

# 스포츠와 계급주의, 송영의 <호신술>\*

이민영\*\*

## <차례>

1. 서론
2. 예술운동의 불세비키화를 위한 선전극
3. 호신술을 통한 스포츠 이데올로기의 폭로
4. 전술로써의 프롤레타리아 호신술
5. 결론

## 국문초록

송영의 <호신술>은 카프의 예술대중화론이 낳은 수작으로 꼽힌다. 자본가의 자기 희화화라는 풍자적 기법은 이 작품의 중요한 성취로 평가받았다. 그런데 작품의 제재인 호신술에 대해서는 그동안 특별히 주목하지 않았다.

<호신술>은 아지·프로극에 주목했던 독일의 ATBD나 일본 프로트의 경우와 달리 '투쟁 현장에 투입할 수 있는 선동극'이 아니라, '투쟁의 주체를 조직화할 수 있는 선전극'의 효과를 노린 작품이다. 작품의 제재로 사용된 호신술은 일제가 국가 스포츠로 육성하고자 했던 유도를 기반으로 한 부르주아 스포츠의 일종이다. 따라서 작가는 호신술을 이용해 보건이나 정신 함양이라는 말로 감춰진 부르주아 문화의 본질을 폭로함으로써 관객의 인식을 변화시키는 것을 목표로 하고 있다. 나아가 이러한 부르주아 문화에 대응하기 위해 프롤레타리아 문화가 나아가갈 방향도 함께 제시하고 있다.

따라서 송영의 <호신술>은 라프(RAPP)-나프(NAPF)-카프(KAPF)로 이어지는 프롤레타리아 예술운동의 국제적 흐름 속에서 식민지 조선의 특수성을 고려해 창작한 작품이다. 빠른 혁명이 불가능한 상황에서 의식의 침투에 따른 느린 혁명, 이른바 그람시식 '진지전'과 같은 문화적 접근 방식이 송영, 그리고 카프의 예술대중화론이 선택한 식민지 조선 예술운동의 전략이었던 것이다.

주제어: 선전극, 송영, 스포츠, 예술대중화론, 카프, <호신술>

\* 이 논문은 2023년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임. (NRF-2023S1A5B5A17085028)

\*\* 경북대학교 교육혁신본부 교양교육센터 강사

## 1. 서론

송영의 카프 시기 풍자극인 <일체 면회를 거절하라>(1막, 『조선강단』, 1930.1), <호신술>(1막 2장, 『시대공론』 1~2호, 1931.9, 1932.1)<sup>1)</sup>, <신임이사장>(1막, 『형상』, 1934.3)은 ‘검열을 통과한 극장 공연, 대중에 대한 접근이라는 카프의 연극대중화론에 대한 송영의 입장이 드러난 작품<sup>2)</sup>으로, 1930년대 카프 희곡의 중요한 성과로 평가받고 있다.

풍자극을 검토할 때 중요한 기준은 웃음을 통해 만들어지는 풍자의 정치성이 관객에게 얼마나 효과적으로 작동될 수 있는가이다. 따라서 카프 시기 송영의 풍자극을 다룬 선행연구들은 웃음의 전복적 성격을 활용한 풍자의 성취와 그에 따른 계급의식의 진전 여부에 초점을 두었다. 송영의 풍자극은 ‘희극적 관점을 구체화하고’<sup>3)</sup>, ‘식민지의 구조적 현실에 대한 인식과 풍자를 통한 비판을 시도했으며’<sup>4)</sup> ‘현실의 문제를 무대 바깥으로 밀어내는 희극적 접근을 통해 관객의 참여 가능성을 제기했다’<sup>5)</sup>는 점에서 긍정적인 평가를 받는다. 그러나 ‘계급의식을 배경화하고’<sup>6)</sup>, ‘극적 갈등을 약화시켰다’<sup>7)</sup>는 지적도 제기되었다.

1) <호신술>은 1930년대 카프 및 계열 극단의 공연 목록에서 송영의 희곡 중 가장 많이 채택된 작품이다. 이동식소형극장의 창립공연(1931.11.), 메가폰 제1회 공연(1932.5.), 마지극장의 후신인 평양 명일극장의 해주극장 공연(1932.12.), 나옹과 이상춘이 지도한 증전북악회의 학생극 제1회 시연(1933.2.), 통영 문화좌 창립기념공연(1933.12.)의 목록에서 이 작품을 확인할 수 있다.

2) 김재석, 「송영의 희곡세계와 그 변모과정」, 한국극예술학회 편, 『한국현대극작가론④ 송영』, 태학사, 1996, 69면.

3) 서연호, 『한국근대희곡사』, 고려대학교 출판부, 1996, 202-203면.

4) 임혁, 「송영 문학에 나타난 ‘체험’과 현실인식의 관련 양상 연구」, 서울대학교 박사학위 논문, 2016, 116면.

5) 김남석, 「1930년대 식민지 조선의 노동 현실로 바라본 송영의 「호신술」과 그 기법의 의미-식민지 조선에서 직조/제사 공장의 파업 사례와 근로 환경을 근간으로」, 『기억과 전망』 통권 40호, 민주화운동기념사업회, 2019, 209면, 255면.

6) 양승국, 「계급의식의 무대와, 그 가능성과 한계-송영 희곡론」, 한국극예술학회 편, 『극작가총서④ 송영』, 연극과인간, 2010, 29면.

그중 <호신술>은 <일체 면회를 거절하라>에서 시작해 <신입이사장>으로 이어지는 송영의 카프 시기 풍자극 중 풍자의 정치성이 가장 돋보이는 작품으로 평가된다. ‘희화적 이완(farced relief 또는 burlesque relief)<sup>8)</sup>의 기법과 준보로 표현되는 ‘어릿광대 역할의 인물’<sup>9)</sup>은 작품의 중요한 희극적 장치로 설명되었다. 무엇보다 인물의 동작을 통해 웃음을 조성하는 호신술 연습 장면은 이 작품에서 가장 매력적인 부분으로 꼽힌다. 공장주 김상룡 일가가 호신술을 배우면서 만들어내는 동작의 불협화음은 관객의 웃음을 유발하는 중요한 장치로 사용되었다. 이와 관련하여 이광욱은 <호신술>이 ‘비언어적 요소가 인간의 신체를 통해 의미를 전달하는 인간 매체적 속성’을 지니고 있다고 설명하면서, 등장인물들의 바보 같은 행동은 카프의 연극대중화론뿐만 아니라 당대 극장 문화의 복합적 영향 아래 ‘슬랩스틱 코미디와 같은 영화적 형식이 도입된’ 것으로 추정하였다.<sup>10)</sup> 찰리 채플린의 무성영화를 비롯해 할리우드 코미디물이 극장 공간을 통해 대중에게 친숙해진 시기였으며, 연극사적으로도 영화를 활용하는 기법들을 연극에 도입하기 시작했다는 점을 고려한다면, 이러한 설명은 설득력을 지닌다.

그런데 자본가 계급을 희화화함으로써 계급 문제를 드러내는 풍자 방식을 제외한다면, 이 시기 송영의 희곡들은 풍자극이라는 장르적 특성만으로 묶어서 설명하기에는 여전히 해명되지 않는 부분이 있다. 그래서 작품들을 좀 더 섬세하게 읽어볼 필요가 있는데, 이를 통해 각 작품 간의 차이, 카프의 노선 변화에 따른 작품의 변화 및 특징이 훨씬 효과적으로 드러날 수 있을 것이다.

7) 정호순, 「송영 풍자극의 시대적 의미」, 한국극예술학회 편, 위의 책, 141면.

8) 정봉석, 「송영 풍자극의 웃음과 소외 연구」, 『동남어문논집』 제10집, 동남어문학회, 2000, 296-297면.

9) 양승국, 앞의 책, 21면.

10) 이광욱, 「카프 연극대중화론의 전개와 송영 풍자극의 매체미학」, 『어문연구』 제46권 제4호, 한국어문교육연구회, 2018, 309면.

먼저 중요한 것은 창작 시기상의 문제이다. <일체 면회를 거절하라>는 1929년에 창작되어<sup>11)</sup> 카프의 조직 개편(1930.4) 이전인 1930년 1월 발표되었다. 한편 <호신술>은 예술운동의 불세비키화에 대한 논의가 본격적으로 진행되던 1931년 9월에 발표된 작품이다. 즉 <호신술>이 발표된 시기는 카프가 예술운동의 불세비키화를 추진하며 조직을 개편한 이후이며, 프로트(日本プロレタリア演劇同盟, PROT)의 연극대중화론이 신고송에 의해 국내에 소개된 직후이다. 이러한 시기상의 차이는 두 작품의 창작 의도가 달랐을 가능성을 암시한다. 따라서 두 작품을 1930년대 카프의 풍자극이란 카테고리에서 논의하는 것은 개별 작품의 특징을 소거시킬 수 있다.

송영은 “1930년 카프의 전체 진영이 예술운동의 불세비키화 문제를 상정하고 조직상의 결합을 간파하여 재조직을 위해 노력했으며, 문화예술의 대중화 문제를 토의하였으며, 1931년에 그 실천 과정에 들어갔다”<sup>12)</sup>고 회고했다. 당시 카프를 주도하던 동경소장파들은 예술운동의 불세비키화를 위한 작품을 추진하였는데, <호신술>은 그 과정에서 산출된 작품이었다. 현인(이갑기)은 “<호신술>은 현재 조선의 소위 부패한 명사들을 전부 등장시켜 그들의 부란(腐爛)한 표면을 폭로시킨 데에 통쾌미를 가질 만한 쾌작”<sup>13)</sup>, “1931년 중 카프가 가진 작품 중에서 엄격한 노력 대중적 견지에서 관찰하여 그 테마나 표현 기술의 모든 것이 노동자나 농민에게 주었으면 할 만한 작품 중 하나”<sup>14)</sup>로 높이 평가했다. <호신술>에 대한 이러한 평가는 이 작품이 당시 카프의 노선을 따라 창작된 작품이었음을 의미한다. 그런데 그 카프의 노선이란 구체적으로 어떤 것을 의미하는가는 사실 전혀 해명된 바 없다.

11) 정호순, 앞의 책, 121면.

12) 송영, 「一九三一年의 朝鮮文壇概觀-回顧와 批判(五)」, 『조선일보』, 1931.12.27.

13) 현인, 「프롤레타리아 예술운동-今作의 회고와 전망」, 『시대공론』 2, 1932.1.

14) 현인, 「예술운동의 전망-프로예맹을 중심으로」, 『비판』 9, 1932.1.

관련하여 송영이 '호신술'을 작품의 제재로 선택한 이유를 확인해야 한다. 앞서도 말했듯이 송영은 카프의 노선을 충실하게 재현한 작가로 알려져 있다. 카프 시기 송영의 풍자극을 카프 예술대중화론의 문학적 실천으로 평가하는 것은 이러한 배경에서 비롯된 것이다. 그러나 카프의 노선을 충실히 작품화한다는 것, 그것이 교조적 언술로 진행되어도 무방한 논문이나 비평의 영역에서가 아니라 공연예술인 연극을 전제로 한 희곡을 통해 실천되었다는 점을 고려한다면, <호신술>이 당시 카프의 노선과 어떠한 방식으로 결합하는가는 중요한 문제가 된다. 따라서 이 글에서는 <호신술>에 대한 선행연구를 바탕으로 라프(RAPP)-나프(NAPF)-카프(KAPF)로 이어지는 프롤레타리아 예술운동의 국제적 흐름 속에서 이 작품이 가진 구체적 의미가 무엇인지 검토할 것이다. 이를 통해 조선적 특수성을 고려한 카프의 프로희곡으로서 <호신술>의 특징과 가치를 재확인할 것이다.

## 2. 예술운동의 불세비키화를 위한 선전극

1929년 4월 나카노 시게하루(中野重治)가 예술운동의 불세비키화를 주장한<sup>15)</sup> 후 카프 역시 동경지부 김두용을 시작으로 예술운동의 불세비키화를 주장하기 시작했다. 김두용은 「우리는 엇더케 싸울 것인가?」를 통해 “예술의 역할을 단순한 계급투쟁의 무기로만 이해할 것이 아니라, 당의 사상적, 정치적 확대를 위하여 당의 슬로건을 대중의 슬로건으로 하기 위한 광범위한 대중적 아지·프로 사업으로 이해하여야 한다”<sup>16)</sup>고 논의했다. 전문적 기술부를 중심으로 카프가 개편된 것은 이 대중적 아지·프로 사업, 다시 말해 예술대중화 사업을 위한 초석이었다.

15) 中野重治, 「我々は前進しやう」, 『戦旗』 2卷 4号, 戦旗社, 1929.4., pp. 88-104.

16) 김두용, 「우리는 엇더케 싸울 것인가?」, 『무산자』 제3권 제2호, 1929.7., 30-31면.

카프에서 예술대중화에 대한 논의가 시작된 것은 1930년 6월 경부터이다. 임화는 “최근의 국제적 정세하에서 예술운동의 임무를 노동자·농민에 대한 당의 사상적·정치적 영향력을 확대하고, 당의 슬로건을 대중화하기 위해 광범위한 아지·프로 사업을 해야 한다”라며 나프와 카프 동경지부의 입장을 수용한다.<sup>17)</sup> 이후 안막은 “여지껏 그 슬로건(예술운동의 불세비키화·필자 주)과 예술과의 특수적인 결부에 대해 명확한 이해가 부족하였으며, 그래서 예술작품 가운데 그것을 구체화하지 못하였다”고 반성하면서 “정치적 슬로건을 그대로 예술상의 슬로건으로 할 것이 아니라 그 슬로건 가운데 요약된 계급적 필요를 예술의 형태를 빌려 구상화해야 한다”<sup>18)</sup>고 주장했다. 이후 카프에서 제출된 작품들은 이전과는 달리 예술대중화의 관점에서 시도되었거나 그러한 기준에서 비평되기 시작했다.

나프의 경우, 연극운동의 차원에서 예술대중화 문제가 논의되기 시작한 것은 1931년 5월 프르트 제3회 대회부터이다. 프르트 제2회 대회(1930.4)에서는 ‘노동자·농민에게로’라는 운동의 방향성만 도출되었을 뿐 구체적인 방안이 제출되지 않았다면, 3회 대회를 통해 “연극을 공장·농촌으로, 노동자·농민을 선두로 하는 관객의 조직, 공장을 중심으로 한 노동자·농민극단의 결성”<sup>19)</sup>이라는 슬로건 아래 극장공연용, 이동극장용, 노동자 및 농민극단을 위한 각각 다른 형태의 각본을 실행할 것을 지시하였다. 이 과정에서 ‘투쟁의 현장에 투입할 수 있는 작품’, ‘투쟁의 주체를 조직화할 수 있는 작품’이 모두 요구되기 시작했다.

1929년 스키모토 료키치(杉本良吉)는 모스크바 예술극장에서 활동하던 파벨 마르크코프(Pavel Markov)의 『러시아 혁명과 연극』을 번역해 소비에트 연극정책의 전반적인 내용을 일본에 소개하였다. 스키모토는 이 책의 일

17) 임화, 「朝鮮프로藝術運動 當面の 中心的 任務(七)」, 『중외일보』, 1930.7.5.

18) 안막, 「朝鮮프로藝術家の 當面の 緊急한 任務-××主義藝術을 確立식하자(四)」, 『중외일보』, 1930.8.20.

19) 「演劇運動と一九三〇年~日本プロレタリア劇場同盟第2回全國大會議事録」, 『プロレタリア演劇』 創刊號, 1930.6., pp. 139-140.

부를 1930년 7월 프로트의 기관지 『프롤레타리아연극』에 발췌·게재했다. 그 내용으로 당의 통제를 중심으로 국립극장 및 기존 부르주아 극장을 통제하고 활용할 것, 노동자와 농민(지방과 소수민족까지 포함해)의 조직화 활동에 주력할 것 등을 담고 있었다. 소비에트당은 이를 위해 레퍼토리를 통제하고, 서커스와 대중 연예장 등에서 공연되는 대중 연예물을 활용하고, 연극서클을 활성화하고, 농촌이나 소수민족의 자립연극을 장려할 것을 지시했다.<sup>20)</sup>

나프의 운동 방향은 기본적으로 라프와 비슷했다. 그러나 나프와 프로트는 소비에트당에 의해 관리되고 통제되던 국립극장과 같은 중앙 집중식 극장이 아닌 이동극장, 연극서클, 자립극단과 같은 극장 밖, 현장 중심 연극에 더 큰 관심을 기울이고 있었다. 이러한 프로트의 활동 방향과 소비에트 연극정책 사이의 간극은 혁명 이후 당 중심으로 재편된 소비에트 연극계의 변화, 계급투쟁이 여전히 진행 중인 일본의 객관적 정세로 인한 것이었다. 1924년 이후 소비에트의 아지·프로식 연극은 레닌에 의해 ‘유아 공산주의’로 조롱받아 거의 폐기된 상태였으며, 루나찰스키를 필두로 한 인민계몽위원회는 미래주의, 구성주의 등 혁명 전 아방가르드 연극을 봉쇄하고, ‘오스뜨로프스키를 향하여’라는 고전 복귀 정책을 펼치고 있었다. 그러니까 ‘1930년 초 소비에트 연극은 연극의 중앙집권적 관리, 새로운 혁명극장의 설립, 그에 적합한 새로운 레퍼토리의 창작과 과거 문화유산의 이데올로기적 전유를 목표로 하고 있었다면’<sup>21)</sup> 일본의 좌익연극계에서는 대중의 조직화를 우선에 둔 아지·프로식 연극을 더 필요로 했다. 이는 프로트가 소비에트가 아닌 독일 노동자연극운동에 더 큰 관심을 가졌던 이유였다.

20) 杉本良吉 譯編, 「ソヴェート同盟××黨の演劇政策」, 『プロレタリア演劇』 第一卷 第二號, 1930.7., pp. 12-25.

21) 최진희, 「소비에트 문화정책: 1917년 10월 혁명 직후부터 1921년까지 인민계몽위원회를 중심으로」, 『러시아어문학연구논집』 제59집, 한국러시아어학회, 2017, 133-135면.

1930년 봄, 메이예르홀트(Vseol'd Emil'evich Meierkhol'd)와 모스크바국립극장의 독일 공연을 본 구보 사카에(久保榮)는 메이예르홀트의 독일 공연이 실패한 사실을 프로트에 보고한다. 이 흥행 실패의 원인은 메이예르홀트가 가지고 온 소비에트의 극장주의 연극이 궁극적으로 독일노동자연극동맹(ATBD)이 추구하던 현장 노동자들을 위한 아지·프로를 위한 연극에 적합하지 않았기 때문이었다.<sup>22)</sup>

1927년 러시아 노동극단 푸른작업복(Blaue Blusen)의 독일 공연 이후 독일에서는 노동자연극운동을 담당하는 아지·프로극단들(Agitprop Truppe, 아지트프로프)의 활동이 활발해졌다. 당시 푸른작업복의 프로그램은 주로 연극 장면, 노래, 음악, 춤, 팬터마임, 곡예, 체조 등을 수많은 바리에테 공연물을 빈틈없이 몽타주한 작품들로 이루어져 있었다. 또한 이들은 공연에서 시각적 효과를 가진 예술을 주로 사용하였는데<sup>23)</sup>, 메이예르홀트를 비롯해 마야코프스키나 에이젠슈타인 등 러시아 아방가르드 예술가들이 참여하면서 그들의 작업 방식에 큰 영향을 끼쳤던 것으로 알려져 있다. 러시아의 푸른작업복이 댄스나 팬터마임, 아크로바틱, 체조 등의 어트랙션을 도입했던 것처럼 독일의 아지트프로프 역시 다양한 시도를 했다. 그 중 이들의 활동을 특징짓는 요소로 체조를 들 수 있다. 대표적인 단체로 콜로네 링크스(Kolonne links)가 있었는데, 이들의 일본 공연은 일본 프로극단 메자마시다이(メザマシ隊)에 영향을 끼친 것으로 보인다. 이들은 노동자를 관객으로 상정하고 있었기 때문에 종래의 연극에서는 중시되지 않았던, 노래나 음악, 체조 등 말하자면 보는 자, 관객의 감각에 직접적으로 작동되는 표현 수단을 공연에서 많이 사용했다.<sup>24)</sup>

22) 久保榮, 「メイエルホルドと獨逸プロレタリア演劇」, 『プロレタリア演劇』(1930.7.), 앞의 책, p. 74.

23) 박광수, 『바이마르공화국 시기 노동연극 연구』, 이화여자대학교 석사학위논문, 1991, 71면.

24) 萩原健, 「戯曲にしばらくせず、劇場にしばらくせず—両大戦間期のドイツにおけるアジプロ演劇について」, 『演劇研究センター紀要』, 早稲田大学21世紀COE演劇研究センター, 2007,

러시아, 독일, 일본 등의 사례에서 알 수 있듯이 하나의 큰 노선 아래에서 서로 다른 실천적 활동들이 감지되는데, 이는 카프 역시 마찬가지였다. 권환은 “일본과 다른 선진 제국에는 없는 조선의 특수 사정을 알아야 한다”<sup>25)</sup>고 판단했다. 나프와 프로트가 소비에트와 다른 운동 방식을 설정했듯이 카프 역시 국내 정세에 따른 운동 방식을 생각해야 한다는 것이다. 계급과 민족 해방이라는 이중의 과제, 식민지의 검열 상황은 독일이나 일본과 달리 ‘투쟁 현장에 작품을 투입하는 것이 현실적으로 불가능함을 알려준다. 이는 독일과 일본의 아지·프로식 연극이 국내 정세에는 적합하지 않았음을 의미한다. 이와 관련해 신고송은 조선의 현실적 조건에 맞는 연극운동의 방법으로 “이동적 활동, 소인극, 드라마리극” 등을 제안했으니<sup>26)</sup>, “노동자·농민을 아지·프로하기 위해 같은 깃발 아래 창립된 단체에 하등의 우선 편의도 돕지 않고 있다”<sup>27)</sup>는 민병휘의 비판처럼 카프 중앙에서는 그와 관련된 구체적 활동 방침을 제시하지 못하고 있었다.

송영의 <호신술>은 이러한 상황에서 발표되었다. 이 작품은 투쟁의 현장을 극 속에 개입시키면서 관객에게 현장을 상상하도록 만들지만, 현장의 직접 투쟁 속에 가지고 들어가기(持入)에 적합한 작품은 아니다. 투쟁의 현장에서는 선전(Agitation) 보다는 선동(Propaganda)성이 강한 작품이 적합한데, 희극은 본질적으로 관객 선동에 적합한 장르가 아니기 때문이다. 이 작품은 직조공장 스트라이크 상황을 배경으로 하고 있지만, 노동자들의 직접 투쟁은 거의 무대의 후면에서 벌어지고, 무대의 전면은 배우들의 우스꽝스러운 동작들로 채워져 있다. 풍자적 웃음이 관객에게 현실에 대한 비판적 깨달음을 얻게 할 수는 있지만, 그 깨달음이란 어디까지나 관객과 무대의 거리두기를 통해 가능해진다. 그래서 풍자극은 관객을

---

p. 27.

25) 권환, 「朝鮮藝術運動의 當面한 具體的 課程(三)」, 『중외일보』, 1930.9.4.

26) 신고송, 「演劇運動의 出發-現段階의 푸로레타리아演劇(五)」, 『조선일보』, 1931.8.4.

27) 민병휘, 「演劇漫話(上)」, 『조선일보』, 1931.3.4.

직접 투쟁의 현장으로 끌어낼 만큼의 강력한 선동성을 가질 수 없다. 관객을 선동하기 위해서는 풍자의 방식이 아니라 무대와 관객 간의 심리적 거리를 좁히고, 무대와 관객의 감정의 일치시키고 고조시키는 감정이입의 기법이 훨씬 효과적이다. 이를테면, 풍자보다는 슈프레히콜이 관객 선동에는 훨씬 효과적인 장르가 될 수 있다.

희극은 관객의 행동이 아니라 인식을 변화시키는 데 더 적합한 장르이다. 따라서 <호신술>은 현장에 투입할 수 있는 작품이 아니라 관객 대상의 인식을 바꾸고 사상을 변화시켜 투쟁의 주체를 조직할 수 있는 선전용 작품이라 할 수 있다. 프로트의 경우보다 훨씬 심각했던 식민지의 검열 상황은 카프로 하여금 ATBD나 프로트의 방식과는 다른 선택지를 고를 수밖에 없도록 만들었다. <호신술>이 선동극이 아닌 선전극(Propaganda Drama)에 적합한 작품일 수밖에 없는 것은 이러한 이유 때문이다.

### 3. 호신술을 통한 스포츠 이데올로기의 폭로

소비에트의 연극정책 중 ‘서커스와 요세(奇席: 대중 예능을 흥행하는 연예장, 바리에테나 카바레와 같은 공간)’에 대한 항목이 있는데, 이 부분은 계급주의 예술이 대중의 취향에 접근하는 방법을 제공한다는 점에서 흥미로운 대목이다. 서커스 공간에서는 ‘건강하지 못한 본능을 불러일으키는 구경거리, 돈벌이 위주의 외설적인 것과 투쟁하고, 서커스를 건강한 스포츠와 숙련된 예술을 보여주는 장소로 바꾸고, 그 프로그램을 사회적·교육적 의의를 가진 요소로 풍부하게 만들어야 한다고 제안한다. 대중 연예장 또한 “내용적으로 어리석고 아무 쓸모도 없는 레퍼토리를 유머와 풍자의 요소를 가미한 이데올로기적 내용으로 만들어 친근한 예술적 형식에 담도록 노력하는 것이 시급한 과제 중 하나”<sup>28)</sup>라고 제시했다.

앞에서 제시된 소비에트의 예술정책에서 확인할 수 있는 이 대중 획득을 위한 지침이 프로트에 수용된 구체적 양상은 1932년 신축지극단의 공연 <문화극마당>을 통해 확인할 수 있다.<sup>29)</sup> 곡마단의 천막으로 설정된 무대에서 공중그네, 동물들의 곡예 등의 서커스와 피에로, 이국의 춤 등 대중 연예장에서 흥행하던 다양한 바리에테 공연을 담고 있는 이 작품에는 권투라는 스포츠를 통해 부르주아 문화의 실상을 고발하는 장면이 등장한다.<sup>30)</sup> <호신술>도 같은 맥락의 작품일 가능성이 매우 크다.

<p>①</p> <p>體育家 자— 저하고 춘보하고 하는 것을 자서히          봅쇼, 자— 춘보 내 먹살을 잡우          春 甫 네— 자— 음. (잔뜩 쫓다)          體育家 자— 여러분 자세히 봅쇼 이런 경우에는          이럿케 합쇼하면서 팔을 왼쪽 억게에다          미고 돌너 메친다 탕하고 나가 떠러진다)</p>	
<p>②</p> <p>體育家 자— 춘보 또 일어나서 내 등덜미를 자어          요 …(중략)…          春 甫 (억지로 일어나 상을 썩그린 채로 體育家          의 억게를 쥐었다)          體育家 자— 자세히 봅쇼 이런 때에는 이럿케몸          을 꾸부러서 압호로 메다친다 집어칩니다</p>	

28) 杉本良吉 譯編, 『ソウエート同盟××黨の演劇政策』, 『プロレタリア演劇』 第一卷 第二號, 1930.7., p. 18.

29) 「××演劇デープロット東京地方支部所属劇團競演」 팸플릿, 1932.2.

30) 이민영, 「카프의 연극대중화론과 신건설의 바리에테」, 『한국연극학』 제65호, 한국연극학회, 2023, 15-19면.

31) 송영, <호신술(二)>, 양승국 편, 『한국근대희곡작품자료집』 4, 아세아문화사, 1989, 331-332면.

32) 위의 호신술 사진은 <호신술>에서 설명하는 동작을 『호신술비전』에서 확인한 것이다.

<p>③</p> <p>體育家 자— 이번에는 영감 나오십쇼 자 힘껏 내 뺨을 갈기십쇼</p> <p>相 龍 읊— 자— (핵 같긴다) (어니 틈엔지尹은 손목을 잡아서 핵 제쳤다 相龍 황 하고 넘어졌다) 예구</p>	
<p>④</p> <p>景 瑗 (억제로 허리를 친다)</p> <p>體育家 자— 자서히 봅쇼— (손목을 잡고 한번 뺨을 돌아서 내던진다 景瑗 「예구머니, 하고 떠러지며 그냥 혼도를 해싸린다 ...<small>(하략)</small>...</p>	
<p>&lt;호신술&gt; 중<sup>31)</sup></p>	<p>『호신술비전』 중<sup>32)</sup></p>

왼쪽은 호신술을 배우는 작품 속 장면이고, 오른쪽은 1927년에 출판된 『호신술비전(護身術秘傳)』에 실린 사진이다.<sup>33)</sup> 제시된 장면의 대사를 통해 각각의 동작을 살펴보면, ①은 먹살이 잡힌 경우, ②는 등이나 어깨를 잡힌 경우, ③은 뺨을 맞을 경우, ④는 뒤에서 허리가 잡혔을 때의 대처법을 가르치는 내용이 나온다. 두 텍스트를 비교해 보면, 송영의 작품에 등장하는 호신술 동작은 당시 널리 보급된 실제 호신술 동작을 활용한 것으로 추정할 수 있다. 당시 국내에서도 대대적으로 홍보되었으며, 송영이 참고했으리라 추정되는 위의 책은 일본 애국신무회(愛國神武會) 회장 나

①의 두 번째 동작은 책에 사진이 실려 있지 않은데, 유도의 대표적인 메치기 동작인 ‘어깨로메치기’ 동작이다. 中澤蘇伯, 『武道極意 中澤流護身術秘傳』, 喜文堂書房, 1927, p. 98, p. 120, p. 116, p. 54, p. 55, p. 110, p. 103; 日本大百科全書(ニッポニカ) 홈페이지, [https://japanknowledge.com/contents/nipponica/sample\\_media.htm?entryid=350](https://japanknowledge.com/contents/nipponica/sample_media.htm?entryid=350)

33) 2024년 6월 15일 한국극예술학회 정기학술발표회에서 발표하였을 때, 지정 토론자였던 이광욱 선생께서 극 중 호신술 동작이 유도의 메치기 기술임을 확인해 주셨으며, 동작의 레퍼런스로 『호신술비전』의 가능성을 언급해 주셨다. 논문을 완성하는 데 큰 도움을 주신 이광욱 선생님께 깊은 감사를 전한다.

카자와 사오키(中沢蘇伯)가 유도의 동작을 응용해 만든 새로운 무도 호신술의 교본이다.

책에 수록된 사진은 문부성 체육발진회 등지에서 촬영되었으며, 속지에는 일본 고위 귀족, 일본 육군대장, 문부성 차관 등 일본의 고위 명사들의 이름과 현사가 나열되어 있다. 나카자와류 호신술이 일본 정부의 후원 하에 널리 보급되고 있었음을 짐작할 수 있는 부분이다.

무술 교본치고 이 책의 특이한 점은 어린 소녀와 부녀자 등 여성을 호신술의 중요한 훈련 대상으로 설정하고 있다는 점이다. 책에도 지센여학교 학생들의 실습 장면이 수록되어 있으며, 일본 여자학습원, 지센여학교 등 일본 명문여학교 등지에서 교재로 채택되었다는 점을 홍보에 이용하였다. 국내 광고에서도 여성이 남성이 제압하는 삽화를 광고에 사용했다.



『호신술비전』 광고 삽화<sup>34)</sup>

<호신술>에서 상룡의 아내 경원과 딸 혜숙은 “어떤 무뢰배가 별안간에 덤빌 때 방어하기 위해”, 아이들의 놀림에 맞서기 위해 호신술을 배운다. 나카자와는 ‘강자가 약자를 이기고 약자는 강자에게 지는 것을 원칙으로 하는 일반적인 무술과 달리 호신술은 방어를 주로 하기에 약자의 편이자 민중적인 무도’<sup>35)</sup>라고 주장했다. 그러한 주장의 근거로 제시된 것이 여성의 자기 보호라는 부분이다. 그런데 <호신술>에서 중요한 것은 호신술을 배운 경원과 혜숙이 무뢰배로부터 자신을 보호할 수 있는가가 아니라 “이들이 과연 약자인가”에 대한 물음을 불러일으킬 수밖에 없다. 그러니까 이 작품에서 경원과 혜숙의 역할은 상룡의 자기 희화화를 강화하는 데 있는 것이 아니라 보호의 대상처럼 보이는 이들이 계급적으로는 약자가 아니라는 것을 관객에게 깨닫게 해주는 데 있다.

34) 『호신술비전』 광고, 『동아일보』, 1927.2.19.

35) 中沢蘇伯, 앞의 책, pp. 7-9.

<호신술> 무대 정면에는 “건강은 행복의 모(母), 운동은 호신의 보(寶)”라는 표어가 걸려 있는데, 이 표어를 통해 호신술이라는 일본식 무술의 가치와 인식에 대한 작가의 비판의식이 드러난다. 나카자와는 호신술이 ‘충군애국, 구세제민에 가치를 둔 방어법이자 심신단련법, ‘정신을 수양하고 육체를 단련하며 심신을 강건하게 한다<sup>36)</sup>고 주장했는데, 송영은 바로 이 부분, 호신술을 통해 건강, 행복, 호신 등을 얻을 수 있다는 것이 명백한 허위임을 폭로, 비판한 것이다.

일본의 고위 인사들이 나카자와류 호신술을 후원하고 있었다는 점에 더해 호신술이 유도의 기술을 활용했다는 점을 함께 고려할 필요가 있다. 당시 일본은 유도를 국가적 무술로 세계적으로 보급하고자 했는데, 주로 “신체를 건강하게 만들 때 응용할 수 있는 체육의 하나”로 홍보했다. 나아가 “때로는 지덕의 수양법이나 의식주, 사교, 집무, 경영 등 인간사회 제반사에 응용할 수 있는 사회생활의 방법”으로 이해되기도 했다.<sup>37)</sup> <호신술>의 무대에 등장하는 자본가들이 건강 증진을 위한 수련법, 양생법의 하나로 호신술을 받아들이고 있다는 점, 공장주, 의사, 변호사가 함께 모여 담배를 피우고, 맥주를 마시며, 수다를 떠는 장면들은 호신술을 통해 자본가들이 스포츠를 통해 사교활동을 하는 모습을 보여준다.

나카자와류 호신술의 기원인 유도는 1900년대 초 이미 국내에 유입되었다.<sup>38)</sup> 1920년대 중반을 지나면서 인기가 급상승해 1924년에 이르르면 조선 강무관이 주최하는 유도대회가 국내에서 개최되기 시작했으며, 각 지역의 유도 클럽이나 학교 유도부 등을 통해 널리 확산되고 있었다. 이러한 유도의 인기 배경에는 일본 무술인 유도를 세계적으로 키우고자 했던 일제의 정책적 지원, 유도를 군대의 훈련 과정에 도입함으로써 군인 양성에 이용하려던 일제의 복합적인 계산이 깔려 있었던 것으로 추측된다.

36) 中澤蘇伯, 위의 책, 속지 마지막-p. 2.

37) 이경석, 「柔道の 近況-그 由來와 本質(2)」, 『동아일보』, 1931.5.13.

38) 장권, 「朝鮮柔道二十年(-)」, 『조선일보』, 1929.10.17.

신고송은 "보건 운동, 정신 함양 등의 명목으로 개최되는 각종 운동 경기회는 운동경기의 대중성을 이용하여 계급의식의 무의식화와 반동정신의 함양에 힘쓰고 있으며, 따라서 이에 대한 활동 방침과 스포츠의 수립이 결정되어야 한다"<sup>39)</sup>고 주장했다. 이러한 신고송의 주장은 스포츠에 담긴 부르주아 이데올로기를 간파하고 이에 대한 대응으로 프롤레타리아 스포츠를 수립해야 한다는 주장으로 판단할 수 있다. 수원지부의 박승극 역시 부르주아 문화와 관련하여 "스포츠에 있어서도 의식을 마비시키면서 있다"라고 하면서 문화투쟁의 현단계적 정세로 "X(적)색 스포츠 단체"가 필요하다고 주장했다.<sup>40)</sup>

스포츠를 통해 계급을 구분할 때, 극 중 호신술이 부르주아 스포츠로 기능하는 것은 여러 장면을 통해 확인할 수 있다. 일단 호신술을 배우는 사람들이 모두 자본가 계급이라는 점도 그러하며, 공장주, 의사, 변호사로 구성된 자본가 집단이 호신술을 핑계로 함께 모여 술과 담소를 즐기는 장면, 정력에 좋다니 의욕을 보이는 정수, 늙은 하인 춘보에게 호신술을 가르쳐 주는 척하지만 단지 그를 시범 조교로 이용하는 모습 등, 여러 가지로 극 속에서 호신술은 부르주아들의 전유물로 그려지고 있다. 경원이 호신술을 배우겠다고 나설 때 '새 옷과 장갑을 착용하고 등장하는 장면은 호신술이 부르주아 스포츠임을 보여주는 대표적인 장면이다.

해석하자면, '운동(호신)을 통해 건강과 행복을 추구한다는 <호신술> 무대에 걸린 표어는 호신술이라는 부르주아 스포츠에 내재된 반동적 이데올로기의 실체를 정확하게 드러낸다. 극의 초반, 상룡이 호신술을 배우려는 이유가 노동자들의 습격에 따른 자기 보호라는 호신술 본연의 목적인 것처럼 보이지만, 정작 이들이 호신술을 배우자 드러나는 무대 위는 사교의 장으로 회한다. 이들에게 호신술은 원래의 이 무술의 뜻과 같이 생존을 위한 최소한의 방어 기술이 아니라, 그와는 전혀 상관없는 건강과

39) 신고송, 「연극운동의 출발-현단계의 프롤레타리아연극(2)」, 『조선일보』, 1931.7.31.

40) 박승극, 「프로문학운동에 대한 감상-1932년에 대한 아들의 회고」, 『비판』 9, 1932.1.

행복의 도구로 홍보되는 부르주아 스포츠에 불과하다. 따라서 <호신술>은 부르주아 스포츠가 가진 이면, 건강과 정신 함양이라는 이면을 폭로하는 동시에 일제 당국이 정책적으로 추진하던 국가 스포츠의 실체를 드러내고 비판하는 의도를 담은 작품이라 할 수 있다.

#### 4. 전술로써의 프롤레타리아 호신술

1930년 11월 하리코프에서 열린 ‘국제 프롤레타리아 작가회’에서는 조선의 프롤레타리아 예술운동에 매우 주의를 기울여, 최대의 원조를 해야 하며, 나프와 카프는 조직적 연결을 속히 확립하는 것이 일선 프롤레타리아 예술운동이 당면한 중대한 과제<sup>41)</sup>라고 정리하였다. 하리코프에서의 결의 이후 나프와 카프의 관계는 더욱 밀접해진다. 이러한 점은 카프의 기관지 『집단』의 표지화에서도 확인할 수 있다. 『군기』 사건 등으로 민병휘 등을 제명한 카프는 새로운 기관지 『전선』을 발행하려다가 검열로 불발된 후, 『전선』을 개편한 『집단』을 발행하게 된다. 편집 겸 발행에 임화, 표지디자인에 이상춘, 필진으로 안막, 송영, 이동규, 이찬 등이 참여한 카프의 새로운 기관지 『집단』의 표지는 야나세 마나무(柳瀬正夢)가 그린 ‘공장의 굴뚝, 노동자의 환한 미소, 건강한 노동자의 강인한 근육을 부각한 『전기』 1930년 1월호의 표지화와 거의 흡사하게 제작되었다.<sup>42)</sup> 카프의 『집단』과 나프의 『전기』 표지화가 드러내는 이러한 유사성은 카프가 나프의 노선과 방침을 수용하는 데 적극적이었음을 드러낸다.

카프의 『집단』이나 나프의 『전기』는 문예와 관련된 일부를 제외하면, 주로 조직 내의 쟁점과 조직원 교육에 관한 내용을 담고 있다. 이와 관련

41) 安漠, 『朝鮮に於けるプロレタリア藝術運動の現勢』, 『ナッフ』 第2卷 第3号, 戦旗社, 1931.3.

42) 서유리, 『시대의 얼굴-잡지 표지로 보는 근대』, 소명출판, 2016, 239-240면.

해 1931년 『전기』 2월호와 3월호에 실린 「프로레타리아 무도(プロレタリア武道)」와 「프로레타리아 투쟁술(プロレタリア闘争術)」이라는 글을 살펴볼 필요가 있다.<sup>43)</sup> 야마오카(山岡)가 쓰고, 아라키(荒木)가 삽화를 그린 이 글은 프로레타리아의 투쟁을 전쟁으로 표현하면서, ‘개인적 전쟁과 대중적 공격 방법을 나누어 설명한 글이다. 그중 개인적 전쟁 상황에 대처하는 법을 다룬 「프로레타리아 무도」는 “적색xxx를 위해 편의를 제공하고 자 썼다”<sup>44)</sup>며, 투쟁의 현장에서 “자기를 지키기 위해 긴급하게 배워야 하는 기술”, 현장에서 곧바로 적용할 수 있는 “공격 중심 방어”에 중점을 둔 특이한 “호신술”에 대해 설명한다. 여기에 소개된 호신술은 앞장에서 유도를 기반으로 만들어진 나카자와류 호신술과 달리, 일본 내에서도 유도에 비해 격이 낮은 것으로 치부되던 “가라테”를 기반으로 한 기술이었다.

흥미롭게도 이 프로레타리아를 위한 호신술은 나카자와류 호신술과 반대로 방어가 아닌 공격을 목적으로 하고 있다. 현장에서는 ‘최선의 방어는 선제공격’이라는 이 글의 관점은 이 프로레타리아 무도가 계급투쟁의 현장에서 활용될 전술로 고안된 것임을 보여준다. 이 글에서는 ‘현실을 전쟁 상황으로 보기 때문에 일반적인 무술 대련이라면 갖춰야 할 예의범절은 전혀 다루지 않는다. 오히려 불필요하게 여기는 것처럼 느껴지는데, 이 글에서는 인간의 신체 및 주위에서 이용할 수 있는 모든 것을 자신을 지키는 수단으로 활용하라고 지시하고 있다. 예를 들어, 이로 귀, 코, 손가락을 물어뜯으라고 한다든지, 두 가지 주먹 쥐는 방법을 제시한 후 안면 공격 시 더 좋은 방법은 무엇인지를 가르친다든지, 손가락으로는 눈을 찌

43) 山岡坦 述, 荒木平造 畫, 「プロレタリア武道」, 『戦旗』 第4卷 第2号, 戦旗社, 1931.2.; 山岡坦 述, 荒木平造 畫, 「プロレタリア闘争術(2)」, 『戦旗』 第4卷 第4号, 戦旗社, 1931.3.; 『戦旗』 4권 3호에 실렸을 것으로 추정되는 「プロレタリア闘争術(1)」은 현재 남아있지 않다. 한편, 이 글의 필자인 山岡坦과 삽화가 荒木平造의 이름은 야마오카 단, 아라키 헤이조로 추정되지만, 정확한 발음은 알 수 없다. 다만, 성의 경우는 발음이 비교적 분명하므로 성만 한글로 표기하였다.

44) 山岡坦 述, 荒木平造 畫, 「プロレタリア武道」, 위의 글, p. 56.

르기 좋으며, 눈알을 찌를 때는 양 눈을 한 번에 뭉개는 것이 경제적이거나, 정강이로 다리 사이의 급소를 차는 것이 유효하다는 등의 일반적인 무도인이라면 해서는 안 될 공격 방법을 제시하고 있다. 게다가 연필, 칫솔, 송곳, 부젓가락, 맥주병, 돌, 모래, 재 등 일상에서 구할 수 있는 모든 것, 단도에서부터 대포, 폭약, 독가스, 세균까지 동원할 수 있는 모든 무기를 공격에 사용하라고 지시하고 있다. 심지어 신체의 여러 급소를 공격하는 방법까지 매우 구체적으로 제시한다.

			
주먹 쥐기	안면 공격	손가락으로 눈알 찌르기	다리 사이 걸어차기
「프로레タリア武道」 중 <sup>45)</sup>			

<호신술>의 도입부에서 정수는 아들 상룡에게 "씨름판을 나갈 테냐? 전장판을 나갈 테냐"라며 자신에게 호신술을 배우라고 권하는 그를 비웃는다. 그러자 상룡은 "씨름판이나 전장판으로 나가려는 것이 아니오라 다만 제 몸을 보호하기 위한 연습"이라고 답한다. 이 대화에서 상룡이 비록 제 안위가 격정돼 호신술은 배우지만 노동자들과 같이 생존에 직결된 위협을 느끼고 있는 것은 아니라는 것을 알 수 있다. 노동자들에게 쟁의와 파업의 현장은 목숨을 잃을 수 있는 전쟁터와 같아서 그들이 익히는 호신술은 목숨을 구명하는 역할을 할 수 있지만, 자본가들에게는 그저 응접실에서 사교활동을 하며 즐길 가벼운 놀이로 인식될 뿐이다. 생존에 대한 절실함의 문제, 전쟁 같은 폭력의 현장에서 살아남기 위한 이 생존법이야

45) 山岡坦 述, 荒木平造 畫, 「프로레タリア武道」, 위의 글, pp. 56-73.

말로 부르주아 스포츠에 대응할 수 있는 프롤레타리아 무도인 것이다.

春甫            내 먹살을 잡아.  
 B                자— (꼭 붓잡는다)  
 春甫            아— 아구 아구— 이놈아 숨 맥혀 죽겠다.  
 B                왜 붓잡으라드니  
 春甫            가만히 잡아— 올치 (집어치려다가 되레 넘어젓다)  
 一同 笑  
 A                아니 요게 겨우 호신술야  
 C                첫째 기운이 잇서야지— 이럿케 쑹쑹한 것이 잘도 남을  
                   집어치겠다  
 春甫            아니 너 나하는대로 넘어지지를 안코 나를 넘어뜨렸서—  
 大笑  
 B                그러면서 무슨 호신술이야<sup>46)</sup>

위의 장면에서, 상류 일가와 함께 호신술을 배운 유일한 하인 춘보는 호신술을 배우지 않았던 하인 B에 의해 간단하게 제압당하고 만다. “나 하는 대로 넘어지지 않고”라며 투덜대는 춘보의 대사를 통해 하인 B의 동작이 극 중 체육가가 가르친 호신술과는 전혀 다른 것임이 드러난다. 「프롤레타리아 무도」에서 제시하는 호신술은 ‘가라테(공수도)’의 기술을 응용한 것인데<sup>47)</sup>, 이 무술은 규정과 규칙보다는 가능한 모든 방법을 동원해 이기기 위한 공격 그 자체에 초점을 둔 것이다. 따라서 유도 대 가라테는 이미 그 자체로 계급적 차이를 상징하기도 한다. 유도의 기술을 따르는 체육가의 동작, 그것을 배운 춘보의 동작과 본능적으로 움직인 하인 B의 제멋대로인 동작이 실전에서는 생각과 다르게 하인 B의 승리라는 결과를 가져온 것이다.

46) 송영, 〈호신술(二)〉, 앞의 작품, 333면.

47) 山岡坦 述, 荒木平造 畫, 「プロレタリア武道」, 앞의 글, p. 62, p. 68.

春甫 에구 영감. 저것 보세요—  
경관이 산썸이 갖치 몰려옵니다

相龍 응, 정말, 그럼 살엇다

春甫 에구 영감. 계집애들 한산애들 한 五百명이나 옵니다  
에구 썸이 낫습니다.

(멀니 썸드는 소리 악쓰고 노래하는 소리)

A (다름박질 들어오며) 어너 틸엔지 와서 대문을 뚜들김니  
다

相龍 어서 나가 직혀

(퇴장)

(돌 한 개가 날너와서 창을 깨친다)

... (중략) ...

春甫 아이구 영감 대문을 깨뜨립니다.

(깨지는 소리) (노래소리)

... (중략) ...

春甫 영감 이 이것 봅쇼. 이 돌... (돌이 날아들어온다. 짐으며)  
여기 종이가 있습니다. (끌러 준다)

... (중략) ...

(더 떠드는 소리)

(XX가 소리)

春甫 에구 자동차로 막 실어 갑니다. 에구 저것 봅쇼. 똑 독이  
터진 것 같습니다그려 저렇게 실어가도 더들 야단들입니  
다 그려.

相龍 아 이놈아 듣기 싫다

(더 썸드는 소리)<sup>48)</sup>

48) 송영, <호신술(二)>, 앞의 작품, 334-335(유실)면; 양승국 편, 『월북작가 대표희곡선』, 도서출판 예문, 1988, 81-82면.

나카자와는 ‘불안정한 사회로 인해 폭력단이나 악한에게 해를 입지 않기 위해, 또 법률 및 경찰관의 편이 있다 하더라도 갑자기 방어하는 것이 도저히 불가능할 때, 그러한 위난을 면할 방법<sup>49)</sup>으로 호신술을 추천했다. 그런데 <호신술>의 마지막, 경관이 산더미같이 몰려오고, 자동차로 노동자들을 체포해서 막 신고하지만, 노동자들은 득이 터진 듯 계속 몰려드는 장면에서, 상룡은 공권력이 무력해진 순간 자신을 지킬 유일한 방법이라고 믿었던 호신술은 써보지도 못할 허무맹랑한 기술에 불과함을 확인하게 된다.

무대 밖의 상황을 전달하는 하인들의 대사를 통해 서서히 고조되던 극의 분위기는 ‘날아오는 한 개의 돌로 급격한 전환을 맞게 되는데, 프롤레타리아의 전쟁에서 돌은 ‘농민 봉기에서 굉장히 유효한 것이었으며, ‘형가리 실업자들의 바리케이트 투쟁을 눈에 띄는 승리로 이끈 것이었다.<sup>50)</sup> 따라서 <호신술>의 무대 위로 날아든 돌은 호신, 보신, 사교를 위한 부르주아 호신술을 공격해서 프롤레타리아의 승리를 쟁취하도록 돕는 중요한 무기가 될 수 있다.

아마오카는 프롤레타리아 무도에 대해 이 기술을 “평소에 깊이 마음을 두고, 날마다 촌각을 아껴 단련에 힘쓰고”, “평소에 노동자가 독자적 스포츠 조직을 만들어 연습할 것<sup>51)</sup>을 권한다. 앞서 박승극은 “X(적)색 스포츠 단체”가 필요하다고 주장했는데, 홍효민도 조선프롤레타리아문화연맹 결성에 대한 방안에서 ‘프로스포츠단 기획에 대한 구상을 드러낸 것으로<sup>52)</sup> 보아, 프로스포츠단 조직에 대한 문제가 카프 내에서도 논의되었던 것으로 보인다. 소비에트의 경우 이미 적색스포츠단이 조직되어 있었는데, 이는 ‘사회주의 건설을 위한 청년 대중 조직화의 한 수단으로 스포츠를 활

49) 中澤蘇伯, 앞의 책, p. 7.

50) 山岡坦 述, 荒木平造 畫, 『プロレタリア武道』, 앞의 글, p. 63.

51) 山岡坦 述, 荒木平造 畫, 『プロレタリア武道』, 위의 글, p. 56.

52) 홍효민, 「朝鮮프로레타리아文化聯盟에의 結成方略-現段階의 必然性을 論함」, 『삼천리』 제23호, 1932.2., 40-41면.

용한 것이었다. 이 단체는 ‘노동자가 스포츠의 쾌유를 충분히 누리기 위해서는 더 적은 노동시간과 더 많은 휴양의 시간이 있어야 한다는 것을 보여주며, 스포츠는 투쟁에 대비하는 하나의 수단이며, 건강과 원기를 얻는 자연적인 방법이며, 사회주의 건설의 유력한 보조로 중요한 것’이라고 인식되었다.<sup>53)</sup> 이러한 소비에트 적색스포츠단에 대한 인식, 나프의 적색스포츠단 및 공격술에 대한 논의, 그리고 <호신술>에 등장하는 부르주아 호신술과 그에 대비되는 노동자들의 돌은 라프-나프-카프로 이어지는 적색스포츠에 대한 논의의 일면을 드러낸다는 점에서 매우 흥미롭다.

돌 하나가 날아와 창을 깨고, 성난 노동자들이 대문을 깨고, 적색가가 들리고, 떠드는 군중의 함성이 점점 커진다. 다른 모든 장치가 무대 밖에서 음향으로 대체될 때, 무대 위로 날아든 돌 하나는 상룡의 응접실을 전쟁터로 급변시킨다. 시각적으로 무대 위에 구현된 이 돌은 스트라이크의 승리, 프롤레타리아의 승리를 예감하게 하는 <호신술>의 가장 중요한 장치가 된다. 이것이 부르주아 스포츠의 반동적 정신을 폭로하고 프롤레타리아의 적색 스포츠를 상징할 가능성이 농후한 이유이다.

## 5. 결론

그람시는 러시아를 제외한 유럽의 국가들에서 러시아와 같은 혁명은 불가능하다고 생각했다. 그래서 그는 이탈리아의 혁명을 위해서는 러시아의 볼셰비키와는 다른 장기적인 전략을 채택해야 한다고 판단했는데, 볼셰비키가 급속하게 국가를 장악한 “기동전(war of manoeuvre)”의 방식이 아니라, 상부구조의 내부에서 오랜 기간에 걸쳐 서서히 변화를 일으키는 “진지전(war of position)”의 방식이 바로 그것이었다.<sup>54)</sup>

53) 榎不二夫, 「ソヴェト・ロシアのスポーツ」, 『ナップ』 第二卷 十一月 臨時号, 全日本無産者芸術団体協議会, 1931.6.11., pp. 31-32.

정권의 장악과 탈취에 초점을 맞춘 기동전 개념에 비해, 진지전은 프롤레타리아트가 광범위한 대중의 지지를 얻을 수 있는 계급으로 자신을 구성하도록 만들어낼 수 있다는 장점이 있다. 그람시가 말하는 대중의 상식을 바꾸고 세계관을 변화시키는 작업은 대중의 지적이고 도덕적인 개혁을 동반해야 하는 것이었다.<sup>54)</sup> 이러한 그람시의 진지전은 정권을 즉각적으로 장악, 탈취하거나 정권에 대항해 단시간에 이루어지는 혁명에는 적합하지 않다. 그러나 대중을 혁명의 주체로 구성하고 획득해내는 장기적인 전략은 발전된 상부구조 내부에서 투쟁을 전개할 때 유효한 전략이 될 수 있다.

대중을 혁명의 주체로 구성하기 위해서는 그들의 사상과 세계관을 변화시켜야 하는데, 그람시는 그를 위해서 ‘유기적 지식인’이 대중의 문화속으로 침투해야 한다고 보았다. 대중을 계급적 주체로 구성하기 위해 그들의 수준과 취향에 맞는 작품을 탐색하고 발견해나가는 작업들, 라프나 프카프로 이어지는 이 논의는 예술운동의 불세비키화를 위한 예술대중화론의 다른 이름이었다.

<호신술>이 현장 속으로 관객을 끌어들이는 선동극이 아니라 관객에게 문제적 상황을 깨닫게 하고, 인식의 변화를 유도하는 선전극이 된 배경에는 이러한 이유가 있다. 특히 송영이 호신술을 극의 제재로 취한 것은 흥미로운 부분인데, 작품에서 그려지는 호신술은 아름다운 옷을 입고 부르주아들의 인맥 네트워크를 형성하며, 구성원의 건강과 행복을 즐기는 부르주아 스포츠의 특징을 잘 보여주기 때문이다. 그러나 생존 투쟁의 순간이 오면, 호신, 건강, 정신 함량 등 스포츠의 이상적 기능이라 생각한 가치는 사라지고 만다. 운동을 통해 건강과 행복을 지킬 수 있다는 소위 스포츠 테제는 그저 부르주아 문화가 조장해낸 허상일 뿐이다.

54) 스티브 존스, 최영석 옮김, 『안토니오 그람시 비범한 헤게모니』, 도서출판 앨피, 2022, 60-61면.

55) 안토니오 그람시, 이상훈 옮김, 『그람시의 옥중수고』 I, 거름, 1997, 260-261면.

송영의 <호신술>은 호신술이라는 부르주아 스포츠를 통해 부르주아 문화의 문제를 폭로하고, 프롤레타리아 문화가 나아가야 할 방향을 선전한 작품이다. 작가가 현장의 투쟁 속으로 관객을 직접 끌어들이는 선동극의 방식이 아니라 숨겨진 문제를 폭로하고 관객이 그것을 인식할 수 있도록 유도하는 선전극의 방식을 취한 이유는 식민지의 검열 상황에서 독일이나 일본처럼 현장 중심의 작품이 적합하지 않다고 판단했기 때문일 것이다. 예술대중화라는 기본 방침 아래에서 라프로부터 카프에 이르기까지 각자의 상황에 따라 달라진 실천 방식을 찾았을 때, 카프의 경우 그것은 급진적인 변화가 아닌, 느리지만 구성원의 의식 깊숙이 침투하는 문화적인 변화를 추동하는 방식이었다. 이것이 바로 송영의 <호신술>이 보여주는 식민지 조선의 특수성 속에서 찾아낸 예술대중화의 구체적 방법이다.

## 참고문헌

### 1. 기본자료

- 『동아일보』, 『조선일보』, 『조선중앙일보』, 『중의일보』  
 『무산자』, 『비판』, 『삼천리』, 『시대공론』  
 『戦旗』, 『ナップ』, 『プロレタリア演劇』  
 양승국 편, 『월북작가 대표희곡선』, 도서출판 예문, 1988.  
 \_\_\_\_\_ 편, 『한국근대희곡작품자료집』 4, 아세아문화사, 1989.  
 임규찬·한기형 편, 『카프비평자료총서Ⅳ-볼셰비키화와 조직운동』, 태학사, 1990.  
 中澤蘇伯, 『武道極意 中澤流護身術秘傳』, 喜文堂書房, 1927.  
 「××演劇デープロット東京地方支部所属劇團競演」 팸플릿, 1932.2.

### 2. 단행본

- 서연호, 『한국근대희곡사』, 고려대학교 출판부, 1996.  
 서유리, 『시대의 얼굴-잡지 표지로 보는 근대』, 소명출판, 2016.  
 한국극예술학회 편, 『한국현대극작가론④ 송영』, 태학사, 1996.  
 \_\_\_\_\_ 편, 『극작가총서④ 송영』, 연극과인간, 2010.  
 스티브 존스, 최영석 옮김, 『안토니오 그람시 비범한 헤게모니』, 도서출판 엘피, 2022.  
 안토니오 그람시, 이상훈 옮김, 『그람시의 옥중수고』 I, 거름, 1997.

### 3. 논문 및 기사

- 김남석, 「1930년대 식민지 조선의 노동 현실로 바라 본 송영의 「호신술」과 그 기법의 의미-식민지 조선에서 직조/제사 공장의 파업 사례와 근로 환경을 근간으로」, 『기억과 전망』 통권 40호, 민주화운동기념사업회, 2019.  
 박광수, 『바이마르공화국 시기 노동연극 연구』, 이화여자대학교 석사학위논문, 1991.  
 이광욱, 「카프 연극대중화론의 전개와 송영 풍자극의 매체미학」, 『어문연구』 제 46권 제4호, 한국어문교육연구회, 2018.  
 이민영, 「카프의 연극대중화론과 신건설의 바리에테」, 『한국연극학』 제65호, 한

국연극학회, 2023.

임 혁, 「송영 문학에 나타난 ‘체험’ 과 현실인식의 관련 양상 연구」, 서울대 박사학위논문, 2016.

정봉석, 「송영 풍자극의 웃음과 소외 연구」, 『동남어문논집』 제10집, 동남어문학회, 2000.

최진희, 「소비에트 문화정책: 1917년 10월 혁명 직후부터 1921년까지 인민계몽 위원회를 중심으로」, 『러시아어문학연구논집』 제59집, 한국러시아학회, 2017.

하정일, 「프로문학의 탈식민 기획과 근대극복론-볼셰비키화 시기를 중심으로」, 『한국근대문학연구』 제22호, 한국근대문학회, 2010.

萩原健, 「戯曲にしばらくならず 劇場にしばらくならず—兩大戰間期のドイツにおけるアジプロ演劇について」, 『演劇研究センター紀要』, 早稲田大学21世紀COE演劇研究センター, 2007.

日本大百科全書(ニッポニカ) 홈페이지, <https://japanknowledge.com>

## Abstract

Sports and Classism  
-Song Yeong's "*Self-Defense Martial Art*"-

Lee Minyeong

Song Yeong's "*Self-Defense Martial Art*" is considered a masterpiece of KAPF's theory of art popularization. The satirical technique of capitalist's a satire of oneself was evaluated as an important achievement of the work. However, no one was interested in self-defense martial art, the core material of the work.

Unlike ATBD(of Germany) and PROT(of Japan) which focused on agitprop theater, "*Self-Defense Martial Art*" is judged to be a work aimed at the effect of "a propaganda drama that can organize the subject of the struggle", not "the agitation theater that can be put into the scene of the struggle". The self-defense martial art, which was used as a central material, was a kind of bourgeois sport based on induction that the Japanese imperialism wanted to foster as a national sport. Therefore, the artist aims to change the audience's perception by revealing the essence of bourgeois culture hidden in the words of health or mental cultivation by using self-defense martial art. Furthermore, it also suggests the direction of proletarian culture to respond to this bourgeois culture.

Therefore, Song Yeong's "*Self-Defense Martial Art*" was a work created in consideration of the specificity of colonial Joseon in the international trend of the proletarian art movement leading to RAPP, NAFF, and KAPF. In a situation where a quick revolution is impossible, the slow revolution caused by the penetration of consciousness and the method of cultural revolution such as the so-called Gramsci style "the war of position" were the revolutionary strategies of colonial Joseon taken by Song Yeong and KAPF in the popularization of art.

Key words: KAPF, Propaganda Drama, "*Self-Defense Martial Art*", Song Yeong, Sports,  
the Popularization of Art

접 수 일: 2024년 7월 14일

심사기간: 2024년 7월 15일~2024년 7월 26일

게재결정: 2024년 7월 28일