

카메라 연기 훈련 방법 연구

Camera Acting Method

박호영

서원대학교 연극영화전공

Hoyoung Park(kracibaya70@naver.com)

요약

영상 언어는 크게 쇼트의 앵글과 사이즈 그리고 카메라의 움직임 등에 따라 구분된다. 이러한 영상 언어는 카메라 연기를 하는데 있어서 기본적으로 숙지해야할 사항이다. 카메라 연기에서의 가장 큰 특징은 카메라와 함께 한다는 것에 있으므로 카메라와 배우의 관계는 상호 소통을 기본으로 하며, 서로를 잘 알아야 하는 숙명적인 관계이다. 카메라 연기를 위해서 다양한 영상언어를 이해한다면 배우가 빠르게 매체에 적응되어 연기에 집중할 수 있게 된다. 연기는 연기가 행해지는 미디어나 환경에 따라 변화한다. 배우는 좋은 연기를 위해서 연기하는 공간이나 미디어의 특성에 따라 자신의 연기를 적절하게 표현할 수 있어야 한다. 카메라 연기는 매체적 특성이나 연기적 측면에서도 무대연기와는 분명한 차별성을 갖고 있다. 즉흥성의 발현과 배우의 개성을 최대한 발견해 내며, 배우 자신은 카메라 연기에 있어서 감독과 더불어 공동으로 창조 작업을 진행하며 카메라 연기의 발전을 이룰 수 있다.

■ 중심어 : | 영상 언어 | 카메라 연기 | 연기 | 즉흥성 |

Abstract

The film language is distinguished roughly according to shot angles and size and camera movement. The film language is what the performer should be well-acquainted with in camera acting. Since the most important characteristics of acting in front of the camera lies in being with the camera, the relationship between the camera and the performers is basically mutual communication and is the inseparable relationship in which they should be well acquainted with each other. Understanding of diverse film languages for acting in front of the camera enables the performer to adapt to the media quickly and to concentrate on acting. Performance changes according to the media or environment in which acting is performed. For a good performance, the performers should be able to appropriately express their own acting according to the characteristics of the space or the media in which they do performance. Acting in front of the camera is clearly distinguished from acting on the stage in the aspects of either media characteristics or acting. With the manifestation of extemporaneousness and the discovery of the performers' personality to the extent possible, performers themselves proceed with creative works in collaboration with the director in acting in front of the camera and can attain the development of acting in front of the camera.

■ keyword : | Film Language | Camera Acting | Acting | Extemporaneousness |

I. 서론

배우의 가장 중요한 역할은 관객들에게 생각과 감정을 전달하는 것이다. 이 점을 염두에 두고 있으면, 카메라 연기와 무대연기 사이의 중요하면서도 아주 단순한 차이를 이해하기가 수월할 것이다. 무대에서는 배우의 바로 앞에서부터 극장 양 끝 발코니까지 관객들이 포진하고 있으며, 배우는 객석의 가장 멀리 있는 부분에서 모든, 내용을 전달해야 할 의무가 있다. 그래서 에너지도 크고 성량이 풍부해야 하며, 동작이 커야 한다. 작은 동작들은 유실되어 버리기 때문이다. 관객들은 작은 동작들을 보지 못하기 때문에, 실제로 그런 동작이 없다 해도 있는 것처럼 생각할 것이므로, 무대에서는 요행수라는 게 통할 수 있다. 이면의 진정한 충동이 결여된 단순히 피상적인 제스처나 표정, 동작으로 이루어진 “기계적”인 연기조차, 맨 앞줄에 앉은 사람을 제외한 나머지 관객들에게는 실감나게 보여 질 수 있는 것이다. 하지만 카메라 앞에서는 관객이 보통 배우의 몇 미터 렌즈 위치에 있기 때문에, 관객에게 생각이나 감정을 전달하는 게 마치 탁자 건너편에 앉아 있는 사람에게 하는 것과 마찬가지다.

카메라가 사실상 바로 코앞에 걸쳐 있고 마이크가 실제로 눈앞에 설치되어 있다. 그리고 매체의 이런 특성 때문에 감독이나 편집 감독들은 자신의 판단에 따라 감정이 고조되는 순간에, 관객이 배우와 배우의 얼굴 이외에는 볼 수 없게 만들 수 있다. 상영관에서는 배우가 실제보다 몇 배씩 커지고 동작의 모든 미세한 부분들까지 확대된다.

텔레비전에서 브라운관을 가득 채운 클로즈업 화면은 관객의 모든 주의를 배우의 얼굴로 집중시키고, 모든 작은 동작들이 나타나는 한편 어느 정도 확대되까지 한다.

영상매체에서는 연기자가 관객과 아주 가까이에 위치하고 있기 때문에 사건을 전달해주기 쉽고, 모든 관객들의 관심이 연기자를 향하고 있기 때문에 작은 동작만으로도 효과가 크다.

따라서 무대에서 사실성을 나타내기 위한 필수적으로 과장된 연기스타일이 카메라연기 앞에서는 필요 없

을 뿐만 아니라 바람직하지도 않다. 더욱이 배우가 캐릭터의 생각이나 느낌을 정직하지 못하게 연기하라고 한다면, 관객이 금세 알아차리게 될 것이다. 카메라는 거짓말을 용납하지 않는다. 진실하거나 아니거나 둘 중의 하나이다. 그렇기 때문에 카메라 연기 앞에서의 부정직한 연기는 관객들의 공감대를 형성하기 힘들다. 반대로 단지 현실처럼만 한다면 혹은 꾸밈없이만 응답한다면 효과적으로 관객을 감동시킬 수 있을 것이다. 그 핵심은 ‘단순성’이다.

단순성이라는 말은 인정하기는 쉽지만 그러한 자질을 갖추기는 쉽지 않다. 단순해지려면 배우는 자신을 믿어야 한다. 그러기 위해서는, 자신이 배우로서 사리에 맞으며 응당 일어날 일이 그리고 실제적인 사건이 일어나고 있으며, 관객들도 그걸 인정할 것이라는 점을 충분히 확신해야 한다[1].

본 연구를 통해 카메라 연기가 영상에서 어떻게 표현되고 유형화되는지 살펴볼 것이며 배우가 카메라 연기의 특성을 이해하고 카메라 연기 훈련에 적용할 수 있는 방법들을 제시 하고자 한다.

II. 카메라 연기

카메라연기나 무대연기는 매체에 상관없이 배우들의 내적 추진력(감정이나 감각적 응답)은 같다고 볼 수 있다. 차이가 있다면 육체적인 응답, 즉 전달거리의 공간 차이에서 비롯된 동작과 화술의 미묘한 차이가 있다. 뿐만 아니라 영상매체는 고유의 특정한 테크닉이나 특수한 기계적 필요성과 구현능력이 있고 배우의 연기는 그런 기계들의 영향을 받게 된다. 따라서 연기자들은 그런 도구들과 완전히 친숙해짐으로써 실제로는 연기에 정신을 집중하고 있을 때일지라도 그런 점들을 자동적으로 고려할 수 있어야 한다.

초기 카메라 연기는 클로즈업 위주로 촬영을 했다. 익스트림 클로즈업(E.C.U)이 보편화되고 작은 화면은 배우의 얼굴로 가득 채워졌다. 따라서 얼굴표정의 경미한 과장도 주의를 환기시키거나 심지어는 불쾌감까지 불러일으킬 수 있게 되었으므로 배우들은 자신들의 육

체적 동작을 더욱 단순화시키는 법을 터득해야만 했다 [2].

그 후 카메라 지향적인 모든 매체들은 동일한 방법적 기초 위에 있게 되었다. 단순해질 것, 정직할 것, 대부분을 듣기에 집중할 것과 같은 원칙이 지배적인 연기법이 된 것이다.

카메라 연기는 기계적인 작용이 배우로 하여금 연극적인 연기 테크닉을 카메라와 그 조작으로 인해 이루어지는 일련의 새로운 테크닉에 맞추도록 요구한다. 따라서 카메라연기와 무대연기에 있어서 소재와 환경의 차이는 연극적 테크닉이 카메라 배우에게 그대로 수용될 수 있는가, 아니면 축소하거나 완전히 제거해버려야 하는가라는 문제와 연관되어진다[3].

카메라 연기의 가장 큰 특징은 카메라가 이동하면서 배우를 포착 할 수 있다는데 있다. 무대에서는 우리가 무대로부터 일정거리 이상 떨어져 있어 배우의 얼굴에 나타나는 세밀한 표정의 변화를 거의 읽을 수 없다. 관객은 무대구성의 변화를 통하여 배우에게 주의를 집중한다. 무대 위의 인물이 다른 사람을 돌아보거나 뭔가를 들으려고 귀를 기울이는 동작을 하면 그에게 우리의 시선이 쏠린다. 등장인물의 표정의 변화는 알 수 없지만, 배우의 자세나 태도는 관객의 관심을 다른 곳으로 유도하는 신호가 되는 것이다. 카메라연기는 카메라의 이동이 관객의 관심을 지배한다. 무대연기를 관람할 때는 주인공의 대사를 들으면서 무대장치를 살펴보거나 여러 등장인물들을 이리저리 둘러볼 수 있지만 카메라 연기는 그럴 수 없다. 즉 카메라 연기에 있어서의 관객은 '안볼 수 있는 권리'가 없는 것이다.

카메라 연기의 재미는 프레임의 재미 인 것인데 카메라 연기는 클로즈업으로 강조하고, 통속으로 전체의 관계를 나타내며 눈에 비친 모습을 강조하여 심리묘사를 할 수 있다. 그렇기 때문에 배우는 무대에서 보다 훨씬 정확하게 보이고 확대되어 보인다. 그런 점을 감안해 배우는 자신의 감정이나 행동을 무대에서 하는 것 보다 절제되게 표현을 해야 한다. 만일 이것을 인지하지 못하고 배우가 자신의 연기에만 몰입한다면 카메라 앞에서 연기하는 배우는 더욱 과장되게 보이고 관객들이 보기에 굉장히 어색하게 보일 것이다[4].

카메라 연기에서 배우는 무대에서의 배우와 달리 영상기술의 영향에서 자유롭기가 힘들다. 카메라가 구성하는 프레임 안에서 연기하는 배우는 가장 기본적으로는 카메라의 영향 아래에 있으면서 쇼트의 크기, 편집, 조명, 사운드 등의 다른 영상 기술의 영향을 받을 수밖에 없다. 따라서 카메라 연기에서 배우는 내러티브의 실현의 최종 주체라기보다는 여러 중요 구성요소 중에 하나에 불과하게 된다. 하지만 그렇다고 해서 카메라 연기가 무대연기보다 중요하지 않은 것은 아니다. 미디어의 변화는 다른 표현방법을 요구하기 때문에 카메라 연기는 무대 연기와 다른 표현 방식을 가진 독립된 연기 스타일을 가지게 된다[5].

카메라 연기에선 배우의 대사 이외에도 다양한 시각적 이미지들을 관객에게 제공함으로써 메시지를 전달한다. 카메라는 대상들로부터 어떤 거리에서든 위치할 수가 있다. 카메라로부터 멀리 떨어진 배우는 자신의 모습을 인지시키기 위해서 무대연기에서 보다 과장된 제스처를 사용해야만 하는 경우도 있다. 무대공연에서도 극장의 크기와 조건에 따라 같은 작품이라도 다른 연기술이 적용되듯이 카메라 연기에서도 카메라의 다양한 샷 사이즈에 따라 연기방법은 달라진다.

카메라 앞에서 연기를 하려면 이 두 극단적인 거리감에 적응하는 연기방법을 습득해야한다. 또한 카메라에 대한 이해와 기술적인 특성을 몸에 익히고 카메라를 적절히 이용하여 연기하는 것이 중요하다. 그러기 위해서는 카메라의 기술적인 측면들을 알아야 한다. 즉 카메라 연기 테크닉의 특성을 인지해야 한다.

III. 카메라 테크닉의 특성

클로즈업에서 카메라 렌즈는 배우의 동작을 확대시킨다. 그러므로 가까이 바짝 다가와서 찍는 샷에서는 집중력을 잃지 않으면서 동작의 크기를 어떻게 줄여야 하는지 알고 있어야 한다. 카메라 연기라면 정신적인 면이 아니라 육체적인 면에서 동작을 작게 취하는 법을 숙지해야 한다. 이상한 일이지만 클로즈업에서는 다른 샷에서 보다 정신적으로 훨씬 강한 집중도가 요구 된

다. 왜냐하면 클로즈업에서는 눈 연기가 거의 전부라고 할 수 있기 때문이다. 몸의 다른 부분을 써봐야 소용이 없는 이유인 것이다.

카메라 연기에서는 사전에 어떤 샷을 준비하는 것인지 물어보는 것이 중요하다. 동작의 크기를 어느 정도로 잡아야 할지 가늠하기 위해서 반드시 알아야 한다. 마스터 샷에서는 움직임의 넓적하게 잡을 수 있고, 중간 샷에서는 움직임의 크기를 반으로 줄여야 한다. 그리고 클로즈업에서는 또 다시 반으로 줄여야 하기 때문이다. 또한 어떤 샷이 세팅되고 있는지 알아야 어디까지가 카메라 프레임 안에 잡히는지 알게 된다. 롱 샷을 찍을 때는 무릎에 둔 유리잔을 만지작거릴 수 있지만, 허리 아래는 잡히지 않는 중간 샷을 찍을 때도 계속 그러한 모두들 ‘프레임에 잡히지 않는 화면 아래서 뭘 하고 있는 거지?’라며 의아해 할 것이다. 롱 샷에서는 팔을 마구 휘둘러 줄 수 있지만 클로즈업에서는 그럴 수 없다. 감독에 따라서는 실제로 카메라를 바짝 들이대고 클로즈업을 찍기도 한다. 클로즈업을 찍을 경우에는 여기서 어느 정도 움직일 수 있을지 체크해야 한다. 감독이 한 치도 움직일 수 없다 하면, 그대로 한 치도 움직이지 말아야 한다[6].

영상 언어는 크게 쇼트의 앵글과 사이즈 그리고 카메라의 움직임 등에 따라 구분된다. 이러한 영상 언어는 카메라 연기를 하는데 있어서 기본적으로 숙지해야 할 사항이다. 카메라 연기에서의 가장 큰 특징은 카메라와 함께 한다는 것에 있으므로 카메라와 배우의 관계는 상호 소통을 기본으로 하며, 서로를 잘 알아야 하는 숙명적인 관계이다. 카메라 연기를 위한 기본 앵글을 살펴보자면 기본적으로 [그림 1]처럼 세 가지 앵글로 정리된다.



아이레벨앵글(eye-level angle) : 배우의 시선 위치와 동일한 앵글-일반적이고 일상적인 표현.



로우 앵글(low angle) : 카메라가 피사체의 아래쪽에서 위로 올려다보는 위치에 있다.(권위적, 권력자, 신비감 등을 표현)



하이 앵글(high angle) : 카메라가 피사체의 위쪽에서 아래쪽으로 촬영(소외감, 외소함, 무력함, 불안감을 표현).

그림 1. 위대한 캐츠비(The Great Gatsby), 2013[7]

카메라 연기를 위한 앵글과 함께 반드시 알아야 하는 기본적인 쇼트의 사이즈는 [그림 2]에서 살펴볼 수 있다.



클로즈업(close up) : 일부분만 강조해서 근접해서 찍은 쇼트(강조할 때).



미디엄샷(medium shot) : 인물을 기준으로 허리 위 상반신을 찍은 쇼트.



풀샷(full shot) : 인물을 기준으로 몸 전체를 찍은 쇼트.

그림 2. 실버라이닝 플레이북(Silver Linings Playbook), 2012[8]

위의 쇼트 사이즈를 기본으로 강조하거나 멀리 떨어져 있는 대상이나 인물을 세분화하여 촬영하는데 익스트림 클로즈업(extreme close up), 롱 쇼트(long shot), 웨스트 쇼트(waist shot), 바스트 쇼트(bust shot) 등으로 나눌 수 있다.

등장인물의 캐릭터가 표현되는 데 있어서 연출과 카메라 감독이 시도하는 카메라 앵글, 사이즈, 움직임은 다양할 수밖에 없다. 카메라 영상 매체는 프레임을 통해 이야기를 전달하기 때문이다.

카메라 연기에 있어서는 주어진 공간 안에서 이처럼 다양한 앵글과 사이즈로 찍히는 동안 절대로 집중력이 흩어져서는 안 된다. 예를 들어 카메라가 배우의 후 상방으로 부터 느리고 미세하게 움직이면서 그의 얼굴로 밀고 들어간다면 관객들은 어떤 예감을 갖게 된다. 즉 관객은 무언가를 엿보고 있는 듯한 기분이 들며 그 다음에 일어날 행동을 기대하며 열심히 보게 된다. 이때 관객들이 느끼는 걱정, 의심, 갈망 따위의 예감은 인물이 처한 상황과 관련이 있다. 배우들은 이미 카메라의 작용으로 인해 작품 속에 깊이 개입하게 된 관객 앞에 자신들이 서 있다는 사실을 깨달아야 한다. 만일 배우의 클로즈업으로 장면이 끝난다면 우리는 그 상황이 요구 하는 감정상태의 가장 섬세한 뉘앙스를 감지할 수 있게 된다. 그 순간이야말로 배우가 감정의 정수를 뽑아내야 할 기회인 것이다[3].

이외에도 카메라 연기를 위해서 알아야 할 필수적인 영상언어는 매치 컷(match), 컷 어웨이(cut_away), 리버스 쇼트(reverse shot) 등이 있다. 두 남녀가 커피숍에서 커피를 마시며 즐겁게 이야기 하고 있다고 가정한다면 매치 컷은 등장인물 남녀의 액션과 직접 관련이 있는 쇼트들로 촬영된 것으로 구성된다. 컷 어웨이는 등장인물들이 서로 액션과 리 액션 하는 것을 촬영할 수 있다. 카메라 연기를 위해 알아야 할 영상언어는 이 밖에도 많이 있지만, 자연스러운 이야기 전달을 위한 시선의 일치, 행동의 일치를 만드는 180도 법칙(180 degree rule)을 반드시 숙지하여야 한다. 180도 법칙은 [그림 3]에서처럼 등장인물들이 마주 바라보는 위치에서 가상이 일직선을 그어 카메라가 반대쪽의 선을 넘어 가지 않는 것을 말한다. 만약에 카메라가 가상선 아래쪽에서 촬영하다가 아무 이유 없이 가상선 위쪽으로 옮겨 촬영하면 혼란스런 상황을 연출하게 된다. 두 배우가 같은 곳을 바라보게 되는 현상이 일어나게 되어 이야기의 흐름을 혼란스럽게 하는 것이다.

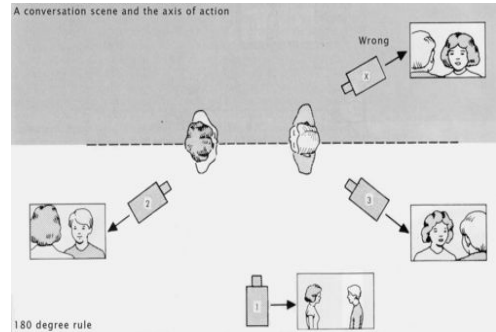


그림 3. 180도 규칙[9]

카메라가 이동할 수 있는 근거는 배우가 움직여 180도 가상선을 새로 설정한다거나 카메라 자체가 달리(dolly) 나 크레인(crane) 혹은 핸드헬드(hand_held)로 움직여 새로운 가상 선을 만드는 경우이다[10].

카메라 연기를 위해서 다양한 영상언어를 이해한다면 배우가 빠르게 매체에 적응되어 연기에 집중할 수 있게 된다. 배우의 액션은 일정한 구도 안에서 촬영되며, 이때 카메라는 움직이거나 고정된 상태에서 배우를 촬영할 것이다. 배우의 위치와 움직임, 그리고 카메라의 위치와 이동에 관련한 각 쇼트들의 구성을 ‘셋업(setup)’이라 한다.

한 셋업 속에는 배우들이 연기하면서 고려해야 할 여러 가지 기술적인 요구조건들이 포함되어 있다. 한쪽으로는 기술적인 문제에 신경을 모으고 다른 쪽으로는 인물의 성격화와 액션에 집중해야 하는 것이다.

배우의 작업은 몇 가지 카메라의 기본적인 움직임에 의해서 기록되며, 그것은 배우의 연기에 영향을 미치게 된다. 카메라가 고정된 위치에서 수평으로 움직일 때를 팬(pan)이라 하고, 위아래 수직으로 이동하는 것을 틸딩(tilting)이라 하며, 달리(dolly)란 카메라가 대상을 향해 앞으로 다가가거나 혹은 뒤로 물러나는 움직임을 의미한다. 그리고 카메라가 움직이면서 피사체를 잡을 때, 수평으로 이동해가는 것을 트래킹(tracking)이라 하고 수직방향으로 이동하는 것을 크레이닝(craneing)이라 한다.

카메라의 이동과 앵글은 배우와 그의 연기에 관객의 감정을 이입시키는 효과를 준다. 배우가 셋업상의 카메라

라의 움직임에 대해 잘 알고 있다면 그는 카메라의 움직임과 앵글이 만들어 내는 효과에 부응하여 연기할 수도 있고 그렇지 못한 경우엔 반대의 연기를 할 수도 있다.

일례로 카메라가 밑에서 위로 대상을 잡는 앵글은 보통 피사체의 우월감을 강조한다. 그것은 당정적인 움직임이요, 앵글이다. 이런 방법으로 촬영되는 배우는 프레임 안에서 표정이나 몸의 자세, 또는 미세한 동작 등을 통하여 우월감의 효과를 배가 시킬 수 있다. 이런 고강도의 주의 집중은 각본에서 제시된 신(scene)의 긴장감을 고조시켜 준다[11].

모든 카메라 앵글은 액션이 일어나는 공간의 구도를 변화시키고, 사건에 대한 관객의 인식을 바꾸어 놓는다. 노련한 배우는 이런 카메라의 능력에 자신의 연기를 조화시킴으로써 무드와 분위기를 창출해 낸다.

카메라가 한창 싸우고 있는 두 배우의 얼굴을 클로즈업으로 잡는다면, 거기엔 격한 분위기가 느껴질 것이다. 이 경우 배우들은 그렇게 격렬한 감정으로 움직이지 않아도 된다. 카메라의 작용으로 인해 이미 긴장감이 강조되어 있기 때문이다[3].

배우가 한정된 공간에서 클로즈업 쇼트로 찍히는 경우에는 제스처나 표현이 제한되기 마련이다. 카메라 연기를 하는 배우들은 언제나 쇼트의 제한 요소들을 알고서 연기를 해야 한다. 클로즈업이나 미디 움 쇼트에서는 제스처를 단순화하고, 섬세하고 세련된 연기를 해야 한다. 반면 롱 쇼트나 딥 포커스 쇼트일 경우엔 배우는 몸 전체를 보다 잘 활용할 수 있는 방법을 찾아내야 한다. 연기는 연기가 행해지는 미디어나 환경에 따라 변화한다. 배우는 좋은 연기를 위해서 연기하는 공간이나 미디어의 특성에 따라 자신의 연기를 적절하게 표현할 수 있어야 한다.

IV. 카메라 연기 훈련법

연기자의 소재는 자신 모두이다. 육체, 정신, 사고, 감정, 감각, 상상력, 성실성, 의식을 갖춘 모두이다. 그 기능과 훈련에 대하여 말할 것은 수없이 많지만 지금은

연기자와 연기자의 심신과의 관계, 음악가와 그 연주 악기와의 관계, 혹은 화가와 캔버스, 물감, 붓과의 관계와 같다고 생각하면 좋다. 즉 서로 끊을 데야 끊을 수 없는 필연적 관계인 것이다.

음악가는 매일 악기를 가지고 마음대로 다룰 수 있도록 연습한다. 그리고 화가는 물감을 섞고 연습에 의해서만 발전된 정확한 솜씨에 의해 그것을 붓으로 캔버스에 옮긴다. 연기자가 자신의 몸을 마음대로 움직일 수 있도록 훈련하지 않으면 안 되는 것도 그것과 같다.

어떤 역을 해내는 기술과, 역을 다만 흉내로서 나타내는 기술과의 사이에는 엄청난 차이가 있다. 연기자는 성격이 복잡한 점까지 남김없이 갖춘 살아 있는 캐릭터를 창조해야 한다. 행동, 사고, 감정 모두에 있어서이다. 그 이하에서 안심해서는 안 된다[12].

연기자의 훈련에는 끝이 없다. 매일 매일 조금씩 갖춰지는 데에 연기자는 일생을 걸어야 한다. 특히 카메라 연기는 카메라 앞에서의 순발력과 즉흥성을 길러내야 한다.

더군다나 카메라 연기에서 ‘연기’하는 것이 보인다면 그 배우는 뭔가 잘못하고 있는 것이다. 카메라 앞에서 뭔가를 보여주려고 ‘연희’를 하는 것이 포착된 순간, 배우로서의 기회는 날아가는 것이다. 그런 배우는 아주 내밀한 사적 공간에서 사적인 삶을 살고 있는 인물이 아닌 것이다. 개런티를 받고 자신에게 주어진 대사를 관객을 위해 낭독하고 있을 뿐이다.

옛날에는 배우가 울어야 하는 장면을 찍을 때 슬픔을 관객에게 잘 보여주려고 서슴없이 감정을 과장했다. 하지만 현대의 카메라 배우들은 현실에서 진짜 인생을 사는 진짜 사람들은 자신의 감정을 드러내지 않으려고 애쓴다는 사실을 잘 알고 있다. 스스로에 대한 방어 체계가 완전히 무너지기 전까지는 눈물을 보이지 않으려고 애쓰는 것이 더욱 사실적이고 호소력을 지니기 마련이다. 오늘날 배우들은 영화나 드라마를 흉내 내서 연기하는 것보다 차라리 다큐멘터리를 모방하는 것이 나을지도 모른다.

술 취한 연기도 마찬가지다. 실제 생활에서 술 취한 사람은 멀쩡한 것을 보여주려고 애쓰기 마련이다. 조야한 연기라면 술 취한 상태를 보여주려고 온 데를 갈지

자로 비틀거리면서 걸을 것이다. 그것은 인위적인 연기이다[6].

무대에서건 영상매체에서건 연기란 성격이미지를 창조해 내는 작업이다. 작가가 창조한 일련의 상황과 액션은 배우에 의해서 관객에게 전달된다. 성격이미지를 창조해내기 위해 배우는 목소리, 육체, 제스처, 정서적 반응과 동적 반응 등 자신의 모든 수단을 사용하게 된다. 성격을 빚어내는 것은 바로 개인적인 특징과 반응들이다.

그러나 지금까지의 배우훈련은 무대를 중심으로 이루어져왔기 때문에 카메라 연기의 특수성을 이해하는데 적지 않은 어려움이 있을 것이다. 무대배우들이 연극적 관습에서 벗어나 카메라 연기에서 필요한 기술적인 메커니즘을 이해하고 카메라 앞에서 자연스럽게 자신의 감정을 표현할 수 있도록 하기 위해서는 기초적인 연기 훈련 과정에서부터 보다 카메라와 친화적인 교육과 훈련이 필요하다.

카메라 연기의 생명은 철저한 즉흥성에 있다. 카메라 연기는 즉흥성이 필요하며 연기의 핵심요소이지만 카메라 연기처럼 즉흥성이 강조되는 연기도 드물다. 그만큼 카메라라는 도식적, 계획적 연기에 대해서 예리하게 잡아내기 때문이다.

스타니스라브스키의 연기론중 상당부분이 즉흥극, 에썬드(상황극)에 기초를 두고 있는 것도 이러한 즉흥성이 연기의 리얼리티에 직결된 문제이기 때문이다.

즉흥성은 무대연기나 카메라 연기에서도 가장 중요한 요소이다. 즉흥연기는 작은 상황부터 출발 하는 게 좋다. 구성이 확실한 단편이 아닌 일부 에피소드만을 즉흥연기를 이용해 촬영할 수도 있다. 예를 들면 스토리가 없더라도 희로애락 중 하나의 감정을 선택해 그것을 카메라 앞에서 효과적으로 연기 할 수 있도록 한다거나 사소한 감정을 표현하기 위한 배우의 동작이나 블로킹의 디테일을 중심으로 연기하고 연출해 내는 것을 공부하도록 하는 것이 좋다.

카메라 연기는 초기 교육이 중요하다. 리스트라스버 그는 “적절하게 훈련된 배우는 하나의 매체에서 다른 매체로 그의 재능의 감소 없이 옮겨 갈 수 있다고 말했다지만 그것은 초기에 그 배우가 어떻게 교육을 받았느냐

에 따라 다를 수 있다는 것이다.” 지나치게 무대적인 연기 그것도 고전적인 연기 스타일에 집중했던 배우들은 나중에 카메라 연기를 하게 될 때 오랫동안 굳어진 무대연기 스타일에서 빠져나오기 쉽지 않기 때문이다.

러시아배우인 미하일 체홉은 행위의 불연속성이 자신에게 더 이상 아무런 방해가 되지 않는다고 말했다. 그는 실제 카메라 연기를 ‘작은 예술품’으로 즐기고 있었다. 그는 이렇게 말했다. “각기 작은 장면들은 시작과 중간 그리고 끝을 갖고 있고 이것은 한 작은 예술품으로 생각되어야 한다.” 그는 ‘작은 예술품’을 창조 한다고 생각을 갖고 작은 부분들을 연습해 가도록 충고 했다. 자신에게 ‘시작 한다’ 고 말하고 잔을 들고 ‘중간’ 하면서 물을 마시고 그리고 잔을 다시 놓으며 ‘끝’ 이라고 말한다. 이것이 바로 한 ‘작은 예술품’인 것이다. 체홉은 이러한 ‘작은 부분’들을 수용함으로써 카메라 연기에 적응했다.

체홉은 연기자가 카메라와 친구가 될 것을 권한다. 매일 아침 작업하기 전 조용히 카메라와 인사 해보자. 강력한 상상력으로 카메라를 의인화해 카메라가 자신의 연기 하나 하나를 즐기고 인정하고 있다고 생각하며 연기해보자. 아마도 카메라 앞에서 숨으려고 하는 연기자들에게 이것은 아주 유용한 테크닉이 될 것이다. 어떤 연기자는 연습 중에는 아주 자유롭고 창의적이지만 일단 카메라 앞에 서면 위축되는 경향이 있다. 카메라를 친구로 만들면 더 이상 카메라 앞에서 피하려고만 하지는 않을 것이다. 아마도 전보다 더욱 강력하게, 자신 있게 자신의 연기를 카메라로 ‘발산’ 시키게 될 것이다.

또한 카메라 연기 교육은 반드시 캐릭터 분석이나 작품 분석을 하기 전에 정확한 자기 분석, 개성 발견의 시간이 선행 되어야 한다고 본다. 표현하려는 강박관념에서 벗어나게 하려면 who am I(나는 누구인가?)를 통해서 자기 고백, 독백훈련과 자기 내면화 과정은 연기과정에서 필수적인 과정이 돼야 한다.

이렇게 앞서 대략적으로 살펴보았듯이 카메라 연기는 매체적 특성이나 연기적 측면에서도 무대연기와는 분명한 차별성을 갖고 있다.

즉흥성의 발현과 배우의 개성을 최대한 발견해 내며,

배우 자신은 카메라 연기에 있어서 감독과 더불어 공동으로 창조 작업을 진행하며 카메라 연기의 발전을 이룰 수 있다. 카메라 연기를 훈련할 수 있는 방법은 다양하지만 대략 열 가지로 제시될 수 있다.

첫 번째, 정서적인 면에서 감정을 끌어낼 수 있는 감정트레이닝 중 하나이다. 예기치 못한 쪽지를 발견하고 그 내용으로 인해 감정의 변화가 생긴다. 예) 미안해, 이제 더 이상 연락 하지 마! 등의 내용으로 희로애락의 감정변화를 줄 수 있으면 된다.

두 번째, 상상력과 상황의 스토리를 만들어 가는 집중 훈련이다. 준비 해 온 그림이나 영화의 한 장면을 선택하고 장면을 시작으로 그 다음 상황을 자신의 상상력으로 연기하게 한다.

세 번째, 반응에 관한 훈련이다. 카메라를 보고 다음과 같은 상황들을 과장해서 연기 해 보게 한다.

- a, 당신이 사랑하는 사람이 시야에 들어온다.
- b, 당신이 싫어하는 사람이 시야에 들어온다.
- c, 당신에게 돈을 꾸어간 빚쟁이가 시야에 들어온다.

위에 세 가지 반응을 가능한 한 표정의 변화를 최소화해서 다시 한 번 해보라. 그리고 아예 표정 없이 연기 해보라. 당신은 무표정에도 감정을 담을 수 있다는 것을 깨닫게 될 것이다.

네 번째 액자를 하나 들어올리고 2미터 정도 떨어져서 지켜보도록 한다. 룡 숲, 미디엄 숲, 미디엄 클로즈업, 빅 클로즈업으로 볼 수 있게끔 배우들은 필요한 만큼 떨어져 선다. 가능하다면 극장에 앉아서 어느 좌석이 어느 숲에 부합되는지도 액자를 통해 살펴본다.

다섯 번째 다양한 거리에서 다양한 감정들을 연기해 본다. 이렇게 하면 거리에 따라 어떤 테크닉들이 요구되는지 알 수 있다. 짝을 지어 다양한 거리를 설정해서 “난 널 사랑해!”와 “난 네가 싫어!”를 연기 한다. 거리에 따라 연기가 어떻게 변화하는가를 알 수 있다.

여섯 번째 ‘현실에서처럼’ 한 장면을 연기하고, 같은 장면을 ‘무대에서처럼’ 연기하고 또 동일한 장면을 액자를 들고 연기하고, 스크린에서는 어떤 상황들이 벌어지는 지를 본다.

일곱 번째 편지 쓰기, 차 마시기, 스웨터 뜨개질하기, 라디오 고치기 등 평범한 행동들에 액자를 만들어본다. ‘눈속임’을 이용하여 중요한 부분들이 다 액자 안으로 들어가게 한다. 이렇게 함으로써 배우가 프레임 안의 연기를 위해 무엇을 해야 하는지 알 수 있을 것이다.

여덟 번째 텔레비전 프로그램이나 영화에서(가능하면 녹화를 하는 것이 좋다) 몇몇 순간들을 골라내어 그것에 나타난 관계와 순간들을 그대로 재현한다.

아홉 번째 걷기와 말하기의 속도에 변화를 주면서 펜하고 있는 카메라 앞을 걷는다. 매우 화난 연기, 매우 슬픈 연기를 해본다. 카메라에 맞는 효과를 내려면 배우들이 어떻게 해야 하는 지 찾아본다. 빨리 말하면서 또 천천히 걷는 것을 연습한다.

열 번째 다른 사람이 말하는 것을 듣기만 하고 있는 모습을 찍는다. 다음에는 듣는 연기를 과장되게 하라고 주문하고는 다시 찍는다. 과연 ‘과장된 연기’를 한다는 것은 어느 정도인지 테스트 해본다[13].

V. 결론

21세기 들어 영상 예술 장르는 대중에게 가까우면서도 즐겁게 찾을 수 있는 문화 예술, 오락 장르가 되어가고 있다. 영상미디어에 대한 대중들의 수요가 늘어날수록 또한 빠르게 성장하고 있고, 영상미디어의 성장 안에는 많은 요소들이 복합적으로 이루어지고 있지만 그 중에서도 대중들에게 가장 많은 눈길을 사로잡게 하는 것은 영상속의 배우들이라고 할 수 있다.

대중들의 뜨거운 관심과 수요 못지않게 배우를 희망하는 사람들 또한 넘치게 많다.

그런데 배우가 스크린 안에서 자연스러운 연기를 선보이는 것은 그들의 타고난 재능과 더불어 끊임없는 훈련을 통한 결과물이라는 것을 배우를 희망하는 사람들은 알아야 할 것이다.

배우들의 노력에는 여러 가지 부분들이 있겠지만 그 중에서도 가장 기본이 되는 것을 연기력으로 꼽을 수 있다.

사회적으로 공인으로서의 유명 배우 한 사람이 현대

의 이 사회 대중에 가지는 도덕적, 윤리적, 사회적, 정치적 측면의 폭발적인 영향력을 감안한다면 이제 배우교육, 연기교육에 대한 중요성을 인정하지 않는 사람은 그 누구도 없을 것이다[14].

그렇기 때문에 좋은 배우가 되기 위해서는 마땅히 기본적인 방법론에 충실함과 동시에 끊임없는 자기 탐구와 자기반성을 통해 자기 자신에게 알맞은 독창적인 훈련방법을 개발해야 한다. 자기탐구를 위한 기술은 시간을 갖는 것이다. 이는 기다리는 것이 아니라 상상력을 작동시킬 수 있는 어떤 것을 생각하면서 기다려야 한다. 그리고 지속 시키는 것이다. 신체의 행동을 유지하는 것은 충분히 시간을 가지고 상상력이 작용되도록 기다리다가 내면에서 충동이 생겨났을 때 그 충동에 맡겨 상상력을 유지하라는 것이다. 그러므로 카메라 연기에 필요한 생생하고 살아있는 리얼리티의 장면들을 창조하기 위해서는 즉흥작업들이 중요하다고 생각된다. 성공적인 자기 탐구를 위해 배우는 이완과 집중으로 주제의 초점을 맞추고 분명하게 할 수 있는 구체적인 요소를 가져야 한다.

카메라 연기는 배우를 작가의 생각과 의도, 그리고 언어를 살아 있는 표현으로 옮기는 창의적인 예술이라 생각한다. 이 표현에서 소리는 단순히 의미뿐만 아니라, 감각, 감정, 행동까지도 담고 있어야 한다. 카메라 연기에 필요한 테크닉적인 면을 반드시 알고 이해해야 함은 이 논문에서도 누누이 강조하고 있다. 연기에 있어서 중요한 것들은 배우들 자신의 진실과 상황에 맞는 감정 표현과 전달, 자신의 개성을 찾아내는 자기 자신의 발견, 인생에 대한 관찰, 자신을 객관적으로 평가 하는 일, 직관력을 높이기 위한 훈련, 능동성과 자발성이 있어야 하며, 생활과 경험, 그리고 상상력과 관찰력이 필요하며, 카메라 연기에 필요한 연기를 단순화시키며 행위 자체를 믿어야 하는 일, 성격 묘사 등 갖춰야 할 요소들이 많기에 철저히 연기훈련이 이루어져야 한다 라는 것이다. 하지만 연기의 최고의 텍스트는 다름 아닌 자신과 인생임을 알고 최선을 다해 자신을 연마하고 성실하게 임했을 때 이상적인 연기자들의 배출이 이루어질 수 있다고 생각한다[15].

그럼에도 불구하고 카메라 연기의 특성을 이해하고

적용하는 것은 진실한 내면을 끌어내고 객관화시키기 위한 최소한의 훈련법이다. 좋은 배우가 되기 위해서는 끊임없이 관찰하고, 상상하고, 체험해야 할 것이다. 연기자로서 보다 더 많은 기회를 가지기 위해서는 늘 새로운 도전과 용기가 필요하다.

참고 문헌

- [1] 토니 바, 유현목 옮김, *영화연기워크숍*, 1992.
- [2] 토니 바, 이승구, 김학용 옮김, *영화연기*, 집문당, 2001.
- [3] 메리 엘렌 오브라이언, 최상식 옮김, *영화연기*, 연극과인간, 2003.
- [4] 박호영, 민경원 “매체연기 특성 연구”, 한국콘텐츠학회논문지, 제11권, 제8호, p.161, 2011.
- [5] 패트릭터커, 방은진 옮김, *스크린연기의 비밀*, 서울시공사, 1999.
- [6] 마이클 케인, 송혜숙 옮김, *명배우의 연기수업*, 지안, 2009.
- [7] 위대한 캐츠비(The Great Gatsby), 2013.
- [8] 실버라이닝 플레이북(Silver Linings Playbook), 2012.
- [9] <http://videography101.com/?p=227>
- [10] 박호영, 민경원, “매체연기 특성 연구”, 한국콘텐츠학회논문지, 제11권, 제8호, p.164, 2011.
- [11] 박호영, 민경원, “매체연기 특성 연구”, 한국콘텐츠학회논문지, 제11권, 제8호, pp.164-165, 2011.
- [12] 에드워드.D. 이스키 저, 이강렬 역, *매소드 연기*, 경서원, 1986.
- [13] 미하일 체홉, 윤광진 옮김, *미하일 체홉의 테크닉 연기*, 예니, 2000.
- [14] 김태훈, “국내 연기교육 잔혹사-연기, 무엇을 어떻게 교육시킬 것인가?”, 연극교육연구, 한국연극교육학회, 제11권, p.313, 2005.
- [15] 박호영, 민경원, “매체연기 특성 연구”, 한국콘텐츠학회논문지, 제11권, 제8호, p.168, 2011.

저 자 소 개

박 호 영(Hoyoung Park)

정회원



- 1995년 2월 : 단국대학교 연극영화학 문학사(BA)
- 2000년 6월 Russian Academy of Theatre Arts(GITIS) 연기예술학석사(MFA)
- 현재 : 서원대학교 연극영화전공

교수

<관심분야> : 연기예술, 연기이론, 연기교수법, 매체 연기, 공연예술사, 공연제작연출