

개교 80주년 기념

숭대극회 제17회 공연

EQUUS

피터쉐퍼 작

신정옥 역

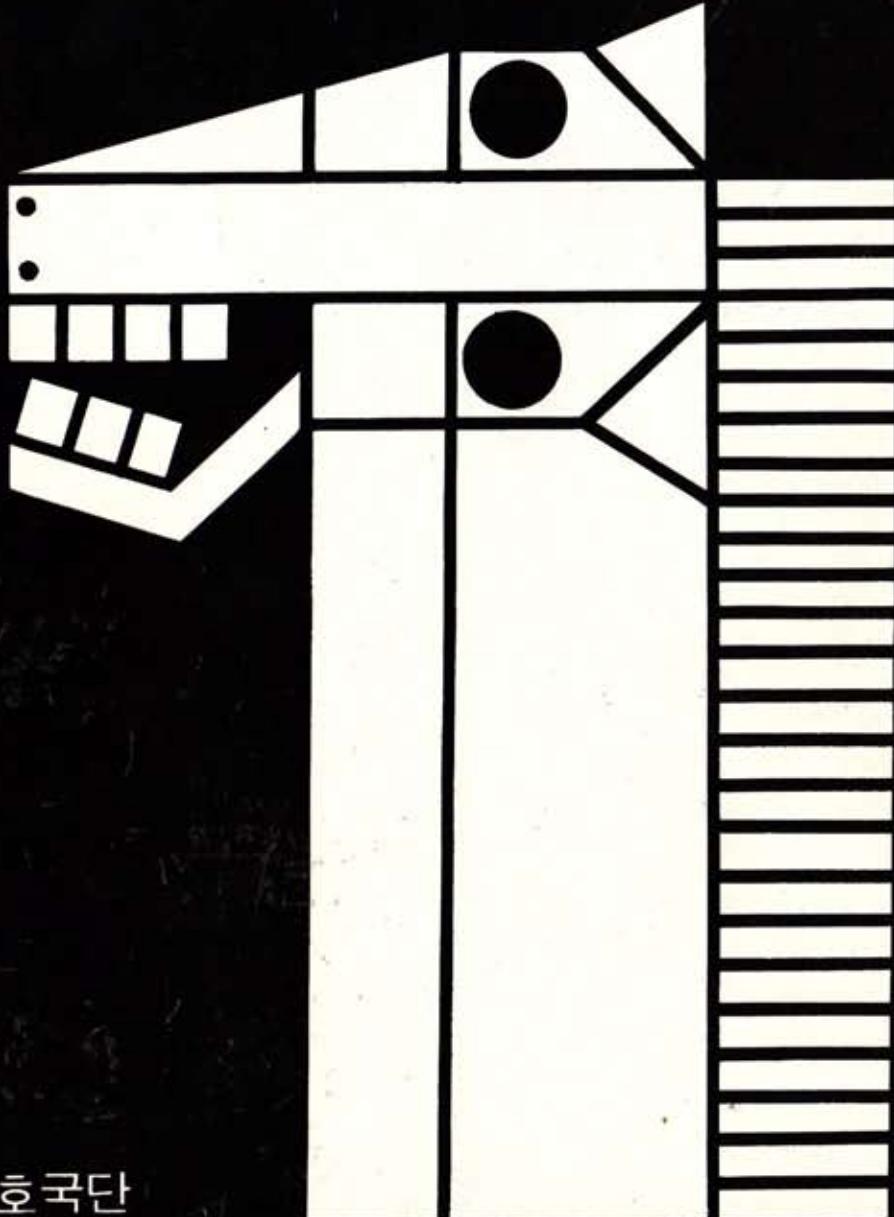
방영철 기획

김영덕 연출

10월 11일 12, 13일 (7시)

드 라 마 센 터

충전대학교 학도호국단



격 려 사



총장 고 범서

날로 특징을 더해가는 숭대극회가 영국 현대극의 완숙한 경지에 이른 “에쿠우스”를 공연하게된 의의는 크다고 본다.

이 혼탁한 세상을 살아가는 현대인의 인간 조건을 충격적으로 분해하는 피터·쉐퍼의 사상 또한 어떤 중요성을 제시 한다고 본다.

이번 작품을 통하여 우리 젊은 숭전인은 또하나의 새로운 체험을 하게되는 것이며, 이 또한 자성에 대한 도전이 아닐 수 없는 것이다. 여기 마련한 조촐한 무대는 아무런 허물없이 우리 숭전인이 함께 나눌수 있는 공통의 자리인 동시에 우리 현대인의 자리인 것이다.

이번 공연도 부디 좋은 성과를 거두어 젊은 숭전인의 보람된 순간이되고 숭전사의 빛나는 보탬이 되기를 바란다.

모 시 는 글



지난

80년의 역사는 폐교라는 죽음과 개교라는 부활을 意味하는歴史였습니다.

부활(復活)의 歷史만큼
強한

그리고 긍정적인 歷史는 없습니다.

이 強한 肯定의 歷史 속에서 知性과 藝術을 사랑해 왔던 우리 崇田人에게 연극은 崇田의 얼이 되어왔습니다.

표현(表現)이 되어왔습니다.
안으로
안으로

감추어오던 崇田의 입김과 言語를 이제 토(吐)해 내고자 합니다.

오셔서 연극을 사랑하는 이들을 격려해 주시고
박수 보내어 주시기 바랍니다.

사단장 이봉훈



극회장의 말

백정식

중대 80年史의 줄기에서 총체적으로 묻혀흐른 정신사는 멀리 평양 숭실에서 연원하였고 연극은 이것이 가장 구체화된 하나의 명료한 체계이다. 비록 60年代의 초반을 처음으로 기록하고 있지 마는 중대극회의 잠제적인 動因은 1921년 조직된 “연흥회”에서 이미 시작된 것이다.

기미독립운동의 절규가 채 아물기도 전에 우리는 빛으로 충만한 영혼을 간직하고 드러내기 위해 “절세 영웅 나폴레옹의 말로”라든가 “大悲劇, 노예의 탑”은 공연되었던 것이다. 1933년 “우리의 행진”, “동백꽃” “십년후”, “기계인간” 등을 업轺 청년회가 주관하였고, 1923년 고학생 청년회의 주관으로 소인극 몇편을 공연하였다. 그리고 중대극회의 실질적인 근원은 1965年 황석영작 “폐궁으로 돌아오다”를 전 진호 연출, 이반 기획으로 이룬 것이다.

중대극회의 歷史는 곧 한국연극의 시작이다. 연극정신은 歷史에 대한 철저한 反證이 되어야 할것이며, 연극이 한낱 일신상의 욕구 충족이 되지 않기 위해서는 우리는 고통스러워야 한다. 선배들의 착고를 자랑스러움으로 지키기 위해서도 이번 대외공연의 의의는 참으로 크다. 스승과 도와주신 분들에게 심심한 사의를 표합니다.

백정식

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 향해 投與되어지기를 작정한 것은 아니었다. 무릇 그림틀 무대에서 행해진 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 물로 본다든지 할 때에 연극은 하나의 인습적 문화체계에 安遊하려는 사치도구로 전락되기에 얼마나 안성마춤인가. 이렇듯 便易의 사태에서는 팔고 사기에 눈이 어두어지고, 연극이 장사나 하는 걸로 둔갑하면 아래 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 〈다이아트〉는 자기 위기의식까지 느끼면서 공포의 악몽을 토로하는 것이다. 그러나 〈다이아트〉는 이 연극의 主管者로, 만남을 뺏어주는 샤만으로, 정신질환을 치료하는 직업의사로, 경년기의 권대스런 중년신사로, 불임증으로 허약한 남편으로, 또는 남모르는 悔悟의 로맨스로 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 体現되어진다.

이윽고 그는 연극에서 만남을 이루어주는 中間者の 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

치워주기 위해서 스스로 자신의 入坐式을 치루어야 하는 위기를 맞는다. 샤만으로서 않는 것이다. 악몽—古代회랑의 희생제의〔通過祭儀〕를 지내는 神官으로서의 경악적인 체험(Traumatic experience)을 꿈꾼 얘기로 通依하여 긴장을 고조 시킨다. 이때에 관객은 受動的인 연기자의 소임을 맡을 수 있다. 이 거룩한 의식에서 잔혹을 증거하는 者로서 이 희생제의를 목도하는 것이다. 그는 〈알린〉과 세계와의 분별을 해소한다. 인간의 “있는 그대로의” 세계에 있어서의 存在性을 知覺케 한다. 은폐된 〈알린〉의 時空間을 열어 놓는다. 열려지는 상황에 부딪힌 〈알린〉은 관객과 부끄럽게 만나는 것이다. 〈다이아트〉는 일반세계의 바깥에서는 作爲의 存在이다. 그러나 이화효과의 代用 기능을 갖진 않는다. 왜냐면 정신과의 사이가 前에 이미 연극에 내속하여 더불어 있음을 자각하는 매개적 존재이다.

〈알린〉은 이미 내면적 同化를 유발시키기에는 달려진 채 만나게 되었기 때문에 부끄러운 것이다. 그는 기물파손 죄목으로 기소된 범죄자이며 정신질환자이다. 정신병자는 反社會의 기능 때문에 이화효과를 유발시키는 인물이다. 그러나 작가는 〈다이아트〉에 의해 이것을 조작할 수 있는 가능성을 제시한다. 알린에게 저각의場을 부여하는 것이 바로 그것이다. 알린의 병상차트는 생생히 되살아지고 同時的 상황으로 처리된다. 의사에 의해 그는 日常的 판단의 시공간을 뛰어넘고 한다. 그런데 〈알린〉의 原型의 心性構造는 진료하는 〈다이아트〉에 의해 난도질 당하지만 모든 〈이니시에이션〉이 그러하듯이 보상의 기회가 주어진다. 〈카타르시스〉가 아니라 〈엑스다시〉의 〈모티브〉를 수여받는 〈알린〉은 진실로 만남을 이룩하고자 한다. 이 일체감 속에서는 나(我)도 없고, 너(汝)도 없고 〈나〉인 同時에 〈너〉이며, 〈너〉인 동시에 〈나〉이다. (色即은身, 身即은色)

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

“세계는 세계하는” 것이다. 그러나 그림틀 무대에서는 어차피場을 상실한 者로 오해받기 십상이고, 自己 完結의 으로 폐쇄되어 있는 〈싸이코·드라마〉의 샘플에 지나지 않는다. 비록 그가 〈카타르시스〉를 촉발시킨다 할지라도 배개하지 못하는 「괴물」로 轉

들은 현대문명사회에 조그만 몸뚱이를 가입시키는 것이다. 거친 호흡으로 철규하고 포효하며 신음하는 것이다. 물임증의 디아사트는 혼으로 거듭난 자식을 ‘당신’에게 바치는 것이다.

자연기자들은 스스로 일상적 자기자신으로 아무는 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에 보여지고 보여짐과 동시에 본다.”

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

관객은 저각에 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 것에서 전해줄 공통된 저각양태도 가지고 있지 않기 때문에 해독되어야 할 어떤 암호도 가지고 있지 않다.

연극을 인식의 대상으로 생각하는 것이 아니라 신체가 그안에서 연극을 마침내 염으로써 우주와 일체감을 불러 일으킬 때, 의식의 상태는 바로 저각에 있다.

無我的 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 단혀진 승마대회의 馬(에쿠이 태이션(Egitation))의 馬로 규정된다. 그것은 도와시된 형태의 물건이나 허상에 불과하다. 결론적으로 말한다면 연기자의 신체의 배개성에 의하여 연극은 직접 경험의 장소가 되고 그 저각의 저각성에서 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 저각되어 지면서 그들은 함께 하려는 노력을 한다. 에쿠우스는 결국 事象의 복합성 및 사건의 여러 사태를 단일한 상황으로 놓축시켜 모든 것을 환원시키려 한다.

〈사만〉〈다이사트〉는 알런의 심성구조를 여러개의 장을 통해 세가지 분산시켰다가 이 연극의 頂點(엑스타시)에서 폭발시킨

다. 그것은 신성모독체계로서 이루어 진다.

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

이때에 성스러운 馬가 눈이 펼리면서 〈알런〉 스스로도 눈을 찌를 수 밖에 없다는 것이다. 이러므로 열려지는 연극의 出口를 통해 존재 양태의 전이를 실현하게 되는 것이다. 마치 예수가 神性을 스스로 파괴하고 인간 실현을 위해 십자가에 못박힌 것처럼 기독교의 (incarnation)은 알런의 극단적 상황과 대응 체계를 이룬다. 그것은 알런의 자기神性 파괴이면서 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 상상 기능의 의미는 인간들의 다른 수준의 상이한 원초적 삶의 존재본적 同質性에 對한 원리를 체득하게 해준다.

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

물질 문명에 소외된 현대인의 삶을 긍정적으로 주거주며 긍정적인 물음의 다양성을 탐진하는 것이다.

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

移되는 것을 視觀해야 한다. 왜냐면 알런의 자극적 행동은 관조를 요청하는 그림을 무대에서는 〈카타르시스〉로 쉽게 저지받고 이내 〈싼치멘달리즘〉의 침입을 받는다. 알런의 행동은 전체적인場에서 이해되어야 하는데, 이런데 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 体现에서 나오는 관조적 마임과 사실주의적 台詞(Dialogue)에 의해서 소통이 가능하기 때문이다. 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 상상 기능의 의미는 인간들의 다른 수준의 상이한 원초적 삶의 존재본적 同質性에 對한 원리를 체득하게 해준다.

그가 잃은 非情한 〈배쓰·쏘싸이어티〉의 괴물마저 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 内在한다.

물질 문명에 소외된 현대인의 삶을 긍정적으로 주거주며 긍정적인 물음의 다양성을 탐진하는 것이다. 그의 행동양식을 外的 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 〈His-tory〉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 위에 숨어진 그 무엇이 중요하다. 따라서 科學的 대상성은 함께 지워진 方式이다.

場의 연극에서 알런은 행동하는 찬나에 직관하고 체험하는 〈身體의 項〉인것이고, 中央의 角型舞台는 項을 담는 函數[그릇]이나 抽象的 空間을 찬조하는 角型무대는 여러 곳으로 轉位되지만 언제나 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의으로 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 때문이다. 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 초국되면서 “또 다른 의미”를 드러낼 때에 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 악속이 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 시워지는 신비스러움을 간직한다. 하나의 獄生祭儀는 神에 의하여 아득한 처음부터 끝 “시간이 비롯되던 때”에 계시된 최초의 제의를 정확히 再現하는 것이다. Ritual은 원시적인 神話의 찬나와 同一한 순간에 행해지는 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 현실의 日常的 시공간이 지워진다. 알런은 이 原型의 장소에서 스스로를 발가벗긴다. 그는 잠혹하게 神 〈에쿠우스〉의 눈을 펼려 온통 절박되어 있는 관객의 내부를 살살이 정화시키는 것이다. 발가벗은 이 최생공양문은 가혹한 〈이니시에이션〉을 겪는 것이다. 17세기의 사춘기 소년의 가혹한 成年式은 태초의 천지창조와 직통한다. 바로 지금 증거자의 앞에서 알

연 출 말

김 영 덕



김득남



정재호



김순옥



이한희



이경자



이시종



백정식



김은환

어디에서 쉬고 있는가,

하늘이 찢긴 틈새로

밤새 피가 내리고

세상이 섬뜩

거듭 날

때

조용히 사람타는 냄새

흠, 너여.

CAST

김득남 … 마틴 디아사트
김영덕 … 알런스트랑
정재호 … 프랑크 · 스트랑
김순옥 … 도라 · 스트랑
이한희 … 헤스터 · 살로먼

이경자 … 질 · 메이슨
이시종 … 해리 · 달턴
백정식 … 너제트
김은환 … 간호원
강대규 … 말
김익현 … ”
이병국 … ”
황성선 … ”



강대규



김익현



이병국



황성선

기획의 글

방영철



이용섭



조영화



최연옥

우리가 회곡〈에쿠우스〉를 연극의材料로 삼은 것은 虛心坦懷한 일이다. 우선 우리에게 연극은 무엇이 되어야 하는가, 그리고 우리는 그 순간 사람들과 어떻게 만나야 하는가를 우리의 작은 손으로 깨우쳐 일어나기 위해서였다. 공연되어야 할 회곡이 우리 손에 들어왔다고 해서 上演되어지는 것은 아니다. 오히려 녹슬은 이 時代와 正直하고 謙虛하게 마주치는 契機를 절감했던 때문이다. 우리가 선택한 일련의 재료들이 잘 녹아 스밀 수 있도록 도와주신 여러 스승들과 도와주신 분들께 감사드립니다.

STAFF

기획 : 방영철

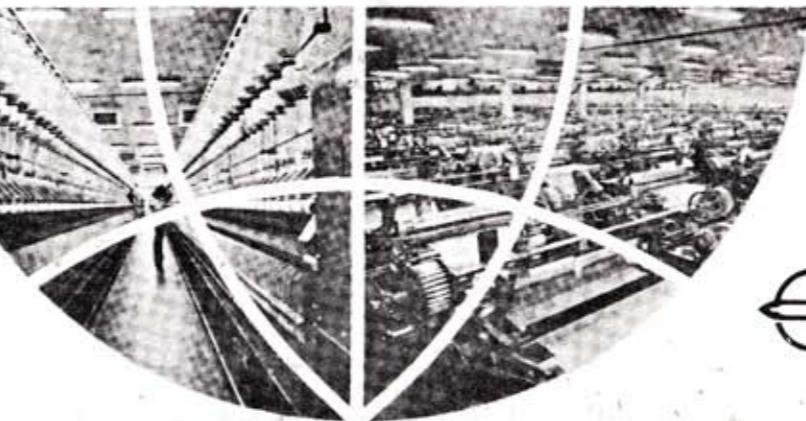
연출 : 김영덕

진행 : 이용섭

무감 : 조영화

조연출 : 최연옥

ILSHIN SPINNING CO., LTD.



안정과 성실로 세계에 뻗어 가는 日新紡織은 80년대의 100억불 수 목표 달성을 번영된 조국의 경제발전을 위하여 정진하고 있습니다.

 日新紡織株會社

代表理事 社長 金昌浩

본사 : 서울특별시 중구 서소문동 75 ☎ ⑧ 3291~7

공장 : 전라남도 광주시 임동 100 ☎ ③ 0181~6

公演年譜

回	年	譜	作	品	名	演	出
	1921년			연홍화 소인극	“쥘세 영웅 나폴레옹의 말로”		
	6 : 13			“대비극 노예의 탑”			
	1933년			전원극	“우리의 행진, 동백꽃, 십년후, 기계人間”		
	7 : 7			영월청년회가 주관			
	1923년			고학생 후원회가 주관			
	7 : 28, 29			“소인극”			
1	1965년	11 :		魔宮으로 돌아오다			
2	1968년	10 : 28	황석영 작	李盤 기획			
3	1969년	10 : 10	Our Town				
4	1969년	10 : 28, 29	by Thornton Wilder				
5	1970년	5 : 15	의자들				
6	1970년	10 : 28, 29	이호네스코 작				
7	1971년		The Miracle Worker				
回	演	5 : 26, 27, 28, 31	by William Gibson				
劇	6 : 1, 2		聖者의 샘물				
祭			by John Millington Syege				
			勝負의 終末				
			사유엘·베케트 작				
			The Rising of the Moon				
			by Lady Gregory				
			전념목 삽화*				
			율조명 작				
			담배해독에 대해서*				
			안문체홍 작				
			황금단지(로마극) *				
			부라우터스 작				
			고도를 기다리며*				
			샤무엘·베케트 작				

8	1971년 11 : 4, 5	저격병의 그림자 산·오케이시 作	차현재
9	1972년 5 : 25, 26, 27	생일파티* H. 펜더 作	한영제
10	1973년 5 : 21, 22, 23	미시시피씨의 결혼 F. 뒤렌마트 作	고봉인
11	1973년 10 : 25, 26, 27	방 H. 펜더 作 기도(소극장) F. 아라발 作	차현재
12	1974년 5 : 25, 28, 30	정의의 사람들(전 5막) A. 까유 作	정종화
13	1975년 3 : 10, 11, 12	악마와 봄 W. Arving 作 (신입생 환영)	김홍수
14	1975년 6 : 9, 10, 12, 13	싸움터의 산책 도스토에프스키라는 이름의 거북이	안홍순
15	1975년 10 : 29, 30, 31	비더만과 방화범 Max. Frish	안홍순
16	1976년 3 : 17, 18	보석과 여인 이강백작 (신입생 환영)	김득남
17	1976년 6 : 1, 3, 4	인터뷰 장·클로드·반·이델리작	김득남
18	1976년 10 : 25, 26, 27, 28	팸 장·클로드·반·이델리작	김영덕
19	1977년 3 : 16, 17, 18	출발 윤대성작	안홍순
20	1977년 6 : 15, 16, 17, 18	에쿠우스 피터·래퍼작	김영덕



차현재