

컨텍스트(context) 다시 읽기: 20세기 전반 한국 대중춤의 변천양상 연구

양 은 정*

I. 서론	V. 1950년대 해방후의 대중춤
II. 대중문화연구의 텍스트 읽기	VI. 결론
III. 1900년대-1920년대의 대중춤	참고문헌
IV. 1930년대-1940년대의 대중춤	Abstract

I. 서론

1. 연구목적 및 필요성

‘문화’의 개념은 고정된 것이 아니라 맥락에 따라 다양하게 변화하며, 사회의 체계나 이념 또한 사람들과의 과정 속에서 끊임없이 형성되고 변화한다. 롤랑 바르트(Roland Barthes)¹⁾의 ‘저자의 죽음, 그리고 독자의 탄생’을 비롯한 서구의 철학자

* 서울디지털대학교 겸임교수, danthy@hanmail.net

1) 언어학자 소쉬르에 영향을 받은 롤랑 바르트 역시 ‘저자의 죽음’, ‘독자의 탄생’을 선언하면서 해석의 다양성, 열린 텍스트로서의 가능성을 열어놓았다. 기존의 구조주의의 입장은 주체가 구조 또는 주제 지위의 외부나 너머에 존재한다는 것이었다. 그래서 저자(주체)가 외부에 있는 언어(구조)를 사용하여 주체만의 독특한 사고관을 언어로 표현한다는 것이 정설이었다. 즉, 주체를 통해 의미가 획득되어지며 언어는 단지 중립적인 수단으로서 간주되었다. 그래서 저자 즉, 주체는 늘 우위에 있었다. 그러나 바르트는 이러한 저자(주체)가 언어라는 구조의 장난감에 불과하며, 선택적인 구성물에 지나지 않는다고 주장했다. 바르트는 오히려 문화적 텍스트에 존재하는 다양한 기호와 언어들이 그 나름의 다양한 의미를 발현한다고 주장했고, 이를 읽는 독자의 다양한 해석의 길을 열어놓았다. 그의 문화에 대한 관점은 사랑의 외설스러움을 다양하게 표현하거나 일본의 문화를 해석한 다음의 저서들에서 잘 드러난다. 롤랑 바르트(1994), 『사랑의 단상』, 김희영(역)(문화과 지성사),

들의 논의를 통해 해석학의 다양성이 열렸듯이, 이제 현대 사회에서 텍스트(text) 읽기는 “텍스트에서 드러나는 의미들을 단순히 반복하여 해석하는 것이 아니라 텍스트가 직접적으로, 혹은 간접적으로 지시하고 있는 다양한 의미체들을 해석하고 구체화시키는 컨텍스트(context)”²⁾ 즉, 문맥읽기의 새로운 재구성의 과정이라고 할 수 있다.³⁾ 이러한 텍스트 읽기는 단순한 텍스트의 분석을 넘어서 텍스트를 읽는 수용자와 수용자간의 상황을 분석하고 해석하는 것이다.

문화연구의 해석학적 인류학자 기어츠(Geertz)는 인간은 의미의 그물망 속에서 살아가며 그러한 그물망이 바로 문화라고 언급했다. 문화를 분석하는 것은 바로 이러한 복잡다단한 그물망 속에서 의미의 과정을 찾아가는 과정인 것이다. 기어츠는 그의 연구(1973)⁴⁾에서 해석학적 문화 분석의 예로써, 발리섬의 닭싸움을 예시하였다. 그는 ‘닭싸움’이 갖는 상징적 의미나 닭싸움에서 중요한 ‘수탉’의 의미만을 찾는데 집중하지 않았다. 기어츠는 발리섬의 사람들이 이 닭싸움을 어떻게 이해하고 또 이를 통해 세상을 어떻게 바라보는지에 대한 연구까지 확장시켰다. 그는 텍스트 안에 의미화 되거나 상징화된 단순한 텍스트의 읽기에 그치지 않았다. 기어츠는 단순한 관찰자의 시선을 넘어서 문화 안의 행위자의 관점에서 사람들이 문화텍스트를 어떻게 읽어내고 바라보는지를 해석학적 관점에서 연구했다. 이러한 문화 분석은

p. 104. p.236. Roland Barthe(1997), *Lesson in Writing, Image, Music, Text*, Stephen Heath(trans.) (Hill & Wang: New York), p. 175. 롤랑 바르트(1997), 『기호의 제국』, 김주환·한은경(역)(서울: 민음사), p. 74.

2) 존 스토리(1994), 『문화연구와 문화이론』, 박모(역)(서울: 현실문화연구), p.187 참조.

3) ‘텍스트(text)’가 글읽기에서 구, 행, 문장 및 내용을 의미한다면, ‘컨텍스트(context)’는 바로 행과 행 사이의 관계, 문장과 문장 간 앞뒤의 논리적 의미를 파악하는 ‘문맥’ 읽기의 과정이라고 할 수 있다. 따라서 ‘컨텍스트’ 읽기는 행과 행간에 존재하는 다양한 의미읽기의 과정을 강조한 것이라 할 수 있다. 컨텍스트의 사전적인 의미를 보면 문맥(文脈, context)으로 언어의 통어(通語) 규칙에 따라 구성된 문(형식)과 그 문이 존재하는 상황과의 관계로 정의된다. 컨텍스트 미학의 소재는 주로 일상적이고 즉흥적인 에피소드들에서 추출되며 예측 불가능한 미래에 대한 연관성을 갖고 상황에 대한 가변성을 두는 상황문맥, 맥락주의(contextualism)라 할 수 있다. 이에 대한 미학적 연구는 다음 연구를 참고할 것. Stephen Pepper(1938), *Aesthetic Quality: A Contextualistic Theory of Beauty*(New York, Boston [etc.] C. Scribner's Sons)

4) C. Geertz(1973), *Ideology as a Cultural System and Deep Play: Notes on the Balinese Cockfight, Interpretation of Cultures*(New York: Basic Books), pp. 193-233, 412-453.

단순한 텍스트 읽기와 분석을 넘어서 사람들 간의 상황과 관계를 맺는 문맥적 의미의 컨텍스트 읽기로까지의 확장을 의미한다.

본 연구는 사람들의 일상적인 삶의 가치와 문화를 대중의 몸을 통해서 발현한 한국 대중춤을 사회문화적 맥락과 역사 속에서 ‘문맥읽기’와 ‘다시쓰기’를 시도한 것이다. 특히, 19세기 후반 산업혁명과 더불어 인간의 의식구조와 사회문화적 산물들이 변화되면서 20세기 전반 한국의 대중이 춤과 함께 어떤 변화과정을 걸치며 널리 소비되고 유통되었는지를 조망할 것이다. 20세기 초 한국 대중춤은 상당부분 서구의 영향을 받아 수용·흡수되었으며, 또한 한국의 문화적인 요소와 상호영향을 받으며 수정되고 변형되어왔다. 한국 대중춤은 일상 속에서 의미를 만들어낸 실천의 집합들로서 오늘날의 춤문화 모습을 형성했으며, 우리를 둘러싼 삶 안에서 역동적으로 움직이고 있다. 따라서 삶의 총체적인 의미에서 파악된 춤을 읽어내는 작업은 역사를 재평가하고 과거를 되살린다는 점에서 의미가 있다고 하겠다.

국내의 대중춤에 관한 논의의 시작은 1980년대 후반부터 한국 사회의 정치·사회·문화적 환경이 변하고, ‘대중’에 관한 관심의 대두, 춤의 ‘대중화’나 예술춤과 대중춤의 접목을 비롯한 대중문화를 좀 더 긍정적인 시선으로 바라보면서부터이다. 국내 대중춤에 관한 연구의 영역을 포괄적으로 진단하면 첫째, ‘대중춤’에 관한 문화적 현상이나 개별적인 춤 형태에 관한 연구이다. 대중춤과 관련된 춤 유형인 댄스스포츠, 재즈댄스, 브레이크댄스, 힙합, 에어로빅 등 ‘사회무용’이나 ‘생활무용’의 범주에서 다루어지는 각 춤에 관한 연구이다. 둘째, 춤에 관한 대중의 인식도 및 참여도 그리고 신체적·심리적·사회적 효과를 실태조사 한 연구(조수정, 1994; 김정희, 2000; 김미정, 2001; 송영은, 2006; 김주연, 2006)들로서 통계방법을 통해 건강증진 및 체력향상, 사회화 및 교육적 기능 및 영향에 중점을 둔 연구이다. 셋째, 춤의 대중화에 관한 연구(문애령, 1992; 장광열, 1999; 정임순, 2003; 김명희, 1998; 양은정, 2003, 정꽃님, 2000; 정숙희, 2002; 조훈일, 2004; 우민경, 2010, 정수진·김현숙, 2010)이다. 이들 연구는 일부를 제외하고는 주로 무대를 기반으로 한 극장춤의 관점에서 기술되고 있다. 넷째, 춤과 사회와의 관계 및 의미를 규명함으로써 일상적 삶의 영역에서 춤에 관한 체계적 논의의 가능성(김무철, 2001; 강미선, 2002; 장효순, 1997)을 검토한 연구이다. 이밖에도 국내 대중춤의 연구 영역을 포

괄적으로 정리하고 개념, 범주, 속성 및 특징 등을 정리한 최근의 연구(양은정, 2008, 2012; 안미아, 2009)가 이어지고 있다.

국내 ‘대중춤’의 개념에 관한 논의에서 송은주(2005)는 “모든 사람이 성별, 종교, 연령에 관계없이 체력 향상, 건강증진과 아름다움의 추구를 실행하는 모든 종류의 무용”이라 정의했다. 강미선(2002)은 미적 감각을 추구하는 예술성보다는 오락성과 상업성, 그리고 일시적인 유행성을 속성으로 하는 춤이라고 했으며, 이우경(2001)은 다수의 대중들에 의해 즐겨지는 보는 무용과 참가 무용 모두를 포괄하는 의미라고 정의했다. 양은정(2008)은 이제까지 연구된 대중춤 관련 연구들을 정리하면서 예술춤과 대중춤의 변별점을 논의하였다. 그의 논의에서 대중춤은 모든 사람을 대상으로 감상과 참여를 포괄하는 오락성과 상업성, 일시적인 유행성 등 건강과 레저를 위한 실용적인 춤을 포괄하고 있다고 정의하고 있다. 그의 연구는 사회문화적 맥락에 따라 이들 춤이 언제든지 변화가능하고 상호소통이 가능함을 전제하고 있다.

이어서 20세기 한국의 대중춤에 관한 범위를 양은정·정의숙(2012)은 1) ‘도시’를 배경으로 집단적이고도 개인적인 2) ‘정체성’과 의식을 체현하고, 3) ‘유행’을 만들어내며, 4) ‘대중매체’를 통해 전파되고, 대중의 욕망과 자본주의와 맞물려 몸을 5) ‘상업화’ 시키며 춤을 통해 건강유지나 다이어트, 취미나 여가와 같은 6) ‘일상’ 속의 행위를 체현하는 춤이라고 범주화하고 있다.

따라서 본 연구는 위의 정의와 범위를 전제로 20세기 전반 한국의 대중춤의 시대별 변천과정을 살펴볼 것이다. 20세기 전반 한국의 대중춤은 서구문물의 대거 유입과 더불어 대중문화와의 연계 속에서 ‘도시를 배경으로 형성된 춤으로서 다수의 집단적 의식과 유행을 만들어내며 대중매체를 통해 전파되는 춤의 양상’이라고 할 수 있다.

본 연구는 이제까지 논의되었던 대중춤 연구와 그에 관한 개념 정립 및 범주화의 논의를 넘어서 본격적으로 대중들의 내면적인 욕구가 사회문화적인 체계와 어떻게 맞물려 춤을 수용 및 소비하고 교환하며, 재생산 및 변형 등의 일련의 과정을 거쳤는지를 시대별 역사적 과정에서 살펴보고자 한다. 이제까지 대중문화연구에서 대중춤 분야는 단편적인 단독의 춤형태만이 논의되고 있을 뿐, 정치·사회·문화적인

맥락과의 전체적인 관망 아래 대중춤이 어떤 대중의 기호와 의식을 반영하며 역사적으로 흘러왔는지에 관한 고찰은 부재한 실정이다. 국내의 대중문화 연구나 저서에서도 대중적인 춤이라 간주되어지는 스포츠댄스, 탭고, 살사, 힙합 등의 단독적인 춤형태에 관한 논의만 있을 뿐 한국 대중춤의 역사적, 시대별 흐름을 대중문화의 관점에서 포괄적으로 관망한 연구는 미흡한 실정이다. 개별적인 춤의 유형에 관한 연구도 중요하지만 대중의 욕구와 집단적인 의식을 대변하는 대중춤에 관한 시대별 사회문화적인 맥락에서 이해되는 연구 또한 선행될 필요가 있다.

따라서 본 연구는 다양한 사회문화적 맥락에서 파악된 담론들과의 연계를 통해 대중춤의 연구를 시도하고 역사 속에서 간과되었던 의미를 찾아 춤학문의 '다시쓰기'를 시도한 것이다. 특히, 본 연구는 사회문화적인 변혁의 바람과 모더니즘의 영향, 그리고 서구 자본주의가 한국사회에 도입되는 20세기 전반 한국의 대중춤의 시대별 변천과정에 관한 고찰이다.

2. 연구방법

본 연구는 한국 춤의 역사를 대중문화의 관점에서 해석한 것이다. 각 시대별 대중춤의 움직임과 현상을 사회문화적 맥락 아래서 조망하기 위해서 이와 관련된 책, 기사, 잡지, 연구 등의 문헌연구 방법을 통해 고찰하고자 한다. 우선, 본 연구를 위해서 제 II장에서는 인간의 삶을 총체적 관점에서 이해하는 대중문화의 텍스트읽기와 관련된 담론들을 논의하면서 이러한 담론들을 통해 대중춤이 어떻게 조명되어야 할지에 관한 준거를 마련할 것이다. 제 III장은 1900년대부터 1920년대까지 서구 문물의 유입과 더불어 대중매체가 발달하면서 대중사회가 발달되고 '대중'과 '예술'의 구분 담론이 일어나면서 대중춤에 어떠한 영향을 끼쳤는지를 살펴볼 것이다. 제 IV장에서는 1930년대부터 1940년대 사이 향락성과 박진성이 더해지는 사회의 풍경을 조망하며 대중문화에서 기생의 역할과 활동, 대중춤의 적극적인 수용자층이 생기면서 사교춤이 유행하는 등 대중춤의 변모를 연구할 것이다. 제 V장에서는 해방 후 1950년대 댄스홀의 증가와 더불어 해방된 공간으로서 춤을 만끽하고 싶은 대중들의 한국화된 움직임을 연구할 것이다.

오늘날의 학문이 해석자의 다양성을 열어놓았듯이 본 연구는 그간 간과되었던 대중문화의 관점에서 춤을 바라보며, 정치, 사회, 문화적인 맥락에서 시대를 다시 읽고 역사를 다시 쓰고자 한다. 본 연구는 가능한 사회문화적이고 역사적인 사실과 문맥 읽기를 통해 대중춤의 근거를 마련하고 그 논의를 펼치고자 한다.

II. 대중문화연구의 ‘텍스트’ 읽기

독일의 생(生)의 철학자인 빌헬름 딜타이(Wilhelm Dilthey)는 인간의 삶을 읽기 위해서 역사에 대한 해석학의 필요성을 강조했다. 인간의 삶이 역사를 구성하듯이, 역사로 표현되는 모든 문화적이고 자연적인 현상들은 당연히 읽혀져야 할 텍스트가 된다. 딜타이 이후 텍스트 읽기의 과정은 점차 문화읽기로까지 확대되었다. 텍스트는 읽혀져야 할 다양한 기호의 세계를 포함하게 되었고, 텍스트의 주체도 작가가 아닌 독자에게로 이행하게 되었다.⁵⁾

딜타이는 역사적 관점에서 변화하는 상황 전체를 읽음으로써 인간 삶을 총체적으로 파악할 수 있는 텍스트 읽기를 강조했다. 이 텍스트 읽기의 중요한 부분으로 등장한 것이 오늘날의 대중문화 연구이다. 대중문화 연구는 자본주의와 밀접하게 연관되어 있는 문화산업 즉, 문화가 생산되고, 교환, 수용, 소비되는 방식들에 대한 탐구와 더불어 사회, 정치, 문화적으로 얽혀있는 다양한 권력과 지식 관계를 조망하는 다양한 해독의 가능성을 향해 열려있는 분야이다. 대중문화의 관점에서 춤을 이해하고 분석하기 위해서는 이와 관련된 대중문화 연구가 어떻게 진행되었고, 이러한 담론을 통해 대중춤을 어떻게 조명해야하는지에 관한 준거가 필요하다. 대중문화는 19세기 산업혁명 이후 인간의 생산, 교환, 수용, 소비되는 방식들이 급격하게 변화되면서 그 탐색이 더욱 가속화되었다.

초기 대중문화연구 중 이데올로기론과 관련된 분야는 마르크스⁶⁾가 그 기초를 닦

5) 브랜든 테일러(1993), 『모더니즘, 포스트모더니즘, 리얼리즘』, 김수기·김진송(역)(서울: 시각과 언어), iii 참조.

6) 산업혁명을 통해 자본주의에 의한 생산 및 소비체계가 구축되고 고용인과 피고용인, 지배

은 후 사회 비판이론의 지적 전통을 공유하던 프랑크푸르트학과(Frankfurt Schule)⁷⁾에 의해 계승 발전되었다. 이들은 산업화된 자본주의 사회의 문화 산물들이 부르주아 이데올로기의 지배를 받으면서 세계를 거짓되게 그려내고, 사회의 모순들을 은폐하며, 규격화되고 동질화된 문화 상품의 소비를 부추김으로써, 대중들이 급진적이고 해방적인 사고를 억누르고, 현존하는 사회질서에 순응케 한다고 비판하였다.⁸⁾ 그러나 이들의 초기 담론들은 주체를 구조의 담론에 의해 규정되는 수동적 존재로 파악함으로써 지배 이데올로기로부터 저항하고 이탈할 수 있는 여지를 남겨놓지 않았다는 점에서 그 한계성을 드러내었다.

이에 안토니오 그람시(Antonio Gramsci)는 문화를 헤게모니(Hegemony)⁹⁾의 문제를 둘러싼 이데올로기의 투쟁의 장으로 보았다. 헤게모니 이론에 따르면 문화는 “지배계층의 이해관계를 보편화시키려는 시도와 피지배층의 저항 사이에서 투쟁이 일어나는, 문화적 교류와 협상에 의해 구성된 영역”¹⁰⁾이다. 그람시의 헤게모니 이론은 영국 학자 스튜어트 홀(Stuart Hall)에 의해서 계승되면서 대중문화 분석에 발전을 기했다. 홀은 계급과 국가의 관계에 집중하고 역사성을 강조 하면서 “이데올로기 연구나 사회구성체에 대한 논의가 한 사회의 역사적 구성체와 특수성을 바탕으로 하고 있음”¹¹⁾을 그의 연구를 통해 밝히고 있다. 홀에 의하면 대중은 대중문

계급과 피지배계급간의 관계가 구조화되면서 마르크스는 이들 자본주의의 생산과 소비에 따른 권력의 착취 관계를 연구했다. 마르크스의 이데올로기론과 대중문화론에 관한 연구는 다음을 참고할 것. 이찬훈(1996), 문화연구와 이데올로기론, 『시대와 철학』 7, pp. 91-129.

7) “초기 프랑크푸르트 학파는 마르크스의 자본주의 분석을 더 이상 사회비판의 중심 틀로 삼고 있지 않지만, 사회를 비판하는 그 변혁의 잠재력을 역시 사회 안에서 찾으려고 했다. 프랑크푸르트 학파는 사회를 연구함에 있어서 프로이트의 정신분석 방법론과 헤겔 변증법의 부정성을 계승하고 실증주의를 비판하는 입장에 서서 근대적 기술문명과 대중사회에 대한 비판적 시각을 마련했다.” 다음 연구 참고. 문성훈(2006), 하버마스에서 호네트로 프랑크푸르트학과 사회비판모델의 인정 이론적 전환, 『철학연구』, pp. 123-149.

8) 이찬훈(1998), 욕망과 현대 대중문화, 『철학연구』 68, pp. 327-328.

9) 대중문화 연구에서 그람시는 헤게모니 이론에서 사고한다. 헤게모니 이론에 따르면 문화는 단순한 지배의 도구라기보다는 헤게모니를 둘러싼 이데올로기적 투쟁이 벌어지는 장이다. 즉 문화는 지배층의 이해관계를 보편화시키려는 시도와 피지배층의 저항 사이에서 투쟁이 일어나는, 문화적 교류와 협상에 의해 구성된 영역이다.

10) 존 스토리(1994), p. 174.

11) S. Hall(1986), The problem of Ideology - Marxim without Guarantees, *Journal of Communication Inquiry* 10(2), pp. 28-44. (원용진(1994), 연구자 탐구: ‘소쉬르’, ‘알튀세’, ‘그람시’ 찍고 ‘포코’ - 존 피스크의 학문세계, 『한국사회와 언론』 4, p. 255 재인용).

화 속에 기호화되어 있는 지배적인 이데올로기들을 수동적으로 받아들이는 것이 아니라 세 가지 해독 방식¹²⁾을 거친다.

첫째, 지배적-해계모니의 해독방식이다. 여기서 수용자는 메시지를 대체로 기호화의 준거들이 된 지배적인 의미 규칙에 따라 해독한다. 이러한 방식에서 대체로 지배적인 이데올로기의 의미는 관찰된다. 그러나 수용자는 항상 이런 방식으로만 대중문화를 해독하지 않는다. 두 번째 방식은 타협된 해독방식이다. 이러한 기호의 해독은 여전히 지배적인 이데올로기의 의미가 부여되고 있지만 국지적인 상황에서는 다른 대안적인 의미를 부여하는 타협적인 권리를 행사할 수 있는 방식이다. 세 번째로 대항적인 해독방식이다. 수용자는 대중문화의 담론이 제공하는 외연적 의미와 함축된 의미변화를 충분히 이해하면서 그 메시지를 완전히 반대로 해독할 수도 있다는 것이다.

이처럼 홀이 말하는 대중이 대중문화를 수용하는 방식은 지배 이데올로기의 메시지가 대중들에게 일방적으로 주입되는 것이 아니라 이 메시지가 대중들이 해독하는 대안적 또는 대항적 이데올로기와 서로 맞물려서 역동적인 장을 이루는 것이라고 해석했다. 그러나 홀의 이론은 대중이 대중문화의 담론을 다의적으로 해독하고 수용할 수 있음을 인정하면서도, 여전히 지배적인 이데올로기가 가하는 권력에 의한 제한들이 있음을 전제한다.¹³⁾

홀이 말하는 해독자로서의 수용자 개념이 수용되면서 이제 대중을 문화를 이끌어가는 능동적인 주체로서 파악하게 된다. 이때부터 문화연구는 이데올로기론에서 벗어나 대중문화 수용자들의 능동적인 다양한 해독과 수용과정에서 지배 이념에 저항하고 그들 나름의 쾌락을 이끌어내는 방식에 주목하게 된다.

1980년 중반부터 문화연구는 수용자의 능동성과 포스트구조주의와 관련된 다양한 정치학과 연관되면서 다양한 논의가 전개되었다. 이 중 미국의 문화학자 존 피스크(John Fiske)¹⁴⁾는 대중문화의 소비라는 일상적인 문화적 실천에서 대중들은 즐

12) 임영호 편역(1996), 기호와 기호해독, 『스튜어트홀의 문화 이론』 (한내래), p. 301-304.

13) 앞의 책, p. 297 참조.

이찬훈(1998), pp. 327-332.

14) “피스크는 텔레비전 문화, 대중문화의 이해 등에서 텔레비전의 여성 드라마, 퀴즈 쇼, 세대 게임, 신혼부부 게임 등의 수용과정이나 청바지, 백화점 공간 등을 창조적으로 이용하는

거품과 의미를 창조적으로 만들어내면서 지배적인(이데올로기적) 의미에 대한 기호학적인 저항을 한다고 주장한다. 대중들은 문화산업에 의해 상품형태로 주어져 있는 대중문화 산물들을 창조적으로 가공 결합하여 그것들을 자신들의 욕망을 충족시켜주는 대상으로 변형하면서 그들 나름의 쾌락을 얻어낸다는 것이다.¹⁵⁾ 그리고 그렇게 함으로써 그들은 지배적인 이데올로기적 의미에 대한 저항을 한다.

피스크는 수용자가 갖는 텍스트 안에서 능동성을 대중문화 텍스트를 중심으로 설명한다. 대중문화라는 텍스트는 완벽하지 않은 일종의 ‘구멍 뚫린 체계(leaking system)’여서 대중의 일탈된 해독의 가능성을 열어놓는다. 대중문화는 즉, 대중은 대중문화를 접하는 동안 그들의 생활, 경험, 전통 등을 텍스트의 안으로 수용하게 된다. 문화를 단순한 텍스트만을 분석하던 차원에서 넘어서 특정 텍스트가 사회적으로 어떻게 의미를 만들어내는 지에 초점을 맞춘 것이라 하겠다. 피스크에게 있어 주체는 변화하는 상황에 의해서 재생성되고 재구성되는 존재이다. 피스크는 대중문화를 일상성의 수준에서 분석할 것을 제안했다. 그 안에서 이데올로기를 넘어서는 담화들을 찾아내고 다양한 형태의 지배와 저항에 주목할 것을 요구하고 있다.¹⁶⁾

피스크의 이러한 대중의 저항에 관한 논의는 주로 스콧(J. Scott),¹⁷⁾ 바흐친(M. Bakhtin)의 카니발 이론¹⁸⁾ 및 프랑스의 문화학자 미셸 드 세르토(Michel De Certeau)의 관점에서 또한 의거한 것이다. 또한 대중의 일상적인 삶에서의 저항적이고 창조적인 실천성을 강조했다 세르토는 근대가 만들어낸 사물의 질서, 도시라는 공간을 조직하는 체계들 속의 은폐된 권력구조를 파헤치고, 도시 속 일상적 걷기 행위를 통해 창조적이고 능동적인 보행자의 실천 가능성을 제시한다. 이는 도시 공간의 전체화(totalizing)와 계획된 체계들 속에 있는 보행자를 수동적인 행위자가 아

대중들의 능동적인 실천을 분석함으로써 대중들이 자신의 즐거움을 위해 문화적 자원을 능동적으로 활용하고, 그럼으로써 텍스트의 전반적인 틀을 벗어나는 대안적인 해독을 행한다는 것을 논의하였다.” J. Fiske and J. Hartley(1978), *Reading Television*, (London and New York: Methuen).

15) 그래엄 터너(1995), 『문화연구 입문』 (한나래), p. 247.

16) 원용진(1994), p. 286.

17) J. Scott(1986), *Weapons of the weak* (New Haven: Yale University Press).

18) 바흐친의 카니발에서는 노동하는 몸, 신나는 몸, 추한 몸을 통해서 사회윤리적인 통제를 패러디하는 모습이 그려지고 있다. M. Bakhtin(1968), *Rabelais and His World* (Cambridge, MA: MIT Press).

닌 발화 행위의 능동적인 행위자로 보고, 그들이 조직화된 구획을 벗어나 끊임없이 다양성과 유연성을 창조하고 있음을 논한 것이다.¹⁹⁾

이러한 일련의 대중문화 연구는 대중이 수동적으로 지배적인 이데올로기를 수용하는 것이 아니라 때로는 권력에 저항하며 새롭고도 능동적인 의미를 산출해내는 적극적인 문화 실천을 행한다는 새로운 시선을 제공했다. 따라서 이러한 대중문화의 관점에서 바라보는 대중춤 또한 춤이 권력에 의해 지배되는 수동적인 장소가 아니라 능동적으로 의미를 창출해내고, 때로는 권력의 지배 이데올로기를 재현하고 또 저항하기도 하면서 그 의미를 재생산하고 있음을 시사한다.

대중문화는 획일성을 거부하고 다양성을 강조하는, 사물에 대한 다의적인 인식 방식과 대량생산, 그리고 대중들의 손쉬운 접근 가능성이라는 현대적 기술과 쉽고 편하게 문화를 향유하려는 대중들의 의식이 결합되어 산출된 문화이다.²⁰⁾ 대중의 의식이 결집된 대중춤은 시대의 지배적인 가치를 체현하기도 하지만 전혀 다른 의미체를 재창조하기도 하면서 다양한 담화를 사회 속에서 만들어내고 있다. 본 연구는 이러한 대중문화의 텍스트 읽기와 마찬가지로 20세기 전반 한국의 대중춤을 사유하도록 하겠다.

III. 1900년대-1920년대의 대중춤

대중문화는 서구문물의 수용과 자본주의 대두, 모더니즘을 통해 대중사회가 대두되면서 본격적으로 그 논의가 열리게 된다. 따라서 대중춤을 연구하기 위해서는 이러한 서구문물의 수용과 모더니즘이 발현된 1900년대 초로 돌아갈 필요가 있다. 한국은 근대 이전에는 예술과 연예의 구분이 없었다. 1902년부터 1920년대까지 신식 문물이 유입되면서 협률사와 광무대 등의 사설극장을 중심으로 기생, 무동, 민속

19) De Certeau, M.(1984), *The Practice of Everyday Life* (Unive. of California Press), p.167.

미셸 드 세르토(1996), 도시 속에서 걷기, 『문화, 일상, 대중: 문화에 관한 8개의 탐구』, 박명진 외(역)(서울: 한나래), pp. 133-182.

20) 김용일(2004), 대중문화 읽기를 통한 글읽기, 삶읽기, 『철학연구』 89, p. 116.

춤꾼들이 전래의 춤을 전문 무대에서 발표했다. 극장 설립 이후에도 한동안은 대중춤, 예술춤의 모든 공연이 극장에서 상연되었다. 1920년대 서구 예술춤의 도입으로 점차 무대화되기 시작하며 예술과 연예가 구분되기 시작하고 대중춤의 공간과 예술춤의 공간 또한 점차 분리되기 시작했다.

1. 극장 형성과 기생 활동을 통한 대중춤의 전파

한국의 대중문화를 바라볼 때 극장의 설립은 중요한 사건 중 하나이다. 신식의 문물로 대표되는 극장설립은 당시의 사회문화적인 흐름의 판도를 변화시켰다. 대중은 극장에서 제공하는 오락과 즐거운 춤을 즐기기 위해 극장을 찾았다. 또한 한국 대중춤의 아이콘이었던 기생은 일상에서만뿐만 아니라 극장에서도 대중의 욕구를 반영한 새로운 춤을 선보였다. 김말복(2005)이 한국의 신체문화에 관한 논의에서 “조선조의 양반들은 자신의 몸을 움직여 춤을 추는 일이 없었다”²¹⁾라고 언급했듯이 서구문물이 개방되고 봉건적 가치가 분해되기 전까지 한국사회에서 공식적으로 춤을 추는 사람들은 기예를 다룰 줄 아는 기생과 광대 등이었다.

1902년 ‘협률사’가 개장하고 1907년과 1908년 사이 광무대, 단성사, 연흥사, 장안사, 원각사 등이 연이어서 개장하면서 판소리, 기생가무, 무동, 환등 등의 연예물들이 무대화되기 시작했다. 이 극장들에서 춤춘 기생은 극장전속 기생들로, 극장전속 기생의 연원은 1902년 ‘소춘대유희(笑春臺游戯)’로 거슬러 올라간다. ‘소춘대유희’를 시작으로 일반인 대상의 유료 극장공연이 시작되었다. 기생의 가무는 이제 왕이 아니라 불특정한 일반인 앞에서, 궁중의 뜰이 아닌 액자형 무대에서 추어졌고, 이를 위해 극장은 광대와 기생을 고용했다.

기생들은 1910년대와 20년대 기예를 익힌 공연 예능인으로서 처음에는 민속춤뿐만 아니라 궁중무를 대중 앞에서 레퍼토리로 소개하기도 했다. 1908년 3회이던 공연 횟수는 1914년에는 광무대, 장안사 그리고 단성사 등지에서 23회로 늘어났고 민속연회를 변형 및 재구성하거나 소리, 창극, 창작춤, 마술 그리고 서양춤까지 망

21) 김말복(2005), 억압에서 해방으로: 춤과 몸, 『무용예술학연구』 16, pp. 39-40.

라하였다.²²⁾

궁인으로서의 관기는 왕실에서 왕의 수복과 왕실의 변영을 위해서 춤을 추었지만, 사설극장의 기생들은 일반인의 취미를 쫓고 흥행성을 담보할 수 있는 춤을 추었다. 다시 말해, 같은 시기의 춤이라 하더라도 궁중에서 추는 춤은 옛 전통의 모습을 갖추고 있었지만, 민간에서 행하는 춤들은 대중의 취향과 욕구에 맞게 변화되고 있었다. 이 당시에는 판소리, 기생가무, 무동, 활동사진 등이 인기리에 흥행되고 있었고, 신문을 통해 각 극장의 연예 정보가 소개되기도 하였다.²³⁾

당시에는 여러 극장이 비슷한 연예물로 경쟁하고 있어서 무언가 새롭고 흥행에 성공할만한 무대를 만들었어야 했다. 극장들은 전통에 얽매일 것 없이 대중이 원하는 것을 재빨리 만들어 극장 무대에 올렸다. 전속 기생들도 장악원도 없고, 기생조합의 지도를 받는 것도 아니므로 예술적으로 지켜야 할 규범보다는 극장주의 관객의 요구에 따라 춤추고 소리를 했다. 관객들은 당연히 입장료를 냈으며, 공연이 탐탁지 않으면 야유를 보냈다.²⁴⁾

서구의 근대문물과 자본주의 사회가 대두되면서 화폐를 통한 교환가치가 인정되고, 계급구조에서 평등 구조로 나아가고 있는 사회적 변동 안에서 대중의 욕구는 더욱 춤문화에 반영되었고 그 중 극장의 형성과 기생의 활동은 당대 대중춤의 모습을 형성해 나아갔다. 이전에 왕실에서만 추어졌던 궁중무는 민속무와 서양춤 등과 같이 연행되었고, 대중은 이 공연을 최소 10전에서 최고 3원²⁵⁾의 가격으로 즐길 수 있었다. 불특정 다수의 기호를 적극적으로 반영한 이들 공연의 대중화는 가속화되었다.

1920년대 초반에 서양춤이 본격적으로 들어오기 전까지 조선춤, 서양춤 할 것 없이 모든 춤을 기생들이 추었다. 서양춤이 본격적으로 들어오고 최승희, 조택원이 신무용의 선두에서 지식인과 총독부의 후원을 받으며 춤추었을 때도, 기생의 춤은 일반의 일상에 깊이 공존하고 있었다.²⁶⁾ 이렇게 기생은 해방될 때까지 조선의 춤과 예

22) 김경애·김채현·이종호(2001), 『우리무용 100년』(현암사), p. 27-29 참조.

23) 1912년 4월 2일자 『매일신보』에는 각 극장들의 공연 상황이 '연예계 정황'이란 제목으로 신문에 소개되고 있었다. 김영희(2006), p. 63.

24) 위의 책, p. 65.

25) 이재욱(2001), 일제 강점기 기생의 공연활동 연구, 『제3회 한국예술학과 학술대회』, p. 195.

술을 담당했던 주인공이었다.

일제강점기에는 극장이 기획·제작하는 공연이 훨씬 많아졌다. 1926년 일본의 현대무용가 석정막의 공연이 있기 전까지 개인의 춤 공연은 드물었고, 기생조합이 일 년에 한 두 번 하는 온습회나 동정연주회 외에는 극장이 주관하는 상설공연이나 기획공연이 훨씬 많았다.

대중문화의 맥락에서 이해되는 대중춤은 생산과 소비 구조의 자본주의의 영향과 미디어 및 산업의 발달로 인해 대중들이 춤에 더욱 쉽게 접근하게 된다. 이 당시 서구의 자본주의가 도입되면서 춤에는 생산과 소비라는 유통구조가 구축되고 극장설립으로 인해 춤은 점차 대중화 되었다. 한편 극장 무대에서 기생은 자신의 상품적 가치를 획득하게 되었다.

2. 서양춤의 유입 및 확산

김영희(2006)는 최초의 무대화된 서양춤을 텐카스의 레뷰춤이라 지적한다. 우리나라에 처음으로 수입된 서양춤은 1900년 무렵 대한제국에 부임해 있던 각국 영사들이 화합이나 친교를 위해 추었던 도무(跳舞)였고, 다음은 텐카스의 레뷰춤(Revue Dance)일 것이다. 이 때의 도무가 각국의 포크댄스(Folk Dance), 혹은 사회춤(Social Dance)으로 직접 추는 춤이라면, 레뷰춤은 무대에서 보여주기 위한 쇼를 위한 춤이었다. 그러므로 무대화된 춤으로 수입된 서양춤은 바로 레뷰춤이라 할 수 있다.

레뷰춤은 1913년 텐카스에 의해 처음으로 소개된 이후, 1920년을 전후해서 사교춤, 외국 민속춤 등의 서양 춤이 다양하게 수입되기 시작하면서 대개는 일본을 통해 들어왔다. 1920년대 기생조합을 통해 소개된 레뷰는 어떤 특정한 줄거리나 플롯을 가지지 않고 쇼처럼 진행된 19세기 말 미국에서 유행했던 흥미위주의 공연물이었다.

전문적인 발레나 모던댄스가 아니고 쇼에서 추어지는 흥미위주의 춤이다. 무거운 주제나 소재를 다루기보다는 관객의 흥미를 끌만한 가벼운 테마를 화려하고 재

26) 김영희(2006), 『개화기 대중예술의 꽃, 기생』(민속원), p. 5.

미있게 다룬 춤들을 말한다. 우리나라의 경우 레뷰 전체가 들어오지는 않았고 1930년대부터 유행하기 시작한 악극, 막간극 등에서 레뷰 댄스, 레뷰 댄서라는 말이 사용되었다. 1930년대 텐까스의 공연을 레뷰와 기마술이라고 소개한 『매일신보』를 통해 ‘레뷰’라는 말이 들어왔음을 언급한다.²⁷⁾

1920년대 초반까지 텐까스와 송옥제천화²⁸⁾에 의해 추어진 〈서양춤〉, 〈우의무〉 혹은 〈호접무〉, 〈각국 춤〉, 〈바다의 마녀〉, 〈청춘댄스〉, 〈역광선을 이용한 댄스〉는 우리나라에서 추어진 레뷰춤들이라고 할 수 있다. 이러한 춤들은 일본을 통해 들어온 외국 춤들이었다. 1921년 해삼위동포 청년음악단의 조선순회공연 이후 불기 시작한 ‘무도’의 바람과 함께 레뷰춤은 우리의 춤 문화에 일정한 영향을 미쳤고, 1920년대 중반에 일어난 조선의 춤문화의 지각변동의 배경이 되었다. 1920년대 후반까지 레뷰춤이 크게 달라지지는 않았지만, 1930년대에 악극이 등장하면서 재즈나 탭댄스가 추어지고 기생들이 레뷰춤을 추기 시작하면서 레뷰춤은 대중화되었다.

3. ‘예술춤’과 ‘대중춤’의 구분 생성

근대 이후 예술로서의 춤은 주로 극장무대 위주의 담론이 앞섰다. 춤의 근대성을 규정짓는 중요한 준거이기도 했던 극장무대는 저급한 ‘짓거리’로 취급되던 춤을 고상한 품격의 문화 내지는 예술의 일부로 인정하게 하는 매우 귀중한 잣대가 되었다.

‘신문화의 메카’, ‘신식’의 상징으로 대변되는 극장은 교양문화의 대표적인 공간이었으며 항상 ‘새로움’에 대한 수식어가 따라다니는 곳이었다. 당시 생겨난 극장들은 전통이나 기존의 봉건적 가치에 얽매이지 않고 일반 관객들의 욕구를 충족시켜줄 수 있는 즐겁고도 볼거리가 풍부한 연예물들을 무대에 올리면서 서로 경쟁하

27) 매일신보(1913. 11.8), 『경성일보사』(김영희(2002), 텐까스의 레뷰춤, 『몸』 (2002년 10월 호), 재인용).

28) 김영희는 쇼우교파사이 텐까스(松旭濟天勝)의 텐까스곡예단과 송옥제천화(松旭濟天華)의 공연이 우리나라에 들어온 최초의 레뷰춤이라 지적하고 있다. 이 두 단체는 일본의 대표적인 곡예단으로 미주, 유럽 등지를 순회하며 마술, 춤, 음악, 연극, 가극 등의 주요 레파토리를 통해 오락과 볼거리를 제공하였다. 텐까스곡예단이 극 중간 중간에 추었던 레뷰춤들은 각국의 민속춤을 소개하거나 일정한 형식 위주의 춤보다는 볼거리 위주의 춤을 제공했음을 지적하고 있다.

고 있었다. 춤을 담당했던 극장의 전속 기생 또한 이전의 궁중에서 추던 전통이나 규범보다는 관객의 요구에 따라 춤추고 소리를 했다.

이처럼 처음 설립 당시부터 극장이 예술적인 춤 위주의 공간으로서 자리를 획득했던 것은 아니다. 김영희(2006)의 『개화기 대중예술의 꽃, 기생』에서 식민 이전에는 “예술과 연예의 구분이 없었다”는 점을 밝히면서 한국의 예술춤과 대중춤의 구분이 한국에서 어떻게 논의되었는지를 제시한다.

일제강점기 초반까지 예술과 연예의 구분이 없었다. 같은 연주에 대해 가사는 예술과 연예라는 표현을 썼고, 고급예술, 저급예술, 순수예술 등의 구분이 없었다. 1920년대 서양예술이 본격적으로 들어오며 예술과 연예가 갈렸고, 극장이나 신문 등의 매체가 더욱 발달하며 대중은 더욱 대중화되었다. 이러한 변화 속에서 고급 예술과 대중 연예, 고급 무용과 대중 춤이 구분되었던 것으로 보인다.²⁹⁾

이와 같이 1900년대 초에는 서구문물의 수용을 통해 극장이 생긴 이래 대중의 일상 속에는 서양춤, 민속춤, 전통춤 할 것 없이 신문화에 대한 문화적인 욕구를 다양하게 채워줄 다양한 춤이 존재할 뿐이었다. 흥행 성격이 짙은 극장에서 추어졌던 춤들의 근본적인 춤관의 변동은 1926년 일본 무용가 석정막의 공연으로 서양 예술춤이 도입되면서부터이다. 서양의 고전발레나 극장과 관련된 서구 문화의 도입, 유럽 달크로즈, 이사도라 던컨, 독일 신무용(Neue Tanz)의 영향으로 인한 서양 예술춤의 영향은 한성준, 최승희, 조택원, 배구자 등 일련의 한국 무용가들의 활동을 통해 새로운 전환기를 맞았다.

한성준은 전통춤을 재편성하며 극장춤(theatrical dance)으로 만들어가고 있었다. 최승희, 조택원, 배구자 등도 춤에 서양음악의 형태를 빌거나, 서구적 현대춤이 갖는 속도감을 안무에 삽입하거나, 춤형태의 입체화 및 발레적인 형식미를 차용했다. 이들은 당시로서는 볼 수 없었던 춤들을 만들어갔고, 그런 춤 예술 행위를 통해 우리식으로 받아들여진 신문물의 한 지평(地平)을 열어갔다.³⁰⁾

이들은 어떻게 하면 전래의 민속적 차원에서 한국춤이 아닌 ‘새로운 춤의 아름

29) 김영희(2006), p. 6.

30) 김태원(1995), 『예술춤시대의 탐색 IV』 (현대미술사), p. 22.

다움'을 창조해낼 수 있을가에 대한 당위성을 요구받고 있었다. 이렇게 서구문물의 상징이자 새로움의 장소인 극장은 초기에 유행했던 연예와 오락물 위주의 춤 공연과 더불어 서양춤을 접하고 배웠던 일련의 무용가들의 활동을 통해 새로운 춤공간을 창출하려는 공간으로 나아갔다. 이처럼 해방이 될 때까지 한국의 춤은 일상에서 춤추었던 기생의 활동과 서양춤을 경험한 일련의 춤 예술가들의 활동으로 점차 구분되기 시작했고, 이는 다음 김영희의 글을 통해서도 확인할 수 있다.

1920년대 초반에 서양춤이 본격적으로 들어오기 전까지 조선춤 서양춤 할 것 없이 모든 춤을 기생들이 추었다. 서양춤이 본격적으로 들어오고 최승희, 조택원이 신무용의 선두에서 지식인과 총독부의 후원을 받으며 춤추었을 때도, 기생의 춤은 일반의 일상에 깊이 공존하고 있었다.³¹⁾

이제 지식인과 총독부의 후원을 받는 신무용가들은 지배적인 제도권 내에서 보호되며 육성되었고 기생의 활동은 해방될 때까지 일반의 일상에서 추어졌던 춤들로서 대표되었다. 이질적인 문화를 자신의 정체성으로 내세울 수 있었던 사람은 신지식인들인 인텔리였고 차별적인 행동양식과 생활규준 그리고 외양을 통해 문화적 차별성을 드러낼 수 있었다.

IV. 1930년대-1940년대의 대중춤

1. 한국의 '현대화 과정'을 통한 대중의 의식변화

일반 '대중'이라는 개념이 한국 사회에서 언급되기 시작한 것은 일제 식민지 서구 문물이 들어오면서부터이다. 실제로 옛날에도, 지금도 '대중'이라는 의미는 있겠지만, '대중'이라는 개념이 생기고 말로써 언급되기 시작한 것은 20세기 초에 들어와서이다. 김진송(2004)은 '대중'이라는 용어의 사용과 더불어 한국이 현대적인 대중사회를 형성하던 시기가 1920, 30년대라고 지적하고 있다.

부박한 대중이란 세태에 따라 이리저리 쏠리는 무리들이란 뜻이겠지만, '백성'이

31) 김영희(2006), p. 5.

란 말이 의미하고 있는 ‘피지배층의 무리’라는 속뜻 대신 ‘대중’이란 용어가 일상적으로 쓰이기 시작한 것은 이 시기이다. 그리고 이렇게 ‘대중’이라는 개념이 쓰이기 시작하는 것조차 현대의 산물이라고 한다. 불특정 다수를 향하여 전달되는 ‘문화’를 생산하고 소비하며 이에 따라 생각과 의식이 뒤바뀌고 감정과 느낌이 좌우되는 대중이 존재하는 사회가 바로 현대사회라는 것이다.³²⁾ 이 시대의 대중은 서구 근대 문물의 현대화 과정을 경험하면서 새로운 인식의 변환을 맞게 된다. 김진송(2004)은 ‘현대’를 다음과 같이 두 개의 개념축으로 설명하고 있다.

하나는 나(주체)와 ‘나에게 다가오는 다른 것(타자)’이며, 다른 하나는 ‘새로운 좋은 것(현대, 서구)’과 ‘낡은 나쁜 것(봉건, 전통)’이라는 개념이다. 두 가지 각기 다른 줄기는 서로 교차하면서 여러 가지의 가능한 패러다임을 형성한다. 우리는 서구의 현대가 개입되는 순간을 맞이하게 된다. 외형상 서구 계몽주의의 주요한 관념들, 이를테면 인간의 이성과 자연에 대한 과학적 지배, 물질적인 진보와 과학적인 발전에 의한 사회의 변형과 같은 현대적 발상들이 순식간에 우리의 새로운 논리로 차용되었지만 그것은 전통 혹은 봉건과 여기에 묻어있던 주체와의 필연적인 갈등을 야기할 수밖에 없었다.³³⁾

위의 김진송의 언급처럼 대중은 서구의 문물이 ‘새롭고 좋은 것’이고, 이전 시대의 전통적 봉건적 가치가 ‘낡고 나쁜 것’이라는 두 개념을 동시에 체험하면서 갈등하게 된다. 이는 꼭 20세기 초에만 해당하는 것이 아니라 현대의 대중에게도 포괄적으로 해당된다. 즉, 현대성과 관련된 대중문화는 늘 새로움을 추구하고 이를 수용하는 대중은 늘 이전의 가치와는 다른 새로움과 충동을 겪게 된다. 20세기 초 모더니즘의 탄생과 현대화의 과정은 이처럼 두 개의 패러다임, 즉 전통과 현대의 새로움이 늘 교차하며 발달할 수밖에 없다. 즉, 현대성은 늘 ‘낡은 것’과 ‘새로움’의 두 축에서 문화적인 모더니티를 형성하는 모습을 담고 있다.

따라서 1920년, 30년대 일제 강점기에 일본을 통해 수용된 새로움으로 간주되는 서양춤은 한국에 전통적으로 내려져 오던 춤을 구식이며 저급한 예술이라는 인식론으로까지 확산시켰다. 서양춤은 늘 새롭고도 세련된 고급 예술이기에 우리가 마땅히 따라가야 할 것으로 간주된 것이다.

32) 김진송(2004), 『서울에 판스홀을 許하라』(현실문화연구), p. 152.

33) 앞의 책, p. 13.

대중춤이나 예술춤의 분리 없이 춤공연이 이루어졌던 새로움의 메카인 극장에서 또 다시 이러한 현대화과정은 일어난다.

춤을 포함한 연행예술의 유통방식이 극장을 통해 입장료를 지불하는 방식으로 바뀌면서 조선의 춤도 적극 변하기 시작했다. 공연공간인 무대가 바뀌었고, 관객은 계층 구분 없이 무차별적으로 변했다. 또한 극장은 신문화의 메카로서 신문화를 갈망하는 관객에게 무언가 새로운 것을 보여줘야 했다. 기생들은 새로운 춤을 고민하지 않을 수 없었고, 새로운 춤들을 등장시켰다.³⁴⁾

이제 현대성과 근대화가 도래하면서 극장 설립후 초기에 추어지던 춤들과는 다른 변모가 일어나고, 극장 무대를 기반으로 예술적인 춤과 대중적인 춤의 구별이 생기게 된다. 이러한 이분법적 구도는 '현대성'을 경험하는 역사적인 과정 속에서 탄생되었다. 즉, 끊임없이 새로움을 추구하고 타자와의 차별성을 드러내는 현대화과정에서 필연적으로 수반되는 움직임이라 할 수 있다.

특히, 모던과 창의적인 혁신을 늘 추구한다고 간주되는 예술가들에게 이 시대는 또 다른 새로움을 이들에게 강요하고 있었다. 이 시대의 춤추는 대표적인 예술가는 기생이었기 때문에 이들은 대중의 욕구와 맞물려 늘 새로운 춤을 만들어내는 데 고심하지 않을 수 없었다. 이러한 시대적 상황과 현상은 오히려 대중의 자발적인 움직임과 춤에 관한 관심을 촉구하는 계기를 마련하기도 하였다.

그런데 여기에서 논외이기는 하지만 한 가지 간과하지 말아야 할 것은 한국의 식민지적 상황에서의 현대성은 '주체로부터'가 아니라 '타자로부터' 시작된 것이라는 점이다. 로렐 켄달(Laurel Kendall)³⁵⁾은 "현대성이 타자를 구축한다(Modernity Constructs Its Other)"는 개념에서 출발하여 한국 사회 내에서의 근대성 담론이 어떻게 사회 관행을 기입하는지를 "미셸 드 세르토(1984)"의 담론에 근거하여 논의하였다. 서구의 합리적이고 진보적인 사상은 자신을 '주체화'하기 위해 낡은 주체와 결별하고 '타자'와의 차이성을 드러낸다. 그러나 식민지를 통해 서구의 문물을

34) 김영희(2006), pp. 5-6.

35) Kendall, Laurel(2001), The Cultural Politic of "Superstition" in the Korean Shaman World: Modernity Constructs Its Other, *Healing Powers & Modernity*. In Linda H. Connor & Geoffrey Samuel(Eds.) (Westport, Connecticut, London: Bergin & Garvey), pp. 25-41.

받아들이는 한국의 현대화 과정은 낡은 주체와의 투쟁을 통해 결별하는 ‘타자와의 차이성’을 드러내는 ‘주체성’ 보다는, 타자(일본)에 의해 이식된 ‘객체와의 투쟁을 통한 차이성’을 드러냈다.

이렇듯 식민지적 현대화의 과정을 거친 한국의 현대화 과정은 일본의 식민지적 사관에 입각한 교육이나 사상에 의해 한국의 ‘낡은’ 전통과 봉건적 가치를 한국인 스스로가 부정하게 만드는 ‘타자에 의한 현대화’ 과정을 강요당했다. 따라서 서구의 문물을 주체적으로 받아들이는 가운데 ‘새로운 것’과 ‘낡은 것’ 사이에서 갈등하는 진보적이고 합리적인 현대화의 과정을 거치기보다는, 1930, 40년대의 현대화 과정은 일본에 의해 수용된 서구 및 외래의 문화를 일방적으로 ‘좋은 것’으로 받아들이며 기존의 전통적 가치를 부인하는 측구가 강행되었다.

2. 재즈식 몸짓과 사교춤의 확산

이 시대 한국의 대중사회는 일제 식민지배의 ‘문화주의’ 정책의 전환과 서구문물이 유입되면서 도시문화를 중심으로 자본주의 경제가 형성된 시기라 할 수 있다. 1920, 30년대를 거쳐 신문, 잡지, 영화, 방송과 라디오, 축음기, 활동사진, 영사기, 영화 등 매스미디어의 확산은 대중의 삶의 패턴과 행동양식, 가치관의 변화를 초래했다. 봉건적 가치관과 서구화 과정에 따른 가치관의 혼란은 종종 성과 육체의 담론에서 귀결되기도 했다. 김진송(2004)은 다음과 같이 말하고 있다.

현대는 육체의 변화로부터 시작되었을지도 모른다. 한 시기의 사회적 변화를 가장 민감하게 체득하는 곳은 육체이며, 육체의 변화는 곧 삶의 변화를 의미한다... 성적인 문란과 퇴폐적 징후들이 현대의 시작에서 두드러져 보이는 것은 이질적인 문화에 의한 가치관의 충돌이 육체를 둘러싼 담론에서 가장 첨예하게 대립되기 때문이다. 이른바 사회의 가치를 담보하는 도덕관이 가치의 상실과 함께 무너져 내릴 때 그 파괴점은 항상 성과 육체를 둘러싸고 있다.³⁶⁾

서구의 개방된 성문화와 자본주의적 성 담론이 봉건적 가치관과 대립하면서 춤과 성은 늘 연계선상에 존재하고 있었다. 당시 카페나 다방이 도시 위 새로운 공간

36) 김진송(2004), p. 290.

을 점유하며 춤과 음악을 즐길 수 있는 장소로 거듭나고 있었다. 그리고 이른바 ‘모던 걸’, ‘모던 보이’라 불리는 신식문물을 거침없이 수용한 젊은이들에 대한 비판이 퇴폐적인 성문화와 연관되어 언급되곤 했다.

에로틱하거나 그로테스크한 것을 발산하고 즐기는 그들에게 재즈 홀, 카페는 생활공간이었다. 또한 그들은 현란한 네온사인의 댄스홀을 들락거리며 기차와 자동차의 ‘스피드’를 즐긴다.³⁷⁾

모더니즘의 구성은 모보 모거요, 그것의 양식은 짜스, 댄스, 스피드, 스포츠이요 그것의 표현은 애로, 그로, 넷센스, 잇트이다.(오천석, 「모더니즘 화론」, 〈신민〉 1931년 6월호)³⁸⁾

1930년대 카페와 룸살롱, 댄스홀의 증가는 축음기를 통해 들려오는 재즈 음악(당시 유행했던)의 선율에 맞춰 단발적으로 춤추는 율동들이 지배적이었다. 아직 오락 자체를 즐기기에 익숙치 않았던 문화권에서 재즈, 댄스, 카페, 스포츠와 같이 여흥적 소비문화는 한편으로는 신식에 대한 동경이면서도 또 한편으로는 경박한 문화였던 것이다. 재즈가 흑인 노예들의 영혼과 백인문화가 혼합되면서 도시 속에서 탄생했듯이 이제 막 현대화의 과정을 거치고 있던 근대 초 한국은 흔적을 남기는 몸짓들을 통해 이른바 “짜스 취미”가 확산되고 있었다.

“누구라도 이 재즈 밴드가 울리는 ‘농탕권’ 내에 들어서면 타고난 ‘멋’ 기에 마음이 홀쩍 뒤집혀 가지고 기어코 발끝이라도 따라서 놀리게 되고” 말며 따라서 젊은 세대에게 폭발적으로 번져 그들의 말과 행동을 이른바 재즈식으로 바꾸어놓게 되었다. 재즈식은 경박하고 스피드가 있으며 과감하고 거침없는 행동을 말한다. 예를 들면 옛날의 처녀들은 무릎 아래로 얹전하게 걸었지만 재즈가 유행하던 당시의 ‘처녀들은 넓적다리에서부터 전진을 한다. 그러함으로 걸음마다 멋진 ‘타입’이 표현된다’는 것이다. 따라서 재즈를 ‘고속도 문명의 부산물 현대인의 병적 향락생활 그것이 곧 짜스 취미’라고 했다.³⁹⁾

이처럼 1930년대는 대중매체나 엔터테인먼트, 오락 분야가 지금에 못지않게 활

37) 앞의 책, p. 312.

38) 앞의 책, p. 314.

39) 앞의 책, p. 167.

기 넘치던 시대였다. ‘썰은 치마(미니 스커트)와 퍼머차림의 모던 걸, 할리우드산 스윙재즈와 사교댄스, ‘문화주택’ (신식양옥) 거실에 놓인 피아노 등 이 시대는 일제의 수탈과 이에 대한 저항으로만 점철된 우중충한 시대가 아니라 낭만과 개성이 가득한 시대였다. 1930년대 한국은 재즈와 춤, 그리고 사교댄스가 범람하던 시대였고, 모던 보이와 모던 걸들에게 재즈와 춤은 쾌락 이전에 답답한 현실을 벗어나려는 도구이자 삶을 위안하는 촉매였다.⁴⁰⁾

당시 젊은층을 주류로 향유되었던 이 재즈식 춤동작과 몸짓은 대중 개개인의 즉흥성과 우연성을 발현하면서 해방과 자유를 꿈꾸는 대중의 욕망을 대변했다. 이와는 대조적으로 정해진 패턴과 격식, 에티켓을 강조했던 사교춤은 고위관직을 중심으로 국내에 소개되었다.

우리나라에 볼룸댄스(Ballroom Dance)(현재 댄스스포츠)를 처음 춘 사람은 1890년경 이영하씨로 기록되어 있으며, 1905년에 청국공관이 개최한 무도회에서 우리나라 고관들이 서양식 춤을 추었다는 기록이 있다. 또한 구한말 고종황제 때 서울 주재 러시아 공사에 의해서였다고 전해지며, 1920년대 일본과 소련에서 들어온 유학생들이 종로의 황성 기독교청년회(현 YMCA)에서 시범을 보인 것이 그 시초였다 고 한다.⁴¹⁾

일명 ‘사교춤’의 특징은 커플춤으로서 기본적으로 까다로운 규칙과 사전 교습이 필수적인 춤이다. 사교춤은 한 사람의 리드와 이를 따라가는 사람, 즉 커플의 조화가 중요한 춤이다. 특히, 사교춤의 형식을 보면 춤을 리드하는 사람은 주로 남성이고, 춤을 따라가는 사람은 여성이 된다. 다양한 서양의 춤들 중에서 유독 일제 강점기 한국의 고위관직을 중심으로 이 사교춤이 유행한 것은 춤이 사회의 가치와 지배 이데올로기를 반영하고 있기 때문이다. 전통적인 가부장적 이데올로기를 중시하는 한국사회에서 ‘춤을 리드하는 남성과, 춤을 따라가는 여성’이라는 춤의 형식은 사회의 지배적인 가치와 규칙을 잘 대변해 주고 있었다.

40) 김기철(2005. 2. 2), 신범순 교수 등 학자 7명 잡지·작품을 통해 1930년대 재조명 - 여우목도리에 가슴노출까지 30년대 서울엔 개성·낭만이, 『조선닷컴』.

41) 정연옥 외(2005), 『댄스스포츠 지도자를 위한 이론과 실제(라틴댄스편)』(도서출판 흥경), p. 6.

사람들은 사교춤을 배우면서 단순히 춤동작만을 답습하는 것이 아니라 춤을 통해 사회의 관습과 각 세대에서 인정된 이데올로기를 함께 전수받는다. 고위관직을 중심으로 추어졌던 사교춤은 한국의 교양문화를 대변하고, 전시하면서 사회적 규율과 지배적인 이데올로기를 춤을 통해 반영하고자 하였다. 또한 다양한 서구의 신식춤 중에서도 우아함과 격식을 강조한 사교춤을 춤으로써, 일반 대중의 즉흥적인 재즈식 몸짓과는 구별되는 훈련되고 정제된 몸을 사회 안에서 전시하고자 했다.

제럴드 조너스(2003)⁴²⁾는 집단의 영위에 영향을 미칠 이 춤추는 순간을 모든 사회가 놓치지 않으려 한다고 언급했다. 조너스는 모든 사회가 지배적인 이데올로기를 효과적으로 전달할 수 있는 몸의 전시 즉, 이 춤추는 순간을 포착하려 하고, 감시하고 규제할 기회를 놓치지 않으려 한다고 했다. 보통 사회 안에서 새로운 세대들은 사회의 안정된 지배 이데올로기와 가치관에 따라 양성되고 교육받는다. 이 중 춤은 사교술을 한 세대에서 다음 세대로 전수하는 데 사용되는 중요한 의사소통 중 하나이다. 춤에서 사람들은 남성과 여성이 사회에서 어떻게 행동해야 하는지를 배운다. 그리고 춤 안에서 이러한 성별간의 행동과 태도는 실제로 현실화된다. 따라서 춤은 명목상의 즐거움을 표방하면서 사회의 이데올로기를 대중에게 가장 효과적으로 주입할 수 있는 매개가 되기도 한다.⁴³⁾

일제강점기 한국의 고위관직을 중심으로 추어졌던 사교춤은 가부장적 이데올로기를 옹호하고 예의와 질서, 도덕성을 강조하는 사회적 지배 이데올로기가 투영되면서 교양문화를 상징하는 전시의 수단으로서 대중들 사이에서 흡수되었다. 다양성을 추구하는 대중사회의 도래와 더불어 이제 춤은 한편에서는 자유와 해방, 즉흥성과 우연성을 강조하는 재즈식 움직임과, 또 한편에서는 예절과 교육, 절제된 격식을

42) 제랄드 조너스(2003), 『춤-움직임의 기쁨, 움직임의 힘, 움직임의 예술』, 김채현(역)(청년사), p. 108. 참고.

43) 이와 관련하여 미셸 푸코(Michel Foucault)는 그의 저서 『감시와 처벌』에서 지식담론과 권력의 메커니즘이 육체 위에 체현되고 있으며 사회의 변화에 따라 육체 위에 가해지는 통제의 물질성도 변화하고 있다고 논하고 있다. 푸코는 권력이 강제나 배제, 또는 방해와 같은 부정적인 기제를 발휘하는 것이 아니라 인간의 욕망이나 지식의 차원에서 가해지는, 육체적 권력이라는 섬세한 권력의 그물망을 통해 산업사회가 통제되고 있다고 언급하고 있다. 다음 그의 책을 참고하길 바란다. 미셸 푸코(1991), 육체와 권력, 『권력과 지식』, 홍성민(역)(서울:나남출판), pp. 84-87 참조할 것. 미셸 푸코(1998), 일말 감시방법, 『감시와 처벌』, 오생근(역)(서울:나남출판), pp. 309-323 참조할 것.

갖춘 사교춤의 유행이 공존하고 있었다.

3. 춤곡의 유행

한편 민간이나 궁중에서 행해졌던 춤들은 1910년 일제치하에서 궁중여악의 해체와 더불어 정재, 민속춤 등이 문화전반에 걸쳐 억압되었다. 일제시대에 우리춤이 그 생명력을 유지할 수 있었던 것은 앞서 살펴본 바와 같이 바로 기생들에 의해서였다. 일제 식민지 기생들의 춤은 한성군의 전통춤 집대성 및 창안과 맞물려 예술춤으로 정착되었으며 또 한편으로 이들 기생들은 살롱문화의 적극적인 향수자로서 대중문화의 중심에서 새로운 사고와 사상을 비교적 쉽게 받아들이고 있었다. 김진송(2004)은 조선의 현대화과정, 대중사회로 전환되는 과정에서 새롭게 등장한 대중적 공간과 미디어의 중심에는 기생들이 대중문화의 핵심을 장악하고 있었다고 논한다.

1930년대에 포크댄스가 최초로 우리나라에 소개되었고, 1937년 대중잡지 <삼천리>호에는 「서울에 댄스홀을 허(許)하라」라는 제목의 탄원서가 실리기도 하였다. “대일본 레코드회사 문예부장 이서구를 비롯하여 종로권번기생 박금도, 영화배우 오도실, 동양극장의 최선화 등 8명의 여성들이 ‘댄스’를 허용해줄 것을 조선총독부에 간청하는 내용이었다. 당시 일본은 서구문화를 받아들이면서 이미 50여 곳에 달하는 ‘사교댄스홀’이라는 곳이 있으니 서울에도 댄스홀을 허락해달라는 것이다. 댄스홀을 허가해달라는 저의가 어디에 있었던 간에 그 제도적 자유를 향한 논거가 현대화된 사회 혹은 식민지적 상황에서의 춤에 대한 현대화를 대변해주고 있다.”⁴⁴⁾

또한 1931년 다음의 『동아일보』 기사를 통해서 확인할 수 있듯이 춤은 여성의 몸과 운동에 좋은 것으로서 추천할 만한 것이라는 기사는 춤과 여성을 동일시시키며 하위주체로서의 여성을 강조하고 있다.

부인에게는 어떠한 운동이 적당한가 매우 과격하거나 위험한 것은 못쓰니 다마는 체조, 무용, 등산, 원족, 수영, 골프, 정구, 핀폰, 스쿼트 등은 부인에게 조흔 운동입니다. 즉 무용가트면 부인의 신체의 중심(重心)이 나진 곳에 있기 때문에 평균을 취하기가 쉬워서 가장 적당합니다. 또 무용은 자세

44) 김진송(2004), pp. 65-67.

를 바르게 하고 동작을 온아(溫雅)하게 할 수 있습니다.⁴⁵⁾

일제시대에는 기생을 소재로 한 대중가요 또한 많았다. 기생은 일제시대 중요한 대중예술의 향유층이었고, 또 숙명적 비극의 여성상으로서 대표적인 여성상이기도 했다. 당시에 대중가요에 등장하는 기생의 삶은 한스러움과 애환이 주조를 이루었다.⁴⁶⁾

사랑을 팔고 사는 꽃바람 속에 / 너 혼자 지키려는 순정의 등불 / 흥도야 우
지마라 오빠가 있다 / 아내의 나갈 길을 너는 지켜라
「흥도야 우지마라」(1936, 이서구 작사, 김준영 작곡, 김영춘 노래)

꽃다운 이팔청춘 우려도 보았으며 / 철 없는 첫 사랑에 울기도 했드란다 /
연지와 분을 발려 다듬는 얼굴 우에 / 청춘이 바스려진 낙화신세 / 마음마저
기생이란 이름이 원수다
「화류춘몽」(1940, 조명암 작사, 김해송 작곡, 이화자 노래)

1930년대부터 일제말에 이르기까지 한국 대중가요 문화는 한국의 전통민요의 주요 리듬인 구서리, 중모리 등의 3박자 리듬에서 일본 엔카⁴⁷⁾와 같은 4박자 계통의 전형적인 트로트 가요가 형성된다. 춤곡에서 유래한 트로트 리듬은 3박자 가요가 가진 특유의 서정성 대신 ‘향락성과 소비적 박진성’⁴⁸⁾을 특성으로 한다. 가사는 여전히 망향의식과 비탄적인 애상 등을 담고 있지만 리듬의 성격이 바뀌면서 그 정서는 극히 소비적인 감상으로 변질된 것이다.

원래 트로트는 1차대전 후 미국에서 생겨난 폭스트로트(Fox-Trot)라는 춤곡에서 유래한다. 이 춤곡의 리듬이 일본으로 들어가 좀 더 단순화되고 느린 트로트 리듬으로 변형되어 일본 대중음악의 기본 리듬으로 되었고 이것이 일본식 오음계와 결합하여 엔카의 정형을 이루게 된다. 이것이 한국에 도입된 것이 흔히 ‘뽕짝’이라는 속칭으로 불리는 한국의 트로트 가요인 것이다. 뽕짝이라는 이름은 트로트의 정

45) 동아일보 편(1931, 11, 20), 어떤 운동이 부녀에게 조혼가 - 가장 리론 것이 무용과 체조, 『동아일보』, 제 4면.

46) 동덕여자대학교 한국여성연구소 편(2002), p. 396.

47) 엔카는 명치시대 자유민권운동 과정에서 메시지를 보다 쉽게 전달하기 위해 거리에서 간담한 연극, 연설 등과 함께 불렀던 노래로부터 유래하는데 자유민권운동이 쇠퇴하고 군국주의가 득세한 후 상업화되어 돈을 받고 부르는 엔카시라는 사람들에 의해 불려졌고 내용도 남녀간의 염사(艶事)를 주제로 하는 것이었다.

48) 이영미(1984), 『일제시대의 대중가요』, 김창남 외(편), p. 105.

형적인 리듬이 ‘뽕짝뽕짝’ 하는 구음과 비슷하여 생긴 이름이다.⁴⁹⁾ 즉, 트로트라는 말이 이미 특정한 리듬을 가진 용어임을 뜻한다.

일제시대에 뿌리내린 전통적인 트로트 가요는 가사와 멜로디가 가진 애상적 정조와 4박자의 트로트 리듬이 단순하고 향락적인 특성이 결합된 모순적 정서를 가지고 있다. 대중이 트로트 가요를 듣고 부르는 행위를 통해 당대의 삶과 현실로부터 경험하는 비애와 한을 확인하면서 동시에 이를 소비적이고 다소 향락적인 방식으로 해소하는데서 즐거움을 얻음을 의미한다.

태평양전쟁이 발발하고 전시체제로 들어선 1940년대에 오면 모든 예술 활동은 군국주의적인 전시동원체제를 강요받게 되는데 대중가요도 여기서 예외는 아니었다. 트로트 가요에서 5음 단계의 미야코부시가 사라지고 5음 장음계인 요나누끼부시가 주조를 이루며 리듬도 2박자의 빠른 트로트로 바뀌게 되는 것도 그런 상황과 무관하지 않다. 단음계가 가진 통속적인 비애조차 허용되지 않은 당시의 경직된 분위기는 특히 노골적인 친일 가요의 양산을 가져오기도 했다. 이러한 리듬의 빠르기는 후에 춤의 양상에서도 나타나게 된다.

한편, 1930년대 당시 기예로 이름을 날린 권번 소리 기생들은 극장무대나 요리점 뿐만 아니라 라디오 방송이나 음반과 같은 새로운 대중 매체를 통해 기예를 상품화하면서 대중문화의 주인공으로 자리하게 되었다. 기생들이 유성기 음반을 취입하면서 전통음악뿐 아니라 신민요나 유행가와 같은 대중가요를 부름으로써 새로운 형태의 가수로 변신하게 되는데, 이는 기생과 삼패라는 전근대 가무음곡의 전수자들이 도시 대중의 취향을 충족시키는 근대적 레파토리로 전향함으로써 자신의 입지를 탈바꿈하는 지점이기도 한다. 나아가 일부의 기생은 영화배우로 변신하기도 하는데 이들은 기생의 존재성을 증명하는 전통기예가 아니라 “어떠한 역을 소화할만한 재능, 영화배우로서의 몸 전체의 자태, 영화배우로서의 기자와 교양과 같은 대중문화 산업이 요구하는 자질들을 공급하게 된다.”⁵⁰⁾

우리가 기생의 문화 활동에서 간과하지 말아야 할 것은 논외이기는 하지만, 근대

49) 세광음악출판사 편(1989), 『파퓰러음악용어대사전』 참고.

네트워크 편집부 편(1993), 『네트워크』, (도서출판 일감호) 참고.

50) 서지영(2009), 식민지 시대 기생연구(I), 『정신문화연구』 28(2), p. 290.

기생이 자본주의적 대중소비의 매개가 되면서 대중산업에 의해 착취당하는 구조 속에 또한 놓여 있음이다. 이렇게 식민지 근대의 대중의 몸, 그리고 기생의 몸을 구성했던 대중춤은 순수예술과 대중문화의 영역으로 전이되면서 이전과는 다른 존재 양식을 양산하게 되었다. 대중은 자본을 매개로 한 산업적 메카니즘 속에 편입하면서 일반 대중이라는 새로운 향유층을 중심으로 본격적으로 그 춤의 양산을 그려나갔다.

V. 1950년대 해방후의 대중춤

8. 15 해방이 분단과 미군정의 지배로 귀결되면서 일제하의 친일지배세력은 다시 새로운 지배계급으로 재편되었고 사회전반에서 일제의 잔재는 청산되지 않은 채 온존되었다. 미국정의 실시, 미군주둔, 6.25전쟁 등을 겪으며 미국의 대중음악이 빠른 속도로 유입되었고 미국 대중음악의 영향으로 서구색 대중가요의 흐름이 형성되기는 했지만 여전히 대중가요의 주류는 일제시대 이후 확대 재생산된 트로트 가요였다.

이렇게 분단적 정서가 내면화된 대중가요 작품이 등장하는데 「가거라 삼팔선(46)」, 「꿈에 본 내고향」(53년), 「단장의 미아리 고개」(55년), 「이별의 부산 정거장」(53), 「군세여라 금순아」(53), 「한참은 대동강」(59) 등 1940년대 후반부터 1950년대에 걸쳐 인기를 끌었던 트로트 가요들은 상당수가 분단으로 인한 비극적 경험을 형상화하고 있었다. 이와 동시에 「댄서의 순정」과 같은 향락적이고 오락적인 유행가를 통해 현실의 비애를 잊고자 하는 대중의 욕구가 반영되었다. 이러한 대중음악의 정서를 통해 확인할 수 있듯이 전쟁과 분단의 아픔, 당시 사회상의 혼란은 춤의 움직임에도 그대로 나타났으며 이 시기 한국의 춤문화는 그 기반을 형성하기 위한 새로운 재편과 조직의 과정 속에 놓여 있었다.

시대적 혼란기에 댄스홀의 증가는 춤을 통해 긴장된 상황을 벗어나 오락과 휴식처를 얻고자 했던 대중의 욕구를 반영했던 것임과 동시에 사회와 춤을 분리시키는 기제로서 작용했다. 춤은 사회와 일상으로부터 잠시 일탈해있는 존재로서 각인되었

다. 그러나 이러한 일탈의 형상은 춤을 사회적 관계 안에 위치시키고 반영하고 또 강화하는 양상으로도 해석할 수 있다.

1. 댄스홀의 증가

국내에 미국의 대중문화가 대거 유입되기 시작한 것은 해방 이후부터이다. 전쟁 중 진중방송으로 시작된 AFKN이 전후 미군의 주둔과 함께 전국적인 방송망을 구축하면서 대중음악의 유통 수단인 음악감상실로 보급되었고 이와 더불어 유행한 춤들이 댄스홀의 생성과 함께 전파되었다.

이는 1937년 <삼천리> 호에 실렸던 “서울에 댄스홀을 허(許)하라”라는 공개청원의 사건 이후에 ‘구미(歐美)식 가무(歌舞) 공간’에 대한 욕망이 일찍이, 그리고 자연스레 발현되었음을 알린 ‘사건’이었다. 해방 직후, 미쓰코시백화점(이후 동화백화점, 현재 신세계백화점)과 조지야백화점(이후 미도파백화점, 현재 롯데백화점 영플라자)에 대규모 고급 댄스홀이 개장되었다. 1950년대에 들어 곳곳에 댄스홀이 우후죽순 들어서며 ‘댄스홀 춘추전국시대’가 펼쳐졌다.

1950년대 유행했던 탱고, 맘보, 차차차 등과 함께 이 당시 주역이었던 마라카스를 들고 악단을 지휘하던 김광수의 모습이나 잘생긴 외모에 색소폰을 연주하며 악단을 리드하던 엄토미의 모습과 같은 스타의 활동, 전속 악단의 반주에 맞춰 양복을 말쑥하게 입은 남성과 한복과 고무신을 맵시 있게 차려입은 여성이 짝을 이루는 광경은 당시 댄스홀 붐에 관한 스냅 사진처럼 남아 있었다.⁵¹⁾

당시 유행한 체리핑크 맘보’라는 음악은 사람들에게, 특히 여성들에게 자유로운 공기 같은 것으로 여겨졌다. 아르바이트 홀’ 또는 비밀 댄스홀’로 불리던 ‘춤방’에서는 술한 남녀의 무리가 연일 이 음악에 맞춰 몸을 땡이처럼 돌렸다.⁵²⁾

이러한 춤의 유행으로 명동 소공동 등을 중심으로 댄스홀과 무허가 교습소가 증가하게 되었다. 그러나 곧이어 55년 희대의 제비족 사건인 박인수 사건⁵³⁾과 대학교

51) 이용우(2005. 6. 9), 한국 팝의 사건, 사고 60년: 셀 위 댄스?: 서울에 댄스홀을 허하라, 『한겨레』, 제 6면.

52) 이성욱(1995. 5. 14), 춤과 댄스홀, 『국민일보』, 제 50면.

53) 이 사건과 춤추는 여인과는 직접적인 관계가 없다. 하지만 “내가 만난 여대생 중에 처녀는

수 부인의 춤바람(사교댄스, 맘보춤)을 그린 정비석의 인기소설 『자유부인』⁵⁴⁾이 1956년 스카라 극장에서 상영되며 흥행에 대성공을 거두자 우리 사회에 춤에 대한 부정적인 인식이 확산되기 시작했다. 이 영화에서 나온 춤은 당시 유행하고 있는 맘보춤이었으며 가정파탄을 일으킨 가정주부의 춤바람, 차마바람을 그리고 있다. 이 작품은 당시 성도덕의 퇴폐와 이혼문제가 부쩍 증가하고 있는 세태상을 풍자한 것으로 춤바람이 난 여성이 결국은 자신의 과오를 뉘우치고 가정으로 돌아온다는 지극히 가부장적인 제도를 옹호하는 결말을 맺고 있다. 결국 춤과 탈선을 연결시켜 여성의 정체성을 억압하는 동시에 퇴폐적 분야로 취급하게 되었다.

일상적인 몸의 경우와 마찬가지로 춤에서의 성차도 여성의 사회적 입지점이 확장될 때 부각되는 경향이 있다. 그리고 사회적 성차별의 정도가 심할수록 춤에서의 성차도 증가한다.⁵⁵⁾ 당시 여성은 여성운동과 인권신장을 통해 서구식 신식교육을 받은 지식인 집단으로서 부각되기 시작했고, 이들은 서구에서 유입된 다양한 춤을 즐기며 자유와 해방을 만끽하는 의미체를 몸으로서 체현하고 있었다. 따라서 남성적 지배 이데올로기는 이러한 여성에게 권력을 행사하기 위해 ‘춤’이라는 것은 탈선과 방종의 산물이기에 마땅히 금기시 되어야하고 국가의 규율과 규칙을 잘 따를 것을 사회 대대적으로 공고히 하고 있었다.

사회학자 게오르그 짐멜은 몇몇 예외사항을 제외하고 문화는 순전히 남성적 특성에 기반한 남성문화가 우리 인간을 대표하는 일반문화로 인식되고 있다⁵⁶⁾고 말한다. 가부장제와 유교의 문화적 전통이 잔존하고 있는 한국의 경우, 문화는 여전히 남성적이며 특히 춤문화는 여성적인 문화인 하위문화로 간주되어 이처럼 차별성을 드러내었다.

단 한명도 없더라”라는 그의 법정 진술은 춤추는 여인들을 특정한 유형의 인물로 유형화 하는데 충분한 요소가 되었다. 그 여인들의 춤에서 가부장질서의 균열 징후를 느끼던 남성들은 춤과 타락의 관계를 강한 인과율로 맺어 놓고자 했던 것이다.

54) 56년 영화화된 <자유부인>은 애초 사회통념상 용납되지 않는 교수부인의 키스신과 포옹신 때문에 상영허가를 받지 못했다. <자유부인>은 그 장면이 담긴 1백 피트의 필름을 자르는 조건으로 상영 허가가 났다.

55) 임은주(2001), 댄스댄스 레볼루션-젠더관점으로 춤 보기1, 『여성의 몸, 여성의 나이』 (또 하나의 문화), 16, p. 201.

56) 가이 오스크 편역(1993), 『게오르그 짐멜: 여성의 문화와 남성문화』, 김희(역)(이화여자대학교출판부), p. 105.

해방 이후 대중의 욕구를 대변하듯 댄스홀이 우후죽순으로 증가하기 시작했다. 이와 더불어 예술춤의 흐름 또한 극장을 통해 춤 출 공간을 확대하고 있었다. 대중의 춤출 공간에 대한 욕망이 댄스홀의 증가로 드러났듯이, 예술춤의 흐름에서도 춤출 공간에 대한 요구의 소리는 높아져만 갔다. 이는 당시 해방정국의 혼란상에서 춤출 공간 즉, 춤출 수 있는 기반을 형성하기 위한 대중춤과 예술춤간의 공통적인 요구였다.

일부 사회주의 계열의 좌익 예술가들이 전쟁을 통해 월북하면서 신진 춤 세대의 교체가 점차 이루어지면서 해방 이후 춤의 기반을 잡기 위한 노력이 이루어졌다. 해방직후의 혼미기라는 특수한 사정에 겹쳐 춤의 기반이 부실하고 창작의 애로점은 더욱 산적해 있었다. 당시에 중앙극장, 국제극장, 부민관 등 정식 극장에서 춤 공연이 열리기는 했지만 여전히 춤출 공간은 부족했다. 일례로 이 당시 무용인들이 춤 공연을 위해 극장 대관을 비종 높게 요구한 것으로 봐서 공연 공간이 미흡하였다는 점을 확인할 수 있다.⁵⁷⁾ 이런 외적 조건 외에 춤계는 춤 교육기관의 설립과 교과목 채택을 통한 전공자 양성 그리고 춤의 자립적 경영 토대 구축등 내부의 근본 과제를 해소하기 위해 부심(腐心)하였다.

2. 한국화된 대중춤의 확산

이렇게 해방과 더불어 주한미제8군의 쇼무대가 상설화되고 AFKN 라디오를 통해 재즈, 컨트리, 블루스, 탱고, 맘보, 룸바, 차차차, 록큰롤 등의 서구 대중음악이 대거 유입되면서 전국에 사교댄스와 댄스홀 또한 확산되었다. 미군에 의해 일부 계층들간에 사교목적으로 행해졌던 사교댄스와 더불어 지터벅(Jitterbug)(우리나라에서는 '지루박'이라 명칭)이라는 트위스트가 한국사회에서 유행을 하면서 국내에 또 한 번 춤 대중화가 일기 시작했다.

이미 1920-30년대부터 뉴욕 할렘가의 극장식 사보이 볼룸을 중심으로 인기를 끌었던 지터벅은 1937년 베니 굿맨의 콘서트를 계기로 미국에서 일파만파 확산되면서 국내에까지 유입되기에 이른다. 당시 베니 굿맨의 연주에 열광한 10대 팬들이

57) 김정애 · 김채연 · 이종호(2002), 『우리무용 100년』(현암사), p. 102.

다들 자리에 일어나 객석 통로에서 미친 듯이 춤을 추었는데 다음날 신문은 이 10대들을 ‘지터벅’이라 불렀다. 이후 ‘스윙음악만 들으면 미친 듯이 춤을 추는 스윙광’을 뜻하는 동시에 특정한 춤의 명칭이 되었다. 지터벅의 이러한 유행은 이후 춤 테크닉의 다양한 변형에 따라 부기우기, 스윙, 자이브가 이어서 등장했고 1940년대에 들어서는 이들 스윙춤을 통틀어 ‘자이브’라 총칭하였다. 1950년대에 들어서는 스윙밴드의 축소와 더불어 예전의 부드럽고 매끄럽던 스윙음악이 거친 록큰롤까지 관통하게 되었다.

스윙은 춤을 위한 음악이라 해도 과언이 아니다. 스윙의 리듬은 춤을 잘 출 수 있도록 4박자 연주가 주류였다. 게다가 스윙의 리듬감은 4박자를 기준으로 할 때, 그냥 ‘하나-둘-셋-넷’으로 박자를 세는 것이 아니었다. 춤 출 때 우리가 손뼉을 치며 ‘하나-아-두-울-세-엣-네-엣’ 하면서 박자를 세듯이 스윙의 리듬감은 특유의 당김음과 더불어 구성되었다.⁵⁸⁾ 스윙 연주는 대부분 대중의 춤과 더불어 이루어졌기 때문에 그 연주공간도 늘 대규모 인원을 수용할 수 있는 넓은 공간이 요구되었다. 따라서 스윙음악의 빅 밴드(Big Band)⁵⁹⁾화는 가속화 되었고, 그러다보니 자연스럽게 개개인의 즉흥성을 강조한 몸짓은 상대적으로 약화되었다.⁶⁰⁾

이제 스윙춤은 당시 정식 무용 학원이나 교사가 없었음에도 불구하고 한국의 대중들 사이에서 유행을 했고, 이 스윙은 한국에 유입되면서 점차 한국화된 춤으로 변화되었다. 키와 팔을 흔들고 몸을 흔들며, 쿵쿵 울리는 리듬에 맞추어 추는 스윙춤은 당시 전쟁과 해방이라는 정치적 혼란기를 겪던 한국 사회에 자유로운 해방을 제 공한 통로이자 분출구였다고 사료된다.

특히, 스윙의 한 형태인 지터벅은 일본식 명칭인 ‘지루벅’이라 변화되면서 춤의

58) 여기서 ‘^’에 해당하는 부분을 실제로 카운트 하지만 악보 상에 숨겨졌다 하여 “off-beat”라 한다.

59) 재즈밴드의 빅밴드화는 1920년부터 1933년까지 시행된 금주법의 영향에 의해서 부터이다. 그러나 어제나 그렇듯 억압이 있으면 저항이 생기듯이 밤마다 몰래 술을 마시려는 사람들은 유행처럼 클럽을 찾았고 음성적으로 운영되던 클럽들은 고객 유치 차원에서 보다 큰 규모의 밴드가 필요했다. 이러한 빅밴드의 배경은 스윙의 성격과 잘 맞아 떨어지게 되었다.

60) 당시의 빅밴드들은 즉흥연주 보다는 변주(variation)의 형태로 연주를 하게 된다. 이는 전적으로 악보에 바탕을 둔 것으로 고전음악의 변주곡과 비슷한 구조와 형식을 가진다.

스타일도 한국인의 상황에 맞게 변형되었다. 4박자의 리듬인 지터벅의 춤은 당시 한복에 고무신을 신은 한국인들에게 신발이 벗겨질 정도로 빠른 리듬이었다. 따라서 이 춤은 한복에 고무신을 신고도 편안하게 출 수 있는 6박자 리듬의 느린 박자로 변형되며 한국화된 움직임을 발현하였다.⁶¹⁾

서양의 리듬이 2분박 계열이 많다면 한국의 리듬은 전통 민요를 비롯하여 3분박 계열의 장단을 가지고 있었다. 물론 각 지역별로 이러한 전통 민요의 리듬은 차이가 있지만, 공통적으로 3분박의 빠르기는 옛모리의 순간적인 즉흥성과 흥을 가미할 수 있는 여지가 제공된다. 따라서 한국에 유입된 지터벅은 원래의 춤 리듬의 정격성에서 벗어나 한국인들의 정서에 맞는 한국화된 춤으로서 대중들 사이에 체현되었다.

또한 1950년 라디오 시대에 맘보(Mambo) 음악⁶²⁾이 ‘자유주의 문화’의 상징으로 국내를 강타하면서 부기우기(Boogie Woogie)와 차차차(chachacha) 춤 또한 유행했다. 특히, 차차차의 등장은 이러한 맘보의 유행과 직접적으로 연관이 있다. 룸바에 맘보를 혼합시켜 ‘차차차’의 형식을 탄생시킨 사람은 엔리케 호린(Enrique Jorin)이었는데 실상 이 춤은 형식이 단순화되고 속도가 느려진 맘보라 할 수 있다. ‘차차차’라는 명칭은 ‘귀로’라는 악기소리에서 온 것이라는 설도 있지만, 이 음악을 들던舞者들이 박자에 맞춰 발로 바닥을 세 번 두드리고 연주자들도 댄서들과 똑같이 발로 바닥을 구르며 ‘차차차’라고 외쳤다는 설이 유력하다.⁶³⁾

그런데 여기서 주지할 것은 이러한 춤들이 정치·경제적인 상황의 혼란기 속에서 대중들 사이로 빠르게 전파되었다는 점이다. 물론 한국의 경우 서구의 이질적인 문화들이 한꺼번에 수용되는 특성을 가지고 있지만, 당시 국내에 유입된 춤들은 미국에서 1929년 주식시장의 폭락과 함께 발생했던 스윙, 1940년대 2차 세계대전의 전쟁 때 유행했던 룸바, 맘보, 차차차등으로 강렬하고 빠른 템포와 더불어 관능적인 힙의 움직임이 주류를 이룬 특징을 갖는다. 특히 맘보는 4/4박자 리듬에 첫째, 세

61) 정현상(2003, 5. 22), ‘왈츠’에서 ‘살사’까지 파란의 100년, 『주간 동아』, 385호, pp.16-18.

62) 쿠바의 전통적인 리듬에 모던 재즈의 하모니와 주법을 도입한 맘보는 피아니스트이자 작곡가인 페레스 프라도에 의해 그 형식이 확립되었다. 맘보의 강렬한 음색과 시원한 리듬은 1948년경 멕시코를 거쳐 미국에서도 ‘맘보 열풍’을 일으켰다. 이 음악과 춤은 1950년대 중엽 우리나라에 도입되어 선풍적인 인기를 끌었다.

63) 이용숙(2004), 『춤에 빠져들다』(열대림), pp. 46-47.

번째에 강세가 있는 전형적인 춤곡 형식이며 끊임없이 템포가 이어지는 라틴 음악으로 진행된다. 록스텝(rock step)의 다양한 컨비네이션(combination)에 자신을 전시하며 스타카토와 같은 킥과 제어된 발의 움직임, 그리고 파트너와 함께 스텝을 다양하게 밟으며 서로의 춤에 영향을 주고받는다. 남녀의 성애적인 측면이 부각되는 춤이면서 커플춤이었던 이들 춤은 대중의 서구문화에 대한 선망, 일제 식민지의 억압과 한국전쟁에 이은 해방, 군사적 대결로 인한 사회적 혼란상 속에서 해방하고자 했던 대중의 욕망과 의식을 대변하고 있었다. 이러한 대중춤의 유행은 당대의 긴장된 상황에서 벗어나 오락과 휴식처를 얻고자 했던 대중의 욕구와 의식으로서 역사 속에 체현되었다.

VI. 결 론

이상에서 살펴보았듯이, 1900년대 이전의 봉건적 가치와 서구 문물의 유입, 근대화과정을 통한 대중의 의식 변화는 20세기 전반 대중춤의 수용 및 소비 그리고 유통과정에서도 새로운 변화의 바람을 불러일으켰다. 20세기초 한국의 대중춤은 서구춤의 도입과 극장 설립 등 현대화 과정을 통해 전통적인 봉건적 가치를 거부한 대중들의 움직임으로부터 새로운 변화가 시작되었다. 대중춤은 일상에서 끊임없이 재생되고 실천되고 소통하면서 무한한 변용의 가능성으로서 신체의 역사 속에서 재배치되고 있었다. 특히, 도시를 배경으로 형성된 춤이 이벤트를 통해 집단적인 의식과 유행으로 만들어지면서 대중매체를 통해 빠르게 전파되고 있었다.

1900년대부터 1920년대 사이 서구 문물이 대거 유입되기 시작하고 ‘신문화의 메카’, ‘신식’의 상징으로 대변되는 극장들이 설립되면서 기존의 봉건가치에 얽매이지 않으려는 대중의 자유로움이 문화적으로 표출되었다. 자본주의의 메커니즘을 통해 극장은 표를 팔고 관객을 모으기 시작했으며, 대중은 즐거움과 볼거리 풍부한 당대의 연예물들을 관람하며 시대의 욕구를 충족시켜 나아갔다. 당대 문화의 아이콘으로 상징되었던 기생의 활동은 대중매체를 통해 기예를 상품화하면서 한국 대중춤의 판도에 상당한 영향을 주었다. 한국은 근대 이전에는 예술과 연예의 구분이 없

었고 한동안 극장 설립 이후에도 ‘대중춤’과 ‘예술춤’의 구분 없이 모든 공연이 극장에서 상연되었다.

1920년대 서구 예술춤이 도입되면서 극장무대의 중요성이 부각되면서 점차 ‘예술’과 ‘연예’는 구분되기 시작하고, 대중춤의 공간과 예술춤의 공간 또한 분리되기 시작했다. 1930년대 현대화와정을 통해 대중사회가 도래하면서 ‘대중’의 중요성이 부각되기 시작한다. 1900년대 이전 한국사회가 봉건적 가치의 영향 아래 양반과 지배계급 위주의 문화가 기록되고 역사화 되었다면, 20세기 이후 ‘대중’의 정치, 사회적 발언이 자유롭게 통용되고 소통되면서 대중의 역사화가 시작되었다. 그리고 1930년대에는 이 현대화와정이 가속화되면서 초기 추어지던 극장의 춤들과는 다른 대중춤의 움직임이 일기 시작했다. 한국의 고위관직을 중심으로 추어졌던 사교춤이 사회적으로 확산되면서 가부장적 이데올로기를 옹호하고 교양문화를 상징하는 전시의 수단으로서 대중들 사이에서 흡수되는 한 편, 자유와 해방, 즉흥성과 우연성을 강조하는 재즈식 움직임이 당대에 공존하고 있었다.

1940년대와 1950년대의 정치·경제적인 격동기를 거치면서 이제 대중은 다양한 종류의 대중춤을 능동적으로 즐기고 향유하면서 문화적 생산자로서의 모습을 체현했다. 1950년대 댄스홀의 급증과 스윙, 맘보 등의 유행과 같은 대중춤의 다양화는 대중들의 삶에 희망과 해방의 욕구를 대변하면서 삶의 가치를 대변하며 일상 깊숙이 자리잡아가고 있었다.

20세기 후반 대중춤의 움직임은 시대의 격변기에서 일상의 삶과 만나며 각 세대들 간에 공유했던 의식의 총체들이 춤으로 발현되어 집단적 실천의 장으로 이어졌다. 대중춤은 한국사회 속에서 고정된 것이 아니라 문화적인 맥락(context)에 따라 다양하게 변화하며, 체험을 통해 자아의 정체성이 발현된 움직임이고 사람들 간의 소통을 통해 놀이와 문화로서 현재까지 발현되고 있다. 이제 한국의 대중춤은 하나의 만남이자 사건이자 인간관계를 맺는 소통의 장으로서 통합적인 삶의 장을 이루어내고 있다. ‘대중성’은 바로 현재의 나 안에서 삶으로서 존재하고 있으며 대중춤은 사회적 역할 아래서 춤의 사건과 만남을 만들어내며 그 자체로서 나름의 미학적 가치관을 발현하고 있는 것이다.

대중들은 문화산업에 의해 상품 형태로 주어져 있는 대중문화 산물들을 창조적

으로 가공 결합하여 그것들을 자신들의 욕망을 충족시켜주는 대상으로 변형하면서 그들 나름의 즐거움을 얻어낸다. 사실 대중들이 대중문화 산물들을 수용하는 과정에서 즐거움을 느끼고 그들의 삶과 연관성 있는 의미들을 만들어내지 못한다면, 대중문화 산물들은 결코 대중적일 수가 없게 된다. 그러므로 대중성을 획득한 대중문화 작품은 그 속에 대중들의 공포, 희망, 환상 등과 공명하면서 그들을 매혹하고 그들의 바램을 충족시켜 주면서 쾌락을 제공하는 해방적이고 유토피아적인 계기를 포함하고 있음에 틀림없다.⁶⁴⁾

이처럼 대중춤 또한 시대를 특징짓는 또 다른 문화의 틀로서 대중들의 이러한 다양한 내면적인 욕구를 역동적으로 충족시키며 사회문화의 공동 의식을 구성하면서 사회체계를 구축하는 근거를 마련하는 한편, 현실 질서의 유지 및 새로운 가치를 창조하기도 한다. 대중춤은 가장 본능적이고 즉흥적인 대중의 욕망체계를 직접적으로 사회 안에 드러내며 대중의 공통적인 가치관을 동질화된 형태로 사회에서 발현하고 있다. 따라서 다수의 대중적 움직임이 어떻게 대중의 감수성과 코드를 사회문화적으로 지속하고 분출되었는지를 찾아봄으로써 사회를 읽고 삶을 읽는 또 하나의 코드로서 대중춤의 움직임을 이해할 수 있을 것이다.

대중성을 획득한 춤의 역사를 살펴보면서 대중의 욕망과 사회, 정치, 경제적 가치를 읽어낼 수 있기 때문에 본 연구는 대중춤 연구에 관한 긍정적 시각에서 새로운 역사쓰기의 재구성을 시도했다는 점에서 의의가 있다고 하겠다. ‘나’와 현재 일상 안에 가까이 호흡하고 있는 춤, 즉 사회 안에서 끊임없이 능동적 발화를 체화시키며 대중들의 삶 속에서 존재하고 있는 대중춤에 대한 주목은 현재와 미래 춤 텍스트의 지평을 넓히는 데 그 가능성을 제시할 것이다.

■참고문헌

가이 오스크 편역(1993). 『게오로그 짐멜: 여성의 문화와 남성문화』. 김희(역). 이화여자대학교출판부.

64) Richard Dyer(1992), *Only Entertainment* (Routledge), 3장 참고. (이찬훈(1998), p. 334 재인용).

- 그래엄 터너(1995). 『문화연구 입문』. 한나래.
- 김경애 · 김채연 · 이종호(2002). 『우리무용 100년』. 현암사.
- 김영희(2006). 『개화기 대중예술의 꽃, 기생』. 민속원.
- 김진송(2004). 『서울에 판스홀을 許하라』. 현실문화연구.
- 김창남(2003). 『대중문화의 이해』. 한울아카데미.
- 김태원(1995). 『예술춤시대의 탐색 IV』. 현대미학사.
- 네트워크 편집부 편(1993). 『네트워크』. 도서출판 일감호.
- 동덕여자대학교 한국여성연구소 편(2002). 『여성과 문화』. 사회문화연구소.
- 롤랑 바르트(1994). 『사랑의 단상』. 김희영(역), 문학과 지성사.
- 롤랑 바르트(1997). 『기호의 제국』. 김주환 · 한은경(역). 서울: 민음사.
- 미셸 드 세르토(1996). “도시 속에서 걷기.” 문화, 일상, 대중: 문화에 관한 8개의 탐구. 박명진 외(역). 서울: 한나래.
- 민족미학연구소(2001). 『한국무용문화와 전통』. 현대미학사.
- 브랜든 테일러(1993). 『모더니즘, 포스트모더니즘, 리얼리즘』. 김수기, 김진송(역), 서울: 시각과 언어.
- 세광음악출판사 편(1989). 『파퓰러음악용어대사전』.
- 에드워드 홀(2000). 『문화를 넘어서』. 최효선(역). 한길사.
- 이영미(1984). 『일제시대의 대중가요』. 김창남 외(편). 실천문화사.
- 이용숙(2004). 『춤에 빠져들다』. 열대림.
- 임은주(2001). 『여성의 몸, 여성의 나이』. 16. 또 하나의 문화.
- 임영호 편역(1996). 『스튜어트홀의 문화 이론』. 한나래.
- 정연옥 외(2005). 『댄스스포츠 지도자를 위한 이론과 실제(라틴댄스편)』. 도서출판 홍경.
- 제랄드 조너스(2003). 『춤—움직임의 기쁨, 움직임의 힘, 움직임의 예술』. 김채현(역). 청년사.
- 존 스토리(1994). 『문화연구와 문화이론』. 박모(역), 서울: 현실문화연구.
- C. Geertz(1973). Ideology as a Cultural System, Deep Play: Notes on the Balinese Cockfight, *Interpretation of Cultures*, New York: Basic Books. pp. 193-223,

412-454.

De Certeau, Michel(1984). *The Practice of Everyday Life*. Berkrlly: University of California Press.

J. Fiske and J. Hartley(1978). *Reading Television*. London and New York: Methuen.

J. Scott(1986). *Weapons of the weak*. New Haven: Yale University Press.

Kendall, Laurel(2001). "The Cultural Politic of "Superstion" in the Korean Shaman World: Modernity Constructs Its Other." *Healing Powers & Modernity*. In Linda H. Connor & Geoffrey Samuel(Eds.). Westport, Connecticut, London: Bergin & Garvey. 25-41.

M. Bakhtin(1968). *Rabelais and His World*. Cambridge MA: MIT Press.

Dyer, Richard(1992), *Only Entertainment*, Routledge.

Barthe, Roland(1977). *Image, Music, Text*. Stephen Heath(trans.). New York: Hill & Wang, 1977. p. 175.

Pepper, C. Stephen(1938). *Aesthetic Quality: A Contextualistic Theory of Beauty*. New York: Charles Scrls Scribner's Sons.

강미선(2002). 대중춤 매니아의 사회문화적 특성. 『한국스포츠사회학회』, 15(2): 261-271.

김말복(2005). 억압에서 해방으로: 춤과 몸. 『무용예술학연구』, 16: 29-62.

김무철(2001). 한국사회변동에 따른 춤문화 변천 연구-해방이후 춤문화 중심으로. 우석대학교 교육대학원 박사학위 논문.

김미정(1991). 재즈댄스 연습이 최대 유산소성 능력과 혈중 젖산 농도에 미치는 영향. 서울대학교 대학원 석사학위논문.

김성례(1990). 무속전통의 담론 분석: 해체와 전망. 『한국 문화인류학』, 2: 211-243.

김용일(2004). 대중문화 읽기를 통한 글읽기, 삶읽기. 『철학연구』, 대한철학회. 89: 111-130.

김정희(2002). 중년의 댄스스포츠 프로그램 참여에 따른 여가 만족이 생활만족에 미치는 영향. 숙명여자대학교 대학원 석사학위논문.

김주연(2006). 청소년의 댄스동아리 참여가 무용의 인식도에 미치는 영향. 경희대

교육대학원 석사학위논문.

김현정(2010). 문화기술지적 무용연구에 대한 비판적 성찰. 『대한무용학회논문집』, 64: 55-85.

문성훈(2006). 하버마스에서 호네토로 프랑크푸르트학과 사회비판모델의 인정이론적 전환. 『철학연구』, 123-149.

이찬훈(1996). 문화연구와 이데올로기론. 『시대와 철학』, 7: 91-128.

서지영(2009). 식민지 시대 기생연구(I). 『정신문화연구』, 28(2): 267-294.

송영은(2006). 청소년의 TV 댄스 프로그램 시청과 댄스참여활동의 관계 분석. 중앙대 예술대학원 석사학위논문.

안미아(2009). 대중/순수무용 공연의 관람자 성향별 관람동기 및 관람행동 차이분석. 『대한무용학회논문집』, 58: 123-143.

양은정(2012). 포스트구조주의 논의를 통해 본 한국 '대중춤'의 사회문화적 의미. 『대한무용학회논문집』, 70: 216-217.

우민경(2010). 무용공연대중화와 콘텐츠개발을 위한 제작자 사례분석. 『한국무용학회지』, 10(1): 49-63.

원용진(1994). 연구자 탐구: '소쉬르', '알튀세', '그람시' 찍고 '포코' - 존 피스크의 학문세계. 『한국사회와 언론』. 한국언론정보학회, 4: 253-291.

이우경(2001). 대중무용 참가 실태 조사. 단국대학교 대학원 석사학위논문.

이재욱(2001). 일제 강점기 기생의 공연활동 연구. 『제3회 한국예술학과 학술대회』

이찬훈(1998). 욕망과 현대 대중문화. 대한철학회. 『철학연구』, 68: 327-328.

장효순(1997). 사회학적 측면에서의 무용수용 가치인식에 관한 연구. 『움직임의 철학』, 5(2): 185-214.

정수진 · 김현숙(2010). 한국의 무용대중화 실천방향-Bourdieu의 발생론적 구조주의 이론을 중심으로. 『우리춤연구』, 11: 79-110.

조수정(1994). 무용에 대한 대중의 인식도 실태 연구 : 서울의 청년기, 성인기를 대상으로. 이화여대 대학원 석사학위논문.

S. Hall(1986). The problem of Ideology - Marxim without Guarantees, *Journal of Communication Inquiry*, 10(2): 28-44.

김기철(2005. 2. 2). 신범순 교수 등 학자 7명 잡지 · 작품을 통해 1930년대 재조명
 - 여우목도리에 가슴노출까지 30년대 서울엔 개성 · 낭만이. 『조선닷컴』.

김영희(2002). 텐카스의 레뷰춤. 『몸』. 10.

동아일보 편(1931. 11. 20). 어떤 운동이 부녀에게 조혼가 - 가장 리론 것이 무용과
 체조. 『동아일보』. 제 4면.

이성욱(1999. 5. 14.). 춤과 댄스홀. 『국민일보』. 제 50면.

이용우(2005. 6. 9). 한국 팝의 사건, 사고 60년: 쉐 위 댄스? : 서울에 댄스홀을 허
 하라. 『한겨레』. 제 6면.

정현상(2003. 5. 22). ‘왈츠’에서 ‘살사’까지 파란의 100년. 『주간 동아』. 385: 16-
 18.

논문투고일	2012년	4월	16일
심사일		4월	20일
심사완료일		4월	28일

Abstract

Re-reading a Contexts: A Socio-Cultural Analysis on the Process of Korean Popular Dance from 1900's to 1950's.

Eun Jung Yang.

Ph.D

Adjunct Professor of Seoul Digital University

The purpose of this study is to characterize the meanings and properties of popular dance in the sociocultural context by reviewing aspects of changes in the 20th century's popular dance in Korea. Attention to the dance breathing together with 'I' within the current daily life, i.e. the popular dance that incessantly embodies active utterances within society and exists in the daily life will present a possibility to extend the horizon of the present and future texts of dance. This study is an attempt at re-writing the scholarship of dance by trying to study popular dance in connection with the discourses found within the sociocultural context and finding out meanings overlooked in history.

This study is emphasizes a new kind of reading, which is different from the old method of reading. These days there is no single right answer in the cultural analysis, and it cannot be accepted that any opinion is valid. This study focused on readers to think about the contexts in which texts mean different things to different people at different times. According to this point of view, we ought to recognize that the word 'contexts' has been used in plural, which emphasizes that readers are not searching for one absolute meaning, but for many meanings in a text.

The 20th century's popular dance in Korea started with the movement by the general public who rejected the traditional feudal values through the modernization including the introduction of Western dance and foundation of theaters. Popular dance was re-distributed in the history of the body as a possibility of limitless variations while incessantly reproduced, practiced, and communicated. Especially, popular dance was rapidly spread through mass media as the dance formed with cities as its background was turned into group consciousness and fashion through events.

The 20th century's Korean popular dance reproduced its implications while it

was incessantly oppressed and was resisting under political, social, cultural backgrounds. As the domain of art and entertainment started to be split and the general public's dance became represented as a life style within the routine space, the Korean popular dance used to be realized as dancing gestures distinct from the dominant ideology in a given age on one hand, and to reconstruct the power through dancing styles on the other. Since the introduction of social dance in the 1920s, dance was realized in patterns that advocated cultivation or patriarchy under the certified power relation. The demand and increase of the number of dance halls in the 1930s and in the 1950s designated that dance functioned as an important liberated area and escape hatch for life of the general public in such a degree.

keywords: popular dance(대중춤), socio-cultural context(사회문화적 문맥),
embody(체현된 몸), re-writing(다시쓰기), cultural studies(문화연구)