비교문화연구 제11집 2호, (2005) pp. 173~206 서울대학교 비교문화연구소
〈주요개념〉 한국의 근대성, 경계의 미학, 스펙터클, 시각문화, 식민지성

경계의 미학:*

최승희의 삶과 근대체험

김영훈**

1. 들어가면서

글과 사진을 통한 최승희와의 만남은 의외의 것이었다. 1930년대 일본과 조선은 물론 세계적 스타였던 최승희[1]를 동시대의 관객으로 만날 수도 없었을 뿐 더러 무용전공자도 무용학자도 아닌 내가 최승희에 대해 알고 있던 것은 마치 요즘 10대들이 1960년대를 풍미했던 대중가수 이미자에 대해 갖고 있는 관심과 지식정도였다.

---

* 이 연구는 2003학년도 이화여자대학교 교내연구비 지원에 의한 연구임.
** 이화여자대학교 인문대학 대학원 한국학과 교수

1) 최승희(1911~?)
"일제시대에 우리 학생들은 아침 조회 때에 동쪽을 향해 서서 천황에게 경례를 하고 자기들이 황국 신민이라고 맹세하고 살았다. 그러니 이승만, 김구도 몰랐고 뒷소문으로 김일성과 박헌영이 들먹여질 정도였다. 그런 시대에도 손기정과 함께 최승희를 모르는 사람은 없었다." 정병호, 『춤추는 최승희-세계를 휘어잡은 여자』(1995), p. 11.
이 글에 실린 사진들의 출처는 정병호의 『춤추는 최승희: 세계를 휘어잡은 여자』(뿌리깊은나무, 1995)와 『世紀の美人舞踊家崔承喜』(高嶋雄三郎・鄭炳浩 編著, 東京: エムティ出版, 1994)이다.

최승희에 대한 연구를 시작하게 된 일차적인 동기는 부채춤에 대한 관심에서였다. 한국관광공사가 제작해온 관광포스터에 대한 연구[2]를 통해 한국의 이미지가 여성, 특히 부채춤을 추는 여성의 이미지로 빈번히 표상화 된 것을 알게 되었고 이를 바탕으로 부채춤의 기원과 의미에 대해 좀더 심도 있는 연구를 생각하고 있던 차였다.

가장 먼저 마주친 자료는 부채춤의 효시에 대한 논란이었다. "월북 무용가 최승희를 재조명 한다"라는 특집기사로 1989년 9월호 월간잡지 『객석』[3]에서 나온 것이다. 여러 기사 속에서 부채춤이 최승희의 것이냐 아니면 김백봉의 것이냐 하는 것이 주요 논란이었지만 나의 관심은 그 기사보다는 최승희의 삶과 예술에 대한 전기적 사실과 여러 인물들의 증언이었다. 『객석』의 특집기사는 당시 무용계에 적지 않은 반향을 일으켰고 이후 90년대로부터 현재에 이르기까지 본격적인 최승희 연구의 서막을 올린 것이었다. 이렇게 시작된 최승희 읽기는 애당초 가졌던 부채춤에 대한 자료조사를 넘어 그녀의 전기적 자료와 관련 연구로 이어졌다.[4]

그러나 이 연구는 부채춤의 원조를 정확히 밝히기 위한 것도 아니며 최승희의 전기연구도 아니다. 한국무용사는 물론 세계무용사에서 신화적 인물로 평가되는 최승희 전기를 읽으며 그녀의 춤과 삶에 빠져 들기 시작하면서 한 개인의 일생을 통해 근대의 시간으로 빠져들게 되었다. 최승희 읽기를 통해 근대의 이해라는 주제에 천착하게 된 것이다.

본문에서 논의 될 것이지만 이 연구의 핵심질문은 최승희와 근대와의 연결고리이다. 최승희의 삶은 그 누구보다도 역사와 구조라는 큰 테두리 속에서 이해되어져야 한다. 반도의 무희, 코리안 댄서, 세계적 무희로 불렸던 최승희는 논란의 여지없이 당시 가장 유명한 시대의 인물이었

---

2) Kim, Young-Hoon. "Self-Representation: The Visualization of Koreanness in Tourism Posters during the 1970s and the 1980s" *Korea Journal* Vol.43 No.1 Spring 2003. p.83-105.

3) 북방외교 등 대외정책의 새로운 변화를 배경으로 친북인사들에 대한 해금과 복권이 이루어진 후 최승희에 대한 첫 기획보도였다.

4) 무용관련 기초 자료와 최승희 관련 연구자료 들을 친절히 소개해주고 때로 자문에 응해준 월간 『몸』의 편집장 최해리님에게 감사드린다.

다. 최승희의 성공을 어떻게 설명할 수 있는가? 그녀의 성공은 근대의 조건과 긴밀히 연관되어 있으며 그녀의 삶은 제도와 사상으로서의 근대가 그녀를 비롯해 동시대 사람들에게 어떻게 체험 되었는지 밝히는 데 주요한 실마리가 된다. 최승희는 한 개인 무용가이지만 동시에 수많은 관객과 평론가들 그리고 시대정신이 만들어낸 복합적 아이콘이다.

이 연구는 그동안 축적된 기존 연구들을 토대로 근대체험의 핵심인 시각성과 최승희의 춤 그리고 그녀의 삶을 연관시켜 논의해보고자 한다. 한마디로 최승희는 당시 가장 스펙터클한 삶을 살았고 우리는 그녀를 통해 근대의 공간에서 스펙터클의 의미와 기원, 그 힘을 이해할 수 있다.

2. 최승희의 일생 (짧은 평전)

최승희의 이름 앞에는 언제나 적지 않은 수식어가 붙는다. 그녀의 생전에는 '반도의 무희', '조선의 꽃', '세계적 무용가'였고 그녀가 역사의 무대에서 사라진 이후에는 '전설의 무용가', '영원불멸의 신화'로 불려진다. 20세기 한국인중에 가장 드라마틱한 삶을 살았던 인물로 평가되기도 하고 그녀의 삶은 실제 TV 드라마의 소재가 되기도 하였다. 그녀의 삶이 한편의 드라마로 인식될 수 있는 것은 무용가로서 누구도 누려보지 못한 화려한 무대 경력을 가졌으며 동시에 식민시대와 분단시대라는 시대적 조건 속에 흥망성쇠했던 삶의 행적이 있었기 때문이다. 그녀의 삶은 하나의 개인사이기 이전에 한국 근대문화의 단면을 추적해 볼 수 있는 통로인 셈이다.

월북 후 북한의 대표적 무용가이자 교육가로 활동했던 최승희의 최후에 대해서는 정확히 알려진 바가 없다. 1958년 남편 안막의 숙청이후

에도 『조선민족무용기본』[5]등 대표적 저술을 남기는 등 지속적인 활동을 벌였으나 1966년 이후 그녀에 대한 공식적인 기록은 나타나지 않는다. 안막과 마찬가지로 숙청을 당해 화려한 과거를 뒤로 한 채 노동수용소에서 조용히 삶을 마쳤거나 닥쳐오는 위기를 위해 국외탈출을 시도하다 처형당했을 것이라는 추정들이 있어 왔다. 그녀의 최후에 관해 가장 최근의 정보로는 그녀가 1969년 8월 8일 사망했고 사상적으로 복권된 후 평양 신미동 애국열사릉에 안치되어 있다는 보도이다.[6] 그러나 1969년 최승희의 사망배경에 대해서는 여전히 알려진 바가 없다.

최승희의 최후에 대해서는 정확한 사실을 알 수 없으나 그녀의 성장과정과 1960년대 중반까지의 활동은 그동안의 전기와 행적 연구들에 비교적 잘 나타나 있다. 최승희의 생애에는 몇 차례의 전환점이 있는데 그 첫 번째가 일본의 무용가 이시이 바쿠(石井漠)[7]와의 만남이다.

최준현의 4남매 중 막내딸로 태어난 최승희는 뛰어난 성적으로 월반까지 하며 숙명여자중학교를 졸업한다. 성악가로 성공하고 싶은 희망을 가지고 동경의 음악학교에 입학하려고 하였으나 음악학교에 진학하기에는 나이가 너무 많은 어려움이 있었다. 더욱이 일제의 토지 조사사업으로 집안의 땅을 잃고 이후 가세는 기울었고 둘째 오빠인 최승오의 월급으로 연명하는 어려운 형편이었다. 최승희는 우선 어려운 집안 형편을 위해 사범대학 진학을 결정한다. 하지만 연령이 너무 어리다는 이유로 입학이 취소된 후 새로운 길을 모색하던 중 오빠 최승일[8]의 권유로 1926년 경성에서 열린 이시이 바쿠의 공연[9]을 보게 되고 무용가의 길을 결심

---

5) 조선예술출판사. 1958년.

6) 『몸』, 2004. 2월호 p. 29.

7) 이시이 바쿠(1886-1962): 기교와 형식보다 인간의 사상과 감정을 표출하는 창작춤의 전통을 강조한 일본 근대무용의 선구자.

8) 최승희의 무용입문뿐 아니라 무용활동에게 가장 직접적이고 절대적인 영향력을 준 사람의 하나로 1922년 한국 최초의 프롤레타리아 문학단체인 염군사의 일원으로 활동하였다. 계급 문학 운동에 참여하는 한편 경성 방송국에 근무하는 등 당시 문화계의 유명인사였다.

9) 1926년 3월 20일부터 3일간 열린 공연으로 한국 근대무용의 시점으로 평가된다. 공연이 열렸던 하세가와 공회당은 소공동에 있었던 것으로 지금의 조선호텔 맞은편에 위

하게 된다. 우여곡절이 있었지만 이시이 바쿠를 만난 지 불과 며칠 만에 이시이 바쿠와 그의 무용단을 따라 일본으로 가게 된다. 최승희는 1926년 도일이후 짧은 시간안에 이시이 무용연구소의 각종 공연에 참여할 수 있었고 이러한 사실은 그녀의 놀라운 소질과 노력을 의미한다. 이시이 바쿠의 지도아래 최승희는 밤과 낮을 가리지 않는 무용연습과 남다른 노력으로 이시이 바쿠 무용단의 일원으로 일본공연은 물론 고국 공연[10]을 통해 점차 무용가 최승희로서의 이름을 떨치게 된다. 1929년 다시 경성으로 돌아와[11] 자신의 이름을 딴 무용연구소를 남산 근처에 처음 세우기 전까지 불과 3년이라는 짧은 기간 안에 최승희는 무용가로 다시 태어난 셈이다. 그러나 그녀의 무용연구소는 여러 가지 어려움에 겪게 되는데 여기에는 경제적 어려움 뿐 아니라 그녀의 예술을 이해할 수 없었던 당시의 봉건적 분위기와 그녀를 무용가라기보다 단순히 아름다운 미혼여성으로 인식하는 시선들이었다.

최승희의 생애에 있어서 이시이 바쿠와의 만남이 결정적 계기가 된 것처럼 안막[12]과의 만남은 단순한 결혼 상대를 만난다는 것 이상의 사건이었다. 오빠 최승일의 노력과 박영희의 주선으로 만나게 된 안막은 최승희의 남편으로서가 아니라 그녀의 모든 활동에 관여하는 동업자였던 셈이다. 안막은 최승희의 트레이드마크인 단발머리를 권유했고 그녀의 무대의상을 검토하고 공연에 필요한 모든 과정에서 뚜렷한 역할을 했다. 공연기획가로서 최승희의 활동을 디자인 했을 뿐 아니라 최승희의 예술관에 지대한 영향을 끼친 점은 이미 잘 알려져 있다. 흥미롭게도 최승희의 무용인생에 결정적 영향을 미친 인물들 중에는 두 사람의

치하였다.

10) 이시이 바쿠 제2, 3회 경성공연(1927년, 1928년)

11) 이시이 바쿠와 결별하고 다시 경성으로 돌아온 배경으로는 무용가로 자립하고자 했던 의지와 예술상의 의견차이로 연구소를 탈퇴하게 된 이시이코나미와 뜻을 같이하기로 한 점 등으로 알려져 있다. 가와바다 야스나리, "무희 최승희론," 『문예』 1939. 11월호.

12) 안막(본명 안필승, 1909-?) 카프 문학단체의 일원으로서 당시 프롤레타리아 예술운동계에 상당한 영향력이 있었던 인물이다.

1931년 5월 9일 서울 청량리 청량원에서 열린 혼례장면

막(漠)이 있는데 이시이 바쿠(石井漠)와 바로 안 막(安漠)이다. 안 막과 최승희의 결혼식이 열린 것은 1931년의 일이다.

1933년 최승희는 어려운 무용연구소 경영조건과 그 밖의 상황을 극복하기 위해 다시 이시이 바쿠 무용연구소로 돌아가게 된다. 어린 딸 안승자(월북 후 안성희로 개명)와 다시 일본으로 돌아온 최승희는 새로운 각오로 무용에 전념하게 되고 1934년 첫 무용발표회[13]를 시작으로 일본에서 가장 주목받는 신예무용가로 등장한다. 제2회, 제3회 무용발표회에서도 그녀에 대한 최상의 찬사는 계속되었고 그녀의 폭발적인 인기는 무용뿐 아니라 당시 일본 대중문화 전반에 넘쳐나게 되는데 그 결과 각종 광고의 모델로 또 영화주인공으로 활동하게 된다. 그녀의 자전적 일대기를 소재로 한 『반도의 무희』라는 영화가 장기간 상영되었고 음반을 취입[14]하는 등 무용공연과 더불어 광범위한 활동을 전개한다. 최승희는 무용가를 넘어 일본 대표미인중의 하나였으며 대중들에게는 단순히 무용가가 아니라 무용스타가 된 셈이다. 그녀의 활동을 지원하기 위해 결성된 후원회의 명단에는 가와바다 야스나리, 아마모토 노리히고

13) 1934년 9월 20일, 일본청년회관

14) 1936년 취입한 레코드가 지금도 남아 있어 한 때 성악지망생이었던 그녀의 육성을 들을 수 있다.

등 일본 내 저명인사는 물론 송진우, 여운형 등 국내 민족 지도자들이 포함되어 있다. 최승희의 인기가 절정이었던 1934년부터 1937년까지 일본주요도시에서 600회 이상의 공연을 한 것으로 알려져 있으며 그녀의 공연을 관람한 관객은 2 백만 명 이상으로 추정되고 있다.

무용가로서의 입지를 확보하고 그에 따른 대중적 성공에 힘입어 최승희는 또 다른 꿈을 펼치게 된다. 일본 내에서의 눈부신 활동으로 세계 각국의 초청 등도 있었지만 일본과 조선의 스타가 아니라 세계적 무용가로 인정받고 싶은 최승희는 미국, 유럽 공연을 실행한다.

1937년부터 3년에 걸친 최승희의 미국, 유럽, 남미 공연은 최승희에게 있어서 또 하나의 전환점이었다. 자신의 무용을 세계에 알림과 동시에 세계무용의 흐름을 파악하고 여러 민족 무용에 대한 현장지식을 습득하게 된다. 세계적 무용가로 인정된 최승희는 일본으로 돌아온 후 예전의 무용 공연사에서 볼 수 없었던 장기 독무공연을 실행하며 확고한 자신감을 토대로 마음껏 자신의 무대를 펼치게 된다.

그러나 제2차 세계대전(1939-1945)의 시작과 일본의 군국주의 속에서 더 이상 자유로운 예술 활동은 보장될 수 없었고 일본 군대위문공연을 시작하게 된다. 이 과정에서 일본신화를 소재로 한 춤을 추었고

중국의 일본군 위문공연(1944)

무용수입을 헌납하는 등 최승희의 친일행적과 연관되는 활동을 하게 된다. 그러나 이 시기에 최승희는 중국무용을 만나게 되고 메이란 팡(梅蘭芳) 등 중국의 대표적 예술가들과 친교를 갖게 된다. 이러한 경험을 통해 동양발레를 구체화하게 되고 단순한 춤꾼이 아니라 전체 문화 속에서 무용이 갖는 의미를 천착하고 전통 속에서 소재를 발굴하고 다양한 민족무용이 어떻게 재해석 되어야하는지를 연구하게 된다.

중국에서 일제의 패전과 조선의 해방을 맞은 최승희는 잠시 서울로 돌아왔으나 안막의 권유로 월북하게 된다. 그녀의 친일행적에 관한 국내의 따가운 시선과 김일성의 적극적인 문화인사에 대한 월북정책,[15] 이를 뒷받침하였던 안막의 권유로 최승희는 또 다른 공간으로 탈출한다. 월북 후 최승희는 김일성과 당 지도부의 후원으로 그 누구도 누릴 수 없는 예술적 자유와 물질적 토대를 제공받는다. 그녀의 무용연구소는 대동강변, 지금의 옥류관 지역에 설치되고 그녀를 뒷받침하는 사람들과 수많은 제자들의 협력과 존경 속에서 무용가로서 또 지도자로서 새로운 삶을 펼치게 된다. 무용가로서 나이의 한계도 있었겠지만 독무형태의 무용보다 군무형태의 무용개발에 전력하게 되고 여전히 세계적 무용가

15) 이애순, 2002, p. 174. (주)303 참조.

로서 동구권 해외공연을 성공적으로 이끄는 등 왕성한 활동을 전개한다. 1950년 한국 전쟁 중에서도 중국 북경의 중앙희극학원에서 조선족을 포함한 중국인들을 대상으로 무용지도와 무용연구를 지속하였고 전후 평양으로 돌아와 1950년대 중반까지 최승희는 북한 무용계에서 그야말로 독보적인 존재였다. 1956년에는 그녀의 역작이자 북한 최초의 컬러필름인 『사도성의 이야기』를 제작했다. 그러나 남편의 숙청이후 점차 최승희의 무용이 재평가되기 시작하고 급기야 반 김일성주의로 의심받기 시작하면서 그녀의 위치는 전락하게 된다. 1966년 "조선무용동작과 그 기법의 우수성 및 민족적 특성"[16] 등 각종 논문을 발표하는 것을 끝으로 최승희는 적어도 공식적 공간에서 사라지게 된다.

3. 기존 연구들

지나간 과거에 대한 연구는 소위 '과거사문제'라는 평가행위와 연결되어 학문 밖의 영역과 긴밀한 관계를 가지고 있다. 일제강점기를 벗어난 해방 정국에서의 과거사 문제, 60년대 개발독재시대와 군부독재를 평가하는 '역사바로세우기' 등과 같은 과거사 논쟁은 그 자체로 한국 현대사의 핵심이자 지금도 지속되고 있는 매우 예민한 정치적 흐름이다. 사실 지나간 역사에 대한 평가가 갖는 정치적 층위는 모든 사회에 보편적으로 존재하지만 한국사회에서 유독 주목되는 것은 한국이 겪은 근대

16) 문학신문, 평양, 1966. 3월.

화 과정의 특수성 때문이다.

특히 일제시대와 분단시기에 활동한 최승희에 대한 연구는 1980년대 말 해금이후에도 여러 가지 정치적 부담으로 인한 제약을 받았다. 여기서 정치적 부담이란 첨예하게 대립하고 있는 남과 북의 정치적 주체들 사이에서 뿐 아니라 최승희와 연관된 수많은 개인들 사이에도 존재한다. 최승희의 예술 활동이 보여준 이념적 성격에 대한 논란에서부터 스승과 제자로 이어지는 무용가들의 계보 속에서도 논란이 있게 마련이다.

실제로 최승희의 행적과 예술 활동에 대한 이념적 평가와 미학적 평가는 쉽게 분리될 수 없는 것이며 동시에 인간 활동의 총체성을 감안하면 분리해서도 안 되는 것이다. 특히 투쟁적 삶을 살아갈 수밖에 없었던 최승희 일생에서 이념과 미학의 분리는 단지 개념적으로만 가능할 뿐이다.

앞서 밝힌 대로 월간잡지 『객석』의 최승희 관련 특집기사가 1989년에 나온 이후 가장 주목할 만한 연구는 1995년에 발간된 정병호의 『춤추는 최승희-세계를 휘어잡은 조선여자』이다. 정병호는 그동안의 자료와 1988년 이후 직접 수집한 자료들을 집대성하여 가장 방대한 전기자료를 제시하였다. 신문기사 및 연구 논문등의 문헌자료는 물론 최승희의 가족, 친척, 제자 등 관련인물 80여명의 증언 자료를 수집한 방대한 역작이다.

이 밖에 〈최승희 예술이 한국 현대무용에 끼친 영향〉[17], 〈여권주의 입장에서 본 최승희 무용예술연구〉[18] 등 최승희 무용예술의 철학적 기초와 예술학이 아닌 사회학적 관점에서 평가한 연구 등 다차원적 접근이 시도되고 있다.

정병호의 작업이 기본적으로 역사자료의 집성에 머물러 있었다면 박사학위 논문을 바탕으로 한 이애순의 작업은 80년대 말부터 시작된 최승희 연구 중 단일 연구로는 가장 총체적인 논의를 제시하고 있다. 이

17) 박명숙, 한양대학교 박사학위 논문, 1993년 12월.
18) 유미희, 이화여자대학교 박사학위 논문 1997년.

애순은 최승희의 무용예술연구를 통해 "최승희의 생애, 세계관 및 문예사상의 발전, 그리고 민족무용 전통의 계승과 발전, 최승희의 무용실체의 이론기초, 문화의식, 역사적 지위 등 제 문제에 대하여 전면적"인 논의를 포함하고 있다.

무용인생 30주년을 기념하는 인민배우 최승희(1955)

무용사와 무용이론 전문가의 시각에서 이루어진 기존 연구들과 비교하여 이 연구는 몇 가지 측면에서 차별성을 갖는다. 우선 이 글은 최승희를 단순히 무용가가 아니라 근대성의 이해라는 측면에서 시대적 아이콘으로 이해하고자 한 것이다. 근대 공간에 등장한 한 대중스타의 활동을 통해 그 자신은 물론 당시 대중에게 근대체험이란 무엇인지를 살펴보고자 하였다. 특히 스펙터클과 시각성이라는 주제에 초점을 맞춰 기존 최승희 연구들에서 논의되지 않았던 새로운 연구방향을 설정해보고자 한 것이다. 이러한 연구특성에 비추어 논의에 동원된 자료가 특정 연구성과에 주로 의지하고 있는 점은 이 글의 한계로 생각된다. 지난 시대의 인물이자 월북 후 남한 연구자들에게 금기시된 최승희에 관한 1차 자료들은 몇 몇 개인연구자들의 오랜 노력으로 발굴, 보고되고 있지만 아직 일반 연구자들에게 폭 넓게 접근될 수 없는 것도 사실이다. 동시에 이 연구는 추후 보완되어야할 몇 가지 숙제도 가지고 있다. 여러 방향에서 세부적으로 논의될 수 있는 연구주제들이 현재 포괄되어 있는 점과 무엇보다 당시 관객, 수용자들의 관점에서 최승희가 어떻게 받아들여졌는가를 알아봐야 한다는 점이다. 이를 위해서는 좀 더 광범위한 자료들, 당시의 신문, 잡지 등 다양한 매체에 실린 관객들의 반응들을 집중해서 살펴볼 필요가 있다.

4. 이론적 배경

최근 19세기말 개화로 시작되는 근대에 대한 관심은 인문 사회과학 전반의 논의로 활발히 전개되고 있고 "사진으로 보는 100년" 등의 각종 대중 기획, 전시들이 이어지고 있다. 근대에 대한 관심은 학자들 뿐 아니라 현대 한국인들에게 매우 중요한 관심이 된 듯하다. 그 배경은 무엇일까?

급속한 산업화와 도시화는 한국인들에게 물질적 풍요를 가져왔지만 급격한 삶의 구조적 변화는 우리가 어디로 가고 있는가하는 질문을 갖게 하였다. 흔히 IMF 사태라고 부르는 금융위기를 거치면서 지난 반세기간 자본주의적 발전에 매진했던 한국인들에게 우리가 원하는 삶의 모델은 무엇인가를 묻게 하였고 그리고 여전히 남북으로 갈라진 민족적 모순을 포함하여 우리의 역사가 그동안 쌓아온 각종 모순들을 돌아보게 한다. 개화의 과정에 개입된 외세의 국권침탈, 일제에 의한 식민지 경험, 해방 후 사회혼란과 좌우 갈등 속에 벌어진 한국 전쟁, 남과 북의 대립, 60년대 이후 진행된 남한의 산업화, 80년대 민주화운동, 90년대 이후 북핵문제를 중심으로 한 한반도 위기 등은 새삼 우리가 떠나온 과거와 현대의 기원을 규명할 필요가 있다는 문제의식을 낳게 된다.

이러한 문제의식에서 근대의 규명은 현대, 바로 지금 여기를 설명하기 위해 가장 중요한 작업이며 특히 가장 압축적인 근대화의 성공사례로 평가되는 한국을 연구하는데 있어서 특별한 의미를 갖는다.

근대란 무엇인가? 제도와 사상, 문화의 변동을 의미하는 이 역사적 단위에 대한 논의는 매우 복잡다단한 것이다. 근대에 대한 개념적 정의의 어려움은 근대가 펼쳐진 다양한 시공간들이 보여준 특수성으로 인해 많은 학자들의 논란이 되고 있다. 역사의 흐름을 숫자로 단위지어 잘라낼 수 없듯이 근대라는 시기의 성격을 정의적 개념으로 잘라내기 어렵다. 우리가 말하는 근대란 정확히 말하자면 근대적 또는 근대성이라고 부르는 것의 집합체이다. 이성을 중심으로 한 과학정신과 개인의 정치적

자유, 합리성을 추구하는 제도적 장치 등을 포함하는 복합체를 의미한다.

기본적으로 근대는 경계개념이다. 새로운 사상과 제도, 그리고 문화의 등장이란 시대를 가르는 새로운 경계선의 탄생을 의미하는 것이다. 봉건제도로부터의 탈피, 시민이라는 새로운 권력주체의 탄생, 자연을 바라보는 새로운 시선, 삶의 가치에 대한 새로운 평가는 과거와 현재, 그리고 미래에 관련된 새로운 경계의식을 제시한다. 근대는 그 어느 때보다 새로운 세계를 약속했고 지나간 과거와의 명확한 경계에 의해 탄생했다. 그러나 이러한 근대적 성격과 근대성을 구성하는 요소들은 실제 공간에서 동질적으로 실천되는 것도 아니다. 이러한 측면에서 제3세계의 근대화과정이 드러내는 특수성에 관한 연구들을 비롯한 다양한 비교연구들이 시도되고 있다.

한국의 근대화는 일제의 필요에 의한 근대화라는 특수한 성격을 갖는다. 한국의 근대공간에 절대적 영향력을 가졌던 일제가 기획한 근대란 일제의 대륙진출을 위한 것이었으며 일본에 의해 해석된 근대기획이었다. 인위적이고 강압된 한국의 근대는 그 결과 매우 기형적 형식을 갖게 된다. "일제의 군홧발 아래 '억지춘향식' 근대화가 진행"되었고 수많은 사람들은 '사생결단'의 폭력과 혼란 속에 희생되었다.

그러나 노형석에 따르면 "근대는 상처와 공포만으로 군림하지는 않았다. 1920-30년대 이 땅 근대 도시의 한편에서는 감각과 소비의 시대가 막을 올린다. 여러 근대 산물들이 흩뿌리는 시각적 매혹 앞에서 근대화의 원초적 힘에 대한 동경 또한 강렬했다."(2004: 6) 근대는 우리에게 이미지로 찾아왔다.

근대가 제공한 이념과 삶의 실천은 단순히 개념적 차원에서가 아니라 일상적 삶의 전환을 의미한다. 근대는 단순한 상상이 아니라 체험되어야하는 것이며 진보성에 기초를 둔 자연에 대한 통제, 도시화를 통한 물질적 공간의 재배치를 동반한다. 근대성에 기초한 새로운 공간이란

기획된 공간이며 도시라는 이 공간위에서 근대는 성장한 것이다. 행정 효율성을 기반으로 구획된 거리, 급속히 늘어나는 도시대중을 위한 교통 중심의 대로, 자유로운 경제행위와 소비를 위한 상업공간의 등장 등은 근대적 공간의 보편적 특징들이다.

그러나 이러한 근대 도시의 일반적 외형은 지배자들의 속성에 의해 특정한 방식으로 왜곡된다. 소위 북촌과 남촌으로 경계 지워진 20세기 초 경성의 공간은 급격히 수축되어가는 전통공간과 새롭게 등장한 근대 공간이 공존하는 기형적 상황을 잘 보여준다. 늘어나는 일본인 거주지역이며 소비 공간을 위해 새롭게 창출된 남산 자락을 중심으로 한 남촌과 저항 속에서 명맥을 유지하고 있던 종로 일대의 북촌은 20세기 초 한국인들에게 전통과 근대의 경계를 시각적으로 표상하고 있었다. 길거리에 등장한 전등은 낮과 밤의 경계를 새롭게 설정하였고 주도적 생활방식의 변화를 의미하는 것이었다. 어두운 북촌의 거리에 비해 날로 번창하며 불야성을 이룬 남촌의 공간을 배회했던 20세기 초 근대인들은 그 누구보다 낡은 것과 새로운 것, 전통과 근대라는 이중적 의식의 지배하에 있었다. 새로운 욕망의 의식이 자리하게 되지만 동시에 충족될 수 없는 욕망에 대한 좌절은 이제 새로운 의식에 대한 욕망을 불러일으킨다. 존재는 근대의 공간에 이미 들어와 있으나 그 의식은 소외된 채 부유하고 있는 것이다.

근대의 불빛은 싫든 좋든, 옳은 것이든 그른 것이든 우리의 시선을 잡고 끌었다. 알려진 대로 근대는 시각성을 중시한다(Jenks 1995). 근대의 기획들은 특정한 방식에 의해 우리의 시선을 제어하고 스펙터클한 풍경을 제공한다. 남촌의 신작로, 현란한 소비 공간, 서양전통에 뿌리를 둔 근대건축물 들이 속속 등장하면서 신문물은 스펙터클의 외형을 입는다. 그러나 스펙터클로서의 남촌의 등장은 북촌과 남촌, 한국인거주지역과 일본인거주지역을 단순히 분리하는 것이기보다 남촌으로의 통합을 의미한다. 남촌은 단순히 물리적 공간이라기보다 근대의 시각적 상징이

며 지배적 삶의 모델을 강제하는 선전이었고 유혹이었다. 이러한 스펙터클은 불빛만큼이나 너무도 자명한 것이었고 이에 누구도 반박할 수 없을 만큼 매혹적이며 강력한 것이었다. "실제로 1920~30년대 조선인들 사이에는 저녁나절 뚜렷한 목적 없이 진고개와 혼마치의 상점가를 배회는 근대풍습이 형성되었다"(노형석 2004: 55). 기 드보르(Guy Debord)의 지적대로 "근대의 이미지, 스펙터클의 충격은 존재(being)가 아니라 소유(having)의 차원으로 전환되고 소유는 곧 전시적 외관(appearing)을 띤다"(Debord 1983: 1-11). 근대란 한마디로 '스펙타클의 사회'이다. 이러한 스펙터클의 외형은 한말 조선의 지식인에게도 강렬한 인상으로 기록된다.

> 십 년 만에 다시 한양성에 다다르니
> 오로지 남산만이 옛 푸름 여전 하구나
> 길가 유리창에 전등불 휘황하고
> 허공을 가로지른 전깃줄 아래 전차 경적이 울린다
> 수륙만리 어느 곳에나 신문물뿐이구나
> -매천 황현의 한시 〈서울에 들어와서〉

미국 도시학자 마이어의 지적대로 "인류 역사에서 서울만큼 빠르고 압축적인 성장을 경험한 도시는 없었다." 무서운 속도로 변화하기 시작한 서울은 당시 경성의 시민들에게 도시 공간이 제공하는 새로운 내면적 체험을 갖게 하였다. 한국인에게 근대의 등장이란 커다란 구조의 변화이며 동시에 일상의 변화를 동반한 직접적이며 감각적인 체험 과정이었다.

이러한 근대공간에서 최승희는 스타였다. 무용가로 이름을 떨치게 되었지만 사람들의 내면에는 무용가 이상의 존재였고 최승희가 보여주는 것은 단순히 무용뿐이 아니었다. 최승희의 육체, 그녀의 움직임, 그녀의 행적 자체가 하나의 스펙터클이었던 셈이다.

이 연구는 스펙터클로서의 최승희로부터 출발한다. 1930년대 전후 최승희는 가장 주목할 만한 근대적 표상이었으며 그녀의 성공은 근대라는 새로운 경계와 긴밀한 연관을 가지고 있다. 이를 배경으로 스펙터클로서의 최승희를 육체와 움직임, 무대와 빛 등 시각적 요소를 중심으로 논의하고자 한다.

5. 육체

인간의 몸은 단순한 유기체적 단위이지만 정신과 영혼을 담는 성지이기도 하며 외부세계와 만나는 통로이고 자신의 미적 욕구를 표상하는 캔버스이기도 하다. 인간의 육체는 다양한 정의와 해석을 동반한다. 우리는 몸을 가지고 살며 몸을 통해 의사를 전달한다. 몸은 감상의 대상이며 연구대상이다. 결국 우리의 몸은 과학적 입장이든 예술적 입장이든 다양한 가치와 의미 체계 속에서 정의되고 설명되어지는 것이다. 두말할 나위 없이 육체의 해석을 둘러싼 문화적 체계는 시대와 공간에 따라 역사성과 변이성을 갖는다.

최승희를 바라보는 1930년대의 시선은 무엇보다 그녀의 육체와 외모를 지향한다. 시각예술로서의 무용이란 몸을 기본으로 하는 것이지만 그녀의 육체에 대한 해석은 입장에 따라 나름의 이해를 반영하고 있다.

최승희의 외형적 특성으로 사람들의 눈길을 가장 끌었던 것은 우선 그녀의 큰 키였다. 16세의 나이에 이시이 바쿠의 제자가 된 후 2년 만에 경성공연을 위해 돌아온 일행들의 사진에서 최승희는 가장 크다. 18세의 나이지만 구두를 신고 있는 그녀의 키는 170cm가 넘는 것이었다.

후에 무용단원을 모집하면서 키 150cm 이상일 것을 조건[19]으로 내세운 것을 보더라도 최승희의 키는 당시 여성들의 키는 물론 남성들의 평균 키 보다 큰 것으로 보인다. 서구 발레를 습득하기 위한 신체적 훈련

19) 최승희 동양발레 단원모집, 정병호. 1995. p. 204 참조.

경성공연을 위해 경성역에 도착한 이시이 바쿠 무용단 중에서도 최승희의 키가 가장 두드러진다
(앞 줄 오른쪽에서 세 번째)

으로 남다른 성장조건을 가졌던 결과로 볼 수 도 있겠지만 최승희의 키는 도일하기 이전부터 무척 컸다고 한다.

최승희의 무용을 본 사람들은 예외 없이 그녀의 육체, 외모에 대한 평가를 내리고 있다. 이시이 바쿠를 따라 일본으로 건너간 최승희의 무용공연에 주목하기 시작한 일본인들 가운데 문학가인 가와바다 야스나리의 무용평을 살펴보자. 최승희를 일본최고의 무용가로 치켜 세운 가와바다 야스나리의 눈에 우선 최승희는 큰 체구와 힘으로 나타난다. "첫째로 훌륭한 체구다. 그녀의 춤의 크기다. 힘이다. 그녀에게만 있는 두드러진 민족의 내음이다"[20]라고 강조하고 있다.

최승희의 제1회 신작 무용 발표회를 본 무용평론가 소노지 고고의 평론도 "최 여사는 우수한 육체의 소유자이다. 이것은 무용가로서 특히 행복스러운 일이다"(정병호 1995: 88)라고 시작하고 있다. 그 밖에도 "최승희의 춤에서 〈검무〉는 그녀다운 커다란 선을 살린 힘이 있는 무용이었다"(정병호 1995: 89) 등의 평들은 모두 최승희의 큰 키와 거기서

20) 가와바다 야스나리, "무희 최승희론," 『문예』 1939년 11월호

뿜어 나오는 힘 있는 표현력을 주목하고 있다. 데뷔공연에서 쏟아진 찬사는 계속되었고 제2회 무용발표에서도 최승희의 체격은 무용평의 앞머리를 장식한다. 가미시 쇼오겐은 "무엇보다 더 당신의 대륙적인 좋은 체격을 찬미한다. 그 체격에서 나온 강한 힘이 타인에서는 볼 수 없는 좋은 예술이 되어 나온다"(정병호 1995: 105)라는 평을 하고 있다.

이와 같은 평들은 당시 일본인들의 의식을 지배했던 탈아입구(脫亞入歐)와 입아탈구(入亞脫歐)의 연장선에서 이해되어져야 하는 다중적이고 복합적인 배경을 가진 것이다. 박지향에 의하면 "일본인들에게 문명개화는 단순히 풍속개량이나 생활양식의 서구화 차원이 아니라 서양식의 문명 상태에 도달하기 위한 적극적 작업이었다"(박지향 2003: 72). 철저한 자기부정을 토대로 서양을 모델로 한 일본의 근대화 노력은 자신의 육체, 동양의 육체가 아닌 힘과 크기의 서양적 육체를 욕망하게 된다. 이러한 맥락에서 최승희의 몸은 동양의 결핍된 육체를 대체하는 것이 된다.

그러나 최승희의 육체를 바라보는 일본인들의 시선이 단순히 서양적 육체만을 지향한 것은 아니었다. 일본인들이 주목했던 또 다른 점은 서양적 조건을 갖춘 최승희의 육체가 드러내는 동양의 정신이다. 최승희의 훌륭한 체구와 더불어 그녀의 춤이 일본인들에게 높이 평가된 것은 민족적 표현이었다. "서양의 근대화와 일본의 서구화가 동일할 수 없다는 사실을 깨닫게 되면서" 일본은 자기 정체성의 뿌리를 다시 아시아에서 찾고자 했던 것이다(박지향 2003: 76) 자신의 정체성을 규정하는 일본의 시선은 '탈아입구'에서 '입아탈구'로 반전하게 된다.

다시 가와바다 야스나리의 평을 보자.

> 최 여사가 추는 조선무용을 보면 일본의 서양 무용가에게 민족의 전통에 뿌리박으라는 강력한 가르침을 볼 수가 있다. 그러나 최승희는 조선무용을 그대로 춤추는 것이 아니라 옛날 것은 새롭게 하고 약한 것은 강하게 하고 없어진 것은 재생케 하는, 자기 스스로 창작한 조선 춤인 것이다. 그녀의 머리, 그녀의 가슴, 그리고 그녀의 혈관과 춤 속에 어느 때나 충만된 민족애야말로 조선 속

에 가장 찬양해야 할 것이라 본다.[21]

이와 같은 지적은 전통과 근대, 동양과 서양의 경계 속에서 탄생한 일본의 이중적 시선의 긴장을 드러내는 것이다. 서양 따라 하기로 시작된 일본의 근대화는 나름의 성공을 거두지만 동시에 탈아(脫亞)에서 흥아(興亞)로 돌아와야 하는, 자신이 정체성을 새롭게 구축해야하는 새로운 과제에 직면하게 되는 것이다. 이러한 배경에서 서양에 맞서는 동양의 구축은 동양 민족의 우수성을 드러내는 것이었다. 그러나 여기서 긍정된 것은 최승희의 춤에서 발견된 조선적인 것 자체가 아니라 일본의 자기 모순적 상황에서 돌아올 수밖에 없었던 동양 자신의 모습을 찾는 것이었다.

실제 최승희의 근대체험과정에서도 이와 같은 정체성에 관한 고민은 그대로 전이되는데 1962년 그녀의 주요저작인 『조선민족무용기본』에서 자신의 춤을 평한 가와바다 야스나리의 문장의 일부를 그대로 인용하고 있다. 일본의 시선이 근대의 스승인 서양과 자신들을 바라보는 과정에서 나타난 것이라면 최승희의 경우는 한 겹을 더해 서양과 일본, 그리고 우리(조선)를 바라봐야하는 다중적 시선을 가지게 된다.

최승희의 몸에 대한 평은 미국 유럽 등의 순회공연에도 빈번히 등장한다. 그러나 흥미로운 사실은 최승희의 외모에 대한 초점이 다른 점이다. 1938년 샌프란시스코 카란 극장의 공연에 대해 샌프란시스코 이그재미너지는 "최승희는 무척이나 아름답다. 그 여자는 얼굴에 자신감이 넘치는 세심한 미소를 띠고 있다. 동양의 전통에 서 따온 실크 옷을 입었는데, 현대적이며 환상적이었다. 그 색깔과 우아함은 정말 매력적이었다"(정병호 1995: 138)라는 평을 싣고 있다. 이 밖에도 "그는 균형이 잡혀 있고 무한한 우아함, 정교하게 움직이는 손을 지니고 있으며 다양한 기술의 화장법을 지니고 있다"(정병호 1995: 139), "그 여자의 조개 같은 손이 마지막 동작

21) 가와바다 야스나리, "무희 최승희론," 『문예』1939.11월호

을 끝마치자 막이 내리고 종소리가 울렸다. 최승희는 팬들은 사로잡았다. 완벽한 리듬, 우아함, 화려한 의상, 고대 조선의 음악, 한 마디로 매력과 아름다움을 가진 춤이다"(정병호 1995: 139) 등의 공연평을 종합해보면 미국의 관객과 평론가들은 최승희의 힘과 크기 보다는 동양적 우아함과 정교함에 주목하고 있다는 점을 알 수 있다.

미국공연에 이어 1939년 1월 31일 파리 상프레지엘 극장에서의 공연에 대해 파리 휘가로지는 "조각적인 선과 경이적인 손놀림의 표현과 코믹함, 그리고 위협적인 가면으로 매우 다양한 감정을 나타낸다. 정말 그 여자는 동양의 환상을 보여주었다"(정병호 1995: 153)라고 지적하고 있다. 파리 공연의 성공에 뒤이은 벨기에, 스위스, 이탈리아 공연에서도 최상의 평가는 계속되는데 유럽 다른 나라에서의 공연평들도 "동양적인 얼굴모습", "주술적인 몸짓", "터치의 미세함" 등 동양적 신비와 연결시켜 그녀를 평하고 있다.

이와 같은 사실은 최승희에 대한 일본인들의 시선과 대비되는 것으로 동양적 환상으로서 최승희의 모습과 움직임을 주시했다는 것을 의미한다. 최승희의 몸을 통해 일본인들은 동양의 육체에 결여된 힘과 크기를 찾았다면 서양인들은 서양의 육체와 대비된 동양의 섬세함과 신비감을 찾았던 것이다. 결국 오리엔탈리즘의 시각에서 보면 최승희의 육체는 동, 서양 서로 간의 경계적 개념의 틀 안에서 다르게 해석된 것이다.

이와 같이 대비되는 공연 평들이 드러난 배경 중에는 최승희의 계산된 의도도 작용했음이 틀림없다. 미국, 유럽 공연을 앞두고 동양적, 조선적 무용들을 중심으로 공연을 준비하였고 이는 어느 정도 공연의 성공과 흥행을 염두해 둔 것임을 짐작할 수 있다.

동, 서양의 경계적 틀 속에서 최승희의 모습이 어떻게 해석되었든 그녀의 매력은 모든 관객들에게 강렬한 인상을 준 것은 부인할 수 없는 사실이다. 실제 1937년에 발표된 최승희의 보살춤[22]은 당시 동서양 관

22) 최승희의 보살춤은 여러 형식이 존재하는데 공연지역에 맞춰 각기 약간의 변형을 가한 것들이다.

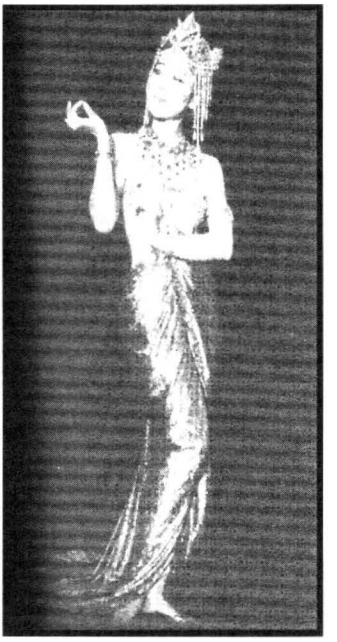
객모두에게 엄청난 충격으로서 반 나체춤처럼 보였고 오히려 전나의 춤보다 더욱 에로틱한 것으로 인식되었다. "그때에는 스트립 쇼와 같은 것이 없었으므로 최승희의 이러한 반나체 춤은 전쟁 중에 허가된 최후의 반 스트립이었을 것이다. 그런데 최승희가 반나체의 불상춤은 지금의 전나체의 스트리퍼보다 훨씬 더 에로틱한 자세를 보여주었다고 생각된다"(정병호 1995: 232)라고 회고하고 있는 작가 미시마 유끼오의 글에서 드러나듯이 당시 최승희의 모습이 얼마나 강렬하였는가를 쉽게 짐작할 수 있다. 이러한 점을 고려해 볼 때 동, 서양의 관객들에게 최승희의 몸이 관음의 대상이었다는 점을 부인하기 어려울 것이다.

6. 빛과 무대, 그리고 움직임

이미 앞서 밝힌 대로 일제에 의해 기획된 경성의 남촌일대는 소비와 유흥의 공간이었으며 밤이면 어두컴컴한 북촌과 극적인 대비를 드러내는 휘황 찬 빛의 공간이었다. 전등 불빛은 어떤 것보다 그 어떤 문물보다 강력한 카리스마를 지닌 것이었다. 스펙터클로서의 최승희에게는 무대라는 특별한 공간이 있었다. 그리고 최승희는 이 무대위의 움직임을 통해 한층 자신의 이미지를 구축해 나갔다.

당시 경성에는 새로운 도시 시민층의 등장과 그들의 문화욕구를 충

족시키기 위한 문화상품들이 극장이라는 새로운 공간에서 소비되기 시작했다. 기녀들에 의해 기방이나 권번에서 유지되어오던 춤들이 무대에서 새로운 문화상품으로 소비되기 시작한 것이다. 당시 무용가를 비롯한 일반 공연예술가들에게 선망의 무대가 된 것은 지금의 소공동 거리, 하세가와죠에 자리한 경성공회당이었다. 경성공회당은 우리에게 장곡천(하세가와) 공회당으로도 알려졌고 바로 최승희가 그녀의 스승 이시이바쿠의 공연을 처음으로 감상한 곳이기도 하다. 근대의 도시는 무대를 낳았고[23] 그리고 집중조명을 받는 무대위에 최승희가 존재하였다. 전통무용이 궁중과 기방이라는 폐쇄공간에서 이루어졌다면 신무용은 새롭게 등장한 도시 소비자들을 위한 무대예술로 등장한 것이었다. 그녀의 전기연구들을 살펴보면 최승희가 특히 무대조명에 들인 관심은 비상한 것이었음을 쉽게 알 수 있다.



일본에서 제2회 발표이후 국내 공연에서는 다가시마 고오시로[24] 와 최진[25](일명 아마노), 월북 후 대동강변 최승희 무용연구소 시절에는 윤재천(정병호 1995: 265), 일본에서의 활동기간에는 이종남,[26] 오마 사부로(정병호 1995: 119) 등 전담 조명기사를 고용하였고 세밀한 조명디자인을 통해 자신의 모습과 움직임의 효과를 극대화했다는 점을 알 수 있다. 공연장을 선택할 경우에도 반드시 조명시설이 되어 있어야 했다.

---

23) 동양극장, YMCA 강당, 후에 부민관(현 서울시의회건물) 등이 있었다.

24) 최승희가 20세 되던 해인 1930년 2월 1일, 경성공회당에서 열린 매일신보 주최 제1회 최승희 무용발표회의 조명담당.

25) 경성 부민관 소속 조명기사.

26) 제2회 무용발표회 이후 일본 지방도시 순회기간 중 조명담당

최승희의 일대기를 책으로 엮은 정병호는 보살춤이 시작되면서 "조명이 처음에는 배꼽부분을 비추다가 차차 온몸으로 퍼졌는데, 사춘기에 보았기 때문에 더욱 그러했겠지만 하도 요염해서 어쩌면 사람이 저렇게 아름다울까! 저렇게 아름다운 예술이 있을까!"라는 경험을 그의 책 서문에 밝히고 있다(정병호 1995: 11). 독무를 추는 최승희에게 무대위에서 자신만을 돋보이게 하고 관객의 시선을 한 곳에 모으기 위한 스포트라이트, 아그라이트 같은 집중조명은 그 무엇보다 효과적인 장치였다.

최승희가 조명에 대한 관심 못지않게 신경을 쓴 것은 무대 의상이었다. 전문 미술가와 디자이너들이 그녀의 무대의상을 제안하고 전문재봉사를 두어 그녀만의 무대의상을 만들어 입었다. 정병호에 따르면 "초기 의상은 다니 모모꼬(당시저명한 발레리나)의 어머니가 담당했고 무용복은 이시이 다로오라는 일본인 화가가 담당했고 그 뒤로 1937년 세계 순회공연 때에는 주로 한국 무용을 추었기 때문에 김정완[27]이라는 그때의 유명 화가가 디자인을 맡았다"(정병호 1995: 378). 보살춤 등에서 보여준 것처럼 몸을 감쌌으나 속이 비치는 무대의상들의 관능성은 무대조명을 통해 더욱 강조되었으며 실제 그녀가 의상뿐 아니라 몸에 착용한 장식품이나 장신구들도 조명효과를 염두해 둔 것이 틀림없다. 소위 스팽클이라 불리우는 장식품들이 그녀의 무대의상과 머리 장식등에 자주 부착되어 있는 것은 조명의 반사를 통해 시선을 집중시키고 자신의 동작을 환상적으로 드러나게 하는 매우 중요한 수단중의 하나였다. 그녀의 제자들에 따르면 최승희는 자신이 손수 의상을 만들기도 하였으며, 광고모델 활동도 하여 화장도 직접 하는 등 "조명과 의상의 색채를 귀신같이 맞추어 내는 그야말로 천재적인 면이 있었다"고 한다(이애순 2002: 262). 최승희는 빛의 마술사였으며 봉건의 그늘에서 감추어져있던 육체를 그 누구보다 세심한 작업을 통해 무대 위에서 복원시킨 셈이다.

무대위에서 그녀의 움직임 또한 새로운 것이었다. 이시이 바쿠의 무

27) 1937년 파리전람회 동양부문 일등상 수상자로 알려져 있다. 정병호(1995: 137) 참조.

용은 현대무용에 뿌리를 둔 것으로 최승희가 기본적으로 습득한 무용의 기본자세와 신체훈련은 서양 무용인 서양발레에 기초한 것이었다. 곡선 보다는 도약 등 직선적 표현과 빠르고 지속적인 회전 등의 기교를 포함하는 것이었다. 기방무용화한 전통무용의 경우 하체보다는 상체의 움직임이 강조되었고 이와 비교하여 최승희의 움직임은 전통무용과 비교할 수 없이 역동적인 것이었다. 그랑제떼와 같은 서양무용동작이 최승희의 무용에서 활용되었으며 자신의 춤에 몰입하는 전통춤의 자세와 달리 무대위에서 관객과 호흡하는 최승희의 춤은 무대와 관객사이에 새로운 관계를 맺는 것이었다. 역동적인 움직임 속에서도 수많은 관객들이 마치 자신만을 바라보듯이 춤을 춘다는 느낌을 받았을 정도로 최승희는 관객과의 교감을 중요시 했다.

또한 최승희가 무대에서 보여준 움직임의 특징은 그녀가 무대공간을 활용한 방식이다. 자신이 선 자리에서 내면에 몰입하는 것이 기본인 전통춤에 비해 최승희는 무대 위 공간을 춤 전개에 따라 구분함으로서 춤에 새로운 공간성을 도입한 것이다. 그러나 최승희의 움직임이 전통과 대조적으로 역동적 움직임과 활달한 무대공간의 이용만으로 특징 지워질 수 없다. 오히려 외국 공연에서는 가장 절제된 동작과 관객의 시선을 흐트러뜨리지 않는 내면적 무용을 통해 관객에게 감동을 주었다는 것을 간과해서는 안 된다. 전통과 근대를 가르고 동양과 서양을 가르는 경계적 미감위에서 최승희는 그 누구보다 동서(東西)와 신구(新舊)를 능숙하게 넘나드는 경계의 미학을 실현하고 있었던 것이다.

7. 근대 최초의 스타, 최승희

최승희는 무대 위에서뿐만 아니라 무대 밖에서도 스타였다. 무용가로서의 성공은 그녀로 하여금 대중문화 영역에서도 주목받게 하는 계기가 되었다. 앞서 밝힌 대로 개인 발표회의 성공이후 일본 광고시장에서 최고의 모델로 인정되었고 그에 따라 최승희의 모습은 무용가라기보다 일반 대중의 시선을 한 몸에 모으는 스타의 모습으로 탈바꿈된다. 그녀의 트레이드마크인 단발머리는 물론 그녀의 옷치장과 장식품 들은 당시 신여성이 욕망하는 가장 모던한 것들이며 유행의 최첨단이었다. 사진에서 보이듯이 최승희가 머리에 쓴 터번은 1940년대 당시 머리에 스카프를 두르는 서구유행을 따른 것이며, 일반 사람들보다는 일부 예술가나 연예인 계층에서 장식으로 착용한 것이었다. 외모와 스타로서의 걸음걸이, 세계적 무용가로서의 행적은 그녀를 바라보는 모든 여성 뿐 만아니라 자기부정을 통해 새로운 탄생을 강요받았고 동시에 욕망했던 수많은 소시민들에게 강렬한 인상을 주기에 충분한 것이었다. 그녀는 새로운 시대의 성공의 상징이었으며 당시 가장 근대적 개인의 전형이었다.

최승희는 다른 학생에 비해 큰 키였지만 처음부터 다른 사람의 눈에 띠는 옷차림을 하거나 유행을 선도하는 것은 아니었다. 일본으로 건너가기 1년 전의 모습인 다음의 사진은 긴 머리를 늘어뜨리고 한복을 입은 숙명여학교 학생의 모습이다. 1926년 일본으로 떠나기 직전의 사진에서도 서양복과 모자를 쓰고 있지만 여전히 긴 머리를 유지하고 있었고 1927년 도쿄 무용연구소 시절의 사진에서도 유별난 복장을 하고 있지 않다.

1922년 숙명여학교 입학당시　　1926년 이시이바쿠 무용단 시절

최승희의 상징처럼 된 단발머리가 남편 안막의 권유로 시작했다는 설이 사실이라면 그들이 서로 만나 결혼하게 된 1931년 이후부터 단발을 한 것으로 추정할 수 있다. 단발머리를 하게 된 배경이 최승희만의 특징을 살리려고 했다는 점, 무용에 필요한 관이나 머리 장식을 신속히 쓰고 벗는데 편리했다는 점 등이 지적되고 있지만 명확한 이유는 알 수 없다. 실제 최승희의 단발머리는 그녀만의 전유물도 아니었고 당시 신여성들에게 유행했던 머리스타일로서 그녀가 개발한 것도 아니었다. 그러나 1933년 이후 일본에서 최고의 인기를 누리는 무용수로서, 또 그 누구보다 대중의 시선을 잡았던 그녀의 모습에서 단발머리는 그녀의 상징이 되었다는 것은 자연스러운 것이다.

정병호에 따르면 최승희는 "복식이나 소지품 등이 화려해서 남편 안막이 사치스러운 생활을 자제하라고 충고를 하거나, 최승희를 후원해 준 후원자들에게 시국에 맞추어 옷을 입으라는 충고를 듣기도 했다"(정병호 1995: 85).

스타로서 자신의 이미지를 더욱 공고히 하기 위해 최승희는 다른 무용가들이 시도하지 않았던 자신만의 사진 브로마이드를 제작, 판매하기도 하였다. 당시 최고의 사진가들의 작업을 통해 무용장면들을 여러 장으로 묶어 관객들에 판매함으로써 흥행의 부수입을 위해서 뿐 아니라 스타로서 자신만의 이미지를 널리 알리려고 하였다. 최승희는 사진[28]뿐

아니라 자신의 모습을 주제로 한 미술 전시회까지 열어 스타의 이미지를 구축해 나갔던 것이다.

8. 나가면서

새로운 삶의 조건은 그것이 강압적이든 자발적이든 과거와의 단절 또는 재해석의 과정을 전제로 하고 과거의 경계를 허물고 새로운 경계를 수립한다. 새롭게 밀려들어오기 시작한 근대는 경계의 해체와 탄생과 연관되어 있다. 반도의 무희, 일본 최고의 무용가에서 세계적 무용가로 변신하는 최승희의 삶은 수많은 근대적 경계성과 관련되어있다.

우선 최승희는 농민들의 춤, 광대들의 탈춤, 기방에 머물러 있던 기생들의 고전무용을 새롭게 해석하여 무대위의 무용으로 탈바꿈 시켰다. 무용이란 말은커녕 무도라는 말이 처음 쓰여진 것[29]이 1925년 이후의 일임을 감안할 때 최승희의 작업은 놀라운 것이었으며 전통공간에서 벗어나 새로운 근대공간에서 춤의 의미를 정의하고, 동서양의 춤을 넘나들었다. 그녀에게 전통은 새롭게 정의되는 것이며 전통적 요소를 재해석한

28) "사진은 아사히 신문의 긴세기, 도쿄신문의 후지모도, 나고시, 아니기와 미국 뉴욕의 사진작가 본봐슬의 손으로 촬영되었다"(정병호 1995: 381).

29) 박용구, 『객석』 1989, p.187

춤으로 성공한 최승희에게 돌아가야 할 과거는 없었다. 전통은 끊임없이 재해석되고 발전되어야 할 최승희의 근대적 프로젝트의 일부였다. 세계적 무용가로 인정받고 싶었던 최승희는 동서양의 민속춤을 재해석하여 자기 스스로 창작한 춤으로 만들기 위한 주체적 노력을 기울였다.

최승희의 경계 넘기는 무용가로서 뿐 아니라 신여성으로서도 주목해야할 것이다. 최승희는 당시 일본을 대표한 현대 무용가였던 이시이 바쿠와의 만남을 통해 무용을 시작했지만 그의 제자로 남기보다는 그를 뛰어 넘어 자립하고자 하였다. 첫 딸의 이름을 승자(勝子)라고 지은 것도 "여자지만 남자를 이겨내서 훌륭한 사람이 되라는 뜻"(정병호 1995: 74)이었다. 일본에서의 화려한 성공 뒤 귀국한 최승희에게 쏟아진 세간의 관심중의 하나는 언제 결혼할 것인가였다. 이에 대해 최승희는 자신의 예술 활동을 위해서는 결혼이 최우선의 목적도 아니며 자신의 결혼이 독립적 무용가로서 방해가 되어서는 안된다는 조건을 밝힌다. 이러한 그녀의 결혼관은 당시로서 놀라운 근대여성의 주체의식으로 평가된다. 최승희는 자신의 삶을 통해서 봉건적 남성 중심사회에서 새로운 여성의 위치를 자각하고 명확한 의식 속에서 자신의 결혼과 무용 활동을 이루어 냈다(유미희 1997).

최승희는 당시로서 그 어느 누구도 불가능했던 수많은 국경을 넘나든다. 반도의 무희, 동양의 무용가를 넘어 세계적 무용가 '최승희'가 되고자 했던 그녀는 미국과 유럽각지를 순회하고 조선인들에게 이름조차 생소했을 남미의 여러 국가들의 국경을 넘나들었고 국경 뿐 아니라 장르적 경계들을 넘나들었다.

그러나 최승희의 경계 넘기는 자유스러운 것만은 아니었다. 수많은 근대적 경계와 부딪히고 타협했던 최승희의 삶은 근대를 살아내기 위한 하나의 전략으로 이해될 수 있다. 이 글에서 경계의 미학이라 불러본 그녀의 예술적 관심은 그녀가 처했던 시대정신, 사회적 조건들과 분리될 수 없는 것이었다. 그녀의 삶은 제국주의와 식민주의적 한계 속에 더욱

빛이 났지만 동시에 그것들의 희생양이 되었다. 조선에 이은 일본의 중국침략, 유럽의 세계대전 속에서 조선에서 일본으로, 또 중국에서 북한으로 점철되는 그녀의 행적은 우리의 근대에서 찾아 볼 수 있는 모든 경계선과 관련된 것이었다. 이 연구에서 최승희를 주목하는 것은 그녀가 단순히 위대한 무용가이기 때문이 아니라 전통과 모던의 관계를 어떻게 풀 것인가를 고민했고 나름의 철학과 실천을 제시한 제3세계의 시민이었기 때문이다.

참고문헌

강이향

1993『생명의 춤 사랑의 춤: 월북 무용가 최승희의 예술과 삶』, 서울: 지양사.

고미숙

2001『한국의 근대성, 그 기원을 찾아서: 민족· 섹슈얼리티· 병리학』, 서울: 책세상.

김미현

1996『한국여성소설과 페미니즘』, 서울: 신구문화사.

김진송

1999『서울에 딴스홀을 許하라』, 서울: 현실문화연구.

김찬정

2003『춤꾼 최승희』, 서울: 한국방송출판.

광주 시립미술관

2002『최승희』 하정웅 콜렉션 특별전 (2002.8.1-2002.10.20).

노형석

2004『모던의 유혹, 모던의 눈물: 근대 한국을 거닐다』, 서울: 생각의 나무.

다가시마 유사부로·정병호

1994『세기의 미인무용가 최승희』, 동경: 에무데이샤.

반 뒬멘, 리하르트 (최용찬 옮김)

2000『역사인류학이란 무엇인가』, 서울: 푸른역사.

박지향

2003『일그러진 근대: 100년 전 영국이 평가한 한국과 일본의 근대성』, 서울: 푸른역사.

박천홍

2003『매혹의 질주, 근대의 횡단: 철도로 돌아본 근대의 풍경』, 서울: 도서출판 산처럼.

배연형 · 이정희 · 박수경
2002 한국공연예술자료선집 ②-『조광』·무용 · 연희. 서울: 민속원.

서울 사회과학 연구소
1997 『근대성의 경계를 찾아서』, 서울: 새길.

손정목
1982 『한국 개항기 도시사회경제사 연구』, 서울: 일지사.

신명직
2003 『모던뽀이 京城을 거닐다』, 서울: 현실문화연구.

역사문제연구소
2001 『전통과 서구의 충돌: '한국적 근대성'은 어떻게 형성되었는가』, 서울: 역사비평사.

이애순
2002 『최승희 무용예술연구』, 서울: 국학자료원.
2002 『최승희 무용예술문집』, 서울: 국학자료원.

유미희
1997 "여권주의 입장에서 본 최승희 무용예술연구," 이화여자대학교 박사학위 논문.

정병호
1989 "월북 무용가 최승희를 재조명한다," 『객석』 9월호.
1995 『춤추는 최승희: 세계를 휘어잡은 여자』, 서울: 뿌리깊은나무.
2004 "시대를 앞서간 춤의 여신 최승희," 『몸』 2월호.

Debord, Guy
1983 *The Society of The Spectacle*. Detroit: Black and Red.

Giddens, Anthony
1990 *The Consequences of Modernity*, Stanford: Standford University Press.

Herzfeld, Michael
2001 *Anthropology: Theoretical Practice in Culture and Society*

Oxford: Blackwell Publishers.

Jenks, Chris

1995 "The Centrality of the Eye in Western Culture," *Visual Culture*, London: Routledge.

Kim, Young-Hoon

2003 "Self-Representation: The Visualization of Koreanness in Tourism Posters during the 1970s and the 1980s" *Korea Journal*, Vol.43 No.1 Spring pp. 83-105.

Said, Edward

1978 *Orientalism*, Routledge and Kegan Paul.

〈key concepts〉: Modernity in Korea, Coloniality, Spectacle, Visual Culture

Border Aesthetics: Choe Sung-hui's Life and the Modern Experience

Kim, Young-Hoon*

The central question of this research is to probe the connection between Choe Sung-hui and the modern. The life of Choe Sung-hui more than any other, must be understood under the larger rubric of the period and structure. Choe Sung-hui, who was dubbed "the dancer of the peninsula," "Korean dancer," and "the world dancer," was, without question, the most famous figure of that period. How can Choe Sung-hui's success be explained? Her success is intimately linked with modern conditions and her life offers an important clue in shedding light on how she and her contemporaries experienced the modern both as a system and as an ideology. Choe Sung-hui is a single individual but at the same time, a complex icon produced by numerous audiences, critics and the spirit of that period.

Based on existing researches, this research attempts to connect the "visual," the nucleus of the modern experience with Choe Sung-hui's dance and her life. In other words, Choe Sung-hui lived the most

* Assistant Professor, Ewha Womans University

spectacular life of that period and through her we can arrive at an understanding of what a spectacle meant, examine its rise and view its power within the space of the modern.

First of all, Choe Sung-hui crosses many national borders that were impossible for anyone else. She toured all over the United States and Europe, crossed borders of South American countries that most Koreans must have not even heard of. She crossed not only national borders but borders in genre.

Choe Sung-hui reinterpreted traditional dance that dwelled either in the pleasure quarters, farmers' dances, or circus mask dances to dance that is performed on stage. Her dance also freely crossed the lines between the Eastern and Western dance. Tradition has become newly defined through her. For Choe Sung-hui, who had successfully reinterpreted traditional elements into dance, there was no past to which she had to return. Tradition was a mere extension of the endlessly re-interpreting and developing modern projects.

Choe Sung-hui's border crossing should be noted from the vintage point of a dancer as well as that of a modern woman [shin yosong]. She was thoroughly aware of women's new position in a feudalistic male-centered society and in her lucid consciousness pursued her marriage and dance activities.

This paper focused on Choe Sung-hui not simply because she was a great dancer but because she anguished over how to resolve the relationship between tradition and modern, and moreover she was a citizen of the third world who had the courage to suggest her own philosophy and practice.