

## <진오귀>에 미친 카라 주로(唐十郎)의 영향

김재석\*

주제어: 김지하, <진오귀>, 극회 「상설무대」, 카라 주로(唐十郎), <두 도시 이야기>, 「상황극장」 마당극, 제4의 벽, 느슨한 극짜임

### <차례>

1. 서론
2. 반골의 정서적 연대와 상이한 연극관
3. 마당극의 융합 정신에서 본 영향관계
4. 결론

### <국문초록>

이 논문은 <진오귀>의 마당극적 특성을 좀 더 명확하게 설명하기 위한 목적을 가지고 있다. 서양식 액자무대극에 전념하고 있던 김지하가 <진오귀>에서는 관객석과 무대 사이를 의도적으로 소통시키고 있는데, 그러한 새로운 시도를 하게 된 계기가 「상황극장」(일본)과 극회 「상설무대」(한국)의 합동공연이었음을 살펴보았다. 1972년 3월에 서강대학교 야외공연장에서 열린 합동공연은 당시 일본에서 언더그라운드 연극의 기수로 주목받고 있던 카라 주로(唐十郎)가 5명의 일행과 함께 건너 옴으로써 이루어졌다. 카라 주로는 객석까지 포함하여 야외공연장 전체를 무대로 활용하는 낯선 공연방식의 <두 도시 이야기>를 선보였다. 서양의 액자무대극인 <금관의 예수>와 그 공연을 비교해 보면서, 김지하는 동격이며 유연한 특성을 지닌 이러한 연극이 민중을 계몽하는데 유용할 수 있다는 점을 깨달았다. 실내극장을 벗어나 텐트극장에서 공연하면서 새로운 관객을 창출해낸 카라 주로의 연극에서, 김지하는 관객을 찾아다니며 공연했던 가면극 공연단체나 남사당패의 열정을 느낄 수 있었다. 그 다음 해에 김지하는 <진오귀>를 통해 그러한 깨달음을 실천하였다. 그는 개방된 무대를 기본으로 하면서, 관객과 소통을 통해 공동체적 유대를 강화하는 가면극과 판소리의 공연자질을 적극적으로 작품에 끌어들이는 실험을 하였다. 그 결과 <진오귀>는 일관성을 갖춘 이야기를 인과관계가 약한 느슨한 극짜임으로 다루어내고, 무대와 관객석 사이에 존재하고 있는 '제4의 벽'을 의도적으로 제거하여 공동체적 유대감을 강화 시킨 작품이 되었다. 마당극의 중요한 특징으로 언급되는 공연 기법의 원형이 마련된 것이다.

### 1. 서론

마당극 형성기에 중요한 작품 중의 하나가 <진오귀(鎭惡鬼)>이다. 1973년에 창작된 김지하의 <진오귀>는 “연대기적으로 잡는다면 마당극의 초창기의 것”<sup>1)</sup>으로 인정받고 있는 작품이다. 마당극의 역사를 기술할 때 <진오귀>에 대해서는 “그 이전의 민중극이 해결하지 못한 ‘민중적 양식’의 문제를 민족 형식으로 풀어내려 한 최초”<sup>2)</sup> 작품이라거나, “서양연극으로부터 배워온 구성력과 탈춤과 판소리 등 전통민속연희로부터 배워온 표현법으로 만들어진 작품”<sup>3)</sup>으로 의미를 부여하는 것이 거의 기정사실화 되어 있다. <진오귀>의 등장은 서양연극의 극적 자질과 한국 전통연극의 극적 자질이 결합되어 새로운 차원의 연극으로 나아간 ‘기적 같은 경우’에 해당한다. 서양식 액자무대극을 주조로 삼고 있던 김지하의 이전 작품들과 <진오귀>를 비교해보면 그러한 표현이 과장이 아님을 잘 알 수 있을 것이다. 김지하는 어떤 과정을 통해 <진오귀>라는 작품을 구상하고 창작하게 되었을까. 이러한 질문은 김지하의 작품세계를 이해하기 위한 것이지만, 한편으로는 마당극의 역사를 제대로 기술하기 위해서도 반드시 필요한 것이다.

<진오귀> 탄생에 영향을 준된 연극 체험이 한두 가지가 아닐 것이지만, 유독 눈에 띄이는 특별한 것이 있다. 1972년 3월 23일 오후 7시 30분부

- 1) 김윤수·채희완 외, 「대담 : 민중예술운동, 이제부터의 과제」, 『창작과 비평』 63호, 창작과비평사, 1989. 봄, 13면.
- 2) 임진택, 「80년대 연희예술운동의 전개·마당극·마당굿·민족극을 중심으로」, 『창작과 비평』 69호, 창작과비평사, 1990. 가을, 322면.
- 3) 이영미, 『마당극 양식의 원리와 특성』, 한국예술종합학교 한국예술연구소, 1996, 40면.

\* 경북대학교 국어국문학과 교수

터 서강대학교의 야외코트에서 이루어진 일본의 「상황극장(狀況劇場)」과 한국의 극회 「상설무대」의 합동 공연이다. 합동 공연에서 「상황극장」은 <두 도시 이야기(二都物語)>를, 극회 「상설무대」에서는 <금관의 예수>를 선보였다.<sup>4)</sup> 김지하는 회고록에서 <진오귀>의 창작에 영향을 미쳤다는 설명과 함께 <두 도시 이야기>와 <금관의 예수> 합동공연을 “카라 주로 형이 내게, 우리에게, 이 민족에게 준 선물”이라고 언급 한 바 있다. 김지하에 비해 합동공연에 대해 좀 더 소상하게 언급한 이가 김석만이다.

가라주로는 공연장 주변의 모든 환경을 활용하였다. 배우들은 야외 코트를 둘러싸고 있는 구릉을 뛰어다니고 구르고, 조명기가 배우를 따라가고, 배우들이 관객 속에서 나오고 관객 속으로 뛰어들고 하는 등 공연의 역동성은 대단 하였다. <금관의 예수> 참가자들은 가라주로의 공연에 놀랐다. 실내극장의 무대, 객석에서 분리되고 조명에 의해 객석과 더욱 떨어진 무대만을 공연 공간으로 알고 있던 당시의 안목에 ‘상황극장’의 공연은 커다란 충격을 남겼다.<sup>6)</sup>

동일한 야외 공연장에서 함께 했던 두 작품이지만 공연방식의 차이가 확연하게 났음을 알 수 있다. <금관의 예수>가 보이지 않는 실내극장의 액자형 무대(proscenium arch stage)를 상징하고 공연한 반면, <두 도시 이야기>는 그렇지 않았기 때문이다.<sup>7)</sup> 실내극장의 액자형 무대에 갇혀 있지

않은 공연을 카라 주로가 선보인 것이다. <두 도시 이야기>를 관람한 충격은 “공연 공간에 적응하는 공연 양식의 실험이 있어야 한다는 자각”을 불러일으켰으며, “그러한 자각이 <진오귀>의 탄생을 보게 하였”<sup>8)</sup>다.

김지하를 비롯한 관련 인사들의 증언에도 불구하고 카라 주로의 <두 도시 이야기> 공연이 <진오귀>에 미친 영향이 무엇인지 명확하지 않다. 야외 공연, 혹은 관객석까지 무대로 활용하는 공연방식의 장점에 대한 깨달음이 있었다고 하지만, 그 무렵의 대학가에서 가면극 공연이 낯설지 않았던 상황을 고려하면 특별한 체험이라 말하기는 어렵다. 그렇다고 해서 <진오귀>의 소재와 주제적 측면이 <두 도시 이야기>와 유사한 것도 아니니, 무엇을 카라 주로의 영향으로 보아야 할지 알쏭달쏭하기만 하다. 이번 연구의 목표는 그러한 문제점을 해결하는데 있다.

우선 <두 도시 이야기>와 <금관의 예수> 합동공연의 정황을 재구하면서, 그 무렵의 김지하 연극과 카라 주로 연극의 차이를 알아볼 것이다. 아직 <두 도시 이야기>와 <금관의 예수> 합동공연을 상세하게 다룬 선행 연구는 없다.<sup>9)</sup> 어떤 경로와 과정을 거쳐 <두 도시 이야기>와 <금관의 예수> 합동공연이 이루어졌는지, 카라 주로가 창작하고 연출 한 작품이 구체적으로 어떠한 내용과 공연 특징을 지닌 작품인지를 알아보고자 한다. 김지하가 카라 주로의 공연에서 얻은 영향을 설명하기 위해 선행 작품과 비교했을 때 나타나는 <진오귀>의 공연 특징에 주목하고자 한다. 농민이라는 새로운 관객층 지향, 그리고 느슨한 극짜임의 사용과 ‘제4의 벽’(fourth wall)<sup>10)</sup> 제거 등의 공연 특징을 <두 도시 이야기>와 관련지어

무대’ 멤버들은 <두 도시 이야기>의 공연형식이 보여주는 효과에 충격을 받았을 뿐 아니라, 야외공간 역시 훌륭한 연극무대가 될 수 있음을 인식하게 되었다.”고 했다.

8) 김석만, 앞의 글, 252면.

9) 이강렬의 『일본 현대 연극사』(현대미술사, 2001)와 김문환의 『체험적 일본연극론』(연극과인간, 2005)에서도 카라 주로의 서강대 공연에 대해서는 가벼운 정도의 언급에만 그치고 있다. 카라 주로의 공연이 마당극 형성에 어떤 영향을 주었는지에 대한 관심은 전혀 없었던 것이다.

10) 액자무대에서 제4의 벽은 공연의 사실성을 강화하기 위해 서양 근대극에서 설정한

4) 당시 공연을 알리는 포스터에는 <二都이야기>라 했으나, 이 글에서는 일반적으로 통용되는 제목인 <두 도시 이야기>로 표기하기로 한다. 행사의 명칭을 앞으로는 ‘<두 도시 이야기>와 <금관의 예수> 합동공연’으로 표기하고자 하며, 번잡함을 줄이기 위하여 합동공연으로 줄여 적기도 할 것이다.

5) 김지하, 『흰 그들의 길 2』, 학고재, 2003, 210면.

6) 김석만, 새로운 천지국을 기다리며, 김지하, 『똥따기 똥따기』, 동광출판사, 1991, 251면.

7) 박영정도 『1970년대 김지하 희곡 연구』(『한국극예술연구』 17호, 한국극예술학회, 2003, 259면)에서 동일한 의견을 피력하였다. 그는 “이때 김지하를 비롯한 극회 ‘상설

살펴보려는 것이다. 이러한 논의를 통하여 김지하가 카라 주로에게 영향을 받았으나, 그것이 공연기법의 모방과 같은 단편적인 것이 아니라 그 무렵 한국 연극이 상실하고 있던 ‘공동체 정신의 회복’에 대한 각성이었음을 밝혀보고자 한다.<sup>11)</sup>

## 2. 반골의 정서적 연대와 상이한 연극관

### 2.1. 김지하: 서양식 액자무대극

현재 알려진 김지하의 희곡은 다섯 편이다. 1991년에 간행된 김지하 전집의 셋째 권이 희곡집 『똥따기 똥따기』인데, 거기에는 <나뿔레옹 꼬낙>(1970), <구리 이순신>(1971), <금관의 예수>(1971), <진오귀>(1973), <소리굿 아구>(1974)가 실려 있다. 김지하의 표현에 따르면 자신이 관여했던 작품 중에서 “살아있는 자취”<sup>12)</sup>인 셈인데, <진오귀>를 계기로 하여 서양식 액자무대극에서 벗어나 ‘새로운 연극’으로 나아갔음을 그 자취가 말해주고 있다. 서양식 액자무대극이란 공연 시 ‘제4의 벽’을 설정하고 있어 무대와 객석이 절대적으로 분리되어 있으며, 극중 사건들이 인과관계에 의하여 긴밀하게 연결되어 있는 ‘단단한 극짜임(plot)’을 지닌 작품이다.

이론적 벽이다. 액자무대 상에 존재하는 세 면의 벽 외에 관객의 눈에 보이지 않는 또 하나의 벽이 있다고 설정하는 것이다. 제4의 벽은 무대와 관객석을 분리하여 배우와 관객이 직접 소통하는 것을 막는 역할을 한다. 제4의 벽에 의해 분리된 관객은 그곳에 있지만 없는 것과 같은 존재로 인식되기 때문에 무대는 관객과 무관한 별도의 독립된 공간이 되는 것이다. 무대와 관객석의 직접적 소통을 논의하기 위해서는 제4의 벽에 대한 논의에서 출발하는 것이 효과적이겠다.

- 11) <진오귀>를 명확하게 이해하기 위해서는 김지하의 공연 준비 및 좌절, 임진택에 의해 <청산별곡>으로 공연되는 과정 등을 살펴보아야 한다. 그러나 <진오귀> 자체를 집중 분석하는 것은 이 논문의 목적에서 벗어나는 부분이기 때문에, 앞으로 이어질 김지하 마당극 작품에 대한 연구에서 다루기로 한다.
- 12) 김지하, 『똥따기 똥따기』, 앞의 책, 3면.

그 반면에 <진오귀>는 무대와 객석의 분리를 의도적으로 파괴하여 소통시키고 있으며, 극중 사건들의 인과관계 역시 의도적으로 흩어놓은 ‘느슨한 극짜임’을 지니고 있다. 그러한 변화의 사이에 1972년 3월의 합동공연이 놓여 있다.

김지하의 자서전과 전집의 연보에 따르면,<sup>13)</sup> 그는 대학 1학년이었던 1959년에 서울대학교 문리대 연극회에 가입하면서 연극과 인연을 맺었다. 그해 겨울에 배우로 참여한 <암야(暗夜)의 집>이나, 1960년에 새 생황 계몽대 주관의 <달빛 있는 생신> 두 작품 모두 서양식 액자무대극 양식이었다. 문리대 연극회에서 활동하기는 하였으나, 그는 연극인으로 뜻을 세운 인물이 아니었다. 박정희 정권에 저항하는 사회운동가의 삶을 살아가고 있던 그는 연극을 “청년학생 중심의 문화운동의 길을 트기 위한 하나의 방편”<sup>14)</sup>으로 여겼다. 그의 극은 박정희정권의 모순을 드러내어 밝히는 계몽·선전의 속성이 강하게 나타나 있다. 김지하는 극장을 찾는 불특정 다수의 관객이 아니라 작가의 비판적 정서에 공감하고 있거나, 공감이 가능한 사람들을 관객으로 설정하고 있다. 그러한 특성상 대학과 교회, 그리고 사회운동단체의 집회가 그의 주 무대일 수밖에 없었다. 1960년대 김지하에게 있어서 연극은 독립된 미적체계로서 예술이기보다는 강력한 현장성을 담보하고 있는 매체의 성격이 더 강했다. <나뿔레옹 꼬낙>과 <구리 이순신>이 그러한 특성을 잘 보여주고 있다.

<나뿔레옹 꼬낙>의 주제는 개막 시에 들려주는 “잘난 사람 못난 사람 많고 많은 사람 중에 니가 잘나서 일색이나 운이 좋아 일색이지”<sup>15)</sup>라는 유행가를 통해 이미 드러난다. 권력을 사유화하여 호의호식하고 있는 이

- 13) 김지하, 『흰 그들의 길』(전3권), 학교재, 2003. 및 김지하, 『김지하 전집 1』, 실천문학사, 2002.
- 14) 김지하, 『흰 그들의 길 1』, 앞의 책, 352면.
- 15) <니가 잘나 일색이나>는 남성사중창단 자니부라더스가 부른 노래이다. 1960년대 중반에 유행한 노래를 배경음악으로 사용한 이유는 요직을 차지하고 앉아 횡포를 부리고 있는 권력가에 대한 야유로 해석될 수 있는 여지가 가사에 있기 때문이다.

들에 대한 야유의 자리라는 것이다. 그렇기 때문에 <나뿔레옹 꼬낙>은 관객을 심각하게 만들지 않는 극이다. 박정희정권이 지닌 모순의 핵심을 논리적으로 설명하려 하지 않으며, 모순을 극복하려는 의지와 방법을 관객에게 제시하려 하지도 않고 있다. 당대 사람들이 누구나 알만한 사연들을 나열하고 있기 때문에 김지하가 관객에게 무엇을 말하려 하는지는 너무나 분명하다. 관객들은 당대 권력가의 아내들이 스스로 자신의 문제를 드러내면서 우스개꺼리가 되는 상황을 같이 즐기면 될 뿐이다. 당대 권력가 수염씨의 몰락을 보면서 식모 쪼깐아가 말하는 “고로콤 망해 뻔지는 수도 있기는 있구먼”<sup>16)</sup>으로 그 즐거움은 마무리 된다. <나뿔레옹 꼬낙>의 관객은 부정적인 등장인물에 대해 심정적으로 우위에 서서 무대를 지켜보게 되어 있으나, 극중에 개입할 수 있는 통로는 전혀 마련되어 있지 않다.

<구리 이순신>은 박정희정권의 억압 하에서 지식인이 무엇을 하여야 할 것인가에 대한 자문자답의 극이다. 등장인물 사이의 갈등이 약화되어 있어서 극중 사건의 진행에서 주제가 전달되지 않고, 등장인물의 심경도로에 의해 직접 전달되는 특성을 가지고 있다. 이순신과 옛장수, 거지시인의 심경 토로는 관객을 향한 것이지만, 한편으로는 박정희정권하의 억압에 시달리고 있는 관객들의 심경을 대신하여 토로하는 것이기도 하다. 구리로 주조된 이순신은 “나라는 동강나고, 왜구는 또다시 쇠를 달구어 칼을 버리는데 백성은 서로를 믿지 않고, 목자는 백성을 형벌로만 다스리”<sup>17)</sup>는 상황을 한탄하고 있고, 옛장수는 “세금 가로채는 귀신, 땅 가로채는 귀신, 표 가로채는 귀신”<sup>18)</sup>들이 난무하는 사회 속에서 고달픈 서민의 삶에 대해 불평하고 있다. 총체적으로 병든 사회를 고쳐야 하는데 현실은 녹록하지 않다. 거지시인이 말하듯 “밤을 보고 낮이라 하고, 어둠을

16) <나뿔레옹 꼬낙>, 『똥따기 똥따기』, 앞의 책, 46면.

17) <구리 이순신>, 『똥따기 똥따기』, 앞의 책, 54면.

18) 같은 책, 54면.

보고 빛이라 부르는 바보”<sup>19)</sup>만이 가득하기 때문이다. 세상으로 나가 현실을 바꿔보려던 시도가 순경의 개입으로 실패하게 된 이순신은 그 자리에 서서 체비를 기다린다. 현실이 어려워도 희망을 포기하지는 않겠다는 작가의 뜻이겠다. <구리 이순신> 역시 ‘제4의 벽’이 무대와 객석을 분리시키고 있다.

<구리 이순신>에 극적 갈등을 좀 더 부각한 작품이 <금관의 예수>이다.<sup>20)</sup> <금관의 예수>는 <구리 이순신>과 동일한 극적 특성을 가지고 있으나, 종교를 사유화한 부정적 인물로 신부가 설정되면서 극적 갈등이 훨씬 선명해졌다. 부정적인 신부의 모습은 금관을 벗고 가시관을 쓰려고 하는 예수의 모습과 대비되면서, 가톨릭이 특권층을 위한 종교에서 벗어나 민중 종교로 거듭나야 함을 강조

하는 효과를 낳는다. <두 도시 이야기>와 <금관의 예수> 합동공연과 관련시켜 논의하기 위해서는 이 작품에 대한 약간의 선행 정리가 필요하다. 합동공연에서 극회 「상설무대」가 공연한 <금관의 예수>는 『똥따기 똥따기』에 게재되어 있는 작품과 약간 다르다는 것이다. 그 사실을 명확하게

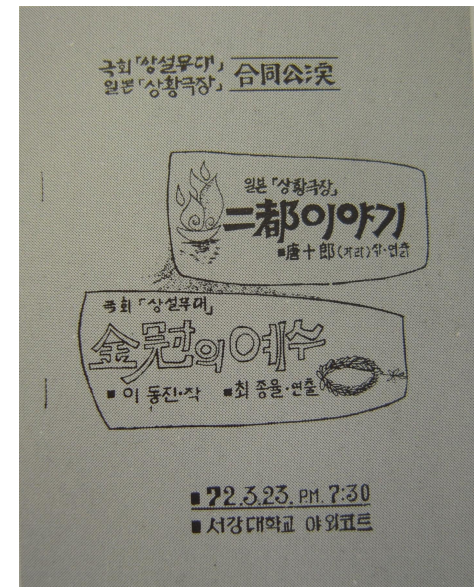


그림 1 <금관의 예수>와 <두 도시 이야기> 합동공연의 포스터(『寫眞集 唐組』 소재)

19) <구리 이순신>, 『똥따기 똥따기』, 앞의 책, 70면.

20) 박영정은 “<구리 이순신>을 개작한 작품이 곧 <금관의 예수>이다”라고 했다. 이것에 대해서는 박영정의 앞 논문에서 45면을 참조.

하기 위해 <금관의 예수>에 대한 상이한 두 증언을 비교해서 살펴 볼 필요가 있다.

가톨릭 문화운동에 찬성하는 신부님들. 신학자들과 김민기 · 이상우 · 김석만 등이 어울린 연극 한 편이 마련되었으니, <금관의 예수>가 바로 그것이다. 가톨릭 쪽 사람 이동진이 이미 플롯을 세운 위에 내가 이전에 쓴 <구리 이순신>과 오스카 와일드의 동화를 끌어들이 대폭 뼈대를 수정하고, 이종률과 우리 쪽 멤버들이 대거 참여해 연습과정에서 ‘어렌지’를 과감하게 행함으로써 거의 새 작품이 되었다.<sup>21)</sup>

문공부 검열을 받은 이 <청동예수> 대본을 가지고 상설무대 회원들이 연습을 마치고 첫 공연에 나서려고 하는데 김(지하)씨가 비슷한 내용으로 <금관의 예수>라는 희곡을 제시한 겁니다. …(중략)… 제 대본인 <청동예수>로 이미 총연습까지 마친 상태고 공연일자가 임박한 관계로, 제목만 바꾸어 <금관의 예수>로 하고, 실제 공연은 <청동예수> 대본대로 했습니다. …(중략)… 서강대 잔디밭 및 드라마센터에서도 공연 했지요.<sup>22)</sup>

이동진은 박흥신부를 통해 월간 『다리』 9월호에 실린 <구리 이순신>을 읽었고, 그 작품에서 영감을 얻어 <청동예수>를 썼다고 같은 곳에서 밝혔다. 이동진의 희곡집 『누더기 예수』<sup>23)</sup>에 실려 있는 <금관의 예수>

21) 김지하, 『흰 그들의 길 2』, 앞의 책, 202면. 김지하는 이것과 다른 증언을 남기기도 했다. 그는 1971년에 “시위 배후조종 혐의로 지명수배 되어 강원도 탄광 지대에서 약 3개월 동안 피신” 하고 있을 때, “민중에 대한 종교적 실천 문제를 다룬 희곡 <금관의 예수>를 집필하”(『김지하 전집』 1권, 739면)였다고 밝혔다. 전집의 증언에 따르면 <금관의 예수>는 이동진의 대본과 전혀 상관없는 독자적 대본이 되므로, 또 다른 논란거리를 만들어낸다.

22) 김윤수, 장편소설 발표한 외교관 이동진, 『주간조선』, 조선일보사, 1989.8.6, 59면. 이동진은 1971년 초에 소극장 운동을 위해 “서울대 단과대학 연극반 출신들, 예를 들면 오종우, 장소현, 문호근, 김윤철, 최종율, 심양홍, 이상우, 김석만 등과 모여서 창작극만 매달 1편씩 공연하는 상설무대”를 만들었다고 밝혔다.

23) 이동진, 『누더기 예수』, 동산출판사, 1991.

와 김지하의 <금관의 예수>를 비교해보면, 1장에서 수녀와 신부, 2장에서 문둥이와 거지, 그리고 신부와 수녀, 창녀 등, 3장에서 예수와 문둥이 등 중심인물과 극중 사건 전개가 거의 흡사하다.<sup>24)</sup> 이동진의 <금관의 예수> 3장에서 예수가 그의 구리로 만들어진 금관을 문둥이에게 넘겨주고, 순경이 문둥이를 도둑으로 체포하는 과정은 <구리 이순신>의 전개와 거의 동일해서 김지하의 작품에서 영감을 얻었다는 증언이 사실로 보인다. 대사를 비롯한 극적 표현 비교에서 나타나는 큰 차이는 이동진의 <금관의 예수>가 산문 투의 대사 위주인 반면 김지하의 <금관의 예수>는 리듬감과 속도감이 있는 운문 투의 대사를 사용하고 있다는 것이다.

그 당시 공연 포스터(<그림 1>)에 작가가 이동진으로 표기되어 있는 것으로 볼 때, 공연 할 당시에 <청동예수>의 권리를 인정하고 있었음을 알 수 있다. 그 무렵 김지하의 이름을 공개적으로 사용하기 어려웠기 때문에 이동진의 이름을 내세웠다고도 설명할 수 있을 것 같다. 그러나 합동공연은 검열을 받지 않는 게릴라식 공연이었으며, 무엇보다도 카라 주료와 김지하의 개인적 인연으로 이루어진 공연이기 때문에 굳이 이동진의 이름을 앞세울 필요는 없었다. 이런 정황으로 볼 때, 극회 「상설무대」에 의해 <두 도시 이야기>와 함께 공연된 작품은 이동진의 대본이 기본이면서 많은 부분에 수정이 가해진 대본이었을 것으로 보인다.<sup>25)</sup> 극회 「상설무대」 참여인원의 상당수가 김지하와 깊은 관련을 맺고 있었으므로 연습과 공연이 진행되면서 점차 김지하가 제시한 대본의 색채가 강해졌을 것으로 보인다. 그렇다면 서강대학에서 공연된 <금관의 예수>는 지금 현재 『똥따기 똥따기』에 실린 대본에 비해 훨씬 더 서양식 액자무대

24) 김지하의 <금관의 예수>에는 4장이 있다. 박영정은 제4장을 오종우가 썼고, 김지하에 의해 다시 수정되었다고 했다. 박영정, 앞의 논문, 45면.

25) 필자는 『똥따기 똥따기』에 실려 있는 <금관의 예수>의 경우, 김지하를 따르는 후배 연극인들에 의해 공연되는 과정에서 계속 다듬어진 대본으로 보고 있다. 김지하 극의 원전 확정 문제, 이본들의 차이에 대한 언급은 후속될 김지하의 연극에 대한 글에서 상세히 다루기로 한다.

극의 성향이 강했을 것이다. 『뚱뚱기 뚱뚱』의 <금관의 예수>로는 연출의 묘만 살리면 서양식 액자무대를 벗어나서도 공연을 할 수 있는 여지가 많다. 그러나 이동진의 <금관의 예수>에 기반 한 작품이라면 서양식 액자무대를 벗어날 수는 거의 없다. 2월부터 여러 지역의 실내 극장에서 공연하였으며, 합동공연 직전에 드라마센터에서도 공연(3월 3일)한 작품을 별다른 고민 없이 야외무대에 세웠을 때, 가상의 실내극장과 서양식 액자무대를 상정한 공연을 하지 않을 수가 없었을 것이다. 개방된 야외무대에 맞추어 배우들의 동선을 조정하거나, 무대장치를 변화 시킬 수 있는 여지가 거의 없는 작품이기 때문이다.

대학에 입학하여 연극을 처음 접하면서부터 <금관의 예수>에 이르기까지 196,70년대 김지하 극의 기본은 서양식 액자무대극이었다. <나뿔레옹 꼬낙>과 <구리 이순신>, <금관의 예수>는 박정희정권의 모순을 극복하기 위해 노력하는 문화운동의 일환이었다. 대학이나 운동적 차원의 사회 행사에서 접할 수 있는 우호적 관계의 관객을 설정하고 있었기 때문에, 그에게 있어서 중요한 것은 일반인의 연극 감수성이 아니라 계몽·선전의 효과의 극대화였다. 카라 주로의 <두 도시 이야기>를 접하기 이전까지 그에게 있어서 계몽·선전은 무대에서 관객석으로 나아가는 단방향의 것이었다.

## 2.2. 카라 주로: 탈 서양식 액자무대극

카라 주로는 1960년대 중반에 가시화된 ‘안구라’(underground)<sup>26)</sup>연극인 중의 한 사람이다. 대학 졸업 후 「청년예술극장」에 잠시 몸담았던 카라 주

26) 일본에서 앵글라 演劇(underground theatre)이 가시화 된 것은 대체로 1966년부터로 본다. 도쿄의 西麻布에 언더그라운드 자유극장」이 생기고, 소게츠(草月) 시네마테크가 주최한 행사인 제1회 언더그라운드 씨네마 특집이 개최되었기 때문이다. 大笹吉雄, 김의경 외 편역, 『二十世紀の日本演劇』, 연극과인간, 2005, 35~68면 참조.

로는 1963년에 「상황극장」을 만들어 독자적 연극 활동을 시작 했다.<sup>27)</sup> 그는 일본 근대극을 주도해왔던 신극의 연극관을 거부하고 있다는 점에서는 여타 실험적 연극인들과 맥락을 같이하고 있다. 이들의 특징은 “a 연기의 변형, b 희곡구조의 전환, c 관객참가, d 극장구조의 개혁, e 탈극장, f 비극단체(非劇團制), g 운동적인 연극의 복권”<sup>28)</sup>으로 정리 된다. 카라 주로는 거기에 더하여 배우의 연극을 추구했다. 신극에서는 연출가의 작품 해석을 몸으로 표현하는 것이 배우의 역할이라고 보는데, 카라 주로는 그러한 인식을 거부했다. 그는 “배우가 ‘벽 속의 꽃’ 역할을 그만두고 유랑민족이 되어 정착민족인 관객을 극적으로 습격”<sup>29)</sup>하여야 한다고 주장했다. 그는 기동성이 없는 실내극장을 떠나 붉은 텐트(紅テント)를 가지고 새로운 관객을 찾아 떠났다.

1967년 8월에 카라 주로는 하나조노 진사(花園神社)에 붉은 텐트를 설치하고 최초의 공연을 했다.<sup>30)</sup> 카라 주로의 새로운 시도는 붉은 텐트극장을 찾는 관객들로부터 “반권력적인 에너지에 대한 뜨거운 공감”<sup>31)</sup>을 얻어내기 시작 했다. 신극의 관객이 아닌 새로운 관객층을 스스로 만들어낸 것이다. 그를 일약 유명하게 만든 사건은 1969년 1월에 있었던 신주쿠 서편 중앙공원의 공연이었다. 「상황극장」의 텐트극장 설치를 당국이 불허하자, 카라 주로는 기습적으로 공원 내에 텐트를 설치하고 공연을 감행 한 것이다. 공연 후 그는 기소가 되었지만, 「텐조사지키」(天井棧敷)의 데라이마 슈지(寺山修司), 「와세다소극장」(早稲田小劇場)의 스즈키 타다시(鈴木忠

27) 그의 본명은 오즈루 요시히데(大鷲義英)이다. 메이지대학 연극학과를 졸업한 그는 잠시 머물렀던 「劇団青年芸術劇場」을 떠나, 1963년에 「Situation 회」(シチュエーションの会)를 만들어 독립하였다. 1964년에는 「상황극장」으로 개명하였다. 이 논문에서 인용하는 카라 주로의 공연 연보는 唐十郎, 『唐十郎 わが青春浮浪傳』, 東京: 日本圖書センター, 1994에 의거하며, 별도의 각주는 생략하기로 한다.

28) 大山功, 『近代日本戯曲史』 第4巻, 山形: 近代日本戯曲史刊行會, 1973, 89면.

29) 扇田昭彦, 『日本の現代演劇』, 東京: 岩波書店, 2007, 33면.

30) 공연은 <속치마 입은 오센-가나다라 편>(腰券お仙-いろはにほへと編)이었다.

31) 扇田昭彦, 앞의 책, 34면.

志), 「검은 텐트」(黒テント)의 사토 마코토(佐藤信)와 더불어 실험연극의 사천왕(アングラ 四天王)으로 불리게 된다. 1969년에 발표했던 <소녀가면>(小女假面)으로 그 다음 해에 키시타 쿠니오(岸田国土) 희곡상을 수상하면서 카라 주로의 위치는 더욱 확고해졌다. 그 무렵 카라 주로의 작품은 일본의 신극에서 중요하게 여기고 있던 단단한 극짜임을 거부하고 있으며, 시간과 공간의 이동에 따른 제약도 과감하게 벗어나 있다.

카라 주로는 일본의 1960년 미일상호방위조약 개정에 반대했던 ‘안보투쟁세대(安保闘争世代)’에 속하지만, 그의 정치적 입장은 분명하지 않은 면이 많았다. 그럼에도 불구하고 그는 연극이 “단순한 연극 세계뿐만 아니라, 상황의 변혁도 노리는 쌍두의 독수리(双頭の鷲)”<sup>32)</sup>가 되어야 한다고 생각했다. 기존 질서에 대한 저항 의식이 그의 연극의 바탕을 이루고 있었기 때문에 그러한 입장이 가능했을 것이다. 그렇기 때문에 카라 주로의 극은 특정한 정치적 입장을 작품에 반영하고, 그것을 철저하게 유지하려고 노력하는 작품들과는 다른 면모를 가지고 있다. 연극과 정치라는 “두 가지 벡터의 중간에 자리 잡아서 주변을 바라보고 자기 자신이 그 벡터로 인해 영클어지기를 기대하였다.”<sup>33)</sup> 그가 1972년에 박정희정권의 독재에 시달리고 있는 서울에 관심을 가지고 직접 찾아온 것도 그러한 맥락에서 이해하여야 한다. 그에게 있어서 한국은 연극동료이기도 한 아내 이례선(李礼仙)<sup>34)</sup>의 모국이면서, 한국을 식민지로 지배할 때 생겨난 상처가 일본에서도 아직 미해결의 상태로 많이 남아 있다는 점에서 관심이 가는 공간이기도 했다. 한국에 대한 그의 관심을 극으로 형상화하고 싶었고, 그 무렵 「상황극장」의 중심 배우가 탈퇴하면서 어수선해진 분위기를 극복하는 방법의 일환으로 그는 한국행을 결심하였다. 합동공연이

32) 山口猛, 『同時代人としての唐十郎』, 東京: 三一書房, 1980, 59면.

33) 山口猛, 앞의 책, 60면.

34) 재일교포 출신 배우이며, 카라 주로와 결혼한 뒤에 일본에 귀화하였다. 1987년에 이름의 한자 표기를 李麗仙으로 바꾸었고, 1988년에는 카라 주로와 이혼하였다. 지금도 현역 배우로 활동하고 있다.

있기 직전 해에 한국을 방문하여 김지하를 만나게 되었고, 의기투합한 그들은 ‘한일반골(反骨)친선대회’를 기획하게 되었다.

그 때까지 공연 가능성에 대한 확신도 별로 없는 상태에서 카라 주로는 <두 도시 이야기>의 초연을 위해 서울로 떠났다. 그는 자신과 이례선을 포함하여 다섯 명의 인원으로 최소한의 장비만 가지고 3월



그림 2 <두 도시 이야기>의 서울공연의 한 장면. 텐트극장이 준비되지 않았기 때문에 잔디밭 위에서 주변에서 급히 조달한 소품으로 공연하였다. (『寫眞集 唐組』 소제)

10일 서울에 도착하였고, 김지하를 만나 공연에 필요한 한국어 대사를 익힌 다음에 공연에 나선 것이다.<sup>35)</sup> 합동공연장에서는 시간 관계로 인하여 축약 공연을 하였으며, 배우가 모자랐기 때문에 다섯 명의 배우가 스무 명의 역할을 소화하여야만 했다. 전용 공연장인 붉은 텐트를 가지고 오지 못했으므로 야외공연장의 여건을 최대한 활용하여 무대를 구성하여야 했다. 카라 주로의 공연은 늘 공연장 주위의 환경을 최대한 활용하고 있었기 때문에, 어려운 여건이긴 했지만 카라 주로 극의 일면을 보여주기에 어렵지 않았다.

<두 도시 이야기><sup>36)</sup>는 2막과 막간 한 토막으로 구성되어 있다. 제1막

35) 劇團狀況劇場 編, 『狀況劇場全記録 寫眞集 唐組』, 東京: パルコ出版, 1982, 134면 참조. 그 당시 공연환경에서는 일본어 대사를 한글 자막으로 처리할 수 있는 방법이 없었다. 관객에게 내용을 전달하기 위해 꼭 필요한 한국어 대사를 급하게 익혀야만 했다.

36) 唐十郎, 『二都物語・鐵假面』, 東京: 新潮社, 1973. <두 도시 이야기>의 최초 대본은 1972년 『문예』에 실렸다.

은 소문난 야외 직업소개소, 막간은 고양이 잡는 대궐, 제2막은 술과 장미의 나날이라는 소재목이 붙어 있다. <두 도시 이야기>는 극전체가 강렬한 상징으로 가득 차 있는 카라 주로의 특성이 그대로 드러나 있으며, 그 내용을 명확하게 요약하는 것도 쉽지가 않을 만큼 다양한 삽화들로 메워져 있는 작품이다. 리란(リーラン)의 이야기와 사실 직업소개소 직원이자 만년필 장사인 사람들의 이야기가 극의 주 흐름을 형성하고는 있지만, 보편적으로 극에 나타나는 주인공(protagonist)과 적대인물(antagonist) 식의 갈등 관계는 없다.

리란은 1막에 처음 등장할 때부터 타구(唾具)를 들고 다니며 사람들에게 백 엔 동전을 구걸한다. 더러운 타구 속에 던져진 백 엔을 리란이 꺼낼 때, 오물이 묻은 그녀의 손에서 백 엔짜리 동전은 더 빛나 보인다. 스스로 죽음을 선택하는 극의 마지막까지 리란에 대한 정보가 충실하게 주어지지 않지만, 그녀는 독산(秃山) 출신 한국인의 딸 이란(李蘭)이다. 그녀의 부모는 일제강점기 때 일본으로 이주해왔으며, 어떠한 일로 인하여 부모와 오빠는 일본 헌병에게 죽음을 당했다. 일본이 전쟁에서 패하고 한국이 독립 했지만 리란은 죽어버린 자신의 오빠를 찾아 전국을 헤매 다니고 있는 것이다.

사실 직업소개소 직원이면서 만년필 장사인 사람들은 한국에 거주하던 일본인의 자식들이다. 전쟁 동안에 부모가 한국에서 죽어버렸고, 일본에는 호적이 없어서 법적으로 일본인이 되지 못하고 있다. 호적을 찾아 일본인으로 인정받기 위해 부산에서 일본으로 밀항 해온 상황이다. 3막에서 그들은 다른 가족의 호적을 도용해서 일본인 행세를 하지만 그것조차 실패하고 만다.

리란과 직업소개소 직원들은 한국과 일본의 어느 곳에도 정착하지 못하는 유령 같은 존재이다. 불행한 한일 근대사가 낳은 피해자들을 상징하고 있다. 그들에게 제대로 된 사회적 관심이 필요하다는 카라 주로의 인식이 만들어낸 인물들이겠다. 불구의 몸을 가지고 있거나, 사회적 약자

의 위치에 있는 인물들을 극의 주요 인물로 삼아오던 카라 주로의 특성이 반영된 것이다. 불행한 한일 근대사를 생각할 때, 카라 주로의 문제 제기는 상당한 의미를 가지지만 그의 극은 결코 문제의 근원을 파헤치거나, 극복의 가능성을 발견하는 쪽으로 나아가지 않는다. 리란과 직업소개소 직원들이 가족관계의 회복에 집착하고 있기 때문이다. 리란은 우치다 잇테츠(内田一徹)에게서 죽어버린 오빠의 모습을 발견하고, 직업소개소 직원들은 가짜 호적을 구해 신분을 위장한다. 리란이 오빠를 대신할 대상을 얻게 되고, 직업소개소 직원들의 가짜 호적이 들키지 않았다 하여도 그들을 유령의 존재로 만들었던 문제의 근원이 해결되지는 않는다. 연극과 정치 사이에서 어정쩡하게 서있던 카라 주로의 모습이 느껴진다. 아마도 이러한 특성 때문에 카라 주로가 행한 몇 차례의 해외공연<sup>37)</sup>에 대해 스키 타다시는 “미지의 세계로 끊임없는 호기심을 본질로 하는, 동심의 단순한 발로”<sup>38)</sup>로 평가 했을 것이다.

<두 도시 이야기>가 카라 주로의 이전 작품에 비해 일관성이 높은 작품이긴 하지만,<sup>39)</sup> 사건과 사건 사이의 논리적 연결성이나 합리적 배치는 점은 많이 느슨하다. 예를 들어 1막은 크게 두 부분으로 나눌 수가 있다. 사실 직업소개소에서 리란과 밀항자들이 만나서 벌어지는 사건, 그리고 리란과 우치다 잇테츠 남매가 만나서 전개되는 사건이다. 서양의 근대극에서 확립된 단단한 극짜임에 의하면, 연계성이 약한 두 사건이 동일한 막에 배치될 이유가 없으므로, 이 경우에는 막이나 장을 달리하는 경우가 보편적이다. 그러나 <두 도시 이야기>는 그러한 극작술을 벗어

37) 카라 주로는 서울 공연 다음 해인 1973년에 반글라데시에 가서 <벵갈의 호랑이>(ベンガルの虎)를 공연 했고, 1974년에는 레바논에서 <팔레스타인의 바람의 마타사부로>(パレスチナの風の又三郎)를 공연하였다.

38) 扇田昭彦, 앞의 책, 38면.

39) 야마구치 타케시(山口猛)는 앞의 책에서 <두 도시 이야기> 이전의 극을 “희곡 전체가 모자이크 모양”(67면)이라 설명 했다. 그 이유를 “특권적 육체론에서 온 배우 중심주의, 희곡을 몇 명의 간판 배우에게 나누어야 한다는 요구”(68면)를 반영한 것으로 설명했다.

나 있는 작품이다. 카라 주로는 무대에서 보내는 정보를 지속적으로 누적시켜 관객의 정서적 반응을 얻어내는 서양 근대극의 관습을 거부하였다. 카라 주로는 무대의 상황을 관객들이 논리적으로 이해하기 보다는, 가슴으로 받아들여 즉각적이고도 강렬한 효과를 느끼게 되기를 바라고 있다. 연극의 강점으로 꼽고 있는 현장성을 최대한 살리려는 노력이라 하겠는데, 노래를 많이 사용하는 것 또한 관객들 청각적 효과를 의식한 것이겠다.<sup>40)</sup>

카라 주로는 신극의 관객을 버리고, 붉은 텐트를 가지고 새로운 관객을 찾아 나섰다. 느슨한 극짜임에 더하여 비논리적인 대사의 나열, 급작스러운 사건의 변화 등등은 신극에서 수립한 전통을 무시하고 있다. 야외에 설치된 텐트극장에서 공연은 실내극장이 가지고 있지 못한 개방성을 본질적으로 가지고 있고, 거기에 더하여 카라 주로는 하나미치(花道)를 사용하거나 관객석에서 배우가 등퇴장하도록 하였다. 그의 극에서는 이른바 ‘제4의 벽’의 존재가 허물어지면서 무대와 관객석의 소통이 이루어지고 있었다.

### 3. 마당극의 융합 정신에서 본 영향관계

#### 3.1. 느슨한 극짜임 도입과 ‘제4의 벽’ 제거

김지하가 카라 주로의 <두 도시 이야기>에서 얻은 바가 무엇인지를 알기 위해서는 이전의 작품과 <진오귀>를 비교해 새로운 점이 무엇인지를 먼저 파악할 필요가 있다. 그 다음에 그것들을 카라 주로의 <두 도시 이야기>가 지닌 연극적 특성과 비교해서 어떤 관계에 놓이는지를 알아

40) <두 도시 이야기>는 극의 서두와 마지막에 동일한 노래가 사용되고 있다.

보는 것이 논의 전개에 효과적이겠다. <진오귀>에 나타난 김지하의 가장 두드러진 변화는 느슨한 극짜임을 사용하고 ‘제4의 벽’을 의도적으로 제거하고 있다는 것이다.

<나뿔레옹 꼬낙>이나 <구리 이순신>, <금관의 예수>는 당대 사람이라면 쉽게 이해할 수 있는 상황을 극의 소재로 삼았기 때문에 관객의 동의를 얻어내는데 그리 어렵지 않았다. 그러나 <진오귀>는 그때까지 어느 누구도 시도해보지 못했던 협업영농의 필요성을 다루고 있어서 관객의 동의를 얻어내기가 쉽지 않은 면이 있다. <진오귀> 이전의 극에서는 관객들이 작가의 주장에 동의하든 거부하든 개개인의 정서적 반응으로 끝이 난다. <진오귀>는 그것과 달라야 했다. 협업영농에 무지한 관객을 설득하여 동의를 얻어내는 것이 극의 중요한 과제일 뿐 아니라, 장차 구체적인 행동으로 옮겨질 수 있는 계기로 작용하여야 하므로 극담당자와 관객의 관계 설정도 새롭게 이루어져야 했다. <진오귀>의 느슨한 극짜임은 ‘협업영농에 대한 계몽·선전’이라는 극의 목적을 수행하는데 효과를 발휘하고 있다. 느슨한 극짜임을 가진 <두 도시 이야기>의 공연 체험이 김지하가 이러한 문제를 해결하는데 중요한 열쇠가 되었을 것이다.

<진오귀>는 막 구분이 없는 작품이지만, 극의 흐름으로 보면 세 부분으로 나누어진다. 편의상 각 부분을 마당이라 부르기로 하자. 첫째 마당은 농민의 궁핍한 현실을 드러내는 내용이며, 둘째 마당은 협업영농이 무엇인지를 설명하는 내용, 셋째 마당은 현실적 난관을 어떻게 돌파할 것인가를 다루는 내용이다. 긴밀한 인과관계에 의해 극이 진행되는 이전 작품의 극짜임과 달리, <진오귀>는 각각의 부분이 연결은 되어 있으면서도 각 부분의 독립성이 강하다는 특징이 있다.

첫째 마당은 해설자에 의해 시작되고 마무리 된다. 김지하의 작품에서는 처음 나타나는 해설자 활용은 무대와 객석의 경계를 허무는 역할 뿐만 아니라, 극담당자의 주장을 관객에게 직접 전달하는 기능도 가지고 있다. 판소리 창자를 변형 시킨 해설자는 첫째 마당에서 의도적으로 무

대와 객석의 경계를 허물고 있으며, 당대 농민들의 가난이 그들의 잘못만이 아니라 농촌정책의 구조적 잘못에 있다는 사실을 알려준다.

해설자 : (전략) 그것을 가만히 엿들어 보니, 이제까지 궁금하던 것들이 환히 풀리고 왜 못사는지를 분명히 알게 되었다, 이 말씀이올시다 네.  
 네? 네? 뭐라고요?  
 췌! 내 말을 안 믿으시는군.  
 뭐라고요? 뭐라고 그러셨죠? 그럴 리가 있느냐구요? 정 안 믿으시겠다면 좋습니다.  
 그럼 도깨비들이 어떻게 해서 농민들을 못살게 하는지 어디 한번 보실랍니까?<sup>41)</sup>

관객에게 질문을 하고, 답을 듣고 다시 자신의 의견을 말하는 방식은 극적 환상(dramatic illusion)을 깨뜨리게 된다. 관객에게 질문을 하기 이전까지는 해설자도 극중 인물의 하나였지만, 관객과 소통하는 순간부터 공연장에서 현재 시간을 함께 공유하고 있는 현실 인물의 기능도 가지게 된다. 해설자는 관객의 입장에서 도깨비들의 난장을 지켜보게 되는데, 이 순간에 ‘제4의 벽’은 허물어지고 만다. 극중 인물이 현실 세계로 걸어 나온 것이 되기 때문이다. 현실 세계의 인물인 해설자와 관객 사이에 형성되는 일체감은 극의 현실감을 증대시키는 효과를 만들어낸다. 농민관객이라면 어느 누구든지 도깨비들의 농간이 무엇을 말하고 있는지 분명하게 알고 있을 것이다. 그러한 관객의 심정을 대변하는 이야기가 현실 세계의 해설자가 말하는 “어떻게 해야 합니까? 올 데 갈 데 없는 농민들은 어떻게 살아야 합니까?”(162면)이다.

41) 김지하, <진오귀>, 『똥따기 똥따기』, 앞의 책, 140면. 이하 <진오귀>의 부분을 인용할 때에는 면수만 밝히기로 한다.

둘째 마당은 현실 세계의 해설자가 던진 질문에 대해 공연담당자들이 마련한 답이다. 농민들의 어려움을 타개할 수 있는 대안이 협업영농에 있다는 것이다. 둘째 마당은 협업영농이 무엇인지를 관객에게 소개하는 부분이므로, 첫째 마당과 연결성을 가지고 있지만 극중 사건의 전개에서는 관련이 없다. 말뚝이와 때때, 개도치, 분이가 모여 협업영농에 대해 이야기를 나누는 것이 첫째 마당에서 도깨비를 만났기 때문에 이루어진 것은 아니기 때문이다. 그 이전의 김지하 극에 비하면 인과관계가 약화된 것이 틀림없다. <두 도시 이야기>에서 연관성이 약한 부분들이 모여 한편의 극을 만들어낸 것과 같은 이치이겠다.

둘째 마당에서는 해설자를 활용하지 않고 필요한 내용을 극적 장면으로 보여주고 있다. 개도치는 협업영농이 무엇인지를 알고 있고, 그 영농 방법에 희망을 가지고 있는 인물이다. 말뚝이와 때때는 그것이 무엇인지를 모르고 있는 인물이고, 그 마을의 지주인 망막대골은 자신의 이익을 지키기 위해 협업영농을 반대하는 인물이다. 극적 기능 면에서 보면, 개도치는 공연담당자의 입장을 반영하고 있으며, 말뚝이와 때때는 계몽·선전의 대상이 되는 관객, 망막대골은 협업영농에 반대할 수밖에 없는 세력이 된다. 말뚝이와 때때가 질문을 던지고 개도치가 답하는 방식이 둘째 마당의 기본을 이룬다.

말뚝 : 협업경영체는 뭐고, 정관은 뭐냐?

개도치 : 협업경영체란 마을 전체 땅을 공동으로 갈고 수확 전체를 공동으로 팔아 골고루 나누는 그런 여러 가지 일을 각자 몫을 갈라서 맡아 하고 서로 의논하고 잘되도록 끌고 나가는 그런 모임이다. 정관이란 그런 일을 하는 데에 서로서로 꼭 지켜야 할 약속이다. 아까 1할이네 2할이네 6할이네 하는 게 바로 정관이다.(183면)

협업영농은 농민에게도 낯선 방식이고, 또 한편으로는 ‘협업’이라는 말

에서 거부감이 느껴질 수도 있는 제도이기 때문에 첫째 마당처럼 해설자를 사용하면 비효율적이다. 해설자가 협업영농에 대해 설명하면 딱딱한 분위기가 형성되기 쉽고, 일방적인 전달로 비취질 가능성이 높기 때문이다. 둘째 마당처럼 말뚝이와 때때가 관객의 입장을 대변해서 질문하고 답을 얻는 광경을 지켜보는 것이 관객들이 낯선 제도를 이해하는데 훨씬 도움이 된다. 첫째 마당과 달리 둘째 마당은 그 이전의 김지하 극에서처럼 무대에서 관객석으로 단방향의 계몽·선전이 이루어지는 것이다.

셋째 마당에서는 단방향의 계몽·선전이 쌍방향으로 전환된다. 셋째 마당은 협업영농이 이론적으로는 이상적이지만 현실에 적용하기까지 많은 어려움이 있을 것이라는 점을 밝히고, 협업영농의 가능성에 대해 관객들의 이해와 동조를 촉구하는 자리이다. 무대와 객석의 경계를 의도적으로 약화시켜 놓은 것도 그러한 효과를 높이기 위해서이다. <진오귀>에서 제시하는 현실적 어려움은 두 가지이다. 하나는 자연재해이며, 둘째는 일부 부농들의 반발이다. 두 가지 모두 농민의 힘으로 해결하기는 어려운 문제이다. 김지하가 제시하는 대안은 농민의 단결이다. 협업영농 자체가 농민의 단결을 전제하는 것이지만, 자연재해와 부농들의 반발을 극복하기 위해서는 더 더욱 중요하다는 것이다. 관객들이 둘째 마당에서처럼 무대를 지켜보도록 하지 않고, 능동적으로 자신의 입장을 정리하도록 만들기 위해서 해설자를 다시 등장 시켰다. 해설자의 역할을 살펴보기로 하자.

해설자 : (전략) 남은 것은 시장기와 추위와 근심, 그리고 남은 것은 빗  
    뿐일세. 허물어진 집터와 자갈에 덮인 땅뿐일세. …(중략)… 아무  
    것도 남지 않은 들판, 모두 다 잃어버리고 떠내려 보내 버린 이  
    텅 빈 들판에서 그러나 사람이란 모진 것, 살아야 하는 것입니다.  
    목숨이란 모진 것 살기 위해서 다 일어서야 합니다. (199면)

독이 터져 마을을 휩쓸어가고, 많은 사람들이 죽고 다치는 광경을 판 소리조로 묘사하던 해설자가 자신의 의견을 관객에게 말해주고 있다. ‘입니다’라는 경어체 서술은 그것이 관객들을 향한 발언임을 분명히 알게 한다. 즉 ‘어려움을 극복하고 다시 일어서기 위해서 우리는 무엇을 해야 할까요?’라는 질문을 관객에게 던지고 있는 것이다. 그러한 질문에 대한 답이 그 이후의 극 내용이다. 폐허가 된 농토를 농민들의 힘을 모아 공동으로 복구하고, 망막대골 같은 지주들의 횡포에는 소작거부로 대응하는 것이다. <진오귀> 셋째 마당의 이러한 주장은 올바르지만 현실적으로 실천이 어려운 것이어서 관객들에게 미칠 효과도 미지수이다. 그러한 단점을 보완하기 위해, 작가는 해설자를 활용하여 무대와 객석의 경계를 완전히 허물어 버린다. 극중 등장인물 모두가 협업영농에 뜻을 모으고 일치단결하여 도깨비들을 공격할 때, 해설자는 연극은 끝이 났고 이제는 현실 속에서 난장을 트는 시간임을 알린다. “여러분! 나오십쇼, 나와서 모두 함께 춤춥시다. …(중략)… 막걸리도 한잔 마시고, 실컷 노래도 부르고, 춤추고 놀시다.”(225면)라며 관객을 무대로 이끌어내는 순간 연극은 현실과 뒤섞여 버리게 된다.<sup>42)</sup> 무대로 나와 함께 춤추며 어울리는 관객은 <진오귀>가 전달한 협업영농에 심정적으로 동의하고 있다는 사실을 공표하는 셈이 된다. 그 이전의 김지하 극과 확연히 다른 마무리이다.

<진오귀>는 그 이전의 김지하 극에 비해 상당히 느슨한 극짜임을 가지고 있으며, 그것이 극의 주제를 관객에게 제대로 전달하는데 기여하고 있다. 합동공연 이후에 나타난 이러한 변화는 분명 카라 주로의 <두 도시 이야기>에서 얻은 것임이 분명하다. <진오귀>의 느슨한 극짜임을 한국의 고전극인 가면극의 극짜임에서 온 것으로 볼 수도 있겠다. 일맥상통하는 부분도 있지만, 차이가 더 두드러져 보인다. <진오귀>는 하나의

42) 이러한 의도가 실제 달성될 수 있느냐에 대한 평가는 추후의 논의로 미루기로 한다. 공연담당자와 관객의 성격에 따라 공연 결과가 많이 다를 수 있기 때문인데, 좀 더 많은 실증적 자료를 확보하여야 한다.

일관된 이야기를 가지고 있다. 개도치를 위시한 농민들이 가난을 극복하기 위해 협업영농에 눈을 뜨고, 그것을 실천하기 위해 어려움을 헤쳐 나간다는 것이다. 각 마당 사이의 인과관계가 완전히 끊어져 있는 것이 아니라, 느슨한 형태로 존재하고 있어서 가면극의 보편적 극짜임과는 다르다. 예를 들어 <하회별신굿 탈놀이>를 이루는 각각의 마당은 한 편의 극 속에 같이 놓여 있지만 하나의 이야기를 형성하지 못한다. ‘백정마당’과 ‘할미마당’, ‘양반과 선비마당’은 각각 독립된 사건으로 전개되며, 그 이전과 이후의 마당에 영향을 주지 않는다.<sup>43)</sup> 그런 점에서 볼 때 <진오귀>의 극짜임은 서양의 자연주의극에서 형성된 극짜임과도 다르고, 고전 가면극의 극짜임과도 다른 새로운 것으로 보아야 하겠다.

### 3.2. 새로운 관객 찾아 나서기

마당극 정신의 한 축이 융합의 정신이다. 융합의 정신에 의해 “전통적 연극의 자질이든, 유입된 연극의 자질이든 일단 ‘마당’으로 모여들면, 그곳에서 변형이 일어나고 독창적으로 재생산”<sup>44)</sup> 된다. <두 도시 이야기>의 카라 주로 연극이 김지하에게 미친 영향은 마당극의 융합 정신을 잘 보여주고 있다. 분명히 <두 도시 이야기>의 공연 특징이 김지하에게 영향을 주었고, 그 결과가 <진오귀>에 나타나고 있음에도 불구하고 카라 주로의 극과는 다른 차별성을 생성해내고 있기 때문이다.

합동 공연이 있기 전에 카라 주로가 한국을 찾았을 때 김지하를 만난 것은 ‘반골’ 성향을 가지고 있었기 때문이다. 1960년대 보수화 되어가는 일본 사회에 불만을 가지고 있었으며, 연극적으로는 신극에 저항하는 입장을 지녔던 카라 주로는 김지하의 저항적 색채에 매력을 느꼈던 것이다.

43) 이점에 대해서는 김재석, 『하회 탈춤 대사의 기능과 구현 원리』, 『안동어문학』 2·3 합집, 안동어문학회, 1998을 참조.

44) 김재석, 『마당극 정신의 특질』, 『한국극예술연구』 16집, 한국극예술학회, 2002, 346면.

카라 주로와 김지하가 예술관과 연극관에서 서로 일치 했던 것은 아니다. 그 당시 카라 주로는 자신의 방식으로 김지하를 이해했고, 김지하는 카라 주로의 연극에 대해 아는 바가 거의 없었다. 앞에서 살펴본 것처럼, 그 무렵의 김지하는 서양식 액자무대를 근간으로 하는 연극 활동을 하고 있었으며 <향토의식초혼굿>이나 <원귀 마당쇠> 같은 공연과는 거리를 두고 있었다.<sup>45)</sup> ‘반골’이라는 점에서는 일치하면서도 창작의 방향은 달랐던 것이다. 김지하는 카라 주로가 설명하는 <두 도시 이야기>의 내용을 듣고는 한국과 일본은 창작 터전이 다르다고 말하면서, 자기 자신을 리얼리스트로 표현 했다. 브레히트류의 진보적 연극에 관심을 가지고 있던 그가 카라 주로에게 느낀 부정적 인상을 우회적으로 표현한 것이겠다. 이에 대해 카라 주로는 자신이 “로맨티시즘을 가슴의 위에서부터 늘어뜨리면서도, 리얼리즘의 구두를 신고 있는 사람”<sup>46)</sup>이라고 답했다. 자기 자신을 리얼리스트라 생각하고 있었기 때문이다. 두 사람 사이에 존재하는 거리를 충분히 느낄 수가 있다.

이때 카라 주로가 중요한 질문을 한다. 김지하의 시 <오적>을 읽은 사실을 밝히면서, 시를 쓸 때 연극과 관련해서 어떤 생각을 하고 있는가를 물은 것이다. <오적>에서 볼 수 있는 화려한 수사에 의한 날카로운 풍자가 그 당시 김지하의 극에서는 보이지 않는 점을 의아하게 생각했기 때문이겠다. 김지하는 자신의 시가 짧은 서정시(lyrical)와 이야기시(ballad)가 있다고 하면서, 자신은 이야기시에 더 적합하며 그것이 연극에도 적합하다고 생각한다고 답했다.<sup>47)</sup> 카라 주로는 <오적> 그 자체가 이미 훌륭한 대본이라는 생각을 갖고 있었지만, 김지하는 그렇지 않았던 것이다. 김지하에게 있어서 극은 시간과 공간이 분명한 것이었기 때문이다. <금관의

45) 김재석, 『<향토의식초혼굿>의 공연 특질과 연극사적 의미』, 18집, 한국극예술학회, 2003 참조.

46) 唐十郎, 『日本列島南下運動の黙示録』, 東京: 現代思潮社, 1972, 12면.

47) 唐十郎, 『日本列島南下運動の黙示録』, 15면.

예수>에서 예를 들어보기로 하자.<sup>48)</sup>

제1장 : 한국 1971년 겨울. 청회색의 음울한 하늘을 배경으로 빼에따의 예수상(像)이 실루엣으로 보인다. 무대 중앙에 작은 탁자. 탁자 위엔 검은 표지의 거대한 성서. 탁자 좌우에 검은 옷의 신부와 수녀. 서로 말없이 노려보며 꼼짝 않고 앉아 있다. 기타 소리와 함께 노래가 들린다.(76면)

제2장 : 어둠 속에서 1장의 노래 반복되다가 노래 그치며 밝아지는 무대, 역시 보이는 예수상 실루엣. 길 한가운데 문둥이와 거지가 등을 맞대고 서로 반대 방향을 지키고 앉아 있다.(86면)

제3장 : 무대 오른쪽에 금관을 쓴 예수상 빼에따. …(중략)… 이렇게 전후 여섯 번을 예수상 앞에서 엇갈리며, 바쁜 총총걸음으로 등퇴장하고 나면, 문둥이 술이 취해 등장.(114면)

극중 장소와 시간을 명시하는 이러한 방식은 서양의 근대극에서 확립된 극중 상황 설정의 전형이다. 무대에 배치된 물건들은 그곳이 어디인지를 분명하게 드러내고 있고, 그렇게 설정된 시공간은 극의 진행에 있어서 사실성을 증대시켜 준다. 그렇지만 이러한 극중 상황 설정의 방식은 극중 시공간의 이동을 어렵게 만들기 때문에, 막과 장을 이용하여 극중 시공간을 변화시킬 수밖에 없다. 카라 주로의 극중 상황 설정 방식은 이것과 다르다. <두 도시 이야기>에서는 무대 공간이 먼저 있고, 극을 진행하면서 그 공간에 의미를 부여하는 방식을 택하고 있다. 극의 서두에 밀항자들이 사설직업소개소를 꾸밀 때에도 “책상 양쪽에 달린 끈을 목에 건 과장과 그 부하 2명이 나”(5면)오는 것으로 마무리 된다. 즉 극중 시공간은 극이 진행되면서 규정되고 설명되는 것이다. 이러한 방식은 극

48) 이동진의 <금관의 예수>에서는 설명이 약간 더 구체적일 뿐 이것과 거의 동일하다.

중 시공간의 이동을 자유롭게 만들기 때문에 다양한 사건들을 한 편의 극 속에 모아둘 수가 있으며, 공연상황이 변화되었을 때에도 대처가 용이한 장점을 가진다. <진오귀>의 극중 상황도 그러한 방식으로 설정되고 있다.

이 모든 것을 고려해 볼 때, 김지하가 합동공연을 통하여 얻은 깨달음은 야외공연의 매력이거나, 활용가능한 공연기법의 습득을 넘어서는 것이었다. <두 도시 이야기>와 <금관의 예수> 합동공연을 통하여 서양식 무대극의 한계를 명확히 읽어낸 것이며, 그가 심정적으로 동조하고 있으면서도 연극공연에서는 적극적으로 활용하지 않았던 한국 고전극의 가치를 확인 한 것이었다.<sup>49)</sup> 카라 주로의 연극관과 <두 도시 이야기>를 통하여 김지하는 한국의 고전극이 가지고 있는 동적 에너지를 새삼 느끼게 되었다. 그는 카라 주로가 실내극장을 거부하고 야외에서 붉은 텐트를 치고 공연하는 이유를 그 날 합동공연에서 명확하게 깨달았던 것으로 보인다. 카라 주로는 단순한 기교주의 연극인이 아니다. 서양의 실험 연극을 일본에서 재생산하고 있는 정도로 그의 작품을 이해하고 있다면 그것은 큰 오해이다. 그는 일본의 신극을 거부하면서, 자신의 연극적 바탕을 일본의 고전극인 카부키(歌舞伎)와 노(能)에서 찾으려 했다. 카라 주로는 카부키의 발상지인 교토의 시조가와라(四條河原)에서 붉은 텐트극장 공연을 함으로써 그러한 자신의 신념을 상징적으로 표현 한 바도 있다.<sup>50)</sup>

49) 이호철은 남북회담을 위한 예비모임에서 북한 측의 윤기복으로 부터 북한연극에서는 방백을 부활 했다는 소식을 들었다. 이호철로부터 그 이야기를 들은 김지하가 “남쪽 연극에서는 프로시니엄 아치 자체를 없애버렸다. 이제 우린 연극은 둥근 마당에서 논다고 한 마디만 덧붙여주세요. 중국의 ‘경극’과 일본의 ‘가부키’에서 한 걸음 더 나아가 프로시니엄 아치를 벗어난 사각의 권투 링에서 장 루이 바로가 새로운 연극을 할 때도 아직 해방시키지 못한 공간, 시간, 육체 그리고 시각을 일면성에서 협동적 다면성으로 바꾸어놓았다고요!”라고 이야기 했다고 한다(『흰 그들의 길 2』, 236면). 과장이 느껴지기는 하지만, 합동공연을 통해 새로운 연극에 눈을 뜬 그 무렵 김지하의 흥분을 충분히 느낄 수 있다.

50) 이 공연은 1968년 10월에 이루어졌으며, <속 존 실버>(續 ジョン・シルバー)를 공연했다.

물리적으로 이동 가능한 붉은 텐트가 고정된 근대 극장과 동질일 리가 없는데, 붉은 텐트도 가지고 있던 막(幕)은 무대의 일루전을 강화시키고 그것을 지키기 위해서라기보다 극장공간을 축제의 분위기로 만드는 가부키의 정식막(定式幕)에 가까웠다. 그러한 공간 속에서 카라는 작가와 연출가와 배우를 겸하고 있었다.<sup>51)</sup>

카라 주로의 붉은 텐트극장과 연극은 한국의 가면극 공연집단이나 남사당패의 공연을 떠오르게 한다. 근대전환기 이후 강조되었던 분업화된 연극이 아니라 미분화된 과거의 연행방식으로 회귀한 것이며, 카라 주로는 공연담당자와 관객이 생산자와 소비자로 만나는 것이 아니라 공동체적 정신으로 유대감을 느낄 수 있는 연극을 하고자 했던 것이다.

김지하는 서강대의 야외공연장에서 <두 도시 이야기>를 보면서 그러한 점들을 직관적으로 알아차렸던 것 같다. 그동안 한국의 극이 잃어버리고 있던 ‘공동체 정신의 회복’이 무엇보다 필요하다는 것, 관객을 기다릴 것이 아니라 새로운 관객층을 만들기 위해 찾아나서야 한다는 것이다. 그러한 깨달음을 나름대로 실천에 옮긴 것이 <진오귀>이다. <진오귀>에서 해설자의 활용은 김지하 연극의 새로운 경지를 연 것이라 해도 과언이 아니다.

해설자 : (전략) 아이구 내 돼지 떼내려간다, 아이구! 내 소 떼내려, 내 닭 떼내려, 내 경운기, 탈곡기, 건조기 떼내려, 아이구 아이구 농협이자도 아직 못 갚았는데 내 소아지 떼내려간다. 아이구! 소아지 떼내려가도 좋으니 내 목숨 좀 살려주, 아이구! 이리 죽고 저리 죽고 헤엄치다 죽고, 자떡질하다 죽고, 허둥대다 죽고, 버둥대다 죽고, 허우적거리다 죽고, 어푸어푸 하다 죽고, 떠서 죽고, 가라앉아 죽고, ... (중략) ... 포푸라나무에 기신기신

기어오르다가 나무둥치가 쭉 뻗혀 자빠지는 바람에 나무에 치어 죽고, 떼내리는 돌에 맞아 골 터져 죽고, 등 터져 죽고, 창 터져 죽고(후략)(197면)

홍수가 나서 마을 전체가 휩쓸려 떠내려가는 상황을 무대 위에서 이것보다 더 절실하게 그려내는 방법은 없을 것이다. 전통 판소리에서 축적된 수사법이 최대한 발휘된 이러한 장면은 사실적 무대장치를 필요로 하는 <금관의 예수> 같은 서양식 액자무대극에서라면 그 활용을 감히 꿈도 꾸지 못할 일이다. <진오귀>의 느슨한 짜임이 가진 융통성이 돋보이는 것이다. 앞에서 살펴본 것처럼 <진오귀>에는 <두 도시 이야기>의 공연방식이 상당히 반영되어 있지만, 그것은 카라 주로의 것과는 많이 다르다. 카라 주로가 붉은 텐트 공연을 지지하는 관객을 창출하였다면, <진오귀>는 농민을 주 관객층으로 잡고 그들에게 다가가는 공연이었다. 카라 주로가 ‘제4의 벽’을 약화 시킨 공연을 하고 있는 정도임에 비해, <진오귀>는 무대와 객석의 경계를 허물고 관객을 극의 일원으로 받아들이는 방식에 이르고 있다. 공동체적 관계를 회복하여 관객의 자발성을 높임으로써 계몽·선전의 효과를 강화하는 방식인 것이다.

김지하는 <진오귀>를 “<원귀 마당쇠>, <호질>, <야, 이놈 놀부야>의 맥을 잇고 더 심화·확대한 마당극”<sup>52)</sup>이라 설명 했다. 그 자신이 적극 참여하지 않았던 한국 고전극의 현대화 작업에 의미를 부여한 것으로, 그의 연극관이 크게 변화되었음을 말해 주고 있다. <진오귀>의 성과는 김지하 개인의 것으로 끝나지 않는다. 1973년 10월에 <진오귀> 공연을 준비하면서 김지하는 뒷날 마당극의 중심에 서게 되는 임진택·채희완·홍세화 등을 원주로 초청하여 함께 했으며, 그 과정에서 “극장이 아닌 마당”, “투르기(turgie)마저 넘어선 판”<sup>53)</sup>을 역설 하였다. 김지하가 <두

51) 大笹吉雄, 김의경 외 편역, 『二十世紀의 日本演劇』, 연극과인간, 2005, 57면.  
52) 김지하, 『흰 그들의 길 2』, 앞의 책, 236면.  
53) 김지하, 『흰 그들의 길 2』, 앞의 책, 274면.

도시 이야기>와 <금관의 예수> 합동공연에서 얻었던 깨달음이 후배 연극인들에 의해 마당극 형성기의 중요한 자원으로 활용되기 시작한 것이다.

#### 4. 결론

1972년 3월에 서강대의 야외공연장에서 광복 이후 최초의 한일 연극교류가 이루어졌다. 카라 주로가 이끄는 「상황극장」이 찾아와서 한국의 극회 「상설무대」와 합동공연을 한 것이다. 김지하는 합동공연에서 얻은 것들이 <진오귀> 창작에 영향을 미쳤다고 밝혔다. 이 논문은 합동공연의 상황을 정리하고, 김지하의 <진오귀>에 미친 영향이 무엇인지를 구체적으로 살펴보기 위한 것이다.

합동공연 이전까지 김지하는 <나뿔레옹 꼬냥>(1970), <구리 이순신>(1971), <금관의 예수>(1971) 세 편의 작품을 창작 했다. 이 세 편은 모두 서양식 액자무대를 근간으로 하고 있으며, 극중 사건이 인과관계에 의해 긴밀하게 엮여져 있는 단단한 극짜임을 가지고 있다. 그는 연극 공연을 통하여 박정희정권의 모순에 저항하고자 하였으며, 그러한 생각을 관객에게 계몽·선전하고자 했다. 김지하는 서양식 액자무대에서 자신의 의도를 실천할 수 있다고 믿고 있었던 것이다. 카라 주로는 김지하에게서 반골 성향을 발견하고 호감을 가졌다. 그렇지만 카라 주로는 김지하와 상당히 다른 연극관을 가지고 있었다. 그는 일본의 신극에 저항하는 입장이었기 때문에, 서양식 액자무대 자체를 거부하고 있었다. 카라 주로는 붉은 텐트로 극장을 짓고 야외에서 관객을 만나고자 했다. 이질적인 연극관을 지닌 두 사람의 만남으로 합동공연이 있는 후에 김지하는 그 이전과 전혀 다른 <진오귀>를 발표 한다.

<진오귀>의 새로운 점은 <두 도시 이야기>의 공연 경험에서 나온 것

이다. 가장 큰 특징은 느슨한 극짜임을 선택했다는 것이며, ‘제4의 벽’을 의도적으로 제거하고 있다는 것이다. <진오귀>는 세 마당으로 구성되어 있는데, 각각의 마당이 하나의 이야기로 연결은 되어 있으나 인과관계는 대단히 약한 특징이 있다. <두 도시 이야기>의 영향을 받아 김지하의 연극관이 변화되었음을 알 수 있는 부분이다. 느슨한 극짜임의 도입과 ‘제4의 벽’을 제거함으로써 현장감을 높여, 농민관객들에게 협업영농을 소개하고 동의를 얻어내려는 김지하의 목적은 효과적으로 달성될 수가 있었다.

<진오귀>가 <두 도시 이야기>의 영향을 받고 있기는 하지만 그것이 공연기법의 모방 차원을 넘어서는 것이었다. 카라 주로의 공연을 통하여 김지하는 그 동안 관심은 가지고 있었으나 극창작에 적극적으로 활용하지 못했던 가면극이나 판소리의 연극적 가치를 다시 발견하게 된 것이다. 붉은 텐트극장을 고집하는 카라 주로의 배경에 카부키와 노가 있는 것처럼, 김지하는 자신의 공연에 가면극과 판소리의 공연자질을 충분히 끌어들이 수가 있었다. 이를 통하여 김지하는 농민이라는 새로운 관객을 찾아나서는 공연을 준비할 수 있게 되었다.

김지하는 합동공연에서 깨달은 바를 활용하여 <진오귀>를 창작 하였다. 카라 주로의 연극에서 얻은 바를 자기 식으로 재창조하였다는 점에서 마당극의 융합 정신이 돋보이는 작품이라 하겠다. <진오귀> 공연에 참여한 후배 연극인들이 뒷날 마당극운동의 1세대가 되는데, 합동공연에서 얻은 김지하의 깨달음이 마당극 형성기의 중요 자산으로 확산되기 시작 하였다.

참고문헌

1. 기본 자료

김지하, 『김지하 전집』(전3권), 실천문화사, 2002.  
 김지하, 『똥따기 똥따기』, 동광출판사, 1991.  
 김지하, 『흰 그들의 길』(전3권), 학고재, 2003.  
 이동진, 『누더기 예수』, 동산출판사, 1991.  
 唐十郎, 『唐十郎, わが青春浮浪傳』, 東京: 日本圖書センター, 1994.  
 唐十郎, 『二都物語・鐵假面』, 東京: 新潮社, 1973.

2. 논저

김문환, 『체험적 일본연극론』, 연극과인간, 2005.  
 김석만, 『새로운 친지국을 기다리며』, 김지하, 『똥따기 똥따기』, 동광출판사, 1991.  
 김윤수, 『장편소설 발표한 외교관 이동진』, 『주간조선』, 조선일보사, 1989.8.6.  
 김윤수·채희완 외, 『대담 : 민중예술운동, 이제부터의 과제』, 『창작과 비평』 63호, 창작과비평사, 1989. 봄.  
 김재석, 『<향토의식초혼굿>의 공연 특질과 연극사적 의미』, 『한국극예술연구』 18집, 한국극예술학회, 2003.  
 김재석, 『마당극 정신의 특질』, 『한국극예술연구』 16집, 한국극예술학회, 2002.  
 김재석, 『하회 탈춤 대사의 기능과 구현 원리』, 『안동어문학』 2·3합집, 안동어문학회, 1998.  
 박영정, 『1970년대 김지하 희곡 연구』, 『한국극예술연구』 17호, 한국극예술학회, 2003.  
 이강렬, 『일본 현대 연극사』, 현대미학사, 2001.  
 이영미, 『마당극 양식의 원리와 특성』, 한국예술종합학교 한국예술연구소, 1996.  
 임진택, 『80년대 연희예술운동의 전개·마당극·마당굿·민족극을 중심으로』, 『창작과 비평』 69호, 창작과비평사, 1990.가을.  
 劇團狀況劇場 編, 『狀況劇場全記録 寫真集 唐組』, 東京: パルコ出版, 1982.  
 唐十郎, 『日本列島南下運動の黙示録』, 東京: 現代思潮社, 1972.  
 大笹吉雄, 김의경 외 편역, 『二十世紀의 日本演劇』, 연극과인간, 2005.  
 大山功, 『近代日本戯曲史』 第4卷, 山形: 近代日本戯曲史刊行會, 1973, 89면.

山口猛, 『同時代人としての唐十郎』, 東京: 三一書房, 1980.  
 扇田昭彦, 『日本の現代演劇』, 東京: 岩波書店, 2007.

日文抄録

### 「鎮惡鬼」に及ぼした唐十郎の影響

金宰奭

この論文は「鎮惡鬼」に見られるマダン劇的な特性について、明確に説明することを研究の目的とする。西洋式の額縁舞台に専念していた金芝河が「鎮惡鬼」では観客席と舞台の境を意図的に取り払っているのだが、この新たな試みは「状況劇場」(日本)と劇会「常設舞台」(韓国)の合同公演が契機になっているということについて考察した。

1972年3月に西江大学校の野外公演場で開かれた合同公演は、当時日本でアングラ演劇の旗手として注目されていた唐十郎が、5人の一行と共にやって来たことで実現する。唐十郎は客席まで含め、野外公演場全体を舞台に見立てて活用するという、余り行われていない方法で「二都物語」を披露した。金芝河は西洋式の額縁舞台劇である「金冠のイエス」とその公演を比較し、遥かに動的で柔軟な特徴の認められるこのような演劇が、民衆の啓蒙に有用な筈だと悟る。室内劇場から抜け出してテント劇場で公演しながら新たに観客を増やしてゆく唐十郎の演劇に、金芝河は観客のすぐ側を廻りながら演ずる仮面劇公演団や男寺黨牌(ナンサダン)への情熱を感じるのだった。その翌年、金芝河は「鎮惡鬼」でその思いを実践する。彼は開放的な舞台を基本に、観客との交流を通して共同体のような絆を強める仮面劇とパンソリの公演スタイルを、積極的に作品の中に取り込むことを試みた。その結果「鎮惡鬼」は、一貫性のある話が因果関係の緩い、ソフトな構成(plot)に仕上がりに、舞台と観客席の間に存在する「第四の壁」を意図的に取り除き、共同体的な連帯感を強調させる作品に仕上がった。マダン劇の最たる特徴と言われる公演技法の原形が、ここ

に誕生するのである。

Key words : Kim Jiha, *Jinogui-gut*, theatrical group Sangsul mude, Kara Jurou, *tale of two cities*, Situation theatre, Madang drama, the fourth wall, loosen plot

접 수 일 : 2010년 8월 31일  
심사기간 : 2010년 9월 1일~9월 18일  
게재결정 : 2010년 9월 18일