

배구자악극단 초창기 공연의 ‘조선적 정조’에 대한 연구

김동현*

〈차례〉

1. 들어가며
2. ‘조선무용’의 발견과 조선적 정조에 대한 주목
3. 조선적 정조에 대한 관객의 적극적인 해석: 조선박람회와 창단공연의 성공
4. 극단의 목표와 관객의 기대 사이: 광주학생운동과 함흥공연의 실패
5. 나가며

〈국문초록〉

이 글은 배구자악극단의 초창기 공연이 추구했던 ‘조선적 정조’를 바탕으로 배구자악극단 창단공연의 성공과 이후 일본으로의 후퇴를 논한다. 텐카츠이치자시절 배구자는 조선인들에게 ‘텐카츠이치자를 대표하는 배우’로 인식되었지만, 이는 그녀가 조선인을 상대로 공연을 하면서 획득한 결과물이 아니었다. 텐카츠이치자와 이를 후원하는 『매일신보』의 이해관계 아래 조선 출신의 배구자를 중심으로 텐카츠이치자 조선순회 공연을 광고한 결과이다. 텐카츠이치자 탈퇴 이후 배구자는 재기를 계획하는데, 이때 그녀는 조선인으로서의 정체성을 회복하는 과정에서 ‘예술’로서 발견한 조선무용을 주목한다. 조선적 정조를 바탕으로 하는 조선무용을 토대로 텐카츠이치자의 그림자에서 벗어나 차별화를 꾀하고자 한 것이다.

1929년 배구자악극단은 조선적 정조와 조선예술의 시대적 부흥을 표방하며 창단공연을 가졌다. 배구자악극단은 조선박람회기간을 활용하여 창단공연을 계획하였고, 이를 토대로 조선 뿐만 아니라 만주, 일본의 순회공연을 하고자 하였다. 그런데 이 창단공연은 ‘조선 없는 조선 박람회’의 상황과 맞물리면서 조선 관객들의 폭발적인 성원을 얻었다. 이는 그들이 내세웠던 조선적 정조가 ‘차별화’ 이상으로 구체적인 실체가 존재하지 않아서 관객의 적극적인 의미 부여가 가능했기 때문이다. 그렇기에 조선의 관객들은 배구자악극단의 공연을 ‘괴로운 조선의 마음’을 표현하는 조선의 예술로 받아들였고, 향후 행보를 기대하였다.

* 경북대학교 국어국문학과 박사과정.

하지만 배구자악극단은 조선인뿐만 아니라 일본인까지 관객으로 상징하고 있었기에 이후 그들의 공연은 조선 관객이 기대했던 바와 거리가 멀었다. 그 결과 광주학생운동이 전국적으로 확산되는 상황 속에서 배구자악극단의 조선적 정조는 대항의 의미를 상실하게 되고, 조선 관객들의 실망과 분노에 직면하게 된다. 이러한 상황에서 배구자악극단은 조선에서의 공연을 상당기간 중단하고, 일본 활동에 전념하게 되었다.

주제어 : 관객, 광주학생운동, 배구자, 배구자악극단, 〈인형제〉, 〈잠자는 신〉, 조선박람회, 조선적 정조, 텐카츠이치자, 〈과계〉

1. 들어가며

1929년 9월 배구자악극단¹⁾의 창단공연은 배구자와 그녀의 극단을 조선 전국에 각인시켰다. 여기에는 배구자의 유명세가 일정량 작용했지만, 이는 텐카츠이치자(天勝一座)의 하나가타(花形)배우로 유명했던 배구자를 일약 조선을 대표하는 예술가이자 무용가로 만든 순간이었다. 그렇지만 그녀는 자신의 극단을 이끌고 일본으로 떠났고, 1932년의 시점에서 그녀는 “적막한 예원 조선예술단에 생각나는”²⁾ 과거의 존재로 호명된다. 1932년 김동인은 당시 배구자악극단의 공연에 대해 “수년이 지난 지금에도 여등(余等)의 심현(心絃)을 썰리게 한다”고 평하면서 배구자를 “아까운 천재”³⁾라고 호명한다.

배구자악극단은 1929년 9월 첫 공연을 시작한 이래⁴⁾로 1939년 초까지 존속해왔다. 그런데 이들은 1930년 3월 처음으로 일본 순회공연을 한 이

1) 해당 극단을 지칭하는 명칭은 배구자무용연구소일좌를 시작으로, 배구자무용단, 배구자무용가극단, 배구자무용예술단, 배구자가극단, 배구자일당, 배구자일좌, 배구자일행, 배구자악극단, 배구자조선악극단 등 다양하다. 이러한 명칭은 시기에 따라서 차이를 보이기도 하지만 같은 시기라도 매체에 따라서 달리 사용되기도 한다. 일단 이 글에서는 일본에서의 순회공연과 동양극장 공연 당시 주로 사용하였던 명칭인 ‘배구자악극단’으로 통일하여 사용한다.

2) 김동인, 「적막한 예원 조선예술단에 생각나는 사람들」(11) 『매일신보』, 1932.10.5.

3) 같은 글.

4) 「배구자무용연구소 제 일회 공연」, 『동아일보』, 1929.9.18.

래로, 1933년부터 극단이 해산되는 1939년까지 일본에서 주로 활동하였다. 그에 비하여 조선에서의 공연은 만주순회공연을 포함하여 연평균 2~3개월에 불과하다. 창단공연의 성공 이후 “동호자의 갈채와 기대가 자못 클 때” “현해의 거친 물결을 건너”⁵⁾ 일본으로 떠나 일본에서 활동할 수밖에 없었던 이유가 무엇일까? 이 글이 배구자악극단을 주목하는 지점은 바로 여기에 있다.

지금까지 논의를 살펴보면, 배구자라는 인물을 둘러싼 흥미 위주의 신비로운 소문에 비하여, 정작 그녀가 이끌었던 배구자악극단에 대한 연구는 그리 활발하지 않다. ‘신무용’ 혹은 ‘민족 무용’의 시작이나 동양극장의 건립 배경, 초기 악극의 성립측면에서 논의가 되더라도, 배구자나 배한라, 박진, 고설봉 등의 증언이나, 출생의 비밀 및 텐카츠이치자(天勝一座)에서의 탈출을 둘러싼 이슈가 논의의 중심에 놓여왔다.⁶⁾ 이는 배구자악극단과 관련한 자료가 부족하다는 점, 특히 공연대본도 <과계>를 제외하면 현존하는 것이 없기 때문이었다. 그래서 배구자악극단에 관한 논의는 대개 당대 가극 및 악극, 레뷰, 소녀 공연단의 논의 속에서 함께 다루어지곤 했다.⁷⁾ 이러한 측면에서 이대범과 김남석의 논의는 주목할 만하다. 이대범의 논의는 배구자의 생애를 객관적으로 검토하여 어느 정도 재구해냈으며,⁸⁾ 김남석의 논의는 배구자악극단의 레퍼토리 전반을 정리하고 현존하는 대본인 <과계>를 검토하여 배구자악극단의 공연이 1930년대 대중극단과 유사했음을 규명하였다.⁹⁾ 특히 김남석은 배구자악극단이 서구의

5) 이서구, 「배구자일행방문기」, 『신여성』 8권 3호, 1934.4, 72면.

6) 김호연, 「한국 근대 악극 연구」, 단국대학교 대학원 박사학위논문, 2003; 유민영, 『우리시대 연극운동사』, 단국대학교출판부, 1990; 유민영, 「초창기 가극운동 주도과 동양극장을 설립한 신무용가·배구자」, 『한국 인물연구사』 1, 태학사, 2006; 최지연, 「동양극장 연구」, 단국대학교 대학원 박사학위논문, 2007.

7) 백현미, 『근대극장의 여자들』, 연극과인간, 2016.

8) 이대범, 「배구자 연구—배구자악극단의 악극 활동을 중심으로」, 『어문연구』 36권 1호, 한국어문교육연구회, 2008.

9) 김남석, 『조선 대중극의 용광로 동양극장』 1, 서강대학교출판부, 2018.

레뷰와 조선적인 정서의 춤이라는 두 가지 축을 중심으로 복합적인 공연 양식을 창출해냈다고 평가하였다.

배구자악극단의 초창기 활동에서 주목해야할 지점은 바로 ‘조선적 정조’이다. 배구자는 창단공연 이전부터 지속적으로 ‘조선적 정조’와 ‘조선예술의 시대적 부흥’을 피력해왔기 때문이다. 배구자악극단의 ‘조선적 정조’에 대하여 기존 논의는 관객의 기호와 흥미를 충족하는 ‘대중 오락적 흥행 상품’으로 설명하였다. “박람회와 제국주의적 경향¹⁰⁾과 일치한다고 논하거나, “식민지인으로서의 자부심 내지는 존재 영역을 설정하기 위한 대안¹¹⁾”으로 보는 것이 대표적이다. 이러한 관점에서 배구자악극단의 일본 활동은 경제적 수익을 위한 일본시장 진출 정도로 이해되었다. 그러나 배구자악극단의 일본 활동은 조선에서의 활동을 지속할 수 없었기 때문에 생긴 결과이다. 창단공연의 성공에도 불구하고 일본으로 떠날 수밖에 없었던 문제가 발생한 것이다. 이는 김동인의 설명처럼 단순히 “조선사람의 몰이해”와 ‘세련미 부족¹²⁾ 때문이라고 치부할 수 없다.

이 글은 배구자악극단이 내세운 ‘조선적 정조’와 그에 대한 조선인 관객들의 기대심리와 반응을 주목한다. 배구자악극단이 표방했던 ‘조선적 정조’는 시대적 상황에 따라 달리 인식되었다. 이는 배구자악극단이 추구했던 ‘조선적 정조’가 달라졌기 때문이 아니다. 시대적인 맥락 속에서 “관객이 단순한 소비자에 머물지 않고”¹³⁾ 적극적으로 공연의 의미를 생성해 나가는 과정에서 발생한 결과물이다. 그 속에서 배구자악극단이 ‘조선의 예술단체’로 공인받았고, 이후 그 지위를 상실하면서 사실상 조선에서의 활동을 중단하고 일본행을 선택하게 된다는 점에서 이는 중요하다.

이에 따라 이 글은 먼저 배구자가 ‘조선적 정조’와 조선무용에 주목하게

10) 백현미, 「소녀 연예인과 소녀가극 취미」, 앞의 책, 2016 178면.

11) 김남석, 『조선 대중극의 용광로 동양극장』 1, 서강대학교출판부, 2018, 344면.

12) 김동인, 앞의 글, 1932.10.5.

13) 김재석, 「식민지조선 근대극의 자연주의극 수용」, 『식민지조선 근대극의 형성』, 연극과인간, 2017, 228면.

된 연원을 살펴보기 위하여 텐카츠이치자 시기부터 칩거생활까지의 배구자를 주목한다. 이어서 이 글은 1929년 조선박람회 당시의 창단공연과 1930년 함흥공연의 상황을 논한다. 이를 통하여 1929년 창단공연부터 사실상 조선활동을 중단하는 1931년까지, 초창기 배구자악극단이 표방했던 조선적 정조를 당대 조선 관객들에게 어떻게 받아들였고, 실제 배구자악극단이 의도했던 바가 무엇이었는지를 논하겠다. 이와 함께 배구자악극단이 표방한 조선적 정조가 지니는 의미를 논하겠다. 한편 지금까지 배구자나 배구자악극단에 대한 논의는 한국어 매체만을 주목하면서 적지 않은 오류를 재생산해왔다. 이 글은 일본어 매체와 새로운 자료를 통하여 기존의 오류를 바로잡고, 배구자와 배구자악극단을 다각도에서 검토하겠다.

2. '조선무용'의 발견과 조선적 정조에 대한 주목

배구자는 어린 시절 쇼쿄쿠사이 텐카츠(松旭齋天勝)가 이끄는 텐카츠이치자(天勝一座)에 입단한다. 그 입단 경위와 시기에 대해서는 여러 설이 존재한다.¹⁴⁾ 하지만 배구자가 텐카츠이치자에 입단하고 쇼쿄쿠사이 텐카츠의 수양딸이 되는 과정에 당시 이왕직차관(李王職次官)이었던 코미야 미호마츠(小宮三保松)의 알선이 있었고¹⁵⁾, 그 내막에는 숙모인 배정자가 존재했다. 그리고 수년간의 연습생활 후 1918년 텐카츠이치자의 조선순회 공연에서 처음 무대에 오르게 되었다.¹⁶⁾ 이때부터 그녀는 “유명 히 비던즈(斐貞子)의 친덕족하딸”이자 “천승(天勝)의 제자”로 『매일신보』에 소개되

14) 1916년 텐카츠이치자의 경성공연 11살의 배구자가 직접 극단을 찾아 제자가 되었다는 이야기와 1914년 9살의 나이에 배정자를 통하여 텐카츠이치자에 입단하게 되었다는 이야기가 공존한다. 이에 대한 논의는 이대범, 앞의 글을 참조할 것.

15) 「可愛さに未練も残る、裏切られたは残念」, 『京城日報』, 1926.6.6.

16) 「天勝の弟子斐龜子」, 『京城日報』, 1923.5.12; 「天勝의 제자된 斐龜子」, 『매일신보』, 1918.5.14.

었다. 특히 그녀의 독사진과 함께 쇼쿄쿠사이 텐카츠가 “아조 수양녀로 삼을”¹⁷⁾ 정도로 뛰어난 재능을 가진 인물이자 텐카츠이치자에 오직 하나만 존재하는 ‘코텐카츠(小天勝)’라는 점이 전면에 내세워졌다.

그렇지만 당시 『매일신보』의 보도처럼 실제로 그녀가 텐카츠이치자를 대표하는 배우였는지는 의문이다. 『매일신보』를 비롯한 조선어 신문들은 텐카츠이치자의 조선순회공연 때마다 배구자의 출연을 강조하는데 비하여, 조선 내 일본어 신문은 배구자의 첫 데뷔무대인 1918년 조선순회공연을 제외하면 배구자를 거의 언급하지 않기 때문이다. 당시 배구자는 쇼쿄쿠사이 텐카츠의 수양딸이 되어 ‘쇼쿄쿠사이 카메코(松旭齋龜子)’라는 이름으로 활동했으며, 텐카츠이치자의 하나가타(花形)배우 중 한 사람이었다. 하지만 그녀는 텐카츠이치자의 간판 배우나 ‘코텐카츠(小天勝)’는 아니었



<그림 1> 텐카츠이치자 공연 광고 중 일부
(『京城日報』, 1923.5.27)

다. 쇼쿄쿠사이 텐카츠로부터 ‘코텐카츠’라는 이름을 받은 배우는 배구자가 아니었으며,¹⁸⁾ 텐카츠이치자를 대표하는 이는 쇼쿄쿠사이 텐카츠 자신이었다. 당시 일본인들에게 있어서 쇼쿄쿠사이 텐카츠는 “마술계의 여왕”¹⁹⁾으로서 일본을 대표하는 세계적인 마술사였다. 그렇기 때문에 텐카츠이치자의 공연 광고는 <그림 1>처럼 쇼쿄쿠사이 텐

17) 「天勝의 제자된 襄龜子」, 『매일신보』, 1918.5.14.

18) 배구자와 비슷한 포레인 ‘노미야 토쿠(野宮とく)’가 당시 ‘쇼쿄쿠사이 코텐카츠(松旭齋 小天勝)’라는 예명으로 활동하였다. 그녀는 텐카츠이치자를 대표하는 간판배우였다. 藤山宗利, 『日本歌劇俳優写真名鑑』, 東京: 歌舞雜誌社, 1920, 117頁.

19) 「天勝開演」, 『京城日報』, 1918.5.23.

카츠가 전면에 내세워지는 것이 일반적이었다.

실제로 배구자와 '코텐카츠'가 별개의 인물이었다는 점을 고려한다면, 『매일신보』의 기사는 『매일신보』와 텐카츠이치자 사이의 교감 아래 나온 기획으로 봐야 한다. 조선인들에게 텐카츠이치자의 순회공연을 선전하기 위하여 의도적으로 배구자를 부각시킨 것이다. 텐카츠이치자는 일본과 조선, 만주 순회공연 과정에서 여러 신문사와 기업으로부터 후원을 받았다.²⁰⁾ 그 가운데 경성공연은 『케이조닛보』와 『매일신보』의 후원 아래 이루어졌고, 두 신문사는 지면을 활용하여 텐카츠이치자의 공연소식을 적극 홍보하였다.²¹⁾ 그리고 텐카츠이치자는 양 신문사의 독자들에게 공연 할인권을 제공하고, 공연기간 동안 『케이조닛보』와 『매일신보』의 이름이 새겨진 장막을 사용하여 두 신문사의 구독을 유도하였다.²²⁾ 이러한 상황에서 텐카츠이치자와 『매일신보』 측은 의도적으로 조선 출신의 배구자를 내세워 공연을 홍보하였고, 이는 어느 정도 실효를 거두었다.²³⁾

이러한 과정 속에서 배구자는 조선인들에게 텐카츠이치자를 대표하는 배우로 이미지화되었다. 이는 텐카츠이치자의 공연을 실제로 관람했다면 결코 나타날 수 없는 현상이다. 텐카츠이치자의 공연은 기본적으로 쇼코

20) 텐카츠이치자는 순회공연 과정에서 사쿠라 비루(サクラビール), 안도이즈즈도(安藤井筒堂), 모리나가세이카(森永製菓) 등 일본의 기업의 후원을 지속적으로 받았는데, 해당 기업은 자사의 제품을 홍보하기 위하여 텐카츠이치자와 쇼코쿠사이 텐카츠를 광고모델로 내세웠다. 한편 텐카츠이치자는 모리나가세이카의 과자를 활용한 '카라멜 피츠(キャラメル・ピース)'와 같은 마술을 만들어 후원사의 제품을 선전하기도 했다.

21) 가령, 1918년 조선 순회공연 당시, 『매일신보』와 『케이조닛보』는 5월 23일 경성 공연을 앞두고 5월 12일 텐카츠이치자가 부산에 도착하여 호평 중이라는 광고와 관련 기사를 보도했다. 또한 5월 21일 경성 도착 소식을 알렸으며, 그들의 공연일정과 공연 및 배우 관련 사진을 공연기간 내내 게재했다.

22) 1918년의 경성공연 당시 이와 관련한 기사는 다음과 같다. 「黃金館舞台の光彩」, 『京城日報』, 1918.5.28; 「素晴らしい好人氣」, 『京城日報』, 1918.5.29; 「연예계 공전의 성황」, 『매일신보』, 1918.5.30.

23) 1921년 경성공연 당시 『매일신보』는 첫날 관람객의 1/3 가량이 조선인이고 그 가운데 70~80%가 본보 독자할인인이라고 언급한 바 있다. 「天勝一行 初日の大満員」, 『매일신보』, 1921.5.23.

쿠사이 텐카츠의 ‘대마술(大魔術)’ 혹은 ‘대마술응용극(大魔術応用劇)’이 메인 공연이었다. 여기서 배구자는 ‘소기술(小奇術)’과 같은 마술이나 ‘무용’을 통하여 “턴승양의 대소기술의 막이 열²⁴⁾니기 전에 객석의 분위기를 돋우는 역할을 담당했다. 더욱이 그것도 다른 소녀배우들과 함께 단체로 이루어지는 형태²⁵⁾였기에, 배구자가 단독으로 주목받기 어려운 구조였다. 그럼에도 불구하고 배구자가 ‘텐카츠이치자의 대표배우’로 인식되었던 것은 텐카츠이치자와 『매일신보』의 홍보 덕분이었다. 대다수 조선인들이 배구자를 접할 수 있는 통로는 사실상 신문 기사가 전부였고, 그렇기에 조선인들은 배구자의 실제 공연 모습을 본 적이 없음에도 불구하고 배구자를 ‘텐카츠이치자의 대표 배우’로 여기게 된 것이다.

1926년 6월 4일, 배구자가 갑작스럽게 텐카츠이치자를 탈퇴한 사건은 ‘배구자=텐카츠이치자 대표배우’라는 이미지를 심화시켰다. 배구자는 텐카츠이치자의 평양 순회공연이 끝나자 돌연 경성으로 돌아와서 텐카츠이치자의 탈퇴를 발표하였다.²⁶⁾ 그녀의 갑작스러운 탈퇴는 전 조선의 이목을 집중시켰고, 언론은 연일 이와 관련한 보도를 쏟아냈다. 당시 일본어 언론은 배구자가 “어버이인 텐카츠를 버렸다”²⁷⁾는 배신행위에 초점을 맞추면서, ‘조선인 배구자가 “양모이자 은사인 텐카츠”에게 저지른 “망은(忘恩) 행위”²⁸⁾를 비판했다. 이에 반하여 조선어 언론은 텐카츠이치자의 대표 배우인 배구자가 극단을 탈퇴했다는 사실을 주목하며 그녀가 탈퇴하게 된 경위와 그 이유, 향후 행방 등에 대한 가십을 쏟아냈다.²⁹⁾ 이 과정에서

24) 「天勝一行 初日の大満員」, 『매일신보』, 1921.5.23.

25) 팸플릿에 따라 ‘龜子’라는 이름이 명기될 때도 있지만, 이름이 거론되지 않고 “娘子連”으로만 표기되기도 하였다.

26) 「천승일행의 화형 배구자양의 탈퇴입경」, 『동아일보』, 1926.6.6.

27) 「十年の親、天勝を龜子は何故捨てた」, 『京城日報』, 1926.6.6.

28) 善生永助, 「龜子の出奔」, 『京城雜筆』, 1926.7.

29) 「新一座 大組織乎」, 『매일신보』, 1926.6.6; 「구자의 탈주는 연애와 재산관계」, 『매일신보』, 1926.6.7; 「그리든 양친을 차자 사랑의 품에든 배구자」, 『매일신보』, 1926.12.7 등 다수.

배구자는 쇼코쿠사이 텐카츠의 총애를 받았던 '텐카츠이치자의 대표배우'로 이미지화되었다.

배구자의 텐카츠이치자 탈퇴도 이러한 맥락 속에서 이루어졌다. 당시 배구자의 기자회견과 언론 보도 내용³⁰⁾을 종합해보면, 배구자의 탈퇴는 그녀의 후원자인 배정자에 의해 주도되었으며, 배정자는 배구자를 중심으로 새로운 극단을 만들고자 하였다. '텐카츠이치자의 대표배우'라는 이름을 적극 활용하여 흥행몰이를 하고자 했던 것이다. 배구자가 텐카츠이치자 탈퇴 이후 근화여학교 후원 연극회³¹⁾, 정칙(正則)강습소 후원 음악회³²⁾ 등에 참여한 것은 그러한 행보의 일환이었다. 하지만 그녀는 그러한 배정자의 뜻을 거부하고, "화려한 무대라든가 하는 것은 다시 꿈도 안 꾸"³³⁾겠다며 "심산궁곡에 있는 부모슬하로"³⁴⁾ 돌아간다. 이는 텐카츠이치자의 탈퇴를 '배신' 혹은 '망은' 행위로 보는 부정적인 여론도 있었지만, 근본적으로는 배구자 스스로가 정체성의 혼란을 겪으면서 활동을 중단한 것이다.

배구자는 어린 시절 텐카츠이치자에 입단하였고, 쇼코쿠사이 텐카츠의 수양딸이 되어 일본인처럼 길러졌다. '배구자가 아니라 '쇼코쿠사이 카메코로서, 일본인이라는 정체성을 획득해갔다. 그렇기에 조선인이라는 사실을 언급하지 않으면 쉽게 알아차리지 못할 정도로 그녀의 말과 행동거지는 일본인 그 자체에 가까웠다.³⁵⁾ 하지만 그녀는 조선인이라는 출신 때문에 일본인들에게 지속적인 차별을 받아야만 했다.³⁶⁾ 호적상으로는 일

30) 「可愛さに未練も残る、裏切られたは残念」, 『京城日報』, 1926.6.6; 「新一座 大組織乎」, 『매일신보』, 1926.6.6; 「朱脣으로 새어나는 裴龜子の 萬丈氣焰」, 『시대일보』, 1926.7.25; 「오늘의 이야기」, 『매일신보』, 1926.12.5.

31) 「古巢에 歸한 小鳥 裴龜子嬢의 獨唱」, 『매일신보』, 1926.6.20.

32) 「樂壇의 名星을 모아 大音樂會를 開催」, 『매일신보』, 1926.7.16.

33) 「朱脣으로 새어나는 裴龜子の 萬丈氣焰」, 『시대일보』, 1926.7.25.

34) 「오늘의 이야기」, 『매일신보』, 1926.12.5.

35) 「天勝一行を觀る」, 『京城日報』, 1918.5.25.

36) 「朝鮮出身の『龜ちゃん』」, 『京城日報』, 1923.5.29; 「朱脣으로 새어나는 裴龜子の 萬丈氣焰」, 『시대일보』, 1926.7.25. 한편 그녀가 텐카츠이치자를 탈퇴하게 된 이유로 알려진 연애 문제도 그녀의 출신이 '조선'이라는 점 때문에 문제가 되었다. 「野宮の息子と

본인이었지만 결코 일본인이 될 수 없었던 것이다. 이러한 측면에서 배구자의 텐카츠이치자 탈퇴는 그 이유가 무엇이 되었든, ‘쇼코쿠사이 카메코’에서 ‘배구자로 돌아가는 행위였다.

그런데 배구자는 10여 년 동안 쇼코쿠사이 카메코로 살아왔고, 이 과정에서 ‘조선인’으로서의 정체성은 상실되었다. 그녀에게 남아 있는 ‘조선인’이라는 정체성은 ‘조선 출신’이라는 점밖에 없었다. 그렇기에 그녀가 텐카츠이치자를 탈퇴했다고 해서 곧바로 ‘조선인’으로 돌아갈 수 없었다. 그녀는 간단한 조선어도 할 줄 모르는 상황이었다. 근화여학교 후원 연극회에서는 짧은 인사말조차도 조선인 통역을 대동해야 소통이 되었고,³⁷⁾ 친부모와 재회하는 순간에도 제대로 조선어로 대화를 나눌 수 없어서 통역을 거쳐야 했다. “조선의복에 머리를 싸아나”³⁸⁾려 보았지만 조선사회에서 그녀는 “조선말도 모르는”³⁹⁾ “불쌍한 여자에 불과했다. 이러한 상황에서 배구자는 정칙강습소 후원 음악회에서의 공연을 취소하고,⁴⁰⁾ 일련의 무대 활동을 중단한 후 장기간 칩거생활을 선택했다. 정체성의 혼란으로 인하여 새로운 환경에 적응할 수 없었던 것이다.

칩거기간 동안, 배구자는 “여염가 처녀”와 같은 행동과 “조선말”⁴¹⁾을 배우면서 조선인으로서의 정체성을 획득하고자 노력하였다. 이 과정에서 배구자는 ‘조선무용’이라는 예술을 발견하고 ‘조선적 정조를 내세울 수 있었다. 당시의 보편적인 인식 속에서 조선의 전통춤과 노래는 예술이 아

龜子の婚約, 『京城日報』, 1926.6.6; 「구자의 탈주는 연애와 재산문제, 『매일신보』, 1926.6.7.

- 37) 『京城日報』, 1926.6.20, 4頁. 해당 기사는 제목 없이 배구자의 사진과 함께 실렸다.
 38) 「古巢에 歸한 小鳥 裴龜子嬢의 獨唱 근화연극대회대성황, 『매일신보』, 1926.6.20.
 39) 「朱脣으로 새어나는 裴龜子の 萬丈氣焰, 『시대일보』, 1926.7.25.
 40) 7월 21일 예정이었던 정칙강습소 후원 음악회는 우천으로 인하여 7월 25일에 열렸는데, 공연 당일 기사에는 배구자의 이름이 존재하지 않는다(「대가를 망라한 동정음악회는 금일, 『매일신보』, 1926.7.20; 「하기 음악 금일, 『동아일보』, 1926.7.25.). 같은 날 시대일보사와의 인터뷰기사(「朱脣으로 새어나는 裴龜子の 萬丈氣焰」)에서 배구자는 무대를 떠나겠다는 의사를 표명했다.
 41) 「갑잇고 뜻있는 裴龜子の 家庭生活, 『매일신보』, 1926.12.8

니었다. 그렇기에 “조선이라는 곳에 전혀 무용이라는 것이 업”⁴²⁾다는 것이 통설이었으며, 일반적인 조선인과 일본인의 시각 속에서 조선 전통무용은 기생의 연희 정도로 취급되었다. 하지만 배구자는 조선인으로서의 정체성을 획득하는 과정에서 “우리의 조상들은 벌써 어느 나라에게던 지지를 안을 만한 훌륭한 무용을 주고 잇섯던 것”⁴³⁾을 발견한다. 물론 이는 텐카츠이치자시절 형성된 무용관과 예술관을 기반으로 발견한 것이다. 하지만 이는 일본인이 될 수 없고 조선어도 할 수 없었던 위치에서 ‘조선의 것’을 배워나갔던 상황 때문에 발견할 수 있었던 것이었다.

특히 배구자는 무대생활을 완전히 포기한 것이 아니었으며, 재기의 기회를 노리고 있었다. 배구자는 더 이상 텐카츠이치자의 배우가 아니었기에 그 그림자를 걷어낼 필요가 있었다. 이러한 지점에서 조선무용은 ‘전(前) 텐카츠이치자의 배우’라는 꼬리표를 떼어내고, 차별화를 만들어낼 수 있는 것이었다. 그렇기에 그녀는 텐카츠이치자 시절 주로 선보였던 마술이 아니라 무용을 주목했다. 마술은 쇼코쿠사이 텐카츠의 트레이드마크였던 만큼, 그 영향력에서 벗어날 수 없었기 때문이다. 이와 달리, 무용은 텐카츠이치자 시절 배운 것이지만, ‘조선적 정조를 바탕으로 충분히 차별화를 꾀할 수 있었다.

3. 조선적 정조에 대한 관객의 적극적인 해석

: 조선박람회와 창단공연의 성공

배구자는 1928년 4월 음악무용회⁴⁴⁾를 시작으로 오랜 칩거생활을 청산하였다. 그리고 1929년 3월, 시외에 배구자무용연구소를 개소하고 배구자악

42) 「신미의 광명을 차저」(6), 『매일신보』, 1931.1.9.

43) 같은 글.

44) 「배구자 양의 음악무용회」, 『동아일보』, 1928.4.21.

극단의 제1회 공연을 준비했다.⁴⁵⁾ 이 과정에서 배우자는 ‘텐카츠이치자의 대표배우’라는 자신의 유명세를 적극 활용하면서, 『매일신보』를 중심으로 자신과 자신의 극단이 조선박람회 기간에 창단 공연을 가진다는 사실을 적극 홍보하였다.⁴⁶⁾ 이는 당시 조선박람회를 적극 홍보하고자 하였던 『매일신보』의 목표와 맞아떨어졌기 때문이다. 그렇기에 실제로 배우자악극단 창단공연은 조선박람회의 연예관에서 이루어지지 않았지만, 연예관에서 “가극(歌劇)과 무답(舞踏)의 막”⁴⁷⁾을 열 것이라고 보도되었다.

조선박람회 연예관 공연 여부와 상관없이, ‘텐카츠이치자의 대표배우’로 널리 알려진 배우자가 조선 최초로 ‘여자가극단’을 만들었다는 소식은 대중들의 호기심을 자극하기에 충분했다. 이어서 배우자는 『삼천리』사와의 인터뷰를 통하여 자신의 무용연구소를 소개하면서, 자신의 사비를 털어 ‘조선의 무용가를 길러내기 위하여 노력한다는 점을 밝혔다. 아울러 “조선예술을 시대적으로 부흥”시켜 “세계에 소개”⁴⁸⁾하겠다는 포부와 함께 ‘조선적 정조를 전면에 내세웠다. 이를 통하여 배우자는 자신의 극단이 단순히 상업적인 성격을 지닌 극단이 아님을 드러내었다.

1929년 9월 배우자악극단의 제1회 공연은 『조선신분(朝鮮新聞)』과 『중외일보』의 후원 아래 중앙관과 조선극장에서 두 차례 이루어졌다. 당시 공연에 대한 평가는 호의적이었는데, 중앙관의 공연을 관람한 심훈과 마츠모토세이(松本生)라는 필명의 일본인은 공통적으로 조선이라는 ‘향토성’이 물씬 풍기는 공연이었다고 언급한다.⁴⁹⁾ “조선으로서는 경사스러운 로컬색의 산물”⁵⁰⁾이라거나, 조선 사람으로서 “자아를 살려서 새로운 조선의 무용을

45) 「龜子更生の一步」, 『朝鮮新聞』, 1929.9.15; 「龜子一座の處女公演」, 『朝鮮新聞』, 1929.9.21.

46) 「배우자가 출연한다」, 『매일신보』, 1929.8.20; 「출연 준비중인 배우자무용단」, 『매일신보』, 1929.8.25; 「조선박람회전기」(7), 『매일신보』, 1929.9.7.

47) 같은 글, 1929.8.20.

48) 「배우자의 무용전당, 신당리 문화촌의 무용연구소 방문기」, 『삼천리』 2호, 1929.9, 44면.

49) 松本生, 「龜子一座の處女公演」, 『朝鮮新聞』, 1929.9.21; 심훈, 「새로운 무용의 길로」(1), 『조선일보』, 1929.9.22.

창작'했다는 배구자의 “독창적 태도”⁵¹⁾를 칭찬하는 것이 대표적이다. 나아가 향후 공연에 대한 기대감을 표시하고 있다. 이러한 점은 조선 관객들도 마찬가지였다. 조선극장 공연 당시 공연 시작 한 시간 전부터 수백여 명의 사람이 몰려들었으며, 극장에는 자리가 부족하여 서서 보는 사람들도 있었다. 관객들은 배구자악극단의 공연에서 “풍부한 조선정서”⁵²⁾를 느끼며 열광하였다. 그 결과 배구자악극단의 공연은 자연스럽게 ‘조선예술로 공인되었고, 배구자악극단은 ‘조선의 예술단체로 자리매김하였다.’⁵³⁾

그런데 당시 공연된 작품을 살펴보면 그녀가 언론에서 밝혔던 포부와 다소 거리가 멀어 보인다. 9월 19~25일 중앙관 공연에서 배구자악극단은 조선 신무용 <水汲>⁵⁴⁾를 비롯하여 무용시(舞踊詩), 재즈댄스, 인형댄스, 코믹댄스, 발레, ‘스틱 갈과 기타 여러 촌극(寸劇)들을 “무대에서 속도감 있게 상연”⁵⁵⁾하였다. 이어서 9월 27~28일 중외일보 사 주관으로 조선극장에서 재차 공연을 가졌다.⁵⁶⁾ 배구자악극단은 중앙관과 동일한 프로그램으로 공연하면서도 조선 신무용 <아리랑>를 추가로 선보였다. 제1회 공연에서 배구자악극단은 조선의 신민요를



<그림 2> 배구자악극단의 단원들 사진
(『중외일보』, 1929.9.28.)

50) 松本生, 「龜子一座の處女公演」, 『朝鮮新聞』, 1929.9.21.

51) 심훈, 「새로운 무용의 길로」 (2), 『조선일보』, 1929.9.24.

52) 「人波에 무친 朝劇 盛況으로 舞踊開幕」, 『중외일보』, 1929.9.28.

53) 「경성흥행계 장관」 (2), 『동아일보』, 1929.9.29; 「배구자일행 공연」, 『동아일보』, 1930. 1.11.

54) 松本生, 「龜子一座の處女公演」, 『朝鮮新聞』, 1929.9.21.

55) 「龜子更生の一步」, 『朝鮮新聞』, 1929.9.15.

56) 「배구자 양 일좌 공연 독자 위안 무용회」, 『중외일보』, 1929.9.27.

바탕으로 하는 ‘조선 신무용’을 선보였지만, 발레와 이국적인 춤들이 공연의 대부분을 차지했다. 또한 언론에 소개되는 배우자악극단의 사진들도 <그림 2>처럼 대부분 ‘조선적 정조와는 거리가 멀었다.’⁵⁷⁾ 그렇다면 조선 관객들은 어떠한 지점에서 ‘풍부한 조선정서’를 느끼고 그들의 공연을 조선예술로 치켜세웠던 것일까?

이와 관련하여 배우자악극단의 창단공연이 조선박람회 기간에 개최되었다는 점은 주목을 요한다. 1929년 조선박람회는 “조선통치 20년 동안 발전한 조선의 위상”을 대대적으로 선전함으로써 “식민통치의 정당성을 확보하고자 한”⁵⁸⁾ 조선총독부의 기획물이었다. 이는 1921년 조선총독 주최의 ‘산업조사회’에서 처음 결의되었고, 1928년 6월 본격적인 준비에 착수한, 조선총독부의 대규모 장기프로젝트였다. 50여 일의 박람회기간 동안 조선 각지는 물론, 일본과 만주에서 100만여 명에 달하는 인원이 10만 평에 달하는 경성 내 박람회장을 찾을 것으로 예상⁵⁹⁾되었던 만큼, 당시 조선총독부의 모든 역량이 여기에 집중되었다. 이를 이용하여 조선총독부는 20년간의 식민 통치 과정 속에서 ‘문명화’되어가는 조선의 상황을 대내외적으로 선전하고자 하였다.

당시 조선박람회는 그 이전 박람회와 달리 ‘조선적인 것’이 전면에 내세워졌다. 박람회장은 ‘조선의 재료’와 ‘조선의 인부’를 통하여 ‘조선적인 양식’으로 만들었으며,⁶⁰⁾ 언론을 통하여 조선성, 조선색, 향토 칼라 등이 지속적으로 강조되었다. 이를 통하여 조선박람회측은 관람객들이 “조선의 대단함”⁶¹⁾과 함께 그 내용의 진솔함을 느끼기를 원하였다. 그런데 조선박람회의 ‘조선적인 것’은 조선의 ‘민족적인 것’이기보다는 ‘지역적인

57) 1929년 9월 29일 『중외일보』의 <아리랑> 공연 장면을 제외하면 이국적인 모습이 대부분이다.

58) 김제정, 「식민지기 박람회 연구 시각과 지역성」, 『도시연구』 9호, 도시사학회, 2013, 9면.

59) 「관람자 수송문제」, 『동아일보』, 1928.11.2.

60) 「朝鮮色の尊重」, 『京城日報』, 1929.9.12.

61) 「朝鮮博覽會」, 『京城日報』, 1929.9.12.

것에 가까웠다. 이는 조선박람회가 기본적으로 조선인들을 대상으로 식민체제의 정당성을 선전하는 것이기보다는, 사실상 재조일본인들이 자신의 모습을 '내자의 일본인들에게 선전하는 작업에 가까웠기 때문이다. 여기에는 일본인의 조선 인식을 개선하고 그들의 이주를 독려하려는 의도⁶²⁾가 존재했다. 하지만 그 속에는 '내지(内地)'에 비하여 상대적인 박탈감을 가졌던 재조일본인들이 지난 20년 동안 '성공적'이게 식민지 조선에 뿌리를 내린 자신들의 모습을 인정받으려는 욕망이 있었다.

그 대표적인 예가 연예관에서 공연된 <조선 10경(朝鮮十景)>이다. 이는 부산 부두, 경주 불국사, 조선 신궁, 인천 월미도, 평양 모란대, 북한산, 의주 통군정, 금강산, 창경원, 조선박람회 등 조선의 10개 지역을 배경으로 음악과 노래, 화려한 무용을 선보이는 공연이다. 조선총독부는 이를 조선박람회의 연예관을 대표하는 “인기물(呼び物)”⁶³⁾로 기획하고, 일본인 권번인 혼켄반(本檢番)과 신마치켄반(新町檢番)에게 공연을 맡겼다. 이는 기본적으로 재조일본인의 시각에서 조선의 풍경을 발견하고 그들의 관점에서 조선을 표현한 것이었다. 무대배경은 분명 조선이지만 사미선(三味線) 반주의 나가우타(長唄)에 맞춰 일본식 무용을 선보이는 공연이기에 조선인이 생각하는 민족적인 것으로서의 조선과는 거리가 멀었다.

재조일본인들은 <조선10경>을 “조선의 궁지”⁶⁴⁾이라고 평가하며 굉장한 자부심을 보였다. 그런데 그 자부심의 근원은 <조선10경> 그 자체이기 보다는 '내자의 유명인사들에게 인정을 받았다는 것에서 기인한다. 행사를 주관하는 경성협찬회는 실제 공연을 앞두고 키네야 사키치(木屋佐吉), 와카야기 키치즈(若柳吉蔵) 등 일본의 전통음악과 무용에 조예가 깊은 인사들을 초청하여 '피로'를 가졌고, 이 과정에서 그들의 검증을 받았

62) 동시기 재조일본인들의 조선 지방사 편찬 작업도 기본적으로 이러한 의도 아래 이루어졌다. 이에 관해서는 최혜주, 「일제강점기 재조일본인의 지방사 편찬활동과 조선인식」, 『사학연구』 103호, 한국사학회, 2011, 2장 참조.

63) 「演藝館の呼物朝鮮十景」, 『朝鮮新聞』, 1929.7.17.

64) 「朝鮮十景披露」, 『朝鮮新聞』, 1929.8.11.

다. 그리고 그들의 긍정적인 평가 속에서 <조선 10경>은 ‘조선(재조일본인)의 궁지’로 공연될 수 있었다. 이러한 방식으로 재조일본인들은 자신들의 박탈감을 해소하고 인정받고자 하였다. 하지만 이는 결코 ‘조선인의 궁지가 될 수 없었다. 실제로 박람회’의 성공을 위하여 조선총독부는 단체 관람을 독려하며 조선 각지의 조선인들을 동원하였다. 그런데 그들 눈에 보이는 박람회의 풍경은 사실상 ‘조선이 존재하지 않았다.

배구자악극단 창단공연의 성공과 이와 관련한 폭발적인 관심은 조선박람회라는 상황 속에서 ‘자발성 높은 식민지 조선의 관객들이 만들어낸 결과물이었다. “당연히 조선인이 그 주인공이 되어야 할” 박람회에 “일본인이 주인공이”⁶⁵⁾ 된 ‘주객전도’의 상황에서 조선 관객들은 배구자악극단의 공연에서 적극적으로 조선적 정서를 찾아냈던 것이다. 배구자악극단의 창단공연을 “괴로운 조선의 마음”과 “조선사람의 애뜻한 서정”⁶⁶⁾을 표현한 ‘조선의 예술로서 사실상 과잉 해석하여, 배구자악극단의 공연을 ‘조선의 궁지’로 의미화한 것이다. 특히나 조선박람회 기간 동안 경성의 극장들은 주로 영화를 상영하여 수입을 극대화하고자 하였고, 조선인 극단의 공연을 찾아보기 어려웠다. 그러한 와중에 배구자악극단이 ‘조선에 예술의 시대적 부흥과 ‘조선적 정조를 내세우며 창단공연을 가졌기에, 조선인들의 이목이 자연스럽게 집중될 수밖에 없었다. 이러한 상황에서 관객들은 공연의 미진한 점을 너그럽게 이해하고,⁶⁷⁾ 조선박람회가 내세우는 ‘조선성’에 대한 ‘대항’의 의미를 부여하였다.

이러한 반응은 1회 공연 이후의 순회공연에서도 이어진다. 1929년 10월부터 11월까지 배구자악극단의 순회공연을 진행하였고 공연은 연일 대성황을 이루었다. 그 인기는 그녀의 공연을 보기 위하여 곡마단에 소속된

65) 류광렬, 「무슨 평을 하리까」, 『신민』 53호, 1929.11, 43면.

66) 심훈, 「새로운 무용의 길로」(3), 『조선일보』, 1929.9.25.

67) 가령, 심훈은 창단 공연을 보고 난 후 그 연출이 난잡하고 통일되어 있지 않았다는 점을 지적하면서도 그 속에 ‘생기발랄함’과 ‘순수함’이 있다며 긍정적으로 평가하였다. 심훈, 「새로운 무용의 길로」(1), 『조선일보』, 1929.9.22.

한 조선인 소녀가 “주인의 눈을 피해” 평양까지 찾아와 “「카메고노네—상」 있는 곳으로 보내달라고 애원하는”⁶⁸⁾ 사건이 발생할 정도였다. 그런데 이는 “일본사람 주인의 학대” 속에서 “조선소녀로서 조선사람을 사모하는 텃진한 마음”⁶⁹⁾에 기인한 것으로 보도되었다. 이는 실제 소녀의 진술과 무관한 것으로, 배구자악극단이 ‘괴로운 조선의 마음’과 ‘조선사람의 애틋한 서정’을 표현한다는 인식이 있었기에 가능한 것이었다. 이러한 상황 속에서 조선인들은 배구자악극단을 ‘조선(민족)의 예술단체’로 승인하고 그들의 공연을 기꺼이 ‘조선예술로 받아들이고 향후 공연을 기대하였다. 그렇지만 배구자악극단이 ‘조선적 정조’를 표방했던 이유는 이와 전혀 다른 지점이었다.

4. 극단의 목표와 관객의 기대 사이: 광주학생운동과 함흥공연의 실패

‘가극(歌劇)과 무용의 새로운 막을 열고자 하였던 배구자악극단은 1929년 11월 제2회 공연(단성사)에서부터 본격적으로 가극을 선보이기 시작했다. <잠자는 신>(혹은 <면초(眠草)>, 1막)과 <인형제>(혹은 <삼(森)의 인형>, 1막)가 바로 그것이다. 그런데 이들 작품은 배구자악극단의 창작극이 아니라, 일본에서 이미 공연된 바 있는 작품을 번역한 것이다. <잠자는 신>은 키시다 타츠미의 <네무리노메가미(眠の女神)>(1장)⁷⁰⁾가 원작으로 타카라즈카쇼조가게키단(宝塚少女歌劇団)이 1921년 9월 처음 선보인 소녀가극이며, <인형제>는 난부 쿠니히코의 <닌교노모리(人形の森)>(1

68) 「裴龜子를 차져 平壤에 두려운 曲馬團을 脫出」, 『중외일보』, 1929.10.13.

69) 같은 글.

70) <네무리노메가미>는 ‘잠의 여신’과 정령들이 ‘잠자는 풀[眠草]’을 통하여 자신들의 보금자리인 숲을 파괴하는 인간들을 끌려주는 이야기이다.

장기)가 원작으로 1920년 3월 텐카츠이치자가 선보인 작품이었다. 그런데 이들 작품은 기본적으로 ‘소년소녀’ 관객층을 겨냥하여 공연되었던 가극으로, 당시 조선 관객들이 요구했던 ‘조선예술은 물론이며 ‘조선적인 정조가 드러나는 작품과 거리가 멀었다.

배구자악극단이 이러한 작품을 선정하게 된 것은 극단의 현실적인 상황과, 극단이 상정하고 있었던 관객층을 고려한 결과물이었다. 배구자악극단의 단원들 대부분은 길어야 4~5개월 남짓 노래와 무용을 배운 이들이었으며, 단원의 숫자도 그리 많지 않았다. 이는 조선박람회 기간에 창단공연을 가지기 위하여 무리한 결과였다. 배구자 자신도 텐카츠이치자에서 기예를 갖고 닦아 무대에 서기까지 2년 넘게 연습생활을 했다는 점을 고려한다면 절대적인 연습시간이 부족한 편이다. 그러한 상황에서 배구자악극단은 2개월간의 지방순회공연을 마치자마자 제2회 공연에 나섰다. 이는 배구자악극단이 일련의 성공에 상당히 고무되었고, 그렇기에 재정비의 시간을 가지기 보다는 제2회 공연을 통하여 그 여세를 이어나가 고자 했기 때문이다. 1회 공연과 다른 작품을 선보이면서도 촉박한 일정과 부족한 연습시간⁷²⁾을 고려하여 작품을 선정해야 했다.

또한 배구자악극단은 조선인뿐만 아니라 일본인도 관객으로 상정했다. 배구자악극단은 처음부터 경성뿐만 아니라, 조선, 일본, 만주 각지의 순회공연을 목표로 하고 있었다. 배구자가 “시기가 마춤 박람회 때임으로 극장을 어들 수 업⁷³⁾”는 상황에서도 구태여 조선박람회기간에 창단공연을 선택했던 것은 이를 염두에 둔 포석이었다. 조선박람회를 관람하기 위

71) 『京都日出新聞』, 1920.3.28; 国立劇場近代歌舞伎年表編纂室 編, 『近代歌舞伎年表 京都篇』7, 東京: 八木書店, 2001, 307頁에서 재인용. <닌교노모리>는 인형 숲의 축제기간을 맞이하여 숲의 사당에 온 니나가 어린 시절 유괴당했던 동생 잔나와 재회하는 이야기이다.

72) 물론 동시기 극단들의 공연일정과 연습시간을 고려한다면 시간이 그리 부족한 것은 아니지만 배구자를 제외한 단원들은 무대 위의 연기 경험이 전무한 이들이었다.

73) 『배구자무용연구소 제1회 공연』, 『동아일보』, 1929.9.18.

하여 조선 각지를 비롯하여 일본, 만주의 많은 사람들이 경성을 찾아오는 상황이었고, 이는 극단의 이름을 널리 알릴 수 있는 좋은 기회였다. 그렇기에 배구자악극단은 일본어 언론인 『초센신문』과 조선어 언론인 『중외일보』와 후원을 맺고, 일본인이 주로 찾는 중앙관과 조선인이 주로 찾는 조선극장에서 두 차례의 창단공연을 가진 것이다. 결국 배구자악극단은 조선어로 가극을 공연하더라도 일본인 관객들이 쉽게 이해할 수 있거나 즐길 수 있는 작품을 선택해야 했다.

이러한 측면에서 보자면, <잠자는 신>과 <인형제>는 단원들의 장기인 무용과 노래가 중심이 되면서도 대사가 많이 필요하지 않은 가극이기에 연습의 부담이 적었다. 또한 공연 시간이 20분 남짓의 짧은 단막극이며 그 내용도 단순했다. 일본인 관객이 조선어 대사를 이해하지 못하더라도 일본어 팸플릿의 간단한 시놉시스를 통해 극의 내용을 파악할 수 있으며,⁷⁴⁾ 극의 내용을 모르더라도 극중 삽입된 소녀들의 독창과 합창, 단체 무용을 즐기는 데에는 큰 무리가 없었다. 특히 이는 배구자가 텐카츠 이치자 시절 공연했었던 작품이기에 배구자 자신에게도 부담감이 적었다. 이처럼 배구자악극단이 가극 작품을 선택하는 기준에는 '조선적 정조'가 존재하지 않았다.

조선예술을 시대적으로 부흥시켜 세계에 소개하겠다는 배구자악극단의 목표는 조선의 전통예술을 계승·발전한다거나, 조선인들의 시대적 요구를 반영한 예술을 선보이겠다는 의미가 아니었다. 다양한 볼거리 가운데 조선 신무용과 같이 '조선적인 정조가 반영된 것을 추가하는 형태'에 가까웠다. 그 대표적인 예가 1931년 혁신공연 당시 선보인 가무극이다. 배구자는 1931년을 맞이하여 "우리의 고유한 춤을 연구해서 조선에 확고한 무용도를 수립"⁷⁵⁾하겠다는 신년 포부를 밝히고 조선의 전통무용을 바

74) 배구자악극단은 조선인들에게는 별도의 프로그램북을 제공하지 않았지만, 일본인들에게 일본어로 된 프로그램북을 제공했다. 후술하겠지만, 이는 합흥공연 실패의 한 요인으로 작용했다. 「배구자일행 합흥공연 실패」, 『조선일보』, 1930.3.11.

탕으로 한 가무극을 선보였다. 검무의 유래를 바탕으로 한 <복수의 칼> 과 승무의 유래를 바탕으로 한 <파계>가 바로 그것이다.

그 가운데 대본이 현존하는 <파계>⁷⁶⁾를 살펴보면, 이 작품은 크게 동승들의 이야기(전반부)와 성심과 요녀의 이야기(후반부)로 나뉜다. 두 이야기는 동일한 장소(절)에서 벌어지지만, 사실상 별개의 이야기에 가깝다.⁷⁷⁾ 이 가운데 극의 후반부는 승무의 유래를 바탕으로 승려 성심이 요녀의 유혹에 넘어가 파계를 하는 이야기라면, 전반부는 사실상 승무와 무관한 내용이다. 전반부는 오인(悟仁)을 비롯한 동승들이 ‘세존님 탄신일’을 앞두고 재미있게 놀 생각을 하는 상황에서 갑자기 오인이 눈물을 흘리며 자신의 사연을 이야기하고 다른 동승들이 위로를 해주는 내용이다.

여러 아해 울고 있는 悟仁이를 드러다 본다.

여러 아해 너 왜 우너.

悟仁 나는 이만 때만 되면 해마다 운단다.

여러 아해 왜.

悟仁 그런게 안이라 우리 집도 옛날에는 잘 사랏단다. 그런데 우리 어머니가 도라가시며부터 점점 어려워져서 어린 나 하나나마 먹일 수가 업다고 우리 아버지는 나를 여귀다가 맞기고 가섯단다. 이 절에 맞기시고 가실 때에는 해마다 꽃만 피건 한 번씩 다녀 간다고 하시더니 밭서 삼년이 지내도 오시지를 안는단다. 그랫더니 어제 밤 꿈에는 도라가신 어머니하고 아버지하고 갓치 차차 오시엇겠지.

75) 「신미의 광명을 차제(6) - 조선민요의 무용화 특색발휘에 전력, 배귀자 양의 신년 포부는 여사」, 『매일신보』, 1931.1.9.

76) 이서구, 「각 극단 상연 명작회곡—〈파계〉」, 『삼천리』 제7권 1호, 1935.1. 이하 인용시 제목과 면수만 밝힘.

77) 이와 관련하여 김남석은 “본편의 이야기와 분리된 공연 단위”로 상정되어 상황에 따라 분리되어 공연되었을 가능성을 제기한 바 있다. 김남석, 앞의 책, 2018, 283면.

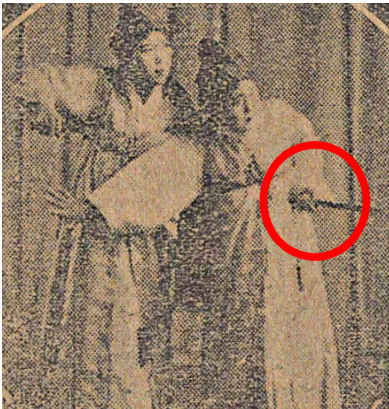
- 아해5 죽은 어머니하고 산 아버지하고 가치 오시는 일은 꿈 속
맞게는 업슬 걸.
- 여러 아해 하 하 하
- 悟仁 이 애들이 웃지 마라. 엄마 압바의 따뜻한 품을 떠나 이룬
산 속에서 물이나 깃는 신세에 우슬 일이 어대 잇네.
- 여러 아해 그래 그래 잘못했다.
- 아해6 자—우리 인제는 물을 기러가지고 갈 때도 되고 하얏스니
우리 재미있게 노래하고 어서 우물노 가자. (<과계>, 243~244면)

이는 노래를 하며 아이들이 등장하는 점, 한 아이가 눈물을 흘리면서 자신의 사연을 이야기한다는 점, 그리고 다 함께 춤과 노래를 춘다는 점에서 배구자악극단이 공연한 바 있는 <닌교노모리>의 초반부와 유사성을 지닌다. 해당 작품은 극의 시작과 함께 니나(二一)를 비롯한 마을의 소녀들이 등장한다. 소녀들은 인형 숲의 축제를 맞이하여 숲의 사당에 모여 자신이 아끼는 인형을 숲의 여신에게 바친다. 그러던 중 니나가 갑자기 눈물을 흘리기 시작하는데, 이 과정에서 과거 니나의 동생이 유괴범에게 납치당하여 실종되었으며, 그 아이는 눈 밑에 커다란 점이 있다는 사실이 제시된다.

- 소녀1 저기, 니나야, 무엇 때문에 울고 있는 거니?
- 니나 나는 축제날이 오면 여동생이 생각나서 슬퍼져.
- 소녀1 어머, 어째서?
- 니나 내게는 여동생이 있었는데, 그 아이가 세 살일 때 유괴범에게 납치당해버렸어.
- 모두 저런, 불쌍해라. 그래서 그 여동생은 어떤 아이니?
- 니나 그러니깐, 눈 밑에 커다란 검은 점이 있어서, 너무나도 귀여운 아이야.

소녀2 불쌍하여라. 그런데 오늘은 축제날이니깐 울지 말자. 모두 춤추며 놀자.
모두 그게 좋겠다. 그게 좋겠다. (하고 재미있게 춤을 추다가)⁷⁸⁾

그런데 <닌교노모리>의 해당 부분은 ‘인형 숲의 축제가 무엇인지 소개하고, 이후 등장하는 가난뱅이 소녀 ‘잔나(ジャンナー)’가 니나의 동생임을 암시하는 역할을 한다. 하지만 <파계>의 경우 그렇지 않다. 이어지는 후반부 이야기와 무관하기에, 동승들의 노래와 춤을 보여주는 정도로 머물러 있다. 승무를 바탕으로 하여 조선적인 정조를 드러내면서도, 이와는 별개로 관객들에게 다양한 볼거리를 제공하려는 극단의 의도가 존재하는 것이다.



<그림 3> <복수의 칼>의 장면
(『매일신보』, 1931.1.22.)

이는 <복수의 칼>도 마찬가지였다. 대본이 현존하지 않기에 그 공연의 전모를 파악할 수 없지만, 해당 작품은 검무의 유래를 바탕으로 “아버이의 복수를 갚는 열혈 소년의 복수극담”⁷⁹⁾이다. 검무는 신라 소년 황창랑이 백제왕을 암살하였다는 유래를 지닌 춤으로, 본래 “별을 바다에 침몰시키는 검의 기운 [劍氣星沉海]”을 표현하였지만, “극장의 흥행물”이 되면서 “기예적이거나 완상을 위한 춤”⁸⁰⁾으로 바뀌

78) 南部邦彦, 〈人形の森〉, 松居豊三郎 編, 『少女歌劇集』 1, 福岡: 博多歌劇協會, 1923, 3~4頁.

79) 「구경거리 백화점 이십삼일 단성사」, 『매일신보』, 1931.1.22.

80) 김영희, 「한국 근대춤에서 검무의 변화연구」, 『한국무용사학』 10호, 무용역사기록학회, 2009, 273~274면.

었다. 이 과정에서 칼은 짧아지고 그 목이 꺾어지는 형태가 되었다. 그런데 그 공연 장면인 <그림 3>⁸¹⁾을 보면, 검무에 사용하는 검이 아니라, 장검(붉은 원)을 패용하고 있음을 알 수 있다. 이를 볼 때 해당 작품은 검무를 바탕에 두고 있지만 일본식 검극에 가까웠을 것으로 보인다.⁸²⁾ 이러한 점들은 배구자악극단이 전통무용의 계승·발전보다는, 다양한 볼거리 속에서 '조선적인 정조'가 드러나는 작품도 함께 보여주고자 했음을 보여준다. 배구자악극단이 강조했던 조선적 정조는 당대의 다른 가극단들과 차별화를 꾀하기 위한 전략에 머물러 있었던 것이다.

배구자악극단은 조선, 만주, 일본 순회공연을 목표로 하고 있었는데, 당시 텐카츠이치자를 비롯하여 도쿄쇼쇼카게키단(東京少女歌劇団), 대련소녀가극단(大連少女歌劇團) 등 다양한 소녀가극단이 조선, 만주, 일본 일대를 순회공연하고 있었다. 이 가운데 텐카츠이치자는 쇼코쿠사이 텐카츠의 '마술'을 통하여 자신만의 영역을 구축해놓은 상태였다. 이와 달리, 다른 소녀가극단들은 소속된 배우와 그 기량에서 차이를 보일 뿐 발레와 다양한 댄스를 선보인다는 점에서 커다란 차이가 없었다. 이러한 지점에서 배구자악극단이 표방했던 '조선적 정조'는 다른 소녀가극단과 변별점을 만들어내는 요소였다. 여타 소녀가극단과 마찬가지로 발레나 다양한 댄스를 기본적으로 선보이면서도 '조선 신무용'이나 '가무극'과 같이 조선적 정조가 드러나는 작품을 추가하여 차별화를 꾀한 것이다. 그렇기에 조선적 정조와 전혀 무관한 <닌교노모리>와 <네무리노메가미>와 같은 작품도 공연할 수 있었다.

그렇지만 이러한 공연은 조선 관객들이 기대했던 바가 아니었다. 배구

81) 『매일신보』, 1931.1.22. 해당 기사에서는 <그림 3>과 함께 “짜쓰춤 혼류(混流)”의 사진을 실고 있는데, 그 사진의 설명이 서로 바뀌어 <그림 3>을 “짜쓰춤 혼류”의 장면으로 잘못 소개하고 있다.

82) 관련하여 배구자악극단은 나가타 킹구(永田キング)의 <月形半平太>와 같은 검극을 일본에서 공연한 바 있다. 일본순회공연 이후 <복수의 칼>을 선보였다는 점에서 해당 작품은 일본 검극을 차용했을 가능성이 높다.

자악극단이 제2회 공연에서 선보인 가극은 사실상 “「아사쿠사」 금룡관패 말류의 흥내를 내는 것으로써 새로운 「판쓰」라고 일컫는” “얼굴 쓰거운 일”⁸³⁾이나 마찬가지로였다. 그렇지만 제2회 공연 당시 “아즉도 압길이 아득 하나 구자양의 전정(前程)―참으로 기대가 적지 안타”⁸⁴⁾라는 일말의 기대감을 표현하는 이들도 존재했다. 이는 일본인 관객의 접근성이 떨어지는 단성사에서 조선인들을 대상으로 공연이 이루어졌기 때문에 나타난 반응이었다. 그렇기에 단성사의 조선인 관객들은 배구자악극단이 추구하는 ‘조선예술과 자신들이 요구했던 ‘조선예술이 불일치한다는 사실을 발견할 수 없었던 것이다. 이러한 사실은 일본인 극장과 조선인 극장이 명확하게 구분되지 않는 지방극장의 순회공연에서 표면화 되었고, 이에 대한 조선인 관객의 실망감과 거부감은 1930년 3월 함흥공연에서 구체화되었다.

함흥공연의 실패와 관련해서 1929년 11월 광주학생운동을 고려할 필요가 있다. 이는 광주의 한·일 학생들 사이에서 발생한 소규모 충돌이 광주의 조선인 학생운동으로 발전한 사건으로, 그 근원에는 “부당한 민족적 우월감을 고조하는” 잘못된 “교육방침”⁸⁵⁾이 존재했다. 이는 서울뿐만 아니라 “해를 넘기면서 전국적으로” 확산되었는데, 학생운동을 넘어 “본격적인 민족해방운동으로 전환”⁸⁶⁾되었다. 이러한 점은 함흥지역도 마찬가지였는데, 1930년 1월 영생학교 학생만세운동을 시작으로 학생들의 동맹휴학, 단식투쟁 등으로 다양한 민족해방운동이 전개되고 있었다.⁸⁷⁾ 배구자악극단은 이러한 시기에 함흥을 찾았고, 함흥의 조선인들은 배구자악극단이 ‘피로운 조선의 마음과 ‘조선사람의 애뜻한 서장을 무대 위에 담아줄 것이라는 기

83) 심훈, 「새로운 무용의 길로」(3), 『조선일보』, 1929.9.25.

84) 전파봉, 「배구자 공연을 보고」, 『동아일보』, 1929.11.25.

85) 「광주의 학생 충돌사건」, 『동아일보』, 1929.11.6.

86) 강만길, 『고쳐 쓴 한국 현대사』(2판), 창비, 2006, 90면.

87) 「파란 중첩하든 함흥영생교총맹휴」, 『중외일보』, 1930.2.6; 「함흥형무소서 미결수백 명단식」, 『중외일보』, 1930.2.22; 「함흥만세학생 4월역 판결」, 『동아일보』, 1930.3.7.

대하였다. 하지만 배구자악극단의 실제 모습은 그와 달랐다.

배구자악극단은 다른 지역에서의 순회공연과 마찬가지로 일본인 신문사와 일본인 유지를 방문했고, 일본인 관객을 고려하여 일본인 프로그램 북을 준비하였다. 또한 당시 배구자악극단은 일본인 관객들을 고려하여 가극 중간에 “내지인의 취향에 맞춘”⁸⁸⁾ 일본어 대사를 삽입하였다. 배구자악극단에 대한 기대가 컸던 만큼 배구자악극단의 이러한 모습들은 극장을 찾은 함흥의 조선인 관객들에게 큰 실망감을 안겨줄 수밖에 없었고, 배구자악극단의 “로련한 기술에도 야료”⁸⁹⁾를 부리며, 분노를 표출했다. 이러한 상황에서 배구자악극단은 조선 순회공연을 지속할 수 없었고, 결국 일본으로 떠날 수밖에 없었다.⁹⁰⁾ 이 시점에서부터 배구자악극단에 대한 조선 대중들의 기대와 관심은 식어가기 시작했다. 이전과 달리, 배구자악극단은 더 이상 ‘조선의 예술단체’로 호명되지 않는 것이다.

1930년 10월, 배구자악극단은 일본순회공연을 마치고 조선으로 돌아와, 새로운 작품들을 선보이지만 이를 주목하고 기대감을 표하는 사람은 아무도 없었다. 이에 배구자악극단은 이러한 상황을 타파하기 위하여 2개월 가량의 재정비 기간을 가지고 ‘혁신공연’을 선보인다. 배구자는 이전과 마찬가지로 언론을 통하여 ‘조선적 정조를 다시 표방하며 혁신공연에 대한 조선 대중들의 기대치를 높이려고 노력한다. 하지만 배구자악극단의 공연은 ‘구경거리 백화점’⁹¹⁾으로 호명될 뿐, 이전과 같은 인기와 기대감을 얻지 못했다. 아울러 1929년 1회와 2회 공연 때처럼 배구자악극단의 발전을 기대하며 호의적인 붓을 들었던 조선인 평론가는 더 이상 존재하지 않았다. 결국 북선 및 만주일대 순회공연, 그리고 재조일본인을 대상으로

88) 「裴龜子一行大邱劇場へ」, 『朝鮮新聞』, 1930.2.5

89) 「배구자일행 함흥공연 실패」, 『조선일보』, 1930.3.11.

90) 물론 배구자악극단이 무작정 일본으로 떠난 것은 아니다. 일본 공연일정을 볼 때, 배구자악극단측과 일본의 큐슈지역 흥행사간에 일정한 교섭이 있었던 것으로 보인다. 「배구자일행이九州순회 흥행」, 『중외일보』, 1930.3.26.

91) 「구경거리 백화점 이십삼일 단성사」, 『매일신보』, 1931.1.22.

하는 경성 공연⁹²⁾을 마지막으로 배구자악극단은 조선에서의 활동을 중단한다. 그리고 1935년 동양극장이 개관하기 전까지 일본 순회공연에만 전념하게 된다.

5. 나가며

1920년대 식민지 조선의 ‘자발성 높은 관객’들은 단순히 공연의 소비자 위치에 머무르지 않고, 능동적인 해석을 통하여 공연의 부족한 점을 메워나갔다. 이들은 극 담당자가 검열로 인하여 드러낼 수 없는 지점들까지 발견해냈으며, 1920년대 식민지 조선의 근대극 형성에 큰 기여를 하였다. 배구자악극단의 초창기 공연에 몰려들었던 조선인 관객들도 마찬가지였다. 이들은 ‘조선 없는 조선박람회’이라는 상황 속에서 배구자악극단의 ‘조선적 정조를 주목하고, 이를 적극적으로 해석하였다. 그런데 이는 배구자악극단의 의도와 무관한, 일종의 과잉 해석이었다.

식민지 조선에서 일본인과 조선인을 모두 관객으로 상정하고 활동한 조선의 극단은 흔치 않았다. 그러한 측면에서 배구자악극단의 활동은 특별했다. 배구자악극단은 텐카츠이치지는 물론 여타 소녀가극단과 차별화를 모색하였고, 이 과정에서 ‘조선적 정조를 주목하여 성공적인 조선, 일본, 만주 순회공연을 계획하였다. 즉 배구자악극단이 표방했던 ‘조선적 정조는 다양한 볼거리 가운데 조선적인 작품도 포함시키는 것이었고, 그렇기 때문에 ‘차별화’ 이상의 의미를 지니지 않은 것이었다. 그리고 이러한 ‘조선적 정조를 조선의 관객들은 ‘일본과는 다른 ‘조선(민족)적인 것’으로 적극 해석하였다. 조선박람회의 맥락에서 일본(재조일본인)이 내세우는 ‘조선성과 명확히 구별되면서, 이에 대항하는 것으로 의미화한 것이다.

92) 『裴龜子一黨の熱演と名篇『喧嘩商賣』上映、六日から東亞俱樂部の盛觀』, 『朝鮮新聞』, 1931.8.5.

이러한 지점에서 배구자악극단의 창단공연은 대성공을 거둘 수 있었으며, 나아가 배구자악극단은 '괴로운 조선의 마음'을 표현한 조선의 예술단체로 자리매김할 수 있었다.

그런데 배구자악극단은 '차별화' 이상의 '조선적 정조', 즉 조선 관객들이 요구하는 '조선적 정조'를 담은 작품을 선보일 수 없었다. 이는 극단 역량의 문제도 있지만, 근본적으로 배구자악극단은 조선인뿐만 아니라 일본인도 관객으로 상정하고 있었기 때문이다. 조선박람회처럼 일본이 내세우는 '조선성'이 존재하는 상황에서는 조선 관객들의 적극적인 해석이 가능했지만, 그렇지 않은 상황에서는 한계가 뚜렷했다. 광주학생운동이 전국적으로 확산되어가는 과정에서 조선인 관객들은 '괴로운 조선의 마음'을 표현하는 조선예술을 요구하였지만, 배구자악극단의 공연은 그러한 기대를 사실상 외면했다. 오히려 배구자악극단은 자신들의 공연활동을 외부로 확대하기 위하여 일본인 관객을 적극적으로 포섭하려는 전략을 구사하였고, 이는 함흥공연의 예처럼 조선인 관객들의 실망과 분노를 가져왔다. 결국 배구자악극단은 '조선의 예술단체'라는 지위를 상실하고, 조선에서의 공연활동을 지속할 수 있는 역량을 상실하게 된다.

이러한 상황에서 배구자악극단은 변화보다는 기존의 방식을 고수하는 모습을 보인다. 조선예술을 세계에 소개하겠다는 배구자의 포부는 확고하였고, 그렇기에 일본인 관객을 상대로 유효하였던 기존의 방식을 포기할 수 없었기 때문이다. 이에 배구자는 일본을 시작으로 “우리의 것을 저이의 힘으로 해외에 소개해야”⁹³⁾ 세계의 인정을 받고 조선으로 돌아오는 것을 목표로 하게 된다. 외국에서 조선예술을 소개하는 단체로서 조선의 예술단체라는 지위를 유지하고자 한 것이다. 그렇게 배구자악극단은 1931년 혁신공연을 끝으로 사실상 조선 공연을 중단하고, 일본 공연에 전념하게 된다. 하지만 배구자악극단은 “일본에서만 너무 긴 시일일”⁹⁴⁾ 보냈을

93) 배구자, 「大阪公演記」, 『삼천리』 4권 10호, 1932.10, 86면.

94) 같은 글.

뿐이며, 조선 대중들의 뇌리 속에서 잊힌 존재가 되었다.

배구자악극단이 조선공연을 재개하게 되는 것은 그로부터 수년의 시간이 흘러 1935년 동양극장이 건립된 이후에 이루어진다. 당시 배구자악극단은 요시모토코교(吉本興業)와 전속계약을 맺은 상태였고, 조선공연은 ‘향토방문공연’이라는 형식으로 이루어졌다. 이 시기 배구자악극단은 이전보다 신중하게 조선 공연을 준비하는데, 더 이상 ‘조선적 정조를 전면’에 내세우지 않는 것이 대표적이다. 다만 “고향이 글이워서 추위를 무릅쓰고 현해를 건너 여러분 품으로 도라온 저희를 귀여해”⁹⁵⁾ 달라고 소개할 뿐이다.

이러한 점은 배구자악극단의 일본 공연과 큰 차이를 보인다. 일본에서의 배구자악극단은 ‘조선무용’과 ‘조선악극’, ‘조선민요’ 등과 같은 공연예제와 함께 한복을 입은 ‘조선여성’의 이미지를 전면’에 내세우며 여전히 ‘조선적 정조를 강조하는 모습을 보인다.⁹⁶⁾ 이와 달리, 조선에서의 공연은 발레와 댄스, 독창, 합창 등 다양한 프로그램 속에 조선무용이나 조선악극 등을 배치하면서도 조선적 정조를 내세우지 않는다. 이는 자신들이 표방했던 ‘조선적 정조가 여전히 조선 관객들에게 유효하지 않다는 사실을 인식하고 있었기 때문이었다.

95) 광고, 『동아일보』, 1938.1.31.

96) 요시모토코교 시기 배구자악극단의 공연에 대해서는 추후 별도의 논문을 통하여 논의를 진행하겠다. 특히나 이시기 배구자악극단의 공연은 사실상 ‘요시모토코교의 소속극단’으로서 이루어진 것이기에 요시모토코교와의 관계 속에서 검토할 필요가 있다.

참고문헌

1. 기본자료

- 이서구, 「각 극단 상연 명작희곡—〈과계〉」, 『삼천리』 제7권 1호, 1935.1.
岸田辰彌, 〈眠の女神〉, 宝塚少女歌劇団 編, 『宝塚少女歌劇脚本集』 23, 大阪: 阪神急行電鉄, 1921.
南部邦彦, 〈人形の森〉, 松居豊三郎 編, 『少女歌劇集』 1, 福岡: 博多歌劇協會, 1923.
国立劇場近代歌舞伎年表編纂室 編, 『近代歌舞伎年表 京都篇』 7, 東京: 八木書店, 2001.
『삼천리』, 『신민』, 『신여성』.
『동아일보』, 『매일신보』, 『조선일보』, 『중외일보』.
『京城日報』, 『朝鮮新聞』.

2. 단행본

- 강만길, 『고쳐 쓴 한국 현대사』(2판), 창비, 2006.
김남석, 『조선 대중극의 용광로 동양극장』 1, 서강대학교출판부, 2018.
김재석, 『식민지조선 근대극의 형성』, 연극과인간, 2017.
백현미, 『근대극장의 여자들』, 연극과인간, 2016.
유민영, 『우리시대 연극운동사』, 단국대학교출판부, 1990.
_____, 『한국 인물연극사』 1, 태학사, 2006.
藤山宗利, 『日本歌劇俳優写真名鑑』, 東京: 歌舞雜誌社, 1920.

3. 논문 및 기타

- 김제정, 「식민지기 박람회 연구 시각과 지역성」, 『도시연구』 9호, 도시사학회, 2013.
김영희, 「한국 근대춤에서 검무의 변화연구」, 『한국무용사학』 10호, 무용역사기록학회, 2009.
김호연, 「한국 근대 악극 연구」, 단국대학교 대학원 박사학위논문, 2003.
이대범, 「배구자 연구—배구자악극단의 악극 활동을 중심으로」, 『어문연구』 36

권 1호, 한국어문교육연구회, 2008.

최지연, 「동양극장 연구」, 단국대학교 대학원 박사학위논문, 2007.

최혜주, 「일제강점기 재조일본인의 지방사 편찬활동과 조선인식」, 『사학연구』
103호, 한국사학회, 2011.

Abstract

The Study for the Korean Mood of Baegujaakgeukdan Performances in the Early Period

Kim Donghyun

The aim of this paper is the success of Baegujaakgeukdan(Baeguja's Musical Theater)'s Performances in the Early Period and the subsequent retreat to Japan, based on the 'Korean Mood' pursued by them. When Bae Guja belonged to Tenkatsuichija, She was known as the actress like symbol of the Japanese theater. This image wasn't result of her performance. It was made with an advertising strategy aimed at Koreans by Tenkatsuichija and *Maelsinbo*. During the restoration of her korean identity after leaving the troupe, she find Korean Traditional Dance as an Art. At that tiem, she planed a comeback stage based on the dance with Korean Mood, to break out of the existing image.

In 1929 Josun EXPO, Baegujaakgeukdan established by her had the first performance. She set out the slogan of Korean Mood and Korean artistic revival for her musical theater Korean. In the context of the EXPO which is Korean Exposition without Korea, the show was a great success for Koreans, and the troupe was regard as Korean artistic theater. The theater's slogan, Korean Mood was nothing more than a distinction from others, and therefore, it was possible that the Korean audience positively interpreted the performance as a resistance against 'things korean' by Japanese resident in the Colonial Korea.

Aiming to perform for not only Korean but also Japanese, however, Baegujaakgeukdan couldn't meet the expectations of Korean. In the situation of Gwangju Haksangoondong (Gwangju Student Movement), The expectation of Korean audiences about the theater changed to disappointment and anger. Eventually, the troupe discontinued their activities

in korea and resumed in Japan.

Key Words: Audience, Bae Guja, Baegujaakgeukdan, Gwangju Haksangoondong(Gwangju Student Movement), *Inhyeonje*, *Jamjaneun Sin*, Josun EXPO, Korean Mood, *Pagye*, Tenkatsuichija

접 수 일: 2019년 5월 15일

심사기간: 2019년 5월 22일 - 6월 19일

게재결정: 2019년 6월 20일