

냉전기 한국 부조리극의 검열 패러디*

— 1975년 공연 금지된 연극을 중심으로

李承姬**

- | | |
|--------------------------------|--------------------------|
| I. 부조리극의 현대성 | III. 반/검열의 기술, <달리는 바보들> |
| II. 자기검열의 리얼리티 쇼, <어느 조각가와 탐정> | IV. 검열 패러디의 정치적 우화 |

• 국문초록

부조리극은 좀처럼 사회적 흔적을 드러내지 않아 형이상학적인 관심사로 표면화되지만, 그 뿌리는 지극히 정치적인 데 있다. 부조리극의 세계사적 추이는 부조리극이 냉전과 필연적 관계에 있으며 그 스펙트럼이 꽤 넓다는 것을 보여준다. 4·19혁명의 시간과 겹쳐 새로운 세대가 본격적으로 소개하기 시작한 한국의 부조리극도 보편성의 환상을 거둬내면 더 많은 것을 발견할 수 있다. 특히 검열체제는 충분히 강조될 필요가 있다. 냉전적 질서를 권력의 토대로 삼아 재구축된 검열체제에서, 비로소 부조리극의 ‘필요’는 발견된다. 부조리극이 확실성의 세계에 불신을 표명하는 것이라면, 그것은 권력이 주도한 지배 이데올로기 또는 산업화·근대화(발전주의) 담론에 대한 불신과 거부를 표명하는 것이기 때문이다. 비록 이 과정에 게재되었을 정치성은 표백되고 추상성은 종종 현대성으로 환원되어 그 사회성·역사성이 휘발되기도 하지만, 이것이 한국 부조리극의 전부는 아니다. 검열로 인해 아예 관객에게 공개되지 못한 경우가 있다. 1975년 공연이 불허된 <어느 조각가와 탐정>과 <달리는 바보들>이 그런 사례다.

* 이 논문은 2020년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2020S1A5B5A16083508).

** 성균관대학교 동아시아학술원 연구교수

이 연극들은 검열을 사실적으로 묘사한 게 아니라 검열의 현실성을 패러디한다. 의식적인 꾸밈이 없이 부조리한 방식으로 삶의 감각이 전달되고, ‘검열의 눈’에 갇힌 폐소 공포증이나 가스라이팅에서 오는 무력감은 검열의 메커니즘을 단번에 이해하도록 한다. 부조리극의 검열 패러디는 검열의 압력을 높이던 시절에 관한 정치적 우화로서 새롭게 연극사에 등재해야 할 자산이다.

주제어 : 부조리극, 검열, 냉전, 패러디, 1970년대, 어느 조각가와 탐정, 달리는 바보들

I. 부조리극의 현대성

1970년대, 한국연극의 탈사실주의가 완전한 시대다. 사실주의 이전의 古典은 물론 부조리극·서사극·알레고리·잔혹극·무언극 등 그야말로 다양한 종류의 연극이 무대에 오른다. 느닷없는 현상은 아니다. 한국전쟁을 전후로 연극계는 여성국극이나 영화와는 경쟁할 수 없을 만큼 규모가 작아진 상태였고 얼마 지나지 않아 라디오·TV 드라마까지 차례로 시장에 가세한 형국이니, 이 과정에서 자체적으로 혁신하지 않을 수 없었을 것이다. 분단과 전쟁이 그 역사적 계기라면, 그 실질적 변곡점은 1960년을 전후로 한 시기, 새로운 세대의 등장이다. 기어이 재래의 사실주의를 밀어 내기 시작한 이들은 “대학의 학력 자본과 서구의 문화 자본을 기반으로 학문과 문화를 연계”¹⁾하여 한국연극의 ‘현대극’으로의 전환을 꾀한 것이다.

그 선봉에 선 것이 反演劇 또는 부조리극이다. 1960년대에 들어서자마자 이근삼의 〈원고지〉가 무대에 올랐고,²⁾ 부조리극 등 현대의 전위연극이 소개되었으며,³⁾ 반연극의 기치로서 이오네스코의 〈수업〉이 국내 초연되었다.⁴⁾ 동인제 극단의 창단 공연작이 거의 부조리극인 것도 그런 추세를 반영한다.⁵⁾ 1970년대에 접어들면, 이전과 비교할 수 없을 정도로 다양한 번역극 공연이 늘어나는 가운데 부조리극에 관한 관심은 더 높아진다.⁶⁾ 번역극 호황이 곧 창작극 빈곤으로 이해되곤 하지만, 이는 양적인 비교에

-
- 1) 박미란, 「1960년대 한국연극의 소통방식과 현대극으로의 전환」, 서울대 박사학위논문, 2019, 16면.
 - 2) 1960년 1월 12~14일간 원각사에서, 재일교포구호학생위원회 주최, ‘신무대 실험극회’ 주관, 김재형 연출로 〈원고지〉가 초연되었다. 「신무대 실험극회 공연」, 『조선일보』, 1960.1.9.
 - 3) 이진아, 「1950~60년대 잡지의 해외연극론 수용」, 『한국연극학』 72, 한국연극학회, 2019. 여기에 제시된 목록을 일별하면 부조리극 이론·작가 소개는 1960년대 초반, 그것도 『사상계』에 집중되어 있다.
 - 4) 1960년 11월 27일, 〈수업〉이 극단 ‘실험극장’의 창립공연으로 동국대 소극장에서 허규 연출로 초연되었다. 극단 측은 이날 ‘반연극을 이해하기 위한 집회’라는 제하의 강연회를 열었다. 연사와 주제는 다음과 같다. 여석기의 「전통적 연극의 본질」, 김정옥의 「불란서에 있어서의 반연극 운동 현황」. 이상은 「연표」, 실험극장10년지 편찬위원회 편, 『실험극장 십년지』, 극단 실험극장, 1970, 117면.
 - 5) 김미혜, 「부조리극 탄생 배경과 연극사적 의의」(역자 서문), 마틴 에슬린 저, 김미혜 역, 『부조리극』(독일어본, 1985 증보판), 한길사, 2005, 20면.
 - 6) 프랑스 연극의 경우, 1960년대는 32편이던 번역극이 1970년대에는 132편으로 증가하며 그중 몰리에르 연극을 제외하면 베케트·이오네스코 등의 부조리극에 관한 관심이 가장 높았다. 신현숙, 「제4장 프랑스 연극」, 신현숙 외, 『한국에서의 서양 연극』, 도서출판 소화, 1999, 280~283면 참조.

서만 맞는 말이다. 부조리극의 연극사적 위상은 의심할 여지 없어 보인다. 1970년대 초까지가 번역극 상연 단계라면 그 이후로는 나름의 자생적 문법을 보여주는 창작극 상연 단계로서,⁷⁾ 부조리극은 새로운 세대의 레퍼토리가 되어 한국연극의 탈사실주의를 촉진하고,⁸⁾ 극작과 연출 면에서도 주목할 만한 성과를 보여준다.⁹⁾

그렇긴 해도 이 시대의 부조리극을 묘사하기는 쉽지 않다. 그것의 추이는 뚜렷해 보이지만, 그에 관한 구체적 논의는 정제된 편이다. 이근삼의 연극이 <원고지>로 시대의 전환을 알렸어도 부조리극과의 관계는 모호하게 처리되고, 박조열·오테석·이현화 또는 오테영의 연극도 작가론적 관심사에서 그 일부가 부조리적인 것으로 이해되는 정도다. 부조리적인 경향성이 군사독재 시대와 무관하지 않다고 보지만, 그 집합적 현상은 대체로 작가의 영역 안에서 해소된다. 부조리극이 작가의 연극이기는 하지만, 이런 이유 때문만은 아니다. 한국 부조리극을 독립적으로 다룰 만한 ‘현상’이라고 여기지 않기 때문이다. 이는 부조리극을 이미 완성된 보편성의 양식으로 상정하는 인식과 관계가 있다.

1970년대 실험연극을 살핀 백로라에 의하면 식민지시기 이래로 새로운 연극 양식의 수용은 온전치 못했다. 1960년대 서사극과 부조리극 그리고 1970년대 미국 아방가르드 연극도 마찬가지다. 이런 결과는 그것들을 주체적으로 수용할 만한 환경적·의식적·미적 토대를 갖추지 못한 까닭이다.¹⁰⁾ 이 익숙한 移植 프레임에서 보자면, 일정한 시간적 낙차와 공간적 거리가 있는 문화 횡단의 결과는 언제나 해당 양식의

한편 홍창수는 번역극 호황의 요인으로 극단의 증가, 극단 전용 소극장 개관, 연극 전문지 발간 및 외국연극의 소개와 번역, 假需要的 문화 욕구의 증대, 작품성·상업성을 기대하는 극단의 안전주의 그리고 사전검열 등을 꼽는다. 홍창수, 「1970년대 번역희곡과 번역극의 수용 양상 연구」, 『한국극예술연구』 20, 한국극예술학회, 2004, 84~91면.

7) 임준서, 『반연극의 계보와 미학』, 살림출판사, 2004, 12~19면.

8) 신현숙, 앞의 논문, 앞의 책, 256면; 백로라, 「1960년대 연극운동론」, 『한국극예술연구』 12, 한국극예술학회, 2000, 247면; 홍창수, 앞의 논문, 73면; 오세곤, 「이오네스코의 부조리극과 그 한국 공연사」, 『프랑스문화연구』 18, 한국프랑스문화학회, 2009.

9) 작가 연구는 박조열·오테석·이현화에 집중된 감이 있지만 비교적 꽤 축적된 편이다. 반면, 연출 분야는 그렇지 못하다. 부조리극, 아방가르드와 관련한 연출은 다음을 참조할 수 있다. 김숙현, 『드라마센티의 연출가들』, 현대미학사, 2005; 김숙현, 『안민수 연출미학』, 현대미학사, 2007; 백로라, 「1970년대 한국 실험연극의 담론-초기 미국 아방가르드 형식미학의 수용을 중심으로」, 『한국극예술연구』 30, 한국극예술학회, 2009.

10) 백로라, 앞의 2009 논문, 367~373면.

몰이해나 불완전한 수용 또는 결핍일 수밖에 없다. 예외는 없다. 그러나 문화에서 ‘온전한’ 수용이란 애초에 성립하지 않는다. 양식은 늘 구체적 조건에서 구성되며 여타의 양식과 내적 연관성을 지닌다. 부조리극도 그런 과정에서 탄생한 것이다. 마틴 에슬린(Martin Esslin)이 태고의 반문학적 전통에서부터 동시대 아방가르드와 대중예술에 이르기까지 부조리극에 깃든 정신과 표현방식의 역사를 추적할 필요가 있었던 것처럼,¹¹⁾ 한국에서 짝튼 반연극도 그 나름의 구체적인 맥락에서 구성된 양식으로 이해할 필요가 있다. 이는 곧 부조리극의 현존을 당대와의 관계에서 추상화하지 않는다는 것을 의미한다.

포괄적 의미에서 “인간존재의 부조리성에 부딪힌 형이상학적 불안감”¹²⁾이 주제를 이루고 이를 관통하는 유일한 극적 진실이 “논리, 질서 및 확실성의 결여”¹³⁾라고 한다면, 부조리극에 걸맞은 이해가 아니라고는 할 수 없다. 그러나 이로써 충분치 않다. 부조리극은 좀처럼 사회적 흔적을 드러내지 않아 형이상학적인 관심사로 표면화되지만, 그 뿌리는 지극히 현실적이고 정치적인 데 있다. 영향관계 없는 유사성의 동시다발적인 양상이 여러 작가에게서 나타났을 때, 이에 관해 대부분은 제2차 세계대전을 전후로 시작된 시대정신의 예술적 결과로 해석하지만, 실상 그 출현과 추이의 배경에는 ‘냉전’이 있다. J. L. 스타이언(Styan)은 〈고도를 기다리며〉(1952)에서 〈왕의 죽음〉(1962)에 이르는 ‘부조리극의 열정적인 시대’에 바로 동서 간 초긴장의 냉전이 흐르고 있었음에 주목하고,¹⁴⁾ 마틴 에슬린은 부조리극이 1968년 학생운동이 분수령이 되어 1970년대 초에 완결되었다고 회고한다.¹⁵⁾ 더 자세한 기술은 없지만, 그 같은 주목은 부조리극의 출현과 정점 또는 연극사에서의 현대성이 냉전과 필연적 관계임을 시사한다.

그렇다면 한국에서 ‘부조리극의 열정적인 시대’는 언제일까. 아니, 그런 시대가 있거나 한 것일까. 엄밀히 말해서 부조리극에 관해 충분한 검토가 없었으니 그에 관한 의견표명도 어려울 수밖에 없다. 다만, 냉전은 시작도 종식도 하나가 아닐뿐더

11) 마틴 에슬린 저, 김미혜 역, 『부조리극의 전통』, 『부조리극』(독일어본, 1985 증보판), 한길사, 2005, 353~434면.

12) 마틴 에슬린, 「개관: 부조리극의 본질」, 위의 책, 37면.

13) 오스카 G. 브로케트 저, 김윤철 역, 『연극개론』(1978), 한신문화사, 1997, 516면.

14) J. L. 스타이언 저, 원재길 역, 『상징주의와 초현실주의 부조리 연극』(1981), 예하, 1992, 147면.

15) 마틴 에슬린, 「회고와 전망」, 앞의 책, 469~470면.

러¹⁶⁾ 심지어 한국에서는 지금까지 계속되고 있으니, 부조리극의 시간도 서유럽의 것과 다르게 흘러갈 수밖에 없지만, 한국에서 1960~70년대가 가장 주목할 만한 시기인 것은 분명하다.

부조리극은 4·19혁명의 시간과 겹쳐 새로운 세대에 의해 본격적으로 소개되기 시작한다. 재래 연극의 부정을 통한 성찰적인 반연극은, 마침 신진 연극인 집단에 더할 나위 없는 실천적 근거이자 세계사적 동시성·현대성 성취의 명분이 될 수 있었다. 즉 부조리극은 환멸이나 허무주의적인 반응보다는 혁신과 성찰의 양식으로 각인된 셈이다. 물론 이런 성격이 유지되었을지 의문이지만, 부조리극의 영향력은 계속해서 확대된다. 신현숙은 1970년대의 부조리극 선풍이 ‘성숙기를 거치지 못한 산업사회의 불안과 상실감’과 관계가 있고, 유신체제 말기 아라발 연극의 집중적인 공연도 ‘정치적·사회적 공포 분위기와 이로 인한 정신적 불안’을 반영한다고 지적한다.¹⁷⁾ 홍창수 역시 1960년대와 달리 다채로움을 보여주는 부조리극에 주목하면서 그 주제들이 ‘산업화와 독재의 진통’ 속에 있는 한국 사회문제와 상통한다고 말한다.¹⁸⁾ 이 연구들은 번역극 공연의 추세가 결국 산업화 및 군사독재와 관계있음을 환기하면서 부조리극을 특정한 국면에 접속시킨다. 다만, 이는 어디까지나 번역 부조리극에 한정된, 일정한 문화적 경향을 설명해줄 뿐이다.

부조리극의 소개와 번역을 넘어서, 창작에서의 반향에는 또 다른 설명이 필요하다. 그것은 외래 부조리극의 ‘모방’이 아니라 부조리극의 ‘필요’에 관한 것이며, 이는 비정치적으로 보이는 양식이 지극히 정치적으로 수용될 수 있음을 타진하는 것이다.

사실, 부조리극 스펙트럼은 비교적 넓은 편이다. 우리에게 널리 알려진 특정 작가와 작품이 일정한 경향성을 나타낼 수 있어도 부조리극을 대표할 수는 없다. 마틴 에슬린은 부조리극 작가를 본류와 ‘아류’ 및 ‘전향’ 작가로 분류한다. 영어본(1961)에서는 베케트·아다모프·이오네스코·주네·핀터를 부조리극의 중심으로 두고, 그 외를 ‘아류’ 및 ‘전향’ 작가로 분류하는데, 독일어본(1964)에서는 핀터를 아류 작가로 옮기고 영어본에서 아류 작가로 분류된 므로제크·루제비치·하벨 등 동구권 작가들을

16) 냉전의 기원과 종식에 대한 시공간의 복수개념은 권현익에 의해 강조된 바 있다. 권현익 저, 이한중 역, 『또 하나의 냉전: 인류학으로 본 냉전의 역사』, 민음사, 2013.

17) 신현숙, 앞의 논문, 1970년대 부조리극의 인기에 관해서는 288면, 아라발 공포연극에 관해서는 282·299~300면 참조.

18) 홍창수, 앞의 논문, 73면.

제외한다.¹⁹⁾ 이런 분류는 그만큼 부조리극을 정형화된 양식으로 이론화하기 쉽지 않음을 드러낸다. 베케트와 주네의 거리도 멀고 본류와 아류의 거리도 상당하다.

게다가 국내에 번역된 『부조리극』은 1985년 증보된 독일어본으로서－「회고와 전망」에서 소략하게나마 언급되긴 하지만－동구권 부조리극을 다루지 않는다. 이 점은 대단히 중요한데, 우리에게 익숙지 않은 부조리극의 다른 측면이 걸러졌기 때문이다. 마틴 에슬린은 부조리극의 이중 목표를 말한다. 하나는 “실질적 현실을 자각하지 못하는 삶의 그로테스크한 우스꽝스러움을 풍자의 수단으로 탄핵”하는 것이고, 다른 하나는 “종교적 믿음의 상실이 인간에게서 어떤 확신도 빼앗아 가버린 세계 속에 사는 인간존재의 부조리함”을 드러내는 것이다.²⁰⁾ 양자가 불가분의 관계에 있지만, 동구권 부조리극은 후자보다는 전자에 더 가까운 듯하다. 1961년의 영어본에서 동구권 작가를 다루고, 1964년의 독일어본에서 이들을 뺐을 때만 하더라도 마틴 에슬린은 부조리극의 후일을 알지 못했다. 『부조리극』 1985년 증보판에 덧붙인 「회고와 전망」에서 그는 1960년 이후 동유럽 국가들에서 부조리극 관습이 정치적 내용 전달을 위한 이상적인 표현 수단이 되었다는 것에 가장 놀랐다고 쓰고 있다. “정치적 검열이 엄격하여 사회 상황에 대한 공개적이고 비판적인 토론이 불가능한 나라들에서”, 즉 “검열의 눈” 아래에서는 부조리극의 관습이 ‘이상적인 수단’이 되고, 그것은 종종 우화적인 메타포, 동화적인 톤, 인물의 그로테스크한 생소화로 드러난다는 것이다.²¹⁾ 마틴 에슬린이 『부조리극』에서 아주 가끔 검열을 언급하지만 대부분 내용에 관한 에피소드에 머물렀던 반면, 후일 동유럽의 상황을 회고할 때 검열은 부조리극의 근본 조건으로 지목된다. 바츨라프 하벨은 동구권 국가의 검열체제와 부조리극의 접점에 있는 대표적인 사례일 것이다.²²⁾

19) 신현숙, 앞의 논문, 14면.

20) 마틴 에슬린, 「부조리극의 의미」, 앞의 책, 437~438면.

21) 마틴 에슬린, 「회고와 전망」, 앞의 책, 478~479면.

22) 앤 캐서린 샤피로는 냉전 후반기(1964~1989) 동유럽의 반체제 연극을 다룬 연구에서, 체코슬로바키아와 하벨의 연극에 한 장을 할애하여 하벨이 현존하는 부조리를 논평하기 위해 이를 반복적으로 사용한 맥락을 논의한다. 이 논문은 여러모로 반가웠는데, 냉전 문화연구에서 ‘검열체제하 동구권의 반체제 연극’이라는 모든 면에서 비주류 대상을 다룬 매우 드문 경우이기 때문이다. Ann Katherine Shapiro, “In Defiance of Censorship: An Exploration of Dissident Theatre in Cold War Poland, Czechoslovakia, and The German Democratic Republic”(PhD thesis), University of Birmingham, 2016.

냉전의 시대, 전체주의적인 국가의 검열체제는 다른 아닌 1970년대 한국의 상황이기도 하다. 한국 부조리극과 동유럽 부조리극 사이에 어떤 유사성이 발견된다면, 이는 바로 그러한 정치적 환경 때문일 것이다. 검열 수위가 높아짐에 따라 언표된 것 이외를 상상하게 하는 언어 환경은 은유와 상징을 양산하는 법이다. 검열로 공개될 수 없는 주제를 위해서라면 더 많은 것이 추가될 수 있다. 그런 점에서 검열체제 아래에서 부조리극이 생성하는 이미지·감각·세계는 그 자체가 하나의 우화이기도 하다. 무언가를 전달하기 위해 빗대는 것이되, 비이성적이고 비논리적인 假裝을 통해 특정한 인식을 도모하려는 고도의 지적인 연극이다. 때로는 유추할 수 있으나 때로는 도저히 알기 힘든 불확실성의 세계도 있다. 부조리적인 특성은 그런 언어 환경과 부재의 현존을 환기하는 주요한 증거인 셈이다.

검열체제는 한국 부조리극을 되돌아볼 때 충분히 강조될 필요가 있다. 냉전적 질서를 권력의 토대로 삼아 재구축된 검열체제에서,²³⁾ 비로소 부조리극의 ‘필요’는 발견된다. 박정희 정부의 근대화 추진이 계속해서 발전주의를 선전함으로써 경제적 진보의 낙관성을 퍼뜨릴 때, 부조리극은 필경 그 반대편에서 일정한 의미의 생산과 교환을 기대했을 것이기 때문이다. 형이상학적이고 추상적이며 모호한 인상이지만, 부조리극의 의미화 실천을 그저 ‘현대성’이란 상투어로 대체하지 않는다면, 이 현대성이 실로 매우 현실적이고 정치적이란 것을 발견할 수 있다. 비록 ‘글’에서보다 극작의 ‘의도’와 공연의 ‘수행성’에서 더 많은 암시를 주기는 하지만, 부조리극의 현대성은 권위주의 정부의 예술통제로 구성된 경험의 산물로 이해할 필요가 있다.

여기에는 公認된 공연뿐만 아니라, 금지된 연극 또는 제도적 절차를 거부한 공연까지 포함된다. 지금까지의 연구는 주로 전자에 제한되었지만, 후자 특히 거의 공개된 적이 없어 연극사에서 배제된 상상력까지 논의 대상으로 삼아야 한다. 각본 사전심의 신청은 곧 극작과 제작을 통해 관중에게 공개되기를 희망한 실천인바, 연극사는 이를 가시화하여 설명해야 할 책임이 있다.²⁴⁾ 이 탐사는 공인된 텍스트와는 다른 결의

23) 이승희, 「「공연법」의 성립-식민지 유산과 냉전의 동학」, 『한국극예술연구』 73, 한국극예술학회, 2021; 이승희, 「제3공화국의 「공연법」과 연극 검열」, 『한국극예술연구』 75, 한국극예술학회, 2022; 이봉범, 「유신체제와 검열, 검열체제 재편성의 동력과 민간자율기구의 존재방식」, 『한국학연구』 64, 인하대 한국학연구소, 2022.

24) 박명진은 일찍이 “공권력과 길항하며 생산해낸 창작 의도”까지 연극사에 포함할 것을 주장한 바 있다. “검열제도가 상정하고 있는 지배 이데올로기에 동화되지 않는 작가의식을 제기했다는

부조리극을 드러내 보일 것이기 때문이다. 검열의 사유, 즉 정치적 암시를 읽어낸 검열 당국의 행정적 조치에서 거꾸로 텍스트의 정치성을 발견할 수 있을 것이다.

이 맥락에서 이 연구는 각본 사전심의를 통과되지 못한 부조리극 두 편을 살피고자 한다. 유신 시대, 그것도 일련의 긴급조치가 발동되고 각본심의 반려 건수가 급증하던 1975년, 한국예술문화윤리위원회(이하 ‘예륜’)로부터 반려 처분된 〈어느 조각가와 탐정〉과 〈달리는 바보들〉이 그것이다. 아이러니하게도 긴급조치가 발동되기 시작한 1974년부터 심의 건수, 즉 공연 제작이 늘어나기 시작하여 전년도 대비 거의 3배에 육박하는 306편, 그리고 1975년은 2배를 상회하는 768편에 이른다. 그중 ‘수정’이 176편, ‘반려’가 23편으로 이 역시 각본심사가 재개된 1963년 이래 가장 많은 건수에 해당한다.²⁵⁾ 심의 대본을 참조해 확인한 반려 건수는 총 15편 정도이며, 그중 창작극이 10편이다.²⁶⁾ 이 가운데 부조리적 특성을 보이면서 1970년대에 창작된 것이 바로 그 두 편이다.

〈어느 조각가와 탐정〉 및 〈달리는 바보들〉은 부조리극으로 검토된 적이 없으나 ‘검열에서 살아남은 부조리극’이 보여줄 수 없는 또 다른 세계를 그린다. 공교로운 것은 연극의 중심인물이 모두 ‘조각가’이고 이들이 겪는 부조리한 경험이 ‘검열’(또는 ‘감시’)에 연루된 것임을 상상케 한다는 점이다. 이 새로운 시도는 사실주의로는 묘사할 수 없는 세계의 인식을 목표로 한다. 난센스이거나 상투적이고 모호하거나 중층적인 기호들로 엮이어 의미는 계속해서 미끄러지지만, 검열의 메커니즘을 부조리하고 섬뜩하게 모방하면서 그 경계를 넘어선다. 부조리하게 표현된 이 패러디는 정치적 우화이자 블랙코미디다. 이 금지된 부조리극을 살피는 것은 비가시화된 실재를 복원하는 일인 동시에 반검열의 가능성을 타진하는 일이 될 것이다.

행위 자체가 문학사적, 희곡사적 ‘운동’에 속하는 것”이기 때문이다. 박명진, 「사전검열 대상 희곡 텍스트에 나타난 정치성」, 『어문연구』 31(2), 한국어문교육연구회, 2003년 여름, 218~219면.

25) 이상의 통계 수치는 이종화, 「공연윤리위원회가 걸어온 길」, 『공연윤리』, 공연윤리위원회, 1997.9, 20면. 한편, 아르크예술기록원에 소장된 1975년 심의 대본 마지막 접수번호는 제796호(12.27)이지만, 심의 일정이 다음 해로 이월된 것은 공식 기록에서 제외된 것으로 보인다.

26) 심의 대본상에 수기로 작성된 심의 결과가 있는 경우다. ‘반려’가 표시되었어도 공연된 것, 공연 여부가 불확실한 것을 제외하면 15편이다. 접수일자 순으로 제시하면 다음과 같다. 〈마술사〉〈어느 조각가와 탐정〉〈수사관〉〈국물 있사옵니다〉〈달리는 바보들〉〈용사들의 무덤〉〈오장군의 발톱〉〈인간적인 진실로 인간적인〉〈반려〉〈환도와 리스〉〈증인〉〈최후의 유혹〉〈오며 가며〉〈홍도야 우지마라〉〈스닉키 핏치의 부활〉.

Ⅱ. 자기검열의 리얼리티 쇼, 〈어느 조각가와 탐정〉

1975년 『조선일보』 신춘문에 희곡 부문 심사위원 오화섭·차범석은, 최종심에 오른 4편을 총평하면서 그 공통점이 “이른바 전위극 계열에 속하는 추상상”에 있으며 그만큼 “주제 의식이나 표현형식이 매우 모호”하고 대부분이 “대사와 대화를 혼동”한다는 데 있다고 지적한다. 그중 吳鍾佑의 〈어느 조각가와 탐정〉은 “인물 설정이나 의인법이 기발한 데다가 희곡이 지니는 연극성도 풍부”하여 당선작으로 선정한다고 밝힌다.²⁷⁾ 덕분에 이 희곡은 드라마센터 한국연극연구원의 주최로 열리는 신춘문에 희곡 당·입선작 축하공연에 참여한다. 3월 1~2일 양일간 드라마센터에서 공연될 연극을 위해 동랑레퍼토리 측은 김영렬 연출로, 김종구·서인석을 캐스팅하여 연습에 들어가고, 1월 24일 다른 세 작품-〈소리〉〈뒹〉〈동향〉-과 함께 ‘예류’에 각본 사전심의 서류를 접수한다. 그러나 이 연극의 공연은 불허된다. 동랑레퍼토리가 전달 받은 ‘무대공연작품심의의견서’에는 다음 두 가지가 쓰여있었다.²⁸⁾

작품의 주제성 : 오 씨 작품은 아무 의식 없이 조각을 하는 친구가 계속적인 작업을 할 수 없자 모델이나 유혹하고 알코올에 중독되는 줄거리

종합의견 : 본 작품에 설정된 탐정은 의뢰인의 의뢰 조건 아래서 업무를 수행하는 사설단체로서, 명령계통이 서 있는 국가상설기관이 아닌데도 왜곡 묘사되어 있으며, 작품 전반에 걸쳐 상징적으로 현실에 대한 불건전한 비판과 목적의식이 뚜렷한 내용으로 관객에게 미치는 영향을 고려해서 공연이 불가하다고 사료되어 반려기로 결정함.

27) 오화섭·차범석, 「심사평」, 『조선일보』, 1975.1.7. 이때쯤 예비·신진작가들의 탈사실주의 경향이 뚜렷해진다. 『동아일보』 신춘문에 희곡 부문 심사를 맡은 이근삼·박조열도 탈사실주의 극작에 주목하지만 동시에 같은 우려를 나타낸다. 이근삼·박조열, 「희곡 심사평」, 『동아일보』, 1975.1.4.

28) ‘무대공연작품심의의견서’는 접수번호, 접수일자 및 심의일자, 제목·원작자명·단체명·종류·대표자명, 작품의 주제성, 표절여부, 종합의견, 심의위원 성명 날인 등의 항목으로 구성되어 있다. 〈어느 조각가와 탐정〉 서류는 남아 있지 않은데, 사건 관련 기사에 ‘작품의 주제성’ 및 ‘종합의견’의 원문으로 보이는 내용이 실려 있다. 황진규 기자, 「〈어느 조각가와 탐정〉 공연 금지」, 『조선일보』, 1975.2.26.

‘예륜’의 공식 의견은 탐정의 왜곡된 묘사 그리고 현실에 대한 불건전한 비판과 목적의식의 선명성이 관객에게 유해하다는 것이다. 이 심의 결과에 연극인들은 의아해한다. 오화섭·차범석은 물론 강유정(‘여인극장’ 대표), 이태주(연극평론가), 이진순(한국연극협회장) 역시 텍스트에서 공연 불가 판정을 받을 만한 이유가 없다고 말한다.²⁹⁾ 이는 연극의 주제를 어떻게 읽을 것인가와 관련된다. ‘예륜’이 정리한 것과는 달리, 극단 측에서 작성한 보도자료에서 인용했을 이 연극의 주제는 다음과 같다—“이 작품은 예술 하는 소시민을 주인공으로 내세워 인간의 자아를 빼앗아가는 도시 문명 속에서 자기해방을 위해 고민하는 現代相을 그린 것”이며, “탐정은 극적인 분위기를 살리기 위한 모먼트에 불과”하다.³⁰⁾ 탐정 묘사가 문제라고 해도 “국가상설기관을 상징적으로 비판하는 것”은 ‘문예작품’에서 있을 수 있는 일로 본다.³¹⁾ 요컨대 연극계 해석에 따르면, 〈어느 조각가와 탐정〉은 이른바 현대연극이 다뤄온 보편적 주제를 벗어나지 않는다.

그런데도 공연 불허 판정을 받았으니 연극계는 그 진짜 이유가 향간에 떠도는 작가의 「당선 소감」 때문일 것이라고 짐작한다. 내용이 문제라면 수정해서라도 공연하겠지만 “당선 소감의 트집”이어서 어쩔 수 없었다는 동랑레퍼토리 측의 후일담도 그런 해석에 무게를 실어준다.³²⁾ 말하자면 “작가이기 전에 인간이어야” 한다는 노여움을 내비친 이진순을 비롯한 원로급 연극인들의 “절대로 오 씨의 뒤를 밀어주지 않겠다”는 거센 반발³³⁾이 ‘반려’ 판정의 숨은 이유라는 것이다. 오종우의 「당선 소감」 전문은 다음과 같다.

얼마 전에 작가들에게 보내졌던 ○×문제가 인쇄된 엽서로부터 기습당하지 않게 해주시옵고, 74년에 무더기로 공연된 〈일부 극소수〉 창작극 같은 것을 써서 문예진흥금, 즉 국민의 세금을 문화적으로 축내게 하는 일에 몰두하지 않게 해주시옵고, 끔찍하게 잔인하고 고식적인 石頭들이 공연 전에 희곡을 검열하는

29) 황진규 기자, 「〈어느 조각가와 탐정〉 공연 금지」, 『조선일보』, 1975.2.26.

30) 위의 글. 이 작품에 관한 설명은 『동아일보』에서도 대동소이하게 다시 등장한다. 「희곡 〈어느 조각가와 탐정〉, 현실비판 들어 ‘공연불가’ 조치」, 『동아일보』, 1975.2.28.

31) 「희곡 〈어느 조각가와 탐정〉, 현실비판 들어 ‘공연불가’ 조치」, 『동아일보』, 1975.2.28.

32) 황진규 기자, 「〈어느 조각가와 탐정〉 공연 금지」, 『조선일보』, 1975.2.26.

33) 황진규 기자, 「봄 무대 개막 활기 띤 극단」, 『조선일보』, 1975.4.16.

일이 없게 해주시옵고, 작품 안 쓰는 작가가 되어 뻔뻔스럽게 나이만 헤아리다가 한 마흔쯤 됐을 때 이제 나도 원로가 되었으니 돌려타먹기상의 수상자가 될 수 있으려니 하는 생각일랑은 아예 나지 않게 해주시옵고, 더구나 관광호텔 세미나에 머리를 들이밀고 멀뚱멀뚱 조심조심, 한마디로 실없는 소리를 하지 않게 해주시옵고, 이 추운 겨울날 차가운 시멘트 벽 속에 갇혀 있는 젊은 날개들 앞에서도 ‘탐정’이 공연될 수 있게 해주시옵고, ‘대학신문’사의 15, 16, 17기 기자들과 지금은 사라졌지만 언젠가는 새롭게 꽃피울 ‘지붕’ ‘상설무대’ ‘동행’ 회원들로부터 한턱내세요, 혹은 한잔 걸치자는 전화가 오도록 해주시기를 演劇之神께 비읍니다!³⁴⁾

결코, 이 평범하지 않은 「당선 소감」이 두루두루 심기를 불편하게 했을 것임은 뻔하다. ‘연극의 神’에게 드리는 이 기도문은, 정부 정책 그리고 그에 동조하거나 그 그늘에서 이득을 취하는 문단·연극계를 날카롭게 비판한다.³⁵⁾ ① 문단 권력이 관변의 언어로써 문학인 시국선언을 강제하는 폭력, ② 1974년 처음 시행된 한국문화예술진흥원의 지원 사업과 그에 동조한 일, ③ 잔인하고 고식적인 심의위원의 각본 검열, ④ 무자격 원로의 무임승차, ⑤ 무의미하고 실효성 없는 세미나 등이 그 대상이다. 그리고 그 반대편에 있는 이들—민청학련 사건으로 수감 중인 자들과 오종우의 이력에 함께한 지인들을 불러냄으로써 작가 자신의 정체성이 바로 거기에 있음을 드러낸다.

이러니 「당선 소감」이 심의에 영향을 미쳤을 수도 있겠다. 심의위원 당사자를 향한 발언이 포함되어 있고 원로들의 청탁(?)이 있었을 수도 있다. 당시 무대예술 분야 심의위원은 시인 이추림과 이동주 그리고 극단 ‘산하’의 기획·제작을 담당해온 김유성이다.³⁶⁾ 김유성만이 연극계 종사자인데—심의 대본상에—심의 결과를 두어 차례

34) 오종우, 「당선 소감」, 『조선일보』, 1975.1.7.

35) 김태희는 오종우의 「당선 소감」에서 두 가지에 주목한다. 하나는 OX 엽서와 관련된 부분으로 기성 문인들이 벌인 일련의 사건에 대한 비판, 다른 하나는 “석두”로 지칭된 검열자와 사전심의에 대한 조롱이다. 김태희, 「1970년대 연극검열 연구-신춘문예 기념공연을 중심으로」, 『드라마 연구』 52, 한국드라마학회, 2017, 146~148면.

36) 심의 대본 별지에 반려에 동의하는 김기홍의 서명이 있는데, 그가 누구인지는 확인하지 못했다. 문공부 측에서 당연직으로 참여한 공무원이지 않을까 추정해볼 수는 있다. 오종우, 『어느 조각가와 탐정』(1975년 심의 대본 접수번호 제15호), 아르코예술기록원. ‘예륜’ 무대예술분야 심의위원

고쳐 쓴 흔적이 어떤 사정을 말해주는 게 아닌가 싶다.³⁷⁾

그러나 텍스트는 문제가 없으니 필경 「당선 소감」이 문제일 거라는 소문을 기정사실로 한다면, 정작 중요한 맥락을 놓치게 된다. 먼저, 저널의 프레임대로 신진작가의 맹랑함 對 원로급 연극인의 노여움이 사안의 본질은 아니다. 오종우의 비판은 국가권력과의 관계에서 노출된 문단·연극계의 不正義를 향한 것이자, 우회적으로는 민청학련 사건 조작(1974)을 통해 민주화 세력에 대한 대대적인 탄압에 들어간 박정희 정부를 겨냥한 것이다. 그러니 심의 결과를 감정적인 문제로 축소하거나 연극계로 한정해서 해석할 일이 아니다. 오히려 그처럼 비판적이고 당돌한 글을 작성한 오종우가 ‘누구’인지, 문공부를 비롯한 검열 관계 당국에서 신원 조회했을 것이라고 가정함이 더 타당하다. 그는 서울대 64학번으로 문리대 연극반 출신이며 그의 인맥이 〈금관의 예수〉(1972)를 공연한 그룹에 포진되어 있고,³⁸⁾ 실제로 김지하의 행방 때문에 남산에 끌려간 적도 있다.³⁹⁾ 이런 그가 1년 전에도 『조선일보』 신춘문예 최종심에 오르는 등 연극계에 문을 두드리고 있으니,⁴⁰⁾ 관계 당국에서 이 사실을 알았다면 그의 연극계 진출이 순조로울 수 없다. 이 추정이 틀리지 않는다면 이 검열 스캔들은 ‘예륜’의 각본 사전심의 단계가 그 이상의 비공식적 검열까지 포함하는 것임을 시사한다.

문제는 검열 당국이 이를 드러내놓고 실행할 수 없다는 사실이다. 연극인들이 의아해한 것처럼 심의에 저촉될 만한 문제가 없다면 반려 사유를 만들어야 하는 상황이다. ‘예륜’의 공식적 심의의견을 무시할 수 없는 이유다. 그렇다고 해서—각본이 아닌—

명단은 문옥배, 『한국 공연예술 통제사』, 예술, 2013, 243면 참조.

37) 김유성은 〈어느 조각가와 탐정〉을 당선작으로 뽑은 차범석과는 극단 ‘산하’의 인연으로 엮여 있었고, 이 작품의 “어느 부분이 불건전하냐”는 기자의 질문에 “아무 말도 할 수 없다”고 답한다. 그로서는 매우 난처한 처지에 있었던 게 아닌가 짐작된다. 황진규, 「〈어느 조각가와 탐정〉 공연금지」, 『조선일보』, 1975.2.26.

38) 〈금관의 예수〉 가톨릭전국교구 순회공연은 김지하가 주도한 기획이다. 이때 멤버가 서울대 문리대 연극반 출신들로 오종우는 당시 조명을 담당했다. 임진택, 「임진택의 탈춤과 마당극2 : 탈춤반의 태동과 ‘정치적’ 연극의 모색」, 『프레스리언』, 2022.2.14(<https://www.pressian.com/pages/articles/2022021408234274407>).

39) 오종우, 「극단 ‘지붕’에서 ‘연우무대’로」, 연우무대 엮음, 『연우 30년: 창작극 개발의 여정』, 한울, 2008, 236~237면.

40) 차범석·오화섭, 「희곡심사평」, 『조선일보』, 1974.1.8.

‘작가’ 검열이 반려의 유일한 사유는 아니다. 사실상 심의위원을 가장 거슬리게 한 것은 ‘탐정’의 설정이다. “현실에 대한 불건전한 비판과 목적의식이 뚜렷한 내용”이 느껴져도 이를 정확히 지적하기는 어려운, 이 각본의 유일한 꼬투리다. 심의 대본에 수기로 작성된 메모 대부분도 바로 이에 관한 것이다.⁴¹⁾ ‘탐정’은 말 그대로 탐정이 아니라 사찰행위를 하는 국가기관의 상징으로서, 이 설정은 독자-관객과의 의사소통을 돕는, 연극의 중핵이다. 검열자 시선에서는 “왜곡된 묘사”지만, 작가에게는 수정·삭제할 수 없는 ‘의도된 묘사’다.

후대 연구의 해석도 이 탐정에 근거한다. 정현경은—탐정을 직접 언급하진 않지만—조각가의 자기검열이란 관점에서 이 연극이 “개인의 일상으로까지 파고든 정부의 감시와 통제에 대한 불안감”을 드러낸다고 지적한다. 이는 “근대화와 안보를 내세워 강력한 감시 정책을 편 당대 정권의 메타포로 읽힐 가능성”의 타진이다.⁴²⁾ 김태희 역시 탐정을 정부 조직의 메타포로 본다는 점에서는 주제의 일부를 공유하지만, 더 중요하게는—조각가에 의해 고용된 자로서—조각가의 예술적 양심 또는 죄책감을 부각하기 위한 장치로 해석해 주제의 강조점을 달리한다.⁴³⁾ 조각가의 자기검열을 드러낸 것인지, 아니면 조각가의 자작극을 통해 죄책감을 드러낸 것인지, 이 거리는 제법 상당하다. 전자는 예술가의 자율성이 침해된 현실의 메타포이며, 후자는 그런 현실에 놓인 예술가의 자의식과 성찰이다.

해석의 관건은 조각가와 탐정의 관계에 있다. 문제는 그것이 분명치 않다는 점이다. 조각가가 실제로 쫓기는지 일부러 꾸며낸 것인지 망상에 시달리는지는, 탐정이 조각가를 사찰하는 정보기관원인지 고용된 자인지 가공의 존재인지에 달려 있지만, 그중 어느 한 가지 조합을 특정할 수가 없다. 변곡점을 거칠 때마다 두 인물의 동일성, 기호의 안정성을 파괴하기 때문이다. 일인다역을 수행하는 ‘가’·‘나’·‘다’·‘라’·‘마’의 뚜렷한 기능적 성격과는 대조적이다.

연극이 시작하면 조각가는 뒤를 흘끔거리며 등장한다.⁴⁴⁾ 쫓기는 기색이 역력한데

41) “탐정은 의뢰인으로부터 의뢰를 받는 것이지 명령을 받는 것이 아니다.” “탐정은 사기업이지 국가 기관이 아니다. (명령, 예산)” “탐정은 의뢰인의 의뢰조건에 의해서 대상을 조사하는 것이지 조건 없이 사찰행위를 하지 않는 것이 원칙” 등. 그 밖에 “전면 수정” “지금 구속되어있는 자들과 같이 되지 못했다는 자책감 표현 (당선 소감과 부합)” “살인 동기 모호” 등이 썩어있다.

42) 정현경, 「1970년대 연극검열 양상 연구」, 충남대 박사학위논문, 2015, 73~75면.

43) 김태희, 앞의 논문, 139~142면.

그는 매일 그러고 있다. 조각가의 모델이자 애인인 ‘나’에 의하면, 그는 항상 누군가에게 쫓기면서 자신의 신분을 들키지 않으려고 변장을 하는 첩보물의 주인공이다. ‘나’의 얘기를 듣고 있다면 괴짜의 이상행동 같은데, 무대 위의 조각가는 너무 진지하다. “정체를 알 수 없는 사람한테 쫓기고” 있다는 조각가의 감정은 불안이다. 특정할 수 있는 구체적 상황이 아니라 추상적인 일반성에서 유발되는 두려움이다.

조각가 : 지금 난 솔하게 많은 눈초리가 나를 포위하고 있다는 것밖에 알고 있는 게 없어. 나는 갇혀 있는 거나 마찬가지야. 이제 난 아무것도 할 수 없게 되어버렸어. 나의 생각은 매순간마다 도둑맞고 그들의 검은 노트에 빠짐없이 기록되고 있어. 오늘 나는 기록될 만한 일은 한 게 없어. 정말이야. 그런데, 그런데도 그들은 내 뒤를 쫓고 그들의 노트에 기록하고 있어. (하략)

조각가는 매 순간 감시의 시선에 갇혀 있다고 진술한다. 막연하기만 한 이 불안은 이내 조각가라는 창작자의 것임을 드러내는데, 이는 곧 자기검열이 강제되는 상황임을 암시한다. 이를 조각으로 구상화한 동료 조각가 ‘마’가 제목을 고심하면서 다음과 같이 표현할 때 자기검열의 최상이 바로 이것임을 나타낸다-“제목은 뭐라고 달아야 좋지? 이 조각을 보는 사람의 상상력을 억제하지 않으면서 동시에 내가 의도하는 것을 암시해줄 수 있는 제목 말이야. 단 한 개의 단어로 그걸 나타냈으면 하는데-.” 조각가는 이런 ‘마’를 향해 분노한다. 이런 작품을 보고 누가 알아주겠냐 하는 강한 회의다. 이때 ‘마’는 본래 위치로 돌아가고 조각가는 주어를 일인칭으로 표현함으로써 ‘마’가 조각가의 또 다른 자아임을 암시한다.

조각가 : …… 이까짓게 전부 뭐야. 부수는 거야. 때려 부수는 거야. 누가 이런 작품을 보고 내가 감시받고 있다는 걸, 나는 지금 갇혀 있는 거나 마찬가지고 죄수와 다를 게 없다는 걸, 나는 자유로워지고 싶고, 설사 그 자유가 죽음과 절망밖에는 다른 어떤 약속도 하지 않는다 해도,

44) 이 글에서 인용한 〈어느 조각가와 탐정〉은 『조선일보』, 1975년 1월 7일자 4~5면에 걸쳐 실린 것으로, 심의용으로 제출한 대본도 이것과 같다. 따라서 인용 시에 출처는 따로 밝히지 않음을 일러둔다.

그래도 나는 이젠 더 이상 감시받고 싶지 않다는 것을 누가 알아주겠
느냐 말야. 부쉬라, 부쉬, 이까짓 흠덩어리!

조각가의 이 단조로운 호소가 급전하는 것은 탐정이 등장하면서다. 우체부로 등장했다가 여러 명의 조수를 거느린 탐정의 공간이 열린다. 이들의 탐정 공약은 매우 수상하다. 그 처음과 마지막은 이렇다—“탐정은 누구에게 죄가 있느냐고 묻지 말고 누가 죄를 지어야 하는가를 묻는다.”, “탐정은 국가와 사회를 위하여 백골이 진토되어 낮이라 있건 없건 임 향한 일편단심 가실 줄이 이시랴!” 탐정이 사건(죄)을 조직하고 국가와 사회에 충성한다니, 어디에도 없는 조직이다.⁴⁵⁾ 이 공약은 오히려 국가정보기관 즉 중앙정보부를 연상시킨다. 심의의견서에서 지적한 내용이 바로 이 부분이다. 게다가 탐정과 조수들은 상부에서 예산과 명령을 받아 활동하는 하부 조직이다. 이들의 업무는 조각가가 말한 바로 그것, 즉 ‘목표 19-4번’을 미행하고 그에 관한 모든 것을 기록하고 보고하는 것이다. 조수들은 그를 미행할 가치가 없다고 결론짓지만, 이미 탐정은 ‘목표 19-4번’에 대한 처리 권한 및 살인번호를 받은 이후다. 이쯤 되면 조각가가 느끼는 불안이 근거가 있어 보이는데, 여전히 탐정과 조수들은 뭔가 어설픈 의심이 거뒀지 않는다.

드디어 조각가와 탐정의 만남. 모든 것이 미궁에 빠진다. 탐정은 조각가가 자신을 뒤쫓아 주길 원해서 그렇게 했을 뿐이라고 한다. 탐정에 따르면, 조각가는 조각한답시고 모텔이나 유혹하고 알코올에 중독된 자신이 부끄러워 다른 이들의 고통을 흉내 내기로 한 자기기만의 병리적 상태다. 그에게서 죄책감을 자극하는 탐정은 이렇게 말한다—“나는 자네가 만들어 놓은 단 하나의 비열한 걸작품이야.” 즉 탐정은 조각가가 만든 허상이 된다. 정말 그런 것일까. 의심이 사라지지 않는다. 바로 앞 장면에서 탐정은 ‘조각가가 없는 무대’에서 조수들과 수상쩍은 말과 행동을 드러낸 바 있다. 그렇다면 탐정이 조각가를 밀어붙인 모든 말은 거짓이라는 건가. 모든 게 불확실해진다. 무대에서 벌어지는 일은 부조리하며, 발화되는 언어는 어디까지 신뢰할 수 있을지 혼란스럽다.

45) ‘탐정’은 소설이나 영화에서는 흔한 소재지만, 당시 한국에는 1961년에 제정된 「홍신업단속법」이 있었는데 이는 어디까지나 “타인의 상거래, 자산, 금융 기타 경제상의 신용에 관한 사항”에 제한되었고 이 명칭의 사용도 법적으로 금했다. ‘탐정’이란 용어를 사용하고 이를 합법화한 것이 지난 2020년이다.

이 모든 불확실성은 하나의 사건에 도달한다. 이 연극에서 일어난 유일한 변화다. 그것은 조각가의 죽음이다. 조각가는 미행할 가치가 없을 만큼 無爲의 상태인데도 죽는다. 탐정을 마주한 조각가는 그동안의 방어적 태도를 버리고 비로소 그와 맞선다. 그가 원해서 미행한 것이라고 탐정이 주장할 때, 조각가는 이를 인정하지 않으며 “엉뚱한 수작하지 마!” “발길로 차버리겠어!” “자네가 존재한다는 사실조차 믿지 않겠어.”라고 말한다. 탐정은 이렇게 답한다—“그렇게는 안 될걸세. 그건 자살하겠다는 소리와 다를 게 없네. 자네가 자살하면 난 할 일이 줄어들긴 하겠지만 말이네.” 탐정이 조각가의 목을 졸라 죽이기 직전에 다시 이 상황이 반복된다.

조각가 : 내 앞에서 없어져버려. 다시는 날 뒤쫓게 하지 않겠어. 널 아주 죽여 버리겠다!

탐정 : 진정으로 하는 소린가?

조각가 : 그래. 이제 너 같은 건 필요 없어. 내 앞에서 없어져버려. 제발 없어지란 말야.

탐정 : 그게 진정이라면 난 자네에게서 떠나겠네. 나는 아직 할 일이 남아 있는 사람이니까.

탐정의 존재를 거부해서 벌어진 죽음을 ‘자살’이라고 명명한다면, 이때의 탐정이란 곧 자기검열을 상징한다. 그러나 조각가가 죽더라도 탐정은 사라지지 않는다. “할 일이 남아 있는 사람”이다. 탐정은—그가 제3 어둠의 집 지배인으로서 상부의 지시를 받았듯이—조각가(피검열자) 외부에 실재하는 시스템, 검열(감시)체제에 속한 자로서, 조각가의 자기검열을 강제한 물리적 실체이기 때문이다. 즉 탐정은 조각가 ‘안’에도 있고 ‘바깥’에도 있다. 지금까지 연극이 부조리하게 느껴진 이유다.

〈어느 조각가와 탐정〉은 검열에 관한 연극이다. 박정희 정부의 ‘정보정치’⁴⁶⁾는 이미 1960년대 후반 삼선개헌을 추진할 때부터 우려되던 것으로 유신 시대에 현실이 된바, 작가가 이를 검열 문제로 구체화한 것이다. 전개 대부분은 창작의 매 순간

46) 이 용어는 두 가지 의미가 있다. ① 정보·사찰기관을 동원한 ‘국가폭력성’을 주요한 집권 수단으로 활용하는 통치 방식, ② 국가권력이 정보·사찰기관을 활용해 대중의 생활영역에 깊게 개입하고 지배하는 것. 허은, 「불신의 시대, 일상의 저항에서 희망을 일구다」, 김정일 외, 『한국현대생활문화사 1970년대』, 창비, 2016, 21면.

보이지 않는 감옥에 갇힌 피검열자의 자기검열에 관한 연극이다. 조각가가 복덕방 영감 또는 신문팔이 또는 철로 보수하는 사람 또는 생선 장수로 변장할 필요가 있었던 것처럼, 작가 오종우는 ‘불확실성’을 의도적으로 이용하면서 자기검열의 존재를 가시화한다. 1978년 〈조각가와 탐정〉이라는 제목으로 공연윤리위원회(이하 ‘공륜’)에 다시 각본심의를 접수했을 때,⁴⁷⁾ 표적이 될 만한 표현을 수정하여 불확실성을 높인다. 조각가를 쫓는 대상을 더 추상화하거나 한 개인으로 축소하여 탐정의 상징적 톤을 낮춘다. 이와 같은 수정은 오히려 원작의 숨은 의도를 알려줄 뿐이지만, 이때도 반려된다.⁴⁸⁾

이때 이 연극의 중심에는 그런 수정에 좌지우지되지 않는 ‘탐정’이 여전히 굳건히 있다. 궁극적으로 탐정은 조각가를 살해함으로써 자기검열의 거부가 극단적인 상황을 초래할 것이라 경고하고, 이 모든 과정을 지켜본 자들(관중) 앞에 조각가의 시체를 조각 작품처럼 展示한다.

탐정이 조각가에게 접근한다. 조각가가 뒷걸음질 친다. 탐정이 조각가의 목을 조르기 시작한다. 조각가가 허우적거리다가 축 늘어진다. 탐정은 조각가를 〈나〉 옆에 누어 놓는다.

사이

탐정 : 이제야 완성되었군. 그런데 제목을 뭐라고 붙이지? 감상하는 사람의 상상력을 억제하지도 않으면서 동시에 내가 의도하는 것을 암시할 수 있는 제목이 없을까? 단 한 개의 단어로 그걸 나타낼 수 있으면 좋겠는데

47) 각본심의 접수 일자는 1978년 10월 6일(제702호), 심의 일자는 10월 17일이다. 이에 앞서 오종우·정한룡 등이 창립한 ‘연우무대’는 첫 번째 창작연구발표회(워크숍)의 공연작으로 〈조각가와 탐정〉을 7월 6일 공간소극장에서 이상우 연출로 무대에 올린다(「극단 연우무대 공연 연보」, 연우무대 엮음, 『연우 30년: 창작극 개발의 여정』, 한울, 2008, 471면). 이를 계기로 심의를 다시 신청한 듯한데, 이 역시 공연이 불허된 것이다.

48) 심의 대본 16면에는 “현실에 대한 부정적 고발의식이 뚜렷한 내용으로 시의에 부적절하다고 사려되어 반려”라고 쓰여있고, ‘공륜’ 기관지 『공연윤리』에는 “부정적 고발의식이 왜곡 묘사됨”이라고 기록되어 있다(『공연윤리』, 1979.3, 5면).

이 연극은 조각가를 중심으로 본다면 죽음으로써 反檢閱의 의지를 표명한 것이 되고, 탐정을 중심으로 본다면 그 죽음의 전시로써 반검열에 대한 위협적인 경고를 한 것이 된다. 연극의 이 마지막 장면은 후자에 무게를 더한다. 동료 조각가 ‘마’가 읊었던 대사를, 탐정이 섬뜩하고 의미심장하게 반복하면서 자기검열의 언어가 곧 검열자의 것이었음을 비로소 공개하고 이것이 곧 자신들의 기술임을 교활하게 흘린다. 이 부조리극이 지금껏 검열을 패러디한 것임을 드러내는 장면이다. 〈어느 조각가와 탐정〉은 조각가의 악몽을 거쳐 마침내 탐정의 연극이 되고, 자기검열의 리얼리티 쇼를 완성한다.

Ⅲ. 반/검열의 기술, 〈달리는 바보들〉

1975년 6월 18일 극단 ‘중앙’은 제3회 공연을 위해 ‘예륜’에 각본심의신청서를 접수한다(제238호).⁴⁹⁾ 극단 대표 김인걸은 1957년 한국배우전문학원을 개원해 운영하다가, 1974년 극단 등록을 하고 1975년부터 학원 내에 1백 석의 중앙소극장을 마련, 토요 살롱 무대를 열어 소극장운동에 합류한 인물이다.⁵⁰⁾ 극단 ‘중앙’은 앞서 두 차례는 번역극을, 그리고 이번에는 소설가 崔仁浩의 〈달리는 바보들〉을 올리기로 한 것이다. 이 작품은 1971년 극단 ‘현대’(대표 조연현)에서 소설가 유현중 연출로 카페 떼아뜨르에서 3일간(6.30~7.2) 초연된 바 있다. ‘현대’는 현대문학사가 창립한 전속극단으로 중견 배우의 A팀, 연극학도의 B팀, 문인의 C팀이 있었는데, 〈달리는 바보들〉은 C팀이 공연한 것이다.⁵¹⁾ 작가는 물론 연출가와 배우도 문인으로 구성된 아마추어 공연이었으나 번역극이 압도적인 그때 당시 손에 꼽히는 창작극 중 하나였다.⁵²⁾ 그러나 4년이 흘러 이 각본은 ‘예륜’에서는 ‘수정통과’가 나왔지만, 최종적으로

49) 1975년 심의 대본은 표지 포함 총 30쪽 분량이며, 이 밖에 작가승인서와 줄거리도 첨부되어 있다.

50) 「극단 ‘중앙’, 소극장운동」, 『조선일보』, 1975.3.23; 「백석 살롱무대서 매주 토요일마다 극단 ‘중앙’ 공연」, 『동아일보』, 1975.3.27; 「終幕, 내리는 중앙소극장」, 『동아일보』, 1979.8.8.

51) 「현대문학 극단 ‘현대’ 창단」, 『동아일보』, 1971.5.3; 「“살롱 통한 문학 운동”-문인극회 6월 10일 창립공연」, 『경향신문』, 1971.5.11; 「〈달리는 바보들〉 공연, 현대문학 전속극회 30일부터」, 『동아일보』, 1971.6.28.

52) 1971년 상반기 ‘예륜’의 심사를 받은 연극(대학연극 제외)은 총 22건에 불과한 그때, 그중에서도

문공부에서 ‘불가’ 판정을 받는다.

같은 텍스트인데도⁵³⁾ 시기와 심의기관에 따라 다른 결과를 받은 것인데, 이는 검열에서는 흔히 있는 일이다. 정현경이 지적했듯이 이는 청년문화의 아이콘으로 부상한 ‘최인호’ 효과일 수 있다.⁵⁴⁾ 그때의 최인호는 1971년의 그가 아니었기 때문이다. 게다가 이 경우의 변수는 1975년 5월 13일 긴급조치⁵⁵⁾ 제9호의 발동, 6월 5일 문공부의 공연 활동 정화방안 발표,⁵⁶⁾ 6월 24일 내각회의의 「공연법」 개정 결정이다.⁵⁷⁾

긴급조치는 「헌법」(유신헌법, 1972.12.27) 제53조에 근거해 사회 전 분야는 물론 국민의 기본권마저 정지할 수 있는 통제를 법적으로 정당화한 것인데, 바로 이때 악명 높은 제9호를 발동한 것이다. 이런 시기에 정부의 선전 효과를 높일 수 있는 대상은 다름 아닌 대중예술이다. 문공부가 밝힌 정화 방향과 검열의 세부 기준([표 참조])은 긴급조치 제9호를 예술 분야에 적용한 것으로, ‘정화’ 대상이 ‘퇴폐’인 듯이 선전하지만, 그 실질적 세부는 그 문제로 제한되지 않는다. 늘 그랬듯 풍속검열의 강화 조치는 일정한 정치적 필요에서 취해진다. 〈달리는 바보들〉의 심의 결과가 ‘예륜’에서는 수정통과였으나 문공부에서 공연 불가로 뒤집힌 사정도 이때의 정책적 결정에 따른 것이다. ‘예륜’이 심의 결과를 문공부에 보고하면 여기에서 최종결정이 이뤄지도록 심의 절차를 수정하면서,⁵⁸⁾ 무수정 통과율이 낮아진 것이다. 이는 어느 때부터가 ‘예륜’에 검열을 위임해오던 관행을 일시 정지시킨 것이다. ‘예륜’은 명색이 자율심의기구이지만 「공연법」에서 사전심의를 정하고 있는 만큼 사실상 기관의 정제

단 5편만이 창작극으로서 공연되었다. 「총 65건을 공연, 예술윤위 금년계획」, 『매일경제』, 1971.6.19.

53) 1971년 심의 대본은 『현대문학』(1971.7, 270~281면)에 게재된 그것이며, 1975년 타자기로 작성된 심의 대본도 내용에서는 크게 달라진 것이 없다. 등장인물 이름을 ‘여인 A’, ‘여인 B’에서 ‘여인 1’, ‘여인 2’로 변경한 것 그리고 삭제하고 보완한 곳 한 군데씩이다. 모두 심의에 영향을 줄 수정 내용이 아니다. 이 글에서 참조한 것은 1975년 30쪽 분량의 심의 대본이며, 직접 인용 시 면수만 밝히도록 한다.

54) 정현경, 앞의 논문, 136~137면.

55) 「국가안전과 공공질서의 수호를 위한 대통령 긴급조치」.

56) 「문공부 공연활동 정화방안 언저리(顔敗) 저질 연예에 철퇴」, 『경향신문』, 1975.6.6; 「정화바람에 날아갈 ‘퇴폐공연물」, 『동아일보』, 1975.6.7; 「대중문화에 ‘정화바람」, 『조선일보』, 1975.6.8.

57) 「음반 사전심사제로」, 『동아일보』, 1975.6.24; 「공연윤리위 설치」, 『경향신문』, 1975.6.25; 「시·도에 공연윤리위 신설, 규제·처벌 강화」, 『조선일보』, 1975.6.25.

58) 「문공부 공연활동 정화방안 언저리(顔敗) 저질 연예에 철퇴」, 『경향신문』, 1975.6.6.

가 모호할 수밖에 없다. 자율심의기구이면서 국가검열을 대행하는 현행 체제는 법적 근거가 없기 때문이다. 이렇게 보면, 「공연법」 제3차 개정(1975.12.31)의 직접적인 필요는 ‘퇴폐의 정화’가 아니라 ‘공륜’의 설치인 셈이다.

[1975.6.5. 문화공보부의 각종 공연활동 정화방향 및 검열세부기준]

◇ 국가의 안전수호와 공공질서의 확립에 반하는 공연물

▲국가안보와 국민총화를 해치는 것 ▲민족적 주체성을 망각하고 외국풍조를 무분별하게 도입하고 모방한 것 ▲국가시책을 비방 풍자하는 행위 ▲국민의 전진적 사기를 떨어뜨리는 패배주의 자학적 비판적 공연

◇ 국방배양과 건전한 국민경제발전을 해하는 공연물

▲사치 낭비적인 풍조 조성 ▲소비성 유행 자극 ▲배금주의 이기주의 고취 ▲자포자기적인 향락심 선동 등

◇ 사회질서를 문란케 하는 공연물

▲계층 간의 대립의식 부각 ▲지방 간의 파벌의식 심화 ▲세대 간의 갈등 조장

◇ 사회기강과 윤리를 해치는 퇴폐적인 공연물

▲패륜 퇴폐적 언동, 음악, 동작, 의상 등 ▲장발 연예인의 공연행위 ▲청소년교육에 악영향을 미치는 부도덕하고 외설적인 것 ▲불건전한 언어생활을 조장하는 것 ▲홍행 이득만을 목적으로 대중의 호기심을 자극하고 저속 취향에 영합하는 것 ▲폭력 반항 방탕 부정 파괴 등 비정상적인 행위나 인물을 미화 영웅화하는 것 ▲자극적 선동적인 제명이나 광고 ▲공연물의 주제나 의도가 비윤리적 반사회적 반국가적이라고 인정되는 내용

※ 출처: 「정화바람에 날아갈 ‘퇴폐공연물」, 『동아일보』, 1975.6.7.

정리하자면 텍스트는 거의 달라지지 않았는데 상황이 달라진 것이다. 반려 사유는 2개월 후 〈오장군의 발톱〉이 같은 처분을 받자 함께 언급되면서 알려진다. “끝 장면엔 등장인물들이 데생 모델이 되기 위해 웃옷을 벗는 장면이 頹敗的”이라는 것인데,⁵⁹⁾ 관객은 블라우스를 벗은 것만 볼 수 있고 그 직후에 조명이 꺼진 어둠 속에서 사나이의 대사만으로 극이 마무리된다. 이 밖에 사나이의 장광설도 포함되었을 법하다. 이 정도라면 ‘예륜’의 심의대로 수정통과가 적정 수준이지만 이에 관해 그 이상 알려

59) 「〈오장군의 발톱〉 시의에 안 맞는다-예륜, 문공부서 공연불가 통고처분」, 『경향신문』, 1975.8.26.

진 것은 없다. <오장군의 발톱>은 문예진흥원 창작희곡 지원작에다가 작가(박조열) · 연출(김정옥) · 극단(자유극장)의 지위가 연극계에서 상당한 정도여서 저널에서 관심을 가졌을 법한데, <달리는 바보들>은 신생극단의 살롱드라마로서 스타 작가(최인호)의 이점도 어찌지 못하는 무관심 속에서 잠시 참조되었을 뿐이다. 두 가지 가능성이 있다. 하나는 ‘퇴폐’ 프레임이 이 연극을 선점한 사실이다. 1970년대 들어와서 유달리 퇴폐문화 추방을 선전해온 데다가 서슬 퍼런 긴급조치 제9호에 이어 문공부에서 공연 정화방안을 발표한 마당이니, ‘퇴폐’ 낙인은 그로써 답론의 폐쇄를 의미한다. 다른 하나는 답론의 개방을 촉진할 소통구조의 부재다. 극단 측에서 적극적으로 설명하고 이를 저널에서 받아 쓰지 않는 이상, 심의 결과에 대한 이의 제기 통로는 없다. 4년 전 극단 ‘현대’의 공연을 보았거나 기억하는 이도 드물 것이고, 그런 이들도 이 까다로운 연극의 주제를 떠올리기 쉽지 않았을 것이다.

1971년 당시 작가는 이 연극이 “진정한 의미에서의 走者들은 스타트라인에 서지도 못했는데 사회 모든 부문에서 당돌한 바보들은 벌써 뛰고 있고 그것을 강요할 수밖에 없는 현 세대의 전위적 예술의 허위성을 풍자한 작품”⁶⁰⁾이라고 소개했다. 공연이 임박해서 홍보된 주제도 “가짜 주자들이 진짜 주자들을 추월하는 현 사회를 풍자한 재기에 넘친 작품”이다.⁶¹⁾ 제목과 관련지어 ‘走者’를 강조한 이 소개는 그 출처가 작가이므로 신뢰할 만한 것이어야 하는데, 이를 최대한 참조해서 그리고 ‘달리는’이란 단어를 계속해서 쏟아내는 극 후반부와 제목의 상관성을 고려해서 보자면, 이 연극은 부지불식간 속도전에 유인되도록 만드는 ‘(박정희식) 근대화’에 대한 비판을 포함한다고 말할 수 있다.⁶²⁾ 그러나 실제로 작품을 읽어보면 정말 그런가 싶을 정도로 내용이 훨씬 까다롭고 부조리해서 그것이 보도 자료용 또는 대외용 문구가 아닌가 하는 생각이 든다. 다음은 1975년 심의신청서를 접수할 때 제출한 「줄거리」의 전문이다.

지난해까지 연약한 모습의 여인 나부를 조각해서 연거퍼 특선을 했던 여인

60) 「“살롱 통한 문학 운동”-문인극회 6월 10일 창립공연」, 『경향신문』, 1971.5.11.

61) 「〈달리는 바보들〉 공연, 현대문학 전속극회 30일부터」, 『동아일보』, 1971.6.28.

62) 정현경은 “불공정한 경쟁 구도와 성과를 강제하는 사회의 일면이 이 작품을 통해 적나라하게 형상화되어 있다”(135면)라고 말하는데, 그 예시로 ‘달리는’이란 단어가 반복해서 변주되는 해당 장면을 제시한다. 정현경, 앞의 논문, 133~136면 참조.

이 이번에는 강한 이미지의 남성상을 조각해 보려고 모델을 모집하는 광고를 냈다. 신문을 보고 모델을 지망한 사나이는 모델의 경험도 없이 이 집을 찾아 온다. 집에 들어선 사나이는 오는 국전에 출품할 달리는 시지프를 조각할 모델임을 안다. 이 여인들은 여러 가지 테스트를 해본다. 그래서 몸이 둔한 이 사나이의 옷을 벗긴다. **여러 가지 기묘한 수단으로 옷을 벗지 않는 이 사나이는 이번 국전에 세 사람이 합동으로 작품을 만들어 출품하기로 결정한다. 그래서 스스로가 모델이 되기를 바라며 달리는 비너스를 만들기로 결심하고 오히려 사나이는 여인들의 옷을 벗기면서 조각을 해나간다. 서로 자신이 예술 속에 뛰어들어 작품을 완성하려 하지만 결국은 모두 달리는 바보들이 되고 만다.**
(강조-인용자)

「줄거리」는 무대에서 일어난 일을 간명하게 압축하지만, 이 전개를 이해하기 어렵거니와 여기서 주제를 도출하기도 쉽지 않다. 연극의 실제 전개가 그렇다. 일반적으로 조각가/모델의 관계에서 주도권은 조각가에게 있고 모델은 피동적이다. 사나이 역시 모델의 역할이란 가만히 있으면 된다고 생각한다. 그러자 여인1은 “화가들이 그리고 싶어 하는 이미지에 꼭 알맞은 내면적 자세”(5면)가 더 중요하다고 말한다. 이 관점에서 여인1과 여인2는 사나이를 모델대에 세워 일정한 자세를 취하게 하고 그의 저항에도 불구하고 상의를 하나씩 모두 벗긴다. 여기까지 보면 이 관계는 그런대로 평범하다. 그러나 여기부터 사나이의 태도가 달라진다. 작가는 이런 삽입지시문을 쓰고 있다-“(태도를 바꾼다. 이후부터의 사나이 행동 템포는 빨라지고 행동반경이 넓어진다)”(11면) 실제로 사나이는 행동이 빨라지고 무대를 넓게 쓰면서 ‘기술’을 쓰기 시작하고, 여인들은 그런 그에게 휘둘린다. 이들은 이 상황이 무엇을 의미하는지 전혀 알지 못한다. 조각가이던 자신들이 왜 ‘달리는 비너스’가 되어야 하는지 모른다. 이 어처구니없는 상황은 웃지 못할 불안과 공포에 잠식되어 있다. 마침내 여인들은 모델대에 서서 옷을 벗는다. 이제 조각가는 사나이이다.

줄거리 중심으로 읽으면 이 연극에서 남는 것은 조각가/모델의 轉倒다. 모델(사나이)이 조각가가 되고 조각가(여인1·2)가 모델이 된다. 이 과정은 현실의 논리를 벗어나 있다. 조각가와 모델의 위치가 바뀐 것도, 그 과정도 어처구니가 없다. 기괴하고 부조리한 강을 건너는 동안, 무대에서 일어난 그 변화는 “전위적 예술의 허위성”과 “가짜 주자”에 대한 풍자라는 이 연극의 공식적인 주제 또는 「줄거리」가 정리한

“모두 달리는 바보들”과는 일정한 거리가 있다.

먼저, 왜 조각가와 모델인가. 〈어느 조각가와 탐정〉에서 탐정이 우체부로 등장했을 때 평소 그가 궁금해하던 것을 조각가에게 흘린다—“다음에 모델 하는 분을 뵈면 꼭 물어봐야겠어요. 가만히 하라는 대로 하고 꼼짝 못 한 채 앉아 있거나 서 있을 때 무슨 생각을 하느냐구요. 도대체 어떤 생각이 떠오르느냐구요. 그럼 뭐라고 대답할까요?” 이를 시답지 않은 궁금증이라 치부하지 않고 검열에 관한 연극으로 분석한 바를 참고하면, 이는 이렇게도 들린다—‘검열의 노예가 된 기분이 어떤가요?!’ 〈달리는 바보들〉 역시 조각가(또는 화가)/모델의 짝패는 우연이 아니다. 회사원도 노동자도 주부도 학생도 아닌, ‘조각가’여야 하는 이유는 예술가의 자율성을 주제로 다루고자 하기 때문이며, 여기에 ‘모델’이 등장하는 이유는 그를 거울 이미지로 해석하려는 의도가 있기 때문이다.

여인들이 조각가에서 모델로 轉身하는 변화는 ‘바보’가 되는 과정이고, 이는 사나이와 같은 어떤 외부 자극이 예술가에게서 그 지위를 박탈하고 그를 피동적인 위치에 놓아두는 것을 의미한다. 이 과정에서 여인1의 조각상 주제가 변화한다. 카뮈의 『시지프의 신화』를 참조했을 ‘시지프’에서, 근대화·산업화 역군을 선전하는 ‘달리는 사내’와 ‘달리는 여인’으로, 또다시 ‘달리는 비너스’로 수정된다. 과연 이런 일을 누가 하겠는가. 1970년대 그것은 필경 검열체제에 관한 우화일 수밖에 없다. 예술가의 자율성을 침해하는 가장 강력한 힘으로는 그만한 게 없을 뿐 아니라, 위계가 어느 정도 분명한 조각가와 모델의 짝패를 선택한 이유일 것이기 때문이다. 능동적인 존재에서 피동적인 존재로, ‘조각가’가 원하는 바를 기꺼이 자기 마음에서 길어 올려 표현하는 존재로 전신한다는 것은, 검열을 비가시화하는 자기검열의 완성이다.

그런 점에서는 〈어느 조각가와 탐정〉과 제재를 공유하지만, 이 연극에는 불안과 초조, 거부와 파국이 없다. 지금껏 미리 일러두지 않은 사실이 있다. 예민하게 기억해 두지 않으면 사나이의 ‘기술’에 이끌려 잊기 쉬운, 이 연극 전체의 전제가 맨 앞 장면에 있다는 점이다.

(전략) 경쾌하고 전위적인 빠른 템포의 음악이 그치고 막이 열리면 여인 1, 2 둘이서 깎아 세운 듯이 우뚝 서 있다. 마치 영화의 컷 수법처럼 정지된 채 석고상을 배경으로 그 석고상들 중에 하나인 양 부동이다. …… 가늘게 이어지던 음악이 완전히 사라져버리면 사나이, 무대 왼편에서 등장한다. 그는 기웃거

리다가 가상의 문을 두드린다. 그제서야 정지되어있던 여인 1, 2의 행동이 살아난다. 여인 2, 문을 열어준다. (1~2면)

여인들이 석고상인 양 정지된 채 있다가 사나이의 노크 소리에 움직인다. 이 오프닝은 여인들이 이제 석고상과 같은 모델이 될 것임을 예고하는 것일 수 있지만, 그보다는 그들이 이미 그런 존재임을 암시하는 것에 더 가깝다. 이는 ‘자화상’의 권유가 이 극의 변곡점을 만들어낸다는 점에서 분명해진다. 사나이는—태도를 돌변한 이후 시점에서—‘자화상’을 화제에 올리고 여인1의 조각에 관심을 표하면서 그의 솔직함을 칭찬한다. 모종의 포석이다. 그리고 한참 있다가 고호의 자화상을 짧게 언급하고, 마침내 다시 한번 고호를 불러내면서 자화상을 조각하자며 이들을 모델대에 세운다—“자, 우린 우리 자신이 예술 속에 뛰어드는 거예요. 제 귀를 베어버린 고호처럼 용감하게 용감하게 현실 속에서 화폭 속으로 뛰어드는 예술을 추구하는 거예요. 뭘 주저하고 있는 거요? 자화상을 조각하는 거예요. 자, 선생님부터 모범을 보이세요.”(28면) 그러자 여인들은 사나이가 원하는 대로 자세를 취하고 옷을 차례로 모두 벗는다. 이미 그들은 목소리를 잃은 상태이다.⁶³⁾ 그사이 불도 꺼진다.

정지된 석고상 이미지의 오프닝과 수동적인 마임 이미지의 엔딩은 서로 조응한다. 이 연극은 스스로 능동적이고 독립적이라 믿는 조각가의 본질이 다른 아닌 생명이 없는 석고상이거나 누군가에 의해 조율되는 모델과 같은 존재일 뿐임을 드러낸다. 조각상이 ‘시지프’에서 ‘달리는 사내’, ‘달리는 여인’, 중국에는 ‘달리는 비너스’로 바뀌는데, 이 완벽한 검열의 부재증명은 예술가의 타율적 자발성이 아니면 불가능한 것이다. 이 연극의 결과 역시 자기검열의 섬찝한 파국이다. 이 같은 주장에서는 모든 조각가, 모든 예술가 혹은 현대인이라든가 무릇 그런 존재일 도리밖에 없다는 허무와 환멸을 느낄 수 없다. 이 연극의 부조리함은 보이지 않는 그 본질을 보이도록 하는 과정에서 나오지만, 조각가=모델 등식의 증명만큼이나 ‘그 누군가에 의한 조율’에 집중하도록 만들기 때문이다.

사나이는 등장하면서부터 능청맞고 의뭉스러우며, 태도를 바꾸는 시점부터는 미묘

63) 그전에도 목음을 표현한 적이 있다. 여인1이 모델에 대한 자신의 지론을 시작할 무렵, 작가는 여인1에게서 소리를 빼앗는다. 다음은 그 지시문이다—“얘기 도중에 그녀는 우리가 텔레비전을 켜고 불륨을 죽였을 때 입을 움직이기만 하는 희화적인 모습을 보듯 소리 없이 몸 움직임만 계속한다. 점점 열을 올려 행동이 부산스러워지고 무대를 총횡무진 움직인다.”(4~5면)

한 섬뜩함마저 더해진다. 그러나 사나이는 ‘착한 아들’이다. 그는 불쑥불쑥 어머니를 언급한다. 어머니는 아들이 담배 피우고 신체를 노출하는 걸 싫어한다. 매일 단추를 떨어뜨리는 그가 그걸 잃어버릴 때마다 그를 꾸중한다. 그래도 아들이 착하다고 늘 말한다. 이 정보들이 편재되어서 그렇지 모두 종합하면, 어머니는 사나이를 규율하는 상징적 질서이자 그를 이곳으로 오게 한 또 다른 힘이다. 이는 마치 탐정이 전화 너머로부터 명령을 받은 것과 마찬가지다.

이 착한 아들과 어머니는 이오네스코의 <수업>에 나오는 교수와 하녀를 떠올리게 한다. 사나이의 주술적인 힘이 언어에서 나오는 것도 유사하다. 교수가 학생을 지배하고 잠식해가는 과정에서 언어가 권력의 도구였듯이, 사나이 역시 말로써 여인들의 정신을 교란한다. 그의 언어는 쓸데없고 현실성이 의심스러운 아무말 대잔치에 가깝지만, 하나의 일관성이 있다. 교묘한 미끄러짐의 연속을 통해 ‘사실’을 왜곡하고 ‘기억’의 불확실성을 조장해 소기의 목적을 이룬다는 점이다. 여인들은 그에 휘말린다. 사실 여부의 확인은 중요치 않다. 포도 정물화를 그린 가난한 화가의 이야기가 만화에서 나온 건지 실화인지, 무명의 화가가 세잔인지 고흐인지, 나체를 볼 수 있는 안경이 있는지 없는지, 자코메티가 그 안경을 발명하고 ‘달리는 사내’를 조각한 게 맞는지. 그러다가 자화상 화제를 꺼낸 사나이는 자기 몸에는 2개의 ‘나’가 있다면서 장광설을 늘어놓는다. 그 직후부터 사나이는 여인들을 더 거세게 몰아붙인다. 앞 장면에서 언급된 정보를 뒤섞어 착란을 가중한다. 정보와 기억의 조작이지만 이를 알아채기가 쉽지 않을 수 있다. 무의미한 언어의 범람으로 치부해버린 기억의 공백에서 ‘아닌 것 같은데…’, 정말 그런가?’ 하고 솔깃할 즈음, 사나이의 強辯에 쫓길지도 모른다. 그러는 동안 ‘달리는 사내’에서 ‘달리는 여인’, ‘달리는 비너스’로 넘어간다. 이 연극에서 언어는 믿을 것이 못 되는, 평가절하 대상이지만, 인물의 정체와 조각상의 성격을 바꾸는 사나이의 ‘기술’이 된다. 의미는 증발했으나 기능은 충만한 언어의 모순이 핵심 수단인 셈이다.

하지만 사나이의 검열 기술은 그렇게 순수하지 않다. 작가는 부조리한 방식으로 검열 기술을 묘사하지만 동시에 이를 이용하여 反檢閱 標識을 숨겨 놓는다. 하나는 ‘착한 아들’ 사나이가 묘사한, 자신의 또 다른 자아다. 자화상 화제 전략은 여인들을 모델대에 세우는 것만이 아니라, 착한 아들의 질서를 부인하는 우회로를 열어주는 데도 사용된다. 사나이는 여인1과는 달리 자신의 실제 모습을 정확히 볼 수 없다. 몸 안에 2개의 ‘나’가 있기 때문이다. 즉 사나이는 조각가인 동시에 모델이 원천적으

로 불가하다. 여인들과 자신의 차이를 이런 방식으로 암시하는 것이지만, 분열된 두 자아에 관한 화제는 이 연극에서 매우 이례적인 장광설로 넘어간다.

두 자아는 양극화되어 있다. 사나이는 두 자아를 ‘나’와 ‘녀석’으로 부른다. 착한 아들 ‘나’는 菜食과 小食을 하며 오전 8시부터 오후 6시까지 공장에서 일하는 노동자다. 반면 肉食을 즐기는 ‘녀석’은 매우 장황하게 묘사되는데, 착한 아들에는 없는 모든 게 있다. 돈이 없어도 일류 레스토랑과 택시를 이용하고, 향수를 뿌리고 장발에 꼭 달라붙은 바지를 입고 다닌다. 여인을 유혹하는 데 능하고, 아무 데서나 섹스를 하며, 가벼운 감기처럼 성병을 달고 다니면서 수많은 여인에게 병을 옮긴다. 게다가 역적모의와 방화도 일삼는다. ‘나’와는 너무나 대조적이지만, 둘의 관계는 다정하다. ‘나’는 ‘녀석’이 들려주는 얘기에서 또 다른 세계, “막연한 생각으로 번쩍번쩍 일루미네이션이 번득이는 미지의 세계를 상상”(18면)하는 ‘유일한 외도’를 한다. 둘은 서로를 부러워하고 안쓰러워한다.

사나이의 억압된 자아를—중심 서사에 영향을 미치지 않는—장광설에 담아내는 방식으로, 작가는 착한 아들의 질서에 회수되지 않는 주체의 공간을 마련한다. 이는 검열의 표적이 되는 파편들의 열거에 불과하지만, 착한 아들 또는 착한 딸로 조율되기 이전의 상태를 상상하게 하는 또 다른 세계다. ‘녀석’이 ‘나’에게 들려준 것처럼, 이 장광설은 작가가 관객에게 들려주는 상상의 재료다. 쾌락적이고 위험한 ‘녀석’의 이야기는 국가에서 금하는 영락없는 퇴폐와 불온의 형상이다. 아니나 다를까 심의 대본에서 ‘녀석’에 대한 퇴폐와 불온의 증거를 열거한 대목에 심의위원의 삭제 표시가 있다. 그 육식동물의 행적은 ‘온갖 잡놈의 노략질’로 묘사되는데, 1975년 시점에서는 허용될 수 없는 퇴폐와 불온이다.

반검열 표지의 다른 하나는 ‘달리는’의 현실성이다. 조각상의 표제가 ‘시지프’를 떠나 ‘달리는 사내’로 옮겨졌을 때부터 이 관형어는 연극의 제목 덕분에 무게를 얻기 시작한다. 주제와 직접적인 연관이 있을 거라는 인상을 주기 때문이다. 사실, ‘달리는’의 함의는 조각가/모델의 전도 과정에서 필연적이지 않지만, 기능적으로는 이 관형어의 반복적 사용이 ‘달리는 비너스’로 귀결된다. 무엇이든 꾸밀 수 있는 관형어로서, 마치 자동화 기계가 내뱉듯이 열거된다. 이를테면 사나이는 이렇게 시작한다—“그렇지요. 우리는 지금 달리는, 달리는, 달리는 것을 구하구 있지요. 달리는 강아지, 달리는 기차, 달리는 지구, 달리는 캐러멜, 달리는 고호, 달리는 빠스, 달리는 전진, 달리는 경제, 달리는 선거, 달리는… 또 뭐가 있더라.”(27면) 사나이의 마지막 말 한마디는

여인들의 참여를 끌어낸다—“여인2 : 많아요. 달리는 예술, 달리는 정치, 달리는 문학, 달리는 모델, 달리는 전진.”(27면)

어떤 명사와도 결합할 수 있는 관형어로 만든 덕분에, 열거된 예시 중 어느 하나를 특별한 것으로 만들지 않는다. 이 명사들은 평등하다. 오히려 ‘달리는’과 결합한 명사를 상투적인 것으로 만든다. 이 방식은 여인들을 홀리게 하는 수단이지만, 관객에게는 이 연극의 주제를 자유로이 상상하게 하는 재료가 된다. 이 상투적인 명사들 가운데 과연 어떤 것이 관객을 자극할 것인가. 어떤 것을 이 연극의 주제와 연결하고 싶어 할까. 작가는 이를 의도한 게 아닐까. 지금으로서는 검증할 수 없는 궁금증이지만, 가장 요령 있는 우회는 1975년의 맥락에서 추정하는 것이다. 1971년에는 별문제가 안 되었으나 1975년 시점에서는 거슬렸을 명사, 이것이 가장 유력한 증거다. 심의 대본에 밑줄로 표시된 몇 가지는 검열관의 심기를 건드린 게 분명하다—달리는 전진, 달리는 경제, 달리는 선거, 달리는 정치, 달리는 변영. 이 모두는—달리는 강아지나 캐리멜과는 차원이 다른—사회적 흔적을 드러낸다. 사실, 그런 식의 열거에서 남는 것은 ‘달리다’라는 이미지뿐이고, 이에 대한 해석은 이 동사에 현실성을 부여한다. 사나이는 ‘달리다’의 시의성을 “뛰는, 약동하는, 움직이는, 생동하는 이미지”로 다소 진부하게 설명하지만, 여인1은 “싸우며 건설하는 땀의 이미지, 중단 없는 전진의 해향성 이미지”(27면)로 구체화한다.

〈달리는 바보들〉은 정치적으로 매우 예민한 시기 각본심의를 계기로 퇴폐의 불온함이 새삼 발견된 사례다. 물론 이 발견의 주체는 ‘예륜’의 수정통과를 반력으로 바꾼 문공부 당국이다. 예술가를 마리오네트로 만들어버리는 외부자의 존재를 정치적으로 독해하도록 만드는 상상력, 즉 퇴폐의 정치적 의미가 증대되는 맥락에서 이 텍스트를 다시 읽었기 때문이다. 실제로 이 연극은 피검열자에 대한 검열(자)의 가스라이팅(gaslighting) 과정을 그린다. 그리하여 중국에는 사람도 작품도 바뀌는, 검열의 궁극적인 목표를 이뤄낸다. 조각가/모델의 顛倒를 통해서 검열의 성공적인 내면화를 드러내고, 구상 단계의 ‘시지프’가 어느덧 ‘달리는 비너스’가 되는 검열 효과가 나타난다. 검열의 흔적을 완벽히 지우는 부재증명이 있다면 이런 게 아닐까. 그러나 이 연극은 중심 플롯과는 직접 관계가 없는, 그러나 검열이 금지하는 세계를 갈피갈피에 끼워둔다. 사나이의 장광설에는 한 육식동물의 쾌락주의에 자유주의를 겹쳐 놓고 여기에 다시 ‘역적모의’와 ‘방화’를 슬쩍 끼워넣는 식으로, 아니면 ‘달리는’을 연거푸 무차별적으로 열거하면서도 그 현실성을 일깨우는 담론을 집어넣는 식으로 반검열의 퍼즐

조각을 흘려놓는다. 이는 박정희 정부의 산업화·근대화에 대한 반감과 의문을 표하는 정보다. 한편으로는 가스라이팅하는 검열 기술을 모방하면서, 다른 한편으로 반검열의 기술을 쓴 셈인데, 비로소 ‘달리는 바보’가 (검열의) 가스라이팅의 결과임을 알게 된다. 이 비전은 부조리한 방법이 아니라면 시도할 수 없는 성취일 것이다.

IV. 검열 패러디의 정치적 우화

이 연구는 1975년 각본 사전심의에서 ‘반려’된 〈어느 조각가와 탐정〉, 〈달리는 바보들〉을 통해 연극사에서 비가시화된 부조리극을 식별하려는 노력이다. 이 비가시성은 중층적인 의미에서 그러한데, 첫째는 부조리극의 보편성이란 우산 아래 감추어진 한국 부조리극의 실체를 가리키며, 둘째는 그 실체의 일부를 구성할 테지만 공연이 금지돼 아예 논급 대상에서도 배제된 연극사적 실체를 가리킨다. 혹자는 그 두 편이 어찌하여 부조리극일 수 있는지 또는 연극사적 자산일 수 있는지 의문을 가질 수 있지만, 한국 부조리극의 식별은 양식적 엄밀성을 폐기하는 데서 시작할 수 있다. 4·19혁명의 시간과 겹쳐 새로운 세대가 본격적으로 소개하기 시작한 한국의 부조리극, 그 도입이 보편성을 향한 열망과 잇닿아 있음은 부인할 수 없지만, 그 추이에서 보편성의 환상을 거둬낸다면 더 많은 것을 발견할 수 있을 것이다.

사실주의의 끝을 재촉하는 이러저러한 이유는 이미 흘러넘치고 있었다. 그중 최인훈은 ‘군사 반란’을 경험하고 나서 쓴 『구운몽』(1962)에서 사실주의 규칙을 버린 그때의 심경을 후일 『화두』에서 이렇게 쓰고 있다.

그것은 환상도 아니고 비사실주의도 아니었다. 내게는 작품 속에서 강조된 그 풍경의 느낌이야말로, 그 환상성과 부조리야말로, 현실의 가장 사실주의적이고 조리 있는 반영이었다. 이 현실에 대해서 사실주의적으로 그려낸다는 것은 사실감으로부터의 도피이기 쉽고 밤을 흰 물감으로 묘사하려는 태도처럼 느꼈다. 사실주의를 거부하는 것이 예술가로서 이 세계에 대한 육체적 저항에 맞먹는 본질적 저항처럼 느꼈다. 세상도 아닌 것을 세상처럼 그려서는 안 되지 않는가. 예술의 마지막 메시지는 그 형식이다.⁶⁴⁾

어떤 의미에서는 불우할 수도 있는 이런 인식에 도달한 이가 최인훈만은 아니었을 것이다. 4·19혁명에서 5·16쿠데타로 급전직화한 한국의 형세는 또다시 이곳이 如反掌의 공간임을 체감하도록 했기 때문이다. 언제든 뒤집힐 수 있는 게 진실이라면, 그것은 그것대로 아니면 감추면 감출수록 좋은 게 아닌가. 환상성과 부조리가 현실을 가장 잘 반영한다는 이 역설은, 논리·질서·확실성의 결여가 유일한 진실임을 인정하고 이 부조리한 세계를 모방하는 형식이 하나의 메시지가 될 수 있다는 부조리주의와 닮아있다. 부조리극과 패러디의 친연성이 바로 여기에서 나오는바, 1970년대에 소비되고 창작된 부조리극에서 이를 발견할 수 있는 것은 우연이 아니다. 부조리극이 조리 있는 세계, 확실성의 세계에 불신을 표하는 것이라면, 그것은 권력이 주도한 지배 이데올로기, 이를테면 냉전 내셔널리즘, 안보 이데올로기 또는 산업화·근대화(발전주의) 담론을 패러디하면서 그에 대한 불신과 거부를 표명하는 것이기 때문이다.

물론 여기서 부조리주의를 촉진한 것은 다름 아닌 검열체제다. 냉전적 질서를 권력의 토대로 삼아 재구축된 검열체제에서, 비로소 부조리극의 ‘필요’는 발견된다. 식민지시기 이후 검열로부터 자유로운 적은 없지만, 마침 검열에서 생존할 가능성을 높이는 또 다른 선택지가 있었다는 점이 다행이라면 다행일 수 있겠다. 그러나 식민지검열이 자유주의를 용납하지 않았듯이, 냉전을 자신의 권력 기반으로 삼은 권위주의 정부가 허무와 퇴폐 또는 풍자와 냉소를 자랑하는 공연예술을 좋아할 리가 없다. 검열의 압력은 예술형식의 변화를 통한 출구를 모색하도록 만든다. 한편으론 이성으로 이해할 수 없는 한계의 인지를 체감하는 것으로, 다른 한편으론—여전히 포기할 수 없는—이성의 결과와 표현의 한계 사이의 부조화를 돌파하는 것으로, 아니면 또 다른 방식으로 나름의 출구를 찾지 않았을까.

변화의 시작은 필연적으로 작가의 몫일 테지만 그 확장은 극단의 기획에 있고, 이때 공연 가능성과 경제적 성공에 대한 기대가 포함된다. 비록 이 과정에 계재되었을지 모르는 정치성은 표백되고 추상성은 종종 현대성으로 환원되어 그 사회성·역사성이 휘발되기도 한다. 오테영의 〈조용한 방〉(1974)도 그런 하나의 사례다. 최은옥은 이 희곡과 영향 관계가 있는 해롤드 핀터의 〈방〉을 비교 분석하고, 공연의 성공과 달리 희곡 텍스트가 소외된 맥락을 비판적으로 검토한다. 즉 1970년대에 만연한 적색공포의 묘사를 위해서는 부조리한 방식이 필요했지만, 원작의 정치적 무의식을

64) 최인훈, 『화두』 1, 민음사, 1994, 339~340면.

억압해야 무대에 ‘생존’할 수 있었던, 한국 부조리극의 존재 방식이다.⁶⁵⁾

물론 이것이 전부는 아니다. 검열로 인해 아예 관객에게 공개되지 못한 사례가 있다. 한국 부조리극은 비록 보편성에 대한 열망에서 도입되었을지 몰라도 세계사적 냉전 질서를 숙주로 삼은 검열체제에서 더 적극적으로 표현 양식을 개발하고 있었다. 그러나 검열 당국은 텍스트에서 검열의 부재증명을 완수하여 그 목표에 도달하고자 하지만, 그게 불가능하다면 애초부터 ‘없는 것’으로 만들어야 하는 법, 급기야 긴급조치가 아니고서는 유지될 수 없을 것 같은 박정희 정권의 강박적 통제가 시작된 것이다.

바로 그 시점에 공연 금지된 부조리극이 〈어느 조각가와 탐정〉과 〈달리는 바보들〉이다. 이 두 편은 여러모로 공통점이 있다. 지면 발표가 된 것이고 공연에도 별문제가 없겠다고 예상한 것들이다. 전자는 신춘문에 공모 당선작이고, 후자는 수년 전에 공연된 바 있기 때문이다. 그런데도 사전심의 결과가 ‘반려’로 나온 것은 무엇보다 긴급조치가 연이어 발동되던 정세와 관련이 깊다. 두 편이 6개월 정도의 시차를 두는 만큼 반려 판정을 일괄적으로 설명할 순 없지만, 그즈음 검열 당국이 거슬러 한 부조리한 상상력을 가늠할 수는 있다. 결정적으로, 흥미로운 공통점은 중심인물이 모두 ‘조각가’라는 사실이다. 이들이 겪는 부조리한 경험은 예술가의 자율성에 관련된 것으로 필연적으로 검열을 참조하도록 하며, 더 나아가 양식의 추상성은 그 경험이 시민 일반에게도 汎用될 수 있도록 한다.

〈어느 조각가와 탐정〉은 한편으로는 창작의 매 순간 보이지 않는 감옥에 갇힌 피검열자의 자기검열을 보여주지만, 다른 한편으로는 이 자기검열을 작동하도록 하는 외부 시스템을 함께 보여준다. 양자를 관통하는 존재가 바로 탐정이다. 그리하여 연극은 조각가를 중심으로 본다면 죽음으로써 反檢閲의 의지를 표명한 것이 되지만, 탐정을 중심으로 본다면 그 죽음의 전시로써 반검열에 대한 위협적인 경고를 한 것이 된다. 양자의 무게는 같지 않다. 조각가의 시체를 展示하는 마지막 장면에 이르면, 이 검열 패러디가 탐정의 연극임을 드러낸다. 그는 지금까지 조각가를 주인공으로 한 자기검열의 리얼리티 쇼를 연출한 것이다. 공연되었다면 관객은 충격을 받았을 법하다. 그러나 이를 비관적 전망으로 해석할 필요는 없다. 관객에게 이 섬뜩한 공포는 그 정반대의 가치 판단을 내리도록 하는 패러디의 의도에 종속되어 있기 때문이다.

65) 최은옥, 「오테영의 작가의식과 희곡 〈조용한 방〉 연구-핀터 희곡 〈방〉과 비교 분석을 통해」, 『인문과학연구』 41, 강원대 인문과학연구소, 2014.

오종우의 「당선 소감」은 그런 점에서 幕後에 감춰진 이 연극의 에필로그다.

〈달리는 바보들〉에는 그런 감정적 파장이 일지 않는다. 대신, 피검열자에 대한 검열(자)의 가스라이팅(gaslighting) 과정이 전개된다. 약간의 긴장감과 의아함으로 이 과정을 주시하도록 하지만, 최종적으로는 사람도 작품도 바뀌는 검열의 궁극적인 목표를 성취해낸다. 다시 말해 연극은 그러한 검열 기술을 묘사한 것이다. 조각가는 모델이 되고, 모델은 조각가가 된다. 조각상도 ‘시지프’에서 ‘달리는 사내’와 ‘달리는 여인’으로, 중국에는 ‘달리는 비너스’로 바뀐다. 이 완벽한 검열의 부재증명은 예술가의 타율적 자발성을 드러낸다. 그러나 이 연극은 여기에서 만족하지 않는다. 무목적적인 언어의 범람을 이용해, 중심 플롯과는 직접 관계가 없는, 그러나 검열이 금지하는 세계를 수상쩍게 삽입한다. 사나이 장광설의 ‘녀석’과 주술적인 ‘달리는’ 장면을 조합하면, 이는 박정희 정부의 산업화·근대화에 대한 반감과 의문을 표하는 정보가 된다. 이제야 검열의 가스라이팅과 ‘달리는 바보’의 우연적 결합이 빚어내는 연관성을 이해하게 된다. 달리는 바보는 다름 아닌 (검열의) 가스라이팅의 결과라는 것을.

두 연극은 검열을 사실적으로 묘사한 게 아니라 검열의 현실성을 패러디한다. 누군가는 방문하고, 점점 그가 위험한 인물임이 드러난다. 탐정도 그렇고 사나이도 그렇다. 이들로부터 무대상에 중대한 변화가 일어난다. 이 변화는 공허하고 유치하며 상투적인 언어를 매개로 한 부조리한 전개에서 얻어진다. 극중에서 벌어지는 모든 일은 현실과 닮지 않았지만, 관객은 직관적으로 그것이 매우 현실적임을 이해할 수 있다. 이를 돕는 것은 어떤 느낌, 이미지다. 〈어느 조각가와 탐정〉은 ‘검열의 눈’에 갇힌 폐소공포증을, 〈달리는 바보들〉은 가스라이팅에서 오는 무력감을 전달한다. 동구권 작가들이 ‘검열의 눈’ 아래서 이상적인 수단을 찾았던 것처럼, 1970년대 한국의 어떤 작가들도 그렇게 부조리극에 다가간 것이다.

부조리극의 검열 패러디는 검열의 압력을 높이던 시절에 관한 정치적 우화이다. 유추가 가능해서 하나하나 번역할 수 있는, 의도되고 일관된 우화가 아니라, 그런 의식적인 꾸밈이 없이 부조리한 방식으로 묘사된 삶의 감각이다. 더 많은 텍스트를 발굴할 필요가 있다. 부조리극이 취한 여러 시도는 연극사뿐만 아니라 냉전 문화사를 이해하는 주요 경로가 될 수 있다. 그때 비로소 ‘부조리극의 열정적인 시대’에 관해 답할 수 있을 것이다.

투고일: 2022.10.15

심사일: 2022.11.25

게재확정일: 2022.11.29

참고문헌

- 『경향신문』, 『공연윤리』, 『동아일보』, 『매일경제』, 『조선일보』
실험극장10년지 편찬위원회 편, 『실험극장 십년지』, 극단 실험극장, 1970
연우무대 엮음, 『연우 30년: 창작극 개발의 여정』, 한울, 2008
오종우, 「어느 조각가와 탐정」, 『조선일보』, 1975.1.7; 『어느 조각가와 탐정』(1975년 심의 대본 접수번호 제15호), 아르코예술기록원 소장; 『조각가와 탐정』(1978년 심의 대본 접수번호 제702호), 아르코예술기록원 소장
이종화, 「공연윤리위원회가 걸어온 길」, 『공연윤리』, 공연윤리위원회, 1997.9
임진택, 「임진택의 탈춤과 마당극2 : 탈춤반의 태동과 ‘정치적’ 연극의 모색」, 『프레시안』, 2022.2.14(<https://www.pressian.com/pages/articles/2022021408234274407>)
최인호, 「달리는 바보들」, 『현대문학』, 1971.7; 『달리는 바보들』(1975년 심의 대본 접수번호 제238호), 아르코예술기록원 소장
최인훈, 『화두』 1, 민음사, 1994

권현익 저, 이한중 역, 『또 하나의 냉전: 인류학으로 본 냉전의 역사』, 민음사, 2013
김숙현, 『드라마센터의 연출가들』, 현대미학사, 2005
_____, 『안민수 연출미학』, 현대미학사, 2007
마틴 에슬린 저, 김미혜 역, 『부조리극』, 한길사, 2005
문옥배, 『한국 공연예술 통제사』, 예술, 2013
오스카 G. 브로케트 저, 김윤철 역, 『연극개론』, 한신문화사, 1997
임준서, 『반연극의 계보와 미학』, 살림출판사, 2004
J. L. 스타이언 저, 원재길 역, 『상징주의와 초현실주의 부조리 연극』, 예하, 1992

김미혜, 「부조리극 탄생 배경과 연극사적 의의」(역자 서문), 마틴 에슬린 저, 김미혜 역, 『부조리극』, 한길사, 2005
김태희, 「1970년대 연극 검열 연구-신춘문에 기념공연을 중심으로」, 『드라마 연구』 52, 한국드라마학회, 2017
박명진, 「사전검열 대상 희곡 텍스트에 나타난 정치성」, 『어문연구』 31(2), 한국어문교육연구회, 2003년 여름
박미란, 「1960년대 한국연극의 소통방식과 현대극으로의 전환」, 서울대 박사학위논문, 2019
백로라, 「1960년대 연극운동론」, 『한국극예술연구』 12, 한국극예술학회, 2000
_____, 「1970년대 한국 실험연극의 담론-초기 미국 아방가르드 형식미학의 수용을 중심으로」, 『한국극예술연구』 30, 한국극예술학회, 2009

- 신현숙, 「제4장 프랑스 연극」, 신현숙 외, 『한국에서의 서양 연극』, 도서출판 소화, 1999
- 오세곤, 「이오네스코의 부조리극과 그 한국 공연사」, 『프랑스문화연구』 18, 한국프랑스문화학회, 2009
- 이봉범, 「유신체제와 검열, 검열체제 재편성의 동력과 민간자율기구의 존재방식」, 『한국학연구』 64, 인하대 한국학연구소, 2022.
- 이승희, 「「공연법」의 성립-식민지 유산과 냉전의 동학」, 『한국극예술연구』 73, 한국극예술학회, 2021
- _____, 「제3공화국의 「공연법」과 연극 검열」, 『한국극예술연구』 75, 한국극예술학회, 2022
- 이진아, 「1950~60년대 잡지의 해외연극론 수용」, 『한국연극학』 72, 한국연극학회, 2019
- 정현경, 「1970년대 연극검열 양상 연구」, 충남대 박사학위논문, 2015
- 최은옥, 「오태영의 작가의식과 희곡 〈조용한 방〉 연구-핀터 희곡 〈방〉과 비교 분석을 통해」, 『인문과학연구』 41, 강원대 인문과학연구소, 2014
- 홍창수, 「1970년대 번역희곡과 번역극의 수용 양상 연구」, 『한국극예술연구』 20, 한국극예술학회, 2004
- 허은, 「불신의 시대, 일상의 저항에서 희망을 일구다」, 김경일 외, 『한국현대생활문화사 1970년대』, 창비, 2016
- Ann Katherine Shapiro, “In Defiance of Censorship: An Exploration of Dissident Theatre in Cold War Poland, Czechoslovakia, and The German Democratic Republic” (PhD thesis), University of Birmingham, 2016.

The Parody of Censorship in Korean Absurd Plays during the Cold War — Focusing on plays banned in 1975

Lee, Seung-hee

Absurd plays rarely reveal social traces, so they surface as metaphysical interests, but its roots are extremely political. The trend in the world history of absurd plays show that absurd plays have an inevitable relationship with the Cold War and their spectrum is quite wide. Korea's absurd plays, which coincided with the time of the April 19 Revolution and began to introduce a new generation in earnest, can also be found if the illusion of universality is recovered. In particular, the censorship system needs to be fully emphasized. In the censorship system reconstructed using the Cold War order as the basis of power, the 'necessity' of irrational theater is finally found. If the absurd play is to express distrust in the world of certainty, it is to express distrust and rejection of the ruling ideology led by power or the discourse of industrialization and modernization (developmentism). Although the political nature that would have been inserted in this process is bleached and the abstraction is often reduced to modernity, its sociality and historicity are volatilized, but this is not the whole of Korean absurd play. Due to censorship, it may not be revealed to the audience at all. *A Sculptor and a Detective*(어느 조각가와 탐정) and *Running Fools*(달리는 바보들), which were banned from performing in 1975, are such examples. These plays do not depict censorship realistically, but parody the reality of censorship. The sense of life is conveyed in an absurd way without conscious decoration, and the helplessness from claustrophobia or gaslighting trapped in the "eye of censorship" allows us to understand the mechanism of censorship at once. The censorship parody of absurd plays is a political allegory about the time when the pressure of censorship was increased, and is an asset that should be newly listed in the theater history.

Key Words : absurd play, censorship, the Cold War, parody, 1970s, *A Sculptor and a Detective*, *Running Fools*

