

## 1920년대 프로희곡과 ‘감정’의 수행성

이민영\*

## &lt;차례&gt;

1. 서론
2. 공포의 양가성과 저항의 가능성
3. 포장된 분노와 사회주의적 공리성
4. 민족 감정, 아자-프로의 전략
5. 1920년대 프로희곡과 ‘감정’의 문제

## &lt;국문초록&gt;

이제까지 프로희곡·프로연극에 대한 논의들은 카프의 이념적인 실천을 그 중심에 놓고 논의되어 왔다. 이러한 연구 경향은 신경향파에서 카프의 프로문학으로 발전해나갔다는 진화론적 해석에서는 설득력을 확보할 수 있으나, 반면 많은 작가와 작품들을 논의의 영역에서 배제시켜왔다. 이 글에서는 1920년대 프로희곡에 대한 카프 중심주의적 해석을 극복하기 위한 대안으로 ‘감정(Emotion)’에 주목한다. 감정은 개인과 사회를 역동적인 방식으로 연결하는 기제이며, 권력적 담론에 대한 균열과 새로운 담론을 창출해내는 ‘수행성(Performativity)’을 띤 적극적인 해석의 키워드이다.

1920년대 프로희곡에서는 그 시대를 살아가던 사람들의 다양한 감정의 층위들, 공포, 분노, 민족 감정 등을 읽을 수 있다. 하층계급이 느끼는 ‘공포(fear)’는 대중이 체제로부터 느끼는 공포이자 동시에 그 체제에 대한 저항을 수행하는 양가성을 띤다. 이러한 ‘공포의 양가성’은 식민지 체제에 균열을 일으키는 역동적인 힘으로 수행될 수 있다. 식민지 지식계급이 드러내는 ‘분노(anger)’는 현실과 거리를 두는 관조적 태도에서 나온 ‘포장된 분노’이다. 이 분노는 사회주의적 현실 변혁이라는 공리성을 기반으로 사적인 영역을 공적이며 사회적인 영역으로 확장시켜 사회주의를 담론화하는 ‘공론 장’의 형성에 기여한다. 그리고 1927년 중반 이후에 와서 프로희곡은 동일한 경험을 통해 ‘민족 감정(ethnic emotion)’을 자극하는 방식을 ‘아자-프로’의 전략으로 이용한다.

이러한 감정의 층위를 통해 우리는 당대 작가들이 식민지 현실을 어떻게 드러내고 어떠한 방식으로 맞서고자 했는가를 발견할 수 있다. 현실에 대한 실천적이고 적극적인 대응의 의지가 프로희곡

의 힘이자 예술의 임무라면, 이 시기 프로희곡은 그 시대의 삶에 대한 고민과 적극적 실천의 의지를 담아내고 있다는 점에서 그 의미를 갖는다. 그리고 이러한 감정의 수행성이 다양한 방식으로 1930년대 프로희곡, 일제 말기 친일극에서 감지되고 있음은 자못 흥미롭다.

주제어: 프로희곡, 감정, 수행성, 공포, 분노, 민족 감정, 카프, 경향문학

## 1. 서론

지금까지 프로문학에 대한 연구들은 사회주의를 진화론적 발전선상에서 이해하고 그에 따라 작가와 작품을 배치한 후 그 노선을 벗어난 작품들을 제외하는 방식으로 이루어졌다. 그러나 우리가 프로문학 작품에 대해 이야기할 때 보다 중요시해야 하는 것은 프로작가들이 사회주의가 태동한 시대를 살아가는 사람들의 삶을 자신의 작품에서 어떻게 재현하는가, 사람들이 느끼고 있는 고통을 어떻게 담아내고 있는가 하는 것이다. 이 글은 이러한 문제의식에 대한 시론의 성격을 갖는다.

식민지 시기 프로연극은 ‘공연의 주체와 대상이 프롤레타리아인 연극이며, 카프 소속 혹은 그 외의 전문연극인에 의해 추진된 프로연극운동과 대중운동의 고양 속에서 대두된 프로연극적 소인극으로 나눌 수 있다.’<sup>1)</sup> 이와 같이 식민지 시기 프로연극을 설명하는 것은 프로예술운동 전반이 일제에 대한 저항의 수단이었음을 증명하는 과정에서 도출된 결론이며, 여기에는 카프 중심의 프로문학사 서술이 자리 잡고 있다. 물론 카프가 이 시기 프로문학 전반을 대표하는 일종의 대표성을 띤 단체였으며, 카프를 중심으로 전개된 프로예술 담론이 실천성을 예술 활동의 목적으로 상정하고 있었다는 것은 중요한 논점 중 하나이다. 그러나 최근 프로연극운동 서술에 근본적인 문제를 제기하고 있는 논의들이 등장하고 있는데, 대표적으로 이승희의 연구가 있다. 이승희는 이제껏 프로연극에 대

\* 경북대학교 국어국문학과 강사

1) 역사문제연구소 문학사연구모임, 『카프문학운동연구』, 역사비평사, 1989, 199면.

한 논의가 대체로 프로-소인극→지방 프로극단→카프 발전했다고 정리하는 서술방식이 카프 중심주의 해석에서 비롯되었다고 지적한다.<sup>2)</sup>

프로연극에 대한 연구와 마찬가지로 프로희곡 연구사에서 역시 같은 문제가 노출된다. 지면으로 존재하는 프로희곡들이 실제 공연과 무관한 경우가 많았고, 이러한 경우를 그대로 연극운동의 관점으로 끌어들이 평가하는 데는 무리가 따르는 것이 사실이다. 더구나 방향전환 과정을 거치면서 논의되었던 카프의 이론과 비평적 기준으로 동 시기 희곡을 평가할 때, 카프의 테두리 밖에 존재하던 작가들의 작품은 논의에서 배제되거나 폄하될 확률이 높아진다. 실제로 1920년대 희곡사 서술에서 프로희곡은 본격적인 프로희곡의 '前단계'로 서술될 뿐이며, 대부분 작위적 결말과 성급한 이념의 노출로 인해 문학적 한계를 드러낸다는 평가로 마무리되는 경향이 강하다.<sup>3)</sup> 1920년대 프로희곡에 대한 이러한 기존의 평가는 신경향과 문학에서 카프 문학으로 발전적으로 전개되었다는 일종의 진화론적 관점을 획득하지만, 작가적 성향과 작품 경향의 다양성을 카프의 방법론 속으로 소거시키고 만다. 이 때문에 이들 작품은 오로지 프로희곡 전단계로 존재함으로써 그 가치를 인정받을 수밖에 없었다.<sup>4)</sup>

이러한 차원에서 김재석이 제시한 '사회극'이라는 개념은 카프 중심주의 프로문학을 넘어서기 위한 시도이자 이 시기 희곡사에서 배제되어 온

여러 작가와 작품을 희곡사의 내부 서술 안에서 함께 묶어내고자 했던 시도로 읽을 수 있다.<sup>5)</sup> 그렇지만 사회극이라는 포괄적인 범주로 인해, 사회주의적 관점에 의한 실천적 예술운동이라는 프로희곡의 특성이 다소 약화된 측면이 있다. 실제로 카프 중심의 서술을 최대한 배제한다 하더라도 1920년대 프로희곡은 사회주의적 관점에서 식민지인의 삶을 재현하고 그들의 시각을 보여주고 있다는 점에서 충분히 그 의미를 찾을 수 있으며, 더 나아가 그 속에서 실천적 예술운동의 가능성을 발견할 수 있다.

사회주의와 우리 근대극의 조우가 발견되기 시작하는 1923년 이후 근대극, 사회주의, 전반기 카프의 중심인물들, 이 삼자는 실타래처럼 얽혀 있음이 확인된다. '염군사'가 1923년 3월 국제부인데이 기념강연회 주제로 신문지상에 그 실체를 드러내고, 1923년 7월 동경유학생들의 신극운동으로 시작된 '토월회'가 제1회 공연을 알리고<sup>6)</sup>, '형설회' 순회 연극단이 내방한다.<sup>7)</sup> 염군사를 제외한 이들의 활동이 사회주의 이념을 공식화하고 있지 않음은 명백하다. 오히려 토월회가 연극을 전문으로 공부하는 단체<sup>8)</sup>이며, 형설회가 고학생들을 위한 회관건립 비용을 마련하기 위해 조선에 내방했다는 점은 이들의 활동이 뚜렷한 사회주의 의식 속에서 이루어진 것이 아님을 보여준다. 그럼에도 불구하고 토월회가 사회주의를 담론화하고자 했던 잡지 『개벽』의 후반기 인물들과 돈독한 관계를 맺고 있었다는 점<sup>9)</sup>은 근대극 운동의 흐름 속에 사회주의가 엮여 들어가고 있었음을 잘 보여준다.

2) 이승희, 「프로-소인극, 정치적 수행성과 그 기억」, 『대동문화연구』 제64집, 성균관대학교 대동문화연구원, 2008, 156-157면.

3) 이러한 문제들은 1920년대 프로희곡 평가 전반에 걸쳐 산재되어 있다. 심지어 카프 작가였던 김영팔과 송영의 1920년대 작품의 경우도 카프의 비평을 기준으로 가치절하 당한다. 이러한 한계를 극복하고자 했던 것으로 이민영의 「김영팔 희곡에 나타난 근대적 주체의 문제」(『한국극예술연구』 제21집, 한국극예술학회, 2005)가 있다.

4) 이러한 맥락에서 김정진의 대표작으로 설명되는 <汽笛불씨>가 김정진 문학 전반의 대표성을 띠고 있지 않다는 점을 밝히고 있는 윤진현의 논문(김정진 희곡의 사랑과 연애·결혼 양상 연구, 『한국학연구』 제12집, 인하대학교 한국학연구소, 2003, 101면)은 대단히 주목된다.

5) 김재석, 『일제강점기 사회극 연구』, 태학사, 1995, 10-12면.

6) 기사, 土月會 演劇은 금사일부터 개연, 『동아일보』, 1923.7.4.

7) 기사, 「형설회의 순회연극단-회관을건축코저 비용을어드라고-」, 『동아일보』, 1923.6.13.

8) 기사, 演劇을 전문으로 연구하는 土月會의 公演延期, 이십구일 부터 개시, 『동아일보』, 1923.6.28.

9) 토월회와 개벽사의 친밀한 관계는 이들의 정구경기회 개최 사실을 통해서도 확인 가능하다. 기사, 『동아일보』, 1923.7.18.

1920년대의 프로희곡(특히 신경향파 희곡으로 지칭되는)의 특징 중 하나로 들 수 있는 살인, 방화, 자살 등의 극단적 결말 구조는 '식민지적 억압에 대한 자아의 포기나, 분노의 저항의지를 드러내는 시대고의 의식적 표출'<sup>10)</sup>이라고 지적되어 왔다. 이러한 결말 구조는 카프 작가의 작품이 아닌 경우에도 빈번하게 나타난다. 여기서 중요한 것은 이 시대 작가들이 이러한 결말을 끌어내기 위해 공통적으로 '감정(Emotion)'의 문제를 다루고 있다는 점이다. 즉 식민지 현실의 고통을 드러내고 저항하는 극적인 전략으로 감정이 채택된 것이다.

조안나 버크는 '감정(Emotion)은 권력 관계를 표현하며, 개인과 사회를 역동적인 방식으로 연결하는 것'<sup>11)</sup>이라고 본다. 사회구조가 감정을 규정하는 것과 마찬가지로 감정은 사회를 규정한다. 작품에서 드러나는 감정의 양상들이 동시대인들의 감정을 재현하고 있다면, 그것은 그 사회가 사람들의 감정을 그러한 상태로 조성한 것이다. 따라서 조성된 감정은 그 사회의 실체를 밝히는 수단이 될 수 있다. 동시에 감정은 그 사회를 변화시키는 변혁적인 힘이 될 수도 있다. 왜냐하면 감정과 사회는 서로 쌍방향의 운동성을 지니기 때문이다. 이러한 지점에서 작가에 의해 의도적으로 재현된 감정은 수행적인 성격을 띠게 된다.

여기에서 젠더를 수행되는 실천으로 해석하는 주디스 버틀러의 견해를 주목하자. 버틀러는 '수행성(Performativity)'을 '담론과 같은 특수한 권력 양태로 재구성'<sup>12)</sup>하는데, 그에 따르면, 수행성은 '단일하거나 자의적인 행위가 아니라 반복과 인용을 수행하는 실천'이며, '담론으로 하여금 자신이 지칭하는 효과들을 산출하게끔 해주는 실천'이라고 설명한다.<sup>13)</sup> 즉 수

10) 이승희, 『한국 사실주의 희곡, 그 욕망의 식민성』, 소명출판, 2004, 113-114면.  
양승국, 1910-20년대 희곡에 나타난 광기 혹은 자살의 구조와 의미, 『한국극예술연구』 제22집, 한국극예술학회, 2005, 70-71면.

11) Joanna Bourke, 'Fear and Anxiety: Writing about Emotion in Modern History', *History workshop journal*, vol. 55, no. 1, Oxford Univ Press, 2003, p.113.

12) 주디스 버틀러, 김윤상 역, 『의미를 체현하는 육체』, 인간사랑, 2003, 351면.

행성은 하나의 권력적인 담론이자, 그러한 권력적 담론이 유도하는 효과를 산출하는 실천이며, 계속해서 변화 가능한 실천의 형태이다. 크리스 베리는 이러한 버틀러의 수행성을 '주체적인 권력 구조를 해명하며 역사적이고 사회적인 특수성으로 민족의 역동적인 관계를 생각하는 모델'<sup>14)</sup>로 변용시킨다.

1920년대 프로희곡에 드러나는 감정의 문제는 중요하다. 감정의 수행성은 프로희곡의 극적 전략으로 사용되어, 시대를 고찰하고, 자신들이 원하는 사회를 담론화하는 기능을 갖기 때문이다. 이 글에서는 1920년대 프로희곡을 1923-1925년, 1927년 중반, 1930년까지 시기별로 나누고 있다.<sup>15)</sup> 시기별로 작품에서 드러나는 감정의 주된 층위는 공포(fear), 분노(anger), 민족 감정(ethnic emotion)으로 달라지는데, 이것은 사회주의와 이 시기 희곡의 결합 과정을 설명하는 데 중요한 키워드가 될 것이다.

## 2. 공포의 양가성과 저항의 가능성

일반적이고 전통적인 견해에서 '공포(fear)'가 개인적인 감정의 차원에서 설명되어져 왔다면, 바바렛은 공포를 사회적 국면에서 보아야 한다고 지적한다. '공포를 사회적 형태 속에서 사회적 대상을 갖는 것으로 인식할 때, 공포를 벗어나기 위한 집합행위의 가능성을 인식할 수 있고 그러

13) 주디스 버틀러, 위의 책, 23-42면.

14) Chris Berry, 'If China Can Say no, Can China Make Movies?', *boundary 2*, vol.25, no.3, *Modern Chinese Literary and Cultural Studies in the Age of Theory*, 1998, p.145.

15) 1920년대의 많은 희곡들이 사회주의의 영향권 내에 있었고, 식민지 현실을 재현한다는 점에서 사회극의 범주에 드는 작품이 많은 것은 사실이다. 그렇지만 프로희곡이 현실에 대한 변화를 전제로 한다는 점에서 모든 사회극이 프로희곡의 범주에 들지는 않는다. 이 글에서는 현실에 대한 비판과 변화의 가능성이 감정의 층위를 통해 감지되는 작품을 위주로 분석 텍스트를 선정했다.

한 집합행위가 조직의 혁신과 발전에 기여<sup>16)</sup>할 가능성을 갖게 된다는 것이다. 이 때 사회적 공포는 하나의 사회적 집합체의 성원들에 의해 경험되고 공유된 공포이다.

일제강점기 식민지인이 경험하고 공유한 공포의 대상이 일본제국주의라는 것은 굳이 말할 필요도 없다. 그러나 이 시기 그 공포의 대상이 텍스트 내에서 분명하게 일체를 지칭하고 있다고 말하기는 힘들다. 더구나 1923-25년 사이의 희곡들은 사실 뚜렷한 구심점 없이 사회주의가 유입되던 사회 분위기를 그대로 반영하듯 프로희곡과 거리가 먼 작품들이 많이 발견된다. 그럼에도 불구하고 사회주의의 영향은 하층계급이 작품의 표면으로 떠올랐다는 점<sup>17)</sup>에서 이전과 구별된다. 그리고 그 하층계급이 처한 현실은 작품 속에서 식민지 현실의 껍질함과 제국에 대한 공포를 재현하는 데에 효과적으로 이용된다.

이 시기 프로희곡 계열 작품의 주된 서사는 가난에서 온 고통스러운 실상을 드러내는 것이다. “내食口가 죽도록변것을 다 모하도 쌀한말거리가 못되는”<sup>18)</sup> 지독한 가난의 실체가 작품의 중심이 되며, 그 가난에 무방비로 노출된 하층계급의 무력감이 감정의 주된 표층을 형성한다. 며칠째 굶고 있는 덕삼의 가족에게 들려오는 명절 전날의 떡 치는 소리는 배고픔의 고통을 가중시키며, 자신에게 요구되는 밥, 빚, 세금, 부역에 대한 독촉에 무방비로 노출되어 있던 덕삼은 결국 도둑질을 하기에 이른다. (<소용도리>, 1924) 자식들이 주워온 정채모를 알을 기쁘게 받아먹는 병든 거지아버지(<복어알>, 1925)에 와서 그들 하층계급의 무력함은 정점에 다다른다. 열심히 살고자 노력했지만 벗어날 수 없는 가난이 생존의 전역에서 그들을 공격한다. 그 무엇도 스스로 해결할 수 없는 상황에서 이

16) J. M. 바바렛, 박형신 · 정수남 역, 『감정의 거시사회학』, 일신사, 2007, 279면.

17) 이승희, 사실주의극의 성립, 『한국극예술연구』 제29집, 한국극예술학회, 2009, 58면.

18) 김정진, <汽笛불새>, 『폐허이후』 제1호, 1924.1, 29면.

들에게 세상은 공포의 대상으로 존재한다. <汽笛불새>와 <소용도리>에서 등장인물들이 선택하는 자살은 자신의 힘으로 바꿀 수 없는 거대한 세계, 이들 하층계급의 삶을 파괴해버린 세계에 대해 느끼는 공포에서 비롯된다. 이러한 공포를 목도하는 현장을 직접적으로 재현하고 있는 작품이 김유방의 <三千五百兩>(1924)이다.

서분 몰나~듯기스려.....나는아무두 맛을사람이업서..... 나는 이世上에 나혼자뿐이야. 어더먹던 굴머죽던 내게 살뜰한 말한마디라두 해줄사람은 이世上 아-무런 데를 간다해두 업서..... (눈물을씻으며) 내게는 오 | ㄴ 세상이 怨讎만 사는곳이야.....<sup>19)</sup>

서분 아버지 어서 저怪物의 눈가티 무서운 사람들을 보내세요, 네.....  
幕<sup>20)</sup> (밑줄 · 강조·인용자)

갈보로 팔려갈 처지에 놓인 서분은 무력감과 외로움을 느낀다. 다소 개인적일 수 있는 감정들이 사회성을 획득하는 순간은 그녀의 마지막 희망이었던 애인 택성이 체포되는 순간이다. 택성을 잡으러 온 형사들이 서분을 함께 체포하는 순간 서분의 공포는 실체화된다. 이 공포는 형사를 ‘괴물의 눈’과 같이 무서운 사람들로 발화함으로써 텍스트의 표면으로 그 실체를 드러낸다. 택성이 자신이 일하던 실공장에서 돈을 훔친 후, 그를 잡기 위해 형사가 등장하는 장면은 식민지 자본가와 제국의 공모를 암시한다. 이 때 ‘괴물의 눈=형사’는 일제와 자본가의 공모가 이루어지고 있는 식민지 자본주의의 괴물스러움을 효과적으로 드러낸다.

비록 <소용도리>에 등장하는 일본인 형사의 온유함이 때 일본인 형사의 사소한 친절은 함께 등장하는 조선인 형사의 인정 없음과 대비된다

19) 김유방, 『三千五百兩』, 『영대』 제2호, 1924.9, 85면.

20) 김유방, 『三千五百兩』, 위의 책, 125면.

이 덕삼의 고통을 위무하는 척 함에도 불구하고 이미 덕삼에게 가해진 고통의 배후에 '이항(離鄉)-자본가에 의한 노동 착취-국가에 의한 세금과 부역'으로 이어지는 식민자의 거대한 존재가 자리하고 있음을 상기해야 한다. 극 중 발화의 이면에 존재하는 제국의 존재는 <기적불째>의 옥순이 자신들의 가난을 “淸國사람이니, 西洋人사람이니 하는他國사람들이 드러와서 작쑤朝鮮사람의것을 빼서먹으닛가”<sup>21)</sup>로 표현하면서 일제의 존재를 의도적으로 배제하고 있음에도 불구하고 여전히 그 이면에 존재하고 있으며, <복어알>의 거지 가족을 죽음으로 몰고 간 복어알의 출처가 일본인 거리이며, 거지 남매의 손에 쥔 복어알을 모르는 착한 일본인의 출현에서 더욱 분명해진다. 이들 하층계급에게 주어진 비참의 배후는 모호하고 알 수 없는 거대한 힘이자 혹은 명확하지 않지만 어렵듯하게 현시(顯示)되는 대상이다. 살려고 발버둥치지만 벗어날 수 없는 덫에 걸려 하나하나 죽어가는 공포영화의 등장인물들처럼, 이들은 살아보겠다고 발버둥치지만 결국 미치거나 자살하거나 몰살당한다.

에티엔 발리바르는 “대중들의 공포는 대중들이 느끼는 공포이다 그러나 그것은 대중들이 불러일으키는 공포이기도 하다.”<sup>22)</sup>라고 ‘공포의 양가성’에 대해 설명한다. 그래서 이들 작품에 드러나는 공포가 식민지 하층계급이 느끼는 공포를 재현하지만, 동시에 그 공포의 대상인 제국에 대한 저항의 가능성을 담지하게 된다. <기적불째>에서 역시 식민지 자본주의를 괴물스러운 존재로 발화하는 장면이 등장하는데 이 발화의 장면은 공포의 대상에 대한 저항의 가능성을 아주 잘 드러내는 예가 된다.

和實 (눈을찢으며혈씩거린다) 아이구오-오 오-오 景 景三아 景三아 나는 죽는다 이놈어世上이나를 죽인다 돈 돈 원쉬의돈七十錢에 나는 죽는다 내가그놈의돈七十錢을 벌러다가 나도죽고 孫子人놈까지죽이

21) 김정진, <汽笛불째>, 앞의 책, 29면.

22) 에티엔 발리바르, 최원, 서판모 역, 『대중들의 공포』, 도서출판b, 2007, 78면.

는구나. 世上에無道한이놈들아 돈가진놈들아 내 내 내입에서 흘리는 이 더운피를줄 실컨빠라먹어라. 오-오 오- 아이구 아이구(입에 서피가철철흘러나온다)<sup>23)</sup> (밀줄-인용자)

양젓물을 마시고 자살하는 화실이 저주를 퍼붓는 대상은 피를 빼는 흡혈귀처럼 형상화된다. 하층계급을 억압하던 이 타자는 살아가는 내내 공포의 대상이었으나 하층계급이 죽음을 결심하는 순간 양젓물을 마신 하층계급의 피를 빨도록 요구받는다. 죽어가는 이의 피마저 빼는 잔인한 대상이나 동시에 그 피를 마시는 순간 함께 죽기를 강요당하는 이 순간의 발화는 공포의 양가성을 아주 잘 드러낸다. 그래서 죽어가는 화실이 세상을 향해 퍼붓는 분노의 심층에서 서서히 저항의 가능성이 자랄 수 있다.

和實 살아야한다 너희들은 내대신에살아야한다 이놈의世上이썩나도록 너희들은 사러야한다 그래야 이人情업고 눈물모르는 이웬쉬의世上을쥘드러 부시고(혈씩거린다) 원수를 원수를잡퍼보지…… 아이구 오- (뒤로너머지며 입과코에서피가흐는다)<sup>24)</sup>

景三 (별안간눈에殺氣가씩으며 업헤 노힌(식칼)을들고이러는다) 이놈의世上을 웃지하면 조흔가! 세가싸지도록비러도 버러도 살수업는— 자식을죽이고 아비를죽여가면서도 살수업는 이런 웬쉬의놈의世上을언제다 썩썩드러부시나…… (몸을볼르를떨며니를간다)<sup>25)</sup>

가난이 사실은 식민지 사회의 계급, 식민자와 피식민자, 부르주아와 프롤레타리아로 구성되는 사회적 맥락에서 발생한 것이며, 그래서 이 가

23) 김정진, <汽笛불째>, 앞의 책, 45-46면.

24) 김정진, <汽笛불째>, 위의 책, 45면.

25) 김정진, <汽笛불째>, 위의 책, 50면.

난으로부터 오는 공포는 사회적 차원에서 읽어야 한다. 사회적 공포가 하나의 사회적 집합체의 성원인 하층계급에 의해 경험되고 공유된 공포이기 때문에 이것은 식민지 현실에 균열을 낼 수 있는 가능성을 가진다.

이 가능성은 이들이 같은 공포를 경험한 사회적 집합체, 하층계급의 구성원이라는 사실 때문에 가능하다. 화실이 경삼과 가족에게 살아남아 원수를 갚아달라고 하고 경삼은 그를 위해 분연히 일어난다. 경삼이 칼을 들고 일어서는 이 순간, 그것이 비록 순간적이며 일회적이고 개인적인 연유에서 비롯된 것처럼 보일지라도 이것은 사실 공동체 구성원의 생존을 위한 집단적 투쟁으로 승화될 수 있는 가능성을 가지고 있다.

“대중들은 그들이 겪는 자연적 힘들이나 폭력에 의해 공포에 질리면 질릴수록 더욱 무섭고 통제 불가능하게 된다.”<sup>26)</sup>는 발리바르의 말을 언급하지 않더라도 이들 하층계급은 통제 불가능한 무서운 상태로 변화한다. 그래서 작품 속 하층계급들이 드러내는 공포는 ‘양가성’을 띠고 있다. 이러한 공포의 양가성은 바로 식민지 현실이라는 공포를 벗어나기 위한 하층계급의 집합적인 행동의 가능성을 암시하고 있으며, 이 때문에 이들 작품은 초기 프로희곡으로서 중요한 의미를 갖는다.

### 3. 포장된 분노와 사회주의적 공리성

식민지 조선에서 사회주의는 사람들로 하여금 민족적인 모순을 계급 모순으로 인식하도록 만들고, 사회주의적인 인식의 틀 안에서 사람들이 분노를 폭발시킬 수 있도록 감정을 그럴듯하게 ‘포장(包裝)’한다. 사회주의의 틀 안에서 개인(elite)은 자신의 계급적인 특징을 반영한 공리적 개인으로서 사회를 인식하고 시대현실에 대한 자신의 분노를 드러낸다.

26) 에티엔 발리바르, 앞의 책, 79면.

사회주의가 문단의 전면으로 드러나기 시작함을 선언했던 김기진의 「Promenade Sentimental」은 “그립던 서울의 봄도 자취 업시 되고 마랏다”<sup>27)</sup>로 시작된다. 그가 목도한 서울은 ‘4·5층 빌딩이 하나·둘 씩 늘어서 있는 발아래, 돈 한 푼, 돈 한 푼하고 구걸하는 사람이 목을 짜고 있는 도깨비의 세상이다.’ 토월회 창립 공연을 위해 서울로 돌아온 김기진은 변화한 서울의 모습에서 근대를 접하지만, 그 근대의 모습은 아름답지 않고 비참하다. 근대 자본주의의 폐해가 만연한 서울의 모습을 목도한 김기진의 감상을 담은 이 글은 낭만적 감상성(낭만적 센터멘털리즘)과 사회주의가 어떻게 조응되는지를 잘 보여준다. 이 글은 영혼의 허무와 비참을 노래하던 부르주아적인 감상성이 현실 사회, 조선의 비참함을 인식하는 순간을 포착하고, 그 순간의 감정이 사회주의적 정치성을 획득하게 되는 과정을 잘 설명해 주고 있다. 그러나 현실을 바라보는 그의 태도는 폭압 속에서 수탈당하고 있던 하층계급들과는 달리 현실과 거리를 두고 있다. 비참한 현실에 대한 관조의 시선, 이것은 하층계급을 타자화시키고 구별해내면서 자신의 주체성을 확립해내고자 했던 식민지 지식인의 배타적인 민족의식, 현실 인식의 추상성과 관념성의 증거가 되기도 한다.

낭만적 센터멘털리즘과 사회주의의 조응, 그리고 그 과정에서 드러나는 식민지의 비참한 현실을 관조하는 시선으로 바라보는 지식인의 모습을 잘 드러내고 있는 희곡으로 김태수의 <暗夜>(『신민』, 1925)<sup>28)</sup>를 들 수

27) 김기진, 「Promenade Sentimental」, 『개벽』 제36호, 1923.7, 82면.

28) 김태수의 <暗夜>는 지금까지 희곡사에서 한 번도 논의된 적이 없는 작품이며, 양승국, 민병욱의 희곡 작품 목록에도 빠져 있는 작품이다. 이 작품은 원래 『신민』 제4호(1925년 8월)와 제5호 2회에 걸쳐 연재된 희곡이다. 그러나 『신민』 제4호가 발굴되지 않은 상태라 작품의 전반부인 1회의 실체를 확인할 수가 없다. 다만 2회의 시작 부분에 전회에 대한 간단한 설명이 덧붙여져 있어서 내용을 짐작할 수 있음이 다행이다. 이 작품은 <犧牲者>(『개벽』 제50호, 1924.8)에서 <勞働者>(『조선지광』 제74호, 1927.12)로 이어지는 김태수 작품의 변모 과정을 짐작하고 해명하는 데 있어 대단히 중요한 작품이라 할 수 있다.

있다. 이 작품은 조부 김진사의 병으로 인해 동경에서 유학 중이던 만수가 귀향하면서 시작한다. 그런데 겨울 휴가를 맞아 유학생 순회강연단이 고향으로 들어오고 만수 역시 청년회에 참가해서 공산주의에 관한 강연을 하기에 이른다. 평소에 신(新)사상에 대한 반감을 가지고 있던 김진사는 이 소식을 듣고 크게 노한다. 신사상을 동경하는 만수는 봉건적인 구시대의 사상을 지키려는 김진사와 싸우고, 사회주의 운동을 통해 조선의 어둠을 걷어내고 세상을 구하고자 집을 나간다. 구사상과 신사상의 대립이 김진사와 만수의 대립을 통해 드러나는 이 작품은 김진사로 대표되는 구사상이 조선을 비참한 현재의 상태로 이끌고 말았다는 문제의식을 드러낸다.

萬洙 사람이 사람의일을못할것이무엇입니까 지금까지의세상은 그못쓸「**제도에잡힌허새이**」들이 다만 그것에게슬녀서 밥먹고살아왔습니 다만은 새사람들은 그러케되지안케해야지요 과연 당신들이한일이 무엇이란말이요?실컷해야 리기적본능에서나오는 자기보존(自己保存)뿐이지!대체 무엇을했단말이오 잇거든말씀하시오 제도에잡힌허새이들!<sup>29)</sup> (밀줄 · 강조·인용자)

萬洙 말하자면그렇지요!대체 백발이헛날니도록 해온것이무엇입니까 다만 개미체사박퀴돌듯이 밤낮 그씩어진도덕에다가만 고개 처박고서 세상의엇더케되는지 남이야죽든말든 시대가가든 말든 내배만부르면그만이다하여온것뿐이지 쏘무엇이잇습니까 말하자면 **도덕의살**에다가 **제도의옷**을 입혀논것이 몇백년을두고 몇억만의사람들이 바래보고원하든 다시터업는 리상이엇지요?그것이 몇억만의생명이엇지요? 그러나 사람을그러케 낫추어보아서는안됩니다 당신들은 사람을 너머도무리하게 구속합니다 인류를타락시키려고하는이들임

29) 김태수 <暗夜>, 『신민』 제5호, 1925.9, 135면.

니다 다시말하면 사람을팔고 자연을죽이고 하늘을억이려고하는 도적놈들입니다<sup>30)</sup> (강조·원저자)

신/구사상의 대립을 이야기하는 과정에서 만수는 구사상에 사로잡힌 김진사로 대표되는 인물들을 “제도에 잡힌 허새이”라고 표현한다. 이들은 봉건의식에 사로잡힌 부르주아들, 나라를 판 조선말의 지배층, 자신의 이익만 생각하는 민족 자본가를 의미한다. 이러한 김진사의 상징성은 식민지화가 진행되면서 발생했던 문제의 본질과 문제를 발생시킨 주체를 드러내는 역할을 한다. 그러나 식민지 현실에 대한 이러한 문제의식이 정치적 투쟁의 동력으로 이어지는 과정은 상당히 관념적이면서 낭만적이고 또한 환상적이다.

萬洙 (손에무든피를쳐다보며) 피!피!아름다운피다 그러나 이어두운밤을 새려면 한두번의피를가지고는안된다 아-내머리에서 엇지하여 이피가나왔는가?피다!이빨간피가 쫓이되여라 그리하여 나뻘에게 그고 혼화분을주어서 원조선의거츠른쌍을쫓밧이되게하여라 그것이 원 세상사람으로하여금와서찬미하게하여라 아-조선의쫓아 영원히되여라 (고개를쳐들며) 아모리 제머리에서 피가나온대도 제살이가다가닥찌저진대도 저는 쫓까지말하겠습니<sup>31)</sup>

만수의 피는 아름다운 피→꽃→화분→꽃밭으로 확장되면서 실제 현실에서 불가능한 부재한 욕망을 드러낸다. 더구나 피가 점층적으로 확장되는 장면은 사회주의적 전망에 대한 낙관을 환상적으로 주조하는데 큰 몫을 한다. 김진사에게 맞아 흐르는 만수의 피는 새로운 사상을 가진 이들에게 주어지는 고난이자 고통이 될 법하며, 그 고통으로부터 솟구치는

30) 김태수 <暗夜>, 앞의 책, 135-136면.

31) 김태수 <暗夜>, 위의 책, 134면.

분노의 감정이 사회주의적 정치의 동력으로 이어질 수도 있다. 그러나 만수의 피가 지나치게 아름답게 표현됨으로써 그 분노의 감정이 의식적으로 '포장(包裝)'<sup>32)</sup>되고 있음이 드러난다. 억압하는 주체에 대한 분노보다는 분노 그 자체의 이미지화에 치중하고 있는 것이다. 여기서 표출되는 분노가 식민지 조선의 고통스런 현실 그 자체를 표상하고 있지 않음은 분명하다. 더구나 정치적 신념을 지키고자 가출하는 만수의 로맨틱한 발걸음은 그 포장의 외피가 얼마나 알팍한가를 확증시킨다.

만수 (흥겨보며) 적은허새이...(문을열고나오면서)아-내가이집을몇번차쳐  
나는가:사람의길은 멀기도멀다 (**발을멈추며 로맨틱하게**) 아-새업시  
짜르는데피로움...이어두움!이밤이 언제나샐가나아-해가그렵다 해  
가그렵다 아츨하늘에서 빨간가슴으로 원세계를빛치고있는 대자연  
의어머니해가그렵다 아-언제나 그해가이쌍우에도올어올가나 어서  
그해를잡으러가자 가만히안져서 기다리수는없다 // 바다로컨리 룩  
지로만리 해가있는나라를어서가자 그러나 너머나면그나라를 다가  
지도못하고 내가죽는다하면엇절가나 아니다 그래도가자 한발이라  
도더갓가웁게 그해압해가서죽기나하게 엇더튼방향할일은아니다  
해가헨줄만알면 한발이라도더갓가웁게 그압해가서죽기나하게 엇  
더튼방향할일은아니다 해가헨줄만알면 한발이라도 더갓가웁게 사  
람의죽은뒤에야무엇이잇스라만은 그래도 나의거구러저죽은피투성

32) 레이 초우는 현대 중국 영화를 예로 들어 '억압을 주제로 한 이야기를 어떻게 하면 유행될 기법으로 "포장"하는가'를 이야기 한다. 그는 포장을 문화생산의 고유한 부분이며, 이국적인 표피의 생산으로 본다. 특히 영화 <국두>가 그래픽적 측면에서 '제3세계' 문화생산의 역사적 조건들을 뚜렷하면서도 충실하게 묘사하고 있다고 할지라도, 그래픽적인 것이 충실하다는 것은 그것이 '중국' 그 자체를 표상하고 있지 않기 때문이라고 주장한다. 즉 그래픽적 충실성은 결국 이 영화가 순수하게 '중국적'이지는 않다는 것을 의미한다는 것이다. 이것은 현대 중국영화의 민족성(ethnicity)-중국다움-이란 것이 문화 횡단적인 상품 페티시즘의 기호라고 보는 관점에서 비롯된다. 레이 초우, 정재서 역, 『원시적 열정』, 이산, 2004, 92-107면.

이된몸동이에는 황금갓흔해스님이 썩적거리고잇슬것이다 그러면  
그제는벌서 나의죽음은 죽음이아니다 반작거리는황금속에서 웃고  
잇는 빨간꽃송이다<sup>33)</sup> (밀줄 · 강조·인용자)

집을 나서는 만수가 어두운 조선의 현실을 괴롭다고 표현하고 있음에도, 그의 괴로움이 하층계급의 괴로움·고통과 같은 감정으로 전이되지 못하는 가장 큰 이유가 바로 그의 발걸음에서 발견된다. 사회주의적 정치성의 불가피함을 이야기하는 만수의 발화가 정당성을 획득하지 못하는 가장 큰 이유가 바로 그 발걸음이 주는 '로맨틱'함 때문이다. 그래서 만수가 꿈꾸는 '빛나는 황금의 해', '웃고 있는 빨간 꽃' 역시 추상적이고 관념적인 단계에 머무를 수밖에 없다.

만수에게 잃어버린 과거의 조선은 현재의 식민지 조선과 마찬가지로 부정의 대상으로 표현된다. 그러나 김기진이 비탄에 빠진 현재의 조선을 한 걸음 뒤에서 관조했듯이 <暗夜>의 만수 역시 비탄에 빠진 어두운 조선을 관조한다. 그리고 그 관조의 자세로 인해 식민지 조선이 내는 슬픈 탄식은 부정된다. 이러한 태도는 하층계급이 자신들의 현실을 꿰뚫히게 만드는 대상에게 공포감을 느끼고 비탄에 빠진 것과는 대조적으로 그러한 상황에 대해 냉정하게 거리를 유지하도록 만든다.

비참한 현실을 냉정한 태도로 관조하고 있는 인물들은 김영팔의 작품에서도 자주 등장한다. 특히 그의 1920년대 작품에는 사회주의적 계급의식을 표면으로 발화하는 등장인물들, <싸움>(1926)의 공장직공 학수, <볼이야>(1926)의 노동운동가 영준, <訃音>(1927)의 경수가 등장한다.<sup>34)</sup> 이 등장인물들의 분노가 누구를 향해 폭발하고 있는나가 목도되는 순간, 이

33) 김태수 <暗夜>, 앞의 책, 137면.

34) 비록 이들을 <暗夜>의 만수처럼 유학을 통해 교육을 받은 지식인이라고 볼 수는 없지만, 사회주의적 계급의식을 우선적으로 체득했다는 의미에서 새로운 유형의 지식인계급이라고 볼 수 있다. 이러한 유형의 인물은 도봉생의 <바보李氏>(1927)에 등장하는 노동자 원득을 통해서도 확인된다.

들이 현실에 대해 취하는 태도는 확인된다. 부르주아 혹은 지배계급에 대한 분노가 아니라 프롤레타리아를 향해 터지는 이 분노의 정체는 여성 혹은 하층계급을 타자화시키면서 주체의 우위를 확인하려 했던 식민지 지식인 남성의 욕망이다. 또한 이러한 분노는 '가족을 사회화시키고자 하는 사회주의적 인식론에 근거'<sup>35)</sup>한 것이기도 하다.

학수 불상한인간이다 그러한것을소위 불상한인간이라구하오 당신을욕  
하구 손실팍질하는그러한사람과 조금도다르지아니할것ियो (?子를  
고치면서) 인간은더럽다 인간은엇재서 그러케추악할가? 아! 나는울  
고싶다…… 그리구 조선을써나구싶다 (머리를 숙인다)<sup>36)</sup>

英俊 (주먹을부르르떨면서) 분허다분해 내가 외집에를왔나 처자가그릇  
쿠 형데가그릇타 세상이 그릇쿠 모든사람이다그릇타 (以下二行略)  
아니 나는 아직두일이만타 (고개를숙이구있다가) 나가야겠다 집이  
머물너잇슬수가업다<sup>37)</sup>

이러한 사회주의적 인식론은 인간의 사적 영역을 계급화 즉 공적인 영역으로 끌어와 개인을 공적인 인간으로 바꾸어 놓는다. 사회주의적 인식론의 문제 때문에 개인의 감정은 계급의 영역으로 공론화되며, 이 공론화의 과정에서 지식계급의 분노는 포장된다. 이 포장된 분노는 계급의 문제를 통해 식민지 민족의 문제까지 아우르려던 '사회주의적 공리성'에 그 기반을 두고 있다. 가족의 삶을 위해서는 아무것도 하지 않았던 영준이 계급적 관념이 맞지 않다는 이유로 집을 나가려고 하는 것은 자기중심적인 개인주의로 보일 수 있다. 그러나 그것은 자기의 이익을 위한 것,

35) 이승희, 『사실주의극의 성립』, 앞의 논문, 68-76면.

36) 김영팔, <싸움>, 『개벽』 제67호, 1926.3, 36면.

37) 김영팔, <불이야>, 『문예운동』 제2호, 1926.5, 43면. (양승국 편, 『한국근대희곡 작품자료집』 3, 아세아문화사, 1989, 75면)

자기를 본위로 한 自利의인 것이 아니라, “壓迫과束縛에서버서나오는데 必要한 個人主義의解放”<sup>38)</sup>이라는 차원에서 가치를 획득한다. 공리적인 개인주의는 자신이라는 개체의 가치를 사회적으로 발견하고, 사회적인 활동을 개시할 때에 비로소 생기는 것이다. 그리고 이러한 공리적 개인주의는 “沈滯된當時의生活이必然的으로要求하는 革命的事業에 그個體에 對한尊重한價値를發揮”<sup>39)</sup>할 때, 즉 활동가의 길로 떠날 때 비로소 그 가치를 획득한다.

지식인계급에게 집을 떠나는 행위가 조선을 어두운 현실에서 구하겠다는 공공의 이익에 기반 해 공리성을 획득하고 있다면, 하층계급에게서 그러한 공리성을 찾기는 힘들다. 이것은 하층계급이 맞닥트린 현실이 직접적으로 그들의 생존에 위협을 가하고 있기 때문이다. 그래서 하층계급이 집을 나설 때의 태도는 전혀 다르다. 고향을 떠나야 하는 농민의 현실을 담고 있는 윤수봉의 <故國을떠나는者들>(1927)의 금순네는 <暗野>의 만수처럼 희망차지 않다. 이들 하층계급에게 기출 혹은 이향은 공공의 이익과는 무관한 그저 하루하루를 살아가기 위한 생존과 직결된 문제이기 때문이다. 이향이 생존의 문제와 직결될 때, 공리성을 획득하지 못한다는 것을 잘 보여주는 작품으로 김정진의 <그 사람들>(1927)을 들 수 있다. 이 작품에서 봉실은 간도로 떠나야 하는 상황의 절박함을 아들에게조차 이해받지 못하고 만다.

그러나 영준의 방화(<불이야>), 학수의 결별 결심(<싸움>), 경수의 망명(<訃音>) 등 지식인들의 기출은 계급, 조국, 사회를 위해 헌신하고, 사회의 변혁에 기초하고 있다는 믿음을 전제로 공리적이라는 정당성을 획득하고 있다. 이러한 공리성은 이들의 도덕성을 검증하고 그들의 행동이 식민지 체제에 대한 분노에서 나옴을 증빙하는데 효과적이다. 그리고 그

38) 박영희, 準備時代에있는 싸사로우의否定的精神-투르게네트작「아버지와아들」에서, 『개벽』 제64호, 1925.12, 문예면 11면.

39) 박영희, 위의 글, 11면.

들이 획득해 낸 행위의 정당성은 사회주의적 세계 인식을 통해 현실을 바로잡을 수 있다는 순진한 믿음일 수 있지만 동시에, 개인의 문제를 공론의 영역으로 끌어들이는 역할을 함으로써 사회주의를 담론화하는 '공론 장(場)'의 형성에 기여할 수 있는 가능성을 가진다.

#### 4. 민족 감정, 아지-프로의 전략

박영희가 번역한 뮈흐른의 동화 <웨?>에는 포울이라는 호기심 많은 소년이 등장한다. 그는 늘 '왜, 자신은 아무 것도 가지지 못했는가?', '왜, 부자들은 맛있는 떡을 먹고, 현명하지만 가난하고 늙은 노동자는 맛있는 떡을 먹는가?' 등의 질문을 한다. 동화를 통해 계급의 문제를 제기하고 있는 이 작품은 프로문학의 지향점을 짚지만 분명히 드러낸다. 그런데 포울의 질문에 담긴 문제의 핵심은 가난이나 배고픔이 아닌 '외로움'이다. 이 외로움은 질문에 대답해주는 사람이 아무도 없다는 것, 의문을 가진 사람이 자신뿐이라는 이유에서 발생한다. 답을 찾아 집을 떠난 포울에게 뱀나무의 요정은 땅에 귀를 대고 들어보라고 한다. 땅 속에서는 "모든 소리가 한번씩에 울리고, 부르지지며, 웅얼거리며, 훌쩍거리며, 험박"하고, "날마다 새로운 목소리가 그 합창(合唱)에 참가"<sup>40)</sup>한다. 여기서 포울은 자신이 혼자가 아님을 깨닫는다. 포울이 혼자가 아닐 수 있었던 것은 땅 속에서 전해지는 합창을 통해 자신과 같은 마음, 같은 감정이 전이되는 것을 느낄 수 있었기 때문이다.

이 작품은 감정의 전이를 통해 자신의 외로움을 극복하는 것이 계급문제에 대면할 때 가장 우선적인 것이라고 지적하고 있다. 서로의 감정을 확인하고 자신과 같은 감정을 다른 사람도 가지고 있음을 확인하는 것,

40) 뮈흐른, 박영희 역, 웨?, 『개벽』 제67호, 1926.3, 문예면 51면.

그것이 부조리한 계급적 문제를 극복하기 위한 일차적인 단계라는 것이다. 언제인지 모를 먼 미래가 내일이 될 수도 있을 것이라는 사회주의적 전망의 낙관성은 포울이 여러 사람들에게서 감정의 동일화와 결집의 가능성을 느꼈기 때문에 그 타당성을 획득한다. 동화 <웨?>가 이렇듯 감정의 동일화, 결집을 이야기하고 있는 것은 대단히 흥미롭다.

이 동화가 사회주의 이념을 의식한 의도된 번역이었음은 분명하다.<sup>41)</sup> '외로움→감정의 연대→낙관적 전망'으로 이어지는 포울의 각성 과정은 프로문학의 지향점을 분명하게 드러내고 있다. 그리고 이 감정의 동일화, 연대, 결집의 문제는 식민지 조선의 근대극 운동이 지향했던 점, 관객은 늘 계몽의 대상으로 상정되어 왔고, 이 관객 대상을 창작자의 의도 안으로 끌어들이기 위한 고민과 상관성이 있다. 식민지 시기 조선의 근대 희곡과 연극에서 독자와 관객에 대한 고민이 다분히 독자, 관객 대중에 대한 계몽이라는 의도성을 띠고 있다면, 그 중에서도 선동성이 강한 프로희곡들은 특별히 그러한 측면을 고민하고 있다고 할 수 있다.

1927년 중반으로 접어들면서 프로희곡에서 미약하게나마 감정의 연대라는 측면이 서서히 극적 전략으로 사용되기 시작하는데, 이때 감정의 연대는 주로 동일한 경험을 통해 이루어진다.

유진오의 <披露宴>(1927)에서 신부 이정화는 신랑 이기태가 사실은 돈 없는 자라는 것을 알게 되자 그를 사랑하고 있음을 깨닫는다. 그리고 그 사랑은 남녀 간의 사랑이라기보다 가난한 사람의 연대감이라 할 수 있다. 형사를 피해 니콜라이 홍과 정화가 만주로 도망치는 마지막 순간에 기태와 그의 아버지, 니콜라이 홍과 정화, 이들 모두는 화해하며, 혁명을 위한

41) 사회주의 번역과 관련하여 박영희의 번역 활동은 중요하게 다루어질 필요가 있다. 이 시기 박영희가 활동하던 잡지 『개벽』의 이념적 지향의 변화들, 문예부장 이던 현철의 번역과 박영희 번역 텍스트, 그 의도성은 매체의 내적 변화 과정과도 관련되며, 카프의 지향적 변화와도 관련된다. 이에 대해서는 다음 연구로 넘긴다.

새로운 심정적 연대가 조직된다. 동일한 경험을 통해 계급적으로 연대하는 인물은 김태수의 <노동자>(1927)에서 더욱 분명하게 나타난다. 기생 월영은 기생으로 팔린 자신의 아픈 과거가 다른 사람들도 경험했던 일이라는 것을 깨닫는 순간, 기생이 아닌 노동자(노동운동가)의 삶을 살기로 결심한다. 동일한 경험이라는 동질감을 느끼는 순간, 투쟁을 시작하는 첫 단추가 채워지는 것이다.

관객 대중에 대한 선동성을 정형화된 틀로 구축한 극작가로 송영을 들 수 있다. 물론 1930년대로 넘어서는 시기에 관객의 아지-프로에 초점을 둔 작품들은 다수 등장하지만, 1920년대를 정리할 때, 송영의 <正義와 「칸바스」>(1929)는 대단히 중요하다. 임화가 김영팔의 <불이야>를 신경향과 희곡의 범주에 넣으면서도 송영의 <正義와 「칸바스」>에 대해서는 초기의 프로극에서 중반기로 넘어가는 과도기적 작품이라고 고평했던 것<sup>42)</sup> 역시 카프 중심적인 해석이지만 동시에, 임화는 이 작품에서 관객과의 소통 문제, 프로희곡의 역동적인 측면을 보았던 것이라 할 수 있다.

<正義와 칸바스>는 관동대지진 이후 동경을 배경으로 부흥공사를 따라 다니는 이동 바라크의 비참한 생활과 신여성 정옥의 노동자로서의 각성과정을 그리고 있다. 흥미롭게도 이 작품에 이어 <阿片쟁이>(1930) 역시 진재 이후 일본 오사카를 배경으로 한다. 이 두 작품의 이러한 시간적·공간적 배경의 설정은 매우 흥미롭다. 송영이 그의 초기 희곡에서 선택한 이러한 배경은 일본 노동자였던 그의 체험의 결과임에는 분명하다. 그러나 이것을 1923년 9월 관동대지진 이후의 재일조선인들이 처했던 상황과 관련지어 보면 이 작품의 의도가 더 잘 파악된다.

진재 이후 발생했던 재일조선인 학살사건은 그로 인해 파급될 영향을 우려한 일제에 의해 은폐되기에 이른다. 이후 조선총독부가 일본 내의

42) 임화, 『문학의 논리』, 학예사, 1940, 539면.

조선인을 통제하기에 이르고, 진재처리를 목적으로 조선인을 수용하고 사회봉사의 명목으로 노역을 시켰다. 흥미로운 것은 이 과정에서 학생계와 노동자계가 나누어 관리되고 유학생은 총독부의 보호 혹은 그를 방자한 감시일 수도 있지만 받았다는 사실이다.<sup>43)</sup> 이러한 사실을 통해 보면, <正義와 「칸바스」>는 진재 이후의 재일조선인노동자들의 삶을 놀렐만큼 생생하게 그리고 있다는 것을 알 수 있다. <阿片쟁이> 역시 마찬가지로, 진재 이후 건수가 급격히 늘어나 중요한 사회문제가 되었던 노동쟁의 중 오사카(大阪) 조선인 노동자들의 이야기를 작품 안으로 끌어온다.<sup>44)</sup>

작품과 관련된 이러한 배경은 송영의 작품 해석에 새로운 단초를 제공해 준다. 송영이 이러한 배경을 선택한 것은 극의 의도와 관련이 있다. 조선인은 진재 복구의 부역으로 끌려가 거의 무임금이나 다름없는 돈을 받고 강제노역을 했으며, 송영은 그러한 상황에서 발생하는 일본에 대한 민족적인 반발심을 계급적 단결을 이야기하는 과정 속으로 끌어들이는 것이다.

팀 에텐서는 '누가 민족에 속하는지를 정의하는 일반적 방법으로 문화적 유사점과 차이점을 거론'한다. 민족이라는 하나의 공동체를 정의했을 때, 여기에 포함되는 부류와 그렇지 않은 부류를 나누는 기준을 그는 '습관, 일상적 실천, 취향을 구별 짓는 것'으로 설명한다.<sup>45)</sup> <正義와 「칸바스」>의 첫 장면에는 바로 이러한 문제가 포함되어 있다.

43) 노주은, 「관동대지진과 조선총독부의 재일조선인 정책-총독부의 '진재처리' 과정을 중심으로」, 『한일민족문제연구』 제12집, 한일민족문제학회, 2007, 29-31면.

44) 오사카(大阪)의 경우 조선노동자들의 모임인 대관동맹회의 활동이 눈에 띈다. 대관동맹회는 당시 오사카에서 제일 컸던 조선인 모임인 오사카재일한인회와는 완전히 분리되어 있었는데, 이들은 일본인과 조선인 지식층을 제외시키면서 회의 구성원을 '조선인순근육노동자'로 명시했으며, 노동계급의 투쟁을 그 목적으로 하고 있었다. 정혜경, 「1920년대 일본지역 조선인노동동맹회 연구」, 『한민족과 민족운동』, 국학자료원, 1998, 254-263면.

45) 팀 에텐서, 박성일 역, 『대중문화와 일상, 그리고 민족 정체성』, 이후, 2002, 70면.

貞玉 (다다미에다노며)어서일어나세요 당신께서 **이렇게몹시알으시면서  
김치김치하길네 내가맨들어왔어요**

病客 겨우일어나안는다숨찬소리)네 김치요 에구참 당신카튼어른은 침봤  
서요

貞玉 (더活潑한소리로)에구 누가 그런말씀을하랬서요 하하하...그런데  
이것보세요 아조 맛이업서요 **도선서 단근것과는 아조 짬짬에요**(한  
쪽을집어서먹어본다)

病客 (집어먹으며)엇했든지 살것갖흔데요

貞玉 에구 참 맛이있다고요 곳초도넛코 파 마늘 넛것은 다넛는데 엇전  
세음인지를몰나요

病客 암아水土가 달느니까 그런가봐요(또먹다가고개를숙이며) 에구 참  
당신의은혜는.....

...(중략)...

病客 참 엇전셈인지 이번에는 쪽 김치생각만나는구료...에구 그제 밤낮  
**된장국**만쭈쭈마시고지내니.....(한숨)<sup>46)</sup> (강조-인용자)

정옥과 병객이 함께 김치를 먹는 이 장면은 이들의 취향이 같음을 확  
인하는 부분이다. 더구나 '된장국을 먹는 일본인과 김치를 먹는 조선인은  
다르며, 일본에서 담근 김치와 조선에서 담근 김치의 맛이 다르며, 조선  
사람은 김치를 먹어야 된다'는 위의 발화는 일본인과는 다른 조선인을  
부각시킨다. 이것은 조선을 상기시키면서 민족적 정서, 민족성(ethnicity),  
'조선다움'을 고취시키는 방법이다.

일반적으로 민족성은 nationality의 번역이다. 그러나 혈족적이고 지리적  
인 특성으로 구분하는 것이 아니라 공동의 습관, 일상, 취향의 측면에서  
민족성을 이야기할 때는 종족성의 의미인 ethnicity가 더욱 부각된다. 따라  
서 이 글에서는 민족 내부의 동일 집단의 심리적 성격과 정체성을 설명

46) 송영, <正義와 「칸바스」>, 『조선문예』 제1호, 1929.5. (양승국 편, 『한국근대회곡  
작품자료집』 3, 아세아문화사, 1989, 424면)

하기 위해 ethnicity를 민족성이라고 번역한다. <正義와 「칸바스」>는 위의  
장면을 통해 민족성을 표상해내고 있으며, 그것을 선전과 선동의 기제로  
어떻게 사용할 수 있는가를 잘 보여준다. 송영이 계급의 문제를 논의하  
기 위한 전제 수단으로 ethnicity를 이용하고 있다는 점은 대단히 흥미롭다.

민족 정체성은 존재보다는 생성의 과정에서 역사, 언어, 문화를 재료로  
사용한다. 즉 민족정체성은 “우리가 누구인가, 어디에서 왔는가?”의 문제  
가 아니라 “무엇이 될 것인가?”의 문제이다. 그렇지만 “그들”에 대비되는  
“우리”가 누구인가에 관한 본질주의적인 생각은 다양한 의미들을 아우르  
는 형태의 포용적인 체계화와는 반대되는 배타적인 민족정체성을 제공할  
수 있다.<sup>47)</sup> (밑줄-인용자)

물론 그 민족적 정서는 다분히 배타적이다. 그들과 대비되는 우리, 송  
영의 초기 두 작품은 이러한 시·공간의 배경 설정을 통해 그들과 우리  
를 구분한다. 송영의 작품에서 시간·공간적 배경을 빼고 본다면, 조선인  
내부의 지배계급과 피지배계급을 이야기하고 있는 것처럼 보이지만, 진  
재 이후의 일본이라는 시간과 공간이 작품 안에서 같이 해석될 때에 그  
들은 일본 제국주의로 우리는 조선으로 치환된다.

이러한 교묘한 전략은 조선인 부르주아지로 설정된 순류를 부정적으  
로 형상화함으로써 더욱 섬세하게 진행되는데, 이것은 ‘무엇이 될 것인  
가’란 문제와 연결된다. 스케치북을 찢으며 미술학교 생도이기를 포기한  
경옥이 노동자들의 집단 속으로 들어갈 때, 순류는 순류가 만든 ‘새길’로  
간다. 민족 내부에서 다시 안과 밖을 가르는 경계, ‘정옥과 병객 / 경옥 //  
순류’로 나뉘는 지점, 여기에는 ‘어떠한 동일한 경험을 갖고 있느냐’와 그  
동일한 경험을 통해 ‘무엇이 되기를 선택하느냐’라는 기준이 존재한다.

송영의 <正義와 「칸바스」>는 김치 먹는 행위를 통해 민족적(ethnic)인

47) 팀 에텐서, 앞의 책, 69면.

동일성을 끌어내 민족 감정을 자극한다. 집단을 동일한 감정의 상태로 끌어들이고, 궁극적인 목표인 계급 모순 타파를 위한 연대를 이루도록 유도하는 것, 이것이 프로희곡의 아자-프로의 전략이 된다. 그래서 극의 시작에 등장하는 김치 먹는 장면은 주목할 필요가 있다. 이것은 송영이 감정의 공감·동일시를 얻어내기 위해 취했던 극적 전략이었던 것이다. 민족적 정체성으로 집단의 심리를 먼저 끌어당기고 그 다음 계급적 각성과 연대라는 목적을 강하게 제시하는 방법은 관객 집단의 심리를 이용하는 하나의 방법이며, 이것은 1930년대 프로희곡들과 이후 송영 작품의 변화 양상을 설명하는 데 매우 유효하다.

## 5. 1920년대 프로희곡과 '감정'의 문제

최근 들어 카프 중심의 프로문학사 서술에 대한 문제들이 제기되고 있다. 카프 중심 문학사 서술이 갖는 문제들은 카프의 비평적 관점을 대단히 존중한다는 것이다. 희곡 관련 비평만을 간단히 서술하자면, 김정진의 <그 사람들>은 “결과만 지어내기 바빴지 무산계급의 살아 나갈 길에 대한 암시를 던지지 못했으며”<sup>48)</sup>, <잔설>의 “작가는 프티 부르조아적 인도(人道)라든가 양심이라든가 운운하는 정신주의적 관념을 그의 체내에서 일소하지 못하고 있으며”<sup>49)</sup>, 김영팔의 <여성>은 “발표하지 안엇드라면 도치 안엇슬까 할 만치 우리의 기대를 등지고 만 희곡”<sup>50)</sup>이었고, 작가 김영팔은 “과거에 있어서 소부르조아 이데올로기를 가지고 ○○○○에 반항하는 그런 희곡을 많이 발표하였으나, 그때에 있어서만 유용한 것이었

48) 김기진, 「문단시평-4월의 창작」, 『현대평론』 제1권 4호, 1927.5. (홍정선 편, 『김팔봉문학전집』 1, 문학과 지성사, 1988, 329면.

49) 김기진, 위의 책, 330면.

50) 윤기정, 「1927년 문단의 총결산」, 『조선지광』 제75호, 1928.1, 103면.

지 금일에는 그것은 하등의 소용이 없으며,<sup>51)</sup> “사이비한 무산계급예술을 철저히 박멸해야”<sup>52)</sup>한다는 등이다.

카프 비평가들의 이와 같은 평가는 지금까지도 프로희곡 작품 평가에 있어서 중요한 판단 기준으로 작용해왔었다. 그러나 이러한 카프의 비평들은 ‘실상 카프가 문학 장의 규칙 안에서 주도권을 확립하려는 투쟁과 기존 문학과의 차별화 전략 속에서 자신들의 정당성을 확보’<sup>53)</sup>하려던 시도였음을 상기해야 한다. 사실 카프에 의해 혹독한 비평에 시달렸던 작가들이 본격적인 카프작가들이 아니었다는 점은 그러한 사실을 반증한다. 오히려 신극·신파극 논쟁으로 연을 맺게 된 현철과 김유방, 현철의 예술좌(藝術座) 후배인 김정진, 잡지 『개벽』의 4주년 기념 “소설 희곡 공모”의 심사자인 김정진과 그가 등단시켰던 김태수와 김영팔 등은 이 시기 대표적인 프로희곡 작품을 쓴 작가들이지만, 동시에 그들이 자신들의 모든 작품에서 프로극적인 의식을 드러냈다고 볼 수는 없다. 당시 많은 희곡들은 “응모작의 7할 가량이 性愛에 관한 煩悶이요 또 그 解放을 表現하라는 것”<sup>54)</sup>이었다는 김정진의 기록에서 알 수 있듯 프로문학과 어느 정도 거리를 두고 있었다. 이렇듯 1920년대 작가들 상호간의 관계, 그들의 희곡 작품을 살펴볼 때, 1920년대 프로희곡에 대한 카프 관점의 비평은 지양되어야 마땅하다.

이 시기 작품에 대한 해석의 관점은 오히려 1920년대 근대극 운동의 흐름 속에서 그 단서를 발견할 수 있다. 연극에 대한 당대의 담론은 사회적 교화를 위한 수단이자 하나의 방법론으로 제시된다. 근대극으로서의 신극은 연극의 목적을 민중의 교화에 두고 있다는 점에서 근대적 조선을

51) 이복만, 「소부르조아의 난무에 대하여」3, 『중외일보』, 1928.5.2.

52) 장준석, 「현단계에 있어 조선무산계급예술운동의 실천적 임무는 무엇이나? - 일체의 재래예술과 사이비 무산예술을 일축함」19, 『중외일보』, 1928.6.6.

53) 손유경, 「최근 프로 문학 연구의 전개 양상과 그 전망」, 『상허학보』 제19집, 상허학회, 2007, 292면.

54) 김정진, 「각분을 고선하고」, 『개벽』 제49호, 1924.7, 183면.

기획하고자 했던 민족운동의 일환으로 선택된 도구였고 수단이었다.<sup>55)</sup> 이러한 1920년대의 연극담론은 프로희곡에서도 마찬가지이다. 교화의 내용이 인습에 대한 저항이나, 개성의 자각이라는 점에서 꺾어진 현실에 대한 묘사, 프롤레타리아트의 해방에 이르기까지 편차를 보이기는 하지만, 민중은 객체이며 대상이라는 점, 새로운 사회를 건설하기 위해 연극을 수단으로 채택하고 있다는 점은 마찬가지이다.

연극이 목적을 위한 수단으로 이해될 때, 작품 안에서 작가가 목적을 달성하기 위해 펼칠 수 있는 전략으로 무엇을 취했는가라는 점은 대단히 중요하다. 1920년대 초반 가장 왕성한 활동을 했던 사람 중 한명인 현철은 패전 후 국민 통합을 위한 독일의 국가 이데올로기였던 '쿠르투르(kultur)'<sup>56)</sup>에 주목하고 독일 표현주의 연극을 조선에 소개하는 데 힘쓴다. 그는 <칼레의 시민>의 주인공 에스타슈의 죽음이 칼레 시민들의 마음을 하나로 묶어내고 있음'을 설명하면서 감정의 결합 문제에 관심을 기울인다.<sup>57)</sup> 김정진 역시 연극은 “다수한 군중과 모든 계급이 한 곳에 모이어서 가티 분노해야 가티 열광하며 가티 고뇌하는 그러한 큰 효과”<sup>58)</sup>를 내는 것이라 설명한다. 이러한 서술들은 비단 초기 신극의 문제에만 머무르지 않고 이후 프로 희곡의 서사에 있어서도 역시 중요한 전략적 지점이 된다.

'감정의 결합, 동일시, 연대'라는 지점은 분명 독자 및 관객을 작가의 의도 안으로 끌어들이기 위한 계몽주의적 입장에서 출발하고 있다. 프로

55) 정호순, 1920년대 연극론의 구조와 이념, 『한국극예술연구』 제22집, 한국극예술학회, 2005, 83-89면.

56) 현철, 「文化事業의 急先務로 民衆劇을 提唱하노라」, 『개벽』 제10호, 1921.4, 108-109면.

57) 이민영, 「현철의 연극론과 작품에 나타난 표현주의」, 『어문학』 제99집, 한국어문학회, 2008, 401-407면.

58) 김운정, 사상운동과 연극, 『동명』 제18호, 1923.1. (양승국 편, 『한국근대연극영화비평자료집』 1, 연극과인간, 2006, 369면)

희곡 역시 마찬가지이다. 공통적으로 프로희곡은 식민지 현실을 재현하고 그를 통해 체제에 대한 비판과 저항의 가능성을 담아내고자 했지만, 그 각각의 시점에서는 다양한 균열들이 발생하고 이것은 식민지 시기 프로희곡의 다층성을 확인시켜 준다. 1920년대 프로희곡에서 '감정'은 식민지 현실의 고통을 드러내고 저항의 수단으로 관객을 끌어들이고자 하는 극적 전략으로 채택된다. 그렇기에 감정은 수행적이고, 수행된 감정은 하나의 담론으로서 기능할 수 있다. 중요한 것은 '수행성'이 언제나 변화가능하며, 실천적이란 점이다.

이 시기 작품에서 드러나는 '공포(fear)'는 하층계급 사회 구성원들에 의해 경험되고 공유된 사회적 공포라는 특성을 띤다. 같은 것을 경험한 사회적 집합체라는 점에서 이들이 가진 공포는 개인적인 감정이 아니라 사회성을 획득하고, 식민지 현실을 벗어나기 위한 집합적인 행동을 위한 가능성을 열어주는 역동적인 힘을 갖는다. 이것이 공포가 가진 양면적인 기능, '공포의 양가성'이다. 하층계급과 달리 생존의 문제와 거리를 둘 수 있었던 지식인계급(elite)이 보여주는 감정의 상태는 대체로 분노(anger)로 입힌다. 그러나 이 분노는 꺾어진 현실로 인한 고통에서 나오는 분노가 아니라 사회주의적인 현실 변혁이라는 공리성으로 아름답게 치장된 '포장된 분노'에 가깝다. 그렇지만 이러한 분노는 개인의 문제를 계급의 문제로 치환시켜 '사회주의를 담론화하는 공론의 장(場)'을 형성하는 데 기여할 수 있다. 그리고 1927년 중반을 지나면서 프로희곡에는 동일한 경험을 통해 감정적인 연대감을 주조하는 방식이 나타나기 시작한다. 더구나 1920년대 말, 송영의 작품에서는 '습관, 일상적 실천, 취향' 등의 동일한 경험을 통해 민족을 구분하고, 감정의 동일시를 구축하는 방식으로 '민족 감정(ethnic emotion)'이 적극적으로 활용되고 있음이 발견된다. 이러한 감정은 대상을 계급적으로 각성시키는 아지-프로의 전략으로 사용된다.

1920년대 프로희곡에 나타나는 이러한 다양한 감정의 층위들은 프로문학을 진화론적 발전선상에 이해했을 때 배제되었던 여러 작품들의 가치

를 발견할 수 있도록 만드는 단서가 된다. 더구나 감정은 식민지 현실에 대한 실천적인 대응이라는 담론으로서의 수행성을 드러내며, 동시에 목적을 위한 수단으로 이용되었다.

기본적으로 프로문학이란 시대의 문제를 인식하고 그것에 대한 대응 태도에 있어서 어떤 문학보다도 더욱 적극적으로 실천하고자 했던 문학이다. 그래서 프로문학을 이야기할 때 중요시해야 하는 것은 그 시대를 살아가는 사람들의 고통스러운 삶을 작품에서 어떻게 재현하고 있으며, 그러한 삶에 대한 실천적 대응책으로 무엇을 제시하고 있었느냐 하는 점일 것이다. 이 글에서 우리는 감정이라는 기제를 통해 식민지 현실과 어떠한 방식으로든 부딪혀 보려고 했던 당대 작가들의 고민을 감지할 수 있다. 또한 1930년대 이후 이러한 감정이 가진 수행성을 보다 적극적인 연극적 전략으로 이용하면서 프로희곡의 전형성을 획득한 작품들을 만날 수 있다. 흥미로운 점은 이러한 감정의 수행성이 일제 말기 친일극에서 역시 감지되고 있다는 점이다.

## 참고문헌

### 1. 기본자료

- 『개벽』, 『동아일보』, 『신민』, 『영대』, 『조선지광』, 『중외일보』, 『폐허이후』  
양승국 편, 『한국근대희곡작품자료집』 1~3, 아세아문화사, 1989.  
\_\_\_\_\_ 편, 『한국근대연극영화비평자료집』 1, 연극과인간, 2006.  
홍정신 편, 『김팔봉문학전집』 1, 문학과 지성사, 1988.

### 2. 단행본

- 김재석, 『일제강점기 사회극 연구』, 태학사, 1995.  
이승희, 『한국 사실주의 희곡, 그 욕망의 식민성』, 소명출판, 2004.

- 임화, 『문학의 논리』, 학예사, 1940.  
역사문제연구소 문학사연구모임, 『카프문학운동연구』, 역사비평사, 1989.  
한국민족운동사연구회 편, 『한민족과 민족운동』, 국학자료원, 1998.  
Balibar, Etienne, 최원 · 서관모 역, 『대중들의 공포』, 도서출판b, 2007.  
Barbalet, J. M, 박형신 · 정수남 역, 『감정의 거시사회학』, 일신사, 2007.  
Butler, Judith, 김윤상 역, 『의미를 체현하는 육체』, 인간사랑, 2003.  
Chow, Rey, 정재서 역, 『원시적 열정』, 이산, 2004.  
Edensor, Tim, 박성일 역, 『대중문화와 일상, 그리고 민족 정체성』, 이후, 2002.

### 3. 논문

- 노주은, 「관동대지진과 조선총독부의 재일조선인 정책-총독부의 “진재처리” 과정을 중심으로」, 『한일민족문제연구』 제12집, 한일민족문제학회, 2007.  
손유경, 「최근 프로 문학 연구의 전개 양상과 그 전망」, 『상허학보』 제19집, 상허학회, 2007.  
양승국, 「1910-20년대 희곡에 나타난 광기 혹은 자살의 구조와 의미」, 『한국극예술연구』 제22집, 한국극예술학회, 2005.  
윤진현, 김정진 희곡의 사랑과 연애 · 결혼 양상 연구, 『한국학연구』 제12집, 인하대학교 한국학연구소, 2003.  
이민영, 김영팔 희곡에 나타난 근대적 주체의 문제, 『한국극예술연구』 제21집, 한국극예술학회, 2005.  
\_\_\_\_\_, 현철의 연극론과 작품에 나타난 표현주의, 『어문학』 제99집, 한국어문학학회, 2008.  
이승희, 사실주의극의 성립, 『한국극예술연구』 제29집, 한국극예술학회, 2009.  
\_\_\_\_\_, 프로-소인극, 정치적 수행성과 그 기억, 『대동문화연구』 제64집, 성균관대학교 대동문화연구원, 2008.  
정호순, 1920년대 연극론의 구조와 이념, 『한국극예술연구』 제22집, 한국극예술학회, 2005.  
Berry, Chris, 'If China Can Say no, Can China Make Movies?', *boundary* 2, vol.25, no.3, Modern Chinese Literary and Cultural Studies in the Age of Theory, 1998.  
Bourke, Joanna, 'Fear and Anxiety: Writing about Emotion in Modern History', *History workshop journal*, vol. 55, no. 1, Oxford Univ Press, 2003.

## Abstract

## The Proletarian Drama in the 1920's and the Performativity of Emotion

Lee Minyeong

This article explores the relationship between the issue of 'emotion' and the proletarian drama in the 1920's in Korea. Until now, the achievements of preceding studies on the proletarian drama are precious from the Realism point of view but there are several matters. Most of all problems, the proletarian drama had interpreted by an angle of the KAPF and its criticism. Those tendencies of studying have made interpretation and understanding about the proletarian literature that have thought an advanced stages of the theory of evolution. Through issue of 'emotion', we can get the new angle for understanding about literature under a chaotic age in the history of Korean.

The emotion is new keyword of interpretation that has performative nature to make the crack about powerful discourse and to create new discourse because of the emotion which can show the dynamic relations between individuals and a society. These 'performativity' can make new changed discourse which is practical to encounter the realities of life.

The proletarian drama shows to us about colony life. The works represented various voices and feeling of colonial people those are fear, anger, ethnic emotion and so on, to represent colonial. The 'fear' is emotion that lower class have it. it has ambivalence that people feel fear from colonial system and the feeling send back to the system. So, it can have power of resistance. The 'anger' is emotion that elite or intelligentsia have it. it wrapped beautifully. It arose from contemplate attitude that is far real life. Nevertheless,

It could make 'Public Sphere' called the socialistic republic in reality, by stand on colonial people's public welfare. Moreover, those dramas used to the 'ethnicity' as strategy for agitation propaganda. It most important concept because, it use same experience of people and then some future that people want to be. These style that uses the 'ethnicity' or 'ethnic emotion', that can also discover in the pro-drama after 1930.

On conclusion, those the tendency of emotion can explain about it used for Enlighten the audience. Furthermore, those various layer of emotion represent wretched colonial life, show necessary action up against to Empire. To oppose about japanese coercion, it is duty of art and as proletarian works at the times.

Key words: Proletarian Drama, Emotion, Performativity, Fear, Anger, Ethnic Emotion, KAPF(Korea Artista Proleta Federatio), Ethnicity, Tendency Literature

접 수 일 : 2009년 8월 31일

심사기간 : 2009년 9월 1일~9월 19일

게재결정 : 2009년 9월 19일