

배우 훈련 방법의 대안으로서 메이어홀드 ‘인체역학’의 효용성 | - ‘인체역학’의 형성 배경과 이론적 원리를 중심으로 Usefulness of Meyerhold’s ‘Biomechanics’ as an Alternative for a Method of Actor Training | - focused on the background and theoretical principles of ‘Biomechanics’

조한준

한양대학교 연극영화학과

Han-Jun Cho(leo7910@naver.com)

요약

자연주의 연극의 비판적 시각에서 시작된 메이어홀드의 ‘인체역학’은 스타니슬라브스키의 ‘시스템’과 더불어 배우의 연기에 대해 구체적 접근을 시도했던 본격적인 연기 훈련법이다. 그러나 러시아 내에서 메이어홀드에 대한 연구가 금지되었던 정치적 이유로, 그리고 스타니슬라브스키의 ‘시스템’이 미국식 연기 방법론으로 변형되어 전 세계에 보편화된 이유로 인해서 메이어홀드의 ‘인체역학’은 오늘날 배우 훈련의 실제 현장에서 활발하게 활용되고 있지 못하는 것이 사실이다. 특히 한국 내 배우 교육 프로그램에 있어서 ‘인체역학’은 단순히 신체 중심적 방법론으로 오인되어 이해되고 있기도 한다. 따라서 본 연구는 메이어홀드의 ‘인체역학’에 대한 올바른 이해와 이를 통해 그것을 실제 배우 훈련에 적용시킬 수 있는 효용성을 탐색하는데 그 목적이 있다.

■ 중심어 : | 인체역학 | 메이어홀드 | 연기 방법론 | 배우 훈련법 |

Abstract

Meyerhold’s ‘Biomechanics’, which germinated from a critical point of view towards naturalism theatre, is a primary acting method that attempted to approach to acting in a material way, along with Stanislavski’s ‘System’. However, not only for a reason of the political background that all study on Meyerhold were forbidden in Russia but also for a reason of universalization of Stanislavski’s ‘System’ through the world mutated into American acting method, it is a fact that Meyerhold’s ‘Biomechanics’ is not actively utilized in a field of actor training at the present day. Especially, in case of actor training in Korea, ‘Biomechanics’ is also misunderstood as a method only focused on an actor’s physical approach. Therefore, a purpose of this study is to explore usefulness of ‘Biomechanics’ in order to practically apply it to the actor training through correct understanding.

■ keyword : | Biomechanics | Meyerhold | Acting Method | Actor Training |

I. 서론

배우의 연기에 대한 최초의 과학적 접근이라 평가되는 스타니슬라브스키의 ‘시스템’이 그러했듯이, 그의 제자이자 20세기 초 아방가르드 연극 운동의 선구자였던 메이어홀드(Wsevolod Emiljewitsch Meyerhold, 1874-1939)의 독창적인 배우 훈련 방법론, ‘인체역학’(Biomechanics)[1] 역시 그 해석적 측면에서 여러 오해와 곡해를 받아 왔다. 먼저 그 원인을 역사적으로 살펴보면, 메이어홀드가 러시아의 비밀경찰 단체 NKVD에 의해 살해되었다고 추정되는 시기인 1940년 2월 이후, 약 15년 간 러시아 내에서 그에 대한 모든 연구와 교육, 출판 행위가 일체 금지되었던 것이 큰 영향을 끼쳤다. 이후 1955년 메이어홀드의 공식적인 복권과 함께 니콜라이 쿠스토프(Nikolai Kustov)와 같은 제자들에게 의해 그의 연극 이론들이 세상에 다시 알려지기 시작했으며, 이후 유럽과 미국의 연극 학자들의 노력에 의해 분산되어 있던 그의 자료들이 수집되어 다양한 형태의 저서로 출판되기 시작하였다. 그러나 그의 독특한 배우 훈련 방법론인 ‘인체역학’은 - 물론 배우의 연기라는 무형의 성질을 다루는 특성에서 기인된 것이기도 하겠지만 - 20세기 중반에 경쟁적으로 펼쳐진 메이어홀드의 연구 속에서 그것의 역할과 기능에 대한 잘못된 해석들로 인해 큰 혼돈을 일으켰다[2]. 번역된 책자들에 실린 훈련 사진과 글에 의존된 해석과 재현은 ‘인체역학’에 대한 잘못된 수용과 적용을 초래했고, 특히 메이어홀드가 사실주의의 모방식 연기를 반대하여 모스크바 예술극장을 탈퇴하였다는 역사적 사실만을 가지고 스타니슬라브스키는 ‘심리 중심적’, 그리고 메이어홀드는 ‘신체 중심적’인 방법론으로 극단적인 양분화가 되기도 하였다. 뿐만 아니라, 메이어홀드 연구의 대표적인 학자 중 한 사람인 로버트 리치(Robert Leach)가 언급했듯이 메이어홀드의 스승이자 동료, 이념적 라이벌이었던 스타니슬라브스키의 아이디어의 보편화와 대중화를 도와준 ‘역사상의 사건’들로 인하여, 오늘날까지도 ‘지배적’으로 활용되는 스타니슬라브스키 ‘시스템’에 비해 ‘인체역학’은 배우 훈련의 실제 적용에 있어서 보편적으로 활용되지 못하고 있는 것이 사실이다[3].

본 연구는 이러한 메이어홀드의 ‘인체역학’에 대한 올바른 이해를 도모하고 이를 통해 오늘날의 실제 배우 훈련 과정에서 유용하게 적용시킬 수 있는 효용성을 탐색하는데 있다. 특히, 배우 훈련 방법론에 있어서 배우 자신의 감정과 그것의 표현에 보다 치중되어 있는 한국의 배우 교육 프로그램의 협소함을 대체하고 다각적인 배우 훈련 방법론 개발을 위한 하나의 대안으로서 ‘인체역학’의 활용 가능성을 타진해보고자 한다[4].

‘인체역학’은 배우 훈련에 있어서 무대 움직임(stage movement)을 중시하는 러시아에서 현재도 필수적인 교육 프로그램으로 활용되고 있고, 배우 훈련 커리큘럼에 있어서 러시아의 영향을 많이 받은 영국에서도 스타니슬라브스키의 ‘시스템’, 미카엘 체홉(Michael Chekhov, 1891-1955)의 연기 방법론 등과 적절하게 병행되며 실제 교육 현장에서 활발하게 사용되고 있다. 특히, 배우의 표현 재료이자 매체인 심리와 신체를 동시에 아우르는 ‘인체역학’의 심리·신체적 특징은 배우로 하여금 인간의 자극과 충동, 그리고 그것들에 의해 자연스럽게 따라 나오는 신체적 반응이라는 인간의 본능적 메커니즘을 배우 스스로 터득하게 하여, 대사와 언어에 지나치게 편중되어 있는 현대 배우 훈련 방법론에 있어서 획기적인 대안이 될 수 있는 가능성을 제시한다는 점에서 그 연구의 가치가 있다고 판단된다[5].

본 연구는 총 두 편에 걸쳐 나누어 진행될 것이다. 먼저, ‘인체역학’의 실제 적용 이전 단계에서의 종합적 이해를 위해 그것의 형성 배경과 목표, 원리에 대한 이론적 고찰을 진행할 것이다. 물론 ‘인체역학’은 메이어홀드의 연극 인생을 망라하는 집약체로서, 그것의 형성 배경에 대한 역사적, 미학적 접근과, 당대의 정치적 배경까지 종합적으로 판단되어야 할 것이다. ‘인체역학’은 당대 자연주의 배우들에 대한 메이어홀드의 비판적 시각에서 시작되어 관객과의 새로운 관계 정립을 위한 그의 ‘혁명적’ 연극 사상, 상징주의를 비롯한 메이어홀드의 미학적 가치관, 사회주의 혁명에서 비롯된 당대의 혼란스러운 정치·사회적 상황 등 많은 요인들이 상호 영향을 주고받으며 형성된 방법론이기 때문이다. 그러나 본 연구에서는 메이어홀드의 ‘인체역학’을 오늘날의 배우들이 올바르게 적용하기 위해 선행되어야 할 이론

적 이해에 보다 집중하고자 한다. 이어질 두 번째 연구에서는 현재 러시아에서 배우 훈련 방법론의 하나로 유용하게 활용되고 있는 '인체역학'의 실제 훈련 프로그램을 소개하고, 이를 국내 배우 훈련에 있어서 적용시킬 수 있는 가능성과 효용성을 모색해보고자 한다. 특히 본 연구자가 2012년 11월 12일부터 같은 해 12월 7일까지 러시아의 GITIS(러시아국립공연예술대학)[6]에서 진행된 메이어홀드 워크숍에 참여한 경험을 토대로 그간 한국의 배우들이 서적을 통한 학문적 접근에 의존되어 있던 것에서 탈피하여 '인체역학'에 대한 실제적인 이해와 올바른 현장 적용에 보탬이 되고자 한다.

II. 배우의 '새로운' 역할

작가에 의해 주어진 인물을 표현하는데 있어서 배우는 자신의 신체와 언어 그리고 느낌, 즉 배우 자신의 감정을 매체로 활용한다. 이 중에서 특히 배우의 감정은 극 중 인물의 심리상태를 관객에게 공감시키는 매개체로서, 연기를 하는 배우와 그것을 관람하는 관객 모두에게 예술적 희열을 느끼게 하는 매우 중요한 요소로 고려되어 왔다. 그러면서 배우에게 있어서 연기란 자신의 감정을 조절하는 능력이라는 인식이 지배적으로 자리 잡고 있었다.

드니 디드로는 일찍이 자신의 저서 『배우에 관한 역설』을 통해 이러한 배우의 감정에 대한 문제를 제기하였다. 비록 이에 대한 구체적 해결 방법을 제시하지는 못했지만, 그는 매 순간 달라지는 배우의 감정에 대한 문제를 제기하며, '배우가 관객을 감동시키기 위해서는 배우 자신은 감동하지 말아야 한다'고 역설하였다[7]. 배우의 연기 방법론에 대한 스타니슬라브스키의 긴 여정 역시 이렇게 변화무쌍한 배우의 감정에 대한 문제를 해결하기 위해 시작되었다고 해도 과언이 아닐 것이다. 그는 배우에게 자신의 내적 매커니즘을 스스로 조절할 수 있는 능력을 부여하기 위해 "무의식에 이르게 하는 의식적 방법"[8]을 창안해 내기 시작한 것이다.

20세기 초반, 아방가르드 연극 운동의 선구자로 불리는 고든 크레이그(Edward Gordon Craig, 1872-1966)와

메이어홀드 역시 이와 같은 배우의 감정에 대한 문제를 지적하며 그들만의 독창적인 해결방안을 모색하였다. 그들은 공통적으로, 배우라는 예술가가 갖는 근본적인 특징, 즉 배우 자신이 연극적 예술(theatrical art)의 재료이자, 동시에 그것을 창조하는 창조자가 되어야 하는 관점에 주목하였다[9]. 그러나 크레이그는, 배우라는 '살아있는' 존재가 작가에 의해 주어진 텍스트와 연출가의 연극적 아이디어를 변질시킨다는 이유로 배우를 가면이나, 정형적 움직임, '초인형'(Über-Marionette)으로 대체시켜야 한다고 주장하였다. 이에 반해 메이어홀드는 가면을 쓴 배우가 갖는 '탈개인성', 배우의 상징적 움직임을 통한 연기의 양식화, 그리고 언어적 표현을 배제한 배우의 신체적 움직임의 강조 등과 같은 크레이그의 아이디어에는 근본적으로 동의하였지만, 배우에 대한 자신만의 가치관을 실천할 수 있는 '새로운 배우'를 훈련을 통해 창조해 낼 수 있다는 믿음을 가졌다.

주지하다시피, 메이어홀드가 이러한 '새로운 배우'에 대한 필요성을 느끼기 시작한 것은 일찍이 그가 겪은 배우로서의 경험, 바로 모스크바 예술극장에서 참여한 체홉(Anton Pavlovich Chekhov, 1860-1904)의 <갈매기>와 <세 자매>를 통해서였다. 1890년에 두 번째로 러시아를 찾은 독일 마이닝겐 극단의 순회공연을 통해 깊은 인상을 받은 스타니슬라브스키와 단첸코(Vladimir Ivanovich Nemirovich-Danchenko, 1858-1943)는 1898년 모스크바 예술극장을 설립하여 그들이 영감을 받은 마이닝겐 극단을 표본으로 삼아, 체계적이고 심도 있는 작품 개발 단계와 리허설 과정을 수립하기 위해 당시로서는 '파격적' 실험을 시도하였다. 즉, 대본과 인물 분석을 위한 장시간의 투자와 배우의 연기에 대한 적극적인 접근과 지도 등 오늘날 당연시 되는 연출가의 역할들을 스타니슬라브스키와 단첸코는 당시 여러 시행착오들을 겪으면서 구축해 나간 것이다. 물론 배우의 연기에 대한 스타니슬라브스키의 가치관과 연출가로서의 방법론들은 그의 생애를 거치면서 끊임없이 변화하였다. 그러나 메이어홀드가 그의 제자이자 배우로 참여하던 모스크바 예술극장의 초기 시절, 스타니슬라브스키와 단첸코가 몰입했던 것이 바로 무대 위에서 '살아있는' 배역의 창조, 즉 배우의 내적 진실

을 통한 우리 인간 삶의 완벽한 재현이었다는 것은 부인할 수 없다. 이를 위해 그들은 배우의 의상, 소품, 무대 장치 등 무대 위에 존재하는 모든 것들에 있어서 일상의 완벽한 재현을 요구하였다. 배우의 연기에 있어서는 정서적인 측면뿐만 아니라, 배우의 걸음걸이, 표정, 시선까지 직접 지도하며 그들이 원하는 배역의 이상에 배우들이 따라와 줄 것을 강요하였다. 메이어홀드는 당시 스타니슬라브스키의 배우에 대한 접근 방식을 아래와 같이 비판하였다.

그는 또한 어떻게 연기를 하는지 보여주었다. 어떻게 걷는지 혹은 어떻게 가만히 서 있는지, 무슨 제스처를 사용해야 하는지. 「...」 배우들은 단지 연출자의 재로 들어있다. 연출은 무대의 독재자였다[10].

모스크바 예술극장에서 당시에 진행된 리허설 과정과 연출자로서 스타니슬라브스키의 방법론에 대한 불만은 1899년 1월, 메이어홀드가 단첸코에게 쓴 편지를 통해서도 확인할 수 있다.

그가 선호하는 것은, 이미 드러났듯이, 대본을 읽고 그가 무대나 배우의 위치와 자세 혹은 배우가 포즈를 가져야 하는 부분에 대해 설명하는 것입니다. 「...」 우리 배우들은 연기하는 것 외에 아무것도 할 수가 없습니까? 우리는 우리가 연기를 하는 동안 ‘생각’을 하고 싶습니다. 우리는 우리가 ‘왜’ 그것을 하는지, ‘무엇을’ 하고 있는지, 우리가 지금 연기를 하고 있는 것이 무엇인지 알고 싶습니다. 그는 이러한 것들에 반대되는 양상을 보이지만, 바로 그것이야말로 우리가 작품과 등장인물의 사회적, 정서적 의미를 긍정적이든, 부정적이든 간에 확신하기 위해 반드시 알아야 할 것들입니다[11].

메이어홀드는 이러한 스타니슬라브스키의 독단적인 리허설 진행에 대해 ‘연극-삼각형’(theatre-triangle)이라는 용어에 비유하여 비판하였다. 즉, 당시 스타니슬라브스키의 방법론에는 삼각형의 맨 위 꼭지점에 연출가가 존재하고, 나머지 양 쪽에 배우와 작가가 위치하는데 관객은 바로 연출가의 꼭지점 뒷부분에 존재하기 때

문에 모든 예술적 경험을 연출가의 주관적인 관점과 감각을 거친 것에만 의존할 수밖에 없다는 것이다[12]. 메이어홀드는 이러한 삼각형의 구조가 배우에게서 창조적 자유를 박탈한다고 주장했다. 그러면서 미래의 연극은 연극예술을 구성하는 네 개의 요소, 즉 작가, 연출가, 배우 그리고 관객이 수평적인 형태의 일직선상에서 서로 동등하게 작용하는 ‘직선상의 연극’(theatre of the straight line)으로 대체되어야 한다고 주장하였다.

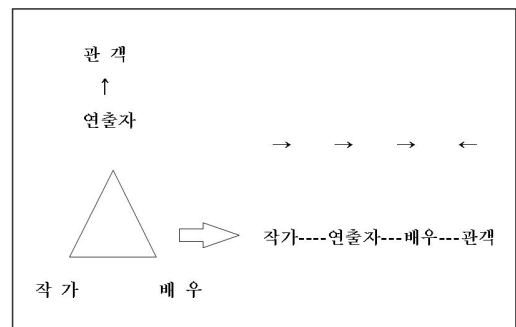


그림 1. ‘연극-삼각형’ 구조와 ‘직선상의 연극’ 구조[13]

위의 ‘직선상의 연극’ 구조를 보면 배우는 연출자에 의해 받아들여진 창조적 아이디어를 관객에게 전달하는 매체이다. 즉, 배우는 관객과 일대일로 만나게 되는 유일한 표현수단이다. 그리고 연출자는 작가에 의해 창조된 텍스트를 가지고 자신의 아이디어를 구성한다. 그리고 그것을 배우에게 전달한다. 즉, 메이어홀드가 이 두 가지의 구성들을 가지고 강조한 바는 바로 자연주의 연극이 갖는 배우와 관객 간의 수동적인 관계가 아니라, 배우와 관객 간의 능동적이고 적극적인 새로운 관계의 정립이다.

뿐만 아니라, 메이어홀드는 당시 모스크바 예술극장에서 추구하던 자연주의 연극 양식이 갖는 한계를 지적하며, 특히 그들의 작품에 대한 접근 방식으로는 체홉의 텍스트에 내재되어 있는 상징성을 찾아내는 것이 불가능하다고 주장하였다. 그는 스타니슬라브스키와 단첸코가 심취해있던 배역의 ‘불필요한 진실’을 찾는 것보다 체홉의 언어가 품고 있는 리듬과 그 리듬 속에 잠재되어 있는 “체홉의 분위기가 갖는 비밀들”[14]을 밝혀

내는 것이 그의 작품을 보다 효과적으로 해석하는 길이라 생각했다. 메이어홀드 연구가 조나단 피치스는 당시 메이어홀드가 모스크바 예술극장이 추구하던 연극 양식에 반대했던 요소들을 아래와 같이 정리하였다. 그리고 이 요소들은 이어지는 메이어홀드의 독창적 연극관 형성에 큰 영향을 끼쳤다.

1. 지나치게 사소한 디테일을 강조한다.
2. 상상력을 위해 아무것도 남기지 않는다.
3. 배우들은 신체적 재주가 아닌 자신의 얼굴을 이용한 표현에만 의지한다.
4. 그것은 배우로 하여금 단지 작가의 말들을 실제로 보여주는 행위에 지나지 않는다.
5. 작품의 근본적인 리듬이 다른 사소한 것들 아래에 묻힌다.
6. 지나친 텍스트 분석의 과정 속에서 작품의 전체적인 틀을 잃는다.
7. '무대 위에서 삶을 재현한다'는 자연주의 연극의 목표 그 자체가 부조리하다[15].

스타니슬라브스키와의 결별 이후, 메이어홀드가 스스로에게 끊임없이 질문을 던진 것은 바로 연극예술에 있어서 과연 무엇이 '연극적'인가였다. 그는 마치 크레이그가 느꼈던 것처럼, 연극 공연을 통해 '연극적' 의미를 부여하는 것은 연출자나 배우가 아닌 바로 관객이어야 한다고 주장했다. 자연주의 연극이 그러하듯이, 현실의 단면을 제시하고 배우의 내적 진실을 관객에게 강요하는 것이 아닌, 배우의 '경험'을 관객과 공유하고 관객의 상상을 위한 잠재 공간을 만들어 주어야 한다는 것이다[16].

배우는 느낄 필요가 없다. 단지 즐기면 된다. 하지만 그 즐기는 어린 아이들의 것과 같은 것이다. 정서는 배제된 채 말이다. 배우의 놀이와 어린 아이들의 놀이의 차이점은 단순히 말해서 바로 연극성이다[17].

또한 메이어홀드는 이러한 '연극성'이 연극이라는 예술 장르의 존재가 성립될 수 있는 가장 근본적인 조건,

즉 배우와 관객의 만남에서부터 이러한 '연극적' 이벤트가 시작된다고 보았다. 따라서 메이어홀드에게 배우는 관객의 존재와 더불어 연극 예술의 가장 기본이 되는 요소이다. 배우는 관객이 연극을 보러 오는 이유이고, 관객은 상상을 할 수 있는 권리를 배우로부터 제공받아야 한다. 그렇다면 배우는 무엇을 통해 관객의 연극적 상상력을 유발할 것인가? 메이어홀드는 이에 대한 해답을 연기의 양식화, 즉 신체 움직임이 내포하는 무한한 상징성에서 찾았다.

신체적 반응은 언어를 선행한다. 오늘날 배우의 연기를 논할 때 당연시 되는 이 논리는 당시 메이어홀드에게는 획기적인 아이디어였다. 그는 인간의 신체적 반응이야말로, 충동과 자극에 의한 즉각적이고 거저 없는 반응의 결과라고 판단하였다. 그리고 무엇보다도 이러한 신체적인 반응을 통해 언어가 답을 수 없는 상징성을 내포할 수 있고, 그 상징성이 관객들에게 상상의 기회를 제공한다고 역설하였다. 이러한 의미에서 메이어홀드에게 "상징적인 움직임이란 연극적 표현에 있어서 가장 강력한 수단이다[18]." 때문에 그가 요구하는 배우는 자신의 신체를 활용한 어떠한 움직임이라도 완벽하게 구사할 수 있는 신체적 준비가 되어 있어야 한다. 여기서 말하는 신체적 준비란 운동선수의 그것처럼, 근육이나 신체 외적인 부분만의 준비 상태를 말하는 것이 아니다. 신체적 반응은 외부 자극으로부터 발생하는 내적 충동과도 밀접하게 연관이 있기 때문에 배우는 이와 같은 전체 메커니즘을 의식적으로 작동시킬 수 있는 능력이 있어야 하는 것이다. 메이어홀드는 이러한 심리·신체적 작동 능력을 개발하고 습득하는 것, 그것이 바로 배우의 '새로운' 역할이라고 주장하였다. 완벽한 연주를 위해 테크닉을 연마하는 피아니스트처럼 배우 또한 완벽한 '연극적' 표현을 위해 자신의 표현 재료이자 창조의 주체인 자기 자신의 신체와 정서를 훈련하는 것, 그것이 메이어홀드가 개발한 '인체역학'의 가장 근본적인 정신인 것이다.

III. '인체역학'의 배경 이론

'인체역학'의 용어적인 기원에 대해 다양한 학설이 있

지만, 사실 메이어홀드가 자신의 연기방법론을 ‘인체역학’이라고 부르기 시작한 기원과 동기에 대한 명확한 증거는 전해지고 있지 않다. 다만 이미 그의 방법론이 다양한 워크샵과 프로젝션을 통해 활발히 활용되던 시점인 1921년, <Theatrical Leaflets>에 실린 「드라마 투르기와 연극의 문화에 관하여」에서 ‘인체역학’ 용어에 대한 그의 첫 공식적 언급을 발견할 수 있다.

생명, 인간의 삶과 관련된 용어를 지칭할 때 사용되는 접두사 ‘bio-’와 역학, 기계학, 메커니즘을 지칭할 때 사용되는 ‘mechanism’의 합성어인 ‘인체역학’은 용어 자체의 의미에 이미 메이어홀드의 연극관과 미학적 가치관에 대한 핵심적 요소를 내포하고 있다. 보다 좁은 시각에서, 메이어홀드의 ‘인체역학’을 ‘신체의 효율적 활용을 위해 메이어홀드가 개발한 배우의 워밍업 훈련법과 에튀드(Études)[19]의 집합’이라고 정의할 수 있겠지만, 그의 훈련법의 효과적인 이해와 활용은 ‘인체역학’이라는 단어 안에 내포되어 있는 그의 미학적 사상과 연극관을 이해하지 않고서는 사실상 불가능하다. 앞서 언급되었듯이, ‘인체역학’은 그가 반기를 들었던 모스크바 예술극장의 자연주의 연극에서부터, 10월 혁명으로 대표되는 당시 혼란스런 사회상, 상징주의와 구성주의 등의 미학적 가치관 등 그의 예술 인생에서 영감이 되고, 자국이 되었던 분야들이 종합적으로 접목된 “메이어홀드 미학의 본령[20]”이기 때문이다. 그러나 본 연구에서는 상징주의, 구성주의 무대, 양식화, 그로테스크적 관점 등 그의 연극관 형성에 기본 바탕이 된 미학적 배경에 대한 고찰보다는 코메디아 델아르테(Commedia Dell’arte), 일본과 중국의 연극 등 메이어홀드가 ‘인체역학’ 구축에 실질적으로 아이디어를 얻은 요소들을 중심으로 ‘인체역학’ 형성의 배경 이론들을 알아보고, 오늘날 배우들의 실제 훈련에 적용시키기 위한 핵심 요소들에 대해 논의해 볼 것이다.

메이어홀드가 자신의 독창적인 연기 방법론 ‘인체역학’을 실질적으로 구축하고 형상화하는데 큰 영향을 받았던 요소 중 대표적인 것이 바로 코메디아 델아르테이다. 1906년에 연극 <장터의 간이무대>에서 코메디아 델아르테의 대표 캐릭터 중 하나인 피에로(Pierrot)를 연기함으로써 코메디아 델아르테가 가진 연극적 특성

을 직접 경험한 메이어홀드는 이후 자신이 연출한 작품들에 이러한 코메디아 델아르테의 특성들을 적극 차용하였고, 1909년 설립한 자신의 스튜디오에서 배우들을 교육시키는 필수 프로그램으로도 활용하였다. 메이어홀드가 코메디아 델아르테에서 주목한 요소는 첫째, ‘신체성’(physicality)이다. 코메디아 델아르테의 배우들은 언어의 활용 대신 다양한 신체적 상징과 은유를 통해 인물의 내면 변화와 장면의 상황을 표현하는데, 메이어홀드는 이러한 코메디아 델아르테의 ‘신체성’을 연극예술이 가져야 할 본연의 연극성을 회복시키는 가장 중요한 단서 중 하나로 여겼다. 둘째, 메이어홀드는 코메디아 델아르테가 갖는 배우와 텍스트와의 관계에 주목하였다. 주지하다시피, 코메디아 델아르테는 확정된 대본 없이 주로 배우의 즉흥적 기술들을 통하여 관객과의 소통을 이루어내는데, 이러한 특성들이 바로 위에서 언급한 메이어홀드의 배우와 관객 간의 새로운 관계 정립에 중요한 실마리로 작용하였다. 즉, 배우의 언어에 대한 의존을 배제한 즉흥극의 활용을 통해 관객의 즉각적이고 살아있는 반응을 이끌어 낼 수 있다고 믿었던 것이다. 마지막으로, 메이어홀드는 코메디아 델아르테의 또 하나의 연극적 특징, 바로 가면이 갖는 이중성에서 그의 아이디어를 얻었다.

여기서 말하는 가면의 의미는, 종이나 가죽, 나무 등으로 만들어진 실제 가면에 국한된 것이 아니다. 보다 정확하게 보자면 숨김과 드러냄으로 대표될 수 있는 가면이 갖는 이중적 특성을 말하는 것이다. 메이어홀드는 배우가 이러한 가면의 이중적 특성을 활용한다면, 관객에게 보다 넓은 차원의 상상의 기회를 제공할 수 있다고 주장하였다. 또한 배우의 얼굴 전면 위주로 사용되는 마스크는 배우의 다른 방향성을 배제한 ‘전면 지향적’이다. 즉, 프로시니엄 아치나 기타 장애물에 의한 배우와 관객 간의 그 어떠한 경계도 없어지고, 오로지 배우의 전면과 관객만이 남아, 배우의 이중적인 비주얼과 신체적 언어로 관객과 소통하는 것이다. 따라서 이러한 가면의 특성은 배우의 훈련에 있어서도 적용된다. 배우들은 이러한 가면의 특성이 갖는 이중성을 고려하여 자신의 신체 언어의 정확성과 구체성을 겸비해야 한다. 자신의 신체 언어만이 배역의 심리를 관객에게 전달하

는 유일한 매체로 남기 때문이다.

메이어홀드의 연기 방법론이 구축되는데 있어서 또 다른 결정적 아이디어로 작용한 것은 바로 중국과 일본의 연극양식이 갖는 특징들이다. 일본 연극에 관해서는 1902년에 있었던 오토지로 가와카미(川上音二郎) 극단의 러시아 순회공연을 통해 메이어홀드가 일본 연극의 특성들을 처음 접한 것으로 알려져 있고, 실제 자신의 작품을 통해 적용시키고 이를 공식적으로 언급한 것은 1910년에 자신이 연출한 몰리에르의 〈돈 주앙〉에서이다.

몰리에르는 무대 중심이나 뒷부분에서 행해지던 행동을 프로시니엄의 가장 앞부분으로 끌고 나와 시도했던 선구자이다. 고대의 무대나 셰익스피어 시대의 것들은 오늘날과 같은 환영을 창조하기 위한 어떠한 것들도 필요치 않았고 배우들 역시 그러한 환영의 일부만으로 사용되는 지금과 같지 않았다. 「...」

그것은 중세 시대의 일본하고도 같다. 노 작품을 보면 그들의 움직임으로 이루어진 정제된 의식 속에서, 대화와 노래 모두 매우 엄격하게 양식화되어 있다. 코러스는 마치 고대의 코러스들이 갖는 역할을 유사하게 갖고 있으며, 음악의 기이한 사운드는 관객을 상상의 세계로 인도한다. 또한 연출은 배우들을 관객의 가까운 곳에 위치시켜 그들의 춤, 몸짓, 찌푸린 얼굴 표정까지 충분히 보일 수 있도록 한다[21].

위에서 보듯, 메이어홀드는 먼저 몰리에르가 실천하고자 했던 연극적 시도들과 일본 연극양식이 갖는 공통된 특성에 주목하였다. 그것은 바로 '연극성'의 회복, 즉 관객에게 무대 위에서 벌어지는 연극적 행위에 대한 환영을 강요하는 것이 아닌, 그것을 연극 그 자체로 인식시키게 하는 것이다. 또한 메이어홀드는 가부키가 갖는 대표적인 특성 중 하나인 구로고(黒子)[22]를 통해 〈돈 주앙〉의 무대화에 영감을 받았다고 증언했는데, 이 또한 '연극성'의 회복을 통해 객석과 무대 사이의 벽을 허물고 서로 소통하는 연극을 만들고자 한 그의 의도와 긴밀하게 맞물려 있다.

중국 연극의 경우, 메이어홀드가 자신의 방법론을 구

축하는데 있어서 영향을 받게 된 계기에 대해 구체적으로 언급하고 있는 것은 중국의 경극 배우 메이 란방(梅蘭芳)[23]과의 만남이다. 기록에 의하면, 메이어홀드는 1935년 러시아에 순회공연을 온 메이 란방을 처음 만났고, 이후 여러 차례 합동 작업을 한 것으로 알려져 있다. 따라서 시기적으로 보았을 때는 이미 메이어홀드의 방법론이 완성되어 가는 상태에서 메이 란방을 만났고, 그를 통해 얻은 중국 연극의 양식적 특징들은 상징과 양식화로 대표되는 '인체역학'의 특성들을 증명해 보이는 계기가 되었던 것으로 판단된다[24].

메이어홀드가 일본의 노와 가부키, 중국 경극의 연극 양식을 통해 얻은 아이디어 중 가장 중요하게 고려되어야 할 것은 바로 연기의 양식화와 전(前) 연기(pre-acting)의 개념이다. 주지하다시피, 앞서 언급된 노와 가부키, 경극의 대표적인 연극적 특성으로는 언어를 최대한 배제하고 이를 정제되고 압축된 움직임으로 대체하는 것을 들 수 있다. 메이어홀드에 의하면 이러한 상징적이고 함축적인 움직임 속에 각각의 리듬이 존재하고, 그 변화무쌍한 리듬 속에서 관객은 배우의 심리를 파악할 수 있다는 것이다. 메이어홀드는 일본과 중국 연극에서 나타나는 양식화된 연기를 통해 배우의 상징적이고 리드미컬한 움직임이 "언어와 동등한 위치를 획득하고 관객에게 생생한 충격을 줄 수 있는 매체가 되며, 또한 시적인 힘을 지닌다[25]"는 확신을 얻었다.

메이어홀드가 동양의 연극양식에서 얻은 또 다른 아이디어인 전(前) 연기 개념은 경극에서 발견할 수 있는 일종의 약속된, 계산된 연기방식에서 비롯되었다. 즉, 경극배우와 관객간의 약속, 예를 들어 배우가 어깨를 움츠리면 그것이 배우가 우는 것을 뜻하는 배우의 감정에 대한 약속된 소통이나, 배우가 원을 그리면서 돌면 그것이 긴 여정을 떠나는 것을 의미한다는 작품의 구조적 설명을 위한 약속된 연기방식에서 메이어홀드는 관객의 상상력을 자극하고, 언어 외에 또 다른 방식으로 관객과 소통할 수 있는 단서를 발견하였다. 메이어홀드가 말하는 전(前) 연기개념은 배우가 텍스트에 존재하는 대사나 주요 행동(main action)을 행하기 전, 그것어주는 자극을 자신의 신체 움직임이나 제스처로 먼저 표현하는 것을 뜻한다. 그러나 이러한 심리·신체적 표현

인 전(前) 연기와 그 이후에 행해지는 주요행동 혹은 대사를 위한 자극이 반드시 일치할 필요가 없기 때문에, 이 둘은 하나의 자극에 대한 다른 두 가지의 표현으로 나타날 수 있다. 즉, 관객은 배우가 보여주는 전(前) 연기의 제스처와 이 후에 나오는 주요 행동 두 가지 모두를 통해 각기 다른 메시지와 연극적 상상을 제공 받을 수 있는 것이다. 이는 배우 훈련에 있어서 텍스트와 신체 움직임의 완전한 분리를 목표로 하는 메이어홀드의 연기관과 일치한다. 메이어홀드는 일본과 중국의 연극양식이 갖는 약속되고 계산된 연기 방식을 통해 앞서 언급된 마스크의 속성과 같이 배우 연기의 '이중성'을 표현하는 힌트를 제공받은 것이다.

마지막으로, 메이어홀드가 자신의 독창적인 연기 방법론 '인체역학'을 구축하는데 있어서 아이디어와 영감을 얻었던 요인들 중 학자들이 가장 비중 있게 다루고 있는 부분이 바로 파블로프(Ivan Petrovich Pavlov, 1849-1936)의 '조건반사' 이론과 테일러(Frederick Winslow Taylor, 1856-1915)의 '테일러리즘'(Taylorism)이다. 로버트 리치는 메이어홀드가 '인체역학'을 구축해 나가면서 보인 이론적 특성의 과정을 두 시기, 즉 코메디아 델 아르테와 동양연극의 영향이 주로 반영되었던 초기와, 파블로프와 테일러의 이론들이 반영되기 시작한 1921년 이후로 나눌 수 있다고 하며 이 두 명의 생리학자와 경영학자의 이론들이 메이어홀드의 연기 방법론에 끼친 영향력을 강조하였다[26]. 파블로프의 '조건반사' 이론은 메이어홀드로 하여금 그가 모스크바 예술극장 시절부터 하고 있던, 배우의 심리와 신체적 행동에 대한 고민을 해결할 수 있는 결정적인 실마리를 제공하였다. 즉 자극과 반응으로 구분되는 인간의 본능적인 현상의 과학적 증명을 통해, 스타니슬라브스키와 단첸코가 고집하던 '자기성찰적' 정서의 활용에 대한 비판적 증거를 제시할 수 있었던 것이다[27]. 다시 말해, '모든 심리적 반응들은 신체적 행위에서 비롯된다'는 해답을 통해, 배우 또한 살아있는 인간의 메커니즘과 같이 '연기(act) 대신, 반응(react)을 해야 한다'는 획기적인 아이디어를 구축하게 된 것이다. 로버트 리치는 심리학자 윌리엄 제임스(William James, 1842-1910)가 인간의 신체적 반응과 심리 상태를 표현

하기 위해 예시를 든 '꿈을 본 인간의 행동'을 통해, 메이어홀드와 스타니슬라브스키의 연기 방법론에 대한 근본적인 차이를 다음과 같이 명확하게 비교·설명하였다. 즉, 인간이 사나운 꿈과 맞닥뜨렸다고 가정한다면, 스타니슬라브스키 방법론의 경우 1) 꿈을 보고 2) 두려움을 느끼고 3) 도망을 간다면, 메이어홀드의 경우 1) 꿈을 보고 2) 도망을 가고 3) 뛰면서, 혹은 그 후에 두려움을 느끼기 시작한다는 것이다[28]. 메이어홀드는 이와 같은 인간의 신경 시스템과 반응 체계를 배우의 연기론에 접목시켜 이를 '액팅 사이클'이라 명명하고, 배우가 그의 '인체역학'을 실천하기 위해 인지해야 할 필수 조건으로 설정하였다.

메이어홀드가 정의한 '액팅 사이클'은 총 세 단계로 나누어진다. 영어로 번역된 표현에 의하면 '의도'(intention)를 뜻하는 첫 번째 단계, 오즈카(otkaz), '자각 혹은 인식'(realization)을 의미하는 두 번째 단계, 포실(posil'), 마지막으로 '반응'(reaction)을 뜻하는 토치카(tochka)가 그것이다.

의도(intention)는 작가나 연출 혹은 배우의 계획에 의해 사전에 외부적으로 정해진 임무에 대한 지적 동화 단계이다. 자각(realization)은 의지에 의한 모방적 혹은 음성적 반영 단계이다. 반응(reaction)은 다음 의도를 받아들일 준비를 위한, 이전 단계였던 의지적 반영의 쇠퇴 단계이다[29].

메이어홀드가 위와 같이 정의한 '액팅 사이클'은 각 용어들의 해석과 번역에 있어서의 한계 때문에 글로써 그것의 본질을 이해하고 실제로 적용해 보는데 상당한 어려움이 따를 것으로 판단된다. 그러나 본 연구자가 러시아의 GITIS에서 진행된 메이어홀드 워크샵에서 얻은 '액팅 사이클'의 본질은 대단히 단순하고 명료하다. 그것은 인간이 자신에게 내·외부적으로 들어온 자극을 받아들이는 첫 단계와 그 자극이 반영되어 표현되는 두 번째 단계, 그리고 다음 자극이 아무런 방해 없이 받아들여질 수 있도록 준비하는 세 번째 단계로 나뉜다. 예를 들어, 축구 선수가 공을 멀리 차기 위해 행하는 동작을 '액팅 사이클'의 단계에 비유하자면, 공을 멀

리 차기 위해 한 쪽 발을 뒤로 쪽 뻗게 되는 본능적 행동이 첫 번째 단계인 오즈카이고 공을 실제로 차게 되는 행동이 두 번째 단계인 포실, 그리고 공을 다 찬 후 그 행동이 신체적으로나 정서적으로 완전히 마무리되고 다음 단계로 넘어갈 수 있는 준비상태가 토치카이다. 이와 같은 '액팅 사이클'은 걷기, 뛰기, 점프하기 등 인간의 모든 본능적인 움직임에 적용되는 신체·과학적 분석이다. 배우는 자신에게 주어진 대본이나 임무에 대해, 의식적으로 미리 준비되어 있는 행위나 대사를 하는 오류를 발생시키기 쉬운데, 메이어홀드는 이러한 '액팅 사이클'을 적용한 훈련을 통해 살아있는 인간의 본능적 행위 과정을 배우로 하여금 체득하게 하고자 한 것이다.

메이어홀드 '인체역학'의 실제적 구축에 있어서 영향을 끼친 요소 중 마지막으로 언급될 테일러의 이론, '시간과 동작에 관한 연구'(The Time and Motion Studies)는 혁명 이후 레닌과 스탈린의 적극적인 지지를 받아 러시아의 새로운 산업화를 위한 롤 모델로서 러시아 내에서도 획기적인 아이디어로 평가 받았다. 그 이유는 '노동자의 최소한의 동선과 활동 방법을 분석하여 최적의 시간 안에 최대의 생산을 끌어낸다'는 이 이론의 기본 목표가 당시 사회주의 노선의 정치·사회적 요구와 정확하게 부합되었기 때문이다. 메이어홀드는 당대 모스크바 중앙노동기관의 장이면서 혁명 이후 '테일러리즘'의 러시아 내 적용을 위한 핵심 역할을 담당했던 알렉사이 가스토프(Alexei Gastev)와 긴밀한 관계를 맺으면서부터 '테일러리즘'의 연극적 활용 가능성을 발견하기 시작하였다[30]. 메이어홀드는 테일러 이론의 핵심 개념인 노동 사이클(working cycle)을 자신의 이론, '액팅 사이클'에 접목시켜 배우의 효율적이고 효과적인 움직임 창출을 위한 구체적인 실천 방안을 마련하였다. 테일러의 이론이 최소한의 노동으로 최대한의 생산량을 가능하게 하는 효율적인 행동선을 창조하기 위함이었다면, 메이어홀드는 무대 위에서 배우가 자신에게 주어진 임무를 수행하기 위해 행하는 모든 행동에 대해 가장 효율적이고 생산적인 표현 과정을 배우에게 인식시키기 위함이었다. 또한 이는 당대의 정치·사회적 상황과도 연관되어 이해되어야 한다. 즉 배우도 노

동자의 일원으로서, '새로운' 사회에서 요구하는 '새로운' 연극을 창조하기 위해 연극예술이 갖는 예술적 즐거움과 동시에 현대 과학에 의해 개발된 기계의 원리처럼 효율성과 생산성 모두를 충족시켜야 한다는 것이다. 그리고 이러한 시대적 요구에 메이어홀드는 자신만의 과학적 연기 방법론을 통해 부응하고자 한 것이다.

테일러리즘은 메이어홀드가 "네 시간이 넘는 연극 공연을 60분으로 줄이기 위해 연극의 테일러화(Taylorization)"[31]를 시켜야 한다고 주장할 만큼, 당대 자연주의 연극을 비판하기 위한 이론적 배경으로 활용되었고, 움직임의 정확성(precision), 균형(balance), 조화(coordination), 표현성(expressiveness), 효율성(efficiency) 등으로 특징되는 '인체역학'의 실질적인 구축을 위한 아이디어를 제공하였다. 앞서 언급되었던 '인체역학' 용어의 의미에 대한 해석으로 다시 돌아가서 이해해보자면, '살아있는', '생명의', '인체의'라는 의미를 뜻하는 'bio-'와 '기계장치', '사물의 작용원리 혹은 구조'를 의미하는 'mechanism'의 만남은 사실, 인간의 정서와 신체적 반응 간의 관계를 증명한 피블로프의 이론과 과학적인 생산체계를 창조해낸 테일러 이론과의 만남으로 특징지을 수 있을 만큼, 이 두 이론은 메이어홀드 연기 방법론의 핵심에 자리 잡고 있다.

IV. 결론

본 연구는 그 동안 메이어홀드의 '인체역학'을 이해하는데 있어서 이론적 접근에 치중되어 있던 것에서 벗어나 그것의 실제적 구성과 원리에 대한 올바른 이해를 도모하고, 나아가 '인체역학'을 한국의 협소한 배우 훈련 프로그램의 새로운 대안으로서 효용성을 탐구하는데 목적이 있었다. 이에 따라 본 연구에서는 먼저 '인체역학'이 형성되는데 실질적으로 영향을 준 배경 이론들과 배우 연기에 대한 메이어홀드의 '혁명적' 가치관에 대해 살펴보았으며, 이어질 두 번째 연구에서는 '인체역학'의 구성 원리를 그것의 실제 훈련법과 연결시켜 소개함으로써 배우 훈련을 위한 현장에서 '인체역학'을 올바르게 활용할 수 있도록 보탬이 되고자 한다.

앞서 언급한 바와 같이 ‘인체역학’은 메이어홀드의 평생에 걸친 연극관과 미학적 가치관을 망라한 집약체로서, 그 안에 깔려있는 본질적 의미들을 이해하지 않고서는 그것의 올바른 적용 또한 불가능하다고 할 수 있다. 따라서 본 연구가 배우의 연기 방법론적 관점에서 ‘인체역학’의 실제적인 구성 원리와 배경 이론들에 보다 초점이 맞춰져 있었음을 밝히며, 이것을 실제 적용함에 앞서 메이어홀드 연극관이 완성되어 간 당대의 정치·사회적, 미학적 사상들의 종합적 이해가 선행되어야 한다고 재차 강조하는 바이다.

스타니슬라브스키 ‘시스템’과 비교하여 단순히 신체 중심적 연기 방법론으로 오해를 받아왔던 메이어홀드의 ‘인체역학’은 배우와 관객 사이를 가로막고 있던 사실주의적 벽을 허물고, 그들 간의 적극적이고 능동적인 관계 정립을 위해 메이어홀드가 창안한 ‘새로운’ 배우 훈련 방법론이다. 즉, 연극이라는 예술 장르가 갖는 본연의 ‘연극성’을 회복시키기 위해서 배우의 새로운 연기 기술이 필요하고, 이를 실천하기 위한 방법론으로서 ‘인체역학’이라고 하는 독창적인 배우 훈련 프로그램을 개발한 것이다. ‘인체역학’은 배우가 마치 기계처럼 어떠한 신체적 표현도 완전하게, 그리고 반복 가능하게 해 낼 수 있어야 한다는 점에서 신체 중심적이라 이해 될 수도 있겠지만, 그 근본 원리에 내재되어 있는 인간의 자극과 그에 대한 반응으로서의 신체적 표현이라는 점에서 심리·신체적 연기방법론의 최초의 본격적 접근이라 할 수 있겠다.

따라서 ‘인체역학’은 배우 교육과 양성에 있어서 지나치게 언어적 측면에 집중되어 있는 한국 내 배우 훈련 프로그램의 새로운 대안으로 활용될 수 있다고 판단된다. 인간의 자극과 충동, 그리고 그것에 대한 결과물로서 신체적 반응과 언어가 뒤따라 나오는 인간의 본능적이고 무의식적인 메커니즘을 ‘인체역학’을 통해 의식적으로 익힘으로써, 무대 위에서 ‘연기’를 하는 것이 아닌, 살아있는 인물로서 ‘행동’하게끔 하는 데 보탬이 될 것이라 생각한다.

참고 문헌

- [1] 메이어홀드의 독창적인 배우 훈련 방법론을 지칭할 때 사용하는 용어인 ‘Biomechanics’는 국내 번역 시 ‘인체역학’, ‘생체역학’, ‘생역학’ 등 다양한 표현으로 표기되고 있다. 또한 biomechanics라는 단어가 물리학, 생명과학 그리고 인체공학 분야에서도 사용되는 용어이기 때문에, 메이어홀드의 연기 방법론을 지칭할 경우에는 이와 분명히 구분되는 고유명사로 사용되어야 한다. 본 연구에서는 살아 숨 쉬는 전체 생물의 개념이 아닌, 인간의 신체를 기본 바탕으로 하는 메이어홀드 방법론의 특성을 감안하여 ‘인체역학’으로 표기하도록 한다.
- [2] Law, Alma and Mel Gordon, Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics - Actor Training in Revolutionary Russia, McF, p.2, 1996.
- [3] Leach and Robert, “Meyerhold and Biomechanics,” Alison Hodge, Twentieth Century Actor Training, Routledge, p.37, 2000.
- [4] 한국 배우 교육 프로그램의 협소함에 대해 논하자면 이는 일제 강점기 전후 일본 유학파의 영향, 20세기 중반 이후 미국 유학파의 국내 유입 등 한국 연극사적 관점에서 폭넓게 논의되어야 할 것이다. 또한 1990년대 이후 러시아 유학파들에 의해 스타니슬라브스키의 후기 이론과 메이어홀드의 이론 등이 국내에 소개되기 시작했지만, 현재 한국 배우 교육 프로그램의 커리큘럼을 보면 여전히 발성, 화술, 독백 및 장면연기 등 언어와 감정 표현, 그리고 텍스트 중심의 프로그램들이 많은 부분을 차지하고 있다고 볼 수 있다.
- [5] 메이어홀드 연구에 대한 한국 내 출판물과 참고 자료들의 현황은 영국과 미국 등 서양권 국가들에 비해 상당히 미진했던 것이 사실이다. 그 동안 일부 번역서들에서 메이어홀드의 연극관과 그의 연출 작업을 단편적으로 소개하는 것에 지나지 않았지만, 2000년대에 들어와서 이주영, 연출가 메이어홀드, 연극과 인간, 2005; 이진아, 가면의

- 진실: 20세기 러시아 연극의 실험과 혁신, 대학사, 2008; 김용수, 연극이론의 탐구 : 대립적인 시각들의 대화, 서강대학교 출판부, 2012 등에서 메이어홀드의 연극 사상과 미학적 가치관에 대한 종합적인 접근이 이루어지기 시작했다.
- [6] 메이어홀드는 1920년 처형 위기에서 벗어난 후, 여러 극장들을 옮겨 다니며 배우 훈련 및 교육을 위한 다양한 워크샵을 개최하였다. GITIS는 1922년에 메이어홀드가 직접 '인체역학' 워크샵을 개최했던 곳이며, 그의 오랜 동료이자 미학적 '동지'였던 아이젠슈타인(Sergei Mikhailovich Eisenstein, 1898-1948)과 작업을 했던 곳이다. GITIS는 이후 니콜라이 쿠스토프의 제자, 지나디 보그다노브(Gennadi Bogdanov)에 의해 최근까지 메이어홀드의 '인체역학'을 연기 수업의 커리큘럼으로 적극 활용해 왔으며, 현재는 니콜라이 카르포브(Nikolay Karpov)에 의해 그 전통을 잇고 있다.
- [7] Diderot, Denis, *Paradoxe sur le comédien*, 주미사 역, *배우에 관한 역설*, 문학과 지성사, pp.20-21, 2001.
- [8] Moore, Sonia, *The Stanislavski System*, Penguin Books, p.10, 1982.
- [9] Gordon, Robert, *The Purpose of Playing - Modern Acting Theories in Perspective*, The University of Michigan Press, p.102, 2006.
- [10] S. D. Balukhaty, *The Seagull Produced by Stanislavski*, Dennis Dobson, p.90, 1952, Robert Leach, Stanislavski and Meyerhold, Peter Lang AG, p.33, 2003.
- [11] Schmidt, Paul ed. and trans., *Meyerhold at Work*, Applause Books, p.11, 1996.
- [12] Leach, Robert, Stanislavski and Meyerhold, 같은 책, p.34.
- [13] Braun, Edward, *Meyerhold on Theatre*, Methuen Drama, p.51, 1998.
- [14] Leach, Robert, Stanislavski and Meyerhold, 같은 책, p.43.
- [15] Pitches, Jonathan, Vsevolod Meyerhold, Routledge, p.48, 2003.
- [16] 여기서 말하는 '경험'은 스타니슬라브스키의 이론 중 대표적 요소 중 하나인 '만약에 내가'(Magic if)와는 구분되어 이해되어야 한다. 메이어홀드가 말하는 '경험'은 배우가 신체적으로 받아들여지는 모든 것을 의미한다. 즉, 신체적으로 느끼는 반응, 자극 그리고 그것의 의식적인 표현을 말한다. Law, Alma & Gordon, Mel, 같은 책, pp.95-96.
- [17] M. Valentei, *Vstrechis Meierkhol' dom*, Iskusstvo, p.26, Robert Leach, Stanislavski and Meyerhold, 같은 책, p.109, 1967.
- [18] Leach, Robert, *Vsevolod Meyerhold*, Cambridge University Press, p.48, 1989.
- [19] 에튀드(Études)는 '연구', '학습'을 의미하는 프랑스어로, 예술에서는 미술, 음악 분야에서 먼저 사용되었다. 연극사에서는 스타니슬라브스키에 의해서도 전문 연기용어로 활용되었으며 '혼자 혹은 여럿이 진행하는, 구성이 있으면서 즉흥적인 배우 훈련 방법론'이라고 정의할 수 있겠다.
- [20] 김미혜, "20세기 연극 관객의 위상 재정립의 시발(始發)- V. E. 메이어홀드(1874-1940)의 연극관과 작업을 중심으로", *한국연극학*, 제14권, p.288, 2000.
- [21] Braun, Edward, 같은 책, p.99.
- [22] 가부키 무대에서 다양한 역할을 수행하는 무대 조수를 뜻한다. 몸 전체를 두르는 검은색 옷을 입으며, 무대세트와 소품의 전환, 배우의 의상 교체 등의 공연 진행상의 일 뿐만 아니라, 직접 무대 배경이나 작은 역할들을 하며 공연에 참여하기도 한다.
- [23] 중국의 경극 배우. 경극을 서방 세계에 알린 최초의 예술가로 평가받고 있다. 메이 란방은 메이어홀드의 연기 방법론 구축에 있어서 또 다른 영향을 준 찰리 채플린과도 공동 작업을 하며 서로 영향을 주고받았고, 베를린과 모스크바 순회공연을 통해 메이어홀드 및 브레히트의 연극관 형성에도 영향을 끼친 것으로 알려져 있다.

- [24] Braun, Edward, *Meyerhold - A Revolution in Theatre*, Methuen Drama, p.248, 1988.
- [25] Leach, Robert, *Vsevolod Meyerhold*, 같은 책, p.56.
- [26] Pitches, Jonathan, 같은 책, p.32.
- [27] 파블로프의 ‘조건반사’ 이론은 스타니슬라브스키에게도 영향을 주어 그가 그의 후기 방법론인 ‘신체적 행동의 방법’을 창안하게 된 결정적 계기가 된다. 그러나 시기적으로 보았을 때 스타니슬라브스키의 변화는 1930년대에 접어들어 시작되었다고 볼 수 있기 때문에, 인체의 심리·신체적인 반응과 현상에 의거한 접근은 메이어홀드에 의해 먼저 이루어졌다고 판단할 수 있다. Gordon, Robert, 같은 책, pp.109-110.
- [28] Leach, Robert, *Stanislavski and Meyerhold*, 같은 책, p.110.
- [29] Braun, Edward, *Meyerhold on Theatre*, 같은 책, p.201.
- [30] Leach, Robert, *Stanislavski and Meyerhold*, 같은 책, p.142.
- [31] Pitches, Jonathan, 같은 책, p.33.

저자 소개

조 한준(Han-Jun Cho)

정회원



- 2005년 2월 : 한양대학교 연극영화학과(문학사)
 - 2008년 8월 : 한양대학교 연극영화학과(연극학 석사)
 - 2013년 6월 : University of Essex, M.F.A in Acting(연기실기 석사)
 - 2014년 2월 : 한양대학교 연극영화학과 연극학 박사과정 수료
 - 2013년 9월 ~ 현재 : 한양대학교 연극영화학과 강의교수
- <관심분야> : 연기론, 연기방법론, 연기사, 연기고수법