

2016 (사)한국연기예술학회 추계 학술대회

"한국의 시대별 연기변화 양상 - 1900년대부터 근현대까지"

■ 학술대회 순서

1. "왜 연기에 대한 시대적 감각이 필요한가?"

발제: 우 상 전 (연극배우) - 질의 : 남 명 지 (경성대)

2. "연극연기와 매체연기 아우르기"

발제: 이 종 한 (전 S.B.S 드라마 프로듀서, 청운대) - 질의 : 김 종 국 (백석대)

3. "20-21세기 연기변화, 연기술 관점에서의 해석"

발제: 강 양 은 (청운대) - 질의 : 박 호 영 (서원대)

4. "영화에서 배우의 인물 구축 및 즉흥성을 위한 훈련법 연구"

발제: 정 민 영 (청주대 박사과정) - 질의: 박 진 태 (여주대)

■ 일시 및 장소

1. 일시: 2016년 11월 26일 (토요일) 오후 2:00 ~ 오후 6:00

2. 장소: 서울문화재단 대학로연습실 세미나실

3. 주관 및 주최: 사단법인 한국연기예술학회

■ 세부 일정

사회: 신 현 수 (전 KBS 드라마 프로듀서, 청주대)

14:00~14:20 사 전 등 록

14:20~14:30 개 회 식 (회장 인사말)

14:30~15:00 "왜 연기에 대한 시대적 감각이 필요한가?"

발제: 우 상 전 (연극배우) - 질의 : 남 명 지 (경성대)

15:00~15:30 "연극연기와 매체연기 아우르기"

발제: 이 종 한 (전 S.B.S 드라마 프로듀서, 청운대) - 질의 : 김 종 국 (백석대)

15:30~16:00 중 간 휴 식

16:00~16:30 "20-21세기 연기변화, 연기술 관점에서의 해석 "

발제: 강 양 은 (청운대) - 질의 : 박 호 영 (서원대)

16:30~17:00 "영화에서 배우의 인물 구축 및 즉흥성을 위한 훈련법 연구"

발제: 정 민 영 (청주대) - 질의: 박 진 태 (여주대)

17:00~18:00 종합토론 및 폐회식

왜 연기에는 ‘시대적 감각’이 필요한가?

우 상 전

연극배우

발제문

김상열선생이 미국에 연수를 갔다 온 후에 처음으로 한 작업이 일제강점기의 ‘신파극’을 부활시킨 것이었다. 그분의 말에 의하면 미국에서 연수를 하면서 도저히 서양연극을 따라잡을 수 없다는 생각이 들었다고 한다. 그래서 한국에 가면 우리의 전통을 살려 우리 식의 공연을 해야겠다는 생각을 했다고 한다.

그래서 그분은 귀국 후에 (고설봉선생의 자문을 구해) ‘신파극’ 양식의 공연을 부활시켰다. 그때 많은 젊은 연극인들이 말로만 듣던 구시대의 ‘신파극’을 접할 수 있었다.

그런데 문제는 비극이어야 할 공연이 ‘희극’이 되는 것이었다. 예컨대 ‘이수일과 심순애’ 경우, 비극적인 장면을 배우가 연기하는데도 관객들은 웃음을 참지 못해 폭소를 터뜨리는 ‘진풍경’이 연출되었던 것이다.

그러니까 연극에서 연기의 스타일(양식)로 인해 공연의 의도와는 전혀 다른 개념으로 관객에게 어필되었던 것이다. 그리고 그 간극은 실로 엄청났다. 비극이 코미디가 되니 말이다.

또 한 사례가 있다. 이는 이해랑선생이 연극계의 ‘갯화더’로 무소불위의 권력을 휘두르던 시절의 이야기다. 선생은 오태석선생의 부조리풍의 희곡작법이 전혀 마음에 들지 않았던 것이다. 그래서 그분은 ‘심사위원장’의 자격(?)으로 상당히 오랫동안 오태석선생의 작품을 서울연극제(예전에는 대한민국연극제하고 했음)에서 탈락시키곤 했다.

그러니까 본인이 좋아하던 ‘리얼리즘’의 감각이 아니라는 이유로 서울연극제에 아예 참가를 하지 못하게 막고 있었던 것이다. 그런데 어느 날 이해랑선생이 희곡심사 중 설사가 나서서 화장실에 간 사이에 오태석 선생의 희곡을 김정옥선생이 밀어붙이게 된 것으로 알려져 있다.

여기서 우리가 주목해야 할 점은, 왜 이런 사태(?)가 연극판에서 벌어지는가하는 것일 거다. 왜 그럴까? 그건 말할 것도 없이 ‘시대감각’의 차이 때문이다. 지금도 이런 시행착오(?)는 연극동네에서 늘 벌어지고 있는 게 현실이다.

여기서 우리가 알아두어야 할 것은 연극에서의 ‘시대감각’의 중요성이다. 따라서 이를 모르고 나대다가는 망신하기 안성맞춤이다. 그건 연기, 연출, 극장운영, 미술, 기획 전반에 걸쳐 주목해야 될 사안이다.

그러니까 시대감각이 관객의 흥행에서 시상은 물론 지원에 이르기까지 연극세상을 장악하고 있는 ‘핵심’이 되고 있는 게 현실이다. 그런데도 이제야 연기학회가 이에 대해서 관심을 갖는 것은 너무 게으른 감이 없지 않다.

그리고 이러한 ‘시대감각’의 변화로 인한 수많은 에피소드는 지금도 끊임없이 생산되고 있는 게 우리의 현실이다. 그런데도 우리는 그동안 이에 대한 개념마저 놓치고 있었던 게 사실이다. 연극동네는 그동안 연극의 ‘시대적 감각’에 의한 변화’에 너무 무감각했던 게 사실이다.

연극계는 왜 ‘시대감각’에 게으른 건가?

첫째, 그건 한국연극이 ‘흥행’에 너무 취약했기 때문이다. 다시 말해 한국연극이 흥행이 아닌 지원금에 의해 운영되고 있어서, 관객의 취향이나 감각에 자연스럽게 소홀할 수밖에 없었던 것이다.

둘째, 연극인들이 연령적으로 너무 오랫동안 현장작업을 한다. CF의 경우를 예로 들어보자. 단적으로 요즘 ‘최순실 게이트’에서 문화계의 황태자로 거론되고 있는 CF감독 차은태의 수석어가 무엇인가? ‘한물간 CF감독’이다. 그런데 그의 나이가 47세에 지나지 않는다. 그런 그를 ‘한물간’이라고 칭한다.

왜 그럴까? CF는 기업의 사활이 달린 장르다. 기업의 경제활동과 직결된 매체다. 따라서 소비자의 취향에 지대한 영향을 미쳐 자연히 ‘시대적 감각’에 민감할 수밖에 없다. 그래서 CF감독은 나이 40이 넘으면 서서히 그 직종에서 은퇴를 준비해야 한다.

그런데 연극계는 어떠한가? 80세에도 지원금을 주어 원로들의 작업을 돕고 있는 게 현실이다. 그러니 당연히 연극은 ‘시대의 감각’에 무지할 뿐 아니라, 시대감각을 입에 올리기가 일단 불가능하다. 후배들의 경우 여간 거북스럽지 않을 것이다.

이건 대학도 마찬가지다. 지금 어느 직종이 65세까지 정년을 보장하는가? 대학뿐이다. 그것도 예술을 논하고 다루는 대학이 말이다. 그런데 한국연극은 이런 현실을 감안해 ‘시대감각’에 지나칠 정도로 논하고 연구를 해서 나이의 한계를 극복해야 하는데 사실은 그 정반대나 자연히 문제가 심각할 수밖에 없다.

알려진 바로는 IT분야의 경우는 실제로 교수가 45세를 넘으면 정년을 해야 할 형편이라고 알려져 있다. 왜? 이미 용도가 폐기된 이론이나 실기를 지속할 수 없어서 그렇다고 한다. 그러니까 새로운 과학기술과 사용기기의 발전이 끊임없이 이루어지기 때문이란단다.

그런데도 여전히 많은 대학의 연기교육에서의 ‘시대감각’이 뒷전으로 밀리고 있는 게 현실이다.

그러니 대학을 졸업한 많은 젊은 연극인들이 현장에 적응을 못하고 있는 게 우리의 현실이다. 다음은 내가 TTIS에 올린 글을 옮겨 실었다. 한번 주목할 필요가 있을 것이다.

백성희연기론 ‘연극의 정석’이 우리에게 준 교훈

1. 배우의 연기력은 ‘시대의 산물’일 뿐

요사이 이론가들이 선배배우들의 연기론이나 배우론에 관심을 많이 보이고 있다. 예전엔 배우들이 대학원에 진학하면 특정배우에 대해 논문을 쓰기도 했는데, 이는 연기론에 대한 지식을 구하기 힘들어 유명배우의 배우론으로 대체하고자 하는 의도였을 것이다.

결론부터 말하면, 이런 배우론이나 연기론은 부질없는 짓이라는 게 나의 견해다. 솔직히 말해 선배배우들의 젊은 시절의 ‘연애담’을 듣는 것보다도 못하다고 생각하는 사

람이 나다.

왜 그럴까? 배우의 연기란 그저 '시대의 산물'에 지나지 않기 때문이다. 즉 시대의 유행(트렌드)이 지나면 배우의 '명연기'도 시효가 만료되기 때문이다. 따라서 배우의 연기론에는 정답도 없고, 또 정답을 찾을 필요도 없다.

그래서 지금과 같은 개인의 구술방식의 배우열전은 '그저 그런 것'으로 끝나게 마련이다. '연기'가 뭔지를 모르는 나라에서 벌어지는 난센스라는 게 내 생각이다.

그저 패션에서 유행이 지나버린 의상스타일을 더듬는 것에 지나지 않을 뿐이다. 하긴 의상은 '형체'라도 남아 스타일의 변화를 눈으로 확인할 수 있지만 연기는 그것마저도 쉽지 않은 게 현실이다.

이야기가 나온 김에, 요즘의 패션트렌드는 무엇인가? 스티브 잡스가 유행시킨 것인데 청바지에 검정 티셔츠를 입는 '꾸미지 않은 듯 자연스럽게 멋을 내는' 농코어 스타일이라고 한다. 평범하다는 노멀과 핵심을 뜻하는 코어(core)의 합성어라고 한다. 연기의 트렌드를 말하는 것 같지 않은가.

예컨대 '번역극 투' 연기(화술)를 더듬어 보아도 그렇다. 당시의 (연기의)유행이라고 해야 하나 아니면 흐름? - 솔직히 정확한 표현을 찾기 힘들다 - 좌우간 왜 배우들이 한국말을 하면서 서양말 억양을 흉내 냈을까?

짐작 하건데, 당시에 우리에게 미국(서양)사람을 닮고 싶다는 욕망이 강했는지 모른다. 당시 여자들의 최고의 선망대학이 '이화여대 영문과'인 게 이를 상징할 것이다. 그래서 그들과 가까이 하고 싶다는 내심이 한국 사람들에게 크게 작용했을 수도 있다.

또 하나는 어쩔 수 없이 번역극을 해야 한다면 서양인으로 좀 더 가까이 접근하는 최소한의 성의를 보여야 한다는 책임의식이 존재했을지도 모른다.

그건 당시 TV에서 외화더빙을 보면 알 수 있다. 관객에 대한 '서비스정신'의 발로라고 해야 할 것이다. 따라서 지금에 와서 그에 대해 옳고 그름을 따지기 어려운 게 사실이다.

그런 이유로 연기론은 시대에 맞춰 '이제는 그렇게 연기하면 안 된다'고 설명하는 게 전부일 수밖에 없다. 따라서 연기에서 시대감각을 빼버리면, 배우론은 자칫 배우개인의 '우상화'로 끝나버릴 위험이 크다.

이건 배우란 원초적으로 '시대의 흐름'에 따라 관객의 취향에 맞춰가며 인기를 얻는 존재여서 그렇다. 따라서 지금도 끊임없이 시대감각이 작동하고 있는 게 연기다. 그래서 학술적이 아닌 배우개인의 연기론을 논하는 것은 무의미한 일이라고 생각하는 사람이 나다.

2. '배우 목소리'의 변화

지난해 부산국제영화제에서 선보인 북한의 최신영화 '김동무 하늘을 날다'를 보면 재미있는 현상을 목격할 수 있다. 똑같이 한국어를 구사하는데 북한배우들은 왜 그런 어조(억양)로 말하는 것일까? 신기하지 않은가.

확실히 '사투리의 사용'과는 또 다른 무엇(?)이 존재하는 게 배우의 연기(화술)이다.

아직도 북한은 (60년대의) 남한영화 '사랑방손님과 어머니'와 같은 연기를 고수하고 있다. 일설에 의하면, 김일성수령이 자기취향에 맞추려 배우의 억양을 바꾸지 못하게 한 게 그대로 고착된 것이라고 한다.

얼마 전에는 70을 넘긴 북한의 여자 아나운서 '리춘희'가 갑자기 나타나 북한의 4차 핵실험을 '선동적이고 격앙된 어조'로 멘트해 크게 화제가 되기도 했다. 그의 '감정과 잉'적 멘트에 우리 모두가 쓴 웃음을 짓기는 했지만, 세계에 가장 많이 알려진 북한

의 유명인사라고 한다. 그의 신기하고(?) 부자연스러운 어조와 리듬이 유튜브를 타고 세계인들의 화제가 되고 있기 때문이란단.

그렇다면 결론적으로 남한 내에서 시대를 달리하는 선후배들의 연기(화술)도 얼마든지 다를 수 있을 것이다.

한때 우리 관객들이 배우 ‘윤석화의 연기’에 열광한 적이 있었다. 그 역시도 ‘걱정적’이고 특하면 관객에게 눈물을 보이며 ‘선동적’(?)어조를 구사했는데 ‘리춘희’ 이상으로 크게 먹었던 게 사실이다.

그래서 (매스컴에 의해) 한국의 대표적 연극배우로 칭송되어 관객들은 그를 한국의 ‘연극배우의 상징’으로 여겼던 게 사실이다. 이러니 (우리의 현실에서) 배우의 연기론 만큼 옳고 그름을 따질 수 없는 허망한 것은 없을 것이다.

또 ‘사극연기’는 어떠한가? 그거야말로 후세들의 ‘창조물’이다. 따라서 ‘사극의 어조’도 역시 엄청나게 변천을 거듭하고 있는 게 현실이다.

이런 사례는 우리의 주변에서 너무나 흔하다. 서른도 안 돼 ‘동아연극상’에서 연기상을 받은 배우가 요즘에 와서는 ‘해서는 안 되는 연기’의 샘플로 후배들의 입에서 회자되고 있는 게 엄연한 현실이다.

그럼 그의 연기가 그 시대에는 왜 연극인 심사위원들에게 먹혔을까?

3. ‘라디오 드라마’가 미친 영향

여기서 배우의 목소리에 ‘라디오드라마’가 미친 영향을 따지지 않을 수 없을 것이다. 그러니까 ‘성우’의 목소리가 배우들의 목소리에 끼친 전반적인 영향을 말이다. ‘성우’라는 직업이 서양에는 없고 일본에 있는 것으로 미루어 일본으로부터 받은 영향인 듯하다.

좌우간 라디오가 미친 영향은 아나운서의 ‘축구경기중계’가 TV로 바뀌면서 어떻게 달라졌는가를 알면 쉽게 이해할 수 있을 것이다.

‘배우가 보이지 않는 상태’에서 목소리로만 연기를 하려니, 자연히 일상처럼 말하기는 힘들었을 것이다. 그래서 자연히 성우들이 목소리를 꾸며서 연기를 할 수밖에 없었을 것이다. 그래서 일상과 다른 어조로 목소리를 바꿀 수밖에 없었을 것이다.

또 영화마저도 성우에게 ‘더빙’을 맡기는 후시녹음이어서, 전반적으로 성우의 목소리가 모든 장르의 배우들의 목소리에 미친 영향이 큰 게 사실일 것이다. 요즘은 TV목소리가 영향을 미치듯이 말이다. 이처럼 시대의 요구와 희망에 따라 목소리를 내야 하는 존재가 배우다.

사실 영화가 ‘후시녹음’을 하지 않았으면 영화배우 김지미나 신성일 같은 스타가 탄생하지도 못했을 것이다. 또 있다. TV초창기에는 주로 미국드라마(미드)와 ‘주말의 명화’가 인기를 끌었는데, 그때 ‘성우더빙’이야말로 ‘번역극 투’의 전형이었다. 정형적인 ‘노랑목소리’였다. 이처럼 ‘노랑목소리’도 따지고 보면 시대의 산물이다.

하지만 이제는 ‘노랑목소리’가 사라지고 외화도 ‘자막처리’가 대세가 된 게 사실이다. 시청자들이 ‘비록 배우의 영어를 알아듣지 못해도 자연스러운 배우의 목소리를 듣는 게 더 좋다.’고 염원하고 있으니 말이다.

그래서 한때 노인층이 ‘자막을 읽을 수 없으니’ 다시 더빙을 부활해야 한다는 여론이 제기되기도 했지만 대세를 거스르지는 못하고 있다. 따라서 비(非)학술적 회고담이야말로 잘해야 본전(?)이라는 생각을 떨치기 힘들다.

더구나 녹음이나 영상을 통한 자료도 없이 노배우들의 막연한 구술에 의해 연기론을 논하는 것은 그저 ‘개인 찬양’이라는 후진성을 노출할 뿐이다. 그런 면에서 이제는 배우론의 접근에 신중을 기할 필요가 있을 것이다.

4. 요즘의 연기론

백선생님의 경우만 해도, 신파극, 초창기 신극, 앞에서 거론한 ‘번역극 투’, 이해랑 선생의 초창기 신파적 ‘리얼리즘 연기’ 등 헤아리기 힘들 만큼 많은 화술(연기)의 변화를 겪으셨을 것이다.

그렇다면 요즘의 트렌드는 무엇인가? 도대체 어떻게 변했기에 대학의 연기교육마저도 ‘구닥다리’라 해서 마냥 흔들리고 있는 것일까?

며칠 전에 영화배우 공유가 자기 출연영화의 ‘제작보고회’에서 이런 말을 했다. “연기가 아닌 일상처럼 자연스럽게 보이도록 노력했다.” 그의 말을 통해서 요즘의 연기의 경향(트렌드)을 명확히 알 수 있을 것이다.

(내 관찰에 의하면) 컬러TV의 등장 이후 1990년 ‘민주화’를 기점으로 한국의 연기가 명확히 변화했다. 한마디로 대중의 기호가 바뀌게 된 것이다. 배우의 연기가 일상과 일치하는 ‘자연스러움’을 추구하기 시작한 것이다. 이때부터 요즘의 일상처럼 ‘연기하지 않는 듯한 연기’가 대세를 이루게 된 것이다.

이를 좀 더 학술적으로 설명하면 이렇다. 그 이전의 배우들은 ‘라디오드라마’와 외화 더빙 등의 영향 등으로 목소리를 꾸며 등장인물로의 변신을 꾀하려한 게 대세였다. 그래서 그때 배우들은 일단 역할을 맡으면 자기가 일상에서 내던 ‘자기 목소리’를 포기했다.

바꿔 말하면 자기의 목소리를 변형시켜 다른 어조와 리듬으로 역할의 목소리를 내려고 시도했다. 당연히 배우들이 등장인물로 변신을 꾀하는 ‘명연기’를 해야 한다는 이유로 말이다. 그래서 ‘번역극 투’도 나온 것이다.

하지만 이제는 배우의 얼굴이 그대로 화면에 비치는 시대로 돌입하게 되자 시청자들이 이에 거부감을 갖기 시작한 것이다. “너무 부자연스럽다!”고 말이다.

그래서 요즘은 배우들이 일상의 자기 목소리를 그대로 유지하는 걸 미덕으로 여기게 되었다. 일단 배우가 일상의 자기 목소리에 변화를 주지 않으려고 한다. 그리고 이를 ‘자연스러운 연기’라고 말하면서 말이다. 혹자는 이를 ‘리얼리즘 연기’라고 말하기도 한다.

그래서 요즘 젊은 연극인들이 선배배우들의 대사를 들으면 ‘대사쫓’이 있다고 말하기도 한다. 그러니까 새로운 세대들은 자기 목소리로 등장인물의 내면과 정서를 표현해도 충분히 인물창조가 가능하다고 여긴다. 공연히 부자연스럽게 연기할 필요가 없다고 여기는 것이다. 이미 자기가 캐스팅된 것으로 변신이 이루어졌다고 여기는 것이다.

그러니 나를 포함한 구시대 선배배우들은 이런 변화에 적응을 못해, 아니 적응이 불가능하다는 말이 맞을 것이다. 왜? 한번 길들어진 목소리에 새롭게 변화를 주기가 여간 어렵지 않기 때문이다. 새로 화술을 익혀야 한다는 말이 맞을 정도니 말이다.

그런데 요즘은 복지차원에서 원로배우들의 활동을 보장하라고 아우성이다. 그러니 무대에서 친구세대가 결합된 오래된 극단의 공연들을 보고 있으면 마치 한편의 ‘목소리의 전시장’처럼 보이는 게 현실이다.

결국 대학의 연기교육도 이런 ‘변화’를 따라잡지 못해 ‘구닥다리 연기교육’을 실시한다는 소리를 듣게 되는 것이다. 그러니 이런 변화의 기점에서 연극배우 윤석화의 연기가 논란의 대상이 되었던 건 너무나 당연한 일일 것이다.

따라서 연기교육이 제대로 행해지려면 모두가 모여서 ‘시대감각’에 대한 토론과 논의가 우선되어야 하는 게 진실이다. 왜? 연기가 시대의 산물이어서 모두에게 시대적 ‘합의’가 필요한 분야이기 때문이다.

그런데 우리의 무지함(?)은 이것마저도 불가능하게 하고 있다. 학문의 전당인 대학마저도 모두가 '쉬쉬하면서' 숨어서(?) 가르치고 있으니 한국의 연기교육이 후진성을 면키 어려운 건 어쩔 수 없는 일인 듯하다. 교수들의 대오각성을 촉구하는 바이다.

그런데 이런 변화를 모른 채, 이론가들이 나서서 선배배우들의 연기를 논하고 있으니 정말 당혹스럽지 않을 수 없다. 이런 이유로 요즘의 영상매체에서 활동하는 젊은 배우들은 아예 '연극 식' 연기교육에 거부감을 가질 정도다.

오로지 대학에 가기 위해서 입시생들만 여전히 연극연기인 '구닥다리' (?) 연기를 익히고 있다고 해야 할 것이다. 그러니 그들의 사회진출이 어려운 건 당연한 일일 것이다. 이런 실정에서 이론가들이 선배배우들의 배우론을 꺼내는 '무감각'은 심히 불편한 일이 아닐 수 없다.

5. 어떻게 변할 것인가?

이런 변화에 절대 비껴갈 수 없는 게 연극이다. 왜? 영상매체의 배우들은 크게 지장을 받지 않기 때문이다. 대배우 이순재선생이 '목을 굽으면서' 발성을 해도 TV에서는 크게 어색하지 않는 게 대표적인 예일 것이다.

하지만 그분마저도 라이브인 연극무대에 서면 거부감을 느낀다는 사람이 많은 게 사실이다. 따라서 변화에 가장 예민해야 하는 게 무대배우들이다. 그런데 현실은 그 반대인 게 사실이다. 전혀 변화를 눈치 채지 못하고 있는 게 외려 연극 장르다.

따라서 무대연기에서 가장 큰 과제인 '시대감각'을 살리기 위해서는 어떻게 목소리를 낼 것인가? 또 무대에서 배우들이 어떻게 변화된 목소리가 낼 것인가 하는 과제를 안고 있는 것이다. '자연스러운 연기'가 미덕인 시대이기 때문이다.

물론 일부에서는 그런 목소리에 불만을 갖는 것도 사실이다. 이유는 '힘(에너지)없는 연기'라는 것이다. 그런 연기는 마냥 배우가 '입술'만 움직이는 'TV의 안방연기용'이라고 하면서 말이다. 따라서 아직도 배우의 에너지 넘치는 연기를 포기하지 않는 사람들이 있는 게 사실이다.

물론 여기서 '에너지'란 단순히 목소리를 높이는 게 아니라, 흔히 말하는 '선 굵은 연기' - 무대에 가만히 서있어도 '카리스마'를 느끼게 하는 연기를 지칭하는 것일 거다.

그리고 그 논란의 한가운데 있는 게 바로 연극배우들이다. 더구나 대극장공연이 많아지면서 더욱 심각한 문제로 대두되고 있는 게 현실이다.

따라서 무대연기에서 절실히 요구되고 있는 게 바로 '자연스러우면서도 힘이 있는' 연기일 것이다. 그리고 이를 위해서는 체계적인 '음성훈련'이 정석이다. 왜? 목소리에 힘이 있으면서도, 배우의 몸 전체가 강렬한 표현력을 갖는, 그러면서도 섬세한 '디테일'이 살아있는 연기가 무대에서 이루어져야 하기 때문이다.

“왜 연기에는 ‘시대적 감각’이 필요한가?”

질의자 : 남 명 지 (경성대, 배우)

1. 자연스러우면서도 힘이 있고, 몸 전체의 강렬함을 전달할 수 있는 음성훈련에 대해 저 역시 연기교육자로서 공감하는데요, 훈련법을 간단히 소개해 주실 수 있나요?
2. 러시아 유학시절, 모스크바예술극장에서 스타니스랍스키가 연출을 그대로 이어온 <파랑새>공연을 보고 실망한 기억이 있습니다. 시대가 흐름을 반영하지 않은 작품이 생명력을 잃어버린 표본을 보는 것 같았습니다. 그렇다고 그 시대적 유산의 기록의 가치의 소중함을 저버려서도 안 될 텐데요. 연기론에 대한 기록화 작업에 대해 고견을 듣고 싶습니다.

연기술의 변천과 연극연기와 매체연기 아우르기

이 종 한

전 S.B.S 드라마 프로듀서, 청운대 교수

발제문

1. 연극연기와 매체연기는 어떻게 다른가?

연극연기를 하는 배우와 매체연기를 하는 배우는 별개 분야의 사람들인가?

우리 나라의 경우 7, 80년대에는 연극배우와 영화배우, 그리고 TV탈렌트가 확연히 구별되기도 했었다. 그 뿌리를 찾아 올라가 보면 연극배우가 연극을 하다가 영화가 생기면서 영화도 하게 되었고, TV가 생기면서 연극배우가 초창기 방송스튜디오에서 공연하는 것을 생방송으로 중계한 것이 TV드라마의 시발이 되면서 점점 TV드라마가 각광을 받게 되었다. 그리고 배우들은 연극 보다는 TV가 수입이 좋았으므로 한번 간 사람들은 돌아오기 힘들었다. 그래서 연극배우, 영화배우, TV 탈렌트로 각자의 그룹이 자연스럽게 형성되었다. 그러나 오늘날은 그 구분이 자연스럽게 없어지게 되었다. 연극배우 중에 연극연기와 매체연기를 병행하는 사람이 점점 많아지고 있다. 현실적으로 연극만으로는 온전한 생활의 수단이 되지 못하므로 양쪽을 아우를 수 있는 배우가 되어야 하고 양쪽을 아우르는 게 배우에게도 연극계에도 영화나 방송계에도 다 좋고 바람직하다.

그런데 문제는 배우 누구나가 다 양쪽을 아우를 수 있는가 하면 그렇지 않다. 그러면 누가 할 수 있고 누가 할 수 없고, 왜 할 수 없는가? 이것이 이 발제의 핵심이다. 발제자는 연극연출로 시작해서 TV드라마 연출도 했고 지금도 연극연출을 하고 있고 훌륭한 배우들과 연극과 TV드라마를 함께 제작한 경험이 있다. 그런데 훌륭한 배우들은 연극과 TV드라마에서 전혀 다른 연기를 하지 않는다. 그렇지만 똑 같게도 하지 않는다. 그렇다면 과연 무엇이 다른가? 연기의 본질은 같지만 다만 표현방법이 다르다. 연극연기와 매체연기의 차이를 논하기 전에 연기의 본질과 그 변천에 대해 먼저 알아 보는 게 효과적이라고 생각된다.

2. 연기의 기원과 변천

연기는 어떻게 왜 시작되었을까? 인류의 탄생과 더불어 원시인들에게 모든 자연현상은 공포의 대상이었다. 그 공포의 대상으로부터 안전을 기원하는 생존을 위한 원시적 주술의식이 시작되었고 주술자가 강자를 모방하고 자기 아닌 타자의 세계로 들어 갔으니 이것이 연기의 시작이었다. ‘절박한 필연적 본능으로 야기되는 인간의 행위’가 연기의 기원이었다.¹⁾

1) 최초의 배우

기원전 7,8세기경에 디오니소스축제에서 디오니소스(Dionysus)를 찬미하는 노래가 디스램(Dithyramb)이었다. 기원전 534년에 디오니소스축제의 첫 연극경연대회에서 디스램을 노래하는 합창단에서 한 명의 화자가 나와서 처음으로 합창단과 대화를 했는데, 이것이 대사를 하는 화자(주인공)로서 역할을 한 최초의 배우였는데 그는 첫 경연대회에서 1등을 한 데스피스(Thespis)였다.²⁾ 이렇게 태어난 배우는 국가적 사회적으로 존경받는 존재였다.

1) 장한기, 세계연극사, 신아사, 1965, p.21.

2) 위의 책, p.56.

2) 낭만주의 이전의 연기의 변천

그리스시대에는 연기에서 중요한 것이 기술 보다 영감이었다. 정제되고 공명하는 목소리가 필수 요소이고 영감을 일으킬 수 있는 장중함과 암시적 움직임으로 관객을 의식하는 제시적 연기(presetational acting)였다.³⁾ 그 후 로마시대의 연극은 조악하고 외설적 오락일변도로 변했으며 희극적 패턴이 중요시 되며 웅변과 밀접한 관련이 있었다. 오케스트라가 귀족의 좌석으로 바뀌고 배우는 스케네로 밀려나게 되고 익살행위를 주로하며 사회적으로 천대받게 되었다.⁴⁾ 그리고 로마가 멸망하고 중세를 맞아 교회가 연극을 이단시 하며 6세기에서 15세기까지 연극의 암흑시대를 맞았다. 포교의 수단으로 종교극이 탄생했으나 종교극의 세속화로 1210년에 연극금지 포고령이 내려고 연극을 옹호할 연극론도 없었다.⁵⁾

15세기 후반에서 16세기 초에 이태리에는 코메디아 델 아르테(Commedia Dell 'Arte)가 성행했는데 연기자의 즉흥적 연기술이 필요한 연극으로 주로 판토마임으로 행해지고 대사는 제스처와 동작의 부수적인 것이었는데 그 후 서구희극의 중요한 요소가 되었고 많은 영향을 미쳤다. 6) 르네상스시대인 1580년경에서 1642년에 이르는 영국 엘리자베스시대는 연극중흥시대였다. 셰익스피어 <햄릿> 3막2장의 햄릿이 배우들에게 하는 충고 중에 “여느 배우들처럼 떠들썩하고 야단스럽게 할 양이면 거리의 약장수를 불러다 대사를 시키겠다” 는 대사와 토마스 헤이우드가 후배들에게 한 ‘몸의 어떤 부분도 힘을 주거나 난폭한 몸짓을 하지말라’ 는 충고를 보면 당시에 나름 자연스러운 연기를 했을 것으로 추정된다. 7)

3) 낭만주의시대의 연기

18세기에 인류의 희망이었던 과학과 이성이 인간의 문제를 해결하지 못하자 이성에 대한 반발로 루소는 <에밀>과 <사회계약론>에서 자연에의 복귀를 주장하면서 19세기 초에 풍미한 것이 낭만주의 연극이다. 밀의 <자유론>을 근거로 규범을 배제하고 자유와 개성을 강조하며 변화와 상상과 해방을 목적으로 했다. 특히 낭만주의 연극의 선구자인 빅토르 위고는 그의 시극 <크롬웰>의 서문에서 전통극작법을 부정하고 ‘영감이 자연과 진실의 열쇠’라는 낭만주의 연극을 선언했다.⁸⁾ 배우 개릭(David Garric)은 형식적 연기스타일을 반대하고 모든 인물의 성격을 각각 다르게 창조했다.

그리고 새롭고 충격적인 연기술을 제시한 디드로(DenisDiderot)는 <연기의 역설>에서 제4의 벽을 통해 관객은 무대를 몰래 보고 배우는 자기 감정에 빠지지 말고 묻어두고 특수한 감정을 표현하여 작품을 통찰해야 한다고 했다.⁹⁾ 그리스와 셰익스피어시

3) Stanley Kahan, Introduction to Acting,1962. p29

4) 이근삼, 서양연극사, 탐구당, 1980, p.35.

5) 위의 책, p.43.

6) 위의 책, p.49.

7) 제리L.크로포드, 양광남, 연기,개발과 표현, 예하, 1988, P.179.

8) 휴이트, 정진수, 현대연극의 사조, 흥성사, 1980, P.19.

대의 제시적 연기에서 벗어나 현실을 있는 그대로 재현한 재현적 연기 (representational acting)가 새롭게 대두되었다. 배우 매크리디(William Chares Macready)는 개성보다 극중인물에 충실해서 당시 과장연기와는 다른 사실주의 연기를 했고 그의 역할창조는 후에 등장한 스타니스랍스키 시스템과도 유사점이 있었다 한다.¹⁰⁾ 헨리어빙(Henry Irving)은 ‘연기의 생명은 말이나 표정이 아닌 치밀한 동작’에 있다고 했다.

4) 꼬끄랑의 연기론

위대한 프랑스의 희극배우 꼬끄랑(Benoit Constant Coquenlin)은 1887년 <예술과 배우>에서 ‘배우의 창작행위는 극중인물의 내면의 본질을 파악하면 외부적 표현은 저절로 이뤄진다’ 했고 ‘배우는 감성의 지배를 받아서는 안 되고 이성이 감성을 지배해야 한다’고 했다. 그는 디드로의 역설을 옹호하면서 디테일과 지적인 조절을 중시했다. 그리고 배우의 2중성, 즉 배우에게는 연기하는 사람인 ‘제1의 자아’와 역할의 사람인 ‘제2의 자아’가 있고 예술가며 배우인 제1의 자아는 재료이며 역할자인 제2의 자아의 주인이 되어 그를 조정해야 한다고 했다. 그리고 제1의 자아는 영혼이고 제2의 자아는 육체이므로 ‘영혼이 육체를 창조하고 육체가 영혼을 창조하지 않는다’고 했고, ‘예술은 동일화가 아니고 재현’이라 했다.¹¹⁾

5) 스타니스랍스키의 사실주의 연기시스템

에밀 졸라(Emile Zola)는 <테레즈 라깡> 서문에서 ‘이제 어떤 유포나 규범, 원칙이 있을 수 없고 오로지 인생 그 자체만 있을 뿐이니 각자는 그가 원하는 것을 탐구하고 창조할 것이다.’¹²⁾라고 사실주의 연극의 선언문을 발표했다. 그리고 앙트완느(Andre Anntoine)는 ‘자유극장’을 만들고 소극장운동을 시작했고 독일의 ‘마이닝겐극단’은 무대와 연기의 인위적 관례에 반기를 들고 사실주의 연극의 기초를 다졌다.

입센과 체홉, 스트린드 베리히, 버나드 쇼 같은 작가들은 사실주의 희곡을 통해 외적 현상이나 사건보다 내면심리를 섬세하게 표현함으로써 현상 뒤에 숨은 진실을 드러내는데 주력하게 되었다. 이런 작품을 잘 공연해 준 극단이 단첸코와 스타니스랍스키(Stanislavski)에 의해 창설된 ‘모스크바 예술극장’이 있다. ‘예술을 사랑해야지 예술속의 자기 자신을 사랑해서는 안된다’는 기치아래 스타니스랍스키 시스템, 과장된 웅변조 연기 방식, 연기의 나쁜 습관들을 제거하고 도식적인 매너리즘연기에 반기를 들고 배우에게 영감현상에 대한 잠재력을 구비시키는 것을 목표로 스타니스랍스키 시스템을 개발해 나갔다. 그래서 시스템의 핵심인 신체적 행동법을 창안했다. 인간행동은 심리적인 것과 신체적인 것 사이에 떨 수 없는 유대관계가 있음을 발견했고 신체적 행동에는

9) 이근삼, 서양연극사, 탐구당, 1980, p.111.

10) 신정옥, 무대위의 전설, 명배우 명연기, 예원, 1988, P.40~43.

11) C.Coquenlin, Elsie Fogerge Allen, he Art of the Actor, 1932, p30,59.

12) 휴이트, 정진수, 현대연극의 사조, 흥성사, 1980, P.57.

심리적인 것이 있고 심리적 행동에는 신체적인 것이 있음을 알게 됐다. 스타니스랍스키는 “신체적 행동을 잡아라. 그것이 위대한 예술가의 자유에 도달할 수 있는 열쇠이다”라고 했다. 그의 시스템은 ‘무의식에 이르는 의식적인 방법’이다.

신체적 행동법의 행동 요소에는 (1) 만일에 내가 (The Magic If) (2) 주어진 상황 (Given Circumstance) (3) 상상력 (Imagination) (4) 주의집중 (Concentration of Attention) (5) 진실과 신뢰 (Truth and Belief) (6) 교감 (Communion) (7) 적응 (Adaptation) (8) 템포와 리듬 (Tempo and Rhythm) (9) 정서적 기억 (Emotional Memory)의 9가지가 있다.¹³⁾

6) 스타니스랍스키 그 이후

예술의 사조는 변하기 마련이니 스타니스랍스키 이후의 새로운 연기술들을 살펴보자.

메이어홀드(Meyerhold)는 관객의 상상력을 일깨울 수 있는 양식적 암시적 제시적인 연극을 주창했다. 그는 스타니스랍스키의 연기훈련방식을 거부하고 외부의 느낌을 내적인 진실로 옮기는 생체역학 이론에 입각한 배우훈련을 했다.¹⁴⁾ 스타니스랍스키 시스템의 미국적 변용인 메소드 연기가 리 스트라스버그(Lee Strasberg)의해서 구체화되어 액터스 스튜디오는 미국배우들의 연기발전에 큰 역할을 했다. 그러나 창단멤버 중 애들러(Stella Adler)와 마이스너(Sanford Meisner)는 ‘정서적 기억’에 대한 반발로 각자의 메소드를 개발한다. 서사극의 창시자 브레히트(Brecht Bertolt)는 연극은 현실의 재현이 아니라 행위의 진실을 드러내야 한다고 주장하며 관객이 환상에 빠지지 않게 제4의 벽을 제거함으로써 감정이입을 저지하는 이화효과(Verfremdungseffekt)를 통해 관객이 새롭게 세계를 바라보고 비평의식을 일깨워주려고 했다.¹⁵⁾ 그리고 아르토(Artaud Antonin)는 비모방적인 영적경험의 연극을 주장하며 연극이 일상을 전제로 할 필요가 없고 감각과 피부를 통해 진정한 행위에 참여하는 ‘잔혹연극’을 주창했다.¹⁶⁾ 그리고 그로토프스키(Grotowski Jerzy)는 배우의 근원적 감정을 드러내는 연기훈련 방법을 ‘장애제거(eradication of blocks)시스템’이라고 했고 이상적 연극은 의상, 장치, 조명, 음악 등이 없는 ‘가난한 연극’이라고 했다. 이 새로운 연극사조들이 결국은 사실적 연극을 변모시키고 발전시키는데 큰 몫을 했다. 사실주의 의 정확한 이해 없이는 새로운 사조의 연기를 할 수 없다. 그로토프스키도 ‘완비된 연기술은 스타니스랍스키 시스템’이라고 했다.¹⁷⁾ 스타니스랍스키 시스템은 특정한 사조에만 국한되지 않으니 ‘시스템은 자연주의나 특정한 희곡에 적용되지 않고 한 연극양식의 한계를 초월하는 역사적 의미’를 가지는 보편적이고 핵심적인 연기의 기본이다.¹⁸⁾

13) 김석만. 스타니스랍스키 연극론, 이론과 실천, 1993, p.149~194.

14) J.L.스타이안,윤광진, 표현주의 연극과 서사극, (현암사, 1988, P.87.

15) 한국문화예술진흥원, 연극사전, 예니, 1998, P.244.

16) 고승길, 현대연극의 이론, 드라마사, 1972, P.200.

17) 예지 그로토프스키, 고승길, 가난한 연극, 교보문고, 1988, P.213.

18) 나상만, 스타니스랍스키 어떻게 볼 것인가?, 예니, 1996, p.105.

3. 한국연기의 변천과 현주소

(1) 신파극 시기

서구연극이 한국에 들어오기 전에 우리 고유의 전통극으로는 삼국시대 신라의 가면극인 처용무와 고구려의 인형극이 있고 조선 후기의 판소리와 그 변형인 창극이 있었다. 한일합방이전에 일본상인들이 서울 중심부로 이주하였고 1909년에 명동의 일인전 용극장 ‘본정좌’ 등에서 일본신파극이 공연되었다. 한국 최초의 신파극은 1911년 임성구의 ‘혁신단’ 창립공연<불효천벌>이었다. 1912년3월27일 매일일보에 신파극 <진중매>의 연극평 ‘임성구와 하이칼라 여자의 고수철이 우는 소리 좀 작작하였으면 좋겠더군. 진정 듣기 싫어, 울 때는 울고 웃을 때는 웃어야 한단 말이지. 육장 우는 소리만 하니 그것도 결점이지’¹⁹⁾ 는 당시 신파극의 과장연기를 짐작할 수 있으며, 이 신파극 연기가 우리 연기술의 근저에 자리하고 있어서 오늘까지도 영향을 미치고 있다. 1916년에 김도산의 ‘신극좌’에서 온나가나(여형배우)대신 최초의 여배우 김소진이 등장했다. 그리고 1919년에 연극과 영화가 결합된 연쇄극 <의리적 구투>가 제작되었는데 한국 최초의 영화로 삼고 있다.

(2) 암중모색기

1920년 현철이 ‘개벽’지에 <햄릿>을 연재하고 예술학원을 창설하고 첫 연기수업을 한 한국최초의 연기학교였다. 그해 동경유학생들이 ‘극예술협회’를 조직하고 외국고전과 근대극을 공연했다. 1922년 박승희에 의해 ‘토월회’가 조직되어 신파연기에서 벗어나려는 시도가 시작되었고 여배우 이월화, 복혜숙, 석금성을 배출시켰다. 1925년 <춘향전>이 큰 인기를 얻었고 1929년<아리랑고개>는 대히트를 했으나 무대 해프닝으로 공연정지 당하고 쇠퇴했으나 근대극 도래의 기틀을 만들고 사실주의 연기의 암중모색기였다. 1931년 김진섭, 유치진, 이헌구, 서향석, 윤백남 등이 ‘극예술연구회’를 발족했다. 그 창립공연 <검찰관>이 성공하고 유치진의 창작극과 해외 고전극을 본격적으로 공연했고, 6회 공연 <인형의 집> 때 ‘극예술’ 창간호를 발간했고, 7회 공연 <벚꽃동산>은 흥해성의 축지소극장의 영향으로 간접적인 전기 스타니스랍스키시스템의 영향도 받았다.²⁰⁾ 1938년 ‘극연좌’로 개편되어 <깨어나 노래부르자>에는 이진순, 이해랑이 새롭게 등장하여 기대를 받았다. ‘극예술연구회’와 ‘극연좌’는 창작공연과 서구의 표현주의 등 다양한 양식의 공연을 했고 참신한 신인을 등장시켜 사실주의 연기술을 시도하고 정착시킬 노력을 했다. 1935년에 최초의 연극전문극장인 ‘동양극장’이 세워지고 임선규의 최대 흥행작<사랑에 속고 돈에 울고>가 스타시스템 (홍도역-차홍녀, 철수역-황철)으로 고등신파라 불리며 공전의 히트를 한 상업극 이었다. 1940년대의 한국연극은 침체기에 접어든다. ‘조선연극협회’가 조직되고 일제의 민족

19) 유민영, 우리시대 연극운동사, 단국대, 1990, P.35.

20) 이두현, 한국연극사, 민중서관, 1973, P.226.

문화말살정책으로 해방 때 까지 반민족연극을 해야 하는 굴욕의 연극시기였다. 해방 후 ‘조선연극동맹’이 결성되고 좌익계열의 ‘인민극장’ 등이 신탁통치 지지운동에 참가하고 우익극단으로는 ‘민족예술무대’가 있었고 1946년 ‘극예술협회’가 창립공연으로 유치진의 <자명고> 공연되고 1950년 중앙국립극장이 생기고 ‘신탁’과 ‘과’ ‘극협’의 두 전속극단에서 유치진의 <원술량>과 <뇌우> 공연이 대성공하지만, 6.25동란으로 연극의 불길은 사그라진다.²¹⁾

(3) 새로운 연극운동의 전개와 정체

1953년, 연극정규 대학교육으로 서라벌예술대학에 연극영화학과가 창설되고,²²⁾ 1956년 대학극 출신의 젊은 연극인들이 ‘제작극회’를 조직하여 기성연극에 반기를 들고 참신한 연극운동을 전개했다. 1958년 소극장 ‘월각사’가 창건되어 활기를 찾기 시작하였고, 1959년에 중앙대학교에 연극영화학과, 1960년에 동국대에 연극학과, 한양대에 영화학과가 창설되어 학문의 장으로서 교육하게 되면서 같은 해 동인제 극단 ‘실험극장’을 시작으로 산하, 가교, 광장, 자유극장, 여인극장이 창단되어 한국연극의 새 장이 열리고, 1962년에 록펠러재단의 후원으로 현대적 극장 드라마센터가 개관했다. 70년대에는 실험극들이 공연되고 소극장 운동이 일어나면서 연극의 활성화가 이뤄졌다. 결국 한국연극은 1911년에 시작해서 1970년대까지 신판연극에서 근대사실주의연극의 정립을 향해 숨가쁘게 달려왔었고 1980년대와 90년대에는 연기전공 대학들이 많아지고, 1994년에 최초의 국립예술학교인 한국종합예술학교 연극원이 개설됐다. 유학생들도 늘어나고 극단의 숫자도 급속도로 증가 하면서 신화극, 서사극, 부조리극, 반연극, 잔혹극, 개방극, 전통극 등 다양한 사조의 연극을 실험하면서 오늘에 이르렀다. 이제 한국연극은 ‘전통과 현대의 만남을 통해 세계적 보편성 획득과 예술적 구체화’가 필요하게 됐다.²³⁾ 우리 연극의 문제점은 배우들이 사실주의 기본연기술을 정립하지 못한 상태로 새로운 사조의 연기술을 외양만 받아들이기에 급급하여 연기술의 혼란과 정체성의 위기에 빠졌다. ‘스타니슬랍스키 시스템도 이론만으로 이해했지 체계적인 연기수업을 받지 못하는 한계성’을 지금도 안고 있다.²⁴⁾ 한국을 대표할 유서 깊은 전문극단의 부재로 유능한 배우들도 연극의 진수를 드러낼 장이 없고, 영세한 극단의 난립으로 공연은 수없이 많으나 예술적 완성과 흥행적 성공이 무척 아쉬운 상황이다.

(4) TV드라마의 대두

TV의 등장으로 TV라는 기계와 드라마라는 예술의 합성으로 신조어인 TV드라마가 생겼다. 세계 최초의 TV드라마로는 1928년 미국 WGY 방송사의 <여왕의 사자>있었

21) 유민영, 우리시대 연극운동사, 단국대, 1990, P.147~241.

22) 한국연극사(1945~1970) 한국연극, 1973, p.33. 재인용.

23) 서연호, 한국현대희곡사, 고려대, 2005, P.289.

24) 나상만, 스타니슬랍스키 어떻게 볼 것인가?, 예니, 1996, p.105.

고, 영국 BBC에서 1930년 루이지 필란델로의 <꽃을 문 사나이>를 방송했다. 일본에서는 1940년 우에노 기술박람회에서 <석향전>이 제작 공개되었다. 한국에서는 1956년 7월에 HLKZ에서 <천국의 문 (최창봉 연출)>이 방송되었다.²⁵⁾ TV드라마는 연극배우들의 TV 스튜디오 연극을 생방송으로 시작했으나 반세기 동안에 큰 발전을 했고 많은 사람들의 사랑을 받게 됐다. TV라는 궁전에 셋방살이하던 드라마가 이제는 주인을 밀어내고 안방차지를 한 상황이다. 요즘 한국의 TV드라마는 방송사의 흥망을 좌우할 정도로 중요한 위치로 부상하였고 한류드라마로 각광까지 받게 되었다. 그러나 졸속 제작과 무한 시청을 경쟁으로 인한 잘못된 스타시스템의 문제, 특히 젊은 배우들과 일부 기성배우들의 기본이 없는 서투른 연기는 유능한 배우들의 연기마저 흐트러뜨리고 작품의 가치를 훼손시키며 진정한 한류드라마의 발전에 큰 문제점으로 대두되고 있다. 배우 연기의 기본이 절실히 요구되는 시점이다.

지금까지 연기의 시작에서부터 오늘까지의 변화과정과 오늘날 우리가 직면한 연기의 현주소를 살펴보았다. 그러면 이제 우리에게 당면한 문제점을 어떻게 해결할 수 있을 것인가?

4. 연극과 매체연기 아우르기

이 시대는 매체 통용합의 시대이다. 연극 속에 음악과 무용과 미술과 영상이 녹아들고 있으며 배우도 연극과 영화와 TV드라마를 아우르며 넘나들어야 하는데 그렇게 할 수 없는 것은 매체의 차이 때문이 아니고 연기의 기본이 없기 때문인데 그것을 모르는 것은 비극이고 알면서도 방치한다면 그것은 돌이킬 수 없는 비극이다.

1) 배우의 기본조건 3가지

연기를 하기 위해서 꼭 필요한 3가지는 신체(Body)와 음성(Voice)과 감정(Emotion)이다.

이 3가지는 배우의 기본 조건인데 사람이면 누구나 가지고 있다. 그래서 누구나 연기를 할 수 있다고 생각하지만 누구나 할 수 없는 이유는 첫째, 자연인 그대로의 자기 몸과 목소리와 감정으로서는 일상의 생활은 할 수 있어도 드라마의 극적인 삶은 살 수 없다. 배우의 몸은 주어진 역할을 할 수 있게 유연하고 필요를 충족시킬 모든 준비가 되어 있어야 한다. 둘째, 정확한 발음과 발성, 그리고 뜻을 쉽게 전달할 수 있는 화술을 가져야 한다. 셋째, 본인의 상황하고는 전혀 다른 극적 상황을 감정으로 자유자재로 표현 할 수 있어야 한다.

2) 다른 예술과 다른 배우예술

피아니스트가 되기 위해서는 도구인 피아노가 있어야 하고, 화가가 되기 위해서는

25) 오명환, 텔레비전드라마예술론, 나남, 1994, P.23~29.

캔버스와 붓과 물감이 있어야 한다. 그리고 어릴 때부터 그 도구를 자유자재로 다룰 수 있도록 기본 수련을 위해 평생 동안 노력한다. 그 기본이 없으면 피아니스트와 화가는 될 수 없다. 배우는 어떤가? 배우의 도구는 누구나 가진 몸이다. 몸이 있으니 다 났다고 생각한다. 많은 배우들이 훈련되지 않은 뻔뻔한 육체와 부정확한 발음과 들리지 않는 발성, 뜻이 통하지 않는 화술, 잘못된 습관인 연극투와 쯤, 그리고 억지스러운 과잉 감정으로 무대에 서고 스크린과 TV화면을 주름 잡고 있다. 이것이 우리가 당면한 연기예술계의 치명적인 문제점이다. 꼬끄랑의 '배우의 2중성'은 배우가 다른 예술가와 다름을 설파한 것이다. 제1자아로서 예술가인 배우는 도구로서의 재료인 제2자아를 항상 갖고 닦아야 한다. 제1의 자아만 있고 제2의 자아가 준비되지 않은 사람은 배우가 될 수도 없고 되면 안된다. 연기의 기본이 안 갖추어진 배우는 제1의 자아는 있지만 도구인 제2의 자아가 없으므로 배우가 아니다. 이것이 바로 누구나 배우가 될 수 있다고 생각하지만 누구나가 배우가 될 수 없는 이유이다.

3) 연기창조의 4과정

배우에게 대본만 주면 바로 연기가 나오는 게 아니다. 연기는 4개의 과정을 거쳐야 한다.

첫째는 생각하는 과정(Thinking Process)이다. 작품과 인물성격과 대사와 숨겨진 서브텍스트(subtext)를 생각해야 하고 그래서 리딩은 소리가 아닌 뜻으로 해야 한다. 뜻을 정확히 하기 위해서 발음과 발성, 잘못된 화술과 쯤와 투를 바로 잡아야 한다. 스타니슬랍스키시스템의 신체적 행동요소 중에 '만약에'와 '주워진 환경'과 '상상하기'가 이 과정에 포함된다. 둘째는 느끼는 과정(Feeling Process)이다. 정확하고 구체적인 생각으로 대사와 행동의 의미를 알았으면 생각을 가슴으로 느껴야 한다. 신체적 행동요소 중 '주의집중'과 '진실과 신뢰'와 '정서적 기억'이다. 셋째는 행동하는 과정(Doing Process)이다. 정확하게 생각하고 진실로 느꼈으면 행동은 저절로 되어진다. 서로의 느낌이 행동과 반응으로 주고 받지 않고 개인적 설정으로만 행동하면 억지스럽고 과장된다. 행동요소의 '교감'이다. 넷째는 표현하는 과정(Expressing Process)이다. 위의 세 과정이 정상적으로 이루어졌을 때 감정과 대사와 행동이 앙상블로 표현된다. 스타니슬랍스키 행동의 요소 중 '템포와 리듬'과 '적응'이다.

4) 연극 쯤와 투

만약 배우가 연습 첫날 리딩부터 공연까지 유창하고 멋있는 감정으로 매일 똑 같은 습관으로 소리만으로 대사를 읽으며 판에 박은 연기를 한다면 연기창조의 과정 중 '생각'과 '느낌'의 과정이 없어진 것이다. 의미와 느낌을 찾지 못한 상태로 대사만 암기하면 뜻이 아닌 소리로 대사에 껍질이 씌워져서 알맹이와 서브텍스트는 없어지고 껍데기만 번드르르 해진다. 그렇게 되면 내적 진실은 없어지고 과장된 억지행동이 만들어지고 인물간의 교감과 적응도 이뤄지지 않는다. 그래도 남보다 돋보이고 튀기 위해서 상투화 된 강조방법으로 만들어진 진부한 대사방법과 습관적 행동이 연극 쯤이

고 투다. 연기의 기본을 잘 알고 역할에 맞게 성격창조를 잘 하는 배우에게는 쏘나 투가 없다. 연기의 기본이 없어서 어떻게 해야 할지를 모르는 배우들만 사용하는 전용물이다. 무슨 역할을 맡아도 앵무새처럼 같은 방식으로 되풀이 하는 쏘와 투는 연극에서는 그냥 넘어가기도 하지만 영상매체로 진입은 어렵게 된다.

5) 잘못된 화술

성악가는 음표를 목소리로 정확하게 표현하고 전달한다. 배우도 대사를 정확한 화술로 전달해야 하는데 화술이 정확하지 않으면 자기의 잘못된 언어습관으로 내용을 왜곡시킨다. 연기는 일상의 리어리티가 아닌 극적인 리얼리티다. 일상에서 서울의 젊은 여자들은 대화에서 어간 보다 어미를 강조하고 문장의 끝부분을 치켜 올린다. 바로 서울사투리이고 일상의 화술이다. 드라마에는 키워드인 핵심단어가 있고 키워드가 강조 되어야 하고 어미보다는 어간이 강조되어야 한다. 어찌면 초등학교 1학년 국어책 읽기부터가 문제였었다. “영희야~ 뛰어라~ 바둑아~ 너도~ 뛰어라~” 운율을 만들어서 어간보다 어미나 조사를 강조하던 국어책 읽기로 처음부터 잘못됐었다. 어미를 크게 강조하고 어간을 작게 말하므로 정확한 뜻이 잘 전달되지 않는다. 특히 TV드라마에서 뜻 전달이 안 되는 잘못된 화술은 가장 치명적이다.

6) 문제점의 해결방안

- (1) 초등학교부터 화술 교과목이 있어야 하고 중.고등학교에 연극과목이 신설되어 연극과 연기의 기본을 어려서 부터 교육시켜서 정확한 화술이 일상화 되게 해야 한다.
- (2) 대학 연기전공학과의 교수는 자기의 선호도에 따라 학생들을 도구화, 인형화 시키지 말고 사실주의 연기의 기초부터 다지고 나서 새로운 사조로 발전 시켜줘야 한다.
- (3) 직업극단이나 방송사에서 배우들의 지속적 연기훈련 시스템을 제공해야 한다.
- (4) 배우 스스로 항상 자기점검을 하고 연기훈련과 계속적인 재충전을 해야 한다.

5. 연극연기와 매체연기 아우르기

연극연기와 매체연기 아우르기의 첩경은 두 매체간의 차이 보다는 배우에게 연기의 본질과기본을 알게하고 훈련하는 것이다. 연기의 기본 원리를 알고 연극연기를 잘 하는 배우는 매체연기인 영화와 TV드라마에서도 좋은 연기를 한다. 연극연기는 무대에서 관객 앞에서 하고 매체연기는 관객이 아닌 카메라 앞에서 연기를 하는 게 다른 점이다. 그리고 연극연기는 배우의 전신적 일관적 행동으로 이뤄지고 매체연기는 콘티에 따라 비연속적으로 이뤄지므로 극도의 주의집중을 요한다. 배우가 무대에서 관객과 직접 호흡하면서 하던 연극연기를 매체연기에서는 카메라를 대상으로 하고 매체를 통해서 관객에게 전달 되므로 예술적 상상력과 절제와 강도의 안배와 조절이 필요하다. 그러나 그것은 연기 본질의 차이가 아니고 매체 적응 방법의 문제이므로 연기의

본질과 기본을 알고 있는 배우는 금방 적응 할 수 있다. 결국 연극연기와 매체연기의 아우르기는 연기 기본의 온전한 습득과 그 변용이라고 할 수 있다.

참고문헌

- 세계연극사, 장한기 (신아사,1965)
 서양연극사, 이근삼 (탐구당, 1980)
 한국연극사, 이두현 (민중서관,1973)
 우리시대 연극운동사, 유민영 (단국대,1990)
 스타니슬라브스키 연극론, 김석만. (이론과 실천,1993)
 스타니슬라프스키 어떻게 볼 것인가?, 나상만 (예니,1996)
 연기, 개발과 표현, 제리L,크로포드, 양광남
 현대연극의 사조, 휴이트, 정진수 (흥성사, 1980)
 무대위의 전설, 명배우 명연기,신정옥 (예원,1988)
 표현주의 연극과 서사극, J.L.스타이안, 윤광진 (현암사,1988)
 가난한 연극, 예지 그로토프스키, 고승길 (교보문고,1988)
 한국현대희곡사, 서연호 (고려대,2005)
 텔레비전드라마예술론, 오명환 (나남,1994)
 Stanley Kahan, Introduction to Acting,1962
 TheArt of the Actor,C.Coquelin, Elsie Fogerge Allen,1932
 연기술의 수용과 그 한국적 수용에 관한 연구, 이종한(중앙대 신문방송대학원 석사,1990)

연기술의 변천과 연극연기와 매체연기 아우르기

질의자 : 김 종 국 (백석대)

이 글은 “연극연기를 하는 배우와 매체연기를 하는 배우는 별개 분야의 사람들인가?”라는 문제제기에서 출발한다. 그 사례로 “연극배우 중에 연극연기와 매체연기를 병행하는 사람이 점점 많아지고 있다. 현실적으로 연극만으로는 온전한 생활의 수단이 되지 못하므로 양쪽을 아우를 수 있는 배우가 되어야 하고 양쪽을 아우르는 게 배우에게도 연극계에도 영화나 방송계에도 다 좋고 바람직하다.”는 것으로 설명되고 있다. 이러한 배경에서 이 글은 “연기의 본질은 같지만 다만 표현방법이 다르다.”는 전제 하에 “첫째, 연기의 기원과 변천, 둘째, 한국연기의 변천과 현주소, 셋째, 연극과 매체연기 아우르기, 넷째, 연극연기와 매체연기 아우르기”라는 항목별 설명을 전개한다.

이 글 서론에서 밝힌 전제는 “연기의 기본 원리를 알고 연극연기를 잘 하는 배우는 매체연기인 영화와 TV드라마에서도 좋은 연기를 한다. 연극연기는 무대에서 관객 앞에서 하고 매체연기는 관객이 아닌 카메라 앞에서 연기를 하는 게 다른 점이다... 연기 본질의 차이가 아니고 매체 적응 방법의 문제이므로 연기의 본질과 기본을 알고 있는 배우는 금방 적응 할 수 있다. 결국 연극연기와 매체연기의 아우르기는 연기 기본의 온전한 습득과 그 변용이라고 할 수 있다.”는 결론을 도출하고 있다.

질의자는 발제자의 “연극연기와 매체연기의 본질과 기본이 같다”는 주장에 이의를 제기한다. 물론, 매체의 변화에 따른 차이와 동일성의 문제는 연극·영화의 역사만큼이나 오래된 논쟁이며 지금도 계속되고 있다. 그러나 질의자가 발제자의 견해에 반해하는 이유는, 세르게이 에이젠슈테인을 비롯한 매체연기에 관한 논의들의 근거를 제시하지 않더라도, 학술적 관점에서 연기 영역을 연출이나 희곡, 제작기술 등 다른 요소들에 종속시켜버리는 오류를 범할 수 있다는 우려에서이다. 지난 연기론의 학술적 역사는 적어도 연기를 다른 요소들과 동등한 가치 또는 의미를 창출하는 중요한 요소로 끌어올리는데 있었다. 또한 연기의 본질과 기본을 동일화시키는 태도는 통합총체예술의 관점과도 전혀 다른 맥락에서의 주장일 뿐이다. 연기예술학회의 목적이 연기에 관한 학술적 태도를 견지한다는 점은 바로 연기의 다양성에서 출발하겠다는 것이다. 물론, 질의자의 주장 또한 개별 연기술 같은 각론에서는 비판받을 수도 있다. 그러나 적어도 학술적 태도에 있어서는 연기의 본질과 기본을 하나로 묶어버리기보다 연기의 차이와 다양성에 주목하는 것이 올바른 자세라고 생각한다.

20-21세기 국내의 연기변화, 연기술 관점에서의 해석

강 양 은

청운대학교 방송연기학과(연기예술학과) 조교수

발제문

연기는 독자가 눈으로 읽는 단순한 텍스트와 달리 그 텍스트에 생명을 심는, 공간 속 배우를 통해, 배우의 영·육·혼²⁶⁾을 통해 무대 위에서, 영화관에서 관객들에게 드러나고 표현되는 입체적 예술이다.

필자는 연기술의 과정과 의의를 다음과 같이 요약하고 정리하고 있다.²⁷⁾

극적 상황과 인물의 관계, 대사의 분석 등에 맞는 내적·외적 자극을 통해 심장이 반응하게 하고, 그 심장은 연기적 호흡²⁸⁾을 만들어 내고, 그 호흡에 대사가 실려 나오게 되고 또한 그 호흡에 몸이 진동하여 반응하게 하는 것으로 이는 본능과 충동이 동반되어야 하며, 텍스트 분석과 대사에 연기술 적용²⁹⁾ 등 훈련과 연습을 통해 진정성과 창의성으로 배우의 특색과 인물의 특징에 맞게 다양하게 표현하게 하고 그래서 다른 모든 예술장르처럼 관객들과 소통하고 정서가 공유되게 한다.³⁰⁾

26) 연기는 배우의 영·육·혼(mind+body+soul)을 통해 이루어진다.

영(mind)은 사고, 이성, 분석으로 생각해내고 그것이 육과 혼으로 이어지고 반응하게, 움직이게 하고 표현되게 하는 한 과정이다.

육(body)은 표현으로 얼굴표정, 눈빛, 몸짓, 움직임, 호흡, 소리 등으로 영과 혼과 연계되어 관객에게 들리고 보이게 하는, 오감을 경험하게 하고 감성을 자극하고 느끼게 하는 표현으로 창의성과 다양성이 드러나는 도구다.

혼(soul)은 보이지 않는 정서, 심리, 감성, 느낌, 분위기 등으로 가슴, 심장이 반응하는 중심으로 예술의 힘의 원천이고 핵심이다.

27) 한국연극학회 편저, 강양은, 『몸과 마음의 연기-산 호흡의 연기를 위한 교육과 훈련』, 연극과 인간, 2015, pp247-270

28) 연기에서 놓치지 말아야 할 것이 호흡인데, 인간이 자극을 받으면 반응되는 첫 순간이, 연기의 시작이 바로 호흡입니다. 자극을 들숨을 변화시키고 날숨을 통해 표현이 시작된다.

과거와 현재의 연기의 변화의 첫 번째 차이가 바로 이 호흡이 연기에, 대사에 들어가 있느냐 없느냐로 구분이 된다.

물론 호흡이 없이는 죽은 것이고 소리를 낸다는 것은 호흡이 있다는 것이지만, 연기적 호흡은 감성을 관객과 상대배우에게 전달하는 수단으로 일반적 호흡과는 전혀 다르다..

29) 연기기초에서 말하는 자아열기, 상상, 오감, 관찰, 불러오기, 이미지, 신체의 자극, 오브제의 활용, 공간의 일치, 기억 등 연기술은 설명은 생략하고, 연기술 적용 단계에서 중요한 것은 연기는 대사만 암송하고 읊어대는 것이 결코 아닌 대사 속에 보이지 않는 의미, 대사 속(subtext)의 의미들을 찾아내고 드러내야 하는데 이때 대사마다 얼마나 많은 연기술들이 적용되어야 하고 그로 인해 호흡이 얼마나 깊어지고 밀도 있게 되는지 연기력의 차이의 현상이다.

물론 그 보이지 않는 것들을 보이고 들리게, 상상이 되도록, 찾고 훈련하고 접목하는 일이 배우의 몫이고 그것들을 위해 연기술이 필요한 것이다, 연기술을 모르면 적용을 어찌 할 수 있으랴?

국내에서 예술로서의 연기, 그 연기 경향과 변화를 영화가 대중에게 보급되기 시작한, 필자가 접할 수 있는 1950-60년대부터 현재까지 일부 영화들을 통해³¹⁾ 그리고 1990년대와 2000년대 필자가 관람한 무대연기 등을 연기술의 관점으로 설명하고자 한다.³²⁾ 그리고 연기의 변화를 통해, 현장의 배우들과 연기를 전공하는 학생들이 과거의 cliché 연기에 더 이상 머물지 않고, 연기 교육의 체계화와 연기술의 적용, 그리고 창의성과 진실성을 토대로 하는 다양한 표현, 그리고 연기가 예술로서 놓치지 말아야 한 연기술을 깨닫게 하고, 현장과 교육의 장에 도움이 되고자 하는 바람이다.³³⁾

필자가 참고한 영화들을 토대로³⁴⁾ 배우들³⁵⁾의 연기의 변화를 연기술로의 적용에서 보

30) 필자는 그동안 몇 번의 학술대회에서 연기에 대해 연기술과 훈련의 관점에서 발제를 했다. 연기는 무엇이고, 연기술과 훈련법, 연기술 접목 그리고 발성과 화술, 호흡에 대해.

31) 여기서 훈련하는 모든 순간은 본능이 깨어 나오게 되어 늘 현재성과 순간성이 있게 되어 있고 연기가 기계로 찍혀 나오지 않고 순간순간의 미묘한 차이가 있다는 것

그래서 배우들은 암기가 아닌 늘 깨어 상대방의 호흡을 듣고 반응하게 되어 늘 새로움과 연기의 살아있음을 알게 되는 것

32) 국내의 연기의 기원이나 연극, 영화, 드라마의 시작과 작품들, 세계적으로 진행된 연기의 체계화와 훈련, 교육의 연구 등에 대해서는 언급하지 않고 국내 연기의 변화를 연기술의 관점에서 발제를 풀어가고자 한다.

33) 연기술이 없는 것처럼, 아직도 과거의 연기법에 머물고 있는 무대 배우들과 입시생들. 연기전공 학생들에게도 연기변화를 통해 깨달음을 주고자 한다.

34) 60년대: 미워도 다시 한번, 맨발의 청춘, 김약국의 딸들, 초우, 혈맥, 산불, 사랑방 손님과 어머니, 맹진사댁 경사, 성춘향, 로맨서 빠빠, 오발탄 등

70년대: 별들이 고향, 삼포 가는 길, 바보들의 행진, 고교 알개, 수녀, 왕십리,

80년대: 만다라, 기쁜 우리 젊은 날, 칠수와 만수, 미워도 다시 한번, 젊은 날의 초상, 바람불어 좋은 날, 난장이가 쓰아올린 작은공, 황진이,

90년대: 장군의 아들, 있잖아요 비밀이예요, 그들도 우리처럼, 서편제, 투깝스, 은행나무 침대, 귀천도, 접속, 편지, 넘버3, 8월의 크리스마스, 쉬리, 주유소습격사건, 해피엔딩, 남부군, 태백산맥, 돼지가 우물에 빠진 날, 축제, 젊은 날의 초상, 장밋빛 인생

2000년대: 살인의 추억, 스캔들, 괴물, 미녀는 괴로워, 왕의 남자, 태극기 휘날리며, 내 머릿속의 지구개, 우리형, 실미도, 공공의 적, 태풍, 웰컴투 동막골, 타짜, 엽기적인 그녀, 말아톤, 친절한 금자씨, 올드보이, 화려한 휴가, 식객, 너는 내 운명, 말죽거리 잔혹사, 어린신부, 싱글즈, 박수칠 때 떠나라, 작업의 정석, 연예의 목적, 라디오 스타, 내 여자친구를 소개합니다, 비열한 거리, 늑대의 유혹, 오아시스, 하녀, 클래식, 좋은 놈 나쁜 놈 이상한 놈, 추격자, 강철중, 과속스캔들, 해운대, 국가대표, 7급 공무원, 쌍화점, 아저씨, 의형제, 전우치, 포화속으로, 하모니, 방자전, 씨니, 완득이, 도가니, 도둑들, 광해, 늑대소년, 내 아내의 모든 것, 연가시, 7번방의 선물, 설국열차, 관상, 은밀하게 위대하게, 변호인, 명량, 해적, 수상한 그녀, 국제시장, 군도, 베테랑, 암살, 내부자들, 사도, 연평대전, 검사외전, 귀향, 씨시봉, 고지전, 친정엄마, 히말라야, 덕혜옹주, 인천상륙작전, 일사각오, 부산행, 곡성, 아수라, 밀정, 럭키

35) 60-70년대 연기의 성향은 80-90년대 중반까지도 이어지고 있음을 영상자료 등을 통해 알 수 있다. 우리에게 잘 알려진 배우들은 과거부터 현재까지 변함없이 활동하고 있음을 알 수 있는데, 시대 흐름에 따라, 할리우드 영화의 영향과 연기술의 연구로 과거의 배우들의 cliché 연기가 약화되면서 지금의 연기로 변화되었다.

영화배우로는 1960-70년대: 신성일, 신영균, 김진규, 박노식, 이순재, 최무룡, 허장강, 추송웅, 독고성, 황해, 김희갑, 남궁원, 신구, 한진희, 백윤식, 김지미, 신상옥, 최은희, 윤정희, 남정임, 문희, 안인숙, 임예진, 유지인, 정윤희, 이영옥, 엄앵란, 장미희, 강수연, 김보연, 고두심, 금보라, 김성희, 김영란, 김창숙, 이효춘, 양미경, 이혜숙 등

았을 때, 대략 다음의 10가지 관점에서 구분하고, 이에 설명을 하고자 한다.³⁶⁾

1. 쯤: 쯤이 있는 어미처리로 인한 어색함 ⇨ 자연스러운 어미처리법
2. 호흡과 발성: 호흡이 나오지 않는 누르는 발성의 소리 ⇨ 감성 전달 도구인 호흡과 함께 하는 소리
3. 발음: 정확한 발음 강조 ⇨ 배우 특성 인정과 감성을 높이 평가하는 발음
4. 분석: 분석 없는 연기: 글자 전달 수준이나 분위기 연기 ⇨ 배우의 분석을 통해 모든 대사 속 보이지 않는 영역과 감각을 보이는 연기
5. 화술: 장면마다, 작품마다, 대사마다 동일한 화술 ⇨ 보이거나 보이지 않는 사건, 상황, 대상, 감각, 공간 등에 따른 호흡의 변화로 인한 화술³⁷⁾
6. 배우와 인물화: 작품의 인물마다 같은 모습인 배우 ⇨ 작품 속 인물로의 접근과 변화 시도 및 배우 자체의 특성으로 그 개성을 연기에 녹여내는 배우
7. 대사/호흡 주고받기: 배우들끼리 대화를 주고받거나 반응하지 않고 자신의 말만 하기 ⇨ 상대방과 대사를 호흡을 주고받으며 극을 함께 이끌어가기.
8. 관계, 대상, 전사, 사건과 상황, 목적, 사고: 관계 및 대상, 상황과 목적 및 사고나 인지 부재의 연기 ⇨ 극을 형성하는 상황, 대상과의 관계, 목적 등에 녹아난 에너지 있는 배우의 연기
9. 감정: 배우가 느끼지 못하는 감성 없는 연기 또는 그런 척하며 가슴이 아닌 소리

1980-90년대: 안성기, 최불암, 김무생, 오지명, 이덕화, 이정길, 송재호, 김용건, 노주현, 임채무, 현석, 남성훈, 박중훈, 한석규, 정우성, 송강호, 최민식, 최민수, 최재성, 설경구, 차인표, 이병헌, 이미숙, 원미경, 전인화, 황신혜, 김희애, 하희라, 신애라, 채시라, 심혜진, 심은하, 고소영, 김희선, 김혜수, 전도연, 원빈, 손예진, 황정민, 송강호, 이병헌, 정우성, 장동건, 강동원, 공유, 이정재, 조인성, 하정우, 소지섭, 고수, 장혁, 이민호, 주진모, 배용준, 송중기, 장근석, 송일국, 박해일, 장준호, 이준기, 박해진, 신하균, 엄태웅, 정진영, 김민중, 전도연, 전지현, 하지원, 이나영, 김하늘, 한가인, 문근영, 최지우, 신민아, 한채영, 수애, 이영애, 김남주, 김민정, 김운진, 공효진, 김아중, 유진, 김선아, 박보영, 장나라 등

2000년대는 새로운 10-20대 배우들과 가수들 모델들 중 배우로 활동하거나, 무대에서 활동하다 매체로 캐스팅된 배우들이 많이 등장했다.

36) 연기변화는 매체에서는 1980년대에 보이기 시작했고, 무대는 2000년대 들어서라고 필자는 말한다. 그리고 매체는 연기변화에 따라 일반적으로 통하는 발연기가 더 이상 보이지 않으나 무대는 여전히 보이는 것이 현실이다.

37) 현재에도 연극공연에 보이는 경향들

로 만들어 내는 연기 ⇨ 배우가 느끼며 심리를 녹여낸 깊은 호흡의 연기

10. 표현: 표현의 cliché ⇨ 눈빛, 얼굴빛, 호흡, 몸짓, 인물 습관, 신체의 반응 등 신체 표현의 창의성

1. 대사의 쪼³⁸⁾

쪼가 있는 어미처리로 인한 어색함 ⇨ 자연스러운 어미처리법

연기의 변화 중 쉽게 인식할 수 있는 것은 조사와 어미처리법이다. 듣자마다 말하는 어색함이 인식되는데 이 이유인즉 조사나 어미가 강조되며 특별한 리듬을 가지고 있다는 것이다. 보통 동사에서 의미가 부각되어야 할 부분은 어두인데 과거 연기에는 어미가 어두보다, 명사보다 조사가 더 크게 강조되고 이는 부자연스럽고 실질적 대사처럼 들리지 않게 한다. 어떤 인물의 특징인 것처럼 보이거나 이는 단순한 쪼이고 문장이 가지고 있는 서브텍스트에 맞는 호흡이 문장 끝까지 흘러나오지 않고 갑작스런 강조로 인해 호흡이 끊기며 의미와 상황이 갑자기 멈추어버려 어색함을 만든다.³⁹⁾

이는 1950년부터 1990년 초반까지의 영화에서 그리고 21세기 연극무대에서, 대학연극에서도 쉽게 볼 수 있는 양상이다.⁴⁰⁾ 20세기말 영화에서는 그 쪼가 약화되고 있음을 관찰할 수 있고 연극은 아직도 쪼있는 연기와 그렇지 않은 연기가 공존하고 있다.

여기에서 조심해야 할 또 한 가지는 자연스러운 연기란 단지 일상적인 모습 그대로는 아니다. 연기에는 사건 갈등 인물 상황이 있기에 호흡과 에너지의 변화가 있기 마련인데 그냥 평범하고 멍멍한 일반적인 자연스러움은 극 속에서의 연기라 칭하기에는 거리가 있다.

2. 호흡⁴¹⁾

호흡이 나오지 않는 누르는 발성의 소리 ⇨ 감성 전달 도구인 호흡과 함께 하는

38) 조사와 어미 처리법

39) 어미 : -어요, -군요, -지요 등

조사: -서, -데, -는, -고 등

40) 연기술의 응용 없이 '인물화'라는 잘못된 인식에서 오는 모습으로 필자는 보고 있다.

41) 호흡과 발성에서 중요한 것은 들숨을 통해 몸 안으로 들어오는 공기는 연기하는데 있어 연료와 같은 것으로 그 연료를 효율적으로 사용하며 그 연료, 공기를 가지고 노는 능력, 분석을 통해 화술의 흐름에 따라 공기를 조절하는 능력 그리고 소리와 공기(호흡)의 양의 비율을 인물에 따라, 감성에 따라 나오게 하는 연기술이다.

과거의 잘못된 발성 훈련은 호흡을 차단하고 단전이라는 복식 발성 연습을 통해 소리 지르기와 성대 누르기를 지도, 그래서 화술의 다양성을 차단하고 모노톤과 같은 연기를 이끌어내고, 몸으로 들어온 호흡을 조절하는 능력을 키우지 못하게 한다. 관객은 배우들의 호흡으로 그들과 상황과 감성을 공유하며 느끼고 만족하는데, 이것이 없으니 그냥 스토리를 파악하는 것에 멈추게 된다.

과거 매체 연기자들과 현재의 성우 그리고 현재 중 일부의 연극배우들에게서 볼 수 있는 것입니다.

소리

연기의 차이 중 또 하나는 배우들의 호흡 관련이다. 호흡은 자극의 첫 반응의 표현으로 단독으로 먼저 나올 수도, 소리와 몸짓과 동시에 나올 수도 있다.⁴²⁾

연기에 있어 필자가 강조하는 것 중에 하나는 감성을 전달하는 도구가 바로 호흡인데, 배우의 심리가 호흡을 통해 관객과 시청자들에게 전달된다는 것이다. 호흡이 막힌 과거의 연기는 공감할 수 있는 감성이 닫힌 상태, 호흡이 잘못된 발성으로 딱 막히거나 눌러 감성 표출이 차단되고 결코 시청자나 관객이 보이지 않는 즉 작품에서 보이는 갈등과 극적인 에너지와 자극으로부터 오는 호흡을 주지 않는다.⁴³⁾

그래서 대화는 소리가 아닌 호흡을 듣고 반응하는 것이라고 말해도 과언이 아니다. 글자가 아닌 그 속에 담긴 그 호흡을 듣고 반응하는 것. 그런데 상대방이 호흡을 어떻게 뱉는지에 상관없이 그냥 자신의 대사를 뱉기에 급급하니 스토리가, 극적인 요소가 쌓이지 않고 전달되어야 할 대사마다의 의미가 드러나지 않는다.⁴⁴⁾

쫓와 마찬가지로 20세기 중후반 영화에서 감성 전달의 도구인 호흡에 대사가 실려 나오지 않고 즉 그 대사를 뱉게 하는 이유와 동기, 목적 없이 일정한 톤에서 모든 대사가 해결되고 1995년 전후부터 배우에게서 호흡의 변화와 감성 전달이 드러난다.

3. 발음

정확한 발음 강조 ⇨ 배우 특성 인정과 감성을 높이 평가하는 발음

발음은 공연에서 시대의 변화에 따른 변화가 인지되는데, 발음은 관객이나 시청자들에게 대사 전달이 되기 위한 것이지만, 그 정확성이라는 것이 배우의 개성을 말살하고 또한 분석적 의미나 인물의 특징을 고려하지 않음을 의미하지는 않는다.

무대는 공간을 인지하여 소리 에너지를 내야하지만 발음을 중심으로 연기를 하라는 것은 아니다. 또한 발음만 신경 쓰게 되면 배우가 연기 할 때 더 중요시하며 인지하고 사용해야 할 감각과 본능과 반응 등등은 놓치게 된다. 대사의 분석과 의미 없이 그저 토박토박 글자를 읽는 양상은 스토리가 귀에 정확히 들려 이성적으로 파악될지는 모르나 정작 예술의 핵심인 느끼고 공유가 일어나지 않게 된다.⁴⁵⁾

42) 자극은 상황, 대상과의 관계, 이미지, 기억, 신체적 움직임, 오브제 등

43) 즉 결과물인 감성은 주지 않음으로 소리연기, 암송에 그치는 현상, 지루하고 단조로운 화술이 발생한다. 그러므로 단순히 진성만을 훈련이 아닌 두성 훈련이 반드시 동반되어야 한다.

44) 또한 놓치지 말아야 할 것은 촬영과 공연에서 들어가는 첫 호흡이다. 장면별 극적요소에는 단계가 있는데 그것을 필자는 level 1-10으로 정한다면 사건과 인물의 갈등이 커질수록 그 극적 단계는 커질 것이며 이때 생성되는 호흡은 높은 레벨로 분명히 쌓여 나오게 된다. 이 호흡은 전사, 대상 - 인물간의 관계, 배경 및 상황, 여러 상황에서 생성되는 심리와 연계된다.

1960-80년대 연기에서 배우의 개성없이 모두가 유사한 이유가 발음으로부터 오는 이유이기도 하다.⁴⁶⁾ 1990년대부터는 배우들의 발음의 특색이 나온다.

발음의 문제는 연극 연출자들의 강한 요구에 의해 배우들의 연기에 어려움을 주는 경우가 있었지만, 현대 매체에서는 오히려 배우의 개성과 표현의 하나의 방법으로 열려있다. 발음 문제로 언급되는 배우들이 있지만, 대사를 알아듣지 못할 정도가 결코 아니고 또한 감성력이 뛰어나기에 오히려 꾸준히 캐스팅이 됨을 본다.⁴⁷⁾ 발음이 결코 연기의 중심이 될 수 없다.

4. 분석

분석 없는 연기로 글자 전달 수준이나 분위기 연기 ⇨ 배우의 분석을 통해 모든 대사 속 보이지 않는 의미, 감성, 감각 등을 보이는 연기

배우의 분석이 이루어졌느냐, 그렇지 않느냐는 배우가 대사할 때, 단어마다 구마다 문장마다 서브텍스트의 존재여부⁴⁸⁾와 연기술 접목⁴⁹⁾ 그리고 그 자극들에 반응되는 호흡으로 이어지느냐에 대한 관점이다. 배우가 그냥 읽기 수준에서, 암기 수준에서, 무슨 말인지 어떤 심정인지 모르고 나오는 소리는 그냥 의미 없는 소리인 것이다. 또한 분위기로만 연기하는 모노톤의 대사들도 분석이 제대로 이뤄지지 않은 연기이다. 왜냐하면 단 하나의 의미나 대상, 정서, 시기, 목적, 문득 떠오른 찰나의 순간, 화제 전환 등으로만 형성된 대사는 없기 때문이다.

20년대 중반의 영화 그리고 아직도 무대에서 진행되는 연기를 보면 분석이 제대로 이뤄지지 않고 대사를 치는 것을 쉽게 구별할 수 있다. 문장들이 그냥 누에고치가 실을 뽑아내듯 그냥 쪽쪽 기계적으로 뽑아내거나 하나의 분위기로 대사를 읊는 것들 들으면, 배우는 글자 속에 있는 의미, 상황과 사건, 관계, 인물의 심리, 목적 등을 파악하고 배우 자신이 받아내지 못하고 또한 대사가 주는 힌트와 대사 속에 숨겨진 감각, 이미지 등을 불러오지 않음을 파악할 수 있다.⁵⁰⁾

5. 화술

45) 여기서 연기를 관객에게 한다? 이는 어불성설이다. 대사는 상대방에게 하는 것이다. 그러면 공간에 알맞은 소리를 키워라? 공유란 배우가 상대배우에게 호흡의 에너지로 장면마다 대사마다 극적 호흡으로 목적을 가지고 상대방과 대화하면 그 에너지를 관객이 동일하게 받고 공유가 된다.

46) 배우의 칼라가 보이기 시작한 것은 1997년 넘버3의 송강호 배우?

47) 권상우, 차승원, 윤상현 등?

48) 텍스트의 또 다른 의미보다는 배우가 찾아내는 단어와 문장 속의 뜻, 배우가 인물의 심리와 상황을 공유할 수 있는 배우만의 내용을 담는 것

49) 이미지 보며, 묘사나 상황을 영상처럼 흘러보내며, 감각 누리며 대사치기 등등

50) 황정민 연기가 인정을 받는 이유는 대사 속에 담긴 모든 것들을 표현과 감성으로 고스란히 관객들에게 전달하기 때문이 아닐까?

장면마다, 작품마다, 대사마다 동일한 화술 ⇨ 보이거나 보이지 않는 사건, 상황, 대상, 감각, 공간, 비트 등에 따른 호흡의 변화로 인한 화술⁵¹⁾

분석과 더불어 나오는 대사 표현으로 주조연으로 각광받는 배우들⁵²⁾에게서 그 화술의 맛깔스러움을 발견할 수 있다. pause (쉽), accent (강조), pitch(음조), tempo (템포), speed(속도), rhythm(리듬), range(음폭), color(음색), dynamics (호흡과 화술의 변화), resonance(공명), clear articulation (정확한 발음), neutral sound (중립의 소리), beat (비트)에 따른 호흡과 화술의 변화 등 구체적 기술로 연기를 끌어올릴 수 있다.⁵³⁾

화술은 음성 기능을 활용 가능하게 하고 자유롭게 열린 도구가 되게 하여, 창조의 다양한 가능성을 주고, 진실하고 다채로운 표현을 낳게 한다. 화술을 자유롭게 활용하는 배우에게서 소리와 감정이 함께 정점을 향해 표현되고, 정서적 진실성을 주는 깊은 내면의 소리와 외적 보컬 훈련의 조화를 보여준다.⁵⁴⁾

2000년대에 변화의 특징이 있다면, 매체 배우의 캐스팅 조건이 선남선녀의 외모 뿐만이 아닌 개성과 독특한 매력 그리고 연기력으로도 가능하다는 것이 나타나면서⁵⁵⁾, 연기가 자연스러움 속에 맛깔스러움과 다채로움 등 화술의 요소가 더 활발하게 응용되고 있음을 스크린에서 볼 수 있다.

6. 배우와 인물화

작품의 인물마다 같은 모습인 배우 ⇨ 작품 속 인물로의 접근과 변화 시도 및 배우 자체의 특성으로 그 개성을 연기에 녹여내는 배우

TV와 영화가 보급되기 시작한 시절에 배우들은 외모의 차이 외에는 틀에 맞추어진 음성과 화술에 갇혀져 있었고 그래서 인물에 대한 표현도 제한이 되었으리라 본다. 인물과 극적 상황에 녹지 않고 배우 자체와 cliché 연기에서 나오는 1차원적인 성격의 연기에 머물러 있음을 알 수 있다.

그러나 할리우드 영화 수입과 스타니슬라브스키 외 미국 연기가 연구되면서 점차

51) 현재에도 연극공연에 보이는 경향들

52) 성동일, 조진웅, 광도원, 유해진, 류승용, 황정민, 김혜수, 전도연 등?

53) 크게는 스토리의 깊은 이해, 주제나 작가의 관점의 파악, 주어진 배경, 인물성격 구축, 인물들 사이의 대립이나 관계 이해, 장면과 장면 & 대사의 파악과 의미전달의 효과, 상황파악, 대본 속에 보이지는 않으나 극의 파악으로 응용된 상상적 적용 등으로 subtext (숨은 뜻) 파악 등 이해해서 시작해서 더 깊게 표현될 수 있다.

54) 화술에서 가장 중요한 교육은 화법들을 응용하나 단순한 기술이 아닌 배우의 연기적 호흡이 살아 나오게 하고, 그 음색을 만들기 위해 동기, 목적, 근거의 이유, 서브텍스트, 관계성, 상황 설정 등의 분석이다.

55) 유해진, 성동일, 오달수, 김상호, 고창석, 마동석, 라미란 등?

연기 경향이 진정성 있는 자연스러움으로 바뀌었고, 배우의 특색 인정⁵⁶⁾ 그리고 인물로서의 접근 위한 노력이 이뤄졌고, 배우가 작품마다 인물을 새롭게 창조해낼 때마다 연기력 인정과 더불어 믿는 배우로 캐스팅은 물론 관객들을 극장으로 향하게 했다.⁵⁷⁾

7. 호흡/대사 주고받기

배우들끼리 대화를 주고받거나 반응하지 않고 자신의 말만 하기 ⇨ 상대방과 감성과 의미와 의도가 담긴 호흡을 주고받으며 극을 함께 이끌어가기.

위에서 언급한 화술 작업의 원리는 의사소통의 필요에 근거하고 있다. 이때 배우는 상대방 배우의 호흡과 소리에 귀를 기울이고 본인의 호흡과 소리로 반응하여야 한다. 감각을 열지 않고 단순히 이미 눈으로 읽은 글자라는 표면적인 주고받음에는 극이 극적으로 쌓여지지 않고 제자리걸음이 되어 극의 드라마가 형성되지 않는다. 또한 심리적인 변화에 따른 호흡이 함께 가지 못함으로 단절과 스토리 파악이 되지 않는다.

무엇보다 내·외적 에너지를 담고 있는 호흡의 깊이와 밀도를 배우들끼리 주고받을 때 드라마의 극적인 힘, 인물들 사이의 긴장감, 무엇보다 시청자와 관객을 끌어당기는 힘이 된다. 그래서 대사 주고받음의 의사소통이란 배우들이 호흡을 주고받음이란 연기적 사실을 중요시 여겨할 것이다.

여기서 다시금 강조될 것은 배우들이 연기적 호흡이 존재하지 않고 그 호흡이 소리에 신체에 흘러나오지 않는다면 연기에서 기대할 수 있는 결과들이 일어나지 않을 것은 뻔한 사실이다. 그러므로 연기의 변화가 국내에서 일어나기 전과 후는 큰 의미를 가진다.

이를 근거로 국내 배우들의 연기의 차이와 변화를 인지할 수 있다. 안타까운 것은 현대 매체에서는 이뤄지는 연기술이 무대에서는 아직도 잘 보기 힘들다는 것이다.

8. 관계, 대상, 전사, 사건과 상황, 목적, 사고

관계 및 대상, 상황과 목적 및 사고나 인지 부재의 연기 ⇨ 극을 형성하는 상황, 대상과의 관계, 목적 등에 녹아난 에너지 있는 배우의 연기

56) 유해진 주연의 “력키”가 대중에게 사랑을 받은 것도 아마 그런 이유일 것이다. 맛깔스런 화술과 에너지, 인물 등 연기력 인정과 더불어서.

57) 황정민, 이병헌, 송강호, 하정우, 유아인, 전도연, 김혜수 등등 다수의 연기파 개성파 배우들

관계, 대상, 전사, 사건과 상황, 목적 등은 분석을 통해 배우에게 인지되고 사고 되고 그 안에 녹아나야 하는 연기술이다. 이는 비트마다 드라마적, 극적 에너지가 배우의 호흡을 통해 형성되는 기본 연기술이다. 또한 모든 순간마다 연기적·극적 단계를 쌓게 하는 요소이다.

여기서 대상에서 놓치지 말아야 할 것은 연기는 배우 자신이 갖는 것이 아닌 모두 다 주는 것, 자기에게 있는 모든 것을 남김없이 주는 것이다. 더 중요한 것은 그 대상이 배우에게 분명히 설정이 되어 있어야 하고 앞에 그 대상이 없어도 눈에 보여야 하고 그 사람과의 사연이 삶으로 들어야 있어야 한다.⁵⁸⁾

이 또한 위에서 언급된 것들과 함께 존재하는 연기의 변화의 양상으로 점검이 되어진다.

9-10. 감성과 표현

배우가 느끼지 못하는 감성 없는 연기 또는 그런 척하며 가슴이 아닌 소리로만 들어 내는 연기 ⇨ 배우가 느끼며 심리를 녹여낸 깊은 호흡의 연기

표현의 cliché ⇨ 눈빛, 얼굴빛, 호흡, 몸짓, 인물 습관, 신체의 반응 등 신체 표현의 창의성

연기의 핵심인 정서와 표현은 위의 연기의 원리들과 과정들에서 이뤄져 나온다.

예술은 이성과 사고, 본능과 충동, 현재의 찰나 등을 통한 다양한 작업과정이 이뤄지고 그 결과물로서 심리와 감성이 배우에게 형성되고, 그 반응의 진정성으로 눈빛과 얼굴빛과 몸짓 등의 최고의 표현이 이뤄진다.⁵⁹⁾

최근 만들어지는 국내영화를 보면 볼수록, 배우들의 그 진한 호흡의 정직한 정서와 눈빛, 몸짓, 제스처, 인물화까지의 연기적 표현이 세계 수준급이란 생각이 든다.

마지막으로 국내 연기의 변화는 연기술의 뿌리와 근본을 둔 양상으로, 그 중심은 흔들리지 않아야 한다고 본다. 물론 다양성과 새로움이 탄생하고 창의성은 지속적으로 나타나겠지만.

바라는 것은 과학이고 체계인 연기 교육과 훈련, 현장의 연기술 적용이 무대에서도 대학에서도 바르게 이뤄지기를, 그리고 학생들을 지도하는 연가지도자들과 공연워크숍 지도자들, 배우를 이끄는 연출이나 감독이나 연기코칭들이 연기에 대해 얼마나 바르게 깨닫고 있는지 겸손하게 돌아켜보고 배움의 길에 동일하게 서있기를..

58) 여기서 대체·대용, 이미지 훈련, 가면 효과, 즉흥 등의 연기술 접목

59) 물론 신체가 심리와 진정성을 깨우는 사실도 그 반대의 경우와 같이 동일하게 중요하다.

“20-21세기 국내의 연기변화, 연기술 관점에서의 해석”

질의자 : 박 호 영 (서원대)

1. 20세기와 21세기 연기술 변화를 10가지 관점을 기준으로 정리해 주셨는데, 그럼 20세기에는 어떤 방법으로 연기술을 적용했었는지 말씀해 주시면 감사하겠습니다.

2. 지금까지 정리해주신 연기술 변화의 차이는 영화연기인데 무대연기와 어떤 차이가 있는지 말씀해 주시면 감사하겠습니다.

영화 연기에서 배우의 인물 구축 및 즉흥성을 위한 훈련법 연구

정 민 영

청주대학교 연극영화학과 박사과정

발제문

1. 들어가며

연기는 연습과 반복에 의해 만들어진 배우의 표현 기술에 불과하다고도 볼 수 있지만 우리는 연습과 반복의 과정에 의해 만들어진 이 기술에 의해 눈물짓고 웃음을 지으며 때로는 엄청난 공포감과 통쾌함도 맛보게 된다. 연기는 배우를 평가하는 가장 큰 척도가 아닐까 생각되며 이는 쉽게 이루어지지 않으며 전문성이 요구되는 고도의 기술이다. 연기라고 명명되는 이 기술을 만들기 위해 예나 지금이나 많은 나라에서 시공을 초월하여 연구하고 다양한 방법으로 연기 교육을 해왔다.

뿐만 아니라 관객들의 영화 관람 수준이 매우 높아지고 특히 배우의 연기에 대한 평가 잣대는 더욱 높아만 가고 있으니 배우들과 연기를 가르치는 교육 기관에서도 새로운 전환점에서 체계적인 연기 교육에 대한 연구가 필요할 때가 되었다고 본다.

처음으로 대중들에게 선보인 지 불과 100여 년 밖에 되지 않은 영화가 우리 삶 속에 크게 자리 잡게 된 것은 때로는 소설이나 다른 이야기보다 더 수월하고 생생하도록 현장감 있게 스토리를 전한다는 특성이 있기 때문일 텐데 그 가장 큰 역할이 바로 배우의 연기가 아닐까 여겨진다.

영화가 처음 만들어진 태동기부터 우리나라에서는 연극이나 마당놀이 등에서 활용하던 연기를 전혀 다른 영화에 한동안 활용하여 엄연히 구별되어야 하는 영화 연기를 제대로 발전시켜 나가지 못했던 것도 사실이다.

또한 영화는 감독만의 예술이라는 편향적인 시각에 의해 연구 및 발전이 늦어진 게 사실이다. 더구나 선배나 감독들에 의한 경험된 이론에 의한 답습과도 같은 연기 교육이 지속되다가 차츰 외국 유학파들이 미국과 러시아 등에서 연기의 이론 등을 가지

고 들어와서 연기 교육을 시작하면서 뿌리를 내리게 되었다. 1990년대부터는 정규 교육을 받은 교수들이나 배우들에 의해 좀 더 과학적이고 체계적인 연기 교육이 시작되었다고 보나 아직 체계적인 연기 교육에 대한 방향이 설정되었다고 보긴 이르다.

각 우리나라 대학 및 훈련기관들에서 영화 연기의 시스템 적립을 위해 부단히 각 대학의 연구자들이 영화 연기 시스템을 갖기 위해 부단히 노력을 하는 지금 또한 여러 가지 훈련법이 나와 적립되어가고 있다고도 볼 수 있는 시점이다.

2. 영화 현장에서 배우의 캐릭터 구축 및 순발력

2.1. 영화에서 배우의 캐릭터 구축

영화에서는 시대적 배경 및 상황에 따라 각각의 인물 및 캐릭터들이 무수히 등장하게 된다. 감독 및 작가들은 시나리오를 쓰면서 각각의 캐릭터들을 만들며 많은 의미를 부여하고, 각 캐릭터의 개성을 살릴 수 있는 배우들을 찾기 위해 여러 배우들에게 오디션의 기회를 준다. 이렇게 어렵게 오디션을 보게 된 배우들은 활자화 되어있는 대본에만 단순히 집중을 하게 된다면, 천편일률적인 배우의 연기 한계를 감독 및 작가에게 들키게 되는 것이며, 그것이 배우의 한계점이라는 지탄을 받게 될 것임이 분명하다. 그렇기에 배우들이 고민을 하는 것 중 하나가 바로 맡은 인물에 대한 캐릭터 구축이다.

배우들은 자신이 맡은 인물에 활력을 불어 넣기 위해 고민을 하게 된다. 맡은 인물이 빵집 아저씨라면 그 빵집 아저씨는 어떻게 살아왔는지부터 시작해서 그 사람의 행동 및 표현, 몸짓 등의 많은 고민을 하게 된다. 하지만 단순히 자신이 직접 경험하고 영유해 보지 못한 삶을 표현 하려면 배우들은 표현해 내기 힘들고, 그렇기에 배우는 항상 많은 직종 및 다양한 경험으로써 배우가 될 수 있다고 하기도 한다. 하지만 실제 영화 현장에서 연기를 하고 있는 배우들의 의견에 따라보면, 다양한 의견들이 제시되기도 한다.

Q. 경험해보지 않은 인생과 캐릭터를 매번 능숙하게 연기하는 비결이 뭐가?

A. 경험을 통해 캐릭터를 이해하면 더할 나위 없이 좋지만, 내가 경험하지 않았다고 해서 그 인물을 이해할 수 없다고 생각하진 않는다. 책을 읽을 때도 마찬가지로 내가 겪지 않았지만 읽으면서 이해되고 공감되는 지점이 있지 않나. 영화도 연기도 마찬가지다. 그 캐릭터를 계속 생각하고 이해하려고 한다. 흉내만 내는 데 그치지 않기 위해 내 안에 그런 면을 끄집어내려

고 노력한다.⁶⁰⁾

이처럼 배우 전도연의 경우는 자칫 경험해보지 못했다고 해서 그 인물을 표현해 낼 수 없는 것은 아니다. 라고 말을 하지만 전도연의 그런 공력을 갖기까지와는 조금 다르게 현재 학교에서 배우를 지망하고 있는 학생들은 학교에서의 영화 및 연극 워크숍에서 각자의 인물구축을 하기 위해 다양한 경험을 밑바탕으로 전제가 되어 있어야 한다. 하지만 경험이 밑바탕이 되지 못한 캐릭터를 살리기 위함은 맡은 역할의 인물과 흡사한 인물의 관찰 및 모티브를 갖고 오는 것이 매우 중요하다.

실제로 배우 공효진은 영화 <'미씽: 사라진 여자'>에서 보모 캐릭터를 소화하기 위해 아이를 돌보는 보모의 디테일한 몸짓부터 대사의 톤, 성격까지 몇 달간의 관찰과 연구를 거쳐 캐릭터를 섬세하게 만들어 갔다. 공효진은 "정돈되지 않은 속눈썹과 얼굴에 30개가 넘는 점을 직접 설정하는 등 어디서도 본적 없는 새로운 모습을 보여주고 싶었다"며 "한때는 대체 어떤 사람인지, 연기하는 내내 그녀의 속마음은 어땠을까를 놓고 고민을 거듭했다."⁶¹⁾

일부 영화배우들은 관찰을 하지 못하거나 인물의 모티브를 유추해내지 못하면, 간혹 자신이 직접 맡은 인물의 삶이 되어 정해진 기간 동안 그 삶을 살아가기도 한다. 이렇게 인물에 대한 접근법 및 관찰은 다양하지만, 당연히 인물의 캐릭터 구축을 위해서는 반드시 필요한 작업임이 틀림없다.

2.2. 현장에서 발휘하는 배우의 순발력

역할을 맡은 배우가 인물의 캐릭터에 대한 구축이 이루어졌다면, 다음으로 해야 할 것이 상황에 대한 숙지이다. 영화에서의 불연속성은 항상 영화 연기를 하는 배우들에게 있어서는 당연히 받아들여야 하는 숙명이다. 그렇기에 배우들은 항상 현장의 공기와 상대 배우, 카메라에 대한 숙지가 반드시 필요하다. 대본으로만 주어졌던 역할이 배우가 현장에서 감독을 만나 이야기를 나누며 분명 새롭게 자신이 생각하지 못한 캐릭터로도 재창조 될 수 있기 때문이며, 항시 썬마다 바뀔 수 있는 T.V드라마의 운명

60) 김지혜 기자, [[인터뷰] 전도연만이 전도연을 넘어설 수 있다.], SbsFunE, 2015-06-12
http://sbsfun.sbs.co.kr/news/news_content.jsp?article_id=E10006744416

61) 고재완 기자, [캐릭터 연구만 몇달...공효진의 '공블리'는 쉽게 나오지 않는다.], 스포츠조선, 2016-10-21,

<http://sports.chosun.com/news/ntype.htm?id=201610220100185510013405&servicedate=2016102>

자체를 빠르게 몸에 습득하기 위해서는 영상에서의 배우의 순발력 또한 항시 갖춰야 하는 꼭 필요한 요소 중 하나 일 것임이 분명하다.

배우 이경영은 한 창간 20주년을 맞이하는 영화잡지의 토크쇼에 참석한 신예 배우 변요한에 대해서 이렇게 이야기했다.

연기를 보면 그간 어떻게 살아왔는지가 궁금한 배우다. 그 정도로 표현력이 다양해 내면에 다수의 굉장한 변요한이 살고 있을 것 같다"며 변요한이 연기하는 한석울을 볼 때는 "어떻게 저렇게 표현력이 다양한지 놀랐다. 순발력과 액팅 감각까지 연기가 살아있는 배우"라고 칭찬을 아끼지 않았다.⁶²⁾

필름으로 영화를 찍는 시대와는 다르게 디지털로 작업을 하는 요즘 영화감독들은 배우에게 정확한 캐릭터 설명도 중요하지만, 배우가 그 캐릭터를 어떻게 생각하고 표현해 내는지 또한 너무나도 중요하게 생각을 하고 있다는 것이 분명하다. 그렇기에 도제 시스템의 영화 현장에서 보다는 새로운 디지털 시대의 도래를 통해 여러 번 다시 촬영하고 작업 할 수 있는 현장에서 배우의 지구력 및 순발력을 굉장히 요한다는 것이다. 순간의 각기 다른 표현력을 통해 인물의 새로운 캐릭터를 찾아내려고, 감독은 노력한다는 것을 알 수 있다.

3. 영화 연기를 위한 인물 관찰 및 즉흥상황훈련

실제로 배우가 현장에서 맡은 캐릭터의 인물을 구축하기 위해서는 다양한 훈련이 분명 필요하다. 그렇기 위해 연구자는 지금 대학에 출강하면서 학생들을 교육하고 있는 훈련법에 대해 설명을 하고자 한다. 연구자는 현재 청주대학교 영화학과 3학년 카메라메소드연기, 세명대학교 공연영상학과 2학년 영상연기 수업을 출강중이다. 물론 출강학교 학생들의 학습능력 및 학년에 따라 실제적 강의계획이 바뀌어야 하는 것은 당연하다. 이번 연구에서 영화배우에게 중요시되는 인물관찰 및 즉흥상황훈련을 이야기하기 위해 카메라 경험이 있는 청주대학교 영화학과 3학년 카메라메소드연기를 위주로 이야기를 해보도록 하겠다. 인물 관찰과 즉흥상황훈련이기에 한 학기 교육의 일부

62) 최신애 기자, 이경영 "연기 액팅, 순발력 완벽...감각 살아있는 배우" 변요한 극찬, enews24, 2015-05-20, <http://enews24.interest.me/news/article.asp?nsID=757104>

만을 이야기 하도록하겠다.

3.1. 캐릭터 구축을 위한 인물 관찰 훈련.

배우는 영화에서 맡은 인물을 준비하기 위해 제일 먼저 해야 할 부분이 맡은 인물을 분석하고자 많은 노력을 쏟아야 한다. 그러기 위해서는 제일 먼저 인물에 처한 상황 및 과거의 인물이 살아온 삶을 유추해 본다.

배우의 연기란 다른 인물 속에 자신을 던지고 존재하지 않는 사건에 논리성을 부여하여 자신만의 느낌 -그가 원하는 분위기, 혹은 특별한 시간과 장소에서 갖는 느낌 등- 과는 상관없이 배역을 표현하는 행동을 반복할 수 있는 능력이다.⁶³⁾

매주 연구자는 이런 분석의 일환으로 제일 먼저 인물에 대한 관찰을 학생들에게 주차별 마다 다른 주변의 인물을 관찰할 것을 과제로 내주었다. 여기서의 관찰이라는 것은 관찰하려는 인물을 단순히 시각만으로 관찰하는 것이 아닌 그 사람의 심리를 파악하기 위한 눈 대 눈의 관찰이 필요하다고 이야기 하였다.

관찰대상을 객체로 보고 그저 눈에 들어오는 일차적인 특징만을 감지하는 것으로 잘못 인식하고 있기 때문이다. 그렇게 될 경우, '관찰'을 통한 역할창조는 내면의 진실함이 없이 겉으로만 이루어지는 모방이나 모사로 그치게 되면서 배우 자신과의 심리적인 합일이 이루어지지 못하게 된다. ⁶⁴⁾

훈련과제를 내어주고 첫 번째 주차부터 학생들은 너무 어려워했다. 하지만 준비한 인물들을 매주 하나하나씩 발표를 해나가면서 관찰 인물의 외적묘사 및 모방이 아닌 관찰 인물의 내면을 읽기 위한 노력들이 점차 보여졌고, 이 훈련 자체가 나중에는 영화에서 배우의 캐릭터를 만들고 읽기 위한 노력으로 번져나갔다.

또 영화에서 다른 관점으로 접근하여 관찰이 필요한 이유는 항상 영화 및 T.V드라마에서 나타내야 하는 인물의 내적 감정 자체가 연극처럼 풀 샷에서 인물을 읽어야 하는 것이 아닌 영화 및 T.V드라마에서 타이트한 샷들에서 나타 내줘야 하는 배우의

63) 노은미, 액팅 게임(Acting games)을 통한 배우의 상상력 개발에 관한 연구, 한양대학교대학원 : 연극영화학과, 2007, p.9.

64) 김준호, '관찰'을 통한 역할창조에 관한 연구 : '관찰'이 갖는 의미와 방법을 중심으로, 한국예술종합학교 연극원, 예술전문사, 2008, p.23.

감정 또한 함양도 있다고 볼 수 있다. 그러면서 이 인물들을 유추, 발표 및 실연을 통해서 개인이 그 인물의 생활을 표현해 낼 수 있는 능력을 함양시키는 방법을 연구 하도록 하였다.

늘 알던 사람 지내온 사람이지만 관찰이라 생각하고 주변 인물들을 만나다보니 더욱더 깊게 그 사람의 습관, 말투 눈빛 생각들을 알 수 있었다. 모르는 인물, 영화캐릭터도 그런 식으로 더 접근해보니 평소 관심 없이 보던 것들이 흥미롭게 전해졌다. 습관, 말투, 눈빛, 그 사람이 왜 그런 말을 하는 가라는 것들을 중점으로 보다보니 캐릭터라는 것이 자연스럽게 만들어진 것 같다. 그런 척 하는 연기가 아닌 여러 가지 요소(습관 말투 눈빛)로 근본적인 것 들을 접근 한다면 자연스럽게 캐릭터가 묻어나오는 것을 다시 한 번 깨닫게 되었다. 그리고 그것을 연기 할 때 가지고 있다면 자연스럽게 다른 상황 즉흥상황에서도 그 인물로서 할 수 있는 것들을 많이 찾을 수 있었다. 이러한 것들을 잘 인지하고 연기한다면 내적 정서 상태도 거기에 맞게 움직이고 있음을 느꼈다.⁶⁵⁾

3.2. 즉흥상황훈련

즉흥상황이 갖는 장점 중의 하나는 같은 상황을 교사가 학생들에게 던져 주면 학생 들은 새로운 인물을 창조하기 위해 노력한다. 이 세상에 똑같은 두 사람은 없기에 즉 흥연기는 뻘한 것일수록 오히려 자신을 더욱 있는 그대로 보여 줄 수 있다. 독창적인 생각으로 깊은 인상을 남기려든다면 사실상 더욱 진부하고 더욱 재미없는 생각만을 찾아낼 것이다.⁶⁶⁾

영화나 드라마 현장에서 주연이 아닌 조연 단역의 경우 여러 배우들과 함께 촬영 전 리허설을 맞춰 볼 기회는 많지 않다. 그리고 분명 감독의 디렉션을 통해, 배우가 준비해서 간 인물의 감정 자체가 바뀌는 경우 또한 허다하다. 그렇기에 항상 배우는 현장에서 감독이나 조감독의 의도 및 영화 촬영의 불연속성으로 인해 감정이나 상황이 바뀔 수 있다는 생각을 항상 해야 하며, 이를 대비해 배우는 말은 인물에 대한 여러 대안을 현장에서 순발력으로 끌어내야한다. 이러한 순발력을 위한 대안으로 연구자는 준비해온 인물과 관련된 상황을 설정하여 에쥬드를 학생들에게 항상 실연시켰다.

기본적으로 에쥬드는 배우의 의식적 인식의 과정을 통한 배우의 무(잠재)의식적인 역할의 내면과 행동을 찾게 만들어주는 효과적 훈련법이다. 이러한 요소는 배우 자신이 역할로서 삶을 이해하고 주어진 상황과 일관된 목표를 위한 당위성이 확보된 내면 심리를 찾게 도와준다. 이렇게 찾게 된 행동과 내면 심리, 정서는 빠른 속도로 진행되

65) 이호림(연극학과3학년), 청주대학교 3학년 카메라메소드연기 수업을 듣는 학생의 E-mail 서면인터뷰.

66) 키스 존스톤, 이민아 옮김, 즉흥연기, 지호, 2000, p.169.

는 영화촬영 현장에서 배우의 심리적, 입체적 역할 창조 시 사실적이며 적절한 역할의 구현을 돕게 된다.⁶⁷⁾

학생 자신들이 준비해온 인물로서 상대방에게 다가가 상황에 맞게 어떻게 그 인물로서 다가갔을지 생각하고 행동을 하면서 목표(장소-사물-대사)를 이루기 위해 노력을 하려했다. 그런 즉흥상황을 통하여 관찰인물의 일반적인 상황들을 경험하고 전개하기 위해 노력했다.

개인적으로 배우 준비하면서 훈련을 할 때 이렇게 상황을 넣어서 훈련을 하지 못하였던 점에 대해 저한테 많이 안타깝고 독백이나 영화에 나오는 상황만 알고 있었지 다른 상황에 대입해서 생각을 못하였습니다. 하지만 이번 훈련을 통해 각기 다른 상황들을 부여함으로써 캐릭터 성격을 더 다양하게 구축해야 겠다는 생각이 많이 크고 저에게는 새로운 시도가 아니었나 생각을 합니다.⁶⁸⁾

4. 맺으며

청주대학교 영화학과에서 3학년을 맞아 진행되었고, 일반적인 기본과정보다는 심화 과정을 다뤄야 했다. 그렇기에 이번 교과목 전반부에서는 항상 이 두 훈련을 함께 진행하였다.

인물 관찰을 통해서 관찰 인물의 심리적인 상태를 경험해보고, 그것을 차용하여 즉흥상황에서 그 인물의 행동은 어떤 것이 있었는지 알 수 있게 노력하였다. 매주 같은 수업의 반복이 아닌 매주 다른 인물 다른 즉흥을 통해 인물이 그 상황에서는 어떻게 연기를 했고, 어떤 표현으로서 본인 자신에게 어떠한 영감을 주었는지를 항상 생각하게끔 하였다. 이런 연습을 통하여 학생들은 본 연구자의 후반기 수업에서 영화 대본을 들어가는 요즘 한 인물을 여러 학생들이 표현하면서 각기 다른 자신이 창조해낸 인물을 접근하기 위해 지금도 분명 노력하고 있다.

학교의 상황과 학생들의 여러 가지 학습능력에 따라 분명히 바뀔 수 있는 상황이 많다고 생각이 되고, 한 반의 20명 가까이 되어지는 학생들을 지도하기에 3시간이라는 시간은 결코 너무 적은 시간이라는 생각을 많이 든다. 그리고 앞으로 디지털 시대의 도래로 인한 대학에서의 영화연기 교육은 점차 바뀌어야 할 것이며, 앞으로 더욱 새

67) 정의갑, Etude를 활용한 영화연기의 역할 창조 연구 : - 영화 <만찬>을 중심으로, 세종대학교 대학원 영화예술학과, 2016.

68) 김병윤(연극학과3학년), 청주대학교 3학년 카메라메소드연기 수업을 듣는 학생의 E-mail 서면인터뷰.

로운 학습법을 만들어 내기 위해 연구자는 노력 할 것이라는 말과 함께 이번 연구를 마치고자한다.

참 조

서면인터뷰.⁶⁹⁾

서면질문.

카메라 메소드 연기 수업 전반기(8주차 까지) 진행되었던 캐릭터 구축을 위한 인물 관찰 훈련과 준비한 인물을 통한 즉흥상황훈련을 통해 배우를 준비하는 입장에서 도움이 되었는가?

만약 수업에서 미흡했던 점이 있다면?

실제로 영화현장에서 사용되어지는 배우의 준비 훈련과 흡사한 부분이 있는지?

(영화나 T.V드라마 현장에 나가본 경험이 있다면)

서면답변 1.

김종호 (영화학과 4학년)

이 수업에서 캐릭터 구축을 위한 인물 관찰 훈련과 준비한 인물을 통한 즉흥 상황 훈련, 이 두 가지 종합하는 훈련을 배웠습니다. 일단 캐릭터 구축을 위한 인물 관찰 훈련과 같은 경우에는 다시 한 번 자신의 주위 인물부터 평소에 보기만 했던 영화캐릭터까지 등잔 밑이 어둡다는 말처럼 평소에 놓치고 있던 인물들을 다시 한 번 환기된 훈련이었습니다. 평소에도 자신 혼자서 이런 훈련을 더 많이 해야겠다는 생각도 들었습니다. 현재 현장은 사실상 유명한 대배우가 아닌 이상 먼저 연락 와서 스케줄을 맞추거나 이런 일이 드물어서 언제든지 당장 내일이라도 연락이 와서 나가 연기를 할 수 있는 배우가 되어야 된다고 개인적으로 생각을 합니다. 그래서 평소에 캐릭터 구축 훈련을 많이 해놓으면 당장 내일 어느 현장에 가서도 처음 보는 인물 임에도 자신이 해놓은 캐릭터 구축된 인물을 끄집어내서 대입해 연기 할 수 있을 것 같습니다. 그리고 또 캐릭터 구축 훈련을 통해 나 자신에 대해 더 되돌아보는 계기도 되었습니다. 배우는 일단 나 자신을 제일 잘 알아야한다고 생각합니다. 그런데 캐릭터 구축 훈련을 하며 나의 주위 사람들 내가 좋아하는 영화 평소에 해보고 싶던 캐릭터들을 다시 생각해보고 직접 몸으로 해보면서 나의 특징도 더 잘 알 수 있었고 다시 한 번 되돌아 볼 수 있는 계기가 되었습니다. 두 번째 즉흥 상황 훈련은 배우의 필수불가결한 훈련이라도 개인적으로 생각합니다. 현장에서 유동적으로 연기할 수 있는 배우는 기본적인 소양이라 생각하여 즉흥 상황 훈련은 꼭 필요한 훈련이었습니다. 평소에 먹고 살기 바쁜 배우들에게 다시 한 번 기본적인 소양을 깨달게 해준 수업이었습니다. 다시 자극받고 혼자 더 열심히 할 수 있는 계기가 되었습니다. 아쉬운 점이 있다면 8주에 두 훈련을 모두 하는 것이 아니라 각 훈련을 길고 더 심도 있게 배우고 싶은 생각이 들었습니다. 개인적인 욕심이긴 하지만 각 훈련 당 적어도 8주 동안 하고 싶었습니다. 그래야 더 정확하고 심도 있게 그 훈련의 본질과 완전히 제 것으로 만들 수 있을 것 같았습니다.

69) 청주대학교 3학년 카메라메소드연기 수업을 듣는 학생의 E-mail 서면인터뷰.

서면답변 2.

서남윤 (영화학과 3학년)

항상 캐릭터 성격구축을 할 때는 글로만 적고 생각만 해왔지 이것을 앞에서 말로 표현하고 주어진 대사가 아닌 에쥬드 형식으로 다가가기에는 많은 어려움이 있었습니다.

특히나 혼자가 아닌 상대방과 같이 한다는 점, 혼자 연기하는 것이 아니라 상대방과 주고받으면서 연기를 해야 하는데 성격에 집중을 하니 상황에 집중을 못했고 상황에 집중을 하다 보니 캐릭터 성격이 분산되는 경우가 많았고, 또 내가 아닌 다른 사람 즉 나란 캐릭터가 아닌 다른 성격의 캐릭터를 연기 한다는 것에 대해 이질감이 느껴지는 부분이 생겼습니다.

그 사람의 일거수일투족을 다 볼 수 없는 지라 캐릭터 성격 구축에 있어 많이 부족했고 그 부족한 부분을 결국은 나와 빗대어 채워나가서 완벽하게 구축이 되지는 않았습니다.

그래서 이번 훈련을 통해 배워가고 느낄 수 있는 점은 연기를 해가면서 평생 나와 똑같은 캐릭터는 없을 것이다, 즉 나와 다른 캐릭터를 연기함에 있어서 좀 더 자연스럽게 이질감이 느껴지지 않게 연기하고 보여줄 수 있다는 자신감이 생겨나고 앞으로 내가 하고자하는 캐릭터에 있어서 두려움 보다 친근감을 가지게 해주는 훈련이 라고 생각한다.

앞으로 캐릭터 성격구축을 할 때 이와 같은 훈련을 통해 실제로 상황에서 접하여 내가 그 캐릭터라면 어떻게 해쳐나가야 하는지 대해 많은 도움을 주었다.

이번 훈련을 통해 미흡했던 부분이라면 훈련에 대해 미흡보다는 수업과정에서 사람이 많다보니 짧은 시간에 다 보여줄 수 없던 부분들이 개인적으로 안타까웠습니다.

실제 영화현장은 아직 가보지 못하여 잘 모르겠으나 개인적으로 배우 준비하면서 훈련을 할 때 이렇게 상황을 넣어서 훈련을 하지 못하였던 점에 대해 저한테 많이 안타깝고 독백이나 영화에 나오는 상황만 알고 있었지 다른 상황에 대입해서 생각을 못하였습니다.

하지만 이번 훈련을 통해 각기 다른 상황들을 부여함으로써 캐릭터 성격을 더 다양하게 구축해야 겠다는 생각이 많이 크고 저에게는 새로운 시도가 아니었나 생각을 합니다.

서면답변 3.

김병윤 (연극학과 3학년)

목요일마다 행복한 순간이 다가온다. 그것은 카메라 메소드 연기 수업 때문이라고 해도 무방하다. 그 이유는 나는 연기를 너무 갈망하는 사람 중 하나이다. 그래서 인지 카메라 메소드 연기 수업은 나에게 많은 도움을 주었다.

첫 시간에 수업을 하게 된 즉흥상황연기는 나에게 정말 많은 가르침을 주었다. 나는 학교를 다니면서 즉흥연기 수업이 없다보니, 그 훈련이 중요한 지를 잘 모르고 살았다. 하지만 이 수업을 통해서 즉흥연기가 정말 중요하다는 것을 알게 되었다. 교수님께서 주시는 상황에 들어가서 상대방과 호흡을 하며, 감정을 던져주시는데 그것을 잘 흡수하는 학생이 있고, 못하는 학생이 있다. 내가 생각하기엔 연기란 상대방과 호흡하면서 상황을 연기하는 것이라고 생각한다. 그래서 인지 이 수업이 정말 좋다고 생각된다. 그리고 많이 해봐야 할 것 같다는 생각이 든다. 왜냐하면 현장을 가게 되면, 갑자기 대사가 바뀌어서 상황만 가지고 연기를 하는 순간이 온다고 한다. 그러면 즉흥상황 연기 훈련이 잘 되어있지 않은 배우들은 그것을 어렵게 생각할 것이고, 그 훈련이 잘 되어있는 배우들은 쉽게 잘 풀어나갈 것이라고 생각한다. 그래서 인지 나에게 정말 뜻깊은 수업이었다. 그리고 다음 수업은 가족, 주변인물, 모르는 인물을 관찰해서 상황 속에 들어가서, 연기하는 수업이었다. 나는 정형외과 물리치료사 실장님을 행동 습관이나 말투 등 여러 가지를 관찰한 뒤에 그 수업을 참여하였다. 많은 학생들이 여러 인

물들을 관찰해서 연기를 하게 되었다. 이 수업을 통해, 배우에게 관찰이라는 것이 정말 중요하구나! 라는 것을 깨달았다. 관찰하는 눈을 키워야겠다는 생각까지 들었다. 그리고 난 뒤에 영화캐릭터를 관찰해서 그 영화캐릭터를 표현하는 것이었다. 처음에는 쉽게 느껴졌다. 그런데 너무 어려운 수업이었다. 내가 해보고, 다른 학생이 하는 것을 보고 내가 무엇이 문제였는지 확실하게 알 수 있었다. 이런 훈련을 통해서 나는 많은 것을 얻어갈 수 있었다. 일단은 연기는 상황이 정말 중요하다는 것을 그리고 상대방과 호흡 하는 것과 캐릭터를 관찰하는 것을 배울 수 있었다. 이것은 정말 나에게 크게 다가왔고, 정말 좋은 수업 이었다. 아쉬운 점이 있다면, 우리 학교에 이런 시스템이 별로 없다는 것이다. 즉흥상황연기 수업과 관찰 하는 수업이 많았으면 좋겠다.

편집워크샵2 수업을 통해서 편집을 배우고 있다. 거기서 영화 '창수' 라는 작품을 편집을 하고 있다. 그 영화 편집을 하다보면 배우 임창정씨의 대사가 컷 마다 다르다. 하지만 상황이 같고, 정서가 같다. 그것을 봤을 때, 그 배우는 즉흥상황연기 훈련이 잘 되어있는 배우라고 생각한다.

서면답변 4.

옥윤중 (영화학과 3학년)

먼저 인물을 관찰하고 그 사람의 특징을 잡아내는 것이 생각했던 것 보다 어려웠습니다. 인물의 특징과 성격 습관 양면성에 대해 분석하고 접근하려했지만 아쉽게도 성대모사를 하게 되고 과장되게 표현이 되었습니다. 마지막 중간고사로 진행했던 영화 속 인물을 관찰하고 표현하는 부분에 있어서는 그전에 했던 것들보다는 좋은 방향으로 접근했지만 미흡했습니다. 배우를 준비하고 있는 입장에서 이번수업은 나 자신에 한계점과 분석능력, 상황을 만들어내는 상상력, 상황대처능력을 한 번에 깨닫게 해주는 수업이었다고 생각합니다. 앞에 나가서 준비해 온 인물을 표현할 때 이번처럼 부끄럽고 자신이 없었던 적은 처음이었습니다. 지금까지 공연을 하거나 영화촬영 할 때 얼마나 분석이 안 돼 있는 상태에서 해왔는지 알아차리게 되어 부끄럽기도 했습니다.

인물을 관찰하면서 사람마다 가지고 있는 습관이 있는데 그 습관이 어떻게 생기게 되었는지 왜 그런 행동을 하는지를 파악 하다 보니 인물의 성격과 살아온 전사들을 생각하게 되어 좋았습니다.

또한 인물을 관찰할 때 내면적인 부분까지 파고들지 못했는데 수업을 통해 할 수 있게 되었습니다.

항상 관찰이라고 하면 겉모습이나 외면적인 부분을 많이 신경 썼는데 이 수업을 계기로 어떤 직업을 가지고 있는 사람은 무슨 생각을 하겠구나 하는 것을 많이 느꼈습니다.

한 가지 아쉬운 부분이 있었다면 깊게 들어가지 못한 부분입니다 스스로를 관찰을 한 것을 믿지 못하고 겉으로만 들어가는 느낌 이었습니다. 좀 더 시간이 있었다면 같이 관찰하고 같이 연기를 하였을 때 아 저런 부분도 있었지 라는 것을 느꼈으면 더욱 좋았을 것 같습니다.

서면답변 5.

이호림 (연극학과 3학년)

이 수업을 통해서 가족 주변 인물들을 세심하게 관찰했다. 늘 알던 사람 지내온 사람이지만 관찰이라 생각하고 주변 인물들을 만나다보니 더욱더 깊게 그 사람의 습관, 말투 눈빛 생각들을 알 수 있었다. 모르는 인물, 영화캐릭터도 그런 식으로 더 접근해보니 평소 관심 없이 보

던 것들이 흥미롭게 전해졌다. 습관, 말투, 눈빛, 그 사람이 왜 그런 말을 하는 가라는 것들을 중심으로 보다보니 캐릭터라는 것이 자연스럽게 만들어진 것 같다. 그런 척 하는 연기가 아닌 여러 가지 요소(습관 말투 눈빛)로 근본적인 것 들을 접근한다면 자연스럽게 캐릭터가 묻어나 오는 것을 다시 한 번 깨닫게 되었다. 그리고 그것을 연기할 때 가지고 있다면 자연스럽게 다른 상황 즉흥상황에서도 그 인물로서 할 수 있는 것들을 많이 찾을 수 있었다.

이러한 것들을 잘 인지하고 연기한다면 내적 정서 상태도 거기에 맞게 움직이고 있음을 느꼈다.

내가 그 캐릭터가 되고자함보다 그 캐릭터를 나에게 맞는 옷으로 입는 작업이 이번 수업을 통해서 조금이나마 나에게 와 닿았던 부분이다.

아쉬웠던 부분은 3시간이라는 긴 시간의 수업이었지만, 연기를 함께 있어서 많은 수의 학생과 내가 연기할 수 있는 시간이 잘 맞지 않아서 아쉬웠던 것 같다. 조금 더 많은 티칭을 받고 분석한 것을 토대로 조금 더 깊이 있게 들어갔다면 더 많이 배웠을 것 같다.

그리고 즉흥극적인것도 도움이 되고 좋았지만 텍스트를 가지고 더 많은 작품을 영화연기에 접목시켜 했다면 좋았을 것 단 생각도 많이 든다. 연극연기만하다가 영화연기를 해보니 많은 것이 달랐지만 근본적인 것은 같다는 것을 배웠고 그 배움의 시간이 짧아 아쉬움이 남는다. TV 드라마를 함께 제작한 경험이 있다. 그런데 훌륭한 배우들은 연극과 TV드라마에서 전혀 다른 연기를 하지 않는다. 그렇지만 똑 같게도 하지 않는다. 그렇다면 과연 무엇이 다른가? 연기의 본질은 같지만 다만 표현방법이 다르다. 연극연기와 매체연기의 차이를 논하기 전에 연기의 본질과 그 변천에 대해 먼저 알아 보는 게 효과적이라고 생각된다.

“영화연기에서 배우의 인물 구축 및 즉흥성을 위한 훈련법 연구”

질의자 : 박진태 (여주대)

1. 본 발제문에서는 영화라는 장르에서 ‘연기’에 임하는데 있어서 라는 전제 속에서 인물(역할)의 생동적 실현 그리고 유연한 인물(역할)창조력을 갖추기 위한 순발력을 중요하게 여기는 차원에서의 즉흥성의 실현 이라는 두 축으로 그 중요성의 이론적 배경을 제시하고 있는 것은 분명해 보입니다. 그에 반해 그것을 실제 증명화하기 위한 훈련법의 내용이 보다 자세히 언급되지 않아, 본 발제문 후미에 첨부된 실전사례 체험을 한 참가자들의 인터뷰서면내용만으로도 그 훈련의 실재를 파악하는데 어려움이 있어, 그 부분에 대해서 보다 자세한 훈련방식과 내용을 예제를 들어 설명을 해주십시오 질의드립니다.

2. 본 발제문에서의 제시처럼 “영화현장에서의 불연속성, 감독 외 스태프의 요구에 따라 변화되는 인물성격, 현장의 주변상황과 여건(-발제문에서는 공기라고 표현)에 따라” 그야 말로 임기응변능력을 향상 시키는데, 평소 인물의 관찰훈련, 즉흥적 상황훈련을 집중화해야 한다고 역설하고 있습니다. 이러한 점에서도 너무나도 공감 및 동의하면서도, 그럼에도 불구하고 여전히 ‘연기’의 핵심은 연기를 재현하고 있는 재현적 입장의 배우이든, 그 연기를 제시받고 있는 관객의 입장이든 무엇보다 “신뢰와 진실”의 문제를 간과할 수는 없는 문제입니다. “신뢰와 진실의 기반” 위에서 배우와 관객이 상호이해, 설득, 소통할 때, 연기의 진가도 발휘된다고 사료됩니다. 그러기에 본 발제자가 제시한 발제연구에서는 역할연기 수행의 기술적 측면을 더 부각한 점으로 보이는데, 이러한 기술적 접근성만으로 과연 ‘연기의 신뢰와 진실’의 문제가 어느 정도 어떻게 구축될 수 있는지에 대한 궁금증도 들게 되며, 무엇보다도 정작 연기자는 자신에게 주어진 텍스트(-그것이 어떤 장르이든 간에)에 기반해서 역할연기를 창출해야 한다고 볼 때, 본 연구에서 제시하는 두 축의 훈련법과 의의는 정작 배우 자신에게 주어진 텍스트에 기반 하지 않은 일회적 측면이라고 볼 때, 이 훈련법을 통해서 실제 배우가 자신에게 주어진 텍스트를 만났을 때, 이것들이 어떻게 효율적으로 적용 및 실제화 될 수 있는지에 대해서도 발제자의 소견이 있으시다면 질의 드리하고자 합니다.