

〈내게 빛나는 모든 것〉의 관객 참여와 의미 생성

장영지**

혼성 이론을 토대로*

초록 이 논문은 일인극 〈내게 빛나는 모든 것〉의 관객 참여 전략과 의미 생성 과정을 탐구한다. 특히 공연의 서사와 서술 전략, 그리고 관객을 공연의 공동 생산자로 초대하는 구체적인 참여 전략을 분석하여 의미 생성 과정을 살핀다. 이 공연은 화자는 지금-여기에서 과거를 회상하며, 관객에게 이야기하고, 관객을 이야기로 초대한다. 관객은 화자의 상대역으로 이야기하기에 참여하고, 상황에 따라 특정 역할을 수행하게 된다. 관객의 다양한 반응과 참여는 공연의 일부로 포섭되며 공연마다 새로운 의미를 창출한다. 관객은 이 공연의 공동 생산자로서 중요한 역할을 수행하는 것이다. 이러한 관객 참여의 의미를 밝히기 위해 본고는 공연 분석과 더불어 고차원적인 인간의 인지를 규명하는 혼성 이론을 접목한다. 혼성 이론은 극작술과 참여 전략, 실제 공연에서 포착된 관객 반응의 의미를 분석하는 데 새로운 관점을 제시한다. 본고는 혼성 이론을 접목하여 여러 시공간을 오가는 서사 전략과 무대와 객석이 만나는 순간의 의미를 분석한다. 이야기 내부, 또는 극장 안에서 생성되는 혼성과 재혼성의 양상과 그 의미를 분석한 것이다. 이러한 본 연구는 동시대 연극, 특히 일인극에서 관객 참여의 의미를 논한 것으로, 관객 참여가 요청되는 다양한 공연 분석에 기여할 수 있으며, 관객의 인지를 논하는 또 하나의 접근 방법을 제시한다.

주제어 관객 참여, 〈내게 빛나는 모든 것〉, 서사화, 이야기하기, 혼성

* 본 연구는 2024년도 서울대학교 인문학연구원 인문학 강연-집필 지원 사업의 지원을 받았다.

** 서울대학교 인문학연구원 선임연구원

1. 들어가며

무대와 객석이 시간과 공간을 공유한다는 사실, 배우와 관객이 공동 현존한다는 사실은 연극 미학의 핵심이다. 그리고 이러한 조건은 작품의 표현 전략, 관객과의 소통 전략에 지대한 영향을 미친다. 극 중 시간과 관객이 경험하는 시간을 일치시키거나, 극 중 장소를 제한해야 한다는 주장이 널리 받아들여진 시기도 있다. 이러한 주장은 관객 경험을 의식하며 극장 내 진실다움을 유지하려는 노력에서 비롯된 것이다. 한편, 관객의 상상력에 기대어 표현하거나 관객에게 말을 거는 등, 공연 중 관객 반응을 끌어내며 참여를 요청하는 사례도 적지 않다. 간략하게 서술했지만, 무대와 객석의 관계는 끊임없이 의식되며 변화해 왔다. 조용히 극 중 세계를 지켜보는 것에서부터 다양한 수준의 관객 참여에 이르기까지, 관객에게 기대되고 요구되는 역할은 시대에 따라 달라졌다. 다시 말해, 작품이나 무대에 선 배우(인물)가 극장 내 관객을 의식하는 것은 특정 시대에 국한된 경향이 아니다. 그러나 동시대 연극이 관객의 지위와 역할에 보이는 관심은 매우 특별하다. 관객은 연극의 공동 생산자로 부상했다. 이전보다 적극적인 관객 참여를 시도하는 공연 사례와 연구도 눈에 띄게 늘어나고 있다.¹ 특히 정해진 방향이나 의도대로 관객 참여를 제한하거나 통제하지 않고, 다채로운 관객 반응을 공연 안에서 다뤄내려는 시도가 늘고 있다. 이들 공연은 각기 다른 수준으로 다양한 관객 참여를 시도하기 때문에, 수많은 사례를 하나의 틀에서 단순하게 정리하기는 어렵다. 그러나 관객을 적극적인 참여자이자 의미 생성의 주체로 인식한다는 점에서 공통점을 확인할 수 있다.

이러한 동시대 연극의 경향을 토대로 본 연구는 관객을 의미 생성의 주체로 인식하면서, 여타 연극보다 관객 참여를 더 기대하고 요구하는 일인극

1 Helen Freshwater (2009), *Theatre & Audience*, New York: Palgrave Macmillan, p. 4.

에 주목한다. 연극 이론가 보니(Jo Bonny)가 지적한 것처럼 일인극에서 관객은 여타 공연보다 더 중요한 의미를 지닌다. 일인극의 배우는 관객에게 말하고, 관객을 극 중 세계에 연루시키거나 무대로 초대해서 특정 역할을 수행하게 하기도 하는 등, 관객을 무대로 적절히 데려와야 한다.² 일인극에서 배우의 상대역은 오직 관객뿐이므로, 관객의 역할이나 반응이 더욱 중요하다. 이러한 상황에서 관객은 더 많이 관찰되고, 관찰할 수밖에 없다. 한편, 서술적 말하기(diegesis), 또는 스토리텔링은 전통적인 연극의 표현 방식인 재현과 멀리 떨어져 있는 것처럼 보이지만, 관객과 상호작용하는 서술적 말하기는 연극의 과정 그 자체를 중요하게 만들고 관객의 현존과 연극의 실연성 및 일회성을 부각한다. 이와 같은 일인극의 특성에 주목하며 본고는 2013년 영국 초연된 〈내게 빛나는 모든 것〉(Every Brilliant Thing)³을 분석 대상으로 선정하였다. 이 작품은 스토리텔링을 주요 전략으로 삼으며, 한 명의 배우가 관객들과 함께 만들어가는 공연이라고 소개될 정도로 다양한 관객 참여를 시도하는 작품이다.⁴ 작가 맥밀런(Duncan MacMillan)이 초연 배우

2 Jo Bonny (2000), "Preface", *Extreme Exposure: An Anthology of Solo Performance Text from Twentieth Century* (Ed. by Jo Bonny), New York: Theatre communication Group, p. xiii.

3 Duncan Macmillan (2015), *Every Brilliant Thing*, London: Oberon.

4 흥미롭게도 2010년 이후 다양한 일인극이 한국에서 공연되었고 이들 공연은 대체로 성공적이어서 한국에서 재연을 거듭하거나 여전히 세계 각국에서 공연되고 있다. 다른 각 작품이 요구하는 관객참여 정도는 서로 다르지만, 스토리텔링을 주 전략으로 삼는다는 점에서 공통적이다. 목록은 아래와 같다. 이들 작품에서 포착되는 스토리텔링은 전통적인 모노드라마와는 다른 양상을 보인다. 월슨은 전통적인 모방과 서술적 말하기의 구분이 점차 사라지고 있으며, 스토리텔링을 접목한 일인극이 대안적 공연임을 지적한 바 있다. Michael Wilson (2006), *Storytelling and Theatre*, Hamsphshire: Palgrave Macmillan.

① 크라우치(Tim Crouch), 〈나 말볼리오〉(*I, Malvolio*), 2010년 영국 초연, 2016년 한국 초연.

② 술리만푸어(Nassim Soleimanpour), 〈하얀 토끼 빨간 토끼〉(*White Rabbit Red Rabbit*), 2010년 영국 초연, 2017년 한국 초연.

③ 호메로스의 『일리아스』를 각색한 피터슨(Lisa Peterson)과 오헤어(Denis O'Hare), 〈일리아드〉(*An Iliad*), 2013년 초연, 2021년 한국 초연, 2024년 한국 재연.

도나우(Jonny Donaghoe)를 작품의 공동 저자로 소개할 만큼, 배우와 관객이 함께 만든 장면이 매 공연에서 중요한 의미를 지닌다. 작가는 배우에 초점을 맞추고 있으나, 그의 진술은 배우와 관객이 공동 현존하는 가운데 공연이 완성된다는 사실을 분명하게 드러낸다.⁵ 본 작품은 한국에서도 세 차례 공연되었다.⁶ 연구자가 관극한 2018년, 2021년 한국 공연에서도 배우에 따라, 관객에 따라 각기 다른 순간이 생성되고 특별한 장면들이 만들어졌다. 관객 참여는 대본 수준에서 이미 계획된 것이지만, 관객은 자율적으로 공연에 참여할 수 있으며 관객 고유의 특성을 드러낼 수 있었다. 이러한 순간들은 공연 〈내게 빛나는 모든 것〉에 영향을 미치며 공연마다 고유한 의미를 생성하였다.

본고는 배우와 관객이 상호 작용하는 가운데 그 의미가 실시간으로 창발하는 작품의 의미를 타진하기 위해 현상적인 공연 분석과 함께 혼성 이론(Blending Theory)을 도입한다. 이는 공연 중 (재)구성되고 완성되는 관객 경험을 살피기 위함이다. 물론 인간의 마음은 대체로 무의식 수준에서 구성되고, 개별 관객의 의미 구성 과정을 살피기는 쉽지 않다.⁷ 하지만 최근

④ 케랑갈(Maylis de Kerangal)의 소설 『살아있는 자를 수선하기』를 각색한 노블레(Emmanuel Noblet)의 〈살아 있는 자를 수선하기〉(*Réparer les vivants*), 2015년 프랑스 초연, 2019 한국 초연, 2021년, 2022년, 2024년 한국 재연.

5 전순열은 본 작품에서 무대와 객석, 배우와 관객의 관계를 해체하고 혼종하는 하이브리드 전략을 읽어 낸 바 있다[전순열(2021), 「하이브리드 개념을 통한 “관객 참여형 연극”의 확장된 혼종성 연구: 연극 《내게 빛나는 모든 것》을 중심으로, 『한국엔터테인먼트산업학회논문지』 15(4), 한국엔터테인먼트산업학회].

6 Ducan Macmillan, 〈내게 빛나는 모든 것〉, 오경택 연출, 김진수, 이봉련 출연, 두산아트센터 Space111, 2018; 〈내게 빛나는 모든 것〉, 오경택 연출, 백석광, 이형훈, 정세별 출연, 홍익대아트센터소극장, 2021. 연구자는 2018년 공연과 2021년 공연을 관람하였다. 공연 분석의 1차 자료는 2015년 출간된 대본이지만, 상연에서 이뤄지는 관객 참여 양상에 대해 논하기 위해 공연 비평과 연구자의 관극 경험도 논의에 포함한다. 연구자는 오경택이 연출한 2018년과 2021년 한국 공연을 여러 차례 관람하였다. 2018년, 2021년 성공에 힘입어 2022년에는 서울 엘지아트센터와 강동 아트센터, 의정부 아트캠프에서 제공되었다. 오경택 연출, 김아영, 이창훈, 정세별 배우 출연.

7 Antonio Damasio (1999), *The feeling of what happens: body and emotion in the making of*

인지 이론은 인간의 인지, 사유, 마음이 세계(환경)와의 역동적인 관계 속에서 창발한다는 것을 분명하게 논증하고 있다.⁸ 이에 따라 관객의 인지, 사유, 마음 역시 극장이라는 세계에서 배우, 허구 세계와 상호작용하며 생성된다고 말할 수 있겠다. 또한 인지 철학자 터너(Mark Turner)와 포코니에(Jill Fauconnier)에 따르면, 인간은 각기 다른 정보 또는 입력 공간(input space)을 동시에 활성화할 수 있으며, 이들을 하나로 압축하고 혼성할 수 있다.⁹ 이러한 능력 덕분에 논리적, 시간적, 공간적으로 멀리 떨어져 있는 개념들을 함께 생각할 수 있고, 수많은 정보를 관리 가능한 단위로 압축하여 이해할 수 있다. 상충되는 내용도 혼성과 압축을 통해 이해할 수 있으며, 나아가 혼성을 구성하면서 입력 공간에 존재하지 않은 새로운 인과 관계나 사건, 요소, 의미를 생성하기도 한다. 터너는 이러한 능력이 창의적이고 예술적인 사유를 발전시켜 온 핵심 요소라고 주장한다.¹⁰ 물론 혼성 역시 대부분은 의식 아래서 발생하기 때문에 혼성 과정을 하나하나 확인하기는 어렵다.¹¹ 하지만 혼성 결과를 토대로 인지 과정을 역추적하는 것은 가능하다. 또한 혼

consciousness, New York: Harcourt Brace, p. 183.

- 8 마크 존슨(2000), 노양진 역, 『마음 속의 몸: 의미, 상상력, 이성의 신체적 근거』, 철학과 현실사, p. 13. 갤러거 역시 신체화된 마음이라는 논제가 오늘날 인지과학자들에게 거부할 수 없는 기본사실이 되었다고 말한다. Shaun Gallagher (2005), *How the Body Shape the Mind*, Oxford: Clarendon Press, p. 1.
- 9 질 포코니에, 마크 터너(2009), 김동환·최영호 역, 『우리는 어떻게 생각하는가』, 지호.
- 10 예를 들어 피카소(Pablo Picasso)의 〈아비뇰의 여인들〉(*Les Femmes d'Alger*) (1907)에는 여성의 정면과 측면, 즉 다양한 시점이 내재해 있으나, 관객은 이런 시점들을 압축하고 혼성하여 하나의 이미지로 받아들일 수 있다. 여성의 해부학적인 몸체에 대한 개념을 토대로 정면과 측면에 대한 정보를 부분적으로 활성화하고 이를 혼성, 압축한 결과로 정면과 측면이 뒤섞인 여성의 몸을 문제없이 수용하는 것이다. 더 많은 사례와 설명은 다음 글 참고. Mark Turner (2006), "The Art of Compression", *The Artful Mind: Cognitive Science and the Riddle of Human Creativity*, (Ed. by Mark Turner), Oxford: Oxford University Press, pp. 93-94, pp. 99-100.
- 11 마크 터너(2019), 김동환 역, 『생각의 기원: 개념적 혼성, 창의성, 인간적 스파크』, 경북대학교출판부, p. 26.

성이 불안정한 상태에 돌입하여 각 입력 공간이 부각되는 순간을 포착하는 것도 가능하다.

이러한 혼성 이론은 <내게 빛나는 모든 것>을 분석하는 데 유용하게 활용될 수 있다.¹² 무엇보다 혼성은 허구 세계의 경험을 적절하게 설명해준다. 또한 <내게 빛나는 모든 것>은 여러 차원의 혼성을 포함한다. 시공간을 자유롭게 옮겨 다니며 삶을 돌아보는 화자는 시간을 압축하고 의미를 생성하는 혼성을 보여준다. 또 화자는 관객을 이야기 과정에 연루시켜 관객의 혼성을 유도하고 이를 의식 수준으로 끌어올린다. 아울러 본 작품의 관객 참여 전략은 극 중 세계(허구)와 관객의 세계(실제)의 혼성과 관련 있다. 본고는 극작술과 더불어 실제 상연에서 포착된 관객 반응을 토대로 혼성의 (재)구성 과정과 그 의미에 대해 논할 것이다. 이와 같은 관점에서 본론 1에서는 지금-여기에서 과거를 다시 쓰는 서사 전략의 의미를 살피고, 본론 2에서는 관객을 직접적으로 향하는 이야기하기(storytelling), 즉 서술 전략을 논한다. 본론 3에서는 보다 적극적으로 관객의 현존을 드러내는 참여 전략을 분석하며 실제 상연에서 포착된 관객 반응의 의미를 살핀다. 이 과정에서 화자의 말하기는 삶을 이해하고 행동하기 위한 것이며, “관객 없이는 이야기가 존재할 수 없”¹³다는 사실, 나아가 관객이 본 공연을 완성하는 의미

12 연극 연구에 혼성 이론을 접목한 국내 선행 연구는 아래와 같다. ① 김용수는 배우가 연기하고 있음을 노출하고, 무대 위에서 역할 전환을 시도한다고 해도 관객은 즉각 새로운 혼성 공간을 만들어 낼 수 있음을 논증하며, 브레히트의 서사극 이론을 재검토하였다[김용수(2013), 「인지과학의 관점에서 본 서사극 이론」, 『한국 연극학』 49, 한국연극학회]. ② 주현식은 허구와 실재가 혼합된 다큐멘터리 연극의 특성에 주목하며 배우와 실제 인물, 무대와 미디어의 개념적 혼합을 분석하고, 관객이 인지 작업과 감정적 체험을 논증하였다[주현식(2020), 「다큐멘터리극에 대한 인지과학적 접근: <전윤환의 전윤환, 자의식 과잉>을 중심으로」, 『한국 연극학』, 73, 한국연극학회]. ③ 장영지는 <하얀 토끼 빨간 토끼>를 분석하며 혼성 공간이 불안정해지는 순간, 혼성 공간을 이루는 각 입력 공간이 부각될 수 있으며, 혼성 공간이 반복하여 재구성됨을 논증하였다[장영지(2021), 「개념적 혼성 이론으로 본 연극 관객의 인지 작업 <하얀 토끼 빨간 토끼>를 중심으로」, 『드라마 연구』 62, 한국드라마학회].

13 Mateusz Borowski, and Malgorzata Sugiera (2010), “Introduction,” *Wolrds in Words*:

주체임을 확인할 것이다.

2. 서사 전략: 지금-여기에서 다시 쓰는 이야기

논의에 앞서 〈내게 빛나는 모든 것〉의 내용을 간략히 소개하면 다음과 같다. 화자는 자신이 써내려온 “빛나는 것들의 목록”과 그의 삶에 관해 이야기한다. 일곱 살에 어머니는 처음 자살을 시도했다. 그 이후 화자는 어머니를 살게 하려고 세상에서 빛나는 것들을 목록으로 만든다. 그러나 어머니는 그 목록에 특별한 반응을 보이지 않았다. 가끔 철자를 교정했을 뿐이다. 어느새 화자도 목록에 대해 잊어버린다. 하지만 어머니가 두 번째 자살을 시도하자 그는 다시 목록을 떠올리고, 또 한 번 빛나는 것들을 찾아 적는다. 어머니의 일련의 시도는 아버지와 그에게 커다란 영향을 미쳤지만, 목록 덕분인지 화자는 그런대로 자기 삶을 꾸려나간다. 화자는 우울한 부모와 자녀의 관계, 우울증과 자살에 관해 공부하기도 했는데, 이 역시 살아남기 위한 시도였다. 어느덧 그는 대학에 진학하고, 그곳에서 샘(Sam)을 만나 사랑에 빠진다. 빛나는 것들의 목록은 샘과의 관계에도 영향을 미쳤다. 그(녀)와 함께 목록을 써내려갔고, 삶의 의미를 재발견했고, 결혼에도 성공했다. 이때 화자와 샘 외 다른 사람들이 목록 쓰기에 참여했다. 목록은 점점 길어져 갔다. 하지만 마음 깊은 곳에 자리 잡은 우울함이 화자를 자주 고립시켰고, 화자와 샘은 결국 이별하게 된다. 그리고 어머니는 세 번째 시도 끝에 생을 마감한다. 일련의 사건을 겪은 화자는 다시 목록을 꺼내 826978번부터 백만 번까지 빛나는 것들을 써내려간다. 목록을 쓰면서 자기를 돌보고 아버지를 위로하려고 애쓴다. 샘이 권했던 집단 상담도 시작한다. 이 이야기는 화

자가 처음 그룹 상담에 참여하던 날, 다른 내담자에게 자기 이야기를 하면서 목록을 소개하는 것으로 끝난다.

화자는 자기가 겪은 일들을 관객에게 이야기한다. 지금-여기의 사건을 재현하는 전통적인 방식과 달리 <내게 빛나는 모든 것>은 그때-거기의 일들, 과거의 경험에 대해 말한다. 하지만 화자와 관객이 지금-여기에 함께 현존하기 때문에 과거와 현재는 필연적으로, 그리고 반복하여 혼성된다. 관객 눈앞에 현존하는 화자가 “리스트는 그녀의 첫 번째 시도로부터 시작되었습니다”(The list began after her first attempt)¹⁴라는 첫 대사가 이 사실을 분명하게 드러낸다. 아울러 화자는 자신이 겪은 일을 단순히 나열하지 않는다. 연대기적 순서를 따르는 것도 아니고, 회상하는 장면의 시공간도 계속 바뀌기 때문에, 이야기가 정리되지 않은 것처럼 보이기도 한다. 하지만 이러한 이야기들 가운데 서로 다른 시공간을 압축하고 혼성하는 인간의 인지 과정을 확인할 수 있다. 그리고 연극은 관객에게 이를 의식하게 한다. 더욱이 본 공연의 화자는 과거에 관해 이야기하거나 과거의 어떤 장면을 재연(reenactment)¹⁵하고, 현재 시점의 논평을 곁들이기도 한다. 다시 말해 화자가 무대 위에서 보여주는 어떤 사건, 또는 장면은 설명에 가깝다.¹⁶ 이 때문에 이야기 내부에 복잡한 시공간이 만들어진다. 이러한 서사의 의미는 이야기를 만들어가는 과정 그 자체를 강조하는 것이다. 화자는 과거의 기억과 현재의 논평을 오가며 이들을 혼성하고 그 가운데 몰랐던 사실을 발견하거나 나름의 의미를 구성해 나간다. 각 입력 공간에는 존재하지 않았던 새로

14 Duncan Macmillan (2015), p. 13.

15 이 글에서 재연(reenactment)과 재현(representation)의 의미를 모두 논하는 것은 불필요한 작업이 될 것이다. 다만, 지금-여기에서 과거를 회상하는 화자는 사실주의 차원에서 어떤 장면을 “재현”하면서 허구의 세계를 새롭게 생성하지 않는다. 그는 과거의 한순간을 불러낸다는 의식하에 관객 앞에서 장면을 복원하여 보여준다. 연극에서의 재연 문제는 이은희(2018), 「새로운 정치 다큐멘터리 연극의 가능성: 밀로 라우의 <동정심-기관총 이야기>를 중심으로」, 『브레히트와 현대 연극』 39, 한국브레히트학회를 참고.

16 Macheal Wilson (2006), p. 54.

운 의미가 과거를 돌아보는 지금 여기, 혼성 공간에서 생성된다. 예를 들어 반려견 설록 본즈가 그의 품에서 죽던 날에 관한 장면은 화자의 회상과 논평, 그리고 장면 재연이 서로 얽혀 있다. 화자는 어머니가 처음 자살을 시도했던 1987년 11월 9일, 아버지와 병원에 가던 날에 관해 이야기하려다 문득 자신이 경험한 가장 첫 번째 죽음, 반려견 설록 본즈에 대해 말하기 시작한다. 그러고는 반려견과 이별한 날, 동물 병원 장면을 관객과 함께 재연하면서 과거 어떤 순간을 지금-여기에 펼쳐 놓는다. 화자는 관객에게 코트를 빌려 그것을 반려견 삼아 품에 안고 병원에 방문한다. 또 다른 관객은 화자의 초대를 받아 수의사로 분해 반려견에게 안락사 약을 주사한다. 그러면 화자는 설록 본즈를 품에 안고 잠시 무대 한쪽에 가만히 앉아 있다. 과거 경험한 죽음의 순간을 지금-여기에서 재연하는 것이다. 그런데 이때 화자는 설록 본즈가 “가벼워졌다”(he became lighter)고, “어찌면 무거워졌다고”(Or heavier)고 말하며 이 순간을 과거 시제로 언급한다. 하지만 이내 “잘 모르겠다”(I’m not sure)는 말을 덧붙이며 그 순간이 정확하게 기억나지 않음을 고백한다. 일련의 대사는 간단하면서도 분명하게 현재와 과거를 겹쳐둔다. 아울러 과거에 관해 이야기하는 것이 불완전한 기억을 떠올리는 불확실한 작업임을 시사한다. 하지만 과거를 더듬어 가는 화자의 말하기는 삶의 의미를 발견하는 과정이라 말할 수 있다.

화자는 계속해서 현재 시제와 과거 시제를 혼용하며 서사의 구성 과정을 드러낸다. 설록 본즈 이야기를 마친 화자는 1987년 11월 9일로 돌아간다. 이 장면에서 과거와 현재, 사건과 논평 각각이 더 분명하게 표현되고, 이 때문에 더 복잡한 의미를 생성할 수 있다. 평소와 달리 아버지가 그를 데리러 왔다. 엄마가 입원한 병원에 함께 가기 위해서이다. 이 사건은 “학교에서 늦게 픽업되어 엄마가 있는 병원으로 갔다.”(I’d picked up late from school and taken to hospital, which is where my Mum was.)¹⁷와 같이 과거 완료나 과거 시제

17 Duncan Macmillan (2015), p. 13.

로 발화된다. 하지만 사건에 대한 해석이나 논평을 할 때에는 현재 시제를 사용한다. 이러한 말하기는 과거와 현재를 겹쳐두면서도 그 격차를 드러낸다.¹⁸ 그리고 화자는 서사 구성 과정에 관객을 참여시킨다. 이를테면 화자는 어떤 관객에게 아버지 역을 부탁하며 이 장면을 재연한다. 두 사람이 나란히 앉은 객석 의자는 이제 자동차로 변한다. 이때 관객의 현재와 화자의 현재, 화자가 회상하는 과거가 중첩되기 때문에 극장 내에는 다소 복잡한 시공간이 만들어진다. 하지만 겹치고 중첩되는 시공간은 무리 없이 수용된다. 관객/아버지는 화자의 대사에 따라 “조수석 문을 열어 주고”, 담배를 태우기 위해 “창문을 내”리는 관객/아버지의 제스처와 반응이 이를 분명하게 드러낸다. 터너 식으로 말하자면, 일련의 반응은 특별한 노력을 기울이지 않아도 관객이 극장 의자와 자동차 의자, 관객의 세계와 이야기의 세계, 현재와 과거를 혼성할 수 있음을 시사한다. 관객은 즉각 아버지로 분하고, 화자가 있는 시공간으로 옮겨가면서 그의 이야기에 동참하는 것이다.¹⁹

화자 아빠는 저를 봤고, 저도 아빠를 봤어요. 나쁜 일이 생기면 머리가 상황을 파악하는 동안 몸이 먼저 반응해요. 이걸 인간의 생존 전략이죠. 코티솔이란 스트레스 호르몬과 아드레날린이 우리 몸을 막 휘저으면서 심장이 덜컥 내려앉는 느낌이요. 투쟁 도피 반응, 싸우거나 아니면 도망치거나 아니면 최대한 가만히 서 있거나. 전 아빠를 바라보며 가만히 서 있었어요. 결국 전 차에 탔어요. 아빠는 라디오를 켜고, 창문을 내리시더니 담배를 태우셨어요.

Narrator Dad looked at me. I looked at him. When something bad

18 다만 한국 공연에서는 영어만큼 과거 시제와 현재 시제의 전환이 뚜렷하게 드러나지 않는 듯하다. 하지만 1987년 등 분명한 과거 시점을 언급하거나 기억을 정정하거나 현재 시점의 해석을 덧붙이는 과정에서 한국 관객에게도 과거와 현재의 시간 차가 전달된다.

19 전통적인 연극 이론은 관객/아버지나 이를 지켜보는 관객 모두 소위 연극적 관습(theatrical convention)을 토대로 시공간의 이동과 의자의 변신을 자연스럽게 받아들인다고 설명할 것이다.

happens, your body feels it before your brain can know what's happening. It's a survival mechanism. The stress hormones cortisol and adrenalin flood your system. It feels like a trapdoor opening beneath you. Fight or flight or stand as still as you can. I stood very still, looking at my Dad. Eventually, I got into the car. Dad had the radio in. He'd been smoking with the widow down. (pp. 17-18, 밑줄 및 강조 인용자)²⁰

연구자가 관극한 여러 공연에서 관객/아버지는 자연스럽게 문을 열어 주고 창문을 내리는 제스처를 보여주었다.²¹ 화자는 관객이 이런 제스처를 할 수 있는 시간을 제공한다. 처음에는 아무 동작도 하지 않던 관객도 곧 대사에 맞춰 상상의 문을 열고 창문을 내리는 시늉을 했다. 흥미롭게도 어떤 관객/아버지는 손잡이를 돌려 창문을 내렸다. 짧은 순간 관객은 자신이 1987년, 자동차 안에 있다는 사실을 즉각 이해했으며, 과거 손잡이를 돌려 자동차 창문을 내렸다는 정보(또는 경험)를 활용해 이러한 제스처를 보여준 것이다. 관객의 제스처를 보고 화자는 “어떻게 알았나?”며 놀라움을 표했으나, 터너가 논증한 바에 따르면 이러한 사고 과정과 실제 행동은 매우 빠르게 또 자연스럽게 이루어진다. 우리가 의식하지 못하더라도 혼성 공간은 지속적으로 구성되는 것이다. 다른 공연에서 관객/아버지는 버튼을 눌러 창문을 내리려 했다. 관객/아버지는 (보이지 않는) 자동차 창문 여는 데에는 성공했으나 그 방식이 1987년답지 않았다. 이에 화자는 “지금은 1987년”이고, “그때”는 손잡이를 돌려서 창문을 내렸다고 관객에게 설명했다. “지금”과

20 Duncan Macmillan (2015), pp. 17-18, 이후 장면 인용 시 페이지와 연구자의 강조 표시만 별도 표기한다.

21 화자는 대사 사이 휴지를 가지며, 관객에게 해당 제스처를 할 수 있는 시간을 준다. 처음에는 아무 동작도 하지 않던 관객도 곧 대사에 따라 상상의 문을 열고 창문을 내리는 시늉을 한다.

“그때”를 동시에 언급한 화자의 즉흥 대사는 모순적으로 보일 수도 있지만, 실제로는 참이다. 화자와 관객/아버지는 1987년을 재연하지만, 이 재연은 지금-여기에서 과거를 돌아보는 행위이기 때문이다. 이때 관객의 제스처, 화자의 즉흥 대사는 현재와 과거, 이곳과 그곳의 격차를 잠시 부각한다. 안정적인 혼성 공간이 만들어졌다면 눈에 띄지 않았을 각 입력 공간이 잠시 부상하는 것이다. 그러면서 지금-여기에서 과거를 돌아보는 화자의 행위가 강조되고, 관객은 다시 쓰기의 의미를 의식할 수 있다. 물론 이러한 경우에도 혼성 공간은 다시 안정되고, 자동차 장면은 문제없이 이어진다.

과거와 현재의 차이가 더욱 분명하게 드러날 때는 어떤 의미를 만들어 낼 수 있을까? 이어지는 장면, 화자가 병원까지 가면서 아버지에게 끝없이 질문하는 장면이 좋은 사례가 될 것이다. 화자는 왜 안전벨트를 매야 하는지, 왜 하루는 24시간인지, 왜 어른들은 바쁘고 정신이 없는지, 왜 삶의 모든 것을 알 수 없는지, 왜 엄마가 병원에 있고, 왜 엄마는 슬픈지 등 아버지에게 계속 질문을 던진다. 화자는 관객과 이 장면을 재연하며 아버지가 최선을 다해 화자에게 답하려 했다고 회상한다. 그런데 장면 재연이 끝나면 화자는 방금 관객이 본 장면이 자기 상상일 뿐이라며 사실관계를 정정한다. 그리고 아빠는 “엄마가 명칭한 짓을 했다”고 말했으며, 그때는 그 말의 의미를 이해하지 못했다고 덧붙인다. 이렇게 화자는 회상하고 재연하며 삶의 어떤 장면을 다시 쓰려고 한다. 물론 이 장면에 명확한 결론은 없다. 아버지는 그때 왜 그랬는지, 지금 화자는 이 장면을 어떻게 이해하고 있는지 등 몇몇 의문은 해결되지 않고 관객에게 남겨진다.

화자 그런데 이건 제가 기억하고 싶은 방식이에요. 실제로 우리는 아무 말도 안 했어요. 그냥 조용히 갔어요. 그날 아빠가 했던 유일한 말은,

화자는 아버지에게 다음 대사를 말하게 한다.

아버지 엄마가 멍청한 짓을 했어.
 화자 였어요. 하지만 전 그 말을 이해할 수가 없었어요.

Narrator At least, that's how I like to remember it. But we actually just sat in silence. The only thing he said to me was:

The Narrator feeds the 'DAD' the following line:

DAD Your mother's done something stupid.

Narrator I didn't know what that meant. (p. 21)

이후에도 위와 같은 다시 쓰기가 계속 반복된다. 회상하고 재연하고 어떤 부분을 정정하는 장면들이 모여 하나의 이야기를 만든다. 이렇게 화자는 과거의 경험과 기억, 이루어지지 않은 소망과 감정들을 되돌아보며 자신의 삶을 하나의 이야기로 만들려고 노력하는데, 이를 삶의 서사화(narratization)라 할 것이다.²² 우리는 제한적인 경험을 이야기로 만들 때, 상황을 재구성하고 사건의 의미를 깊이 파악할 수 있다. 또 철저히 현재 관점에서 과거를 돌아보며 사건의 인과관계를 스스로 만들어내기도 한다. 이는 인간이 공유하는 보편적 특성이다. 한편, 일련의 사건을 의식화하여 서사화할 때, 우리는 있는 그대로의 사실만을 이야기하거나 사건의 의미를 정제하여 말할 수 없다. 우리는 여전히 이해하지 못한 사건에 관해 이야기할 때도 있고, 불완전한 기억 때문에 불확실하게 회상하기도 한다. 특히 기억은 실제로 일어난 일과 상당히 다를 수 있다. 신경 과학자 르두(Joshep Ledoux)가 증명한 것처럼

22 서사화 개념은 제인스(Julian Jaynes)의 저서와 엘리슨(John M. Allison)의 논문을 참고. Julian Jaynes (1976), *The origin of consciousness in the breakdown of the bicameral mind*, Boston: Houghton mifflin company, pp. 63-64; John M. Allison (1994), "Narrative and Time: A Phenomenological Reconsideration," *Text and Performance Quarterly* 14(2), p. 109.

럼, 초기 경험에서 저장된 정보는 그 일을 회상하는 순간 인출된 기억의 일부일 뿐이다.²³ 지금-여기에서 과거의 일들을 다시 쓰는 화자의 이야기는 이를 여실히 드러낸다. 그러면서 경험을 이야기로 조직하는 것이 혼란과 고통, 현실을 보다 명확히 인식하고 삶을 하나의 전체로 받아들일 수 있다는 가능성을 지님을 보여준다.²⁴

그의 이야기를 듣고 일련의 과정을 지켜보는 관객 역시 각자 그의 경험과 이야기를 재구성할 수 있다.²⁵ 관객은 화자의 해석을 거친 사건을 보고 듣고 경험하면서 나름의 이야기를 만들 수 있는 것이다. 관객은 화자가 미처 발견하지 못했거나, 또는 말하지 않은 부분을 채워 넣을 수도 있다. 서사에 포함되지 않은 다른 부분을 떠올리며, 이를 이야기와 혼성하여 생각할 수 있다. 지금은 그가 어린 시절의 자기와 아버지를 이해했을 것이라고 기대할 수 있고, 여전히 그때 아버지의 말을 이해하거나 받아들이지 못했을 것으로 판단할 수도 있다. 이와 같은 추론이 가능한 것은 경험을 이야기로 만드는 서사화 과정이 인간의 자연스러운 욕구이며 실제 삶과 유사하기 때문이다. 우리 모두 자신에게 일어난 사건들을 처음, 중간, 끝이 있는 이야기로 만들어 다른 사람과 공유할 수 있다.²⁶ 우리는 우리 삶을 진행 중인 이야기로 간주하고, 또 이를 이야기할 수 있는 것이다. 또한 이는 시공간을 압축하여 이해하는 우리의 혼성 능력과도 관련 있다. 살펴본 것처럼 <내게 빛나는 모든 것>은 극 중 현재와 과거, 무대에서 재연되는 어떤 순간의 재연들이 복잡하게 직조되지만, 관객은 그의 이야기를 문제없이 수용한다. 이는 멀리 떨어져 있는 것들을 한데 모아 처리할 수 있는 혼성 능력 덕분이다.

23 Joshep Ledoux (2002), *Synaptic self: how our brains become who we are*, New York: Penguin Book, p. 203.

24 아서 W. 프랭크(2024), 최은경·윤자형 역, 『아픈 몸을 이야기하기: 육체, 질병, 윤리』, 개정증보판, 갈무리, p. 22 참고.

25 John M. Allison (1994), p. 104 참고.

26 Linda M. Pack-Fuller (1995), "Narration and Narratization of a Cancer Story: Composing and Performing a Clean Breast of It," *Text and Performance Quarterly* 15(1), p. 62.

또 의도적으로 과거와 또 다른 과거, 현재를 의식하게 하며 각각의 의미를 재검토하게 한다. 또한 이러한 혼성과 역혼성, 재혼성을 경험하는 가운데 화자와 관객은 모두 과거와 또 다른 과거, 과거와 현재와 같은 각 입력 공간에는 존재하지 않았던 의미를 발견하거나 새로운 의미를 구성할 수 있다.

이러한 점에서 때때로 길을 잃고 유동하는(것처럼 보이는) 본 작품의 서사 전개를 의도적인 전략으로 판단할 수 있다. 화자는 여러 시간을 압축하고 혼성한다. 그러면서 화자는 그의 기억이 불완전한 것임을 드러내며 혼성을 불안정하게 만들기도 한다. 이러한 순간은 화자가 지금-여기에서 과거를 돌아보고, 삶의 이야기를 다시 쓰고 있다는 현실감을 강조하며 그의 말하기에 진솔함을 부여하는 효과도 산출한다. 더욱이 시공간을 압축하며 과거를 기억하고, 이야기를 만드는 인간 본성을 생각할 때, 본 작품의 서사 전략은 인간의 삶과 닮아 있으며, 그 덕분에 관객은 서사 내의 혼성을 쉽게 이해하고 새로운 혼성을 구성할 수 있다. 또한 형식에 얽매이지 않는 것처럼 보이는 서사 전략은 화자와 관객이 편안한 관계를 맺는 데에도 기여한다.

3. 서술 전략: 관객과 이야기하기(storytelling)

앞서 살펴보았듯 화자의 이야기는 대부분 과거의 일들로 이루어져 있다. 하지만 이야기하기(storytelling)²⁷는 지금-여기에서 이루어지며 화자와 공동 현존하는 관객을 향한다. 이 공연에서 관객은 그와 함께 과거를 떠올리고, 회상을 목격하며 화자의 이야기를 들어주는 상대역이 된다. 더욱이 화자는 관객에게 어떤 장면을 함께 재연해달라고 부탁하기도 한다. 이렇게 화자는 관객에게 이야기하고 관객과 이야기하면서 이들을 그의 삶(또는 공

27 이후 영문 병기 없이 이야기하기로 표기한다.

연)으로 데려온다. 아울러 화자와 관객이 상호작용하는 가운데 이야기가 진행되고 의미가 생성된다는 사실이 분명하게 드러난다. 다시 말해 본 공연에서 이야기하기는 화자와 관객의 소통 전략이며, 경험의 즉각성을 드러내는 서술 전략이다.

이야기하기 전략을 논하기 전에 먼저 공간 문제를 다루어야겠다. 본 공연의 공간이 소통 전략으로서 이야기하기의 효과를 극대화하는 데 기여하기 때문이다. 주지하듯이 연극의 공간은 배우(인물)와 관객의 상호 작용이 이루어지는 곳으로, 물리적 의미 그 이상을 지닌다.²⁸ 배우(인물)가 점유하는 무대와 관객이 속한 객석을 배치하는 방식이 의미 생성의 맥락을 제공하며, 관객의 인지에 영향을 미친다.²⁹ 갤러저가 지적한 것처럼 우리의 공간 인식은 장소를 나타내는 구체적 지표나 표상보다는 공간 안에서 이루어지는 행위에 의해 구성된다. 다시 말해 공간은 상황의 공간(spatiality of situation)이며, 행위의 공간이다.³⁰ 이를테면 무대와 객석이 마주 보는 일반적인 배치, 공연이 시작되면 어두워지는 객석 조명은 관객이 속한 세계를 최소화한다. 이런 공연에서 관객은 필요 이상으로 공연에 개입할 필요가 없다는 것을 파악할 수 있다. 이러한 공연에서 관객은 조용히 객석에 앉아 무대 위 세계를 지켜보게 된다. 자기가 속한 세계, 또는 객석보다는 무대 위의 극세계를 지향하게 된다. 이러한 판단은 공연 내 지속되며 일종의 규약으로 작동한다. 관객에게 이야기하고 관객과 이야기하는 <내게 빛나는 모든 것>은 무대와 객석의 경계를 최대한 흐릿하게 만든다. 무대는 비어 있고, 무대와 객석을 구분하는 조명도 사용하지 않는다. 또 공연 전부터 화자는 자유

28 Christopher Balme (2008), *The Cambridge introduction to theatre studies*, New York: Cambridge UP, p. 49.

29 Gay McAuley (2000), *Space in Performance: Making Meaning in the Theatre*, Ann Arbor: Michigan UP, p. 41 참고.

30 Shaun Gallagher (2009), "Philosophical Antecedents of Situated Cognition", *The Cambridge Handbook of Situated Cognition* (Ed. by Philip Robbins and Murat Aydede), Cambridge: Cambridge UP, pp. 41-42.

롭게 객석을 오가며 관객과 대화를 나눈다. 그는 관객에게 인사를 건네기도 하고 공연의 특징을 설명하며, 참여 요청을 거절할 수 있다는 사실도 안내한다.³¹ 이런 시간은 일종의 문지방으로, 관객이 공연의 규칙을 자연스럽게 수용하고 준비할 수 있도록 만든다. 화자와 관객이 자연스럽게 시공간을 공유하게 하면서 이야기의 세계와 관객의 세계가 자연스럽게 뒤섞이게 하는 것이다. 또한 화자가 관객을 직접적인 청자로 삼아 이야기하는 공연의 상호작용을 미리 경험하게 하며, 화자와 관객이 서서히 관계를 형성하도록 돕는다. 이는 작가 맥밀런이 강조한 “편안하고 안전한”(relaxed and safe) 이야기하기의 토대이다.³² 아울러 원형 객석 덕분에 화자는 모든 관객에게 자유롭게 접근할 수 있고, 관객도 서로 바라보고 서로의 이야기를 들을 수 있다. 이는 이야기하기를 용이하게 할 뿐 아니라 화자와 관객이 동질감과 친밀함을 갖게 하며, 극장 내 공동체 의식이 생성되는 데 영향을 미친다.³³ 화자와 관객이 함께 이야기하고 있다는 사실을 의식하게 만든다. 아울러 이러한 조건들은 화자의 세계와 관객의 세계가 만나 혼성 공간을 형성하는 데 기여한다. 무대와 객석의 거리가 최소화된 조건에서 화자는 관객에게 이야기하고

31 대본은 다음과 같이 공간과 조명을 지시한다.

공연 내내 조명은 완전히 켜진 상태, 무대 세트는 없다. 관객은 최대한 평등한 방식으로 앉아야 한다. 원형 객석이 이상적이다. 모두가 서로를 보고, 서로의 말을 들을 수 있는 것이 중요하다. (...) 관객이 입장할 때, 서술자는 이미 객석에 등장해 있다. 서술자는 관객에게 말을 건네고 관객에게 쪽지를 주기도 한다. (...)

The houselights are on full and will remain so throughout. There is no set. The AUDIENCE are seated in the most democratic way possible, ideally in the round. It is vital that everyone can see and hear each other. (...). The NARRATOR is in the auditorium as the AUDIENCE enters, talking to people and giving them scraps of paper. (...) Duncan Macmillan (2015), p. 13.

여러 나라의 공연 사진, 또는 후기를 통해 대체로 관객이 둘러앉은 원형 객석을 유지했음을 확인할 수 있다. 한국 공연도 대본의 지시 사항에 따라 무대를 둘러싸는 형태로 객석을 배치하였다.

32 Duncan Macmillan (2015), p. 13.

33 Caroline Heim (2016), *Audience as Performer: The Changing Role of Theatre Audience in the Twenty-First Century*, New York: Routledge, p. 118 참고.

관객과 이야기한다. 이 공연에서 관객은 화자의 청자이며 그의 상대역이다. 이 사실이 분명하게 확인된다. 화자와 관객이 공동 현존하는 가운데 관객은 그의 말을 경청하거나 그를 지지할 수 있고, 때로는 화자의 이야기를 방해할 수도 있다. 그리고 이러한 반응은 모두 공연에 영향을 미친다. 흥미롭게도 작품은 의도적으로 장면을 중단하며 관객에게 자기 역할과 영향을 의식하게 한다. 앞서 언급한 수의사 장면이 좋은 사례이다. 수의사로 분한 관객이 설록 본즈에게 주사를 놓으려 할 때, 화자는 관객/수의사를 저지하며 “거기가 아니라 다리에 [주사를] 놓아야 한다”(No, the thigh)고 말한다.³⁴ 실제 상연에서 관객/수의사는 어리둥절한 표정을 짓거나 당황했고, 이를 지켜보는 다른 관객들은 웃음을 터뜨렸다. 그러자 화자는 관객들에게 7살 소년에게는 심각한 상황이니 웃음을 자제해달라고 부탁하며, 주사를 들고 서 있는 관객/수의사에게 다시 장면을 이어가 보자고 말한다.

화자 잠깐 멈출게요. 지금 아이와 강아지가 헤어지는 중이니까 웃으시면 안 돼요. 분위기를 좀 바꿔서 상황의 엄숙함을 표현해 볼게요. 다시 한번 해봐요. 잠깐 몰입할 수 있는 시간을 드릴게요. 저도 좀 몰입해 보고요.

Now I'm going to stop you for a moment there. There is one hard and fast rule while euthanising a child's pet and that is you really mustn't laugh as you do it. Totally changes the tone of the situation. So um, no... let' do this again. Go back to the start and try to respect the solemnity of the situation. (p.16)

인용 대사에서 확인할 수 있듯이 이 장면은 즉흥이 아니라 대본대로 진행된다. 다시 말해 작가는 의도적으로 장면을 중단했다가 재개하도록 계획

34 Ducan Macmillan (2015), p.16.

한 것이다. 이러한 장면은 매끄러운 서사 진행을 방해하지만, 관객에게 자신이 화자의 상대역이며, 관객 반응이 화자의 이야기하기에 영향을 미친다는 것을 경험하게 만든다는 점에서 의미가 있다. 또한 함께 웃게 만듦으로써 관객에게 그들의 현존을 실감하게 한다. 그리고 관객 반응은 모두 이야기에 편입되며 새로운 순간이나 또 다른 의미를 생성할 수 있다는 사실도 드러낸다. 이렇게 본 작품은 관객이 화자의 말을 듣고 있고 관객과 화자가 상호작용하고 있음을 반복하여 강조한다.

화자와 관객이 양방향 소통 과정 안에 있음을 드러내는 대사도 빈번하게 사용된다. 예를 들어 관객을 이인칭으로 호명하는 “아시잖아요”(you know) 같은 표현은 그들이 화자의 상대역임을 드러낸다. 아래 인용 장면처럼 화자의 감정을 토로하거나 관객에게 질문을 던지며 그의 심정을 떠올려 보게 하는 대사도 확인된다. 특히 원문에서 확인되는 “당신”(you)은 이 질문이 관객을 향하고 있다는 사실을 강조하며, 극장 내 현존하는 관객의 존재를 환기한다. 이렇게 화자는 끊임없이 관객의 반응과 공감을 요청한다.³⁵

Narrator Have you ever had? Where you notice that your hands are shaking and your breathing is deeper and you’re surrounded by bin bags full of your things and you realise that, you know, I’m really upset. I must be really upset. (28)

화자 혹시 그런 경험 해본 적 있으세요? 손이 막 떨리고 숨이 가빠지고 쓰레기 더미에 둘러싸인 기분을 느끼면서 내가 정말 속상했구나 뒤늦게 깨닫는 경험이요. 저는 정말 많이 화가 났어요.³⁶

그런데 인용 장면에서 볼 수 있듯이 한국 공연의 경우, 이인칭 주어가

35 Mateusz Borowski and Malgorzata Sugiera (2010), p. 67.

36 2021년 12월 3일 공연.

분명하게 드러나지 않는다. 주어 생략하는 것이 훨씬 자연스럽기 때문이다. 위 대사뿐 아니라 관객을 분명한 상대역으로 호명하는 “당신”이나 “여러분”이라는 표현도 훨씬 적게 사용된다. “아시잖아요”(you know) 역시 그렇다. 이렇게 번역된 대사는 자연스러운 말하기를 보장하지만, 관객을 “당신”으로 호명하려는 원 대사의 효과는 축소한다. 이를테면 아래 인용 장면에서 주어는 화자의 말을 듣고 있는 당신(관객)이다. 이때 화자는 관객에게 이런 상황을 생각해 보도록 요청하는 것처럼 보인다.

Narrator It's common for the children of suicides to blame themselves. It's natural. However much you know that you're not to blame, you can't help feeling like you failed them. It's not fair to feel this way. But it's natural. (31)

화자 부모의 자살 시도가 자기 탓이라고 생각하는 아이들은 많아요. 당연한 거예요. (...) 분명히 내 잘못 아닌 거 아는데, 나 때문에 부모님이 불행해졌다는 생각을 지울 수 없어요. 억울해요. 그러나 당연한 거예요.³⁷

하지만 한국 공연에서 위 장면은 “당신” 대신 “나”를 주어로 삼았다. 이 때문에 이 대사는 화자의 심정을 토로하는 것으로 그 의미가 달라진다. 청자(관객)보다는 화자를 부각하는 대사는 대본이 의도한 효과를 축소할 수밖에 없다.

하지만 한국 공연은 이인칭 “당신” 자리에 일인칭 “우리”를 사용해서 이 문제를 해결한다.³⁸ “우리”라는 말은 화자와 관객, 또는 우리 인간의 공통점

37 2021년 12월 3일 공연, 공연 특성상 배우에 따라 대사가 조금씩 변경되기 때문에 모든 배우가 완전히 동일한 문장을 발화했다고 말할 수는 없다. 그러나 연구자가 관극한 다수의 공연에서 위 장면의 주어는 2인칭 “당신”이 아니라 2인칭 “나”로 발화되었다.

38 영문 대본에서 “우리”(we)는 화자와 아버지 등 가족 관계를 지칭할 때 사용되는데, 한국

을 강조하기 때문에 화자와 관객의 경계, 무대와 객석의 경계를 더 유연하게 만들 수 있다. “우리”로 화자와 관객이 같은 공동체에 속해 있음을 드러내는 것이다. 아래 인용 장면에서 확인할 수 있듯 부정적인 상황에서 포착되는 생존 반응은 우리 모두 경험할 수 있는 것이다. 이렇게 한국 공연에서는 간단하지만 강력하게 화자와 관객을 “우리”로 연결하면서 공동체감을 생성한다.

화자 나쁜 일이 생기면 우리 몸이 뇌보다 먼저 반응해요. 머리가 상황 파악을 하는 동안 몸이 먼저 움직이는 거죠. 생존하기 위한 반응이죠. 스트레스 호르몬인 코티솔과 아드레날린이 우리 몸을 막 돌아다닌다는 거예요.³⁹

Narrator When something bad happens, your body feels it before your brain can know what's happening. It's a survival mechanism. The stress hormones cortisol and adrenalin flood your system.
(18)

이렇듯 화자는 관객을 이인칭으로 호명하거나 “우리”로 포섭하면서 관객에게 이야기하고, 관객과 이야기한다. 관객의 존재는 화자의 말하기를 현재 행위로 만든다.⁴⁰ 이러한 서술 전략은 이야기하기 관객이 필요하다는 사실을 드러낸다. 또한 관객은 이야기하기에 깊이 관여된다. 화자가 이야기를 주도하지만, 그는 반복하여 관객을 “당신”으로 때로는 “우리”로 호명하며 그의 이야기로 끌어들이는다. 한편, 관객의 반응이 이야기가 안정적이고 반복

공연에서 가족 관계는 “아버지와 나”, 또는 “샘과 나” 등으로 표현되고 “우리”는 화자와 관객, 또는 일반인을 가리키는 용도로 사용된다.

39 2021년 12월 3일 공연.

40 Kristin M. Langellier and Eric E. Peterson (2004). *Storytelling in daily life: Performing Narrative*, Philadelphia: Temple University Press, p. 2.

되는 패턴으로 응축되는 것을 저지하기도 한다.⁴¹ 예상치 못한 관객의 웃음이나 반응이 이야기하기를 방해할 수도 있는 것이다. 하지만 이 덕분에 이야기하기의 실재감과 현실감은 증폭된다. 이는 공연의 일회성과 실연성을 강조하기도 한다.

무엇보다 이러한 서술 전략은 관객이 무엇인가를 느끼고 이야기를 구성하고 의미를 생성하도록 고무한다.⁴² 관객의 기억과 경험을 더해 화자의 이야기에 접근하도록 만드는 것이다. 더욱이 <내게 빛나는 모든 것>은 관객에게 구체적인 참여를 요청한다. 다음 장에서 참여 전략을 살펴보면 이야기와 공연을 완성하는 관객의 최종 역할과 의미에 대해 논의하겠다.

4. 참여 전략: 관객이 완성되는 공연

앞서 지적한 것처럼 <내게 빛나는 모든 것>의 관객은 화자의 상대역이다. 또 매 공연 서로 관객들이 수의사, 아버지, 어린 시절의 주인공, 병원에서 만난 할머니, 상담 선생님과 양말 인형, 교수, 배우자 샘 등 여러 역할을 맡아 화자와 함께 과거 어떤 순간을 재연하고, 이를 목격한다. 화자가 건넌 쪽지를 읽거나 교수로 분해 『젊은 베르테르의 슬픔』을 요약하는 등 간단히 수행할 수 있는 역할도 있고, 비교적 긴 즉흥 대사를 만들어 가면서 화자와 대화해야 하는 경우도 있다. 본 공연의 관객 참여 수준은 실로 다양하다. 그중 몇몇 관객 참여는 서사 진행에 반드시 기여하는 것은 아니다. 오히려 장면 진행을 늦추기도 한다. 설록 본즈에게 주사한 약이 퍼지는 40초를 재달라고 부탁하거나 샘과 만난 도서관 장면을 재연하기 위해 객석을 돌며 관객에게 책을 빌리는 것 등이 대표적인 경우이다. 주사약이 퍼지는 순간이

41 Mateusz Borowski and Malgorzata Sugiera (2010), p. 10.

42 Michael Wilson (2006), p. 96.

만드시 40초일 필요는 없으며, 관객에게 책을 빌리지 않더라도 도서관을 떠올리고 상상하는 것은 어렵지 않다. 하지만 본 공연은 최대한 많은 관객에게 공연에 개입하고 참여할 기회를 제공한다. 이는 관객에게 이들이 화자의 삶에 연루되어 있다는 사실을 의식하게 하며, 관객이 화자와 함께 공연을 만들어 가는 공동 주체임을 경험하게 한다.

더욱이 〈내게 빛나는 모든 것〉은 특별한 제한을 두지 않고 다양한 관객의 반응을 그대로 공연 안으로 끌어들인다. 즉흥으로 관객 참여가 이뤄지기 때문에 예상치 못한 반응이 표출될 수 있으며, 공연마다 개별 관객의 특유성이 드러나게 된다. 이러한 반응을 있는 그대로 공연에 포섭함으로써, 장면의 의미가 더욱 강조되거나 새로운 의미가 생성될 수 있다. 공연 이론가 살츠(David Saltz)가 주장한 것처럼 관객은 허구 세계에 집중하기 위해 실재를 억누르지 않는다.⁴³ 오히려, 실제 세계에 대한 인식과 경험이 허구를 이해하고 경험하는 것을 돕는다. 또한 관객의 세계와 이야기의 세계가 혼성되는 가운데 의미가 창발한다. 다시 말해 관객은 자신이 속한 실제 세계와 이야기 세계를 혼성하면서 공연을 경험하고 장면의 의미를 획득한다. 한 공연에서 수의사로 분한 관객은 주사기(볼펜)를 들고 설록 본즈(코트)를 안고 있는 화자 앞에서 잠시 망설이더니 주사를 놓을 수 없을 것 같다고 했다. 이 관객은 그에게 반려전은 특별한 의미를 지니며, 반려전을 죽이는 장면은 그것이 허구라 해도 힘든 일임을 드러낸 것이다. 이러한 반응은 허구의 세계에 자기의 실제 세계를 더 많이 투사한 결과이다. 또한 살츠가 주장한 것처럼 허구 세계를 경험하는 와중에도 관객의 실제 세계가 사라지지 않는다는 사실도 방증한다. 이때 화자는 즉시 설정을 바꾸어 관객에게 일곱 살의 자기가 되어 달라고 부탁하고 설록 본즈(코트)를 품에 안게 한 뒤, 자기가 수

43 David Saltz (2006), "Infiction and Outfiction: The Role of Fiction in Theatrical Performance", *Staging Philosophy: Intersection of Theatre, Performance, and Philosophy* (Ed. by David Krasner and David Z. Saltz), Ann Arbor: Michigan University Press, p. 206.

의사로 분해 이 장면을 이어갔다.⁴⁴ 이 과정이 고스란히 노출되면서 극장 내 혼성은 잠시 불안정해진다. 관객의 세계와 허구의 세계 각각이 부상하는 역혼성도 노출된다. 하지만 화자와 관객이 역할을 바꾸고 장면을 이어 나감에 따라 불안정한 혼성은 다시 새로운 혼성으로 재구성되고 안정된다. 그리고 관객이 보여준 망설임이 투사되며 생성된 (재)혼성 공간에는 일곱 살 소년이 처음으로 마주한 죽음의 의미, 그 슬픔이 여타 공연보다 더욱 강조될 수 있다.

이렇게 관객은 자기 세계를 지닌 채 이야기의 세계에 관여한다. 더욱 적극적인 참여가 요청되는 경우 관객의 세계는 더 많이, 그리고 더 중요하게 투사될 수 있다. 그리고 두 세계가 혼성된 결과가 다음 대사와 장면에 영향을 미친다. 예를 들어 화자와 샘의 결혼식에서 관객/아버지는 지금 막 탄생한 부부에게 축사를 건넨다.⁴⁵ 작가는 이 장면이 공연에서 가장 예측할 수 없는 순간이라는 메모를 남겨둘 만큼 축사 내용은 공연마다 달라질 것이다. 이 장면을 시작하기에 앞서 화자는 “아버지는 앞에 나서서 이야기 하기 싫어”(he hated public speaking)⁴⁶하지만 정말 멋진 축사를 해주셨고, 지금까지 그 말을 기억하고 있다고 회상한다. 그리고 곧 관객/아버지를 선택해서 그에게 마이크를 건네며 “마음에 있는 말을 해 달라”(Say what's in your heart Dad)⁴⁷고 부탁한다. 갑작스럽고 어려운 요청에 머뭇거리는 관객/아버지는 화자가 기억하는 아버지, 앞에 나서서 이야기하는 것을 즐기지 않는 아버지상에 부합한다. 세심하게 마련된 대사 덕에 관객의 망설임, 축사를 시작하기 전 지연되는 시간까지도 장면을 해치지 않는다. 오히려 관객/아버지의 떨림과 실수가 이 장면과 어울리는 분위기를 생성할 수도 있다.

44 이날 공연에서는 3장 2절에서 언급한 관객의 주사 놓기를 방해하고 장면을 재개하는 대사가 생략되었다. 2021년 12월 10일 공연.

45 Ducan Macmillan (2015), p. 53.

46 Ducan Macmillan (2015), p. 49.

47 Ducan Macmillan (2015), p. 49.

또 아버지의 축사는 아주 짧게 끝날 때도 있지만 배우가 개입해야 할 정도로 길어지는 경우도 있는데, 전자의 경우 무뚝뚝한 아버지의 간결한 축사가 될 것이며 후자의 경우는 이날만큼은 이제껏 하지 못한 말을 모두 전하는 진심 어린 축사가 될 것이다. 한국 공연에서도 간단히 축하 인사만 전한 경우도 있지만, 화자와 보낸 시간을 추억하거나 지난 시절 화자에게 준 상처를 사과하는 등 실로 다양한 축사가 즉석에서 만들어졌다. 이때 관객/아버지의 대사는 앞서 이야기에서 획득한 정보를 토대로 하며, 관객의 개인적인 특성도 담아낸 결과물이다. 이러한 관객 참여의 결과에서도 이야기의 세계와 관객의 세계가 만나고 혼성되는 과정을 확인할 수 있다.

또 늦은 밤 화자가 상담 선생님에게 전화를 거는 장면도 관객의 다양한 반응을 포섭한다. 배우자 샘과 이별한 화자는 상담 선생님에게 전화를 걸어 어렸을 때처럼 양말 인형과 대화하고 싶으면서 매우 슬프고 고통스러운 상태를 고백한다. 그리고 양말 인형에게 어린 시절의 자신은 어땠는지 묻는다. 상담 선생님이자 양말 인형이 된 관객은 이제까지 획득한 정보와 관객 자신의 특성에 따라 화자에게 답하고 그를 위로한다. 관객이 어린 시절 그가 행복했다고 답하면 화자는 지금은 그렇지 않다고 답하거나, 다시 그때처럼 행복해질 수 있는지 묻는 등 화자는 관객 반응에 따라 즉흥 장면을 진행한다.⁴⁸ 관객이 이제까지 그의 이야기를 어떻게 보았느냐에 따라, 그의 이야기에서 어떤 의미를 포착했느냐에 따라 다른 대화가 만들어진다. 한국 공연의 경우 행복의 의미를 묻는 대사가 추가되었다. 매일 서로 다른 관객은 자기가 생각하는 행복의 의미를 그에게 말해주고, 다시 행복해질 수 있다고 화자를 격려한다.⁴⁹ 이때 관객의 반응은 관객의 세계와 허구의 실제 세계가 혼성된 결과물이다. 이를 지켜보는 관객들도 자기의 답을 떠올리며 같거나

48 Duncan Macmillan (2015), p. 53.

49 2021년과 2022년 한국 공연의 경우, 기획사 크리에이티브테이블 석영은 매일 관객이 정의한 행복의 의미를 기획사 SNS에 정리, 공유하였다. https://www.instagram.com/p/CXH_DRsv_Rs/ 참고.

다른 반응을 비교하고, 또 다른 혼성을 생성할 수도 있다. 이렇게 혼성은 극장 내에, 이야기 세계에 새로운 혼성을 생성하기도 한다. 이렇게 <내게 빛나는 모든 것>의 관객은 화자의 상대역으로서 화자와 함께 장면을 구성하고 이야기를 만들며, 작품의 의미 생성에 동참한다.⁵⁰

마지막에 이르면, 작품은 관객에게 결말을 상상하게 하고, 이후의 이야기를 이어 쓰게 만든다. 상술했듯이 화자의 이야기는 집단 상담 장면에서 끝난다. 아래와 같이 화자는 배우자와의 이별, 어머니의 죽음을 경험한 화자가 집단 상담을 시작했다고 고백한다. 그리고 곧 그는 주위 관객에게 인사를 건넨 뒤 (이런 상담 현장에) “처음 온다”고 고백하면서 이제껏 그가 수행했던 회상의 이야기하기와 재연을 지금-여기에서 이뤄지는 재현으로 바꾼다. 이때 극장 전체는 상담 현장이 되고 관객은 상담에 참여한 내담자가 된다. 모든 관객이 이야기 세계 내 역할을 부여받는 것이다.

화자 누군가에게 이런 얘기를 하게 됐습니다. 집단 상담을 시작했거든요. 안녕하세요.

화자는 관객의 반응을 끌어낸다.

50 짧은(때로는 긴) 대화를 마친 후 화자는 너무 늦게 전화한 것을 사과하고 이제는 전화하지 않겠다며 양말 인형에게 작별 인사를 건넨다. 그의 인사는 화자의 심정을 드러내면서 동시에 더 이상 양말 인형이 등장하지 않는다는 사실도 가리킨다. 그런데 몇몇 공연에서 관객은 “언제든 또 전화해도 좋다”고 응답하면서 화자를 격려했다. 장영지(2019), 「현대연극의 소통 전략 연구」, 서울대학교 대학원, 박사학위논문, pp. 134-135. 2021년 한국 공연에서도 이와 비슷한 응답을 한 관객이 여럿 있었다. 그밖에 관객이 상담 선생님의 양말 인형으로 분해 강아지 이름과 품종을 말하는 장면도 관객의 특성을 담아낸다. 영국 배경을 의식하여 영어 이름을 말하는 관객도 있지만 “박영희”나 “네”처럼 한국 단어를 말하는 관객도 있었다. 이런 경우 객석에서 웃음이 터지고 화자가 놀라거나 이름에 특별한 의미가 있냐고 반문하기도 한다. 관객이 부연 설명을 하면서 관객의 특성이 드러나고, 예상치 못하게 장면이 길어지는 경우도 발생하였다. 2021년과 2022년 공연의 경우, 기획사는 매일 달라지는 양말 강아지 이름과 품종을 매주 SNS에 게시하였다. https://www.instagram.com/p/CXH_DRsv_Rs/ 참고.

관객 안녕하세요.

화자 이번이 처음이에요. 상담 받는 걸 거부해왔거든요.

저는 -

그러니까. (...) 지금은 이런 것들을 이야기하는 게 중요하다는 걸
알아요. 특히 꺼내놓기 힘든 말을 털어놓는 건 중요하죠.

어렸을 때는 꽤나 행복했어요. (...) 크면서 세상 문제들을 알게
됐죠. 복잡하고, 비극적이고 실망스런 일들이요... 지금은 다시
행복해질 수 있을지 모르겠어요. (...) 제게 리스트가 있어요. 세
상에서 빛나는 것들의 목록이에요.

엄마 때문에 쓰기 시작했는데, 이걸 좀 긴 이야기예요.

그러니까 그게 -

잠깐만요, 보여드리는 게 낫겠어요...

Narrator I did talk to someone. A group. A support group. Hello everyone.
The Narrator indicates for everyone to respond.

Audience Hello.

Narrator This is my first session, I've resisted doing this.

I'm -

you know, (...) I now realise that it's important to talk about
things. Particularly the things that are the hardest to talk about.

When I was younger I was much better at being happy.
(...) Being a grown-up, being conscious of the problems
in the world, about the complexities, the tragedies, the
disappointments... I'm not sure I can ever fully allow myself to
be joyful. (...) I made a list. Everything that's brilliant about the
world.

I began making it as a present for my Mum. It's kind of a long
story.

The list is-

Actually, wait a second, I have it with me ... (54-55)

그리고 화자는 “같은 기분을 느끼는 사람들”에게 자신의 이야기를 고백하고 백만 개에 달하는 목록을 그들에게 보여준다. “보여드리는 게 낫겠다”며 수많은 쪽지와 인형, LP 판, 신발 등 다양한 물건을 관객 앞에 쏟아 놓는 것이다. 빛나는 것들의 목록과 신발, 음반, 인형 등 다양한 물건이 관객 앞에 쏟아질 때, 관객에게는 또 다른 차원에서 화자와 이야기를 만날 수 있는 가능성이 발생한다. 실제하는 쪽지와 물건들은 화자의 존재와 이야기를 현재의 것으로 만들고, 이야기에 현실감을 부여하기 때문이다. 화자의 기억은 구체적인 물성으로 무대에 펼쳐지고, 관객은 이를 경험하게 되는 것이다. 그 가운데 관객은 슬픔에서 벗어나려던 화자의 노력, 주위 사람들의 사랑을 구체적으로 상상할 수 있다. 이어 화자는 그중 몇 가지를 내담자-관객에게 소개한다. 한국 공연의 경우, 공연 전 관객들이 작성한 빛나는 것들의 목록도 함께 읽어주었다. 이러한 전략 덕분에 관객은 화자와 함께 빛나는 것의 목록을 써내려간 사람, 그의 삶에 어떤 방식으로든 참여한 사람이 될 수 있고, 화자의 이야기와 자기 삶이 무관하지 않다는 사실도 경험하게 된다. 이렇게 <내게 빛나는 모든 것>의 마지막 장면은 다시금 화자의 이야기에 관객을 깊이 연루시킨다.

하지만 명확한 결말은 없다. 이제 막 상담을 시작했으나 그의 문제는 쉽게 해결되지 않을 것이다. 화자는 어머니의 죽음, 샘과의 이별을 비롯하여 여러 어려움을 해결해야 한다. 앞으로 그가 어떻게 삶의 문제를 해결하고, 어떤 삶을 살아갈지는 관객의 상상과 판단에 달려있다. 다시 시작하고 싶으면 언제든 연락하라던 샘과 다시 만날 수 있을지, 아버지와의 관계는 앞으로 어떻게 될지 등 화자의 남은 삶은 관객이 결정하게 될 것이다. 이와 관련하여 흥미로운 점은 배우가 퇴장한 뒤에도 관객이 극장에 머무를 수 있게 한다는 것이다. 관객은 혼자 시간을 가질 수 있고, 무대 중앙에 펼

쳐진 목록들을 촬영하거나 동행자와 대화를 나눌 수도 있다. 그리고 관객은 극장을 떠나는 순간, 이야기와 공연의 끝을 스스로 결정하게 된다. 이는 관객보다 먼저 퇴장한 화자의 다음 이야기를 상상하고 완결할 사람은 관객이며, 관객이 백만 번 이후의 목록을 써내려갈 수 있다는 사실을 은연중에 드러낸다. 다시 말해 본 작품의 열린 결말과 공연 후 관객에게 보장된 시간은 앞으로 화자의 삶을 추론하고 상상할 기회이자 화자의 이야기를 관객의 삶으로 연결할 기회가 될 수 있다.

마지막으로 소셜미디어에 공연 후기와 더불어 자신만의 빛나는 것들의 목록을 남기는 관객이 적지 않다는 점을 지적해야겠다. 이러한 글쓰기가 비록 일회적인 것이더라도, 이는 공연과 관객의 깊이 있는 만남을 시사한다. 관객은 빛나는 것들을 써내려가면서 화자를 이해할 수 있고, 관객 자신에게 소중한 것들을 (재)발견하면서 이야기의 주인공, 삶의 주인공이 될 수 있는 것이다.⁵¹ 또한 소셜미디어상에서 공유된 관객 후기는 해시태그(#)로 연결되며 느슨한 공동체를 형성한다. 극장에서 관객들이 자유롭게 서로를 보고, 서로의 이야기를 들을 수 있었던 것처럼 소셜미디어상에서 관객은 다른 관객의 감상과 그들에게 빛나는 것들의 목록을 확인할 수 있다. 특히 2021년과 2022년 한국 공연의 경우, 기획사가 매주 양말 인형 이름과 그날 정의된 행복의 의미, 다양한 관객 후기를 소셜미디어에 공유하였는데, 이 덕분에 관객은 다른 관객의 후기와 매일의 공연 상황 등을 확인하고 이 공연을 매개로 연결된 타인의 존재를 확인할 기회가 더 많이 생성되었다. 이렇게 서로 연결되는 가운데 개인적 감상을 확장하는 것도 가능할 것이다. 또 느슨한 공동체 안에서 다른 이들의 목록을 확인하는 것은 여러 사람과 함께 목록을 써내려갔던 화자의 이야기와도 닮아있다. 이렇게 허구의 이야기는 관객의 이야기가 되고, 공연은 관객의 일부가 된다. 이렇게 〈내게 빛나는 모든 것〉은 관객의 참여로 완성되며 관객의 이야기로 확장될 수 있다. 이야기

51 Jerome Bruner (1987), "Life as Narrative", *Social Research*, 54(1), p. 15 참고.

의 세계와 관객의 세계는 계속 역동적으로 혼성되며 새로운 의미를 생성하는 것이다.

5. 나가며

본 논문은 관객을 의미 생산의 주체로 인식하며, 그 특성상 관객의 적극적인 참여가 필요한 일인극 〈내게 빛나는 모든 것〉의 극작술과 관객 참여 전략을 분석하였다. 이제까지 살펴본 것처럼 이 공연은 과거와 현재를 겹쳐 두며 화자의 삶을 이야기로 만든다. 이때 관객은 화자의 이야기를 듣는 청자이자 그의 상대역이다. 이야기하기는 관객 없이 완성될 수 없고 관객의 반응이 공연에 분명한 영향을 미치기도 한다. 이렇듯 관객은 객석에서 사건을 지켜보는 것이 아니라 공연에 깊이 연루되고 화자와 함께 의미를 구성하는 주체이다. 아울러 극장 공간과 무대, 객석 배치는 이야기하기뿐 아니라 참여 전략과 밀접하게 연관된다. 무대와 객석, 이야기의 세계와 관객의 세계 사이의 경계를 최소화한다. 이러한 공간 덕분에 화자와 관객, 관객과 관객이 자유롭게 상호작용을 할 수 있다.

또한 〈내게 빛나는 모든 것〉의 극작술과 참여 전략은 관객의 혼성을 자극한다. 실제 상연에서 포착되는 관객 반응에서 이를 확인할 수 있다. 관객은 과거와 현재가 혼성된 이야기의 세계(허구)와 관객의 실제 세계(실재)를 혼성하면서 이야기에 개입하고 공연의 의미를 구성한다. 또한 관객마다 각기 다른 세계를 지니고 공연에 참여하기 때문에 공연마다 새로운 장면, 새로운 혼성이 만들어진다. 이는 일회성과 실연성이라는 연극 고유의 미학과도 관련된다. 아울러 실제 상연에서 확인된 관객 반응을 통해 알 수 있듯이, 관객은 극 중 세계를 자신만의 삶의 이야기와 접목하고, 공연 후에도 각자의 ‘빛나는 것들의 목록’을 만들어 나가며 공연의 의미를 확장한다. 이는 단순히 연극을 감상하는 데 그치지 않고, 관객이 자신의 경험을 서사화하고

재구성함으로써 공연 경험을 삶의 일부로 통합하는 적극적인 행위이다.

이러한 본고의 분석은 동시대 연극에서 점차 중요해지는 관객의 의미를 논하는 데 기여할 수 있다. 특히 여타 연극과 차별적 전략을 보이는 일인극 분석에 영감을 줄 수 있다. 나아가 공연 분석에 혼성 이론을 접목한 본고의 접근 방식이 전통적인 재현을 벗어난 다양한 극작술의 의미를 살피고, 실제 상연에서 포착되는 다양한 관객의 참여 양상과 그 의미를 분석하는 후속 연구로 확장되기를 기대한다.

참고문헌

1차 자료

- Macmillan, Ducan (2015), *Every Brilliant Thing*, London: Oberon.
 Macmillan, Ducan (2018), 〈내게 빛나는 모든 것〉(2018), 오경택 연출, 김진수·이봉련 출연, 두산아트센터 Space111.
 Macmillan, Ducan (2021), 〈내게 빛나는 모든 것〉(2021), 오경택 연출, 백석광·이형훈·정세별 출연, 흥익대아트센터소극장.

2차 자료

- 김용수(2013), 「인지과학의 관점에서 본 서사극 이론」, 『한국 연극학』 49, 한국연극학회.
 마크 존슨(2000), 노양진 역, 『마음 속의 몸: 의미, 상상력, 이성의 신체적 근거』, 철학과 현실사.
 마크 터너(2019), 김동환 역, 『생각의 기원: 개념적 혼성, 창의성, 인간적 스파크』, 경북대학교출판부.
 아서 W. 프랭크(2024), 최은경·윤자형 역, 『아픈 몸을 이야기하기』, 갈무리.
 이은희(2018), 「새로운 정치 다큐멘터리 연극의 가능성: 밀로 라우의 〈동정심-기관총 이야기〉를 중심으로」, 『브레히트와 현대 연극』 39, 한국브레히트학회.
 장영지(2019), 「현대연극의 소통 전략 연구」, 서울대학교 대학원 박사학위논문.
 장영지(2021), 「개념적 혼성 이론으로 본 연극 관객의 인지 작업 〈하얀 토끼 빨간 토끼〉를 중심으로」, 『드라마연구』 62, 한국드라마학회.
 전순열(2021), 「하이브리드 개념을 통한 '관객 참여형 연극'의 확장된 혼종성 연구: 연극 《내게 빛나는 모든 것》을 중심으로」, 『한국엔터테인먼트산업학회논문지』 15(4), 한

국엔터테인먼트산업학회.

주현식(2020), 「다큐멘터리극에 대한 인지과학적 접근: <전윤환의 전윤환, 자의식 과잉>을 중심으로」, 『한국 연극학』 73, 한국연극학회.

질 포코니에, 마크 터너(2009), 김동환·최영호 역, 『우리는 어떻게 생각하는가』, 지호.

Allison, John M. (1994), "Narrative and Time: A Phenomenological Reconsideration", *Text and Performance Quarterly* 14(2).

Balme, Christopher (2008), *The Cambridge introduction to theatre studies*, New York: Cambridge University Press.

Bonny, Jo (2000), "Preface", *Extreme Exposure: An Anthology of Solo Performance Text from the Twentieth Century* (Ed. Jo Bonny), New York: Theatre communication Group.

Borowski, Mateusz, and Malgorzata Sugiera (2010), "Introduction", *Worlds in Words: Storytelling in Contemporary Theatre and Playwriting* (Ed. by Mateusz Borowski and Malgorzata Sugiera), New castle upon Tyne: Cambridge Scholars.

Bruner, Jerome (1987), "Life as Narrative", *Social Research* 54(1).

Damasio, Antonio (1999), *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*, New York: Harcourt Brace.

Freshwater, Helen (2009), *Theatre & Audience*. New York: Palgrave Macmillan.

Gallagher, Shaun (2005), *How the Body Shape the Mind*, Oxford: Clarendon Press.

Gallagher, Shaun (2009), "Philosophical Antecedents of Situated Cognition," *The Cambridge Handbook of Situated Cognition* (Ed. by Philip Robbins and Murat Aydede)Cambridge: Cambridge University Press.

Heim, Caroline (2016), *Audience as Performer: The Changing Role of Theatre Audience in the Twenty-First Century*, New York: Routledge.

Jaynes, Julian (1976), *The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind*, Boston: Houghton Mifflin.

Langellier, Kristin M., and Eric E. Peterson (2004), *Storytelling in Daily Life: Performing Narrative*, Philadelphia: Temple University Press.

Joshep Ledoux (2002), *Synaptic self: How Our Brains Become Who We Are*, New York: Penguin Book.

McAuley, Gay (2000), *Space in Performance: Making Meaning in the Theatre*, Ann Arbor: Michigan University Press.

Pack-Fuller, Linda M. (1995), "Narration and Narratization of a Cancer Story: Composing and Performing a Clean Breast of It", *Text and Performance Quarterly* 15(1).

Saltz, David (2006), "Infiction and Outfiction: The Role of Fiction in Theatrical Performance", *Staging Philosophy: Intersection of Theatre, Performance, and*

Philosophy (Ed. by David Krasner and David Z. Saltz), Ann Arbor: Michigan University Press.

Turner, Mark (2006), "The Art of Compression", *The Artful Mind: Cognitive Science and the Riddle of Human Creativity* (Ed. by Mark Turner), Oxford: Oxford University Press

Wilson, Michael (2006), *Storytelling and Theatre*, Hampshire: Palgrave Macmillan.

원고 접수일: 2024년 10월 14일, 심사완료일: 2024년 10월 25일, 게재 확정일: 2024년 11월 12일

ABSTRACT

Audience Participation and Meaning-Making in *Every Brilliant Thing*

Jang, Youngji*

Based on Blending Theory

This paper explores the audience participation strategies and meaning-making processes in the solo performance *Every Brilliant Thing*. It specifically analyzes the narrative and storytelling strategies of the performance, along with the concrete participation strategies that invite the audience to become co-creators of the production. In this performance, the narrator recalls past events in the present moment, shares them with the audience, and invites them into the story. The audience takes on the role of the narrator's counterpart, actively engaging in storytelling and performing specific roles depending on the situation. The diverse responses and participation of the audience are incorporated into the performance, generating new meanings with each performance. Thus, the audience plays a significant role as a co-creator of the production. To illuminate the significance of such audience participation, this paper combines performance analysis with Blending theory, which addresses higher-level aspects of human cognition. Blending theory offers a new perspective in analyzing dramaturgy, participation

* Senior Researcher, Institute of Humanities, Seoul National University

strategies, and the audience reactions captured during actual performances. By applying Blending theory, this study analyzes the narrative strategies that traverse different times and spaces and examines the moments of convergence between stage and audience. It investigates the aspects and meanings of blending and re-blending that occur within the narrative or inside the theatre. This research contributes to contemporary theatre studies, particularly in the context of solo performances, by providing insights into audience participation and suggesting an alternative approach to understanding audience cognition.

Keywords Audience Participation, Blending, *Every Brilliant Thing*, Narratization, Storytelling

