

크라카우어의 영화연기론

Film Acting Studies of S. Kracauer

조성덕*, 김종국**

건국대학교 영화애니메이션과*, 백석대학교 문화예술학부**

Song-Duk Chough(suhoi6@naver.com)*, Jong-Guk Kim(2010kjg@gmail.com)**

요약

이 글은 전통적인 영화론의 기초적인 접근 방법을 제시한 크라카우어의 영화연기론을 검토한다. 크라카우어의 영화미학은 인문학과 예술학 분야에서 다양하게 소개되었지만, 현대 영화연기의 기초를 제시한 그의 연기론은 거의 소개되지 않고 있다. 크라카우어(1960)는 『영화론』의 ‘배우에 관한 장’에서 영화배우가 전통적인 연극배우와 어떻게 다른가를 설명하면서, 영화연기의 매체 기술적 의미 등을 제시한다. 그의 영화 연기론은 전후 새로운 리얼리즘을 제시하는 연기양식을 강조한다. 그의 접근 방식은 『영화론』의 기본 전제인 ‘물리적 현실’ 또는 ‘카메라 현실’의 관점을 취한다. 크라카우어는 배우의 형태를 나열하는 익숙한 구분법으로 전문배우, 비전문배우, 할리우드 스타의 특징을 열거하면서, 배우의 자연스러움을 강조한다. 그는 할리우드 스타를 선호하지는 않지만, 다큐멘터리이든 극영화이든, 전문배우이든 비전문배우이든, 영화매체의 비결정성 또는 불명확성에 기반한 연기하지 않는 연기를 강조한다. 크라카우어가 정리한 영화연기론은 후대의 영화론 및 미디어 관련 연기론에 영향을 미치며, 현대의 영화교과서 및 영화연기의 원론이 되고 있다.

■ 중심어 : | 크라카우어 | 영화연기 | 카메라 현실 | 배우 | 네거티브 연기 |

Abstract

This article reviews the film acting studies of Kracauer presenting the basic approach of traditional film theory. It is to provide a foundation for film acting theory in order to activate the domestic acting studies. While Kracauer explains the difference between traditional stage actor and film actor in 'Remarks on the Actor' of *Theory of Film(1960)*, he suggests the characteristics of the cinema acting and its media technical meanings. He emphasizes the acting forms presenting the postwar new realism in his film acting studies. His approach takes the perspective of 'physical reality' or 'camera reality' which is the basic premise of film theory. Kracauer insists the naturalness of the actors, listing the features of professional actors, non-professional actors and Hollywood stars as they are a familiar classification for the types of actors. He does not prefer the Hollywood stars, whether it is fiction or documentary, professional or non-professional actors, but he emphasizes negative acting, the ability to express words by doing nothing, based on indeterminacy or indefiniteness of the film. Kracauer's film acting studies has affected later film theory and media-related acting, and has become the principles of cinema textbook and acting.

■ keyword : | Kracauer | Film/Cinema Acting | Actor | Camera-Reality | Negative Acting |

1. 서론

대한민국에서 연예인을 꿈꾸는 인구가 백만 명에 이른다고 한다. 이 가운데 삼사천 명이 매해 연기 관련 입시를 치른다. 연기 입시의 종류도 연극, 뮤지컬, 영화, 방송 등 다양하다. 전통의 연극연기가 문화콘텐츠산업에 융합되면서 연기의 형태 또한 변화되고 있다. 60년대 한국영화와 지금의 방송드라마를 비교해 보면, 연기의 차이가 크게 두드러진다. 초기에는 무대연기가 영화와 방송에 그대로 수용되었지만, 지금은 반대로 매체의 특성에 맞게 변화된 연기가 연극 등의 무대예술에 채택되고 있다. 미디어 연기가 전통의 연극연기에 영향을 주고 있는 것이다. 이와 동시에 영화, 방송 등의 미디어 연기에 대한 관심의 증가에 따라 연기교육과 학술적 관심이 커지고 있다. 학술적 차원에서 연기에 관한 연구가 이전보다 확대되고 있지만, 영화연기에 관한 연구의 현황은 초기 단계에 머무르고 있다. 영화연기에 관한 학술적 성과가 연극, 무용을 비롯한 퍼포먼스 연구의 오랜 전통에 미치지 못하고 있는 것이 현실이다. 이 같은 배경에서 이 글은 전통적인 영화론의 기초적인 접근 방법을 제시한 크라카우어의 영화이론을 검토하고자 한다. 크라카우어의 영화미학은 인문학과 예술학 분야에서 다양하게 소개되었지만, 현대 영화연기의 기초를 제시한 그의 연기론은 거의 소개되지 않고 있다. 이는 국내 연기연구의 활성화를 위해 연기론의 토대를 제공하기 위한 것이다.

크라카우어(1960)는 『영화론Theory of Film』의 ‘배우에 관한 장(Remarks on the Actor)’에서 연극배우와 구분되는 영화배우의 특징에 관한 논의에서부터 영화이론을 시작한다. 그는 영화배우가 전통적인 연극배우와 어떻게 다른가를 설명하면서, 영화연기의 특성, 그것의 매체 기술적 의미 등을 제시한다. 그의 영화이론에 접근하는 태도는 『영화론』의 ‘물리적 현실’ 또는 ‘카메라 현실’의 관점을 취한다. 크라카우어는 연극과 영화연기의 질적이고 기능적인 차이를 논의한 다음에, 비전문배우, 할리우드 스타, 전문배우로 영화연기의 형태를 구분하면서 어떤 연기가 영화매체에 적합한가를 제시한다. 그 사례로 당대의 다큐멘터리, 유럽영화, 할리우

드영화 등이 분석된다. 크라카우어가 정리한 영화이론은 후대의 영화론 및 미디어 관련 연기론에 영향을 미치며, 현대의 영화교과서 및 영화연기의 원론이 되고 있다. 일반화되고 당연시된 현대의 영화이론에서 크라카우어는 더 이상 언급되지 않고 있다. 영화연기에 관한 국내의 연구 현황을 보면, 주제 및 내용, 논의의 방법 등이 선행연구의 성과를 유사하게 반복해서 채택하는 양상을 보이고 있다.

푸도프킨(V.I. Pudovkin)은 1937년 『영화 테크닉과 영화연기Film Technique and Film Acting』(1954)에서 촬영과 배우의 관계를 제시한다[1]. 이후에는 크라카우어가 리얼리티라는 관점에서 영화이론을 정리하고, 현대 영화이론의 원형을 구축한다. 크라카우어의 영화에 관한 미학 일반이 국내에 소개되었지만, 그의 영화이론은 아직 연구되지 않고 있다. 이 글의 목적은 영화교육과 제작현장에서 적용되고 있는 영화이론의 원형을 크라카우어의 영화이론에서 모색하려는 것이다. 연구문제 및 내용은 첫째, 크라카우어가 제시한 영화연기의 특성을 고찰한다. 그는 영화연기의 특성을 설명하기 위한 방법으로 전통적인 무대연기와 비교한다. 둘째, 크라카우어가 제시한 영화연기의 형태를 살펴본다. 그는 당대를 대표하는 유럽영화, 다큐멘터리, 할리우드 영화의 역사적 맥락에 위치하는 배우들의 연기론에 관한 실증을 통해 영화연기의 종류로 비전문배우, 할리우드 스타, 전문배우로 구분한다. 이것은 이후 영화연기에 관한 분류 기준이 되고 있다. 연구방법은 먼저, 크라카우어의 『영화론』에서 언급된 영화연기에 관한 논의를 검토한다. 덧붙여 배우 및 영화연기를 설명하고 있는 크라카우어의 여러 문헌들을 살펴볼 것이며, 논의의 진행은 크라카우어(1969)가 『역사: 끝에서 두 번째 세계History: The Last Things Before the Last』에서 제시한 역사적 현실의 재료로서의 영화 서술 방식을 따른다.

2. 연극과 영화연기의 본질적 차이

크라카우어는 초기 영화사에서 기존의 전통적인 연

극배우가 영화에 출연한 장면에서 카메라 앞의 영화연기와 무대연기의 차이를 설명한다. 영화배우는 무대와 무대 밖의 교차점에서 독특한 위치를 차지한다. 크라카우어에게 영화배우와 연극배우의 차이는 영화사 초기에 카메라 앞에 선 여배우 가브리엘 레잔느(Gabrielle Réjane)와 사라 베르나르드(Sarah Bernhardt)의 연극공연에서 확인된다. 그들의 연기는 극장 관객의 환호를 일으킬 만큼 훌륭했지만, 카메라는 그들을 보잘 것 없는 존재로 만들어 버린 것이다[2]. 또한 크라카우어는 초기 멜리에스의 영화를 통해 영화사 초기의 영화와 연극의 차이를 설명한다. <달나라 여행>에는 전통적인 뮤직홀 같은 장면이 등장하고, 배우들이 연극무대에서 처럼 관객에게 인사를 한다. 크라카우어는 멜리에스 영화가 기술적인 면에서 연극과 다름에도 불구하고 연극의 한계를 넘어서지 못한 것으로 평가한다. 멜리에스가 영화의 특성을 활용하지 못한 것은 정적인 카메라 사용에서 확인할 수 있다. 그가 목표로 한 관객은 전통적인 연극 관람자와 어린이였기 때문에, 고정된 카메라는 관객을 무대에 묶어두기 위한 방편이었다. 멜리에스의 후기 영화들은 연극적인 영화에서 연극을 영화화하는 것으로 바뀌었을 뿐이다. 크라카우어는 연극배우와 영화배우가 다른 두 가지 방식을 제시한다[3]. 첫 번째는 두 종류의 배우가 각각의 매체에 충족하기 위해 가져야 하는 본질적인 차이이다. 두 번째는 연극 이야기와 영화 이야기에서 가정해야 하는 기능의 차이에 관한 것이다.

두 매체에서 연기의 본질적인 차이는 두 가지의 관점에서 설명된다. 먼저, 무대 위의 연극배우는 의상, 몸짓, 얼굴 표정, 억양을 강조해야 하지만, 영화배우는 오히려 그러한 강조를 누그러뜨리고 피해야 한다는 것이다. 둘째로, 연극무대의 세트는 분위기를 유도하기 위해 과장되게 꾸며지지만, 영화에서의 자연스럽고 움직이지 않는 대상들은 배우의 일부가 된다는 것이다[4]. 영화에서는 카메라가 배경이나 전경의 세부에 의미를 부여하기 때문이다.

크라카우어는 먼저 무대에서의 연극배우의 특성을 설명한다. 영화배우와 마찬가지로, 연극배우는 폭넓은 감각적 언어로 인물의 성격을 묘사한다. 연극배우의 투영 능력 또한 제한이 없으며, 어느 정도 고정된 배역을

맡기도 한다. 그러나 영화와 달리, 무대의 조건은 분장술의 물리적 측면을 구성하는 미묘한 세부를 관객에게 직접 전달할 수 있는 배우의 위치를 제한한다. 무대와 관객 간의 거리로 배우의 물리적 세부는 인지되지 않는다. 즉 연극배우의 물리적 존재가 교란되지 않는다[5]. 그러한 연유로 연극배우는 관객에게 등장인물의 심적 이미지를 불러일으키도록 분장, 적절한 몸짓, 음성의 조절 등의 극적 장치를 활용하게 된다. 영화배우와 비교해서 연극배우는 그들의 과장된 움직임과 말투 등을 지적받는다. 자연스러움의 환영을 창출해내기 위해 표정 또한 행동만큼이나 부자연스럽다. 연극배우는 무대 위에서는 비효과적일 수 있는 사실적인 인물묘사보다는 관객으로 하여금 인물의 현존을 믿도록 할 뿐이며, 자신의 특성을 드러내지 않는다. 마법사 같은 배우의 연기 그 자체만이 펼쳐진다. 배우가 등장하는 상황과 배우가 표현하는 대사에서 관객은 그의 의도를 보충해서 완전하게 만든다. 그럼으로써 배우가 투영하는 이미지는 폭과 깊이를 갖게 된다. 연극배우는 생명의 마법 같은 유사성을 획득하게 된다. 그러나 크라카우어에게 존재의 미세한 흐름인 생명 그 자체는 무대에서 사라지고 마는 것이다. 크라카우어는 전통 예술과의 차이를 통해 새로운 매체의 특성을 규정한다. 그가 제시하는 본질적 차이에 의한 영화연기의 특성은 연기하지 않는 연기, 영화의 유연성을 강화시키는 연기, 배우의 신체성이다.

1) 연기하지 않는 연기

크라카우어는 영화연기란 배우가 연기하지 않는 것임을 강조한다[6]. 그는 르네 클레어(Rene Clair)와 히치콕의 견해를 인용하면서, 연기하지 않는 연기를 소개한다. 히치콕은 아무것도 하지 않으면서 단어를 표현하는 능력, 즉 네거티브 연기(negative acting)를 강조한다. 배우가 전달하려는 인물의 물리적 존재는 화면에 압도된다. 카메라는 눈 깜짝할 사이의 찰나 틈과 무심결의 어깨 움직임을 포착한다는 것이다. 르네 클레어는 아주 작은 몸짓의 과장과 말하는 태도가 카메라 기계에 포착되고 필름의 영사로 확대된다고 말한다. 관객은 기본적으로 자연스럽게 움직이는 영화의 등장인물을 기대한다. 관객은 있는 그대로의 자연스러움을 선호한 영

화 카메라에 오랜 동안 익숙해져 있기 때문이다. 특히 클로즈업의 사용으로 관객은 인물의 등장과 태도의 미세한 변화를 보고자 하기 때문에, 배우는 부자연스런 과잉의 움직임과 무대에서 요구되는 양식을 포기할 수밖에 없다. 크라카우어에게 영화배우는 마치 연기하는 것이 아니라 카메라에 사로잡힌 실제의 그 사람인 것처럼 연기해야 한다. 영화배우는 영화 속 등장인물처럼 보여야 하며, 어떤 의미에서는 촬영감독의 모델이기도 하다.

무대는 스크린에서는 배우의 역할은 등장인물을 투영하는 것이다. 무대에서 관객과 배우의 먼 거리는 배우로 하여금 현실이 아닌 환영 이미지를 창출하도록 유도한다. 이를 위해 연극배우는 분장, 몸짓, 억양 등의 극적 장치를 이용할 수밖에 없고, 진짜 같은 현실 묘사보다는 과장을 하게 되는 것이다. 반면에 영화에서는 클로즈업이 등장인물을 연기하는 배우의 세부를 보여주기 때문에, 연극에서의 과장된 몸짓과 억양을 포기해야 한다. 영화관에서 스크린을 보는 관객 모두는 배우가 묘사하는 등장인물의 육체적 외모를 볼 수 있기 때문이다.

2) 영화의 우연성과 연기

크라카우어는 우연성을 한없이 미묘한 어떤 것으로 정의한다[7]. 진정한 사진적 묘사는 인위적이지 않은 현실의 인상을 유지하는 경향이 있다. 일반적으로 사진이 얼굴의 특징에 집중하는 만큼, 동시에 얼굴의 특징은 자아를 표출하려는 욕망의 결과이다. 사진의 얼굴 묘사에는 과편화되고 우연적인 것이 존재한다. 그로부터 영화배우는 등장인물처럼 보여야 한다. 등장인물의 표정, 몸짓, 자세 등은 보이는 것 이상으로 확산된 맥락을 지시하며, 무한한 묘사의 일부 가운데 어떤 우연적인 것을 나타내야 한다. 그러한 묘사의 질감이 마음의 깊은 층위에 다다르기 때문이다. 이에 대한 설명에서 크라카우어는 르네 클레어와 푸도프킨을 인용한다. 르네 클레어는 연기의 세밀한 과정에 관여하는 영화배우의 자발적인 태도를 관찰한다. 푸도프킨은 인간의 내적 심리를 반영하는 영화배우의 아주 세밀하고 미세한 표현을 기대한다고 말한다. 클레어와 푸도프킨은 모두 무의식의 투영을 중요하게 고려한 것이다. 정신분석학적 의미에

서, 영화배우는 주목받지 않는 행위를 설명하는 용어로서 프로이트의 징후적 행동과 같은 심리적 사건을 구체화하면서 이야기를 진행시킨다. 영화연기는 등장인물의 인위적이지 않은 물질적 존재라는 어떤 사건으로 감동을 줄 때, 매체에 솔직하다. 그럴 때에만 영화배우가 표현하는 생명이 진정 영화적이다. 크라카우어가 주장하는 영화연기란 사진의 속성인 비결정성 또는 불명확성을 표현하는 것이다.

여기에서 물질적 존재는 등장인물의 육체적 외모를 의미한다. 사진 이미지는 등장인물을 명확하게 정의하지 않는다. 그것은 분위기, 파편, 일상, 우연에 관한 순간의 기록이다. 이 같은 사진 이미지의 특성 때문에 영화배우는 촬영되지 않은 등장인물의 생명에 순간의 몸짓, 자세, 표현을 만들어야 한다. 그래서 관객이 스크린에 영사된 얼굴 전체를 볼 수 있는 영화배우에게 자신의 육체적 외모가 중요해진다. 카메라는 모든 것을 잡아내는데, 특히 내적인 심리 변화를 드러내는 일체의 외적 움직임을 보여주기 때문이다.

3) 영화배우의 신체

영화배우는 연극배우에 비해 자신의 신체와 밀접하다. 카메라는 극적 구성 뿐 아니라, 물질적이고 심리적인 특성, 외적 움직임과 내적 변화 간의 미묘한 상호작용을 드러낸다. 그러한 상응관계는 무의식적으로 나타나기 때문에, 배우가 시각적인 모든 것을 볼 수 있는 위치에서 등장인물의 자연스러움을 요구하는 관객을 만족시킬 수는 없다. 여기에서 크라카우어는 에이젠슈타인과 로셀리니의 견해를 참고한다. 그는 영화배우란 움직임의 밀리미터까지 조절할 수 있어야 한다는 에이젠슈타인의 주장[8]을 비현실적으로 본다. 형식주의자인 에이젠슈타인은 자기통제(self-control)가 자발적인 연기를 도출할 수 없음을 알고 있었던 것이다. 크라카우어에게 에이젠슈타인이 제시한 영화연기론의 자기통제 개념은 전통적인 의미의 예술을 위한 비영화적인 관심사였던 것이다. 그런 연유로 신체의 외모 자체를 스크린에 표현하는 배우가 영화 이야기의 구성에 적합하다. 배우의 외모는 그들의 성격, 존재의 방식 등을 보여주는 척도이다. 특히 로셀리니가 배우의 신체를 전적인

배역의 기준으로 삼는다. 사진적 특성에 의존할 수밖에 없는 배우의 입장에서 영화제작은 연극제작 이상으로 신체를 고려한 배역에 의존한다.

영화배우의 육체적 외모가 영화의 미세한 의도를 잘 드러낼 수 있다는 점에서, 영화는 정형화된 배역(type casting)을 선호한다. 연기해본 적이 없는 비전문배우가 카메라 앞에서 효과적일 때가 있다. 플래허티는 움직임이 자연스러운 아이들과 동물들을 가장 순수한 영화배우라고 부른다[9]. 정형화된 배역의 예로 비전문배우를 채택한 사례로 에이젠슈타인과 로셀리니가 제시된다. 또한 할리우드의 스타 시스템이 정형화된 배역을 발전시켰다. 그것은 배우의 육체적 외모에 상업적 가치를 부여하며, 할리우드 스타는 모든 역할에 자신의 육체적 외모를 이용한다.

3. 연극과 영화연기의 기능적 차이

크라카우어는 영화배우와 연극배우의 기능적 차이를 설명하기 위해서 먼저 연극배우의 무대에서의 역할 및 기능을 설명한다. 영화적 관점에서 연극이 인간의 상호관계를 재현하는데 집중한다는 사실에서 연극배우의 기능을 이해할 수 있다. 무대연기는 등장인물을 따라 진행된다. 왜냐하면 연극이란 등장인물이 연극의 내용을 말하고 구성하기 때문이다. 무대의 등장인물이 극적 구성의 모든 의미를 전달한다. 사실적인 세트조차도 무대의 조건에 맞게 조정되어야 하며, 그 또한 환영성 내에 한정된다. 그것이 사실성 그 자체의 의미를 갖지는 알 수 없다. 대체로 연극은 양식화를 요구한다. 사실적이든 아니든, 무대 세트는 기본적으로 등장인물과 인물들 간의 상호작용을 지지하도록 계획된다. 그것의 목적은 완전한 진정정보다는 연기와 대사로 전달되는 인간의 복잡한 관계를 반향하고 강화시키기 위한 것이다. 무대의 형상은 무대 연기를 위한 장치로 기능한다. 인간은 우주의 절대적인 척도이며, 가장 작은 구성단위이다. 마찬가지로 각각의 등장인물은 무대에 절대적인 실재를 재현한다. 관객은 물질적으로나 심리적으로 그의 전체적인 외모와의 관계에서 그의 얼굴과 손을 볼

수 있다[10].

크라카우어에게 영화는 인간적이지 않다. 영화의 주제는 시각 현상의 무한한 흐름이다. 물리적 존재의 항상 변화하는 형태의 흐름은 인간을 포함하지만 절정에 이를 필요는 없다. 회화와 마찬가지로 영화는 생명 없는 대상을 담지만, 영화만이 그것에 생명의 흐름을 부여할 수 있다. 이것은 영화의 기록하는 기능에서 크라카우어가 설명한 영화의 특성이다. 오렌지 껍질이나 인간의 손을 구분해서 기록하는 카메라의 능력이 영화와 연극의 결정적인 차이라는 것이다. 무대 이미지가 거의 배우에 의존한다면, 영화는 외모의 일부를 상세히 보여주며 그와 관련된 대상의 세부를 묘사한다. 영화만이 사람이든 아니든 물리적 존재의 모든 것을 탐색할 수 있다. 20세기 초 프랑스 영화가 연극의 각색이나 연극적인 드라마에 빠져있을 때 루이 델뤽이 대상의 중요성을 강조하면서 영화라는 매체의 독립성을 확보하고자 했다. 여기에서 크라카우어는 루이 델뤽의 주장을 인용한다. 그와 같은 맥락에서 배우는 세계를 구성하는 한 부분일 뿐이라는 것이다. 크라카우어는 무대성 또는 연극성을 내세우는 역사영화에서 관객, 카메라, 배우의 관계를 설명한다. 과거를 다루는 역사영화에서 무미건조한 카메라는 등장인물이 아닌 의상을 입은 배우를 보여준다는 것이다. 시대의상은 연극이나 가장 무도회를 소환한다. 의상은 과거에 속하지만, 배우는 현재와 과거의 중간에 위치한다. 이 같은 역사영화의 특징은 외부 세계의 진실한 재현을 목표로 하는 매체에 부합하지 않은 방식으로 관습화된다.

즉 영화배우가 반드시 모든 의미를 담은 이야기의 중심일 필요는 없다. 영화연기는 반드시 인간을 포함해야 하지만, 보조적이고 명시되지 않은 방식으로 인간을 포함한 영역을 거쳐 갈 뿐이다. 많은 영화들이 버려진 아파트의 이상한 가구를 보여주곤 한다. 이러한 장면에서 누군가가 들어올 때, 아주 짧은 시간 동안 어떤 사람이 개입한다는 느낌이 들게 된다. 이때 배우는 한 개인이 아니라 그러한 부류를 재현한다. 더 이상 배우라는 존재의 전체는 신성하지 않다. 배우의 신체는 주변 환경과 함께 물리적 생명의 지나가는 이미지 사이에 갑자기 두드러지는 중요한 배치 속으로 용해된다. 어느 누구도

네온 빛의 분위기와 주저하는 그림자, 누군가의 얼굴 등을 기억하지 못한다. 배우의 전체성에 대한 해체는 조금씩 진행되는 단편적인 방식과 일치한다. 여기에서 크라카우어는 푸도프킨을 인용한다. “영화배우는 자신의 작품에서 방해받지 않은 연기를 발전시키겠다는 의식을 박탈당한다. 하나의 명확한 전체 이미지를 만들어 낼 수 있는 연속되는 부분들 간의 유기적인 관계가 영화배우에게는 적합하지 않다. 배우의 전체 이미지는 감독의 편집 후에 나타날 외형으로 인식될 뿐이다.”[11] 영화배우는 원재료이며, 개성과 배우로 낮추는 맥락 내에서 나타난다. 완전한 절제가 영화배우의 미덕이다. 대상들 사이의 대상으로서 영화배우는 자신의 본성을 전시해서는 안 되며, 가능한 그 밑에 숨어야 한다[12].

이 같은 배우에 대한 태도는 크라카우어가 영화의 속성으로 제시한 비결정성에 관한 설명에서 분명해진다. 그는 영화의 비결정적인 특성으로 콜레쇼프 효과에 사용된 배우 모주킨의 얼굴을 사례로 제시하면서, 배우의 위상에 관한 토대를 제공한다. 영화는 플롯에 관련된 의미를 각각의 샷에 할당하면서 진행된다. 편집에 의해 의미가 창출되는 사례로 푸도프킨과 작업했던 콜레쇼프의 실험이 제시된다. 샷의 의미에 관한 편집효과를 증명하기 위해 콜레쇼프가 사용한 모주킨의 모호한 얼굴은 서로 다른 맥락의 의미를 유발한다. 모주킨의 얼굴이 위치하는 지점에 따라 이야기의 의미가 발생하는 방식을 보여준 콜레쇼프 실험은 영화편집에 의한 배우의 기능을 설명한다. 크라카우어가 인용한 콜레쇼프와 푸도프킨의 배우 또는 연기에 관한 인식은 무성영화에 한정된다. 그에게 사운드 영화의 도래에 따른 대사 중심의 영화는 연극적 이야기를 재연하거나 연극적 유행의 플롯을 전달하는 것이었다. 그로부터 대화체 영화에서는 배우가 중심에 위치하게 되고, 배우의 무생물적 특성이 사라진다. 배우를 물리적 현실의 일부로 생각한 크라카우어는 화법의 강조가 카메라-생명(camera-life)을 회피하려는 경향을 강화시키고, 그것은 새롭지만 배우 위험한 것으로 본다. 그것은 회화적 표현에 의존하지 않은 이성적이거나 시적인 커뮤니케이션인 영화라는 매체로 하여금 정교한 사유의 전환과 왜곡을 전달하도록 한다. 가장 연극적인 경향을 띤 무성영화가 실현

하지 못한 것이 이제 영화에 추가된 것이다.

4. 영화연기의 형태

영화의 기능적 관점에 따라서 연극이 거의 전적으로 등장인물을 중심으로 다룬다면, 인간에 전적으로 의지하지 않는 영화는 배우를 소품, 풍경, 이미지의 맥락에 놓으며, 영화배우는 많은 대상들 가운데서 하나의 대상이 될 뿐이다. 등장인물의 물리적 존재를 부각시키기 위한 영화기술이 영화배우로 하여금 부자연스러운 과잉의 움직임과 양식화를 포기하게 만든다는 것이다. 등장인물은 스크린의 다른 대상들과 동등한 위치에 놓이게 된다[13]. 이 관점은 배우를 단지 편집 효과로 보는 초기의 주장이며, 이후에 크라카우어는 비전문배우, 스타, 전문배우의 형태에 서로 다른 종류의 기능을 부여한다[14]. 그는 비전문배우의 활용을 영화의 기록하는 기능과 연결시키고, 비전문배우가 극영화에 다큐멘터리적 요소를 제공한다고 설명한다. 이때 비전문배우는 개인보다는 사회의 계급이나 계층 같은 집단을 재현하는 기능을 한다. 비전문배우와 마찬가지로 스타는 신체의 외모에 한정된 타입 캐스팅에 의존하지만, 집단보다는 개인으로 부각된다. 비전문배우, 스타와 대비되는 전문배우는 성격화의 구축을 위해 훈련을 받으며, 역할 속으로 사라진다. 다음은 크라카우어가 구분하고 비교한 영화배우의 종류에 관해 살펴본다.

1) 비전문배우

영화의 원재료로서 등장인물의 인위적이지 않은 성격과 기능 때문에, 많은 영화감독들이 비전문배우를 선호한다. 그 사례로 크라카우어는 플래허티와 엡스땅, 파브스트를 소개한다. 플래허티는 지극히 자연스러운 연기로 아이들과 동물을 가장 순수한 영화 재료로 생각한다[15]. 엡스땅은 플래허티의 다큐멘터리에 등장하는 어부의 몸짓, 미소, 분노 등을 존경할 만한 연기로 평가한다. 그러한 기쁨과 슬픔은 파브스트의 무성영화 <그리운 파리The Love of Jeanne Ney>(1927)에서 잘 표현된다. 파브스트는 반불세비즘 군인들의 연희 장면을

촬영하기 위해, 100여 명의 전 러시아 장교를 모아 놓고 술을 제공했다고 한다[16]. 크라카우어는 삶 자체에서 뽑아낸 것 같은 느낌을 주는 또 다른 사례로 파브스트의 <활기 없는 거리The Joyless Street>(1925)를 제시한다. 잔느(Jeanne)와 안드레(Andreas)가 실제 파리 광장을 가로지르는 장면에서 빗 속의 가난한 군중들이 두 연인을 갈라놓는다. 크라카우어에게 이들 영화는 실제 생활을 있는 그대로 보여주는 전후 독일의 새로운 리얼리즘의 영화였고, 파브스트의 카메라는 실제 삶의 우연한 구성을 촬영하도록 움직였다.

비전문배우를 선호한 사례로 크라카우어는 혁명기의 러시아 영화와 전후 이탈리아의 네오리얼리즘 영화를 제시한다[17]. 특히 네오리얼리즘 영화의 제작 환경이 매우 열악해서 외부의 거리에서 실제 사람들을 촬영해야 했기 때문에, 그 역사는 거리에서 이뤄졌고 그 거리가 스크린으로 옮겨졌다. 이념과 기술이 달랐던 <전함 포템킨Bronenosets Potemkin>(1925)과 <전화의 저편 Paisan>(1946)은 동일한 의미의 거리를 보여준다. 두 영화는 사적 사건보다는 외적 상황을, 개인적 갈등 중심의 이야기보다는 사회적 경향의 에피소드를 보여준다. 크라카우어에게 두 영화는 다큐멘터리에 가깝다. 이들 영화는 통합된 이야기보다는 실제 삶의 에피소드를 나열하며, 사실적인 것을 강조하는 뤼미에르의 계보를 잇는 것이다.

크라카우어는 다큐멘터리 경향의 비전문배우를 이용한 극영화로 <자전거 도둑The Bicycle Thief>(1948), <잊혀진 사람들Los Olvidados>(1950), <움베르토D Umberto D>(1952)를 소개한다. 이들 영화 모두 주변의 일상을 강조하고, 주인공 또한 특별한 인물이 아니며 이야기는 그들의 사회적 여건을 다룬다. 이들 영화에서 실제 인물과 다큐멘터리 경향이 밀접하게 연관된다. 이들 영화들은 전형화(ypage)라는 개념의 연기로 사회적인 실제 현실을 묘사한다. 로사(Paul Rotha)는 전형화가 현실의 인위적 조식을 재현한다고 설명한다[18]. 당시 비전문배우를 선호하는 영화들은 전문배우의 속이는 연기를 선택하지 않는다. 특히 엡스땅과 로셀리니는 전문배우의 감정을 속이는 연기를 좋아하지 않았다. 비전문배우를 활용한 브뉴엘의 <잊혀진 사람들>은 개인

의 운명이 아닌 사회적 조건을 강조한다. <자전거 도둑>과 <움베르토 D>와 같은 데 시카의 영화들은 실업의 곤경과 나이든 가난한 사람들의 고통에 주목한다. 이들 영화에서 비전문배우가 선택받는 이유는 그들의 진정성 있는 외모와 행동 때문이다. 비전문배우의 장점은 자신의 삶을 완성시키는 것이 아니라 구성해 나가는 현실을 보여줄 수 있다는 점이다[19].

2) 할리우드 스타

배우를 도구화하는 할리우드는 매우 자연스러운 매력을 만드는 방식을 이용한다. 할리우드의 스타시스템은 일정한 패턴을 제공하며, 전형적인 할리우드의 스타는 자신과 동일한 등장인물을 연기한다는 점에서 비전문배우와 유사하다. 그러나 분장과 홍보 전문가의 도움을 받는 스타의 영향력은 평범하지 않은 특별한 존재로 보여진다는 점에서 강력하다. 그는 실제 또는 양식화된 신체의 스크린 이미지를 이용하며, 그의 신체는 연기하는 모든 역할에 의미를 부여한다. 험프리 보가트는 자신의 배역이 선원이든 나이트클럽 사장이든 관계없이 고정적으로 험프리 보가트를 끌어낸다. 험프리 보가트는 변함없이 언제나 험프리 보가트인 것이다. 이어서 크라카우어는 어떤 배우가 스타의 반열에 오르는가에 의문을 제기한다. 그에게 확실한 것은 관객들이 스타의 걸음걸이, 얼굴의 형태, 행동하고 말하는 방식 등을 좋아한다는 것이다. 이것은 스타의 역할이 일종의 맞춤형 제작되는 이유이다. 또한 스크린 속 스타가 관객에게 던지는 마법은 순간의 욕망들을 만족시킨다. 물론 그 욕망은 스타가 재현하거나 제시하는 삶의 방식과 관계된 것이다[20].

크라카우어는 할리우드 스타에 대한 관객의 동일시를 꿈의 해석으로 설명한다[21]. 그는 영화를 꿈을 만드는 꿈으로 규정하면서, 관객을 꿈의 상태로 이끄는 영화의 요소들에 주목한다. 꿈을 영화에서 생산되는 것으로 보는 크라카우어는 대중오락으로서의 영화를 욕망과 백일몽의 공장이라고 부른다. 실제로 스크린 속 사건들은 꿈의 패턴과 관계되며 그로부터 동일시를 유발한다. 또한 모호할 수밖에 없는 대중들의 성향은 다양한 해석을 용인하며, 그것은 대중의 욕망을 만족시켜야

하는 영화제작자들의 한계이기도 하다. 반면에 현실도 피적 관객들은 다양한 방식으로 위안을 얻을 수 있다. 즉 대중의 꿈과 영화 내용 간의 상호작용은 한없이 지속된다. 대중영화는 대중의 요구를 따르면서, 그것의 본질적인 모호성을 지운다. 대중영화는 대중의 요구를 특정한 방향으로 이끌며, 수많은 의미들 가운데 하나와 맞닥뜨린다. 할리우드가 만들고 상품화하는 백일몽은 이야기 속에서 진실이 되며, 미학적 관심을 제공하지 않는다. 여기에서 중요한 것은 대중오락의 수단으로서 매체의 사회적 기능과 의미가 아니라, 영화로서의 영화가 관객을 꿈꾸게 만드는 꿈같은 요소를 포함하느냐의 여부이다.

3) 전문배우

크라카우어는 전문배우와 비전문배우의 활용에 관한 영국배우 버나드 마일즈(Bernard Miles)의 논의를 통해 전문배우의 의미를 설명한다[22]. 마일즈에 의하면, 비전문배우는 다큐멘터리에만 적합하다는 것이다. 동일한 환경에서는 전문배우와 비전문배우 간의 차이가 없을 수 있지만, 다큐멘터리는 일관된 성격화의 문제를 결코 해결할 수 없다는 것이다. 이와 관련해서 크라카우어는 극영화의 비전문배우가 그러한 문제를 해결할 수 있을 경우에는 자신의 자연스러움을 포기해야 한다는 것이다. 자연스러운 연기를 훈련받은 적이 없는 비전문배우는 카메라 앞에서 경직된다. 물론 데 시카의 <자전거 도둑>과 <움베르토D>의 사례는 예외적이다. 데 시카는 연기 경험이 전무한 사람을 성공적으로 이끌었고, 나이트 움베르토는 폭넓은 감정과 반응으로 완전한 인물을 연기했다. 또한 <맨The Men>(1950)의 프레드 진네만은 어떤 감정에 관한 경험이 있는 비전문배우는 자신의 상황을 충분히 재현해 낼 수 있다고 했다.

그러나 크라카우어에게 일관된 성격화의 구축은 전문배우에게 적합하다. 실제로 많은 스타들이 이에 해당하며, 매우 긴장한 비전문배우는 형편없는 배우처럼 행동한다는 것이다. 오히려 자신의 훈련받은 연기를 이용하는 배우가 솔직한 비전문배우처럼 보이게 할 수 있다는 것이다. 크라카우어에게 전문배우는 연기자인 동시에 도구이다. 도구로서의 역할은 배우 자신의 역량을

충분히 활용할 수 있다는 것이다. 미국의 유명한 배우 제임스 캐그니(James Cagney)는 자신이 경험한 실제 삶을 보여주는 연기가 될 때까지 촬영했다고 한다. 자신의 본래의 성격을 변형시킬 수 있는 배우는 거의 없다. 역할이 서로 다른 영국의 찰스 로튼(Charles Laughton)이나 독일의 베르너 크라우스(Werner Krauss)는 자신들의 배역에 맞춰 키를 바꾸기도 했다. 변화무쌍한 이들 배우들은 어떤 공통점도 없는 스크린의 등장인물로 소멸된다.

등장인물의 역할에로 잠재되는 예로 독일 무성영화 시기를 대표한 여배우 아스타 닐센(Asta Nielsen)이 있다. 무르나우의 <마지막 웃음Der letzte Mann>(1924)에서 그녀의 의식적 연기는 허락되지 않았고, 단지 카메라의 수동적 대상일 뿐이었다[23]. 관객이 욕망한 그녀의 연기에 대한 시각적 쾌락은 거부되었고, 차가운 카메라와 렌즈의 대상으로서 그녀의 몸은 현실의 일부분이 되었다.

5. 결론

물리적 현실의 구원이라는 부제의 『영화론』은 사진의 확장으로서 영화의 본질이 현실을 기록하고 드러내는 능력에 있다는 것을 역사적 사실의 재료인 수많은 영화들의 사례를 통해 증명하고자 한다. 크라카우어의 『영화론』에서 발췌한 배우에 관한 논의는 영화의 본질을 연기론의 관점에서 재해석하는 것이다. 크라카우어의 영화연기론은 전후 새로운 리얼리즘을 제시하는 연기양식을 강조한다. 이에 대한 논증으로 그는 전통적인 연극과 다른 영화배우의 연기에 관한 다양한 사례를 제시하면서, 『영화론』의 핵심인 물질적 존재로서의 영화 연기론을 구축한다. 영화배우와 연극배우의 본질적 차이에 관한 논의에서는 존재 그 자체에 대한 카메라의 대상으로 연기하지 않는 연기, 영화매체의 비결정성 또는 불명확성에 기반한 파편화되고 우연적인 연기, 배우의 존재 방식을 표현하는 신체 그 자체를 강조한다. 기능적 차이에서는 연극의 주인공인 배우가 영화에서는 물리적 현실의 일부로 무생물적인 대상들 사이의 대상일 뿐이라는 것이다. 크라카우어는 배우의 형태를 나열

하는 익숙한 구분법으로 전문배우, 비전문배우, 할리우드 스타의 특징을 열거하면서, 배우의 자연스러움을 강조한다. 그는 할리우드 스타를 선호하지는 않지만, 또한 다큐멘터리이든 극영화이든, 전문배우이든 비전문배우이든 상관없이, 결정적이지 않거나 명확하지 않은 우연성을 특징으로 하는 영화매체에 적합한 연기하지 않는 연기를 강조한다. 크라카우어의 영화연기론은 『영화론』을 구성하는 물리적 현실 또는 카메라 현실의 관점에서 설명된다.

참 고 문 헌

- [1] 김용수, *영화에서의 몽타주 이론*, 열화당, pp.84-91, 1996.
- [2] Siegfried Kracauer, *Theory of Film*, Princeton University Press, p.93, 1960.
- [3] Siegfried Kracauer, *Theory of Film*, Princeton University Press, pp.93-97, 1960.
- [4] Siegfried Kracauer, "Stage vs. Screen Acting," Siegfried Kracauer's American Writings, University of California Press, p.201, 1950.
- [5] Siegfried Kracauer, *Theory of Film*, Princeton University Press, pp.93-94, 1960.
- [6] Siegfried Kracauer, *Theory of Film*, Princeton University Press, pp.94-95, 1960.
- [7] Siegfried Kracauer, *Theory of Film*, Princeton University Press, p.95, 1960.
- [8] Sergei Eisenstein, "Achievement," Jay Leyda. trans. Film Form: Essays in Film Theory. Harcourt: Edition Unstated edition, p.192, 1939.
- [9] Siegfried Kracauer, "Stage vs. Screen Acting," Siegfried Kracauer's American Writings, University of California Press, p.202, 1950.
- [10] Siegfried Kracauer, *Theory of Film*, Princeton University Press, pp.96-97, 1960.
- [11] Vsevolod Illarionovich Pudovkin, *Film Technique and Film Acting*. Ivor Montagu. trans. Vision, p.109, 1954.
- [12] Siegfried Kracauer, *Theory of Film*, Princeton University Press, p.97, 1960.
- [13] Aaron Taylor, *Theorizing Film Acting*, Routledge, p.8, 2012.
- [14] Pamela Robertson Wojcik, *Movie Acting: The Film Reader*, Routledge, p.16, 2004.
- [15] Paul Rotha, *Documentary Film*, New York: W.W. Norton, p.149, 1936.
- [16] Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler*, Princeton University Press, p.175, 1947.
- [17] Siegfried Kracauer, *Theory of Film*, Princeton University Press, p.98, 1960.
- [18] Paul Rotha, *Documentary Film*, New York: W. Norton, p.148, 1939.
- [19] Siegfried Kracauer, *Theory of Film*, Princeton University Press, p.99, 1960.
- [20] Siegfried Kracauer, *Theory of Film*, Princeton University Press, pp.99-100, 1960.
- [21] Siegfried Kracauer, *Theory of Film*, Princeton University Press, pp.163-164, 1960.
- [22] Siegfried Kracauer, *Theory of Film*, Princeton University Press, pp.100-101, 1960.
- [23] Heide Schlüppmann, "Highway Through the Void," *Culture in the Anteroom*, The University of Michigan Press, pp.87-88, 2012.

저 자 소 개

조 성 덕(Song-Duk Chough)

정희원



- 2006년 2월 : 한양대학교 영화학과 박사
- 2012년 3월 ~ 현재 : 건국대 영화애니과 교수

<관심분야> : 영화연기 및 연출

김 중 국(Jong-Guk Kim)

정회원



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

<관심분야> : 영상이론 및 제작