creative commons
COMMONS DEED

저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:

저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.

변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 이용허락규약(Legal Code)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

Disclaimer

dCollection

문학석사학위논문

연기론과 배우의 심리적 고통

– 사실주의 연기론과 트라우마 이론을 중심으로

2019년 2월

서울대학교 대학원

협동과정 공연예술학전공

최 윤 경

연기론과 배우의 심리적 고통

– 사실주의 연기론과 트라우마 이론을 중심으로

지도교수 홍 진 호

이 논문을 문학석사 학위논문으로 제출함

2018년 12월

서울대학교 대학원

협동과정 공연예술학전공

최 윤 경

최윤경의 문학석사 학위논문을 인준함

2018년 12월

위 원 장 양 승 국 (인)

부위원장 신 은 영 (인)

위 원 홍 진 호 (인)

국 문 초 록

예술은 긴 발전의 역사 속에서 장르(미술, 영화, 음악, 연극 등)를 불문하고 개인적·사회적 고통을 소재로 다뤄 왔다. 이들 중 많은 수가 개인과 사회에 일종의 트라우마를 남기는 사건을 소재로 하는 것이었다. 각종 언론사의 보도에서 배우들은 영화와 연극에서 사실적으로 재현된 트라우마적 사건에 몰입하여 연기를 하면서 악몽을 꾸거나, 극중 장면을 회상하거나, 우울감에 휩싸이는 등 외상 후 스트레스 장애(Post Traumatic Stress Disorder, PTSD)의 대표적인 증상과 유사한 심리적 고통을 겪었다고 밝혔다. 배우들이 이러한 증상을 겪었다는 것은 연기를 하며 트라우마를 입었거나, 그에 버금가는 심리적 고통을 겪었을 가능성이 있음을 보여준다.

그러나 배우들이 연기를 통해 겪는 심리적인 문제가 어떻게 야기될 수 있는지는 구체적으로 연구되지 않았다. 이는 일차적으로 이러한 문제가 근대의 역사상 가장 트라우마적인 사건이라고 할 수 있는 홀로코스트 이후 윤리적이고 철학적인 담론에서 트라우마적 사건의 예술적 재현 자체가 대단히 신중을 기해야 하거나 금기시되는 문제로 조명되면서, 실제 재현 시 발생하는 세부적인 문제를 조명하기 어려운 환경이 형성됐기 때문인 것으로 볼 수 있다. 독일에서는 홀로코스트 이후, 이를 소재로 한 예술작품들(문학, 영화, 미술)이 활발히 제작되었다. 지식인들은 이러한 무거운 주제가 본래의 사건을 왜곡하거나 축소시키지(trivialize) 않고 예술적 형태로 재현될 수 있는지, 그리고 이것을 예술적 소재로 삼는 것 자체가 윤리적인 것인지에 관한 논의를 활발히 진행했다. 이러한 논의는 반복적으로 이루어져 왔으며 여전히 트라우마적 사건들이 만연한 현대 사회에 중요한 쟁점이 되고 있다.

또한 심리 치료 분야에서는 연기의 부정적인 측면보다 트라우마를 재현할 때 발생하는 연기의 긍정적인 효과에 집중한 연구로 활발한 성과를 보임으로써, 상대적으로 연기의 부정적 효과로 볼 수 있는 배우의 심리적 고통의 문제가 조명되기 어려운 환경을 형성한 것으로 보인다. 따라서, 본고는 다양한 환경적 배경으로 유보되어왔던 배우의 심리적 고통에 관한 문제를 배우의 삶과 정신에 가장 큰 영향을 미칠 수 있는 연기 과정에 초점을 맞추어 분석

하고, 어떠한 연기론적 기제들이 배우들에게 심적인 고통을 초래할 수 있는지 밝혔다. 본고는 오늘날 영화와 연극의 큰 축을 이루는 사실주의 연기론을 중점적으로 고찰하고 이러한 연기법의 작동기제와 원리가 배우에게 심리적 고통, 더 나아가 외상 후 스트레스 장애와 어떻게 관계되는지 밝히기 위해 트라우마와 관련된 심리학, 인지과학 이론을 사용하였다.

본고는 배우가 겪을 수 있는 심리적 고통을 크게 1) 이미 존재하고 있는 크고 작은 트라우마적 경험이 연기과정에서 되살아날 수 있는 가장 일반적인 경우와, 2) 이러한 경험에 전혀 존재하지 않는다는 전제하에 트라우마적 장면을 재현하며 새롭게 외상을 입게 되는(간접 외상) 경우로 나누어, 오늘날 영화와 연극의 큰 축을 이루는 사실주의적 연기 방법론을 분석했다.

본고에서는 구체적인 사례로 영화 〈맨 다운(Man down)〉과 연극 〈정화(Cleansed)〉를 제시하여 배우가 연기를 통해 트라우마를 재경험하거나, 새롭게 간접 외상을 입을 수 있음을 밝혔다.

주요어 : 사실주의 연기론, 트라우마, 간접 외상, 정서적 기억, 메소드 연기, 역할 구현, 배우의 심리적 고통

학 번 : 2014-20145

목 차

1. 서론 1

2. 예비적 고찰: 트라우마적 사건의 재현에 관한 논의 6
2.1. 트라우마적 사건의 예술적 재현에 대한 근대의 논의 6
2.2. 심리치료에서의 트라우마적 사건의 연극적 재현 8
2.3. 트라우마적 사건의 연극적 재현에 관한 논의 12

3. 내면적 연기론과 트라우마의 재경험 15
3.1. 내면적 연기론의 형성과 발전 15
3.1.1. 내면적 연기론의 형성 배경 15
3.1.2. 스타니슬라브스키 연기론의 심리학적 토대 18
3.1.3. 메소드 연기의 '정서적 기억' 훈련 21
3.2. 내면적 연기론과 트라우마 기억의 관계 26
3.2.1. 스타니슬라브스키의 가정과 기억의 작동 기제 26
3.2.2. 정서적 기억과 트라우마적 기억의 관계 35
3.2.3. 감각적 기억과 트라우마적 기억의 관계 40

4. 인물 구현 과정과 간접 외상 경험 44
4.1. 역할 구현의 목표와 간접 외상의 관계 45
4.1.1. 연극의 초목적 45
4.1.2. 초목적과 배우의 도식 48
4.2. 배우의 감정 이입 과정과 간접 외상 50
4.2.1. 역할 구현과 감정 이입 50
4.2.2. 감정 이입과 간접 외상 55

4.2.3. 역할 구현과 기억의 작동 기제 60

5. 사례 분석.....64

5.1. 디토 몬티엘 – 영화 <맨 다운(Man down)>(2016) 64

5.2. 케이티 미첼 – 연극 <정화(Cleansed)>(2016) 76

6. 결론.....90

참고문헌.....95

표 목차

[표 1] 배우 집단과 非배우 집단의 심리적 안정도 비교 3
[표 2] 고전적 조건형성 과정 20

그림 목차

[그림 1] 파블로프의 개와 실험장치 20
[그림 2] 트라우마가 떠오른 뇌의 스캔 사진 29
[그림 3] 감각적 기억 훈련을 시행하는 스트라스버그 43
[그림 4] 디토 몬티엘, <맨 다운(Man down)>(2016) 72
[그림 5] 디토 몬티엘, <맨 다운(Man down)>(2016) 75
[그림 6] 케이티 미첼, <정화(Cleansed)>(2016) 79
[그림 7] 케이티 미첼, <정화(Cleansed)>(2016) 82

1. 서론

충격적이거나 폭력적인 사건을 소재로 하는 연극과 영화에서 이를 재현하는 배우들이 겪는 고통은 이미 여러 언론의 보도를 통해 잘 알려져 있다. 최근에 국내에 개봉한 영화 〈허스토리〉(2017)는 위안부 관부재판과 관련된 실화를 담은 작품으로, 위안부 피해자들이 1992년부터 1998년까지 6년 동안 23회에 걸쳐 시모노세키와 부산을 오가며 일본정부를 상대로 벌인 법정 투쟁을 다루고 있다.[1] 이 작품에서 위안부 피해자를 연기했던 10명의 배우들은 제각각 고통을 호소하였는데, 극중 피해자 배정길 역으로 분한 배우 김해숙은 한 언론사와의 인터뷰에서 "영화가 끝나고 5~6개월 동안 아팠다. 정신적으로 힘들었다. 깜짝 놀랐다."[2]면서 "이 영화에서 빨리 벗어나기 위해서 벗어나기 위해서 다른 캐릭터를 빨리 연기하고 싶었다. 다른 캐릭터를 맡으면 벗어날 수 있지 않을까 싶었다. 그런데 당시에만 그렇고 끝나고 나니 다시 돌아왔다. 그 이유를 알 수 없는 슬픔이다."[3]라고 말했다. 그녀는 연기가 끝난 후에도 몇 개월간 우울증과 몸살에 시달려 병원에서 치료를 받았다고 밝혔다.

이와 마찬가지로 영국 내셔널 씨어터에서 선보인 케이티 미첼(Katie Mitchel)의 작품 〈정화(Cleansed)〉 (2016)는 잔혹한 행위가 반복되는 트라우마적 사건을 소재로 한 공연으로서, 공연을 마친 배우들이 무대 밖에서도 지속적으로 악몽을 꾸거나 소재와 관련된 장면들이 회상되는 것을 느끼는 등 정신적인 고통을 호소했다. 고문당하는 인물 역을 맡은 미셸 테리(Michel Terry)는 공연 이후에도 세 달 이상 매일 밤 악몽을 꾸며 고통에 시달렸다고 언급하였으며, 극의 연출가인 케이티 미첼 역시 〈정화〉에서 배우들이 심리적

---

[1] 유지희, 조성우, 「'허스토리' 김해숙 "위안부 피해자 연기, 고통스러웠다"」, 『조이뉴스 24』, 2018. 6. 7.
〈http://joynews.inews24.com/php/news_view.php?g_menu=701100&g_serial=1099556〉

[2] 박정선, 「'허스토리' 김해숙 "위안부 피해자 연기, 우울증까지 생겨"」, 『일간스포츠』, 2018. 6. 8.
〈http://isplus.live.joins.com/news/article/article.asp?total_id=22697270〉

[3] Ibid.

인 어려움을 느꼈다고 밝혔다.[4]

루퍼트 굴트(Rupert Goold)의 〈맥배스(Macbeth)〉(2010)에서 레이디 맥베스를 연기한 케이트 플리트우드(Kate Fleetwood) 역시 300회에 걸쳐 극단적인 장면(살인, 피를 움켜쥐는 장면)을 연기하면서 심리적으로 고통스러웠다고 밝혔다. 그녀는 "감정을 진짜로 느끼지 않는 것이 아니다. (연기를 할 때) 기술적으로 감정을 생산해야 한다. 연기에서 울 때, 육체적으로, 감정적으로 모든 것이 진짜(really)로 우는 것이다. 그것은 당신 안에서 나오는 것이다. 그리고 당신의 삶의 일부가 되는 것"[5]이라고 말하며, 반복적인 연기를 통해 표출된 감정이 평생에 영향을 줄 수 있다고 밝혔다. 이외에도, 영화 〈귀향〉(2016)에서 위안부 피해자를 연기한 서미지, 김시은, 홍세나 등도 연기를 하면서 감정적으로 고통스러웠으며 악몽을 꾸었다고 밝혔고[6] 연극 〈엘렉트라〉(2018)에서 엘렉트라를 연기한 장영남 역시 악몽에 시달렸다고 밝혔다.[7] 이처럼 다양한 사례에서 배우들이 연기를 하며 악몽을 꾸거나, 극중 장면이 회상되는 것을 느끼거나 우울감에 휩싸이는데, 이는 외상 후 스트레스 장애(Post Traumatic Stress Disorder, PTSD)의 대표적인 증상이다. 배우들이 이러한 증상을 겪었다는 것은 연기를 하며 트라우마를 입었거나, 그에 버금가는 심리적 고통을 겪었을 가능성이 있음을 보여준다.

파울라 톰슨과 빅토리아 자크(Paula Thompson, Victoria Jaque)의 연

---

[4] Briony Hanson, 「Secret in Their Eyes, Katie Mitchell, AB Yehoshua, Stutterer」, 『BBC Radio 4』, 2016. 2. 22. 〈https://www.bbc.co.uk/radio/play/b071fyq9〉

[5] Matt Trueman, 「'When you cry, you really cry': the emotional toll of stage acting」, 『The Guardian』, 2016. 8. 11. 〈https://www.theguardian.com/stage/2016/aug/11/actors-emotions-on stage-kate-fleetwood-michelle-terry-ben-miles〉

[6] 송호진, 「연기도 무서운데 소녀는 어땠을까」, 『한겨레 21』, 2016. 2. 4. 〈http://h21.hani.co.kr/arti/cover/cover_general/41144.html〉; 김진수, 「악몽이다, 곧 깬다 그러나 돌아오지 못한 소녀들-무엇을 상상하건 그 이상을 연기한 세 배우들」, 2016. 2. 19. 〈https://1boon.kakao.com/h21/japanese_wartime_brothels_3〉

[7] 송은아, 「게릴라 전사로 7년 만의 무대…악몽 꾸며 연기」, 『세계일보』, 2018, 4, 8. 〈http://pipa.news.dreamwiz.com/NEWSAWKlMxekQi9FNMj94G_t〉

구[8]에서는 배우 집단이 타 예술가 집단에 비해 트라우마적 기억을 처리하는 심리적 안정도(psychological security)가 약하다는 사실이 밝혀졌다. 이 연구에서 배우 집단은 다른 비교 집단에 비해 '해결되지 않은 슬픔(unresolved mourning)'과 '불안정하게-조직화된 애착(insecure-organized attachment)' 항목에서 상대적으로 높은 수치를 기록했으며, 잠재적인 해리성 장애(dissociative disorder) 분류군에 위치하는 것으로 나타났다. 배우 집단은 트라우마와 상실에 관련된 경험(trauma and loss experience)과 관련된 '조직적이지 못한 마음 상태(disorganized state of mind)' 항목에서 큰 분포(distribution)를 차지하여, 잠재적인 심리적 고통과 트라우마에 취약하다는 것이 드러났다. 이러한 결과는 앞선 언론 보도 자료에서도 발견되듯이, 배우들이 심리적 고통을 겪을 가능성이 높음을 시사한다.

Frequency and Percentage Distribution Statistics: Adult Attachment Interview Classifications and Dissociative Taxon Groups

	Actor group (n = 41)	Ct. group full (n = 41)	Ct. group artist (n = 13)	Ct. group non-artist (n = 28)
Gender				
Female	20 (47.6%)	27 (65.9%)	9 (69.2%)	19 (67.9%)
Male	21 (52.4)	12 (29.3%)	4 (30.8%)	9 (32.1%)
AAI 4-way				
Dismissing	1 (2.4%)	5 (12.2%)	0 (0%)	5 (17.9%)
Preoccupied	0 (0%)	1 (2.4%)	0 (0%)	1 (3.6%)
Autonomous	27 (65.9%)	26 (63.4%)	11 (84.6%)	15 (53.6%)
Unresolved overall	13 (31.7%)	9 (22.0%)	2 (15.4%)	7 (25.0%)
U/F	10 (24.4%)	4 (9.8%)	1 (16.7%)	3 (10.7%)
DES-T ≥ 20	16 (40.0%)	1 (2.7%)	0 (0%)	1 (4.2%)

Note. Ct = control group; U/F = unresolved classification with an alternate classification of secure autonomous; DES-T = pathological dissociation (taxon) group. Gender: 2 missing in control group. In chi-square goodness of fit analyses, significant group differences were found between the actor group and the control group, between artists and non-artists within the control group, and between artists in the control group and the actor group on the AAI 4-way, U/F, and DES-T ≥ 20.

[표 1] 배우 집단과 非배우 집단의 심리적 안정도 비교[9]

[8] 총 82명의 모집단은 모두 미국, 캐나다, 케이프타운에서 수집되었다. 41명의 실험집단(nonclinical group)은 전문 배우 집단으로 구성되었으며, 41명의 통제집단(control group)은 비 연기 전공 집단으로, 13명의 작가, 7명의 무용수, 1명의 오페라 가수, 1명의 피아니스트, 11명의 운동선수, 예술에 관심있는 17명의 개인들로 구성되었다. 이들에게 진행된 설문은 해리성 경험 척도(DES, Dissociative Experience Scale), 유년기 기억과 상상의 목록(ICMI, Inventory of Childhood Memories and Imaginings), 트라우마적 사건 문항(TEQ, Traumatic Events Questionnaire) 등의 표준화된 심리학적 설문으로 조사를 진행했다. Paula Thompson, Victoria Jaque, "Holding a Mirror Up to Nature: Psychological Vulnerability in Actors, Psychology of Aesthetics", in Creativity, and the Arts, Vol. 6, No. 4, 2012, p. 361-369.

[9] Ibid., p. 366.

이처럼 배우들이 연기를 통해 외상 후 스트레스 장애와 비슷한 증상을 겪으며, 그들의 심리적 체계(정신적 안정도)가 트라우마에 취약하다는 사실이 잘 알려져 있음에도 불구하고, 배우가 어떻게 이러한 심리적 고통에 노출되는지는 거의 연구된 바가 없다. 또한, 앞선 자료에서는 배우들이 어떠한 원인으로 외상 후 스트레스 장애와 유사한 심리적 고통을 호소하게 되는지 밝히고 있지 않으며, 이에 관련된 연구는 부재한 실정이다. 일반적으로 외상 후 스트레스 장애는 개인적·사회적으로 트라우마를 남길 수 있는 충격적인 사건을 직접적으로 경험함으로써 발생한다.[10] 따라서, 트라우마의 재경험 및 악화의 원인은 외상 후 스트레스 장애에 버금가는 배우의 심리적 고통을 설명하는 데에 중요한 근거가 될 수 있을 것이다. 또한 최근에는 '간접 외상(indirect trauma)'이라는 개념이 도입되어 트라우마적 사건에 간접적으로 노출됨으로써 겪을 수 있는 외상 후 스트레스 장애 및 심리적 영향이 연구되고 있다.[11] 연기 과정에서 배우들은 간접적으로 트라우마적 사건을 접하기 때

---

[10] 트라우마는 협의에서 재난이나 재해, 폭력 등 신체적 상해나 죽음의 위협을 느낄 정도의 '트라우마적 사건(큰 사건)'을 전재로 하는 것이지만, '큰 사건, 재난, 외상'의 개념은 다분히 주관적이다. 실연, 가족의 죽음, 단순접촉사고, 부모의 학대, 왕따 등과 같이 일상에서 종종 경험할 수 있는 일로 인해 고통스러운 마음에 시달리거나 꿈에 시달리는 경우 그 사람에게는 재난, 트라우마라고 해야 맞다. 개인적으로는 재난 수준의 충격을 받고 많은 심적 고통을 겪을 수 있기 때문에 좀 더 넓은 의미로 해석할 필요가 있다. 즉, 개인적 차원에서 겪은 일상적 사건, 사고가 개인에게 충격으로 여겨진다면 이것 역시 재난, 트라우마의 범주에 포함해야 할 것이다. 임재호, 『트라우마 – 이해와 치료방법론』, 교육과학사, 2014, p. 17-19 참조.
외상 사건으로 인해 트라우마를 입게 되고, 이로 인해 발생하는 문제적인 증상들은 외상 후 스트레스 장애(Post Traumatic Stress Disorder, PTSD)라고 부르며 이를 진단하는 기준이 DSM-5(Diagnostic and Statistical manual of Mental disorders, 정신 장애 진단 및 통계 편람)에 명시되어 있다. DSM-5에서는 외상으로 인한 후유증과 그로인한 병인들이 치료를 필요로 하는 수준인 것인지를 판단하기 위해 쓰이는 진단 기준을 제시하며, 이 기준에는 직접 충격적인 사건이나 재난을 경험했는지 여부뿐만 아니라 가까운 사람이 겪은 사건을 목격하거나 간접적으로 알게 되었는지 여부까지 포함하고 있다.

[11] 세월호 사건의 경우, 이를 보도하는 이야기와 영상, 이미지 등 매스미디어와 소셜미디어를 통해 간접적으로 접한 대중들이 받는 영향이 외상(트라우마)후 스트레스 장애로까지 이어질 수 있다는 다수의 논문들이 발표되었다. 손승희, 「사회적 사건에 의한 청소년의 간접 외상 및 관련요인 연구: 세월호 사건을

문에 이들이 겪는 고통을 간접 외상으로 인한 스트레스 장애로도 설명할 수 있을 것이다.

따라서 본고는 배우가 겪을 수 있는 심리적 고통을 크게 1) 이미 존재하고 있는 크고 작은 트라우마적 경험이 연기과정에서 되살아날 수 있는 가장 일반적인 경우와, 2) 이러한 경험이 전혀 존재하지 않는다는 전제하에 트라우마적 장면을 재현하며 새롭게 외상을 입게 되는(간접 외상) 경우로 나누어, 오늘날 영화와 연극의 큰 축을 이루는 사실주의적 연기 방법론과 연관하여 다루고자 한다.

본 논문이 배우의 심리적 고통을 사실주의 연기론에 국한하여 다루는 것은 사실주의가 19세기부터 현대에 이르기까지 드라마 비평과 이론의 시금석을 제공하고,[12] 연기론에도 이론적 기초를 제공하고 있기 때문이다. 텍스트를 기반으로 등장인물의 심리적 동기를 찾는 사실주의 연기론은 실험적인 형태의 연극과 영화를 제외하고 오늘날까지 보편적으로 사용되는 연기론의 기본적 토대를 제공하고 있다. 따라서, 본고는 배우가 겪는 심리적 고통의 문제를 다른 형식들에 앞서 사실주의 연기론의 분석을 통해 우선적으로 고찰하고자 한다.

중심으로」, 『청소년학연구』, 제21권, 제10호, 2014; 이흥표, 최윤경, 이재호, 이홍석, 「세월호 뉴스 노출을 통한 간접 외상의 심리적 영향」, 『한국심리학회지』, 제22권, 제3호, 2016; 한효정, 김민, 남상인, 「세월호 참사 추모활동 대학생의 의도적 반추, 자기노출, 추모활동이 간접 외상 후 성장에 미치는 영향」, 『청소년학연구』, 제24권, 제6호, 2017 등이 있다. 박노일, 정석환, 정지연의 연구에서는 세월호 사건이 발생한 직후(2014년 4월 28일) 12일간 417 명의 종합대학과 중고등학교 학생들을 대상으로 이루어진 설문조사를 진행하였으며 세월호 사태 기간 중에 관련된 자료의 이용량(뉴스와 소셜 미디어 등의 채널을 통한)이 PTSD 증상 발생과 유의미한 상관관계가 있음을 보여주었다. 박노일, 장석환, 정지연, 「미디어 이용과 외상 후 스트레스 장애(PTSD)-세월호 사건을 중심으로」, 『한국디지털콘텐츠학회』, 제19권, 제4호, 2018, p. 673-683.

[12] 리처드 혼비, 『드라마, 메타드라마, 지각』, 노승희 · 백현미, 전남대학교출판부, 2012, p. 10-11.

2. 예비적 고찰: 트라우마적 사건의 재현에 관한 논의

본 장에서는 구체적으로 연기론을 분석하기에 앞서, 트라우마적인 사건을 재현할 때 다루어진 문화비판적 논의들을 점검하고자 한다. 이러한 논의들을 기반으로 본고에서 다룰 연기론의 심리적 영향이라는 일종의 윤리적 차원의 문제의식이 도출되었기 때문이다. 또한 연기의 긍정적인 심리적 효과를 도모하는 치료로서의 연기가 어떻게 이루어지며, 일반적인 연기와 어떠한 차이를 보이는지 간략히 살펴보고자 한다. 마지막으로 본고의 주제와 밀접하게 관련된 선행 연구를 살펴보고, 본고에서 분석하고자 하는 주제가 충분히 연구되었는지 파악하고자 한다.

2.1. 트라우마적 사건의 예술적 재현에 대한 근대의 논의 -미학적, 윤리적 관점을 중심으로

예술은 긴 발전의 역사 속에서 장르(미술, 영화, 음악, 연극 등)를 불문하고 개인적·사회적 고통을 소재로 다뤄 왔다. 이들 중 많은 수가 개인과 사회에 일종의 트라우마[13]를 남기는 사건을 소재로 하는 것이었다. 예를 들어 국내에서는 일제강점기 종군 위안부에 관한 문학작품과 영화, 연극들이 제작되었고, 최근에는 세월호 사건을 다루는 연극과 미술, 영화 작품 등이 활발히 제작되고 있다. 각종 미디어의 발달로 다양한 경로를 통해 개인적·사회적인 트라우마는 다양한 이야기와 이미지, 영상들로 다뤄졌고, 이를 통해 빠르고 광범위하게 대중에게 확산되고 있다.

그런데 근대의 역사는 이미 개인적·역사적 트라우마를 이야기하는 것의 윤리적 문제에 대해 논해왔다. 이러한 문제제기는 예컨데 2차 세계대전 후 독일에서 이뤄졌다. 홀로코스트 이후 이를 소재로 한 문학, 영화, 연극 등이 활발히 제작되었는데, 이러한 무거운 주제가 과연 예술적 형태로 본래의 사

[13] 본고에서는 직접 경험하지 않더라도 개인에게 큰 충격과 심적 고통을 간접적으로 주는 사건의 노출로 입게 되는 간접 외상 역시 '트라우마'의 범위에 포함하고자 한다.

건을 왜곡하거나 축소시키지(trivialize) 않고 재현될 수 있는지, 그리고 이것을 소재로 삼는 것 자체가 윤리적인 것인지에 대한 비판이 있었던 것이다. 독일의 철학자 테오도르 아도르노(Theodor Wiesengrund Adorno)는 "아우슈비츠 이후 시를 쓰는 것은 야만적"[14] 이며, "시가 말하고자 하는 것은 (야만적인) 지식을 짚어 삼키기(fri ß t) 때문에 오늘날 시를 쓰는 것은 불가능하다"[15]고 언급했다. 이러한 언급은 사회와 역사의 총체적 산물인 문화의 야만을 비판하는 것이며, 사회 비판의 의무를 가진 문화가 홀로코스트 이후 그것이 되풀이되는 것을 막지 못한다는 성찰을 반영하는 언급이었다.[16] 왜냐하면 문화는 야만에서 벗어나려고 시도하지만, 스스로 야만과 동일시되어지는 것을 발견하기 때문이다.[17] 이 후 아도르노는 관련된 논의에서, 예술이 잠재적으로 고통받는 이들의 목소리를 대변할 수 있다고 본다며 이전의 강경한 태도를 바꾸었지만, 유대인 학살과 같은 개인적 · 사회적 트라우마를 다른 예술적 형식으로 바꾸어 재현하는 것이 매우 어렵고 신중을 기해야하 하는 문제임을 지속적으로 언급했다.[18] 클로드 슈마허(Claude Schumacher)는 "홀로코스트는 텍스트나 극본(play) 또는 연극 공연이 진실에 다가가길 바랄 수 없는 규모의 사건이"[19]며, 예술을 통해 이러한 역사적 트라우마를 재현하는 것이 불가능하다고 주장했다. 작곡가 조지 슈타이너(George Steiner) 역시도 유태인 수용소에서의 잔혹성(atrocities)이 '언어를 넘어서는 것'이라는 이유로 홀로코스트를 문학적으로 표현하는 것을 비판하였다. 그는 "유대인 대학살은 전례

---

[14] Theodor Adorno, *Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft*, Suhrkamp, 1963, p. 188.

[15] Ibid.

[16] 이하준, 「문화의 야만성 비판의 비판」, 『동서철학연구』, 제85호, 2017, p. 495 참조.

[17] David Cunningham, Nigel Mapp, *Adorno and literature,* Continuum, 2006, p. 70.

[18] DeKoven Ezrahi, *Probing the Limits of Representation. Nazism and the 'Final Solution'*, Harvard University Press, 1992, p.260.; Barbie Zelizer, *Visual Culture and the Holocaust*, Rutgers University Press, 2001, p. 14.

[19] Schumacher, Claude, *Staging the Holocaust: The Shoah in Drama and Performance*, Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1998, p. 4.

가 없는 괴물 같은 역사적 사건이며, 역사적 현실을 허구의 현실로 바꾸려는 모든 시도는 본질을 상실시킨"[20] 다고 말하여, 트라우마를 문학적으로 재현하는 것을 회의적으로 바라보았다. 수잔 손택(Susan Sontag)은 『타인의 고통(Regarding the pain of others)』이라는 저서에서 "사람들은 사진을 통해 기억하는 것이 아니라 사진만을 기억한다"[21]고 말한다. 손택은 사진과 영화에서 재현된 트라우마(전쟁, 학살)의 이미지들이 대중을 깨우치게 만들거나, 고통을 이해하는 데에 쓰이기보다는 포르노그라피처럼 일정한 거리를 유지한 채, 잔인한 '고통'을 보고 동정심, 연민, 분개 등의 감정으로 소비하게 만든다고 주장한다.[22] 손택은 재현된 학살과 전쟁 이미지들이'나는 안전하다'는 안도감을 주며, 다양한 감정들로 소비할 수 있는 스팩터클을 만들어낸다는 점을 지적하고 있는 것이다.

이처럼 트라우마적 사건의 재현 문제는 주로 철학적·윤리적인 차원에서 매우 포괄적으로 논의되어 왔다. 이러한 윤리적 담론들은 트라우마적 사건의 예술적 재현이 일부 금기시되는 환경을 만듦으로써 실제로 트라우마적 사건을 예술적으로 재현할 때 발생하는 세부적인 문제들을 논하기 어려운 환경을 만드는 데에 일조한 것으로 보인다. 그러나 본고에서 다루고자 하는 배우의 심리적 고통의 문제 역시 트라우마 재현의 윤리성에 대한 고찰로 시작된 문제제기이며, 본고에서는 윤리적 논의를 확장하기에 앞서 구체적으로 어떠한 연기의 재현 방식들이 배우의 심리에 영향을 줄 수 있는지 살피고자 한다.

2.2. 심리치료에서의 트라우마적 사건의 연극적 재현

연극과 영화에서 배우가 겪는 심리적 고통에 대한 연구는 아직 본격적으로 이뤄지지 않고 있다. 반면 연극과 연기가 배우의 심리에 미치는 긍정적 영향에 대해서는 주로 집단 심리치료를 중심으로 활발하게 연구되고 있다.

---

[20] George Steiner, *Language and Silence: Essays on language, literature, and the in human*, Atheneum, 1967, p. 23.
[21] Susan Sontag, *Regarding the pain of others*, Straus & Giroux, 2003, p. 89.
[22] 수전 손택, 『타인의 고통』, 이재원 역, 이후, 2004, p. 43.

집단 심리 치료 분야에서는 이미 오래전부터 연극의 연기를 활용한 치료방법을 사용하고 있다.[23] 연기를 활용한 대표적인 심리 치료 방법으로는 사이코드라마(psychodrama) [24] , 소시오드라마(socio-drama), 연극 치료(theatre therapy) 등이 있다. 사이코드라마는 개인에 집중하는 반면, 소시오드라마는 집단 중심적(Group-centerted)이다. 사이코 드라마는 '개인'의 삶을 소재로 극을 만들어 치료에 적용시킨다. 이와 달리 소시오드라마는 개인보다 집단, 그리고 그 집단과 관련된 주제가 포함된 문제를 연극으로 만드는 치료 방식이다.[25] 소시오드라마에서 역할들은 집단의 관심을 대표로 하는 것을 소재로 한다. 연극치료와 사이코드라마 역시 차이가 있다.[26] 사이코드라마 치료자들은 개인의 삶에서 비롯된 장면을 연기하는 것을 강조하는 반면, 연극치료자들은 개인의 삶이 아닌, 다른 이의 역할에 들어가 연기하는 것을 강조한다. 또한 연극치료자는 사이코드라마 치료자와 달리 한 사람의 문제에 초점을 맞추기보다 집단의 상호작용을 발달시키기 위한 작업을 중요시한다. 사이코드

---

[23] Robert Barton, "*Therapy and Actor Training*", in Theatre Topics, 4.2 ,1994, p. 105.

[24] 대표적인 드라마적 치료 형식인 사이코드라마(Psychodrama)는 의학박사 제이콥 레비 모레노(Jacob Levy Moreno)에 의해 시작되었다. 모레노는 1936년 뉴욕시에서 사이코 드라마를 위해 고안한 극장을 건립하고 환자를 치료하였다. 모레노는 자신의 집을 진료소로 사용하으며, 사이코드라마, 사회측정학, 집단심리치료 그리고 관련 주제에 관한 학술지와 연작물, 저서 등을 출판하였다. 1960년대 중반까지 심리치료는 정신분석학적 방법이 주류를 이루고 있었으나 모레노의 연극적인 행위적 치료 방식은 기존의 수동적이고 전통적인 정신과 치료에 대한 대안으로 기여하였다. 사이코드라마적인 치료 방법들은 1960년대 이래로 일어난 새로운 치료 방법들에 접목되어 발전했다. "가족 조각", 게슈탈트 치료 등이 이에 해당된다. 모레노는 1960년대와 1970년대 초기에 일련의 국제 사이코드라마 및 소시오드라마 학회를 조직하였으며, 그의 저서들은 여러 언어로 번역되어 전파되었다. 아담 블래트너, 최윤미 역, 『사이코드라마 기법』, 시그마프레스, 2005, p. 219-226 참조.

[25] 예를 들어, 청소년, 학부모 등 하나의 집단으로 묶일 수 있는 대상의 역할이 다루어 진다.

[26] 사이코드라마에서 치료자는 상담・심리치료사로 시작하여 후에 연극을 통한 치료 방식을 훈련을 받는 반면, 연극치료자는 우선 연극학에서 훈련을 받고 연극치료와 심리치료 훈련을 받는다.

라마는 연습을 피하지만, 연극치료자는 공연을 미리 준비하고 연습하는 것을 가치 있는 것으로 여긴다.[27]

연극을 활용하는 심리치료들은 연극을 적용하는 대상의 규모와 방식에는 차이가 있지만, 모두 연극의 치유적인 측면에 주목한다는 점에서 동일하다. 연극을 통한 심리치료는 공통적으로 고대 그리스의 『시학』에서부터 소개된 연극의 정화작용(카타르시스)을 확장하여 치료에 적용한 것이다.[28] 아리스토텔레스는 카타르시스에 대해 "비극이 관객의 마음에서 연민과 두려움의 감정을 불러일으킨 후, 인간의 갈등이 전개되는 것을 보게 됨에 따라 그러한 감정이 씻겨 나가는 감정의 순화를 경험하게끔 한다"[29]고 설명했다. 아리스토텔레스는 '관객'에게 작용하는 연극의 심리적 정화 효과를 언급하고 있지만 연극을 활용한 심리치료에서는 이러한 효과를 동일하게 배우에게 적용시킨다. 연극에서 배우는 역할을 창조하며 자기를 표현함으로써(self-expression), 자신과 관련된 심리적 문제를 조명하고 심리적 정화효과를 얻게 된다. 연극을 활용한 심리치료 과정에서 환자는 등장인물이 되어 내재되어 있던 심리적 문제를 연기하며 억압된 감정과 갈등을 표출함으로써 감정적 정화를 통한 치유의 효과를 얻는다.[30]

이러한 방향으로 연구를 지속한 학자로는 대표적으로 수 제닝스(Sue Jennings)와 하워드 블래트너(Howard Blatner)가 있다. 제닝스는 "연극 치료 과정은 실제 작업을 위한 훈련인 동시에 삶을 위한 리허설"[31]이라고 밝히

---

[27] 아담 블래트너, 위의 책, p. 12-16.

[28] 사이코드라마에서는 주인공이 무대 위에서 자신이 겪은 상황으로 들어가 그 상황을 연기한다. 이를 통해 그는 자신에게 내재되어 있던 문제를 연기하고 해소할 수 있게 된다. 연기를 하며 주인공은 자신의 행동양식과 상이한 다른 사람과의 관계양식을 볼 수 있게 되어 문제를 해소할 수 있게 된다. 카타르시스는 고대 그리스어 'kartharos'에 어원을 두고 있다. 이는 본래 종교적인 의미를 가지며, 정신의 죄를 씻어내고 영혼을 다시 태어나게 한다는 뜻을 가지고 있다. 모레노는 이 개념을 치료와 연계된 다양한 개념으로 확장하였다. 김정일, 서연호, 『사이코드라마』, 살림, 2004 참조.

[29] 아리스토텔레스,『시학』, 천병희 역, 문예출판사, 2002, 6장.

[30] 아담 블래트너, 앞의 책, p. 15.

[31] 수 제닝스, 『연극치료 이야기(Introduction to Dramatherapy: Theatre and Healing)』, 이효원 역, 2003, 울력, p. 30.

면서, 삶의 치유 과정으로서 연극을 활용하는 '연극치료' 방법론을 제시하였다. 블래트너 역시 연극의 치유적 측면에 주목하여 사이코드라마 방법론을 연구하고 체계화하였다.

연극을 통한 심리 치료가 연기의 심리적 영향을 토대로 하고 있다는 사실은 분명하지만 일반적인 연극과는 그 목적에 있어 분명한 차이점을 가지고 있다. 연극의 연기[32]는 연극 텍스트를 바탕으로 설정된 상황속에서 창조된 배역과 세계를 관객에게 보여주는 것을 목적으로 한다. 그러나 연극을 통한 심리 치료는 환자 개인의 불편하거나 통제할 수 없는 심리적 증상들을 폐쇄된 공간에서 이뤄지는 연극을 통해 경감시키는 것을 목적으로 한다. 형식적으로 연극과 연극을 통한 심리치료가 '연기'를 통해 하나로 묶이지만 이러한 연기가 사용되는 목적이 하나는 예술적 상연에 있고, 다른 하나는 '치료'에 있다는 점에서 명확한 차이를 보이는 것이다. 이러한 차이로 인해 연기론의 방식에서도 차이가 생긴다. 일반 연극에서는 한정된 공연기한까지 배우가 감정적인 표출을 극대화하도록 만드는 데에 치중하지만, 치료를 위한 연극에서는 공연 준비 단계별로 배우(환자)가 충분히 적응하고 반응할 수 있는 시간을 가지고 감정을 적절히 표출할 수 있도록 유도한다. 또한 연극 치료에서는 배우 역할을 소화하는 환자가 개인적인 신뢰관계를 형성하고 있는 다른 환자들과 치료사들 앞에서만 자신의 연기를 보여줄 수 있도록 폐쇄적이고 안정적인 여건이 마련하지만, 일반 연극에서는 배우가 불특정 다수의 관객에게 연기를 보여주도록 개방적인 환경을 제공한다. 심리치료를 위한 연극은 충분히 수련을 받은 심리상담사, 혹은 정신의학자가 환자를 치유할 목적으로 실험과 연구를 통해 개발된 반면, 연극에서의 연기는 명확한 심리학적 영향과 원리가 충분히 고려되지 않은 채 시행된다는 점에서도 차이가 있다. 그러나 가장 커다란 차이는 연극을 통한 심리 치료에서는 연기를 하는 자에 대한 연극과 연기의 순기능에 집중하고 있는 반면, 연극에서는 이러한 목적 보다 공연 자체를 위한 부분으로서 연기를 활용한다는 것이다. 본 논문에서 살펴보고자 하는 것은 일반적인 연극과 연기방법이 배우에게 트라우마를 불러일으키는 부정적인 심리적 영향을 살펴보고자 하므로 연극을 통한 심리 치료의 연구 결과는 제한적으로만 고려할 것이다.

---

[32] 본고에서는 텍스트를 중심으로 진행하는 사실주의 연기론에 한정지어 설명하고자 한다.

2.3. 트라우마적 사건의 연극적 재현에 관한 논의

심리 치료가 아닌 공연 연구에서는 연극과 연기가 배우의 심리에 미치는 영향에 대한 체계적 연구를 찾아보기 어렵다. 단지 몇몇 연구자만이 이 문제에 대해 언급하고 있는데, 예컨데 공연에서 배우가 겪는 고통을 직접 목격한 리처드 셰크너(Richard Schechner)는[33] 『연극과 인류학 사이(Theatre and anthropology)』라는 저서에서 기존의 연구자들이 공연(production) 자체에만 관심을 가지며, 이러한 과정이 배우에게 장기적으로 미치는 결과(long-term consequences)나 공연 이후의 영향(aftermath)에 관하여 주목하지 않는다고 언급한다.[34] 셰크너는 기존의 연구들이 공연 방법 자체에만 편중되어 있다는 점을 지적하며 이를 완화시킬 수 있는 방법들을 『연극과 인류학 사이』와 『퍼포먼스 이론(performance theory)』[35] 등의 저서에서(1977년부터 1985년까지 약 18년간) 제안하였다. 『퍼포먼스 이론』에서는 아시아의 연극 관습을 참고하여, 공연 이후 사용할 수 있는 일련의 진정 방법들(cool down)을 제시하였고, 공연자들이 공연 도중 겪는 극심한 의식의 변화를 마무리할 수 있는 재통합(reintegration) 의식이 필요하다고 역설했다.[36] 또한 『연극과 인류학 사이』에서는 음료 마시기, 식사, 수면(sleeping) 등 공연 후(post-performance)에 취할 수 있는 진정과정들을 언급했다.[37] 리처드 기어

---

[33] 셰크너는 퍼포먼스 그룹(The Performance Group, TPG)에서 〈디오니소스 69(Dionysus in 69)〉라는 참여적 공연을 제의적이고 원시적인 형태로 진행했다. 이 공연은 제의적이고 모호한 방식으로 관객의 참여 방식을 열어놓았고, 이로 인해 공연 중에는 예상치 못한 선정적인 접촉과 폭력이 발생했다. 여기서 공연자는 성적/물리적 폭력에 무방비 상태였다. 실제로 퍼포먼스 그룹의 멤버들은 공연의 여파로 1968년부터 1969년까지 전문 치료사를 통해 치료를 받게 되었다. 퍼포머들은 공연 도중에 원치 않는 외상과 성적 폭력을 당했기 때문이다. Richard Schechner, *Environmental theater*. New York, Applause Theatre & Cinema Book Publisher. 1994, p. 40-45 참조.

[34] Richard Schechner, *Between theater and anthropology*, Philadelphia, University of Pennsylvania, 1985, p. 9.

[35] Richard Schechner, *Performance Theory*, NY, Routledge, 1988.

[36] Schechner, op. cit., 1988, p. 271.

[37] Schechner, op. cit., 1985, p. 18-19, p. 74-75, p. 125.

(Richard Geer) 역시도 배우가 배역을 연기함으로써 생기는 감정적 영향(emotional hangover)들을 언급하며, 셰크너와 마찬가지로 공연 후의 진정 과정과 배우가 받는 심리적 영향이 연극 과정에서 자주 무시되어 왔다고 지적한다.[38]

미국의 유명한 연극 저널 〈연극 토픽(Theatre Topics)〉에서도 수전 버고인(Suzanne Burgoyne)과 로버트 바튼(Robert Barton)이 발표한 세 개의 글 정도만이 이러한 문제를 다루고 있다.[39] 수전 버고인은 자신이 참여한 〈시련(Crucible)〉의 공연 준비과정을 예시로 들어 배우와 연출이 역할을 해석하는 과정에서 심리적인 위험요소가 있을 수 있음을 밝힌다. 그녀는 배역을 창조하는 과정에서 배우들에게 〈시련〉에 등장한 배역들을 개인적 상황과 연결시켜 생각하고 이야기하는 과정을 요구하였고, 이로 인해 배우들이 심리적으로 민감해지고 악몽을 꾸는 등의 문제가 발생하는 것을 목격하였다. 또한 그녀는 〈시련〉의 장면 중 애비게일과 마을의 여자 아이들이 주술을 걸어 악마의 제의를 만드는 장면을 실감나게 만들기 위해 로버트 마스터(Robert Masters)과 진 휴스턴(Jean Houston)의 저작 『마인드 게임스(Mind-games)』[40]에서 제시된 무아지경-유도(trance-induction) 기술을 적용시켰다. 이 책에서는 무아지경 상태를 만들기 위한 음향효과의 중요성이 언급되는데, 그녀는 이를 위해 다양한 음향효과(심장 박동 소리, 벨소리, 챈트 등)를 강렬하게 사용하였다. 일부 배우들은 공연 때마다 무아지경(trance)의 장면이 실제와 가까운 분위기를 연출하여 오싹함을 느꼈다고 밝히며[41] 거부감을 드러냈

---

[38] Richard Geer, "Dealing with emotional hangover: Cool down and the performance cycle in acting", in Theatre Topics, 3.2, 1993, p. 12.

[39] 이들은 Suzanne Burgoyne, Karen Poulin, Ashley Rearden, "The Impact of Acting on Student Actors: Boundary Blurring, Growth, and Emotional Distress", in Theatre Topics, Vol. 9, No. 2, The Johns Hopkins University Press, 1999; Suzanne Burgoyne Dieckman, "A Crucible for Actors: Questions of Directorial Ethics", in Theatre Topics, Vol.1, No. 1, The Johns Hopkins University Press, 1991; Robert Barton, *Therapy and Actor Training*, Theatre Topics, Vol. 4, No. 4, 1994. 이다.

[40] Robert Masters, Jean Houston, *Mind Games: The Guide to inner Space,* The Viking Press, 1972.

[41] Suzanne Burgoyne Dieckman, op. cit., p. 6.

다. 버고인은 이와 같은 배우들의 심리적 변화를 목격하면서 최면을 거는 듯한 리허설 과정이 사이코드라마와 비슷한 것임을 발견하게 되었고, 이 기술을 아무런 자격(license)없이 진행하였다는 것에 책임을 느끼게 되었다. 그녀는 사이코드라마와 연극의 작업과정의 가장 큰 차이점을 배역에서 벗어나기(de-rolling)로 설명하며 연극 작업 과정에서는 이러한 과정이 생략되고, 감정적인 반응만이 상기되기 때문에 이러한 연기가 배우의 심리에 미치는 영향을 간과하게 된다고 지적했다.[42]

로버트 바튼은 "우리는 연극을 하는 것이지, 심리치료를 하는 것이 아니다"[43] 라는 말이 배우 교실과 리허설장에서 자주 쓰인다고 언급한다. 바튼은 이러한 언급을 통해 관계자들이 연극 작업 과정에서 배우들이 겪는 심각한 심리적 고통(심지어는 트라우마에 이르는)의 문제를 부인하거나 제대로 인지하지 못한다고 지적한다.[44] 그는 미국에 있는 집단 심리 치료 기관들을 인터뷰하여 특히 심한 감정적 기복을 유발하는 활동들을 조사하였고 그러한 활동에서 연극 작업 활동과 유사한 점을 발견해냈다. 또한 연극과 유사한 치료 과정의 구성요소들을 적용시켜 감정적 위기 상황(정서적 탈진, 과몰입 등)을 개선할 수 있는 연극 활동 방법을 제안하였다.[45]

이러한 연구들은 연극 작업에서 배우가 겪을 수 있는 심리적 고통과 그 1차적인 원인에 대한 개괄적인 설명과 사후적인 대책을 제시하고 있다. 그러나 배우들이 겪는 심리적 고통이 정확히 무엇이며, 어떠한 원인과 심리적 메커니즘에 의해 그러한 고통이 야기되는지에 대한 정확한 설명은 제시해 주지 못하고 있다. 이러한 연구 상황을 고려해볼 때 심리학의 이론을 토대로 특정한 연기의 조건하에서 배우들이 겪는 심리적 문제들을 정확하게 파악해 보려는 시도가 필요한 것으로 판단된다.

본고에서는 이러한 문제의식으로 출발하여 연기하는 자가 트라우마적 사건을 재현할 때에 겪을 수 있는 심리적 문제를 연기 과정에 초점을 두어 분석하고자 한다. 본론에서는 앞서 밝힌 바와 같이 먼저 연기 과정이 배우에게

---

[42] Ibid., p. 7.
[43] Robert Barton, op, cit., p. 105.
[44] Ibid.
[45] Ibid., p. 105-119.

이미 존재할 수 있는 트라우마나 고통스러운 기억을 되살려 재경험시키거나 부정적인 심리적 영향을 줄 수 있는지 분석하고자 한다.

3. 내면적(internal) 연기론과 트라우마의 재경험

배역의 생각과 감정을 배우의 경험과 감정에서 끌어내 표현는 연기는 일반적으로 '내면적(internal)', 혹은 '안에서 밖(inside-out)'으로의 연기라고 불린다.[46] 이러한 연기론은 근대의 사실주의 연극에서 인간 내면의 감정과 삶을 자연스럽게 표현하려는 시도로부터 시작되어 현대까지 매우 보편적으로 활용되고 있다. 본장에서는 이러한 연기 방법이 어떠한 심리학적 가정을 바탕으로 발전되었는지 살펴보고, 이중 가장 빈번하게 사용되는 '정서적 기억' 연기 방법이 트라우마를 악화시키는 원인과 어떻게 관계되는지 살펴봄으로써 연기 과정이 어떠한 과정을 거쳐 배우의 심리에 줄 수 있는지 분석하고자 한다.

3.1. 내면적(internal) 연기론의 형성과 계승

3.1.1. 내면적 연기론의 형성 배경

서구의 연극에서 심리학적, 사회적 사실주의의 기원은 19세기 후반의 유럽과 러시아 연극으로 거슬러 올라간다. 외면적인 모사만으로 등장인물을 표현하는 부자연스러운 연기 방식과 결별하고 '내적으로 진실한 연극'을 지향하는 사실주의의 경향은 일반적으로 1870년대에 시작된 근대 연극의 전통에 속한다.[47] 사실주의 연극 계보에서 콘스탄틴 스타니슬라브스키(Kontantin

[46] 반대로, 등장인물의 말과 행동 등 겉으로 드러나는 모습을 신체를 통해 표현하는 연기 방법을 밖에서 안으로(Outside-in)의 연기, 혹은 외면적(external) 연기라고 부른다. Richard J. Kemp, "Embodied Acting: Cognitive Foundations Of Performance", University of Pittsburgh, 2010, p. 80 참조.

[47] 헨릭 입센(Henrik Ibsen), 안톤 체홉(Anton Chekhov) 등은 사실주의의 대표적인

Stanislavski)는 "처음으로 일관성 있는 연기 기술을 기술한 인물"[48]로 평가받는다. 버넷 홉굿(Burnet Hobgood)은 "서구 연극에서 스타니슬라브스키는 현대의 연기 실천(practice)과 사고(thought)에 가장 큰 영향을 미친 사람이다"[49] 라고 평가하며, 스타니슬라브스키의 연기론이 현대 연기론에 미친 영향을 설명한다. 그러므로 사실주의 연극에서 스타스니슬라브스키의 연기론 생성과정과 이후의 계보를 살펴보는 것은 현대에도 주요하게 사용되는 내면적 연기론을 파악하기 위해 중요하다고 볼 수 있다.

19세기의 유럽 극장은 스타 경영시스템으로 운영되었다. 따라서, 그림 무대와 희곡 작품은 모두 주연 배우들을 돋보이게 하는 도구로 사용되었다. 19세기 말의 러시아 연극에서도 스타시스템이 널리 확산되었으며, 상업 연극이 성행했다. 이러한 시대적 상황에서 스타니슬라브스키는 미하일 쉬옙킨(Mikhail Semenovich Schepkin)의 가르침을 통해 사실주의의 원칙을 중요한 개념으로 받아들이게 된다. 이는 연극에서 형식보다 인간적 내용이 가장 우선함을 주장하는 것이었다.[50] 그는 사실주의가 실제 세계를 직접 관찰하고 표피 아래에 숨어 있는 진정한 인간의 경향과 관계를 드러내는 것이라고 보고,[51] 이를 실현할 수 있는 연기방법론을 연구했다.

극작가들이며, 파리의 자유극장 설립자 안드레 앙투안(André Antoine), 베를린의 연출가 오토 브람(Otto Brahm), 모스크바의 연출가 스타니슬라브스키 등은 사실주의 연극 양식을 만들어 내는 데에 크게 기여했다. 이들은 지금까지도 현대 연극에 큰 영향을 미치고 있다. 액터스 스튜디오(The Actors Studio)와 미국의 "그룹(Group)"들은 극작과 공연에 심리적 사실주의를 반영한다. 말론 브란도(Marlon Brando), 엘리아 카잔(Elia Kazan), 마릴린 먼로(Marilyn Monroe), 제임스 딘(James Dean) 등은 사실주의 연극과 연기에 영향을 받은 배우들이다. 사실주의는 현재까지 미국 공연, 영화에 주된 흐름을 차지하고 있다.

[48] Timothy Wiles, *The Theater Event*, University of Chicago Press, 1980, p. 13.

[49] Burnet Hobgood, *Central Conceptions in Stanislavski's System*, Educational Theatre Journal Vol. 25, No. 2, The Johns Hopkins University Press, 1973, p. 147.

[50] 진 노만 베네디티, 「스타니슬라브스키: 젊은 예술가의 초상」, 『스타니슬라브스키 연극론』, 김석만 역, 이론과 실천, 1993, p. 52.

[51] 스타니슬라브스키는 무의미한 인습들, 배우를 한낱 기계적 요소로 전락시키는 아방가르드 실험도 반대했다. 이러한 실험 형식이 인간을 비(非)인간화시킨다고 생각했기 때문이었다. 특히, 스타니슬라브스키는 자연주의라는 용어를 경멸적인 뜻으로 사

모스크바예술극장(MAT)[52] 에서 작업하면서 스타니슬라브스키는 처음에는 외형적 테크닉을 발전시켰는데, 이는 배역의 세부묘사와 외형적 특징을 획득해 내는 작업이었다. 이러한 방법이 배역의 심리적 측면을 드러내고 직관적 반응을 불러일으키리라고 기대했기 때문이다. 그러나 행동을 기계적으로 반복하는 방법에는 내적 충동이나 재창조의 감각이 없다는 것을 느끼고 새로운 연기 방법을 찾게 된다.[53] 스타니슬라브스키는 연기를 할 때 일반적인 배우들은 역할을 흉내내고 모방할 뿐 살아있는 감정을 경험하지 못한다는 것을 발견했다. 이와 반대로 토마소 살비니(Tommaso Salvini), 엘레노라 듀즈(Elenora Duse) 등과 같은 천재적인 배우들은 '직감'과 '영감'이 살아있는 연기를 했다. 그는 일반 배우들이 천재적인 배우들이 가진 영감과 직관의 '창조적인 상태'를 갖출 수 있도록 연기 훈련법을 개발했다.[54] 그는 이러한 연기가 "배우의 느낌과 경험 속의 '내적' 진실이며 주관적인 현실"[55] 에서 비롯되어 무대 위의 '체험'을 가능하게 한다고 보았다. 따라서, 그는 초기에 배우 자신의 내면과 경험을 토대로 하는 '만약에(as if 혹은 Magic if)', '제시된 상황(given circumstance)', '상상력(imagination), '무대적 주의 집중(concentration and attention), '정서적 기억(affective memory)'등의 연기 훈련법을 개발했다.

용했다. 그는 자연주의가 인간의 진실한 모습을 보여주기보다 단순히 인생의 표피만을 재생산하는 것이라고 믿었기 때문이다. 위의 책, p. 53 참조.

[52] 배우이자 연출가로 활동하던 스타니슬라브스키는 1897년 6월, 네미로비치 단첸코(Vladimir Nemirovichi-Danchenko, 1958-1943)라는 성공한 극작가로부터 만나자는 편지를 받는다. 그는 단첸코와 18시간에 걸친 토론을 벌여 모스크바 예술극장(The Moscow Art Theatre, MAT, 1898-)의 설립하게 됐다. 스타니슬라브스키는 모스크바 예술극장(The Moscow Art Theatre, MAT, 1898 설립)에서의 작업을 기반으로 인간적인 진실이 두드러지는 연기 양식을 창조했다. 위의 책, p. 59 참조.

[53] 그는 새로운 실험을 할 수 있는 스튜디오를 설립하고, 메이어홀드와 함께 상징주의 연극을 실험해보기도 했지만 이러한 실험이 관객들에게 내적인 반응을 불러일으키지 못하는 것을 보고 다른 방법을 찾기 시작했다.

[54] 위의 책, p. 78.

[55] 김방옥, 「몸의 연기론」, 『한국연극학』, Vol. 19, 2002, p. 280.

3.1.2. 스타니슬라브스키 연기론의 심리학적 토대

스타니슬라브스키는 배우가 어떻게 하면 순간의 진실된 감정을 무대 위에서 만들어 낼 수 있는지, 그리고 어떻게 그러한 상태를 공연이 진행되는 동안에도 끊임없이 재생하여 지속·반복할 수 있는지를 연구하였다.[56] 그는 자신과 동료들의 연습과정과 중요 예술가들의 공연을 관찰하고, 심리학 서적을 읽는 것으로 이러한 작업을 시작했다. 이때 그가 접한 중요한 서적은 프랑스의 행동주의 심리학자가 테오듈 리보(Theodule Augustin Ribot)가 집필한 『감정의 심리학 (The Psychology of the Emotions)』,1898 이었다. 리보의 저서에서 스타니슬라브스키는'정서적 기억(affective memory, 혹은 감정적 기억(emotional memory)으로도 사용됨)'이라는 개념을 배우게 된다.[57] 리보는 실험군을 두개로 나누어 하나는 "추상적인(abstract)" 감정의 기억들을 가진 사람으로, 다른 하나는 "구체적인/명확한(concrete)" 감정의 기억을 가진 사람으로 분류하여 분석했다.

> 추상적인 기억을 가진 사람들은 지적인 기억(intellectual memory)만을 가지고 있다. 과거의 사건이 이들에게는 이미 발생했지만 회상될 수 없는 모호한 정서적 흔적인, 특정한 감정적 색채(emotional coloring)를 통해 되살아난다(때로는 이러한 것도 부재한다). 이와 반대로 구체적인 감정의 기억을 가진 사람들은 (감정을 일으키는) 상황을 기억하고, 감정의 조건들을 재생한다.[58]

실험의 결과, 구체적인 감정의 기억을 가진 사람들은 본래 사건에서 유래한 감정적 표현을 재생(reproduce)했다.[59] 리보는 이로써 과거의 사건을 회상함으로써 그 사건을 다시 경험하는 효과가 있다는 것을 증명했다. 이러

---

[56] 김태훈, 『스따니슬랍스끼의 연기학 전문 용어』, 서울: 예니, 2009, p. 391.
[57] Loraine Hull Smithers, *Strasberg's Method*, Woodbridge: Ox Bow publishing, Inc., 1985, p. 23.
[58] Theodule Ribot, *The psychology of the Emotions*, ed. Havelock Ellis, Scribner, 1898, p. 152.
[59] Ibid., p. 153.

한 현상에서 작용하는 기억을 리보는 '정서적 기억'이라고 불렀다.[60] 이때, 리보는 매우 민감한 개인들은 '정서적 기질(emotional temperaments)'을 가지고 있고, 이들에게 진정으로 구체적인 '정서적 기억'수용력이 있다고 보았다.[61]

스타니슬라브스키는 리보의 이론을 반박의 여지가 없는 사실로 규정하고[62] 이를 기반으로 모사에 그쳤던 연기방식에 돌파구를 마련할 수 있다고 보았다. 리보가 언급한 '정서적 기억'을 공연을 위해 활용한다면 무대위에서 배우가 순간의 진실된 감정을 만들어내어 천재적인 배우들이 가진 '직감'이나 '영감'을 불러일으킬 수 있다고 판단한다.

그러나 스타니슬라브스키는 "정서적 기억은 개발되지 않기에 약하며"[63], 리보의 '정서적 기억' 이 연기를 위해 개발될 수 있다는 근거를 필요로 했다. 이때 스타니슬라브스키는 동시대의 행동주의 심리학자 이반 파블로프(Ivan Petrovich Pavlov, 1849-1936)의 고전적 조건 반사 이론[64]을 접하게 된다. 파블로프는 평소에 개가 먹이를 주는 사람의 발자국 소리를 듣거나 밥그릇을 보기만 해도 침을 분비한다는 사실에 관심을 가졌다. 그는 동물의 소화액을 측정할 수 있는 장치를 고안하여 동물이 소화액 분비와 직접적으로 관련이 없는 자극(종소리, 불빛, 접촉 등)에 의해 소화액이 분비되는 현상을 밝혀냈다.[65] 동물에게 먹이를 주면 이에 반응하여 소화액을 분비한다. 이때 먹이를 '무조건 자극(Unconditional stimulus)' 라고 하며, 이에 따른 소화액 분비 반응을 '무조건 반응(Unconditional response)'이라고 한다. 파블로프는 실험에서 무조건 자극을 가할 때, 일반적으로 동물이 반응하지 않는 자극(종소리, 불빛, 접촉)을 추가하여 반복적으로 연합했는데, 이것을 '중성 자극

---

60 한진수, 『메소드 연기의 이해』, 연극과 인간, 2004, p. 90.

61 Theodule Ribot, op. cit., p. 153.

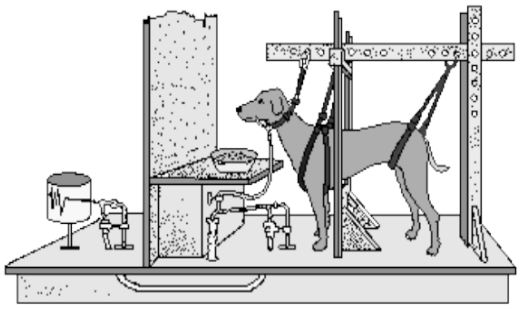
62 Sharon Marie Carnicke, *Stanislavsky in focus*, Harwood Academic Publishers, 1998, p. 133.

63 Ibid.

64 파블로프의 고전적 조건 반사 실험은 1904년에 노벨 의학상을 수상하면서 대중에게 알려졌다.

65 이반 파블로프, 『조건반사: 대뇌피질의 생리적 활동에 관한 연구』, 이관용 역, 교육과학사, 1999, p. 53-65; 스콧 테리, 『학습과 기억』, 김기중, 남종호, 박영신, 장미숙, 정윤재 역, 시그마프레스, 2011, p. 62-65 참조.

(Neutral Stimulus)'이라고 한다. 무조건 자극을 가하는 과정에 중성 자극을 반복적으로 가하면 중성 자극이 조건 자극(Conditional stimulus)이 되고, 개는 무조건 자극인 먹이 없이도 조건 자극에 의해 소화액을 생성하게 된다. 이렇게 연합을 통해 생성된 반응을 '조건 반응(Conditional response)'이라고 부른다.



[그림 1] 파블로프의 개와 실험장치[66]

<조건형성 전>
CS(종소리) → 무반응
US(먹이) → UR(침분비)
<조건형성 중>
CS(종소리) + US(먹이) → UR(침분비)
<조건형성 이후>
CS(종소리) → CR(침분비)

[표 2] 고전적 조건형성 과정

스타니슬라브스키는 파블로프가 실험을 통해 증명한 것처럼 본래 무조건 반응이었던 감정적, 정서적 반응이 반복적인 연기 연습을 통해 조건화되며, 이를 조건 반응으로 재생산할 수 있다고 보았다. 즉, 정서적 기억이 연기 연습을 통해 개발된다면, 조건화되어 풍부한 감정을 생산할 수 있다는 것을 파블로프의 이론을 통해 유추해낸 것이다. 이러한 이론을 토대로 스타니슬라브스키는 '정서적 기억(emotional memory)'[67] 이라는 연기법을 개발했다. 그가 개발한 '정서적 기억' 훈련은 파블로프의 실험처럼 배우 개인에게 감정적 반응을 불러일으키는 과거의 '정서적 기억'을 회상하게 함으로써, 등장인물이 요구하는 동일한 감정을 가져오는 것이다. 이러한 '정서적 기억' 연기 훈련은 스타니슬라브스키의 초기 연기방법론 중 중요한 부분으로 자리잡았으며, 오

---

[66] Yael Niv, 「*Classical Conditioning*」, Princeton University, 2013, 〈https://www.princeton.edu/~yael/PSY338/2%20Classical%20Conditioning%20I%20online.pdf〉

[67] 그는 이러한 연기법을 리보의 용어(정서적 기억(affective memory)를 그대로 쓰는 대신 변형된 용어(감정적 기억(emotional memory))를 사용하기도 했다. 진 노만 베네디티, 앞의 책, p. 191 참조.

늘날까지 자주 사용되는 연기론으로 발전하였다.

그러나 스타니슬라브스키는 후에 자신의 연기론을 발전시키면서 '정서적 기억'으로부터 억지로 감정을 끌어내는 것이 배우들을 지나친 내적 흥분 상태로 이끈다고 보며 이러한 연기 방법론의 위험성을 지적했다.[68] 그는 노년에 내적으로 치우친 연기 경향이 배우의 정신적 건강과 예술을 망칠 수 있다는 점을 걱정했다.[69] 그러나 스타니슬라브스키의 후기 연기론에서 언급된 이러한 성찰은 초기 연기론을 계승한 이들에게 전달되지 않거나 중요하게 받아들여지지 않았기 때문에, 초기의 가정에서 나타나는 오류가 시정되지 않은 채 발전하여 배우들에게 심리적 고통을 초래하는 문제를 야기했다. 스타니슬라브스키가 '정서적 기억' 훈련을 통해 발견한 배우의 정신적 건강과 위험성의 문제는 후의 트라우마 이론부분에서 더 자세히 설명할 것이다.

3.1.3. 메소드 연기의 '정서적 기억' 훈련

스타니슬라브스키가 인생의 말년까지 지속적으로 언급한 '정서적 기억' 개념은 실제로 어떠한 방법을 통해 구체적으로 적용되어야 하는지 제시되지 않았기 때문에[70], 후기의 계승자들은 이를 부분적으로 받아들이거나 변형하는 방식으로 다양하게 발전시켰다.

스타니슬라브스키의 연기론인 '시스템'의 초기이론을 함께 발전시킨 연출가 예브게니 바흐탄고프(Yevgeny Vakhtangov)는 스타니슬라브스키의 심리-테크닉을 직접적인 연기술로 가르치고 적용시켰다. 바흐탄고프가 퍼스트 스튜디오(First Studio)에서 연출한 독일의 극작가 게르하르트 하우프트만(Gerhart Hauptmann)의 〈평화의 축제(Das Friedenfest)〉(1913)는 배역의 내적 경험의 진실을 담기 위해 배우의 '정서적 기억'을 지나치게 강조한 것으

---

[68] 진 노만 베네디티, 위의 책, p. 193.

[69] 같은 곳.

[70] 초기 연기론을 담은 저서 『배우 훈련(an actor prepares)』에서 '정서적 기억(emotion memory)'이라는 챕터는 리보의 '정서적 기억' 개념을 설명하고 그 유용성을 언급하고 있지만 구체적으로 어떠한 방법을 통해 이러한 상태에 도달할 수 있는지는 명확하게 지시하지 않고 있다.

로 평가된다. 연극학자 아비브 오라니(Aviv Orani)는 공연에 대하여 “바흐탄고프가 연극에서의 심리주의(psychologism)를 한도 밖으로 펼쳐냈으며, 공연(평화의 축제)이 배역의 감정들과 객석의 연민을 이끌어 내는 데에 초점을 맞추었다.”[71]고 평가했다. 오라니는 “그가 예상한 연민 대신 관객들을 히스테리(hysteria) 상태에 몰아넣었다.”[72]고 표현한다. 공연을 관람한 스타니슬라브스키 역시 바흐탄고프가 배우들을 내적 히스테리 상태에 가두었다고 언급하며, 배우들이 기형적인 최면상태에서 연기한 것을 신랄하게 비판하였다.[73]

리 스트라스버그(Lee Strasberg)는 바흐탄고프와 스타니슬라브스키의 초기 연기 이론 중 특히 ‘정서적 기억’을 메소드 연기(method acting)라는 자신만의 방식으로 계승하였다. 스트라스버그는 라보라토리 씨어터(American Laboratory theatre)에서 공부하며 처음 스타니슬라브스키의 시스템을 접하고 공부했다.[74] 라보라토리 씨어터에서 공부를 마친 후 스트라스버그는 1924년 씨어터 길드(Theatre guild)에서 활동하다가 스타니슬라브스키의 초기 이

---

[71] Aviv Orani, “Realism in Vakhtangov’s Theatre of Fantasy”, in Theatre Journal, Vol. 36, No. 4, 1984, The Johns Hopkins University Press, p. 466.

[72] Ibid.

[73] 소냐 무어, 「스타니슬라브스키 시스템」, 『스타니슬라브스키 연극론』, 김석만 역, 이론과 실천, 1993, p. 226.

[74] 라보라토리 씨어터는 스타니슬라브스키의 제자인 리차드 볼레슬라브스키(Richard Boleslavski)와 마리아 오스펜카야(Maria Ouspenkaya)가 미국으로 이주하여 설립한 연기 학교로 스트라스버그는 이곳에 1923년 입학하여 2년 정도 수학하면서 연기론을 배웠다. 볼레슬라브스키는 제1스튜디오에서 유진 바흐탄고프(Eugene Vakhtangov)와 작업하다가, 정치적인 이유로 미국으로 건너오게 된다. 오스펜카야는 스타니슬라브스키가 자신의 시스템을 가르치는 최고의 선생으로 인정한 여배우로 1923년 모스크바 예술극장의 미국 순회공연이 끝났을 때 미국에 남아 볼레슬라브스키와 합류했다. 볼레슬라브스키와 오스펜카야는 라보라토리 씨어터에서 스타니슬라브스키의 초기 이론과 바흐탄고프의 시스템 접근방식을 가르침으로써 스트라스버그에게 큰 영향을 미쳤다. 그룹 씨어터의 멤버였던 스텔라 애들러는 프랑스 파리에서 요양 중이던 스타니슬라브스키에게 찾아가 후기 시스템 이론을 전수 받고 이것을 스트라스버그에게 전하지만, ‘신체적 행동’을 강조한 후기 이론은 그가 추구하는 방향과 달랐기 때문에 스트라스버그는 이를 받아들이지 않고 독자적인 길을 걷게 된다. 이후 1949년부터 엘리아 카잔(Elia Kazan), 셰릴 크로포드에 의해 설립된 엑터스 스튜디오(Actors Studio)를 이끌며 자신의 연기이론을 완성했다. 한진수, 앞의 책, p. 13 참조.

론과 바흐탄고프의 컨셉을 토대로 자신의 아이디어를 가미한 새로운 연기 방법론을 실험했다. 그는 해롤드 클러먼(Harold Clurman), 셰릴 크로포드(Cheryl Crawford)와 함께 그룹 씨어터(Group Theatre)를 설립하여 배우훈련을 본격적으로 시작하고 메소드 연기의 체계를 확립하기 시작했다.[75]

바흐탄고프는 "예술에서는 실제적인, 말하자면 진짜 감정을 사용하지 않는다. 오로지 정서적 기억에 의한 감정, '기억된 감정(remembered emotion)'만을 사용한다"[76]고 주장했다. 스트라스버그는 초기 스타니슬라브스키의 정서적 기억에 대한 이해와 바흐탄고프의 가정에서 출발하여, 무대에서 사용되는 감정은 기억된 감정이므로 통제될 수 있으며 논리적이고 반복적인 것이라고 생각했다. 즉, '기억된 감정'은 감정을 무대에서 단순히 기억해내는 것이 아니라 사고와 감각의 기억을 통해 필요한 자극을 창출하여 도달하는 것으로 본 것이다.[77]

스트라스버그는 스타니슬라브스키의 '정서적 기억' 훈련법을 계승하여 자신이 발전시킨 훈련을 '감정적 기억(emotional memory)' 혹은 스타니슬라브스키와 동일하게 '정서적 기억(affective memory)' 이라고 불렀다.[78] 그는 "배우가 3년 혹은 4년 정도 '정서적 기억'을 체계적으로 훈련한다면, 열 개에서 열 두 개 정도의 '감정적인 열쇠'를 갖게 되고, 그것들을 언제 사용할지도 알게 된다"[79]고 주장하며 '정서적 기억' 훈련을 자신의 연기론의 핵심으로 두었다. 배우는 훈련을 통해 자유자재로 감정을 표출하고 사용할 수 있다고 생각한 것이다. 그는 특히 이러한 '정서적 기억'에 접근하기 위해서는 배우 개

---

[75] 위의 책, p. 22.

[76] Lee Strasberg, *Strasberg at the actors studio: tape- recorded sessions*, ed, Robert Hethmon, Theatre Communications Group, Inc., 1991, p. 112.

[77] 한진수, 위의 책, p. 91.

[78] 그룹 씨어터의 멤버인 스텔라 애들러는 스트라스버그의 연기 방법에서 '정서적 기억'이 지나치게 강조되었으며, 이러한 연기 방법이 배우를 정신분열증세에 이르게 한다고 비판했다. 정인숙, 『아메리칸 액팅 메소드의 이해』, 연극과 인간, 2014, p. 94 참조.

[79] Lorain Hull Smithers, *Strasberg's method as taught by Lorrie Hull: a practical guide for actors, teachers, and directors*, Ox Bow Publishing. Inc, 1985, p. 102 참조.

인의 경험과 기억을 되살리는 것이 중요하다고 믿었다.[80]

> 나는 학생들에게 과거에 강력하게 영향을 주었던 기억을 되살리기 위해서 그것이 분노, 공포, 흥분 그 어떤 것이든 그에게 일어났던 일중에 가장 강력한 것을 고르라고 지시했다.[81]

스트라스버그는 의도적으로 극적 상황에서 벗어나 배우 개인의 과거경험을 되살리는 연습을 하라고 지시하였고 이러한 연습을 통해 불러일으켜진 감정을 극의 어떠한 상황에서도 사용할 수 있도록 만들기 위해 반복적인 훈련을 진행했다.[82] 이렇듯, 스트라스버그의 연기 훈련 과정의 핵심은 배우 개인

---

[80] 스트라스버그는 '정서적 기억' 훈련과정을 배우들이 경험한 것을 다른 배우들 앞에서 말로 표현하는 방식으로 구체화했다. 그런데 이러한 표현은 사건의 스토리를 전달하거나 자신의 감정상태를 설명하는 것이 아니라 감각적인 요소들을 구체적이고 세밀하게 말로 표현하는 것이었다. 이러한 과정을 통해 배우가 격한 감정을 분출하게 되면 이러한 훈련이 끝나고 이를 반복적으로 연습하도록 했다. 그는 만족할 만한 감정을 경험할 때까지 이 과정을 수 차례 반복하게 했다. 배우는 대본이나 공연을 위한 텍스트를 읽지 않고 반복적으로 감각적 기억만을 훈련하게 되며, 이 과정이 충분히 이뤄지기 전에는 다음 단계로 넘어갈 수 없었다. 스트라스버그는 감각 훈련이 용이하도록 배우들의 정신적, 육체적 긴장을 완화시키는 이완 훈련을 시행한다. 이완 훈련은 모든 감정 훈련 단계의 시작과 중간에 감각훈련에 집중하기 위한 방법으로 사용되었다. 그는 두번째 훈련에서 배우들이 감각적 기억 회상을 반복하되, 말없이 상상과 집중만으로 의도한 감정을 끌어내도록 유도한다. 훈련이 끝나면 세번째 단계에서 했던 육체적 작업과 혼자 지껄임을 함께 하도록 했다. 다섯번째 단계에 와서야 스트라스버그는 배우들이 텍스트로부터 대사를 선택할 수 있도록 했다. 그는 배우들로 하여금 기존에 창조한 감정의 기억과 최대한 유사한 장면의 대사를 선택하도록 하고 그 감정 속에서 천천히 대사를 말함으로써 감정과 대사를 융합하도록 한다. 이때 배우는 대사에 나온 상황이 아니라 과거의 사건에 집중하면서 대사를 읊어야 했다. 한진수, 앞의 책, p. 100-106 참조.

[81] Lee Strasberg, *a dream of passion*, Little Brown and Company, 1987, p. 115.

[82] 연습을 통해 만든 감정들이 많아도 극중에서 요구하는 복잡한 감정과 정확하게 들어맞지 않을 수 있다. 이런 경우에는 배우가 직접 경험하지 않는 배역의 감정을 가장 비슷한 배우의 경험을 통한 감정으로 대체할 수도 있게 했다. 한진수, 앞의 책, p. 92 참조.

의 '정서적 기억'에서 출발하는 것이었다.[83] 스트라스버그는 텍스트를 분석하고 배역의 성격과 모습을 흉내내는 것에서 배우들의 연습을 시작하는 것이 아니라, 우선 배우의 과거 기억에서 배우 개인의 감정을 끌어내고 이를 텍스트에 적용시키고자 했던 것이다. 이러한 메소드 연기는 '안에서 밖으로'의 연기의 가장 극단적인 예라고 할 수 있다.

이와 같은 스트라스버그의 메소드 연기 방법은 그가 액터스 스튜디오에서 예술감독으로 활동한 1951년부터 1982년까지 미국을 대표할 만한 배우들을 다수 배출함으로써 오늘날까지 미국의 연기 흐름을 주도하는 연기 방법론으로, 또 주지하다시피 오늘날의 가장 중요한 연기 방법론 중 하나로 자리잡았다.[84]

그러나, 스타니슬라브스키가 우려한대로, '정서적 기억' 훈련에만 집중하는 스트라스버그의 연기방식은 그가 이끄는 그룹 씨어터[85] 멤버들에게 정신적인 고통을 주게 된 원인으로 평가된다. 그룹 씨어터에서 연기를 배운 마가렛 바커(Margaret Beany Barker)는 "스트라스버그가 '진짜 감정(real emotion)'이라고 칭하는 것에 치중한 나머지 배우들을 거의 곤죽(pulp)에 가깝게 만들어 버렸다"[86] 고 지적했다. 이 외에도 바비 루이스(Bobby Lewis), 캐서린 햅번(Ketharine Hepburn) 등도 연기를 통해 심리적 고통을 겪었다고 언급했는데, 마가렛은 이렇듯 그룹 시어터에서 발생한 '모든' 심리적 상해의 책임이 연기 지도자인 스트라스버그에게 있다고 비판했다. 이 외에도 그룹 시어터에서 연기를 훈련한 샌포드 마이스너(Sanford Meisner) 역시 자신이 겪은 세번의 신경파탄(nervous breakdown)을 언급하며[87] 메소드 연기과정에서 배우가 겪을 수 있는 심각한 심리적 고통을 문제점으로 지적했다.

---

[83] 스트라스버그는 '정서적 기억' 연습이 완전한 무대 현실을 만드는 데에 무기가 된다고 주장했다. Lola Cohen, *The Method Acting Exercises Handbook*, Routledge, 2017, p. 85 참조.

[84] 한진수, 앞의 책, p. 132 참조.

[85] 1931년 설립.

[86] Helen Krich Chinoy, "Reunion: A Self-Portrait of the Group Theatre", in Educational Theatre Journal, Vol. 28, No. 4, 1976. p. 509.

[87] Ibid., p. 484.

3.2. 내면적 연기론과 트라우마 기억의 관계

스타니슬라브스키는 후기의 연기론을 개발하면서 초기 연기론에서 중요하게 다루었던 '정서적 기억' 훈련이 배우들의 정신건강을 해칠 수 있다는 점을 지적을 했다. 그러나 그는 구체적으로 이러한 연기 방법이 왜 배우들에게 심리적 고통을 주는지 구체적으로 밝히지 않았으며, 이론적 근거를 두었던 심리학적 가정을 수정하지도 않았다. 따라서, 본 장에서는 스타니슬라브스키의 초기 연기론에서의 심리학적 가정이 어떠한 문제를 가지고 있었는지 분석하고, 이러한 가정을 통해 개발된 '정서적 기억' 연기 방법이 일반적으로 트라우마를 재경험·악화시키는 원인과 어떻게 연결되는지 살펴봄으로써 배우들이 겪은 고통의 원인을 밝히고자 한다.

3.2.1. 스타니슬라브스키의 가정과 심리적 고통

정신적 외상을 트라우마(trauma)라고 부르며, 이러한 트라우마를 남길 수 있는 사건을 트라우마적 사건(traumatic event)이라고 한다. 트라우마는 치료를 필요로 하는 정신적 외상을 넘어서서 매우 폭넓게 규정되고 있다.[88] 개인은 보편적으로 다양한 개인적·사회적 수준의 환경에서 트라우마를 입을 수 있고, 심각한 증상을 보이기 전까지 트라우마를 입었다는 것을 인지하지 못하고 살아갈 수도 있다. 배우 역시 하나의 개인으로서 다양한 이유로 다양한 수준의 트라우마를 입을 수 있으며, 특정한 계기로 이러한 트라우마를 재

[88] 트라우마는 일상적으로 겪는 가난이나 사회적으로 고착화된 폭력 등의 구조적 폭력(structural violence)에 노출되는 경우에도 발생할 수 있으며, 사회적 사건, 세대 간으로 전이되는 역사적 사건, 트라우마를 입은 피해자들을 돌보는 과정, 일상에서 겪는 좌절에 의해서도 생길 수 있다. 이에 따라 트라우마는 누적되는 트라우마(cumulative trauma), 지속적인 트라우마(continuous trauma), 만성적 트라우마(chronic trauma), 연쇄적 트라우마(sequential trauma), 복합적 트라우마(multiple trauma) 혹은 복수 트라우마(plural trauma), 이차적 트라우마(secondary 또는 대리외상(vicarious trauma)) 등으로 다양하게 분류된다. 그리고 이는 트라우마가 직접적으로 외상사건의 직접 경험뿐만 아니라 간접적인 경험을 통해서도 생겨날 수 있는 것으로 정의되고 있다는 것을 의미한다. 캐롤린 요더, 『트라우마의 이해와 치유』, 김복기 역, 대장간, 2018, p. 35 참조.

경험할 가능성을 가지고 있다. 따라서, 여기에서는 먼저 연기과정이 배우에게 이미 존재하는 트라우마를 악화시키거나 재경험하도록 만드는 원인과 관계되는지 살펴보고자 한다.

트라우마는 인간에게 정신적으로 만이 아니라 생리적으로도 영향을 미친다. 뇌를 형성하는 중요한 부분은 대뇌피질(cerebral cortex), 대뇌 변연계(limbic system), 뇌간(brain stem) 등인데, 이들은 상호의존적으로 기능한다.[89] 정상적인 상황에서 제공되는 정보들은 이성을 관장하는 대뇌피질로 들어온 후 뇌간으로 전달된다. 그러나 급작스러운 사건이 발생했을 때, 뇌는 곧바로 편도체와 연결되어 공포를 유발한다. 대뇌 변연계는 공포에 대한 생리적 현상으로 스트레스를 유발하는 화학성분과 호르몬을 증가시키게 된다.[90] 이러한 생리적 현상은 뇌간을 자극하여 공포와 맞서 '싸우거나(fight)', '도망하도록(flight)' 반응을 일으키며 몸을 각성 상태로 만든다. 트라우마적 사건이 발생할 때는 기억이 뇌간에 저장되지 않음으로써 압도적인 충격과 고통으로부터 개인을 보호한다. 이때의 기억은 부분적인 편린으로 남거나, 이미지로 남거나, 혹은 아예 남지 않기도 한다.[91] 뇌가 위협에 반응하여 각성상태가 되면 도망을 가거나 싸우는 등의 행동 반응을 명령하고, 이는 생리적으로 자연스럽게 순환하여 해소된다. 그러나 이러한 순환이 완료되지 못하고 도망가거나 싸울 수 없는 상황이 될 때, 몸이 일시적으로 얼어붙거나 말을 하지 못하게 될 수 있는데, 이는 강도 높은 트라우마로 신경계에 있는 에너지 흐름이 멈추게 되는 현상이다.[92] 이러한 에너지가 사라지거나 재조정되지 않으면, 일반적인 트라우마로 발전되어, 외상후 스트레스 장애와 같은 증상을 일으킨다.[93]

1994년 하버드 의과대학의 정신의학자 스콧 라우치는 매사추세츠 종합

---

[89] 대뇌피질은 이성, 사고를 담당하는 부분이고, 대뇌 변연계는 감정을 담당하고 기억, 감정을 총괄하며 편도체(amygdala)와 연결되어 있으며, 공포에 가장 먼저 반응한다. 뇌간은 본능을 관장하는 부분이며, 싸움, 도망 등 자동적인 반응들을 관장한다 캐롤린 요더, 위의 책, p. 43-44 참조.

[90] 위의 책, p. 45.

[91] 같은 곳.

[92] 위의 책, p. 46.

[93] 같은 곳.

병원에서 과거의 일이 머릿속에서 재현될 때 사람들의 뇌에 무슨 일이 벌어지는지를 밝히기 위하여 다수의 환자들과 함께 실험을 진행했다.[94] 이 실험에서는 트라우마를 입은 환자들의 기억을 재현하기 위한 대본을 사용하였는데, 이 대본은 이야기 전체를 되살리는 것이 아니라 특정한 장면과 소리, 느낌이 조각조각 따로 떠오르도록 만드는데 주력한 것이었다. 피실험자들은 방사성 산소를 흡입한 후에 대본을 읽어 트라우마를 상기시키는 과정에서 뇌의 산소 소비량이 어떻게 변하는지가 스캐너로 포착될 수 있었다. 스캔 과정에서 피실험자중 하나였던 마샤는 심장이 급격히 뛰고 혈압 역시 상승하는 반응을 보였으며, 대본 내용을 듣는 것만으로도 13년 전 사고가 일어난 당시의 생리적 반응을 똑같이 나타냈다. 또한, 실험에 참여한 8명의 환자 모두가 대본을 통해 과거를 회상할 때, 트라우마를 입었을 때와 마찬가지로 뇌의 편도체가 경고 반응을 했다.[95] 또한 환자들이 과거를 회상할 때, 트라우마적 사건을 경험할 때와 마찬가지로 말하기를 담당하는 뇌의 영역인 브로카 영역의 활동이 감소했다.[96] 브로카 영역의 활동이 감소하면 생각과 기분을 말로 표현하기 어려워졌는데, 기억이 재현될 때마다 환자들의 뇌는 브로카 영역과 연결이 끊어졌으며, 트라우마적 사건을 경험할 때와 마찬가지로 이를 말로 표현하는 것이 불가능했다. 환자들의 뇌에서는 처음으로 이미지를 받아들여 인지하는 시각 피질 영역인 브로드만 영역 19가 활성화되었다. 일반적인 상황에서 브로드만 영역 19에서 가공되지 않은 이미지들은 뇌의 다른 영역으로 신속히 분산되어 해석되는 과정이 진행된다. 그러나 실험에서 환자들의 뇌에서는 마치 트라우마가 실제 일어난 것처럼 브로드만 영역 19가 반응한 것이다. 또한 환자들의 신체는 공포와 격렬한 분노, 무기력감을 다시 경험하고 동시에 싸우거나 도망가고 싶은 충동을 느꼈다. 뿐만 아니라 환자들은 급속한 심장 박동과 혈압 상승, 스트레스 호르몬과 아드레날린 수치의 상승 등 트라우마를 겪을 때와 동일한 생리적 반응과 감정을 보였다.[97]

---

[94] 베셀 반 데어 콜크, 『몸은 기억한다』, 제효영 역, 을유문화사, 2016, p. 81-83.

[95] 스콧 라우치는 환자들의 뇌 스캔(양전자 단층 촬영, Positron Emission Tomography, PET) 자료를 종합하여 합성 영상을 만들어 이를 확인했다.

[96] 위의 책, p. 86.

[97] 같은 곳.

[그림 2] 트라우마가 떠오른 뇌의 스캔 사진[98]

이 실험을 통해 알 수 있는 것은 트라우마를 입은 환자에게 그 사건을 연상시키는 대본을 통해 소리, 이미지 등의 감각을 불러내도록 하면, 환자의 기억에 저장되어 있던 정보들이 활성화되고, 사건 당시와 동일하게 뇌와 신체가 반응하게 된다는 것이다.

흥미로운 것은 스타니슬라브스키 역시 리보의 '정서적 기억(affective memory)' 현상을 파블로프의 실험에 연결시켜 '정서적 기억'을 의도적으로 회상함으로써, 정서적 반응이 재생될 수 있다는 사실을 유추해냈다는 것이다.

> 자네 친구의 죽음을 생각하면서 느낄 수 있었던 감정을 다시 생생하게 할 수 있는 종류의 기억, 우리는 그것을 정서적 기억이라고 부른다. 마치 시각적인 기억이 이미지를 재구성할 수 있는 것처럼, 정서적인 기억도 어느 날 어떤 생각이나 물체가 갑자기 우리가 갑자기 우리가 잊었다고 생각하는 감정을 재생시킬 수 있다.[99]

이 인용문에서 스타니슬라브스키는 과거의 정서적 기억을 회상함으로써 감정을 생생하게 재현할 수 있다고 주장했다. 트라우마와 같이 강렬한 과거의 정서적 기억을 회상함으로써 감정적 반응이 재생될 수 있다는 사실이 비교적 최근에 밝혀졌다는 사실을 고려하면, 이러한 스타니슬라브스키의 주장

---

[98] 트라우마가 떠오른 뇌의 스캔 사진이다. 정서적 뇌인 변연계의 활동과 시각 피질의 활동이 활성화되고, 브로카 영역의 활동이 감소한 것을 확인할 수 있다. 위의 책, p. 85.

[99] 스타니슬라브스키, 『배우 훈련』, 김균형 역, 소명출판, 2001, p. 190.

은 매우 놀라운 것이라 할 수 있다. 스콧 라우치 박사가 '대본'을 통해 사건을 회상하게 만든 것과 마찬가지로, 스타니슬라브스키도 과거의 사건을 회상하게 함으로써, 감정적 반응이 발생할 수 있다고 보았기 때문이다.

그러나 오늘날의 관점에서 볼 때 스타니슬라브스키의 초기 이론은 커다란 오류를 가지고 있는데, 이는 감정적 반응이 본래의 것보다 아름답게 단련되거나 희미하게 남을 수 있다는 가정이다. 감정적 기억과 연관된 자극을 주었을 때, 그와 유사한 반응이 도출될 수 있다는 주장은 오늘날의 의학적 실험의 결과와 일치하지만, 회상된 기억들로 인한 감정적 반응은 스타니슬라브스키의 주장과 다르게 결코 과거의 경험보다 희미해지거나 약화되지 않기 때문이다. 충격적인 사건을 경험한 사람은 회상을 통해 사건 당시의 심리 상태와 거의 유사한 신체의 생화학적 변화와 불균형을 경험한다.

> 시간은 훌륭한 여과 장치이며 과거에 경험한 정서기억에 대한 탁월한 정화기이다. 뿐만 아니라 시간은 뛰어난 예술가이다. 시간은 기억을 정화시켜 줄 뿐 아니라 시적으로 만들어 준다.[100]

이 인용문에서 잘 드러나는 것처럼 스타니슬라브스키는 시간이 경과된 후에 정서적 기억이 희미해지며 시적으로 포장될 수 있다고 보았다. 그러나 앞선 스콧의 실험에서 드러난 것처럼 강렬한 감정을 불러일으키는 사건의 회상은 사건 당시와 거의 비슷한 수준의 신체적, 감정적 반응을 불러일으킬 수 있으며, 미화된 기억으로 남지 않는다.

이와 같은 오류는 스트라스버그의 연기 지침에서도 동일하게 나타난다. 스트라스버그 역시 기억에 대한 동일한 가정으로부터 출발하고 있는데, 그는 '정서적 기억' 레퍼토리 구축을 위해 훈련에 쓸 소재들(배우의 과거 경험에서 온 감정적 기억)을 적어도 7년 이상 된 사건들 속에서 선택하라고 했다.[101] 최근의 감정을 가져올 경우 그 감정적 반응이 상대적으로 더 강하고 통제가 어려울 것이라 판단했기 때문이었다. 이는 비교적 오래된 사건의 회상이 더

---

[100] Konstantin Stanislavski, *An Actor Prepares*, ed. Elizabeth Reynolds Hapgood, New York, Theatre Arts Books, 1948, p. 177; 스타니슬라브스키, 위의 책, p. 195 번역 참조.

[101] Lola Cohen, op. cit., p. 84.

욱 약화된 반응을 가져오거나 통제가능 할 것이라는 스타니슬라브스키의 초기 가정을 거의 동일하게 가져온 것이다. 그러나 앞선 뇌의 반응 실험에서 트라우마를 가진 환자는 13년이 지난 사건 후에도 당시에 겪었던 생리적 반응을 동일하게 보여줬다. 즉, 감정적 반응이 회상을 통해 재생될 때 그 정도는 스타니슬라브스키와 스트라스버그가 생각했던 것처럼 흘러간 세월의 길이와 비례하여 약해지는 것이 아니라 동일하게 유지된다.

스트라스버그는 '정서적 기억'으로 촉발된 감정이 무대에서 나오는 것은 '진짜' 감정이 아니라 '기억된' 감정이기 때문에[102] 통제가 가능한 것으로 보았다.[103] 그러나 현대의 인지과학은 회상을 통한 '기억된' 감정이 '진짜' 감정과 구분이 어렵다는 것을 증명한다. 심리학자 폴 에크만(Paul Ekman)은 이러한 사실을 실험을 통해 증명해 냈다. 그는 실험 대상자들에게 '슬픔'이라는 감정과 연관된 삶의 사건을 기억하도록 했으며, 이때 나타나는 생리적 반응을 측정했다. 실험 결과, 대상자들은 회상시에 일반적으로 감정을 느낄 때와 마찬가지로 심장박동, 호흡, 혈압, 땀의 분비, 피부의 온도 등과 같은 생리학적 반응들을 동일하게 나타냈다.[104] 이는 스트라스버그가 말하는 '기억된' 감정이 생리학적 차원에서 그가 구분을 지었던 '진짜' 감정과 전혀 다르지 않다는 것을 보여준다.

스타니슬라스키와 스트라스버그는 공통적으로 '정서적 기억'으로 발생한 감정이 통제가 가능한 것이라고 보았다. 그러나 앞서 살펴본 스콧 박사의 실험에서는 환자들이 충격적인 기억을 회상하게 되면 스트레스 호르몬이 급속히 상승하고 정상수준으로 돌아오기까지 오랜 시간이 걸린다는 것을 발견했

---

[102] Richard Schechner, *The End of Humanism: Writings on Performance*, New York: Performing Arts Journal Publications, 1982, p. 197.

[103] 스타니슬라브스키, 볼레슬라브스키, 스트라스버그 등은 본래의 리보의 이론에서 사용한 '정서적 기억(affective memory)'이란 용어를 '감각의 기억(memory of feeling)', '감정적 기억(emotional memory)' 등의 다양한 용어로 부르며 '감각(feeling)', 정서(affection), 감정(emotion) 라는 용어를 과거의 기억을 통해 발생하는 모든 감정적 '반응'을 지칭하기 위해 사용했다.

[104] Paul Ekman, *Emotions Revealed: Recognizing Faces and Feelings to Improve Communication and Emotional Life*, Henry Holt and Company, 2003, p. 33.

다.[105] 이렇게 상승된 스트레스 호르몬은 맥박 상승, 호흡수 증가, 근육 긴장, 감각기관의 예민함을 일으키는 등 감정의 생리적 영향을 지속시키게 된다. 이는 회상을 통해 한번 촉발된 감정적 반응은 후에 제자리로 되돌리기 어렵다는 것을 의미한다. 개인은 몸의 위협 요소를 인지하여 감정을 느끼더라도 겉보기에 그것을 통제하고 의식적으로 아무렇지 않은 것처럼 반응할 수 있다. 그러나 감정을 담당하는 정서적 뇌의 기능은 계속 유지되고 스트레스 호르몬과 근육반응은 지속적으로 신호를 보낸다.[106] 배우가 정서적 기억 훈련을 통해 감정을 효과적으로 되살리고 겉으로는 그것을 잘 통제하는 것처럼 보일지라도 감정의 생화학적 작용은 지속적으로 배우에게 신호를 보내기 때문에, 실질적으로는 통제된 것으로 볼 수 없다. 즉, 스타니슬라브스키와 스트라스버그의 가정과 달리 정서적 기억을 통해 발생시킨 감정적 반응은 통제될 수 없는 것이다.[107] 따라서, 배우가 '정서적 기억' 훈련을 통해 과거의 충격적이고 고통스러운 사건의 기억을 되살릴 경우, 배우는 사건이 발생한 당시와 마찬가지로 격렬한 감정과 생리적 영향으로 고통을 겪게 될 수 있다는 것을 알 수 있다.

배우가 과거의 트라우마적 사건을 상기키는 연기 훈련 과정에서 심리적 고통을 겪은 사례는 배우 서동현의 인터뷰[108]에서도 드러난다. 서동현은 김해 이루마 극단 출신 배우로, 인터뷰에서 예지 그로토프스키(Jergy Grotowsky)의 제자인 토마스 리차드(Thomas Richard)[109]가 진행한 워크숍[110]에서 있었

---

105 베셀 반 데어 콜크, 앞의 책, p. 91.

106 같은 곳.

107 신경과학자 안토니오 다마지오(Antonio Damasio) 역시 우리는 감정을 의도적으로 조절할 수 없다는 것을 실험을 통해 증명했다. Antonio Damasio, *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the making of consciousness*, New York: Harcourt, 1999, p. 47.

108 본 인터뷰는 필자가 진행한 인터뷰임.

109 미국의 연기자, 배우, 연출자이며, 연출가 로이드 리처드(Lloyd Richards)의 아들이다. 1986년 그로토프스키가 이탈리아 폰테데라에 그로토프스키 워크센터(Jerzy Grotowski Work center)를 세워 '운반수단으로서의 예술(Art as Vehicle)'을 연구할 때 동참하였다. 토마스 리차드는 그로토프스키 워크센터에서 아프리카 계의 노래들과 고문서들을 바탕으로 연행 구조를 발전시켜 신체 훈련을 진행했다. 그로토프스키 워크센터는 1996년 그로토프스키-토마스 리차드 워크센터로 명칭을 바꾸었다. 1999년

던 일을 설명해주었다. 해당 워크숍은 참가자들이 3분짜리 장면 연기를 준비하는 과정으로 시작된다. 장면은 대사 혹은 노래로 기승전결이 있는 형태로 구성되었다. 워크숍 기간 동안 참가자들은 준비한 장면을 반복적으로 연기하고, 토마스 리처드에게 지속적으로 피드백을 받는다. 다음은 워크숍 과정에 대한 서동현의 인터뷰 내용이다.

배우: 워크숍에서 토마스 리차드는 배우들에게 연기를 준비해 오라고 했어요. 그리고 연기를 시연해요. 시연을 한 다음에 10시간 연습 중에서 1시간을 제외하고 6~7시간을 왜 (연기를) 준비했는가 이야기를 해요. 어떤 배우는 햄릿의 오필리어의 대사를 준비했어요. '왜 그런 대사를 준비했냐'고 물으면, '그 대사가 와닿는다', '왜 그 대사가 와닿느냐', '내가 공감하는 부분들이 많다', '왜 공감하는 부분이 많은가','그것은 사적인 얘기다'. 이때부터 토마스 리차드의 작업이 시작되는 거예요. 어떤 배우들은 가족에 대해서 이야기하고, 이혼한 사연도 있고, 부모님이 돌아가신 것, 강간당한 것 등 어려운 이야기를 하기 시작해요.

질문: 토마스 리처드가 그런 (사적인 것들에 대해) 질문했나요?
배우: 네 그런 질문을 해요. 계속 물어봐요. 배우들이 뛰쳐나가요. 첫날에 두 명이 뛰쳐나가고 여덟 명이 울었어요.

질문: 이 이야기는 모든 참여 구성원들이 듣고 있었나요?
배우: 모두가 공유를 하고 있죠. 그래서 말하기 어려웠어요. 우리 중에는 충격적인 사건을 겪은 사람도 있고, 정신병 약을 먹고 있는 배우가 3

에 리차드 토마스는 그로토프스키-토마스 리차드 워크센터를 물려받아 현재까지 예술감독으로 그로토토스키의 이론을 확장시키고 있다. 한국문화예술위원회 홈페이지, 「그로토프스키-토마스 리처드 워크숍」, 2015, 〈http://mtheater.arko.or.kr/Home/Community/Notice/NoticeView.aspx?Id=105509〉 참조.

[110] 2015년 한국 문화예술위원회의 주최로 서울 국제공연예술제(Seoul Performing Arts Festival, SPAF)의 행사 일환으로 진행된 워크숍이다. 워크숍의 정식 명칭은'예지 그로토프스키-토마스 리차드 워크센터 배우 워크숍(Workcenter of Jerzy Grotowsky and Thomas Richards)'이며, 16명의 전문 배우와 함께 총 4일간(2015.10.27-10.30) 진행되었다.

명이나 있었어요. 그런 대화를 하면서 결국 우리가 준비하던 연기들이 결국 우리 안에서 나왔던 거죠. 그걸 모르고 이미 있는 대사가 좋아서 준비했다고 생각한 부분들이, 파고들다 보면 '아, 그 부분들이 나랑 맞닿아서 좋았구나' 알게 되고, 본격적인 작업은 그 다음날부터 시작돼요. 내가 왜 이런 연기를 준비하게 되었느냐가 중요하니까 그 다음날부터 준비한 이유를 연기로 풀어내게 돼요. 사적인 이야기를 풀어내기 시작하는 거예요. 연기로. 배우가 점점 속에 있는 상처들을 드러내기 시작하는 거예요. 그런데 더 무서운 건 배우가 내 안에 있는 상처를 드러내면 드러낼수록 관객들이 눈치를 채잖아요. 그래서 배우는 배우로서 더 부끄럽고 무서운 거예요.

질문: 과정을 더 상세히 설명해줄 수 있나요?

배우: 토마스 리차드는 자신의 상처에 대해 자꾸 글로 표현하라고 해요. 예를 들어서'겪은 일에 대해 글로 써라'. 그러면 쓴 글을 번역해서 토마스 리차드 한테 보여줘요. 근데 자꾸 다그쳐요. 너는 아직도 숨기고 있다. 다 보여주지 않았다. 그 작업을 하루 종일 해요. 그래서 우리는 고치고 또 고치고 점점 더 내 상처를 드러내는 거예요. 내 스스로 나 이만큼 썼으면 됐다. 다 썼다 했는데, 더 쓰라고 다그쳐요. 그 글을 가지고 연기를 준비하고 보여주고, 그런 작업들이 내 안에 있는 벽들을 없애고 상처를 끄집어 내는 작업이었어요.

질문: 작업 과정에 뛰쳐나간 사람들은 어떻게 되었나요?

배우: 그 두 사람은 돌아오지 않았어요.

워크샵에서 토마스 리차드는 지속적으로 배우의 사적이고 고통스러운 과거 사건을 불러일으키는 연기 훈련을 지도했다. 워크숍에 참여한 배우들은 반 이상이 울 정도로 심리적 고통을 느낀 것으로 보인다. 배우들 중 일부는 심지어 훈련을 중단하고 돌아오지 않았는데, 이는 과거의 트라우마를 재경험하는 연기 훈련 과정이 견딜 수 없이 힘들었다는 것을 보여준다. 이러한 연기 훈련은 그로토프스키가 자신의 작업을 스타니슬라브스키의 기술을 출발점으로 이용했다고[111] 언급한 것과 연결되는 것으로 보인다. 토마스 리처드가

[111] 예지 그로토프스키, 『그로토프스키 연극론』, 나진환 편역, 현대미학사, 2006, p. 57.

진행한 훈련과정이 진실한 배우의 내면을 표현하기 위한 방법의 일환으로 등장한 스타니슬라브스키의 '정서적 기억' 훈련과 연결되기 때문이다. 스트라스버그가 구체화시킨 '정서적 기억' 훈련 방법처럼 앞선 워크샵의 훈련은 배우의 충격적이거나 고통스러운 과거 경험을 자세히 말로써 묘사하게 하며, 이를 반복적으로 표현하도록 한다는 점에서 매우 유사한 방법론을 사용하고 있다. 그러나 배우의 고통스러운 과거를 깊숙이 파헤치는 훈련 과정은 배우의 트라우마에 더욱 잘 도달할 수 있는 계기를 만들며, 위의 인터뷰에서 살펴본 바와 같이 배우에게 심리적 고통을 유발할 수 있다는 것을 알 수 있다. 앞선 설명에서 밝혔듯이 고통스러운 과거 사건을 의도적으로 회상하여 불러일으킬 경우, 본래의 트라우마적 사건이 발생했을 때만큼 강한 기억이 생생하게 되살아날 수 있으며, 이로 인한 고통스러운 감정적 반응은 통제되기 힘들다. 워크샵 과정에서 일부 배우들이 훈련을 중단하고 돌아오지 않은 것은 그만큼 고통스러운 사건의 회상으로 인한 심리적 영향이 컸으며 통제되기 힘들었기 때문이라고 볼 수 있다.

3.2.2. 정서적 기억과 트라우마적 기억의 관계

스타니슬라브스키는 초기 이론서인 『배우 훈련』에서 정서적 기억이 배우 자신의 과거 기억뿐만 아니라 다양한 노력을 통해 얻어질 수 있다고 설명했다.[112] 그는 아래의 인용문과 같이 정서적 기억이 상상력, 새로운 경험, 접촉, 무대 효과 등 다양한 자극에 의해 배양될 수 있다고 보았다.

> 첫째, 모든 상상의 제안들은 여러분의 감정적인 기억에서 자극제이며, 여러분을 새로운 상황에 놓도록 함으로써 내적인 도약을 가능하게 한다 […] 둘째, 우리가 행동을 시퀀스와 목적으로 구분하고 남녀 학생들의 반응을 대치시켰는지 기억하라. 그것이 또 다른 종류의 내적 자극이다. 셋째, 살아 있는 물체도 또한 진정한 자극제 역할을 할 수 있다. […] 다섯째, 여러분은 하나씩 수많은 자극의 근원을 발견할 것이다. 가장 강한 것은 작품의 내용

[112] 스타니슬라브스키, 앞의 책, p. 206.

이고 생각이며 그것이 기초에 있으면서 인물들 사이의 관계를 조절하는 감정이다. 여섯째, 이제 여러분은 또한 무대에서 현실 생활의 환각을 창조하기 위해 계산된 무대배치와 장치, 그리고 소품의 배열, 조명, 음향 등과 생생한 분위기 등의 영향에 대해서도 알게 되었다. […] 또한 계속해서 여러분의 '보물에 새로운 요소들을 추가하는 것을 무시해서는 안된다. 이를 위해 끊임없이 여러분의 기억, 문학과 예술, 과학, 박물관, 여행 그리고 특히 다른 사람들과의 접촉에서 길어 올려라.[113]

반면, 스트라스버그의 정서적 기억 훈련은 배우가 직접 경험한 자신의 강렬한 과거를 회상하는 방법에 집중한다. 스트라스버그는 연기 훈련 과정의 첫 단계에서 배우가 자신이 정서적으로 경험한 가장 강력한 사건들(트라우마적인 사건을 포함)을 다른 배우들 앞에서 말로 표현하게 한다.[114] 이것은 사건의 스토리를 전달하거나 자신의 감정상태를 설명하라는 것이 아니라 감각적인 요소들로 표현하되 구체적이고 세밀하게 말하도록 하는 과정이다.[115] 스트라스버그는 이 훈련에서 사건에 대한 감각적 인상을 기억하도록 했다. 그는 일어나기 전 마지막 3분 동안의 상황을 기억하라고 요구한다.[116]

"이제 준비가 되면, 자네가 어디에 있으며 무엇을 보고 있는지 또 무엇을 만지고 있는지 말해보게. 그 사건을 이루고 있는 감각적인 요소들만 말해야 해. 좋아. 자넨 지금 어디에 있는가?" 오랜 침묵. 배우의 호흡이 거칠어지기 시작한다. 그가 말하기 시작할 때, 그는 잠에서 막 깨어나고 있는 것처럼 보인다. "저는 집에 있어요." […] "저는 방안에 있어요." "집 안의 어떤 방이 있는지 난 모르겠어. 내가 듣고자 하는 것은 그런 말들이 아니야." "어두운-갈색-소파 옆에 램프가 있어요. 놋쇠(brass)에요. 그 안에 식물이 있어요. 옅은 녹색, 옅은 노란색이 보여요. 저는 거친 면(셔츠)를 입고 있어요. 더워요. 끈적끈적한 더위. 목이 말라요. 바지 속에 열기가 가득합니다. 에어컨에서 나온 찬바람이 더운 얼굴에 닿습니다. 두 다리가 무거워요. 어디서 퀴퀴한(musty) 냄새가 납니다." "퀴퀴한? 무슨 뜻인지 사전에서 찾아봐야겠

113 위의 책, p. 211-212.
114 Lola Cohen, op. cit., 2010, p. 29.
115 한진수, 앞의 책, p. 100.
116 Lola Cohen, *The Lee Strasberg Notes*, Routledge, 2010, p. 31.

군.” “한 사람이 보여요. 가슴과 엉덩이가 무거운. 목소리가 들려요.” 침묵. “계속하게. 계속해.” 스트라스버그는 재촉한다.[117]

위와 같이 스트라스버그는 연기 훈련의 첫 단계에 배우로 하여금 과거의 강렬한 사건을 회상하게 하여 정서적 기억을 되살리도록 하였고, 이후의 대본과 병행되는 연기 훈련 단계에서도 지속적으로 이를 사용하도록 지시했다. 그는 정서적 기억을 되살리도록 말하게 하는 과정에서 전체적인 내용을 사건의 순서대로 말하는 것이 아니라 배우가 경험한 감각적인 것들(갈색, 녹색, 노란, 케케묵은 냄새, 찬 바람, 거친, 무거운 등)을 통해 상세하게 설명하도록 유도한 것이다. 이러한 과정은 앞선 트라우마 회상시의 뇌의 반응 실험과 매우 유사하게 진행된다. 실험에서 환자들도 스트라스버그의 정서적 기억 훈련 과정과 마찬가지로 강렬한 감정을 불러일으키는 과거를 의도적으로 회상해야 했기 때문이다. 다음은 실험에서 환자가 과거를 회상할 수 있도록 구성한 대본이다.

여섯 살인 당신은 잠자리에 들 준비를 하고 있습니다. 엄마와 아빠가 서로 소리를 지르는 소리가 들립니다. 당신은 너무 놀라서 숨을 쉬지 못할 정도로 잔뜩 긴장했습니다. 어린 남동생, 여동생까지 셋이 2층 계단 맨 위에서 서로 부둥켜안고 있습니다. 난간 사이로, 당신은 아빠가 엄마의 팔을 붙잡고 엄마는 벗어나려고 애쓰는 모습을 내려다봅니다. 엄마는 울고 침을 뱉으며 동물처럼 씩씩거립니다. 당신의 얼굴이 벌겋게 달아오르고, 온몸에 열이 오르는 것이 느껴집니다. 아빠의 손에서 겨우 벗어난 엄마는 식당으로 달려가 값비싼 중국산 화병을 집어 던져 깨쳐 버립니다. 당신은 두 사람을 향해 그만 하라고 소리치지만, 둘 다 당신의 말을 무시합니다. 엄마는 위층으로 뛰어올라오고 곧 TV가 무서지는 소리가 들립니다. 남동생과 여동생은 옷장에 숨으려고 합니다. 당신은 가슴이 쿵쿵대고 몸이 덜덜 떨립니다.[118]

위와 같이 실험의 대본은 스트라스버그의 훈련 방식과 유사하게 과거 기

[117] Foster Hirsch, *A Method to Their Madness: The History of the Actors Studio*, Da Capo Press, 1986 p. 139-141. 한진수, 앞의 책, p. 99 번역 참조.
[118] 베셀 반 데어 콜크, 앞의 책, p. 83.

억을 이야기 전체로 되살리게 한 것이 아니라 특정한 장면과 소리, 느낌이 조각조각 따로 떠오르도록 만드는데 주력했다는 점을 확인할 수 있다. 즉, 스콧의 실험과정과 스트라스버그의 훈련 방식은 공통적으로 전체 내용이 아니라, 감각적인 인상을 통해 과거를 회상하도록 만든 것이다.

의지에 따라 떠올려 재구성하거나, 말로 서술가능한 언어와 관련된 기억을 외현 기억(explicit memory)라고 하며, 반대로 감각 운동적(sensorimotor)이고 정서적인 수준에서 형성되며 말로 표현하기 어려운 기억을 암묵적 기억(implicit memory)이라고 한다.[119] 트라우마를 입은 뇌에서는 관련된 기억이 이미지나 시각, 청각 등의 감각적인 조각들로 머물면서 암묵적 기억의 형태로 저장되며, 오랜 시간 외현 기억으로 바뀌지 않은 채 유지된다. 따라서 트라우마를 입은 환자에게 암묵적 기억과 관련된 자극을 주게 되면 환자는 트라우마적 기억에 접근하게 되고, 트라우마적 사건 당시에 겪었던 심리적, 신체적 반응을 비슷하게 겪게 된다.

트라우마 회상시의 뇌 반응 실험에서 사용한 대본은 바로 이러한 트라우마와 관련된 기억의 특성을 이용하여 구성되었다. 즉, 대본의 내용을 의도적으로 감각적인 것들로 만들어 트라우마 사건 당시의 기억이 남아있는 암묵적 기억에 접근토록하고 이를 통해 트라우마를 겪을 때와 유사한 반응을 도출시킨 것이다. 이와 유사하게 스트라스버그의 연기 훈련 역시 강렬한 과거의 기억을 감각적이고, 파편화된 형식으로 접근하고 발화하게 함으로써, 배우의 암묵적 기억에 접근하게 했다. 이 과정에서 배우는 암묵적 기억에 효과적으로 접근함으로써, 트라우마에 버금가는 과거의 기억에 가장 잘 접근할 수 있는 상태가 된다. 즉, 배우는 과거의 고통스러운 기억을 회상할 수 있는 최적의 조건에 놓이면서, 트라우마 재경험의 위험에 노출될 수 있는 것이다.

트라우마와 관련된 기억은 사적인 수준에서 그것을 어느 정도 말할 수 있는 상태가 되더라도 침투적인 증상(의지와 상관없이 불쑥 튀어나오는 감각적 정서적 조각들)으로 재생될 수 있다.[120] 그러나 트라우마와 관련된 경험을

---

[119] Bessel Van der kolk, “Trauma and Memory”, in psychiatry and clinical neurosciences, Vol. 52. No. 1, 1998, p. 52-64.

[120] Bessel Van der Kolk, Rita Fisler, “Dissociation and fragmentary nature of traumatic memories”, in Journal of Traumatic Stress, Vol. 8, No. 4, 1995, p.

서술적으로 구성하고 언어로 옮기는 것을 배우게 되면 플레시백과 같은 침투적인 증상을 없애는 데에 효과적으로 작용하게 된다.[121] 그러나 스트라스버그는 정서적 기억 훈련 과정에서 배우가 자신의 과거를 회상할 때, 그것을 "더욱 조금 말할수록 더 좋다"[122]고 언급하며 경험을 서술적인 형태로 회상하고 전달하는 것을 제한하였다. 이는 결국 배우들이 회상하게 된 트라우마적인 기억을 해소할 수 없도록 만드는 것이다. 스트라스버그는 연기 훈련의 단계가 거듭될수록 말없이 감각적으로 과거의 기억을 되살리도록 지시했다. 이러한 반복적인 과정에서 배우가 격한 감정을 분출하게 되면 이를 다시 반복적으로 수행할 수 있도록 수차례 연습하게 했다.[123] 즉, 이러한 반복 과정은 배우가 암묵적 기억에 접근하는 것을 용이하게 만들며, 결과적으로 고통스러운 기억이 쉽게 회상되도록 만드는 것이다. 이 과정에서 트라우마에 가까운 고통스러운 기억은 쉽게 회상되고, 고통스러운 감정이 반복적으로 분출되며 해소가 불가능해지기 때문에, 배우의 트라우마를 악화시키게 된다.

외상적 사건을 경험한 사람들은 사건을 연상시키는 단서에 불안과 공포를 느끼게 되는데, 이를 연합의 원리라고 한다.[124] 또한 이러한 연합이 더욱 강화되어 외상적 사건에 관련된 유사한 다른 단서들에서도 공포가 확산될 수 있는데, 이를 자극 일반화라고 한다.[125] 일반적으로 이러한 연합의 강화와 자극 일반화는 회피 행동으로 이어지며, PTSD 증상 유지에 중요하게 기여하게 된다.[126] 스트라스버그의 정서적 기억 방법은 트라우마 기억에 가까운 암묵적 기억을 지속적으로 회상하도록 함으로써, 이러한 기억의 연합을 더욱 강화하게 만든 것이다. 이 과정에서 배우는 지속적으로 과거의 사건과 관련된 단서에 더 민감하게 반응하는 법을 배우게 되어 PTSD 증상이 악화될 수 있는 상황에 처하게 된다.

스트라스버그는 배우에게 정서적 기억이 필요한 장면이 다가오면 배우

519.

121 Ibid.

122 Lee Strasberg, op, cit., p.149.

123 한진수, 앞의 책, p. 102.

124 캐롤린 요더, 앞의 책, p. 113.

125 위의 책, p. 114.

126 위의 책, p. 116.

자신의 '과거 사건'으로 돌아가 필요한 감각적인 단계를 거쳐 그 감정을 준비하게 했다. 특히 그는 이러한 준비의 시간을 1분으로 제한하는데,[127] 무대 위에서 감정을 준비할 수 있는 시간은 길지 않아야 하기 때문이다. 이러한 반복 과정을 통해 1분이라는 짧은 순간만에 감정적 반응을 도출할 수 있게 된다는 것은 배우가 기억의 연합 과정을 지속적으로 반복하여 극단적으로 기억의 연합에 민감한 수준이 되었다는 것을 의미한다. 만약 배우가 트라우마에 버금가는 충격적인 사건을 정서적 기억 연습에 활용하였다면, 그는 이를 통해 PTSD를 경험하고 연합을 강화함으로써 이를 유지하는 데에 최적의 조건에 놓이게 된다.

정서적 기억 훈련으로 분출된 감정은 지속적으로 암묵적 기억의 상태로서 발화되거나 혹은 말하는 것조차 권유되지 않음으로써 정체될 수밖에 없다. 이러한 과정에서는 암묵적 기억이 외현 기억으로 바뀔 수 있도록 언어적으로 서술하고 구성하는 과정이 생략됨으로써, 배우가 충격적인 기억의 반응을 완화시킬 수 있는 방법은 원천적으로 봉쇄된다. 스트라스버그의 정서적 기억 훈련은 배우의 반응을 감각적인 수준으로 머물게 함으로써, 그 파괴적인 효과를 반복적으로 도모하지만 이를 완화할 수 있는 방법은 제한하는 것이다. 따라서 배우는 이 과정에서 정서적으로 매우 불안정한 상태로 머물게 될 가능성이 매우 높아진다. 앞서 PTSD 병리학의 핵심은 환자가 상징적인 수준의 정보(서술가능한 정보)로 처리하지 못하게 되어 정체되는 것이라고 언급하였는데, 스트라스버그의 연기론은 바로 이러한 과정을 동일하게 지속되도록 만든다. 즉, 배우가 겪은 과거의 경험이 트라우마가 될 정도의 충격적인 사건이었다면 그는 스트라스버그의 연기 방식을 통해 PTSD를 겪게 되거나, 관련 증상을 더욱 악화시킬 수 있는 가장 좋은 조건에 놓이게 되는 것이다.

3.2.3. 감각적 기억과 트라우마적 기억의 관계

앞서 설명한 바와 같이 스타니슬라브스키는 연기 시스템 초기에 정서적

[127] 한진수, 앞의 책, p. 93.

기억이 배우 개인의 다양한 경험과 관찰 그리고 상상력으로도 발달될 수 있다고 보았다. 스타니슬라브스키가 접한 리보의 서적 중 『감정의 심리학(La Psychologie des Sentiments)』은 1900년에 러시아로 번역된 것이었고, 에세이 「정서적 기억(La Memoire Affective)」은 1899년에 러시아 번역으로 게재된 것이었다.[128] 그는 처음 리보의 '정서적 기억'을 러시아 번역 그대로 '정서적 기억(Аффективная память, Affective memory)'으로 불렀으나, 『역에 대한 배우 자신의 작업』에서 '감정적 기억(эмоциональная память, Emotional memory)'으로 바꾸어 부르겠다고 밝히고 있다.[129] 스타니슬라브스키는 '정서'라는 개념이 감정, 기분, 동기, 본능, 욕구 등의 다양한 개념을 포괄하는 것으로 보고 이를 연기 훈련에 적용시키기 적합한 용어인 '감정'으로 수정한 것이다.[130] 그는 '감정적인 기억'과 비슷하지만 구분되는 것으로 '감각(chuvsta, feeling, sense)'이라는 용어를 사용하여 '감각적 기억(sense memory)'이라는 개념을 함께 설명했다.[131] 이러한 감각적인 기억은 스타니슬라브스키 초기 시스템 이론서인 『배우 훈련』에서 오감(시각, 청각, 촉각, 후각, 미각)과 관련된 기억을 상기시키는 것으로, '감정적 기억'[132]을 불러일으킬 수 있는 자극으로 간단히 설명된다.[133]

이후에 '감각적 기억' 훈련은 볼레슬라브스키와 오스펜카야가 아메리칸 레보라토리 씨어터(American Laboratory Theatre, ALT)에서 요가와 즉흥극에 기초를 둔 훈련으로 가르치면서 지속된다.[134] 스트라스버그는 이를 바탕

---

[128] I. Vonogradskaia, Zhizn'I tvorchestvo K.S. Stanislavskogo, Letopis, Vol. 2(Moscow: Moskovskii Khudozhestvennyi Teatre, 2003), p. 128, cited in Rose Whyman, *The Stanislavsky System of Acting: Legacy and Influence in Modern Performance*, Cambridge University press, 2008 p. 52.

[129] Ibid., p. 53.

[130] Ibid.

[131] Sharon Marie Carnicke, op, cit, p. 133.

[132] '감정적 기억'은 본 장에서 '감각적 기억'과의 구분을 위해 사용된 용어임을 밝혔지만 '정서적 기억'과 동일한 의미로 사용되는 용어이며, 국내의 번역에서는 주로 '정서적 기억'이라는 용어로 사용하기 때문에 이후에는 '정서적 기억'으로 통일하여 사용하고자 한다.

[133] 앞의 책, p. 190-192 참조.

[134] 스타니슬라브스키는 감각적인 기억 중 시각, 청각이 가장 중요하며, 미각, 촉각,

으로 감각적 기억 훈련을 자신만의 방식으로 개발하여 메소드 연기의 중요한 기초훈련으로 발전시켰다. 스트라스버그는 스타니슬라브스키와 마찬가지로 '감각적 기억'을 통해 '감정적 기억'이 불러일으켜 질 수 있다고 보았다. 그러나 스트라스버그는 '감각적 기억'을 위한 훈련을 '감정적 기억'훈련과 구분하여 구체화하고 발전시켰다.[135] 스트라스버그는 감정적인 기억과 달리 감각적 기억이 '구체적으로 경험함'으로써 개발되는 것이라고 보았다. 따라서 그는 배우가 구체적인 대상과 상황을 두고 특정한 감각적 경험을 반복하게 함으로써 '감각적 기억'을 발달시키도록 했다. 감각적 기억 훈련은 배우가 생각만으로도 감각을 생생히 떠올릴 수 있는 기억이 될 때까지 반복하는 과정이다.

스트라스버그가 별도의 훈련으로 개발한 감각적 기억 훈련은 메소드 연기에서 자주 원용되는 훈련들이며, 대표적으로 다음[136]과 같이 제시된다.

1. 아침에 마시는 음료 훈련
2. 거울/메이크업/면도 훈련
3. 강렬한 맛 훈련
4. 강렬한 냄새 훈련
5. 3가지 사물 훈련
6. 양말, 속옷, 신발 입고 벗기 훈련
7. 햇빛 훈련
8. 격렬한 통증 훈련
9. 소리 훈련
10. 전체적인 감각(Overall sensation)
    1) 샤워와 목욕
    2) 강렬한 더위와 추위
    3) 강한 바람
    4) 취함(drunk)

후각은 상대적으로 부수적이라고 본다. 스타니슬라브스키, 『배우 훈련』, 김균형 역, 소명출판, 2001, p. 195 참조.

[135] 스트라스버그는 감각적 기억과 감정적 기억이 거의 같은 것이지만 강도에 차이가 있다고 보았다. 그는 감각이 높은 강도에 다다른 것이 감정이라고 생각했다. Lola Cohen, op. cit., 2010, p. 33 참조.

[136] Lola Cohen, op. cit., 2017, p. 33.

위의 훈련들은 각 항목에 따라 각각 다른 감각을 자극하고 상기시키는 신체적 훈련이다. 개별 훈련들은 평소에 배우가 혼자 있을 때도 진행되며, 그룹으로 시행되기도 한다. 예를 들어, '아침에 마시는 음료'는 배우가 아침에 혼자 커피와 같은 음료를 섭취하면서 음료에서 느껴지는 온기와 맛, 냄새, 잔의 촉감 등을 경험하는 것이다. 이 후에는 실제 커피 잔이 없어도 마치 커피가 있는 것처럼 커피를 마시는 행위를 하면서 커피를 마실 때 연관되는 감각에 집중하여 감각적 기억을 상기시킨다. 각각의 훈련에 따라 배우는 거울을 봄으로써 시각을, 소리를 들음으로써 청각을, 햇빛에 노출됨으로써 촉각을, 냄새를 맡음으로써 후각을 자극시키는 경험을 반복할 수 있다. 이를 통해 상상만으로 떠올릴 수 있는 '감각적 기억'을 만들고, 이러한 기억이 집중만으로 되살아 날 수 있게 상세히 떠올리며 행동하는 과정을 반복한다. 감각적 훈련이 익숙해지면 스트라스버그는 감각적 훈련을 이용하여 '정서적 기억' 훈련을 하도록 한다. 앞서 설명한 스타니슬라브스키와 스트라스버그의 '정서적 기억' 훈련이 단순히 기존에 경험한 강렬한 사건을 머릿속으로 떠올리는 것이었던 것에 비해, 스트라스버그의 감각적 기억 훈련은 배우가 직접 감각적인 경험을 만들고, 이를 되풀이하는 육체적인 활동으로 이루어지기 때문에 더욱 극단적이라고 볼 수 있다.

[그림 3] 감각적 기억 훈련을 시행하는 스트라스버그(좌)[137], 아침에 마시는 음료 훈련(우)[138]

이러한 훈련이 이어지는 '정서적 기억'에 사용되면, 배우는 고통스러운

[137] Lola Cohen, op. cit., 2010, p. 4.
[138] Lola Cohen, op. cit., 2017, p. 34.

기억과 연합된 자극에 반복적으로 노출되고, 이로 인해 앞서 설명한 트라우마적 기억의 자극 일반화를 경험할 수 있다. 감각적 기억 훈련이 암묵적 기억의 형태로 저장된 감각 운동적인 트라우마적 기억을 직접적으로 자극하기 때문이다. 배우가 '정서적 기억' 훈련을 통해 '감각적 기억'을 병행할 경우, 배우는 주변의 경험들을 더욱 쉽게 과거의 경험과 연합하여 반응할 수 있게 된다. '감각적 기억' 훈련이 '정서적 기억' 훈련과 연합됨으로써, 배우는 기존에 가지고 있는 트라우마를 재경험하고 악화시킬 수 있는 매우 큰 가능성에 노출된다.

현대의 '메소드 연기'는 직접적으로 인물의 삶을 그대로 경험함으로써 이루어지는데, 이는 배우의 경험을 통해 이루어지는 감각적 기억 훈련이 극단적으로 받아들여지면서 형성된 것으로 볼 수 있다. 메소드 연기로 인해 배우들이 심리적인 고통을 받는 것은 이러한 연기 과정이 배우들의 크고 작은 트라우마적 기억을 상기시키는 데에 기여하고, 관련된 자극을 연합하여 일반화시킴으로써 발생하는 것으로 설명할 수 있다.

4. 역할 구현 과정과 간접외상 경험

지금까지는 배우가 연기에 앞서 트라우마 혹은 그에 버금가는 고통스러운 과거 경험이 있을 경우, 내면적 연기 방법이 어떻게 배우의 트라우마 혹은 과거를 재경험시키거나 악화시키는 데에 영향을 줄 수 있는지 살펴보았다. 본 장에서는 배우가 트라우마나 고통스러운 기억을 가지고 있지 않을 때, 연기를 하며 새롭게 심리적인 고통을 받거나 트라우마(간접 외상)를 입게 될 수 있는지 살펴보고자 한다.

앞서 언급한 바와 같이 정신적인 외상인 트라우마는 충격적인 사건을 직접 경험하는 것뿐만이 아니라 다양한 원인에 의해서도 발생한다. 그 중에, '대리외상(vicaious traumatization)'과 '이차적 트라우마(secondary trauma stress)'는 외상에 관련된 정보나 이야기를 간접적으로 경험하여 발생하는 트라우마를 규정하는 개념이다. 대리외상은 외상 경험에 대한 이야기에 지속적으로, 그리고 점진적으로 노출되면서 생기는 증상을 설명하며, 이차

적 트라우마는 간접 노출이 갑자기 발전되는 증상을 설명하기 위해 사용된다. 이 둘은 증상과 강조점에 차이가 있지만 자주 혼용되어 왔으며, 이 모두를 포함하여 '간접 외상(indirect trauma)'이라는 개념을 사용한다.[139]

이러한 간접 외상의 개념들은 주로 상담자와 내담자(환자) 간의 관계와 관련되어 연구되어 왔다. 상담자는 내담자(환자)의 이야기를 반복적으로 들어야 하는 직업적 특수성[140]을 가지기 때문에, 간접 외상에 노출되고 이로 인해 외상 후 스트레스 장애를 겪을 수 있다. 연기자 역시 역할을 연습하는 과정과 공연을 하는 과정에서 반복적으로 희곡의 내용과 상황에 노출되며, 이러한 희곡의 내용이 개인에게 혹은 사회적으로 충격적인 트라우마적 사건과 관련된 것일 경우, 상담자와 마찬가지로 간접 외상을 입을 수 있는 환경에 놓이게 된다. 앞선 예시에서 배우들이 연습과 공연, 그리고 공연 후에 겪는 악몽과 플레시백 등의 침습적인 증상과 우울증, 신체적 고통은 간접 외상으로 발생하는 대표적인 간접 외상 후 스트레스 장애의 증상들이다.

따라서, 본장에서는 구체적으로 역할구현 과정에서 어떠한 부분들이 간접 외상의 원인이 될 수 있는지 살펴봄으로써, 연기론의 어떠한 측면이 배우에게 트라우마에 가까운 고통을 줄 수 있는지 밝히고자 한다.

4.1. 역할 구현의 목표와 간접외상의 관계

4.1.1. 연극의 초목적

전통적인 연극에서 배우와 연출가는 작가의 주된 사상 및 작가가 그 희곡을 쓴 이유를 대중에게 전달해야 하는데, 이러한 주된 사상을 스타니슬라브스키는 초목적(super-objective)이라는 용어로 불렀다.[141] 그는 이러한 초목적을 전달하는 것이 모든 공연의 마지막 목표이며 그의 연기 시스템의 출발점인 것으로 보았다. 따라서, 스타니슬라브스키는 배우가 역할을 구현함에

[139] 양윤정, 「상담자의 대리외상에 관한 연구」, 『연세상담코칭연구』, 제3권, 연세대학교 상담코칭지원센터, 2015, p.183.
[140] 양윤정, 위의 글, p. 187.
[141] 진 노만 베네디티, 앞의 책, p. 198.

있어, 작가의 사상을 연극 공연으로 옮겨야 하는 목표가 있음을 아래와 같이 밝히고 있다.

> 역할을 준비하는 가운데 배우는 처음부터 끝까지 명확하게 초목적을 인식하고 있어야 한다. 모든 세부 묘사, 모든 사고, 모든 행동은 초목적에 긴밀하게 관련되어 있어야 한다. 배우는 초목적에 적절하고 표현력 있는 이름을 붙여야 한다. 그것은 능동의 동사로 표현되어야 한다. 희곡의 해석은 그것에 달려 있다. 공연에 논리적 질서와 전망을 부여하기 위해 배우는 역할을 관통하는 줄기를 정신적으로 쫓아가야 한다. 스타니슬라브스키는 이를 행동의 일관된 흐름(Through line of actions)이라고 불렀다.[142]

초목적은 각 등장인물의 행동 논리를 지배하면서 테마를 구체화시킨다. 역할을 준비하고 공연하는 과정에 이르기까지 배우는 아래와 같이 극 전체를 꿰뚫는 작가의 주된 사상인 초목적을 수행하기 위해 극을 분석하고 이를 행동으로 옮기는 과정을 반복한다.

> 모든 등장인물은 희곡 작가에 의해 주어진 상황 속에서 기본적인 주된 목적을 가진다. 그러한 목적은 중심 행동이라고 불릴 수 있는데, 등장인물의 가장 중요한 욕구를 반영한다. 역할의 목표는 등장인물 자신의 초목적이며 행동의 일관된 흐름이다. 그것은 등장인물의 내면 세계의 움직임이다. 막, 장면, 에피소드 속에서 등장인물이 추구하는 목표는 각 부분의 주된 행동(main action)이라 불린다. 역할을 해석하기 위하여 배우는 그 역할의 초목적을 찾아야 한다.[143]

스타니슬라브스키는 배우들이 초목적을 이해할 수 있도록 희곡을 철저하게 연구하도록 했다. 배우는 역할을 구현하기 위해 희곡의 주된 사상을 이해하고 자신을 전체 중의 한 부분으로 보게 된다.[144] 배우는 희곡에 주어진 역할의 주제 속에서 “모든 세부 묘사, 생각, 몸짓을” 수행하는 목적을 갖게 된

---

142 같은 곳.
143 같은 곳.
144 위의 책. p. 209.

다.[145] 배우는 역할 구현과정에서 작가가 제시한 사상과 사실들을 발견하여 분석하며, 그것과 자신을 끊임없이 일치시키는 과정을 반복한다. 배우는 무대에서 보여지는 일부의 순간들을 바탕으로 등장인물의 삶 전체를 구성하고 이를 자신이 구현할 역할의 삶으로 만든다. 이 과정에서 배우는 희곡에서 찾은 사실들을 통해 역할의 상황, 조건, 생활 풍습, 사물 등을 나름대로 재구성하고 그곳에 존재하는 것처럼 상상을 하게 되지만, 이러한 상상은 어디까지나 작가가 제시한 역할의 사상과 세계 속의 범위 속에서의 것으로 제한된다.

작가가 구성한 희곡 속의 등장인물은 그만의 사고, 행동, 겉모습, 버릇, 경험, 취미 등을 가지고 있다. 스타니슬라브스키는 배우가 독특한 등장인물의 다양함을 구축할 수 있어야 한다고 보았고, 동시에 무대 위에서는 진실한 자기 자신으로 남아야 한다고 생각했다.[146] 그러나 극에서 구현된 등장인물은 앞서 스타니슬라브스키가 모든 공연의 최종 목표이며 연기 시스템의 출발점으로 본 극의 초목적과 주된 사상을 표현하기 위해 구현되는 것이기 때문에, 배우의 사상과 성질은 자연적으로 이를 수용하고 따를 수밖에 없게 된다. 배우는 역할 창조를 자신의 과거나 주변에서 재료를 얻을 수 있다.[147] 그러나 이는 작가가 정해 놓은 등장인물의 사상과 성격, 행동을 구현하기 위해 사용되는 것이다.

> 배우가 등장인물의 진실한 행동을 성취했을 때, 배우의 행동이 말과 사고와 함께 섞여 짜여 있을 때, 주어진 성격의 모든 필요한 특성을 탐구하였을 때, 배우가 역할의 주어진 상황 속으로 들어가서 어디에서 자기 자신의 개성이 끝나며 어디서부터 등장인물의 개성이 시작되는지 분간하지 못할 만큼 역할의 상황에 익숙해질 때 역할의 구현은 성취된다.[148]

스타니슬라브스키는 위와 같이 배우의 역할구현이 배우 자신의 개성과 등장인물의 개성을 분간하지 못할 만큼 역할의 상황에 익숙해질 때 성취된다고 하였다. 따라서 배우는 결국 자신과 다른 역할의 성격, 사상, 특성들을 이

---

[145] 같은 곳.
[146] 위의 책, p. 211.
[147] 위의 책. p. 212.
[148] 위의 책. p. 211.

해하고 수용해야 되는 것이다. 스타니슬라브스키는 배우가 역할 구현을 위한 자료를 모을 때, 배우 자신의 관점에서 '만약에'와 같은 방법을 사용하여 '역할의 관점'을 이해해 볼 수 있다고 보았다. 그러나 결국 이러한 과정의 목표는 배우 자신의 관점이기 보다 작가가 철저히 구상한 역할의 관점을 이해하고 이를 행동으로 옮기는 것이기 때문에, 배우의 사상과 관점은 지워지게 된다. 결과적으로 배우의 역할 구현은 초목적과 연결된 등장인물의 사상과 세계를 구현하기 위한 것이기 때문에 배우는 자신의 관점을 지우고 역할의 관점을 받아들이게 되는 것이다.

4.1.2. 초목적과 배우의 도식

이렇듯 배우가 인물의 사상과 논리로 생각하고 행동하는 반복적인 과정은 배우의 도식에 상당한 영향을 줄 수 있다. 도식(schema)이란 개인이 가지고 있는 고유한 정신적 틀로, 생각이나 행동 패턴이 조직화된 것을 의미한다.[149] 이때 도식은 개인마다 다를 수 있는데, 예를 들어 누군가 자신에게 농담을 하면 그 사람이 자신을 좋아한다고 여기는 도식을 가진 사람이 있는 반면, 농담은 자신을 무시하는 것이라고 보는 도식을 가지는 사람도 있다. 이러한 도식은 정보를 처리하는 데 도움을 준다. 어떤 사람에게 내적 도식이 있으면 도식에 맞는 정보는 재빨리 받아들이고 처리할 수 있다는 장점이 생긴다. 그러나 도식에 맞지 않는 정보가 들어오면 처리가 어렵기 때문에 때론 정보를 무시하거나 왜곡시키기도 한다. 여기서 정보란 새롭게 경험되는 모든 것, 즉 시각적 이미지, 청각 정보, 생각, 정서 등을 말하며, 개인은 새로운 정보들을 기존에 가지고 있는 틀에 부합할 때까지 계속해서 처리하려는 경향성을 지닌다. 이를 완성 경향성(completion tendency)이라고 한다.[150]

트라우마적인 사건은 정보의 양이 많으며, 대부분 일반적인 경험 밖에 있기 때문에 개인의 인지 도식에 잘 대응되지 않는다. 때문에 개인은 기존의

---

[149] 김환, 『외상 후 스트레스 장애』, 학지사, 2016, p. 118.

[150] Mardi Jon Horowitz, *Stress response syndromes: PTSD, grief, and adjustment disorders*, 5th ed, Jason Aronson, 1997, p. 82-84.

‘자신’에게 어울리지 않는 생각, 감정, 이미지 등을 경험하게 되며, 자신에게 일어나는 변화, 감정, 생각들에 당황하게 된다. 트라우마적 사건을 경험할 때 개인은 기존의 도식과는 다른 새로운 정보들을 많이 접하게 되며, 이러한 정보들은 시간이 지나도 처리되지 않은 채로 마음속에 남아 떠돌게 된다. 이 상태를 정보 과부하 상태(information overload)라고 한다.[151] 그런데 앞서 설명한 완성 경향성으로 인해, 마음속에 남은 정보는 기존 틀에 부합될 때까지 계속적으로 처리되려고 때때로 개인의 의식 속으로 뛰쳐나오게 된다. 이렇게 뛰쳐나오는 생각, 이미지, 감정이 바로 외상 후 스트레스 장애의 침투적인지, 침투적 정서의 증상이다. 도식에 따른 정보처리가 완결 단계에 이르면 새로운 정보는 개인이 지니고 있는 기존의 틀, 즉 개인의 세계관이나 자아관 등과 통합되어 더 이상 개인의 성격으로부터 배격되지 않는다. 이 시점에 이르면 트라우마적인 사건의 경험은 더 이상 활성 상태에 머무르지 않으며 침투적 증상을 보이지 않게 된다.

직접적으로 겪은 트라우마적 사건이 아니라, 타인의 이야기 등을 통해 간접적으로 노출되는 트라우마적 사건 역시 개인의 정체성, 신념, 세계관 등의 도식에 영향을 주어 고통스럽게 할 수 있는데, 이러한 경험을 대리 외상이라고 한다.[152] 이는 본래 상담자가 트라우마를 입은 환자의 이야기에 반복적으로 노출됨으로써 겪게 되는 트라우마를 설명하기 위해 만들어진 개념이다. 배우 역시 극의 초목표를 충실하게 이행하기 위해 반복적으로 등장인물의 상세한 상황과 정보를 접하고 적극적으로 수용해야 되기 때문에, 인물이 트라우마적 사건에 놓인 경우, 상담자와 동일하게 간접적으로 트라우마적 사건에 노출되어 대리 외상을 입을 수 있다.

상담자의 경우 이러한 간접적인 트라우마적 사건의 노출이 상담시에만 제한적으로 발생한다. 그러나 배우는 한 단계 나아가, 트라우마적 사건을 겪는 인물들의 정보를 자신의 것으로 받아들이기 위해 오랜 시간을 노력하기 때문에, 배우는 오랜 시간 높은 빈도로 트라우마적 정보에 노출된다. 뿐만 아니라 배우는 작가가 이미 정해 놓은 구체적인 무대적 상황 속에서 반복적으

---

[151] 캐롤린 요더, 앞의 책, p. 120.

[152] Brian Bride, Melissa Radey, Charles Figley, “Measuring Compassion Fatigue”, in Clinical Social Work Journal, Vol. 35, No. 3, 2007, p. 156-163.

로 트라우마적 사건을 경험해야 하기 때문에, 이야기로 노출되는 것보다 감각적으로 더욱 많은 양의 트라우마적 사건 정보들에 노출된다. 이러한 정보들은 트라우마적 사건과 관련될 경우 대부분 배우 개인의 도식에 맞지 않는 정보들이기 때문에 배우의 도식에 영향을 주거나 과부하 상태를 만드는 등의 대리 외상을 입게 할 수 있다. 배우는 트라우마적 사건을 겪는 인물을 연기할 때, 인물의 도식을 자신의 것으로 만들어야 하는 초목적에 따른 목표를 지니기 때문에, 이러한 목표가 달성될 때까지 스스로를 도식의 과부하와 불균형 상태로 내몰게 하여 대리외상을 입게 될 수 있다. 배우가 처리하지 못하고 남겨진 간접적 트라우마적 사건의 정보들은 가공되지 않은 원래의 형태로 무의식 속에 남겨져 활성화될 수 있는 여지를 남길 수 있게 된다. 이는 결과적으로 배우에게 간접 외상 후 스트레스장애의 침투적 인지, 침투적 정서 증상을 경험하도록 만들 수 있다.

4.2. 역할 구현 과정과 간접 외상

지금까지 살펴본 것처럼 직접적인 트라우마적 사건 경험만이 아니라 간접적으로 트라우마적 사건에 노출되는 것 역시 트라우마를 유발할 수 있으며, 이를 간접 외상이라고 부른다. 그러나 간접적으로 트라우마적 사건에 노출되었다고 해서 모든 사람이 간접 외상을 입게 되는 것은 아니다. 상담자에게 간접 외상을 입게 하는 가장 큰 원인으로 지목되는 것이 감정 이입과 정서적 경계선 침범이다.

본 장에서는 배우가 역할을 구현하는 과정에서 감정이입 어떻게 이루어지는지 살펴보고 이것이 배우가 겪을 수 있는 심리적 고통의 원인이 될 수 있는지 밝히고자 한다.

4.2.1. 역할 구현과 감정이입

스타니슬라브스키는 『나의 예술 인생』에서 배우의 체험을 위한 자신의

저술의 개요를 다음과 같이 요약했다.[153]

> 나의 '시스템'은 두 가지 기본 부분으로 나뉜다.
> 1. 배우 자신에 대한 내면적, 외면적 작업
> 2. 역할에 대한 내면적, 외면적 작업

'배우 자신에 대한 내면적, 외면적 작업'은 초기 연기 이론서인 『배우 훈련』에서 강조한 정서적 기억 등과 같은 내적 훈련과 『성격 구축』에 나타난 자신의 화술, 움직임 등의 신체훈련을 말하는 것이다.[154] '역할에 대한 내면적 외면적 작업'은 『역에 대한 배우의 작업』[155]에서 기술된 작업을 말하는 것으로 배우가 구체적으로 희곡과 역할을 접하고 구현하는 작업을 의미한다. 스타니슬라브스키는 '자신에 대한 배우의 작업'으로 배우 자신의 내면과 과거의 삶에서 출발하는 평소의 훈련이 중요하다고[156] 봄으로써, '역할에 대한 작업' 이전에 '배우 자신에 대한 작업'이 선행한다는 것을 암시했다. '자신에 대한 배우의 작업'을 통해서 배우가 배역을 기계적인 수준의 모사가 아니라 내면적 진실로서 다가갈 수 있게 된다고 보았기 때문이다. 배우에게 자신에 대한 작업이 배우의 영감과 재능, 잠재의식 등의 본성을 일깨우는 작업이었다면, 역할에 대한 배우의 작업은 테크닉을 통해, 즉 의식적인 것을 통해 잠재의식적인 것을 일깨우는 과정이다.[157] 이렇듯 스타니슬라브스키는 배우의 두가지 작업을 연결 지음으로써, 역할을 구현하기 위한 총체적인 심리적, 신체적 연기 시스템을 구축했다.

'자신에 대한 배우의 작업'이 '체험'에 중점을 두어 선행되었다면, '역할에 대한 작업'에서 배우는 텍스트를 바탕으로 하는 '재현'의 작업을 시작하게

---

153 스타니슬라브스키, 앞의 책, p. 111.
154 김대현, 「스타니슬랍스키 연구사 -국내 스타니슬랍스키 수용 · 번역 · 연구의 제 문제를 중심으로」, 『한국연극학 제40호』, 2010, p. 367.
155 『역에 대한 배우의 작업』은 스타니슬라브스키 사후에 출간된 러시아 원본을 번역한 저서이다. 후에 같은 책이 『역할 창조』로 번역되어 출간되었다.
156 이진아, 「스타니슬랍스키 연극론에 있어서 배우와 역할의 관계」, 『드라마 연구 제42호』, 2012, p. 215.
157 위의 글, p. 189.

된다.[158] 배우가 역할을 만드는 작업은 『역에 대한 배우의 작업』에서 '인식의 시기', '심리적 체험의 시기', '구체화 시기'로 나뉜다. 역할 구현의 첫 단계인 '인식의 시기'에서는 배우가 역할을 이해하고 공감하게 된다. 이 과정은 먼저 배우가 희곡을 읽고 갖게 된 인상을 마음 속에 깊이 간직하는 과정으로 시작된다. 이때 배우는 희곡과 역할에 대한 개인적인 생각을 자유롭고 선입견 없이 유지하기 위해, 희곡을 읽을 수 있는 적절한 장소와 시간을 선택하여 집중할 수 있는 환경을 만든다. 이때 스타니슬라브스키는 배우가 희곡과 역할에 대해 자유롭고 독자적인 생각을 가질 수 있도록 자신이 맡은 역할에 대한 사람들의 견해를 듣기보다, 다른 사람들의 역할에 대해 더 많은 이야기를 나누도록 권유한다.[159]

앞선 과정이 대본에 대한 감정적인 직관과 인상을 깊이 남기는 것에 중점을 두었다면, '인식의 시기' 두번째 단계에서 배우는 대본을 통해 느낀 감정을 '직관적'으로 분석하게 된다. 직관적으로 작품을 분석하는 단계에서는 아래와 같이 배우가 적극적으로 자기 자신을 반영하여 작품을 독해하는 목적을 가지고 있다.

1. 작가의 작품을 연구하며,
2. 창작을 위해 역과 희곡에 담긴 정신적인 자료 및 기타 다른 자료를 연구해,
3. 배우 자신 안에서 이와 같은 자료를 찾고자 하는 것
4. 또한 자신의 마음에 의식적으로, 더 중요하게는 무의식적으로 감정이 일어날 수 있는 토대를 만들기 위해서이며,
5. 희곡을 처음 읽었을 때 배우와 교감하지 못한 부분에 몰입하게 해 새로운 폭발을 가져다주는 인간의 정신적 삶의 새로운 부분들을 창조해주는 자극들을 탐구하기 위한 것[160]

위에서 언급한 '정신적인 자료'라는 것은 역할의 생각, 감정 등을 의미한

---

158 위의 글, p.193.

159 스타니슬라브스키, 『역에 대한 배우의 작업』, 양혁철 역, 신아출판사, 2000, p. 13.

160 위의 책, p. 16.

다. 배우는 작품에서 감정적인 인상을 얻고 자신의 느낌과 기억, 경험들에 비추어 작품에서 비슷한 부분을 찾아내고 역할이 처한 상황과 생각, 감정들에 공감하기 시작한다. 스타니슬라브스키는 이러한 과정이 배우가 희곡에 감정적으로 몰입할 수 있는 순간까지 지속되어야 한다고 보았다.

다음 단계에서 스타니슬라브스키는 희곡을 이성적으로 탐구하여 감정적 자극을 얻을 것을 지시한다.[161] 배우는 대본에서 주어진 역할과 상황을 검토하고 인물의 내적 관계와 사건의 의미, 희곡의 배경 등을 철저히 분석하여 자신의 역할에 대한 이성적인 이해를 넓힌다. 이러한 사실들을 스타니슬라브스키는 '주어진 상황의 기록들', 혹은 '외적 조건' 이라고 부르는데, 이는 희곡의 내재적(사건, 인물, 줄거리, 글쓰기의 양식 등) 분석과 외재적(희곡의 배경, 시대, 민족, 역사, 사상, 종교 등)분석을 포괄하는 것이다. 스타니슬라브스키는 이러한 이성적 작업이 깊이 진행될수록 배우가 직관을 기를 수 있고, 이러한 직관을 통해 감정을 불러일으키는 자극을 더 잘 찾을 수 있게 되면 감정적으로 더 잘 몰입할 수 있게 된다고 보았다.

이성적인 이해 과정을 통해 희곡의 외적 조건이 분석되었다면, 다음으로는 희곡에서 얻어낸 '외적 조건의 창조와 소생'이라는 단계로 넘어간다. 이는 앞선 분석 단계에서 얻은 조건들을 바탕으로 배우가 희곡의 등장인물들과 시공간을 상상해내는 과정이다. 이 과정에서 배우는 스스로를 상상 속의 등장인물로 투영시켜 자신이 상상한 상황, 조건, 생활 풍습, 사물 속에 들어가 존재하는 적극적인 상상을 하게 된다.[162] 이때 배우는 자신의 경험을 뒤져 자신과 공통적이고 친근한 점을 찾으면서 상상함으로써 등장인물들에 대한 정서적 일치감을 생성하게 된다.[163]

'외적 상황의 생성과 소생' 다음으로 이루어지는 과정은 '내적 상황의 창조와 소생'이다. 이 과정은 이미 배우가 역할을 텍스트와 대사, 분석 등을 통해 모은 재료를 바탕으로 역할의 삶을 자신의 느낌과 감정, 과거의 경험을 통해 인식하는 과정이다.[164] 이때부터 배우는 희곡 속 인물로서, 희곡의 삶을

---

161 위의 책, p. 19.
162 위의 책, p. 30-38.
163 이진아, 위의 글, p. 204.
164 위의 책, p. 38.

살기 시작한다.[165] 이때 배우는 먼저 역할의 입장이 되어 희곡의 세상에 속에 존재하고 있다는 상상을 한다. 그리고 이러한 상상을 더 구체적으로 만들기 위해 주변의 사물들(예를 들어 의자, 문 등)을 움직이거나 만짐으로써 인물이 했을 법한 생각과 감정을 상상해본다. 배우는 이 과정에서 희곡의 상황과 연관되는 다양한 물건들을 선택하여 움직여 봄으로써 등장인물의 마음을 이해해볼 수 있다. 뿐만 아니라 배우는 희곡의 상황과 유사한 환경에 있는 주변의 사람들과 교류하면서 인물의 입장에서 느꼈을 법한 감정과 관계를 적극적으로 상상해 볼 수 있다. 이 과정에서 배우는 희곡을 모티프로 한 구체적인 사건을 대입하여 자신이 상상한 희곡의 인물들과 대화하고, 행동하는 상상을 계속한다. 이렇듯 배우가 역할의 입장이 되어 그의 마음과 생각을 적극적으로 이해해보고 마치 역할이 존재하는 것처럼 상상해보는 과정을 스타니슬라브스키는 '내적 상황을 만드는' 과정이라고 부른다. 이때 배우는 자신의 개인적 경험을 통해서 역할의 마음을 느낀다. 이러한 과정에서 배우는 자신의 경험과 삶을 토대로 역할의 입장에서 마음을 이해하고 주변의 사물과 인물들을 활용하여 역할의 입장에 공감한다. 배우는 역할의 행동과 마음가짐으로 사람들과 교류하면서 역할로서의 자신의'존재'를 체험하게 된다. 이러한 과정은 배우가 애써 생각하지 않아도 역할의 외적, 내적 상황을 지속적으로 체험하고 느낄 수 있을 때까지 계속된다. 스타니슬라브스키는 이러한 '인식의 시기' 전 과정이 배우가 역과 하나가 될 때까지 끊임없이 발전 심화되어야 한다고 보았다.[166]

'인식의 시기'의 전체 과정은 배우가 역할과 희곡의 세계를 직관과 이성으로 이해하고 감정적으로 공감하게 되는 과정이다. 공감(empathy 혹은 감정이입)은 일반적으로 다른 사람이 경험하는 감정을 경험하거나 다른 사람의 역할을 취하는 것으로 정의되는데,[167] 배우가 역할을 구현하기 위해 희곡의 내재적, 외재적 분석을 통해 역할의 경험을 이해하고 역할의 입장에서 감정을 이해하는 '인식의 시기'의 목적은 바로 이 공감이 정의하는 과정과 일치한다.

---

[165] 이진아, 위의 글, p. 204.

[166] 스타니슬라브스키, 앞의 책, p. 50.

[167] Elizabeth Van Tuinen Youngs, "Secondary traumatic stress and countertransference in the trauma therapist: a comparative analysis", in the Chicago school of professional psychology, 2005, p. 20.

4.2.2. 감정 이입과 간접 외상

간접 외상 개념이 가장 많이 연구된 상담치료 분야에서는 치료에 사용되는 공감을 대리외상의 주요한 원인으로 보고 있다. 상담사는 내담자(환자)와 객관적인 거리를 유지하지만, 치료 초기에 환자를 이해하기 위한 방법으로 적절한 수준의 공감을 치료에 사용하기 때문이다.[168] 본 장에서는 상담자의 감정이입 과정을 배우가 역할에 감정이입 과정과 비교하여 배우 역시 간접 외상을 입을 수 있는 조건에 놓일 수 있는지 살펴보고자 한다.

상담사가 환자에게 감정이입을 하게 되는 과정은 총 네 가지 단계로 구성된다. 첫 번째 단계에서 상담자는 내담자의 이야기를 들음으로써, 환자에 관한 다양한 정보를 수집한다.[169] 이는 배우가 희곡에서'주어진 상황의 기록들' 혹은 '외적 조건'을 만들기 위해 희곡의 내재적(사건, 인물, 줄거리, 글쓰기의 양식 등) 분석과 외재적(희곡의 배경, 시대, 민족, 역사, 사상, 종교 등) 분석을 하는 작업[170]과 유사하다. 배우 역시 초기의 분석 단계에서 자신이 소화할 역할의 정보를 수집하기 때문이다.

상담의 감정이입 두번째 단계는 내담자의 입장에 자신을 대입시켜 소통하는 것이다. 상담사가 첫번째 단계에서 얻은 다양한 정보들을 바탕으로 내담자의 입장이 되어 그의 상황과 심리를 분석한다. 이와 마찬가지로 배우는 '만약에(af if)'라는 방법을 사용하여 스스로를 인물의 상황, 조건, 생활 풍습, 사물 속에 투영시켜,[171] 인물의 생각과 감정을 이해한다.

상담 과정에서 감정이입의 세번째 단계는 상담사가 내담자로부터 이해한 것을 바탕으로 내담자와 소통하는 과정이다.[172] 이 과정에서 상담사는 자신이 내담자의 입장이 되어 충분히 공감하고 있다는 것을 표현한다. 배우는 역할 창조과정에서 자신이 이해한 역할의 행동, 마음가짐, 성격을 바탕으로 주변과 소통한다. 이때 배우는 지속적으로 자신이 이해한 역할의 모습을 주변에 보

---

168 Ibid.; 김은하, 「상담학에서 공감 연구에 대한 고찰: 국내 주요 상담학술지를 중심으로」, 『상담학연구』, 제14권, 제5호, 2013 참조.
169 Elizabeth Van Tuinen Youngs, ibid., p. 21.
170 이진아, 앞의 글, p. 203.
171 스타니슬라브스키, 앞의 책, 2000, p. 30-38 참조.
172 Elizabeth Van Tuinen Youngs, ibid., p. 21.

여줌으로써 상담자와 마찬가지로 자신이 이해한 역할의 입장을 다른 사람에게 알려주는 것이다. 상담사는 상담시에만 제한적으로 내담자에게 이입하여 소통하지만, 배우는 역과 하나가 되려는 목표를 위해 일상에서도 끊임없이 희곡 속 인물에 이입하여 인물로서의 삶을 살고자 한다.[173] 이때, 배우의 역할 이입은 상담자의 경우와 유사하지만 더욱 강화·지속된 형태라고 볼 수 있다.

상담사의 감정이입 마지막 단계는 상담자가 이입하여 소통하고자 한 것을 내담자가 의식하는 것이다.[174] 이 과정에서 상담자는 자신의 공감적 소통이 잘 이루어졌는지 내담자로부터 확인을 받는다. 배우의 경우에는 자신의 공감이 잘 이루어졌는지 직접 등장인물로부터 확인받을 수 없지만, '인식의 시기'의 마무리 단계에서 이와 유사한 과정을 거친다. 이 단계에서 배우는 희곡의 진행 과정에 따라, 희곡에 쓰인 사건과 사실들 다시 살펴보고, 자신이 이해한 생각과 감정들이 희곡의 사실과 맥락에 어울리는 것인지 재검토하기 때문이다.[175] 이 과정에서 배우는 자신이 역할의 입장을 잘 이해하고 공감했는지 확인한다는 점에서 상담자가 자신이 공감하여 소통한 바가 원활히 이루어졌는지 확인하는 과정과 유사하다고 볼 수 있다.

이처럼 배우가 희곡을 분석하고 상세한 정보를 통해 역할의 입장에 이입하고 감정 이입하는 역할 구현 과정은 상담자가 외상 환자에게 공감하는 과정과 매우 유사하다는 것을 확인할 수 있다. 그런데 상담사의 공감적 개입은 때로는 부정적인 형태로 상담사에게 영향을 미치고, 이로 인해 상담사는 간접 외상(indirect traumatization)을 입을 수 있다.[176] 상담사의 감정이입 지나칠 경우 정서적 경계선을 유지하기 어렵기 때문이다.[177] 정서적 경계선은 개인이 가진 고유한 감정이 다른 사람들로부터 구분되도록 유지하는 선이다.[178] 한 사람의 정서는 다른 이에 의해 흡수될 수 있으며, 이로 인해 개인의

---

173 스타니슬라브스키, 앞의 책, p. 40-48 참조.
174 Elizabeth Van Tuinen Youngs, ibid.
175 스타니스라브스키 앞의 책, p. 204.
176 양윤정, 앞의 글, p. 189.
177 같은 곳.
178 Dariene Lancer, 「What are personal boundaries? How Do I get some?」, 「Psych Central」, 2016. 7. 17. 〈https://psychcentral.com/lib/what-are-personal-boundaries-how-do-i-get-some/〉

정서적 경계선이 침범되면 심리적인 고통을 받을 수 있다.[179] 따라서, 공감적 개입이 적정 수준을 넘어서게 되면 상담사의 정서적 경계선이 무너지고, 이것이 간접 외상으로 발전할 수 있게 된다.

앞선 비교에서 상담자가 몰입하게 되는 과정은 배우가 역할에 몰입하는 과정과 유사한 형태로 일어난다는 것을 확인하였다. 배우의 경우에도 상담사와 마찬가지로 트라우마적인 상황에 처한 역할에 지나치게 감정 이입할 경우 정서적 경계선이 무너지는 계기가 형성될 수 있으며, 이로 인해 간접 외상을 입을 수 있는 것이다.

그런데, 배우가 역할에 공감하는 과정은 사실상 상담사의 이입보다 강화된 형태로 이루어지기 때문에 간접 외상에 더욱 취약한 상황이 생겨난다. 배우는 단순히 텍스트나 이야기를 통해서만이 아니라 물리적으로'주어진 상황'[180] 속에서 행동하며 역할에 이입하기 때문이다. 주어진 상황이란 텍스트 단위에서 분석하는 희곡의 구성, 시대적 배경 외에도 행동이 일어나는 장소와 시간, 삶의 조건, 연출자와 배우의 해석, 무대 장치, 소도구, 조명, 음향 효과 등 배우가 역할을 창조하는 동안 대하게 되는 모든 것을 말한다.[181] 희곡 분석 후에 배우는 재현된 무대에서 실제와 상황과 유사한 행동과 대화를 적용시켜, 구체적으로 역할의 입장을 직접'체험'하는 단계에 이르고, 이때 배우는 강화된 형태로 역할에 감정을 이입하게 된다. 뿐만 아니라 배우는 다른 배우와의 교감을 통해 역할에 대한 감정적인 이입을 강화하게 된다.[182] 교감 과정에서 배우는 아래의 인용문에서처럼 다른 배우에게 대사를 적극적으로 말하고 행동함으로써 동료 배우로 하여금 자신이 원하는 것을 보고 들을 수 있도록 한다.

> 자신의 행동을 알고 배우가 그것을 다른 배우에게 정력적으로 전달한다면
> 그 배우는 자신이 맡은 등장인물의 경험에 '몰입' 하게 될 것이다.[183]

---

179 김미애, 이지연,「상담과정에서의 정서전염에 대한 이해와 임상적 활용」,『상담학연구』, 제14권, 제2호, 2013, p. 1068 참조.
180 진 노만 베네디티, 앞의 책, p. 172.
181 같은 곳.
182 위의 책, p. 182.
183 같은 곳.

이 과정에서 배우는 상대방과 교감하기 위해, 감각을 예민하게 사용해야 한다.[184] 교감 과정에서 배우는 상황에 따라 상대 배우의 다양한 반응에 대응해야 하기 때문이다. 교감 및 소통 과정에서 배우는 역할로서의 존재감을 강화하고 역할의 상황과 감정에 더욱 잘 이입할 수 있는 상태가 된다. 이렇듯 배우의 역할 행동 과정은 역할에 대한 공감을 강화하는 계기를 형성하며, 정서적 경계가 무너지기 쉬운 상황에 처한다. 따라서, 배우가 이입하는 역할이 고통스럽거나 트라우마적인 사건을 경험하는 것이라면, 배우는 역할에 대한 공감을 강화함으로써 간접 외상을 입을 수 있는 환경에 놓이게 된다. 또한, 배우는 상대방과 민감하게 교감하는 과정에서 상대 배우에게 자신의 감정을 전염시키거나 상대방이 느끼는 감정에 영향을 받을 수 있는데, 이처럼 대인 간의 정서가 전이되는 현상을 정서 전염이라고 한다.[185]

> 정서전염은 대뇌변연계에서 발견할 수 있다. 감성 중추인 대뇌변연계의 '열린고리(open-loop)'는 다른 유기체의 영향을 받지 않는 순환계의 '닫힌 고리(closed-loop)'와는 달리, 조절작용에 있어 외부 의존적이다. 이런 점에서 열린 고리를 '대인적 변연조절'이라고 부르는데, 이를 통해서 사람들은 다른 사람의 호르몬 농도와 심혈관 기능, 수면 리듬, 면역 기능을 변화시킬 수 있다. 이러한 변연계의 열린 고리 구조가 시사하는 바는 다른 사람이 우리의 생리적 현상과 감성을 변화시킬 수 있다는 것이다. 과학자들의 실험에 의하면, 15분 정도의 대화를 나눈 후부터 대화하는 두 사람 사이에 매우 유사한 생리적 반응이 나타나기 시작했다. '거울작용(mirror)'이라고 부르는 이와 같은 동조 현상은 갈등으로 인한 분노와 고통의 상황에서 더 강하게 나타나며, 심지어 말을 하지 않고서도 다른 사람에게 감정이 전염된다고 한다. 이때 가장 감정이 풍부한 사람이 자신의 감정을 전염시키게 된다.[186]

배우가 무대에서 교감할 때 어떠한 감정을 표출하게 되면 상대 배우는 별도의 노력을 하지 않아도 대뇌변연계의 열린 고리에 영향을 받아 감정의 생리적인 영향을 그대로 받게 될 수 있다. 한 배우가 역할의 입장에 몰입하

---

184 위의 책, p. 185.
185 양윤정, 앞의 글, p. 188.
186 위의 글, p. 189.

여 극적 상황에서 공포, 불안, 우울 등을 표현하게 되면, 이미 여러 차례 반복된 희곡의 상황에서 일어나는 것일지라도 자동적인 '거울작용' 에 의해 상대 배우는 정서 전염을 겪게 될 수 있다. 정서 전염은 배우의 정서적 경계선이 침범될 수 있는 가능성을 높이게 된다. 교감을 통해 정서 전염이 이루어지게 되면 배우는 생리적인 작용으로 정서적 영향을 받고, 이를 통해 정서적 경계선이 무너지는 계기를 형성할 수 있다. 다시 말해, 배우들은 자신도 모르는 사이에 다른 배우가 연기한 감정에 영향을 받고 정서적 경계선이 무너지기 쉬운 상황에 처할 수 있는 것이다. 이에 더해, 배우는 연습과 공연을 반복해야 하기 때문에 역할에 대한 감정적 이입을 더욱 강화하게 된다. 상담자의 경우에는 치료를 위해 일시적으로만 환자의 트라우마에 이입하지만, 배우는 반복되는 연기 과정속에서 고통스러운 역할의 입장에 지속적으로 공감해야 한다. 이에 따라 배우는 간접 외상에 보다 취약한 상황에 놓일 수 있다.

사이코드라마에서도 개인은 트라우마적 사건을 연기하고 감정적으로 이입하는 상황을 마주한다. 그러나 사이코드라마의 경우, 연기하는 개인이 감당할 수 있는 범위에서 충분한 시간을 가지고 트라우마를 재경험하며, 스스로 사건을 재구성할 수 있다는 점에서 트라우마의 재경험 및 재외상화의 위험에서 벗어날 수 있다. 또한 사이코드라마에서 개인은 연습과 공연 도중 연기를 멈추거나 진행할 수 있는 통제권을 갖기 때문에,[187] 공감적 상황이 정서적 경계선을 침범하는 수준에 도달하지 않도록 해주는 안전망이 형성된다. 그러나, 일반적인 배우의 경우에는 이러한 통제권이 주어지지 않고, 공연(혹은 촬영)의 시작전부터 끝나는 과정까지 일정에 맞추어 역할에 지속적으로 공감하는 과정을 반복하기 때문에, 정서적 경계선이 침범되기 용이한 환경에 놓이며, 결과적으로 간접 외상을 입기 쉬운 조건에 놓이게 된다.

---

[187] 티안 데이튼, 『상담 및 집단치료에 활용하는 사이코드라마 매뉴얼』, 김세준 역, 시그마프레스, 2012, p. 36.

4.2.3. 역할 구현과 기억의 작동 기제

앞서 설명한 역할 이해 및 구현 과정에서 배우는 '만약에', '주어진 상황', '상상력', '주의의 집중', '진실과 신뢰', '교감', '적응', '템포와 리듬', '정서적 기억'과 같은 다양한 방법들을 지속적으로 사용한다. '만약에' 방법은 배우가 스스로를 등장인물의 입장에 대입시키고 어떻게 느끼고 행동할 것인지를 상상하고 이해하는 과정이다. '만약에' 방법을 통해 배우는 등장인물의 말과 행동에 대한 논리적 흐름과 정당성을 부여한다. 배우는 '주어진 상황'의 다양한 정보들을 활용하여 등장인물의 상황과 행동을 더욱 잘 이해하게 된다. 또한 배우는 등장인물을 이해하기 위해 주어진 대사를 해석하고 그 속에 숨어있는 내재된 의미를 찾는 과정을 거치는데, 이때 배우의 '상상력'이 적극적으로 발휘된다. 배우는 자신이 감정 이입한 역할을 행동으로 표현할 때 자연스러울 수 있도록 등장인물이 처한 상황과 주변 사물들에 주의를 집중시키는데 이를 '주의의 집중'이라고 한다. '진실과 신뢰'라는 것은 배우가 등장인물의 말과 행동에 충분히 이해하고 정당성을 부여한 것을 바탕으로 등장인물을 진실되고 신뢰를 줄 수 있도록 표현하는 것을 의미한다. '적응'이라는 것은 무대의 상황, 상대방의 태도 등에 따라 '어떻게 할 것인가'를 찾는 과정으로 이에 선행하여 '무엇을', '왜', '어떻게' 할 것인가를 생각하는 과정이다. 배우는 '적응'을 효과적으로 활용하여 다양한 상황과 대상에 반응하고 교감한다. 또한 배우는 '교감'을 통해 무대의 상황과 흐름에 따라 다른 등장인물들과 새롭게 소통한다. 뿐만 아니라 배우는 등장인물의 성격과 상황에 어울리는 '템포와 리듬'을 사용하여 역할을 표현하고, 진실한 감정을 표현하기 위해 '정서적 기억' 방법을 사용한다.

이렇듯 배우가 역할 구현을 위해 사용하는 다양한 방법들은 배우가 등장인물로서 겪는 충격적이거나 고통스러운 경험을 장기기억[188]으로 저장하게 만

[188] 장기기억은 기억이 뇌에 입력되어 매우 오랜 기간 동안 유지되는 기억을 말하며, 단기기억은 뇌가 사고활동을 하는 동안 그 사고 내용을 약 30초에서 수분 동안 잊지 않고 기억하는 것을 말한다. 뇌에서는 해마에 저장된 단기기억을 필요한 상황에 따라 운용하며, 이중에 기억해야할 것들을 장기기억으로 넘긴다. 조주연, 「학습 및 기억에 대한 인지과학적 발견의 교육적 적용」, 『초등교육연구』, 제2권, 제2호, 1998, p. 8.

드는 다양한 학습방법들과 관계된다. 인지과학에서 기억이라는 것은 학습의 결과로 습득된 것을 저장한 후, 필요한 경우 인출하는 단계를 부르는 말인데,[189] 배우의 역할 이해 및 구현 과정이 기억을 형성하는 학습 과정과 연관되기 때문이다. 인간의 뇌에는 뉴런이라는 약 천억 개의 신경세포가 존재하며, 뉴런은 다른 뉴런으로부터 오는 정보를 수상돌기를 통해 받아들이고 종말 단추로 다른 뉴런에 신호를 전달한다. 종말 단추와 다른 뉴런의 사이의 매우 좁은 틈을 시냅스라고 하며, 100조 개의 시냅스가 상호 연결된 그물망을 신경망이라고 한다.[190] 한 뉴런이 활성화되면 다른 뉴런들에게도 전달되어 활성화되기 때문에, 기억은 신경세포들 사이의 시냅스가 얼마나 오래 연결되어 활성화되는지에 따라 강도가 변한다. 이 변화의 강도에 따라 단기기억은 장기기억으로 '전이' 된다.[191]

학습에 따른 기억의 형성 원리는 약 세가지의 상호보완적인 이론으로 설명된다. 첫번째는 새로운 내용에 대한 학습을 통해 서로 관련되지 않았던 세포들 사이에서 새로운 시냅스가 형성되며, 새로 형성된 시냅스는 반복된 학습을 통해 강화되어 없어지지 않아, 그 결과 새로운 기억이 형성된다는 것이고,[192] 두번째는 학습의 과정을 거치면서 기존에 연결된 시냅스 사이에서 신경 전달 물질의 분비가 더욱 활성화된다는 것이고,[193] 세번째는 새로운 내용을 학습하면 그와 관련된 부위의 뇌세포 속 기억단백질이라는 화학물질의 생성 및 저장에 영향을 주어 기억 흔적으로 남게 된다는 것이다.

이러한 원리를 이용하여 시냅스의 연결을 강화하고 이를 높은 강도로 활성화시켜 단기기억을 장기기억으로 전환시키는 학습 방법에는 여러가지가 있

---

189 Richard Atkinson, Richard Shiffrin, "Human memory: A proposed system and its control processes", in The psychology of learning and motivation, Vol. 2, 1968.

190 이갑희, 2011, 30-31.

191 이병림, 「뇌과학에서 본 장기기억과 한국어 교육에의 적용 모색」, 『한국어교육연구』, 제1권, 2014, p. 119.

192 길이만, 「뇌정보 처리에 기초한 인공신경회로망」, 『교육월보』, 1997; 박만상, 『총명한 두뇌 만들기』, 지식산업사, 1996.

193 Robert Sylwester, *A celebration of neurons: An educator's guide to the human brain*, Association for Supervision and Curriculum Development, 1995.

는데, 이는 모두 배우의 역할 구현 및 습득 과정과 관련이 있다. 첫번째 학습 방법은 새로운 내용의 사실, 개념, 원리 등을 충분히 익히는 것이다.[194] 새로운 내용을 습득할 때, 뇌 안에서는 기존에 연결되지 않았던 시냅스들이 새롭게 연결되며, 시냅스 연결에 참여하는 세포가 많아지면 뇌는 새로운 내용과 관련한 의미조직망(semantic network)을 형성한다. 기본적인 사실, 개념, 원리 등은 다른 세부적인 내용보다 새로운 의미조직망 형성의 기초로 기능하며, 이후 학습에 단서를 제공하여 관련된 내용을 뇌가 포섭하기 용이하게 만든다.[195] 배우는 역할을 구현하기 위해 등장인물과 관련된 새로운 사실들(주어진 상황, 말, 행동 등)을 학습하고, 대본의 문맥 속에서 등장인물의 말과 행동, 감정이 발생하게 된 배경과 이유를 발견한다. 이 과정은 배우가 등장인물과 관련된 세부사항들을 습득하는 데에 기초적인 사실, 개념, 원리로 작용하게 되어, 배우로 하여금 등장인물의 삶을 더욱 깊이 있게 파악하고 학습할 수 있도록 만든다. 따라서 배우가 텍스트를 통해 인물의 기본적인 정보들을 이해하는 과정은 배우가 등장인물의 삶을 학습하는 데에 단단한 토대를 제공하며, 기억을 오래 유지할 수 있도록 한다.

두번째 학습 방법은 '반복 학습'이다. 새로운 학습 내용은 반복적인 경험을 통해 강화되어 오래도록 기억에 남을 수 있게 된다.[196] 배우는 기본적으로 연습과정과 및 공연 시에 등장 인물의 말과 행동을 반복하고, 등장인물이 처한 상황을 반복적으로 경험하기 때문에, 자연스럽게 인물의 삶을 '반복 학습'하게 된다.

세번째 학습 방법은 새로운 내용을 학습할 때에 매우 강한 감정 개입이 일어나게 하는 것이다. 단기기억은 강한 감정으로 인해 편도체가 개입할 경우 장기기억으로 전환되어 평생 유지되기도 한다.[197] 이는 앞서 설명한 트라우마적 기억이 오래 유지되는 것과 연관된다. 학습시에 강한 감정이 개입되는 것은 일상적인 경우 매우 드물게 일어나지만, 배우들은 역할을 학습할 때 등장인물에 감정 이입하여 다양하고 강렬한 감정들을 개입시킬 뿐만 아니라,

---

194 조주연, 위의 글, p. 10.
195 같은 곳.
196 같은 곳.
197 Slywester, op, cit., 1995.

다른 등장인물들과 ‘교감’ 함으로써 역할에 대한 감정 이입을 강화시킨다. 때문에 배우들은 자신이 습득한 인물의 삶을 오래도록 기억할 수 있게 된다.

네번째 학습 방법은 학습자의 개별적인 관심과 특성에 따라 학습 내용에 주의를 집중시키는 것이다.[198] 이는 인간의 뇌가 감각 자극을 처리할 때, 뚜렷하게 대비되는 속성을 지닌 자극이나 감정적으로 자신과 밀접하게 연결된 자극을 다른 자극들에 비해 우선적으로 깊이 있게 처리하기 때문이다.[199] 자신의 과거 경험과 관련되어 감정을 유발하는 자극은 우선적인 정보처리의 대상이 되며, 깊이 있게 처리되는 정보가 된다. 배우들은 인물을 구현할 때, 등장인물의 상황에 자신의 입장을 대입하여 이해하고 자신과 유사한 부분들을 찾는다. 배우가 역할의 감정을 표현하기 위해 ‘정서적 기억’ 방법을 사용하는 것 역시 자신의 과거 경험을 연관시키는 과정이다. 이에 따라 배우가 역할을 구현하는 과정은 등장인물의 삶을 자신과 연관시키면서 오래 기억할 수 있도록 만드는 과정이 된다.

이처럼 배우의 역할 구현 작업은 종합적으로 배우가 경험하는 인물의 상황을 깊이 있게 처리하도록 만들어 관련된 경험을 장기기억의 형태로 저장되게 하는 과정과 연관된다. 따라서, 배우가 고통스러운 역할의 삶에 적극적으로 감정 이입할 경우, 배우는 관련된 경험을 장기기억으로 저장할 가능성이 높으며 역할의 경험에서 느끼는 고통스럽고 충격적인 감정 역시 오래 유지될 가능성이 있는 것이다. 배우가 공연이나 촬영이 끝난 후에도 오랜 기간 지속적으로 역할의 삶과 감정에서 벗어나기 힘든 것은 앞서 설명한 바와 같이 배우가 역할의 삶을 학습하는 과정이 관련된 경험을 장기기억의 형태로 저장하도록 만드는 과정이 되기 때문인 것으로 설명할 수 있다.

198 조주연, 위의 글, p. 16.
199 같은 곳.

5. 사례 분석

5.1. 디토 몬티엘, 〈맨 다운(Man down)〉(2016)

2015년 미국에서 개봉한 디토 몬티엘(Dito Montiel) 감독의 영화 〈맨 다운(Man down)〉은 가브리엘 드러머(Gabriel Drummer)라는 참전 군인의 삶과 고통을 주제로 다룬 영화다. 영화는 가브리엘이라는 인물을 중심으로 그가 해병대에 입대하여 복무했던 과거부터 퇴역한 현재까지의 이야기를 비교적 느린 호흡으로 전개한다. 영화의 중간중간에는 그가 경험하는 환상이 교차하면서 과거의 사건들과 현재를 연결시킨다. 가브리엘 역을 연기한 샤이아 라보프(Shia Labeouf)는 인터뷰에서 〈맨 다운〉을 연기하는 도중 "종종 자살하고 싶은 충동을 느꼈다. 한 순간에는 어떤 다른 생각과 열정에 뛰어들기도 하고, 창조적인 과정에 사로잡힌 스스로를 발견하기도 했다."[200] 고 말했으며, 악몽을 꾸거나 심한 스트레스를 받았다고 밝혔다. 본 장에서는 영화 〈맨 다운〉을 중심으로 배우가 연기를 통해 어떻게 과거의 트라우마를 재경험하거나 악화시키게 되었는지 분석해보고자 한다.

주인공 역을 맡은 샤이아 라보프는 디즈니 채널의 드라마 이븐 스티븐스(Even Stevens)에서 루이스 스티븐스(Louis Stevens)라는 아역 배우로 입지를 굳히며 명성을 얻었다. 연기를 하기 전 그는 10 살부터 코미디 클럽에서 스탠드업 코미디를 했으며[201], 옐로우 페이지스(Yellow Pages)라는 에이전시에 섭외되면서 연기를 시작했다. 디즈니 프로그램에서 성공을 거둔 후, 그는 다양한 영화[202]에 출연하며 성인 배우로서 대중에게 인지도를 얻었다. 그는 해밀턴 음악학교(Alexander Hamilton High school)와 서던캘리포니아 대학

---

[200] Ibid.

[201] Susan King, 「A prime cut of LaBeouf」, 『Los Angeles Times』, 2010. 4. 10. 〈http://articles.latimes.com/2007/apr/12/news/wk-movies12〉

[202] 〈홀스(Holes)〉(2003), 〈미녀 삼총사(Charles' angels)〉(2003), 〈아이 로봇(I, Robot)〉(2004), 〈콘스탄틴(Constantin)〉(2005), 〈디스터비아(Disturbia)〉(2007), 〈트랜스포머(Transformer)〉(2007), 〈님포매니악(Nymphomaniac)〉(2013), 〈퓨리(Fury)〉(2014) 등이 있다.

교(University of Southern California)에서 수업을 들으며 연기를 배웠지만[203] 한 인터뷰에서는 현장참여를 통해 대부분의 연기를 배웠다고 밝혔다.[204]

따라서, 그가 취하는 연기 방법이 어떤 것이지 알기 위해서는 그가 기존에 참여한 작품들에서 취한 태도와 발언을 살펴볼 필요가 있다. 그는 다양한 매체에서 스스로를 '메소드 연기자'라고 밝힌 바가 있다.[205] 그런데, 그가 언급한 '메소드 연기'는 오늘날 하나로 규정할 수 없는 다양한 방향으로 발전한 연기법이다. '메소드 연기'는 스트라스버그, 스텔라 애들러, 샌포드 마인즈너(Sanford Meinsner) 등이 스타니슬라브스키의 연기 시스템을 계승하여 각기 다른 관점에서 발전시킨 연기 방법이기 때문이다. 스트라스버그는 배우의 심리적인 부분에 집중한 스타니슬라브스키의 초기 연기시스템을 바탕으로 '메소드 연기'를 발전시켜 대중에게 가장 잘 알려진 훈련법을 개발하였고, 스텔라 애들러의 경우 스타니슬라브스키의 후기이론을 바탕으로 '정서적 기억'의 강조를 지양하고 텍스트 분석과 상상력, 그리고 행동에 집중하는 연기법을, 샌포드 마이즈너의 경우 반복학습과 배우들의 교감에 중점을 둔 연기법을 발전시켰다.[206]

따라서, 샤이아 러보프가 스스로 사용했다고 주장하는 '메소드 연기'를 분석하기 위해서는 어떠한 방식으로 그가 이러한 연기법을 이해하고 사용하였는지를 자세히 살펴볼 필요가 있다. 그가 출연한 영화 〈로우리스: 나쁜 영

---

[203] 씨네 21, 「샤이아 라보프」, 〈http://www.cine21.com/db/person/info/?person_id=22966〉; A&E Television Networks, 「Shia LaBeouf Biography」, 2016. 11. 28. 〈https://www.biography.com/people/shia-labeouf-300258〉

[204] Today Channel, 「Shia Labeouf Shares The Secrets To His Acting Success」, 2015. 7. 30. 〈https://www.youtube.com/watch?v=DALaoFKqphs〉

[205] Ramin Setoodeh, 「How Shia LaBeouf Stopped Drinking and Found the Career He wanted」, 『Variety』, 2016. 9. 6. 〈https://variety.com/2016/film/news/shia-labeouf-drinking-steven-spielberg-american-honey-1201851776/〉; Matt Miller, 「Even Former Method Actor Shia LaBeouf Hates Method Actors」, 『Esquire』, 2018. 9. 7. 〈https://www.esquire.com/entertainment/movies/news/a48373/shia-labeouf-method-acting/〉

[206] 정인숙, 『아메리칸 액팅 메소드의 이해』, 연극과 인간, 2014, p. 118-184 참조.

웅들(Lawless)〉(2012)는 맷 본두런(Matt Bondurant)의 역사소설 〈웨티스트 카운티〈the wettest county in the world〉(2008)를 원작으로 하며, 금주법이 내려진 미국 버지니아 주를 배경으로 한다. 극중 포레스트(톰 하디), 하워드(제이슨 클라크), 잭 본듀런트(샤이아 라보프) 세 형제는 밀주를 판매하며 생활한다. 이야기는 샤이아 라보프가 연기한 잭을 중심으로 진행된다. 잭은 삼형제 중 막내이며 나약하고 감수성이 예민하지만 다른 사람들에게 강한 모습을 보여주고자 하는 인물이다. 잭은 무모한 행동을 일삼아 삼형제를 위기에 처하도록 만들기도 하고, 총을 맞기도 한다.

〈로우리스〉의 감독 존 힐코트(Johen Hill coat)는 인터뷰에서 샤이아 라보프가 메소드 연기를 했다고 밝혔다.[207] 힐 코트 감독에 의하면 샤이아 라보프는 촬영장 및 일상에서도 극중 잭을 똑같이 모사하는 생활을 했다. 그는 촬영장 안과 밖에서 주기적으로 문샤인(Moonshine)이라는 위스키를 과량 섭취하였으며, 자신의 이니셜을 동료 배우들의 집 문에 새겼고, 포레스트 역을 맡은 톰 하디(Tom hardy)를 실제 형처럼 이상화하고 말싸움을 벌이기도 했다.[208]

샤이아 러보프는 영화 〈찰리의 죽음(The Necessary Death of Charlie Countryman), 2013〉에서도 메소드 연기를 했다고 밝혔다.[209]

> "해롤드와 쿠머(Harold and Kumar)처럼 LSD(마약)를 하는 방법도 있고, 진짜로 LSD에 취하는 방법도 있다. 숀 펜(Sean Penn)이 데드맨 워킹(Dead man walking)에서 자신을 실제 전기의자에 묶이도록 한 것이 내가 아는 연기다. 이런 연기자들이 내가 존경하는 사람들이다."

그는 위의 발언처럼 영화 〈찰리의 죽음〉에서 찰리라는 역할이 마약에 취

---

[207] Zach Baron, 「The Shot Caller Q+A: Triple 9 Director John Hillcoat」, 『GQ』, 2016. 2. 27. 〈https://www.gq.com/story/shot-callers-triple-9-director-john-hillcoat〉

[208] Ibid.

[209] Ben Child, 「Shia Labeouf took acid for film role」, 『The Guardian』, 2012. 8. 29. 〈https://www.theguardian.com/film/2012/aug/29/shia-labeouf-acid-film-role〉

한 장면을 연기하기 위해 실제로 24시간 동안 LSD를 복용했다.[210]

또한 그는 브로드웨이의 〈고아(Orphan)〉(2013) 라는 연극 작품에서도 그가 주장하는 '메소드 연기'를 사용했다. 그는 극중 자신과 대치하는 역할을 맡은 알렉 볼드윈(Alec Bladwin)을 지속적으로 도발하였으며, 그의 집까지 따라다녔다.[211] 그는 "내 목적은 볼드윈을 (실제로) 위협하는 것이었다. 나는 그가 무서워하길 바랐다."[212]며 극중 상황에 몰입하기 위해 리허설 기간에 상대배우를 위협했다고 설명했다. 그는 실제로 볼드윈과 머리를 부딪히며 싸우기도 한 것으로 전해진다. 결국, 이러한 샤이아 러보프의 연기 방법을 참을 수 없었던 볼드윈은 한달 뒤에 작품을 중단하였고, 해당 역할은 벤 포스터(Ben Foster)가 맡게 되었다.

뿐만 아니라 샤이아 라보프는 영화 〈퓨리(Fury)〉(2014)에서도 메소드 연기를 사용했다고 밝혔다.[213] 이 영화는 1945년 2차 세계대전 말을 배경으로 하며 유럽 서부 전선에서 전투를 벌이는 미국의 셔먼 전차 부대에 관한 이야기를 다루고 있다. 영화는 '퓨리'라는 이름을 가진 전차와 그 안의 부대원 콜리어 하사(브래드 피드), 신병 노먼(로건 러먼), 포수 보이드(샤이아 라보프), 조종수 고르도(미하엘 페나나), 탄약수 그레이디(존 번탈)를 중심으로 진행된다. 샤이아 라보프가 연기한 보이드는 전우가 죽는 등의 불행한 상황에서도 깊은 신앙심을 지키며 위기를 극복하려는 인물이다. 그는 이 작품에서 다음과 같이 연기 과정을 설명했다.

---

[210] Ben Child, 「Shia LaBeouf Says He Dropped Acid for His Role in 'The Necessary Death of Charlie Countryman'」, 『The Guardian』, 2012. 12. 22. 〈https://www.hollywoodreporter.com/news/shia-labeouf-acid-necessary-death-of-charlie-countryman-365735〉

[211] Ryan Gajewski, 「Shia LaBeouf on choking His Deirector While on Acid, Feuding with Alec Baldwin」, 『The Hollywood reporter』, 〈https://www.hollywoodreporter.com/news/shia-labeouf-choking-his-director-742304〉

[212] Ibid.

[213] Ben Child, 「Shia LaBeouf: I act up so acting is easier」, 『The Guardian』, 2014. 10. 20. 〈https://www.theguardian.com/film/2014/oct/20/shia-lebeouf-fury-confident-actor〉

"이것은 마치 내가 당신에게 지금 당장 총상에 반응하라고 하는 것과 다름이 없다. 차라리 내가 총을 꺼내어 방아쇠를 당기는 편이 훨씬 편했을 것이다. 그렇게 하면 아무것도 지어낼(conjure) 필요가 없기 때문이다. 그저 총알에 반응하기만 하면 된다. 나는 지어내거나 허구(make believe)를 만들지 않기 위해 나의 삶을 바꾸려고 노력했다."[214]

이러한 언급에서 드러나듯, 그는 2차 세계대전의 치열한 전투 장면에서 부대원의 고통을 연기하기 위해 자신의 얼굴을 칼로 베었다.[215] 함께 연기한 로건 레이먼에 의하면 샤이아 러보프는 얼굴에 칼자국을 내는 분장을 하던 도중 '진짜 같지가 않다'고 말하고 복도 밖으로 나가 자신의 얼굴을 칼로 베었으며 촬영이 진행되는 동안 상처를 방치했다. 또한 그는 고통스러운 인물의 모습을 보여주기 위해 자신의 치아를 뽑았으며, 참호에서 살아야 했던 인물의 삶을 이해하기 위해 몇주간을 씻지 않았다.[216] 출연진과 감독은 그 이러한 극단적인 행동을 경고하였지만 그는 어떠한 경고에도 주의를 기울이지 않았고 다른 출연진들로부터 떨어져 작은 숙소에서 지냈다.[217]

앞서 살펴본 바와 같이 샤이아 라보프가 주장하는 '메소드 연기'는 정리하자면, 등장인물의 삶 전체 혹은 일부분을 실제로 경험하고 이해함으로써 감정을 이끌어내는 연기 방법이라고 볼 수 있다. 이러한 방법은 스트라스버그, 애들러, 마이즈너 등이 발전시킨 메소드 연기 방법들과 완전히 일치하지는 않지만, 배우 개인의 경험과 삶을 역할을 이해하고 감정을 끌어내는 데에

---

214 Ibid.

215 Ben Child, 「Shia LaBeouf slashed face for second world war drama Fury」, 『The Guardian』, 2014. 10. 7.
〈https://www.theguardian.com/film/2014/oct/07/shia-labeouf-slashed-face-for-second-world-war-drama-fury〉

216 Mail Online, 「Shia LaBeouf's refusal to shower 'for weeks' gets up Brad Pitt's nose on Fury set」, 2014. 1. 4.
〈https://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-2533879/MOS-DIARY-Shia-LaBeoufs-refusal-shower-weeks-gets-Brad-Pitts-nose-Fury-set.html〉

217 Jullie Miller, 「Brad Pitt's Concern Over Shia LaBeouf's "Method" Odors May Mean the Actor Is Too Extreme for Hollywood」, 『Vanity Fari』, 2014. 1. 7.
〈https://www.vanityfair.com/hollywood/2014/01/shia-labeouf-brad-pitt-extreme-hollywood〉

활용한다는 점에서 스트라스버그가 제시한 '정서적 기억'과 '감각적 기억' 훈련과 연관되며, 이러한 방법이 극단화 된 것이라고 볼 수 있다.

앞서 설명한 바와 같이 '정서적 기억' 연기 방법은 등장인물이 느끼는 감정을 표현하기 위해 배우 개인의 고통스럽거나 슬픈 과거의 감정적인 기억을 되살리는 방법이다. 따라서 이러한 연기 방법에는 등장인물과 유사한 감정을 불러일으키는 배우의 '과거 경험'이 필요하다. 그러나 스트라스버그는 '정서적 기억'을 만들어 내기 위해 등장인물의 삶 혹은 극단적 행위를 그대로 모사하라고 권유하지는 않았다. '정서적 기억' 훈련은 등장인물과 완벽히 일치하는 배우 개인의 과거 경험을 통해 등장인물과 완벽히 동일한 감정을 불러일으키는 것이 아니라, 가장 유사한 감정을 배우 과거의 경험에서 유추하거나 상기함으로써 등장인물이 느끼는 감정으로 대체하는 것을 허용하기 때문이다.[218] 샤이아 라보프를 포함한 일부의 배우들은 등장인물의 감정과 기분을 이해할 수 있는 과거 경험을 가지지 못할 경우, 극단적으로 이를 직접 실행함으로써 비슷한 경험과 감정을 만들어내고자 한다.[219] 이러한 배우들은 자신의 '경험'을 활용하여 등장인물의 삶과 감정을 이해하고자 한다는 측면에서 스트라스버그의 '정서적 기억'연기 방식과 유사하지만, 실행방법에 있어서는 매우 극단적인 것이라고 볼 수 있다.

배우가 등장인물의 감정을 표현할 수 있도록 구체적인 상황 속에서 유사한 체험을 하도록 지시한 연기 훈련은 스트라스버그의 '감각적 기억' 훈련에

---

[218] 더그 모스톤(Doug Moston)은 경멸하는 여자를 죽이는 장면을 연기하기 위해, 대학시절 중요한 시험을 앞두고 있던 중 자신을 지속적으로 괴롭히는 모기를 죽여버렸던 기억을 상기시켰다. 그는 경멸하고 죽이고 싶은 여자에 대한 증오를 과거에 죽이고 싶었던 모기에 대한 증오로 대체하여 활용한 것이다. Doug Moston, Coming to Terms with Acting: an instructive glossary, Drama book publishers, 1993, p. 164 참조.

[219] 이드리스 엘바(Idris Elba)는 영화 〈만델라: 자유를 향한 걸음(Mandela: Long walk to Freedom)에서 넬슨 만델라(Nelson Mandela)를 연기하기 위해 넬슨 만델라가 수용되었던 감옥에서 생활했다. 매튜 맥코너히(Matthew McConaughey)는 영화 〈달라스 클럽(Dallas buyers Club〉에서 에이즈에 걸린 전기 기사를 연기하기 위해 50 파운드가량 감량했다. 로버트 레드포드(Robert Redford)는 영화 〈올 이즈 로스트(All Is Lost)〉에서 조난당한 선원을 연기하기 위해 스스로를 고수압 기계에 노출시켜 한쪽 귀의 청력 60퍼센트를 손실했다.

해당한다. '감각적 기억' 훈련은 앞서 설명한 바와 같이 '정서적 기억' 훈련과 달리 생각 혹은 회상만으로 감정을 유발시키는 것이 아니라, 감정과 관련된 감각을 깨울 수 있도록 반복적인 체험을 수반하도록 한 연기 훈련이다. 샤이아 라보프를 포함한 일부 배우들은 이처럼 감각을 단련시키기 위해 수행하는 부분적인 경험 훈련을 확장하여 등장인물의 삶 일부분을 극단적으로 체험하고자 하는 방식으로 받아들인 것으로 보인다. 특히, 앞서 살펴본 그의 과거 연기 경력에서 그가 인물을 이해하기 위해 의도적으로 발치를 한 것은 스트라스버그의 '감각적 기억' 훈련 방법 중 '격렬한 통증 훈련'과 관련이 있다. 많은 메소드 연기 교사들은 '격렬한 통증 훈련'에서 가장 먼저 '치통'을 상기시키도록 권하기 때문이다.[220] 뿐만 아니라 직접 얼굴에 상처를 내서 고통을 유발시킨 행위 역시, '격렬한 통증'을 상기하는 '감각적 기억' 훈련과 연관이 있는 것으로 보인다. 또한, 샤이아 라보프는 앞서 배역을 이해하기 위해 몇주간 샤워를 하지 않았다는 사실 역시 '감각적 기억' 훈련 중 '강렬한 냄새' 훈련과 연관되는 것으로 보인다. 이 외에도 그가 연기를 위해 마약을 복용하거나 위스키를 마시는 등의 행위를 했던 것은 '감각적 기억' 훈련 중 '전체적인 감각', '취하기' 훈련과 관련되는 것으로도 볼 수 있다. 샤이아 라보프와 함께 작업한 힐코트 감독이 그가 주장하는 메소드 연기가 '메소드 같지만(method-like)', '그렇게 메소드 연기답지 않은(not quite method acting)' 연기라고 표현한 것은, [221] 그가 실제 메소드 연기에서 보다 훨씬 과격한 방식으로 메소드 연기를 이해하고 실천하고 있음을 암시하는 것이다. 결과적으로 샤이아 라보프가 주장하는 메소드 연기는 스트라스버그의 메소드 연기 훈련과 연관되는 부분이 많지만, 본래의 연기 훈련 방법이 오인되고 극단화 된 것이기 때문이라고 볼 수 있다.

그는 2016년 인터뷰에서 메소드 연기를 그만두겠다고 선언하기 전까지 [222] 일련의 연극, 영화 작품에서 지속적으로 자신의 삶을 회상하여 감정을 표현하거나, 실제 행위를 통해 인물의 감정을 표현하는 연기 방법을 사용했다.

---

[220] 한진수, 앞의 책, p. 71 참조.

[221] Ben Child,「Shia Labeouf took acid for film role」,『The Guardian』, 2012. 8. 29. 〈https://www.theguardian.com/film/2012/aug/29/shia-labeouf-acid-film-role〉

[222] Matt Miller, ibid.

2015년에 개봉한 영화 〈맨 다운〉에서도 샤이아 라보프는 자신이 주장하는 메소드 연기 방법을 사용한 것으로 보인다. 그는 해병대원의 삶을 표현하기 위해 제작진들의 감독 아래 해병대식 훈련을 받았다.[223] 그는 이 과정에서 실제로 지휘봉에 맞기를 자처하였고, 최루 스프레이 훈련과 유사하게 자신의 눈에 후추 스프레이를 뿌리도록 했다. 〈맨 다운〉의 몬티엘 감독은 그의 연기가 '광적인 에너지(crazy energy)'를 가졌으며, 역할을 이해하기 위해 대본을 포함한 모든 세부사항에 집착했다고 밝혔다. 몬티엘 감독은 인터뷰에서 연기 과정에 요구한 사항을 다음과 같이 언급했다.

> "나는 진짜라고 느끼도록 하는 데에 집중했다. 이 상황은 진짜이고 매우 힘든 상황이다. 나는 배우들이 얼마나 솔직하게 임하는지를 보고 놀랐다. 그래서 나는 착취적일 수 있었다. 미친 사람은 미칠 수 있고, 폭력적인 사람은 폭력적일 수 있다."[224]

이와 같은 언급은 그가 인물이 느끼는 '진짜' 감정을 표현하기 위해 관련된 감각을 직접적으로 자극하는 샤이아 라보프의 연기 방법에 호의적이라는 것을 암시한다. 이러한 연기 방법이 트라우마적 기억을 상기시키는 연기 방법과 연계될 경우, 효과적으로 트라우마적 기억을 되살리고 그로 인한 영향을 재경험하게 만들 수 있다.

실제로 〈맨 다운〉의 내용은 샤이아 라보프가 어린 시절 겪은 트라우마적 사건들과 연관되는 부분이 많으며, 그는 연기를 위해 이러한 경험을 의도적으로 상기시켰다. 샤이아 라보프의 아버지는 베트남전 참전 군인이었고 마약 중독자였으며, 전쟁 후 외상 후 스트레스장애를 겪었다.

---

[223] James Laporta, 「Can Shia LeBeouf Convey The Trauma Of Combat」, 『Task & Purpose』, 2016. 12. 6. 〈https://taskandpurpose.com/can-shia-lebeouf-convey-trauma-combat/〉

[224] Valentina I. Valentini, 「TIFF: 'Man Down' Director Dito Montiel on Shia LaBeouf's 'Crazy Energy' & Never Knowing What's Going to Happen」, 『ET』, 2015. 9. 16. 〈https://www.etonline.com/news/171995_man_down_director_dito_montiel_on_the_crazy_energy_of_filming_shia_labeouf〉

[그림 4] 영화 〈맨 다운〉에서 가브리엘이 환각으로 주민을 위협하는 장면[225]

그가 어릴 적 아버지는 그를 자주 학대했으며 플레시백으로 인해 그의 머리에 총을 겨누기도 했다.[226] 뿐만 아니라 그의 아버지는 샤이아 라보프가 10살이었을 때부터 마리화나와 담배를 권유했다. 이러한 그의 어린 시절은 그에게 잊을 수 없는 경험과 트라우마를 남긴 것으로 보인다. 그는 이러한 환경 속에서 자신이 아버지를 대신하여 집안의 가장 역할을 했다는 것을 다음과 같이 밝혔다.

> "10살때부터 아버지가 헤로인 금단 증세를 겪는 것을 보고 자라면, 빠르게 성숙하게 된다. 스스로가 관계에서 부모가 되는 것이다. 아버지는 나에게 항상 자신처럼 되지 말라고 했다."[227]

그가 20살이 되었을 때, 그의 아버지는 가족들과 함께 지내지 않고 별도

---

[225] Tim Robey, 「Man Down review: incoherent, deranged PTSD drama is an insult to the intelligence – and Shia LaBeouf」, 『The Telegraph』, 2017. 4. 5. 〈https://www.telegraph.co.uk/films/0/man-review-incoherent-deranged-ptsd-drama-insult-intelligence/〉 ; Trace William Cowen, 「Shia Labeouf Got Pepper-Sprayed in the face for rea while shooting 'Man Down'」, 『Complex』, 2016. 12. 2. 〈https://www.complex.com/pop-culture/2016/12/shia-labeouf-pepper-sprayed-face-for-real-man-down〉

[226] Amy Zimmerman, 「 Shia LaBeouf Explores His Own Childhood Trauma in 'Man Down'」, 『Daily Beast』, 2016. 11. 30. 〈https://www.thedailybeast.com/shia-labeouf-explores-his-own-childhood-trauma-in-man-down〉

[227] Ibid.

의 차고에서 혼자 살았다. 그는 아버지의 빈자리를 대신하여 가장으로서 역할을 도맡아 온 것이다. 영화 〈맨 다운〉에서 샤이아 라보프가 연기한 가브리엘 역시 어린 아들을 둔 한 집안의 가장이자, 전투에 참여하고 돌아온 군인이다. 가브리엘은 전투에서 있었던 충격적인 사건으로 외상 후 스트레스 장애를 겪는다. 집으로 돌아온 가브리엘은 현실에서 지속적으로 환상을 경험하며 아직도 전쟁이 계속되고 있다고 믿는다. 이러한 환상 때문에 그는 지속적으로 가족과 이웃을 위협하고 폭력적인 행동을 계속한다. 이러한 영화의 장면들은 그가 지켜보았던 아버지의 위협적인 모습과 매우 유사하다. 뿐만 아니라 가정을 지키려는 가브리엘의 모습은 아버지를 대신하여 가장의 역할을 했던 자신의 과거 모습과도 유사하게 나타난다. 이 외에도 영화는 샤이아 라보프가 겪은 충격적인 사건과 유사한 내용을 그리고 있다. 가브리엘의 전우이자 신복이었던 데빈은 전투 중에 사망하고 가브리엘은 그의 군모속에서 그의 메신저 아이디와 비밀번호를 발견하게 된다. 가브리엘은 친구의 메신저로 접속하고 그곳에서 그동안 자신의 아내와 친구가 바람을 피고 있었다는 것을 알게 된다. 샤이아 러보프는 실제로 〈트랜스포머〉라는 영화에서 상대 배역을 맡은 메간 폭스(Megan Fox)와 연인 관계를 유지하였고, 메간 폭스는 브라이언 오스틴(Brian Austin)이라는 다른 배우와 만나고 있었다.[228] 이 외에도 영화에서 가브리엘은 환각으로 인해 아들을 납치하고 아내에게 총을 겨누는데, 이러한 장면은 그가 어릴 적, 아버지가 자신과 어머니에게 총을 겨누어 위협했던 트라우마적 사건과 유사하다. 그는 〈맨 다운〉 작업과정에 대해 다음과 같이 이야기하였다.

질문자: 영화의 장면들이 해군에 관련된 것이고, 죽이는 장면 등 매우 생생한 이미지들이 등장하는데, 스트레스를 받거나 악몽을 꾸었나요?
배　우: 네, 네 맞아요.

질문자: 그런 것들이 사적으로 다가왔나요?

---

[228] Marlow Stern, 「 Shia LaBeouf's New Chapter: 'Lawless,' Dropping Acid, Unsimulated Sex」, 『Daily Beast』, 2012. 8. 29. 〈https://www.thedailybeast.com/shia-labeoufs-new-chapter-lawless-dropping-acid-unsimulated-sex〉

배　우: 네, 물론이죠.

질문자: 어떻게 그런 영화를 소화해내죠?
배　우: 이미 아시는 바와 같이 저희 가족에는 전쟁에 참여했던 군인이 있어요. […] 저희 아버지 일가의 모든 남자들은 전쟁과 연결되 있었고, 이들을 대변해서 말하고자 하는 것을 표현해야 할 의무가 있다고 생각했어요. 저희 가족과 관련된 것뿐만이 아니라 제가 성인이 되어서도 겪었던 어려운 것들도 연결되어 있죠. 사실 제 인생 전체가 전쟁과도 같았어요.[229]

인터뷰에서 드러나듯, 샤이아 라보프는 〈맨 다운〉의 많은 내용을 자신의 과거 경험을 반영하여 표현했다. 이는 앞서 설명한 스트라스버그의 '정서적 기억' 연기 방법과도 연결된다. 샤이아 라보프는 자신이 어린 시절 겪었던 충격적이고 고통스러운 트라우마적 사건을 상기시켜 관련된 장면의 감정을 표현했기 때문이다. 과거의 사건을 상기시켜 감정을 표현하는 연기방법은 앞서 설명한 바와 같이 샤이아 라보프에게 트라우마적 사건을 겪었을 때와 비슷한 수준의 물리적, 감정적 반응을 생산했을 것으로 보인다. 게다가 영화상에 반복적으로 나타나는 가브리엘의 고통스러운 환각증상은 배우가 촬영 과정에서 반복적으로 해당 쇼트 및 장면을 연기해야 했음을 의미한다. 이러한 반복 촬영과정에서 배우는 고통스러운 장면을 반복 학습하고 이는 장기기억으로 남기 용이했을 것으로 보인다. 샤이아 라보프는 인터뷰에서 〈맨 다운〉이 "지금까지 참여한 작품들 중 감정적으로 가장 힘들었던 작품이었다"[230] 라고 말하며 연기 과정의 어려움을 표했다.

---

[229] B96 Chicago Radio,「Shia LaBeouf Talks New Film "Man Down"」, 2016. 11. 15.
〈https://www.youtube.com/watch?v=0BDP1xBTWfE&feature=youtu.be〉
[230] Marlow Stern,「Shia LaBeouf: I Felt 'Suicidal' Filming Latest Role as PTSD-Suffering Marine」,『Daily Beast』, 2015. 9. 6.
〈https://www.thedailybeast.com/shia-labeouf-i-felt-suicidal-filming-latest-role-as-ptsd-suffering-marine〉

[그림 5] 샤이아 라보프가 가브리엘을 연기하며 우는 장면[231]

이는 배우가 자신이 직접 경험한 충격적인 과거 사건을 의도적으로 상기하는 연기방법을 취함으로써, 배우가 입을 수 있는 심리적 고통을 잘 보여준다. 특히, 그가 〈맨 다운〉에서 작업하며 "종종 자살하고 싶은 충동을 느꼈다. 한 순간에는 어떤 다른 생각과 열정에 뛰어들기도 하고, 창조적인 과정에 사로잡힌 스스로를 발견하기도 했다."[232] 고 말한 것은 이러한 연기 과정에서 발생한 감정의 심리적·물리적 영향이 통제하기 힘들 정도로 강렬했다는 것을 보여준다. 그는 앞선 인터뷰의 내용에서 스트레스를 받고 악몽을 꾸었다는 사실을 밝혔다. 그가 언급한 '악몽, 자살 충동, 감정적 고통' 등은 외상 후 스트레스의 증상들이다. 그는 연기를 위해 적극적으로 고통스러운 사건들을 상기하여 감정을 표현하였으며, 이러한 과정에서 트라우마를 재경험하고, 외상 후 스트레스 장애를 겪은 것으로 보인다. 특히, 그는 〈맨 다운〉에서 연기하며 실제로 후추 스프레이를 눈에 뿌리거나 지휘봉에 맞는 등의 육체적 훈련을 자처하였는데, 이러한 과정은 그 스스로에게 트라우마적 기억을 상기시키기 더욱 용이하게 만들었을 것으로 보인다. 왜냐하면, 이러한 행위들이 그의 과거 기억을 감각적으로 접근하기 쉽게 만들기 때문이다. 이는 결과적으

---

[231] Alan Scherstuhl, 「Shia LaBeouf Is Actually Really Good in This Military Mystery With a Godawful」 ,『Miami New Times』, 2016. 11. 29. https://www.miaminewtimes.com/film/shia-labeouf-is-actually-really-good-in-this-military-mystery-with-a-godawful-twist-8945672〉; Rachel Lutack, 「Shia Labeouf wearily returns to civilian life in the trailer for 'man down'」, 『mxdwn』, 2016. 11. 26. 〈https://movies.mxdwn.com/news/shia-labeouf-wearily-returns-to-civilian-life-in-the-trailer-for-man-down/〉

[232] Marlow Stern, ibid.

로 암묵적 기억의 형태로 저장된 트라우마적 기억에 더욱 잘 도달할 수 있는 계기를 만들게 된다. 따라서, 그가 연기를 하며 겪은 심리적인 고통은 심리적으로, 육체적으로 그에게 트라우마적 기억을 효과적으로 재경험하게 하는 연기 방법을 취함으로써 발생한 고통이라고 볼 수 있다.

5.2. 케이티 미첼, 〈정화(Cleansed)〉(2016)

영국 내셔널 씨어터(National theatre, Dorphman)에서 선보인 케이티 미첼(Katie Mitchel)의 작품 〈정화(Cleansed), 2016〉는 한 젊은 남성의 눈에 주사를 꽂는 것으로 시작하여, 혀 뽑기, 전기 충격, 그리고 엉덩이에 막대를 꽂는 등 트라우마를 주는 잔혹한 사건을 소재로 다룬 공연으로서, 그 충격적인 영향이 여러 매체에서 화제가 되었다. 공연 도중 관객들 40명 이상이 객석을 떠나고, 5명이 졸도하는 응급 사건이 발생한 것이다.[233] 공연이 끝난 후의 인터뷰에서 미첼은 배우들이 모두 무대 밖에서 계속해서 괴상한 악몽을 꾸거나 극중 끔찍한 장면들을 무의식중에 떠올리게 되는 등 정신적인 고통을 호소하였다고 밝혔다.[234] 특히, 〈정화〉에서 그레이스(Grace) 역을 맡은 미셸 테리(Michel Terry)는 공연 이후에도 세 달 이상 매일 밤 악몽을 꾸며 고통에 시달렸다고 언급하였다.[235] 배우들이 겪은 이러한 악몽과 플레시백(flashback) 현상은 일종의 침습적인(intrusive) 외상 후 스트레스 장애의 대표적인 증상이다. 본 사례에서는 배우들이 연기를 통해 어떻게 이러한 심리

---

[233] Hannah Ellis-Petersen, 「Five people faint due to violence in national Theatre's cleansed」, 『The Guardian』, 2016. 2. 24. 〈https://www.theguardian.com/stage/2016/feb/24/five-people-faint-40-leave-violence-cleansed-national-theatre-sarah-kane〉

[234] BBC Radio, 「Secret in Their Eyes, Katie Mitchell, AB Yehoshua, Stutterer」, 2016, 〈https://www.bbc.co.uk/radio/play/b071fyq9〉

[235] Matt Trueman, 「'When you cry, you really cry': the emotional toll of stage acting」, 『The Guardian』, 2016. 8. 11. 〈https://www.theguardian.com/stage/2016/aug/11/actors-emotions-on-stage-kate-fleetwood-michelle-terry-ben-miles〉

적 고통을 겪게 되었는지 앞서 설명한 연기 방법론과 트라우마 이론을 통해 분석하여 설명하고자 한다.

〈정화〉를 연출한 케이티 미첼(Katie Mitchell)의 작업방식과 리허설 과정은 명백히 스타니슬라브스키에 기초하고 있다.[236] 미첼은 1989년부터 시작한 처칠 펠로우십(Churchill Fellowship) 과정에서 러시아, 폴란드, 조지아, 리투아니아를 순회하며 스타니슬라브스키의 연기론과 연출론을 연구해왔다.[237] 그녀는 펠로우십 과정에서 레브 도딘(Lev Dodin)과 타데우스 칸토르(Tadeusz Kantor) 등의 작업을 지켜보았고, 스타니슬라브스키의 가르침을 직접적으로 물려 받은 3세대 제자인, 타티아마 올레어(Tatiana Olear)와 엘렌 바우만(Elen Bowman) 아래에서 수학했다.[238]

미첼은 자신의 연기/연출 방법론을 담은 저서 『연출가의 기술』에서 자신의 연기/연출 방법론의 토대가 스타니슬라브스키 시스템임을 밝히며, 그의 연기 방법론의 이론적 지지자라는 것을 보여주었다.

> 당신이 인류의 구성원인 등장인물들이 속한 희곡을 연출할 때마다 언제나 등장인물들의 시대나 등장인물들이 속한 희곡의 스타일과 상관없이 스타니슬라브스키의 작업을 적용할 수 있다.[239]

위의 인용문은 미첼이 모든 장르의 드라마에서 텍스트의 정보들을 바탕으로 등장인물의 개별적 정체성과 심리를 발굴해낼 수 있다고 생각한 데서 나온 발언이다.[240] 이러한 생각은 그녀의 연기/연출 방식이 스타니슬라브스키의 심리적 사실주의에 근거한다는 것을 보여준다.[241]

미첼은 배우들이 스타니슬라브스키 시스템에서 강조하는 '심리적 정확성(psychological accuracy)'을 달성할 수 있도록 세가지의 주요한 연출/연기

---

[236] Emma Cole, "The Method behind the madness: Katie Mitchell, Stanislavski, and the classics", in Classical Receptions Journal Vol 7. No. 3, 2015, p. 401.
[237] Emma Cole, ibid., p. 402.
[238] Ibid., p. 402.
[239] 케이티 미첼, 최영주 역, 『연출가의 기술』, 태학사, 2013, p. 40.
[240] Ibid., p. 403.
[241] Ibid.

론적 기술들을 적용시킨다. 첫번째 기술은 작품에 관한 방대한 양의 배경이야기를 창출하는 것이고, 두번째는 개별 인물의 상세한 심리학적 개요(psychological profile)를 작성하는 것이며, 세번째는 '감정의 생리학(biology of emotions)'에 중점을 두어 리허설을 하는 것이다.[242]

첫번째와 두번째 작업은 '내면적 진실'을 달성하기 위한 스타니슬라브스키의 초기 이론 과정이 적용된 것이고, 세번째 작업은 스타니슬라브스키의 후기 이론에서 생리학적인 감정을 창출하기 위해 고안한 신체적 행동 방법론(a method of physical action)을 적용한 과정으로 볼 수 있다. 즉, 미첼의 연출과 배우 연기 리허설 과정은 스타니슬라브스키의 주요 연기론을 종합적으로 적용시킨 것이라고 볼 수 있다.

미첼은 리허설과 공연 과정에서 먼저 배우가 심리적으로 사실적인 배경이야기를 만들 수 있도록, 작품과 개별 역할에 대한 방대한 양의 배경조사를 수행하게 하며, 인물의 연대표를 작성하게 한다. 이러한 텍스트 작업의 목표는 앞선 설명에서 밝혔듯이, 등장인물의 감정과 행동의 정당성을 찾고 극의 초목표를 이해하는 과정이다.[243]

배우들이 이해하고 분석해야 하는 등장인물과 초목표는 〈정화〉가 어떠한 의도로 연출되었는지를 파악함으로써 살펴볼 수 있다. 극 텍스트로서 〈정화〉는 총 20개의 장으로 구성되며, 극중 고문을 가하는 팅커(Tinker)라는 인물을 제외한 모두가 극의 초반부터 끝까지 잔인한 고문(혀, 손, 발 절단, 폭행, 전기충격, 막대 삽입 등)을 당한다. 1998년에 제임스 맥도날드(James Macdonald)에 의해 같은 작품이 연출되었을 때, 이러한 잔인한 장면들은(혀를 자른다, 손을 자른다, 발을 자른다 등) 리본이 흘러내리는 것과 같은 완곡한 표현으로 바뀌어 제시되었다. 그러나 미첼은 이러한 장면을 작가의 지시대로 사실처럼 구체적으로 그리고자 했다. 그녀는 이러한 사실적인 재현을 통해 작가가 쓴 글의 '폭력'이라는 주제가 관객들에게 효과적으로 전달될 수

---

[242] Almeida Theatre, 「On Chekhov |Katie Mitchell and Robert Icke in Conversation」, 2016. 6. 9.
〈https://www.youtube.com/watch?v=FaeAgWMYu8w〉
[243] 진 노만 베네디티, 앞의 책, p. 199.

있다고 보았기 때문이다.[244]

미첼은 인터뷰에서 희곡의 공간적 배경이 되는 5개의 공간들(잔디밭, 백실, 실험실, 체육관, 흑실)을 하나의 공간(낡은 대학을 개조한 병원)으로만 바꾸었을 뿐, 희곡의 모든 고문 장면과 대사, 사건들을 전혀 바꾸지 않고 고정된 채로 무대위에 적용했다고 밝혔다.[245] 이를 위해 미첼은 원작에서 표현하고자 하는 폭력적이고 억압적인 배경의 분위기를 만들기 위해 낡고 삭막한 세트를 구성하였다. 낡은 대학을 개조하여 만든 것 같은 병원은 조명과 소리 효과를 통해 본래의 희곡에서 드러내고자 하는 공포스럽고 낡은 다섯개의 장소를 보여준다. 미첼은 압축된 공간을 만들면서도 작가가 제시하고자 하는 억압적이고 폭력적인 세계를 드러내기 위해 이에 충실한 장소를 구성한 것이다.

[그림 6] 〈정화〉의 세트 건물 – 알렉스 일스(Alex Eales) 디자인[246]

원작의 모든 인물들이 무대에 등장하며, 원작에 충실한 성격과 행동을 보여준다. 병원 공간을 운영하는 고문관 팅커(Tinker), 게이 커플인 로드와 칼(Rod, Carl), 그라함(Graham), 그라함의 동생 그레이스(Grace), 문맹인

[244] National theatre, 「Cleansed」, UK, 2016, 〈https://www.nationaltheatre.org.uk/shows/cleansed〉
[245] Ibid.
[246] Ibid.

로빈(Robin), 스트립 댄서 모두가 원작에서 지시하는 그대로 출연하는 것이다. 이들의 대사와 지시문도 극중에서 원작의 그대로 사용된다. 극중 주요 인물인 그라함, 그레이스, 로드와 칼은 모두 극이 진행되는 내내 팅커의 지시에 의해 잔인한 고문을 당한다. 미첼은 〈정화〉의 중심 주제인 '폭력'을 표현하기 위해 그와 연관된 사건과 지시문을 원작에 충실하게 표현한 것이다. 배우들은 텍스트를 분석하는 과정에서 잔인한 폭력의 희생자로서의 역할을 이해하기 위해 역할의 심리와 삶, 사건, 행동, 감정들을 세심하고 반복적으로 탐구하게 된다. 이 과정에서 〈정화〉의 배우들은 트라우마에 가까운 잔인한 극의 내용을 자세하게 연구하고 반복적으로 접하며 등장인물에 공감함으로써 간접 외상을 입을 수 있는 조건에 놓이게 된다. 극 중 로드 역을 연기한 조지 테일러(George Taylor)는 배우들이 등장인물이 겪는 폭력적인 사건과 상황을 그대로 이해하고 느껴야 했음을 다음과 같이 표현했다.

> 배우들은 모든 무대 지시를 있는 그대로 이해하려고 했다. 이는 해바라기와 수선화가 갑자기 무대에서 피어나는 것을 포함하고, 칼의 혀와, 팔 등이 잘리는 것 등을 포함한다. 우리는 장면들을 있는 그대로 이해하려고 했다. 이를 제대로 달성하지 못하면 케인이 의도하는 것을 표현할 수 없다고 보았기 때문이다.[247]

〈정화〉에서 그레이스 역을 연기한 미셸 테리 역시 트라우마적 사건을 겪는 인물들에게 공감하는 과정이 피할 수 없는 부분이었다는 것을 다음과 같이 밝혔다.

> 나는 이미 그녀(케이티 미첼)가 우리를 극단적인 장소들에 가게 할 것이라는 것을 알고 있었다. 만약 당신이 그렇게 할 것이라면, 실제로 해야 한다. 그것은 속일 수 없는 일이다.[248]

미셸 테리 역시 〈정화〉의 희생자 역할인 그레이스를 구현하기 위해 극의 끔찍한(terrible) 사건들을 그대로 경험해야 하며, 사건을 겪을 때의 인물의

---

[247] Ibid.
[248] Ibid.

감정을 공감하고 사실적으로 표현해야 했다는 것을 암시한다.

배우들은 무대 위에서 사실적으로 표현된 잔인하고 폭력적이고 장면을 그대로 체험하고 재현해야 했다. 이 과정에서 배우들은 잔인한 장면에 노출됨과 동시에 구체적인 상황 속에서 실제와 유사한 경험을 반복하며 간접 외상을 입을 수 있게 된다. 〈정화〉에서 재현하는 충격적인 고문 장면들은 개인의 도식에서 수용되기 어려운 트라우마적 사건들이기 때문이다. 〈정화〉의 배우들은 잔인한 고문장면을 매일 1시간 45동안 3달에 걸쳐 쉼 없이 사실적으로 재현해야 했다. 이 과정에서 배우는 트라우마적인 사건을 반복적으로, 오랜 시간 경험함으로써 많은 정보들을 접하게 되어, 연극에서의 경험을 자신의 도식에 맞게 처리할 기회를 부여받지 못한다.

연기를 하는 과정에서 배우들은 다양한 감각 기관을 사용하여 극의 잔인한 고문 장면을 경험하고 학습한다. 배우는 실제로 트라우마적인 사건을 경험하지 않지만, 연기를 하며 실제와 가깝도록 사실적으로 구성한 상황 속에서 등장인물이 겪는 충격적인 장면들을 경험하기 때문에 감각적으로 많은 양의 정보를 학습하게 된다. 일반적으로 외상 사건이 발생할 때 이를 학습하는 감각이 많을수록 도식에 전해지는 정보의 양이 많아져 정보들을 처리하기 힘들어지고, 이로 인해 외상 후 스트레스 장애 증상을 경험할 위험이 커진다.[249] 이와 마찬가지로 〈정화〉의 배우들 역시 연기를 통해 실제와 유사한 장면을 보고, 듣고 반응하면서 감각적으로 많은 정보들을 받아들이게 된다.

배우들이 〈정화〉에서 충격적인 고문들을 경험하는 것은 도식에 의해 처리될 수 없는 충격적인 사건을 다양한 감각적 정보를 통해 수용하는 것으로써, 실제 트라우마 사건이 남기는 정신적 충격에 버금가는 영향을 입게 되는 과정이라고 볼 수 있다. 〈정화〉의 고문 장면에서 배우들은 실제로 고통을 받지 않지만, 세명의 검은 복면을 쓴 집행인들에게 억류되고, 줄에 묶이는 등의 신체적 감각을 느끼게 되며, 사실과 가깝게 재현한 혀, 손, 발 등이 잘리는 장면을 가까이에서 보고 냄새를 맡으면서 다양한 감각으로 트라우마적 사건들을 체험했다.

---

[249] 티안 데이튼(Tian Dayton), 『상담 및 집단치료에 활용하는 사이코드라마 매뉴얼』, 김세준 역, 시그마프레스, 2012, p. 28.

[그림 7] 케이티 미첼 〈정화〉에서 혀를 자르는 장면[250]

고문 중에서 나체를 강요당하는 장면에서 매튜 테니슨(Matthew Tennyson, 로빈 역)과 미셸테리(그레이스 역)는 무대 위에서 실제로 나체를 드러냈으며, 초콜릿을 빼앗기는 장면에서 매튜 테니슨은 실제로 톰 마더스데일(Tom Mothersdale, 팅커 역)이 강제로 먹이는 초콜릿 한 상자를 모두 먹었다. 이 장면들은 연기인 동시에 실제로 배우들이 무대위에서 겪은 사건들이었다. 이러한 다양한 감각을 통해 경험한 연극적 트라우마 사건들은 배우들이 접하는 충격적인 사건에 관련된 정보의 양을 증가시킴으로써, 배우들로 하여금 실제로 트라우마를 입는 과정과 마찬가지의 고통을 받을 수 있게 만든다. 〈정화〉에서의 다양한 고문장면은 한가지도 처리하기 힘든 트라우마적 사건들[251]을 한꺼번에 경험하게 함으로써, 배우들의 도식에 처리되기 힘든 방

[250] Rashid Razaq, 「Cleansed, national theatre: 'if the audience faints, our play is doing it's job,' says fight director of controversial play」, 『Evening standard』, 〈https://www.standard.co.uk/news/london/cleansed-national-theatre-if-the-audience-faints-our-play-is-doing-its-job-says-fight-director-of-a3187921.html〉

[251] 1장: 팅커가 그레험의 눈에 주사를 투여한다. 3장: 로빈이 나체를 강요받고 실제로 그렇게 한다. 그레이스가 주사를 투여받는다. 4장: 칼이 폭행을 당한다. 반 나체 상태로 항문에 막대를 삽입당한다. 혀를 잘린다. 반지를 억지로 삼킨다. 6장: 스트립 댄서가 성적으로 희롱 당한다. 8장: 칼의 양손이 잘린다. 10장: 그레이스가 폭행을 당한다. 강간을 당한다. 그레이스와 그레험이 연사되는 총에 맞는다. 12장: 그레이스가 전기고문을 당하고 뇌가 탄다. 13장: 로빈의 양발이 잘린다. 14장: 스트립 댄서가 성

대한 양의 트라우마적 정보를 전달하기 때문이다. 따라서, 배우들 모두가 경험했다고 한 악몽은 사실적인 정보와 감각적인 정보가 섞인 많은 양의 트라우마적 사건 정보들이 도식에서 처리되지 못하고 침습적으로 발생하게 된 간접 외상 후 스트레스 장애(PTSD)라고 볼 수 있다.

이에 더하여, 미첼은 리허설 초기에 배우들이 역할의 심리적 동기(psychological motivation)를 발견할 수 있도록 '정서적 기억'과 유사한 훈련을 진행했다.

> 희곡을 지탱하는 아이디어는 실질적인 작업을 통해 배우에게 생생하고도 분명한 방식으로 활기를 불어넣어줄 것이다. 그리하여 배우들은 아이디어들이 희곡에서 실행될 수 있는 구체적인 행위로 바뀌게 되는 방식을 보게 될 것이다. 먼저 배우들을 테이블에 둘러 앉히고 희곡에 관한 중요한 아이디어들을 제안하도록 요구하라. […] 아이디어 하나를 선택해 배우들에게 그들의 삶에서 그 아이디어와 연관되거나, 그것이 실행되는 순간을 생각해보도록 요구하라. […] 배우들에게 무엇이, 어떻게, 언제, 어디서 일어났는지를 기억해내도록 요구하라. […] 훈련이 끝난 후 5분 동안 토론하라. 먼저 배우들에게 훈련에서 일어난 일과 희곡에서의 순간들, 혹은 등장인물들 사이의 관계들을 만들어 보도록 유도하라.[252]

위의 인용문에서 '아이디어' 라는 것은 희곡의 중심적인 내용에 관련된 상황, 사건을 말하는 것이다. 배우들은 초기 리허설 작업에서 자신이 맡은 등장인물들과 관계된 중요한 상황과 사건을 선택하고, 이를 자신의 과거와 연관시키는 작업을 거친다. 〈정화〉의 경우 대부분의 배우들은 고문을 당하는 '고통스러운 상황'을 중요한 상황으로 설정하게 되며, 이것과 연관하여 자신의 삶에서 고통스러웠던 기억을 회상하게 된다. 〈정화〉에서 초기에 진행되는 리허설 과정은 결과적으로 '정서적 기억' 훈련과 비슷한 방식으로 이루어지게

행위를 강요당한다. 15장: 로빈이 초콜릿 한상자를 강제로 취식당한다. 소변이 흐를 때까지 겁박당한다. 얼굴을 강제로 소변에 파묻힌다. 16장: 로드가 겁박당하다 목이 잘려 죽는다. 17장: 로빈이 끈에 목을 매달려 죽는다. 18장: 칼과 그레이스가 강제로 성전환 수술을 받는다. 19장: 스트립 댄서가 성폭행당한다. Sarah Kane, 『Cleansed』, Methuen Random House, 1998, London 에서 요약.

[252] 케이티 미첼, 『연출가의 기술』, 최영주 역, p. 274-277.

되는 것이다. 〈정화〉의 배우들은 이 과정을 통해 자신의 삶의 고통스러웠던 부분을 회상하게 되며, 텍스트 분석 차원에서 공감적으로 이입했을 때 보다 더 구체적으로 트라우마적인 충격을 주는 고문 장면에 감정 이입하여 고통스러운 감정을 느끼게 된다. 이러한 초기 리허설 작업은 장기기억을 형성하는 데에 효과적으로 작용하는 반복적인 학습과 자기 관여가 함께 작용함으로써, 배우가 연기하면서 겪는 고통스러운 기억과 영향을 오래 유지하도록 만들 수 있다.

〈정화〉의 배우들은 이 작업에서 과거의 고통스러운 기억을 회상하며 고문을 당하는 장면에서 실제로 감정적인 반응을 반복적으로 창출했을 것이다. 앞서 밝힌 바와 같이 간접적인 트라우마 경험이 간접 외상으로 발전하는 주요한 원인은 공감적 개입으로 인해 '정서적 경계선'이 침범되는 것인데, 과거를 회상하여 감정을 창출하는 것은 극중 인물에게 적극적으로 공감하는 과정이기도 하다. 배우는 인물에게 공감하고 감정을 표출하는 과정을 리허설과 공연 중에 반복함으로써 정서적 경계선을 유지하기 어렵게 되고, 간접 외상을 입을 수 있는 조건에 놓이게 된다. 그레이스 역을 맡은 미셸 테리는 〈정화〉에서 이러한 감정적 기억을 통한 반복적인 연기가 공연 후에도 삶을 힘들게 했다는 것을 다음과 같이 밝혔다.

> 연기를 할 때, 일어나는 일은 자신의 일부에 접근하는 것이다. 자신의 일부를 발굴하는 것인데, 그것이 얼마나 가까운지 혹은 잠재적인지에 따라, 고통스러울지 아닐지를 결정한다. 그것은 절대 치료가 될 수 없다.[253]

이러한 그녀의 언급은 과거 회상을 통해 감정을 표출하는 과정이 감정을 해소하는 과정이기보다는 지속적으로 심리적 고통을 주는 과정이라는 것을 보여준다. 그녀는 위의 언급에서 〈정화〉를 연기하며 자신의 일부, 즉 희곡의 고통스러운 상황과 연관된 과거를 사용했으며, 이러한 감정이 무대에서 반복되어, 간접 외상에 가까운 충격을 남겼음을 보여준다.

> 그렇게 사는 것이 힘들었다. 그렇게 많은 감정을 느껴서는 안된다. 과거에

[253] Matt Trueman, ibid.

> 느꼈던 신체의 감정(body of feelings)들을 상기하는 것은 감정적 충격이었다. 나는 공연 후에도 낮은 수준(low-level)의 우울(grief)와 함께 살고 있었다.[254]

위의 언급에서 그녀는 연기 후의 우울감이 지속적으로 삶에서 계속되었다고 밝히고 있는데 이는 앞서 설명한 바와 같이 연기 리허설 과정이 장기기억을 형성하는 학습과정과 연관되는 것으로 설명할 수 있다. 위의 발언에서는 그녀가 리허설 과정에 사용했던 또 다른 감정 창출 연기 방법이 드러난다. 바로 그녀가 '신체의 감정'이라고 표현한 부분이 그것이다. 미첼은 무대에서 배우가 감정을 표출할 수 있도록, '감정(biology of emotion)의 생물학' 원리를 사용한 신체적 행동 연기법을 사용하게 하는데,[255] 이는 스타니슬라브스키의 후기 이론인 '신체행동방법론(a method of physical action)'에 기초를 둔 연기 방법이다. 스타니슬라브스키는 이러한 연기 방법론을 인지과학과 생리학적 이론으로 감정을 설명한 제임스 윌리엄(James William)의 에세이 「감정이란 무엇인가(What is an Emotion)」를 바탕으로 개발하였다.[256] 제임스 윌리엄은 이 에세이에서 사람들이 감정적인 경험을 하기 전에 신체적으로 반응한다고 주장하며,[257] 감정이 사실은 신체적인 반응을 통해 창출되는 것이라는 점을 시사했다. 스타니슬라브스키는 이러한 제임스 윌리엄의 이론을 토대로 노년에 '감정이나 감정의 기억을 끌어내려는 어떠한 직접적인 시도도 해서는 안된다'[258]고 주장하며 감정의 신체적인 유도 방법을 연구하게 된다.

> 감정의 본질을 규정한 다음에는 그 감정의 본질을 분석해야 한다. 감정의 본질을 규정한 다음에 배우는 그 감정을 불러일으킬 행동을 찾아내야 한다. 이것은 감정을 발생하게 하는 미끼다.[259]

---

254 Ibid.

255 Emma Cole, ibid., p. 404.

256 Ibid.

257 William, James, "What is an Emotion?", in Mind, Vol. 9, No. 34, Mind Association, Oxford University Press, 1884, p. 188-205.

258 진 노만 베네디티, 앞의 책, p. 128.

259 Nikolai Mikhailovich Gorchakov, *Stanislavski Directs*, Minerva press, NY, 1954, p. 96. (진 노만 베네디티, 『스타니슬라브스키 연극론』, 김석만 역, 이론과 실

스타니슬라브스키는 자신의 후기의 이론에서 감정이 신체적 행동을 통해 나온다는 생각을 토대로 역할을 구현하는 방법을 찾게 되었고 이를 신체행동 방법론(a method of physical action)이라고 불렀다. 미첼은 2001년부터 2004년까지 국가 기금을 통해 운영되는 기술과 예술(Technology and the Arts) 프로젝트에 참여하게 되는데, 이때 스타니슬라브스키의 신체행동방법론에서 언급한 생리학적인 요소와 감정을 구체적으로 연구하게 된다.[260] 미첼은 리스고에(Lythgoe)와 함께 신경과학자 안토니오 다마지오(Antonio Damasio)의 이론을 연구하게 되는데, 다마지오의 연구는 임상적인 실험을 통해 제임스 윌리엄의 이론을 구체적으로 증명하는 작업이었다. 그는 감정이 신체의 상태(body state)를 두뇌가 재현하는 것(representation)이라는 사실을 밝혀냈다.

> 감정은 특정한 자극들에 대한 신체의 복합적인 반응들이다. 시각, 청각, 촉각, 후각 등의 감각들은 신경활성화패턴(nerve activation pattern)이 외부 세계의 상태에 따라 기능한 것이며, 감정은 신경활성화패턴이 내부 세계의 상태에 따라 기능한 것이다. 즉, 외부의 자극들로 인해 우리가 무언가를 두려워할 때, 심장 박동일 빨라지고, 입이 마르며, 얼굴이 창백해지고, 근육들이 수축한다. 이러한 감정적 반응들은 무의식적으로, 자동적으로 일어난다. 우리의 두뇌가 그러한 신체적인 변화를 인지하면 감정을 느끼게 되는 것이다.[261]

다마지오가 설명하는 감정의 작동 기제는 두가지 단계로 이루어진다. 첫번째 단계는 외부에서 물리적 자극이 가해질 때, 감각기관들이 이에 거의 자동적으로, 무의식적으로 생리학적인 반응을 하는 것이다. 두번째 단계는 뇌가 의식적으로 이러한 반응을 인지하여 감정적 반응을 느꼈다고 생각하도록 만드는 것이다. 즉, 뇌가 외부의 반응을 인지할 때 비로소 개인은 '감정'을 느꼈다고 생각하게 되는 것이다. 감정을 발생시키는 자극은 일상에서 자연스럽

천, 1993, p. 129에서 재인용.)

[260] Maria Shevtsova, Christopher Innes, *Directors/Directing: Conversations on Theatre*, Cambridge University Press, 2009, p. 189

[261] Richard J. Kemp, op. cit., 2010, p. 155.

게 접하게 되는 것들이 대부분이지만, 의도적으로 발생시킬 수 있는 자극도 있다. 다양한 신체적 행위와, 호흡의 빠르기, 근육의 수축 이완, 자세, 표정의 변화 등을 의도적으로 조절하여 감각적 자극을 만들 수 있으며, 이들이 감정적 반응을 창출할 수 있기 때문이다. 후속 연구에서 폴 에크만(Paul Ekman) 역시, 의도적으로 취한 표정과 신체적 행위들이 감정적 표현을 창출시킬 수 있다는 것을 실험을 통해 증명해 냄으로써, 이러한 이론의 근거가 더욱 분명해졌다.[262]

미첼은 이러한 이론을 토대로 배우들이 의도적으로 신체적 반응을 생산하여 감정을 창출하는 과정을 리허설과 공연에 사용하도록 한다. 그녀는 리허설 과정에서 배우들이 공연의 상황에 따라 적합한 감정을 창출할 수 있도록 특정한 감정 창출에 도움이 되는 신체적인 행위를 반복하도록 한다.[263] 감정적 반응을 산출하는 의도적인 신체적 변화와 행위를 반복하게 되면, 이를 처리하는 뇌의 신경패턴은 더욱 감정에 잘 반응할 수 있도록 민감해지게 된다. 신경학자 수잔나 블로흐(Susana Bloch)는 반응기 패턴(effector pattern)의 시스템적인 반복(systematic repetition)을 통해, 개인이 감정의 표현적 구성물(expressive components)을 아주 작은 주관적 개입만으로도 유지할 수 있게 만든다고 주장하였다.[264] 즉, 미첼의 감정의 생물학은 배우들이 상상이나 회상뿐만 아니라, 신체적인 반응의 반복을 통해 감정적 반응을 쉽게 창출할 수 있는 길을 열어주는 것이다. 이러한 방법이 〈정화〉 리허설과정과 공연에 쓰였다는 것을 미셸 테리의 다음과 같은 언급에서도 확인할 수 있다.

> 우리는 인식적으로 극이 우리가 어디로 향해야 할지를 이해하고 있었지만, 감정적으로 저항이 있었다. 그러나 그곳을 향해야만 한다. 그곳에 가는 것이 우리의 직업이기 때문이다. 시간이 지날수록 나는 매우 나는 매우 슬퍼졌다. 그러나 이것은 리허설에서 해야만 하는 것이고, 무대에 설 때에는 그

---

[262] Ibid., p. 160

[263] Emma Cole, op, cit., p. 405.

[264] Susana Bloch, Pedro Orthous, Guy Santibanez-H, *Effector Patterns of Basic Emotions: A phychophysiological method for training actors*, Acting [Re]considered: Theories and Practice, ed. Zarilli, Philip, 1994, p. 221.

러한 감정이 근육 기억(muscle memory), 감정적인 근육 기억(emotional muscle memory)으로 남아야 하기 때문이다. 이것은 마음을 속이는 것이고, 정신을 속이는 것이다[265]

미셸 테리가 "무대에 설 때에는 그러한 감정이 근육 기억, 감정적인 근육 기억으로 남아야 했다."라고 언급한 것은, 〈정화〉에서 반복적으로 표현해야 하는 고통스러운 감정을 창출하기 위해 이와 관련된 신체적 행위 작업이 진행되었다는 것을 의미한다.

미첼은 신체적으로 감정을 창출하고자 할 때 먼저 '지배적인 감정 하나'를 선택하라고 하는데[266], 이때 이러한 감정이 나올 수 있는 신체적인 행위들을 실험하게 하고 이를 정확하게 반복한다. 이렇게 반응을 창출하는 신체적 행위들에 익숙해지면 배우들은 무대에서 자동적으로 감정적 반응을 생산하게 되는 것이다. 〈정화〉에서의 지배적인 감정은 끔찍한 폭력에 의한 고통과 슬픔이었을 것이고, 배우들은 앞서 설명한 텍스트 분석과, 기억의 회상, 신체적 행위 작업 모두를 사용하여 고통과 슬픔의 감정을 창출하게 되었을 것이다. 이렇게 창출된 감정은 단순히 유사하게 표현된 것이 아니라 실제로 나타난 감정적 반응들이다. 다양한 방법을 통해 창출된 감정은 통제되기가 어렵다. 다마지오는 "우리는 감정을 의도적으로 조절할 수 없다"[267] 라고 주장하면서, 한번 창출된 감정적 반응의 비통제성을 확인해준다. 게다가 〈정화〉에서 반복적으로 진행되는 고통스럽고 비극적인 장면은 배우들이 창출한 고통스러운 감정을 마무리하거나 통제하기 더욱 어렵도록 만든다.

〈정화〉의 배우들은 트라우마적인 사건에 버금가는 고문들을 반복적으로 체험할 뿐만 아니라, 이와 관련된 감정을 다양한 방법(텍스트 분석 이입, 기억 회상, 행위 반복)으로 생산함으로써 다양한 자극에 더욱 민감하게 반응할

---

[265] Natasha Tripney, 「 Michelle Terry: 'I've never laughed in a rehearsal as much as on Cleansed'」, 『The Stage』, 2016. 6. 17. 〈https://www.thestage.co.uk/features/interviews/2016/michelle-terry-ive-never-laughed-in-a-rehearsal-as-much-as-on-cleansed/〉

[266] 케이티 미첼, 앞의 책, p. 283.

[267] Antonio Damasio, *The Feeling of What Happens*, New York: Harcourt 1999, p. 47.

수 있게 된다. 즉, 배우들은 공연과 연습이 거듭될수록 더욱 효과적으로 감정을 창출할 수 있게 되지만 이를 통제할 수 있는 기회를 제공받지 못함으로써 정서적 경계선이 무너지기 쉬운 상태가 되고 결과적으로 간접 외상을 수 있게 된다.

게다가 배우들은 상대 배우들에게 감정적으로 큰 영향을 받게 된다. 〈정화〉에서 폭력적인 사건을 재현하는 과정은 배우 모두의 공동 작업으로 이루어지기 때문이다. 배우는 〈정화〉의 장면을 연기하며 고통스럽고 슬픈 감정을 불러일으키게 되고, 이때 상호작용하는 상대방은 애를 쓰지 않아도 대뇌변연계의 열린 고리에 영향을 받아 감정의 생리적인 영향을 그대로 받게 될 수 있다. 결국 〈정화〉에서 배우가 겪는 심리적인 고통은 무의식적으로 쉽게 전염될 수 있게 되고, 이를 통해 증폭된 감정은 배우의 정서적 경계선을 무너뜨려 간접 외상을 입게 하는 것이다.

위와 같이 〈정화〉에서 배우들은 단순히 극의 충격적인 내용으로 인해서만이 아니라 실제로 고통스러운 감정을 반복적으로 끌어내고 관련된 기억을 오래 지속시킬 수 있는 리허설 및 연기 과정으로 인해 간접 외상에 취약한 상태가 되었다. 앞서 배우들이 겪은 증상들은 이러한 근거에서 생겨난 간접 외상 후 스트레스 장애라고 볼 수 있다.

6. 결론

예일 드라마 스쿨의 학장 데이비드 챔버(David Chamber)는 엘리 콘진(Elly Konjin)의 저서 『감정 연기(acting emotions)』 서문에서 "미국의 주류 연기는 배우와 배역을 하나의 **감정적 복합체(complex)로** 삼는 것을 최우선의 목표로 삼는다"[268]고 언급한다. 이는 배우의 감정을 최대한 이끌어내는 연기 방식이 러시아 사실주의 연극의 계보에서 출발하여 현대까지 큰 영향력을 발휘하고 있다는 점을 보여준다. 또한 데이비드 챔버는 이러한 연기 방식을 "거의 한 세기에 걸친 연기에 대한 오해(misconceptions)와 잘못된 연기 훈련 방법들"이라고 주장하는데, 이는 사실주의적 연극 행태에서 비롯되어 이어져 온 연기 방식이 그 원리와 방법론에 대한 진지한 고찰없이 지속적으로 사용되고 있다는 점을 지적하는 것이다.

그의 지적처럼 현대의 연극과 영화에서는 배우의 감정을 최대로 이끌어내는 연기 방법을 자주 사용하고 있으며, 이러한 연기를 '사실적인', 혹은 '메소드 연기'라는 용어를 붙여 높게 평가하고 있다. 이러한 풍토 위에, 배우가 연기로 인해 받는 심리적인 영향은 감정적인 연기를 위한 당연한 결과로 치부되고 있으며, 이론적으로 깊이 분석되지 못하고 있다. 미국의 연출가 피터 브룩(Peter Brook)은 자신의 저서 『빈 공간』에서 연극에 관하여 다음과 같은 질문을 제기한다.

> 도대체 연극은 왜 하는가? 무엇 때문에? […] 무대는 우리 삶에서 올바른 자리를 차지하고 있는가? 그것은 어떤 기능을 가질 수 있는가? 그것은 어떤 기여를 할 수 있는가? 그것이 탐구할 수 있는 영역은 무엇인가? 그것이 지닌 고유한 자신은 무엇인가?[269]

브룩의 위와 같은 언급은 예술로서 연극 혹은 공연이 고정된 프레임에 의존하여 이야기되는 것을 경계하고 끊임없이 우리 시대와 삶에 의미 있는

---

[268] Elly Konjin, *Acting Emotions*, ed. Barbara Leach, David chambers, Amsterdam Universiy Press, 2000, p. 9. (굵은 글씨는 필자의 강조임.)

[269] 피터 브룩, 김선 역, 『빈 공간』, 청하, 1989, p 60-61.

목소리를 발휘하기를 바라는 본질적인 질문들이다. 이와 마찬가지로 스타니슬라브스키는 우리가 사는 현실의 겉모습만을 상투적으로 모방하는 데에 급급한 당대의 연극적 상황을 타개하고 진실되며 유의미한 목소리를 낼 수 있는 예술 장르로서의 연극을 만들기 위해 사실주의 연기 양식을 개발하였다. 사실주의 드라마, 연기 방식을 개발하는 데에 기여한 많은 예술가들의 위대한 업적을 부인할 수는 없으나, 이들의 유산은 너무나 많이 그리고 거의 아무런 비판없이 사용되는 하나의 교리처럼 굳어져 내려오고 있다. 실제로 피터 브룩은 『빈 공간』의 「죽은 연극」 부분에서 바흐탄고프가 재현한 「투란도트」와 스타니슬라브스키가 오랫동안 보존하여 올린 자신의 작품을 사례로 들어 이것들이 골동품 감상 이상의 흥미를 주지 못하고 새로운 창조적 활력을 얻을 수 없는 것이라고 느꼈다고 서술하고 있다.[270] 어쩌면 이들이 시작한 초기의 창조적인 노력들은 브룩의 말처럼 마치 환상 속에서나 존재하는 하나의 영원하고 고전적인 스타일이 되어버렸는지도 모른다. 브룩은 상투적인 연기 방식이 얼마나 '전통적인' 방식이라고 여겨지는 상상속에서 근거없이 이어져 내려오는지를 언급했다. 그러나 연극을 비롯한 모든 예술 장르가 변화와 비평없이 지속되는 것은 스스로를 위험에 처하도록 만드는 일이다. 변화와 성찰없이 지속되는 형식은 현실을 반영하거나 의미 있는 목소리를 낼 수 없고, 관객과 배우 스스로에게도 아무런 가르침과 변화를 주지 못하는 따분한 것이 되기 쉽기 때문이다. 또한 아도르노의 논의를 빌자면 사회 비판의 의무를 가진 예술이 이러한 본질을 상실하게 되면 끊임없이 역사와 삶의 야만성을 닮아가는 유혹에 빠지기 쉽게 된다. 그리고 비판과 변화없이 반복적으로 수행되는 연기 예술의 형식에도 야만성과 위험이 도사리고 있다. 그 중 하나가 새로움을 추구하려는 노력없이 지속되는 연극과 영화에서 죽은 연기를 하며 소모품이 되거나 도구조차도 되지 못하게 된 배우들의 문제다. 반복적인 연기 행태 속에서 배우들은 도구로 전락하고 그들의 심리적인 고통은 너무나 쉽게 간과되어 왔다.

본고에서는 형식적으로 큰 변화를 거부한 채 지속되는 연기 예술을 비판적으로 성찰하고자 하는 노력의 일부로서 사실주의적 연기 방법을 현대의 심리학적 이론과 인지과학의 발견으로 고찰하고, 어떻게 이러한 방법들이 배우

[270] 위의 책, p. 22.

에게 심리적 고통을 미칠 수 있는지 살펴보았다. 물론 본고의 논의가 한가지 연기 형식을 다룬다는 점에서 분명한 한계가 있다는 것을 인정하고자 한다. 그러나 본고의 논의는 그동안 당연하게 여겨졌던 연기 방법 및 과정이 배우에게 심리적인 영향, 나아가 트라우마에 버금가는 고통을 줄 수 있다는 것을 보여주었다는 점에서 큰 의의가 있다.

그러나 비판만을 제시하고 끝내는 것은 무책임한 일일 것이기에 부족하지만 조금이나마 도움이 될 수 있는 대안을 제시하고자 한다. 국내에는 널리 소개되지 않았으나, 기존의 연기 방법에 대한 대안으로 심리학자 수잔나 블로흐(Susana Bloch)[271]는 과학적 실험을 통해 배우가 심리적인 고통 없이도 감정에 접근할 수 있도록 '알바 이모팅(Alba Emoting)'[272] 이라는 연기 방법을 개발하였다. 알바 이모팅은 그녀가 실험을 통해 개발한 '감정적 반응기 패턴(emotional effector patterns)'이라는 것을 사용하는 것인데, 이것은 6가지(기쁨, 분노, 두려움, 슬픔, 사랑, 부드러움) 기초 감정들에 따라 나타나는 호흡, 자세, 얼굴의 조합된 패턴을 말하는 것이다.[273] 그녀는 실험을 통해 이러한 패턴이 감정에 따라 보편적으로 나타나는 것을 발견하였고, 의도적으로 패턴과 일치하는 호흡의 리듬, 표정, 자세를 만들어 자연스럽게 감정이 표출될 수 있는 방법을 고안했다.[274] 배우가 적재적소에 알바 이모팅을 사용한다면 고통스러운 경험이나 생각을 하지 않고도 자연스럽게 감정을 표현할 수 있게 된다.

그녀는 '알바 이모팅' 연기를 할 때, '벗어나기(Step-out)' 라는 과정을 수반하도록 한다. 그녀는 실험 과정에서 감정적 반응을 보인 대상들이 자신

---

[271] 수잔나 블로흐는 신경생리학과 정신생리학을 전문적으로 연구하였다. Elizabeth Ann Townsend, 「The mind and body connection: Alba emoting and Michael Chekhov's technique, Kent State University, 2009, p. 6.

[272] Susana Bloch, "Alba Emoting: A Psychophysiological Technique to help actors create and control real emotions", in Theatre Topics Vol. 3. No.2, 1993.

[273] Ibid., p. 125.

[274] 그녀는 다양한 국적과 출신의 대상자들을 대상으로 정도에 따라 다른 조합으로 정확하게 근육, 안구 등을 움직이고, 호흡 변화시키도록 한 후, 어떠한 감정을 느꼈는지 말하도록 하였다. 그 결과 대부분의 감정은 그녀가 사전에 수집한 감정적 반응기 패턴과 일치하였다. Ibid., p. 125-126.

이 느낀 감정 속에 지속적으로 머무는 것을 발견했다.[275] 이와 같이 배우가 특정 감정에 지속적으로 머무름으로써 고통을 겪게 되는 것을 방지하기 위해 그녀는 '벗어나기' 방법을 사용하도록 한 것이다. 그녀가 제시하는 '벗어나기' 방법은 '알바 이모팅'과 마찬가지로 호흡, 표정, 자세 등에 변화를 주어 기존에 유발시킨 감정을 다른 감정 패턴으로 바꾸는 것이다. 그녀는 빠르게 감정 패턴을 바꾸는 행동이 배우의 한 감정 상태를 끝내거나 시작하는 데에 영향을 줄 수 있고, 이를 통해 과도한 감정적 몰입을 방지할 수 있다고 보았다.[276]

수잔나 블로흐가 제시한 방법들은 배우가 자신의 과거 경험을 되새기거나, 고통스러운 생각을 하지 않더라도 효과적으로 감정을 표현할 수 있는 방법을 제시했다는 점에서, 배우들의 심리적 고통을 방지하는 좋은 대안적 연기 방법이 될 수 있다. 특히, 그녀가 함께 제안한 '벗어나기' 방법은 다른 연기 방법들에 적용할 때에도 배우들이 과도하게 감정적으로 몰입하는 것을 방지하는 효과적인 방법이 될 수 있을 것으로 보인다. 그러나, 이러한 방법은 실험을 통해 설계된 6가지의 감정 표현에 집중하고 있기 때문에 많은 경우 배우들이 표현하고자 하는 섬세하고 복합적인 감정을 표현하기에는 제한이 있을 것으로 보인다. 뿐만 아니라 대부분의 경우 배우들은 연극과 영화의 장면에서 맥락에 어울리는 행동과 말을 해야 하기 때문에 그녀가 제시한'감정 반응기 패턴'에 따라 알맞게 움직이는 것이 제한적일 수 있다. 또한 연극에서는 극의 전개가 갑자기 바뀌지 않는 이상, 배우가 갑작스럽게 자신의 감정 표현을 바꾸거나 안정을 취할 수 있기 보다 무대 상황에 어울리는 일괄된 감정을 표현해야 하는 경우가 대부분이다. 이런 경우 역시 '알바 이모팅' 방법과 '벗어나기'를 통해 감정적 과잉을 방지하는 것은 어려울 것으로 보인다.

수잔나 블로흐는 주로 배우의 신체적 표현에 초점을 둔 연기 방법을 고안했기 때문에, 다른 수단을 이용하여 배우의 심리적 안정을 도모하는 연기 방법이 개발될 수 있을 것으로 보인다. 본고에서는 이에 앞서 연기 과정에서 배우가 받을 수 있는 심리적 고통의 원인을 분석하였다. 이러한 분석이 참고

---

[275] Ibid., p. 128.

[276] Susana, Pedro Orthous, Guy Santibanez-H, "*Effector patterns of basic Emotions: A psychophysiological Method for training actors.*", in Journal of Social and biological Structures 10, 1987, p. 14.

가 되어, 추후 배우의 심리적 안정을 도모할 수 있는 다양한 연기 방법이 개발되는 계기가 마련되기를 바란다.

참고 문헌

1. 연기론

그로토프스키, 예지, 『그로토프스키 연극론』, 나진환 편역, 현대미학사, 2006.

김대현, 「스타니슬랍스키 연구사-국내 스타니슬랍스키 수용 · 번역 · 연구의 제 문제를 중심으로」, 『한국연극학』, 제40호, 2010.

김방옥, 「몸의 연기론」, 『한국연극학』, 제19호, 2002.

김태훈, 『스따니슬랍스끼의 연기학 전문 용어』, 서울: 예니, 2009.

무어, 소냐, 「스타니슬라브스키 시스템」, 『스타니슬라브스키 연극론』, 김석만 역, 이론과 실천, 1993.

미첼, 케이티, 최영주 역, 『연출가의 기술』, 태학사, 2013.

베네디티, 진 노만,『스타니슬라브스키 연극론』, 김석만 역, 이론과 실천, 1993.

스타니슬라브스키, 콘스탄틴, 『배우 훈련』, 김균형 역, 소명출판, 2001.

스타니슬라브스키, 콘스탄틴, 『역에 대한 배우의 작업』, 양혁철 역, 신아출판사, 2000.

아리스토텔레스, 『시학』, 천병희 역, 문예출판사, 2002.

이진아, 「스타니슬랍스키 연극론에 있어서 배우와 역할의 관계」, 『드라마 연구』, 제42호, 2012.

정인숙, 『아메리칸 액팅 메소드의 이해』, 연극과 인간, 2014.

제닝스, 수, 『연극치료 이야기』, 이효원 역, 2003.

한진수, 『메소드 연기의 이해』, 연극과 인간, 2004.

Barton, Robert, "Therapy and Actor Training", in Theatre Topics, Vol. 4, No. 2, 1994.

Bloch, Susana, "Alba Emoting: A Psychophysiological Technique to help actors create and control real emotions", in Theatre Topics Vol. 3. No. 2, 1993.

Bloch, Susana, Orthous, Pedro, and Santibanez-H, Guy, "Effector patterns of basic Emotions: A psychophysiological Method for training actors.", in Journal of Social and biological Structures, Vol. 10, 1987.

Carnicke, Sharon Marie, *Stanislavsky in focus*, Harwood Academic Publishers, 1998.

Cohen, Lola, *The Lee Strasberg Notes*, Routledge, 2010.

Cohen, Lola, *The Method Acting Exercises Handbook*, Routledge, 2017.

Cole, Emma, "The Method behind the madness: Katie Mitchell, Stanislavski, and the classics", in Classical Receptions Journal Vol 7. No. 3, 2015.

Dieckman, Suzanne Burgoyne, "A Crucible for Actors: Questions of Directorial Ethics", in Theatre Topics, Vol. 1, No. 1, The Johns Hopkins University Press, 1991.

Dieckman, Suzanne Burgoyne, Poulin, Karen and Rearden, Ashley, "The Impact of Acting on Student Actors: Boundary Blurring, Growth, and Emotional Distress", in Theatre Topics, Vol. 9, No.

2, The Johns Hopkins University Press, 1999.

Ekman, Paul, *Emotions Revealed: Recognizing Faces and Feelings to Improve Communication and Emotional Life*, Henry Holt and Company, 2003.

Geer, Richard Owen, "Dealing with emotional hangover: Cool down and the performance cycle in acting", in Theatre Topics, Vol. 3. No. 2, 1993.

Hirsch, Foster, *A Method to Their Madness: The History of the Actors Studio*, Da Capo Press, 1986.

Hobgood, Burnet, *Central Conceptions in Stanislavski's System*, Educational Theatre Journal Vol. 25, No. 2, The Johns Hopkins University Press, 1973.

Hull-Smithers, Loraine, *Strasberg's Method*, Woodbridge: Ox Bow Publishing, Inc., 1985.

Kane, Sarah, 『Cleansed』, Methuen Random House, 1998.

Kemp, Richard, "Embodied Acting: Cognitive Foundations Of Performance", University of Pittsburgh, 2010.

Konjin, Elly, *Acting Emotions*, ed. Barbara Leach, David chambers, Amsterdam Universiy Press, 2000.

Krich Chinoy, Helen, "Reunion: A Self-Portrait of the Group Theatre", in Educational Theatre Journal Vol. 28. No. 4, 1976.

Lee Strasberg, *a dream of passion*, Little Brown and Company, 1987.

Master, Robert and Houston, Jean, *Mind Games: The Guide to inner*

Space, The Viking Press, 1972.

Moston, Doug, *Coming to Terms with Acting: an instructive glossary*, Drama book publishers, 1993.

Orani, Aviv, "Realism in Vakhtangov's Theatre of Fantasy", in Theatre Journal, Vol. 36, No. 4, The Johns Hopkins University Press, 1984.

Schechner, Richard, *Between theater and anthropology*, Philadelphia, University of Pennsylvania, 1985.

Schechner, Richard, *Environmental theater*, New York, Applause Theatre & Cinema Book Publisher. 1994.

Schechner, Richard, *Performance Theory*, New York, Routledge, 1988.

Schechner, Richard, *The End of Humanism: Writings on Performance*, New York: Performing Arts Journal Publications, 1982.

Schumacher, Claude, *Staging the Holocaust: The Shoah in Drama and Performance*, Cambridge and New York, Cambridge University Press, 1998.

Shevtsova, Maria and Innes, Christopher, *Directors/Directing: Conversations on Theatre*, Cambridge University Press, 2009.

Stanislavski, Konstantin, *An Actor Prepares*, ed. Elizabeth Reynolds Hapgood, New York, Theatre Arts Books, 1948.

Strasberg, Lee, *Strasberg at the actors studio: tape- recorded sessions*, ed, Robert Hethmon, Theatre Communications Group, Inc., 1991.

Whyman, Rose, *The Stanislavsky System of Acting: Legacy and Influence in Modern Performance*, Cambridge University press, 2008.

Wiles, Timothy, *The Theater Event*, University of Chicago Press, 1980.

2. 심리학 · 인지 과학

김정일, 서연호,『사이코드라마』, 살림, 2004.

김환,『외상 후 스트레스 장애』, 학지사, 2016.

데이튼, 티안,『상담 및 집단치료에 활용하는 사이코드라마 매뉴얼』, 김세준 역, 시그마프레스, 2012.

박만상,『총명한 두뇌 만들기』, 지식산업사, 1996.

반 데어 콜크, 베셀,『몸은 기억한다』, 제효영 역, 을유문화사, 2016.

블래트너, 아담, 최윤미 역,『사이코드라마 기법』, 시그마프레스, 2005.

요더, 캐롤린,『트라우마의 이해와 치유』, 김복기 역, 대장간, 2018.

임재호,『트라우마 – 이해와 치료방법론』, 교육과학사, 2014.

테리, 스콧,『학습과 기억』, 김기중, 남종호, 박영신, 장미숙, 정윤재 역, 시그마프레스, 2011.

파블로프, 이반,『조건반사: 대뇌피질의 생리적 활동에 관한 연구』, 이관용 역, 교육과학사, 1999.

길이만,「뇌정보 처리에 기초한 인공신경회로망」,『교육월보』, 1997.

김미애, 이지연,「상담과정에서의 정서전염에 대한 이해와 임상적 활용」,『상담학연구』, 제14권, 제2호, 2013.

김은하, 「상담학에서 공감 연구에 대한 고찰: 국내 주요 상담학술지를 중심으로」, 『상담학연구』, 제14권, 제5호, 2013.

박노일, 장석환, 정지연, 「미디어 이용과 외상 후 스트레스 장애(PTSD)-세월호 사건을 중심으로」, 한국디지털콘텐츠학회, 제19권, 제4호, 2018.

손승희, 「사회적 사건에 의한 청소년의 간접 외상 및 관련요인 연구: 세월호 사건을 중심으로」, 『청소년학연구』, 제21권, 제10호, 2014.

양윤정, 「상담자의 대리외상에 관한 연구」, 『연세상담코칭연구』, 제3권, 연세대학교 상담코칭지원센터, 2015.

이병림, 「뇌과학에서 본 장기기억과 한국어 교육에의 적용 모색」, 『한국어교육연구』, 제1권, 2014.

이하준, 「문화의 야만성 비판의 비판」, 『동서철학연구』, 제85호, 2017, p. 495 참조.

이흥표, 최윤경, 이재호, 이홍석, 「세월호 뉴스 노출을 통한 간접 외상의 심리적 영향」, 『한국심리학회지』, 제22권, 제3호, 2016.

조주연, 「학습 및 기억에 대한 인지과학적 발견의 교육적 적용」, 『초등교육연구』, 제2권, 제2호, 1998.

한효정, 김민, 남상인, 「세월호 참사 추모활동 대학생의 의도적 반추, 자기노출, 추모활동이 간접 외상 후 성장에 미치는 영향」, 『청소년학연구』, 제24권, 제6호, 2017.

Damasio, Antonio, *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the making of consciousness*, New York. Harcourt, 1999.

Ezrahi, DeKoven, *Probing the Limits of Representation. Nazism and*

the 'Final Solution', Harvard University Press, 1992.

Horowitz, Mardi Jon, *Stress response syndromes: PTSD, grief, and adjustment disorders*, 5th ed, Jason Aronson, 1997.

Ribot, Theodule, *The psychology of the Emotions*, ed. Havelock Ellis, Scribner, 1898.

William, James, "What is an Emotion?", in Mind, Vol. 9, No. 34, Mind Association, Oxford University Press, 1884.

Zarilli, Philip, *Acting [Re]considered: Theories and Practice*, Routledge, 1994.

Atkinson, Richard and Richard Shiffrin, "Human memory: A proposed system and its control processes", in The psychology of learning and motivation, Vol. 2, 1968.

Bride, Brian, Melissa Radey, and Figley, Charles, "*Measuring Compassion Fatigue*", in Clinical Social Work Journal, Vol. 35, No. 3, 2007.

Sylwester, Robert, *A celebration of neurons: An educator's guide to the human brain*, Association for Supervision and Curriculum Development, 1995.

Thompson, Paula and Jaque, Victoria, "Holding a Mirror Up to Nature: Psychological Vulnerability in Actors", in Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts, Vol. 6, No. 4, 2012.

Van der kolk, Bessel, and Fisler, Rita, "Dissociation and fragmentary nature of traumatic memories", in Journal of Traumatic Stress,

Vol. 8, No. 4, 1995.

Van der kolk, Bessel, “Trauma and Memory”, in psychiatry and clinical neurosciences, Vol. 52, No. 1, 1998.

Van Tuinen Youngs, Elizabeth, “Secondary traumatic stress and countertransference in the trauma therapist: a comparative analysis”, in the Chicago school of professional psychology, 2005.

3. 문화 비평

손택, 수전,『타인의 고통』, 이재원 역, 이후, 2004.

혼비, 리처드, 『드라마, 메타드라마, 지각』, 노승희 · 백현미 역, 전남대학교출판부, 2012.

Adorno, Theodor W., *Can One Live After Auschwitz?*, A philosophical Reader, ed. Rolf Tiedemann, Stanford University Press, 2003.

Adorno, Theodor W., *Commitment, Aesthetics and politics*, ed. Ernst Bloch, London: Verso, 1977.

Adorno, Theodor W., *Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft*, Suhrkamp, 1963.

Cunningham, David and Mapp, Nigel, *Adorno and literature*, Continuum, 2006.

Sontag, Susan, *Regarding the pain of others*, Farrar, Straus & Giroux,

2003.

George Steiner, *Language and Silence: Essays on language, literature, and the in human*, Atheneum, 1967.

Zelizer, Barbie, *Visual Culture and the Holocaust*, New Jersey, Rutgers University Press, 2001.

3. 인터뷰 자료(영상 및 오디오)

Almeida Theatre,「On Chekhov |Katie Mitchell and Robert Icke in Conversation」〈https://www.youtube.com/watch?v=FaeAgWMYu8w〉

B96 Chicago Radio,「Shia LaBeouf Talks New Film "Man Down"」, 2016. 11. 15. 〈https://www.youtube.com/watch?v=0BDP1xBTWfE&feature=youtu.be〉

Hanson, Briony,「Secret in Their Eyes, Katie Mitchell, AB Yehoshua, Stutterer」,『BBC Radio 4』, 2016. 〈https://www.bbc.co.uk/radio/play/b071fyq9〉

National theatre,「Cleansed」, UK, 2016, 〈https://www.nationaltheatre.org.uk/shows/cleansed〉

Today Channel,「Shia Labeouf Shares The Secrets To His Acting Success」, 2015. 7. 30. 〈https://www.youtube.com/watch?v=DALaoFKqphs〉

4. 국내 신문, 언론 기사

김진수, 「악몽이다, 곧 깬다 그러나 돌아오지 못한 소녀들-무엇을 상상하건 그 이상을 연기한 세 배우들」, 2016. 2. 19. 〈https://1boon.kakao.com/h21/japanese_wartime_brothels_3〉

박정선, 「'허스토리' 김해숙 "위안부 피해자 연기, 우울증까지 생겨"」,『일간스포츠』, 2018. 6. 8. 〈http://isplus.live.joins.com/news/article/article.asp?total_id=22697270〉

송은아, 「게릴라 전사로 7년 만의 무대…악몽 꾸며 연기」, 『세계일보』, 2018, 4, 8. 〈http://pipa.news.dreamwiz.com/NEWSAWKlMxekQi9FNMj94G_t〉

송호진, 「연기도 무서운데 소녀는 어땠을까」, 『한겨레 21』, 2016. 2. 4. 〈http://h21.hani.co.kr/arti/cover/cover_general/41144.html〉,

씨네 21, 「샤이아 라보프」, 〈http://www.cine21.com/db/person/info/?person_id=22966〉

유지희, 조성우, 「'허스토리' 김해숙 "위안부 피해자 연기, 고통스러웠다"」, 『조이뉴스 24』, 2018. 6. 7. 〈http://joynews.inews24.com/php/news_view.php?g_menu=701100&g_serial=1099556〉

5. 국외 신문, 언론 기사

A&E Television Networks,「Shia LaBeouf Biography」, 2016. 11. 28. 〈https://www.biography.com/people/shia-labeouf-300258〉

Baron, Zach,「The Shot Caller Q+A: Triple 9 Director John Hillcoat」,『GQ』, 2016. 2. 27. 〈https://www.gq.com/story/shot-callers-triple-9-director-john-hillcoat〉

Child, Ben,「Shia LaBeouf Says He Dropped Acid for His Role in 'The Necessary Death of Charlie Countryman'」,『The Guardian』, 2012. 12. 22. 〈https://www.hollywoodreporter.com/news/shia-labeouf-acid-necessary-death-of-charlie-countryman-365735〉

Child, Ben,「Shia LaBeouf slashed face for second world war drama Fury」,『The Guardian』, 2014. 10. 7. 〈https://www.theguardian.com/film/2014/oct/07/shia-labeouf-slashed-face-for-second-world-war-drama-fury〉

Child, Ben,「Shia Labeouf took acid for film role」,『The Guardian』, 2012. 8. 29. 〈https://www.theguardian.com/film/2012/aug/29/shia-labeouf-acid-film-role〉

Child, Ben,「Shia LaBeouf: I act up so acting is easier」,『The Guardian』, 2014. 10. 20. 〈https://www.theguardian.com/film/2014/oct/20/shia-lebeouf-fury-confident-actor〉

Cowen, Trace William,「Shia Labeouf Got Pepper-Sprayed in the face for

rea while shooting ‘Man Down’」, 『Complex』, 2016. 12. 2. 〈https://www.complex.com/pop-culture/2016/12/shia-labeouf-pepper-sprayed-face-for-real-man-down〉

Ellis-Petersen, Hannah, 「Five people faint due to violence in national Theatre’s cleansed」, 『The Guardian』, 2016. 2. 24. 〈https://www.theguardian.com/stage/2016/feb/24/five-people-faint-40-leave-violence-cleansed-national-theatre-sarah-kane〉

Foundational Model of Anatomy, 「Broadmann Area 19」, 2018. 〈https://bioportal.bioontology.org/ontologies/FMA/?p=classes&conceptid=http%3A%2F%2Fpurl.org%2Fsig%2Font%2Ffma%2Ffma68616〉

Gajewski, Ryan, 「Shia LaBeouf on choking His Deirector While on Acid, Feuding with Alec Baldwin」, 『The Hollywood reporter』, https://www.hollywoodreporter.com/news/shia-labeouf-choking-his-director-742304〉

King, Susan, 「A prime cut of LaBeouf」, 『Los Angeles Times』, 2010.4.10. 〈 http://articles.latimes.com/2007/apr/12/news/wk-movies12〉

Lancer, Dariene, 「What are personal boundaries? How Do I get some?」, 「Psych Central」, 2016. 7. 17. 〈https://psychcentral.com/lib/what-are-personal-boundaries-how-do-i-get-some/〉

Laporta, James, 「Can Shia LeBeouf Convey The Trauma Of Combat」, 『Task & Purpose』, 2016. 12. 6.

〈https://taskandpurpose.com/can-shia-lebeouf-convey-trauma-combat/〉

Lutack, Rachel, 「Shia Labeouf wearily returns to civilian life in the trailer for 'man down'」, 『mxdwn』, 2016. 11. 26. 〈https://movies.mxdwn.com/news/shia-labeouf-wearily-returns-to-civilian-life-in-the-trailer-for-man-down/〉

Mail Online, 「Shia LaBeouf's refusal to shower 'for weeks' gets up Brad Pitt's nose on Fury set」, 2014. 1. 4. 〈https://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-2533879/MOS-DIARY-Shia-LaBeoufs-refusal-shower-weeks-gets-Brad-Pitts-nose-Fury-set.html〉

Miller, Jullie, 「Brad Pitt's Concern Over Shia LaBeouf's "Method" Odors May Mean the Actor Is Too Extreme for Hollywood」, 『Vanity Fari』, 2014. 1. 7. 〈https://www.vanityfair.com/hollywood/2014/01/shia-labeouf-brad-pitt-extreme-hollywood〉

Miller, Matt, 「Even Former Method Actor Shia LaBeouf Hates Method Actors」, 『Esquire』, 2018. 9. 7. 〈https://www.esquire.com/entertainment/movies/news/a48373/shia-labeouf-method-acting/〉

Razaq, Rashid, 「Cleansed, national theatre: 'if the audience faints, our play is doing it's job,' says fight director of controversial play」, 『Evening standard』, 〈https://www.standard.co.uk/news/london/cleansed-national-

theatre-if-the-audience-faints-our-play-is-doing-its-job-says-fight-director-of-a3187921.html〉

Respers, Lisa,「 Megan Fox confirms that she and Shia LaBeouf were a thing」,『CNN Entertainment』, 2018. 11. 30. 〈https://edition.cnn.com/2018/11/30/entertainment/megan-fox-shia-labeouf/index.html〉

Robey, Tim,「Man Down review: incoherent, deranged PTSD drama is an insult to the intelligence – and Shia LaBeouf」,『The Telegraph』, 2017. 4. 5. 〈https://www.telegraph.co.uk/films/0/man-review-incoherent-deranged-ptsd-drama-insult-intelligence/〉

Scherstuhl, Alan,「Shia LaBeouf Is Actually Really Good in This Military Mystery With a Godawful」,『Miami New Times』, 2016. 11. 29. 〈https://www.miaminewtimes.com/film/shia-labeouf-is-actually-really-good-in-this-military-mystery-with-a-godawful-twist-8945672〉

Setoodeh, Ramin,「How Shia LaBeouf Stopped Drinking and Found the Career He wanted」,『Variety』, 2016. 9. 6. 〈https://variety.com/2016/film/news/shia-labeouf-drinking-steven-spielberg-american-honey-1201851776/〉,

Stern, Marlow,「 Shia LaBeouf's New Chapter: 'Lawless,' Dropping Acid, Unsimulated Sex」,『Daily Beast』, 2012. 8. 29. 〈https://www.thedailybeast.com/shia-labeoufs-new-chapter-

lawless-dropping-acid-unsimulated-sex〉

Stern, Marlow,「Shia LaBeouf: I Felt ‘Suicidal’ Filming Latest Role as PTSD-Suffering Marine」,『Daily Beast』, 2015. 9.6. 〈https://www.thedailybeast.com/shia-labeouf-i-felt-suicidal-filming-latest-role-as-ptsd-suffering-marine〉

Tripney, Natasha,「 Michelle Terry: ‘I’ve never laughed in a rehearsal as much as on Cleansed’」,『The Stage』, 2016. 6. 17. https://www.thestage.co.uk/features/interviews/2016/michelle-terry-ive-never-laughed-in-a-rehearsal-as-much-as-on-cleansed/〉

Trueman, Matt,「‘When you cry, you really cry’: the emotional toll of stage acting」,『The Guardian』, 2016. 8. 11. 〈https://www.theguardian.com/stage/2016/aug/11/actors-emotions-on stage-kate-fleetwood-michelle-terry-ben-miles〉

Valentini, Valentina I.,「TIFF: 'Man Down' Director Dito Montiel on Shia LaBeouf's 'Crazy Energy' & Never Knowing What's Going to Happen」,『ET』, 2015. 9. 16. 〈https://www.etonline.com/news/171995_man_down_director_dito_montiel_on_the_crazy_energy_of_filming_shia_labeouf〉

Zimmerman, Amy,「 Shia LaBeouf Explores His Own Childhood Trauma in ‘Man Down’」,『Daily Beast』, 2016. 11. 30. 〈https://www.thedailybeast.com/shia-labeouf-explores-his-own-childhood-trauma-in-man-down〉

Abstract

Psychological distress of actors in acting methods

- with a focus on realistic acting methods and trauma theories

Yoonkyoung Choi
Interdisciplinary Program in Performing Arts Studies
The Graduate School
Seoul National University

Throughout the course of history, art has dealt with personal and social distress regardless of its medium(be it painting, movie, music or theatre). Many such artworks were about incidents that left a deep trauma to individuals and society. According to a number of reports in the media, actors immersed in realistic depiction of traumatic events in movies or theatrical performances later experienced nightmares, flashbacks or depression similar to typical PTSD(Post Traumatic Stress Disorder) symptoms. Such reported symptoms indicate that they may have suffered actual trauma, or psychological distress amounting to trauma.

However, it has not been specifically studied how such psychological problems can be caused. One of the reasons why this problem was not fully discussed could be due to the prevailing sentiment after the holocaust - the most traumatic event of in the history of modern time. The ethical and philosophical discourse has been about how cautious an artist should be when representing trauma, or how impossible it is to fully represent trauma, so that the actual problem

after representing trauma was hard to discuss. Since the Holocaust, all forms of arts (literature, film and painting) have actively made the representation of it in Germany. The intellectuals actively discussed whether such heavy topic could be represented in an art form without distorting or trivializing the event, and whether it is ethical to represent it in an art form. These discussions have been repeated and are still an important issue today, when traumatic events are omnipresent. In psychotherapy, researches were much more focused on positive effects rather than negative effects of acting when representing trauma – as a result, the psychological distress of ordinary actors has remained largely unnoticed.

Therefore, this dissertation aims to analyze the psychological pain of the actors by focusing on the acting method and process/ which has the greatest effects on life and mind of actors, and to find out how the mechanisms of acting can cause psychological pains to actors. This dissertation mainly focuses on analyzing the realism acting theories whose influence is still significant today in movie and theatre industry, and applied psychological theories and cognitive science to find out how the acting mechanism is related to psychological distress and trauma.

To do this, psychological distress that an actor can experience was analyzed in 1) the case where various degrees of traumatic experience that exist already in individuals can be revived in the process of acting, and 2) the case that traumatic scene represented by realistic acting that newly inflict trauma (indirect trauma) on individuals. For better understanding and explanation, Movie <Man Down> (2016) and drama <Cleansed> (2016) were presented as examples to reveal how actors can re-experience trauma or can be newly traumatized through acting process.

Keywords : realistic acting, trauma, indirect trauma, affective memory, method acting, creating roles, psychological distress of actors
Student Number : 2014 - 20145