

작가 박조열의 경계인으로서의 글쓰기

이승현*

〈차례〉

1. 분단 의식의 원천, 경계 의식
2. 경계인의 문제와 연극 형식의 결합
3. 표현의 자유와 박조열의 경계시대
4. 경계인으로서 박조열 글쓰기의 의미와 한계

〈국문초록〉

이 글은 남북분단이라는 지점에서 한정적으로 읽혔던 박조열의 희곡 작품을 다시 살펴보고, 그의 다른 글쓰기들과 연결하여 남한에서 가지는 그의 독특한 작가적 위치와 의미를 이해하기 위해 구성되었다. 박조열이 보여주는 경계는 매우 중요한 문제인데, 이는 어떠한 대상을 이분법적으로 이해하는 방식의 단초가 된다. 허나 실상은 완전히 단절될 수 없으며, 호미 바바가 말하는 것과 유사한 제3의 공간인 경계시대가 만들어진다. 이 경계시대에는 양극단의 구별이 없고 나아가 경계 자체를 넘어설 수 있는 가능성을 가진 공간이다. 그리고 이 공간에 위치한 사람들을 경계인으로 볼 수 있다.

이러한 방식으로 박조열의 작품을 이해한다면, 그는 단순히 분단과 같은 경계를 그려낸 것이 아니라, 자신과 유사하게 경계로 인해 경계시대에 놓인 경계인들에 대한 문제를 이야기하고 있었던 것이다. 그가 다루는 문제가 정치적이지 않더라도 그는 궁극적으로 그의 작품을 통해 이해할 수 있는 부분이다. 그러나 그의 작품이 정치적인 문제를 꺼낼 때면 그는 검열의 문제와 마주해야 했고, 이에 대해 박조열은 표현의 자유를 주장함으로써 대항적 입장을 취한다. 이 과정에서 그의 연극적 형식 실험은 빛을 발하게 된다. 그러나 기록극에 이르러 그는 남북한의 정치적 이념을 표면적으로 다루면서, 남한의 정치적 이데올로기와 통합되는 모습을 보인다. 이러한 지점에서 작가 박조열의 한계를 확인할 수 있다.

성과와 한계를 함께 고려할 때, 경계인으로서 박조열의 글쓰기가 남한 사회에서 어떠한 의미를 지니는지 다시 한 번 확인할 수 있다. 분단을 포함한 경계에 대한 그의 관심과 검열에 대한 대항은 남한 사회에서 그의 글쓰기가 가질 수 있는 차별화된 독특한 의미를 만들어냈던 것이다.

주제어 : 박조열, 경계, 경계인, 경계시대, 분단, 검열, 기록극, 표현의 자유

1. 분단 의식의 원천, 경계 의식

박조열은 독특한 이력을 지닌 작가이다. 한국전쟁을 통해 월남한 그는 12년 동안 군생활을 했으며, 예편 후 1963년 2월말 드라마센터 연극아카데미 연구생이 되면서 희곡 창작과 인연을 맺게 된다.¹⁾ 기존 논의들에서 밝히는 바와 같이, 그의 작품에서 특히 분단의 문제가 중심을 이루게 되는 이유는 그가 살아온 삶의 배경 때문일 것이다. 거기에 스스로가 “어쩌면 이다지도 ‘남북분단’에만 집착했을까?”²⁾하는 회고까지 남기고 나니, 그의 10편 밖에 되지 않는 작품들은 대체로 그의 삶과 분단의 현실에 맞추어져 해석된 경우가 많았다. 물론 이러한 주제적인 측면뿐만 아니라 이에 대한 형식적인 측면 또한 그 다양성에 주목되었지만, 박조열의 희곡을 ‘분단’과 관련시키는 독법은 큰 변화를 보이지 않았다.

이미원은 박조열에 대한 초기 연구의 성과를 통해 박조열에 대한 기본적인 이해를 가능하게 했다는 점에서 의의가 크다. 이미원의 연구에 따르면, 박조열에게 “작가의식을 관통하는 사고는 분단상황과 민족의식 및 통일에의 의지였”³⁾으며, 이를 표현하기 위해 박조열은 “양식상의 실험을 계속하”⁴⁾었다고 이해된다. 이러한 이해는 박혜령에게도 나타난다. 그녀는 “박조열은 창작의 소재는 거의 분단 현실에 국한시키면서도 분단 현실의 진단, 또는 분단의 극복과 통일에 대한 전망을 이야기하는 극작 방법에서는 사실주의를 고집하지 않았다”⁵⁾고 이야기한다. 알레고리를 통해 박조열의 작품을 논의하는 김미도 역시 앞선 이들의 해석과 크게 다르지 않다. “표현의 자유가 극도로 억압되는 현실 하에서 작가는 애초부터 직

1) 박조열, 『꼬리말』, 『오장군의 발톱』, 학고방, 1991, 354~355면.

2) 같은 책, 353면.

3) 이미원, 『박조열 작품론 : 양식적 실험과 통일에의 집념』, 『한국연극학』 제5호, 한국연극학회, 1993, 107면.

4) 같은 글, 107면.

5) 오혜령, 『박조열 희곡 읽기』, 『우암어문논집』 제8호, 우암어문학회, 1997, 197면.

접적인 진술을 피하고 멀리 에둘러 말하는 방법을 택했⁶⁾”이라고 말하면서도, “‘경계선’이 박조열 희곡의 중요한 상징이 되는 것은 분단과 통일에 대한 그의 집요한 집착의 산물이라고⁷⁾” 말한다. 김재석은 이러한 박조열에 대한 관심을 기록극까지 확장했다는 점에서 의의가 있다. 그는, <가면과 진실>(1976)과 <조만식은 아직도 살아있는가>(1976)가 “분단문제에 대한 그의 끊임없는 관심을 확인시켜 준다는 점에서, 그리고 탈사실주의극을 추구하던 연극적 경향의 연속선상에 놓여있다는 점⁸⁾에서 박조열에게 있어 기록극의 의미를 설명하고 있다. 이러한 방식의 논의가 박조열 희곡의 연속성과 그의 절필을 설명해준다는 점에서 김재석의 연구는 의의가 있다고 하겠다. 그럼에도 불구하고 앞서도 언급했던 바, 지금까지 살펴본 박조열에 대한 논의들은 하나의 공통된 시작점을 가지고 있다. 그것은 바로 박조열이 ‘남북분단’이라는 문제를 그의 작품 중심에 두고 있다는 관점이다.⁹⁾ 그러나 이러한 관점을 통해 작품을 이해하는 데에는 명확한 한계가 존재한다.

이와 관련해 주목해 볼 부분이 있다. 바로 박조열이 자신의 작품에 대한 해석의 문제를 언급한 부분이다. 그는 <오장군의 발톱>(1974)에 관해 “그 작품을 통일문제를 다룬 것으로만 여기는 데는 이의를 제기하고 싶¹⁰⁾”이라고 밝히고 있다. 이제까지의 박조열에 대한 이해를 바탕으로 한다면, <오장군의 발톱>은 여전히 ‘분단과 통일’에 관한 작품이어야 한다. 그러나 작가는 그것‘만’은 아니라고 말하고 있다. 이뿐만 아니라, 박조열

은 <토끼와 포수>(1964)로 인해 제2회 동아연극상 특별상¹¹⁾을 받게 되었지만, 작품에 대한 해석은 단출한 편이다. 이 작품에 대해 대부분의 논의들은 “서구의 고급희곡을 연상¹²⁾시키는 “애정문제를 다룬 희극¹³⁾”이라거나 “결혼 문제를 다룬 풍습희극적 모습”에 “인간 상호간의 단절¹⁴⁾을 이야기하는 작품으로 보고 있다. 그럼에도 불구하고 여전히 응접실의 경계를 분단의 또 다른 형상화로 이해한다. 이러한 작품 해석의 경향은 <소식>(1969) 또한 크게 다르지 않다. “인간 가정의 따뜻함¹⁵⁾”이나 “인간 본연의 소박하고 따스한 심성¹⁶⁾”에서만 작품의 의미를 찾기에선 어딘가 부족해 보인다. 따라서 작가의 당부처럼 어쩌면 작가가 의식하고 있는 분단이나 통일만이 아니라, 다른 방식에서의 접근이 필요할지도 모를 것이다. 먼저 밝히자면, 박조열에게 중요한 문제는 분단을 포함한 여러 단절 현상에 대한 고민은 아닐까 생각한다.

이에 본고에서는 박조열의 희곡을 통해 작품에 형상화된 ‘경계’¹⁷⁾의 문제와 연극적 형식 실험을 살펴보고, 이를 바탕으로 그의 글쓰기의 의미와 한계를 짚어보고자 한다. 이 때 조보라미의 논의를 살펴볼 필요가 있는데, 이 글에서는 분단이라는 이분법적인 대립과 그 대립으로 비자발적으로 경계인이 되어버린 인물들의 모습을 살피고 있다.¹⁸⁾ 이러한 경계인

6) 김미도, 박조열 희곡의 알레고리적 특성 연구, 『한국연극학』 제13호, 한국연극학회, 1999, 32면.
7) 같은 글, 31면.
8) 김재석, 박조열의 기록극 연구, 『어문론총』 제45호, 한국문학언어학회, 2006, 511면.
9) 물론 이러한 경향을 벗어나려는 시도도 있다. 이은하의 박조열 희곡의 ‘동물’과 생태적 감수성, 『현대문학이론학회』 제55권, 현대문학이론학회, 2013이 대표적이라고 하겠다.
10) 박조열·김재석 대담, 강진우 정리, 회향 정념의 발현 - 극작가 박조열, 『민족극과 예술운동』, 민족극연구회, 1996, 105면.

11) 기사, 제2회 『동아연극상』 영광의 수상자, 『동아일보』, 1966.1.1.

12) 이미원, 앞의 글, 95면.

13) 김미도, 앞의 글, 23면.

14) 오혜령, 앞의 글, 190면.

15) 이미원, 앞의 글, 101면.

16) 오혜령, 앞의 글, 193면.

17) 여기서 말하는 경계는 단순히 물리적인 절연을 의미하지 않는다. 식민주의 이론에서 식민자와 피식민자를 나누는 방식이나 푸코의 논의에서 정상인과 광인을 나누는 방식 등이 모두 포함하는 것으로, 특정 대상을 일정한 특징에 따라 설정하고 동일자와 타자를 구별하는 인식의 모든 문제적 기준을 포괄한다. 즉, 외부적 분류 및 분별이 가능한 모든 의식 체계까지를 의미한다.

18) 조보라미, 분단희곡에 있어서 ‘경계인’의 위상과 의미, 『한국극예술연구』 제32집, 한국극예술학회, 2010.

을 통한 분단 문제의 재조명은 이념의 문제에 덮일 수밖에 없는 이념 이외의 문제를 부각시킬 수 있다는 점에서 의의가 있다. 그러나 아쉬운 점은 분단 혹은 이분법의 문제가 단순한 남북 분단의 문제로 한정될 수 있는가 하는 것이다. 오히려 데카르트적인 근대의 인식 체계 자체가 주체와 대상을 나누는 방식이라면, 어떤 의미에서 근대적 삶을 나누어 보는 방식 자체가 경계인을 만들고 있을지 모르기 때문이다. 박조열에게 남북 분단의 문제가 가장 중요한 문제였다는 점은 공히 인정하는 바이다. 그러나 분단을 다루지 않은 작품들에 드러나는 작가적 주체의식과 사회적 의미를 밝히기 위해서, 이 글에서는 경계의 문제를 단순히 남북분단의 문제로 한정하지 않고자 한다.

근대적 인식 문제로 '경계'의 개념에 관해 살펴보면, “‘안’과 ‘밖’의 관계를 윤리성의 문제로서보다는 힘의 관계로 해석한 푸코는 항상 자기 동일적이고 자기 긍정적인 ‘안(dedans)’의 폭력에 의하여 오랫동안 타자로서 배제당하고 박해받아 온 ‘밖(dehors)’의 세계의 흔적을 밝혀내는 사고, 즉 ‘밖의 사고(penser de dehors)’의 중요성을 강조하고 있다.”¹⁹⁾ 이와 관련하여 아감벤은 “생명에 대한 모든 가치 평가와 모든 ‘정치화’가 필연적으로 경계선, 즉 그것을 넘어서면 생명이 정치적 의미를 잃어버리”²⁰⁾게 된다고 말한다. 따라서 경계인은 이주의 문제와 관련해²¹⁾ 단순히 “두 개의 서로 다른 문화가 겹쳐진 경계지대(marginal area)에 놓여 있는 인물”²²⁾이 아닌, ‘안

19) 송두율, 『경계인의 사색』, 한겨레신문사, 2002, 279면.

20) 조르조 아감벤, 박진우 옮김, 『호모 사케르』, 새물결, 2008, 269면.

21) 조보라미의 논의에서와 같이 경계인의 문제는 주로 이주의 문제와 관련되어 설명되는 경우가 많은데, 남북분단의 문제라는 월남인들을 이주와 관련된 경계인으로 이해할 수 있을 것이다. 그러나 오히려 근대의 인식 체계 속에서 보기 위해서는 ‘경계인’에 대한 개념은 조금 더 보완될 필요가 있다.

22) 조보라미의 경우도 “경계인이라 두 개의 서로 다른 문화가 겹쳐진 경계지대(marginal area)에 놓여 있는 인물로, 스스로 기존에 지녔던 과거의 전통을 포기하려 하지 않는 한편 새로운 사회 역시 종족적 편견에 의해 그를 완전히 받아들이려 하지 않음으로써 정체성의 혼란을 겪는 인물”(앞의 글, 313면)로 정의하여, 이주의 문제와 관련성을 보이고 있다.

의 폭력’에 의해 생긴 안과 밖에 의해 서로 다른 동일화의 성질이 겹쳐진 경계지대에 놓여 있는 불안정한 존재라고 해야 할 것이다. 한편, 경계 개념이 가진 “‘이것이냐, 아니면 저것이냐’라는 배중률(排中律)에 기초한 사고의 문제점을 지적하고 이에 한 대안으로서 ‘배제하고, 통합하는 제3’”²³⁾의 공간인 경계지대를 상징할 수 있다. 여기에서 ‘제3의 공간’²⁴⁾은 호미바바가 말하는 개념의 차용으로, 이 공간에 대한 탐색을 통해 “양극성의 정치학을 벗어날 수 있으며, 우리가 우리의 자아의 타자들로서 나타날 수 있”²⁵⁾기에, 경계지대는 안과 밖을 소통시키고자 하는 존재들의 영역이라고 할 수 있다.

한반도의 분단을 정치적인 이유에 의한 남과 북 사이의 경계로 이해한다면, 경계의 문제는 박조열이 의식하고 있는 분단의 원형적인 개념이라고 할 수 있다. 또한 작품에 등장하는 인물들과 작가 스스로가 어떠한 의미에서는 경계지대에 놓여있다는 점에서, 이러한 접근은 작가 박조열을 살피는 과정과 어느 정도 닮아있다고 하겠다. 박조열은 “예술을 예술이게 하는 가장 큰 힘은 자유로운 상상력, 동시대의 다른 인간들의 상식이나 통념에서 벗어나려는 생각과 행동”²⁶⁾에 있다고 밝힌다. 즉, 작가는 그 사회나 규정으로부터 벗어나 ‘표현의 자유’를 누릴 때, 의미 있는 작품을 창작할 수 있다는 것이다. 이는 경계지대에 서있는 작가라는 존재에 대한 고민

23) 송두율, 앞의 책, 292면.

24) 나병철은 한국문학과 탈식민, 『상허학보』 제14집, 상허학회, 2005, 13면에서 “제국과 제3세계 국가 간의 적대적인 경계선이 해체되려면, 경계선의 양쪽을 넘나들며 ‘혼성성’을 지닌 제3의 공간을 생성시켜야 한다. 제국과 제3세계의 틈새에서 만들어지는 제3의 공간은, 민족적 정체성을 지닌 동시에 타자(제국을 포함한 다른 민족들)에게 배타적이지 않은 새로운 민족 정체성을 창조할 것이다”라고 밝히고 있다. 이를 통해 보면 ‘제3의 공간’은 식민과 탈식민의 문제에서 이분법적인 분열을 넘어서기 위해 제시된 개념이자 공간이다. 이 글에서는 이를 단순히 식민과 탈식민의 문제로만 국한시키지 않고 이분법적인 인식과 분열을 다른 방식으로 인식하고 넘어설 수 있는 공간으로 이해하고 적용하고자 한다.

25) 호미 바바, 나병철 옮김, 『문화의 위치』, 소명출판, 2002, 93면.

26) 박조열, 예술성, 문학성 지상 논쟁 : 벗는 연기 미란다 예술이다, 『한국논단』 제63권, 1994, 61면.

을 불러일으킨다. 분단의 현실로 스스로 경계인이 될 수밖에 없었던 박조열에게 동질화의 폭력인 검열의 문제는, 그가 다룰 수 있는 주제적 측면과 그가 취할 수 있는 작가적 입장 자체를 규제하는 하나의 폭력으로 작동하고 있었다. 그리고 그 폭력은 작가 박조열의 글쓰기 전반에 영향을 미쳐 한국 희곡사 및 연극사에 있어 그가 독특한 위치를 가지게 한다.

이러한 논의를 위해 이 글에서는 박조열의 작품을 두 가지 군으로 나누어 살펴보고자 한다. 그 첫째는 분단으로 대표되는 경계로 인해 이분법적으로 나뉜 인식체계 사이의 경계지대에 놓인 경계인들에 대한 문제를 이야기하는 작품군이다. 여기에는 <관광지대>(1963), <토끼와 포수>(1964), <목이 긴 두사람의 대화>(1966), <불임증 부부>(1967), <소식>(1969), <흰둥이의 방문>(1970), <오장군의 발톱>(1974)이 포함된다. 둘째는 경계지대가 아닌 경계의 문제를 직접적이고 표면적으로 다룬 작품들이다. 여기에는 <가면과 진실>(1976), <조만식은 아직도 살아있는가>(1976)가 포함된다.

2. 경계인의 문제와 연극 형식의 결합

박조열의 처녀작 <관광지대>는, 전쟁으로 생긴 분단이라는 경계지대에 놓인 인물 한남북에 대한 이야기이다. 그는 “우리 부모는 양쪽에서 한 사람씩 공평하게 죽인 셈”²⁷⁾이라며, 한국전쟁과 분단을 통해 자신의 삶이 어떤지를 보여준다. 사라진 과거 자신의 집터 위에 판문점이 생겼으며, 북에 살고 있는 여동생은 인민군을 남편으로 두고 있다. 사실 극에서 이러한 그의 상황은 그의 말을 통해 전달되고, 많은 부분은 맥카시와

괴공산의 우스꽝스러운 회담에 초점이 맞추어져 있다. 의미 없는 ‘대표 표식’ 문제와 ‘동무’ 발언 문제 등으로 “제1234차 정전 회담”²⁸⁾은 시작조차 쉽지가 않다. 회담은 괴공산의 사촌 형제인 ‘남과 간첩’과 “남조선에서 굶주린 나머지 낙원을 찾아 월북”²⁹⁾한 황소의 교환이 이루어지는 자리이지만, 쉽게 진행이 되지 않는다. 딱딱하게 이념만을 내세우는 괴공산과 황소의 금방울에만 관심을 가지는 맥카시는, 한남북과 같이 경계에 의해 삶의 터전을 잃어버린 이들에게 전혀 도움이 되지 않는다. 남북분단을 통해 그와 가족들이 살던 삶의 터전은 경계지대 위에 놓였으며, 그들의 삶을 되찾을 방법은 묘연하다.

박조열은 관객들이 이렇게 답답한 상황을 한남북과 함께 우스꽝스러운 방식으로 살피도록 함으로써 극이 보여주는 현실의 문제를 보다 적극적으로 수용할 수 있도록 한다. 한남북은 마치 해설자와 같이 설정되어 있는데, 극의 시작과 함께 “제 얘길 들으면서 기다리는 것이 어떻습니까?”³⁰⁾라고 말하면서 눈에 보이는 공연의 의미를 확장한다. 그것은 바로 맥카시와 괴공산이 다투는 이면에 있는 자신의 가족과 같은 경계인의 문제를 설명하기 때문이다. 따라서 관객들은 한남북과 가족의 상황을 바탕으로 맥카시와 괴공산의 다툼들을 이해하게 되고 그 다툼들이 한남북과 그의 가족과 같은 사람들에게 어떤 의미가 되는지 알게 된다. 한남북은 극의 마지막 부분에 “여러분 중에 기자가 계시면 제 사진을 한 장 찍어서 신문에 실어주실 수 없을까요?”³¹⁾라는 식의 말을 하는데, 이러한 한남북의 대사야말로 관객들로 하여금 분단이라는 이분법적 분열과 그것에 의해 경계인으로 남을 수밖에 없는 사람들의 문제에 대한 상관성을 목격하도록 하는 설정이라고 하겠다.

28) <관광지대>, 21면.

29) <관광지대>, 25면.

30) <관광지대>, 15면.

31) <관광지대>, 33면.

27) 박조열, <관광지대>, 『오장군의 발톱』, 학고방, 1991, 30면(이하 작품 인용은 작품명과 면수만 표시함).

<토끼와 포수>는 형식적 실험성을 거의 드러내지 않으며, 오히려 사실적인 무대 재현에 초점을 두고 있다. 이러한 형식적 특징은 이 작품이 표면적으로 애정의 문제를 다루고 있기 때문에 나타난 것으로 이해된다. 하지만, 실상은 사회적 가치관이나 편견에 의해 만들어진 경계와 그 속에 놓여있는 경계인의 이야기를 그린 작품으로 보는 것이 더 타당하리라 생각된다.

혜옥 …(전략)…(급히 퇴장. 이윽고 말뚝 두 개, 빨래줄, 망치를 들고 나온다. 입에는 못을 잔뜩 물었다. 못을 뺏으며) 어렵도 없다. (경계를 눈가늠한 후 현관 가까이 말뚝 하나를 못질한다) 강도! 강도! 강도! 강도! 아니 포수라고 했지. 포수! 포수! 포수! 강도! 포수!…(후략)…³²⁾

인형공예가인 혜옥은 장운이 이사를 오고 응접실을 같이 쓰게 되자 스스로 경계선을 만든다. 이전부터 장운은 인형 제작에 도움을 주었는데, 그것은 어디까지나 혜옥과 “가까이 지내기 위한 하나의 방편이었을 뿐”³³⁾이다. 따라서 “재혼할 생각도 없”³⁴⁾다고 말하는 혜옥은 장운을 멀리하기 위해 스스로 경계선을 친 것이다. 그러나 사실상 그녀가 만든 경계선은 그녀 스스로에 의해 시작된 것은 아니다. 그녀는 장운이 자신에게 관심이 있다는 점을 알고 있었으며, 장운이 이플 때에는 기도도 할 만큼 관심을 보인다. 이처럼 그녀가 장운을 몰래 마음에 두고 있다는 점에서 그녀는 경계선의 한 쪽에 위치하기는 하지만 동시에 그것을 넘어서고자 한다는 점에서 경계인에 가깝다. 혜옥을 사랑하면서도 반대편에 위치하는 장운 또한 다르지 않다. 그리고 실상 경계선을 혜옥 스스로 만들기는 했지

32) <토끼와 포수>, 45면.

33) <토끼와 포수>, 50면.

34) <토끼와 포수>, 50면.

만, 그녀의 미망인이라는 신분이 그녀의 이러한 행동을 부추겼다고 보는 편이 옳다. 이를 가장 잘 보여주는 예가, 기호의 아버지 김춘추이다. 김춘추는 전근대적인 인물로 “적어도 백년쯤 전시대에 살아야 할 사람”³⁵⁾으로 형상화된다. 이러한 전근대적 가치관이 여전히 작동하고 있다는 설정 자체는, 기호로 하여금 춘추에게 미영의 아버지가 살아있다는 거짓말을 하도록 한 원인으로까지 작동한다. 즉, 사회적인 편견이 미영과 기호 자신의 결혼을 어렵게 할까봐 거짓말을 한 것이라고 하겠다. 이러한 거짓말이 아이러니하게도 장운과 혜옥의 결합을 이끌어내기는 하지만, 경계인으로서 두 사람이 지낼 수밖에 없었던 이유를 고려한다면 이러한 문제는 쉽게 간과할 수 없다.

<목이 긴 두사람의 대화>는 명확하게 남북한의 분단문제를 다루고 있다. 그러나 작품에서 그려지고 있는 추상화된 분단 상황은 단순하지 않다. 경계의 양쪽에 있는 A와 B는, 오지 않는 대장을 기다리는 인물들이다. 그들에게는 “떡구 자구 기다리구,…… 여기서 남겨진 일이란 배설하는 것”³⁶⁾밖에 없다. 고향을 잃었다는 C 또한 “경계선이 그의 두 다리 사이를 지나고 있”³⁷⁾는 경계인으로서,³⁸⁾ 앓지 못하는 존재이다.

B 생각하니, 우리 어머님 짧은 데가 있었어.

A (생각하더니) 그리구보니 나두…… 난 그이가 우리 아버지를 닮았던 것 같다.

B 앓지도 못하고, 물론 잘 수도 없겠지

…(중략)…

35) <토끼와 포수>, 37면.

36) <목이 긴 두사람의 대화>, 114면.

37) <목이 긴 두사람의 대화>, 120면.

38) 조보라미는 이와 관련해 “C가 남자와 여자의 모습을 동시에 지니는 것이나 양 발을 경계선 좌우에 걸쳐 있다는 것은 그가 경계인임을 외적으로 드러낸다”(앞의 글, 334면)고 설명함으로써, C의 형상화 자체가 그의 존재적 특징을 드러내고 있음을 밝히고 있다.

- A 우릴 초대하겠다고 했지?
 B 우리가 찾아가야지.
 A 언제?
 B 대장이 오면.³⁹⁾

이들 셋은 서로 닮아있다. 그것은 혈연관계를 통한 민족을 연상시키기도 하고, 서로 닮아있는 그들의 허무한 일상을 생각하게도 한다. 서로가 닮아있다는 점에서 보면, 사실 이들이 물리적으로는 분리되어 있다고 해도 이들에게 경계는 의미가 없다. 그들은 나누어져 있다고는 하지만, 닮아있다는 점에서 언젠가는 합쳐져 있었던 혹은 합쳐질 수 있는 인물들이기 때문이다. 이러한 닮음에 있어 무엇보다 중요한 특징은 공히 이들이 대장이라는 존재를 기다리고 있다는 점이다. 따라서 그들의 행동은 대장의 도착이라는 전제 조건이 성립된 후에나 가능하다. 이러한 대장⁴⁰⁾은 ‘사형집행 명령서에 싸인을 하고 집행하도록 명령을 하는’⁴¹⁾ 자이며, “언제나 결정만 하고 말은”⁴²⁾ 다른 이에게 지시를 내리는 권력을 가진 존재이다. 따라서 A, B, C는 어쩌면 처음부터 스스로 경계를 만들 수 있는 존재들이 아니었다. 무엇보다 대장이 존재할 수 있는 이유가 ‘경계책’과 깊은 관련이 있다는 점에서, 세 인물은 닮아있으면서도 피동적으로 경계의 이곳과 저곳에 놓인 경계인이라 해야 할 것이다.

<목이 긴 두사람의 대화>는 작가 스스로가 “통일문제가 극도로 타부시되었던 시기에 그 벽을 뚫는 방법”⁴³⁾으로 모색된 결과물이라면서 “모

39) <목이 긴 두사람의 대화>, 137면.

40) 이미원(앞의 글, 98면)은 “작가 부기에서 대장은 “통일”임을 고백하고 있다”고 밝히고 있지만, 박조열이 자신의 작품이 가지는 모호성과 추상성에 대한 고백이라고 보는 편이 더 좋을 것이다. 오히려 박조열은 표현이 불만이라 “<대장>을 <주인>, <왕초> 또는 <두목>으로 바꾸는 것이 효과적일거라는 조언을 들었다”는 사실을 밝히고 있다. 이는 ‘대장이 권력을 가진 존재라는 점을 상기시킨다고 하겠다.

41) <목이 긴 두사람의 대화>, 113면 참조.

42) <목이 긴 두사람의 대화>, 120면.

호성과 추상성은 의도적이었고 불가피하였다”⁴⁴⁾고 밝히고 있다. 특히 형식적 실험의 성격이 강한 이 작품에 대해 작가는 그 창작과정을 밝히고 있는데, 그에 따르면 이 작품을 창작하던 당시 작품이 완성될 수 있을지 회의가 들었고 그 와중에 베케트의 <고도를 기다리며>를 소개받아 작품을 마무리할 수 있었다고 밝히고 있다.⁴⁵⁾ 그러면서도 그는 “처음부터 경계선이 있고, 분단문제를 취급한 것이”⁴⁶⁾기 때문에, 지인들이 공연 허가에 대한 걱정을 했다고 회고한다. 이러한 그의 회고를 통해 볼 때, 부조리극적인 <목이 긴 두사람의 대화>의 형식은, 분단문제를 직접적으로 그려낼 수 없는 현실의 상황을 벗어나, 작가 스스로가 불경시되던 주제를 전달하기 위해 만들어진 것이라고 하겠다.⁴⁷⁾

<불임증 부부>은 “이십년 동안이나 서로 미워하며 살았”⁴⁸⁾던 부부가 순차적으로 죽게 된 후, 저승에서 만나 서로를 이해하게 되지만 결국은 영원히 이별하게 되는 과정을 그린 작품이다.

사내 내가 대답하지. 그건 당신도 나와 마찬가지로 거세됨 암컷이었기 때문이오. 결혼이 아무 뜻이 없듯이 이혼도 아무 뜻이 없다는 것을 당신도 알고 있었기 때문이었지. 이혼은 서로와 자신에게 우스꽝스러운 광대짓이란걸 알고 있기 때문이었지. …(후략)…⁴⁹⁾

두 사람은 사실 서로 아이를 가질 수 없다는 것을 알고 서로를 미워하

43) <목이 긴 두사람의 대화>, 139면.

44) <목이 긴 두사람의 대화>, 139면.

45) 박조열·김재석 대담, 앞의 글, 101~102면 참조.

46) 같은 글, 101면.

47) <목이 긴 두사람의 대화>와 검열에 관한 질문에 대해 박조열은 “그건 처음부터 의식을 했습니다”라고 하면서 이 작품의 형식 실험과 검열의 상관관계를 밝히고 있다 (박조열·김재석 대담, 앞의 글, 102면).

48) <불임증 부부>, 146면.

49) <불임증 부부>, 165면.

게 된다. 그러면서도 둘은 이혼도 거부한 채 서로 다른 사람을 만나왔던 것이다. 부부는 그들이 “씨를 주고 받을 수 없는 대신 미움을 주고 받아야했”⁵⁰⁾기 때문에 붙잡혔다는 것을 공감한다. 그리고 그들은 자신들이 “본능이 강한 사람들”⁵¹⁾로 그 본능을 채울 수 없었기 때문에 서로를 미워할 수밖에 없었다고 말한다. 여기서 이들이 말하는 본능은 결국 아이를 가지고자 하는 부모로서의 본능이다. 그런데 “우리같은 경우에도 서로 사랑하며 사는 사람들이 얼마든지 있”⁵²⁾다는 것을 두 사람이 잘 알고 있으면서도, 잉태에 대한 욕구가 본능으로 등식화되는 지점은 의아하다. 오히려 이 본능이라는 개념이 정상과 비정상의 범주를 나누고 있는 형국이다. 사실 이 부부는 서로 자신의 불임 능력에 대한 보상심리로 그리고 의미 있는 결혼 생활을 위해 상대에 대한 잉태 능력을 원하고 있었다. 따라서 자신의 비정상이 상대의 정상으로 채워지지 않는 순간 서로 미워할 수밖에 없었던 것이다. 그들은 서로 닮아있고 경계가 의미 없다는 것을 알고 있었기에 실상은 경계인이지만, 자신들에 대한 솔직한 이해는 죽음을 마지하고 영원한 이별을 눈앞에 둔 후에나 가능했다.

<불임증 부부>가 비현실적인 공간을 설정하고 있다는 점에서는 형식적 실험의 성격을 이야기할 수 있다. 그러나 부부가 서로의 문제를 꺼내고 그 속에서 자신들의 입장을 확인해가는 과정은 <토끼와 포수>에서처럼 사실적인 현실 재현의 방식으로 충분히 풀어낼 수 있다는 점을 생각할 필요가 있다. 오히려 이 작품은 영원한 이별과 순환적 구조를 통해 경계에 의해 나누어진 인간의 단절이 어떠한 결과를 가져오는지에 의미를 두고 있다. 즉 부부를 포함한 인간 서로 간의 소통이 이루어지는 순간이 곧 영원한 이별로 이어진다는 부분이 주목되어야 하기 때문에, 비현실적인 설정이 필요했다고 보아야 할 것이다.

50) <불임증 부부>, 167면.

51) <불임증 부부>, 168면.

52) <불임증 부부>, 168면.

<소식>은 한 도둑이 월남전에 참전한 손자를 기다리는 할머니택에 들어갔다가 겪은 일을 회상하는 작품이다. 도둑임이 밝혀질까 봐 그는 손자의 친구로 위장하여 손자의 거짓 소식을 전하게 된다. 그러나 무용담에 가까운 그 거짓 소식은 작품의 따뜻한 분위기와는 어딘가 거리가 있다.

도둑 동굴 입구에 서서 안에도 대고 엠16소총으로다 디립다 갈려됐지 요 뭐. 그 바람에 동굴 입구 근처에서 일췌거리던 배뜨꿍 다섯놈이 그냥 짜라락…… 그 왜 잘 드는 낫으로 수수밭을 옹으로 후러치면 수수대가 짜라락 넘어지죠? 바로 그거예요.

할머 아유 끔찍해라.

도둑 끔찍하긴요. …(후략)…⁵³⁾

도둑은 할머니의 손자인 용팔이가 씨름에서 “다섯배나 큰 사람을 이겼다”⁵⁴⁾거나 한국군 장군, 월남군 장군, 미국 대장까지 용팔이를 찾아와 큰 절을 했다고 전한다.⁵⁵⁾ 사실 이러한 이야기는 “젊은 아가씨야 제 거짓말에 속을 리가 있습니까”⁵⁶⁾라는 도둑의 말처럼 너무나 허무맹랑한 내용들이다. 그러나 도둑이 전하는 거짓 무용담에는 강한 것이 최고라는 전쟁이 가지는 힘의 원리가 그대로 담겨있다. 뿐만 아니라, 인용에서처럼 상대를 몰살시켰다고 자랑을 늘어놓는 부분에 이르면, 가장 비인간적인 상황을 극중의 따뜻한 분위기 속에서 접하게 되는 모순이 느껴진다. “사람은 양심이란게 있습니다”⁵⁷⁾라고 말하지만, 전쟁에서의 무용담은 양심적이지 못하고 비인간적인 행위들이 가장 크게 주목받는 법이다. 따라서 피아를 식별하는 전쟁에서 이분법적인 극단에 설 수 있어야 그에 어울리

53) <소식>, 184면.

54) <소식>, 180면.

55) <소식>, 186면.

56) <소식>, 182면.

57) <소식>, 190면.

는 사람이 된다. 도둑마저 감싸줄 정도로 따뜻한 할머니의 모습을 통해 볼 때, 가장 현실적인 손자의 모습은 이러한 전쟁 영웅과는 다르다. 오히려 그는 무척 인간적일 것이라는 추측이 가능하다. 따라서 허위로 전해지는 손자의 무용담은 전쟁이라는 극단의 대립에 어울리지 않지만 그 경계 위에 있을 수밖에 없는 평범한 사람들에 대해 꾸며진 이야기이다.

<소식> 또한 특별히 연극적 실험성이 드러나지는 않는다. 도둑이 관객들에게 말을 건네는 모습을 보여준다는 점에서 해설자를 이용한 서사극의 형식적 특징을 떠올리는 수도 있겠다. 그러나 여기에서 사용된 도둑의 해설자적 역할은 관객으로 하여금 극의 몰입을 막는 서사극의 해설자와는 다르다고 하겠다. 극에서 도둑은 관객들에게 “자신이 만기 제대가 돼서 어제 귀국한거라고 꾸”⁵⁸⁾였거나 “용숙이란 아가씨 정말 보기드믈 미인이었”⁵⁹⁾다는 등의 이야기를 전달하는데, 이는 해설을 통해 “제한된 무대 조건에서 보여주기 힘든 부분을 형상화”⁶⁰⁾하는 방식에 가깝다고 하겠다.

<흰둥이의 방문>은 정치권력에 의해 경계 지워진 현실 상황을 잘 드러내고 있는 작품이다. 개는 “말을 못하는 것과 말을 하지 않는다는 것과의 구별”⁶¹⁾을 이야기하면서 세상에 모든 짐승들이 말하지 않고 있을 뿐이라고 한다. 이어 개는 남편에게 짐승들의 병어리 흉내를 내보라고 하면서, 그러면 자신이 왜 울었는지 그리고 누구를 닮았는지를 알게 될 거라고 말한다.⁶²⁾ 그러나 개가 떠나고 시위 진압을 위해 경찰복을 입는 남편은 점점 호인스러운 인상을 잃어간다. 사실 말하지 않는 짐승 중에서 개는, 남편이 경찰복을 입으면 “누구에겐가에 대고 <개새끼들>하며 욕을”⁶³⁾ 하는 대상과 일치한다. 결국 흰둥이는 남편이 마주하고 있는 시위

58) <소식>, 180면.

59) <소식>, 183면.

60) 이승현, 『1950년대 이용찬의 작가 의식과 형식 실험 연구』, 『어문학』 제121집, 한국어문학회, 2013, 344면.

61) <흰둥이의 방문>, 203면.

62) <흰둥이의 방문>, 205면 참조.

참가자였던 것이다. 이들은 명확하게 경찰과 시위대로 나뉘어져 있으며, 따라서 그들은 서로를 가르는 경계를 통해 소통할 수 없는 존재들처럼 인식된다. 그러나 이들이 처음부터 소통 불가능한 것은 아니다. 오히려 그것은 정치권력과 같은 어떤 힘에 의해 만들어졌다. 울었던 남편이 개의 위로를 받는 장면이나 개가 떠나기 전 남편에게 “당신이 좋은 사람이라는걸 알게 돼서 기쁘”⁶⁴⁾다고 말하는 부분이 이를 잘 말해준다. 원래 이들은 서로 교감하고 이해할 수 있는 존재들이었지만, 외부의 힘에 의해 명확하게 분리되는 순간 그러한 가능성은 깨어지고 만다. 시위대의 일원인 개는 여전히 말할 수 없는 존재로, 시위 진압을 하는 경찰인 남편은 인간성을 잃어버린 존재로 변하게 되는 것이다. 따라서 경계의 양 편에서 서로 맞닿아있는 이들이 바로 경계인이다.

이 작품에서 가장 특이한 지점은 개가 인간과 같이 행동한다는 점이다. 개는 남편이 먹으려하는 라면을 먹고 남편과 대화를 하는가 하면 그를 달래기도 한다. 그러면서도 작가는 진부할 정도로 소도구와 소품을 강조하고 있으며, 연기와 대사를 일상적인 차원에서 하도록 요구하고 있다.⁶⁵⁾ 그러나 이러한 작가의 당부는 단순한 현실의 사실적 재현과는 다르다. 오히려 이 작품이 공연될 때 매우 일반적인 현실과 같은 느낌을 관객들이 받도록 하기 위한 설정이라고 해야 할 것이다. 결국 이러한 설정은 남편과 개를 대비시키는 방식이며, 남편이 얼마나 일반적인 사람인지를 보여주기 위한 것이다. 곧 경찰과 시위대의 관계인 남편과 개가 단절될 수밖에 없는 상황을 형식적인 측면을 통해서도 보여주고 있는 셈이다.

<오장군의 발톱>은 전쟁의 비인간적인 속성을 통해 어느 쪽도 아닌 경계지대에 놓인 평범한 인간의 모습을 보여주는 작품이다. 시골의 농사꾼인 오장군은 잘못 배달된 소집영장을 받고 입대하게 된다. 순박하게 농사

63) <흰둥이의 방문>, 208면.

64) <흰둥이의 방문>, 207면.

65) <흰둥이의 방문>, 195면 참조.

일을 하며 자신의 몫을 다 하던 오장군은, 군대에서는 문제를 일으키는 병사로 잘 적응하지 못한다. 건강한 농부를 쓸모없는 인간으로 만든 것은, 입영 제도와 전쟁을 행하는 군대이다. 오장군이 잘못 배달된 입영통지서를 받았다는 사실을 알게 된 엄마와 꽃분이는 관료를 찾아서 오장군을 돌려보내줄 것을 요구한다. 그러나 관료는 “군번을 받은 병사를 남대신 입대하였다는 이유로 제대시키는 절차가 명시되어 있지 않⁶⁶⁾”다는 사실을 근거로 최선을 다하겠다고는 말만 반복한다. 오장군은 “너무 어리석고 너무 순진하고 너무 정직하고 너무 겁쟁이⁶⁷⁾”라는 이유만으로 역정보 공작원으로 뽑힌다. 이러한 작전이 가능한 이유는, 전쟁이라는 상황 속에서 실패를 해도 “단 한명의 역정보 공작원을 잃을 뿐이⁶⁸⁾”라는 비인간적인 가치관이 작동하기 때문이다. 나아가서 서쪽나라 사령관은 오장군을 총살하면서도 전장병들에게 그에게 경의를 표하도록 하고⁶⁹⁾, 이어 오장군을 “애국심과 군인정신에 있어서 온 동쪽나라 군인의 으뜸⁷⁰⁾”으로 치하한다. 이는 전쟁의 주체들이 어떻게 평범한 개인을 타자화하는지를 보여주는 동시에, <소식>과 마찬가지로 실상은 타자화된 개인들이 전쟁의 양극단 어디에도 속하지 않음을 보여주는 방식이다. 따라서 전쟁에 휘말린 이들은 극단의 어느 쪽도 아닌 경계지대에 위치한 경계인이라고 하겠다.

<오장군의 발톱>은 이러한 작품의 내용을 잘 전달하기 위해 작품 전체의 느낌을 동화적으로 만들어 내고 있다. 작가가 이미 무대화를 위해 “가장 중요한 것은 동화적 상상력이다. 여기서는 태양이 웃고, 나무가 걸어다니고, 소가 인간을 사랑한다.”⁷¹⁾라고 명시한다. 이는 전쟁의 잔혹성을 대비시키기에 가장 적절한 연극적 분위기라고 할 수 있다.

66) <오장군의 발톱>, 239면.

67) <오장군의 발톱>, 256면.

68) <오장군의 발톱>, 244면.

69) <오장군의 발톱>, 261면 참조.

70) <오장군의 발톱>, 262면.

71) <오장군의 발톱>, 211면.

(오란스러운 까치소리, 종달새소리, 얼굴을 돌리는 태양. 나무가 허리를 굽히며 그들을 가려준다. 클라리넷 주자와 구음자가 나무 가까이 가서 사랑을 반주해 주다가 물러난다. 이윽고 두사람 나온다. 허리를 펴는 나무)⁷²⁾

위의 인용처럼 오장군과 꽃분이가 사랑을 나누는 장면에서 새들과 태양 그리고 나무는 마치 사람들과 같이 행동한다. 오장군과 교감을 나누는 소 먹쇠 또한 이러한 의미에서 동화적인 분위기를 만들어내는 인물이다. 이와 함께 작품의 분위기를 만들어내는 인물들로 클라리넷 주자와 구음자가 설정되어 있는데, 이들은 “말없는 나레이터이며, 요술쟁이이며, 이 연극을 위한 연주자이며, 관객자⁷³⁾”라고 소개되어 있다. 이들은 극의 시작과 끝에서 하나의 분위기를 만들어낼 뿐만 아니라, 장면과 장면이 바뀔 때에는 클라리넷이 자주 등장한다. 이러한 이들의 등장은 관객과 가까운 입장에서 공연에 있어 하나의 반응을 불러일으키기 위한 방식이라고 할 수 있을 것이다.

3. 표현의 자유와 박조열의 경계시대

앞서 살펴본 바와 같이, 기록극 이전의 작품들에는 안과 밖을 나누는 사회의 ‘경계’적 의식이 투영되어 있었으며, 그 경계로 인해 고통 받는 인물들, 특히 이분법의 어느 쪽에서 서지 못하는 사실상의 경계인들이 그려지고 있다. 이렇게 박조열의 작품을 살필 경우, 그의 작품에서 드러나는 특징이 있다. 그것은 바로 주제적인 측면과 형식 실험의 상관성이다. 박조열의 희곡 작품 중 형식적 실험이 강한 작품들의 성공에 대해 연구자들은 “그의 작품이 지닌 알레고리적 특징에서 찾고 있⁷⁴⁾”다. “감시 체제

72) <오장군의 발톱>, 222면.

73) <오장군의 발톱>, 213면.

와 통제 상황으로 인해 그의 텍스트들은 고도의 상징성과 알레고리 수법을 채택⁷⁴⁾해 그가 전하고자 하는 주제를 그려냈기에 성공할 수 있었다는 것이다. 가장 눈에 띄는 대목은 대체로 분단의 현실을 직접적으로 그려내고 있는 작품들에서, 형식적 실험의 특징이 강하게 나타난다는 점이다. <관광지대>, <목이 긴 두 사람의 대화>, <흰둥이의 방문>, <오장군의 발톱> 등은 경계를 만들어내는 핵심적인 요소가 남북한의 분단 현실을 포함한 국가 권력의 문제와 긴밀하게 연관되어 있다. 그에 비해 분단의 현실이 직접적으로 드러나지 않거나, 국가 권력의 문제가 드러나지 않는 작품들은 형식적 실험성이 약화되는 특징을 보인다. 이는 검열 자체가 “소재의 제약뿐만 아니라, 극 형식적인 면에 있어서도 알레고리적 형식이나 소극적 형식을 선호하게 되는 결과를 낳⁷⁵⁾기 때문에 생긴 것이라 하겠다.

이러한 상관성은 ‘표현의 자유’에 관한 문제와 연관된다.

박조열은 “예술을 예술이게 하는 가장 큰 힘은 자유로운 상상력, 동시대의 다른 인간들의 상식이나 통념에서 벗어나려는 생각과 행동⁷⁶⁾에 있다고 밝힌다. 즉, 작가는 ‘표현의 자유’를 누릴 때만 온전히 자신의 능력을 발휘하여 의미 있는 작품을 만들어낼 수 있다는 것이다. 그러나 그에 있어 이러한 표현의 자유에 관한 문제가 쉬운 대상은 아니었다.

<관광지대> (별제-판문점 명도소송)는 그 해(1963)가 저물 무렵의 어느 날 홀연히 발상을 얻어 단숨에 쓴 처녀희곡(보다 정확하게는 처녀 습작희곡)이다. …(중략)… 나의 동의 없이 중등고등학교 연극반에 의하여 초연

74) 김재석, 앞의 글, 490면.

75) 박명진, 1960년대 희곡의 지형도, 『1960년대 희곡연구』, 새미, 2002, 27면.

76) 박명진, 『사전 검열 대상 희곡 텍스트에 나타난 정치성』, 『어문연구』 제118호, 한국어문교육연구회, 2003, 202면.

77) 박조열, 예술성, 문학성 지상 논쟁 : 벗는 연기 미란다 예술이다, 『한국논단』 제63권, 1994, 61면.

되고 말았다. …(중략)… 더욱 언짢은 일은 검찰청 공안부의 지시에 따른 경찰조사를 받은 일이다. ‘국시인 UN을 통한 남북통일정책(당시는 그랬다)을 위반했고, 미군대표에 대한 묘사가 냉소적인 점으로 보아 사상적으로 악질’이라는 것이다.⁷⁸⁾

박조열은 그의 첫 작품부터 창작의 어려움을 겪어야 했다. 그것은 단지 창작에 있어서의 문제가 아니라 작품을 바라보는 사회적인 시선의 문제였다. 더 정확하게 말하면, 작품에 대한 검열의 문제였다. 그는 검열의 문제 때문에 몇 년 후에는 “마지막 부분에 있는 ‘유엔 어찌구’하는 대목을 아예 삭제해 버리⁷⁹⁾기까지 했다. 그러나 이 대목에서 주목할 부분은, 실제 이 작품에 대한 평가가 검열과는 사뭇 다른 양상으로 나타났다는 점이다. 인용에서 박조열의 말처럼 중동고는 1964년 <관광지대>를 가지고 ‘전국 중·고 연극경연대회’에 참가하였다. 당시 수상내역을 살펴보면, 중동고는 최우수상을 받았지만, 중동고 학생 중 개인에게 주어지는 최우수 연기상을 받은 사람은 없다.⁸⁰⁾ 이를 조금 단순하게 생각한다면, 배우들의 연기보다는 전체적으로 연극 자체가 높은 평가를 받았다고 보는 것이 더욱 타당하겠⁸¹⁾다. 이렇듯 연극적 성과를 보인 작품이 공안당국으로부터 시정명령을 받았다는 사실을 미루어본다면, 연극에 대한 검열은 작품성과는 무관한 것이었음을 이해할 수 있다.

박조열은 이러한 경험을 이후에도 계속 겪게 된다. 작가는 <목이 긴 두 사람의 대화>에 대해 금기시되는 통일의 문제를 작품으로 그려내기 위해 형식적 실험성이 강해졌음을 인정하면서, “검열을 의식한 센스의 년

78) 박조열, 꼬리말, 앞의 책, 355면.

79) 박조열, 꼬리말, 앞의 책, 355면.

80) 기 사, 중동고에 최우수상 전국 중·고 연극경연대회, 『동아일보』, 1964.11.3.

81) 단편적으로 <관광지대>가 유일한 ‘창작극’이라는 점도 간과할 수는 없을 것이다. 당시 대회에 참가한 학교가 8개교인데 이중 6개교가 번역극으로, 나머지 1개교가 작가를 밝히지 않은 작품으로 참가하고 있다(기 사, 『중·고교연극경연대회 29일부터』 『드라마·센터』, 『동아일보』, 1964.10.26 참조).

센스화⁸²⁾라고 이야기한다. 이러한 검열과의 충돌은 <오장군의 발톱>을 통해서도 확인할 수 있다. 이 작품은 발표된 이듬해 1975년 자유극장의 52회 공연작으로 준비되고 있었지만, 공연 15일을 남기고 공연불가 판정이 내려져⁸³⁾ 1988년까지 공연을 할 수 없게 되었다.

이에 그치지 않고 박조열은 계속적으로 표현의 자유에 관해 문제제기를 이어가는데, 1986년 연극 각본 7편의 공윤 반려 사건에 대한 논쟁이나 ‘<매춘> 사태’에 대한 논쟁이 대표적이다.⁸⁴⁾ 이는 사실상 “검열을 통해 거세된 주체가 내면화를 거부하고 더욱 치열하게 검열에 맞서게 되는 검열 메커니즘의 또 다른 역설⁸⁵⁾의 한 예라고 할 수 있다. 이처럼 검열과 부딪혔기 때문인지 박조열은, “공권력의 개입을 당연한 것으로 여기는 표현의 자유에 대한 무지현상⁸⁶⁾에 대해 걱정하고 있었다. 공권력의 개입으로부터 벗어나 그가 얻고자 했던 표현의 자유는, 현실 사회에 대한 비판적 인식과 맥을 같이 하고 있었다.

우리는 우리나라가 처한 특수한 사정을 감안해서 규제하고, 규제받고 하는데 익숙해진 나머지 그것을 당연한 것처럼 여길 정도로 길들여져 있는 것이 아닐까. …(중략)… 공륜의 운용은, 원칙적으로 규제를 통한 사회 기강의 정상화보다는 자율적인 자정(自淨) 작용을 통한 정상화에 기대하는 인내를 바탕으로 이루어져야 한다. 사전 검열을 통한 공륜의 원천적인 규제는, 국민에 의한 비평기능도 함께 봉쇄해 버린다는 점이 간과되어서는 안된다. …(중략)… 공륜은 예술행위 속에 담겨져 있는 현실 비판 정신을 최대한 포용해야 한다.⁸⁷⁾

82) 박조열·김재석 대담, 앞의 글, 102면.

83) 기 사, 『오장군의 발톱』 시의에 안맞는다, 『경향신문』, 1975.8.25.

84) 김옥란, 연극, 『한국현대 예술사대계 V』, 시공아트, 2005, 157~160면 참조.

85) 김옥란, 위의 글, 160면.

86) 박조열, 예술성, 문학성, 지식상 논쟁 : 벗는 연기 미란다 예술이다, 『한국논단』 제63권, 1994, 57면.

87) 박조열, 표현의 자유 그 한계 상황과 개선책, 『한국연극』, 1986.5, 12~13면.

박조열은 이미 소위 한국 사회가 직면한 분단이라는 ‘특수한 사정’을 명확하게 인식하고 있었다. 그럼에도 불구하고 그는 공권력을 통한 검열 규제가 아니라 연극 담당자들에 의한 자율적인 자정 작용을 바라고 있었다. 그리고 그것은 박조열에게 있어 예술이 가지는 현실 비판 혹은 현실 극복의 정신을 찾는 길이기도 하다. 단순히 이분법적으로 나뉘는 현실과 인식의 체계를 비판하고 그것을 극복하려는 의지야말로 제3의 공간인 경계지대를 이야기하는 원천이 될 수 있기 때문이다. 그러나 그가 말하는 현실 비판은 분단이라는 현실과 그에 따라 반공 이데올로기가 지배하는 상황 속에서는 쉽게 수용될 수 없는 문제였다. 반공의 이념을 넘어 다른 방식으로 북한을 표현하는 것 자체가, 경계의 이쪽인 남한을 부정하는 것으로 읽히기 쉬웠기 때문이다.⁸⁸⁾ 이처럼 검열의 문제가 박조열에게 있어 창작에 지대한 영향을 미친 것은 사실이지만, 그와 함께 박조열의 남북분단을 바라보는 현실에 대한 입장 또한 영향을 미친 것도 사실이다. 즉, 검열은 “국가 정책이나 이데올로기로부터 조금이라도 어긋나는 작품은 사전에 봉쇄 당하거나 사후에 처벌 받도록 조치하⁸⁹⁾기 때문이다.

이와 관련해 박조열의 이념적 입장에 대해 살펴볼 수 있는 작품이 <가면과 진실>, <조만식은 아직도 살아있는가>로 이어지는 두 기록극이다. <조만식은 아직도 살아있는가>는 <가면과 진실>에 대한 “창작회 극지원위원회에서 희곡이 아니라는 의견과 함께 다른 제재의 새로운 희곡을 쓰라는 중용⁹⁰⁾에 의해 쓰였다. 그는 다른 방식이기는 했지만 여전

88) 이러한 경향은 박조열의 희곡 창작 시기와 유사한 1950~60년대 반공영화를 통해 이해할 수 있다. 당시의 반공영화 중에는 휴머니즘, 오락성 그리고 민족 정서 등을 작품에 드러냈다는 이유로, 검열 당국으로부터 문제가 된 경우도 있었다(이하, 반공주의 감정 기획, ‘반공영화’의 딜레마, 『동방학지』 제195집, 2012 참조). 이를 통해 본다면, 반공주의에 따른 북한이라는 경계 저쪽에 대한 형상화에 있어 얼마나 많은 제약이 존재했는지를 알 수 있다.

89) 박명진, 1970년대 연극 제도과 국가 이데올로기, 『민족문화사연구』 제26집, 민족문화사학회, 2004, 27면.

90) 박조열, 『꼬리말』, 앞의 책, 360면.

히 검열의 문제에 노출되어 있었던 것이다. 박조열은 자신의 기록극에 대해 이야기하면서, “결정적인 결함”⁹¹⁾을 가진 작품으로 설명한다. 그 이유에 대해 작가는 당시 상황에서 통일 방안에 대해 비판하는 것은 현실적으로 불가능하였기 때문에, 적극적으로 양측의 통일 방안을 쟁점화할 수 없었고, 따라서 작품 자체에서 북한쪽이 일방적으로 당하는 형국이 되었다고 설명한다.⁹²⁾ 이는 앞서 살펴본 바와 같이 북한을 그리는 방식에 대한 검열의 문제와 일맥상통하는 부분이기도 하다. 그런데 그의 의식적인 측면 즉, 그의 위치를 조금 더 확인해 볼 필요가 있다.

유민영은 <가면과 진실>에 대해 “이 작품에 나타난 그의 통일관은 대체로 보수성향”⁹³⁾이라는 의견을 제시한다. 물론 그것은 북한에서의 체험이 영향을 미쳤을 것으로 보고 있다. 박조열의 말처럼 통일 방안을 균형 있게 다룰 수 없었기 때문에 나타난 문제가 <가면과 진실>에서 나타났을 수도 있다. 그러나 이러한 그의 입장이 단순해보이지는 않는다.

사회자 두분의 말씀은 북한공산주의자들의 통일 방안을 토론하는 우리들의 공통된 기본입장을 밝히는 것 같습니다. 통일방안에 대한 우리들의 기본입장을 다음과 같은 표현으로 다시 요약할 수 있겠습니다. (서류를 펼치며) 이것은 지난 1970년 8월 15일 광복절 25주년에 행한 박대통령 경축사의 일부분입니다. …(후략)…

이 작품은 부제에서도 밝히고 있듯이 이미 “북의 통일방안에 대한 연극적 브리핑”⁹⁴⁾이다. 따라서 정치적인 입장에서 남북한의 통일 방안을 균형 있게 다룰 수 없었다면, 부제와 같이 북한의 통일방안만을 다루는 방식이

91) 박조열 · 김재석 대담, 앞의 글, 111면.

92) 같은 글, 110~111면.

93) 유민영, 『분단의 지적 정한적 탐구-박조열론』, 『오장군의 발톱』, 연극과인간, 2009, 263면.

94) <가면과 진실>, 307면.

유효했을 것이다. 그러나 박조열은 평화적인 통일이라는 전제를 위와 같이 설명함으로써 그가 가지고 있는 이념적 성향을 의심케 한다. 이는 극의 마지막을 “북의 무력통일 결의를 예감케 하는 각종 슬라이드들이 빨리 교대되며 영사”⁹⁵⁾되는 것으로 마무리하는데 이르러 절정을 이룬다.

이러한 경향은 <조만식은 아직도 살아있는가>에서도 그대로 나타난다. 북한에서 활동하던 민족주의자 조만식을 통해 오늘날의 분단 현실을 상기시키고자 하는 이 작품은, ‘민족’과 대비되는 외세를 소련으로 명확하게 확정한다. 연극 속에서는 역사적으로 김일성 정권이 어떻게 수립되었으며, 그 와중에 우리가 언어야 할 교훈이 무엇인지를 말해준다. 짐짓 조만식은 신탁통치에 관해 의견을 제시하며 “우리 민족에겐 소련 미국도 일본과 크게 다를 바가 없”⁹⁶⁾다고 말한다. 그러나 극의 마지막에 이르러서는 이러한 균형 감각이 깨어지고 만다. 신탁통치에 대한 제의가 미국의 주도로 이루어졌다는 점이 밝혀지는 지점에서 미국을 대표하는 ‘투투만’은 그들의 잘못을 시인한다. 하지만 역사적으로 신탁통치의 문제는 단순하지 않은데, 친일 세력을 규합한 이승만 정권이 권력을 획득하는 과정에서 찬탁과 반탁의 문제가 중심을 이루기 때문이다. 무엇보다 미군정에 의해 복간된 동아일보가 고의적인 왜곡보도를 했다는 점⁹⁷⁾에서 미국은 이로부터 자유로울 수 없다. 그럼에도 이에 대한 미소간의 설전은 조만식에 의해 중지되어 버린다. 오히려 조만식은 극의 마지막에 “우리가 만약 3상회의 결정을 모두 지지했다면 소련은 또 한국을 분단시킬 다른 핑계와 계기를 찾아냈으리라”⁹⁸⁾는 말을 통해, 미국과 소련이 절대 같은 대상일 수 없음을 증명한다.

이러한 박조열의 이념적 입장에 대해 김재석은 “김일성정권의 속성에

95) <가면과 진실>, 351면.

96) <조만식은 아직도 살아있는가>, 293면.

97) 이러한 경향은 소위 반공주의적인 성향을 가졌다고 할 수 있는 작가의 작품에서 나타나는 특징과 유사하다고 하겠다. 이에 대해서는 이승현의 앞의 글(340면)을 참조할 것.

98) <조만식은 아직도 살아있는가>, 305면.

대한 박조열의 부정적 입장이 갑자기 나타난 변화가 아니라⁹⁹⁾고 강조하고 있다. 그것은 그의 작품을 통해 일관되게 나타난 입장이었다는 것이다. 다시 말해, 그는 남북한의 정권을 대비적으로 다루는 과정에서는 언제나 북한을 부정적으로 그려내지만, 북한 주민을 포함한 경계에 의해 고통 받는 사람들의 문제를 바라볼 때는 그의 시선이 달라지는 것이다. 실제로 <관광지대>의 괴공산은 부정적인 인물이지만, 그와 대치되는 남한의 이미지는 없다. 맥카시는 경제적인 욕심을 보이기는 하지만, 괴공산과 같이 바보스럽게 그려지지 않는다. 분단을 그려낸 작품들은 남북한의 직접적인 대항 관계가 아닌 “분단의 상황 속에 놓여 있는 민중”¹⁰⁰⁾을 그려내고 있었던 것이다. 즉, 그는 작품에서 경계가 부딪치는 경계선의 모습이 아닌, 경계지대에 위치한 자신과 같은 경계인들을 이야기하고 있었던 셈이다. 그러나 박조열의 그 경계지대는 온전히 균질한 공간은 아니었다. “통일문제를 제재로 한 작품을 금기시하였던 지난날의 정치상황”¹⁰¹⁾을 알면서도 남북분단에 집착했던 것은, 여전히 그곳에 그의 가족들이 살고 있고 그로 인해 스스로 통일을 원하고 있었기 때문일 것이다. 그러나 그는 “좌경이테올로기와 북한에서 나날이 심해져가는 억압상황 사이에서 갈등을 느끼기 시작”¹⁰²⁾해 한국전쟁 당시 월남했고, 이후 남한에서 군인 신분으로 12년 남짓을 보냈다. 어쩌면 북한은 그에게 통일의 대상이기는 하지만, 이념 대립의 대상은 아니었을 것이다. 따라서 그는 경계인으로 경계지대에 위치했지만, 정확히 그 가운데 서있다고는 할 수 없다.

99) 김재석, 앞의 글, 512면.

100) 같은 글, 504면.

101) 박조열, 『꼬리말』, 앞의 책, 353면.

102) 박조열·김재석 대담, 앞의 글, 89면.

4. 경계인으로서 박조열 글쓰기의 의미와 한계

앞서 살펴보았듯이, 작가 박조열은 표현의 자유를 원하고 있었다. 그에게 표현의 자유가 필요했던 이유는 분단이라는 현실의 문제를 자신의 가치관에 비추어 희곡 작품을 창작하고자 했기 때문일 것이다. 그런데 그에게는 절대적인 문제가 존재하고 있었다. 그것은 바로 남한의 정치적이념이 ‘반공’이었다는 점이다. 이러한 입장에서 보면 남과 북은 명확히 이분법적 인식 하에 놓이게 된다. 남과 대치하고 있는 북은 절대적인 것으로 간주되는 것이다. 그러나 박조열에게 북한은 이와는 조금 다른 존재였다. 김일성 정권에 대한 적개심이 존재했지만, 그 속에 살고 있는 사람들 중에는 분명히 자신의 가족이자 친지들도 포함되어 있었다. 이러한 당대 검열 당국과의 충돌이나 작가적 현실 인식의 반영들이 충돌하면서, 박조열은 남한 사회에서 독특한 경계인으로 자리할 수 있었다.

여기에서 잠시 처녀작 <관공지대>의 첫 부분을 살펴보자.

이것은 1963년 4월 1일, 판문점에 있는 휴전 회의실에서 벌어진 파아스를 스케치한 것이다. 그러나 작자가 구태여 소위 「만우절」을 택한 점으로 봐, 이 파아스는 터무니없는 거짓말일 수도 있다는 것을 짐작하기는 어렵지 않다.¹⁰³⁾

<관광지대>의 시작은 그것이 어디까지나 허무맹랑한 소극에 지나지 않는다는 점을 강조하고 있다. 지시문을 통해서나마 이러한 설정을 했던 이유는, 박조열 스스로가 남북분단 문제를 다룬다는 것이 얼마나 어려운 지에 대해 어렵풋하게나마 이해하고 있었다는 증거라고 하겠다. 실제로 그는 “분단 문제가 그렇게까지 예민한 줄 몰랐”¹⁰⁴⁾었다고 밝히고 있다. 그

103) <관광지대>, 15면.

104) 박조열·김재석 대담, 앞의 글, 98면.

에게 있어 분단의 문제를 다룬다는 것이 어렵다는 인식은 있었다고 해도, 그것이 심각하게 문제가 될지는 몰랐다는 그의 예측은 사실상 단순히 검열의 문제로 이 작품을 쓴 것이 아니라는 점을 상기시켜준다. 다시 말해, 분단 문제를 다루는데 조심성을 가졌었지만, 어느 정도는 용인될 수 있을 것이라고 믿었다고 보는 것이 옳다. 그렇다면, 최소한 <관광지대>의 형식적 실험은 검열에 대한 대응책으로만 구상된 것은 아니라는 결론을 얻을 수 있다.

여기에서 중요한 점이 발견된다. <관광지대>에서 보인 형식적 실험이 검열에 대한 대응책만이 아니었다면, 박조열이 전하고자 했던 내용은 남북한의 분단 문제가 아닌 분단에 의해 고통 받는 사람들에 대한 이야기였다고 이해할 수 있다. 이를 더 확장하면, 앞서 살펴보았던 작품들의 인물들은 이분법적인 가치관들로 경계 지어진 그 어디에도 속하지 못하는(혹은 않는) 존재들이었다. 오히려 그들은 그 경계를 넘나들고자 하거나, 그 경계 양쪽을 이해하거나, 서로 공통점을 가졌다는 점에서 경계지대에 위치한다고 할 수 있다. 박조열은 그의 체험을 통해 그러한 경계지대에 위치한 경계인의 고통을 알고 있었을지도 모른다. 따라서 그의 작품은 관객들의 전적인 공감만을 지향하는 사실주의 양식에 한정될 필요는 없었다.

사실주의 양식은 일상에 대한 관찰을 통해 실증할 수 있는 내용들을 실생활의 언어로 표현하는데, 이 과정에서 잘 짜여진 극의 기본적인 구조를 따른다.¹⁰⁵⁾ 이러한 기본적인 극구조는 “극에 몰입된 관객의 동의를 바탕으로 삼아 극사건을 전개하는”¹⁰⁶⁾ 것으로 이해될 수 있다. 이는 누구에게나 쉽게 이해될 수 있는 방식으로 이야기가 전개되기 때문이기도 하다. 이것이 바로 ‘감정이입’의 문제라고 하겠는데, 감정이입의 측면에서 보면 관객들은 사실주의 양식의 작품이 보여주는 문제에 대해 전적으로

공감하게 되어 작품에서 보여주는 일정한 가치관을 무비판적으로 수용할 가능성이 크다.

이러한 관점에서 볼 때, 계몽성이 강한 사실주의 양식은 반공이라는 이념을 통해 분단의 문제를 이분법적으로 살피던 당시의 상황에서는 다른 양식에 비해 보다 효과적이었을 것이다. 또한 이러한 경향은 사회 질서라는 이름으로 공동체적 동일화를 강요하는 당대 사회적 가치에 있어서도 똑같은 현상을 보였을 것이다. 그러나 박조열은 분단을 포함한 이러한 이분법적 질서 속에서도 스스로 경계인으로 남과 북 혹은 안과 밖의 소통을 위해 경계지대에 위치하고 있었기에, ‘안의 폭력’이나 반공 이념을 기반으로 한 이러한 가치 체계를 전적으로 수용할 수 없었다. 따라서 그로서는 분단 문제를 포함한 이분법적 가치를 넘어 경계지대에서 고통 받는 자신과 같은 경계인들을 그려낼 방법이 필요했다고 하겠다. 그리고 이러한 원인이 그로 하여금 연극의 형식적 실험을 가능하게 했을 것으로 생각된다. 그러나 문제는 여전히 남아있다. 그는 남북분단을 포함한 경계에 관한 문제를 기존의 이분법적인 가치를 통해 살피지 않았기 때문에, 특히 정치적인 문제와 관련된 그의 작품은 검열의 대상이 될 수 밖에 없었을 것이다. 그러나 이 과정에서 그는 검열의 문제에 대해 대항적 입장을 취했다.

박조열의 대항적 입장은 연극 형식의 실험을 통해 확인된다. 그는 <관광지대>를 통해 자신의 남북분단에 대한 현실 인식을 연극으로 담아냈다. 그러나 자신의 예상을 뛰어넘는 정도의 검열을 마주했음에도 불구하고, 그는 계속해서 자신의 현실 인식을 작품에 담아냈다. 때로는 그 연극 형식의 실험이 덜 드러나는 작품을 창작하기도 했지만, <목이 긴 두사람의 대화>에서와 같이 검열을 의식하고 그것에 대항하기 위한 연극의 실험적 성격이 커질수록 그의 글쓰기는 빛을 받았다. 이러한 박조열 글쓰기의 성과는 그 자신이 경계지대에 위치한 경계인으로 존재했기 때문에 이를 수 있는 성과였다고 하겠다.

105) STYAN, J. L., 원재길 옮김, 『근대극의 이론과 실제 1』, 문학과비평사, 1988, 16면 참조.

106) 김재석, 『한국 현대극의 이론』, 연극과인간, 2011, 43면.

그러나 박조열이 검열에 맞서는 대응적 태도를 통해 연극 형식의 실험에 있어 성과를 얻었다는 점에서 작가적 의의만을 부각시킬 수는 없다. 이는 앞서 살펴본 <가면과 진실>과 <조만식은 아직도 살아있는가>를 통해 이해될 것으로 보인다. 그는 분명 당대 다른 작가들과는 다른 방식으로 분단을 포함한 경계의 문제를 보고 있다. 그러나 남북분단의 문제에 있어 그가 명확하게 객관적인가에 대한 고민이 다시 필요하다. 이러한 고민이 재기되어야 하는 이유는 작가 박조열의 글쓰기를 명확하게 해명하기 위해서이다.

박조열은 남북의 분단 문제를 대체로 객관적으로 다룬 작가이며, 표현의 자유에 대해 적극적으로 앞장 선 작가로 이해된다. 그러나 박조열 글쓰기의 이러한 특징은 그의 기록극을 통해 다시 재고될 필요가 있다. 사실 박조열의 글쓰기가 균형적이고 편견 없는 것처럼 보이는 이유는, 단순히 남북을 둘 다 객관적으로 보고 있기 때문이 아니라, 경계지대 위에 놓인 경계인들을 그려냈기 때문이다. 이와 관련해서 기록극이 실패했던 이유를 유추해 볼 수 있을 것이다. 기록극에 이르러 박조열은 남북한의 정치적 문제를 처음으로 표면화하여 대응시켰고 이 과정에서 작가는 나름대로 자신이 바라보는 진실을 이야기하고자 했을 것이다. 그러나 그러한 과정에서 기록극은 오히려 남북분단을 이분법적인 입장에서 이해하는 구도로 회귀하게 되었던 것이다. 따라서 그의 기록극은 형식적인 특징을 제외하면 당대 다른 작가들의 분단 이야기와 큰 변별점을 찾기 어려워지게 된다.

박조열의 경계인으로서의 위치가 그의 글쓰기의 원동력이자 나침반이었다는 점은 두 말할 필요가 없었다. 기록극에 이르러 그의 정치적 이념이 통치 이데올로기와 결합되는 모습을 보이면서 한계를 보이기는 했지만, 작가적인 의미가 큰 사람임에도 틀림없다. 자칫 기록극을 통해 나타난 한계가 박조열의 경계인적 위치 자체를 부정하는 것으로 보일지도 모른다. 그러나 중요한 것은 그가 기록극 이후로 창작 활동을 이어나가지

않았다는 점이며, 표현의 자유를 위해서는 검열 문제에 있어 지속적으로 발언했다는 점이다. 그 이유를 명확히 할 수는 없겠지만, 창작을 그만두었다는 것은 스스로 기록극과 같은 작품에 대해 주의하고 있었다는 것을 암시한다고 할 수 있을 것이다. 또한 그가 표현의 자유에 대해 지속적으로 발언할 수 있었던 이유도, 자신의 위치를 통치 이데올로기에 두고자 했던 것은 아니기 때문에 가능했다고 하겠다.

해방과 한국전쟁을 거치는 과정 속에서, 이념적인 인식을 바탕으로 분단을 포함한 다양한 정치사회적 가치들은 경계의 문제로 나타나고 있었다. 그러나 박조열은 이러한 일반적이고 보편적인 가치관 이면에 있는 경계의 실체와 경계인의 문제를 관객들로 하여금 마주할 수 있도록 했으며, 그 과정 속에서 예술의 본래적 특성인 표현의 자유에 대한 인식을 바탕으로 검열에 대한 문제를 함께 제기했다. 이러한 일련의 과정을 통해 볼 때, 어느 정도 한계가 있다고 해도 박조열의 글쓰기가 가지는 의미는 우리 희곡사 및 연극사에 대단한 의미를 가진다고 하겠다.

참고문헌

1. 기본 자료

박조열, 『오장군의 발톱』, 학고방, 1991.

_____, 『박조열 단막극집 흰둥이의 방문』, 연극과 인간, 2009.

_____, 『박조열 장막극집 오장군의 발톱』, 연극과 인간, 2009.

박조열 · 김재석 대담, 강진우 정리, 『회향 정념의 발현 - 극작가 박조열』, 『민족극과 예술운동』, 민족극연구회, 1996.

『경향신문』, 『동아일보』, 『한국연극』

2. 단행본

김재석, 『한국 현대극의 이론』, 연극과인가, 2011.

송두율, 『경계인의 사색』, 한겨레신문사, 2002.

한국예술종합학교 한국예술연구소, 『한국현대 예술사대계V』, 시공아트, 2005.
 조르조 아감벤, 박진우 옮김, 『호모 사케르』, 새물결, 2008.
 호미 바바, 나병철 옮김, 『문화의 위치』, 소명출판, 2002.
 STYAN, J. L., 원재길 옮김, 『근대극의 이론과 실제 1』, 문학과비평사, 1988.

3. 논문

김미도, 「박조열 희곡의 알레고리적 특성 연구」, 『한국연극학』 제13호, 한국연극학회, 1999.
 김상열, 「박조열 희곡에 나타난 공간적 대립의 성격에 관한 연구」, 『반교어문연구』 제7집, 반교어문학회, 1996.
 김재석, 「박조열의 기록극 연구」, 『어문론총』 제45호, 한국문학언어학회, 2006.
 나병철, 「한국문학과 탈식민」, 『상허학보』 제14집, 상허학회, 2005.
 박명진, 「1960년대 희곡의 지형도」, 『1960년대 희곡연구』, 새미, 2002.
 _____, 「1970년대 연극 제도 와 국가 이데올로기」, 『민족문학사연구』 제26집, 민족문학사학회, 2004.
 _____, 「사전 검열 대상 희곡 텍스트에 나타난 정치성」, 『어문연구』 제118호, 한국어문교육연구회, 2003.
 오혜령, 「박조열 희곡 읽기」, 『우암어문논집』 제8호, 우암어문학회, 1997.
 유민영, 「분단의 지적 정한적 탐구-박조열론」, 『오장군의 발톱』, 연극과인간, 2009.
 이미원, 「박조열 작품론 : 양식적 실험과 통일에의 집념」, 『한국연극학』 제5호, 한국연극학회, 1993.
 이승현, 「1950년대 이용찬의 작가 의식과 형식 실험 연구」, 『어문학』 제121집, 한국어문학회, 2013.
 이은하, 「박조열 희곡의 ‘동물’과 생태적 감수성」, 『현대문학이론학회』 제55권, 현대문학이론학회, 2013.
 이하나, 「반공주의 감성 기획, ‘반공영화’의 딜레마」, 『동방학지』 제195집, 연세대학교 국학연구원, 2012.
 조보라미, 「분단희곡에 있어서 ‘경계인’의 위상과 의미」, 『한국극예술연구』 제32집, 한국극예술학회, 2010.

Abstract

The Writings As The Boundary Man, Writer Park Jo-yeol

Lee, Seung-hyun

Park Jo-yeol wrote only about 10 dramas, and they are read as works for the division of Korea into South and North. However, all of his dramas can not be read in this way, so this paper is tried to analyze his dramas with issues of the boundary. The boundary is not just a line, it has a kind of a space, the boundary area which is similar with ‘The Third Space’ that Homi Bhabha explained. The boundary area did not have a kind of distinction and the space which people can solve problems of dichotomous thinking.

After this manner, dramas of Park Jo-yeol can be read that they express Boundary people who be in boundary area. They meet problems of dichotomous thinking —the division of Korea in 1960’s-1970’s, a premodern way of thinking, the war, the national violence, and so on—, but they can not be any side because they are just victims of the power who make the boundary. When Park Jo-yeol wrote about Korean politics, he had to try to pass censorship. At that time his dramas’ formal experiment are remarkable, and he insisted the freedom of expression due to censorship.

On the other hand, he displayed his anticommunist with documentary theatres because he showed the ideological conflict of the South and North Korea, not the boundary men. Maybe this point is his limitation. In spite of it, his writings as the boundary man is significant, since he is located in the boundary area, a special position, as boundary man unlike any other writer in South Korea.

Key words : Park Jo-yeol, boundary, boundary man, boundary area, the division of Korea, censorship,
Documentary theatre, freedom of expression

접수일: 2014년 10월 31일

심사기간: 2014년 11월 8일~12월 6일

게재결정: 2014년 12월 8일