자기민족지적 응시

- 박영인의 작품에 나타난 조선무용의 재발견 -

손옥주*

<차 례>

1. 서론
2. 본론
1) 박영인의 생애
2) 박영인의 조선무용과 자기민족지의 문제
3) 응시와 해석 사이에서: 독일 언론 속 박영인
3. 결론

【국문초록】

본 논문은 쿠니 마사미라는 일본명으로 더욱 잘 알려진 조선 출신의 신무용가 박영인(1908-2007)의 베를린 활동 시기에 대해 살펴보고자 한다. 울산 출신인 그는 고국에서 유년시절을 보낸 후 학업을 위해 일본으로 건너갔고, 유학 시절동안 일본 근대무용의 아버지라 일컬어지는 이시이 바쿠 등의 스승을 통해 본격적으로 유럽식 근대 무용을 접하게 된다.

---

* 이 논문은 2014년 정부재원(교육부)으로 한국연구재단의 지원을 받아 연구되었음. (NRF-2014S1A5B5A01011745)

** 중앙대 연극학과 전임연구원

이후 1937년 베를린으로 활동 무대를 옮긴 박영인은 제 2차 세계대전이 끝날 때까지 독일을 중심으로 무용 활동을 지속하며 현지 관객들에게 조선무용을 활발히 소개한다. 본 논문은 그의 베를린 시기의 활동에 대해 주목함으로써 그 시기의 대표작인 「검무」나 「조선 신랑의 춤」에 나타나는 '조선화된 춤'의 메커니즘에 대해 살펴보고자 한다. 박영인은 어떠한 방식으로 자신의 형상과 움직임을 근대 독일 무용계 안에서 재현해냈는가? 또한 그의 조선무용이 전해주는 낯섦에 대한 현지 관객들의 수용 양상은 어떠했을까? 본 논문은 당시 독일에서 발간되었던 박영인의 공연에 관한 신문과 잡지, 공연 프로그램 등의 자료를 기초로 하여 위 질문들에 대한 답을 찾아나가고자 한다.

주제어: 박영인, 쿠니 마사미, 조선무용, 자기민족지, 문화적 재현

1. 서론

> 무용가 그 자신이 우월한 세계관(웰트안샤웅)을 가지는 것이 제일로 필요하게 되엇다. 그우에 건설된 무용만이 참의미의 무용인 것이다. […] 기꺼운 때에 「춤」추는 것이라고만 생각하엿든 춤과 우에서 말한 무용과는 참으로 큰 차이가 잇는 것이다. 이러케 되면 「춤」이라는 말로 무용을 설명하는 것은 불가능한 것이고 따라서 무용의 개념은 훨씬 확대된 것이 되는 것이다.[1)]

1936년 4월 10일부터 12일까지 총 3회에 걸쳐 『동아일보』에 게재된 「무용과 생활」이라는 제목의 칼럼에서 무용가 박영인은 '춤'

1) 박영인, 「세계관, 인격은 무용의 필순조건」(3), 『동아일보』, 1936년 4월 12일자, 7면.

과 '무용' 간의 차이에 대해 언급한 바 있다. 그에 따르면, '춤'의 생리는 즉흥적으로 이루어지는 감정의 표출("기꺼운 때에 「춤」추는 것")에 국한되는 반면, '무용'은 춤추는 인간의 감정뿐만 아니라 그가 구축해온 세계관, 즉 이성적 판단력과 자기 인격 등에 근거한 개성적 관점("웰트안샤웅")을 갖추었는지의 여부에 따라 판별된다.[2] 그런 점에서 '무용'은 기존의 '춤'을 포괄하는 동시에, 이를 끊임없이 넘어서기 위한 새로운 근대적 개념으로 호출된다. 다시 말해, 이제 무용은 춤추는 자의 감정 표출 영역을 넘어서서 의식적인 자기표현의 매개로 거듭나는 것이다.

본 논문은 최승희(1911-1969), 조택원(1907-1976) 등 동시대에 활동했던 동료 무용가들과는 달리 우리 무용사에서 거의 완벽하게 잊혀버린 울산 출신의 신무용가 박영인(일본명 쿠니 마사미邦正美, 1908-2007)의 일제시기 활동을 조명함으로써, 이처럼 '무용'이라는 개념이 우리 무용사 안에서 예술의 근대성을 가늠하는 척도로 정립되는 과정을 살펴보고자 한다. 이를 위해 특히 본 논문은 1937년부터 1945년까지 이어진 박영인의 베를린 활동 시기를 중점적으로 살펴봄으로써, 당시 예술적·학문적 영역 안으로 활발하게 포섭되어간 무용장르가 '조선 출신의 일본인 무용가'라는 그의 시대징후적 정체성 안에서 굴절되는 양상에 주목하고자 한다. 독일어에 능통한 도쿄제대 미학과 출신의 지식인이었던 박영인의 경우, 무용가로서 작품 활동을 펼쳤을 뿐만 아니라 무용학자로서 일

---

2) 위 인용문에서 박영인은 '세계관'을 뜻하는 독일어 '벨트안샤웅(Weltanschauung)'(원문에서는 '웰트안샤웅'이라고 표기함)을 직접 언급하였다. '벨트안샤웅'은 칸트의 저작 『판단력 비판(Kritik der Urteilskraft)』(1790)에서 처음 등장한 개념으로 알려져 있는데, 당시 칸트는 "감각을 넘어서는 직관(der Übersinnlichen Anschauung)"에 대한 능력, 즉 감각과 지성을 종합하는 능력으로 이 개념을 정립한 바 있다.
Immanuel Kant (Hrsg. Wilhelm Weischedel), *Kritik der Urteilskraft,* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974, p.177.

본어 및 독일어로 된 다수의 저작을 남겼다는 개인적 이력으로 인해 동시대의 조선 출신 무용가들과 구분되곤 했는데,[3] 역설적이게도 이 같은 구분기준들이 최종 수렴되는 지점에는 '조선무용의 창작'이라는 시대적 사명이 자리하고 있었다. 말하자면 독일을 중심으로 활동하며 독일어권 관객들에게 독일어로 직접 자신의 활동에 대해 알릴 수 있었다는 점에서 박영인은 여타 조선 출신 무용가들에 비해 보다 수월하게 타 문화권과의 소통 구조를 체현할 수 있었지만, 정작 그 구조 안에서 끊임없이 반복 생산된 예술적 결과물이란 조선 출신 동료들의 해외 활동에서 나타나는 바와 동일하게 '조선' 혹은 '동양'이라는 심상지리적 경계 내부로 포섭되어갔던 것이다.

그러나 이 지점에서 우리가 주목해야 할 것은 박영인의 무용 활동이 1930,40년대 당시 최신 무용의 중심지로 부상했던 독일 무용계에 단순히 '조선적인 것', 더 나아가 '동양적인 것'을 소개하고 전파했음에 그치지 않는다는 점이다. 오히려 그의 활동은 글로벌리즘이 지배하는 세계 무용계의 한복판에서 '조선적인 것'이 무용 창작의 소재로 발굴되고, 이를 통해 구현되는 무용가의 창작 양식이란 전통의 재현보다는 창작자의 개성적 관점을 드러내기 위한 하나의 방식으로 이해·수용되었다는 사실에서 그 의미를 찾아볼 수 있다. 그런 점에서 박영인의 조선무용은 고래로부터의 전승 여부와는 무관한, 어디까지나 조선적 이미지나 소재를 차용하여 만든 안무가 개인의 창작무였다는 사실로 귀결된다. 그런데 여기서

3) "여기에서 우리는 그저 춤추는 무용가가 아니라 이론을 세우고 나가서는 실제 무대 우에 올라 우리 무용을 본보기로 보이는 무용가를 가진 자랑을 느낄 수 잇다. 방금 구주무용계의 모든 조명이 한 초점 - 우리의 무용인 박영인 씨 한 몸에 모인 것이 어찌 우리의 자랑이 아닐 것인가."
필자 미상, 「세계에 빛나는 우리 명장; 무용예술의 정화! 박영인 씨는 독일서 연찬 최승희 여사는 세계 행각 형식적 근대무를 표징화」, 『동아일보』, 1939년 1월 4일자, 2면.

또 하나 주목해야 할 점은 바로 박영인의 조선무용이 독일 현지의 관객들에게 결코 일방적으로, 다시 말해 마냥 '낯선 것' 혹은 '이해 불가능한 것'으로 수용되지 않았다는 것이다. 오히려 그 대신, '낯설지만 이해 가능한 것'이자 '신비로운 미적 체험을 가능케 하는 새로운 미디어'로 각광받았다. 그렇다면 이처럼 '낯설지만 결코 낯선 것만은 아닌'이라는 결과를 도출시켰던 근대 시기의 무용 체험이란 어떻게 해서 가능해진 것일까?

본 논문은 근대 시기 박영인의 독일 활동을 나침반삼아 위의 질문에 대한 답을 찾아가는 여정이라 할 수 있으며, 이를 위해 다음과 같은 구성을 취한다. 우선, 국내 무용계뿐만 아니라 예술학 전반에 걸쳐 지금까지 거의 논의된 바 없는 박영인의 생애를 살펴본 후, 그의 독일 활동 시기에 보다 초점을 맞추기 위해 당시 그가 베를린에서 선보였던 초기 공연 작품들의 목록과 각 작품마다의 특징에 대해 살펴볼 것이다.[4] 이들 작품들 중에서도 특히 「검무」와 「초립동」 등 당시 유행하던 조선 신무용의 대표작들을 차용한

---

4) 지금까지 국내에서 발표된 박영인에 관한 단독 학술 연구물로는 박영인의 도구(渡歐) 이전 활동을 중점적으로 살펴본 김호연의 논문이 유일하다. 해외에서 발표되거나 출판된 논문으로는 박영인의 1930년대 활동과 전후 일본 무용계에 끼친 영향을 분석한 요시다 유키히코(吉田悠樹彦)의 논고(일문)와 박영인의 독일 활동을 나치 독일의 문화정책과의 연관성 속에서 살펴본 카트린 엔드레스(Katrin Endres)의 하이델베르크 대학 마기스터 학위 논문(독문), 그리고 박영인의 독일 활동을 자기 전유와 자기 발견이라는 담론을 통해 분석한 손옥주의 논문(영문) 등이 있다.
김호연, 「현대무용가 박영인의 초기 활동 연구」, 『무용예술학연구』 52-1, 2015, 1-14쪽; 吉田悠樹彦,「邦正美を偲んで-邦正美と30年代のドイツ、そして戦後の舞踊界」, 『Corpus』第6号, コルプス, 2009年2月, 20-28頁; Katrin Endres, *Der Tänzer Kuni Masami(1908-2007) - Die Berliner Jahre(1936-1945),* Magister Thesis, Ruprecht-Karls_Universität Heidelberg, 2012; Okju Son, *Between Self-Appropriation and Self-Discovery: Park Yeong-in in German Dance Modernity*, in: *The official proceedings of the 7th World Congress of Korean Studies.* Web. 2014, https://congress.aks.ac.kr:52525/korean/files/2_1413536315.pdf.

「검무(Dolchtanz)」와 「조선 신랑의 춤(Tanz eines koreanischen Bräutigams)」 등의 작품을 중점적으로 살펴봄으로써 독일 무용계를 사로잡은 박영인의 조선무용이 창작자 자신의 '자기민족지적 관점'과 결부되어 독일 관객들에게 수용 가능한 미적 대상으로 전이되는 과정을 추적하고자 한다. 문예학자 메리 루이스 프랫(Mary Louise Pratt)에 따르면, "자기민족지(autoethnography)" 혹은 "자기민족지적 표현(autoethnographic expression)"이란 식민대상의 자기재현이 어디까지나 자신을 다스리는 식민주체의 언어와 "결부된(*engage with*)"[5] 상태 안에서 이루어짐을 뜻한다. 이는 박영인의 무용 활동과 관련하여 중요한 시사점을 제공해주는데, 자기민족지적 재현의 메커니즘이 담지하고 있는 이 같은 이중성, 즉 타자의 언어 혹은 시선 안에서 1차로 굴절되어버린 자아의 모습을 역으로 내면화시켰을 때 비로소 나타나는 자민족에 대한 '전도된 초상'이야말로 '조선', '일본', '동양' 등의 문화지리적 기호로 대표되던 박영인 무용작의 핵심을 이룬다는 점에서 특히 그러하다. 이어지는 장에서는 박영인의 활동 양상을 추측케 하는, 당시 독일 현지에서 발간된 신문 및 잡지 기사를 인용·분석할 것이다. 1930, 40년대에 출간된 이들 기사를 살펴봄으로써 박영인의 무용 활동에 내포된 자기민족지적 특징이 타 문화, 특히 동아시아 문화에 대한 독일 현지 관객들의 이해에 상응하는 지점에 대해 고찰할 것이다.

본 논문의 분석 대상인 박영인의 경우, 2차 세계대전이라는 시기적 특수성과 맞물려 한국-일본-독일이라는 서로 다른 문화권을 오가는 삶을 살았던 만큼 그의 무용 활동과 관련한 자료를 확보하는 것은 결코 쉽지 않은 일이었다. 그 와중에 본 연구자는 독일 쾰른에 위치한 무용 아카이브에서 그의 활동을 기록한

5) Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation,* London; New York: Routledge, 2008(1992), p.9.

다수의 자료를 접하게 되어 이번 연구의 1차 사료로 활용할 수 있었다. 그러나 박영인의 무용 활동을 직접적으로 전해주는 자료들 중 지금까지 남아있는 자료로는 아쉽게도 초기 공연작 목록과 그에 대한 간략한 설명문, 그리고 몇몇 작품 사진 및 언론 보도 등으로 그 수가 극히 한정되어있었던 까닭에, 연구 시작 단계에서부터 불가피한 한계를 예측할 수밖에 없었다. 그럼에도 불구하고 지금까지 국내 학계에 소개된 바 없는 박영인의 해외 창작 활동을 학술적으로 살펴봄으로써 조선 근대 지식인의 표상을 무용장르 안에서 재조명할 뿐만 아니라, 국내 근대 공연예술 관련 연구의 스펙트럼을 한층 더 넓힐 수 있을 것이라 기대한다.

2. 본론

1) 박영인의 생애

박영인은 한일병합 2년 전인 1908년, 울산시 중구 학산동 122번지에서 태어났다.[6] 열혈 개화파인 부친 박남극 옹의 장남으로 태어나 유년 시절을 고향인 울산에서 유복하게 보낸 그는 울산 양사초등학교와 부산중학교를 졸업한 후,[7] 일본으로 건너가 명문 마츠에 고

---

6) 서대현, 「일본 무용교육 기틀 마련 세계 넘나든 울산인 - "나는 세계인이다"(상)」, 『경상일보』 인터넷판 2006년 5월 15일자, http://www.ksilbo.co.kr/news/articleView.html?idxno=152562
이하 박영인의 생애와 관련해서는 2006년 5월 15, 16, 18, 21, 23일에 경상일보 인터넷판에 실린 서대현 기자의 연속 기사를 참조하였다.

7) 박영인은 생전 자신의 저서를 통해 여러 차례 자신이 에하라 마사미(江原正美)라는 본명으로 1908년 일본 가마쿠라에서 태어났음을 주장한 바 있으나, 이는 전후 일본으로 최종 귀화한 그가 조선 출신이라는 자신의 정

등학교에 진학하였으며 고등학교 졸업 후에는 도쿄제국대학 미학과에 입학하여 인문학 연구에 본격적으로 몰입하기 시작하였다. 또한 대학 재학 시기 당시 동아시아 문화의 중심지 역할을 수행했던 도쿄에서 동시대 최신 문화를 접할 수 있었던 그는 일본 근대무용의 아버지라 일컬어지는 이시이 바쿠(1886-1962)가 운영하는 사설 무용 연구소에서 약 6개월 간 무용 기초를 배우기도 한다.[8] 본래 박영인은 무용비평가를 지망하였으나, "비평의 능력"은 어디까지나 "그 기교가 생활과 결합"[9]될 때 발현되는 것임을 깨달아 대학 시기부터 본격적으로 무용 활동을 시작하게 된 것이다. 그리하여 그는 이시이 바쿠의 연구소에서 무용 교습을 받은 이후에도 당시 도쿄를 방문 중이던 미국 무용가 "폴레스트 가-네트"와 "아돌프 에-블"[10]의 문하에서 발레 교습을 이어가는 등 다양한 성격의 무용 수업에 매진하게 된다. 이후, 1933년 1월 8일에 도쿄 일본청년관에서 첫 개인 발표회를 개최한 그는 같은 해 도쿄 세타카야 지역에 개인 무용 연구소를 마련하여 무용 활동의 기반을 마련하기에 이른다.[11] 「창세기(創世記)」, 「세기말(世紀末)」, 「정석분석(定石分析)」 등의 1회 발표작 제목들을 통해 유추해 볼 수 있듯이, 대학 졸업 직후라 할 수 있는 이 시기에 그가 발표한 작품들은 주로 당시 서양에서 유행하던 학술 담론이나 예술 경향의 영향을 받아 인간의 감정·충동 등을 소재화한 것으로 보이는데, 당시 다수의 국내 언론은 이 같은

체성을 숨긴 채 활동을 이어가기 위해 의도적으로 선택한 오류로 보인다. 태생에 관한 박영인의 주장은 Katrin Endres, op. cit, p.7 참조 바람.

8) 서대현, 「한국 전통춤 뼈대로 창작무용도 선보여」, 『경상일보』 인터넷판 2006년 5월 16일자, http://www.ksilbo.co.kr/news/articleView.html?idxno=152742

9) 오병년, 「이지적으로 미를 구성하는 신흥무용가 박영인 씨」, 『동아일보』 1937년 9월 10일자, 6면.

10) 같은 글.

11) 박영인의 일본 내 초기 공연 목록과 관련하여 김호연, 앞의 논문, 4쪽, 〈표 1〉 참조 바람.

박영인의 작품 성향과 그의 활동 이력에 대해 '이지적'이라는 평가를 내린 바 있다.[12]

1930년대 중반에 이르러 박영인은 마침내 자신의 주요 활동처인 일본을 떠나 유럽으로 향하게 된다. 사실 그동안 그의 유럽행을 가능케 한 결정적인 계기는 분분하게 제기되어왔는데, 그중에서도 특별히 설득력 있는 두 가지 가능성에 대해 언급하자면 우선, 당시 독일어권 표현무용(Ausdruckstanz)[13]을 대표하던 오스트리아 출신의 무용가 게르트루트 보덴비저(Gertrud Bodenwieser, 1890-1959)와의 조우를 들 수 있다. 보덴비저는 1934년에 자신의 무용단을 이끌고 일본과 조선 등지를 방문하였는데, 마침 방문 기간 동안 도쿄에서 개최되었던 박영인의 무용 발표회를 관람하게 된다. 이를 계기로 박영인의 무용작에 관심을 갖게 된 그녀는 2년 뒤인 1936년에 그를 자신이 몸담고 있던 오스트리아 빈의 무용학교 강사로 초빙하기에 이르렀고, 이 같은 제안에 따라 박영인은 유럽 현지의 학생들에게 동양무용을 교수하기 위해 1936년 말에 유럽으로 떠나기로 결심한다.[14] 다른 한편, 1993년

12) 오병년, 앞의 기사, 6면; 백해남, 「동경무용계의 전망」, 『삼천리』 6-7, 1934년 6월 1일자, 173쪽 ("그의 작품 〈창세기〉라든지 〈세기말〉 갓흔 것은 그가 인테리인만콤 그의 장래를 보증하는 가작일 뜻하다."); 필자 미상, 「무용가 박영인 씨 백림무용대학에 입학, 고전 무용도 열심히 연구」, 『동아일보』 1937년 7월 16일자, 6면 ("이지적 무용으로 이름 높은 우리의 박영인 씨") 등 참조 바람.

13) "독일 표현무용(deutscher Ausdruckstanz)"은 1920년대부터 독일어권을 중심으로 본격적으로 대두되기 시작한 무용 경향을 일컫는 용어로, 아름다움과 조화·균형 등을 넘어서서 인간의 원초적 충동이나 그로테스크한 모습까지도 작품의 전면에 부각시킴으로써 "추의 미학(Ästhetik des Häßlichen)"을 그 특징으로 삼았다.
Gabriele Brandstetter, *Tanz-Lektüren: Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde,* Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1995, pp.33-34.

14) 필자 미상, 「동양무용을 교수하려 박영인 군이 도구-오태리국 권위자의 초빙을 바더 무용조선에 또 낭보」, 『매일신보』 1936년 9월 20일자, 7면.

에 출간된 자서전『베를린 전쟁(ベルリン戰爭)』에서 박영인은 그의 도구(渡歐)가 (특정 인물과 맺은 인연과는 무관하게) 사실상 독일의 철학과 예술에 대한 자신의 오래된 개인적 관심에서부터 비롯되었으며, 이를 계기로 일본 정부의 유학 장학생으로 선발되어 1936년 9월 독일의 수도 베를린으로 떠나게 되었음을 증언한 바 있다.[15]

이처럼 박영인의 첫 도착지가 빈이었는지 베를린이었는지, 그리고 구체적으로 어떠한 연유로 도구를 감행하게 되었는지에 관해서는 아직까지도 정확히 밝혀진 바가 없으나, 최소한 당시 국내외의 언론 보도를 통해 그가 1937년 2월 말경에 독일에 도착하여 그 직후인 3월 7일에 베를린 크롤오페라하우스(Krolloper)에서 첫 무용발표회를 가졌음을 알 수 있다.[16] 이후, 같은 해 6월 3일에는 독일 체육회관 내의 쿠펠잘(Kuppelsaal des Hauses des Deutschen Sports)에서 공연을 갖는 등, 1937년부터 1944년까지 독일, 오스트리아, 헝가리, 체코, 이탈리아, 불가리아, 루마니아 등 유럽 내에서 약 400회 이상의 공연을 이어간 것으로 알려져 있다.[17] 이처럼 무용가로서 활발한 공연 활동을 선보이던 박영인은 무용 학습에도 지속적인 관심을 보여, 당시 독일 무용계를 대표하는 교육 기관이었던 '독일 무용 마스터 워크숍(Deutsche Meisterwerkstätten für Tanz)'에 입학해 루돌프 폰 라반(Rudolf von Laban, 1879-1958)과 마리 뷔그만(Mary Wigman, 1886-1973) 등 당대 세계적인 무용가

15) Katrin Endres, op. cit, pp.13-17 참조.

16) Anonym, *Ein junger japanischer Tänzer: Masami Kuni, in: Freude und Arbeit,* Jg.2, H.6, 1937, p.66; 필자 미상,「성장하는 반도예술 백림서도 극절찬 - 국립극장의 관객 묘기에 도취」,『매일신보』1937년 6월 7일자, 2면.

17) Anonym, *Abstrakter Tänzer: Masami Kuni nach 11 Jahren wieder in Deutschland,* in: Römer Rundschau, 29. 06. 1956; Katrin Endres, op. cit, p.73.

들의 수업을 받으며 최신 무용 경향을 직접 체험하게 된다.[18] 뿐만 아니라, 동아시아를 대표하는 미학자이자 무용교육자로 유럽 각지에 초청되어 강연회를 갖거나 저술활동을 펼치기도 했으며, 1938년 11월경부터는 자신이 수학 중이던 '독일 무용 마스터 워크숍'의 아시아 무용 담당 강사로 초빙되어 세계 각지에서 모여든 학생들을 대상으로 아시아 무용 관련 이론 및 실기 수업을 진행하기도 하였다.[19]

수년간 유럽 현지에서 쿠니 마사미라는 일본명으로 활동하며 일본을 넘어서 동아시아 전반의 예술사를 논했던 무용가 박영인은 그러나 제2차 세계대전 종전을 계기로 독일 생활을 마무리 짓고 시베리아를 거쳐 자신의 고향이자 가족들이 머물고 있던 울산으로

---

18) 한편, 박영인은 자신의 자서전에 베를린 체류 당시 카이저-빌헬름 대학(오늘날의 훔볼트 대학)에서 철학 박사 학위를 취득했다는 기록을 남겼으나, 현재 훔볼트 대학에는 이를 증명할 수 있는 자료가 소장되어있지 않다. 반면, 1937년에 발간된 독일의 한 신문에서는 박영인이 도쿄제국대학에서 예술사학을 전공했으며, 그곳에서 박사학위 또한 취득한 것으로 보도되어있다.
Katrin Endres, ibid, p.8; Anonym, *Masami Kuni, in: BZ AM MITTAG,* Berlin, 02. 06. 1937.

19) 강연 활동의 예로는 1939년에 체코 프라하의 동양학회에서 주최한 강연회에서 일본 우키요에에 대해 발표한 것을 들 수 있으며, 저술 활동의 예로는 무용전문지 『데어 탄츠(Der Tanz)』1937년 7월호에 실린 일본무용 관련 특별기고문과 『문화권력 일본(Kulturmacht Japan)』이라는 단행본에 실린 「일본의 무용(Tanz in Japan)」이라는 제목의 소논문 등을 들 수 있다. 이와 관련해서는 Anonym, *Was ist Ukiyoye? Vortrag Dr. Masami Kuni im Prager Orientalischen Institut, in: Der neue Tag, 07. 06. 1939; Masami Kuni, Odori. Japanische Empfindungen - deutsche Eindrücke,* in: *Der Tanz, Internationale Fachschrift für Tanzkultur,* Heft 7., Juli 1937, pp.2-3; Masami Kuni, *Tanz in Japan*, in: Richard Foerster (Hrsg.): *Kulturmacht Japan*, Wien: Die Pause, 1942, p.77 참조.
아시아 무용 담당 강사로서의 활약에 대해서는 Katrin Endres, Ibid, p.73; 필자 미상, 「세계에 빛나는 우리의 또 한 존재 - 무용가! 박영인 씨 독일국립무용학교 강사에 취임 아세아무용과까지 특설활약」, 『동아일보』, 1938년 11월 27일자, 2면 참조.

귀국하게 된다. 짧은 한국 체류 직후 일본으로의 귀화를 결심한 그는 이후 도쿄 세타가야구에 자신의 무용연구소를 다시 개소하게 되고, 1950,60년대를 기점으로 자신의 활동 범위를 미국으로까지 확장시켜 1964년부터 캘리포니아 주립대학 풀러턴 캠퍼스에서 무용 전공 주임교수로 근무하며 후학 양성에 집중한다. 1977년 풀러턴 대학에서 퇴임한 박영인은 2007년 4월 도쿄에서 운명할 때까지 일본과 미국을 오가며 활동을 지속함으로써, 전후 자신의 정체성으로 새로이 자리매김했던 '코스모폴리턴'으로서의 삶을 영위하였다.[20]

2) 박영인의 조선무용과 자기민족지의 문제

이번 장에서는 박영인의 초기 독일 활동을 가늠해 볼 수 있는 1937년 6월 3일 쿠펠잘에서의 공연 프로그램 면면을 살펴봄으로써, 그가 무대 활동을 통해 시도했던 조선무용에 대한 자기민족지적 재현 양상을 추적해보고자 한다.[21] 위 공연 프로그램 소개가 담긴 팸플릿에 따르면, 이날 공연된 작품은 「고성(古城)에 대한

---

20) Masami Kuni, *Nachkriegsschwierigkeiten der japanischen Tanzkunst und meine Arbeit,* in: *SBTG* 6/1951, p.19; 서대현, 「예술하기 좋다면 세계 어디나 내 고향」, 『경상일보』 인터넷판, 2006년 5월 18일자, http://www.ksilbo.co.kr/news/articleView.html?idxno=152889; Katrin Endres, op. cit, p.8.

21) 이와 관련하여 독일 쾰른 탄츠 아카이브에 소장되어있는 공연 프로그램 팸플릿 원본 참조.
II. Beruf und Werk Bestand: Masami Kuni Nr.:366 2.1. Programm-Material 1937-1961 Programm des Tanzabends Masami Kunis am 3. Juni 1937 um 20.15Uhr im Kuppelsaal (Reichsportfeld, Haus des Deutschen Sports).
위 팸플릿에 따르면 박영인의 일본명, 즉 쿠니 마사미의 독무 공연으로 기획된 이 공연은 피아니스트 하인리히 크로이츠(Heinrich Kreutz)의 피아노 반주에 맞춰 진행되었다.

추억(Erinnerung an ein altes Schloß)」, 「산야의 수도자(Yamabushi, Bergpriester)」, 「검무(Tsurugi-no-mai, Dolchtanz)」, 「전령(Haya-bikyaku, Bote)」, 「츠쿠시 춤(Tsukushi-mai)」, 「사계(Shi-ki, Die vier Jahreszeiten)」, 「조선 신랑의 춤」, 「어느 낚시꾼의 몽상(Träumereien eines Anglers)」 이상 총 8편이다.[22]

비록 당시 공연된 작품에 대한 영상 기록이 부재한 관계로 춤 동작에 대한 구체적인 분석이나 작품 특징에 대한 세밀한 기술 등은 불가능하다 할지라도 팸플릿 상에 각각의 작품에 대한 간략한 설명이 첨부되어있어 이를 참고로 창작자 박영인이 지향했던 안무의 성격 및 방향에 대해 가늠해볼 수 있다. 우선 첫 번째 작품 「고성에 대한 추억」은 어느 귀족의 아들이 아버지의 파괴된 성으로 돌아와 자신의 유년시절을 추억한다는 내용으로, 일본 후지와라 시대의 무대의상과 옛 일본민요를 배경음악으로 삼았던 작품이다. 이어지는 두 번째 작품 「산야의 수도자」는 사찰을 순례하며 퇴마사로 돈을 버는 승려에 관한 것이며, 세 번째 작품 「검무」는 약 800년경부터 일본과 조선에서 연행된 춤이자 오늘날에 이르기까지 전승된 의식무(儀式舞)를 바탕으로 만들어진 것이다. 박영인의 이 날 공연은 공식 서한을 전달하기 위해 에도에서부터

22) 1930년대와 40년대에 독일에서 발표된 박영인 무용 리사이틀 프로그램 팸플랫 상의 정보를 비교해보건대, 박영인은 독일 활동 초기에 일본과 조선의 문화를 소재로 한 창작무를 다수 선보인 반면, 후기로 갈수록 특정 문화의 재현과는 무관한 판토마임적 요소를 차용한 작품이나 동양적 색채를 강조한 작품 등으로까지 레퍼토리 영역을 넓힌 것으로 보인다. 일례로 1943년 3월 28일 베를린 폴크스뷔네(Volksbühne)에서 개최된 그의 댄스 마티네 공연에서는 공놀이를 하는 젊은 남자의 춤을 그린 「마리(MARI)」라는 제목의 작품과 유명 오페라 「투란도트(Turandot)」에서 차용한 「왕자의 춤(Der Prinz)」과 「신하의 춤(Der Hőfling)」이 선보여지기도 했다. 아래 공연 프로그램 팸플릿 원본 참조.
II. Beruf und Werk Bestand: Masami Kuni Nr.:366 2.1. Programm-Material 1937-1961 Programm des Tanzabends Masami Kunis am 28. März 1943 um 11½ Uhr bei der Volksbühne.

교토까지 달려간 전령사를 그린 네 번째 작품 「전령」의 발표 후, 20여 분간의 중간휴식을 가진다. 뒤이어 발표된 다섯 번째 작품 「츠쿠시 춤」은 13세기 일본 큐슈 지역의 민속춤을 소재로 한 것으로, 이 작품에서 박영인은 기사를 흉내 내기 위해 창을 무기삼아 들고 다니는 농부의 모습을 그려낸다. 다음으로 이어지는 「사계」는 7,8세기 일본 나라 지역의 황실 보물저장고에서 발굴된 마스크에서 영감을 받아 만든 작품으로, 총 4부분으로 구성되어있다. 위의 작품들과는 달리, 프로그램 상에서 7번째로 소개된 「조선 신랑의 춤」에 대한 설명글은 예외적으로 누락되어있으며, 팸플릿의 마지막은 철학하는 자를 상징하는 낚시꾼의 모습을 그린 8번째 작품 「어느 낚시꾼의 몽상」에 대한 간략한 설명으로 끝을 맺는다.[23]

이처럼 요약된 작품 설명을 통해 유추해볼 수 있듯이, 박영인의 독일 초기 활동 작품의 대부분은 일본과 조선의 전통적 소재로부터 춤동작을 구성해내거나 작품의 뉘앙스를 전하는 배경음악 및 무대 의상, 소품 등을 차용해낸 것으로 보인다. 특히 조선적인 것의 무대화와 관련하여 주목할 점은 동시대에 활동했던 타 신무용가들과 마찬가지로 박영인 역시 자신의 레퍼토리에 조선의 궁중무인 「검무」를 차용한 작품, 그리고 대표적인 신무용 작품 중 하나인 「초립동」을 차용한 안무작 「조선 신랑의 춤」 등을 포함시켰다는 것이다.[24]

---

23) 각각의 작품에 대한 설명 역시 앞의 공연 프로그램 팸플릿 원본 참조.

24) 일례로, 신무용을 대표하는 무용가 최승희의 경우에도 마찬가지로 「검무」와 「초립동」이 대표적인 레퍼토리로 손꼽힌다. 1935년 1월 1일자 『삼천리』에 실린 최승희 공연에 대한 구왕삼의 리뷰를 살펴보면, 최승희는 검무에 대해 "재래의 검무는 신라시대 미장 〈황창〉이 영웅적 행위를 칭찬하여 만든 용장한 무용이던 것이 후생 기생 등에 의하야 무용하게 되면서부터 매우 우장섬약한 춤으로 변하였다"라는 해설을 곁들인 후, 작품 의도에 대해 "이 검무의 본통의 의의를 재현하여 보고저 노력하였다"라고 밝혔다. 그러나 리뷰어의 눈에는 "새로운 표현으로써 새로

이 중 「검무」와 관련해서는 오늘날까지 일본 황궁 뜰에서 "코마가쿠(Komagaku)"라는 명칭으로 연행된다는 점이 프로그램 팸플릿 원본에 추가적으로 언급되어 있을 뿐, 관련 사진자료나 작품에 관한 구체적인 추가 정보가 현재까지도 발굴되지 않은 관계로 작품의 구체적인 형식에 대해 기술하는 것은 사실상 불가능하다. 다만, 당시 공연에 대한 짧은 평이 실린 독일 신문 『베를리너 차이퉁 암 미탁(BZ AM MITTAG)』을 참조하면 「검무」의 구성이 "장엄한 걸음에서 시작해서 급작스럽게 단선의 북가락으로 넘어가, 이 가락에 맞춰 칼 두 자루를 생동감 넘치게 회전시키며 휘두르는" 방식으로 이루어졌음을 알 수 있다.[25] 또한 쿠퓔잘에서의 공연이 박영인의 개인 무용 발표회로 기획된 것이었던 만큼, 가장 오랫동안 전승되어온 조선의 궁중무로 여겨지던 「검무」가 집단무로서 보이던 특징과는 전혀 다른 형식의 솔로 작품이 창작자에 의해 만들어

운 각도를 뵈여주려고 노력한 것 같으나 의상과 관의 조화가 미장 〈황창〉을 상징할 장중한 맛이 없는" 작품으로 비쳤으며, 동작 또한 전반적으로 "변화성이 적고 또한 상신과 상지(윗팔)의 유동이 없어 딱딱한 맛이 나며 표정도 유연한 표정을 많이" 쓰여 다소 아쉬움을 남겼다. 그러나 동시에 그녀의 「검무」는 "동작의 선 하나하나 마다 조선무용의 예풍을 표현하기에 많은 고심을 싸흔 것이 무겁게 인상에 남게되"는 작품이기도 했다.

한편, 최승희의 「초립동」은 해외 공연 시에 가장 호평 받았던 작품 중 하나로 재치 있는 표정 연기와 빠르고 생동감 있게 진행되는 동작 구성을 특징으로 한다. 특히 이 작품으로 인해 그녀의 서구적인 체형과 그 체형을 통해 표출되는 조선의 문화, 정서 간의 융합이 크게 주목받기도 하였다. 한국학자 김영훈은 일본 관객들이 주목했던 점으로 "서양적 조건을 갖춘 최승희의 육체가 드러내는 동양의 정신"을 꼽은 바 있다.

구왕삼, 「최승희 무용을 보고」, 『삼천리』, 1935년 제 7월 제 1호; 김영훈, 「경계의 미학: 최승희의 삶과 근대체험」, 『비교문화연구』 11-2, 서울대 비교문화연구소, 2005, 190쪽; Okju Son, *Zwischen Vertrautheit und Fremdheit: Modernismus im Tanz und die Entwicklung des koreanischen Sinmuyong*, Berlin: Freie Univ. (Doctoral Thesis), 2014, p.180 참조.

25) Josef Rufer, *Ein japanischer Tänzer,* in: *BZ AM MITTAG*, Berlin, 04. 06. 1937.

졌음을 추측해 볼 수 있다.

이와는 대조적으로, 「조선 신랑의 춤」의 경우에는 당시 발행되던 독일 나치스의 프로파간다 잡지 『환희와 노동(Freude und Arbeit)』지에 사진 한 장이 실린 바 있는데, 이를 통해 작품의 연출 특징에 대해 보다 구체적으로 살펴볼 수 있다.[26] 이 잡지에는 박영인의 초기 대표작들과 리허설 장면 등을 담은 총 7장의 사진과 익명의 필자가 집필한 박영인에 대한 짧은 소개글이 실려 있는데, 당시의 관행에 따라 각 작품의 특징을 담은 장면들을 공연 전후로 공연장 로비나 계단, 분장실 등에서 촬영한 것으로 보인다. 잡지에는 「조선의 혼인무(Mikonshano Odori, Koreanischer Hochzeitstanz)」라는 제목으로 소개된 「조선 신랑의 춤」 역시 공연장 실내 계단 앞에서 작품의 한 장면을 재연한 박영인의 포즈를 담아내고 있다.

사진 속 박영인의 모습에서 가장 눈에 띄는 점은 무엇보다도 그가 무대 의상으로 조선의 한복을 선택하였으며 「초립동」의 특징이라 할 수 있는 초립, 즉 어린아이가 씀직한 작은 모자를 머리에 쓰고 있다는 것이다. 데릴사위 풍속에 따라 장가를 가게 된 어린 사내아이의 모습을 경쾌한 동작 구성에 담아내는 작품인 「초립동」은 천진난만하면서도 익살스러운 표정 연기와 역동적인 동작의 조화가 돋보이는 신무용의 대표작이라 할 수 있다. 그런 만큼 이 작품의 시초로 손꼽히는 최승희 버전의 「초립동」이나 이 작품의 소재나 의상 등을 응용한 조택원의 「농악무」 등을 통해 알 수 있는 바와 같이, 비록 구체적인 동작 구성은 안무자에 따라 상이하다

---

26) 이 사진은 박영인의 최초 독일 공연이었던 크롤오페라하우스에서의 공연에 앞서 촬영한 것으로 보이는데, 크롤오페라하우스의 공연 프로그램과 본 장의 분석 대상인 쿠펠잘에서 공연된 프로그램은 대부분 중복되는 관계로 『환희와 노동』지에 실린 사진을 통해 쿠펠잘 공연의 작품 특징에 대해서도 파악할 수 있다. 사진의 출처는 다음과 같다.
Anonym, *Ein junger japanischer Tänzer: Masami Kuni,* in: *Freude und Arbeit,* Jg. 2, H. 6, 1937, p.66.

할지라도 상하의로 나뉜 남성 한복과 밀짚으로 된 초립 등의 무대 의상 및 소품은 초립동을 그려낸 작품들에 동일하게 등장한다. 따라서 박영인 역시 「조선 신랑의 춤」의 주요 요소들을 조선 신무용가들이 발표해온 기존의 「초립동」과 동일선상에서 구성하거나 차용하였음을 짐작할 수 있다.

다음으로 박영인의 사진 속 모습에서 인상적인 부분은 바로 정적인 상태에서 포착된 그의 포즈이다. 사진 속 박영인은 왼쪽 무릎을 약간 구부린 상태에서 왼팔은 바로 내리고 오른팔은 지면과 평행하게 앞을 향해 직선으로 곧게 뻗는다. 그리고는 팽팽하게 뻗은 오른팔 위에 자신의 오른뺨을 살포시 기대어 얹는 동시에, 오른팔 끝의 손가락들은 모두 가볍게 지면을 향해 떨군다. 이때 그의 시선은 직선으로 뻗어나가는 오른팔의 방향과 동일하게 곧게 앞으로 향한다. 이처럼 지면과 90도의 각을 이루며 앞을 향해 곧게 뻗어나가는 팔과 시선의 움직임은 박영인이 구사하고자 하는 동작 언어가 조선풍의 의상과 소품에서 발현되는 민족적 정서에 서양 근대 무용을 바탕으로 훈련된 움직임 형식을 더한 결과임을 반증한다.[27] 다시 말해, 이 사진을 통해 유추해낼 수 있는 것은 바로 당대의 서양적 형식미와 조선적, 더 나아가 동양적 정신/정서가 만들어낸 변증법적 합의 단계로 새로이 발견

27) 실제 『환희와 노동』지에 박영인의 사진들과 함께 실린 「젊은 일본 무용가 **마사미 쿠니**(Ein junger japanischer Tänzer MASAMI KUNI)」라는 제목의 소개글(필자 미상)을 보면, 박영인이 당시 독일 무용계에 "**유럽적인 춤** 또한 출 수 있는, 몇 안 되는 일본인 무용가들 중 한 명"(강조는 원문에 따른 것)으로 알려져 있었음을 알 수 있다. 한편, 『환희와 노동』지는 나치의 지원을 받아 당시 독일의 이념을 외부로 알리고자 하던 어용 기관 '환희와 노동 국제 본부(Internationales Zentralbüro Freude und Arbeit)'에서 발행한 간행물이었던 만큼, 이 잡지에 실린 박영인 관련 소식은 박영인 개인의 무용 활동에 대한 독일인들의 관심을 넘어서서 당시 독일과 일본이 공유하던 정치적·문화적 유대관계를 보여주는 대표적인 예라고 할 수 있다.
Ibid.

된 '조선무용'이라는 이름의 문화적 기호라 할 수 있다. 『동아일보』 1939년 1월 4일자 보도에 인용된 박영인의 '독일 무용 마스터 워크숍' 강사 취임 소견에 따르면 그는 "서양의 형식적 무용보다 동양의 표징적 무용을 연구하는 것이 혹은 막다른 골목에 들어간 현대무용에 어떠한 암시를 주리라고 믿는다"[28]는 의견을 밝힌 바 있다. 이는 당대 최신 서양 무용 경향의 한계를 깨닫는 동시에 이를 극복하기 위한 대안으로 동양 무용을 새로이 호출하고자하는 박영인의 의지가 '서양의 형식 대 동양의 표징'이라는 시대징후적 대립 설정에 기초하고 있음을 보여주는 것이기도 하다.

그러나 여기서 주목해야 할 점은 박영인이 제창한 '표징적 동양 무용'이 스스로를 증명해내는 방식이란 「조선 신랑의 춤」에서 드러나는 바와 같이 어디까지나 조선 등지에서 조달된 소품이나 의상, 또는 경우에 따라 전통악기들로 연주되는 배경 음악 등을 통해 생성되는 분위기, 즉 '원전(authenticity)'이라고 여겨지는 특정한 분위기의 연출을 통해 이루어진다는 것이다. 그리고 이때 연출되는 특정한 분위기에 대한 진정성 여부는 사실상 작품을 관람한 당시 독일 현지 관객들의 이해 여부, 즉 소위 '전통적'이라는 미명 하에 재현된 문화적 낯섦을 수용할 수 있는가의 여부와 깊이 관련되었다. 그런 점에서 박영인이 전제로 삼았던 '서양의 형식'과 '동양의 표징' 간의 도식화된 대립 구도는 사실상 '(소위 전통이라 불리는) 동양적 형식을 읽어낼 수 있는 서양 관객들의 근대화된 능력', 다시 말해 '전통적 동양 대 근대적 서양'이라는, 당시 동서양 무용계 안에서 통용되던 시간성의 차이로 환원될 수 있다.

그런데 여기서 한 발 더 나아가 본 논문에서 주목하고자 하는

28) 필자 미상, 「세계에 빛나는 우리 명장; 무용예술의 정화! 박영인 씨는 독일서 연찬 최승희 여사는 세계 행각 형식적 근대무를 표징화」, 『동아일보』 1939년 1월 4일자, 2면.

점은 바로 이처럼 대립 구도 안에 숨겨진 동서양 간의 시차가 박영인과 같은 최신 교육의 수혜를 입은 식민지 출신 지식인 예술가의 자기민족지적 예술 실천 안에서 굴절된다는 사실이다. 그리고 이때의 '자기민족지'란 '보여짐의 상태' 안에서 형성되는 자기 체험의 한 양상이라 할 수 있다. 문화학자 레이 초우(Rey Chow)는 자신의 저서 『원시적 열정(Primitive Passions)』에서 로라 멀비(Laura Mulvey)의 논문을 인용하며 "보여지고 있다는 상태는 비서양문화가 서양문화에 보여지는 방식에 편입되는 것만이 아니"라는 점을 지적하는 동시에, "더 중요한 것은 보여지고 있다는 상태가 비서양문화 스스로 자기를 표상하고 민족지화하는 적극적인 방식의 일부를 이루고 있"[29]음을 언급한다.

> 만약 실제로 민족지가 자기민족지 - 자기와 주체의 민족지 -라고 하면 예전에 민족지의 대상이 되었던 것의 관점은 민족지를 불가역적으로 대리보충한다. 보는 행위보다는 보여지는 것이 문화횡단적 표상의 주요한 사건을 구성한다는 것을 이해함으로써 민족지가 대리보충되는 것이다.
>
> 시각성을 초점에 두고 민족지를 이렇게 재정의하면, 세계를 우리와 그들, 보는 주체와 보여지는 객체라는 형식으로 분할하는 고전적 인류학의 작업전제는 파괴된다. '우리'와 '그들'은 더 이상 안전하게 분리될 수 없다. '보여지는 객체'는 이제 바라보고 있는 '보는 주체'를 쳐다보고 있다.[30]

이 지점에서 간과할 수 없는 것은 바로 "보여진다는 경험", 즉 "과거에 대상이 되었던 일의 기억"[31]이 자신 스스로를 타자화시

---

29) 레이 초우(정재서 역), 『원시적 열정: 시각, 섹슈얼리티, 민족지, 현대중국영화』, 이산, 2010(2004), 270쪽.

30) 같은 책, 270-271쪽.

31) 같은 책, 270쪽.

키는 특정한 메커니즘을 형성한다는 점이다. 바라봄의 대상이 되어 타자의 시선에 노출되는 경험을 함과 동시에 바로 그 타자의 시선을 자발적이고도 적극적인 방식으로 내면화할 때 비로소 '이해 가능하고 소통 가능한 조선무용'을 세계 무용계라는 거대한 장(場) 내부로 호출할 수 있게 되는 것이다. 그런 점에서, 근대 무용계의 메트로폴리탄이라 여겨지던 베를린 무대에서 발표된 「조선 신랑의 춤」 역시 박영인의 이 같은 굴절된 시선 안에서 발현된 산물이라 할 수 있으며, 더 나아가 근대 시기 세계무대를 사로잡았던 조선 출신 무용가들의 조선무용은 조선 독립에 대한 희망이나 민족적 염원의 발로라기보다는 오히려 당대 문화제국주의적 시선의 외피 형성에 기여했던 하나의 방법이라 할 수 있을 것이다.[32]

3) 응시와 해석 사이에서: 독일 언론 속 박영인

그렇다면 이처럼 소위 '조선무용의 세계화'를 자기 존립의 기치로 내세웠던 신무용가들의 시대징후적 특징들이 무용가 박영인의 자기민족지적 작품 창작을 통해 드러난다고 할 때, 독일 관객들의 시선은 과연 그의 창작 방향과 어떠한 공명을 일으켰을까? 이를 추적하기 위해 박영인의 독일 활동 당시를 포착해낸 1930,40년대의 독일 현지 언론 기사 및 공연 리뷰 등을 살펴보고자 한다. 당

32) "제국의 예술장으로 진입하면서 조선예술을 내세웠던 예술가들은 조선으로부터 '자기 식민지화(self-orientalizing)'라는 비판을 면하기 어려웠다는 공통점을 지닌다. 그들이 표현한 조선문화가 민족적 자아실현과 저항의식의 표출이라면 제국문화와 만나서 서로 상충되거나 균열을 일으켰어야 되는데, 현실적으로 양자는 서로 조응하고 상호보완적으로 결합되었기 때문이다."
이진아, 「1930~40년대 '조선예술'을 통해 본 제국의 문화권력과 젠더적 수행성: 무용과 음악 장르를 중심으로」, 한국학중앙연구원 한국학대학원 박사논문, 2016, 54쪽.

시 일본을 대표하는 무용가 쿠니 마사미로 베를린 무용계에 널리 알려져 있던 박영인의 경우, 관련 기사에서 특별히 주목을 끄는 부분으로 첫째, 그의 작품이 '일본 전통'과의 연결선상에서 해석되고 수용되었다는 점, 둘째, 이때의 '일본 전통'이란 어디까지나 '서양적인 것'의 대립항으로 이해되었다는 점, 그리고 셋째, 작품의 핵심적인 특징으로 '판토마임적인' 상징성이 손꼽혔다는 점 등을 들 수 있다.

일례로, 다음 날로 예정된 박영인의 쿠퓔잘 공연을 보도한 1937년 6월 2일자 『베를리너 차이퉁 암 미탁(BZ am Mittag)』에는 "태곳적의(uralter) 일본 무용예술과 마임 예술을 대표하는"[33] 무용가이자 "약 10여년 전 독일에서 발표한 춤을 통해 유명세를 얻은" 가부키의 대가 "이치카와 엔노스케의 제자"로 박영인을 소개한 바 있다. 이처럼, 당시 서양에서 일본전통예능으로 알려지며 각광받던 가부키의 대표 배우 '이치카와 엔노스케'라는 시대적 상징을 경유함으로써 서양식 근대 무용 교육에서부터 출발한 박영인의 개인적인 활동 이력은 철저하게 은폐된 셈이다.[34]

이와 유사한 논조는 1942년 5월 12일자 『베를리너 로칼-안차이거(Berliner Lokal-Anzeiger)』 저녁판에 실린 「일본의 무용과 전설: 1000년의 전통에서 형성된(Tanz und Legende in Japan: Aus 1000jähriger Tradition geformt)」이라는 제목의 박영인 강연회 관련 리뷰에서도 찾아볼 수 있다. 이미 글 제목에서부터 강조된 바와 같이, 기사의 필자는 "일본의 민속춤은 유구한 역사를 가지고 있음을, 심지어 어떤 경우에는 천 년이 넘는 생명력을 지

33) Anonym, *Masami Kuni,* in: *BZ AM MITTAG,* Berlin, 02. 06. 1937.

34) 박영인이 실제 이치카와 문하에서 교육 받았는지의 여부는 아직 알려진 바 없다. 근대 시기 서양에서 이루어진 가부키 수용과 관련하여 다음의 논문 참조 바람.
손옥주, 「일본 춤의 발견: 근대 서양 무용계 속 사다야코」, 영남대 인문과학연구소, 『인문연구』, 74호, 2015.

녀왔음을"[35] 알린다. 또한 여기서 한 발 더 나아가 박영인의 강연 내용을 인용하며, "음악과의 강한 결합 안에서 생성되는 유럽의 민속춤"과 "문학과 전설로부터 태어나며, 오로지 극소수만이 음악의 리듬에 따라 결정되는 일본의 민속춤"[36]을 서로 대립적인 관계로 파악해낸다. 이를 통해 '일본무용'이라는 특정한 심상지리적 기호는 '천 년 전의 전설시대'라는 노스탤지어적 과거 시간으로 대체되는 동시에, '유럽 대 일본', 더 나아가 '서양 대 동양'이라는 이분법적 구도 또한 공고히 하는 기제로 작용하게 된다.[37]

마찬가지로, 1943년 3월 28일 폴크스뷔네에서 개최된 박영인의 무용 발표회 프로그램에 실린 『일본무용에 관하여(VOM JAPANISCHEN TANZ)』라는 제목의 해설문은 박영인에 대해 "몇 년 전부터 독일에 거주하며 학술논문과 무용발표회 등을 통해 일본무용에 대한

35) F.B., *Tanz und Legende in Japan: Aus 1000jähriger Tradition geformt, in: Berliner Lokal-Anzeiger* Nr.112 Abendausgabe vom 12. 05. 1942.

36) Ibid.

37) 유구한 역사를 가진 일본의 민속춤을 20세기 세계무대로 호출해내는 독일 저널리스트의 시선은 식민지 후반기 우리 문학작품에 징후적으로 나타나곤 했던 '향토'에 대한 지식인 작가의 시선과 중첩된다. 오태영에 따르면, "식민지 후반기 향토는 지식인의 낭만적인 환상과 욕망에 의해 재구성되거나 현실의 외부에서 여행자의 시선에 포획된 '풍경'으로 그려졌으며, 서정적인 감흥과 동화의 대상으로 나타나거나 현실의 고통을 치유해주는 위안처로서 문학작품 속에 표상되었다. 즉, 향토는 근대 지식인의 개인적 관조의 대상으로서 새롭게 만들어졌던 것이다." 이와 유사하게, 자신이 실제 체험했던 근대화된 무용 교육이 아닌, 직접 체험해본 적 없는 과거의 춤문화를 통해 세계무대에 알려짐으로써, 박영인은 서양 관객들에게 있어 일종의 '노스탤지어적 풍경'으로 적극 수용되었던 것이다. 그러나 여기서 주목해야할 점은 바로 이 같은 메커니즘 안에서 박영인의 춤은 '과거' 혹은 '전통'이라는 특정한 시간담론 안에 박제되어 버린다는 점이다. 오태영, 「동아시아 지역주의와 조선 로컬리티: 식민지 후반기 여행 텍스트를 중심으로」, 동국대 대학원 국어국문학과 박사학위 논문, 2012, 142쪽.

분명하면서도 다각적인 소개를 이어온 일본의 무용가이자 무용연구자"라는 소개와 함께, 독일 현지 관객들이 그의 춤을 통해 "일본무용의 민속적인 활용형식"[38]에 대해 알게 되었음을 언급한다. 이와 동시에 필자는 일본과 독일의 무용 문화 사이에 존재하는 유사점과 차이점을 지적하기도 하는데, 우선 유사점으로는 "판토마임적인 형식 안에서 내용을 암시하거나 서술해낸다"는 점을 꼽는 반면, 차이점으로는 일본무용의 경우 독일무용에 비해 "훨씬 더 내용 암시적(das Inhalt-Andeutende)"이며 "무용가들이 표현해내는 제스처(die Gebärden)"가 독일 무용가들의 제스처와 "일치하지 않음"을, 또한 그런 식의 제스처가 대개 "일상으로부터 발생되었으며 어딘지 모르게 변형되고, 단축되고, 변화되었음"[39]을 언급한다. 이 같은 필자의 해설은 그가 인용한 박영인의 논문 내용, 즉 "일본무용에 나타나는 움직임과 선이 유럽의 무용에 비해 덜 아름답다고 할 수는 없지만, 여기서 더 나아가 (일본에서는) 각각의 제스처가 자신만의 독자적인 의미를 지닌다"는 점의 도움을 받아, 관객의 관심을 제스처가 지닌 의미의 원천, 즉 움직임의 "전승(Ueberlieferung)"[40] 여부로까지 확장시킨다. 때문에 필자는 그와 같은 문화를 일본, 더 나아가 동양문화권 내에서 '자기 문화'로 경험하지 못한 독일인들 입장에서는 일본무용에 나타나는 낯선 의미의 독자성을 감각하고 이해하는데 필연적으로 한계가 있을 수밖에 없음을 지적한다.

하지만 그의 논점은 이러한 한계를 인지하는 것에만 머무르지 않는다는 점에 주목해야 할 필요가 있다. 왜냐하면 해설의 마지막

---

38) II. Beruf und Werk Bestand: Masami Kuni Nr.:366 2.1. Programm-Material 1937-1961 Programm des Tanzabends Masami Kunis am 28. März 1943 um 11½ Uhr bei der Volksbühne.

39) Ibid.

40) Ibid.

으로 갈수록 그의 관점이 타 문화에 대한 낯섦을 인지하는 것에 국한되지 않고, 바로 그 낯섦 자체를 '이해 가능한 대상'으로 전환시키기 때문이다. 말하자면 해외 무용가들과의 교류 등을 통해 서양 무용계에 글로벌라이제이션이 최고조로 이르던 바로 그 시기에, 타 문화에 대한 '이해 불가능함'은 '해석 가능한 암시'로 수용되었으며 바로 이 암시를 해석해내기 위한 방법으로 타 문화에 대한 경험 및 학습이 요청되었던 것이다.[41] 그리하여 위 해설문의 필자는 글의 말미에 "움직임을 감각할 수 있는 능력을 지닌 독일인이라면 […] 반복되는 제스처와 주된 암시를 주는 작품 제목 등을 통해 머지않아 작품에 대한 이해에 도달하게 될 것"[42]이라는 의미심장한 예측을 더한다.

그런데 이 해설문의 마지막은 흥미롭게도 '일본무용 대 독일무용', 혹은 '동양 문화 대 서양 문화'라는 예술적 테두리 안에서의 이분화된 차이로 매듭지어지는 것이 아니라, "멀리 떨어져서 살아가는, 그 운명이 보다 높은 차원에서 굳게 결속된 두 민족(Völker) 간의 상호적인 이해(das gegenseitige Verstehen)"[43]에 대한 필자의 염원으로 마무리된다. 1943년이라는 전시(戰時)의 시대상이 박영인의 무용 작품들, 그리고 이에 대한 독일 현지 관객들의 해석틀 안에서 굴절될 때, 박영인의 작품에 드러나는 자기민족지적 창작 메커니즘은 '동맹을 약정한 민족 간의 이해와 결속'을 증명하는 하나

41) 에드워드 사이드는 자기 자신을 뛰어넘어 "낯설고도 먼 (foreign and distant)" 대상을 해석해내고자 하는 이 같은 시도가 특정 문화적 프레임 안에서 타자를 이해/재현해내는 근대 서양인들의 오리엔탈리즘에 기인함을 밝힌 바 있다.
Edward W. Said, *Orientalism,* London: Penguin Books, 2003(1978). p.32.

42) II. Beruf und Werk Bestand: Masami Kuni Nr.:366 2.1. Programm-Material 1937-1961 Programm des Tanzabends Masami Kunis am 28. März 1943 um 11½ Uhr bei der Volksbühne.

43) Ibid.

의 징표로 제 모습을 드러내었던 것이다. 이처럼 박영인의 무용은 무용 작품에 대한 예술미학적 이해가 민족 혹은 국가 간의 협력을 호출하기 위한 제국주의적 수단으로 전환되는 과정에 발맞춰 점차 일본 전통의 재현이라는 기존의 프레임을 넘어서서 '전통의 창작' 내지는 '전통의 발전'과 같은 미래지향적 키워드와 결부되기 시작한다.

그 예로, 1943년에 출간된 박영인에 관한 또 다른 기사에서 익명의 필자는 "깊은 상징성을 겸비한 장엄함을 갖춘 오랜 전통의 일본 무대용 춤들과는 전혀 달리, 새로운 방식의 창작적이면서도 현실 인식을 갖춘 무용예술을 만들어 가는데 앞서고 있는 대표"[44] 무용가로 박영인을 소개한 바 있다. 또한 박영인이 "일본에서 무용이 자기교육과 정신규율에 있어 가장 중요한 수단임을 이해하게끔 한다"[45]는 점을 언급하기도 한다. 이처럼 전통과의 대비, 그리고 '교육(Erziehung)'이나 '규율(Disziplin)' 등의 근대적 개념과의 접합을 통해, 비록 박영인이 자신의 작품에서 일본적인 요소를 차용한다 하더라도 이는 유럽 무대에 일본 문화를 소개하기 위한 하나의 방법이자 '일본'이라는 특정 지역을 넘어서서 오히려 '창작'이라는 보다 넓은 과정에 방점을 찍기 위한 예술 활동의 일환임을 감지케 한다. 이와 같은 맥락에서 작품 창작을 위한 미적 대상으로 새로이 인지되는 전통이란 결국, 변화를 전제하지 않는 상태의 박제된 하나의 대상이 아니라, 오히려 그것이 관통해온 기나긴 시간 안에서 끊임없이 변화·발전하는 과정 그 자체라 할 수 있다. 박영인 역시 과거라는 불가역적 시간성 대신에 발전이 상징하는 시간성, 즉 미래와 교접하는 수행 과정으로서의 무용에 대해 역설한 바 있다.

---

44) Anonym, *La-Tokio*, im April 43, p.1.
45) Ibid.

> 2천년 이상의 오랜 전통을 갖춘 일본 무용은 한시도 발전을 멈춘 적이 없었으며, 이로써 각 시대를 반영하는 거울과도 같은 역할을 지속적으로 수행해왔다고 할 수 있다.[46]

박영인이 남긴 위의 언급을 통해 보다 분명히 알 수 있는 것은 전통무용 혹은 전통이라는 개념 그 자체에 대한 그의 시선은 그의 작품에 대한 독일 현지의 평만큼이나 매우 균열적이었다는 점이다. 다시 말해, 역사적 근거에 바탕을 둔 문화적 원전성에 다가가고자 하는 흔적이 엿보였던 공연 프로그램 설명문과는 대조적으로, 정작 그가 언명한 '전통'이라는 개념은 각 시대가 집약되고 축적된 결과이자 앞으로의 발전을 전제로 삼는 가변적 실체였던 것이다. 이처럼 전통적인 양상을 취함으로써 역설적으로 가장 미래지향적인 문화 기호로 유럽 무대에 수용될 수 있었던 박영인의 무용작품들은 그 자체로 근대 시기 유럽 무용계의 타 문화 수용 양상의 단면을 고스란히 드러낸다.

3. 결론

지금까지 살펴본 바와 같이, 박영인의 무용작품은 고등교육의 수혜를 입었던 다수의 동시대 조선 출신 예술가들과 유사하게 사후적으로 체험된/학습된 서양의 시선과 적극적으로 공명하며 '조선적인 것(Das Koreanische)', '일본적인 것(Das Japanische), 혹은 더 나아가 '동양적인 것(Das Orientalische)'을 구성한다는 점에서, 즉 외부의 응시를 내면화한다는 점에서 "시각의 이중성"[47]을 드러

---

46) Masami Kuni, *Tanz in Japan,* p.77.

47) "민족지에 대한 물음이 보다 문제적인 것은 자민족 중심의 문학이 '해외'에서 이국적으로 보이는 시각의 이중성이 스며 있기 때문이다. […] 이같

낸다. 다시 말해, 근대 시기 몸의 움직임 및 의상이나 소품 등을 통해 자민족 문화를 무대 위에 재현한다는 것은 곧 타 문화에 대한 서양인들의 이국취향이 삼투되는 과정과 굳게 결부되었으며, 이는 특정 낯선 문화를 '해석 가능한 기호'이자 '앎의 대상'으로 수용함을 뜻하기도 했던 것이다.

다른 한편, 약 9년간 독일에서 이어졌던 그의 무용 활동은 작품 전반의 주제로 부각되었던 '전통'이라는 개념을 과거의 시간성으로부터 분리시키는 동시에 미래의 발전가능성과 결부시킴으로써, 전쟁 시기의 변화된 정치지형도, 즉 일본과 독일 간의 정치군사적·문화적 협력 관계를 직간접적으로 반영해내기도 하였다.[48] 동일하게 반복되는 움직임의 통시적 전승이 아닌, 매 시기마다 더해지고 변형됨으로써 필연적으로 '새로움'을 그 속성으로 삼을 수밖에 없는 춤동작에 대해 '전통'이라 명명할 때, 전통은 결국 박영인의 작품에 담긴 '동양적 자문화가 상징하는 특수성'과 작품이 발표되던 바로 '그 시기의 동시대성' 간의 혼재 그 자체를 상징한다 할 수 있다.

> 일본 무용이 생생하게 살아남아있어야만 한다는 것은, 다시 말해 멈추지 않고 지속적으로 발전해야만 한다는 것은 너무나 당연한 일이다. 또한 우리는 우리 무용을 더욱 풍성하게 만들거나 새로운 형식을 창조해내기 위해 많은 것들을 서양으로부터 배워야만 한다. 하지만 유

은 이미지는 특정한 시간과 장소를 넘어선 영원한 집단적인 삶의 이미지를 전파하는 힘을 갖는다."
백지혜, 「경성제대 작가의 민족지 구성방법 연구」, 서울대 대학원 국어국문학과 박사논문, 2013, 21쪽.

48) 독일의 무용평론가 프리츠 뵈메(Fritz Bőhme, 1881-1952)와의 인터뷰에서 박영인은 독일 체류 기간 동안에 독일 나치군을 위한 위문공연에 솔로나 앙상블 단원으로 참여했음을 밝힌 바 있다.
Fritz Bőhme, *Ein Japaner über Tanz. Gespräch mit Dr. Masami Kuni*, in: DAZ 25. 03. 1943 참조.

> 럽에는 분명하게 구분되어야만 하는 두 가지 요소, 즉 순수하게 유럽적인 요소(rein europäische Elemente)와 세계적인 요소(weltliche Elemente)가 있다. 첫 번째 요소는 전통과 강하게 결부되어있고 오로지 유럽적인 삶만을 위한 것이다. 그에 반해 두 번째 요소는 유럽에서 태동된 것이라고는 하나, 오늘날의 세계 문화와 연결된 것으로 유럽인들만을 위한 것이 아니라 지상의 모든 인간들에게 적용되는 것이다. 따라서 우리는 바로 이것을 배워야만 하며, 우리는 진정 이를 해낼 수 있다.[49]

위의 인용문에 나타난 바와 같이, 자신이 오랫동안 동경해온 유럽 문화로부터 '과거적 특수성'과 '현재적 보편성' 모두를 추출해내는 박영인의 시각은 동양 전통의 재현을 모토로 삼았던 그의 자기민족지적 작품에 충실히 투영되었다. 그리고 그 결과, 「조선 신랑의 춤」의 예를 통해 살펴본 것처럼 그의 작품에는 특정 민속적 이미지와 동시대적 동작 문법이 하나의 징후와도 같이 혼재되어 나타났다. 이처럼 '발전 지향적 전통'이라는 근대적 사고의 틀 안에서 몸의 언어를 자기표현의 매개로 새로이 제창했던 박영인에게 있어 사실상 '전통'이란 자신이 무용에 입문했던 시기의 담론에 선행하지 않으며, 오히려 그 담론이 생산해내는 하나의 귀결점으로서 제 모습을 드러낸다.

> 기원은 이제 '민주적으로' (재)구성되고 공유장소와 상식, 즉 공유지식이면서 참조점이 되지만, 이것은 우리의 현존재에 앞서서 존재했던 것이 된다. 회복 불가능한 공유/장소(common/place)의 모습으로 나타나는 원시적인 것은 이처럼 언제나 사후(事後) 발명이다. 말하자면 포스트(post, 以後)의 시기에 프리(pre, 以前)가 만들어지는 것이다.[50]

---

49) Masami Kuni, *Nachkriegsschwierigkeiten der japanischen Tanzkunst und meine Arbeit,* p.20.

50) 레이 초우(정재서 역), 앞의 책, 45쪽.

사후의 시점에서 이전의 시간대를 구성하고자 하는 욕망에 대해 '원시적 열정'이라 명명했던 레이 초우의 지적과도 같이, 무용가 박영인에 대한 기억을 회복시키는 것은 곧 일제시기 지식인 예술가들 사이에 만연해있던 식민주의적 징후, 즉 전통의 발견과 발명 사이에서 자민족 문화 생산의 주체가 되어간 그들의 시대정신을 읽어내기 위한 실천이라 할 수 있다. 타국의 무대 위에서 조선춤의 일상성을 보편화된 무용적 개념으로 환원시켜 그려내고자 했던 박영인의 의지에 대해 현시점에서 다시금 활발히 재조명해 보아야 할 이유가 바로 여기에 있다.

참고문헌

1. 기본자료

1) 한국어 자료

구왕삼, 「최승희 무용을 보고」, 『삼천리』, 1935년 제 7월 제 1호
오병년, 「이지적으로 미를 구성하는 신흥무용가 박영인 씨」, 『동아일보』 1937년 9월 10일자
박영인, 「세계관, 인격은 무용의 필순조건」(3), 『동아일보』, 1936년 4월 12일자
백해남,「동경무용계의 전망」, 『삼천리』제 6권 제 7호, 1934년 6월 1일자
서대현, 「일본 무용교육 기틀 마련 세계 넘나든 울산인 – "나는 세계인이다"(상)」, 『경상일보』 인터넷판 2006년 5월 15일자, http://www.ksilbo.co.kr/news/articleView.html?idxno=152562
서대현, 「한국 전통춤 뼈대로 창작무용도 선보여」, 『경상일보』 인터넷판 2006년 5월 16일자, http://www.ksilbo.co.kr/news/articleView.html?idxno=152742
서대현, 「예술하기 좋다면 세계 어디나 내 고향」, 『경상일보』 인터넷판, 2006년 5월 18일자, http://www.ksilbo.co.kr/news/ articleView.html?idxno=152889
필자 미상, 「동양무용을 교수하려 박영인 군이 도구 – 오태리국 권위자의 초

빙을 바더 무용조선에 또 낭보」, 『매일신보』 1936년 9월 20일
필자 미상, 「성장하는 반도예술 백림서도 극절찬 – 국립극장의 관객 묘기에 도취」, 『매일신보』 1937년 6월 7일자
필자 미상, 「무용가 박영인 씨 백림무용대학에 입학, 고전 무용도 열심히 연구」, 『동아일보』 1937년 7월 16일자
필자 미상, 「세계에 빛나는 우리의 또 한 존재 – 무용가! 박영인 씨 독일국립무용학교 강사에 취임 아세아무용과까지 특설활약」, 『동아일보』, 1938년 11월 27일
필자 미상, 「세계에 빛나는 우리 명장; 무용예술의 정화! 박영인 씨는 독일서 연찬 최승희 여사는 세계 행각 형식적 근대무를 표징화」, 『동아일보』, 1939년 1월 4일자

2) 독일어 자료

Anonym, *Ein junger japanischer Tänzer: Masami Kuni, in: Freude und Arbeit,* Jg.2, H.6, 1937
Anonym, *Masami Kuni,* in: *BZ AM MITTAG,* Berlin, 02. 06. 1937
Anonym, *Was ist Ukiyoye? Vortrag Dr. Masami Kuni im Prager Orientalischen Institut,* in: *Der neue Tag*, 07. 06. 1939
Anonym, *La–Tokio*, im April 1943
Anonym, *Abstrakter Tänzer: Masami Kuni nach 11 Jahren wieder in Deutschland, in: Römer Rundschau,* 29. 06. 1956
B. F., *Tanz und Legende in Japan: Aus 1000jähriger Tradition geformt,* in: *Berliner Lokal–Anzeiger* Nr.112 Abendausgabe vom 12. 05. 1942
Böhme, Fritz, *Ein Japaner über Tanz. Gespräch mit Dr. Masami Kuni,* in: *DAZ* 25. 03. 1943
Kuni, Masami, *Odori. Japanische Empfindungen - deutsche Eindrücke,* in: *Der Tanz, Internationale Fachschrift für Tanzkultur,* Heft 7., Juli 1937
Kuni, Masami, *Nachkriegsschwierigkeiten der japanischen Tanzkunst und meine Arbeit,* in: *SBTG* 6/1951
Rufer, Josef, E*in japanischer Tänzer,* in: *BZ AM MITTAG,* Berlin, 04. 06. 1937
II. Beruf und Werk Bestand: Masami Kuni Nr.:366 2.1. Programm–Material

1937–1961 Programm des Tanzabends Masami Kunis am 3. Juni 1937 um 20.15Uhr im Kuppelsaal (Reichsportfeld, Haus des Deutschen Sports).
II. Beruf und Werk Bestand: Masami Kuni Nr.:366 2.1. Programm–Material 1937–1961 Programm des Tanzabends Masami Kunis am 28. März 1943 um 11½ Uhr bei der Volksbühne.

2. 논문

1) 한국어 논문

김영훈, 「경계의 미학: 최승희의 삶과 근대체험」, 서울대 비교문화연구소, 『비교문화연구』 11–2, 2005, pp.173–206.
김호연, 「현대무용가 박영인의 초기 활동 연구」, 한국무용예술학회, 『무용예술학연구』 52–1, 2015, pp.1–14.
백지혜, 『경성제대 작가의 민족지 구성방법 연구』, 서울대 대학원 국어국문학과 박사논문, 2013, pp.1–222.
손옥주, 「일본 춤의 발견: 근대 서양 무용계 속 사다야코」, 영남대 인문과학연구소, 『인문연구』, 74호, 2015, pp.313–340.
오태영, 『동아시아 지역주의와 조선 로컬리티: 식민지 후반기 여행 텍스트를 중심으로』, 동국대 대학원 국어국문학과 박사학위논문, 2012, pp. 1–201.
이진아, 「1930~40년대 '조선예술'을 통해 본 제국의 문화권력과 젠더적 수행성: 무용과 음악 장르를 중심으로」, 한국학중앙연구원 한국학대학원 박사논문, 2016, pp.1–220.

2) 일본어 논문

吉田悠樹彦, 「邦正美を偲んで–邦正美と30年代のドイツ、そして戦後の舞踊界」, 『Corpus』第6号, コルプス, 2009年2月, pp.20–28.

3) 영어 논문

Son, Okju, "Between Self–Appropriation and Self–Discovery: Park Yeong–in in German Dance Modernity", T*he official proceedings of*

the 7th World Congress of Korean Studies, Web. 2014, https://congress.aks.ac.kr:52525/korean/files/2_1413536315.pdf.

4) 독일어 논문

Endres, Katrin, *Der Tänzer Kuni Masami(1908–2007) – Die Berliner Jahre (1936–1945)*, Magister Thesis, Ruprecht–Karls_Universität Heidelberg, 2012, pp.1–124.

Son, Okju, *Zwischen Vertrautheit und Fremdheit: Modernismus im Tanz und die Entwicklung des koreanischen Sinmuyong*, Berlin: Freie Univ. (Doctoral Thesis), 2014, pp.1–270.

3. 단행본

1) 한국어 서적

레이 초우 지음, 정재서 옮김, 『원시적 열정: 시각, 섹슈얼리티, 민족지, 현대 중국영화』, 이산, 2010(2004).

2) 영어 서적

Pratt, Mary Louise, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, London; New York: Routledge, 2008(1992).

Said, Edward W., *Orientalism*, London: Penguin Books, 2003(1978).

3) 독일어 서적

Brandstetter, Gabriele, *Tanz–Lektüren: Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1995.

Kant, Immanuel (hrsg. Wilhelm Weischedel), *Kritik der Urteilskraft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.

Kuni, Masami, *Tanz in Japan*, in: Richard Foerster (hrsg.), *Kulturmacht Japan*, Wien: Die Pause, 1942.

(투고일: 2017. 10. 30 심사완료일: 2017. 12. 19 게재확정일: 2017. 12. 21)

이름: 손옥주
소속: 중앙대학교 연극학과
주소: 경기도 수원시 장안구 조원동 881 한일타운 113동 902호
전화번호: 010-2953-8895
전자우편: okjuson@gmail.com

[Abstract]

Autoethnographic Gaze

- Park Yeong-in and His Rediscovery of the Korean Dance

Son, Ok-Ju

In this paper I analyze dance and life of the Korean-Japanese modern dancer Park Yeong-in (1908-2007), who is better known internationally by his Japanese name Kuni Masami. Park was born in Ulsan, Korea and moved to Japan after spending his childhood in Korea. He initially trained in Japan in European modern dance style that was received and filtered through Ishii Baku who is recognized as the father of Japanese modern dance. After studying in Japan, Park was awarded a scholarship of the Japanese Government to study contemporary dance of the time in Germany. This finally led him to move to Berlin in 1937. He continued his dance activity there and actively introduced his Korean dance to the Berliner audience until the end of the Second World War in 1945. By concentrating on his Berlin-era activities I explore the mechanism of his 'Koreanized dance' which was revealed in some of his dance pieces such as Dolchtanz (Sword Dance) or Tanz eines koreanischen Bräutigams (Dance of a Korean Bridegroom). How did he represent his figure and body movement as a symbol of Korean dance in the globalized modern German dance scene? And how did the audience receive his dance which they might not be familiar? With the aid of articles from German newspapers, magazines and program books which reported Park's dance performance, I try to find possible answers to these questions.

Key words: Park Yeong-in, Kuni Masami, Korean Dance, Autoethnography, Cultural Representation