<10.16873/tkl.2025. 101. 12>
한국문학논총 제101집(2025. 12) 147~183쪽

낭독극의 정신분석학적 · 교육적 함의

한 귀 은*

차 례

1. 서론
2. 낭독극의 구조: 메타극적 구조와 주체의 분열
3. 낭독극의 사건: 실재, 응시, 전이
4. 결론

국문초록

이 논문은 낭독극을 정신분석학적 관점에서 재해석함으로써, 낭독극이 예비 공연이나 텍스트 분석을 위한 리허설 과정으로서가 아니라 동시대 언어 조건 속에서 실재가 돌출하는 수행적 사건의 장임을 밝히는 데 목적이 있다. 디지털 매체 환경에서 언어와 목소리가 데이터화 · 비물질화되는 현실 속에서, 낭독극은 말의 시간성, 신체성, 그리고 의미로 환원되지 않는 목소리의 잉여를 복원하는 연극적 형식으로 재조명될 가치가 있다. 이 논문은 낭독극의 메타극적 구조에 주목하여, 감정이입과 동일시의 실패가 어떻게 주체의 분열을 가시화하는지를 분석하고, 이 과정에서 목소리가 대상a로 기능함을 논의한다. 또한 시각적 결핍 속에서 발생하는 응시의 귀환과, 침묵 · 실수 · 눈물과 같은 우연적 순간을 통해 도

* 경상국립대학교 국어교육과 교수

래하는 투케(tuché)의 실재를 낭독극의 중요 사건으로 해석한다. 더 나아가, 낭독극의 장에서 배우・관객・진행자 사이에 형성되는 전이와 역전이의 순환을 고찰함으로써, 낭독극이 이해의 완성을 지향하는 교육 패러다임을 전복하고 '이해되지 않음을 견디는 윤리적 경험'이 된다는 점을 조명한다. 이러한 낭독극의 재개념화는 연극・정신분석・교육을 가로지르며 낭독극을 실재의 발화가 발생하는 수행적 사건이자 주체의 윤리적 형성을 촉발하는 동시대적 실천으로 위치 지은 것에 그 의의가 있다.

주제어: 낭독극, 목소리, 응시, 대상a, 투케, 실재, 전이와 역전이, 수행적 사건

1. 서론

1) 연구목적

"만일 이 사람들이 침묵하면 돌들이 소리 지르리라".[1] 예수의 이 언명은 인간 주체가 침묵하더라도 목소리 자체가 사라지는 것은 아니라는 점을 시사한다. 목소리는 인간의 발화를 벗어나, 돌과 같은 무생물의 형상을 빌려서라도 다른 자리에서 다시 출현한다. 이는 목소리가 의미를 전달하는 수단이기 이전에, 어떤 억압에도 완전히 포섭되지 않는 실재적 잉여(surplus of the Real)임을 나타낸다. 목소리는 제거된 것처럼 보이더라도, 바로 그 제거의 지점에서 변형된 형태로 귀환하며, 따라서 침묵은 목소리의 소멸이 아니라 그 이행의 조건이 되는 셈이다.

낭독극(reading theatre, staged reading)은 이 실재적 목소리가 현현

1) 『성경전서 개역개정판』, 생명의말씀사, 2021, 누가복음 19:40.

하는 연극적 형식이라 할 수 있다. 낭독의 순간, 말은 문자로서의 기호적 지위에서 이탈하여 호흡과 진동, 끊어짐을 동반한 물질적 사건으로 변환된다. 배우[2]는 텍스트를 해석하는 자가 아니라, 언어를 통제 불가능한 육체의 리듬으로 내뱉는 수행자이며, 그 목소리에는 언제나 의미로 포섭되지 않는 욕망과 결핍의 흔적이 나타나게 된다. 관객은 배우의 목소리를 통해 '말해진 것(the said)'을 청취하는 데 그치지 않고, '말함(the saying)'으로서 발생하는 현재적 사건에 직접 노출된다.[3]

동시대 매체 환경은 인간의 발화를 점점 더 텍스트화 · 데이터화 하고 있다. 인간의 목소리는 음성 인식 기술과 알고리즘을 통해 디지털 신호로 전환되고, 말은 '사건'이 아니라 '입력값'으로 다뤄진다. SNS의 짧은 문장, 챗봇과의 대화, 자동 생성된 음성 콘텐츠 등은 언어를 실시간으로 생산하고 소비하게 만들며, 이 과정에서 말의 시간성과 불가역성은 제거된다.

이렇듯 목소리가 주체의 내면과 분리되어 데이터의 형태로 복제 · 순환되는 이 시대에, 낭독극은 목소리의 실재를 복원하는 수행적 행위로 재부상한다. 낭독극은 디지털 매체가 삭제해 버린 발화의 시간성, 몸의 리듬을 되살리며, 언어의 감각적 차원을 복원하는 공간이 되는 것이다.[4]

한때, 낭독극은 완결된 무대 공연 이전의 예비적 형식으로 인식되거나, 텍스트 분석을 위한 리허설의 단계로 여겨졌었다.[5] 그러나 최근 낭

---

2) 이 논문에서는 낭독자를 '배우', 청자를 '관객'으로 호칭한다. 낭독극이 '낭송'이나 '읽기'를 넘어서는 공연적 사건(performance event)임을 전제하기 때문이다.

3) 레비나스는 'the said'가 고정된 의미라면 'the saying'은 타자와의 관계 속에서 발생하는 윤리적 발화, 책임의 사건이라고 말한 바 있다(Emmanuel Levinas, Autrement qu'être ou au-delà de l'essence, trans. Alphonso Lingis, Otherwise Than Being Or Beyond Essence, Pittsburgh, PA: Duquesne University Press, 1981. 방연상 · 홍정호, 「레비나스의 『존재와 다르게, 본질을 넘어』에 나타난 '말함'과 '말해진 것'에 대한 신학적 성찰」, 『신학사상』, 신학사상연구소, 2015, 248-276쪽 재인용).

4) 한귀은, 『AI와 교육연극』, 커뮤니케이션북스, 2025, 6-8쪽.

5) 문경연은 한국 낭독극의 역사적 전개와 최근 담론을 검토하면서, 낭독극을 '과정

독극은 공연적 실험과 교육적 실천의 경계에서 독특한 위상을 점하게 되었다.[6] 특히 코로나19 팬데믹 시기를 기점으로, 낭독극은 리허설이나 문학 낭송의 형태를 넘어, 자체의 공연적 미학을 지닌 독립된 장르로 재조명되기 시작했다. 팬데믹은 무대 공연의 전면 중단과 함께 비대면 공연의 새로운 가능성을 촉발시켰고, 낭독극은 그 대안적 형식으로 급부상한 것이다. 이 중에서도 온라인 플랫폼을 매개로 한 낭독극은 무대장치나 동선의 제약을 넘어 배우와 관객이 만나는 공연 실험으로 각광받게 되었다.[7]

그러나 온라인상에서의 낭독극은 한계를 지닐 수밖에 없다. 비대면 낭

으로서의 연극'이자 독립된 장르로 위치 지을 수 있다고 평가하였다(문경연, 「한국 낭독극에 대한 일고찰」, 『비평문학』 제94호, 한국비평문학회, 2024, 69-93쪽).

6) 최근 한국 공연예술계에서 낭독극은 신진 작가 발굴, 국제교류, 장르 혼종의 실험 등 다양한 형태로 확산되고 있다. 아르코예술극장은 한국문화예술위원회 주최의 <여름, 낭독시즌> 시리즈를 통해 신춘문예 희곡 당선작과 신진 작가들의 낭독공연을 무대화하며, 창작 개발형 낭독극의 모델을 구축했다(2025). 인천시립극단은 <바냐 아저씨>등을 낭독 형식으로 선보여, 지방 공공극단의 정기 낭독공연 프로그램화를 시도했다(2025). 서울문화재단은 문학 낭독 프로그램을 지속적으로 운영하며, 낭독극을 문학과 공연을 잇는 융합적 예술행위로 확장하고 있다(2020). 서울 전통공연창작마루는 국악과 낭독을 결합한 '낭독소리극'을 시도, 전통예술의 현대적 변용 가능성을 탐색했다(2025). 낭독극만을 집중 조명한 제1회 낭독극 페스티벌 또한 낭독극이 독립적인 페스티벌 콘텐츠로 부상했음을 보여주었다(2025). 모드아트 씨어터는 낭독극 시리즈를 정기 기획으로 운영하며, 배우의 발화를 중심으로 한 실험적 낭독무대를 선보였다(2024). 부산에서는 대학생 동아리와 지역 제작사가 협업한 낭독극《요즘 젊은 것들》을 통해 낭독극의 가능성을 입증했다(2025). 또한 국립아시아문화전당(ACC)의 도서 낭독공연 <혼모노>는 음악과 낭독을 결합한 사운드 퍼포먼스로, 낭독극이 문학・음악・미디어예술을 넘나드는 복합예술로 발전하고 있음을 보여주었다(2024).

7) 권미란, 「한국연극의 새로운 장르화, 온라인 낭독극의 가능성: 2020 수성아트피아 온라인 낭독극 <산불>과 <오므라이스>를 중심으로」, 『Global Governance and Culture』, 4(2), 2024, 6-26쪽. 박정만 또한 줌을 활용한 셰익스피어 낭독극 프로젝트 <쇼 머스트 고 온라인>을 통해, 디지털 플랫폼 속에서 낭독극이 시간과 공간의 제약을 넘어선 새로운 소통 방식이 될 수 있음을 보여주었다(박정만, 「셰익스피어 체험의 뉴노멀: 라이브스트림 줌 낭독 프로젝트 <쇼 머스트 고 온라인>」, 『세계문학비교연구』 86, 세계문학비교연구, 2024, 85-103쪽).

독극은 시공간의 제약을 넘어설 수 있게 하지만, 현존의 감각을 완전히 전달할 수는 없기 때문이다. 낭독극의 본질이 언어의 물질성과 청각적 감응에 있다면, 온라인 무대는 그 생생한 물질적 진동을 불가피하게 희석시킬 수밖에 없는 것이다.[8]

이에, 낭독극의 이러한 현존성을 부각하면서 미학적 재해석을 시도한 연구들이 주목된다. 낭독극은 '무엇을 읽는가'보다 '읽는 행위 자체'에 초점을 맞춘다는 논의가 여기에 해당된다. 임수현은 낭독극이 읽는 행위 그 자체를 무대 위로 올리는 연극적 제스처임을 강조하며, 낭독이 극중극적 구조를 지닌 독자적인 연극적 형식임을 논의하였다.[9] 이 논의를 더 심화시킨다면, 배우는 대본 속 인물의 말을 읽는 동시에 '읽는 자신'을 수행하고, 관객은 그 수행을 지켜보는 제3의 시선을 부여받는다고 볼 수 있다. 그리하여 낭독극은 극중극, 메타연극, 자기 성찰적 연극이 되는 것이다.[10]

낭독극의 이러한 자기 성찰성은 교육현장에서 더 부각된다. 교육적 맥락에서 낭독극은 학습자의 정체성 회복과 공동체적 연대를 촉진하는 장치로 논의되어 왔다. 이정래는 낭독극이 참여자의 자기표현과 자존감을 회복시키고, 공동체적 삶의 의미를 새롭게 발견하게 한다고 평가했다.[11] 이정미는 낭독극이 연극보다 부담이 적고 모든 참여자가 대사를 나누어 맡음으로써 말하기와 듣기의 상호작용 속에서 학습자가 자기 목소리를 되찾게 한다고 설명하였다.[12]

---

8) 한귀은, 「낭독극의 기원, 랩소디아」, 『대학지성 in&out』, 2025.10.18.

9) 임수현, 「낭독의 연극성 - 베케트의 『오하이오 즉흥극』 연구」, 『프랑스어문교육』 제40집, 프랑스어문교육, 2012, 311-332쪽.

10) 한귀은, 「낭독극, 혹은 루시드 드림」, 『대학지성 in&out』, 2025.11.29.

11) 이정래는 노인을 대상으로 낭독극의 교육적 효과를 검증하였고(이정래, 『교육연극을 통한 노인학습자의 변화와 운영전략에 대한 성찰적 연구: 시니어액터클래스 프로그램을 중심으로』, 세종대학교 대학원 박사 학위 논문, 2022), 하은하는 평생학습의 맥락에서 낭독극이 자기 성찰과 관계 회복, 삶의 재구성의 계기로 작용하고 있다고 평가하였다(하은하, 「팬데믹 기간 학교 밖 성인 대상 문학교육 사례와 그 의의」, 『문학교육학』 80, 한국문학교육학회, 2023, 148-166쪽).

이렇듯 선행연구들은 낭독극의 공연적 가치, 장르적 가능성, 교육적 가치를 탐색하였으나,[13] 대체로 형식적 특성이나 공연 환경 변화, 수용 방식에 집중되어 있다. 낭독극이 주체의 내적 차원에서 어떤 전환을 만들어내는지, 배우와 관객 간에 어떤 증상이 나타나는지는 논의되지 않고 있는 것이다.

낭독극의 교육적 성취나 공연적 성공의 이면에는 주체의 불안정성과 무의식적 전이가 내재돼 있다. 낭독극의 현장에서 참여자는 타자의 언어를 읽고, 타자의 목소리를 듣는 과정에서 어떤 증상이나 정동이 발생할 수밖에 없다. 그러나 낭독극의 효과나 가치에 집중된 논의는 이런 점들을 부차적인 층위로 남기거나 간과한다. 가령, 낭독극을 통해 '모두가 주인공이 된다'는 교육적 이상을 밝힌 연구[14]는 낭독극의 장에 참여자들의 불안이나 결핍이 잠복해 있다는 점을 충분히 고려하지 못하고 있다. 장르적 확장의 논의에서도 실험적 가치나 공연적 변별성에 주목한 나머지, 낭독극이 증상적 발화(symptomatic utterance)의 장이 된다는 점은

12) 이정미, 「낭독극, 모두가 주인공이 되는 시간」, 『함께 여는 국어교육』 158, 전국국어교사모임, 2025, 128-145쪽.

13) 이 밖에도, 현대시를 바탕으로 한 시극 실험들은 낭독이 시적 언어를 공연의 장으로 옮겨옴으로써, 언어의 감각적 층위를 드러내는 수행적 읽기가 가능함을 입증한다. 이현정의 연구는 시와 극의 혼종성이 새로운 상상력과 감각적 향유를 가능케 한다는 점을 강조하며, 시극·낭독극이 장르 혼융의 최전선에 있음을 보여준다(이현정, 「한국 현대시에 나타난 극적 요소 연구」, 『한국시학연구』, 56, 한국시학회, 2016, 113-150쪽). 한국과 일본의 낭독극 연구들은 낭독극이 고전과 현대문학을 재맥락화하는 통로가 될 수 있음을 보여준다. 이주영·정달영에 따르면, 일본의 낭독극은 음악·조명·무대 장치와 결합하여 독립적인 공연 장르로 발전해 왔다(이주영·정달영, 「한국과 일본에서의 음악낭독극 연구」, 『이벤트컨벤션연구』 15(1), 사단법인 한국비즈니스이벤트컨벤션학회, 2019, 107-120쪽). 일본의 『겐지모노가타리(源氏物語)』를 현대적으로 낭독극화한 사례 분석 또한 낭독극이 고전을 새롭게 해석하고, 관객의 공감과 소통의 장으로 기능할 수 있음을 입증한다(김수희, 「고전문학 낭독극 '겐지모노가타리' 고찰」, 『일본문학』 103, 일본어문학회, 2023, 223-240쪽).

14) 이정미, 위의 논문, 140쪽.

검토되지 않고 있는 것이다.

이 논문의 목적은 낭독극을 정신분석학적 관점에서 재해석함으로써, 낭독극이 동시대 언어 조건 속에서 실재의 발화가 발생하는 사건의 장으로 기능함을 밝히고, 그 교육적 · 윤리적 함의를 규명하는 데 있다.

2) 연구방법

이 논문은 낭독극에 대한 정신분석학적 탐구를 목적으로 하지만, 이론적 논의에만 머무르지 않고 연구자가 수행한 낭독극 워크숍에서 관찰된 참여자 반응을 보조적 참조 자료로 활용한다. 워크숍 사례는 이론적 논의를 구체화하고 검증하기 위한 징후적 자료가 될 수 있기 때문이다.

특히 이 연구에서는 전문 배우가 아닌 비전문 참여자의 낭독극 실천에 주목한다. 전문 배우의 낭독극이 종종 연극적 기교와 미학적 완결성으로 봉합되는 데 비해, 비전문 배우의 낭독극은 발화 과정에서 드러나는 불안, 떨림, 어색함, 통제되지 않는 잉여의 현현을 가리지 않기 때문이다.[15]

연구자가 수행한 낭독극 워크숍에는 대학생(U), 고등학생(H), 대학원생(G), 교사(T), 교수(P) 등이 참여하였는데, 이러한 참여자의 분류는 집단 간 차이를 비교하거나 일반화하기 위함이 아니라, 낭독극이 서로 다른 사회적 조건을 횡단하며 어떤 발화의 조건을 생성하는지를 분석하기 위한 맥락적 장치로 활용되었다.

진행된 모든 낭독극 워크숍은 모두 사전 연습 없는 첫 번째 리딩(initial reading) 단계에서 진행되었다. 이것은 낭독극을 반복 훈련이나 숙련의 과정이 아닌 '사건'으로 포착하기 위한 연구의 조건이라 할 수 있

15) 전문 배우의 낭독극이라 할지라도 그것이 재현의 완성도를 추구하는 공연 자체라기보다, 현재 여러 극단에서 시도되고 있는 '실험적 리딩 공연'처럼, 텍스트와 목소리의 관계를 전면화하고 사건적 효과를 지향하는 경우라면, 이 논문에서 제시하는 낭독극의 의미를 적용할 수 있을 것이다.

다. 낭독극 워크숍을 진행한 연구자는 교수자나 연출자의 위치를 취하지 않고, 최소한의 개입을 수행하는 진행자의 역할에 머물렀다. 이는 낭독극을 하나의 결과물로 완성하거나 특정한 해석이나 표현 방식을 유도하기보다는, 참여자 각자의 발화가 발생할 수 있는 조건을 유지하기 위한 의도적인 선택이다.[16]

낭독극 워크숍에서 수행된 작품의 제목과 내용, 참여 집단의 구성은 다음과 같다.[17]

	작품 제목	내용	참여
1	러브 아카이빙	작가와 비평가의 이메일을 아카이빙하는 고등학생의 이야기(극중극)	U, G, T, P
2	도시의 계단을 걷는 사람들	12월 31일, '도시의 계단을 걷는 사람들'이라는 동호회 모임에 남게 된 남녀의 이야기	H, U, G, T
3	하온:처용의 아내	<처용가>와 그 설화를 재해석한 극중극	U, G, T
4	오프 더 레코드	대학 방송국에서 익명 제보로 인해 발생하는 이야기	U
5	스와이프	인플루언서 유튜버에 대한 정신분석학적 드라마(일인극)	U

16) 낭독극 워크숍의 대상 작품들은 모두 연구자가 창작한 작품이다(2026년 2월 출간 예정). 그러나 이 연구에서 희곡은 그 자체로 해석과 평가의 대상이 아니었고, 연구자는 연구의 전 과정에서 자신의 창작자적 위치가 해석에 미칠 수 있는 영향을 인식하여, 작품을 이론적 사유의 조건으로만 제한하여 다루고자 했다. 따라서 이 연구는 연구자의 창작 실천과 낭독극 워크숍을 이론적 사유의 계기로 삼은 실천기반연구(practice-based research)라고 할 수 있으며, 특히 이 논문은 실천의 과정 기술보다는, 그 실천에서 발생한 사건을 정신분석학적으로 개념화하는 데 초점을 두었다. 덧붙여, 이 연구는 연구참여자 보호 원칙(익명성·자발성·비공개성)을 준수하였으며, 연구자는 국가과학기술인력개발원(KIRD)에서 주관하는 「연구책임자를 위한 연구윤리(인문사회계)」과정을 수료하였음을 밝혀둔다(2025-12-31-H-E-008357).

17) 본론에서 참여자 반응을 논의할 때는 작품 제목 번호와 참여 집단의 약자를 병기할 것이다. 가령, <러브 아카이빙> 낭독극에서 대학생의 반응이었다면 '1-U'로 표시된다.

이 논문에서는 이와 같은 연구목적과 방법론적 전제를 바탕으로, 2장에서는 낭독극의 '구조'를 분석하고, 3장에서는 이 구조를 통해 낭독극에서 어떤 '사건'이 발생하는지, 그 사건의 정신분석학적 함의는 무엇인지를 논의할 것이다.

2. 낭독극의 구조: 메타극적 구조와 주체의 분열

1) 메타극적 구조와 동일화의 실패

일반적으로 낭독극은 희곡을 무대 위에서 소리 내어 읽는 형식의 공연으로 정의된다. 이 정의에 따르면 낭독극은 '읽기'와 '연기' 사이에 놓인 중간적 장르라고 할 수 있다. 낭독극이 종종 '미완의 연극'이나 '리허설 공연'으로 간주되어 왔던 것도 이러한 정의와 무관하지 않다.

이러한 기존의 정의는 낭독극의 구조적 · 미학적 특수성을 충분히 설명하지 못한다. 낭독극은 무대장치나 동작을 생략한 연극이 아니라, 연극이 자기 자신을 의식하는 구조를 전면에 드러내는 메타연극(meta-theatre)으로 이해될 필요가 있다.

낭독극에서 무대의 단순화, 움직임의 최소화는 연극 자체를 성찰하게 만든다. 낭독극은 재현 중심의 극화를 내려놓음으로써 배우와 관객이 서로를 마주하는 거리를 생성한다. 이 거리는 연극이 스스로를 바라보는 자기반성적 틈이 되며, 이로 인해 일반적인 연극이 지향해온 감정이입(empathy)이나 동일시(identification)는 구조적으로 불가능해진다.

감정이입이란 타인의 감정에 정서적으로 동참하는 상상적 동일화이며, 동일시는 타자의 위치와 욕망을 무의식적으로 내면화하는 구조적 동일화이다. 전자는 '나는 타자를 이해한다'는 믿음 속에서 이뤄지고, 후자는 '나는 타자가 되고자 한다'는 욕망 속에서 작용한다. 표면적으로는 이 두 과정 모두 타자와의 관계를 깊게 하고 공감과 소통을 확장시키는 것

처럼 보이지만, 이것은 결국 타자의 고유한 타자성(alterity)을 삭제해야만 가능한 일이라 할 수 있다.[18]

낭독극은 감정이입과 동일시의 실패를 전제로 한다. 무대의 구조 자체가 이를 방해하는 메타극적 성격을 띠기 때문이다. 낭독극은 온전히 재현된 무대를 보여주지 않는다. 배우는 인물을 '연기'하지 않고 '읽기'를 수행한다. 배우는 극중 인물과 분리된 상태를 유지한 채, 그 경계를 드러내는 형식을 취한다. 이러한 자기지시적(self-referential) 구조는 관객의 감정이입을 차단한다. 배우는 자신이 타인의 언어를 단지 '읽고 있다'는 사실을 지속적으로 노출하고, 관객은 이러한 거리감 속에서 배우가 연기하는 '인물'이 아니라, '인물을 읽는 행위'를 목격하게 되는 것이다.

요컨대, 낭독극은 두 개의 층위를 내포한다고 할 수 있다. 하나는 극중 텍스트의 내적 세계이고, 다른 하나는 배우가 그 텍스트를 읽고 있는 현재의 세계이다. 이 두 층위가 겹쳐질 때, 감정이입과 동일시의 가능성은 구조적으로 차단된다. 관객은 극의 서사에 몰입하는 동시에, 그 몰입이 '지금 이 자리에서 구성되고 있다'는 사실을 자각하게 된다. 이는 관객을 연극이 만들어지는 과정에 동참하는 주체로 만들고, 이로 인해 낭독극은 만들어지고 있음을 드러내는 '과정적 예술'이 된다. 낭독극은 '허구의 재현'으로서의 연극이 아니라 '허구의 인식'으로서의 연극으로 전환되는 것이다.

이 점에서 낭독극은 역할극과 구별된다. 역할극에서는 배우가 감정이입을 통해 상상계적 환상을 강화하고 관객이 그 환상에 동참하면서 인물과의 동일시 작용이 이뤄진다. 이때 배우의 감정이입이 촉발한 감정적 에너지는 관객의 동일시로 이어지고, 무대 위와 객석 사이에는 공유된

18) 감정이입은 타자의 고유한 언어적·존재론적 차이를 자신의 감정 구조로 포섭함으로써, 타자의 타자성을 제거한 채 타인을 '나의 확장'으로 동화시키는 결과를 낳는다. 이러한 동화는 상상계의 작용으로서, 이때 타자는 나의 욕망의 거울로 전락한다. 타자가 욕망하는 것을 욕망하는 동일시는 주체를 타자의 시선 속에서만 존재하는 거울적 주체로 퇴행시킨다.

환상이 형성된다. 즉, 역할극에서 배우는 자신이 맡은 인물의 감정과 욕망을 내면화하며, 관객은 그 몰입을 통해 그 인물이 되어보는 상상적 경험을 하는 것이다. 역할극은 동일시나 감정이입이라는 과정을 통해 텍스트를 하나의 의미를 향해 수렴해 나가게 하는 환상 속에서 진행된다고 볼 수 있다.

낭독극에서는 이런 환상적 동일화가 해체된다. 배우는 '나는 이 인물이다'라는 동일시가 아니라 '나는 이 텍스트를 읽고 있다'는 거리를 유지한다. 관객 역시 배우가 인물의 언어를 어떻게 발화하는지를 살피는 과정에서 동일시의 환상이 지속적으로 방해받는다.

타자와의 거리를 감각하고 사유하게 만드는 낭독극의 특성은, 교육이 '이해'를 중심으로 조직되어 온 관행에 대한 비판적 성찰을 요청한다. 낭독극 워크숍 이후, 참여자는 자신이 수행한 인물에 대해 "이해는 할 수 없지만"(1-T), "왜인지는 모르겠는데"(2-H), "알 수 없어서, 더 알고 싶다"(4-U)와 같은 반응을 한다. 이것은 기존의 교육이 타자의 언어를 이해하고 내면화함으로써 성장한다고 가정하지만, 낭독극은 오히려 이해 이전의 상태, 즉 타자의 언어가 나에게 닿지 않거나, 나의 언어가 타자에게 도달하지 않는 그 틈을 경험하게 한다는 것을 방증한다. 이 틈에서 학습자는 자신이 이해할 수 없는 것, 동일시할 수 없는 타자와 마주하며, 그 불가능성 자체를 사유의 계기로 삼게 된다. 이러한 경험은 자신의 언어적 한계를 인식하고 타자의 존재론적 타자성을 감당하는 윤리적 학습의 시작을 이끈다고 할 수 있다.

낭독극의 메타극적 구조는 학습자의 메타인식에도 영향을 미친다. 낭독극의 자기지시적 구조는 배우에게 '읽는 나'를 외부에서 바라보게 한다. 텍스트를 읽는 행위와 그 행위에 반응하는 자신을 동시에 자각하게 하는 것이다. 이 이중적 인식은 배우에게 자기 성찰적 거리(reflexive distance)를 부여하며, 그 거리 속에서 배우는 자신의 인식 과정을 '대상화'하고 '관찰'할 수 있게 된다.

이러한 자기 성찰은 인지적 수준의 자기 이해만을 의미하지 않는다. 정신분석학적 관점에서 볼 때, 이러한 이중적 자각은 배우가 자기 내부의 타자성을 증상으로 감각한다는 의미이기도 하다. '읽는 나'를 바라보는 '또 다른 나'의 출현은 하나의 통합된 주체가 아니라, 분열된 주체의 징후를 드러내는 것이다. 낭독극의 메타인식적 효과는 바로 이 지점에서 인지적 성찰을 넘어, 자신을 구성하는 언어와 무의식의 작동을 감지하는 존재론적 자각의 경험으로 확장된다.

2) 주체의 분열과 대상a로서의 목소리

낭독극은 감정이입과 동일시를 방해하는 메타연극적 구조를 통해 연극의 재현적 체계를 교란한다. 이 자기지시적 구조 속에서 연극은 '무엇을 말하는가'보다 '누가, 어떤 위치에서 말하고 있는가'를 드러내는 장이 된다.

라캉에 따르면, 주체는 자기 동일적인 실체가 아니라 언어의 체계 속에서 '말하는 주체(je)'와 '말해지는 주체(moi)'로 분열된 존재이다. 낭독극에서는 이 분열이 가시화된다. 배우는 텍스트의 언어를 발화하지만, 그 언어는 결코 그의 것이라 할 수 없다. 그는 말하는 자이면서 동시에 언어에 의해 말해지는 자, 즉 자신이 통제하지 못하는 언어의 흐름에 휘말린 주체가 된다. 이때 배우는 자신의 목소리를 통해 타인의 언어가 말해지는 그 어긋남의 순간을 견뎌내야만 한다.

일반 연극에서 배우는 이 분열을 숨기는 방향으로 연기한다. 그는 인물에 몰입하여 '나=인물'이라는 동일화를 수행하며, 관객으로 하여금 그 동일화를 사실처럼 받아들이게 한다. 그러나 낭독극은 바로 이 동일화의 메커니즘을 중단시킨다.

낭독극 워크숍 참여자들은 그 '대사'를 말했던 자기 자신이 낯설었다고 말한다(1-G, 2-U, 3-T, 4-U). 이는 배우가 대사를 읽는 동안, 누군가가 '나'를 통해 말하고 있다는 감각이 도래했다는 의미이다. "나에게 있

었던 일도 아닌데, 그렇다고 없었다고 볼 수도 없고, 잘 모르겠다"(1-T)와 같은 반응은 자기 목소리가 타자의 언어에 의해 잠식되는 경험, 곧 자기 동일성 균열의 방증이라 할 수 있다.

"인물에게 질투가 났다"(1-T)는 배우의 반응 또한 탈동일시의 징후다. 질투는 자기와 타자 사이의 간극을 감지한 정동이다. 그는 인물에게 감정이입한 것이 아니라, 인물을 통해 자신이 결여하고 있는 욕망의 형태를 본 것이다. 이는 배우가 '읽은 자'이면서 '읽힘을 당한 자'가 되었다는 방증이며, 그 인물을 통해 자신이 무엇을 욕망하는지 감지했다는 의미가 된다.

언어는 의미를 전달하는 상징적 체계이면서 주체를 분열시키는 타자의 구조이지만, 일상에서 발화자는 자신이 언어에 의해 말해지고 있다는 것을 의식하지 못한다. 반면, 낭독극에서 배우는 자신이 언어에 대한 통제력을 상실하고, 언어가 자신을 말하게 하는 자리로 이동했음을 깨닫게 된다. 이로써 배우는 자신이 언어의 주체가 아니라 언어에 의해 주체화되는 존재임을 비로소 인식하게 되는 것이다.

이 주체의 분열은 배우가 타자의 말을 하는 자기 자신의 목소리를 듣는 것과도 관련된다. 배우는 타자의 언어가 자기 몸을 통과하면서 어떤 식으로 울리는지 감각하게 된다. 부지불식중에 감지되는 자기 목소리의 떨림이나 멈춤, 미끄러짐은 자기 안의 낯선 타자성을 마주하게 만든다. 배우는 자기 언어의 주인이 자기 자신이 아니었음을 깨닫고, 실재적 불안에 휩싸이는 것이다.[19]

배우는 다른 배우의 목소리에도 영향을 받는다(1-G, 4-U, 5-U). 그는 다른 배우의 목소리를 들으며 자기 발화의 불완전성을 자각한다. 배우들은 서로 간 목소리에 감염되고, 자신의 말이 타자(다른 배우)의 목소리 속으로 스며드는 경험도 하게 된다. 이로써 낭독극은 여러 목소리가 공

19) 버틀러에 따르면, 인간이 언어를 사용하는 것이 아니라 언어에 의해 사용 당한다. 언어를 사용한다는 것 자체가 세계의 구조와 이데올로기에 포섭됐다는 의미이다(주디스 버틀러, 『윤리적 폭력 비판: 자기 자신을 설명하기』, 양효실 역, 인간사랑, 2013, 65쪽).

명하면서 그 물질성이 더욱 부각되는 다성적 장소가 된다. 관객 또한 이전까지의 해석을 멈추게 하는 목소리의 물질성에 직면한다. 목소리의 진동・호흡・침묵・끊어짐, 배우들 목소리의 혼성과 교차, 미끄러짐 등에 의해 해석의 과정이 중단되는 것이다.

이는 라캉이 말한, 의미화가 실패한 자리에서 돌출하는 실재의 잔여, 기표의 질서에 포섭되지 않는 대상a를 환기시킨다.[20] 대상a는 기표의 사슬을 이끌지만, 그 안에 포섭되지 않는 '무엇'을 의미한다. 배우가 대사를 읽을 때 그의 목소리에는 자신이 말하지 않은 것, 자신이 모르는 무의식의 흔적이 함께 발화된다. 목소리는 말의 내용과는 다른 층위에서 작동하며, 관객이 듣게 되는 것은 기표의 사슬뿐만 아니라, 그 사슬을 항상 초과하는 목소리의 울림과 떨림이다. 이러한 목소리의 과잉은 주체에게 불안을 야기하면서도 동시에 욕망의 원인으로 작용한다는 점에서 대상a로 기능한다.

역설적으로, 의미가 매끈하게 전달될수록 낭독극은 사라진다. 반대로 의미가 미끄러지고, 목소리가 과잉을 드러내며, 침묵이 과도하게 길어질 때, 낭독극은 비로소 목소리의 실재를 무대에 소환한다. 이때 관객이 듣는 것은 '내용'이 아니라 내용을 실패로 몰고 가는 '잉여'다. 낭독극에서 목소리는 텍스트, 배우, 관객 사이를 떠돌며, 그 누구에게도 완전히 속하지 않는 잉여적 대상a로 현전한다고 말할 수 있다.[21]

---

20) 실재적 잉여는 기호적 의미화로 환원되지 않는 나머지를 의미하며, 라캉은 이 남는 과잉을 대상a(objet petit a)라고 개념화한다. 대상a는 라캉의 용어 중 가장 다양한 의미—타자, 아갈마, 황금수, 프로이트적 사물, 실재, 변칙, 욕망의 원인, 잉여향유, 언어의 물질성, 분석가의 욕망, 논리적 일관성, 타자의 욕망, 유사물/모조물, 잃어버린 대상 등-를 함축하고 있는 것이기도 하다(브루스 핑크, 『라캉의 주체』, 이성민 역, 도서출판b, 2010, 157쪽). 라캉은 프로이트가 말한 부분 대상으로서의 젖가슴, 대변에, 목소리와 응시를 포함시켰다(Jacques Lacan, *Seminar X: Anxiety*, lesson of 19 June 1963. 김용수, 「실재적 대상으로서의 목소리」, 『비평과이론』 21(2), 한국비평이론학회, 2016, 83-103쪽 재인용).

21) 목소리는 상상계・상징계・실재계라는 라캉의 트리아드(triad)와 함께 사유해야 한다. 목소리는 크게 세 가지 양태로 나눌 수 있다. 첫째는 침묵하는 목소리로,

이 잉여로서의 목소리는 관객의 해석적 태도를 중단시킨다. 일반적인 연극에서 관객은 무대 위 사건을 의미로 해석하며, 서사의 인과와 인물의 심리를 통해 전체를 이해 가능한 구조로 재구성한다. 그러나 낭독극에서 배우의 목소리가 지나치게 길거나, 침묵이 비정상적으로 지속되거나, 의미의 전달이 느리게 미끄러질 때, 관객은 그 익숙한 해석의 리듬을 유지할 수 없게 된다. 관객은 정확히 배우가 무엇을 말하고 있는가를 파악할 수 없으며, 말이 말해지는 과정 자체에 귀를 기울이게 된다. 관객은 텍스트의 의미를 해석하는 자에서 언어의 실패를 경험하는 자로 위치가 전환되는 것이다.

관객은 낭독극을 통해 모든 것을 의미로 환원하려던 상징계적 욕망이 좌절되는 경험을 한다. 그리고 이 좌절이야말로 낭독극의 수행적 효과라고 할 수 있다. 낭독극은 관객으로 하여금 이해하지 못함을 이해하게 만드는 예술, 다시 말해 '이해의 중단'을 미학적 경험으로 부여하는 연극이라 할 수 있다.

이러한 낭독극의 구조는 교육적으로도 중요한 시사점을 갖는다. 교육계에서 낭독은 주로 텍스트의 의미 해석 방안으로 기능하였지만, 실상 텍스트를 이해한다는 것은 대타자의 언어를 반복하는 것이고, 결국 그 이해는 자기 소외일 수밖에 없다. 학생은 교과서적 해석, 권위화된 의미망 속에서 텍스트를 해석하려 하지만, 그 해석은 종종 자기 언어 소거의 결과이며 해석의 완결은 종종 사유의 차단을 의미하는 것이다.

낭독극은 이러한 기존 교육 담론의 논리를 전복한다. 낭독극은 참여자들이 텍스트의 의미를 완벽하게 해석할 수 있다는 상상계적 환상을 거

'목구멍의 뼈', 소리 없는 비명, 상징적 질서로 진입하지 못한 상태의 목소리다. 두 번째는 발성된 목소리로, 이는 주체화의 과정 속에서 비명을 토해내며 상징적 질서로 편입된다. 셋째는 초자아적 목소리로 기표의 연쇄가 남기는 잔여, 의미를 초과하는 음성이다. 목소리는 낯선 신체, 무의미한 잔여로서의 대상a라고 할 수 있다(김선규, 「대상으로서의 목소리」, 『인문과학연구』 제37호, 대구대학교 인문과학연구소, 2011, 143-171쪽).

슬러 이해의 불완전함을 함께 견디는 경험을 부여한다. 정확히 읽어야 한다는 규범적이고 상징계적인 언어관에서도 벗어나, 자신의 목소리 속에서 흔들리는 타자의 언어를 받아들이는 윤리적 수행을 요청한다. 이는 참여자들에게 타자에 의해 변형되는 사건이 된다. 타자에 의해 말해지고, 타자의 목소리에 의해 흔들리는 자신을 감각할 때, 비로소 대타자의 언어가 아닌 자신의 담론을 발화하려는 충동이 발생하기 때문이다.[22] 타자에 의해 말해지는 경험이야말로, 역설적으로 주체가 자신의 고유한 언어를 향해 나아가게 하는 진정한 계기가 되는 것이다.

의미로 포섭되지 않는 대상a로서의 목소리, 감정이입·동일시·의미화의 실패 속에서 낭독극은 '이해의 완성'이 아니라 '발화의 시작'을 불러일으킨다. 낭독극은 대타자의 환상을 가로질러 자기 언어를 세우는 수행인 것이다.

3. 낭독극의 사건: 실재, 응시, 전이

1) 배우와 관객: 응시의 귀환

앞서 논의되었듯, 낭독극의 무대에서 배우의 목소리는 의미를 실패로

22) 대타자는 언어·법·규범·지식이 있는 곳, 곧 상징계의 장소를 의미한다. 주체는 스스로 말한다고 믿지만, 실제로는 이미 존재하는 언어(문법, 관습, 금기, 이데올로기)의 틀, 즉 대타자의 질서 안에서 말하게 된다(슬라보예 지젝, 『HOW TO READ 라캉』, 박정수 역, 웅진지식하우스, 2007, 21쪽). 주체는 대타자를 전능한 심판·절대 기준으로 상정하지만, 실제로는 틈과 구멍이 있다. 이 결핍이 드러날 때 불안이 생기고, 동시에 주체의 자유 공간이 열린다(슬라보예 지젝, 『이데올로기의 숭고한 대상』, 이수련 역, 인간사랑, 2012, 56, 235쪽). 이런 관점에서 낭독극은 대타자의 환상을 거스르는 사건이라고 할 수 있다. 대타자가 진리라는 환상 속에서 살아가는 것과, 그것이 환상이지만 상징계적 삶을 위해 설정된 것임을 알면서 규칙과 규범 속에 공동체를 이루며 살아가는 것은 전혀 다른 삶이라고 할 수 있을 것이다.

몰고 가는 대상a로서의 잉여가 된다. 그 목소리는 텍스트와 배우의 몸 사이의 틈에서 발생하며, 의미를 초과하는 음향적 실재로서 관객에게 도달한다.

낭독극에서 이러한 목소리의 실재는 시각적 움직임의 부재와 결합되어 나타난다. 낭독극에서 배우의 신체는 거의 움직이지 않으며, 무대는 비어 있고, 조명은 단조롭다. 낭독극에서는 관객의 시선을 붙잡을 움직임이 거의 없다. 관객은 움직임의 부재를 볼 뿐이다. 이때 관객의 시선은 방향을 잃고 떠돌게 된다. 어디를 봐야 할지 모르는 그 상태에서 관객의 눈은 초점을 잃고 무대의 미세한 변화, 배우의 미묘한 표정, 무의미한 행동들, 대본의 페이지가 넘어가는 소리에 붙잡힌다. 그리고 마침내 정지 자체를 의식하기 시작한다. 이 순간, 관객은 자신이 보고 있는 주인이 아니라, 이 정지의 장소에 하나의 점으로 포함된 존재임을 자각한다. 그 속에서 응시(gaze)가 발생한다.

라캉은 시선과 응시를 분리한다. 보는 자의 통제하에 있는 것이 '시선(look)'이라면, 사물 쪽에서 솟아올라 주체를 덮치는 얼룩(stain)이 '응시'이다.[23] 시선을 느낀다는 것은, 누가 나를 보고 있고, 그 시선이 호감 · 비판 · 평가 등 어떤 의미를 가지는지를 의식적으로 자각하는 상상계 · 상징계적 상태를 뜻한다. 그러나 응시는 그런 명확한 방향성과 의미를 벗어나는 것이다. 응시는 누가 나를 어떻게 보는가가 확실치 않은 상태에서 주체가 세계를 통제하는 시선의 권리를 상실하고 무언가에 의해 자신이 노출된다는 감각이다.[24]

일반적인 연극에서의 시관장(scopic field)은 배우의 몸과 무대장치, 조

---

23) 딜런 에반스, 『라깡 정신분석학 사전』, 김종주 역, 인간사랑, 1998, 213-214쪽; 자크 라캉, 『세미나 11: 정신분석의 네 가지 근본개념』, 맹정현, 이수련 옮김, 새물결, 2008, 168쪽.

24) '나는 본다'는 시각적 자명성을 기반으로 한 의식은 일종의 환상이다. 시관장에서 주체는 자신의 시선에 앞서는 '응시의 선재성'을 전제하지 않고서는 존재할 수 없으나, 이 응시는 시선에 의해 억압된다(자크 라캉, 위의 책, 114, 130쪽).

명, 동선 등을 통해 의미가 조직되는 공간이다. 시선은 장면의 중심을 향해 수렴되며, 관객은 자신이 무엇을 보고 있는지, 또 그 장면이 무엇을 의미하는지를 비교적 명확하게 인식하게 된다(혹은 인식한다는 환상을 갖는다).

낭독극의 시관장은 다르다. 관객은 빈 무대와 텍스트를 보고 있는 배우만을 볼 수 있을 뿐이다. 볼 수 있는 대상이 제한되었다는 것은 관객이 시선의 주체로서의 역능을 펼치지 못한다는 의미이기도 하다. 낭독극의 시관장은 시선이 방향을 잃고 떠돌며, 관객이 '본다'는 확신을 상실하는 공간이 되는 것이다. 그 결과, 시선의 경제는 상징계적 해석보다 응시의 불안을 향해 기울게 된다.[25] 즉, 낭독극의 시선의 경제는 시각적 빈곤 속에서 응시의 과잉을 발생시키는 구조라고 할 수 있다. 낭독극은 덜 보일수록 '더 강하게 보여진다'는 역설이 발생하는 공간인 것이다.

이러한 응시는 복수의 배우로 인해 더욱 과잉된다. 낭독극에서는 해당 장면에 배역이 없어도 모든 배우가 무대 위에 머문다. 이때 관객의 시선은 단일 인물이나 중심을 향하기보다, 그 '사이'에 걸린다. 서로 부딪치는 대사, 엇갈린 타이밍, 교대·교차 낭독 등은 상상계적 중심을 해체하고, 응시를 불러일으킨다. 누구도 장면의 시각적 중심을 소유하지 못하며, 응시는 여러 지점에서 얼룩처럼 다발적으로 솟아오르는 것이다.

이것은 동시대 다른 매체에서는 경험되지 않는 사건이다. 디지털 영상매체는 시선을 통제하고 의미를 안정시킨다. 그곳에서 관객은 '본다'는 행위를 통해 의미를 획득하지만, 그것은 기호와 이미지의 질서, 즉 이데올로기의 프레임 안에서 길들여진 '보기'다. 관객은 자신을 '보는 주체'라

25) 경제(economy)는 자원의 분배·교환·조절을 뜻한다. 따라서 '시선의 경제'는 '본다/보여진다'의 사실이 아니라, 누가 누구를 어떻게 보고, 그 시선이 어떻게 분배되고, 그로 인해 권력·쾌락·불안이 어떻게 작동하는지를 설명하는 개념이다. 라캉적 관점에서 시선은 시각적 행위(look)가 아니라, 응시(gaze)라는 실재적 차원을 드러낸다. 내가 본다고 생각하는 순간, 사실은 무언가가 나를 보고 있다는 경험, 즉 시관장의 틈(얼룩, stain)이 드러난다. 이때 시선의 경제는 이 틈을 어떻게 배치하고 견디는가의 문제로 연결된다.

고 확신하지만, 바로 그 확신 때문에 주체적으로 보지 못하는 아이러니가 발생하는 것이다.

"낭독할 때 내 대사가 나를 맞은 편에서 쳐다보는 것 같았다"(5-U), "상대 배우가 나를 보고 있지 않을 텐데, 꼭 나를 보는 것 같았다"(4-U), "그냥 대사인데, 마치 나한테 말하는 것 같았다"(1-P)와 같은 참여자들의 후기는 낭독극에서 응시가 발생한다는 점을 드러낸다.

이 반응들이 어떤 증상의 발현인지를 좀 더 살피자면, 먼저 '내 대사가 나를 보는 것 같았다'는 텍스트와 주체의 전도를 의미한다. 배우는 대사를 읽는 동안 언어의 주체가 아니라, 언어에 의해 호출되는 객체가 된 것이다. 그리고 이것은 텍스트가 배우에게 응시의 지점으로 작용했다는 의미이기도 하다. 배우의 발화는 이 응시에 대한 응답이라 할 수 있는 것이다. 다시 말해, 이 후기는 '나는 말하지만, 그 말 속에서 이미 나는 말해지고 있다'는 주체의 분열을 드러내는 증상적 발화라고 볼 수 있다. '상대 배우가 나를 보고 있지 않을 텐데, 꼭 나를 보는 것 같았다'와 같은 진술은 응시 자체의 역설적 성격을 증명한다. 응시는 물리적 시선의 교환에서 비롯되지 않는다. 오히려 서로를 보지 않기 때문에, 그 비어 있는 시선의 틈 속에서 더 강렬하게 발생한다. 배우들은 서로의 얼굴을 보지 않아도, 서로의 말 속에서 응시당하는 위치에 있게 되는 것이다.

'마치 나한테 말하는 것 같았다'와 같은 후기는 이러한 응시의 작용이 배우를 넘어 관객의 자리까지 확장된다는 점을 뒷받침한다. 낭독극에서 관객은 응시를 함께 감당하는 공동의 증인이 된다는 것, 낭독극의 무대는 서로를 바라보지 않고도 서로를 응시하는, 비시각적 관계의 장으로 변한다는 것을 입증하는 후기인 것이다.

낭독극의 무대는 이처럼 눈과 귀, 시각과 청각, 주체와 타자의 위치가 서로 교차하고 전도되는, 지각을 전복하는 구조를 형성한다. 낭독극은 시선을 멈추게 함으로써 응시를 귀환시키는 것이다. 낭독극의 배우와 관객은 일반적인 연극에서처럼 '보는 자'와 '보여지는 자'가 아니라, 서로를

응시하게 만드는 언어의 사건 속에 놓이게 되는 것이다.

이것은 공동체적 감청의 윤리로 이어진다. 낭독극은 한 명의 배우나 한 사람의 시선에 집중되지 않는다. 시선은 배우와 배우, 배우와 관객, 관객과 관객 사이를 떠돌며, 각자의 응시를 교란시킨다. 그로 인해 참여자들은 타자의 말에 귀 기울이는 행위, 즉 '말하는 자'이기 이전에 '듣는 자'로서의 책임을 배우게 된다. 낭독극은 '듣기의 교육'이며, 타자의 언어를 자신의 틀로 환원하지 않고 그 언어가 남긴 여백과 침묵을 견디는 윤리적 수행인 것이다.

전통적인 교육 모델은 '보는 자(교사)'와 '보여지는 자(학생)'의 위계에 기반한다. 교사는 이해시키고, 학생은 이해해야 한다. 그러나 낭독극의 응시는 이 위계를 무너뜨린다. 배우와 관객, 교사와 학습자는 동일한 장 안에서 자신이 이해할 수 없는 무언가에 노출된 존재가 된다. 타자의 언어를 들으며, 그 말의 완전한 이해가 불가능함을 인식할 때, 학습자는 비로소 자신의 언어가 닿지 않는 영역, 타자의 타자성을 존중하는 윤리적 감수성을 획득한다. 이때 학습은 지식의 습득을 넘어 관계의 형성, 결핍의 인식, 응답의 책임으로 전환된다.

2) 사건의 장소: 투케의 실재적 순간

낭독극의 무대에서 응시는 시각의 부재 속에서 청각적으로 귀환한다. 배우의 목소리는 의미를 전달하는 수단을 넘어서, 관객을 응시당하는 존재로 전환시킨다. 이 응시는 무의식적이고 예측 불가능하며, 사건처럼 도래하는 것이다. 이것을 투케(tuché)로서의 실재적 돌출이라고 말할 수 있다.[26]

라캉에 따르면, 주체의 삶은 오토마톤(automaton)과 투케(tuché)라는

---

26) 라캉은 작은 소음과 해프닝처럼 사소한 것이라 할지라도, 실재와의 조우를 알려주는 증상적 기표가 될 수 있으며, 이 기표들은 무의식의 비밀을 폭로한다고 말하고 있다(자크 라캉, 앞의 책, 11, 73, 97쪽).

두 차원의 긴장 속에서 진행된다. 오토마톤은 기표의 반복적 질서, 상징계의 자동기계적 순환을 가리킨다. 인간은 이 기표적 회로 안에서 생각하고 말하며 행동하지만, 이 질서는 종종 어긋나며, 이 어긋남 속에서 실재가 돌출하는데 이것이 '투케'다. 투케는 상징적 재현의 그물망에 포착되지 않는 실재의 파열, 기호의 흐름이 통제할 수 없는 순간의 충돌이다.[27] 라캉은 투케를 기표의 질서에서 예외적으로 출현하는 실재적 사건, 의미의 반복을 관통해 우연히 찾아오는 진짜 만남으로 정의한다.

낭독극에서의 투케는 극히 사소해 보이는 배우의 실수, 침묵, 눈물, 눈맞춤 혹은 시선의 어긋남 같은 사건들 속에서 포착된다.[28] 이 미세한 균열의 순간에 의미와 해석의 흐름이 일시적으로 중지되며, 무대는 예기치 않은 실재의 돌출에 노출되는 것이다. 이때, 배우와 관객은 발화 이전의 감각, 언어가 아직 기표화되지 않은 순수한 울림에 직면하게 된다.

낭독극 워크숍에서는 종종 배우가 예기치 않게 눈물을 터뜨리는 순간이 발생한다. 이 눈물은 낭독극의 메타극적 구조를 고려할 때, 배우의 인물 몰입이나 감정이입만으로는 충분히 해명되지 않는다. 낭독극의 배우는 통상적인 연극 배우와 달리, 과잉의 감정을 절제하고, 자신과 인물 사이의 거리를 의식적으로 유지하려 노력하기 때문이다. 그럼에도 불구하고, 어떤 순간에 배우는 스스로도 설명할 수 없는 감정의 동요를 경험한다. "갑자기 서늘해졌다. 너무 익숙해서 낯설었다"(5-U)라는 후기는 낭독극의 과정에서 주체가 자기 동일성의 경계를 일시적으로 이탈했음을 의미한다. 여기서 '서늘함'은 실재가 돌출되는 순간을 신체적으로 감각한 반응이며, '익숙함'은 이미 상징계 속에 내면화된 언어, 곧 대타자의 언

27) 자크 라캉, 위의 책, 115쪽. 라캉은 투케를 길을 가는 행인의 머리 위에 뚝 떨어지는 '벽돌'에 비유하기도 한다(맬컴 보위, 『라캉』, 이종인 옮김, 시공사, 1999, 155쪽).

28) 낭독극의 투케적 순간은 목소리, 응시와도 관계가 있다. 낭독극을 통해 배우와 관객은 대상a(목소리, 응시)에 노출됨으로써 상징적 질서가 예측하지 못한 우연적 충돌의 순간을 경험하게 되는 것이다.

어를 가리킨다. 반면 '낯섦'은 그 언어의 안정된 의미망이 흔들리며 드러난 실재의 틈으로 이해될 수 있다. 이러한 경험은 반복되던 오토마톤이 균열을 일으키는 순간, 돌발적으로 투케가 출현한 사건으로도 재해석이 가능하다.

라캉은 투케를, 길을 가는 행인의 머리 위에 툭 떨어지는 벽돌에 비유했다. 이 벽돌은 예고되지 않은 충돌이며, 어떤 상징적 의미로도 환원되지 않는다. 배우의 눈물은 바로 이 벽돌로 인한 증상, 실재와의 외상적 만남의 결과라고 할 수 있다. 읽기 행위 속에서 그는 언어를 통제하고 감정을 절제하려 했지만, 그 언어의 흐름 속 어딘가에서, 자신의 무의식적 기억이나 상징화되지 못한 잔여가 문득 텍스트와 충돌한 것이다. 배우는 그 눈물의 의미를 완전히 설명할 수 없다. "눈물이 터졌는데, 왜 그랬는지, 정확히 알 수 없었다"(1-P)와 같은 배우의 반응이 이를 방증한다.

이 눈물은 다른 배우, 다른 관객에게도 전염된다. 이 전염 또한 설명이 어렵다. 가령, "울고 있는 배우 옆에서 그냥 눈물이 터져 나왔다"(1-G)는 또 다른 배우의 말이나, "배우의 목소리를 들으며 나도 모르게 눈물이 터졌다"(1-P)는 관객의 후기는 이들이 동일한 감정을 공유했다기보다는, 모두가 이유 없음 속에서 공명하며 집단적 투케를 경험한 것이라고 해석될 수 있다.

그렇다면 투케의 출현이 가능해지는 낭독극 텍스트의 조건은 어떻게 설명될 수 있을까? 낭독극이 투케적 실재가 도래하는 사건의 장이라면, 그 사건을 가능하게 하는 텍스트는 언어의 균열과 주체의 분열을 구조적으로 내포하고 있는 것이어야 할 것이다. 낭독극을 위해서는 특정한 의미를 완성해 버린 텍스트가 아니라, 아직 의미로 봉합되지 않은, 읽는 자의 무의식을 자극하는 텍스트가 더 적합한 것이다. 물론, 낭독극에 적합한 텍스트의 조건을 확정짓는 것은, 그 자체로 또 하나의 상징계적 봉합이 될 위험을 내포한다. 다만 낭독극의 의의를 확보하기 위해, 낭독극

의 사건성을 약화시키는 텍스트의 특징을 경계의 차원에서 논의할 수는 있을 것이다.

경계해야 할 텍스트로서 그 첫 번째는, 텍스트가 이미 시각적 이미지와 감정의 동일시 체계에 포섭된 경우다. 잘 알려진 영화 시나리오나 드라마 대본이 여기에 해당된다.[29] 이러한 텍스트는 상업성과는 무관하게, 이미 배우의 목소리 · 표정 · 몸짓 · 조명 · 음악 등의 시청각적 요소와 결합해 하나의 완결된 기호 체계를 형성하고 있다. 이때 텍스트는 참여자에게 읽히는 언어가 아니라, 특정 이미지로 고착된 재현의 잔상으로 작용한다. 배우는 자신의 목소리로 말하고 있음에도, 그 말은 곧바로 타인(기존의 배우)의 이미지로 대체된다. 이것은 상상력의 문제를 넘어, 기표의 주체가 전도되는 현상이다. 배우의 목소리는 말하는 자의 주체성을 생성하는 대신, 이미 존재하는 타인의 이미지에 흡수되기 때문이다. 이때 텍스트는 상상계의 거울 단계로 회귀하고, 낭독극의 무대는 시각적 스크린으로 포화된다. 스크린은 주체를 상상계적으로 포획함과 동시에, 응시를 차단하는 역할을 하므로[30] 이러한 상황에서 투케적 순간를 기대하기는 어렵다. 이 경우에, 관객 또한 배우의 발화를 들으면서도, 그 목소리의 진동이 아니라, 이미 알고 있는 장면을 떠올리며 무대 위 배우의 목소리와 이미지 잔상을 기존의 것과 대비하게 된다. 이로써 발화의 현재성이 이미지의 재현성에 의해 가려지고, 목소리는 의미를 전달하는 도구로만 기능을 하게 된다.

두 번째로 문제되는 경우는, 텍스트가 의미를 봉합하고 해석의 여백을 허락하지 않는 상황이다. 텍스트가 설명 가능한 언어로만 구성될 때, 감정과 의미는 논리적 연쇄 속에서 매끄럽게 연결되며, 발화는 이해 가능

29) 그러나 모든 영화 · 드라마 대본이 낭독극의 수행 가능성을 원천적으로 차단하는 것은 아니다. 이미지의 재현보다 '결여의 공백'을 노출하는 대본, 낭독극 수행시 대본을 윤리적 거리두기로 전유할 수 있는 경우 등이 이에 해당한다.

30) 김소연, 「왜상, 그리고/혹은 실재의 영화적 표상」, 『라깡과 현대정신분석』 12(1), 2010, 16쪽.

한 정서 표현으로 환원된다. 이는 곧 해당 텍스트가 상징계의 내부에서 과잉 없이 완결적으로 기능하고 있음을 뜻한다. 이러한 텍스트는 주체를 교란시키지 않는다. 그 결과 배우는 텍스트의 의미를 정확히 전달하는 매개로 한정되며, 낭독극은 수행의 장이 아니라 이미 정리된 해석을 재현하는 절차로 고정된다. 이어지는 발화 또한 오토마톤으로 작동할 뿐, 돌발적인 투케를 호출하지 못한다. 낭독극은 이 경우, 타자와의 조우가 아니라 의미의 안정성을 확인하는 장치가 될 뿐이다.

셋째, 텍스트가 윤리적 판단을 이미 내린 경우를 경계해야 한다. 이 경우 낭독극이 지니는 잠재적 긴장은 사전에 제거된다. 낭독극은 판단이나 확신을 전달하는 언어가 아니라, 판단을 유예하고 확신을 흔들어 놓는 장이어야 하지만, 텍스트가 이미 윤리적 판단을 끝낸 상태라면, 낭독은 윤리적 사유의 과정을 열기보다 정해진 결론을 내면화하는 수단이 된다. 이때 배우의 발화는 수행으로 기능하지 않으며, 특정 가치나 메시지를 설득하기 위한 교훈과 설교의 언어가 된다. 텍스트가 윤리적 판단을 선취하는 순간, 낭독극은 윤리의 장이 될 수 없다. 판단이 이미 내려진 텍스트 앞에서 낭독은 선택과 책임의 긴장을 발생시키지 못하며, 목소리는 수행이 아니라 확신의 전달로 기능한다. 여기서 윤리는 주체가 감당해야 할 위험이 아니라, 미리 합의된 의미로 안정화된다. 낭독극은 윤리적 유예가 주체의 책임을 발생시킨다는 관점을 견지한다.

마지막으로, 감정적 동일시나 과잉된 정서 반응을 강요하는 텍스트는 경계되어야 한다. 서사를 통해 감정의 고조와 해소를 연출적으로 설계한 텍스트는 참여자를 상상계적 동일시의 반복 속에 가둔다. 이러한 텍스트는 감정이입을 유도함으로써 일시적인 카타르시스를 제공할 수는 있으나, 그 감정이 주체의 고유한 내면에서 발생한 것이 아니라 이미 타자의 욕망에 의해 조직된 구조임을 성찰하게 하지는 않는다. 낭독극이 지향하는 것은 감정의 해소나 정서적 완결이 아니라, 해소되지 않은 채 남는 감정의 잉여를 견디는 경험이다.

낭독극의 텍스트 문제는 '무엇을 선택할 것인가'의 문제가 아니라, 낭독을 봉합하는 조건을 어떻게 회피할 것인가의 문제이다. 낭독극에 적합한 텍스트란 특정한 의미나 감정을 성공적으로 전달하는 텍스트가 아니라, 발화의 과정에서 의미가 완결되지 않은 채 남아 있도록 허용하는 텍스트인 것이다. 이러한 텍스트는 이해를 서두르지 않으며, 감정의 해소를 강요하지 않고, 윤리적 판단을 유예한 채 주체를 발화의 위험 속에 머무르게 한다. 이처럼 낭독극에서는 텍스트의 불완전성을 결함으로 간주하지 않고, 오히려 투케와 수행이 발생하는 조건으로 수용한다.

낭독극에서 발생하는 투케는 교육에 대해서도 대안적 관점을 시사한다. 교육의 전통적 패러다임은 주로 오토마톤의 논리에 의존한다. 지식은 이미 검증된 체계로 전달되고, 학습자는 그 체계를 반복하며 내면화하는 존재다. 이러한 전통적 교육 과정에서 학습은 필연적으로 타자의 욕망에 종속된다. 무엇을 알아야 하는지, 어떻게 이해해야 하는지를 규정하는 것은 항상 대타자의 언어이기 때문이다.

그러나 투케적 교육은 예측 불가능하다. 예상된 목표와 결과 중심의 교육은 학습을 체계의 내부로 봉합하지만, 투케적 학습은 체계의 틈에서, 불확실성과 우연 속에서 주체가 자기 언어의 한계를 감각하며, 새로운 말하기를 가능하게 한다. 이때 교육은 더 이상 '지식의 전달'이 아니라 '사건으로서의 배움'이 된다.

3) 전이와 역전이의 순환

배우의 예기치 않은 눈물과 이에 대한 다른 참여자의 설명 불가능한 감응은 낭독극의 장에서 전이(transference)와 역전이(counter-transference)의 무의식적 순환이 일어나고 있음의 근거가 될 수 있다. 프로이트에게 전이는 내담자가 과거의 중요한 타자에게 향했던 욕망과 정서를 분석가에게로 옮겨오는 현상이다. 전이는 분석을 방해하는 저항이자, 동시에 분석이 작동할 수 있는 조건이 된다. 내담자는 분석가를 사

랑하거나 적대함으로써 자신의 무의식적 관계 패턴을 반복하고, 분석은 이 반복을 해석함으로써 가능해진다. 역전이는 분석가가 환자에게 느끼는 감정 반응을 가리킨다. 초기 프로이트는 이를 분석의 장애로 보았으나, 점차 분석가의 역전이를 하나의 임상적 단서로 활용하려는 경향도 나타났다. 전이와 역전이는 내담자와 분석가 사이의 상호적 심리 과정, 즉 두 주체 사이에서 오가는 감정의 교환이라 할 수 있는 것이다.

라캉에게 전이는 감정의 이동이 아니라, 분석가가 '안다고 가정된 주체'의 자리에 놓이는 구조적 효과다.[31] 내담자는 자신의 말 속에 아직 알지 못하는 진실이 있다고 가정하고, 그 진실을 분석가가 알고 있을 것이라 상정함으로써 말하기를 지속한다. 전이는 곧 말이 발생하기 위한 조건이며, 분석은 이 전이를 통해서만 가능해진다. 이런 맥락에서 라캉은 역전이를 분석의 자원으로 삼는 태도를 경계한다. 분석가가 자신의 감정을 해석의 기준으로 사용할 때, 그는 '안다고 가정된 주체'의 자리를 실제로 점유하게 되며, 전이는 봉합되고 분석은 중단된다. 라캉에게서 역전이는 활용해야 할 도구가 아니라, 분석가의 윤리를 시험하는 위험 신호인 것이다.

낭독극의 장에서는 이러한 전이·역전이 개념이 그대로 적용되지 않는다. 낭독극에는 분석가처럼 고정된 '안다고 가정된 주체'가 존재하지 않으며, 의미를 보증하거나 감정을 판정하는 권위적 위치 또한 부재한다. 그럼에도 불구하고 낭독극의 상황에서는 말이 지속되고, 눈물과 침묵, 떨림 같은 예기치 않은 사건이 연쇄적으로 발생한다. 이는 전이가 특정 주체에게 귀속되지 않은 채 집단적이고 비대칭적인 방식으로 순환하기 때문이다.

낭독극에서 전이는 텍스트-배우-관객-진행자를 가로지르며 이동한다. 역전이 역시 전이를 봉합하는 반작용이 아니라, 전이가 다른 주체에게로 건너가도록 매개하는 계기로 기능한다. 이때 전이와 역전이는 명확히 구

31) 자크 라캉, 앞의 책, 351-352쪽.

분되지 않으며, 서로를 강화하고 변형시키며 순환한다.

가령, 한 배우의 발화에서 발생한 흔들림은 다른 배우의 신체 반응으로 이어지고, 관객의 웃음이나 눈물은 다시 공간 전체의 발화 조건을 변화시킨다. 이후에 이어지는 다른 배우의 낭독은 이전과 같은 조건에서 시작되지 않으며, 이것은 다시 최초 배우의 발화와 반응에 다시 (역)전이된다. 이러한 연쇄는 명시적인 교환이나 합의 없이 진행되며, 누구도 그 변화를 통제하지 않는다.

낭독극의 진행자 또한 전이와 역전이의 장에 노출되는 당사자가 된다. 진행자는 중립적이지 않으며, 배우의 흔들림과 관객의 반응에 감염되고, 다시 그 감염을 증폭시키는 자리에 서게 된다. 진행자의 말과 몸짓 또한 배우와 관객으로부터 전이되거나 역전이 된 것이며, 이것은 다시 배우와 관객에게 (역)전이된다.

이런 맥락에서 진행자는 배우 · 관객과 마찬가지로 응시의 대상이 된다. 진행자는 배우와 관객을 바라보는 위치에만 있지 않고, 이미 그들의 응시에 노출되어 있다. 낭독극에서 진행자는 권위적 연출가이거나 교육자가 아니라 그 자신도 참여자이면서 다른 참여자와 더불어 전이와 역전이의 순환에 휘말리기에, 낭독극의 수행성과 사건성은 더 증폭된다고 할 수 있다.[32]

이러한 전이와 역전이의 순환 구조는 전통적 교육에 대해서 성찰적 재검토를 요구한다. 기존의 교육 담론에서 교수자는 가능한 한 중립적이고 객관적인 위치에 머물러야 할 존재로 상정된다. 교육의 효과는 교수자의 감정이나 신체적 반응을 제거한 상태에서, 지식이 얼마나 정확히 전달되었는가에 의해 평가된다. 이때 교사의 전이와 역전이는 통제되어야 할 위험 요소로 간주된다. 이러한 모델은 교육을 정보의 전달로 환원

32) 낭독극을 새로운 공동체적 연대의 가능성 차원에서 보는 논의(김소연, 「제10회 현대일본희곡 낭독공연 : 호기심에서 연대로」, 『공연과 이론』 85호, 공연과이론을위한모임, 2022, 182-189쪽)도 이 논문에서 지향하는 전이와 역전이 측면과 일맥상통하는 면이 있다.

함으로써, 학습 장면에서 실제로 발생하는 주체적 변화를 포착하지 못하게 한다. 교육은 지식의 이전이 아니라, 주체가 타자와의 관계 속에서 자기 위치를 재구성하는 사건이라 할 수 있다. 때문에, 전이와 역전이는 제거해야 할 잡음이 아니라, 교육이 이루어지고 있음을 나타내는 징후라고 할 수 있다. 교사가 자신의 전이와 역전이를 인식하고 견디는 순간, 교육은 통제와 관리의 장을 벗어나 윤리적 관계의 장으로 전환된다. 진정한 교육이란 교사가 완전한 중립성의 환상을 유지하는 데 있지 않고, 자신의 흔들림을 통해 학습자가 사유의 위험에 접속하도록 허용하는 데서 발생한다.

낭독극의 장에서 진행자는 이러한 중립적 위치를 점유하지 않는다. 그는 배우의 흔들림과 관객의 반응에 감염되며, 그 감염을 다시 장 전체로 확산시키는 위치에 놓인다. 진행자의 말과 몸짓은 스스로의 의도에 앞서, 이미 배우와 관객으로부터 전이되거나 역전이 된 결과로 발생하며, 이는 다시 배우와 관객에게 되돌아간다. 이때 진행자는 지식을 전달하는 주체가 아니라, 전이와 역전이가 순환하는 관계망의 하나의 조건이자 결절점으로 기능하는 것이다.

이러한 구조는 교육을 '지식의 전달'이 아니라 '관계의 발생'으로 재정의하게 한다. 전통적인 교육이 교사를 '지식의 대타자'로, 학습자를 '결핍된 주체'로 배치해 왔다면, 낭독극의 교육적 장에서는 교사(진행자), 배우, 관객 모두가 동일하게 결핍된 위치에 선다. 누구도 최종적 의미를 보증하지 않으며, 누구도 전이의 외부에 서지 않는다. 이때 교육은 주체의 분열, 응시를 견디면서 그것을 즉각적으로 해석하거나 봉합하지 않는 과정에서 발생하는 사건이 된다.

한 배우가 특정 문장을 읽다 갑작스레 발화를 멈추고 침묵에 빠졌을 때, 진행자는 그 침묵을 해석하거나 다음 발화를 재촉하지 않는다. 관객 역시 그 침묵을 '실수'나 '감정 과잉'으로 규정하지 않고 기다린다. 이때 교육적으로 유의미한 지점은 침묵 이후 어떤 설명이 덧붙여졌는가가 아

니라, 설명이 유보된 채로 침묵이 장 안에 머무른 시간 그 자체에 있다. 이 시간 동안 배우와 관객, 진행자는 모두 자신이 무엇을 보고 있었는지, 무엇을 기다리고 있었는지를 스스로에게 되돌려 묻게 된다. 이 지점에서 교육은 이해에 도달하는 과정이 아니라, 이해되지 않는 상태를 견디는 경험으로 전환된다.

이 점은 참여 후기를 공유하는 단계에서 반복적으로 관찰되는 발화, 즉 “제가 말해도 될까요?”라는 질문에서도 드러난다. 이 발화는 단순한 예의나 발표에 대한 긴장이 아니다. 이는 말할 권한을 외부의 승인으로부터 자동적으로 부여받지 못한 상태에서, 말하고자 하는 욕망이 스스로를 점검하며 출현했다는 방증이다. 낭독극의 과정에서 참여자들은 침묵을 견디는 경험을 통해 자신의 결핍과 욕망을 즉각적으로 봉합하지 않고, 그것을 언어로 구성해 보려는 충동을 축적하게 된다. 이때 발화는 요구되거나 지시된 것이 아니라, 유예된 침묵 속에서 발생한 결과로 나타난다. 이러한 조건 속에서 평소 자신의 발화를 최소화하거나 회피하던 참여자들 역시 말하기에 참여하게 되며, 그 발화는 준비된 의견이나 정리된 판단이라기보다, 지금-여기에서 막 형성되고 있는 사유의 흔적이라 할 수 있다. 낭독극 이후 발화가 자발적으로 증가하는 현상은, 참여자들이 더 많이 ‘이해했기’ 때문이 아니라, 말하지 못했던 욕망이 말의 형태를 취할 수 있는 조건이 마련되었음을 보여준다. 낭독극은, 말하기란 능력이 아니라 조건의 문제이며, 교육은 발화를 요구하기보다 발화가 발생할 수 있는 장을 구성해야 한다는 것을 증명한다.

4. 결론

“만일 이 사람들이 침묵하면 돌들이 소리 지르리라”. 누가복음의 이 구절은 ‘억눌린 목소리의 귀환’이 아니라, 응답되지 않은 타자의 요청이

다른 매개를 통해 다시 발화되는 윤리적 명령으로 읽힌다. 이때의 목소리는 침묵할 수 없는 실재일 뿐 아니라, 말해야만 하는 책임이기도 하다. 이 뜻을 전유한다면, 낭독극은 말의 책임을 떠맡는 윤리적 수행의 장소라고 할 수 있다. 배우는 타자의 언어를 자신의 몸을 통과시켜 응답하는 자이며, 말하는 자이자 말해지는 윤리적 주체이다. 관객은 그 윤리적 요청에 다시 호출되며 응시당하는 자이다. 배우는 타자의 언어를 말함으로써 응답하고, 관객은 그 말을 들음으로써 또 다른 응답의 연쇄 속으로 들어가는 것이다. 이로써 낭독극은 '말해야만 하는 자'와 '들어야만 하는 자'가 서로를 호출하는 윤리적 공명의 장소가 된다.

이 논문에서 참여자의 호칭을 '낭독자, 청자, 교수자·연출자'로 하지 않고 '배우, 관객, 진행자'로 규정한 이유도 이와 관련된다. 이러한 명명은 낭독극을 문학적 낭송이나 언어교육의 수단으로 환원하지 않고, 하나의 공연예술이자 실재적 사건의 장으로 다루기 위한 개념적 전제이기도 하다.

'낭독자'는 문자 텍스트를 해석하고 전달하는 기능적 역할에 중심을 둔 용어이다. 그러나 낭독극의 본질은 언어를 소리로 옮기는 행위에 있지 않고, 언어가 몸과 목소리를 통과하며, 시선이 응시에 의해 교란되는 사건성에 있다. 이러한 점에서 '배우'라는 호명이 낭독 과정에서 발생하는 수행성과 주체의 노출을 더 정확하게 지시한다.

'청자'라는 용어 또한 낭독극에서 대상a로서의 목소리와 응시의 귀환에 노출되는 주체의 위치를 충분히 담지 못한다. 낭독극에서의 관계는 '읽는 자'와 '듣는 자'의 일방적 구도가 아니라, '보여지는 몸'과 '응시하는 타자' 사이에서 전이와 역전이가 교차하는 역동으로 재편되기 때문이다. 이러한 이유로 이 논문에서는 '청자'가 아니라 '관객'이라는 호칭이 사용되었다.

마지막으로 '진행자'라는 호칭은 의미를 정리하거나 해석을 제시하는 교수자와는 달리, 낭독극의 장이 봉합되지 않도록 긴장을 유지하며, 전

이와 역전이가 발생할 수 있는 조건을 조율하는 위치라는 점을 환기한다. 진행자는 무대를 설계하거나 해석을 주도하는 연출자 또한 아니다. 그는 배우와 관객 사이의 관계를 조율하되, 그 관계가 예측 불가능한 방향으로 흐르도록 여백을 남겨둔다. 즉, 진행자는 낭독극의 안전장치가 아니라, 실재의 돌발을 허용하는 개입의 예술가이며, 참여자들이 언어의 실패와 불안을 회피하지 않고 끝까지 견디도록 윤리적 틀을 마련하는 존재인 것이다.

이 연구에서 발견된 또 하나의 중요한 사실은 낭독극 워크숍에 참여한 집단(U, H, G, T, P)이 서로 다른 사회적 · 교육적 위치에 놓여 있음에도 불구하고, 발화의 양상과 반응에는 유의미한 차이가 관찰되지 않았다는 점이다. 이는 낭독극이라는 형식이 일상적 · 교육적 발화에서 발생했던 위계와 역할을 일시적으로 중지시키는 장으로 기능했기 때문으로 해석된다. 참여자의 사회적 지위나 숙련도가 발화의 질을 결정하는 주요 변수가 되지 않았다는 점은 실재의 발화가 특정 집단의 특수한 능력이나 문화자본에 귀속되는 것이 아니라, 일정한 조건이 마련될 때 누구에게나 발생할 수 있음을 보여주는 징후라는 점을 시사한다.

이러한 사실은 말의 가치가 화자의 사회적 위치나 전달의 효율성에 의해 보증된다는 '성공적인 의사소통'의 전제에 의문을 제기한다. '성공적인 의사소통'이라는 관념은 중립적인 기준이 아니라, 사회적 위계와 대타자의 질서 속에서 형성되고 유지된다. 무엇이 잘 전달된 말인가, 어떤 발화가 적절한가에 대한 판단은 개인의 내적 확신에 의해 결정되지 않으며, 제도 · 규범 · 전문성이라는 이름으로 조직된 대타자의 시선에 의해 승인된다. 이 과정에서 발화는 대타자의 기대에 부합하고자 하는 욕망을 재현하는 것이 된다. 말은 여기서 표현의 수단이 아니라, 인정과 정당화를 획득하기 위한 행위가 되며, 화자는 말하는 주체라기보다 승인받기를 기다리는 위치에 놓이게 되는 것이다.

낭독극은 소통의 성공 여부를 판단하는 이러한 기준 자체를 무력화한

다. 낭독극에서는 대타자적 의사소통의 실패야말로 발화를 발생시키는 조건이 된다. 낭독극은 사회적 위계와 대타자의 질서 속에서 관리되던 말하기를, 욕망과 결핍의 차원으로 다시 돌려놓는 동시대적 실천이 되는 것이다.

이 논문은 낭독극을 수행적 사건으로 재해석함으로써, 낭독극이 지닌 미학적·윤리적 의미를 새롭게 드러내고자 했다. 다만 이 연구는 현장에서의 구체적 장면이나 참여자 개별 사례를 체계적으로 제시하지 않았다는 점에서, 여전히 하나의 이론적 시론(試論)에 머무른다. 후속 연구에서는 낭독극 워크숍의 구체적 사례를 심층적으로 분석하고, 그 과정에서 발생하는 사건이 어떤 교육적 변형을 일으키는지를 보다 실증적으로 논의할 것이다.

참고문헌

『성경전서 개역개정판』, 생명의말씀사, 2021.

권미란, 「한국연극의 새로운 장르화, 온라인 낭독극의 가능성: 2020 수성아트피아 온라인 낭독극 <산불>과 <오므라이스>를 중심으로」, 『Global Governance and Culture』, 4(2), 2024, 6-26쪽.

김선규, 「대상으로서의 목소리」, 『인문과학연구』 제37호, 대구대학교 인문과학연구소, 2011, 143-171쪽.

김소연, 「왜상, 그리고/혹은 실재의 영화적 표상」, 『라깡과 현대정신분석』 12(1), 2010, 7-29쪽.

김소연, 「제10회 현대일본희곡 낭독공연 : 호기심에서 연대로」, 『공연과이론』85호, 공연과이론을위한모임, 2022, 182-189쪽.

김수희, 「고전문학 낭독극 '겐지모노가타리' 고찰」, 『일본문학』 103, 일본어문학회, 2023, 223-240쪽.

김용수, 「실재적 대상으로서의 목소리」, 『비평과이론』 21(2), 한국비평이론학회, 2016, 83 - 103쪽.

딜런 에반스, 『라깡 정신분석학 사전』, 김종주 역, 인간사랑, 1998

맬컴 보위, 『라캉』, 이종인 옮김, 시공사, 1999.

문경연, 「한국 낭독극에 대한 일고찰」, 『비평문학』 제94호, 한국비평문학회, 2024, 69-93쪽.

박정만, 「셰익스피어 체험의 뉴노멀: 라이브스트림 줌 낭독 프로젝트 <쇼 머스트 고 온라인>」, 『세계문학비교연구』 86, 세계문학비교연구, 2024, 85-103쪽.

방연상 · 홍정호, 「레비나스의 『존재와 다르게, 본질을 넘어』에 나타난 '말함'과 '말해진 것'에 대한 신학적 성찰」, 『신학사상』, 신학사상연구소, 2015, 248-276쪽.

브루스 핑크, 『라캉의 주체』, 이성민 역, 도서출판b, 2010.

슬라보예 지젝, 『HOW TO READ 라캉』, 박정수 역, 웅진지식하우스, 2007. 주

_____, 『이데올로기의 숭고한 대상』, 이수련 역, 인간사랑, 2012.

이정래, 『교육연극을 통한 노인학습자의 변화와 운영전략에 대한 성찰적 연구: 시니어액터클래스 프로그램을 중심으로』, 세종대학교 대학원 박사 학위 논문, 2022.

이정미, 「낭독극, 모두가 주인공이 되는 시간」, 『함께 여는 국어교육』 158, 전국국어교사모임, 2025, 128-145쪽.

이주영 · 정달영, 「한국과 일본에서의 음악낭독극 연구」, 『이벤트컨벤션연구』 15(1), 사단법인 한국비즈니스이벤트컨벤션학회, 2019, 107-120쪽.

이현정, 「한국 현대시에 나타난 극적 요소 연구」, 『한국시학연구』, 56, 한국시학회, 2016, 113-150쪽.

임수현, 「낭독의 연극성 - 베케트의 『오하이오 즉흥극』 연구」, 『프랑스어문교육』 제40집, 프랑스어문교육, 2012, 311-332쪽.

자크 라캉, 『세미나 11: 정신분석의 네 가지 근본개념』, 맹정현, 이수련 옮김, 새물결, 2008.

주디스 버틀러, 『윤리적 폭력 비판: 자기 자신을 설명하기』, 양효실 역, 인간사랑, 2013.

하은하, 「팬데믹 기간 학교 밖 성인 대상 문학교육 사례와 그 의의」, 『문학교육학』, 80, 한국문학교육학회, 2023, 148-166쪽.

한귀은, 『AI와 교육연극』, 커뮤니케이션북스, 2025.

_____, 「낭독극의 기원, 랩소디아」, 『대학지성 in&out』, 2025.10.18.

_____, 「낭독극, 혹은 루시드 드림」, 『대학지성 in&out』, 2025.11.29.

아르코예술극장 <여름, 낭독시즌> 낭독공연 시리즈 (2024)
https://theater.arko.or.kr/product/performance/259310

인천시립극단 낭독공연 <바냐 아저씨> / <과부들> (2024)

https://www.incheon.go.kr/art/ART050411/pblprfrView?progrmSn=10375&resveGroupSn=5&resveProgrmSeCode=C

서울문화재단 매거진(2024)
https://magazine.sfac.or.kr/html/view.asp?CateMasterCd=200&CateSubCd=765&PubDate=201511

서울 전통공연창작마루 - <무해한 것들의 죽음> 낭독소리극 (2025)
https://culture.seoul.go.kr/culture/culture/cultureEvent/view.do?cultcode=155039&menuNo=200010

제1회 낭독극 페스티벌 <말로> (2024)
https://tickets.interpark.com/goods/25007320

낭독극 시리즈 <과부들>, <모두가 나의 아들>
https://www.moduarttheater.or.kr/product/performance/252871

낭독극 <요즘 젊은 것들>
https://www.newsis.com/view/NISX20251002_0003353887

ACC 도서낭독공연 <혼모노>
https://www.instagram.com/p/DPGx2vlEdHV/

<Abstract>

The Psychoanalytic and Educational Implications of Reading Theatre

Han, Gwi-Eun*

This article reinterprets reading theatre from a psychoanalytic perspective in order to demonstrate that it is not merely a preliminary form of performance or a mode of textual transmission, but rather a performative site in which the Real irrupts under contemporary linguistic conditions. In a digital media environment where language and voice are increasingly datafied and dematerialized, reading theatre calls for renewed attention as a theatrical form that restores the temporality and corporeality of speech, as well as the surplus of voice that resists reduction to meaning. Focusing on the metatheatrical structure of reading theatre, this study analyzes how the failure of empathy and identification renders the division of the subject visible, and argues that voice functions in this process as the Lacanian objet petit a. It further conceptualizes the return of the gaze within conditions of visual deprivation and identifies the Real of tuché—emerging through contingent moments such as silence, mistakes, and tears—as a crucial event in reading theatre. By examining the circulation of transference and countertransference between actors and spectators, this article illuminates how reading theatre subverts educational paradigms oriented toward the completion of

* Gyeongsang National University.

understanding and instead operates as an ethical experience of enduring what cannot be understood. Ultimately, this reconceptualization situates reading theatre, across the domains of theatre, psychoanalysis, and education, as a contemporary practice that functions both as a performative event in which the Real is articulated and as a catalyst for the ethical formation of the subject.

Key Words: Reading Theatre, Voice, Gaze, Objet petit a, Tuché, the Real, Transference and Counter-transference, Performative Event

▌논문접수 : 2025년 10월 20일
▌심사완료 : 2025년 12월 14일
▌게재확정 : 2025년 12월 14일