

# ‘이후’를 탐사하는 아키비즘적 비평

—양근애, 『‘이후’의 연극, 달라진 세계』 (연극과인간, 2020)

김민조\*

## 국문초록

『‘이후’의 연극, 달라진 세계』는 연극비평가 양근애가 세월호 이후의 시간을 통과하며 추적해온 아키비즘(archivism)적 비평들을 묶어서 펴낸 평론집이다. 세월호 참사는 탈정치·탈이데올로기의 흐름에 경사되어가던 한국연극의 경로를 바꿔놓은 사건이었고, 이로 인해 정치적 액티비즘이 연극계의 새로운 화두로 떠오르게 되었다. 연극비평계 또한 기록 행위를 통해 액티비즘에 동참하는 아키비즘적 실천을 통해 연극인들과 동행해왔다. 이 책은 그러한 실천의 산물로서 2014년 세월호 참사와 2015년 문화예술계 블랙리스트 검열 사태, 그리고 2018년 연극계 미투 운동 이후의 연극들을 ‘이후’의 연극이라는 개념으로 범주화하여 함께 살펴보고 있는 저서라는 점에서 중요한 의미를 갖는다. 저자는 post가 아닌 since then으로서의 ‘이후’ 개념에 기반하여 벗어날 수 없는 사건을 맞이한 이후 연극/공동체가 어떻게 재구성되어 왔는지를 추적하고 있다.

1부에서 저자는 세월호 참사가 일상, 기억, 가족 등의 낯익은 개념들을 재구성했으며, 나아가 극장이라는 공간, 연기라는 행위, 그리고 배우라는 존재에 대한 인식론적 전환을 야기했다고 본다. 일상은 원자화된 개인이 고립되어 살아가는 시공간의 역(域)을 가리키는 단어에 머무르지 않고 공동의 참사를 말하고, 의식하고, 아파하는 성찰적 노동이 벌어지는 시공간으로 재의미화되었다. 기억은 세월호 사건을 현재에 기입시키고 그로 인해 재구성된 세계를 어떻게 미래로 가져갈 것인가의 문제를 품고 있는 단어로 사용되기 시작했으며, 가족은 상실을 함께 애도하고 상처를 치유하는 사회적인 공동체로서의 의미로 확장되었다. 아울러 세월호 엄마—배우들로 구성된 416가족단 노란리본의 공연 활동은 연극인들로 하여금 ‘연기—함’과 ‘배우—뒀’의 의미를 근본적으로 성찰하게 만드는 계기를 마련해주었다.

한편 ‘이후’의 연극은 정치, 경제, 사회 등 국가 체제에 전반에 대한 불신과 환멸이 가져온 변화를 반영하고 있는 연극들을 포괄하는 개념이기도 하다. 2부에서 저자는 국가 체제의 기능 부전과 불법적인 억압, 그리고 여기에 대항하는 시민사회의 행동이라는 구도를 통해 세월호 참사와 메르스 파동, 문화예술계 블랙리스트 검열 사태를 ‘이후’의 자장 속에 포함시키면서 국가 권력과 검열에 대항한 연극들의 면면을 살펴보고 있다. 나아가 저자는 검열과 억압의 본질에 대한 사유가 타자적 존재라고 할 수 있는 구성적 외부에 대한 관심으로 이어지는 연

[www.kci.go.kr](http://www.kci.go.kr)

\* 서울대학교 국어국문학과 강사

결점을 포착하고 있는데, 이는 미투 운동 이후의 페미니즘 연극을 다룬 3부와 조응하고 있다. 3부에서 저자는 불평등한 젠더 규범 및 미시적이고 일상적인 억압의 기제들과 투쟁을 벌여온 페미니즘 연극들을 소개하면서 윤리적 공동체를 재건할 수 있는 가능성을 타진한다. 미투 운동 이후의 연극은 개별적인 존재들 간의 '다름'과 '모름', '두려움'을 보호해야 할 가치로 삼는 연극이자, 존중의 거리 속에서 진정한 관계가 다시 시작될 수 있다고 믿는 연극이라 할 수 있다.

## 1. '이후(since then)'의 시간성과 활동 안의 비평

『이후의 연극, 달라진 세계』의 첫 문장이 선언하고 있듯이 세월호 참사는 2010년대 한국연극의 경로를 바꿔놓았다. 탈정치·탈이데올로기의 흐름에 경사되어가던 한국연극은 2014년을 기점으로 하여 포스트모던한 감수성의 배후에 드리운 정치적 환멸과 무기력감을 떨쳐 버리고 다시금 지금-여기의 현실을 마주보게 되었던 것이다. 세월호는 극장과 광장 사이의 딱딱한 간극을 일깨워준 사건이었으며, 많은 연극인들이 참사가 해결 되지 않은 사회 속에서 '나는 무엇을 할 수 있고 연극은 무엇을 해야 하는지에 대해 고민하기 시작했다. 바야흐로 정치적 액티비즘(activism)이 연극계의 중요한 화두로 떠오르게 된 것이다.

비평계 또한 세월호 이후 감지된 연극의 변화에 부응하기 위해 노력했다. 강독에 얽매 관조하는 대신 변화의 물살을 함께 타넘으며 투쟁의 현장을 기록해왔고, '정치의 귀환'을 맞이한 한국연극이 어떤 방향으로 나아가고 있는지 소묘하려는 비평적 시도가 이어졌다. 기록학에서는 이처럼 기록 행위를 통해 액티비즘에 동참하는 것을 아키비즘(archivism, archival + activism)으로 명명한다. 아키비즘은 억압적 시스템에 직면한 기록자가 '공정하고 객관적인' 태도를 통해 도리어 기록 자원의 불평등한 생성에 기여하게 되는 문제를 비판적으로 성찰하는 가운데 나타난 개념이다. 그런 관점에서 혹자는 아키비스트를 "기억의 활동가로서 억압적 시스템에 저항하는 사람"으로 정의하기도 한다.<sup>1)</sup> 2014년 이후 연극비평가들은 진상을

은폐하는 정부와 일부 언론의 보도 참사에 맞서 아키비즘적 실천에 나섰으며, 이는 연극이 우리 사회에 결여된 공적 영역(public realm)을 보완하는 역할을 해야 한다고 믿었던 연극인들의 실천에 동행하는 것이기도 했다.<sup>2)</sup>

양근애의 『이후의 연극, 달라진 세계』(2020)는 저자가 연극비평가로서 세월호 이후의 시간을 통과하며 축적해온 아키비즘적 비평들을 묶어서 펴낸 평론집이다. 그러나 저자는 비평적 관심의 범위를 세월호 이후의 연극에 한정짓지 않고 2015년 문화예술계 블랙리스트 검열 사태 이후의 연극, 그리고 2018년 연극계 미투 운동 이후의 연극들로 확장하여 이를 ‘이후의 연극’이라는 개념으로 범주화하고 있다. 저자의 시도는 기존에 상이한 카테고리에서 논의되어온 연극들, 특히 세월호 연극과 페미니즘 연극에 상동성과 연속성을 부여하고자 한 시도라는 점에서 각별한 의의를 갖는다.

그렇다면 ‘이후의 연극’이란 무엇인가. 저자는 머리말에서 이 책이 말하는 이후란 “탈(脫) 또는 ‘후기(後期)’를 의미하는 ‘post’로서의 이후가 아니라 ‘since then’, 즉 벗어날 수 없는 사건과 그 이후”(5~6)를 가리키는 개념임을 명시하고 있다. since then으로서의 ‘이후’ 개념은 세월호를 비롯한 여러 사건들이 갖는 거대한 무게를 가리키는 것이기도 하지만, 한편으로는 그 사건들로부터 연극/공동체의 근본적인 변화가 촉발되었으며 여전히 그 변화가 현재 진행형임을 암시하는 것이기도 하다.

후자의 의미에서 본다면 ‘이후’의 시간에 출현한 연극들은 연극/공동체를 이해하는 관습적인 규범이나 미적 기술을 벗어나고자 한 연극이라 할

- 
- 1) 이현정, 「기록학 실천주의(Archival Activism)의 과제와 전망」, 『기록학연구』42호, 한국기록학회, 2014, 214~218면 참조. 아울러 이현정은 아키비즘의 성격과 목표를 다음과 같이 설명하고 있다. “90년대 중반 이후의 아키비즘은 사회정의 실천에 직접 참여를 통해 대항기억의 형성이라는 기록화의 지향을 넘어 담론을 주도하고자 하는 활동까지를 포함하는 적극성을 띠고 있으며, 권력분산적인(empowered) 아카이브 전략을 포함한 참여아카이빙의 실현을 목표로 하고 있다.” 이현정, 같은 글, 223면.
  - 2) 이경미, 「세월호 1주기, 어떻게 기록하고 기억할 것인가」, 『연극평론』77호, 한국연극평론가협회, 2015, 22~23면 참조.

수 있으며, 자기의심과 혼란을 견디면서도 새로운 연극/공동체의 실현을 위해 한 발짝씩 내딛어온 연극이라 할 수 있다. 저자는 2015년부터 2019년에 이르기까지 매년 축제의 형태로 무대에 오른 해화동1번지 세월호 기획공연들을 돌아보는 비평문에서 다음과 같이 쓰고 있다. “세월호 기획공연은 ‘성찰 이후의 행동이 아니라 ‘행동 안의 성찰로서 사회적 문제에 직면한 연극의 태도를 보여주고 있다.”(139) 그러한 태도는 ‘이후의 연극의 곁에서 아키비즘적 비평을 실천해온 저자 자신의 태도이기도 하다. 416세월호참사 작가기록단의 일원인 박희정은 곁에 있는 존재로서 기록자가 갖는 위상에 대해 다음과 같이 말하고 있다.

곁을 통해서 발견되는 세계, 곁을 통해서만 쓸 수 있게 되는 이야기들, 기록자는 그런 곁의 역할을 하는 거죠. 그냥 고독하게 외롭게 있으면 발견될 수 없는 것들, 말해질 수 없는 것들, 나아갈 수 없는 지점들이지만 곁이 형성되었을 때 가능해지는 것들이 있는 거죠. 저희들이 사람을 만나려는 것은 곁을 확장하기 위해서예요. 곁의 존재로서의 기록자, 일방적으로 존재를 해석하고 써내려가는 권리를 가진 자로서의 기록자가 아니라, 상호작용하는 기록자. 그런 역할이라고 생각해요.<sup>3)</sup>

『이후의 연극, 달라진 세계』는 2014년 이후 숨가쁘게 급변해온 한국 사회와 한국연극의 모습을 곁의 거리에서 지켜본 기록자가 남긴 ‘이후’의 비평이라 할 수 있다. 본고에서는 총 4부로 구성되어 있는 평론집의 순서를 차례대로 따라가며 (1) ‘이후’의 시간 속에서 연극/공동체는 어떻게 재구성되었는지 (2) 세월호, 블랙리스트, 미투 운동이라는 각기 다른 사건들의 ‘이후’는 어떻게 연결되어 있는지를 살펴보고자 한다.

www.kci.go.kr

## 2. 세월호는 연극/공동체를 어떻게 재구성했는가

세월호 연극은 저자의 평론집에서 '이후'의 연극이라는 개념을 떠받치고 있는 밑돌에 해당한다. 그렇기에 세월호 참사와 그 이후의 연극에 대한 비평문을 묶은 1부 '기억과 행동: 세월호 이후의 연극'은 이 평론집에서 중추적인 위치를 차지한다고 할 수 있다. 저자는 1부를 통해 세월호를 기억하고자 하는 실천이 어떻게 '이후'의 시간성을 형성해왔는지, 현재형으로 내속하는 '이후'의 자장 속에서 한국연극은 어떻게 변화해왔는지를 탐문하며 이어지는 논의의 토대를 마련하고 있다.

1부에서 저자는 한국연극이 세월호를 어떻게 담아내었는지를 묻기 이전에 세월호가 어떻게 한국연극을 변화시켰는지에 깊은 관심을 기울이고 있다. 바꿔 말하자면 1부는 세월호가 기준에 '연극으로 인식되어 온 규범적인 형상에 충격을 가하는 사건으로 도래하게 된 맥락과 그 파상력(破像力)<sup>4)</sup>의 효과를 살펴보는 장이라 할 수 있겠다. 저자에 따르면 세월호라는 사건은 일상, 기억, 가족 등의 낯익은 개념들을 새로운 시선으로 바라보도록 만든 사건에 해당한다. '이후'의 연극 또한 연극이라는 미적 가상을 지탱해온 하부개념 체계의 조직적인 의미 변화를 수반하는 것으로 보인다. 저자는 세월호 이후의 연극으로부터 극장이라는 공간, 연기라는 행위, 그리고 배우라는 존재에 대한 인식론적 전환이라는 사태를 감지해내고 있으며, 이 전환이 의미하는 바를 짚어가며 연극과 공동체의 재구성이라는 대주제에 접근하고 있다.

2014년 4월 16일로부터 연원했으나 여전히 현재 진행형인 사건으로서

4) 파상력(破像力) 개념을 제안한 김홍중에 따르면 파상력은 부재하는 대상을 현존시키는 힘인 상상력과 반대로, 현존하는 대상의 비실체성 혹은 환각성을 깨닫는 힘이다. 또한 파상력은 현실 세계에 존재하는 실제적인 영상들의 이데올로기적 효과를 파괴하는 상상 파괴적 권능을 내포한다. 김홍중, 「발터 벤야민의 파상력 연구」, 『경제와사회』 73호, 비판사회학회, 2007, 271면 참조.

세월호는 일상의 의미를 변화시켰다. 저자는 참사 이후 세월호를 처음으로 다룬 연극으로 극단 ETS의 <사랑해, 4월 16일 그 후>를 호명하면서 연출가 김혜리의 발언을 상기시켰다. “세월호는 우리의 일상과 분리된 사건이 아니다. 내가 가장 잘할 수 있는 연극으로 이 문제를 생활화하고 싶었다”(25). 즉 일상은 원자화된 개인이 고립되어 살아가는 시공간의 역(域)을 가리키는 단어에 머무르지 않고 공동의 참사를 말하고, 의식하고, 아파하는 성찰적 노동이 벌어지는 시공간으로 재의미화된 것이다. 이때 연극은 각자의 일상을 짊어지고 있는 개인들을 연결시키는 현상으로서 가능하다. 저자는 통감(痛感)에 대한 김홍중의 정의를 경유하여 세월호 이후의 연극이 “고통스런 감정의 연결감과 그 안에서 주체에게 밀려드는 세계의 고통을 감각하는 사태”(35)를 성립시킨다고 본다. 그렇다면 세월호는 일상의 흐름을 단절시키는 미적 자율성의 체계로 연극을 바라보는 관습적인 시각에 균열을 일으킨 사건으로 인식될 수 있을 것이다. 저자가 『이후의 연극, 애도에서 정치로』에서 <안산순례길> 공연의 의의를 갈무리하며 “현재 진행형인 세월호 사건 속을 걸으며 고통의 감각을 회복하는 일, 이것을 ‘통감의 연극이라 부르고 싶다.’”(37)고 제안하는 맥락 또한 세월호 이후에 일상과 연극의 관계가 근본적으로 조정되었음을 반영하고 있다.

이와 더불어 저자는 우리가 기억이라 불려온 정신 작용에도 의미 변화가 일어났다는 점에 주목하고 있다. 세월호를 잊지 말고 기억하자는 슬로건은 단순히 과거의 한 지점에 일어난 사건을 마음속에 간직하자는 의미에 한정되지 않는다. 저자는 그것을 “세월호 사건을 현재에 기입시키고 그로 인해 재구성된 세계를 어떻게 미래로 가져갈 것인가의 문제를 품고 있”(34)는 주문으로 이해해야 함을 역설하고 있다. 즉 세월호 이후 기억은 과거-현재-미래의 지평을 일거에 개시하고 실천적 개입에 대한 요청을 끊임없이 주체에게 환기시키는 언어로 재의미화되었음을 강조하고 있는 것이다. 저자가 하이픈을 삽입하여 “세월호 기억—행동”(151)이라는 용어를 사용하고 있는 것도 이러한 맥락에서 이해된다.

‘이후’의 극장은 세월호를 기억하고 행동하고자 하는 이들이 새로운 공동체성을 형성하는 장소로 움직여간다. 저자가 이 공동체성의 구심력을 이루는 개념으로 주목하고 있는 것은 다름 아닌 ‘가족’이다. 저자는 세월호 참사 직후 유가족이 “평범한 시민에서 정치적 주체로”(53) 호명되었음을 지적하고, 나아가 연극인들과 유가족의 연대가 형성되면서 가족의 의미가 재구성되는 과정을 살펴본다. 서술의 중심에 자리하는 것은 단원과 희생자 및 생존자의 ‘엄마들로 구성된 416가족극단 노란리본’의 공연 활동이다. 저자는 1부의 두 번째 글인 「이후의 가족, 연극적 치유와 정치적 주체화」에서 세월호가 직접 언급되지 않는 기성작품인 <그와 그녀의 옷장> 공연으로부터 시작해 세월호 이야기를 가미한 <이웃에 살고 이웃에 죽고>를 거쳐, 마침내 노란리본을 위해 쓰인 첫 번째 창작극 <장기자랑> 공연에 이르는 여정을 상세하게 다루고 있다. 노란리본의 엄마—배우들에게 있어 연극 무대는 세월호 참사를 교통사고로 격하하는 보수 언론의 프레임에 저항하고, 연기를 통한 감정적 해소와 객관화를 경험하며, 새로운 가족 공동체와의 만남 속에서 상처를 치유할 수 있는 공간이 된다. 노란리본의 활동은 가족이 혈연에 기초한 자연발생적 공동체의 의미를 넘어 상실을 함께 애도하고 위로하는 사회적인 공동체로서의 의미로 확장되어온 경위를 보여준다. 저자는 가족들 간의 가족화라는 2차적인 연결의 가능성과 가족들의 ‘결’을 지킴으로써 형성되는 시민적 연대의 가능성을 긍정하는 입장에 서서 “세월호 참사 이후 가족은 재구성되었다”(64)고 단언하고 있다.

한국연극계의 맥락에서 보자면 세월호는 ‘당사자 연극과 결부된 담론이 부상하게 된 중요한 계기를 제공한 사건이기도 했다. 참사 이후의 시간을 감당하고 있는 세월호 가족들이 직접 무대에 선다는 것, 당사자가 스스로의 경험과 생각을 발화하고 연기한다는 것의 중요성을 실감한 연극인들이 ‘연기—함’와 ‘배우—됨’의 의미에 대해 근본적으로 성찰하기 시작했다기 때문이다.’<sup>5)</sup> 저자는 드니 디드로의 『배우에 관한 역설』을 경유

하여 이 새로운 성찰이 지니는 의미를 진단하고 있다. “배우가 결국 배우이기 이전에 인간이며, 배우의 고민이란 사회 속에서 인간의 역할에 대한 고민과 같다”(65) 사실을 음미하면서 저자는 416가족극단 노란리본의 활동이 배우의 존재론에 대한 고착된 사고를 반성하게 만들었음을 지적하고 있다. <장기자랑> 공연에 대해 “아이들의 삶을 대신 산다는 생각으로 연극 무대에 오른다는 엄마들의 모습은 어떤 연극도 뛰어넘는 ‘연극의 힘’을 보여준다”(137)고 평하고 있는 저자의 문장은 세월호가 현실과 허구, 배우와 배역, 삶과 예술의 근원적인 불가분리성을 절감하게 만들었음을 시사하고 있다.

시민으로서의 역할을 연극 속에 기입할 때, 연극인들은 ‘소명으로서의 공동체’로서 유기체와 함께 연대할 수 있다. 세계 속으로 들어가는 과정으로서의 공동체, 사람들이 일대일 관계의 가치와 그런 관계의 한계를 모두 실현해내는 과정으로서의 공동체를 추구할 수 있을 때, 연극의 정치성은 예술성과 가장 아름답게 조우할 수 있을 것이다. 극장은 더 이상 무대를 보여주고 관객이 그것을 보는 공간으로서 존재하지 않는다. 극장 안팎의 경계를 지우고 한계를 넘어설 때 연극은 연극의 역할과 소명에 대해 성찰할 수 있을 것이다. (73)

- 5) 이것은 당사자가 무대에 등장해 연기를 ‘필요없는 것’으로 만들어버린 사태로 단순하게 이해되어서는 안 된다. 세월호 엄마-배우들은 자신들을 ‘잘’ 연기하는 것을 매우 중시했다. “순서가 바뀌면 안 된다. 세월호 어머니라는 전제가 있긴 하지만, 관객들은 무대 위의 나를 보는 게 아니라, 내가 맡고 있는 인물로 본다. 누군가의 엄마가 아니라, 아이들로 올라간다. 그런 의미에서 무대에 들어갈 때 순서가 바뀌면 안 된다는 거다. <장기자랑>에서는 250명 아이들의 모습으로 올라간 것도 있다. 생존자 장애인씨의 어머니 김순덕 배우는, 아이들을 최대한 표현하고 싶다고 했다. 무대에 올라가면 실컷 잘 놀 거라고 했다. 그러다 보니까 연기가 나왔다. 김순덕 배우가 맡은 인물인 지수가 무대에서 활활 웃는다. 어차피 우리가 그 아이들로 올라가도, 세월호 엄마라는 건 사라지지 않는다. 관객들은 누군가의 엄마가 아니라 그 아이가 보인다고 했다. 그때, 우리가 잘하고 있다고 생각했다.” 구자혜·김도현, 「연극인이 만난 사람」 구자혜 x 김도현, 웹진 연극in, 2020. 4. 16.

‘이후’의 시간 속에서 일상, 기억, 가족, 연기의 의미가 재구성되는 과정을 추적해온 저자의 사유는 마침내 연극과 극장의 소명에 대한 제언에 다다르고 있다. 연극은 삶을 간접적으로 투영하는 일루전의 자리에 머무는 것을 중단하고 극장 안팎을 가로질러 흐르는 삶—정치의 맥락 속에 스스로를 다시 써넣어야 한다. 저자의 제언은 연극이 극장을 찾은 관객과 함께 어떤 공동체/성을 구상하고 실현할 수 있을 것인가에 대한 질문으로 이어지는 것으로 보인다.

### 3. ‘이후’들의 손잡기: 다름과 모름, 두려움의 보호를 위해

앞서 언급했듯이 세월호 참사 이후 기억이 망각과 부작위(‘가만히 있으라’)에 대항하는 적극적인 행동으로 재의미화되면서, 세월호는 그 이전과 이후에 벌어졌던 수많은 참사들을 다시 공론의 장으로 끌어올리는 인양적인 기호로서의 역할을 수행하게 되었다. 저자가 ‘이후’의 연극을 논함에 있어 세월호를 명시적으로 언급하는 연극만을 다루지 않고 5.18을 비롯한 1980년대의 항쟁을 다룬 연극, 삼풍백화점 붕괴와 용산 참사를 다룬 연극, 쌍용자동차 사태와 손배소가압류 문제를 다룬 연극들을 함께 다루고 있는 이유도 여기에 있다. “세월호의 참은 이 모든 것들이 연결되어 있다는 암시를 준다”(41)는 저자의 문장은 ‘이후’들의 접속과 교차라는 새로운 의제를 향해 우리의 시선을 열어준다.

저자가 직접적으로 규정한 바에 따르면 ‘이후’의 연극은 “세월호 사건 이후 정치, 경제, 사회 등 국가 체제에 전반에 대한 불신과 환멸이 가져온 변화를 연극이 반영하고 있는 양상을 총체적으로 살펴보기 위해 시도된 개념”(45)이다. 이 개념 규정에 먼저 눈에 띄는 단어는 ‘국가 체제’라고 할 수 있다. 저자는 국가 체제의 기능부전과 불법적인 억압, 그리고 여기에

대항하는 시민사회의 행동이라는 구도를 통해 세월호 참사와 메르스 파동, 문화예술계 블랙리스트 검열 사태를 ‘이후’의 자장 속에 포함시키고 있다.

저자뿐만 아니라 연극계에 속한 많은 논자들이 2014년 세월호 참사와 2015년 블랙리스트 사태를 하나의 연속된 계열로 다루어왔다. 한국연극평론가협회가 편찬한 『세월호 이후의 한국연극』(연극과인간, 2017)은 공공성의 위기와 회복이라는 틀거리 안에서 연극계에서 벌어진 세월호 기억—행동과 블랙리스트에 대한 저항적 실천을 함께 다루고 있다. 연극계 블랙리스트의 실체가 드러나게 된 경위를 소상히 추적한 1부, 세월호에 연대하고 검열에 맞서 투쟁하는 연극적 실천을 다룬 2부, 광화문에 설치된 광장극장블랙텐트의 활동기를 다룬 3부로 구성된 이 책은 적어도 연극계 내에서 세월호는 항상 블랙리스트와 연동되어 사유되고 있었음을 잘 보여준다. 저자 역시 2014년에서 2015년에 이르는 짧은 기간 동안 한국사회가 맞이한 정치적 사건들이 상동성을 보이고 있다는 점에 주목하고 있다.

그러나 두 사건에 대한 한국문화예술위원회의 사후 조치는 “공권(公權)을 사유화(私有化)한 명령 체계는 철저히 은폐된 채, 불거진 사건을 사사화(私事化)하는” 방식이었다. 문제는 이 검열 사태 이후 연극계 내외부의 분열 양상이 세월호 이후에 진행된 일련의 사태와 상동성을 보이고 있다는 점이다. 어찌 보면 세월호 참사와 메르스, 검열 사태가 비슷한 시기에 겹쳐진 것은 우연이 아니다. 세월호 참사로 인해 드러난 구조적인 모순은 우리 사회가 뿌리부터 병들어 있음을 확인하게 하기 때문이다. 애도는커녕 치유조차 불가능하게 만드는 신자유주의적 억압과 도덕성 상실 속에서 세월호 사건 ‘이후’ 눈앞에 투명하게 보이는 창은 한쪽 면을 칠한 채 서로를 거울로 되비친다. (43)

블랙리스트 진상조사위원으로 참여했던 극작가 이양구는 한 기고문에서 “세월호 참사의 진상 규명과 책임자 처벌을 요구하는 시국선언 등에 참여한 대가로 박근혜 정부의 블랙리스트에 오른 피해 연극인들을 세월호 참사의 2차 피해자라는 관점에서 주목”<sup>6)</sup>했던 바 있다. 국가권력은 공권을 사유화하는 방식으로 세월호와 블랙리스트를 동일한 억압의 시슬 속에 비끄러매었고, 그로 인해 두 개의 사건은 ‘이후’의 감각을 함께 구성하게 되었던 것이다. 그 감각은 결국 구조적인 모순에 대한 민감성이라 할 수 있기에 저자는 2014년 이후 “세월호를 직접 지시하지 않아도 관객들에 의해 세월호가 환기되는”(33) 순간들이 발견될 수밖에 없었다고 진술한다. 그러므로 ‘이후’의 연극이란 사회적인 부조리와 그로 인한 고통의 문제를 인식하는 힘, 혹은 구조적인 원인을 식별하는 힘이 작동하는 연극을 포섭하는 방향으로 계속 확장되는 개념이라 할 수 있을 것이다.

저자는 2부 ‘호모 아르티스: 검열에 맞선 연극에서 국가의 검열 권력에 맞선 일련의 정치극들을 살펴보고 있다. 검열 사태에 대한 직접적인 대응이라 할 수 있는 <권리장전2016\_검열각하>와 “국가란 무엇인가?”, “내가 바라는 국가는 어떤 모습인가?”(157) 라는 원론적인 질문으로 나아간 <권리장전2017\_국가본색> 등을 살펴보면서 저자는 국가권력에 의한 억압만으로는 충분히 설명되지 않는 다양한 의제들을 짚어내고 있다. 한국문화예술위원회라는 예술 지원기관의 문제, 연극계가 지원금에 종속되는 구조로 빨려 들어가는 문제, 국가의 존재 양상을 은유하는 가부장제적 폭력의 문제 등이 여기에 해당한다. 흥미로운 것은 저자가 국가에 의한 사상 통제와 억압의 문제를 소수자 억압이라는 보다 원론적인 범위의 문제로 옮겨놓고 있는 지점들이다. 저자는 해방 후 미군 정보참모부 산하 민간통신검열부대를 다룬 공연 <씨씨아이취케이>에 대한 비평문 「검열과 감시, 역사성과 현재성」에서 사상 검열의 시선에 온전히 포착될 수 없는

6) 이양구, 「보정된 사진 속에서 사라진 점들을 찾아서」, 웹진 연극in, 2019. 4. 25.

한국계 미국인—여성—공산주의자 인물인 현앨리스의 복합적인 소수성에 대해 언급하고 있다. 달리 말하자면 국가권력에 의한 억압과 저항이라는 프레임만으로는 한 개인에게 가해지는 다양한 억압의 양상을 파악할 수 없다는 것이다. 저자는 이어서 “사상에 대한 정치적 통제가 문제 된다면 성적 소수자를 비롯한 모든 소수자들에 대한 억압도, 예술창작에 대한 검열도 근본적으로 부정되어야 하며, 이 모두는 각자의 영역에서 해결해야 할 일이 아니라 삶의 근원에서 서로 연결되어 있다는 것을 깨달아야”(172) 한다고 역설하고 있다.

2부의 말미에서 저자는 검열과 억압의 본질에 대한 사유가 “타자적 존재라고 할 수 있는 구성적 외부”(188)에 대한 관심으로 이어지는 연결점을 포착하고 있다. 바로 이 지점이 3부 ‘절반 이상의 세계: 페미니즘 연극으로 향하는 가교의 역할을 한다고 할 수 있다. 2018년 연극계 미투 운동 이후의 변화를 살펴보는 3부는 폭력과 억압을 양산하는 권력 구조에 대한 대항적인 실천들을 포착하고 있다는 점에서 앞선 논의의 연장선상에 있으나, 국가권력 대 시민사회의 프레임을 탈각하고 있다는 점에서는 침예하게 구별된다. 미투 운동이 촉발한 “예민한 혁명”(195)은 연극계를 포함한 사회 전체에 만연해 있는 불평등한 젠더 규범 및 미시적이고 일상적인 억압의 기제들과 투쟁을 벌여나가는 과정으로 묘사된다. 미투 운동 이후의 페미니즘 연극은 곧 연극계 내부를 순환하는 차별과 혐오, 나아가 ‘우리 안의 폭력’을 비판적으로 성찰하는 연극으로 제시되고 있는 것이다.

저자는 연극이 어떻게 차별과 혐오를 거부하고 윤리적 공동체를 재건할 수 있는가의 문제에 관심을 기울이고 있는 것으로 보인다. 그러나 이때의 공동체는 손쉽게 나와 나의 거리를 좁힐 수 있는 정서적 동질감에 기초하고 있는 공동체가 아니다. 3부의 목차에서 가장 눈에 띄는 단어가 ‘다름과 ‘모름’, 그리고 ‘두려움’이라는 점이 이를 방증한다. 저자는 페미니즘 연극이 제안하는 공동체상이란 젠더, 섹슈얼리티, 계급, 인종, 국적, 나이, 직업 등 서로 다른 이름을 가진 존재들이 갖는 차이와 위치성에 대한

존중 위에 세워져 있다고 본다. <벨기에 물고기>에 대한 비평문 「다름을 보호할 힘」에서 저자는 “폐마르고 건조한 세계의 늙은 끌로드와 다르게 물의 세계에서 자유롭게 숨 쉴 수 있는 아이 끌로드가 실은 어른 끌로드의 ‘내면 아이’였다는 사실, 그리고 두 사람은 서로의 이상함, ‘다름을 보호하기 위해 나타난 거울쌍으로 존재한다는 사실’(211)을 예리하게 짚어내고 있다. 다름을 직시하고 인정하며, 나아가 다름이 보호받을 수 있는 공동체적 관계를 상상하는 것이야말로 ‘이후’의 연극에 주어진 또 다른 과제라고 말하는 듯하다.

한편 <로테르담>에 대한 비평문 「모름과 두려움이 손잡고」에서 저자는 이 연극이 근대문학의 귀환 모티브와 상반되는 지향을 보여주고 있음을 언급하고 있다. “<로테르담>의 마지막 장면은 자기 자신을 ‘알기 위해 떠나는’ 것이 아니라 자신이 누구이며 앞으로 어떻게 될지 ‘모르는 채로, 두려워하면서 다른 곳으로 가는’ 이야기가 왜 중요한지 보여준다.”(252) ‘모름과 두려움의 손잡기’는 레즈비언이나 트랜스젠더라는 정체성 너머에서 유동하고 있는 세계, 아직 무엇이 될지 모르는 미결정의 지대로 함께 나아가는 엘리스와 에이드리언의 우정에 값하는 표현이라 할 수 있다. 동시에 미투 운동 이후 페미니즘 연극이 형성해온 공동체적 관계의 윤리를 적실하게 가리키고 있는 것이기도 하다.

다름과 모름, 두려움을 인정하는 공동체로서의 연극이라는 모델은 기실 세월호 연극을 다룬 1부에서 이미 제시된 것이기도 하다. 저자는 <2020 세월호: 극장들> 페스티벌에 대한 비평문 「기억과 함께, 아픔과 함께」에서 다음과 같이 서술하고 있다. “세월호 공연은 이 불가능한 애도를 위해, 당사자도 확신할 수 없는 고통을 조심스레 어루만지고 그 모름의 사태 속에 ‘함께’ 있기로 결심한 사람들을 위해 존재한다.”(144) 그러므로 저자가 바라보는 ‘이후’의 연극이란 다름과 모름, 두려움을 결렬의 사유로 삼는 연극이 아니라 보호해야 할 가치로 삼는 연극, 그러한 존중의 거리 속에서 진정한 관계가 다시 시작될 수 있다고 믿는 연극이라 할

수 있다.

‘이후의 연극은 여전히 현재 진행형이다. 저자는 <래리미 프로젝트: 십년 후>에 대한 비평문 「사건 이후 공동체는 어떻게 구성되는가」에서 다음과 같이 쓴다. “불행하게도 사회가 만든 혐오, 차별, 불평등이 만든 죽음이라는 사건과 그로 인한 변화는 좋은 방향으로 진행되지 않는다. 크고 작은 이기주의와 이념의 충돌, 무책임한 제도를 제대로 개선하려는 시도를 가로막는 퇴행이 그 변화 속에 있다.”(392) 어쩌면 ‘이후’의 시간을 동행하는 아키비스트 역시 변화하지 않는 구조에 부딪혀 되돌아오는 퇴행의 메아리를 끊임없이 감시하고 비판해야 할 운명 속에 놓여 있는지도 모르겠다. 분명한 것은 ‘결의 존재’로서 변화의 물살을 연극과 함께 타넘으며 시기특정적인 과제를 도출하는 공동체 조력자(community facilitator)로서의 아키비스트가 연극계에 더 많이 필요하다는 점이다. 『이후의 연극, 달라진 세계』는 그 전범을 보여주는 ‘이후’의 비평으로서 귀중하게 기억되리라 믿는다.