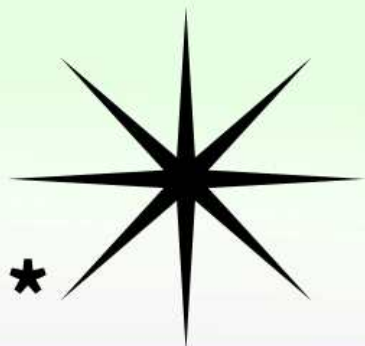


2023



한국연기예술학회

춘계학술대회

연기예술의 새로운 도전!



영상 플랫폼 변화에 따른 연기패턴 연구 · 김윤식 (동서울대 교수)
융의 분석심리학에 기반한 심리 분석과 인물 창조 · 이기호 (경성대 교수)
예술로서의 연기와 예술가로서의 배우의 한계와 전망 · 이현웅 (배우)

2023. 06. 24. 토. 14:00

장소: ZOOM

주최 | (사단법인)한국연기예술학회

주관 | (사단법인)한국연기예술학회

한국엔터테인먼트협회



2023 한국연기예술학회 춘계학술대회

연기예술의 새로운 도전!



2023. 06. 24. 토. 14:00 ZOOM

시간	식순	
14:00-14:10	개회사 : 오진호 (한국연기예술학회 회장) 사회 : 김석범 (수원대 교수)	
14:10-14:50	발제1: 김윤식 (동서울대 교수) 영상플랫폼 변화에 따른 연기패턴 연구	질의: 이영란 (한국연기예술학회 고문)
14:50-15:30	발제2: 이기호 (경성대 교수) 융의 분석심리학에 기반한 심리 분석과 인물 창조 - 안톤 체호프의 희 곡을 중심으로 -	질의: 안경희 (극동대 교수)
15:30-16:10	발제3: 이현웅 (배우) 예술로서의 연기와 예술가로서의 배우의 한계와 전망	질의: 이유경 (중앙대 겸임교수)
16:10-16:40	종합토론	
16:40-17:00	폐회 및 기념촬영	

주최 | (사단법인)한국연기예술학회

주관 | (사단법인)한국연기예술학회

한국엔터테인먼트협회

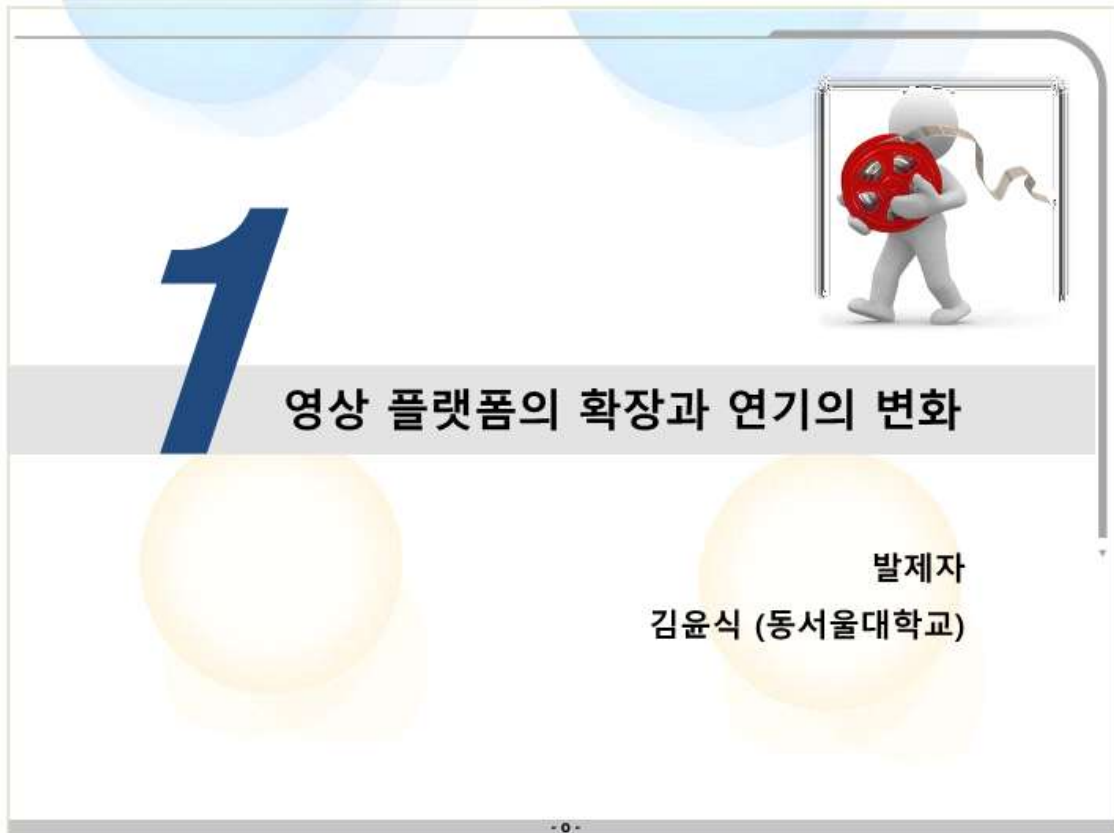


발제1.

영상 플랫폼 변화에 따른 연기패턴 연구

김윤식

(동서울대학교 교수)



1. 들어가며

온라인 영상 플랫폼의 확장은 영상물 제작 뿐 아니라 상황에 따라 혼자 여러 가지 배역을 실연(實演)까지 하는 다수의 1인 크리에이터들을 출연 시켰고, 나아가 왓챠, 쿠팡 플레이, 네이버 TV와 같은 OTT 서비스기업이나 드라마 광고 제작사들 역시 ‘숏 폼, 미드 폼’ 기반의 드라마, 영화, 코미디 등 다양한 장르의 영상 콘텐츠 제작에 앞다퉈 나서고 있다.

이러한 현상은 콘텐츠 제작 방식과 스타일의 변화를 이끌었고, 이러한 콘텐츠들은 기존 영화나 TV 드라마와는 다른 스타일의 연기 패턴을 배우들에게 요구하고 있는 것이다.

본 발제는 연구 대상으로 선정한 온라인 영상콘텐츠에서 배우의 연기를 “어떤 용어로 정의(定義)할 것인가?”에 대한 논의를 시작으로 영상 기술의 발전이 배우와 연기에 미친 영향, 그리고 숏 폼 콘텐츠 제작 방식의 특징을 근거로 배우에게 요구되는 연기 패턴을 살펴보고자 한다.

연구 문제

1. 새로운 플랫폼에서의 연기, 어떻게 호명할 것인가?
2. 영상 기술의 발전이 배우와 연기에 미친 영향
3. 숏 폼 콘텐츠가 요구하는 연기 패턴

2. 새로운 플랫폼에서의 연기, 어떻게 호명할 것인가?

플랫폼의 확장과 새로운 영상 콘텐츠



“숏폼 콘텐츠, 잠재 소비자들을 끌어오는 전략으로 급부상”

플랫폼 : 콘텐츠나 아이디어를 배포하고 접근하거나, 이로 인한 경제활동이 가능한 하나의 디지털 공간(토대)

숏 폼 콘텐츠

세로 영화

THE CONTENTS 專





“ 숏 폼 콘텐츠, 잠재 소비자들을 끌어오는 전략으로 급부상 ”

2023년 10월 10일 기준 유튜브 숏폼 동영상 조회 수 상위 10개 동영상의 제목 분석 결과 (단위: 개)


뉴미디어 연기? 콘텐츠 연기?


- 4 -

예술 장르별로 구분된 연기

연기에 관한 용어의 정의가 실연(實演)방법의 차이로 구분 했다가 보다는 각 예술 장르의 정의나 특징을 기준으로 연기의 차이를 설명하고 있다.







연기

➔

연극 연기

영화 연기

+

방송 연기

➔

뉴미디어 연기

- 5 -

선행 연구자들이 정의한 '연기' 개념의 문제점

연극 연기와 영화 연기는 연기라는 큰 틀에서 볼 때 서로 다르지 않으며,
 다만 연극 연기는 **무대 위에서 관객과 호흡하는 연기**라면,
 영화 연기는 샷의 크기나 카메라의 앵글과 같은 **영화의 기술적인 요소와 배우의 연기가 결합하여 스크린**에서 관객과 만난다

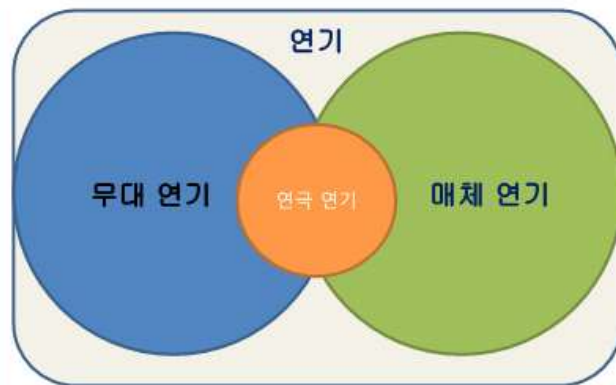
“연기의 기본 원리를 알고 연극 연기를 잘하는 배우는
매체 연기인 영화와 TV드라마에서도 좋은 연기를 한다.”

“역설하면, 매체 연기를 잘하기 위해서는 연극 연기를 잘 해야한다.”

연기를 구분하는 기준과 용어의 제안



무대 연기 = Stage Acting



매체 연기 = Applied Media ACTING



플랫폼과 콘텐츠의 변화가 아닌 연기가 관객에게 전달되는 방식의 차이로 연기를 구분하여 정의해야 한다.

Applied Media Acting

매체 : 어떤 작용을 한쪽에서 다른 쪽으로 전달하는 물체. 또는 그런 수단.



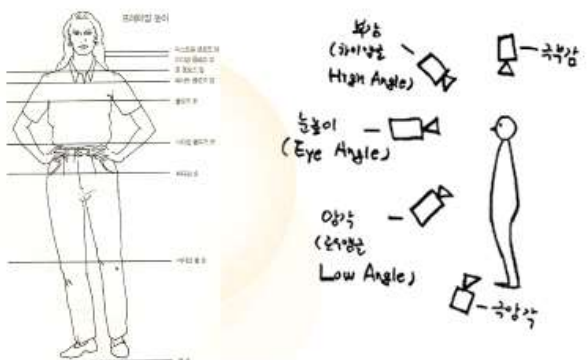
무대 연기(Stage Acting) VS 매체 연기 (Applied Media Acting)

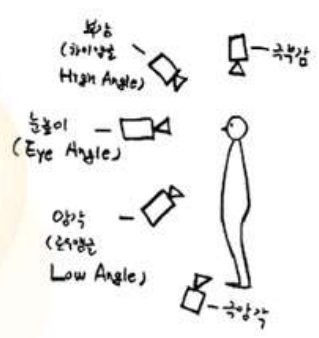



3. 영상기술의 발전이 배우와 연기에 미친 영향.

영화용 필름 카메라 발명

배우의 공간이 무대에서 프레임 속 이동.
 렌즈의 화각이나 카메라 워킹 등 콘티와 촬영 기법을 이해하는 연기가 필수
자연스러운 움직임, 일상적 무브먼트를 요구.





S#	C#
Location	
	

- 11 -

동시녹음 기술의 발전

공간을 울리는 발성이 아닌 **일상적인 말하기를 요구.**

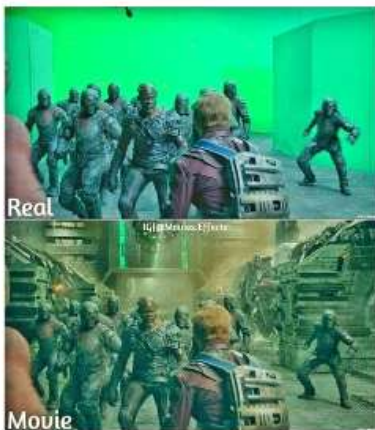
크고 명확한 대사보다 **디테일 한 감정을 전달할 수 있는 화술로 변화.**



컴퓨터 그래픽 기술의 발전

시각화 될 장면을 이해하는 상상으로 반응하는 연기를 요구 .

올핑 기법을 활용한 가상의 역할인 경우 캐릭터에 맞는 디테일 한 무브먼트가 필요.



영상 기술의 발전에 따라 변화한 연기

배우의 공간이 무대에서 카메라의 프레임 속으로 이동.

볼륨
(volume)

배우의 조건
신체(Body),
음성(Voice),
감정(Emotion)

➡

디테일
(detail)

움직임 (Movement)

소리 (Sound)

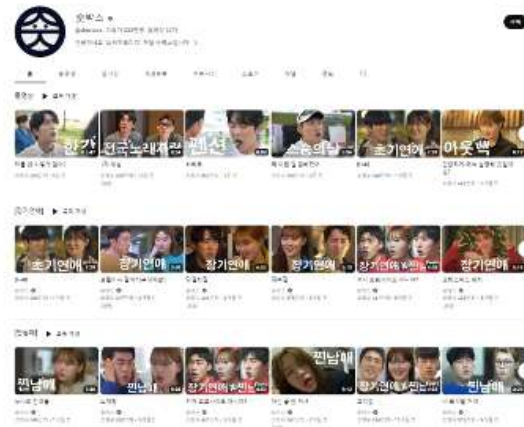
정서 (Emotion)

- 워렌 로버트슨(Warren Robertson)


- 14 -

4. 숏 폼 콘텐츠가 요구하는 연기 패턴

숏 폼 콘텐츠 채널

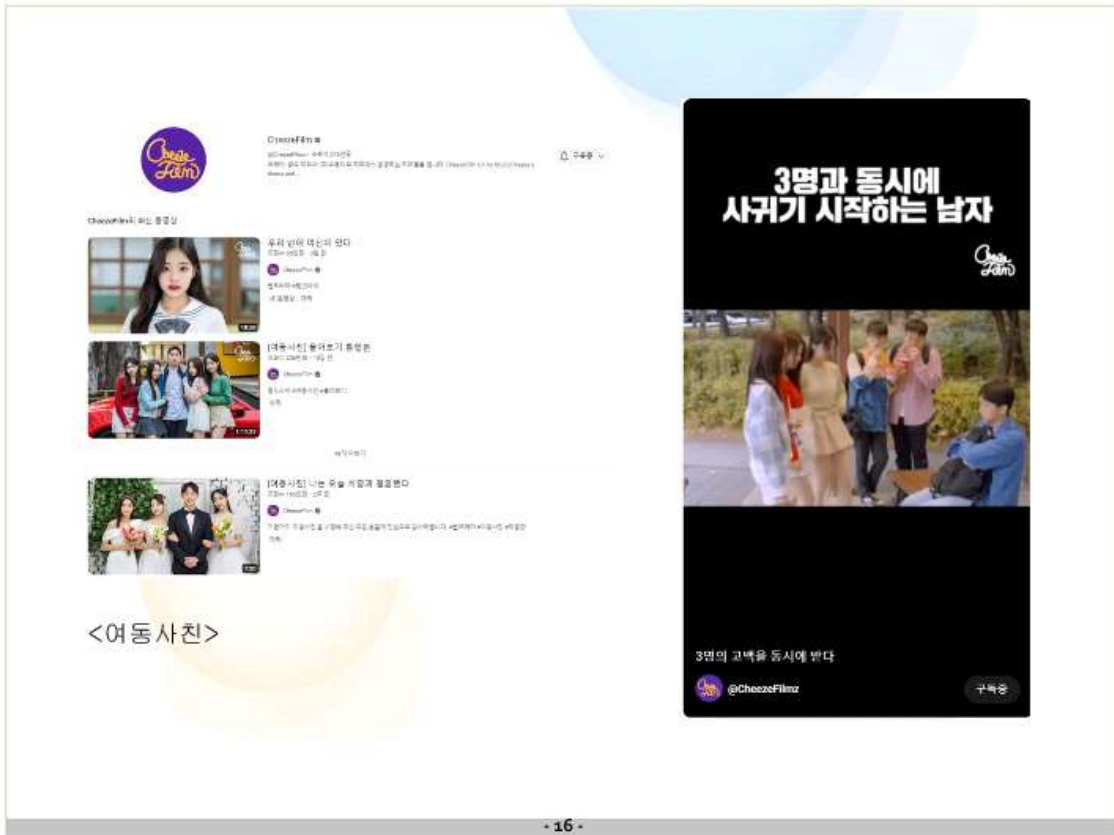


<장기 연애>, <찐 남매>
소속 : 메타 코미디



<직장상사와 하룻밤>, <그녀의 취향>

- 15 -



숏 폼 콘텐츠 제작 방식의 특징

1. 설정 샷의 최소화와 빠르게 전환되는 리버스 샷
2. 미장센 보다는 등장인물의 캐릭터 부각과 대사 전달에 주력
3. 사실 보다 과장된 인물 설정 또는 다큐멘터리 같은 상황 연출.

숏 폼 콘텐츠가 요구하는 연기 패턴

1. 대사의 담긴 서브텍스트를 표현하기 보다는 내용을 빠르고 정확하게 전달하는 연기를 요구한다.
2. 특별한 사건이나 행동으로 캐릭터를 설명하기 보다는 배우의 외형적 이미지와 표정, 목소리 톤으로 표현한다.
3. 다큐멘터리의 일반 출연자와 같은 일상적인 연기와 애드 립 요구.

5. 나서며

“개성 있는 캐릭터로 30초안에 관객을 사로 잡아야 한다!”

온라인 영상 콘텐츠는 이동중이나 짧은 휴식시간에 시청하는 관객을 주목 시키기 위하여 등장인물의 관계와 상황을 빠르게 이해 시킬 수 있는 제작 방식 취하고 있으며, 배우의 연기 역시 설명하고 이해시키기 보다는 한번에 직관적으로 캐릭터와 감정을 드러내는 표현방식을 요구하고 있다.

- 18 -



질의1.

영상 플랫폼 변화에 따른 연기패턴 연구

김진욱

(중부대학교 교수)

1. 주요 발표내용

발표자는 온라인 영상 플랫폼의 확장과 더불어 새롭게 등장한 숏 폼 콘텐츠 배우들의 연기 패턴을 특징을 분석하기에 앞서, 이를 어떤 용어로 정의할 것인가에 대한 논의를 진행했다.

이에, 연극 연기, 영화 연기, 방송 연기 등 예술 장르별로 구분하던 선행 연구에서 사용하던 용어들의 문제점을 지적하고 연기를 호명하는 거시적인 틀을 ‘공간’과 ‘매체’ 즉, 전달하는 방식에 따라 “무대 연기(Stage Acting)”와 “매체 연기(Applied Media Acting)” 두 가지 거시적인 틀을 기준으로 명명할 것을 주장했다.

다음으로, 배우의 공간이 무대에서 스크린으로 옮겨진 이후 영상 기술의 발전이 연기에 끼친 영향과 이로 인한 연기 스타일의 변화를 “카메라의 발명”, “동시녹음 기술의 발전”, “컴퓨터 그래픽 기술의 발전”을 기점으로 구분했다. 이를 통해 무대 연기에서 배우의 표현이 발성이나 감정의 볼륨(크기)에 집중했다면 기술의 발전은 볼륨보다는 특색있는 보이스 컬러(음색)나 디테일한 감정 표현을 중요시하는 방향으로 변화했다고 보고 있다.

마지막으로, 숏 폼 콘텐츠가 요구하는 연기 패턴은 시청 시간이 짧은 온라인 플랫폼의 특징에 맞춘 제작 방식의 영향으로 “내용 정확하고 빠르게 전달하는 대사”, “캐릭터를 직관적으로 보여줄 수 있는 외모와 목소리를 갖춘 배우 캐스팅”, “애드 립과 같은 일상적인 연기”가 패턴화 되어 나타나고 있다고 분석했다.

2. 질문

새로운 플랫폼과 콘텐츠에서 요구하는 배우의 연기가 달라지고 있다면, 이를 위한 연기교육의 방향에 대한 구체적인 의견이 있는지 듣고 싶습니다.

질문 1.

연기의 거시적 기준을 무대 연기와 매체 연기로 구분해야 한다면, 대학의 연기교육도 그에 따라 달라져야 한다고 생각하는지 교육 방식(방법론)에 관한 생각을 듣고 싶습니다.

질문 2.

배우의 연기에 영향을 준 영상 기술로 “카메라, 동시녹음 기술, 컴퓨터 그래픽” 외 TV 드라마의 방송 송출이나, 컬러 TV의 출연 등 추가 적으로 논의해볼 만한 다른 기술은 없는지 궁금합니다.

질문 3.

숏 폼 콘텐츠 배우는 캐릭터 구축을 위한 작품 분석과 화술보다 배우의 외형적 조건, 어조나 말투, 컨셉과 분위기가 어느 정도 우선 한다고 생각하는지 듣고 싶습니다.

이상입니다. 감사합니다.

발제2.

응의 분석심리학에 기반한 심리분석과 인물창조

- 안톤 체호프의 희곡을 중심으로

이기호

(경성대학교 교수)

I. 서론

배우는 극작가가 희곡에 심어놓은 인물의 성격과 행동을 창조하기 위하여 대사를 분석한다. 아리스토텔레스의 전통에서 시작된 희곡분석이 형식주의 분석이라고 한다면 대사 분석은 행동 분석이라고 할 수 있다. 이러한 대본분석을 외적 분석과 내적 분석으로 구분하기도 한다. 외적 분석은 형식주의 분석으로서 희곡의 구조분석을 말하고 내적 분석은 대사 분석을 통한 행동 분석을 말한다.

형식주의 분석은 희곡의 모든 극적인 가능성을 평가하려고 시도하기 때문에 시간이 오래 걸리고 그만큼 철저해야 한다. 이렇게 세밀하게 분석하기 때문에 거의 대부분의 분석이 실제로도 잘 활용된다. 간혹 세밀한 부분에 사로잡혀 전체 희곡에 대한 관점을 잃어버리는 독자도 있다. 나무는 보고 숲은 보지 못한 것이다. 따라서 행동 분석과 형식주의 분석은 상보적인 관계다.(James Thomas, 2022)

그러나 엄밀하게 보자면 행동 분석도 축소된 형태의 형식주의 분석이라고 할 수 있다. 말하자면, 희곡의 막과 장, 에피소드, 단락을 나누어 주제를 밝혀내고, 장면별로 행동을 분석하되 행동의 스파인(spine), 액션(action), 비트(beat)를 구분하며, 외적 행동과 내적 행동을 구분하여 분석하고, 또 행동이 의도된 행동인지, 유발된 행동인지, 그리고 행동의 장애물 또는 방해 요소 등을 분석하여 인물의 성격을 분석해낸다. 이렇게 인물의 행동을 분석하다 보면 인물의 심리에 관해 관심이 갈 수밖에 없는데, 인물의 심리는 곧 인물의 성격과 기질을 분석하는데 적용되기 때문에 매우 심도 있게 분석할 필요가 있다. 그런데 대본분석 저서 어디에서도 인물의 심리분석을 통한 성격분석을 심도 있게 다루고 있지 않다. 더구나 '성격을 이해하기 위해 지나치게 심리 분석적인 방법에 의존하는 것은 위험하다고 경고한다. 심리분석은 정신 질환을 점검하는 방법이고 주된 목적은 그런 질환을 치료하는 것'(James Thomas, 2022)이라고 단정 지으며 성격분석은 예술적인 작업이므로 의료 차원과는 구분해야 한다고 주장한다. 과연 그러는가? 필자는 이미 오래전부터 심리학에 관심을 가지고 연극분석 및 희곡분석에 인물들의 심리분석 방법으로서 정신분석 이론을 적용해왔다. 연구 결과로써 '프로이트의 정신분석이론에 의한 연극텍스트 분석'(2018년), '자크 라캉의 정신분석이론에 의한 극중 인물의 행동분석'(2019년)을 발표하였으며, 이 연구 결과를 실제 연극 제작에 적용하여 그 가능성과 실효성을 확인하였다. 안톤 체홉의 <갈매기>(2021년), <벚꽃동산>(2022년), <세 자매>(2023년)를 연출하면서 프로이트, 라캉의 정신분석이론, 융의 분석심리학(Analytical Psychology)¹⁾을 적용하여 인물들의 행동에 내재한 심리를 분석하고, 성격과 기질을 분석하여 배우들의 대사 분석 및 성격 창조에 적용하였다.

본 연구의 목적은 배우의 대사 분석에 대하여 심리분석을 적용하여 행동과 성격을 분석하고 실제 공연에 적용하는 과정을 통하여 심리분석이 대사분석과 성격분석에 끼치는 영향을 알아보는 데 있다. 이를 위하여 안톤 체홉의 희곡을 공연하면서 융의 분석심리학을 분석도구로 활용하고, 분석심리학의 핵심 내용인 콤플렉스론, 마음의 구조와 기능에 포진된 인간 심리에 대한 이해를 통하여 인물의 심리와 심리적 행동을 분석하고, 인물의 행동과 성격을 창조하는 데 도움이 되는 인물분석 및 인물창조 방법을 도출하고자 하였다. 이 연구를 위하여 융의 분석심리학 중에서 의식과 무의식에 두루 포진된 콤플렉스에 대하여 규명하고, 마음의 구조와 기능으로서 자아와 그림자, 외적 인격과 내적 인격, 그리고 자기와 자기실현에 대한 이론을 분석도구로 활용한다.

1) 융의 분석심리학(Analytical Psychology) 이론은 콤플렉스론(Complex Theory), 인격 이론(Personality Theory), 심리 유형론(Psychological Types), 비인과적 동시성 이론(Acausal Synchronistic Thinking) 등 4가지로 나누어진다. 본 고에서는 콤플렉스론과 인격 이론을 중심으로 연구하였다.

희곡에 등장하는 인물들의 성격을 결정하는 요소로는 세 가지를 들 수 있는데, 신체적 조건, 사회적 조건, 그리고 정신적 조건이다. 이 세 가지 조건 중에서 분석이 가장 어려운 요소가 바로 정신적인 조건이라고 할 수 있다. 신체적 조건과 사회적 조건은 확인할 수 있는 자료가 대부분 가지적인 자료들이므로 분석이 어렵지 않으나 정신적 조건은 그렇지 못하기 때문이다. 등장인물의 말과 행동은 심리적 상태나 변화에 의하므로 정신적인 조건을 분석하는 것은 곧 인물의 말과 행동이 의도하거나 유발되는 심리적 상태, 변화를 파악하기 위함이 된다.

희곡에 등장하는 인물들은 희곡에 상세하게 드러나지는 않지만 저마다 전기(傳記)를 가지고 있으며, 그 전기를 밝혀내는 일은 인물의 성장 및 성격 형성과정을 분석하는 데 있어서 매우 중요하다. 희곡은 등장인물의 인생 중에서 어느 한 시점을 기준으로 서사를 진행하기 때문에 인물의 현재를 분석하기 위해서는 그 인물의 출생과 성장 과정, 그리고 현재뿐만 아니라 미래의 삶까지 염두에 두고 분석해야 할 필요가 있다. 인물에 따라서는 인물이 탄생하기 이전으로 거슬러 올라가야 하는 일도 있다. 따라서 인물을 분석하기 위해서는 인물의 성격을 결정하는 세 가지 요소를 요소별, 종합적으로 분석하여야 하고, 그중에서도 정신적인 요소를 분석하는데 세심한 주의를 기울여야 하고, 이를 위해서는 심리학에 대한 지식이 필수적으로 요구된다.

인물의 행동과 성격 표현은 마음, 즉 심리를 바탕으로 이루어지기 때문에 인물의 성격과 행동을 분석하고 창조하기 위해서는 인물의 심리에 대한 분석을 토대로 해야만 한다. 만약 인물의 행동과 성격분석이 심리학에 대한 지식이 결여된 상태에서 자아의식을 중심으로만 이루어졌을 때와 심리학에 대한 지식을 바탕으로 의식뿐만 아니라 무의식에 이르기까지 더 깊고 넓게 이루어졌을 때는 차원이 다를 것이 자명하다. 용의 의식을 섬에 비유하고 무의식을 바다에 비유한 것은 그만큼 무의식이 영역이 광범위함을 지적하는 것으로 인간의 행동 기반이 되는 심리를 분석한다는 것은 눈에 보이는 섬만이 아니라 눈에 보이지 않는 광활한 바다를 대상으로 삼는 것이므로 심리학을 적용하여 텍스트를 분석한다는 것은 배우에게, 또 연출자에게 인물창조를 위해서 매우 유의미하다 하겠다.

인물의 심리에 대한 분석을 기반으로 인물의 성격을 분석하고 창조하기 위한 분석도구로서 용의 분석심리학을 활용하고자 한다. 분석심리학 중에서도 인물의 심층 심리를 분석할 수 있는 필수 이론인 콤플렉스론과 인격 이론이 대상이며, 인격 이론의 의식과 무의식, 자아와 그림자, 페르소나와 아니마, 아니무스, 자기 원형과 자기 발견을 분석도구로 활용한다. 분석도구로 인물의 심리분석과 성격 창조에 대한 적용은 인물의 심층 심리를 토대로 극화된 안톤 체홉 희곡의 주요 인물들을 그 대상으로 한다. 안톤 체홉의 희곡 중에서 대표작인 <갈매기>, <세 자매>, <벚꽃동산>에 등장하는 주요 인물을 대상으로 심리분석과 인물 창조 과정을 다루고자 한다.

연구 방법으로는 인물의 심리를 분석하기 위하여 용의 분석심리학에 대하여 고찰하여 심리분석의 도구로 삼고, 용의 분석심리학을 바탕으로 본 연구자가 실질적으로 용의 분석심리학을 적용하여 공연한 안톤 체홉의 세 희곡인 <갈매기>, <벚꽃동산>, <세 자매>의 주요 인물에 대한 심리분석과 인물 창조과정을 대상으로 하였다.

II. 용의 분석심리학

오늘날 심리학은 인터넷과 대중매체의 일반화로 인하여 일반 대중에게 친숙하게 여겨지고 있다. 성격유형 검사 프로그램인 MBTI는 대중화된 지 오래고, 각종 심리상담 프로그램, 심리테스트 등이 포털사이트나 SNS 등에 넘쳐나고 있다. 심리학에 관해 관심만 있다면 누구나 온라인 공개 강의를 통해서도 손쉽게 접근할 수가 있게 되어 있다.

이러한 심리프로그램들은 대중의 자기 발견과 치유에 초점이 맞춰져 있어서 희곡분석에서 대사 분석이나 성격분석에 적용하기에는 부적합하다. 그리고 심리분석에는 인지주의, 정신분석, 인본주의 등의 이론을 적용하고 있으나 본 고에서는 희곡의 등장인물에 대한 심층심리 분석을 위해 정신분석 이론을 활용하고자 하며, 정신분석 중에서도 심층심리학에 속하는 칼 구스타프 융(Carl Gustav Jung)²⁾의 분석심리학을 분석 도구로 활용하고자 한다. 분석심리학에서 분석도구로 활용할 구체적인 이론으로는 콤플렉스론과 인격 이론이며, 인격 이론의 의식과 무의식, 자아와 그림자, 페르소나와 아니마, 아니무스, 그리고 자기 원형과 자기 실현이다.

2.1. 콤플렉스

사람들은 일반적으로 열등의식을 말할 때 콤플렉스라는 용어를 가져다 쓴다. 그러나 콤플렉스에는 열등감이나 열등의식으로 생긴 것들도 있지만 콤플렉스가 꼭 열등의식인 것만은 아니다. 콤플렉스는 강박적으로 무슨 생각을 하게 하고 어떤 행동을 하지 않을 수 없게 만든다. 또한 무엇을 두려워하게 하거나 쓸데없는 생각에 사로잡히게 한다. 일상적인 심리 현상에서부터 정신 병리적인 현상에 이르기까지 콤플렉스의 작용이 여러 가지 형태로 나타나게 된다. 그래서 이러한 내용을 종합하면 콤플렉스란 ‘감정적으로 강조된 심리적 내용’ 또는 ‘그 내용을 중심으로 한 심적 요소의 어떤 일정한 군집’을 말한다(이부영, 2011).

콤플렉스는 독일 심리학자 지엔(Ziehen)이 고안한 용어로, 프로이트에게 채택되었고, 융은 자신의 많은 연구와 이론 작업에서 이 말의 의미를 확장하고 풍부하게 했다. 콤플렉스는 정신적 외상 때문에 형성된다. 이렇게 형성된 콤플렉스는 갑자기, 그리고 자발적으로 의식 속으로 분출해 들어가서 자아 기능을 획득하는 능력이 있다. 자아가 콤플렉스와 콤플렉스가 지향하는 목적에 동화되어버리면 자아는 콤플렉스가 지향하는 쪽으로 행동하게 된다. 이렇게 행동하는 사람은 왜 그랬는지 그 이유를 인식하지 못한다. 이러한 행동이 마치 자아와 일치하는 것처럼 느껴지는 이것이 바로 사로잡힘의 본질이다. 보통 콤플렉스는 개인적인 것으로 간주된다. 콤플렉스 대부분은 한 사람 자신의 특별한 삶의 역사에서 생성되며, 개인적인 것으로 엄격히 한정된다. 그러나 개인적인 것을 넘어서 존재하는 가족이나 사회적인 콤플렉스도 있다. 한 질병이 개인에게만 속하지 않듯 콤플렉스 역시 개인에게만 한정되지 않는다. 이러한 콤플렉스는 집단적인 것이고 개인은 그것을 포착한다. 성격(personality)을 개념화할 때 드러나는 것은 자아가 많은 콤플렉스 가운데 하나라는 점이다. 콤플렉스는 성격의 파편들 또는 잠재 인격(subpersonality)으로 간주될 수도 있다.(Murry Stein, 2015)

무의식을 이루는 콤플렉스를 오랫동안 무의식에 내버려 둔 채 의식하지 못하면 어떻게 되는가? 무의식의 콤플렉스는 의식을 자극하여 의식의 질서를 교란하게 시킨다. 콤플렉스는 불청객처럼 의식의 문을 두드린다. 꿈에서 나를 쫓아오는 검은 그림자는 나를 해칠 목적이 있어서가 아니라 나와 가까워지기를 바라는 무의식의 콤플렉스이다.(이부영, 2011)

2.2. 인격 이론

융의 분석심리학에서 인물의 심층심리와 행동 분석에 활용할 핵심 이론은 인격 이론이다. 융의 인격 이

2) 칼 구스타프 융(Carl Gustav Jung, 1875~1961)은 스위스의 정신의학자로 1907년부터 1912년까지 지그문트 프로이트와 공동작업을 하기도 하였으며, 1912년에 <무의식의 심리학>을 출판하였다. 1921년에 <심리유형 Psychologische Typen>을 출간하였고, 이후 분석심리학의 기초를 세웠으며, 외향성 내향성 성격 원형, 집단무의식 등의 개념을 제시하고 발전시켰다. 특히 창조적 사유를 통해 마음의 내면세계를 그림으로 그려낸 예술가로 평가 받고 있다.

론으로는 의식과 무의식, 자아와 그림자, 의식 속 외적 인격인 페르소나와 무의식 속에 존재하는 내적 인격인 아니마와 아니무스, 그리고 개인무의식과 집단무의식을 구분하고 집단무의식 중심에 존재하는 자기 원형과 자기 실현이 연구대상이 된다. 그리고 융이 주장하는 자기실현 과정에 대한 이해를 바탕으로 희곡 속 등장인물의 심층심리와 성격에 따른 행동 양상을 분석하는 데 적용하고자 한다.

2.2.1. 의식과 무의식

융은 무의식을 바다에 비유한다면 의식은 자그마한 섬과 같다고 하였다. 의식은 우리의 정신의 모든 것을 대변하지 않으며, 그것은 극히 자그마한 일부에 지나지 않는다. 의식이란 마치 피부와 같은 표면이다. 그 밑에 끝없는 미지의 영역이 있다. 우리는 이것을 가볍게 무의식이라 부르지만, 무의식이 얼마만큼 큰 세계를 지배하고 있는지는 알 길이 없다. 의식은 다분히 외부 세계에 관한 방향감과 지각의 산물이라고 융은 말한다.(이부영, 2011)

융은 프로이트가 발견한 무의식의 기능과 내용에 대하여 다른 견해를 보이는데, 프로이트는 인간의 모든 경험은 잠시 동안만 의식의 세계에 있을 뿐 주의를 다른 곳으로 바꾸거나 시간이 지나면 그 순간에 의식의 경험들은 전의식을 거쳐 깊은 곳으로 들어가 잠재하게 되는데 이를 무의식이라고 보았다(이기호, 2018). 그러나 융은 무의식이 본능들로 이루어진 곳이 아니라 인간 심리의 근원적 유형들이 모여 있는 정신의 심층이며 무한한 가능성을 내포하고 있는 정신에너지의 저장고로 보았다.

융은 무의식이란 우리가 가지고 있으면서 아직 모르고 있는 우리 정신의 모든 것, 우리가 알고 있는 것 너머 미지의 정신세계가 무의식이라고 보았다. 융은 무의식을 개인적 무의식과 집단적 무의식으로 구분하였는데, 개인적 무의식은 개인의 특수한 생활 체험과 관련되고 개인 성격상의 특성을 이루는 것들이며, 집단적 무의식은 개인적인 특성과는 상관없이 사람이면 누구에게나 발견되는 보편적인 내용이다. 무의식은 의식에 결여된 것을 보충하는 역할을 하며, 그럼으로써 그 개체의 정신적인 통합을 꾀한다.(이부영, 2011)

2.2.2. 자아와 그림자

의식이란 자각하고 있는 상태를 말하며, 이 중심에는 ‘자아’가 자리하고 있다. 의식의 행위 주체인 자아는 의식의 중심을 차지한다. 자아라는 말은 의지, 욕망, 성찰, 행동의 중심으로서의 자신을 체험한다는 것을 의미한다. 자아와의 연결은 감정, 사상, 지각 또는 환상 등을 의식적이게 하는 필수조건이다. 자아는 감정, 동일시, 욕망 등의 자극을 받고, 자아의 지시 기능과 에너지를 사용해 행동한다. 무의식 속에는 나도 모르는 또 하나의 ‘나’가 있어 나도 모르게 나로 하여금 실수를 하게 해서 내가 생각하는 것과는 전혀 다른 모순된 행동을 하게 한다. 그림자란 바로 자아의 어두운 면, 즉 무의식적인 측면에 있는 자아이다.(이부영, 2011) 융은 그림자가 자아와 비슷하면서도 자아와는 대조되는, 자아가 가장 싫어하는 열등한 성격을 지니고 있는 것이기에 열등한 부분인격(C.G. Jung, 2002)이라고 하였다.

자신의 그림자를 타인에게 투사(projection)하면 두 가지 면에서 잘못될 수 있다. 첫째, 자기의 어두움을 타인에게 전가하여 다른 사람에게 해를 끼친다. 그렇지 않으면 자기 안의 밝은 면을 전가해서 자기 대신 상대방이 영웅이 되어주기를 원한다. 이 경우도 상대방에게 대단히 무거운 짐을 지우게 된다. 둘째, 자기 그림자를 내던져버림으로써 스스로 황폐해진다. 이렇게 되면 우리는 성장과 변화의 기회를 상실하게 되며, 황홀경을 경험할 지렛대의 중심을 놓치게 된다.(Robert A. Johnson, 2007)

그림자는 보통 개인적인 성격을 띠므로 개인적인 그림자의 투사는 가까운 사람에게 향한다. 그러나 집단적 무의식의 내용인 원형의 상을 띄게도 되는데, 집단적 그림자는 편견을 강화시켜 집단의 결속을 높이고

타 집단과의 경쟁을 만들게 된다. 그림자의 집단적 투사란 어떤 집단 구성원의 무의식에 같은 성질의 그림자가 형성되어 다른 집단에 투사되는 것을 말한다(이부영, 2004). 집단적 그림자는 개인무의식의 내용으로서의 자아의 그림자에 비해 엄청난 에너지를 가지고 있다. 그것은 파괴적이고 부정적인 모습을 하고 있어서 그러한 원형적인 그림자상이 외계로 투사되면 그 대상에 대해서 사람들은 일상적인 대인관계에서 느끼는 감정과는 비교가 안 될 정도로 강한 증오감, 혐오감, 공포감을 느끼게 된다(이부영, 2007)

2.2.3. 외적 인격과 내적 인격

페르소나(Persona)는 고대 그리스극에서 배우들이 쓴 가면(Mask)에서 따온 말로 개인이 쓰는 사회적 가면을 가리키며 융은 이를 외적 인격이라고 하였다. 페르소나는 주어진 환경에 대한 개인의 작용과 환경이 개인에게 작용하는 체험을 거치는 동안 형성된다. 사람은 누구나 자기 자신에 맞는 페르소나를 쓰고 살아가고 있으며, 자신과 타인이 차지하고 있는 신분·지위에 따라 사회가 기대하고 있는 역할을 수행하려는 심리가 있다(신민자, 2018).

페르소나가 한 번도 제대로 형성됨이 없이 자라난 사람은 거의 외계와의 관계 상실 상태에 빠지며, 그렇게 되면 무의식적인 여러 충동에 사로잡히며 타인과 사회에 대하여 아무런 고려도 하지 않고 자기의 기분에 따라 행동하고 완고하고 무자비한 인격을 나타낸다. 페르소나 자체가 나쁜 것이 아니라 페르소나에 맹목적인 동일시가 문제가 되는 것이다.(이부영, 2011)

융은 페르소나에는 두 가지 원천이 있다고 주장한다. 환경의 기대와 요구라는 첫 번째 원천은 사회가 요구하는 인물이 되고, 자신이 속한 집단의 사회적 관습에 맞게 적절히 행동한다. 두 번째 원천은 개인의 사회적 야망들을 포함한다. 자아와 페르소나의 기능 콤플렉스는 상반된 목표를 갖고 있기에 이들의 관계는 단순하지 않다. 자아는 근본적으로 분리와 개성화를 지향하고, 무엇보다 무의식 밖에서 자리를 강화하며 가족 환경 밖에서도 입지를 굳히려는 경향을 보인다. 페르소나가 뿌리내린 자아의 다른 부분은 이와 반대 방향으로 대상 세계와 관계하고, 이 세계에 적응하려 한다. 이들은 자아 안에서 상반된 경향성, 즉 한편으론 분리와 독립을 향한 욕구를, 다른 한편으론 관계와 소속을 향한 욕구를 보여준다. 자아가 환경과 관계를 맺고 적응하려는 것은 생존을 확보하기 위해서이다. 이러한 노력은 페르소나가 정착하는 기회를 제공해 준다. 이것은 페르소나가 세계에 자신을 보여주는 방식이다.

남성과 여성은 생물학적 구조도 다르고 생리적 기능도 다를뿐더러 심리적인 특성도 어떤 문화나 사회의 남녀관과 관계없이 보편적으로 다르다. 아나마, 아니무스는 무의식에 있는 내적 인격의 특성을 말하며, 남성의 무의식 속에는 여성적 요소인 '아나마', 여성의 무의식 속에 있는 남성적 요소를 '아니무스'라고 부른다. 아나마는 라틴어로 영혼(soul), 아니무스는 영(spirit)을 의미한다. 각각 독어의 Seele, Geist에 해당하는 말이다. 아나마는 '기분', '정서'로 나타나고 아니무스는 '생각', '의견'으로 나타난다. 부정적인 아나마는 자신이나 타인을 깎아내리는 작용을 한다. 아니무스가 미분화되면 그것은 '따지는 버릇'으로 표현된다. 부정적인 아니무스 역시 파괴적인 작용을 내포하고 있다. 잘 분화된 아나마가 창조적 감흥을 불러일으키듯, 잘 분화된 아니무스는 남성들이 미처 보지 못하는 지혜의 원천이 되어 그들의 추상적 사물에 의해서 흐려진 시야에 분명한 방향을 제시한다.(이부영, 2011)

여성성의 원형인 아나마와 남성성의 원형인 아니무스는 성적 본능의 정신적 표상이다. 여성의 인격인 아니무스는 여성 페르소나의 여성적 요소에 대한 보상이며, 남성의 인격인 아나마는 남성 페르소나의 남성적 요소에 대한 보상으로 작용한다. 이렇게 반대 성적인 원형 이미지들을 융은 인격화로 간주했다.(Steven F. Walker, 2012)

2.2.4. 개성화

융의 분석심리학에서 자기(自己, self)란 의식과 무의식을 통틀어 하나인 그의 전부를 말한다. 자기관 글자 그대로 자신을 말하며, 어느 다른 누구도 아닌 그 사람의 전체를 말한다는 뜻에서 진정한 의미의 개성과 같은 말이다. 융은 우리가 모두 자신 안에 신의 형상, 곧 자기의 인(印)을 지니고 있다고 주장한다. 인간은 각자 자기라는 원형(Archetype)의 날인을 가지고 태어난다. 자기 원형이 사람이 자신이 되게끔 하는 인간의 무의식에 존재하는 근원적 가능성이라면, 자기실현은 이러한 가능성을 자아의식이 받아들여 실천에 옮기는 능동적인 행위를 말한다. 자기실현은 개인 자아의 태도 여하에 달려 있다. 자기실현은 다른 말로 개성화(individuation process)라고도 한다. 진정한 개성을 실현한다는 뜻이다.(이부영, 2011)

사람이 사회적 평가나 사회적인 이상에 맞추어 살기만 하면 그는 필연적으로 자기소외 또는 자기 포기 에 빠지게 된다. 개성화 또는 자기실현은 집단정신과 나의 삶의 목표를 구별한다. 그렇다고 집단정신, 페르소나를 부정하는 것이 아니며, 개인주의³⁾와도 다르다. 자아의식의 형성과 강화 및 페르소나의 형성은 한 인간의 성장 과정에 필수적인 초기의 발전 과정이며, 개성화가 그 사람의 전체를 실현하는 것인 이상 페르소나도 포함된다.

자기실현을 하는 데 있어서 첫 번째 해야 할 일은 자아에 덮여있는 ‘페르소나’를 벗기는 일이며, 두 번째는 자아를 무의식의 내용의 암시적인 힘에서 구출하는 일이라고 융은 말한다. 자기실현은 무의식을 의식화함으로써 가능하다. 무의식의 내용을 깨달아가는 단계는 그림자, 아니마, 아니무스의 의식화가 이루어져야 비로서 그 개체에서 전체의 실현이 가능해진다. 그림자의 의식화는 비교적 쉬운 편이므로 성숙한 단계의 사람이라 할 때는 대개 여기까지는 와 있다고 볼 수 있다. 그림자 다음으로 남성은 사랑과 감정의 분화, 여성은 정신적인 자체의 발달이라는 과제 앞에 서게 된다. 남성으로서의 우월감이나 여성으로서의 열등감, 합리적 사고에 대한 과도의 집착 또는 감정에만 치우칠 때 아니마, 아니무스의 의식화를 통한 분화 작업은 어려움에 부딪힌다. 이렇게 무의식의 의식화가 진행되면 결국 무의식성이란 없어지고 완전히 깨달은 상태가 되어 전인이 된다고 믿는다면 그것은 잘못이다. 무의식은 끝없는 세계이다. 아무리 의식화해도 미지의 세계는 남아 있게 마련이다.(이부영, 2011)

III. 등장인물의 심리분석과 인물 창조

안톤 체홉의 인물들은 본질적으로 꾸밈이 없으며, 친근한 존재들이다. 반면에 인물들은 감정적, 정신적 약점을 드러내고, 정신의 조잡함을 드러내며 자기기만을 한다. 그러나 친근하지만 정작 중요한 일에 관해서는 이야기하지 않는다. 체홉의 인물들은 종일 부서진 가슴으로 그러나 꽤 정상적으로 삶을 영위한다. 방어기제가 민감하게 작동하는 자기중심적인 생활방식 속에서 자신을 일으켜 세우기가 참으로 어려운 인물들이다. 그렇다고 인물들의 내면이 병적인 것이 아니라 감성적으로 섬세한 것이며, 때로는 불안정하고 헛되기도 하지만 신경증적 자기 파괴는 하지 않는다. 인물들의 내면의 움직임은 그들을 계속 행동하게 만든다. 그들의 내면은 끊임없이 생각하고 있다. 바로 겉으로 드러나지 않는 비밀이다. 그 비밀이 배우 안에 아주 강력하게 자리 잡고 있어야 내면의 움직임이 생긴다.(Barry Parris, 2013)

배우가 안톤 체홉의 작품을 연기하기 위해서는 캐릭터화를 성취해야 한다. 배우가 아니라 캐릭터가 느끼고 생각하고 말하도록 해야 한다. 극적으로 이렇다 할 사건이 없는 상황에서 인물들이 외적인 행동으로

3) 개인주의는 집단적 고려나 의무에 대하여 고의로 자기의 개인적 특수성을 강조하거나 내세우는 것이다.

만 일관한다면 무미건조한 장면이 만들어지고 말 것이다. 체홉의 인물들을 연기하기 위해서는 겉으로 드러나지 않는 비밀을 풀어야 하며, 그 비밀을 풀기 위해 인물들의 내적인 심리와 그 심리가 인물의 행동에 미치는 영향을 살펴야 하며, 그로 인해 인물들의 기질, 성격, 체질 등을 분석해내어야 하고, 이를 바탕으로 배우의 캐릭터화를 성취하여야 한다. 배우가 연기에 임할 때는 역으로 캐릭터로서 행동 양상을 분석하여 행동 양상의 원인이 되는 심리적 원인을 밝혀서 행동을 명확하게 표현할 수 있어야 한다. 그래서 안톤 체홉의 인물들의 성격과 행동을 분석하기 위해서 정신분석과 분석심리학을 활용해야 하는 이유가 여기에 있는 것이다.

3.1. 콤플렉스

안톤 체홉의 희곡에 등장하는 인물들은 공통으로 그 무엇인가 사로잡혀 있다. <갈매기>의 등장인물인 아르카지나는 화려한 여배우의 유명세에 사로잡힌 인물이며, 그의 아들인 프레쁠레프는 어머니의 인정 욕망에 사로잡힌 인물이다. 쏘린은 과거에 사로잡혀 있고, 마샤는 프레쁠레프에게 사로잡혀 있고, 니나는 꿈과 야망에 사로잡혀 있고, 프리 고린은 글을 써야 한다는 강박에 사로잡혀 있으며, 빨리나는 샤므라예프로부터 벗어나고 싶은 마음과 도른에 대한 사랑에 사로잡혀 있으며, 샤므라예프는 과거에 사로잡혀 있다. <벚꽃동산>의 등장인물인 라네프스까야와 가예프는 아름다웠던 과거에 사로잡혀 있으며, 야나는 환상에 사로잡혀 있고, 바라는 불안한 현실에 사로잡혀 있고, 로빠힌은 사업에 사로잡혀 있으며, 피르스는 가예프를 보살피는 일에 사로잡혀 있다. <세 자매>의 등장인물인 이리나는 모스크바로 가는 꿈에 사로잡혀 있으며, 올가는 꿈과 일 뿐만 아니라 온갖 걱정과 사로잡혀 있고, 마샤는 벗어날 수 없는 불행한 현실에 사로잡혀 있고, 베르쉬닌은 불행한 결혼생활에 사로잡혀 있으며, 뚜젠바흐는 이리나에게 사로잡혀 있고, 안드레이는 세 자매의 기대에 사로잡혀 있고, 나따샤는 욕망에 사로잡혀 있는 등 모든 인물이 그 무엇인가에 사로잡혀 있다. 그런데 인물들이 스스로 그 무엇인가에 사로잡혀 있는 것이지, 그 무엇인가가 인물들을 사로잡고 있는 것이 결코 아니다.

융에 의하면, 콤플렉스란 의식되기 쉬운 것이 억압된 것이거나 아직은 의식되기 어려운 이질적 내용으로 이루어지며, ‘감정적으로 강조된 심리적 내용’으로 무의식의 내용을 이를 뿐 아니라 의식의 내용도 이루고 있다고 말한다. 앞서 살펴보았듯이, 콤플렉스는 강박적으로 무슨 생각을 하게 하고 어떤 행동을 하지 않을 수 없게 만들며, 또한 무엇을 두려워하게 하거나 나로 하여금 쓸데없는 생각에 사로잡히게 한다. 융의 콤플렉스론에 의하면, 안톤 체홉의 인물들을 사로잡고 있는 것의 정체를 그들의 의식 또는 무의식 속의 콤플렉스라고 할 수 있게 된다. 다시 말하면 인물들을 그 무엇인가에 사로잡히도록 하는 것의 정체가 바로 인물들의 콤플렉스라는 것이다. 한 걸음 더 나아가면 인물들을 사로잡고 있는 그 무엇인가에 대한 콤플렉스는 그 인물들의 정신적 체질이 되어 인물들의 행동을 지배하게 되고, 그 행동 양상은 인물의 기질, 성격으로 나타나는 것으로 해석할 수가 있다.

융의 콤플렉스론에 의해 분석된 인물의 행동과 성격을 정리하면, 안톤 체홉의 인물들의 행동은 콤플렉스에 의한 그 무엇인가에 사로잡혀서 발생하는 행동으로 볼 수 있다. 그래서 말투와 행동 양상이 각 인물이 어떤 콤플렉스를 가지고 있는가에 따라 저마다의 독자적인 행동 양상으로 나타나고 전개된다고 볼 수 있다. 그래서 인물들의 행동 분석은 그 무엇인가에 사로잡혀 있는 행동으로, 그 무엇인가에 사로잡히게 만드는 콤플렉스에 의한 행동 양상으로, 그에 따라 인물들의 행동이 주체적이기보다는 객체적이고, 의도적이기보다는 유발되는 행동으로 전개되는 과정으로 분석할 수가 있다. 의도된 행동이라 할지라도 그 행동의 원인, 동기를 찾아야 하는데, 그 원인, 동기를 인물들의 콤플렉스에서 찾을 수가 있다. 그래서 본 연구자는 안톤 체홉의 인물들, 즉 <갈매기>, <벚꽃동산>, <세 자매>를 연출하는 과정에서 융의 콤플렉스론을 적용한 결과

인물들의 심리와 행동, 성격에 이르기까지 유기적으로 분석 및 해석할 수가 있었고, 그 분석 및 해석 결과를 배우의 연기에 적용하여 인물을 창조토록 하였으며, 그렇게 창조된 인물들의 성격과 심리적 행동을 구조화, 시각화하는 블로킹을 연출하였다.

3.2. 자아와 그림자

프로이트는 무의식이 인간 정신의 가장 크고 깊은 심층에 잠재해 있으면서 의식적 사고와 행동을 전적으로 통제하는 힘이라고 생각하였다. 전의식과는 달리 무의식은 전혀 의식되지 않지만, 사람들의 행동을 결정하는 주된 원인이 된다. 융은 프로이트가 의식과 무의식에 포진된 자아를 의식 속의 자아와 무의식 속의 그림자로 구분하여 행동을 보다 명확히 구분하였다. 의식 속의 자아가 하는 행동과 무의식 속의 그림자가 투사되는 행동으로 구분해내고 있는 것이다.

<갈매기>의 프레블레프는 1막에서 어머니 아르까지나로부터 인정받고 싶은 마음에 자신이 쓴 희곡으로 연극을 준비한다. 그는 아르까지나가 젊은 시절 여배우로 활동하던 시기에 낳은 아들로 어머니의 사랑과 인정을 제대로 받지 못한 채로 성장해왔기 때문에 애정결핍이 심하고, 당당하게 자신의 이름으로 불리지도 못하여 주체도 결여된 상태이다. 그래서 어머니로부터 인정받고 싶은 마음에 소설이나 희곡을 써서 어머니에게 보내지만, 아르까지나는 단 한 편도 읽지 않는다. 그래서 어머니가 휴가차 시골 영지로 온 기회에 자신이 쓴 희곡을 연극으로 만들어 보여주고자 한다.

연극을 준비하면서 프레블레프는 내내 불안함을 감추지 못한다. 거실에서 담소를 나누고 있는 아르까지나 주변을 서성이고 있는 프레블레프를 쏘린이 야외 가설무대로 데리고 오지만, 프레블레프의 모든 관심은 아르까지나를 향해 있다. 프레블레프는 1막 등장부터 아르까지나에 대한 인정 욕망이 큰 나머지 자아는 더욱 불안해지며 그럴수록 욕망은 더욱 강렬해지고, 인정 욕망이 강해지는 만큼 그림자도 짙어져 간다. 정작 아르까지나에게 보여주기 위해 무대를 만들고 니나를 캐스팅하여 연습하고 이제 곧 연극을 올리게 되었지만, 프레블레프의 불안한 마음은 커져만 가고, 그 불안한 심리가 쏘린과의 대사에 고스란히 드러난다. 프레블레프는 쏘린에게 아르까지나에 대해 온갖 험담을 늘어놓는 것이다. 그러자 쏘린은 프레블레프가 지레 겁먹고 그러는 걸 알아차리고 그의 마음을 다독여보지만 프레블레프는 꽃잎을 뜯으며 사랑 점을 치는 등 험담은 더욱 심해져 간다. 그러다 급기야 프레블레프는 자신의 존재에 대한 부정을 드러내며 자학하기에 이른다. 이 과정에서 프레블레프는 인정욕망을 원하는 자아가 강렬해지면서 그림자에 내재한 열등한 인격이 마구 투사되고 있는 것이다. 프레블레프는 애써 만든 연극을 보여주어 아르까지나로부터 인정받고 싶어 하지만 실제로 하는 행동은 그와는 정반대의 모순된 행동을 하고 있는 것이다.

프레블레프의 무의식 속 그림자가 투사되면서 자아가 지향하고 주장하는 것과는 상반된 모순된 행동을 하게 된다. 그림자는 의식의 바로 뒷면에 있는 여러 가지 심리적 내용으로 열등한 인격과 같은 것이다. 그러므로 그림자가 외부의 대상에 투사되어 의식될 때 자아는 그 대상에서 미숙하고 열등하고 부도덕하다는 등 부정적인 인상을 주게 된다. 의식적으로 그림자 작업을 하지 않는 사람들은 대개 자신의 그림자를 저도 모르게 투사하게 된다. 이 말은 자기 그림자를 다른 사람이나 다른 뭔가에 슬쩍 내려놓아 자신이 져야 할 책임을 회피한다는 뜻이다(Robert A. Johnson, 2007). 프레블레프는 자기 그림자를 아르까지나에게, 또 마샤와 니나에게, 또 프리 고린에게 투사를 하는 것이다.

프레블레프 외에도 <갈매기>의 빨리나와 마샤도 의식보다는 무의식에 사로잡혀 있으며, 그림자의 투사가 지배적으로 행해지는 인물들이며, <세 자매>의 마샤와 슬료니이, <벚꽃동산>의 샤를로타 또한 마찬가지로

3.3. 내적 인격과 외적 인격

<세 자매>는 모스크바로 돌아가고 싶은 꿈을 지니고 살아가는 자매들이 있다. 세 자매 중 마샤는 18세에 결혼을 하여 오래전에 모스크바로 돌아가는 꿈이 좌절된 상태이고, 막내인인 올가는 가장 역할을 해야 해서 모스크바를 꿈꾸지만, 현실에 얽매어있다. 다만 막내 이리나는 마냥 모스크바를 꿈꾸는 소녀로 등장한다. <세 자매>의 배경이 저택의 안과 밖이라는 점 때문에 세 자매는 페르소나에 지배되지 않는다. 막내 이리나는 자아로서 행동하고, 마샤는 그림자에 지배되어 있지만 주체적인 인물로 행동하고, 다만 올가는 막이라는 역할이 페르소나를 요구하게 된다. 반면에 손님으로 등장하는 군인들과 교사인 꼴리긴은 페르소나로 등장한다. 군인들과 교사는 제복을 입고 등장하여 페르소나를 전면에 내세워 세 자매와 대비된다.

1막에서 특별한 손님이 한 명 오는데, 바로 모스크바에서 온 베르쉬닌 중령이다. 베르쉬닌은 세 자매의 아버지인 뽀로조로프 대령이 1년 전 사망하기 전까지 부대장이었던 이곳 지방 도시의 포병대대의 부대장으로 부임한 것이다. 베르쉬닌은 처음 등장 때부터 부대장 예복을 갖춰 입고 등장하여 장교의 페르소나를 한껏 드러낸다. 그는 세 자매의 환대를 받으며 대화를 나누는 중에 자신이 진정으로 원하는 것을 말하는 데, 수많은 꽃과 햇빛이 비치는 이런 집을 만들 거라고 말하면서 동시에 자신의 가정사를 말한다. 다른 사람들이 묻지도 않은 자신의 가정사를 입에 올리는 것은 베르쉬닌의 그림자가 투사되는 순간이고, 행복한 가정에 대한 희망은 포병부대 부대장으로서의 아니마가 투사되는 순간이기도 하다. 원형으로서의 아니마와 아니무스는 투사되어 경험되어질 때 구체적으로 인지된다.

2막에서 베르쉬닌은 여전히 강렬한 페르소나인 장교복을 입고 등장하지만, 그의 행동에서 페르소나는 사라지고 그 자리에 내적 인격인 아니마가 자리 잡는다. 시각적으로는 외적 인격을 드러내면서도 심리적으로는 내적 인격인 아니마가 투사된다. 베르쉬닌의 아니마는 주로 자신을 깎아내리는 부정적인 아니마로 투사되고, 아내에 대한 험담으로 투사되기도 한다. 격식을 갖춘 장교복을 입은 베르쉬닌의 페르소나와는 상반된 내적 인격인 아니마가 그의 행동을 지배하고 있는 것이다. 3막에서는 베르쉬닌의 페르소나가 형클어진 그의 옷매무새로 표현되면서 아니마에 완전히 지배된 양상으로 나타나며, 4막에서는 다시 엄격한 외적 인격으로서의 페르소나로 등장한다.

남녀 간의 사랑은 서로의 아니마와 아니무스가 일방적 혹은 상호 투사되어 일어나는 현상이다. 2막에서 베르쉬닌과 마샤는 서로에 대한 사랑을 고백하면서 베르쉬닌의 아니마와 마샤의 아니무스가 일방적으로 투사된다. 베르쉬닌은 마샤에게서 자신의 무의식에서 투사된 여성상을 보고 있는 것이며, 마샤는 베르쉬닌에게서 자신의 무의식에서 투사된 남성상을 보고 있는 것이다.

그 외에 군인 캐릭터를 살펴보면, 뚜젠바흐는 군인으로서의 페르소나를 가지고 있지만, 군인으로서의 자신감이 결여되어 있으므로 스스로 페르소나를 거부해하며 외적 인격과 내적 인격 사이에 불협화음을 일으키다가, 3막에서는 군복을 벗어버리고 슈트를 입고 등장하면서 자아로 행동한다. 솔로닉이는 뚜젠바흐와 같은 군복을 입고 등장하여 완벽한 페르소나로서 행동하지만 강박 신경증에 시달리며, 연신 그림자를 상대 인물들에게 마구 투사하는 행동이 주를 이룬다. 군의관으로 나오는 체브뜨킨은 끝까지 군의관복을 입고 페르소나를 유지하고 있지만, 자아로서 행동하다가 3막에서는 군의관복을 풀어 헤친 채 등장하여 자신의 그림자를 마구 표출한다. 4막에서는 다시 외적으로는 페르소나를 입고 등장하지만, 자아로서 행동한다. 페도칙과 로오제도 항상 군복을 입고 등장하지만 주된 행동은 파티를 즐기려는 자아로써 행동한다. 이렇듯이 세 자매에 등장하는 군인들은 한결같이 강력한 페르소나로서의 군복을 입고 등장하지만 그들의 행동에서

는 페르소나보다는 자아로서 행동하거나 아니마를 투사하는 행동이 나타난다.

마샤의 남편이자 교사인 꼴리긴은 처음부터 끝까지 페르소나를 유지하고 있다. 마샤가 베르쉬닌을 사랑하는 부적절한 행동을 눈앞에서 확인하면서도 그는 자신의 페르소나를 잃지 않는 모습을 보인다. 이 작품에서 가장 현실적인 인물이다.

세 자매의 남매인 안드레이는 처음부터 자아가 위축된 모습으로 등장하여 세 자매의 기대, 그 부담감을 떨쳐내기 위해 안전한 나따샤에게 청혼한다. 그는 페르소나를 극도로 부담스러워한 나머지 내적 인격이 투사되며, 그림자 역시 쉽게 드러나며 시종일관 무기력한 모습을 보인다. 그의 행동은 주로 그림자에 지배된 양상으로 나타나는데 4막에서는 자포자기 상태로 빠져든다. 반면에 나따샤는 지방 도시 출신으로 강력한 자아로 무장한 채 페르소나와 아니무스를 필요시마다 적극적으로 활용하는 이성적인 인물이다. 따라서 등장인물 중에서 가장 현실적인 인물로 보인다. 외적 인격과 내적 인격에 휘둘리지 않으면서도 그림자에도 지배되지 않는 이성적인 인물로 극화되어 있다.

3.4. 개성화

<세 자매>는 일반적으로 세 자매의 모스크바에 대한 꿈의 좌절기로 분석되고, 그렇게 연출되고 있다. 필자는 이러한 <세 자매>의 희곡에 융의 분석심리학을 적용하여 분석하였을 때는 전혀 다른 주제를 도출할 수가 있었다.

<세 자매>의 주요 인물들이 모스크바로 돌아가는 꿈을 꾸고 있지만 종래에는 그 꿈이 좌절되고, 4막 올라의 마지막 대사에서 “조금만 있으면, 무엇 때문에 우리가 살고, 왜 고통을 당하는지 알게 될 것 같아 … 그걸 알 수 있다면, 그걸 알 수 있다면!”이라고 하여 언젠가는 자신들이 왜 살고, 왜 고통을 당하는지 알 수 있을 거라며 현재는 여전히 미궁 속에 빠져있음을 드러내고 있다. 그러나 이 작품에 등장하는 4남매, 즉 세 자매와 안드레이의 대사를 분석해보면 극의 전개와 주제가 다르게 읽히게 된다.

세 자매 중 마샤는 18세에 이미 교사인 꼴리긴과 결혼하였고, 결혼 후 5년이 지난 지금 그 결혼을 후회 하지만 돌이킬 수 없다는 판단에 모스크바에 대한 꿈을 포기한 지 오래되었으며, 따라서 그녀의 대사의 어디에도 모스크바에 대한 갈망이 나타나지 않는다. 올라는 1막에서 곧 모스크바에 갈 것처럼 희망적이지만, 이미 4년 전에 교사가 되었고, 현재는 교사로서의 현실적인 삶에 적응되어 있고, 3막에서부터는 모스크바에 대한 희망이 사라졌음을 대사를 통해 확인할 수 있다. 이리나는 3막까지 모스크바에 대한 갈망을 불태우지만, 3막 마지막에 푸젠바흐와의 결혼을 결심하면서 그 희망의 불꽃은 사그라들어버리고 4막에서 푸젠바흐가 결투에서 사망한 소식을 들은 후 모스크바에 돌아갈 수 없다는 사실을 현실로 받아들이고, 이제부터 이곳에서 교사로서 의미 있는 삶을 살아갈 것이라고 의지를 다진다. 4남매 중 유일한 남자인 안드레이는 극이 시작하는 1년 전부터 이미, 그러니까 아버지가 돌아가신 후부터 모스크바로 돌아가는 생각을 접었다. 어쩌다 한번 모스크바에 있는 술집에나 한번 가봤으면 좋겠다는 생각이 전부일 정도이다.

모스크바에 대한 희망을 품고 있다가 그 꿈이 절망으로 바뀌고, 현실을 깨닫는 인물로는 이리나가 대표적이다. 올라는 모스크바에 대한 꿈을 가지고는 있지만 처음부터 현실적인 삶을 살아가고 있는 인물이고, 마샤와 안드레이는 극의 시작부터 모스크바에 대한 꿈이 없는 상태이며, 모스크바로 가고자 하는 희망을 불태우며 현실에 안착하지 못하는 인물은 이리나뿐이다. 이리나는 1막에서 6개월 안에 모스크바에 가 있으리라는 꿈에 부풀어 있으며, 1막으로부터 수년이 지난 시점인 2막에서는 전신국에 다니며 일을 하고 있지만 여전히 6개월 후에는 모스크바에 갈 것이라는 희망을 품고 있으며, 모스크바에 대한 갈망은 한층 더

강해져 있음을 알 수 있다. 3막에서는 온 도시에 불이 나고 모스크바에 가지 못하는 현재의 무기력한 자기 모습에 화가 나고 비참해하지만, 올가의 조언을 받아들여 뚜젠바흐와의 결혼을 결심하면서도 모스크바에 대한 꿈을 포기하지는 않는다. 4막에서 이리나는 모든 군인을 배웅하며 자신도 뚜젠바흐와 결혼하여 이곳을 떠나 벽돌공장으로 가서 일을 할 것이라고 하지만 뚜젠바흐가 솔료니이와의 결투에서 사망하게 되자, 그 꿈마저 이루어지지 않는 현실을 직시하며 마지막으로 군대가 떠나가는 모습을 보며 마지막 독백을 한다. 마지막 독백에서 이리나는 “나는 모스크바에 절대 못 갈 거야. 하지만 나는 나가서 가르치고 아마도 내가 아는 것으로 몇몇 사람들을 도울 수 있을 거야.”라 말한다. 그녀는 공헌하고 싶어 하는 사람이 된다. 그녀는 비로서 환상에서 벗어나게 되며 더 이상 꿈을 믿지 않게 된다.

<세 자매>에서 세 자매가 부르짖던 모스크바의 꿈은 좌절되지만, 그녀들은 쓰러지지 않는다. 꿈은 이상이고 이상주의자는 진실을 보지 않고 환상만 보지만, 세 자매는 그 환상에서 벗어나 마침내 진실을 보게 된다. 그들은 지금 이곳에서 현실적인 의미의 삶을 살아가게 된다. 이렇듯 <세 자매>는 세 자매 중 누구를 중심으로 극을 이해하느냐에 따라 주제가 달라지며, 이리나를 중심으로 극을 분석하게 되면 세 자매의 꿈의 좌절기가 아닌 꿈, 환상에 사로잡혔던 이리나의 자아가 무의식 속의 또 다른 자아인 그림자, 그리고 무의식 속의 내적 인격인 아니무스를 의식화하는 과정을 거쳐서 비로서 현실에서의 자기를 발견하고 도달하게 되며 마침내 자기실현의 길로 들어서는 내용으로 해석된다.

IV. 결론

안톤 체홉의 희곡 <갈매기>, <벚꽃동산>, <세 자매>를 연출하는 과정에서 본 연구자가 텍스트의 분석도구로 적용한 융의 분석심리학에 대하여 정리하고, 융의 분석심리학에 따라 분석된 인물의 심리와 행동 양상, 그리고 인물들의 성격에 대한 해석을 바탕으로 심리분석과 인물 창조에 대하여 논하였다. 본 연구자는 연구 방법으로서 융의 분석심리학 중에서도 핵심 내용인 콤플렉스론, 의식과 무의식, 자아와 그림자, 페르소나와 아니마 아니무스, 그리고 자기 원형과 자기실현을 분석도구로 활용하여 안톤 체홉의 등장인물의 심리와 행동을 분석하고, 그에 따른 인물들의 기질, 성격분석을 도출하였으며, 연구 결과를 실제 연출과정에서 심리적 행동의 블로킹에 적용하였다.

안톤 체홉의 희곡은 사실주의 연극이면서도 새로운 형식으로 평가받았다. 체홉은 인간을 연구하는데 사로잡혀 있었다. 그는 사람에게 관심이 많았다. 인간 속성을 이해하는 데서 아마도 가장 뛰어난 작가일 것이다. 대부분 관객은 그가 인간 감정의 내적 의미에 접근해 있다는 사실을 가슴으로 느낀다. 체홉의 캐릭터들은 내면이 서로 맞물리지 않는다. 이 캐릭터는 다른 캐릭터의 마음을 알지 못한다. 이것이 체홉이다. 그는 서로의 내면에서 무슨 일이 일어나고 있는지 이해하지 못하는 사람들을 한데 모아 놓는다.(Barry Parris, 2013)

안톤 체홉의 희곡을 사실주의 연극으로 단순하게 이해하고 연출하거나 연기하려 들면 무대 위에 사건을 만들거나 극적 긴장성을 창조하려고 애쓰게 된다. 그러나 안톤 체홉의 희곡에는 사건도, 극적 긴장도 존재하지 않는다. 사건과 극적 긴장은 인물이 상대방과의 심각한 갈등 관계에 있거나 심각한 사건에 연루되어 있어야 하는데, 체홉의 등장인물들은 상대방에게 별로 관심이 없으며, 그저 자기만의 무언가에 사로잡혀 있는 사람들이기 때문이다. 따라서 안톤 체홉의 희곡을 연기하거나 연출하기 위해서는 일반적인 사실주의 연극에 대한 접근을 따르게 되면 혼란에 빠질 수 있다. 체홉극을 연기하거나 연출하기 위해서는 갈등, 사건이 아닌 인물을 사로잡고 있는 그 무언가가 무엇인지를 찾아야 하고, 인물을 사로잡게 하는 것의 정체를 이해해야만 한다. 그러기 위해서는 인물의 심리를 분석해야 하고, 심리를 분석하기 위해서는 그 인물의 과

거를 들여다볼 필요가 있다. 인물의 과거에 문제의 해답이 숨어 있기 때문이다.

본 연구에서 융의 분석심리학을 적용한 안톤 체홉의 희곡분석 결과는 인물의 심리분석과 성격 창조에 그대로 활용되었으며, 작품 연출에도 활용되었다. 배우들에게는 인물의 심리와 성격에 대한 분석과 이해, 그리고 행동의 명료함과 연기접근 방식에 대한 이해가 인물 창조에 직접적인 도움이 되었으며, 연출자에게는 블로킹과 디테일 적용으로 장면을 다층적, 다각도로 창조해낼 수 있었고, 매 순간을 살아있는 순간으로 연출해낼 수 있었다. 본 연구자는 프로이트의 정신분석과 자크 라캉의 정신분석에 관한 연구에 이은 이번 연구 결과를 종합하여 심리학에 의한 희곡분석 방법을 체계화하고자 한다.

참고문헌

1. 단행본

- 이부영(2011). 제3판 분석심리학 C.G. 융의 인간심성론, 서울: 일조각.
- 이부영(2004). 분석심리학적 탐구① 그림자, 서울: 한길사
- 이부영(2001). 분석심리학적 탐구② 아니마와 아니무스, 서울: 한길사
- Anika Lemaire(1994). Jacques Lacan, 서울: 문예출판사, 이미선 역.
- Anton Pavlovich Chekhov(2016), 갈매기/세 자매/바냐 아저씨/벚꽃동산, 서울: 동서문화사, 동완 역
- Anton Pavlovich Chekhov(2000), 체호프 희곡 전집 II, 서울: 연극과인간, 이주영 역
- Anton Pavlovich Chekhov(2015), 안톤체홉 4대 장막전, 서울: 애플리즘, 전훈 역
- Barry Parris(2013). Stella Adler on Ibsen, Strindberg, and Chekhov, 서울: 연극과인간, 정윤경 역.
- C.G. Jung(2002). 원형과 무의식, 한국융연구원 C.G. 융 저작 번역위원회, 서울: 솔.
- James Thomas(2022). Script Analysis for Actors, Directors, and Designers, 서울: 지만지드라마, 김창화 역.
- Murray Stein(2015). Jung's Map of the Soul, 서울: 문예출판사, 김창한 역.
- Robert A. Johnson(2007). Owing Your own Shadow, 서울: 에코의 서재, 고해경 역.
- Sean Homer(2014). Jacques Lacan, 서울: 은행나무, 김서영 역.
- Steven F. Walker(2012). Jung and the Jungians on myth, 서울: 시그마프레스, 장미경 외 4인 역

2. 논문

- 신민자(2018). 초현실주의 여성작가 예술의 분석심리학적 원형 연구, 전남대학교 대학원 박사학위논문.
- 이기호(2018). 프로이트의 정신분석이론에 의한 연극텍스트 분석 -연기 및 연출 적용 방안을 중심으로, 연기예술연구 Vol.12, pp.1~21.
- 이기호(2019). 자크 라캉의 정신분석이론에 의한 극중인물의 행동분석 -미셸 비나베르의 “어느 여인의 초상”을 중심으로, 연기예술연구 Vol.16, pp.1~21.

질의2.

응의 분석심리학에 기반한 심리분석과 인물창조

- 안톤 체호프의 희곡을 중심으로

안경희

(극동대학교 교수)

본 논문은 칼 구스타프 융의 분석심리학을 심리 분석의 도구로 사용하여 안톤 체홉의 <갈매기>, <벚꽃동산>, <세 자매> 작품들을 분석하였습니다. 갈등이나 사건에 초점이 맞춰있는 일반적인 희곡들에 비해, 인간의 속성이 잘 드러난 체홉 작품 속 인물들을 연기하기 위해서 연기자는 내적인 심리상태를 훨씬 세밀하게 파악해야 합니다. 더하여 연기자들이 인물 행동에 영향력을 주는 단서들을 희곡 속에서 찾지 못한다면 연기자의 인물 창조는 단순해질 수밖에 없습니다. 이러한 연기자의 어려움을 해결하기 위해 본 논문의 저자는 융의 분석심리학을 연구방법으로 채택하였고 안톤 체홉의 세 작품들 속 등장인물들의 심리를 정밀하게 분석하였습니다. 특히 융의 분석심리학 중에서도 콤플렉스론과 인격이론의 큰 두 축을 활용하였습니다. 본 논문에 따르면, 콤플렉스는 대부분 정신적 외상에 의해 형성되며 자아가 콤플렉스가 지향하는 목적에 동화해버리면 행동 또한 콤플렉스가 지향하는 방향으로 움직인다고 설명합니다. 인격이론은 의식과 무의식, 자아와 그림자, 외적 인격과 내적 인격, 개성화로 세분화하여 희곡 속 등장인물들이 어떠한 심리와 어떤 것에 집착하는 지에 대한 분석과 성격에 따른 행동 양상에 기인한 인물 창조의 중요 사안들을 제시했습니다.

3장에서, 안톤 체홉의 작품에 등장하는 모든 인물들이 무언가에 사로잡혀 있는 의식과 무의식 속의 콤플렉스란 부분은 매우 흥미롭게 다가옵니다. 그리고 인물들의 행동이 이러한 콤플렉스에 의해 행해지며 그 행동 양상이 인물의 기질과 성격으로 표출된다는 내용이 당연하지만 정수를 찌른 듯 한 분석으로 여겨졌습니다. 연기자들이 인물을 구축할 때 안톤 체홉의 희곡 속 등장인물이 겪고 있는 콤플렉스와 비슷한 사례를 가진 임상자료들을 활용한다면 연기자의 연기가 과학적인 근거에 의해 인물을 효과적으로 창조할 수 있다고 사료되었습니다. 그리고 3.4.개성화 부분에서 논문의 저자는 <세 자매>에서 어떤 인물을 중심으로 극을 이해하느냐는 주제와 깊이 연관되어 주제 자체가 달라질 수 있다고 주장하였습니다. 울가의 시점과 이리나의 시점을 융의 분석심리학을 적용하여 따로 분석했을 때, 본 논문이 <세 자매>를 한층 더 새로운 시각으로 바라볼 수 있는 계기를 마련해주었습니다. 안톤 체홉의 희곡 속 등장인물들을 효율적으로 분석할 수 있는 심리학적 방법론을 제시한 본 논문의 저자에게 감사의 말씀을 전하고 싶습니다.

발제된 논문을 정독하면서 제가 질의하고자 하는 것은 아래와 같습니다.

질문 1. 실제 연출과정에서 연구결과들을 심리적 행동의 블로킹에 적용하였다고 결론에서 언급하셨는데 제작 과정에서 희곡분석에 소요된 총 시간과 제작 과정에 대한 이야기 그리고 어떻게 심리적 행동의 블로킹을 작품에 적용했는지에 대한 예시와 설명들을 해주십시오.

질문 2. ‘프로이드의 정신분석 이론에 의한 연극텍스트 분석’, ‘자크 라캉의 정신분석 이론에 의한 극중 인물의 행동분석’, 그리고 ‘융의 분석심리학에 기반을 둔 심리분석과 인물 창조’의 논문들을 발표하셨는데, 다른 두 정신분석 이론이 이번에 발표하신 융의 분석심리학과 어떠한 차이점이 있고 비슷한 점이 있는지를 설명해주십시오.

발제3.**예술로서의 연기와 예술가로서의 배우의 한계와 전망****이현웅****(배우)**

1. 예술로서의 연기란 무엇인가.

여러 예술 분야 중 하나인 연기라는 분야를 말하기에 앞서 예술의 사전적 뜻을 먼저 짚고 넘어가자면

- 1 기예와 학술을 아울러 이르는 말.
- 2 특별한 재료, 기교, 양식 따위로 감상의 대상이 되는 아름다움을 표현하려는 인간의 활동 및 그 작품. 공간 예술. 시간 예술. 종합 예술 따위로 나눌 수 있다.
- 3 아름답고 높은 경지에 이른 숙련된 기술을 비유적으로 이르는 말.
(*네이버 국어사전 인용)

사전적 의미로는 위에 세가지로 이야기를 하는데 발제자가 생각하는 예술이란 그 예술을 표현하려는 행위자 및 창작자가 많은 시간 동안 본인의 예술적 표현을 위해서 경험하고 노력하고 공부해오며 만들어진 당사자 본인 고유의 특별한 행위물 과 창작물이라 생각을 한다.

세상에 수많은 사람들과 그중 수많은 예술가들이 살아가는 태생과 주변 환경 그밖에 성격이 다들 제 각각이기 때문에 음악예술. 미술예술 행위예술 무대예술 연기예술 등등 분야가 여러 가지로 나누어져 있다. 그중 하나인 연기예술 안에도 각기 다른 수많은 예술가들이 표현하고 지향하는 바가 다르기 때문에 연기 예술은 다른 예술분야 와는 또 다르게 인문학 적 소양도 중요시 여긴다고 하고 있다.

연기 예술은 특성상 여러 예술가들이 어우러져 앙상블을 이루어서 하나의 대본에서 시작하는 이야기를 시각적 청각적. 무대 연기 같은 경우는 때로는 후각적인 것 까지 표현하여 완성해서 관객과 시청자들 에게 시연을 하는 것 인데 활동을 하는 프로 배우들 같은 경우에는 작가가 대본에 만들어 놓은 인물을 연기하는데 있어서 그 배역을 배우 본인이 분석하고 이해하는 과정을 그 배우 본인에 기준점을 두고서 파고드는 경향들이 많기 때문에 그 배우가 가지고 있는

고유의 성격과 가치관이 상당수 반영이 된다고 생각을 한다.

캐릭터에 접근하는 방식은 배우들 마다 다르지만 결국 목표는 연기를 해야하는 인물에 가장 근접하고 관객이나 시청자가 보기에 리얼하고 사실적으로 보여야 하기 때문에 내적 갈등이나 깊이가 있는 인물을 연기할수록 그 배역을 연기하는 배우는 한계점에 도달하기 위해 단순한 역할 분석이 아닌 심도있는 접근방식으로 간접 경험이나 그 인물을 본인화 시켜 일기를 쓰고 일상에서 직 간접적 으로나마 경험을 하는 방법으로서 인물을 자기화 시키려는 여러 방법들을 취할 것이다.

예를 들어서 히스레저는 영화 다크나이트에 나오는 조커를 연기하기 위해서 한달이 넘는 기간 동안 호텔 방 안에 스스로를 가두고 조커라는 캐릭터를 본인화 시키기 위해서 시나리오에 나오는 배경과 바탕을 소재로 일기와 노트를 작성하면서 조커라는 인물이 내면에 가지고 있는 갈등과 잔인함 분노와 증오를 끌어내어 연기를 하는 본인에게 흡수시키는 작업을 하여 조커라는 인물을 완성시켜서 훌륭한 연기를 선보였다는 이야기는 이미 연기를 하는 사람들에게는 유명한 이야기이다. 그러나 정작 사람들은 히스레저가 혹은 그밖에 내적 갈등이나 깊이가 있는 캐릭터를 연기하기 위해 준비하는 배우들이 그 작업을 완성시키기 위해서 하는 노력들이 그들에게 가져다주는 엄청난 스트레스와 내적 그리고 외적인 고통의 깊이에 대해서는 알수없을 것이다.

스타가 되고 싶어서 연기를 하는 배우들과 예술가가 되고 싶어서 연기를 하는 배우들은 그 출발점 부터가 다르다고 생각을 한다.

스타가 되기 위한 배우는 상품성이라는 것을 가장 중요시 여기기 때문에 내적인 개발과 소양을 쌓는 것 보다는 보여지는 외적인 자기 개발과 연기훈련을 이미지를 위한 노력을 더 많이 하는 편이다. 일단 그들은 일찍이 어려서 부터 외모나 재능이 눈에 띄어서 가족들이 그걸 눈여겨 보고 훈련시켜서 현장에 투입시키

는 경우도 있고 주변에 지인들이나 연예계 관계자 혹은 그들을 상품으로 만들어 판매하는 엔터 관계들이 발굴하여 개발과 트레이닝을 거듭해 현장에서 재능을 발휘 할수 있는 주연 혹은 조연급 배우로 성장시키는 경우가 많다. 물론 그렇다고 스타가 되기 위한 배우가 연기훈련이나 연습을 게을리 한다는 이야기는 절대 아니다. 그들은 자기들이 가지고 있는 외적 이미지를 가장 중요시 여기고 그 배우들을 데리고 상품화 시켜서 내보내는 기획사들도 대중들이 원하는 이미지 적인 것을 우선시 여기기 때문에 그런면을 더욱 부각시켜서 개발해 나갈 수밖에 없다는 것이다.

반면 예술가로서 배우가 되고 싶어 시작한 사람들 같은 경우는 여러 부류가 있겠지만 대표적으로 두가지 예를 들어 본다면 어릴적부터 주변환경이 영향을 주고 재능은 있으나 외모적으로 혹은 신체적으로 보이는 그러니까 일반적으로 사람들이 생각하는 배우의 느낌이 아닌 평범 혹은 결함이 있는 조건을 가지고 있는 사람이 본인이 가지고 있는 재능과 끼를 도저히 포기할수 없어서 피나는 노력으로 자신의 콤플렉스를 극복하고 배우가 되어가는 경우.

그리고 마치 신내림을 받아서 무당이 되는 것처럼 보통 남들처럼 살고 있다가 뒤늦게 어떠한 사건 혹은 계기로 자신의 배우로서의 달란트를 발견하고 인생의 노선을 바꿔서 배우가 되는 경우와 어느 연극이나 영화 작품을 접하고 혹은 그 작품에 나오는 배우의 연기를 보고 큰 감명이나 충격을 받아 인생의 전환점을 맞이하여 배우가 되어가는 경우가 있을 것이다.

그런데 예술가로서 배우가 되고 싶어 하고 예술가로서의 연기를 추구하는 배우들 같은 경우는 스타가 되기 위해 시작한 사람들과는 반대로 주변 가족이나 지인 혹은 사람들이 반대하는 경우가 많고 관계자들도 눈여겨 보기 않는 경우가 많기 때문에 자신감과 자존감이 바닥을 치고 출발하는 경우가 많다. 그렇기 때문에 결국 그들은 오로지 본인의 실력으로 인정을 받을 수밖에 없다는 걸 알기 때문에 수단과 방법을 가리지 않고 배우가 되기 위한 훈련과 노력을 거듭해 나가며 성장을 해 나간다. 그럼에도 불구하고 주변은 여전히 그들에게 냉담하고 차가울 것이다. 그래서 어느정도 배우로서 인정을 받아도 여전히 콤플렉스에 사로잡혀 있거나 자존감이 낮은 배우 예술가들이 많을 것이다.

그렇기 때문에 그들은 뒤늦게 주변사람과 관계자들에게 배우로서 인정을 받아도 스스로는 만족하지 못하고 끝없이 자기검열과 혹독하게 스스로를 채찍질 하는 경우가 많기 때문에 시간이 흐를수록 그들의 연기는 더욱 발전하고 다른 배우와는 다르게 본인의 고유의 색을 가지며 대중들에게 더 인정받고 사랑받는 예술로서의 배우가 되어 갈 것이다.

하지만 이 경우는 결과적으로 잘 풀린 경우를 말한 것이고 수많은 배우들은 여전히 무명 배우로 남아 있거나 중간에 포기하고 다른직업으로 돌아서는 경우도 많을 것이다.

하지만 예술로서의 연기를 지향하는 배우들은 성공이라는 잣대에 관하여 관대한 경우가 많다.

소위 말하는 스타가 되지 못하면 어쩐가. 뜨지 못하면 어쩐가. 내가 연기를 하고 무대에 설 수 있고 연기를 하는 예술가로서 내 인생을 살아갈수 있다면 행복하다고 말하는 배우들도 많기 때문에. 그들은 본인들이 정말 연기를 사랑하고 어떠한 제약도 받지 않으면서 본인들이 하고싶은 작품과 연기를 할수 있다면 정말 내 인생 행복하다 하는 사람들이 많기 때문에 난 그들을 위대한 예술가라 이야기 하고 싶고 배우라 이야기 하고싶다.

2. 예술가로서의 배우의 한계와 전망

앞서 이야기 한 대로 예술가로서의 배우는 주변의 반대에도 불구하고 본인 스스로가 좋아서 결정해 시작한 경우가 많기 때문에 배우로서 인정받고 그로 인한 수입원을 만들어 다른일을 안하고 오롯이 배우라는 직업 하나로 삶을 유지해 나간다는건 정말 불투명 하고 기약없는 일일 것이다.

그렇기 때문에 본인이 가지고 있는 재산이 어느정도 있거나 집안 혹은 주변에 든든한 뺨이 지원해 주지 않는 이상에는 투잡을 가지고 배우생활 을 이어가거나 정말 혹독하게 가난한 환경 속에서 배우생활을 이어가는 경우가 대 다수 인걸로 알고 있다.

10대 시절부터 배우를 꿈꾸면서 공부를 하고 입시공부를 하며 연극영화과에 입학하더라도 졸업할 때까지 배우의 꿈을 꾸고 사회로 나간다면 그때부터 평가받는 삶의 시작이 열린다고 봐도 무방하다.

발제자는 세상에 꿈을 안고 계속해서 공부하고 대본을 연구하고 연기에 대한 갈망을 가지고 피나는 연습과 노력을 하면서 무대에서 관객들과 만나고 카메라 앞에서 고도의 집중된 연기로 시청자들에게 재미와 감동을 주는 배우들을 예술가들이라 부르고 있다.

그중 무대 연기를 하는 연기 예술가. 우리가 말하는 연극 배우에 관하여 이야기를 해보자.

연기 예술을 하는 배우들이 대다수 가장 먼저 접근하고 공부하는 것이 연극일 것이다.

한국을 대표하는 연극의 메카 서울 동숭동 대학로에는 수많은 극장이 있고 수많은 연극이 공연되고 있고 배우들이 연습 혹은 극장에서 공연을 하고 있다.

모두가 알다시피 연극이라는 장르의 역사가 오래 되었으며 그 역사 속에 세계의 수많은 작가들이 희곡을 탄생시켜 왔으며 수많은 배우들이 그 희곡을 연습해서 공연화 시켜 무대에 올려왔다. 우리가 알고 있는 고전 희곡들 예를 들면 셰익스피어의 리어왕, 햄릿, 오셀로, 한여름밤의 꿈, 맥베드 그리고 체홉의 벚꽃동산, 갈매기, 바나 아저씨 외 그밖의 여러 고전 작가들의 작품들이 지금도 대학로 무대에 공연화 되어 올라가고 있다.

고전 희곡이 가지고 있는 힘을 무시할 수는 없다. 아무리 지금 시대가 많이 바뀌었다 하더라도 그 시대에 천재라 불리던 희곡 작가들이 만든 공연들이 소위 말하는 대박을 쳤었고 지금 배우를 시작하는 사람들에게는 좋은 교보재로 그리고 배우를 하고 있는 사람들에게도 해보고 싶은 작품과 배역으로 꾸준히 사랑을 받아오고 있기 때문에 지금도 계속해서 공연화 되고 무대에 오르는 것일 것이다.

그리고 현 시대에 탄생한 작가들이 또 수많은 희곡들을 쓰고 있으며 그 작품들이 신춘문에 혹은 다른 공모전이나 루트를 통해 제작을 거쳐 대학로 무대에서 배우와 관객들을 만나며 공연되고 있다.

하지만 대중들은 삶에 지친 피로와 스트레스를 풀어줄 만한 여가생활과 문화생활을 원하고 있고 대학로에서 공연되는 작품들도 우리가 이야기하는 상업연극 그러니까 대중들의 입맛에 맞추어서 그들의 스트레스를 풀어주고 재미와 감동을 줄 수 있는 작품들이 점점 늘어 나면서 어느덧 대학로는 예술연극과 상업연극 두가지가 공존하는 문화의 거리가 되었다.

그와 더불어 고전 희곡과 예술적 난이도가 있는 실험연극이나 창작극 같은 경우는 주류에서 점점 밀려나고 있으면서 매니아층 관객들을 제외하고 일반 대중들에게는 쉽게 다가가지 못하는 공연이 되어가고 있는 것이 요즘 현실이라 보고 있다.

거기에 덧붙여서 최근 들어 코로나 시국이 시작됨과 동시에 사람들은 외출을 강제로 자제하기 시작하였고 그와 동시에 공연장을 찾아가야만 관람할 수 있는 공연 예술은 암흑의 시대라 할만큼의 침체기를 맞이하게 되었다.

2022년 중반부터 서서히 코로나라는 팬데믹이 끝나 가기 시작하였고 통제와 격리에서 사람들은 조금씩 자유로워지면서 외출을 좀더 편하고 자유롭게 하게 되었지만 그 사이 사람들은 찾아가는 문화 생활보다 집에서 즐기는 문화생활에 익숙해져 갔으며 그로 인해 찾아오는 관객을 맞이해야 하는 연극은 예전에도 힘들었지만 지금은 더 힘든 상황을 겪고 있다.

그와 더불어 공연이 올라가야만 본인의 일을 할 수 있는 연기 예술가들은 울며 겨자먹기로 다른 일과 돌파구를 찾아볼 수밖에 없었으며 지금도 힘든 시간을 보내고 있는게 현실이다.

안 그래도 연기를 업으로 삼는 예술가들은 경제적으로 힘든 싸움을 하며 버텨 왔지만 이제는 정말로 한계에 부딪힐 수밖에 없는 상황이 온 것이다.

연극이 탄생한 이래로 세상은 수 세기를 거쳐 왔으며 현대문명에 사람들은 공연장 보다는 영화를 상영하는 멀티플렉스 극장을 그리고 요즘 들어 보편화 된 OTT 서비스 넷플릭스, 디즈니+, 왓챠, 애플티비 등으로 문화생활을 즐기며 삶의 스트레스와 여유를 즐기고 있고 세상은 점점더 사람들의 편의를 생각하면서 문화생활을 즐기는 방향으로 발전을 거듭해 가고 있다.

그렇다면 지금 막다른 경제적 현실에 부딪힌 연기 예술가들이 할 수 있는 건 무엇일까.

다행히도 앞서 이야기 한 OTT라는 상업 문화가 많은 드라마와 영화를 만들어 내고 있고 예전과 다르게

영화 드라마 제작자와 감독들도 연극 무대에서 오랫동안 활동한 연기 예술가들을 눈여겨 보고 있고 실제로도 새로운 얼굴과 연기를 잘하는 캐스팅 하기 위해 대학로 연극 공연을 많이 보고 다니고 있어 연기 예술가들이 더 이상 연극 무대만 바라 볼 것이 아니라 영화와 드라마 장르도 찾아 다니며 자신의 연기의 무대를 넓혀 나가는 것이 여러모로 본인의 예술 활동을 하는 것에 플러스 요인이 될 거라 생각을 한다.

물론 말처럼 쉬운게 아니라는 것은 누구보다도 잘 알고 있다. 그렇다면 방법을 어떻게 취해야 할까.

그 이야기를 하기 전에 앞서 먼저 일부의 연기 예술가들의 자존심과 고집을 조심스레 이야기 해 보고자 한다.

앞서 이야기 한 것처럼 세상에는 성격과 가치관이 각기 다른 수많은 연기 예술가들이 활동하고 있다. 그리고 또 앞서 이야기 한 것처럼 내가 연기 예술을 할거야 할 때 가족과 주변에서 환영 한다기 보다 반대하고 말렸는데 본인의 의지로 노력을 해서 공연을 하고 연기 예술을 하는 배우들이 많게는 혹은 더러 있을 것이다. 여기서 이야기 하고 싶은 것이 자존감 이다.

나는 내가 하고 싶은 것을 할 수 있어! 나는 무대에 서서 연기 예술을 하고 관객들 에게 박수 받는 배우가 될 수 있어. 이 믿음 하나로 자기 자신과의 싸움. 주변과의 싸움 그리고 경제적으로 받는 압박감을 이겨 내면서 세월을 버티고 이제는 주변에서 어느정도 인정받는 예술인 연극배우가 되었지만 그 사이 그 배우의 마음 한구석은 짓밟힌 자존감으로 너털너털 해져 있을 것이다. 이제는 연극판에서 내 인맥과 라인들이 생겼고 더 이상의 꺾이는 자존감을 용납할수 없어서 오디션도 꺼리게 되고 다른 새로운 매체 연기나 장르에 도전하는 것을 망설이게 되고 본인이 하는 연기와 공연만이 예술이라 생각하며 그 안에만 머물러 자리 지킴을 하는 예술인들을 발제자는 심심치 않게 봐 왔다.

시대는 변해가고 있고 관객과 대중이 없는 예술은 예술이라 생각하지 않는다.

또 다시 상처받길 두려워 하는 것을 자존심 이라 이야기 하지 말고 특히 게으름을 예술가의 삶이라는 역겨운 포장으로 다른 열심히 살아가는 훌륭한 예술가들의 얼굴에 먹칠하는 사람들이 본인들을 위해서라도 제발 없었으면은 한다.

연기 예술가들이 한 단계 더 진보하기 위해서는 본인 연기에 관한 연구와 노력도 필수지만 이제는 본인 대사를 손 볼수 있을 정도의 필력도 중요하고 배우의 상상력 증진을 위해서 단막이라도 희곡을 직접 써보는 것도 중요하다 생각한다. 요즘 유행하는 음악도 들어야 하고 티비나 영화가 뭘 하고 있는지도 관심을 가져야 한다고 생각한다. 연기 예술가는 머물러 있는 것이 아니라 시대와 함께 나아가면서 대중과 소통을 해야 하기 때문이다.

세상이 어떻게 돌아가고 있는지를 바라 봐야 하고 그것을 위해서 그리고 배우를 하는 본인을 위해서 무엇을 해야하는지 끊임없이 고민하고 노력해야만 한다.

배우는 누가 찾아주지 않으면 내가 찾아 가야 만 한다. 찾아가서 오디션을 봐야 하고 나라는 배우를 어필해야 하고 그러기 위해서는 시간이 날 때 마다 새로운 대본과 연기를 탐구하는 노력을 게을리 해서는 안 되는 것이다.

다시 한번 이야기 하지만 자존감은 높여야 하고 두려워 해서도 안된다. 배우는 작품을 위해서라면 자신감에 충만해야 하고 끊임없는 도전과 모험을 떠나야 하는 것이다.

많은 배우들이 가장 걱정 스러워 하는 것이 경제적인 면일 것이다. 그래서 배우들은 작품이 없으면 아르바이트나 다른 소일거리를 하면서 본업인 배우 일을 겸업하며 살아가고 있다.

하지만 불행히도 배우가 선택 할수 있는 다른 일은 많지가 않다. 왜냐하면 언제 작품이 들어오고 언제 연습이 들어갈지 모르기 때문에 단기로 하는 아르바이트나 언제든지 시간을 조정할수 있는 일을 찾아보는 방법밖에 없기 때문이다.

그렇지만 그런 일들은 많지도 않을 뿐더러 주변 남자배우 들 같은 경우는 오토바이 배달 일 혹은 공사판 막노동일 같은 일 들이 찾기도 쉽고 시간을 조정하기도 수월하기 때문에 많이들 하고 있다. 그렇지만 다른 일에 비해 어느 정도 위험 부담도 있는 일들 이기 때문에 그렇게 위험한 현장에서 일을 하거나 운전도 잘 못하면서 오토바이로 배달 알바를 하다가 부상을 당했다는 배우들 이야기도 많이 들어 왔다.

국가에서 하는 예술인 복지와 배우들을 위한 지원 정책을 펼치고 있는 제단이나 협회들이 배우들의 안정

되고 걱정 없는 연기 생활을 위한 배우들이 할 수 있는 일자리 창출에 조금 더 관심을 가져주고 만들어 주어야 한다. 여기서 중요한건 배우들은 언제 작품이 들어갈지 모르는 특수한 직업 군 이기 때문에 시간 조정과 스케줄 조정을 자유롭게 할수 있는 일들 을 선택 할 수밖에 없다. 그래서 정규직이나 계약직처럼 본인의 배우일을 잠시 접어두고 할수 있는 일이 아닌 일 하다가 작품이 들어오면 배우일 을 고용주 눈치 안보고 언제든지 할수 있는 그런일들이 많아야 하고 많은 배우들이 알수 있도록 적극적으로 홍보와 장려 를 해야 한다고 생각한다.

당장은 어렵겠지만 사각지대에 있는 연기 예술가 들에게 좀 더 관심을 가져주고 그들의 입장에서 좀 더 생각해 준다면 순수하게 연기 예술만을 하고 있는 지금 시대의 배우들 에게 전망은 그렇게 어둡지만 은 않을 것이라 생각한다.

배우를 포기 할수 없다면 연기가 좋고 예술이 좋다면 계속해서 전진하는수 밖에 없고 주변 동료나 환경을 이용해서 돌파구를 스스로 찾는 방법 밖에는 없는 것이라 생각한다.

배우는 운이 따라야 한다고들 이야기 하지만 운을 만드는 것 또한 연기를 하는 예술가들이 해야할 또 다른 일이라 생각을 한다. 연극 연기의 현실적 경제적 전망이 밝지 않다면 연기를 그만둘 것인가? 배우가 연기를 할수 있는 곳은 그리고 연기로 경제적인 상황을 해결할 수 있는 방법은 찾아보면 많다. 결국엔 배우 스스로의 결심과 노력이 중요한 것이다.

질의3.

예술로서의 연기와 예술가로서의 배우의 한계와 전망

이유경

(중앙대학교 겸임교수)

배우 이현웅님의 소중한 글 잘 읽었습니다.

현웅배우님의 글을 통해서 우리나라 배우들의 현실적인 문제들을 들여다볼 수 있는 좋은 기회였습니다.

예술로서의 연기, 예술가로서의 배우. 그리고 그 한계와 전망.

생각을 많이 하게 되는 제목이었습니다.

‘배우에게서 나오는 연기는 예술이 되어 화려한 스포트라이트를 받는다, 그러나 그 스포트라이트를 받는 배우의 현실의 삶은 고통스럽다. 배우라는 직업의 경제적 전망이 밝지 않지만 그런데도 불구하고 배우는 연기를 포기하지 않아야 하고 스스로 돌파구를 찾아야 한다. 그것이 어찌면 전망일지도 모른다.’

이런 느낌의 역설적이면서도 자조적인 제목이라는 생각이 들었습니다.

질의1)

배역을 연기하는 배우가 인물을 자기화 시켜내는 과정에서 얼마나 많은 노력과 고통이 따르는지, 영화 다 크나이트에서 조커 역을 연기한 ‘히스레저’의 예를 들어 말씀하셨습니다. ‘히스레저’는 자기역할에서 빠져 나오지 못하고 자살한 배우로도 유명합니다.

배우가 인물을 자기화 시키는 과정은 배우의 직업적 특징입니다. 그러나 이러한 직업적 특징에는 위험요소가 있습니다. 2006년 오스트랄라시아 드라마학회 컨퍼런스에서 마크세톤 교수가 배우들의 심리적 외상(Post.Drama.Stress.Disorder.)을 소개하는 논문을 발표하셨습니다. P.D.S.T.는 ‘공연 후유증’으로 해석할 수 있으며 그 내용은 ‘배역이 가지고 있는 트라우마를 배우가 연기함으로써 역할의 트라우마가 배역의 심리적 외상으로 남을 수 있다는 주장입니다. 이 논문발표 이후로 배우들의 심리적 어려움에 대한 많은 논문들이 나오고 있는 실정입니다.

이현웅배우님은 본문에서 ‘ 배우들이 캐릭터를 완성하기 위해서 그들이 하는 노력이 그들에게 엄청난 스트레스이며 내적, 외적 고통의 깊이는 알 수 없을 것이다’라고 말씀하셨습니다. 이 문장을 통해서 배우 이현웅님이 배우로서 엄청난 스트레스와 내적, 외적 고통을 갖고 계시는구나 생각했습니다.

(1)그렇다면 배우 이현웅님은 이러한 어려움을 극복하기 위한 노력을 하고 계시는지요? 노력을 하고 계시다면 어떠한 방법으로 하고 계신지 궁금합니다.

(2)현웅배우님이 보시기에 이러한 배우들의 직업적 특징에서 오는 심리적 어려움을 돌보기 위한 시스템이 현재 우리나라에 존재하는지요? 존재한다면 어떤 방식으로 있는지? 시스템이 없거나 부족하거나 미흡하다면 배우들의 심리적 어려움을 없애거나 완화시킬 수 있는 방안을 어떻게 구축하는게 좋을지 배우님의 의견을 듣고 싶습니다.

질의 2)

이현웅 배우님은 글의 말미에 ‘사각지대에 있는 연기예술가들에게 좀 더 관심을 가져주고 그들의 입장에서 좀 더 생각해 준다면 지금 시대 배우의 전망이 어둡지 않은 않을 것이다.’라고 하셨습니다.

한국예술인복지재단이 있지만 아직도 복지의 사각지대에 있는 예술가들이 적지 않은 것 같습니다. 아무도 돌보는 이 없는 곳에서 혼자 고통스럽게 죽어 주검으로 발견된 어느 젊은 예술가의 죽음이 세상에 알려지면서 2011년 예술인 복지법 제정, 2012년 예술인 복지재단이 만들어지게 되었습니다. 그러나 아직도 복지의 사각지대는 여전히 있으며, 또 다른 예술가를 가난과 죽음으로 내몰수 있는 상황이라고 생각합니다.

이현웅배우님은 연기예술인의 복지 '사각지대'가 왜, 어떻게 만들어 진다고 생각하시는지요? 또한, 복지 사각지대에 있는 연기 예술인들을 어떻게 찾아낼 수 있는지 그 발굴 방법에 대한 개인적인 고견을 듣고 싶습니다.

감사합니다.