

한국의 배우 - 백성희 연구

여자, 배우, 예술가

A study on Great Actor in Korea - Sung Hee Beak
Female, Actor, Artist

박명희
청주대학교 연극학과

Myung-Hee Park(mtheater@cju.ac.kr)

요약

원로배우들의 연기유산을 기록으로 남기는 작업에서 시작된 본 연구는 한국연극 100년사와 그 맥을 같이 해온 백성희의 예술가로서의 발자취를 회고함에 있어, 순수 국내파 연기자로서 현장에서의 경험을 통해 터득한 연기술을 바탕으로 한 그녀의 연기활동을 살펴보고, 적박 했던 연기현장과 여배우에 대한 부정적 사회 인식에 맞서 배우인 그녀가 펼쳐온 올곧은 연기인생과 연극과 배우의 위상 향상을 위한 노력, 이에 따른 사회적 영향에 대해 살펴보고자 하였다. 본고는 무대 위에서의 70년의 경력을 통해 약 400편에 달하는 작품 속 다양한 역할과 그 속에서 터득한 체험적 연기술을 기록, 연기자로서 한 평생 연기에 임해온 거장의 치열했던 연기의 현장을 기록함으로써, 우리시대의 배우 백성희의 삶과 예술, 그리고 그녀의 체험적 연기술을 통해 배우예술에 대한 근원적 성찰의 기회를 삼고자 하였다.

■ 중심어 : | 체험적 연기술 | 원로배우 | 연기유산 |

Abstract

This study started from the project that make the record of legendary actor's heritage in Korea. This research was focused on Sung Hee Beck's artistic footprint which was almost same steps as the Korean modern play of the centennial theater history by reviewing her; domestic royal actor; acting techniques which learn from real acting field by herself and her career. Her life shows constant resistance for the social negative reputation of the acting field, and her frantic effort to Korean play and actor's phase. Above all, this passionate actor's life contributes to society, and improve the Korean theater through 70 year's her experiences with countless roles in around 400 performances and her own valuable acting techniques. To look up legendary actress of our time, Sung Hee Beak's life gives us a chance to reflect art of acting which emphasizes its fundamental.

■ keyword : | The Experiential Acting Technique | Legendary Actor | Acting Heritage |

I. 서론

지난 2011년 3월 개관한 백성희 장민호 극장 내 국립

극단 선언문에는 <우리는 '지금, 여기' 인간다운 삶의 진실을 담는다>라는 인상적인 글귀가 있다. 연극의 본질과 예술가의 직무에 대해 깊이 생각하게 만드는 대목

* 본 연구는 (2011-2012)학년도에 청주대학교 학술연구소가 지원한 학술연구조성비(특별연구과제)에 의해 연구 되었음.

접수번호 : #121115-004

심사완료일 : 2012년 12월 18일

접수일자 : 2012년 11월 15일

교신저자 : 박명희, e-mail : mtheater@cju.ac.kr

이 아닐 수 없다. 이와 같은 연극의 현재성에 대한 책임감과 소명의식으로 오직 한길 연극 외길을 걸어온 한국의 배우, 백성희는 장민호와 더불어 현존하는 유일한 국립극단의 창립멤버이자 팔순이 넘은 현역배우로 무대 위 그 존재만으로도 감동을 주기에 충분하며 그녀가 70년간 무대를 지키며 보여주었던 퇴색되지 않는 연기에 대한 순수한 열정과 진솔한 연극적 삶의 궤적을 통해 우리는 여자, 배우를 넘어서 예술가로서 존경받는 우리시대의 진정한 배우의 참 모습을 발견하게 된다. 연극에 있어 배우는 궁극적이며 최종적인 표현매체이자 연극에 현재성을 부여하는 '살아있는 존재'로 이는 연극만이 제공할 수 있는 독특한 경험이라는 점에서 배우의 중요성은 지대하다 하겠다. 그럼에도 불구하고 연극의 타 분야에 대한 연구와 논의에 비해 상대적으로 특정 배우와 그 연기에 대한 연구가 활발하지 못한 것은 타 예술분야와는 달리 무대 위의 배우의 연기란 그 무대 위에서의 엄청난 위력에도 불구하고 막이 내리는 순간 사라져버리는 무형의 것이라는 특수성을 지니고 있기 때문이다.

2012년 한국연기예술학회 기획사업의 일환으로 원로 배우들의 연기유산을 기록으로 남기는 작업에서 시작된 본 연구는 한국연극 100년사와 그 맥을 같이 해온 여배우 백성희의 예술가로서의 발자취를 회고함에 있어 첫째, 순수 국내파 연기자로서 현장에서의 경험을 통해 터득한 연기술을 바탕으로 한 그녀의 연기활동과 한국 연극사적 의의를 살펴보고 둘째, 1940년대 척박한 연기현장과 여배우에 대한 부정적 사회 인식에 맞서 배우의 길을 택한 그녀가 펼쳐온 올곧은 연기인생과 연극과 배우의 위상 향상을 위한 노력, 이에 따른 사회적 영향에 대해 살펴보고자 한다. 마지막으로 약 400편에 달하는 작품 속 다양한 역할과 그 속에서 터득한 경험적 연기의 방법을 기록, 연기자로서 한 평생 연기에 임해 온 거장의 치열했던 연기의 현장을 기록하며, 우리시대의 배우 백성희의 삶과 예술, 그리고 그녀의 체험적 연기술을 살펴봄으로써 배우예술에 대한 근원적 성찰의 기회로 삼고자 한다.

II. 배우 백성희의 삶과 예술

1. 운명에 이끌리듯 뛰어든 연기의 세계

1925년 9월 2일 백성희(白星姬)는 전형적인 서울 중류층의 유복한 가정에서 태어났다. 남부럽지 않은 넉넉한 가정에서 삼대독자였던 부친의 10남매 중 장녀로서 집안어른들의 각별한 애정을 받으며 다복한 가정에서 자라난 그녀는 유년 시절부터 자연스럽게 음악과 문학에 가까이 할 수 있는 환경 속에서 자랐다. 어릴 적 할머니 곁에서 레코드로 제작된 판소리 구운몽, 춘향전, 장화홍련전, 심청전 등을 유행기를 통해 자주 듣던 그녀는 심청전을 줄줄 따라 외울 정도로 영특했고 그 감정표현에 할머니는 이를 듣고 눈물을 흘릴 정도 였다고 한다. 그러던 중 일본 유학중에 한국에 잠시 들른 외삼촌이 가져온 다카라스카(たからづか)소년소녀가극단 공연 팸플렛 속의 한 남장 여배우의 사진을 보며 매우 강한 인상을 받았으며 '여자인 나도 할 수 있겠구나' 라는 생각에 무대 위 배우의 꿈을 간직하게 되었다. 이후 동덕여학교 2학년 시절 백성희는 20대 1의 경쟁한 오디션 경쟁을 뚫고 '빅타 무용연구소'에서의 연구생 생활을 시작하면서 정규학업을 뒤로한 채 배우의 길에 들어서게 된다. 무용연구소에서 그녀는 6개월간의 연수생 과정을 통해 고전무용에서 발레, 발성법까지 익힘으로 배우로서의 기초를 닦아나갈 수 있었으며 연수생 과정 속에서 재능을 인정받은 그녀는 가극단의 정식 단원으로 발탁되기에 이르고 보름간의 지방순회까지 나서게 된다. 이를 계기로 그녀는 집안어른들의 강경한 반대에 부딪혀야만 했다..

“꼭 광대가 될 거냐?” 안간힘을 다해 나는 “네”라고 대답했다. 그때 아버지의 벼락 치는 듯한 노성, “나가, 보기 싫어” 천지가 진동할 것 같은 불호령이었다. 일찍이 그렇게 격노한 아버지의 모습을 본 적이 없던 나는 그저 두렵고 무섭기만 해서 사색이 다되어 아버지의 손만 보고 있었다. 주먹을 쥐었다 폄다 하시는 아버지 손이 곧 내게로 뻗쳐와 호되게 내려칠 것 같은 두려움에 사로잡혀 있었다. 이윽고 “진정 하세요”하는 어머니의 조용한 목소리가 들렸을 뿐 그 다음은 기억할 수가 없었다. 내가 눈을 떴을 때, 이마에는 물수건이 얹혀 있었고 할머니와 어머니는 내 손을 주물러 주시고 계셨다. 그로부터 사흘

동안 나는 물 한 모금 마시지 못한 채 졸곤 의식불명 상태로 몸져 누워있었다.

이와 같이 회상하는 당시 아버지와의 싸움은 수일간 계속되었고 어린 소녀였던 백성희는 격노한 아버지가 무서웠지만 자신의 선택에 흔들림이 없었다고 한다. 연극이 아니면 죽겠다고 고집을 부리는 딸의 고집을 아버지 역시 꺾을 수 없었고 결국 집에서 쫓겨난 백성희는 열여덟 어린나이에 독립을 하게 된다. 하지만 배우가 되기로 결심한 그녀가 뛰어넘어야 할 난관은 비단 아버지의 반대 뿐은 아니었다. 당시 배우를 천대하던 사회적 풍토는 한국 사회에 국한되지는 않았다. 일본에서도 배우를 ‘가와라 고지키(かわら こ-じき)’ 즉 ‘개천변의 거지’라 하였을 정도로 배우에 대한 부정적 사회 인식의 벽은 높았지만 연기에 대한 순수한 열정에 휩싸인 열여덟 어린소녀 백성희를 가로막지는 못했다.

“사실, 사업상 제목상회를 운영하시며 일본 교역도 하셨던 아버지는 일본문화에 대해 잘 알고 계셨고 예술 문화를 향유하시는 열린 사고를 지닌 분이셨어요. 연극이나 연기 자체를 반대 하셨다가 보단 자신의 딸이 배우로서 겪어야 할 어려움을 걱정하셨던 것 같아요. <중략> 남들은 배우가 춥고 배고픈 직업이라 하지만 나는 내가 좋았으니까 춥고 배고파도 상관이었다 싶었어요.”

인터뷰를 통해 이같이 회고하는 백성희는 배우가 되겠다고 결심하게 된 이 일생일대의 중요한 선택이후 배우로서 자신의 삶 속에 본인의 선택은 하나도 없었다고 말한다. 이로부터 ‘오로지 작품 속에서 선택받는 존재일 뿐’인 배우로서의 삶, 운명에 순응하게 되었다는 뜻이다. 빅타 악극단에서 서향석 연출의 가극 <심청>에 뽕덕어멈 역을 감칠 나게 연기한 백성희는 이후 우연히 부민관에서 공연하고 있던 현대극장의 <봉선화>(함세덕 작. 안영일 연출)를 관극하러 갔다가 갑작스러운 배우의 결원으로 대역을 맡게 되었고 떠밀리듯 무대에 오른 것이 연극과의 첫 인연이 되었다. 빅타 악극단 시절부터 그녀의 재능을 눈여겨 보아온 현대극장의 함세덕은 그녀를 본격적인 연극무대로 이끈 인물이며 함세덕의 절친한 친구였던 빅타 악극단의 서향석 역시 백성희

에게 순수예술로의 연극에 대한 개안을 시켜준 소중한 인연이라고 회고한다. 백성희는 1942년 현대극장에 입단하여 <봉선화>에서 일약 주연으로 발탁되어 연극무대에 정식 데뷔를 하게 된다. 당시 현대극장은 유치진을 비롯한 해외 유학파들이 귀국하여 결성한 극단으로 이원경, 이해랑, 김동원, 강계식, 강홍식 등이 중심이 된 극단이다. 백성희는 1943년 당시 리얼리즘 연극의 기수였던 극단 현대극장에서의 활동을 시작으로 극협과 1947년 이해랑의 실험의 창단멤버를 거쳐 1950년 25세의 나이에 국립극단에 입단하여 현재까지 62년간 국립극단에 몸담고 있으며 수많은 연극에 출연하며 배우로서 쉽 없이 정진해왔다.

해방과 전쟁, 분단이라는 한국역사의 격변기를 겪으며 해방이후, 오늘에 이르기까지 한국 현대연극사의 중추적인 역할을 해온 백성희는 한국 현대연극사를 통해 리얼리즘이 뿌리내리는 데 선구자적 역할을 한 연극인이라는 연극사적 의미를 지닌다. 뿐만 아니라, 창작극과 번역극을 망라하여 연극사의 주요 작품들에는 어김없이 그녀의 이름이 새겨져 있다. <원술량>과 <뇌우>를 비롯하여 국립극장 환도 후 첫 공연이자 홍해성의 마지막 연출작품인 <신앙과 고향>, 한국 사실주의 연극의 최고봉으로 평가 받고 있는 차범석의 <산불> 초연, 침체된 연극계 반전의 계기를 마련해준 세익스피어 탄생 400주년 기념 페스티벌 참가작 <베니스의 상인>, 국립극단 최초의 체홉극으로 기록되고 있는 이해랑 연출의 <세자매>, 장충동 국립극장 개관공연 <성웅 이순신>, 한독수교 100주년 기념공연 <파우스트>, 그리고 최근 한일합작 공연으로 한국과 일본에서 호평 받았던 <강 건너 저편에>(히라타 오리자 · 김명화 작), 이윤택의 <문제적 인간 연산>, 한국연극 100주년 기념작 <백년의 언약>(오태석 작 · 연출), 국립극단 법인화 이후 국립극단의 첫 공연이자 백성희 장민호 극장 개관공연인 <3월의 눈>에 이르기까지 그녀가 출연한 한국연극사에 남는 기념비적 작품들을 일일이 거론 하는 것조차 불가능할 정도다.

이러한 왕성한 연기활동을 통해 그녀는 1962년 5월 문예상을 시작으로 하여 1964년 한국연극상, 1966년 동아연극상, 1988년에는 동방연극상을 수상하였으며, 또

한 1994년 대한민국 문화예술상을 수상하고 1999년에는 한국연극배우협회 올해의 배우상과 제 46회 대한민국 예술원상을 수상하기도 하였으며, 2009년에는 여성의 사회적 역할 증진에 기여한 공로를 인정받아 배우로서는 처음으로 삼성재단의 비추미 여성대상 수상자가 되기도 하였다. 그뿐인가 70년이라는 실로 오랜 시간 우리나라 문화 발전에 이바지한 공로로 3.1 문화상과 대통령 표창을 받기도 했으며, 문화훈장 보관장과 은관 문화훈장 등 두개의 훈장을 받기도 했다. 그녀의 수상 기록은 연기자로서 전례를 찾아보기 힘든 화려한 경력이며 70년 연극 외길 인생을 살아온 예술가로서의 그녀의 자질을 증명해주는 결과라 하겠다.

힘겨웠던 연기로의 입문 이후 백성희는 인터뷰를 통해 자신의 연기경력에 대해 연극을 삼십 년쯤 하나까 비로소 연극이 뭔지를 알게 되었다는 말을 남겼다. 수상기록에서도 드러나듯 1960년대까지 뚜렷한 연기의 성장기를 거쳤던 그녀는 70년대부터 80년대 중반에 이르러 배우로서의 전성기를 맞이하게 된다. 평론가 유민영은 당시 그녀는 모래알만한 연기를 하기 위해서 우주만큼 사색할 정도로 연극배우로서의 원숙기에 들어서게 되었다고 표현하였는데 그것은 그녀가 배우로서 뿐만 아니라 한 인간으로서도 원숙한 경지에 들어섰음을 의미했다.

‘지금, 여기서’라는 특징을 가진 공연예술, 특히 연극은 시대 상황에 민감할 수밖에 없고 또 시대와 함께 진행되어 간다 하겠다. 물론 다른 예술 작품들도 각각 그 시대를 반영하지만 관객과 함께 만들어 가는 공연예술만큼 직접적일 수는 없을 것이다. 그런 의미에서 한국 근대 연극사와 그 맥을 같이 해온 배우 백성희의 연기 활동은 그 자체가 살아있는 연극의 역사를 대변한다. 1942년 극단 현대극장에 입단함과 동시에 스무살도 채 안된 나이에 <봉선화>(함세덕 작·연출)의 주인공으로 발탁된 이후 나이와 국적을 불문한 술한 무대에서, 그녀는 지금까지 70여년간 열연해왔다. 운명에 이끌리듯 순수한 열정 하나로 뛰어든 연기의 세계에서 그녀는 오늘날 한국연극계를 대표하는 여배우로 우뚝 서게 된 것이다.

2. 무대를 제단으로, 연극을 종교로

2.1 배우로서의 엄격한 자기관리

앞서 언급한 바와 같이, 한국 현대사의 온갖 격랑에도 불구하고 연극을 지켜온 파수꾼이자 철지한 프로 연극인으로서 그녀의 명성은 확고하다. 연극인은 순교자와 같다는 표현을 쓰는 우리 시대 최고의 배우 백성희, 그녀는 무대를 제단으로 여기고, 연극을 종교로까지 승화시켰다. 못사람들은 감히 업두도 낼 수 없는 인생의 탄탄대로를 걸었을 것으로만 보여 지는 백성희의 화려한 연기경력 이면에 그녀에게도 남다른 삶의 역경은 존재했다. 해방과 전쟁, 분단 등의 시대적 아픔이 그러했고 시대가 바뀌어도 좀처럼 달라지지 않았던 배우에 대한 열악한 처우로 인한 경제적 고통 뿐 아니라 여성이면 누구나 경험했을 연극계의 악조건을 예외 없이 걸어왔을 개인사적 아픔도 있었다. 그럼에도 불구하고 그녀는 곳곳이 무대를 오르고 또 오르며 예술가로서의 자신을 연마했다.

누구보다 배우로서의 자기관리에 엄격한 백성희는 연극배우는 예술인이라는 긍지를 가질 만큼 자기 연마를 해야 한다고 단언한다. 그녀가 내세우는 지론 중 하나는 “배역은 곧 배우의 인격, 배우가 되기 전에 인간부터 되라”는 것인데 배우는 외적 자기연마와 더불어 내적 수양을 갖추어야 하며 배우로서의 이와 같은 노력은 평생에 걸쳐도 부족할 정도라고 덧붙인다.

이렇듯 엄격한 연기관을 지닌 그녀는 자신의 배우인생을 자동차 헤드라이트에 비유하며, “옆을 볼 수도 없을뿐더러 보지도 않은 채 달려왔다.” 고 자신의 연기 인생을 회고한다. 늘 이렇게 한치 앞 보폭만큼의 내공을 키워가며 한평생 울곧게 살아온 그녀의 배우로서의 자기관리에 관한 엄격성은 그녀 자신의 선택이었던 연기 예술에 대한 책임감과 배우에 대한 사회의 부정적 인식에 대해 변화를 꾀하는 그녀 자신만의 투쟁적 삶의 패턴이라고 볼 수 있다. 그도 그럴 것이 배우 혹은 여성에 대한 전근대적 시선이 만연한 시대 연기에 입문하면서 그녀는 본명인 ‘이어순’을 버리고 ‘이화자’에서 다시 백성희란 이름으로 무대에 올랐다. 한국에서 여배우로 산다는 것은 성씨를 바꿔야 하고 가문으로부터 파문을 감내해야했던 것이다.

“나는 수십 년 동안 연극하면서 누가 물어도 학교가 어딘지, 집안 식구가 누구인지를 한 번도 입 밖에 내지 못했어요. 성까지, 이름까지 다 바꿔버리고, 나는 아주 몹쓸 짓을 하고 있는 타락한 어느 집 딸이라고 스스로 자책을 하면서 살아 왔어요.”

집안의 반대와 사회의 부정적 시선에도 불구하고 연극을 시작했으니 억지로라도 행복해야지 아파도, 혹 역이 마음에 들지 않아도 ‘아니지 어떻게 시작한 연기인데’라고 생각하고 한다. 그토록 오랫동안 싫증 한 번 안 내며 이 역 끝나면 다음엔 무슨 역할까를 기다리고 했다고 한다. 미치광이처럼, 무대 위에서, 국립극장 안에서 살아왔다고 그녀는 술회한다.

열여덟 어린나이에 집에서 쫓겨나 홀로 생활해야 했던 그녀는 남편 나조화와의 결혼생활을 통해 행복과 안정을 꿈꿨다. 일본 유학과 작가지망생이며 문학과 예술에 대한 이해와 열정을 지니고 있던 그는 그녀의 든든한 지원군으로 훌륭한 인격과 지성을 갖춘 사람이었다. 그러나 한편으론 그와의 결혼생활 속에서 백성희 본인이 홀로 가장의 역할을 도맡아야 할 만큼 남편은 가정사에 있어 무관심한 사람이기도 했다. 게다가 남편의 오랜 지병과 외도, 별거중 남편의 사망소식이라는 여자로서 힘든 삶의 시련도 겪어야 했다. 1968년 마흔 일곱의 나이에 미망인이 된 백성희는 여러 삶의 질곡을 겪으며 또한 배우로서의 성장을 멈추지 않으며 연기자로서, 인간으로서의 원숙기에 접어들게 된다.

2.2 국민배우로서의 주체의식과 예술가로서의 긍지

그녀는 배우의 사회적 공인으로서의 책무를 몸소 보여준 가장 대표적인 사람이다. 백성희는 배우는 ‘수의 없는 죄수’라 표현 될 만큼 공인으로서의 몸가짐, 언행의 태도에 책임감과 조심성이 따를 수 밖에 없는 존재라 여겼다. 배우란 그 어떤 사람보다도 대중들에게 큰 파급을 끼칠 수 있는 사회적 공인이기에 그의 행동과 삶에 대한 태도는 많은 대중들에게 영향을 미친다는 것이다. 당대 많은 대중들에게 추앙받는 배우가 어떤 행동을 하고 어떤 인생관을 가지고 있는냐는 동시대 사회의 건강한 정신세계 조성을 위해 매우 중요한 것이다. 이러한 측면에서 배우로서 사생활에서 단 한 번의 흐트

러짐도 없이 공인으로서의 배우의 사회적 책무에 최선을 다한 백성희는 배우 삶의 좋은 표본을 제시하고 있다. 한편 백성희는 배우의 위상향상을 위한 끊임없는 노력을 해왔다. 이는 그녀가 배우로서만이 아닌 여성의 사회적 역할증진에 기여한 인물로도 높이 평가되고 있는 이유이다. 1972년과 1991년 두 번씩이나 국립극단의 단장을 역임한 바 있는 백성희는 국립극단 최초의 여성단장으로 전속단원들의 처우 개선을 주도하기도 하였다. 국립극장 배우란 ‘국가가 공인한 최상의 배우’를 뜻한다는 것이 그녀의 믿음이다. 그런데 이에 대한 사회적인 인식이 부족하다고 개탄하며 배우들의 위상향상을 위한 노력을 아끼지 않았다.

국립중앙극장 전속단체였던 국립극단은 현재 서울 장충동 본가에서 서울역 뒤편의 옛 기무사 수송대 자리로 분가했다. 이를 계기로 군사정권의 상징이었던 이곳은 전혀 다른 공간으로 변신하게 된 것이다. 또한 여기엔 그녀의 이름을 딴 백성희 장민호 극장이라는 현판이 내걸렸다. 그간 천대받는 존재로서의 배우에 대한 사회적 인식의 전환과 배우 스스로의 주체의식, 배우들의 위상향상을 위한 노력을 몸소 실천해온 그녀는 문화부가 백성희 장민호 극장을 만든 날의 감동을 잊을 수 없다고 한다. 이 극장은 국립극단이 창단된 1950년대 창립단원으로 입단해 지금에 이르기까지 현역단원으로 활동하고 있는 두 원로배우의 정신을 기려 국립극단이 그들의 이름을 따 헌정한 것이다. 국립극단이 창단된 1950년대 창립단원으로 입단해 지금에 이르기까지 현역단원으로 활동하고 있는 그녀에게 있어 자신의 이름을 딴 극장이 생긴다는 사실은 척박했던 한국 현대 연극사를 거쳐 온 이 땅의 배우에 대한 사회적 존경의 표현일 뿐 아니라 사회적 인식의 변화의 결과라는 점에서 감회가 남다를 수 밖에 없었다.

3. 백성희의 체험적 연기술

백성희는 사실주의 연기에서 이루어져야 할 경지, 현존 그 자체로 연기가 되는 배우라는 평가를 받는 몇 안 되는 배우 중 한 사람이지만 그 예술성은 하루아침에 이루어진 것이 아니다. 1943년 데뷔 이래 해방을 맞으면서 극단 낙랑극회의 단원이 되고, 1950년 4월 국립극

장이 문을 열면서 전속단체인 신협이 최연소배우로 연극의 큰 바다로 뛰어들었다. 한국전쟁과 함께 연극계는 격랑에 휩싸였고, 판도 변화는 물론 세대교체도 일어났으며 이러한 과정에서 그녀는 스스로 인물을 창조할 수 있는 배우로 도약했고, 1953년 <나도 인간이 되련다>에서 나타샤 김을 빼어나게 연기해 연기자로서의 명성을 얻게 된다. 연극계에 발을 들여놓은 지 8년여의 시간이 지난 후 1950년 4월 국립극장 전속 극단 신협의 정단원으로 활동하면서부터 그녀는 비로소 대배우로서의 면모를 갖추게 되었다고 평론가 유민영은 평가 한다. 작품과 역할의 진실을 찾아내고 이를 무대 위에서 구현해내기 위해서 숭한 수련의 과정이 있었던 것이다. 예술가란 무릇 철저한 자기 수련과 처절한 자기투쟁, 인간과 우주에 대한 깊은 통찰, 끊임없는 자기도전의 결과를 통해 얻어지는 호칭이다. 백성희는 배우를 ‘웃 입은 나체’라고 표현하며 제 아무리 입고 감추어도 무대에 서면 연기를 통해 사람 됨됨이까지 다 드러나 보이기 때문에 지금도 훈련 없이 마구 무대에 나와 연기하는 후배들을 보거나, 우리말의 고저장단조차 모르고 무대에 오르는 배우들을 볼 때면 속상하다고 말한다. 뿌리가 건전해야 잎이 무성하고, 꽃이 피고 좋은 열매가 맺어지듯이 연극에서도 기초 없이는 관객들에게 정신적 자양분을 줄 수 없다며 ‘기본’을 강조한다. 배우 백성희가 연륜이 더할수록 빛을 발 할 수 있는 이유는 투철한 자기관리와 기본에 충실한 훈련과정에 있다. 상당수 배우들은 70,80대가 되면 노쇠현상으로 인해 기억력이 쇠퇴할 수 밖에 없고 각종 질병에 시달려서 많은 대사를 외워야 하는 주역을 기피하게 마련인데, 그녀는 현재 팔순이 넘은 나이에도 현역배우로서 거뜬히 대작을 해내곤 한다. 또한 그녀의 녹슬지 않는 발성과 대사의 정확성은 어느 젊은 배우들과 견줄 수 없을 정도로 우수하다. 이는 연기를 시작하던 무렵부터 시작된 배우의 엄격한 자기수련의 소산이라 하겠다.

3.1 인지의 단계-분석과 탐구

오랜 시간 현장에서의 경험을 통해 연기술을 체득하는 데 있어 그녀에게 배우로서의 영감을 준 이들 중 배우로는 김동원과 김선영을 빼놓을 수 없다. 그녀는

1946년 ‘낙랑극회’의 <산적>이라는 작품을 통해 이해랑과 김동원을 만나게 되었다. 이후 1950년 <높은 암산>이라는 작품을 통해 김동원과 인연을 맺게 된다. 백성희는 김동원을 “훌륭한 배우가 반드시 가져야만 하는 우수한 정신과 육체를 갖춘 사람”이었다고 회고한다. 김동원은 당시 처음 자신의 상대역을 맡은 그녀의 미숙하고 세련되지 못했던 연기를 내면적으로나 외면적으로 자상하게 지도해준 사람이었다. 김동원의 연기는 깊이 있게 인물을 연구하고 창조함으로써 객관적 현실묘사라는 차원을 뛰어넘는 예술적 ‘시현(示現)’의 리얼리즘 연기였다고 평가받고 있다. 그의 리얼리즘 연기는 일상적 동작을 기계적으로 재현하는 게 아니라 음악성과 리듬감을 보여주기 때문에 시적 사실주의 연기라는 평가를 받기도 하였다. 김동원과 더불어 백성희가 지금껏 잊지 못하고 감탄하는 선배는 월북배우 김선영(金鮮英)이다. 1987년 연극평론가 구희서와의 대담에서 “그분 연기는 무대에서 하는 것만 보면 저게 연기인지 진짜인지 도무지 구별이 안가요. 나도 처음에는 그 양반 연기가 어디서부터 연기고 어디까지가 현실인지 구별을 못했습니다. 연습하시는 것을 보고서야 알았죠. 연습할 때 하나하나 역의 성격, 습성, 버릇을 구축해나가는 것을 보면서 무대 위의 그 인물이 어떻게 만들어졌는지를 깨달을 수 있었죠. 그건 감탄을 아무리 해도 모자랄 정도였어요.”라고 회고한다. 선배 연기자에 대한 기억은 이후 백성희의 연기생활에 많은 영향을 끼친다. 정확한 발성, 지독하리만큼 치밀한 인물분석, ‘역에 사는’ 듯 자연스러운 연기스타일 소위 ‘백성희표 연기가 자리매김하는 데 밑거름이 되었다고 볼 수 있다. 김동원과 김선영은 그를 인정해주고 격려해준 고마운 선배들이었다. 특히 김선영은 이제 막 스무살을 넘긴 백성희에게 자신감과 용기를 준 선배이기도 했다. 나이답지 않게 깊이 생각할 줄 알고 성실하다며 귀한 것을 갖고 있으니 분명히 훌륭한 배우가 될 거라는 격려였다. 그녀의 체험적 연기술 역시 살아있는 배역을 창조하기 위한 그녀의 치열한 자기고민과 시행착오를 통해 완성되었다. 백성희가 존경에 마지않는 이 두 배우의 공통점은 작품에 대한 깊이 있는 분석과 탐구에 기반 한 역할 구축을 통해 신뢰할 수 있는 인물을 완성한다는 것이

다. 백성희는 이와 같은 선배 연기자들과의 작업 과정 속에서 많은 영향을 받았으며, 이들을 본 받으려했던 노력은 그녀만의 연기관을 형성하는데 초석이 되었다. 선배 연기자 뿐 아니라 백성희의 연극 인생에 커다란 영향을 준 연출로는 한국의 현대연극사에서 중추적인 역할을 했던 인물로 연출가 이진순과 이해랑 두 사람을 손꼽을 수 있다. 이들은 단순히 '연극인'이라기보다는 '연극 운동가'로 불리 우며 한국의 현대극 전통을 수립하는데 혼신의 정열을 다한 인물들이기도 하다. 그들은 당시 일본의 신파극을 답습하고 있던 한국의 신파극과 불가피한 대결을 하지 않을 수가 없었고, 한국영화와도 라이벌 의식을 지녀야 했는가 하면, 후에는 TV 드라마를 상대로 보이지 않는 암투도 벌여야 했던 시절 한국의 현대극을 지켜낸 이들이기 때문이다. 이들이 연극무대를 지켜 주지 않았다더라면, 한국의 현대극은 그 뿌리를 내리지도 못했을 것이다. 게다가 6·25 전쟁 중에도 피난지에서 국립극장 연극의 맥을 이어온 투혼 등은 선구자적 의식과 사명감이 없었다면 불가능한 일이 아닐 수 없다. 이들의 선구자적 의식과 사명감은 백성희의 연극관을 정립하는 데도 영향을 미쳤는데, 이 두 연출의 상반된 연출 스타일에의 적응을 통해 배우란 단순히 각 연출가의 기호에 따른 연기 요구에 반응하는 수동적 존재가 아님을 터득하고 자신의 연기에 있어 주체적 임무를 수행해야 하는 독립된 예술가로서 작품과 역할을 보는 전체적인 관점을 발전시켜 나갈 수 있게 되었다. 평론가 유민영은 배우 백성희를 명배우라 칭하며 그 이유에 대해 다음과 같이 설명한다.

대체로 배우는 두 종류가 있는데 연출가가 일일이 지시하지 않으면 한 발 짝도 떼지 못하는 배우와 연출가가 가르쳐주지 않아도 스스로 연극을 만들고 이끌어 가기까지 하는 배우가 그것이다. 백성희는 어떤 작품이건 연출가 못지않게 해석해내고 연출가를 도와 줄 정도로 작품을 읽는 능력이 뛰어나다. 그러면서도 등장인물에 눌리지 않고 자신의 강한 개성까지 드러낼 줄 아는 배우이다.

백성희는 '모래알만한 연기를 위해 우주만큼 생각하라'는 연기자의 창의적 표현에 기반이 되는 이성적 사유의 중요성을 강조한 스타니슬라브스키의 격언에 대

해 평소 깊은 공감과 믿음을 지니고 있다. 그녀에게 있어 작품과 역할에 대한 준비과정으로서의 치밀한 분석과 탐구의 과정은 '살아있는 인물', '공감을 이끌어 낼 수 있는 인물'을 창조해내는 데 그 목표를 둔다.

3.2 표현의 단계 - 몰입과 절제의 테크닉

"배우는 '배우술'을 익혀야 돼요. 눈물 한 방울 안 흘리고도 관객을 슬프게 이끌어가는 것이 바로 배우술 이죠. 일본에 '배우 운다, 관객 웃는다'라는 격언이 있는데, 이처럼 배우와 관객이 따로 놀면 안되죠. TV나 영화처럼 기술의 도움을 전혀 받지 않고 배우는 온 몸으로 벌거벗고 무대 위에 서서 관객과 맞서 그들을 흡인해내고 공감을 이끌어내야 해요. 연극배우란 바로 그런 것을 할 수 있는 사람을 말하죠"

백성희는 배우술이란 관객을 흡인하고 공감을 이끌어낼 수 있는 배우의 능력이라고 단언한다. 그녀의 연기관은 리얼리즘에 입각한 것으로써 스타니슬라브스키의 시스템을 반영하였다. 이 중 백성희의 개성적인 연기를 구축하는 연기술에서 중요하게 다룰 부분은 '제3의 눈'이라 표현되는 배우의 또 다른 자아이다. 백성희는 배우가 연기를 할 때에는 '하는 자'와 '보는 자'가 동시에 존재해야 하며 배우는 연기를 하는 것 뿐 아니라 바라보기가 가능해야 한다고 강조한다. 백성희가 연기술에 있어 강조하는 '제3의 눈'은 스타니슬라브스키의 '주의집중'의 개념 중 다차원적 집중을 설명하는 용어로서의 '균중속의 고독(public solitude)'과는 다소 차이가 있다. '균중속의 고독'은 배우는 완전히 극중 상황에 몰입된 상태에서도 관객의 존재를 잊으려해서는 안 되고 공연의 중요한 공통 창조자로서의 관객의 존재에 대해 배우는 스스로 창조를 방해하는 모든 요소들을 잊어버리고 두려움 없이 관객을 전제로 집중의 상태에 도달해야 한다는 것이다. 여기서 백성희의 '제3의 눈'은 관객을 전제로 하는 극중인물의 집중을 목표로 하고 있다기보다는 집중을 객관화 시켜 절제할 수 있게끔 만드는 배우의 자아와 관계가 있다 하겠다. 이러한 개념을 실제적으로 적용한 예로 백성희는 1955년 <육망이라는 이름의 전차>의 블랑쉬라는 인물을 연기했을 당시의 예를 들어 설명한다. 주인공은 이미 사랑하는 남편의 죽음, 실직, 경제적 파탄과 같은 비극적인 상황에서 동

생의 집을 방문하는 것으로 작품은 시작된다. 인물이 처한 비극적 상황에도 불구하고 백성희는 오히려 발랄하고 일상적인 모습으로 접근해 나갔다. 강한 삶의 희망을 지닌 밝은 심성의 불량쉬가 주위의 상황에 의해 짓밟히는 극적 흐름 속에 관객들은 오히려 집중하게 되고 동생 스텔라의 남편 스텔리에 의해 과거가 파헤쳐지고 폭행당하게 되는 예기치 못한 불행에 대한 안타까움과 슬픔을 경험하게 된다는 것이다. 극의 마지막 불량쉬가 요양원에 끌려가며 삶의 마지막을 감지하며 내뱉는 “나는 이 세상에서 모르는 사람의 은혜를 입으며 살아왔다.”라는 마지막 대사를 백성희는 눈물 하나 없이 담담하게 끝맺었다고 회고한다. 이러한 접근이 ‘보는 자아’이다. 백성희가 설명하는 ‘제3의 눈’으로 설명되는 ‘보는 자아’는 그녀의 연기술에서 특징적 요소라 일컬어지는 몰입과 절제의 테크닉인 셈이다.

“배우가 연기를 할 때는 ‘보는 자아’와 ‘하는 자아’가 필요해요. 자신이 연기를 하는 것만이 아니고 봐야만 해요. 슬픈 배역이라 했을 때 단위를 나누고 결과가 아닌 과정에 집중을 하는 연기가 필요합니다.”

그녀 역시 ‘한다’는 것만 알았지 ‘본다’는 것을 모를 때 역할과 상황에만 집중하여 관객의 공감을 이끌어 내지 못하는 연기자로서의 미숙했던 과정을 거쳐 점차 연기자로서의 성장을 일궈냈으며 1964년 <나도 인간이 되련다>의 나타샤 김을 통해 개성과 실력을 갖춘 배우로 인정받기에 이른다. 이후 창작극과 번역극을 막론하고 주역만을 맡게 된 그녀는 배우가 같은 톤의 같은 배역을 한다는 것에 아무런 자극과 성장을 가져오지 않는다는 배우로서의 회의감을 지닐 무렵 그녀에게 다가온 작품이 1964년 <만선>의 구포택이었다. 이 역할은 그동안 지성과 아름다움을 겸비한 번역극 주인공 이미지의 백성희에게 울 법한 역할이 아니었다. 40대 역척스런 촌부의 역할로 원래 정애란에게 주어진 역할이기도 했다. 그러나 얼마 지나지 않아 정애란이 역할이 과중하다며 고사한 이 배역은 결국 백성희에게로 돌아왔다.

“극작가 천승세씨가 ‘이번에 한번 허리끈 묶고 나서 보시지요.’라고 했어요. 그때 난 결국 인물창조란 더 어렵고 더 까다

로운 배역이 도전이 되지 않는나라는 생각으로 작업에 임하게 되었죠. <나도 인간이 되련다> 이후 두 번째 온 도전의 기회였다고 생각합니다.”

<만선>의 구포택을 연기할 때에도 역시 백성희는 슬픈 여자라 해서 슬픔을 포장하지 않고 담담하게 접근했다. 배에 타고 나가기만 하면 죽게 되는 자식들의 어머니 역을 연기하며 백성희는 그녀가 처한 비극적 상황에 지배되어 인물을 무겁게 그려가기보다는 오히려 남편을 향해 투덜거리고 역세계 싸우기도 하는 촌부의 모습을 그려나갔다고 한다. 연극의 마지막에 결국 등에 업고 있던 아들마저 조그만 배를 만들어 바다에 띄워 보내곤 정신착란에 걸린 구포택이 고무신 한 짝을 들고 맵시 있게 춤을 추듯 사뭇사뭇 걸어오는 이 장면은 작품 속 명장면으로 남았으며 마치 ‘바다의 교향시’와 같이 아름답게 표현되었다는 평가를 받았다. 이를 통해 백성희는 제1회 한국연극상을 수상하게 되었다. 이 명장면은 배우의 ‘성격행동’의 중요성을 명확히 보여준다. 배우가 인물의 어떤 행동을 선택해서 어떤 순서로 행하는가는 특수하고 구체적인 한 인간을 드러낸다. ‘행동을 보면 그 사람을 알 수 있다’라는 격언이 있다. 어떤 농부는 밭을 갈고 돌아와서 몸을 씻고 손톱을 깨끗이 한 다음에야 스톱을 먹는다. 그렇다면 이 농부는 그저 밭을 갈고 나서 먹는 농부와는 사뭇 다른 등장인물이 되는 것이다. 그런 의미에서 <만선>의 마지막 장면은 관객들로 하여금 등장인물의 예기치 못한 행동을 통해 인물의 내면을 보다 설득력 있게 각인시킨 셈이다. 이렇듯 뛰어난 직관에 의한 독창적인 행동의 표현이야말로 배우가 연출에게만 의지 하지 않고 스스로의 능동성을 지닌 예술가로서 작품을 빛낼 수 있는 창조의 영역이다. 예술의 가장 위대한 요소는 본성 즉, 예술가의 창조적 본성이다.

“연기의 미학 이라는 게 있어야 해요. 예술이라는 게 미학이예요. 추함 가운데도 아름다움이 있어야 하거든요 나는 그것을 놓치고 싶지 않았어요. 나의 경우엔 희곡을 처음 읽을 때 그 지점을 발견하려 노력하고, 그것이 보이는 편이예요. 그 어떤 사람(역할)을 어떻게 하느냐(연기)가 관건인 겁니다. 가령 ‘자식을 죽이고 돌아온다’ 라는 상황이 주어져 있다면 배우에

겐 ‘어떤 모양으로 돌아온다’의 표현이 중요한 거예요.”

백성희는 연기에 있어 ‘의의성’과 ‘예기치 못한 결과’가 주는 효과에 주목하였다. 결코 어우러질 것 같지 않은 상반되는 행동 속에서 무대적 진실감을 고양시켰다. 백성희는 연기에 입문한 1940년대로부터 당대의 전형적인 연기자들의 연기술에 비해 다소 이질적인 연기패턴을 가진 배우였다. 당대에 유행하는 연기패턴 보다는 인간의 진실한 내면에 집중해온 연기술을 펼쳐왔다. 그 때문에 꾸밈이 없고 자연미가 있는 개성적 배우로 평가되었다.

프랑스에는 프랑스 국립극장이 설립되기 훨씬 이전부터 그 배우의 이름을 딴 공연장이 생겼을 정도로 위대한 배우로 손꼽히는 사라 베르나르(Sarah Bernhardt 1844 - 1923)가 있었다면, 동시대 이탈리아에는 국민들의 최고의 존경과 사랑을 받았던 여배우 엘리오나라 뒤제 (Eleonora Duse 1859 - 1924)가 있었다. 이 두 배우는 같은 시대를 살고 연기하면서 똑같이 위대하다는 평을 들었다. 그러나 두 사람의 연기접근법은 전혀 달랐다. 사라 베르나르의 경우, 화려하고 외면적이며 형식주의적인 배우로 당대의 유행을 반영하였고, 뒤제는 무대 위에 사는 한 인간이었다. 뒤제의 연기는 시대가 바뀌어도 여전히 보편적인 감동을 불러일으킨다. 이 때문에 뒤제의 연기는 오늘 보다 더 현대적인 연기라는 평가를 받는다.

한국연극계를 대표하는 최고의 여배우라는 명성 덕분에 백성희는 종종 사라 베르나르에 비유되곤 한다. 하지만 엄밀히 따지자면 그녀의 연기에 대한 접근법과 연기관은 엘리오나라 뒤제에 가깝다. 2005년 한일 합작 연극 <강 건너 저편에> 공연 당시, 그녀의 연기는 여전히 세대와 국가적 차이를 아우르며 보편적인 정서를 이끌어내는 감동을 선사했다. 테크닉을 넘어선 진실의 순간을 이끌어 내는 경지의 연기를 보여준 것이다. 평론가 김윤철은 을 뉘히게 했던 백성희의 대한민국 국보급 여배우일뿐공연 당시, 국적을 불문하고 관객 모두의 눈시울로서의 위엄을 높이 평가했다.

III. 결론

해방과 전쟁, 분단이라는 한국역사의 격변기를 겪으며 해방 이후, 오늘에 이르기까지 한국 현대연극사의 중추적인 역할을 해온 백성희는 한국 현대연극사를 통해 리얼리즘이 뿌리내리는 데 선구자적 역할을 한 연극인이다. 한국 근대 연극사와 그 맥을 같이 해온 배우 백성희의 연기활동은 그 자체가 살아있는 한국연극의 역사를 대변하고 있다 해도 과언이 아닐 것이다. 운명에 이끌리듯 순수한 열정 하나로 뛰어난 연기의 세계에서 그녀는 지금까지 70여년 한결 같은 삶의 열정을 무대 위에 쏟아왔으며 오늘날 한국연극계를 대표하는 여배우로 우뚝 서게 된 것이다. 학교에서 정규 연극교육을 받은 경험조차 없는 그녀의 오랜 시간 현장에서 체득한 체험적 자기훈련을 통한 연기술은 살아있는 역을 창조하기 위한 연기자로서의 오랜 훈련과 경험, 고통의 산물이기도 했다. 그녀는 재능에 의존하여 무대를 답습하지 않고 연기자로서의 성장과 발전을 위해 끊임없는 자기 도전을 아끼지 않았으며 성공이나 명성보다는 무대 위에서 진실한 인간을 꿈꾸며 연기가 예술의 경지에 이르렀을 때의 면모를 보여주고 있다.

“내 연기 인생에 어떤 단계가 있었던 것 같아요. 첫 단계는 뭔지 몰랐죠. 그저 불나비가 불만 보면 뛰어든 듯 연극에 매혹되어 뛰어 들었던 시기고, 두 번째 단계는 연기가 뭔지 터득하기 위해서 보고 듣고 공부하며 그것을 무대에서 실천해 본 단계였어요. 그리고 마지막 단계가 단순히 작가가 그렇게 썼으니까 에서 멈추는 것이 아니라 실제 인물인 듯 육화시켜 관객들이 마음으로 받아들일 수 있는 무엇을 만들어내는 단계죠. 그 사람(역할)도 인간인데 그 인물의 진실이 무얼까를 고심하고 채워나가는 단계이죠.”

연기에 대한 순수한 열정과 연기를 통해 인간 삶의 진실을 포착하고자 했던 예술가로서의 투철한 사명의식은 그녀로 하여금 70여년을 한결 같이 무대를 지킬 수 있게 한 원동력이 되었다. 또한 약 400편의 작품 속 다양한 인물을 창조해 내는 데 있어 그녀의 역할에 대한 접근방식 즉, ‘분석과 탐구’, ‘몰입과 절제’는 그녀 연기술의 핵심적인 부분이며 ‘제 3의 눈’이라는 배우의 심

안(心眼)을 통해 관객을 흡인하고 공감을 이끌어내는 그녀만의 연기술을 구체화하였음을 알 수 있다. 타고난 재능과 함께 그에 못지않은 엄격한 자기 수련이 낳은 결과이다. 평론가 김윤철은 살아있는 역을 창조하기 위해 고민하는 배우들에게 진리에 가까운 연기원리를 스스로 발견해내는 능력이 주어지는데 백성희가 바로 그런 배우 중 한 사람이라고 평한다. 리얼리즘의 경지, 현존 자체로의 연기에 이르기까지 70년의 연기 인생을 통해 그 원리를 터득한 살아있는 연기의 방법이라는 점에서 백성희의 체험적 연기술은 소중한 가치를 지닌다 하겠다.

참 고 문 헌

[1] 백성희, *무대밖에서-예술가의 삶*, 혜화당, 1994.
 [2] 한국연극협회, *한국현대연극100년*, 연극과 인간, 2009.
 [3] 김은균, *체험적 연기론 - 연극배우편*, 동행, 2011,
 [4] 김석만 편저, *스타니스라브스키 연극론*, 이론과 실천,1993.
 [5] 우타하겐, *산 연기*, 한신출판사, 1991.
 [6] 유민영, *한국 인물사*, 태학사, 2006.
 [7] 박호영, "스타니스라브스키 연기시스템과 미하일 체홉 연기 테크닉의 경계", *한국콘텐츠학회논문지*, 제9권, 2009.
 [8] 한진수, "연기접근방법론으로서 스타니스라브스키의 신체적 행동의 효용성", *한국콘텐츠학회논문지*, 제10권, 제2호, 2010(2)
 [9] 김미혜, *원로예술인에게 듣는다/ 연극인 백성희*, 문화예술, 한국문화예술진흥원, 2000(3).
 [10] 김윤철, *기획특집-한국의 명배우론*, *극작에서 공연까지*, 2007·가을(통권 13호).
 [11] 김명화, *존재의 실크를 찾는 사람/연극배우 백성희*, 연극, 제3호 ,국립극단, 2012 여름.
 [12] 이선우, *연극사랑의 등신불*, 한국연극, 1999.11,
 [13] 고혜련, *살며 사랑하며- '3월의 눈'*, 국민일보, 2012,03,25.

[14] 이은경, *대한민국 연극의 살아있는 역사 백성희* 선생, 여성신문, 2009,12,02.
 [15] 백성희와의 인터뷰, *대학로* 장, 2012.8.21.
 [16] 백성희와의 인터뷰, *대학로* 장, 2012.9.7.
 [17] 백성희와의 인터뷰, *백성희장민호극장*, 2012.9.21.

저 자 소 개

박 명 희(Myung-Hee Park)

정희원



- 1992년 2월 : 경성대학교 연극영화학과(문학사)
- 1995년 5월 : 뉴욕 사라로렌스대 연극학과(MFA)
- 2006년 3월 ~ 현재 : 청주대학교 연극학과 교수

<관심분야> : 연기, 멀티미디어