

식민지 시기 대중문화영웅의 변모과정 고찰*

-최승희를 중심으로-

김연숙**

〈차례〉

1. 머리말
2. 새로운 대중문화영웅의 형성, 김박한 천재 무용가
3. 전통의 재편성(re-organization), 근대적 육체로 구현되는 조선춤
4. 환상의 아시아, '민족'과 로컬라이제이션(localization)의 합병
5. 마무리

〈국문초록〉

이 논문은 식민지 시기 대중문화영웅의 변모과정을 고찰하고자 했다. 구체적으로는 최승희의 30~40년대 활동과 그를 둘러싼 담론의 특질을 살펴보고, 어떻게 내셔널 심볼이 '조선(민족)'에서 '대동아(동양)'로 위치가 바뀌는지를 설명하고자 했다. 우선 최승희는 신여성의 새로운 가능성(근대적 개인의 형성)과 전통적인 여성자질과 결합시키면서 새로운 대중문화영웅으로 만들어지기 시작한다. 또 최승희의 무용은 명백히 근대적 산물이지만 '조선무용'이라는 전통성도 뚜렷했다. 이때 무용이 근대여성의 발화이자, 여성의 대상화라는 이중성을 그대로 드러냈던 것처럼 그녀로부터 표상된 '전통'은 조선을 드러내는 것 이자 동시에 조선을 대상화시키는 이중성을 가지고 있었다. 마지막으로 최승

* 이 논문은 2009년 한국연구재단 기초연구과제지원 사업(과제번호: A00470)의 지원에 의하여 이루어진 것임.

** 경희대 후마니타스 칼리지 객원교수

회가 식민지 조선인의 대표로 세계화되는 과정을 살펴보았다. 이때 ‘민족’의 의미가 변모하면서 ‘환상의 아시아’가 성립되는 모습이 드러났다. 결국 민족주의의 양의성/이중성이 최승희라는 근대적 개인이 대중문화영웅으로 만들어지고, 내셔널 심볼의 역할을 추동하는 기제였다. ‘최승희’는 개인(근대적 개인) / 성차(젠더) / 육체(몸이라는 새로운 표상) / 지역(local로서의 동양)이라는 요소들이 ‘문화’ 영역에서 겹쳐지면서 구현되는 내셔널 심볼이었다.

핵심어: 최승희, 대중문화영웅, 내셔널 심볼, 민족, 신여성, 근대적 개인, 전통, ‘환상의 아시아’, 지역, 동양

1. 머리말

본 연구는 문화적 내셔널리즘의 관점에서 식민지시기 대중문화영웅의 변모 과정을 고찰하는 것을 목적으로 한다. 구체적으로 최승희라는 근대적 개인이 대중문화영웅으로 만들어지는 과정에서 어떻게 ‘내셔널 심볼(national symbol)’의 역할을 담당했는지를 살펴보고자 한다.¹⁾ 특히 그

1) 우선 선행연구를 살펴보자면, 내셔널리즘과 근대성에 관한 연구나 최승희에 대한 연구는 그 양과 질이 실로 방대한 관계로, 개별 연구에 대한 서지사항은 참고문헌으로 작성했고, 여기에서는 연구의 전체 경향을 살펴보고자 한다. 본 고에서는 주로 유럽형 내셔널리즘과 아시아형 내셔널리즘을 구별하는 연구나 문화적 내셔널리즘 연구에 주목하고자 한다. 이들 연구는 유럽형 내셔널리즘이란, 중세의 보편적 세계, 그리스도교 공동체에서 여러 민족국가가 나온 것으로, 각각의 민족국가가 다른 민족국가에 대해 자신의 독자성을 자각해가는 과정이라고 설명한다. 따라서 국가평등원리에 의한 근대국가가 성립하고 거기에는 국제법(만국공법)이라는 질서가 존재한다는 것이다. 이에 비해 아시아의 여러 민족은 국제 사회 속에서 자신을 자각한 것이 아니라 외부로부터 유럽 제국주의에 의해 강제로 ‘개국’을 강요당하고 국제사회에 이끌려 나오면서 자신을 자각하게 된 것이다. 이 경우 국제사회에서 유럽세계와 아시아의 접촉은 이질적인 것의 접촉이었으며 하나의 공통된 세계를 전제로 한 것이 아니었다. 특히 조선과 같은 식민지 사회는 ‘탈아입구脫亞入歐’를 내세웠던 일본의 근대화범주에서 자유롭지 못했지만, 그 가운데에서도 자

동안 1930년대 중후반에 대한 연구에서 최승희는 ‘조선적인 기획’의 구도에서 민족적인 사례로 다루어져 왔고, 이후 일본의 대동아공영권의 기획에 이용되었다는 지적이 일반적이었다. 이러한 설명은 실증적인 연구의 장점에도 불구하고, 1930년대와 40년대를 단절적으로 보고 있다는 점, ‘조선(민족)’과 ‘대동아(동양)’를 대립적으로 설정하고 있다는 데 문제점이 있다. 이 글에서는 최승희의 30~40년대 활동과 그를 둘러싼 담론의 특질을 살펴보고, 어떻게 내셔널 심볼이 ‘조선(민족)’에서 ‘대동아(동양)’로 위치가 바뀌는지를 설명하고자 한다. 이를 통해 식민지 시기 문화적 지형도의 구조와 그 역학을 규명하는데 도움이 될 수 있으리라 판단한다.

우선 이 글에서 대중문화스타라는 용어 대신 ‘대중문화영웅’이라는 용어를 사용하는 것은 다음과 같은 이유에서이다. 식민지 조선에서 감지되었던 스타-대중의 자본주의시스템의 작동을 고려해야함은 물론이지만, 이와 함께 영웅-대중의 식민지사회구조가 어떻게 내셔널리즘의 집단적 문화를 생산했느냐는 관점이 좀 더 중요하기 때문이다. 즉 ‘영웅’이란 민족의 욕망이 투사되는 방식을 주목하는 것이고, ‘스타’란 문화소비자로서의 대중의 존재방식을 주목한다는 차이가 있다.

신의 전통과 문화를 맥락화한 독특한 문화적 집단 감각을 가지고 있었다. 이를 식민지 조선의 문화적 내셔널리즘이라 할 터이다. 이 과정에 대해, 어떻게 조선의 전통성이 근대/식민지 시기에 변용되고 있는지에 대해서 또한 주목할 만한 연구결과가 일일이 거론하기 어려울 만큼 그 성과가 축적되어 있다.

둘째, 최승희에 대한 각 분과학문별 연구가 있다. 이들의 경향을 개괄해보면, 우선 열전, 평전 등 전기적 사실을 재구한 인물 연구, 근대무용과 근대체육의 시작과 발전이라는 업적 평가, 실제 무용작품의 분석, 올림픽을 비롯한 근대체육제도에 대한 분석, 이 인물들이 거론되는 미디어와 담론, 사회적 영향 분석 등이 주목된다. 최승희의 경우, 지난 1993년과 1995년에 걸쳐 최승희의 전기가 간행된 데 이어 1996년 최승희의 삶을 다룬 드라마가 TV에서 제작되었다. 또 1996년 12월 무용계에서는 최승희 회고 공연을 펼쳤고, 1998년 6월에는 북한 국적의 재일동포 무용가가 서울에서 최승희 춤을 보여주었다. 이와 함께 최승희의 춤을 담은 다큐멘터리 필름이 발견되어 그의 작품세계에 관한 다양한 연구들이 나와있다. 최승희라는 인물 분석 연구, 신무용이나 조선무용의 관점에서 그녀의 무용예술작품을 분석한 연구, 페미니즘의 측면에서 신여성으로서의 최승희를 주목한 연구, 근대예술이 정착되는 시기의 공연상황을 주목한 연구 등이 그 대표적인 경향이다.

두 번째로, ‘내셔널 심볼’을 살펴보는 이유를 밝혀두고자 한다. 내셔널리즘의 발생에서 불가결한 요소는 ‘근대(modernity)’와 ‘민족국가(nation-state)’이다. 실제로 내셔널리즘은 국민국가주의와 같은 맥락에서 사용된다. 그것은 17세기 영국의 시민혁명, 18세기 미국의 독립전쟁, 그리고 절대왕정을 타파한 프랑스 혁명에 의해 만들어진 근대국가 모델과 관련되어 있기 때문이다. 그러나 주지하다시피 한국의 근대는 식민지 경험으로부터 시작된다. 국가부재의 상황을 전제로 하는 한국적 특수성은 내셔널리즘에서 민족이나 문화에 그 방점을 찍을 수밖에 없다.

이처럼 오랫동안 ‘국가국민’이 되지 못한 채 ‘문화국민(공통의 문화로 결합되어 있는 국민)’²⁾으로만 존재해왔던 역사적 체험을 중요시하고 있는 마이네케(Friedrich Meinecke, 오오누키 에미코 大貫惠美子)와 같은 논자들은 문화적 내셔널리즘과 정치적 내셔널리즘을 구별한다. 그러나 어떤 담론, 혹은 집단적 감각을 이데올로기로 정립시키는 것은 담론의 ‘내용’이 아니라 그 이데올로기의 ‘맥락’을 만드는 심성·의례·표상·경험·영웅이다.³⁾ 마찬가지로 내셔널리즘의 역사성을 강조하는 에릭 홉스봄 Eric Hobsbawm은 네이션(Nation)을 정의할 때, 어떤 심볼이나 사상을 기준으로 했는지를 주목한다.⁴⁾ 홉스봄에 따르면 내셔널리즘은 ‘국경논쟁, 선거/국민투표, 언어적 요구’와 같은 내부적인 정치시스템의 정비나 ‘국민’ 참가를 우선적인 주제로 다룬다. 즉 추상도가 높은 아이콘(icon)이 심볼로 기능하기 위해서는 공감을 불러일으키기 위한 자장(磁場)이 있어야 하며, 그 위에서 심볼을 받아들이는 측, 즉 메시지를 읽는 독자와의 상호보완적인 관계가 구축될 필요가 있기 때문이다.

2) ‘문화국민’의 대타항은 ‘국가국민’이다. 그들은 국민국가라는 공통의 정치제도에 의해 결합되어 있는 국민들이다. 마이네케(Friedrich Meinecke)의 경우에도 국민국가를 이루지 못했던 독일민족의 역사적 체험을 근거로 이 개념들을 사용한다.

3) 천정환, 『끝나지 않는 신드롬』, 푸른역사, 2005, 4~6쪽.

4) E. J. Hobsbawm, *Nations and Nationalism since 1780-Programme, Myth, Reality*, Cambridge Univ. Press, 1993 ; 에릭 홉스봄, 『1780년 이후의 민족과 민족주의』, 창비, 1998.

이와같이 내부적으로는 균질적인 공간을 조성하고, 밖으로는 차이/구별짓기를 통해 집단을 정체화하려는 과정에서 내셔널 심볼은 중요한 역할을 한다.⁵⁾ 이것들은 근대국가형성단계에서 국장國章이나 국기國旗, 국화國花, 군악 및 국가國歌 등으로 구체화되는데, 식민지 조선과 같이 국가국민이 아닌, 문화국민으로만 존재하는 상황에서 내셔널 심볼은 문화를 통해서 작동한다. 이른바 문화민족주의의 상징적 표상들이 생겨나는 것이다.⁶⁾

세 번째, 이 글에서 구체적인 연구대상으로 삼은 최승희(1911~?)의 생애사에서 그 특징적인 면모를 살펴보자.⁷⁾ 최승희는 양반가문의 막내딸로 태어나 1926년 숙명여학교를 조기 졸업하고(16세), 큰오빠 최승일의 권유로 1926년 3월 이시이 바쿠(石井漠) 무용공연을 본 후 무용에 입문한다. 동경에 있는 이시이 바쿠 무용연구소에서 공부하며 1926년 일본 무대에서 <금붕어>라는 독무로 첫 데뷔, “죽음을 다하여 춤추는 소녀 무용가”(아마도 신문)라는 극찬을 받는다. 이후 1929년 귀국, <괴로운 소녀>, <해방을 구하는 사람>, <인도인의 비애>, <사랑의 춤>, <오리엔탈> 등을 레퍼토리로 무용발표회를 열고 조선춤을 재창조하는데 노력을 기울였다. 1931년 오빠 최승일의 권유에 따라 안막(安漠)과 결혼한다. 카프의 일원이었던 안막은 결혼 후에는 주로 최승희의 공연 매니저로 활동하며 아내를 지원했고, 최승희는 결혼 후 3년 간 총 7회의 발표회를 열었다.

5) 오사 시즈에長志珠繪, 「내셔널 심볼론ナショナル・シンボル論」; 小森陽一 外, 『編成されるナショナリズム』, 岩波書店, 2002, 124~152쪽.

6) 일례로 일본에서 벚꽃(さくら)의 경우, 고대 일본에서의 미적가치가 특정한 문화적 상징으로 선택되고, 그것이 공동체의 문화영토적 경계를 실체화한다. 또 '사쿠라'라는 언표와 이미지를 통해, 소위 대동아전쟁시기에 아시아주의, 일본제국주의로 수렴되어가는 내셔널 심볼의 과정을 보여준다.

7) 이하 최승희의 생애와 약력에 관해서는 유미희, 『20세기 마지막 페미니스트 최승희』, 민속원, 2006; 이애순, 『최승희 무용예술연구』, 국학자료원, 2002; 이철주, 『북의 예술인』, 계몽사, 1966; 정병호, 『춤추는 최승희-세계를 휘어잡은 조선여자』, 뿌리깊은 나무, 1995; 정수용 편, 『최승희: 격동의 시대를 살다간 어느 무용가의 생애와 예술』, 눈빛, 1988; 최승일, 『나의 자서전』, 이문당 1937 등을 종합해서 요약 정리한 것이다.

이후 안막이 카프 활동으로 감옥에 가고, 최승희는 몇 달 동안 지방순회 공연을 했지만 흥행 실패로 끝난다.

다시 이시이 바쿠를 찾아가 1934년 동경에서 제 1회 신작발표회를 가지면서 최승희는 일본 무용계의 신데렐라로 데뷔하였다. 이 당시 기사에는 폭우에도 불구하고 관객들은 초만원이었다고 하며, 그때 공연했던 <검무>, <에헤라 노아라>, <승무>, <영산춤>처럼 이른바 ‘조선적 정신’에 기초한 작품은 큰 호응을 받았다. 이 공연을 계기로 최승희는 대중적 스타가 되었고, 최승희 후원회가 조직되었다. 1936년에는 그녀를 주연으로 한 춤 영화 <반도의 무희>가 개봉되어 동경에서만 4년동안 상영되는 대단한 기록을 남겼다. 그녀는 화장품, 수영복 등의 광고모델로도 활동하였고 『부인공론』이라는 잡지는 당시 일본에서 가장 영향력있는 여성 중 첫 번째로 그녀를 지목하였다.

일본에서 대대적인 성공을 바탕으로 최승희는 미국의 흥행사 퍼킨스와 계약을 맺고 전미 순회공연을, 이어 유럽무대로 진출했다. 이것도 크게 성공했고, 당시 피카소도 그 공연을 보러 다녔다는 기사가 남아있을 정도이다. 이후 1937년부터 4년 동안 뉴욕, 샌프란시스코, 로스엔젤레스와 파리, 브뤼셀, 헤이그와 남미 각지에서 150회의 순회공연을 계속하며 조선 무용을 알렸고, 2차대전에 접어들며 만주병사 위문공연 등 친일행위를 하기도 했다.

1945년 해방과 함께 최승희는 귀국했으나 곧 남편을 따라 월북, 평양에 최승희 무용연구소를 차리고 수많은 작품을 남겼다. 이후 안막도 높은 자리에 올랐으며 딸 안성희도 최승희의 춤을 잇는 수제자로 키워져 25살의 나이로 공훈배우가 되었다. 이어 1959년 최승희는 『조선민족무용기본』이라는 책을 출간, 조선춤을 정리하기 시작했고, 이것은 1962년 영화로도 만들어졌다. 그러나 1959년 안막이 반김일성파로 몰려 숙청당한 후 최승희도 공직에서 추방되고 그 이후 행적은 알려진 바가 없다. 소문에 의하면 격리수용되었다가 간암으로 죽었다고도 하며, 서울로 탈출하려다가 탄로가 나 총살당했다고도 한다.

이상과 같은 그녀의 생애는 <근대/신여성, 식민지/친일활동, 분단/월북 무용가>라는 것에서 볼 수 있듯이 한국현대사를 그대로 압축해놓은 듯하다. 더구나 그녀는 식민지시기 첫 무대 공연에서부터 “놀라운 천재”, “우리 천재”로 불리우기 시작해서, 이후 내내 “경쾌와 우미의 화신”, “비범한 특색”, “예술적 천재”라는 찬사를 받았다.⁸⁾ 당대 최승희의 무용은 조선에서뿐만 아니라 수많은 해외공연을 통해 ‘코리안 댄서’-‘재패니스 댄서’로 일컬어지면서 세계화되었고, 그의 무용에는 조선의 무용과 일본의 신무용, 서구의 이사도라 던컨 류의 현대무용이 복합적으로 녹아들어 있다고 평가받는, 그야말로 “조선에 단 하나밖에 없는 무용가”⁹⁾였기 때문이다.

결국 최승희의 활동과 그를 둘러싼 담론은 ‘조선무용가’ 즉 민족의 대표자라는 내셔널심볼이라는 점에 집중되어 있다는 점을 알 수 있다. 그런데 이때 사실상 그녀의 무용 작품이 새로운 ‘발명’이었던 것은 아니다. 그것은 조선무용의 기존 작품을 재구성하고, 의상, 음악 등 외적요소를 크게 변화시킨 점에서 ‘새로운’ 것이고, 나아가 극장-무대라는 근대적 장(場)을 통해 공연했다는 점에서 가장 특징적인 것이다. 또 그 공연은 잡지나 신문 등 근대 매체를 통해 확산되었고, 매체를 직접 수용할 수 없었던 대다수의 민중조차도 그 매체를 통해 조성되는 여론으로 집단적인 경험에 동참할 수 있었다. 이것이 당대의 새로운 대중문화영웅을 만들어냈던 배경이었다.

2. 새로운 대중문화영웅의 형성, 검박한 천재 무용가

무엇보다도 최승희는 비언어적인 형식(무용)으로 자신을 표현해낸 근대적 개인이라는 점에서 중요한 의미가 있다. 이것은 전근대적 공동체 속

8) 동경 파랑새, 「무용천재 최승희자양」, 『신여성』, 4권 8호, 1926.8, 47~49쪽.

9) 김영희, 「신무용가 박외선양」, 『신여성』 7권 3호, 1933.3, 54쪽.

의 생물학적 개인이 근대적 사회문화에서 ‘신여성’과 ‘청년’이라는 새로운 주체로 형성됨을 의미한다. 이때 신여성과 청년은 근대적 개인이라는 공통성과 함께 젠더기준의 의해 추동된 존재다. 이 관계망, 예를 들자면 최승일-최승희-안막으로 이어지는 구도는 이미 널리 알려진 바 있다.¹⁰⁾ 오빠인 최승일의 보호와 지도에 따라서 최승희는 근대 교육을 받을 수 있었고, 이후 무용으로 입문, 조선무용이라는 주제를 구체화시킬 수 있었다. 결혼에서조차도 오빠의 적극적인 권유와 도움이 절대적이었으며, 결혼 이후에는 오빠를 대신한 남편이라는 보호자가 매니저 역할을 했음은 새삼스레 거론할 필요조차 없을 것이다.

이처럼 남성 청년 지식인과의 관계망 속에서 형성된 신여성 주체라는 사실과 더불어 최승희는 독특한 여성자질에 의해 대중문화영웅으로 담론화되고 있다.¹¹⁾ 최승희가 처음으로 주목받은 것은 1926년의 첫 무대공연이었고, 주목받은 이유는 “16세의 어린 소녀 예술가”의 비범한 천재성과 “얌전하고 겸손한 그의 태도”때문이었다.¹²⁾ 그에 따르면, 무대 위에서 그녀는 “경쾌와 우미의 화신(化身)”임에 분명한 놀라운 천재임에도 불구하고, 기자와 마주한 인터뷰자리에서 “조선이 발달되는 동시에 새롭고 독특한 우리 무용예술을 새로히 갖게 세워야 하겠스니까…… 그런 마음은 잊습니다마는 저갓흔 둔한 재조로서야 잊지될지요”라고 조용히 고개숙이는 겸손함을 보여준다.

천재 무용가 최승희의 경우, 그 천재성과 함께 두드러지게 칭송되는 자질은 ‘얌전’, ‘겸손’, ‘소박’, ‘검소’였다. 그녀는 무용을 할 때조차도 “답기는

10) 특히 이주미는 최승희의 조선무용에 대한 관심과 경사가 최승일-안막의 관계 속에서 이루어졌음을 실증적으로 밝히고 있다(이주미, 「최승희의 ‘조선적인 것’과 ‘동양적인 것’」, 『한민족문화연구』 23집, 2007.11).

11) 최승희를 평가하는 여성적 자질의 특징은 김연숙, 「사적공간의 미시권력, 소문」(태혜숙 외, 『한국의 식민지 근대와 여성공간』, 여이연, 2004, 219~224쪽)에서 당대의 다른 신여성과 비교하면서 구체적으로 논한 바 있다. 이 글에서는 최승희의 ‘여성적 자질’ 부분을 재인용했음을 밝혀둔다.

12) 동경 파랑새, 「무용천재 최승희자양」, 『신여성』 4권 8호, 1926.8, 47~51쪽.

더우나 더운 줄 모르고 정신은 잊지만 정신 일흔드시 보고 잇는 모든 사람의 눈에 압전하고 겸손한 그의 태도가 빛초였”고, 평상시 최승희는 “화장 장식 안 한” “비범한 특색”을 가진 천재다.¹³⁾ 무용공연이 끝난 후 인터뷰를 위해 기자와 만난 자리에서조차 그녀는 “(전략) 잊지되었거나 우리 조선은 아직 께이지 못했스니까 특히 무용갓흔 것은 보잘 것업스니 우리 조선이 발달되는 동시에 새롭고 독특한 우리 무용예술을 새로히 국제 세워야 하겔스니까…… 그런 마음은 잇습니다마는 저갓흔 둔한 재조로서야 잊지될지요……”하는 겸손한 태도’를 보여주여 기자를 ‘감동’시킨다.¹⁴⁾ 겸손은 특히 여성에게 권장되는 전통 미덕이다. 최승희를 둘러싼 담론에서 추출되는 <겸손한 성격 → 겸소한 생활 → 청빈>으로 대표되는 정신적 가치는 이른바 동양적 가치관과 직결되는 것이기도 하다. 겸손한 성격을 가진 최승희는 당연히 그 모든 가치를 충족시키는 인물로 서술되고 있다.

밥은 혹 자신이 만들기도 하나 주로 어머니나 연구생들이 만들어 먹기도 한다. 반찬은 닥치는 대로, 깎두기를 좋아한다. 안팎씨는 일본음식이나 중국 음식이나 가리지 않고, “성미가 쾌롭지 안어서 반찬걱정은 업답니다.” 남편의 수수함에 안심함인지 애교잇는 얼굴을 살짝 들고는 약간 우습을 씩운다. …(중략)…

가구는 없어서는 안될 필요한 물건만 사서 쓰며, 아버님이 와 계셔서 감독 겸 음식물을 전부 장만해서 편리하다. 수입잇는 것을 예산하여 쓰니 안정적이다. 어머니는 하나, 내가 하여 먹을 것이나 제자 연습시간이나 연구 시간이 필요해 어쩔 수 없이 두었다. 부엌에 가보니 순 조선식 기구로 간단하게, 상 세 개가 마루 위에 잇는데, 콩자반이 상 위에. 전기화로를 찾아보았으나 이러한 특별한 기구는 없다. ‘다-만 보글보글 썰는 된장 찌개 냄비 및 구녕에 조선식 풍로불만 소리업시 타고 잇섯다.’¹⁵⁾

13) 동경 파랑새, 위의 글, 48쪽.

14) 위의 글, 51쪽.

위 인용문은 당대 유명사회명사의 집을 탐방하는 시리즈 기사물 중 하나이다. 이 기사의 핵심은 천재 무용가의 부엌이 생각과는 다르게 매우 검소하다는 것이다. 기사 제목도 「생각과는 판이하게 검박한 무용가 최승희씨의 주방」. 여기서 기자가 발견한 사실은 검손하고 소박한 생활을 하는 여성의 모습이다. 이러한 모습은 당대의 다른 신여성에게 내려졌던 사치스럽고, 교만하고, 성적으로 문란하다는 일종의 팜프파탈같은 평판에 비하자면 상당히 이례적이다.¹⁶⁾ 비교적 신여성에 대해 객관적인 서술태도를 취했던 가정 탐방기사에서조차도 최승희에 대한 극찬은 상당히 이례적이다. 예를 들어 같은 기사 시리즈물의 취재 대상이었던 이화여전 교수 윤성덕의 경우, 그녀는 일식+양식+조선식이 합쳐진 집에서 식구 모두 “빠드생활에 음식도 양식이 주(主)”인 생활을 하고 있다고 그려져 있다.¹⁷⁾ 그 외 아침식사로 바나나를 즐겨 먹는다는 신여성(김원주), 넓은 별관산책하기, 수영 등 “여자로서 가지기 어려운 포용성과 씩씩한 기상”을 가진 여성(박인덕)의 모습이 드러나고 있지만, 그야말로 ‘신(新)’이 주는 새로운 모습, 특이한 지점에 초점이 맞추어져 있다. 거의 유일하다시피 최승희의 경우에서만 전통적인 여성자질과 결합되면서, 가장 긍정적인 평가가 내려지고 있는 셈이다. 신여성과 결합하는 전통적인 여성자질, 이를 출발점으로 새로운 대중문화영웅의 만들기가 시작된다.

15) '명사가정 부엌 참관기', 『신여성』 5권 9호, 1931.10, 48~49쪽.

16) 1920~30년대 초반 신여성에 대한 사회적 시선과 평가가 가장 첨예하게 부각되었을 때, 최승희는 전통적인 자질로 가장 높이 평가받았다는 특징이 있다. 이후 식 1930년대 중반 이후에는 문예봉과 같은 여배우들로부터 전통 여성의 이미지를 끌어내는 조합이 빈번하게 사용되고 있다. 최승희와 동시대의 신여성에 대한 부정적인 평가에 대해서는 김연숙, '사적공간의 미시권력, 소문'(태혜숙 외, 『한국의 식민지 근대와 여성공간』, 여이연, 2004; 연구공간 수유+너머, 『신여성-매체로 본 근대여성풍속사』, 한겨레신문사, 2005)를 참조.

17) B기자, 「당대여인생활탐방기」, 『신여성』, 1933.7, 59~62쪽.

3. 전통의 재편성(re-organization), 반도의 무희

이후 최승희의 대중문화영웅의 활동과 그를 담론화하는 과정에는 ‘조선적인 것’으로서의 전통성과 근대성이 긴밀하게 교차하면서 작동되고 있다. 최승희가 활동한 무용은 명백히 근대적 산물이다. 이 근대적 의미는 무용학에서 이미 일정정도 학문적 성과로 생산되어 있는 사실이기도 하다. 그런데 이런 근대성과 함께 최승희는 전통무용 혹은 조선적인 무용을 계승하는 문제에 대해서 끊임없이 고민·실천했고, 이후 전통춤 공연, 국극·악극공연에서 전통무용이 수용되는데 많은 영향력을 미쳤다.

이때 전통성이란 엄밀히 말해 ‘전통의 발명, 보다 정확하게는 문화의 여러 요소가 ‘전통’으로서 재편성(re-organization)되어 새로운 의미가 부여되는 것을 가리킨다.¹⁸⁾ 스즈키 사다미鈴木貞美에 따르면, 왕후의 혈통이나 어떤 하나의 특정한 계보에 전래되는 습속을 가리키던 ‘전통’이라는 말이 넓게 국민의 ‘문화계승성’이라는 의미로 쓰이게 된 것은, 유럽에서 근대국민국가가 만들어지는 과정을 통해서였다. 따라서 그 이전까지 신분, 계층, 혹은 지방별로 나누어 가지고 있던 문화의 이모저모를 국민이 자랑하고 계승해야만 하는 전통으로서, 즉 국민문화로서 만들어 내는 것이 넓은 의미에서의 ‘전통의 발명’이며, 그런 의미에서 전통의 재편성인 셈이다.

최승희는 바로 이런 의미에서 ‘전통’과 접합하고 있다는 점이 특징적이다. 그녀의 무용활동은 <독일계통의 무용→발레→현대무용, 인도무용, 조선무용>으로 변화하는데, 이때 인도무용이나 조선무용은 그 주제적인 면뿐만 아니라 표현기법에서도 그러했다. 작품 활동을 평가한 것들을 보면, 주로 “경쾌, 우미(우아), 비애(슬픔), 고아(古雅), 조선특유의 완숙의 동작법과 표현법(순조선적 감정에서 팔과 어깨의 동작을 많이 사용하는 점)”¹⁹⁾

18) 스즈키 사다미鈴木貞美, 김병찬·정재정 역, 『일본의 문화내셔널리즘』, 소화, 2008, 43쪽.

19) 구왕삼, 「최승희 무용을 보고」, 『삼천리』, 1935.1.

을 거론하고 있다. 이런 요소들은 조선적인 특질이자, 여성화된 문화코드다. 이는 결국 여성이 대상화되는 근대 시각적 스펙터클의 장을 보여주고 있는 것에 다름 아니다. 여성의 대상화는 과거부터 계속되어왔던 사실이지만, 이것이 근대 시각적 스펙터클과 결합되었다는 것은 특징적인 부분이다. 바로 최승희의 신무용은 자본주의적 유통구조를 갖춘 극장시스템에서 공연되었고, 잡지와 신문이라는 근대매체를 통해 대중적으로 확산되어갔다는 근대적 특징을 보여주는 것이기 때문이다. 이 과정에서 최승희는 자신이 출연했던 영화의 제목처럼 ‘반도의 무희’로, 즉 “조선사람 전체의 애인”²⁰⁾으로 상징화된다. 한편 이 상징화과정에는 최승희의 ‘근대적 육체’도 한 몫을 한다.

(가) 최승희는 무용가로서 동양인으로서의 희유의 육체의 소지자이고 리스미칼한 선과 예술적 향기라는 점 뿐만 아니라 선의 대륙적 힘찬 점에 있어서 일본의 어느 무용가보다 탁월하다고 한다.²¹⁾

(나) 강하게 보여주는 것은 사상과 육체의 친밀적 소화로서 고심의 강약적 태도는 무용미 이상의 극적 요소를 집중시키여 무용의 본질적 핵심을 보여주었다. 무용은 육체의 예술임을 깨닫게 되었다²²⁾

(다) 당신은 반도(半島)가 나흔 여인(麗人)이라고 모든 사람들이 다-말하고 있다. 물론 그러함에는 틀림이 없을 줄로 안다. 신장(身長)이 5척(尺) 4촌(寸) 5분(分)(165cm 정도-인용자)이나 되는 큰 키와 훌륭한 체격을 가지고 있는 다시 말하면 녀장부 「女丈夫」 와도 같은 체격의 소유자이다. 실로 당신은 체격으로서의 이상적인 체격을 가지고 있다. 진기스칸의 안해는 앓이드래도 두 눈동자에 영기가 떠돌고 그 얼굴에 윤택이 흐른다는 찬탄을 한다고 어느 누구나 의이(異議)를 말할 사람은 없을 줄로 안다.²³⁾

20) 「최승희양이 약혼했다...고 한다」, 『별건곤』, 1931.4.

21) 백해남, 「동경 무용계의 전망」, 『삼천리』, 1934.6, 167쪽.

22) 구왕삼, 「최승희 무용을 보고」, 『삼천리』, 1935.1, 126쪽.

23) 야마모토 사네히코(山本實彦), 「세계적 무희-최승희에게 전하는 말」, 『삼천리』, 1935.12, 86~87쪽.

위 인용문에서 나타난 것처럼 최승희에 대한 언급은 단지 키가 크다, 체격이 좋다는 것 때문에 주목받는 것이 아니다. 무엇보다도 그녀의 활동은 전근대사회에서는 상상할 수 없었던 ‘육체성’ 즉 육체를 통해 자신을 표현하는 행위였다. 이를 통해 근대적 스펙터클로서 ‘육체’가 해석되는 중요한 지점을 포착할 수 있다. 나아가 인용문에 거론된 사례 외에도 구두를 신으면 170cm가 넘었다고까지 기록되어 있는 최승희의 키,²⁴⁾ 최승희 동양발레 단원 모집에서 키 150cm 이상을 요구했다는 기록²⁵⁾들은 근대적 육체의 해석을 둘러싼 문화적 체계를 여실히 보여주고 있다. 그녀 스스로도 이와같은 사실들은 긍정적으로 해석하고 있다. 사회 유명인사들에게 ‘나의 보물’이라는 주제로 청탁된 원고에서 그녀는 서슴치 않고 “다리를 손꼽는다.²⁶⁾ 또 최승희가 세계공연을 다닐 때 “어떤 사람은 아니 동양사람두 저렇게 체격 좋은 사람이 있느냐고 키를 다 대보구”²⁷⁾ 했다는 일화가 거론되기도 한다.

근대 이후 남성과 여성 / 이성과 감성 / 정신과 육체라는 널리 알려진 이분법은 서양과 동양, 제국과 식민이라는 현실적 영역에까지 확장되었다. 인도나 조선을 비롯한 식민지들은 여성이미지로 끊임없이 재현되었고, 나아가 침묵이 강요된 여성의 몸, 의미들이 번식할 수 없는 공간으로 표상되었던 것이다. 이러한 맥락에서 무용의 생산과 수용 현상은 육체의 발화라는 의미와 함께 여성의 몸이 전시(展示)되고 관객의 시선이 수용된다는 이중성을 함께 내포한다. 특히 역사적으로 무용 공연에서 중심을 차지한 것은 전시라는 요소였고, 무용수는 관객의 쾌락을 위해 몸을 선사하는 요령을 배워왔다.²⁸⁾ 최승희의 경우에도 무용의 이중성으로부터 결

24) 김영훈, '경계의 미학-최승희의 삶과 근대체험', 『비교문화연구』 제11집 2호, 2005, 188쪽.

25) '최승희 동양발레 단원모집'(정병호, 『춤추는 최승희-세계를 휘어잡은 조선여자』, 뿌리깊은 나무, 1995, 225쪽에서 재인용)

26) 최승희, '날신한 다리는 무용가의 보물', 『별건곤』, 1929.6, 53쪽.

27) '동경서 활약하는 우리 삼화형(三花形)', 최승희·박외선·김민자, 『삼천리』, 1941.3, 90쪽.

코 자유로울 수는 없었다. 따라서 그녀의 근대적 육체 / 무용이라는 비언어적 표상은 근대여성의 발화이자, 여성의 대상화라는 이중성을 그대로 드러내고, 마찬가지로 그녀로부터 비롯된 '전통'은 조선을 드러내는 것이자 동시에 조선을 대상화시키는 이중성을 지니고 있었다. 조선을 대상화시킨다는 것은 엄밀히 말해 식민지로서의 현실을 받아들이는 일이기도 했다.

4. 환상의 아시아, '민족'과 로컬라이제이션(localization)의 합병

최승희를 둘러싼 담론으로부터 그녀가 표상되는 방식을 살펴보면, 생물학적 개인에서 근대적 개인(신여성)으로 다시 “조선 사람 전체의 애인”이자 ‘반도의 무희’로 대표화되고, 이후 더 나아가 ‘현대 일본의 여성을 대표할 만한 무희’²⁹⁾로 변모한다. 이 변모의 과정은 물론 기존의 연구들이 지적하고 있듯이 일본을 비롯한 세계사적 상황의 변화 때문에 기인하는 것이다. 하지만 그것이 외적인 요인이라면, 최승희의 표상방식이 변화한 내적인 요인은 어디에서부터 비롯되는 것일까.

우선 두 번째 단계, 최승희가 조선 민족의 상징이 되는 과정에서 흥미로운 점이 발견된다. 분명 식민지 지배가 공고해진 1930년대 후반임에도 불구하고, 언론 매체나 심지어 일본 평론가들조차도 최승희 무용에서 “민족의 전통과 감정”이 잘 드러나 있다는 점을 높이 평가하는 것이다. 다카시마 유사부로는 『최승희』 평전(1959)에서 “민족의 울분”을 직접적으로 거론(171~172쪽)하고, “동양무용계에서 새로운 민족춤을 창작한 여성”, “조선음악과 조선풍속으로 만들어진 근대무용”으로 평가면서 이와 견줄 수 있는 것으로 “류큐무용”³⁰⁾이라고 지적한다. 또 프롤레타리아 계열인

28) 크리스티아데어, 김채현 역, 『춤, 여성 그리고 남성』, 이화여대출판부, 1996, 111쪽.

29) 좌담, 「그리운 고토(故土)를 차저서」, 『삼천리』, 1935.10, 165쪽.

30) 류큐(琉球)는 현재 일본의 오키나와를 말한다. 주로 국내식민지론의 대표적인 사

신협극단의 연출가이자 소설가였던 무라야마 도모요시는 최승희로부터 “일본적인 것의 어머니의 어머니인 그 어머니의 입김”(1934)을 느낄 수 있었다고 고백한다. 이 일본인들이 말하는 ‘민족’, ‘어머니’는 어떻게 해석해야하는 것일까.³¹⁾

이때 ‘민족’은 어느 범주 내의 고정된 의미가 아니라, 이미 로컬라이제이션의 맥락에서 ‘향토성’과 비슷한 의미로 변모되었다. 무라야마 도모요시가 지적한 ‘어머니’는 일선동조론과 같은 맥락에서 이해되어야 한다. 이미 ‘민족’은 하나된 아시아라는 환상, 즉 동아-대동아라는 맥락에서 각기 다른 요소일 뿐이다. 조선이든 류큐이든 대만이든 각각의 특성을 지닌 지역, 그리고 그 지역을 하나의 땅으로 연결하고 있는 일본이라는 입장에서 얼마든지 향토적 고유색을 다 포용할 수 있는 것이다. 이런 입장은 러일전쟁 직후에 유럽에서 시작하여 미국에까지 번져나간 ‘황화론(黃禍論)’에 대한 문화적 대응으로부터 그 기원을 찾아볼 수 있다.

미국의 신이민법은 제정된 직후 1924년 7월 1일에 시행되었다. 시행날인 7월 1일에도 도쿄의 조조사増上寺에서 흑룡회黑龍會 등의 주최로 항의집회가 열렸고, 도쿠토미 소호徳富蘇峰의 『국민신문國民新聞』은 다음 날인 7월 2일자 석간 「촌철시평」에 다음과 같은 내용을 실었다. “7월 1일, 일본 외교정책이 동에서 서로 커다란 포물선을 그린 날, 미국과의 관계를 끊고 아시아의 형제들과 손을 잡은날”³²⁾ **‘황화론’과 쌍을 이루는 ‘아시아주의’**는

례로 거론되는데, 15세기 이후 류큐왕국은 메이지 정부 수립 이후, 왕국 체제를 폐지당하고(1879), 일본 영토로 강제병합되어 오키나와 현이 설치되었다(류큐처분琉球處分). 1945년 일본 패망 후 별다른 논의 없이, 류큐 독립주의자의 의견조차 묻지 않고, 미국이 점령한 채 류큐는 계속해서 일본의 영토로 간주되고 있지만, 현재에도 류큐민족의 민족자결정신에 의거하여 류큐독립운동이 진행되고 있다.

31) 한 연구자는 “어머니”를 “중성적이고 원형적인 이미지”로 해석하고, 나아가 1937년에 발표된 최승희의 <보살춤>이 “반나체의 의상으로 이루어졌음에도 불구하고 전쟁 중에 허가된 것은 육체의 이미지에서 섹슈얼리티를 제거하여 신성성을 확보하려 한 파시즘적 기획과 맞아떨어진다”고 해석하기도 하지만(이주미, 앞의 글, 334쪽), 본 고에서는 이와는 다른 해석을 가하고자 한다.

전자를 강하게 의식시키는 미국의 신이민법에 비례해서 동시에 확장되었다. 더욱이 이는 상당히 넓은 범위까지 퍼져나갔다. 그 일례로 6월 5일의 집회에 출석한 우에스기 신키치와 ‘국체’문제나 헌법해석에 관해 정면으로 대립한 미노베 타쓰키치美濃部達吉조차도, 신이민법은 강대한 국력을 배경으로 한 미국의 ‘일본국민에 대한 멸시’의 표현이며, 일본은 “국가의 백년 대책大策으로 결국 아시아민족의 협력 일치를 도모할 수밖에 없다”며, 정부와 외교관뿐만 아니라 “일반의 국민감정으로 그 문제를 다루어야 할” 과제라고 기술했던 것이다.³³⁾ (강조-인용자)

‘황화론’은 황색인종이 번창하여 백인종에게 화를 입힌다고 주장하는 선동(demagogy)이다. 이 말을 처음 한 사람은 1895년 청·일전쟁 당시의 독일 황제 빌헬름 2세로, 그는 과거의 오스만 투르크와 몽골민족의 유럽 원정에서 보듯 황색인종이 발흥하면 유럽 기독교문명에 큰 위협이 될 것이라 주장, 유럽열강이 공동대처할 것을 제의했다. 이 주장은 러일전쟁 이후 힘을 얻기 시작하여, 위 인용문에서 보듯이 황인종의 이민을 제재하는 법적 조항까지 만들게 된다. 이 과정에서 ‘황화론’에 대응하는 ‘아시아주의’가 형성되기 시작한 것이다. 유럽의 동쪽이라는, 경계도 확실치 않은 아시아라는 명명이 서양에 대응하는 동양이라는 ‘아시아주의’로 확고해지기 시작한 것이다. 엄밀하게 말하자면 “일본주의와 아시아주의의 중첩”에 따라 “환상의 아시아”가 구축된 것이다.³⁴⁾

따라서 제1차 세계대전에 참전함으로써 ‘세계사’에 적극적으로 관여하게 되었고 ‘세계질서’의 유력한 구성자가 된 일본의 1930년대라는 시기

32) 三輪公使, 「徳富蘇峰の歴史像と日米戦争の原理的開始—大正三十年七月一日、排日移民法の實施をめぐって—도쿠토미 소호의 역사상과 미일전쟁의 원래적 개시—다이쇼37년7월1일 배일이민법실시를 둘러싸고, 芳賀徹ほか編, 『講座・比較文學 5 西洋の衝撃と日本강좌 비교문학 5 서양의 충격과 일본』, 東京大學出版社: 1973, 183~220쪽.

33) 『對米雜感대미잡감』, 『改造개조』, 1924.5.

34) 스즈키 사다미, 앞의 책, 276~278쪽.

외³⁵⁾ 조선무용 <에헤라노아라>(1933)공연 이후로부터 ‘반도의 무희’(1936)로 주목받는 최승희의 절정기가 거의 부합하고 있다는 사실은 매우 흥미롭다. 즉 일본은 그 자신이 이미 내재된 ‘동양’을 전면적으로 표상화시켰고, 이에 따라 세계무대로 진출하는 최승희에게 ‘조선풍 무용’은 소재적 차원에서나 주제적 차원에서 거리낌없이 드러냈던 것이다. 나아가 일본과 일본인들은 최승희를 지칭하는 조선-민족을 자연스럽게 받아 들일 수 있었다.

(가) 川端康成같은 사람은 최승희를 <일본일(日本一)>이라고 평가하고 각 짜나리슴은 그를 무용계의 왕좌에까지 올려놔고 잇는 거이다. 최승희는 무용가로서 동양인으로는 희유의 육체의 소지자이고 리스미칼할선과 예술적 향기라는 점 뿐만 아니라 선의 대륙적 힘찬 점에 잇서서 일본의 어느 무용가보다도 탁월한다고 하다. …(중략)… 금년 동경 일일신문(日日新聞) 신년호는 반면을 써서 일본 무용계를 등지고 갈 사람으로 예술무용에 잇서서 는 宮燥子와 최승희 2인을 가르키고 짜쓰 무용에 잇서서 川畑文子를 가르키여 이틀 3인에 의하야 일본 무용계는 운전되리라고 논한 것을 보았다. 일본 무용계의 왕좌는 石井漢, 高田세이자가 갖고 잇섯스나 아마 각가운 장래에 잇서서 최승희와 宮燥子が 자리를 차지하리라는 것은 평가(評家)의 일치된 예상이라고 한다.³⁶⁾ (강조-인용자)

(나) 좌익연극 평론가의 제일인자 村山知義는 “그는 육체적 천분과 오랜 동안의 근대 무용의 기본적 훈련우에, 옛날 조선의 무용을 살넌 가장 훌륭한 예술가이다”라고 평가했고, 수만흔 팬들은 “오늘날 일본녀성이 가진 최고의 육체를 가진, 그는 확실히 현대 일본의 녀성을 대표할 만한 무히임은 결정적 사실이라”고 평가. 이번에 조선에 온 것은 신흥키네마 제1회 작품인

35) 고야스 노부쿠니는 ‘세계사’를 둘러싼 근대 일본의 자기표상방식을 세 단계로 구분하는데, 그에 따르면, 1930년부터 시작되는 시기가 최절정기이다(고야스 노부쿠니, 이승연 역, 『동아·대동아·동아시아』, 역사비평사, 2006, 29~34쪽).
36) 백해남, 「동경 무용계의 전망」, 『삼천리』, 1934.6, 167~173쪽.

<반도의 무희>를 찍기 위해. 감독은 곧 히데미(今日出海). 전부 국어에 올
토키. 최승희의 자전적 내용.³⁷⁾ (강조-인용자)

조선민족이 류큐민족과 다름없는 로컬 차원의 표상이 됨으로써, 조선
민족의 대표이자 반도의 무희인 최승희는 그 어떤 충돌도 일으키지 않
고, 일본인의 범주에서 거론될 수 있었다. 위 인용문에서처럼 그녀는 일
본 무용계를 이끌고 갈 기대주이고, 그녀의 몸은 일본여성의 전형으로
평가받는 것이다. 이 기묘한 결합은 ‘동양’이라는 표상에서 더욱더 힘을
발휘한다.

1935년에 이르면, 최승희를 둘러싼 담론에서 ‘조선의 혼’, ‘조선의 리
듬’과 ‘동양의 리듬’은 거의 구별없이 사용된다.³⁸⁾ 물론 현실적으로는 최
승희의 런던·파리 공연이라는, 다시 말해 서양을 전제로 했기 때문에
자연스러운 맥락일 수도 있지만, 만약 조선이라는 식민지적 특이성을 계
속해서 고수하고 있었다면 이렇게까지 무차별적으로 ‘조선’과 ‘동양’이
함께 쓰일 수는 없는 것이다. 최승희 또한 자신도 모르는 사이에 1940년
대에 이르면, 로컬적인 구도 속에서 ‘민족’을 사용하는 ‘아시아’라는 환상
을 서슴없이 드러낸다. 일레로 아사히신문과의 인터뷰에서 최승희는 조
선민족의 소박한 풍속이나 향토 무용 속에도 많은 무용 자료가 있으나
이러한 예술적 자료가 일본이나 몽고, 그리고 중국의 무용에도 있다고
보고, 이처럼 위대한 동양무용을 세계적으로 키워 나가고 싶다면 ‘동양무
용’을 강조한다.³⁹⁾ 그녀는 오빠 최승일에게 “엇던 경우라도 민족은 망하
지 아니하고 그 민족의 예술도 결단코 망하지를 않는다”고 말하지만⁴⁰⁾

37) 좌담, '그리운 고토(故土)를 차저서', 『삼천리』, 1935.10, 165쪽.

38) 최승일, '윤돈 파리가는 무희 최승희-누이 승희에게 주는 편지', 『삼천리』, 1935.
12, 77쪽.

39) '최승희 동양무용의 세계화 주장', 『아사히 신문』, 1940.12.4(정병호, 앞의 책, 193
쪽에서 재인용).

40) 최승일, '윤돈 파리가는 무희 최승희-누이 승희에게 주는 편지', 『삼천리』, 1935.
12, 81쪽.

그 생각이 얼마나 낭만적인지를 자각하지 못하고 있다. 왜냐하면 그녀가 말한 “민족”은 어떤 고정된 실체가 아니라, 이미 오빠 최승일이 답장에 썼던 “조선의 리듬”의 “변화”와 마찬가지로 이미 변화한 “민족”이기 때문이다.

최승희의 이와같은 민족의식은 현실과 부딪치면서 많은 모순을 낳을 수밖에 없었다. 따라서 지금에 이르러 친일행위라고 지적하는 사실들은 어찌하면 민족-조선-동양의 복잡한 관계를 이해하지 못했던 탓에 생긴 필연적인 결과라 할 것이다. 예를 들어 최승희의 1935년 <조선풍의 듀엣>라는 무용 레퍼토리를 살펴보면, 그것은 <세 개의 korean melody>로 구성되어 있는데, 각각 “고대-영산조, 고단한 여인무용 / 중세-진양조, 기쁨을 잃은 세인의 우울함 / 현대-명량한 근대적 조선의 정서”를 형상화하는 내용이다. 이때 “명량한 근대적 조선의 정서”란 지금의 현실을 긍정하는 것이다. 이것이 궁극적으로는 파시즘의 맥락과 겹쳐지는, 그래서 ‘친일’이라는 비판을 피할 수는 없겠지만, 또 한편으로는 30년대 후반 조선인들을 ‘민족’으로 결합시키는 역할을 할 수 있었다. 물론 이때의 ‘조선 민족’이 10, 20년대의 그것과는 다르다. 이미 식민지 내부에서 로컬(향토화)로 위치 매겨진 것이다. 따라서 최승희의 개인적 입장에서 아무리 긍정성을 찾고자 한들 이미 ‘민족’이 향토성으로 변모해버린 맥락에서 ‘조선’을 문화코드로 내세운 것은 역사적 지형도에서 일본제국 내로 자연스럽게 흡수되어버릴 수밖에 없는 비극적 운명을 내포하고 있는 것이다.

최승희는 1941년에도 3월 20일부터 열릴 가부키좌의 공연 때문에 동경에 있는 무용연구소에서 “남치마 분홍저고리에 조선정조를 담은 춤”⁴¹⁾ 연습으로 바빴다고 한다. 이미 세계 대전으로 휩싸여들어갔지만, 한복을 비롯한 조선정조는 일본 내에서 완전히 융화되어 있는 모습이다. 그래서 구미에서 귀국해서 동경에 머무르고 있는 최승희에게 조선 내 지식인들

41) 최정순, '동경서 활약하는 우리 삼화형(三花形), 최승희, 박외선, 김민자', 『삼천리』, 1941.3, 78쪽.

은 어서 조선으로 돌아오기를 촉구하면서 “조선을 사랑하라”, “조선적인 무용으로” 등의 표제를 서슴없이 내거는 한편으로 그와 동시에 “무용으로써 국민적 일에 참가할 것”, “태평양을 건너온 이상 총후의 여성으로서 최승희”가 되기를 권유하는데 주저함이 없다.⁴²⁾ 그리고 이 모든 것은 전혀 불협화음을 일으키지 않는다. 이윽고 1941년 4월에 조선으로 돌아온 최승희는 ‘귀향감상록’을 비롯, 이전 공연에 대한 세계 각 국 신문의 비평들의 언급을 통해 다시 한 번 큰 화제를 불러일으킨다. 그리고 패전 직전까지도(1944년의 제국극장 공연) 최승희의 공연에서 일본무용, 중국무용, 조선무용이 차례로 안배될 수 있었다. 이런 사실들을 감안한다면, 최승희라는 내셔널심볼의 의미변화 과정은 결국 식민지 조선에서 ‘민족’이라는 기표가 형성되고 변화하는 과정을 그대로 드러내는 것이라 할 수 있다.

5. 마무리

‘민족’이란 문화적 요소의 조합에 의한 하나의 통합이란 의식을 본질로 하며, 그 의식은 역사적 조건에 의해 만들어진다.⁴³⁾ 그리하여 ‘민족’이 근대의 발명품이었음을, ‘상상의 공동체’임을 새삼 거론할 필요는 없다. 그러나 그것은 식민지라는 조건에서 끊임없이 확대·재생산되었던 ‘대중적 이데올로기’이기도 했다. 민족은 출생과 동시에 부여받는 선형적인 범주이다. 게다가 혈통적 단일성이라는 환상 위에서 그 존재가 구성된다. ‘혈연적 동포’라는 종족주의적 색채는 개인에게는 운명적으로 덧씌워지는 것이지만 이와 같은 ‘민족’이 작동하는 방식은 폭력적인 배제의 논리에 기초하고 있다. 민족적이지 않은/못한 것의 구분을 통해서만 민

42) 석영·손기정 외, '구미에서 귀국한 최승희에게 보내는 편지', 『삼천리』, 1941.3, 94쪽.

43) 스텔라 사다미, 앞의 책, 37쪽.

족이 정립된다. 나아가 1민족 1국가론이라는 원초론적 관념은 타자를 파괴 말살하는 야만의 논리일 뿐이다. 단지 식민지라는 특수한 상황은 ‘민족’이 저항성의 방식으로 현재적인 의미를 담보할 여지가 있던 시대였을 따름이다.

이에 비해 식민지를 경영하는 제국의 입장에서 ‘민족’이란 타자 말살의 논리로 이용할 수 있는 유의미한 것이다. 바로 일본의 근대 내셔널리즘은 러일전쟁 직후 서양을 실제로 대면하면서 생성된 독특한 배제의 논리였다. 그 독특함은 동양-아시아를 전면으로 내세우면서 서양에 대차적인 위치를 확보하는 것이었다. 이 때문에 “일본의 근대 내셔널리즘은 애초부터 아시아주의를 내부에 남고 있던 ‘ambiguous’(양의적이라는 의미의 애매)한 것”⁴⁴⁾이란 해석이 가능하다. 따라서 민족주의란 저항민족주의로서 진보성과 아울러 제국주의적이고 침략주의적 반동성까지도 한 몸에 갖춘 양면성 또는 이중성을 가진 이데올로기인 것이다.⁴⁵⁾

이와 같은 ‘민족’을 만드는 과정이 조선의 경우, 역설적이게도 식민지 시기였고, 그것이 근대였다. 최승희는 그 과정의 극단을 보여주는 사례였다. 최승희의 활동과 그를 둘러싼 담론은 여성성과 남성성, ‘조선적인 것’으로서의 전통성과 근대성, 아시아주의와 ‘서양적인 것’을 교차하면서 ‘내셔널 심볼’로 상징화되었다. 따라서 1940년대 소위 친일행위라고 지적되는, 최승희의 일련의 활동은 그녀가 ‘조선적인 것’을 활용했지만, 그것이 “식민지 조선민족의 자기표현인 동시에 동양주의에 입각한 일본인의 자기표현으로 활용”⁴⁶⁾했기 때문에 비롯된 것은 아니다. 최승희가 보여준 궤적의 혼란과 오류는 ‘민족’의 의미 자체로부터 발생한 것이다. 민족주의의 양의성/양면성/이중성이 최승희라는 근대적 개인이 대중문화영웅으로 만들어지고, 내셔널 심볼의 역할을 담당했던 과정을 추동하는 기제였다. 그에 따라 ‘최승희’라는 기표는 개인(근대적 개인) / 성차(젠더) / 육체(몸

44) 스킨키 사다미, 앞의 책, 280쪽.

45) 윤해동, 『식민지의 회색시대』, 역사비평사, 2003, 161쪽.

46) 이주미, 앞의 글, 337쪽.

이라는 새로운 표상) / 지역(local로서의 동양)이라는 요소들이 ‘문화’ 영역에서 겹쳐지면서 구현되는 내셔널 심볼이었던 것이다. 이 때문에 최승회를 따라다녔던 ‘조선의 꽃’, ‘반도의 무희’, ‘동양의 진주’, ‘동방의 꽃’이라는 각종 수식어들은 식민지 조선과 제국 일본에서 두루 통용될 수 있었고, 식민지의 문화적 내셔널리즘이 제국일본의 애국주의로 굴절되는 단초를 이로부터 찾아볼 수 있었다.

참고문헌

1. 기본 자료

『신여성』, 『별건곤』, 『삼천리』, <매일신보> 외
 『1911~1968-세기의 춤꾼 최승희 자서전 불꽃』, 자음과 모음, 2006, 64~176쪽.

2. 단행본

- 강이향, 『생명의 춤 사랑의 춤』, 지양사, 1993, 25~240쪽.
 김열규 외, 『한국근대예술의 성립과 그 발전』, 성신여대출판부, 1984, 77~90쪽.
 김채원, 『최승희의 춤-계승과 변용』, 민속원, 2008, 182~200쪽.
 김채현, 『춤과 삶의 문화』, 민음사, 1989, 130~160쪽.
 송수남 편, 『한국근대 춤 인물사 1』, 현대미학사, 1999, 154~155쪽.
 연구공간 수유+너머, 『신여성-매체로 본 근대여성풍속사』, 한겨레신문사, 2005, 107~144쪽.
 유미희, 『20세기 마지막 페미니스트 최승희』, 민속원, 2006, 147~219쪽.
 윤해동, 『식민지의 회색지대』, 역사비평사, 2004, 150~177쪽.
 이에순, 『최승희 무용예술연구』, 국학자료원, 2002, 167~201쪽.
 정병호, 『춤추는 최승희-세계를 휘어잡은 조선여자』, 뿌리깊은 나무, 1995, 23~255쪽.
 정수용 편, 『최승희; 격동의 시대를 살다간 어느 무용가의 생애와 예술』, 눈빛, 1988, 331~336쪽.
 태혜숙 외, 『한국의 식민지근대와 여성공간』, 여이연, 2004, 219~224쪽.
 荒川章二 外, 『感性の近代』, 岩波書店, 2002, 197~219쪽.
 우에노 치즈코上野 千鶴子, 이선이 역, 『내셔널리즘과 젠더』. 박종철연구소, 1999, 22~96쪽.

- 오오누키 에미코大貫惠美子, 이향철 역, 『사쿠라가 지다 젊음도 지다-미의 식과 군국주의』, 모멘토, 2004, 194~269쪽.
- 고야스 노부쿠니, 이승연 역, 『동아·대동아·동아시아』, 역사비평사, 2006, 29~34쪽.
- 스즈키 사다미鈴木貞美, 김병찬·정재정 역, 『일본의 문화내셔널리즘』, 소화, 2008, 37~208쪽.
- 나리타 류이치成田龍一 外, 『近代知の成立』, 岩波書店, 2002, 121~161쪽.

크리스티아테어, 김채현 역, 『춤, 여성 그리고 남성』, 이화여대출판부, 1996, 25~123쪽.

George L. Mosse, 서강여성문학연구회 역, 『내셔널리즘과 섹슈얼리티』, 소명, 2004, 159~196쪽.

Peter Brooks, 이봉지·한애경 역, 『육체와 예술』, 문학과 지성사, 2000, 44~150쪽.

3. 논문 및 기사류

- 김영훈, 「경계의 미학-최승희의 삶과 근대체험」, 『비교문화연구』 11집 2호, 서울대비교문화연구소, 2005, 173~201쪽.
- 김채현, 「식민지 근대화와 신여성 최초의 근대무용가 최승희-근대무용의 민족적 표현」, 『역사비평』, 1992.5, 239~244쪽.
- 노영희, 「최승희의 조선춤과 민족아(民族我)」, 『공연과 리뷰』 70호, 2010.9, 43~58쪽.
- _____, 「일본문학과 언론의 반향을 통해 본 최승희」, 261~281쪽.
- 변은진, 「일제 전시 파시즘기 조선민중의 현실인식과 저항」, 고려대 박사학위논문, 1999, 35~78쪽.
- 유미희, 「최승희의 민족무용에 나타난 오리엔탈리즘에 관한 연구」, 『한국무용기록학회지』 제6호, 한국무용기록학회, 2004, 115~127쪽.
- 이양숙, 「야나기 무네키의 ‘조선예술론’에 대한 고찰」, 『민족문학사연구』

31, 2006, 127~149쪽.

이주미, 「최승희의 ‘조선적인 것’과 ‘동양적인 것’」, 『한민족문화연구』 23집, 2007.11, 335~355쪽.

장 신, 「1930년대 언론의 상업화와 조선·동아일보의 선택」, 『역사비평』, 역사문제연구소, 2005. 봄, 164~196쪽.

【Abstract】

Research to shaping processes Public hero in Colonial era

-Centrally discuss to Choi, Senghee-

Kim, Yeon-sook

This study is the process Choi, Senghee has become as the national symbol in terms of cultural nationalism.

First, Choi, SeungHee showed the formation of the modern individual (New Woman) through nonverbal expressions (dance). The role of helpers and enlightened men was working importantly in this process. This made clear that because of unique feminine qualities of Choi, SeungHee was evaluated positively by them. Modern dance of Choi, Seunghee includes Korea's traditional elements distinctly. The tradition is strictly 'invention of tradition'. And the more accurately, means that the various elements of the culture were re-organized. Finally, the process investigated how Choi, Seunghee participated in the world stage. At that time, the meaning of ethnicity was transformed into 'fantasy Asia'.

Eventually, 'Choi, Seunghee' as a signifiant was national symbol that were implemented and overlap in the area of culture with elements which the modern individual signifier/gender/new represented body/locality in the Orient.

Key words : Choi Senghee, national symbol, New Woman, individual, tradition, ethnicity, 'fantasy Asia', locality, the Orient

■ 본 논문은 4월 30일에 접수되어 5월 7일부터 23일까지 소정의 심사를 거쳐 5월 26일에 게재 확정되었음.