

한국사회에서 예술의 경계짓기에 대한 탐색 : 1920~1940년대 발레 사례연구^{*,**}

박은혜^{***}

I. 서론

II. 상징적 경계 그리고 예술의 경계

III. 한국사회에서 발레의 유입과
예술의 경계짓기

IV. 결론 및 제언

참고문헌

Abstract

I. 서론

본 연구는 현재 한국사회에서 순수예술이자 고급문화로 간주되는 예술의 형태 대부분이 한국의 자생적인 것이 아니라 서구에서 유입된 것이라는 점에 착안하여, 이것이 한국사회에 수용되면서 어떠한 과정을 통해 예술로 자리 잡게 되었는지에 대한 사회학적 탐색의 일환이다. 예술에 대한 사회학적 논의에서, 특정 예술이 한 사회에서 자리잡게 되는 과정은 이를 둘러싼 행위자들의 상징투쟁의 과정으로 간주되는데, 이러한 논의에서는 예술을 중심으로 하는 미적 경계에 대한 연구들이 핵심적인 위치를 차지하고 있다. 미적 경계에 대한 논의에 따르면 어떠한 문화형태들은 성스러운 것으로 신성시되는 반면에 다른 것들은 속된 것으로 치부되는데, 이것은 해당 문화형태의 내적 속성에 기인한 것이라기보다는 이와 관련된 행위자들의 행위 및 사회구조와 관련이 있다고 본다. 즉, 특정 예술이 한 사회에서 고급문화의 위치로 자리매김하는 데에는 해당 예술을 신성한 것으로 위치시킴으로써 예술에 대한 경계짓기를 수행하는 일련의 과정들이 존재했음을 주장하고 있는 것이다. 이러한 입장에서 고급문화의 모델은 서구 사회의 경우 19세기 후반부터 20세기에 걸쳐 나타난 역사적 구성물로 여겨진다.¹⁾ 이러한 설명은, 예술을 사회적 맥락에서 하나의 구성물로 바라볼 수 있게 해주는 이론적 강점을 지닌다.

이에 본 연구에서는 고급문화로 간주되는 발레에 주목하고자 한다. 서유럽에서 태동한 발레는 러시아를 거쳐 20세초에 일본을 경유하여 한국에 들어왔는데, 다양한 형태들이 시도되던 과도기를 거쳐, 한국

* 본 논문은 2017학년도 박은혜의 사회학 박사학위 논문의 일부를 발췌·수정한 것임.

** 본 논문은 2018년 5월 26일에 열린 한국무용예술학회 제23차 국내학술발표회에서 발표된 원고를 수정·보완한 것임.

*** 이화여자대학교 정책과학대학원 강사, eh5800@naver.com

1) 빅토리아 D. 알렉산더(2010), 『예술사회학: 순수예술에서 대중예술까지』, 최섯별 외(역)(파주: 살림출판사), p.448.

에서의 본격적인 발레활동은 6.25이후라고 볼 수 있다. 왜냐하면 예술계의 형성과 지속이 특정 예술장르의 존속과 밀접하게 연관된다는 점을 감안할 때, 그 이전의 활동들은 한국전쟁이후 지속되지 못했기에 현재의 한국발레와의 연속성을 주장하기 어렵기 때문이다. 특히 1960년대에는 국립무용단(이후 국립발레단이 독립)과 이화여자대학교에서의 무용과 개설이 이루어지면서 공연과 교육이 가능한 발레계가 형성되어 오늘날 까지 이어지고 있는데, 이는 한국전쟁 이후에 발레의 체계적 도입을 시도한 임성남과 서울예술고등학교의 활동을 그 시초로 볼 수 있기 때문이다. 이처럼 현재에도 유효한 한국의 발레계의 형성과 활동의 시작을 1950년대 이후라고 본다면, 예술경계의 논의를 한국의 발레에 적용함에 있어서 중요한 시점은 그 이전의 시기, 즉 한국에 발레가 유입된 이후부터 6.25를 겪기 이전까지의 시기라고 볼 수 있다. 비록 이 시기에 본격적이며 체계적인 발레공연과 교육이 지속적으로 이루어졌다고 보기 어려우나, 외래의 문화인 발레가 처음으로 유입되어 한국인에 의해 공연이 시도되던 매우 중요한 시기이다. 또한 해당 시기는 지금의 시점에서 볼 때 예술적인 발레와 그렇지 않은 다양한 발레형태들이 혼재되었던, 예술로서의 발레가 다른 것들과 분리되기 이전의 시기이기도 하다. 때문에 1920년대부터 1940년대까지는 발레를 사이에 두고 일어난 예술의 경계짓기를 역동적으로 관찰할 수 있는 중요한 지점이 된다.

이 시기의 발레활동에 대한 선행연구들의 대부분은 선구적인 세 개의 연구성과에 의거하고 있다. 그 첫 번째는 조동화의 연구로서 그는 1928년 경성공회당에서 열린 후지다 시게가츠(藤田繁)와 사카이 치요코(堺千代子)의 내한공연을 최초의 발레공연으로 보았다. 이전의 발레공연들은 발레외향을 흥내내거나 영화관이나 막간에서 잠시 선보이는 수준이었다면, 이 공연은 발레교습을 받은 외국인이 국내에서 공연한 첫 무대였으며, 무엇보다 여기에서 공연자들이 발레의 상징인 ‘발레 슈즈’를 신고 춤을 추었기 때문이다. 더불어 조동화는 한동인의 서울발레단의 공과를 지적하면서 본격적 발레운동의 주창자로 재평가할 만하다고 보았다.²⁾ 둘째로 안제승은 여러 형태의 서양춤이 간헐적으로 공연되었음을 간략히 소개하면서, 1945년 이후에는 정지수, 조익환, 한동인, 진수방, 이인범 등이 발레와 관련되어 활동했다고 보았다. 이 중에서 ‘서울발레단’의 1947년부터 1950년도까지 활동의 경우에는 전반적인 수준은 미흡하나 나름대로의 개성과 성격을 지닌 활동을 보였다고 평가하였다.³⁾ 마지막으로 김경희는 조동화와 마찬가지로 후지가 시게가츠와 사카이 치요코의 1928년 공연을 한국에서 외국인에 의한 최초의 발레공연으로 보면서, 배우자가 같은 해에 토슈즈를 신고 선보인 공연을 한국인 여성무용수에 의한 최초의 발레공연으로 설명하였다.⁴⁾ 이상의 선행연구에서 알 수 있듯이, 1920년대는 발레형태를 갖춘 공연이 한국에 최초로 시작된 시기라고 할 수 있으며 1940년대에 이르러서는 한국인에 의해 본격적인 발레활동이 시도되었다고 볼 수 있다.

이에, 본 연구에서는 한국사회에 발레가 유입된 1920년대부터 현재 발레계의 구조로 재편되기 이전인 1940년대까지를 연구대상으로 설정하여, 이 기간에 일어난 예술의 경계짓기를 발레를 통해 살펴보고자 한다. 본 연구는 해당 시기를 한국사회로의 발레 유입시기로 본다는 점에서 선행연구들과 맥을 같이 하지만, 각 작품의 특성이나 예술가의 삶보다는 발레를 중심으로 일어난 행위자들의 상이한 태도와 접근을 중점적으로 살펴본다는 점에서 차이가 있다. 또한 공연예술의 순간적 특성으로 인하여 무용공연 관련 기록물의 확보가 어렵다는 점 그리고 무용공연 자체가 다른 예술에 비해 예술가와 관객이 적으며

2) 조동화(1976), 『문예총감』(서울: 한국문화예술진흥원).

3) 안제승(1985), 『한국신무용사』(서울: 승리문화사).

4) 김경희(1999), 한국전쟁 이전까지의 한국 발레의 발전과 그 현황에 관한 논문, 『대한무용학회논문집』 26, pp.49-86.

이 중에서도 발레는 더욱 그러하다는 점에서, 본 연구는 체계적인 자료수집에 의한 본격적인 연구라기 보다는 한국사회에서 발레를 중심으로 일어난 예술의 경계짓기를 탐색해보는 정도에 그친다는 점을 밝힌다. 본 연구는 문헌을 중심으로 수행되었으며, 여기에 활용된 자료는 신문기사, 단행본과 학술논문 그리고 학위논문이다.

II. 상징적 경계 그리고 예술의 경계

사회학적 논의에서 ‘예술’이라는 경계에 대한 연구는, 문화분석에 있어서 기초적이며 중요한 작업으로 간주되어 온 상징적 경계⁵⁾에 대한 일반적 논의 하에 수렴되어 왔기에, 먼저 이에 대해 간략히 알아보고자 한다.

사회학자인 라몽(Michèle Lamont)과 모나르(Virág Molnár)는 사회적 행위자들이 대상, 사람, 실천, 시공간 등을 범주화하는 개념적 구분으로서 상징적 경계에 주목했다.⁶⁾ 그들에 따르면, 상징적 경계는 특정 경계의 활성화와 유지, 전이, 연결, 교차나 해소와 관련된 메커니즘으로 작용하는데,⁷⁾ 이에 따라 사회와 집합적 정체성, 계급과 인종 및 젠더의 불평등 문제, 지식과 과학의 문제 등을 조명한 일련의 연구들을 상징적 경계의 영역으로 포섭할 수 있다. 왜냐하면 상징적 경계는 문화적 실천에서 선호와 혐오, 소속성과 유사성의 감정을 발생시키는데, 이것이 “사회적 현상이나 제도, 지위에 있어서 사회적 과정인 관계성의 측면을 포착할 수 있는 유용한 수단”이기 때문이다.⁸⁾

이후에 라몽은 여러 학자들과의 공동저작에서 상징적 경계과정에 대해 추가적인 고찰을 시도하였는데, 집합적 정체성의 전략적 관리, 문화적 분류, 권위의 구성, 도덕적 경계의 유지나 교차 등과 관련된 경험적 연구에 주목하였다.⁹⁾ 여기에서 중요한 것은 사회적 경계가 개인들의 집단화처럼 사회적 차이를 스스로 드러내는 것과는 달리, 상징적 경계는 간주관적(intersubjective) 차원에서 존재하며 지위획득과 자원독점에 주요한 매개체가 되지만 이러한 것이 잘 드러나지 않는다는 점이다. 저자들은 무엇보다 상징적 경계가 불평등과 권력 같은 사회적 경계의 재생산과 배제에 있어서, 주요한 상징적 차원에서 자원으로 활용된다는 점을 강조하였다.¹⁰⁾

이러한 상징적 경계의 연구에서 중심적인 위치를 차지하고 있는 것이 특정 장르의 범주화나 신성화, 그리고 정당성 및 정통성의 투쟁을 중점적으로 다루는 ‘미적 경계(aesthetic boundaries)’에 대한 연구이다.¹¹⁾ 미적 경계에 대한 연구들은 “예술계가 존재하는 곳에는 예술로 받아들여지는 경계들이 존

-
- 5) 로버트 워드나우 외(2003), 『문화분석: 피터 버거, 메리 더글라스, 미셸 푸코, 위르겐 하버마스의 연구』, 최섯별(역)(서울: 한울), p.270.
- 6) Michèle Lamont and Virág Molnár(2002), The Study of Boundaries in the Social Sciences, *Annual Review of Sociology* 28, pp.167-195.
- 7) Ibid., p.187.
- 8) 최섯별(2006), 한국사회의 고급문화와 대중문화의 상징적 경계에 대한 예비적 고찰, 『사회과학연구 논총』 16, p.199.
- 9) Mark A. Pachucki., Sabrina Pendergrass, and Michèle Lamont(2007), Boundary processes: Recent theoretical developments and new contributions, *Poetics* 35, pp.331-351.
- 10) Michèle Lamont and Virág Molnár(2002), The Study of Boundaries in the Social Sciences, *Annual Review of Sociology* 28, pp.168-169, 186.
- 11) Mark A. Pachucki., Sabrina Pendergrass, and Michèle Lamont(2007), Boundary processes: Recent theoretical developments and new contributions, *Poetics* 35, pp.338.

재한다”¹²⁾는 전제를 공유한다. 다시 말해서, 한 사회에서 어떤 것은 예술로 받아들여지고 어떤 것은 예술이 아닌 것으로 배제되는 현상은 예술을 둘러싼 인력의 집합인 예술계의 역동과 관련된다는 것이다. 이들 설명에 의하면, 예술이라는 경계는 예술작품 자체에 내재해 있는 것이라기보다는 해당 예술과 관련된 사회적 맥락과 폭넓게 연관되는 것이기에, 예술의 경계는 절대적인 것이 아니라 유동적인 성질을 지니는 것으로 이해된다. 이에 따라 사회학자들은 예술장르, 작품, 그리고 예술가 등이 “시간의 경과에 따라 미적 분류의 이동을 경험하는”¹³⁾ 과정에 대해 연구해왔다.

이들 연구는 음악, 연극, 미술, 영화 등 여러 예술장르를 망라하고 있으며, 고급문화부터 대중문화, 예술가부터 문화매개자 그리고 관객에 이르기까지, 문화의 생산뿐만 아니라 소비까지 아우르는 여러 지점을 연구대상으로 삼고 있다. 이러한 연구들이 이론적 근거로 삼는 주요이론은 부르디외의 ‘문화생산의 장이론’이다.¹⁴⁾ 여기에서 부르디외는 고급문화를 정점으로하는 문화의 위계적 질서가 사회구조, 특히 자원독점과 불평등과 관련된다는 점을 논증한바 있다. 이에 따라 미적 경계에 대한 다양한 연구들 중에서도 중심이 되는 것은, 고급문화의 핵심으로 간주되는 예술이 한 사회에서 정착되어가는 과정과 전략에 대한 고찰이다.¹⁵⁾ 특히 근대적 고급문화의 본거지인 유럽에서 순수 예술의 탄생과 형성과정에 대한 문제는 예술사회학자들의 주요 관심거리였다.¹⁶⁾

이러한 미적 경계에 대한 연구가 보다 상위인 상징적 경계와 연관되면서 사회학적으로 중요한 이유는 “경계화 작업자체가 ... 성스러운 것과 세속적인 것에 대해 공유하고 있는 유사한 개념, 그리고 상징적인 위반자에 대한 유사한 대응에 기초해 연대를 창출”¹⁷⁾하기 때문이다. 미국의 사례를 연구한 경우에 이러한 과정이 보다 선명하게 드러나는데, 그 이유는 미국 역시 한국과 마찬가지로 유럽전통의 고급문화가 부재했으며 사회이동의 개방성에 대한 믿음이 큰 사회였기 때문이다.¹⁸⁾ 미국사회에서 고급문화모델이 정립되어가는 과정에서 극장이나 미술관에 조용하고 예의바른 행동법이 강조되면서, 노동계층이 이러한 예술로부터 분리되기 시작했다. 이와 동시에 상류층으로부터는 보다 오락적이고 대중적인 문화형태가 분리되었다.¹⁹⁾ 르바인(Levine, 1988)은 미국에서 셰익스피어 희곡의 위상변화를 관찰하였는데, 그에 의하면 셰익스피어의 희곡은 19세기 미국에서 여러 가지 공연형식이 뒤섞인 상연방식의 대중적인 오

12) Howard S. Becker(1982), *Art Worlds*(Berkeley: University of California Press), p.226.

13) Richard A. Peterson(1997), *Culture Studies Through the Production Perspective Progress and Prospects, Sociology of Culture: emerging theoretical perspectives*(Oxford, UK: Blackwell), p.325.

14) Mark A. Pachucki., Sabrina Pendergrass, and Michèle Lamont(2007), Boundary processes: Recent theoretical developments and new contributions, *Poetics* 35, p.338.

15) 부르디외의 논의가 미적 경계에 대한 연구에서 가장 많이 거론되는 중요한 이론이기는 하지만, 미적 경계에 관한 논의들이 뒤르케임과 베버적 전통을 따르는 보다 포괄적인 상징적 경계의 개념으로 수렴된다는 파츠키 등의 논의(Pachucki, et al., 2007)에 따라, 본 연구에서는 부르디외의 이론을 본격적으로 중점적으로 논하기보다 간략히 소개하는 정도에 그치고자 한다.

16) 이러한 경향의 연구로는 다음과 같은 것들이 있다; W. M. Weber(1976), *Music and the Middle Class in Nineteenth Century Europe*(New York: Holmes and Meier); Norbert Elias(1993), *Mozart: Portrait of a Genius*(Malden: Polity Press); Cynthia M. Gesselle(1994), ‘Base d’harmonie’: A Scene from Eighteenth-Century French Music Theory, *Journal of the Royal Musical Association* 119(1), pp.60-90; Tia DeNora(1997), *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792-1803*(Berkeley: University of California Press); Kees Van Rees and Gillis J. Dorleijn(2001), The Eighteenth-Century Literary Field in Western Europe: The Interdependence of Material and Symbolic Production and Consumption, *Poetics* 28, pp.331-348.

17) 빅토리아 D. 알렉산더(2010), p.429.

18) 최선훈(2006), 한국사회의 고급문화와 대중문화의 상징적 경계에 대한 예비적 고찰, 『사회과학연구 논총』 16, p.127.

19) Lawrence W. Levine(1988), *Highbrow, Lowbrow: The Emergence of a Cultural Hierarchy in America*(Cambridge: Harvard University Press).

락물이었다가 지적이고 부르주아적인 방식으로 변모하는 과정을 겪었다. 디마지오는 미국 보스톤의 문화사업가가 계층간의 구분짓기의 일환으로서 음악과 미술을 고급문화화 하였으며²⁰⁾ 이와 같은 고급문화 모델은 무용을 포함한 미국의 다른 예술형태에도 적용되어갔음을 밝혔다.²¹⁾

이처럼 특정한 경계에 따라 성스러운 것과 세속적인 것을 구분짓는 일은, 예술에 있어서 어떠한 것을 신성화시킬 것인가 그리고 어떤 것을 세속적인 것으로 치부할 것인가의 문제로 연결된다. 보다 구체적으로는 특정한 예술형식을 순수예술로서 옹호하고, 몇몇 작품을 정전(canon)에 포함시키며, 일부의 예술가들에게 명성을 부여하는 과정들이 이러한 맥락에서 이해될 수 있는 것이다. 이는 어떠한 문화형태가 고급예술 혹은 하층은 형태로 여겨지는 것이 비단 해당 예술의 형식적 특성 때문만이 아니라 이와 관련된 행위자 및 집합들과 관련이 있음을 시사한다. 일례로 발레가 외래의 문화라는 점에서 한국과 유사한 미국에서, 적어도 1930년대까지 발레는 “상업적으로 이용되어왔고 쓸모없으며, 현재는 구차한, 예술의 가치가 없는 것”²²⁾으로 간주되었으나, 제도적 기반의 구축과 예술의 추구를 통해 미국사회에서 순수예술로 인정받게 되었음이 보고된 바 있다.²³⁾ 국내에서도 이와 유사한 맥락에서의 연구가 있었는데 윤지현(2014)은 1970년대 한국사회에 존재했던 무용의 상징적 경계 형성과정을 담론을 중심으로 고찰하였다. 비록 이 연구가 발레에 집중된 것은 아니지만, 2000년대의 한국사회에서 발레가 구별짓기의 기제로 작용하고 있음을 밝힌 김주희(2009)의 연구결과에 비추어볼 때, 발레의 위상이 특정한 사회적 과정을 통해 형성된 것임을 지지해주는 결과라고 볼 수 있다.

이러한 연구들은 예술이 생산과 소비를 아우르는 여러 행위자들 간의 상호작용과정이라는²⁴⁾ 예술 사회학적 통찰력이 예술의 위상에 대해 유효한 설명력을 갖는다는 점을 직간접적으로 보여주고 있다. 이에, 본 연구에서는 한국발레의 초창기라고 할 수 있는 1920~1940년대에 주목하여, 이 시기에 발레를 중심으로 예술의 경계짓기가 나타나고 있는지에 대해 살펴보고자 한다. 특히 발레공연을 중심으로 일어난 행위자들의 행위와 전략 그리고 담론들에 대해 일별해 봄으로써, 한국사회에서 외래의 특히 서구의 예술을 수용하는 상황에서 발견되는 예술의 경계화 과정에 대해 탐색해보고자 한다.

III. 한국사회에서 발레의 유입과 예술의 경계짓기

1. 발레의 유입과 무용의 위상

한국에 발레가 최초로 유입된 시기에 대해서는 1924년 헬렌이라는 소녀의 춤, 1928년 후지다 시게가츠와 사카이 치요코의 내한공연, 1920년대 배구자의 활동, 1930년대 사하로프(Sakharoff) 부부의 무용시(舞踊詩) 발표와 엘리아나 파블로바(Eliana Pavlova)의 내한공연, 1940년대 정지수, 한동인, 이인범,

20) Paul DiMaggio(1982), Cultural entrepreneurship in nineteenth-century Boston: The creation of an organizational base for high culture in America, *Media, Culture and Society* 4, pp.33-50.

21) Paul DiMaggio(1992), Cultural Boundaries and Structural Change: The Extension of the High Culture Model to Theater, Opera, and Dance, 1900-1940, pp. 21-57 in Michèle Lamont and Marcel Fournier(eds.), *Cultivating Differences: Symbolic Boundaries and the Making of Inequality*(Chicago: University Press).

22) Ibid., p.41.

23) Ibid.

24) Howard S. Becker(1982), *Art Worlds*(Berkeley: University of California Press), p.214.

조익환 등의 활동, 1950년대 이인범, 임성남, 송범의 활동 등을 각각 기점으로 삼는 여러 설명들이 있다. 이처럼 발레의 한국 유입기에 대한 설명이 다양한 이유는 어떠한 공연이 시기적으로 우선하는지, 해당 춤이 기법적으로 정통발레에 의거한 것인지, 공연자가 한국인이자 그리고 현재 한국발레계의 형성에 직접적인 영향을 끼쳤는지 등의 여러 문제 중, 각 연구에서 주요하게 생각하는 지점이 다르기 때문이다. 이처럼 한국의 발레 시작시기에 대해 의견들이 분분하기는 하지만, 선행연구들에서 1920년대부터 1940년대까지는 한국에 발레라는 예술형태가 소개되면서 발레활동이 시도되던 때로 여겨진다. 이 시기에 내 한했던 외국 발레인들은 발레형태의 의상과 동작 그리고 고전발레 작품들을 가지고 시연 혹은 공연한 것으로 전해지며, 한국의 발레인들 역시 발레공연으로 간주할 만한 시도들을 시작한 것이다.

그런데 이 시기를 살펴봄에 있어서, 당시 한국사회 보다 구체적으로는 관객의 입장에서 이들을 바라보는 시선이 현재와 상이했다는 점을 기억해야 한다. 특히 무용자체의 위상이 매우 낮았는데, 송범은 당시 무용가가 예술가로 간주되지 못했음을 증언한 바 있다.

“우리가 젊었을 때는 ... 예술이 통하지 않는데 얼씨구 춤만 추는 게 무슨 예술가냐고 생각했었어요.”²⁵⁾

또한 발레인 한동인은 일제에서의 해방 후에도 학교교육에서 천대와 무시를 받는 무용의 현실을 토로하기도 하였다.

“무대무용예술을 좋지 못한 충언으로 순정한 머리에 무리로 넣어주려는 학교의 태도는 참으로 이해하기 어려운 문제이다.”²⁶⁾

이처럼 당시 한국사회에서 무용의 위상이 매우 낮았다는 점을 고려해 본다면, 한국 고유의 문화도 아닌 외래의 문화, 더군다나 몸을 사용하는 발레공연을 접한 당시의 관객들이 이를 격조 높은 예술로 바라보고 그 가치를 인정했다고 보기에는 무리가 있다.

2. 상업적 오락으로서의 발레

그렇다면, 한국사회에 발레가 유입될 당시 공연의 모습은 어떠했으며 이를 접한 관객들은 구체적으로 어떤 반응을 보였을까? 이에 대해 알아보기 위해 1920년대부터 1940년대까지 발레공연의 중심에 있었던 인물들의 기록에 대해 살펴보고자 한다.

앞서 언급한 바와 같이 한국발레의 선구자로 거론되는 인물 중에는 배우자를 꼽을 수 있다. 배우자는 1920~1930년대에 레뷰쇼에서 활발한 활동을 했는데, 일부에서는 최승희나 조택원에 앞선 신무용가로 다루기도 한다. 그러나 그의 출생과정이 분명하지 않고, 전문적이고 체계적인 무용교육을 받은 경험이 없으며, 예술로서의 춤보다는 오락으로서의 쇼에 집중했다는 점에서 그에 대한 무용계의 평가가 어긋난다. 그 중 가장 문제가 되는 것은 배우자가 레뷰쇼와 같은 대중연예물에 주로 출연했다는 것이다. 레

25) 한국무용예술학회(2007), 『(중언으로 듣는) 한국 근대 무용사』(서울: 한국무용예술학회), p.224.

26) 한동인(1948), *바레-란 어떤 예술인가*, 『예술조선』 제2호; 김종욱(2014), 『한국근대춤자료사』(서울: 아라).

뷰쇼는 서구에서 유행하던 대중오락물로서 20세기 초를 전후하여 한국에 유입되었는데, 이는 여러 장르가 혼재된 양식으로 구성되었으며 여기에는 율동, 일본 민속춤, 집시춤, 그 외 동양 춤 그리고 발레로 추정되는 것이 뒤섞여있었다.²⁷⁾

그러나, 이러한 배구자의 여러 춤 중에서 당시 가장 인기가 있었던 것은 무엇보다 발레의 토슈즈를 신고 춘 공연이었다. 조원경은 배구자의 춤에 대해 자세히 묘사하면서 이를 접한 관객의 반응 역시 기록한 바 있다.

“배구자가 가장 인기를 끈 춤이라는 것은 다른 것이 아니고 토오 슈즈를 신고 춤추는 것으로 토오로 선채 앞서서 이 다리 저 다리로 엇바뀌가며 발끝으로 재주부리고 춤추거나, 뽕뽕이를 계속적으로 아무 의미도 없이 도는 것으로 우리와 같은 박수를 받았다.”²⁸⁾

또한 아래에 인용한 연극인 박진²⁹⁾의 진술로 미루어볼 때, 배구자가 무대에서 신은 것은 토슈즈의 형태를 가진 것이었다는 점에서 주목해야할 필요가 있다. 발레를 토슈즈를 신고 발끝으로 서는 춤의 기법으로 기호화한다면, 상기의 진술로 미루어보아 한국인 최초의 발레공연은 배구자에 의해서라고 할 수 있기 때문이다.

“나는 무대 뒤에 가서 그가 신은 이상한 신을 자세히 보았다. 코가 길고 딱딱한 것인데 그 때는 참 배구자는 재주가 보통이 아니구나 하고 생각했다.”³⁰⁾

배구자는 한국에서 개인의 이름을 내건 최초의 근대무용회를 개최한 인물인데,³¹⁾ 1928년에 열린 이 첫 음악무용회를 통해서 그는 「유모레스코」, 「인형」 그리고 「빈사의 백조」 등을 공연하였다.³²⁾ 이 중에서 「빈사의 백조」는 1905년 러시아에서 초연된 동명의 발레작품이라고 볼 수 있는데, 그가 10대 때인 1921년과 1924년에 이 작품의 원조 무용수인 안나 파블로바(Anna Pavlova)에게 두 시간에 걸쳐 「빈사의 백조」를 배웠다고 전해지기 때문에, 이 공연에서도 토댄스를 선보인 것으로 보인다. 이렇게 볼 때, 배구자의 공연은 한국에 전문적 발레 시대를 연 임성남의 「빈사의 백조」 공연(1958년)보다 30년을 앞선 것이라고 할 수 있다. 이에 따라 배구자는 한국최초로 발레를 도입한 인물로 평가되기도 한다.

“배구자 라면 ... 마일 등에 유학했으며 발레를 도입, 한국 최초로 무용연구소를 차렸고...”³³⁾

27) 조동화(1976), p. 478.

28) 조원경(1962), 『무용예술』(서울: 해문사), p. 137.

29) 박진(1905~1974)은 한국의 연극계 원로이자 한국최초의 방송PD이다. 예술인총연합회부회장을 역임했으며 대한민국에 술원상을 수상했다.

30) 조동화(1976), p. 478.

31) 앞의 책, p. 478.

32) 배구자양의 음악무용회, 『매일신보』(1928. 4. 20.), 제3면.

33) 김종옥(1976. 10. 19.), 해외에 사는 한국인(65) 하와이에 한국무용 심은 배한라 여사, 『경향신문』, 제3면.



〈그림 1〉 조선 3대무용가(위에서부터 최승희·배구자·조택원)에 대한 기사³⁴⁾

34) 축복바든 조선무용, 『조선일보』(1937.1.6.), 제9면.

그는 흥행측면에서는 당시 유명 무용가였던 최승희에게 언제나 앞섰고, “배구자식의 춤이 곧 무용으로 지칭”되었을 정도로 무용을 격조있는 신문화로 인식시키는 데 큰 역할을 했다.³⁵⁾ 뿐만 아니라 배구자는 1929년에 ‘배구자 무용 연구소’를 개소하였는데 당시 연구생 선발 기준에서 권번출신의 기생이나 흥행극단출신의 사람들을 배제함으로써 춤을 기방의 문화로부터 탈피시키고 예술로 격상시키는 데 기여했다고 평가되기도 한다.³⁶⁾ 또한 발레는 이 연구소에서 교육과 공연에 적극 활용되었다고 한다.³⁷⁾ 이러한 배구자의 당시 명성은 신문 기사를 통해서도 확인할 수 있는데, 조선일보는 1937년의 기사에서 그를 신무용가 최승희와 조택원과 함께 조선의 3대무용가로 칭하기도 하였다(<그림 1> 참조).

이로 미루어볼 때, 1930년대 후반만 해도 배구자는 한국 사회의 일각에서 무용가로 간주되기도 한 것으로 보인다. 그러나 현재의 무용사 논의에서 배구자를 신무용가나 발레예술가로 인정하는 것에 대해서 논란이 있다. 여기에는 여러 가지 이유가 있는데, 가장 큰 이유로는 그가 대중적 오락물로서 음악과 연기, 노래 그리고 쇼 등을 망라한 가무극 형태의 대중적 종합공연에 보다 큰 관심을 가졌기 때문이다. 또한 발레라는 무용장르의 기교적 측면에서 보면, 배구자는 러시아 유명 무용가와 단지 두 번의 만남을 통해 특정 작품을 전수받았을 뿐 정통의 발레기법을 체계적으로 습득한 경험이 없었기에, 극히 일부를 제외한 그의 공연은 오락적 볼거리로서 발레를 차용한 것에 지나지 않았기 때문이기도 하다. 이처럼 배구자에 대해 어긋난 평가들은 당시의 신문기사에서도 발견된다. 아래의 기사에서는 앞서 언급한 조선일보 기사의 논조와는 다르게, 그의 활동을 예술이 아니라 상업적 오락으로 평가하고 있다.

“裴龜子是 決코 純粹한 創作舞踊家(藝術舞踊家)가 아니고, 最近氏自身은 ‘新舞踊’이란 말을 쓰고 있으나 기실은 一般이 판스라고 불리는 所爲 ‘보다빌판서’에 속할 사람인 것이다. 조선에 있어서 流行歌와 藝術歌謠가 混同되다 싶이 娛樂의인 卑俗한 舞踊과 創作的인 舞踊을 區分하지 못하고 있는 오늘 裴龜子氏를 舞踊家로 대우하는 일은 오직 苦笑꺼리밖에 안된다.”³⁸⁾

상기의 기사는 배구자의 한국 활동 당시 동아일보의 무용비평 사설이다. 여기에서 필자는 배구자를 예술무용가가 아닌 대중연예인으로 평가하면서 그가 행하는 것은 오락이기에 다른 예술과 혼동하지 말 것을 주문하고 있다. 한국의 비평가 일세대인 조동화에 따르면, 배구자는 이처럼 주요 신문의 지지를 받지 못하기는 했으나 반면에 서민에게 대단히 인기가 있었다고 한다.³⁹⁾ 특히 배구자의 관객은 주요 신문과 지식인들에 의해 예술과 오락을 혼동하는 ‘저급한 팬’으로 여겨졌는데,⁴⁰⁾ 이는 당시에 발레를 통해 집단 간의 구분짓기가 수행되었음을 잘 보여주고 있는 사례라고 할 수 있다.

“...허므로 裴氏의 舞踊을 재미있게 본다는 大衆은 藝術的인 娛樂보다도 娛樂을 爲한 娛樂에서만 一應滿足할줄아는 低級한 팬들이다.”⁴¹⁾

35) 조동화(1976), p.478.

36) 전은자, 이재은(2005), 신무용 기점에서 본 배구자연구, 『대한무용학회』 45, p.187.

37) 김호연(2014), 한국 근대 발레의 수용과 그 인식에 관한 연구, 『한국민족문화』 53, pp.316-317.

38) 오병년(1947.9.11.), 엄려한 자태가 평범치 아는 대중적인 배구자 씨, 『동아일보』, 제7면.

39) 조동화(1976), p.478.

40) 배구자와 대조적으로 최승희는 신문의 큰 지지 속에서 예술적으로도 호평을 받았다(조동화, 1976: 478). 이는 최승희의 학력과 당대 엘리트였던 남편의 존재와 집안 배경, 지식인들과의 교류, 그리고 최승희의 예술적 창작추구와 같은 여러 요인들이 복합적으로 작용한 것으로 판단된다.

지금까지 논의한 바와 같이, 배우자의 춤 초기에는 분명히 발레로 간주할만한 것도 있었으나, 그 자신이 무용에 집중하기보다 종합적인 가무극 형태의 상업적 오락으로 선회하였고, 이를 관람하는 이들은 오락물을 즐기는 저급한 사람들로 치부되면서, 배우자의 활동은 고급예술의 범주에서 배제되기 시작하였다고 볼 수 있다. 이처럼, 한편에서는 배우자를 최승희 및 조택원과 함께 무용가로⁴²⁾ 간주하는 반면, 다른 한편에서는 그의 춤을 오락적이며 비속한 것이라고 여기면서 이와 관련된 관객을 저급한 무리로 치부하는 기사⁴³⁾가 동시대에 나타났다는 사실은, 당시 한국에서 예술로서의 춤과 오락적인 춤의 경계가 불분명했음을 보여주는 동시에 발레에서 ‘예술’의 경계화가 진행되고 있었음을 보여주는 것이라고 할 수 있다.

3. 뛰어난 예술형식으로서의 발레 그리고 오락과의 거리두기

구체적으로, 1920년대부터 1940년대까지 발레에서 예술의 경계화는 어떻게 일어났을까? 여기에는 여러 지점이 존재하겠지만, 본 연구에서는 당대 무용가들이 발레양식을 어떻게 이해하고 있었는지에 주목하고자 한다. 발레는 여러 서구적 무용형태 중에서도 고급문화의 위상을 유지하는 것으로 간주되며, 사회학자들 역시 이에 동의한다.⁴⁴⁾ 1930년대에 미국의 무용비평가 존 마틴은 발레가 “서구 세계의 장엄한 무용양식”⁴⁵⁾으로 인정받고 있음을 언급함으로써, 당시의 발레의 위상도 지금과 다르지 않음을 확인시켜준다. 이러한 발레의 위상은, 서구적 예술형식으로서의 무용을 한국에 이식시키는 과정에서 매우 중요한 사회적 인정의 기제로 활용되기도 하였다.

당시 한국의 무용가들은 발레라는 용어를 특유의 기법을 지닌 특정 양식을 지칭하기보다 ‘극무용’이나 ‘예술적인 춤’과의 동의어로 사용하기도 하였는데, 이

러한 현상은 적어도 1950년대 이전까지 유효했던 것으로 보인다. 배우자와 동시대에 활동했던 최승희와 조택원 역시 발레를 활용하여 작품활동을 하기도 했다는 것은 주지의 사실이다. 최승희의 춤은 ‘동양발레’⁴⁶⁾나 ‘신발레’⁴⁷⁾라고 지칭되었으며, 그 자신은 ‘발레리나’로 신문에 소개되었다.⁴⁸⁾ 최승희가 추구한 ‘동양발레’는 아시아의 춤을 체계화시키며 예술적인 것으로 격상시키고자 한 노력이었다. 조택원 역시 한국춤의 ‘발레화’에 관심을 가지고 있다는 점을 강조했으며, 그는 「학」이라는 창작작품을 ‘그랜드·발레’로 소개하기도 하였다.⁴⁹⁾

이처럼 유명 무용가들이 발레를 자신의 예술활동에 적극적으로 활용하기는 하였으나, 발레의 특징적 기법인 토댄스나 다리의 외전 등이 이들의 무용에서 나타났다는 기록은 아직 발견되지 않고 있다. 예를

41) 오병년(1947.9.11.), 염려한 자태가 평범치 아는 대중적인 배우자 씨, 『동아일보』, 제7면.

42) 축복바든 조선무용, 『조선일보』(1937.1.6.), 제9면.

43) 오병년(1947.9.11.), 염려한 자태가 평범치 아는 대중적인 배우자 씨, 『동아일보』, 제7면.

44) 베라 L. 졸버그(2000), 『예술사회학』, 현택수(역)(서울: 나남); 피에르 부르디외(2006), 『구별짓기: 문화와 취향의 사회학』, 최중철(역)(서울: 새물결출판사); 빅토리아 D. 알렉산더(2010), 『예술사회학: 순수예술에서 대중예술까지, 최선헌 외(역)(서울: 살림출판사).

45) 드리드 윌리엄스(2002), 『인류학과 인간의 움직임: 무용연구』, 신상미(역)(서울: 대한미디어), p.35.

46) 최승희 여사의 동양발레-단원을 모집, 『매일신보』(1942.2.23.); 동양발레단 최승희 여사가 창설, 『중앙신문』(1946.6.23.); 김종욱(2014), 『한국근대춤자료사』(서울: 아라).

47) 최승희 여사가 신발레 계획, 『부산신문』(1946.6.21.); 김종욱(2014), 『한국근대춤자료사』(서울: 아라).

48) 백의의 발레리나(무회) 최승희, 『조선일보』(1940.4.2.); 김종욱(2014), 『한국근대춤자료사』(서울: 아라).

49) 조택원신작무용 그랜드바레 학 완성, 『동아일보』(1939.11.2.), 제1면.

들어 최승희의 경우, 공연에서 발레기교를 직접적으로 사용하는 경우는 드물었으며, 특히 발레를 학습 하긴 하였으나 어디까지나 기본기에 그친 것이었다. 송범 역시 이에 대해 증언한 바 있다.

“최승희는 워킹발레(walking ballet)라는 것을 했습니다...워킹발레, 그러니까 앞으로 갔다 뒤로 갔다 전진, 후진을 기본으로 하는 건는 발레를 배웠어요. 석정막이 발레의 초보적인 기본동작인 바르망, 글리사드, 시선 등을 모아가지고 한 40분 동안 기본을 만들었는데, 이것을 석정막식 현대무용이라고 선전해서 당시 한국에 있는 무용가들이 거기 가서 많이 배웠어요.”⁵⁰⁾

이상에서 알 수 있듯이 최승희와 조택원의 활동에서는 단지 극의 형태를 차용하거나 춤기교를 체계화시키는 시도 정도에서만 발레와의 유사성을 발견할 수 있는 것이다. 그럼에도 불구하고 이들 무용가들이 발레라는 용어를 적극적으로 사용한 것은 자신들의 작품이 다른 것 특히 오락적인 유흥과 달리 장엄하며 뛰어난 예술적 창작물임을 강조하기 위해서였다고 볼 수 있다.

이처럼 발레의 일부 요소를 활용하거나 발레를 무용극의 형식으로 차용하던 무용가들의 활동이 있는 한편, 전문적이고 적극적으로 발레장르에 매진했던 무용가들의 활동도 있었다. 조익환, 한동인, 이인범, 진수방, 정지수 등이 이에 속하는데, 무엇보다 한동인을 중심으로 정지수와 장추화 등은 1946년에 ‘서울 발레단’을 창단하였는데, 이는 한국인으로 구성된 최초의 발레단으로 기록되고 있다. 이 단체는 한국인 발레단으로는 최초로 고전발레와 창작발레를 고르게 공연하고자 노력하였으며, 공연 시스템의 전문화와 레퍼토리 작업을 시도한 단체로 회자되고 있다.⁵¹⁾ 그 중에서 한동인은 서구의 발레기법을 체계적으로 도입하고 발레의 아카데미즘을 시도한 인물로 평가되는데, 일본에서 습득한 러시아식 정통발레를 한국에 이식하고자 노력하여, 당시 장르의 구분이 명확하지 않던 상황에서 발레예술가로 확연히 구별되는 사례로 남아있다. 한동인의 발레작품으로는 고전작품과 창작작품이 있는데, 그 중에서도 「호두까기 인형」, 「공기의 정」, 「레 실피드」와 같은 고전적 작품을 공연했다는 점은 한국 발레의 역사에서 획기적인 일⁵²⁾로 평가된다.

그러나 이러한 의의에도 불구하고, 그의 공연은 환경의 제약과 공연수준의 미숙 등으로 한국사회는 물론이고 문화계 내에서도 큰 호응을 이끌어내지는 못한 것으로 보인다. 이로 인하여 함귀봉이나 문철민 등과 같은 무용인사들이 국내의 발레 공연을 비판하기도 하였는데, 당시 무용계에서 리더였던 이들의 이러한 발언은 “젊은 학구파 대학생 무용지망생에게 반(反)발레적인 의식을 굳히게 하여, 후일 한국의 발레 토착에 적지 않게 지장”⁵³⁾을 주기도 하였다. 이들 뿐만 아니라 당시의 상당수 지식인들도 발레 자체에 대해 부정적인 시각을 갖고 있었다. 당시 한국의 무용은 일본의 영향을 받은 신무용이 곧 예술적인 무용으로 간주되었는데, 이것은 발레의 공연목적 중 하나인 기교의 발전이나 고전 레퍼토리의 공연보다는 새로운 작품창작을 더욱 중시하는 성향으로 이어졌다. 때문에 발레는 “기교주의에서 못쓰겠다, 시대를 망각하였다”⁵⁴⁾는 비난과 오해를 받곤 했다.

50) 한국무용예술학회(2007), pp.224-226.

51) 한국예술종합학교 한국예술연구소(1999), 『한국현대예술사대계I』(서울: 시공사아트), p.328.

52) 성기숙(2004), 『한국근대무용가연구』(서울: 민속원), p.196.

53) 조동화(1976), p.487.

54) 한동인(1949.9.24.), 고전바레 약사, 『경향신문』, 제2면.

이러한 상황에서 한국의 발레예술가들은 발레의 역사와 전통 그리고 예술적 가치에 대해 강조함으로써 한국사회에서 하나의 예술로 인정받고자 노력해야 했다.

“더구나 「바레-」는 音樂, 美術, 文學, 舞蹈의 綜合藝術인 까닭에 姊妹 藝術의 協力이 絶對的인 것은 單 藝術에서는 보기 드문 현상이다. 그리고 「바레-」가 舞蹈中 가장 組織的이요 集團的이요 舞蹈의 最高線 이라는 것은 音樂에 獨奏가 있고 三重奏 五重奏 그리고 집단적인 「심포닉-」가 있는 것과 마찬가지이다.”⁵⁵⁾

“古典바레-는 그 起源을 十四世紀부터두어 簡單히 적은 略史와 마찬가지로 몇 世紀를 내려오며 改新改革되고 技巧의 倉庫時代의 조류에 따라 그 테-마도 意識도 혁신하고 있다.”⁵⁶⁾

“바레라함은...그 意味하는 뜻은 두 가지로 分析하는데 그 하나는 技術的으로 보아 西洋古典舞蹈이라는 뜻이고 또 하나는 一般的으로 舞蹈劇이라는 두가지 意味를 가지고 있는 同時 이 두가지 意味 以外에는 絶對로 使用하여서는 아니 된다. 그리고 그 歷史은 伊太利에서 發生하여 佛蘭西에서 꽃이 피고 露西亞에서 열매를 맺었다는 三百年의 긴 歷史와 國際的인 威格을 가지고 있는 藝術舞蹈이다.”⁵⁷⁾

해방 후부터 6.25이전까지 한국에서 활발한 활동을 한 조익환과 한동인은 상기의 글에서, 발레가 ‘서양고전무용’이자 ‘예술무용’이며 무용 중에서 ‘최고선’임을 주장한다.⁵⁸⁾ 즉, 이들은 발레가 순수예술의 본거지인 서구에서 유래되었으며 여러 무용 중에서도 몇 백 년의 역사를 지닌 전통있고 권위 있는 것임을 강조하고 있는 것이다.

이처럼 발레의 예술적 정통성을 피력하는 전략은, 다른 한편으로 발레가 오락적이고 저급한 춤의 형태들과 다르다는 것을 암묵적으로 상정하고 있는 것이라고 볼 수 있다. 먼저, 위의 인용문 중 조익환의 글을 살펴보면, 발레를 무용극이나 서양고전무용 “이 두 가지 의미 이외에는 절대로 사용하여서는 아니 된다”고 강조함으로써, 자신들이 추구하는 발레가 다른 무용들과 확연히 다른 것임을 강하게 주장하고 있기 때문이다. 예술의 경계에 대한 논의에 있어서 이보다 더욱 중요한 것은 한동인의 발레에 대한 태도이다.

“정치는 정치가의 할 일인 것과 동일하게 나는 문화의 일부인 무용의 발전을 다시 한번 생각하여 보며 마음에 재촉질하려 한다. 외국에 뒤떨어진 조선의 문화, 더구나 무용이라는 것을 돌이켜 보건대, 무용을 공부하는 나 자신 부끄러움이 끝이 없으며 또한 가슴을 울렁거리는 희망의 진동을 금치 못한다. 왜냐하면 조선에서의 무용예술은 모방기를 지난 창조기인 역사의 시작인 까닭이다.”⁵⁹⁾

55) 한동인(1948), 바레-란 어떤 예술인가, 『예술조선』 제2호; 김종욱(2014).

56) 한동인(1949.9.24.), 고전바레 약사, 『경향신문』, 제2면.

57) 조익환(1949.9.24.), 바레-예술전망, 『경향신문』, 제2면.

58) 이러한 맥락에서 6.25이후 ‘서울발레단’을 부활시켜 활동하던 이인범 역시, “발레는 예술로서 기본과 구성법을 갖추고 있는 유일한 무용”임을 강조하기도 하였다. 이인범(1954.5.16.), 바레계의 현황, 『동아일보』, 제4면.

59) 한동인(1948), 조선무용의 발전을 피하며, 『예술조선』 3; 김종욱(2014), 『한국근대춤자료사』(서울: 아라).

상기의 글에서 한동인은 조선무용의 발전에 대해 논하면서, 당시 조선의 문화적 수준이 외국에 비하여 뒤떨어져 있다고 언급하고 있다. 이는 한동인이 문화에서 높은 수준과 낮은 수준이 존재한다는 점을 인정하면서, 자신이 추구하는 무용 특히 발레가 이러한 문화적 수준을 끌어올릴 수 있는 중요한 예술임을 주장하고 있는 것이다. 다시 말해, 그에게 서구의 발레는 문화적 위계에 있어서 상위에 위치한 최고의 예술로서, “외국에 뒤떨어진 조선의 문화”라는 상황에서 보았을 때 달성해야 할 근대적 목표였던 것이다.

이처럼 예술과 그렇지 않은 것 간의 경계짓기는 당시 설립되기 시작했던 무용단체들의 강령에서도 확인할 수 있다. 1946년에 전국규모의 단일 조직체로 구성된 ‘조선무용예술협회’⁶⁰⁾는 당시 언론에 협회의 강령을 발표하였는데, “무용을 ‘오락’에서 승화시켜 명실상부의 ‘예술’을 만들 것”⁶¹⁾을 제1 강령으로 삼았다. 물론 이 단체는 지속적인 활동을 이어가지 못했고 곧 해산되었으나, ‘조선무용예술협회’가 한국 최초의 전국규모의 단일 무용조직체였다는 점에서, 이와 같은 강령은 당시 무용가들의 의식 속에 자리 잡고 있던 예술중심의 상징적 경계를 반영하고 있는 것이라고 볼 수 있다.⁶²⁾ 이 단체에 발레부⁶³⁾가 소속되어 있던 만큼 이러한 의식은 당시 발레인들에게도 유효한 것이었다고 할 수 있으며, 이러한 맥락에서 발레인들은 자신들의 춤에서 오락적이고 대중적인 부분을 점차 배제시키고 예술로서의 무용을 추구하면서 발레의 경계를 구축해나갔다고 볼 수 있는 것이다.

IV. 결론 및 제언

본 연구에서는 한국에 발레가 유입된 1920년대부터 현재 한국의 발레계를 형성하기 이전의 시기인 1940년대까지, 발레를 중심으로 일어난 예술의 경계짓기에 대해 탐색해보았다. 이 시기는 발레형태로 간주될 만한 공연들이 한국에서 시작되었고 발레기교가 유입되면서 전문화도 시도되던 시기였다. 당시 한국사회에서 무용의 위상이 매우 낮았고, 신무용의 영향으로 새로운 작품창작만을 예술적인 것으로 간주되던 기조는, 고전적 작품을 추구하는 발레공연의 경우, 기교주의적인 것으로 치부되는 상황을 초래하기도 하였다.

한국인 최초로 발레기교를 무대화한 인물로는 배우자를 들 수 있는데 그는 토댄스를 무대에서 선보였고 「빈사의 백조」를 최초로 공연한 것으로 전해진다. 최승희와 조택원 역시 자신들의 작품세계를 발레로 간주하면서 다양한 형태로 이를 활용하였다. 엘리트 무용가로 간주되었던 최승희와 조택원은 발레를 통해 자신들의 춤을 예술적인 것으로 위치지우고자 노력했는데, 그들의 무대는 주류 언론사의 호응을 얻으면서 당시 사회에서 예술로서 인정받은 것으로 보인다. 반면 대중들에게 압도적으로 인기가 있었던

60) ‘조선문화단체총연맹’ 산하단체로 1946년에 조직된 무용협회이다.

61) 문철민(1947), 무용예술과 영혼의 연소-해방후의 무용계를 회고하며, 『백제』 2(2); 김종욱(2014).

62) 참고로, 1946년 6월에 결성된 ‘대한무용협회’는 “저급무용의 청소”를 주요강령의 하나로 삼았다(문애령·박선옥, 1999: 327). 이처럼 이 단체는 무용을 고급한 것과 저급한 것으로 분명히 나누었는데, ‘대한무용협회’가 무대에서의 한국무용을 추구하던 인사들을 중심으로 구성되었다는 점으로 미루어 보았을 때 여기에서 저급의 것으로 규정지은 것은 특히 기방에서의 춤이라고 짐작할 수 있다. 따라서 저급무용청소에 대한 강령은 기방의 춤과 거리두기를 통해 예술로서의 한국무용을 구축하고자 한 의지의 표현이었다고 할 수 있다.

63) ‘조선무용예술협회’에는 현대무용부·발레부·교육무용부·이론부·미술부가 있었으며, 발레부 수석위원에는 정지수가 그리고 위원에는 조익환·한동인·진수방이 소속되어 있었다. 조동화(1976), p.482.

배구자의 춤은 비평가들이나 지식인들에 의해 오락으로 취급되었고 이와 동시에 해당 관객은 순수한 예술을 이해하지 못하는 저급한 무리로 분류되었다. 또한 한동인은 미숙한 공연수준으로 인하여 당시 무용계 내에서 큰 호응을 얻지 못했으나, 한국에 체계적인 발레 시스템을 도입하려 노력하고 발레의 전문화를 시도한 독보적인 인물로 간주되고 있다.

이처럼 한국에 발레가 유입되던 초기에는 예술적 무대에서 뿐만 아니라 대중연예 속에서도 발레형태의 공연을 발견할 수 있다. 당시 정치경제적 상황을 감안했을 때 발레에 대한 한국인들의 접근도가 높았다고 할 수는 없으나, 초창기 한국의 발레는 예술뿐만 아니라 오락에 해당하는 면모도 지니고 있었다고 볼 수 있는 것이다. 이러한 상황에서 당시의 무용예술가들은 자신들의 춤을 오락적인 것과 구별짓고 배제시키면서 발레가 권위와 전통이 있는 순수예술임을 지속적으로 강조하였다. 더불어 1940년대에 결성된 무용단체인 ‘조선무용예술협회’는 오락적인 춤과 예술적인 것을 구분 지을 것을 주요 강령으로 삼았는데, 이는 당시 무용가들의 예술에 대한 의식을 잘 반영하는 사례라고 할 수 있다.

본 연구에서 다루지는 않았으나, 이러한 노력은 6.25이후 한국 발레계의 형성과 발전의 과정에서도 유효하였는데, 그 결과 한국에서 발레는 대중적 오락이 아니라 하나의 예술로 자리잡게 된다. 특히 6.25 이후 임성남은 개인연구소와 발레단은 물론이고 명문여중고와 예술고등학교, 그리고 예술대학과 같은 권위있는 교육기관에서 발레예술가들을 양성하였고, 이에 발레는 대중오락에서 탈피하여 엘리트와 같은 소수의 사람들만이 접할 수 있는 문화로 완전히 바뀌게 된 것이다. 이러한 1950년대 이후 한국사회에서 발레가 획득한 문화적 위상은, 본 연구에서 고찰한 1920년대부터 1940년대까지 발레에서 일어난 경계짓기와 연관된 역사적 결과물이라고 볼 수 있다.

상징적 경계의 논의에서, 사회학적으로 중요한 것은 해당 문화와 연관되는 사회적 경계의 힘이다. 이들이 서로 연관되면서 그 경계를 강화시킨다는 점은, 발레라는 예술의 위상이 이와 관련된 무용가들의 사회적 위치와 무관하지 않음을 내포하고 있는 것이다. 배구자는 출생의 비밀과 더불어 공적 교육을 받은 기록이 없고, 곡예단에서 활동하였으며, 호텔 종업원 출신의 남편을 둔 것 등으로 미루어 보았을 때, 그의 활동은 당시 엘리트 집단에게 친화력을 얻기 힘들었다고 볼 수 있다. 더군다나 그는 결혼 후, 상업성을 목표로 하는 오락적 가무극에 매진하여 순수예술과는 다른 행보를 보이기도 했다. 이러한 사실들은 그의 춤이 엘리트들이 선호하는 예술보다는 저급한 관객이 즐기는 오락적인 것으로 간주되는 데에 주요한 역할을 했다. 반면, 최승희와 조택원은 숙명여고와 보성전문학교에서 수학한, 당시 최고의 교육을 받은 엘리트였고, 이러한 배경을 바탕으로 일본유학을 통해 예술적 형식의 무용을 공식적으로 학습하여 예술로서의 춤을 추구하였다. 이러한 사실들 역시 그들의 예술이 엘리트관객에게 보다 친화력을 가지는 데 주요한 기제로 작용했다고 볼 수 있다. 이와 더불어 한동인의 경우, 그의 발레가 미숙한 공연수준으로 비난을 받기도 하였으나, 현재에 이르러 긍정적인 평가를 받을 수 있었던 데에는 당시에 신문물이었던 발레를 전문적으로 도입하고자 시도한 노력이 중요하게 작용하였다. 이러한 시도가 가능했던 데에는 그가 명문학교인 배화중학교 출신이며 일본에서 정통의 발레를 유학한 경험이 유효했다는 점을 부인할 수 없다.

이렇듯 계층과 같은 사회적 경계가 상징적 경계의 논의에서 중요함에도 불구하고 본 연구에서 이러한 점을 본격적으로 다루지 않은 것은, 당시 발레가 이루어지던 공간과 인력이 협소한 가운데 소수의 사례를 가지고 경계간의 연관성을 일반화시켜 설명하기에는 무리가 있기 때문이었다. 하지만 일제치하의 한

국사회는, 계급이 양극화되기 시작하고,⁶⁴⁾ 노동자층의 형성이 발견되는,⁶⁵⁾ 근대적 의미의 자본주의적 생산관계와 계급의 형성시기⁶⁶⁾였다는 사실로 미루어 보았을 때, 계층을 중심으로 하는 사회적 경계의 구분 역시 일어나던 시기이며, 이와 동시에 당시 유입되기 시작하던 서구의 고급문화를 중심으로 진행되던 상징적 경계짓기 역시 포착되는 시기라고 볼 수 있다. 한국 최초의 옥내극장 협률사의 객석이 상류층을 정점으로 하여 입장료에 따라 위계화되어 있었다는 사실⁶⁷⁾은 그 대표적인 사례라고 할 수 있으며, 이러한 맥락에서 본 연구는 사례연구로서 발레가 당시의 한국사회에서 상징적 경계의 매개물로 활용되었음을 확인한 성과물이다.

이러한 성과에도 불구하고, 본 연구는 연구대상으로 삼은 시기의 정치적인 특성, 특히 일제의 문화정책과 관련된 부분을 논의하지 못한 데에 한계가 있다고 하겠다. 당시는 일제가 강압적 통치에서 문화적 동화주의로 선회하던 때로서, 일본식 근대화의 강점을 내세우면서 조선의 성공적인 근대로의 이행을 위해서는 일본화가 필수라는 점을 주장하던 시기이다. 이러한 맥락에서, 발레 역시 일본식 근대로의 이행에서 일정한 역할을 담당하였다고도 할 수 있다. 그러나 이를 주장하기 위해서는 충분하고 직접적인 자료가 확보되어야 하지만, 현재는 그러한 자료를 발견할 수 없었기에 이에 대한 논의는 보다 발전된 후속 논의에서 기대하고자 한다.

예술의 위상은 사회의 여러 부분과 달리 얼핏 자율적인 특성을 가진 것으로 분석불가능해 보이지만, 예술사회학적 관점에서는 이것이 사회적이고 역사적인 과정을 거쳐 구성된 것으로 간주되어 분석가능하며 관찰가능한 대상으로 고려된다. 특히 고급문화와 관련된 예술의 위상은 사회구조 속에서 자원의 독점과 연대의 강화 등과 관련되는 기제가 된다는 점에서 예술사회학자들의 주요한 관심거리였다. 이러한 맥락에서, 본 연구가 현재 한국사회에서 예술의 위상을 예술사회학적으로 고찰하는 앞으로의 다양한 시도에 있어 주요한 발판이 되기를 기대해 본다.

64) 김동노(1998), 식민지시대의 근대적 수탈과 수탈을 통한 근대화, 『창작과 비평』 26(1), pp.112-132.

65) 백옥인(1987), 식민지시대 계급구조에 관한 연구, 『사회와 역사』 8, pp.121-245.

66) 박영호(1994), 한국의 식민지적 자본주의화 과정에 관한 일연구, 『한신논문집』 11, pp.231-266; 김동노(1998), 식민지시대의 근대적 수탈과 수탈을 통한 근대화, 『창작과 비평』 26(1), pp.112-132.

67) 우수진(2011), 『한국근대연극의 형성: 공공극장과 신파극의 대중적 문화지형』(서울: 푸른세상).

■ 참고문헌

- 김종욱(2014). 『한국근대춤자료사』. 서울: 아라.
- 부르디외(2006). 『구별짓기: 문화와 취향의 사회학』. 최종철(역). 서울: 새물결출판사.
- 성기숙(2004). 『한국근대무용가연구』. 서울: 민속원.
- 안제승(1985). 『한국신무용사』. 서울: 승리사.
- 알렉산더(2010). 『예술사회학: 순수예술에서 대중예술까지』. 최섯별·한준·김은하(역). 서울: 살림출판사.
- 우수진(2011). 『한국근대연극의 형성: 공공극장과 신파극의 대중적 문화지형』. 서울: 푸른세상.
- 워드나우(2003). 『문화분석: 피터 버거, 메리 더글라스, 미셸 푸코, 위르겐 하버마스의 연구』. 최섯별(역). 서울: 한울.
- 윌리엄스(2002). 『인류학과 인간의 움직임: 무용연구』. 신상미(역). 서울: 대한미디어.
- 조원경(1962). 『무용예술』. 서울: 해문사.
- 줄버그(2000). 『예술사회학』. 현택수(역). 서울: 나남.
- 한국무용예술학회(2007). 『(증언으로 듣는) 한국 근대 무용사』. 서울: 한국무용예술학회.
- 한국예술종합학교 한국예술연구소(1999). 『한국현대 예술사대계I』. 서울: 시공사.
- Becker, Howard S.(1982). *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.
- DeNora, Tia.(1997). *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792-1803*. Berkeley: University of California Press.
- DiMaggio, Paul(1992). Cultural Boundaries and Structural Change: The Extension of the High Culture Model to Theater, Opera, and Dance, 1900-1940. pp. 21-57 in Michèle Lamont and Marcel Fournier(eds.). *Cultivating Differences : Symbolic Boundaries and the Making of Inequality*. Chicago: University Press.
- Elias, Norbert(1993). *Mozart: Portrait of a Genius*. Malden: Polity Press.
- Levine, Lawrence W.(1988). *Highbrow, Lowbrow: The Emergence of a Cultural Hierarchy in America*. Cambridge: Harvard University Press.
- Peterson, Richard A.(1997). *Culture Studies Through the Production Perspective Progress and Prospects, Sociology of Culture: emerging theoretical perspectives*. Oxford. UK: Blackwell.
- Weber, W. M.(1976). *Music and the Middle Class in Nineteenth Century Europe*. New York: Holmes and Meier.
- 김경희(1999). 한국전쟁 이전까지의 한국 발레의 발전과 그 현황에 관한 논문. 『대한무용학회논문집』, 26: 49-86.
- 김동노(1998). 식민지시대의 근대적 수탈과 수탈을 통한 근대화. 『창작과 비평』, 26(1): 112-132.
- 김주희(2009). TV 광고 속의 발레리나가 갖는 기호적 함의에 관한 연구. 『무용예술학연구』, 27: 53-71.
- 김호연(2014). 한국 근대 발레의 수용과 그 인식에 관한 연구. 『한국민족문화』, 53: 305-334.

- 박영호(1994). 한국의 식민지적 자본주의화 과정에 관한 일연구. 『한신논문집』, 11: 231-266.
- 백옥인(1987). 식민지시대 계급구조에 관한 연구. 『사회와 역사』, 8: 121-245.
- 윤지현(2014). 대중매체에 나타난 한국 무용의 상징적 경계 연구: 1970년대 <선데이서울>과 <동아일보>를 중심으로. 『대한무용학회논문집』, 72(3): 133-154.
- 전은자 · 이재연(2005). 신무용 기점에서 본 배우자 연구. 『대한무용학회논문집』, 45: 177-203.
- 조동화(1976). 무용개관. 『문예총감: 개화기~1975』, 471-502. 서울: 한국문화예술진흥원.
- 최선헌(2006). 한국사회의 고급문화와 대중문화의 상징적 경계에 대한 예비적 고찰. 『사회과학연구논총』, 16: 173-196.
- DiMaggio, Paul(1982). Cultural entrepreneurship in nineteenth-century Boston: The creation of an organizational base for high culture in America. *Media, Culture and Society*, 4: 33-50.
- Gessele, Cynthia M.(1994). ‘Base d’harmonie’: A Scene from Eighteenth-Century French Music Theory. *Journal of the Royal Musical Association*, 119(1): 60-90.
- Lamont, Michèle and Virág Molnár(2002). The Study of Boundaries in the Social Sciences. *Annual Review of Sociology*, 28: 167-195.
- Pachucki, Mark A., Sabrina Pendergrass, and Michèle Lamont(2007). Boundary processes: Recent theoretical developments and new contributions. *Poetics*, 35: 331-351.
- Van Rees, Kees and Gillis J. Dorleijn(2001). “The Eighteenth-Century Literary Field in Western Europe: The Interdependence of Material and Symbolic Production and Consumption.” *Poetics*, 28: 331-48.
- 김종욱(1976.10.19.). 해외에 사는 한국인 (64) 하와이에 한국무용심은 배한라여사 상. 『경향신문』, 제3면.
- 배구자양의 음악무용회. 『매일신보』(1928.4.20일), 제3면.
- 오병년(1947.9.11). 염려한 자태가 평범치아는 대중적인 배우자씨. 『동아일보』, 제7면.
- 이인범(1954.5.16). 바레계의 현황. 『동아일보』, 제4면.
- 조익환(1949.9.24). 바레-예술전망. 『경향신문』, 제2면.
- 조택원신작무용 그랜드바레 학 완성. 『동아일보』(1939.11.2), 제1면.
- 축복바든 무용조선. 『조선일보』(1937.1.6.), 제9면.
- 한동인(1949.9.24). 고전바레 약사. 『경향신문』, 제2면.

논문투고일 2018. 05. 15
심사일 2018. 05. 24
심사완료일 2018. 06. 12

An Exploratory Study on the Boundary of Art in Korean Society: Focusing on Ballet from the 1920s to the 1940s

Park, Eunhye

Ewha Womans University

This is an exploratory study on the boundary of art focusing on ballet in Korean society. I examine the attitudes and approaches of early actors in Korea -from the 1920s to the 1940s- toward ballet through literature. The results are as follows: 1) At that time, ballet was not only art but also entertainment in Korean society. 2) Actors who regarded ballet as art had consistently emphasized that ballet was a fine art in western society with authority and tradition, distinguishing and excluding ballet from entertainment. In conclusion, it can be seen that ballet was a medium of boundary of art in Korean society at the time.

Keywords: Sociology of art(예술사회학), Symbolic boundary(상징적 경계), Boundary of art(예술의 경계), Ballet(발레), Korean society(한국사회)