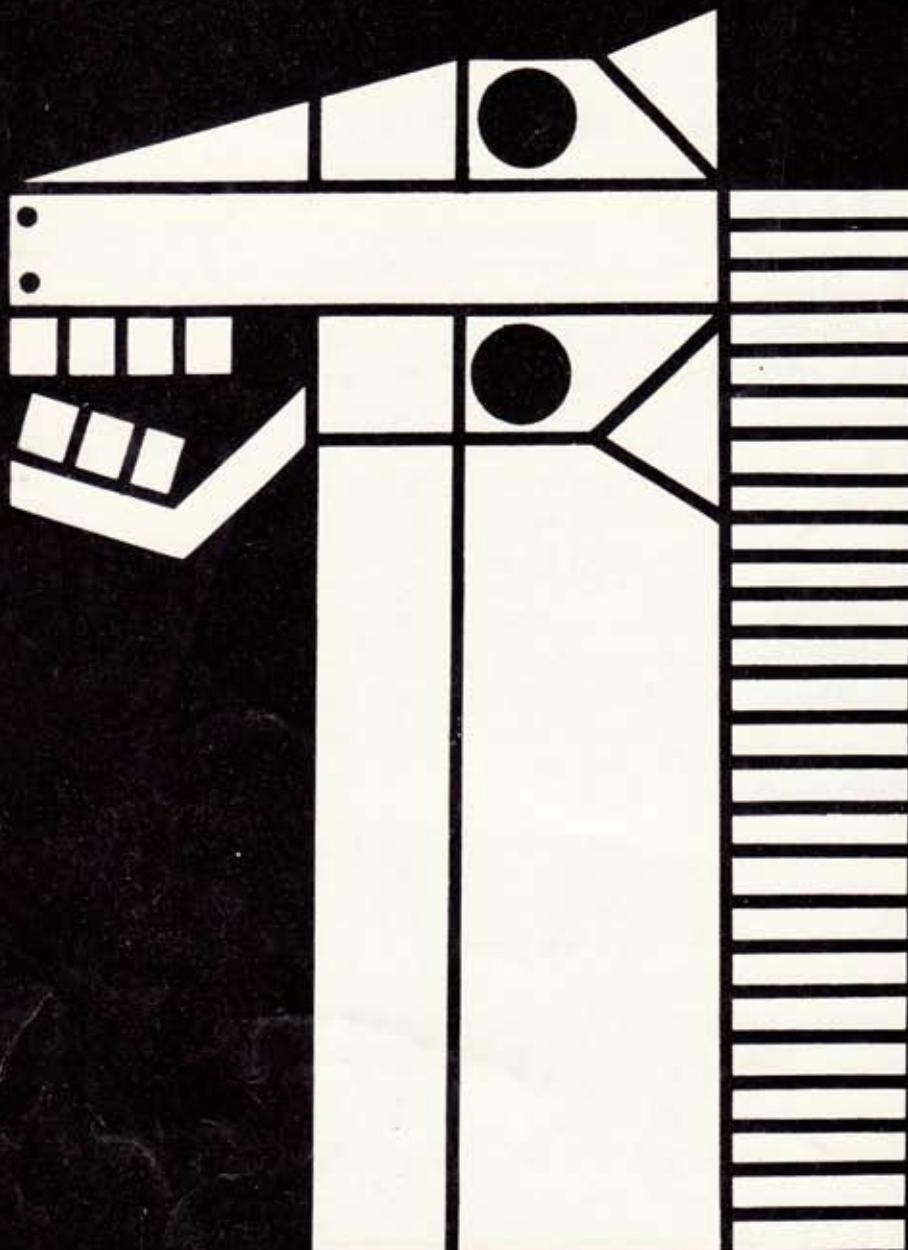


# EQUUS



## 격 려 사



### 총장 고 범서

숭대극회는 1921년 “절세영웅 나풀레옹의 말로”라는 소인극으로 그 첫발을 내딛은 후, 어느덧 60여년의 연륜을 쌓아오면서, 국내 대학연극의 선구자로써의 역할을 충분히 해 왔다고 본다.

특히 이번 공연작품인 “에쿠우스”는 제1회 전국대학 연극축전 본선 진출이란 영광과 함께 숭대극회의 전통성과 궁지를 유감없이 표현해낸 작품으로 높이 평가되어야 할 것이다.

이번 앵콜공연에 임하는 극회원들의 그간의 노력을 거듭 치하해 마지 않으며, 이번 공연도 많은 학생들의 참여속에 성황리에 마쳐 줄것을 하나님께 기도한다.

## 극회장의 말



### 방 영 철

숭대극회의 역사는 곧 한국연극의 시작이다. 연극정신은 역사에 대한 철저한 反證이 되어야 할것이며, 연극이 한낱 일상상의 욕구 충족이 되지 않기 위해서는 우리는 고통스러워야 한다. 선배들의 각고를 자랑스러움으로 지키기 위해서도 이번 앵콜공연의 의의는 참으로 크다. 도와주신 분들에게 심심한 사의를 표합니다.

## 연출의 변



### 김 영 덕

우리에게 演劇은 무엇이 되어야 하는가. 身体가 時代에서 “팔것”으로 머물면 나와 너는 어디로 간단 말이냐.

우리가 깨우칠 연극은 “한판”에 모든것이 이루어지고 끝이 날 것이다. 연극은 身体가 여는 “한판벌임”이다. 굳어진 身体의 幽閉를 열음이다. “한판”은 “만남”에서 벌어진다. 팔기위해 身体에 써워진 껌칠은 “한판”에서 여지없이 벗겨질 것이다. 시가지를 보라. 얼마나 공허하나. 오늘도 거리에서 얼마나 많은 이들이 죽음속으로 사라져가고 있느냐. 얼마나 많은 이들이 자기를 身体를 팔기위해 어두운 골목에서 서성이고 있느냐.

“파는 時代”에서 “한판”은 충만된 사건이며 신체적 사건이다. 이 한판을 벌이는 동안 어느덧 “큰일”이 난다. “큰일남”이야말로 나도 없고 너도 없다. 너는 동시에 나이며 나인 동시에 너다.

이 찰라야말로 파는 짓을 용서하는 꽈찬 순간이다. 시대의 삶은 지워질 수 있는가 아니 연극은 무엇을 낳는가.

한 어우어진

막힌 시대의 하늘을 연다.

## 公演作品研究

### —未來의 진한 연극을 위해서—

〈에쿠우스〉는 한갓 世紀의 興行物이거나 임상병리학을 위한 〈싸이코·드라마〉는 아니다. 회곡작가가 소재와 주제를 현대의 특징적 위기의식이나 공통적 불안을 선택했다고 해서 연극이一般世界를 向해 投與되어지기를 작정한 것은 아니었다. 무릇 그림틀 무대에서 行해진 연극들은 어떠한 회곡을 형상화 시키든지 그것을 관조시켜 대상화 하려한다. 이 時代에 있는 각 개체들은 스스로가 문명에 대한 피해의식조차도 다른 세계에서 일어난 일인양, 짐짓 강 건너 불로 본다든지 할 때에 연극은 하나의 인습적 문화체계에 安遊하려는 사치도구로 전락되기에 얼마나 안성마춤인가. 이렇듯 便易의인 사태에서는 팔고 사기예 눈이 어두어지고, 연극이 장사나 하는 걸로 둔갑하면 이내 비굴한 노예 근성이 쉬이 따라붙어 연극을 죽이기까지 하는 거다. 연극이 이렇게 物量化로 되기까지는 時代가 막혀 사람이 세계로 부터 위협 당하고 소외되는 현상과 맞대는 짜임새로서 이해될 수 있을 것이다. 인간의 자기 소외 현상은 인간이 세계속에 살고 있음을 잊어버리는 순간부터 시작되었다.

여기에서 〈다이사트〉는 자기 위기의식까지 느끼면서 공포의 악몽을 토로하는 것이다. 그러나 〈다이사트〉는 이 연극의 主管者로, 만남을 맺어주는 샤만으로, 정신질환을 치료하는 직업의사로, 갱년기의 권태스런 중년신사로, 불임증으로 허약한 남편으로 또는 남모르는 悔悟의 루멘스로 고민하는 한 사내로, 회랑文化에 대해 정열을 가진 理想主義者の 향수를 간직한 疑古代人으로, 또는 거듭 태어난 자식을 가진 새 아버지로 각 사태에 따라 体现되어진다.

이윽고 그는 연극에서 만남을 이루어주는 中間者의 기능을 수행한다. 작가의 깊은 애정에서 태어난 거듭난 者로서 서른 다섯 장면을 책임있게 처리한다. 제약된 환경에서 만남의 계기를 마련하는 것이다. 그에게 부딪치는 각 장면의 變移는 그에게 하나의 도전이며 시련이다. 〈샤만〉으로서 그는 한 미성년자의 成年式을 치뤄주기 위해서 스스로 자신의 入巫式을 치루어야 하는 위기를 맞는다. 샤만으로서 않는 것이다. 악몽—古代회령의 회생제의(通過祭儀)를 지내는 神官으로서의 경악적인 체험(Traumatic experience)을 꿈꾼 얘기로 懸依하여 긴장을 고조 시킨다. 이때에 관객은 愛動의연기자의 소임을 맡을 수 있다. 이 거룩한 의식에서 잔혹을 증거하는 者로서 이 회생제의를 목도하는 것이다. 그는 〈알런〉과 세계와의 분리를 해소한다. 인간의 “있는 그대로의” 세계에 있어서의 存在性을 知覺케 한다. 은폐된 〈알런〉의 時空間을 열어 놓는다. 열려지는 상황에 부딪힌 〈알런〉은 관객과 부끄럽게 만나는 것이다. 〈다이사트〉는 일반세계의 바깥에서는 作爲의 存在이다. 그러나 이화효과의 代用 기능을 갖진 않는다. 왜냐면 정신과의 사이기 前에 이미 연극에 내속하여 더불어 있음을 자각하는 배개적 존재이다.

〈알런〉은 이미 내면적 同化를 유발시키기에는 단혀진 채 만나게 되었기 때문에 부끄러운 것이다. 그는 기물파손 죄목으로 기소된 범죄자이며 정신질환자이다. 정신병자라는 反社會的인 기능 때문에 이화효과를 유발시키는 인물이다. 그러나 작가는 〈다이사트〉에

의해 이것을 초극할 수 있는 가능성은 제시한다. 알런에게 지각의場을 부여하는 것이 바로 그것이다. 알런의 병상차트는 생생히 되살아지고 同時的 상황으로 처리된다. 의사에 의해 그는 日常的 관념의 시공간을 뛰어넘고 한다. 그런데 〈알런〉의 原型的 心性構造는 진료하는 〈다이사트〉에 의해 난도질 당하지만 모든 〈이니시에이션〉이 그러하듯이 보상의 기회가 주어진다. 〈카타르시스〉가 아니라 〈엑스타시〉의 〈모티브〉를 수여받는 〈알런〉은 진실로 만남을 이룩하고자 한다. 이 일체감 속에서는 나(我)도 없고, 너(汝)도 없고 〈나〉인 同時に 〈너〉이며, 〈너〉인 동시에 〈나〉이다. (色即是空, 空即是色)

일체의 대상을 그대로 두는 것이 아니라, 모두가 그대로, “있는 그대로” “세계하여” 있는 것처럼 直觀된다.

“세계는 세계하는” 것이다. 그러나 그림을 무대에서는 어차피場을 상실한 者로 오해받기 십상이고, 自己完結的으로 폐쇄되어 있는 〈싸이코·드라마〉의 샘플에 지나지 않는다. 비록 그가 〈카타르시스〉를 촉발시킨다 할지라도 매개하지 못하는 「피물」로 轉移되는 것을 『視해야 한다. 왜냐면 알런의 자극적 행동은 관조를 요청하는 그림을 무대에서는 〈카타르시스〉로 쉽게 저지받고 이내 〈씬치멘탈리즘〉의 침입을 받는다. 알런의 행동은 전체적인 場에서 이해되어야 하는데, 이럴 때 그의 행동을 決定해 주는 것은 그가 행동하는 순간에 가지는 知覺의 場이다. 그가 그 순간에 행동했을 때 〈리얼리티〉를 뿜어내는 것이다. 〈알런〉이 관객에게 열려지는 순간은 그의 입장에서 직관하는 視點이다. 어차피 관객은 그의 内的 경험을 그의 입장에서 체험할 수 없기 때문이다. 그러나 實在는 事件에 있는 것이 아니라 현상, 〈알런〉의 그 사건에 대한 스스로의 경험에 있는 것이다.

알런과 관객 사이에는 共通的 知覺이 존재한다. 祭儀(Ritual)에 의한 공통적 회상과 집단적 無意識은 馬의 体現에서 나오는 창조적 마입과 사실주의적 台詞(Dialogue)에 의해서 소통이 가능하기 때문이다.

그가 잊은 非情한 〈매쓰·쏘사이어티〉의 피물따지 같은 거였지 진정한 우주의 참 모습은 아니었다. 그의 눈에 비친 馬의 형상은 神이었는데 이것은 결코 객관적인 사실도 아니며, 논리적 思考의 오류도 아니다. 명료한 것은 그의 知覺이다. 그가 다다른 그 상황에서 그렇게 행동할 뿐이었다는 바로 그것이다.

〈알런〉이 馬에서 읽어낸 것은 상징 기능의 직관이다. 馬의 원형적 형상은 意識的 사색이나 경험의 소산이 아니다. 그것은 우주를 보는 하나의 태도이다. 그에게는 혼연히 神께서 在内한다.

그의 행동양식을 外의 관찰에 의존하자면 그 方法은 전체성을 확인할 수 없다. 그림을 무대의 약점은 이렇듯 심각하다. 〈알런〉의 痘因(병인)을 心理學의 記號로 解讀하자면 그의 〈History〉는 退行단계의 누적이 외에 아무것도 아니다. 결국 〈에쿠우스〉의 체계는 擬以科學이 아니다. 정신과의사의 작업은 연극에 있어서 하나의 미끼에 불과하다. 정신과의사라는 이름 뒤에 숨어진 그 무엇이 중요하다. 따라서 科學的 대상성은 한계 지워진 方式이다.

場의 연극에서 알런은 행동하는 찰나에 직관하고 체험하는 〈身體의 項〉인 것이고, 中央의 角型 舞台는 項을 담는 函數 [그릇]이나 抽象的 空間을 창조하는 角型무대는 여러 곳으로 轉位되지만 연체나 그것은 角型 그대로이다. 기실 전통적 양식에서의 무대장치는

흔히 사실에 입각해 있으면서도 “이것은 實物이 아니다”를 시시하기 위해 거기에 있다. 角型은 位相的으로 이곳에 있어야 하기 때문에 있는 것이다.

角型은 매개하기 위해서 이곳에 있는 것이다. 장치는 단순히 종속되어 한편으로 치우쳐 있는 것이 아니라 活性的으로 〈애니미즘〉의 체계를 전체적으로 가진다.

角型은 엔제나 角型이면서 “전혀 다른 곳”임을 동시에 선언하고 있다. 이것은 연극성(Theatricality)에서부터 수렴된 것이기 때문에 연극은 생생한 그 어떤 무엇이어야 하는 것은 전제로서 마땅하다. 實際와 허구를 同時に 直視케 한다. 그러므로 角型은 角型이지만 角型이 아니고 角型이 아니지만 角型인 것이다. 어떠한 事物이 전간에 그것은 Theatricality가 가능하다. 일반세계에 갇혀있는 재료들 그것 자체가 자연적 속성의 의미를 넘어서 어떤 첨가된 의미를 지닐 때 그 사물의 자연적 속성이 초극되면서 “또 다른 의미”를 놓을 때 그것은 그 무엇에게도 열려진 Theatricality가 되는 것이다.

角型은 하나의 상징이다. 이 연극의 中心點, 즉 열려지는 연극의 배꼽이다. 角型은 수시로 여러 장소에로 자유롭게 약속이 이행되어 自動的으로 轉位(trans position)된다. 그러므로 角型은 時間을 消去시키는 祭儀性의 첫 知覺 樣態의 構造를 가진다. 〈Ritual〉은 原型의 모방과 본이 되는 行動을 反復함으로써 시간이 대번에 지워지는 신비스러움을 간직한다. 하나의 祭生祭儀는 神에 의하여 아득한 처음부터 곧 “시간이 비롯되면 때”에 계시된 최초의 제의를 정확히 再現하는 것이다. Ritual은 원시적인 神話의 찰나와同一한 순간에 行해지는 것이다. 이러한 〈Ritual〉의 逆說을 통하여俗[일반세계]의 시간과 지속은 정지되고 만다.

劇場은 만남의 知覺의 場이 이루어졌을 때, 마찬가지로 現실의 日常의 시공간이 지워진다.

알런은 이 原型의 장소에서 스스로를 발가벗긴다. 그는 잔혹하게 神 〈에쿠우스〉의 눈을 찔려 온통 결박되어 있는 관객의 내부를 살살이 정화시키는 것이다. 발가벗은 이 희생공양들은 가혹한 〈이니시에이션〉을 겪는 것이다. 17세기의 사춘기 소년의 가혹한 成年式은 태초의 천지창조와 직통한다. 바로 지금 증거자의 앞에서 알런은 현대문명사회에 조그만 몸뚱이를 가입시키는 것이다. 거친 호흡으로 절규하고 포효하며 신음하는 것이다. 불임증의 다이사트는 혼으로 거듭난 자식을 ‘당신’에게 바치는 것이다.

각 연기자들은 스스로 일상적 자기자신으로 머무는 자체가 아니라 자기이면서 (일상적 관객도 같은 次元을 점거한다) 자기의 意味를 넘어서 어떤 意味賦與者로서 知覺양태를 갖는다. 그러나 〈에쿠우스〉의 연기자는 “봄과 同時に 보여지고 보여짐과 동시에 본다.”

연극이 진한 연극이기 위해서는 극장은 흐르지도 않고 멎지도 않고 극장에서 열리고 펼쳐지고 나타나는 것이 아니어서는 안된다.

관객은 지각에 있어서 연극과 바로 만나는 것이지, 있을 수도 있는 개연성의 일반세계를 지향하는 것이 아니다. 적어도 극장에서의 現은 實이어야 한다. 이때에 일반세계의 俗性은 우주와 불투명하고 不動하고 無言한 것이어서 전해줄 공통된 지각양태도 가지고 있지 않기 때문에 해독되어야 할 어떤 암호도 가지고 있지 않다.

연극을 인식의 대상으로 생각하는 것이 아니라 신체가 그 안에서 연극을 마침내 열므로써 우주와 일체감을 불러 일으킬 때, 의식의

## CAST



알런 · 스트랑 / 김명덕



마틴 · 다이사트 / 이정일



프랭크 · 스트랑 / 이병국



도라 · 스트랑 / 이한희



질 · 메이슨 / 이경자



헤스터 · 살로만 / 김경혜



간호원 / 김은환



해리 · 달턴 / 한철



너체트 / 장덕래



말 / 홍여석



말 / 조성현



말 / 고영태



말 / 박정우

상태는 바로 지각에 있다.

無我의 경지가 그것이다.

〈알런〉이 타는 馬는 역시 우주의 상징 기능을 수행한다. 현실에서의 대상적 유한의 존재로서 명백하다. 馬의 형상은 “장소”를 열지 않는 物象에 불과하다. 자기 완결된 개체로서 더 이상 자기의 대상성을 투명하게 하지 못하는 달려진 승마대회의 馬(에쿠이 테이션(Equitation))의 馬로 규정된다. 그것은 도의시된 형태의 물건이나 허상에 불과하다. 결론적으로 말한다면 연기자의 신체의 매개성에 의하여 연극은 직접 경험의 장소가 되고 그 지각의 자각성에서 관객은 참으로 “열린 우주”와 만나게 된다.

그러므로 馬의 연기자의 신체는 객관적인 존재의 복사가 아니다.

馬는 연극과 현실, 人과 馬, 聖과 俗, 함께 지각되어 지면서 그들은 함께 하려는 노력을 한다. 에쿠우스는 결국 事象의 복합성 및 사건의 여러 사태를 단일한 상황으로 놓축시켜 모든 것을 환원시키려 한다.

〈샤만〉〈다이사트〉는 알런의 심성구조를 여러개의 장을 통해서 제각각 분산시켰다가 이 연극의 頂點 〈엑스타시〉에서 폭발시킨다. 그것은 신성모독체계로서 이루어 진다.

실존으로서의 알런이 아무리 반항해봤자 그는 일반 사회 체계의 하부구조의 손아귀를 벗어나지 못한다. 그러므로 연극 바깥에서 구조주의적 판점은 수고한다면 신성한 회생체계와 신성모독의 절대치는 같다. 여기에서는 연극은 世界的 의식이고 세계는 연극적 무의식이다.

이때에 성스러운 馬가 눈이 찔리면서 〈알런〉 스스로도 눈을 찌를 수 밖에 없다는 것이다. 이러므로 열려지는 연극의 出口를 통해 존재 양태의 전이를 실현하게 되는 것이다. 마치 예수가 神성을 스스로 파괴하고 인간 실현을 위해십자가에 못박힌 것처럼 기독교의 (incarnation)은 알런의 극단적 상황과 대응 체계를 이룬다. 그것은 알런의 자기神性 파괴하면서 동시에 〈에쿠우스〉의 자기 完續性 實現이다. 〈Equus〉는 현대 인간의 리얼한 상황의 상징적 体現이다. 馬는 古代의 죽은 神 뿐만이 아니라 오늘날 새롭게 이룩되고 있는 〈메카니즘〉을 열린 채로 상징한다. 물론 馬는 존재자로서의 存在를 뛰어 넘어야 하는 초월적 의미를 지닌다. 말이 가지는 상징 기능의 의미는 인간들의 다른 수준의 상이한 원초적 삶의 존재론적 同質性에 對한 원리를 체득하게 해준다.

즉, 「馬의 리듬」으로 「함께 뛰어」 삶의 존재론적 동질성에 대한 원리를 깨우치게 하는 것이다. 그때에 인간은 잊었던 神과의 소통이 이루어지며 관객의 삶의 리듬의 의미를 거듭 반추하는 것이다.

물질 문명에 소외된 현대인의 삶을 긍정적으로 추겨주며 긍정적인 물음의 다양성을 타진하는 것이다.

마침내 관객이 관객임을 뛰어넘고 연기자가 연기자임을 뛰어넘고 연기자가 관객을 서로 만나는 그곳에서 연극은 우주에 투명한 채 소리 없이 열리는 것이다. 〈승태극회 기획실〉

## STAFF



체작 / 방양철



기희 / 민승기



연출 / 김명덕



조연출 : 조남학



부감 / 정충현



전행 / 이용섭



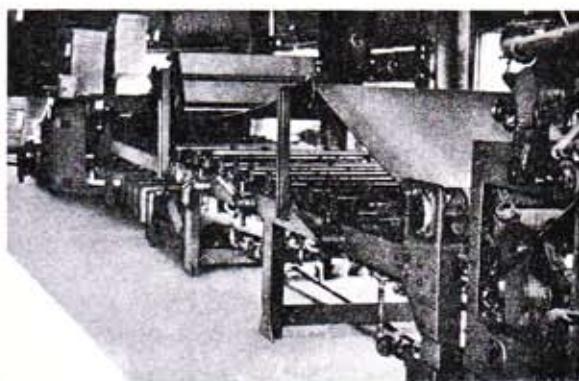
조명 / 정재호



의상 및 소품 / 이수복



분장 / 서태형



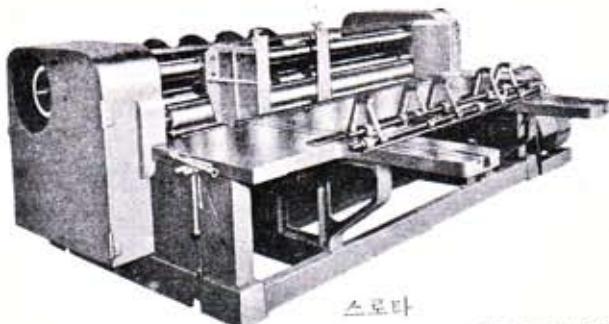
단보루생성기계 (끌세다)

단보루 역사와 함께 살아온 대  
홍은 새로운 기술개발과 혁신적  
인 노력을 계속하여 수출 한국의  
일익을 담당함과 기업으로서 조  
국의 번영에 앞장서고 있습니다.



2色輪軸印刷機

- 7P (2200)型 1300×2200
- 9P (2700)型 1300×2700



스로타

- 8J (8.5尺)型 2400×1350
- 7J (7.5尺)型 2100×1350



大興機械工業社

代 表 曹 圭 先

공장 : 서울특별시 영등포구 양평동 3 가 69

☎ 63-1526