

주제어 : 연기술, 멜로드라마, 사실주의, 과잉, 서브텍스트, 에튜드

멜로드라마와 사실주의 연기술의 변별적 자질

- 입센 <유령>을 대상으로

홍재범*

<차례>

1. 연기술, 내용과 형식의 변증법
2. 멜로드라마, 단일감정으로 완성되는 과잉의 연기술
3. 사실주의, 서브텍스트를 구현하는 체험의 연기술
4. <유령>의 멜로드라마적 순간들
5. 사실주의로 도약하기 : 인물형상화를 위한 에튜드

<국문초록>

이 논문은 멜로드라마와 사실주의 연기술의 변별적 자질을 고찰하는 것을 목표로 한다. 멜로드라마는 과잉의 양식으로 규정된다. 이 과잉의 의미는 희곡의 내용적 충위와 공연의 형식적 충위를 동시에 아우른다. 멜로드라마에서 과잉은 인물들의 과도한 감정 자체로부터 그리고 권선징악으로 끝나는 도덕적 비학으로부터 비롯된다. 인물들은 마치 기호처럼 자신에게 부여된 선, 악의 표지에 따라 단일한 감정 하나만을 극대화하여 표현한다. 그 외에 다른 내적 고민을 보여주지 않는다. 따라서 연기 또한 이러한 인물들의 특성을 그대로 반영하여 격정적 감정 상태를 현시하는 데 주력한다. 사실주의는 멜로드라마의 과잉의 요소를 배제하고 당대의 일상적 현실을 가급적 있는 그대로 형상화하고자 시도한다. 사실주의 연기술은 멜로드라마의 단일감정 상태를 지양하고 인물의 양가적 특성을 형상화하는데 초점을 맞춘다. 인물의 지배적인 심리상태와 대척점에 놓여 있는 요소를 발견하여 어느 한 방향으로 고착되는 현상을 극복하고자 하였다. 이는 대사 속의 숨은 의미, 서브텍스트를 적극적으로 활용하는 것으로 구체화된다. 서브텍스트가 부재하는 사실주의 연기술은 자칫 멜로드라마화할 가능성이 매우 높다. 예컨대 입센의 <유령>에서 주요 인물들의 갈등이 첨예해지는 장면들의 경우 서브텍스트를 내재하지 않은 채 표면적 감정만을 형상화하게 되면 멜로드라마의 전형적인 선악의 대립구도로 흘러가게 된다. 이러한 오류를 방지할 수 있는 방법이 인물형상화를 위한 에튜드이다. 연기자가 희곡에 제시되지 않은 시공간에서 벌어질 수 있는 개연적인 상황을 자유로이 연행함으로써 인물과 자신 사이의 간극을 점차 좁혀 나가 인물과 일치되는 지점을 확대해 나가는 것이다. 이를 통해 서브텍스트가 활성화되어 연기자는 자연스럽게 인물로서 사고하고 행할 수 있게 된다.

1. 연기술, 내용과 형식의 변증법

인간이 예술을 다른 그 무엇, 예컨대 원시의 주술, 그리스의 기술(techné), 중세의 종교 등을 위해 종사하는 것이 아닌 예술 자체로 의식하기 시작한 것은 그리 오래되지 않았다. 미학의 독립과 함께 순수예술(Fine Art)의 개념이 확산되면서 연극 또한 극작술과 연기술이 반성적 사유의 대상이 되기 시작한다. 신고전주의 극작술과 연기술에서 시작하여 낭만주의, 멜로드라마, 자연주의, 사실주의, 상징주의, 서사극, 부조리극 등으로 전개되는 역사적인 과정 속에는 희곡 텍스트의 내용과 그에 걸맞은 표현방식을 찾으려는 형식 사이의 변증법이 작동하고 있다. 이것은 크게 사실주의와 비사실주의로 나눌 수 있다. 연기술 역시 이와 같은 구분이 암묵적으로 존재한다. 흔히 연기술을 포함한 공연방식에 대해 ‘사실적이나 양식적이냐는 표현이 그것이다.

연극에서 사실주의적 행위는 그것이 분명하게 또는 은밀하게 표현되든 간에 통상적으로 하나의 극적 개념을 위한 기초이며 어떤 비사실적인 무대 활동과의 본질적인 대조의 원천이다.²⁾ 흥미로운 사실은 ‘사실주의’-사실적으로 여겨지는 정도의 등급은 시대에 따라 변화된다는 점이다. 그러나 어떤 성격묘사에 담긴 불후의 사실주의적 디테일들의 성질은 시대를 초월해서 오직 연기를 통해서만이 검증될 수 있을 것이다.³⁾ 달리 말해, 사실성에 대한 판단 기준은 수용자들의 역사적 문화적 문맥에 따라

1) J. Harrop · S. R. Epstein, Acting With Style, 박재완 역, 『스타일 연기』, 개러라, 2005.
 2) J. L. Styan, Modern Drama in Theory and Practice : Realism and Naturalism, 원재길 옮김, 『근대극의 이론과 실제 1』, 탑출판사, 1998, 214면.
 3) 같은 책, 46면.

* 건국대학교 국어국문학과 부교수

상호주관적인 감각에 의존할 수밖에 없다는 것이다. 특정 시대의 연기방법론이 당대의 과학과 철학에서 의미한 ‘자연스러움(natureness)’ 개념에 따라 연기의 ‘진실’을 추구하고, 이를 구현하는 원리와 방법도 그 안에서 고안할 수밖에 없다는 사실을 염두에 둘 때 당연하다. 연기에 있어서 사실 혹은 진실이란 그 시대의 의미영역에 따라 연기방법론이 상응하여 형성되는 것이다.⁴⁾ 이러한 현상은 비단 공연 텍스트 층위에서만 존재하지 않는다. 하나의 희곡 텍스트가 당대의 일상적 감각에서 벗어나는 순간 사실적인 것보다는 이를 넘어서는 비사실적인 것이 보다 더 부각될 수 있다. 사실주의와 비사실주의를 변별하고자 할 때 세부적으로 파고들면 명석판명하지 않은 지점 또는 애매성(ambiguity)과 마주하게 된다.⁵⁾ 연기의 층위에서 그 애매성의 한 국면인 멜로드라마와 비극의 넘나듦에 대해 에릭 벤틀리는 다음과 같이 말한다.

나쁜 희곡 속에서 좋은 연기를 할 수 있는 가능성은 익숙한 사실이다. 연기가 실제로 작품의 장르를 변화시킬 수 있다는 사실은 익숙하지 않다. 예를 들어 값싼 멜로드라마를 고급의 멜로드라마로 바꿀 수 있고, 심지어 어떤 경우에는 고급의 멜로드라마를 일종의 비극으로까지 바꿀 수 있다.⁶⁾ (이하 강조 인용자)

그는 멜로드라마와 비극을 명확히 구분하면서 동시에 연기의 질에 따라 희곡텍스트의 본래적 범주와 다른 평가가 이루어질 수 있음을 말한다. 양자를 구분하는 기준은 여러 가지를 제시할 수 있으나 스타니슬랍스키는 다음과 같이 말한다.

외적인 플롯을 공연 시의 큰 장점으로 하고 있는 작품들(3류 희극, 멜로드라마, 보드빌, 레뷰, 소극 등)이 있어. 이런 작품에서는 살인, 죽음, 결혼을 비롯해서 등장인물들끼리 서로 밀가루를 뿌려대며 머리 위로 물을 쏟아 붓는 과정이라든가, 바지를 잃어버리게 되는 과정이라든가, 방을 잘못 찾아 들어간 손님이 강도로 오인되기에 이르는 과정 등의 사실이 공연의 주된 부분을 차지하지. 이런 것들을 평가한다는 건 시간낭비일 거야. 누구든지 금세 이해하고 수용할 수 있을 테니까 말이야.

하지만 플롯 자체와 그 안에 담겨 있는 사실이 때론 그 자체만으로는 그리 큰 의미를 지니지 않는 작품들도 있어. 이런 작품들에서 버팀목, 다시 말해 주된 흥미를 조성해주는 것은 작품에 담긴 사실이 아니라 그것에 대한 등장인물의 태도이고, 관객들은 여기에 순간적으로 따라가게 되지. 이런 작품에서 사실이란 그저 내적인 내용을 드러낼 수 있는 동기와 상황 설정을 마련해주는 정도로만 쓰이지. 체홉의 작품들이 이런 류의 작품에 속한다고 할 수 있네.⁷⁾

스타니슬랍스키는 멜로드라마에서 외적 플롯으로 드러나는 사실 자체의 자극성과 사실주의극에서 사실에 대한 등장인물의 태도를 대비시키고 있다. 그러나 멜로드라마를 멜로드라마답게 만드는 것은 스타니슬랍스키가 생각하듯이 소재적인 차원에서 치정에 얽힌 살인사건, 삼각관계 등과 같은 통속적인 사건이 아니라 멜로드라마적 상상력이다. 다시 말해 멜로드라마로 판단하는 기준은 텍스트 구성상에 있어서 사건의 전개와 행위의 표출 양상, 결말의 처리방식 등이 ‘멜로드라마적’이냐이다.⁸⁾

7) Constantin Stanislavski, *Creating a Role*, Trans. by Elizabeth R. Hapgood, 신은수 옮김, 『역할창조』, 예니, 2001, 229면. 스타니슬랍스키가 멜로드라마 연기술의 특성에 대해 구체적으로 규정한 바는 없고 당시의 관습적인 연기 관행을 피상적으로 언급할 뿐이다. Constantin Stanislavski, 강량원 옮김, 『나의 예술인생』, 책숲, 2012, 458, 540, 707면. _____, 이진아 옮김, 『체홉의 창조적 과정에서 자신에 대한 배우의 작업』, 지만지, 2010, 60면.

8) 이에 대한 연구는 문학텍스트로서 멜로드라마와 사실주의 희곡을 비교하거나 양자의 상관관계를 구명하는 성과들이 축적되어 있다. 다음의 연구 외에도 다수의 논문

4) Joseph Roach, *The Player's Passion: Studies in the Science of Acting*, University of Michigan Press, 1993, pp.12~15.

5) 오태석의 첫 번째 장막희곡인 <환절기>가 그 예이다. 홍재범, 「오태석 희곡 <환절기>의 사실주의적 특성」, 『통일인문학』 제58집, 인문학연구원, 2014.

6) Eric Bentley, *The Life of the Drama*, Atheneum, 1970, p.175.

멜로드라마를 비롯한 모든 극은 일상적인 사상들이 아니라 ‘최초이며 최후의 것’, ‘삶과 죽음’과 같은 극단적인 상황에 속하는 사상들을 지향한다.⁹⁾ 극은 인물 관계에서 적대적 순간의 절정과 최후의 결정적인 충돌을 다루는 경향이 있다. 이때 일상에서 만나기 어려운 극단적 고통과 불행을 직면하게 된다. 중요한 점은 고통, 불행이 발생한다고 해서 그 자체로 비극이나 멜로드라마로 성립되지 않는다는 사실이다. 모든 불행은 불행의 배경을 이루고 있거나, 또 고뇌하는 자와 사랑하는 자의 의식과 지식에 의해서, 또 비극적 지식에 있어서의 의미라고 할 수 있는 해석에 의해서 비로소 비극적인 것이 된다.¹⁰⁾ 유사한 사태에 대해 멜로드라마에서 볼 수 있는 형상화는 상식의 한계를 넘어 비현실적인 상태에 도달하고 사상의 충돌을 선악의 문제로 환원하는 방식을 취한다. 그러나 이것은 서구 시민계급의 도덕적 엄격성과 관련되는 것으로 개인주의나 감정주의와 마찬가지로 긍정계층의 인생관에 대항하기 위한 하나의 무기였다.¹¹⁾

이를 실현하는 멜로드라마 양식의 무기가 ‘과잉’이다. 에릭 벤틀리는 멜로드라마 특유의 과장(exaggeration)을 ‘과잉의 양식(the Mode of Excess)’이라 지칭하면서 멜로드라마에 대한 선입견은 양식의 과장에서 기인하지만 바로 이 양식의 과장이야말로 멜로드라마의 본질¹²⁾이라고 말한다. 피터 부룩은 멜로드라마에서 넘쳐나는 과잉을 과잉된 감정 자체, 감정주의(emotionalism)와 선악의 이분법으로 선명하게 나뉘는 도덕적 비학(moral

을 참고할 수 있다.

이승희, 『멜로드라마의 근대적 상상력』, 『한국극예술연구』 제15집, 한국극예술학회, 2002.

홍재범, 『한국 대중비극과 근대성의 체험』, 박이정, 2002.

윤석진, 『한국 멜로드라마의 근대적 상상력』, 푸른사상, 2004.

9) Eric Bentley, op. cit., p.115.

10) 칼 야스퍼스, 황문수 옮김, 『비극론, 인간론(외)』, 범우사, 1999, 96면.

11) Arnold Hauser, Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, 염무웅, 반성완 옮김, 『문학과 예술의 사회사-근세 편 하』, 창작과 비평사, 1997, 57면.

12) Eric Bentley, "Melodrama", ed. Robert W. Carrigan, Tragedy : Vision and Form, Chandler Publishing, 1965, p.197.

occult)¹³⁾으로 규정한다. 이 두 가지 특성이 멜로드라마 양식을 다른 양식이나 장르와 변별할 수 있는 본질적인 자질로서 기능한다. 과잉은 텍스트의 문학적 내용과 공연의 형식 양쪽 모두에 관여하는 범주이며, 과잉을 가능하는 잣대는 신고전주의와 사실주의적 원칙이다.

신고전주의의 전반적인 특징은 질서, 이성, 규칙들의 존중에 있다. 이것들은 문학과 예술에서는 형식, 논리, 억제된 감정, 대칭적 균형, 좋은 취향, 상식, 적합성으로 표현된다.¹⁴⁾ 사실주의는 고정된 전형적 인물이 당면한 환경의 시련에 어떻게 영향을 받는지 전개하기에 주력하는 멜로드라마를 지양하고 인물 탐구, 즉 개인의 내면세계가 사회적 환경과 맞부딪쳐 변화하는 양상에 관심을 보였다.

이 논문은 멜로드라마의 연기술과 사실주의 연기술의 변별적 자질을 논구하는 것을 목표로 한다. 이를 위해 먼저 멜로드라마의 희곡적 특성과 연기술의 관계를 파악한다. 그 다음 멜로드라마를 지양하는 방법적 매개인 서브텍스트가 사실주의 연기술의 핵심일 수밖에 없는 맥락을 검토하고, 그 타당성을 입센 <유령>의 세 장면을 대상으로 확인한다. 끝으로 서브텍스트를 활성화할 수 있는 역할에 대한 작업¹⁵⁾으로 인물형상화를 위한 에튜드를 제안한다.

13) Peter Brooks, The Melodramatic Imagination : Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess, Yale University Press, 1995, p.5.

14) 이경식, 『아리스토텔레스의 <시학>과 신고전주의』, 서울대 출판부, 1997, 49면.

15) 이와 관련된 선행 연구는 배우로 참여했던 연구자가 스타니슬랍스키 시스템의 순서에 입각하여 역할 창조에 활용했던 서브텍스트를 제시하는 방식이 대부분이다. 이러한 연구방식은 특정 텍스트와 결부된 자신들의 경험을 반추한 것이기에 다른 텍스트에 적용할 수 있는 일반적인 방법을 제시하고 있지는 않다. 이와 달리 본고는 일반적인 방법을 논구하는 것이 변별점이다.

박정현, 『<벚꽃동산>의 절충적 연출접근방법 연구』, 동국대학교 석사논문, 2014.

정문구, 『안톤 체홉 <세 자매> 공연에서 솔로녀이 연기 접근 방법 연구』, 동국대학교 석사논문, 2014.

이현빈, 『네미로비치 단첸코의 '제2플랜(the second plan)'을 통한 연출의 무대 형상화 연구 : <벚나무 동산>을 중심으로』, 세종대학교 석사논문, 2010.

2. 멜로드라마, 단일 감정으로 완성되는 과잉의 연기술

멜로드라마에서 과잉의 양상은 일차적으로 텍스트 표층에 드러난 조건에 비해 도가 지나친 감정상태가 인물의 극단적인 행위와 그로 인해 현실성이 약한 사건전개에 합리화의 외피를 입히는 것으로 나타난다. 멜로드라마의 인물들에게 자신의 과잉된 감정과 행위에 대한 반성적 사유는 부재한다. 따라서 과잉된 감정은 필연적으로 과장된 상황을 낳고 과장된 상황은 텍스트 전체를 통어하는 과잉의 양식으로 확대되기 마련이다. 멜로드라마의 격렬한 감정은 형식적 과잉을 정당화¹⁶⁾하는데, 이렇듯 멜로드라마의 수사학적 과잉은 멜로드라마의 형식 안에 존재하는 요소¹⁷⁾이다. 멜로드라마의 모든 요소는 관객의 ‘감정을 조작’하고자 하는 것과 플롯을 통해 뚜렷한 ‘도덕적 태도’를 보이는 것, 이 두 가지에 종속되어 있다.¹⁸⁾

멜로드라마의 추동력은 인물들의 욕망과 정도가 지나친 감정이다. 이것은 극이 앞으로 전진하도록 하는 힘이 된다. 멜로드라마의 핵심적 욕망은 이성애적 속성을 지니고 있으며, 관객들의 환상은 두 남녀의 이성애적 결합에 대한 소망이다. 이때 두 남녀의 결합은 육체적 성애(sexuality)가 아닌 정신적 사랑(love)을 매개로 이루어진다. 멜로드라마에서 육체적 성애는 정신적 사랑과 달리 위협적 요소로 작용하며 악인의 표징이기도 하다. 성애가 나타나는 경우에도 주로 남성에게 의해 공격성이 드러나고 여성은 방어적이다. 멜로드라마는 성애보다 사랑이 우월한 위치에 있기 때문에, 사랑 받고자 하고 사랑 받을 자격이 갖추어진 인물들이 등장한다.¹⁹⁾ 이때 여성의 육체적 순결은 사랑받기 위한 매우 중요한 전제조건이

다. 멜로드라마의 인물들은 사랑을 성취하기 위해 자신의 감정을 극대화하여 표현하기에 그 순간 내면은 숨김없이 외재화된다. 이로 인해 인물들에게는 하나의 감정 이외에 여타의 반성적 사유가 진행될 수 있는 빈공간이 남지 않는다.

이러한 감정주의와 함께 멜로드라마의 과잉은 권선징악으로 끝나는 도덕적 결말에 의해 유발된다. 피터 브룩스는 멜로드라마의 권선징악적 결말을 도덕적 비학으로 명명한다. 신고전주의극의 시적 정의(poetic justice)²⁰⁾는 텍스트 자체 내의 유기적 관계에 의한 것이 아니라 절대자 하느님에 의해 실현되는 장치였다. 신고전주의 극작술인 삼일치법이 아리스토텔레스의 『시학』에서 도출되었음에도 불구하고, 악인은 행복에서 불행으로 선인은 불행에서 행복으로 끝나는 결말은 대중의 취향에 영합하기 위한 것이라는 아리스토텔레스의 비판²¹⁾과는 배치되는 현상이다. 시적 정의는 데우스 엑스 마키나의 혐의에서 자유롭지 못한다. 멜로드라마도 이를 그대로 받아들인다. 다만 하느님의 권능에 의한 선의 실현이라는 관념이 빠진 채 도덕적 결말로 끝맺음함에 따라 멜로드라마의 시적 정의는 근원을 알 수 없는 초월적이고 신비로운 힘, 도덕적 ‘비학(秘學)’에 의한 것으로 규정된다.

도덕적 비학은 현실의 표면 아래 감추어져 있지만 그 표면에 의해 가려지는 정신적 가치의 작용영역이자, 인간의 기본적인 욕망과 금기를 포함하는 현실 안에 살아 있는 세계이다. 또한 형이상학적인 세계가 아니

16) Eric Bentley, op. cit., p.197.

17) Peter Brooks, op. cit., p.36.

18) Daniel Gerald, "Russian Formalist Theories of Melodrama", *Imitation of Life : A Reader on Film & Television Melodrama*, ed. Marcia Landy, Wayne State University Press, 1991, pp.121-123.

19) Steve Neale, "Melodrama and Tears", *Screen*, vol 27, no.6, 1986, p.16.

20) 신고전주의자들이 카타르시스를 극의 도덕적인 교훈과 본에 의해서 일어난다는 것으로 해석하는 과정에서 시적 정의의 개념이 만들어졌다. 시적 정의란 용어 자체는 17세기 영국의 신고전주의 비평가 Thomas Rymer가 『The Tragedies of the Last Age』(1678)에서 처음 사용하였다. 그러나 코르네유, 도비낙, 생-에브레몽, 드라이든, 제임스 드 락커 등 17세기 후반 프랑스와 영국의 비평가들이 그보다 전에 혹은 후에 이 원칙을 받아들였으며, 18세기 영국의 존슨박사가 <리어왕>에서 시적 정의가 실현되지 않은 것을 불평한 것은 유명한 일화이다. 이경식, 앞의 책, 19~20면.

21) Aristoteles, *De Arte Poetica*, Oxford, 1958, 천병희 옮김, 『시학』, 문예출판사, 1994, 78면.

라 신성 신화의 탈신성화 후에 남은 잔여물과 파편들의 보관소이다. 일상의 삶 속에서는 우리로부터 멀리 떨어져 있는 듯이 보이지만 결국은 의미와 가치가 있는 곳이기 때문에 인정해야만 하는 것이다.²²⁾

도덕적 비학은 일관되게 선인의 입장에서 극을 진행시켜 나간다. 상황 전개는 주로 악인의 행위에 의해 촉발되지만 그 행위의 극단성에 대해 내적인 동기를 구축하지 않고 최소한의 설명에 그치고 만다. 결말에 이르게 되면 그 앞에서 선인이 겪은 고통이 아무리 참혹하고 악인의 힘이 아무리 강할지라도 선인은 보상받고 악행은 낱알이 밝혀진다. 그들은 선과 악으로 대표되는 단일감정(monopathy)의 즐거운 지배하에 놓인다. 다시 말해 다른 모든 감정들을 배제하고 하나의 감정을 전체화하는 단일하고 강력한 느낌인 단일감정²³⁾ 속에서 자신에게 주어진 소임을 충실히 수행할 뿐이다.

중간 지대를 배제하는 이항 대립의 선명한 선악 구도는 ‘선’이 내포하고 있는 이데올로기적 의미망과 결부되어 있다. 멜로드라마의 갈등은 사회적 원인을 소거한 채 개인의 사적인 윤리의 영역으로 축소시키는 방식으로 귀결된다. 그 결과 또한 지배이데올로기가 추인하는 가치범주에서 벗어나지 못한다. 갈등의 끝에서 구현되는 정의는 표면적인 차원에서 볼 때 지배체제의 부조리함을 인식하고 현실의 모순을 지양한 새로운 세계상을 제시하는 것이 아니라 지배이데올로기의 견고함을 재확인한 채 굴복하는 듯이 보인다. 즉, 현실의 문제를 펼쳐 보이는 듯하지만 결국엔 덮어버리는 전개 방식이 멜로드라마의 의미를 부정적으로 판단하게 만드는 원인이 된다.

22) Peter Brooks, op. cit., p.5.

피터 브룩스는 발자크나 헨리 제임스의 소설에서 쉽게 볼 수 있는 인물들의 제스처에 관한 세부적인 묘사는 언어의 표면적인 의미로는 전달할 수 없는 도덕적 비학의 세계를 포함하고 있다고 판단한다.

23) Robert, B. Heilman, "Tragedy and Melodrama", 송옥 외 옮김, 『비극과 희극-그 의미와 형식』, 고대출판부, 1996, 92~93면.

이러한 멜로드라마의 내용적 특성은 ‘잘 만들어진 극(well-made play)’의 극작술을 통해 강화된다. ‘잘 만들어진 극’은 낭만주의극의 최종단계에서 체계화된 기법으로, 많은 멜로드라마를 창작했던 스크리브(Eugene Scribe, 1791~1861)에 의해 정착되었다. 스크리브는 주제의식에 새로움은 없었으나, 논리와 불가피함에 구조적으로 의지하는 새로운 형식을 만들기 위해 플라우투스, 몰리에르 등의 고전적 코메디 전통 속의 장치들을 잘 활용했다. 스크리브는 연극의 구조적 문법에 주목하였고, 이를 이용하여 ‘잘 만들어진 극’이라는 극적 형태의 창조에 성공한 것이다. ‘잘 만들어진 극’의 일반적인 진행과정은 다음과 같다.

- ① 상황의 분명한 제시
- ② 앞으로 있을 사건에 대한 치밀한 준비
- ③ 예기치 않은, 그러나 논리적인 역전
- ④ 계속적이며 점증적인 서스펜스
- ⑤ 의무적인 장면(obligatory scene)
- ⑥ 논리적 결말²⁴⁾

이중에서 가장 큰 과잉이 발생하고 도덕적 비학이 확연히 드러나는 지점이 의무적 장면과 논리적 결말이다. 이 순간에 주인공인 선인을 음해했던 악인들은 자신의 죄악을 인정하고, 주인공은 진실이 밝혀진 것을 기뻐하며 선의 승리를 만끽한다. 이러한 극작술의 전형성이 연기술에도 상통하여 나타난다. 아래의 인용은 프랑스의 고전적 연기술과 이에 영향을 받은 멜로드라마 연기술의 양상을 보여준다.

프랑스 고전 배우는 레퍼토리의 요구를 충족시키기 위해 ‘전형’을 발달시키도록 조장되었다. 그는 웅변술 교육을 받았으며 완전히 자신의 배역

24) Oscar G. Brockett(김윤철 옮김), 『연극개론』, 한신문화사, 1999, 406면.

이 때 버리기보다는 배역을 ‘낭송’하는 데 익숙해졌던 바, **자연스럽게 말하기보다는 대사를 낭독하고 요점이 되는 대목을 강조**해서 말했다. 그는 어떤 인물을 연기하든지 간에 동일한 제스처를 사용했으며, 동작을 취하는 순간에는 결코 말을 하지 않았다. 그리고 그와 더불어 또 다른 수많은 법칙을 마스터해야 했다.²⁵⁾

신고전주의 비극의 산물인 19세기 무대 언어는 특이한 ‘연극 목소리’와 풍부한 **웅변조의 매너**와 연관이 있었다. 비록 일체의 다혈질적인 열정과 낭만적 감상 및 허장성세, 단조로움과 진부함의 과도함 등은 사실상 열정이 메마른 진부한 등장 인물들의 직접적 산물이긴 했지만 말이다. 진지한 순간에는 어투는 낭랑하고 균형이 잡혀 있었으며 수사적이었다. 보다 기분이 밝을 경우에는 어투는 무리하게도 재기 발랄했고 역설적이었으며 기지가 번득였다. **이러한 어투 가운데 어떤 것도 사람들이 실제로 말하는 방식과는 무관했다.**²⁶⁾

이러한 경향은 19세기 러시아 연극에서도 유사하게 나타난다. 스타니슬랍스키에게 중요한 영향을 미쳤던 미하일 셰프킨은 다음과 같이 말하였다.

배우들은 **자연스러운 목소리를 내지 않고 완전히 만들어낸 목소리로 단어를 크게 발음하면서 각 단어마다 동작을 실을 때 연기를 잘한 것으로** 간주되었다. ‘사랑’, ‘정열’, ‘배신’과 같은 단어를 말할 때는 가능한 한 가장 크게 소리를 지른다. 그러나 얼굴표정은 딱딱하게 굳어 있거나 자연스럽게 지 못해 아무런 효과를 더해 주지 못한다.²⁷⁾

25) J. L. Styan, 앞의 책, 52면.

26) 같은 책, 22면.

27) Mikhail Shchepkin, *Zhizn i Tvorchestvo* Vol.1(Moscow, 1984), c.104.

김석만 편저, 『스타니슬라프스키 연극론』, 이론과 실천, 1997, 45면에서 재인용.

앞의 프랑스 고전배우와 셰프킨이 보았던 멜로드라마 배우의 차이점은 동작을 취할 때 말을 하는가와 하지 않는가에 있다. 인용된 내용을 통해 확인할 수 있는 것은 웅변 투의 인공적 목소리와 일상의 생활과는 유리된 기계적 동작들이 멜로드라마 연기술의 주류를 이루고 있다는 것이다. 웅변투의 인공적 목소리는 그 자체로 과잉의 요소를 지니고 있다.

이러한 연기술은 궁극적으로 극의 상황과 인간의 내면을 단순화시켜 버리는 방향으로 나아갈 수밖에 없게 만든다. 그것이 앞에서 살펴본 극작술 상의 선악의 이항대립구조와 맞물려 더욱 강화된다. 멜로드라마 속의 인물은 정신적, 신체적 결함 혹은 우유부단, 연약한 육체, 강력하게 상충되는 명령에 의해 고통을 받지 않는다. 그들은 자신에게 부여된 대표적인 단일감정(monopathy)을 일말의 회의 없이 충실하게 수행한다. 선인은 선인으로서 악인은 악인으로서, 마치 처음부터 주어진 고정불변의 기호처럼 행위한다. 따라서 그들에게 성격의 심리적 발전이란 있을 수 없다.

이에 맞추어 연기자들 또한 다른 모든 감정들을 배제하고 하나의 감정을 전체화하는 단일하고 강력한 느낌을 표현하는데 전력하게 된다. 그 순간 연기자들은 심리-신체적 행위의 수행 대신 자신의 감정에만 몰입하게 된다. 무대에서 이런 즐거운 자기감정에 기만된 연기자는 자기가 밀도있게 창조하는 중이며 참으로 체험한다고 생각하나 사실주의의 관점에서 보면 진정한 체험이 아니다.

3. 사실주의, 서브텍스트를 구현하는 체험의 연기술

연기자가 자신의 상상과 논리적 사고를 통해 숙성시키지 못한 채 외부의 도움에 의지하여 역할의 외형을 만들어낼 때 그는 생물학적 인형에 불과하다. 또는 멜로드라마의 인물들처럼 감정 중심의 표현에 사로잡힐

때 그는 감정표현 기계에 불과하다. 멜로드라마적 연기술과 무관하게 연기자는 곧잘 텍스트가 요구하는 것보다 감정적으로 고양된 상태, 즉 과잉의 연기에 빠지곤 한다. 왜냐하면 그래야만 무대 위에서 뭔가 한 것 같은 자기만족적인 느낌이 들기 때문이다.

이보다 본질적인 원인은 연기자가 역할에 대해 매우 특징적인 몇 가지 조건, 열정으로 인물 전체의 내면과 삶을 규정하는 성급한 단순화의 오류를 범하기 때문이다. 이러한 경향은 하나의 일반적인 열정에 고착되어 그 외에 개연적으로 가능한 여타의 심리상태와 양가적 열정을 상상할 수 없게 만든다. 굳이 멜로드라마가 아니라도 극텍스트는 선과 악의 의미로 해석하여 범주화할 수 있는 인물들이 등장하기 마련이다. 이 경우 연기자들은 종종 선인에게도 악한 순간이 있을 수 있고 악인에게도 선한 순간이 있을 수 있다는 사실을 간과하곤 한다. 미하일 체홉은 이러한 모습을 ‘단도직입적 표정’ 또는 ‘조야한 가면 상태’로 규정한다. 그는 선과 악, 옳고 그름, 미와 추, 강함과 약함, 건강함과 병듦, 위대함과 하찮음을 어떤 통합된 하나로 받아들였다.²⁸⁾ 흔히 공연에 대해 또는 연기에 관해 멜로드라마적, 통속적이라는 비판은 양가적 존재로서의 인간 삶의 실상을 간과하고 선과 악의 단일한 감정 구도가 시종일관 텍스트를 지배하고 있는데서 기인한다. 선악의 범주가 아닐지라도 사태를 단순화하여 특정한 감정 위주로 표현하는 연기는 그러한 비판에서 자유롭지 않다.

이러한 현상은 연기자가 역할의 주어진 상황과 유사한 경험이 없거나 이를 대체할 인문학적 상상력이 빈곤할 경우 발생한다. 입센이 1874년 9월 10일 횡보 행진하는 대학생들 앞에서 연설했듯이 예술가가 삶의 복잡 미묘함을 표현하기 위해서는 자신이 창조하고자 노력하고 있는 세계에 대해서 다소간의 경험을 소유하고 있어야 한다는 사실을 간과할 수 없다. 이는 그 옛날 아리스토텔레스도 『시학』에서 말한 바 있다. 그러나 유사

한 경험이 있다 할지라도 경험주의적 오류에 빠지기도 한다. 이때 텍스트가 내포하는 행위의 복합적인 내적 상태는 단순화될 수밖에 없다. 예컨대 다음과 같은 경우이다.

실생활 속에서 하나의 행위는 -이는 여담이지만 다소 새로운 발견일진대- 일반적으로, 다소간 기본적인 일련의 전체적인 행동 동기들을 통해 유발된다. 그러나 관찰자는 대체로 이들 동기들 중에서 단지 하나만을 선택한다. 이는 그가 가장 쉽게 이해할 수 있으며, 그 자신의 지성에 명예가 되는 동기이다. 자살이 행해진다. 사업가는 사업상의 문제라고 말한다. 여성들은 짝사랑을 들먹인다. 병자는 병 때문이라고 말하고, 몰락한 사람은 절망 때문이라고 말한다. 그러나 자살 동기는 이러한 모든 이유에 있거나 또는 이상의 어떤 이유에도 속하지 않을 수도 있다. 또는 자살한 사람은 자신의 명예에 보다 이득이 되리라 여겨지는 전혀 다른 동기를 내보임으로써 자신의 실제 동기를 숨길 수도 있다.²⁹⁾

연기자의 인식과 경험지평에 따라 역할의 특정 요소가 과도하게 부각될 수 있다. 전형적인 멜로드라마를 제외하고는 무엇 하나 확연하게 경계를 나누기가 쉽지 않은 것이 인간 삶의 진실이다. 따라서 상대적으로 선한 성격의 역할을 맡게 된 연기자는 그 인물의 악한 요소를 찾는 것이 인물 내면의 풍부함과 사실적 창조에 근접할 수 있는 중요한 계기가 된다.

한 인간의 열정은 그 구성요소들이 다양할 뿐만 아니라 서로 대립되는 경우가 다반사다. 물론 이것이 우유부단한 특성을 의미하지 않는다. 인물의 성격을 파악하는 과정에서 연기자는 텍스트가 명시하고 있는 인간적인 열정 그 자체에만 주목해서는 곤란하다. 연기자가 무대 위에서 인물의 열정을 폭넓게 발휘하고자 한다면 그 열정과 비슷한 감정만이 아니라

28) 미하일 체홉, 이진아 옮김, 『배우의 길』, 지식출판사, 2009, 46면.

29) J. L. Styan, 앞의 책, 59면.

오히려 정반대로 대립하고 있는 감정을 함께 찾아야 한다.³⁰⁾ 음식도 단맛을 더욱 강하게 느끼게 만드는 것은 적정량의 소금이 첨가될 때다. 이런 양극단의 공존, 양가성은 곧 일상의 감정구조와 일치한다. 대표적인 경우로 사랑은 항상 미움의 요소와 동반적 관계에 있지 않은가? 사랑이란 감정은 경멸, 냉담, 황홀함, 허탈, 모멸감 등도 포함할 수 있다. 정도의 차이가 있기는 하나 ‘애증’의 변증법이 사랑의 진정한 현실태이다.

평상시 특정 사태에 대해 객관적 거리를 유지하고 있을 때는 사태를 초래한 행위의 양가성을 파악하는 것이 비교적 수월할지라도 막상 역할을 창조하는 과정에서는 무주의 맹시(inattentive blindness)나 선택적 주의(selective attention)에 빠지는 오류가 역할의 양가적 내적 상태를 도외시하게 만들 수 있다. 무주의 맹시는 ‘보이지 않는 고릴라’ 실험에서처럼 어느 하나에 사로잡히게 되면 바로 눈 앞에서 벌어지는 현상도 인지하지 못하고 지나칠 수 있는 것이다.³¹⁾ 연기가 역할과 주어진 상황에 대해 갖고 있는 주관적인 선입견이 이를 유발한다. 선택적 주의에는 두 가지 동력이 작용한다. 목표 지향적 선택(goal-directed selection)과 자극 주도적 포획(stimulus-driven capture)이 그것이다. 전자는 특정 목적에 따라 주의를 기울이고 싶은 대상을 선택하여 의식적으로 집중하는 것이고 후자는 의지와 무관하게 대상의 속성에 자극되어 주의가 자동적으로 대상에 사로잡히는 것이다. 후자의 경우 그 속성을 인지할 수도 있고 못할 수도 있다.³²⁾ 연기가 역할에 대해 이러한 무주의 맹시와 선택적 주의 상태에 빠지게 되면 행위를 유발하는 여타의 힘들을 간과하게 된다.

다시 한 번 강조하거니와 열정 자체를 구성하는 독립적인 부분들은 서로 모순되고 대립하는 개별적인 심적 체험과 행위들로 구성되어 있다.³³⁾

30) 홍재범, 『스타니슬랍스키 시스템과 한국극예술의 접점』, 연극과인간, 2006, 286면.

31) 크리스토퍼 차브리스, 대니얼 사이먼스/김명철 옮김, 『보이지 않는 고릴라』, 김영사, 2011, 21면.

32) 김지호·김재휘·박하철·이장한, 「아이 트래커를 활용한 인터넷 광고의 선택적 주의 요소 효과 연구」, 『광고연구』 제72호, 2006, 34~35면.

열정의 양가성, 다성성을 이해하고 추상성의 한계를 돌파하도록 도와주는 것이 인간 삶에 대한 폭넓고 깊이 있는 체험과 이에 기반을 둔 인문학적 상상력과 사고력이다. 이는 대사의 표층에 드러나는 정보뿐만 아니라 그 이면에 숨어있는 의미, 서브텍스트를 통찰할 수 있게 만드는 능력이다. 스타니슬랍스키는 이에 대해 다음과 같이 말한다.

대사 밑에 숨은 의미(subtext)란 계속해서 대사를 정당화하고 활기를 띠게 하면서 대사 밑에 부단히 흐르고 있는, 외적으로 드러나지 않고 내적으로 느껴지는 ‘역할의 인간적인 정신의 삶’이다. **대사 밑에 숨은 의미, 내재된 의미가 우리로 하여금 역할의 대사를 발화하게끔 하는 것이다.** 창조된 의미는 바로 이 숨은 의미에 있다.³⁴⁾

멜로드라마 연기술은 역할의 모든 내적 상태를 낱낱이 외재화하고자 했기에 서브텍스트라는 개념은 무의미했다. 즉, 멜로드라마는 단순하고 직선적인 대화를 구사하며 그 안에서 인물들이 자기의 감정과 동기에 대해서 공개적으로 진술한다.³⁵⁾ 사실주의극에서 서브텍스트는 필수적인 요소로 자리잡는다. 사실주의극의 인물들은 자신의 의도를 드러내기 위해서 뿐 아니라 그것을 숨기기 위해서 언어를 활용한다.³⁶⁾ 연기자의 역할 창조는 관념적으로 대사 밑에 숨어 있는 의미, ‘심리적 동인’을 찾는 것에 국한되는 것이 아니라 말과 행위를 통해 심리적 동인의 ‘환영(illusion)을 창조’³⁷⁾하여 관객에게 전달해야 하는 것이다.

33) K. S. Stanislavski, 양혁철 옮김, 『역에 대한 배우의 작업』, 신아출판사, 2000, 97면

34) К. С. Станиславский, *Собрание сочинений* Т.3, М.: Искусство, 1954, с.84~85.

35) Oscar G. Brockett, 김윤철 옮김, 앞의 책, 341면.

36) J. Harrop · S. R. Epstein, 앞의 책, 168면.

37) 수잔 랭거는 이러한 과정을 다음과 같이 말한다.

“모든 연술은 발화자의 안에서 시발된 과정의 결과물이기 때문에 무대 위에서의 연술은 극적 상황의 요구에 의한 가상적 행위의 일부가 된다. 따라서 연기자는 자신(역할)의 연술을 수사적인 것이 아닌 극적인 것으로 표출하기 위해 그러한 연술(대

연기자는 희곡텍스트 뿐만 아니라 서브텍스트를 재료로 역할을 창조할 때 예술가가 된다.³⁸⁾ 말로 드러나지 않는 무의식적인 생각과 감정을 내면으로부터 행위의 표면으로 이끌어내어 인물을 살아나게 하는 것이 연기자이다.³⁹⁾ 연기자에 의해 구현되는 서브텍스트가 희곡텍스트 읽기와 공연텍스트의 보기 근본적인 차이를 만드는 핵심이다.

이러한 서브텍스트는 인물의 발화와 동시에 수행되는 신체적 행위로 외화된다.⁴⁰⁾ 중요한 사실은 때때로 문자텍스트 표층의 내용과 반대되는 감정적 상태를 표현하는 신체적 행위가 요구되기도 한다는 것이다. 신체적 행위는 텍스트의 언어적 표현, 즉 대사와 대위법적으로, 혹은 모순적으로 표출되기도 한다. 특히 주어진 상황이 언어적 표현을 억압하고 있을 때 연기자는 그 억압의 내용을 신체적 행위를 통해 미묘하게 제시해야만 한다.⁴¹⁾ 신체적인 제스처는 종종 대사의 궁극적인 의미인 서브텍스트를 전달하기도 한다.

만일 관객 대부분이 사실주의극 공연을 보고 그 내용을 파악하지 못했다면 그것은 연기자들이 서브텍스트를 온전히 구현하지 못한 것이다. 이런 현상은 번역극 공연에서 빈번하게 발생한다. 이때 관객들은 일반적으로 자신이 연극이란 낯선 예술을 잘 알지 못해 이해하기 힘든 것이라고 자책한다. 그러나 사태의 진실은 연출가와 연기자 공동의 인문학적 상상력의 결핍에서 비롯되는 예술적 한계가 드러난 것이다.

사의 출발점인 심리적 동인 자체의 환영을 창조해야 한다.”

Susanne K. Langer, *Feeling and Form*, London: Routledge and Kegan Paul, 1953, p.316.

38) 스타니스랍스키 시스템의 전체 과정에서 ‘서브텍스트’가 활용되는 단계와 방식에 대해서는 홍제범, 스타니스랍스키 시스템과 한국극예술의 접점, 연극과인간, 2006, 260~264면을 참고할 수 있다.

39) Robert McKee, *Story: Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*, 고영범·이승민 옮김, 『시나리오 어떻게 쓸 것인가』, 민음사, 2002, 369~370면.

40) 영화에서 서브텍스트는 단어, 제스처와 보디랭귀지, 이미지와 비유, 장르를 통해 표현된다.

린다 시거 지음, 김청수·조현경 옮김, 『서브텍스트』, 비즈앤비즈, 2014.

41) Robert L. Benedetti, *The Actor at Work*, Englewood Cliffs: Prentice Hall, Inc., 1976, p.72.

외국의 사실주의 희곡을 이해하고 무대화하기 위해서는, 즉 사건의 발생과 진행과정의 특성을 파악하고 표현하기 위해서는 두 가지 조건이 갖춰져야 한다. 하나는 사건을 유발하는 문화적 규약(code)에 대한 이해 및 일상생활의 규약과 문화적 규약 간의 상호작용에 대한 이해이고 다른 하나는 사실주의의 문학적 예술적 규약에 대한 이해이다. 둘 중 어느 하나라도 부족하게 되면 극작가가 염두에 둔 서브텍스트를 정확하게 포착하기는 어렵게 된다. 이때 연기자는 체험의 연기가 아닌 감정 과잉의 연기를 보이거나 매우 건조한 ‘움직이는 무대독화’의 연기를 보이게 된다.

4. <유령>의 멜로드라마적 순간들

입센은 6년 동안 베르겐 국립극장의 무대감독이자 연출가로서 반 이상이 스크립트의 작품이거나 스크립트 방식의 작품을 적어도 145편 연출했다.⁴²⁾ 이러한 영향으로 그의 작품들에는 등장인물을 악인으로 규정하고 전형적으로 연기하기 쉬운 장면들이 존재한다. <인형의 집>의 헬머와 크로그스타트, <유령>의 만데르스목사와 앙스트란트 등이 그러하다. 이러한 점은 체홉의 인물들에서는 전혀 발견 되지 않는다. 특히 <유령>의 주어진 상황과 인물관계는 선악과 치정으로 얽힌 멜로드라마적 성격이 농후하다. 그러나 입센은 절대로 어느 인물이 옳다거나 그르다고 말하지 않았다.⁴³⁾

<유령>은 스타니스랍스키와 네미로비치-단첸코가 공동연출로 모스크바 예술극장에서 1905년 3월 31일에 공연한 바 있다. 두 사람은 모스크바

42) J. L. Styan, 앞의 책, 31면.

43) 배리 패리스 편저, 정윤경 옮김, 『스텔라 애들러』, 연극과인간, 2013, 37면.

선악의 범주는 사실주의연극에서 부차적인 위치에 놓여있다. 보다 정확하게 말하자면 사실주의연극에 대한 논의에서 사용하고 있는 선은 삶의 긍정적 영역, 악은 부정적 영역이라 할 것이다. 다만 그 선명한 효과 때문에 사용한다.

예술극장 설립에 합의하고 각자가 생각하는 레퍼토리를 작성했는데, 입센은 두 사람이 모두 선택했던 작가였다. 모스크바예술극장의 초기에 입센처럼 지속적으로 상연된 작가는 없었다. 초기 5년간 5편(<헤다 가블러>, <쉬토크만 박사>, <들오리>, <사회의 기둥>, <유령>)의 초연을 비롯해 1912년까지 9편의 초연이 성사되었다.⁴⁴⁾

스타니슬랍스키는 “입센은 한 번 보고 이해할 정도로 단순한 작가가 아니다. 내 생각에 입센을 제대로 이해하기 위해서는 10번은 볼 필요가 있다. 베르디 음악처럼 그의 작품은 여러 번 볼 필요가 있다”⁴⁵⁾고 강조했고, 모스크바예술극장 10주년 입센 공연에 대해서는 “예술적 형상을 묘사함에 있어서 심오한 사상을 전달할 기회를 우리에게 주었다”⁴⁶⁾고 고백한다. 이런 발언들의 의미는 스타니슬랍스키가 시스템을 개발하기 시작하던 시기와 겹쳐진다는 점에서 더욱 분명해진다.

그는 1905년 <이반 미로니치>와 <유령>을 연습하면서 연출일지를 기록하기 시작하는데, 바로 이 시기에 배우연기와 배우훈련에 대한 구상이 본격적으로 진행된 것이다. 라디셰바에 따르면 이 기록들은 연출지시서 형태가 아니라 배우연기에 대한 연구의 형태라는 것이다.⁴⁷⁾ 따라서 체홉 공연으로 대표되는 스타니슬랍스키의 무대작업에서 간과되어 온 입센 공연 또한 시스템의 구축에 크게 기여했음을 알 수 있다. 쉽게 파악되지 않는 모호한 분위기의 체홉 희곡과 달리 입센 희곡은 단순명료하다는 인상을 주지만 입센 희곡의 폭과 깊이는 그리 단순하지 않다.

아래의 인용은 <유령>의 세 장면인데, 인물에 대한 일면적 이해가 선악의 이분법 속에 인물을 가뒀버릴 가능성이 농후한 장면이다. 착한 사

44) Инна Соловьева, Урок Ибсена. Третьяковская галерея, Специальный выпуск, 2013(<http://www.tg-m.ru/articles/norvegiya-rossiya-na-perekrestkakh-kultur/urok-ibsen>).

45) К.С. Станиславский. Собрание сочинений : В 9 т. М., 1988~1999. Т.5-1, с.455.

46) Ibid., с.144.

47) Радичева О. А. Станиславский и Немирович-Данченко: История театральных отношений : 1897~1908, М.: Аргист. Режиссер. Театр, 1997. с.270.

람의 역할을 할 때는 그에게서 악마적인 요소를 찾아야 하고 그 역도 마찬가지⁴⁸⁾라는 스타니슬랍스키의 충고를 따르지 못한다면 그 결과는 멜로드라마적 연기로 귀결될 수밖에 없다. 또한 스타니슬랍스키의 충고를 기계적으로 받아들이면 선한 행동을 하는 상황과 악한 행동하게 되는 상황을 분리시켜 상상하게 된다. 그러나 인간 행위의 동기가 철저히 나누어져 절대적 선 또는 악으로만 존재한다는 것은 극단적인 경우를 제외하고는 불가능하다. 물론 상상 속에서는 마치 지킬박사와 하이드처럼 양자가 명확하게 나누어지는 경우도 있다.

따라서 역할창조의 관건은 텍스트에 나타난 상황의 표층적 의미영역을 벗어나지 않는다는 전제 하에 인물 성격의 스펙트럼 안에서 개연적으로 가능한 선 속에 존재하는 악의 요소와 악 속에 존재하는 선의 요소를 찾아내어 이에 기반을 두고 형상화할 수 있어야 한다는 것이다. 이를 가능하게 하는 계기가 서브텍스트의 존재이다. 희곡의 서브텍스트에 대한 완전한 개념은 극작과 공연에 수반되는 모든 요구들과 함께 입센의 <유령>에서 실현된다. 만일 극작가가 말 이외의 것을 취급하고 있는 것이라면 배우는 극작가가 감추기에 앞서서 자신이 감추어야 하는 대사 이면의 사고와 감정들을 찾아내야 한다.⁴⁹⁾

연기자들이 <유령>의 대사를 서브텍스트 없이 표층의 의미만 전달할 경우 알빙의 방탕한 삶과 알빙부인과 만데르스목사의 불륜, 오스왈드와 레지네의 근친상간적 관계, 앙스트란트의 악덕적 행위 등의 이면에 숨어 있는 19세기 말의 인간과 사회에 대한 진지한 탐색은 사라진 채 통속성만 부각될 따름이다. 관객들은 입센의 의도와는 전혀 다른 멜로드라마화된 <유령>를 보게 되는 것이다.

다음은 1막의 첫 장면에서 앙스트란트와 레지네가 만나 언쟁하는 것이다.

48) K. S. Stanislavski, 양혁철 옮김, 앞의 책, 97면

49) J. L. Stryan, 앞의 책, 45면.

앵스트란트 그래도 부모 밑에서 지내는 편이 훨씬 좋아, 레지네. 부드
가에 괜찮은 집도 하나 봐 두었어. 값도 그리 비싸지 않
고, 선원의 집 같은 걸 만들기에 안성맞춤이지.

레지네 하지만 아버지랑 같이 가기는 싫어요! 아버지랑은 아무것
도 같이하고 싶지 않다고요. 이제 가세요!

앵스트란트 그렇게 오래 나랑 같이 있을 필요는 없다. 네가 잘만 하
면 당연히 그럴 필요가 없지. 넌 한두 해 사이에 상당히
예뻐졌으니까…….

레지네 그래서요?

앵스트란트 곧 항해사나…… 어쩌면 선장이 나타나…….

레지네 그런 사람들하고는 결혼하지 않을 거예요. 뱃사람은 사부
아르 비브르(savoir vivre, ‘예의범절’이라는 뜻의 프랑스어)가
없으니까요.

앵스트란트 뭐가 없다고?

레지네 난 뱃사람들을 잘 알아요. 결혼상대로는 적합하지 않죠.

앵스트란트 **꼭 결혼할 필요는 없지. 다른 방법도 있으니까. (좀 더 은
밀하게) 예전에 요트를 타고 온 어떤 영국인은 300스페
이시나 냇단다. 너보다 예쁘지도 않은 여자한테 말이야.**

레지네 (다가서며) 꺼져 버려!

앵스트란트 (주춤하며) 진정해라, 설마 때리려는 건 아니겠지?

레지네 못 때릴 것 같아? 엄마에 대해 한마디만 더 지껄여 봐, 진짜
패 버릴 테니까. 꺼져! (정원으로 통하는 문까지 앵스트란트
를 밀어붙인다) 문 닫는 소리 내지 말고 가요. 도련님이…….

앵스트란트 자고 있다며. 너 왜 그렇게 도련님 생각을 많이 하니? (은
근히) 아하! 너 설마 도련님을……?

레지네 빨리 나가요! 미쳤어 정말! 그쪽이 아네요. 저기 만데르스
목사님이 오시잖아요. 뒤쪽 계단으로 내려가요.

앵스트란트 (오른쪽으로 가며) 그래, 간다, 가. 하지만 잘 물어봐라, 저
기 오는 목사님한테. 목사님이라면 자식이 부모한테 어떻

게 해야 하는지 잘 가르쳐 주실 거다. 아무리 그래도 난
네 아버지야. 교회 교적부를 찾아보면 알 수 있지.⁵⁰⁾

여기서 앵스트란트는 레지네에게 ‘선원의 집’을 시작하려는 자신의 계
획을 말하면서 자신과 함께 갈 것을 제안한다. 대사를 통해 레지네를 여
급으로 일을 시키려는 그의 계획을 추론할 수 있다. 아직 그가 계부라는
사실이 관객에게 알려지지 않았지만 계부라 할지라도 교회법 상 아버지
란 자가 딸을 여급으로 고용하려 한다는 것은 도덕적으로 용납하기 어려
운 악인의 징표이다. 분명 그는 도덕적으로 본받을 만한 인물이 아니다.
만일 연극자가 텍스트가 제시하고 있지 않은 앵스트란트의 인간적인 특
성을 찾아내지 못한다면 결국 그는 앵스트란트를 전형적인 악인으로 연
기하게 된다.

따라서 연극자는 앵스트란트가 레지네를 데려가려고 하는 다른 이유
를 찾아내야만 한다. 단순히 여급을 구하는 것이라면 반드시 레지네를
고집해야 할 이유는 없다. 그 이유가 무엇이냐에 따라 그에 상응하는 서
브텍스트가 발생할 것이다. 그가 이유를 알고 있으나 일부러 말하지 않
는 것일 수도 있고, 아직 자각하지 못하는 것일 수도 있다. 둘 중 무엇을
선택하느냐에 따라서도 연기는 달라지게 된다.

예컨대 레지네를 사생아로 만들지 않고 교회의 은총을 받을 수 있는
존재로 만들어준 자신을 고맙게 여지지 않는 것에 대한 분노나 서운함도
있을 것이고, 남편의 자식을 임신한 여자를 돈 몇 푼의 보상으로 자신의
아내로 삼게 한 알빙부인에 대한 복수심도 있을 것이며, 노쇠해져 가는
자신의 몸과 마음을 의지하고 싶은 약한 마음도 있을 수 있다. 이러한 서
브텍스트들이 레지네의 반응에 따라 순간순간 솟구쳐 오르는 상태가 앵
스트란트란 역할에 요구되는 창조적 자감일 것이다.

50) 헨리크 입센, 소두영 옮김, 『인형의 집/유령/민중의 적/들오리』, 동서문화사, 2013, 103~104면.

알빙부인 네. 의무다 책임이다 하시면서, 그런 것에 따르라고 강요하셨잖아요. 제가 역겨워 하면서 진심으로 반항하던 것을 목사님은 진리다 정의다 하면서 찬미하셨어요. 전 목사님의 그런 설교가 어떤 식으로 완성된 건지 알아보고 싶은 마음이 들었지요. 딱 한 군데만 풀어 볼 생각이었는데, 그걸 풀고 나니 곧 모든 게 다 풀려 버렸죠. 그래서 알게 됐어요. 목사님의 설교는 모두 재봉틀로 박음질한 것이었다는 사실어요.

만테르스 (조용히 감정을 실어) 제 인생에서 가장 격렬했던 투쟁의 성과가 그건가요?

알빙부인 가장 비참한 패배라고 하는 편이 옳죠.

만테르스 헬레네, 그건 생애 최대의 승리입니다. 나 자신을 이긴 거니까.

알빙부인 당신은 우리 두 사람 모두에게 죄를 저질렀어요.

만테르스 당신이 미친 사람처럼 “내가 왔어요! 날 받아 주세요!”라고 외치며 날 찾아왔을 때, “여인이여, 정당한 남편에게 돌아가라”고 말한 게 죄란 말입니까?

알빙부인 그래요.

만테르스 당신과 난 아무래도 의견이 맞지 않는 것 같군요.

알빙부인 적어도 지금은요.

만테르스 단 한 번도…… 꿈에서조차 당신을 친구의 아내 이상으로 생각한 일은 없습니다.

알빙부인 어머니! 정말인가요?

만테르스 헬레네…….

알빙부인 사람들은 자기 과거를 쉽게 잊어버리죠.

만테르스 전 아닙니다. 전 옛날하고 변한 게 없어요.(134면)

이 장면에서 알빙부인은 자신의 관점에서 과거 만테르스 목사가 두 사람의 관계에서 보여준 위선적 처신에 대해 말하고 있다. 만테르스 목사는 자신을 향한 알빙부인의 사랑을 성애적인 것으로 단죄하고 추호도 이

성애적 마음이 없었음을 강조하고 있다. 만일 만테르스 목사의 말을 문자 그대로 받아들인다면 알빙부인은 성격적 장애가 있는 인물이 된다. 표층의 대사만으로 보면 만테르스 목사는 강직하고 단호하다.

만일 이 장면을 일반적으로 상상할 수 있는 경건한 목사로만 형상화한다면 그가 끝부분에서 보여주는 갈팡질팡하는 모습과 충돌하게 된다. 그렇다면 위에서 보여준 만테르스 목사의 언행은 알빙부인의 말에서 짐작할 수 있듯이 만테르스 목사의 위선적 요소가 개입되어 있을 가능성이 높다. 서브텍스트는 부정과 숨김을 보여준다. 종종 사람들은 어떤 것에 대해 무시하거나 얼버무리거나 부정하는 태도를 보여준다. 그 상황 혹은 사람과 맞서고 싶지 않기 때문이다. 문제로부터 달아나려고 하는 것이다.⁵¹⁾ 만테르스목사의 태도는 적절한 예이다. 그를 연기하기 위해서는 그가 왜 이런 부정의 태도를 취하고 있는지 찾아야만 한다.

그가 단지 위선성이 강한 인물로만 부각된다면 아래와 같이 앵스트란트에게 끌려 다니는 모습은 자연스럽지 않다. 화재의 원인이 자기에게 있다 할지라도 철저히 부인할 것이다. 만테르스 목사가말로 복합적인 성격의 내적 상태를 적절하게 표현할 수 있는 서브텍스트가 필수적으로 요구되는 인물이다. 만일 그렇지 못하다면 각각의 인물들을 만날 때마다 만테르스 목사는 전혀 다른 인물로 비춰질 수도 있다. 인간은 누구나 정신적인 불안정, 예컨대 과도한 불안감, 비이성적인 고소/폐쇄 공포증, 강박관념, 부정적이고 비관적인 사고패턴 등과 같은 요소들을 한두 가지 가질 수 있다. 만테르스목사 역시 하느님의 품 속에서 살고자 하지만 이러한 인간적 고통에서 완벽하게 벗어나기란 불가능하다.

만테르스 이렇게 끔찍한 밤은 난생처음이군.
레지네 불이라니, 정말 운이 없었어요, 목사님.

51) 린다 시거 지음, 김청수 · 조현경 옮김, 『서브텍스트』, 비즈앤비즈, 2014, 58면.

만테르스 그 이야기는 이제 그만하자! 생각하기조차 싫구나.
레지네 어떻게 이런 일이 생겼을까요……?
만테르스 묻지 마라, 레지네! 그걸 내가 어떻게 알겠니? 설마 너도……? 네 아버지만으로 충분하지 않니……?
레지네 아버지가 뭘 어쨌는데요?
만테르스 네 아버지한테 정말 심한 말을 들었거든.
앵스트란트 (복도에서 들어오며) 목사님……!
만테르스 (깜짝 놀라 돌아보며) 여기까지 날 따라온 건가?
앵스트란트 그래야 할 것 같아서요……! 오, 하느님! 정말 무서운 일입니다, 목사님.
만테르스 (이리저리 거닐며) 이런 일이! 어떻게 이런 일이!
레지네 왜 그러세요?
앵스트란트 이게 다 우리가 거기서 예배를 드렸기 때문이란단다. **(목소리를 낮추어) 이걸로 꼬투리를 단단히 잡았어.** (큰 소리로) 이게 다 내 잘못인데, 목사님이 모든 책임을 지게 될 걸 생각하면 정말이지!
만테르스 분명히 말해 두지만, 앵스트란드…….
앵스트란트 그렇지만 목사님 말고는 촛불에 손을 댄 사람이 없는걸요.
만테르스 (멈춰 서서) 자넨 그렇게 주장하지만, 난 촛불에 손댄 기억이 없어.
앵스트란트 하지만 제가 분명히 봤단 말입니다. 목사님께서 촛불을 들어 손으로 심지를 비벼 끄시고, 그걸 대팩밥이 쌓여 있는 곳에 휙 버리셨어요.
만테르스 그걸 봤다고?
앵스트란트 이 두 눈으로 똑똑히 봤죠.
만테르스 말도 안 돼. 게다가 손가락으로 심지를 비벼 끄다니. 난 절대 그런 습관이 없어.
앵스트란트 그랬군요. 그래서 그렇게 위태로워 보였던 거군요. 아무튼, 이거 보통 일이 아니죠, 목사님?

만테르스 (של 새 없이 서성이며) 아, 아무것도 묻지 말게!
앵스트란트 (만테르스를 쫓아다니며) 더구나 보험도 들지 않았다면서요, 목사님?
만테르스 (계속 걸으며) 그래. 안 들었어. 아까 얘기했잖아.
앵스트란트 (따라 걸으며) 보험도 들지 않았다니! 그런데 느닷없이 이 지경이…… 모든 게 불타 버리다니! 아, 하느님, 이 무슨 가혹한 운명이란 말입니까!
만테르스 (이마의 땀을 닦으며) 자네 말이 맞네, 앵스트란드.
앵스트란트 그것도 고아원이, 자선 기관이 말입니다. 지방 정부뿐 아니라 중앙 정부까지 그토록 고마워했는데, 그런 고아원에서 이런 일이 생기다니. 신문에서는 분명 목사님을 나쁘게 말할 텐데요.
만테르스 내가 지금 걱정하는 게 바로 그걸세. 이번 사건에서 가장 골치 아픈 문제지. 얼마나 심술궂게 공격하고 비난을 퍼부어댈지……! 아, 생각만 해도 소름이 끼치는군.(155~157면)

위의 인용에서 강조된 부분은 앵스트란트의 대사 중 서브텍스트가 선명하게 표현되어야만 하는 것이다. 그 표현의 질에 따라 그의 성격이 명확하게 형상화된다. 분명히 그는 기뻐하고 있다. 기뻐하는 반응 자체로 그가 공공의 이익보다는 자신의 이익을 더 중시여기는 인물임이 드러난다. 주의해야 할 점은 기쁨의 이유가 자신의 계획대로 되어서인지 아니면 화제는 우연이나 결과적으로 고아원을 할 수 없게 되어서인가에 따라 그 의미가 달라진다는 점이다.

만일 악인적 분위기를 막연히 과잉되게 표현한다면, 이 장면은 앵스트란트가 의도적으로 불을 내고는 만테르스 목사에게 뒤집어씌우는 상황으로 관객들에게 전달될 것이다. 물론 그러한 해석도 가능하다. 그렇다면 앵스트란트는 예배에 참석했던 모든 사람들의 눈을 속일 수 있을 만큼 사고와 동작 면에서 매우 주도면밀한 인물이다. 그러나 이렇게만 본다면

그리도 주도면밀한 사람이 왜 늙을 때까지 목수일로 힘겹게 살고 있는지는 의문이 제기된다.

분명한 사실은 사회적 신분이 낮은 앙스트란트가 ‘성직자’인 만테르스와 의 관계에서 우위를 점하고 있다는 것이다. 이는 텍스트에서 명시적으로 밝히고 있지 않은 그와 목사 사이의 개인적 관계가 영향을 미치고 있음을 짐작케 하는 부분이다. 두 사람의 서브텍스트의 근원지가 여기에 있다.

5. 사실주의로 도약하기 : 인물 형상화를 위한 에튜드

앞에서 에릭 벤틀리가 말한 비극을 사실주의극으로 대체하면 훌륭한 연기자는 멜로드라마도 사실주의적으로 연기할 수 있고 역으로 부족한 연기자는 사실주의극을 멜로드라마적으로 연기할 수도 있다고 말할 수 있다. 무엇이 이러한 현상을 초래하게 하는가? 이것은 연기자가 역할에 대한 충분한 심적 체험이 부재한 채 곧바로 역할의 내면을 외화시키려는 역할 외적 의지의 소산이다. 이때 왕왕 연기자는 텍스트가 요구하는 복합적인 내적 상태를 하나의 감정으로 단순화시켜 과도한 감정을 끌어올리곤 한다.

이를 극복하는 길은 연기자가 서브텍스트를 활용할 수 있는 능력을 체화하는 것이다. 서브텍스트를 활용한다는 것은 주어진 상황 속에서 인물로서 사고하는 욕망하는 내적 행위를 자극하는 것이다. 극에서 특정한 시점의 서브텍스트를 하나의 단위로만 취급하는 것은 오류이다. 엄밀하게 보자면 내적 행위는 세 층위의 구성요소가 결합된 것이다.

1. 인물의 의도(intention): 인물이 행동함으로써 원하는 바가 무엇인가?
2. 인물의 동기(motivation): 인물이 왜 행동하기를 원하는가?
3. 인물의 내적 독백(inner monologue): 행동을 할 때 인물의 머리 속에서 어떤 생각이 흘러가는가?⁵²⁾

이를 계발하는 핵심적인 방법이 희곡텍스트에 비어 있는 시공간에서 벌어지는 사건을 에튜드⁵³⁾로 연행하는 것이다. 이를 ‘인물형상화를 위한 에튜드’⁵⁴⁾라 한다. 이는 자연인인 연기자 자신과 인물 사이의 거리를 확인하고 이를 극복하는 신체적 행위법을 익히는 과정이다. 연기자 자신에서 시작하여 조금씩 역할의 특성을 자기화하여 타자의 삶으로 옮겨가는 과정이다.

초기 단계에는 자연인의 차원에서 ‘만약에 내가 그런 상황에 놓여 있다면?’을 상상하고 에튜드를 시작한다. 희곡텍스트에 없는 것이기에 연기자의 상상을 자유롭게 만들어준다. 이 자유로움이 서브텍스트를 활성화시킨다. 이것은 아무리 강조해도 지나치지 않다. 서브텍스트는 다양하게 발동한다. 초기 단계에서 발생하는 서브텍스트는 인물의 것이 아니다. 초기는 연기자가 자신과 역할 사이의 거리를 인식하는데 대부분의 시간을 할애하게 된다. 이 단계에서 자연인인 연기자와 역할은 멀리 떨어져 있다. 연기자가 역할과 그대로 일치하기에는 항상 어려운 조건이 가로 놓여 있다. 첫째, 시공간의 간격이다. 역할이 살고 있는 시점과 장소가 현재 이곳과 멀어지면 질수록 많은 노력을 필요로 한다. 특히 번역극이라면 그 어려움은 몇 배로 증폭된다. 둘째, 연기자는 자신의 역할/인물을 무의식중에 미화하는 성향이 있다. 이것이 인물의 내적 삶을 단순화시켜 멜로드라마적 오류를 범하게 만들기도 한다.

중기 단계는 초기 단계의 여러 상황 중에서 인물의 특성이 보다 구체적으로 발현되는 것을 선택하여 진행한다. 이때 초기와 다른 점은 인물의 목표를 명시적으로 상정하는 것이다. 그런데 이 목표를 연행 중에 밖

52) Robert Cohen and John Harrop, *Creative Play Direction*, Englewood Cliffs: Prentice Hall, Inc., 1974, p.126.

53) 에튜드는 극의 문법을 최소 단위에서 연행자의 몸으로 체화하는 훈련 방법이다. 에튜드의 본질에 대한 자세한 논의는 홍재범, 앞의 책, 47~61면을 참고할 수 있다.

54) M. 쉬흐마토프 · B. K. 리보바, 박상하 옮김, 『무대 에튜드』, 한국문화사, 2014, 2부 2장에서 구체적인 진행 과정을 참고할 수 있다.

으로 발화하는 것은 적절하지 않다. 왜냐하면 그 목표를 ‘말’로만 반복할 뿐 이를 달성하기 위한 진정한 심리-신체적 행위가 ‘말’로 휘발될 수 있기 때문이다. 직접 발화하지 않는 ‘말’이 서브텍스트를 길어 올린다. 이런 방식의 에튜드 반복을 통해 다각적으로 인물의 내적 세계를 탐색하며 자신의 연행을 객관화하여 조금씩 인물과의 간격을 좁혀나간다.

자유로운 상상의 내용들을 심리-신체적 행위로 표현되는 구체적인 연행을 통해 아직까지 완전히 통합되지 못한 상상의 미세한 균열들을 반성적으로 지양하는 체험을 가져야 한다. 이러한 체험의 누적으로 인물에 대한 거리가 좁혀져 어느 순간 일치했다 느끼게 될 때 연기자와 역할의 접점인 서브텍스트의 일치점이 발생(건)하게 된 것이다. 이 단계에서 연기자는 역할과 일치됐다 떨어지기를 반복하며 점차 합일된 시간을 확장한다. 합일된 시간 속에서 자연인인 연기자의 자감이 아닌 인물의 자감이 나타나기 시작한다.

이러한 과정과 유사한 예시를 크리스토퍼 놀란의 영화 <인셉션>에서 찾아 볼 수 있다. ‘인셉션(inception)’의 사전적 의미는 ‘(음식물의) 섭취, (어떤 일의) 시작’인데, 제목은 어원 그대로의 의미를 살려 ‘안에(in)에 넣다(cept)’로 사용하고 있다. 넣는 곳이 이성과 감정 그리고 의지가 공존하는 인간의 (무)의식적 내면세계이고, 넣는 행위는 꿈꾸는 동안에 이루어진다. 꿈 기술자들은 주로 경쟁 기업의 핵심 정보를 표적 인물의 잠재의식을 탐색하여 캐내는 방식(익스트랙션, extraction)으로 작업하는 산업스파이이다. 이들은 꿈 작업 전에 두 가지를 준비한다. 첫 번째는 꿈 속의 물리적 공간(무대)을 설계하고 제작한다. 두 번째 목표(정보 빼내기, 생각넣기)를 달성하기에 최적화된 플롯을 만든다. 그 다음 표적 인물을 꿈 속으로 등장시켜 자신들도 꿈 속의 인물이 되어 목표를 달성하기 위한 작업을 진행한다. 이는 한 편의 연극을 준비하는 것과 다르지 않다. 인셉션은 익스트랙션과 반대로 캐내는 것이 아니라 ‘안으로 넣는’ 것으로, 보다 고도의 전략을 요구한다. 꿈 기술자들이 인셉션의 단계 및 각 단계의 목표, 주요

감정 등을 설계하는 흐름은 연기자가 역할의 내적 욕구, 목표에 근접해 가는 과정과 겹쳐진다.

작업실-낮

아리아드네, 아서, 유서프, 임즈와 사이트는 파일들을 보면서 방에 둘러 앉았다. 코브가 회의를 주관한다.

코브 : (크게 읽는다) **“나는 아버지의 회사를 해체할 것이다.”**

(코브가 팀을 돌아본다.)

코브 : 지금 이진 로버트가 확실히 거부하고 싶을 생각이야. 그의 잠재 의식 속에 이 생각을 깊이 심어 놓아야 해. 잠재의식의 동기 유발은 이성이 아닌 감정에 의한 거야. 이걸 감정적인 개념으로 바꾸는 방법을 찾아야 해.

아서 : 어떻게 사업 전략을 감정으로 바꾸지?

코브 : 그걸 알아내려고 온 거잖아. (코브의 파일에 스크랩된 기사들. “모리스와 로버트, 피셔 가의 두 세대 아주 다른 두 가지의 경영 방식”, 다른 신문에는 “두 피셔간의 전쟁”이란 제목의 기사가 실렸다.) 지금 로버트는 아버지와 관계로 큰 스트레스를 받고 있어.

임즈 : (파일을 보며) 이렇게 하면 어떻게? 아버지의 회사를 해체하는 게 아버지에 대한 복수라고 암시하는 거.

코브 : 아냐, 난 긍정적인 감정이 부정적인 감정을 이긴다고 생각해. 화해를 통해 카타르시스를 줘야 해. 로버트가 이 모든 것에 긍정적인 감정으로 반응하게 해야 해.

(임즈가 생각한다. 잠시 후.)

임즈 : 좋아, 이렇게 하지. 어.....이건 어때, **“아버지는 내가 당신의 발자취를 따르지 않고 스스로 이루기를 바란다.”**

코브 : 될 것 같군.

아서 : 될 것 같다고? 그것보다는 더 잘해야지. 우린 좀 더 잘해야 한다고

임즈 : 의견 제시해 줘서 고맙다.

아서 : 구체적인 걸 요구해서 미안해, 임즈. 구체적인 거 몰라!

코브 : 인셉션은 구체적인 거랑 상관없어. 그의 마음속에 들어가서 찾은 걸로 작업에 들어가야 해.

(배경이 이들이 꿈을 공유하는 뉴욕 거리로 바뀐다.)



임스 : 최고 단계에서는 아버지와의 관계를 터놓자고. **“난 아버지의 발자취를 따르지 않겠다.”**고 하는 거야. 다음 단계로 내려가선 이렇게 붙어놓자고. **“나 스스로 뭔가 이루어 보겠다.”** 그리고 최하 단계에 왔을 때 결정타를 먹이는 거지.

코브 : **“아버지는 내가 자기처럼 안 되길 원한다.”**

코브는 이질적인 생각을 심기 위해 고도의 심리적 전략을 쓴다. 첫째, 잠재의식의 동기 유발을 위해 감정을 자극하기, 둘째, 현재 피서의 정신적 문제를 야기하는 아버지와의 관계에 집중하기, 셋째, 부정적인 감정보다는 긍정적인 감정을 활용하기, 넷째, 카타르시스 이용하기이다.⁵⁵⁾ 이 모든 것은 몇 번의 연행으로 발견되지 않는다. 첫째가 달성되면 둘째가 부족함을 느끼고 이를 채우면 셋째가 효과적이란 판단이 들고 그 다음으로도 미진한 구석을 넷째로 마무리하게 되는 것이다. 연기자가 역할과의 합일을 위해 수행하는 에튜드는 이러한 단계를 거친다.

대개의 경우 처음 명시적으로 상정한 목표는 역할의 것이라기보다는 자연인인 연기자의 것이다. 에튜드 연행의 대체불가능한 요소는 역할과의 거리를 연기자가 스스로 체험하게 만든다는 점이다. 인물의 밖에서

55) 황혜진, 『영화 <인셉션>과 문학치료학』, 『문학치료연구』 제32집, 한국문학치료학회, 2014, 192면.

이성적으로 판단하는 것과 실제 역할이 되어 상황 속에 들어가는 것은 전혀 다른 범주이다. “나는 아버지의 회사를 해체할 것이다.”라는 목표와 “아버지는 내가 자기처럼 안 되길 원한다.”는 목표는 외적인 행위와 그 아래 숨어 있는 참다운 목표와의 차이점을 명료하게 보여준다. 많은 연기자들이 목표를 달성하기 위한 수단으로서의 행위를 목표 자체로 오해하곤 한다. 참다운 심리-신체적 목표는 한 순간의 통찰로 이성적으로 발견되는 것이 아니라 지속적인 반복을 통해 조금씩 다가서는 과정을 통해 어느 순간 도달하는 것이다. 이 과정에서 참다운 심리-신체적 목표는 서브텍스트의 형태로 존재한다.

이후 세 점이 연결되어 면이 되는 시점부터 후기 단계로 넘어간다. 후기 단계의 에튜드는 희곡텍스트 속의 인물로서 ‘만약에 역할이 그런 상황에 놓여 있다면?’을 상상하고 연행하는 것이다. 이즈음 역할과 밀착된 연기자는 심리적 동인 자체의 환영을 창조할 뿐만 아니라 그 안에서 살아 갈 수 있는 자기화로 진입하는 것이다. 후기 단계의 에튜드는 인물의 왜곡된 욕망 속에 숨어 있는 참된 욕망 찾기를 지향한다. 이는 중기의 명시적 목표와 달리 암시적으로 존재하는 욕망을 탐색한다.

대부분의 인간은 자신의 진정한 욕망을 걸로 드러내는 것을 기피한다. 타인의 평가를 의식할 수밖에 없는 인간은 솔직하게 욕망을 표현하기가 쉽지 않다. 현재 자신의 위치에서 과한 욕심이라고 하지 않을까 또는 상식적인 사회적 규범에 벗어난다 하지 않을까 우려하는 마음에서 스스로를 왜곡시키곤 한다. 따라서 서브텍스트가 필연적으로 개입될 수밖에 없다. 관객들은 연기자가 표현하는 서브텍스트를 통해 역할의 진정한 욕망을 파악한다.

이 단계에서 인물들의 발화 내용을 통해 드러나는 특정 인물들 사이의 에피소드를 에튜드로 연행하는 것이 필수적이다. 예컨대 앞 장의 인용 부분에서 추론할 수 있는 에피소드인 과거 알빙부인이 만테르스 목사를 찾아 갔을 때의 상황이나 알빙부인이 앵스트란트에게 레지네의 모친을

아내로 맞이하도록 부탁하는 상황과 같은 것이다. 이를 통해 해당 인물들의 역사, 삶의 흔적이 부지불식간에 연기자에게 내재하게 된다. 이 단계의 마무리는 희곡텍스트의 장면들이 벌어지기 3시간, 1시간, 직전 상황의 에튜드를 순차적으로 시행하여 희곡텍스트의 해당 장면으로 자연스럽게 연결되도록 한다.

희곡텍스트의 ‘개별 장면에 기초한 에튜드’에서도 자유로운 상상의 문을 열어놓기 위해 대사를 곧바로 사용하지 않는다. 이때도 역시 기왕에 파악한 장면의 주어진 상황과 인물의 목표만을 가지고 진행한다. 즉, 대사를 의식적으로 기억하여 발화하려는 외부적 노력은 배제한다. 자유롭게 선택할 수 있는 에튜드 연행 중 말과 희곡텍스트의 대사 사이에는 쉽게 극복되지 않는 장애가 존재한다. 희곡텍스트는 모든 사항들이 외부적으로 결정되어 연기자는 그 결정을 거역할 수 없다. ‘인물형상화를 위한 에튜드’를 통해 역할의 자감이 체화되었다 할지라도 개별 장면의 대사가 곧바로 역할과 일치된 상태에서 나의 말로 발화되는 것이 아니다. 낯선 언어 체계가 지금까지 쌓아 온 심적 체험을 무화시킬 수도 있다. 숙련된 연기자라 할지라도 희곡텍스트의 대사를 처음부터 직접적으로 암기하여 사용하는 것은 바람직한 역할창조의 방법이라 할 수 없다. 이에 대해 스타니슬랍스키는 다음과 같이 말한다.

대부분의 경우에 연기자에게 작가의 대사는 연기자가 축적해 둔 모든 내적 요소들이 일련의 순서에 따라 창조의 순간들을 형성하고 역할에 대한 신체적 표현으로 역할의 감정을 표현해내는 고유하고 특징적인 방법을 창조해내게 되는 **창조의 시기 중 가장 마지막 순간에만 필요한 법이다.**⁵⁶⁾

창조의 마지막 순간에 가서야 대사가 필요한 이유는 연기자의 창조적 상상력이 활발하게 분출되기 전에 작가가 결정해 놓은 것을 의식 속에

56) K. S. 스타니슬라프스키, 양혁철 옮김, 앞의 책, 135면.

각인시켜 놓으면 텍스트와 상상력 사이의 조율과정은 있을 수가 없게 되고 심지어 전혀 상상력이 발동하지 못하는 경우도 생기기 때문이다. 이럴 경우 연기자는 무대 위에서 인물의 인생을 살아가는 체험을 하는 것이 아니라 죽은 연기를 하게 된다. 죽은 연기란 상대방을 보고 듣고 사고하지 못한 채 그러한 척 암기한 대사를 기계적으로 주고 받는 것이다. 이를 감추기 위해 외삽적인 단순한 감정표출에 의지하게 된다. 이런 부정적인 사례의 정반대 모습을 메이에르홀트가 오스왈드로 연기했던 <유령> 공연에서 레지네 역할을 했던 베리기나의 회고에서 찾을 수 있다. 그녀의 회고는 서브텍스트와 살아있는 대사의 유기적 관계를 극명하게 보여준다.

“<유령>의 오스왈드 역할은 메이에르홀트가 연기했다. 나에게서 레지네의 역이 주어졌다. 나는 이 공연을 떠올릴 때면 항상 기분이 좋아진다. 함께 연기 연습을 하던 메이에르홀트가 이미지를 드러내는 방법에 대하여 너무나 소중한 지적들을 한 이름 해주었기 때문이다. 그 중 한 가지 디테일만은 언급하지 않을 수 없다. 레지네가 알빙부인으로부터 자신이 오스왈드의 누이란 사실을 듣게 되었을 때, 그녀는 미칠 듯한 분노에 휩싸이게 된다. “그래요, 우리 엄마는 그런 여자였어요! (...) 네, 저도 가끔씩 그렇게 생각했어요.” 레지네는 **말없이 방을 서성이며, 눈에 익은 사물들을 마지막으로 둘러본다. 그리고 흥분한 상태로 상황을 면밀히 따진 후에, 결국 집을 떠나기로 결심한다. 이 밀도 높은 긴 휴지 이후에 레지네는 알빙부인에게 다음과 같이 말한다.** “자, 부인, 제가 떠나는 것을 허락해주세요. 지금 당장요.”

이런 휴지는 여타 <유령> 공연에서는 시도하지 않는다. 모스크바예술극장의 <유령> 공연에서도 이렇게 긴 휴지는 없었다. 하지만 메이에르홀트가 제안한 이 휴지는 매우 큰 도움을 주었고, 내 연기에 필수적인 부분이 되었다.⁵⁷⁾ (강조:인용자)

긴 휴지 동안 레지네는 알빙부인 집에서 있었던 모든 일들이 하나하나의 사물들을 통해 주마등처럼 흘러갔을 것이다. 기쁜 일과 슬픈 일, 간직하고 싶은 순간과 떠올리고 싶지 않은 순간, 어린 시절과 바로 몇 분전의 시간까지. 이 모든 것을 생생하게 체험하게 만드는 것이 서브텍스트이다. 그 끝에서 “자, 부인, 제가 떠나는 것을 허락해주세요. 지금 당장요”라는 대사가 발화될 때 관객들에게 깊은 울림을 일으킬 수 있다.

‘개별 장면에 기초한 에튜드’에서는 장면 목표와의 유기적 긴밀성에 따라 대사를 하나씩 추가한다. 그 장면에서 반드시 상대방에게 전달해야만 하는 것부터 연행 중에 자연스럽게 발화되도록 한다. 희곡텍스트에 써어 있는 발화순서에 억매일 필요가 없다. 또한 그 대사들과 똑같아야 한다는 강박을 가질 필요도 없다. 이는 반복되는 연행 속에서 차츰 일치되어 간다. 이것이 가능하기 위한 전제 조건은 앞에서 제시한 내적 행위의 세 요인이 명확하게 파악되어 있어야 한다는 것이다. 소녀 무어는 세 가지 중 내적 독백을 핵심적인 요소로 간주하고 있다. 해서 모든 대사마다 내적 독백을 적어 보기를 권한다.⁵⁷⁾

역할에 대한 작업을 수행하는 과정에서 희곡텍스트가 제시하지 않는 빈 시공간에서의 사건들과 개별 장면들을 에튜드로 연행하는 것은 궁극적으로 서브텍스트를 활성화시켜 연기자로 하여금 인물로서 심적 체험과 자감을 획득하도록 유도하는 것이다. 이것이 연기자의 연기적 상상력과 심리-신체적 행위의 폭과 넓이를 풍요롭게 확장시켜 역할을 살아있는 존재로 자기화하는데 긴요하게 작용한다. 에튜드 연행 중에 상대 역할과 관계 맺는 방식, 그를 평가하는 원칙 등이 연기자가 사전에 인지하지 못했던 정확한 지점에서 즉흥적으로 발휘되어 자연스럽게 역할 속으로 들어 가는 체험을 하게 된다.

57) Веригина В. По дорогам исканий, Встречи с Мей ерхольдом, ВТО, 1967, с.35.

58) Sonia Moore, *Stanislavski Revealed: The actor's guide to spontaneity on stage*, 한은주 옮김, 『소녀 무어의 스타니스랍스키 연기수업』, 예니, 2002, 47면.

무엇보다 에튜드 연행은 연기자가 인물의 성격을 단순화시켜 멜로드라마화하는 평면적 성격 창조의 오류와 자신의 역할/인물을 무의식중에 미화하는 오류를 극복하고 살아 있는 인물을 창조할 수 있는 기반을 마련한다. 이 연습을 거쳐 형성된 창조적 상상력은 희곡텍스트 속 인물과의 만남의 순간에 연기자로 하여금 위축된 상태에서 인물의 대사를 습관적으로 암기하는 것이 아니라 자연스럽게 자연인인 연기자와 역할사이의 대화적 관계를 통해 자신의 말로 변화시킬 수 있게 한다.

참고문헌

1. 단행본

- 김석만 편저, 『스타니스랍스키 연극론』, 이론과 실천, 1997.
 윤석진, 『한국 멜로드라마의 근대적 상상력』, 푸른사상, 2004.
 이경식, 『아리스토텔레스의 <시학>과 신고전주의』, 서울대 출판부, 1997.
 홍재범, 『한국 대중비극과 근대성의 체험』, 박이정, 2002.
 _____, 『스타니스랍스키 시스템과 한국극예술의 접점』, 연극과인간, 2006.
 린다 시거 지음, 김청수 · 조현경 옮김, 『서브텍스트』, 비즈앤비즈, 2014.
 미하일 채홉, 이진아 옮김, 『배우의 길』, 지식은만드는지식, 2009.
 칼 야스퍼스, 황문수 옮김, 『비극론, 인간론(외)』, 범우사, 1999.
 크리스토퍼 차브리스, 대니얼 사이먼스/김명철 옮김, 『보이지 않는 고릴라』, 김영사, 2011.
 배리 패리스 편저, 정윤경 옮김, 『스텔라 애들러』, 연극과인간, 2013.
 헨리크 입센, 소두영 옮김, 『인형의 집/유령/민중의 적/들오리』, 동서문화사, 2013.
 Aristoteles, *De Arte Poetica*, Oxford, 1958, 천병희 옮김, 『시학』, 문예출판사, 1994.
 Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, 염무웅, 반성완 옮김, 『문학과 예술의 사회사-근세 편 하』, 창작과 비평사, 1997.
 Constantin Stanislavski, *Creating a Role*, Trans. by Elizabeth R. Hapgood, 신은수 옮김, 『역할창조』, 예니, 2001.

Daniel Gerald, "Russian Formalist Theories of Melodrama", *Imitation of Life : A Reader on Film*

- & Television Melodrama, ed. Marcia Landy, Wayne State University Press, 1991.
- Eric Bentley, "Melodrama", ed. Robert W. Carrigan, *Tragedy : Vision and Form*, Chandler Publishing, 1965.
- _____, *The Life of the Drama*, Atheneum, 1970.
- J. Harrop · S. R. Epstein, *Acting With Style*, 박재완 옮김, 『스타일 연기』, 게릴라, 2005.
- J. L. Styan, *Modern Drama in Theory and Practice : Realism and Naturalism*, Cambridge Univ. Press, 1981, 원재길 옮김, 『근대극의 이론과 실제 1』, 탐출판사, 1995.
- Oscar G. Brockett, 김윤철 옮김, 『연극개론』, 한신문화사, 1999.
- Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination : Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, Yale University Press, 1995.
- Robert L. Benedetti, *The Actor at Work*, Englewood Cliffs: Prentice Hall, Inc., 1976.
- Robert Cohen and John Harrop, *Creative Play Direction*, Englewood Cliffs: Prentice Hall, Inc., 1974.
- Robert McKee, *Story: Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*, 고영범 · 이승민 옮김, 『시나리오 어떻게 쓸 것인가』, 민음사, 2002.
- Sonia Moore, *Stanislavski Revealed: The actor's guide to spontaneity on stage*, 한은주 옮김, 『소나 무어의 스타니스랍스키 연기수업』, 예니, 2002.
- Susanne K. Langer, *Feeling and Form*, London: Routledge and Kegan Paul, 1953.
- К. С. Станиславский, *Собрание сочинений* Т.3, М.: Искусство, 1954.
- _____, 강량원 옮김, 『나의 예술인생』, 책숲, 2012.
- _____, 이진아 옮김, 『체험의 창조적 과정에서 자신에 대한 배우의 작업』, 지만지, 2010.
- _____, 양혁철 옮김, 『역에 대한 배우의 작업』, 신아출판사, 2000.
- M. 쉬흐마토프 · B. K. 리보바, 박상하 옮김, 『무대 에튜드』, 한국문화사, 2014.

2. 논문

- 김지호 · 김재휘 · 박하철 · 이장한, 「아이 트래커를 활용한 인터넷 광고의 선택적 주의 요소 효과 연구」, 『광고연구』 제72호, 2006.
- 이승희, 「멜로드라마의 근대적 상상력」, 『한국극예술연구』 제15집, 한국극예술학회, 2002.
- 홍재범, 「오테석 희곡 <환절기>의 사실주의적 특성」, 『통일인문학』 제58집, 인문학연구원, 2014.

- 황혜진, 「영화 <인셉션>과 문학치료학」, 『문학치료연구』 제32집, 한국문학치료학회, 2014.
- Robert, B. Heilman, "Tragedy and Melodrama", 송옥 외 옮김, 『비극과 희극-그 의미와 형식』, 고대출판부, 1996.
- Steve Neale, "Melodrama and Tears", *Screen*, vol 27, no.6, 1986.
- Инна Соловьева, Урок Ибсена, Третьяковская галерея, Специальный выпуск, 2013(<http://www.tg-m.ru/articles/norvegiya-rossiya-na-perekrestkakh-kultur/urok-ibseni>).

Abstract

The Distinctive Feature of Acting Style for Melodrama and Realism

Hong, Jae-beom

This paper aims at examining the distinctive feature of acting style for melodrama and realism. Melodrama is defined as a form of exaggeration. The meaning of exaggeration here encompasses the level of content for play and the level of form for performance simultaneously. The exaggeration in melodramas grows from excessive emotions of characters by themselves and moral occult which ends with encouraging good and punishing evil. Characters express themselves by maximizing a single sentiment according to the labeling of good or evil as if it were assigned symbols to them. They do not represent any other internal concerns except for that. Therefore, acting also focuses on revealing an explosive state of emotion by reflecting such properties of characters as they are. Realism attempts to embody contemporary everyday reality as it comes excluding exaggerative elements in melodramas. Realism rejects a single emotional state of melodramas and focuses on embodying ambivalent property of the characters. This study made efforts to overcome the phenomenon fixated in a certain direction by discovering dominant psychological state of characters and elements placed in antipode. This can be embodied by actively using the subtext, hidden meaning of dialogue. It is very possible that realism acting which lacks subtext easily leads to be melodrama. For example, in case of the scenes where the conflicts between main characters in <Gengangere> by Ibsen become sharp without including subtext and embody only superficial emotion, it is likely to be archetypal antagonistic relationships between good and evil of melodramas. It is

etude for character figuration that prevents from this error. As an actor performs freely in a plausible situation which can happen in space and time and is not presented in the play, the actor gradually narrows down the gap between the character and him and extends the point which accords the actor with the character. This enables subtext to be activated and thus the actors are able to think and act as a natural character.

Key words : acting style, melodrama, realism, exaggeration, subtext, etude

접수일: 2014년 10월 31일 심사기간: 2014년 11월 8일~11월 20일 게재결정: 2014년 12월 8일
--