

배우의 자아발견을 향한 여정과 인물구축을 위한 도전

Actors' Challenging Journey to Self-discoveries in Building a Character

김준삼, 김학민
경희대학교 연극영화학과

Jun-Sam Kim(jsamkim@gmail.com), Hak-Min Kim(hakminkk@khu.ac.kr)

요약

배우가 어떤 과정을 통해 인물이 되는가에 관해서는 많은 혼란이 존재한다. 인물이 되어야 한다는 압박감은 배우들로 하여금 자신을 저버리고 무작정 다른 존재가 되도록 요구하고, 그에 따라 인위적이고 상투적인 연기의 함정에 빠지기 쉽다. 모든 예술은 정직하게 자기 자신에게서 시작된다. 벗어날 수 없는 일상 속에 얽매인 나와 무한한 가능성을 지닌 자유로운 존재로서의 나를 구분해야만 어떻게 나에게서 시작해서 나를 버리고 나를 넘어설지를 모색할 수 있다. 살아있는 인물이 되고자 하는 배우는 연기하려고 하지 말고, 경험하려고 하여야 한다. 경험하기 위해서는 반응해야 한다. 반응하기 위해서는 오감의 경험에서 시작하여야 한다. 인물도 우리 모두와 마찬가지로, 오감의 경험에 반응하고, 반응에 반응하면서, 그리고 상상력이 빚어내는 이미지들에 반응하면서 세상에 존재하고 살아가는 것이다. 배우는 자신의 감각과 기억, 그리고 상상력만을 가진 채 극적 상황이라는 가상의 절박한 상황에 던져진다. 낯선 상황에 직면해 알지 못하는 것에 대한 두려움을 갖는 것은 자연스러운 일이나, 그 두려움에 억매어 있으면 아무것도 제대로 하지 못한다. 경험을 해가면서 인물을 내 몸과 마음이 저절로 이해하게 해야 한다. 알아서 하는 것이 아니라, 모르기 때문에 하는 것이고, 하면서 그리고 하기 때문에 알게 되는 것이다. 인물이 된다는 것은 미지의 여행에서 새로운 경험을 하면서 새로운 나를 끊임없이 발견하는 것이다.

■ 중심어 : | 연기 | 인물 | 감각 | 상상 | 기억 |

Abstract

There is much confusion with the relationship between character and actor. Under the pressure of 'becoming' a character, the actor tends to begin his work apart from his own senses, imagination and memory, and is most likely to fall into the trap of artificiality and cliché. Like every other art, the actor has to begin honestly with himself who, in nature, has unfathomable possibilities. To be and live as a character, the actor has to experience. To experience, to react. To react, to see with all the senses. Like ours, each character's life goes on from reaction to reaction, reacting to the images from the imagination and the memory. "You are what you see." The actor is put into the extremely unfamiliar circumstances of drama, given only with his own senses, imagination and memory. Fear comes in. However, fear cannot stop the actor's challenging journey to self-discoveries. The actor does and acts, not because he is certain but because he is not. The actor challenges himself to go beyond the limit and uncertainty, so that he will finally come to know and truly understand human beings from the challenges of his own. In a nutshell, acting is a journey to the unknown and the unfamiliar in which the actor unceasingly discover new 'I's.

■ keyword : | Acting | Character | Senses | Imagination | Memory |

I. 머리말

배우들 중에는 연기를 통해 보여지는 여러 면들이 ‘자신’의 일부라고 생각하는 배우들이 있고, 반대로 그것은 어디까지나 ‘캐릭터’, 즉 극중 인물을 창조한 것일 뿐이라고 이야기하는 배우들이 있다. 그리고 그와 같은 믿음에 따라 각기 다른 연기법들을 따르고 있다고 주장한다. 심지어 같은 액터스 스튜디오 출신 메소드배우이지만, 로버트 드니로는 배우가 인물보다는 자기 자신에 충실하는 것을 크게 경계하는 반면, 알 파치노는 자신으로부터 인물이 드러나는 방식을 취한다. 어떤 생각과 믿음을 가지고 있든 간에, 리얼하고 진실한 인물을 창조하고 있다면 그 자체가 문제될 것은 하나도 없다. 하지만 배우 자신과 인물의 관계에 대한 두 믿음은 한 가지 사항만 분명히 구분해둔다면 사실 생각만큼 그리 다르지 않다.

연기를 통해 드러나는 면들이 등장인물의 것이라고 믿는 배우들이 이야기하는 나는 **‘벗어날 수 없는 한계에 얽매인 일상 속의 나’**를 말하는 것이고, 자신의 일부라고 생각하는 배우들이 말하는 나는 **‘무한한 가능성을 가진 자연적 존재로서의 나’**이다. 이와 같은 전체에 대한 인식이 선행되지 않은 상태에서 나와 인물의 관계를 논하다 보니, 배우 자신과 인물의 관계에 대한 혼동들이 존재한다.

그와 같은 혼동은 연기법 자체의 유효성에 대한 근원적 물음으로 연결되기도 한다. 예를 들어, 오랜 세월 인물이 될 수 있는 상상의 방법으로 배우들에게 각광을 받아온 스타니슬라프스키의 **‘만약 나라면’**같은 경우에도, ‘나’를 어떻게 해석하느냐에 따라 방법 자체의 효과나 인물 창조의 결과는 현격한 차이를 보이게 된다. 습관과 억압의 상태에 그대로 갇혀 있는 배우가 ‘만약 나라면’이라고 상상하면서 인물을 창조한다면, 심중팔구 배우의 상상은 상투적인 수준에 머무르거나, 배우가 인물의 상태가 되기보다는 인물을 자신에게 편리하게 짜맞추어버리는 결과를 초래하기 쉽다. 그와 같은 상투적이고 자기중심적인 인물구축은 작품과 공연에 기여하는 것이 아니라 오히려 해를 가하게 된다. “나같으면 그렇게 하지 않을 것 같다”라는 배우의 자기 변명적 작업

방식은 작품의 의도와 연출의 구도 하에서 자유롭게 상상하는 배우의 방식과는 확연한 거리가 있는 것이다. “내가 있다는 것은 역할의 인물과 똑같이 내가 존재하고, 내가 살고, 내가 느끼고, 내가 생각하는 것이며 살아 있는 정서와 느낌과 체험을 이끌어 낸다는 것이다”[1]는 스타니슬라프스키의 체험적 연기론이 완전한 효력을 가지기 위해서는 ‘무한한 상상력의 소유자로서 자유롭게 상상하고 반응하는 나’가 전제되어야 한다.

모든 예술가들은 자신만의 상상력으로 자신만의 예술세계를 창조하고 자신만이 표현방식으로 예술을 구현한다. 예술가의 예술적 혼이 담겨있지 않은 작품, 예술가 자신만의 표현방식과 완성도를 향한 열정이 담겨있지 않은 작품은 가히 예술작품이라 칭할 수도 없다. 고희의 눈에 보인 별이 빛나는 밤하늘은 다른 미술가들이나 일반인들 눈에 보인 밤하늘과는 확연히 달랐다. 고희는 자신의 눈에 보이는 대로 세상을 그리고자 했다. 그렇게 모든 예술은 정직하게 나에게서 시작되는 것이다.

그런데 유독 배우들은 ‘인물이 되어야 한다’는 생각 때문에, 자신을 버려야 한다는 강박관념에 사로잡힌 경우가 많다[2]. 물론, 여러 인물을 자신의 몸과 마음으로 가져와 몸소 담아내야 하는 배우란 무릇 “물들지 않은, 하지만 쉽게 물들 수 있는, 그러면서도 깨끗이 지울 수 있는 순수의 공간을 가진 자유로운 존재”[3]이어야 하지만, 자신만의 특별한 감각과 감수성, 상상력과 사고에서 비롯된 고유한 몸짓과 행동, 그리고 화술 없이 뛰어난 예술가가 될 수 없다. 소위 “나를 버린다”고 할 때에도 ‘나’에 대한 혼신 때문에 버릴 것에 대한 혼신도 함께 생긴다. 버려야 할 것은 나를 한정지우는 습관, 편견, 억압, 긴장, 불신, 두려움이고, 취해야 할 것은 감각과 기억, 상상력, 가능성에 대한 믿음, 완성을 향한 열정, 한계를 넘어서려는 의지, 인간애 등이다.

본 논문은 배우의 인물 창조 과정에서 상상과 기억, 그리고 반응을 중심으로 배우의 자아와 인물이 어떻게 하나로 결합될 수 있는지, 배우는 자신에서 출발해서 어떠한 과정과 방법을 거쳐 인물의 상태에 도달할 수 있는지를 살펴봄으로써, 연극, 뮤지컬, 영화, 텔레비전 드라마 등 매체와 장르에 상관없이 연기를 통한 배우의

예술행위가 보다 관객들에게 널리 그리고 깊게 각인될 수 있는 지향점과 실천적 방법들을 모색하고자 한다.

II. 인물 vs 나

“무대 위에서 인물을 창조한다는 것은 인간에 대한 이해를 기본으로 하는 것이고, 인간에 대한 이해는 나에 대한 직접적인 이해를 기초로 하는 것이기도 하다 [4].” 나를 이해하기 위해서는 우선 내가 가진 한계와 가능성을 재고해보아야 한다. 우리는 살아가는 동안 인간의 신체가 가진 무한한 가능성 중에 극히 일부분만을 사용하며 살아간다. 예를 들어, 우리가 뇌의 기능 중에서 과연 몇 퍼센트를 사용하고 있는지를 살펴보면 쉽게 얼마나 우리가 자신의 능력을 제한적으로만 발휘하며 삶을 살아가고 있는지 알 수 있을 것이다. 연기훈련은 나를 제한적으로 사용하는 것에서 벗어나 무한한 나를 자유롭게 사용하고 표현하는 것에서 인물이 될 수 있는 가능성을 찾아야 한다. 스타니스라프스키는 “인간으로서의 자기 자신이 배우보다 훨씬 더 흥미롭고 재능 있다”[5]고 하였고, 우리가 인물을 연기함에 있어서 필요한 모든 인간적 특성들을 우리 안에 이미 가지고 있다고 하였다[6].

연기하게 될 인물들의 기본적인 요소들이 우리 안에 있다면, 배우가 배우 가야할 다음 단계는 우타 하겐의 표현대로 “중단 없는 자기 발견”이며, “발견의 결과를 실제 연기에 활용하는 데까지는 오랜 시간이 소요된다.” 오랜 시간에 걸친 이와 같은 노력 끝에 인물을 구축함에 있어서 자아를 활용하는 것이 인물과 하나가 되는 “반사적인 작업방식”으로 배우의 몸과 마음에 자리 잡게 되는 것이다[7].

1. 인물의 정체

등장인물은 대본의 지면에 문자로만 존재한다[8]. 즉, 인물이라는 것은 육신이라는 눈으로 볼 수 있는 실체를 가지지 못한 존재이다. 바로 그러한 이유로 인해 배우의 몸과 마음을 빌어 항상 다시 태어나야 하는 존재이다. 심지어 실존인물을 바탕으로 한 작품의 인물일지라도

도 그 인물은 실존인물과는 엄연히 다른 존재이다. 그런데, 많은 배우들은 마치 인물이 이전 시기에 이 세상에 실제로 살았던 사람인 것처럼, 눈으로 확인할 수 있는 어떤 형상을 가지고 있는 것처럼 생각하고 그 인물이 ‘되고자’ 한다. 아무리 많은 배우들이 이미 연기한 인물일지라도, 각각의 인물은 새로운 배우의 육신과 영혼을 만나 매번 새롭게 처음으로 태어나는 존재이다. 그렇기에 어떤 배우의 몸과 마음을 비스나에 따라 태어나는 인물도 달라지기 마련이다. 세계 최고의 두 배우에게 햄릿을 연기하라고 한다면, 두 배우에 의해 태어난 햄릿은 확연히 다르기 마련이다. 왜냐하면 인물이라는 것이 자아를 버리고 절대적으로 모방해야 하는 어떤 구체적 형상을 가진 존재가 아니기 때문이다. 중요한 것은 작가적 상상의 결정체로서의 인물과 상상의 주체로서의 배우의 진정한 만남이다. 작가적 상상과 배우적 상상이 만나고 충돌하면서 인물은 서서히 태어나는 것이다.

우리는 모두 다 자기 자신에 대해서 완전히 알지 못한다. 내가 나를 완전히 알 수 없는데, 배우들은 작업과 연습에 들어가면서, 어떤 인물에 대해 100% 알 수 있고, 알아야 하는 것처럼 접근한다. 이것은 불가능에 대한 도전과는 다른 이야기다. 그냥 무모한 시도일 뿐이다. 바로 내 눈앞에 내가 잘 알고 있는 사람이 있다고 하자. 내 눈앞에 너무나 선명하게 존재하고 있지만 그 사람은 내가 그냥 ‘이 사람이 되자’라고 생각하고 상상하는 것만으로 될 수 있는 존재가 아니다. 내가 아무리 그 사람을 잘 안다고 해도, 여전히 내가 모르는 부분이 있기 때문이며, 무엇보다 그 사람으로서 살아온 시간과 세월, 그 과정에서 남겨진 기억을 갖고 있지 못하기 때문이다. 사람이란 불가사의한 존재로, 어느 누구도 다른 누군가에 대해 완전하게 알 수 없다. 그것이 아무리 개인적으로 가까운 사람이라도 말이다. 살을 맞대고 사는 부부조차도 서로에 대해 완전히 알 수 없다. 물론 흉내를 내는 것은 가능하다. 하지만 흉내를 내는 것은 장기 또는 개인기가 될 수 있을지는 모르지만 연기는 아니다. 그 인물이 되는 것은 더더욱 아니다. 많은 사람들이 착착하고 있듯이, 개인기가 연기의 재능으로 혼동되어서는 안 될 것이다.

만약에 우리가 자기 자신에 대해서, 그리고 다른 사람에 대해서 모든 것을 알 수 있다면, 세상에는 어떠한 불확실성도, 갈등도, 배신도, 상처도 없을 것이다. 그리고 바로 그런 이유로 연극과 드라마의 존재 이유도 없어질 것이다. 하지만 세상은, 그리고 그 속에서의 인간의 삶은 늘상 혼돈이다. 불확실성과 불안정성 속을 헤쳐 나가는 인간의 지각능력, 지적 능력, 상상력 등은 늘 불완전하다. 극 세계 속에서 살아가는 인물들의 삶은 더욱 혼돈의 연속이다. 살아가는 이상, 혼돈스러운 자신의 삶에 대한 인간의 통찰과 성찰은 중단되지 않을 것이다. 마찬가지로, 혼돈스러운 인물의 삶에 대한 배우의 통찰과 성찰도 끝이 없는 일이다. 그 혼란과 성찰이 배우의 작업을 예술이 되게 한다. 에드워드 이스티는 배우의 소명을 “등장인물들의 복잡한 면들—인물의 행동, 사고, 감정, 그리고 계속해서 이어지는 인물의 변화들—을 모두 다 가지고 살아있는 인간을 무대 위에 창조해야 한다”고 선언하면서, “절대 그 이하에 만족해서는 안 된다”[9]고 하였다. 크리스틴 링크레이터도 “배우는 불안정성, 알려지지 않은 것, 상상력의 경계를 넘는 것에 대한 열망을 가지고 있어야 한다. 왜냐하면, 이런 경계선을 여행함으로써 창의력의 세계에 도달할 수 있기 때문”[10]이라고 하였다. 한번 연기했던 인물을 일정 시간이 흐른 후에 다시 연기한다면, 이때 탄생하는 인물은 이전에 그 배우가 창조했던 인물과는 사뭇 달라져 있기 마련이다. 삶에 대한, 그리고 인물에 대한 배우의 이해가 커지거나 달라졌기 때문이다.

이전에 실제로 삶을 산 적이 없는, 실체가 없는 인물은 흉내 자체가 불가능한 대상이다. 만약 인물을 연기하면서 누군가의 흉내를 내고 있다면, 또는 어떤 인물은 어떻게 연기해야 맞다고 선입견을 가지고 연기한다면, 그것은 그 인물을 연기하는 것이 아니라, 다른 배우가 연기하거나 다른 사람이 삶속에서 연기한 것을 흉내 내고 모방하는 것에 지나지 않는다. 그렇다면, 뛰어난 배우들이 연기한 위대한 인물들의 경우는 어떻게 만들어진 것인가? 정말 그 배우가 다른 사람이 된 결과인가?

2. 이미지와 상상력

미하일 체홉은 “인간 정신의 세 가지 작용단계(꿈꾸

기, 생각하기/기억하기, 그리고 상상하기) 중에서 오로지 상상력만이 예술의 창조에서 있어서 진정 효과적이다”[11]라고 하였지만, 배우의 입장에서 ‘이미지를 떠올린다’는 관점에서 사실 꿈꾸기, 생각하기, 기억하기, 상상하기는 기본적으로 같은 것이다. 그리고 체홉이 말한 좁은 의미에서의 상상력은 기억과 불가분의 관계있기 때문에, 상상력이 기억과 별도로 작용한다는 분리적 접근법으로는 인물창조에 불균형을 초래할 위험을 안고 있다. 인물이 꿈꾸고, 생각하고, 기억하고, 상상하는 이상, 배우에게도 자유자재로 꿈과 사고와 기억과 상상을 넘나들면서 이미지를 떠올릴 수 있는 능력이 필요하며, 각각의 능력을 전부 포괄하는 능력으로서 상상력을 폭넓게 재정의할 필요가 있다.

인물로서 극 세계 속에서 살아가고 존재한다는 것은, 우리가 세상 속에서 살아가고 존재하는 것과 같은 방식으로 이루어진다. 즉, 살아있다는 것은 경험을 한다는 것이고, 인간의 모든 경험은 감각(오감)의 경험에서 시작된다. 감각이 죽어있다면 그것은 식물인간과 같은 상태로, 세상 속에서 더 이상 경험을 할 수 없게 된다. 감각의 경험에서 시작되는 살아있는 경험은 몸의 경험, 마음의 경험(기억, 생각, 상상, 연상, 환상 등)과 불가분의 관계로 이어져있다. 하지만 어떤 경우에도 감각의 경험에서 시작되지 않는 경험은 살아있는 진실하고도 구체적인 경험이 될 수 없다. 감각의 경험, 몸의 경험, 마음이 경험이 밀접하게 연결되어 있을 때에만 그것을 진실하고 살아있는 경험이라고 부를 수 있고, 배우의 심신이 하나로 연결되어 있다고 볼 수 있다. 극 세계 속에서 살아있는 인물이 된다는 것은 인물로서 오감의 경험을 한다는 것을 의미한다. 현실의 삶이 아니라 극 세계 속에서의 삶이기 때문에, 상상력이라는 인간이 가진 놀라운 능력에 의해서 오감의 경험을 하게 되지만, 여전히 오감의 경험에서 시작되지 않는 상상은 거짓된 경험을 낳을 뿐이다. 왜냐하면 생명체가 살아있다는 두 가지 증거는 ‘숨을 쉰다’는 것과 ‘반응한다’는 것이고, 오감의 경험이 없다면 ‘반응’이 불가능하기 때문이다[12]. 살아있는 연극 속의 살아있는 연기를 지향하는 배우라면, 반응을 중시해야 하고, 반응이 중요한 만큼 오감의 경험을 중요시해야 한다.

이강백 작 <동지선달 꽃 본 듯이>에서 광대우두머리는 막내에게 광대가 되겠다고 물으면서, “탈을 쓰면 저 바다도 산으로 보인다우”[13]라고 말한다. 즉, 타고난 배우가 가진 능력이 바다도 산으로 볼 수 있는 능력이라고 한 것이다. 배우는 이렇게 자유자재로 볼 수 있는 능력, 감각적 경험을 할 수 있는 능력이 필요한 것이다. 이 능력 자체가 배우의 상상력인 것이다. 데클란 도넬란은 자신이 어떤 존재인지는 무엇을 보느냐에 의해 결정된다고 이야기했다[14]. 아이의 눈으로 세상을 바라보면 아이의 마음이 생기는 것이고 아이가 되는 것이다. 이아고의 눈으로 사람과 사람들의 행동과 세상을 바라보면, 세상은 남들이 생각하듯이 보이는 그대로, 혹은 있는 그대로의 세상이 아니다. 이렇게 인물이 된다는 것은 인물의 오감으로 세상을 접하는 것에서 시작되어야 한다. “인물을 들여다보지 말고, 인물을 통해서 보아야 한다[15].” 오감을 통해 인물이 세상을 경험하듯이 경험하다 보면, 어느덧 나의 몸과 마음도 인물의 상태에 도달하게 되는 것이다.

3. 기억과 상상력

문제는 기억이다. 어떤 사람이 된다는 것은 오감의 경험을 통해서 상상력이 이미지의 형태로 저장하고 축적해놓은 감각의 기억, 몸의 기억, 정서적 기억을 가질 때 비로소 가능해진다. 기억이라는 것은 자아를 형성하는 근본이다. 기억을 잃어버려 자신이 누군지 모르는 이야기를 우리는 얼마나 흔하게 접하여 왔는가. 기억은 살아온 세월만큼 축적되는 것이기 때문에, 단기간에 배우가 인물의 기억을 가진다는 것은 불가능하다. 기억은 시간이고 역사이다. 순간의 치기로는 결코 담아낼 수 없기 때문에 기억의 표현은 가장 예술적이고 가장 독창적이다. 미국의 전위 연출가 앤 보거트가 “연극을 통사로 표현한다면 그것은 ‘기억하기’이다”[16]라고 한 것도, 안치운이 “연극이 항상 새롭게 기억하고 기억을 재생산하는 장르의 예술”이며, “희곡에 등장하는 문자로서의 인물들을 살아있는 인물로 만드는 기제는 무엇보다 기억이다”[17]라고 한 것도 바로 이 때문이다. 연극 자체가 기억의 예술일 때, 기억이야말로 배우가 살아있는 역할의 창조를 위해 인물에 붙여넣어야 하는 가장 중요

한 부분이 되는 것이다. 잊혀지지 않고 남아있는 나의 기억은 내 인간 경험의 정수이고 그 보배로운 기억을 인물에 붙여넣는 일은 인물에 영혼을 붙여넣는 일과 다르지 않다.

인물이 하는 모든 상상은 인물의 기억에 바탕을 두고 있다. 상상력은 이미지를 보는 능력이다. 상상력은 삶의 경험들을 이미지의 형태로 변환하고 기억에 저장한다. 그리고 상상력은 매순간순간 감각기관을 통해 전해져오는 외적 자극들을 기존의 기억에 저장된 이미지들과 비교하고 대조하면서 해석한다. 상상력은 사람이 살아있는 동안 호흡이나 심장 박동과 마찬가지로 쉴 새 없이 작용한다. 상상력이 기억이라는 이미지의 저장고를 바탕으로, 그 이미지들을 재료로 해서 작용하기 때문에, 기억이 없다면 상상력도 없다. 토니 쿠쉬너가 지적한 대로, 현실세계에서 한 번도 본 적이 없는 것은 상상도 할 수 없기 때문이다[18]. 상상력 자체를 훈련하는 일은 거의 불가능하다[19]. 하지만 상상력이 오감의 경험과 기억의 이미지들을 바탕으로 작용한다면, 오감과 기억의 이미지들을 활용해서 상상력을 자극하는 훈련법은 가능하다[20]. 그것이 상상력을 가장 원활하게 해주는 방법이다. 감각의 기억과 정서적 기억의 이미지들을 가지고 꾸준한 훈련을 한 액터스 스튜디오에서 그렇게 많은 훌륭한 배우들이 배출된 것은 결코 우연이 아니다. 어떠한 이론의 힘에서 비롯된 것도 아니다. 연기는 결코 이론이 아니다. 다만 오랜 실천적 노력의 결과일 뿐이다. “우리는 풍부하고, 다양하며, 고유한 역사를 가지고 있고 그것을 기리고 세상에 알리는 방법은 그것을 기억하는 것이다. 그것을 기억한다는 것은 그것을 사용하는 것이다. 그것을 사용한다는 것은 우리가 누구인지에 진실한 것이다. 엄청난 에너지와 상상력이 필요하다. 그리고 우리에게 어디에서 왔는지 기억하고 묘사하는 것에 대한 관심이 필요하다[21].”

4. 상상의 장애물: 억압과 긴장

배우들이 인물로서 오감의 경험을 하지 못하는 것은 몇 가지 요인에서 비롯된다. 첫 번째로는 흔히들 연기의 주된 문제로 이야기하는 긴장 때문인데, 연기법들에 따라서 긴장이 어디서 어떻게 발생하는지에 대한 진단

이 다르고 어떻게 해야 긴장을 이완할 수 있는지 그 접근법을 또한 다르다. 긴장은 삶을 살아가야 하는 동안 계속 해서 발생하는 것이다. 삶을 산다는 것이 각 개인이 하는 경험을 자유롭게 완전하게 표현하는 것을 가능하게 하기보다는 억누르게 하기 때문이고, 그와 같은 억압의 상태가 지속되기 위해서는 개인의 몸과 마음에 표현을 억제하는 잠금장치들이 필요해진다[22]. 이 잠금장치들은 현실 세계 속에서의 안전한 삶을 가능하게 하고 보장한다. 따라서 그와 같은 긴장은 현실 세계를 살아감에 있어서는 실보다 득이 더 많다고 할 수 있다. 연기를 통해 극 세계 속에서 살아가야 하는 배우들에게는 현실 생활로부터 형성된 잠김의 상태가 흔들리면서 그에 따른 긴장이 수반된다. 현실을 지배하는 법칙과 연기의 세계를 지배하는 법칙이 상충하기 때문이고, 이런 상충이 배우로 하여금 스스로를 중단시키거나, 주저하게, 또는 의심하게 하는 것이다. 예를 들어, 현실 세계 속에서 나는 한 사람만을 사랑해야 하지만, 배우로서 나는 여러 인물을 사랑해야 한다. 현실 세계 속에서 나는 일정 이상의 성량으로 말하면 안 되지만, 배우로서 나는 일정 이하의 성량으로 이야기해서는 안 된다. 현실 세계 속에서 내가 하지 않을 말이나 행동을, 배우로서 나는 항상 해야 한다. 우리에게엔 이와 같은 두 세계 사이의 상충과 모순을 의식하지 않았던 시절이 있었다. 어린 아이였을 때이다. 많은 아역배우들이 뛰어난 연기력을 보이는 것은, 그래서 우리를 감탄하게 하는 것은 이런 두 세계 사이의 상충에서 비롯되는 긴장이 없기 때문이다. 아이들에게 세상은 있는 그대로의 현실 세계와 환상의 세계가 분리되지 않고 공존하는 세상이기 때문이다. 순수성을 잃어버린다는 것은 이렇게 분리되지 않던 세계가 두 세계로 분리되는 것을 말한다. 아역 배우들이 성장하면서 예전처럼 연기할 수가 없어서 방황의 시기를 갖게 되는 것은, 이들도 우리 모두처럼 그와 같은 순수성을 상실하기 때문이고, 저절로 경험할 수 있던 부분들이 더 이상 저절로 되지 않기 때문이다. 배우로서 재능이 있다는 것은 이와 같은 능력, 즉 두 세계 사이에서 긴장하지 않는 능력을 가지고 있다는 것을 말한다. 연기를 한다는 것은 몸과 마음은 어른이 되었지만, 그래서 두 세계가 구분되고 분리된 상태를 되돌릴

수는 없겠지만, 적어도 두 세계의 법칙이 다른 것에서 오는 긴장만큼은 없는 어린 아이의 상태로 되돌아가는 것을 의미한다고 할 수 있다.

배우가 오감의 경험을 할 수 없는 두 번째 이유는 연극에서의 극적 세계가 우리가 일상생활에서처럼 사실적으로 구축되어 있지 않기 때문이다. 심지어 가장 사실적인 극조차도 그것이 마치 현실인 것처럼 우리의 감각을 속이기에는 턱없이 부족하다. 그리고 각각의 감각의 경험은 기억과 불가분의 관계, 항상 상호작용하는 관계에 놓여있는데, 우리가 인물로서의 기억을 가지고 있지 않기 때문에 감각의 경험이 이루어진다고 하여도 그것이 몸과 마음의 경험으로 이어지지 못하고, 그 자체로 고립되고 중단되어 버리기 때문이다. 감각의 경험은 기억과 연결되어 항상 연상과 생각으로 이어지고 느낌과 충동 등을 불러일으킨다. 또한 인물이 극 세계 속에서 경험하는 감각의 경험들은 결코 사소한 것이 없다. 사랑하는 사람의 미세한 눈빛의 차이 하나가, 목소리의 떨림의 차이 하나가 나에게 사람과 세상을 달리 보이게 만든다. 인물들의 감각의 경험은 이렇게 하나같이 항상 그 인물을 뒤흔들어 놓고, 중심을 무너트리는 경험이다. 무대 장치 등을 통해 꾸미진 물리적 환경 속에서 배우가 이렇게 의미 있는 감각의 경험을 한다는 것은 결코 쉬운 일이 아니고, 그래서 많은 배우들이 그를 향한 길을 걷지 않는다. 가상의 환경, 실체가 아닌 환경 속에서도 우리의 감각기관이 현실과 마찬가지로 생생히 그 기능을 다해야 하고, 따라서 배우의 오감을 무대에 맞게 재훈련하는 감각훈련이 가장 기본적인 훈련이 되어야 한다.

스타니슬라프스키는 “인물이라는 것은 한 개인으로서의 배우를 숨겨주는 가면 같은 것이다. 이 가면의 보호 하에서 배우는 자신의 영혼을 숨김없이 날날이 가장 사적인 디테일에까지 담아서 표현할 수 있게 되는 것”[23]이라고 하였다. 인물은 배우의 완전한 표현을 위한 안전장치 같은 것이나 다름없다는 것이다. 배우훈련으로서 나를 표현한다는 것은 일상생활 속에서 내가 다른 사람들에게 표현하듯이 나를 표현하는 것과는 다른 것이다. 다른 사람들에게 드러내지 않는 면들이 나에게 항상 존재하기 때문이다. 또한 삶을 산다는 것은 표현

을 하는 것과는 반대 방향으로 나아가기 마련이다. 왜냐하면 우리는 사회 구조 속에서 교육과 도덕률에 따라 일정 선을 넘지 않은 상태에서 생각하고 말하고 행동하고 느끼도록 가정에서 학교에서 사회에서 가르쳐지고 강요당하기 때문이다. 그것은 한 사회의 구성원으로 살아가기에는 필수적인 사항이겠지만, 무한한 작가적 상상력이 그려내는 극 세계 속의 여러 인물들을 넘나들어야 하는 배우들에게는 치명적인 것이다. 왜냐하면 존속 살해, 근친상간이라는 금기 중의 금기를 저지른 그리스 비극의 오이디푸스왕에서부터 동시대의 동성애를 다룬 무수한 작품에 이르기까지 극적 인물들은 항상 사회가 인간에게 제약적으로 가하고 있는 질서, 법률, 도덕률, 금기를 넘어서려고 하기 때문이다. 따라서 인물로서의 경험을 해야 하는 배우들에게는 현실세계와는 반대로 금기시되는 경험과 표현이 없어야 한다. 적어도 무대 위에서는 말이다. 물론 살인을 하는 연기를 위해 실제 살인을 저지를 수 없는 것처럼 예술적 상상력에 의해 절제되어야 하는 경험과 표현은 마땅히 있어야 하지만, 무대 위에서의 배우의 근본적인 존재방식은 금기를 넘어선 자유에 기반한 것이다. 인물들은 항상 경계선 상에서 서서 주저하고 갈등하고 방황하고 두려워하면서도 사력을 다해 경계선을 넘어서려고 하고 있다. 경계선을 넘어서려는 동기에 의해 선악이 가려질 뿐 모두 경계선 너머를 바라보고 있다.

그렇다면 배우훈련의 시작은 자신이 가진 금기, 심리적 저지선을 넘어 자신을 표현하는 것에서 시작될 수밖에 없다. 나를 완전하게 표현할 수 없으면서, 다른 사람의 인생을 완전하게 표현할 수는 없기 때문이다. 자신의 한계에서 벗어날 수 없으면서 다른 사람의 인생을 살고 그 사람의 금기를 표현할 수는 없기 때문이다. 그래서 실험극에서는 인물구축 자체에 집중하기보다는 “배우의 이면에 숨겨져 있는 자신을 개발하거나 가면을 벗기는 것이 필요하다”는 인식에 도달해 배우의 첫 번째 과제는 자신을 두르고 있는 껍질을 벗겨 제거하는 것에 있다는 공통된 의지를 나타냈다[24].”

연기와 관련해서 예전에 많이 사용했던, 그리고 여전히 지금도 적지 않게 사용되고 있는 “너 자신을 버려라”는 표현은 사실 “너 자신을 표현하지 마라”의 뜻이

아니라, 자신을 그와 같은 현실의 한계 속에, 몸과 마음의 습관 속에 가두지 마라는 것을 의미하는 것이다. 습관과 버릇에 익숙한 자신을 진정한 ‘나’로 착각하지 말아야 한다. 고통스러운 정서적 기억을 재경험하는 것은 좁은 의미의 나를 버리고 넓은 의미의 나를 열어준다[25]. 정서적 기억은 가장 단단한 보호막으로 굳게 닫혀 있기 때문이다. 가장 강하게 닫힌 빗장을 연다면, 다른 것들은 연쇄작용에 의해 연달아 쉽게 열릴 것이다.

다음은 “내 인생을 바꾸어놓은 경험”이라는 정서적 기억훈련을 마친 한 배우의 소감이다[26]. 배우 A는 장난기가 심했던 어린 시절 놀다가 낭떠러지로 떨어져서 죽을 뻔했던 경험을 한 적이 있는데, 그 경험은 배우 A의 성격 자체를 바꾸어놓았다고 한다. 배우 A는 당시의 시공간으로 돌아가 감각의 기억에서부터 시작해 당시의 행동들을 차근차근 재경험해 보려고 시도했다. 그러자 죽음에 대한 공포가 당시와 다름없이 배우 A의 심신을 사로잡았고, 배우 A는 자신의 몸이 당시의 상황을 그렇게도 선명하게 기억하고 있고, 당시의 경험을 지금 현실의 경험처럼 생생하게 재경험할 수 있었던 사실에 무척 놀랐다고 한다.

“엑서사이즈를 했던 걸 다시 곱씹어 보던 중, 높은 곳에서 떨어졌던 경험—제가 어머니께 ‘괜찮다’라고 말했던 기억이 있는—이 다시 보니 무의식적으로 엄청난 두려움과 공포를 주어 까불까불했던 저를 조용하고 암전하게 바꿔놨었던 것 같습니다. 어머니께도 그 얘기를 꺼냈더니 당시에 응급차에서 ‘괜찮다’고 하는 제 얼굴은 겁에 질려있었다고... 엑서사이즈에서 그 경험을 하고 난 뒤에 다시 어릴 때 모습처럼 까불까불 재미있고 제 자신이 한층 더 자유로워진 것을 느꼈습니다... 자유롭게 상상하고 연상하고 자기 자신을 알아가면서 경험한다면, 감각적으로 다시 재경험하는 연기라는 것에 좀 더 자유롭게 다가갈 수 있지 않을까 싶네요”

이처럼 정서적 기억훈련은 배우로 하여금 자신이 표현하기 가장 힘든 기억을 재경험하고 표현하게 함으로써, 배우의 심신을 억압의 상태에서 자유의 상태로 열어주게 된다. 그 결과 자유로운 상상에 의해 인물을 구축해갈 수 있는 근본적 토대가 마련이 되는 것이다.

거의 대부분의 배우들이 다년간의 걸친 연기훈련이

나 작품 활동 뒤에도 여전히 자신 안에 갇혀 있다는 답답함을 느끼거나 매너리즘에 빠지게 되는 것은 자신의 기억을 인물에게 활짝 열지 않았기 때문이고, 자신의 한계를 두드리고 경계를 넘어서려는 노력을 다하지 않았기 때문이다. 경계선 안에서 연기하는 것에 익숙해지는 것은 스스로를 가두는 것과 다르지 않다. 뒤늦은 깨달음이 찾아온다고 해도 이미 경계선 안에서 익숙해진 나의 몸과 마음을 달리 놀리는 것은 더더욱 어려운 일이 된다.

III. 맺음말

연기에서는 외적인 면이든 내적인 면이든 모든 특성들이 배우에게 제 2의 본성이 되도록 통합되어야 한다[27]. 몸과 마음이 분리될 수 없는 것처럼 내면과 외면, 배우와 인물은 완전히 하나의 상태로 녹아들어야 한다. 그래서 살아있는 인물이 되고자 하는 배우는 연기하려고 하지 말고, 경험하려고 하여야 한다. 경험하기 위해서는 반응해야 한다. 반응하기 위해서는 오감의 경험에서 시작하여야 한다. 우리는 이렇게 오감의 경험에 반응하고, 반응에 반응하면서, 그리고 상상력이 빚어내는 이미지들에 반응하면서 이 세상에 존재하고 살아가는 것이다. 배우는 그렇게 자신의 감각과 기억, 그리고 상상력만을 가진 채 극적 상황이라는 가상의 절박한 상황에 던져진다. 작가의 상상력이 구축한 “친숙하지 않은 상황들, 종잡을 수 없는 말들, 낯선 해석들, 익숙하지 않은 움직임과 행동”의 극적 세계는, 그 불확실성, 불가해성, 불안정성으로 인해 배우들에게는 힘겨운 도전의 상대들이지만, 연기가 예술이 되는 이유이기도 하다. “왜냐하면 길으로 보기에 그렇게 열악한 조건들, 어찌 보면 거의 무(無)의 상태에서부터, 우리 주변에 있는 삶의 기본 도구들을 가지고, 다른 것에 기댈 것 없이 우리들 자신만을 가지고, 리얼리티, 진실, 그리고 아름다움을 창조할 수 있기 때문이고, 그리고 나서야, 비로소 그리고 나서야 우리는 연극과 연극작품을 하나의 예술형식으로 바꾸어놓게 되는 것이다[28].”

극작가가 구축하는 극적 세계는 예측 불가능한 장애

들과 돌발변수, 위기들이 곳곳에 도사리고 있다. 인물들은 모두 자신이 ‘처음으로’ 처해보는 긴박한 극적 상황 속에서 ‘미치겠다’ 또는 ‘죽고싶다’라는 심정으로 자신의 모든 것을 던져 힘겹게 상황을 돌파하려고 하고 있다. 그렇기에 좋은 연기를 한다는 것은 불가능 속에서 가능성을 믿으며 모든 것을 해내려는 배우 자신의 태도에 직결되어 있다. 불확실성을 헤치고 나아가는 배우의 자기 성장의 과정은 인물의 자기 성장 과정과 정확하게 일치한다. 따라서 자신의 성장 없이 인물이 될 수 없는 것이다. 에드워드 이스티는 “배우에게 있어서 가장 큰 기쁨은 장기간에 걸친 끈질긴 자기 발견의 여정을 통해 자신에게서 자질들을 발견하고 그것을 자신이 연기하는 인물에 적용할 수 있을 때 나온다”고 하였다[29].

동물적인 감각을 가지고 몸으로, 몸을 움직여가며 인물을 찾아가야 한다. 인물이 하는 경험을 내 몸과 마음으로 진정으로 완전하게 자유롭게 구체적으로 경험하기 전까지는 나는 인물을 완전하게 알 수 없다. 인물이 된다는 것은 내가 알지 못하는 미지의 어떤 곳으로의 여행이다. 미지에로의 여행은 항상 설렘과 두려움을 동반한다. 떠날 것인가 말 것인가 그것이 문제일 뿐이다. 다른 이의 눈과 귀를 통해서 들어본 것만으로는 불충분하기에, 만족스럽지 않기에 내가 직접 여행에 오르려 했던 것이다. 그렇게 나는 배우가 되고자 했던 것이다. 미지의 여정이기에 가능한 정보를 미리 수집할 필요가 있긴 하지만, 실제 여정에 오르기 전까지는 나는 어떤 경험을 하게 될지 모른다. 알아야만 할 수 있다는 것은 비창조적 비예술적 자기 통제일 뿐이다. 알지 못하는 것에 대한 두려움을 갖는 것은 자연스러운 일이나, 그 두려움에 역매여 있으면 아무것도 제대로 하지 못한다. 경험을 해가면서 인물을 내 몸과 마음이 저절로 이해하게 해야 한다. 알아서 하는 것이 아니라, 모르기 때문에 하는 것이고, 하면서 그리고 하기 때문에 알게 되는 것이다. 배우는 이와 같은 “발견을 향한 자신만의 길을 걸어간다[30].”

인물이 되고자 하는 힘든 여정의 끝에는 언제나 “새로운 나”[31]가 있다. 인물이 된다는 것은, 미지의 여행에서 새로운 경험을 하면서 새로운 나를 끊임없이 발견하는 것이다. 왜냐하면, 인물들조차도 극세계의 주어진

조건 속에서 벌어지는 일들을 혼돈 속에서 힘겹게 감당해내면서 자신도 몰랐던 경험을 하고 자신도 예측하지 못했던 말과 행동을 하게 되기 때문이다. 인물이나 배우로서의 내가 지금까지 어땠는가는 연기의 출발선에서만 의미를 가질 뿐이다. 미지의 나에 도전하는 것, 그것이 인물이 되는 가장 진실하고 자유로운 길이다. 그것이 연기를 진정 영혼의 신바람 나는 여정으로 이끄는 길이다.

참 고 문 헌

[1] 박호영, “스타니슬라프스키 연기시스템과 미하일 체홉 연기테크닉의 경계”, 한국콘텐츠학회논문지, 제9권, 제10호, p.170, 2009.

[2] ‘인물’이라는 개념 자체를 거부하는 미국의 극작가 데이빗 마멧(David Mamet)과 그가 이끄는 아틀란타극단(The Atlantic Theater Company)의 단원들은 “무대에 배우 자신을 가져오는 것이 배우의 권리이자 책임”이라고 하면서 “배우 자신의 인간됨이 어떤 작품에서 연기하든 절대적으로 중요한 기여가 된다”고 하였다.

Bruder, Melissa and et al., *A Practical Handbook for the Actor*. Vintage, p.15, 1986.

[3] 김준삼, *메소드연기로 가는 길*, 동인, p.10, 2008.

[4] 김수기, *몸을 통한 연기훈련*, 동인, p.18 2007.

[5] C. Stanislavski, *Building a Character*, translated by Elizabeth Reynolds Hapgood. Routledge, p.24, 1989.

[6] “우리는 좋은 나쁜든, 모든 인간적 특성들의 요소들을 우리 안에 가지고 있다. 배우는 자연적인 수단에 의해, 자신의 역할을 발전시키는데 필요한 그와 같은 요소들을 발견하기 위해 자신의 예술과 테크닉을 사용해야 한다. 이와 같은 방식으로 배우가 그리는 사람의 영혼은 배우 자신의 존재로부터 나오는 살아있는 요소들의 결합이 될 것이다.”

C. Stanislavski, *An Actor Prepares*, translated

by Elizabeth Reynolds Hapgood, Routledge, p.178 참조, 1989.

[7] Uta Hagen, *A Challenge for the Actor*, Scribner, p.55, 1991.

또한 우타 하겐은 환경과 다른 사람들과의 관계, 그리고 참석한 행사의 성격, 옷차림 등에 의해 사람들은 매일 하루에도 수백 번 자아에 대한 인식이 바뀐다고 지적하면서 남을 관찰하는 것보다 자신을 관찰하는 것이 인물이 될 수 있는 가능성을 더 높여준다고 하였다. 남을 관찰하는 것이 도움이 되는 것은 관찰이 자신에 대해 더 알게 해주고 자신과 관찰한 것을 동일시할 수 있을 때뿐이기 때문이라고 덧붙였다. 같은 책, pp.57-58.

[8] 미국의 극작가 데이빗 마멧은 심지어 극단적으로 “등장인물이라는 것은 존재하지도 않는다”고 하였다. 대본에는 오직 작가가 제시하는 대사만이 존재할 뿐이며, 배우가 극작가가 적어놓은 말과 행동을 하기만 하면, 관객의 눈에는 배우가 인물로 보인다는 것이다.

David Mamet, *True and False*, Vintage, p.9, 참조, 1999.

[9] E. D. Easty, *On Method Acting*, Ballantine Books, p.15, 1981.

[10] Kristin Linklater, *Freeing the Natural Voice*, 김혜리 역, *자유로운 음성을 위하여*, 서울: 동인, p.473, 2009.

[11] Michael Chekhov, *On the Technique of Acting*, Harper Perennial, p.xxiii, 1991.

[12] 감각의 기억이 없다면, 반응이 불가능하다. 왜냐하면 반응이 있으려면 외적 자극이 있어야 하는데, 외적 자극은 감각기관을 통해서 인식될 때에만 존재하기 때문이다.

E. D. Easty, *On Method Acting*, Ballantine Books, p.24 참조, 1981.

[13] 이강백, “동지선달 꽃 본 듯이”, *이강백희곡전집 4*, 평민사, p.223, 1992.

[14] D. Donnellan, *The Actor and the Target*, TCG, p.55. 2006.

- [15] D. Donnellan, *The Actor and the Target*, TCG, p.57, 2006.
- [16] A. Bogart, *A Director Prepares*, Routledge, p.22, 2001.
- [17] 안치운은 연극을 “기억의 변증법적 형식”이라고 하면서, “연극에서 기억의 저장장치는 극장이고, 희곡에서 기억의 저장장치는 글을 비롯해서 인물들 자체라고 할 수 있다”고 하였다.
안치운, “기억의 시학을 통해서 본 한국 현대연극의 글쓰기”, 한국연극학, 제29호, pp.187-188, 2006.
- [18] T. Kushner, *Angels in America Part I: Millennium Approaches*, TCG, p.32, 1993.
- [19] 그래서 많은 훈련법들은 이미 상상력이 발달된 ‘재능 있는’ 배우를 원할 뿐, 상상력 자체를 훈련시키지는 못한다. 배우훈련의 무용함을 이야기하는 대부분의 경우도 배우의 상상력이 어떻게 훈련될 수 있는지를 모르기 때문에 그렇게 주장하는 것이다.
- [20] S. Loraine Hull이 지적하듯이, 오감과 정서적 기억의 훈련은 배우 자신의 개별적 연습과 리허설, 그리고 역할 연기를 위한 준비과정에서 필요한 것이다. 착실한 준비과정을 거쳐서 배우의 심신에 스며들었기 때문에 실제 공연에서는 신경 쓸 필요가 없다. 모든 테크닉은 습득과정에서는 의식적인 노력이 필요하다. 하지만 습득하고 나면, 심신이 절로 움직인다. 자전거나 자동차운전을 배울 때를 생각해보면 쉽게 이해할 수 있는 부분이다. 메소드연기에 대한 많은 비판들은 이런 과정을 이해하지 못하기 때문에, 메소드배우가 공연에서 자기 자신한테만, 혹은 자신의 감정에만 빠져있다고 간주한다. 연기법에 관한 논의는 해당 연기법을 가장 잘 습득하고 구현하는 배우의 연기를 근거로 이루어져야 한다. 뛰어난 연기로 전 세계적으로 존경받고 인정받는 메소드 배우는 무수히 많은데, 메소드연기에 대한 비판은 유독 연기훈련을 제대로 마치지 못한 배우의 연기적 단점을 가지고 논하는 경향이 있다.
- S. L. Hull, *Strasberg's Method as Taught by Lorrie Hull*, Ox Bow Publishing, p.159, 1985.
- [21] A. Bogart, *A Director Prepares*, Routledge, p.39, 2001.
- [22] 인간들이 관계를 이루며 사는 사회 속에서는 사회적 도덕적 규율이 존재하고, 규율에는 항상 암묵적은 표현의 수위와 정도가 존재한다. 문명화된 사회일수록, 표현은 더욱 자제되어야 한다. 예를 들어, 목소리의 크기 같은 경우, 문명화된 사회일수록 작게 말하는 것과 감정적 표현을 자제하는 것이 예의와 매너가 된다. 즉, 사회생활이라는 것은 자신이 생각하고 느끼는 것을 마음껏 표현할 수 없이 살아가는 것과 마찬가지로 된다.
- [23] C. Stanislavski, *Building a Character*, translated by Elizabeth Reynolds Hapgood, Routledge, p.30, 1989.
- [24] 박호영, “1960년대 실험극연기 메소드 연구”, 한국콘텐츠학회논문지, 제9권, 제11호, p.186, 2009.
- [25] 메소드연기의 본산인 액터스 스튜디오의 예술 감독으로서 무수한 배우를 배출해낸 리 스트라스버그에게는 정서적 기억훈련이 연기훈련의 중심적 목표가 되었다. 스트라스버그의 정서적 기억(affective memory)은 ‘정서적’이라는 표현으로 인해 필요 이상의 오해를 사고 있지만, 사실 배우의 ‘심신에 지대한 영향을 미치는 기억’을 말하는 것이다. 정서적 기억은 지대한 영향을 미치는 만큼 배우의 영혼에 큰 영향을 준 의미 있는 기억이 되고, 따라서 그 기억이 담고 있는 인간 경험은 — 비록 그것이 아무리 고통스러울지라도 — 가장 표현할 가치가 있는 경험이 된다. 그리고 정서적 기억은 일련의 감각적 이미지들이 촉매 역할을 함으로써 환기되고, 그 과정에 거대한 에너지를 발생시키며, 그 이미지들에 대한 연쇄반응으로 배우는 정서적 기억 속 경험을 온 몸과 마음으로 재경험할 수 있게 된다. 이렇게 배우의 심신에 지대한 영향을 주는 기억은 결코 과거 일 수가 없으며, 배우의 영혼에 살아있는 현재나 다름없다.

정서적 기억이 배우훈련에 근본적인 또 한 가지 이유는 정서적 기억을 가둬놓은 상태로는 배우의 상상력이 자유롭게 작용하기 어렵기 때문이다. 살아있는 현재로서의 정서적 기억은 표현되지 않기 위해 배우의 심신에 빗장을 걸어놓고 상상의 접근을 필사적으로 거부하기 때문에, 배우의 상상과 표현을 항상 불구로 만들고 만다. 배우의 심신이 막혀거나 닫혀있다면, 배우의 상상과 표현은 불완전하기 마련이다.

L. Strasberg, *A Dream of Passion: the Development of the Method*, edited by Evangeline Morphos, Penguin, pp.149-151, 1987.

[26] “내 인생을 바꾸어놓은 경험” 엑서사이즈는 리 스트라스버그의 정서적 기억훈련에 바탕을 둔 것으로, 차이는 리 스트라스버그는 배우를 의자에 긴장을 풀고 앉게 한 다음 당시 상황들을 오감의 경험의 관점에서만 이미지들을 말로 서술하게 하는 반면, 필자의 연기훈련에서는 오감의 기억으로 시작하는 것은 동일하나 배우로 하여금 당시의 상황대로 몸을 움직이게 하면서 진행하게 하였다.

[27] S. Loraine Hull은 내면과 외면이 하나로 통합되어 제 2의 본성이 되는 상태를 “총체적 연기”(total acting)라고 불렀다.

S. L. Hull, *Strasberg's Method as Taught by Lorrie Hull*, Ox Bow Publishing, p.159, 1985.

[28] E. D. Easty, *On Method Acting*, Ballantine Books, p.14, 1981.

[29] E. D. Easty, *On Method Acting*, Ballantine Books, p.18, 1981.

[30] S. L. Hull, *Strasberg's Method as Taught by Lorrie Hull*, Ox Bow Publishing, p.159, 1985.

[31] U. Hagen, *A Challenge for the Actor*, Scribner, p.60, 1991.

저 자 소 개

김 준 삼(Jun-Sam Kim)

정회원



- 1990년 2월 : 고려대학교 영어영문학과(문학사)
- 1997년 2월 : 고려대학교 영어영문학과(문학석사)
- 2005년 2월 : 액티스 스튜디오 드라마스쿨 연기과(예술학석사)

▪ 2005년 9월 ~ 현재 : 경희대학교 연극영화학과 객원 교수

▪ 2003년 5월 ~ 현재 : 극단 블루 바이씨클 프리덕션 대표

<관심분야> : 연기, 연출, 상상, 반응

김 학 민(Hak-Min Kim)

정회원



- 1985년 2월 : 고려대학교 영어영문학과(문학사)
- 1988년 2월 : 서울대학교 대학원 음악이론(예술학 석사)
- 2000년 1월 : 미국 오스틴 텍사스주립대학 박사(음악실기박사)

▪ 2003년 2월 ~ 현재 : 경희대학교 연극영화학과 부교수

▪ 2009년 3월 ~ 현재 : 극단 비온드더뮤지컬 대표

<관심분야> : 뮤지컬 연기, 연출, 오페라, 음악극