



‘새로운 연극’을 넘어 ‘민중의 기억’과 마주하기

- 1970-80년대 일본에서의 김지하 공연

김모란*

〈차례〉

1. 시작하며: 연극인 김지하와 일본
2. 가라 주료와 김지하, ‘반골동맹’의 낱말들
3. 일본에서의 김지하 공연 개관
4. 극단 민예: ‘새로운 연극’과의 조우
5. 연극센터68/71: ‘아시아 연극’의 탐구
6. ‘민중의 기억’과 마주하는 ‘아시아 연극’

국문 초록

1970-80년대 일본에서의 김지하를 생각할 때, 연극이라는 수용의 현장은 매우 중요하다. 그를 구명하려는 정치적인 연대운동에서도 연극은 주요한 수단으로 기능했으며, 새로운 연극과의 만남이라는 또 다른 맥락에서 일본연극의 당사자들에게 김지하라는 이름이 갖는 의미는 각별했기 때문이다. 그럼에도 불구하고, 김지하의 연극적 수용의 구체적 양상은 이제껏 제대로 정리되지 못했다. 본론은 이러한 결락을 메우며, 1970-80년대 일본 연극계에 등장한 김지하라는 존재의 의미를 탐구하고자 하는 시도이다. 당시 김지하 극의 상연은 정치적 연대운동이나 재일조선인 민족문화 운동으로서의 성격도 분명히 갖고 있었지만, 본론은 연극으로서의 김지하 수용에 초점을 맞춘다. 구체적 분석 대상은 신극을 대표하는 극단 민예와 언더그라운드 연극을 대표하는 연극센터68/71의 경우로, 상연 대본, 극단의 기관지, 극평 등을 통해 이들 공연의 실재를 파악하고 그 의미를 고찰한다. 그를 통해 본론은, 김지하가 이들에게 기존의 신극을 극복하기 위한 연극적 새로움뿐 아니라, 아시아 민중의 기억과 마주하며 진정한 연극적 연대를 만들어 가기 위한 계기를 제공했음을 확인한다. 이러한 본론의 성과는 기존의 김지하 수용 연구를 확장하고, 한일연극교류의 역사 속에서 김지하의 위치를 재인식하는 데에 유용한 통찰을 제공할 것으로 기대된다.

www.kci.go.kr

* 와세다대학교 문학학술원 강사

주제어: 극단민예, 김지하, 민중연극, 아시아연극, 연극센터68/71

1. 시작하며: 연극인 김지하와 일본

한국과 일본 양쪽에서 오늘날 김지하를 수식하는 가장 일반적인 표현은 ‘시인’ 혹은 ‘저항시인’일 것이다. 그가 1970년대의 한국 시, 그리고 그것을 매개로 한 반독재투쟁을 대표하는 존재였음은 틀림없는 사실이다. 그러나, 한 편으로 김지하 본인은, 자신이 집단예술에는 잘 맞지 않는다고 인식하면서도, 오랜 세월을 걸친 창작활동에서 스스로를 ‘연극인’으로 규정하는 일이 많았다. 소년 김지하는 빨치산이었던 아버지가 전기기술자로 강원도 원주의 극장에서 일하던 시절에 연극과 극장이라는 세계와 본격적으로 만나게 된다.¹⁾ 이후 중고등학교 시절 학생연극에 참가한 그는 주지하다시피 서울대학교 미학과 재학 중에 문리대연극반을 거점으로 활동했고, 이 때의 인맥을 중심으로 이후의 연극활동을 전개해 나간다. 그에게 문명을 안겨준 담시 〈오적〉이 발표되고 나서 그로 인해 체포되기까지의 기간에도 김지하는 〈오적〉의 여성판이라고 할 수 있는 희곡 〈나폴레옹 꼬냑〉을 이화여대 학생들의 학생연극을 위해 집필했고, 그 후 〈구리 이순신〉, 〈금관의 예수〉, 〈진오귀〉, 〈소리굿 아구〉 등의 희곡을 연달아 발표했다.

본론의 주된 관심사인 일본이라는 수용 배경을 중심으로 김지하를 생각하고자 한다면 더더욱 연극인으로서의 김지하를 간과할 수는 없다. 이 시자카 고이치(石坂浩一)는 1970년대의 일한(한일)연대운동을 돌아보는 글에서, 운동의 대표 격인 쓰루미 슌스케(鶴見俊介)와 김지하의 만남(1973년 6월), 그리고 당시 김지하의 “첫 마다”를 언급하며 “김지하는 이렇게 일본 인들과 만났다”²⁾고 전한다. 하지만, 그것은 연대운동 관계자들을 향한 “첫

1) 김지하, 『흰 그들의 길』(문고판) 제1권, 학교재, 2008, 298-299면.

마다”일 수는 있어도 김지하와 일본인과의 마주침의 시작은 결코 아니었다. 그보다 1년 이상 앞선 시점에서, 뒤에서 상술할 연극인 가라 주로(唐十郎, 1940-2024)가 한국을 방문해 김지하를 만났기 때문이다. 김지하는 회고록에서도 이 인물을 ‘가라 형’이라고 부르며 그에 대한 존경과 애정을 아낌없이 드러낸 바 있다. 이처럼 김지하와 일본을 잇는 선이 일한(한일) 연대운동에 한정되는 것이 아니었음은³⁾ 일본의 연극 평론가 오오자사 요시오(大笹吉雄)가, 자신이 김지하의 이름을 처음 인식한 것이 “정치적인 소용돌이 속에서”가 아니라 가라 주로의 한국행이라는 사건을 통해서였다고 기록한 것에서도 확인된다.⁴⁾

이상에서 드러나듯이, 김지하와 일본을 함께 생각하고자 할 때 일본의 연극계라는 또 하나의 수용의 맥락은 반드시 고려되어야 할 부분이다. 그것은 단순히 김지하가 연극인이기도 했으며, 가라 주로로 대표되는 일본의 연극인과 깊이 교류했다는 사실에만 기인하는 것은 아니다. 사실, 김지하라는 이름이 일본인 일반에게 널리 알려지게 된 “정치적 소용돌이”, 즉 군사 정권에 의해 억압받는 김지하를 구명하고자 했던 연대운동 내부에서도 연극은 운동의 중요한 수단이었다. 그뿐 아니라, 당시 일본연극의 당사자들에게 김지하라는 이름은 “정치적 소용돌이”와는 별개의 의미를 갖고 있었다. 그럼에도 불구하고 일본에서의 김지하 상연의 구체적 양상은 이제껏 제대

-
- 2) 石坂浩一, 「金芝河と日韓連帯運動を担った人々」, 杉田敦編, 『日本列島改造—1970年代(ひとびとの精神史6)』, 岩波書店, 2016, 251면. 참고로 이 “첫 마다”는 “You can not help me, I can help your movement by my resistance!”였고, 쓰루미는 이 말이 준 충격과 이후 자신의 반성에 대해 반복해서 언급하게 된다. 다만, 김지하는 훗날 이것이 결국 자신의 “좁은 마음의 소산”이었다며 부끄러워했다(김지하, 앞의 책, 제2권, 254-255면).
 - 3) 김지하와 일본을 잇는 두 개의 선, 즉 쓰루미 등으로 대표되는 연대운동 쪽과 가라로 대표되는 연극 쪽 중에서, 김지하가 연극 쪽에만 ‘성의’ 있는 태도를 보인 것이 훗날 연대운동 관계자들을 크게 실망시키기도 했다. 자세한 것은 김지하 추모 모임에 참가한 연대운동 측 미야타 마리에(宮田毬栄)를 인터뷰한 다음 기사를 참조. 「말의 힘에 이끌린 ‘김지하와 52년’ 나를 깨어있게 해주었죠, 『한겨레신문』, 2022.7.4(<https://www.hani.co.kr/arti/culture/book/1049500.html>).
 - 4) 大笹吉雄, 「金芝河の位置」, 『新劇』, 1974.10, 24면.

로 정리된 바가 없었다. 본론은 이러한 결락을 메우고, 1970년대에 일본 연극계에 등장한 김지하라는 존재의 의미를 탐구하려는 시도이다.

본론에서 살펴보듯이 일본에서의 김지하 공연은 다양한 운동의 흐름이 교차하는 장이었다. 1)김지하 구명운동이라는 정치적 연대운동, 2)재일조선인의 민족문화 운동, 그리고 3)김지하 연극을 통해 연극 자체를 혁신하려는 운동 등이 서로 얽히며 김지하 연극 붐이라는 현상을 만들어냈다. 이 중에서 특히 재일조선인 민족문화 운동으로서의 측면과 일본 연극계 내의 연극 혁신 운동으로서의 측면은 아직 기초적인 연구도 부족한 상황으로 각각의 맥락에서 그러한 연구가 선행될 필요가 있다. 이러한 상황에서 본론은, 정치적 연대운동 및 민족문화 운동과의 얽힘을 고려하면서, 무엇보다도 연극의 혁신 운동으로서의 측면에 중점을 두고 김지하 공연의 맥락과 의미를 검증하고자 한다. 구체적으로는 극단 민예와 연극센터 68/71의 경우를 분석하며 새로운 연극과 사유를 향한 계기로써 김지하 연극이 어떻게 기능하였는지를 살펴보려 한다.

이러한 작업을 통해 본론은 연극을 중심으로 동시대 일본에서의 김지하 수용의 맥락을 재구성하며, 그 결과 새로이 발견되는 것은 무엇인지를 밝히고자 한다. 장문석은 일본에서 출판된 김지하 출판물을 고찰한 주목할 만한 선행론에서 당시의 김지하 수용에서 드러나는 다음과 같은 두 가지 문제점을 지적한 바 있다. 하나는 시민운동과의 굳은 결속이 역으로 문학으로서의 열린 수용에 걸림돌이 되었다는 점이며, 다른 하나는 일부 예외를 제외하면 그러한 수용에 일본의 식민주의에 대한 반성적 사고가 부재했다는 점이다.⁵⁾ 그렇다면, 무대를 통한 김지하의 수용에서는 이러한 문제들이 어떠한 양상을 보이고 있었는가? 본론에서는 연극계라는 또 하나의 수용의 현장을 고찰하면서 위와 같은 문제들을 보다 넓은 시야에서 검증하고자 한다. 오늘날 우리가 이러한 연극적 수용의 구체적 양상을 간파한

5) 장문석, 「현해탄을 건넌 '타는 목마름'—1970년대 일본과 김지하라는 텍스트」, 『상허학보』 제58집, 상허학회, 2020.2, 145-146면.

채 일본에서의 김지하 수용을 논한다면 선행론이 지적한 당시의 김지하 수용이 가졌던 한계를 그대로 답습하는 결과가 되고 말 것이다.⁶⁾ 그러한 의미에서 본론은 김지하 수용에서 연극의 자리를 되찾으려는 작업이다.

또한, 1970년대 일본연극계와 김지하의 만남은 한일 연극 관계사라는 통시적인 관점에서도 중요한 의미를 갖는다. 식민지기에 제국일본의 연극과 밀접하게 관련되어 있던 조선연극은 해방 후 일본연극과의 단절을 경험했으며, 이 기간 동안에 일본 신극이 드물게나마 시도할 수 있었던 교류의 중심은 북한연극이었다. 일본 신극인단의 1957년 중국·북한 방문이 상징적으로 드러내듯이, 당시의 일본 신극이 바라보는 교류의 대상은 중국과 북한의 연극이었다. 그러한 의미에서 1970년대 김지하의 등장은 일본의 연극계에 북한연극이 아닌 한국의 민중연극이라는 새로운 타자의 출현을 알리는 사건이기도 했다. 따라서, 본론의 성과는 기존의 김지하 수용 연구를 갱신할 뿐만 아니라, 이후 활성화되는 한일간 연극 교류의 통시적 맥락 속에서 김지하라는 존재를 재고할 수 있는 시점을 제공할 수 있을 것으로 기대된다.

2. 가라 주로와 김지하, ‘반골동맹’의 나날들

앞에서 언급했듯이, 김지하와 일본인과의 교류에서 연극인 가라 주로는 가장 중요한 인물이다. 그가 처음 한국을 찾은 것은 1971년으로, 김지하와 처음 만나게 된 것도 이 때였다. 가라의 첫 한국행은 도쿠마(徳間)서점의 잡지 『문제소설』의 다큐멘터리 기사를 위한 것이었다. 미군이 철수

6) 연극적 수용은 아니지만, 문학적 수용을 통해 김지하 표상의 또 다른 면을 부각시킨 연구로는 다음을 참조. 허준행, 「1970년대 일본에서의 김지하 담론—『김지하: 우리에게 있어서의 의미』를 중심으로」, 『대동문화연구』 제122집, 성균관대학교 대동문화연구원, 2023.6.

한 후의 동두천 지역에 대한 뉴스를 일본에서 접한 가라가 여기에 흥미를 느껴 한국에서의 취재를 희망했던 것이다. 이 취재 여행에서 잡지사의 편집자가 가이드를 겸해 섭외해 준 인물이 연극인 임영웅이었다고 한다. 당시 교도통신의 한 기자가 김지하를 만나볼 것을 제안했고, 이미 일본 매체에 김지하의 시가 게재되어 그의 존재를 알고 있던 가라는 이에 응했다. 이 만남에서 김지하는 가라에게 한국에 연극을 가지고 오라고 제안했고, “그럼 가야지” 하고 즉답했던 가라는 반 년 후에 실제로 자신의 극단을 이끌고 군사정권 하의 한국을 찾는, 대담한 혹은 무모한 도전을 감행한다.⁷⁾

이렇게 해서 이듬해 3월, 가라가 이끄는 상황극장(狀況劇場)과 김지하가 이끄는 상설무대 간의 합동공연이 성사되었고, 이는 해방 후 한국에서 일본극단이 공연한 첫 사례이기도 했다.⁸⁾ 가라는 또한 같은 해에 재차 마산의 결핵요양원에 연금된 김지하를 기자와 함께 방문해서 중국으로의 밀항을 제안하기도 했다. 김지하는 조국을 떠날 수는 없다며 그 제안을 거부했지만, 이 예기치 않은 방문은 그들을 더욱 끈끈하게 묶어주는 계기가 되었다.⁹⁾ 그 후 두 사람이 다시 만나게 되는 것은 긴 세월이 흐른 뒤인 1997년의 일이다. 〈바다 휘파람〉이라는 극으로 한국 공연을 하게 된 가라는 서울에서 김지하와 재회했고, 그 이듬해에는 김지하가 가라의 초대에 응해서 한일연극회의에 참가하기 위해 일본을 방문했다. 이것이 김지하의 첫 일본행이었다.

다음에는 연극을 가져 오라는 김지하의 제안에 맞춰 가라가 1972년에 극단원 7명과 함께 준비해 온 것은 찰스 디킨즈의 소설에서 제목을 빌려

7) 가라의 첫 한국행과 김지하와의 만남에 대해서는 唐十郎·西堂行人, 『唐十郎特別講義—演劇·芸術·文学クロストーク』, 国書刊行会, 2017, 205-206면을 참조.

8) 본공연은 당국의 허가를 받지 않은 무허가 공연이었으므로, 공식 기록으로는 1979년 10월 극단 쓰바쿠(つばく)가 테런스 래티건의 〈깊고 푸른 바다〉를 세종문화회관 소강당에서 상연한 것이 첫 사례이다.

9) 김지하, 앞의 책, 제2권, 251-253면.

은 〈두 도시 이야기(二都物語)〉라는 신작이었다. 표제의 ‘두 도시’는 도쿄와 서울을 뜻하는데, 서울 공연을 염두에 두고 쓴 2막극을 완성 후에 반 정도로 축약하고, 도쿄대학의 한국인 유학생에게 번역을 부탁해서 한국어로 상연할 수 있도록 연습을 해 온 것이었다.¹⁰⁾ 김지하의 문리대 연극반 후배로 카톨릭 문화운동을 함께 했던 임진택은 당시의 상황과 다음과 같이 회고한다.

지방순회공연을 마치고 서울로 돌아오자마자 우리는 급히 논의된 아주 특별한 계획을 알게 되었다. 원래 우리의 마지막 공연은 카톨릭 계통 대학인 서강대학교 강당에서 진행될 예정이었다. 그런데 일본 전위연극단체인 상황극단 가라 주로(唐十郎)라는 이가 김지하를 만나러 단원들을 데리고 예고없이 급거 서울에 도착해서 자기네들과 합동공연을 하자고 제안해 왔다는 것이다. 그들은 정규극장 위주의 공연단체가 아니라 천막극장이라는 독특한 방식을 시도하는 집단으로 이번 만남을 위해 대형천막까지 운반을 해왔으나 부산항에서 압류를 당했으며 자기네들은 그냥 야외에서 공연을 하면 된다고 떠벌린다는 것이었다. 가지고 온 작품은 二都物語—두 도시 이야기라고 했다.¹¹⁾

당시 그들은 김민기의 주제곡으로도 잘 알려진 김지하 작 〈금관의 예수〉로 전국 각 도시를 순회한 후 서울로 돌아온 참이었고, 마지막 공연이 서강대학교 강당에서 예정되어 있었다. 거기에 가라 일행이 갑자기 나타나 합동공연을 제안한 것이다. 김지하와 가라는 ‘반골동맹’이라는 이름으로 의기투합하여 이 합동공연을 준비했다.¹²⁾

10) 본공연에 대한 가라의 회고는 唐十郎·西堂行人, 앞의 책, 59-63 및 206-208면을 참조.

11) 임진택, 「탈춤반의 태동과 ‘정치적’연극의 모색」, 『프레시안』, 2022.2.14(<https://www.pressian.com/pages/articles/2022021408234274407>).

12) 이에 대해서는 성기웅, 「가라 주로의 1972년 〈두 도시 이야기〉 서울 공연 연구」(한국연극학회 2025추계학술대회 발표)에서 다뤄진 바 있다. 또한, 이 발표의 토론자이기도

이 무허가 ‘게릴라 공연’에서 상황극장이 보여준 자유분방한 연극 스타일은 이후 김지하 일행의 연극운동에 큰 전환을 가져오게 된다. 교정의 잔디밭에서 진행된 이 공연에서 상황극장은 ‘붉은 텐트라는 이름을 가진 자신들의 천막극장으로서의 역량을 마음껏 발휘했다. 〈두 도시 이야기〉에는 호적을 찾고자 한반도에서 일본으로 밀항해 온 ‘구 일본인들(가라 등이 연기)과 일본 헌병에게 오빠를 잃은 조선인 여성 리란(당시 가라의 아내였던 재일조선인 배우 이례선이 연기) 등 많은 인물이 등장한다. 가라의 여타 작품들과 마찬가지로 극은 꿈과 환상의 세계를 끊임없이 왕복하며, “과도할 만큼 화려한 낭만의 세계”¹³⁾를 펼쳐 보인다. 한국 공연을 마치고 일본에 돌아간 상황극장은 일본에서도 바로 〈두 도시 이야기〉를 공연했는데, 이 공연은 우에노 공원 연못 위의 수상음악당 무대에서 이루어졌다. ‘구 일본인들을 맡은 배우들이 연못(현해탄을 의미하는)을 헤엄쳐 훌쩍 젖은 몸으로 수상 무대에 기어오르며 시작되었던 이 극은, 지금까지도 관객들에게 큰 충격을 안겨주었던 전설적 작품으로 회자된다.¹⁴⁾

한국 공연에서는 배우들이 연못을 거쳐 무대에 등장하는 식의 과격적인 설정은 없었지만, 이들의 무대를 본 김지하는 큰 충격을 받았다. 자신들이 상연한 〈금관의 예수〉는 훗날 임진택이 자평하듯이, 토착적 감수성이 내재하기는 했으나 결국 근대극의 무대적 양식 안에 갇혀 있었기 때문이다.¹⁵⁾ 게다가, 그들은 어디까지나 실내극장용으로 준비한 이 공연

했던 이성곤은 「한일연극교류, 제도에서 사람으로」에서 본공연에 대해 다음과 같이 짧게 언급하고 있다. “연출가 이상우의 회고에 따르면 [중략] 가라 주로 일행과 한국의 상설무대 단원들이 짧은 기간 상당히 ‘과격함’ 정치적 연극적 논쟁을 벌였다고 한다. 우발적이며 자연발생적으로 이뤄진 두 나라 젊은 연극인들의 첫 번째 연극교류의 예라고 할 수 있을 것이다”(『한국연극』, 2025.11, https://ktheater.co.kr/main/03/01_view.php?key=NFF6TQ==)

13) 唐十郎·西堂行人, 앞의 책, 60면.

14) 扇田昭彦, 『唐十郎の劇世界』, 右文書院, 2007, 52면.

15) 임진택, 「새로운 연극을 위하여」(1980.봄), 『민중연희의 창조』, 창작과비평사, 1990, 24면. 임진택은 이 글에서 〈금관의 예수〉를 ‘70년대의 마당극’이라는 틀 안에서 소개하고 있는데, 이는 이영미가 지적하듯이 당시 임진택이 ‘마당극’이라는 용어를, 진보적

을, 아외공연이라는 급변한 조건에 맞도록 수정하지 못한 채 선보여야 했다.¹⁶⁾ 그 때문에 김지하는 가라의 연극을 본 후의 감상을 다음과 같이 밝히지 않을 수 없었다.

참담했다. 그의 연극의 자유스러움과 개방성에 비교해볼 때 〈금관의 예수〉의 촌스러움이란 차마 눈뜨고는 못 볼 지경이었다. 뒷날 아우들도 모두 나와 같은 심경이었다고 얘기했다.

나는 크게 깨달았다. 그리고 결심했다. 우리의 탈춤을 현대화하는 방향, 그 방향에서 마당을 무대로 할 경우 가라 주로의 서구적 개방성을 도리어 뛰어넘을 수 있다는 것, 그 밖의 연기술이나 연출 문제에서도 획기적인 변화가 올 것이라는 판단과 그것을 실천하기로 결심이 확고히 섰다. 가라 주로 형이 내게, 우리에게, 이 민족에게 준 선물이었다. [중략]

극단 ‘상황의 멤버들과 아우들의 며칠에 걸친 우정과 담론은 우리의 민족문화운동에 큰 자극이 되었고 자산까지 없어주었다. 그 영향이 훗날 마당극인 〈진오귀〉로 나타났고, 그 연극은 내가 구속돼 있는 동안 일본에 건너가 가라 주로의 제자인 교포 연출가 김수진까지 출연하게 되는 긴 인연의 실마리를 만들어 주었다.¹⁷⁾

민중연극이라는 의미와 특정한 연극 양식으로서의 의미가 혼재된 형태로 사용하고 있었기 때문이다(이영미, 『마당극 · 리얼리즘 · 민족극』, 현대미학사, 1997, 42-51면).

- 16) 〈금관의 예수〉는 이동진의 이름으로 발표된 판본과 김지하의 이름으로 발표된 판본이 있는데, 김재석은 이 공연에서 이동진의 판본에 수정이 가해진 대본이 사용됐을 것으로 보며, 그러한 전제에서 이 공연이 후에 『퐁따기 퐁따』(동광, 1991)에 김지하의 이름으로 발표된 대본보다 서양식 액자무대극의 성향을 훨씬 더 강하게 지녔을 것으로 추정한다(김재석, 「〈진오귀〉에 미친 카라 주로(唐十郎)의 영향」, 『한국극예술연구』 제32집, 한국극예술협회, 2010.10, 352-355면). 김지하는 당시의 대본에 대해 “가톨릭 쪽 이동진이 이미 플롯을 세운 위에, 내가 이전에 쓴 〈구리 이순신〉과 오스카 와일드의 동화를 끌어들여 대폭 뼈대를 수정하고, 이종률과 우리 쪽 멤버들이 대거 참여해 연습 과정에서 ‘어렌지’를 과감하게” 했다고 밝히고 있다(김지하, 앞의 책, 제2권, 220면).
- 17) 김지하, 앞의 책, 제2권, 229-230면. 김석만도 당시에 대해 이와 비슷한 감상을 남기고 있다(김석만, 「해설: 천지국을 여는 마당극 태동의 기록」, 김지하, 『구리 이순신』, 범우, 2014, 152-154면).

김지하는 이처럼 이 합동공연에서 서구근대극의 모방에서 벗어나지 못한 자신들의 연극의 한계를 직시했고, 이를 계기로 한국의 전통적 민중연에 형식을 현대화하는 새로운 방향으로 나아가게 되었다고 고백한다. 그 결과가 〈진오귀〉를 비롯한 마당극 운동으로의 전환이었다는 것이다.¹⁸⁾ 한 편, 가라의 상황극장에게도 이 공연은 새로운 전개의 시작점이었다. 이듬해에 가라는 〈땡갈의 호랑이〉라는 극으로 방글라데시의 다카, 치타공 두 도시에서도 ‘붉은 텐트’ 공연을 감행한다. 〈땡갈의 호랑이〉는 동남아시아에서의 전쟁의 과거를 소재로 한 작품으로, 일본 근대의 어둠에 대한 사유가 담겨 있다.¹⁹⁾ 서울 공연을 통해, 천막극장이 펼쳐질 장소로서도 일본 근대의 검은 악몽이 들춰질 장소로서도, 아시아를 상상할 수 있는 시야가 새롭게 획득된 것이다. 이 모든 것의 발단에 연극을 들고 한국에 오라는 김지하의 한 마디가 있었다.

3. 일본에서의 김지하 공연 개관

앞에서 확인했듯이, 김지하와 가라의 만남은 마당극 운동의 본격적 시동이라는 형태로 한국연극에도 큰 족적을 남겼지만, 그 여파는 한국에 한정된 것은 아니었다. 상황극장과의 합동공연이 준 자극을 계기로 해서

18) 그 구체적 양상에 대해서는 김재석, 앞의 글 참조.

19) 단, 이러한 소재를 다룬다고 하여 가라의 극이 알기 쉬운 형태의 근대비판이나 전쟁비판으로 귀결되지는 않는다. 이는 〈두 도시 이야기〉의 경우에도 마찬가지여서, 평론가 사에키 료코(佐伯隆幸)는 이 극을 “만만치 않은 우익연극”이라 평한 바 있다. 반면에, 평론가 센다 아키히코는 이러한 해석에 반대하며 〈두 도시 이야기〉가 “우익적이지도 좌익적이지도 않은, 그저 즐기차게 낭만적일 뿐”인 작품이라고 주장한다. 또한, 센다는 가라 주로 자체를 이데올로기적으로 명확하게 구분짓기 어려운 작가, 본질적으로 다양한 오해에 열려 있는 작가로 평가하고 있는데(扇田昭彦, 앞의 책, 56-59면), 가라 연극의 이러한 성격이 앞의 주12)에서 언급한 한국 연극인들과의 “과격함” 정치적 연극적 논쟁”을 유발했을 가능성을 생각해 볼 수 있겠다.

창작된 김지하의 마당극 〈진오귀〉가 그가 구속되어 있던 중에 일본으로 건너갔고, 이번에는 일본의 연극계에서 주목받게 되기 때문이다. 앞에서 인용한 김지하의 회상에서도 언급된 재일조선인 연극인 김수진은 오늘날 일본 연극계에서 가라의 후계자를 자처하며 현재도 활발하게 천막극장 공연을 이어가고 있는데, 그는 자신의 연극인으로서의 출발점에 대학 시절 우연히 접한 김지하가 있었음을 언급하면서 다음과 같이 회상한다.

“오적·진오귀·불귀 같은 공연을 보며 슬픔과 절망을 유머러스하게 감싸는 한민족 특유의 낙천성을 찾았습니다. 이국땅에 살며 허졌던 가슴을 채우는 새로운 발견이었지요.”²⁰⁾

이처럼 김수진은 일본에서 김지하를 통해 연극, 그리고 한민족의 문화에 눈뜨게 된 것인데, 여기에서 주목해야 할 것은 그가 〈진오귀〉뿐 아니라 〈오적〉이나 〈불귀〉까지도 공연으로 경험했다고 회상하는 점이다. 실제로, 아래에 정리한 상연기록²¹⁾을 보면 알 수 있듯이, 김지하의 시 중 다수가 일본에서 연극으로 상연되었다는 점은 김지하 수용에서의 연극의 중요성을 다시금 실감하게 하는 부분이다(김수진이 언급한 〈불귀〉에 대해서는 구체적인 공연기록을 확인하지 못했으나, 뒤에 상술할 재일한국인 청년동맹의 공연에 낭독 등의 형태로 등장했을 것으로 추측된다).

20) 「피플 : 극단 「신주쿠 료잔바쿠」 대표 김수진씨, 『조선일보』, 1997.10.5(https://www.chosun.com/site/data/html_dir/1997/10/05/1997100570195.html).

21) 이 표에서 회색으로 표시한 세 공연의 경우는 오카모토 마사미(岡本昌己)의 웹사이트 「日・韓現代演劇交流年表」 중 ‘1970-79’(<https://pops.midi.co.jp/~mokmt/NENP/nenp7079.html>)를 통해서만 파악되었으며, 필자가 관련 자료를 직접 확인하지 못했음을 일러 둔다. 나머지 공연에 대해서는, 공연이 언급된 글(大笹吉雄, 앞의 글, 및 鄭敬謨, 「詩人金芝河の世界」, 『世界』, 1975.8, 60면), 공연주체의 기관지와 공연 팸플릿(와세다대학 연극박물관 및 일본국회도서관 소장), 공연주체의 웹사이트(「京浜協同劇団過去公演年譜」<https://keihin-theatre-kako.jimdofree.com>) 등을 통해 공연의 실상을 확인할 수 있었다.

공연시기	공연주체	공연작
1972년 9월	시인 김지하 구원 위원회	구리 이순신
1974년 9월 추정	그룹 오직	오직
1974년 9월	김지하 작품 상연 위원회(가칭), 극단 민예	구리 이순신, 비어—소리내력
1974년 12월	재일한국청년동맹 나가노(中野) 지부	진오귀
1975년 7월	재일한국청년동맹 후지사외(藤沢) 지부	진오귀
1975년 7-8월	극단 민예	진오귀, 고행1974(낭독)
1975년 9월	김지하 작품을 상연 연출하는 모 임	김지하75 옥중에서
1976년 11-12월	게이현(京浜)협동극단	금관의 예수—서울 서푼짜리 오페라
1976년 12월	도미야마 다에코(富山妙子) 기획 정경모 번역	김지하 시를 주제로 한 그림과 음악을 통한 연대 메시지
1977년 9월	게이현협동극단	금관의 예수—서울 서푼짜리 오페라
1978년 1월	교토(京都)드라마극장	금관의 예수 ²²⁾
1978년 4월부터	연극센터68/71	분씨물어
1978년 12월	센다이(仙台)소극장	구리 이순신
1979년 6월	게이현협동극단	나폴레옹 꼬냥, 고행1974
1979년 10월부터	연극센터68/71	Cabaret 김지하
1980년 2월	연극센터68/71	웃는 한(俄): 분씨물어, Cabaret 김지하
1980년 11월	게이현협동극단	금관의 예수—서울 서푼짜리 오페라
1980년 4월	센다이소극장	금관의 예수—서울 서푼짜리 오페라
1981년 7월	고가쓰사(五月舎)	창극 금관의 예수
1982년 8월	연극센터68/71	웃는 한: 분씨물어, Cabaret 김지하
1983년 4월	연극센터68/71	분씨물어

22) 오카모토 마사미의 웹사이트에는 이렇게 기록되어 있고, JATDT(일본 무대미술작품 데이터베이스)에는 이 공연과 같은 연출자(松村英子)에 의한 공연이 1977년에 '하야시(林) 프로듀스' 주최로 교토희관별관에서 이루어진 것으로 기록되어 있다. 이 둘은 별개의 공연일 수도 있고, 동일한 공연이 1977년 말에 시작되어 1978년 1월에 끝난 것일 수도 있겠다.

위와 같은 공연기록을 통해 추출할 수 있는 당대 김지하 관련 공연의 특징은 다음과 같이 요약될 수 있다. 1)다수의 공연이 그 공연주체에서도 확인할 수 있듯이 정치적 연대운동의 일환으로 기획되었다는 점, 2)이러한 공연들이 또한 당시 재일조선인 청년들의 민족문화운동과 연관되어 있었다는 점, 3)극단 민예로 대표되는 신극뿐 아니라, 이에 대한 저항으로 대두한 연극센터^{68/71}의 ‘언더그라운드 연극’ 운동(일본에서 ‘앙구라 연극’으로 불림), 재일한국청년동맹이나 게이힌협동극단과 같은 소인극에 이르기까지 폭넓게 김지하의 연극적 수용이 이루어졌다는 점 등이다.

게이힌협동극단은 1959년에 게이힌공업지대의 노동자들이 만든 아마추어 극단으로 현재까지 활동을 이어오고 있다. 최근의 회보에서는 극단의 역사에서 특히 화제가 되었던 공연으로 〈금관의 예수—서울 서푼짜리 오페라〉를 꼽으며, 이 공연이 김대중 납치 사건과 맞물리면서 큰 반향을 일으켜 여러 번 재연되었고 극단의 근거지인 가와사키뿐만 아니라 요코하마, 도쿄 등 9개 지역에서 약 8천 명의 관객을 모았다고 기록하고 있다.²³⁾ 이 공연은 오다 겐야(小田健也)가 연출을, 아다치 모토히토(安達元彦)가 음악을 맡았으며, “5개 단체, 60명의 합창대의 협력을 얻어 완전히 새로운 드라마를 만들고자” 한 기획이었다.²⁴⁾ 또한, 표에 정리한 센다이소극장의 〈금관의 예수—서울 서푼짜리 오페라〉는 게이힌협동극단의 이 공연과 부제와 연출자가 같으므로 유사한 형태의 공연이었을 것으로 추정되며, 1981년 고가쓰사의 〈창극 금관의 예수〉도 연출과 음악 담당이 같은 것으로 확인된다. 따라서, 이 세 가지 공연은 같은 흐름에 있는 것으로 이해할 수 있겠다.

이렇게 보면, 일본극단이 공연주체가 되어 실행한 일본어 공연으로는, 극단 민예가 먼저 연대운동과의 협력관계 속에서 공연을 이어갔고, 이러

23) 城谷護, 「京浜協同劇場の65年—上演した160本の作品」, 『文化の仲間』 제99호, 2024.6, 5면.

24) 『劇団通信』, 『演劇會議』 제34호, 東西日本リアリズム演劇會議, 1976.11, 37면.

한 연대운동의 열기가 어느 정도 가라앉은 후에는 게이헌협동극단·센다이소극장·고가쓰샤 계열의 음악극 형태와 연극센터68/71의 공연이 두 개의 큰 흐름으로 존재했음을 알 수 있다. 다음 장 이후 본론은 이 중에서 비교적 지속적으로 김지하 공연을 실행했던 극단 민예와 연극센터68/71이 김지하의 극을 어떻게 무대화했는지를 중점적으로 살펴볼 것이다. 여기에서는 그에 앞서 당대 김지하 공연이 연대운동 및 재일조선인의 민족문화 운동과 교차하는 양상을 먼저 확인해 두고자 한다.

일본에서 김지하라는 이름의 ‘저항 시인’이 세간에 알려지기 시작한 것은 『주간 아사히』(1970년 6월 26일호)에 〈오적〉이 번역 게재된 것이 그 계기였다. 고발과 저항을 직접적으로 내건 〈오적〉의 내용 및 형식면의 새로움뿐 아니라 그 작자가 구속 상태라는 정치적 억압의 현실은 일본 지식인들에게 큰 충격을 주었다. 이후 계엄령 하의 한국에서 자유롭게 출판되고 유통될 수 없었던 김지하의 저작들은 오히려 일본에서 활발히 출판되게 된다. 이러한 김지하 관련 출판물들은 문학과 정치라는 김지하의 양면성에 주목했고, 김지하에게 가해지는 정치적 억압의 강도 등에 따라 이 양면성의 한 편으로 기우는 경향성을 보이기도 했다.²⁵⁾

이는 연극운동의 형태를 띤 일본 내 연대운동에서도 크게 다르지 않았다. 단, 첫 공연인 1972년의 〈구리 이순신〉과 1974년의 〈오적〉의 경우는 김지하 구명이라는 정치적 목적을 가지면서도, 공연 주체가 연대운동 측과 긴밀한 협력 관계에 있지는 않았던 것으로 보인다. 구리 이순신의 ‘시인 김지하 구원 위원회’는 극단 민예의 젊은 연극인들이 주축이었고, ‘그룹 오적’도 김지하 공연을 위해 급조된 연극인 그룹으로 추정되기 때문이다.²⁶⁾ 반면에, 1974년에 ‘시인 김지하 구원 위원회’가 발전적 해체를 거쳐 상연 운동을 전국 규모로 전개하기 위한 ‘김지하 작품 상연 위원회’로 변모하고, 각지에서 이러한 상연을 지지하는 ‘관극 모임’²⁷⁾도 결성되면

25) 장문석, 앞의 글, 109-116면.

26) 大笹吉雄, 앞의 글, 25면.

서 시민운동과의 연대가 보다 선명해진다. 이 즈음부터 김지하 극의 상연과 관극 활동은, 잡지 『세계』(1974년 9월호) 등에 연명으로 호소문을 발표하고 한일 양국 정부를 규탄하는 ‘김지하 등을 돕는 모임’과 긴밀히 연대했는데, 이 모임의 중심 인물인 오다 마코토(小田美), 쓰루미 슌스케, 후지시마 우다이(藤島宇内), 와다 하루키(和田春樹) 등의 평론가, 학자들은 공연 당시 극단의 소식지에 김지하나 한일관계에 대한 해설을 기고하기도 했다. 이와 같은 구명 운동과의 협력과 연대는 그 강도를 달리하면서 1970년대 중반까지 이어졌다.

또한 김지하 극의 상연은 앞에서 언급했듯이 일본 내에서 한민족의 문화를 체험하는 흔치 않은 기회로 인식되기도 했다. 김수진의 회고에서 보듯이, 김지하 극의 상연은 김지하와의 만남 이상으로 ‘조선적인 것’과의 만남으로 각인되었던 것이다. 뒤에서 고찰하듯이, 이는 비단 민족문화와의 접촉을 갈망하는 재일조선인들에게 국한된 경험은 아니었지만, 여기에서는 먼저 재일조선인의 민족문화 운동으로서의 일면을 살펴보기로 하겠다.

앞에서 정리한 공연 기록 중에는 재일조선인 단체가 주최한 공연은 소수에 불과하지만, 이는 이들의 공연이 거의 기록에 남지 않는 형태로 이루어졌기 때문이었을 것으로 추측된다. 김지하는 〈진오귀〉에 대해, 자신이 구속되고 난 뒤 “재일교포 청년학생들이 일본열도 전체를 순회하며 수백 회에 걸쳐 공연한 새로운 연극으로 그 맥이 이어졌다”²⁸⁾고 쓰고 있다. 실제로 일부 확인된 〈진오귀〉의 상연이 재일한국청년동맹(이하,

27) 일본의 이러한 ‘관극 모임’은 1940년대 말부터 일본 각지에 조직된 노연(勞演, 근로자 연극협의회)과 관련되어 있다. 노연은 회원제로 운영되는 자주적인 연극감상조직으로, 일본 신극 극단의 지방 순회는 이러한 노연이 극단을 초빙하는 방식으로 실행되었다. 민예 극단원의 글에 따르면, 1974년의 김지하 공연 당시에도 전국의 ‘관극 모임’에서 공연 요청이 있었지만, 나고야, 오사카, 고베, 도쿄의 4개 장소에서만 공연을 실행하게 되었다고 한다(岩下浩, 『金芝河公演の報告』, 『テアトロ』, 1974.11, 95-96면).

28) 김지하, 앞의 책, 제2권, 303면.

한청동의 각 지부 주최로 이루어진 것을 보면, 각지에서 유사한 형식의 한국어 공연이 수백 차례 규모로 이루어졌을 가능성이 충분히 인정된다. 김수진이 접한 무대도 이들 중 하나였을 것이다. 한청동은 원래 민단 계열의 재일청년단체였으나, 박정희 정권 및 민단지도부와 대립하면서 1972년 7월에 민단의 산하단체 지위를 잃게 되었고, 1973년 8월에 결성된 한민통(한국민주회복통일촉진 국민회의 일본본부)의 구성 멤버로서 민단민주화운동과 한국민주화운동에 앞장서게 된다.²⁹⁾ 한청동은 “정치와 문화의 일체화”를 구호로 문화운동을 적극적으로 추진했는데, 그 대표적인 예가 연극 〈진오귀〉, 그리고 전태일과 이소선 여사 소재의 영화 〈어머니〉였다.³⁰⁾

이러한 문화운동을 통해 한청동은 한국의 정치사회적 상황을 일본에 알려 한국의 민주화운동에 대한 일본 사회의 연대의식을 높이고, 동시에 재일조선인 2, 3세가 중심인 자신들 스스로가 한국어와 한국문화를 학습할 기회로 삼고자 했다.³¹⁾ 이 같은 방향성은 〈진오귀〉 공연 전 행사로 구성된 정경모³²⁾의 강연 내용을 통해서도 확인된다.³³⁾ 여기에서 정경모는, 일본에서 김지하가 주목받으면서 새롭게 발견된 것으로 두 가지를 언급하는데, 그것은 “한국어의 아름다움”과 “한국민중의 용기”였다. 그는 재일 청년들에게 이 공연이 갖는 의미를, 낯설지만 아름다운 ‘우리말로 김지하의 길고 어려운 대사를 체화하며 “일본이라는 억압적 사회 속에 살고

29) 한청동에 대해서는 조기은, 「민단계 재일조선인의 한국민주화 운동—재일한국청년동맹을 중심으로」, 『한국학연구』 제59집, 한국학연구소, 2020.11, 485-510면을 참조. 참고로, 김지하는 자신을 만나기 위해 원주를 방문한 한청동의 대표단과 만나 조연을 건네기도 했다(김지하, 앞의 책, 제2권, 308-309면).

30) 조기은, 앞의 글, 502-503면.

31) 위의 글, 502-503면.

32) 1970년 10월에 박정희 독재 정권에 반발하며 일본으로 망명한 정경모는 민주화·통일운동가로, 당시 한민통 결성에 관여하고 김대중 납치사건 해결과 김지하 구명 운동에 앞장서고 있었다.

33) 鄭敬謨, 「詩人金芝河の世界」, 『世界』, 1975.8, 60-69면. 이 강연은 한청동 후지사와 지부가 개최한 〈진오귀〉 공연(1975년 7월) 당시에 이루어진 것이다.

있는 것의 의미를 순간적으로 체득하는, 매우 감동적인 일종의 ‘번신(翻身)’”으로 설명한다. 그는 또한, 자신들의 운동을 지지하는 일본인들조차 현재의 한국 사회를 절망과 카오스로만 바라보며, 그로부터 역설적으로 새로 태어날 희망과 도래할 문명의 가능성을 보지 못한다고 지적하면서, 일본과 한국의 문명을 비교하는 시점에서 김지하론을 전개한다.³⁴⁾ 이러한 비교 안에서 김지하라는 인물은 도래할 위대한 문명으로 일본을 압도할 민족의 여명을 상징하며, 재일 청년들의 민족적 자긍심을 일깨우는 존재로 부상했다.

4. 극단 민예: ‘새로운 연극’과의 조우

이상에서 살펴보았듯이, 김지하 극의 공연이 정치적 연대운동 혹은 민족문화 운동의 자장 안에서 전개된 것은 틀림없는 사실이다. 그러나, 그에 못지 않게, 일본의 연극인들에게 김지하 공연은 낯설고 새로운 연극과의 만남이었다. 그리고, 그러한 만남은 그들에게 ‘나의 연극, ‘우리의 연극을 돌아보는 경험을 제공했다.

이를 보여주는 대표적인 예로 오오자사의 극평 「김지하의 위치」를 들 수 있다.³⁵⁾ 이 글은 “대체로 서양지향”인 일본에서 “아시아의, 그것도 오랫동안 무시해 왔던 반도의 문학이 갑자기 클로즈업된” 이유를 김대중 납치 사건 이후의 정치적 배경으로 돌리며 시작한다. 그의 눈에 김지하의 〈오적〉이나 〈진오귀〉는, 작품 자체로서는 ‘범작에 불과해 보인다. 하지만 그는 이러한 평가와는 별개로, 싸우고자 하는 ‘작이 확실하다는, 즉

34) 구체적으로는, 서구 근대의 피상적 모방에 그친 일본의 ‘탈아론적 원리’와 구별되는 새로운 문명, 즉 혁명적 유교의 전통 위에, 북의 마르크시즘, 남의 퓨러타니즘이 결합된 형태의 문명이 한반도에 도래할 것이라는 전망이다.

35) 大笹吉雄, 앞의 글, 24-29면.

방향성을 절대로 상실하지 않는다는 점에서 김지하의 가치를 발견한다. 그리고, 이러한 김지하의 문학과 그 사회적 배경을, 방향을 잃은 듯 보이는 일본의 현실과 대비시킨다. 이 글에서 특히 구체적으로 언급되는 대조항은 데라야마 슈지(寺山修司)의 전위연극인데, 당시에 데라야마는 문학이나 정치로부터 독립된 연극 고유의 양식을 추구하며, 연극이 희곡의 '복제예술'에 머무르지 않기 위한 '보이지 않는 연극'이라는 실험적 무대를 선보이고 있었다.³⁶⁾ 이러한 전위적 무대를 오오자사는 일본 사회와 마찬가지로 '극(極)'이 없는, '얼굴이 없는 연극'으로 규정하고, 명확한 '얼굴'을 가진 김지하의 경우와 비교하며 비판한다. 이처럼, 오오자사의 김지하에 대한 사유는 결과적으로 "단 한 명의 '김지하도 갖지 못하고' 앞으로 도 그럴 것으로 보이는 일본 사회와 연극의 현실로 향한다. 정치적 배경에 대한 언급으로 시작하는 「김지하의 위치」라는 글이 최종적으로 다다르는 곳은 "퇴폐야말로 우리에게 어울린다"는, 일본연극의 위치에 대한 자조적 인식이었던 것이다.

그렇다면, 공연에 직접 관여한 연극인들의 경우는 어떠했는가? 먼저, 극단 민예의 경우를 통해 살펴보도록 하겠다. 민예의 연극인들은 〈오적〉이 출판된 이른 시기부터 김지하 작품의 상연에 의욕을 보였고, '시인 김지하 구원 위원회'를 만들어 1972년에 일본에서 최초로 김지하 극을 무대에 올렸다. 이후 연대운동 촉과 협력하면서 1975년까지 가장 활발하게 김지하 극을 상연한 극단도 민예였다. 1950년에 결성된 민예³⁷⁾는 전후 신극을 대표하는 극단으로, 인적으로도 이념적으로도 쓰키지(築地)소극장

36) 구체적으로 언급되고 있는 작품은 덴조사자키(天井棧敷)의 〈맹인서간·상해편(盲人書簡·上海篇)〉이다. 오오자사의 설명에 따르면, 이 극은 어두운 무대 곳곳에서 사건이 동시다발적으로 발생하며, 배우가 성냥을 그으면 그 불빛으로 무대의 일부만 잠시 가시화되는 형식으로 공연되었다.

37) 이는 정확히는 제2차 민예이다. 전신인 민중예술극장(제1차 민예)이 1947년에 결성되었는데, 공산당의 문화정책과 영화출연에 대한 의견대립 등으로 내분이 일어나 1949년에 한 번 해산했던 전력이 있다.

이나 실험극단과 같은 20세기 전반의 실험극 전통에 기반하고 있었다. 즉, 가라의 상황극장과는 달리 대사 중심의 사실주의적 근대극을 기본으로 했으며, 1970년대 들어서는 그 바탕 위에서 창작극과 번역극의 양면에서 레퍼토리를 다양하게 확장해 가는 흐름에 있었다.

앞에서 언급했듯이 민예의 공연들이 정치적 연대운동과 가장 가까운 관계에 있기는 했지만, 공연에 참여한 연극인들은 당연히 예술적 성공을 자신들의 중요한 과제로 인식했다. 1974년의 〈구리 이순신〉, 〈비어—소리내력〉 공연 당시의 「해설」은, 본공연이 단순한 예술행위 이상의 여러 사회적 의미를 갖는다는 점을 인정하면서도, 자신들이 이것을 예술적으로 성공시키는 것이야말로 이 공연이 예술을 넘어선 지점에서도 성공하는 길이라는 결의를 드러낸다. 그를 위해 이 공연에서는 1972년 공연 때와 달리 김지하의 원작을 단순히 번역(〈구리 이순신〉은 안창수, 〈비어—소리내력〉은 강순이 번역을 담당³⁸⁾)하는 데 그치는 것이 아니라, 대본을 새롭게 구성하는 데에 역점을 두었다.³⁹⁾ 이러한 작업은 1956년에 실험극회극상(현재의 기시다 구니오(岸田國士)상)을 수상한 바 있는 극단의 극작가 오오하시 기이치(大橋喜一)가 담당했다. 〈구리 이순신〉에서는 요네쿠라 마사카네(米倉齊加年)가 옛장수 역으로 출연도 하면서 연출을 담당했고 〈비어—소리내력〉의 연출은 고다마 요사쿠(児玉庸策)가 맡았는데, 두 사람 모두 이것이 첫 연출작이었다.⁴⁰⁾

상연 대본을 보면, 〈구리 이순신〉의 경우, 희곡 번역에서는 역주로 처리되었던 부분들을 대사만 듣고도 이해할 수 있도록 하며(이병철을 ‘삼성재벌’로 고치는 식으로) 대본을 구성했고, 원작과 비교해서 큰 변화

38) 강순은 재일조선인 문인으로 그의 〈비어〉번역은 이미 1972년 7월에 출판된 『오적·황토·비어』(靑木書店)에 수록되어 있었다. 또한 강순은 〈구리 이순신〉의 번역도 같은 출판사에서 1974년 8월에 간행된 『김지하 시집』에 수록했는데, 본 공연에서는 안창수에 의한 별도의 번역을 사용하고 있다.

39) 「解説」, 『民藝の仲間』 제157호, 1974.11, 5면.

40) 劇団民藝, 『劇団民藝の記録 1950-2000』, 劇団民藝, 2002, 249면.

는 없었음을 확인할 수 있다. 반면, 원래 희곡이 아닌 〈비아—소리내 력〉의 경우에는 부제 ‘마임과 낭독에 의한 담시(발라드)’에서도 알 수 있 듯이, 주인공 안도의 마임과 별도의 배우에 의한 낭독을 중심으로 다섯 명의 코러스를 등장시키는 형태로 구성된 점이 눈길을 끈다([그림1] 참조).⁴¹⁾ 낭독자가 안도를 소개할 때 무대에 등장한 안도는 이후 한 줄씩 낭독 되는 시의 내용에 대응하는 마임을 하고, 뒤이어 낭독자가 그 마임의 리듬에 맞춰 낭독하는 방식으로 극이 진행되었다. 대본에서는 이를 ‘슬라이드 효과’라고 표현하고 있는데, 이러한 연출을 위해 대본의 전반은 원작의 번역본과 거의 동일한 내용인 반면 시행은 짧게 분할하는 방식으로 구성되었다.⁴²⁾



[그림1]

〈비아-소리내력〉(출처:『劇団民藝の記録1950-2000』,90면)



[그림2]

〈진오귀〉(출처:『劇団民藝の記録1950-2000』,95면)

그 후 1975년 7월에 민예는 다시 〈진오귀〉와 〈고행1974〉(낭독)을 무대에 올린다. 이번에는 재일조선인 김경식이 번역을 담당했고, 김경식과 오오하시가 함께 대본을 구성했다. 김경식은 그 후 1978년에 앞에서 언급했던 영화 〈어머니〉를 공동 감독하게 되는 인물이며, 민예의 요네쿠라가 이 영화에 출연을 하기도 했다. 이전 공연과 비교할 때 본공연에서 주목되는 것은 극단원 다수가 참여하는 대규모 공연이었다는 점인데,

41) 大島勉, 「躍如とした『銅の李舜臣』」, 『テアトロ』, 1974.11, 62면.

42) 劇団民藝, 『銅の李舜臣・蜚語一音の来歴(上演台本)』, 1974, 39면.

민예가 결성된 이래로 중심적 지도자로 극단을 대표해 온 우노 주키치(宇野重吉)가 〈진오귀〉 공연의 감수를 맡고, 〈고행1974〉를 직접 낭독했다는 것도 이 공연의 중량감을 보여준다. 요네쿠라가 〈구리 이순신〉에 이어 〈진오귀〉에서도 해설자 역의 배우를 겸하며 연출을 맡았는데, 극의 프롤로그로 김지하의 시에 곡을 붙인 노래 〈서울길〉을 일본어 번역으로 삽입했다. 마당극 양식으로 쓰인 〈진오귀〉는 이 공연에서 약 30명의 군중이 등장하는 군중극으로 개편되었다.⁴³⁾ 원작에 등장하는 9명의 주요 배역들에 더해 ‘여자들’ 역으로 7명의 여성 배우들이, ‘그룹 구성원들’로 17명의 배우들이 추가된 것이다. 이렇게 추가된 군중들은 [그림2]에서 보듯이 “무대장치로도 기능하는 서커스적인 인체구성(코러스)”을 담당했는데, 이들은 5개의 그룹으로 나뉘어 각 그룹이 자주적으로 자신들의 이미지와 표현방법을 연구하는 방식으로 무대를 준비했다고 한다.⁴⁴⁾

이처럼, 민예 구성원들에게 김지하 극의 상연은 김지하의 새로움과 마주하며 그들 자신이 그것을 통해 어떠한 새로운 극을 만들어 나갈 것인가에 답해 가는 과정이기도 했다. 〈구리 이순신〉과 〈진오귀〉를 연출하면서 누구보다도 이러한 문제를 진지하게 고민했던 요네쿠라는 1976년에 다음과 같은 글을 남긴다.

김지하 안에는 동양이 있고, 조국이 있었다. 우리 안에는 동양은 없다. 조국도 없다. 우리의 문화를 돌아보았을 때, 유럽을 보았다. 그것도 풍토화했다. 신극의 질 안에 동양은 있는가? 나는 김지하의 크기와 그 무게를 견디지 못하고, 조금 무모하기는 하지만 그 시의 양식, 민족성을 무시했다. 그리고, 일본인이라는 입장을 핑계로, 나 자신의 문제로 우리의 말로 새롭게 바꾸는 방법을 택했다. 일본인으로서 작금의 일관관계를 생각할 때 나는 이 태도를 조금도 부끄럽게 여기지는 않지만, 연극인으로서 이것

43) 米倉齊加年, 「演出ノート」, 『民藝の仲間』 제167호, 1975.9, 6면.

44) 「けいこ場のぞ記」, 『民藝の仲間』 제167호, 1975.9, 10-11면.

은 간단히 정리할 수 있는 문제는 아니었다. 김지하는 일본인으로서의 나에게 날카로운 메스를 들이댔지만, 동시에 연극인으로서의 나에게도 그 메스를 들이댄 것이다. 우리에게 연극이란 무엇인가……?45)

김지하를 마주하며 일본인으로서뿐만 아니라 연극인으로서의 자신을 돌아보게 된 요네쿠라가 이 글에서 제시하는 선택지는, 결국 준치되기 이전의 과거의 가부키, ‘이단으로서의 가부키’, ‘천대받는 판따라로서의 가부키를 재고하는 일이었다. 이와 같은 초기 가부키의 복권에 대한 지향은 가라 주로와 같은 당대 언더그라운드 연극의 연극관과도 일치하는 지점인데, 요네쿠라가 눈앞의 언더그라운드 연극이 아닌 김지하를 경유하는 방식으로 이러한 발상에 이르렀다는 점은 흥미롭다. 가라 주로의 언더그라운드 연극이 김지하의 마당극을 태생시켰다면, 요네쿠라는 반대로 김지하의 극을 통해, 가라 주로와 그 궤를 같이하는, 신극에 대한 반성적 사유의 지점에 다다른 것이다.

그렇다면, 민예의 김지하 극에 대한 연극계의 반응은 어땠을까? 연극 전문지 『테아토로』에 실린 1974년 공연의 극평은 예술적 성공으로 예술 너머의 성공까지 이루고자 한 본공연의 의도가 완벽하게 달성되었다고 호평했다. 이 극평은 〈구리 이순신〉을 내용과 형식의 양면에서 깊은 시국성과 민중성을 지닌 극으로 규정하며, 거기에서 “모든 복잡함을 통과해 탄생하는 단순함”의 미학을 보고자 했다. 민중을 위한 작품으로서의 이러한 ‘단순함’이야말로 당대 일본연극이 본받아야 할 것으로, 그에 비하면 “유럽 일본 등의 소위 ‘부조리극’도 일부 심각한 인텔리들의 나약함의 산물”로 비친다는 것이다. 평자는 그러한 의미에서 민예의 공연을 “혼미한 상태로 좌표를 잃은 듯 보이는 오늘날의 신극계에 여러 의미에서 돌을 던진 무대”로 평가했는데,46) 이는 이미 오오자사의 〈오적〉 극평에서 확

45) 米倉齊加年, 「いま私にとって歌舞伎とは一金芝河から鶴屋南北まで」, 『悲劇喜劇』, 1976.3, 21면.

인한 것과 유사한 감상이라고 할 수 있다. 다만, 이 극평의 경우는 ‘단순함’에 대한 상찬이 주의를 끄는데, 이것은 평자인 오오시마 쓰토무(大島勉)가 그로토프스키의 ‘가난한 연극, 즉 배우의 육체와 기술 외의 것들을 모두 덜어내고자 한 실험적 연극론을 일본에 번역 소개⁴⁷⁾한 장본인이라는 것과 무관하지 않을 것이다.⁴⁸⁾ 김지하 극은 이처럼 일본의 전근대적 연극 경험 혹은 외부에서 도래한 새로운 연극의 흐름과 교차하면서, 기존의 신극을 극복하는 데에 유용한 참조항으로 기능했다.

5. 연극센터68/71: ‘아시아 연극’의 탐구

다음으로, 당대 언더그라운드 연극을 대표하는 연극센터68/71(이후 68/71)의 김지하 공연을 통해 김지하 수용의 또 다른 양상과 그 의의를 살펴보도록 하겠다. 일본의 언더그라운드 연극 운동(소극장 운동)은 1960년대 중반 이후에 기존의 신극과 신극 극단의 운영 체제에 반발하며 동시다발적으로 태동했다. 이들은 대사(언어, 의미) 중심의 근대극을 비판하면서 자신들만의 대본, 극장, 연기법에 기반한 새로운 연극을 만들어 가고자 했다. 또한, 극장이라는 권위적 공간에서 해방된 연극, 일상 속에 일시적으로 생성된 비일상 공간으로서의 연극을 지향했다. 이를 위해 가라의 상황극장처럼 천막극장의 형태로 공연하는 경우가 많았는데, 가라의 ‘북

46) 大島勉, 앞의 글, 62-63면.

47) イェジュイ・グロトフスキ, 大島勉訳, 『実験演劇論—持たざる演劇めがして』, テアトロ, 1971.

48) 본론에서는 소화할 수 없으나, 이러한 ‘단순함’의 의미는 통시적인 관점에서 신중히 재고될 필요가 있다. 왜냐하면, 식민지기 조선연극에 대한 담론 속에서 조선연극의 ‘단순함’이나 ‘소박함’은, 일본연극의 ‘세련됨’에 대치되는 조선연극의 ‘원시성’을 의미했다. 그렇다면, 1970년대의 근대비판적 담론에서 재등장한 한국/조선연극의 ‘단순함’은, 과거의 그것과 얼마나 떨어져 있었는지, 혹은 떨어져 있지 않았는지를 살펴볼 필요가 있겠다.

은 텐트와 더불어 천막극장의 양대 세력으로 자리했던 것이 바로 68/71의 ‘검은 텐트’였다.

68/71이 1978년부터 장기간에 걸쳐 김지하의 극을 주요 레퍼토리로 상연했다는 것은 극단의 연극 이념을 고려할 때 흥미로운 부분이다. 왜냐하면, 극단을 이끄는 사토 마코토(佐藤信)는 ‘운동으로서의 연극’으로 널리 알려진 연극인이지만, 그가 추구하는 ‘운동’은 결코 정치적인 이념에 복무하거나 밀착하지 않는, 연극 그 자체의 운동을 의미했기 때문이다. 그렇기에 사토를 비롯한 극단의 구성원들에게 김지하 극의 상연은 김지하 구명을 위한 수단으로 인식되지는 않았을 것이다. 68/71의 공연이 극단 민예의 경우처럼 김지하 구명 운동과 직접적으로 연결되어 있지 않았고, 공연 시기도 1978년부터 1980년대 초까지의 기간으로 구명운동이 절정에 달했던 시기와 겹치지 않는다는 점도 이들의 공연이 그러한 맥락과는 다른 차원에서 이루어졌음을 방증한다.

그렇다면, 이들이 김지하에 관심을 보인 이유는 무엇인가? 그것은, 이들에게 김지하가 ‘아시아 연극’을 이해하고 만들어나가는 데에 더없이 적합한 소재로 여겨졌기 때문이다. 68/71의 활동에서 ‘아시아 연극’이라는 키워드가 등장하는 것은 1977년경의 일이다. 극단의 교육 부문에서 학습할 커리큘럼의 하나로 ‘아시아와 아시아 연극’이 제안되는데, 이 때 ‘한국의 김지하의 운동’도 그 일례로 거론된다.⁴⁹⁾ 극단은 당시 흥행 면에서 큰 성공을 거두고 있던 ‘검은 텐트’의 공연을 1년 정도 중단하고 운동방향의 전환을 모색하고 있었다. 그 결과 이듬해 발표된 극단의 10년 계획에는 그 첫 번째로 ‘아시아 연극의 확립’이 제창되는데, 이 때의 ‘아시아 연극’이란 현존하는 무언가가 아닌, 그들이 앞으로 만들어 갈 ‘싸우는 민중의 연극’에 부여된 이름이었다.⁵⁰⁾ 그러한 목표 아래 아시아 각지의 민중연극을 배우고 연극집단과의 교류를 쌓고자 했는데, 이후 전자는 김지하 연극의 상

49) 「68/71演劇学校」, 『評議會通信』 제2호, 1977.4, 5면.

50) 「作業場10年計畫」, 『評議會通信』 제5호, 1978.9, 4면.

연을 통해서, 후자는 필리핀교육연극협회(PETA)와의 교류 활동을 통해서 주로 전개된다.

극단의 김지하 공연은 1978년 4월의 〈분씨물어(糞氏物語)〉⁵¹⁾ 공연으로 시작되었다. 〈분씨물어〉는 한반도와 뚱에 대대로 원한을 가진 일본인 구소씨(분씨)가 한일국교정상화 후에 민간 한국방문단으로 한국에 건너와 기생 관광 등을 하고는 광화문의 이순신 동상 위에서 그동안 참았던 뚱을 실컷 싸질러서 서울을 뚱바다로 만들어 복수를 하지만, 결국엔 자신도 그 뚱에 빠져 죽는다는 내용의 담시로, 후에 임진택이 창작 판소리 〈뚱바다〉로 개작하기도 했다. 일본의 식민주의적 경제침탈과 그에 기생하는 한국의 권력층을 뚱이라는 소재를 통해 해학적으로 풍자한 이 작품은 1974년 10월 잡지 『세계』에 쓰카모토 이사오(塚本勳)의 오사카 방언 번역으로 게재되어 일본에 알려졌다.⁵²⁾ 대본을 확인하지 못해 상세한 상황은 알 수 없지만, 관련 자료에 따르면 68/71의 공연은 연출을 맡은 사토가 원작을 2인극으로 구성한 것이었다.

〈분씨물어〉의 상연은 극단 내에서 새로운 운동형태가 모색되는 움직임과 긴밀히 연동되어 있었다. 그것은 ‘빨간 카바레’라는 이름의, 소수 인원으로 구성하여 기동성을 높인 간이 이동극 형태로 어떤 공간에서도

51) ‘물어’는 일본어로 ‘모노가타리’라고 읽으며, 이야기 혹은 고전 서사 산문 장르를 의미하는데, 김지하가 이를 그대로 제목에 쓴 것은 일본의 고전 ‘겐지모노가타리(源氏物語)’를 패러디하려는 의도로 보인다. 또한, 극 중 일본인인 ‘분씨’는 ‘구소(일본어로 뚱을 의미함) 씨’로 읽는 것이 맞다. 68/71의 자료에서도 이 극은 ‘구소씨 모노가타리’로 읽고 있다. 따라서, 이 작품의 제목은 한자를 그대로 읽기 보다는 ‘구소씨 모노가타리’(원작의 본문에도 일본어를 일본어 발음 그대로 쓴 부분이 많음)나 ‘구소씨 이야기’ 정도가 적합할 것이다. 다만, 이미 한국에서 이 작품이, ‘분씨물어’라는 제목으로 알려져 있으므로 본문에서도 그 표기를 따르기로 한다.

52) 김지하가 1973년에 쓴 것으로 1974년의 투옥 시에 아내 김영주를 통해 일본에 전달되었다고 한다. 쓰카모토의 번역은 재일조선인 작가 이희성이 옮긴 『불귀—김지하 작품집』(中央公論社, 1975)에도 재록되었는데, 이때 구주는 원작이 표준어로 쓰였고, 오사카 방언으로 번역한 것이 비통과 분노를 기조로 하는 원작의 톤과 맞지 않는다고 평하며 자신이 새로 번역한 것을 『김지하 작품집2』에 실었다(井出愚樹, 「作品解説」, 『金芝河作品集2』, 青木書店, 1976, 288-289면).

바로 ‘극장을 출현시키려는 ‘유격적 상연 활동’이었다. 후에 극단의 기관지는 1978년 당시를 ‘빨간 카바레’의 ‘제1기(성립 이전기)’로 규정하고 다음과 같이 설명하고 있다.

김지하의 장편시 ‘분씨담’을, 사이토(齋藤)와 후쿠하라(福原) 두 배우가 연기하고, 사토가 구성과 연출을 맡아 도호쿠(東北)대학교에서 초연하는 것으로 새로운 연극의 시작을 제시했고, 배우들은 연기란 무엇인가를 다시 질문하게 되었습니다. 동시에 그것이 아시아라는 범위 안에서 표현의 성립을 생각해 가고자 하는 ‘아시아 연극의 구상’과도 연결되었습니다. 그리고, 그 구상을 구체적으로 실행해 가기 위해 ‘빨간 카바레’ 운동을 생각해 내게 되었습니다. 이러한 발상을 구체적인 형태로 68/71 전체에 정착시키기 위해, 전체를 6반으로 나누고, 의식적으로 희곡이 아닌 소재를 여섯 개 선택해서 그것을 연극화했고, 68/71 작업장에서 연속 시연을 실행했습니다. 그리고 각 반 단위로 상연이 계획되었습니다.⁵³⁾

이처럼 〈분씨담〉은 극단의 주요 활동인 ‘빨간 카바레’의 발상과 성립에 깊이 관련되어 있었다. 위의 인용에서 언급되었듯이, ‘빨간 카바레’는 의도적으로 희곡이 아닌 서사물을 소재로 선택하여 이를 극화하는 과정에서 자신들의 연극 표현을 만들어 가는 것을 목적으로 했다. 그 때문에 68/71은 이미 ‘아시아 연극의 한 형태를 보여줬다고 할 수 있는 〈진오귀〉가 아닌 〈분씨담〉을 택했던 것이다. 사토는 이러한 자신들의 문제의식에서 〈분씨담〉과의 만남은 ‘행복한 만남이었다며, 무대화를 통해 판소리로 되돌아가는 것이 아닌, 자신들만의 연극적 표현으로 그것을 계승할 방법을 고민했다고 말한다.⁵⁴⁾ 또한, 그는 ‘아시아 연극의 방법

53) 長谷透, 「赤いキャバレーの今とむかし」, 『評議会通信』 제21호, 1981.7, 25면.

54) 「佐藤信インタビュー：演劇のある場所」, 『評議会通信』 제10호, 1979.10, 19면. 또한, 그러한 의미에서 68/71에게 〈구리 이순신〉이나 〈금관의 예수〉 같은 김지하의 근대극은 더욱 관심 밖의 대상이었음을 이 인터뷰를 통해 확인할 수 있다.

을 배운다는 문제에 대해, “조선의 민중문화를 배워서 그 방법으로 연극을 한다는 것이 아니라, 그러한 민중문화에서 방법이라는 것이 어떻게 고찰되고 있는가를 파악함으로써, 자신들의 방법론이라는 것이 보이게 될 것”이라는 의미라고 설명하고 있다.⁵⁵⁾

이후 1979년부터 본격적으로 전개된 ‘빨간 카바레’의 첫 작품 또한 김지하였는데, 이번에는 〈카바레 김지하〉라는 제목이었다. 이것은 김지하의 시 4편 (〈지옥1〉, 〈책들—또는 ‘김수영쪼’〉, 〈꼭두각시〉),⁵⁶⁾ 〈소리 내력〉으로 추정됨을 중심으로 한 45분 정도의 상연물로 노래와 즉흥극, 김지하를 소개하는 슈프레히콜 등으로 구성되었다. 전작과 마찬가지로 구성과 연출은 사토가 맡았고 5명의 배우가 악기를 들고 등장했다. 〈분씨물어〉와 〈카바레 김지하〉는 각각 대학의 신입생 환영회와 축제, 공장 등을 돌며 유격적 상연 활동을 이어 갔고,⁵⁷⁾ 그 후에 ‘빨간 카바레—웃는 한(恨)’이라는 이름으로 두 작품을 함께 올리는 극장공연(1980년 2월, 1982년 8월)도 이루어졌다(그림3) 참조.

이러한 김지하 극의 상연은, 앞의 인용에서도 확인되듯이, 단순한 상연 활동이 아니라 ‘아시아 연극의 표현을 모색하는 극단의 전방위적 관련 활동의 하나로 기획되고 실행되었다. ‘빨간 카바레’와 동시기에 시작된 극단의 교육 활동 ‘빨간 교실’(극단원과 일반인 대상)에서는 신체 표현과 관련된 것들이 주된 학습 내용이었는데, 그 중에는 ‘조선어와 ‘조선문화’도 포함되어 있었다. 이후 이러한 교육 활동은 더욱 체계화되었고, 1970년대 말부터 1980년대 초까지 수 년 간에 걸쳐 구보 사토루(久保覚)를 비롯한 약 15명의 전문가에 의한 ‘조선의 민중문화’ 장기(6개월) 강좌가 진행되

55) 『佐藤信インタビュー：同時活動の本格化』, 『評議會通信』 제12호, 1980.2, 9면.

56) 이상 3편은 모두 이희성이 번역한 『불귀—김지하 작품집』(中央公論社, 1975)에 수록되어 있었다.

57) 〈분씨물어〉의 상세한 공연 기록은 『龔氏日記』, 『評議會通信』 제6호, 1979.2, 1-13면을, 〈카바레 김지하〉의 상세한 공연 기록은 『『Cabaret金芝河』キャンパスをゆく』, 『評議會通信』 제12호, 1980.2, 16-23면을 각각 참조.



[그림3] ‘웃는 한 공연 안내(출처, 『評議會通信』 제12호, 1980.2, 2-3면)

기도 했다.⁵⁸⁾ 이와 더불어 기관지 『평의회 통신』에는 임진택의 마당극론 「새로운 연극을 위하여—마당극에 관한 몇 가지 견해」⁵⁹⁾(1980년 11월부터 4회, 양민기 번역)가 연재되었고, 이어서 「조선의 민중문화 연속강좌」(1982년 4월부터 4회)도 연재되었다. 그뿐 아니라, 외부 운동 단체와의 연락과 교류 면에서도 조선인 차별문제를 다룬 〈침해된 인권〉과 동일방직 여공들의 투쟁을 그린 〈우리 승리하리라〉⁶⁰⁾ 공연에 참가하는 등, 극단의 운동 영역 또한 한국과 관련된 인권 문제로 확대되고 있었다.⁶¹⁾

58) 강좌의 구체적 내용과 강연자를 「講座「朝鮮の民衆文化」講座日程」, 『評議會通信』 제27호, 1982.8, 29면에서 확인할 수 있다.

59) 원문은 『창작과 비평』, 1980. 봄호, 97-122면.

60) 이 극은 아시아여성모임이 주최한 것인데, “한국 동일방직 여공들의 투쟁”을 그렸다는 설명과 1979년 3월이라는 공연시기로 보아, 1987년에 한국에서 공연된 〈우리 승리하리라〉와는 다른 작품으로 추정된다. 그 보다는 전년인 1978년에 한국에서 공연된 바 있는 〈동일방직 문제를 해결하라〉가 이미 노래 제목으로 널리 알려졌던 〈우리 승리하리라〉로 제목을 바꿔 공연된 것으로 보인다.

61) 「〈沈黙〉の軌跡」, 『評議會通信』 제7호, 1979.4, 21면.

당시 극단이 내건 ‘아시아 연극은, 지리적 개념으로서의 아시아에 한정된 연극을 의미한다기 보다는, “민중의 신체를 조직하는 방법을 통해, 민중의 생활과 투쟁에 연결됨으로 해서 ‘근대극’을 넘어서고자 하는 연극의 자기혁신운동”⁶²⁾으로 정의될 수 있는 것이었다. 그렇기에, 이들의 탐구는 ‘아시아의 모든 ‘민중적’ 연극 양식, 더 나아가서는 ‘아시아 밖의 ‘민중적’ 연극 양식까지를 망라하는 것이 이상적인 목표이기는 했다. 그러나, 1982년 8월에 극단에서 개최하고자 했던 심포지엄 ‘동시대 연극의 장소’가 여러 요건 상 애초의 기획과는 달리 범위를 좁혀서 ‘한국민중연극의 실험’으로 귀결되었듯이,⁶³⁾ 극단의 ‘아시아 연극’ 탐구에서 중심적 소재가 된 것은 실질적으로 김지하로 대표되는 한국의 민중연극이었다.

이상에서 보듯이, 68/71에서 김지하는 극단의 장기 프로젝트인 ‘아시아 연극과 분리될 수 없는 존재로, 극단의 이러한 지향에 구체적 실천의 형태를 제공했다. 1983년 4월 ‘빨간 카바레가 오랜만에 〈분씨물어〉를 상연했을 때 기관지에 등장한 “빨간 카바레는 김지하에서 시작되었다. 빨간 카바레는 언제라도 김지하로 돌아간다”⁶⁴⁾는 문구는 이러한 관계성을 여실히 보여주고 있다고 하겠다.

6. ‘민중의 기억’과 마주하는 ‘아시아 연극’

본론의 서두에서, 장문석의 선행론이, 당시 일본의 김지하 수용에서 식민주의에 대한 반성적 사고가 부족했다고 지적했음을 언급한 바 있다. 다만, 장문석은 그와 같은 한계에서 벗어난 예로 시부야 센타로(渋谷仙太

62) 福地一義, 「韓国民衆演劇に何を学ぶか」, 『評議會通信』 제27호, 1982.8, 45면.

63) 위의 글, 43면. 이 심포지엄은 김정환의 극시 〈황색예수전〉, 판소리풍 〈오적〉, 마당극 〈아리랑 고개〉의 실연과 대담 등으로 구성되었다.

64) 『評議會通信』 제31호, 1983.3, 1면.

郎),⁶⁵⁾ 오오무라 마스오(大村益夫), 도미야마 다에코 등의 경우를 언급한다. 이들의 경우에서, 억압받는 한국의 문학자에게 도움을 주는 외부의 자리에 자신을 놓는 것이 아니라, 식민지배를 반성하고 아시아라는 계기로 자신들의 사유를 넓혀가는 모습을 발견하는 것이다.⁶⁶⁾

식민주의에 대한 이러한 비판적 사유의 흐름 속에 앞에서 살펴본 68/71의 경우를 나란히 놓을 수 있을 것이다. 왜냐하면, 이들의 ‘아시아 연극의 지향’에는 과거와 현재의 아시아와의 관계 속에서 자신들을 돌이켜 보고자 하는 의식이 분명히 존재했기 때문이다. 오오무라가 미시마 유키오(三島由紀夫)의 할복 자살에 대해 쓴 김지하의 시 〈아주까리 신포—미시마 유키오에게〉와 그 시작 노트 「미시마 유키오의 죽음에 반대한다」를 번역 소개하고, 아시아 각국에서 이 죽음이 유발하는 ‘소름끼치는’ 공포를 강조한 것은,⁶⁷⁾ 68/71이 〈분씨물어〉라는 작품에 주목하며 김지하에 다가가고자 했던 태도와 연결된다. 똥을 수식하는 갖가지 표현 중에 미시마 유키오의 이름도 빠짐없이 등장하는 〈분씨물어〉는, 김지하의 작품 중에서도 아시아에 대한 일본의 침략과 착취를 가장 신랄하게 비판하며 과거와 현재의 일본/아시아 관계를 겹쳐 보고 있는 작품이기 때문이다.

상연뿐 아니라 한반도의 민중 문화에 대한 68/71의 전방위적 탐구 자체가 식민지배에 대한 이러한 반성과 맞닿아 있었다는 점도 주목할 만한 부분이다. 강좌를 실질적으로 구성한 것으로 보이는 구보는 기관지에 실린 강좌 안내에서 한반도에 관한 기존 연구가 특히 등한시했던 것이 문화예술에 대한 연구임을 밝히며 다음과 같이 지적하고 있다.

65) 주52)에서 언급한 이데 구주와 동일인물.

66) 장문석, 앞의 글, 146-152면.

67) 大村益夫, 「訳者のことば」, 『朝鮮文學—紹介と研究』 제3호, 朝鮮文学の会, 1971.6, 41면.

과거의 조선 연구는 조선 민중의 주체성과 창조성 그 자체를 부정하고, 조선 역사의 정체성을 강조함으로써 조선인에 대한 일본인의 우월과 경시를 조장해 왔으며, 그러한 연구로부터 조선문화에 대한 정당한 관심 따위는 생성될 수가 없었다. 물론, 조선의 문화와 예술에 대한 논의가 아예 없었던 것은 아니다. 하지만, 극히 소수의 예외를 제외하고는 그것들은 대부분 조선문화에 대한 일본인의 경시에 봉사하는 것만을 목적으로 하는 것에 불과했다. 지금 “과거의 조선 연구는……”이라고 썼지만, 그러한 조선연구가 심어 놓은 일본인의 조선 인식의 왜곡, 특히 조선의 문화와 예술에 대한 공백과 빈곤은, 전후 34년이 지난 지금도 극복되었다고는 할 수 없다.⁶⁸⁾

이들은 자신들의 강좌가 단순히 현재 한반도의 민중예술을 배우는 자리가 아니라, 근대 이후 일본이 왜곡한 ‘조선문화’에 대한 인식을 바로잡는 자리임을 인식했던 것이다.

이 같은 문제의식은 한반도의 예술의 수용을 둘러싼 일부 지식인들의 태도에 대한 강한 비판으로도 이어진다. 극단 기관지의 ‘아시아 연극 특집호에 김소희의 판소리 공연(1981년 10월)과 서울 앙상블의 〈농무〉(동년 11월)⁶⁹⁾에 대한 극평을 실은 기타무라 히사시(北村久)는, 판소리 공연이 예고편 수준이어서 공연이 내건 ‘한국민속예능의 코스몰로지를 체험하기에는 턱없이 부족했고, 오히려 함께 열린 좌담회에 많은 시간이 할애된 것을 비판했다. 그는 또한, 이 좌담회에 참가한 ‘저명한 문화인들⁷⁰⁾의 발언에 대해서도, 조선음악 전문가인 구사노 다에코(草野妙子) 외에는 피상적 지식을 신나서 떠들 뿐이었다며 다음과 같이 혹평했다.

68) 久保覚, 「新しい自己形成にむかって」, 『評議会通信』 제27호, 1982.4, 49면.

69) 서울 앙상블은 신경림의 시를 극화한 창작인형극 〈농무〉 외에, 〈홍동지의 나들이〉, 〈김명수 출판〉으로 일본 각지에서 순회공연을 했고, 〈농무〉로 ‘아시아 아프리카 라틴아메리카 문화회의’에 참가했다.

70) 본문에 쓴 구사노 외에 민속학자 야마구치 마사오(山口昌男), 작가 오에 겐자부로(大江健三郎), 작가 나가카미 겐지(中上健次)가 참가.

그리고, 이들 중 누구도 판소리를 비롯한 ‘한국민속예능’이 일제시대에 얼마나 탄압을 받았고, 단종의 위기에 처했는지에 대해 한 마디도 언급하려 하지 않았는데, 이런 이들의, 감상에 도움도 안 되는, 완전히 시간 낭비에 불과한 좌담회를 붙여서 어정쩡한 공연을 할 바에야 판소리 공연은 차라리 안 하는 게 낫다. [중략] 김소희의 판소리 공연과는 정반대로, 일본의 저널리즘과 ‘저명한 문화인들’에게는 완전히 목살당한, 다른 쪽의 ‘서울 양상발’ 공연에 나는 큰 감명을 받았다. 특히, 조선의 전통적 민중연극인 가면극과 인형극의 몇 가지 요소를 결합해서 만든 ‘농무’에는, 말하자면 김소희의 판소리 공연 좌담회에서 보듯이, 마치 신중 곤충을 채집하려고 경쟁이라도 하는 듯이 뻗어 오는 일본인들의 손을 물리치고 거절하는, 깊고 강한 민족의 창조적 의지가 넘쳤다. 그것은 ‘한국민속예능의 코스모로지’ 바로 그것이 오히려 ‘농무’ 쪽에 있다는 것이기도 했다.⁷¹⁾

좌담회 참가자들에 대한 평자의 비판은, 판소리와 같은 한반도의 전통 예술이 저널리즘이나 문화인 사이에서 갑작스럽게 각광 받는 현상이 한 일 간의 과거사에 대한 반성과는 괴리된 형태로 전개되는 데 대한 위화감에 기반한다. 평자는 그러한 역사적 맥락을 잃지 않으며, 또 하나의 한국발 공연인 〈농무〉를, 식민지, 분단, 압제를 견뎌 온 한국 민중의 극으로 이해하고자 한다. 그러한 역사적 이해가 결여된 일본인들의 ‘조선문화’ 수용은 평자에게는 또 다른 ‘아시아 문화의 수탈’에 다름 아니었다.⁷²⁾

이러한 신랄한 비판에 대해 68/71의 단원들이 얼마만큼 동의했는지는 불분명하다(위의 글을 쓴 기타무라는 극단원은 아닌 것으로 판단됨). 다만 확실한 것은, 68/71의 구성원들 또한 한국 민중연극 고유의 ‘스타일’을 한 민족의 역사적 경험과 연극사적 맥락 속에서 이해하고자 했다는 점이다.

71) 北村久, 「礼讃と沈黙—韓国からの二つの舞台を觀て」, 『評議會通信』 제23호, 1981.12, 27-28면.

72) 위의 글, 27면.

‘한국 민중연극의 실험’ 행사 당시에 실린 「한국 민중연극에서 무엇을 배우는가」라는 글에서도 이러한 태도가 선명히 드러난다. 이 글에서는 처음 접하는 일본인에게는 매우 낯설게 느껴질 한국 민중연극의 ‘스타일’로서, 직접적인 표현, 민족적 색조의 농도와 그 순수함이 언급되는데, 이 같은 특징은 이민족의 지배로 인한 절멸의 위기와 서구화의 흐름 속에서 전개된 끊임없는 투쟁의 결과로 설명된다.⁷³⁾ 그렇기에, 68/71이 이러한 한국 민중연극의 고유성을 실연이라는 실험을 통해 배운다는 것은, 그를 통해 한국민중의 싸움의 역사와 몸으로 매개됨을 의미했다. 68/71의 ‘아시아연극’에서 강조된 “신체를 통한 재해석”은, 곧 제국주의 일본과 서구에 대한 한국민중의 싸움을 몸으로 읽어내고자 하는 시도였던 것이다.

이와 같은 방법론이 자신들의 ‘아시아 연극’ 탐구를 일본 근대연극의 과거와 차별화하는 차원에서 강조되었다는 점도 주목할 만한 부분이다. 68/71은 ‘아시아 연극’이라는 지향이 그 겉모습에 있어서 근대 이후의 ‘서구’에 대한 열망이 방향을 달리하여 재래한 것으로 비칠 수 있다는 점에 유의했다. 즉, 김지하를 비롯한 한국의 민중연극에 대한 자신들의 관심이, 앞에서 인용한 기타무라가 혹독하게 비판한 바와 같은, 또 하나의 새로운 연극의 유입에 대한 열광에 그칠 수 있음을 경계한 것이다. 이러한 우려 속에서 68/71이 자신들의 ‘아시아 연극’ 탐구를 일본 근대연극의 서구 추종이라는 “과거의 경박한 역사”와 분별시키는 결정적인 차이로 강조한 것이 또한 “신체를 통한 재해석”이라는 방법론이었다.⁷⁴⁾

이처럼 68/71이 아시아의 민중연극과 만난다는 것은 곧 아시아 민중의 기억과 만나며 그것을 신체화하는 것을 의미했으며, 그것은 필연적으로 일본, 일본인의 과거와 마주한다는 것을 의미했다. 사토는 당시를 회고하는 인터뷰에서 ‘아시아 연극의 탐구와 그 이전에 자신이 쓴 ‘희극 쇼와(昭和)의 세계 3부작’과의 관계를 설명하고 있는데, 그에 따르면, ‘쇼와의 세

73) 福地—義, 앞의 글, 45-46면.

74) 위의 글, 45면.

계 3부작에서 묻고자 했던 것은 일본의 근대는 무엇이었나, ‘쇼와’라는 연호로 연속되는 아시아태평양전쟁 전과 후에 일본은 과연 달라졌는가, 라는 문제였다.⁷⁵⁾ 그것이 일본 내부를 향한 반성적 사유였다면, 그 사유가 일본 밖의 민중을 향해 확장되는 형태로 ‘아시아 연극의 구상이 나타났다고 이해할 수 있을 것이다. 그리고, ‘아시아 연극을 위해 아시아의 연극인들과 직접 대면하는 과정에서, 극단은 아시아와 교류하겠다는 자신들의 기획이 얼마나 오만한 것이었는지를 실감한다. 일본과 일본인을 거부하는 아시아의 연극인들과 마주치면서, 그들과 무언가를 함께 이야기하고 만들어 가는 작업은, 일본의 근대에 대한 자신들의 확실한 태도와 반성을 전제로 한다는 것을 몸소 깨닫게 된 것이다.⁷⁶⁾

이후 68/71은 아시아 연극과의 교류를 대표하는 거점으로 꾸준한 활동을 벌였고, 사토는 1990년대 후반부터 세타가야 퍼블릭 씨어터, 자 오엔지 등 공공극장의 예술감독으로 활동하면서도 이러한 지향을 유지했다. 이와 같이 지속된 ‘아시아 연극과의 역사 속에서 돌아볼 때, 68/71과 김지하와의 만남은 일본 연극계가 ‘아시아 연극을 문화 감상의 새로운 소재로 바라보는 것을 넘어, 본격적인 식민주의 반성으로 나아가는 하나의 계기로서 큰 의의를 갖는다고 평가할 수 있을 것이다. 앞서 살펴본 민예의 공연이나 그에 대한 극평에서 김지하 연극이 일본 근대연극의 서구지향을 성찰하게 하는 외부적 요인으로 사유되는데 그쳤다면, 68/71의 경우는 조선연극과 자신들의 관계 또한 그러한 성찰의 내부에 명확히 자리하고 있었음을 확인할 수 있었다.

1970-80년대 김지하 수용의 횡적 맥락에서 볼 때, 구명 운동과는 거리

75) 아시아문화박물관 아카이브의 웹사이트(<http://archive.acc.go.kr/>)에 컬렉션 ‘일본의 소극장운동: 앙그라 연극 기록’의 하나로 수록, 공개된 ‘앙그라 연극 관계자 구술 인터뷰—사토 마코토 인터뷰(2015) 영상’을 참조. 또한 사토의 연극 활동 전반은 梅山いつき, 『佐藤信と「運動」の演劇—黒テントとともに歩んだ50年』, 作品社, 2020을 참조.

76) 위에서 소개한 ‘앙그라연극 관계자 구술 인터뷰—사토 마코토 인터뷰(2015) 영상’을 참조.

를 둔 68/71이 자신들의 연극 운동을 통해 가장 선명한 형태의 탈식민적 실천을 보여주었다는 것은 주목할 만한 부분이다. 조선문학 연구자인 오 오무라는 당시 ‘김지하 등을 돕는 모임이 김지하 문학 수용장의 권력자로 행세하고, “구원 활동과 작품의 발표(번역 소개), 진정한 이해의 삼위일체”를 저자의 뜻에 반하지 않는 올바른 태도로 선언한 것에 이의를 제기하며, 이러한 권위적이며 정치적인 수용 행태를 비판한 바 있다.⁷⁷⁾ 68/71의 경우는, 이러한 권력과는 무관한 자리에서 자신들의 말과 몸으로 김지하를 읽고 그를 통해 민중을 위한 새로운 연극을 만들어 가고자 했다. 이들은 가라 주로의 극단과는 달리 김지하를 한 번도 만나지 못했고, 김지하가 이들의 활동을 인지했을 가능성도 크지 않아 보인다. 하지만, 어쩌면 김지하에게는 보이지 않았을 그 자리에서, 김지하와의, 그리고 한국 연극과의, 가장 단단한 연극적 연대가 움트고 있었다.

77) 大村益夫, 「Kimjiha作品翻訳における語学上の問題点」(1980.3), 『韓国近代文学と日本』, 緑陰書房, 2003, 337면.

참고문헌

1. 기본자료

- 김지하, 『똥딱기 똥딱(김지하 전집3, 희곡)』, 동광, 1991.
——, 『구리 이순신』(범우희곡선), 범우, 2014.
——, 『흰 그들의 길』(문고판, 전3권), 학고재, 2008.
劇団民藝, 『民藝の仲間』
——, 『銅の李舜臣・蜚語一音の来歴(上演台本)』, 1974.
——, 『鎮惡鬼(上演台本)』, 1975.
——, 『劇団民藝の記録 1950-2000』, 劇団民藝, 2002.
金芝河, 姜舜訳, 『金芝河詩集』, 青木書店, 1974.
——, 李恢成訳, 『不帰一金芝河作品集』, 中央公論社, 1975.
——, 井出愚樹訳, 『金芝河作品集』(全2巻), 青木書店, 1976.
演劇センター68/71, 『評議会通信』
井出愚樹, 『韓国知識人と金芝河』, 青木書店, 1977.

2. 단행본

- 이영미, 『마당극·리얼리즘·민족극』, 현대미학사, 1997.
임진택, 『민중연희의 창조』, 창작과비평사, 1990.
唐十郎·西堂行人, 『唐十郎特別講義—演劇・芸術・文学クロストーク』, 国書刊行会, 2017.
高橋宏幸編, 『国を越えてアジアの芸術』, 彩流社, 2022.
扇田昭彦, 『唐十郎の劇世界』, 右文書院, 2007.
杉田敦編, 『日本列島改造—1970年代(ひとびとの精神史6)』, 岩波書店, 2016.
イェジュイ·グロトフスキ, 大島勉訳, 『実験演劇論—持たざる演劇めざして』, テアトロ, 1971.
大村益夫, 『韓国近代文学と日本』, 緑陰書房, 2003.
梅山いつき, 『アングラ演劇論—叛乱する言葉・偽りの肉体・運動する躰』, 作品社, 2012.
——, 『佐藤信と「運動」の演劇—黒テントとともに歩んだ50年』, 作品社, 2020.

3. 논문 및 기타

김재석, 「〈진오귀〉에 미친 카라 주로(唐十郎)의 영향」, 『한국극예술연구』 제32집, 한국극예술협회, 2010.10.

장문석, 「현해탄을 건넌 ‘타는 목마름’ —1970년대 일본과 김지하라는 텍스트」, 『상허학보』 제58집, 상허학회, 2020.2.

조기은, 「민단계 제일조선인의 한국민주화 운동—제일한국청년동맹을 중심으로」, 『한국학연구』 제59집, 한국학연구소, 2020.11.

허준행, 「1970년대 일본에서의 김지하 담론—『김지하: 우리에게 있어서의 의미』를 중심으로」, 『대동문화연구』 제122집, 성균관대학교 대동문화연구원, 2023.6.

法月敏彦, 「東洋の「演劇」観」, 『芸術研究』 제6집, 玉川大学芸術学部研究紀要, 2014.

이성곤, 「한일연극교류, 제도에서 사람으로」, 『한국연극』, 2025.11(https://ktheater.co.kr/main/03/01_view.php?key=NFF6TQ==).

임진택, 「탈춤반의 태동과 ‘정치적’ 연극의 모색」, 『프레시안』, 2022.2.14(<http://www.pressian.com/pages/articles/2022021408234274407>).

「피플 : 극단 「신주쿠 료잔바쿠」 대표 김수진씨」, 『조선일보』, 1997.10.5(https://www.chosun.com/site/data/html_dir/1997/10/05/1997100570195.html).

「劇団通信」, 『演劇会議』 제34호, 東西日本リアリズム演劇会議, 1976.11.

大村益夫, 「訳者のことば」, 『朝鮮文學—紹介と研究』 제3호, 朝鮮文学の会, 1971.6.

大島勉, 「躍如とした「銅の李舜臣」」, 『テアトロ』, 1974.11.

大笹吉雄, 「金芝河の位置」, 『新劇』, 1974.10.

米倉齊加年, 「いま私にとって歌舞伎とは—金芝河から鶴屋南北まで」, 『悲劇喜劇』, 1976.3.

岩下浩, 「金芝河公演の報告」, 『テアトロ』, 1974.11.

아시아문화박물관 아카이브(<http://archive.acc.go.kr/>), ‘앙그라연극 관계자 구술 인터뷰—사토 마코토 인터뷰(2015) 영상’.

「京浜協同劇団過去公演年譜」(<https://keihin-theatre-kako.jimdofree.com>).

岡本昌己, 「日・韓現代演劇交流年表」(https://pops.midi.co.jp/~mokmt/NENP/nenp_index.html).

Abstract

From 'Theatrical Novelty' toward 'People's Memory':
Kim Jiha's Performances in 1970s-80s Japan

Kim, Moran

When considering Kim Jiha's impact in 1970s-1980s Japan, the context of theatrical reception is crucial. In the political solidarity movement to free Kim Jiha, the stage functioned as a major vehicle, and his name held special significance for Japanese theater practitioners encountering new theatrical forms. Despite this, the specifics of the theatrical reception of Kim Jiha's works have not been thoroughly examined. This paper is the first attempt to explore the significance of Kim Jiha's presence in the Japanese theater scene during the 1970s and 1980s. While the performances of his plays at the time were intertwined with both the political solidarity movement and the ethnic cultural movement of Zainichi Koreans, this paper focuses specifically on the reception of Kim Jiha from a theatrical perspective. The subjects of analysis are performances by Gekidan Mingei (representing shingeki, modern theater) and Theater Center 68/71 (representing the Angura, underground theater movement). Through an examination of performance scripts, troupe newsletters, and theatrical reviews, this study clarifies how these works were actually performed and considers their historical significance. In doing so, this paper demonstrates that Kim Jiha provided these troupes with an opportunity not only for theatrical innovation to overcome the limitations of shingeki, but also for creating genuine theatrical solidarity by confronting the historical memories of Asian peoples. Consequently, this study broadens the body of knowledge concerning Kim Jiha in Japan and offers valuable perspectives for reconsidering his place in the history of Korea-Japan theatrical exchange.

Keywords: Asian theater, Gekidan Mingei, Kim jiha, Theater Center 68/71, Theater of people

접 수 일: 2026년 4월 7일

심사기간: 2026년 4월 15일~2026년 5월 3일

게재결정: 2026년 5월 4일