



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

문학박사학위논문

극단 가교(架橋)의 관객지향성 연구



2014년 2월

부경대학교 대학원

국어국문학과

박 경 선

문 학 박 사 학 위 논 문

극단 가교(架橋)의 관객지향성 연구

지도교수 김 남 석

이 논문을 문학박사 학위논문으로 제출함.



2014년 2월

부 경 대 학 교 대 학 원

국 어 국 문 학 과

박 경 선

박경선의 문학박사 학위논문을 인준함

2014년 2월 21일



주 심 문학박사 서 연 호 (인)

위 원 문학박사 김 재 석 (인)

위 원 문학박사 양 승 국 (인)

위 원 문학박사 정 봉 석 (인)

위 원 문학박사 김 남 석 (인)

목 차

- 영문요지(Abstract)

I . 서론	1
1. 연구 목적	1
2. 연구사 검토 및 연구 방법	6
3. 관객 및 관객지향성의 개념	12
II . 가교의 공연 역사	20
1. 학사극단의 출범기	20
가. 창단 배경	20
나. 창단 및 창단기 공연	22
다. 학사극단 출범기의 의의	28
2. 성극과 계몽극을 통한 연극 문화의 확산기	30
가. 성극의 순회공연	30
나. 계몽극의 순회공연	37
다. 성극과 계몽극을 통한 연극 문화 확산기의 의의	45
3. 이동 소극장 천막극장 공연과 전통의 수용기	48
가. 천막극장 공연	48
나. 전통의 수용	58
다. 천막극장 공연과 전통 수용기의 의의	63

4. 재공연 및 번역극 중심의 공연기	65
가. 셰익스피어 작품 공연	65
나. 재공연 및 번역극 중심 공연기의 의의	68
5. 잊혀진 장르, 악극의 재탄생기	71
가. 악극 공연사	71
나. 악극의 연극적 미학	76
다. 악극 재탄생기의 의의	84
 III. 가교의 공연사에 나타난 관객지향성	88
1. 창단 이념에 나타난 관객지향성	88
2. 공연 방식 및 내용에 나타난 관객지향성	93
가. 사실주의에서의 이탈	93
나. 정형화된 무대에서 무대의 확장	103
다. 다채로운 공연 기법의 활용	113
라. 동시대의 시대 상황에 대한 풍자	120
3. 극단 운영 방식에 나타난 관객지향성	129
 IV. 극단 가교의 관객지향성이 가지는 의의	136
 V. 결론	142
 • 참고문헌	148

표 목 차

<표 1> 1974년 여름 연극제 일정	52
<표 2> 1979년 여름 연극제 일정	54
<표 3> 1980년 여름 연극제 일정	55
<표 4> (가교 공연) 이근삼 창작극 목록	122

사진 목차

<사진 1> <평화의 왕자(예루살렘 입성)>	35
<사진 2> <평화의 왕자(빌라도의 재판)>	35
<사진 3> <평화의 왕자(십자가의 길)>	36
<사진 4> <평화의 왕자(승천)>	36
<사진 5> 가교가 지원받은 폐결핵 진료차	41
<사진 6> 천막극장	50
<사진 7> 천막극장	50
<사진 8> <유랑극단>(1972년 예술극장)	60
<사진 9> 초기 순회공연 모습 (나룻배)	106
<사진 10> 초기 순회공연 모습 (소달구지)	106

<사진 11> 초기 순회공연 모습 (리어카)	106
<사진 12> 정원에서 공연 (1972년 소록도)	107
<사진 13> 교회에서 공연 <끝없는 아리아>	108
<사진 14> 교도소 정문에 붙여진 환영 플랜카드	109
<사진 15> 모래밭에서 공연 <철부지들>(1973 대천해수욕장)	111



A Study on Audience Directivity of the Theatre Group, Gagyo

Park, Kyoung-seon

*Department of Korean Language and Literature Graduate School,
Pukyong National University*

Abstract

Gagyo is a theater company which was first established by drama and cinema majors who basically wanted to communicate with the public via plays. In order to invite as many audiences as possible to its plays, Gagyo had shows on tour ever since it was first founded, and in the 1960's when everyone was passionate about a realism drama, Gagyo was brave and different enough not to follow the trend but, instead, staged plays of various genres such as an epic drama and an absurd drama.

During its tours across the country, Gagyo entertained and enlightened the audiences with biblical dramas and educative dramas. Its biblical dramas performed with the support from Methodist Church were welcomed by several schools, churches, prisons and others on every Easter season and every Christmas season as well. The mostly-known biblical dramas of Gagyo should be <Prince of Peace> and <Endless Aria>. In particular, <Prince of Peace> was the very first shadow play in Korea while this <Endless Aria> was a work which had been staged for more than 600 times.

In terms of the most popular educative dramas of Gagyo, they should be <Miracle on Muck Tower> as well as <Silly Your Excellency Palja>. When these two dramas were performed, Gagyo hoped that it could make changes in how the public understand some particular social issues back then which were roundworms and Hansen's disease. In the end, not only did the educative dramas of Gagyo achieve its primary purpose to enlighten the public but also encouraged ordinary people to stage their own plays in their lives. This was confirmed when children who had seen

<Miracle on Much Tower> had fun playing roles during Gagyo's tour with <Silly Your Excellency Palja>.

Now, another time had come for Gagyo to take a new step to develop beyond its show on tour. Gagyo finally created its own 'Moving Theater' and visited audiences. Gagyo made 'Tent Theater' and during the summer, which was the slow season for drama companies, it personally gathered audiences on beaches and mountains and staged its play. In the beginning, 'Tent Theater' would have performed only works of Gagyo but after a few years, this 'Tent Theater' changed into a summer theater festival which other theater companies could participate in. What and how Gagyo would do for its performances did influence other theater companies and eventually, while observing Gagyo and being inspired by it, those theaters became convinced of borrowing some ideas and works of Gagyo when they prepared for their own performances.

The 1980's came and Gagyo entered a period of downturn as Seung-kyu LEE, both a president and a director of the company, resigned. A person who took a replacement for Seung-kyu LEE was Jin-ju MOH, and MOH was assigned to directing of Shakespeare's works. During these times, Gagyo, down on the road, focused mostly on foreign plays as well as other plays which were most appreciated by the audiences in the past.

In the 1990's, Gagyo went for a new challenge and put on a musical drama which was being almost vanished since it was first introduced in the 1920's. The musicals of Gagyo attracted a lot of attention from the public and in the end, it became a trend. The musical drew middle-aged audiences to the theaters and gradually, people in different age groups also showed a great interest in the musical. When a theater company wants to make its musical play a resource to lengthen its lifespan, it, first, needs to understand emotions of people, music and others of those times. However, when it comes to musicals of Gagyo, the backgrounds of theirs were dealing with the Japanese colonial era and the Korean War but nothing else while only some old pop songs in the past were used in the plays. The audiences saw Gagyo constantly staging musicals of the similar topics and structures only and as a result, after some ten years of musical play performance, Gagyo was shunned by the audiences.

As clearly described in the foundation philosophy of Gagyo, the concerned theater company pursued plays which would be with audiences. Gagyo, in other words, wanted to use its performance as a chance to entertain the public and to communicate with them. What and how Gagyo did to make its foundation philosophy real, approaching audiences even more closely, could be found in many fields.

As it made it clear from the foundation philosophy, Gagyo lent its devices to others and held theater seminars targeting teachers who teach a play to students. In addition, Gagyo made several attempts to come closer to audiences, first, by staging plays of various genres for the sake of audiences when the whole theater field in Korea was still concentrating on the realism drama. Second, Gagyo was not afraid of performing not only in some traditional stages but also other places while it introduced so many different performing methods to the audiences in Korea, such as the shadow play and the dumb masque. Gagyo also tried to make plays to satirize circumstances and issues of those times. From the very first day of the company to the last day, Gagyo did the best to keep its initial determination and spirit as it preserved Donginje.

Based on what has been learned so far, the study confirmed that Gagyo has been constantly participating in audience-centered activities since it was first established in the year of 1965. It is considered truly rare for a theater company to perform for audiences for 50 years and longer. All those activities and achievements of Gagyo so far are believed to be as satisfactory as those of other theater companies in the field of theater in Korea. However, considering how Gagyo is doing at this very moment, it feels a bit sad because this theater company is leveling off for now after all those years when Gagyo took a lead in making changes in performing arts by actively visiting audiences and performing for them. The earlier members got old and failed to find any young members who would be proper enough to preserve the reputation and the foundation philosophy of Gagyo. Not only that, Gagyo was not smart or quick enough to suitably cope with changes in its operational methods. These are considered as some of the causes for Gagyo to end its history as Donginje. The study, however, will look forward to seeing Gagyo taking the most impressive leap once again for a better future of the play field in Korea.

I. 서론

1. 연구 목적

극단 가교는 1965년 창단되었고, 2013년 현재까지 활동하고 있는 극단이다.¹⁾ “창조적 활동을 통해 연극 예술을 탐구하고 연극 기술을 연마하여 대중에게 순수한 즐거움과 따뜻한 위안을 주는 공연을 하고, 대화가 막힌 사회에 공동의 광장을 마련하여 개개인의 가슴속에 윤택된 절실한 대화가 교환되는 통로가 되고자”²⁾ 한 이 극단은 중앙대학교 연극영화과 출신을 중심으로 동국대학교와 한양대학교의 연극영화과 출신이 모여 창단하였다. 창단 멤버가 당시 연극영화과를 졸업한 학사들이었기 때문에 ‘학사극단’³⁾이라는 칭호를 받기도 하였다.

가교가 창단된 1960년대는 동인제 극단이 많이 창단된 시기였다. 동인제 극단의 창단 이유는 당대에 대학에서 연극영화를 전공한 젊은이들이 배출

1) 동인제 극단으로서의 가교는 2011년 8월 문을 닫았지만, 동인 중 1인(박종상)이 극단을 인수하여 현재까지 가교라는 극단명으로 활동하고 있다. 극단의 경제적인 어려움을 주로 초창기 멤버들이 감당해 왔으나 한계에 다다르게 되었고, 그 결과 초창기 멤버들이 가교의 막을 내리는 것이 어떻겠느냐는 의견을 냈다. 그 의견이 수렴되어 가교는 2011년 8월 극단을 폐지하기로 결정하였다. 당시 극단의 막내(가교는 마포 신수동 연습실 시절을 극단의 핵심으로 생각하고 있다. 신수동 연습실은 모진주 여사의 지하실을 가교의 연습실로 이용하던 시절이다. 극단의 핵심 시절에 극단의 막내였음을 말한다)였던 박종상이 극단 가교의 이름을 지키기 위해 가교를 인수하였고, 현재는 동인제 극단으로서의 가교가 아니라 개인극단으로서 가교가 활동하고 있다(박종상과 인터뷰, 가교 사무실에서, 2013년 8월 19일).

2) 김영무, 「극단 가교편」, 『극작에서 공연까지』 통권 15호, 지성의 샘, 2008, 41면.

3) 대학에서 연극 동아리 활동을 한 학사들이 만든 극단과 연극영화를 전공한 전공자들이 만든 극단의 차이를 두기 위해 가교를 ‘학사극단’으로 칭했다고 한다(박인환과 인터뷰, 서울강북구청지하철역 인근 엔젤이너스 커피숍에서, 2013년 2월 22일).

되기 시작하였지만 그들이 가입할 수 있는 극단의 수가 충분하지 않았고, 우리나라의 연극을 이끌어가는 위치에 있는 기성 연극이 퇴조하였기 때문이다.

1960년대 창단된 동인제 극단들은 당시 사실주의극 위주의 공연 풍토⁴⁾에서 실험극, 서사극, 부조리극⁵⁾ 등 다양한 장르의 극을 무대에 올렸다. 또한 극단 자체의 소극장을 마련하여 공연장소를 확장⁶⁾하였다. 이러한 동인제 극단의 행보가 우리나라 극단에 다양성과 활기를 불어넣었다. 즉 1960년대는 연극 운동을 주도한 신진 세력들이 새롭고 다양한 연극 대중화 운동을 전개한 시기이며, 공연 공간의 획기적인 변화가 이루어진 시기⁷⁾라 할 수 있다.

가교가 창단된 1965년 연극계의 상황은 아래와 같다.

연극인들의 정열이 냉각된 채 흘러간 1965년의 연극계는 그래도 다양한 실험 속에 한 해를 보냈다. 재기 공연 때 보였던 왕성한 의욕이 자지러진 듯한 실험(1회 공연)이나 안이한 자세의 국립극단(4회 공연)이 별다른 성과를 거두지 못했고, 이른바 동인들에 의한 소극단은 공연 횟수가 다른 해보다 현저히 줄었지만 연 1회 내지 2회 다양하게 무대를 꾸몄다.⁸⁾

4) 이근삼의 <원고지> 발표는 리얼리즘 회극이 대부분을 이루던 극계에 획기적이며 신선한 실험의 시도였다(심상교, 「이근삼 초기 회극 연구」, 『한국극예술연구』 6집, 2005, 250면).

5) 1960년대 동인제 극단에 의해 다양한 서사극과 부조리극이 공연되었다. 동인무대(이근삼 <원고지>(1962)), 실험극장(이근삼 <위대한 실종>(1963)), 가교(이근삼 <데모스테스의 재판>(1965)) 등의 극단이 서사극을 공연하였다. 실험극단(이오네스코 <수업>(1960)), 극단 팔월(베케트 <고도를 기다리며>(1961)), 동인무대(사르트르 <무덤 없는 죽음>), 민중극장(이오네스코 <대머리 여가수>(1963)), 가교(이오네스코 <의자들>(1965)), 사계(사르트르 <더러운 손>(1966)), 중앙무대(사르트르 <벽>(1966)) 등의 극단에서 부조리극을 공연하였다.

6) 극단 에저또는 1969년 한국 연극사상 처음으로 극단 전용 극장 '에저또 소극장'을 개관하였다(서영석, 「극단 에저또 연구」, 동국대학교 석사학위논문, 2007).

7) 유인경, 『한국 뮤지컬의 세계 - 전통과 혁신』, 연극과 인간, 2009, 75면.

8) 「문화계 1965 연극 - 다양한 실험 속에 보낸 1년」, 『동아일보』, 1965년 12월 30일.

기성 극단인 ‘국립극단’과 ‘신협’의 활동이 활발하지 않았던 1965년에 가교는 이근삼 작 <데모스테스의 재판>(3월), 이근삼 작 <거룩한 직업>(8월)·에드워드 올비 작 <동물원이야기>(8월), 손 오케이시 작 <어떤 취침 시간>(11월)·이오네스코 작 <의자들>(11월)을 공연하였다. 창단한 해에 다섯 작품을 무대에 올렸고, 더 많은 공연을 하기 위해 창단 공연(<데모스테스의 재판>)과 3회 공연(<어떤 취침 시간>, <의자들>)은 서울의 각 대학에서 순회공연을 하였다.

정기공연 외에도 가교는 다양한 연극적 시도를 한 극단이다. 가교는 이동 극장을 마련하여 관객을 찾아가는 공연을 하였다. 1960년대에 많은 동인제 극단들이 창단되었지만 공연을 할 수 있는 극장의 수는 충분하지 않았다. 공연장 부족 현상은 1970년대 들어서도 호전되지 않았다. 1960년대 말부터 소극장들이 생겨나기 시작했지만, 상당수의 극단이 무대가 없어 공연을 포기해야 하는 실정이었다.⁹⁾ 이러한 상황에서 가교는 이동 극장인 천막극장을 마련하여 연극의 비수기인 여름에 해변과 산장에서 해변극장과 산장극장을 열었다. 1971년 가교에 의해 시작된 피서지 공연은 이후 여러 극단들이 참여하는 여름연극제로 변모하였다. 이처럼 가교의 천막극장은 공연장 부족 문제의 해결과 연극 문화의 저변 확대에 기여하였다.

또한 가교는 1970년대 창작극 부재의 문제를 해결하기 위해 ‘창작극 발표회’를 열었고, ‘작가 캐비닛제’를 도입했다. 이 제도가 현실적인 어려움으로 인해 꾸준히 지속되지는 못했지만, 이강백·정복근 등 우리 연극계에서 주목을 받는 극작가들의 양성에 일조하였다.

뿐만 아니라 연극 문화의 저변확대를 위해 극단이 보유하고 있던 공연 기기들을 연극을 하고자 하는 기관이나 단체에 대여해 주었다. 그리고 우

9) 「국립극장에 공연신청 제도」, 『중앙일보』, 1971년 8월 7일.

리나라 연극계에서 최초로 1976년 이승규·모진주 편극의 <평화의 왕자>와 오영진 작 <시집가는 날>을 가지고 대만, 홍콩, 필리핀, 일본 등에서 해외 순회공연¹⁰⁾을 하였다.

1990년대에 들어 가교는 사라진 장르인 악극을 활성화하는데 주도적인 역할을 하였다. 악극은 1920년대 말에 시작되어 해방 후 많은 인기를 끌기도 했지만 소재 고갈과 쇼 중심의 진행으로 관객들의 외면을 받았다. 그래서 1980년대만 하더라도 관객들에게 거의 잊혀진 장르였다. 가교의 악극 공연은 잊혀진 악극을 활성화시켰을 뿐만 아니라 연극을 젊은이들이 향유하는 문화로 인식하던 시대에 연극의 관객층을 변화시켜 50-60대 관객들을 공연장으로 불러들였다. 가교의 악극 공연으로 연극의 향유계층이 중장년층으로 확대되어 연극의 관객층이 넓어진 것이다.

한국연극사를 보면 많은 극단들이 창단되었다. 창단된 모든 극단들이 꾸준한 활동을 이어오는 것은 아니다. 일부는 짧은 기간 동안 활동을 한 후 사라지기도 했고, 일부는 오랜 기간 동안 활동을 계속해 오기도 한다. 거시적 관점에서 한국 연극사를 살펴볼 때 창단된 모든 극단은 중요하다. 연극사는 연극의 역사이고 개개 극단들의 활동이 전제되지 않은 연극사는 성립될 수 없기 때문이다. 그래서 창단 후 창립공연을 끝으로 활동을 중단한 극단이라 하더라도 개개 극단의 활동을 살펴보는 것이 필요하다.

한국 연극사에 나타난 많은 극단들 중에서도 가교는 재조명되어야 하는 극단이다. 가교가 재조명되어야 하는 이유는 첫째, 가교는 1965년 창단 후 오랜 기간 동안 활동을 한 극단이고, 지금까지 수많은 공연을 한 극단이기 때문이다. 물론 극단의 중요도를 극단의 존속 기간이나 공연 횟수로 평가할 수는 없지만 극단의 활동 기간과 공연 횟수는 한 극단의 객관적인 평가

10) 한국연극의 첫 해외공연 작품은 1971년 필리핀 마닐라에서 열린 '제3세계 연극제'에 참가한 허규 연출, 오영진 작 <시집가는 날>이다(신현숙, 「전통과 실험·소극장 운동·한국연극의 해외진출」, 『한국현대연극 100년』 2권, 한국연극협회, 2008, 270면).

의 자료는 될 수 있다.

둘째, 가교는 한국연극사에서 다양한 새로운 시도를 한 극단이기 때문이다. 가교는 최초로 극단이 보유하고 있는 기기들을 대여하였고, 최초로 피서지에서 공연을 하였으며, 최초로 그림자극을 공연하였고, 최초로 해외순회 공연을 하였다. 처음은 다음을 있게 하는 초석이 된다. 가교가 행한 새로운 시도들은 우리나라 연극 문화를 풍부하게 만드는 시발점이 되었다고 할 수 있다.

셋째, 가교는 관객을 지향한 활동을 꾸준히 한 극단이기 때문이다. 가교는 창단 이념에서 밝히고 있는 것처럼 대중에게 즐거움을 주는 공연을 통해 대중과 소통하고자 하였다. 창단 후에는 관객이 있는 곳이라면 대학, 교회, 지방, 교도소, 해수욕장, 산장 등 어느 곳이든 찾아가는 공연을 하여 연극 문화의 확산에 앞장섰다. 그것에 더하여 창작극 부재의 문제를 해결하고자 하였고, 사라진 장르인 악극을 공연하여 연극의 관객층을 넓혔다.

이렇듯 다양한 활동을 한 극단이지만 가교에 대한 평가는 제대로 이루어지지 않고 있다. 그렇기 때문에 본고에서는 한국연극사에 끼친 영향에 비해 제대로 평가되지 않고 있는 극단 가교의 연극사적 의의를 재조명하고자 한다.

본 논문에서는 먼저 1965년 창단하여 2011년 8월 동인제 극단으로서 활동한 시기까지의 가교의 공연사를 살펴볼 것이다. 다음으로 가교의 공연사에 나타난 관객지향성을 살펴볼 것이다. 특히 창단 이념과 공연 방식 및 공연 내용 그리고 극단의 운영 방식에 나타난 관객지향성을 중심으로 살펴볼 것이다. 마지막으로 앞의 연구를 바탕으로 극단 가교의 관객지향성이 한국연극사에 있어서 가지는 연극사적 의의를 살펴볼 것이다.

2. 연구사 검토 및 연구 방법

극단 가교에 관한 연구 논문은 거의 없는 편이다. 하지만 가교에서 공연한 작품을 부분적으로나마 거론한 연구 논문은 찾을 수 있다. 신정옥은 「셰익스피어의 한국수용(2)-1962년~1979년까지」¹¹⁾에서 가교가 공연한 셰익스피어 작품 <실수연발>(1971), <햄릿>(1975), <말괄량이 길들이기>(1977)에 대해 신문 기사를 바탕으로 공연에 대한 평과 한국적 변용에 대해 서술하였다. 유인경은 「1960년대 연극계의 신동향과 현대 뮤지컬의 형성」¹²⁾에서는 <퇴비탑의 기적>(1966), <미련한 팔자대감>(1969)의 공연 상황에 대해, 「1970년대 한국 뮤지컬의 변화 양상」¹³⁾에서는 <철부지들>(1973), <퇴비탑의 기적>(1966), <미련한 팔자대감>(1969), <실수연발>(1971), <유랑극단>(1972), <시집가는 날>(1976)의 공연 상황에 대해 서술하였다.

신정옥은 셰익스피어의 한국 수용에 대해 논하면서 가교에서 공연한 셰익스피어 작품에 관한 간략한 공연 평을 거론하고 있고, 유인경은 우리나라 뮤지컬 형성과 변화과정을 논하면서 가교에서 공연한 뮤지컬 작품에 대해 거론하고 있다. 신정옥과 유인경의 연구는 가교를 연구한 것이 아니라 자신들의 연구 주제에 해당하는 가교의 공연 작품을 연구한 것이다. 물론 신정옥과 유인경의 연구에서 그들의 연구대상에 포함된 작품과 관련된 가교의 활동을 거론하고는 있지만 전반적인 가교의 활동을 연구한 것이라고

11) 신정옥, 「셰익스피어의 한국수용(2)-1962~1979년까지」, 『드라마연구』 제24호, 한국드라마학회, 2006.

12) 유인경, 「1960년대 연극계의 신동향과 현대 뮤지컬의 형성」, 『한국문학이론과 비평』 37집, 한국문학이론과 비평학회, 2007.

13) 유인경, 「1970년대 한국 뮤지컬의 변화 양상」, 『한국문학이론과 비평』 제43집, 한국문학이론과 비평학회, 2009.

볼 수 없다.

그 외 가교에 관한 기록은 연극 관련 저술에서 찾아볼 수 있다. 『한국 연극운동사』 14), 『한국연극사 현대편』 15), 『한국의 소극장과 연극운동』 16), 『한국의 소극장운동사』 17), 『한국 뮤지컬의 세계 - 전통과 혁신』 18), 『한국동인극단50년사』 19) 등 한국 연극의 역사를 기술한 서적에서 간략하게 다루어지고 있다.

지금까지 극단사를 연구한 저서는 『국립극단 50년사』 20)와 『현대극장 30년사』 21)가 있으며, 논문은 「한국동인제 극단 연구 - 극단 실험·실험극장을 중심으로」 22), 「‘동랑 레퍼터리 극단’ 연구 ; 1970년대 활동을 중심으로」 23), 「극단 ‘실험극장’사 연구 - 창단에서 현재까지」 24), 「극단 ‘실험’사 연구 ; 1947년부터 1973년을 중심으로」 25), 「극단 에저또 연구」 26), 「‘서울시 극단’ 10년 연구 ; 공연 활동을 중심으로」 27), 「연우무대 공연 연구 ; 창단 이후 1990년대까지」 28) 등이 있다.

14) 유민영, 『한국연극운동사』, 태학사, 2001.

15) 서연호, 『한국연극사 - 현대편』, 연극과 인간, 2005.

16) 정호순, 『한국의 소극장과 연극운동』, 연극과 인간, 2002.

17) 차범석, 『한국의 소극장운동사』, 연극과 인간, 2004.

18) 유인경, 『한국 뮤지컬의 세계 - 전통과 혁신』, 연극과 인간, 2009.

19) 김영무, 『한국동인극단50년사』, 지성의 샘, 2010.

20) 국립극장 엮음, 『국립극단 50년사』, 연극과 인간, 2000.

21) 극단 현대극장 30주년 기념사업위원회 편, 『현대극장 30년사 1976-2007』, 연극과 인간, 2008.

22) 윤호진, 「한국동인제 극단 연구 - 극단 실험·실험극장을 중심으로」, 동국대학교 석사학위논문, 1978.

23) 한은주, 「‘동랑 레퍼터리 극단’ 연구 ; 1970년대 활동을 중심으로」, 동국대학교 석사학위논문, 2000.

24) 이미경, 「극단 ‘실험극장’사 연구 - 창단에서 현재까지」, 동국대학교 석사학위논문, 2002.

25) 정주영, 「극단 ‘실험’사 연구 ; 1947년부터 1973년을 중심으로」, 동국대학교 석사학위논문, 2004.

26) 서영석, 「극단 에저또 연구」, 동국대학교 석사학위논문, 2007.

27) 김신기, 「‘서울시 극단’ 10년 연구 ; 공연 활동을 중심으로」, 동국대학교 석사학위논문, 2008.

기존의 극단사 연구에서도 가교의 극단사를 연구한 논문이 없음을 알 수 있다. 한국 연극사는 극단들의 활동에 관한 역사라 할 수 있다. 그렇기 때문에 한국 연극사를 거론할 때 개개 극단에 대한 논의를 하지 않는다는 것은 제대로 된 논의라 할 수 없다. 가교뿐만 아니라 많은 극단들에 대한 연구가 제대로 되어야만 한국 연극사에 대한 논의도 제자리를 찾는 것이라 하겠다.

하지만 연구사 검토에서 알 수 있듯이 극단들에 대한 연구가 활발하게 진행되는 것은 아니다. 지금까지의 극단 연구는 주로 극단 자체 공연장을 소유한 극단²⁹⁾들 중심으로 이루어지고 있다. 다시 말해 극단 자체 공연장을 소유하지 못한 극단들에 대한 연구는 활발하게 이루어지지 않고 있다.

극단 자체 공연장을 소유한 것이 극단 연구의 필수적 요소는 아니지만 공연장을 소유한 극단은 그렇지 않은 극단보다 다양한 활동들을 할 수 있었고, 이러한 활동들이 바탕이 되었기 때문에 연구의 대상이 되었을 것이다. 가교는 자체 공연장을 소유하지 않았지만 다양한 활동들을 펼친 극단이다. 그럼에도 불구하고 지금까지 가교에 대한 연구가 선행되지 않았던 이유 중 한 가지는 자체 공연장을 소유하지 못했던 것이라 할 수 있다.

또 다른 이유는 당시 연극인들의 가교에 대한 인식에서 찾아 볼 수 있다.

28) 한재우, 「극단 연우무대 공연 연구 ; 창단 이후 1990년대까지」, 동국대학교 석사학위 논문, 2010.

29) 지금까지 극단사를 연구한 극단들은 국립극단(신협은 국립극단 소속으로 활동을 하였기 때문에 국립극단에 포함시킬 수 있다)과 실험극장(1973년 원서동 소극장을 시작으로 운니동 소극장, 압구정 소극장에서 활동을 하였다), 동량 레퍼터리(1962년 드라마센터를 개관하였다), 극단 에저또(1969년 극단 전용 극장 에저또 소극장을 개관하였다), 연우무대(신촌 소극장과 혜화동 연우 소극장에서 활동을 하였다) 등 자체 공연장을 소유한 극단들이다.

가교는 연극인 또는 예술가로 대접 받기보다는 연극운동을 하는 젊은 이들의 단체로 알려져 있다. 무대·관객·극장이라는 개념을 넓혀 언제 어디서나 무엇이든 공연한 것이 흠이 되어 수상에서 제외되기도 하였다.³⁰⁾

이승규는 가교가 연극인 또는 예술가로 대접을 받지 못했다고 말한다. 1960년대 창단된 타 동인제 극단³¹⁾들과 달리 가교의 창단 멤버가 대학을 졸업한 신예 멤버들로 구성되었기 때문에 연극운동을 하는 젊은이 단체로 인식되었을 것이다. 하지만 가교에 대한 이러한 시각은 잘못되었다. 가교는 연극을 전공한 전공자들이 모여 만든 극단이고, 어느 극단보다 활발한 활동을 한 극단이다. 창단 멤버 중 기성 연극인이 없었다는 것과 공연 장소를 가리지 않고 공연을 한 것을 문제 삼아 전문 연극인으로 생각하지 않는다는 것은 편협한 시각에서 내린 판단이다. 가교는 연극의 사회적 사명인 대중과의 교감을 중시한 극단³²⁾이며 대중과 함께하는 연극을 수행한 극단이기 때문이다.

본 논문에서는 가교의 공연사를 기술하고, 가교의 공연 방식에 나타난 관객지향성의 특징을 분석하여, 가교의 관객지향성이 한국연극사에서 갖는 의의를 살펴볼 것이다.

제 1장에서는 극단 가교를 연구하는 연구 목적과 연구사 검토 및 연구 방법에 관해 서술할 것이다. 그리고 가교의 관객지향성에 관한 연구이기

30) 이승규, 「무대의 광대와 형식의 자유」, 『극단 가교 창단 10주년 기념 가교 10년 팸플릿 <유랑극단>』, 1975년, 20면.

31) 1960년대 창단된 동인제 극단들은 기존의 연극계 인사들이 주축이 되어 극단을 구성한 특징이 있다. '민중극장'은 연극계의 중견들과 신예 멤버들이 창단하였고(「첫선 뵈 '민중극장」, 『동아일보』, 1963년 1월 29일), '광장'은 이진순·백성희를 중심으로 기존 극단과 TV 텔런트 출신이 창단하였다(「극단 '광장' 창단」, 『동아일보』, 1966년 3월 26일). '자유극장'은 여인소극장을 하던 이병복을 대표로 하여 창단하였고(「'자유극장' 창단」, 『경향신문』, 1966년 5월 4일), '산하'는 제작극회·실험극장·민중극장·동인극장 등의 연극인들이 창단하였다(「새 극단 '산하' 가칭 곧 탄생」, 『동아일보』, 1963년 9월 7일).

32) 서연호, 『한국연극사 - 현대편』, 앞의 책, 45면.

때문에 관객의 개념과 관객론의 전개양상 그리고 관객지향성의 개념에 관해 서술할 것이다.

제 2장에서는 가교의 공연 역사에 관해 서술할 것이다. 가교의 공연사는 ‘연극에 관한 역사’로서의 공연사³³⁾로 서술할 것이다. 범위의 관점에서 연극사를 살펴볼 때 한 국가의 연극사는 넓은 의미의 연극사라 할 수 있으며, 개개 극단의 역사는 좁은 의미의 연극사라 할 수 있다. 가교의 공연사를 학사극단의 출범기, 성극과 계몽극을 통한 연극 문화의 확산기, 이동 소극장 천막극장 공연과 전통의 수용기, 재공연 및 번역극 중심의 공연기, 악극의 재탄생기 등 다섯 시기로 나누고 각 시기별 공연에 관해 서술할 것이다.

학사극단의 출범기에서는 가교의 창단 배경과 1965년도 공연에 대해 살펴보고, 성극과 계몽극을 통한 연극 확산기에서는 1966년부터 1970년까지의 공연을 중심으로 성극의 대표 작품인 <끝없는 아리아>·<평화의 왕자>, 계몽극의 대표 작품인 <퇴비탑의 기적>·<미련한 팔자대감>의 공연에 대해 살펴볼 것이다. 이동 소극장인 천막극장 공연과 전통의 수용기에서는 피서지에서 공연을 시작한 1971년부터 천막극장을 이용한 마지막 여름 연극제가 열린 1980년까지의 활동을 살펴보고 같은 시기에 전통을 수용한 <유랑극단>과 <이수일과 심순애>의 공연을 살펴볼 것이다. 재공연 및 번역극 중심의 공연기에서는 1980년부터 악극이 시작되기 전인 1993년까지의 공연 중 셰익스피어의 작품을 중심으로 살펴볼 것이다. 마지막으로 악극의 재탄생기에서는 1993년부터 동인제 극단이 폐지된 시기까지의 악극

33) 대체로 연극사는 두 가지 측면을 내포한다. ‘연극에 관한 역사’와 ‘연극의 역사’이다. 전자는 연극에 대하여 누가, 무엇을, 언제, 어디서, 어떻게, 왜 공연했느냐 하는 점을 사실대로 밝히는 과정과 거기에 덧붙여서 그 공연의 성과와 의의를 역사적으로 평가하는 과정이 뒤따르는 서술방법이다. 후자는 연극 자체의 미학적, 양식적(형식적) 발전을 중점적으로 추구하는 방법이다(서연호, 『한국연극사 - 현대편』, 앞의 책, 25-26면 참조).

공연을 살펴볼 것이다.

가교의 공연 역사를 서술하는 것은 극단의 발자취를 찾아가는 과정이니 만큼 철저한 고증이 가장 중요하다. 우선 당시의 가교 공연과 관련된 다양한 신문 기사를 참고하여 가교의 발자취를 찾을 것이다. 그 외에도 극단 가교의 공연 대본과 팸플릿 및 가교에 관해 기술된 도서 등 다양한 자료를 활용하여 살펴볼 것이다.

그리고 가교의 창단 멤버와 극단 관계자들과의 인터뷰를 통해 당시의 상황들을 살펴볼 것이다. 창단 멤버이며 1979년까지 극단의 대표를 맡았던 이승규³⁴⁾와 인터뷰를 할 것이다. 그 이외에도 창단 후부터 1975년까지 가교의 주축 멤버로 활동한 김동욱, 이승규가 미국으로 떠나고 난 후에 가교의 대표를 맡은 박인환 그리고 현재 가교를 맡고 있는 박종상과의 인터뷰를 통해서 가교의 면면을 살펴볼 것이다.

극단사를 연구한다는 것은 ‘연극에 관한 역사’를 연구하는 것이지만 본 논문에서는 가교의 특정 활동을 중심으로 연구할 것이다. 그렇기 때문에 본 논문에서 거론하지 못한 공연에 관한 기록은 논문 뒷부분에 별도의 부록(가교 공연 연보)으로 나타내고자 한다. 공연 연보를 정리할 때 극단에서 정리한 공연 연보의 일자와 신문 기사에 있는 일자, 극단 관계자가 인터뷰에서 밝힌 일자, 팸플릿에 표기된 일자가 일치하지 않는 경우가 있었다. 그런 경우 팸플릿에 표기된 일자를 우선으로 정리하였고 그 외 기록에 나타나 있는 일자를 기준으로 정리하였다.

제 3장에서는 가교의 공연사에 나타난 관객지향성에 관해 살펴보고자 한다. 먼저 극단의 창단 이념에 나타난 관객지향성을 살펴보고 다음으로 공연 방식 및 공연 내용에 나타난 관객지향성을 분석할 것이다. 가교의 공연 방식에 나타난 관객지향성은 사실주의에서의 이탈, 정형화된 무대에서

34) 이승규 씨가 미국에 거주하고 있기 때문에 전화 인터뷰로 대신한다.

무대의 확장, 다채로운 공연기법의 활용 등으로 나누어 살펴보고, 공연 내용에 나타난 관객지향성은 동시대의 시대 상황에 대한 풍자를 통해 살펴볼 것이다. 마지막으로 극단 운영 방식에 나타난 관객지향성을 분석할 것이다.

제 4장에서는 3장의 연구를 바탕으로 가교의 관객지향성이 한국연극사에서 갖는 의의에 대해 서술할 것이다.

마지막으로 제 5장에서는 한국연극사에서 1965년 창단 이후 꾸준히 관객지향성을 추구한 극단 가교의 평가를 시도해 보고자 한다. 본고는 이러한 평가를 통해 극단 가교의 한국연극사에 있어서의 연극사적 의의를 재조명하고자 한다.

3. 관객 및 관객지향성의 개념

희곡은 공연을 전제로 한 문학이며, 연극은 관객을 전제로 한 예술이다. 극작가에 의해 쓰여진 희곡을 배우가 무대 위에서 구현한다고 해서 연극이 완성된 것이라고 볼 수 없다. 배우에 의해 제시된 연극이라는 텍스트는 수용자인 관객에 의해서 완성됨으로써 연극작품이 된다.³⁵⁾ 이는 연극을 구성하는 요소는 희곡, 무대, 배우, 관객이지만 연극 행위가 이루어지기 위해서는 관객이 필수적인 요소임을 말한다.

관객의 중요성은 그로토프스키의 ‘가난한 연극’(Poor Theater)에서 찾아볼 수 있다. 그로토프스키는 연극에서 불필요한 모든 요소를 배제된 연극을 ‘가난한 연극’이라 하였고, 불필요한 요소를 배제했더니 남은 것이 배우와 관객이었다. 즉 배우와 관객은 연극에 있어서 절대적으로 필요한 요소

35) 이시혁, 「연극에 있어서 배우와 관객 사이의 커뮤니케이션에 대한 연구」, 『한국연극』 12권 8호, 한국연극협회, 1987, 102면.

라는 것이다.³⁶⁾

불필요하다고 판단되는 것은 무엇이든 서서히 제거해감으로써 연극은 분장 없이도, 자생적인 의상과 배경 없이도, 별도의 공연 공간(무대) 없이도, 조명과 사운드 효과 없이도 가능하다는 것을 알게 되었다. 하지만 영구불변의 직접적이고도 “살아 있는” 교류라고 하는 배우와 관객 간의 관계가 없이는 연극이 존재할 수 없다. 물론 그 점은 이론상 오랜 세월 이어지고 있는 하나의 진실이지만, 엄정한 실제 테스트 결과, 연극에 대해 우리가 지니고 있던 일반적인 생각 대부분이 흔들리게 되었다.³⁷⁾

연극의 필수요소인 관객이 공연에서 하는 역할은 다양하다. 연극의 수용자이면서 동시에 연극의 생산자³⁸⁾이며, 그 시대 연극 형식의 결정자³⁹⁾이고, 희곡작가의 선언과 배우의 행동 사이의 거리를 좁히면서 통합하는 자⁴⁰⁾이다.

이처럼 현대 연극에 있어서 관객은 단순한 구경꾼이 아니라 무대예술을 창조하는 중요한 인자로 간주된다.⁴¹⁾ 하지만 처음부터 관객의 중요성이 강조되어 온 것은 아니다. 관객은 연극에서 제외되기도 했고, 수동적 존재로 인식되기도 하였으며 극을 완성해 나가는 적극적인 존재로 인식되기도 했다.

아리스토텔레스는 시학에서 비극⁴²⁾ 장르의 요소를 6가지로 설명하고 있

36) 에드윈 윌슨, 채윤미 역, 『연극의 이해』, 예니, 1998, 11면 참조.

37) 위의 책, 12면 재인용.

38) 관객이 존재하므로 공연이 가능하다는 점에서 생산자이고, 관객을 대상으로 공연된다는 점에서 수용자이다(서명수, 「연극의 관객」, 『한국프랑스학논집』 49집, 한국프랑스학회, 2005, 363면).

39) 우리나라의 민속, 가면극의 특수한 공연 형식도 당시의 관객의 생리와 요청에 의해 정해진 것이다(이근삼, 『연극개론』, 문학사상사, 1997, 234면).

40) 안치운, 「관객이란 연극의 언어」, 『황해문화』 45호, 새얼문화재단, 2004, 346면.

41) 이근삼, 『연극개론』, 앞의 책, 231면.

42) 아리스토텔레스는 희극을 저속한 인간들의 모방으로 보았고, 비극을 적절한 크기를 갖

다. 플롯(plot), 성격(character), 조사(diction), 사고(thought), 시각적 요소(spectacle), 멜로디(melody)⁴³⁾이다. 6가지 요소 중에 관객은 없다. 이는 관객을 연극 요소로 인식하지 못했기 때문일 것이다.

또한 그는 연극의 목적을 관객에게 카타르시스를 제공하는 것이라 하였다.

비극은 서술적 형식이 아니라 극적인 형식으로 제시되며, 연민(pity)과 공포(fear)의 감정을 자아내는 사건들의 재현을 통하여, 그러한 연민과 공포를 자아내는 사건의 카타르시스(catharsis)를 성취한다.⁴⁴⁾

연극적 재현을 통해 관객이 카타르시스를 성취한다고 한다면 이때의 관객은 수동적 존재이다. 관객은 수용자로서 연극 요소들이 제공하는 것을 받아들이는 존재인 것이다. 이 경우 관객의 지각과 감정, 인식 등은 무대 위에서 행동하는 인물들의 지각, 감정, 인식과 획일적으로 같아지고 관객 자신의 논의나 변화는 불가능해진다.⁴⁵⁾

아리스토텔레스와 달리 관객을 능동적인 존재로 인식한 사람은 브레히트⁴⁶⁾이다. 브레히트는 ‘젊은 관객에게’라는 글에서 다음과 같이 밝혔다.

당신들은 장소를 단순히 모방하는 장식들에 만족해서는 안 된다. (...중략...) 당신들은 상상력이 날도록 요구해야 한다. 물론 극장에서만 그런 것은 아니다. 잊지 말아야 할 것은, 당신들 안에 예술가가 잠복하지 않으

는 고귀하고 완결된 행동의 모방으로 보았다.

43) 아리스토텔레스, 최상규 역, 『시학』, 예림기획, 1997, 25면.

44) 위의 책, 24면.

45) 박연숙, 「연극에서 관객의 존재와 위상 : 팀 크라우치의 <디 오써>를 중심으로」, 『공연과 이론』 42호, 공연과 이론을 위한 모임, 2011, 164-165참조.

46) 김미혜는 「20세기 연극 관객의 위상 재정립의 시발(始發)」에서 메이어홀드가 브레히트의 선구자로 볼 수도 있다는 주장을 하였다. 메이어홀드 역시 적극적인 존재로서 관객을 인식하였다.

면, 결코 당신들은 예술을 즐길 수 없다는 것이다.⁴⁷⁾

브레히트는 관객은 극장 안에서나 극장 밖에서 적극적인 요구를 해야 하는 존재이며, 예술을 즐기기 위해서도 절대적인 역할을 해야 할 존재로 인식하였다. 또한 그는 적극적이고 능동적인 관객이 현실에 돌아갔을 때, 현실에 참여해야 한다는 생각을 했다. 하지만 그가 생각하는 관객은 무엇을 깨닫고 배우는 교화의 대상으로 여겨진다는 문제가 있다.⁴⁸⁾

오늘날의 관객은 연극의 재창조에 영향을 미치는 존재이다. 관객은 관극 후 연극에 대해 평가하고 이를 전파하고, 이와 같은 관객의 평은 간접적으로 작품 생산에 참여하는 계기가 된다.⁴⁹⁾ 이렇듯 참여자, 해석자의 위상을 강화해 나갔던 관객은 점차 창조자라는 작가의 권위를 나누어 갖기 시작했다.⁵⁰⁾

이상과 같이 연극사에서 관객을 바라보는 관점이 변화해 왔음을 알 수 있다. 시대에 따라 관객은 수동적 존재로, 적극적이며 능동적 존재로, 극을 창조하는 창조자로 인식되어 왔던 것이다.

우리나라 연극사에서도 관객에 대한 인식의 변화를 찾을 수 있다. 우리나라의 공연 예술에서는 전통적으로 관객의 역할이 중시되었다. 우리나라의 공연 예술은 공연자와 관객의 상호작용이 자유로운 형태이기 때문이다. 또한 전통적 공연 예술의 기저에는 ‘기’, ‘흥’, ‘신명’ 등이 자리 잡고 있는데 이런 개념들은 기본적으로 공연자 못지않게 관객의 존재성과 양자 간의 친밀하고 강력한 교류를 전제로 해왔기 때문이다.⁵¹⁾

47) 브레히트, 송윤엽 외 역, 『브레히트의 연극이론』, 연극과 인간, 2005, 192-193면.

48) 박연숙, 앞의 논문, 167참조.

49) 서명수, 앞의 논문, 15면.

50) 이진아, 「포스트드라마 연극에서 관객의 위치」, 『한국연극학』 42권, 한국연극학회, 2010, 197면.

51) 김방옥, 「몸의 연극과 관객의 몸을 위한 시론」, 『드라마연구』 25호, 한국드라마학회, 2006, 175면.

하지만 근대극의 도입 이후 관객은 수용자로서, 계몽의 대상으로서 인식되었다. 남하생은 <선인관극(鮮人觀劇)에 대하여 - 일반 관람자에게 경고함>⁵²⁾이란 글에서 정숙하지 못한 관극 태도를 꾸짖으며 관객들로 하여금 연극이 주는 교훈에 주목할 것을 권하고 있다.⁵³⁾ 관객을 연극이 주는 메시지를 받아들이는 수동적인 존재로 인식한 것이다.

1931년 극예술연구회가 결성되고 본격적인 근대극 운동이 펼쳐지지만 여전히 관객은 계몽의 대상으로 인식된다.

신극은 관중에 대하여 지도적, 계몽적이지마는 흥행극은 영합적, 아부적이다. 전자는 관중의 병폐에 대하여 진절한 의사(醫師)이려 하지마는 후자는 관중의 구미에 대하여 유순한 요리인(料理人)이 되려 함에 그친다. 신극은 지도적이며 계몽적이며 관중을 고원한 이상에 유도하여 더욱 상향시키는 역할을 하거니와 흥행극은 영합적이며 아부적이며 관중의 저속한 취미를 자극하여 더욱 하향시킬 위험을 포장(包裝)하고 있다.⁵⁴⁾

위의 글은 신극과 흥행극을 대조하면서 각각의 연극이 관객에게 미치는 영향에 관해 말하고 있다. 신극은 연극을 통해 관객을 계몽하여 상향시키지만 흥행극은 관객의 저속한 취미를 자극하여 하향시킬 위험이 있다고 하였다. 연극을 통해 관객의 지적수준이나 교양이 상향되던 하향되던 관객은 여전히 수동적 존재인 것이다.

관객을 수동적 존재로 인식한 것은 프롤레타리아 연극과 일제말기 이동극장에서도 찾아볼 수 있다. 프롤레타리아 단체는 노동자·농민과의 연계 없이는 성과를 거둘 수 없는 것으로 보고 노동자·농민과 연계를 가지기

52) 『매일신보』, 1913년 1월 21일.

53) 임준서, 「한국 근대 '연극 관중론' 연구」, 『한국연극학』 22권, 한국연극학회, 2004, 85면.

54) 서항석, 「신극과 흥행극」, 『극예술』 1호, 1934, 358면(위의 논문, 93면 재인용).

위한 방법으로 이동극단을 운영하였으며⁵⁵⁾ 일제는 황국신민화와 전시참여를 독려하는 정책의 일환으로 이동극단을 운영하였다.⁵⁶⁾ 프롤레타리아 단체는 연극을 통해 노동자·농민을 자신들의 활동에 끌어들일 수 있다고 보았고, 일제말기 이동극장 또한 연극을 통해 대중들을 정책에 참가시킬 수 있다고 보았다. 여전히 관객은 계몽의 대상일 뿐이다.

“우리는 금후에 우리의 번역극을 어떻게 우리의 관중한테다가 가져갈 것이냐는 문제에 대해서 나는 다만 한 가지의 답안밖에 안 가졌다. 그것은 ‘관중분위로’라는 한 마디의 말로써 끄친다.”⁵⁷⁾며 관중분위의 연극을 해야 한다는 주장이 있었지만 관객에 대한 인식의 변화는 찾아보기 어렵다. 이러한 현상은 해방기까지 이어졌다. 해방기의 좌익 연극인들도 신극운동을 펼쳤던 세력처럼 끊임없이 대중과 관객을 외쳤지만 연극에 정작 대중 관객은 없었다.⁵⁸⁾

우리 연극사에서 관객의 존재가 중요한 의미를 부여받기 시작한 것은 1970-1980년대에 이르면서부터라고 할 수 있다. 이 시기에 이르러 그동안 연극 행위에서 소외되어 왔던 관객을 연극의 주인으로 다시 세워 그 권위를 회복하고자 하는 시도가 이루어져 왔다고 할 수 있다.⁵⁹⁾ 관객은 더 이상 수동적인 존재가 아니라 적극적이고 능동적이며, 연극의 창조자로 인식되기 시작한 것이다.

이제 관객은 수동적인 수용자가 아니라 적극적으로 연극을 만들어가는 존재이다. 2007년 ‘비주얼씨어터컴퍼니 꽃’이 제작한 <벽 in open space at

55) 유민영, 『한국연극운동사』, 앞의 책, 250면.

56) 김호연, 「일제 강점 후기 연극 제도의 변화 양상과 그 의미 - 이동극단, 위문대를 중심으로」, 『인문과학연구』 30집, 강원대학교 인문과학연구소, 2011, 42면.

57) 유치진, 「창작회곡 진흥을 위하여 (5)」, 『조선일보』, 1935년 8월 8일.

58) 임준서, 앞의 논문, 101면.

59) 신아영, 「90년대 연극에 나타난 관객지향성 연구」, 『시민인문』 13권, 경기대학교 인문과학연구소, 2005, 81면.

2030>(이철성, 유영봉 연출)에서는 서울역 광장의 노숙자, 구경꾼 등 서울역을 지나는 사람들이 극에 개입하게 된다.⁶⁰⁾ 이 공연에서는 누가 배우인지, 누가 관객인지 뚜렷한 경계가 없어지고 관객이 작품 속의 배우가 되어 연극을 창조하는 역할을 하게 된다.

연극에 있어서 관객지향성은 지향이라는 단어가 의미하는 것처럼 연극이 관객이라는 목표를 향하여 나아가는 것을 말한다. 관객은 연극의 필수 요소이기 때문에 관객이 없는 연극은 성립되지 않는다. 그렇기 때문에 연극이 행해진 이래 관객을 지향하지 않은 적은 없지만, 연극은 여전히 관객의 호응을 얻지 못하고 있다.⁶¹⁾ 이는 연극과 관객이 유리되어 있다는 것을 말한다.

연극을 관객에게 가까이 다가가게 하는 방법은 극작기법의 선택과 공연 작품의 선정 및 공연 양식의 선택 등 다양하다. 관객을 어떤 계층으로 인식하느냐에 따라 접근방법이 달라지기는 하였지만,⁶²⁾ 일반적으로 공연의 주체는 관객이 선호하는 작품이나 관객을 즐겁게 하는 작품을 선정하여 관객에게 다가가고자 한다.

흔히 대중이 원하는 연극 및 대중을 지향하는 연극을 대중극이라고 한다. 관객지향성이 관객을 지향한다는 점에서 대중극과 비슷한 개념으로 인식된다. 하지만 본고에서 사용하는 관객지향성은 대중극을 포함하는 개념으로 극 양식뿐만 아니라 극단의 운영방식과 연극 문화의 확산을 위한 극

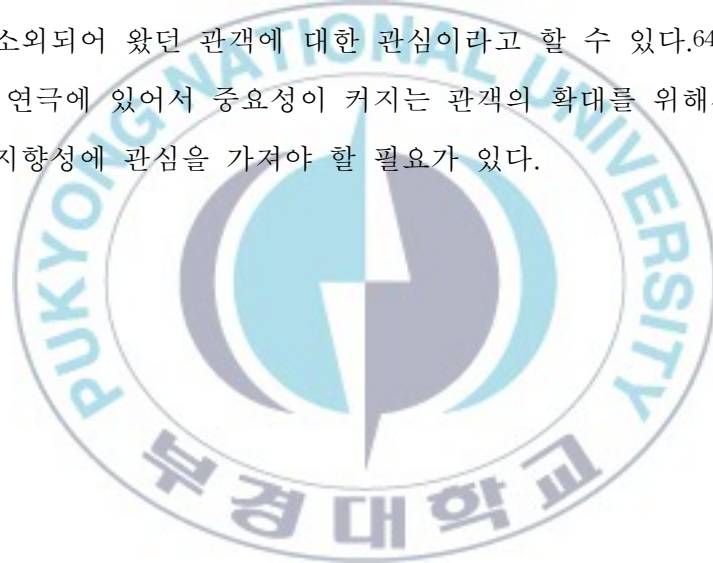
60) 이진아, 앞의 논문, 212-213면 참조.

61) 신아영, 「역사적 관점에서 본 관객부재의 한국연극 연구」, 『드라마연구』 24집, 한국드라마학회, 2006, 192면.

62) 노동자와 농민을 관객으로 인식한 카프는 노동자와 농민의 생활로 연극을 직접 가져가는 이동극장을 선택하였고(신아영, 「1930년대 연극과 관객 연구 - 대중화론을 중심으로」, 이화여자대학교 석사논문, 1989, 29면), 관중이 즐거워하는 연극, 관중에게 다가가는 연극을 하고자했던 유치진은 싼 요금으로 많은 관객을 수용할 수 있는 대극장 공연을 주장하였다(유치진, 「신극운동에 대한 나의 구도」, 『삼천리』 9권 1호, 1937년 1월).

단의 제반 활동을 포괄하는 개념이다. 대중극이 통속성, 상업성의 특징을 가지고 있지만, 가교의 활동에 나타난 관객지향성은 통속성과 상업성은 물론이고 대중과 함께하고자 하는 순수 예술 정신도 포함하고 있기 때문이다.

관객은 연극의 필수요소이다. 연극사에서 관객을 중요하게 생각하지 않은 경우는 없었지만, 관객이 공연의 창조자 역할까지 하는 현대 연극에 있어서 관객은 더욱 중요하다고 할 수 있다. 관객지향성은 관객에게 보편적이고 대중적 호소력을 지닌 극양식의 수립을 의미하는 것⁶³⁾이기도 하지만 연극에서 소외되어 왔던 관객에 대한 관심이라고 할 수 있다.⁶⁴⁾ 그렇기 때문에 현대 연극에 있어서 중요성이 커지는 관객의 확대를 위해서도 가교가 행한 관객지향성에 관심을 가져야 할 필요가 있다.



63) 신아영, 「90년대 연극에 나타난 관객지향성 연구」, 앞의 논문, 81면.

64) 위의 논문, 94면.

Ⅱ. 가교의 공연 역사

1. 학사극단의 출범기

가. 창단 배경

1960년대는 동인제 극단⁶⁵⁾들이 많이 창단된 시기이다. 1960년대 동인제 극단의 효시는 ‘제작극회’라 할 수 있다. 1950년대에 한국 연극계 중심이라고 할 수 있는 국립극장과 실험 등의 기성 연극이 사도(邪道)로 빠지는 것에 반기를 들고 대학극 출신의 젊은 연기자들이 극단을 조직하기 시작했다.⁶⁶⁾ ‘제작극회’도 기성 연극에 반기를 들고 창단된 극단이며, 4년여의 활동을 통해 1960년대에 창단된 극단들에게 영향을 준 극단이다. 여석기는 “제작극회가 실제로 60년대를 여는 선구적 존재로서 동인극단의 시발점이었다는 평가를 받아야 된다.”⁶⁷⁾고 주장했다.

1960년대에 창단된 동인제 극단은 실험극장(1960년), 동인극장(1962년), 민중극장(1963년), 극단 산하(1963년), 행동무대(1963년), 시극동인회(1963), 드라마센타(1964년), 가교(1965년), 극단광장(1966년), 자유극장(1966년), 여인극장(1966년), 극단 에저또(1967년), 배우극장(1968), 현대극회(1969), 성

65) 동인제 극단은 1950년대에 시작되었다. 1953년 연세대 졸업생과 재학생으로 구성된 ‘테아틀 리이블’의 창단을 동인제 극단의 시작으로 볼 수 있다. 그들은 순수한 실험무대를 가져보자는 목표를 세우고 극단을 창단하였다. 부산에서 J. C. 구우루온손 작 <사랑을 위하여>를 창립공연으로 무대에 올렸지만, 짧은 공연을 끝으로 활동을 끝냈다(차범석, 『대학극회와 제작극회』, 『예술세계』 1989년 가을호, 122면).

66) 유민영, 『한국연극운동사』, 태학사, 2001, 382면 참조.

67) 여석기, 『문예총람』, 1976, 399면.

좌(1969년)⁶⁸⁾ 등이다.

1960년대에 이렇게 많은 동인제 극단들이 탄생하게 된 원인은 당시 연극계의 상황에서 찾아볼 수 있다. 연극영화를 전공하지는 않았지만 대학에서 연기 활동을 한 대학극 출신들이 적극적으로 연기 활동을 하였으며, 1960년대에 들어서 각 대학에서 연극영화를 전공한 연기자들도 배출되기 시작했다.⁶⁹⁾

그 결과 대학에서 연기 활동을 한 학사들과 연기를 전공한 전공자들이 많이 배출되었다. 하지만 그들이 가입하여 활동할 수 있는 극단은 부족했다. 실제로 젊은 연극인이 새로운 연극단체를 만들지 않을 경우 활동할 만한 극단도 없었다.⁷⁰⁾ 당시 국립극단, 실험, 민협이 활동하고 있었지만 실험이나 민협은 국립극단의 소속 극단으로 활동하기도 하고, 독자적으로 활동을 하기도 했기 때문에 각각의 극단으로 보기는 어려운 점도 있다. 이러한 상황을 고려하면 대학출신 연기자들이 들어갈 수 있는 극단은 국립극단뿐이라고 해도 과언이 아니다.

한편 1964년 드라마센터⁷¹⁾가 건립되었지만 드라마센터는 연극아카데미를 통해 양성한 인력으로 자체적인 공연을 하였다. 그래서 각 대학을 졸업한 많은 연기 전공자들이 활동할 극단을 찾지 못하는 현상이 심화되었다. 이와 같이 동인제 극단의 탄생 원인은 대학을 졸업한 젊은 연극인들이 활동할 극단이 부재했던 당시 연극계의 상황에서 찾아볼 수 있다.

68) 서연호·이상우, 『우리연극 100년』, 현암사, 2000, 199-200면, 서연호, 『한국연극사 - 현대편』, 앞의 책, 43면에서는 ‘극단 에저또’의 창단을 1969년으로 기술하였다. 그러나 ‘극단 에저또’를 연구한 서영석의 석사논문에 의하면 극단의 창단년도는 1967년이며, ‘에저또 소극장’이 개관한 년도가 1969년이다(서영석, 앞의 논문). 본고에서는 서영석의 견해에 따라 ‘극단 에저또’의 창단 년도를 1967년으로 기술한다.

69) 1959년에 중앙대학교 연극영화과가 생겼으며 1960년에 한양대학교와 동국대학교에 연극영화과가 생겼다.

70) 유민영, 『한국연극운동사』, 앞의 책, 399면.

71) 현대의 표기는 ‘드라마센터’이지만 설립 당시의 표기에 따라 본 논문에서는 ‘드라마센타’로 표기한다.

동인제 극단이 탄생한 또 다른 이유는 기성 연극의 퇴조현상에서 찾아볼 수 있다. 1950년대 극단 활동은 국립극단과 실험, 민협 정도에서 찾아볼 수 있다. 구시대의 대표라 할 국립극단과 극단 실험이 올바른 좌표를 찾지 못하고 결합과 분리를 반복하는 과정⁷²⁾에서 연극문화를 퇴색시켰고, 그것을 극복해 보려는 새로운 움직임이 드라마센터의 건립과 동인제 극단운동으로 나타났다.⁷³⁾

대학 출신 전공자들이 모인 가교의 창단 이유 역시 연극을 전공하였지만 현실적으로 들어갈 극단이 없었고, 기성 연극이 퇴조하는 상황이었기 때문이라 할 수 있다.

나. 창단 및 창단기 공연

극단 가교는 중앙대학교 연극영화과 졸업자를 중심으로 동국대학교 연극영화과, 한양대학교 연극영화과를 졸업한 전공자들이 모여 만든 극단이다. 1965년 3월 20일에 중앙대학교 출신 9명(권성덕, 김동욱, 김승일, 김진태, 김창식, 오기환, 이문영, 이승규, 추송웅)과 동국대학교 출신 2명(이일웅, 이창구), 한양대학교 출신 1명(?)이 모여 창단하였다.⁷⁴⁾ 창단의 발의자

72) 실험은 1950년대 후반에 들어서 극단의 인적자원들이 대중매체인 영화로 가버리고 서서히 퇴색되어 갔다. 실험의 역사를 살펴보면 1957년 해체 후 1958년 재건 공연을 하지만 1961년 또 해산을 하고 1963년 재출발을 하는 등 여러 번의 해산과 재출발 과정을 거쳤음을 알 수 있다.

73) 유민영, 『한국연극운동사』, 앞의 책, 398면.

74) 창단 멤버는 각 자료에 나타나 있는 것이 차이를 보인다. 극단 가교의 자료에 의하면 권성덕, 김동욱, 김진태, 김창식, 김태완, 오기환, 이승규, 이문영, 이일웅, 양윤식을 발기인으로 하여 창단되었다고 되어 있고, 유민영의 『한국연극운동사』에는 권성덕, 김광남, 김동욱, 김진태, 김창식, 김승일, 김태완, 오기환, 양윤식, 이문영, 이승규, 이일웅, 안승교를 창단 멤버로 정리하고 있다. 『한국동인극단50년사』에서는 창단 멤버를 극단 가교의 자료와 동일하게 기술하였다.

그러나 창단 멤버인 이승규와 김동욱의 증언은 이와 다르다. 본고에서는 창단 멤버인 이승규와 김동욱의 증언에 따라 창단 멤버를 기술하였다. 이승규와 김동욱은 한양

는 누구인지 분명하지 않지만 이승규의 증언에 따르면 김진태, 오기환, 이문영 등이 모여 창단에 대한 논의를 시작한 것으로 보인다.⁷⁵⁾ 창단 당시 극단의 대표는 김진태⁷⁶⁾이다. 가교의 창단 멤버들은 극단을 만들기로 한 후에 당시 중앙대학교 연극영화과에 재직하고 있었던 이근삼 교수를 찾아가 조언을 구했다.⁷⁷⁾

극단 창단 후 2기(1967년)로 가입한 단원이 김상열, 김소야, 이재춘, 조기운 등이며 3기(1969년)로 가입한 단원은 김진태⁷⁸⁾, 박인환, 윤문식, 최주봉 등이다. 창단 멤버 중 이승규와 김동욱, 2기 멤버인 김상열 그리고 3기 멤버인 김진태, 박인환, 윤문식, 최주봉 등이 주축 멤버가 되어 극단을 이끌었다.

극단의 창단 취지는 아래와 같다.

극단 가교는 창조적 활동을 통한 연극예술의 탐구와 기술의 연마로 대중에게 순수한 즐거움과 참다운 교화와 따뜻한 위안을 주는 공연을 하며 특히 대화가 막힌 사회에 공동의 광장을 마련하여 각인의 가슴 속에 윤회된 절실한 대화가 교환되는 통로가 되려 한다. 우리는 철두철미 학구적 태도를 견지한다. 주된 활동은 연극공연이며 연극의 계몽을 위한 세미나

대학교 출신의 창단 멤버 1인의 이름을 기억하지 못하고 있다. 한양대학교 출신 멤버는 창단공연에 참여하지 않았고, 극단 창단 이후 탈퇴한 것으로 기억하고 있다.

이승규와 김동욱의 증언도 다르다. 김동욱은 이문영을 창단 멤버가 아니라고 하였으나 이승규는 이문영이 창단 멤버였다고 한다(김동욱과 전화 인터뷰, 2013년 2월 28일, 2013년 3월 13일, 이승규와 전화 인터뷰, 2013년 4월 26일).

75) 이승규와 전화 인터뷰, 2013년 4월 26일.

76) 창단 당시 극단 대표를 맡았던 김진태는 극단의 활동에 열성적이었고 헌신적이었다고 한다. 하지만 군대에 입대하면서 극단의 대표를 그만 두었고, 더 이상 연극 활동에 전념하지 않았다(이승규와 전화 인터뷰, 2013년 4월 26일).

77) 이승규와 전화 인터뷰, 2013년 4월 26일. (김동욱은 발의자가 이근삼 교수인지 이승규인지 분명하게 기억하지 못한다고 했으나, 극단의 분열에 관한 내용을 밝힐 때, 이근삼 교수가 미국에 가 있는 동안에 일어난 일이라고 증언을 했다. 이는 이근삼 교수가 극단에 깊이 관여하였음을 말한다(김동욱과 1차 전화 인터뷰, 2013년 2월 28일)).

78) 김진태는 2명이다. 창단 멤버인 김진태는 연출자였고, 3기 김진태는 연기자이다.

와 강연회도 구상 중이며 공연은 내외의 고전을 통해 과거의 사조와 기법을 충실히 익히겠으며, 또한 연극 한국의 침병임을 자각하고 새로운 가능성에의 실험을 게을리 않겠고, 새것을 찾기에 옛것을 잊지는 않겠다. 상연물은 동서와 고금을 고루 다루겠으나 차차 성장하면서 새로운 것을 더 많이 시도하겠고 진정한 우리 예술의 확립을 위해 훌륭한 창작물의 발굴에 전력을 기울이겠다.⁷⁹⁾

창단 취지문은 이승규가 작성하였고, 단원들의 동의하에 가교의 창단 이념으로 자리하게 된다. 그들은 연극 공연을 매개로 하여 대중과 소통하며, 연극 공연 이외의 활동으로 활동 범위를 넓혀가고자 했다. 연극 공연에 임하는 단원들의 태도도 창단 취지에 잘 나타나 있다. 연극 공연을 잘하기 위해 학구적 태도를 견지하고, 과거의 사조와 기법을 익히며, 새로운 실험을 게을리 하지 않고, 진정한 우리 예술의 확립을 위해 창작물 발굴에 전력을 기울일 것을 다짐했다. 창단 취지에서 알 수 있듯이 가교는 학술적인 연극을 추구하면서도 연극의 사회적 사명인 대중과의 교감을 중시했다.⁸⁰⁾

가교의 창단 공연 작품은 우화적(寓話的) 소극(笑劇)인 이근삼 작 <데모스테스의 재판>이었다. 이 작품은 이근삼이 가교의 창단 공연을 위해 쓴 작품이다. 이근삼은 착한 사람이 하루아침에 악인이 되고, 악인이 선인으로 돌변하는 당시 세태가 한심스러워 이 작품을 썼다고 한다.⁸¹⁾

창립 공연은 1965년 5월 2일(오후 3시 30분과 7시 30분) 김승일 연출로 신문회관에서 했다. 검사 김동욱, 왕 오기환, 변호사 추송웅, 해설자 이일웅 그리고 그 외 가교의 단원이 아닌 연기자들이 참여하였다. 작품 속의 중요한 역은 가교의 단원들이 맡았고, 나머지 역은 다른 연기자들의 도움을 받아 공연을 하였다.⁸²⁾ 극단의 창단 공연에 가교의 단원이 아닌 연기자들이

79) 김영무, 「극단 가교편」, 『극작에서 공연까지』, 앞의 책, 41면.

80) 서연호, 『한국연극사 - 현대편』, 앞의 책, 45면.

81) 이근삼, 『이근삼 전집』 1, 연극과 인간, 2008, 9면.

참여할 수 있었던 이유는 극단에 소속된 연기자들은 주로 그 극단에서 활동하지만 극단에 소속되지 않은 연기자들은 자유롭게 극단을 오가며 활동을 하는 연극 풍토 때문이다.

창단 공연을 하기 위해 약 2개월 간 연습을 하였다. 처음의 연습 장소는 누구였는지 분명하지는 않지만 당시 자취를 하던 단원의 집이었다. 이후 동국대학교 출신인 이창구 단원의 노력으로 동국대학교 소강당에서 연습을 하게 되었다.⁸³⁾

공연을 준비하는 환경은 열악하였지만, 가교의 창단 공연은 호평을 받았다.

「데모스테스」는 평균 5분마다 폭소를 일으키는 데 성공하면서 동시에 강한 풍자성을 느끼게 했다. 이 작품은 우리 주변의 현실적인 것을 더 넓게는 현대문명적인 것에 대한 비판을 그 폭소의 가면 뒤에 숨기고 있었다. 말할 것도 없이 이 극의 성공은 작품의 연출력과 연기력을 기다려서 이루어진 것이다. 요즈음 현대극의 공통의 수법 같은 것이지만 이 극에서도 무대장치는 간략하게 하고, 처음에 「클레이오프너」의 「파트」를 잘 살려서 관중을 향하여 일종의 공격을 해 놓고 본 이야기로 도입한 것은 효과가 컸다. 더 구체적인 조건은 이 학사 연기진의 연기 면이다. 내가 극에 대한 전문가가 아니기 때문에 너무 구체적인 평은 하지 않지만 그들의 연기는 새로운 질의 것을 시도하고 있다고 보았다. 무엇보다도 기성배우들의 연기에서와 같이 「액션」의 과장이 없고 어디까지나 진지하고 발랄한 신선미와 꽤기 있는 연기력의 「리얼리티」, 이 극을 보고 있는 한 시간 동안 나는 기성극을 보는 분위기와 전혀 질이 다른 새로운 풍토 속에 나와 앉은 실감을 느꼈다.⁸⁴⁾

82) 가교의 창단 멤버가 11인(김동욱은 창단 멤버가 11인이라고 증언하였다)이지만 모두 연기가 아니고 스태프도 있었기 때문에 가교의 단원만으로는 공연을 하기가 어려웠다고 한다(김동욱과 2차 전화 인터뷰, 2013년 3월 13일).

83) 김동욱과 2차 전화 인터뷰, 2013년 3월 13일.

84) 백철, 「극계의 신평-학사극단 가교의 처녀 시연을 보고」, 『조선일보』, 1965년 5월

가교의 창립공연은 성공적이었다. 공연의 성공은 흥행의 측면에서 볼 수 있지만, 극의 완성도 면에서도 찾아볼 수 있다. 백철은 연출력과 연기력을 극의 성공 요인으로 꼽고 있다. 그것에 더하여 극을 진행해 나가는 방법에서도 성공 요인을 찾고 있다. 각 대학 연극영화과 출신인 가교의 단원들은 대학에서 연기에 대해 배웠을 것이고, 그것이 바탕이 되어 비교적 탄탄한 연출력과 연기력을 갖출 수 있었을 것이다. 창립공연에서 그들은 자신들의 역량을 무대 위에서 제대로 발휘하였다고 할 수 있다.

<데모스테스의 재판>의 공연에 대해 서연호는 “저승의 재판정’이라는 시공간 개념을 설정하고, 역적과 애국자의 상관성을 지속적으로 반전시키며, 재판의 허구성을 아이러닉하게 풍자한 이 작품은 ‘재판 공해’에 시달려온 관객들에게 즐거움을 주었다.”⁸⁵⁾고 평했다.

하지만 창단 공연에 대해 호평만 있었던 것은 아니다. 유민영은 “가교의 창립공연은 세련미에서 부족했지만 젊은 연극학도들답게 진지했고 신선감을 주었다.”⁸⁶⁾는 평가를 하였다. 창단 공연은 무대 공연의 첫걸음이다. 대학에서 연기를 전공한 전공자들이라고 해도 처음부터 완벽한 무대를 갖추기는 어려웠을 것이다. 그러니 세련미가 부족하였을 것이고, 세련미에서 부족하다는 유민영의 평은 지극히 당연한 평가라 할 수 있다.

창단 공연에서 성공을 거둔 가교는 2회 공연을 준비한다. 가교는 2회 공연에서 <거룩한 직업>과 <동물원 이야기>를 선정했다. 한 회 공연에 두 작품을 선정한 이유는 두 작품의 공연 시간이 각각 30분 정도인 단막극이기 때문이다. 2회 공연은 1965년 8월 2일(오후 5시와 7시 30분) YMCA에서 열렸다. 이근삼 작, 이효영 연출의 <거룩한 직업>은 강도 역에 오기환,

20일.

85) 서연호, 『한국연극사 - 현대편』, 앞의 책, 189면.

86) 유민영, 『한국연극운동사』, 앞의 책, 409면.

대학교수 역에 이창구, 그 외 홍금숙 등이 출연하였다. 에드워드 올비 작, 이근삼 역, 김진태 연출의 <동물원이야기>는 시민 역에 권성덕, 청년 역에 추송웅이 출연하였다.

2회 공연 작품 중 <동물원 이야기>는 당시 미국의 신인 극작가인 에드워드 올비의 작품으로 우리나라에서는 가교의 공연으로 처음 소개된 작품이다. 이근삼은 이 작품을 번역한 후 몇 단체에 (공연을)권했는데, 신통한 반응을 얻지 못했고⁸⁷⁾ 우연히 자신의 집을 찾아 온 권성덕과 추송웅에게 <동물원 이야기>를 건네고 “등장인물이 둘뿐이니 안성맞춤이 아니냐?”며 권했다고 한다.⁸⁸⁾ 2회 공연은 그대로 일상적인 행동거지처럼 보이는 부분(특히 권성덕)의 연기가 눈길을 끈다⁸⁹⁾는 평가를 받았다. 연기에서 주목을 받은 권성덕에게도 이 작품은 중요한 작품이 되었다. 권성덕은 자신에게 연기의 가능성을 발견하게 한 작품이 <동물원 이야기>라고 밝혔다.⁹⁰⁾

3회 공연은 S. 오케이시 작, 이근삼 역, 이재춘 연출의 <어떤 취침시간>과 이오네스코 작, 오상원 역, 김진태 연출의 <의자들>이다. <의자들>에는 권성덕, 박정자 등이 출연하였다. 3회 공연은 1965년 11월 8일(오후 5시와 8시) YMCA강당에서 열렸으며, 그 후 서울의 각 대학을 찾아가는 순회 공연⁹¹⁾을 하였다.

가교의 3회 공연은 다음과 같은 평가를 받았다.

87) 1963년 창단 된 '민중극장'의 1963년 공연 계획에 <동물원 이야기>가 공연될 것이라고 예정되어 있다(「민중극장 올해 기획」, 『동아일보』, 1963년 3월 14일). 하지만 1965년 가교에 의해 초연된 것을 보면 '민중극장'에서 공연이 이루어지지 않았음을 알 수 있다.

88) 이근삼, 「작가론」, 『이근삼 전집』 6권, 연극과 인간, 2008, 401-402면.

89) 「활발한 「살롱 드라마」 운동 - 극단 '탈'과 가교의 공연」, 『조선일보』, 1965년 8월 5일.

90) 구히서, 「무대 위의 얼굴 (9) 권성덕」, 『한국연극』 12권 4호, 한국연극협회, 1987.

91) 중앙대학교 11월 13일, 서울대학교 사범대 16일, 서울대학교 문리대 17일, 이화여자대학교 19일, 공군사관학교 20일, 외국어대학교 23일, 서강대학교 23일 등.

이재춘이 연출한 <어떤 취침시간>은 기지와 착각이 빚어내는 가벼운 터치의 코미디인데, 때로 연기자들이 지나치게 과장함으로써 품위가 떨어지는 느낌이 없지 않았으나 그런대로 즐길 수 있는 무대였고, 김진태 연출의 <의자들>은 이 젊은 극단에는 힘에 겨운 듯 지나친 심각 취미와 대사의 하나하나에 의미를 찾으려는 노력은 작품의 성격을 오히려 그르치고 있는 느낌이 들었다. 그러나 앞날이 기대되는 권성덕과 박정자의 열연은 권태에 몰려 환상 속의 대화를 즐기고 마침내 의자라는 물질세계에 쫓겨서 서로를 상실하고 마는 노부부상을 때로 감동적으로 부조시켜 주었다.⁹²⁾

가교의 3회 공연은 연기자들의 과장된 연기와 지나치게 작품의 의미를 찾으려고 한 것이 오히려 극의 흐름을 방해하기도 하였지만 그런 대로 즐길 수 있는 무대였다는 평가를 받았다.

다. 학사극단 출범기의 의의

가교의 창단기 공연은 대체로 긍정적인 평가를 받았다. 창단공연에서 액션의 과장이 없다는 평을 받았고, 2회 공연에서 연기가 일상거지처럼 보인다는 평을 받았으며, 3회 공연에서 연기의 과장과 연출의 문제점을 지적받았지만 권성덕과 박정자의 연기는 긍정적인 평가를 받았다.

가교는 1960년대 창단된 타 극단들과 달리 기성 연극인이 없는 대학을 갓 졸업한 젊은이들로만 구성된 극단이다. 그렇기 때문에 연극에 대한 열정은 가지고 있었지만 뛰어난 연출력과 노련한 연기력을 갖추지 못했을 것이다. 그래서 매회 공연에서 수준 높은 공연을 하지 못했을 것이고, 공연에 대한 평가 또한 긍정적인 것만은 아니다.

92) 「노부부상 낭조(浪彫)시킨 열연 - 가교의 <어떤 취침시간>, <의자들>」, 『조선일보』, 1965년 11월 25일.

하지만 그들은 창단한 해에 다섯 작품을 공연하였다. 현대에도 연극을 배고픈 예술이라고 한다. 가교가 창단된 1960년대는 말할 것도 없이 연극인들이 겪는 어려움은 더 컸을 것이다. 연극을 통해 경제적인 이득을 취할 수 없는 것은 물론이고, 공연을 하고자 하는 열정은 있으나 공연을 할 수 있는 극장도 부족한 상황이었다. 가교의 초기 참여자들은 연극계의 중심에 있었던 것은 아니지만 젊음이라는 재산을 가지고 많은 작품을 무대에 올렸으며, 다양한 연극적 시도를 하였다.

1960년대에 창단된 극단들 가운데서 극단 실험, 민중, 가교, 광장, 자유, 여인, 성좌 등이 2004년 말 현재에도 공연활동을 지속하고 있다. 신세대 극단들이 현대극을 주도해 왔다는 것은 이런 사실만으로도 입증된다. 지속성의 측면에서도 그렇지만, 전위성(前衛性)과 실험성을 내포한 참신성의 측면에서도 신세대극단 활동은 주목할 만하다. 이들의 참신성은 기존의 연극에 대응하여 새 바람을 일으켰고, 끝내는 연극계의 풍토를 변화시키는 역할을 했다.⁹³⁾

1960년대 창단된 동인제 극단들은 우리나라 연극계 풍토를 변화시키고, 현대극을 주도하는 역할을 하였다. 1965년에 창단된 가교 또한 우리나라 연극계를 변화시키는데 일정부분 역할을 담당하였다. 극단 가교의 창단과 창단기 활동은 이후의 우리나라 연극계를 변화시키는 시발점이라 할 수 있다.

93) 서연호, 『한국연극사 - 현대편』, 앞의 책, 44면.

2. 성극과 계몽극을 통한 연극 문화의 확산기

1965년 창단된 가교가 선택한 공연방식은 이동공연이다. 이동공연의 예는 1910년대 신파극단에서 찾아볼 수 있다. 당시 혁신단(革新團), 유일단(唯一團), 취성좌(聚星座), 신극좌(新劇座) 등 여러 극단에서 이동공연을 하였다. 혁신단은 레퍼토리 빈곤과 대중으로부터의 인기 하락으로 1913년 10월 처음으로 지방공연을 시작하여 지방 순회공연에 열을 올렸고, 1919년 봄에 해산하기까지 주로 유랑극단으로서 지방을 순업하였다. 유일단은 1913년 5월 관서 지방에서 첫 순회공연을 하였고 1914년 말 해산될 때까지 귀경공연과 지방공연을 번갈아 하였다. 취성좌는 여러 신파극단 중에서도 10년 이상을 장수하면서 1920년대에 전국을 누빈 대표적 극단이었으며, 신극좌는 1916년 창단 이후 1919년까지 주로 지방공연을 다녔다.⁹⁴⁾

1910년대 신파극단들이 관객을 찾아 이동공연을 선택한 것처럼 가교 또한 직접 관객들의 삶 속으로 다가가는 공연인 이동공연을 했다. 가교가 전국 방방곡곡을 다니며 공연을 한 대표적인 작품은 성극 <끝없는 아리아>와 <평화의 왕자> 그리고 계몽극 <퇴비탑의 기적>과 <미련한 팔자대감>이다.

가. 성극의 순회공연

가교의 성극 공연은 ‘한국 기독교 연합회 시청각교육국’과의 제휴로 이루어졌다. 가교는 이 단체의 후원으로 기독교 계통의 각 중·고등학교 및 대학교와 교도소 그리고 지방으로 순회공연 다녔다.⁹⁵⁾ 가교와 ‘한국 기독교

94) 유민영, 「창단기의 극단활동 - 한국극단사연구 1」, 『한국연극학』 1집, 한국연극학회, 1981, 15-26면 참조.

연합회 시청각교육국'의 연결고리는 모진주(Mrs. Margarlet Moore)⁹⁶⁾이다.

저는 1966년 극단 가교를 처음 만났습니다. 그때 중대(中大)교수였던 이근삼 교수가 가교라는 한국 젊은 극단을 처음 저한테 소개했습니다. 이 교수께서는 가교(架橋)의 의미를 이렇게 말씀하시더군요. 가교의 뜻은 젊은이와 노인, 노인과 젊은이, 과거와 현재, 현재와 과거, 그리고 동양과 서양, 하늘과 땅, 혹은 하늘나라와 인간, 그리고 너와 나의 다리의 역할을 한다고 말합니다. 이 교수 말씀이 Mr's moore는 극단 가교가 필요할 것이고 가교는 Mr's moore가 필요하다고 말합니다. 그래서 가교와 저는 이렇게 인연을 맺게 된 것입니다.⁹⁷⁾

모진주의 말처럼 가교와 모진주를 연결해 준 사람은 이근삼이다. 모진주는 연극을 통해 선교활동을 하고 싶어 했고, 가교의 단원들은 연극을 하고 싶어 했다. 이들의 만남은 서로의 필요에 의한 만남이었고 서로에게 도움을 주는 만남이었다. 가교는 성극 공연을 통해 자신들이 하고 싶어 하는 연극을 할 수 있게 되었음은 물론이고 최소한의 생활을 할 수 있었다.⁹⁸⁾ 그리고 모진주는 가교를 통해 선교활동을 할 수 있었던 것이다.

가교는 매년 부활절과 성탄절을 맞이하여 교도소를 비롯하여 학교, 교회 등 순회공연을 하였다. 가교가 공연한 성극⁹⁹⁾은 <끝없는 아리아>(1966),

95) 『제10회 가교 공연 <몽땅털어놓시다>』 공연 팸플릿, 1968년 3월 13일-17일, 2면.

96) 극단 가교의 후원회장. 만주 용정에서 출생하였고 세브란스 의전교수인 부친을 따라 우리나라에 왔다. 서울 외국인학교 고등과과정 수료(1936)하였으며, Boston의 New England 음악학교 수료하였다. 트루대학에서 선교사업과정을 이수, 코넬대학에서 예술 및 아동문학을 전공하였다. Valdosta 주립 대학에서 연극 전공을 하였고 캔터키 대학에서 연극학석사 학위를 수여받았다. Manila에서 열린 Union Theological Seminar 참가하였고 이화여고 이사와 기독교연합회 시청각교육국 협동국장을 지냈다(『제19회 극단 가교 공연 팸플릿 <안티고네>』, 1973년 3월 29일, 7면).

97) 모진주, 「가교와 20년」, 『제111회 극단 가교 공연 <1984>』 공연 팸플릿, 1984년 3월 23일, 10면.

98) 김영무, 『한국동인극단50년사』, 앞의 책, 95면.

99) 성극을 재공연한 경우가 많지만 본고에서는 최초 공연년도를 표시했다.

<고적한 곳>(1966), <이 고요한 밤에>(1966), <날이 밝기 전>(1967), <사람>(1967), <요나의 표적>(1967), <수호자 요셉>(1967), <노아>(1968), <그리스도>(1968), <마굿간의 집>(1968), <누구를 찾느냐>(1969), <아브라함과 이삭>(1969), <장터의 크리스마스>(1969), <크리스마스 이브>(1969), <이에 더 큰 사랑이 없느니라>(1971), <바다 위에서 부르짖는 일곱 개의 절규>(1971), <평화의 왕자>(1972), <어둠이 빛을 이기지 못함이라>(1972), <천사의 기쁜소식>(1972), <새 아침의 길>(1972), <예물>(1973) 등이다. 가교는 <사람>, <누구를 찾느냐>, <아브라함과 이삭> 등의 서구 중세 도덕극을 우리나라에 처음으로 소개하였다.¹⁰⁰⁾

많은 성극을 공연하였지만 가교의 대표작이라 할 수 있는 것은 <끝없는 아리아>와 <평화의 왕자>이다. <끝없는 아리아>는 약 600회 이상 공연을 한 작품이고 <평화의 왕자>는 우리나라에서 처음 시도한 그림자극¹⁰¹⁾이며 우리나라 극단의 첫 해외순회공연 작품이기 때문이다.¹⁰²⁾

극단 가교가 처음으로 공연한 성극은 <끝없는 아리아>이다. 가교의 5회 공연 작품이기도 한 <끝없는 아리아>는 미국의 여류작가 빈센트 밀레이의 작품이다. <끝없는 아리아>의 첫 공연은 이승규 연출로 1966년 3월 6일부터 7일까지(오후 5시 30분, 7시 30분) 동국대학교 소극장에서 있었다. 코터

100) 김영무, 『한국동인극단50년사』, 앞의 책, 94면.

101) 전통적인 의미의 그림자극 기원은 고려시대, 혹은 그 이전 시대로 거슬러 올라간다. 기록에 의하면 고려시대 연등회 때 관동의 풍속에서 유래된 '만석승회'가 그림자극이었다. '만석승회'는 1930년대 초 일제에 의해 사라졌고, 1980년대 재현된다(고상현·김기정, 「전통 그림자극 만석승회의 구성과 문화콘텐츠화 방안」, 『한국민속학』 54집, 한국민속학회, 2011). 본고에서 <평화의 왕자>를 그림자극의 시작이라고 한 것은 인형을 이용한 그림자극이 아니라 막 뒤에서 연기하는 배우들의 그림자를 보여주는 형식으로 우리나라에서 처음 시도된 극이기 때문이다.

102) 동량 '레퍼터리' 극단이 <태>와 <하멜태자>를 가지고 1977년 3월부터 3개월간 해외 순회 공연을 한국 연극의 본격적인 해외 순회공연이 처음으로 이루어진 것으로 본다(「세계무대로 진출하는 한국연극」, 『중앙일보』, 1977년 1월 25일). 가교의 <평화의 왕자>는 1976년 5월에 동남아 해외순회공연을 하였기 때문에 우리나라 최초의 해외 순회공연작품이라 할 수 있다.

너스 역에 오기환, 빼에로 역에 권성덕, 목동 역에 김동욱과 이창구 그 외 칼럼바인 역에 김소야 등의 배우가 출연하였다.

<끝없는 아리아>는 음악적인 형식을 도입한 작품이다. 이 작품을 공연할 때 상황에 따라 재미를 주기 위해 춤과 노래를 넣었고, 공연을 준비하면서 단원들은 이정희(당시 이대 무용과 교수)에게 안무지도를 받았다. 이 작품은 희·비극이 공존하는 작품이지만 처음에는 희극은 빼고 비극만 가지고 순회공연을 하였다.¹⁰³⁾

작품의 제목이 암시하듯이 다분히 음악적인 형식을 도입하고 있으며 희극적인 요소와 비극적인 요소 현실성과 허구성을 대조시키면서 인간의 우매한 우화를 무대 위에 펼쳐려한다. 인간들이 영위하는 놀이와 그 규칙이 결국은 인간을 비극적인 종말로 이끌고 간다는 이야기, 그리고 여인의 우매함과 어릿광대의 고독이 빚어내는 웃음……. 그리고 이러한 것들이 끝없이 되풀이 되는 아리아처럼 인간의 역사를 이룩하고 있다는 것을 작가는 암시하고 있는 듯이 느껴졌다. 비극의 주인공들인 두 목동의 대화가 약간 상식적이라는 느낌도 없지 않았으나 형식이나 내용에 있어 이러한 연구적인 공연에는 알맞은 레퍼토리였다고 할까. 연출자(이승규)는 우의적이며 시적인 내용을 지극히 단순한 무대에 표현하는 데 어느 정도 성공하고 있으며, 현실성과 허구성이 주는 이화감을 적절히 해소시키고 있다. 다만 극중의 무대감독격인 「코터너즈」(오기환)가 지나치게 과장되어서 표현된 느낌이었다. 연기자 가운데서는 피에르 역의 권성덕이 꾸준한 성장을 보이고 있으며, 두 목동역의 김동욱, 이창구 등도 무난한 편이었다.¹⁰⁴⁾

위의 글은 <끝없는 아리아>의 첫 공연에 대한 평이다. 연출자의 연출은

103) 김동욱과 2차 전화 인터뷰, 2013년 3월 13일.

104) 김정옥, 「인간역사의 우화를 펼쳐 - 가교의 <끝없는 아리아>」, 『조선일보』, 1966년 3월 10일.

어느 정도 만족스러웠다고 평하면서 연기자의 연기는 무난하다는 평과 함께 지나치게 과장되어 표현하였음을 지적하고 있다. <끝없는 아리아>의 첫 공연에서 연기력의 문제를 드러냈지만 계속되는 공연으로 연기력의 문제는 일정부분 해소되었다. 이 작품을 600회 이상 공연하면서 가교의 단원들은 스스로 자신들의 연기력이 향상됨을 느꼈다고 했다.¹⁰⁵⁾

한 작품을 600회 이상 공연한다는 것은 당시의 공연 현실에서나 현재의 공연 현실에서나 쉬운 일이 아니다. <끝없는 아리아>가 600회 이상 공연을 할 수 있었던 것은 이 작품을 공연하면 누군가가 반드시 다음 기회를 만들어 주었기 때문이다.¹⁰⁶⁾ ‘연극은 스스로 팔린다’는 말처럼 좋은 공연은 관객의 요청에 의해 자꾸 공연되기¹⁰⁷⁾ 때문에 이 작품이 여러 번 공연될 수 있었다.

1970년대 전반 무렵에 많은 학자들이 크리스천 아카데미에 모여 양극화 현상에 대한 토론회를 개최하였다. 토론회 마지막 행사가 가교의 <끝없는 아리아> 공연이었는데, 가교의 공연을 본 토론회 참석자들이 3일간 자신들이 논의했던 모든 내용이 이 작품에 들어 있다고 평한 일화가 있을 만큼 <끝없는 아리아>의 흡인력은 대단하다는 평가를 받았다.¹⁰⁸⁾

<평화의 왕자>는 예수의 탄생 예언부터 죽음 후 부활까지의 과정을 26장으로 편극한 그림자극이다. 이승규와 모진주가 대본을 쓰고, 모진주가 연출을 맡았으며 김동욱이 예수 역을 맡았다. 처음 공연은 1972년 3월부터 4월까지 공연한 전국 순회공연이다.

<평화의 왕자>는 프롤로그와 26장으로 구성되어 있다. “태초의 하나님 말씀이 계셨다”는 대사로 시작되며, 26장의 내용은 다음과 같다. 1. 이사야

105) 김동욱과 2차 전화 인터뷰, 2013년 3월 13일.

106) 이승규와 전화 인터뷰, 2013년 4월 26일.

107) 이승규, 「선집을 엮고 나서」, 『세계명작성극선집』 1권, 월인, 1999, 366면.

108) 위의 책, 230면.

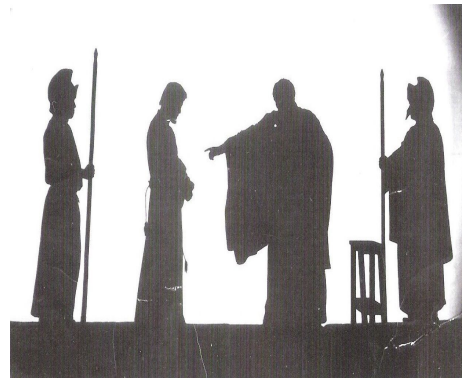
의 예언, 2. 천사가 마리아에게 알림, 3. 천사가 목자에게 나타남, 4. 목자들의 경배, 5. 동방의 세박사, 6. 세례요한과 예수의 세례, 7. 유혹, 8. 제자를 부르심, 9. 산상수훈, 10. 음행한 여인을 사하심, 11. 장님의 눈을 띄우심, 12. 다시 살아난 나사로, 13. 요한 어머니의 간청, 14. 예루살렘 입성, 15. 성전을 깨끗이 하심, 16. 기름부은 여인, 17. 가이사의 것은 가이사에게, 18. 마지막 만찬, 19. 겟세마네 동산의 기도, 20. 회당의 음모와 베드로의 배반, 21. 빌라도의 재판, 22. 십자가의 길, 23. 십자가에 못박히심, 24. 십자가에 달리심, 25. 부활, 26. 승천과 위대한 임명으로 구성되어 있다.

<사진 1>은 예수가 나귀를 타고 예루살렘에 입성하는 장면으로 여인들이 종려나무를 들고 춤추고 지나며, 그 뒤를 예수가 지난다. <사진 2>는 빌라도가 예수를 재판하는 장면이다. 빌라도는 예수를 십자가에 못 박으라는 군중의 요구에 자신은 예수의 죄에 대해서 아무런 책임이 없으니 군중들이 알아서 하라는 판결을 내린다. <사진 3>은 예수가 십자가를 지고 가는 장면이며, <사진 4>는 <평화의 왕자> 마지막 장인 26장으로 부활한 예수가 제자들을 축복하고 하늘로 오르는 장면이다.

<사진 1> <평화의 왕자>
(예루살렘 입성)



<사진 2> <평화의 왕자>
(빌라도의 재판)



<사진 3> <평화의 왕자>
(십자가의 길)



<사진 4> <평화의 왕자>
(승천)



<평화의 왕자>는 우리나라 연극단체에서 최초로 해외 순회공연을 한 작품이다. 1976년 5월 7일에서 6월 1일까지 대만, 홍콩, 필리핀, 일본 등 4개국을 돌며 순회공연을 하였다. 기독교 단체(미국 기독교 촉진회)의 후원으로 이루어졌으며 오영진의 <시집가는 날>과 함께 공연되었다.

가교의 첫 해외 순회공연은 출국수속 지연과 태풍, 폭우 등 일기 관계로 4회나 공연이 취소되고 몸살이 난 단원들의 속출로 어려움을 겪기도 했지만 동경의 국제 기독교 대학에서 800명, 마닐라의 인솔라 빌딩강당에서 500명의 관객을 모으는 등 좋은 반응을 얻었다. 이 일을 계기로 가교의 단원들은 앞으로의 보다 활발한 국제 교류에 자신을 얻었다.¹⁰⁹⁾

아시아 순회공연 후 미국 공연을 계획하였으나 이루어지지 않았고¹¹⁰⁾

109) 「해외공연 마치고 귀국한 극단 가교」, 『동아일보』, 1976년 6월 12일.

110) 당시에 비자 문제가 쉽지 않았던 것도 이유이지만 미국공연이 이루어지지 않았던 결정적인 이유는 모진주의 실수 때문이라고 한다. 미국에서 프로 극단인지 아마추어 극단인지를 물었고, 모진주는 자랑스럽게 프로 극단이라고 대답했다고 한다. 프로 극단이 돈을 벌기 위해 미국에 오는 것은 안 된다고 하며 비자발급을 하지 않았다고 한다(김동

1986년이 되어서야 모진주의 초청으로 미국과 캐나다의 16개 도시에 순회 공연을 할 수 있었다. 1986년 공연 작품은 <평화의 왕자>와 <유랑극단>이었다.¹¹¹⁾

나. 계몽극의 순회공연

가교에서 공연한 계몽극은 <퇴비탑의 기적>(1966)과 <미련한 팔자대감>(1969)이다. <퇴비탑의 기적>은 기생충 박멸을 주제로 한 극이며 <미련한 팔자대감>은 나병 퇴치를 주제로 한 극이다. 일반적으로 계몽극은 지루하고 설교적인 특징을 가지고 있다. 하지만 가교는 극이 재미있어야 내용이 잘 전달된다는 생각을 하였고, 극을 재미있게 하는 방법으로 춤과 노래를 적극적으로 활용하였다.¹¹²⁾

<퇴비탑의 기적>은 1966년 7월 10일부터 8월 15일까지 공주, 부여, 부안, 구례, 영덕, 김해, 명주 등 전국 순회공연을 한 작품이다. 퀴어리 신부가 작품의 안을 냈고 이근삼이 작품을 창작하였다.¹¹³⁾ 연출은 이승규가 맡았으며 권성덕, 조기운, 오기환, 김동욱, 홍덕명 등이 출연하였다. 가교의 단원들은 19인승 봉고차를 전세내서 한 달 동안 순회공연 다녔으며,¹¹⁴⁾ 전국 순회공연을 떠나기 전 7일 오후 7시에 여성회관에서 8일 오후 8시에 서강대학교에서 시범공연을 가졌다.¹¹⁵⁾

아시아재단 측에서 의뢰한 이 작품의 제작 의도는 기생충 박멸 계몽에 있었다. 이 작품의 공연을 지원한 아시아재단은 연극을 통하여 당시의 민

육과 2차 전화 인터뷰, 2013년 3월 13일).

111) 「연극·무용에 전통 주제 붐」, 『동아일보』, 1986년 8월 30일.

112) 이승규와 전화 인터뷰, 2013년 4월 26일.

113) 이승규와 전화 인터뷰, 2013년 4월 26일.

114) 김동욱과 2차 전화 인터뷰, 2013년 3월 13일.

115) 「<퇴비탑의 기적> 극단 가교서 공연」, 『동아일보』, 1966년 7월 7일.

중들을 계몽하고자 하였다. 계몽은 계몽의 대상이 되는 존재가 무지하다는 인식을 바탕으로 두고 있다. 그와 같은 맥락에서 살펴보면 계몽극은 관객이 무지하기 때문에 연극을 통해서 관객들의 의식을 깨우치고자 하는 목적을 가진 극이라 할 수 있다.

그렇기 때문에 <퇴비탑의 기적>에는 회충이 인간의 몸으로 옮겨오는 과정, 회충이 인간에게 주는 폐해, 우리나라 사람들의 회충 보유율, 회충을 몰아낸 일본의 사례 그리고 회충을 박멸할 수 있는 방법 등이 구체적으로 나타나 있다.

대왕 잘 들어라. 한국 사람들의 9할이 내 손아귀에 들어있어. 100명 중 90명은 우리 회충의 손아귀에 들어있단 말야. 어떤 한국 사람의 위장을 보아도 내 부하들이 우글대고 있어. 내가 얼마나 위대한지 알겠나?¹¹⁶⁾

<퇴비탑의 기적>이 공연된 시기는 1966년이다. 작품 속에 나타나 있는 회충보유율을 90%는 실제의 회충보유율과 유사하다. 당시에는 감염자에 대한 정확한 조사·통계·분석이 이루어지지 않는¹¹⁷⁾ 보건사회부에 의하면 전 국민의 96%가 한 종류나 또는 두 종류 이상의 갖가지 기생충에 감염된 것으로 나타난다.¹¹⁸⁾ 다른 나라와 비교해 볼 때 당시 우리나라의 기생충 감염은 심각한 상황이었다.

기생충에 감염되는 것은 주로 인분을 거름으로 재배한 야채를 생으로

116) 이근삼, <퇴비탑의 기적>, 『이근삼 전집』 2권, 연극과 인간, 2008, 205면.

117) 「기생충 - 건강을 좀 먹는 구적(仇賊)」, 『동아일보』 1967년 5월 20일.

118) 우리나라가 기생충으로는 아마도 세계에서 최고의 하나라는 것은 널리 알려진 이야기다. 회충은 전 인구의 84%, 편충이 73%, 십이지장충이 48%, 동양모양선충이 35%, 요충이 30%, 간디스토마가 10%, 폐디스토마와 촌충이 각각 4%, 이래서 전 인구의 95%가 한두 가지 내지 일고여덟 가지의 벌레를 뱃 속에 넣고 다니는 꼴이라니 미국의 35%, 일본의 15%에 비해서 체면이 서지를 않는다(「황철수설」, 『동아일보』 1966년 9월 15일).

먹거나 풋김치로 담가 먹거나 각종 어육을 날것으로 먹기 때문이다. 기생충에 감염되고 난 이후의 약물 치료도 중요하지만 기생충에 감염되지 않게 하는 것이 더 중요하다. 당시 전문가들이 제시한 해결방법은 첫째, 인분과 퇴비를 혼합하고 이들의 부패발효열로 인분 내 기생충란을 감쇄시킨 뒤 살포하는 방법과 둘째, 변소 구조를 분뇨분리식으로 개량하여 충분히 부패한 인분만 비료로 사용하는 것¹¹⁹⁾이다. <퇴비탑의 기적>에서는 이러한 해결방법을 극을 통해 보여준다.

바보 다시 한번 얘기할 게 잘 들어 보시오. 처음에 (행동을 동반해서) 이렇게 둥글게 원을 그려 안을 얇게 파내고서…… 나무 잎사귀를 차곡 차곡 쌓고, 풀잎을 깔고, 짚을 깔고, 나뭇가지도 뿌리고 다음에 변소의 거름을 뿌리고 다시 잎사귀를 깔고 그 위에 다시 거름을 깔고 해서 마치 저 이집트에 있는 피라미드처럼 쌓아 올리는 겁니다.
(…중략…)

바보 그렇지 않습니다. 내가 말한 퇴비탑을 한번 만들어 보시오. 같이 만들어도 좋습니다. 일등가는 비료도 만들 수 있고 또 한 회충알도 완전히 죽일 수 있습니다. 자, 저의 말을 들어 보시오. 운동 삼아 같이 퇴비탑을 만들어 봅시다.¹²⁰⁾

관객을 향한 바보의 대사는 인분과 퇴비를 혼합한 퇴비탑을 쌓으면 회충알도 죽일 수 있으며 최고의 비료도 만들 수 있다는 것을 알려준다. 가교가 한 달 동안 전국을 순회공연 한 <퇴비탑의 기적>은 연극을 통해 국민들을 계몽하고자 하는 목적극이다. 가교의 순회공연이 실제로 어느 정도 효과를 거두었는지 수치화할 수 없지만 효과가 전혀 없었다고는 할 수 없

119) 「기생충 - 건강을 좀 먹는 구적(仇賊)」, 『동아일보』, 1967년 5월 20일.

120) 이근삼, <퇴비탑의 기적>, 『이근삼 전집』 2권, 앞의 책, 213면.

다. 만약 <퇴비탑의 기적>이 계몽의 효과를 얻지 못했다면 다음 계몽극인 <미련한 팔자대감>의 공연을 계획하지는 않았을 것이기 때문이다.

또한 가교는 <퇴비탑의 기적>의 전국 순회공연을 통하여 대극장에서 공연할 수 있는 돈을 마련하였다.¹²¹⁾ <퇴비탑의 기적>은 아시아재단의 후원금을 받아서 한 공연이었고, 그 후원금으로 대극장을 빌릴 수 있게 된 것이다. 가교는 <퇴비탑의 기적>의 공연 후에 이근삼 작 이승규 연출의 <몽땅 털어 놓시다>를 국립극장에서 공연하였다.

1966년 <퇴비탑의 기적>을 순회공연한 이후 가교가 두 번째로 순회공연한 계몽극은 <미련한 팔자대감>이다. 가교는 1969년 4월 1일에서 7월 13일까지 96일간 전국 75개 군을 순회했고 25만 명의 관객을 동원하였다.¹²²⁾ 96일간 총 120회의 공연을 하였고, 1969년 8월 13일 서강대학교에서 순회공연을 기념하는 공연을 하였다.¹²³⁾ 나병퇴치의 목적을 가진 <미련한 팔자대감>의 공연은 가톨릭 구제회의 지원을 받아 이루어졌다. 이근삼이 작품을 썼고 이승규가 연출을 하였으며 김상열이 무대감독을 맡았고 박인환, 윤문식 등이 출연하였다.

<미련한 팔자대감>은 나병은 치료를 하면 고칠 수 있는 병이라는 내용의 작품이다. 당시는 나병이 천형(天刑)이 아니라 나을 수 있는 병이며 공기를 통해 감염되지 않는다는 것이 밝혀졌지만 나병환자에 대한 사람들의 냉대는 여전하였다. 그래서 나병환자에 대한 사회 인식의 계몽이 필요한 시기였다.¹²⁴⁾ 이러한 인식을 바꾸고 나병도 치료하면 나을 수 있는 병이라는 사실을 알리기 위해 가교는 진료도 하고 세수도 할 수 있는 큰 탑차인 폐결핵 진료차를 지원받아 공연을 다녔다.

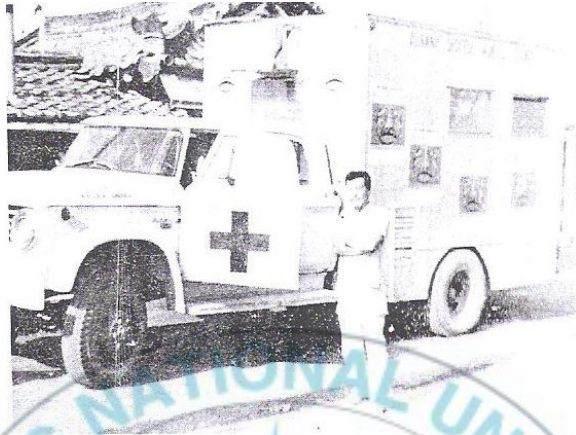
121) 김동욱과 2차 전화 인터뷰, 2013년 3월 13일.

122) 「25만 관객 동원 - 극단 가교의 귀경」, 『조선일보』, 1969년 8월 14일.

123) 「극단 가교 기념 공연 - 13일 서강대서」, 『동아일보』, 1969년 8월 12일.

124) 「응달서 신음하는 천형(天刑)의 속설」, 『동아일보』, 1969년 5월 12일.

<사진 5> 가교가 지원받은 폐결핵 진료차



순회공연을 떠나기 전 공연의 목적을 다음과 같이 밝히고 있다.

① 연극이 전혀 보급되지 않은 지방, 시, 군, 읍, 면, 리에 직접 파고 들어가 지방민에게 연극을 인식시키고, ② 나병이 불치의 병이 아니라는 현대 의학의 올바른 해석을 전달하며 ③ 한국적 뮤지컬 드라마의 가능성을 실험하는데 그 뜻을 두고 있습니다.¹²⁵⁾

<미련한 팔자대감>의 전국 순회공연은 위의 목적을 어느 정도 달성하였다고 평가할 수 있다. 공연 장소가 75개 군이다. 여러 장소에서 공연한 것은 보다 많은 지방민들이 연극을 접할 수 있었다는 것을 말한다. 또한 극의 내용이 나병은 치료 가능하다는 것이었기 때문에 그 내용이 관객들에게 전달되었을 것이다. 그것에 더하여 이 공연은 노래와 춤을 활용한 공연으로 우리나라 뮤지컬이 뿌리 내릴 수 있는 가능성을 보여주었다¹²⁶⁾는 평

125) 『극단 가교 제13회 공연 팸플릿 <광인들의 축제>』, 1996년 5월 31일- 6월 12일.

126) 유인경은 드라마센터의 <포기와 베스>(1962), 서강대 <성춘향>(1966), 제3극장의 <카니발 수첩>(1966), 실험극장의 <동키호테>(1967) 등의 공연이 뮤지컬의 가능성을 보

을 받았다.

<미련한 팔자대감>도 계몽극이기 때문에 연극을 통해 전달하려는 내용이 구체적으로 제시되어 있다. 나병이 인간을 죽일 수 있지만 의사의 처방에 따라 치료를 하면 나병균이 힘을 쓰지 못하다는 내용, 한국 사람들이 나병을 무서워 한다는 사실, 나병을 올바르게 치료하는 방법 등이 나타나 있다.

우리나라 사람들은 나병에 대한 잘못된 인식 때문에 나병을 두려워하던 당시에 영국과 캐나다 등에서 우리나라에 의료봉사를 온 의사들이 있었다. 영국 출신 로버츠 여사는 10년 째 의료봉사 중이었고,¹²⁷⁾ 캐나다 출신 머레이 박사는 48년 째 의료봉사 중이었다.¹²⁸⁾ 이들을 통해 서구에서는 나병에 대한 인식이 우리나라 사람들과는 다르게 하고 있음을 알 수 있다.

<미련한 팔자대감>에서는 김팔자의 모습을 통해 나병에 대처하는 우리나라 사람들의 보편적인 모습을 보여준다. 김팔자는 자신이 나병에 걸린 사실을 알게 되자 “내 생전 무슨 죄를 졌기에 이런 무서운 병에 걸렸나?”라며 나병을 천형(天刑)으로 인식한다. 김팔자는 나병을 치료하기 위해 돌팔이가 제시하는 대로 어머니의 산소를 옮기고, 굶을 하기도 한다. 이와 같은 방법으로 해결하려는 제목 그대로 미련한 사람인 김팔자는 당시 우리나라 사람들의 모습이기도 하다.

연극은 정보를 제공하기도 하지만 관객들에게 극에 대한 판단을 하게도 한다. 특히 서사극의 의사소통 방법인 배우가 자신의 배역에서 벗어나 관

여주었다고 한다(유인경, 「1960년대 연극계의 신동향과 현대 뮤지컬의 형성」, 앞의 논문, 421-422면).

127) 「한국에서 일하는 이국 여성 (3) 이런 여성도 있다 - 무의촌 순례자 로버츠 여사」, 『경향신문』, 1969년 2월 19일.

128) 머레이 박사가 처음 나환자를 치료할 때에 썩어 들어가는 손발을 차라리 잘라 달라며 나환자들이 의사를 불신했다. 그러나 치료를 받은 환자들이 완치되는 것을 본 후에는 많은 환자들이 치료를 받기를 희망했다(「한국에서 일하는 이국 여성 - 의료사업 48년, 머레이 박사」, 『경향신문』, 1969년 2월 5일).

객과의 의사소통을 시도하는 경우에는 거리감을 일으켜¹²⁹⁾ 관객이 객관적으로 연극을 바라봄으로써 무대 위의 사건에 휘말려 들어감 없이 스스로 판단하고 평가를 내리게 된다.¹³⁰⁾ 관객을 향한 나병 역과 의사 역의 대사는 관객들이 나병을 객관적으로 인식하게 하는 역할을 한다. 또한 관객과의 대화는 직설적·능동적 표현을 통해 관객의 참여를 유발하는 교육적 기능도 있다.¹³¹⁾ “(관객에게) 여러분, 가면은 무섭게 생겼지만 벗겨 보면 이렇게 약하고 온순한 것이 나병입니다. 우리는 이 가면에 속아왔습니다. 이 김팔자 씨가 좀 늦은 감은 있지만 다행히 찾아와 인젠 거의 완치되었습니다. 다시는 이런 도깨비들한테 속지 맙시다.”라는 의사의 마지막 대사는 나병에 대해 올바른 인식을 할 수 있도록 대중들을 교육하고 있다고 할 수 있다.

가교는 <미련한 팔자대감> 전국 순회공연을 하기 전 단원들과 일종의 계약을 체결한다. 전국 순회공연의 일정이 3개월 이상 장기간의 공연이었고, 공연을 하기로 약속한 대상과의 약속을 이행하기 위해서는 중간에 발생할 수 있는 여러 가지 문제들에 대한 대비가 필요하다. 공연에 참여한 단원들은 대표 이승규에게 각자에게 주어진 임무를 충실히 수행할 것을 약속했다.

계약서의 세부내용을 아래와 같다.

계약서

1. 순회공연 중 단원은 충분한 숙식과 운송을 제공받는다.
2. 단원은 월 9,000원의 월급을 지급받으며 매월 월급 중 반액을 자의로 사용할 수 있다.

129) B. 아스무트, 송진 역, 『드라마 분석론』, 서문당, 2000, 103면.

130) 봉원웅, 「브레히트의 《사천의 선인》에 나타난 소이효과」, 『하인리히 뵐』 4집, 한국하인리히뵐학회, 2004, 186면.

131) 위의 논문, 189면.

3. 단원은 4월 1일부터 7월 5일까지 96일간에 156회 전 공연에 참가한다.
4. 단원은 일요일과 월말에 2일 씩 휴식을 취한다.
5. 단원은 순회 도중 대표의 지시에 절대 복종한다.
6. 전 단원은 주 1회의 회의에서 발언권을 갖는다.

부칙

1. 대표가 계약 불이행시 단원은 월급의 배액을 지급받는다.
2. 가. 단원이 정당한 사유 없이 공연 불참하거나
나. 해단행위(害團行爲)를 했을 때 대표는 다음 조치를 내릴 수 있다.
① 시말서 요구 ② 근신 ③ 사역(使役)(당번) ④ 귀가 ⑥ 하차¹³²⁾
3. 단원이 계약불이행시는 월급의 잔액은 몰수한다.¹³³⁾

계약서 일자 1969년 3월 31일이며 계약의 대상은 극단 가교 대표이다. 단원의 권리와 의무를 구체적으로 명시하였고, 발생할 수 있는 문제에 대한 조치도 명시하였다.

<미련한 팔자대감>의 순회공연을 성공적으로 마친 가교가 대극장에 올린 작품은 유현중 작 <불만의 도시>이다. <불만의 도시>를 공연할 무렵에 극단 허가가 취소되는 일이 발생¹³⁴⁾하였고, 공연 당일 대연각 호텔에 화재가 발생하여 관객들이 국립극장에 올 수 없는 상황이었다. 그래서 가교는 빗을 지게 되었고, 빗을 갚기 어려운 상황에 처했다. 연극을 통해 계

132) 계약서 원본에 ⑥으로 되어 있으나 이는 표기상의 오류인 것 같다.

133) 계약서 참조. 김동욱이 소장하고 있는 계약서이다. 전체 2장으로 되어 있으며 앞장은 <미련한 팔자대감>의 순회공연을 위해 끝까지 최선을 다할 것을 서약하는 서약서이며, 뒷장은 계약의 세부내용이 있는 계약서이다.

134) 공연 당일까지 극단이 허가되지 않아서 단원들이 긴장하였다고 한다. 공연 시작 얼마 전에 극단의 허가를 받았고 무사히 공연을 할 수 있었다(박인환과 인터뷰, 서울강북구 청지하철역 인근 엔젤이너스 커피숍에서, 2013년 2월 22일).

몽의 효과를 경험한 가톨릭 구제회에서 <미련한 팔자대감>을 영화로 만들자는 안을 내었고, 가교는 이 작품을 영화로 만들어 그 수익으로 빚을 갚을 수 있었다.¹³⁵⁾

다. 성극과 계몽극을 통한 연극 문화 확산기의 의의

한국 연극사에서 이동공연은 심심찮게 찾아볼 수 있다. 가교가 선교의 목적과 계몽의 목적을 가진 목적극을 가지고 이동공연을 한 시기는 1960년대 말이다. 가교와 같이 1960년대에 전국 순회공연을 한 극단¹³⁶⁾들도 있다. 하지만 이 극단들의 전국 순회공연은 꾸준한 공연으로 이어지지 못했고 단발성으로 그쳤다.

그러나 극단 가교는 꾸준히 지방 순회공연을 하였고, 그 영향으로 지방 순회를 주목표로 하는 이동극단이 생기는가 하면 다른 극단들도 지방 순회 공연에 나서기 시작했다.¹³⁷⁾ 1966년 2월에 조직된 본격 이동극단인 이해랑 이동극단¹³⁸⁾이 전국 순회공연을 하였고, 극단 산하가 전주와 광주에서 지

135) 영화를 국내에서 상연하여 수익이 발생된 것은 아니다. <미련한 팔자대감> 영화는 다른 나라로 수출되었고, 수출 대가로 수익이 발생하였다(이승규와 전화 인터뷰, 2013년 4월 26일).

136) 1964년 5월과 6월에 신협이 부산, 마산, 진해, 대구, 대전 등에서 <오델로>를 공연하였다(「신협' 지방순회공연」, 『경향신문』, 1964년 5월 26일). 1964년 6월과 7월에 현대극장이 부산, 대구 등에서 <OO고 위험한 애정>을 공연하였다. 현대극장의 순회공연은 경향신문 특별 후원으로 이루어졌다(「'현대극장' 지방순회공연도 계획」, 『경향신문』, 1964년 6월 15일).

137) 유민영, 『한국연극운동사』, 앞의 책, 410면.

138) 「이해랑이동극장」은 1966년 2월 27일 한국일보에 단원모집 광고를 내브로 시작되어 3월 3일에 시험, 3월 7일에 그 발표, 3월 11일 집합하여 이때부터 강습에 들게 되었으며 5월 15일에 동대의 이해랑, 김정환 양 교수의 설계에 의해 이동극장(버스)이 제작 완료되었다. 동단의 정관 제2장 『목적과 사업』에 의하면 당극장의 목적은 「연극예술의 발달 발전을 기하는 동시에 도시에 집중된 예술문화를 지방(농어촌)에 소개」하는데 있으며 이 목적을 달성키 위해 일일 2회 이상, 연 220일 이상의 공연활동을 하게 되어 있다(이유정, 「한국의 이동연극운동」, 『연극학보』 2집, 동국대학교 연극영상학부, 1968, 75면).

방공연을 하였다. 1967년 봄에는 드라마센타, 국립극단, 이해랑이동극단 등이 지방공연을 하였다.¹³⁹⁾

유민영은 “1960년대 이해랑이동극단이나 극단 가교가 지방 순회공연을 많이 가졌지만 전자는 정치적 목적¹⁴⁰⁾이 강했고 후자는 종교적 목적을 내세웠으므로 불모의 지방 연극에 커다란 자극을 준 것은 아니었다.”¹⁴¹⁾고 평했다. 이러한 유민영의 평가는 일정부분 적절한 평가라 할 수 있다. 가교는 계속된 성극 공연으로 극단의 정체성이 의심되기도 했다. 실제로 극단을 소개할 때 ‘선교 극단’이라고 한 경우도 있었다.¹⁴²⁾ 가교는 특정 종교를 위해 창단된 극단이 아니며, 성극 공연을 창단 이념에서 밝히고 있는 ‘창조적 활동을 통한 연극 예술의 탐구와 기술의 연마로 대중에게 순수한 즐거움을 주는’ 행위라고 보기는 어렵다.

뿐만 아니라 성극과 계몽극은 순수예술이 아니라는 비판을 받는다. 유민영은 가교의 해외 순회공연을 소개하면서 공연 작품을 오영진의 <맹진사댁 경사>¹⁴³⁾로 밝히고 있다.¹⁴⁴⁾ 가교의 해외 순회공연은 기독교 단체의 후원으로 이루어졌기 때문에 오영진의 작품보다는 성극인 <평화의 왕자> 공연이 주목적이라고 할 수 있다. 그럼에도 불구하고 공연 작품에 성극을 제외한 것은 성극에 대한 저자의 인식이 반영되어 있다고 할 수 있다.

또한 가교는 성극과 계몽극을 공연하고 후원단체로부터 일정한 대가를 받았다. 공연의 대가를 받는 것은 당연하다고 할 수 있지만 한편으로는 극

139) 「마을에서 싹트는 연극열(演劇熱)」, 『동아일보』, 1967년 3월 2일 참조.

140) 정치적 목적이 강한 순회공연으로는 새마을 연극을 들 수 있다. 새마을 연극은 새마을 운동의 성공과 체제 정당성 구축을 위한 연극이었으며 1974년 실시된 문예진흥 5개년 계획의 일환이었다(정호순, 「1970년대 극장과 연극문화」, 『한국극예술연구』 26집, 한국극예술학회, 2007, 207면).

141) 유민영, 『한국연극운동사』, 앞의 책, 425면.

142) 「연극을 통해 사회봉사 - 극단 가교의 대표 이승규 씨」, 『부산일보』, 1973년 11월 15일.

143) 당시에는 <시집가는 날>로 공연되었음.

144) 유민영, 『20세기 후반의 연극문화』, 국학자료원, 2000, 105면.

단이 추구하는 것이 물질적인 가치라는 오해의 소지도 있다. 계속되는 목적극의 공연은 젊은 전공자들이 모인 극단이 예술적 가치를 추구하기보다 물질적 가치를 따라 활동을 하는 것으로 비춰질 수도 있기 때문이다.

그러나 위와 같은 우려도 있지만 가교의 성극과 계몽극 공연은 많은 긍정적인 요인을 가지고 있다. 기생충 예방에 관한 우리나라의 국가적인 사업은 1967년에야 시작되었지만¹⁴⁵⁾ 가교는 1966년 공연을 통해 기생충 예방의 중요성을 대중들에게 전하였고, 나병을 천형으로 생각하던 시대에 치료를 통해 나올 수 있다는 사실을 알렸다. 뿐만 아니라 가교의 단원들에게 연극을 할 수 있는 기회를 주었고, 수많은 공연을 통해 단원들 개개인의 연기력을 향상시켰으며, 극단 가교는 차기 공연을 할 수 있는 경제적인 기틀을 마련할 수 있었다.

그것에 더하여 가교의 전국 순회공연은 평소에 연극을 접하기 어려운 사람들에게 연극을 관람할 수 있는 기회를 제공하였고, 연극 문화의 확산에 기여하였다. 가교가 <퇴비탑의 기적>을 공연한 지방에 <미련한 팔자대감>을 가지고 다시 방문하였을 때, 그 마을 아이들이 <퇴비탑의 기적>의 노래를 부르며 연극적 행위를 흉내 내는 것을 볼 수 있었다.¹⁴⁶⁾ 당시 마을 아이들이 연극이 무엇인지 이해하고 흉내를 낸 것은 아니었을 것이다. 하지만 연극적 행위를 하는 아이들의 생활 속에는 연극이 존재하고 있었다고 볼 수 있다. 가교가 의도한 것은 아니지만 지방 순회공연을 통해 연극 문화의 확산을 가져온 것이다.

145) 「검사·치료 의무화 - 기생충 예방법 시행세칙 안」 『동아일보』 1967년 2월 15일.

146) 이승규와 전화 인터뷰, 2013년 4월 26일.

3. 이동 소극장 천막극장 공연과 전통의 수용기

가. 천막극장 공연

1960년대 말과 1970년대 초에 가교 단원들은 여름에 만리포에서 천막을 치고 한 달 동안 살았다.¹⁴⁷⁾ 서울에서 생활하는 것보다 만리포에서 생활하는 것이 생활비가 적게 들었고, 무엇보다도 그들은 여름이면 할 일이 없어 바닷가에서 한 달을 보냈다.¹⁴⁸⁾

1970년대 한국 연극은 봄 시즌이 끝난 7월에 접어들면 9월 가을 시즌까지 여름 방학에 들어가는 것이 통례였다. 이는 더운 날씨와 관람 인구의 60%를 점유하고 있는 대학생들의 방학 때문이다.¹⁴⁹⁾ 연극의 주 관객층인 대학생¹⁵⁰⁾들이 방학을 맞아 고향에 가기 때문에 극장을 찾는 관객이 줄어드는 현상이 발생했다. 그로 인해 여름이면 관객이 없는 무대가 일시 휴면 상태에 들어간 것이다.

대중과의 소통을 추구한 가교는 연극의 비수기라 할 수 있는 여름에 새로운 계획을 세운다. 그것은 앉아서 관객을 기다리는 것이 아니라 관객을 찾아가는 것이다. 가교는 관객이 없는 현실을 받아들이기보다는 관객을 찾아가는 활동을 선택했다. 이와 같은 선택을 할 수 있었던 것은 창단 이후 계속된 순회공연을 통해 적극적인 공연이 관객을 확보하고 관객층을 확대할 수 있다는 신념을 가졌기 때문이다.

147) 가교 단원들은 몽고텐트를 한 개 사서 만리포의 아는 집에 맡겨두고 여름이면 만리포를 찾아가서 한 달 동안 생활을 하였다(김동욱과 2차 전화 인터뷰, 2013년 3월 13일).

148) 김동욱과 2차 전화 인터뷰, 2013년 3월 13일.

149) 「관객 찾아 나선 무대」, 『동아일보』, 1971년 7월 19일.

150) 연극의 관객이 대학생들이었기 때문에 당시에는 연극의 홍보를 대학생들 특히 여대생들에게 중점적으로 하였다고 한다(박인환과 인터뷰, 서울강북구청지하철역 인근 엔젤이너스 커피숍에서, 2013년 2월 22일).

1971년 여름에 가교는 처음으로 피서지에서 공연을 한다. 여름을 보내기 위해 찾은 만리포 해변에서 만리포 호텔 소극장을 빌려 여름현지공연을 가진 것이다. 공연일자는 7월 25일부터 15일간이며, 공연시간은 밤 10시부터였다. 하루에 1회 공연하였으며, 한 번의 공연에 두 작품을 공연하였다. 공연작품은 쿠르트 피츠 작, 김동욱 연출의 <민나 막달레나>, 이근삼 작, 김진태 연출의 <바보 율보>, 크랜휴 작, 김상렬 연출의 <붉은 카네이션>, 빈센트 밀레이 작, 이승규 연출의 <끝없는 아리아>이다.

바캉스 시즌의 피서지 공연은 외국에선 흔한 일이지만 가교의 이번 공연은 관객을 찾고자 하는 한국 연극의 몸부림에서 나온 첫 실험이라는 점에서 외국의 여유 있는 피서공연과는 그 발상이 다르다.¹⁵¹⁾

관객을 확보하고 대중과 함께 하는 공연을 하기 위해 피서지에서 공연을 한 가교는 찾아가는 연극에서 한 걸음 더 나아가 연극을 보고 싶어도 극장에 올 수 없는 사람들을 위해 극장을 가지고 피서지에 가기로 한다. 이를 위해 가교는 천막극장¹⁵²⁾을 마련했다. 해수욕장에서의 천막극장은 우리나라 연극사상 최초로 시도된 것이다.¹⁵³⁾

천막극장은 김동욱이 대형텐트를 만들어서 공연을 하자는 아이디어를 내어 이승규에게 제안하였고, 단원들이 찬성하여 실행되었다. 1970년대는

151) 「관객 찾아 나선 무대」, 『동아일보』, 1971년 7월 19일.

152) 당시 남대문 퇴계로 천막 제작촌을 다니며 제작을 의뢰하였으나 제작의 어려움 때문에 제작자를 찾기가 어려웠다. 여러 곳을 전전한 후에 천막극장을 제작해 주겠다는 사람을 만났으나 가교가 원했던 몽고 텐트 방식으로는 만들 수 없다고 했다. 그래서 큰 원을 만들어 이중으로 지붕을 하면 공기 통로도 되고 좋겠다는 생각을 하였고, 그 방식으로 만들었다. 대형 텐트였기 때문에 만들기가 쉽지 않았다. 만들기 어려운 텐트를 제작하면 제작사는 제작사의 능력을 나타낼 수 있을 것이고, 가교는 원하던 천막극장을 가지게 되기 때문에 서로에게 좋은 결과를 얻을 수 있는 방법을 찾기 위해 노력하였다. 또한 제작비용을 마련하기 위해 가교의 단원들은 유명 인사들을 찾아다니며 5,000원을 기부하라고 권하였다(김동욱과 2차 전화 인터뷰, 2013년 3월 13일).

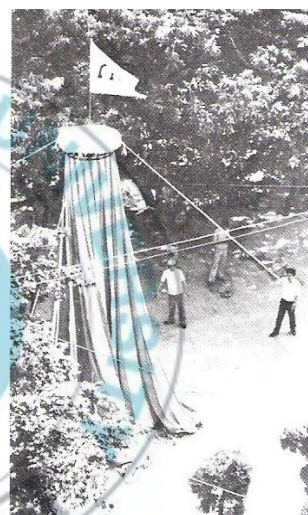
153) 유민영, 『한국연극운동사』, 앞의 책, 429-430면.

동인제 극단들이 전용극장을 가지기 시작하여 1960년대에는 2개 밖에 없던 연극 전용극장이 대소를 합쳐 10개가 넘을 정도로 늘어났다.¹⁵⁴⁾ 가교는 적극적으로 관객을 찾아가는 공연을 추구한 극단이고 또한 관객과 함께하기 위한 행보를 계속하였다는 점에서 그들이 관객을 위해 공연할 수 있는 자신들만의 극장을 갖고자 하였음을 짐작할 수 있다.

<사진 6> 천막극장



<사진 7> 천막극장



천막극장 디자인은 최연호가 하였다. 천막극장은 제작비용이 50만원¹⁵⁵⁾ 들었고, 무게는 4백여kg이며, 1백50명의 관객이 들어갈 수 있는 소극장이다. 무대가 15평, 객석이 25평, 높이 6m, 천장은 오렌지색·흰색·검정색으로 이뤄졌다.¹⁵⁶⁾ 조명은 일반 전등과 샹드리아를 달았으며, 공연을 하기 전

154) 『중앙일보』, 1971년 8월 7일.

155) 김동옥은 천막극장을 제작하기로 한 곳에서 25만원에 제작하기로 하였다고 증언하였으나 신문기사에서는 천막극장의 제작비용을 50만원이라고 밝히고 있기 때문에 본고에서는 기사의 내용을 우선으로 정리한다.

156) 「천막극장운동 벌인 극단 가교」, 『조선일보』, 1973년 7월 6일. 「관객 찾아 연극 공연 가교, 천막극장 마련」, 『경향신문』, 1973년 7월 11일.

에는 전등을 켜고 공연을 할 때에는 상드리아를 켜다.¹⁵⁷⁾

천막극장을 마련한 가교는 대천해수욕장에서 1973년 7월 28일부터 8월 11일까지 2주일간 공연을 하였다. 공연 작품은 톰 존스 원작, 신정옥 역, 이승규 연출의 <철부지들>이었다. 출연진은 정종화, 임인숙, 윤문식, 양재성, 최주봉, 김진태, 윤보연, 오길주 등이다. <철부지들>은 1960년에 초연된 뮤지컬 드라마이며, <로미오와 줄리엣>을 뒤집어본 작품으로 부모들이 그들의 아들과 딸인 마트와 루이자를 결혼시키기 위해 벌이는 소동을 그리고 있다. 이 공연은 ‘한국 최초의 천막극장 공연’인 동시에 ‘오프 브로드웨이 뮤지컬¹⁵⁸⁾의 국내 초연’이어서 언론매체로부터 많은 조명을 받았다.¹⁵⁹⁾

1973년 여름 천막극장을 마련하여 대천 해수욕장에서 공연을 펼친 가교는 1974년 산으로 무대를 옮긴다. 도봉산장에 천막극장을 설치하고 6월 23일부터 공연을 하였다. 가교가 선정한 작품은 윤대성 작 <열쇠>, 빈센트 밀레이 작 <끝없는 아리아>, 톰 존스 작 <철부지들>이다.

가교가 산장극장을 연 이유도 새로운 관객을 찾기 위해서이다. 새로운 관객동원이라는 가교의 목적은 어느 정도 달성된다. 산장극장은 40여 평에 1백 석의 좌석을 가지고 있었는데, 7월까지 매 공연 평균 50~60명의 관객이 들었고, 이 중 10여 명이 평소의 연극관객이 아닌 새 관객이었다.¹⁶⁰⁾ 천막극장은 등산객들에게 인기가 있었고, 공연 때마다 등산복 차림의 관객들이 천막극장을 찾았다.¹⁶¹⁾ 그 결과 매주 일요일 주 1회 공연에서 토요일과 일요일 주 2회 공연으로 늘어났다. 공연 횟수의 증가는 관객동원의 목적이

157) 김동욱과 2차 전화 인터뷰, 2013년 3월 13일(천막극장이 대형이라서 2톤 삼륜차에 실었을 때 한 차 가득했다고 한다).

158) 1960년 뉴욕에서 초연된 이래 현재(1973년)까지 오프브로드웨이에서 상영 중이다(「극단 가교 <철부지들> 공연」, 『중앙일보』, 1973년 7월 26일).

159) 유인경, 「1970년대 한국 뮤지컬의 변화 양상」, 앞의 논문, 603면.

160) 「관객 동원에 새로운 시도 - 공연 횟수 주 2회로 늘려」, 『중앙일보』, 1974년 7월 10일.

161) 「인기 끈 천막극장」, 『동아일보』, 1974년 7월 20일.

일정부분 달성되었음을 알려 준다.

가교는 천막극장에 극단 민예, 자유극장, 실험극장을 초대해 여름연극제를 계획한다. 여름연극제는 연극예술을 피서객들에게 보여주어 정서적 휴양이 되게 하는 것도 목적이고, 보다 나은 가을무대를 구상하는 연극인들의 휴식처도 마련하자는 뜻도 있다.¹⁶²⁾ 1974년 도봉산장에서 열린 여름연극제의 일정은 아래와 같다.

<표 1> 1974년 여름 연극제 일정¹⁶³⁾

일정	극단	작품명	작가	연출	출연
8월 1일-3일	극단 가교	열쇠	윤대성	김상열	김동욱, 박인환, 송은숙 등
8월 4일-6일	민예극단	배비장전	김상열	손진책	이도연, 오승명 등
8월 8일-10일	자유극장	작년에 왔던 각설이	박성재	이윤영	오영수, 도윤주 등
8월11일-13일	실험극장	빠진게 있네요	이오네스코 (오징자 역)	김영열	서인석, 정호영 등
		제10층	이재현	김도훈	채선재 이한승 등

도봉 산장극장에서의 여름연극제는 8월 1일부터 13일까지 열렸으며 공연은 매일 하오 6시에 하였다. 여름 연극제에 참여한 각 극단이 마련한 다양한 작품으로 관객들과의 만남을 가졌다.

가교는 1975년 7월 17일부터 8월 5일까지 경포대 해수욕장의 천막극장과 강릉 시민회관에서 톰 존스 작, 이승규 연출의 <철부지들>과 윤대성

162) 「과도소리 시원한 낭만의 무대 - 연극서 막 올린 해변 천막극장」, 『조선일보』, 1980년 7월 20일.

163) 「4개 극단, 산장극장서 연극제」, 『중앙일보』, 1974년 7월 25일.

작, 김상렬 연출의 <열쇠>를 김동욱, 박인환, 윤문식, 최주봉, 오길조, 양재성 등의 출연으로 공연하였다. 공연의 목적은 폐교 위기에 놓인 강릉 풍호학원¹⁶⁴⁾을 돕기 위한 것이다.¹⁶⁵⁾ 가교는 공연 수익금 120만원을 풍호학원에 기부했다.¹⁶⁶⁾ 지역 문제를 알게 된 가교가 무대를 마련해서 공연을 하고, 공연을 통해 문제를 해결하기 위해 앞장 선 것이다.

1973년 가교에 의해 시작된 여름 천막극장은 타 극단들이 참가하는 연극제로 발전하였지만 가교가 가지고 있는 여러 가지 문제(극단 대표의 교체, 배우의 부족 등)로 1975년 천막극장 공연을 한 뒤, 한 동안 열리지 못하다가 4년 후에 다시 열렸다.

1979년 경기도 일령역 부근에 위치한 명지학원 일영폴장에서 '79여름 천막극장 연극제'가 열렸다. 이 행사는 공연이 위축되는 하휴기를 극복하고, 일정한 장소에서 관객을 기다리는 수동적 자세에서 능동적 관객 찾기 운동을 벌임과 동시에 각 극단 및 연극인 서로 간의 친목을 도모한다는 다목적성을 띠고 있다.¹⁶⁷⁾ 1979년 여름 연극제의 목적은 1974년에 열렸던 여름 연극제의 목적과 크게 달라진 것은 없다. 4년의 시간이 흘렀지만 극단들이 가지고 있는 문제인 여름철 관객의 부재는 크게 달라지지 않았기 때문이다.

'79여름 천막극장 연극제'에 참여한 6개 극단은 가교, 76소극장, 고향, 민예, 현대, 자유이다. 각 극단은 그 동안 공연했던 작품 중 비교적 성공적이

164) 강릉 풍호학원은 중학 과정의 공민학교다. 풍호학원은 1962년 5월 25일 하시동 3리와 인근에 주둔했던 공군부대가 자매결연을 맺고, 중학교에 진학하지 못하는 학생들을 마을 공회당에 모아 군인들이 야학을 열면서 시작되었다.

165) 학교 운영을 민간에 맡기거나 학교 문을 닫으라는 상부의 압력과 임대료를 내든지 땅을 돌려주든지 하라는 지주들의 요구는 학교의 운영에 큰 어려움이었다(「보라매 사랑과 어촌 의지가 맺은 향학(向學)의 풍호학원」, 『경향신문』, 1975년 10월 24일).

166) 「바닷바람 시원한 솔밭 속의 무대 - 강원도 연곡해수욕장의 '80해변 천막극장 공연」, 『중앙일보』, 1980년 7월 24일.

167) 「괴서와 관객을 한꺼번에 - 천막극장, 오늘부터 <놀부> 등 공연」, 『조선일보』, 1979년 7월 20일.

있던 작품을 골라 5일씩 공연했다.

1979년 여름 연극제에서 가교는 <이수일과 심순애>¹⁶⁸⁾을 공연하여 관객의 뜨거운 호응을 받았다. 장면이 바뀔 때마다 막간배우가 나와 ‘감격시대’, ‘꽃마차’, ‘두 동무’ 등의 근대 대중가요를 관객들과 함께 불렀던 것과 가교단원들이 신파의 원형을 재현하기 위해 노력한 것이 관객들의 호응을 얻을 수 있게 하였다.¹⁶⁹⁾

<표 2> 1979년 여름 연극제 일정¹⁷⁰⁾

일정	극단	작품명	작가	연출	출연
7월20일-24일	76소극장	러브	머레이 쉬스걸 (오현주 역)	송승환	기주봉, 이인철, 조주미, 방기영 등
7월25일-29일	고향	시즈위 벤지는 죽었다	아돌 후가드 외 공작 (구희서 역)	박용기	계호재, 김무송 등
7월30일-8월3일	민예	놀부던	최인호 (허규 각색)	허규	윤문직, 김종엽, 김성녀 등
8월4일-8일	현대	끝없는 아리아	빈센트 일레이	김상렬	남영화, 최주봉, 문창길, 김갑수, 임홍식 등
8월9일-13일	자유	생명의 소리	김금기	권성덕	권성덕, 오영수, 김인덕 등
8월14일-18일	가교	이수일과 심순애	조일제 (하유상 각색)	김상렬	최주봉, 김성녀, 김진태, 양재성 등

168) 1978년 6월에 <이수일과 심순애> 첫 공연이 있었다. 가교는 고설봉의 고증을 토대로 대본을 작성하고 과거의 신파조 양식을 가능한대로 복원하면서 그것을 진지하게 보여 주려 했다(유인경, 앞의 책, 294면).

169) 위의 책, 293-294면 참조.

170) 「피서와 관극을 한꺼번에」, 『조선일보』, 1979년 7월 20일.

1979년에 이어 1980년에도 여름 연극제가 열린다. 1980년 여름 연극제에는 가교, 민예, 민중, 현대, 76소극장 등 5개 극단이 참여하여 1980년 7월 17일에서 8월 10일까지 강원도 연곡해수욕장에서 공연을 했다.

<표 3> 1980년 여름 연극제 일정¹⁷¹⁾

일정	극단	작품명	작가	연출	출연
7월17일-21일	가교	다섯	이강백	윤주상	최연식, 최한호, 김남철, 김근육, 박민숙 등
7월22일-26일	민예	춤추는 말뚝이	장소신	손진책	윤문식, 선동혁, 공호석, 최재형, 장신영, 이상민 등
7월27일-31일	민중	신데렐라	루스 뉴튼 (윤광진 역)	정기수	송포연, 윤순홍, 이내성, 이윤미, 최과희 등
8월1일-5일	현대	우리들의 광대	유현중	추송웅	추송웅
8월6일-10일	76소극장	러브	머레이 쉬스걸 (오현주 역)	송승환	기주봉, 이인철, 조주미 등

가교가 선택한 작품은 이강백 작 <다섯>이다. <다섯>은 3선 개헌을 밀어붙이고 유신체제로의 전환을 앞둔 숨 막힐 것 같은 박정희정권의 공포정치를, 밀항선의 배 밑 창고에 숨어든 5명의 등장인물들이 선장에게 느끼는 공포를 통해 그리고 있다.¹⁷²⁾ 이 작품은 천막극장용으로는 다소 무거운 작품이다. 그럼에도 불구하고 <다섯>은 관객들의 호평을 받았다.

171) 「올해 천막극장, 연곡해수욕장에 가설 17일부터 5개 극단 참가」, 『중앙일보』, 1980년 7월 11일.

172) 김성희, 『한국 현대극의 형성과 쟁점』, 연극과 인간, 2007, 333-334면.

다소 무거운 작품임에도 불구하고 관객들은 극의 흐름을 따라가려고 애썼다. 모기떼가 극성을 부려도 아랑곳하지 않고 연극에 몰입하는 진지한 관극자세를 보였다. 한 시간 남짓한 배우들의 열연이 끝나자 관객들은 아낌없는 박수를 보내면서도 자리를 뜨기가 아쉬운지 한동안 천막극장을 떠나지 않았다.¹⁷³⁾

당시 관객들은 바닷가라는 장소가 주는 자유로움과 피서와 연극을 동시에 즐길 수 있는 재미를 느낄 수 있었으며, 배우들 역시 연기의 자유로움과 관객들과의 동화를 느낄 수 있었다. <다섯>을 연출한 윤주상씨는 “전혀 연극을 접해보지 않은 사람들이었지만 재미있게 연극을 보아주어 기쁘다. 연극 인구의 저변확대에 조금이라도 도움이 된다면 다행이다”¹⁷⁴⁾고 말했다. 연출자의 바람대로 천막극장은 지방에 연극을 알리는 역할을 성공적으로 수행했다고 할 수 있다.

1980년 강원도 연곡해수욕장에서 여름연극제가 열린 이후, 천막극장을 이용한 여름연극제는 열리지 않았다. 천막으로 만든 극장이었기 때문에 오랜 기간 사용으로 인해 훼손되었고, 무엇보다 더 큰 문제는 천막극장을 보관할 장소가 없어졌다는 것이다. 그동안 모진주 지하실을 연습실로 사용하던 가교는 모진주가 본국으로 돌아가게 되자 연습실을 비워주어야 했고, 그 과정에서 엄청난 크기의 천막극장을 보관하는 문제에 부딪히게 된 것이다. 가교의 단원들은 더 이상 천막극장을 활용한 활동에 한계를 느끼고 천막극장을 처분하였다.¹⁷⁵⁾

한편 1973년 천막극장에서 처음 공연한 <철부지들>은 가교의 대표적인

173) 「파도소리 시원한 낭만의 무대 - 연극서 막 올린 해변 천막극장」, 『조선일보』, 1980년 7월 20일.

174) 위의 기사.

175) 박종상과 인터뷰, 서울 가교 사무실에서, 2013년 8월 19일.

작품으로 여러 차례 재공연되었다. 1973년 10월 4일에서 10월 10일까지 이승규 연출로 양재성, 정종화, 윤문식, 박인환, 김진태, 최주봉, 오길주, 임인숙, 이경애, 구문희 등의 출연하여 국립극장에서 재공연 되었다. 국립극장에서의 공연은 천막극장에서 공연한 작품에 약간의 변화를 주었다. 천막극장 공연 시 삭제했던 2막 중 몇 대목을 첨가하였고 박인환을 출연진에 포함하였다. 그러나 무대 배경은 피서지의 천막극장의 특징이 나타나도록 구성하였다.

1974년 도봉산장에서 산장극장을 열었을 때에도 <철부지들>은 <열쇠>, <끝없는 아리아>와 함께 공연되었다. 1974년 6월 23일부터 매주 토요일과 일요일에 이승규 연출로 박인환, 김진태, 양재성, 임인숙, 윤문식, 최주봉, 오길주, 정종화 등의 출연으로 공연하였다. 같은 해 9월 6일 이대부속병원에서 이승규 연출로 공연을 하였고, 1975년 7월 17일에서 8월 5일까지 강릉 일대에서 강릉 풍호학원 돕기 공연에서도 이승규 연출로 공연하였다. 강릉 풍호학원 돕기 공연은 김동욱, 박인환, 윤문식, 최주봉, 오길주, 양재성 등이 출연하였다.

가교는 1978년 3월 10일 코리아극장과 전속단체 계약을 하고¹⁷⁶⁾ 첫 번째 공연으로 <철부지들>을 공연한다. 이승규 연출로 정동환, 성시호, 이혜나, 박인환, 양재성, 최주봉, 김재연 등이 출연하였다. 또한 1988년 대중예술극장 개관기념공연으로 5월 10일에서 6월 8일까지 정종화 연출로 최연식, 최한호, 최병구 등이 출연하여 공연하였다.

창단 30주년을 맞이한 1995년 가교는 창단 30주년 기념공연작으로 <철부지들>을 선정하였다. 양재성 연출로 박인환, 최주봉, 윤문식, 김진태 등이 출연하였다. 박인환은 여주인공의 아버지, 윤문식은 남자 주인공의 아버

176) 가교는 코리아극장의 전속 단체로 계약하였지만 1개월 만에 독자적인 활동을 선언한다.

지, 최주봉은 무명 배우 역할로 등장했다.¹⁷⁷⁾ 이 작품이 1973년 대천 천막극장에서 처음 공연된 지 22년 후의 시점이지만 초연 당시 출연하였던 배우들이 같은 배역을 맡아 출연하였다.

이상과 같이 <철부지들>은 천막극장에서의 초연 이후에 가교의 고정 레퍼토리가 되어 꾸준히 공연되었음을 알 수 있다.

나. 전통의 수용

1970년대에 전통극에 대한 관심은 다각도로 표출되었다. 제도권 연극 내에서도 1970년대부터 전통 연극을 계승하여 주체적인 한국연극을 창조하려는 작업들이 전개되었다.¹⁷⁸⁾ 가교 또한 1970년대 들어 우리 연극사에서 일어났던 현상과 주목받았던 작품을 재창작하여 공연하였다. 대표적인 작품은 <유랑극단>과 <이수일과 심순애>이다.

가교가 공연한 <유랑극단>과 <이수일과 심순애>를 전통을 계승한 작품으로 볼 수 있는지는 의문을 제기할 수 있다. 유랑극단은 우리나라 근대극이 시작된 시기의 극단의 모습이며, <이수일과 심순애>의 공연 또한 근대극의 시작과 같이 한다. <유랑극단>은 1910년대 이동 극단의 모습을 담고 있고, 판소리와 풍악 등 우리나라 전통 음악을 극에 도입하였기 때문에 전통을 수용한 것이라 할 수 있다. 또한 <이수일과 심순애>는 1913년 조일제의 번안소설과 신파극으로 발표된 이후 현재까지도 다양하게 향유되고 있는 작품이다. 이 작품이 처음 공연되었던 시점으로부터 100여년이 지난 현재까지 향유된다는 점에서 이 작품이 하나의 전통을 이룬다고 할 수 있

177) 「22년 전 ‘그 작품’ 공연 3인 초로(初老) 문턱서 ‘그 배역’ 재회」, 『동아일보』, 1995년 6월 14일.

178) 김미도, 「전통의 현대화, 뮤지컬의 형성」, 『한국현대연극 100년』 2권, 한국연극협회, 2008, 228면.

다.

가교가 공연한 <유랑극단>은 박진의 회고록 <세세년년>을 이근삼이 각색한 작품이다. 이 작품은 떠돌이 악극단에 관한 이야기로 우리의 연극사에 나타났던 유랑극단의 모습을 한 편의 연극으로 표현한 것이다. 당시 유랑극단의 모습은 김소희의 일화에서 잘 보여주고 있다. 창극을 공연하던 김소희가 여관에 밥값으로 잡혀 있을 때 대표였던 정인기가 서울에서 전보로 돈을 부쳐 풀려나기도 하는 등 유랑극단의 신세는 언제나 춥고 배고프고 서러운 것이었다.¹⁷⁹⁾

<유랑극단>의 내용은 아래와 같다. 작품의 시작에서 설명 역의 배우는 마음껏 울고, 웃고 싶은 사람들을 무대로 나오게 하여 유랑극단을 조직한다. 그러나 그들이 공연하기로 한 극장이 문은 닫게 되고 그들은 여관비를 지불하지 못해 다른 곳으로 이동하게 된다. 우여곡절 끝에 현대극장에서 공연을 하게 되고, 그들의 신파조 연극은 대성공을 이룬다. 하지만 연극을 통해 민족과 장래의 이야기를 하고 싶어 하는 오소공의 의견을 받아들여 민족의 지도자를 일본에 고발하는 내용의 이야기를 공연하게 된다. 이 공연으로 인해 단장은 일본 형사에게 잡혀가고, 단원들은 단장이 없는 상태에서 새롭게 공연을 할 계획을 세우지만 결국에는 뿔뿔이 헤어지게 된다. 그래서 극단에서 가장 나이 어린 만삭(앞의 여관에서 여관비를 받아오라고 보낸 하인)과 세실(현대극장의 차 사장이 공연을 조건으로 극단에 맡긴 인물)이 극단을 이어 간다.

가교는 <유랑극단>을 3번 공연하였다. 처음 공연은 동아연극상 참가작으로 1972년 4월 26일에서 5월 1일까지 국립극장에서 하였다. 연출 이승규, 작곡 신동민, 안무 윤석운, 탈제작 윤종시가 담당하였으며 참여 배우는 김동욱(금강산), 박인환(설명), 윤문식(지리산), 양재성(이세상), 도윤주(만삭),

179) 유민영, 『한국연극운동사』, 앞의 책, 77면.

최주봉(형사), 김진태(수염), 오길주(차사장), 오소공(권**), 고영옥(윤하수),
김영자(박해녀), 유민혜(진세실) 등 이었다.

<사진 8> <유랑극단>(1972년 예술극장)



두 번째 공연은 창립 10주년 기념공연 및 지방 순회공연이다. 1975년 11월 한 달 동안 공연하였고, 연출 김상열, 안무 윤석운, 가면제작 윤재원, 작곡 신동민이 담당하였다. 참여 배우는 박인환(설명), 윤문식(지리산), 최주봉(금강산), 오길주(수염), 양재성(오소공), 김진태(이세상), 김상철(길형사), 이한수(만삭), 남성식(차사장), 변경희(윤희수), 노민주(박해녀), 김영이(진세실) 등이다. 11월 1일에서 2일까지 청주 시민회관에서의 공연을 시작으로 4일 공주, 20일에서 22일까지 제주 시민관, 23일과 24일 부산(까페떼아뜨르

개관 기념공연)에서 공연하였다. 가교는 두 번째 <유랑극단>의 공연으로 제 12회 한국연극영화 TV예술상 연극부분에서 작품상 대상과 연극연출상을 수상한다.

세 번째 공연은 김호태 연출로 1986년 9월 12일에서 16일까지 세종문화회관 별관에서 하였다. 음악 백조영, 안무 이지영, 의상 조진숙이 맡았다. 박인환(설명), 윤문식(금강산), 최주봉(지리산), 심우창(이세상), 정종화(오소공), 이혜나(윤하수), 이상민(박해녀), 김정례(진세실), 최연식(수염), 최한호(만삭) 등이 배우로 참여하였다. 이 공연을 마친 후 가교는 9월 28일에서 11월 15일까지 미국과 캐나다 순회공연을 한다. 미국과 캐나다의 순회공연은 모진주 여사의 초청으로 이루어졌고, <유랑극단>과 <평화의 왕자> 두 작품을 공연하였다.

서연호는 <유랑극단>을 가무악극으로 보았다. “식민지시대의 유랑극단의 수난과 꿈을 그린 이 작품은 개방된 무대에서 수레 하나를 이끌며 연기와 노래와 춤으로 엮어내는 공연이었고, 당시로서는 매우 간편하면서도 신선하게 감성을 자극하여 관객의 주목을 끌었다.”¹⁸⁰⁾고 평했다. 가무악극 공연은 “배우의 가창과 무용과 연기를 통해 구성되는 한국적인 뮤지컬을 개발하려는 시도”의 의미¹⁸¹⁾라 할 수 있다.

<유랑극단>의 공연을 위해 가교의 단원들을 춤과 노래를 배웠다. 이 작품을 공연하기 6개월 전부터 오전에는 판소리, 오후에는 풍악 등을 배웠다.¹⁸²⁾ 가교의 단원들은 무대 위에서 전천후 배우가 되기 위해 끊임없이 노력하였고, 그들의 노력이 극의 완성도를 높이는 데 일조하였다. 그 결과 “1972년 공연된 <유랑극단>은 우리 연극의 과거와 현재, 미래의 방향을

180) 서연호, 『한국연극사 - 현대편』, 앞의 책, 411면.

181) 유인경, 앞의 책, 303면.

182) 박인환과 인터뷰, 서울강북구청지하철역 인근 엔젤이너스 커피숍에서, 2013년 2월 22일.

제시해 보려고 애를 써 공감을 얻었다.”¹⁸³⁾는 평가를 받았다. 또한 당시 그들의 노력은 가교의 단원들이 오늘날 다양한 분야에서 활발하게 활동할 수 있는 원동력이 되었을 것이다.

<이수일과 심순애>는 1978년 6월 14일에서 20일(오후4시, 7시30분)까지 세실극장에서 공연되었다. 신극 70주년을 기념하는 뜻에서 고설봉 등 극계 원로의 고증을 받아 재현한 작품으로 하유상 편극, 김상렬 연출, 최주봉, 연운경, 박인환, 양재성 등이 출연하였다. 첫 공연 후 같은 해 7월 8일에서 10일까지 드라마센터에서 앙코르공연을 하였다.

이후에도 <이수일과 심순애>는 여러 차례 공연이 되었다. 1979년 7월 28일에서 8월 13일까지 지방 순회공연(부산 7월 28일에서 8월 6일, 대구 8월 8일에서 10일, 울산 8월 12일에서 13일)을 하였고, 8월 14일에서 18일까지는 명지일영폴장에서 열린 ‘79년 여름 천막극장 연극잔치’에서 공연되었다. ‘79년 여름 천막극장 연극잔치’ 공연의 출연진은 최주봉, 김성녀, 김진태, 양재성 등이었다. 같은 해 8월 24일에서 9월 2일까지 드라마센터에서 최주봉(이수일), 연운경·김성녀(심순애), 김진태(김중배), 양재성, 하옥진, 김옥겸, 권혁란, 최연식, 김상철 등이 출연하여 공연하였다. 1981년 3월에는 ‘제 5차 제 3세계연극제’¹⁸⁴⁾에서 공연되었다. 3월 14일에서 24일까지 코리아극장에서 이강열 연출로 태민영(이수일), 김성녀(심순애), 김진태(김중배), 윤문식(백낙관), 조혜은(순애모), 조윤경(여자대금업자), 하옥진(전대준), 최연식(순사), 이부경(막간가수) 등이 출연하여 공연하였다.

<이수일과 심순애>는 첫 공연부터 관객에게 호응을 얻어 초연무대는 연일 초만원을 이루었다. 특히 ‘1979년 여름 천막극장 연극잔치’에서는 장

183) 「'72 문화계 의욕과 결실과 모색」, 『조선일보』, 1972년 12월 26일.

184) 제3세계연극제는 국제극예술협회 제3분과에 소속되어 있는 아시아, 아프리카, 중남미 등이 자국의 전통연극을 보호하고 또 세계에 과시하기 위해 만든 제전으로 1971년부터 개최해 오고 있다(유민영, 『20세기 후반의 연극문화』, 국학자료원, 2000, 459면.).

면이 바뀔 때마다 막간배우가 나와 ‘감격시대’, ‘꽃마차’, ‘두 동무’ 등의 근대 대중가요를 관객들과 함께 불렀고, 등장인물들도 연극이 고조되며 노래를 불렀던 것이 천막극장의 특수성과 맞아떨어져서 큰 호응을 받았다.¹⁸⁵⁾ 천막극장에서의 공연을 마친 후, 1979년 드라마센타에서 공연 할 때에 가교는 이 작품의 신파조 특유의 과장된 대사 율기와 행동을 그대로 살려 공연할 것이라는 다짐을 했다.¹⁸⁶⁾ 이는 가교가 신파극을 신파극답게 공연하고자 했음을 말해 준다.

다. 천막극장 공연과 전통 수용기의 의의

가교가 이동 소극장을 들고 관객을 찾아간 1970년대는 동인제 극단들이 자체 소극장을 열기 시작한 시기이다. 가교는 고정 공간을 가진 극장은 아니지만 천막으로 된 이동 소극장을 마련하여 관객을 찾아 나섰다. 천막극장을 이용한 가교의 피서지 공연은 우리나라 연극계에서 처음 시도된 것이었다. 가교의 천막극장은 피서객들에게 정신적인 휴양소를 제공하는 것뿐만 아니라 무대예술의 중앙 집중 현상을 타개하는 ‘이동 소극장’으로서, ‘연극인들의 여름 휴식처’¹⁸⁷⁾로서 이용되기도 하였다.¹⁸⁸⁾

또한 지역민들에게 연극을 관람할 기회를 주어 지방문화수준을 높이는 데 기여하였고¹⁸⁹⁾ 피서지를 찾은 해수욕객들에게 연극에 대한 관심을 갖게 하였다.¹⁹⁰⁾ 당시 극장이나 극단이 없는 지역이 많아서 지역민들은 연극을

185) 유인경, 앞의 책, 293-294면.

186) 「신파원형살린 〈이수일과 심순애〉 공연」, 『중앙일보』, 1979년 8월 22일.

187) 당시 여름은 공연의 휴한기였기 때문에 타 극단의 연극인들이 천막극장을 찾았다고 한다(박인환과 인터뷰, 서울강북구청지하철역 인근 엔젤이너스 커피숍에서, 2013년 2월 22일).

188) 「바닷바람 시원한 술밭 속의 무대 - 강원도 연곡 해수욕장의 '80해변 천막극장 공연」, 『중앙일보』, 1980년 7월 24일.

189) 「침체된 연극계 하한기와 관객 부재에 도전」, 『조선일보』, 1973년 7월 31일.

접할 기회가 거의 없었다. 가교는 주로 피서지에서 천막극장을 열었다. 가교의 천막극장은 지역민들에게 연극을 관람할 기회를 주었을 뿐만 아니라 평소 연극을 보지 않았던 피서지를 찾은 사람들에게도 연극에 대한 관심을 갖게 하였다.

전통적 요소를 수용한 <유랑극단> 공연은 1910년대 유랑 연극인의 상황을 연극으로 재현하였으며, <이수일과 심순애>는 한 동안 우리 연극계에서 빈번하게 공연되었던 신파극을 재현하였다. “가교의 <이수일과 심순애> 공연은 신파조극의 재현이란 연극사적 의의를 갖고 있다.”¹⁹¹⁾는 평가를 받았다.

하지만 신파극을 바라보는 시각에 따라 부정적인 평가를 받기도 했다.

연극계 일각에서 솟아나 이제 전 연극계로 확산된 대중극은 그 발상에 있어서 과거 신파극이나 악극의 발상과 맥(脈)이 닿는 것이고, 공연형태도 시대차이 이외는 별 것이 없다. 이는 지난해 극단 가교가 공연한 신파극아류 <이수일과 심순애>의 히트와 연결이 된다고 볼 수가 있는 현상으로서 연극의식의 퇴보라 하겠다. 따라서 오늘의 우리연극에 투철한 시대정신이 나타나지 않음은 자명한 것이다.¹⁹²⁾

1970년대 한국 사회는 유신체제 하에서 자유가 실종되고 억압과 검열로 인하여 극도로 경직되어 있었다. 이처럼 암울한 시기, 연극계에서는 전통과 실험이라는 화두를 내걸고 전통의 재창조와 연극개혁의 의지를 활발하게 실천에 옮기던 시기였다.¹⁹³⁾ 가교의 <이수일과 심순애> 공연은 시대적인 상황을 담고 있지 않을 뿐만 아니라 이전의 공연과 공연형태의 변화도 없

190) 유민영, 『20세기 후반의 연극문화』, 앞의 책, 412면.

191) 유인경, 앞의 책, 294면.

192) 유민영, 『20세기 후반의 연극문화』, 앞의 책, 352-353면.

193) 신현숙, 「전통과 실험 · 소극장 운동 · 한국연극의 해외진출」, 앞의 책, 249면.

었다. 그들은 오히려 진짜 신화의 원형을 진지하게 재현하고자 했다.

그동안 양식 있는 연극인들이 줄기차게 추구했던 것이 타락한 상업극의 극복을 통한 ‘정통적 신극(新劇)의 수립’¹⁹⁴⁾이라는 입장에서 보면 <이수일과 심순애>는 극복의 대상인 상업극으로 비판의 대상이 되는 것은 분명하다. 그러나 <이수일과 심순애>의 초연무대는 연일 초만원을 이루었다.¹⁹⁵⁾ 이는 관객들이 가교의 공연을 찾았다는 것이고, 관객들이 공연을 찾은 이유는 그들이 공연에서 즐거움을 느꼈기 때문일 것이다. 가교의 <이수일과 심순애> 공연은 시대상황을 극 속에 담지는 않았지만 암울한 시대의 관객들에게 일정부분 즐거움을 주었다고 할 수 있다.

4. 재공연 및 번역극 중심의 공연기

가. 셰익스피어 작품 공연

1980년대 가교의 공연 특징은 재공연과 번역극 중심의 공연이라고 할 수 있다. 물론 이와 같은 공연 특징이 가교만의 특징은 아니며 더군다나 1980년대만의 특징도 아니다. 그럼에도 불구하고 1980년대 가교의 공연을 재공연 및 번역극 중심의 공연으로 보는 것은 전체 공연에서 이들이 차지하는 비율이 높기 때문이다.

가교는 1970년대 말과 1980년대 초에 주로 창단 초기에 공연한 작품 중에서 <의자들>(1980), <다섯>(1980) 등의 작품과 <뜻대로 하세요>(1980, 1981), <말괄량이 길들이기>(1977, 1982), <십이야>(1983) 등 셰익스피어

194) 유민영, 『20세기 후반의 연극문화』, 앞의 책, 353면.

195) 유인경, 앞의 책, 294면.

작품을 재공연하였다. 1980년대 후반에는 <유랑극단>(1986), <서푼짜리 아르바이트>(1987), <철부지들>(1988), <아벨만의 재판>(1990) 등의 작품을 재공연하였다. 이 시기에 공연한 번역극은 막스 프리쉬 작 <만리장성>(1980), 그릴 파르체 원작, 하우프트만 각색 <엘가>(1981), 로버트 볼트 작 <꽃피는 체리>(1981), 릴리언 헬만 작 <작은 여우들>(1981), 조지 오웰 작 <1984>(1984) 등 여러 작품이 있다.

가교는 1980년대 초(1970년대 말을 포함함)에 셰익스피어 작품을 주로 공연하였다. 이와 같은 상황이 발생한 이유는 이승규의 부재에서 찾을 수 있다. 가교의 대표를 맡고 있던 이승규는 1978년 12월 문예진흥원이 마련한 연극인 해외 연수프로그램으로 뉴욕으로 떠났다. 1979년 연수를 마치고 한국으로 돌아오지만 다시 1980년 미국 뉴욕대로 유학을 떠난다. 이승규는 극단의 대표를 맡고 있었을 뿐만 아니라 가교에서 공연한 많은 작품들의 연출가이기도 했다. 그래서 이승규의 부재는 여러 면에서 가교에 영향을 주었고, 한 동안 가교는 침체기를 맞이하였다.

이승규의 부재를 보완한 인물이 모진주(Mrs. Margaret Moore)이다. 그녀는 1966년 가교와 인연을 맺은 후 1984년 6월 30일 한국을 떠나기 전까지 가교에 많은 영향을 주었다. 그녀는 가교에 극단 사무실을 제공하였고, 성극의 대표작인 <평화의 왕자>를 이승규와 함께 편극하여 공연할 수 있는 작품을 제공하였으며, 성극의 연출을 맡기도 하였다.¹⁹⁶⁾

1970년대 말부터 1980년대 초에 모진주는 셰익스피어 작품의 연출을 맡았다. 그녀는 셰익스피어 작품의 연출에 임하며 아래와 같이 포부를 밝혔다.

196) 모진주가 연출을 맡은 성극은 <고적한 곳(1966)>, <누구를 찾느냐(1969)>, <아브라함과 이삭(1969)>, <장터의 크리스마스(1969)>, <이 고요한 밤에(1970)>, <평화의 왕자(1972)>, <민나 말달레나(1972)>, <새 아침의 길(1972)>, <예물(1973)>, <떠돌이꾼(1974)>, <크리스마스 선물(1974)> 등이다.

관객들에게 셰익스피어 극은 흥미진진하며, 특히 그의 희극은 재미있고 생생하게 살아 있는 인물을 그리고 있다는 사실을 보여주고 싶어요. 가능하다면 엘리자베드조(朝)의 의상, 예절, 습관의 진면목도 보여주려고 해요.¹⁹⁷⁾

모진주는 셰익스피어 희극의 인물들은 생생하게 살아 있는 인물이라는 것을 공연을 통해 보여주고 싶다고 했다. 그녀는 당시 우리 연극계에서 셰익스피어의 작품 속 인물을 살아 있는 인물로 보여주지 못하는 이유를 두 가지로 들고 있다. 첫째는 번역의 문제이다. 셰익스피어의 작품이 제대로 번역이 되지 않아서 마치 뿌연 유리창을 통해 보는 것 같아서 진짜 재미를 반감시킨다는 것이다. 둘째는 배우들의 작품을 대하는 태도의 문제이다. 셰익스피어 작품이 어려운 작품이라서 일급 배우들이 작품을 깊이 분석하고 매달려야 하는데 경제적 어려움으로 인한 현실적인 제약 때문에 실제로 그렇게 하지 못한다는 것이다.¹⁹⁸⁾ 이와 같은 문제는 비단 셰익스피어 작품의 공연에만 국한된 것은 아니며, 그녀가 지난 20년간 지켜본 한국 연극의 개선해야 할 점인 것이다.

그녀가 처음 연출을 맡은 셰익스피어의 작품은 1977년 4월에 공연한 <말괄량이 길들이기>이다. 한로단이 번역한 이 작품은 1977년 4월 8일에서 12일까지(오후3시, 7시) 서울시민회관별관에서 김소야, 최주봉, 최명수, 권성덕, 이창구, 박인환, 윤문식, 김진태, 이혜나 등의 출연으로 공연하였다.

모진주는 <말괄량이 길들이기>의 공연 의상을 마련하기 위해 동대문 시장을 뒤지기도 하고, 고층에 맞춰 직접 디자인하기도 했다.¹⁹⁹⁾ 그녀의 노

197) 「〈뜻대로 하세요〉 연출 맡은 미 선교사 마거릿 모어 여사」, 『조선일보』, 1980년 12월 7일.

198) 위의 기사.

199) 「활발하고 재미있는 셰익스피어 극 보여 주고 싶다」, 『중앙일보』, 1977년 4월 9일.

력으로 이 작품은 1백회 이상의 장기공연기록을 세웠다.²⁰⁰⁾ 그러나 첫 공연에서 그녀가 이 작품에서 보여주고자 했던 셰익스피어 작품의 진수를 보여주지는 못했다. 모진주는 재공연에 임하면서 “지난봄의 첫 공연에서 드러난 문제점을 계속된 워크숍을 통해 보완했기 때문에 이번 무대는 더욱 셰익스피어 희극의 진수를 맛볼 수 있을 것”이라고 말하였다.²⁰¹⁾ 모진주의 말에서 <말괄량이 길들이기> 첫 공연은 어느 정도 문제가 있었지만 재공연을 할 때에는 그 문제가 발생하지 않도록 노력했음을 알 수 있다.

모진주가 2번째로 연출한 셰익스피어 작품은 <뜻대로 하세요>이다. 이 근삼이 번역한 이 작품은 1980년 12월 10일에서 14일까지 세종문화회관에서 공연되었다. 김보연, 임정하, 박승희, 김길호, 이호재, 이대로, 윤문식, 박인환, 윤주상, 양재성 등이 출연하였다. <뜻대로 하세요>는 공연도 수준급이었지만 무엇보다도 이 작품을 공연하기에 앞선 성의 있는 연습과정과 공연 당시의 성실한 태도를 인정받아 1982년 동아연극상에서 장려상을 받았다.²⁰²⁾

그녀가 3번째로 연출한 셰익스피어 작품은 <십이야>이다. 여석기가 번역한 이 작품은 1983년 5월 26일부터 30일까지 세종문화회관에서 박인환, 최주봉, 양재성, 김호태, 정완식, 김남철, 박향식, 임홍식, 한진섭, 이혜나 등의 출연으로 공연되었다.

나. 재공연 및 번역극 중심 공연기의 의의

1980년대 우리나라 연극계의 공연 현황을 살펴보면 1981년에 들어 전년도보다 공연 편수는 감소했고, 그나마도 태반이 재공연이었다. 재공연이 문

200) 「18년 만에 한국 떠나는 연극연출가 모어 여사」, 『중앙일보』, 1984년 7월 2일.

201) 『중앙일보』, 1977년 12월 9일.

202) 「동아연극상 수상작, 입상작 결정」, 『동아일보』, 1982년 1월 12일.

제가 되는 이유는 극단들이 모험을 피하고 안전판을 마련하려는 안일한 자세 때문이다.²⁰³⁾ 1980년대 가교에서 재공연 한 <유랑극단>, <철부지들>, <말괄량이 길들이기> 등의 작품들도 주로 첫 공연에서 관객들의 호응이 컸던 작품이다. 그런 점에서 가교의 공연에 임하는 자세 또한 모험을 피하고 안전을 추구했다고 할 수 있다.

1970년대, 1980년대 연극계의 고민 중 하나는 관객의 부재이다. 1970년대 후반에 들어 관객 수가 늘었다고 하지만 여전히 관객의 대다수는 대학생이었다.²⁰⁴⁾ 유민영은 주류관객을 잃은 원인 중 하나가 번역극 위주의 공연이라고 하였다.²⁰⁵⁾ 번역극 공연은 극의 내용을 관객들에게 제대로 전달되기 않았기 때문이다. 우리의 정서에 맞고, 우리가 알고 있는 내용의 극은 관객들이 쉽게 이해할 수 있지만, 번역이 제대로 되지 않은 극은 관객들이 이해하기 어려웠을 것이다. 이러한 문제를 인지한 모진주는 셰익스피어 작품을 연출할 때 번역에 중점을 두었을 것이다.

번역을 잘못된 작품의 공연과 전체 공연에서 차지하는 지나치게 높은 비율의 번역극 공연은 문제라 할 수 있지만 번역극 공연 자체가 문제가 되는 것은 아니다. 번역극 공연은 새로운 작품을 공연함으로써 이 작품을 우리나라 연극계에 소개할 뿐만 아니라 타국의 연극문화에 대한 이해의 폭을 넓이게 하는 역할도 한다. 가교는 이 시기에 그릴 파르체 원작 하우스프트만 각색 <엘가>(1981), 릴리어 헬만 작 <작은 여우들>(1981), 어그스트 월슨 작 <울타리>(1987), 데이비드 윌리엄스 작 <5불짜리 사나이>(1990) 등의 작품을 우리나라에서 최초로 공연하여 이들 작품을 소개하는 역할을 하였다.

203) 유민영, 『20세기 후반의 연극문화』, 앞의 책, 391면.

204) 연극 관객도 60년대까지는 여대생 중심의 7, 8천 명 정도이던 것이 70년대 후반에 와서는 5만 명 정도로 늘어났고 관객구성원도 조금 넓혀진 것은 사실이나 아직도 대학생층이 대다수를 이루고 있다(유민영, 『20세기 후반의 연극문화』, 앞의 책, 384면).

205) 위의 책, 392면.

특히 <울타리>(1987)는 1987년 초 브로드웨이에서 공연되어 뉴욕 비평가 그룹상, 풀리처상, 토니상 등 연극 관련 주요상을 휩쓴 화제작이다. 이 작품은 미국에 연수 갔던 박인환이 연극 대본을 가져와 국내에서 초연되었다.²⁰⁶⁾

흑인작가 어그스트 윌슨의 1987년 신작 <울타리>는 기회균등의 나라 미국에서 소수민족이자 경제적으로 하층인 한 흑인가족이 겪는 갈등, 이들의 고통을 감싸주는 가족이란 상징적 울타리가 소소한 일상사를 통해 녹아든다. 중견연출가 김호태 씨의 연출이 섬세하며 김진태 씨가 야구선수 출신의 좌절한 흑인 아버지 역을 호연하며 중견배우 이정희의 어머니 역도 돋보인다는 평.²⁰⁷⁾

<울타리>가 번역극이었지만 섬세한 연출과 배우들의 호연으로 미국의 하층민의 삶의 모습을 우리나라 관객들에게 소개하였고, 그들의 모습을 통해 가족의 소중함을 일깨워주었다. <5불짜리 사나이>(1990)는 데이비드 윌리엄스 작으로 국내에서 발표되는 호주의 첫 희곡 작품이었다.²⁰⁸⁾ 데이비드 윌리엄스는 호주뿐 아니라 국제적으로 널리 알려진 극작가이며 이 작품으로 영국 로지 다바인상(1971년)과 호주 극작가상(1972년)을 받았다. 이처럼 가교의 번역극 공연은 해외에서 주목받는 작품들을 우리나라에 소개하는 역할을 한 것이다.

하지만 이 시기 가교의 행보는 우리나라 연극계의 모습과는 동떨어져 있었다고 할 수 있다. 1980년대 우리나라 연극계는 다양화 대중화의 경향이 뚜렷하게 나타났고, 우리 사회현실에 적극적인 관심을 기울였으며, 1970

206) 「화제의 해외 연극 4편 나란히 무대에」, 『동아일보』, 1987년 10월 13일.

207) 「차분한 사회고발 연극 호평」, 『조선일보』, 1987년 10월 24일.

208) 「27회 동아연극상 참가작 극단 가교의 <5불짜리 사나이>」, 『동아일보』, 1990년 5월 25일.

년대 초반부터 계속되어진 전통 양식의 창조적 계승에 관한 관심이 지속되었다.²⁰⁹⁾ 특히 1983년은 창작극의 약진이 눈에 띄었다.²¹⁰⁾

이 시기에 가교가 공연한 작품 중에는 <제3스튜디오>, <서푼짜리 아르바이트>, <쫄병수첩> 등 사회현실을 담고 있는 작품도 있었지만 재공연과 번역극이 중심이 된 가교의 1980년대 모습은 새로움을 추구하는 도전적인 모습이라 할 수는 없다.

5. 잊혀진 장르, 악극의 재탄생기

가. 악극 공연사

1965년 창단 이후 음악을 이용한 공연²¹¹⁾을 많이 한 가교는 1990년대에 들어 악극의 새로운 역사를 쓰게 된다.

악극 또는 가극이라 부르는 연극은 1920년 말 막간극에서 출발한 음악극의 일종이다. 1920년대 후반의 대중극에서 막간(幕間) 장르가 시작되었고, 이 장르 가운데서 대중가수의 노래는 특히 인기를 독차지했다. 이러한 대중적인 노래가 1930년대부터 본격적인 대중음악극을 탄생시켰고, 노래하는 연극이라고 해서 악극(樂劇)이라고 지칭되었다.²¹²⁾ 즉 막간이 점차 극으로 발전하여 악(가)극이라는 새로운 대중극 장르가 탄생된 것이다.²¹³⁾ 악극

209) 김문환, 「민주화, 다양화, 세계화」, 『한국현대연극 100년』 2권, 한국연극협회, 2008, 317면.

210) 위의 책, 332면.

211) 1960년대에 공연된 <퇴비탑의 기적>, <미련한 팔자대감>, 1970년대에 공연된 <철부지들>, <포기와 베스> 등 음악을 극에 적극적으로 도입한 많은 공연을 하였다.

212) 서연호, 『한국연극사 - 현대편』, 앞의 책, 407면.

213) 유민영, 『한국연극운동사』, 앞의 책, 155면.

은 1930년대 중반 이후 하나의 예술 장르로 정착하게 되지만²¹⁴⁾ 악극을 바라보는 관점은 대체로 부정적이었다. 악극을 멜로드라마틱한 줄거리에 감상적인 주제곡들을 섞어서 부르며 과장된 연기와 익살스런 쇼를 포함하는 공연으로²¹⁵⁾ 오락성을 강조하는 것으로 보았기 때문이다.

악극은 노래와 연기가 함께 나타나는 연극이다. 악극을 서항석은 “대사와 동작과 노래와 무용과 경음악으로 엮어가는 하나의 연극”²¹⁶⁾이라고 하였고, 박노홍은 악극을 네 가지로 구별하고 있다.²¹⁷⁾ 짙막한 이야기를 몇 안 되는 연기자가 엮어내는 작품, 극적인 대화를 노래로 주고받으며 극과 노래가 일치하는 속에 무용과 음악이 극 속에 같이 어울리는 작품, 극적인 대화를 노래로 주고받으며 극과 노래가 일치하는 작품, 극의 애절함을 나타내는데 노래로써 호소하는 작품으로 구별하고 있다.

서항석과 박노홍의 견해를 참고하면 악극은 극을 진행하면서 노래와 춤

214) 김호연, 『한국근대악극연구』, 민속원, 2009, 135면.

215) 서연호, 『한국연극사 - 현대편』, 앞의 책, 407면.

216) 김의경·유인경 편, 『박노홍의 대중연에서 1 - 한국악극사 · 한국극장사』, 박노홍 전집 4, 연극과 인간, 2008, 6면에서 재인용.

217) 네 가지로 구별함에 있어, 그 하나는 짙막한 이야기를 몇 안 되는 연기자가 엮어내는 작품. 이를 ‘코메디’라고 칭하는 이도 있다. 그러한 속에 가수는 노래를 부른다. 이를 「쇼」라고도 한다. 또한 그림직한 전체 무대 위에 어느 하나의 세계를 형성하고, 말을 주고받으며 노래와 춤을 이룬다. 이러한 유형의 것을 악극단에서 공연을 했다. 비록 악극단의 공연물이긴 해도 악극과는 거리가 있으니, 한 개의 쇼로서 처리함이 좋을 것이다. 그러면 그 두 번째에 있어, 악극 또는 가극이라고 지칭하는 작품에, 때로 극적인 대화를 노래로 주고받는 등, 극과 노래가 일치하는 속에 무용과 음악이 극 속에 같이 어울리는 것이다. 대개 이러한 악극 또는 가극은 40곡 이상의 노래가 작곡되어야 하고 60곡 이상의 전편(全篇) 작곡을 해야 한다. 작품을 공연할 때에 드는 인원은 적어도 50명은 있어야 한다. 그야 등장인물이 아주 적은 작품도 없으리란 법은 없겠으나, 거의가 그러한 작품이었다. 세 번째에 악극 또는 가극이라고 지칭하는 작품에 때로 극적인 대화를 노래로써 주고받는 등, 극과 노래가 일치하는 작품들이 있다. 이러한 작품은 20곡 이상의 노래가 작곡되어야 하고 30곡 이상의 전편 작곡을 해야 한다. 네 번째에 악극 또는 가극이라 지칭하는 작품에, 극의 애절함을 나타내는데 노래로써 호소하는 작품이 있다. 이러한 작품은 10곡 이상의 노래가 작곡되어야 하고 40곡 이상의 전편 작곡을 해야 된다. 그런데 네 번째에 속하는 작품으로 이미 있는 노래를 이용해서 부르고 편곡이나 새로 하는 악극 또는 가극도 있다(위의 책, 133-134면).

을 사용하였고, 주인공들이 애절한 사연을 가지고 있으며, 주인공들의 애절함과 극의 상황을 드러내기 위해 대중들이 익히 알고 있는 가요를 이용해 진행되는 극이라 할 수 있다.

1930년대 태동하여 대중의 사랑을 받았던 악극은 1960년대를 지나면서 점차 대중들에게 잊혀졌다. 그래서 1980년대만 하더라도 악극은 대중으로부터 망각의 상태에 놓여 있었다.²¹⁸⁾ 대중들이 망각하고 있던 악극을 활성화시키고 연극의 관객층을 중·장년층으로 확대시킨 처음 작품은 <번지없는 주막>이다.

김진태 : 과거에는 독서고전이라든가 창작극 개발 등에 주력하다가 연극적 환경이 워낙 열악하다 보니 흥행 위주의 대중극을 개발해 보자고 해서 <번지없는 주막>을 시발로 해서 악극을 시도했었죠. 그랬는데 그것이 우연찮게 히트를 쳐서 SBS랑 같이 해보자고 했죠. MBC에서 마당놀이극을 기획했듯이……. 그래서 SBS랑 10여 년 동안 악극을 기획, 제작하게 되었죠.²¹⁹⁾

위의 글에서 알 수 있듯이 가요의 악극 공연이 치밀한 계획 하에 이루어진 것은 아니다. 열악한 연극적 환경을 극복하기 위해 시도한 <번지없는 주막> 공연이 성공을 거두었고, 그 성공을 바탕으로 10여 년간의 악극 공연이 이어질 수 있었다. 하지만 <번지없는 주막>의 성공은 우연찮게 이루어진 것이 아니다. 그것은 창단 이후 꾸준히 이어져 온 음악극의 공연을 위한 가교 단원들의 노력이 바탕이 되었기 때문에 가능하였다.

원제가 <나그네의 설움>인 <번지없는 주막>은 1994년과 1999년에 두 번 공연된다. 처음 공연은 1994년 1월부터 1994년 7월까지 하였던 전국 순

218) 유민영, 「초창기의 연극활동 -한국극단사연구①」, 앞의 논문, 4면.

219) 김영무, 『한국동인극단50년사』, 앞의 책, 103면.

회공연²²⁰⁾이며 두 번째 공연은 1999년 1월부터 1999년 10월까지 있었던 순회공연²²¹⁾이다. 매년 다른 작품을 공연하던 가교가 같은 작품을 두 번 공연한 것은 이 작품을 쓴 김상열이 사망하자 그를 추모하는 추모공연을 하였고 때문이다.

가교는 <번지없는 주막>을 시작으로 하여 <홍도야 울지마라>(1995),²²²⁾ <굳세어라 금순아>(1996),²²³⁾ <울고넘는 박달재>(1997),²²⁴⁾ <눈물젖은 두만강>(1998),²²⁵⁾ <비 내리는 고모령>(2000),²²⁶⁾ <무너진 사랑탑아!>(2001

220) 김상열이 극작과 연출을 맡았으며 최주봉, 박인환, 윤문식, 김성녀, 양재성 등이 출연하였다.

221) 가교와 극단 신시가 함께 한 추모공연에는 최주봉(춘뱅이, 삼봉), 김성녀(춘흥, 순애), 박인환(단장, 달수), 윤문식(차발이, 해설자), 양재성(단장, 달수), 김진태(덕대, 정영감), 박승태(사월, 노모), 권소정(금산, 금녀), 태민영(덕환, 현철), 최연식(경리, 소장), 박종상(제작부장), 차기환(윤사장), 김재권(형사), 심태선(경찰), 허선행(악극단원, 순사), 박지은(경실, 악극단원), 정종훈(인력거꾼), 홍광표(악극단원, 순사), 박은희(악극단원, 노모), 김선아(악극단원, 거리의 여인), 조선영(선영, 곱단이), 최유정(단원, 댄서), 배주영(단원, 댄서), 정은경(단원, 댄서), 김지숙(단원, 댄서), 김진선(단원, 댄서), 최연희(단원, 댄서), 장선희(단원, 댄서), 김현숙(단원, 댄서), 박미라(단원, 댄서), 박혜림(단원, 댄서) 등이 출연하였고, 강대진이 지휘하는 12인조 브라스밴드가 음악을 맡았다.

222) 임선규 원작 <사랑에 속고 돈에 울고>를 김상열이 각색하고 연출을 맡았다. 홍도 아버지역에 박인환, 최주봉, 영호의 친구 중실 역에 윤문식, 영호의 부친 최사장 역에 김진태, 홍도 오빠 철수 역에 양재성, 태민영, 홍도 역에 박홍진, 권소정 등이 출연하였다. 안무는 설도영이 맡았으며, 무대장치는 최연호, 의상은 안정훈, 연주는 엄도미와 그 악단이 맡았다. 홍도 아버지와 홍도 오빠, 홍도 역은 더블 캐스팅으로 공연하였다.

223) 김상열 작품을 강영걸이 연출하였으며 박인환, 윤문식, 최주봉, 양재성, 김진태, 권소정, 서혜린 등이 출연하였다.

224) 김상열이 극작과 연출을 맡았다. 박상규가 안무를 지도하였고, 송주상이 이끄는 11인조 브라스밴드가 음악을 맡았다. 권소정(서금봉), 양재성(박준호), 윤문식(천서방), 최주봉(천서방), 박승태(최씨), 김진태(장회장), 태민영(장석규), 이상민(애리), 최연식(박진사), 박종상(문서방), 차기환(재판장), 김재권(똥보), 심태선(배석판사), 유승목(변호사), 홍지영(미옥), 박은희(김여사), 홍광표(카페손님), 김소희(노모), 최미현(유모), 김종선(인력거꾼), 오동윤(어린이석규), 박소영(동네처녀), 박수경(동네처녀), 강영옥(동네처녀), 방진경(동네처녀), 안동현(동네처녀), 김희진(동네처녀), 이희진(동네처녀), 오희주(동네처녀) 등이 출연하였다.

225) 김상열이 극작과 연출을 맡았다. 안무 박상규, 음악감독 강대진, 연주는 11인조 브라스밴드가 맡았다. 권소정(남정애), 양재성(김승빈), 박인환(남만춘), 김진태(남만춘), 윤문식(김덕배), 최주봉(시마무라), 박승태(유씨), 태민영(김민우), 최연식(남석철), 박종상(이화림), 차기환(미끼), 김정숙(개성맥), 하인수(홍혜란), 김재권(사병), 심태선(장교),

),²²⁷⁾ <단장의 미아리고개>(2002),²²⁸⁾ <봄날은 간다>(2003),²²⁹⁾ <카츄사의 노래>(2005)²³⁰⁾를 레퍼토리로 하여 매년 공연을 하였다. 이후 2011년 동인

허선행(거류민 단장), 유승목(청년), 정종훈(청년), 홍광표(청년), 김선아(고관택), 박지은(거류민 단장 부인), 박호석(아낙네), 공유석(헌병), 김광식(헌병), 염준영(인력거), 이요섭(어린 민우), 강서경(어린 민우), 김소영(동네 처녀), 최유정(동네 처녀), 장수미(동네 처녀), 박주리(동네 처녀), 정은경(동네 처녀), 김지숙(동네 처녀), 김소리(동네 처녀), 장선희(동네 처녀) 등이 출연하였다.

226) 김정숙이 극작과 연출을 맡았다. 안무 김성일, 음악감독 강대진, 연주는 12인조 브라스밴드가 맡았다. 최주봉(재호), 김성녀(순애), 윤문식(순애 조부), 박인환(두태), 양재성(재호 부), 김진태(진술이), 박승태(순애 모), 태민영(정우 양부), 조선영(미자네), 신현주(이화), 조은정(정희), 이은경(승화), 고미숙(미자), 박주리(영심이), 조영진(금녀), 윤명진(점순이), 이지선(꼭지), 김소영(꽃넙이), 이윤미(분이), 김호(웨이터), 남지인(복순이), 임진희(피난민) 등이 출연하였다.

227) 김상열 극작, 정세희 각색, 강대진 연출로 공연되었다. 안무 서병구, 음악감독 강대진, 연주는 12인조 브라스밴드가 맡았다. 양재성(이영진), 김주승(이영진), 박상아(윤정애), 문희경(윤정애), 김진태(천정팔), 최주봉(이치석), 윤문식(최낙천), 박인환(나까무라), 최연식(나까무라), 박승태(정애 모), 이상민(차미옥), 차기환(모리), 심태선(비서), 김재권(김노인), 박지은(배영신), 정대용(회식장 내빈), 김선아(걸인), 정종훈(사내), 홍광표(인력거꾼), 반혜라(유모), 이지선(하녀), 김호(인력거꾼), 고미숙(미자), 남지인(걸인), 조은정(미정), 김소영(희영), 방진경(자영), 고춘희(춘미), 박미라(순자), 이윤미(영희), 홍지하(홍춘), 이승민(옥분) 등이 출연하였다.

228) 김태수 극작, 김덕남 연출로 공연되었다. 안무 서병구, 음악감독 강대진, 연주 11인조 브라스밴드가 맡았다. 권소정(돌산택), 최주봉(이식), 박인환(양백천), 윤문식(탁보), 양재성(일식), 김진태(독고장), 박승태(마산택), 이상민(옥주), 차기환(박춘삼), 정종훈(양사식), 백민정(양삼순), 최연식(양백천), 윤은경(로리타), 박지은(백화), 박종상(노름꾼), 김재권(방사장), 심태선(사회자), 허선행(클럽 사회자, 형사), 홍광표(건달), 김선아(은방울자매), 전상진(인민군장교), 윤상현(건달), 민경언(노름꾼), 남지인(미스 신), 반혜라(양일식 처), 고미숙(무회), 김호(찬석), 고춘희(무회), 이지선(은방울자매), 이윤미(무회), 이준병(웨이터), 김민호(시장상인), 방성창(시장상인), 박응주(시장상인), 정준교(시장상인), 이승복(시장상인) 등이 출연하였다.

229) 김태수 극작, 김덕남 연출로 공연되었다. 안무 서병구, 음악감독 이종오, 연주는 11인조 브라스밴드가 맡았다. 최주봉(동탁), 김성녀(명자), 강효성(명자), 박인환(쇼단 단장), 윤문식(윤감초), 양재성(서동풍), 김진태(두봉), 박승태(동탁 어머니), 이상민(요정마담), 최연식(동탁 아버지), 박종상(이장), 문희경(난희), 차기환(쇼단 파리로이), 김재권(대준), 심태선(군인), 정종훈(청년 범길), 박지은(동탁 여동생 순애), 김선아(정읍택), 남지인(혜성 스님), 홍광표(이발사), 이수형(사내), 전상진(허씨), 윤상현(위키 박), 이성원(이발사), 고미숙(매파 순덕어멈), 윤혜성(윤자), 고춘희(춘자), 박미라(미자), 김대훈(훈숙), 김호(영춘), 이윤미(윤숙), 이준병(손님), 이수연(분이), 강상미(미자), 박민한(손님), 김병석(어린 범길) 등이 출연하였다.

230) 김태수 극작, 위성신 연출, 김주승(명구), 강효성(금홍), 김정민(금홍), 김진태(유중팔), 박인환(춘배), 차기환(왕표), 최주봉(달수), 이상민(로렐), 김미숙(에레나), 양재성(로버

제 극단의 문을 닫기까지 가교는 새로운 작품을 공연하지 못하고 지금까지 공연했던 악극을 재공연하였다.²³¹⁾

나. 악극의 연극적 미학

“<번지없는 주막>을 시발로 해서 악극을 시도했었죠. 그랬는데 그것이 우연찮게 히트를 쳐서 SBS랑 같이 해보자고 했죠. MBC에서 마당놀이극을 기획했듯이…….”라는 김진태의 말처럼 악극은 마당놀이²³²⁾와 여러 가지 면에서 비교의 대상이 된다.

악극과 마당놀이는 극단과 방송국이 함께 한 공연²³³⁾이라는 공통점을 갖는다. 또한 서사적인 구성의 작품으로 음악과 춤을 활용한 공연이라는 점과 작품의 시작에 해설자가 극에 대해 설명하는 형식을 취하고 있는 것도 공통적인 요소이다. 이렇듯 다양한 공통점이 있지만 악극과 마당놀이를 같은 장르라 할 수는 없다. 이 둘은 작품의 소재와 주제 및 무대 구성에서 큰 차이가 있기 때문이다.

마당놀이는 판소리, 고전소설, 야담 등에서 소재를 취하였고²³⁴⁾ 전통을

트), 박승태(옥자) 등이 출연하였다.

231) <카츄사의 노래>(2006), <울고 넘는 박달재>(2007, 2008, 2010), <비내리는 고모령>(2009, 2010, 2011)을 공연하였다.

232) 마당놀이와 마당극은 다른 개념이다. 마당극은 비판·융합·공유의 정신을 체현한 작품으로(김재석, 「마당극 정신의 특질」, 『한국극예술연구』 16집, 한국극예술학회, 2002, 357면) 저항적 성격이 강한 극이다(정지창, 「한국사회의 저항운동과 마당극」, 『현상과 인식』 12집, 한국인문사회과학원, 1988, 29면 참조).

233) 마당놀이는 1981년 MBC 창사 20주년 기념사업의 하나로 MBC의 기획으로 이루어졌고, 악극은 <번지없는 주막>의 성공으로 SBS와 함께 공연하였다. MBC는 극단 민예, 미추, 신시 등의 극단과 공연하였고, SBS는 가교와(신시와 합동 공연을 하기도 했음) 공연하였다.

234) 판소리를 개작한 <별주부전>(1982), <놀보전>(1983), <방자전>(1985), <심청전>(1988), <춘향전>(1990), <홍보전>(1991), <심청전·뽕파전>(1994), <변학도전>(1999), 판소리계 소설을 개작한 <이춘풍전>(1984), <배비장전>(1987), <신이춘풍전>(1992), <옹고집전>(1995), <애랑전>(1997), 고전소설을 개작한 <허생전>(1981),

기반으로 하는 놀이로써의 기능에 충실하면서 그 안에 사회적인 문제를 끌어들이고 풍자하는 방식²³⁵⁾을 택하였다.²³⁶⁾ 반면에 악극은 주로 일제 강점기와 6·25 전쟁을 소재로 하여, 여자 주인공의 힘든 삶을 그리고 있다. 그렇기 때문에 마당놀이는 해학적이지만 악극은 비극적이다. 마당놀이의 춤과 음악은 관객들에게 보고 즐길 수 있는 요소를 제공하는 기능에 더욱 집중하지만²³⁷⁾ 악극의 음악은 관객들의 눈물샘을 자극하는데 집중하게 된다. 사용되는 음악에 있어서도 마당놀이는 현대적인 음악이 사용되기도 했지만 주로 전통 음악을 활용²³⁸⁾하였고 악극은 현대 대중가요를 주로 활용한 차이를 보인다.

무대 구성에 있어서 마당놀이는 어떤 쪽으로도 하나의 방향성을 가질 수 없는 구조의 무대를²³⁹⁾ 가진다. 사면이 모두 관객을 향하고 있는 무대이기 때문에 체육관, 이벤트 홀 등이 공연장소로 활용되었다.²⁴⁰⁾ 악극은 관객을 바라보는 구조의 프로시니엄 무대를 가졌기 때문에 주로 대극장을 공연장소로 활용하였다.

이처럼 악극과 마당놀이는 닮은 것 같지만 다른 장르이다. 30여 년간 이어져온 마당놀이와 달리 10여 년간의 활동으로 침체기에 빠진 악극이지만,

〈홍길동전〉(1993, 2000), 〈구운몽〉(1989), 역사적인 인물을 주인공으로 한 〈봉이 김선달〉(1986, 1998), 〈황진이〉(1996), 그 외 〈암행어사 줄도야〉(2001)를 공연하였다(박진태, 「탈춤과 TV마당놀이의 관련양상」, 『우리말 글』 23집, 우리말 글학회, 2001, 132면).

235) 대중에게 익숙하고 자연스럽게 받아들여지고 있는 대중 코드들-기존의 TV 담론-이나 정치·사회적으로 이슈가 된 사건들 등을 부연 줄거리로 결합하여 극을 완성시킨다(김민정, 「마당극과 마당놀이 비교 고찰 : 극단 '우금치'의 마당극과 MBC 마당놀이를 중심으로」, 중앙대학교 석사학위논문, 2006, 33면).

236) 안진상, 「마당놀이의 역사적 전개와 문화산업적 성과 : 극단 '미추'의 마당놀이를 중심으로」, 중앙대학교 석사학위논문, 2012, 21-22면.

237) 위의 논문, 39면.

238) 김민정, 앞의 논문, 50면.

239) 안진상, 앞의 논문, 31면.

240) 위의 논문, 21면.

10여 년간 관객들의 호응을 받을 수 있었던 이유는 악극이 가지고 있는 연극적 미학이 있었기 때문일 것이다. 가교에서 공연한 악극의 연극적 미학은 크게 극중극 구조, 반복되는 플롯의 구성 그리고 긴장과 이완의 구조에서 찾아볼 수 있다.

첫 번째 미학은 극중극 구조이다. 극중극은 극 속에 또 하나의 극이 있는 연극 형식이다. 극중극 구조의 작품은 <홍도야 울지마라>, <굳세어라 금순아>, <무너진 사랑탑아!>, <봄날은 간다> 등이다. <홍도야 울지마라>, <굳세어라 금순아>, <무너진 사랑탑아!>은 시작부분에서 이 이야기가 현재의 이야기가 아니라 과거의 이야기임을 밝히고 있고 <봄날은 간다>에서는 동탁이 몸담은 그랜드 쇼단의 ‘이수일과 심순애’가 극중극으로 나타난다.

<홍도야 울지마라>는 임선규가 쓴 작품이고 동양극장에서 공연되었던 이야기이며, 황철과 차홍녀가 열연했던 작품이라는 것을 밝히고 있다. <굳세어라 금순아>와 <무너진 사랑탑아!> 역시 관객들에게 오래된 사랑이야기를 풀고자 한다고 밝힌다. 극중극 양식은 극적 환영을 깨뜨리고 그것이 연극임을 강조한다.²⁴¹⁾ “친애하는 관객 여러분! 과거의 이야기를 풀어보고자 합니다.”라는 해설자의 대사는 공연되는 이야기가 연극이라는 것을 관객들에게 인식시킨다. 즉 극중극을 통해 연극이 실재가 아님을 드러내는 것이다.

또한 극중극은 ‘인생은 연극과 같고, 반대로 연극도 인생과 같다’는 것을 보여주기 위해 사용된다.²⁴²⁾ 극중극은 무대에서 공연되는 이야기가 현대를 살아가는 관객들의 이야기가 될 수 있다는 것을 보여준다는 것이다. 그래서 극중극은 관객들의 극에 대한 관심도를 높일 수 있는 장치가 된다. 특

241) 이용복, 「극중극의 특성 및 그 의미에 대한 연구」, 『한국연극학』 46집, 한국연극학회, 2012, 200면.

242) 밀리 S. 베런저, 이재명 역, 『연극 이해의 길』, 평민사, 2006, 178면.

히 <홍도야 울지마라>와 <봄날은 간다>의 극중극 ‘이수일과 심순애’는 대중들에게 널리 알려진 이야기이기 때문에 관객들의 관심도가 더 높았을 것으로 짐작된다.

두 번째 미학은 반복되는 플롯의 구성이다. 악극의 반복되는 플롯을 도식화 하면 ‘만남 - 이별 - 출산 - 고통스러운 삶(시댁의 박대, 아들과의 이별 등) - 희생’으로 나타낼 수 있다.

<홍도야 울지마라>에서 홍도는 영호를 만나 사랑하고 결혼을 하게 되지만 시어머니와 영호의 옛 연인인 해정의 모함으로 아기를 빼앗기고 시댁에서 쫓겨난다. 홍도는 아기가 보고 싶어 시댁에 갔다가 해정을 칼로 찌르고 경찰이 된 오빠에게 잡혀간다. <굳세어라 금순아>에서 금순은 피난길에 남편과 헤어지고 아들을 낳는다. 그녀는 시어머니와 함께 부산으로 피난 내려와서 남편을 만나기 위해 노력하지만 남편이 새로운 가정을 꾸렸음을 알게 되자 남편과의 만남을 포기한다. <눈물젖은 두만강>에서 정애는 승빈과 헤어지고 민우를 낳는다. 그녀는 시댁을 찾아가지만 개성택에 의해 아들과 이별하게 된다. 승빈을 다시 만나게 되지만 그는 아편중독자가 되어 있고, 일본 헌병대장을 저격하러 온 아들 대신 자신이 일본 헌병대장을 저격하고 사형 당한다. <비내리는 고모령> 또한 위와 같은 플롯으로 구성되어 있다. 순애는 재호와 이별하고 정우를 낳는다. 시댁을 찾아가지만 시부모의 학대를 받고 아들과도 헤어지게 된다. 빗쟁이와 재호의 실랑이 도중에 스스로 죽음을 맞이한다. <무너진 사랑탑아!>, <카츄사의 노래> 등의 작품도 이와 유사한 플롯으로 구성되어 있다.

위에서 살펴본 것처럼 가교에서 공연한 악극들은 약간씩 차이는 있지만 전체적인 플롯은 비슷하게 구성된 것을 알 수 있다. 반복은 새로운 이야기를 익숙하게 만든다. 가교가 공연한 악극은 해마다 새로운 작품이었지만 비슷한 플롯으로 구성되었기 때문에 대중들에게 익숙하게 느껴졌을 것이

다.

플롯뿐만 아니라 여주인공의 삶도 비슷하게 반복되고 있다. 여주인공들은 사랑하는 사람과 이별하고, 온갖 고난을 겪으며 자신을 희생하는 삶을 살아간다. 1930년대 유행했던 가정비극 신파극의 여주인공들은 멜로드라마적인 인물로서 극중 내내 일방적으로 악인에 의해 고통을 당하지만, 정숙함과 자애 등의 미덕을 통해 끝까지 인내하며 결국에는 해피엔딩을 맞이하는 인물이었다면²⁴³⁾ 1990년대 악극의 여주인공들은 고통당하고 인내하는 삶을 살지만 해피엔딩을 맞이한다고 보기는 어렵다. <굳세어라 금순아>의 금순은 임종 직전에 다른 가정을 꾸린 봉식과 만나고, <무너진 사랑탑아!>의 정애는 실성했다가 임종 직전에 제정신이 돌아오고, <단장의 미아리 고개>의 돌산택은 북에서 새로운 가정을 꾸린 남편과 잠깐의 만남을 갖고, <봄날은 간다>의 명자는 난회와 살아가는 동탁을 만나지만 모른 척하고, <카츄사의 노래>의 금홍 또한 새로 가정을 꾸린 명구를 찾아가지만 모른 척하고 돌아온다. 이처럼 악극의 여주인공들은 자신이 소망하는 삶을 살지 못했다. 그녀들은 임종을 앞두고 그리워하던 사람과의 잠깐의 만남이 이루어지지만 이를 해피엔딩이라고 볼 수는 없다.

세 번째 미학은 긴장과 이완의 구조이다. “1930년대 대중극이 인기를 누릴 수 있었던 이유 중 한 가지는 작품의 긴장과 이완의 반복구조이다.”²⁴⁴⁾ 적절한 긴장감과 편안함은 극을 더욱 재미있게 느끼게 한다.

1930년대 공연된 작품에서 긴장과 이완의 방법으로 선악 대결구조를 선택한 것²⁴⁵⁾처럼 악극도 선악의 대결구조를 택하고 있다. <홍도야 울지마

243) 우수진, 「초기 가정비극 신파극의 여주인공과 센티멘털리티의 근대성」, 『한국근대문학연구』 7집, 한국근대문학회, 2006, 27면. 김방옥, 「한국연극사에 있어서의 신파극의 의미」, 『이화어문논집』 6집, 이화어문학회, 1983, 197면.

244) 심상교, 「1930년대 대중극의 구조분석(I)- <사랑에 속고 돈에 울고>·<어머니의 힘>을 중심으로」, 『어문논집』 38집, 안암어문학회, 1998, 246-247면 참조.

245) 위의 논문, 247면.

라>에서는 홍도와 시어머니, 홍도와 해정의 대결구조가 나타난다. 홍도의 시어머니는 홍도를 며느리로 인정하지 않을 뿐만 아니라 해정과 짜고 홍도를 모함하여 아기를 뺏고 집에서 쫓아낸다. <굳세어라 금순아>에서는 금순과 금순 오빠인 민철이 대결구조를 이룬다. 금순의 오빠 민철은 인민군이며 금순과 봉식이 피난을 가려고 할 때 막으며 못 가게 막는다. <눈물젖은 두만강>에서는 남정애와 정애 오빠 석철, 정애와 개성택이 대결구조를 이룬다. 석철은 정애가 숨겨준 승빈을 일제당국에 신고하여 정애가 고문을 받게 되고, 개성택은 돈을 받고 아기(민우)를 다른 집에 보내어 정애와 민우가 이별하게 된다. <비내리는 고모령>에서는 순애와 시부모, 순애와 불구자가 된 재호가 대결구조를 이룬다. 아기를 가진 순애가 시댁을 찾아가지만 재력가의 딸과 재호를 결혼시킨 시부모는 정애를 박대하고, 전쟁터에서 다리를 잃은 재호는 정우를 다른 집에 양자로 보내고 정우의 양부모집을 찾아가 돈을 갈취한다. <무너진 사랑탑아>에서는 윤정애와 천정팔이 대결구조를 이룬다. 천정팔은 아버지의 빚을 빌미로 사랑하는 사람이 있는 윤정애를 취하고 차후에 다른 여인을 취하기 위해 아이를 뺏고 정애를 쫓아낸다. <단장의 미아리 고개>에서는 돌산택과 독고장이 대결구조를 이룬다. 독고장은 돌산택의 딸 삼순이를 겁탈하고 이석이를 죽음에 이르게 한다. <봄날은 간다>에서는 명자와 통탁모가 대결구조를 이룬다. 통탁모는 통탁이 집을 나간 것을 며느리인 명자 탓으로 돌리고 학대하며, 명자가 쌍둥이를 낳자 딸을 다른 곳으로 보낸다. <카츄사의 노래>에서는 금홍과 왕표, 금홍과 흑인병사가 대결구조를 이룬다. 왕표는 금홍을 겁탈하려고 하였고, 그 과정에서 금홍은 흑인 병사에게 겁탈당하고 시댁에서 쫓겨난다.

여주인공과 대결구조를 이루는 인물들이 등장하는 장면에서는 배우들뿐만 아니라 관객들도 긴장하게 된다. 이러한 긴장감은 예기치 못한 상황을 만남으로써 해소되기도 한다. 가교가 공연한 악극에서 긴장을 이완시키는

요소로 등장시킨 것은 노망난 인물이다. <비내리는 고모령>에서는 순애의 할아버지가 노망난 인물로 등장한다.

백중패 1 (할아버지에게) 아주 정정하시네. 형님 돌아오실 때 꺼정 문제 없으시겠어요. 새장가 가셔도 되겠네.

할아버지 (귀가 번쩍) 어멈아 나 새장가 보내줘.

순애모 아버님 원.

할아버지 (주저 앉아 순애모의 치마꼬리를 붙잡고 흔들며) 장가 보내줘.

순애모 예, 예 아버님 얼른 점심 잡수시고 장가들러 가세요.²⁴⁶⁾

정용을 간 남편이 무사히 돌아오기를 바라며 힘들게 사는 순애모를 더 힘들게 하는 인물이 할아버지이다. 할아버지는 노망들었기 때문에 현실을 제대로 인식하지 못한다. 노망든 노인이 새장가를 보내달라고 며느리에게 조르는 모습은 순애모를 힘들게 하지만 관객들에게는 웃음을 주는 요인이 되고, 할아버지의 등장으로 관객들은 긴장 상태에서 벗어나게 된다.

<봄날은 간다>에서 노망난 인물은 동탁부이다.

동탁모 평생 웬수가 따로 없어. 젊어선 개한량에 고생만 바가지로 시키고선 늙어선 망령으로 애먼 사람을 생으로 죽이니 일생 도움이 안돼!

동탁부 시끄러 이년아. 밥줘. 배고파.

동탁 아버지! 드셨다잖아요! 허구헌날 밥 달라고 하시면 어떻게 해요?

동탁부 ?... 형썬 뉘요? 님네 남의 집서 큰소리유? 살다살다 별 이상한 사람 다 보겠어. 다른 사람이 보면 아들썬 된다고 그러겠어.

246) 김정숙, <비내리는 고모령>, 9면.

동탁 그래요. 저, 동탁이에요! 아들도 못 알아보세요?
동탁부 미쳤군. 말이 씨가 났어. 괜한 트집을 잡잖어. 요새 젊은 놈
들, 위아래가 없다니까.²⁴⁷⁾

동탁부는 하루 세 끼의 밥을 먹기도 힘든 상황에서 다섯 끼를 먹고도 계속 밥 타령이다. 심지어 아들도 못 알아본다. 전형적인 치매 노인의 모습을 보여준다. 치매에 걸린 동탁부를 등장시킨 것은 가족의 아픔을 드러내기 위해서라기보다는 관객들에게 웃음을 주기 위해서라고 할 수 있다. 희극의 사건은 행동, 성격, 사고 또는 화술상의 비정상성에 기초한다.²⁴⁸⁾ 자신의 아들을 알아보지 못하는 아버지는 정상적인 사고를 할 수 있는 사람이 아니다. 그럼에도 불구하고 동탁과의 대화에서는 자신의 말을 정상적으로 이어가는 비정상적인 모습을 보인다. 이와 같은 동탁부의 모습에 관객들은 웃게 된다.

<카츄사의 노래>에서는 노망난 노인과 며느리가 등장한다.

이때 갑자기 괴상한 소리를 지르며 뛰어오는 노망난 박노인. 빗자루를 들고는 마당 안으로 뛰어든다. 그 뒤를 “아버님!”을 부르며 역시 뒤쫓아오는 며느리. 한바탕 난리가 난다.

박노인 전쟁이다. 일본놈들 잡아라. 빨갱이를 잡아라.

다시 마당을 돌아 뛰어나가는 박노인. 그 뒤를 “아버님, 잠깐만요!”를 외치며 뒤쫓는 며느리. 마을 사람들이 일대 박장대소를 한다.²⁴⁹⁾

박 노인과 며느리의 등장은 등장인물들을 박장대소하게 만든다. 왕표의

247) 김태수, <봄날은 간다>, 8면.

248) 오스카 G. 브로케트, 김윤철 역, 『연극개론』, HS MEDIA, 2009, 62면.

249) 김태수, <카츄사의 노래>, 11면.

등장으로 마을 사람들이 긴장하고 있을 때, 박 노인과 며느리의 등장은 긴장을 이완시키는 역할을 한다. 이들의 등장은 무대 위의 배우들뿐만 아니라 관객들의 긴장도 이완시킨다. <비내리는 고모령>, <봄날은 간다>에서는 주인공의 가족이 노망난 노인으로 등장하지만, <카츄사의 노래>에서는 마을 사람 중 한 사람이 노망난 노인으로 등장한다. 그렇기 때문에 <카츄사의 노래>에서의 노망난 노인의 등장은 앞의 두 작품보다 더욱 관객들의 편안한 웃음을 유발하는 요인이 될 수 있다.

다. 악극 재탄생기의 의의

1990년대에 들어 가교는 1980년대까지 거의 사라졌던 악극을 활성화시켰다. 가교에 의해 시작된 악극은 대중적인 인기를 얻었고 그 결과 다양한 단체에서 악극을 공연하는 현상이 나타났다.²⁵⁰⁾ 이처럼 악극이 활성화될 수 있었던 것은 악극이 가지고 있는 연극적인 미학이 있었기 때문이다. 악극은 대중들에게 익숙한 가요를 활용한 극이기 때문에 관객들의 관심을 끌 수 있었을 것이다. 또한 극중극 구조와 매년 다른 내용의 극이지만 낯설지 않게 하는 반복되는 플롯의 구성 및 긴장과 이완의 극 구조가 관객들을 악극으로 이끌었다고 볼 수 있다.

하지만 가교의 악극 공연은 10여 년 정도가 지난 후 침체기를 맞이하였다.

악극이 우리식 뮤지컬의 하나로 자리잡는 문제는, 이러한 감각을 어떻게 현대화 하느냐에 있다. 어쩌다 공연되는 지금은 그 향수로 쉽게 중장년층을 관객으로 불러들일 수는 있다. 그러나 곧 식상해질 것이며, 또한 젊은 층에도 공감이가는 감각이 아니면 대중 장르로 자리잡기는 어려울

250) 유민영, 『한국연극운동사』, 앞의 책, 577면.

것이다. 소재 역시 신파극의 범주에만 머무를 수 없을 것이며, 따라서 우리식 대중가요의 창작도 뒤따라야 한다.²⁵¹⁾

악극이 진정한 한국적 음악극으로 살아남으려면 동시대적 현실과 동시대적 정서, 동시대적 음악, 그리고 치밀한 극작술과 화려한 스펙터클의 무대로 승부해야 한다.²⁵²⁾ 그러나 가교가 공연한 악극은 작품의 배경이 일제강점기와 6·25에 국한되어 있고, 음악 또한 지나간 대중가요를 차용하였으며 비슷한 주제와 비슷한 구조로 반복되는 등 현대화와는 거리가 멀었다.

김진태 : 엄격한 의미에서 말하자면 현대의 악극이다 하려면 현대의 생활 감점에 맞는 대중음악을 새롭게 작사, 작곡해서 드라마를 만들어야 하는 건데 거기까지 발전해오지 못한 게 사실이며 안타까운 점이기도 합니다.²⁵³⁾

가교는 악극의 현대화 문제를 인식하고는 있었지만 악극이 공연되던 당시에는 전통적 악극 양식이 동시대에 수용되는 것에 중점을 두었다. 2001년에 공연된 <무너진 사랑탑아!>의 연출을 맡은 강대진은 “어떤 시대 어떤 장르도 오늘의 연극 양식으로 수용되는 시대가 왔으면 하는 마음으로 우리 근대 대중극이 지녔던 풍부한 낭만성-극장성 총체성을 되살리는 쪽으로 연출의 가닥을 잡았다”²⁵⁴⁾며 악극의 동시대 수용에 대해 강조하였다.

그러나 1950년대 악극이 대중들의 외면을 받았던 이유는 독자적이고 창

251) 이미원, 「악극 <눈물젖은 두만강>」, 『한국연극』, 23권 5호, 한국연극협회, 1998, 5, 47면.

252) 김미도, 「복고풍은 이제 그만, 미래의 양식으로」, 『한국연극』 23권 3호, 한국연극협회, 1998, 55면.

253) 김영무, 『한국동인극단50년사』, 앞의 책, 103면.

254) 강대진, 『무너진 사랑탑아!』 공연 팸플릿, 2001, 8면.

작적인 연극음악을 토대로 성립되고 발전된 것이 아니라, 일반의 기존음악 (대중가요)을 차용하여 연극과 접합시킨 기형으로 연명했기 때문이다.²⁵⁵⁾ 가교의 악극 또한 대중가요를 차용하여 연극과 결합시킨 형태였다. 악극의 침체기가 온 이유 중 한 가지는 대중가요의 차용이라 할 수 있다. 또한 악극하면 떠오르는 도식적이고 상투적인 내용이 오히려 관객들을 극장에서 멀어지게 했다.²⁵⁶⁾ 초기에 악극의 활성화를 이룬 미학적인 요소들이 시간이 지나면서 악극을 대중들로부터 멀어지게 하는 요소가 되었음을 알 수 있다.

가교의 악극 공연이 흥행에 성공하자 일부 학자는 악극이 대중적인 인기를 얻은 이유를 멜로드라마적 속성과 상투적 구조 그리고 전통 트롯의 결합²⁵⁷⁾과 우리 연극계에서 문화운동이라는 사명감이 거의 사라지고 철저한 돈벌이 수단으로 공연을 하는 풍토가 자리잡아가고 있었던 것²⁵⁸⁾에서 찾는다. 이와 같은 평가는 악극을 저급한 예술로 인식하는 것에서 도출된다.

하지만 악극을 저급한 예술로 인식하는 것은 잘못된 것이다. 악극 형식의 계승은 우리 연극관을 풍성하고 다양하게 만들었고, 악극이 대중오락으로서의 예능적 기능이 있기 때문에 극장을 멀리한 기성세대들의 호응도 얻을 수 있었다.²⁵⁹⁾

255) 서연호, 『한국연극사 - 근대편』, 연극과 인간, 2004, 281면.

256) 김수진, 「악극이 몰고 온 눈물바람, 흥행바람」, 『한국연극』 23권 3호, 한국연극협회, 1998, 53면 참조.

257) 악극이 과거에나 지금에나 관객들에게 쉽게 어필하는 가장 큰 이유는 신파극과 유사하게 권선징악과 인과응보의 도식을 따르는 멜로드라마의 속성 때문이다. 명확한 스토리, 선량하고 불쌍한 주인공의 갖가지 고난, 극한 상황에서의 극적인 구원, 그리고 해피엔딩의 상투적 구조는 시대와 국경을 초월하여 관객들을 쉽게 사로잡는다. 여기에 심금을 울리는 전통 트롯의 결합은 심리적 동화효과를 한결 배가시킨다(김미도, 앞의 기사, 55면).

258) 유민영, 『한국연극운동사』, 앞의 책, 597면.

259) 이상일, 「90년대 다시 만든 소중한 악극무대」, 『한국연극』 19권 2호, 한국연극협회.

비록 가교의 악극 공연이 현대화에 대한 노력의 부족으로 다시 사라진 장르가 되었지만 우리 연극관을 풍성하게 한 것은 분명하다. 그리고 불거리, 즐길거리가 없던 40~50대 관객들의 향수를 자극하여 공연 예술로부터 떨어져 있던 중년관객들을 극장으로 오게 한²⁶⁰⁾ 것에서 대중오락으로서의 예능적 기능도 수행하였음을 알 수 있다.



회, 1994, 116-117면.

260) 신동호, <울고넘는 박달재> 팸플릿, 1997, 3면.

Ⅲ. 가교의 공연사에 나타난 관객지향성

1. 창단 이념에 나타난 관객지향성

‘대중에게 즐거움과 위안을 주는 공연을 하자’는 뜻을 갖고 창단된 가교의 창단 취지는 아래와 같다.

극단 가교는 창조적 활동을 통한 연극예술의 탐구와 기술의 연마로 대중에게 순수한 즐거움과 참다운 교화와 따뜻한 위안을 주는 공연을 하며 특히 대화가 막힌 사회에 공동의 광장을 마련하여 각인의 가슴 속에 윤회된 절실한 대화가 교환되는 통로가 되려 한다. (…중략…) 주된 활동은 연극공연이며 연극의 계몽을 위한 세미나와 강연회도 구상 중이며 (…후략…) ²⁶¹⁾(밑줄 : 인용자)

가교 창단 취지문의 일부이다. 가교의 단원들은 먼저 연극 예술의 탐구와 기술을 연마하여 대중에게 순수한 즐거움과 따뜻한 위안을 주는 공연을 할 것임을 밝히고 있다. 그것에 더하여 공동의 광장을 마련하여 대화의 통로가 되고자 하였다. 창단 취지에 나타나 있는 것처럼 가교가 가장 중요하게 생각한 것이 대중들에게 즐거움과 위안을 주는 공연을 하는 것이며, 대중들의 소통의 통로가 되는 것이다. 이는 가교가 중요하게 생각하는 것이 관객임을 알게 한다.

연극인들이 극단을 창단하는 이유는 공연을 하기 위해서이다. 연극 공연이 이루어지기 위해서는 많은 요소들이 필요하지만 관객은 특히 중요한 요

261) 김영무, 「극단 가교편」, 앞의 책, 41면.

소 중 하나이다. 이는 연극 공연이 관객과 직접 만나서 이루어지는 예술이기 때문이다. 그래서 극단이 관객을 지향하는 것은 당연한 것이라 할 수 있다.

가교뿐만 아니라 1960년대 창단된 동인제 극단들도 대중 즉 관객과 함께하는 연극을 추구하였다. 1960년대 ‘대중화’는 관객부족에 따른 관객유치와 확보 측면에서의 쟁점적 어휘라 할 수 있다.²⁶²⁾ 민중극장은 “민중 속에 뛰어 들어가 민중과 더불어 호흡할 수 있는 연극을 모색”²⁶³⁾하고자 하였고, 극단 산하는 “연극은 대중과 함께 있어야 하고 대중을 위해 있어야 한다”²⁶⁴⁾는 취지를 밝혔다. 하지만 이들 극단은 기성 극단을 거부하고²⁶⁵⁾ 잃어버린 관객을 찾는 것²⁶⁶⁾에 중점을 두고 있다. 즉 이들 극단은 관객을 지향하였지만 그들이 표방한 관객은 연극을 향유했던 계층이라고 할 수 있다.

가교의 창단 취지에 나타난 대중이 연극을 향유했던 대중인지, 연극을 향유하지 못했던 대중까지 포함하는지 분명하지는 않다. 하지만 창단 이후의 가교의 행보를 고려하면 보다 넓은 의미의 대중이라 할 수 있다. 가교는 1965년 창단 후 2011년 8월 동인제 극단을 폐지하기까지 수많은 공연을 하였다. 창단 초기부터 계속하였던 지방 순회공연을 통해 연극을 쉽게 접

262) 김숙현, 「1960년대 연극사적 쟁점과 공연 양태」, 『한국현대연극 100년』 2권, 한국연극협회, 2008, 182면.

263) 위의 책, 151면.

264) 위의 책, 152면.

265) ‘민중극장’은 노후한 기성극단의 독선을 거부한다고 밝히고 있으며(「민중 속에 연극 침투」, 『경향신문』, 1963년 1월 29일), ‘산하’는 여적(與的) 세력이라 할 수 있는 국립극단과 실험 등에 맞선다고 밝히고 있다(「새 극단 ‘산하’ (가칭) 곧 탄생」, 『동아일보』, 1963년 9월 7일).

266) ‘광장’은 진실한 연극이 잃어버린 관객을 새로이 찾을 수 있다고 하였고(「극단 ‘광장’ 창단 선언」, 『경향신문』, 1966년 3월 23일), ‘자유극장’은 잃어가는 관객을 되찾아 보려고 한다(「아쉬운 유동감 - 자유극장 창립공연 〈파라지의 향연〉」, 『경향신문』, 1966년 6월 22일)고 하였다.

하지 못했던 지방민들에게 연극이 주는 즐거움을 알게 하였고, 전국의 교도소와 소년원 등을 찾아다니며 사회적으로 소외된 자들에게 따뜻한 위안을 주었다. 또한 1973년과 1974년에는 이대부속병원에서 정신질환자를 치료하기 위한 사이코드라마를 공연하여 환자들에게 도움을 주기도 했다.²⁶⁷⁾

가교가 연극을 통해 만난 대중은 연극을 향유했던 대중도 있지만, 연극을 처음 접하는 대중도 있었다. 이러한 사실에서 가교가 창단 취지에서 밝힌 대중은 연극을 향유하지 못했던 대중들도 포함하고 있음을 알 수 있다.

또한 가교는 연극의 계몽을 위한 세미나와 강연회를 구상한다고 하였다. 세미나와 강연회 역시 가교가 관객을 지향하고 있음을 말해준다. 세미나와 강연회의 참석대상이 연극의 관객이 될 수 있기 때문이다. 가교는 중·고등학교에서 연극을 지도하는 교사들을 위한 세미나를 열었다. 1980년 당시 중·고등학교에 특별활동으로 연극반이 생겼지만 학생들을 지도할 교사가 없거나, 교사가 있다고 해도 연극에 대한 전문지식이 빈약한 실정이었다. 그래서 가교는 중·고등학교 교사를 위한 연극 세미나를 개설하였고, 연극 지도에 있어서 필요한 분야의 지원을 계획하였다.²⁶⁸⁾ 뿐만 아니라 주부를 위한 연극 교실을 개최하기도 하는 등 연극을 통해 대중과 소통할 수 있는 방법을 모색하였다.

연극을 통해 대중과 소통하기 위한 또 다른 방법으로 가교는 보유하고 있는 자료들을 대여하였다.

267) 유민영, 『20세기 후반의 연극문화』, 국학자료원, 2000, 313면(이대부속병원은 지난 70년대초부터 사이코드라마를 간헐적으로 해온 바 있었다. 마침 당시 그 병원에 입원 중이던 오영진이 극본을 제공하여 <무녀>(에저또공연)와 <나의 당신>(가교공연) 등을 공연하여 효과를 얻은 바 있었다).

268) 「연극계 여름 워크숍 한창 - 현직 교사 대상 연구회 갖는 극단도」, 『동아일보』, 1981년. 7월 7일.

★★★★ 알 림 ★★★★★

본 극단에서는 순수연극을 연구 및 상연하는 중·고등학교와 대학교의 교내 및 교외의 연극 활동을 돕고자 합니다. 저희 극단이 그동안 확보해 놓은 공연상에 필요한 기재와 도구를 여러분들이 필요로 할 경우 대여해 줄 준비를 하고 있습니다.

성희와 열의 속에서도 연극이 요구하는 벅찬 부담감 때문에 고심하는 여러분들은 언제나 극단<가교>의 문을 두드리 주십시오.

○ 극단 <가교> 보유 사용물

조명기 8대, 녹음기 3대, 의상 200점(고전의상 및 현대의상), 분장도구 및 분장사 3명, 작품 다수보유 연락장소 : TEL. 28-9488, 32-0701²⁶⁹⁾

내용은 조금씩 다르지만 1960년대와 1970년대 초의 공연 팸플릿에 가교가 보유하고 있는 의상, 기기, 도구 등을 대여해 준다는 안내를 실고 있다. 연극 공연에 필요한 기재와 도구들을 대여해 주는 것은 연극을 한다는 것을 전제로 하고 있기 때문에 새로운 연극을 통해 새로운 관객을 창출하는 결과를 얻는다. 공연의 주체가 가교는 아니지만 가교의 기기들을 이용한 공연이 새로운 관객을 창출하기 때문에 이 또한 관객을 지향하는 가교의 행보라 할 수 있다.

가교가 기기들을 대여해 줄 수 있었던 이유는 가교의 공연 특징에서 찾을 수 있다. 가교는 창단 초기부터 순회공연에 중점을 두었다. 순회공연은 실내에서 공연을 할 때도 있지만 학교 운동장, 냇가 등 야외에서 공연을 하는 경우가 많았다. 그렇기 때문에 공연을 하기 위한 장비들을 갖추어야 했다. 실제로 성극을 하는 단체나 지방에서 대여 신청을 하였다.²⁷⁰⁾

사회에 공동의 광장을 마련하여 대중들과의 대화의 통로가 되고자 했던 가교는 강릉 풍호학원을 돕기 위한 공연을 했다. 학교 부지가 팔리게 되어

269) 『극단 가교 제15회 공연 <방화범들>』 공연 팸플릿, 1971.

270) 당시 타 극단들은 대부분 실내에서 공연을 하였기 때문에 야외 공연에 필요한 기기들을 갖추지 못했다고 한다(이승규와 전화 인터뷰, 2013년 4월 26일).

학생들이 교실을 잃게 되었다는 소식을 접한 가교는 강릉에서 풍호학원을 위한 공연을 계획하였다.²⁷¹⁾ 1975년 7월 17일부터 8월 5일까지 경포대 해수욕장의 천막 극장과 강릉 시민회관에서 공연을 하고 그 수익금을 풍호학원에 기부하였다.

풍호학원의 어려움을 알게 된 가교가 선택한 것은 공연이다. 그들이 가지고 있는 재능을 활용해 문제를 해결하고자 한 것이다. 이는 가교가 재능기부를 실천한 것이라 할 수 있다. 재능기부는 개인, 단체, 기업이 가지고 있는 재능을 통해 사회에 기여하는 새로운 형태의 기부이다.²⁷²⁾ 우리나라에서 민간 차원의 자발적인 나눔 문화 확산의 상징적인 계기는 2000년 아름다운 재단 창립이다. 이후 나눔 문화 확산뿐만 아니라 나눔의 방법과 형식의 다변화와 다양한 주체에 의한 재능기부 또한 활성화되었다.²⁷³⁾

가교가 풍호학원을 돕기 위해 공연을 한 1970년대는 재능기부라는 용어가 일반화되지 않았던 시대이다. 가교의 단원들이 재능기부라는 의미를 알고 행한 것은 아니지만, 자신의 재능을 발휘하여 현실적인 사회의 문제를 해결하고자 하였기 때문에 재능기부를 실천하였다고 볼 수 있다.

본고에서는 관객지향성을 극 양식뿐만 아니라 극단의 운영방식과 연극 문화의 확산을 위한 극단의 제반 활동을 포괄하는 개념으로 정의하였다. 가교는 연극을 접한 적이 없었던 대중을 관객의 범위에 포함시켜 많은 순회공연을 하였고, 연극 지도자를 위한 세미나와 강연회를 열었으며, 보유하고 있던 연극 기기들을 연극 단체에 대여하였고, 지역사회의 문제 해결에 앞장섰다. 그들의 다양한 활동은 창단 취지문에서 밝히고 있는 ‘대중에게 즐거움과 위안을 주는 공연을 하며 대화가 교환되는 통로가 되려 한다’는

271) 「경포대에 천막극장 - 가교 〈철부지들〉 공연」, 『경향신문』, 1975년 7월 24일.

272) pmg 지식엔진연구소, 『시사상식사전』, 박문각.

273) 송정애·임원선, 「지역사회 재능기부 시스템 구축방안에 관한 연구」, 『한국정책연구』 12권 4호, 경인행정학회, 2012, 291-292면 참조.

연극을 통해 대중들과의 소통을 하겠다는 창단 이념을 실천한 것이며 관객 지향성을 실천한 것이다.

2. 공연 방식 및 내용에 나타난 관객지향성

가. 사실주의에서의 이탈²⁷⁴⁾

사실주의는 ‘현실의 객관적 재현’을 모토로 하여 19세기 유럽에서 태동한 문예 사조이다.²⁷⁵⁾ 경험적 실재만을 실재로 간주하는 경험주의적, 실증주의적 태도가 사실주의의 사상적 토대이다. 즉, 학문은 실증할 수 있는 것을 다루어야지 실증할 수 없는 본질이나 실체, 형상을 다루어서는 안 된다²⁷⁶⁾는 것이다. 그래서 연극을 행함에 있어서도 객관적으로 관찰되고 과학적으로 분석된 현실을 실재와 가깝게 재현해내는 것만이 도덕적이며 진실이라고 생각하였다.

외면적인 리얼리티를 통해 인간의 조건을 바꿀 수 있다는 개혁에의 신념을 지닌 양식으로 출발한 서구 사실주의극²⁷⁷⁾을 우리나라 연극계에서는 1920년대 지식인이 중심이 되어 받아들였다. 그 이유는 사실주의 양식이

274) 소재목을 ‘사실주의에서의 이탈’이라고 한 것은 가교가 지향한 것이 ‘탈사실주의’라 할 수 없기 때문이다. 가교가 사실주의에서 벗어나기 위해 다양한 장르의 작품을 공연한 것은 아니라는 것이다. 가교는 사실주의극이 지배하던 시기였지만 관객들의 요구를 반영하여 다양한 장르의 작품을 공연하였기 때문에 ‘사실주의에서의 이탈’이라고 하였다.

275) 신일수, 『극장 상식 및 용어』, 교보문고, 2011, 86면.

276) 김우진, 조명희, 홍해성, 고한승, 김영팔, 유춘섭, 진장섭, 최승일 등 20여 명이 주말마다 모여 서양과 일본의 극작품을 놓고 열띤 토론을 벌였다(서연호, 『한국연극사 - 근대편』, 앞의 책, 158면).

277) 이승희, 「한국 사실주의 회극 연구 - 1910~1945년 시기를 대상으로」, 성균관대학교 박사학위논문, 2001, 16-17면.

인간의 삶을 묘사하고, 재현을 통해 인간의 조건을 바꿀 수 있다는 개혁에의 신념을 지닌 양식으로 받아들여졌기 때문이다.²⁷⁸⁾ 또한 사실주의 양식은 내러티브 중심으로 구성되기에 당대 관객들에게 가장 친숙한 접근일 수 있는 이점을 지니고 있었기 때문이다.²⁷⁹⁾ 그러나 서구에서 발생한 사실주의극과 우리나라의 사실주의극을 동일한 것으로 인식해서는 안 된다. 우리나라의 사실주의극은 사실주의 연극을 미숙하게 받아들인 일본을 통해 들어왔기 때문이다.

우리나라 사실주의 연극은 1920년대 극예술협회와 토월회 등 신극단체의 활동으로 시작되었다. 극예술협회는 1920년 봄 도쿄 유학생들이 모여 결성한 일종의 독서토론회와 같은 성격을 가진 연구단체이며,²⁸⁰⁾ 토월회는 1922년 동경 유학생들이 조직한 학생극단체이다.²⁸¹⁾ 극예술협회는 서구 근대극 작품연구를 우선으로 삼았고²⁸²⁾ 토월회는 사실주의를 추구한 것은 아니지만 토월회에서 공연한 작품 중 일부의 작품이 인간이 처한 구체적 상황에 대한 인식이 나타나 있다.²⁸³⁾

1920년대 발족된 사실주의극을 발전시킨 단체는 1931년 결성된 극예술연구회이다. 극예술연구회의 주요 구성원은 김진섭, 유치진, 이현구, 서항석, 함대훈, 이하윤, 장기제, 정선섭, 조희순, 최정우, 홍해성, 윤백남 등이다. 이들은 대부분 외국에서 문학을 전공한 해외문학과 출신이며, 동경유학 시절에 서구 근대극의 번역공연을 주요 레퍼토리로 삼았던 ‘축지소극장’²⁸⁴⁾

278) 위의 논문, 41면.

279) 위의 논문, 48면.

280) 서연호, 『한국연극사 - 근대편』, 앞의 책, 164면.

281) 박승희, 김기진, 김복진, 박승목, 이서구, 김을한, 이제창 등 7명이 창단 멤버이다(유민영, 『한국근대연극사』, 앞의 책, 604면).

282) 위의 책, 537면.

283) 김방옥은 <고향(1933)>은 주변적 인물들의 가난한 생활이 부분적으로나마 구체성을 띄고 그려져 있고, <아리랑 고개(1932)>는 일제탄압에 의한 만주이주라는 당시의 구체적 진실을 반영하고 있기 때문에 사실주의의 정착에 기여하였다고 밝히고 있다(김방옥, 「한국 사실주의 희곡 연구」, 이화여자대학교 박사학위논문, 27-32면 참조).

연극을 구경한 일이 많았다.²⁸⁵⁾

‘진정한 의미의 우리 신극’을 수립하려는 목적²⁸⁶⁾으로 창립한 극예술연구회가 우리 연극계에 미친 영향은 서구근대극적 방식을 본격적으로 실험해 보았다는 것이다.²⁸⁷⁾ 극예술연구회는 신파극의 파행적인 양식에서 벗어나 근대극으로서의 주체적인 사실주의극을 추구하였다.²⁸⁸⁾

우리 연극사에서 사실주의가 가장 큰 진전을 보인 것은 1930년대이다.²⁸⁹⁾ 이러한 사실의 중심에 극예술연구회 초창기 주요 구성원이었던 유치진이 있다. 유치진의 <토막(1932)>, <빈민가(1933)>, <버드나무 선 동리의 풍경(1934)>, <소(1934)> 등의 작품은 사실주의의 특징을 드러낸 작품이다. 특히 <소>는 1930년대의 리얼리즘이 거둔 하나의 성과라는 평가를 받았다.

1938년 연구단체의 활동이 금지되면서 극예술연구회는 해산되고 유치진과 서항석의 주동이 되어 극연좌를 결성했다.²⁹⁰⁾ 사실주의의 흐름이 극연좌로 이어졌으나 1939년 5월 극연좌가 해산되었고, 해방이 될 때까지 우리 연극은 제대로 활동을 하지 못했다. 해방 후 1947년 유치진과 이서구가 중심이 되어 전국연극예술협회를 결성하였다.²⁹¹⁾

이처럼 해방기까지 우리나라의 사실주의극은 극예술협회, 토월회, 극예술연구회, 극연좌로 흐름을 이어왔다. 이들 단체들이 서구 근대극인 사실주

284) 축지소극장은 일본 근대극의 선구자인 오사나이 가오루와 히지가타에 의해 창설되고 운영되었다. 극대극의 실험실, 극대극의 상설관, 이상적 소극장, 민중의 연극을 목표로 하여 서구식 근대극을 수용하고 연구하고 창작하는 동인들을 중심으로 공연활동을 하였다(서연호, 『한국연극사 - 근대편』, 앞의 책, 183면).

285) 유민영, 『한국근대연극사』, 앞의 책, 813면.

286) 『매일신보』, 1931년 7월 19일.

287) 유민영, 『한국근대연극사』, 앞의 책, 805면.

288) 서연호, 『한국연극사 - 근대편』, 앞의 책, 167면.

289) 위의 책, 187면.

290) 위의 책, 169면.

291) 위의 책, 170면.

의극을 도입하였고, 사실주의극을 실행해 왔다.

해방 후 사실주의의 정통성을 이어받은 단체는 국립극단이다. 1950년 4월 29일 창단된 국립극단의 초대극장장은 유치진이다. 국립극단은 신극협의회(신협)를 전속단체로 하였다. 신협은 유치진과 이해랑²⁹²⁾이 창단한 극예술협회를 전신으로 조직된 단체였다. 그렇기 때문에 국립극단의 전신을 1930년대 활동한 극예술협회라고 할 수 있다. 이는 1930년대의 사실주의 맥이 국립극단으로 이어졌음을 말한다.

국립극단은 1회 공연 <원술랑>과 2회 공연 <뇌우>를 성공적으로 공연하였다. 이와 같은 성공 요인은 유치진이 철저한 리얼리즘으로 연출하여²⁹³⁾ 신파극의 아류나 악극이 성행하던 시대에 국립극단의 공연이 그런 공연들과는 분명히 다른 차별화에 성공했기 때문이다.²⁹⁴⁾

2대 극장장은 서항석이다. 1957년 국립극장은 창작극 발굴을 위해 ‘희곡현상공모’를 시작했고 가장 괄목할 만한 창작극들로 오영진의 <인생차압>(1957, 이해랑 연출), 차범석의 <산불>(1962년, 이진순 연출), 노경식의 <달집>(1971년, 임영웅 연출)을 들고 있다.²⁹⁵⁾ 이들 작품은 모두 사실주의 작품이다. 이와 같은 사실에서 1960년대 연극계의 중심이었던 국립극단이 사실주의를 추구했음을 알 수 있다. 또한 국립극장이 발굴하여 국립극단이 무대화한 작품들은 여전히 사실주의 계열이었다.²⁹⁶⁾

1960년대 창단된 동인제 극단들은 기성 연극을 거부했다. ‘민중극장’은 노후한 기성 극단의 독선을 거부한다고 하였고²⁹⁷⁾ ‘산하’²⁹⁸⁾는 여적(與的)

292) 이해랑은 극연좌 단원이었다.

293) 김미혜, 「국립극단사」, 『국립극장 60년 사(史)』, 국립극장, 2010, 154면.

294) 위의 책, 155면.

295) 위의 책, 155-156면.

296) 위의 책, 166면.

297) 「민중 속에 연극 침투」, 『경향신문』, 1963년 1월 29일.

298) 극단 산하는 사실주의극을 주로 공연하였지만, 1960년대 창단된 대부분의 극단들이 비사실주의 계열의 작품을 공연하였다.

세력이라 할 수 있는 국립극단과 신탁 등에 맞선다고 밝히고 있다²⁹⁹⁾ 1960년대 실험정신을 가졌던 젊은 연극인들이 거부감을 갖고 도전의식을 갖게 한 기존체제가 바로 국립극단이었다.³⁰⁰⁾ 1960년대 창단된 동인제 극단들 거의가 창단 내지 창단 준비 공연으로 당시 새로운 연극 형식으로 인식되던 부조리극 작품들을 공연한 것³⁰¹⁾을 보면 동인제 극단이 거부한 대상은 국립극단이 추구하는 사실주의라고 할 수 있다.

가교는 창단 취지문에서 기성 극단에 대한 거부를 밝히고 있지는 않다. 그러나 ‘새로운 가능성에의 실험을 게을리 하지 않겠다’는 취지에 부합하는 다양한 종류의 극들을 공연하였다. 서사극인 <데모스테스의 재판>(1965)으로 창단 공연을 하였고 우화형식의 서사극인 <내마>(1974)를 공연하였다. 또한 부조리극 <동물원 이야기>(1965), <의자들>(1965), <대머리 여가수>(1970) 등을 무대에 올렸으며, 풍자극인 <몽땅 털어놓시다>(1968), <광인들의 축제>(1969), <다섯>(1971), <30일간의 야유회>(1974), <아벨만의 재판>(1977) 등의 작품도 꾸준히 공연하였다. 그리고 무언의 가면극 <개뿔>(1979)과 신파극이라 할 수 있는 음악극 <유랑극단>(1972), <이수일과 심순애>(1981) 및 <번지없는 주막>(1993)을 비롯한 다양한 악극들을 공연하였다.

사실주의극이 주류를 이루고 있던 1960년대에 가교가 사실주의에서 벗어난 다양한 형식의 작품들을 공연한 이유는 대중에게 즐거움을 주는 것을 중요하게 생각한 극단이기 때문이다. 사실주의극이 정착된 시기라 할 수 있는 1930년대의 신극 관객층은 대체로 젊은 층과 인텔리였다.³⁰²⁾ 주로 신

299) 「새 극단 ‘산하’ (가칭) 곧 탄생」, 『동아일보』, 1963년 9월 7일.

300) 김미혜, 「국립극단사」, 앞의 책, 166면.

301) 실험극장의 창단공연 작품은 부조리극 <수업>(이오네스코 작, 허규 연출)이었다. 민중극장의 창단공연 작품은 코미디 <달걀>(페르시아 마르쑈 작, 김정옥 연출)이었으며 자유극장의 창단공연 작품은 희극 <따라지의 향연>(스칼페타 작, 김정옥 연출)이었다.

302) 유민영, 『한국근대연극사』, 앞의 책, 938면.

극을 관람하는 대상이 지식인층이었다는 것이다. 하지만 1930년대 실제로 당시 대부분의 관객들이 찾은 연극은 대중극이었고, 일반인들의 연극인식 역시 대중극과 연극을 동일시하였다.³⁰³⁾ 대중들에게 즐거움을 준 연극은 신극이 아니라 대중극이었던 것이다.

이러한 현상이 발생한 것은 사실주의극과 신파조극의 특징에 기인하고 있다고 할 수 있다.

사실극은 신파조극에 대한 반동으로 태동하여 현실반영적인 근대극의 미학을 선보였다. 신파조극의 미학은 배우 중심의 ‘스타 시스템’으로 요약되며, 대본을 무시한 구치다테식 대사, 가부키를 흉내낸 과장된 연기, 통속적이고 감상적인 주제, 그리고 대중추수적인 상업성을 특징으로 하였다. 이러한 신파조극의 미학은 다양한 볼거리와 흥미를 제공함으로써 삶에 지친 대중관객들을 위무한다는 순기능을 가지는 한편, 대중들을 현실에 순치시키고 체념케 하는 폐해를 드러냈다. 이에 반해 사실극의 미학은 연출가 중심의 ‘디렉터 시스템’으로 요약되면, 일상 회화에 입각한 구어체 대사, 잘 짜여진 극으로서의 플롯 개념, 절제되고 계산된 연기, 사회적인 주제의식을 특징으로 삼았다.³⁰⁴⁾

신파극이 다양한 볼거리와 흥미를 관객들에게 제공하는 것과 달리 사실주의극은 잘 짜여진 극으로 사회적인 주제의식을 담고 있으며, 연기자들은 절제되고 계산된 연기를 해야 한다는 특징을 가지고 있다. 이러한 사실주의극 특징이 대중들이 사실주의극을 외면하게 하는 요인이 되었을 것이다. 관객들이 극장을 찾는 이유³⁰⁵⁾ 중 가장 큰 이유는 즐거움을 얻기 위해서이

303) 서연호, 『한국연극사 - 근대편』, 앞의 책, 256면.

304) 위의 책, 213면.

305) 연극을 향유하는 본질적인 계기는 자신과 다른 인간의 삶을 보면서 자신의 삶을 반성적으로 사유하고 싶어 하며, 그것은 상황적 존재로서 인간의 의미추구의 방향성 탐색과 연관된다(홍재범, 『스타니스랍스키 시스템과 한국 극예술의 접점』, 연극과 인간, 2006, 38면).

다. 그들이 이해하기 어려운 연극은 그들에게 즐거움을 주지 못했을 것이고, 대중들은 그들이 즐거움을 느낄 수 있는 연극인 신파극을 관극하였을 것이다.

또한 사실주의극은 현실의 모습을 그대로 무대 위에서 구현하고자 하였다. 그래서 무대 대사는 일상어를 사용하였고, 연기자는 일상생활 속의 행동처럼 연기하였으며, 무대 장치 또한 일상의 모습으로 하고자 했다. 앙트완느³⁰⁶⁾는 일상생활 속에서 행동하듯이 자연스러운 연기뿐만 아니라 관객에게 등을 돌리고 연기하는 순간조차도 일상생활 속에서 행동하는 듯이 연기하였으며, 무대 장치는 삶의 완벽한 재현을 목표로 했다.³⁰⁷⁾

국립극단에서 탈출 같은 걸 배웠지만 그것이 내 연극에 특별히 유익하다고 생각하지 않아요. 느낌도 없구요. 국립극단의 중요한 배우들은 거의 나와 같은 성향의 배우들이죠. 대개가 리얼리즘 연극 위주의 배우들이죠. 마당극 같은 연극에 맞게 훈련된 배우가 아녜요.³⁰⁸⁾

위의 글은 1987년 손숙이 구히서와의 대담에서 밝힌 내용이다. 이 글에서 국립극단의 배우 대부분은 사실주의극의 특징에 부합하는 연기를 하였음을 짐작할 수 있다. 1980년대 후반의 국립극단원의 모습이 이러한데 1960년대의 국립극단원의 모습이 이들과 특별히 달랐을 것이라고 보기는 어렵다. 앞에서 우리나라 연극계의 주류였던 국립극단이 사실주의극을 추

306) 프랑스 초유의 연출가이자 프랑스에서 아마추어 연기를 주목할 만한 행위로 만든 최초의 인물이다. 그는 파리 콩세르바트와르와 코메디-프랑세즈 연기 학교, 고전 프랑스 연극 등의 전반적인 기존 연기 스타일에 정면으로 도전했다(J. S. Styan, 원재길 역, 『근대극의 이론과 실제 1』, 문학과 비평사, 1988, 52면).

307) 그는 나무가 있어야 하면 진짜 나무 등걸을 설치했고, 극의 장소가 푸줏간이면 진짜 살코기를 무대 위에 걸면서 실제 일상과도 같은 무대 환경을 만들려고 하였다(김철홍, 「초기 사실주의 연기양식의 형성과정 고찰」, 『한국연극학』 39집, 한국연극학회, 2009, 10면).

308) 구히서, 「무대 위의 얼굴 17 - 손숙」, 『한국연극』 12권 12호, 1987, 45면.

구하였음을 밝힌바 있다. 국립극단은 사실주의극을 추구하였고, 국립극단원들은 사실주의극의 특징에 적합한 연기를 하였을 것이다.

현대의 배우들은 사실주의 연기의 원칙과 기준들을 만들었던 스타니스랍스키의 영향을 받고 있다.³⁰⁹⁾ 국립극단의 중심 연출가였던 이해랑도 스타니스랍스키의 영향을 받았다.

국립극장의 연출은 주로 유치진 선생과 이해랑이 맡아했는데 그 중 이해랑은 스타니스랍스키에 대단히 심취해 있었다. 그는 스타니스랍스키의 이론에 대해 이렇게 말하곤 했다. ‘스타니스랍스키의 연극론은 연극의 진리이며 절대적인 것이다.’ 이러한 사정으로 미루어 볼 때, 스타니스랍스키 연극론은 국립극장 전(全)단원들에게 암암리에 영향을 미쳤을 것이라고 짐작된다.³¹⁰⁾

이해랑은 스타니스랍스키의 연극론을 접하고 난 후의 무대에서 적은 목소리로 연기하였고, 목소리를 크게 해달라는 조연출의 요구에 그러면 사실주의가 아니라는 반응을 보였다.³¹¹⁾ 이해랑의 모습에서 알 수 있듯이 우리나라 초기 사실주의 연극에 있어서 스타니스랍스키가 주장한 사실성은 ‘완벽한 분장’과 ‘완벽한 작도’를 통한 외형적 사실성의 추구로 수용되었던 것이다.³¹²⁾ ‘자연스러워야 한다’는 사실주의의 이상은 ‘내적 진실의 추구’라는 스타니스랍스키의 예술 원칙을 준수하기 보다는 ‘사소한 사실성’에 집착함으로써 ‘막연한 사실성’을 나열하는 데 급급했고, 연극적 진실과 일상적 진실마저 혼동하는 결과를 낳게 된 것이다.³¹³⁾

309) J. S. Styan, 원재길 역, 앞의 책, 213면.

310) 김동원과의 인터뷰(정상순, 「스타니스랍스키 시스템의 한국 유입 양태에 관한 연구」, 『연극학보』 28집, 동국대학교 연극영상학부, 15면 재인용).

311) 이해랑과의 인터뷰(위의 논문, 19면 재인용).

312) 위의 논문, 18면.

313) 위의 논문, 19면.

그리고 사실주의극은 관객의 참여가 허락되지 않았다.³¹⁴⁾ 앙트완느는 “연출가는 관객으로 하여금 관객 자신이 바라보고 있는 것이 실체라고 생각하도록 속이는 일에 전적으로 기여해야 한다”³¹⁵⁾고 믿었고, 스타니슬랍스키³¹⁶⁾는 “배우는 무대에서 주의를 집중할 대상을 희곡에서, 역할에서, 그리고 무대장치에서 선택해야 한다”³¹⁷⁾고 하였다. 사실주의극을 대표하는 연극인이 이들의 생각에서 관객을 지향하는 것은 찾아볼 수 없다.

특히 사실주의 무대는 사물에 대한 정확한 묘사에 의해 이루어지며 모든 건축적인 요소들이 다 완벽하게 갖추어져 있다. 그래서 관객들에게 실제생활의 단면을 보는 듯한 착각을 일으킨다.³¹⁸⁾ 또한 극장에서는 무대와 객석 사이에 어떤 교류도 허용되지 않았으며, 배우는 규격화된 상자무대를 지배하는 원리에 따라 움직여야만 했다.³¹⁹⁾

사실주의가 일상의 모습을 그대로 무대 위에 구현하였지만 관객의 참여가 허락되지 않았던 것이다. 이는 관객의 역할을 무시한 것이다. 오늘날 관객은 연극의 공연에 있어서 다양한 역할을 하고 있다. 그러나 사실주의극은 연극 참여자로서의 관객의 권리를 박탈하였고, 배우와 관객 간의 커뮤니케이션을 차단함으로써 관객을 방관자의 위치로 내몰았다.³²⁰⁾ 하지만 가교의 서사극 공연과 계몽극 공연은 관객을 향해 발화하는 배우를 통해 관

314) 초기 사실주의의 특징이다. 극장에서는 무대와 객석 사이에 어떤 교류도 허용되지 않았다. 스타니슬랍스키도 초기에는 관객의 중요성을 인정하지 않았다. 그는 관객에 대한 지나친 인식이 극중 인물에 대한 몰입을 방해한다고 판단하여, 배우들로 하여금 관객을 무시하고 공연을 현실처럼 체험하기를 요구했다(김철홍, 앞의 논문, 18면).

315) J. S. Styan, 원재길 역, 앞의 책, 52-53면 참조.

316) 모스크바 예술극장을 설립하였다(김석만 편, 『스타니슬라브스키 연극론』, 이론과 실천, 1993, 31면).

317) Constantin Stanislavski, 신검수 역, 『스타니슬랍스키 전집 2 배우 수업』, 예니, 2001, 104면.

318) 신일수, 앞의 책, 47면.

319) 김철홍, 앞의 논문, 17면.

320) 위의 논문, 17면.

객을 극에 참여시키는 효과를 얻었다.

1960년대의 우리나라 연극계의 주류 연극은 사실주의 연극이었지만 대중들의 욕구가 충분히 반영되었다고는 볼 수 없다. 실험극장의 창단 공연은 사실주의 연극이 아닌 부조리극이었다는 이유만으로도 기성 극단과는 구별되는 ‘실험’ 정신을 보여주었다는 평가를 받았다.³²¹⁾ 이 공연은 공연 자체의 미숙함이나 내용 이해의 부족 등에도 불구하고 매우 긍정적인 반응을 얻은 것이다.³²²⁾ 이와 같은 사실에서 당대의 대중들이 새로운 형식의 연극을 원했음을 알 수 있다. 가교가 다양한 형식의 연극을 무대에 올린 것은 이러한 대중들의 요구가 어느 정도 반영된 결과라고 할 수 있다.

가교가 공연한 풍자극은 관객들에게 즐거움을 주었을 것이다. 비극적 전통이 강한 사실주의 연극 양식의 토대에서 희극 작품은 관객들이 쉽게 접근할 수 있는 즐거운 연극의 토대를 만든다.³²³⁾ 해학적 작품은 비장미를 지닌 작품들에 비해 상대적으로 오락성이 풍부하고도 강하게 드러나기 때문이다.³²⁴⁾

이상에서 살펴본 바와 같이 1960년대 이후 연극 관객들은 우리나라 사실주의극이 가지고 있는 여러 가지 문제로 인해 새로운 연극을 원했을 것이다. 그러므로 가교가 서사극, 부조리극, 풍자극, 무언극 등 다양한 형식의 공연을 택한 것은 새로운 연극을 요구하는 관객들에게 다가가기 위한 방법이었다고 할 수 있다.

321) 서연호·이상우, 『우리 연극 100년』, 앞의 책, 201면.

322) 이미경, 앞의 논문, 13면.

323) 김지현, 「1960년대 동인제 극단의 연극 대중화 양상」, 경북대학교 석사학위논문, 2005, 69면.

324) 홍창수, 「1960년대 하유상 희곡의 대중성 연구」, 『현대문학이론연구』 15집, 현대문학이론학회, 2001, 377면.

나. 정형화된 무대에서 무대의 확장

무대는 공연예술(performing arts)의 성립에 필수적인 요소이다. 왜냐하면 공연예술은 무대 위에서 청중이나 관객을 위해 행해지는 예술행위(음악, 무용, 발레, 오페라, 연극 등)를 총칭하는 말이기 때문이다. 이는 무대가 없으면 공연예술이 행해질 수 없다는 것을 말한다. 공연예술 중에서도 특히 연극은 무대의 모든 요소, 즉 무대장치, 조명, 음향, 음악과 같이 다른 예술장르가 참여하기 때문에 종합공연예술이라고 할 수 있다.³²⁵⁾ 연극에 있어서 무대의 중요성은 다른 공연예술보다 크다는 것이다.

무대의 사전적 정의는 ‘극의 상연을 위한 대(臺) 혹은 공간’이다.³²⁶⁾ 극의 상연을 위한 공간인 무대를 배우가 극 속의 인물을 그려내는 물리적인 공간으로 인식할 수 있고, 관객과 상호작용하는 가상적인 공간으로 인식할 수 있다. 물리적인 공간으로서의 무대는 관객을 대상으로 공연이 진행되고 있는 공간을 지칭하며³²⁷⁾ 무대공간이란 공연자가 연기를 하여 관객에게 보여지는 공간을 의미한다.³²⁸⁾ 가상적인 공간으로서의 무대는 관객이 무대 위에 집합되어 있는 여러 요소들의 개별적 목소리뿐만 아니라 자신의 목소리까지 취합하여 경험을 구성하는 것이다.³²⁹⁾

물리적 공간으로서의 무대의 형태는 프로시니엄 무대,³³⁰⁾ 원형 무대,³³¹⁾

325) 이인권, 『공연예술의 무대기획』, 한솜, 2003, 23면.

326) 테리 호즈슨, 김익두 외 역, 『연극용어사전』, 한국문학사, 1998, 181면.

327) 백영주, 「연극 무대에서의 뉴미디어 도입과 관객성의 양상」, 『기초조형학연구』 12권 3호, 한국기초조형학회, 2011, 216면.

328) 한규용, 「연극과 공연공간」, 『공연과 이론』 2000 여름·가을, 공연과 이론을 위한 모임, 2000, 83면.

329) 백영주, 앞의 논문, 222면.

330) 무대 공간은 관객석을 향해 한 면이 열린 박스 세트(box set) 형식을 통해 드라마 속 인물들이 거주하는 실내 공간이나 실제 공간 환경의 구조적 단면으로 표현된다(위의 논문, 220면).

331) 중앙에 원이나 사각형으로 연기 공간이 위치하며, 그 주위로 객석이 배치된다(에드윈

돌출 무대³³²⁾ 등 다양하다. 연극을 보기 위해 관객이 공연이 상연되는 곳으로 가는 것이지, 공간이 움직여서 관객에게 제시되지는 않기 때문에³³³⁾ 무대를 고정된 공간으로 볼 수 있다. ‘극장이 부족하여 공연을 할 수 없다’고 할 때의 극장은 물리적으로 고정된 공간으로서의 무대를 말한다.

그러나 무대의 형태에 따라 관객들은 반응을 달리한다³³⁴⁾는 점에서는 무대를 공연의 일부로 볼 수도 있다.

전통적인 프로시니엄 무대에서 관객은 제 4의 벽을 통해 무대를 들여다보게 되고, 제 4의 벽은 무대와 객석을 분리시킴으로써 관객에게 무대 공간과 객석간의 거리감뿐만 아니라 무대 위에서 일어나고 있는 극적 상황과 현실간의 심미적 거리를 갖게 한다. 돌출형의 무대나 원형 무대는 관객의 시각선(sightline)에 의해 많은 무대배경을 사용할 수는 없으나 관객은 배우와 친밀성을 유지하며 극적 행위에 참여할 수 있게 된다.³³⁵⁾

프로시니엄 무대는 제 4의 벽이 무대와 관객을 분리시키기 때문에 관객과 배우는 유대감을 가질 수 없지만 원형 무대는 객석이 무대와 가깝고 배우와 관객을 분리시키는 틀이 없기 때문에 관객과 배우가 긴밀한 유대감을 가질 수 있다. 프로시니엄 무대의 장점과 원형 무대의 장점을 결합시킨 형태인 돌출 무대 또한 관객과 배우가 긴밀한 유대감을 가질 수 있다.³³⁶⁾ 연극 공연은 관객의 현존을 전제로 하며 관객이 참여함으로써 공연예술이 창조되는 현상이 마련된다고 본다.³³⁷⁾ 즉 물리적 공간인 무대의 형태에 따라

윌슨, 채윤미 역, 앞의 책, 138면).

332) 무대의 3면이 좌석으로 둘러싸여 있는 형태로 관객이 중앙으로 튀어나온 무대의 3면을 둘러싸고 앉거나 반원을 이루고 앉는 형태이다(위의 책, 141면).

333) 백영주, 앞의 논문, 226면.

334) 한규용, 앞의 글, 84면.

335) 위의 글, 84-85면.

336) 에드윈 윌슨, 채윤미 역, 앞의 책, 147면 참조.

337) 신일수, 앞의 책, 113면.

관객들이 반응이 달라지기 때문에 무대는 공연의 일부분이라고 할 수 있다.

본고에서 말하는 정형화된 무대는 가상적인 공간이라기보다는 물리적인 공간 즉 연극을 위해 준비된 공간인 극장을 칭한다. 극장은 공연이 이루어지는 공간 전체를 말며, 연극이 존재하는 한 반드시 필요한 공간이다. 그러나 가교의 공연은 정형화된 무대인 극장에서만 행해진 것은 아니다. 극장에서 공연한 횟수보다 극장이 아니 공간에서 행해진 공연 횟수가 더 많다. 이와 같은 현상은 공연을 할 수 있는 극장 수가 부족한 것이 원인이 되기도 했지만 그것보다는 대중을 향하는 가교의 공연 특성 때문이라고 할 수 있다.

정형화된 무대를 벗어났을 때 가교가 맞닥뜨린 공연 여건은 열악했다.

대원들은 극장 시설이 없는 산간벽촌으로 바람과 비, 추위와 폭염과 싸우면서, 걸어서 혹은 요동하는 트럭을 타고 사선(死線)을 넘는 고난 끝에 마을에 도착한다. 무대는 보통 장터나 초등학교 운동장에 마을 사람들의 도움을 받아가며 가설한 것인데, 마을에 도착하자마자 시작한 가설작업은 석양이 기울 무렵에야 끝이 난다. 대원들은 그제야 허둥지둥 저녁을 먹고, 분장을 하고, 왁자지껄 떠드는 소리가 요란한 소리를 들으며, 멀리에서 물러든 관객들의 인산인해를 짐작한다.³³⁸⁾

위의 글은 일제 말기 이동공연의 상황을 묘사한 것이다. 가교가 정형화된 무대에서 벗어나 전국 방방곡곡으로 관객을 찾아 나선 것은 일제 말기의 이동공연이 실행된 후 20년의 시간이 흐른 뒤이다. 많은 시간이 흘렀지만 이동공연의 환경은 변하지 않았다. 극장이 없는 산간벽촌으로 다니며 하는 공연이기 때문에 이동의 어려움과 무대설치의 어려움 등 이동극단이

338) 송영, 「기행 : 이동극장기 (1)」, 『매일신보』, 1941년 10월 10일.

겪는 근본적인 문제에서 자유로울 수 없었다. 그런 상황에서 가교는 죄수 호송버스, 트럭, 리어카, 달구지, 여객선, 나룻배, 기차 등을 타고 지난날의 유랑극단처럼 벽지를 돌아다니며 공연을 하였다.³³⁹⁾

<사진 9> 초기 순회공연(나룻배) <사진 10> 초기 순회공연(소달구지)



<사진 11> 초기 순회공연(리어카)



339) 「재소자에 사랑의 가교(架橋)」, 『동아일보』, 1973년 7월 9일.

일반적으로 무대장치는 진행되는 극에 대한 정보를 제공하기도 하고, 등장인물의 성격창조를 보조하며, 희곡의 형식과 양식에 관련해서 합당한 환경을 제공하여 기분과 분위기를 조성하는 역할을 한다.³⁴⁰⁾ 이는 공연을 할 때 잘 구성된 무대가 극 진행을 원활하게 하는 요소가 된다는 것을 말한다. 고대에서는 야외극장이나 왕궁의 뜰이 무대가 되었지만 근대 극장에 와서는 실내로 무대가 옮겨왔다.³⁴¹⁾ 근대로 오면서 야외무대가 실내무대로 바뀌었고, 이러한 변화는 공연에 있어서 무대의 중요성을 반영하고 있다고 할 수 있다.

<사진 12> 정원에서 공연(1972년 소록도)



앞에서도 서술하였듯이 가교의 공연 특징 중 가장 두드러지는 것은 순회공연이다. 성극의 순회공연에서 가교는 각 교회와 학교, 교도소를 찾아가서 공연을 하였고, 계몽극의 순회공연에서는 마을 공터와 냇가 등 공연이 가능한 모든 장소에서 공연을 하였다. 또한 천막극장을 마련하여 피서지에

340) 오스카 G. 브로케트, 김윤철 역, 앞의 책, 57면 참조.

341) B. 아스무트, 송전 역, 『드라마 분석론』, 서문당, 2000, 325면 참조.

서 공연을 할 때에는 모래사장이 무대가 되었다. 이처럼 가교는 정형화된 무대만 고집한 것이 아니라 연극을 할 수 있다면 그 모든 곳을 무대로 활용하였다.

<사진 13> 교회에서의 공연 <끝없는 아리아>



특히 성극 공연을 할 때에 학교, 교회, 교도소 등 다양한 장소가 공연장이 되었다. 성극 <평화의 왕자>로 교도소에서 공연을 하였을 때의 일화이다.

자체경비 80만원을 쓰면서 순회공연을 한 가교의 대표 이승규 씨는 “더 없이 순수한 관객들을 만날 수 있었다는 점”을 가장 큰 수확으로 꼽는다. 교도소 공연은 재소자들이 구경거리에 굶주려 있고 사회로부터의 격리감에 고통을 받고 있다는 사실 때문에 열띤 환영을 받았으며, 연극이 지닌 감화 기능을 통해 교화 작업에 기여할 수 있는 가능성을 발견했다는 이야기다.³⁴²⁾

342) 「재소자에 사랑의 가교(架橋)」, 『동아일보』, 1973년 7월 9일.

가교의 단원들은 소록도 안의 교도소에까지 가서 공연을 하였다. 소록도라는 공간도 우리 사회와 격리된 공간이라는 느낌이 강한 시절이었다. 가교는 소록도 안에서도 격리된 공간이 교도소에서 공연을 했다. 그곳에서 만난 관객들은 더없이 순수했다고 한다. 죄를 지은 사람이라는 선입견을 가지고 보면 무서운 사람으로 보이겠지만, 교도소 현실에서 만난 그들은 단원들을 돕고자 애쓰는 순수한 관객이었다.

<사진 14> 교도소 정문에 붙여진 환영 플랜카드



교도소에서 반복되는 수감 생활의 권태를 덜고 재소자들에게 희망을 새롭게 북돋우기 위해 연극이 레크리에이션으로 활용되기도 하였다.³⁴³⁾ 가교가 정형화된 무대가 아닌 교도소에서 한 공연을 통해 재소자들은 연극을 만나게 되었고, 연극은 그들의 삶에 즐거움을 주는 한 요인이 되었을 것이다.

가교는 교도소의 순회공연과 별도로 1972년 3월 18일부터 두 달 동안 서울 소년원에서 창작극을 통한 교화교육에 나섰다. 이 프로그램은 원생들

343) 로버트 랜디, 이효원 역, 『억압받는 사람들을 위한 연극치료』, 도서출판 울력, 2009, 27면.

이 즉흥극에 참여함으로써 뒤틀린 정서를 바로 잡고 자신감과 창의력을 기르는 데 목적을 두었다.³⁴⁴⁾ 가교의 교도소 순회공연과 창작극을 통한 교화교육이 얼마만큼의 효과가 있었는지 증명하기는 어렵다. 하지만 그들의 행보가 재소자들의 교화에 일조하였을 것이라 생각한다. 다양한 연극방식을 활용하여 교도소 안에서 연극 작업을 하는 사람들은 재소자들이 본질과 현상의 경계를 집중할 수 있도록 안내하고, 그 과정에서 역할의 통합과 거리의 균형을 성공적으로 이뤄낸다면 진정으로 치료적 목표를 실현했다고 할 수 있을 것³⁴⁵⁾이기 때문이다.

교소도를 무대로 공연을 했던 가교는 연극의 비수기인 여름에 해변과 산장으로 공연장소를 옮겼다. 천막극장을 마련하여 관객을 찾아 나선 것이다.

천막극장의 첫 출범은 어려웠다. 군관계자, 대천해수욕장의 관광협회를 설득하는데 신경을 써야했다. 서울중심의 연극 활동이라 지방에서 따뜻한 이해를 얻기가 힘들었다. 공연신고, 장소허가, 요금산정에 이런 연극몰이해의 장벽이 언제나 막고 있다. 순수예술로서의 연극 공연을 쏘, 서커스, 3류 유랑극단의 가설극장과 결부시켰다. 그들은 순수연극을 본 일도 없었고, 지식도 갖고 있지 않았다.³⁴⁶⁾

위의 기사에서 알 수 있듯이 당시 지방에서의 연극 활동은 활발하지 않았다. 지방의 관객들은 연극을 관람할 기회가 그만큼 적었다고 할 수 있다. 하지만 지방의 관객들을 대상으로 공연을 하는 것이 쉽지는 않았다. 공연 허가를 받는 것과 지방의 관객들에게 연극을 알리는 것³⁴⁷⁾ 그리고 천막

344) 「소년원생에 교화교육 극단 가교」, 『동아일보』, 1972년 3월 22일.

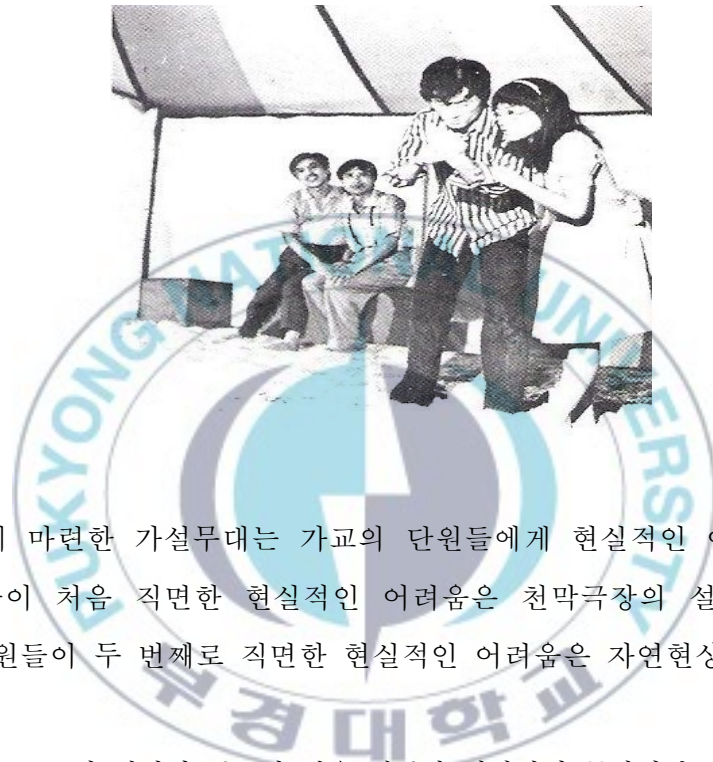
345) 로버트 랜디, 이효원 역, 앞의 책, 337면.

346) 「침체된 연극계 하한기와 관객 부재에 도전 - 천막극장」, 『조선일보』, 1973년. 7월 31일.

347) 가교는 지방 공연을 할 때 ‘학사극단’이라는 것을 강조하여 공연에 관한 홍보를 하였

극장을 설치하는 것 등 많은 어려움이 있었다.

<사진 15> 모래밭에서 공연 <철부지들>(1973년 대천해수욕장)



바닷가에 마련한 가설무대는 가교의 단원들에게 현실적인 어려움을 주었다. 그들이 처음 직면한 현실적인 어려움은 천막극장의 설치문제였다. 가교의 단원들이 두 번째로 직면한 현실적인 어려움은 자연현상이었다.

정작 그들의 정열이 돋보인 것은 천둥과 비바람이 몰아치던 30일 자정으로부터 31일 새벽 5시 사이였다. 때마침 음력 그믐께라 폭풍에 미친 조수가 천막극장 안으로 밀어닥친 것이다. 단원 20여명이 뛰쳐나와 천막을 걷어 올리다가 하면 기둥을 부여잡고 풍랑과 사투를 벌였다. 장장 다섯 시간 남짓 행패를 부리던 조수가 물러나면서 모래로 만든 무대를 말끔히 쓸어가 버렸다. 허탈감이 단원들을 엄습했지만 뜬 눈으로 밤을 지낸 그들

다. '학사극단'을 강조한 이유는 지방 공연을 하러 가면 약을 팔러 온 약장수가 온 것으로 인식하거나 서커스단이 온 것으로 인식하는 경우가 많았기 때문이다. 가교는 지역민들에게 연극을 배운 전공자들이 하는 연극이라는 것을 강조하기 위해서 '학사극단'을 강조했다(박인환과 인터뷰, 서울강북구청지하철역 인근 엔젤이너스 커피숍에서, 2013년 2월 22일).

은 모래 무대를 만들기 위해 다시 삼을 들었다. 조수가 극성을 부리는 조금께(음력 그믐)를 벗어나기까지 이 같은 일은 서너 번 더 되풀이 될 것이라는데 가교멤버들은 적어도 공연을 하는 순간만이라도 무대를 확보할 수 있다는 사실에 그런대로 대견해하는 눈치였다.³⁴⁸⁾

자연현상이 가교의 단원들을 더욱 난감하게 만들었다. 바닷가라는 공간이 갖는 특수성으로 인해 파도로부터 자유로울 수 없었던 것이다. 한밤중에 밀어닥친 거센 조수가 천막극장을 위협했고, 가교의 단원들은 가설무대를 지키기 위해 줄음과 싸우며 기둥을 붙들고 밤을 보냈다.³⁴⁹⁾ 그들의 노력에도 불구하고 조수는 천막극장의 모래 무대를 쓸어가 버렸다.

많은 어려움을 겪으면서도 가교가 천막극장을 연 이유는 앞에서 밝히고 있듯이 연극의 비수기에 관객을 찾아가기 위해서이다. 관객을 찾아가는 공연은 대중과 함께하는 연극을 추구한 가교의 창단 이념을 실천하는 방법이다. 즉 가교는 대중과 함께하는 연극을 하기위해 천막극장을 마련하여 관객을 찾아가는 공연을 한 것이다.

다양한 장소에서의 공연은 연극을 접할 기회가 없는 사람들도 연극에 참여시킨다. 이같이 생소한 장소에서 상연되는 연극을 보고 ‘연극이란 과연 무엇인가?’라는 새삼 생각해 볼 계기를 마련하기도 한다.³⁵⁰⁾ 관객과 만나기 위해 정형화된 무대에서 벗어나 학교 운동장, 개천 냇가, 마을 공터, 교도소, 바닷가, 산장 등 공연이 가능한 모든 장소를 무대로 삼은 가교의 행보는 대중들에게 연극을 접할 수 있는 기회가 되었고, 그들이 연극에 대해 생각하는 계기가 되었을 것이다.

연극을 사회변혁의 수단으로 삼을 때의 관객지향성은 연극의 대중화라

348) 장윤환, 「천막극장서 〈철부지들〉 공연」, 『동아일보』, 1973년 8월 1일.

349) 김동욱과 2차 전화 인터뷰, 2013년 3월 13일.

350) 에드윈 윌슨, 채윤미 역, 앞의 책, 152면.

는 현상으로 나타나게 되며, 급기야는 극장이라는 연극의 기본적인 틀에서 벗어나 대중의 생활현장으로 연극을 직접 가져가 관객들에게 연극을 되돌려주고자 한다.³⁵¹⁾ 가교가 연극을 사회변혁의 수단으로 삼은 것은 아니지만 정형화된 무대에서 벗어나 다양한 무대로 확장하여 많은 공연을 한 것은 그들이 관객을 지향하였기 때문이라고 할 수 있다.

다. 다채로운 공연 기법의 활용

연극의 형태는 대체로 비극(tragedy), 희극(comedy), 통속극(melodrama) 그리고 소극(farce)으로 나누며, 연극의 형식은 고전주의(Classicism), 낭만주의(Romanticism), 사실주의와 자연주의(Realism & Naturalism), 표현주의(Expressionism), 서사극(Epic Theatre) 등으로 나눌 수 있다.³⁵²⁾ 물론 연극에 있어서 형식은 어떤 법에 의해 규정되는 것이 아니라 편의상 정해진 것이기 때문에 작품에 따라서는 몇 가지 표현방식을 동시에 내포하고 있는 것도 있고 어떠한 형식에도 속하지 않으면서도 그 나름대로의 개성과 예술적 가치가 있는 경우도 많다.³⁵³⁾ 그러나 예술에 있어서 형식은 작가의 감성, 경험, 주장을 어떻게 표현하는가를 결정하는 중요한 역할을 한다.³⁵⁴⁾

공연 기법 또한 작가의 감성, 경험, 주장을 표현하는 표현방식이다. 기법의 사전적 정의는 ‘기술상의 수법 또는 기교를 부리는 방법’이다. 즉 공연 기법은 공연을 할 때 작가의 감성, 경험, 주장을 표현하기 위해 사용한 방법이나 수단이라 할 수 있다.

가교는 성극인 <평화의 왕자> 공연에서 그림자극을 도입하였고, 계몽극

351) 신아영, 「전망부재시대의 다원화된 연극 - 관객지향성을 중심으로」, 『한국연극과 관객』, 태학사, 1997, 146-147면.

352) 이근삼, 『연극 개론』, 앞의 책, 97-151면 참조.

353) 위의 책, 119-120면.

354) 위의 책, 119면.

인 <퇴비탑의 기적>, <미련한 팔자대감> 등의 공연에서 춤과 음악을 활용하였다. 그리고 <유랑극단>, <탈> 등의 공연에서 탈춤과 농악 등 우리나라 전통 음악을 활용하였다. <개뿔>의 공연에서는 가면을 활용하였다.

<평화의 왕자>는 우리나라에서 최초로 공연된 그림자극이며, 그림자극 형식은 모진주가 도입하였다.³⁵⁵⁾

영화스크린 같은 흰막을 무대 앞에 설치하고 연기자들이 그 뒤에서 조명을 받고 연기하는 그림자극은 여러 형태의 그림자와 색채에다 특수음향 장치를 동원함으로써 새로운 무대 미학을 발전시킨 특수 형식이다. 일반 연극에서 처리하기 어려운 대중 동원 신이나 빠른 전환 또는 환상적인 분위기 묘사에 시적인 율동을 살릴 수 있는 점이 그림자극의 특징이랄 수 있다.³⁵⁶⁾

그림자극하면 흑백의 무대를 상상하기 쉽다. <평화의 왕자>는 흑백 그림자극이 아니라 색이 있는 그림자극이었다. 해설과 조명이 있고, 배우들은 막 안에서 연기를 하였다. 배우들의 연기를 장면으로 보여주며 조명기와 거리 조종으로 그림자의 크기의 조절이 가능하였다. 그림자를 크게 키울 수 있었기 때문에 큰 강당이나 야외에서도 공연할 수 있었다. 그림자극이지만 세밀한 모습을 표현할 수 있었고, 눈썹 움직이는 것까지 표현이 가능하였다. 그래서 배우들이 실제 무대에서 공연을 하는 것보다 훨씬 환상적인 분위기를 형성할 수 있었다. <평화의 왕자>는 성극이고, 성극은 현실적인 이야기가 아니기 때문에 그림자극으로 환상적인 무대를 만들 수 있었다.³⁵⁷⁾

355) 김동욱과 2차 전화 인터뷰, 2013년 3월 13일.

356) 「극단 가교 한국서 첫 그림자극」, 『동아일보』, 1972년 4월 3일.

357) 박인환과 인터뷰, 서울강북구청지하철역 인근 엔젤이너스 커피숍에서, 2013년 2월 22일.

<평화의 왕자>가 색채 그림자극이었다는 것은 대본을 통해 알 수 있다.

낭독자 그런데 예수님은 친구로서 초대를 받는 일이 종종 있었습
 니다. 어느날 밤 예수님은 베다니에서 시몬이라는 바리새
 인 집에 계셨습니다. (스크린 조명 Blue. 탁자 위에는 음
 식과 포도주 잔이 준비되어 있다.)³⁵⁸⁾(밑줄 인용자)

무채색과 유채색은 심리적 의미전달의 효과에 차이가 있다. 무채색은 강
한 이미지의 표현에 효과적이고 유채색은 감성적인 부분을 호소력 있게 표
현하는 데 효과적이다.³⁵⁹⁾ 왜냐하면 색채는 화면 구성에 있어 감정을 유발
시키는 에너지를 주도하고 다양한 형식의 이미지를 만들어 내면서 화면구
성의 또 다른 피사체로 작용하기 때문이다.³⁶⁰⁾ <평화의 왕자>를 공연할
때 색채를 사용함으로써 예수의 일생이 관객들에게 감동적으로 다가갈 수
있었을 것이다.

계몽극인 <퇴비탑의 기적>과 <미련한 팔자대감>의 공연에서 가교는 관
객에게 내용을 전달하기 위한 방법으로 노래와 춤을 선택하였다. 전통 민
중극에서는 노래가 극의 내용과 관객의 정서를 일치시키기 위해 주로 사용
되었고,³⁶¹⁾ 관객을 향하는 노래는 관객과 배우들을 서로 연결시켜 주는 역
할을 한다.³⁶²⁾

358) 모진주·이승규 편극, <평화의 왕자>, 『세계 명작 성극선집』 1권, 월인, 1999, 341면.

359) 진정식, 「애니메이션에 적용된 색채의 심리적 의미 전달」, 『한국콘텐츠학회논문집』 6집, 한국콘텐츠학회, 2008, 147면 참조.

360) 김기석, 「그림자극의 매체적 특성 연구」, 『한국만화애니메이션학회 2010』, 한국만화애니메이션학회 춘계종합학술대회, 2010, 146면.

361) 정지창, 「호르바트(Ő.v. Horváth) 민중극의 언어」, 『인문연구』 13권 1호, 영남대학교 인문과학연구소, 1991, 37면.

362) 김광선, 「20세기 민중극의 개혁과 부활」, 『독일문학』 51권, 한국독어독문학회,

음악은 극 중에서 여러 가지 기능³⁶³⁾을 한다. 음악은 연극의 필수 요소는 아니지만 음악극에서는 필수 요소가 된다. <퇴비탑의 기적>과 <미련한 팔자대감>은 음악극으로 노래를 통해 주제를 제시한다. <퇴비탑의 기적>에서 공연상 주의해야 할 점으로 “노래는 가급적 평이한 것으로, 무용은 직접적인 표현의 것으로, 연출은 웃음의 효과를 최대한으로 노릴 것”³⁶⁴⁾을 들고 있다. 계몽의 대상이 농민들이었고, 그들이 이해하기 쉬운 평이한 노래의 사용과 웃음으로 그들에게 가까이 다가갈 수 있었으며, 노랫말을 통한 직접적인 표현으로 계몽하고자 하는 내용을 전달할 수 있었다.

가교가 계몽극을 공연한 1960년대는 사실주의극 위주로 공연되는 시기였고, 사실주의극은 일상어를 대사로 사용하였다. 그런 점에서 본다면 당시에는 음악을 활용한 연극이 일반화되지는 않았던 시기라 할 수 있다.

한편 1960년대 우리나라 연극계에서 뮤지컬의 토착화를 위한 ‘한국적 뮤지컬’의 창조 운동이 일어나³⁶⁵⁾기도 했다. 가교는 한국적 뮤지컬의 창조 운동의 중심에 있었던 극단이라 할 수 있다. 이는 “극단 가교는 예술성은 미흡했으나 실험적인 계몽 뮤지컬을 장기 순회공연했다. 길지 않은 역사임에도 불구하고 일러한 공연들은 이 땅에 뮤지컬이 뿌리 내릴 수 있는 가능성을 보여주었다”³⁶⁶⁾는 유인경의 말에서 짐작할 수 있다.

1993, 755면.

363) 극의 구성요소로서 음악은 기분을 설정해 주거나 고양시켜 주고 기대를 창조하며, 개연성의 계획을 수립해 주고, 성격을 창조하며, 사상의 매체가 되며, 압축력이 있어 성격창조를 가속시키고 도입부를 신속히 처리하며, 다양성을 제공해 주며, 그 자체만으로도 즐거울 수 있다(오스카 G. 브로케트, 김윤철 역, 앞의 책, 55-56면).

364) 이근삼, <퇴비탑의 기적>, 『이근삼 전집』 2권, 연극과 인간, 2008, 202면.

365) 김성희, 「현대연극의 전개와 뮤지컬 운동」, 『한국현대연극 100년』 2권, 한국연극협회, 2008, 137면.

366) 유인경은 드라마센터의 <포기와 베스>(1962), 서강대 <성춘향>(1966), 제3극장의 <카니발 수첩>(1966), 실험극장의 <동키호테>(1967) 등의 공연이 뮤지컬의 가능성을 보여주었다고 한다(유인경, 「1960년대 연극계의 신동향과 현대 뮤지컬의 형성」, 앞의 논문, 421-422면).

<유랑극단(1972)>은 이동극단의 모습을 재구성한 작품이다. <유랑극단>은 풍물패를 현대극의 한 요소로 삽입시켰고, 마당극방식을 도입한 것이라 볼 수 있다.³⁶⁷⁾ 이 작품을 무대에 올리기 위해 가교의 단원들은 악기 연주는 물론이고 판소리까지 배웠다.³⁶⁸⁾ 1973년 가교는 1월 17일에 ‘극단 가교의 농악대’를 발족하고 2월 28일까지 남운용(남사당, 인간문화재)에게 농악강습을 받았다.³⁶⁹⁾ 가교는 이 작품을 탈춤과 농악을 활용하여 공연하였고, 전통의 현대적 수용에 앞장선다는 평가를 받았다.

또한 <탈의 소리(1972)>에서는 가면극 <양주별산대 놀이> 중의 <노장>과 현대의 한 작가의 대화를 통해 우리 극이 나아갈 방향을 토론하였고, 코믹한 형식 속에 탈춤과 판소리를 삽입하는 등 민속극의 재미를 활용하였다.³⁷⁰⁾

1970년대 우리나라 연극인들은 전통 연희에 대한 재인식과 연극적 원용 등에 대해 고민하기 시작하였다.³⁷¹⁾ 하지만 이와 같은 현상은 박정희 정권이 펼친 전통극 육성책의 영향을 받은 것이다. 5·16 군사쿠데타로 부당하게 정치권력을 획득한 박정희 정권은 자신의 취약한 정치적 정당성을 보완하려는 책략의 하나로 ‘민족주의’ 구호를 적극 표방하고, 민속예술을 진흥하는 문화정책을 폈는데, 전통극 육성책은 그 일환이었다.³⁷²⁾

정책적인 영향을 받아 행해졌다 해도 전통 연희의 현대극 차용은 우리나라 연극을 다양화하는 데 일조하였을 것이다. 전통의 현대화와 현대극의 이념적 실천은 동인제 극단의 중요한 원동력으로 작용하는 한편 소극장 운

367) 유민영, 『한국인물연극사』 2, 태학사, 2006, 621면 참조.

368) 박인환과 인터뷰, 서울강북구청지하철역 인근 엔젤이너스 커피숍에서, 2013년 2월 22일.

369) 『제19회 극단 가교 공연 팸플릿 <안티고네>』, 1973년 3월 29일, 8면.

370) 「김상열작 <탈의 소리> - 극단 가교」, 『동아일보』, 1972년 6월 14일.

371) 서연호·이상우, 앞의 책, 232면.

372) 위의 책, 232-233면 참조.

동과 창작극 활성화라는 실제적인 활동으로 이어져 1960년대 이후 한국 현대 연극사의 중요한 기반이 되었다.³⁷³⁾

이강백 작, 이승규 연출의 <개뿔>은 한 마디의 언어도 없이 움직임과 음악만으로, 그것도 가면을 이용한 매우 특이한 연극으로 우리나라 연극계에서 처음으로 시도된 가면무연극이다.³⁷⁴⁾ 이 작품은 본래 무연극이 아니었으나 사회 상황이 너무 자극적으로 표현되었다는 우려로 무연극으로 새롭게 구성되었다고 한다.³⁷⁵⁾

<개뿔>에 등장하는 인물들은 똑같은 가면을 쓰고 자신의 고유한 얼굴을 숨긴 채 살아간다. 가면의 기능과 의미는 다양하지만 가면은 주로 종교적, 사회적 의식과 관련되어 있다.³⁷⁶⁾ 이 작품 속에서 가면은 사회적 의식과 관련이 있다. 작품 속 강력한 힘을 가진 자는 가면 쓰기를 거부하는 자를 죽이기까지 하며, 무리를 이루는 모두가 자신들과 같은 가면을 쓰기를 요구한다.

<개뿔>은 대사가 없는 완전한 판토마임극이었다. 그러나 그 판토마임극에서 아르토 류의 잔혹극적 수법이 도입되었는가 하면 표현기교에 있어서도 다양한 기교가 구사되었다. 그가 이러한 극술을 익힐 수 있었던 것도, 미국연수의 덕으로 보아야 할 것이다. 특히 전통적 방법을 견지해오던 그가 <개뿔>에서와 같이 많은 변화를 일으킨 것은 해외수련의 성과가 아니고 무엇이겠는가.³⁷⁷⁾

373) 김옥란, 「선언의 연극, 1960년대 연극의 실험과 성과」, 『한국현대연극 100년』 2권, 한국연극협회, 2008, 209면.

374) 「동아연극상 영광의 대상에 <개뿔> 극단 가교」, 『동아일보』, 1980년 1월 5일.

375) 위의 기사.

376) 탈의 기능을 크게 네 가지로 구분할 수 있다. 종교적 기능, 사회적 기능, 연극적 기능, 조형적 기능이다(임재해, 「탈이 지닌 종교적 의미와 주술적 기능」, 『민속연구』 4집, 안동대학교 민속학연구소, 1994, 35면).

377) 유민영, 『20세기 후반의 연극문화』, 앞의 책, 408면.

유민영은 이 작품에서 잔혹극적 수법과 다양한 기교가 사용되었다고 평했다. 이처럼 <개뿔>은 한 작품 안에 여러 가지의 기법들을 활용한 작품이다.

<번지없는 주막>으로 가교는 악극 공연을 시작하였다. 가교가 공연한 악극은 내용 전개에 있어서 도식성³⁷⁸⁾을 가지고 있다. 관객들이 이미 알고 있는 도식을 따라 작품이 전개될 때, 편안한 친근감을 느끼게 된다. 그런 면에서 도식성은 신속하게 작품을 이해하고 거기에 동참하기 위한 필수 조건이 된다.³⁷⁹⁾

1990년대 들어 연극과 관객지향성은 어떤 새로운 가치관이나 형식에 대한 치열한 탐구나 모색 없이, 상업적 성공에의 유혹으로 관객에게 단순한 재미를 제공하거나 혹은 말초적인 감각을 자극하고 있는 것으로 보인다.³⁸⁰⁾ 이와 같은 평가를 하는 기저에는 가교의 악극 공연이 자리한다. 이는 악극을 상업극의 관점에서만 보기 때문이다. 하지만 악극은 우리 연극계를 풍성하고 다양하게 만드는 긍정적인 역할도 하였다.

연극이 가능하기 위해서는 관객이 있어야 한다. 어떤 의미에서 연극은 관객에 의해 완성된다고 할 수 있다. 연극은 관객을 통해 시대의 삶과 정서를 호소력 있게 담아내야 한다. 그러므로 관객지향성은 관객에게 보편적이고 대중적 호소력을 지닌 극양식의 수립을 의미하는 것이다.³⁸¹⁾

가교는 그림자극, 음악극, 전통 연희의 현대적 재창조극, 가면무연극, 악극 등 다채로운 양식의 공연을 하였다. 이러한 극양식을 통해 가교는 관객에게 다가가고자 한 것이다.

378) 악극의 공연 미학에서 거론하였다.

379) 김효, 「포스트모더니즘과 대중예술 담론 - 연극을 통해 본 대중성과 예술성에 관하여」, 『프랑스학연구』 34집, 프랑스학회, 2005, 410면.

380) 신아영, 「90년대 연극에 나타난 관객지향성 연구」, 앞의 논문, 81-82면.

381) 신아영, 「전망부채시대의 다원화된 연극 - 관객지향성을 중심으로」, 앞의 논문, 146면.

라. 동시대의 시대 상황에 대한 풍자

가교는 전속 작가를 두지 않았던 극단이다. 가교의 창단 초기에 공연할 수 있는 많은 작품들을 제공한 작가는 이근삼이다. 이근삼은 1962년부터 7년간 중앙대학교 연극영화과에 재직하였고, 그것이 인연이 되어 극단 가교와 특별한 인연을 맺게 된다.

서연호 : <미련한 팔자대감(1965)>부터가 극단 가교와 연결되는 작품이죠?

이근삼 : 당시 낙원동에 카톨릭구호소라는 곳이 있었는데, 어느 날 단막극으로 계몽극을 하려고 하니 작품을 써 달라는 요청이 들어왔어요. 유명한 모 연출가는 천불, 다른 어떤 이는 천오백불을 달라고 했다는데 저는 2천불을 요구했어요. 저는 이상하게 남의 부탁받고 쓰는 건 독창력이 떨어지는 것 같아요. 소식이 없다가 한 달 후에 연락이 와서 써서 줬더니, 이번에는 전국공연을 할 극단을 찾아보래요. 2만불을 요구했어요. 그리구 하게 됐죠. 그 때 극단 가교가 출발했어요. 장위동 우리집 안방에서 이승규, 김상령³⁸²⁾, 김동욱, 권성덕 등이 모여 극단을 만들고, 1년 동안 서울시내에 나타나지 않기로 하고, 버스를 개조해서 전국을 순회하며 지방공연을 했지요. 지방공연을 하면 무대도 다르고 풍토도 달라서 배우들 연기가 크게 늘어요. 안가본 데 없이 다 갔지요. 구호소에서 이걸 보고 아주 좋아했어요. 똑같은 조건으로 두 번째 연극을 해달라 하더라고요. 그래서 <퇴비탑의 기적(1966)>을 뮤지컬로 만들었어요.³⁸³⁾(밑줄 : 인용자)

382) 김상열의 오자로 보인다.

383) 서연호, 「극작가 이근삼의 창작활동과 작품세계」, 『언론문화연구』 11집, 서강대학교 언론문화연구소, 1993, 72-73면.

이근삼은 서연호와의 대담에서 자신의 집 안방에서 가교가 만들어졌다고 밝히고 있다. 위의 대담 내용을 완전히 신뢰하기는 어렵다.³⁸⁴⁾ 그렇지만 이근삼이 가교의 창단과 밀접한 연관이 있었음을 짐작할 수는 있다. 그리고 이근삼이 계몽극인 <퇴비탑의 기적>, <미련한 팔자대감>을 공연할 수 있게 아시아재단과 가톨릭 구제회를 가교에 연결해 주고 목적에 맞는 공연을 할 수 있도록 작품도 직접 창작하였음을 알 수 있다.³⁸⁵⁾

위의 사실 이외에도 이근삼은 1966년 가교에 모진주 여사를 소개해 주었다. 이 일을 계기로 가교는 1년 내내 연극을 하는 극단이 될 수 있었고 당시 극단들이 가지고 있었던 경제적인 문제를 어느 정도 해결할 수 있게 되었다. 또한 그는 이강백을 가교와 연결해 주었다. 이강백의 <다섯>(1971), <셋(3)>(1972), <내마>(1974), <개뿔>(1979) 등의 작품들이 가교의 레퍼토리가 되었다.

이처럼 이근삼은 가교의 창단 과정에 밀접하게 관련되어 있고, 가교가 공연할 수 있는 작품을 꾸준히 제공하였다. 특히 <유랑극단>은 창작 과정에서부터 가교가 공연할 것을 염두에 두고 쓴 작품으로 등장인물들의 수를 가교의 단원 수와 일치시킨 작품이다.³⁸⁶⁾ 이는 이근삼이 가교의 전속 작가로서의 역할을 일정부분 담당한 것이라 할 수 있다. 이근삼은 가교의 단원으로 활동한 것은 아니었지만, 가교의 단원 이상의 역할을 한 것으로 볼 수 있다.

384) <퇴비탑의 기적>은 1966년에 공연한 것이 맞지만 <미련한 팔자대감>은 1969년에 공연했다. 작품의 공연년도와 공연순서가 일치하지 않기 때문에 위의 대담 내용을 신뢰하기는 어렵다.

385) 이근삼은 “나는 이 무명의 극단을 각처에 소개 선전(?) 하노라 고생도 좀했다. 일이 잘되어 아시아재단 다음에는 카톨릭 관계의 구호단체의 투자로 가교는 차를 끌고 몇 달간 전국을 누비며 공연을 계속할 수 있었다”고 밝혔다(『극단 가교 창단 10주년 기념 가교10년 팸플릿 <유랑극단>』, 1975년 11월 13일-17일.).

386) 이근삼, 「작가 서문」, 『이근삼 전집』 1권, 앞의 책, 11면.

이근삼은 리얼리즘을 극복하고 현대 희곡을 실험한 최초의 극작가로 평가받는다.³⁸⁷⁾ 그의 작품은 현실풍자의 특징을 가지고 있기 때문에 젊은 관객들을 열광시켰다. 그럴 수밖에 없었던 것이 냉소적이면서도 시원시원한 그의 현실 풍자가 답답증을 느끼고 있던 젊은이들의 마음을 어느 정도 풀어주었기³⁸⁸⁾ 때문이다. 또한 그는 연극은 재미가 있어야 한다는 생각을 갖고 작품을 썼다.³⁸⁹⁾ 이러한 이근삼의 생각은 대중에게 즐거움을 주고, 대중들과 소통하고자 한 가교의 창단 목적에 부합된다고 할 수 있다.

<표 4> 이근삼 작품 공연 목록

공연일	작품명	공연일	작품명
1965. 5. 2	테모스테스의 재판	1971. 6.12- 6.22	바보 울보
1965. 8. 2	거룩한 직업	1972. 4.26- 5. 1	유랑극단
1966. 7.10- 8.15	퇴비탑의 기적	1974. 3. 7- 3.11	30일 간의 야유회
1967. 1.24	위대한 실종	1975. 6. 6- 6.11	원고지
1968. 3.13- 3.17	몽땅 털어 놓시다	1977. 9.30-10. 5	아벨만의 재판
1969. 3.18- 3.23	광인들의 축제	1980. 7. 9- 7.14	하늘에서 땅에서
1969. 4. 1- 7. 13	미련한 팔자대감		

위의 표에서 알 수 있듯이 가교가 이근삼 작품을 주로 공연한 시기는 1960년대와 1970년대이다. 1960년대와 1970년대 우리 사회는 신식민지 지배체계의 재편과 반동적인 군사독재정권의 수립, 한미일 삼각군사동맹체제의 형성과 외세에 예속된 경제성장, 사회적 불평등과 갈등의 심화, 노동자·농민·학생을 중심으로 한 대중운동의 자주적인 성장과 정위세력의 결합 등등의 양상이 나타나기 시작한 시기였다.³⁹⁰⁾

387) 유민영, 『한국인물연극사』 2권, 앞의 책, 604면.

388) 유민영, 「리얼리즘 연극 무대에 현대성을 불어 넣은 지적(知的) 작가」, 『이근삼 전집』 6권, 연극과 인간, 2008, 499면.

389) 유민영, 『한국인물연극사』 2권, 앞의 책, 605면 참조.

1960년대 시작된 경제개발로 높은 경제성장을 달성하였으나 사회계층과 지역 및 산업 사이의 불균형은 더욱 심해졌고,³⁹¹⁾ 경제개발의 모순에서 빚어진 사회적 불평등과 갈등의 심화되었다.³⁹²⁾ 그리고 1970년대 유신체제의 성립은 노골적인 폭력의 제도화를 의미하는데, 박정희 군사정권은 이제까지 내걸었던 형식적 민주주의의 허울마저 명시적으로 부정한 채 정치·경제·사회·문화 등 모든 분야에 걸쳐 힘에 의한 직접통제를 일상화하였다.³⁹³⁾

이근삼은 그의 눈앞에서 전개되고 있는 모든 부조리하고 왜곡된 것을 가차 없이 매도하는 작품을 썼다.³⁹⁴⁾ 그렇기 때문에 이근삼 작품은 서사극적 기법이 가미된 세태풍자 희극의 성격이 강하다는³⁹⁵⁾ 특징을 가지고 있다. 가교에서 공연한 이근삼 작품들은 당시의 현실을 풍자한 작품이다.

이근삼이 가교의 창단 공연을 위해 쓴 작품인 <테모스테스의 재판>(1965)은 우화적(寓話的) 소극(笑劇)으로 재판극 형식을 빌어서 비틀린 정치형태와 인간성의 타락을 고발한 작품이다.³⁹⁶⁾ 이근삼은 착한 사람이 하루아침에 악인이 되고, 악인이 선인으로 돌변하는 당시 세태가 한심스러워 이 작품을 썼다고 한다.³⁹⁷⁾ 재판극 형식은 브레히트의 희곡에서 일정하게 비판적 거리를 유지하게 하는 극적 장치이다.³⁹⁸⁾ 또한 비판적 사고를

390) 한국역사연구회현대사연구반, 『한국 현대사 - 1960·70년대 한국사회와 변혁운동』 3권, 풀빛, 1996, 20면.

391) 강만길, 『고쳐 쓴 한국현대사』, 창작과 비평사, 2004, 323면.

392) 한국역사연구회현대사연구반, 앞의 책, 19면.

393) 위의 책, 99면.

394) 유민영, 「리얼리즘 연극 무대에 현대성을 불어 넣은 지적(知的) 작가」, 『이근삼 전집』 6권, 앞의 책, 501면.

395) 서연호·이상우, 앞의 책, 222면.

396) 이근삼은 10여 년에 걸쳐서 재판극 형식의 세 작품을 썼다. <테모스테스의 재판>, <도깨비 재판>, <아벨만의 재판>이다. 그가 재판극을 세 편씩 연달아 쓴 것은 당시 어두웠던 정치상황에서 그 이유를 찾을 수 있다(유민영, 『한국인물연극사』 2, 앞의 책, 617면).

397) 이근삼, 『이근삼 전집』 1, 앞의 책, 9면.

398) 이원양, 『브레히트 연구』, 두레, 1984, 44면.

계발하거나 주어진 세계에 대한 다양한 가능성을 탐구하는 데 있어 유용한 극적 장치이다.³⁹⁹⁾ 브레히트는 객관적 관찰에 토대를 둔 이성의 활용을 통하여 인간이나 사회는 개선될 수 있다는 신념을 가졌다.⁴⁰⁰⁾ 그래서 관객의 정서적 동화를 막기 위한 여러 가지 극적 장치⁴⁰¹⁾를 활용하였는데, 그 중 한 가지가 재판극 형식이다.

<데모스테스의 재판>의 공간적 배경은 사후세계의 법정이다. 이 법정에서 데모스테스에 대한 재판이 5천 년째 계속되고 있다. 궁성의 경비원이었던 데모스테스가 군중의 시위가 발생했을 때, 궁궐로 뛰어 든 시위대인 멘쉬키를 살해한 사건으로 재판을 받고 있다. 당시 멘쉬키는 왕비의 머리를 철봉으로 내려치려고 하였고, 그 모습을 본 데모스테스는 그를 향해 발포를 하였다.

데모스테스가 멘쉬키를 살해한 사건의 재판 판결은 바뀌는 왕국에 따라 달라진다. 이는 데모스테스의 살인에 대한 재판이 그의 유죄 유무를 가리는 것에 목적을 두고 있지 않음을 말한다. 상황에 따라서 죄인이 되기도 하고 영웅이 되기도 하니 데모스테스의 살인 행위 자체는 큰 의미가 없다고 할 수 있기 때문이다.

이 작품이 창작된 1960년대는 많은 변화가 일어난 시기이다. 4·19와 5·16을 겪은 후 시작된 박정희 정권에 의한 강압적인 국가 권력의 구축이 이루어졌다. 강압적인 권력은 착한 사람을 악인으로 만들기도 하고, 악인을 착한 사람으로 만들기도 한다. 이러한 세태를 데모스테스의 상황 변화를 통해 제시하고 있다.

<광인들의 축제(1969)>는 정신병자이면서 정신병자들을 통솔하는 감독관과 정상인에서 비정상인으로 변한 화령을 통해 비정상적인 권력의 횡포

399) 위의 책, 44면.

400) 봉원웅, 앞의 논문, 181면.

401) 서사적 화자, 음악, 무대 장치 등 다양한 극적 장치를 활용하였다.

를 그리고 있는 작품이다. 이 작품의 공간적 배경은 포성이 들려오는 어떤 산중의 동굴이다. 대학 교수인 매명과 배우인 화령은 전쟁을 피해 이 동굴로 도망쳐 와 있다. 어느 날 동굴에 ‘신세계 정신병원’ 환자들이 들어온다. 정신병자들을 통솔하는 자는 정신병자인 감독관이다. 위협을 느낀 매명과 화령은 자신들의 안전을 신 원장에게 부탁하지만 피곤하고 늙었다는 답을 듣게 된다. 책임자가 자신의 역할을 하지 못하는 사회는 혼란스러워진다. 병원장이 자신의 역할을 수행하지 못하기 때문에 동굴은 안전이 보장되지 않는 사회가 된 것이다.

서연호 : <광인들의 축제(1969)>를 가교에서 했잖아요?

이근삼 : 이 작품을 끝나고 나니까 군사독재에 대한 항거라고들 하더라고요. 지방에서도 많이 공연하는 작품이에요. 얼마 전에는 외대 불문과 학생들이 번역해서 공연한다고 하더군요.⁴⁰²⁾

독재를 나타내는 오브제는 회초리이다. 회초리는 감독관이 환자들을 통솔하는 도구이다. 감독관의 회초리는 다른 인물들의 행위에 절대적인 영향을 미치기 때문에 절대 권력을 상징한다고 할 수 있다. 연극을 하자며 배역을 정하는 과정에서 화령이 감독관으로부터 회초리를 빼앗고, 회초리를 차지하기 위해 감독관을 살해한다. 신 원장의 혼잣말인 “네 대신 새 감독관이 생겼다”에서 감독관에게서 화령에게로 권력의 승계가 이루어졌음을 알 수 있다.

<광인들의 축제>에서는 권력이나 폭력에 맛을 들이면 독재자가 되며, 권력의 유지는 언제나 희생양을 제물로 하여 이루어지는 일종의 광기라는 것을 보여준다.⁴⁰³⁾

402) 서연호, 「극작가 이근삼의 창작활동과 작품세계」, 앞의 논문, 74면.

403) 김성희, 「이근삼 회극의 회극성 고찰」, 『국문학논집』 14집, 단국대학교 인문대학 국어국문학과, 1994.

<30일 간의 야유회(1974)>에서는 자신의 역할을 제대로 수행하지 않고, 위선적인 행동을 하며 상황에 따라 태도를 바꾸는 사회지도층을 비판하고 있다. 이 작품은 죄수들과 사회명사들이 외딴섬에 표류하여 30일간 함께 지내게 되면서 발생하는 상황을 담고 있다. 언제 구조될지 모르는 상황이기 때문에 외딴섬에서의 생활은 생존하는 것이 가장 중요한 문제가 된다. 그런 이유로 생존법을 아는 99번 죄수가 섬에서 지도자의 역할을 맡게 된다. 지도자가 된 99번은 자신들은 실행하지 않으면서 국민들에게만 절약을 강조하는 저쪽(일반적인 사회)에서의 지도자들과 자신이 다르다고 말한다. 99번의 대사를 통해 사회 지도자들의 잘못된 행태를 비판하고 있다.

죄수들과 함께 야유회에 참가한 명사들은 기업 회장이며 민권신장협회 회장 안중팔, 여성권익옹호협회 회장 고 여사, 고 여사의 며느리 신신옥, 교도소 고문이며 의학계 권위자인 오 박사, 유명한 인기 여배우 김화자 그리고 문학계의 거두인 시인 이운수이다. 모두들 사회적으로 거창한 직함을 가지고 있다. 그들이 형무소의 죄수들을 돌본 것은 죄수들을 위해서가 아니라 자신들을 위한 행동이다. 안중팔에게 동정은 사업을 위한 수단에 불과하고 오 박사에게 중요한 것은 돈벌이이다.

외딴섬에서 자신들을 구하러 오는 배를 발견한 명사들의 태도가 돌변한다. 99번을 주석으로 세우고 99번의 지휘를 따르던 그들이 다시 사회적 우위의 자리에 서게 된 것이다. 안중팔의 대사 “그때는 그때고 지금은 지금이야”는 상황 인식에 대한 명사들의 태도를 집약시켜 보여준다고 할 수 있다. 외딴섬에서 사회로 돌아가기 때문에 섬에서의 그들의 지위 또한 사회적 지위로 바뀌게 된 것이다. 이러한 명사들의 모습을 통해 상황에 따라 급변하는 사회지도층을 비판하고 있다.

<아벨만의 재판(1977)>은 이근삼이 6·25때 도강을 못한 사람들이 엉뚱하게 전범자 비슷한 대우를 받았던 기억을 살려 쓴 작품이다.⁴⁰⁴⁾ 이 작품

에서는 작가가 창작 의도에서 밝히고 있는 것처럼 전쟁 중에 마을에 돌아와서 고아들을 돌본 아벨만이 전범자가 되어 재판을 받게 된다.

해방군을 대변하는 연락관의 요구에 의해 전범자에 대한 재판을 열어야 했을 때, 마을 유지들은 전쟁 당시 마을에 있었던 아벨만을 전범자로 내세우고 형식적인 재판을 하기로 결정한다. 아벨만은 적군에 의해 마을이 점령되었을 때 마을로 돌아와 고아들을 돌보았고, 물에 빠진 적군의 어린 병사를 구했고, 적군에게 식량을 강탈당했었다. 아벨만의 행위는 전쟁 중에 위험을 무릅쓰고 마을로 돌아온 죄, 훗날 해방군을 쏘지도 모르는 적군을 살려준 죄, 적군에게 식량을 제공한 죄로 바뀌어 유죄 판정을 받고 징역 5년의 선고를 받는다.

아벨만의 재판에서 검사를 맡은 재정관은 적군이 마을을 점령하였을 때 적군의 장교, 하사관과 각별하게 지냈다. 적군이 후퇴할 때 자신에게 도움을 청하는 장교와 하사관을 배반하고, 그들을 생포하는 데 앞장섰다. 뿐만 아니라 그는 아벨만이 죽은 것으로 전범자 재판을 종결하기 위해 아벨만에게 유서를 쓰고 마을을 떠나라고 했고, 다시 마을에 돌아와 재판을 열 것을 요구하는 아벨만을 죽인다.

서연호 : 연극제에 나왔던 극단 가교의 <아벨만의 재판(1975)>은 당시 정치 상황과 상관성이 깊은 것으로 보입니다.⁴⁰⁵⁾

1970년대의 군부 독재 하에서 권력자의 의도대로 사건의 진실이 왜곡되는 일이 종종 발생하였다. 아벨만 재판의 검사인 재정관은 마을의 유지로서 권력자라 할 수 있다. 이 작품은 자신의 잘못을 감추기 위해 우월적 위치를 이용한 재정관처럼 작품이 창작될 당시의 잘못된 권력의 횡포를 비판

404) 이근삼, 「작가 서문」, 『이근삼 전집』 1권, 앞의 책, 10-11면.

405) 서연호, 「극작가 이근삼의 창작활동과 작품세계」, 앞의 논문, 77-78면.

하고 있다.

이근삼은 가교의 전속 작가는 아니었다. 하지만 그는 가교의 창단에 연 관되어 있고, 창단 이후 1980년까지 많은 작품들을 가교에 제공하였다. 군 부 독재 권력에 대해 비판하고 있는 <데모스테스의 재판>, <광인들의 축 제>, <30일 간의 야유회>, <아벨만의 재판> 이외에도 인간의 이기심을 비판하고 있는 <위대한 실종>, <울보> 등의 작품과 본업에 충실하지 못 한 학자들을 비판하고 있는 <거룩한 직업>과 <원고지> 등의 작품도 가교 가 공연하였다.

군부 독재 하에서는 언론이 통제되었고, 대중들의 표현의 자유 또한 제 한되었다. 이근삼의 작품은 시대적 상황에 대해 냉소적이면서도 시원시원 하게 풍자하고 있었기 때문에 억압의 현실에 답답함을 느끼는 젊은이들의 마음을 풀어주는 역할을 했다. 다시 말해 젊은이들은 현실의 답답함을 해 소할 수 있는 돌파구를 원했고, 그 돌파구 중의 한 가지가 이근삼의 작품 이었던 것이다.

가교가 공연한 당시 시대 상황을 풍자한 작품들이 이근삼의 작품만은 아니다. 이강백 작, 이승규 연출의 가면무연극 <개뿔>(1979)⁴⁰⁶을 통해 한 폭력인의 횡포와 그에 맹종하지 않을 수 없는 다수의 상황을 풍자하였고, 김상열 작, 이승규 연출의 세태풍자극 <제3스튜디오>(1985)⁴⁰⁷를 통해 매

406) 작가는 “무엇인가를 해야 한다. 우리는 목적을 설정하고, 수단을 강구하여 그 무엇인 가를 하게 된다. 그러나 사실상 그것을 성취할 수 없다는 사실이 자명(自明)해지는 경 우가 허다하다. 거의 대부분 우리의 말과 행동이 도대체 무엇을 위하여 거듭되고 있 는지 의아로워질 때가 많다. 차라리 말하지 않음만 못하고, 움직이지 않은 것만 못한, 무엇인가 잘못된 방향으로 우리가 삶의 온갖 정열과 지혜를 바치고 있다는 자각(自 覺)이 들 때의 저 섬뜩한 전율 - 그것이 <개뿔>이다”고 밝힌바 있다(『극단 가교 제 96회 공연작품 <개뿔>』, 1979년 10월 4일-10일).

407) <제3스튜디오>에 대한 평은 엇갈린다. 유민영은 “한 미모의 탤런트의 죽음을 수사극 스타일로 구성하여 인물설정과 스토리 전개에서 매우 통속적이었다. 칙칙한 시대극이 아니어서 불거리는 되었으나 차원 높은 극예술로서는 미흡하기 이를 데 없었다”고 하 였다(유민영, 『20세기 후반의 연극문화』, 앞의 책, 523면). 그러나 서연호는 “상투적

스컴의 허위조작을 폭로하는 등 당대 시대 상황을 풍자한 극들을 공연하였다. 또한 <동물원 이야기>, <의자들>, <대머리 여가수>, <노부인의 방문>, <방화범들>, <만리장성> 등 부조리한 현대 사회를 비판하거나 기존 체제에 대한 저항정신이 강한 번역극을 공연하였다.⁴⁰⁸⁾

이와 같이 가교가 이근삼의 작품을 비롯하여 당시 시대 상황을 풍자한 작품을 꾸준히 공연한 이유를 관객을 지향한 극단의 태도에서 찾을 수 있다. 가교는 현실에 답답함을 느낀 관객들이 풍자극을 통해 답답함을 해소할 수 있도록, 즉 더 많은 관객들이 극장을 찾을 수 있는 방법으로 당시 시대 상황을 풍자한 작품을 공연하였다고 할 수 있다.

3. 극단 운영 방식에 나타난 관객지향성

가교는 동인제 극단이다. 동인제란 연극에 뜻을 같이하는 사람이 모여 출자도 같이 하고, 공연도 함께 하며 극단을 이끌어 가는 제도를 말한다.⁴⁰⁹⁾ 동인제 극단은 특정 개인에 의해 운영되는 것이 아니라 단원들이 함께 극단을 운영한다는 특징을 가지고 있다. 뜻이 같은 사람들이 모였다는 공통점을 가지고 있지만 극단을 구성하는 방식에 따라 다양한 동인제 극단이 존재하였다. 특정한 지도자를 중심으로 모인 극단, 특정한 출자자를 중심으로 모인 극단, 같은 연극 이념을 중심으로 뭉친 극단, 같은 대학 출신이 모인 극단 등 여러 형태가 있다.⁴¹⁰⁾ 가교는 같은 연극 이념을 가지고 있는

인 멜로드라마의 세계를 신선한 무대 공연으로 꾸며가는 연출가의 노력으로 통속적인 멜로드라마의 세계가 자못 현대의 비인간화 되어가는 인간성을 비판해 보인 것으로 느껴지도록 관중에게 제시되었다”고 하였다(서연호, 「제3스튜디오」, 『80년대 연극 평론 자료집』 1집, 한국연극평론가협회, 1991, 175-176 참조).

408) 김영무, 『한국동인극단50년사』, 앞의 책, 97면.

409) 서연호·이상우, 앞의 책, 199-200면.

동인들이 모여 만든 극단이라고 할 수 있다.

가교는 특정한 지도자가 있는 동인제가 아니었기 때문에 극단원이 극단의 대표를 맡았다. 1965년 창단 당시에는 김진태가 대표를 맡았고, 그 후 이승규, 박인환(1979), 홍지득(1984년), 박인환, 김진태(1991)⁴¹¹⁾, 최주봉(1998) 등 극단의 사정에 따라 대표가 바뀌었다.

극단의 대표가 동료였기 때문에 단원들은 극단의 운영에 관해 자유로운 의견을 표출할 수 있었고, 의사결정에 적극 참여할 수 있었다. 즉 가교는 단원들이 중심인 극단이었기 때문에 단원들의 의견을 반영한 다양한 활동을 펼칠 수 있었던 것이다. 대표적인 활동으로 창작물 발굴을 위해 실시한 창작극 발표회와 작품 캐비닛제를 들 수 있다.

1970년대 초부터 꾸준히 제기되어 온 우리나라 연극계의 창작극 부재 문제⁴¹²⁾가 1970년대 전반적인 문제로 인식되었다. 창작극 공연의 저조와 불황의 원인은 수준급의 희곡을 내놓지 못하는 극작가, 흥행위주의 공연에만 열을 올리는 극단의 공연 경향,⁴¹³⁾ 창작극의 공연 부진 전례 때문에 모험하기를 꺼리는 풍토⁴¹⁴⁾ 등이 있다.

극작가들의 초기 작품이 극단이나 공연 단체에 받아들여지지 않는 이유는 그 미숙함 때문만은 아니다. 공연에는 돈이 투자되는데 공연에 실패하면 제작자의 손해는 물론 그 공연에 가동된 모든 사람이 피해를 입게 되기 때문에 제작자나 공연 단체는 검증되지 않은 새 작가의 새 작품에 선불리 손을 내밀지 않게 된다.⁴¹⁵⁾ 다시 말해 공연 단체가 새로운 작가의 작품을

410) 위의 책, 200면.

411) 창단 당시의 극단 대표가 아니라 연기자 김진태이다.

412) 1971년 국립극장에서 공연된 11개의 작품 중 창작극은 국립극단의 <달집> 하나뿐이고 나머지는 모두 번역극이었다(「가을 연극계 - 작품질이나 관객동원 모두 불황」, 『조선일보』, 1971년 12월 3일).

413) 이창우, 「연극호황 속 창작극 왜 인기가 없나」, 『중앙일보』, 1976년, 10월 30일 참조.

414) 「가을 연극계 - 리바이얼 붐」, 『조선일보』, 1972년 10월 22일.

선택하지 않는 이유가 검증되지 않았기 때문인데, 이는 작품의 완성도 측면에서의 검증⁴¹⁶⁾이 아니라 경제적인 측면에서의 검증을 말한다.

이처럼 창작극을 공연하는 것은 여러 가지 현실적인 어려움이 따른다. 하지만 가교는 창작극 부재의 문제를 해결하기 위해 1972년 ‘창작극 발표회’를 열었고, 제 1회 창작극 발표회에서 김상열 작 <탈의 소리>와 이강백 작 <셋(3)>을 공연하였다. 가교의 ‘창작극 발표회’는 젊은 극작가에게 기회를 주어 창작극 부족을 탈피하고자하는 시도였다. ‘창작극 발표회’에서 작품을 공연한 이강백⁴¹⁷⁾은 한국 연극계에서 주목을 받게 된다.

발표의 광장이 적은 젊은 극작가에게 기회를 주어 창작극 빈곤풍조를 탈피하려는 점, 현실에 대한 극적 어프로치를 자기 나름으로 시도하려는 점, 단막극에서부터 극예술을 키워 나간다는 점 등 대극장공연 위주에서 방향전환을 꾀하고 있는 것만은 확실하다. 기왕 돈도 못벌 바에는 예술이라도 건져보자는 이들은 단막극 상연으로 실험을 되풀이, 한국적인 극의 레퍼터리화를 꾀하려는 의도를 보였다.⁴¹⁸⁾

창작극 확대를 위해 가교는 1974년부터 ‘작품 캐비닛제’를 실시했다. ‘작품 캐비닛제’는 많은 금액은 아니지만 지원금을 지급하여 작가들이 작품을 개발하게 하고, 그 작품을 공연할 수 있는 작품으로 만들어 공연을 하자는

415) 이근삼, 「작가론」, 『이근삼 전집』 6권, 연극과 인간, 2008, 401면.

416) 에드워드 올비가 「동물원 이야기」를 미국의 실험 극단과 소극장에 돌려 공연을 기다렸으나 감감 무소식이었다. 그래서 올비는 이 작품을 독일어로 번역하여 독일의 극단에 보냈고, 독일에서 공연에 성공하였다. 그 후에 미국의 극단 ‘프로빈스 타운’에서 공연하였고, 올비가 미국극계의 주목받는 극작가로 부상하였다(위의 책, 402-403면 참조).

417) 이강백의 <셋(3)>이 공연되기 전에 1971년 동아일보 신춘문예당선작 <다섯>이 먼저 공연되었다. 그리고 이강백은 작가가 아닌 스태프로 가교의 공연에 참여하기도 하였다. 1971년 12월에 공연된 <바다 위에서 부르짖는 일곱 개의 절규>에서 편집을 맡았고, 1972년 4월에 공연된 <유랑극단>에서 조기획을 맡았다.

418) 박윤식, 「활로를 찾아 몸부림치는 하휴기 연극 「소극장 운동」 시도」, 『조선일보』, 1972년 6월 14일.

취지를 가진 제도이다.⁴¹⁹⁾ 이 제도의 목적은 작가들에게 각 극단에서 공연할 수 있는 기회를 제공하기 위한 것이다. 창작극만을 대상으로 하며 당선자에게 지원금을 지급했다.⁴²⁰⁾

‘작품 캐비넷제’를 통해 발굴된 작가는 정복근이다. 정복근은 <겨울이야기>, <자살나무>, <태풍>, <산넘어 고개넘어> 등 여러 작품을 가교에 제공하였다. 가교에서 공연한 작품 이외에도 극단성좌의 1985년 제9회 대한민국연극제에 참여작인 <검은 새>와 실험극장이 1989년 공연한 <실비명>이 정복근의 작품이다. 정복근 외에도 박성재, 김숙현, 박일동 등의 작가가 ‘작품 캐비넷’ 제도를 통해 발굴되었다.⁴²¹⁾

‘창작극 발표회’와 ‘작품 캐비넷제’가 가교의 공연 활동과 부족한 예산으로 인해 오랫동안 지속된 것은 아니다.⁴²²⁾ 하지만 가교가 시행한 ‘창작극 발표회’와 ‘작품 캐비넷제’는 번역극을 주로 공연하던 시기에 창작극 부족의 문제를 해결하기 위한 것이었다. 이는 한국 연극계에 내재한 문제를 연극인 스스로 해결하려고 했다는 것에 의의를 둘 수 있다.

이처럼 가교가 ‘창작극 발표회’와 ‘작품 캐비넷제’를 실시할 수 있었던 것은 앞에서 얘기한 바와 같이 동인제 극단이었기 때문이다. 특정 개인의 연극 이념을 실현하고자 한 극단이 아니라 연극에 뜻을 같이 한 동인들이 모인 극단이기 때문에 연극인으로서의 사명감을 가지고 대중과 함께 할 수 있는 방법에 대한 고민을 하였고, 그 방법 중 한 가지가 창작극을 지원하는 것⁴²³⁾이라 할 수 있다.

419) 이승규와 전화 인터뷰, 2013년 4월 26일.

420) 「작품 캐비넷제로 극단 가교에 작가실」, 『경향신문』, 1974년 2월 11일.

421) 『극단 가교 창립 10주년 기념 <유랑극단>』 공연 팸플릿, 7면.

422) 이승규와 전화 인터뷰, 2013년 4월 26일.

423) 유치진은 연극과 관객의 거리를 단축시키고 연극을 발전시킬 수 있는 유일한 길은 창작극 육성이라고 생각하였으며, 그에 대한 대책으로서 관중분위를 주장하게 된다(신아영, 「역사적 관점에서 본 관객부재의 한국연극 연구」, 앞의 논문, 203-204면).

그러나 동인제가 가교에 긍정적인 영향을 준 것만은 아니다. 1970년대 말부터 연극계는 점차 PD시스템(프로듀서⁴²⁴⁾ 시스템)으로 바뀌어 갔다. 동인제는 연기자에게 보수 대신 동인으로서의 헌신을 요구하고⁴²⁵⁾ 한정된 범위 안에서의 인간관계로 맺어져 있었기 때문에 동일한 연출가, 같은 배우들이 등장하기 마련이었고, 따라서 TV 드라마처럼 획일화된 공연을 보여줌으로써 관객들을 식상케 한 적이 많다는⁴²⁶⁾ 문제점을 가지고 있었기 때문이다.

그래서 1970년대 말부터 동인제 방식의 극단 운영이 급격히 와해되기 시작하여 1980년대 초에는 35개 극단 중에 약 70%가 동인제에서 벗어나 대표 또는 PD 중심의 1인 운영 체제로 전환하기에 이르렀다.⁴²⁷⁾ 여기서 더 나아가 1980년대에는 ‘연극 분업화’를 내걸고 공연팀과 제작팀을 아예 분리, 이원화하는 ‘제작 시스템’이 등장하였다.⁴²⁸⁾

PD시스템이란, 한 작품의 예술적 완성을 이루기 위하여 극작가, 연출가, 배우, 스태프가 극단과 계약을 맺어 독립된 공연을 하는 것을 뜻한다. 이 체도를 시행한 연극인은 김의경(현대극장)⁴²⁹⁾과 이원경(창고극장)⁴³⁰⁾이다. 1960년대에서 1970년대를 지나 1980년대로 가면서 극단운영방식은 동인제에서 PD시스템으로 바뀌어갔지만 가교는 여전히 동인제를 유지하고 있었다.

424) 프로듀스(Producer)는 작품을 기획하고 연출가와 배우를 선정하는 등 공연 전체의 운영책임자이다.

425) 김성희, 「현대연극의 전개와 뮤지컬 운동」, 『한국현대연극 100년』 2권, 앞의 책, 150-151면 참조.

426) 유민영, 『한국연극운동사』, 앞의 책, 457면.

427) 「극단 운영, 동인제에서 대표제로」, 『조선일보』, 1981년 9월 23일.

428) 『조선일보』, 1981년 6월 20일.

429) 극단 현대극장의 대표인 김의경은 1976년 ‘연극 기업화’를 표방하며 극단을 창단하였고, 동인제 운영에서 탈피하여 ‘PD제’ 운영을 시도하겠다고 선언하였다(서연호·이상우, 앞의 책, 215면).

430) 중진연출가인 이원경은 창고극장에서 범 연극인이 참여하는 PD시스템을 과감히 실행에 옮겼다(유민영, 『한국연극운동사』, 앞의 책, 457면).

1990년대 들어 두각을 나타낸 극단들은 연출가인 설립자를 중심으로 한 대표중심제 극단이다.

1980년대 후반 밀도 있는 연극, 고집스런 주장으로 새로운 미학을 탐구코자 발 벗고 나선 극단 목화(오태석), 미추(손진책), 연희단거리패(이윤택), 작은 신화(최용훈) 같은 단체들은 1990년대 이후 연극의 대표주자들로 우뚝 서게 된다. 이들은 비영리단체들이라는 점은 이전 단체들과 동일하되, 이들은 예술적 개성과 주장이 뚜렷한 연출가인 설립자겸 리더를 축으로 한 대표중심제로 체제상의 차별화를 이룬다.⁴³¹⁾

연극계의 현실은 변하는데 가교는 여전히 동인제를 고수했다. 그 결과 2011년 8월 동인제 극단으로서 문을 닫게 되었다. 가교는 변화하는 시대의 흐름에 적응하지 못했기 때문에 극단의 문을 닫게 된 것이다. 하지만 그들이 왜 동인제를 고수하려고 했는지에 대해서 생각해 보아야 한다.

1990년대 들어서 동인제 시스템이 사실상 와해됨으로써 극단 운영자들이 큰 고통에 직면할 수밖에 없었다. 전에는 그래도 끈끈한 동지애로서 사명감만 갖고 손해를 감수하면서 연극을 했지만 새로운 가치관을 지닌 신진 세대 연극인들은 출연료 없이 무대 출연을 기피하는 분위기였다. 우리 연극계에서 문화운동이라는 사명감은 거의 사라지고 철저한 돈벌이 수단으로 공연을 하는 풍토가 자리잡아가고 있었던 것이다.⁴³²⁾

1990년대 들어서 동인제 시스템이 와해된 원인을 유민영은 연극인들의 가치관의 변화에서 찾고 있다. 이전에는 극단 활동에 있어서 사명감을 중요하게 생각했다면 현재에는 경제적 가치를 중요하게 생각한다는 것이다.

431) 허순자, 「1990년대 이후의 한국극단의 발전」, 『한국현대연극 100년』 2권, 한국연극협회, 2008, 425면.

432) 유민영, 『한국연극운동사』, 앞의 책, 597면.

동인제가 폐쇄적이고, 구성원의 변화가 거의 없기 때문에 관에 박힌 듯한 공연을 보여준다는 문제점은 있다. 하지만 동인제를 고수하고자 한 것은 연극에 대한 열정만 가지고 극단을 창단했던 당시의 연극 이념을 잃지 않으려는 의지가 일정부분 반영되어 있다고 할 수 있다.

가교는 2011년 8월 동인제 극단의 문을 닫았다. 현재는 극단 폐지에 관한 논의가 진행될 때, 박종상이 극단 가교의 이름을 지키기 위해 가교를 인수하였다. 그러나 가교가 사라진 것으로 볼 수는 없다고 한다. 그들은 여전히 동인제 극단의 정신을 이어가고 있기 때문이다.

가교는 대중들에게 즐거움과 위안을 주는 것을 목표로 창단한 극단이다. 즉 가교는 관객과 함께하는 연극을 추구한 극단이다. 가교가 끝까지 극단 운영방식을 동인제로 삼은 것은 관객과 함께 하기 위한 그들의 이념을 실현하기 위해서라고 할 수 있다.



IV. 극단 가교의 관객지향성이 가지는 의의

관객은 구경꾼의 집단이다. 공통의 볼거리에 대한 흥미로 구경꾼 집단이 일체화되고 그들 모두가 같은 시간의 흐름과 공간을 공유하는⁴³³⁾ 특징을 지닌다. 그래서 공연예술 관객이라 할 때의 관객은 특정 시간과 장소에서 공연을 보기 위해 함께 모여든 집단으로서 집단의식을 지닌 사람들을 가리킨다. 자신을 집단으로 인식하고 웃음과 눈물, 즐거움과 놀라움 등의 정서적, 공동체적 경험을 함께 나누는 것을 목표로 하는 일군의 사람들이 바로 관객이다.⁴³⁴⁾

관객과의 생동감 있는 만남이 하나의 공연을 생명이 있는 유기체로 완성시키는 연극에 있어서 연극을 어떻게 어떤 방법으로 관객과 만나게 해주어야 하는가도 연극을 만드는 일 못지않게 중요하다.⁴³⁵⁾ 즉 작품을 무대에 올리는 행위 못지않게 관객들과 작품을 연결하는 것이 중요하다는 것이다.

우리 연극사는 신극 이후 관객의 호응을 얻기 위한 노력을 기울이지 않은 적이 없었다. 이는 우리의 신극사가 연극과 관객의 관계를 밀접하게 하기 위한 노력의 역사였다는 것이다. 하지만 그럼에도 불구하고 연극은 여전히 관객의 호응을 얻지 못하고 있다.⁴³⁶⁾

타 예술분야와 달리 연극은 관객이 있음으로 해서 완성되는 예술이다. 그렇기 때문에 연극이 관객의 호응을 얻지 못하는 상황이라고 하더라도 관객을 지향하는 행보를 멈추어서는 안 된다. 연극인들은 관객에게 가까이 다가가기 위해 극작기법의 선택과 공연 작품의 선정 및 공연 양식의 선택에 신중을 기한다. 이러한 다양한 방법을 통해 연극인들은 관객지향적인

433) 테리 호즈슨, 김익두 외 역, 앞의 책, 51면.

434) 신일수, 앞의 책, 121면.

435) 위의 책, 67면.

436) 신아영, 「역사적 관점에서 본 관객부재의 한국연극 연구」, 앞의 논문, 192면 참조.

행보를 계속해 왔다.

본고에서는 가교의 활동에 나타난 관객지향성을 대중극을 포함하는 개념으로 극 양식뿐만 아니라 극단의 운영방식과 연극 문화의 확산을 위한 극단의 제반 활동을 포괄하는 개념으로 정의하였다. 이는 가교의 관객을 향한 행보가 때로는 대중극 공연을 함으로써 통속성과 상업성을 추구하기도 하였고, 때로는 동인제 극단으로서 행하기가 쉽지 않은 ‘창작극 발표회’와 ‘작품 캐비닛제’ 등을 시행하여 대중과 함께하고자 하는 순수 예술 정신을 실현하기도 하였기 때문이다.

가교의 공연사에 나타난 관객지향성은 극단의 창단 이념과 공연 방식 및 공연 내용 그리고 극단의 운영방식에서 확인할 수 있다.

먼저 가교의 창단 이념에 나타난 관객지향성은 연극을 매개로 하여 관객과 소통하고자 노력한 그들의 행보에서 찾을 수 있다. 가교는 연극으로 관객에게 즐거움과 기쁨을 주었고 때로는 위안을 주기도 했다. 그들은 열악한 공연 환경 속에서도 지방 순회공연을 하여 지방민에게 연극을 관람할 수 있는 기회를 제공하였다. 또한 공연으로 사회와 격리(교도소, 소록도)되어 있는 소외된 자들을 위로하기도 하였고, 어려움에 처한 풍호학원을 돕기 위한 기부를 실천하기도 했다. 뿐만 아니라 순회공연을 하기위해 마련한 연극 장비들을 연극을 하고자 하는 단체에 대여하기도 하였고, 연극세미나를 열어 연극을 지도할 수 있는 교사들의 양성에 힘쓰기도 하였다. 이 상과 같은 가교의 다양한 활동은 관객과 함께하고자 한 창단 이념을 실천한 것으로 평가할 수 있다.

다음으로 공연 방식 및 공연 내용에 나타난 관객지향성은 사실주의극이 주류를 이루던 환경에서 부조리극, 서사극 등 다양한 양식의 작품을 공연함으로써 사실주의에서 이탈한 것과 정형화된 무대가 아니라 공연을 할 수 있는 다양한 공간을 무대로 활용함으로써 무대를 확장한 것에서 찾을 수

있다. 또한 우리나라 연극계에서 최초로 그림자극, 가면무연극 등의 다채로운 공연 기법의 활용한 것과 동시대의 시대 상황에 대한 풍자를 담은 작품을 공연한 것에서 찾을 수 있다.

가교가 창단된 1960년대의 한국 연극계는 사실주의극이 주류를 이루고 있었다. 우리나라 연극의 중심에 있었던 국립극단은 사실주의극 위주로 공연하였고, 국립극단의 배우들 또한 사실주의극의 특징을 살릴 수 있는 연기를 하였다. 사실주의극은 현실의 모습을 무대 위에서 재현한다는 특징이 있다. 그러나 현실 비판의 목적이 있는 극이기 때문에 관객의 이해를 높일 수 없었으며, 제 4의 벽 이론에 의해 관객의 참여가 허락되지 않았기 때문에 관객을 방관자로 만들었다. 그래서인지 당시 관객들은 새로운 공연 방식을 원했다.

가교의 창단 공연 작품은 서사극인 <데모스테스의 재판>이다. 이후 <거룩한 직업>, <동물원 이야기>, <의자들>, <광인들의 축제> 등 부조리극, 풍자극, 가면무연극, 음악극 등 다양한 장르의 작품을 공연하였다. 가교가 탈사실주의를 추구한 것은 아니지만 사실주의극에서 이탈하여 다양한 장르의 작품을 공연한 것은 그들이 관객이 원하는 공연 즉 관객 본위의 공연을 하고자했기 때문이라 할 수 있다.

또한 가교는 순회공연을 하면서 정형화된 무대를 벗어나 다양한 장소에서 공연을 하였다. 무대는 관객을 대상으로 공연이 진행되는 물리적인 공간인 극장이다. 무대는 공연에 여러 가지 기여하는 바가 많다. 무대장치만으로도 연극의 주제를 암시할 수 있고, 인물들이 처한 상황을 알려주기도 한다. 즉 잘 구성된 무대는 연기자들의 연기를 보완하는 역할을 할 수도 있다는 것이다. 무대가 주는 효과가 کم에도 불구하고 가교가 정형화된 무대를 벗어나 학교 운동장, 정원, 교도소, 마을 공터 등 다양한 장소에서 공연한 것은 그들이 관객을 찾아가는 공연 방식을 선택하였기 때문이다.

그것에 더하여 가교는 연극의 휴한기인 여름철에 천막극장을 마련하여 피서지에서 공연을 하였다. 연극의 주관객이었던 대학생들이 방학을 맞이하는 여름철은 그들의 귀향으로 관객이 없는 현상이 발생하였다. 가교는 관객이 없는 현실을 받아들이기 보다는 관객을 찾아가는 공연을 선택하였다. 우리나라 연극사에서 최초로 피서지에서 공연을 한 가교는 천막극장을 마련하여 바닷가와 산장에서 공연을 하였다. 피서지에서의 공연은 지방민들의 연극에 대한 이해도가 낮아 공연 허가를 받는 것도 어려웠고, 파도에 의해 무대가 사라지는 현상을 겪는 등 현실적인 어려움이 많았다. 가교가 그러한 어려움을 이겨내고 천막극장을 연 것 또한 그들이 관객을 찾아가는 공연 방식을 선택하였기 때문이다.

공연을 할 때 작가의 감성, 경험, 주장을 표현하기 위해 사용하는 방법이나 수단을 공연 기법이라고 한다. 가교는 노래와 춤을 활용하여 관객에게 친근감을 느끼게 하였고, 그림자극 공연을 통해 성극이 갖는 환상을 극대화하기도 하는 등 다채로운 공연 기법을 활용하여 관객들에게 다가가고자 하였다. 가교는 그림자극, 음악극, 우리 전통 연희를 활용한 극, 가면무연극, 악극 등 다양한 극양식으로 관객과 만났다. 관객지향성은 관객에게 보편적이고 대중적 호소력을 지닌 극양식을 수립하는 것을 의미한다. 그런 점에서 가교의 다양한 극양식 공연 또한 관객지향적 행보라 할 수 있다.

가교는 사회 현실을 풍자한 다양한 작품들을 공연하였다. 특히 1960년대와 1970년대에는 이근삼 작품을 주로 공연하였다. 1960년대와 1970년대 우리 사회는 군사독재정권이 수립되었으며, 사회적 불평등 및 갈등이 심화되는 양상이 나타나기 시작한 시기였다. 이근삼은 그의 눈앞에서 전개되고 있는 모든 부조리하고 왜곡된 것을 가차 없이 매도하는 작품을 썼다. 그래서 이근삼의 작품은 동시대의 시대적 상황에 대해 냉소적이면서도 시원시원하게 풍자하고 있다. 그렇기 때문에 그의 작품은 억압의 현실에 답답함

을 느끼는 젊은이들의 마음을 풀어주는 역할을 했다. 또한 풍자극은 재미 있는 다양한 표현들을 통해 대중들이 연극에 쉽게 접근할 수 있게 한다. 가교가 당시 시대 상황을 풍자한 작품을 주로 공연한 것은 더 많은 관객들이 극장에 와서 공연되는 작품을 통해 현실의 답답함을 풀 수 있도록 하기 위해서라 할 수 있다.

마지막으로 가교의 관객지향성은 극단의 운영 방식에서 찾을 수 있다. 가교는 1965년 창단 후 2011년 8월, 동인제 극단의 문을 닫을 때까지 동인제를 유지하였다. 동인제는 연극에 뜻을 같이 하는 사람들이 모여 출자도 같이 하고, 공연도 함께 하며 극단을 이끌어 가는 제도이다. 그래서 동인제 극단은 특정 개인에 의해 운영되는 것이 아니라 단원들이 함께 극단을 운영한다는 특징을 가지고 있다. 가교는 동인제 극단이었기 때문에 극단의 대표도 동인들이 돌아가면서 맡았으며, 연극에 대한 그들의 열정을 모아 창작극 발굴을 위한 ‘창작극 발표회’와 ‘작품 캐비닛제’와 같은 활동도 할 수 있었다. 하지만 1970년대 후반 들어 우리나라 연극계의 흐름은 동인제에서 PD시스템으로 변화하였다. 가교가 변화하는 연극계의 흐름을 따라가지 않고 끝까지 동인제를 고수한 것이 결과적으로는 극단의 문을 닫게 하는 요인이 되었다. 그런 상황에서도 가교가 동인제를 고수한 것은 관객과 함께하기 위한 그들의 이념을 실천하기 위해서라고 할 수 있다.

앞에서 말한 것처럼 신극 도입 이후 우리나라 연극계는 관객을 지향하지 않았던 적이 없다. 그럼에도 불구하고 여전히 연극은 관객과 유리되어 있다. 관객이 없는 연극은 성립할 수 없는데, 현대 사회의 특징인 영상매체의 발달은 관객을 점점 연극으로부터 멀어지게 한다. 그런 점 때문에 현대 연극에 있어서 관객의 중요성은 더욱 커진다고 할 수 있다.

가교는 창단 이념과 공연 방식 및 내용 그리고 극단의 운영 방식 등을 통해 관객을 지향하는 행보를 계속하였다. 연극은 관객과의 만남으로 완성

되는 예술이기 때문에 관객과의 만남에 대한 고민은 계속될 것이다. 가교가 행한 관객지향적인 활동은 관객 부재에 고민하는 우리나라 연극계의 문제를 해결할 수 있는 단초가 될 수도 있다.



V. 결론

가교는 1965년 대학에서 연극영화를 전공한 전공자들이 연극을 통해 대중과 소통하고자 하는 목적을 가지고 창단한 극단이다. 가교의 공연사를 살펴보면 창단 목적에 부합되는 다양한 활동들을 펼쳤음을 알 수 있다.

창단 후 많은 사람들과 함께하는 공연을 하기 위해 가교가 선택한 공연 방식은 순회공연이었다. 가교는 창단 공연과 3회 공연을 서울의 각 대학을 순회하는 공연을 하였다. 또한 가교는 창단한 해에 서사극과 부조리극 등 다양한 장르의 극 다섯 작품을 무대에 올리며 활발한 활동을 시작했다.

1966년 들어 가교는 ‘한국기독교연합회 시청각교육국’의 후원으로 성극 공연을 하였고, 1966년 아시아 재단의 후원으로, 1969년 가톨릭 구제회의 후원으로 계몽극을 공연하였다. 가교와 이들 단체를 연결해 준 사람은 이근삼이다. 이로 인해 가교는 성극과 계몽극으로 전국 순회공연을 하였다.

성극의 공연은 매년 부활절과 크리스마스 등에 학교, 교회, 교도소 등에서 이루어졌다. 성극의 대표작이라 할 수 있는 작품은 <평화의 왕자>와 <끝없는 아리아>이다. <평화의 왕자>는 현대극 의미로 볼 때, 우리나라에서 최초로 공연된 그림자극이며, 처음으로 해외 순회공연을 한 작품이다. 한 극단이 같은 작품을 600회 이상 공연하기란 결코 쉽지 않은 일인데, <끝없는 아리아>는 600회 이상 공연되었다.

계몽극의 대표작은 <퇴비탑의 기적>과 <미련한 팔자대감>이다. 이 두 작품은 당시의 사회 문제였던 회충과 나병에 대한 대중들의 인식을 변화시키기 위한 목적으로 공연되었다. 가교의 계몽극 공연은 대중들을 계몽시키는 일차적인 목적을 수행한 것 이외에도 대중들에게 연극 문화를 확산시키

는 결과를 가져왔다. <퇴비탑의 기적>을 본 아이들이 그 작품으로 연극놀이를 하는 것이 <미련한 팔자대감>을 공연하러 갔을 때 확인되었다. 가교가 의도한 바는 아니지만 계몽극 공연이 연극 문화의 확산에 일조한 것은 분명하다.

가교의 성극과 계몽극 공연은 가교뿐만 아니라 우리나라 연극계에 영향을 미쳤다. 재공연으로 가교 단원들의 연기력이 향상되었고, 지방 순회공연으로 지방에 연극 문화를 확산시켰다. 또한 타 극단에 영향을 주어 지방 순회공연을 주목표로 하는 극단이 창단되기도 하였다.

1970년대 들어 가교는 순회공연에서 한걸음 더 나아가 ‘이동용 소극장’을 들고 관객을 찾아갔다. 천막극장을 마련하여 연극의 비수기라 불리는 여름에 해수욕장과 산장으로 관객을 찾아가는 활동을 펼친 것이다. 우리나라 연극사상 최초로 이루어진 피서지에서의 공연은 관객 부족의 문제를 관객을 찾아가는 공연으로 해결하고자 한 시도이다. 천막극장 초기에는 가교만의 공연이었지만 해를 거듭하면서 타 극단들이 참여하는 여름연극제로 변모하게 된다. 가교의 적극적인 공연 방식이 타 극단들에게 일정부분 영향을 미쳤고, 그 결과 타 극단들도 가교의 공연 방식에 동참하게 된 것이다.

또한 1970년대는 전통극에 대한 관심이 고조되던 시기였다. 가교는 <유랑극단>과 <이수일과 심순애> 등의 작품에서 전통을 수용하였다. 우리나라 근대극이 시작되던 시기의 이동극단의 모습을 <유랑극단>에 담았으며, 신파극인 <이수일과 심순애>의 공연에서 신파극의 특징을 충실히 재현하고자 하였다.

1980년대에 들어와 가교는 침체기를 맞이한다. 그동안 극단의 대표이자 연출가였던 이승규가 극단을 떠났기 때문이다. 이승규가 부재를 보완한 인물은 모진주이다. 모진주는 1970년대 말과 1980년대 초에 셰익스피어 희극

의 연출을 맡았다. 모진주는 셰익스피어극에 충실한 공연을 하고자 노력하였고, 그 결과 관객들의 호응을 받을 수 있었다.

이 시기의 가교 공연의 특징은 주로 번역극과 기존의 공연에서 관객들의 지지를 받은 작품을 재공연하였다는 것이다. 번역극 위주의 공연은 비판을 받기도 하지만 다른 나라의 연극 문화를 국내에 알린다는 긍정적인 면도 있다. 가교는 <울타리>, <5불짜리 사나이> 등 세계에서 주목받는 작품들을 국내에 처음으로 소개하였다.

1990년대에 들어와 가교는 1920년대에 발생하였지만 거의 사라져가던 악극을 무대에 올렸다. 가교의 악극 공연은 대중들의 많은 관심을 받게 되었고, 악극 공연 붐을 조성하였다. 가교의 악극 공연이 중년층을 극장으로 불러 모으는 역할을 하였고, 연극의 관객층을 확대하는 결과를 가져 왔다. 악극이 대중의 인기를 얻을 수 있었던 이유는 극중극의 구조와 반복되는 플롯의 구성 및 긴장과 이완의 구조 등의 연극적인 미학이 있었기 때문이다.

하지만 악극의 인기를 주도한 미학적인 요소들이 공연이 진행되면서 악극을 대중들에게서 멀어지게 하는 요소가 되었다. 악극이 음악극으로 살아남기 위해서는 동시대적 정서와 음악 등을 담아야 한다. 하지만 가교에서 공연한 악극은 작품의 배경이 일제강점기와 6·25에 국한되어 있고, 음악 또한 지나간 대중가요를 차용하였고, 비슷한 주제와 비슷한 구조로 반복되었다. 그래서 10여 년의 공연을 끝으로 관객들의 외면을 받게 되었다.

이상의 가교 연극사 연구에서 가교가 다양한 활동들을 하였음을 확인할 수 있었다. 가교는 사실주의극 위주의 연극 풍토에서 다양한 장르의 극을 공연하였고, 적극적인 순회공연을 펼침으로써 타 극단들의 이동공연에 영향을 주었으며, 이동용 소극장인 천막극장을 최초로 시도하였고, 잊혀진 장르였던 악극을 부활시키는 등의 활동을 하였다.

가교의 공연 특징에서 가장 중요한 것은 끊임없이 관객을 지향했다는 것이다. 가교는 창단 이념에서 밝히고 있듯이 관객과 함께하는 연극을 추구한 극단이다. 관객을 향한 가교의 행보는 여러 가지 면에서 나타난다.

가교는 창단 이념에서 ‘대중에게 순수한 즐거움과 위안을 주는 공연을 하며, 대화가 막힌 사회에서 대화가 교환되는 통로가 되려한다’고 하였다. 창단 이념을 실천하기 위해 가교는 극단이 보유하고 있는 기기들을 대여하였고, 연극을 지도하는 교사와 주부를 대상으로 한 연극세미나를 열었으며, 지역사회의 문제 해결에 앞장섰다.

또한 가교는 다양한 공연 방식을 시도하여 관객들에게 다가가고자 했다. 사실주의극이 우리나라 연극계의 중심을 이루고 있던 시대에 서사극, 부조리극, 풍자극, 음악극, 무언가면극 등 다양한 장르의 극을 무대에 올렸다. 사실주의극이 주류를 이루고 있었지만 관객들이 원했던 것은 새로운 형식의 연극이었다. 가교가 다양한 장르의 극을 무대에 올린 것은 관객에게 다가가기 위해서였다.

뿐만 아니라 가교는 정해진 무대만이 아닌 다양한 장소에서 공연을 하였다. 무대는 공연이 이루어지는 장소이다. 잘 짜여진 무대는 극에 대한 정보를 제공하고, 공연의 분위기를 조성한다. 그렇기 때문에 정형화되지 않은 곳에서의 공연은 정형화된 무대에서의 공연보다 어려움이 크다고 할 수 있다. 가교가 어려움을 이겨내고 정형화된 무대를 벗어나서 연극을 할 수 있는 모든 장소를 무대로 활용한 것은 많은 관객과 만날 수 있었기 때문이다.

그리고 가교는 그림자극, 무언가면극 등 다채로운 공연 기법을 활용하였다. 그림자극을 활용하여 성극이 주는 환상적인 무대를 만들 수 있었고, 춤과 노래를 활용하여 관객에게 친근하게 다가갈 수 있었다. 또한 탈춤과 농악, 판소리 등을 활용하여 우리나라 전통의 현대화에 기여하였다.

동시대의 시대 상황에 대한 풍자극을 공연하여 시대 상황에 답답해하던 관객들의 마음을 어느 정도 풀어주었다. 가교는 이근삼의 작품을 비롯하여 당대 시대 상황을 풍자한 극들을 공연하였다. 1960년대와 1970년대는 군부 독재 시대로 진실이 왜곡되고, 언론이 통제되었으며, 표현의 자유 또한 제한되었던 시대였다. 가교는 현실의 답답함을 연극을 통해 풀고자 하였고, 관객들은 가교의 풍자극 공연을 통해 답답함을 해소할 수 있었던 것이다.

관객을 지향하는 가교의 행보는 극단의 운영방식에도 나타나 있다. 가교는 같은 연극 이념을 가진 동인들이 창단한 동인제 극단이다. 그래서 극단의 대표도 단원들이 맡았으며, 연극 이념을 실천하기 위한 ‘창작극 발표회’와 ‘작품 캐비닛제’ 등의 활동들을 하였다. 하지만 1970년대 말부터 동인제 극단들이 와해되어 점차 PD시스템으로 변해갔고, 1990년대 들어서는 특정 연출가나 극단 대표를 중심으로 한 극단들이 활발한 활동을 하였다. 그런 상황에서도 가교는 창단 이후 극단이 문을 닫을 때까지 동인제를 유지하였다. 변화하는 시대의 흐름을 따라가지 못하고 동인제를 유지한 것이 극단이 문을 닫게 된 원인 중 하나이지만 가교가 동인제 극단을 지속한 것은 관객을 향한 그들의 초심을 유지하고자 했기 때문이다.

이처럼 가교는 다양한 방식으로 관객들에게 다가갔다. 이와 같은 가교의 노력은 한국 연극계가 안고 있는 관객 부재의 문제를 해결하는 데 일정부분의 역할을 했다. 피서지에서의 공연을 통해 피서객들이 관객이 되었고, 악극의 공연을 통해 중·장년층이 연극의 새로운 관객이 되었다.

이상의 연구를 통해서 가교가 1965년 창단된 이후 2011년 동인제 극단의 막을 내리기까지 끊임없이 관객지향적인 활동을 하였음을 확인할 수 있었다. 한 극단이 약 50년간 꾸준히 활동을 이어온다는 것은 예사로운 일이 아니다. 가교의 지나온 활동들은 한국 연극계의 타 극단들과 비교해도 부족하지 않음이 분명하지만 현재의 시점에서 가교를 돌아보면 안타까운 마

음이 든다. 창단 후 관객을 찾아가는 적극적인 활동을 펼침으로써 공연 풍토의 변화에 앞장섰던 가교가 현재에는 숨고르기를 하고 있다는 것이다. 초기 멤버들이 나이가 들어가면서 젊은 멤버로의 교체가 자연스럽게 이어지지 못한 것과 극단 운영방식의 변화에 대처하지 못한 것 등의 원인으로 동인제 극단의 문을 닫았지만, 가교의 이름을 유지한 것은 연극에 대한 그들의 열정이 계속되기를 원했기 때문이라 할 수 있다. 한국 연극의 다양성과 발전을 위해 다시 한번 가교가 힘찬 약동을 하길 기원해 본다.



◆ 참고 문헌

1. 기본자료

1) 신문자료

『경향신문』, 『동아일보』, 『매일경제』, 『조선일보』, 『중앙일보』

2) 공연 대본

강석호, <구사일생>.

김상열, <굳세어라 금순아!>.

——, <눈물젖은 두만강>.

——, 정세희 각색, <무너진 사랑탑아!>.

김정숙, <비내리는 고모령>.

김태수, <단장의 미아리 고개>.

——, <봄날은 간다>.

——, <카츄샤의 노래>.

이강백, <개뿔>.

이근삼, 『이근삼 전집』 1-6권, 연극과 인간, 2008.

이승규·모진주 역음, 『세계 명작 성극선집』 1-3권, 월인, 1999.

임선규, 김상열 각색, <홍도야 울지마라>.

브레히트, 이재진 역, <주인 툰틸라와 하인 맛티>.

셰익스피어, 한로단 역, <말괄량이 길들이기(The Taming of the Shrew)>.

에드워드 올비, 이근삼 역, <동물원 이야기>.

오거스트 윌슨, 정종화 역, <울타리>.

이오네스코, 박해성 역, <의자들>.

S. 오케이시, 이근삼 역, <어떤 취침시간>.

툼존스, 신정옥 역, <철부지들(FANTA STICKS)>.

3) 공연 팸플릿

『극단 다리 제8회 작품 중세도덕극한국초연 <사람>』 공연 팸플릿, 1967.

『극단 가교 제9회 공연 <요나의 표적>』 공연 팸플릿, 1967.

『극단 가교 창립 3주년, 제10회 공연 <몽땅털어놓시다>』 공연 팸플릿,
1968.

『극단 가교 제11회 공연 <노아>』 공연 팸플릿, 1968.

『극단 가교 제12회 공연 <노부인의 방문>』 공연 팸플릿, 1968.

『극단 가교 제13회 공연 <광인들의 축제>』 공연 팸플릿, 1969.

『극단 가교 제1회 창작극발표회 <탈의 소리>, <셋>』 공연 팸플릿,
1972.

『극단 가교 제14회 공연 <불만의 도시>』 공연 팸플릿, 1969.

『극단 가교 제15회 대공연 <방화범들>』 공연 팸플릿, 1970.

『극단 가교 제15회 공연 <방화범들>』 공연 팸플릿, 1971.

『극단 가교 제16회 공연 <실수연발>』 공연 팸플릿, 1971.

『극단 가교 제17회 공연 <바다위에서 부르짖는 일곱 개의 절규>』 공연
팸플릿, 1971.

『극단 가교 제18회 공연 <유랑극단>』 공연 팸플릿, 1972.

『극단 가교 제1회 창작극발표회 <탈의 소리>, <셋>』 공연 팸플릿,
1972.

『극단 가교 제19회 공연 <안티고네>』 공연 팸플릿, 1973.

『극단 가교 창립 10주년 기념 <유랑극단>』 공연 팸플릿, 1975.

『극단 가교 <포기와 베스>』 공연 팸플릿, 1976.

『극단 가교 <나비>』 공연 팸플릿, 1977.

『극단 가교 <아벨만의 재판>』 공연 팸플릿, 1977.

『극단 가교 제90회 공연 <자살나무>』 공연 팸플릿, 1978.

『극단 가교 <태풍>』 공연 팸플릿, 1978.

『극단 가교 제96회 공연 <개뿔>』 공연 팸플릿, 1979.

『극단 가교 제98회 공연 <만리장성>』 공연 팸플릿, 1979.

『극단 가교 제100회 공연 <산넘어 고개넘어>』 공연 팸플릿, 1980.

『극단 가교 제101회 공연 <뜻대로 하세요>』 공연 팸플릿, 1981.

『극단 가교 제102회 공연 <이수일과 심순애>』 공연 팸플릿, 1981.

『극단 가교 제105회 공연 <꽃피는 체리>』 공연 팸플릿, 1981.

『극단 가교 제106회 공연 <작은 여우들>』 공연 팸플릿, 1981.

『극단 가교 제111회 공연 <1984>』 공연 팸플릿, 1984.

『극단 가교 <환상무대>』 공연 팸플릿, 1984.

『극단 가교 제115회 공연 <사계절의 사나이>』 공연 팸플릿, 1986.

『극단 가교 제117회 공연 <눈먼 도미>』 공연 팸플릿, 1986.

『극단 가교 <서푼짜리 아르바이트>』 공연 팸플릿, 1987.

『극단 가교 제119회 공연 <울타리>』 공연 팸플릿, 1987.

『극단 가교 제126회 공연 <나는 불량품>』 공연 팸플릿, 1990.

『'96 사랑의 연극잔치 공식참가작품 <광인들의 축제>』 공연 팸플릿,
1996.

『극단 가교 <울고넘는 발달재>』 공연 팸플릿, 1997.

『극단 가교 <눈물젖은 두만강>』 공연 팸플릿, 1998.

『극단 가교 <번지없는 주막>』 공연 팸플릿, 1999.

『극단 가교 <비내리는 고모령>』 공연 팸플릿, 2000.
『극단 가교 <무너진 사랑탑아!>』 공연 팸플릿, 2001.
『극단 가교 <단장의 미아리 고개>』 공연 팸플릿, 2002.
『극단 가교 <봄날은 간다>』 공연 팸플릿, 2003.
『극단 가교 <구사일생>』 공연 팸플릿, 2003.

2. 단행본

장만길, 『고쳐 쓴 한국현대사』, 창작과 비평사, 2004.
국립극장 엮음, 『국립극단 50년사』, 연극과 인간, 2000.
김문환, 『한국현대연극산책』, 연극과 인간, 2010.
김방옥, 『열린 연극의 미학 - 전통극에서 포스트모더니즘까지』, 문예마당, 1997.
김석만 편, 『스타니슬라브스키 연극론』, 이론과 실천, 1993.
김성희, 『한국 현대극의 형성과 쟁점』, 연극과 인간, 2007.
김의경·유인경 편, 『박노홍의 대중연예사 1 - 한국악극사 · 한국극장사』, 박노홍 전집 4, 연극과 인간, 2008.
_____ 편, 『박노홍의 대중연예사 2 - 한국대중가요사 · 가요시외』, 박노홍 전집 5, 연극과 인간, 2008.
김재석, 『한국 현대극의 이론』, 연극과 인간, 2011.
김정용, 「말없는 사물의 기호 - 소도구의 드라마적 기능」, 『독일어문학』 12집, 한국독일어문학회, 2000.
김호연, 『한국근대악극연구』, 민속원, 2009.
백현미, 『한국연극사와 전통담론』, 연극과 인간, 2009.

- 서연호, 『한국연극사 - 근대편』, 연극과 인간, 2004.
- , 『한국연극사 - 현대편』, 연극과 인간, 2005.
- 신아영, 『한국연극과 관객』, 태학사, 1997.
- 신일수, 『극장 상식 및 용어』, 교보문고, 2011.
- 심상교, 『한국전통연희론』, 아산재단 연구총서 제240집, 집문당, 2008.
- 유민영, 『한국근대연극사』, 단국대학교 출판부, 2000.
- , 『20세기 후반의 연극문화』, 국학자료원, 2000.
- , 『한국연극운동사』, 태학사, 2001.
- , 『한국인물연극사』 2, 태학사, 2006.
- 유인경, 『한국 뮤지컬의 세계 - 전통과 혁신』, 연극과 인간, 2009.
- 이근삼, 『연극개론 - 그 이론과 실제』, 문학사상사, 1997.
- 이원양, 『브레히트 연구』, 두레, 1984.
- 이인권, 『공연예술의 무대기획』, 한솜, 2003.
- 이주현, 『한국연극사』, 학연사, 1997.
- 이태주, 『충격과 방황의 한국연극 - 각성의 연극을 향해』, 현대미학사, 1999.
- 이혜경, 『연극의 현실인식과 자의식-‘만남의 연극’을 위하여』, 현대미학사, 1997.
- 최웅·유태수·이대범, 『한국의 전통극과 현대극』, (주)북스힐, 2003.
- 한국 근·현대 연극 100년사 편찬위원회 편, 『한국 근·현대 연극 100년사』, 집문당, 2009.
- 한국역사연구회 현대사연구반, 『한국현대사-1960·70년대 한국사회와 변혁운동』 3권, 풀빛, 1996.
- 한국연극협회 편, 『한국현대연극 100년』 1-2권, 연극과 인간, 2008.

홍재범, 『스타니슬랍스키 시스템과 한국 극예술의 접점』, 연극과 인간, 2006.

Aristoteles, 최상규 역, 『시학』, 예림기획, 1997.

Augusto Boal, 민혜숙 역, 『민중연극론』, 창작과비평사, 1985.

Bernhard Asmuth, 송전 역, 『드라마 분석론』, 서문당, 2000.

Bertolt Brecht, 송윤엽 외 역, 『브레히트의 연극이론』, 연극과 인간, 2005.

Constantin Stanislavski, 신겸수 역, 『배우수업』, 예니, 2001.

Edwin Wilson, 채윤미 역, 『연극의 이해』, 예니, 1998.

J. L. Styan, 원재길 역, 『근대극의 이론과 실제 1』, 문학과 비평사, 1988.

Marianne Kesting, 차경아 역, 『서사극 이론』, 문예출판사, 1996.

Martin Esslin, 김미혜 역, 『부조리극』, 한길사, 2005.

Oscar G. Brockett, 김윤철 역, 『연극개론』, HS MEDIA, 2009.

Robert J. Landy, 이효원 역, 『억압받는 사람들을 위한 연극치료』, 도서출판 울력, 2009.

Terry Hodgson, 김익두 외 역, 『연극용어사전』, 한국문학사, 1998.

송윤섭 외 역, 『독일 연극이론 - 아리스토텔레스에서 렛싱까지』, 연극과 인간, 2000.

3. 논문 및 논평

강준수, 「『동물원 이야기』 : 상호작용을 통한 현실인식」, 『영어영문학연구』 37권 4호, 대한영어영문학회, 2011.

- 고상현·김기정, 「전통 그림자극 만석송희의 구성과 문화콘텐츠화 방안」, 『한국민속학』 54집, 한국민속학회, 2011.
- 김광선, 「20세기 민중극의 개혁과 부활」, 『독일문학』 51권, 한국독어독문학회, 1993.
- 김기석, 「그림자극의 매체적 특성 연구」, 『한국만화애니메이션학회 춘계 종합학술대회 2010』, 한국애니메이션학회, 2010.
- 김남석, 「1930년대 전반기 대중극 레퍼토리의 삼입가요 연구 - 김동환 시(가요)의 극적 활용을 중심으로」, 『한국연극학』 45집, 한국연극학회, 2011.
- , 「1930년대 전반기 대중극단 레퍼토리의 형식 미학적 특질 연구」, 『한국극예술연구』 34집, 한국극예술학회, 2011.
- 김미도, 「복고풍은 이제 그만, 미래의 양식으로」, 『한국연극』 23권 3호, 한국연극협회, 1998.
- , 「이근삼의 재판극에 관한 소론」, 『언론문화연구』 11집, 서강대학교 언론문화연구소, 1993.
- , 「화려한 연기진의 공허한 연기」, 『한국연극』 28권 11호, 한국연극협회, 2003.
- 김미혜, 「20세기 연극 관객의 위상 재정립의 시발(始發)」, 『한국연극학』 14권, 한국연극학회, 2000.
- 김민정, 「마당극과 마당놀이 비교 고찰 ; 극단 ‘우금치’의 마당극과 MBC 마당놀이를 중심으로」, 중앙대학교 석사학위논문, 2006.
- 김방옥, 「몸의 연극과 관객의 몸을 위한 시론」, 『드라마연구』 25호, 한국드라마학회, 2006.
- , 「한국 사실주의 희곡 연구 - 서구 사실주의 희곡의 정착과정을 중심으로」, 이화여자대학교 박사학위논문, 1987.

- , 「한국연극사에 있어서의 신파극의 의미」, 『이화어문논집』 6집, 이화어문학회, 1983.
- 김성희, 「이근삼 희곡의 희극성 고찰」, 『국문학논집』 14집, 단국대학교 인문대학 국어국문학과, 1994.
- 김수진, 「악극이 물고 온 눈물바람, 흥행바람」, 『한국연극』 23권 3호, 한국연극협회, 1998.
- 김용호, 「외덴 폰 호르바트(Ödön von Horvath)의 민중극 연구 - <비인 숲 속의 이야기> 중심으로 -」, 『연극교육연구』 7집, 한국연극 교육학회, 2002.
- 김재석, 「마당극 정신의 특질」, 『한국극예술연구』 16집, 한국극예술학회, 2002.
- 김정수, 「『동물원 이야기』에 나타난 부조리 상황」, 『외대논총』 31집, 부산외국어대학교, 2005.
- 김정용, 「호르바트 민중극의 서사적 기법」, 『브레히트와 현대연극』 4집, 한국브레히트학회, 1997.
- 김지현, 「1960년대 동인제 극단의 연극 대중화 양상」, 경북대학교 석사학위논문, 2005.
- 김철홍, 「초기 사실주의 연기양식의 형성과정 고찰」, 『한국연극학』 39권, 한국연극학회, 2009.
- 김형식, 「한국의 민중극과 유럽의 민속극에 나타나는 희극적 요소의 비교 연구」, 『독어교육』 23집, 한국독어독문학교육학회, 2002.
- 김혜련, 「연극과 대중의 만남」, 『한국연극』 24권 1호, 한국연극협회, 1999.
- 김호연, 「한국 근대 악극 연구」, 단국대학교 박사학위논문, 2003.

- _____, 「일제 강점 후기 연극 제도의 변화 양상과 그 의미 - 이동극단, 위문대를 중심으로」, 『인문과학연구』 30집, 강원대학교 인문과학연구소, 2011.
- 김 호, 「웃음을 초극하려는 코메디 그 충돌과 반전의 미학」, 『한국연극』 28권 11호, 한국연극협회, 2003.
- _____, 「포스트모더니즘과 대중예술 담론 - 연극을 통해 본 대중성과 예술성에 관하여」, 『프랑스학연구』 34집, 프랑스학회, 2005.
- 김효실, 「부조리한 상황에 대한 인식과 대안 - 『동물원 이야기』와 『해는 또 다시 떠오른다』」, 『영어권문화연구』 4권 2호, 동국대학교 영어권문화연구소, 2011.
- 노승희, 「이해랑의 낭만적 사실주의 연기술의 정착과정 연구」, 『한국극예술연구』 33집, 한국극예술학회, 2011.
- 류진상, 「추크마이어 민중극의 양면성 - 「카타리나 크니」를 중심으로」, 『독어교육』 41권, 한국독어독문학교육학회, 2008.
- 문광일, 「호르바트의 민중극에 나타난 소시민 의식의 폭로」, 『독일문학』 89권, 한국독어독문학회, 2004.
- _____, 「독일 민중극의 개념과 역사」, 『독일언어문학』 28집, 한국독일언어문학회, 2005.
- 박연숙, 「연극에서 관객의 존재와 위상 : 팀 크라우치의 <디 오써>를 중심으로」, 『공연과 이론』 42호, 공연과 이론을 위한 모임, 2011.
- 박영정, 「1960년대 이근삼 희곡에 나타난 아이러니 연구」, 『새국어교육』 61집, 한국국어교육학회, 2001.
- 박진태, 「탈춤과 TV마당놀이의 관련양상」, 『우리말 글』 23집, 우리말글학회, 2001.

- 방승희, 「극중극의 효과를 통한 극중 관객의 인식 - 『말괄량이 길들이기』를 중심으로」, 『중세르네상스영문학』 제16권 2호, 한국중세르네상스영문학회, 2008.
- 백현미, 「1970년대 한국연극사의 전통담론 연구」, 『한국극예술연구』 제13집, 한국극예술학회, 2005.
- 봉원웅, 「브레히트의 《사천의 선인》에 나타난 소이효과」, 『하인리히 뵐』 4집, 한국하인리히뵐학회, 2004.
- 백영주, 「연극 무대에서의 뉴미디어 도입과 관객성의 양상」, 『기초조형학연구』 12권 3호, 한국기초조형학회, 2011.
- 서명수, 「연극의 관객」, 『한국프랑스학논집』 49집, 한국프랑스학회, 2005.
- 서연호, 「극작가 이근삼의 창작활동과 작품세계」, 『언론문화연구』 11집, 서강대학교 언론문화연구소, 1993.
- , 「한국 희곡사 방법서설」, 『어문논집』 19집, 안암어문학회, 1977.
- 서영석, 「극단 에저또 연구」, 동국대학교 석사학위논문, 2007.
- 송일선, 「『동물원 이야기』에서 제리의 의식적(ritual) 죽음의 의미」, 『영어영문학연구』 24권 3호, 대한영어영문학회, 1998.
- 송정애·임원선, 「지역사회 재능기부 시스템 구축방안에 관한 연구」, 『한국정책연구』 12권 4호, 경인행정학회, 2012.
- 신대식, 「한국 연극계의 사실주의 연기에 대한 오해와 새롭게 인식되어야 할 중요한 개념들」, 『연기예술연구』 2집, 한국연기예술학회, 2010.
- 신아영, 「1930년대 연극과 관객 연구」, 이화여자대학교 석사학위논문, 1989.

- _____, 「90년대 연극에 나타난 관객지향성 연구」, 『시민인문』 13권, 경기대학교 인문과학연구소, 2005.
- _____, 「신과극의 대중성 연구」, 『한국극예술연구』 5집, 한국극예술학회, 2005.
- _____, 「역사적 관점에서 본 관객부재의 한국연극 연구」, 『드라마연구』 24호, 한국드라마학회, 2006.
- 신정옥, 「셰익스피어의 한국수용(2)-1962년~1979년까지」, 『드라마연구』 제24호, 한국드라마학회, 2006.
- 심상교, 「1930년대 대중극의 구조분석(I) -<사랑에 속고 돈에 울고>·<어머니의 힘>을 중심으로」, 『어문논집』 38집, 안암어문학회, 1998.
- _____, 「이근삼의 초기 희곡 연구」, 『한국극예술연구』 6집, 한국극예술학회, 2005.
- 안병순, 「E. 이오네스코 <의자들 Les Chaises>을 통한 부조리극 특성과 현대 춤의 창작과정연구」, 『한국체육학회지』 47권 2호, 한국체육학회, 2008.
- 안진상, 「마당놀이의 역사적 전개와 문화산업적 성과 ; 극단 ‘미추’의 마당놀이를 중심으로」, 중앙대학교 석사학위논문, 2012.
- 안치운, 「관객이란 연극의 언어」, 『황해문화』 45호, 새얼문화재단, 2004.
- 양승국, 「1930년대 대중극의 구조와 특성」, 『울산어문논집』 제12집, 울산대학교 인문대학 국어국문학과, 1997.
- 여세주, 「이근삼 희곡의 현대극적 위상 - <아벨만의 재판>을 중심으로」, 『한민족어문학』 33집, 한민족어문학회, 1998.

- 우수진, 「신파극의 눈물, 동정의 정치학」, 『한국문학의 연구』 34집, 한국문학연구학회, 2004.
- , 「초기 가정비극 신파극의 여주인공과 센터멘털리티의 근대성」, 『한국근대문학연구』 7집, 한국근대문학회, 2006.
- 유민영, 「초창기의 연극활동 -한국극단사연구①」, 『한국연극학』 창간호, 한국연극학회, 1981.
- 유인경, 「1960년대 연극계의 신동향과 현대 뮤지컬의 형성」, 『한국문학이론과 비평』 37집, 한국문학이론과 비평학회, 2007.
- , 「1970년대 한국 뮤지컬의 변화 양상」, 『한국문학이론과 비평』 제43집, 한국문학이론과 비평학회, 2009.
- 유치진, 「신극운동에 대한 나의 구도」, 『삼천리』 9권 1호, 1937.
- 윤일수, 「이근삼 단막극의 학자상 연구」, 『어문학』 60집, 한국어문학회, 1997.
- 윤희진, 「한국동인제 극단 연구」, 동국대학교 석사학위논문, 1978.
- 이근삼, 「연극과 커뮤니케이션」, 『언론문화연구』 5집, 서강대학교 언론문화연구소, 1987.
- 이덕기, 「일제하 전시체제기 이동연극 연구 - 이동연극 제1대와 극단 현대극장을 중심으로」, 『한국극예술연구』 30집, 한국극예술학회, 2009.
- 이미경, 「극단 「실험극장」사 연구 -창단부터 현재까지-」, 동국대학교 석사학위논문, 2002.
- 이미원, 「악극 <눈물젖은 두만강>」, 『한국연극』 23권 5호, 한국연극협회, 1998.
- , 「90년대의 연극, 해체와 모색의 지점」, 『공연과 리뷰』 24집, 현대미학사, 1999.

- 이민영, 「카프의 연극대중화론과 정치연극의 대중적 형식」, 『한국극예술 연구』 31집, 한국극예술학회, 2010.
- 이 반, 「이근삼 희곡의 유희성 연구」, 『국문학논집』 14집, 단국대학교 인문대학 국어국문학과, 1994.
- 이상우, 「1940년대 현대극장과 친일극 연구」, 『한민족어문학』 38집, 한민족어문학회, 2001.
- 이선형, 「장 발라르의 민중극」, 『한국연극학』 21권, 한국연극학회, 2003.
- 이승희, 「사실주의극의 성립 - 사회주의의 번역과 검열의 역학」, 『한국극예술연구』 29집, 한국극예술학회, 2009.
- , 「한국 사실주의 희곡 연구」, 성균관대학교 박사학위논문, 2001.
- 이시혁, 「연극에 있어서 배우와 관객 사이의 커뮤니케이션에 대한 연구」, 『한국연극』 12권 8호, 한국연극협회, 1987.
- 이용복, 「극중극의 특성 및 그 의미에 대한 연구」, 『한국연극학』 46집, 한국연극학회, 2012.
- 이유정, 「한국의 이동연극운동」, 『연극학보』 2집, 동국대학교 연극영상학부, 1968.
- 이은경, 「한국의 거리극 연구」, 『드라마연구』 34집, 한국드라마학회, 2011.
- 이은숙, 「사무엘 베케트 연극에 나타난 무대 소도구의 공간에 관한 연구」, 『프랑스어문교육』 7집, 한국프랑스어문교육학회, 1995.
- 이종대, 「근대극 텍스트에 나타난 대중성의 문제」, 『한국문학연구』 20집, 동국대학교 한국문학연구소, 1998.
- 이진아, 「포스트드라마 연극에서 관객의 위치」, 『한국연극학』 42권, 한국연극학회, 2010.

- 이화진, 「전시기 오락 담론과 이동연극」, 『상허학보』 23집, 상허학회, 2008.
- 이희규, 「〈광인들의 축제〉 연구」, 『한중인문학연구』 23집, 중한인문학
과연구회, 2008.
- 임재해, 「탈이 지닌 종교적 의미와 주술적 기능」, 『민속연구』 4집, 안
동대학교 민속학연구소, 1994.
- 임준서, 「한국 근대 ‘연극 관중론’ 연구」, 『한국연극학』 22호, 한국연극
학회, 2004.
- 장혜전, 「자기반영적 연극에서의 극중극과 치유」, 『한국연극학』 44집,
한국연극학회, 2011.
- 정상순, 「스타니슬랍스키 시스템의 한국 유입 양태에 관한 연구」, 『연극
학보』 28집, 동국대학교 연극연상학부, 2000.
- 정주영, 「극단 ‘신협’사 연구 ; 1947년부터 1973년을 중심으로」, 동국대학
교 석사학위논문, 2004.
- 정지창, 「1930년대 독일 소시민과 소시민의식 - 호르바트의 민중극을 중
심으로」, 『뵐히너와 현대문학』 3권, 한국뵐히너학회, 1990.
- _____, 「한국사회의 저항운동과 마당극」, 『현상과 인식』 12집, 한국인
문사회과학원, 1988.
- 정호순, 「한국 현대 소극장 연구」, 단국대학교, 박사학위논문, 2001.
- _____, 「1950년대 소극장운동과 원각사」, 『한국극예술연구』 제12집,
한국극예술학회, 2005.
- _____, 「1970년대 극장과 연극문화」, 『한국극예술연구』 제26집, 한국
극예술학회, 2007.
- 진무두, 「재능기부에 대한 이해와 활성화 방안」, 『도시와 빈곤』 98집,
한국도시연구소, 2012.

- 진정식, 「애니메이션에 적용된 색채의 심리적 의미 전달」, 『한국콘텐츠 학회논문집』 6집, 한국콘텐츠학회, 2008.
- 최승연, 「악극(樂劇) 성립에 관한 연구」, 『어문논집』 제49집, 민족어문 학회, 2004.
- , 「1980년대 한국 뮤지컬 공연의 양상」, 『한국학연구』 제24집, 고려대학교 한국학연구소, 2006.
- 한규용, 「연극과 공연공간」, 『공연과 이론』 2000 여름·가을, 공연과 이론을 위한 모임, 2000.
- 한은주, 「‘동랑 레퍼터리 극단’ 연구 ; 1970년대 활동을 중심으로」, 동국 대학교 석사학위논문, 2000.
- 한재우, 「극단 연우무대 공연 연구 ; 창단 이후 1990년대 까지」, 동국대 학교 석사학위논문, 2010.
- 현재원, 「카프 연극대중화론에서 이동식 극장의 역할과 의미」, 『수선논 집』 19집, 성균관대학교 대학원학생회, 1994.
- 홍창수, 「1960년대 하유상 희곡의 대중성 연구」, 『현대문학이론연구』 15집, 현대문학이론학회, 2001.

4. 인터뷰 자료

김동욱과 1차 전화 인터뷰, 2013년 2월 28일.

김동욱과 2차 전화 인터뷰, 2013년 3월 13일.

박인환과 인터뷰, 서울강북구청지하철역 인근 엔젤이너스 커피숍에서, 2013년 2월 22일.

박종상과 인터뷰, 서울 가교 사무실에서, 2013년 8월 19일.

이승규와 전화 인터뷰, 2013년 4월 26일.

공연 목록

공연일	작품명	작가	장소	연출	진용	비고
1965. 5. 2 (오후3시30분, 7시30분)	데모스테스의 재판	이근삼	신문회관	김승일	검사-김동욱, 왕-오기환, 변호사-추송웅, 해설자-이일웅 외	창립공연 각 대학 순회
1965. 8. 2 (오후5시,7시30분)	거룩한 직업	이근삼	YMCA	이효영	오기환, 이창구, 홍금숙, 권성덕, 추송웅 등 다수	2회 공연
	동물원이야기	에드워드 올비 이근삼 역		김진태		
1965.11.18 (오후5시,8시)	어떤취침시간	손 오케이시 이근삼 역	YMCA	이재춘	권성덕, 박정자 등	3회 공연 각 대학 순회공연(중대13일, 서울사대 16일, 문리대17일, 이대19일, 공사20일, 외대23일, 서강대23일 등)
	의자들	E. 이오네스코 오상원 역		김진태		
1966. 1.15	교적한 곳	R. 난드	KBS TV	김진태		4회 공연
1966. 3. 6- 3. 7 (오후5시30분, 7시30분)	끝없는 아리아	빈센트 밀레이 이재진 역	동국대소극 장	이승규	코더너스-오기환, 피에르-권성덕, 목동-김동욱, 이창구, 김소야 등	5회 공연
1966. 4.10- 4.20	교적한 곳	R. 난드	학교순회	모진주		
1966. 7.10- 8.15	뱀비탐의 기적	쿼어리 제안 이근삼	전국순회	이승규	권성덕, 조기운, 오기환, 김동욱, 홍덕명 등	농어촌계몽극 공주, 부여, 부안, 구례, 영덕, 김해, 명주군 등 아시아재단 후원
1966.12.20-12.30	이 교요한 밤에	빅 터스터 백	순회공연	이승규		6회 공연 학교,교회,교도소 성탄절 순회
1967. 1.24 (오후5시30분, 7시30분)	위대한 실종	이근삼	YMCA	고승길	오기환, 유은용, 박복양, 이민우 홍덕명, 이영일, 남능미, 김선미, 최명천 등	
1967. 4.27- 5. 4	날이 밝기전	베라 알렛	전국순회	이승규		7회 공연 부활절 순회
1967. 5.12 (오후5시30분, 7시30분)	고도를 기다리며	새뮤얼 베케트 홍복유 역	YMCA	김세중	최명부, 오길주, 이민우, 임종식, 홍덕명	

1967. 6.15- 6.16 (오후6시,8시)	사람	작자 미상 김갑순 역	YMCA대강 당	이재춘/ 제작-이승규, 기획-황우루, 무감-김상열, 장치-이명진, 의상-나상희, 조명-윤원일, 음악-최정, 미술-시정순	사람-권성덕, 죽음지식-김동욱, 친구힘-조기운, 재물오관-이대로, 선행-윤인수, 친척-이익태, 사촌미-이소연	8회 공연 한국기독교연합회 후원, 중세도덕극 한국초연
1967.10.18-10.21 (오후7시30분)	요나의 표적	귄터·루텐보른 이재진 역	드라마센터	이승규 / 기획-김상열, 무감-김진태, 조연출-이종찬,김 정필, 미술-신정순, 장치-홍순창, 조명-이진섭, 효과-임학성, 의상-라상희,모진 주	요나-김동욱, 보통사람-권성덕, 재판장-오기환, 가브리엘-조기운, 상인-이대로, 여왕-김소아, 미카엘-도윤주, 라파엘-최명부, 보통여자-김경애, 관객-채희재,무감-송도순 등	9회 공연 제4회 동아연극상 참가작 기독교 대 예술축전
1967.11.10-11.28	엘가	하우프트만 이재진 역	대학사회	이재진		
1967.12.20-12.30	수호자 요셉	오부라이언	대학사회	김상열		성탄절순회
1968. 3.13- 3.17 (오후3시,7시)	몽땅 털어 놓시다	이근삼	국립극장	이승규	권성덕, 조기운, 김영자, 신정순, 김동욱, 오기환, 이정희, 도윤주, 채혜재, 이원하, 이창구 등 미술-함현진	10회 공연 동아연극상 참가작 68년도 관객동원 기록수립
1968. 6. 7- 6.10 (오후 8시)	노아	앙드레·오베이 김용부 역	드라마센터	이승규 / 기획-김상열, 무감-이대로, 조연출-임광희, 조명-이진섭, 의상-라상희,김소 아, 장치-금기우, 효과-임학성, 안무-육완순, 작곡-이건용	노아-이영후, 함-오기환, 야벳-기운희, 아내-이승희, 셈-권성덕, 켄라-서영아, 사나히-김동욱, 노마-임진희, 아다-고영숙 등	11회 공연 동아연극상 참가작 기독교연합회시청 각교육국성극부 창립10주년기념
1968.10.17-10.20	그리스도	T.테네스	전주시민관	로빈슨		

1968.12.12-12.15 (오후3시,7시)	노부인의 방문	F.뒤렌 마트 강두식역	국립극장	이승규 / 기획-김상열,이재 진, 무감-김상열, 무대장치-김동진, 조명-고천산, 음악-공원, 의상-김영자, 소도구-송재홍, 미술-김미량	방문자 : 크레어 짜하나시안-김소야, 그녀의 남편-박영걸, 집사-이창구, 토비-노수희, 로비-허영진, 코비-유윤철, 노비-강수국, 피방문자 : 알프렐 일-김동욱, 그의 아내-김경애, 그의 딸-한순예, 그의 아들-안인기, 시장-권성덕, 본당신부-유광웅,오기환, 교사-기운희, 의사-북병수, 경찰서장-이영후, 시민1-이용준, 시민2-김상경, 시민3-차관, 화가-장소현, 그 외 인물 : 역장-강수국, 여객주입,아나운서-최명부, 성가신 인물 : 신문기자-이영식, 사진기자-김호태	12회 공연 독일문화연구원 제작 동아연극상 참가작
1968.12.20-12.31	마굿간의 집	찰스 윌리엄스 이재진 역	순회	김상열		
1969. 4.20- 4.30	누구를 찾느냐 아브라함과 이삭	모진주 모진주	순회	모진주		중세도덕극
1969. 3.18- 3.23 (오후3시, 7시))	광인들의 축제	이근삼	국립극장	이승규	권성덕, 김소야, 김동욱, 조기운, 이창구 등	13회 공연 동아연극상 참가작
1969. 4. 1- 7.13	미련한 팔자대감	이근삼	96일간 전국순회	김상열		75개군 순회
1969. 8.13 (오후8시)	미련한 팔자대감	이근삼	서강대 잔디밭	김상열		귀경보고공연
1969. 9.18- 9.19 (오후3시30분, 7시30분)	여인숙 일야	로드 던세니 이종찬 역	YMCA대강 당	이종찬	박인환, 윤문식, 한동민, 박경현 등	1회 워크샵 공연
1969.11.21-11.24 (오후3시, 7시)	불만의 도시	유현중 작 · 각색	국립극장	이승규 / 조연출-이규환, 장치-김해량, 조명-고천산, 효과-공성원, 소품-송경식,송재 홍, 의상-김소야, 분장-이창구, 무감-서병수,유석열	한상조-김동욱, 김강연-기운희, 장창대-오기환, 김정석-박인환, 김주련-신정순, 오여사-김형아, 임광운-김상경, 이수찬-김영일, 남팔-윤문식, 길용-윤원일, 경호원-차관, 최준태-한동민, 청년-이원범, 이영삼-김호태, 환자A-이영민, 환자B-윤영선, 환자C-최일훈, 간호원-유인선 등	14회 공연 동아연극상 참가작 동명의 소설을 희곡으로 각색

1969.12.15-12.31	장터의 크리스마스	앙리계웅 김용부 역	참싸롱 외	모진주		
1969.12.20-12.30	크리스마스 이브	오브라이언 권명희 역	순회	이승규		오륜동 구치소, 학교, 교회
1970. 6.19- 6.30	대머리 여가수	이오네스코 이근삼 역	6개 도시 순회	김진태	김동욱, 김영수, 이영민, 한춘희 등	수원-19,20일, 천안-21일, 청주-22,23일, 대전-24,25일, 부산-26,27일, 원주-29,30일
	끝없는 아리아	빈센트 밀레이 이재진 역		이승규		
1970. 7. 8- 7. 9 (오후8시)	대머리 여가수	이오네스코 이근삼 역	YMCA	김진태	박인환, 이영민, 한춘희, 유인선, 김영수 등	
1970.10.27-11. 2 (오후3시,7시)	방화범들	막스 프리쉬 김용부 역	서강대극장 장	이승규 / 기획-김진태, 진행-조창준, 미술-김해랑, 효과-김벌래, 분장-이창구, 무감-김상열, 조연출-천성욱, 의상-김소아, 조명-김진욱	비더만-김동욱, 스미즈-박인환, 아이젠링-박경현, 바벳-유인선, 선창자-윤문식, 순경-이영민, 안나-조미자, 박사-탁명식, 크넥트링부인-김유경, 합창대-조정규,김상열,김소아,조 창준,천성욱,양재성,김상철,이진 욱 등	15회 공연, 동아연극상참가작 품
1970.12. 5-	이교요한 밤에	빅터스타 백	순회	모진주		교회, 학교, 교도소 등
	크리스마스 이브	오브라이언 권명희 역		이승규		
1971. 1.20- 1.25 (오후3시,7시)	방화범들	막스 프리쉬 김용부 역	국립극장	이승규 / 조명-이우영, 효과-공성원, 조연출-이진욱, 무감-김상열	비더만-김동욱, 바벳-권경선, 스미즈-박인환, 아이젠링-박경현, 안나-유인선, 박사-탁명식, 순경-이영민, 크넥트링부인-김길자, 코러스-윤문식,양재성,김상철,김 진태	15회 공연, 서울신문문화대상 특별상수상기념
1971. 2.18 (오후7시)	분신	뒤렌마트 유광웅 역	YMCA청개 구리홀	김상열		제2회 살롱드라마
1971. 4.11	이에 더 큰 사랑이 없느니라	피터슨	대전 대전호수돈 여고강당	이승규	지휘-에바솔	연대 오케스트라협연
1971. 5. 5- 5. 9 (오후3시30분, 7시30분)	실수연발	세익스피어 이근삼 역 김상렬 변안	국립극장	이승규 / 음악-장일남, 의상-류인선, 장치-김해랑	김동욱, 기운희, 박인환, 윤문식, 고선영, 유인선, 김선하, 박경현, 김소아, 양재성, 문명신, 탁명식, 김진태, 나승철, 소문수, 김창수 등	16회 공연, 동아연극상참가작

1971. 6.12- 6.22	올보 (끝없는 아리아, 복순이 등)	이근삼	대도시의 교도소, 대학, 교회, 살롱 순회	김진태		올보-창작성극 대전-12, 13일, 광주-14,16일, 목포-16,17일, 순천-18,19일, 대구-20,22일
1971. 7.25- 8.10	올보	이근삼	만리포 호텔 소극장	김진태	김동욱, 기운희, 도윤주, 박인환, 윤문식, 김영자 등	해변극장
	끝없는 아리아	빈센트 밀레이		이승규		
	복순이(민나막 달레나)	쿠르트 피츠 서근애 역		김동욱		
	붉은 카네이션	글렌 휴		김상열		
1971. 9.22	다섯	이강백	드라마센터	이승규	박인환, 심윤창, 도윤주, 김동진, 박수원	동아일보신춘문에 당선기념공연
1971.12.22-12.27 (오후3시,7시)	바다 위에서 부르짖는 일곱 개의 절규	아레안드로 카소-나 신정옥 역	국립극장	이승규 / 무감-태근식, 촬영-김태정, 조명-이우영, 도안-김시중, 미술-김해량, 편집-이강백, 효과-공성원, 음악-김기갑	급사-심우창, 노선장-박인환, 고급선원-차윤희, 산디라나-김동욱, 교수-도윤주, 빨도스남작-양재성, 니나-고영옥, 사바라-최주봉, 멜세테스-유인선, 하리순사장-김진태, 후리아-김영자, 삼등선객-윤문식,안병경, 젊은선장-오길주	17회 공연 동아연극상참가작
1972. 3. 6- 4.20	평화의 왕자	이승규, 모진주	전국순회	모진주		그림자극 미8군 전국교도소 순회
1972. 4.20	어둠이 빛을 이기지 못함이라	김상열	정동교회	김상열		여선교회70주년 창립기념공연
1972. 4.26- 5. 1 (오후3시30분, 7시30분)	유랑극단	이근삼	국립극장	이승규 / 음악-신동민, 안무-윤석운, 탈제작-윤종시, 조연출-이규환, 무감-태근식, 의상-김소야, 조기확-이강백	금강산-김동욱, 설명-박인환, 지리산-윤문식, 이세상-양재성, 만삭-도윤주, 수염-김진태, 차사장-오길주, 형사-최주봉, 오소공-권++, 윤하수-고영옥, 박해녀-김영자, 진세실-유민혜 등	18회 공연, 동아연극상 참가작 뮤지컬
1972. 5. 1- 5. 7	길손	케네스S.굿맨	순회	태근식		학교, 교회, 전방부대 위문

1972. 6. 2- 6.16	모래상자	올비	중대소극장	이승규		중대연극시범공연
1972. 6.17- 6.18 (오후7시30분)	탈의 소리	김상열	코리아나 소극장	김상열	노장-윤문식, 작가-양재성, 원숭이-오길주, 상좌-안변경, 먹중-김진태, 애사당-김영자, 소무당-우윤자	제1회 극단가고 창작극 발표회
	셋(3)	이강백		태근식 / 기획-이승규, 안인기, 조연출-조광호, 효과-임학성, 안무-김세중, 판소리지도-박동 진, 의상-김소야	가역-김동욱, 나역-최주봉, 다역-박인환	
1972.10.23-11. 2	평화의 왕자	이승규, 모진주	전국교도소 순회	모진주	김동욱, 박인환, 윤문식, 김성연, 최주봉 등	평화의 왕자-그림자극, 예수의 생애 인천-23일, 의정부-27일, 춘천-28일, 안양-30일, 수원-31일, 대전-11월1일, 청주-11월2일
	민나 막달레나(복순 이)	쿠르트 피츠 서근애 역				
1972.11.20-11.21	천사의 기쁜소식		순회	이승규		
1972.12. 1-12.31	새아침의 길	헬리 레이번 김용부 역	순회	모진주	윤문식, 최주봉, 오길주, 양재성, 김진태 등	성극 학교, 교회, 고아원, 병원, 교도소, 공장 등
1973. 3.29- 4. 2 (오후3시,7시)	안티고네	소포클레스 장 아누이 개작 극단가고 번역부 역(남공연의 불어판 한역을 참조)	국립극장	이승규 / 무감-이종찬, 미술-최연호, 조명-이우영, 효과-공성원, 의상-모진주	크레온-김동욱, 안티고네-신정순, 크레온-박인환, 안티고네-김소야, 경비병1-최주봉, 하이몬-양재성, 유리디스-류인선, 유모-강나윤, 이스메네-엄숙자, 경비병2-김정호, 전령-정종화, 경비병3-남태희, 코러스-김진태 등	19회 공연 김동욱, 신정순 그룹과 박인환 김소야 그룹으로 나누어 공연
1973. 5.18- 5.19 (오후5시,7시30분)	평화의 왕자	이승규 · 모진 주 편극	에저또소극 장	모진주		제1회 젊은 연극제

1973. 5.20- 6.14	평화의 왕자	이승규·모진주 편극	전국 순회공연	모진주	김동욱, 박인환, 윤문식, 최주봉, 김진태, 양재성, 정종화, 김소야, 유인선, 임인숙 등 스텝-이승규, 김상열	김천 21일, 대구22일, 부산23-24일, 마산25일, 진주26일, 순천27-28일, 광주29-30일, 목포31일-6월1일, 제주지방 6월2일-9일
	복순이	쿠르트 피쳐 서군에 역		김동욱		
	끝없는 아리아	밀레이		이승규		
1973. 7.24- 8.11 (오후8시)	철부지들	톰 존스 신정옥 역	대전천막극장	이승규	정종화, 임인숙, 윤문식, 양재성, 최주봉, 김진태, 윤보연, 오길주 등	한국최초 천막극장 제작 희극조 뮤지컬드라마
1973. 9.21 (오후5시30분)	나의 당신	오영진	이대부속병원	이승규	남편-김동욱, 남편의분신-박인환, 아내-김소야	정신치료연극(사이코드라마)
1973.10. 4-10.10 (오후3시,7시)	철부지들	톰 존스 신정옥 역	국립극장	이승규 / 미술-최연호	양재성, 정종화, 윤문식, 박인환, 김진태, 최주봉, 오길주, 임인숙, 구문희 등	
1973.11. 3-11.15	평화의 왕자	모진주 편극	전국순회	모진주		제3차 전국 교도소순회공연(대전,공주,홍성,군산,소록도,부산교도소)
	복순이	구르트 피쳐 서군에 역		김동욱		
1973.12. 1-12.31	예물	클라크 윌슨	순회	모진주	차현재, 박인환, 김소야, 임인숙, 양재성, 최주봉, 김진태, 윤문식 등	성극 교회, 학교, 교도소 등
1974. 3. 7- 3.11 (오후3시,7시)	30일 간의 야유회	이근삼	예술극장	이승규 / 기획-홍지득, 미술-김해랑	박인환, 김동욱, 윤문식, 최주봉, 양재성, 김진태, 김소야, 유인선, 임인숙, 임향화 등	21회 공연 문화예술진흥후원
1974. 5.15	나의 당신	오영진	이대부속병원	김동욱		정신병치료극
1974. 6.23- (토요일, 일요일 오후6시)	열쇠	윤대성	산장극장	김상열	박인환, 김진태, 양재성, 임인숙, 윤문식, 최주봉, 오길주, 정종화 등	도봉산 산장극장
	끝없는 아리아	빈센트 밀레이		이승규		
	철부지들	톰 존스		이승규		
1974. 7.23- 7.25 (오후7시30분)	끝없는 아리아	빈센트 밀레이	연극회관	이승규		연극회관개관 기념공연

1974. 8. 1- 8. 3	열쇠	윤대성	산장극장	김상열	박인환, 김동욱, 송은숙 등	여름연극제 (8.1-13일)
1974. 8.10- (3개월간)	끝없는 아리아	빈센트 밀레이	칸느소극장	이승규		인천 소극장 칸느 개관기념공연
1974. 8.29- 9. 2 (오후3시30분, 7시30분)	내마	이강백	예술극장	이승규 / 제작-이영운	김동욱, 박인환, 최주봉, 김소야 등	문예예술진흥후원 그림자극도 연출
1974. 9. 6	철부지들	툼 존스	이대부속병 원	이승규		
1974. 9.13- 9.15	내마	이강백	순회공연	이승규		진주-13일, 마산-14일, 진해-15일
1974. 9.17- 9.18	철부지들	툼 존스 신정옥 역	부산시민회 관소강당	이승규	뮤트-구문희, 마트-양재성, 루이자-임인숙, 최주봉, 오길주 등	
1974.10- (연말까지)	열쇠	윤대성	이대부속병 원			
	끝없는 아리아	밀레이				
	나의 당신	오영진		김동욱		
1974.12.20	겨울이야기	정복근	수원 크로바백화 점	김상열		무료공연
1974.12. 1-12.31	겨울이야기	정복근	순회공연	김상열		공장, 병원, 교도소, 교회, 학교, 학원 등
	며들이 쾰	그레고리 부인		모진주		
1974.12.24	크리스마스 선물		시립고아원	모진주		
1975. 2. 7- 4.24 (매주 금요일 오후8시)	끝없는 아리아	밀레이	카페테아트 르	이승규	최주봉, 김소야, 양재성, 김진태, 김상철 등	
1975. 2.1- 2.12	복순이	쿠르트피츠	사북탄광	김동욱		사북탄광춘위문, 강릉공군부대위문 공연
	아침에 나타난 신랑	그렌 휴즈		김진태		
1975. 2.18-10.26	평화의 왕자	모진주	순회	이승규		Camp cage, 유관순기념관 외
1975. 5.8- 5.12 (오후3시30분, 7시30분)	햄릿	세익스피어	예술극장	김상열 / 작곡-이재석, 기획-최란선	햄릿-양재성, 박인환, 김동욱, 김진태, 권성덕, 서희, 김소야, 최주봉 등	문예진흥원 광복30주년 기념대연극제
1975. 6. 6- 6.11 (평일 오후7시30분, 토일 오후 4시,7시30분)	대사 없는 연기	베케트	에저또극장	이승규		에저또소극장 개관기념공연
	원고지	이근삼		박인환		

1975. 7.17- 8. 5	철부지들	툼 존스	강릉일대	이승규	김동욱, 박인환, 윤문식, 최주봉, 오길주, 양재성 등	강릉 풍호학원돕기
	열쇠	윤대성		김상열		
1975.11. 1-11. 2 (오후2시,5시,8시)	유랑극단	이근삼	청주시민회 관	김상열	박인환, 윤문식, 최주봉, 오길주 등	진흥원후원공연
1975.11.13-11.17 (오후3시,7시)	유랑극단	이근삼	예술극장	김상열 / 안무-윤석운, 가면제작-윤재원, 작곡-신동민, 무감-임인규, 조명-구길웅, 의상-김소야,이해 운, 소품-김정필	설명역-박인환, 지리산-윤문식, 금강산-최주봉, 수염-오길주, 오소공-양재성, 이세상-김진태, 길형사-김상철, 만삭-이한수, 차사장-남성식, 윤하수-변경희, 박해녀-노민주, 진세실-김영이 등	창립10주년기념공 연 지방공연11월1일-2 2일까지 청주 1-2일, 공주 4일, 제주 시민관 20-22일, 부산 카페테아뜨르 개관기념공연 11월 23,24일 제12회 한국연극영화TV예 술상 연극부분 작품상 대상 수상
1976. 5. 7- 6. 1	시집가는 날	오영진	대만, 홍콩, 필리핀, 일본	이승규	이승규, 김상열, 김동욱, 김소야, 양재성, 이주실 등	동남아교회협의회 후원
	평화의 왕자	모진주		모진주		
1976. 7.19- 8. 3	쌍둥이의 모험	차범석	충북지방순 회	박인환		문예진흥원
1976. 9.10- 9.30 (평일 오후7시, 토일 오후4시,7시)	안티고네	장 아누이	실험극장	이승규 / 미술-최연호	신정순, 박인환, 김진태, 박정운, 권태영, 남성식, 최주봉 등	실험극장 초청공연
1976.10.18-10.22 (오후4시,7시)	아득하면 되리라	오태영	씨실극장	이재춘 / 무대장치-최연호	장두이, 이경실, 박인환, 윤문식, 최주봉, 김진태 등	창극 문예진흥원
1976.11.12-11.16 (오후3시,7시)	포기와 베스	헤이워드 부부 조오지 거쉬윈 작곡 신정옥 역	서울시민회 관 별관	교봉인 / 미술-고승길, 의상-모진주, 김소야, 합창지도-김중행, 조연출-김미라, 무감-임인규, 섭외-정석균, 김기형, 진행-김정례	포기-박인환, 베스-김성녀, 스포팅·라이프-최주봉, 크라운-김진태, 피터-윤문식, 마리아-김옥겸, 세레나-김창영, 릴리-박인숙, 프레이저-오길주, 밍고-이한수, 제이크-김호태, 클라라-안숙현, 애니-김기용, 형사 1-한영제, 형사 2-임한룡, 짐-장현, 로빈스-한정국, 시피오-김철, 등	뮤지컬
1977. 4. 8- 4.12 (오후3시,7시)	말괄량이 길들이기	세익스피어 한로단 역	서울시민회 관별관	모진주 / 미술-고승길	김소야, 최주봉, 최명수, 권성덕, 이창구, 박인환, 윤문식, 김진태, 이혜나 등	

1977. 5.24- 5.31 (오후3시30분, 7시30분)	나비	비잔 모피드 이승규 역	씨실극장	김상열 / 조연출-정석균, 무대미술-고승길, 작곡-김영동, 디자인-박재진, 의상-최-- , 안무-이정희, 연주-권철, 정명숙, 조명-김의중, 사진-김연식, 기획, 최-선, 남태희, 섭외-김기홍, 문정림, 최승인	나비-김정례, 거미-박인환, 파리-최주봉, 메뚜기-김호태, 풍뎡이 아들-이한수, 장대수, 최연식, 하옥진, 반딧불-김진태, 꿀벌-양재성, 풍뎡이 아줌마- 이승기, 등	중동지방작품 국내첫공연
1977. 6.11- 6.12	말팔랑이 길들이기	셰익스피어	부산시민회 관	모진주		
1977. 9.10	말팔랑이 길들이기	셰익스피어	대구시민회 관	모진주		
1977. 9.30-10. 5 (오후4시,7시)	아벨만의 재판	이근삼	씨실극장	이승규 / 기획-정종화,남태 희, 사진-전원광, 디자인-박재진, 효과-임인규, 조명-김의중, 의상-문정임, 무감-최연식	사장-김진태, 서장-최주봉, 읍장-박인환, 부녀과장-김소야, 교장-김호태, 사모님-이혜나, 루시아-김정례, 감찰-하옥진, 아벨만-강문선(찬조), 시인-구문회(찬조) 등	제1회 대한민국연극제 참가작, 문공부장관상 수상
1977.11.22-11.30	아벨만의 재판	이근삼	지방순회공 연	이승규		대전-22일, 전주-24일, 광주-25일, 부산-28일, 대구30일
1977.12. 9-12.19 (오후3시,7시)	말팔랑이 길들이기	셰익스피어	코리아극장	모진주	김소야, 최주봉, 최명수, 박인환, 윤문식, 양재성 등	
1978. 1.30	평화의 왕자	이승규, 모진주	전국순회	모진주		전국순회(부대 및 학교)
1978. 3.10- (오후3시30분, 7시30분)	철부지들	톰 존스 하비 슈미토 곡 신정옥 역	코리아극장	이승규	정동환, 성시호, 이혜나, 박인환, 양재성, 최주봉, 김재연 등	코리아극장의 전속단체로 계약하고 첫 번째 공연(1개월만에 독자적인 활동 선언)

1978. 4. 5- 4.11 (오후3시,7시)	자살나무	정복근	씨실극장	김기주	양서화, 정종화, 김정례 등	
	가벼운 통증	헤롤드 핀터 권경선 역		권경선 / 조연출-황해국,최 연식, 기획-정종화, 섭외-박인환, 선전-최주봉, 디자인-윤경호, 소품-고무곤, 조명-김의중,김수동	최명수, 김소아, 하옥진 등 장치-고승길	
1978. 6.14- 6.20 (오후4시,7시30분)	이수일과 심순애	조일제 하유상 편극	씨실극장	김상열	최주봉, 여운경, 박인환, 양재성 등	고설봉 씨 등 극계 원로의 고증을 바탕으로 제작 신연극70주년기념
1978. 7. 8- 7.10	이수일과 심순애	조일제 하유상 편극	드라마센터	김상열	최주봉, 여운경, 박인환, 양재성 등	앙코르 공연
1978. 9.29-10. 4 (오후4시,7시)	태풍	정복근	씨실극장	김기주 / 미술-조영래, 무감-양서화, 의상-김정례, 조연출-안덕호, 기획-정종화, 섭외-하옥진, 진행-김남철, 디자인-한성희	임기봉-박인환, 최상필-최주봉, 김정재-김진태, 박갑순-김소아, 이노인-남성식, 이영순-이혜나, 이근태-김옥만, 조순임-김옥겸, 조덕수-최연식, 무당-조옥선, 치너-문정림, 형사-김진오, 등	제2회 대한민국연극제 참가작 최우수상수상
1979. 5. 4- 5. 7 (오후4시,7시)	별난로망스	테네시 윌리엄스 신정옥 역	민예소극장	정종화	장희용, 권혁란, 최연식, 강만홍 등	민예소극장개관기 념공연
1979. 7.28- 8.13	이수일과 심순애	조일제 작 하유상 각색	지방순회공 연	김상열		부산 7.28-8.6, 대구 8. 8-10, 울산 8.12-13
1979. 8.14- 8.18 (평일오후3시, 주말오후2시,5시)	이수일과 심순애	조일제 작 하유상 각색	명지일영폴 장	김상열	최주봉, 김성녀, 김진태, 양재성 등	천막극장
1979. 8.24- 9. 2 (오후4시,7시30분)	이수일과 심순애	조일제 작 하유상 각색	드라마센터	김상열	이수일-최주봉, 심순애-연운경,김성녀, 김중배-김진태, 그 외 양재성, 하옥진, 김옥겸, 권혁란, 최연식, 김상철 등	
1979.10. 4-10.10 (오후4시,7시30분)	개뿔	이강백	씨실극장	이승규 / 탈제작-박려숙, 안무-정병호, 음악-이원화	박인환, 한기풍, 송(순)동훈, 강혜숙, 최한호, 남규, 권혁란, 이혜나, 최연식, 김명덕 등	관토마임 제3회 대한민국 연극제 참가작 제16회동아연극대 상수상작

1979.12.13-12.19 (오후4시,7시)	안티고네	장 아누이	씨실극장	박인환	안티고네-김혜연, 크레용-윤주상, 그 외 이혜나, 손진혁, 장신혁, 권혁관, 최연식 등	
1980. 2.14- 2.20 (오후4시,7시)	만리장성	막스 프리쉬 김창환 역	씨실극장	임준빈	박인환, 윤주상, 이혜나, 박영규, 허길자, 김명덕 등	창립15주년 기념공연 동아연극상 참가작
1980. 3.28- 4.10 (오후3시30분,7시, 토일오후1시, 3시30분,7시)	만리장성	막스 프리쉬 김창환 역	코리아극장	임준빈 / 기획-서동교, 조연출-한상영, 무대제작-이완영, 최연식, 안무-안신희, 의상-이세일, 무대감독-윤주상, 무대미술-임준빈, 효과-이경우, 대외-남철, 소도구-최한호	지성인-박인환, 진시황제-윤주상, 우창(왕자)-김호태, 클레오파트라-이혜나, 따형엔(의전관)-최연식, 울란(어머니)-허길자, 병어리(아들)-김명덕, 부르터스-최한호, 콜럼부스(포고문전달자)-남철, 조신(폭도)-전기주, 줄리엘(시녀)-조혜은, 돈환(로미오)-강구한, 그 외 양연기, 임명숙, 정귀영, 김근욱, 이화영 등	98회공연
1980. 7. 9- 7.14	하늘에서 땅에서	이근삼	공군부대일 원	김호태		본부사관학교, 오산, 수원, 용문산
1980. 7.17- 7.21	다섯	이강백	해변 천막극장	윤주상	최연식, 최한호, 김남철, 김근욱, 박민숙 등	여름연극제 강원도 연극 해수욕장
1980. 7.30- 8.11 (평일7시, 토일4시,7시)	의자들	유진 이오네스코 오정자 역	공간사랑	임준빈	윤주상, 허길자, 최연식 등	공간희극제
1980. 9.11- 9.17 (오후4시,7시)	산넘어 고개넘어	정복근	씨실극장	김영렬 / 기획-김재연, 안무-김숙자, 미술-송관우, 의상-이유훈, 조명-김의중, 사진-김중만, 조연출-정석균, 무감-최한호, 효과-장대수, 소품-허길자, 총진행-남철, 디자인-황태수	상인-박인환, 영감-주호성, 나졸-윤주상, 두목-김기섭, 달래-이혜나, 주모-천옥희, 광대-최연식, 쇠돌-김근욱 등	100회 공연 제4회 대한민국연극제참 가작
1980. 9.27- 9.29 (오후5시,7시30분)	의자들	이오네스코 원유철 역	부산시민회 관	임준빈	윤주상, 허길자, 최연식 등	

1980.12.10-12.14 (오후3시,7시)	뜻대로 하세요	셰익스피어 이근삼 역	세종문화회 관	모진주	김보연, 임정하, 박승희, 김길호, 이호재, 이대로, 윤문식, 박인환, 윤주상, 양재성 등	101회 공연 셰익스피어 2번째 작품
1980. 12.22까지 (오후3시,7시)	뜻대로 하세요	셰익스피어 이근삼 역	실험운동극 장	모진주	김보연, 임정하, 박승희, 김길호, 이호재, 이대로, 윤문식, 박인환, 윤주상, 양재성 등	연장공연
1981. 3.14- 3.24 (평일오후4시,7시, 주말오후1시30분, 4시,7시)	이수일과 심순애	조일제 하유상 각색	코리아극장	이강열 / 제작-박인환, 기획-김남철, 디자인-전동욱, 미술-송관우, 무감-최한호, 사진-정찬우, 조명-장대수, 소품-김근욱, 진행-박향석,허길 자,유영희, 진행-오지현, 음악-이원화 외5명	이수일-태민영, 심순애-김성녀, 김중배-김진태, 백낙관-윤문식, 순애모-조혜은, 여자대금업자-조윤경, 전대준-하옥진, 순사-최연식, 막간가수-이부경	102회 공연
1981. 4.16- 4.22 (오후3시,6시)	뜻대로 하세요	셰익스피어	문화회관대 극장	모진주	오란도-임정하, 로잘린드-김보연, 그 외 김길호, 이대로, 이호재	18회 동아연극상참가작
1981. 7.15- 7.27 (오후4시30분, 7시30분)	엘가	하우프트만 각색	공간사랑	이강열	이길재, 최한호, 김남철, 허길자, 김근욱, 김정, 최연식, 장대수, 유영희 등	과기극 한국 초연작 (그릴 파르체 원작 샌드미러수도원)
1981. 9.16-11.16 (오후4시,7시)	꽃피는 체리	로버트 볼트 박영희 역	엘칸토예술 극장	이윤영 / 미술-송관우, 조연출-이희정, 조명-이맹철, 효과-김상수, 홍보-남철	짐 체리 -박인환, 김호태, 이사벨 체리- 한상미, 그라스-이상진, 케롤-이미경, 심명희, 주디 체리- 유영희, 톱 체리-김대식, 보만-박향석 등	105회 공연 11월16일까지 연장공연
1981.11.19-11.30 (오후4시,7시)	작은 여우들	릴리언 헬만 고승길 역	문예회관대 강당 (19-25일) 세종문화회 관별관 (26-30일)	이윤영 / 조연출-최한호, 기획-이희정, 미술-송관우, 무감-한창호, 사진-한류, 진행-이미경, 의상-서경희, 소품-황은미	레지나-이재희, 벤-오승명, 호레이스-양서화, 오스카-양재성, 마샬-이상진, 알렉산드라-유영희, 레오-최연식, 버디-한상미, 칼-박향석, 에디-민화식 등	106회 공연 한국초연작품

1982. 5.27- 6. 7	말팔랑이 길들이기	세익스피어	세종문화회 관(27-31일) 승의음악당(6.1-6.7일)	모진주	이호재, 이혜나, 양서화, 노영화, 박인환, 윤문식, 최주봉, 임홍식, 양재성, 김남철, 김진범 등	
1982. 7.8- 7.12 (오후4시30분, 7시30분)	말팔랑이 길들이기	세익스피어	세종문화회 관	모진주	이호재, 이혜나, 양서화, 박인환 등	
1982.10.22-10.31 (오후6시, 30,31일오후2시, 5시)	말팔랑이 길들이기	세익스피어 한로단 역	어린이회관 무지개극장	모진주 / 기획-김호태, 무대감독-정종화, 섭외-이희정, 미술-송관우, 디자인-홍유선, 진행-양영기	페트루키오-이호재, 카트리나-이혜나, 루센쇼-양서화, 비앙카-노영화, 호오텐쇼-박인환, 그루미오-윤문식, 비오텔로-최주봉, 그레미오-양재성, 밥티스타-임홍식, 빈센쇼-김남철, 트라니오-최한호, 재봉사-박향석, 커어티스-한창호, 미망인-김혜련, 귀부인-김자영	청소년 전용 예술무대 마련
1982.12. 1- 1983. 1.20	가난한 사람들	노먼 매키엘	순회공연	모진주		교회, 성당, 교도소, 구치소, 청소년 직업 보도소, 양로원 학교 등
	위자료	차범석		정종화		
1983. 5.26- 5.30 (오후4시30분, 7시30분)	십이야	세익스피어 여석기 역	세종문화회 관	모진주	박인환, 최주봉, 양재성, 김호태, 정완식, 김남철, 박향석, 임홍식, 한진섭, 이혜나 등	20회 동아연극상참가작
1983. 6. 2- 6. 4	십이야	세익스피어	승의음악당	모진주	박인환, 최주봉, 양재성, 김호태, 정완식, 김남철, 박향석, 임홍식, 한진섭, 이혜나 등	
1983.11. 4-11.17	유희의 끝	사뮈엘 베케트	문예회관소 극장	정종화		
1984. 3.23- 3.29 (오후4시,7시)	1984	조지 오웰 정종화 각색	문예회관대 극장	정종화 / 기획-최주봉, 무감-강경렬, 무대미술-송관우, 조명-이상봉, 효과-조갑중, 진행-임경중,최병 규, 조연출-박종상, 음악-최연식	윈스턴-이호성, 오브리언-박인환, 줄리아-김혜옥, 채링턴-김진태, 사임-박정순, 파슨즈-신철진, 마틴-박향석, 이름모를소녀-김자영, 경찰 B-손영윤, 나레이터-조경미, 노래-조은경	111회 공연 제21회 동아연극상참가작

1984. 5.21- 5.31 (오후4시30분, 7시30분)	환상무대	이반	문예회관소 극장	김호태 / 기획-박영웅, 무대미술-송관우, 조명-정수한, 효과-한동근, 조연출, 박종상, 진행-김민정, 음악-김홍식	할아버지-박정순, 할머니-김자영, 명일-임홍식, 혜영-김경미, 경석-박팔영, 청병-박향석, 보희-민인기, 이슬-이제영,서경희, 수민-박춘삼	
1985. 3.15- 3.21 (오후4시,7시)	아벨만의 재판	이근삼	문예회관대 극장	김호태	박인환, 최주봉, 양재성 등	
1985. 9. 5- 9.10	제3스튜디오	김상렬	문화회관대 강당	이승규 / 무대미술-조영래, 음악-박일규, 무용-배혜령	형사-박인환, 김진태, 연극배우-이혜나, 연출-윤여성 등	제9회 대한민국연극제 참가작
1986. 3. 1- 3.14 (오후7시,토일 오후3시,7시)	사계절의 사나이	로버트 볼트 한상철 역	문예회관소 극장	김호태 / 기획-류중렬, 무대감독-강경렬, 무대장치-김남희, 음향-조갑중, 조명-최형오, 의상-최은희, 분장-김종한, 사진-박종원, 총무-최병규, 진행-임경중, 홍보-우명자, 인쇄-동방인쇄공 사	-스 모어-박인환, 노포크공작-김진태, 엘리스 모어-이혜나, 리차드 리치-우상진, 왕-임홍식, 서민-최연식, 크롬웰-신철진, 크랜머-박정순, 울지추기경-정종준, 캐프스-박종상, 로퍼-박유승, 부인-서경희, 마가렛 모어-이인희 등	115회 공연 창단 21주년 기념공연작 제25회 동아연극상 참가작
1986. 9.12- 9.16	유랑극단 (박진씨의 회고록 '세세년'을 각색)	이근삼	세종문화회 관	김호태 / 음악-백조영, 안무-이지영, 의상-조진숙	설명-박인환, 금강산-윤문식, 지리산-최주봉, 오소공-정종화, 이세상-심우창, 윤하수-이혜나, 박혜녀-우상민, 진세실-김정례, 수염-최연식, 만삭-최한호 등	9.28-11.15 미국과 캐나다 순회공연(평화의 왕자, 유랑극단) 모진주 초청으로 이투어짐

1986.11.29-12.12 (오후4시,7시)	눈먼 도미	문정희	문예회관소 극장	류중렬 / 조연출-박종상, 안무-김향금, 미술-조진숙, 음악-조한용, 코러스-신종철, 조명-이광우, 효과-한동근 사진-박중원, 분장-이경애, 기획-채원병, 총무-최병규, 진행-우명자,이정은, 인쇄-동방인쇄공사	도미-김재건, 개루-박용수, 시너-조윤경, 아랑-이경아, 채금-최명희, 포졸-박유승, 코러스-김재권,신선미 등	117회 공연 제23회 동아연극상 참가작
1987. 2.22 (오후4시,7시)	엄마의 모습		왕과시 소극장			워크숍공연
1987. 6. 2- 6.30 (오후4시30분, 7시30분)	서푼짜리 아르바이트	남정희	샘터과랑새	류중렬	최연식, 김명곤, 김준식, 김주숙, 민지선, 박종상, 하덕성, 장기철 등	선정성 논란
1987. 7.25- 8.10 (오후5시,9시)	서푼짜리 아르바이트	남정희	수안보파크 호텔소극장	류중렬		여름연극무대
1987. 8.27- 9.23 (오후4시30분, 7시30분)	서푼짜리 아르바이트	남정희	미리내극장	류중렬	지배인-최연식, 한수난-김명곤, 이우연-김준식, 단골손님-하덕성, 교수-박종상, 빼어로-장기철, 정다희-이화영,김주숙, 김나경-이연옥 등	서울연극제
1987.10.13-10.26	울타리	어그스트 월슨 정종화 역	문예회관소 극장	김호태 / 기획-류중렬,박영 웅, 조연출-박종상, 무대장치-송관우, 무대감독-강경열, 효과-한동근, 조명-이강준, 음악-조래신, 분장-이도경, 섭외-최병규, 소품-박유승, 의상-임수아, 진행-김재권,전주 현,송진한,김동진	트로이 맥스-김진태, 로오즈-이정희, 가브리엘-원근희, 짐 보노-박정순, 라이언즈-이기열, 코리-김준식, 라이넬-임영신 등	119회 공연 국내초연작품 제24회 동아연극상 참가작

1988. 3. 4- 3.31 (오후4시30분, 7시30분)	어쩐지 돌연변이	강월도	실험소극장	류중렬 / 기획-최연식, 미술-신상철, 음악-양주석, 의상-김혜숙, 조명-심정섭, 분장-이경애, 사진-남평식, 무감-채원병, 진행-임정아,전주 현,송경의,김동진, 김재권,박유승,배광 희, 특별기획찬조-손 현숙,강해준,임상수	이문수, 송용태, 변은영, 김갑수, 김준식, 최명희, 이인희, 전주현, 송경의, 김유경 등	120회 공연 제25회 동아연극상 참가작 국내 초연작품
1988. 5.10- 6. 8	철부지들	툼 존스	대중예술극 장	정중화	최연식, 최한호, 최병구 등	121회 공연 대중예술극장 개관기념
1989. 1.28- 1.29 (오후3시,6시)	초승에서 그름까지	윤조병	민중소극장	류중렬	김명환, 조준형, 염미정, 임창균, 신화진, 이미희, 이진수, 황차순, 임정아, 유정화 등	제3기 워크숍공연
1989. 3.18- 4.16 (오후4시30분, 7시30분)	쫄병수첩	김인성	샘터과랑새 극장	류중렬	최연식, 이도경, 하덕성, 권혁풍, 김준식 등	
1989. 5. 2- 5.31 (오후4시30분, 7시30분)	서푼짜리 아르바이트	남정희	에르다니소 극장	류중렬	박종상, 최병규, 홍성두, 김재권, 박상중, 전주현, 최영미 등	
1990. 2.16- 3.19 (오후4시,7시)	조속한 계집애들	장현량	공간사랑소 극장	류중렬	최연식, 최병규, 윤경순, 박종상 등	원작 : 조안 봉우
1990. 5.22- 6.25 (오후4시30분, 7시30분)	5불짜리 사나이	데이비스 윌리엄스 하태진 번안	엘칸도예술 극장	류중렬		27회 동아연극상참가작
1990. 7.13- 7.14 (오후4시,7시)	아벨만의 재판	이근삼	대화로극장	박종상 / 조명-김동진, 음향-금동현	서장-태선, 부녀회장-강금의, 감찰-차유봉, 아벨만-김진서, 사장-김종선, 루시아-이지영, 교장-허인아, 읍장-민병훈(찬조), 시인-배광희(찬조)	제6기 워크숍 공연 (강사진 : 박인환-가교연혁, 김호태-연극사, 이도경-분장, 류중렬-연기론, 최연식-화술)

1990. 9. 5-10.10 (오후4시30분, 7시30분)	나는 불량품 원제:조숙한 계집애들	장현량 홍도미 각색	샘터과랑새 극장	류중렬 / 기획-박종상, 음악-왕준기, 안무-이은주, 의상-김명환, 홍보 및 디자인-권혁풍, 조연출-차유봉, 진행-김종선, 조명-정인배, 음향-김혜란	서은화-김인숙, 맹소운-박지은, 강기기-최경자, 러보진-이혜연, 서 러브레드-배광희, 백사홍-김동진, 고릴라-김성민, 왕문명-김진서, 오자안선생-최병규, 차기환, 호숙란선생-강금의, 엄마-백인영, 아버지-민병훈, 최연식	126회 공연
1990.12.30까지	백설공주		구룡소극장			어린이뮤지컬
1991. 7.4- 7.10 (오후4시30분, 7시30분)	말괄량이 길들이기	세익스피어 김창화 번역	문예회관대 극장	정중화	박인환, 최주봉, 윤문식, 김진태 등	창단25주년기념작
1992. 6. 5- 6.11 (오후4시30분, 7시30분)	트로이의 여인들	에우리피데스 김창화 번안	문예회관대 극장	김창화	원미연, 정중준, 이현순 등	사랑의 연극잔치
1992. 9.28-10.10 (오후4시30분, 7시30분)	트로이의 여인들	에우리피데스	문예회관소 극장	김창화	최선자, 조한희, 이현순 등	서울연극제 참가작
1992.12.12-12.13 (오후1시,3시)	숲속나라 붉은 여우		동두천시민 회관			아동극
1993. 3.31- 4. 7 (오후4시30분, 7시30분)	주인 푼틸라와 하인 맛티	브레히트	문예회관대 극장	박찬빈	푼틸라-윤주상, 맛티-김학철, 그 외 정경순 등	우리극장과 함동공연
1993.12.17-12.30 (오후4시,7시)	번지없는 주말	김상열	문예회관대 극장	김상열	최주봉, 박인환, 윤문식, 김성녀, 양재성 등	
1994. 1.14- 1.16	번지없는 주말	김상열	대전우송예 술회관	김상열		<u>전국순회 기사확인</u>
1994. 2.12- 2.13	번지없는 주말	김상열	제주문화예 술회관	김상열		
1994. 2.23- 2.24	번지없는 주말	김상열	광양제철소 금호음악당	김상열		
1994. 2.26- 2.27	번지없는 주말	김상열	광주문화예 술회관	김상열		
1994. 3. 5- 3. 6	번지없는 주말	김상열	창원 KBS홀	김상열		
1994. 3.12- 3.13	번지없는 주말	김상열	부산시민회 관	김상열		

1994. 3.19- 3.20	번지없는 주말	김상열	대구시민회관	김상열		
1994. 3.26- 3.27	번지없는 주말	김상열	울산 KBS홀	김상열		
1994. 4. 9- 4.10	번지없는 주말	김상열	진주종합문화예술회관	김상열		
1994. 4.16- 4.17	번지없는 주말	김상열	구미	김상열		
1994. 4.24- 4.25	번지없는 주말	김상열	수원	김상열		
1994. 4.30- 5. 1	번지없는 주말	김상열	인천종합문화예술회관	김상열		
1994. 5. 3- 5. 4	번지없는 주말	김상열	춘천종합문화예술회관	김상열		
1994. 6. 5- 6. 6	번지없는 주말	김상열	광주종합문화예술회관	김상열		
1994. 6.10- 6.12	번지없는 주말	김상열	부산 KBS홀	김상열		
1994. 7. 1- 7.10 (오후4시,8시)	번지없는 주말	김상열	예술의전당 오페라극장	김상열	최주봉, 김성녀, 윤문식 등	
1994.12.21-12.31 (오후4시,7시30분)	홍도야 울지마라	김상열	예술의전당 오페라극장	김상열 / 안무-설도영, 연주-엄도미와 그 악단	박인환, 최주봉, 윤문식, 김진태, 태민영, 박홍진 등	
1995. 1. 7	홍도야 울지마라	김상열	구미문화회관	김상열		
1995. 1.14- 1.15	홍도야 울지마라	김상열	수원경기도 종합문화예술회관	김상열		
1995. 1.21- 1.22	홍도야 울지마라	김상열	창원 KBS홀	김상열		
1995. 1.27- 1.28	홍도야 울지마라	김상열	부산시민회관	김상열		
1995. 2. 4- 2. 5	홍도야 울지마라	김상열	광주문화회관	김상열		
1995. 2. 7	홍도야 울지마라	김상열	광양백운아트홀	김상열		
1995. 2.11- 2.12	홍도야 울지마라	김상열	대구시민회관	김상열		
1995. 2.21- 2.22	홍도야 울지마라	김상열	춘천문화회관	김상열		
1995. 2.28- 3. 1	홍도야 울지마라	김상열	울산 KBS홀	김상열		
1995. 3. 4- 3. 5	홍도야 울지마라	김상열	안양문화회관	김상열		
1995. 3.18- 3.29	홍도야 울지마라	김상열	부산시민회관	김상열		

1995. 4. 6- 4.22 (오후4시30분, 7시30분)	목공지씨 못봤소?!	피터 바이스 이재형 역	예술의전당 자유소극장	이송	박종상, 차연건, 김재권, 심태선 등	
1995. 4.30	홍도야 울지마라	김상열	인천종합문 화예술회관	김상열		
1995. 6.16- 6.26 (오후4시30분, 7시30분)	철부지들	툼 존스	예술의전당 토월극장	양재성	박인환, 최주봉, 윤문식, 김진태 등	창단30주년 기념작(22년전 초연 배역이 그대로 출연)
1995. 7. 8- 7. 9	철부지들	툼 존스	대구문예회 관	양재성		
1995.12. 1-12.11 (오후4시,7시30분)	굳세어라 금순아	김상열	예술의전당 오페라극장	강영결	박인환, 윤문식, 최주봉, 양재성, 김진태, 권소정 등	
1995.12.16-12.17	굳세어라 금순아	김상열	구미문예회 관	강영결		
1995.12.23-12.24	굳세어라 금순아	김상열	대구경북대 강당	강영결		
1996. 1. 6- 1. 7	굳세어라 금순아	김상열	수원경기도 종합문화예 술회관	강영결		
1996. 1.17- 1.18	굳세어라 금순아	김상열	광양백운아 트홀	강영결		
1996. 1.20- 1.21	굳세어라 금순아	김상열	광주문예회 관	강영결		
1996. 1.24- 1.25	굳세어라 금순아	김상열	포항효제음 악당	강영결		
1996. 1.27- 1.28	굳세어라 금순아	김상열	부산시민회 관	강영결		
1996. 2. 3- 2. 4	굳세어라 금순아	김상열	대전엑스포 아트홀	강영결		
1996. 2.10- 2.11	굳세어라 금순아	김상열	울산문예회 관	강영결		
1996. 4. 6	굳세어라 금순아	김상열	필라델피아 ONLEY HIGH SCHOOL	김상열		
1996. 4. 7	굳세어라 금순아	김상열	뉴욕 Town Hall THEATRE	김상열		
1996. 4. 9	굳세어라 금순아	김상열	시카고 GATE WAY THEATRE	김상열		

1996. 4.12	굳세어라 금순아	김상열	샌프란시스코 Masonic Center	김상열		
1996. 4.14	굳세어라 금순아	김상열	L.A. Wilshire EBELL THEATRE	김상열		
1996. 5.31- 6.12 (오후4시30분, 7시30분)	광인들의 축제	이근삼	문예회관소 극장	이승규 / 무대디자인-이태 섭, 작곡·편곡-이병 복, 안무-김영숙, 연주-정혜원, 무감-박상중, 의상-강영호,권자 영	이화령-김동욱, 신원장-김진태,김재권, 이매명-최연식, 예씨-박승태, 감독관-최현철, 상술-박종상, 김기자-차기환,정종훈, 문주-박영숙, 마리아-이미정,김소희 삭도-심태선,한인택, 성파-유승목, 등	
1997. 1.13- 1.23 (오후4시,7시30분)	울고넘는 박달재	김상열	예술의전당 오페라극장	김상열	최주봉, 윤문식, 김진태, 양재성, 박승태, 태민영, 권소정, 이상민 등	
1997. 1.25- 1.26	울고넘는 박달재	김상열	수원경기도 문화예술회 관	김상열		
1997. 2.15- 2.16	울고넘는 박달재	김상열	대전엑스포 아트홀	김상열		
1997. 2.22- 2.23 (오후4시,7시30분)	울고넘는 박달재	김상열	전북대 삼성문화회 관	김상열		
1997. 3. 1- 3. 2	울고넘는 박달재	김상열	광주문예회 관	김상열		
1997. 3. 8- 3. 9	울고넘는 박달재	김상열	부산시민회 관	김상열		
1997. 3.15	울고넘는 박달재	김상열	청주문예회 관	김상열		
1997. 5. 9- 5.10 (오후3시,7시)	울고넘는 박달재	김상열	대전엑스포 아트홀	김상열	김진태, 최주봉, 박인환, 권소정, 양재성 등	

1997. 5.21- 6. 1 (오후4시,7시30분)	울고넘는 박달재	김상열	예술의전당 오페라극장	김상열 / 음악-송주상, 안무-박상규, 무대제작-양경주, 무대미술-유동길, 의상-권유진, 무대감독-김영수, 조명디자인-최형 오, 조연출-오세하, 분장-윤경남,서효 정, 무대보-김미경, 노래지도-서은선, 사진-하창태, 음악보-정중훈, 홍보-김종선, 기록-김선아, 진행-이소림, 음향-현대음향, 특수효과-연진, 홍보물디자인-한 양컴앤컴	서금봉-권소정, 박준호-양재성, 천서방-윤문식,최주봉, 최씨-박승태, 장회장-김진태, 장석규-태민영, 애리-우상민, 박진사-최연식, 문서방-박종상, 재판장-차기환, 똥보-김재권, 배석판사-심태선, 변호사-유승목, 미옥-홍지영, 김여사-박은희, 카페손님-홍광표, 노모-김소희, 유모-최미현, 인력거꾼-김종선, 어린석규-오동윤, 동네치녀-박소영,박수경,강영옥, 방진경,안동현,김희진,이희진,오 희주	
1997. 6.14- 6.15	울고넘는 박달재	김상열	부산문화회 관	김상열		
1997. 6.28- 6.29	울고넘는 박달재	김상열	인천종합문 화예술회관	김상열		
1997. 7. 2- 7. 3	울고넘는 박달재	김상열	울산문화예 술회관	김상열		
1997. 9.27- 9.28	울고넘는 박달재	김상열	L.A. Wilshire Ebell Theatre N.Y.	김상열		
1997.10. 3-10. 5	울고넘는 박달재	김상열	Laguardia Community College Theatre	김상열		
1997.10. 7-10. 8	울고넘는 박달재	김상열	Toronto Ryerson Theatre	김상열		

1998. 2. 3- 2.15 (오후4시,7시30분)	눈물젖은 두만강	김상열	예술의전당 토월극장	김상열	박인환, 최주봉, 윤문식, 양재성, 김진태, 태민영, 권소정 등	가교와 신시가 주최 16-18일 연장공연
1998. 2.21- 2.22	눈물젖은 두만강	김상열	수원경기도 종합문화예 술회관	김상열		
1998. 2.27- 2.28	눈물젖은 두만강	김상열	전주전북대 삼성문화회 관	김상열		
1998. 3. 3- 3. 4	눈물젖은 두만강	김상열	광양백운아 트홀	김상열		
1998. 3. 7- 3. 9	눈물젖은 두만강	김상열	포항문화예 술회관	김상열		
1998. 3.13- 3.15	눈물젖은 두만강	김상열	부산시민회 관	김상열		
1998. 3.20- 3.22	눈물젖은 두만강	김상열	대구시민회 관	김상열		
1998. 3.27- 3.29	눈물젖은 두만강	김상열	대전엑스포 아트홀	김상열		
1998. 4. 3- 4. 5	눈물젖은 두만강	김상열	울산문화예 술회관	김상열		
1998. 4.24- 4.26 (오후3시,7시)	눈물젖은 두만강	김상열	광주문화예 회관	김상열 / 음악감독-강대진, 안무-박상규, 무대제작-양경주, 무대미술-유동길, 무대감독-김영수, 조연출-박광태, 의상-조문수, 분장-윤경남,서효 정, 무대보-김미경, 사진-하창태, 홍보-김종선	남정애-권소정, 김승빈-양재성, 남만춘-박인환,김진태, 김덕배-윤문식, 시마무라-최주봉, 유씨-박승태, 김민우-태민영, 남석철-최연식, 이화림-박종상, 미끼-차기환, 개성택-김정숙, 홍혜란-하인수, 사병-김재권, 장교-심태선, 거류민단장-허선행, 청년-유승목, 정종훈,홍광표, 고관택-김선아, 거류민단장부인-박지은, 아낙네-박호석, 헌병-공유석,김광식, 인력거-염준영, 어린민우-이요섭,강서경, 동네처녀-김소영,최유정,장수미, 박जू리,정은경,김지숙,김소리,장 선희	
1998. 5.23- 5.24	눈물젖은 두만강	김상열	청주예술의 전당	김상열		

1998. 5.30- 5.31	눈물젖은 두만강	김상열	인천종합문 화예술회관	김상열		
1998. 6.13- 6.14	눈물젖은 두만강	김상열	창원 KBS홀	김상열		
1999. 1.31- 2.21 (오후7시30분, 주말과 휴일 3시,6시30분)	번지없는 주말	김상열	예술의전당 오페라극장	김상열 / 음악감독-강대진, 조연출-이영주, 안무-박상규, 무대감독-김영수, 무대제작-양경주, 무대디자인-유동 길, 의상-조문수, 분장-윤경남,서효 정, 무대보-김미경, 사진-하창태, 홍보-김종선, 섭외-남지인, 무대진행-반혜라, 오민정, 소품-이요성,송갑 석	춘앵이,삼봉-최주봉, 춘흥,순애-김성녀, 단장,달수-박인환, 자발이,해설자-윤문식, 단장,달수-양제성, 덕대,정영감-김진태, 사월,노모-박승태, 금산,금녀-권소정, 덕환,현철-태민영, 경리,소장-최연식, 제작부장-박종상, 윤사장-차기환, 형사-김재권, 경찰-심태선, 악극단원,순사-허선행,홍광표, 경실,악극단원-박지은, 인력거꾼-정종훈, 악극단원,노모-박은희, 악극단원,거리의여인-김선아, 선영,곱단이-조선영, 단원,대서-최유정,백주영,정은경, 김지숙,김진선,최연희,장선희,김 현숙,박미라,박혜림	
1999. 2.26- 2.28	번지없는 주말	김상열	인천종합문 화예술회관	김상열		
1999. 3. 5- 3. 7	번지없는 주말	김상열	광주문화예 술회관	김상열		
1999. 3.12- 3.14	번지없는 주말	김상열	부산시민회 관	김상열		
1999. 3.26- 3.27	번지없는 주말	김상열	천안충남학 생회관	김상열		
1999. 4. 2- 4. 4	번지없는 주말	김상열	대구경북대 강당	김상열		
1999. 4.10- 4.11	번지없는 주말	김상열	군포시민회 관	김상열		
1999. 5. 7- 5. 9	번지없는 주말	김상열	대전엑스포 아트홀	김상열		
1999. 5.15- 5.16	번지없는 주말	김상열	울산종합문 화예술회관	김상열		

1999. 9. 2- 9. 5	번지없는 주말	김상열	L.A. Wilshire Ebell Theatre	김상열		
1999. 9. 9- 9.12	번지없는 주말	김상열	N.Y. Laguardia Community College Theatre	김상열		
1999.10.22	번지없는 주말	김상열	진천 백곡천 둔치 야회공연장	김상열		
2000. 1.15- 2. 6 (오후4시,7시30분, 토일3시,6시30분)	비 내리는 고모령	김정숙	예술의전당 오페라극장	김정숙 / 음악감독-강대진, 예술감독-최연식, 안무-김성일, 기술감독-김영수, 무대미술-유동길, 연기지도-박종상, 의상-손진숙, 무대조감독-김미 경, 무대제작-양경주, 조연출-이상기, 분장-윤경남, 사진-김종선	제호-최주봉, 순애-김성녀, 순애조부-윤문식, 두태-박인환, 제호부-양제성, 진술이-김진태, 순애모-박승태, 정우양부-태민영, 미자네-조선영, 이화-신현주, 정희-조은정, 승화-이은경, 미자-고미숙, 영심이-박주리, 금녀-조영진, 점순이-윤명진, 꼭지-이지선, 꽃님이-김소영, 분이-이윤미, 복순이-남지인, 피난민-임진희, 웨이터-김호	
2000. 2.19- 2.20	비 내리는 고모령	김정숙	인천문예회 관	김정숙		
2000. 2.26- 2.27	비 내리는 고모령	김정숙	부산시민회 관	김정숙		
2000. 3. 4- 3. 5	비 내리는 고모령	김정숙	대구시민회 관	김정숙		
2000. 3.25- 3.26	비 내리는 고모령	김정숙	수원경기도 문화예술회 관	김정숙		
2000. 4.22- 4.23	비 내리는 고모령	김정숙	김천시문화 예술회관	김정숙		개관공연
2000. 5. 6- 5. 7	비 내리는 고모령	김정숙	대전엑스포 아트홀	김정숙		
2000. 5.20- 5.21	비 내리는 고모령	김정숙	울산문화예 술회관	김정숙		
2000. 6.12- 6.13	비 내리는 고모령	김정숙	광양제철소 백운아트홀	김정숙		
2000. 6.16- 6.17	비 내리는 고모령	김정숙	포항제철소 효자음악당	김정숙		

2000. 7. 4	비 내리는 고모령	김정숙	광주문화예 술회관	김정숙		
2000. 8.18- 8.20	비 내리는 고모령	김정숙	N.Y. Laguardia Community College Theatre L.A.	김정숙		
2000. 8.25- 8.27	비 내리는 고모령	김정숙	Wilshire Ebell Theatre	김정숙		
2000. 9. 9- 9.10	비 내리는 고모령	김정숙	익산습리문 화예술회관	김정숙		
2000. 9.16- 9.17	비 내리는 고모령	김정숙	삼척문화예 술회관	김정숙		
2000. 9.19- 9.20	비 내리는 고모령	김정숙	원주치악문 화예술회관	김정숙		
2000. 9.30-10. 1	비 내리는 고모령	김정숙	서산문화예 술회관	김정숙		
2001. 1.24- 2.11 (오후4시,7시30분, 토일공휴일3시, 6시30분)	무너진 사랑탑아!	김상열 정세희 각색	예술의전당 오페라극장	강대진 / 안무-서병구, 의상-이수동, 세트디자인-송관 우, 분장-윤경남, 기술감독-김영수, 무대감독-김미경, 무대작화-유동길, 무대제작-양경주, 홍보-김종선,조선 영	이영진-양재성,김주승, 윤정애-박상아,문희경, 천정팔-김진태, 이치석-최주봉, 최낙천-윤문식, 나까무라-박인환,최연식, 정애모-박승태, 차미옥-우상민, 모리-차기환, 비서-심태선, 김노인-김재권, 배영신-박지은, 희식장내빈-정대용, 결인-김선아, 사내-정중훈, 인력거꾼-홍광표,김호, 유모-반혜라, 하녀-이지선, 미자-고미숙, 결인-남지인, 미정-조은정, 희영-김소영, 자영-방진경, 춘미-고춘희, 순자-박미라, 영화-이윤미, 홍춘-홍지하, 옥분-이승민	SBS 주최
2001. 3. 9- 3.11	무너진 사랑탑아!	김상열 정세희 각색	인천문화예 회관	강대진		
2001. 3.16- 3.18	무너진 사랑탑아!	김상열 정세희 각색	수원경기도 문화예술회 관	강대진		
2001. 3.23- 3.25	무너진 사랑탑아!	김상열 정세희 각색	대구시민회 관	강대진		
2001. 3.30- 4. 1	무너진 사랑탑아!	김상열 정세희 각색	부산시민회 관	강대진		

2001. 4.21- 4.22	무너진 사랑탑아!	김상열 정세희 각색	청주예술의 전당	강대진		
2001. 5. 5- 5. 7	무너진 사랑탑아!	김상열 정세희 각색	대전엑스포 아트홀	강대진		
2001. 5. 9- 5.10	무너진 사랑탑아!	김상열 정세희 각색	김천시문화 예술회관	강대진		
2001. 5.12- 5.13	무너진 사랑탑아!	김상열 정세희 각색	울산문화예 술회관	강대진		
2001. 5.19- 5.20	무너진 사랑탑아!	김상열 정세희 각색	천안문화예 회관	강대진		
2001. 5.23- 5.24	무너진 사랑탑아!	김상열 정세희 각색	광양제철소 백운아트홀	강대진		
2001. 5.26- 5.27	무너진 사랑탑아!	김상열 정세희 각색	전주 전북대 삼성문화회 관	강대진		
2001. 5.30- 5.31	무너진 사랑탑아!	김상열 정세희 각색	창원 성산아트홀	강대진		마산국제연극제초 청작
2001. 6.23- 6.25	무너진 사랑탑아!	김상열 정세희 각색	광주문화 예술회관	강대진		
2001. 9.15- 9.16	무너진 사랑탑아!	김상열 정세희 각색	의정부 예술의전당	강대진		
2002. 2. 8- 2.24 (오후4시,7시30분, 토일공휴일3시, 6시30분)	단장의 미아리 고개	김태수	예술의전당 오페라극장	김덕남	김성녀, 권소정, 최주봉, 박인환, 윤문식 등	SBS 주최
2002. 4. 6- 4. 7 (오후3시,6시30분)	단장의 미아리 고개	김태수	대구시민 회관대강당	김덕남 / 음악감독-강대진, 안무-서병구, 무대디자인-유동 길, 의상디자인-이수 동, 기술감독-김영수, 무대감독-김미경, 조명디자인-공준 택, 조연출-남필우,모 성혁, 홍보-김종선, 분장디자인-윤경 남, 특수효과-정진교, 무대제작-심제필	돌산택-권소정, 이식-최주봉, 양백천-박인환, 탁보-윤문식, 일식-양재성, 독고장-김진태, 마산택-박승태, 옥주-이상민, 박춘삼-차기환, 양사식-정종훈, 양삼순-백민정, 양백천-최연식, 로리타-윤은경, 백화-박지은, 노름꾼-박종상, 방사장-김제권, 사회자-심태선, 클럽사회자,형사-허선행, 건달-홍광표, 은방울자매-김선아,이지선 인민군장교-전상진, 건달-윤상현, 노름꾼-민경연, 미스신-남지인, 양일식처-반혜라, 찬석-김호, 무회-고춘희,이윤미,고미숙, 웨이터-이준병, 시장상인-김민호,방성창,박응주, 정준교,이승복	

2003. 1.17- 2. 9 (오후4시,7시30분, 토일공휴일3시, 6시30분)	봄날은 간다	김태수	국립극장 해오름극장	김덕남		SBS 주최
2003. 6. 6- 6.22	봄날은 간다	김태수	예술의전당 오페라극장	김덕남 / 무대디자인-유동길, 음악감독-이종오, 안무-서병구, 의상디자인-이수동, 조명디자인-공준택, 무대감독-김미경, 무대조감독-노병우, 분장-윤경남,백연, 특수효과-정진교, 무대제작-양경주, 홍보-정대용	동탁-최주봉, 명자-김성녀,강효성, 쇼단단장-박인환, 윤감초-윤문식, 서동풍-양재성, 두봉-김진태, 동탁어머니-박승태, 요정마담-우상민, 동탁의아버지-최연식, 이장-박종상, 난희-문희경, 대준-김재권, 군인-심태선, 쇼단파리보이-차기환, 청년범길-정종훈, 동탁여동생순애-박지은, 정읍댁-김선아, 혜성스님-남지인, 이발사-홍광표, 사내-이수형, 허씨-전상진, 위키박-윤상현, 이발사-이성원, 매파순터어멈-고미숙, 윤자-윤혜성, 춘자-고춘희, 미자-박미라, 훈숙-김대훈, 영춘-김호, 윤숙-이윤미, 손님-이준병, 문이-이수연, 미자-강성미, 손님-박민한, 어린범길-김병석	
2003.10. 4-10. 9	구사일생	강석호	문예진흥원 예술대극장	박장렬 / 조연출-권기대, 음향-김태근, 무대제작-심재필, 분장디자인-윤경남, 특수효과-정진교, 의상-임나영, 기획-고여진, 진행-정대용, 무대-엄진선, 무대감독-이현우, 조명-진용남, 포스터-심봉기	강현식-박인환, 동지개-최주봉, 청소부-윤문식, 극단대표-양재성, 정대근회장-김진태, 세신사-박승태, 박종찬-최연식, 장의사-박종상, 도살가-차석환, 교도관-김재권, 연출가-심태선, 비서실장-박지은, 정씨,기자1-정종훈, 조연출-홍광표, 기자2-고미숙, 기자3-남지인, 구조대원-이준병, 김씨-이종필, 경호원-한만수,이종구	서울공연예술제 공식초청작

2005. 2. 7 - 2.27 (오후3시, 6시30분)	카츄사의 노래	김태수	국립극장 해오름극장	위성신	유몽구-김주승, 금홍-강효성, 최주봉, 박인환 등	
2006.10까지	카츄사의 노래	김태수	지방순회공 연	위성신		대구 대전 전주 김해 수원 인천 양주 순회공연
2007. 3 - 2008.10	울고 넘는 박달재	김상열	지방순회공 연	최연식		성남 대구 대전 익산 남양주 부산 함안 김천 안산 지방공연
2009. 5.26 -28	비내리는 고모령	김정숙		최연식		대구뮤지컬페스티 벌 초청공연
2009.10. 2 - 3	비내리는 고모령	김정숙	문경문화예 술회관	최연식		
2009. 5.26 -28	비내리는 고모령	김정숙	부산 KBS홀	최연식		
2010. 4.10	울고넘는 박달재	김상열	유니버설아 트센터	최연식		
2010. 5. 1 - 2	비내리는 고모령	김정숙	익산소리문 화예술회관	최연식		
2010. 5. 8 - 9	비내리는 고모령	김정숙	청원성산아 트홀	최연식		
2010. 9.20 -10. 9	울고넘는 박달재	김상열	제천한방축 제공연장	최연식		
2011. 5. 8	비내리는 고모령	김정숙	청주 예술의전당	최연식		
2011. 11	비내리는 고모령	김정숙	거제문화예 술회관	최연식		