

# 영화배우 김혜수의 스크린 퍼포먼스

김 종 국\*

## Screen Performance of the Korean Actress Kim Hye-Soo

Jong-Guk Kim\*

### Abstract

This article explores Kim Hye-soo's film acting from the perspective of performance, which means a socio-cultural action planned and intended for a certain purpose. Through the aspect of screen performance which the identity of the era that the performance study aims for is expressed through acting and reappeared in a system of verbal and non-verbal symbols, it was intended to enhance the academic value of Korean film acting. First, Kim Hye-soo's acting performance transforms by repeating genre acting. The sensuality and sexual attractiveness that evaluates Kim Hye-soo are repeated by the typical vision required by genre films, but the acting performance is not consumed or subordinated as a tool for visual pleasure. Second, Kim Hye-soo's body, face, emotion and audio are engraved with memories of the times, and the socio-cultural identity of the performance is expressed through dynamic interaction between actions and reactions. Third, Kim Hye-soo's restored and recreated performance is sensitive to the changes of the times and is still in the process.

Keywords : Korean Actress, Kim Hye-soo, Screen, Performance, Genre Acting

## 1. 서론

퍼포먼스는 인간이 수행하는 일체의 행동 또는 행위를 뜻하는 용어이다. 학술적 의미에서는 퍼포먼스 연구가 사회문화적 목적과 의도로 수행된 표현 양식에 집중한다(김용수, 2017). 연기는 신체적 경험을 중시하는 다양한 종류의 퍼포먼스 가운데 하나이며, 기획되고 복원된 연기 행위에서 사회문화적 정체성을 확인할 수 있다. 퍼포먼스의 개념 정의와 그 연구의 성격을 고려할 때, 연기(act-ing)는 퍼포먼스의 일환이자 구체적인 실천 사례가 된다. 배우의 액팅은 진행과 과정으로서의 움직임의 기반으로 하는 영화에 가장 잘 부합하는 용어이기도 하다(Lesley, 2012). 정리하자면, 퍼포먼스로서의 영화연기는 의도된 기획이자 어떤 영향을 미치기 위한 행위이며, 현실과 가상의 시공간을 구축하는 프레임의 넘나들면서 서술하고 전시한다(김용수, 2017). 영화배우(Nacache, 2007)의 연기는 행위와 반응 간 상호작용의 관계에서 사회문화적 정체성을 표현하는 수단이며, 언어와 비언어적 기호체계를 동원하여 체험의 행위를 복원하고 재현한다. 체험의 기억이 각인된 배우의 몸과 움직임은 퍼포먼스 연구가 중시하는 실증적 관찰의 탐구대상이며, 연기를 비롯한 일체의 시청각적 체계는 반복되고 변형된다. 배우는 영화라는 정해진 틀 내에서 관습과 파괴를 반복하면서 끊임없이 변화된 연기를 총체적으로 표현한다. 스크린 퍼포먼스는 배우의 연기를 비롯하여 프레이밍, 편집, 특수효과, 사운드 등을 포함하는 통합적 개념이다(Baron and Marie, 2008). 이 글은 스크린 퍼포먼스를 구성하는 여러 요소들 가운데 김혜수의 연기를 중심으로 논의를 진행한다. 영화형식의 총체적이고, 사회문화적 예술행위라는 퍼포먼스의 관점에서 배우 김혜수 연기의 특성을 살펴본다. 기획되고 의도된 표현 행위로서의 연기 퍼포먼스에 관한 탐구는 반영되어 각인된 사회문화적 의미 찾기로 확장할 수 있고, 연기 퍼포먼스를 수행하는 배우의 태도는 교육현장과 제작에 유용한 방법론을 제공한다. 영화배우 김혜수의 연기에 관한 연구는 국내 영화연기의 정체성을 탐색하고 영화연기학의 토대를 구축하는데 기여할 것이다.

## 2. 한국영화와 영화배우

논의의 배경으로 먼저, 한국영화에서 배우 김혜수의

위상 내지 김혜수에 의한 한국영화를 살펴볼 수 있다. 1960년대 양적 질적 성장기(김종원, 2002) 이후 한국영화의 르네상스(김시무, 1996)를 이끈 이명세의 <첫사랑>(1993)에서 로맨틱코미디 <닥터 봉>(1995)을 거쳐 <차이나타운>(2015)에 이르기까지, 김혜수는 장르연기를 재구성한다. 그리스 연극에서 출발한 희극의 양식화된 연기와 달리, 한국영화의 장르연기는 할리우드를 참고하고 인용하고 변형시키면서 독자적인 길을 개척해왔다. 이것은 제작투자, 연출, 배우, 기술 등의 전 영역에서 이뤄졌고, 배우 김혜수가 스크린 시각의 중심에 있다. 르네상스의 한국영화는 장르의 다양성에서 비롯되며, 여기에서 김혜수의 위상을 확인할 수 있다(김정우 외, 2014). 많이 언급되고 평가받는 김혜수가 연기한 영화장르 및 배역을 살펴보면, 드라마 <국가부도의 날>(2018)에서 한국은행 통화정책팀장 한시현, 범죄드라마 <차이나타운>(2015)에서 조직의 보스인 엄마 마우희, 시대극 <관상>(2013)에서 기생 연흥, 범죄액션드라마 <도둑들>(2012)의 감옥에서 출소한 금고털이 껌시, 멜로/로맨스/미스터리/액션 <모던 보이>(2008)에서 일체감점기의 댄서 조난실, 코미디드라마 <좋지 아니한가>(2007)의 이모 오미경, 멜로/로맨스/코미디 <바람 피기 좋은 날>(2007)의 명랑 유부녀 이슬, 범죄드라마/코미디/스릴러 <타짜>(2006)에서 도박관의 설계자 정마담, 코미디드라마 <YMCA 야구단>(2002)에서 야구를 하는 신여성 민정림, 스릴러 <얼굴 없는 미녀>(2004)의 지수, 공포스릴러 <분홍신>(2005)의 선재, 코미디액션 <신라의 달밤>(2001)의 민주란, 코미디 <미스터 콘돔>(1997)의 성희, 시대극 <영원한 제국>(1995)의 윤상아, 코미디 <남자는 괴로워>(1995)의 간간한 직장 선배 김혜수, 코미디/멜로/로맨스 <닥터 봉>(1995)의 노처녀 가요작가 황여진, 멜로/로맨스/코미디 <첫사랑>(1993)의 지방대학 미대생 박영신, 가족드라마 <어른들은 몰라요>(1988)의 유치원 교사 유라 등이 있다.

이들 영화의 배역을 평가하는 용어로는 하이틴스타(정민아, 2015), 팔색조(최재욱, 2007), 팜프파탈(이현지, 2012), 관능미(김신성, 2007) 등이 있다. 시대극, 코미디, 범죄누아르에 이르는 장르영화의 유형화된 용어들이 배우 김혜수를 평가한다. 그러나 김혜수의 연기는 장르영화가 요구하는 전형의 틀에 한정되지 않고, 퍼포먼스는 장르연기의 독자적인 유형을 구축한다. <모던 보이>에서 댄서의 신체는 에로틱한

시선[김재기, 1999]을 기계적 테크닉이 아닌 몸을 통한 주체의 자발적 욕망[홍성민, 2011]으로 바꾼다. <차이나타운>과 <도둑들>에서 정적이거나 역동적인 움직임은 영화기술에 의해 강화된 스크린 퍼포먼스 [Baron and Marie, 2008]를 실현한다. <첫사랑>, <얼굴 없는 미녀>의 얼굴은 영화 환상성의 본질과 장치의 의미[심은진, 2006]를 되새긴다. <타짜>의 정마담과 <관상>에서 연홍의 목소리는 오디오-비전의 현실 표현[Chion, 2004]을 넘어 말의 운율을 구사한다. 김혜수의 멜로, 로맨틱코미디, 범죄누아르, 공포스릴러에서 신체, 얼굴, 오디오의 퍼포먼스는 장르영화 또는 장르연기의 몇 가지 규범들에 해당하는 여배우의 전형성[김기욱, 2010], 섹슈얼리티와 젠더[박무늬 외, 2016], 종속성[권순형 외, 2011]을 넘어서는 시각적 쾌락[연희원, 2004]을 생성한다. 영화장르의 다양화에 따라 장르의 특성에 적합한 수많은 배우들이 등장하고 사라진다. 김혜수는 장르에 적합한 연기로 출발했지만, 배우 김혜수가 의도하는 퍼포먼스로서의 장르 연기를 개척하고 있다.

퍼포먼스는 연극, 무용, 음악, 공연예술, 스포츠, 엔터테인먼트, 일상의 퍼포먼스 등을 아우르는 포괄적인 용어이다[Richard, 2002]. 무대와 영상에 한정해서 쓰이는 전통적 의미의 연기는 극적 인물을 묘사하는 퍼포먼스의 세부 내용에 해당한다. 제의나 의례를 포함한 일상에서의 퍼포먼스가 무대에 채택되면서는 연기라는 용어 및 내포하는 의미가 바뀐다. 연기가 퍼포먼스의 하위 요소라 할 때, 연기 퍼포먼스라는 용어 사용이 적절할 수 있다. 김혜수는 영화, 방송, 광고, 엔터테인먼트 등 다양한 장르에서 활동 범위를 넓히고 있다. 내레이션, 쇼MC 등은 연기를 수행해야 하는 배우의 인물구축과 관련 없는 분야이다. 영화장르에서는 코미디, 공포, 액션, 누아르, 사극 등에 이르기까지 다양하다. 김혜수의 역동적이고 확장된 활동 범위는 연기에 국한된 배우보다는 퍼포머라는 용어를 사용하는 것이 적절해 보이게 한다. 전통적으로 배우는 감독이나 작가의 지시를 따르고 순응하는 연기를 행한다. 배우의 의미를 포괄적으로 확장시킨 퍼포머는 극적 인물의 성격을 구축하는 방식을 비롯한 연기의 일반적인 과정에 의심을 가질 수밖에 없고, 인물을 표현하는 다른 방식을 탐색해야 한다. 이것은 학계에서 포스트모더니즘 현상에 관한 퍼포먼스 연구의 영향이 전통적인 주류의 연기 방식에 이의를 제기하는 흐름과

함께 한다. 전통적 의미의 극적 모방은 인물을 퍼포먼스 페르소나로 재정의한다. 퍼포먼스 페르소나는 스크린 밖 페르소나와 스크린 내 인물 간의 상호작용과 긴장이 지속되는 미디어에 의해 스타나 엔터테인먼트 퍼포머의 정체성이 구축된다는 의미로, 이전의 스타 페르소나에 관한 논의를 확장시킨 것이다[Cornea, 2010]. 대안적이고, 생생하며, 기록된 퍼포먼스의 실제 사례들이 배우와 연기라는 전통적인 의미를 변화시키고 수행 방식에 영향을 준다. 이와 같은 흐름 속에서 장르영화에 한정된 김혜수의 연기론과 수행 방식은 퍼포먼스 연구의 쟁점들과 상호작용하면서 변화를 지속한다.

### 3. 몸, 반복과 변형

디지털 퍼포먼스의 가상성이 실재를 대체하는 시대에 배우의 몸은 스펙터클이며 시각화의 도구이다[주현식, 2019]. 볼거리의 문제는 무대화의 항상적 문제였고, 단 한 번도 무시되거나 약화되지 않고 집중과 몰입의 장치로 강화되어 왔다. 오랜 시각의 역사에서도 그 중심에 배우의 신체가 예술 생산과 소비를 주도했다 [Patterson and Donahue, 2016]. 주체를 대상화하는 스크린 이미지에서 타자의 몸은 보기의 즐거움을 넘어 강력한 정서적 반응을 유도한다[Pisters, 2007]. 배우의 몸은 글래머, 에로틱, 페티쉬 같은 용어들로 서술되고, 이미지를 재현하는 전략적 개념으로 해석된다[Thrift, 2015]. 대중영화가 신체 이미지를 생산하고 소비하는 방식에 동원되는 논거가 기호학과 정신분석학을 아우르는 문화정치학이다. 재현의 정치학이 다루는 이미지로서의 몸은 정신 이전에 물질이다. 실재로서의 물리적 현실을 담보하는 행동-이미지는 그 근거로 페티쉬즘을 인용하면서, 욕망의 탄생과정에서 비롯된 결핍 충족의 대체재가 되고, 시각의 중심에 배우의 몸을 배치한다. 그것의 전제는 이미 소비되기를 예상하는 것이며, 특히 장르영화에서 채택된 몸 재현의 양식은 반복되고 고착된다. 이것은 배우 연기의 정체성인 것처럼 확정되거나, 또는 페르소나로 굳어지기도 한다. 시대를 반영하고 발언한다는 의미에서 퍼포먼스로서의 몸은 더 이상 소비되어 상상의 기억에 머물길 주저하며, 어떤 목적을 향해 기획되고 실행된다. 이 같은 논의의 과정에서 김혜수의 연기를 살펴보면, 몸은 장르 내에서 균일한 시각적 양식을 따르는

듯 하지만, 결코 에로틱하지 않으며 글래머의 신체는 걸림에 의한 욕망의 화신도 거세 공포를 자극하지도 않는다. 오히려 김혜수의 몸은 물리적 현실 그 자체를 표현한다. 절제 또는 과잉의 움직임이 글래머러스한 물질과 페르소나를 구축한다[Thrift, 2015].

〈타짜〉에서 정마담의 관능미는 도발적이다. 가슴골의 노출은 신체의 특성을 드러낸다. 도박판의 설계자로 전형적인 팜프파탈의 이미지이다. 걸음걸이와 손짓은 과시의 제스처이며, 다리를 꼬고 앉은 자세가 매혹적이다. 걸을 때의 뒷모습과 곧은 자세는 조금하지 않고 여유롭다. 몸을 부각시키는 원피스, 귀걸이, 머리 스타일이 인물의 성격을 구축한다. 의상과 소품은 빨간 립스틱과 네일아트, 하얀 진주목걸이, 반지, 힐과 함께 인물의 외형을 완성한다. 평경장(백윤식)을 만나는 장면에서 진한 메이크업에 몸의 형태를 드러내는 검은 복장, 커다란 액세서리, 세련된 단발머리가 에로틱하다. 테이블에 걸터앉아 다리를 꼰 제스처가 상대방을 압도한다. 정마담의 배경으로는 화투의 꽃을 상징하는 문양이 배치된다. 너구리(조상진)와 대화하는 상황에서는 쇼파에 앉아 다리를 꼰 자세가 더욱 도발적이다. 마지막에 돈을 태우고 도망가는 고니(조승우)를 향해 총을 겨누는 장면에서는 총을 쏠 수 있다고 말은 하지만 두 손으로 짝 쥐는 행동과 경직된 표정으로 불안정한 상태를 보여준다. 호구(권태원)에게 의도적으로 접근하는 상황에서는 평소와 달리 여성스럽고 사랑스러운 복장과 아기자기한 액세서리를 착용하였고 머리 스타일도 생머리가 아닌 약간의 펌이 들어갔다. 정마담일 땐 강렬한 빨간 매니큐어이지만, 예림일 때는 매니큐어를 지웠다. 빨간 손톱은 피로 물들인 손과 도박의 화투패를 상징한다. 방의 노랑, 파랑, 빨강의 원색은 정마담의 불안한 내면을 표현한다. 정마담은 도박판의 꽃이자 칼이다. 연기가 자욱한 도박판에서 정마담의 부드러운 손짓과 능수능란한 화법이 욕망을 절제하거나 충족시킨다. 정마담과 예림은 외양과 말투에서 차이가 크다. 예림의 순진함과 정마담의 거침없는 행위가 대비된다. 정마담은 원색의 화려함으로, 예림은 보통의 하양으로 표상된다. 예림은 호구를 도박판에 투입시키기 위해 순진한 흥내를 낸다. 어리고 순진하고 새침한 머리, 연하고 발그레한 입술과 화장, 화사하고 밝은 의상과 가방, 시선을 끌지 않는 손톱 등이 순진한 표정을 돋보이게 한다. 〈타짜〉에서는 정마담과 예림의 상반된 연기 양식을 확인할 수 있다. 욕망을 시

각화한 몸과 움직임은 ‘나 이대 나온 여자야’나 ‘먹고 살기 힘들다. 고니야’ 같은 대사와 함께 배우와 인물 간의 변증적 효과를 극대화한다.

〈도둑들〉에서 팡시는 우아하고 카리스마 있는 인물로, 사랑의 감정에 흔들리기도 한다. 단순하고 힘이 있는 신체 움직임을 활용하며, 행동은 대담하다. 화려하지 않은 검정 위주의 복장이 차분하다. 액세서리로 시계는 팡시의 계산된 행동을 예정한다. 스모키 화장이 눈매를 살리고, 숏컷의 한쪽으로 머리를 넘긴 것은 시원하다. 금고를 열 때 민나시의 노출이 〈타짜〉의 정마담과 동일한 시선을 유도한다. 가석방으로 대사 없이 걸어 나오는 장면에서 정돈되지 않은 머리 스타일과 과거를 상기하는 표정, 당찬 걸음걸이가 인물을 구성한다. 예니콜(전지현)과의 대화에서 팡시는 차분하며 도도한 말투, 일정한 톤의 대사를 구사한다. 씹던감(김혜숙)과의 관계에서는 조잡하지 않은 행동과 단호한 말투를 보여준다. 과거에 배신당한 마카오박(김윤식)과의 관계에서는 감정을 통제하는 방식을 볼 수 있다. 〈관상〉에서 연홍은 조선에서 이름 있는 기방을 운영하는 기생이다. 최고의 기생다운 당차고 목적을 성취하고자 하는 성격이다. 대범하게 양반다리를 하거나 당당하게 부채질하며 걷는다. 치마저고리를 입고 나비처럼 사뿐히 움직이거나 고양이, 여우같이 느리게 움직인다. 연홍이 내경(송강호)을 찾아가 한양으로 찾아올 것을 권유하고 돌아가는 장면에서 두루마기를 입지 않고 들고 있으며, 반투명 저고리를 입고 있다. 화려한 무늬가 들어간 검정 치마와 커다란 조리개를 장식으로 달고 있다. 일반 백성이나 양반이 아닌 기생이라는 것을 알 수 있다. 이전 장면에서는 기생집 안주인이라는 신분을 밝히기 전에 두루마기를 입고 있다. 복장의 변화를 통해 신분 사회의 문화적 배경을 보여준다. 검정과 빨강이 서사에 주어진 인물의 이중적 성향을 표현한다. 〈국가부도의 날〉에서 한국은행 통화정책팀장 한시현은 소신 있고 책임감 있는 인물이다. 검은 정장이 단정하며 품위와 직위를 보여준다. 액세서리나 화장은 화려하지 않으며, 심각한 표정과 깨끗한 자세가 많다. 〈차이나타운〉에서 엄마는 머리, 의상, 행동, 말투, 표정 등을 통해 생존을 표현한다. 돈 되는 일은 다하는 엄마와 일영(김고은)이 차이나타운을 지배하고 있다. 엄마는 다른 인물들에 비해 투박하고 거칠다. 육중한 몸과 걸음걸이, 앉은 자세가 남성적이며, 잔혹하고 거친 생존에 적응된 신체임을 알 수 있다. 팔자걸음, 여유

있는 말투, 제스처에 권위가 있다. 엄마가 칼을 들고 한 손은 주머니에 꽂고 서서 쓰러져 있는 남자를 향한 시선이 잔혹하다. 엄마의 훈육 방식을 보여주는 장면이다. <굿바이 싱글>에서 주연은 아름다운 외모를 가지고 있지만, 자신밖에 생각하지 않는 이기적인 성격과 배우임에도 미숙한 연기라 불릴 만큼 잘하지 못하는 탓에 진상 중의 진상으로 불린다. 톱스타는 등장부터 화려함으로 무장한다. 집에서도 정갈하게 정리된 헤어스타일이며 화려한 의상과 귀걸이, 테이블 위에는 빛나는 보석함까지 시상식을 떠올리게 만드는 배우이다. 톱스타처럼 견고 행동하다가 가짜 임신 사실 이후에는 임신부처럼 걷기 시작한다. 허리를 뒤로 한다던가 자주 앉는다. 초반에는 생각 없어 보이는 사고뭉치이며, 집에서의 파티 장면에서는 강렬하고 화려한 색상의 의상이 호화롭다. 주연은 인물의 성격이 드러날 수 있는 멋스러운 앞치마를 착용하며, 넓은 마당이 딸린 큰집과 정돈된 머리, 당당한 자세, 말투까지 톱스타이며, 상황에 맞는 의상, 언어, 움직임, 표정이 조화를 이룬다. <바람 피기 좋은 날>에서 수수하거나 평범한 의상이 담담한 현실과 자유를 갈망하는 표현 방법으로 활용된다. 사회가 결혼한 여성에게 요구하는 이미지를 표현한다. 외형과 함께 감정 또한 자유롭게 변화하고, 인물의 변화를 표현한다.

김혜수의 몸은 전통적인 연기술 내지 연기론을 반복하면서 변형시킨다. 그 근거로 먼저, 김혜수의 몸은 서구식의 에로틱한 시선을 유도하지 않는다. 몸의 드러내기가 과감하지만, 글래머의 물질적 육체가 보강될 뿐이다. 퍼포먼스 페르소나는 영화적 재현 전략이며 시각의 도구화에 동원되지 않는다. 다음으로, 김혜수의 연기는 익숙함을 과잉시키며, 할리우드식의 전형에서 벗어나 새로운 장르연기를 지향한다. “배우로서의 삶이 편협하고 알팍했기 때문에 아는 것과 해내는 것의 간극이 크다. 배역에서 스토리 외에는 의식하지 않으며, 인물을 둘러싼 환경과 상황 속에서 해야 할 역할에 몰입한다. 그럴 때 짜여진 동작이 나오지 않는다 [서병기, 2017].” 김혜수가 밝히는 연기론의 핵심은 자신을 이해하고 얼마나 잘 알고 있느냐에 따라 다채롭고 빈틈없는 연기를 보여줄 수 있다는 것이다. 스크린에 표현되는 신체 자체도 중요하지만 손짓, 발짓, 얼굴표정, 의상, 목소리, 머리스타일을 어떻게 보여줄 수 있느냐에 따라 몸의 시각적 종속에서 벗어날 수 있다는 것이다.

#### 4. 얼굴, 감정 표현

배우의 얼굴은 영화미학을 결정짓는 역사서술과 서사를 응축시킨다. 얼굴은 익숙함과 낯설음을 넘나드는 장치를 활용하며 역사의 어떤 순간을 보여주는 서사극과 동일한 위치에 선다. 사회변화를 의도하는 서사극의 목적과 시대상으로 일컫는 얼굴의 미학적 역할이 다르지 않다. 얼굴은 회화의 원근법과 렌즈의 입체감, 컴퓨터특수효과, 실감현실 같은 기술변화를 견인한다. 클로즈업의 효과가 미미한 무대에서는 다양한 표정의 마스크가 배우의 얼굴을 대신한다. 수많은 연극 실천자들이 마스크를 적극 활용하기도 한다. 영화기술로 가능해진 클로즈업은 마스크를 벗은 얼굴을 요구하고, 감정을 표현하는 관상이 영화연기가 된다. 무대에서의 제스처와 움직임이 관상, 즉 얼굴의 생김새로 옮겨간다. 얼굴 없는 마스크에서 마스크 없는 관상으로의 전이가 이미지학을 촉진하고, 감정을 구성한다. 마스크 없는 얼굴은 감정이라는 투명한 마스크를 쓴다. 김혜수의 얼굴은 감정이라는 투명한 마스크에 가려지고, 코메디아 텔라르테와 오펜데에서처럼 마스크가 장르의 성격과 감정에 따라 다양하게 바뀐다. 얼굴이 감정이 되는 영화에서 김혜수의 마스크는 장르연기에 적합한 방식으로 변주된다.

<타짜>에서 김혜수는 정마담이 올라다보며 치켜뜨는 눈빛을 양식화한다. 상대방을 보거나 어떤 물건을 볼 때 피하지 않고 또렷이 쳐다본다. 짙은 화장과 빨간 립스틱은 인물의 속마음을 가린다. 신체적 매력을 소유한 도박관의 설계자로서 정마담은 상대를 보고 대화하지 않고, 시선은 항상 다른 곳을 향한다. 이는 노름판에서 어떤 역할을 하는지, 어떤 인물인지를 드러내고, 사적 감정이 침투하는 것을 방해한다. 인물이 어떤 내면인지를 쉽게 알 수 없고, 신비로부터 나오는 카리스마와 후반에 일이 틀어지는 장면에서, 시선은 철저히 계산된 감정을 드러낸다. 아무렇지 않은 듯한 무표정은 인물의 심리와 계획을 예상하지 못하게 만든다. 평경장이 죽고 나서 아무렇지 않은 표정으로 고니에게 ‘다 너를 위해서 그런 거야’라는 대사가 정마담의 전부를 드러낸다. 한편, 정마담의 표정이 비웃음이 가득한 확신과 도도함이라면, 예림은 눈을 크게 뜨거나 눈치를 살피는 방식으로 어리숙하게 보인다.

<도둑들>에서 얼굴은 시각과 청각에 집중한다. 예니콜과의 만남에서 보이지 않는 신경전이 있고, 특유의

눈빛이 긴장감을 만든다. <관상>에서 얼굴은 희고 고운 피부에 검은 눈썹과 앵두 같은 빨간 입술로 전형적인 조선의 미인을 표현한다. 연홍은 어떤 상황에서도 여유롭고 능청스러운 모습에서 고난한 삶을 살았음을 알 수 있다. 내경에게 답을 듣지 않았음에도 이미 답을 들은 것처럼 여유 있고 만족스러운 미소를 짓고 발걸음이 가볍다. 이미 넘어온 것이 확실하다는 말로 대신하는 여유로운 표정과 가벼운 발걸음이라는 행동이 감정을 대신한다. <국가부도의 날>에서 한시현은 국가의 위기에 정중하게 대처하는 인물이다. 뚜렷하고 확신에 찬 생각을 전달하기 위해 어깨를 펴고 곳곳한 자세와 확신에 찬 눈빛을 보여준다. 화술과 움직임이 간결하며, 명확하고 강한 신념이 두드러진다. 메이크업은 화려하지 않고 직업과 인물을 간결하게 표현한다. 한시현은 평소에는 행동이나 표정의 변화가 거의 없지만 감정적으로 일이 생기면 행동을 크게 하여 의견을 피력한다. 어떤 역할이던 인물의 변화에 맞춰 달리 표현한다. 표정은 여러 감정에도 불구하고 절제의 깊이를 조절한다.

<굿바이싱글>에서의 표정은 당당하고 밝다. '형'이라는 자막에 어울리게 턱을 당기며 미안하다는 것을 표현하고, 내밀 때는 자신감을 드러낸다. 배우로서 연기할 때와 연기 내에서 연기할 때의 차이를 확실하게 구분한다. 여배우라는 인물을 표현하기에 알맞은 액세서리로 선글라스가 마스크의 기능을 한다. <차이나타운>에서 엄마는 아이들을 가족으로 만들어 차이나타운을 지배한다. 돈이 되는 살인도 마다하지 않는 엄마는 일반적이지 않다. 웃는 표정이 없고, 필요한 말 외엔 하지 않는다. 누아르 배경의 무표정이며, 말투는 단답식이다. 목소리는 높지 않고, 가볍고 낮은 저음이고 큰 소리를 내지 않는다. 암흑가에서 권력을 자진 자로 표정에서 고독과 외로움을 표현하고, 클로즈업의 변화를 통해 감정을 구별한다. 아이들 앞에서는 장난스러운 표정이나 말투를 뽐낸다. 후반에서는 가족의 미명하에 아이들과 일영 앞에서 편안한 표정과 미련 없는 웃음을 짓는다. 초반과 비교되는 엄마의 표정과 말투를 통해 감정의 변화를 볼 수 있다. 배신한 아들의 눈을 뽐으라는 대사를 할 때는 당황하지 않는 표정이다. 치렁치렁한 액세서리, 컬러가 들어간 머리, 어두운 세계에 적합한 의상, 커다란 반지 등이 인물의 연기를 보완한다.

이들 사례에서 김혜수의 얼굴은 익숙함이나 자연스

러움보다는 기획되고 의도된 이미지를 구축한다. 의도된 얼굴은 변신을 추구하는 마스크의 기능을 가지며, 퍼포먼스 페르소나의 정체성을 구축하고자 한다. 사회적 가면을 의도하는 김혜수의 마스크는 세속화되어 변형된 의미를 복원하고자 한다. 과도한 메이크업이나 성형에서 볼 수 있는 것처럼, 현대사회에서 배우의 얼굴은 연기를 수행하기 위한 표정과 감정에 상관없이 일정한 틀에 따라 균일화된다. 제의, 코메디아 델라르테, 오페라대놀이, 축제 등에서의 가면이 가장을 통한 기층의 위계를 와해시키는 기능을 했다면, 김혜수의 얼굴이 카니발적 가면을 복원시킨다. 감정을 표현하는 김혜수의 얼굴은 이전의 가면의 역할을 환기시키면서 사회적 가면의 의미를 되새긴다. 사회문화적 목적을 지향하는 퍼포먼스로서의 마스크는 감정만큼이나 유연하며, 그 종류만큼이나 다양하다. 관상의 또는 마스크의 퍼포먼스는 어느 순간 기획되고 의도된 감정을 표출하고, 그로 인한 강력한 정서적 반응은 시대의 성찰로 연결된다.

## 5. 오디오-비전, 음악적 리듬

목소리, 발생, 화술, 말투, 지방어, 언어 등의 모든 오디오는 얼굴의 생김새와 동기화된다. 오디오는 입의 모양에서 비롯되고, 그것은 얼굴 표정을 구성한다. 배우의 소리에 관계없이 제시되는 음향과 음악은 연기를 강화시킨다. 소리와 이미지를 동기화하는 오디오-비전은 퍼포먼스의 의도를 소개하고, 그 목적을 정당화한다. 많은 서사 정보를 담는 내레이션과 대사는 배우 행위의 인과관계를 설명하고, 퍼포먼스의 총체성과 체계를 구축한다. 총체적이고 체계적인 연기를 수행하는 영화배우의 대사는 이성과 감정, 자연스러움과 테크닉 사이에서 퍼포먼스의 목적에 부합하는 앙상블을 구축한다. 독백, 방백, 대화 형식의 말은 언어 이전의 원초적 상태를 표현하려는 신체의 움직임을 의미 있는 몸짓으로 바꾸는 역할을 수행한다. 김혜수의 목소리와 말을 비롯한 언어성은 오디오-비전을 총체적 체계 내에 의미 있는 퍼포먼스로 만든다. 본능, 감각, 타고남, 열정 같은 배우의 감성에만 의지하지 않고, 연기의 규칙과 테크닉을 생성해낸다. 김혜수의 오디오-비전은 음악적 리듬을 중시한다. 빠르거나 느린, 높거나 낮은, 길거나 짧은 몸의 음악적 움직임이 화면과 편집의 퍼포먼스를 이끈다.

〈타짜〉에서 정마담의 목소리는 맑고, 나른하고, 섹시하다. 흥분한 채로 말을 하지 않으며, 명령을 받지 않고 하고 싶은 것을 이루려는 욕망을 표현한다. 목소리에 무게감이 있고, 상대의 이목을 끌고 현혹시키는 톤과 음색이다. 중저음의 보이스는 정마담을 고급스럽고 우아하게 표현한다. 차분하고 나긋나긋한 목소리의 매력은 고니가 평경장이 아닌 정마담을 선택하는 개연성을 강화시킨다. '나 이대 나온 여자야' 같은 대사는 학벌에 대한 세속적 욕망을 보여준다. 배 위에서 고니를 총으로 겨누며 '쏟 수 있어'라고 말하는 장면에서 정마담의 고니를 향한 원망과 예측불허의 복잡한 감정이 나타난다. 분노와 협박을 하지만 '날 두고 가지 마'라는 외침으로 들린다. 예림은 목소리 톤이 높고, 말 어미를 끄는 애교 섞인 말투이다. 상대가 자신의 계획대로 넘어올 때도 표정을 통제하며 걱정하는 말투와 톤을 유지한다. 나긋나긋하지만 감정을 드러내는 목소리와 화법을 사용한다. 〈도둑들〉에서는 금고털이 전문가 랩시가 특유의 차분하지만 호소력 짙은 목소리이다. 호흡이 조심스럽고 느리며, 말할 때는 속삭이듯 호흡이 많이 섞이고 편한 톤의 작은 목소리이다. 음높이의 변화가 없고, 속도나 강조를 달리하여 과거와 현재의 삶에 역동성을 부여한다.

〈관상〉에서는 목소리의 톤이 높고 웃는 호흡이 섞인다. 어미치리가 가벼운 연흥은 기생 특유의 간드러지는 목소리를 내면서도 당당함이 있다. 낮은 중저음이 설득력이 있고 위엄 있다.〈차이나타운〉에서 엄마는 이전의 고풍적이고 세련된 것과는 다르다. 단호하고 낮은 목소리로 무엇인가를 가르쳐준다는 느낌이다. 위로 치켜뜨면서 상대를 쳐다보는 것은 적대적이며, 강렬한 인상과 특유의 말투가 생존을 위한 강함이 있다. 일영에게 '죽지마, 죽을 때까지'라는 말은 일영을 위하지만 생존의 경험을 전달하는 것이다. 암흑가 보스다운 중저음 목소리에 담담하며 변화가 없는 표정이 압도적이다. 마지막 죽음 앞에서는 담백하고 깔끔하다. 물고 있는 담배는 대사 없이 눈빛만으로 강렬하며, 엄마의 일생을 서술한다. 엄마를 찢른 일영이 칼을 빼려 하자 손을 잡고 '힘 빼지마'라는 대사에서 흔들리지 않는 목소리와 단호한 손짓이 표현된다. 일영의 무덤덤하게 잔혹한 표정과 목소리는 엄마를 따라간다. 〈굿바이싱글〉에서는 감정이 다양하며, 표정의 스펙트럼이 넓고, 탐내고 시기하고 즐거워하고 유쾌하다. 높은 음역의 목소리는 국민친상 배우인 주연에 적합하다. 마

지막 장면은 거지꼴로 독립영화를 촬영하는 것인데, 꼬질한 얼굴과 부스스한 머리, 초점 없이 반짝이지 않는 눈동자에서 〈차이나타운〉의 엄마를 연상시킨다. 〈국가부도의 날〉에서는 엄마와 다른 느낌의 거침없는 말을 사용한다. 엄마의 거침없는 말은 돈을 위한 목적이고, 시현의 거침없는 말은 정의에 대한 발언이다. 전체적으로 평이하고 낮은 목소리지만, 엄마의 말투는 처음부터 끝까지 일관된다. 랩시는 단조로운 말투보다는 튀고 새침하고, 시현의 목소리는 단정하다.

## 6. 결 론

배우 김혜수는 코미디, 범죄누아르, 액션, 시대극에 이르는 장르영화의 여성 아이콘이다. 하이틴스타, 팔색조, 팜프파탈, 관능미 같은 용어가 김혜수의 배역을 평가한다. 그러나 김혜수의 연기 퍼포먼스는 장르영화에서 요구되는 전형성을 넘어 독자적인 유형을 구축한다. 이 글은 스크린 퍼포먼스를 구성하는 여러 요소들 가운데 김혜수의 연기를 중심으로 살펴보았다. 총체적이고 통합적인 사회문화적 예술행위의 퍼포먼스라는 관점에서 김혜수 연기의 특성을 분석하였다. 기획되고 의도된 표현 행위로서의 연기 퍼포먼스에 관한 탐구는 반영되어 각인된 사회문화적 의미 찾기로 확장할 수 있고, 연기 퍼포먼스를 수행하는 배우의 태도는 교육현장과 제작에 유용한 방법론을 제공할 것이다. 또한 퍼포먼스 연구가 지향하는 시대의 정체성이 연기로 표현되고, 언어와 비언어의 기호체계로 재현되는 스크린 퍼포먼스의 양상을 통해 국내 영화연기의 학술적 가치를 제고하고자 하였다. 첫째, 김혜수의 연기 퍼포먼스는 장르연기를 반복하면서 변형시킨다. 김혜수의 연기를 평가하는 관능과 성적 매력은 장르영화가 요구하는 시각의 전형성에 따라 반복되지만, 연기 퍼포먼스는 시각적 쾌락을 위한 도구로 소비되거나 종속되지 않는다. 둘째, 김혜수의 신체, 얼굴, 감정, 오디오에는 시대의 체험된 기억이 각인되고, 행위와 반응 간의 역동적인 상호작용을 통해 연기 퍼포먼스의 사회문화적 정체성을 표현한다. 셋째, 김혜수의 복원되고 재현된 연기 퍼포먼스는 시대의 변화에 민감하며, 여전히 과정 중에 있다. 장르연기의 유형에 적합한 것으로 선호되는 배우 김혜수는 이슈가 되는 젠더/섹슈얼리티 문제 내의 여성성에 부속되는 전형적인 연기를 따르지 않으면서, 독자적인 연기 퍼포먼스를 복원하고 재현한다. 구

체화하는 실연의 방식에서 김혜수는 신체, 움직임, 오디오, 감정, 정신을 통제하며, 그로부터 수행하는 연기를 카메라 퍼포먼스에 유연하게 통합시킨다.

## References

- [1] Baron, C. and Marie, S., Reframing screen performance, University of Michigan Press, 2008.
- [2] Chion, M., L'audio-vision : Son et image au cinéma, Yoon Kyung-jin, trans., Han-Na-rae, 2004.
- [3] Choi, J.-W., "'Eight Colors' Kim Hye-soo-Innocent..., tough..., Pustitis...", Kyung-hyang Shinmun, 2007. 11. 2.
- [4] Cornea, C., Genre and performance, Manchester University Press, 2010.
- [5] Hong, S. M., "The desire of the running body and the recursion of the self-Ru-kism's desire and the oriental body aesthetics", Philosophy Studies, Vol. 44, 2011, pp. 267-302.
- [6] Joo, H. S., Homo Performance, Theater and Human, 2019.
- [7] Jung, M., "Chinatown", Mael Newspaper, 2015. 5. 1.
- [8] Kim et al., Kim Hye-su, Easy book, 2014.
- [9] Kim, J., "A Philosophical Study on the Discourse of Sexuality in Contemporary Culture", Daedong Philosophy, Vol. 5, 1999, pp. 1-24.
- [10] Kim, J.-W., Our Movie 100 Years, Hye-onamsa, 2002.
- [11] Kim, K.-O., "Comparison of women's spy shapes in Trans Nationalism era", Comparative Korean Studies, Vol. 18, No. 3, 2010, pp. 239-265.
- [12] Kim, S., "Is Korean films in the Renaissance?", Performances and Reviews, Vol. 8, 1996, pp. 133-147.
- [13] Kim, S.-S., "US media, review article of The War Of Flower praised Kim Hye-soo's sensuality", Segyeilbo, 2007. 2. 6.
- [14] Kim, Y. S., Study of Theater as a Performance, Sogang University Press, 2017.
- [15] Kwon, S.-H., Korean female history seen by body, Gyeongin Culture, 2011.
- [16] Lee, H.-J., "Kim Hye-soo, 'The Smile of the Femme Fatal Queen'", Mael Economic Daily, 2012. 6. 12.
- [17] Park, M.-W. and No, K.-W., "The Birth of a Feminist Action Movie", Media, Gender & Culture, Vol. 31, No. 2, 2016, pp. 125-157.
- [18] Patterson, J. and Donahue, T., A Concise history of theatre, Shin Il-soo & Kim Ji-myeong, trans., 2016.
- [19] Pisters, P., The matrix of visual culture : working with Deleuze in film theory, Minah Jung, trans., Philosophy and Reality History, 2007.
- [20] Richard, S., Performance studies : an introduction, Routledge, 2002.
- [21] Seo, B.-K., "30 years of acting talent Kim Hye-soo, 'I'm a long way off' after filming", Herald Economic Daily, 2017. 11. 9.
- [22] Shim, E.J., "The Fantasticity of Movies", Literature and Video, Vol. 7, No. 2, 2006, pp. 171-192.
- [23] Stern, L., Acting and performance in moving image culture, Verlag, 2012.
- [24] Thrift, N. J., The affect theory reader, Translated by Sunghee Choi, Jiyoung Kim, Hyejeong Park, Galmuri, 2015.
- [25] Yeon, H. W., "The Cinematographic Apparatus and the Organization of Gaze-Laura Mulvey", Korean Women's Philosophy, Vol. 4, 2004, pp. 109-135.



■ 저자소개



김 종 국

Professor Jong-Guk Kim received the Ph.D. degree in the Department of Film & Theater from the Dongguk University.