

체홉극속의 포즈와 말줄임표에 관한 고찰: 세자매를 중심으로

Pauses and Ellipses in Chekhov's Plays: Focusing on Three Sisters

류지미

목원대학교영화영상학부

Ji-Mi Lieu(soobak@mokwon.ac.kr)

요약

체홉의 희곡들을 읽을 때 간과 할 수 없는 점이 대사의 중간 중간에 포진 되어 있는 "사이"와 말줄임표의 존재이다. 체홉의 작품을 연출할 때 수많은 양의 "사이"와 말줄임표에 어떤 의미를 부여하고 표현해 낼 수 있을까는 체홉의 작품을 보다 체홉 처럼 보이게 하는 결정적인 요소가 아닐까 생각한다. 배우들은 그들의 연기 속에 "사이"와 말줄임표를 어떻게 녹여내어 표현할 것인가를 고민해야 한다. 먼저 "사이"와 말줄임표의 적절한 사용은 등장인물의 특징을 확정 짓는데 도움이 될 것이다. 다시 말해서, 개인에 관한 흥미를 집중적으로 표현하는 것이 체홉극작의 근간을 이루고 있고 적어도 체홉드라마 속의 침묵은 액션이 상대적으로 부족하다고 여겨지는 체홉의 극을 음악적 역동성을 가진 하나의 전혀 다른 연극 텍스트, 즉 정교하게 다루어 저야할 연출적, 연기적 재료로서의 기능을 갖는다 하겠다.

■ 중심어 : | 체홉 | 포즈 | 침묵 | 말줄임표 | 연극 |

Abstract

The things that you cannot miss when reading Chekhov's plays are "pauses" and ellipses lining up in the middle of the lines. I think what meaning to amplify and how to express a great number of "pauses" and ellipses when one directs Chekhov's works may be a crucial element that makes his works more Chekhov-like. First, proper uses of "pauses" and ellipses may be helpful for determining the characteristics of the characters. So silence in Chekhov drama allows his plays considered relatively lacking actions to become totally different drama texts with musical dynamics, that is, functions as directive or acting material to be treated delicately.

■ keyword : | Chekhov | Pause | Silence | Ellipses | Theatre |

I. 서론

침묵이라는 기제가 드라마적인 요소로 극작에 도입된 것은 최근의 일임이 사실이다. 필자는 다루고자 하는 주제에 대한 전문가가 아니다. 하지만 체홉이 극작에서 사용한 포즈와 말줄임표 즉 침묵의 사용이 드라마적인 기능을 갖고 있음은 간과 할 수 없는 사실이다. 체

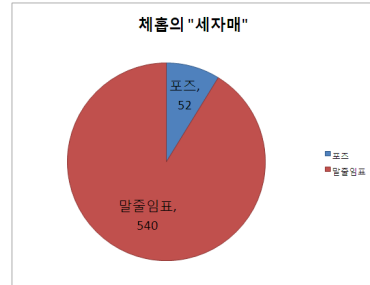
홉의 드라마 들을 읽다보면 많은 말줄임표와 포즈가 등장함에 적잖히 불편한 독서를 감수해야 한다. 이것은 텍스트 상에 표기된 지시문이기 때문에 읽는 독자에게 먼저 다가오고, 관객에게는 연기로 느껴지는 부분이 된다. 독자와 관객에게 이 포즈와 말줄임 (이하 침묵)은 지루함을 안겨 준다. 더우기 우리가 연극속의 침묵이라 함은 이 침묵이 연극적 행위에 미치는 영향에 따라 그

중요성을 가늠할 수 있다. 사실 체홉의 경우는 드라마가 어느정도 진행 되었을때 더 자주, 더 많이, 침묵의 순간이 등장 하는 것을 볼 수있다. 여기서 우리가 짐작해 볼 수 있는 것은 이런 침묵의 사용을 통하여 그가 드러내고자 하는 어떤 의도가 있음이다. 체홉의 드라마를 가장 먼저 그리고 제일 많이 무대에 올렸던 스타니슬라브스키조차도 체홉의 의도를 간파하지 못 했던 것으로 전해지고 있다.(그가 “벚꽃동산”을 연습하고 있었을 당시 연극적 상황은 열악했고, 작가의 텍스트 속 미장센의 깊이와 의미를 파악하기 보다 배우들의 연기창조를 돕기위해 그저 무대적환상 즉 소리와 조명 무대셋트에 의존 할 수 밖에 없었다. 어느날 체홉이 연습실에 찾아와, 큰소리로 누군가에게 «일부러» 이렇게 말을 한다. “내가 다음에 작품을 하나 쓸텐데 이렇게 시작 될꺼야 아! 정말 경이로운 침묵이군. 찌꼬리소리도 안들리고, 개짖는 소리도 안들리고, 시계소리도, 부엉이소리도, 종소리도, 귀뚜라미 조차 울지않다니...”)[1] 스타니슬라브스키는 체홉이 써놓은 침묵의 순간을 자연적인 소리를 유입하거나, 등장인물들의 비즈니스등으로 채우는 소위 자연주의 기법에 입각한 연출과 연기를 구사했던 것이다. 체홉을 자연주의 혹은 사실주의 작가로 규정하고 그를 그 카테고리 속에 가두어 놓기에는 무리가 있는 것도 사실이다. 이미 그의 극작에는 여러가지 극적체험을 위한 사조들이 동지를 틀고 있다고 여겨지기 때문이다. 혹자는 의의를 제기 할 수도 있겠다. 포즈와말줄임표가 침묵과 유사동의어 선상에서 다루어질 수 있는냐고, 침묵이라면 베케트 극의 침묵을 다루어야 하지 않겠느냐고. 체홉이후 침묵으로 드라마를 정교하게 조각한 작가는 베케트였다. -사실, 이미 Denis Diderot 가 배우의 연기면에 있어서 자연적 화법과 그에 맞는 사고를 위해 포즈를 사용할 것과, 무언극, 침묵 등의 사용을 강조 했었다.

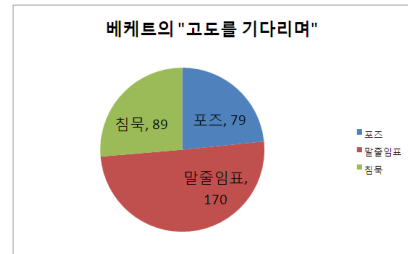
논자의 소견으로는 체홉에 이르러서 이정서는 말줄임표와 포즈를 사용하여 사실주의적이면서 상징적인 회귀화법의 근간을 이루고, 이것은 베케트에 이르러 말줄임표, 포즈, 침묵과 무언극으로 이루어진 화법의 정점에 이른다.

-말없음의 순간 비교:

체홉의“세자매” vs 베케트의 “고도를 기다리며”



총 592회



총 238회

그럼에도 불구하고, 이 연구를 진행하는 것은 포즈와 말줄임표는 결과적으로 말이 없음 즉 침묵을 유발시킨다는 전제하에 극적도구로서의 그 정체를 파악해 보고자 하는 것이며, 무대지시문으로서의 그 역할을 가늠해 보고자 하는 것이다. 그리고 또 혹자는 어쨌거나 연극작품은 침묵과 말하는 순간의 연속이 아니겠느냐고 말할 것이다. 그리고 그것은 틀린 말이 아니다. 하지만 극작가가 요구하는 침묵은 또 다른 의미생성체로서의 기능을 분명히 갖고 있다. 연극 속에서 배우들이 말을 하는 경우는 작가가 대사를 써놓았기 때문이다. 하지만 말을 안 하는 경우는 작가가 원했기 때문만은 아니다. 또한 혹자는 말이 없다는 것이 꼭 침묵을 수반하는 것도 아니라고 말 할 수 있을 것이다, 왜냐하면 음악이 흐를 수도 있고, 소리가 날 수도 있고, 호흡 등이 그 자리를 메꿀수도 있으니까. 하지만 서양의 연극은 대사위주였고, 말이 없다는 것은 곧 침묵을 의미하기도 한다. 체홉과 베케트의 침묵에 관한이야기에서 결국 중요한 것은 그들의 의지로 인해서 그들의 드라마 속에 침묵의 순간들을 배치했고, 이것은 말이 침잠하는 결과를 야기

하며 부정보다 더 강한 의미를 가진 순간을 양산해 낸다는 것이다. 그러니까 적어도 체홉 드라마 속의 침묵은 액션이 상대적으로 부족하다고 취급되는 체홉의 극을 음악적 역동성을 가진 하나의 전혀 다른 연극텍스트 즉 정교하게 다루어 저야할 연출 적, 연기적 재료로서의 기능을 갖게 한다. 적지않은 등장인물의 수는 체홉의 장막극들을 자칫 지루한 “수다”의 장으로 버릴수도 있으나, 포즈와 말줄임표로 교차되는 침묵의 순간이, 조각나거나, “뛰어넘는” 식의 그들의 대화법을, 모자이크의 조각들처럼 그 순간을 채우고-이것은 무대화 시킬 때 연출과 배우가 고민해야 할 최대의 과제가 될 것이다. 극의 형태를 인지하는데 시간적, 공간적인 역할을 수행한다.

주제에 대한 고민은 체홉의 작품을 읽으면서 체홉극 속에 sign 처럼 포진하고 있는 지문속의 포즈들과, 대화속의 말줄임표를 보면서, 연출자로서 이 부분들을 어떻게 접근하여 풀어내야 하는지와, 연기부분에 있어서 또 어떻게 Direction 을 주어야 하는가에서부터 시작되었다. 체홉의 침묵앞에서 연출가와 배우는 무엇을 고민해야 하는지에 대하여 고찰하고자 한다.

본 논문에서 다루어질 “세자매”[2]의 대략은 다음과 같다.

“세자매”는 1901년 쓰여지고 같은해 모스크바의 예술극장에서 스타니슬라브스키 연출로 초연되었다. 4막으로 구성된 이 드라마는 러시아의 한 군청소재지의 뾰로조로프가의 집 안과 정원에서 일어나는 일련의 이야기이다. 이 집에는 어머니의 죽음후 모스크바를 떠나 여단장이었던 아버지를 따라 주둔마을로 오게된 세자매가 살고 있다. 이야기속 시점으로 1년전 그녀들의 아버지가 죽고, 세자매는 모스크바로 돌아가기를 꿈꾸며 아버지의 죽음도 거의 잊고 지루한 일상을 살아내고 있다. 올라, 마샤, 이리나 그녀들의 이름이다.

올가가 첫째 이며 미혼이다. 중학교 교사이며, 착한 노처녀이고, 의무감에 대한 생각이 확고하다. 둘째 마샤는 세자매중 제일 로맨틱하다. 18살에 제일 똑똑한 사람이라고 생각했던 고등학교 선생님 꼴튀긴과 결혼했으나, 착하기는 하지만 똑똑하지 못한 남편에 대한 실망감이 크다. 막내인 이리나는 이제 스무살이며, 자신이

꿈꾸는 삶을 살고 싶어한다. 세자매 에게는 안드레라는 남자 형제가 있으나 그녀들에게 현재 안드레의 존재는 무용지물이다. 그는 학자가 되길 원했고, 대학교의 교수가 되고 싶었으나, 결국 지방 시의회 의원으로 근무하고 있다. 안드레의 약혼자 나타샤는 결혼후 다른 남자 뾰로토뵈프(무대에 한번도 나타나지 않는)와 부적절한 관계를 맺지만 안드레는 끝까지 모른다. 결혼후 나타샤는 이 집안에서 우위의 자리를 차지하고 전복을 꿈꾼다. 그리고 이 작은 세계는 또 다른 주둔군인들 뾰젠바흐(남작이며 육군중위), 솔료뉴이(육군이등대위) 체부 띄킨(군의관) 이 속해 있기도 하다.

이 조용한 세계의 지루함은 어느날 찾아온 육군중령 베르쉬닌에 의해 균열이 일기 시작한다. 이 육군중령은 세자매의 아버지와 친분이 있었고, 이 곳에 주둔하게 되어 내려오게 된다. 세자매는 베르쉬닌의 꿈과 열정에 매료 된다. 올라는 학교를 그만두길 원하고, 마샤는 베르쉬닌에게 미쳐가고, 이리나는 뾰젠바흐와 결혼을 약속한다.

마을에 화재가 일어나고 세자매의 집은 마을사람들을 수용하며 전반적인 열에 들뜬 분위기가 된다. 곧 새로운 변화가 올 것같이 달궂던 분위기는 주둔 군대가 떠난다는 소식에 찬물을 끼얹은 듯 가라 앉게 된다. 베르쉬닌은 작별인사를 하고, 마샤는 자기의 정열이 한 낮 꿈이었음을 깨닫는다. 진정한 사랑의 결실을 맺을 줄 알았던 이리나 마저 그녀의 약혼자 뾰젠바흐가 솔리오니 와의 결투에서 패하고 숨졌다는 사실을 알게 된다.

II. 본문

체홉의 희곡작품들을 살펴보면 일정한 한 주제들이 음악의 변주곡처럼 작품 속에 삽입되어 있음을 알 수 있다. 그의 초기 작품 “뿔라토노프”(1880-1881) 에서는 아버지의 부재로 인한 엇나감 들이 몇 군데 포진 되어 있고, “이바노프”(1887) 에서는 여자를 어찌 대할 줄 모르는 주인공의 방황 이 변주 되고 있으며, 갈매기(1895-1896) 에서는 새로운 형식에 대한 체홉의 외침이 신.구세대 두 작가의 대립을 통해 그려지고 있으며, “바

나 아저씨”(1897) 마지막 장면 에서, 아니 이미 중간 중간, 현실 생활에 대한 지겨움과, 희생에 대한 무가치함을 표현하기 시작했고, 곳은 날씨 등을 통해 부글부글 끓어오르는 상태를 만들다가. 모두 떠나가고 쏘나와 아저씨만 남았을 때 그들은 다시 찾을 영원한 안정에 대해서 얘기 한다. 즉 미래가 언급된 것이다. 그리고 “세자매”(1901) 에서 드디어, 작가는 좋은 미래상을 제시하면서 현재의 고통은 사라지리라고 말하고 있다. 마지막 작품 “벚꽃 동산”(1904) 에서 구 지주와 신지주의 교체가 이루어지고 이는 곧 시대의 바뀔을 알리는 것이며, 급기야 모든 등장인물들은 각자가 원하는 대로 길을 가고, 구시대의 대표이면서 오마주로 남은 피르스 만이 덩그러니 홀로 망치질 소리와 함께 사그라져 간다. “플라토노프”와 “이바노프” 그리고 “갈매기”에서는 주인공들이 자살을 함으로써 극이 마무리되고, “바나아저씨”에 이르러서는 죽이려는 시도는 있었으나 헤프닝성의 코믹한 장면으로 끝나고, 비로서 미래에 대한 그리고 과거에 대한 반성이 세자매의 입을 통하여 언급된다. 필자는 이점에 주목 하였다. 체홉이 죽기 3년전 쓰여진 이 작품에서 그는 그의 드라마투르기 연대기상에서의 전환점을 맞는듯 하다. 포즈의 양적인 면에서도 “플라토노프”를 제외시키면 “세자매”가 나머지 작품에 비해서 양적으로 우위를 차지하고 있으며 더 이상의 죽음도 죽음의 시도도 등장하지 않고 구체적인 미래를 위해서는 일을 해야 한다는 세자매의 외침이 마지막 장면에서 군대의 행진 음악과 함께 펼쳐진다. “세자매”에 주목한 이유는 체홉이 미래에 대한 그의 관점을 그의 목소리를 내기 시작했기 때문이다. 극이 진행되는 동안 그녀들의 환상 즉 모스크바로 돌아가겠다는 그들의 꿈이 극을 흐르게 하는 강한 모터의 역할을 한다. 그녀들의 꿈은 일상이라는 안락한(?) 구속에서 챗바퀴 돌듯 살아가면서 포기되어지고 있었다. 일련의 일들이 그녀들이 처한 현실을 자각하게 하지만 약간의 후회와 함께 그래도 완전히 사라지지 않고, 새로운 자극으로 연표를 통하여 발현된다.

“본질적으로 서로에게 귀 기울이지 않고 서로를 이해하지 못하는 그러한 현실이 체호프의 희곡 속에서 보여지는 삶의 보편적인 현상이다. 그리고 진정한 의미는

말로 이어지는 일상적인 대화 속에 담겨있는 것이 아니라 대화를 이루는 말들 사이사이에, 말줄임표 등을 통해 말을 하는 인물의 내면속에 감추어져 있다[3].”

다소 희망적인 메시지를 담고 있는 “세자매”에서도 간과 할 수 없는 주저함의 상징, 할 말 없음, 할 말 있음, 감정상의 혼돈 등으로 해석될 수 있는 말줄임표가 각 등장인물별로 아래 표와 같은 사용빈도를 보였으며,

등장인물	말줄임표	등장인물	말줄임표
올가	57	뚜젠바흐	40
마샤	82	솔료닉이	18
이리나	62	체부뜨긴	71
안드레	40	페도찌고	14
나타샤	40	페라뽀뜨	4
콜뤼긴	48	안피사	5
베르쉬닌	59	합계	540회

포즈의 사용은, 아래 제시한 표와 같으며,

등장인물	포즈	등장인물	포즈
올가	7	뚜젠바흐	5
마샤	5	솔료닉이	2
이리나	7	체부뜨긴	4
안드레	6	페도찌고	0
나타샤	2	페라뽀뜨	2
콜뤼긴	1	안피사	1
베르쉬닌	10	합계	52회

어색한 침묵”(p,201) 이라고 표현된 일종의 포즈까지 포함하여 모두 53회 의 포즈가 리듬감을 만들어 내고 있다.

1. 연기의 기재로서 활용

체홉의 희곡들을 읽을 때 간과 할 수 없는 점이 대화의 중간 중간에 포진 되어 있는 “사이”와 말줄임표의 존재이다. 체홉의 작품을 연출할때 수많은 양의 “사이”와 말줄임표 에 어떤 의미를 부여하고 표현해 낼 수 있을까는 체홉의 작품을 보다 체홉처럼 보이게 하는 결정적인 요소가 아닐까 생각한다. 체홉의 희곡작품 속에 나오는 포즈의 숫자의 개략을 살펴보면 그의 첫 장편드라마로 여겨지는 “플라토노프”에서는 110여차례, “이바

노프” 30-40여차례, “세자매”의 경우 약 50-70여차례, “갈매기” 32-42회, “바니아 아저씨”에서 35-42회, “벚꽃동산”에서 32-35회 정도의 포즈를 볼 수 있다. 물론 “플라토노프”에서의 포즈의 사용이 압도적으로 많은 것은 이 드라마가 다른 드라마들에 비해 길이가 두 배 정도에 달하는 것을 감안해야 한다. 그리고 번역자에 따라 경우에 따라서는 나라에 따라서도 포즈의 숫자에 차이가 나는 것을 발견 하였다. 하지만 이 논문에서 그 문제를 다루지는 않겠다. 중요한 것은 포즈의 존재이며 그것의 의미를 찾아내고자 하는 것 이며, 번역의 문제는 전문가들의 역량에 맡긴다. “플라토노프”의 볼륨이 큰 것을 감안하면 포즈의 양은 각 작품별로 작품의 길이를 감안하여 생각하여도 거의 동일한 양으로 사용되었다고 말 할 수 있다.

이렇게 배우들은 그들의 연기속에 이 “사이”와 말줄임표를 어떻게 녹여내어 표현 할 것인가를 고민해야 하고 그와 더불어 “사이” 를 대신하고 있는 말 줄임표에 담겨져 있는 함의를 파악하여 무대위로 끌어내야 할 것이다. 먼저 “사이”와 말줄임표의 적절한 사용은 등장인물의 특징을 확정 짓는데 도움이 될 것이다. 다시 말해서, 개인에 관한 흥미를 집중적으로 표현하는 것이 체홉 극작의 근간을 이루고 있기 때문에 그리고, 평범하게 그려진 체홉의 등장인물들이 각자를 보다 “edgy” 있게 연기 할 수 있는 하나의 기재로서 “사이” 나 말줄임표 등을 적절히 살려 내는 것이 연기의 한 포인트가 될 수 있기 때문이다. 그리고 극적 행동이 그들의 사회적 위치나 성별에 따라 특정 지어져 있지 않고 오히려 극 속에서 그려지고 있는 그들의 행동은 독특한 성향에서 오거나 혹은 등장인물 각각의 감수성에 의해서 움직여 지고 있는 것처럼 보인다.

즉 이들은 평범한 시골 도시의 지주이며 그들이 친구이며 자주 모여 술을 마시고 과거를 얘기하며 시간을 보내는 전형적인 시대적 산물들로 보이지만, 그들을 구별 지을 수 있는 것은, 그들을 독특하게 보이게 하는 것으로서 대표적인 극적 행동이 “사이” 와 말줄임표를 통하여 대변 될 수 있을 정도로 그 양은 적지 않다. 그렇게 그들의 내면은 독자들이 읽는 것 보다, 관객들이 보고 듣는 것 보다 예민하고 복잡하다는 것을 느끼게 표

현 되어야 한다.

“체홉 작품을 연기하는 배우들은 대사 행간의 의미를 포착해야 한다. 따라서 체홉 극을 연기하는 배우들은 침묵과 포즈의 순간에 상당부분 극적 전개의 핵심이 있음을 알아야 한다[4].”

예를 들어 이런식이다. 1막에서 안드레의 약혼자 나따샤가 식사자리에 늦게 도착하여 하는 대사를 보면 “벌써 식사하러 식탁에 앉아 계시네..... 내가 늦은 거야.....(힐끔 거울을 보고 옷 매무새를 정리한다) 머리모양은 괜찮은것 같아.....(이리나를 보고) 이리나 세르게예브나, 축하해요!(강하게 길게 키스한다) 댁에 손님이 많은데, 전 사실 좀 부끄러워서..... 안녕하세요 남작님![5]”

4번의 말줄임표 를 통하여 나따샤는 자신이 늦은것을 깨닫고, 이리나의 생일파티임을 상기하고, 부끄러움을 물리치고 남작에게 인사할 시간을 얻는다.

그리고 연기 테크닉 측면에서 보면, 일반적으로 배우가 어떤 순간을 강조 하고 싶을 때는 바로 하려는 말 앞에 잠깐의 사이를 두고 말을 하면 듣는자들의 집중을 보다 효과 적으로 얻어 낼 수 있다. 이 효과의 목적은 배우가 취한 사이 그 순간에 관객들은, 그 짧은 순간에, 등장인물의 성격을 이해하는 순간으로 인식할 수도 있겠다.

“체홉식 대화는 등장인물간의 커뮤니케이션의 단절과 부적절한 대화들을 특징으로 하고 있다. 대체로 체홉극의 등장인물들은 마치 서로가 서로의 이야기를 듣고 있지 않는 것처럼 행동하고 있으며 또한 만약 서로의 말을 듣고 있을 경우에도 서로의 질문에 맞지 않는 엉뚱한 대답을 하곤 한다. 따라서 이러한 체홉식 언어에 대하여 까따예프(KaTaeB)는 다음과 같이 문제를 제기하고 결론을 내리고 있다: 이러한 대화들의 건설됨에는 무엇이 있는 것일까? 크게 있을 수 있는 것들을 향한 갈구 (삶에서 일어나곤 하는것을 보여주기 위한 것) 일까? 그렇다. 하지만 이것 뿐만은 아니다. 격리된 상태, 자기몰두, 다른사람들의 입장에서 보지 못하는 무능력, 이것을 체홉은 사람들과의 교제에서 보고 있으며 또한 보여주고자 한다[6].”

다시말해 적절한 포즈 즉 침묵의 사용은 결정적인 순

간의 부각이나 관객의 극적호기심을 유발하는 좋은 기제가 될 수도 있다. 연기 포인트로서의 포즈와 말줄임표 즉 침묵을 백분 활용하여 공연한다면, 리드미컬하고 역동적인 작품으로 재 탄생 할 수 있을듯 하다." 대개 쉬운 말하기의 효과를 높이기 위하여 의도적으로 사용되는 일이 많다. 이런 의도적인 쉬운 보통의 쉽보다 긴 것이 특징이다. 이야기의 내용이나 구조를 쉽게 파악하도록 중요한 대목이나 어려운 대목의 앞뒤에 두는 비교적 긴 쉬운 논리적 쉽이라고 할 수 있다. 대사를 하기 전의 쉽이나, 새로운 단락에 앞선 긴 숨은 관객의 주의와 관심을 모으기 위한 쉽이고, 이야기의 내용과 더불어 고조되는 감정의 극치에서 가지는 갑작스러운 쉬운 극적인 쉽이다. 쉬운 효과적으로 살리기 위해서는 적절한 어조의 변화와 속도의 변화를 기해야 한다[7]."

체홉의 극을 연기 하면서 겪는 배우의 고민을 잘 보여주는 한 예가 있어 여기 전개해 본다.

네미로비치 단첸코가 자신이 체홉 극 앞에서 겪은 일련의 배우로서의 고민을 보면 체홉 극을 어떻게 이해해야 하는지에 대한 단적인 예를 제시한 경우라 하겠다.

"베르쉬닌을 연기하려는 나는 내 심경에 다음과 같은 생각들을 전달한다. 더 나은 삶에 대한 나의 갈망은 어디서 나온 것일까? (...) 나는 그 내용을 찾는다. 하지만 나에게 갈망이 있다고 해서 나의 내용이 불길처럼 타오르는 것이어서는 절대 안된다. 나는 내 안에 있는 갈망과 무거운 의무감에 짓눌려 있기 때문이다. (...) 모든 열정을 현실과의 투쟁으로 향하게 하는 것은 여기에 없다. 그건 체홉이 아니며, 이미 고리끼다.(...) 그들이 꿈꾸는 아름다운 삶을 그들이 가지 못했고, 가질 수 없으며 미래도 그들의 것이 아니기 때문에 그들은 더 나은 삶을 갈망 하는 것이다[8]."

이런 복잡미묘한 마음을 잘 표현 할 수 있는 것 또한 "사이" 와 말줄임표의 적절한 사용과 더불어, 흥얼거림, 노랫소리 그리고 침묵을 깨고 들리는 몇 가지의 소음이 유기적인 역할을 수행하고 있음을 간과해 서는 안된다. 주의깊게 등장인물들의 대화를 살펴보면 대화의 중간중간 마치 숨을 고르듯 포진되어 있는 "사이" 와 말줄임표를 볼수 있다. 이는 언뜻 보기에 말하는 행위를 끊고 있는듯 보이지만, 때로는 리듬을 부여 하고, 때로는

메아리처럼 관객들로 하여금 대화에 더 많이 참여 할 수 있게 하는 시간으로 생각 될 수 도 있다. 아마도 작가는 이와 같은 구성을 통하여 등장인물들이 현실에 대한 감각 상실과, 과거에 얽매어 아무런 해결책을 찾지 않는 그들의 무력함을 표현하고자 했을 수도 있다.

고전연극에 비해 체홉의 등장인물들은 굳이 투쟁하며 성취해야 할 욕망이 없어 보인다. 그들에게는 시간은 길고, 공간은 넓고, 그냥 벌어지는 일들에 그들의 무게를 싣고 있는 듯 보이며, 결정적으로 그들은 지루하다. 이런 배경에서, 포즈의 사용, 더 나아가 침묵의 사용은 대화에서는 느낄수 없는 분명한 효과를 배가 시키는 요인이 될 수 있다. 이러한 효과는 관객들에게 의미를 생각해 하는 시간을 허락한다.

"체홉의 심리묘사는 쉽게 드러나지 않지만 작품속의 분위기나 다른 여러가지 문학적 요소들이 혼합되어 빚어내는 형식속에서 존재한다. 특히 이러한 요소는 체홉 드라마의 한 특징으로 지적되는 '분위기 극' 과도 연관 지을 수 있다. 즉 전통적인 드라마의 필수적인 구조인 발단, 전개, 갈등, 대단원의 형식이 상실되고 마치 아무런 일도 일어나지 않은 것' 처럼 느껴지는 체홉의 드라마가 결국 내적으로 우수한 심리적 즐거움을 가지고 있는 것은, 이러한 요소들이 드라마의 전반적인 분위기를 창출해내는 여러가지 효과들 속에 용해되어 있기 때문이다. [바냐 아저씨] 나 [세자매] 등에서 보여지는 이러한 체홉 드라마의 심리묘사 기법은 이미 그의 산문에서도 나타났던 것이다. 또한 체홉의 심리묘사가 이와 같이 강렬하게 드러나지 않고 일상성 속아 녹아 있지만 그럼에도 불구하고 독자들의 공감과 관심을 이끌어내는 것은 독자들의 몫이 있기 때문이다. 체홉은 심리묘사에 독자들의 참여 공간을 만들어 놓았기 때문에 역동성 있는 상상력을 제공하는 것이다[9]."

고리끼가 체홉에게 보낸 편지중 바냐아저씨의 공연 중 그가 느낀 포즈의 순간이 있다

«Dans le dernier acte de Vania quand le docteur, après une longue pause, parle de la chaleur en Afrique, j'ai frémi d'enthousiasme à tant de talent, et d'effroi à la pensée de l'humanité, de notre existence incolore et misérable. 바냐아저씨의 마지막 장면에서 그러니까

의사가, 긴 포즈후에, 아프리카의 더위에 대해서 이야기 할때, 난 이런 당신의 재능에 열광으로 몸을 떨었고, 인간의 생각에 공포로 몸을 떨었고, 우리 존재의 밋밋함과 초라함에 몸서리를 쳤습니다[10].»

이러한 관점에서 보면 체홉은 포즈의 사용으로 인간들의 “참을수 없는 존재의 가벼움”을 강조하고 있다. 그렇게 체홉의 포즈들은 극의 구조적인 면에서의 혁신이나, 시적인 묘사, 그리고 등장인물들의 섬세하고 미묘한 감정의 교차점을 강조하고 있다. 다의성을 가진 대표적인 기제인 침묵의 순간들을 얼마큼, 얼마동안, 어떻게 표현해 내느냐는 체홉의 드라마를 선명하게 할 수도, 지루하게 할 수도 있는 가장 중요한 포인트로서 자리매김을 한 것이다.

2. 등장인물들의 심리파악 기재로의 활용

체홉의 작품속에서의 포즈들은 역설적으로, 등장인물들의 개인적인 세계를 보다 확고하게 하고, 엇볼수 있게 만드는 역할을 충분히 수행한다. 예를들어 체홉의 등장인물들이 가진 개인적인 욕망은 외부로 노출되지 않고, 그들의 내부에서 폭발하고 자멸하는 양상을 띤다.

포즈에서 체홉의 등장인물들은 밖으로 분출되려는 욕구와 싸우고 있는듯 보인다. 그러나 그들의 일상은 각자의 욕망에 상관없이 먹고 마시고 카드놀이로 시간을 때우며, 과거의 아름다움이 미래에 재현되기만을 기다린다. 그들은 기다리기만 한다.

“개개의 인물들은 강한 내면의 욕구를 가지고 있지만, 결국 그러한 욕구는 내면에서 분출되어 다시 내면으로 침잠 되어질 뿐이다. 인물들의 내적 정서는 복잡하고 미묘한 개성적 인물들이지만, 외적으로 드러나는 양상은 담배냄새를 맡고, 보드카를 마시며, 수첩에 메모하고, 노래를 흥얼거리거나, 휘파람을 부는 등의 단순한 행위들 뿐이다[11].”

즉 언어로 발현되는 그들의 일상과 내부에서 일어나고 있는, 자연스레 억제되고 있는 언어들을 대신하는 것이 포즈의 역할이 아닐까 생각된다. 다시말해 간접행동을 유발하는 원동력으로서 체홉의 포즈와 말줄임을 해석해도 무방하다 하겠다.

“체홉에게 있어서 등장인물의 내적인 삶이 예술작품

행위의 원동력이 되고 있다. 그들의 정신세계의 변화, 즉 내적인 주제는 외적인 주제의 변화에 대립되고 있으며, 줄거리의 발전에 자극을 준다. 또한 이 내적인 주제는 체홉의 작품에서 갈등의 특성을 설명해 준다. 따라서 우린 동시에 두 가지 관점에서 체홉 희곡에서 주인공들의 존재를 보게 된다. 일상생활의 수준에서 모든 문제들은 어떻게든 해결되며, 이런 세계에서는 아무것도 불가능한 것이 없다[12].”

이러한 관점에 비추어 볼 때 진정한 행동(결정적 사건)은 포즈나 말줄임표 등에서 잉태되고 있다고 보아도 무방하다. 체홉의 등장인물들이 말을 줄이고, 포즈를 취해야 하는 것은 말로만 간직하고 있는 일종의 내치지 못하는 “희망” 때문이고, 그들의 대화 속에는 주로 과거만 회자되어지고 있기 때문이다. 미래에 대한 불확실성에 대한 불안의 표상이고, 말로는 이상을 이야기 하지만 현실을 타개할 수 없는 그들의 무능력이 함께 공존하는 접점이 바로 포즈이며 말줄임표 즉 침묵의 순간인 것이다.

“인물들의 내면을 살펴보면 그들은 지속적으로 자신과 투쟁하고 있음을 알게된다. 그러나 이러한 강한 욕구가 과장된 멜로드라마 적인 액션으로 분출되려 하거나, 영웅적 모습으로 전환되려 할 경우, 체홉은 가차없이 이러한 에너지의 밀동을 잘라버린다. 그러한 결과 인물들의 무력하고, 서투르며, 코믹한 특성이 강화되어진다[13].”

체홉은 언어로 표현되는 것보다 더욱 강렬한 침묵의 사용으로 등장인물들내부에서 잉태되고 있는 “낯선 희망” 앞에 흔들리는 그들의 모습을 반영한다.

“충분히 말하지 않기와 암시를 사용함으로써 종종 주인공에게 뿐만아니라, 바로 작가에게도 납득하기 어려운 것을 언급할 수 있다[14].”

3. 극의 분위기 결정 요소로의 활용

체홉의 포즈들은 당면한 시간의 분위기를 조성하는데 크게 기여하고 있음을 알 수 있다. 그렇게 체홉작품의 뉘앙스는 변화를 모색한다. 극단적인 경우 체홉의 작품을 읽을 때, 침묵의 순간이 작품을 이끌어가는 특이한 구조임을 느낄 수 있다.

체홉의 포즈에 관하여 Jovan Hristic 은 그의 저서 “체홉의 연극(Le théâtre de Tchekhov)” 에서 이렇게 말하고 있다.

“Cet espace transcendant - nous pouvons enfin le nommer- nous le percevons aussi dans les pauses qui criblent le tissu du dialogue tchekhovien. Celle-ci n’ont pas une signification purement psychologique, en tant qu’elles recèlent cette part d’indicible ou d’inexprimable dont s’entoure toute parole, mais sont aussi des grandes irruptions de silence, ou de néant, dans le bruit assourdissant du monde. 이 초월적인 공간 - 결국 그렇게 명명할 수 있겠다- 에서 우리는 이 포즈들이 체홉의 대사들을 구멍투성으로 만든다는 것을 인식할 수 있다. 그런데 이 구멍들이 순수하게 등장인물들의 정신적인 면만을 나타내고 있는 것만은 아니라는 것을, 그러니까 이 구멍들이 반드시 무어라 형언할 수 없는 부분이거나, 무어라 표현할 수 없는 부분을 내포하고, 그리고선 말들을 감싸고 있는 것만은 아니다. 이 포즈들은 세상의 귀가 멀어버릴 것 같은 소음 속의 침묵의 커다란 멈춤이거나, 혹은 아무것도 없음이기도 하다[15].»

고전연극들과는 반대로, 체홉의 연극에는 침묵과 폭발사이의 진행과정이 될만한 장면배열이 없으며, 즉 사건이 진행되면서 해결점을 찾아가 결국 문제가 해결되는 것이 아닌, 지속적인 소멸만이 생성된다. 체홉의 작품을 규정 짓는 가장 큰 특징적인 요소가 포즈와 말줄임표 즉 «군데군데 끊어짐» 속에 있다고 말해도 과언이 아닐 것이다.

이 요소들은 각 장면들 속에서 등장인물들의 대화에 리듬감을 주기도 한다.

포즈나 말줄임표 동안 등장인물들은 자신이 해놓은 말을 이해하거나, 상대방의 말을 이해해 보려고 애쓰는 듯도 보인다. 아니 그들은 가끔 이 침묵으로 더 숨어 들어가기도 한다.

그리고 이 포즈속에서 우리는 체홉의 보이지 않는 등장인물들- 대화속에만 존재하는- 을 상상해 볼 수 있는 충분한 시간도 할당 받는다. 이런 행위는 등장인물들간의 관계구조를 파악하는데 영향을 미칠 수도 있을 것이

다.

4. 포즈와 말줄임표는 체홉극에 음악성을 부여한다

특히 많은 포즈의 배치는 작품의 음악성에도 커다란 영향을 준다. 배치되어있는 포즈들은 마치 안무가가 적절하게 안무를 하듯이 희곡의 구조를 안무한다. 다시말해 포즈들에 의해 대사들이 침범당하는 즉 포즈나 말줄임표에 의해 먹혀버리는 양상을 나타내고, 다시 새로운 멈춤을 즉 침묵을 양산하기를 반복하므로 무용수가 다가섬과 멈춤을 반복하는 듯하다.

그러니까, 대사의 움직임은 멈추게도 하고, 이럴경우엔 무용수의 최후의 움직임의 잔상이 남아있듯 말의 울림이 무대공간에 남게 되기도 하고, 곧 사라지면 다음 대사의 준비동작이 이어지기도 하는 순간이 되기도 하는 것이다. “세자매”에서 포즈는 도입부에서 숫자적으로 자주 등장 하지는 않는다. 그러나 극이 도입부에서 중반부를 지나 후반 초입까지 점진적인 방법으로 포즈는 더 증가 하고, 이는 마치 음악에서 조용한 인트로 부분을 지나 클라이맥스로 치달을 때의 구조와 양식을 띤다. 그러니까 1막에서 포즈 9회(“어색한 침묵” 포함)와 말줄임표 128회, 2막에서 12회의 포즈와 117회의 말줄임표, 3막에서는 14회의 포즈와 169회의 말줄임표, 마지막 4막에서는 20회의 포즈와 179회의 말줄임표 가 침묵의 순간을 만들고 있으며, 이는 얼마나 많은 순간이 정교하게 리듬을 타고 진행 되었는지에 대한 방증이다.

이런관점에서 볼때 체홉이 극작에서 보여주는 포즈의 사용은 그의 작품의 구조가 강한 음악성을 내포하게 되고, 그 음악성 안에서 등장인물들의 일종의 언어유희를 찾아내는 일이 체홉을 «옹게» 연기하는 중요 포인트가 될것이다.

Peter Stein 은 그의 저서 “나의 체홉(Mon Tchekhov)” 에서 이와같은 구조에 대하여 언급했다.

« Puis il a découvert une nouvelle structure la pièce n’est pas construite sur le développement de l’action, sa structure est musicale mots, motifs, propositions se répètent et sont perçus comme des leitmotive. De prime abord, on a l’impression d’un manque de réflexion rationnelle, mais ce n’est qu’une apparence,

en réalité Tchekhov est bien plus complexe et profond qu'il n'y paraît (...) En créant une nouvelle langue scénique et surtout de nouveaux textes dramatiques à dire sur scène, il a réformé le théâtre. 그리고 그는(체홉) 새로운 구조를 발견 하였다: 그의 작품은 행동의 발달에 따라서 짜여지지 않는다, 그의 구조는 음악적이다: 단어들, 동기들, 부사들 이 반복되고, 이것들은 음악의 라이트모티브 처럼 인식된다. 무엇보다 이성적인 사고가 부족한 것으로 느껴진다. 하지만 그것은 외관상일 뿐이다. 체홉의 작품들은 사실상 표면적으로 나타나는 것 보다 훨씬 더 복잡하고 깊다. (중략) 새로운 무대 언어를 창조하면서 특히 무대에서 말해야 하는 새로운 드라마 텍스트를 만들어 내면서, 체홉은 연극을 개혁하였다[16].»

같은 책에서 그는 음악적구조를 가진 체홉의 극이 가지는 파워에 관하여 언급하고 있다.

«Par ailleurs, au-delà de la multiplicité des détails, du pointillisme, on se doit de ne jamais perdre de vue la structure musicale indispensable à réaliser dans tout spectacle tchekhovien. La vérité surgit au sein de cette structure où les vérités succèdent selon un ordre bien dessiné, bien strict. 게다가, 체홉의 모든 드라마를 실현하는데 있어 잊지 말아야 할 것은 디테일의 다양성과 점묘화법 너머에 있는 피할수 없는 음악적구조에 대한 것이다. 진실은 이 구조의 중심에서 솟구치거나 매우 엄격하게 잘 짜여진 이 구조를 뒤따라온다[17].»

그러니까 체홉은 그 당시 만연해 있던 자연주의 시스템에 의해 작품이 읽혀지는 것이 아니고, 음악적인 시스템에 읽혀진다고 해도 과언이 아닐 것이다. 이렇듯 현상적인 포즈의 사용은 등장인물들의 대화가 끊기는 지점들을 양산하고, 이것은 다시 새로운 리듬을 형성한다. 그리고 이러한 점들이 말을 하고 있는 등장인물들의 환경을 어색한 듯 조성하고, 그렇게 극은 새로운 사다리구조를 이루며 짜여져 가는 것이다. 그러니까 체홉의 극들에서 포즈는 새로운 극작의 탄생을 예고하고 있음을 짐작 할 수 있다. 포즈의 반복적인 사용이 만들어 내는 모자이크 형식이 나타났다가 사라지고 우리의 지성과 논리에 균열이 생기고, 그렇게 독자 혹은 관객은

체홉의 세계를 이해하기 시작 하는 것이다. 그러니까 포즈는 우리가 기존에 알고 있던 무대 지시문들— 무대 공간, 무대장식, 의상, 등장인물들의 처세나 행동 처럼 존재 하는 것이 아니고, 마치 소리없는 이야기처럼 서브 텍스트의 근간을 이루고 있는 것으로 간주하여도 무방하겠다. 일반적으로 연극에서 대사라 함은 정보제공의 일등공신이라 할 수 있다. 체홉은 자신의 희곡에 구멍을 내는 방식으로 포즈와 말줄임표를 사용하고 그속에 관객들의 상상력이 조우하기를 기다리고 있다. 포즈나 말줄임표는 대부분, 좀 거북한 순간이거나, 생각을 하거나 하는 순간이며, 그속에 감춰진 서브텍스트를 찾아 내는 것이 체홉극을 올바르게 이해하는 한 방법이다. 이러한 극작에서는 침묵의 순간과 말하지 않는 순간이 음향효과에 의해 그 의미가 극대화 될 수 있는 순간이기도 하다. 예를들어 “갈매기”에서 트레플레프가 무대 뒤에서 자살하는 소리는 그것을 확인하고 돌아온 한 등장인물에 의해 온수가 터진 소리로 대체되기도 하고, “벚꽃동산”에서의 줄 끊어지는 소리는 구체적인 음향이 아닌 추상적인 소리로 대변되고 있다. 이렇게 침묵하는 순간에 누군가 노래를 흥얼거리고, 아코데온 소리가 들리고 야경꾼의 딱딱이 소리가 들리고, 바람소리등, 즉 보여지는 무대와 무대뒤의 공간이 서로 교류하는 타이밍이 이루어지고, 그것이 곧 체홉이 원했던 ‘분위기’ 극의 정수를 맞보는 순간은 아닐까? 이와같이 체홉은 포즈의 미학을 발견한 처음의 극작가이며, 그것은 그의 내부에서 기인된 살아있는 기체이며, 포즈와 말줄임표 즉 침묵은 무대의 시간을 절개하고, 등장인물들의 일상적인 대화를 그것이 아니게도 하고, 형태없는 생각의 남발을 더욱더 흐트러지게 한다.

그리고 포즈는 등장인물들의 특징을 규정짓는 한 요소로 충분한 사용가치가 있다.

그러니까 체홉의 등장인물들은 그들의 사회적인 지위나, 남녀의 성별관계로 구별되지 않고, 그들의 인간적인 특성이나, 감수성등에 의해 분석되어 질 수 있다. 그렇게 그들의 내면은 외적으로 들어나는 것처럼 단순하지 않다. 그러므로 액션이 부재한 것처럼 보이는 체홉 드라마의 무대형상화 작업에서 가장 심혈을 기울여야 할 부분이 바로 침묵과 소리의 교차사용이라 하겠다.

그리고 결국 우리는 체홉 드라마의 시학의 근간을 이루는 것이 결국 이 포즈의 힘임을 인정 할 수 있게 되는 것이다.

5. 결론

체홉은 진지한 드라마의 근간을 이루는 것으로서 침묵 적절하게 포착했다. 그렇게 감춰진 체홉드라마의 의미들이 배우들이 연기하는 포즈와 말줄임표 즉 침묵속에 발현되고 비로소 체홉의 무대공간은 살아 움직이기 시작하는 것이다.

포즈는 한자로는 休止 가 되는데, 이 언어로는 쉬다는 의미가 더 강하다. 그럼 체홉의 등장인물들은 말과 말이 그리고 대화와 대화사이에 왜 이토록 많은 휴지부가 필요한 것일까.

이렇게 휴지부에서 등장인물들은 어떤 «균형»을 찾고 있는지도 모르겠다. 그들이 지루하다고 느끼며 사는 그 일상의 균형, 아무사건도 일어나지 않고— 일어났다가 하더라도 그들은 전과 같은 일상이 반복될 것임을 감지하고 있는 듯하다— 지나가는 그 일상에서 약간의 균열이라도 일면 그것을 자꾸만 처음 시작되었던 그 시점으로 돌리려고 숨고르기를 하고 있는 상태로 보는 해석도 가능한 것이다. “모든 운동의 시작은 휴지(休止)에서 시작하여 운동이 극에 달했다가 갈 데가 없으면 다시 휴지의 상태가 된다는 점을 환기 했으면 한다. 다시 말해 정(靜)에서 시작하여 동(動)으로 발전했다가 다시 정(靜)의 상태가 된다는 뜻이다. ‘정’을 소리로 풀이한다면 침묵, 혹은 쉬이다. 음악에서도 휴지가 없는 음악이란 없다. 모든 음악은 휴지에서 시작하여 휴지에서 끝난다. 그럼 역시 여백이라는 휴지에서 시작해서 모든 것을 다 채운 휴지에서 끝나며 이런 원리는 무용 역시 마찬가지이다. 휴지에서 시작하여 다시 휴지의 상태가 되어야 한 단위의 운동이 완성되며 또 다른 출발이 가능하다. 그러므로 정(靜)의 상태야말로 완전한 상태이며, 갈 데까지 가기 위한 운동이 시작되는 지점이다[18].”

또한 말줄임표의 기능에 대하여 언급하는 것이 필요하다. “세자매”에서 말줄임표는 포즈의 양보다 월등히 많다. 주로 한 등장인물이 머뭇거리거나 자신의 말을 그리고 그 말을 할 순간의 감정등을 곱씹거나, 대사중

서사의 방향을 조금씩 틀리게 발전 시켜 나갈때, 생각할 때, 감정을 깊게 숙성해야 할때 등 무수히 많은 시간에, 그들은 말줄임표 안에서 말이 되어져야할 단어들을 고르고, 감정을 고르고, 그러는 것처럼 느껴지며, 말줄임표는 다시 말해 그들의 말과 감정이 생성되는 공간과 시간으로서의 양가를 갖는다.

또 한가지 이주영(사용된 희곡의 번역자)의 말을 빌자면 원래 러시아 사람들이 말을 할 때 길게 늘여서 하고, 천천히 하고, 맺고 끝냄이 분명치 않은 특징을 가지고 있다고 한다. 이런 언어적인 특징을 고려하면, 그저 단순히 민족적인 특성을 잘 살려낸 작품으로 치부될 수도 있으나, 그 시대의 사회적 특징에 더해져 체홉의 등장인물들의 나태함과 일상의 권태로움을 더욱 강조하기 위하여 작가가 의도적으로 더 많은 휴지부와 말줄임을 첨가한 단순한 행위일 수도 있겠고 등장인물들의 구성으로보아 그 시대의 인텔겐차 들의 말 많음 그러나 행동하지 않는 지성에 대한 «암전환» 반발이라고도 말할 수 있겠다.

다시 한번 Jorvan Hiristic 의 말을 빌어 고찰의 결론을 갈음한다.

«Que signifient toutes ces pauses Sont-elles seulement des interruptions durant lesquelles on vit tacitement des émotions qui ne se laissent pas dire par des mots, comme cela nous plaît de le penser Sans doute y a-t-il quelque chose de cela: chez Tchekhov, plus que chez tout autre, les sensations non exprimées ou non exprimables sont aussi déterminantes pour le déroulement du drame que celles que l'on exprime aisément. D'où l'importance de la pause qui nous permet de plonger un instant dans le gouffre de l'âme humaine ou de ce que l'on nomme ainsi. Nous pressentons dès quelque chose de ces régions obscures d'où les sensations émergent et où parfois elles s'enfocent irréversiblement, pour éventuellement ressurgir bien plus tard, comme nous l'a appris la psychanalyse - sous une forme méconnaissable et travestie. Mais la pause dans l'œuvre dramatique de Tchekhov est plus que cela. Elle est le lieu de

rencontre de deux mondes, de deux silences le silence de l'homme, la solitude de l'âme humaine et l'immense silence de l'espace qui l'entoure. La pause est l'irruption du silence dans ce monde bavard, essoufflé et impétueux qu'est le nôtre, un silence qui nous fait prendre conscience non seulement des gouffres psychologiques en nous, mais aussi du vide de l'espace autour de nous, et qui reste muet à nos appels. La parole de l'homme n'est peut-être qu'une question adressée à ce silence infini qui est sans doute l'image la plus parfaite du néant dans le théâtre moderne. 이 많은 포즈들은 무엇을 의미하는가? 단지 이 포즈들은 멈춤이며 그 시간 동안 살면서, 암암리에 단어로 표현되지 않은 감정들을, 생각하는 것 만으로도 우리를 기쁘게 하는 그런 순간인가? 아마도 그와 유사한 그 무엇일 것이다: 체홉에게서는, 다른 그 누구보다 더, 표현되지 않은 것들 또는 표현하지 못한 것들 또한 드라마의 흐름상 결정적인 역할을 한다 우리가 익숙하게 표현하는 그 어떤 것들에 견주어 보더라도. 이런 점이 포즈의 중요한 역할이고 그것이 우리들을 한순간 인간영혼의 깊은 속으로 빠져들게 하기도 한다. 그렇게 우리는 부른다. 우리는 무언가 어두운 면을 그렇게 예감하고 그런 점이 깊숙히 잠기는 듯한 느낌을 주기도 하고, 때로는 반항하지 못할 정도로 우리를 강하게 쳐 박기도 하고, 사실적으로 그렇게 나중에 폭발하는 힘을 내재하게 한다. 우리가 정신적으로 배웠듯이- 알려지지 않은 모양으로 그리고 변형된 모양으로. 하지만 체홉의 희곡작품들 속의 포즈는 앞에 언급한 것 보다 더 깊은 모양이다. 포즈는 두 세계와 두 개의 침묵: 인간의 침묵과 영혼의 고독 그리고 둘러싸인 공간이 주는 광대한 침묵이 만나지는 곳이다. 포즈는 소란한 세상에 대한 침묵의 난입이며— 우리들의 격렬한 혈떡임이며, 침묵은 단지 우리들의 정신적인 수렁에 대한 인식을 하게 하는 것 뿐 아니라 우리들의 부름에 소리없음으로 남아 있는 우리들 주변의 빈공간이기도 하다. 인간의 말은 현대연극속의 끝없는 침묵 속에 던져진 가장 완벽한 허무의 이미지이기도 한 끝없는 침묵속에 내던져진 질문일 것이다[19].»

포즈와 말줄임표 즉 말없음으로 대변되는 침묵의 사용은 등장인물들의 대화에서 취할 수 있는 언어화 되어지는 정보보다 내면적으로 흐르는 등장인물들의 심리를 유추하는 요긴한 드라마적 요소이다. 침묵의 중첩은 드라마 상으로나 배우의 연기면 으로나, 멋있게 보이는 체홉적인 일상이 절묘한 순간을 만났을 때 일정한 폭발력을 가지고 드라마를 끌어 올릴 것 이다.

이처럼 체홉의 드라마들은 침묵으로 관객에게 그 의미를 상상하고 찾게 하고 느끼게 하는, 등장인물들의 정서와 관객의 액션이 만나는 또 다른 연극의 세계를 보여준다. 포즈와 말줄임표를 통하여 만나는 체홉은 끊어지는 독서를 감내해야 한다. 하지만 무대에서 만나는 체홉은 바로 침묵의 순간들과 마주하며 침묵도 언어임을, 의미생성체로서의 시간임을, 연극적 기재로서 충분한 역할을 수행하고 있음을 발견 하게 될 것이다.

참 고 문 헌

- [1] Ernest J. Simmons, "TCHEKHOV," Robert Laffont, Paris, p.671, 1968.
- [2] Anton Chekhov, "체호프희곡전집II", 이주영 역, 도서출판 연극과 인간, 2000.
- [3] 위의책, 역자의 글 중 "체호프의 희곡 세계", p.295.
- [4] David Allen, "Performing Chekhov, Routledge," p.212, 재인용, in 이형돈, "체홉(Anton Chekhov) 극 연기의 질층성연구", 동국대학교 대학원, p.27, 2003.
- [5] Anton Chekhov, "체호프희곡전집II", 이주영 역, 도서출판 연극과 인간, p.221, 2000.
- [6] 안숙현, "체홉희곡작품 번역(翻譯)의 문제점, 해방후 번역된 체홉의 희곡작품들을 중심으로", 한국연극사학회, 한국연극연구, p.160, 1999.
- [7] 유승희, "연극화술의 이론과 실제", 유승희, 지성의 샘, p.51, 2005.
- [8] 김혜란, "체호프 1940년 네미로비치-단첸코의 "세자매" 공연과 전후의 낙관적인 체홉공연들", 한국러시아문학회, 러시아어문학연구논집, p.42, 2004.

- [9] 장한, "체홉의 심리묘사연구", 한국외국어대학교 국제 지역 연구센터 러시아 연구소, 슬라브연구 제15권, p.160, 1999.
- [10] Lettre de Gorki à Tchekhov, in "Correspondance Tchekhov Anton Pavlovitch (1860-1904), suivi d'un essai de Gorki sur Tchekhov," présentation et traduction de Jean Pérus, Les Editeurs français Réunis, p.30, 1973.
- [11] 신영섭, "체홉의 [갈매기] 공연을 위한 극적특성 연구", 희곡문학제20호, 동서희곡문학회, pp.338-339, 2003, 재인용, 이형돈 논문, p.37, 2003.
- [12] 문석우, "안뜰체홉", 건국대학교출판부, p.86, 1995.
- [13] John Harrop and Sabin R. Epstein, "Acting with Style," Allyn and Bacon p.209, 2000, 재인용, 이형돈 논문, p.38, 2003.
- [14] 문석우, 체홉의 심리주의 연구, 조선대 외국문화 연구, p.29, 1996.
- [15] Jovan Hristic, "Le théâtre de Tchekhov,, L'Age d'Homme, Lausanne p.184, 1982.
- [16] Peter Stein, "Mon Tchekhov," Acte Sud Papier, p.27, 2002.
- [17] 위의책, p.73.
- [18] 안민수, "연극적 想象 창조적 忘想", 연극과인간, p.72, 2008.
- [19] "Le théâtre de Tchekhov," p.138.

저 자 소 개

류 지 미(Ji-Mi Lieu)

정회원



- 1997년 6월 : 스트라스부르크 제2대학공연예술과석사
- 2002년 6월 : 파리3대학 공연예술대학전공심회사
- 2007 3월 ~ 현재 : 목원대학교 영화영상학부연기전공 교수

<관심분야> : 공연예술, 연출, 연기, 문화