

누구를 위한 연극: 동시대 ‘시민’ 연극의 질문과 연극예술의 경계

—〈아파도 미안하지 않습니다〉(2020)를 중심으로

박상은*

〈차례〉

1. 한국 현대 아마추어 연극 전통과 질병권 연극
2. 아픈 몸-배우라는 전위와 정확한 발화를 위한 형식 찾기
3. 구별에 저항하기 그리고 한국의 저항적 연극운동과의 분절과 연속성
4. 결론

국문초록

본 연구는 왜 질병권 연극이 아픈 몸-배우의 연극을 선택지로 했으며 이는 한국 현대 문화사 속에서 이어진 연극을 통한 운동의 역사에서 어떠한 방식으로 의미 지어질 수 있는가를 살피고자 했다. 본 글은 시민연극 〈아파도 미안하지 않습니다〉(2020)와 워크숍-공연-공연 이후에 대한 기획자와 아픈 몸-배우의 기록과 수기를 담은 책 『아픈 몸, 무대에 서다』(2022)를 기반으로 이 질문들에 답하고자 했다. 이를 위해 한국의 근현대 연극운동의 아마추어-비전문인 연극운동의 전통, 그리고 억압과 착취의 요소를 세분화하여 사회 정의를 모색한 ‘차이의 정치’의 논의를 참고했다.

대학, 문화운동, 연극치료, 문화예술교육의 방식으로 나타난 한국 아마추어 연극의 전통과 마주할 수 있는 개념은 응용연극 또는 실용연극으로 번역 가능한 ‘Applied Theater’와 ‘플레이백 시어터(Playback Theater)’이다. 〈아파도 미안하지 않습니다〉(2020)에서 아픈 몸은 물리적 현존, 통합적인 감각을 통한 형상화, 공동체 구성의 가능성이라는 연극의 매체적 전통을 적절히 활용하며 현재 사회의 정상성의 기준에 내재한 폭력을 비판한다.

2장에서는 연극의 제작과 창작, 공연 과정에서 차용된 형식들을 살폈다. 준비 과정에서 즉흥성에 기반한 다양한 방식의 훈련은 아픈 몸-배우들이 체험적 진실을 마주할 수 있게 하는 방법으로 활용되었으며 공연에서 낭독과 재연, 코러스와 즉흥적 춤이 유연한 활용은 고통의

www.kci.go.kr

전시에 경도되는 것이 아닌 이해와 성찰의 차원으로 관객들을 이끌었다. 이 공연에서 아픈 몸-배우의 연기와 적절한 형식의 활용은 당사자성이 빠질 수 있는 피해자 프레임에서 벗어나면서 아마추어 배우라는 명명이 환기하는 비숙련성과 떨림, 우발적인 눈물이 관객과 무대 간의 긴밀한 연결을 만들어내는 매개로 작용하게 했다.

3장에서는 연습과정과 창작 및 공연 과정에서 참여연극의 전통과 방법론이 차이의 정치를 효과적으로 드러내는 방식을 분석하고 한국 근현대 연극운동사에서 정치 투쟁과 연계되었던 아마추어 연극과의 본질성과 연속성을 살폈다. 연습 과정에서 배우들이 참여연극의 전통을 활용함으로써 자신의 목소리와 동작에 체화되어 있었던 사회적 시선들을 의식하고 가시화하지 못했던 감정-사고를 마주할 수 있었다. 아픈 몸이 경험해야 했던 물이해의 순간들에 대한 현시는 우리가 다층적인 인간관계들, 사회 문화적인 의미망들, 제도적인 틀 속에서 직면해야 했던 소외와 소통 불능의 순간들을 정확히 유비하기 때문에 현실적이다. 나아가 아픈 몸은 지금-여기의 경제적 생산성에 대한 기준들, 개개의 사람을 대체 가능한 자원으로서는 여겨지는 사회 문화적인 조건과 분위기들에 질문을 던지도록 유도하면서 집단 구성을 확대하기도 했다. 또 공동창작, 당사자의 실질적인 체험에 기반한 서사의 고려, 자발성과 창조성을 존중하는 환경과 방법이 한국 현대 연극운동과 동시대 연극장의 전환적 흐름과 연속성을 형성함을 밝혔다.

이처럼 <아파도 미안하지 않습니다>는 배우의 몸, 무대 위에서의 구현, 놀이와 의례로서의 속성이라는 연극 본연의 미학적 차원과 참여연극의 전통과 새로운 방법론들, 그리고 아픈 몸이라는 시민 배우가 교차함으로써 만들어졌다. 해방적 정체화를 모색했던 한 편의 질병권 연극의 깊음이 동시대의 시민성과 시민권에 대한 성찰을 가능하게 했듯이, 계속되는 '시민' 연극의 출현을 기대해 보아야 할 것이다.

주제어 : 가난한 연극, 서사적/비서사적 형식, 시민연극, 질병권, 차이의 정치, 한국 저항적 연극운동

1. 한국 현대 아마추어 연극과 질병권 연극¹⁾

예술의 전위는 동시대의 지평에서 표현 방식/향유 방식/창작 주체/예술의 효용에 대한 새로운 질문하기에서 비롯한다. 동시대 연극 전위의 스펙

1) 본 논문은 여러 갈래의 도움 속에 완성되었다. 먼저 투고에 앞서 2022년 한국극예술학회 겨울 학술대회의 발표문을 작성할 당시 책을 공식 출간 전에 미리 공유받을 수 있었다. 책의 저자이자 공연의 기획을 담당한 시민모임 다른몸들 활동가인 조한진희 선생님께 깊은 감사를 드린다. 또 논문의 심사 과정에서 익명의 심사위원분들은 2010년대 중후반 이후 한국연극에서 기획-제작-공연의 전 과정에서 “위계적 경제짓기”에 대해 유의미한 균열들이 만들어졌던 활동의 맥락을 분명히 지적해주셨다. 텍스트, 담론에 대한 검토를 통해 이 세세한 결을 면밀하게 반영할 수는 없었지만 동시대 좌표 속에서 해당 공연의 맥락을 보다 분명히 할 수 있었다. 논문의 심사위원분들께 깊은 감사를 드린다.

트럼 한편에 기술적 도움을 바탕으로 현존에 기반한 연극 공연의 감각을 확장하는 시도들을 놓을 수 있다면 다른 한편에는 예술가가 아닌 자들의 연극하기를 위치 지을 수 있지 않을까. 예술가가 아닌 자들의 연극하기는 배우, 실존적 만남, 연극의 본연적 속성을 적극적으로 활용하면서 실현하기의 효과를 극대화하는 국면을 보여준다. 기술적이고 매체적인 차원에 있어서 가장 소박한 후자의 경향에도 전위의 이름을 부여할 수 있다면 그 이유는 무엇일까. 본 연구는 질병권에 관한 공연 <아파도 미안하지 않습니다>(2020)를²⁾ 대상으로 동시대 아마추어 연극이 '시민'에 대해, 그리고 배우/실연적 공간/관객이라는 연극의 본연적 속성과 그 효용에 대해 질문하고 있는 것의 의미를 살피고자 한다.

한국 현대 연극사에서 아마추어 연극 전통은 상당히 두터운 역사를 형성하고 있으며 1960년대 이래 대학극·기성극 간의 교류와 1970~80년대 사회운동 현장 곳곳에서 촌극, 탈춤, 마당극이 연행되었던 것과 같이 두드러진 국면을 보여준 바 있다. 특히 1970~80년대 변혁적 사회운동의 일환에서 노동운동 현장, 농촌, 빈민운동의 일환에서 이루어진 활동과 1990년대 이래 교육과 치유의 관점에서 이루어진 활동을 큰 두 분기점으로 볼 수 있을 것이다. 1987년 6월 체제 이후, 즉 독재정권에 의한 정치적 압력 감에서 벗어난 이후의 아마추어 연극은 '교육'과 '치유'와 연관되어 왔다. 2000년대 이후 취약계층을 대상으로 한 문화예술교육사업이 확대되면서 교육연극과 연극놀이, 연극만들기에 대한 관심이 확대된 것 또한 대표적인 하나의 경향이다.³⁾ 아울러 2010년대 중후반 세월호 연극, 미투운동 이

2) 시민연극 <아파도 미안하지 않습니다>(2020: 기획 조한진희, 연출 허혜경)는 2020년 3월 참여자를 공개 모집한 후, 4월부터 워크숍을 진행. 같은 해 7월 11-12일 대학로 이음아트홀에서 공연되었고 7월 11일부터 8월 31일까지 온라인으로 공개되었다. 이후 다양한 단체와 공동체에서 상연되었으며 2020년 11월 레드어워드 '주목할 만한 시선' 부문을 수상하고 2021년 4월 제 57회 백상예술대상 연극 부문 후보에 올랐다.

3) 김병주, 「Applied Theater와 교육연극의 한국적 적용과 전망」, 필립 테일러, 김병주 옮김, 『시민연극—연극을 통한 공동체, 참여 그리고 변화(2003)』, 청동거울, 2009, 325면

후의 페미니즘/퀴어연극, 장애인 연극 등 한국연극장에서 아마추어·비전문인 연극의 필요와 가치, 새로운 연극하기의 방법에 대한 체계모니적 시선이 해체되는 전환적 탐색의 흐름이 존재한다.

대학, 문화운동, 연극치료, 문화예술교육의 방식으로 나타난 한국 아마추어 연극의 전통과 마주할 수 있는 개념은 응용연극 또는 실용연극으로 번역 가능한 ‘Applied Theater’와 ‘플레이백 시어터(Playback Theater)’를 들 수 있다. 김병주는 ‘Applied Theater’를 시민연극으로 번역하면서 ‘교육연극이 교실연극, 사회 참여극, 아동·청소년극, 연극치료 등 세부 장르들을 아우르는 우산 용어로서 기능한 한국적 특수성을 지적한다.⁴⁾ Applied Theater 개념은 1990년대에서 2000년대로 넘어오며 영국과 호주, 미국의 교육연극 연구에서 학교, 학생 중심의 교육연극의 장을 보다 다양화된 장소와 여러 계층의 사회 구성원의 장으로 전환하는 과정 속에 논의되었다.⁵⁾ 시민들의 인식 제고, 대안 탐색, 심리적 상처에 대한 치유, 시사적 담론들에 대한 비판과 문제 제기, 침묵하고 소외된 이들의 목소리를 대변하기와 같은 Applied Theater 작업 목적의 다양성은⁶⁾ 미학적 완결성과 참신성을 기반으로 한 연극 극장에서의 공연 바깥에서 이루어지는 거의 모든 형태의 연극 공연의 목적을 아우른다. 이는 ‘연극이 예술 제도의 경계 바깥에서 개인의 심리적 치유에서부터 생동감 있는 공동체의 구성, 그리고 계몽과 문화 혹은 정치적 투쟁의 도화선으로서 효과가 분명한 문화적 도구가 됨을 보여준다. 한편 하나의 우산 개념하에 모여 있는 다양한 연극들은 각각의 역사적이고 사회적인 맥락에 따라 공연이 도달하고자 한, 도달한 의미와 효과에 대한 정치한 분석을 요구하기도 한다.

<아파도 미안하지 않습니다>의 공연 준비 과정과 연출에서는 플레이백 시어터의 기법이 활용되었다. 플레이백 시어터는 특정한 공간에서 실

4) 위의 글, 306면.

5) 위의 글, 309면.

6) 필립 테일러, 앞의 책, 30면.

제로 겪었던 일화를 이야기하고 그 이야기를 극화하는 “즉흥연극의 한 형식”으로 출발하여 1970년대 중반 미국에서 태동했다. 이들은 현대 대안 연극, 중세 기적극과 신비주의, 전근대 마을의 제의와 스토리텔링) 전통과의 연속성에 감응하면서 형식을 창안했다. 플레이백 시어터는 참여자와 극화의 관계를 조절하고 진행하는 컨덕터, 자신의 인생의 한 순간의 이야기를 들려주는 텔러, 이를 극화하여 연기하는 배우, 관객으로 구성되며 특정한 미학적 형식을 고안한다. 일반적으로 플레이백 시어터 작업은 훈련된 배우를 활용하지만 예술적 표현이 전문 예술가에게 해당하는 배타적 영역이 아니라는 점, 개개인의 이야기에 대한 경청과 조응 속에 새로운 미적 형식이 만들어질 수 있다는 믿음 속에 이루어진다. ‘존중, 공감, 유희성’을 기반으로 하는 이들 공연의 원리를 신비주의와 개인적인 치유로 환원할 수 없는 이유는 “개인의 경험이 주목을 받을 가치가 있다”는⁸⁾ 핵심적인 모토가 개인들의 삶에 교차하는 사회적 의미망을 오히려 생생하고 정치적인 방식으로 드러내는데 기여하기 때문이다.

이처럼 일반적인 예술의 유통 구조에서 벗어난 아마추어 연극이라는 점에서 시민연극(Applied Theater)의 개념을, 실질적으로 활용된 미적 형식과 공연의 원리에 대한 방법의 차원에서 플레이백 시어터를 참조해야겠지만 한국의 근현대 예술사에서 이루어진 소인극, 소극의 전통도 주요한 한 참조점이다. 한국 근현대 문화 운동에서 촌극, 탈춤, 마당극 등 연행의 형식을 활용한 아마추어 연극 활동의 전통은 운동의 활력을 방증함과 동시에 다양한 미적 형식에 대한 탐색을 가능하게 했다.

1920~30년대 농촌의 야학과 노동조합을 중심으로 활발하게 이루어진 촌극운동과 해방기의 ‘자립극(소인극) 경연대회’의 전통을⁹⁾ 출발점으로 농

7) 조 살라스, 허혜경 옮김, 『우리는 모두 이야기에서 태어났다(2013)』, 글항아리, 2019, 27면.

8) 위의 책, 25면.

9) 일제 강점기 촌극에 대해서는 김재석(『일제강점기 촌극의 한 양상』, 『국어국문학』 제

을 수 있다면, 1970~80년대 독재체제와 발전주의에 항거하며 민중/민족문화운동에서 이루어진 일련의 참여연극 활동이 있다. 1970년대부터 운동론적 목적하에 대학 문화패의 노동/농민 운동 현장과의 연계가 시작되면서 곳곳에서 촌극, 생활연극, 극놀이, 연극놀이와 같은 개념들이 생성되고 다양한 극적 형식들을 만들어 내며 연행되었다. 그리고 1980년대 후반 노동운동의 대중화 속에서 마당극교실, 노동교실과 같은 형태로 일련의 교육 프로그램으로 재생산되기도 했다.

1990년대, 운동의 열기가 소멸된 이후, 연극치료 혹은 연극교육과 같은 형태가 아마추어 연극의 주도적인 방향이 된다. 1997년부터 활동한 ‘억압받는 사람들의 연극공간-해는 앞선 시기의 연극운동의 전통에서 발원했다고 볼 수는 없지만 아우구스토 보알의 연극 방법론을 계승, 변용하며 새로운 시민연극의 전통을 만들어 온 바 있다. 이들은 배우의 몸과 실연, 놀이적이고 제의적인 기능을 수행하는 연극이라는 형식이 개개인을 억압하는 기제에 대한 접근에 있어서 기여하는 방식을 교육, 수감시설, 장애 등의 장으로 적용했다.¹⁰⁾

특별한 매체의 도움 없이 배우의 몸과 육성을 통해 표현할 수 있다는 연극 특유의 기동성과 감각의 총체성, 관객 앞에서 실연을 통해 완성된다는 집단 구성의 가능성은 소수자/억압받는 자의 자기 재현과 정체화에 주요한 도구가 되어 왔다. 그런데 각 역사적 맥락에 대한 해석은 소수자 혹은 억압받는 자에 대한 의미 구성과 연극이 활용되는 목적에 대한 관점의 차이에 따라 다양해질 수 있다. <아파도 미안하지 않습니다>에 붙은 ‘시민연극이라는 호칭은 문화 민주주의를 위한 정책적인 노력 혹은 ‘민중 혹은 ‘국민’을 대체하는, 1990년대를 전후의 집단적 인구 구성을 지칭할 때

103집, 국어국문학회, 1990.), 해방기 자립연극에 대해서는 양승국(『해방직후의 진보적 민족연극운동』, 『창작과비평』 1989년 겨울, 1989.) 참조.

10) ‘억압받는 사람들의 연극공간-해’에 대해서는 노지향(『모두가 주인공인 연극, 모두가 주인공인 세상 - ‘억압받는 사람들의 연극공간-해’ 작업의 특징과 한계』, 『교육연극학』 제 3집, 한국교육연극학회, 2010.) 참조.

의 '시민'와 연결되기 쉽다. 하지만 이 공연의 기획 의도와 공연의 목적, 배우와 관객에 대한 인식, 가난한 무대가 만들어내는 연극적 상상력에 대한 선호는 연극을 통한 저항운동의 전통에 맞닿는다.

또한 동시대 연극장이 일련의 사회적 재난을 경유하며 만들어냈던 일련의 급진적 질문과 그에 대한 답으로서의 연극 활동들은 <아파도 미안하지 않습니다>가 떠오를 수 있게 된 주요한 맥락이다. 2005년 '문화예술교육지원법'이 제정된 이후¹¹⁾ 한국 사회에서 제도적이고 행정적인 지원과 연계되어 이루어진 커뮤니티 연극의 활동이 활성화된다. 지역의 생활권과 연계된 활동은 예술 창작의 주체와 목적, 내용과 가치에 대해 기존의 경계를 풀게 하는 계기가 되었다. 그런데 문화 민주주의의 행보가 "일상의 정치화, 정치의 일상화"의¹²⁾ 모토 속에 급진화된 것은 2010년대 중반 이후의 일련의 사회적 재난을 경유하면서부터 이다. 세월호 연극, 페미니즘 연극, 장애 연극 등의 정치성은 비단 의제의 차원에 국한되는 것이 아니다. 그 정치성은 배우와 관객, 연극 제작 집단의 만남의 현존성 속에 섬세하고 치열한 방식으로 이루어졌던 예술적 형식과 제제에 대한 집단적 모색·성찰 위에 형성되었다.

본 연구는 위와 같은 맥락 속에서 왜 질병권 운동이 아픈 몸·배우의 연극을 선택지로 했으며 이는 한국 현대 문화사 속에서 이어진 연극을 통한 운동의 역사에서 어떠한 방식으로 의미 지어질 수 있는가를 논하고자 한다. 이는 다음과 같은 질문에 답하는 것과 관련된다. <아파도 미안하지 않습니다>(2020)에서 아픈 몸은 물리적 현존, 통합적인 감각을 통한 형상

11) 2005년 '문화예술교육지원법'이 제정된 이후 각 생애의 단계 속에서 지속적으로 이루어나갈 수 있는 "일상적인 예술향유"를 목적으로 문화예술교육의 대중화가 확대된다. (이인순, 「시민예술과 지역문화재생으로서의 연극 -도시 안산을 중심으로-, 『드라마연구』제 51집, 2017, 40면.)

12) 김재엽, 「연출노트-세월호 이후에, 연극을 한다는 것은 무엇일까? 그리고 극장은 어떤 곳일까?—공동창작 〈국가없는 나라: 사라진 기억들〉을 위한 창작노트, 『공연과이론』, 제 63집, 공연과이론을위한모임, 2016, 174면.

화, 공동체 구성의 가능성이라는 연극의 매체적 전통을 어떻게 적실히 활용하는 한편 경계에 대한 질문을 남기는가. 배우의 몸, 무대 위에서의 구현이라는 미학적 차원은 저항을 만들어내는데 어떻게 기여했는가. 그리고 아픈 몸과 관련한 개인의 체험에 기반한 서사는 어떻게 앞선 시기와는 유사하면서도 또 다른 방식으로 정치적 저항의 형식으로 완성되는가. 본 글은 시민연극 <아파도 미안하지 않습니다>(2020)와 워크숍-공연-공연 이후에 대한 기획자와 아픈 몸-배우의 기록과 수기를 담은 책 『아픈 몸, 무대에 서다』(2022)를¹³⁾ 기반으로 이 질문들에 답하고자 한다.

2. 아픈 몸-배우라는 전위와 정확한 발화를 위한 형식 찾기

연극 <아파도 미안하지 않습니다>는 여섯 명의 질병 당사자의 체험을 기반으로 한 여섯 개의 에피소드로 구성되었다. 근육병, 조현병, 다낭성 난소증, 유방암, 크론병, 사고와 연속되는 수술, 염증성 질환 등 다양한 질병과 함께 살아왔던 질병 당사자의 경험을 워크숍 속에서 하나의 연극으로 구성했다. <아파도 미안하지 않습니다>는 질병 서사가 극복의 서사로 치환되는 것, 질병을 가진 몸이 전시의 대상이 되는 것을 거부하면서 아픈 몸의 개별적 체험들을 가시화한다. 각 장은 의료권력의 문제와 질병에 대한 사회적 편견들, 가까운 관계 속에서 이루어졌던 소통의 어그러짐 등 질병 당사자가 경험했던 특정한 몰이해의 핵심적인 순간들을 보여준다. 근육병 몸을 가진 첫 번째 장의 주인공 ‘나(수영)’은 사랑과 이별의 과정에서 애정과 이해의 언어가 어떻게 아픈 몸에 대한 비정상 극복 서사를 천진하게 권유하는 폭력의 언어로 변질될 수 있는지를 보여준다. 조현

13) 나드, 다리야, 박목우, 안희제, 재, 홍수영 글, 조한진희×다른몸들 기획, 『아픈 몸, 무대에 서다—여섯 몸의 삶이 펼쳐지기까지』, 오월의봄, 2022. 추후 동일한 책의 글을 인용할 경우 “글쓴이, 『제목』, 『아픈 몸, 무대에 서다』, 면수.”로 표기한다.

병을 진단받으며 본인 의지와 관계없이 정신병원에 감금당한 '나(목우)'와 크론병을 겪은 '나(희제)'의 경우 의료권력의 문제를 비판하는 에피소드를 담아낸다. '나(다리아)'와 '나(목우)'의 에피소드는 질병에 대한 가족의 대응 방식에서 나타난 폭력성을, '나(재)'와 '나(수영)'의 에피소드에서는 질병을 전제로 사람들과 소통을 하게 될 때 경험했던 소외의 양상을 보여준다. 동일한 아픈 몸의 주체들 사이에서 나타나는 서열화의 문제와(나(희제)), 아픈 몸의 노동권과 관련한 에피소드(나(재))도 담겼다.

질병권에 대한 일련의 활동에서 아픈 몸의 소수자성을 발견하고, 문제 의식을 발전시켜 나간 기획자의 의도와 연극의 준비 과정을 살펴보면, 이들의 이야기의 연극화에 대한 구상은 회의적인 시선 속에 시작되었음을 알 수 있다. 건강 약자의 이야기를 당사자가 직접 연기한다는 것은 연극 공연이 가능한 '몸'에 대한 인식에 대한 도전을 의미한다. 물리적인 몸의 현존이라는 연극의 매체성과 보여주는 몸으로서 배우에게 요청되는 신체적 훈련은 '아픈 몸의 배우에 대한 상상과 쉽게 합치될 수 없다. "글쓰기는 몰라도 공연은 어려울 것"이라는 우려와¹⁴⁾ 연극배우를 정기적인 연습과 공연을 모두 무리 없이 감당할 수 있는 "건강한 모습으로만 상상"했다는 고백은¹⁵⁾ 아픈 몸-배우라는 새로운 현존이 연극예술의 기본가에 대해 새로운 질문을 제기하고 있음을 보여준다. 그럼에도 기획자가 아픈 몸-배우의 연극 작업에 대한 가능성을 포기하지 않은 것은 이 기획을 단순히 "연극 프로젝트가 아니라, 아픈 몸의 사회 참여 가능성에 대한 실험"으로¹⁶⁾ 인식했기 때문이다. 이에 따라 실제 워크숍의 진행과 공연은 아픈 몸의 활동권을 고려하여 조율되기도 했으며, 몸의 상태에 대한 확인을 자

14) 조한진희, 「아픈 몸들의, 아픈 몸들에 의한, 아픈 몸들을 위한 현장」, 『아픈 몸, 무대에 서다』, 오월의봄, 2022, 326면.

15) 안희제, 「아파도 미안하지 않은 연극」, 『아픈 몸, 무대에 서다』, 오월의봄, 2022, 242면.

16) 조한진희, 앞의 글, 326면.

연스러운 조건으로 했다.

이 프로젝트를 강의나 글쓰기가 아니라 연극 형식으로 준비하기까지 여러 고민이 있었다. 가장 핵심은 앞서 말했듯 어떻게 하면 질병 경험을 좀 더 잘 ‘발화하는 몸’으로 만들어볼 수 있을까 하는 고민이었다. ‘질병과 함께 춤을’ 모임에서 동료들과 함께 글을 오래 쓰다보니, 우리의 감정과 경험이 너무 빠르게 정돈되는 느낌이 들었다. 자신의 감정과 좀 더 깊게 접촉하고, 좌절을 좀 더 과감히 드러내도 될 것 같은데, 글을 쓸수록 생생함보다 가지런함이 늘어났다. 더 깊은 상처나 두려움에 접촉하는 게 두려워 적당한 선에서 협상하고 있는 듯했다. 고통에 대한 두려움이 준 방어 기제일지도 모른다는 생각이 들었다. 오랜만에 호흡을 가다듬기 위해 2019년 모임에서 연극 기법을 활용해 각자의 질병서사를 다시 다뤄보는 시간을 가졌다. 글을 쓸 때와 달리, **날것의 감정이 비죽하게 올라오기도** 하고, 질병에 대한 **그 어떤 책도 다루지 않은 방식으로 자신의 서사를 설명하는 순간**이 잠시나마 늘어나는 것을 목격했다. 글쓰기가 고요하게 감정의 역동을 만나게 했다면, 연극은 몸 자체를 뒤흔들었다.(강조-인용자 주)¹⁷⁾

최근 지배 서사에서 배제된 목소리들에 대한 증언의 수집과 기록, 자기 서사 쓰기가 의미있는 방식으로 이루어지고 있다.¹⁸⁾ 연극 작업을 구체화하기에 앞서 이루어진 질병권에 대해 고민하는 모임인 ‘질병과 함께 춤을’에서 아픈 몸이 경험해온 것들을 재현하고자 할 때 글쓰기라는 방법을 채택한 것은 자연스럽다. 그런데 이들은 언어를 매개로 한 ‘가지런한’ 감정의 증언과는 달리 연극적 방식을 통했을 때 질병 체험 과정의 곤혹감

17) 조한진희, 「서문」, 『아픈 몸, 무대에 서다』, 15-16면.

18) 박상은, 「목소리를 마주한다는 것—시민연극 〈아파도 미안하지 않습니다〉 『아픈 몸, 무대에 서다』(오월의봄, 2022)」, 『연극 in』 제 215호, 2022.03.24.

과 생생함이 가시화되는 경험을 하게 된다. 언어와 몸, 양자 중 어떤 것이 억압되어 있었던 기억을 효과적으로 보여줄 수 있는가는 양자택일할 필요는 없다. 하지만 이들은 연극을 기획하게 된 첫 단계에서 쉽게 인정의 장으로 포섭되기 힘들었던 아픈 몸의 주관적 진실을 보다 생생하게 발화하는데 몸, 목소리, 언어를 통합하여 활용하는 실연의 연극적 형식이 보다 적실했음을 자각했다.

그동안 나는 말을 통해 나를 표현하고 전달하는 데 별반 어려움을 느끼지 않았다. 그래서 낭독극으로 시작한 이 연극 연습도 크게 걱정하지 않았다. 내 이야기로 대본을 만들고 그걸 낭독하는 아주 간단한 프로세스 일 거라 예상했다. 하지만 연출자인 빠빠가 의도한 연극은 내 예상과는 전혀 다른 방향으로 흘러갔고, 그래서 만만치 않았다. 첫 만남부터 당혹스러웠다. 책상에서 일어나 나 자신이 되어 무언가를 표현해보는 미션을 수행해야 했다. (중략)더 솔직하게 말하자면 빠빠의 미션은 나를 옥죄었다. 그가 준비해온 사진들 중에서 현재의 나, 앞으로 변화하고 싶은 **나에 부합하는 이미지를 골라 몸으로 표현해내야 했는데**, 너무 많은 생각들만 머릿속에 떠다닐 뿐 불쑥 실행하기가 망설여졌다. 어떤 사진을 내 이야기로 선택해야 할지도 고민스러웠다. 이런 미션은 **전문 배우들이나 하는 훈련**이 아닌가. 연출가가 시민배우들에게 처음부터 너무 큰 것을 바라는 것이 아닌가. 이런 생각들이 스쳐 지나갔다. 우리의 가능성을 테스트하는 건가 싶기도 했다. 하지만 빠빠는 우리를 진득하게 기다려주었고, 최선을 다해 설명하고 예를 들어 보여주었다. 어색하지만 누군가가 용기를 **내 사진을 이야기로 표현**하기 시작했고, 결국 모두가 참여해 그 이야기를 만들어갔다. 어색하고, 빠그덕대기도 하고, 불완전했지만 모두가 빠짐없이 참여한 덕에 하나의 새로운 이야기가 탄생했다. 이런 훈련들을 통해 비로소 나는 사람들을 조금씩 파악할 수 있었다. 누군가는 낭만적인 사람이라는 것을, 누군가는 관계에 대한 갈망이 있다는 것을, 누군가는 깊은 외로움을 경험했다는 것을, 누군가는 늘 오해와 맞닥뜨려야 했다는 것을 조금 더 깊숙

이 느낄 수 있었다. **상황보다 감정을 먼저 경험**한 덕택에, 누군가가 아픈 몸의 상태를 설명하면 그걸 듣고 이해할 수 있으리라고 생각한 것이 착각이었음을 깨달았다. 이런 훈련이 없었다면 다른 아픈 몸을 탐구할 수 없었을 것이다.(강조·인용자 주)¹⁹⁾

아직도 선명히 떠오른다. 머뭇거리다 의자에서 일어나 한 발짝 앞으로 걸어나온 목우가 주먹 쥔 손을 치켜올렸다. 내가 **‘지금의 상태를 대변하기 위해 고른 사진을 표현**하기 위함이었다. 사진 속에는 마구 자라난 억센 덩굴로 뒤덮인 창문이 담겨 있었다. 안에서는 절대로 열리지 않을 것 같은 창이었다. “답답해.” 그녀의 첫 마디에 가슴이 자근자근 밝힌 것처럼 아파왔다. 보이지 않는 창을 있는 힘껏 주먹으로 두드리며 허공을 내리치는 손짓에 속도가 붙었다. “나가고 싶어. 열어줘! 거기 누구 없어요? 아무도 없어요?” 그녀가 구체적인 역할을 수행하자 곧 나드가 합류했다. 목우의 조용하고 구슬픈 목소리가 나드의 쩌렁쩌렁한 고함으로 동심원을 그리듯 퍼져나가는 순간이었다. **소리들이 융화됐다. 그에 대비되어 두 팔과 다리를 넓게 벌리고 자신의 몸을 벽으로 만들어 끈질기게 두 사람을 가로막는 재. 우리는 즉흥적인 재즈 연주를 하듯 악사가 되었다. 아무런 논의나 계획 없이 하나의 이야기 속에서 자기 자리를 만들고, 창조적으로 가능하며, 서로의 몸짓들을 뒷받침하고 엮어나갔다. 다른 사람이 어떤 움직임으로 나의 경험을 묘사하는지, 지금 내 마음이 그런 묘사에 어떻게 반응하는지 충실하게 느끼려고 노력했다. 해결되지 못한 감정들이 완결되는 기묘한 안정감과 함께, 혼자가 아니라는 생각이 타인의 체온처럼 깊이 파고들기 시작했다. 소통을 위해 움직이는 몸이 우리의 정체성을 강화시켰다.**(강조·인용자 주)²⁰⁾

여섯 명의 참여자로 이루어진 워크숍은 아픈 몸의 이야기를 진술적으

19) 재, 「나의 일상이 공감을 얻을 수 있을까?」, 『아픈 몸, 무대에 서다』, 80-81면.

20) 홍수영, 「여섯 개의 창들, 나의 첫 관객」, 『아픈 몸, 무대에 서다』, 40-41면.

로 수집하는 과정이 아닌 자신의 심리적 고통, 자아 인식, 신체적 통증의 느낌 등을 동작이나 소리로 창조적으로 표현해내는 방식을 통해 이루어졌다. 이들은 세 번의 워크숍이 지나도록 병명이나 질병 경험에 대한 실제적인 대화를 나누지 않았다.²¹⁾ 훈련은 실재하는 신체적 고통에 집중하고 이를 동작화하여 표현하거나 여러 사진 중에서 현재 자신의 마음을 대변한다고 여겨지는 이미지를 고르고, 이와 연관되는 특정한 상태를 동작과 소리 등으로 표현하는 것, 타인의 상태를 대신하는 언어와 동작을 즉흥적으로 이어가는 것과 같은 방식으로 이루어졌다.

위의 인용에서 '재'는 현재의 나와 변화하고 싶은 나를 상징하는 사진을 선택하고, 이 이미지가 함축하는 감정을 당사자가 아니라 다른 이들이 동작과 언어로 표현해보는 즉흥 훈련의 한 경우를 기록한다. 이들의 훈련은 설명이 아니라 핵심 감정을 직접 몸을 통해 표현해보는 것으로 대체되었다. 또 다른 훈련에서 이들은 화상을 입은 자리, 강하게 부인하고 있었던 친한 친구의 죽음, 꺼내지 않고 간직해온 옷과 같이 질병과 질병 바깥의 다양한 비자발적 기억을 환기하기도 했다. 이처럼 아픈 몸과 관련한 삶에 대한 개개인의 소개는 배우 훈련의 특정한 방식을 통해 병명이나 일정하게 도식화된 환우 체험기가 아니라 타자의 마음에 대한 상상을 기반으로 한 "계산되지 않은" 다양한 방식의 감정과 감각을 가시화하는 것으로 대체될 수 있었다. 이때 개개인의 생각과 느낌을 동작이나 소리, 춤과 같은 표현주의적 방식이 감정에 대한 압축적인 진실을 전달하는데 유효한 방법으로 활용되었음도 확인할 수 있다.

즉흥극과 즉흥 무용, 명상 등의 훈련은 창조성과 인물에 이해와 표현의 폭을 넓히기 위해 전문적인 배우가 경험하는 신체, 감각 훈련과 변별적인 것이 아니다. 연극사에서 연기 수업에 활용된 즉흥훈련은 "연기자의 억압의 요소들을 제거하기 위해, 자유로운 표현들을 획득하기 위해, 혹은 공

21) 위의 글, 45면.

동창작을 위한 사전작업”으로 이용되어 왔다.²²⁾ 하지만 즉흥성과 창조성에 주안을 둔 연기훈련은 아픈 몸에 대한 이야기를 위해 모인 이들이 질병에 대한 경험뿐 아니라 개개인의 삶에서 쉽게 마주하지 않았던 다양한 문헌 기억들을 환기하는 체험을 이끌어 내는 효과적 도구가 되었으며, 아픈 몸·배우의 자기 이해 더불어 상호 이해의 분위기를 만들어 냈다. 처음에 이들 아마추어, 비전문인 참여자들은 연출인 ‘빠빠’의 지도를 불편하고 낯선 것으로 느꼈다. 그러나 이들의 수기는 즉흥적 상황 속에 움직임과 목소리로 참여하면서 “상황 보다 감정을” 이해하게 되는 것이 서로 간의 연대뿐 아니라 자기 정체화의 색다른 계기를 마련했음을 증언한다.

초기에 의도했던 개개인의 수기에 대한 낭독극에서 연극으로 공연의 형태가 변화한 것은 배우와 관객 모두 “깊이 몰입”하는 데 연극의 형식이 보다 적합하다고 여겨졌기 때문이다.²³⁾ 이에 대부분은 여섯 명의 수기를 기반으로 각각의 아픈 몸에 대한 “이야기의 정수”를 가장 잘 보여줄 수 있는 몇 가지 이야기의 장면화와 주인공의 증언 혹은 선언을 담은 방백 혹은 독백으로 구성되었다. 다음 장에서 각 인물이 자신이 아닌 다른 이를 연기하는 과정에서 경험했던 것의 의미를 살펴보겠지만, 각각의 이야기를 장면화하는 과정에서 이야기의 정수를 가장 잘 보여줄 수 있는 형식이 탐색되었던 것, 그리고 아픈 몸·배우라는 존재가 관객에게 어떤 의미를 만들어낼 수 있었는지 먼저 살펴볼 필요가 있다.

의사(목소리): 헤모글로빈 정상 수치가 12에서 16인데 5밖에 안 돼요. 우선 철분 주사 맞고 가시고요. 심장에 쇼크가 올 수 있으니 당분간 외출하지 마세요. 나갈 때도 혼자 다니지 마세요. 위험해요.

22) 엄옥란, 「'감각으로써 즉흥'으로의 시각 전환을 통한 즉흥훈련의 일회적 한계 극복의 가능성 탐구 - 루스 자포라 '액션씨어터' 즉흥기술 연구를 중심으로 -」, 『연기예술연구』 제 9집, 한국연기예술학회, 2017, 22면.

23) 재, 「세심한 존중의 무대 만들기」, 『아픈 몸, 무대에 서다』, 140면.

‘나, 서서히 일어나 앉아서 컴퓨터를 한다.

나. 국카스텐 콘서트 예매!

‘나, 침대에서 벌떡 일어난다.

엄마: 너 어디 가!

나: 괜찮아. 안 쓰러져. 이렇게 누워서만 살 수는 없어.

[조명 in-콘서트장]

‘나, 콘서트장 한가운데 서 있다.

[사운드 in-국카스텐 <사이>]

목소리: 이번 앵콜곡은 <사이>입니다.

나: 우와! <사이>라니!

‘나, 음악에 몸을 맡기며 춤인 듯, 수영인 듯, 물 위에 떠 있는 듯한 움직임.

[…… 긴 계단 사이에도 빠곡한 달력 안에도 찾을 수 없었던 내 모습 허공 속에서 건져냈던 내가 증명될 모든 것이 뒤를 돌아보며 어느새 사라져…… 사운드 페이드아웃²⁴⁾

“춤을 춘다구요? 제가?” 이틀 후 연습 날, 내 차례에 빠빠가 춤 이야기를 꺼냈다. 대본을 보니 연극에 넣기로 한 국카스텐 공연의 노래 <사이> 삽입 표시인 “[sound in]” 아랫줄에, 내가 읽다 놓친 한 줄이 써 있었다.

나, 음악에 몸을 맡기며 춤인 듯, 수영인 듯, 물 위에 떠 있는 듯한 움직임.

24) <아파도 미안하지 않습니다>, 324-325면.

공연의 대본은 『아픈 몸, 무대에 서다』에 부록으로 수록된 것(289-325면)을 참고한다. 추후 작품 인용은 “<아파도 미안하지 않습니다>, 면수”로 표기한다.

내 눈이 휘둥그레지자 빠빠가 말을 이었다. “나드 글 중에 아픈 사람은 역류하는 물에서 헤엄치는 듯한 일상이라고 쓴 부분이 있잖아요. 그 글 보면서 생각한 건데요. 음악이 나오면, 헤엄치듯, 요가하듯, 춤추듯 음악에 맡겨 몸을 움직여보세요.” 학교에서 무용 시간을 지루해하던 내가, 헬스장에서 인기 절정인 GX* 댄스 시간에 한번 들어갔다 거울에 비친 모습이 영 어색해 다시는 참여하지 않은 내가 춤을 춘다니. 말도 안 되는 일인 것 같지만 고개를 끄덕인 것은 연출가에 대한 믿음과 약간의 호기심 때문이었다. **말로 설명할 수 없는 감정을 몸으로 표현할 수도 있지 않을까. 내 아픔은 움직임과 연결되어 있으니**까(강조·인용자 주)²⁵⁾

플레이백 시어터의 사례를 통해 확인할 수 있듯이 서사/비서사의 적절한 활용은 이야기의 즉흥적인 극화에 있어서 섬세하게 조율되어야 한다. 특히 비서사의 형식은 언어적 형식을 차용하는 서사의 형식에 비해 ‘감정’을 묘사하는데 활용된다.²⁶⁾ <아파도 미안하지 않습니다>의 마지막 에피소드는 장기간 동안의 질병과 재활에 대한 이야기를 담아내는 ‘나(나드)’의 장으로 공연의 마지막은 나(나드)의 춤은 극의 클라이맥스를 담당한다. 질병 경험에 대한 재현이 “시혜와 동정”으로 환원되거나 관음적 시선에 포착되는 것을 경계하기 위해²⁷⁾ 춤이라는 비서사의 형식이 차용되었다.

연출은 이 부분에서 배우의 즉흥성을 요구하였다. 언어적 표현으로 아픈 몸으로서 나(나드)가 경험했던 바를 한정적으로 보여주기보다 음악과 즉흥적인 춤을 통해 아픈 몸의 현상적 신체와 질병을 겪어왔던 그의 삶에 대한 공감을 이끌어 낸다. 이와 같은 적실한 해방적 형식의 고려는 소수자 재현에서 재현의 주체가 마주치는 주요한 윤리적 곤경, 즉 소수자 재현이 피해자 프레임을 확대 재생산하는 것에 기여하는데 그치는 것에

25) 나드, 「우리의 삶이 연극이 될 때」, 『아픈 몸, 무대에 서다』, 196-197면.

26) 조 살라스, 앞의 책, 80면.

27) 조한진희, 「공연제작기—아픈 몸들의, 아픈 몸들에 의한, 아픈 몸들을 위한 현장」, 『아픈 몸, 무대에 서다』, 327면.

서 벗어나게 하는 것이었다. 인간은 타인의 행동을 관찰하는 것만으로 운동피질 신경계가 활성화되어 감각적(정서적) 영향을 받는다.²⁸⁾ 인간은 행동과 얼굴 표정으로부터 읽히는 감정과 정서를 지도화한다는 거울뉴런의 개념은²⁹⁾ 나(나드)의 춤이 언어적 표현보다 생산적이고 직감적인 방식으로 배우와 관객 사이의 상호주관성에 기반한 공감을 만들어기 위해 고안되었음을 상기하게 한다.

이처럼 <아파도 미안하지 않습니다>는 아픈 몸의 신체적이고 감정적인 고통의 체험적 진실을 보여주기 위해 '연극으로 기획되고 공연되었다. 준비 과정에서 즉흥성에 기반한 다양한 방식의 훈련은 아픈 몸-배우들이 체험적 진실을 마주할 수 있게 하는 방법으로 활용되었으며 공연에서 낭독과 재연, 코러스와 즉흥적 춤이 유연한 활용은 고통의 전시에 경도되는 것이 아닌 이해와 성찰의 차원으로 관객들을 이끌었다. 관객들이 경험하는 배우의 현상학적 신체와 그가 연기하는 역할이라는 가상 사이의 혼종은 연극 관람의 본질적인 지점이기도 하다. 이 공연에서 아픈 몸-배우의 연기와 적절한 형식의 활용은 당사자성이 빠질 수 있는 피해자 프레임에서 벗어나면서 아마추어 배우라는 명명이 환기하는 비숙련성과 떨림, 우발적인 눈물이 관객과 무대 간의 긴밀한 연결을 만들어내는 매개로 작용하게 했다.

예술계의 유통구조에서 벗어난 한국 근현대연극사의 아마추어 연극 전통은 당대 사회의 문제와 변화의 욕구를 강렬히 담아내는 연극운동의 차원에서 유의미하게 이어졌기에 단순한 비예술-비전문인 연극으로 환원되지 않고 극의 형식과 주제, 극이 가능하게 하는 효과에 대한 본질적인 고

28) 조한준은 미하엘 체홉의 '분위기' 개념을 인지과학의 논의와 함께 재검토하여 연기 교수법 모형을 제시하면서 배우들이 '분위기' 감각들을 체화하고 무대와 객석의 관객들과의 시간적 동시성 안에서 '공동으로 현존'하게 되는 메커니즘을 분석한 바 있다.(조한준, 「연기 교수법 모형 개발 연구」, 『연극교육연구』36집, 한국연극교육학회, 2020, 300면.)

29) 위의 글, 300면.

민을 이끌어 왔다. 김재석은 채만식의 촌극을 당대의 소인극 담론에 응하며 가면극의 활용과 “동일장면의 반복”이라는 새로운 공연기법을 창안했지만 현장 관객들의 삶을 정치하게 담지 못하고 “보편적인 상황의 일반적 진실”을 담아내는데 그쳤다 평가한 바 있다.³⁰⁾ 1970~80년대 변혁운동 당시 노동운동 혹은 노동체험 관련 당사자의 공동창작과 공연으로 이루어졌던 <동일방직 문제를 해결하라>(1978), <생활연극>(1980), <원풍모방 놀이마당>(1981), 1980년대 후반 노동교실 사례극 등은 대리 집회로 기능하면서 촌극과 가면극의 인물 형상화 등의 연극 형식과 배우 기량, 주제와 극적 효과에 있어 정치한 고민을 이끌었다. 또 노지향은 ‘일상생활의 연극을 표방한 극단 ‘해의 작업이 때로는 일상 경험을 소재로 한 사실주의 극 양식으로 환원되기도 했던 것에 대한 한계를 인식하며 다양한 비사실적인 행동과 극 양식을 통해 우연성과 존재의 확장이 가능해져야 함을 논했다.³¹⁾ 이와 같은 맥락에서 <아파도 미안하지 않습니다> 또한 아마추어-당사자-대리집회 공연이 고민해온 극적 형식과 효과에 대한 치열한 모색의 새로운 국면에 위치시킬 수 있을 것이다.

3. 구별에 저항하기 그리고 한국의 저항적 연극운동과의 분절과 연속성

그렇다면 ‘아픈 몸과 관련한 개인의 체험에 기반한 서사는 어떻게 앞선 시기와는 유사하면서도 또 다른 방식으로 정치적 저항의 형식을 만들어내는가. 아픈 몸이 경험해야 했던 물이해의 순간들에 대한 현시는 우리가 다층적인 인간관계들, 사회 문화적인 의미망들, 제도적인 틀 속에서

30) 김재석, 앞의 글, 252면.

31) 노지향, 앞의 글, 88면.

직면해야 했던 소외와 소통 불능의 순간들을 정확히 유비하기 때문에 현실적이다. 나아가 아픈 몸은 지금-여기의 경제적 생산성에 대한 기준들, 개개의 사람을 대체 가능한 자원으로서 여겨지는 사회문화적인 조건과 분위기들에 질문을 던지도록 유도한다. 아픈 몸에 대한 시선들은 특정한 사회문화적인 배제와 편견을 내재화한 채 발화되고 표상되며 분위기를 만들어내기 때문이다. 어떤 이야기는 질병을 만들어내는 이데올로기적이고 사회적인 요인들을 성찰하게 한다. 또 어떤 이야기는 당연하게 꿈꾸었던 진학과 성공의 욕망들의 출발점을 점검하는 한편, 질병의 극복 이후로 유예했던 욕망들의 자리를 적극적으로 탐색하기도 한다. 연극적 가상이라는 안전망 속에 이들은 증언하고 선언한다. 질병에 얽힌 혐오와 두려움을 성찰하고 아픈 몸이라는 기본기를 인정하라는 해방의 선언들은 연극적 가상의 일시성 속에 비판적 기능을 수행한다.

그렇기 때문에 이 연극 프로젝트에서 “해결되지 못한 감정들”을 가시화하는 것은 비단 개인의 주관적 경험을 발화시킴으로써 치유의 감각에 도달하게 한다는 차원에 국한되는 문제가 아니다. 이 감정들이 개별자로서의 아픈 몸들 사이에서 충분히 공유되는 지점들임을 확인하게 하고 질병에 얽힌 권력관계를 사유하고 감정의 사회적 기원을 포착할 수 있게 하기 때문이다.

나는 처음으로 이곳에서 내 안에 분노가 살아 있다는 것과 어떤 관계의 절실함을 배우게 되었다. 연출을 맡은 아빠는 말했다. “목우는 나비처럼 작게 이야기하는데 그러지 않아도 돼요. 깊은 슬픔도 벽차오르는 기쁨도 모두 우리가 가진 감정이예요.”³²⁾

아빠가 수영에게 다가와 어깨를 잡았다.

“약해지지 말고. 비난, 비난하세요.”

아빠가 탕고 강사인 나를 날카로운 눈빛으로 쳐다보면

32) 목우, 「첫 봄비 바다를 두드리는 날에는」, 『아픈 몸, 무대에 서다』, 103면.

서 힘 있는 목소리로 이야기했다.

“탱고를 가르치는 사람으로서 자세가 안 됐잖아요. 탱고는 사람과 사람이 만나서 교감하는 건데. 그렇게 사람을 배제하는 당신은 자격이 없는 것 같아요.”

빠빠의 지원사격에 수영의 목소리도 조금 커졌다.

—선생님한테 가장 기분 나빴던 말이 그동안 편의를 봐줬다는 말이었어요. 처음에 동등하게 대해주시기로 말씀하셨기 때문에 등록한 거고, 저도 다른 사람들하고 똑같이 수업료 내는데…… 이제 와서 편의를 봐줬다고 하는 게 말이 되나요? 제가 선생님께 큰 걸 바랐어요?—저로서는 여러 사람을 고려할 수밖에 없어요. 한 사람이 너무 뒤처지면 다른 사람들이 불편해하시거든요.—저는 늘 다른 사람의 시선에 민감한데요. 다른 분들이 크게 불편해하시는 거 못 느꼈어요. 인원도 다섯 명밖에 안 됐고 저를 가장 차별하고 편견의 시선으로 바라본 건 선생님 아닌가요? 저는 꾸준히 하고 싶었고 그 마음을 선생님께 이야기했었는데, 이렇게 그만두라고 말씀하시는 건 이해가 안 돼요³³⁾

앞서 살펴보았듯이 본격적인 대본 작업과 연극 연습은 공연을 앞두고 2~3주에 걸쳐 이루어졌으며 전체 프로젝트에서 대부분의 시간은 참여연극의 다양한 방법론에 기반한 훈련으로 이루어졌다. 참여연극의 전통, 즉 텔러의 이야기를 극화하는 플레이백 시어터의 방식과 아우구스토 보알의 방법론은 아픈 몸·배우들이 가시화하지 못했던 감정·사고들을 마주하게 하는데 활용되었다. 이 작업들을 통해 배우들은 자신의 목소리, 동작에 체화되어 있는 사회적 시선들을 자각했다. 또 잘못된 자기 규정을 강요했던 특정한 순간을 재연하면서 그때는 하지 못했던 정확한 대응의 말이나 행동을 다른 참여자가 연기해주는 것을 바라보기도 했다.

이와 같은 연극적 재연과 훈련은 사회적으로 조건화된 노동자들의 위축된 몸과 행동을 객관화하고 실제 협상 과정에서 적용할 수 있도록 하

33) 나드, 『우리의 삶이 연극이 될 때』, 『아픈 몸, 무대에 서다』, 184-185면.

는 실용적인 목적에서 1980년대 후반 노동연극에서 활용되었던 방법이기도 하다.³⁴⁾ 위의 인용에서 연출/컨덕터는 조현병 배우의 작은 목소리를 배제되고 하대 받아 온 잘못된 자기 정체화에 의한 현상으로 파악하고 이를 특정한 미적 공간 안에서 발화할 수 있도록 독려한다. 또 두 번째 인용은 근육 위축으로 인해 지속해야 하는 운동에서 나드가 경험했던 질병을 가진 몸에게 자연스러운 방식으로 가해지는 모욕의 순간을 재연하면서 다른 참여자가 그 상황에 발화되었어야 하는 정확한 언어를 탐색하는 과정을 보여준다.

연극을 준비하며 가장 힘들었던 날은 아파서 빠진 날도 아니고, 아홉 시간 내리 연습한 날도 아니었다. 타인의 이야기에서 나를 발견했을 때였다. 그날만 해도 대본이 아직 100퍼센트 완성되지 않았고, 누가 어떤 역할을 맡을지도 정해진 것이 없었다. 염증에 수면 부족으로 몸이 별로 좋지 않았던 나는 대부분 누워서 사람들의 연습을 지켜보고 있었다. 빠빠가 나를 부르더니, 수영의 연극에서 역할 하나를 해보라고 했다. 만약 수영과 내가 단지 경험을 나누기만 하는 자리였다면, 우리는 처음부터 “저도 그랬는데! 그때 많이 힘들셨겠어요”라는 말로 공감대를 형성하고 서로를 위로했을지 모르겠다. 우리는 **질병과 장애 때문에 사랑받지 못한 경험, 잘 드러나지 않고 자주 변하는 몸 상태 때문에 의심받고 사람들과 멀어진 경험을 공유하고 있었다.** 하지만 나는 그가 쓴 대본에서 그에게 상처를 주는 사람이 되어야 했다. 내가 벨어야 하는 대사는 내가 들었던 말과 겹쳤다. 아픈 나에게 상처를 냈던 말을 역으로 내가 다른 아픈 사람에게 해야

34) 극단 현장의 <햇불>(1988)의 넷째 마당이 그 사례이다.

(미순: 태형이 오빠, 그런데 난 과장님 앞에만 가도 혀가 굳어서 말이 안 나와요.

태형: 그럴 때 자신감 갖기 훈련이 필요한데, 예를 들어 우리의 입금 인상 요구서에다 각 부서별로 서명을 받는다 치자.

용호: 회사에서 가만있겠어?

태형: 왜 가만 있겠어, 서명을 받다가 중간에 들키더라도 빼앗기지 말아야지.

(준호, 관리자로 역할 바꾸기를 한다.)—극단 현장, <햇불>, 『민족극대본선-노동연극 편』, 풀빛, 1991, 212면. 참조)

하는 상황에 놓인 것이었다.(강조-인용자 주)³⁵⁾

‘그가 뛰어 들어와 앉아 있는 ‘나의 어깨에 손을 올린다.

그: (천진한 얼굴로) 아까 터미널에서 너랑 닮은 여자를 봤는데 진짜 깜짝 놀랐어. 네가 나오면 그런 모습일 것 같아서 자꾸 돌아보고, 보고, 또 봤어. 너무 예쁘더라.

나: 나를 꼭 닮은 여자를 봤다면, 네가 나오면 꼭 그런 ‘모습일 것 같았다며 천진하게 웃던 얼굴. 그 얼굴에 대고 나는 그렇게 될 수 없다고 말할 용기가 나지 않았다. 그가 가지고 있는 희망이 너무 아름다웠으므로 나도 그 희망을 조용히 견뎌보려 했다. 가장 가까이에 있으면서도 아득히 먼빛처럼 물러앉아 나를 보고 싶어 하는 사람을 지켜주고 싶었다. 그가 보지 않으려고 하는 나. 그가 자신의 친구들에게 보여주려 하지 않았던 나. 연인의 시선 안에서 나는 가려지고 작아졌다. **그렇게 나는 변해갔다. 스스로를 사랑할 수 없는 사람으로.**(강조-인용자 주)³⁶⁾

나: 엄마 나도 장폐식 갈 거야. 외숙모한테 마지막 가시는 길 인사는 드려야지.

엄마: 네가 거길 왜 가. 친척들도 다 오실 텐데.

나: 그게 왜? 외숙모가 나 어렸을 때 추석날이면 송편 빛은 거 따로 나한테 이거 목우가 만든 송편이라고 챙겨주셨어. 우리 외갓집하고 가까이 살았잖아. 그래서 엄마 일 나가면 라면도 끓여주시고.

엄마: 너 거기 가서 이상한 소리 들리고, 갑자기 망상 오면 그 친척들 다 있는 앞에서 세상 창피해서 내가 어떡하라고! 뉴스에 또 어떤 사람이 사람 죽였다던데. 넌 안 부끄러워?

나: 엄마 그게 왜 내가 부끄러울 일이야. 엄마는 딸보다 뉴스를 더 믿

35) 안희제, 『당신의 악역』, 『아픈 몸, 무대에 서다』, 125-126면.

36) 〈아파도 미안하지 않습니다〉, 294면.

어? 엄마는 내가 조현병인 게 그렇게도 싫어? 날 좀 있는 그대로 봐주면 안 되는 거야? 있는 그대로 사랑해주면 안 되는 거야? 왜 나를 폐쇄병동에 집어넣었어?

엄마: 또 그 얘기가? 너라도 네 딸이었으면 그렇게 했을 거야.

나: 제발 날 보호하려고 그랬단 말은 하지 마! 내가 바라는 건, 거짓말이라도 좋으니까 '거기 보낸 걸 후회해, 다시는 널 그곳에 보내지 않을 거야, 널 아프게 해서 정말 미안해'라는 말뿐인데…… (흐느낀다.) 면회 왔을 때 왜 내가 잘 지내고 있다고 한 줄 알아? 반항하면 못 나가니까! 나가려면 잘 지내야만 했으니까.³⁷⁾

위의 장면은 수영과 목우의 에피소드 중 일부로 일상적 대화의 단계에서 만들어지는 편견과 차별의 미세한 결들 속에 이루어졌던 아픈 몸에 대한 잘못된 정체화를 구체적으로 보여준다. 배우들은 수기에서 자신의 역할을 연기할 때의 어색함보다 연습 과정에서 질병에 대한 몰이해를 적실히 보여주는 고통 주는 타자의 역할을 수행할 때 발생했던 이상스러운 고통을 기록했다.

개개인의 주관적 경험이 담긴 이야기의 극화를 추구했던 플레이백 시어터 접근법도 역할과 배우의 삶 사이에 고통스러운 유사성이 있을 때의 정적과 공백기를 유의미한 것으로 의미화하며 그때의 기다림과 머뭇거림을 존중받아야 할 것으로 정리한다.³⁸⁾ 자발성이 존중받는 환경은 다른 사람과 자신으로부터도 “숨기고 싶은 어둡고 다루기 힘든 에너지”에³⁹⁾ 접근할 수 있게 한다. 일상적인 관계에서부터 진단과 처방의 순간에 이르기까지 질병을 가진 이에게 잘못된 정체성을 강요하는 순간들에서 악인의 역할을 연기하면서 이들 아픈 몸·배우들은 불편했지만 자각하지 못했던 혹

37)〈아파도 미안하지 않습니다〉, 301면.

38) 조 살라미, 앞의 책, 93면.

39) 위의 책, 97면.

은 묻혀두었던 감정들을 마주했다. 이때 실연의 순간은 아픈 몸이 비단 언어적 표현에 있는 것이 아니라 표정과 말투와 같은 비언어적 요소, 즉 “어떤 표정과 말투가, 몸짓과 분위기가, 넉넉한 말과 눈빛”의⁴⁰ 총체 속에 좌절했던 순간을 자각하게 하고 이들의 잠재되어 있었던 불편한 감정의 기억들을 환기시킨다.

습관, 느낌, 무의식적 반응은 주체가 의도했거나 의식적으로 선택한 것, 즉 “고의적 행위”가⁴¹ 아니기 때문에 도덕적 또는 정치적 판단의 대상이 되어서는 안되는 것일까. 아이리스 매리언 영은 불평등 담론을 중심으로 정의에 대한 정치철학의 논의가 이루어진 것을 비판적으로 사유하며 차이의 정치와 정의를 개념화한다.⁴² 영은 이 묵시적 가정에 얽힌 사회적 함의를 읽어냄으로써 특정 집단에 억압을 재생산하는 관습과 고정관념 등을 성찰하고 변화시켜야 함을 주장한다.⁴³ 위의 장면은 연인, 가족 간의 대화에서 마주했던 불편한 감정들을 가시화함으로써 질병에 대한 묵시적 편견들이 어떻게 잘못된 정체화를 만들어냈는지를 현시한다. 이를 통해 그 대화가 주관적 경험에 국한된 것이 아니라 광범위하게 퍼져있고 체계적인 고정관념과 편견의 문제이며 사회 정의의 차원에서 고려되어야 함을 강조한다.

더글러스 크립프 또한 사회적 낙인과 차별에 저항하는 것은 이들에 덧 씌워진 이미지가 ‘구성된 재현’임을 인식하고 그 재현 상의 사실관계나

40) 안희제, 앞의 책, 135면.

41) 아이리스 매리언 영, 김도균조국 옮김, 『차이의 정치와 정의』, 모티브북, 2017, 325-326면.

42) 아이리스 매리언 영은 미국의 신사회운동에 나타난 억압 개념에 대한 이론적 분석을 시도하면서 억압은 단선적인 차원에서 이루어지는 것이 아니라 “여러 개념들의 집합체”로 행해진다는 것, 따라서 초연한 관점이 아닌 “구체적인 사회”와 “사회적 삶”에 기반해 성찰해야 한다는 것을 강조했다. 영은 착취, 주변화, 무력함, 문화제국주의, 폭력을 억압의 다섯 가지 구성 요소를 제시함으로써 분배 문제로 환원될 수 없는 사회구조와 사회관계의 문제를 개념화하고자 했다.

43) 아이리스 매리언 영, 앞의 책, 326면.

진실 여부에 함몰될 것이 아니라 “그런 이미지를 특정한 방식으로 구성한 조건들 그리고 그 이미지가 생산하는 사회적 효과”에⁴⁴⁾ 주목할 것을 강조했다. 일상적 대화에서 나타났던 아픈 몸에 대한 무의식적 발언들은 건강한 몸이 보편으로 상정할 때 가능한 것이며 그렇기 때문에 아픈 몸의 경험이 갖는 긍정적 차이와 특유성은 억압된다. “상황보다 감정”에 주목하며 짙어 낸 일상 속 장면들에 느낀 참여자의 공통 감각은 아픈 몸이 경험한 정체화가 개인의 문제가 아닌 사회적인 것임을 적절히 보여준다.

“서로 사랑하자.” 다른 때 들었으면 오글거렸을 이 말의 의미를 우리는 모두 알고 있었다. 언제 대본을 쓰고 연습하느냐는 걱정이 간간이 나올 정도로 본격적인 대본 작업을 공연 2~3주 전쯤에야 시작했다. 연습 중에 가장 많이 했던 것은 서로를 알아가고 호흡을 맞추는 일이었다. 다른 사람의 이야기를 듣고 그 사람의 이야기 속으로 들어가보고, 서로의 움직임과 대사에 즉흥적으로 반응하는 연습에 많은 시간을 할애했다. **얼마간의 삶을 나눴다고 서로의 아픔을 다 이해할 수 있는 건 아니다. 하지만 우리는 편견 없이 다름을 인정하면서 서로에게 귀 기울였다. 함께하는 이들의 고여 있던 슬픔이 터져 나오는 순간에는 그들의 삶의 무게에 같이 흐느꼈다. 아픔은 터져 나왔고, 스며들었고, 연결되었다.**(강조·인용자 주)⁴⁵⁾

나는 이제, 완전한 치유가 아닌, 완전한 치유로부터의 자유를 원합니다.⁴⁶⁾

그렇다면 이와 같은 차이의 정치가 만들어낸 집단성의 의미는 무엇일까. 시민연극 <아파도 미안하지 않습니다>에 참여한 시민 배우들은 준비과정과 공연, 공연 이후의 활동을 통해 ‘우리’의 경험을 기록했다. 미국의

44) 더글러스 크립프, 김수연 옮김, 『애도와 투쟁-에이즈와 퀴어 정치학에 관한 에세이들』, 현실문화, 2021, 141-142면.

45) 나드, 「춤추는 삶이 될 때 까지」, 『아픈 몸, 무대에 서다』, 214면.

46) <아파도 미안하지 않습니다>, 325면.

신사회운동을 분석하며 영이 분석하였듯 이와 같은 “대안적 문화 실험 및 놀이를 위한 분화 작용이나 미디어를 만드는 것”은⁴⁷⁾ 불평등뿐 아니라 의 사결정방식과 문화적 형식들을 매개로 이루어졌던 배제에 저항하는 방식이다. 소외와 억압의 경험을 공유한 집단은 “조직화되고 공적인 문화 표현”을⁴⁸⁾ 통해 자신들의 특유성을 인정할 것을 요구하고 지배적 문화에 맞설 수 있다.

나아가 이 공연은 다양한 단체와 집단들을 통해 자발적인 방식으로 확산되며⁴⁹⁾ 담론 공동체를 만드는 양상을 보여주었던 것은 이는 연극의 고민이 관객들에게 단순한 고발과 일방적인 계몽의 차원이 아니라 지금·여기에서의 대안적 삶을 모색할 수 있는 적실한 문화적 형식을 만들어낼 수 있었음을 입증한다. 당사자의 특유한 질병 감각을 통해 제시된 배제와 억압, 문화적 식민화의 순간들은 동시대의 인간 소외와 억압의 사회적 측면들을 집약적으로 제시한다. 질병의 고통을 왜소화하거나 그 고통을 대상화하지 않는 것, 그리고 질병에서 벗어날 수 없다 할지라도 질병으로 환원되지 않는 몸들에 대한 성찰을 해 나간다는 것은 젠더, 노동, 불평등, 장애 등의 이슈와 함께, 그리고 또 다른 방식으로 동시대 인간주의의 새로운 구성을 상상하게 한다. 건강한 몸을 정상적이고 보편적인 것으로 삼는 사회의 구조를 고발하고 “의식의 고양”을 통해 문화적 재현 체계를 바꾸어 나가며, 더욱 자기다운 삶을 살아간다는 것의 의미는 무엇인가를 성찰하게 하기 때문이다.

‘시민참여형 예술은 흔히 시민이 참여한다는 의미는 있으나, 그에 비해

47) 아이리스 매리언 영, 앞의 책, 330면.

48) 앞의 책, 498면.

49) 대학의 강의실과 인권센터, 의료계, 페미니즘운동, 종교단체 등에서 단체 및 공동체 상연이 진행되었으며 2021년 11월까지 2만 명 이상의 관객을 동원한 것으로 기록되어 있다. (조한진희×다른몸들 기획, 나드·다리아·박복우·안희제·재·홍수영 출연/글, 『아픈 몸, 무대에 서다』, 오월의봄, 2022, 339면.)

상대적으로 내용의 완성도나 미적 성취는 약하다고 이야기된다. 나는 그
 계 시민들의 전문성이 부족하기 때문이 아니라, 어떤 시민과 어떻게 함께
 할 것인가에 대한 고민이 부족해서가 아닐까 하는 생각을 해왔다. 시민참
 여형 예술은 '누구든' 참여할 수 있지만, 결코 '아무나' 참여하는 활동은 아
 니다. 작품의 의도에 대한 이해가 깊은 준비된 시민을 찾아 적절한 과정
 을 거쳐 함께 작업을 완성할 필요가 있지 않을까.⁵⁰⁾

이렇게 2020년 이루어진 한 편의 '시민연극 프로젝트는 '시민'에 대한
 정의와 동의가 확정되고 정초된 의미장에 위치하는 것이 아니라 지금 여
 기에서 다양한 가치 그리고 생활세계와 결합한 '시민적 정체성에 대한⁵¹⁾
 정직한 모색 속에 이루어져야 한다는 점을 보여준다.

논의를 마무리하기에 앞서 식민지 시기의 소인극 활동과 해방기의 자
 립극 경연대회, 1970~80년대 연행예술운동과 같이 한국 근현대 연극운동
 사에서 정치 투쟁과 연계되었던 아마추어 연극과의 분절성과 연속성을
 다시 살필 필요가 있다. 비전문인, 아마추어가 공연의 주체로 부각되게
 된 것은 각 시기별 탈식민, 민족주의, 계급운동, 반체제 운동의 맥락 속에
 집단 구성의 필요성이 제기되었기 때문이다. 그런데 정치의 개념을 국가
 나 공식적인 이익집단 조직의 활동으로 파악하는 것이 아닌 "제도상의 조
 직, 공적 행동, 사회적 실천과 습속, 문화적 의미"의 모든 것과 연관된 것
 으로서 더 넓게 이해하면⁵²⁾ 아마추어 연극운동에 나타난 사회 부정의의 성
 찰을 보다 복합적으로 해석할 수 있다.

앞선 시기 연극운동보다 아마추어·비전문인 연극운동 담론이 질적으로
 성숙하고 양적으로 대중화되었던 1970~80년대 시기 주된 의제는 노동과
 반체제였다. 이 시기의 활동과 잘 아플 권리를 주장하는 질병권 운동은

50) 위의 책, 336면.

51) 크리스 바커, 이경숙 정영희 옮김, 『문화연구사전』, 커뮤니케이션북스, 2009, 287면.

52) 아이리스 매리언 영, 앞의 책, 39면.

이질적으로 보인다. 즉 의제 중심으로 볼 때 원풍모방 탈춤반, 동일방직 해고노동자 모임에서 비롯한 1970년대 말의 현장예술문화활동과 1980년대 여성노동자회로 대표되는 사례극 그리고 <아과도 미안하지 않습니다>와의 차이는 분명하다. 경공업 노동자와 아픈 몸이라는 참여 당사자의 차이와 탈춤과 무용이라는 세부적인 표현 방식의 차이가 그러하다.⁵³⁾

그러나 이들 공연은 공연의 준비 과정에서 공동창작이 이루어지고, 당사자의 실질적인 체험에 기반한 서사가 적극적으로 고려된다는 점, 자발성과 창조성을 존중하는 환경과 방법을 중시했다는 점에서 공통된다. 이영미가 1970~80년대 현장 예술문화활동에 참여했던 이들이 남긴 글을 논하며⁵⁴⁾ 강조했듯이 “비전문인 기층민중”이라 명명된 노동, 농민 운동의 맥락에서 구성된 창작과 공연의 과정에서 “민중 스스로”는⁵⁵⁾ 활동의 주요한 전제였다. 연극을 통해 운동의 조직화에 기여하기 위한 집단을 구성한다는 운동과 예술 ‘교육’으로서의 목적이 있었지만 이때 교육은 정해진 강령이나 대학 문화패에서 입증된 일정한 양식과 틀을 ‘주입식’으로 가르치는 것에서는 거리가 멀었다.⁵⁶⁾ ‘춘극과 ‘탈놀이’, ‘역할바꾸기 놀이와 같은 형식은 틀이 있는 작품을 ‘가르치는 것’이 아니라 참여자들이 “자신들의 이야기를 할 수 있게 하며 그 속에서 자기의 삶을 다시 한번 집약하고 체험하고 객관화하는 것”을⁵⁷⁾ 경험적으로 체득하면서 활용되었다. <아과도 미안하지 않습니다> 또한 플레이백시어터의 방법들과 즉흥성을 강조

53) 또 이 비교항에 2010년대 중반 이후 본격화된 세월호, 장애, 페미니즘/퀴어 연극의 행보를 추가하여 놓을 수 있을 것이다. 이 경우 각 연극이 고민과 탐색 끝에 도달한 “조직화된 공적 형식들”과 만들어낸 정동이 갖는 차별성이 주요하기에 이를 후속 연구로 기약해 본다.

54) 이영미, 「현장 예술문화활동과 공동체놀이, 춘극, 공동창작방법론」, 『민족극과 예술운동』93년 가을, 민족극연구회, 1993, 73-122면.

55) 위의 글, 83면.

56) 위의 글, 84면.

57) 위의 글, 93면.

하는 다양한 훈련들을 통해 참여자들 간의 상호 신뢰와 자발성을 유도하는 분위기를 강조했다.

또 노동과 질병권이라는 명제는 두 시기의 이질성을 드러내는 것 같지만 당사자의 생생한 체험을 담아내면서 일상적 몸짓과 말투, 체화된 감정들의 사회적 기원을 보여줄 수 있었다는 점에서 의미 있는 연속성을 사유하게 한다. 참여자의 '생활감정'을 극이라는 형식을 통해 적절히 표현하게 해주는 것은⁵⁸⁾ 비단 참여자의 사적인 욕구와 회복에 대한 인정에 국한되는 것이 아니라 가장 생생한 실감의 표현을 찾아냄으로써 체화된 부정의들을 마주치게 하는 것이기 때문이다.

즉 <아파도 미안하지 않습니다>가 연습, 공연, 공연 이후 만들어낸 주목할만한 대안적 문화 형식으로서의 자장은 한국 근현대 연극운동에서 아마추어·비전문인의 참여에서 나타난 일련의 의미 있는 연속성 속에 사유될 수 있다. 이 일련의 흐름이 보여준 성과는 '운동'을 위한 연극이 상기하는 바, 고통 자체에 대한 강박적 재현이나 배타적 시선, 특정한 구호와 강령의 일방적 제시에 있는 것이 아니었다. 오히려 주목할 연속성은 직접적인 만남 속에 이루어진 연습 과정 속에 시간과 공간을 '함께' 하며 이루어지는 집단 구성의 경험, 그 실존적 시간 속에 자연스레 이루어지는 사건 이전과 이후의 각자의 삶에 대한 암묵적 이해와 공감의 시도들, 그리고 참여자들의 고통이 '사회적'이라는 것을 보여줄 수 있는 적절한 장면 찾기와 같은 특유한 시도 속에 위치한다. 이 시도는 각 시기에 연극을 보는 관객들과 마주치며 미학적 형식, 제도적 장, 다양한 권력 관계의 경계를 반성적으로 성찰하게 하고, '더 나은 삶에 대한 상상력을 지속해야 한다는 강한 연결성을 만들어냈다.

4. 결론

2010년대 중후반 다양한 사회적 재난을 마주하며 동시대 연극장은 공연의 창작/제작/실연의 전반에서 걸쳐 기존에 전제되었던 다양한 권력 관계와 공연의 기본가를 비판적으로 성찰하며 급진적인 고민을 이어왔다. 이 질문은 질병권에 대한 시민연극 <아파도 미안하지 않습니다>(2020)가 아픈 몸-배우의 연극을 선택지로 하고, 자발적이고 즉흥적인 창작 방법론을 활용하면서 동시대 삶의 조건에 대한 의미 있는 비판적 질문을 던질 수 있었던 것은 이와 같은 고민의 연장선에서 가능했다.

본 연구는 시민연극 <아파도 미안하지 않습니다>(2020)와 워크숍-공연-공연 이후에 대한 기획자와 아픈 몸-배우의 기록과 수기를 담은 책 『아픈 몸, 무대에 서다』(2022)의 의미를 한국 근현대 연극운동의 아마추어-비전문인 연극운동의 맥락과 억압과 착취의 요소를 세분화하여 사회 정의를 모색한 ‘차이의 정치’ 논의를 기반으로 규명하고자 했다.

이처럼 다양한 미디어 기술의 확장과 발전의 시대에 오히려 연극은 더 나은 삶을 위한 ‘조직적이고 공적인 문화적 형식’을 만들어 내는데 중심점이 되고 있다. <아파도 미안하지 않습니다>는 배우의 몸, 무대 위에서의 구현, 놀이와 의례로서의 속성이라는 연극 본연의 미학적 차원과 참여 연극의 전통과 새로운 방법론들, 그리고 아픈 몸이라는 시민 배우가 교차함으로써 만들어졌다. 기술적이고 매체적인 차원에서 가장 소박하지만 개인의 실존적 고민을 경유하면서 만들어진 연극적 형식이 무대와 관객 간의 강력한 동시대성을 만들어내는, 계속되는 ‘시민’ 연극의 출현을 기대해 보아야 할 것이다.

참고문헌

1. 기본자료

- 연극 <아파도 미안하지 않습니다>, 2020. (공동창작, 연출 및 구성 허혜경, 기획 다른몸들)
조한진희×다른몸들 기획, 나드·다리아·박목우·안희제·재·홍수영 출연/글,
『아픈 몸, 무대에 서다』, 오월의봄, 2022.

2. 단행본

- 민족극연구회 대본선편집위원회, 『민족극대본선3』, 풀빛, 1991.
민족극연구회, 『민족극과 예술운동』 제7호, 1993 가을.
이호연, 유해정, 박희정, 『당신의 말이 역사가 되도록-구술을 어떻게 듣고, 기록할 것인가』, 코난북스, 2021.
조한진희(반다), 『아파도 미안하지 않습니다』, 동녘, 2019.
더글라스 크림프, 김수연 옮김, 『애도와 투쟁』, 현실문화, 2021.
아이리스 매리언 영, 김도균·조국 옮김, 『차이의 정치와 정의』, 모티브북, 2017.
조 살라스, 허혜경 옮김, 『우리는 모두 이야기에서 태어났다(2013)』, 글항아리, 2019.
크리스 바커, 이경숙·정영희 옮김, 『문화연구사전』, 커뮤니케이션북스, 2009.
필립 테일러, 김병주 옮김, 『시민연극—연극을 통한 공동체, 참여 그리고 변화(2003)』, 청동거울, 2009.

3. 논문 및 기타

- 김병주, 「교육연극의 확장 - 시민연극 (Applied Theatre) : 다시 보는 ‘Applied Theatre 와 교육연극의 한국적 적용과 전망’」, 『교육연극학』 제 4호, 2012.
김재석, 「일제감점기 촌극의 한 양상」, 『국어국문학』 제 103집, 국어국문학회, 1990.
노지향, 「모두가 주인공인 연극, 모두가 주인공인 세상 - '억압받는 사람들의

- 연극공간-해' 작업의 특징과 한계], 『교육연극학』 제 3집, 한국교육연극학회, 2010.
- 양승국, 「해방직후의 진보적 민족연극운동」, 『창작과비평』 1989년 겨울.
- 임옥란, 「'감각으로써 즉흥' 으로의 시각 전환을 통한 즉흥훈련의 일회적 한계 극복의 가능성 탐구 - 루스 자포라 '액션씨어터' 즉흥기술 연구를 중심으로 -」, 『연기예술연구』 제 9집, 한국연기예술학회, 2017.
- 이인순, 「시민예술과 지역문화재생으로서의 연극 -도시 안산을 중심으로」, 『드라마연구』 제 51집, 2017.
- 조한준, 「연기 교수법 모형 개발 연구」, 『연극교육연구』 36집, 한국연극교육학회, 2020.
- 김재엽, 「연출노트-세월호 이후에, 연극을 한다는 것은 무엇일까? 그리고 극장은 어떤 곳일까?—공동창작 <국가없는 나라: 사라진 기억들>을 위한 창작노트」, 『공연과이론』 제 63집, 공연과이론을위한모임, 2016.
- 문영민, 「너는 내가 아닌데, 나의 아픔을 어떻게 전달할까」, 『연극 in』 제 183호, 2020.07.23.
- 박상은, 「목소리를 마주한다는 것—시민연극 <아파도 미안하지 않습니다×『아픈 몸, 무대에 서다』(오월의봄, 2022)」, 『연극 in』 제215호, 2022.03.24.
- 양근애, 「재난 이후, 극장의 근경」, 『공연과이론』 제 63호, 공연과이론을위한모임, 2016.
- 이영미, 「현장 예술문화활동과 공동체놀이, 촌극, 공동창작방법론」, 『민족극과 예술운동』 93년 가을, 1993

Abstract

Play for Whom: The Question of Contemporary 'Citizen' Theatre and the Boundary of Theater Arts —Focusing on <Apado Mi-anhaji Anhseupnida>(2020)

Park Sangeun

The avant-garde of art originates from a new questioning on the utility of expression/enjoyment/creative subject/art in the contemporary horizon. If on one side of the spectrum of contemporary theatrical avant-garde, attempts to expand the sense of presence-based theatrical performance based on technical help can be placed, on the other hand, wouldn't it be possible to position the acting of non-artists? The acting of non-artists shows the phase of maximizing the effect of performing while actively utilizing the intrinsic properties of actors, existential encounters, and plays. If it is possible to give the name of avant-garde to the latter trend, which is the most simple in terms of technology and media, what is the reason?

In this study, the performance about the right to disease, <Apado Mi-anhaji Anhseupnida> (2020), and the citizen play <Apado Mi-anhaji Anhseupnida> (2020: planned by Jin-Hee ChoHan, directed by Hye-Kyung Heo) was conducted in March 2020, after openly recruiting participants. From July 11 to 12 of the same year, it was performed at Ieum Art Hall in Daehangno, and was released online from July 11 to August 31. Since then, it has been staged in various groups and communities, and in November 2020, it won the Red Award in the 'Notable Eyes' category, and in April 2021, it was nominated for the theater category at the 57th Baeksang Arts Awards.

The purpose of this study is to examine the meaning of contemporary amateur plays

asking questions about 'citizens' and the intrinsic properties of plays such as actors/actual space/audience and their utility.

Chapter 2 examines the forms borrowed from the production, creation, and performance of plays. In the preparation process, various types of training based on improvisation were used as a way for the sick body-actors to face the experiential truth. Instead, he led the audience to the dimension of understanding and reflection. In this performance, the sick body-actor's acting and proper use of form break away from the victim frame where the individuality can be lost, and the unskillfulness, trembling, and accidental tears evoked by the name of an amateur actor create a close connection between the audience and the stage. made it act as a medium.

Chapter 3 analyzes how the traditions and methodologies of participatory theater effectively reveal the politics of difference in the practice process, creation and performance process, and examines the segmentation and continuity with amateur theater that has been linked to political struggles in the history of Korean modern and contemporary theater movements. By utilizing the tradition of participatory theater during the practice process, the actors were able to become conscious of the social gazes embodied in their voices and movements, and to face emotions-thoughts that they could not visualize. The manifestation of the moments of incomprehension that the sick body had to experience is realistic because it accurately analogizes the moments of alienation and inability to communicate that we had to face in multi-layered human relationships, social and cultural networks, and institutional frameworks. Furthermore, the sick body expanded the composition of the group, leading to question the here-and-now economic productivity standards and socio-cultural conditions and climates in which individual people were viewed as alternative resources.

In the era of expansion and development of various media technologies, theater plays a pivotal role in creating an 'organized and public cultural form' for a better life. <Apado *Mi-anhaji Anhseupnica*> was created by the intersection of the theater's original aesthetic

dimension of the actor's body, the realization on stage, and the attributes of play and ritual, the tradition and new methodologies of participatory theater, and the citizen actor who is sick. Just as the stage of a disease-sector play that sought emancipatory identity made it possible to reflect on contemporary citizenship, we should look forward to the emergence of another 'continuous' civil drama.

Key Words: Civic theater, Disease rights, Korean resistance theater movement, Narrative/non-narrative form, Politics of difference, Poor theater

접 수 일: 2022년 3월 14일

심사기간: 2022년 3월 17일~2022년 3월 27일

게재결정: 2022년 4월 17일