

연극인류학적 관점으로 본 최승희의 춤

* 채 국 희

목차	Abstract
	I. 서론
	II. 연극인류학의 발생과 정의
	III. 연극인류학적 관점에서 본 무용가 최승희
	1. 확장된 배우의 개념
	2. 최승희 기본춤에 나타나는 전-표현성
	IV. 결론
	참고문헌

* 성균관대학교 일반대학원 예술학협동과정 박사 수료

논문투고일 : 2019.07.27.

논문심사일 : 2019.08.17.

게재확정일 : 2019.09.01.

A study of Choi, Seung-Hee's dance in the theatre anthropological perspective

Chae, Kuk-hee · Sungkyunkwan University

This thesis studies a dancer Choi, Seung-Hee as a concept of the expanded actress in the theatre anthropological perspective. Under the reality of colonization, imperialism, and division, Choi, Seung-Hee must be facing the theatre anthropological questions and answers for herself through her performances in diverse Western countries. Her experiences of interculturalism paid attention to the beautiful characteristics inherent in our dance, and also discovered the common principles of the Eastern & Western movements through training, which probably had great influences on the development of Choi, Seung-Hee's dance research.

Thus, through the «Choi, Seung-Hee's Basic Dance» established for the purpose of training, this thesis aims to examine how the pre-expressivity has been realized, which was concentrated by the theatre anthropology. As the Laban Movement Analysis Method, this attempt referred to the analysis results of preceding researches comparing the movements of basic dance of North and South in accordance with the objective standard. Contrary to the preceding researches simply focusing on the analysis of movements, this thesis aims to study the significance of extra-daily energy shown in «Choi, Seung-Hee's Basic Dance» in the theatre anthropological perspective.

In the future, there should more integrated researches that could expand Choi, Seung-Hee and her dance to the performance-artistic perspective.

<key words> Choi, Seung-hee, Eugenio Barba, theatre anthropology, pre-expressivity, sats, extra-daily energy

<주요어> 최승희, 유제니오 바르바, 연극인류학, 전-표현성, 사츠, 탈일상적 에너지

무용가 최승희의 작품들에서는 마임mime의 표현이나 인물의 성격 창조 등 연극적 요소들이 현저하게 눈에 띄는 것을 확인할 수 있다. 연기예술에 대한 그녀의 이해는 그 시대를 풍미했던 우리나라 다른 무용가들과 더욱 차별되게 하는 독보적 존재감을 준다. 최승희 춤에 내재되어 있는 연극적 특성은 그녀의 춤을 무용과 연극이라는 분리된 장르로 구별하는 것이 아니라, 포괄적 시각으로 고찰하도록 이끈다.

한경자의 연구에 의하면 무용가 최승희는 310여 편의 작품을 창작하였으며, 미주, 유럽 등의 해외 공연도 600여회에 이른다(한경자, 2018:153). 최승희 연구가 보다 넓고 깊게 확장되기 위해서는 이러한 산술적인 업적 뿐 아니라, 지금까지 간과하고 지나쳤을 연습과 훈련의 시간, 움직임의 연구 과정 등, 가려진 시간들에도 주목할 필요가 있다. 최승희의 무용 연구 방향이나 과정은 특수한 시대적 상황 속에서 우리나라, 나아가 동양, 더 나아가 동서양으로 확대되었다. 그녀의 생의 과정 속에서 축적된 동·서에 대한 경험은 움직임의 원칙을 발견하는 연구로 발전하고, 자신의 고유한 무용 양식화에 기반이 되었다. 그러한 양식화에서 나타나는 확장된 개념의 행위자로서, 그녀가 정립한 기본춤에 드러나는 탈일상적 움직임의 의의를 연극인류학적 관점을 통해 고찰해 볼 수 있다.

이전까지 무대 위의 행위자 연구가 관객에게 보여지는 마지막 순간을 보고, 해석과 분석을 통해 그 의미를 찾았다면, Barba, E.(1936-)의 연극인류학은 배우의 표현 이전의 단계, 즉 전-표현성(pre-expressivity)에 관한 연구를 통해 ‘존재감’을 확장시킬 수 있는 방법에 집중한다. 유제니오 바르바에 의하면 배우의 존재감은 몸과 정신의 탈일상적인 에너지 훈련을 통해 전-표현적 층위에서 발휘되는 것이다. 이는 내면으로부터 시작되는 연구라는 점에서 여타의, 관찰자 중심의 연구와 차별성을 가진다. 또한 문학 중심으로부터, 무대 위 행위자 중심으로 변화하는 공연예술적 흐름 속에서 유의미한 연구라고 하겠다. 서구중심주의적 연극 개념에 반박하는 연극인류학은 문화상호주의적 시각으로, 유제니오 바르바가 생의 과정을 통해 지속되었을 질문과 답으로부터 시작된 연구이다.¹⁾ 그는 다양한 국적의 단원들로 구성된

¹⁾ 연극인류학의 학문적 완성에 오덴극단(Oden Theatre)과 국제 연극인류학 학교(ISTA)가 상당한 영향을 미쳤으나, 본 논문에서는 유제니오 바르바의 생의 과정 속에서 새로운 문화로의 이동, 동서양의 다양한 연극에 대한 관찰과 경험을 통해 끊임없이 지속되었을 연극인류학적 토대가 되는 질문과 대답이 있었기에 가능했었음에 더욱 주목하고자 한다.

오덴 극단(Oden Theatre)을 만들고, 동양 전통연극과 서양 현대극의 상관관계를 연구하는 국제연극인류학 학교(International School of Theatre Anthropology-ISTA 1979-)를 세웠다. 연극인류학의 맥락 속에서 공연자는 남녀를 포함하여 ‘배우와 춤꾼’이라는 뜻으로, ‘연극’이라는 말은 ‘연극과 춤’이라는 뜻으로 이해된다.(Barba, E., 안치운 역, 2001:24) 이러한 맥락 속에서 연극, 마임, 춤 사이의 구별은 본질적으로 다음과 같은 이유에 의해 사라지게 된다.

연극이 말로써 표현하는 것은 중요한 것이 아니다. 중요한 것은 연관 관계를 밝히는 것, 즉 행동의 표면과 이면, 작용하는 적대적인 힘들을 동시에 보여주는 것, 행동이 어떻게 그것의 양극 사이를 오가는지, 어떤 경로로 행동이 작용하는지 혹은 그것을 견디는지를 보여주는 것이다(Barba, E., 안치운 역, 2001:182).

유제니오 바르바에 의하면 연극과 춤을 엄격하게 구분한다는 것은 단절과 전통의 부재를 드러내는 것이며, 배우를 끊임없이 몸의 침묵으로, 무용수를 묘기로 이끄는 것만이다. 또한, 새로운 문화로의 이동은 ‘타자’로서 경험하는 것들 속에서 ‘우리’ 것을 가려낼 수 있도록 만들고, 이러한 훈련이 그/그녀의 관점을 참여적이면서도 동시에 분리될 수 있도록 한다고 그는 말한다. 이러한 측면에서 무용가 최승희는 동서양의 공동된 움직임 원칙들의 발견과 무대 존재감에 관해 연구하는 연극인류학적 관점에 가장 부합되는 우리나라의 공연예술가라고 판단할 수 있다. 한국의 정신에 뿌리를 두고, 문화가 상이한 나라로 이동하여 서양의 춤을 배우고, 타자로서 낯선 것들에 직면하는 경험은, 우리 춤이 지닌 예술적 아름다움과 특징을 발견할 수 있는 관점의 훈련 과정이었음에 다를 없다.

바르바는 연극인류학적 원칙 안에서 ‘말하는 배우’와 ‘무용수’를 만날 수 있도록 하는 확장된 개념의 ‘배우’라는 토대를 제시하였고 그것은 바로 몸과 정신의 공동된 원리를 찾을 수 있는 전-표현적 층위에서 논의 될 수 있다. 본 논문에서는 무용가 최승희를 연극인류학의 관점에서 바라보는 확장된 배우의 개념으로 고찰해보고자 한다. 최승희는 그녀의 예술생애를 통해 자연스러운 움직임을 위주로 하는 영화에도 출연한 바 있으며, 이러한 사실적이고 일상적인 움직임의 경험 또한 그녀가 무대 위에서 관객과 호흡하는 탈일상적 움직임을 연구하는데 또 다른 경험으로 작용하였을 것이다. 연극인류학은 무용수나 마임 등 양식화된 장르의 배우뿐만 아니라, 사실주의 배우들과 같은 일상적 기술을 사용하는 배우들에게도 적용될 수 있다. 이러한 형식들은 모두 따로 분리되어 있는 것이 아니라, 공통적인 원칙을 가지고 있고 반드시 만나는 지점이 있다고 바르바는 언급하고 있다.

유제니오 바르바는 배우의 기술이 끊임없이 반복되는 훈련을 통해서 예술로 승화된다는 것을 역설하는데, 그것은 단순한 몸의 훈련이 아닌 정신의 훈련이기 때문이다. 몸과 정신이 분리될 수 없듯이 눈으로 보이는 표현과 그 전 단계인 전-표현 또한 분리될 수 없으므로 춤사위를 통해서 살펴 볼 수 있다. 본 논문은 훈련을 목적으로 정립된 최승희 기본춤²⁾을 통해 연극인류학에서 집중하고 있는 전-표현적 층위에서 그녀의 존재감이 어떻게 구현되는가 살펴보고자한다.

이러한 시도는 라반 움직임분석의 Effort-shape 분석법으로 남·북의 기본춤 움직임을 객관적 기준에 따라 비교한 선행 연구의 분석 결과를 참고하여 이루어 질 것이다. 선행연구가 움직임 분석 자체에 집중하였던(유화정·전하운, 2018:242) 반면, 본 논문은 공연 예술적 맥락에 대한 고찰을, 연극인류학적 관점을 바탕으로 시도한다. 현재 우리나라 무용교육현장의 오류나 한계점을 극복하기 위해 본질적인 고민과 다양한 연구가 절실하다는 지적(조보미, 2015:184)이 있듯이, 움직임의 원리에 대한 다각적 연구가 필요한 시점에서 최승희의 기본춤을 연극인류학적 원칙을 통해서 살펴보는 것은 또 하나의 유의미한 시도가 될 것이다.

II 연극인류학의 발생과 정의

배우에 관한 연구들은 대부분 이론을 우선시하는 경향이 있지만 연극인류학은 경험적인 영역에 집중한다. 앞에서 서술하였듯이 연극인류학에서 말하는 배우는 ‘배우와 춤꾼’을 의미하며, 연극은 ‘연극과 춤’을 뜻한다.(Barba, E., 안치운 역, 2001:24) 그러므로 본 논문에서 언급하는 배우와 연극은 확장된 개념이다. 인류학은 비서구권의 문화현상을 다루는 학문이고, 문화인류학이 인간의 생활양식이나 문화를 연구하는 학문인데 반해, 연극인류학에서의 ‘인류학’이라는 용어는 문화인류학이라는 의미로 쓰인 것이 아니라, 조직된 공연 상황 속에서 인간의 전-표현적 행위에 관한 연구라는 독특한 의미이다(김효, 2002:226). 전-표현이라는 것은 표현 이전을 말하며 “시간적인 ‘전前(avant)’이 아니라 논리의 ‘전’”(Barba, E., 안치운 역, 2001:25)을 뜻하는 것이다.

2) “《최승희 기본춤》은 최승희에 의해서 1940년대 창안되기 시작한 후 1958년에 완성되었었고, 북한에서 《조선민족무용기본》이란 이름으로 상용화되고 있는 유일한 기본춤이다”(유화정·전하운, 2018:239).

이탈리아 태생인 바르바는 1964년 노르웨이에서 오딘 극단을 만들었고, 1966년 덴마크의 홀스테브로로 옮겨 정착한다. 그는 익숙한 서양 극형식인 발레와 마임 등 가까운 것들로부터 벗어나 발리, 인도, 대만 등 동양 전통 연극과 춤을 보면서 움직임 속에 반복되는 원칙을 찾는다(Barba, E., 안치운 역, 2001:348). 바르바는 오딘의 배우들이 개별 훈련을 통해 반복되는 원칙들을 행하고 있다는 것을 깨닫고는, 표현에 중점을 두던 구성에서 수행적 행동을 강조하는 원칙들 즉, 전-표현적 원칙을 탐구하는 것에 집중한다. 그는 단원들과 훈련을 하던 가운데 일상적 몸 기술에서 탈일상적 기술로 가기 위해 배우들이 가볍게 무릎을 굽히는 사츠sats 자세를 취한다는 것을 발견했다.

1964년부터 시작된 나의 연극 작업동안의 모든 것이 두 개의 노르웨이 단어 ‘크라프트kraft’와 ‘사츠sats’가 그것이다. ‘크라프트’는 힘, 능력을 의미한다. ‘사츠’라는 단어는 ‘폭발’ ‘충동’ 또는 ‘준비’ ‘……할 준비가 된’이라는 말로 번역될 수 있을 것이다. 우리의 작업 언어에서, 그것은, 움직이기 직전의 순간, 공간 속의 행동에 선행되는 순간, 모든 에너지가 이미 현존하고, 개입할 준비가 되어 있는, 비상할 준비가 되어있는 채 억제되고 연기된 순간을 의미한다. 오딘 극단의 ‘메소드méthode’는 결국 이 두 개의 단어로 귀착된다(Barba, E., 안치운 역, 2001:80).

이러한 움직임의 공통된 원칙을 발견한 바르바의 신체 연습은, 배우의 존재감이 확장될 수 있는 방법에 대한 연구에 중점을 둔다. 기본 원리를 숙달하기 위해 매일 균형의 변화, 중력의 중심 변형, 대립되는 몸의 긴장을 조절하는 훈련을 통해서 표현 이전의 단계가 열리게 된다. 전표현성은 일상에서 쓰는 에너지가 아니라 탈일상적인 에너지를 가진다. 이러한 탈일상적 에너지는 무대 위에서 배우에게 생명력을 갖게 하여 살아있는 존재감을 만든다. 처음에는 훈련이 배우를 이끌지만, 계속된 훈련은 그 배우의 중심을 이루고 성장의 순환이 일어나게 한다. 이것이 바로 수많은 연출가, 배우 등 대가들이 훈련의 중요성을 강조하는 이유라고 볼 수 있다.

바르바는 무대 행동을 표현적 층위와 전-표현적 층위로 나눈다. 그에 의하면 서로 다른 양식, 장르, 집단적 전통이 모두 전-표현적 무대 행동에 기초를 두고 있으며, 이들 사이에 공통점에 집중하는 가운데 각각의 고유한 특성이 발견된다. 발레나 마임 등 서로 다른 장르의 기본 요소들도 모두 균형변화의 원칙, 대항의 원칙 아래에 공통된 토대를 두고 전-표현적 층위에서 그 고유한 특성이 나타난다. 전-표현적 층위는 표현 이전의 충동이나 신체적 에너지로서, 이것이야말로 배우(무용가)의 창조성의 본질이다.

전 표현적인 층위에서 작업한다는 것은 배우에게는 자신의 무대적인 실존의 자질을 만든다는 것을 의미한다. 전-표현적인 층위의 능력을 갖지 못하면, 배우는 배우일 수 없다. 그가 공연 안에서 기능할 때 조차도, 연출가 또는 안무가의 손 안에서 순수하게 기능적인 재료밖에 되지 못할 것이다. 그가 한 등장인물의 의상, 몸짓, 말, 움직임 등을 채택하더라도, 진정한 무대적 현존 없이는 그는 단지 의상, 몸짓, 말, 움직임 일 뿐일 것이다(Barba, E., 안치운 역, 2001:201).

전-표현적 층위에서 나타나는 탈일상적인 에너지는 움직임의 원칙에 의해 생긴다. 그 대표적인 원칙이라고 할 수 있는 것은 불균형의 원리, 대항되는 힘의 원리라고 볼 수 있다. 불균형인 상태에서 균형을 유지하기 위해서는 신체에 긴장이 생기고 이 때 탈일상적인 에너지가 발생하게 되는데, 이것을 불균형의 원칙이라고 한다. 그리고 힘을 주는 방향과 그 반대 방향의 힘이 동시에 작용하는 힘의 대립으로 탈일상적 에너지가 발생하게 되는데, 이것을 대항되는 힘의 원칙이라고 말한다. 연극인류학에서의 이러한 움직임의 공통된 원칙 위에서 최승희는 무용수만이 아닌 배우의 개념으로, 그녀의 춤은 무용에서 연극으로 확장하여 논의되어질 수 있게 된다.

Ⅲ 연극인류학적 관점에서 본 무용가 최승희

1. 확장된 배우의 개념

바르바는 근대의 기획 속에서 구축된 서구중심의 연극학이 아니라, 동서양 연극을 동등하게 포괄하는 ‘연극 인류학’을 통해서 연극을 새로이 정의한다.³⁾ 연극인류학은 배우에 대한, 배우를 위한 연구라고 유제니오 바르바는 밝히고 있다. 전통적으로 동양의 경우, 배우는 무용수이자 가수이며 배우이고 이야기꾼이다. 그런데 왜 서양에서는 대사만하는 배우로 전문화되었는지, 그는 서양의 고정된 배우 개념에 대해 의문을 제기하고 반박한다. 그리하여 바르바는 연극의 장르적 근거를 희곡문학이 아닌 무대 행동(scenic behaviour)에 두며, 배우와 관객이 있는 조직된 상황 속에서의 탈일상성을 연극 행동의 핵심 요소로 여긴다. 문학이 아닌 행동을 중심으로 규정

³⁾ 근대의 기획 속에서 연극의 등장과 해체와 재정의 등, 연극인류학의 연극사적인 함의에 관한 자세한 논의는 김효(2009, 2002), “연극에서 공연학으로”, *드라마연구* 제 31호, “유제니오 바르바의 연극인류학 연구: 탈식민성에 관하여”, *한국연극학* 제 18호 등에서 보다 상세히 살펴볼 수 있다.

함에 따라, 연극 속에 춤이 핵심적으로 포함되게 되고 배우의 범주에 무용수가 자리하게 되었다(김효, 2009:87-88).

바르바는 이러한 중심이동이 이미 1930년대 이전부터 나타나고 있는 것으로 파악하고 있다. 최승희가 활발하게 활동하고 있을 당시, 세계의 공연 예술은 다음과 같은 방향으로 흘러가고 있었다.

1934년, 로마의 가을, 이탈리아 왕립 아카데미는 연극에 관한 대단한 세계 대회를 개최했다. 이번에는 연극과 춤의 경계에서, 루돌프 라반Rudolf Laban은 리드미컬한 움직임들의 밑그림을 종이 위에 고정시키기 위한 표기법 체계를 세웠다……많은 비평가들은 연극과 춤 그리고 팬터마임 사이의 경계가 그렇게 허물어지는 것을 보고는 혼란스러워했다. 형식에 대한 같은 강박관념이 니콜라이 에브라이노프Nicolai Evreinov, 막스 라인하르트, 알레산드르 타이로프 그리고 자크 코포로 하여금 코메디아 델라르테의 주석을 연구하도록, 팬터마임에 관심을 갖도록, 그리고 배우, 마임 배우, 무용수 사이의 구분을 선형적으로 부정하도록 추동하였다(Barba, E., 안치운 역, 2001:197-198).

이것은 우리가 세계 공연예술사 속에서 최승희의 춤과 공연이 어떠한 방향성 안에서 움직였는지 시야를 좀 더 확대하여 살펴보도록 하는 대목이다. 최승희의 춤에는 무용뿐만이 아닌 배우, 마임배우, 무용수가 가지고 있는 특징이 모두 함께 보여지며, 분화되지 않은 동양의 배우 개념을 내포하고 있다고 판단된다. 이러한 지점이 연구자로 하여금 그녀의 춤을 무용과 연극이라는 분리된 장르로 구별하는 것이 아니라, 포괄적 시각으로 고찰하도록 이끌었다고 사료된다.

바르바는 배우, 마임배우, 무용수 사이에는 어떠한 구분도 하지 않지만, 공연자를 이루는 층위에 대해서는 세분화하여 구분하고 있다. 무대 위 공연자의 작업은 세 층위로 구별되는 면들을 하나로 융합시킨다고 그는 명시한다. 첫 번째는 개인적인 층위, 두 번째는 같은 공연 장르에 속한 사람들 모두에게 공통되는 층위, 세 번째는 모든 시대와 문화를 초월해서 공연자 모두와 관련된 층위이다.

표 1. 공연자 작업층위의 요소와 특성

공연자의 작업층위	구성 요소	특성
1. 개인적인 것	배우의 개인의 감수성, 지성, 사회적 인식, 공연자를 독특하게 만드는 성격	관객이 쉽게 알아볼 수 있는 것 (전-표현성에서 공연으로의 이행을 결정함)
2. 같은 공연장르에 속한 이들에게 공통된 것	역사적, 문화적 맥락이나 연극 전통의 특수성 (이것을 통해 공연자 고유한 개성이 나타남)	

3. 모든 시대, 문화 속 공연자 모두와 관련된 것	문화 초월적이고 반복적인 원칙에 기초한 탈일상적 기술에 따른 몸과 정신의 사용 (다양한 기술이나 공연자의 무대적 현존과 에너지의 특수한 관습들이 그 위에 근거함)	1, 2의 밑바닥에 잠재되어 잘 보이지 않는 것 (이 원칙들은 연극인류학에 의해 전-표현성의 분야로 정의됨)
------------------------------	--	--

(Barba, E., 안치운 역, 2001:26의 표 재구성)

공연자가 겉으로 드러나는 총체적인 모습으로 관객에게 보여지는 것에 반해, 무대에 오르는 공연자는 위의 표와 같이 여러 층위로 나누어 논의할 수 있다. 이러한 측면으로 볼 때, 최승희와 그녀의 춤에 대한 연구의 층위 또한 다층위로 나누어 생각해 볼 수 있겠다. 겉으로 드러나는 표면적인 부분에 대해서 대중적인 논의가 진행되고 있고, 최승희의 작품과 활동에 관심을 가진 연구자들에 의해 지금까지 최승희 연구가 꾸준히 진행되어, 보다 다양한 시각으로 그녀를 조망해 보려는 노력이 이루어지고 있다. 그러나 거기에서 한 층위 더 들어가, ‘전-표현’적 층위에서 드러나는 존재감에 관한 연구는 아직까지 거의 이루어지지 않았다고 판단된다. 이러한 무용과 연극이 융합된 방향의 탐구를 통해, 최승희에 대한 이해를 공연예술적으로 넓게 확장할 수 있을 것이다.

2. 최승희 기본춤에 나타나는 전-표현성

‘기본춤’이란 필수로 익혀야 하는 기초 움직임을 엮은 것으로, 작품의 움직임이 원활하게 수행될 수 있도록 훈련하는데 목적이 있다. 앞에서 언급했듯이 전-표현은 표현과 분리될 수 없이, 실천 과정 속에서 전개되는 것이므로 최승희의 춤사위를 통해 살펴보아야 가능하다. 라반 움직임 분석법에 의해 남·북한의 기본춤을 객관적으로 비교 분석한 선행연구⁴⁾의 결과를 바탕으로, 최승희 춤의 전-표현적 층위에서 드러나는 존재감에 관하여 언급해 볼 수 있을 것이다. 먼저 선행된 논문의 대상과 그 비교지점에 대해 살펴보면 다음과 같다. 대상은 남한의 《박금술 기본춤》과 북한의 《최승희 기본춤》의 굵거리 움직임으로, 두 기본춤의 비교지점은 첫 번째, 상체와 바닥을 딛는 하체와의 연결, 두 번째, 시선을 통해 움직이는 사람이 공간을 어떻게 인식하는지, 세 번째, 호흡법에 따른 몸의 움직임 형태, 네 번째, 팔에서 나타나는 방향지향적인 몸의 형태로 나누어 남·북한 기본춤의 특성을 도출하였다. 이에 본 논문에서는 《최승희 기본춤》을 중심으로 이 네 가지 지점에 대해 고찰해보고자 한다.

⁴⁾ 선행 연구된 “Effort-shape이론을 통한 남·북 기본춤의 움직임 비교 분석 : 《박금술 기본춤》과 《최승희 기본춤》을 중심으로” 논문의 비교분석 결과를 바탕으로 최승희 춤의 전-표현성을 살펴본다. “굵거리장단의 움직임은 전체 기본춤의 초입에 등장하여 이후 발전되는 여타 장단 및 움직임들의 기초를 이룬다는 점에서 중요히 여겨진다”(유화정, 전하운, 2018:243).

1) 발의 움직임

선행연구에 의하면, 《최승희 기본춤》에서는 발로 바닥을 누를 때 ‘뿔기’가 있고 그 ‘끌어올리는 호흡’을 통해서 하체를 지지한다.(유화정·전하운, 2018:249-250) 바르바의 연극인류학에 의하면, 배우는 불균형을 통해서 관객에게 긴장감을 주고 눈을 뗄 수 없게 잡아두는 집중으로 이끄는데, 이는 끌어올리는 호흡을 통해 발의 접점을 최소화하는 최승희의 춤이 관객의 시선을 집중하게 만드는 요소로서 작용된다. 최승희가 직접 쓴 글에서도 공간 이동을 할 때 발의 사용과 불안정한 균형에 대한 언급을 찾아 볼 수 있다. 이는 연극인류학에서 언급하는 균형의 변화 원칙에 있어서, 인도와 발리 등 동양연극에서 나타나는 발의 특징을 최승희가 이미 이해하고 무용에 적용하고 있었다는 것을 반증해준다.

어떤 민족무용에서는 맨발 앞축으로 구르며 걸어나간다 든가, 무릎을 굽히고 두 다리를 벌린 채 발을 구르며 옆으로 걷는다 든가 하는 특징이 있으며... 조선 무용에서는 민족적 성격의 차이만이 아니라 훌륭한 버선을 신었던 관계로 발바닥 전체로 디디지 않고 바깥쪽만 디디며 발끝을 들고 걷는다 든가, 발뒤축으로 끈기 있게 뒤로 밀어나가며 걷는다 든가 하는 특징이 있다(이애순, 2015:57-58).

최승희는 매란방과 함께 경극의 발전을 위해 연구한 바도 있는데, 경극의 정립을 위한 연구(정병호, 1995:401)도 이러한 움직임의 원칙들 속에서 이루어졌을 것으로 판단된다. 바르바가 말하는 ‘대항이 되는 힘의 원칙’은 경극에 있어서 토대가 된다고 할 정도로 배우들의 움직임 전 체계가 그 위에 세워져 있다.⁵⁾ 20세기 배우 연구에 몰두했던 연출가 중, 메이어홀드는 “발이 땅에 디디지거나 옮겨질 때의 발의 역학을 통해서 배우의 재능을 알 수 있다”(Meyerhold, V., 1975:72)고 주장했고, 그로토프스키는 “발은 표현성의 중심이며 자기의 반응을 몸의 나머지 부분으로 전달한다”(Grotoski, J., 1968:143)고 할 만큼 발의 중요성을 강조한 바 있다.⁶⁾

《최승희 기본춤》의 굿거리 움직임에서도 발의 움직임을 중요시하는 명칭들이 두드러지게 나타난다. 그 명칭은 1) 보통걷기 2) 굽디디어 걷기 3) 비껴 걷기 4) 메고 퍼기와 메고 감기 5) 양손 위로 올렸다 휘감으며 옆으로 걷기 6) 활개 치며 뒤로 걷기 7) 한 손 앞으로 뻗 후 머리 휘감으며 꼬아 밟아 돌기로 이루어져 있다. 이

⁵⁾ 연극인류학에서는 중국의 경극에 대해 자주 언급된다. 매란방은 언급되지만, 어디에도 최승희의 이름은 찾아볼 수 없다. 강대국이 주도하는 권력과 이념의 대립으로 흔적 없이 사라진 그녀의 연구와 업적은 우리도 수십년 동안 침묵과 무관심으로 외면한 바 있는 안타까운 예술적 유실이 아닐 수 없다. 앞으로 최승희의 경극 정립에 관한 세계 공연 역사 기록과 연구도 빠짐없이 이루어져야 할 부분이라고 사료된다.

⁶⁾ Barba, E., 안치운(역, 2001: 45-46)에서 재인용.

는 최승희가 춤을 안무할 때나 가르칠 때에도 몸의 형태와 동작 이전에, 균형의 변화 원칙과 관련된 발의 사용을 중시하고 있다는 것을 추정해 볼 수 있는 대목이다.

2) 시선

《최승희 기본춤》은 프로시니엄 무대에서 직접적인 시선으로 관객을 바라보고 명확한 방향을 주시한다.(유화정·전하운, 2018:250) 관객은 무대 위 배우의 시선이 어디를 향하는지 따라가게 되며, 무엇을 표현하는지 발견하고 함께 공감하게 된다. 최승희 춤 중에서 두드러지는 탈일상적 시선의 예로는 1931년에 발표된 발레 《광상곡》이나 1937년 초립을 쓴 소년의 코믹한 춤 《초립동》, 불상의 아름다움을 표현한 《보살춤》을 들 수 있다.



그림 1. 《광상곡》
(정병호, 1995:14-15)



그림 2. 《보살춤》
(이영란, 2014:61)



그림 3. 《초립동》
(이애순, 2002:109)

최승희는 탈일상적인 시선을 통해서, 에너지의 질적인 변화를 일으키고 관객의 시선을 이끈다. 최승희 춤에 있어서 표정연기는 이러한 적극적인 시선의 확장된 표현이라고 할 수 있다. 표정은 몸과 정신을 일관되게 보여줄 수 있는 가장 명확하고 큰 연기적 부분을 차지하며, 위의 사진에서도 확인할 수 있듯이 각각의 춤에 있어, 연기 예술적 특징이 두드러지는 지점이다.

1944년 20일 동안 23회의 장기공연 중에서, 장검을 들고 타악기 반주에 맞추어 춘 《장검무》에 대한 평을 통해,(정병호, 1995:229)⁷⁾ 당시 무대 위에서 관객과의 교감을 이끄는 최승희의 존재감을 짐작할 수 있을 것이다. 행위자의 시선은 주장이나

⁷⁾ “객석에 불이 꺼지고 공연이 시작되자…… 그때에 뒷좌석에 자리한 조선 사람들에게서 일제히 조선말로 최승희를 성원하는 함성이 들렸다. 이것은 성원이라기보다는 최승희가 휘두르며 추는 검무에 맞춘 민족의 함성으로 보였다. 아마 그 때 이 공연을 본 일본 사람들치고 공포감을 느끼지 않은 사람이 없었을 것이다”(다카시마 유브로, 1991, 「근대대가인전」).

메시지를 강하게 표현할 수 있어, 무언의 대사를 전달할 수 있는 부분이기도 하다. 또한 무대행동의 안감과 겉감이 하나가 된, 극적 표현이 관객에게 전달 될 수 있도록 공간을 적극적으로 인식하는 것이다. 희노애락의 감정을 통해 안무에서 의도한 의미작용이 풍부하게 보여질 수 있고, 관객과 주고받는 교감 또한 극대화될 수 있는 부분이다.

3) 호흡

《최승희 기본춤》에서는 호흡을 할 때 가슴 부위의 움직임이 자유롭고, 아랫배와 가슴 두 군데에 에너지의 근원을 둔다.(유화정·전하윤, 2018:251) 바르바와 연극적 영향을 주고받은 연출가 그로토프스키⁸⁾는 배우의 중심을 골반과 함께 등뼈의 아래 부분인, ‘명치(solar plexus)’라고 언급한 바 있다. 이곳은 에너지의 중심이 집중되는 지점으로, 최승희의 두 군데의 에너지 근원에 대한 설명과 맥락을 같이하고 있다. 그녀의 춤이 전-표현적 층위에서, 감정 에너지가 팽창된 극적 움직임이라는 것을 설명하는데 유효하다고 판단된다.

또한, 《최승희 기본춤》에서는 첫 박에 신체의 모든 부위에서 ‘튀기기’⁹⁾가 빠르게 나타나고 ‘전주르기’가 자주 나타난다고 설명하고 있다(유화정, 전하윤, 2018:247). 이는 호흡을 내쉬고 다음 동작으로 가기위한 준비이자 충동인 사츠의 자세인 것을 알 수 있다. ‘전주르기’¹⁰⁾가 사전적으로는 쉬어가는 의미라고 하지만 이것은 쉬는 것이 아니다. 외적으로는 부동의 상태로 멈추지만 움직임이 내부에서 계속되고, 안에서 에너지가 팽창되며 그 에너지를 잠깐 보류하는 것이다. 이것은 무언가를 하려고 결정하는 순간이며, 무대 위에서 하나의 목적을 향한 집중의 순간이다. 이는 앞에서 언급했던 연극인류학적 메소드인, ‘크라프트kraft’와 ‘사츠sats’, 즉, 에너지와 충동으로 설명될 수 있는 지점이다.

⁸⁾ Grotowski, J.(1933-1999) 폴란드 연극 연출가. 연극의 본질인 배우와 관객에 초점을 둔 가난한 연극 주장. 배우 훈련에 대한 탐구. 바르바는 1961년 폴란드 오폴레(Opole)에 가서 그로토프스키와 3년간 연출 작업을 함께 한다.

⁹⁾ “가벼운 무게, 빨라지는 시간, 간접적인 공간 에포트가 합쳐져서 ‘튀기기(flick)’충동이 완성된다”(유화정, 전하윤, 2018:245).

¹⁰⁾ 사전적 의미는 움직임을 진행하다가 동작을 강조하기 위해 쉬어간다는 의미다. 《최승희 기본춤》에서 사용하는 전문용어로 의미는 중심을 옮기면서 무릎을 굽히거나 앉을 때 사용하는 호흡이다. 열리는 호흡이라고 말하기도 한다. 남한의 무용용어 ‘어르기’와 같다(김해금, 2013:138에서 재인용).

4) 팔의 움직임

《최승희 기본춤》에서는 호흡을 최대한 끌어올려서 외형적으로 점점 크고 화려한 움직임의 특징을 도출한다(유화정·전하윤, 2018:252). 호흡은 에너지, 감정, 정신의 집중 등 여러 가지 요소와 관련된다. 특히 감정과 행동의 변화는 호흡을 통해 나타난다. 선행연구에서 발견되는 ‘최대한의 호흡’은 감정의 표현과 행동의 변화가 많은 최승희 춤에 있어서 연기적인 요소와 상관성이 있다고 판단된다. 그리고 호흡은 공연이 이루어지는 극장의 크기와의 연관성이 있으며, 우리의 리듬, 장단과의 연관성 속에서 보다 세밀히 연구되어야 할 부분이라고 판단된다. 반복되는 원칙, 사츠, 배우의 에너지 등의 모든 방식들이 전-표현적 층위에서 결합되고, 회전 동작을 하면서 더욱 입체적으로 발전하게 된다. 아랫배와 가슴 부위 두 군데에 중심을 두어 강력한 구심점이 생기고, 척추로부터 뻗는 팔의 변화에 따라 역동성을 갖게 되는 것이다.

이 때, 모든 정신과 신체 에너지를 동원한 움직임은 예기치 않은 의미작용을 만들게 된다. 관객 안에서 지각의 변화를 발생시키는 움직임은 그것이 척추로부터 나오는 살아있는 충동과 움직임이기 때문에 가능하다고 연극인류학에서는 말한다. 척추로부터의 움직임은 20세기 배우의 연기에 혁신을 가져온 Stanislavsky, k.(1863-1938)에서부터 연극의 본질에 대해 천착했던 Grotowski, J.(1933-1999)에 이르기까지 “‘신체적인 행동’의 대가들에게서 발견되는 것이다.”¹¹⁾ 이러한 척추로부터 시작되는 팔의 움직임은 《최승희 기본춤》에서 뿐만이 아니라, 그녀의 수많은 공연에 있어서 섬세한 손의 움직임과 생동감 있는 극적 표현에도 적용되었을 것으로 판단된다.

¹¹⁾Barba, E., 안치윤, 이준재 (역, 2011: 58)에서 재인용.

IV 결론

최승희는 자유가 박탈된 시대에 우리나라의 문화와 예술이 가진 고유한 아름다움을 몸의 언어로 탐구하고, 동서양의 경험을 통해 움직임의 양식화를 무대 위에 실현시키고자 노력한 예술가라고 할 수 있다. 본 논문에서는 최승희를 ‘무용가’에서 확장된 개념의 ‘배우’로 연구의 범위를 넓혀서 고찰해 보았다. 보다 다양하고 세밀한 부분에 대한 논의는 차후를 기약하게 된 한계점이 있지만, 연극인류학을 통하여 최승희를 바라보며 그녀에 대한 논의의 지평을 보다 확대하려하는 첫 번째 시도라는 점에서 의미가 있다고 할 것이다.

연극인류학적 관점으로 《최승희 기본춤》의 굵거리 움직임을 살펴본 결과, 무용과 연극의 장르를 초월하는 무대 위 움직임의 원칙 속에서 확장되는 그녀의 존재감에 대해 발견하고 논의할 수 있었다. 첫째, 불안정한 균형을 통해서 긴장감을 주어 관객으로 하여금 집중을 이끈다. 둘째, 직접적인 시선은 관객에게 전달하고자 하는 대사 혹은 주장이 함께 담겨져 있어, 감정을 적극적으로 표현할 수 있는 연기적 요소를 극대화시킬 수 있다. 셋째, 첫 박의 텅기거나 전주르기를 통해 내면에 응축된 에너지를 이용한 연기를 펼칠 수 있고, 호흡을 지연시키는 저항을 만들어서 움직임의 변형을 창조할 수 있게 해준다. 넷째, 반복되는 원칙, 사츠, 배우의 에너지가 전-표현적 층위에서 결합되어 존재감을 확장하고, 몸통의 뿌리인 척추에서부터 시작되는 움직임이 입체적이고 화려한 동작으로 발전할 수 있도록 만든다. 그리하여 최승희 춤에서 보여지는 빠른 동작은 어떤 균형의 변화에도 반응할 수 있는 훈련이 극대화된 결과라고 판단할 수 있다. 이와는 반대로, 움직임이 극도로 느린 보살춤 같은 작품은 대항되는 힘의 저항으로 에너지가 절제되어 마치 아무것도 표현하지 않는 것처럼 보이지만, 내면에 응축된 에너지를 이용한 연기를 펼칠 수 있다고 판단된다.

《최승희 기본춤》이 시기적으로는 1940년에 창안되기 시작해 월북 후 1958년 완성된 것이지만(유화정, 정하운, 2018:239), 이것은 그녀가 1926년 무용을 시작하고부터 다양한 문화와 예술을 가진 동서양의 움직임에 대한 질문을 통해 얻게 된, 생의 과정 전체에 걸친 연구에서 나온 훈련체계라고 볼 수 있다. 우리나라가 분단이 되기 이전부터 시작된 움직임 연구의 축적이라는 점을 생각하면, 북의 기본춤이라는 경계를 든다는 것이 연극인류학적 관점으로 살펴볼 때 무의미해진다. “남북한의 무용은 그 원류적 시발점이 하나의 무용형태에서 비롯되었으며 단지 분단 이후 교류

가 단절되는 상황 하에서” 변형되었다고 한경자의 논문(2002:2)에서도 밝히고 있다.

유제니오 바르바는 연극인류학적 접근으로 움직임의 원칙들과 표현 이전의 전-표현적 층위에서 나타나는 배우의 존재감에 대한 연구에 집중하며, 동서를 뛰어넘고 남북을 가로지르는 탈영토화를 통해 하나의 커다란 무대 위에 배우들을 세우고 함께 만나게 한다. 연극을 하는 의미는 무엇인가? 식민지 시대에 그녀가 무대 위에서 춤을 춘다는 의미는 무엇인가? 그녀의 춤은 춤이라는 경계를 넘어 더욱 넓은 공연 예술의 영역에서 바라볼 때, 그리고 주변 장르의 예술과 세계사 등 연구 영역의 확대와 긴밀한 연계가 이루어질 때, 보다 선명한 윤곽과 맥락을 드러낼 수 있을 것이다. 무용가 최승희가 몰두했었던 것은 길으로 드러나는 화려한 표현만이 아닌, 바로 연극인류학에서 말하는 전-표현이라고 판단된다. 이는 눈에 보이지 않지만 느낄 수 있는 존재감과 연관되고, 최승희의 무대 존재감에 대해 연구할 수 있는 실마리를 제공해준다.

영혼의 움직임인 춤은 몸을 통해 외적으로 드러나는 공감과 통합의 표현이다. 동시에 그것을 막는 것에 대한 저항의 표현이기도 하다. 또한 춤의 외형적인 모습과 내면이 서로 분리될 수 없는 일관성을 갖는 것이라면 무용가 최승희의 경우, 그녀에 대한 평가는 개인적인 층위의 말이나 글이 아닌 춤을 통해, 과연 그녀가 무엇을 이야기하고자 했는지 전-표현적 층위의 연구와 함께 계속되어야만 명확해지리라 판단된다. 아직도 지구상 유일한 분단국가로 남아있는 현재의 상황 속에서 우리는, 최승희의 춤을 통해 이념과 예술의 차이점이 아닌 공통점, 그 만나는 지점인 접점을 찾아야 할 때이다. 춤은 벽을 단단히 세우는 행위가 아닌, 모든 벽을 허무는 행위이기 때문이다. 그것이 그녀가 우리나라의 엄혹한 역사 속에서도 춤을 춘 이유일 것이다.

- 김효(2002), “유제니오 바르바의 연극인류학 연구-탈식민성에 관하여-”, 한국연극학회, **한국연극학회지 18**, 221-242.
- _____(2009), “연극학에서 공연학으로”, 한국드라마학회, **드라마연구 31**, 71-112.
- 유화정, 전하윤(2018), “Effort-shape이론을 통한 남·북 기본춤의 움직임 비교 분석 : 《박금슬 기본춤》과 《최승희 기본춤》을 중심으로”, 한국무용교육학회, **한국무용교육학회지 29(3)**, 237-254.
- 이애순(2002), **최승희 무용예술연구**, 서울: 국학자료원.
- _____(2015), **최승희무용예술문집**, 서울: 국학자료원.
- 이영란(2014), **최승희 무용예술사상**, 서울: 민속원.
- 정병호(1995), **춤추는 최승희-세계를 휘어잡은 조선 여자**, 서울: 뿌리깊은나무.
- 조보미(2015), “한국무용 아랫몸사위 기본무 구성 원리”, 한국무용교육학회, **한국무용교육학회지 26(1)**, 181-189.
- 한경자(2002), “남북한 무용의 형태 변화 비교”, 한국무용교육학회, **한국무용교육학회지 16(2)**, 1-16.
- _____(2018), “최승희춤, 미국·유럽·중남미 순회공연 연구”, 무용역사기록학회, **무용역사기록학회지 50**, 151-175.
- Barba, E.(1993), *Le canoe de Papier*, 안치운, 이준재(역, 2001), **연극인류학-종이로 만든 배**, 서울: 문학과 지성사.
- Grotowski, J. (1968), *Twards a Poor Theatre*, Holstebro : Oden Teatret Forlag.
- Meyerhold, V. (1975), *Ecrits sur le théâtre, tome 2*, trad. préface et notes de Béatrice Picon-Vallin, La Cité-L'Age d'Homme.