

연기개념의 ‘포스트’적 변환에 관한 고찰

- 스타니슬랍스키의 ‘행동’, ‘교감’, ‘역할’을 중심으로

안재범*

〈차례〉

1. 서론
2. 행동의 개념
 - 2.1. 목적을 위한 행동
 - 2.2. 과정의 수행
3. 교감의 개념
 - 3.1. 교감을 통한 합일
 - 3.2. 타자의 대화
4. 역할의 개념
 - 4.1. 잠재의식적인 구현
 - 4.2. 무위의 구현
5. 결론

〈국문초록〉

이 글은 포스트시대에 변환한 스타니슬랍스키의 연기개념들을 정답의 구조에서 고찰한 것이다. 하나의 실체가 대상과 개념의 결합이라는 점에서 연기의 본성 역시 대상과 개념, 양자의 상호연관적인 결합으로 발현한다. 따라서 이 양자의 관계에 대한 규명이야말로 연기론 연구에서 중요한 책무일 것이다. 그럼에도 그동안 연기에 관한 논의는 방법론 등 대상의 측면에 치중된 채 수행되어 왔다. 이를 보완하고자 본 연구는 현대연기론의 초석을 다진 스타니슬랍스키가 정답의 구조에서 확정한 ‘역할’, ‘교감’, ‘행동’의 개념들이 시대적 흐름에 따라 ‘포스트’적으로 전환한 특성에 대하여 그 논의를 전개하였다. 결과적으로 본고의 최종적인 목적은 연기개념에 관한 동시대적 고찰을 통한 연기론의 실제적인 변화 혹은 진보에 있기 때문이다.

스타니슬랍스키가 정답의 구조에 입각하여 수립한 각각의 개념은 배우의 입장에서 ‘목적’을 위한 행동, 상대의 입장에서 ‘교감을 통한 합일’, 관객의 입장에서 ‘잠재의식적인 구현’이었고, 이 개념들은

당대의 과학과 철학에 근거하는 인과론적 ‘진실’에 정초하여 수립된 것들이었다. 그러나 포스트시대에 이르러 인과론적 ‘진실’이 불확정성의 ‘진실’로 변천함에 따라 앞서의 개념들 역시 ‘과정의 수행’, ‘타자와의 대화’, ‘무위의 구현’으로 그 의미가 각기 변환하였다. 결과적으로 이러한 개념적 전환을 통해 수립될 ‘포스트’적 연기론은 연기교육에서 불필요한 언어를 제거하고, 의사소통의 수행과정에 초점을 맞춘 방식으로 유효할 수 있었다. 또한, 이와 같은 ‘포스트’적 개념에 의해 구현되는 연기의 미학은 ‘아래로의 하강’, 즉 료타르가 말한 현대적인 ‘승고’와 같은 것이다. 오늘날 ‘포스트’적 개념에 근거한 배우의 연기란 현실의 행동과의 경계가 점차 무너지며 인위성 자체가 사라져 버린 부드럽지 않고 생경한 것, 다시 말해 마냥 거칠고 무의미해 보이는 것이 되었다. 그 결과, 관객은 더 이상 배우의 연기를 감상하는 입장을 포기한 채 배우의 연기를 저질러지는 하나의 ‘사건’으로 받아들이며, 생경한 실재감을 함께 경험하는 입장에 선 것이다.

주제어 : 연기개념, 행동, 교감, 역할, 과정, 무위

1. 서론

이 논문은 포스트¹⁾ 시대에 변환한 연기 개념들을 스타니슬랍스키의 ‘행동’, ‘교감’, ‘역할’을 중심으로 정답(鼎談, trilogue)의 구조에서 다시 보려는 시도이다. 연기론 역시 과학이나 철학처럼 발전을 지향하는 하나의 ‘론’이 분명하다면 그것의 발전은 -토마스 쿤(Thomas Kuhn, 1922~1996)의 견지에서 보자면- 위기와 혁명을 거친 패러다임의 이행을 통해 성취될 수 있는 것이다.²⁾ 이러한 견지에서 오늘날 연기론의 발전적인 패러다임의

1) 코페르니쿠스적 전회를 비롯한 몇 차례의 인식 혁명을 통해 도달한 현대의 세계는 20세기 이후 등장한 과학에서 불확정성의 원리(Uncertainty Principle)와 양자역학(Quantum mechanics, 量子力學), 수학에서 괴델(Kurt Gödel)의 불완전성의 정리, 철학에서 비트겐슈타인(Ludwig Wittgenstein)의 언어철학 등으로 인해 뉴턴(Isaac Newton)의 고전역학과 데카르트(René Descartes)의 이원론에 기초한 인과론적 세계관의 기반 자체가 흔들리면서 급격한 변화를 맞이하게 된다. 그 영향으로 예술문화 분야에서도 전통적 미학의 틀은 강력한 도전을 받게 되었고, 바르트, 데리다(Jacques Derrida) 등의 주도로 ‘해체(Deconstruction)’로 상징되는 포스트모던(post-modern)의 새로운 문화사조가 나타났다. 1960년대 이후 확산되어온 포스트모더니즘의 양상은 극예술 분야에서도 ‘최종’과 ‘통일’을 거부하는 새로운 공연미학인 ‘포스트드라마 연극(Postdramatisches Theater)’이 출현시켰다. 따라서 본문에서 사용하는 ‘포스트(post)’란 용어는 이와 같은 의미와 배경을 함축하고 있다.

2) 토마스 쿤, 김명자 옮김, 『과학혁명의 구조』, 까치, 2013, 21~31면 참조.

* 계명대학교 음악공연예술대학 조교수

이행을 위해서는 연기에 관한 논의의 장에서 종래의 연기론들에 대한 통상적인 수용을 부정하고, 연기에 관한 새로운 시각의 다시 읽기가 요구되는 것이다. 그것은 바르트(Roland Barthes, 1915~1980)에 의해 이미 ‘글쓰기란 모든 목소리, 모든 기원의 파괴’라고 말해진 동시대에서 새로운 연기론의 수태를 위해서는 스타니슬랍스키(Konstantin Stanislavsky, 1863~1938) 등 선대 이론의 계승, 발전만으로는 불충분하다고 판단되기 때문이다.³⁾

주지하다시피 현대 연기론의 큰 틀은 사실주의에 입각해서 연기를 체계화한 스타니슬랍스키에 의해서 구축되었으며, 오늘날 그의 연기론은 서구 사실주의 연기론의 출발점이자 체계적 연기훈련의 초석으로 당연시 평가되고 있다. 그는 당대의 철학과 과학에 정초한 연기에 대한 깊은 성찰을 바탕으로 ‘목적’, ‘교감’, ‘행동’ 등 연기의 핵심적인 개념을 확정하였고, 이를 기반으로 자신의 연기론인 ‘스타니슬랍스키 시스템(Stanislavsky System)’을 온전히 구축하였다. 그러한 측면에서 보자면 스타니슬랍스키의 위대성은 ‘진실한 연기’에 이르는 방법론의 개발에만 있는 것이 아니다. 그의 탁월함은 그보다 진실의 구현에 필요한 연기의 개념들을 도출 및 총합하여 현대 연기론의 개념적인 틀을 완성했다는 것에 있다고 볼 수 있다. 바꿔 말해, 스타니슬랍스키에 의해서 연기는 비로소 우리가 알고 있는 ‘연기’로 수립된 것이며, 이후 그의 시스템은 연기 분야에서 하나의 패러다임을 형성하기에 이른다.

그러나 “모든 사물은 흐른다.”(all things flow)는 철학자 화이트헤드(Alfred Whitehead, 1861~1947)의 말처럼 시대의 흐름은 모든 것을 변화시키곤 한다.⁴⁾ 그러한 맥락에서 보자면 근대와 현대의 접점에서 수립된 스타니슬랍스키 연기론과 오늘날의 교육현장 사이에 생기는 어긋남은 그 시대적 변천과 사회적 차이로 인해 불가결한 것이며, 그로 인한 연기 개념의 외연적 확장과 변화 역시 필연적이라 할 수 있겠다. 따라서 현재 스타니슬

랍스키가 수립한 사실주의 연기론은 ‘연극의 재연극화(re-theatricalization)’를 표방한 브레히트(Bertolt Brecht 1898~1956) 등 아방가르드 연극인들에 의한 수정을 거쳐 ‘수행적 전환(performative Wende)’ 이후 몸(body)의 담론과 인지과학(cognitive science) 등에 의해 새로운 대안의 모색이 활발히 진행되고 있다. 그러나 오늘날에도 이론의 영역이 아닌 교육현장에서 통용되는 주요한 연기론은 스타니슬랍스키 시스템의 영향아래 리 스트라스버그(Lee Strasberg, 1901~1982), 샌포드 마이스너(Sanford Meisner, 1905~1997) 등 그를 계승하여 발전시킨 연기론들이며, 공연현장에서 일컫는 ‘연기’의 개념 역시 보통 스타니슬랍스키의 ‘그것’을 의미하곤 한다.⁵⁾ 이러한 사례는 그의 연기론이 지금도 연기 분야에서 지배적으로 기능하고 있다는 분명한 예증일 것이다.⁶⁾ 그에 따라 앞서와 같은 노력에도 불구하고 그 대안의 모색에

5) 이에 대한 사례는 열거가 무의미할 정도로 실로 많고 다양하다. 한 예로 미국의 연기교사인 멜 고든(Mel Gordon)은 그의 책 서문에서 스타니슬랍스키의 지배적 영향력에 대해 다음과 같이 말한다. “아직도 스타니슬랍스키의 작업에 관한 효용성과 정확한 의미에 대한 열정적인 논의가 지속되고 있다. 모스크바에서 뉴욕에 이르기까지 스타니슬랍스키 시스템에 관한 해석, 의혹, 오해에 대한 도전이 끊임없이 이어지는 것이다.” (Mel Gordon, *The Stanislavsky Technique: Russia, Applause Theater Book Publisher*, 1987, p.4) 또한, 스타니슬랍스키의 지배적인 영향력은 단지 사실주의 연기론에 국한되는 것이 아니라 전방위적으로 방사되어 있다. 아방가르드 연극인 그로토프스키조차 그의 후계자임을 자처하며 스타니슬랍스키의 지배력에 대해 다음과 같이 말한다. “실로 연기의 메소드라고 할 만한 것은 그리 흔한 것이 아닙니다. 가장 완벽한 것은 스타니슬랍스키의 연기법을 들 수 있죠. 오랜 시간에 걸친 탐구를 통해 그의 연기법은 발전했지만 그의 제자들은 이런 일을 해낼 수가 없었습니다.” 예지 그로토프스키, 고송길 역, 『가난한 연극』, 교보문고, 1987, 213면.

6) 스타니슬랍스키의 연기론이 여전히 지배적인 패러다임으로 작용하는 원인은 미디어의 발달로 인한 배우의 활동 영역의 확장에서도 찾을 수 있다. 현대 매체 사회에서 배우의 활동 영역은 연극, 뮤지컬, 신체극 등의 공연 영역에서 영화, 방송, CF 등의 영상 영역, 성우 등이 목소리로 연기하는 음성 영역까지 다양하게 확대되었다. 따라서 동시대의 배우를 양성하는 학원, 대학 등의 연기교육기관에서 시행되는 커리큘럼이 단순히 무대 영역에 한정되는 교육이 아니라 앞서의 여러 영역을 포용하려는 시도는 지당한 수순일 것이다. 그런데 이러한 경향은 아이러니하게도 교육 현장에서 대본을 기초로 하는 연기교육의 비중을 배가하는 원인이 되곤 한다. 왜냐하면 앞서와 같은 배우의 다양한 활동 영역을 관통하는 공통분모가 대본(text)이기 때문에 여러 영역을 포용하는 연기교육을 시행하기 위해서는 자연히 대본을 전제로 한 교육이 우선시되곤 하기 때문이다. 그에 따라 대본을 전제로 하는 스타니슬랍스키 연기론은 여러 대

3) 롤랑 바르트, 김희영 옮김, 『텍스트의 즐거움』, 동문선, 1990, 27면.

4) 알프레드 화이트헤드, 오영환 옮김, 『과정과 실재』, 민음사, 2003, 10장 1절.

서 보완이 필요한 부분들이 여전히 상존하고 있음을 직감케 하며, 따라서 본고가 주목하려는 논의의 대상 역시 그와 같은 부분이다.

오늘날 연기론의 연구 분야에서 정신을 신체의 우위에 두는 서구의 이원론적 전통을 극복하고자 '몸'성(corporeality),⁷⁾ 수행성(performativity), 창발성(Emergenz)⁸⁾ 등을 기반으로 현상학적인 관점에서 연기를 바라보는 일원론적 시각은 현재 그 사례의 논거가 무의미할 정도로 일반적인 연구 경향이 되었다. 그에 따라 연기의 방식, 방법과 같이 연기를 대상화한 연구는 활발히 진행되고 있으나 개념과 같은 추상의 영역은 이제 연기의 담론에서 부차적이고, 구태의연한 것으로 여겨지는 듯하다. 그 결과, 현재 연기론 분야에서 연기의 대상에 해당하는 방법론 등의 연구에서 탁월한 결과물들이 발표되는 현황과는 반대로 연기의 개념에 대한 주목할 만한 연구 결과물은 좀처럼 만나기 어려운 실정이다. 사실 거시적인 관점에서 보자면 현대 연기론의 역사는 스타니슬랍스키 이후 미카엘 체홉(Michael Chekhov, 1891~1955), 리 스트라버그, 샌포드 마이스너 등 연기를 대상화한 방법론에 관한 연구에 의해 주도되지 않았던가.

그러나 헤겔(Georg W. F. Hegel, 1770~1831)이 개념과 실재의 통일을 진리로 본 것처럼⁹⁾ 하나의 실체란 대상과 개념의 결합, 다시 말해 감각적인 것과 정신적인 것의 결합으로 이루어진다는 점에서, 또한 배우의 연기에

안적인 방법론의 등장에도 불구하고 여전히 연기교육 분야에서 주요하게 기능할 수 있는 근거를 확보하는 것이다.

- 7) '몸'성은 단순히 문자적 의미에 입각한 '신체적 특성'을 나타내는 것이 아니다. 김용옥이 '몸(mom)'을 인간이라는 유기체 현상의 총체라고 설명한 것처럼 '몸'성은 인간의 마음, 정신, 신체가 삼위일체로 융합, 발현되는 배우의 존재적 총체성이다. 이는 마치 현대 물리학에서 말하는 '떠오름 현상(emergent phenomenon)'과도 유사한 작용으로, 연기에서 문자나 도상 등 다른 매체로 치환 가능한 것들을 모두 괄호에 넣고도 남는 그것이 연기의 특수성, 즉 '몸'성이다. 김용옥, 『동양학 어떻게 할 것인가』, 통나무, 1998, 49면.
- 8) 창발성(Emergenz)이란 예상치 못한 새로운 현상이 불현듯 출현하는 것을 일컫는다. 창발한 현상의 원인을 사후에 해명할 수 있을지라도 그 현상은 사전에 예측할 수 없으며 그렇기 때문에 계획하고 통제할 수도 없는 것이다. 김정섭, 『연극 공연의 창발성』, 『드라마연구』 제42호, 한국드라마학회, 2014, 94면.
- 9) 게오르크 헤겔, 서정형 옮김, 『미학강의』, 지식을 만드는 지식, 2013, 18면.

서 개념이 대상과의 상관관계 속에서 배우에게 실제적인 영향력을 행사할 수 있다는 점에서 연기 개념에 대한 연구는 연기가 무엇인지 혹은 무엇이 되어야 하는지에 관한 연구에서 중요한 의미를 갖는다고 판단된다. 왜냐하면 연기의 본성이란 대상과 개념 양자의 상호연관 속 어딘가에 놓여있는 것이며, 이 양자의 관계를 가능한 밝은 곳으로 이끌어 내는 것이 연기에 관한 이론적 연구의 책무이기 때문이다. 이러한 견지에서 본고는 시대의 변천에 따라 오늘날 '포스트'적으로 전환한 연기 개념의 의미를 더욱 명확히 파악하려는 시도이면서, 동시에 스타니슬랍스키와의 동어반복을 피해서 '연기'를 새로이 해석하려는 시도이기도 하다. 우리가 보통 '연기'하면 떠오르는 전반적인 개념들은 연기에 관한 그의 해석에 기초하기 때문이다.¹⁰⁾ 이를 위해서 본 논문은 기능주의적인 측면에서 연기 예술을 의사소통의 정보교환¹¹⁾ 행위로 전제하고, 연기 개념의 재고(再考)를 정보전달의 구조적 측면에서 접근해 보고자 한다.

오늘날 영화, 방송 등 극예술의 전반을 포괄했을 때 배우의 연기는 보통 인물 간의 대화로 구성된 대본을 원료로 삼고 있다. 대화가 인물간의 정보교환을 위한 의사소통이란 점에서 배우의 연기란 역할 간의 의사소통, 즉 정보교환 행위로 파악할 수 있는 것이다. 그런데 배우의 연기, 즉 배우 간의 정보교환은 일상의 대화와는 구별되는 차이점을 갖고 있다. 일상의 대화는 발신자와 수신자 사이의 양극적인 구조를 갖는 반면 연기는 발신자와 수신자 간의 대화를 바깥에서 지켜보는 제삼자인 관객이 존재함으로써 종적, 횡적의 이중 대화로 복합된다는 특성을 갖고 있다. 이

10) 이러한 맥락에서 칸트(Immanuel Kant)는 형이상학이 웃음거리가 된 당대의 유행에 반하여 철학의 개념에 다시 주목함으로써 새로운 비판철학을 수립할 수 있었다고 『순수이성비판』의 서문에 서술한 것이다. 이마누엘 칸트, 백종현 옮김, 『순수이성비판』, 아카넷, 2006, 166면.

11) 연기는 역할의 목적을 이루기 위한 행동으로 파악된다. 목적을 위해 배우는 극 속에서 상대와 대사를 매개로 의사소통하고, 그 과정에서 언어, 감정, 뉘앙스, 표정, 몸짓 등 다양한 형태의 메시지가 수, 발신되면서 상호간의 정보교환이 발생한다.

처럼 연기예술은 대화적 표현과 대비하여 세 사람이 마주앉아 이야기한다는 의미의 정담(鼎談, trilogy)의 구조를 지닌 것이다. 그래서 에릭 벤틀리(Eric Bentley)는 극(劇)의 정의를 그 유명한 A-B-C 공식, 즉 A라는 배우가 B라는 상대에게 C라는 관객이 지켜보는 가운데 연기하는 것으로 규정한 것이다.¹²⁾ 따라서 연기의 전체적인 개념은 구조적인 측면에서 보자면 배우, 상대, 관객의 세 범주의 개념들이 보로메오의 매듭처럼 이루어진 총합으로 파악할 수 있으며, 스타니슬랍스키 역시 그와 같은 방식으로 연기 개념을 확정한 후 이에 근거하여 자신의 연기론을 구축했다고 볼 수 있겠다. 다시 말해 그는 각기 배우의 입장에서 '행동(목적)', 상대의 입장에서 '교감(반응)', 관객의 입장에서 '역할(무의식)'이라는 개념을 확정하였고, 이를 기반으로 현대 연기론의 전체적인 틀을 완성했다는 것이 본 연구자의 견해이다. 따라서 본 연구는 스타니슬랍스키가 정담의 구조에서 구축한 '역할', '교감', '행동'을 중심으로 시대의 변천에 따른 연기개념의 '포스트'적 변환 특성에 대해 고찰하고자 한다.

본격적인 논의에 앞서 본문에서 다루는 '행동', '교감', '역할'의 개념들은 스타니슬랍스키의 『배우수업』¹³⁾에 근거하고 있음을 미리 밝혀둔다. 스타니슬랍스키 연기론이 전-세계적으로 광범위하게 수용된 계기는 1922년에서 1924년까지 유럽과 미국 순회공연 이후 1936년 미국에 “An Actor Prepares”라는 제목의 서적으로 출간을 통해서다.¹⁴⁾ 따라서 우리가 스타니슬랍스키를 연상하면 자연스럽게 떠오르는 연기의 개념들은 보통 『배우수업』에 수록된 것들이다. 또한, 여기서 다루는 '개념'이 플라톤(Plato)이 지향

12) John E. Dietrich & Ralph W. duckwall, *Play Direction*, Prentice-Hall, 1983, p.193.

13) 본고에서 직접적으로 인용하는 한국어 판본은 trans., Hapgood, E. Reynolds, *An Actor Prepares*, Methuen, 1937; rpt. 1993.를 원안으로 신경수가 번역한 『배우수업』, 예니, 2001.이다. 이후 『배우수업』에 대한 각주는 스타니슬랍스키, 『배우수업』으로 간략하게 표기하겠다.

14) 김대현, 『배역창조에 있어서의 행동에 관한 연구(1)』, 『연극교육연구』 제3권, 연극교육학회, 1999, 71면.

한 이데아적인 것이 아니라 배우, 상대, 관객에게 물리적인 영향력을 행사하는 실제적인 인력을 지닌 '개념'을 의미함도 미리 밝혀 둔다.

2. 행동의 개념

2.1. 목적을 위한 행동

연기에서 개념(概念, concept)은 어떤 의미를 지니는가? 개념의 일반적 정의는 특정한 사물, 사건과 같은 대상(對象, objet)들의 공통 속성을 추상화한 보편적 관념을 나타낸다. 따라서 하나의 실체란 실재하는 대상과 그에 따른 개념의 결합으로 비로소 가능해진다. 예컨대 '의자'란 목재로 만들어진 실재의 대상이 있고, 그와 더불어 우리가 그것이 '의자'라는 것, 다시 말해 의자의 용도와 기능에 관한 개념을 인지하고 있어야만 비로소 '의자'로서 본연해 질 수 있다. 그렇다면 대상이 앞에 있고, 개념이 뒤따르는 듯하다. 그러나 크로체(Benedetto Croce, 1866~1952)는 이 순서에 대해 의문을 품고 『미학의 본질』을 다음의 서술로 시작한다.

‘예술이란 무엇인가’라는 질문에 대한 답은 자신이 예술에 대해 알고 있는 만큼 답할 수 있다. 실제로 그것이 무엇인가를 알지 못한다면 그것에 대해 질문할 수 없을 것이다. 모든 질문은 이미 그 안에 묻고자 하는 것에 대한 일정한 지식을 함축하고 있기 때문에 가능하다.¹⁵⁾

크로체의 견해대로라면 오히려 대상은 그에 대한 개념이 선행되어야만 비로소 대상일 수 있다. 그러나 거꾸로 그 개념은 앞서의 '의자'에 대

15) Benedetto Croce, trans. Douglas Ainsline, *The essence of aesthetic*, Heinemann, 1921, p.1.

한 논의처럼 대상이 먼저 있어야지만 생겨날 수 있음도 분명하다. 이처럼 '닭이 먼저냐 달걀이 먼저냐'와 같은 인과관계의 딜레마를 품고 있는 대상과 개념의 형식적 순환은 하나의 실체란 실재하는 대상의 존재와 더불어 상상하는 개념이 결합되어야만 비로소 가능함을 우리에게 일깨워 준다.¹⁶⁾ 그렇다면 연기란 행위 역시 배우의 구현으로 실재하는 말과 것 등의 대상과 더불어 우리 머릿속에 자리 잡은 연기에 대한 상상, 즉 개념이 결합하여야만 비로소 본연해 진다고 볼 수 있다. 따라서 연기의 개념은 오랜 역사에서 연기란 현상의 앞과 뒤에 더불어 내려왔다고 유추해 볼 수 있으며, 연기에서 대상과 개념, 양자의 상호관계는 마치 태양이 앞에 있으면 그림자는 뒤로 드리우지만, 태양을 등지고 있을 때 그림자가 앞에 서는 관계와도 유사한 것이다.

이처럼 연기는 관찰자가 빛을 지켜보면 입자가 되지만 그렇지 않으면 파동이 되는 양자역학(quantum mechanics)의 '간섭(interference)'처럼 어떤 관점에서 바라보느냐에 따라 본성 자체가 변화하는 성질을 내포하고 있다. 쉽게 말해, 연기란 행위는 배우가 그 구현에 있어서 어렵다고 생각하면 한없이 어려워지고, 쉽다고 생각하면 또 쉬워지는 속성이 있으며, “배우의 혁명은 가치관의 혁명에서 온다.”라고 말한 배우 송강호의 인터뷰에서 짐작할 수 있듯이 배우는 자신이 연기에 대해 알고 있는 만큼만 연기할 수 있다.¹⁷⁾ 이처럼 배우의 연기는 그가 지닌 연기의 개념에 의해 한정되

16) 야마자키 마사카즈, 박주희 옮김, 『연기의 정신』, 현대미학사, 1999, 12~13면 참조.
17) 쉬운 예로, <맨발의 청춘>(1964)과 같은 1960~1970년대 국내 영화를 보면 관록의 배우들조차도 지금으로서는 유치하게 느껴지는 신파조의 대사로 역할을 구현하는 것과 비교해서 동시대의 영화에서 나이 어린 단역조차 과거와 비교불가할 정도로 사실적으로 역할을 구현하고 있다. 그러한 변화의 주요인은 무엇일까? 그것은 경험이나 교육의 차이라기보다는 개념의 차이, 즉 1960~1970년대 연기의 개념이 무언가 연기답게, 배우답게 구현하는 '답게'의 개념이 통용되었던 반면 오늘날의 연기는 일상과 같은, '연기가 이는 연기'의 개념으로 통용되고 있기 때문이다. 다시 말해 1960~1970년대의 제 아무리 탁월한 배우라도 '답게'의 개념이 만연한 시대에서 오늘날과 같은 사실적인 연기를 구현하기는 지극히 어려울 수밖에 없다. 이처럼 개념은 배우의 역할 구현에서 실제적인 영향력을 행사하는 강제력을 지니고 있는 것이다.

고, 배우는 그것으로부터 자유롭기 어렵다. 바꿔 말해, 이것은 배우가 연기하는 것이 아니라 개념이 배우에게 연기의 구현을 강요하는 형국이다. 또한, 인간의 심리를 다룬다는 특수성으로 인해서도 연기 개념은 방법론 확립을 위한 생산적인 논의와 더불어 현장작업의 의사소통에 있어서도 필수적인 전제조건이기도 하다. 그와 동시에 교육의 측면에서 어떤 체계에 대한 습득이 그 체계에서 사용하는 개념의 인식과 병행한다는 점에서도 연기에서 개념은 그 실제적인 중요성을 갖고 있다.¹⁸⁾

그렇다면 행동(action)의 재현이 배우에게 무엇을 의미하고, 연기 자체가 하나의 행동으로서 어떠한 구조와 개념을 가졌는지 밝히는 것은 연기의 참 의미를 규명하는 필수의 과정임이 분명하다. 그것이 모방의 측면이든 재현의 측면이든 간에 연기의 본성은 근원적으로 행동의 개념 안에 존재하기 때문이다. 그래서 스타니슬랍스키 역시 『배우수업』에서 연기에 대한 본격적인 논의를 시작하는 3장 '행동'에서 배우에게 연기하지 말고, 행동할 것을 촉구한 것이다. 스타니슬랍스키의 말을 빌리자면 배우가 연기하지 않고 행동할 때 연기는 '역할을 생활하는 예술(living a part)'¹⁹⁾이 되기 때문이다. 『배우수업』에서 스타니슬랍스키의 또 다른 자아인 연출가 토르초프(Tortsov)는 행동의 중요성을 다음과 같이 강조한다.

“무대에서 배우는 언제나 무언가를 행동하고 있어야 한다. 행동, 즉 능동성은 배우가 추구하는 예술의 토대이다.” “무대에서 일어나는 일들은 무엇이든 목적을 갖고 있어야 한다. 심지어 의자에 그냥 앉아 있더라도 거기에는 특수한 목적이 있어야 한다.”²⁰⁾

“내면적 타당성과 논리성을 지닐뿐더러 일관적이고 현실에서도 가능

18) 홍재범, 『스타니슬랍스키 시스템과 한국 극예술의 접점』, 연극과 인간, 2006, 125~126면 참조.

19) 스타니슬랍스키, 『배우수업』, 65면.

20) 위의 책, 52~53면 참조.

해야 하는”²¹⁾ 행동은 배우의 역할창조 작업의 출발점으로, 극의 갈등을 일으켜서 사건을 전개하며, 인물의 성격과 감정을 양산하는 배우의 심리적, 신체적 작용이다. 그래서 김대현은 행동을 단순히 하나의 동작이나 움직임으로 파악하기보다는 의식적인 의지의 표현으로서의 인간 행동의 연속을 의미하는 것으로 보아야 한다고 주장한다.²²⁾ 반면 배우가 행동을 통해 이루려는 목적(objective)은 극적 상황의 명확한 전달에 기여할 뿐만 아니라 전체 행동의 수행을 관통하는 동력을 배우에게 제공한다. 이처럼 연기에 있어서 목적과 행동은 떨어질 수 없는 불가분의 관계를 지녔다. 따라서 스타니슬랍스키가 배우의 입장에서 수립한 연기 개념은 양자의 결합체인 ‘목적을 위한 행동’으로 정의할 수 있겠다. 이 정의야말로 기존과 차별하여 배우의 입장에서 스타니슬랍스키가 새로이 수립한 핵심적인 연기개념의 하나로서, 진실한 역할 구현의 체계적인 과정인 시스템에서 중추적 역할을 담당한다. 이를 통해 스타니슬랍스키는 ‘연기하는 존재’라는 배우에 대한 기존의 정의를 전복하고, ‘행동하는 존재’로 새로이 개념화한 것이다. 이를 근거로 그가 자신의 연기론을 통해 배역과 배우의 동일시를 도모하였음을 어렵지 않게 유추 가능하다.

후일 스타니슬랍스키의 연기론 연구가 신체적 행동(physical action)으로 나아가면서 행동의 개념은 전기의 내면적 의미에 외면적인 의미까지 더해지면서 그 외연이 확장된다. 그래서 기왕의 견해 중에서 스타니슬랍스키 연기론을 전기를 ‘정서’ 중심, 후기를 ‘행동’ 중심으로 분류하는 시각도 있으나 ‘행동’의 측면에서 보자면 이에 대한 다른 견해가 제기될 수도 있겠다. 왜냐하면 ‘진실한 정서’를 강조한 전기의 연기론에서도 역할구현의 출발점은 분명히 ‘행동’이었으며, 또한 정서 역시 성격(character)과 더불어 행동의 산물이기 때문이다. 스타니슬랍스키는 『배우수업』에서 “감정 유발 그 자체에 목적을 두고 취해지는 ‘행동’이란 있을 수 없다. 이 규칙을

21) 앞의 책, 34면.

22) 김대현, 앞의 논문, 172면.

위반하고 얻는 결과란 역접기 짝이 없는 가식일 뿐이다.”²³⁾라는 말을 통해 배우가 행동의 결과물인 정서를 목표로 연기해서는 안 된다고 분명히 밝히고 있다. 또한, 그의 시스템에서 행동이란 배우로서 역할을 모방하는 것이 아니라 ‘나’로서 역할의 상황을 체험하는 것을 의미한다. 그러므로 선대에 중시되었던 성격, 감정 등은 스타니슬랍스키 이후 연기의 목표가 아니라 행동의 산물로서 가치 이동되며, 전대의 낭만주의적 전통에서 스타니슬랍스키가 이행한 연기의 개념은 ‘표현(expression)’에서 ‘감정(emotion)’이 아니라 ‘표현’에서 ‘행동(action)’임은 분명하다. 따라서 스타니슬랍스키의 연구사를 전기와 후기로 굳이 분할해야 한다면 전기는 심리적 행동, 후기는 신체적 행동으로 구분이 더 정확한 분류라고 사료된다.

반면 구조적인 측면에서 ‘목적을 위한 행동’은 여러 행동이 하나의 목적을 향해 나아가는 구조적인 통일성을 갖고 있다는 점에 주목해야 한다. 그러한 맥락에서 배우의 연기는 전통적인 기승전결의 구조를 형성하며, 통일을 지향하는 속성을 지니게 된다. 그러한 맥락에서 스타니슬랍스키가 수립한 ‘목적을 위한 행동’은 헤겔의 근대미학처럼²⁴⁾ 통일의 완결성을 지향하는 인과론적 극예술에 보다 적합한 개념임을 알 수 있다. 이 개념은 구조적인 특성상 연기의 주체인 배우의 의지에 의해 연기가 구현됨을 내포하며, 이는 후기구조주의의 시각에서 보자면 연기의 주권이 배우에게 있는, 바꿔 말해 작품이 작가에 종속되듯이 연기가 배우에게 종속되는 우열의 구조를 반영하고 있다. 그러므로 ‘목적을 위한 행동’은 스타니

23) 스타니슬랍스키, 『배우수업』, 59면.

24) 인과론적 구조는 헤겔(Georg W. F. Hegel) 등에 의해 주도된 근대 미학의 주요한 속성이었다. 헤겔의 근대 고전주의 미학은 아리스토텔레스의 ‘미메시스(mimesis)’론에 대해 단순히 자연의 모방만으로는 불충분하며 예술가의 보완과 고양을 통해 자연을 뛰어넘어 진리를 표방하고자 하였다. 그에게 예술이란 단지 현실의 현상을 묘사하는 것에 그치는 것이 아니라 창작자의 숙련이 더해져 실제의 현실보다 훨씬 이상에 가까운, 이상화된 현실이다. 따라서 진리의 표현과 계시가 그가 본 ‘미(美)’라는 점에서 헤겔에게 예술은 절대 정신의 발현을 위한 수단, 바꿔 말해 예술은 이념을 표현하는 상징의 수단이었다.

슬랍스키 연기론이 방식(mechanism)적인 측면에서는 당대의 심리학과 생리학에 정초한 과학적인 태도를 견지한 연기론이란 점은 분명하지만 미학적인 측면에서는 여전히 헤겔의 근대 미학에서 두드러지는 '수단으로서 예술미(das Ideal)'를 지향하는 연기론이란 점을 상기시킨다.

2.2. 과정의 수행

전통적 미학의 틀은 시대의 변천에 따라 다양한 도전을 받아오다가 과학 분야에서 급격한 변화가 일어난 20세기 이후 그 기반 자체가 흔들리기 시작한다. 그 결과, 1960년대 이후 확산되어온 포스트모더니즘의 영향으로 극예술 분야에서 해체성, 물질성, 수행성을 강조하는 새로운 공연미학이 출현한다. 그리고 오늘날 '최종'과 '통일'을 거부하는 '포스트드라마 연극(Postdramatisches Theater)'에서 특정한 줄거리나 인물들 간의 갈등관계는 극의 뒤편으로 사라져 버린다. 연극학자 한스-티즈 레만(Hans-Thies Lehmann)의 말을 빌리면 오늘날 의미를 구상하며 통합을 꿈꾸던 연극은 사라졌으며, 그와 더불어 통합된 해석의 가능성도 함께 사라진 것이다.²⁵⁾

이처럼 포스트 시대의 극예술은 해석이라는 근대 미학의 요구를 과감히 포기하고, 오히려 그 틀 속에서 배제된 것들을 다시금 예술에서 드러내려는 시도로서, 다양한 형식의 실험을 통해 표현 불가능한 것들을 구현하려 한다. 특히 '수행적 전환' 이후 사건성과 창발성을 지향하는 공연예술은 특히나 완결된 '예술작품'과는 결별한 채 끊임없이 운동하고 변화하는 생성의 과정 자체를 표방한다. 즉, 포스트 시대의 공연예술은 완결된 의미의 생산물이 아니라 복수의 의미들이 생성되고 교차하는 과정이 된 것이다. 이처럼 해석할 수 없지만, 그럼에도 불구하고 무언가가 일어나고 있다는 '경험'을 증시하는 포스트드라마의 미학은 수행성 내지 사건

성에 주목하는 사건미학(Ereignisästhetik)으로서, 50년대 이후 포스트 아방가르드의 혁명적 실험 작업을 시작으로 지금까지 실천적으로 계승되고 있다.²⁶⁾ 그렇다면 우리가 고민할 것은 아마도 다음과 같은 의문일 것이다. 첫째, '포스트'적 극예술에서 스타니슬랍스키가 수립한 '행동'의 개념에는 어떠한 변화가 일어났는가? 둘째, 그렇다면 배우는 동시대의 실연에서 어떤 원리에 따라 '행동'을 수행해야 하는가? 셋째, 그리고 그것은 어떠한 연기미학을 갖게 되는가?

'포스트'적 전환 이후 공연예술에서 행동의 개념에 나타난 가장 큰 변화는 인물이 더 이상 목적에 따라 행동하지 않는다는 의미적인 전복에서 찾을 수 있다. '미'의 논리적 모형을 추구한 헤겔의 기대와 달리 배우의 의지는 더 이상 행동을 일으키거나 끝마치거나 통일하는 힘을 갖지 못한다. '포스트'적 극예술에서 극의 중앙부와 주변부의 구분이 모호하며, 중심적 내러티브 역시 부재한다. 중심이 해체된 곳에는 다만 상황과 인물의 병렬만이 있을 뿐이다. 결국, 그것은 스타니슬랍스키 패러다임에서 불가분의 관계에 있던 목적과 행동의 분리를 의미하는 것이다. 과거의 변증법적인 극 세계에서 연기란 목적이 앞에 서고 행동이 뒤따르는 방식이었다면 오늘의 '해체'적 극 세계에서 연기는 그 목적을 괄호 안에 집어넣고 행동하는 방식으로 구현되는 것이다. 따라서 동시대의 연기에서 '행동'은 물리적인 대상의 차원을 넘어서고 열려진 현상의 기표가 되었으며, 자기지시적인(selbstreferentiell) 발현의 주체로 일어서고 만다. 그러므로 '목적'을 위한 '행동'인 스타니슬랍스키의 인과론적 연기 개념은 동시대의 '포스트'적 극예술에 적용하기에는 무리가 따를 수밖에 없으며, 따라서 그에 대한 수정은 필연적인 것이다. 그 결과 베케트(Samuel Beckett)의 목적 없는 반복, 데이빗 마멧(David Mamet)의 의미 없는 잡담, 홍상수의 지난한 일상을 구현해야 하는 현대의 배우는 그들의 실연에서 목적이 선행하지 않음

25) 한스-티즈 레만, 김기란 옮김, 『포스트드라마 연극』, 현대미학사, 2013, 23~25면 참조.

26) 이경미, 「현대연극에 나타난 포스트아방가르드적 전환 및 관객의 미적 경험」, 『한국연극학』 제37호, 한국연극학회, 2009, 214면.

에도 행동할 수 있어야 하는 것이다. 따라서 오늘날 배우 입장에서의 연기 개념은 '목적'을 위한 '행동'에서 레만이 말한 '도발적 현존'의 생성과도 같은 것으로 전환되어가고 있다.²⁷⁾ 얀 라우어스(Jan Lauwers)의 <알아야 할 이유(Need to know)>과 같은 포스트-서사적 내레이션(postepische Narration) 연극이나 베를린 샤우부네(Berlin Schaubuehne)의 <셰익스피어의 추억(Shakespeare's Memory)>와 같은 '무대 에세이(Szenischer Essay)' 공연, 앙겔루스 노부스(Angelus Novus)의 관객과 '공유하는 공간'으로서의 공연에서 나타나는 배우의 연기는 그와 같은 실천적 사례들이다.²⁸⁾ 이제 연기의 담론에서 '행동'은 물리적인 대상의 차원을 넘어서 열려진 현상의 기표가 되었으며, 자기지시적인 발현의 주체로 독립한 것이다.

그렇다면 목적 없는 행동이란 무엇인가? 이미 언급했듯이 기능주의적 측면에서 연기란 행위는 배우와 상대역 간의 의사소통, 수신과 발신의 정보 교환 행위로 간주할 수 있다. 따라서 배우가 의사소통 중에 하나의 말 혹은 짓을 발현했다면 거기엔 반드시 원인(자극)에서 결과(행동)까지 인지 과정이 존재한다. 그러한 맥락에서 '목적'을 위한 '행동'이란 그 과정이 목적 성취에 이를 때까지 수행되는 것을 의미한다. 따라서 이미 언급했듯이 스타니슬랍스키가 수립한 개념의 측면에서 목적이 부재한 행동은 존재할 수 없지만, 기능적인 측면에서는 목적이 부재하더라도 그 과정은 수행될 수 있다. 다시 말해 목적이 사라진 배우의 행동에서도 '과정의 수행'은 남기 때문에 배우는 목적이 부재한 상태에서 행동할 수는 없지만 과정을 수행할 수는 있다는 것이 본 연구자의 판단이다.

'과정'은 순환, 반복, 변주, 차이, 회귀를 포괄하는 개념으로, 현대의 철학자들이 목적론적 세계관을 부정하는 현대의 세계를 설명하기 위해 적극적으로 활용한 도구이다. 그래서 들뢰즈(Gilles Deleuze), 니체(Friedrich Nietzsche)와 같은 철학자들은 세계의 본성을 고정된 이상(理想)이 아니라

27) 레먼, 앞의 책, 257면.

28) 위의 책, 207~266면 참조.

순환하는 과정의 운동성에서 찾고자 하였으며, 특히나 유기체 철학자 화이트헤드에게 '과정'은 기존 철학에 반하여 세계를 새로이 파악하는 도구였다. 그는 세계를 현실적 존재가 대상을 '파악'(prehension)하는 자생의 과정으로 해석하여 '과정'의 개념 속에서 '운동', '상관', '상대' 등의 세부 개념을 설명하였다.²⁹⁾ 화이트헤드의 방식을 연기 개념에 도입해보면 연기는 '목적'을 위한 '행동'이란 인과적인 기존 개념에서 벗어나 순환의 구조 속에 연쇄하는 '자생의 과정'으로 재개념화될 수 있다.

그렇다면 앞서 언급한 '사건미학'으로서의 연기에 대한 구현 방식을 지도하는 동시대의 연기론은 교육에서 불필요한 잉여를 걷어내고 의사소통의 작용단위, 즉 정보교환의 조작단위인 과정(process)³⁰⁾의 수행방식으로 집중되어야 할 것이다. 배우의 실연에서 부수적인 것들을 내려놓은 상태에서 온전히 남는 것이 정보처리 및 교환의 수행과정이기 때문이며, 배우가 소통 과정의 수행에만 집중했을 때 인위성이 배제된 연기 자체가 발현하기 때문이다. 이처럼 '목적'의 '행동'이 아닌 '과정의 수행'으로 재개념화된 연기는 무작위로 회전하며 숫자를 배출하는 로또 기계처럼 어떤 동기나 의도에 근거하지 않고, 과정적 상태와 반복의 순환 운동을 통해서 배우의 실연에서 '예측불허'의 발현과 같다. 이는 일정한 계획과 목적에서 이뤄지는 의도적 행동과는 분명히 구분된다. 그것은 다만 그 자체로서 자동하는 '사건(event)'일 뿐이다. 그 사건들은 성취해야 할 최종의 지점, 즉 '목적'으로 수렴되지 않으며, 다만 끊임없이 회전하는 운동으로 연쇄한다. 이처럼 진실의 구현을 위해 스타니슬랍스키가 배우에게 표현하지 말고 행동할 것을 촉구했다면 '포스트'적 전환은 배우에게 과정을 수행토록 촉구하는 것이다.

29) 도널드 서번, 오영환·박상태 옮김, 『화이트헤드의 과정과 실재 입문』, 서광사, 2010, 25~46면 참조.

30) 'process'는 여러 분야에서 과정(過程) 또는 처리(處理)라는 뜻으로 사용되는 용어로, 컴퓨터 분야에서는 '실행 중인 프로그램'이라는 뜻으로 쓰인다. 모든 예술의 기술적인 측면의 탁월성은 예술가의 프로세스 능력에 달려 있다.

3. 교감의 개념

3.1. 교감을 통한 합일

스타니슬랍스키가 『배우수업』에서 강조했던 연기개념에는 목적을 위한 ‘행동’과 더불어 상대와의 ‘교감(communion)’이 있다. 스타니슬랍스키에 따르면 “교감은 한편으로 배우가 자신의 정서와 생각을 상대에게 전하고 자 하는 것이고, 다른 한편으로 상대의 정서와 생각을 받아들이고자 하는 상호적인 욕구”³¹⁾를 일컫는다. 이처럼 스타니슬랍스키에게 ‘교감’이란 배우 간의 생각과 정서의 상호 교환 작용을 의미한다.

교감은 연기의 횡적, 종적 대화의 구조에서 여러 방식으로 이루어진다. 배우는 실연에서 자신과 우선적으로 교감하고, 다음으로 상대역과 교감하며, 최종적으로 관객과 교감을 이룬다. 반면, 관객은 배우 간의 직접적인 교감을 바라보면서 간접적인 방식으로 배우와 교감하게 된다. 배우는 무대 위에서 상대의 의식과 교감하고 있는지를 확인하면서 상대의 말과 짓을 새롭게 받아들이며 상대와의 교감을 이루고 이를 통해서 관객과의 교감 역시 자연스럽게 발생하게 된다.³²⁾ 결국 배우의 연기란 교감의 전제에서 비롯된다는 측면에서 스타니슬랍스키가 시스템의 완성을 위해 활용한 연기 개념의 양축을 ‘행동’과 더불어 ‘교감’으로 파악할 수 있는 것이다.

‘교감’의 측면에서 보자면 연극예술은 더욱 철저한 교환행위가 된다. 무대 위에서 배우가 상대와 교감을 나눈다는 것은 상대의 존재를 인식하고 자신이 말하는 것을 상대가 듣고 이해하고, 또한 상대가 말하는 것을 자신이 듣고 이해하는 것이다. 따라서 교감이란 결국 배우 간의 원활한 의사소통을 일컫는 것이며, 배우의 행동 역시 소통과정, 즉 교감에서 생

겨나는 상호작용이다. 그러므로 인물 간의 정보교환이 곧 인물 간의 대화이며, 이를 기록한 텍스트가 작가의 대본인 것이다. 그러니까 다시 말해 배우의 대사가 ‘행동’이고, 인물 간의 대화가 ‘교감’이다. 그와 더불어 관객이 배우의 연기를 바라보면서 창작과 감상 사이에서도 교환 활동이 일어난다.

이러한 견해에서 연기교육이란 배우의 정보 교환 및 처리 역량을 강화시켜 주는 교육과정으로 파악할 수 있다. 따라서 교사가 학생에게 ‘연기의 진실’을 가르친다는 것은 불필요한 잉여나 소모 없이 가능한 경제적인 정보 교환의 수행 방식에 대한 교육이어야 한다. 배우는 진실하게 연기하기 위해서 실연 시 불필요한 주관이나 긴장의 개입 없이 순수한 공정으로 의사소통을 수행해야 하며, 이를 위해 배우는 의식이 아닌 충동에 따라 실연을 구현해야만 한다. 여기서 배우의 행동을 유발하는 충동은 상대와 교감의 결과, 즉 상대에 대한 반응으로서 생겨난다. 그래서 연기교사 리 스트라스버그는 연기를 ‘외부적인 자극에 대해서 내적인 충동이 발생하고 그 충동에 자연스럽게 반응하는 것’이라고 말했다.³³⁾

그러나 스타니슬랍스키의 교감을 계승하여 연기교육의 주요한 훈련 원리로 도입 및 발전시킨 교사는 단연 샌포드 마이스너(Sanford Meisner)이다. 그는 배우들의 교감이야말로 장면을 믿을 수 있게 만드는 원천이며, 연기의 최우선적인 가치라고 주장했다. 그래서 그는 그간 소홀히 다루어졌던 ‘교감’을 연기론의 주요 원리로 삼아 자신만의 고유한 훈련체계인 ‘반복훈련(repetition exercise)’을 발전시켰다. 앞서 말했듯이 연기의 원료인 대본은 인물 간의 정보교환, 즉 대화(dialogue)로 구성되어 있다. 따라서 연기는 기능적인 측면에서 의사소통의 기술, 정보교환의 처리기술인 것이다. 그러므로 진실한 연기란 순수 공정의 교환 작용이며, 연기교육은 이를 가르치는 교육과정으로 볼 수 있다. 따라서 마이스너의 탁월함은 연기의

31) 김태훈, 『스타니슬랍스키의 연기학 전문 용어』, 예니, 2009, 93면 재인용.

32) 김석만, 앞의 책, 183~184면 참조.

33) 한진수, 『메소드연기의 이해』, 연극과인간, 2004, 153~154면 참조.

핵심이 교감에 있음을 파악하고, 그에 초점을 맞춘 '반복훈련'과 '문 두드리기 훈련(Knock on the Door)' 등을 활용하여 교육의 효율성을 월등히 높였다는 점에 있는 것이다.³⁴⁾

미이스너 이후 연기 분야에서 교감의 중요성이 부각되면서 현재 다수의 교육기관에서 '반응', '교류', '교감' 등은 주요한 커리큘럼으로 교육되고 있는 실정이다. 그에 따라 연습과 공연에서 배우들은 일반적으로 상대와의 교감을 통한 장면의 조화를 지향하게 되었고, "상대와 호흡을 맞춘다."와 같은 현장에서 흔히 사용되는 표현에서 알 수 있듯이 '교감을 통한 합일(合一)'의 개념이 연기 분야에서 배우의 미덕처럼 관습적으로 통용되곤 한다.³⁵⁾ 그 영향으로 배우는 상대 배우와 직접적인 교감으로 하나 되고, 관객과는 간접적인 교감으로 합일하려는 무의식적인 경향을 갖게 될 수 있다. 거기에는 서구문명의 이분법적 분리의 대안으로서 제기된 메를로-퐁티의 현상학(phenomenology)과 '몸(body)의 담론' 등의 일원론적 견해가 극예술 분야에 미친 영향 역시 무시할 수 없을 것이다. '하나 되기'

34) Sanford Meisner & Dennis Longwell, *Sanford Meisner on acting*, VINTAGE, 1987, pp.16-56 참조.

35) 관습은 어떤 분야에서 되풀이되어 온 집단적 행동 양식을 말한다. 당연하게도 연기 분야에도 그 나름의 관습들은 존재하고 있다. 그중에서 '하나 되기'와 더불어 새로운 연기론의 태동을 위한 반발력으로 활용할 수 있는 몇 가지 주목할 것들이 있다. 우선, 연기는 교사에게 교육받는 것이다. 그러니까 연기교육이 나름의 체계를 형성한 이후 책으로 연기를 독학하거나 현장 경험을 통해서만 배우는 것처럼 어떤 교육도 받지 않고 '그냥' 배우가 될 수 없다는 것이다. 통상적으로 교사-연출자나 선배 배우들을 포함하여 연기를 가르치는 입장的人们에게서 교육을 통한 학습이 연기 분야에서 일반화되어 있다. 교사들은 그것이 자신의 것이든 선대의 것이든 혹은 문자의 기록이든 구전을 통해서든 모두 나름의 체계에 따라 학생들에게 규칙을 가르친다. 학생들은 교사가 가르치는 규칙을 배우며 진실한 연기의 구현방법을 학습한다. 이러한 맥락에서 학생이 연기를 잘 배운다는 것은 규칙을 잘 따라하는 것이며, 연기교육은 교칙을 가리키고 배우는 것이다. 따라서 관습의 측면에서 연기는 규칙과 동일시된다. 그리고 교사와 배우에 의해 연기가 이상화되는 관습 역시 흥미롭다. 비트겐슈타인에 의하면 우리의 언어에는 어떤 신화적 그림들이 들어 있어서 이것들에 사로잡혀 길을 잃게 되는데 그 이유는 우리가 늘 일상적인 것보다 높은 것 또는 깊은 것을 추구하는 경향이 있기 때문이라고 그는 말한다. 이러한 경향은 연기를 객관적인 것보다는 주관적인 것으로 만들어 연기는 배우에게, 교육은 교사에게 종속되곤 한다. 이러한 관습 안에서 연기와 교육은 독립성을 상실하고 종속적인 것이 되고 만다.

의 관습적인 개념은 '가난한 연극(poor theatre)'과 '초연극작업(para-theatre)'을 통해 '만남'을 지향한 연출자 그로토프스키(Jerzy M. Grotowski)에게서 그 절정을 이룬다. 연극이란 무엇인가 혹은 무엇이 되어야만 하는가에 대해 고민한 그로토프스키는 연극의 지향점을 나와 너의 '만남'을 통한 이상향의 공유로 보았다.³⁶⁾ 그로토프스키의 오랜 동료였던 루드빅 플라센(Ludwik Flaszen)은 그가 일생에 걸쳐 도달하고자 했던 연극적 이상을 다음과 같이 설명한다.

그로토프스키가 연극을 통해 도달하고자 한 바는 고대 공동사회에서 인간이 자신의 본질과 직면하기 위해 행한 신성한 제식을 오늘의 우리가 무대화하여 참여자(배우, 관객, 행위자)가 연극이 벌어지는 한 마당에서 모두 같이 그 의식을 경험함으로써, 아름다움과 진실이 하나인, 정신과 육체가 통일된, 고통과 기쁨이 같고, 감정과 지성이 일치하는 이상향에의 공유에 있다.³⁷⁾

'진실한 만남을 통한 이상향의 공유'³⁸⁾라는 연극적 이상을 위해 그로토프스키는 '부정법(via negativa)'이라는 자신만의 배우훈련 체계를 고안하였다. 그의 방법론은 배우가 치열한 신체훈련을 통해 교감을 방해하는 의식이나 억압 등의 자기방어를 무너뜨리고 진실한 자아를 드러내어 관객과의 만남을 통한 합일을 그 목표로 삼았었다. 그로토프스키 연기론은 내면 작업에 치중된 연기론들을 보완하는 대안의 연기론으로 당대의 주목을 받았고, 연기의 접근 방식에 대한 새로운 영감을 선사하였다. 그 영향으로 '하나 되기'는 연기의 관습적인 개념으로 더욱 공고화되었으며,

36) 가난한 연극(poor theatre)은 연극이 화려한 볼거리나 다양한 무대효과가 없더라도 배우, 관객 등 본질적 요소에 의해 존립할 수 있다는 그로토프스키의 연극론이다. 그로토프스키, 앞의 책, 24면.

37) Lisa Wolford, *Grotowski's Objective Drama Research*, University of Mississippi Press, 1996, p.15.

38) 이숙희, 「그로토프스키 탐방기-빠리 연극통신2」, 『연극평론』 가을호, 한국연극평론가협회, 1973, 43면.

현재 배우의 미덕과 같은 것으로 통용되고 있다.

그러나 '포스트'적 동시대에 이르러서 '하나 되기'의 아름다운 관습은 '대화의 부재' 혹은 '독백의 과잉'을 유발함으로써 배우의 실연에서 연기의 진실을 훼손하는 요인이 될 수도 있다. 왜냐하면 '하나 되기'는 대화를 나누어야 할 타자를 추방하기 때문이다. 다시 말해, 상대의 입장에서의 연기 개념인 '교감의 합일'은 그 선의와는 상관없이 오늘날 배우의 실연에서 진실 구현을 방해하는 요인이 될 수 있는 것이다. 따라서 이와 같은 면을 고려했을 때 동시대의 연기 담론에서 이에 대한 수정과 전환의 요구는 연기의 발전을 위한 필수적인 수순인 것이다.

3.2. 타자와의 대화

단독성(singularity)이란 특수성(particularity)과 구별되는 개념으로, 대체 불가능한 '단' 하나를 의미한다. 그렇다고 해서 단독성이 단지 '하나밖에 없다'를 뜻하지는 않는다. 특수성이 일반성에서 본 개체성인 것에 반하여 단독성은 일반성에 속하지 않는 개체성을 의미하기 때문이다. 다시 말해, 개체성이 '나'라고 한다면 단독성은 '이 나'에 해당하는 것이다.³⁹⁾ 단독성이 철학과 예술에서 갖는 현대적인 의미란 '단독성은 어떤 닫힌 규칙 체계로 환원될 수 없다는 것', '고정을 거부하고 탈-구조적 열린 체계를 지향한다는 것'에 있다. 따라서 단독성의 부각이야말로 근대에서 현대로서 전회를 상징하는 특성이자 현상으로서, 그것은 우연적이고, 현실적이다. 따라서 근대가 전체의 일부를 '개별적인 존재'로 파악했다면 현대는 '단독적인 존재'로 파악한다는 점에서 그 차이가 존재한다.

따라서 오늘날 배우의 '진실한 연기'란 반복되거나 재연이 불가능 오직 일회적인 '단독의 행동'으로써 구현되어야 하며, 동시대의 배우는 설사

장기 공연을 하거나 재촬영이 반복되더라도 그 각각이 고유한 것임을 자각한 상태에서 실연에 임해야 하겠다. 그런데 이것이 배우에게 좀처럼 쉬운 일이 아니다. 왜냐하면 연기는 작가의 대본과 연출의 의도에 의해 정해진 약속의 행위이고, 배우는 이미 읽기와 연습을 통해 다음에 벌어질 상황을 숙지한 상태에서 실연에 임하기 때문이다. 그래서 많은 교사들이 이를 '순간의 진실' 혹은 '즉흥성' 혹은 '자발성'이라 부르며, 그들의 연기론 연구에서 주요한 테제로 다루어 온 것이다.

앞서 언급했듯이 연기의 원료인 대본은 인물 간의 '대화'⁴⁰⁾로 구성되어 있다. '회화(conversation)'가 서로 잘 아는 사람끼리의 일상적인 잡담이라며, '대화(dialogue)'란 타인과 주고받는 새로운 정보 교환이나 교류를 의미한다. 따라서 '타인'이란 서로에 대해 잘 모르는 미지의 인물을 일컫는다. 작가는 이야기의 진행을 관객에게 전달하기 위해서 절대적 타인인 관객에게 가까운 존재, 즉 외부 인물을 등장시켜 대화를 전개해야만 한다.⁴¹⁾ 연극, 영화 등 극예술이 당대의 생활상을 반영한다는 점 역시 현대의 대본이 회화가 아닌 대화로 구성되어야 하는 이유일 것이다. 오늘날 대부분의 현대인은 도시에 거주하며 생활을 영위한다. 도시 생활은 촌락과 비교해서 인구의 유입과 이탈이 빠르고 유동성이 높은 특성을 갖고 있다. 그래서 도시화가 가속화될수록 핵가족화와 독신의 인구 비중이 높아지고, 다양한 인종과 계층이 한 도시에 혼재하는 양상을 보여준다. 그 결과, 도시인의 언어에서 회화보다 대화의 비중이 급격히 높아지게 되었다. 따라서 현대인의 삶을 소재로 한 연극, 영화에서 작가는 서로에 대해 잘 모르는 사람들, 즉 타자 간에 벌어지는 사건들을 인물간의 '대화'를 통해서 이야

40) '대화'는 미하일 바흐친(Mikhail M. Bakhtin)에 의해 현대 비평에서 중요한 개념으로 자리 잡았다. 바흐친에게 있어 대화는 피상적인 의미의 정보의 교환이라는 뜻을 넘어 서서 인간의 언어 일반과 소설적 담론의 본질적 특성이며, 미학적, 윤리적, 존재론적 의미를 지닌다. 바흐친의 열린 대화 개념은 궁극적으로 닫힌 종결을 지향하는 헤겔의 변증법(dialectic)적인 미학과 구분된다.

41) 히라타 오리자, 고정은 옮김, 『연극 입문』, 동문선, 2005, 119~127면 참조.

39) 가라타니 고진, 권기돈 옮김, 『탐구 2』, 새물결, 1998, 12면.

기를 전개해 나간다. 이러한 측면에서 극예술의 구현자인 동시대의 배우에게 상대(혹은 관객)와 동화하는 존재가 아니라 철저한 타자로서 위치할 필요성이 부각된다.

이 지점에서 우리는 '타자'란 무엇인가에 주목할 필요가 있다. 비트겐슈타인(Ludwig Wittgenstein, 1889~1951)에 의하면 타자란 외국인이나 유아처럼 나와 소통의 공동 규칙(언어나 몸짓 등)을 공유하지 않는 존재이다. 따라서 그의 견해에서 보자면 타자와의 대화는 내가 하는 말이 상대에게 전달된다는 것, 상대의 말을 내가 이해할 수 있다는 확실성이 부재하며,⁴²⁾ 그것은 동등한 관계의 정보교환이라기보다는 '가르치고-배우는' 비대칭적인 관계에서의 정보교환이다.⁴³⁾ 그런데 이것은 진실구현의 측면에서 타자가 지니는 의미를 더욱 확대시킨다. 배우가 만약 상대(배우)를 타자, 즉 의사소통의 어떤 규칙도 공유하지 않는 외국인이나 유아 같은 존재로 설정하게 되면 발화와 몸짓을 통해 전하고자 하는 나의 메시지가 상대에게 어떻게 수신될지 가늠할 수 없을뿐더러 반대로 상대의 대사를 배우가 인지하더라도 그가 전하는 메시지를 온전히 이해했는지의 여부를 확인할 수 없다. 그에 따라 배우는 상대와 자신의 의사소통에서 어떤 반응이 생겨날지 도저히 짐작조차 할 수 없다는 사실 앞에 그것이 설사 대본과 연습을 통해 이미 경험한 내용임에도 불구하고 낯설음 혹은 당혹감에 맞닥뜨리고 만다. 그 당혹감 속에서 배우가 각고의 노력을 통해 의사소통에 성공했을 때 실연에서 놀라운 도약이 발생하고, 단독성의 진실이 구현되는 것이다. 이처럼 도시화한 포스트시대의 '연기의 진실'은 배우가 타자와의 직면을 통한 낯섦의 갈등에서 생겨나는 것이다. 그 힘겨운 소외 극복의 과정이야말로 인간의 실존적 조건의 모상이 아닐까?

그러므로 오늘의 배우는 상대 역할을 철저한 타자로 설정하여 무대 위, 카메라 앞의 실연에서 이해 불가능한 그와 대화하고자 노력해야 한다.

42) 루트비히 비트겐슈타인, 이영철 옮김, 『철학적 탐구』, 책세상, 2014, 20면.

43) 가라타니 고진, 송태욱 옮김, 『탐구 1』, 새물결, 1998, 13면.

이 불가능한 소통이 결국 하나의 놀라운 도약, '이'것의 진실을 창조하기 때문이다. 소통 불가의 과정 속에 내동댕이쳐진 배우는 반대급부로 상대와의 의사소통에 필사적으로 매달리고, 그러한 과정의 반복을 거치면서 배우의 과정수행 역량, 곧 연기력이 일취월장하는 것이다. 반면 '교감의 합일', 즉 상대와의 '하나 되기'는 배우(나)와 상대 간의 소통규칙의 공유를 의미한다. 그러한 관계 속에 타자는 더 이상 어느 곳에도 존재할 수 없으며, 상대 역할은 다만 배우의 또 다른 자신일 뿐이다. 결국 배우의 실연은 상대와의 대화가 아니라 자신과의 회화, 즉 내성(內省)의 독백에 머물고 만다. 교감의 동화에서 일어나는 교환행위가 회화인 반면 타자의 차이에서 일어나는 교환행위는 대화이다. 따라서 회화가 아닌 대화로 쓰인 동시대의 대본을 원료로 하는 오늘의 배우는 상대, 관객과 동화하는 존재가 아니라 타자로서 자신의 위치를 고수해야 하며, 그에 더해 진실의 구현을 위해 대화를 통한 정보교환을 가능한 경제적으로 수행해야 할 것이다. 이것이야말로 '교감의 합일'에서 '타자의 대화'로의 개념의 전환, 상대의 입장에서 이루어진 연기개념의 '포스트'적 이행인 것이다.

4. 역할의 개념

4.1. 잠재의식적인 구현

연기는 배우와 배우 간의 횡적 대화와 배우와 관객 간의 종적 대화를 통해 성립하는 정답의 구조를 갖고 있다. 배우 간의 횡적 대화를 바깥에서 지켜보는 관객이 갖는 연기의 개념은 시각과 청각 등 감각을 통해 추출된 경험적인 것이다. 따라서 관객 입장의 연기 개념이란 전람회에서 회화를 감상할 때 생겨나는 개념과도 유사한 결과물적인 형태로서, '배우

가 역할의 생각과 감정을 말과 짓을 통해 구현하는 행위'로 정의될 수 있다. 이 '역할 구현'의 정의야말로 어느 시대, 어떤 양식을 대입하더라도 부정되지 않는, 연기에 관한 가장 보편적인 명제일 것이다. 따라서 그가 누구이든 독자의 연기론을 수립하고자 한다면 기본적으로 '역할 구현'의 개념에 대한 독자적인 해석부터 제시해야 할 것이다.

'역할 구현'이란 넓은 의미에서 배우가 역할의 '운동'을 극적으로 모방하는 행위를 통해 자신과 이질적인 존재로 분하는 것을 일컫는다. 이러한 측면에서 연기란 아리스토텔레스가 말한 '미메시스(mimesis)'인 것이다. 아리스토텔레스는 인간이 모방을 통해 쾌감을 얻는다는 모방본능설을 통해 미메시스론의 당위성을 주장하며, 『시학』 4장에서 다음과 같이 서술한다.

모방 행위는 어렸을 적부터 인간 본성에 내재한 것으로서 인간이 다른 동물들과 다른 점도 인간이 가장 모방을 잘하며, 처음에는 모방에 의하여 지식을 습득한다는 점에 있다. 또한 모든 인간은 날 때부터 모방된 것에 대하여 쾌감을 느낀다. 이러한 사실은 경험이 증명하고 있다. 보기 흉한 동물이나 시신의 모습처럼 실물을 볼 때면 불쾌감만 주는 대상이라도 매우 정확하게 그려놓았을 때는 우리는 그것을 보고 어떤 쾌감을 느낀다.⁴⁴⁾

미메시스의 기능이 대상을 가능한 실제처럼 묘사하는 것이란 점에서 행동의 모방인 예술은 본성적으로 그 최선의 형태인 '진실'을 지향하는 속성을 내포하고 있다. 그래서 각 시대의 예술가들은 전대의 방식을 넘어서는 독자의 방식으로 더 높은 해상도의 '진실'을 구현하고자 노력해왔다. 따라서 그것이 재현이든 상징이든 간에 예술사를 거시적인 시각에서 고찰했을 때 세계와 인간에 대한 보다 진실한 묘사의 방식으로 예술이 발전해 왔다는 견해를 수립할 수 있다. 예를 들어, 입체파 피카소(Pablo

44) 아리스토텔레스, 천병희 옮김, 『시학』, 문예출판사, 2002, 4장.

Picasso)는 비사실적인 추상의 회화를 그렸지만, 대상의 다면을 화폭의 일면에 담아냄으로써 대상의 본질을 더욱 부각시켰다는 측면에서 그의 그림은 전대의 사실적인 회화보다 '진실'한 것이다. 또 한 지적 장애를 지닌 야마시타 기요시(やましたきよし)가 색을 짧게 끊어서 나열한 그림에 대해 극작가 히라타 오리자(平田オリヅ)는 정보통합 기능의 결여로 기요시가 주관의 개입 없이 인식한 세계를 그대로 현전시켰다는 점에서 보다 진실한 그림으로 평가한다.⁴⁵⁾ 이처럼 미메시스적 견지에서 보자면 예술에서 나타나는 진실에의 경향은 알타미라 동굴벽화부터 하이퍼-리얼리즘(Hyper-realism)에 이르기까지 거의 모든 시기, 모든 장르에 적용이 가능할 것이다.

따라서 앞서 논의한 것처럼 '진실'에의 경향은 전시대적인 예술의 공통적으로 나타나는 속성이므로, 스타니슬랍스키가 전대에 반하여 정립한 '역할구현'의 개념을 우리가 흔히 떠올리듯이 '진실의 구현'이라고 생각해서는 안 된다. 그보다는 당대의 행동주의 심리학의 견해에 기초하여 수립한 '의식적 방법을 통한 잠재의식적인 구현'이야말로 그가 "우리 예술의 모토"라고 부르며, 기존과 구분하여 관객의 입장에서 확정한 연기 개념인 것이다.⁴⁶⁾ 그렇다면 그는 왜 이와 같은 개념을 수립하게 된 것일까? 우리는 그 하나의 실마리를 시대와 연기의 상관관계 속에서 찾아볼 수 있다.

연극학자 조셉 로치(Joseph Roach)는 연극의 역사가 곧 개념(idea)의 역사라는 관점에서 '진실(natureness)'이란 개념의 시대적 변천이 당대 연기론의 변화에 결정적인 영향을 미쳤다고 주장했다. 다시 말해 각 시대의 연기론은 당대의 과학과 철학의 영향으로 변천한 '진실'의 개념에 적합하도록

45) 히라타 오리자, 성기웅&이성곤 편역, 『현대구어연극론』, 연극과인간, 2012, 122~124면 참조.

46) 스타니슬랍스키는 이에 대하여 "의식에서 잠재의식으로, 이것이 우리의 예술과 기술의 좌우명"이라고 역설하였다. 스타니슬랍스키, 김균형 옮김, 『역할창조』, 소명출판, 2002, 24면.

발전했다는 것이다.⁴⁷⁾ 그의 견해가 맞다면 행동주의 심리학, 프로이트(Sigmund Freud, 1856~1939)의 정신분석, 다윈(Charles R. Darwin, 1809~1882)의 진화론이 부흥한 동시대를 살았던 스타니슬랍스키가 진실한 역할 구현의 개념으로 당대에 부각했던 '잠재의식(subconscious)'의 개념을 연기론 수립에 활용한 것은 어쩌면 당연한 귀결일 것이다. 스타니슬랍스키의 분신인 연기교사 토르초프는 『배우수업』의 마지막 장인 <잠재의식의 문턱에서>에서 다음과 같이 말한다.

이 모든 준비는 여러분의 '내적 창조 상태'를 훈련시키고, 이 준비를 통해서 '초목표'와 '관통선'을 찾는 데 도움을 주는 의식적인 심리기술을 창조한다. 그리하여 궁극에 배우는 잠재의식의 영역에 들어서게 된다. [...] 심리 기술의 기본 목적은 잠재의식이 자연스럽게 기능할 수 있는 창조 상태로 배우를 인도하는 것이다.⁴⁸⁾

이처럼 스타니슬랍스키 연기론의 요체는 의식적인 방법으로 잠재의식⁴⁹⁾을 발현하여 배우가 실연에서 진실을 구현토록 인도하는 것이다. 따

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

48) 스타니슬랍스키, 『배우수업』, 332면.

49) 잠재의식은 유럽에서는 18, 19세기에 자주 사용되었고, 한국에서도 한동안 학술용으로 사용되었으며, 오늘날에는 '무의식(無意識)'이란 말과 혼용되고 있으나, 엄밀하게 말해서 무의식과는 미묘한 차이가 있다. 잠재의식의 개념을 구체적으로 제시하는 예로서 다음과 같은 것이 있다. 가령 정신생활을 원심원(圓心圓)으로 나타냈을 때, 안쪽의 작은 원은 어떤 순간 분명하게 의식되는 부분(注意의 범위)이고, 그 바깥쪽에 있는 커다란 원은 어떤 뜻이 의식되는 부분(의식의 범위)이며, 그보다 바깥쪽은 전혀 의식되지 않은 부분이다. 어렴풋한 의식이 잠재의식이고, 이것이 잠재의식에 대하여 가장 오래전에 품었던 생각이다. 또한 '지킬 박사와 하이드씨'와 같은 이중인격을 생각할 때 하나의 인격이 차례로 교체됨을 알 수 있다. 이 한쪽의 인격을 제 1상태, 다른 쪽의 인격을 제 2상태라고 하는데, 제 1상태에서는 제 2상태에서 일어난 사실을 전혀 기억할 수 없으나, 제 2상태에서는 제 1상태에서 일어난 일을 잘 기억한다. 이 제 1상태의 의식을 주의의식(主意識), 제 2상태의 의식을 부의식(副意識), 또는 잠재의식이라고 한다. 반면, 프로이트는 의식에 있어 고통스러운 것, 허용될 수 없는 것, 온

라서 무엇에 앞서 배우에게 요구되는 기본 역량은 의식적인 노력으로 잠재의식을 발현하는 적절한 조건을 창조하는 능력에 있는 것이며, 스타니슬랍스키가 고안한 '초목표'와 '관통선' 등 의식적인 심리기술 결국 이를 위한 도구로서 활용되는 것이다.

4.2. 무위의 구현

고정된 진리와 절대적인 이상이 와해된 오늘날 자신이 살아가는 세계와 그 속의 자신을 더욱 실감하려는 사람들의 심정은 필연적인 것으로 보인다. 이를 위해서 예술의 구현 방식에서도 혼돈의 세계를 보다 해상도 높게 구현하는 방법론이 요구되기 마련이다. 이와 같은 노력의 일환으로 현대예술에서 인위적인 작가의 의도를 가능한 배제하여 작품의 독자성을 구현하는 기법과 방식이 등장하였다. 물감을 뿌리거나 흘리는 액션페인팅⁵⁰⁾으로 작품을 완성하여 우연과 혼돈의 세계를 시각화한 잭슨 폴록(Jackson Pollock)의 그림이나 '저자의 죽음'을 통해 '독자의 탄생'을 선언한 롤랑바르트의 텍스트, 르포나 기술(記述)의 형식을 통해 작가의 의도를 가능한 배제한 히라타 오리자의 희곡과 같은 극작품들이 그에 해당하는 사례들이다. 이러한 방식은 '진리는 고정되지 않고 항상 변화하며, 세계는 어떤 목적이 아니라 그 자체로 존재한다.'는 현대철학의 무목적적인

당치 못한 것은 억제되어 무의식의 세계로 추방된다고 생각하였다. 쉽게 설명하면 잠재의식과 무의식은 모두 뚜렷한 의식 영역의 밖에 존재하지만, 잠재의식은 인간이 어렴풋이 존재를 느낄 수 있고, 무의식은 그 존재감을 아예 느낄 수 없다. 따라서 스타니슬랍스키 등이 말한 연기의 진실성 확보를 위해 배우가 활용해야 하는 의식이 아닌 영역을 지칭하는 용어는 '무의식'보다는 '잠재의식'이 보다 정확하다.

50) 액션페인팅(action painting)은 캔버스에 직접 물감을 뿌리거나 흘리는 자유로운 면서도 충동적인 표현기법이다. 폴록, 드쿠닝, 프란시스와 같은 액션 페인팅 화가들은 행위를 통한 순간적 우연의 효과를 추구하였으므로 그들의 즉흥적이고 속도감 있는 특성의 표현은 단순한 색채보다는 다채로운 색채를 사용함으로써 더욱 효과적으로 발휘된다. 우연히 생겨난 모양을 이용하는 기법 자체를 목적으로 한 것으로, 완성된 작품의 미적 가치보다는 작품을 제작하는 행위 자체에 가치를 두고 있다고 볼 수 있다.

세계관과 조우하며, 근대예술에서 현대예술로의 이행을 촉진시켰다. 그에 따라 오늘날 진실의 개념은 '사실'을 넘어서 '무위'에 도달하게 되었으며, 따라서 동시대의 배우 역시 이에 대해 고민해 보아야 할 것이다.

반면 스타니스슬랍스키가 수립한 역할 구현의 개념은 그의 연기론이 배우(작가)에 의해 연기(작품)가 구현되는 인위적인 방법론임을 명확히 드러낸다. '초목표'와 '관통선' 등 의식적인 심리기술을 통해 '잠재의식적인 구현'을 목표로 하는 그의 방식에서 연기란 행위 주체인 배우에 의한 구현의 산물일 수밖에 없기 때문이다. 따라서 그것이 설사 잠재의식적인 구현을 목표로 하더라도 인위적인 방법론이란 사실에는 변함이 없으므로, 미학의 측면에서 그의 연기론은 아리스토텔레스의 모방론과 헤겔의 변증법적 미학을 벗어나지 못한 채 근대의 영역에 아직 머물러 있는 것이다. 그러므로 오늘날, 고양된 진실의 구현을 위해서 배우는 연기의 독자성을 인정하고 수행 과정 너머로 사라질 필요가 있으며, 포스트시대의 '진실'한 연기론은 '사실'적인 연기론을 넘어서 '무위'의 연기론으로 진화해야 한다. 이것은 연기의 주체가 배우에서 '연기'로 전환됨을 의미하며, 그 결과 배우 주관의 개입 없이 연기가 스스로 자동하고, 배우는 다만 그 자생의 흐름에 자신을 맡기는 방식으로 전환한다.

그렇다고 해서 본고에서 주장하는 '인위'에서 '무위'로의 전환이 동시대적인 예술 시류에 영합하기 위한 유행성의 견해는 결코 아니다. 그 전환은 연기의 진실성 고양, 배우의 억압 해소 등 실용적인 측면에서 더 큰 의의를 지녔기 때문이다. 배우를 행위의 주체로 상정하는 인위적인 방식에서는 당연하게도 실연의 수행과정에서 배우의 주관이 개입될 소지가 크다. 주지하다시피 배우의 실연을 방해하는 주요한 장애물은 자의식이나 자기검열과 같은 불필요한 배우의 주관이다. 따라서 무위로의 전환은 실연에서 불필요한 주관의 개입을 억제하는 효과를 발휘한다. 또한 그것은 배우에게 예술가로서의 실천윤리를 갖추도록 기능하기도 한다. 아리스토텔레스의 '모방'론과 헤겔의 변증법적 미학 역시 기본적으로 창작자

를 예술의 주체로 상정한다. 따라서 근대미학에서 예술이란 창작자의 인위적인 산물일 뿐이며, 작가와 작품 사이에는 필연적인 권력관계가 형성되고, 그 권한은 늘 창작자에게 주어진다. 따라서 '인위'에서 '무위'로의 전환은 그와 같은 주종의 관계를 전복함으로써 배우에게 예술가로서의 실천윤리를 고양하는 것이다. 이러한 연유들로 인해 스타니스슬랍스키의 그것과 비교해서 '무위의 구현'이 진실 구현에 있어서 배우에게 보다 유리한 전략적인 개념임은 분명하겠다. 이와 같이 배우가 연기의 독자성을 인정하고 그 자생의 흐름에 자신을 맡길 때 오히려 배우는 연기에서 불필요한 잉여를 덜어내고, 보다 진실한 구현이 가능할 것이다. 이것이야말로 제삼자적 입장에서의 '포스트'적 개념전환인 것이다.

이와 같은 논의를 통해서 '이후'의 연기론은 연기 자체의 수행 과정 즉, 정보교환의 과정에 더욱 집중하여 발전할 것으로 예측가능하다. 동일한 맥락에서 포스트시대의 연기론은 어떤 복잡한 무엇을 모두 사상해 버리고, 연기의 본질인 의사소통의 과정만을 추출하여 교육하는 방식으로 발전할 수 있겠다. 이처럼 다만 '의사소통의 과정(정보 처리 및 교환 작용)'만을 가르치는 연기론은 기존 교육에 들어가 있던 불필요한 힘을 빼주어 정직하면서도 유연한 자세로 연기를 교육할 수 있는 새로운 가능성을 지닌다. 물론 이조차도 비트겐슈타인의 말처럼 올라간 후 차버려야 하는 사다리가 되어야 하겠지만 말이다.⁵¹⁾

5. 결론

실체가 대상과 개념의 결합이란 점에서 연기의 본성 역시 대상과 개념, 양자의 상호연관적인 결합 어딘가에 존재하고 있다. 따라서 이 양자

51) 루트비히 비트겐슈타인, 김양순 옮김, 『논리철학논고』, 동서문화사, 2013, 654면.

의 관계에 대한 규명이야말로 연기론 연구에서 우선적인 책무의 하나임에도 불구하고, 그간 연기에 관한 논의는 방법론 등 대상의 측면에만 치중된 채 수행되었다. 이의 보완으로 본 연구는 현대연기론의 초석을 다진 스타니슬랍스키가 정담의 구조에서 확정한 연기개념들인 '역할', '교감', '행동'을 대상으로 포스트시대의 변천 특성에 대해 살펴보고자 하였다. 이를 위해 본문에서는 우선 스타니슬랍스키가 당대의 과학과 심리학에 정초하여 정담의 구조에서 수립한 연기의 개념적 토대를 배우의 입장에서 '목적'을 위한 '행동', 상대의 입장에서 '교감을 통한 합일', 관객의 입장에서 '잠재의식적인 구현'으로 상정한 후 인과론적 '진실'에서 불확정성의 '진실'로 시대적 흐름에 따라 변천한 진실의 개념에 조응하여 포스트적으로 변환한 연기개념인 '과정의 수행', '타자와의 대화', '무위의 구현'의 특성에 대해 논의하였다. 그렇다면 본문의 결말은 "변환한 연기개념에 적합한 연기론은 어떠한 방식이어야 하는가?", 또 "그것에서 창출되는 연기의 미학이란 어떤 것일까?"라는 두 의문에 대한 답변의 유추를 통해서 마무리 할 수 있겠다.

스타니슬랍스키가 정담의 구조에서 수립한 행동, 교감, 역할의 각 개념을 종합해보면 연기란 '목적'을 위해 상대와 교류하며 잠재의식적으로 역할을 구현하는 '행동'으로 정의되는 반면 이에 대응하여 포스트적으로 변환한 개념들을 종합해보면 연기란 '타자와 대화하는 무위적인 수행과정'으로 새로이 정의할 수 있다. 그렇다면 이의 교육에 적합한 포스트적인 연기론이란 '무위의 진실'을 구현하기 위해 배우의 주관에 가능한 배제되어 연기 자체가 그대로 도출하는 방식으로 발전해 나아가야 한다.

기실 연기론이란 스타니슬랍스키 등 누군가의 해석이나 견해에 기초한 인위적인 방법론이다. 그러므로 배우가 아무리 최선을 다해 무위적인 구현을 실현하려 해도 거기에는 태생적인 인위성의 동반이 불가피하다. 반면 앞서의 연기론과 같은 것은 '저자의 죽음'을 통해 바르트가 텍스트를 '예측불허의 즐거움이 가능한 그런 공간'으로 상정한 것과 유사한 방식

을 지닌다.⁵²⁾ 다시 말해, 이것은 연기론을 수립한 사람의 견해나 실연하는 배우의 주관에 배제된 방식, 그야말로 '독자의 연기론'을 의미하는 것이다. 이러한 방식의 연기론은 배우의 주관과 독립적으로 '연기 자체'가 자동하는 방식, '연기에 의한 연기'를 교육하게 된다. 그 결과 배우는 연기에 대한 권리를 포기해야 하며, 연기의 주권은 '연기'에게 되돌려진다. 왜냐하면 '배우'가 아니라 '연기'가 연기하기 때문이다. 그 대신 배우는 예술가로서의 실천윤리를 갖추게 됨과 동시에 무위의 '진실'을 구현하게 된다. 그러한 연기론은 필연적으로 의사소통의 작용단위, 정보교환의 조작단위인 수행과정(process)에 교육의 초점이 맞추어진다. 배우의 연기에서 잉여를 덜어내고 온전히 남는 것은 정보처리 및 교환의 '과정'이기 때문이다. 따라서 앞으로의 연기교육은 '과정'에 집중한 '간명화', '객관화', '독자화'된 방법론이 될 것으로 본 연구자는 예측한다.

그렇다면 그것에서 창출되는 연기의 미학이란 어떤 것일까? 그것은 아마도 '아래로의 하강', 료타르(Jean François Lyotard)가 지퍼(zip)라고 불리는 수직선으로 표상되는 바넷 뉴먼(Banett Newmann)의 그림을 보고 읽어낸 '지금(the present instant)의 비결정성(Indeterminacy)에서 일어나는 현대적인 숭고(崇高, the sublime)'와 같은 것일 수 있겠다. 오늘날 배우의 연기는 포스트 아방가르드와 같은 공연 속에서, 페이크다큐와 같은 영화 속에서 현실의 행동과의 경계가 점차 무너지며 인위성 자체가 사라져 버린 부드럽지 않고 생경한 것, 다시 말해 마냥 거칠고 무의미해 보이는 것이 되었다.

그에 따라 오늘의 관객은 배우의 연기를 감상하면서 '과연 저것을 연기로 볼 수 있는가'라는 당혹감에 직면하고 만다. 그래서 일정한 관객은 더 이상 배우의 연기를 감상하는 입장을 포기한 채 '이벤트'로 벌어지는 하나의 '사건'으로 받아들여지게 되며, 감정이입을 통한 감상의 입장이 아닌 생경한 실재감을 함께 경험하는 입장에 서게 된다. 다시 말해, 연기가

52) 롤랑 바르트, 앞의 책, 51면.

더 이상 연기가 아닌 동시대에 이르러 일정한 관객은 배우의 연기에 대해 어떤 예측도, 평가도 내리지 못한 채 극히 황량하고, 생경한 사건의 순간을 극장에서 배우와 함께 직면해야 하는 것이다. 그러한 경험 과정을 통해 관객의 감각은 예민한 각성을 촉발하기 시작한다. 그러다가 어느 지점에 이르러 관객은 배우의 연기에 완전히 배반당하게 되면서, 마침내 비논리적인 막막함에 직면하게 될 수 있다. 어떤 설명도 없이 숨죽인 고요 속에서 자막이 올라오는 다르덴 형제(Jean Pierre Dardenne & Luc Dardenne)의 영화 <아들>(2002)의 엔딩 장면처럼 절벽에서 바닥으로 내동댕이쳐지는 느낌을 경험하는 그 순간, 관객의 내면에는 어떤 놀라운 도약이 일어날 수 있으며, 그에 따라 관객의 일부는 배우의 연기를 통해 숨이 멎는 '숭고'를 경험할 수 있는 가능성을 확보하게 된다. 이것이 본 연구자가 생각하는 무위의 연기가 관객에게 주는 연기의 미학이며, 동시대의 관객이 배우의 연기를 감상하기 위해 극장을 찾아야 하는 이유인 것이다. 그러므로 '포스트'적 연기는 관객에게 '미(美)의 감상'에서 '숭고의 경험'으로의 태도 변경을 강력히 촉구하는 것이다.

참고문헌

1. 기본자료

- 콘스탄틴 스타니슬랍스키, 신겸수 옮김, 『배우수업』, 예니, 2001.
 _____, 김균형 옮김, 『역할창조』, 소명출판, 2002.
 Constantin Stanislavski, An Actor Prepare, Elizabeth Reynolds Hapgood trans, London: Methuen, 1937; rpt. 1993.

2. 단행본

- 가라타니 고진, 송태욱 옮김, 『탐구 1』, 새물결, 1998.
 _____, 권기돈 옮김, 『탐구 2』, 새물결, 1998.

- 게오르크 헤겔, 서정혁 옮김, 『미학강의』, 지식을 만드는 지식, 2013.
 김석만, 『스타니슬랍스키 연극론』, 이론과 실천, 2009.
 김용옥, 『동양학 어떻게 할 것인가?』, 통나무, 1998.
 김준삼, 『메소드 연기로 가는 길』, 동인, 2008.
 김태훈, 『스파니슬랍스키의 연기학 전문 용어』, 예니, 2009.
 도널드 셔번, 오영환 · 박상태 옮김, 『화이트헤드의 과정과 실재 입문』, 서광사, 2010.
 톨랑 바르트, 김희영 옮김, 『텍스트의 즐거움』, 동문선, 1990.
 루트비히 비트겐슈타인, 김양순 옮김, 『논리철학논고』, 동서문화사, 2013.
 _____, 이영철 옮김, 『철학적 탐구』, 책세상, 2014.
 멜리사 브루더 외, 이용은 옮김, 『배우수첩』, 예니, 1999.
 아리스토텔레스, 천병희 옮김, 『시학』, 문예출판사, 2002.
 안재범, 『배우의 역할 만들기』, 연극과인간, 2012.
 알프레드 화이트헤드, 오영환 옮김, 『과정과 실재』, 민음사, 2003.
 아마자키 마사카즈, 박주희 옮김, 『연기의 정신』, 현대미학사, 1999.
 예지 그로토프스키, 고승길 옮김, 『가난한 연극』, 교보문고, 1987.
 이마누엘 칸트, 백종현 옮김, 『순수이성비판』, 아카넷, 2006.
 장 프랑소와 료타르, 유정완 옮김, 『포스트모던의 조건』, 민음사, 1992.
 토마스 쿤, 김명자 옮김, 『과학혁명의 구조』, 까치, 2013.
 한스-티즈 레만, 김기란 옮김, 『포스트드라마 연극』, 현대미학사, 2013.
 한진수, 『메소드연기의 이해』, 연극과인간, 2004.
 홍재범, 『스타니슬랍스키 시스템과 한국 극예술의 접점』, 연극과인간, 2006.
 히라타 오리자, 고정은 옮김, 『연극 입문』, 동문선, 2005.
 _____, 성기웅 · 이성곤 편역, 『현대구어연극론』, 연극과인간, 2012.
 Aristotle, trans. Joe Sachs, *Poetics*, Focus Publishing, 2007.
 Croce, Benedetto, trans. Douglas Ainsline, *The essence of aesthetic*, Heinemann, 1921.
 Dietrich, John & Ralph duckwall, *Play Direction*, Prentice-Hall, 1983.
 Gordon, Mel, *The Stanislavsky Technique: Russia*, Applause Theater Book Publisher, 1987.
 Hawking, Stephen, *A brief history of time*, BANTAM BOOKS, 1998.
 Meisner, Sanford, & Dennis Longwell, *Sanford Meisner on acting*, VINTAGE, 1987.
 Roach, Joseph, *The Player's Passion: Studies in the Science of Acting*, University of Michigan Press, 1993.
 Wolford, Lisa, *Grotowski's Objective Drama Research*, University of Mississippi Press, 1996.

3. 논문

- 김대현, 「배역창조에 있어서의 행동에 관한 연구(1)」, 『연극교육연구』 제3권, 연극교육학회, 1999.
- 김정섭, 「연극 공연의 창발성」, 『드라마연구』 제42호, 한국드라마학회, 2014.
- 이경미, 「현대연극에 나타난 포스트아방가르드적 전환 및 관객의 미적 경험」, 『한국연극학』 제37호, 한국연극학회, 2009.
- 이숙희, 「그로토스키 탐방기-빠리 연극통신2」, 『연극평론』 가을호, 한국연극평론가협회, 1973.

Abstract

A contemplation on 'post'-conversion of acting concept
- centering on Stanislavsky's 'action', 'communion' and 'role'

Ahn, Jae-Bum

This writing aims at structural contemplation on acting concepts conversed in post-ages. In that an entity is a combination of an object and images, nature of acting expresses itself as mutually connected combination of both an object and images. Hence, verification of the relation between the two will be an important task in the study of acting. And yet, so-far discussions on acting have been lopsided toward the aspect of its objects such as methodologies. To make up for the situation, this study unfolds discussions on features with which the concepts of 'role,' 'communion,' and 'action,' confirmed by Stanislavsky, founder of contemporary acting, in his trilogy structure, are conversed to 'post-', pursuant to the flow of the times. Conclusively, the ultimate goal of this writing lies with actual change or advance in the field of acting via contemporary consideration of acting concepts.

Each concept set up by Stanislavsky based upon trilogy structure was 'action for a goal,' on the actor/actress side, 'identification via communion,' on the counterpart side, and 'realization of subconsciousness,' on the audience side. These concepts were set up on the basis of causal 'truth' that originated from the then science and philosophy. In the post times, however, causal 'truth' has changed to uncertain 'truth,' conversing meanings of the aforementioned concepts into 'carrying out of the process,' 'dialogue with others,' and 'realization of wu-wei,' respectively. Eventually, I could infer that the 'post-' acting theory

to be set up via conversion of such concepts would be an educational method developed by focusing on the process of carrying out communication, and removing all the unnecessary surplus. Aesthetics of acting to be realized by such 'post' concepts is similar to 'descent downward,' that is, 'the modern sublime' as Lyotard mentioned. Acting based on the 'post' concept today has become something strange, not natural, say, something looking infinitely harsh and meaningless because artificiality itself has been gone as its border with the real world has gradually fallen down in performances like post-avant-garde, in movies like fake documentaries, as a result of which the audience accept the acting as 'a case' that takes place, with strange feeling of reality, having given up their stance of appreciating the acting.

Key words : acting concept, action, communion, role, wu-wei(無爲), process

접수일: 2014년 10월 31일

심사기간: 2014년 11월 8일~11월 20일

게재결정: 2014년 12월 8일