

영화연기에 관한 연구의 경향

The Tendency of Film Acting Studies

김종국(백석대학교)

차 례

1. 서론
2. 인상 담론들
3. 영화론과 영화연기론
4. 학제적이고 통합적인 영화연기론
5. 결론

■ keyword : | Film Acting | Film Actor | Star | Performance |

1. 서론

영화연구에서 영화연기는 상대적으로 소홀히 다뤄지거나 무시되어 왔다. 그 이유로 보이직한 첫째, 대중영화에서 연기의 과도한 위상에 대한 반작용, 둘째, 의미를 창출하는 것으로서 연기의 역할을 축소시키는 몽타주에 대한 강조, 셋째, 감독의 역할을 중시하는 작가주의 경향, 넷째, 영화연기와 그것의 세부요소들을 체계화하거나 그에 관한 학술적인 글쓰기의 어려움을 들고 있다[1]. 오랫동안 영화연구의 문제로 다뤄진 연기에 관한 일반적인 인식은 거의 모든 학술적 글쓰기에서 간과되거나 잘못 해석되어왔다는 점이 지적되고 있다. 리뷰나 비평 등의 대중적 글쓰기는 스크린에서의 연기론을 상세하게 서술하지 않는다. 학술적 글쓰기에 있어서도 대부분의 이론서는 연기를 전체적인 영화구조의 한 요소로 간단히 소개하고 지나친다. 연기는 대중문화의 주류라는 이유로 영화연구에서 소외되어 왔고, 가치평가에 경도된 대중담론은 이념적이거나 형식비평을 위해 영화의 질적 판단을 유보하는 학술비평과 거리를 둔다. 이 연구는 국내 영화연기론의 활성화를 위한 문헌조사의 성격으로 서구에서 진행된 영화연기 연구에 관한 경향을 살펴본다. 영화사 초기부터 현대에 이르기까지, 영화연기의 담론에 관한 대표적인 문헌을 선정해 영화연기에 관한 학술 논의가 어떻게 진행되고 있는가를 고찰한다.

2. 인상 담론들

연기에 관한 일상적 담론들은 배우가 잘했는지 그렇지 않은지에 대한 판단 또는 평가로 구성된다. 연기에 관한 인상 평가는 영화에 관한 합리적 평가로 가는 시작점이다. 좋은 배우인지 그렇지 않은지에 관한 평가는 영화를 포괄적으로 평가하는 총평과 연결될 수밖에 없다. 비전문 관객은 영화미학의 측면보다는 이야기, 대사, 연기와 같은 영화의 내용에 가장 직접적으로 반응하기 때문이다 [2].

영화연기에 관한 연구에서 이론은 지나치게 추상적이라고 규정되고 연기의 간결하고 실용적인 차원과는 관계 없다는 반이론적 태도가 지배하고 있었다[3]. 영화연기는 그 서술이나 분석에서 솔직하고 거부하는 것처럼 보일 수 있다. 손짓, 목소리, 미소 등의 특징에 관한 배우의 연기를 설명하는 것은 어렵다. 대부분은 나쁜 연기로부터 좋은 연기를 구분할 수 있을 뿐이며, 배우가 창출해내는 연기를 정확히 설명할 수 없다. 또한 할리우드의 스타 시스템에서처럼 대부분의 영화연기는 눈에 보이지 않는 자연스러운 양식을 취하기 때문에, 영화연기는 연기하지 않는 것처럼 인지된다. 특히 연기와 페르소나의 불가분의 관계 때문에, 영화에서의 연기에 관한 서술은 배우의 페르소나에 관한 설명이 되거나, 개인적 연기에 관한 밀접한 설명이 아닌 타입에 관한 분석이 된다. 영화연구는 영화의 연극적 요소를 거부하고 카메라의 특성에 주목하는 경향을 보여 왔다. 영화연기는 편집, 화면 등의 카메라 기술에 상당히 의존하지만, 무대연기는 세트, 의상, 분장, 조명과 같은 미장센의 연극적 요소들과 통합된다. 오랜 동안 영화연기는 카메라 기법의 단순한 효과로 여겨

졌다. 즉 배우는 미장센의 일부였고, 연극적 요소들과 묶였다. 그러나 배우의 연기는 화면, 소리, 편집의 효과였다. 배우와 배우의 연기에 관한 역설적인 관점이 영화연기를 연기가 아닌 것으로 인식하게 만들었다[4].

기존의 논의에서 영화의 연기가 중요하지 않다는 이유 중 하나는 영화에 관한 학술적 글쓰기가 연기를 영화의 다른 측면들과 분리시킨다는 것이다. 배우의 작업을 서술적인 분석에 반하는 것으로 다루고, 객관적이고 비판적인 어휘가 부족한 것으로 여기기 때문이다. 학계는 장인의 전문지식에 의존하는 스태프를 쉽게 인정하면서도, 생생한 표정과 말투를 만들기 위해 자신들의 훈련과 경험을 활용하는 영화배우들에 대해서는 간과해버린다. 또 다른 이유로는 독특한 영화적 전략이 영화언어의 토대로 비쳐지기 때문이다. 일반적으로 학자들은 서로 다른 앵글의 프레이밍이 어떤 인상을 전달하는 것에 동의하지만, 부드럽거나 예리하게, 빠르거나 느리게, 짧거나 길게 등 배우의 세밀한 요소들이 어떤 고요함을 전달하는가에 대해서는 논의하지 않는다[5].

3. 영화론과 영화연기론

영화의 서사가 형성되기 전에 영화연기의 개념은 존재하지 않았다. 연극과 보드빌에서 넘어온 배우들이 영화에 출연하거나 서커스, 권투선수, 무용수 등의 연예인이거나 실제의 인물을 촬영한 비전문배우가 있었다. 이들의 행위는 연기라기보다는 모델 또는 자세의 형태였다. 영화서사가 발전하고 영화배우 또는 스타의 등장에 따라, 영화연기와 무대연기가 구분되기 시작한다. 벨라 발라즈는 『영화이론 Theory of the Film』에서 연극과 다른 초기 영화의 특성을 옹호하면서 클로즈업의 세부묘사에 주목한다. 그는 작은 얼굴 표정과 무언의 표정을 영화연기의 본질로 본다. 발터 벤야민은 『기계복제 시대의 예술작품』에서 무대연기에 반대되는 영화연기의 파편적 특성을 강조한다. 그는 관객의 배우와의 동일시가 실제로는 카메라와의 동일시라고 설명한다[6]. 배우의 생생한 재연 없이도, 영화 관객은 연기 그 자체보다는 연기를 기록하는 카메라의 눈과 일치된다는 것이다.

초기 영화이론가들은 영화연기를 무대연기와 다른 종류의 것으로 인식했고, 특히 영화연기의 편집과 화면화와의 불가분의 관계를 설명한다. 프레이밍, 편집과 같이 배우를 보여주는 기계적 재연의 기술이 연기의 양식에

영향을 주며 연기의 효과를 결정한다고 본다[7]. 배우를 소품 정도로 보는 태도는 소비에트 몽타주 이론에서 쉽게 발견할 수 있다. 자연스럽고, 스타니슬라프스키식의 무대기술을 반대하는 소비에트 감독들은 쿨레쇼프 효과와 전형화(typage)에서 영화연기의 의미를 찾는다. 쿨레쇼프 효과란 설정숫 없는 두 개의 분리된 샷에서 공간 관계를 유추할 수 있다는 원리를 제공한다. 연속된 샷을 본 관객은 시공간과 서사의 전후 관계를 충분히 가정하거나 구성한다는 것이다. 레프 쿨레쇼프의 실험은 무표정의 배우가 화면 밖의 스프 접시, 노는 아이, 관을 바라볼 때, 동일한 배우의 얼굴 표정에서 관객은 서로 다른 감정을 갖게 된다는 것이다[8]. 쿨레쇼프 효과는 몽타주에 대한 강조와 동시에 진지진능한 배우의 연기를 부정하는 것이다. 쿨레쇼프, 에이젠슈테인, 푸도프킨이 주장한 전형화 이론은 전문적으로 훈련받은 배우의 필요성을 배제한다. 현실 속에 존재하는 실제의 것들이 영화의 소재라고 주장하는 쿨레쇼프는 모방하고, 그런 척 하는 연기를 부적합한 것으로 설명한다[9]. 실제에서 재료를 찾는 영화에 적합한 배우가 바로 전형(type)이며, 등장인물의 외형에 적합하고, 명확한 외모의 배우가 영화의 전형이 되는 것이다[10]. 전형화는 비전문배우와 실제의 인물을 선호하며, 그것의 물리적 형태와 다른 몽타주 요소들과의 병치를 통해 맥락에 따라 의미가 생성되는 것을 가정한다.

초기의 영화론은 영화연기의 본질을 설명하거나 배제하는 것을 목적으로 하는 동시에, 무대연기와 구분하고자 한다. 이후의 영화론은 배우의 역할을 아예 무시한다. 1970년대 작가론이 감독의 세계관을 강조하게 되면서 연기론은 거의 소멸된다. 대부분의 작가주의자들은 배우를 감독의 스타일에 기여하는 정도로만 인식하고 있고, 연기를 작가와는 관계없고, 부차적이며, 임시적이고 버려도 되는 것으로 취급한다[11]. 장르론은 아예 연기를 무시해 버린다. 어떤 집단을 형성하는 영화들의 성향을 연구하는 장르론은 감독이나 배우 등의 개별적인 요소에 관심을 두지 않는다. 물론 멜로드라마, 서부극, 코메디, 필름 느와르, 뮤지컬 등의 장르를 규정하는 특징으로 연기 양식의 특성을 분류할 수도 있다. 그러나 대부분의 장르연구는 연기보다는 시각양식, 서사구조, 주제, 역사적 맥락을 주요하게 다룬다. 장르에서 연기 양식의 차이는 등장인물의 형태나 구조적 요소들 간의 차이에 관한 분석에 문헌다.

저널 『스크린』을 중심으로 기호학과 정신분석학의 모

텔을 채택한 스크린 이론에서 다뤄진 연기에 관한 논의는 동일시의 문제로 포섭되고 배우의 역할은 다시 프레임링과 편집의 효과로 인식된다. 크리스티앙 메즈, 장 루이 보드리 등이 관객의 카메라와의 동일시를 설명하면서, 2차적 동일시로 배우를 관객이 동일시하는 인물로 본다. 정신분석학 영화론은 동일시를 연기의 효과나 특별한 역할의 어떤 것으로 보기보다는 관객의 응시를 증계하는 시점숫의 효과로 본다. 메즈에 의하면, 관객은 영화의 상상 체계에 따라 등장인물이나 배우에 동일시한다. 궁극적으로 관객은 자신과 동일시하는데, 자신은 인식의 순수한 행위이며 인지 가능성의 조건이며 일종의 초월적 주체이다. 봉합의 개념, 관객의 카메라와의 동일시를 다루는 스크린 이론은 관객의 눈과 화면밖 응시를 통해 부재한 공간과 인물에 완전성을 부여한다. 로라 멀비의 영화연기에 대한 관심은 서사에서의 인물의 역할이나 강조된 연기의 순간들, 특히 응시 대상으로서의 여성인물에 한정된다. 멀비가 명시적으로 연기를 논의하지는 않지만, 그녀의 연기와 관객성에 관한 젠더 정치학은 현대의 연기와 스타덤 연구에 토대가 되고 있다[12]. 관객의 배우와의 동일시를 카메라와의 동일시로 보는 메즈는 영화의 의미를 쏫의 선택과 쏫과의 관계에서 발생하는 것으로 본다. 프레임의 선택과 편집 조합이 관객의 해석을 이끈다는 메즈의 관점은 관객 반응의 다양성을 설명하기에 어렵게 만든다. 정신분석학, 현상학, 페미니즘이론, 수용이론 등이 다양성을 설명하고자 한다[13].

4. 학제적이고 통합적인 영화연기론

1980-90년대 영국과 미국에서 만개한 버밍햄 센터의 문화연구가 광범위한 연구영역에 영화연기를 포함시키기 시작한다. 일상의 대중문화를 분석하는 문화연구는 스타 문제에 관심을 갖는다. 이전의 스크린 이론을 계승하면서도 텍스트 자체를 강조하기보다는 일상의 모든 영역을 기호체계로 보면서, 문화연구는 이데올로기의 기능 및 그것에 대한 저항방식을 분석한다. 스크린 이론이 역사나 맥락을 소홀히 다룬다면, 문화연구는 문화와 역사적 맥락에서 영화의 이데올로기적 기능, 협상, 모순 등을 분석한다[14].

영화연기에 관한 새로운 연구는 영화연구의 신역사주의에서 비롯된다. 신역사주의는 영화를 문화와 역사의 맥락 하에서, 가능한 대항과 대안 모델을 제공하기 위해

초기의 무성영화와 프랑크푸르트학과와 같은 이론들을 탐색한다. 영화연구의 신역사주의는 영화 역사를 항상 최초의 그 무엇으로 정의해버리는 영화사의 발전 모델에 도전한다. 그것은 어떤 대안을 제공하기 위한 것으로 초기 영화의 미학, 제작방식, 상영, 수용을 연구한다. 연기 분야에서 신역사주의는 전통적인 연극연기의 지배에 있던 무성영화에 관한 당연한 논의를 목적으로 한다. 무성영화 시기의 연기를 심도 있게 분석하는 신역사주의는 서로 다른 역사적 시기와 민족적 양식에 세밀한 모델을 제공하고자 한다[15].

통합적 형식으로서의 영화의 특성에 따라, 연기는 다른 영화의 요소들과 종속, 동등, 평행의 상호관계를 맺는다. 연구의 방향은 기존의 익숙한 스타덤에 대한 관심에서 배우의 연기 선택에 대한 집중으로 전환할 필요가 있다. 스타가 아닌 연기에 주목함으로써 카메라 움직임만큼이나 중요한 영화의 세부를 이해할 수 있다[16]. 영화, 텔레비전, 공연예술은 관객에게 감명을 주기 위해 몸짓과 표정을 사용한다. 이들 형식은 연기자의 몸짓과 표정으로 감정의 반향을 불러일으키는 기회를 강화시키는 프레임링, 편집, 사운드 디자인과 연기의 세부를 결합시킨다. 다큐멘터리, 리얼리티TV, 애니메이션 영화, 아방가르드 비디오 등의 다른 모든 미디어 형식들 또한 몸짓과 표정의 미세한 세부에 주의를 기울인다. 관객은 연기자의 얼굴 표정과 목소리에 나타나는 아직 작은 변화를 쉽게 인지한다. 관객은 프레임링의 작은 변화 뿐 아니라 배우의 변화와 같은 영화의 세부를 선택하고 조합해서 의미를 찾는다[17].

5. 결론

다양한 종류의 이론적 전통의 재현, 서로 다른 문화와 지역에서 유래한 연기의 전통을 모두 포함한다는 것은 불가능하다. 과도기에서 현재에 이르기까지, 역사적으로 연기 양식이 방대하기 때문이다. 또한 영화연기에 관한 연구는 미국과 유럽의 논의에 한정되고 있다. 향후의 연기 연구는 역사적으로 비서구권의 연기 전통에 관심을 보여준 연극연구와 함께 학제적으로 진행되어야 한다. 물론 특정의 이론적 모델의 적용을 통한 연기에 관한 새로운 이해의 방식을 제공하는데 그쳐서는 안 된다. 다양한 의미를 찾는 방식 속에서 영화연기를 재조명하기 위한 여러 이론적 측면이 동시에 고려되어야 한다.

참고문헌

- [1] Pamela Robertson Wojcik(2004). "General Introduction".
Movie Acting: The Film Reader. ed. Pamela Robertson
Wojcik. Routledge. p.1.
- [2] Aaron Taylor(2012). "Introduction: Acting, Casually
and Theoretically Speaking". *Theorizing Film Acting*.
ed. Aaron Taylor. Routledge. p.3.
- [3] Alan Lovell; Peter Kramer(1999). "Introduction," *Screen
Acting*. ed. Alan Lovell and Peter Kramer. Routledge.
p.8.
- [4] Pamela Robertson Wojcik(2004). *ibid.* pp.1-2.
- [5] Cynthia Baron; Sharon Carnicke(2008). *Reframing
Screen Performance*. The University of Michigan
Press. p.2.
- [6] Walter Benjamin(1935). "The Work of Art in the Age
of Mechanical Reproduction". Schocken. 1968.
pp.228-230.
- [7] Pamela Robertson Wojcik(2004). *ibid.* pp.3-4.
- [8] Lev Kuleshov(1929). "The Art of the Cinema".
Kuleshov on Film, ed. and trans. Ronald Levaco.
University of California Press. 1974. p.200.
- [9] *ibid.* pp.56-63.
- [10] *ibid.* pp.63-64.
- [11] Pamela Robertson Wojcik(2004). *ibid.* pp.5-6.
- [12] *ibid.* p.6.
- [13] Cynthia Baron; Sharon Carnicke(2008). *ibid.* p.4.
- [14] Pamela Robertson Wojcik(2004). *ibid.* pp.7-8.
- [15] *ibid.* p.8.
- [16] Cynthia Baron; Sharon Carnicke(2008). pp.5-6.
- [17] *ibid.* p.6.

저자소개

● 김 종 국(Jong-Guk Kim)

정회원



- 2003년 2월 : 동국대학교 연극영화학과(문학박사)
- 2011년 3월 ~ 현재 : 백석대학교 문화예술학부 교수

<관심분야> : 영상이론 및 제작