

심미적 경험으로서의 접근성

-연극 〈B BE BEE〉(2023)의 음성해설적 요소를 중심으로

김슬기*

〈차례〉

1. 연극의 총체성을 구현하는 구성요소로서의 접근성
2. 소리성의 효과를 극대화한 음성소개
3. 움직임 해설자로서 비인간 코러스와의 상호작용
4. 배우의 해설적 발화와 정동의 역할
5. 결론을 대신하여: 접근성과 미학의 교차로에서

국문초록

지난 10여 년간 한국의 연극 현장에서는 장애인 관객의 공연 경험을 고민하는 접근성 시도에 대한 여러 실천과 담론들이 축적되어 왔다. 그럼에도 불구하고 제한된 시공간에서 여러 구성요소의 상호작용을 통해 그 의미를 구성해내고, 관객이 일시적인 공동체를 구성해 그것을 경험한다는 연극 예술 본연의 특수성으로 인해, 연극의 접근성은 여전히 부수적이고 추가적인 제공 사항으로 여겨지곤 했다. 이에 본 연구에서는 연극의 내용과 형식에 통합된 접근성을 어떻게 성취해낼 수 있을지 탐색해보기 위해, 존 듀이의 “심미적 경험”이라는 개념을 중심으로, 인간중심주의에서 벗어나 끝없는 연기를 시도해보는 연극 〈B BE BEE〉의 음성해설적 요소들을 분석한다. 분석은 〈B BE BEE〉의 공연 대본으로부터 출발해, 작품의 창작과정 중에 모색하고 고안해낸 실천들의 구체적 구현 양상을 살펴보는 방식으로, 음성언어 이외의 다양한 소리를 활용한 음성소개, 비인간 코러스와의 상호작용, 그리고 배우의 해설적 발화가 의도한 정동과 관련한 물질적이고, 감각적이며, 수행적인 속성에 대한 고찰로 구성된다. 이러한 분석으로부터 이 연구는 객관성을 가장 주요한 가치로 삼는 음성해설의 지침을 변주하면서도, ‘모두에게 각자의 감각으로 유효한 접근성’을 구축할 수 있는 사례를 제시하며, 비장애중심적인 연극 미학과 창작의 방법론을 재고해볼 수 있는 현장의 실천을 의미화한다. 창작과정 상의 문제의식을 총체적인 맥락에서 기술하고 그 연출과 수행 전략의 의도를 논의한 이 연구는, 연극의 이론과 실재를 매개하는 또 다른 실천으로서 의의가 있다.

주제어: 비인간 연기하기, 비장애중심주의, 심미적 경험, 음성해설, 인간중심주의, 접근성, 〈B BE BEE〉

* 연세대학교 커뮤니케이션대학원 문화매개전공 박사수료

1. 연극의 총체성을 구현하는 구성요소로서의 접근성

연극이라는 예술, 혹은 공연 관람이라는 문화는 지극히 비장애인을 중심으로 구성된 산물이다. 언제 어디서 어떤 연극이 공연되는지 그 구체적인 내용을 확인할 수 있는 정보 접근성에서부터, 공연장에 들어가기까지의 문턱과 계단이라는 물리적 접근성, 그리고 공연의 시각적이고 청각적인 정보를 온전히 파악하기 위한 내용 접근성에 이르기까지, 연극은 매우 촘촘한 맥락과 층위에서 그 관객이 비장애인일 것으로 상정한다.¹⁾ 이러한 공고한 문화적 토대로 인해, 국내 연극계에서 장애인 관객의 경험을 고민하는 실천들이 조명을 받기까지는 상당한 시간이 걸릴 수밖에 없었다. 2010년대 초중반 장애예술단체들의 연구와 공연 제작 활동에서부터 이러한 논의가 시작된 이래, 2010년대 말 대학로 소극장 동인들을 중심으로 점차 그 움직임이 확산하는 가운데, 공공과 민간의 제작극장에서 접근성 공연들을 선보일²⁾ 무렵에야 비로소 이와 관련한 본격적인 담론이 대두할 수 있었기 때문이다. 이후 2020년대에 들어서면서부터는 여러 공공기관의 매체들에서 공연 접근성에 대한 체크리스트와 그 제작과정을 보급하는 한편, 다양한 장애창작자들의 목소리를 기록하는 기획을 시작했다.

1) 이와 관련해 “접근성의 사회적 모델”이라는 개념을 참조해보자면, 연극에서의 접근성에 대한 요청이 무엇을 그 근간으로 하는지 보다 분명해진다. 이 개념은 장애의 사회적 모델 개념을 발전시킨 것으로, 이에 따르면 관객의 신체적·정신적 손상 때문이 아닌, 예술 그 자체에 내재된 장벽으로 인해 장애를 가진 관객들이 연극에 접근하기 어렵다는 사실을 직시할 수 있다. Louise Fryer and Amelia Cavallo, *Integrated Access in Live Performance*, Abingdon, Oxon: New York: Routledge, 2022, pp. 30-31 참조.

2) 장애인의 공연 접근성에 대한 본격적인 논의를 시작한 것은, 2013년 장애문화예술연구소 짓에서 발행한 『무대 위 장애예술, 그 해석과 제안 - 장애예술의 이론적 탐구 및 장애인 공연접근성 매뉴얼』이며, 거의 비슷한 시기 장애인 극단 애인, 다빈나오 등에서 수어통역과 해설이 있는 연극을 만들었다. 그 이후 0set 프로젝트의 작업에서부터 연극 실험실 해화동1번지 7기 동인이 꾸준히 접근성 실천들을 해왔고, 남산예술센터와 두산아트센터 등 제작극장으로 그 흐름이 이어졌다.

비장애중심 사회의 인식과 제도를 바꿔 가는 데에는 당연히 시간이 필요하겠지만, 무엇보다 연극이라는 예술 장르 본연의 특수성은 연극에서의 접근성 실천을 더욱 까다롭게 만든다. 첫째, 연극은 정해진 시간 동안 정해진 공간 안에서 시작되고 끝이 나는데, 이는 곧 통역과 해설을 위한 여백이 제한되어 있다는 것을 의미한다. 무대 어딘가에 자막을 위한 스크린을 설치해야 하고, 수어통역사의 공간을 마련해야 하며, 배우의 대사 사이사이에 음성해설을 배치해야 하는 것이다. 둘째, 관객은 일시적인 공동체를 구성해 연극을 함께 경험한다. 따라서 연극이라는 시공간을 채우고 있는 여러 접근성 실천들에 서로 다른 감각을 가진 관객들이 모두 동시에 영향을 받을 수밖에 없다. 마지막으로, 연극은 무대, 소품, 의상, 조명, 사운드, 배우의 말과 움직임 등 여러 구성 요소들의 상호작용을 기반으로 작동한다. 하나의 감각이 다른 감각을 보완하거나 대체하기도 하고, 또 다른 감각을 일깨울 수도 있다. 그래서 때로는 특정 감각만으로 장면을 통역하거나 해설하기 어려운 상황에 부딪히는 것이다.

바로 이러한 연유로 연극에서의 접근성은 크게 개방형과 폐쇄형으로 나뉜다. 보통 음성해설, 문자통역, 수어통역을 모든 관객이 함께 경험하는 경우를 개방형, 음성해설 수신기를 이용하거나 정해진 객석에서 한글대본을 읽을 수 있도록 하는 경우를 폐쇄형으로 부른다. 개방형 접근성은 모두에게 열려 있으나 그로 인해 정보의 중복이나 감각의 과잉이라는, 또 다른 해결해야 할 과제를 남긴다. 한편 폐쇄형의 경우 완성된 공연에 부수적으로 접근성 장치들을 추가하게 되는데, 이는 분명 장애인 관객의 접근성을 보장하는 실천임에도 불구하고, 여전히 연극이 비장애인 중심의 문화라는 것을 새롭게 실감하게 한다. 시각장애연극인 이성수는 개방형과 폐쇄형 음성해설에 대해 다음과 같이 이야기한다.

시각장애인 관객을 고려하여 어떤 방식으로든 음성해설을 삽입하면서 연출의 의도가 영향을 받고 그로 인해 고민하는 공연 예술인들을 여럿 보

았다. 또 개방형 음성해설로 인해 몰입에 방해를 받는다고 말하는 관객도 보였으며 심지어 폐쇄형 음성해설의 경우에도 옆 사람의 수신기가 신경 쓰인다고 말하는 경우도 보았다. 특정 장애인을 고려한 배리어프리는 이처럼 다른 사람들에게 방해 요소가 되기도 하고 장애인 당사자 입장에서 도 필요 이상으로 장애를 부각시키는 측면이 있어서 서로 불편해지기도 한다. 접근이 어려운 사람들도 접근 가능하도록 배리어를 제거하자는 것이 본래 취지인데 이러한 부작용들이 생기니 당사자로서 고민하지 않을 수 없는 일이었다. 그 결과 ‘장르로서의 배리어프리 공연’과 ‘새로운 공연 요소로서의 배리어프리’를 생각하게 되었고 어느 순간부터는 연극인들을 만날 때마다 그 이야기를 하고 다닌다.³⁾

이와 동일한 맥락에서 김원영은 “접근성을 그 자체로 하나의 예술양식으로 삼고, 장애인들이 단지 공연장에 물리적, 정보적으로 다가가는 것을 넘어 예술적 체험에 완전히 평등하게 참여하기 위한 근본 질문”을 요청하며 “수동적, 잉여적, 배려적 수준에서의 참여를 넘어서는 것”⁴⁾으로서의 접근성을 주장한다. 이러한 관점들은 무엇보다 연극이라는 예술을 경험하는 방식을 근본적으로 재검토하게 만드는데, 이를 보다 구체화할 수 있는 단서로서 철학자 존 듀이가 제안한 “심미적 경험”과 “심미적 지각” 개념을 참조해볼 수 있을 것이다.⁵⁾ 듀이는 『경험으로서 예술』에서 매우 방대한

3) 이성수, 「배리어프리 공연을 준비하는 창작자들에게」, 이성수·장근영, 『우리는 이렇게 생각해 - 공연과 전시, 배리어프리 리얼타임』, 1도씨, 2023, 80면.

4) 김원영, 「접근성의 두 가지 개념」, 장애문화예술연구소 짓 조사연구사업팀 편저, 『무대 위 장애예술, 그 해석과 제안 - 장애예술의 이론적 탐구 및 장애인 공연접근성 매뉴얼』, 장애문화예술연구소 짓, 2013, 122면.

5) 예술적 체험 혹은 미적 경험이 무엇인지와 관련해서는 매우 다양한 논의가 있지만, 이는 대부분 예술의 역할과 기능에 초점을 둔 이론이거나 특정 개념이나 양식, 사조 등이 직접적으로 불러일으키는 효과에 대한 것으로 국한된다. 그러나 듀이는 경험 그 자체의 ‘질성(quality)’을 고찰함으로써 그것이 어떻게 심미적인 경험이 될 수 있는지 제시하고, 예술에 대한 올바른 이해가 바로 그 경험으로 돌아가는 데 있다는 점을 역설한다. 이하 직접 인용 표시가 없는 내용은 모두, 존 듀이, 박철홍 옮김, 『경험으로서 예술 1, 2』, 나남, 2016을 참조했다.

분량에 걸쳐 심미적인 것이 무엇인가에 대해 탐구한다. 이때 “심미적 경험”은 즐거움이나 고통스러움 같은 단편적인 감정이 아닌, 상황을 감상하고 지각하고 향유하는 행위를 일컫는다. 또한 그것은 단순한 자극에 의한 반응이 아닌, 보다 깊이 있는 인식 작용이 발생하는 경험으로, 이는 경험의 주체와 대상이 서로 영향을 주고받는 가운데 형성된다. 여기서 주목해야 할 것은, 그러한 심미적 경험을 만들어내는 전제 조건으로서 “심미적 지각”이다. 듀이는 심미적 지각의 필수적인 요건으로서, 각각의 구성요소들이 유기적인 관계 속에 명확하게 표현되었는가, 그리고 그 부분들은 전체 속에 적절하게 개별성을 유지하고 있는가를 질문한다.

이러한 지각과 경험은 일상에서 언제든 발생할 수 있지만, 특히 듀이는 예술가들이 창작의 과정에서 “관련된 요소들을 서로 긴밀하게 통합시킬 수 있는 상태와 특성을 선별”⁶⁾한다는 점을 강조한다. 그에 따르면 예술은 재료와 재료 사이의 관계로부터 형성되는 것이며, 예술가는 각 재료에 들어있는 에너지를 조직해 총체성을 구성해낸다. 바로 이러한 총체성이 심미적 지각과 심미적 경험을 구성하는 필수적인 요건이 되는데, 예술작품의 총체성과 관련해 듀이는 다음과 같이 설명한다.

직관적으로 파악된 전체적 질성이 없다면 부분들은 서로 아무런 내적 관련이 없는 것이 되며, 전체적 질성 없이 연결시킨다면 그것은 억지로 관련을 맺어 놓거나 기계적으로 연결시키는 것일 뿐이다. 그러나 전체적 질성에 의해 유기적 구조를 갖게 된 예술작품은 부분이나 구성요소 전부를 포함하는 것이면서, 동시에 부분이나 구성요소가 일정한 방식으로 구조화된 것이다. 유기적 조직체로서 예술작품은 예술작품에 있는 부분이나 구성요소와 다른 것이 아니라, 전체를 이루는 부분과 구성요소 그 자체를 의미한다. 다시 말하면 전체를 형성하게 하는 질성적 전체에 의해 부분들이 일정한 관련을 맺고 엮여 있는 것이 바로 예술작품이다.⁷⁾

6) 존 듀이, 박철홍 옮김, 『경험으로서 예술 1』, 나남, 2016, 111면.

연극이라는 예술을 찾는 관객들 또한 누구나 이러한 총체성을 기대한다. 통역을 보기 위해, 해설을 듣기 위해 극장을 방문하는 관객은 없다. 이런 관점에서라면, 연극에서의 접근성 실천들 또한 연극을 구성하는 다른 모든 요소들과 상호작용을 하면서, 동시에 개별적 요소들이 각자 능동적으로 기능할 때야 어떤 심미적 경험을 조직해낼 수 있다는 결론에 도달하게 된다. 그리고 이는 단순히 결과물로서의 접근성을 개방형과 폐쇄형으로 구분하는 것을 넘어, 보다 다층적인 맥락에서 연극의 접근성을 구축하는 방식과 과정을 점검할 필요성을 제기한다. 요컨대 제한된 시공간 안에서, 서로 다른 감각을 가진 관객들에게 열려 있으며, 여러 구성요소들의 상호작용을 통해 의미를 발생시키는 접근성에 대한 고민이 필요하다는 뜻이다. 이에 대해 프라이어와 카발로는 연극의 접근성을 실천해온 여러 창작자들의 인터뷰를 통해 접근성의 도달 범위와 관점, 고려 시점이라는 층위에서 “통합적 접근성”이라는 개념을 구체화한다. 그들의 연구에 따르면, 전통적인 접근성 실천들이 특정 그룹을 타겟으로 객관성을 목표로 하고, 창작자의 개입을 아예 혹은 거의 배제하며, 공연이 완성되고 난 후 예술적 과정의 마지막에 추가되는 것에 비해서, 통합적 접근성은 포용적이고(모두가 이용 가능하고), 주관적이고 독창적이며(연출가가 개입하고), 시작부터 창작 집단에 의해 제공된다.⁸⁾

현재 한국의 연극 현장에서는 이러한 고민들이 막 무르익어가고 있는 바, 따라서 연극에서의 접근성 요소들이 작품의 내용 및 형식과 어떻게 교호작용을 일으키는지, 그 미학을 분석한 연구 또한 매우 드물다. 양근애는 “사회적으로 구성되고 또 재현되는 장애문화를 인식하는 과정”⁹⁾을 드러내는 방식으로서 배리어 컨서스 공연들에 대해 논했고, 신흥주는 소

7) 존 듀이, 박철홍 옮김, 『경험으로서 예술 2』, 나남, 2016, 21면.

8) Louise Fryer and Amelia Cavallo, *op. cit.*, p. 82.

9) 양근애, 「다른 몸들, 복수의 언어, 감각의 분별 - ‘맞춤’ 기획 공연(2020)의 배리어 컨서스」, 『상허학보』 63집, 상허학회, 2021, 73면.

설을 각색한 무장에 음악극에서 자막과 수어, 음성해설이 어떻게 극화되었는지¹⁰⁾ 제시했으며, 전지니는 배리어 프리 시도가 SF라는 장르와 만났을 때 어떤 결과가 발생할 수 있는지¹¹⁾를 살폈다.¹²⁾ 한편, 연극의 접근성 실천과 관련한 관객 경험을 분석한 체계적인 양적·질적 연구는 이보다 더 초기 단계에 머물러 있다. 유일한 연구로 2015년 문영민·김원영이 발표한 논문¹³⁾이 있지만, 현재는 당사와 비교해 연극 현장의 접근성 실천이 매우 다변화되고 있는 만큼, 그러한 내용을 반영한 시의성 있는 또 다른 연구가 필요한 시점이다. 다만 관객 경험에 대한 연구는 설문조사와 인터뷰 등 공연 미학 분석과는 완전히 다른 연구 방법론을 요구하기에, 타당성과 신뢰도를 담보할 수 있는 관련 연구 결과가 나오기까지는 앞으로도 상당한 시일이 필요할 것으로 보인다.

본고는 이러한 문제의식을 바탕으로, 공연 결과물에 대한 미학 분석과 관객의 경험 연구 사이에 생산적 다리를 구축할 필요성을 제안한다. 이에

-
- 10) 신흥주, 「무장에 공연에 나타난 서사정보의 극화(Dramatization) 양식 - 음악극 <합체>(2022)를 중심으로」, 『한국극예술연구』 제77집, 한국극예술학회, 2022.
 - 11) 전지니, 「SF와 배리어 프리의 부/조화」, 『공연과 이론』 통권86호, 공연과이론을위한모임, 2022.
 - 12) 앞서 인용한 자료들이나 이 연구들이 사용한 표현에서도 확인할 수 있지만, 연극 현장에서는 현재 ‘배리어프리’, ‘배리어컨서스’, ‘무장애’, ‘접근성’과 같은 용어들이 혼용되고 있다. 이중 ‘배리어컨서스’는 실제로 공연에서 배리어 혹은 장애가 완전히 지워질 수 없다는 점에서, 그것을 의식하려는 태도를 지칭하는 표현이라 할 수 있는데, 장기영은 ‘배리어컨서스 공연’을 다음과 같이 풀이한다: “모든 장애 유형을 포괄할 수 있는 접근성 채널이란 없음을 인정하고, 관객 개개의 몸이 가진 취약성들을 뚫고그리거나 도외시하지 않겠다는 의식을 반영한 공연, 혹은 앞선 것들을 무대 위에서 수행치 못하더라도 관객에게 장애를 의식하여 보는 방식에의 힌트를 주는 작품”. 이 연구는 근본적으로 이러한 문제의식에 동의한다. 다만 본고에서는 장애·비장애 여부와 상관없이 모두가 영향받는 공연의 한 요소로서 그 실천들을 살펴보고자 하기에, 가장 광의의 개념으로서 접근성이라는 표현을 사용하기로 한다. 장기영, 『보란듯한 몸, 초과되는 말들: 배리어컨서스 공연』, 책공장 이안재, 2023, 56면.
 - 13) 이 논문은 각각 세 명의 시각장애인 관객과 청각장애인 관객을 심층 인터뷰해 “미적 체험에의 접근성”을 논의한 선구적 연구라 할 수 있다. 문영민·김원영, 「시·청각장애인의 문화예술 접근성 연구 -공연예술 접근성을 중심으로-」, 『재활복지』 제19권 제2호, 한국장애인재활협회, 2015.

필자는 접근성을 실천하는 연극 창작에 참여한 구성원의 관점에서 그 의도를 기술하고, 관객의 심미적 경험을 구축하기 위해 고려한 다양한 맥락을 제시해보고자 한다. 본고가 살펴볼 사례는 연극 <B BE BEE>의 창작과정에서 발견하고 고안해낸 음성해설적 요소로, 이 공연은 인간 배우가 인간중심적 사고에서 벗어나 어떻게 인간 아닌 존재를 연기할 수 있을지에 대한 리서치에서부터 비롯되었다. 공연에서 배우는 꿀벌 연기를 하기 위한 갖가지 과정과 여러 수행들을 무대화했으며, 공연이 다른 존재와의 만남에 집중하다 보니, 자연스럽게 다양한 이들과 더불어 그 세계에 거주하기 위한 접근성의 맥락을 모색해 나갔다. 배우가 직접 창작하고 출연한 1인극으로, 창작의 초기 단계에서부터 접근성 실천들을 고민했으며, 그렇게 조직한 접근성 요소들이 모든 관객에게 열려 있었다는 점에서, 앞서 언급한 “통합적 접근성” 개념을 적용할 수 있는 경우다. 다만 분석의 대상을 연극의 음성해설적 요소에 국한한 만큼, 본고는 해당 공연 전반의 미학을 분석하는 것이 아닌, 연극의 총체성을 구성하는 한 부분으로서 접근성 실천에 닿아보는 것을 그 목적으로 한다.

그럼에도 불구하고 논문의 필자는 공연 창작과정의 구성원 중 한 사람으로, 실제 관객의 경험을 추측할 수도 없고, 제작자의 관점에서 거리를 두고 그 결과물을 조망할 수도 없다고 판단했다. 따라서 여기서는 텍스트로 확인할 수 있는 공연 대본을 논거로 활용해, 듀이가 주장한 심미적 경험의 조건들을 구축하기 위해, 즉 여러 구성요소의 유기적 관계와 각각의 개별성을 조직하기 위해, 창작의 과정 중에 어떤 고려를 했는지 밝혀보고자 한다. 이에 본문에서는 공연 대본을 통해, 연극 <B BE BEE>의 음성해설적 요소가 어떻게 작품의 총체성을 확보하면서도 시각적 정보를 전달하는 기능을 수행하는지 들여다봄으로써, 대본 쓰기의 과정에 이미 노정되어 있는 접근성의 구체적 구현 양상을 분석할 것이다. 이는 특히, 애초에 완성된 대본이 있고 그 텍스트를 무대화한 이후, 시각적 정보 전달이 필요한 부분을 메우기 위해 별도의 음성해설 대본을 작성하는 전통적 접

근성 방식¹⁴⁾과의 차이를 분명히 드러내는 데 유효한 방법론이 될 수 있다. 본격적인 분석에 앞서, 본고에서 ‘음성해설적 요소’라는 표현을 사용한 이유는, 그러한 대사들이 단지 음성해설만을 위해 쓰인 것이 아니라, 창작자가 작품에서 전하고자 하는 총체적인 메시지를 담아내고 있었기 때문이라는 점을 밝혀 둔다.

2. 소리성의 효과를 극대화한 음성소개

애초에 공연예술 장르에서의 음성해설은 방송이나 영화 등 영상 매체에서 흔히 ‘화면해설’이라 통용되는 작업들로부터 영향받았다. 2011년 방송법 개정으로 한국수어·폐쇄자막·화면해설 등을 이용한 방송이 의무화되었고, 같은 해 출범한 배리어프리영화위원회의 활동으로 영화 장르에서도 또한 해설과 자막을 삽입한 작품들이 일찌감치 관객들을 만나왔기 때문이다. 흥미로운 것은 영상 매체의 화면해설을 위한 지침들이 대개 ‘객관성’을 가장 주요한 원칙으로 제시한다는 점인데, 이는 국내외를 망라한 수많은 단체의 가이드라인에서 공통적으로 발견되는 특징이다. 물론 때에 따라 추가적인 해석이나 주관적인 설명이 포함될 수도 있지만, 이것은 아주 예외적인 경우에 한하며, 이들은 원칙적으로 시각장애인이 판단하고 결론을 내릴 수 있도록 해설을 최소화할 것을 주문한다.¹⁵⁾ 그러나 현

14) 한국예술종합학교 연극원에서 발행한 『배리어프리 연극 제작 매뉴얼』에서는 음성해설의 준비에 대해 다음과 같이 설명한다. “대개는 음성해설사 본인이 음성으로 전달해야 될 내용을 선정하고, 그를 적절한 표현으로 언어화한 다음, 공연 중 실시간으로 낭독하여 해설을 진행한다. 따라서 음성해설사는 음성해설을 위한 대본을 창작하는 작가이기도 하다” 최보람·김현지·정유경, 『배리어프리 연극 제작 매뉴얼』, 한국예술종합학교 연극원, 2022, 59면.

15) 이상빈, 「화면해설(audio description)에서의 객관성 개념 분석: 지침, 연구자, 작가의 관점을 중심으로」, 『번역학연구』 제20권 제3호, 한국번역학회, 2019 참조.

장성을 기반으로 하는 무대 예술로서의 연극은 제한된 프레임 안에서 정보를 제공하는 영상 매체와 다르며, 특히 드라마 회극을 재현하는 연극이 아닌 경우, 무대 위 모든 요소들이 통상적인 의미와는 다른 기호로 해석될 수 있어 창작자의 의도를 정확히 파악해 전달할 필요가 있다. “무엇이 말해지는지”를 넘어 그것이 “어떻게 말해지는지”¹⁶⁾가 중요한 것이다.

연극 <B BE BEE>는 공연을 구성하는 다양한 요소들이 모두 배우의 수행을 전경화하는 방식으로 배치된 소위 포스트드라마 연극이라 할 수 있다. 배우는 연기하려는 대상인 끝벌의 생태적 특징을 제시하는가 하면, 기후위기에 관한 신문 기사를 게임의 규칙에 맞춰 발화하거나 엄마의 목소리와 함께 세상과 연결되는 방법을 찾아 나가기도 한다. 관객에게 직접 말을 걸다가도 어느 순간 그저 충실히 지시문을 이행하기도 하고, 특정 역할을 분해 연기하는 순간도 있다. 이처럼 예측 불가능한 배우 수행의 내용과 형식은, 인간중심적인 사고에서 벗어나 다른 존재에게 가닿으려는 인간 배우의 분투를 드러내기 위한 것으로, 공연 내내 수많은 이미지와 사운드를 참조하고 교란하며 동기화한다. 그리고 그에 따라 매번 장면의 의도를 가장 효과적으로 전달할 수 있는 음성해설적 요소를 활용함으로써 관객의 심미적 경험을 추동할 수 있는 방법을 찾는다. 때로 그것들은 명백히 객관적인 해설과 거리가 있지만, 확실적인 지침을 넘어 연극이라는 장르 및 해당 공연의 특수성을 반영한 새로운 접근성을 탐색하려는 시도라 할 수 있다. 이에 따라 아래에서는 연극 <B BE BEE>의 음성소개가 ‘음성언어’의 의미적 층위 바깥에서 어떻게 소리성의 효과를 극대화하는지 살펴보고자 한다.

통상 연극에서의 음성소개는 공연 중 실시간으로 진행되는 음성해설과는 다르게 공연 전 별도의 오디오 파일을 통해서 공유되거나, 무대에서

16) Hanne Roofthoof, Aline Remael and Luk Van den Dries, “Audio description for (postdramatic) theatre. Preparing the stage”, *Journal of Specialised Translation*(30), 2018, p. 239.

해설자 혹은 배우가 직접 전달하는 공연 전반에 대한 소개를 일컫는다. 한국장애인문화예술원의 『공연예술 분야 음성해설 입문 가이드』에 따르면, 음성소개는 공연에 대한 간단한 개요, 무대세트, 등장인물에 대한 시각적 정보를 비롯해, 공연에서 사용되는 다양한 효과로 인해 관객들이 깜짝 놀랄 만한 요소를 미리 안내하는 등의 내용으로 구성된다. 이때 공연의 내용을 너무 상세히 제공하거나 무대 세트를 두서없이 설명하는 일을 피해야 하며, 배우의 외양을 평가하는 듯한 소개 또한 지양해야 한다.¹⁷⁾ 그러나 이 밖에도 음성소개는 정보적, 서사적, 지시적인 기능을 넘어, “복잡한 연극적 환경에 대한 설명적 기능, 연극 기술의 미학적인 효과에 대한 표현적·미학적 기능, 음성해설에 포함될 수 없는 시각적 정보를 예측하는 전조가 되는 기능”¹⁸⁾ 등을 담당할 수 있다. 이는 앞서 제시한 바대로, 연극이 여러 구성요소의 상호작용을 기반으로 작동하는 예술이기 때문인데, 따라서 음성소개에서 이러한 기능을 얼마나 효과적으로 사용하느냐는 연극의 심미적 경험을 보다 강화할 수 있는 주요한 단초가 된다.

연극 <B BE BEE>에서는 공연 시작 전 배우가 무대 곳곳을 돌아다니며 직접 무대세트와 의상, 소품 등을 소개한다. 특기할 만한 것은, 배우가 공연 중 사용하게 될 소품들에서 어떤 소리가 발생하는지 미리 알렸다는 점인데, 그로 인해 공연 중 특정 소리가 날 때마다 음성해설을 추가해 공연의 호흡이 늘어지거나, 아무런 설명 없이 지나가 무대에서 전개되는 장면이 정확히 전달되지 않는 상황을 방지하고자 했다. 특히 소리는 단순히 정보를 지시하는 것을 넘어, 연쇄적인 지각과 인식 작용을 불러일으킨다는 점에서 강력한 의미 운반체가 되는데, 피셔-리히테는 소리성에 대해

17) 서수연, 『공연예술 분야 음성해설 입문 가이드』, (재)한국장애인문화예술원, 2021 참조.

18) Irene Hermosa-Ramírez and Nina Reviers, “From accessibility to inclusion in the theatre: exploring the spectrum between traditional audio introductions and mainstream theatre podcasts”, *Universal Access in the Information Society*, 2023, p. 4.

다음과 같이 설명한다.

소리는 정적인 공간에서 출현해 퍼져나가며 공간을 채운다. 다음 순간 계속 퍼져나가던 소리는 파장을 일으키며 사라진다. 소리는 이렇게 매우 찰나적임에도 곧바로 혹은 잠시 뒤에 그 소리를 듣는 사람에게 영향을 미친다. 소리는 사람에게 공간 감각만 전달하지 않는다(우리의 평형감각기관이 귀에 있음을 기억하라). 소리는 사람의 신체 속으로 스며들고, 종종 심리적이고 정서적인 반응을 촉발하기도 한다. 경악하는 소리는 듣는 사람을 놀라게 하고 소름을 끼치게 하며 맥박을 요동치게 한다. 호흡이 짧고 거세지는 것을 듣는 사람은 우울한 감정에 빠지거나 반대로 유쾌한 감정을 느낀다. **말로 표현할 수 없는 어떤 것**에 대한 그리움에 사로잡히거나 마음속에 새겨진 기억을 떠올린다.¹⁹⁾

<B BE BEE>의 음성소개에는 소품과 의상을 걸어둔 행거 바퀴가 구르는 소리, 방수 재질의 노란 우비를 휘두를 때 나는 소리, 손에 들고 휘두르거나 입에 물고 말하면 특정 악기가 빚어내는 소리, 트램폴린 위에서 점프를 할 때 발생하는 소리 등이 포함되었고, 나아가 배우는 해먹 위로 올라가면서 말을 할 때 자신의 호흡과 톤이 어떻게 변하는지도 미리 시연해 보였다. 그리고 이러한 소리들이 이후 공연에서 배우의 대사나 움직임, 음악 및 음향과 결합해, 장면에 따라 때로는 비극적인 정서를, 고군분투하는 감각을, 나아가 인간의 언어로는 다 전달될 수 없는 진동을 만들어내도록 한 것이다. 예를 들면 트램폴린 위쪽 허공에는 배우가 점프했을 때 간신히 닿을 수 있는 높이에 마이크가 설치되어 있었는데, 이에 따라 배우가 점프를 하면서 대사를 하는 경우, 배우의 육성과 마이크를 통해 전달되는 목소리가 교차해서 나오는 식으로, 무언가에 가닿으려는 배우

19) 에리카 피셔-리히테, 김정숙 옮김, 『수행성의 미학 - 현대예술의 혁명적 전환과 새로운 퍼포먼스 미학』, 문학과지성사, 2017, 267면, 강조는 원문.

의 육체적 수행을 전경화하고자 했다.

한편 “배우가 발을 구를 때 간혹 극장이 진동할 수 있으나 응급상황은 아닙니다. 응급상황이 발생할 경우 별도의 안내가 있을 예정입니다.”²⁰⁾라는 대사는 ‘진동’이라는 소리성을 배우가 발을 구르는 수행과 연동시킨 또 다른 사례다. 여기서의 ‘진동’은 본래 소리라는 것이 물체의 진동에 의한 음파라는 것을 전제하기도 하지만, <B BE BEE>라는 연극 전반의 총체적 사건 속에, 다른 존재와의 만남으로부터 발생하는 진동, 꿀벌이 날갯짓을 할 때 생겨나는 진동을 모두 아우르는 개념이다. 실제로 배우는 공연이 흘러가는 내내 매우 자주 성대를 울리거나 몸을 떨면서, 혹은 발을 크게 구르면서 이 진동을 표현한다. 그리고 그럴 때마다 우퍼를 이용해 극장 공간을 진동시킴으로써 저마다의 감각을 가진 관객들이 몸으로 그것을 경험할 수 있도록 했다. 기본적으로 우퍼는 진동으로 전환한 오디오 신호가 물체를 경유해 피부에 닿게 하는 장치로서, 촉각을 이용해 소리를 전달한다는 점에서 청각장애인과 농인을 위한 접근성 실천²¹⁾에서도 다양한 방식으로 활용된다. 이 연극에서는 이러한 장치의 특성을 보다 적극적으로 끌어와 배우의 움직임, 소리, 그리고 떨림을 하나의 코드로 엮어 제시하려 했다. 하지만 이러한 진동은 자칫 재난 발생 시의 흔들림과 혼돈될 수 있어, 관객들의 불안을 불식시킬 수 있는 공지를 덧붙임으로써 음성소개의 기본 지침을 충실히 이행했다.

이 밖에도 음성소개에서는 배우 외 공연에 등장하는 다른 존재들이 함께 소개된다. 연극 <B BE BEE>는 분명 배우 1인극이지만, 여러 스피커들이 배우와 함께 다양한 층위에서 음성해설적 요소를 말하도록 배치했기 때문이다. <B BE BEE>를 창작하고 출연한 배우 성수연은 이미 오래전부터 1인 창작극을 만들 때, 미리 녹음해둔 자신의 목소리와 함께 연기하는

20) <B BE BEE> 공연 대본, 3-4면.

21) 박다솔, 『구조의 구조 - 배리어프리 제작 과정 기록』, 한국문화예술위원회 아르코·대학교예술극장, 2023, 22면 참조.

방법론을 발전시켜온 바 있다. 배우의 육성과 스피커를 통과한 또 다른 배우의 목소리, 그 사이에서 발생하는 상호작용을 통해 새로운 의미망을 형성해내는 미학을 탐색해온 것이다. 연극 <B BE BEE>에서는 이러한 방법론을 접근성의 맥락과 교차시켜 적극 활용하려 했다. 메인스피커는 여느 연극과 마찬가지로 음악과 음향 등의 사운드 및 객관적인 정보전달을 위한 최소한의 음성해설을 담당한다. 그밖에 무대에는 배우와 함께 공연을 만들어가는 일곱 대의 스피커가 등장하는데, 이때 크기와 모양이 같은 여섯 대의 스피커에는 코러스 역할을, 확성기 모양의 혼스피커에는 코러스장 역할을 부여했다. 코러스들은 모두 서로 다른 기계음으로 말했으며, 코러스장은 미리 녹음해둔 배우의 목소리로 공연에 참여했다. 현장 음성 소개에서는 이러한 코러스의 역할을 소개한다.

배우 이 공연에 등장하는 인간 배우는 한 명이지만, 무대 곳곳에 놓여 있는 여섯 대의 작은 스피커가 코러스 역할을, 확성기 모양을 한 한 대의 스피커가 코러스장 역할을 하며 공연을 함께 만들어갑니다.

왼쪽부터 스피커1, 2, 3, 4, 5, 6, 혼스피커가 말한다.

코러스 1 저는 코러스 1.

코러스 2 저는 코러스 2.

[...]

코러스 5 저는 코러스 5.

코러스 6 저는 코러스 6.

코러스 2 저희는 이 공연에서 배우 외 등장하는 여러 존

채의 말을 담당합니다.

코러스 4 배우를 응원하거나 비웃거나 배우의 말에 추임새를 넣기도 합니다.

코러스장 저는 이 공연의 코러스장입니다. 배우와 함께 이 공연을 이끌어갑니다.²²⁾

이와 같은 음성소개를 듣는 관객들은 자연스럽게 공연 중 코러스가 어떤 역할을 수행할지 상상할 수 있다. 애초에 그리스 비극의 코러스가 그러한 것처럼, 이 연극의 코러스들 역시 무대에서 벌어지는 상황에 대해 자신의 의견을 제시하거나 적절한 반응을 보일 거라 예상할 수 있는 것이다. 게다가 코러스장은 배우 자신의 녹음된 목소리로 말하기 때문에, 서로 다른 기계음과 배우의 육성, 그리고 녹음된 배우의 목소리 사이에서 새로운 지각이 발동할 가능성이 열린다. 레만은 이에 대해 다음과 같이 말한다. “스피커 속 목소리는 인간이 지닌 자연 목소리의 특징이라 할 수 있는 살아있는 음질이 부족하다. 전자 공간에서 만들어진 목소리는 그러나 초주체적인, 생각되지 않은 것, 묘사되지 않은 것의 장소가 되고, 운행되는 과정에서 상상력을 탑재한다.”²³⁾ 이런 맥락에서 분명 같은 목소리인데 다른 질감의 발화는, 그것이 배우 자신의 사유를 어떻게 실어 나를지, 표면과 내면, 현실과 이상 등 여러 메타적 층위에서 이 공연의 역학을 짐작해보도록 안내하는 장치가 될 수 있다. 다만 여기서는 음성소개에서 활용한 장치들이 관객의 심미적 경험과 어떻게 연동될 수 있는지에 방점을 두고, 연극 <B BE BEE>에서 코러스가 수행한 구체적 역할과 기능에 대해서는 다음 장에서 보다 면밀히 논하도록 한다.

22) <B BE BEE> 공연 대본, 4면.

23) 한스-티츠 레만, 김기란 옮김, 『포스트드라마 연극』, 현대미학사, 2013, 298면.

3. 움직임 해설자로서 비인간 코러스와의 상호작용

이 연극에서 코러스장과 코러스는 인간중심적인 사고에서 벗어나 보려는 배우의 여러 시도들을 천연덕스럽게 이끌어가거나 멈추어 생각하게 하고 계속해서 다시 도전하게 하는 존재다. 공연 시작 전 음성소개에서 이미 그 역할과 기능을 부여받았기 때문에, 이들은 머뭇거리는 배우를 서둘러 장면 속으로 밀어 넣기도 하고, 배우가 잘못된 선택을 할 때는 엄격한 기준과 잣대를 들이대며 그것에 간섭하기도 한다. 물론 이는 모두 배우에 의해 계산된 것으로, 연극을 만드는 이도, 연극을 경험하는 이도 모두 인간인 극장 안에서, 인간중심적인 사고를 벗어나려는 시도가 얼마나 슬한 낭패와 좌절을 딛고 그다음 국면으로 나아갈 수 있는지를 보여주는 일종의 여정이라 할 수 있다. 여기서 스피커를 통과한 배우의 목소리와 여러 기계음들은 배우의 몸을 울리는 소리가 아니라는 점에서 인간중심적인 사고의 한계를 더욱 여실히 현시하는 틀로서 기능한다. 이는 한편으로 “주관적인 발언이나 극에 대한 비판적 견해를 밝힐 수도 있는 존재”²⁴⁾로서 등장인물을 해설자로 내세우는 연극의 음성해설 방식과도 일맥상통하는 듯 보인다. 하지만 연극 <B BE BEE>에서 주목해야 할 것은, 이러한 코러스들의 개입이 배우와의 상호작용을 구성하는 대사로서 배치되는 동시에, 배우의 시각적인 수행을 말로써 유추할 수 있도록 해설적 기능을 한다는 것에 있다.

특히 이 연극의 코러스장은 배우가 꺾별 연기를 하기 위해 거치게 되는 다양한 시행착오들을 함께한다. 공연은 크게 1막과 2막으로 나뉘는데, 이때 1막에서는 아주 기초적인 몸풀기에서부터 플라잉요가에 이르기까지 인간 배우가 연습하고 훈련해서 시도할 수 있는, 하지만 그래서 여전히

24) 고은령, 『보들극장 - 아빠가 사라졌다! - 고은령의 장애유형별 맞춤 연극 창작법』, 늘봄, 2018, 78면.

인간중심적일 수밖에 없는 여러 장면들이 빠르게 흘러간다. 코러스장은 지시문을 통해 이 시도들을 이끌어가는데, 기실 이 지시문들은 여느 배우 훈련에서 흔히 접할 수 있는 매우 단순한 말들로 구성되어 있다. 배우가 중심이동 훈련을 하는 장면에서 코러스장은 다음과 같이 말한다.

코러스장 꿀벌을 연기하려면 인간 중심적인 생각에서 벗어나야 해. 그 출발은 너 중심적인 생각에서 벗어나는 것. 자, 무대 센터에서 벗어나. 조명, 애 따라가 주지 마세요.

배우, 이동한다.

코러스장 좋아. 그 자리에 가만히 서서 당신의 몸의 중심을 확인합니다. 몸의 다른 중심. 다른 중심. 다른 중심. 좋아. 그 상태를 유지하며 가만히 떠올립니다. 당신에게 제일 중요한 존재. 무엇을 주어도 아깝지 않은.²⁵⁾

물론 이 훈련은 인간중심적인 사고를 확인하기 위한 목적으로 설계된 것이기 때문에, 맥락상으로는 지시문에 그러한 의도가 명백히 드러나 있지만, 실제 배우를 움직이게 하는 말들은 “그 자리에 가만히 서서 당신의 몸의 중심을 확인합니다”, “몸의 다른 중심. 다른 중심. 다른 중심”, “그 상태를 유지하며 가만히 떠올립니다”와 같은 말뿐이다. 배우는 이 지시문에 따라 처음엔 허리를 세우고 두 발로 선 상태에서 이내 자세를 바꾸어가면서 몸의 다른 중심들을 확인한다. 여기서 중요한 것은 배우가 어떤 방식으로 몸을 움직여 자세를 바꾸는지가 아니다. 이를테면 ‘배우가 양팔을

25) 〈B BE BEE〉 공연 대본, 9면.

몸 앞으로 뻗어 어깨높이로 들어 올리고 오른쪽 무릎을 꺾어 다리를 들고 서 있다라는 식의 시각 정보를 굳이 전달할 이유가 없는 것이다. 연극 <BEE>는 이런 방식을 통해 별도의 음성해설 없이 간단한 지시문만으로 배우의 움직임을 유추할 수 있도록 의도했다. 주지하다시피 통상적인 연극의 음성해설에서는 장면을 미리 설명하지 않아야 한다고 강조한다. 이렇게 되면 자칫 해설이 지시하는 대로 장면이 진행된다는 착각을 불러일으킬 수 있기 때문이다. 하지만 코러스장의 이러한 지시문은 1인극이라는 이 연극의 특성을 최대한 살리면서도, 배우가 일종의 연기 디렉션을 수행하는 장면에 대한 해설을, 연극 고유의 문법으로 제시해보려는 시도였다.

이러한 과정 중에 코러스들은 배우의 수행에 대한 적절한 추임새를 넣으면서 배우가 다른 선택들을 할 수 있도록 유도한다. 음성소개에서 이미 살펴본 것처럼, 코러스들은 애초에 배우를 응원하거나 비웃는 역할로 등장하기 때문에, 특히 배우의 움직임이 많은 장면에서 음성해설적 기능을 하면서 동시에 그 움직임을 평가하는 듯한 뉘앙스를 만들어낸다. 아래는 코러스의 이러한 역할을 살펴볼 수 있는 대목으로, 다양한 방식을 활용해 배우가 꿀벌 연기를 시도해보는 장면이다.

코러스장

꿀벌이 날아서 이동하여 꽃에 앉아 꿀을 채집하고 다시 날아서 집으로 가는 과정을, 할 수 있는 한 많은 방법으로 연기하시오. 먼저 트램폴린을 일으켜 세워 위치를 잡으시오. 트램폴린 뒤에서 대기하다가 등장 소리에 맞춰 앞으로 나와 연기하고, 퇴장 소리에 맞춰 트램폴린 뒤로 퇴장하시오. 등장할 때마다 무조건 다른 방법으로 연기하시오. 등장.

♫ 메인 스피커_왕벌의 비행

▶ 사운드 설명_왕벌의 비행

벌의 날갯짓처럼 빠른 속도의 피아노 연주 음악

[...]

배우	(느낌적 탈춤적 움직임) 난 꿀벌이다. 난다.
코러스 1	인간이 한삼을 끼고 춤을 추는 모양이다.
코러스장	퇴장, 등장
배우	(느낌적 발레적 움직임) 난 꿀벌이다. 난다.
코러스 2	인간이 서툰 몸짓으로 발레를 하는 모양이다.
코러스장	퇴장, 등장
배우	(꿀벌 가면을 쓰고 등장한다) 난 꿀벌이다. 난다.
코러스 4	인간이 꿀벌 가면을 쓰고 걸어 다니는 모양이다.
코러스장	퇴장, 등장
배우	난 꿀벌이다. 하하 난 날아다닌다. 인형으로 등장하면 비행이 용이하지. 관객들한테는 인형만 보일 거야.
코러스 5	인간이 손에 인형을 들고 인형극을 하는 모양이다. ²⁶⁾

여기서 배우는 ‘할 수 있는 한 많은 방법으로’ 연기하라는 코러스장의 지시에 따라 다양한 소품과 움직임을 활용해 꿀벌이 날아서 꿀을 채집하는 과정을 수행해 보인다. 하지만 “느낌적 탈춤적 움직임”, “느낌적 발레적 움직임”과 같은 괄호 안의 지시문을 통해 짐작할 수 있듯이 이 수행은 기술적으로 잘 다듬어진 연기가 결코 아니다. 오히려 이 장면은 그 어떤 재현적인 연기로도 인간 배우가 꿀벌을 ‘있음 직하게’ 표현하는 것은 불

26) 〈B BE BEE〉 공연 대본, 12-13면.

가능하다는 사실을 환기시키기 위한 극적 장치라 할 수 있다. 따라서 공연에서는 배우가 그 수행을 채 완료하기도 전에 코러스들이 개입하여 논평을 하고, 그러면 코러스장은 기다렸다는 듯이 다음 연기를 지시하는 방식으로 장면이 빠르게 흘러가도록 했다. ‘벌의 날갯짓처럼 빠른 속도의 피아노 음악이라는 사운드 설명에서도 알 수 있지만, 이렇듯 주고받는 대사의 호흡이 숨 가쁘고 음악마저 그러한 분위기를 강화시키는 장면에서 배우의 모든 수행을 음성해설한다면, 창작자가 의도한 미학적 효과는 결코 성취될 수 없을 것이다. 여기서 코러스들은 소품과 움직임에 압축해 설명함으로써 무대에서 무슨 일이 벌어지고 있는지를 분명하게 전달하면서도, ‘하는 모양이다라는 표현을 통해 그 모습이 끝벌과 전혀 닮지 않았고, 배우가 시도한 연기 또한 의도된 실패로 귀결되었음을 총체적으로 드러낸다.

코러스들의 이러한 대사는 배우의 수행을 판단하고 논평하는 언술로, 음성해설의 가장 주요한 원칙인 객관성에 완전히 위배된다.²⁷⁾ 그러나 이는 관객의 심미적 경험이라는 자장 안에서, 미학과 접근성 중 어느 하나를 포기하지 않으면서도 장면의 목적에 도달해보려는 숙고의 과정 중에 나온 대사들이다. 여기서 배우의 수행과 코러스의 대사는 액션과 리액션이라는 상호작용 속에 구성되어 하나의 장면을 구축하면서도 각각의 개별성을 유지한 채 능동적으로 기능한다. 시각장에 관객들을 위해서는 창작자가 의도한 장면의 목적이 전달되도록 시각 정보를 제공하면서도, 비 시각장에 관객들에게는 불필요한 정보가 중복되거나 과잉되지 않도록 의도했기 때문이다. 나아가 이처럼 작품의 내용과 형식을 아우르는 음성해설적 요소를 고민하는 과정은, 시각적 정보의 객관적 전달이 함의하는 바

27) 앞서 영상 매체의 화면해설이 객관성을 가장 주요한 원칙으로 제시한다는 점을 밝혔지만, 이는 연극의 음성해설에도 동일하게 적용되는 지침이다. 한국예술종합학교 연극원에서 발행한 『배리어프리 연극 제작 매뉴얼』과 한국장애인문화예술원에서 발행한 『공연예술 분야 음성해설 입문 가이드』 모두 이러한 점을 강조한다. 최보람·김현지·정유경, 앞의 글; 서수연, 앞의 글 참조.

를 다시 검토하게 했다. 이는 시각적 감각을 통해 우리가 어떤 경험을 하는지를 면밀히 따져봤을 때 더욱 분명해지는데, 듀이는 감각적 경험에 들어 있는 여러 요소들을 다음과 같이 설명한다.

감각기관을 사용하는 감각적 경험에는 다양한 요소가 들어 있다. 감각 기관에서 받아들이는 ‘감각’(sense)에는 대상이 있음을 아는 것(the sensory), 즉 각적으로 눈에 띄는 대상의 특징적 모습에 주의를 기울이는 것(the sensational), 대상에서 주어지는 것들에 반응하고 받아들이는 것(the sensitive), 대상에서 주어지는 지적 요소를 파악하며 받아들이는 것(the sensible), 대상에 대한 느낌인 감정과 정서적인 것을 포착하는 것(the sentimental), 그리고 대상에 대해 미적이나 도덕적으로 좋거나 나쁜 것으로 받아들이는 것(the sensuous)이 들어 있다. 아주 단순한 육체적이고 감정적인 충격에서부터 직접 경험 속에 존재하는 사물이나 사건의 의미에 해당하는 감각(感, sense)에 이르기까지 매우 다양한 것들이 복합적으로 들어 있는 것이다.²⁸⁾

(강조는 인용자)

듀이의 이러한 통찰은 연극의 음성해설이 상황의 객관적 묘사와 설명에만 집중할 때 부딪힐 수밖에 없는 한계를 재고하게 만든다. 주지하다시피 시각적인 감각을 통한 경험은 단순히 대상의 외형을 포착하는 것에 국한하지 않는다. 그런데도 시각장애를 가진 관객이 스스로 판단할 수 있도록 객관성만을 엄격히 유지한 음성해설을 추구한다면, 예술 장르로서 연극이 제공하는 체험은 쉽게 누락될 수밖에 없다. 이를테면 위에 제시한 장면은 시각적으로 보는 즉시 그것이 실패한 재현이라는 사실을 알아차리도록, 즉 “미적이나 도덕적으로 좋거나 나쁜 것으로 받아들이는” 경험을 하도록 의도된 것이다. 만약 이 장면에서 코러스가 객관성의 원칙에 따라 ‘배우가 양손을 높이 들어 올리고 서 있다’ 하는 식으로 ‘대상의 특

28) 존 듀이, 박철홍 옮김, 『경험으로서 예술 1』, 앞의 책, 55-56면.

정적 모습만을 설명했다면, 이는 오히려 연극에의 입체적 접촉과 참여의 기회를 닫아버리는 선택으로 귀결되었을 것이다.

4. 배우의 해설적 발화와 정동의 역학

이 밖에도 연극 <B BE BEE>에는 배우의 대사에 포함된 음성해설적 요소들이 있는데, 이 사례들은 주로 작품에서 전달하고자 하는 바를 가장 핵심적으로 담아내는 말들이다. 이 연극의 1막이 인간 배우의 연습과 훈련을 보여준다면, 2막은 끝벌과 인간의 관점을 넘나드는 여러 수행들로 채워지는데, 이러한 발화들은 대부분 2막에서 적극 활용된다. 그 첫 번째 사례는 인간중심적 사고에서 벗어나 보는 연습의 일환으로, 배우가 자기 자신을 주어로 삼지 않는 대사를 발화하는 경우다. 이 대사들은 일견, 듣는 즉시 어색한 문장으로 여겨질 수 있는데, 이는 우리가 그만큼 인간을 주체로 위치시키는 표현을 당연하게 여겨온 결과다. 이를테면 배우는 공연 중 의상을 겹쳐 입으면서 다음과 같이 말한다. “주름이 많은 노란색과 검정색의 줄무늬 치마가 어떤 인간의 몸을 위에서부터 서서히 감싸며 내려간다.”²⁹⁾ “나는 날개옷을 입는다. 날개옷이 한 인간의 날개뼈와 결합된다.”³⁰⁾ 그런데 이러한 발화는 애초에 음성해설적 기능을 하는 동시에 인간중심적 사고를 성찰함으로써 강력한 수행적³¹⁾ 효과를 발휘하도록 의도된 것이다. 배우는 이런 과정을 통해 그간 끝벌을 재현하기 위해 별다른

29) <B BE BEE> 공연 대본, 27면.

30) <B BE BEE> 공연 대본, 30면.

31) 피셔-리히테는 오스틴의 수행성 개념을 분석하면서 그것의 자기 지시적이고 현실 구성적인 특징에 대해 설명한다. 배우가 자신의 행위를 직접 설명하는 발화를 하는 경우 그것은 언제나 자기 지시적일 수밖에 없으나, 연극 <B BE BEE>에서는 이처럼 인간을 주체로 위치시키지 않는 방식의 발화를 통해 배우가 가닿길 원하는 현실을 새롭게 구성한다. 에리카 피셔-리히테, 앞의 책, 43-46면 참조.

의심 없이 문화적으로 재생산해왔던 기호들을 거의 그대로 몸에 부착하고, 외양은 흡사 꿀벌과 비슷한 모습이 되어간다. 하지만 바로 이와 같은 발화들로 인해 변화된 배우의 형상이 그러한 재현 자체를 심문하는 또 다른 심급의 의미망을 형성하게 되는 것이다.

한편 이와는 대조적으로 시각적인 정보를 직접 지시하지 않고 대상에게 말을 거는 방식으로 음성해설적 기능을 대체한 경우도 있다. 연극 <BEE BEE>에는 인간 배우와 함께하는 또 다른 비인간 존재로서, 인공지능 ChatGPT와 언리얼 엔진을 통해 제작된 버추얼 휴먼이 등장한다. 이는 분명 인간은 아니지만 인간의 언어를 사용하거나 인간과 같은 형상의 존재들로, 인간의 현재와 미래를 사유하게 만드는 매개체들이다. 이중 ChatGPT는 형체가 없고 대화형 인공지능이라는 점에서 배우가 당연히 그것에 말을 걸 수밖에 없지만, 모니터에 등장한 버추얼 휴먼들과의 대화는 관객과 그들을 하나의 공동체로 연결한다는 점에서 공연에 새로운 이질성을 도입한다. 이 장면은 배우가 노련한 수집벌이 되어 초보 수집벌들에게 꽃의 정확한 위치를 알리기 위한 움직임을 강의하는 내용으로 전개된다.

배우

초보 수집벌 여러분 안녕하세요, 모니터 속에도 서 계시네요. 우리끼리는 하나도 안 닮은 것 같은데, 누가 볼 땐 거기서 거기겠죠? 오늘은 저와 함께 우리 종족에게 전해져 내려오는 움직임 언어의 기본을 배울 거예요. 다 함께 꿀을 잘 모으기 위해서는, 원활한 의사소통이 필요하겠지요? 우리는 움직임 안에 우리가 전달하고자 하는 정보를 담을 수 있어야 해요. 그것이 우리의 테스트니.

배우 그러니까 얼마나 좋은 꽃들이 있는지, 얼마나
좋은 집터가 있는지는 우리의 열정으로 말해야
합니다. 자, 2번 모니터 속에 계신 분, 제가 하
려는 말을 알아맞혀 보세요. (춤을 춘다)

■ 모니터 1, 2_버추얼 휴먼 1, 2

버추얼휴먼 1 정답. 그 방향으로 50, 아니야, 100미터 정도 가
면 그럭저럭 괜찮은 꽃들이 있어!

배우 정답.

■ 메인 스피커_효과음(당동댕동)

배우 1번 모니터 속에 계신 분. (춤을 춘다)

버추얼휴먼 2 정답. 그 방향으로 3킬로미터 정도 가면 정말
아주 좋은 너무 좋은 곳이 있어.

배우 정답.

■ 메인 스피커_효과음(당동댕동)

배우 이 춤의 핵심 중 하나는 춤을 추는 장소죠. 우
리의 진동이 전달되기 좋은 곳을 무대로 삼아
야 하거든요. 그래야 멀리서도 이 진동을 느끼
고 정보를 얻기 위해 이리로 올 수 있어요. 그
러면 여기는 나의 진동을 전달하기 좋은 곳인
가? (발을 구른다, 극장을 둘러본다) (진동) 그리
고, 이건 아직 아무도 모르는 우리 종족만의 비
밀인데, 우리의 움직임 언어에는 이런 정보도

담겨 있어요. (입모양으로만 말하며, 호스를 휘두른다) 잘 들었죠? 여러분은 이것들을 잘 기억해서, 미래에 태어날 꿀벌들에게 잘 전해야 해요.

배우 초보수집벌 역할을 하던 가상인간들이 모니터 속 먼 미래로 퇴장한다.³²⁾

여기서 배우는 관객 모두를 초보 수집벌로 상정하고 강의를 하는데, 모니터 속에 영상으로 등장한 버추얼 휴먼에게 말을 건넌으로써, 객석을 넘어 각자의 위치에 존재하고 있을 무수한 누군가들을 연결하고자 한다. 영상을 세세하게 묘사하진 않지만, 이로써 또 다른 존재가 모니터 속에 등장했다는 사실을 알리고, 그들을 적극적으로 극에 끌어들여 함께 장면을 만들어가는 것이다. 특히 이 장면에서 배우는, 모니터 속 버추얼 휴먼들이 사라질 때 “초보수집벌 역할을 하던 가상인간들이 모니터 속 먼 미래로 퇴장한다”라는 발화를 함으로써, 현재와 미래의 연결고리를 확인한다. 이는 우리가 직면한 현실이 단지 지금, 여기의 일이 아니라는 지각이 형성되도록 유도함으로써, 연극의 시공간을 또 다른 차원으로 도약시키기 위해 명백히 계획된 것이다. 그러나 애초에 버추얼 휴먼의 퇴장을 음성으로 알릴 필요가 없었다면, 이러한 대사도 굳이 삽입될 이유가 없었을 것이다. 이와 같은 시도를 통해 이 연극은 다시 한번, 접근성이 “향유, 참여, 그리고 예술적 콘텐츠와의 상호작용에 대한 장벽을 극복하는 창조적이고 잠재적으로 급진적인 수단”³³⁾이 될 수 있다는 사실을 증명한다.

이러한 의의의 연장선상에서 관객 모두에게 상상의 영역을 열어놓는 또 다른 배우의 발화를 살펴보자면, 물리적으로 무대에 존재하지 않는 것

32) 〈B BE BEE〉 공연 대본, 31-32면.

33) Louise Fryer and Amelia Cavallo, *op. cit.*, p. 190.

을 현실에서 조우하게 하는 실천으로서의 접근성을 그 사례로 들 수 있을 것이다. 연극 <B BE BEE>에서 가장 자주 반복되는 대사는 “꿀벌이 등장한다”라는 배우의 말인데, 배우는 이에 대해 공연 시작 전 음성소개에서 다음과 같이 설명한다. “이 공연에는 진짜 꿀벌이 등장하지 않습니다. 제가 꿀벌이 등장한다, 라고 말하면 꿀벌이 등장하지만, 그것은 보이지 않는 꿀벌입니다.”³⁴⁾ 이 말은 꿀벌이 사라지고 있다는 신문 기사 사이에, 꿀벌의 날갯짓 소리 사이에, 배우가 크게 발을 구르는 진동 사이에, 배우의 재현 연기와 랙처 퍼포먼스 사이에, 심지어는 배우가 무대로 등장하거나 무대에서 퇴장하는 사이사이에 발화되어 매번 새롭게 감각을 재배치하도록 의도되었다. 장면에 따라 언어와 이미지, 사운드가 교차하는 방식이 변주를 거듭하기 때문에 관객들 또한 저마다의 감각으로 각자의 꿀벌을 상상할 수 있을 것이라 전제한 것이다.

이러한 감각의 재배치는 다른 존재와의 만남을 주요 화두로 공유하고자 했던 이 연극의 정동을 증폭시킬 수 있기에 더욱 의미가 있다. 정동이 감각적인 권능이라는 점을 감안한다면³⁵⁾, 온갖 인간과 비인간의 몸이 부딪히는 극장에서의 정동은 변화의 동력과 관련해 매우 급진적인 해석의 지평을 열어놓기 때문이다.

감정보다 더 광범위한 의미로 통용되는 정동(affect)은 감각 또는 신경적 요소와 연관되어 감정의 전염 및 행동으로 변환되는 ‘동력’으로 파악된다.

34) <B BE BEE> 공연 대본, 4면.

35) 정동은 분명 감각을 통해 전염되지만 감정, 정서와는 다르다. 그레고리 시그워스와 펠리사 그레그는 정동을 다음과 같이 정의한다. “정동은 몸과 몸(인간, 비인간, 부분-신체, 그리고 다른 것들)을 지나는 강도들에서 발견되며, 신체와 세계 둘 주위나 사이를 순환하거나 때로 그것들에 달라붙어 있는 울림에서 발견된다. 그리고 바로 이러한 강도와 울림 둘 사이의 이행과 변이 둘 그 자체에서 발견된다. 가장 의인화된 방식으로 말하자면 정동은 의식화된 앞 아래나 옆에 있거나, 또는 아예 그것과는 전반적으로 다른 내장의(visceral) 힘들, 즉 정서(emotion) 너머에 있기를 고집하는 생명력(vital forces)에 우리가 부여하는 이름이다.” 그레고리 시그워스·펠리사 그레그, 최성희·김지영·박혜정 옮김, 『미명의 목록[창안]』, 『정동 이론』, 도서출판 갈무리, 2015, 14-15면.

정동은 공동체를 만들어내고 유지하려는 정서적 상황으로 이해된다. [...] 정동은 복잡하게 얽혀 있는 감정들이 활성화되는 정서적인 센세이션으로서 관습적인 감각의 작동방식에 변화를 가져올 수 있고, 적어도 새로운 변화에 대한 열망, 에너지를 만들어낼 수 있다.³⁶⁾

이와 같은 관점에서라면, 보이지 않는 끝벌은 관객을 보다 능동적으로 지각하고 사유하게 만듦으로써 이 연극을 정동적 참여의 자장 안에 위치시킬 수 있다. 실상 이번 장에서 분석한, 해설적 기능을 수행하는 배우의 다양한 발화는 모두 이러한 맥락에서 관객의 변화를 촉발하도록 설계된 것들이다. 인간 배우가 연기하고 인간 관객이 경험하는 연극 안에서 인간 중심적 사고를 전복해내는 발화 행위는 곧, 그들이 모두 인간인 한, 그리고 그들이 모두 인간이기 때문에, 관객을 배우의 실천에 불가항력적으로 연루시킬 수밖에 없기 때문이다. 이때 연극 <B BE BEE>가 고민하는 인간 중심적 사고란, 인간이 다른 존재를 다스려온 역사이자 인간이라는 생명체가 구성된 방식이고, 동시에 인간이 학습하고 구축해온 문화를 포괄적으로 아우르는 문제의식이다.³⁷⁾ 바로 여기서 명백히 음성해설을 위해 고안되었으면서도, 장애·비장애 여부와 상관없이 모두에게 공감각적 심상을 불러일으키는 배우의 발화는, 물질과 비물질 사이를 횡단하며 새로운 경험과의 접촉을 창출하려 도모한다.

이러한 기능은 특히, 정동이 단지 인간과 인간을 연결하는 힘이 아니라 는 사실을 주목할 때 더욱 분명해진다. 정치와 윤리의 핵심으로서 정동을 주장한 제인 베넷은 물질과 생명 사이의 이분법을 극복하고 사물이 불러일으키는 정동에 주목해야 한다고 이야기 한 바 있다. 그에 따르면 “유기

36) 최성희, 「새라 룰 현상과 여성주의 연극의 지형 변화: 대중적 페미니즘의 가능성에 대한 고찰」, 『현대영미드라마』, 한국현대영미드라마학회 제27권 제2호, 2014, 200-201면.

37) 전종현, 『인터뷰: 프로젝트 성수기』, 우란문화재단, 2022, 8-9면 참조. [http://www.wooranfdn.org/upload/program/20221201164255\(0\).pdf](http://www.wooranfdn.org/upload/program/20221201164255(0).pdf).

적 신체와 비유기적 신체, 자연의 대상과 문화적 대상 모두가 정동적³⁸⁾이며, 따라서 물질과 생명은 서로가 서로에게 영향을 미치고 그러한 뒤얽힘 속에 세계가 변화해간다. 연극 <B BE BEE>는 사물/생물, 동물/인간, 인공/자연 등의 구분과 경계를 심문하는 공연 전반의 메시지를 음성해설적 요소에도 적용함으로써 지금 이 시대 우리에게 요구되는 정동의 역학을 재구성한다. 그리고 이로써 연극의 시공간을 함께 하는 모든 것들과 더불어 인간의 자리에 다른 대상을 놓아 보고, 도래할 미래와 연결되면서, 눈에 보이지 않는 존재를 상상하는 세계의 변혁에 동참하도록 안내하는 것이다. 이때 극장은 단지 물질로서의 신체와 사물, 혹은 비물질로서의 개념과 가치가 만나고 상호작용하는 곳을 넘어, 주체와 대상의 생동하는 관계를 새롭게 자각할 수 있는 경험의 장으로 거듭나게 된다.

5. 결론을 대신하여: 접근성과 미학의 교차로에서

이상 연극 <B BE BEE>의 음성해설적 요소들을 중심으로, 심미적 경험으로서 총체성을 확보한 접근성의 구체적 사례들을 짚어 보았다. 각각의 장에서는 ‘소리성의 효과를 극대화한 음성소개’, ‘움직임 해설자로서 비인간 코러스와의 상호작용’, ‘배우의 해설적 발화와 정동의 역학이라는 맥락으로 연극의 음성해설적 요소들이 어떻게 다른 요소들과 유기적인 관계를 형성하면서도, 그 자체의 해설 기능을 이행할 수 있는지 분석했다. <B BE BEE>의 음성해설적 요소들은 공연의 흐름에 맞춰 시각적인 내용을 설명할 수 있는 일종의 ‘대사’로서, 연극의 물질적이고, 감각적이고, 수행적인 속성을 토대로 그 총체적 의미를 구성해내고자 시도한다. 여러 비

38) 제인 베틀, 문성재 옮김, 『생동하는 물질: 사물에 대한 정치생태학』, 현실문화, 2020, 17면. 강조는 원문.

인간 존재들을 관통하거나 그들과 더불어 세계를 감각할 수 있는 익숙한 방식을 변주하고, 인간중심적인 사고를 다각도로 자각해보면서, 연극이라는 사건이 발생하는 지금, 여기의 극장을 넘어 또 다른 시공간과 연결될 수 있는 가능성을 타진한 것이다. 본고는 이러한 분석을 통해 접근성이 단지 특정 장애 유형에 맞춤형으로 도입된 연극의 부수적 서비스가 아니라, 공연의 내용과 형식에 통합되어 더욱 풍성한 지각과 인식 작용을 불러일으키는 연극의 구성요소 중 하나가 될 수 있다는 것을 논증하고자 했다.

그럼에도 불구하고, 본고는 창작과정 상의 의도를 분석했다는 점에서, 총체성을 담보한 접근성이 창출해내는 구체적인 효과나 공연이 다양한 관객에게 미치는 실질적 영향을 논하지는 않았다. 본고의 초점은 장애·비장애를 이분법적으로 구분하지 않으면서도, 모든 관객이 자기 고유의 감각 안에서 연극을 경험하기 위한 시공간을 어떻게 창안해낼 수 있을지, 그 탐색 과정의 구체적 발견들을 심미적 경험이라는 개념에 접속시켜보는 데에 있다. 이러한 연구는 대개 공연 프로그램북이나 창작자 인터뷰를 통해 단편적으로 제시되곤 했던 과정상의 의도를 보다 종합적인 맥락에서 기술함으로써, 후속 연구를 위한 근거를 보완하고, 현장의 실천과 학술적 지식 생산이 긴밀히 연동될 수 있는 계기를 마련한다. 따라서 창작과정의 문제의식을 토대로 접근성의 새로운 방법론을 모색한 이 연구는 연극의 이론과 실재를 매개하는 다리로서 의의가 있다. 이러한 작업은 “리서치로서의 실천”, “실천에 근거한 리서치”³⁹⁾ 등의 패러다임으로 이미 그 유효성이 검증된 바 있으며, 본고의 의미 또한 이러한 담론의 연장선상에서 해석되어야 할 것이다.

한편 이 연구는 연극 <B BE BEE>가 음성해설적 요소 외에 공연에서 활용한 수어통역과 문자통역의 접근성 영역에 대한 분석을 시도하지 않

39) 최영주, 「조사와 연구를 통한 공연 텍스트 구성하기 - 여성의 중년 경험에 관한 드라마 투르기 구성 과정의 기록」, 『드라마연구』 제45호, 한국드라마학회, 2015 참조.

왔다. 기실 본고에서 다른 사례들은 오직 시각장에 관객만을 위해 쓰인 음성해설이 아니라는 점에서 모두 수어와 문자로 통역된 연극의 ‘대사들’이다. 이 ‘대사’들은 분명 음성해설적 기능을 하지만, 연극의 내용과 형식에 유기적으로 통합된 공연의 한 요소로서, 어느 하나라도 빠지면 장면의 의미를 온전히 전달할 수 없는 방식으로 구성되어 있다. 그러나 공연에서의 수어통역과 문자통역은 음성해설과는 완전히 별도의 맥락에서 매우 광범위한 분석을 요하는 분야이다. 우선 ‘시각언어’로서 한국수어는 ‘음성언어’인 말과 ‘문자언어’인 글로 구별되는 한국어와는 그 구성 체계와 전달 양식이 아예 다르다. 따라서 심미적 경험으로서 그 의미를 밝히기 위해서는 수어에 관련한 근본적인 이해를 바탕으로 연극 무대에서 언어가 작동하는 방식에 대해 고찰해야 한다. 나아가 애초에 언어가 아닌 청각적 요소로서의 각종 사운드를 수어와 문자언어로 번역하는 방법론에 대한 연구도 필요할 것이다. 또한 배우와 함께 무대에 존재하는 퍼포머로서 수어통역사의 독특한 위상은 물론, 무대 디자인의 일부로서 문자통역 스크린과 시각적 이미지 및 애니메이션을 두루 활용하는 문자통역의 디스플레이 양상도 살펴야 한다. 이러한 까닭에 본고에서는 수어통역과 문자통역에 관한 내용을 미처 다룰 수 없었으나, 이와 관련한 보다 본격적인 분석은 다음 연구를 기약하기로 한다.

연극은 단순한 정보 전달을 위한 행사가 아니다. 그것은 서로 다른 감각을 자극하는 여러 요소들의 배치와 조합을 통해 의미를 발생시키면서도, 관객과의 공동 현존을 통해 미학적이고 사회적이며 정치적인 사건을 구성해가는 현장성의 예술이다. 더구나 동시대 연극은 희곡 텍스트를 재현하는 드라마 연극에서부터 텍스트 외적인 재료들을 보다 수행적으로 활용하는 포스트드라마 연극에 이르기까지, 그 표현 영역을 점점 더 확장해가고 있다. 따라서 연극에서의 접근성은, 원활한 의사소통이나 객관적 해설을 위한 부가 서비스를 넘어, 연극이라는 예술의 경험을 연극에 특화된 방식으로 강화할 수 있는 하나의 구성요소로서 해석될 수 있어야 한

다. 물론 이때 창작자들은 접근성과 미학의 교차로에서 이제까지와는 전혀 다른 층위의 시행착오를 거듭할 수밖에 없다. 때로는 정보가, 때로는 감각이 과잉 전달되거나 상호충돌하는 순간들이 발생하기 때문이다. 그러나 한편으로 이는 지금 우리에게 익숙한 연극 미학이 너무나 당연하게도 비장애를 그 기준으로 삼고 있기에 직면할 수밖에 없는 혼란이기도 하다. 심미적 경험으로서의 접근성을 고민한다는 것은 바로 이러한 관습적 미학을 심문해보는 또 다른 실천이다. “이해로서의 접근성”으로부터 “증가된 관객 참여와 몰입으로서의 접근성”⁴⁰⁾은 이러한 인식의 전환을 바탕으로 할 때야 비로소 가능해진다.

하지만 이 과정에서 “접근성의 기능적인 측면들이 경시될 때, 창조적 접근성에 대한 접근법은 또 다시 장애를 경험의 주변부로 밀쳐버리는 방식으로 비장애인 관객들을 매혹할 수 있다”⁴¹⁾. 실제로 대부분의 접근성 지침이나 가이드들은 반드시 장애 당사자들의 모니터를 받을 것을 권고하는데, 특히 통합적 접근성을 구축하는 과정에서는 이러한 협업이 무엇보다 중요하다. 연극 <B BE BEE>는 배우가 직접 창작하고 출연한 작품으로, 애초에 연출적 전략과 배우의 수행 속에 그러한 피드백을 반영할 수 있는 충분한 공간이 열려 있었다. 본고에서 분석한 음성해설적 요소들은 모두, 시각적 정보 전달이 필요하다는 피드백에 따라 창작과정에서 새롭게 추가하거나 수정·보완한 것들이다. 작가와 연출가, 배우가 모두 각자의 영역에서 작업하는 공연에서는, 작가의 완성된 텍스트를 배우가 연기하고 연출의 디렉션을 반영하면서 작품이 만들어질 수밖에 없기 때문에, 아무래도 일정한 순차적 과정 속에 불가피한 제약이 발생하곤 한다. 하지만 여기서 밝히고자 하는 것은 협업의 어려움이 아니다. 기존의 고정된 연극 창작과 제작 방식을 성찰적으로 재구성할 수 있어야, 단지 미학적 도구로

40) Louise Fryer and Amelia Cavallo, *op. cit.*, p. 119.

41) Johnson, Megan A., “Balancing Form and Function: The Politics of Access Aesthetics”, *PUBLIC* Vol.33 Issue.66, 2022, p. 27.

쓰이는 것이 아닌, 기능적으로도 온전히 작동하는 접근성을 구축할 수 있다는 점을 강조해두는 바이다.

심미적 경험으로서 접근성을 고민한 연극 <B BE BEE>는 인간중심적인 사고를 벗어나 보려는 배우의 수행을 통해, 자신의 위치에서 이동해 다른 관점을 체현한다는 것이 얼마나 어려운 일인지 보여준다. 이때 접근성을 고민한다는 것은 ‘인간의 자리에 또 다른 위치성으로서 ‘비장애’를 대입해보려는 실천이라 할 수 있다. 앞서 분석한 바에 따르면, 배우는 공연에서 무수한 낭패를 되풀이하면서도 다른 존재와의 연결을 상상하는 일을 멈추지 않았다. 연극의 총체성을 구현하는 구성요소로서의 접근성을 만들어가는 일 또한 이와 다르지 않을 것이다. 실제로 장애의 스펙트럼은 매우 넓고 다양하며, 모두는 서로 다른 감각을 가졌기 때문에 장애 유형별 접근성 매뉴얼을 아무리 충실히 따르다 해도 모든 관객을 만족시키는 접근성을 보장할 수는 없다. 연극 <B BE BEE>는 ‘모두를 위한 접근성’이 본디 불가능하다는 것을 인정하고, ‘모두에게 각자의 감각으로 유효한 접근성’을 추구해보려 시도했다. 현재 한국 연극의 현장에는 이러한 실천들이 서서히 축적되어 가고 있다. 향후 이에 대한 연구가 더욱 활성화된다면, 바로 그 실천과 연구로부터 오랜 세월 연극이 비장애에 부여해온 절대적 위계를 지우고, 여러 감각들과 수평적으로, 그러나 입체적으로 연결되는 성좌를 그려나갈 수 있을 것이라 기대한다.

참고문헌

1. 기본자료

성수연 창작·출연 <B BE BEE> 공연 대본, 우란문화재단, 2023.8.9.-19.

2. 단행본

고은령, 『보들극장 - 아빠가 사라졌다! - 고은령의 장애유형별 맞춤 연극 창작법』, 늘봄, 2018.

이성수·장근영 『우리는 이렇게 생각해 - 공연과 전시, 배리어프리 리얼타임』, 1도씨, 2023.

장기영, 『보란듯한 몸, 초과되는 말들: 배리어컨서스 공연』, 책공장 이안재, 2023.

장애문화예술연구소 및 조사연구사업팀 편저, 『무대 위 장애예술, 그 해석과 제안 - 장애예술의 이론적 탐구 및 장애인 공연접근성 매뉴얼』, 장애문화예술연구소 및, 2013.

그레고리 시그워스·멜리사 그레그 편저, 최성희·김지영·박혜정 옮김, 『정동 이론』, 도서출판 갈무리, 2015.

제인 베넷, 문성재 옮김, 『생동하는 물질: 사물에 대한 정치생태학』, 현실문화, 2020.

존 듀이, 박철홍 옮김, 『경험으로서 예술 1, 2』, 나남, 2016.

에리카 피셔-리히테, 김정숙 옮김, 『수행성의 미학 - 현대예술의 혁명적 전환과 새로운 퍼포먼스 미학』, 문학과지성사, 2017.

한스-티즈 레만, 김기란 옮김, 『포스트드라마 연극』, 현대미학사, 2013.

Fryer, Louise and Cavallo, Amelia. *Integrated Access in Live Performance*, Abingdon, Oxon; New York: Routledge, 2022.

3. 논문 및 기타

문영민·김원영, 「시·청각장애인의 문화예술 접근성 연구 -공연예술 접근성을 중심으로-」, 『재활복지』 제19권 제2호, 한국장애인재활협회, 2015.

박다솔, 『구조의 구조 - 배리어프리 제작 과정 기록』, 한국문화예술위원회 아르코·대학로예술극장, 2023.

서수연, 『공연예술 분야 음성해설 입문 가이드』, (재)한국장애인문화예술원, 2021.

신흥주, 「무장애 공연에 나타난 서사정보의 극화(Dramatization) 양식 - 음악극 <합 체>(2022)를 중심으로」, 『한국극예술연구』 제77집, 한국극예술학회, 2022.

양근애, 「다른 몸들, 복수의 언어, 감각의 분별 - ‘맞춤’ 기획 공연(2020)의 배리어 컨서스」, 『상허학보』 63집, 상허학회, 2021.

이상빈, 「화면해설(audio description)에서의 객관성 개념 분석: 지침, 연구자, 작가의 관점을 중심으로」, 『번역학연구』 제20권 제3호, 한국번역학회, 2019.

전중현, 『인터뷰: 프로젝트 성수기』, 우란문화재단, 2022.

전지니, 「SF와 배리어 프리의 부/조화」, 『공연과 이론』 통권86호, 공연과이론을위한모임, 2022.

최보람·김현지·정유경, 『배리어프리 연극 제작 매뉴얼』, 한국예술종합학교 연극원, 2022.

최성희, 「새라 톨 현상과 여성주의 연극의 지형 변화: 대중적 페미니즘의 가능성에 대한 고찰」, 『현대영미드라마』 제27권 제2호, 한국현대영미드라마학회, 2014.

최영주, 「조사와 연구를 통한 공연 텍스트 구성하기 - 여성의 중년 경험에 관한 드라마투르기 구성 과정의 기록」, 『드라마연구』 제45호, 한국드라마학회, 2015.

Hermosa-Ramirez, Irene and Reviers, Nina. “From accessibility to inclusion in the theatre: exploring the spectrum between traditional audio introductions and mainstream theatre podcasts”, *Universal Access in the Information Society*, 2023.

Johnson, Megan A. “Balancing Form and Function: The Politics of Access Aesthetics”, *PUBLIC* Vol.33, 2022.

Roofthoof, Hanne and Remael, Aline and Van den Dries, Luk. “Audio description for (postdramatic) theatre. Preparing the stage”, *Journal of Specialised Translation*(30), 2018.

Abstract

Access as aesthetic experience for theatre

-Focused on the audio-descriptive approach of *B BE BEE*(2023)

Kim Seulgi

Over the past decade in the Korean theatre scene, various practices and discourses regarding the performance experience of audiences with disability have accumulated. Nevertheless, due to the inherent specificity of theatrical art, where the scene is constructed through the interaction of diverse components in a limited time and space, and audiences experience it together as a temporary community, access in theatre has often been considered supplementary and additional service under a ableist society. This study aims to analyze the audio-descriptive approach of the theatre *B BE BEE* based on John Dewey's "aesthetic experience" exploring how integrated access can be achieved in theatre. *B BE BEE* illustrates the practice of human performer to connect non-human insects, bees, by trying to break away from anthropocentrism. Focusing on the practices explored and devised during the rehearsal process, this paper examines the use of various sounds other than verbal language for audio introductions, interaction with non-human choruses, and the descriptive speech of the performer related to the affect in terms of material, sensory, performative context. *B BE BEE* not only suggests 'access valid to personal sense' while varying the guidelines of audio description that prioritize objectivity but also emphasizes reconsidering the conventional ableism theatre aesthetics and rehearsal process. Describing the intention of directing and performing strategies, this study holds significance in mediating theory and practice.

Key Words: Ableism, Access, Aesthetic Experience, Anthropocentrism, Audio Description, *B BE BEE*, Performing Non-Human

접 수 일: 2024년 2월 28일

심사기간: 2024년 3월 21일~2024년 4월 14일

게재결정: 2024년 4월 15일