

# 스타니슬랍스키 시스템의 ‘구현의 시기’와 에쥬드 연행에 의한 극 텍스트 읽기

: ‘서사적 채워 넣기’ 과정을 중심으로

홍재범\*

## 〈차례〉

1. 심적 체험이 결여된 역할창조의 문제
2. ‘심적 체험 구현의 시기’에서 에쥬드 연행의 필수성
3. 역할의 내적 총약보와 심리의 톤 창조
4. 관통행위에 의한 초목표의 구체화
5. 현 단계의 한국연극과 스타니슬랍스키 시스템의 접합점

## 1. 심적 체험이 결여된 역할창조의 문제

기왕의 한국의 연극현장에서는 연기자들 스스로가 창조적으로 임해야만 하는 심적 체험과 관련된 많은 영역을 연출가의 지시에 의존하곤 하였다. 그것은 반대로 연출가가 연기자만의 독자적인 창조성과 상호작용하기 보다는 자신의 연출의도를 ‘가감없이’ 표현하기 위해 의도적으로 연기자만의 고유한 영역을 존중하지 않은 탓이기도 하다. 연배가 있는 중견 연기자들 중 많은 수가 요즘 연출가들은 준비가 철저하지 못하다.“과거의 연출가와 달리 명확한 동선을 사전에 제시하지 않는다”는 말을 하곤

---

\* 서원대 교수

한다. 물론 연출가는 자신이 생각하는 미장센과 유기적으로 결합된 동선(보다 정확하게 말하자면 행위)을 머리 속에 그리고 있어야 한다. 그러나 중요한 것은 그러한 동선을 기계적으로 연기자에게 전달하는 것은 무대형상화의 질적인 수준을 저하시킨다는 점이다. 연기자의 심적 체험에 의해 정당성과 필연성을 획득한 동선(행위), 이것이 핵심인 것이다. 심적 체험은 역할의 행위에 대해 단순히 심리적 정당성을 이해하는 수준을 넘어선다. 그것은 말 그대로 심적인 이성적이면서 감정적이고 의지적인 체험을 의미한다. 한 연기자는 심적 체험에 대해 다음과 같이 표현하고 있다

찍으면서 정말 가슴에 와 닿았던 건, 승우(<말아톤>의 주인공: 인용자) 운동장 100바퀴 돌고 내 손을 자기 가슴에 갖다대잖아. 그 장면은 500% 이해하고 찍었어 내 조카가 비슷한 장애를 가졌다는 얘기는 다른 인터뷰에서 하긴 했지만, 사실 어떤 장면에서도 배우가 100% 몰입한다는 건 쉽지 않거든. 다음 대사 생각해야 하고, 상대방 반응 살펴야 하니까. 근데 무이지경이라고 하는 걸 그 장면 찍으면서 경험했던 거 같아.<sup>1)</sup>

이 문제와 관련하여 외국연출가들이 한국에서 작업할 때 나타나는 연습과정의 풍경은 크게 두 가지이다. 첫 번째는 연출가가 연기자의 심적 체험을 포기, 무시하고 계획한 시간표에 의해 일방적으로 진행시키는 외형적인 동선중심의 연습이다. 두 번째는 대본에 대한 해석과 심적 체험에서 많은 시간이 흘러 '구현의 시기'에서 이루어지는 미장센 연습은 많은 부분을 손대지 못한 채 막을 올리게 되는 경우이다.<sup>2)</sup> 이런 경우 공연의

1) 박혜명, 「남자는 울지 않는다」, 『시네 21』 No.496, 2005.3.29, 57면 이하 강조는 인용자에 의함.

2) 이 공연은 2막까지 미장센 연습이 이루어졌다. 박종현, 연구자와의 개인 인터뷰, 2004년 4월 30일

보다 자세한 연습과정은 이윤정, 「연습일지 : 나의 갈매기는 어디로...」, 러시아, 지차트콥스키 연출 <<갈매기>> (2004.4.14 ~5.2, 예술의 전당 공연 팸플릿 참

어느 시점부터 연기자들의 무대 활용 공간이 좁아지고 동선이 극히 단조로운 형태로 나타난다.

드물게 외국연출가와 한국연기자가 동시에 만족하는 공연의 예도 있다. 2000년 국립극단에서 공연했던 <브리타니쿠스>는 연출가 다니엘 메스끼쉬가 전체 극텍스트의 초목표, 역할의 텍스트와 개별적인 목표, 관통 행위, 말의 내적 의미 등등 모든 것을 자신의 관점에서 해석하고 연기자들에게 제시하였다. 당시 참여 배우들은 내심 걱정했던 바와 달리 매우 즐겁게 역할에 대한 작업에 임했다고 한다. 그 과정은 대략 아래의 순서로 진행되었다고 한다.

1. 연출가가 역할의 주어진 상황과 목표에 대한 연기자의 이해 정도를 확인하기 위한 질문을 한다.  
연기자가 대답한다.
2. 몇 가지 경우의 수를 제시하고 그 중에서 연기자가 판단하도록 한다.  
연기자가 대사의 의미, 의도를 정확하게 알게 된다.
3. 연출이 행위를 지시한다.  
연기자가 행동한다.

흥미로운 사실은 연기자들이 처음에는 왜 그런 행동을 해야 하는지 납득을 하지 못했을 지라도 반복해서 하다보면 어느덧 대사와 행위 사이의 연관성을 찾을 수 있었고 나아가 심리적 정당성을 확보할 수 있었다는 고백이다.<sup>3)</sup> 여타의 다른 외국연출가들과 달리 만족스러운 의사소통과 연습이 진행될 수 있었던 결정적인 계기는 역할의 대사가 발화될 수 있는 ‘몇 가지의 경우의 수’를 제시하고 그 중에서 판단하도록 유도한 데 있다. 당시 연기자들에게 전혀 낯선 주어진 상황을 가진 방대한 분

고

3) 이상직, 연구자와의 개인 인터뷰, 2000년 11월 30일.

량의 텍스트를 짧은 시간 안에 준비하기 위해서는 불가피한 일방통행식의 진행 방식이었으리라 판단되나 사실 이러한 방식은 연기자의 자발적인 창조성을 자극하지 못해 이후 다른 텍스트의 역할창조에는 도움을 주지 못한다.

그럼에도 불구하고 본고의 문제의식과 관련하여 외국 연출가들과 수차례 작업한 국립극단 연기자들의 경험이 우리에게 시사하는 바는 일반적인 한국 연출가와 외국 연출가들의 차이점에 있다. 그것은 외국연출가들이 역할의 목표, 관통행위에 의한 초목표의 수행, 다시 말해 개별적 차원의 역할의 행위가 어떻게 전체 공연 텍스트와 유기적으로 결합해야 하는가를 명확하게 인식하고 연기하도록 끊임없이 환기시키고 방향제시를 해준다는 점이다.<sup>4)</sup> 연출가가 역할과 장면의 목표, 공연의 초목표 등을 염두에 두지 않고 연습을 진행시키는 경우는 없다. 중요한 것은 그것이 공연에 참여한 연기자들에게 심리적 정당성을 이해시키는 수준을 넘어 심적 체험으로 심화될 수 있도록 유도해야 진정한 의미에서 역할창조에 기여한다는 사실이다. 이때 연출가가 어떤 방식을 통해 연기자들 나아가 공연 참가자들과 소통하고 공유하는가가 문제가 된다.<sup>5)</sup>

아직까지도 한국의 연극인들 중에는 연기자는 무식해도 된다거나 무식한 것이 더 낫다는 생각을 공공연히 주장하는 사람들이 있다.<sup>6)</sup> 이를 순화시켜 표현하면 연기자의 본능, 직관이 이성적 능력보다 중요하다는 말일 것이다. 그러나 소위 ‘끼’가 발동할 수 없는 텍스트를 만났을 경우는 어떻게 해야 하는가? 속수무책으로 앵무새가 되거나 나무인형이 될 수밖에 없다. 본고는 이를 극복할 수 있는 계기가 심리신체적 행위들이 연행

4) 문영수, 연구자와의 개인 인터뷰, 2000년 12월 10일.

5) 이를 위한 방법론적 모색이 본고와 이전에 발표된 「극 텍스트 읽기 방법론(1)」, 『한국극예술연구』 17집 2003 과 「스타니슬랍스키 시스템의 ‘심적 체험’과 ‘행위’에 의한 극 텍스트 읽기 방법」, 『한국연극학』 23집 2004이다.

6) 이상전, 「연극배우에게 미래가 있는가?」, 『한국연극』 323호, 2003.5, 22~25면 중 24면.

되는 에쥬드로 매개된 극 텍스트 읽기 방법의 체득이라고 판단한다. 기왕의 한국연극 제작현장에서 간과되어온 심적 체험을 실현할 수 있는 방법을 에쥬드에 의한 극 텍스트 읽기를 통해 고찰하고자 함이 본고의 목표이다. 그것은 스타니슬랍스키 시스템의 역할에 대한 작업의 두 번째 단계인 '심적 체험의 시기'와 세 번째 단계인 '구현의 시기'로 이행하는 과정과 연관된다. 이 두 시기는 창조의 과정에서 의도적으로 분리하고자 연기자의 진행을 제지하지 않는 한 자연스럽게 이행, 중첩되곤 한다. 역할에 대한 심적 체험의 연장선상에서 역할의 외형, 형상에 대한 자연스러운 구현이 표출되기도 하는 것이다.

## 2. <심적 체험/구현의 시기>에서 에쥬드 연행의 필수성

스타니슬랍스키 시스템에 입각한 역할창조의 과정에서 텍스트 읽기를 관통하는 핵심은 '심리신체적 행위'이다. 행위를 통한 극 텍스트 분석의 목적은 연기가 '역할을 자신으로, 자신을 역할로' 빠르게 느낄 수 있도록 도와주기 위함이다. 이를 위해 이성적인 영역뿐만 아니라 모든 정신적 육체적 구성, 연기자의 모든 본성이 총체적으로 작용할 수 있도록 각 단계마다 '극 텍스트 분석을 위한 에쥬드'를 적절하게 실시하여야 한다. '인식의 시기'에서 극 텍스트 읽기가 주로 '눈'으로 읽는 것이라면 이제는 '몸'으로 확장되어 심적 체험으로 나아가야 한다.

심적 체험의 창조 과정은 인간의 정신적 육체적 성격과 감정에 기초한 유기적인 과정이다.<sup>7)</sup> 이때 두 가지가 성취되어야 한다. 연기가 개개인은 '참된 욕구', '역할의 마음', '내적 형상', 살아 있는 진실한 인간의 감정

7) K. S. 스타니슬라브스키, 양혁철 역, 『역에 대한 자신의 작업』 (전주 : 신아출판사, 2000), 62 ~63 면

그리고 역할의 살아 있는 유기체로서 인간의 정신적 삶을 창조할 수 있는 서브텍스트를 구축해야 한다. 동시에 공연텍스트 차원에서 연출가가 제시하는 초목표에 일치할 수 있도록 자신이 맡은 역할의 관통행위에 대한 기본적인 체험<sup>8)</sup>과 인식이 이루어져야 한다. 이 시기는 아래의 네 가지 목적을 달성하는데 중점을 두고 있다.

1. 단위(덩어리) 나누기와 심리-신체적 목표의 자기화
2. 역할의 내적 총약보와 심리의 톤 창조
3. 초목표와 목표와의 관계에 대한 이해
4. 관통행위에 의한 초목표 수행 이해

첫 관문인 ‘단위 나누기와 목표의 자기화’ 과정에서는 연극자가 성취해야 할 ‘심적 체험’의 정확한 의미와 ‘행위에 의한 텍스트 읽기’의 기초적인 개념을 습득하는 것이 필수적이다.<sup>9)</sup> 그 다음 2, 3, 4는 연극자 스스로 행위가 수반되는 심적 체험을 극 텍스트가 허용하는 개연성의 범위 내에서 논리와 일관성을 유지한 채 축적해 나가야 한다.

스타니슬랍스키의 주요저작 중에서 ‘심적 체험’에 대한 집중적인 논의는 『역할에 대한 배우의 작업』에서 <지혜의 슬픔>을 대상으로 하여 행해진다. 그러나 공연 작업과정의 각각의 단계에서 실행해야 할 에쥬즈 연행의 구체적인 모습에 대해 명확한 제시를 생략하고 있다. 다만 아래의 인용처럼 그 필수성을 언급하는 것으로 한정된다.

8) 김태훈, 「연기 교육, 기초 훈련과정에 대한 연구(2)」 『연극교육연구』 9집 2003, 139~164면 중 133~142면.

스타니슬랍스키 시스템 전반에 있어서 ‘체험’의 중요성과 위상에 대해 참고.

9) 두 가지 전제조건을 갖추지 못한 상태에서 본고가 논구할 방법들을 진행시킨다면 연극자들은 참으로 고통스러운 시간들을 겪게 된다.(이윤정, 앞의 글 22~23면. 참고)

이미 집에서 한두 번 창조한 역을 어떻게 연습에서 다시 창조해 낼 수 있을까 하는 문제가 제기됩니다. **대답은 에쥬드로부터 이 과정을 시작해야 한다는 것입니다.**

연출가는 시험적으로 한 번 읽어보는 것은 우리가 아직 '그리바예보프의 대본을 이해하지 못했다'는 것을 의미한다고 이야기했습니다. 준비가 안된 상태의 대본읽기는 역을 언어를 구겨버리고 낱게 한다는 것이었습니다. 때문에 연출가는 대본읽기를 중지시켰습니다<sup>10)</sup>

그런데 흥미로운 사실은 위 인용 중 에쥬드의 필요성을 진술한 강조된 한 문장이 영어본<sup>11)</sup>에서 생략되어 있다는 사실이다. 이 외에도 에쥬드가 언급된 두 부분이 생략되어 있고 아래의 인용만 볼 수 있을 따름이다.

연출가가 대본읽기를 중지시킨 것은 올바른 결정이었습니다. 계속 했더라면 지나치게 작위적이었을 것입니다. 대본읽기는 실패로 끝을 맺고 연출가는 우리에게 **자유로운 제목의 에쥬드**를 제안했습니다. 그것은 살아 있는 유기체로서 역의 감정, 생각, 행동, 형상과 유사한 감정과 생각 행위와 형상을 구현하기 위한 준비연습입니다. 이 연습은 다양하고 체계적이어야 합니다. 이들의 도움으로 점차 새로운 상황을 도입해, 우리는 각각의 감정의 본성, 즉 감정의 각 부분들을 구성하는 논리와 일관성을 느껴봅니다.<sup>12)</sup>

영/불어본이 지닌 문제의 심각성은 '구현의 시기'에서 핵심적인 역할을 하는 에쥬드의 필수성에 대한 정확한 전달을 방해한다는 사실에 있다.

10) K. S. 스타니슬라브스키, 양혁철 역, 앞의 책, 132~133면.  
11) Constantin Stanislavski, 『Creating a Role』, Trans. by Elizabeth R. Hapgood, Theatre Arts Books, 1993, p.94./신은수 역, 『역할창조』 (서울 : 예니, 2001), 127면. 불어본을 번역한 김균형 역, 『역할창조』 (서울 : 소명출판, 2002)에서도 동일하게 생략되어 있다.  
12) K. S. 스타니슬라브스키, 양혁철 역, 앞의 책, 135~136면.

다음의 인용문이 포함된 2쪽 분량의 내용은 본고의 문제의식과 관련된 것으로 영/불어본에 누락되어 있다.

처음에 ‘역할’의 총악보의 목표들은 배우 자신의 말로 전해져도 좋습니다. 이를 위해 **역할의 총악보의 목표**를 눈과 얼굴 표정, 목소리 등으로 **표현해낼 수 있는 일련의 에쥬드**를 준비해야 합니다. 만일 재능있는 작가라면 결과적으로 그의 텍스트는 배우에게 반드시 필요한 것이 될 것입니다.<sup>13)</sup>

노어본에서조차 스타니슬랍스키는 ‘일련의 에쥬드’가 어떻게 준비되어야 하는가에 대해서는 더 이상 언급하지 않는다. 이후의 진술들은 신체적 구현에 관한 내용들로 전개된다. 본고의 문제의식은 스타니슬랍스키가 비워 놓은 ‘일련의 에쥬드’를 어느 단계에서 어떻게 수행하는 것이 역할창조에 기여할 수 있는가에서 출발한다. 그 출발점은 스타니슬랍스키가 위에서 강조했듯이 극 텍스트 안에서 찾아야 하며, 이때 연기자의 서사적 채워 넣기에 의한 인문학적 상상력이 절대적으로 요구된다. 서사적 채워 넣기에 의한 상상력은 역할의 내적 총악보와 심리의 톤을 창조하기 위한 전사쓰기, ‘역할의 텍스트’와 ‘공연 텍스트’를 연결시키는 관통행위를 창조하기 위한 중간쓰기와 밀접하게 관련되어 있다. 올바른 극 텍스트 읽기를 통한 상상의 결과들은 심리신체적 행위들로 수행되는 에쥬드로 외화됨으로서 그 논리의 일관성과 개연성을 검증받게 된다.

본고 이전의 단계<sup>14)</sup>에서 연기자의 목표는 ‘심적 체험과 정서적 인식’의 계기를 마련하는 구체적인 방법 습득에 놓여 있다. 본고의 단계에서 연기자는 극 텍스트의 초목표와 주어진 상황의 개연성이 허락하는 범위

13) 위의 책, 144~145면

14) 홍재범, 「스타니슬랍스키 시스템의 ‘심적 체험’과 ‘행위’에 의한 극텍스트 읽기 방법」, 『한국연극학』 23집 2004, 323~357면



내에서 자신의 본능을 자극하여 자연스럽게 심리신체적 목표나 갈망, 내적 외적 행위 등을 유발시켜 역할의 삶에 대한 '심적 체험과 정서적 인식' 자체를 체험을 통해 구축해야 한다. 이 과정에서 매 단계의 에쥬드 연행은 필수적이다. 에쥬드 연행을 통해 해석의 타당성을 확인하고 다시 에쥬드에 반영하는 길항적 진행을 밟아 나가야 한다. 이러한 과정 속에서 자연스럽게 '구현의 시기'로 이행하게 된다.

### 3. 역할의 내적 총약보와 심리의 톤 창조

#### 3.1 역할의 내적 총약보와 인문학적 상상력

이 단계는 앞<sup>15)</sup>에서 단위(덩어리) 나누기에 의해 분할된 텍스트를 역으로 다시 하나로 연결시키는 작업을 하는 것이다. 그러나 이것은 전체 극 텍스트가 아니라 '역할의 텍스트', 역할의 삶을 재구성하는 것이다. 텍스트 내에서 의미있는 인물들이라면 자기 자신을 드러낼 수 있는 기회를 부여받아야 하며 관객들은 그 인물들 내부에서 일어나는 중요한 변화들을 관찰할 기회를 제공받아야 한다.<sup>16)</sup> 이러한 변화의 순간들을 지켜볼 수 있는 기회는 당연히 중심인물들에게 할애되고 있다. 그럼에도 불구하고 연기자들은 많은 경우 인물에 대한 정보부족에 직면하게 된다. 이때 텍스트에 씌어진 개별적인 장면들에 기초한 개연적 상상력이 이전의 에쥬드 연행 결과를 도움닫기로 삼아 적극적으로 발휘되어야 한다. 이 과정은 텍스트가 제공하지 않는 숨겨진 역할의 삶을 인물의 성격과 주어진 상황의 논리와 일관성에 부합하게 복원하는 것이 핵심이다. 주어진 조각

15) 위의 논문.

16) Lajos Egri, 김선 옮김, 『희곡 작법』 (서울 : 청하, 1999), 225면

들과 상상해 낸 조각들이 연결되어 보다 큰 부분으로 뭉쳐져야 하고 또한 연결된 부분들이 유기적으로 결합하여 인물의 삶을 복원하여 ‘역할의 전체 텍스트’가 완성되어야 한다. 크고 작은 목표와 장 막을 관통하여 이어지는 기다란 목록은 역할의 크고 작은 모든 부분을 보여준다는 의미에서 ‘역할의 내적 총악보’라고 한다.

스타니슬랍스키가 ‘총악보’란 음악의 용어를 사용하는 것은 말 그대로 악보의 의미를 차용한 것이다. 악보는 각각의 음표로 분리되어 표시되지만 실제 연주에서는 끊어지지 않는 하나의 선율로 연결되어 관객에게 들려온다. 인간의 삶 또한 생명이 다할 때까지 계속되기 마련이며 인간의 삶을 무대 위에서 창조하는 연극과 역할의 삶 역시 보이지 않는 하나의 선으로 연결되어 있는 것이다. 비록 공연 텍스트가 관객에게 보여주는 것은 수많은 극적 공간 중에서 선택된 소수의 무대공간이지만 역할의 삶은 무대 공간을 감싸 안고 있는 극적 공간에서도 여전히 지속되고 있기 마련이다.

연기자는 반드시 자신의 역할의 작은 조각들이 아닌 큰 덩어리, 즉 **창조적인 선이 통과하는 보다 중요한 조각들로 순차적으로 나아가야 한다.** 희곡과 역할을 작은 조각들로 나누는 것은 마치 임시적 수단으로서만 사용하는 것이다. 작은 조각들은 준비작업의 과정에서 우리에게 의미가 있는 것이다.<sup>17)</sup>

익히 아는 바와 같이 극 텍스트는 ‘구멍 뚫린 텍스트’<sup>18)</sup>라는 본질적 특성에서 자유로울 수 없다. 결국 스타니슬랍스키가 총악보라는 단어를 통해 극복하고 싶어 하는 바가 바로 ‘구멍 뚫린 텍스트’의 빈 시공간을 채

17) К. С. Станиславский, 『Собрание сочинений』 Т.2, (М.: Искусство, 1954), с.152~153.

18) Anne Ubersfeld, 『L'école du spectateur』 (Editions sociales, 1981), 10면. 신현숙, 『희곡의 구조』 (서울: 문학과학지성사, 1990), 11 면에서 재인용.

위 넣는 '서사적 채워 넣기'의 상상력을 발휘하라는 것이다. 스타니슬랍스키는 다음과 같이 말한다.

극작가는 무대 밖에서 일어나는 일 중에서 상당한 양을 생략해 버린다. 등장인물이 뒀에 퇴장해 있는 동안 그들에게 일어나 일이라든가, 그들이 다시 무대로 돌아와서 그렇게 행동해야 하는 이유에 대해서 극작가는 전혀 언급을 하지 않는 경우가 빈번하다. **우리 배우는 작가가 말없이 남겨 놓은 부분을 채워 넣지 않으면 안 된다.** 그렇지 않으면 배우는 그리고자 하는 인물의 전체 삶 가운데서 고작 조각난 부스러기밖에 보여주지 못할 것이다.<sup>19)</sup>

따라서 이 단계의 연기자는 지금까지 전체 텍스트에 대한 이해를 전제로 하면서도 의도적으로 시야를 역할 자체로 좁혀 '역할의 텍스트'를 보다 풍부하게 만드는데 주력해야 한다. 이를 확인하는 일차적인 방법은 특정 역할이 알 수 있는 정보의 범위를 명확히 하는 것, 해당 연기자가 말해보는 것이다. 만일 연기자가 역할이 알 수 없는 것을 말한다면 그것은 오류이다. 일반적인 독자의 위치에서 연기자는 자신이 맡은 역할보다 상대 역할들에 대해 많은 정보를 알고 있다. 또한 상대 역할의 목표, 여러 사건의 결과, 극 텍스트의 결말 등을 알고 있다 따라서 연기자는 의도적으로 전지적인 시점에서 탈피하여 역할의 위치에서 모든 것을 인식해야만 한다.

그러나 정작 극 텍스트에 노출된 작은 조각들을 기둥으로 삼아 눈에 보이지 않는 역할의 삶을 하나의 선으로 연결하는 작업은 말처럼 그렇게 쉽지 않다. 연기자가 이 작업에 임하기 위해서는 연기자 개개인이 지금까지의 과정을 충실히 수행하여 텍스트의 주어진 상황과 목표, 인물성격

19) Constantin Stanislavski, 『An Actor Prepares』, Trans. by Elizabeth R. Hapgood, Theatre Arts Books, 1993, 신겸수 역, 『배우수업』 (서울 : 예니, 2001), 305 면

등에 대한 충분한 통찰이 성취되었을 때 가능하다.

대개의 경우 연기자들은 역할 창조의 과정에 있어서 이중의 억압을 받곤 한다. 첫 번째는 텍스트 자체를 정확하게 이해하고 있는가에 대한 의구심에서 비롯되는 위축 상태이다. 이는 소위 외국의 고전을 공연할 때 빈번하게 목격할 수 있다. 두 번째는 과연 효과적으로 인물을 형상화, 연기해 낼 수 있는가에 대한 일상적인 불안감을 생각할 수 있다. 이 두 가지 장애물은 동전의 양면처럼 맞물려 작용한다. 이러한 이유 이외에도 여러 가지 원인으로 인해 현장 연기자들은 대본에 없는 그 무엇을 상상하고 창조하는 것을 매우 힘들워 한다. 그 원인들 중 핵심적인 문제를 연출가 이윤택과 장두이는 다음과 같이 말한다.

옳은 말입니다. **연극배우로 가장 필요한 것은 ‘지성과 교양’인데, 우리 연극계에는 그것이 모자랍니다.** 정신성이 모자라니 당연히 대중적인 연기는 있지만 좋은 질의 연기는 없습니다.

**배우들이 문학성이 없어요.** 문학적 토양이 취약하니까 연출자가 바라는 것을 충족시키지 못합니다. 교육적 문제도 있어요.<sup>20)</sup>

이는 결국 연기자들에게 인문학적 상상력이 보다 높은 수준에서 요구됨을 뜻한다.<sup>21)</sup> 만일 인간에 대한 다양한 경험과 통찰이 결여되었다면 그만

20) [Stage Interview] 영화감독이 된 연극인 이윤택 장두이 (2), <시티라이프 제22호>

[http://news.naver.com/news\\_read.php?office=citylife&article\\_id=10463&page=1](http://news.naver.com/news_read.php?office=citylife&article_id=10463&page=1)

21) 이를 위해 대학의 교양과정에서 이루어지는 통상적인 방식의 문학, 역사, 철학 교육은 구체적인 도움을 제공하지 못한다. 그것은 각 영역의 내재적인 교육목표에 의해 자체적인 영역이 요구하는 학습목표에 도달하기 위한 교육과정으로 구성되어 있다. 따라서 동일한 텍스트일지라도 문학전공자에게 가르치는 극 텍스트 교수방법과 연기 또는 연출을 지향하는 이들에게 가르치는 교수방법은 당연히 달라야만 한다는 것이다. 「스타니슬랍스키 시스템의 ‘주어진 상황’에 대한

큼 연기자가 형상화할 수 있는 역할의 삶은 편벽되고 표피적인 차원에 머물게 된다. 흔히 초보 연기자가 범하는 오류 중의 하나가 평면적인 성격화이다. 흔히 연기자들은 무대에서 '일반적으로' 사랑하고 '막연하게' 질투하고 '추상적으로' 증오한다.<sup>22)</sup> 이런 경우 구체적인 상황과 연기자 개인의 표현은 사라지고 상투적인 연기, '척하기'가 나오게 된다.

이러한 현상은 두 가지 원인에서 비롯된다. 첫째는 연기자가 표현하고자 하는 바가 역할의 마음 안에서 흐르는 열정 자체가 아니라 관객에게 보이는 외양, 외적 행위에만 관심을 갖기에 나타난다. 보다 정확히 말하자면 연기자가 열정 자체에 대한 충분한 심적 체험을 할 수 없기에 나타나는 불가피한 현상이다.

본질적인 원인은 두 번째이다. 연기자는 역할의 '내적' 열정을 구성하는 요소들을 느낄 수 있고, 그것이 발전해가는 선, 역할의 총악보를 그릴 수 있기 위해서는 단순히 주어진 상황과 목표에 대한 집중만으로는 부족하다. 문제는 일반적인 하나의 열정에 고착되어서는 반대의 심리상태와 양가적 열정을 상상할 수 없다는 사실이다. 한 인간의 열정은 그 구성요소들이 다양할 뿐만 아니라 서로 대립되는 경우도 드물지 않다. 예컨대 사랑은 감정은 그 하나만이 아닌 증오, 경멸, 냉담, 황홀함, 허탈, 모멸감 등도 포함할 수 있다. 열정 자체를 구성하는 독립적인 부분들도 서로 모순되고 대립하는 개별적인 심적 체험과 행위들로 구성되어 있다.<sup>23)</sup> 열정의 양가성을 이해하고 추상성의 한계를 돌파하도록 도와주는 것이 인간 삶에 대한 폭넓고 깊이 있는 체험과 이에 기반한 인문학적 상상력과 사고력이다.

교수-학습 모형(1), (2)』, 『한국연극학』 19, 20집 2002,3에서 시와 소설의 매개로 하여 그 방법을 논구하였다.

22) 홍재범, 「스타니슬랍스키 시스템의 '주어진 상황'에 대한 교수-학습 모형(1)」, 『한국연극학』 19집 2002, 139~173면. 사랑을 소재로 한 시 텍스트 네 편을 매개로 일반적인 감정상태, 외적 행동을 극복하는 방법에 대해 고찰하고 있다

23) K. S. 스타니슬라브스키, 양혁철 역 앞의 책 97면

## 3.2 ‘전사 쓰기’의 에쥬드 연행을 통한 심리의 톤 창조

연기자는 텍스트의 선후전말을 다 알고 있는 전지적인 위치에서 내려와 역할의 자리에서 ‘서사적 채워 넣기’의 상상력을 발휘해 역할의 총약보를 직조해야 한다. 역할이 겪은 사건들을 중심으로 1인칭 주인공 시점에서 극 텍스트 시작 전부터 극 텍스트가 종결되는 시점까지, 필요에 따라 그 이후까지의 이야기를 별도로 정리하는 것이 자연인의 전지적 위치에서 벗어나는데 도움을 준다. 그렇게 되면 역할이 인식 가능한 범위와 그렇지 못한 대상을 명확하게 나눌 수 있게 된다. ‘전사<sup>24)</sup> 쓰기’는 역할의 자기화 과정에서 매우 중요한 작업이고 현장의 연기자들도 ‘인물의 살아온 이야기’, 소위 자서전에 대해 상상적 글쓰기를 하곤 한다. 그 내용은 아래의 인용과 대동소이하다.

나는 어디서 태어났는가? 내 부모는 누구인가? 그들의 직업은 무엇이었는가? 고등학교 때 나의 가장 큰 성공은 무엇이었는가? 실패는? 첫 사랑은 누구인가? 왜? 사랑하는 동안 무엇을 했는가? 나는 어떻게 사랑의 상실을 다루었는가? 나는 사춘기 첫 번째 섹스의 경험 대다수의 나이에 이르는 것, 결혼, 첫 번째 아이, 이혼, 친척의 죽음 등과 같이 다양한 통과의례에 어떻게 반응했는가? 내 인생에서 하고자 했던 꿈은 무엇이었나? 나는 이 꿈들에 관해 지금 어떻게 생각하는가?<sup>25)</sup>

이러한 질문에 대한 대답을 통해 재구성된 역할의 총약보가 연기자의

24) 민병욱, 『희곡문학론』(서울 : 민지사, 1991), 59면.

전사(前史)는 일반적으로 “연극이 시작되기 전에 일어나서 그 마지막 단계가 극적 사건 진행의 발단에 나타나는 사건 전개”로 규정된다. 본고는 보다 광범위한 시/공간 속에서 일어난 사건, 행위들을 의미한다.

25) Louis E. Carron, 『The Elements of Playwriting』 홍창수 역 『희곡쓰기의 즐거움』(서울 : 예문, 1999), 122 면

창조적 본성이 요구하는 모든 것을 만족할 수 있기 위해서는 무엇보다 매혹적이어야 한다. 서사적 채워 넣기에 의한 총약보는 방향을 잡아줄 수는 있지만 창조 자체를 일으킬 수는 없다. '단순한' 자서전 쓰기는 역할의 삶을 논리적으로 이해하는데 반드시 필요한 것이지만 연기자 자신이나 그의 창조적 직관에게는 덜 매혹적인 것이다. 그래서 단지 글쓰기에 멈추지 않고 극 텍스트가 시작하기 전 역할의 과거지사를 에쥬드로 연행하는 것이 '역할의 텍스트'를 재구성하고 연기자의 창조적 직관을 활성화시키는데 매우 필요하다.

그런데 중요한 사실은 위의 인용에서 나열된 항목들이 역할의 인생에서 동일한 비중을 차지하지 않는다는 것이다. 그 중에서도 역할의 인생을 지배하고 있는 가장 중요한 사건에서부터 영향력이 약한 사건으로 배열할 수 있어야 한다. 막연하게 자서전을 쓰라고 연기자에게 요구하는 것은 오히려 역할에 대한 신비감 강화와 자신감 결여를 유발할 수 있다. 소냐 무어 역시 자서전 쓰기를 자주 강조하고 있으나 그 안에 무엇이 필수적으로 포함되어야 하는가에 대해서는 언급하고 있지 않다.

이미지에 대한 작업을 하기 전에 할 일은, 반드시 작품을 여러 번 읽고 자기가 표현하려는 인물의 자서전을 쓰는 일이다.<sup>26)</sup>

모든 인간은 현재 자신의 모습으로 있게 만든 중요 사건, 원인들이 존재한다. 그러한 체험들이 지금 여기의 나를 형성시킨 동인이 된 것이다. 그것은 극 텍스트 속의 인물에게도 동일하게 적용된다. 지금 여기 극 텍스트가 시작하기 전에 역할의 현재 모습을 규정한 핵심적인 사건들이 존

26) Sonia Moore, 『Stanislavski Revealed : The actor's guide to spontaneity on stage』 (London : Applause Theatre Books, 1998), 한은주 역, 『소냐 무어의 스타니스랍스키 연기수업』 (서울 : 예니, 2002), 47면 인용문에서 '이미지에 대한 작업'이란 '영상을 그리는 내면의 눈'을 의미한다.

재한다. 그러한 사건들의 중요성은 역할이 사건을 경험하면서 내적으로  
는 전과 후가 다른 변화된 가치관, 인생관을 가지게 되고, 외적으로는 타  
인과 관계 맺는 방식 또는 세상을 살아가는 처세술로 나타나는 행동의  
템포와 리듬이 달라짐에 있다. 역할의 내적 외적인 변화가 <‘극적’인  
것>의 핵심이다.<sup>27)</sup> 하나의 극 텍스트는 <‘극적’인 것>의 유기적인 결합  
에 의해 완성된다. 따라서 전사쓰기의 핵심은 텍스트가 시작하기 전 여  
러 사실들 중에서 역할의 현재 성격을 규정하게 된 ‘결정적 사건’들을 발  
견, 구축하는 것이다. 그래야만 인물의 역사를 지니고 텍스트 속의 주어  
진 상황과 긴밀하게 결합하여 관통행위를 효과적으로 수행할 수 있다.

결정적 사건들 중 반드시 확인해야 하는 전사 쓰기를 통한 예쥬드는  
‘선동적 사건’에 관한 것이다. 선동적 사건은 극 텍스트가 시작되기 전에  
일어났던 주요 사건이다. 예컨대 아서 밀러의 《시련》에서 세일럼의 소  
녀들이 흑인노예 티튜바와 함께 한밤중에 벌였던 이교도적인 놀이 장면  
이나 엘리자베스가 프락터에게 아비게일과의 불륜을 인지하였음을 최초  
로 발설하는 장면 등이 그것이다. 전형적으로 인물들은 아직 그 행동의  
충분한 의미를 알지 못하나 상대적으로 텍스트가 시작한 뒤에 곧 그들은  
그 사건과 자신들의 삶과의 연관성을 발견하게 된다.<sup>28)</sup> 이것은 주어진 상  
황의 핵심적인 요소라 할 수 있다. 이 사건에 대한 구체적이고 풍요로운  
상상의 효과는 공연텍스트의 전체적인 분위기를 밀도 있게 만드는데 매  
우 중요하다. 이 때 선동적 사건에 관련된 역할들만 이에 대한 상상과 추  
론의 과정을 갖는 것이 아니라 참가자 전원이 이 문제에 대한 사유의 시  
간을 공유함으로써 하나의 일치된 초목표에 도달하는데 효과적인 매개  
가 된다. 이처럼 극 텍스트는 문자텍스트가 기술하고 있는 시작점 이전  
에 이미 시작하고 있었던 것이다.

27) 「‘극적’인 것’의 생성 맥락에 대한 고찰」, 『한국현대문학연구』 12집, 2002, 479 ~ 501면.

28) Louis E. Catron, 앞의 책, 160면.



이것은 앞서 '인식의 시기'에서 일차적으로 행하는 것이 효과적이다. 왜냐하면 역할의 주어진 상황과 현재의 성격을 형성한 근원적 사건들, 인간관계의 질적인 요소 등을 개연성있게 상상하는 것이 일조일석에 이루어지지 않기 때문이다. 끊임없는 조율과정이 역할 창조의 매 단계마다 길항적으로 행해짐으로서 보다 역할의 삶에 '나'를 일치시키게끔 유도한다. '그'의 삶에서 '나의 삶'으로 점차적으로 옮겨 갈 수 있도록 한다.<sup>29)</sup> '인식의 시기'에서 자서전 쓰기는 인물의 삶에 대한 풍부한 상상의 물꼬를 트기 위한 것이다. 따라서 만일 연극자가 1인칭 주인공 시점으로 인물의 자서전을 쓰는 것에 방해가 느낀다면 굳이 1인칭 강요할 필요는 없다.<sup>30)</sup> 자유스럽게 인물의 외연을 확장시킬 수 있도록 유도하는 것이 필요하다. 그러나 이 지점에서의 자서전 쓰기는 1인칭 주인공 시점의 서술 형태를 취해야 한다. 만일 연극자가 이를 불편하게 느낀다면 그만큼 역할과의 거리가 벌어져 있음을 의미한다.

자서전 쓰기를 통해 획득한 역할의 총약보를 에쥬드를 통해 깊이 있게 하는 과정에서 극 텍스트의 사실이나 목표, 총약보는 아직까지 많은 부분 자연인인 연극자의 것이라기보다는 역할의 영역에 남아 있다. 따라서 연극자는 역할의 총약보의 목표를 정당화하는 내적 동기나 충동 또는 정

29) 최종적인 공연텍스트만으로는 그 변화가 파악되지 않는 연습과정에 대한 궁금증은 일반대중들에게도 마찬가지이다. 역할의 자서전 쓰기는 자기를 역할과 일치시키기 위한 기본적인 방법이다. 이 외에도 각자 연극자마다 자기만의 다양한 방법들을 가지고 있다. 예컨대 역할이 즐겨 입었을 것으로 상상되는 의상이나 소품 등을 연극자 스스로 발견해내고 착용함으로써 역할의 삶에 밀착되어 간다.

Sean Smith, David Ansen, 「아카데미상 후보 할리우드 6인방」, 『뉴스위크 한국판』 2005.2.9, 66~75면 중 70면

30) 한귀은, 「문지방 사유를 통한 자전적 서사 쓰기의 효과」, 『어문학』 84 집 2004, 361~392면.

연극자의 역할에 대한 자서전 쓰기는 통상적인 자전적 서사 쓰기와는 반대의 진행방향을 취한다. 다만 문지방 사유를 매개로 한다는 점에서는 동일하다

신적 출발을 변경<sup>31)</sup>해서 자기화, 주관화해야만 한다. 이렇게 해서 창조된 역할의 새로운 총악보를 만들어내는 변화된 정신적 상태나 기분을 ‘심리의 톤’이라고 한다. 만일 이것이 창조되지 못한다면 연기자는 역할로서가 아닌 자연인인 자신의 본래적 성질에 의한 행위와 반응을 극복하지 못하고 결국 모든 결과, 끝을 알고 있는 전지적 위치에서 무의미한 헛수고, 일상적인 본인의 자감을 연기하게 된다.

인물이 보여주는 지배적인 톤, 또는 태도에는 단순한 우연이 아닌 어떤 필연적인 반복의 요소가 있다. 훌륭한 극 텍스트의 경우 인물의 톤은 인물의 신체적, 심리적 삶을 형성하는 어떤 총체성의 이미지로 제공된다. 이러한 이미지의 반복이 시각화되는 매개는 인물의 습관적 제스처다. 그러므로 한 인물의 제스처의 리듬은 공연의 전체 행동에 통합되는 유기적인 부분을 구성한다. 때로는 아무런 대사가 없어도 인물들의 제스처에 의해 그 장면의 의미를 파악하는 것이 가능하다.<sup>32)</sup>

연기자가 위의 인용처럼 할 수 있기 위해서는 연기자가 역할의 내적 외적인 무대적 자감을 창조하였을 때이다. 그것은 자연인인 연기자의 본래적 성질을 극복한 연후에 가능하다. 이를 바탕으로 하여 새로운 심리의 톤이 총악보에 삽입되면서 야기되는 본질적인 변화는 역할의 신체적인 목표 자체에 있는 것이 아니라 ‘어떻게 그것을 행하느냐’에 있다.<sup>33)</sup> 이 시점에서의 ‘어떻게 하느냐’는 이전 단계에서 ‘어떻게 하느냐’를 생각하지 말고 ‘무엇을(목표) 할 것인가에 집중하라는 것과 충돌하지 않는다. 주지하는 바와 같이 여기서는 이미 심리-신체적 목표가 전제된 것이다 따라서 연기자는 신체적인 목표나 행위, 사실 등은 그대로 역할의 삶 속

31) K. S. 스타니슬라브스키, 양혁철 역 앞의 책 93 면

32) George Kathleen, 『Rhythm in Drama』 (Pittsburgh : Pittsburgh Univ. Press, 1980), p.166.

33) K. S. 스타니슬라브스키, 양혁철 역 앞의 책 94 면

에 남겨둔 채 에쥬드를 통해 '일상적인' 몰입, 희망, 열망 행위가 아니라 '열정적인' 몰입, 희망, 열망 행위를 일으켜 역할과 하나가 되어야 한다. 인물의 과거지사를 에쥬드로 연행하는 것은 본격적으로 텍스트 내에서 드러나는 역할의 목표와 행위의 근원을 탐색하고, 이에 기반하여 상상한 주어진 상황과 사건으로 역할의 성격을 구축하기 위함이다. 이를 위해 연기자들은 각자 자신의 역할과 에쥬드들에서 궁극적인 목표를 잃어버리지 않으면서, 반드시 하나의 조각에서 다른 조각으로 순차적으로 이행해야 한다.<sup>34)</sup>

#### 4. 관통행위에 의한 초목표의 구체화

##### 4.1 관통행위 : '역할의 텍스트'와 '공연 텍스트'의 연결 고리

이 단계는 바로 앞에서 개별적인 '역할의 텍스트'로 분리된 극 텍스트를 하나의 '공연 텍스트'로 결합하여 형상화하기 위한 변증법적 종합의 과정이다. 이 과정은 연출가와의 유기적인 작업이 중요하다.

전체 해석은 공연 전체의 의미에 대한 연출가의 개념화를 의미한다. **연출가는 공연의 수행을 통해 이 개념(초목표 인용자를 관객에게 전달하는 것이다. 부분 해석은 공연의 순간순간에 개재하는 내적 행동, 즉 공연의 매 장면, 매 순간에 각각의 등장인물들에게 일어나는 심리적 사건들에 대한 연출가의 분석을 뜻한다. 이것은 등장인물의 동기와 목적 그리고 내적 독백에 대한 도식적 이해를 수반한다.**<sup>35)</sup>

34) Н. Балатова/А. Свободин 『“Система” К. С. Станиславского : словарь терминов』 (М: Моск 1994), с.25.

35) Robert Cohen and John Harrop, 『Creative Play Direction』 (Englewood Cliffs : Prentice Hall,

이러한 과정은 결국 자연인인 연기자의 심리·신체를 매개로 역할의 삶을 표현하는 내적·외적 행위들이 함께 어우러져 하나의 공연 텍스트로 완성되게 된다. 그러나 이것은 단순히 조각, 부분, 덩어리들을 기계적으로 연결시켜 놓은 단순한 합산을 통해 완결되지 않는다. 각각의 개별적인 장면, 역할이 함께 융합되고 변형되어 보다 높은 단계로 상승하여야만 획득된다. 이를 가능하게 하는 추동력이 극 텍스트 전체의 관통행위이다.

작가에게 있어 관통행위가 초목표를 발전시켜나가는 것이라고 한다면 연기자에게 있어 관통행위는 초목표에 적극적으로 도달하고자 하는 것이다.<sup>36)</sup> 따라서 무대 위에서 연기자의 행위는 관통행위의 흐름에 따라 초목표를 추구하는 것으로 조율되어야 한다. 이를 위한 기초가 역할의 총약보를 구성하는 전단계의 작업이었다. 총약보는 연기자의 심리적인 삶에 가장 강한 추진력인 모든 정신과 감정, 의지, 지적인 힘을 창조 과정에 끌어넣고, 관통행위는 역할의 개별적이고 독립적인 부분들을 깊고 근원적이며 유기적인 관계로 연결한다.

역할을 큰 덩어리에서 작은 조각들로 분할하는 것에서 시작하는 것이 필요하다. 그러나 역할을 작은 조각으로 나누고 그것을 부스러뜨려 잘게 만들어, 각각의 개별적인 작은 조각들로 살기 시작했을 때 **전체가 일관된 행동을 가지고 사는 것, 그리고 그것에 공통된 전체적 정서를 스며들게 하는 것이 매우 어려운 문제이다.**<sup>37)</sup>

각각의 텍스트나 역할은 그 역할이 살아가는 삶과 전체 텍스트의 본질

Inc., 1974), p.24.

36) Constantin Stanislavski, 『Creating a Role』, Trans. by Elizabeth R. Hapgood, Theatre Arts Books, 1993, 신은수 역, 『역할창조』 (서울 : 예니, 2001), 109 ~110 면

37) 『메모책으로부터』 2권, 1914, 195면. Н. Балатова/А. Свободин, op. cit., c.26. 에서 재인용.

이 되는 자신만의 초목표와 관통행위를 담고 있다. 각각의 역할은 자신들의 주어진 상황과 목표에 의한 관통행위의 흐름, 행위의 관통선이 있다. 이때 서로 충돌되는 두 역할의 관통행위로 인해 갈등이 형성된다. 갈등의 첨예화는 극적 긴장<sup>38)</sup>의 주요한 원인이 된다. 작은 갈등의 해결은 새로운 주어진 상황을 만들어내고 역할들은 다시 그 속에서 새로운 목표로 이행한다. 이것이 앞의 '덩어리 단위 나누기'에서 찾아낸 '창조적 목표'이어야 한다. 만일 전에 정리한 목표가 적절치 않다면 새롭게 수정되어야 한다. 이러한 길항적 진행과정을 통해 개별 역할의 관통행위들은 텍스트 전체의 관통행위로 수렴되고 나아가 초목표에 근접하게 된다. 관통행위를 통한 초목표 수행의 중요성은 아무리 강조해도 지나치지 않는데 그 까닭은 관객들이 보게 되는 무대 위 역할의 삶은 이 과정의 결과물이기 때문이다.

이상적인 작업과정이라면 연출가가 사전에 설정한 초목표와 이를 효과적으로 표현할 수 있는 관통행위를 제시하기 전에 역할을 맡은 연기자 개개인들이 역할의 총약보를 구성하는 단계에서 이를 일정 정도 파악해야 한다. 그러나 현실적으로 이러한 경우는 매우 드물다. 근본적으로 역할을 맡은 연기자는 자신의 인물을 돋보이게 하고 싶은 욕망에서 자유로울 수 없고 많은 경우 자신의 역할의 관점을 벗어나기가 쉽지 않다.

연출가들은 공연 제작 준비과정에서 기본적인 분석을 가지고 들어온다. 문제의 심각성은 대개 몇 차례 텍스트를 함께 독회한 후 연출가가 모든 심적 체험의 과정을 무시하고 곧바로 연기자에게 주입하려 하거나 연기자가 스스로 연구하지 않고 연출가가 대부분의 판단, 해석을 제공하길 요구한다는 사실에 있다. 그러한 부정적인 현상들의 근본적인 원인은 토론의 과정을 통한 대본분석의 시간이 불필요하다는 오해에서 기인하는데, 그것은 심적 체험의 시간을 갖지 않는 잘못된 극 텍스트 읽기 방법의

38) 홍재범, 「“극적인 것”의 생성 맥락에 대한 고찰」, 『한국현대문학연구』 12집, 2002, 479~501면

패해임을 반증한다. 이러한 관행 속에서는 연기자가 높은 수준의 자발적인 창조성을 발휘하길 기대하는 것은 허망할 뿐이다.

관통행위의 뿌리는 그게 무엇이든 인간의 본성 가운데 가장 많이 성장해서 불가사의하게 그 사람을 지배하고 있는 것<sup>39)</sup>에서 찾아야 한다. 관통행위는 생활에서와 마찬가지로 무대에서도 무의식적으로 표현되는 경우가 대부분이다. 따라서 연기자는 자신이 역할의 말을 하고 행위를 할 때 뿐만이 아니라 상대방의 말을 듣는 순간에도 관통행위가 지속되어야 한다. 역할의 주어진 상황 속에서 잘 듣고 보고 그것을 평가하고 그 평가가 역할의 목표를 달성하기 위한 말과 행위로 다시 표출되어야 하는 것이 가장 기본적인 관통행위이다. 그런데 많은 연기자들이 상대방의 말과 행위를 역할의 삶 속에서 사고하지 않고 자연인으로 기계적으로 듣고 기계적인 반응을 보이는 예가 많다. 대사가 끝나고 상대방이 말을 시작하면 대부분 역할의 정신적 흐름, 총약보의 선율이 중단되는데 이는 다음 대사를 기다리는 순간 역할의 삶은 끊어지고 자연인인 자신의 개인적 감정으로서 있기 때문에 발생한다. 이런 단절은 연속적으로 변하는 감정의 일관성과 논리를 깨뜨려 심적 체험을 방해한다. 이런 상태에서 진정한 관통행위란 기대할 수 없다.

#### 4.2 ‘중간 쓰기’의 에쥬드 연행을 통한 초목표의 구체화

참된 연기자는 창조하는 과정에서 초목표와 관통행위를 느끼지만 그것이 정확하게 인식되지 않는 고통스러운 과정을 체험한다.<sup>40)</sup> 이것은 연출의 입장에서조차 크게 다르지 않다.

(연출가의 : 인용자) 전체 해석은 부분 해석들의 단순한 합산이 아니다

39) Constantin Stanislavski, 신은수 역, 앞의 책, 110면.

40) 위의 책, 111면

극 텍스트의 전체는 한 순간에 표출되는 것이 아니라 시간의 전개 다시 말해 도입과 발전, 위기와 절정 그리고 결말에 도달하는 시간의 점진적 과정을 거쳐 구성된다. 그러므로 **전체 해석(초목표, 인용자)은 부분 해석의 종합임과 더불어 개별적인 부분 해석들의 초월과 변형을 통해 이루어진다.**<sup>41)</sup>

전체 해석, 초목표를 효과적으로 관객들에게 전달하기 위해 '부분 해석들을 초월하고 변형하는' 연출가의 작업에 상응하는 연기자의 작업은 무엇인가? 이것은 한마디로 '중간쓰기'<sup>42)</sup>의 서사적 채워 넣기에 의한 에쥬드들이다. 중간 쓰기는 당연히 가장 많은 서사적 채워 넣기가 가능하다.

그런데 여기서도 텍스트 전체의 흐름 속에서 가장 중요한 서사적 채워 넣기는 존재한다. 즉 절정의 장면에서 등장하기 전 주요 인물들이 어떤 극적 공간에서 무엇을 하고 있었는가 그것이다. 특정한 극적 공간에 존재하고 있던 역할은 반드시 주어진 상황 속에서 분명한 목표를 가지고 무대공간에 들어오는 것, 등장하는 것이다. 따라서 무대공간에 등장하기 전에 있었던 일들을 무대 밖에서 행하고 그 에너지를 가지고 무대에 나타난다면 가장 이상적인 등장이 된다. 예컨대 <<시련>>에서 프락터가 마지막으로 엘리자베스를 만나기 위해 감옥에서 나오기 직전이 그러한 순간이다. 일상에서는 그 절정의 순간이나 위기의 순간이 닥치기 직전에 너무도 평화롭고 전혀 관계없는 일상의 반복적인 시간을 영위하고 있을 수도 있다. 그러나 연기자는 아무런 긴장감 없는 주어진 상황과 목표 없이 무대 공간에 등장하는 것은 피해야 한다. 물론 이것이 앞으로 전개될 사건을 미리 짐작하고 등장하는 것을 의미하는 것은 아니다.

연습 과정에서 그러한 에쥬드를 행한 뒤에 텍스트에 기술된 절정의 장면을 연기할 때 연기자는 매우 수월하게 역할의 삶을 살아낼 수 있게 된

41) Robert Cohen and John Harrop, op. cit., p.42.

42) 홍재범, 「극 텍스트 읽기 방법론(1)」, 『한국극예술연구』 17집 2003, 399~433면.

다. 반복되는 에쥬드를 통해 형성된 연기자의 창조적 자감은 실제 공연에 임했을 때 자신의 등장을 막연하게 무대 밖에서 기다리는 것이 아니라 ‘영상을 만드는 내면의 눈’을 통해 생생하게 환기되어 정확하게 주어진 상황에 놓인 상태에서 강렬한 목표를 가지고 유기적으로 무대공간에 들어가게 만든다.

‘중간쓰기’에 의한 에쥬드에서 연기자는 극적 공간을 채워 놓은 상상의 내용을 실제 연행함으로써 주어진 상황과 역할의 성격이 용인하는 개연성의 범위 내에서 다양한 시도를 해본다. 단 한 가지 앞에서 행한 에쥬드들과 다른 점이 있다. 그것은 반드시 바로 다음 텍스트에 쓰여진 장면으로 연결될 수 있도록 일정한 결말로 마무리 되어야 한다<sup>43)</sup>는 조건이다. 물론 이것 역시 제시된 결말에 끼워 맞추기 위하여 역순으로 행동을 설정하고 배치해 나가는 것은 아니다.

에쥬드는 연기자의 자유롭고 자발적인 창조력을 고양시키기 위한 방법이다. 따라서 에쥬드를 연행하면서 이전에 발견한 관통행위의 흐름, 행위의 관통선에서 벗어나 길을 잃는 것을 두려워 할 필요는 없다. 그것 자체가 자유로움을 획득하기 위한 시행착오의 증거이다. 중요한 것은 자신의 에쥬드를 반성적으로 사유하는 것이다. 반성적인 사유는 에쥬드를 연행하면서 자신의 머리와 마음속에 떠올랐던 상념과 행위들이 텍스트의 초목표, 관통행위와 어떤 연관을 맺고 있는가를 다시 한 번 평가하는 것이다. 만일 초목표, 관통행위가 여전히 애매하게 느껴진다면 ‘만일 그것이 없다면 어떻게 될까?’와 같은 질문을 던져보고 답하는 것이 효과적이다. 초목표와 관통행위에 의해 연결되지 않는 개별적인 부분들과 독립적인 목표들은 각기 여러 방향으로 흩어지고 마음속에 혼란만을 야기한다. 그렇게 되면 연기자는 각각의 개별적 장면애 매몰되어 우왕좌왕하곤 한다. 비유컨대 그것은 실 끊어진 구슬들과 같다. 장면이 부드럽게 앞으로

43) 김태훈, 앞의 논문, 409면



나아가지 못하고 '덜컹거린다.' 이런 경우는 미숙한 연기자에게 흔히 볼 수 있는 현상이다. 아직까지 텍스트 전체와 자신의 역할 사이의 유기적인 긴장관계를 적절하게 통일시키기 어려운 이들로서는 경험이 쌓이면 자연스럽게 해소될 수 있는 통과의례의 과정이라 하겠다.

연행을 반복하는 과정 속에서 연기자 스스로 점차 정확한 결말, 위치를 찾아가는 조율이 이루어진다. 그것이 어느 한순간 텍스트의 다음 장면과 유기적으로 통합, 일치되는 체험을 하게 되면 그 에너지는 매우 강력하다. 이러한 체험이 여타의 에쥬드에서도 반복되면 역할과 연기자 사이의 확고한 통로가 확보된다. 곧 역할=나의 등식이 성립하게 된 것이다. 이 지점에 도달하게 되면 '인식의 시기'에서 수행되었던 역할의 개별적인 각 계기들을 내적 그림, 이미지로 떠올리게 한 인위성이 사라지고 어 느덧 자연스럽게 '역할의 영상 파노라마'가 펼쳐짐을 깨닫게 된다.<sup>44)</sup>

## 5. 현 단계의 한국연극과 스타니슬랍스키 시스템의 접합점

스타니슬랍스키 시스템에 의해 훈련되지 않은 연기자들에게 갑작스런 서사적 채워 넣기에 의한 에쥬드 연행이 역할창조에 효율적일 가능성은 매우 희박하다. 최형인과 박찬옥의 다음과 같은 진술은 현재 한국의 기성 연기자들의 성향에 대해 시사하는 바가 크다.

나는 대본의 대사를 전체하지 않는 즉흥극은 많이 하지 않는다. 아무리 즉흥극이라 해도 주어진 상황이 있는 것이고 그 상황에 충실해야 하는데, 학생들을 시켜보면 자꾸 그 상황에서 빠져나가 스스로의 감정에 도취되는 경우가 많다. 때문에 나는 가능한 한 일단 대본을 가지고 연습한다. 주

44) 홍재범, 앞의 논문, 399~433면 중 412면

입식 교육의 영향인지는 몰라도 배우들은 대사없이 즉흥극을 하라고 할 때 더 긴장하거나 오히려 어려워한다. 우리 극단(한양 레파토리 : 인용자)은 다른 극단에 비해 연습기간이 꽤 긴 극단임에도 불구하고 이러한 과정이 가능하지 않다.<sup>45)</sup>

오디션을 볼 때 많은 연기자들이 대본없이 주어진 상황과 목표만을 가지고 즉흥연기를 하는 것을 매우 불편해 하거나 또는 불쾌해 한다. 드물게는 그런 방식의 오디션을 거부하고 대본을 가지고 연기하는 오디션을 내영화 <질투는 나의 힘> 감독 : 인용자에게 요구하기도 한다.<sup>46)</sup>

이러한 연기자들에게 역할의 형상을 창조하는데 있어서 서사적 채워 넣기에 의한 에쥬드의 실효성을 인식시키는 것은 쉽지 않은 일이다. 연기교육과정에서 스타니슬랍스키 시스템에 의해 훈련되지 않은 현재의 한국연극 현장의 연기자들에게 에쥬드 연행에 의한 극텍스트 읽기 방법을 적용할 수 있는 지점은 ‘개별 장면에 기초한 에쥬드 연행’<sup>47)</sup>이다. 연기자의 즉흥성을 요구하는 에쥬드에 대한 심리적 저항은 그들이 연기교육 단계에서 즉흥연기에 대한 체계적인 훈련을 받을 기회가 없었던 사실에서 기인한다.<sup>48)</sup> 따라서 에쥬드를 도입한 연습의 성패는 심리적 저항을 자극하지 않는 데 있다. 이를 자연스럽게 건너 뛸 수 있는 방법은 대본분석이 일정정도 진행된 즈음 아직 대사를 정확하게 암기하지 않은 상태에서 2, 3인이 등장하는 장면을 에쥬드로 연행하는 것이다. 물론 연기자들이 해당 장면의 주어진 상황과 목표에 대한 기본적인 인식이 이루어진 다음

45) 정상순, 「스타니슬랍스키 시스템의 한국유입 양태에 관한 연구」, 동국대 석사논문, 1997, 73면.

46) 박찬옥, 연구자와의 개인 인터뷰, 2001년 10월 20일.

47) 홍재범, 「스타니슬랍스키 시스템의 ‘심적 체험’과 ‘행위’에 의한 극 텍스트 읽기 방법」, 『한국연극학』 23집 2004, 345~349면

48) 권두좌담, 「우리의 연기, 어디까지 왔나」, 『연극평론』 복간 6호 통권 26호 2002, 29면.

에 행해져야 한다. 대개의 경우 많은 연기자들이 죽어있는 대사를 기계적으로 주고 받곤 한다. 그런 모습은 경험이 부족한 초보 연기자일수록 숨기지 못하고 그대로 노출시킨다. 아래의 인용은 대본에 써어진 대사에 의한 연습과 대본의 주어진 상황과 목표에 의한 에쥬드 연습을 비교한 글이다.

대본으로만 연습했을 때에는 말투도 어색하고 손짓, 발짓 모든 것들이 부자연스럽게만 보였다. 그런데 상황과 목표만을 가지고 할 때는 훨씬 편안해 보였다. 배우들이 마치 그 상황 속으로 빨려 들어가는 느낌이었다. 아니 배우들이 그 상황을 직접 겪는 듯이 보이기까지 했다.

또한 대본으로만 연습했을 때에는 배우 각자 자신의 대사만 암기해서 말했기 때문에 상대방의 말이 끝나기도 전에 치고 들어가는 경우가 다반사였다. 아니면 상대방의 말이 끝난 지도 모르고 다음 말을 기다리기까지 했다.

그러나 상황과 목표만을 가지고 연습할 때에는 상대 배우의 말에 귀를 기울이며 그 말에 맞는 적당한 말을 하게 됨으로써 치고 들어가거나 기다리는 경우가 줄어들었다. 아니 나중에는 그런 경우가 없었다.

대사를 무작정 외우면서 할 때에는 자신의 대사를 생각하느라 표정이나 행동이 나오지 않았다. 아무리 요구해도 요구한 만큼의 10%도 말산되지 않았었다. 그때는 막연하기만 했다. 어떻게 하면 배우들이 자연스럽게 편안하게 여기고 연기를 할 수 있을까 수도 없이 고민을 했었다.

결론은 배우들의 모든 것이 자연스러워 보였다는 것이다. 어색해 보이지도 불편해 보이지도 않았다. 내가 배우가 아니기 때문에 대사 부분에서 정확하게 어느 부분이 잘 나오고 잘 나오지 않고는 잘 모르겠다. 연출의 입장에서만 바라본 것은 모든 것들이 자연스러워지고 편안해 보였다는 것이다.<sup>49)</sup>

49) 서원대학교 미디어창작과 2004년 2학기 연극제작 과목에서 공연한 박새봄 작 <4번국도 가는길>의 공동연출을 맡은 최미림 학생의 과제물

이렇듯 예쥬드 방식에 의한 연습을 진행시키게 되면 굳이 대사를 외우려는 인위적인 노력을 하지 않아도 자연스럽게 익히게 된다. 보통 주어진 상황과 목표만을 가지고 개별 장면을 최초로 연행했을 경우 대본의 의한 대사를 주고받는 연습보다 훨씬 많은 시간이 소요된다. 그 까닭은 아직 예쥬드에 익숙하지 않은 연기자들이 대사의 순서대로 말을 하고자 하는 관성에서 벗어나지 못해 주어진 상황과 목표에 대한 집중이 분산되기 때문이다. 해서 대사 사이에 필요이상의 긴 포즈가 자주 나타난다. 그런데 이 순간 연출가가 중단시키게 되면 연기자들은 그 한계를 극복할 수 없다. 연출가는 충분한 시간을 연기자들에게 주어야만 한다. 그래야 연기자들은 조금씩 대사를 순서대로 말하고자 하는 강박관념에서 벗어나 주어진 상황과 목표에 한발 한발 몰입하게 된다. 이 과정에서 살아있는 연기의 꽃이라고 할 수 있는 즉흥성이 발휘되기 시작한다. 이 순간 약속에 의한 ‘적응과 교류’의 화석화<sup>50)</sup>가 야기하는 죽어있는 연기에서 벗어나게 된다. 연기가 살아있기 위해서는 무대 위에서의 모든 상황을 매 순간 처음 겪는 일처럼 감지해야 한다. 연기자가 역할로서 주어진 상황 속에서 무의식적인 창조의 순간에 행하는 즉흥성은 스타니슬랍스키 시스템의 목표이자 핵심이다. 즉흥적 행위와 말로 표출되는 창조성은 공연의 생생함과 예술적 완성도를 높여준다.

처음 연행 시에 역할의 말, 행위 속에 자연인인 연기자의 말과 반응이 섞여 들어가게 된다. 그 결과 대본의 진행방향과는 다르게 흘러가기도 한다. 이것은 역할의 성격과 연기자의 성격이 상이하고 아직 목표가 연기자의 내면에서 강한 충동을 불러일으키지 못해서 나타나는 자연스러운 현상이다. 이를 연출가가 의도적으로 개입하지 않고 예쥬드가 종결된 뒤 왜 그렇게 되었는가를 반성적으로 사유할 수 있도록 몇 가지 질문을 통해 환기시키는 것이 연기자의 창조성을 복돋는데 효과적이다.

50) 홍재범, 「스타니슬랍스키 시스템 연기용어에 대한 고찰(2)」, 『한국연극학』 18집 (2002), 259~262면.

그런데 중요한 사실은 만일 본고가 제시하고 있는 과정이 결여된 '개별 장면'에 기초한 예쥬드 연행에서 진행이 멈춘다면 대개의 경우 역할과 자연인인 연기자 본인 사이의 간극만을 확인한 채 끝나기 쉽다는 사실이다. 그것은 다음과 같은 오류에 빠질 가능성이 농후하다.

자기로부터 출발하라는 말이 들리기 시작한 이후로는 인물분석 작업 자체가 없어져 버렸어요. 말 그대로 자기 자신이 그대로 무대에 나가게 되었거든요. 제 기억으로도 약 십 년 이상 인물분석을 해본 적이 없는 것 같아요.<sup>51)</sup>

이것을 바로 잡기 위해서는 자연인인 연기자와 역할의 차이를 명확하게 인식해야만 한다. 차이에 대한 인식을 명석판명하게 하면 할수록 역할에 다가서는 방법 또한 분명해진다. 차이에 대한 인식이 진정한 의미의 인물분석의 시작이다. 인물분석은 곧 역할의 인생 곧 역할의 텍스트를 재구성하는 것을 의미하며 그 과정의 핵심은 본고가 제시한 전사쓰기와 중간쓰기의 서사적 채워 넣기에 의한 예쥬드로 응축된다. 이때 연출가 및 동료 연기자들과의 대화는 중요한 몫을 담당한다. 대화 속에서 연기자는 자신의 행위의 근거를 인물의 대사로부터 추론할 수밖에 없음을 절감하게 되고 그 해석의 정당성을 검증받게 된다. 연기자는 자신의 예쥬드를 보다 객관화시키게 되고 이러한 과정이 반복되면 될수록 연기자 스스로가 그 차이를 자각하게 되며 의식적 무의식적인 조율과정을 거쳐 역할과 일치하는 부분을 확장시켜 나가게 된다.

전사쓰기와 중간쓰기의 서사적 채워 넣기에 의한 예쥬드가 풍부하게 진행되면 될수록 역할의 삶은 보다 생동감 넘치게 다채로워진다. 이러한 과정을 거쳐 '구현의 시기'에 진입하여 공연 텍스트를 형상화하게 될 때

51) 권두좌담, 「우리의 연기, 어디까지 왔나, 『연극평론』 복간 6호 통권 26호 2002, 10면.

‘개별 장면에 기초한 에쥬드 연행’을 발전적으로 지양한 완성도 높은 역할창조가 가능하게 된다. 요컨대 ‘개별 장면에 기초한 에쥬드 연행’은 단지 출발점으로서 의미가 있는 것이지 최종적인 도달점은 아닌 것이다. 매 단계 몸으로 읽기로서의 에쥬드 연행이 극 텍스트와의 유기적인 길항 관계를 통해 촘촘히 직조될 때 보다 이상적인 역할 형상화에 근접하게 된다.

본고에서 논구한 단계를 거쳐 구축된 연기자의 본능을 자극하고 자연스럽게 습관화된 심리-신체적 목표와 갈망, 내적 외적 행위 등을 굳건히 지켜가는 것은 역할의 삶에 대한 ‘심적 체험과 정서적 인식’이 역할의 형상으로 외화되도록 추동한다. 여기에 ‘구현의 시기’에서 예술가로서의 연출가는 자신의 색깔을 공연 텍스트를 통해 드러나게 하기 위한 요구를 연기자들에게 하게 된다. 이것이 ‘심적 체험의 시기’에서 연출가가 연기자들에게 요구하는 바, 역할의 자기화와 변별되는 요소이다. 동일한 텍스트를 공연하는 여러 연출가들이 준비한 무대는 그들의 창조성의 방향에 따라 이전의 공연과 전혀 다른 공간을 연기자에게 제공한다. ‘구현의 시기’는 지금까지 부분부분 나누어서 행했던 모든 내용들을 다시 무대에서 총체적으로 체험하는 것이다.

주제어 : 구현의 시기, 행위에 의한 분석, 에쥬드, 심리-신체적 목표, 관통행위, 초목표

#### 참고문헌

##### 1. 1차 문헌

Станиславский, К. С., 『Собрание сочинений』 Т.2, 3 (М : Искусство,

1954)

Балатова, Н./Свободин, А., 『“Система” К С Станиславского : словарь терминов』 (М: Моск 1994)

Stanislavski, Constantin, 『An Actor Prepares』, Trans. by Elizabeth R. Hapgood, Theatre Arts Books, 1993, 신겸수 역, 『배우수업』 (서울: 예니 2001)

\_\_\_\_\_, 『Building A Character』, Trans. by Elizabeth R. Hapgood, New York : Theatre Arts Books, 1936, 이대영 역 『성격구축』 (서울: 예니 2001)

\_\_\_\_\_, 『Creating a Role』, Trans. by Elizabeth R. Hapgood, Theatre Arts Books, 1993, 신은수 역, 『역할창조』 (서울: 예니 2001)

스타니슬라브스키, 양혁철 역, 『역에 대한 자신의 작업』 (전주 : 신아출판사, 2000)

## 2. 2차 문헌

권두좌담, 「우리의 연기, 어디까지 왔나」, 『연극평론』 복간 6호 통권 26호 2002

김태훈, 「스타니슬랍스키 시스템 신체적 행동법의 원리와 활용」, 『스타니슬랍스키의 삶과 예술』 (서울 : 태학사 1999)

\_\_\_\_\_, 「연기 교육, 기초 훈련과정에 대한 연구(2)」, 『연극교육연구』 9집, 2003, 139~164면.

민병욱, 『희곡문학론』 (서울 : 민지사 1991)

박혜명, 「남자는 울지 않는다」, 『시네 21』 No.496, 2005.3.29

신현숙, 『희곡의 구조』 (서울 : 문학과 지성사 1990)

안민수, 『연극 연출 : 원리와 기술』 (서울 : 집문당 2000)

우상전, 「연극배우에게 미래가 있는가?」, 『한국연극』 323호, 2003.5, 22~25면

정상순, 「스타니슬랍스키 시스템의 한국유입 양태에 관한 연구」, 동국대 석사논문, 1997

한귀은, 「문지방 사유를 통한 자전적 서사 쓰기의 효과」, 『어문학』 84집 2004, 361~392면.

홍재범, 「스타니슬랍스키 시스템 연기용어에 대한 고찰2」, 『한국연극학』 18집 (2002), 243~275면.

\_\_\_\_\_, 「스타니슬랍스키 시스템의 '주어진 상황'에 대한 교수-학습 모형(1)」, 『한국연극학』 19집 2002, 139~173면

- \_\_\_\_\_, 「스타니스랍스키 시스템의 ‘주어진 상황’에 대한 교수-학습 모형(2)」, 『한국연극학』 20집 2003, 239~274면
- \_\_\_\_\_, 「‘극적인 것’의 생성 맥락에 대한 고찰」, 『한국현대문학연구』 12집, 2002, 479~501면
- \_\_\_\_\_, 「극 텍스트 읽기 방법론(1)」, 『한국극예술연구』 17집 2003, 399~433면
- \_\_\_\_\_, 「<극적인 것>의 개념과 교수-학습 모형」, 『문학교육학』 11호, 2003, 467~491면.
- \_\_\_\_\_, 「스타니스랍스키 시스템의 ‘심적 체험’과 ‘행위’에 의한 극 텍스트 읽기 방법」, 『한국연극학』 23집 2004, 323~357면
- Catron, Louis E., 『The Elements of Playwriting』, Macmillan Inc., 1992, 홍창수 역 『희곡쓰기의 즐거움』 (서울 : 예문, 1999)
- Cohen, Robert and Harrop, John, 『Creative Play Direction』 (Englewood Cliffs : Prentice Hall, Inc., 1974)
- Egri, Lajos, 김선 옮김, 『희곡 작법』 (서울 : 창하, 1999)
- Hodge, Francis, 『Play Directing』 (Englewood Cliffs : Prentice Hall, Inc., 1975)
- Kathleen, George, 『Rhythm in Drama』 (Pittsburgh : Pittsburgh Univ. Press, 1980)
- Langer, Susanne K., 『Feeling and Form』 (London : Routledge and Kegan Paul, 1953)
- Moore, Sonia, 『Stanislavski System』 (New York : Penguin Books, 1984)
- \_\_\_\_\_, 『Stanislavski Revealed : The actor's guide to spontaneity on stage』 (London : Applause Theatre Books, 1998), 한은주 역, 『소냐 무어의 스타니스랍스키 연기수업』 (서울 : 예니 2002)
- Ubersfeld, Anne, 『L'école du spectateur』 (Editions sociales, 1981)
- 이윤정, 「연습일지 : 나의 갈매기는 어디로...」, 러시아 지차트콥스키 연출 <<갈매기>> (2004.4.14 ~5.2, 예술의 전당 공연 팸플렛
- [Stage Interview] 영화감독이 된 연극인 이윤택. 장두이 (2), <시티라이프 제522호>  
[http://news.naver.com/news\\_read.php?office=citylife&article\\_id=10463&page=1](http://news.naver.com/news_read.php?office=citylife&article_id=10463&page=1)
- Smith, Sean/Ansen, David, 「아카데미상 후보 할리우드 6 인방」, 『뉴스위크 한국판』 2005.2.9, 66~75면



Abstract

The Period of Physical Embodiment in Stanislavski System  
and Reading Drama Text by the Etude

Hong, Jae-beom

The three part of 'the method of reading drama text' concentrates on mental experience. It forms the second 'authentic passion and probable emotion' in role creating of Stanislavski system and progresses systemically by dividing unit, making object as oneself, creation of psychic tone and inner full score of role, knowledge of relationship of object and super object, comprehending and performing super object by penetrative behavior. 'Analysis through behavior' is the kernel of this process. The purpose of analyzing drama text through behavior is to help a performer to feel rapidly 'making role as oneself, making oneself as role'. 'Etude for analysis of drama text' should be carried out in each stage for operation of reason terrain as well as working of mental and physical construction, the real character of player. It means that reading drama text is not merely watching.

At the stage of dividing unit and finding creative object, player should begin with dividing text and all the text of role into large part. When he or she does not comprehend instantly the depth and abundance of text's inner material or cannot afford to divide vastly separated part into several little objects, then he or she has to divide text into more detailed part and draw creative object from individual investigation about it. The next step is identifying with metal-physical object. As performer, he or she recognizes the life of role through his or her own experience to find and discern role's similar object by modifying what has been made until then by player as non-performer. At this time,

a performer, standing in the middle of given circumstance, relates realistically with it through ordinary emotion and personal experience, and then he or she has to understand the object and desire that role lives for, the emotion that role feels, and the true passion that life of human spirit creates in role.

Another step is to create inner full score and psychic tone of role. It is to reunite divided text into the whole from view of role. The thing that should in mind is that this whole text is not entire drama text but 'text of role'. Player must proceed successively from one piece to other piece without forgetting about his or her ultimate purpose within each role and Etude. A long list that continues either in huge and small objects or in scenes and acts should construct 'full score of role's mind', because it shows all the huge and small parts of role. Comprehending and performing super object through penetrative behavior are ensuing.

This step is dialectical synthesis for figuration of the one performing text which combines the text divided as 'text of role' into it. Stage behavior, directed by the stream of penetrative behavior, pursues super object. Deliberately constructed full score takes all the spirits, emotions, will, intelligence, which are the strongest driving power in performer's inner life, into creation process. Penetrative behavior directs individual and independent parts of role toward profound, initial and organic connection. Normal life demands order, consistency and gradual progress for development of emotion and mental experience. Likewise, penetrative behavior stimulates desire and action in every moment of performance penetrating whole drama. Passing through these steps, the process of mental experience is constructed by these parts: creating full score of role, founding super object, and performing penetrative behavior actively.

Key Word : the period of physical embodiment, analysis through action, etude, metal-physical object, penetrative action, super object

접 수 일 : 2005년 2월 26일

심사기간 : 2005년 3월 1~25 일

게재결정 : 2005년 4월 9 일(편집위원회)

K C I