

억압에서 해방으로: 춤과 몸*

김 말 복

이화여자대학교 무용과 교수

I. 머리말

II. 춤에서 몸의 해방과 신체문화의 태동

III. 한국사회에서 신체문화의 전개와 몸

IV. 근대 한국사회에서 춤과 몸

V. 맺음말

참고문헌

Abstract

I. 머리말

오늘날 몸에 대한 담론은 지난 4세기여 동안의 인간 신체에 대한 정신적, 현실적 억압을 보상받으려는 듯 기세등등하다. 그러나 이런 몸에 대한 새롭고도 열린 논의는 1960년대 인간 신체에 대한 새로운 이미지가 형성된 이후부터 활발하게 전개되었다. 그리고 이는 19세기말부터 20세기 전반에 걸친 현대 춤의 인기와 춤에서 해방된 몸의 발견에 이은 전 세계적인 신체문화의 전개위에 가능한 것이었다. 따라서 본 연구는 그러한 서양에서의 춤과 몸의 해방과정과 신체문화의 형성과정을 살펴본 뒤 서구의 근대적 몸과 춤이 한국사회에 유입되는 과정을 서양에서 전개된 신체문화의 연속선상에서 다루었다. 그러므로 본 연구는 오늘날 몸 중심적 사고가 형성되기 위한 기초가 바로 동서양 역사에서 오랫동안 억압받아오던 몸과 춤에 대한 부정적 인식이 제거되고 일상 문화 속에 부활하게 되는 신체문화의 시기가 있었기에 가능하였다는 전제에서 출발한다. 철학적 중

* 본 연구는 2004년도 이화여대 한국학특성화 기반조성사업 연구비지원을 받았음.

교적 이유로 전통적으로 뿌리 깊었던 몸에 대한 막연한 공포가 해소되고 몸으로서의 인간에 대한 긍정적인 이해가 자리 잡게 되는 시기는 19세기말이다. 이로 부터 20세기 전반까지의 유럽과 미국에서 몸에 대한 새로운 인식이 생겨나고 사람들이 몸 움직임의 감각에 노출되어 춤을 선두로 적극적인 신체 활동을 일상에서 경험하는 신체문화를 꽃피우게 된다. 그리고 신체문화의 출발은 춤에서의 몸의 새로운 발견에서 비롯되었으며 그 결과 춤과 몸에 대한 일반인들의 인식의 변화가 무용현상뿐 아니라 인접한 문화 분야에서 전개되는 과정을 춤의 영향과 관련하여 살펴보고자 한다.

서구의 근대문명이 춤과 몸을 앞세우고 우리나라에 들어오기 시작할 당시 우리나라의 풍부한 무용문화와 오천년 가무민족의 역사는 조선조 오백년의 반신체적 유교사상에 의해 철저하게 잊혀지고 춤과 몸에 대한 존재를 인정하지 않는 부정적인 인식이 자리 잡고 있었다. 그러므로 20세기 초 근대화과정에서 서구의 신체문화가 유입되는 과정에서 드러나는 몸과 춤에 대한 당시의 인상과 충격을 다루고자 한다. 그리하여 근대 한국사회에서 신체문화가 전개되는 과정에서 드러나는 춤과 몸에 대한 인식을 지적하고 그것이 개화와 함께 일어난 몸과 춤의 해방의 과정이었음을 지적하고자 한다. 그리하여 우리의 전통적인 몸과 춤의 개념과 인식이 어떻게 서구화되고 변모하게 되는지의 과정을 살펴보고자 한다.

II. 춤에서 몸의 해방과 신체문화의 태동

서양의 최초의 예술 춤의 양식인 발레의 기본자세와 포즈는 발레를 사랑한 루이 14세의 지시에 의해서 가장 기본적이고 아름다운 발과 팔의 자세를 분류하고 정리하여 체계화한 것으로서 르네상스 귀족들의 세련되고 문명화된 신체 이미지의 반영체이자 그들의 행동규범이며 틀이었다. 발레의 기본자세와 동작은 사회학자 엘리야스(Elias)가 개념화한 ‘문명화된 몸(civilized bodies)’의 과정이 가장 먼저 그리고 예증적으로 나타나는 대상이며 몸을 통제하고 훈육하는 방식의 산물이다. 당시 르네상스 귀족사회에서 춤은 생존전략이자 궁중예절의 가치규범에

따라 자신의 몸을 관리하고 통제하는 자신의 신체이미지를 관리하는 수단이었다. 그러므로 르네상스 유럽 귀족들의 몸가짐은 철저하게 계산되고 조정되어진 신체선과 행동방식으로 재단되어지고 통제된 억압된 틀을 지니고 있었다.

루이 14세가 설립한 프랑스왕립 발레아카데미에서 비롯된 전문적인 발레기교의 발달은 무용수의 몸을 발레의 이상적인 형과 틀 속에 가두어 머리끝에서 발끝까지 심지어 시선까지도 졸라매고 억압하는 것이다. 모든 동작과 자세는 철저하게 규범화되고 기준에 따른 것이었으며 심지어 이들의 시선과 신체부분의 위치와 각도 그리고 감정표현까지 철저하게 계산되어져서 연출되는 것이다. 모든 스텝과 자세의 연결과 실시는 규범화되고 한정되어 그 외의 포즈는 허용되지 않았으며 매 동작의 연결 역시 관습화되고 성문법처럼 절대적인 권위를 지닌 것으로 준수되었다. 17세기 궁정발레가 점차 기교적으로 발전하면서 19세기에 이르러서 발레 무용수의 몸은 더욱 억압되고 통제받는 지경이 되었다. 몸통을 졸라매는 코르셋과 엄청난 크기의 가발, 다리 높이를 제한하는 치마 지지대와 겹겹의 치마 그리고 천상을 지향하는 발레의 이미지를 구현하기 위해 개발된 토슈즈는 무용수의 몸을 머리끝에서 발끝까지 심지어 시선까지 철저하게 계산되어진 이상형의 틀 속에 가두어두는 결과를 초래하였다. 그러므로 발레의 역사는 신체를 한 치의 오차 없이 발레의 이상적인 틀에 맞추고 가두어가는 기교발전의 과정이라 할 수 있다.

낭만발레시대로 접어들면서 발레리나의 몸은 또 다른 위압적인 시선에 의해 통제되고 규정되게 된다. 바로 남성 관객들의 관음증적 주목의 대상으로서 자신에게로 향해지는 시선을 항상 의식하고 내면화하여 이에 따라 자신의 움직임을 조정하고, 기교적 방법에 맞춰 ‘어떻게 추는 것’ 만큼이나 중요하게 ‘어떻게 보일까’ 하는 것을 의식하고 이로부터 자유로울 수 없는 처지가 되었다. 그리고 발레리나의 몸은 엄격한 성도덕과 공포에 가까운 몸에 대한 인식으로 유명한 빅토리아시대로 접어들면서 사회적으로는 논의할 수 없었던 여성과 그 몸에 대해 예술적인 맥락에서 공공연하게 얘기하고 경험할 수 있는 기회를 제공해 주는 대상이 되었다.

서구문명에서 최초로 공공연하게 그리고 예술적으로 몸을 칭송하고 숭배하

게 된 사건은 19세기 전반 낭만발레와 함께였다. 낭만 발레의 시작은 엄격한 성도덕과 몸을 부정하는 빅토리아시대의 시작과 때를 같이한다. ‘빅토리아시대 사람들은 육체가 품위를 손상시킨다고 생각하였으며 대중들이 육체를 대하는 태도에는 부정과 왜곡, 그리고 공포심이 혼합되어 있었다’¹⁾ 이들의 몸에 대한 공포심은 19세기 중반에 절정에 이르게 된다. 1840년대부터 여성의 옷은 전신을 덮고 감추기 시작하여 치마는 지면에 닿을 만큼 내려오고 턱밑까지 오는 옷깃에다 긴소매에 레이스를 달고 머리에는 보닛(bonnet)모자로 착 달라붙게 쓰고 장갑 그리고 상반신을 덮는 쇼울까지 여성들을 완벽한 미이라로 만들었다. 그리고 1830년대부터 1890년대까지 여성의복의 필수적인 기초로 유행한 코르셋은 여성에게 강요된 복종과 남성의존성을 물리적으로 표현하는 것이었다. 코르셋으로 단단히 조여지지 않은 여성의 몸은 도덕적 방종을 상징하는 그 당시에 움직임과 이미지를 통해 이상적인 여성성을 몸을 통해 보여주는 낭만발레는 전 유럽에서 열광적인 인기를 얻었다. 발레대본을 쓰고 발레 평을 쓰기도 하였던 고티에(Gautier)와 역시 발레에 대한 평과 진지한 글을 쓴 시인 말라르메(Mallarme), 그리고 자신의 가장 이상적인 인간의 모습을 무용수의 몸에서 찾은 철학자 니체(Nietzsche)등의 당대 지식인들이 발레에 대해 논의할 때 그 구체적인 대상은 발레리나의 몸이었다.

외형적으로 발레는 부르주아적 시각여흥 중의 하나였지만 내용적으로는 사회통념상 그 존재성조차 부정되는 여성의 몸이 살아 움직이는 예술이었다. 최초의 발레비평가로 애기되는 고티에는 당시 다른 발레비평가들처럼 발레와 발레리나를 이상화하고 숭상하였지만 실질적으로 자신이 이를 성적인 대상으로 바라보고 대중들의 발레리나에 대한 관능적인 시선을 형성하는데 기여했다는 사실을 인식하지 못했다. 고티에는 발레가 단지 여성들을 보여주는 전시장일 뿐만이 아니라 ‘그 주제가 여성이며, 발레에 의해 정의되어진 여성’을 탐구하는 예술이라 하였다. 당시 발레리나들은 망사로 만든 로맨틱 뽀뽀라 불린 발레치마를 입었는데 이는 빅토리아시대 도덕가들이 그 존재조차 무시하고자했던 여

1) 스티븐 킨(1996), 『육체의 문화사』, 이성동(역), (서울: 의암출판), p.13.

성의 하반신을 겹겹으로 가리면서도 그 형태를 살려내는 것이었다. 하얀색의 겹겹의 망사 천으로 만들어져 발목이 완전히 드러난 발레치마는 뒷막에 비치는 무대조명에 의해 신체윤곽이 상상의 여지도 없이 완전히 드러나는 것이었다. 당시 여성들이 오늘날과 같은 팬티를 입고 있지 않았으므로 루이 15세는 오페라극장에서 발레리나들이 타이츠를 입도록 법제화하였다. 그러나 타이츠 역시 다리에 착 달라붙어서 다리를 가리면서 동시에 드러내는 이상한 의상이었다. 즉 몸을 가리고 있다는 사실을 드러내지 않으면서 다리를 가리기위한 용도로 개발된 타이츠는 결과적으로 다리를 덜 드러내기보다는 더 강조하였다. 당시 낭만발레의 열성팬들을 지칭하는 유머로 “그들은 ‘여자를 보는 것(la voir)’ 이 ‘그녀를 갖는 것(l' avoir)’ 이기를 바라는 사람들”이라고 얘기되었다. 그의 평문에서 드러나는바 고티에가 발레에서 본 것은 자신의 말처럼 시적인 이미지가 육화된 모습 혹은 화신 또는 부활이었는지는 몰라도 실질적으로는 시각적으로 구성된 읽을 수 있는 여성의 몸의 형태였으며 여성성이었다. 그의 비평에서 주로 다루고 있는 것은 그가 평하고 있는 작품 내용과는 상관없이 발레리나의 신체적 묘사에 국한되어 있다. 그는 실제로 무용수들의 몸을 자신의 색채감 있고 풍부한 시적인 상징 언어로 그려내고 있다. 고티에는 발레를 당시 사회적으로 논의될 수 없는 여성의 몸에 대해 말하는 수단으로 삼은 것이다. 그러나 19세기 중엽 이래 인간을 육체적 존재로서 이해하고자하는 움직임과 함께 유물론적 신체 인식이 발전하면서 자연과학자들과 예술가들이 자연스레 몸에서 흘러나오는 소리와 감각 그리고 몸의 쾌락에 귀 기울이게 되었다. 그리고 그때까지 이성 중심적 서양 철학사에서 인간의 짐승성과 광기와 관련되어 생각되어오던 디오니소스적 정신을 니체가 되살려내면서 춤과 몸 역시 새롭게 부활하였다. ‘아폴로적 지혜’와 ‘디오니소스적 정욕’으로 표현되는 관용어에서 알 수 있듯이 디오니소스적 정신을 표현하는 수단은 몸의 언어일 수밖에 없다. 그리고 디오니소스의 부활은 춤의 부활을 의미하는 것이기도 하다. 이후 19세기 유물론자들이 몸에 대한 잘못된 공포를 견어내고 인간존재의 감성적 성적 기능을 환기시켜줌으로써 19세기말에 이르러 부정적인 몸의 인식이 사라지게 되고 나아가 건강한 육체 만들기 운동이 전 유럽에서 일어나게 된다. 이때 니체가 춤에서 디오니소

스를 발견한 것처럼 일반인들이 춤에서 새롭게 발견한 몸의 경험은 이어지는 신체문화부흥의 매체요 기폭제가 되었다. 그리하여 19세기말부터 20세기 전반에 걸쳐 유럽과 미국에서 전개되는 신체문화의 열기는 새로운 춤 형태인 현대 춤의 몸과 정신에서 비롯되었다.

현대춤의 선구자 로이 풀러와 이사도라 던컨은 몸을 구속하는 코르셋과 토슈즈 그리고 감정이 결여된 관습적인 표현방식을 벗어던지고 발레 테크닉의 엄격한 규칙과 남성관객들의 관음증적 시선에 묶인 ‘포로’ 무용수들을 해방시킨 자유의 전사였다. 이 새로운 춤의 목적은 무용을 인간의 가장 고귀한 표현 형태로 만들기 위해 ‘오래된 춤’을 재건하는 것이었다. 이들은 감각적 즐거움이상의 정신적인 것을 표현하기위해 인간의 육체를 향상시켰으며 신체와 영혼의 조화를 이룬 춤을 미래의 이상으로 삼았다. 이들 ‘해방된’ 춤의 모습은 20세기초 사람들에게 ‘신체해방의 상징’ 이 되었다.

맨발과 맨다리 그리고 흘러내리는 그리스 튜닉같은 의상아래 발레 춤에서 그 움직임이 억압되었던 몸통이 구불거리며 살아 움직이는 몸의 이미지는 매우 육감적이었지만 발레리나를 구속하였던 기교적, 성적 구속으로부터 해방된 자유로운 것이었다. 던컨의 춤은 살 내음을 느끼게 하는 몸이었지만 그러한 동작들은 영혼의 소리와 정신적 메시지와 사상을 얘기하는데 사용되었다. 해방된 몸은 이제껏 철학적으로 보이지 않는 정신적인 것을 몸으로 드러내 보이고자 하는 시도였다. 자신의 이상적인 예술표현을 로이 풀러의 춤에서 발견한 말라르메는 눈으로 볼 수 있는 것 이상의 ‘지적이고intellectual’, ‘상상적인imaginative’ 요소를 춤에서 보았으며 이때 풀러의 몸은 ‘기호 그자체로서 상형문자 혹은 표의기호’로 읽혀졌다. 따라서 말라르메에게 춤은 단지 보는 대상이 아닌 읽혀지는 대상으로서 텍스트이며 근본적으로 ‘상징emblematique’ 과 ‘풍유allegorique’와 같은 비유적 상징성을 지닌 시적인 형식이었다. 그 결과 상징과 시인의 눈에 무용수의 몸은 구체적인 신체적 형태를 가리운체 정신적 철학적 상상의 대상 혹은 상징체가 되었다. 그리하여 무용수의 몸은 육체성을 초월한 순수 기호로서 작품의 내용을 상징하고 있는 바의 의미 그 자체가 되었으며 자신의 몸을 성적인 대상이 아닌 표현의 주체로서 시적 상징체로 초월하는데 성공하

었다. 발레의 박제화되고 수동적인 정지상태의 동작과는 달리 해방된 육체의 자연스런 움직임의 강화하고 연속적으로 동작이 이어지도록 한 점이 달라진 몸과 춤 그리고 여성의 이미지를 완성하는데 크게 기여하였다. 그리고 새로운 춤을 보는 19세기말의 관객들은 19세기전반의 발레관객들이 단지 비평가가 글로서 그려놓은 발레리나의 몸을 경험하는데 그쳤음에 반해 직접 자신의 몸을 움직여 몸 움직임의 감각에 눈뜨게 되었다.

신체문화의 태동은 춤에서 몸 움직임의 발견과 함께 일반인들이 운동감과 속도감에 노출되고 이를 경험하게 되면서 시작되었다. 1890년 보통 걸음걸이의 세배의 속도를 지닌 자전거의 대유행은 사람들의 양다리를 빨리 움직이게 함으로써 운동감과 속도감에 눈뜨게 하였고 델사르트(Francois Delsarte)와 달크로즈(Emile Jacques Dalcroze)는 일반인들이 생활에서 몸을 경험하고 몸을 통해 효과적으로 자신을 표현할 수 있는 방법과 몸을 단련할 수 있는 미용체조와 같은 구체적인 방식을 제공하여 사회 전반에 신체문화의 열기가 번져가도록 한 직접적인 계기가 되었다. 19세기말 교육자들이 춤을 건강한 신체운동의 방법으로 칭찬하기 시작하고 이는 일반인들의 움직임에 대한 새로운 인식을 형성하는데 기여하였으며 이와 함께 당시 던컨보다 훨씬 대중적이었던 무용가 모드 알랜(Maud Allan)과 루스 세인트 데니스(Ruth Saint Denis) 같은 이의 활약에 힘입어 춤이 사회적 유행의 중심이 되어 대중적으로도 신체문화의 큰 유행을 불러일으킨다. 당시 인기 있던 현대 춤의 선구자들에서 일반인들이 경험한 것은 종전의 발레에서 보았던 정지상태의 포즈들의 연결이 아니라 자발적으로 끊임없이 움직이는 해방된 신체의 움직임과 속도 그리고 자유롭게 굽혀지고 흔들리는 몸의 양감이었으며 운동적인 공감이었다. 그리고 일반인들의 신체훈련법으로 고안된 델사르트 시스템이라 불린 신체자세 표현법 엑서사이즈는 사교계의 부인들이나 가수과 교사 웅변가와 유명한 배우들을 위시하여 일반인들 사이에 널리 퍼졌으며 델사르트의 사후(1781)에는 미국에까지 건너가 1890년대부터 1920년대까지 대중적인 스피치 트레이닝 방법으로 인기있었다. 이와 유사하게 신체 움직임과 음악교육을 결합한 달크로즈(Emile Jacques-Dalcroze)의 ‘유리드믹스(Eurhythmics)’ 역시 대중 속의 신체문화의 열기를 보급하는데 기여하였다. 중

은 리듬이라는 뜻을 지닌 유리드믹스는 인간 움직임이 역사적으로 새롭게 주목 받는 가장 중요한 시기에 나타나 즉각적인 성공을 거두었을 뿐 아니라 당시의 신체교육이 보급되는 시대적 흐름에 편승하여 사회 전반에 보급되었다.

유리드믹스의 영향을 체조에 결합한 리듬체조라는 예술적인 체조의 등장은 소녀와 여성들에게도 적합한 체조로서 이후 남녀노소모두를 위한 체조운동의 열기가 전세계적으로 보급되는데 크게 기여한다. 당시 체조는 민족주의적이고도 정치적 성향의 발생동기로 인해 지녔던 과격한 신체단련이나 예비 군사훈련 같은 성격이 어린이나 여성을 비롯한 일반인에게는 적합하지 않은 종목이 많았다. 히틀러는 '건강하고 활력 있는 정신은 역시 강건하고 활기찬 육체에서' 가능하다고 생각하여 범국민적 신체단련교육에 우선적인 중요성을 두었으며 자신의 우월한 민족적 인식에 따라 체조와 병역을 의도적으로 결부하여 전 국민을 대상으로 하는 군사예비교육의 성격을 지닌 체조를 권장하였다. 1920년대를 전후로 아름다운 자세와 우아하며 자연스러운 신체의 전신운동을 강조하는 리듬체조의 개발과 함께 공, 후우프, 곤봉 등을 사용하는 리드믹하면서도 힘들지 않고 재밌게 할 수 있는 체조형식의 개발로 인해 체조가 진정으로 범국민적이고도 대중적인 형태의 신체활동으로 전 유럽과 전 세계로 보급되게 되었다. 그리하여 20세기 초 전세계적인 체조의 열기를 불러일으킨다.

19세기말과 20세기 초에 걸쳐 유럽 전역에서 춤을 비롯하여 체조와 스포츠 즉 골프와 테니스, 크로켓과 수영, 보디빌딩과 자전거 타기 등의 신체활동을 포함하는 신체문화가 활발히 전개되었다. 여성들의 자전거 타기는 1890년대부터 대단한 인기였고 대중문화에 있어서 유럽의 모든 음악 홀에서 춤은 즐겨 공연되는 공연형태였으며 수준에 있어서도 순수예술적인 것과 대중적인 것이 함께 올려졌으며 모두 열렬히 애호되었다. 춤은 가수나 코미디언들이나 대중적인 연예인들이 필수적으로 갖추어야할 자질이었다. 이렇듯 춤이 일상생활 속에 가까이 다가가자 춤의 내용이나 형태도 대중적인 춤의 형태가 새롭게 등장하게 된다. 19세기말 프랑스에서는 미국에서 건너온 흑인들의 무용인 민스트럴 쇼(minstrel show)와 케이크 워크(cake walk)는 특히 인기 있었으며 그 외 레뷰(revue)와 보드빌(vaudeville)의 공연형태 역시 인기 있었다. 이런 대중적인 공

연형태의 발달은 뮤지컬의 등장으로 이어진다. 뮤지컬과 영화 같은 대중예술의 영역에서 사회적인 춤의 열기에 즉각적으로 반응하여 춤을 그들의 장기로 삼았다. 뮤지컬은 1920년대와 30년대 유럽과 뉴욕의 관객들을 열광의 도가니로 그리고 춤의 열기로 휩싸이게 만들었다. 뮤지컬에서 원동력으로서의 춤의 힘과 위상을 대변하는 작품은 바로 「West Side Story」(1957)이다. 이렇듯 뮤지컬의 중심으로서 춤의 역할을 반증하는 흐름은 「Godspell」, 「Jesus Christ Superstar」 그리고 「Chorus Line」으로 이어진다. 이러한 뮤지컬의 역사는 20세기에 접어들어 춤의 중요성과 현대 사회 속에서 춤의 정체와 영향력을 반증하고 있는 예이다. 20세기 초 새롭게 등장한 대중적인 예술인 영화에서도 춤은 중요한 흥행 요소였다. '1930년대부터 영화에서 춤의 시대가 도래하고 황금기를 맞이하게 되었다고 할 수 있다.'²⁾ 1930년대 초창기 영화에 기록된 춤의 형태는 뮤지컬 코미디 스타일이었으며 유성영화시대가 되면서 음악에 맞추어 추는 춤이 새롭게 조명되면서 크게 인기를 끌고 1950년대에 이르면 단순한 뮤지컬로부터 춤이 영화의 실질적인 구조의 중요한 부분으로 변화하는 할리우드 춤 영화의 변천과정을 보여준다. 유성영화시대와 함께 본격적으로 시작된 영화사는 20세기 현대사회의 춤의 열기를 고스란히 기록해 놓는 매체가 되었다. 당시 사회적으로 유행하는 춤을 단지 포착해 놓은 것에 불과한 1920년대와는 달리 1970년대의 「토요일밤의 열기 Saturday Night Fever」와 「그리즈 Grease」등은 사실상 당시의 디스코댄스의 열풍을 불러 일으켰다고 할 수 있다.

일상생활에서의 춤의 열기와 신체활동에의 욕구는 자연스레 인간 신체의 재발견으로 이어지게 되었다. 두 번의 세계대전과 60년대 성해방운동은 엄격한 청교도적 금욕주의로부터 공공연하게 성적인 조크가 이루어지는 사회적 분위기를 형성하게 되고 전통적인 윤리 기준과 가치가 무너지게 되었다. 이러한 과정에 '나체는 사회적 저항의 수단으로 사용되었다.'³⁾ 그러나 나체가 새롭게 경험한 자유를 표현하는 매체로 먼저 사용된 것은 1920년대의 현대 춤에서 먼저 발견된다.

2) Mary Clarke & Clement Crisp(1981), *The History of Dance* (New York: Crown Publishers), p.238.

3) Walter Sorell(1981), p.425.

1930년대 미국의 현대춤을 이끈 도리스 험프리의 경우처럼 굳터터기없는 신체와 움직임의 자연스러움과 아름다움을 강조하는 의미에서 벗는 경우가 있는가 하면 헬렌 타미리스(Helen Tamiris)처럼 가장 순수한 예술형식인 춤이 의상의 도움 없이 무용수의 신체로 관객과 교감하여야한다고 생각한 무용가도 있었다. 1920년대 독일의 무대와 일상생활에서 나체의 유행은 대단하여 유럽에 나체촌이 생기기까지 하였다. 1920년대의 어떤 의미에서 순수한 나체에의 매혹은 1960년대에 되살아나기 시작한다. 1960년대 연극과 현대춤에서 나체는 무대위에서 습관적으로 발견되는 광경이 되었으며 이에 대한 태도는 마치 타도해야할 대상으로서 병적인 대상 혹은 편견에 대한 것처럼 거칠고 거의 메스꺼울 정도였다. 오늘날 모든 예술장르에서 나체는 빠지지 않는 요소로 자리를 차지하고 있다. 일상에서의 신체 역시 옷을 벗기 시작하였다. 전신을 뒤덮는 롱스커트와 롱스리브로부터 미니스커트와 배꼽 티 그리고 속옷 패션과 시수루에 이르기까지 일상생활에서의 몸도 옷 밖으로 나오기 시작하고 이들 역시 거리에서 춤추고 있다.

III. 근대한국사회에서 신체문화의 전개와 몸

서양의 신체문화가 절정에 이르렀을 시기인 1920년대는 우리나라의 개화기와 일치한다. 따라서 우리나라에서 일어난 근대화의 과정은 바로 서구식 춤과 몸을 앞세우고 진행되었던 것이다. 오천년 가무민족의 풍부한 무용문화의 전통은 조선조를 지나면서 사회적으로 실종되고 몸에 대해 경직된 반신체적 문화로 변화하여 있었다. 따라서 유교문화권의 중심이었던 조선조 말 우리나라에서의 근대화의 시작은 근본적인 삶과 사고방식의 전환을 요구하는 엄청난 충격을 주면서 시작되었다. 본 장에서는 근대화와 함께 서양식 몸과 춤의 패러다임이 이식되는 과정에서 드러나는 한국사회가 겪었던 몸과 춤의 인상과 충격을 20세기 전반에 이르기까지 살펴보고자 한다.

앞장에서 살펴본 서양에서의 신체문화의 전개는 부정적인 몸과 춤에 대한 인식이 낭만발레 시대와 함께 점차 해방되어 일반 대중문화 속으로 전파되어 간

과정이다. 서양의 부정적인 몸에 대한 인식은 인간 신체를 물질(matter)로 보아 사고능력을 지닌 정신에 비해 열등한 것으로 생각하기 때문이었다. 그러나 우리나라 동양의 기원론적 세계관에서는 서양의 물질에 정확하게 상응하는 개념을 발견하기 힘들고 동양사상의 근저에는 심신일여(心身一如)의 철학이 자리하고 있다. 따라서 동양의 인간관에서는 마음을 떠나 몸을 생각할 수 없으며 몸에 대한 독자적인 사고 역시 불가능하였으므로 서양인들이 지녔던 부정적인 물질로서의 신체개념은 부재하였다고 할 수 있다. 그러므로 유학에서 몸(身)에 대한 논의를 독자적으로 찾아보기는 매우 힘들고 유교에서 인간은 타자와 분리된 존재가 아니라 가문이나 국가와 같은 공동체의 일원으로 이해된다. 따라서 ‘몸은 하나의 구체적인 육체라기보다는 그것의 주인인 마음(心)의 지령을 행위로 표현하는 추상적인 매개체라고 할 수 있다’⁴⁾ 그러므로 이러한 동양의 기증심적 즉 정신과 마음(心) 중심적 인간관아래에서 자신의 육체를 기른다고 하는 서양의 신체 단련법 같은 것은 이차적인 의미밖에 지니지 못한다. 따라서 송 대 이후 중국과 조선조말의 문인들은 마음을 수양하는 다양한 방법들을 개발하고 사용하였는데 이는 근본적으로 인간의 마음을 어떻게 다스릴 것인가 하는 문제 의식에서 출발하여 마음을 크게(大)하거나 비우고자하는 다양한 수심법(修心法)과 양생법(養生法)들이었다.

동양적 인간관에 입각하여 마음을 바르게 하는 것이 바로 몸을 바르게 하는 것이라는 수양법이 팽배했던 조선조에서 몸의 독자적인 작용이나 운용이라는 인식은 애초에 성립될 근거가 없는 것이다. 따라서 조선조말의 문화적 상황은 당대 유럽의 텔사르트 체조법과 같은 독립된 신체문화의 개념이나 인식이 생겨날 수 없는 상태였음을 알 수 있다. 조선조 문인들은 차원 높은 정신적 성취와 도덕적 성취에 의해 길러지는 기인 ‘호연지기’를 이루고자하였다. ‘호연지기’는 곧 몸과 마음의 오묘한 결합관계에 의해 몸에 드러나기 마련이다. 그러므로 대부분의 조선 유학자들은 평정심의 회복 혹은 ‘무욕(無慾)의 마음’을 최선의 수양법으로 생각하였다. 이러한 심신론의 배경 하에 조선조의 양반들이 자신의

4) 앞의 책, p. 206.

몸을 직접 움직여 춤을 추는 일이 없어진 이유를 이해할 수 있으며 따라서 그들의 수양방법이 독서와 정좌, 호흡법과 명상을 통한 정신적인 것이었으며 그 결과 신체개념의 실종과 부재 그리고 궁극에는 반신체적이고 인문학적 교양문화가 형성된 이유를 알 수 있다.

그러나 한일합방과 식민지시기를 거치는 동안 우리나라에 도입된 신문화와 모더니즘은 많은 현대적 충격을 안겨 주었다. 1930년대 우리나라에서 ‘모던(modern)’이란 일본에서와 마찬가지로 ‘시대의 첨단’을 의미하였으며 시대의 ‘첨단’이란 ‘영화와 재즈, 댄스, 스포츠를 통해 수입된 모더니즘이었다.’⁵⁾ 이들은 모두 서양에서 전개된 신체문화를 이끈 선두주자들이다. ‘모더니즘의 구성원은 모보(모던 보이-필자주) 모거(모던 걸-필자 주)요, 그것의 양식은 재즈, 댄스, 스피드, 스포츠이요 그것의 표현은 에로(에로틱), 그로(그로테스크), 넌센스이다.’⁶⁾ 즉 앞서 2장에서 살펴본 바의 서양의 춤과 체조, 스포츠 등의 신체활동의 대유행이 서양 모더니즘 문화의 특징적인 성격으로 인식되어 20세기 초의 우리나라에 들어온 것이다. 그리고 이러한 신체문화의 유입은 서양의 경우처럼 춤의 근대적 발견과 유행과 함께 시작되었다.

1900년대 초반 조선에 상주하는 외교관들의 무도회에서 서양의 사교춤(social dance)이 처음 추어졌으며 1910년대까지 조선귀족과 외국인을 중심으로 추어지던 사교춤은 1920년대에 들어 일반인들 사이에도 열풍으로 번졌다. 1913년 일본의 텐가스(天勝)곡예단의 국내 초연이 있었는데 이들의 공연은 당시 서양에서 유행하던 대중적인 춤 형식을 선보였다. 천승의 공연은 장안의 화제가 되었고 천승곡예단은 1934년까지 빈번하게 한국공연을 하였다. 1921년에는 러시아 블라디보스톡(海參威) 청년학생단의 조선 순회공연이 있었는데 이들은 우리나라에 처음으로 서양의 민속춤과 사교춤의 음악을 소개하였다. 블라디보스톡 청년 학생단의 조선 순회공연은 우리나라에 ‘무도’의 바람을 불러 일으켰다는 점에서 중요하다. 순회공연에서 ‘코삭크’ 댄스는 매 공연마다 피날레를

5) 가와사키 쓰네우기의 편(1994), 『일본문화사』, 혜안 재인용(김진송(1999), 『서울에 판스홀을 허하라』, (서울: 현실문화연구), p.44.

6) 오석천(1931), 모더니즘 회론, 『산민』, 1931년 6월호 재인용(김진송(1999), p.61.)

장식하였으며 열렬한 박수와 앵콜을 불러 일으켰다. 순회공연단의 인천공연에서 서반아춤과 코팩 댄스에 쏟아지는 만장의 박수로 인해 극장이 ‘무너질 듯하였으며’라는 『동아일보』(1921. 5. 18)⁷⁾의 기사가 있고 이들 공연단이 돌아간 뒤 열린 ‘토월회’의 제 3회 연극공연 중에 삽입된 코팩 춤이 ‘끝나자마자 박소리가 우뢰같이 터져 나오고 앵콜을 부르짖는 관중의 고함으로 정작 연극자체가 중단될 뻔 하였다’⁸⁾라는 회고담은 서양 무도에 대한 당시 일반인들의 열광적인 반응을 반증하고 있다. 코팩 댄스는 이들 청년 학생공연단이 돌아간 뒤 시중에서 크게 유행되었으며 ‘코배기’ 춤이라 불리기도 하였다.

사교춤이 국내에 처음 소개되었을 당시 이는 귀족과 외교관들의 선진화된 생활의 일부로서 동경의 대상으로 인식지어졌음을 알 수 있다. 그러한 전제에서만 1920년대부터 우리나라에서 일어난 사교춤의 학습열기와 춤바람을 이해할 수 있다. 그리고 블라디보스톡 청년학생단의 공연은 춤이 꼭 기생이나 광대, 재인만이 추는 것이 아니라는 것을 인식시켜준 계기가 되었다는 점에서 중요하다. 즉 당시 엘리트라 생각되는 유학생들이 서양의 사교춤과 창작 춤을 추었다는 사실이 결과적으로 사회적으로 천민계급이었던 기생이나 재인, 광대들이 추던 우리의 전통 춤 형식보다는 서양의 춤이 상대적으로 고급 혹은 귀족적인 예술로서의 춤이라는 인식을 형성하는 한 요인이 되지 않았나 생각한다. 따라서 이들 서양의 춤은 현대화과정의 문턱에 있던 우리나라 사람들에게 시대의 첨단 혹은 ‘모던’한 신식 공연 형태로 생각되어 무비판적으로 수용하고 모방하여야 할 대상으로 인식되지 않았나 생각한다. 그런 이유로 오백여년간 남녀유별과 내외법과 같은 전통적인 유교 가치와 함께 몸을 겹겹이 싸매고 살아온 20세기 초 조선 사람들에게 천승 곡예단의 ‘살로메’와 같은 자극적인 신체의 노출이 거부감 없이 수용될 수 있었음을 이해할 수 있고 일반인들이 자신의 몸을 놀려 춤추게 된 사실을 설명할 수 있다. 이는 전통적인 유교적 가치 패러다임의 쇠퇴를 뜻하며 동시에 몸의 발견과 서구적 신체문화 패러다임의 유입을 의미한다.

순수극장예술춤 형식인 현대춤은 1926년 이시이 바쿠의 신무용 공연으로 이

7) 김영희(1001), 해삼위 학생음악단의 전국연주, (『몸』2001. 12), 재인용.

8) 김을한(1976), 헤렌의 나비춤과 시몬 박의 코팩, (『춤』, 1976년 4월호), P. 54.

루어졌다. 그의 공연을 보고 이시이의 문하에 들어가 일본에서 유학하면서 이시이 무용단의 최고 스타로 성장한 최승희는 이후 일본과 세계무대에서 활동하면서 ‘일본 제일의 신진 무용수’, ‘동양 제일의 무용수’, ‘세계적인 한국의 무용가’로 성장하게 되는데 그녀의 성공 비결은 그녀의 뛰어난게 총명한 지적인 능력 못지않게 탁월한 신체조건을 지적하지 않을 수 없다. 1932년 동경에서 열린 최승희의 제1회 무용 작품발표회와 이어지는 공연들에 대한 비평문에서 그녀의 뛰어난 육체적 조건에 대한 지적이 빠짐없이 여러 번 나오고 있으며 그녀의 탁월한 신체적 조건은 모두 그녀를 일본 최고의 무용수로 꼽는 이유로 언급되고 있다. 노벨문학상을 받은 가와바타 야스나리는 최승희를 ‘일본 제일의 신진무용가’라 평하면서 ‘최승희를 일본 제일이라고 평할 수 있는 첫 번째 조건은 체구이며 춤의 크기와 힘이다. 그리고 무용에서 한창 꽃을 피울 수 있는 그녀의 나이이다. 또 그녀만이 갖추고 있는 독특한 민족의 향기다’⁹⁾라고 한다. 또 다른 저명한 평론가 아오노 스에키치는 ‘최승희의 무용의 뿌리에는 천성적으로 타고난 늘씬하고 매끈한 육체가 존재한다. 그 육체에는 무한한 함축이 있다...일반적으로 그녀의 무용에 일종의 빛이 존재한다는 칭찬을 받는 이유는 (그녀의 신체에) 함축되어 있던 기가 해방되는 것을 가리키는 말일 것이다’.¹⁰⁾

최승희는 국내에 최초로 서구적 미의식에 적합한 몸의 조건(키 166.9 cm, 체중 55kg, 아름다운 얼굴의 소유자)을 제시하였다. 덴카쓰의 공연과 함께 여성 신체에 대한 성적인 시각이 국내에 처음 소개되었다면 최승희는 당시 일본 여성이나 서양의 여성과 겨루어도 손색없는 서구적인 신체조건을 지녀 서구의 미의식에 합당한 아름다운 신체의 전형을 보여주었다. 즉 공연예술분야에서 적극적인 몸의 전시는 서양식 혹은 현대적 공연형식의 일부로 받아 들여졌으며 최승희는 자신의 이상적인 서구적 몸을 당당하게 드러냄으로서 일반인들이 몸의 충격에 사로잡히기 전에 새로운 예술적 형식으로 제시함으로써 성공한 것이라 볼 수 있다. 따라서 우리나라에서 서양 모더니즘의 시작은 사람들이 몸을 새롭게 바라보고 인식하게 되면서 신체인식의 변화와 몸의 수용으로부터 한국의 모더니

9) 김찬정(2002), 『춤꾼 최승희』, (서울: 한국방송출판) p.125.

10) 앞의 책, p. 145.

춤이 시작되었다고 얘기할 수 있다.

우리나라에서 사교춤의 열기는 블라디보스톡 청년학생단의 일원이었던 김동환이 한국에 남아 1922년에 음악무도학원을 열어 서양무도 즉 사교춤을 가르치면서 시작되었다. 1923년 그의 ‘조선예술학원’의 수강생이 백 명에 이르고 이들의 제 1회 음악무도회에는 천여 명의 관객이 몰려 대성황을 이루었는데 그 당시 서울인구가 50만 명이었다고 한다. 이러한 대중적인 춤바람의 열기는 1937년 『삼천리』(1937년 1월호)에 ‘서울에 판스홀을 許 하라’는 공개탄원서가 게재되는데 이는 레코드회사 문화부장과 바, 다방의 여급과 배우, 당시 전문 예술인의 역할을 담당하고 있던 기생등 대중문화의 중심인물들이 서울의 치안 담당자 즉 경무국장에게 보내는 공개탄원서 형식의 글이었다. 그 글에는 동경에만 50여개소의 댄스홀이 있고 여학교에서도 체조대신 춤을 배우고 있으니 ‘구미문명의 풍조와 인생오락의 본능으로부터 이 요구를 무리하게 막지 말고 서울에 판스 홀을 허하여 주십사’¹¹⁾라는 내용을 담고 있다. 이러한 주장은 서양과 일본과 같은 선진 문화와 모더니즘의 두드러진 특징인 춤을 우리도 받아들여 우리도 현대화 세계화되자는 주장이다. 즉 당시 조선인들에게 춤은 서구의 모던 문화의 선진이자 꽃이었던 것이다.

1950년대에 이르면 춤은 일반인들의 삶 속에서 당당하게 자리를 차지하고 선풍적인 열기를 띠게 되어 사교춤을 배우는 것을 사회생활의 기본이라고 생각하며 댄스를 하는 것은 민주주의를 배우고 여성해방운동을 실천하는 것으로 생각하는 춤바람난 ‘자유부인’을 양산할 지경에 이르렀다. 따라서 춤바람난 유부녀의 대명사인 자유부인은 춤을 모더니즘과 민주주의 그리고 여성해방운동과 성적 주체로서의 완성을 실현하는 수단으로 인식한다. 이런 춤바람은 60년대 말까지 진정될 줄을 몰랐고 계바람, 치맛바람과 함께 한국의 3대 바람으로 자리 잡았다.

1920년대를 거치면서 여성의 정조관의 변화가 일어나고 상업광고와 영화, 그림 등에 나타나는 여성의 몸은 동양적인 여성이 아니라 서구적인 체형의 여성들로 변화하기 시작하였다. 신체에 대한 인식의 변화는 미의식의 변화뿐 아니라

11) 김진송(1999), p. 65.

‘양풍쟁이’ 지식인들의 서구에 대한 동경과 흥미 그리고 자신의 몸과 식민지 조선 문화에 대한 컴플렉스가 깔려 있었다. “구미여자는 대체에 있어서 동양여자에 비하여 색이 희고 키가 크고 코가 높고 눈이 깊으며 그 행동은 분명하고 진취성이 많으며 행동이 많고 상식이 풍부하며 매사에 총명하다... 동양여성은 의지가 박약한 반대로 서양여성은 의지가 강하다. 동양남성이나 여성은 몰상식한 반대로 서양남성이나 여성은 상식이 풍부하다.”¹²⁾ 이렇듯 시대의 변화는 몸에 대한 태도와 미의식의 변화로 또한 인간에 대한 태도와 삶의 변화로 이어졌다. 그리고 광고매체 속의 여성들은 서구적인 체형과 미모를 지니게 되어 1930년대의 잡지 표지와 삽화에 등장하는 여성들의 차림과 이목구비가 점차 서구화된다. ‘대중적인 여성지였던 『삼천리』(1929년 창간)의 표지에 등장한 초기의 동양적이고 한복을 입은 여성의 모습은 1930년대에 들어오면서 점차 몸매가 길어지고 얼굴이 가름해지면서 급기야는 완전히 서양인의 모습으로 바뀌게 되었다.’¹³⁾

서구식 체형과 스타일로 치장한 몸은 서구식 멋부리기와 현대적 유행을 나타내는 민감한 나침판으로서, 신식 상품을 광고하는 수단으로서, 그리고 현대적 생활의 지침으로서 예의 주시해야 할 대상이 되었다. 당시 신진물에 빠져든 양풍쟁이가 아닌 일부 보수적인 사람들에게 이런 몸이 기초가 되는 신체문화는 퇴폐적인 문화로 비쳐졌으며 이에 대한 충격과 거부감을 성적이고 기괴하다는 의미에서 ‘에로, 그로’라고 표현하였다. 에로티시즘과 그로테스크를 줄여 만든 이 말은 당시 조선인들이 감각적이고 감성적인 서양의 신체문화에 대한 충격과 거부감 그리고 인상을 나타내는 말이라 생각한다.

신체문화의 도래와 함께 당시 조선인들이 겪었을 가장 이질적인 문화적 충격은 바로 서구식 스포츠라는 개념과 활동이었을 것이다. 유교사상의 기 일원론적 인간관 아래 호흡과 명상을 통해 ‘기를 다스리고’, ‘마음을 다스리는’ 수양법에 열중하던 조선사회에서 오락과 유희의 대상으로서 개인의 몸이 중심이 되는 활동이 몹시 신기하고 이해하기 힘든 것이었다. 우리의 전통적인 오락형식은 한국 전통 춤과 마찬가지로 집단적이고 축제적인 성격을 지녀 서양 스포츠의 개인주

12) 나혜석(1935), 반도여성에게, 『삼천리』(1935) 재인용(김진송(1999), p. 302.)

13) 김진송(1999), p. 306.

의적이고 경쟁적인 구조의 게임이라는 개념을 수용하는데 어려움을 겪었다. 땀을 흘리며 테니스를 하는 외국인들을 보며 그것을 왜하는지 이해가 되지 않는 조선 양반들에게 그런 신체 활동이 노동에 의한 땀흘리기가 아님에도 교양의 수준으로 간주된다는 사실을 이해한다는 것은 불가능했을 것이다. 따라서 이런 이유로 같은 몸을 움직여하는 무용 활동에서 한국인들이 서양 춤을 적극적으로 받아들였던 것만큼 서구식 스포츠의 국내유입이 즉각적이지 못했던 것이다.

서구식 스포츠가 신교육을 가르치는 학교에서 처음 가르쳐졌을 때 그것은 계몽적인 성격이 강했으며 이는 또 다른 문화적 충격으로 받아들여졌다. 당시 이화학당에서 여학생들이 운동복을 입고 체조나 율동을 한다는 것이 장안의 호기심을 불러일으킬 정도로 큰 사건이었다. 당시의 신식 교육기관들은 서양의 스포츠를 일반화하고 노동 활동이 아닌 목적을 위해 신체가 쓰일 수 있고 그것이 경기라는 방식으로 즐거움을 제공하는 현대적인 문명의 일부라는 사실을 인식시키는데 기여하였다.

1930년대 우리나라에서의 체조를 비롯한 스포츠 활동의 전개양상은 당시 유럽과 미국 대륙에서 일던 활발한 신체문화의 전개양상과 일치한다. 그리고 이 시기는 한국에서 현대적인 대중사회가 형성되던 시기이기도 하다. 동시대 미국과 유럽에서 유행하던 춤곡의 성격과 재즈풍이 강한 대중음악과, 레뷰와 보드빌 쇼 같은 대중적인 춤 같은 서구의 유행이 조선에서 현대적인 대중문화가 형성되는 시기와 일치함에 따라 큰 영향을 미쳤다. 1920년대 말과 1930년대에 걸쳐 재즈 음악과 재즈풍의 유행과 신민요라고 불리는 전통 민요와 신식 유행가가 절충된 형식의 대중적인 노래가 만들어지고 1930년대 중반 음반 발매가 4, 5만장에 이르게 되면서 대중적인 문화가 형성되고 자리 잡기 시작한다. 1920년대 말 재즈가 유행하기 시작하면서 일어난 조선사회에서의 ‘재즈적 현상’은 단순히 음악적인 변화라기보다는 재즈를 들으면 몸을 들썩이게 만드는 춤의 리듬과 흐트러진 행동방식과 몸의 매너가 강력한 인상을 남겼다. 재즈 리듬의 속성인 몸이 이끄는 대로 혹은 몸이 시키는 대로 흔들고 끌고 당기는 근본적인 춤적인 뿌리가 자연스레 음악의 리듬에 이끌려 반신체적 문화 속에서 경직되어온 조선인들의 몸을 흔들리게 하고 해방시켰다. 그런 현상은 즉각적으로 일반인들의

눈에 몸과 춤의 요소가 크게 부각되는 것이었으며 오백여년 간 반신체적 문화 속에 살아온 당시 조선인들에게 몸을 가볍게 놀리는 춤과 음악은 경박한 것이 아닐 수 없었고 또한 퇴폐적으로 보였다. “재즈식은 경박하고 스피드 있으며 과감하고 거침없는 행동을 말한다.”¹⁴⁾

이런 대중적이고 ‘썸스’ 적 문화는 ‘모던’이라는 이름으로 진행된 시대의 첨단 유행이었으며 그 근저에 몸과 춤의 기반위에 성적 매력을 발산하는 신체가 자리하고 있었다. 자신의 개성적인 신체를 첨단의 유행으로 가꾸고 치장한다는 것은 이를 통해 자신을 타인과 차별지우고 자아를 강조하는 서구적 사고방식이며 이러한 신체적 문화정신은 서구 모더니즘문화가 국내에 유입되면서 나타난 결과이다. 자신의 신체를 ‘모던’하게 가꾸고 육체적으로 표현함으로써 자신의 개성을 드러내고자 하는 개인주의적인 사고는 앞 절에서 살펴본 바 있는 유교사상의 인간관이나 심신관과는 배치된다. 따라서 몸을 자신을 표현하는 대상으로서 마음으로부터 떼어내어 독립적으로 생각하는 서구의 신체문화의 영향은 우리의 전통적인 심신관과 인간관 그리고 춤에 대한 생각을 근본적으로 흔들어 놓았으며 그 결과 1960년대에 이르러 한국문화의 정체성에 대한 혼돈이 극을 달하게 한다. 그리고 1930년대 조선인들이 자신의 신체와 행동을 현대적인 양풍으로 가꾸고 치장하는 것은 1장에서 살펴본 바 있는 르네상스 귀족들이 자신의 몸과 자세를 가장 이상적인 귀족사회의 신체 코드로 문명화해 가는 과정과 유사하다. 단지 차이가 있다면 1920년대와 1930년대 서울거리의 모던 걸과 모던 보이는 서구의 미의식과 신체의식의 패러다임에 맞추어 서구식 모더니즘의 옷을 입고 한국에서의 현대화를 실현해간 것이라는 차이가 있을 뿐이다.

IV. 근대 한국사회에서의 춤과 몸

앞 장에서 살펴본 바와 같이 한국사회의 현대화과정은 서양에서 유래한 극장

14) 김진송(1999), p.167. 재인용.

식 무용형태를 앞세우고 서양의 신체문화가 도입되면서 이루어졌으며 그 결과 전통적인 한국의 춤과 몸에 대한 인식의 변화가 일어나게 되었다. 새로운 문화적 충격은 전통적인 춤과 몸의 존재 방식과 감상방식을 완전히 바꾸어 놓았다. 따라서 이 장에서는 전통 한국 춤과 다른 서양식 예술 춤의 유입 결과 한국 사회에서 달라진 춤의 인식을 1절에서 살펴보고자 한다. 2절에서는 무용수의 몸이 초래한 현대사회에의 영향을 신체문화를 받아들이며 현대화를 이룩해온 근대 한국사회 속에서 지적해 보고 몸과 미에 대한 근본적인 패러다임의 변화가 급격히 이루어지는 과정 속에서 발견되는 몸의 인식을 살펴보고자 한다.

1. 전통적 춤 인식의 근대화

조선시대에 궁정과 서민사회에서 춤을 담당한 사람들은 기녀와 광대, 재인들로 사회적으로 천민이었다. 이는 귀족들과 왕이 즐겨 춤추었다는 기록이 풍부하고 귀족 예술가들이 활동하였던 삼국시대와 통일신라시대와는 대조를 이룬다. 물론 조선조의 기록에도 춤을 그 자신 즐겨 추었을 뿐 아니라 잘 추었으며 또한 다수 창작한 왕들의 기록이 없는 것은 아니다. 하지만 3장에서 살펴보았듯이 마음의 수양을 몸의 수양보다 우선하는 것으로 생각하는 인문학적인 분위기가 강한 반신체적 문화 속에서 귀족들이 자신의 몸을 함부로 놀리는 것은 짐작지 못한 행동으로 생각되었다. 따라서 조선 왕조를 거치는 동안 전통적으로 풍부하던 우리나라의 무용문화는 크게 위축되었을 뿐 아니라 사회적 비중 역시 약화되었다. 그리고 조선조 동안 서민들의 춤인 민속춤은 당대 지식층인 양반들의 무관심과 멸시 속에 광대, 재인(才人), 무격(巫覡)들에 의해 이어져 왔다. 1908년 우리나라 최초의 서양식 극장무대 원각사가 만들어지면서 우리의 전통 춤과 민속춤을 무대화한 자들은 바로 기생들이었다. 따라서 우리나라가 개화기 시작하는 1890년대부터 1920년대 사이의 격동하는 정치 사회적 분위기 속에서 우리나라에 본격적인 서양식 예술무용이 소개되기 전까지 무용의 맥을 이어온 자들은 당대 예술가로서 기생들이었다. 그들이 무대화한 춤의 내용은 전통춤과 민속춤의 레파토리였으며 거기에 창과 판소리가 곁들여지는 형식이었

다. 한일합방직전에는 각종 무대에서 춤 공연이 빈번하게 이루어졌으며 때로는 당시 신문명의 발명인 활동사진의 상영과 함께 이루어지기도 하였다.

그러나 우리나라 사람들의 춤의 인식은 1920년대를 접어들면서 크게 변화하게 된다. 1921년 블라디보스톡의 유학생들로 구성된 조선 학생음악단의 공연은 그때까지 서양 춤을 접해보지 못한 우리나라 사람들에게 충격 그 자체였다. 그 때까지 ‘남에게 보이기 위해’ 춤을 춘다는 것은 재인이나 광대 기생이나 하는 것으로 경시되었는데 신학문을 배운 유학생들이 춤추는 것은 민족의식과 문화의 차원에서 받아들여졌으며 그 결과 사람들은 춤을 새로운 시각으로 보게 되었다. 당시 『매일신보』와 『동아일보』, 『조선일보』 등의 모든 신문들은 이들의 공연내용과 평과 사진들을 연일 게재할 정도로 대단한 열의를 보였으며 삼시간에 전국에 춤의 유행을 불러 일으켰다. 그로부터 일어난 안에 여러 무용학원들이 만들어지게까지 되었다. 이들의 공연이 그토록 새롭게 보여진 것은 이들이 외국의 민속 춤을 처음 선보인 것이며 학생들의 유희 율동 같은 교육적이고 누구나 출 수 있는 춤의 형식이었기 때문이다. 오천년 가무민족의 후예들은 조선조를 지나면서 우리 춤의 풍부한 전통을 망각한 채 서양인들이 생활 속에서 누구나 추었던 춤의 형태에 매료되어 민족적 자존(?)을 잊고서 열광적으로 빠져들었다. 그 결과 춤이라면 천하게 여기던 일반인들에게 누구라도 건전하게 춤을 출 수 있고 또 춤이 필요하다는 것을 계몽시키는 계기가 되었다. 물론 우리나라에도 1900년경 이화학당에 체조실이 만들어져서 무용의 기본연습이 과외활동으로 행해지고 1908년 초대 메이퀸 선발대회 때 윤무형식의 집단 무용이 행해지기도 하였지만 학생들의 춤이 공개적으로 무대화되어 일반인들에게 보여진 경우는 없었기 때문이다. 그리고 동시에 서양식 신식교육을 하는 학교에서 무용이 가르쳐진다는 사실은 사람들의 무용에 대한 인식을 바꾸어놓는데 어느 정도 영향을 미쳤다.

1926년 일본인 현대무용가 이시이 바꾸의 국내공연은 기생춤과 사교무도만을 보아온 당시의 사람들에게 충격 그 자체였으며 그의 공연을 계기로 ‘신무용’이라는 단어가 처음 쓰여졌다. 그의 춤은 정신적이고 수준 높은 신식예술 춤으로 평가 받았다. “석정막씨의 무용은 참으로 존경할만한 영혼의 무용이요 누구의 가슴에든지 철학적 관념을 박아 주는 신비의 무용이라 누구의 말없이 ‘빛’과

‘힙’과 ‘열’을 부어 영혼으로써 뛰는 무용”¹⁵⁾이라는 언론의 평을 받았다. 그의 공연은 그때까지 국내에서 행해지던 무용과는 전혀 다른 본격적인 무대무용이었기에 당시의 지식인들에게 강한 인상과 문화적 충격을 주었다. 그리고 그의 공연을 보고 그의 문하에서 유학하고 돌아온 최승희와 조택원의 춤 역시 전연 새로운 춤으로서 기생이 아닌 신식 여성과 인테리 부르조아 출신 남성의 엘리트 춤으로 받아 들여졌다. 일단 이들은 교육을 잘 받고 부유한 집안 출신이며 멋쟁이였다. 숙명여자고등학교를 우수한 성적으로 졸업한 최승희와 휘문 고등학교 출신의 정구선수로 조선 상업은행 정구부의 자랑거리였던 조택원은 이시이의 공연을 보고 일본으로 건너갔다. 이들의 결정은 당대의 인식을 매우 앞선 것으로서 당시 기생이 아니면 춤을 추지 않는 상황에서 직업예술가로서 무용의 길을 걷고자 한, 소위 차범석선생님의 회고에 따르면, ‘난 사람들’이었으며 ‘당시 춤 추고 노래한다면 멸시해버리는 우리나라의 오래된 인식이 팽배해 있을 때 시대에 앞서가는 의식이 있었던 아주 특별한 사람들’¹⁶⁾이었다.

최승희가 일본 유학을 끝내고 돌아와 국내에서 한 공연은 다음과 같은 평가를 받았다. “최양의 무용은 특권계급의 향락의 대상으로서만 그들에게 전유되고 있던 긍정적이고 귀족적인 ‘과거의 무용’이 아니다. 절대적으로 몽환적, 세기말적, 말초신경의 ‘에로틱’한 흥분제로서가 아니요 1931년의 우리들의 생활 감정과 우리 민중적 ‘이데올로기’를 즐기치게 표현하는 ‘초모던’의 본격적인 ‘무언의 시’요 ‘선의 파동’의 ‘개생의 힘찬 노래’이다.”¹⁷⁾ 즉 그녀의 춤은 전통적인 춤과는 전연 다른 초모던의 시와 노래로서 민중적 사상을 표현하는 민족주의적 감동을 불러일으키는 것이라는 평이다. 최승희의 춤은 질적으로 향상된 신무용에 대한 일반인들의 인식을 자리 잡게 하였으며 그녀의 춤과 그녀 자신은 당시 여러 신문에서 자주 보도된 것처럼 여학생들의 우상이 되었다. 최승희의

15) ‘영혼으로 뛰는 석정막의 예술’. 『매일신보』, 1927. 10.15, 김운미(1999), 『한국교육무용사』(서울:한학문화), p.81. 재인용.

16) 차범석선생님 인터뷰(2003, 4.16), 한국의 근, 현대무용사는 새로 쓰여져야 한다, 『한국무용예술학연구』 제14집, p.323.

17) ‘최승희 무용대회’, 『매일신보』, 1931년 2월 19일자, 김운미(1999), 『한국교육무용사』, p. 87. 재인용.

제자로 출발하여 최승희와 동서시간이 되고 해방이후 한국 신무용을 이끌게 되는 김백봉의 회고담을 따르면 “6살 때 아버지가 밤늦게 돌아오시면서 잠자고 있는 그를 깨워 세장의 사진을 보여주시면서 ‘이 분은 우리나라의 자랑이다. 매우 훌륭한 사람이다. 춤추는 사람이지만 손잡고 노는게 아니라 극장에서 춤을 추는 무용가’라며 설명을 해주셨다는 것이다. 그것이 김백봉씨로 하여금 나도 이 사람처럼 훌륭한 무용가가 되고 싶다는 꿈을 심어주었다”¹⁸⁾고 한다. 신무용가인 최승희는 손잡고 노는 기생과 같은 춤꾼이 아니라 ‘극장에서 춤추는 자랑스럽고 훌륭한 사람’인 것이다.

조택원 역시 유학을 다녀온 뒤 당시 『조선중앙일보』(1936. 1. 1)에 기고한 글 ‘나의 무용과 사회’에서 새로운 춤의 건설을 위한 대중적인 보급을 강조하고 있다. “무용예술이란 인간에게 필요하다는 것을 깨닫고 이것을 우리 사회에도 널리 보급시킬려고 애써 주어야 할 것이다. 그리하여 가정에서부터 자녀 중에 무용에 뜻하는 사람이 있거든 상당한 지도자를 택하여 공부시키되 무한한 열성으로 뒤를 보아 주어야 우리 조선에도 무용다운 무용이 생(生)하리라고 생각한다. 조선 춤의 수법을 취재로 새로운 ‘움직임’과 색채로써 새로운 무용조선을 건설하려면 이것은 무용가와 대중에 밀도가 가까워야 되리라고 단언한다. 하루바삐 이것을 실현시키는 것이 우리들의 사명일까 한다.” 일반인들이 춤의 중요성과 가치를 깨닫고 열성으로 노력하면 우리나라에도 ‘무용다운 무용’ 즉 새로운 움직임과 색채의 신무용이 실현될 수 있으리라고 주장한다. 즉 이러한 주장은 당시 기생집에서나 춤추는 것을 볼 수 있었던 상황에서 당대의 일반적인 구식 춤에 대한 인식과는 차별된 새롭고 무용다운 무용으로 신무용을 소개하는 견해들이며 이는 전통적인 춤에 대한 생각보다 정신적이며 질적으로 향상된 수준 높은 춤의 개념이 되고 있다. 최승희와 조택원 이후에도 각기 일본과 독일 등지에서 활동한 박외선과 박영인 등에 의해 신무용을 교육하고 보급하게 되는데 이들도 모두 마산여고와 동경문화학원 불문학부 출신 그리고 일본 마쓰에 고등학교와 동경제대출신의 엘리트들로서 이론적으로나 교육적으로 무장된 지적인 작품성향을 지녔던 사람이

18) 구히서, 전통에 뿌리를 둔 창작무용의 개척자, 『한국예술총집 연극, 영화, 무용편』, p. 528.

며 각기 이화여대와 독일 국립무용학교에서 강의하고 무용교육의 초석을 놓은 사람들이었다. 1930년대를 중심으로 활동한 최승희, 조택원, 박외선, 박영인 등의 노력으로 신무용에 대한 인식은 고급화되고 널리 알려지게 되었다.

해방이후 1946년 6월에 조선문화단체 총연맹 산하에서 최승희 조택원을 포함하여 모든 무용인을 망라한 조선무용예술협회가 결성되는데 그들의 강령은 ‘첫째, 민족문화의 일환으로서의 무용예술의 재건, 둘째, 무용예술을 민중에게로’ 였다. 이 조선무용예술협회의 요청을 문교부가 받아들여 미 문부성의 후원으로 1946년 9월 조선교육무용연구소가 설립되는데 이 연구소의 입학자격은 대학재학 이상이었다. ‘제 1기 연구생으로는 남녀 초, 중등 각 학교교장추천을 받은 교원과 연희대학, 사범대학, 중앙여자대학 등 남녀 대학생을 포함한 80여명이 지원했으며 이 가운데 70%이상이 무용전문가가 되려는 사람이었다...1947년 10월 27일에 졸업한 제 2기 연구생은 모두 40명, 다음으로 제 3기 연구생은 50명이 모집되었다.’¹⁹⁾ 당시 연희 전문 학생으로 제 1기생으로 들어간 전 예술원 회장 차범석선생은 ‘당시 의식을 가지고 무용이 무엇인지 배울려고 간 엘리트들이 그 연구소에 입학했다’고 한다. 당시 이 연구소의 교과과정은 요즘의 대학 무용과 교과과정과 비교해 보아도 크게 떨어지지 않는 전문적인 내용들이었다.

1920년대 말부터 한국 사회에서 전개되는 이런 일련의 무용문화의 흐름은 당시 양반집 잔치에서나 기생집 그리고 굿판에서 행해지던 춤과는 다른 춤의 인식을 형성해 간다. 당시 무용에 종사했던 자들은 소위 신식 교육체제에서 배웠다는 양가집 자제들로서 사회적으로 음지에서나 행해지던 춤을 공개적으로 사람들 앞에서 보여주는 형태의 무용을 함으로써 양지로 이끌어 냈다는 점이다. 그리고 여기서 중요한 차이점은 이들이 우리나라에서 전통적으로 기생들이 춤추던 형태를 지칭하던 ‘춤’을 춘 것이 아니라 ‘무용’을 한 것이라는 점이다. 무용이라는 용어가 처음 쓰인 것은 ‘최승희가 을지로 러시아영사관 옆에 경성무용연구소라는 이름을 썼을 때부터이며 그 이전에는 모두 춤이라 그랬으며 무용

19) 『우리신문』, 1947년 10월 26일자, 김운미(1999), p.158. 재인용.

이라는 용어는 안썼다’²⁰⁾고 한다. 그러므로 1926년 이시이 바쿠의 공연에서 처음 쓰여진 ‘신무용’이라는 용어가 일반적으로 춤을 지칭하는 용어로 쓰이게 되는 것은 최승희 연구소의 개소이후라고 보아야 할 것 같다. 그리고 조선교육무용연구소의 초대소장을 지낸 함귀봉은 자신의 ‘무용교육의 지향’이라는 글에서 ‘인간의 잠자는 혼을 일깨워 그 즐거움과 슬픔의 모든 감정을 그 육체를 통하여 표현하게하고 또 그 결과에 있어서 민족의 육체를 아름답게 정제되고 강건하게 하고자’ 하는 자신의 ‘무용’ 교육의 이상을 피력하고 있다. 차범석선생의 회고에 따르면 당시 연구소에서 강의를 하던 함귀봉, 문철민, 나운영 등은 기생처럼 이쁘게 추는 것이 아니라 영혼으로서 추는 춤을 권장하였으며 최승희의 춤마저 기생 춤을 무대화한 것 정도의 의의밖에 부여하지 않은 채 그들이 이상으로 칭송한 춤은 던컨과 뷔그만의 춤이었다고 한다. 그리고 그들은 미래의 춤은 혁신적이고 자생력 있는 군무를 해야 한다고 하는 등 이들의 ‘무용’이념은 전통적인 기생 ‘춤’과는 근본적으로 다른 것이었다. 그리고 1947년 순수한 무용예술의 발전을 목적으로 전문대학생들이 모여 학구적으로 연구하고자 한 조선학생무용연구회가 창립되는데 이는 이후 대학에 무용과가 개설되는 토대를 마련한 것으로 평가받는다. 그리하여 1940년대 말쯤에는 전통춤과는 다른 새로운 무용에 대한 예술적 인식이 우리나라에 확실하게 자리 잡은 것으로 보인다.

이렇듯 근대 한국사회에서 서구적인 문명화의 과정을 겪을 당시에 서양춤의 도입과 함께 달라진 춤에 대한 인식은 우리의 전통적인 ‘춤’이 아닌 서양 예술 개념에 입각한 ‘무용’이었다는 점이 중요하고 이와 함께 주목의 대상이 된 몸의 발전은 점차 얼굴 중심적 정체성인식에서 몸 중심적 정체성의 표방으로 나아가는데 일조하였다.

2. 현대사회에서의 몸

1920년대 우리나라에서 일어난 코팩 댄스와 사교춤에 대한 열렬한 인기와

20) 이매방선생님인터뷰(2004년 5월 25일), 우리 춤은 자연이다, 『무용예술학연구』 제 14집, p.335.

1960년대 말까지 진정될 줄 몰랐던 춤바람의 열기의 원인은 당시 개화기 한국인들이 근대화과정에서 자신의 몸과 맞닥뜨리는 경험을 춤이 제공하였기 때문이다. 조선조의 반신체문화속에서 몸의 경험에 전연 노출되지 않았던 당시 한국인들은 춤을 통해 몸을 새롭게 발견하고 자신을 신체적으로 움직임으로써 자신의 몸을 듣고 감각적으로 탐색하는 계기가 되었다. 이런 육체적 경험은 존재한다는 강렬한 감정과 함께 신체활동에서 오는 환희를 맛보게 하는 것이었다. 이렇듯 주체적으로 몸을 움직이는 경험을 갖는 것은 그와 동시에 몸에 규정된 근대적, 서구적 규범과 기호를 같이 받아들이고 준수하는 것을 강요하는 일이기도 하였다. 1890년대 유럽에서부터 시작된 신체문화의 열기는 20세기전반을 지나면서 몸에 대한 편집증적 관심을 불러일으키고 점차 이상적인 모습과 전형이 형성되고 진화하게 되었는데 그러한 움직임을 춤이 주도하였다. 이러한 몸체에 대한 열렬한 관심은 인간에 대한 기본 개념을 몸 중심으로 새롭게 형성하게 되었으며 1960년대에 이르게 되면 몸에 관한 새로운 이미지는 절정에 이르게 된다. 그에 앞서 1950년대 현대 발레에서 정립된 이상적인 여성의 몸체에 대한 규범은 몸에 대한 근대적인 조건들이 형성되어가는 과정을 보여주는 사례로서 매우 중요하다.

해방된 몸을 주제로 삼는 현대 춤의 이상에 크게 영향 받은 발레 역시 20세기 전반기에 현대화의 길을 걷게 되는데 이들은 전통적으로 몸을 규범화하는 관습에 따라 발레리나의 몸을 현대적으로 재규정하는 것으로 현대발레의 특징을 삼았다. 현대발레 무대에서 몸이 드러나고 해방되는 방식은 발레의 특징적인 요소였던 화려한 의상이나 장치 그리고 대단한 음악과 조명효과 없이 연습복차림의 무용수가 관객의 시선을 방해할 아무런 요소가 없는 텅 빈 무대위에서 집중적인 주목의 대상이 되는 방식이었다. 그들의 몸에 착 달라붙는 리오타드와 타이츠는 몸통을 구부리고 다리를 들어 올릴 때 주름잡히지 않는 탄력 있는 신체선을 강요하는 것이었고 이제까지 고상하지 못하다고 생각하고 금기시하던 다양한 신체부위의 움직임을 허용하여 그 결과 신체의 구석구석을 주목하게 하는 것이었다. 따라서 1950년대 미국의 현대발레를 완성하고 1960년대 미국을 비롯하여 전 세계적으로 발레 붐을 불러일으킨 조지 발란신(George Balanchine)은 발레

리나에게 아무것도 먹지 말라고 주문하였다. 그리고 당시 뉴욕시민의 사랑을 받은 'Mr. B(발란신의 애칭)의 발레리나'란 자그마하고 단정한 두상에 비해 긴 팔과 다리를 가진 말라깽이 여성의 몸의 전형으로 발란신이 확립시킨 것이다. 이런 뼈와 살갓뿐인 메마른 몸매를 강조하는 여성상의 전형은 당시 미니스커트가 유행하기전의 패션계와 인접 분야에로 보편적으로 파급되면서 오늘날의 일반 여성들에게까지 강요되고 있는 이상적인 여성의 몸의 기준이 되었다.

이들 발란신의 발레리나들이 사랑받았던 이유는 단지 마른 몸매 때문만은 아니고 젊고 아름답고 따라서 유혹적이고 생명력있으며 건강하고 유연한 몸을 지닌 여성이었기 때문이었다. 따라서 젊고 아름답고 신체적으로 나무랄데 없는 몸의 이상은 20세기중반 발레무대에서나 일상에서 공히 추구되는 근대적인 몸의 모습이 되었으며 누구나 갈구하는 몸의 해방이었다. 따라서 1920년대와 30년대의 한국사회에서의 몸이 서구식 멋 부리기와 현대적 생활과 유행을 나타내는 나침판이자 신식문화에 대한 자신들의 동경을 표현하는 수단이었다면 1960년대의 몸은 문화적으로 형성된 몸의 이상을 실천함으로써 타인과 다른 자신의 정체성을 표방하는 신체적 지표가 되었다. 즉 몸을 통해 자아 정체성을 창조하고 유지하는 수단이 되었다. 이렇듯 일반인들이 몸의 실천에 나서게 된 배경에는 신체문화가 시작되면서 당시 유럽의 일반인들이 건강하고 매력적인 몸을 만들기 위한 체조와 같은 운동 프로그램의 개발과 육체적 쾌락에 눈뜨면서 더욱 진정한 육체에 대한 이해에 도달하였기 때문이다. 몸에 대한 이해가 깊어지고 인간의 사회적 존재를 결정지우는 몸의 영향과 가치에 대한 재인식은 사람들로 하여금 적극적인 몸의 실천으로 나아가게 하였다. 그리고 그 결과 근대적인 몸의 인식이 전 세계적으로 자리 잡게 된 것이다. 따라서 현대 발레와 현대 춤에서 보여 지는 몸은 몸에 대한 근대적 겉모습의 규범들이 집약적으로 압축되어 있는 대상이다. 근대적인 육체적 겉모습의 규범은 날씬하고 건강하고, 젊고 유연하며 그리고 성적으로 매력적이기를 요구한다. 또한 문화적 기호로서의 몸은 전염성이 강한 대화적인 존재구조를 지니고 있어 이는 단지 춤 현상뿐 아니라 문화일반에서도 다양하게 나타나기 시작하였다. 발레리나의 몸의 전형은 패션모델과 체조선수 그리고 스포 모델에 이르기 까지 근대화의 과정이 진행되어갈 수

록 더욱 강화되는 방향으로 전개되면서 급기야 바비 인형과 같은 여성 몸의 아름다움의 아이콘이 만들어지게 되었다. 바비 인형의 작은 머리와 긴 사지는 발란신의 발레리나의 신체비례를 강조한 결과이다. 바비 인형은 30년간 약 4억 5000만개가 팔려나가 전 인류의 여성 몸에 대한 미의식을 세계화하고 공식화하는데 기여했다.

보통 여성스런 몸매의 기준으로 얘기되는 ‘허리와 엉덩이 둘레의 비(WHR)는 일반 폐경기직전의 여성은 0.67에서 0.80인데 남성들은 0.7의 비례를 가진 여성을 가장 매력적으로 판단한다고 한다.’²¹⁾ 36-24-34 인치의 모래시계형의 몸매를 지닌 마릴린 몬로가 WHR 0.7의 비례를 가진 몸이다. 그에 비해 바비 인형은 36-18-33으로서 WHR이 0.54이다. 즉 가냘픈 개미허리에 풍성한 엉덩이의 대비에 약간의 과장을 더하여 더 좋은 효과를 낳은 것인데 그러한 과장은 인형의 몸에서나 가능한 것이기에 일반 여성들이 그러한 비정상적인 전형을 쫓아가고자 할 때 거식증과 같은 신체를 파괴하는 일이 일어나게 마련이다. 1960년대 여성적 성징이 나타나지 않은 바삭 마른 소년과 같은 몸매의 모델 겸 배우 트위기(Twiggy)로부터 1990년대 영양실조에 걸린 거식증 환자 혹은 저체중자의 모습을 하고 있는 많은 수퍼 모델들에 이르기 까지 이들 수퍼 여성들은 불가능해 보일 정도로 비현실적인 근대적인 몸 이미지 구현을 통해 개인적 가치 향상과 사회적 성공을 추구하고 있다. 그리고 일반 여성들 역시 미디어와 광고 그리고 스타들의 이상적인 신체이미지를 내면화하고 이에 맞춰 자신의 몸을 변형시키기 위해 나르시스트적인 육체관리를 하고 있으며 사회적 인정을 요구하고 있다. 따라서 오늘날 대부분의 사람들은 근대적 몸 개념이 규정하고 있는 신체이미지로부터 자유로울 수 없고 몸은 개인 정체성의 일부이자 토대로서 각 개인의 노력과 각성에 의해 관리되어가고 있다. 그리고 20세기 초의 다이어트와 운동과 같은 자연적인 몸 관리 방식에 비해 20세기 후반의 몸 관리 프로젝트는 거대한 기술 과학적 첨단 사업이 되어가고 있다. 더욱 발전된 성형수술과 기계적인 몸매관리 방법, 각종 노화방지 의약과 흡몬 요법 등의 기술은 인간의 몸을

21) 낸시 에트코프(1999), 『미: 가장 예쁜 유전자만 살아 남는다』, 이기문 (역), (서울: 살림), p.231.

소유자의 관리능력과 의지에 따라 무한하게 변형할 수 있는 사이보그로까지 대상화시키는 지경에 이르렀다. 따라서 20세기 초에 새롭게 발견된 몸은 21세기에 접어들면서 일상으로부터 단절된 방식의 해방을 맞아 근대적이고 비현실적인 몸 이미지를 형성하게 되고 이로부터 인간 몸의 보편적 미의식으로 자리 잡게 되어 그 결과 인간의 몸은 해체되고 재조립되어 간다.

이렇듯 현대 발레로부터 출발한 절제되고 관리된 근대적 몸은 20세기 전반 발레의 국내 인식과 함께 한국에 자리 잡았으며 이후 발레리나들은 세계의 여느 나라에서와 마찬가지로 발레 테크닉을 익히는 만큼이나 다이어트와 체중관리에 열심이다. 과체중과 몸매관리의 실패는 자동적인 해고의 사유가 되기 때문에 발레리나들은 극심한 다이어트로 인해 사망까지 하는 일이 일어난다. 따라서 발레는 전통적으로 이 예술의 장기로 생각되어온 고난이도의 기교를 우아하게 선보이는 것만큼이나 중요하게 근대적인 몸의 이상을 과시하고 일반 관객들에게 교육시키는 기능을 담당하고 있다. 그런 이유로 1960년대 초 국립무용단과 함께 출발하여 10년 뒤 독자적인 국립 발레단으로 독립한 발레예술의 인기는 오늘날 한국에서 발레 붐을 이루었다고 얘기할 정도로 인기 있다. 그 배경에 근대적 몸의 이상을 전시하는 발레예술의 특성이 있다고 생각한다. 우리의 전통적인 한국무용의 사정은 그러지 못하다.

해방이후 발레단과 함께 국립무용단으로 출발하여 전통적인 우리 춤을 서양식 무대에 올리기 시작한 1960년대의 한국 춤은 한국 춤의 역사에서 신무용의 시기이다. 전통춤을 새롭게 극장무대화하면서 움직임이나 안무방식뿐 아니라 한국 춤에 나타나는 몸의 이미지 역시 크게 달라졌다. 전통적인 춤동작과 의상에서 잘 드러나지 않던 신체선이 드러나게 되고 노출되었으며 서구적인 몸매의 전형을 과시하게 되었다. 전통춤을 추던 여자들이 치마 저고리위에 겹겹이 입던 풍성한 당의나 무릎까지 덮히는 예복들은 사라지고 무희들의 상징과도 같았던 화려한 화관도 사라졌다. 즉 여자들이 춤출 때 필수적으로 쓰던 화려한 화관이나 아름답게 장식된 모자 등도 더 이상 쓰지 않게 되었다. 둥그스름한 항아리 모양의 치마폭과 치마 너울같은 저고리 소매와 같은 전통 한복의 고유한 선은 사라지고, 하늘하늘한 천으로 만든 치마저고리에 치마폭을 몸통에다 칭칭 감아올

려 허리를 묶음으로써 잘룩한 허리와 다리를 길게 보이게 하는 효과를 살리고, 팔의 선과 실루엣이 강조되는 새로운 의상 변화로 머리끝에서 발끝까지 완전하게 신체선이 드러나도록 하였다. 화관과 모자를 제거하여 전 신체의 비례에서 두상을 작게 만들어 키를 크게 보이도록 하는 효과를 거두고 몸매의 선을 하나로 완결하게 이어지도록 치마저고리 차림에다 몸에 착 달라붙는 소재로 변화시킨 것이다. 그 결과 무용수의 몸매의 선만 드러난 것이 아니라 몸의 표정까지 달라지게 되었다. 신체를 가리는데 편리한 특색을 지닌 우리 전통 복식아래 무표정하게 음전하게 춤추던 수동적인 몸에서 서양 춤의 무용수들처럼 미소 짓는 무용수들의 몸은 적극적으로 유혹하는 관능적인 몸의 인상을 자아내게 되었다.

몸매를 드러내어 관객으로 하여금 이를 주목하도록 하는데 그치지 않고 신무용기가 끝날 즈음의 1970년대 말에 이르면 버선을 벗어 던지고 상체를 완전히 드러내는 일까지 이어졌다. 그리고 전통적으로 서서 추던 우리 춤의 금기도 무너져 땅바닥을 구르고 전신을 해체시켜 움직이는 일까지 일어나게 된다. 그런 시도는 전통적 춤과 몸의 이미지를 완전히 파괴시켰을 뿐 아니라 그 결과 신체가 잘 드러나지 않거나 더 이상 중요하지 않은 상태를 초래하였다. 즉 표현적 성향이 부족한 우리의 전통적인 춤의 배경에서 성장한 한국 무용가들이 서양식의 창조적 표현을 강조하는 춤을 추고자 할 때 가장 극심한 고민에 봉착하게 되고 결과적으로 급진적인 시도를 하게 되면서 일어난 일이었다. 그리고 이는 수백 년 간에 걸쳐 다듬어진 매끄럽고 우아한 서구적인 몸을 표방하는 발레에 비해 거칠고 원시적인 몸의 선이었다. 따라서 신무용기의 출발에서는 서구적인 몸에 대한 미의식을 적극적으로 받아들이고 반영하는 노력을 기울였으나 근대이후로 접어들면서 예술적인 문제의식에 빠져들어 근대적인 몸에 대한 미의식을 표방하는 역할에 있어서 발레에 뒤질 수 밖에 없었던 것이다. 따라서 이러한 점이 신무용 계통의 한국 창작 무용이 근본적으로 난해하다는 점 이외에 대중적 인기와 호응도에 있어서 발레에 뒤질 수 밖에 없는 한 이유가 된다고 생각한다.

1920년대와 30년대 서구가 텔사르트 체조와 뮤지컬 춤의 열기에 빠져 있을 당시 우리나라의 1930년대 잡지 표지와 삽화 속 여성들의 모습은 이목구비가 가름하게 서구화되고 몸매가 길어지면서 완전히 서양인의 모습으로 바뀌었다.

그때부터 시작된 사교춤의 유행은 근대화과정 내내 60년대까지 잡히지 않는 춤 바람으로 이어졌으며 70년대 이후로 접어들면서 한국인들의 몸의 경험은 에어로빅과 디스코댄스의 열풍으로 보다 범사회적으로 그리고 범국민적인 몸의 실천으로 확산되었다. 텔사르트 체조가 우아한 몸의 표현법을 훈련받는 방식이었다면 1970년대 한국에서 일어난 에어로빅 운동은 19세기말 서구에서 일어난 신체문화의 전개과정과 유사하게 유산소운동을 통한 건강이라는 목표아래 구체적으로 자신의 몸을 근대적 지표에 맞추어 관리하는 수단이었다. 따라서 에어로빅 운동과 함께 다이어트에 대한 관심이 일어났는데 그 지향점이 바로 현대 춤과 바비인형이 표상하고 있는 젊고 건강하고 유연하며 동시에 유혹적인 근대적 몸이 되고 있다. 따라서 몸에 대한 새로운 관심과 문화적으로 형성된 몸에 대한 이미지에 일치하고자 하는 욕망은 결과적으로 몸을 통해 인간에 대한 기본개념을 형성하는 단계에 이르게 되었다. 따라서 1990년대 초부터 한국사회에서 일어난 발레 붐은 우연의 일치가 아니라 시대적 요구였던 것이다. 앞서 지적하였듯이 발레는 우아한 몸의 자태와 근대적인 몸의 이미지를 효과적으로 전시는 방식이다. 그리하여 근대이후의 아름다움의 개념은 더 이상 얼굴에 머무르지 않고 날씬하고 우아한 몸의 자태와 같은 개념이 되었다. 따라서 근대이후 인간은 자신이 무엇인가 라는 오래된 철학적 질문을 버리고 자신이 어떠한 존재인가를 몸을 통해 말하고 싶어 하게 된 것이다.

육체적 아름다움과 몸을 통해 인간관계에서 호의적이고 유리한 가치를 끌어내고 사회적으로 인정받고 싶어 하는데는 남녀의 구별이 없게 되었다. 그리하여 아름다운 남자(Mr. Beauty)와 근육질의 여자(Ms. Strong)도 각기 자신의 몸을 강조하고 자신의 개성을 형성하는 과정에서 등장하게 되었다. 그리고 이러한 전통적인 성역할을 뛰어넘는 전개는 해방된 몸을 주제로 현대 춤과 후기 현대춤에 이르기까지 일관되게 단계적으로 여권주의적 의식의 발전을 보여주고 있는 현대 춤의 움직임에서 그 전거와 모델을 지적할 수 있다. 여성의 몸을 해방시킨 여전사들인 현대춤의 선구자를 따라 후기 현대와 후예들은 남녀의 성차를 지워 버리는 초기 전략에서 나아가 남성을 들어 올리고, 집어 던지는 등 남성을 압도하는 강력한 여성의 모습을 보여 주었다. 이와 병행하여 동성애적인

감성을 지닌 아름다운 남성의 모습도 20세기 이후의 현대발레와 현대춤에서 자주 발견될 수 있는 현상이었다. 그리하여 부드러움과 유연함 그리고 아름다움이 더 이상 여성만의 전유물이 아니고 여성보다 더 아름다운 남성이라는 개념이 가능하게 되고 강하고 단단한 근육질의 몸 역시 더 이상 남성만의 영역이 아니게 되었다. 그리하여 이러한 사회적으로 규정되어진 성역할에 따른 몸의 이미지만이 아니라 개인적인 조절 의지와 관리 노력에 따라 조절이 가능하게 되었다.

이렇듯 몸의 관리를 통해 미적인 엘리트로 성공하고자 하는 의지를 갖게 된 인간의 모습은 니체가 짜라투스트라를 통해 신의 죽음을 선언하고 몸을 소생시켜 ‘인간을 육체로 되돌려 그것에 다시 이 세상에서의 의미와 인간적인 의미를 부여하자’²²⁾고 한 결의에서 출발하여 나아가 사르트르가 ‘존재 그 자체로서의 몸’이 ‘정해진 형태나 고정된 의미’를 가진 것이 아니라 끊임없이 의미를 부여해야 하는 것으로 간주한 생각에서 그 전거를 찾아 볼 수 있다. 그 결과 오늘날의 인간은 몸을 통해 자신의 실존을 생각하게 되고 근대적 몸의 표지를 가질 수 없는 사람들은 자신에 대해 좌절하게 된다. 그러한 고통을 맞보지 않기 위해 인간은 타인의 시선에 포착될 자신의 일관되고 통일된 자아이미지를 창조하고 유지하기 위해 자신의 몸에 대해 성찰하고 통제하는 노력을 게을리 하지 않는다. 그 과정에서 피와 땀으로서의 몸은 소멸하고 정보나 취향으로 조작되는 ‘공연되는 자아(performing self)’로서의 포스트모던한 몸이 거리에 넘쳐난다.

V. 맺음말

전통적으로 반신체적 유교문화권의 중심이었던 우리나라에서 근대화가 진행되어가던 시기인 20세기초엽 열광적인 춤의 열기가 일어 20세기 후반까지 지속되었다는 사실은 흥미로운 일이었다. 본 연구는 그러한 현상의 원인을 19세기말부터 서구에서 일어난 신체문화의 움직임에 있다는 전제하에 20세기전반

22) 스티븐 켄(1996), p.129.

까지의 신체문화의 전개과정을 살펴보았다. 그리고 그러한 신체문화 부흥의 이
유를 몸에 대한 새로운 발견과 해방된 몸을 전시하는 매체로서 춤의 부활에 있
다고 설명하였다. 그리하여 신체가 문화전선에 드러나고 전 세계적으로 신체문
화를 형성하게 되는 과정을 여러 문화 속에 춤의 영향을 중심으로 살펴보았다.
텔사르트 시스템과 달크로즈의 유리드믹스 그리고 체조와 스포츠, 대중 연예와
뮤지컬, 영화 등 다방면에서 발견되는 춤의 열기와 신체활동에의 욕구를 현대
사회가 경험한 인간 신체의 재발견과 신체문화의 증거들로 제시하였다. 서양에
서 20세기초반부터 일기 시작한 신체의 재발견과 신체적 대중문화의 열기는
20세기 전반까지 현대문화의 특징적인 모습으로 발전하게 되고 그와 같은 시기
에 서구의 문화를 받아들이고 대중 사회를 형성하게 된 우리나라에서도 동일한
양상을 띠게 되었다.

20세기 초 우리나라에 뒤늦게 신문화와 함께 서양의 모더니즘이 이주되는 과
정에서 근대적인 몸과 춤이 초래한 인상과 충격은 한국인의 삶의 방식을 바꾸었
다. 서양의 예술 춤과 민속춤 그리고 사교춤에 대한 일반인들의 열광적인 반응,
이들 서양의 춤 속에서 발견되는 몸에 대한 성적인 시각과 전혀 이질적인 스포
츠개념을 이해하는데 당시 조선인들이 겪었던 문화적 충격, 춤바람의 열기가
당시 인텔리 여성들 사이에서 모더니즘 운동과 함께 전개되는 과정, 재즈의 유
행과 함께 관능적인 신체 움직임의 발견과 이에 대한 인상과 충격은 모두 서구
의 신체문화가 근대 한국에 유입되면서 일으킨 파장이었다.

서양 예술 춤이 국내에 정착되어가면서 전통적인 춤의 개념이 사라지고 몸이
주목의 대상이 되는 ‘무용’과 함께 서구적인 신체의식과 미의식의 패러다임이
우리나라에 자리잡아갔다. 그 결과 전통적으로 한국 춤에서 발견되던 몸의 모
습이 변하고 일상에서 일반인들의 몸 역시 근대적인 몸의 규범에 따라 자신의
몸을 관리하고 몸을 통해 자신의 존재를 말하고 싶어 하는 ‘공연되는 자아’로서
의 포스트모던한 몸을 갖게 되었음을 지적하였다.

■ 참고문헌

- 김운미(1999). 『한국교육무용사』, 서울: 한학문화.
- 김은신(1998). 『한국 최초 101장면』, 서울: 가람 기획.
- 김진송(1999). 『서울에 판스 홀을 허하라』, 서울: 현실 문화 연구.
- 김찬정(2002). 『춤꾼 최승희』, 서울: 한국 방송 출판.
- 다비드 르 브르통. 『근대성과 육체의 정치학』, 홍성민 (역), 서울: 동문선, 1990.
- 서숙(1999). 『댄스와 데모크라시』, 『동아시아의 근대성과 여성』, 이화여대 한국어
성연구원.
- 스티븐 칸(1996). 『육체의 문화사』, 서울: 의암 출판.
- 이거룡외(1999). 『몸』, 서울: 한길사.
- 조앤 카스. 『역사속의 춤』, 김말복 (역), 서울: 이화여자대학교 출판부, 1998.
- 크리스 설링(1999). 『몸의 사회학』, 서울: 나남 출판.
- Mary Clarke & Clement Crisp(1981). *The History of Dance*, New York: Crown
Publishers Inc..
- Ruth Holiday & John Hassard(2001). *Contested Bodies*, London and New York:
Routledge.
- Felicia McCarren(1998). *Dance Pathologies*, Stanford: Stanford University Press.
- Sarah Nettleton and Jonathan Watson(1998). *The body in Everyday Life*, London
and New York: Routledge.
- Simon Williams and Gillian Bendelow(1998). *The Lived Body: Sociological
Themes, Embodied Issues*, London and New York: Routledge.
- Walter Sorell(1981). *Dance In its Time*, New York: Columbia University Press.
- www.tasan.or.kr.
- 『몸』, 2001년 7월, 12월호. 2002년 10월호.
- 『춤』, 1976년 4월, 10월, 1977년 8월호.

논문투고일	10월	30일
심사일	11월	5일
심사완료일	11월	20일

Abstract

The Liberated Body in Dance & Everyday Life: Development of Body Culture in Korea

Malborg Kim, Ph. D.
Professor of Dance
Ewha Womans University

Nowadays academic discourses on body are the vogue in various research fields. But the seriousness and the richness of the body centered thinking really started since the development of body culture, which this writer named to explain the physical cultural phenomena of the 20th century.

Therefore this paper followed the development of the body culture in Europe and America from the end of the nineteenth century to the first half of the twentieth century. And compared that with the introduction of body culture to Korea through the influx of the modern civilization of the West in the early twentieth century. Also this paper explained ballet as the first and the main instrument of codifying the civilized body gestures. The physical characteristics and the body centered trend of the twentieth century culture were explained with the wild enthusiasm for gymnastics and body exercise, jazz and spectacle dance and the popular dance fever in and out of the musicals and movies. Also to understand the shock of the body as the sexual object and the Western paradigm of body in Korea, the traditional Confucian concept of body and the method of cultivating one's mind and body were looked into and this writer named the literary characteristics of the Chosun dynasty's cultural atmosphere as the 'anti-body culture'.

This study pointed out that the modernization of the Korean culture in the early twentieth century were deeply influenced by and developed with the Western paradigm of body and beauty. Also this paper examined the indexes of 'the liberated body', that is, healthy, young, supple and attractive body in modern society. And in the post modern era, human speaks through their body.

Keywords: liberated body(해방된 몸), modernized Korean dance(근대한국춤), dance fever(춤바람), civilized body(문명화된 몸), Victorian era body(빅토리아시대 몸)