

고든 크레이그의 연극 예술론 Gordon Craig's The art of the theatre

정하니*

Ha-Ni, Jung*

호산대학교 연기학과 강사 (Hosan Univ.)

국문초록

예술 장르의 경계가 갈수록 모호해지고 관객이 새로운 의미를 창출하는 제4의 창조자로서 또는 수행자로서 역할이 확대되고 있는 시대와 더불어 4차 산업혁명 시대의 인공지능이라는 개념과 함께 로봇 배우가 공연문화의 새로운 패러다임을 만들어내고 있는 현실을 살아가고 있다. 비재현적 연극들이 다양하게 시도되고 있는 요즘, 과거 재현과 비재현의 경계사이, 과도기를 겪은 과정의 경계선을 허물어버린 대표주자가 바로 고든 크레이그라 할 수 있다. 텍스트 중심의 전통적 희곡 개념을 거부하고 공연텍스트라는 새로운 의미 창출과 '연출'이라는 개념과 중요성을 적극 활용 한 그를 통해 오늘날의 '연출'이라는 개념의 의미를 다시금 새겨 볼 수 있다. 오래된 역사를 형성해온 연극, 특히 르네상스 이후 현실의 재현을 향한 발전의 서구 근대 연극사에서 고든 크레이그는 자연주의 연극과 계몽주의적이며 합리주의적 원칙에 반기를 들며 저항하였다. 사실주의를 거부하고, 연극을 일상적 존재의 현실을 넘어선 현실의 표현을 위한 매개체로 변형시키고자 노력한 크레이그는 상징주의에 속하지는 않지만 상징주의 전통 안에 있었다. 이처럼 비재현적 연극에 대하여 이론적 체계를 부여하는데 지대한 공헌을 한 크레이그는 자신의 혁명적인 사상을 많은 저서를 통해서 독자들로 하여금 연극예술을 재평가하도록 하였다. 연출가로서 뿐만 아니라 연기자, 미술가, 작가, 그리고 무대디자이너였던 그는 상징주의적 양식무대의 초석을 만들어냈다. 이에 본 연구자는 새로운 현대적 무대 미학을 확립한 연출가, 고든 크레이그의 생애와 작품활동, 연극예술론의 특징들에 대하여 알아보고 오늘날 공연예술분야에서 그가 가지는 의미와 앞으로의 오늘날의 무대 발전 가능성을 고찰해 보고자 한다.

주 제 어 : 고든크레이그, 연극예술, 작품활동, 고든크레이그 생애

논문정보 : 투고일: 2018. 11. 14 심사일: 2018. 11. 26 수정일: 2018. 12. 03 게재확정일: 2018. 12. 10

* E-mail address: limelight3@naver.com

I. 서론

오래된 역사를 형성해온 연극, 특히 르네상스 이후 서구 근대 연극사는 현실의 재현을 향한 부단한 반전의 과정이었는데 이 연극은 사실주의 연극에 이르러 그 정점에 이르게 된다. 그러나 20세기 초반의 연극 개혁가들이 자연주의 연극과 심리분석주의 계몽주의적이며 합리주의적 원칙에 반기를 들면서 이러한 재현의 꿈은 강한 저항에 부딪히게 된다(이경미, 2000). 사실주의를 거부하고 연극을 일상적 존재의 현실을 넘어선 현실의 표현을 위한 매개체로 변형시키고자 노력한 크레이그는 상징주의 파에 속하지는 않지만 상징주의 전통 안에 있었다(오스카. G. 브로케트, 1998). 이처럼 비재현적 연극에 대하여 이론적 체계를 부여하는데 지대한 공헌을 한 크레이그는 자신의 혁명적인 사상을 많은 저서를 통해서 독자로서 하여금 연극 예술을 재평가하도록 충격을 주었다. 연출가로서 뿐 아니라 연기자, 미술가, 작가, 그리고 무대디자이너였던 그는 상징주의 적 양식무대를 주창하였다. 본 논문에서는 새로운 현대적 무대 미학을 확립한 연출가 그의 생애와 작품 활동, 연극예술론의 특징들에 대하여 알아보려고 한다.

1.1. 연구의 목적

텍스트 중심의 전통적 희곡의 개념을 부정하고 공연텍스트라는 새로운 의미 창출과 연출이라는 개념을 적극 활용 한 크레이그를 고찰해 보고자 한다. 사실주의를 거부하고 연극을 일상적 존재의 현실을 넘어선 현실의 표현을 위한 매개체로 변형시키고자 노력한 크레이그는 비재현적 연극에 대하여 이론적 체계를 부여하는데 지대한 공헌을 하였다. 연출가로서 뿐 아니라 연기자, 미술가, 작가, 그리고 무대 디자이너였던 그는 상징주의 적 양식무대를 만들어냈다. 이에 본 연구자는 새로운 현대적 무대 미학을 확립한 연출가, 고든 크레이그 그의 생애와 작품 활동, 연극예술론의 특징들에 대하여 알아보고 앞으로의 무대 발전 가능성을 고찰해 보고자 한다.

II. 생애와 작품활동

2.1. 그의 생애

고든 크레이그(Edward Gordon Carig, 1872~1966)는 당대 유명한 여배우 엘렌 테리(Ellen

Terry)와 건축가이며 연출가 그리고 무대 미술가이기도 했던 고드윈(Edward William Godwin)의 아들로 태어났다. 그는 어려서부터 연기를 시작했으며 그 후에는 작곡가, 화가와 작가의 길을 가기도 했으며 나중에는 무대디자이너와 연출가로서 활약을 했다(E.고든 크레이그, 1999). 1885년에 명배우 헨리 어빙(Henry Irving)과 어머니 엘렌 테리와 함께 미국 공연을 하면서 첫 번째 역할을 맡은 이후 크레이그는 어빙이 이끄는 라임 씨어터에서 1889년부터 1897년까지 어빙이 이끄는 라임 씨어터에서 연기활동을 했다. 그는 로미오나 맥베드, 햄릿과 같은 역을 섭렵하면서 연기자 생활을 하던 그는 자연주의적 연기의 한계와 그 당시 행해진 셰익스피어 작품의 진부한 역사주의적 공연방식 때문에 1897년 배우가 되기를 포기하였다. 사실주의 연기와 상업주의 연극의 반 예술적 태도 때문에 그는 배우생활에서 방향을 전환하여 연극예술의 핵심적인 요소를 찾기 위해 무대디자이너로서 활동한다. 더욱이 산업사회의 급격한 변화와 발전은 그에게 반사실주의의 환상적 무대디자이너를 시도하는 계기가 된다. 1893년 영국의 대표적 미술가 윌리엄 니콜슨(William Nicholson)을 통해 회화를 배우면서 크레이그는 2년 정도 판화 그리기에 몰두하게 되고 평면의 단순한 대조를 이루는 단순한 형태의 판화를 배우면서 그는 판화 특유의 단순하고 절제된 표현의 가치를 익히기 시작한다(E.고든 크레이그, 1999). 어두움과 밝음을 이용한 평면의 단순한 대조와 단순한 형태지만 평면을 강하게 분할하는 선을 기술적으로 이용한 예술가 니콜슨에게 판화를 배우면서 그는 판화 특유의 단순하고 절제된 표현의 가치를 익히기 시작해 그림언어의 가능성을 배웠다(남상식, 2000). 크레이그의 초기 목판화를 보면 그가 연출하거나 연출을 계획한 작품의 빛 사용이나 기하학적 형태와 균형의 표현이 목판화 특유의 양식성 속에 나타나있다. 이처럼 크레이그는 ‘회화적 상상력’ 과 ‘음악’ 이라는 테마라는 리드미컬한 무대구성을 연출의 중요한 과제로 생각하게 되는 계기가 된다.

크레이그의 공간디자인의 영향을 주었던 또 다른 사람으로는 르네상스시대 이탈리아의 건축가 세를리오가 있다. 세를리오의 책과 작업스케치는 상상력의 문제를 최우선의 과제로 삼았던 크레이그에게 많은 도움을 주었고 특정 작품을 생각하거나 혹은 그가 상상해서 표현한 그림들을 ‘장면적 암시’, ‘장면적 상상’ 등의 테마로 발표되었다(김미혜, 2001). 19세기의 바그너의 영향을 받은 크레이그는 바그너가 종합예술의 실현을 이루는데 실패한 이유가 공연의 전체 시각적 진행과 음악의 유기적 통일을 이루지 못해서 라고 보고 그는 일찍이 무대의 총합을 기하는 원리를 음악과 음악적인 것(리듬)에서 찾았다. 크레이그의 연출 적 아이디어는 음악과 리듬, 동작 이 세 가지로 이루어졌으며, 이는 공간 연출의 골격을 이루는 개념이 된다(남상식, 2000). 크레이그가 디자인한 『로스멜스 홀름』으로 하여금 확실한 비재현적

‘연극의 새로운 탄생과 새로운 시작’을 재천명하게 한 이 공연이 있고나서 1914년까지 그는 아예 그곳 이탈리아에 정착했다. 이처럼 이 모든 시기에 습득된 구도의 감각과 연극적 단순화를 회화미의 추구를 통하여 미술과 연극을 결합하려는 이상을 구체화 할 수가 있었다. 그리고 1990년경부터 연출가로서 다시 시작한 연극작업은 양식화된 디자인과 암시적 조명의 사용으로 독특한 상징주의적 경향을 선보이게 된다(E. 고든 크레이그, 1999). 이처럼 크레이그의 생애를 통해 일상적-존재의 현실을 넘어선 현실의 표현을 위한 매개체로 변형시키고자한 그의 노력의 배경을 알아볼 수 있다.

2.2. 작품 활동

그의 작품 활동을 살펴보면, 1901년 <마테수난곡>이 작품의 무대 디자인을 했고, 이 작품을 통해 ‘썸’이 탄생하게 되었다. ‘썸’이라는 개념은 건축과 음악과 동작예술을 합치는 음악적 건축으로서의 무대구성을 지칭하는 것으로, 1900년부터 형성된, 동작 연극을 바탕으로 한 공간디자인에 대한 생각의 집대성이었다. 바흐 음악의 정확하고 간결하고 그리고 순수한 리듬을 어느 정도 시각화 하고 있는 이 그림은 전체적으로 선과 면의 분배와 구성을 통해 기하학적인 구조를 하고 있다. 1902년에는 <아테스와 갈라테이> 무대스케치를 하였다.

1903년에는 입센의 <복극으로의 출정>을 위한 무대 스케치를 하여 어떻게 공간을 꾸밈없이 아름답게 그리고 조명 효과로 공간을 살아 있게 할 수 있는지를 발견했으며 그러한 암시 속에서 새롭고 자유로운 공간의 힘을 발견하였다(최상철, 1997). 하지만 영국에서의 작업이 결국 경제적인 실패로 끝난 후 크레이그는 독일로 건너갔다. 영국에서의 연출과 무대디자인 전시회를 통해 이미 유럽에 그 이름을 알린 그는 그곳에서 여러 사람들과 만나 작업을 했다. 1904년에는 베를린에 있는 레쉴테아터(Lessingtheater)의 브람(Otto Brahm)이 그를 불러 호르만스탈의 <구조된 베네치아>를 공연해달라고 부탁하였지만 자연주의를 신봉하는 브람과의 의견 차이(Craig, E.G, 1913)¹⁾로 무대에 실현되지 못했다.

1905년 헨리 퍼슬 오페라 <디도와 에네아스>는 크레이그의 첫 번째 연출 작업이자 “시적

1) 크레이그가 그린 무대 디자인에 대한 브람의 언급을 보면, 그 두 사람이 가졌던 견해의 차이를 조금이나마 짐작할 수 있다. 자연주의의 시각에서 볼 때 필히 있어야 할 것으로 여겨지는 장치가 생략되어 있다. 브람이 물었다. “출입문이 없잖아요.” 그러자 크레이그가 대답했다, “들어오고 나가는 것은 있지요.” 브람의 질문은 계속되었다. “불론 그거야 그렇지만, 문 잡이도 없고 잠그는 곳도 없잖아요. 문 잡이 없는 문이 어디 있습니까?” 크레이그 답은 간단했다. “문을 상상하라는 얘기는 아닙니다. 상상력의 도움으로 문이 전혀 필요 없다는 사실을 알아야 합니다.”

드라마를 묘사한 하나의 혁명”이라는 평가를 받았다. 그는 음악 홀의 간단한 층계연단에서 형태, 색채와 빛으로 일련의 조화로운 전체 조형들을 만들어냈는데, 그것은 어떤 정해진 연대도 그리고 구체적인 무대 현장을 나타내는 것도 아니었다(김미혜 외, 2001). 단지 그의 스케치는 어떻게 하면 공간을 아름답고, 단순한 색채 효과로 극적 상상력을 극대화할 것인가에 주안점을 두고 있다(김미혜 외, 2001). 이 작품은 기본적으로 새로운 방법으로 음악성과 시각성을 연결하고 있다. 색의 연극은 음악의 리듬에 조응하며 정적인 무대장치에서 가상적 동작이 생성되게끔 했고 그 가상의 동작이 실제로 움직이는 연기자들의 동작과 더불어 의미를 형성하는 극적 인자가 되었다. 같은 해, ‘침묵극’의 연구스케치인 <계단>은 “역동적인 연극”의 기본 구상으로 인간, 공간 그리고 광선의 장면적 관계를 암시적으로 보여 주기 위한 크레이그의 무대 스케치이다. 이 네 가지의 스케치로 서술한 공간 드라마<계단>(The STEP)은, 그 공간 속에서의 주체는 건축적인 구조물과 등장하는 인물들을 통하여 여러 가지 율동과 분위기를 연출하려 하였고 빛과 함께 공간의 역동성을 부각하려 하였다. 높은 계단과 양 옆의 벽, 계단 위 전면에 있는 아치형 문, 계단 아래의 넓은 바닥, 그 바닥에 있는 기하학적 선 그리고 움직이는 사람들의 변화만을 드라마로 갖고 있다.

1907년 <움직이는 장면들>은 무대의 높낮이를 다양하게 변환 가능하게 그렸던 것으로, 구조물 스스로 춤을 추도록 만들었고 구조물과 평면 그리고 무대 바닥의 부분이 여러 다른 속도로 움직일 수 있도록 고안되었다. 어떤 속도나 방향으로도 공간을 변화시켜 무대 스스로가 극적 환경을 제시한다는 점에서 획기적인 창안이었지만 실현되지 않았다.

1907년 스크린을 발명하였고 그의 가장 중요한 연극선언 「배우와 초대형 마리오네뜨」를 썼다. 1908년-1929년까지 『가면』(The Mask) 잡지 발행을 했다. 이 잡지의 주제는 미래의 연극이었지만 마리오네뜨 그리고 희랍연극도 있었다. 자신의 여러 사상들을 설명하였다(오스카 G. 브로케트, 1998). 그리고 같은 해 1908년 『Portfolio of Etchings』출간 하였다. 1908년 크레이그의 논문「미래연극의 예술가」를 읽고 감명 받은 스타니슬라브스키의 초청으로 <햄릿> 연출을 위해 모스크바에 갔으나 스크린 무대의 실현을 위해 애쓰다가 실패하였다. 1911년 <햄릿>(White Hamlet)을 모스크바 예술극장에서 공연했는데 큰 성공을 이루게 된다. 이는 공연에서 셰익스피어의 작품의 중심이 보이지 않는 죽음의 세계가 지배하고 있으며 그 세계를 그만의 상상력으로 표현 디자인계의 새로운 혁신을 가지고 왔다.

1913년 플로렌스에 연극학교 건립 (Arena Goldoni)을 하였는데 이 학교는 두 개의 분과로 나뉘어져 있었는데 연구를 위한 분과와 기본적인 훈련만을 시행된 분과로 있었다. 그에게는 연극의 연구와 실체가 밀접히 연결되는 실험실 같은 곳이었다. 하지만 1916년 전쟁(2차 세계대

전)으로 인해 폐쇄되었고 그의 모든 작업이 정지되자, 무대를 위한 수많은 그림을 그렸다. 그의 학교 설립의 목적은 학교 설립의 목적은 ‘연극적 도구의 정복이었다. 현대 연극이 하지 않은 일을 하는 것이었다. 무대의 예술과 기술에 상상력의 힘을 부여하는 것, 그러니까 새로운 원천을 가지 연극 예술의 창조력을 부활시키는 것이었다(Denis Bablet, 1956).’ 1911년부터 1926년까지는 전혀 공연 작업을 하지 않았고 이론적인 연구와 집필에 시간을 투자했다. 1923년 <Scene> ‘씬’에 관한 책 출간하게 되었다.

1926년 코펜하겐(Copenhagen)한 입센의 <The Pretenders>에서 무대디자인 참여하게 된다. 1928년 뉴욕에서 공연된 맥베스 공연의 무대디자인 맡게 된다.

1929년 <The Cranach Press Hamlet> 목판화에 관한 책 출간 그의 일화 중에서 크레이그의 공연은 인정받지 못했고 그를 따르던 사람들과 빈곤한 생활을 할 때 그는 카페에서 목판화를 만들어 돈을 벌었다고 한다. 연출가로서 보다 목판화로 더욱 인기가 높았고 그렇게 번 돈으로 또 연극을 했다고 한다. 그는 1930년 <Henry Living>의 역사 저서 출간하였다. 1931년 <Ellen Terry and Her Secret Self> 출간하였고 1957년 <Story of My Days> 자서전 출간을 출간하였다.

지금까지 그의 다양한 활동들을 살펴보았는데, 그의 저술은 많은 연극조사자들에게 영감을 불러일으켰으며 근대 연극에 막대한 영향을 미쳤다. 그리고 그가 연출한 일곱 개의 작품 중에 퍼셀의 오페라 <디도와 에네아스>, <사랑의 가면극>과 목자극 <아치스와 갈라테아>(헨델), <북쪽으로의 출정>(입센), <영똥한 소동>(셰익스피어)은 양식화된 상징주의 적 무대디자인과 조명을 이용한 시·극적 공연으로 비재현적인 현대 연극의 혁명을 예고했다(김미혜 외, 2001).

Ⅲ. 크레이그의 새로운 연극예술론

3.1. 텍스트의 격하

크레이그는 사실주의에 반기를 들며 상징주의를 내세워 연극 본래의 예술적 특징, 즉 예술성을 부활시키고자 노력하였다. 그에게 희곡은 우위에 있는 매체가 아니라 어디까지나 작가의 예술이었고, 연출가의 예술은 희곡이라는 도구를 어떻게 대하는 가에서부터 시작된다고 보았다(E. 고든 크레이그저, 남상식역, 1999).

“나는 쓰여진 극본에다 연극예술의 어떤 깊은 그리고 최종적인 가치를 부여하는 일반적인 경향에 반대한다. 희곡을 배제하려는 것은 아니다. 희곡은 여전히 특정한 가치를 지닌다고 본다. 우리의 목표는 오히려 그것의 가치를 높이는 것이다. 시각적으로 작용하는 효과가 필요하다는 얘기다. 이미 위대한 작가에 의해 나름대로 가치 있게 만들어진 것에 의미를 더하기 위해서 말이다. 우선 그리고 무엇보다도 중요한 문제는 무대장치 만들기이다”(E. 고든 크레이그저, 남상식역, 1999).

크레이그는 여기에서 우선 텍스트를 읽고 해석하되, 그 작업에 연연하지 말고 생각을 돌려 필요한 색과 톤, 동작, 리듬을 떠올리면서 무대적 환상을 창조해보라고 권한다. 이처럼 ‘설교와 경구의 연극’이라고 그가 매도했던 사실주의에 반대하면서, 그는 감각에 직접 호소하면서 연극을 ‘환영의 장소’로 변신시켜 줄 작품을 창조하기를 원했다. 또한, 그는 희곡을 배제하려는 것이 아니라 오히려 그것의 가치를 높이려 했다. 그는 무대미술, 동작 그리고 소리에 대한 생각을 바탕으로 물체의 동작 분위기 형체들에 의해 인간적인 얘기가 대체되는 새로운 형태의 희곡을 꿈꾸었다.

3.2. 총체 연극론 - 행동, 대사, 선, 색, 리듬

크레이그가 주장하는 연극론은 연극의 독자적인 예술성의 확립이라고 할 수 있다. 연극이 그것 고유의 도구를 정리하고 처리하는 능력을 갖추며, 그 도구를 통일체의 조직 속에 배열하는 법칙을 탐구하는 것이었다. 그의 이런 생각은 그 당시 연극이 각기 다른 분야의 물리적 종합에서, 그리고 그것도 우연과 타협을 통해 만들어져서 결국은 온전한 조화를 성취하지 못하는 야합에서 이뤄지고 있다는 사실을 비판하면서 비롯되었다(E. 고든 크레이그저, 남상식역, 1999). 공연예술작품이 구조적으로 갖는 모순을 해결하기 위해 크레이그는 진정한 의미에서 무대적 종합을 성취할 수 있는 힘은 절대적인 연출가라고 보았다. 그가 말한 연출연극의 개념은 상연에 동원되는 각기 다른 도구들의 새로운 정의 위에 성립된다. 그에 의하면 작가의 희곡작품, 배우의 역할해설, 무대미술가의 디자인, 의상 디자이너의 작업, 이런 것들은 이미 스스로 완성될 수 있는 매체들이며, 따라서 그것들 자체는 ‘연출되어야 하는’ 연극에 별 의미가 없는 것이었다. 크레이그는 각기 다른 예술가들이 자신들의 영역에서 도구, 재료들만 가져다주면 족하다고 말했다. 그러면 종합하는 창조는 연출가가 하는 것이었다.

“‘연극예술 첫 번째 대화’에서 크레이그는 연극예술이 무대에 동원되는 여러 예술들의 절충에서 이루어지는 것이 아님을 천명하면서, 연극예술은 결국 개개 예술의 요소적 도구들, 즉

언어(대사), 동작(행동), 선, 색, 소리(리듬)들로부터 상연을 구성하는 연출자의 주관적 작업에서 나오는 것임을 밝히고 있다”(E. 고든 크레이그저, 남상식역, 1999).

그는 다른 분야의 예술가들이 각 분야에 합당한 요소들을 활용하듯이 우두머리 연극예술가도 행동, 대사, 선, 색, 및 리듬을 가지고 그 자신의 자율적인 작품을 창조해야 한다고 주장하였다(오스카 G. 브로코트, 1998). 극적 기본요소로의 압축에서 연유하는 예술의 종합이라는 문제는 그 요소들의 ‘유기적 교환관계’에 있었다. 크레이그는 그렇게 공감각의 원리에 대한 이해에 가까이 있었다.

크레이그는 연극의 종합성을 주장하고 있으나 각기 예술들의 요소 적 접근을 전제로 함으로서 19세기 식 종합예술의 개념을 한 단계 넘어서고 있다. 그전의 종합예술²⁾이라는 것이 여러 가지 예술의 이기주의적 분열을 극복하려고 했지만, 실제로 ‘연극적 입장에서 희곡이나 연극술 그리고 무대미술 등의 독자적인 법칙에 대한 연구는 뒤따르지 않았고, 그래서 결과적으로는 분리된 예술을 어떤 양식적 기준으로 합치는 일에 머물렀기 때문에, 크레이그가 보기에 그것은 진정한 의미에서의 연극적 창조나 통일과 거리가 멀었다. 하나 하나 예술에 대한 요소 적 접근이 필요했다”(E. 고든 크레이그저, 남상식역, 1999).

3.3. 연출가의 중요성(super artist)

그의 ‘연극예술’에서 그는 극장이란 많은 예술과 기술이 집적되는 종합적 성격을 띠고 있으며 이 많은 분야를 처리 통합하는 것은 한 사람에 의해 이루어져야 한다고 강조했다. 이 한사람이 연출가라는 것인데 그는 연출가를 초예술가(Superartist)라고 불렀다. 그에게 있어서는 극작가도 연출가에 비하여 하위에 속하며 배우란 아예 예술에서 추방되어야 한다고 말했다. 크레이그는 연출가라는 직무의 본질이 그를 전체 연극의 영역에서 가장 중요한 위치로 만든다고 생각하였다. 이상적인 연출가가 되기 위해선 작품을 찾아내고 그리고 그것을 스스로 상연하며 연기자들과 연습하고 그들에게 각 동작과 상황의 필요성을 설명하며 무대미술과 의상을 설계하고, 그리고 그것을 만드는 이들에게 필요한 설명을 해주며 조명기사들과 같이 작업을 하며 그들에게도 역시 무엇이 필요한지 정확히 전달하는 사람이 되어야 한다고 했다. 연출가에게는 큰 재능보다는 뛰어난 전략이 필요하다 했다. 무대와 그와 관련된 모든

2) 종합예술에 대한 이상은 낭만주의자들에 의해 제기된 이후 19세기에 들어 바그너가 확실하게 구체화했다. 그는 1849년 취리히에서 쓴 이른바 ‘개혁적 저술’에서 그가 생각한 고유의 종합예술의 형태를 제시했다. 1890년 이후 그의 이론과 작품은 전 유럽에 소개되어 종합예술을 둘러싼 미학적이면서 실천적인 논의가 이뤄지게 한다.

것에 대한 전체적이면서 절대적인 권한을 가지는 것이 진짜 연출가라고 말한다(E. 고든 크레이그저, 남상식역, 1999).

그는 연출자로 하여금 희곡의 외적 구조와 인물의 행동에 매달리지 말고, 전체적인 인상에서 시작하도록 주문하고 있다. 포괄적인 인상을 얻기 위해 다른 이들보다 먼저 대본을 통독하고 읽는 동안 전체의 색과 리듬 그리고 동작을 눈앞에 그리기 시작하면 작품이 가진 이미지가 시각적으로 부상한다. 희곡의 외적 요인을 제하고 얻는 작품에 대한 인상에서 순수한 극적 요인을 찾으면서 연출가는 그렇게 시각적인 도구들을 통해서 자신의 인상을 실현할 방법을 구하게 된다.

그가 원하는 창조적인 연출에 필요한 두 가지 미학적 조건을 제시하게 되는데 첫 번째는 예술작품의 특별한 성격을 표현하는 현실에 대한 ‘예술적인 것, 인위적인 것, 양식화 된 것’의 제시였고 두 번째는 통일이라는 개념이었다. 이 개념들과 함께 크레이그는 상연의 총합성에 관해 논하며 총체적 무대구성의 책임자로서 다른 예술가에 비해 상대적으로 우위에 있는 연출가의 성격과 기능에 대해 따졌다. 이점 때문에 크레이그는 현대연출연극의 기수가 된다(E. 고든 크레이그저, 남상식역, 1999). 연출가는 극적 동기의 다양함을 하나의 중심이 되는 지점에 맞추고 전체의 내, 외적 상황을 이 지점 안에서 정리하는 것이다(E. 고든 크레이그저, 남상식역, 1999). 미술가가 좇는 법칙의 이해에서 연출 적 작업의 토대를 확인하면서 크레이그는 무대 요소를 단지 미술의 재료와 같이, 연출가가 자신의 의도대로 구성하는 것으로 보고자 했다(김미혜 외, 2001). 이처럼 현실 너머의 세계, 미적 피안의 세계를 형성하는 일, 그것은 연출가가 회화적 상상력으로 해결해야 할 종교적 과제였다(김미혜 외, 2001).

‘공간-빛-동작-연극’, ‘공간-조명-연출’ 등의 개념들을 통해 크레이그는 문학적 해석을 지상 과제로 삼는 자연주의적 연출방식을 넘어섰다. 그러한 개념들의 생성과 더불어 제기된 연극이라는 매체에 관한 연출방식의 문제가 단순한 기술적인 차원의 것이 아니라는 사실을 일러준다. 현실의 실제 표현에 있어 기본 원리가 되는, 그리하여 전체 공간연출을 내적으로 지배하는 원칙이 무엇인지 정리하였다. 크레이그의 연출론이 가지고 있는 ‘공연’의 기본요소에 대한 관심을 환기하며, 그 요소의 ‘구성’이 결과적으로 ‘공간-빛-동작-연출’로 이어진다는 사실을 제기 했다. 이처럼 그는 다양한 연극적 아이디어를 실행에 옮기는 주체인 연출가의 의미가 그 전과는 전혀 다른 입장에서 논의되면서, 그의 연출론은 처음부터 세간의 주목을 받았다.

3.4. 배우와 초인형(supermarionette)

연출가에 의해 기존의 작품이 재해석되면서 연출가의 역할이 확대되어 가는 상황 속에서 고든 크레이그는 배우를 연출가의 표현 도구 중 하나로 파악한다. 연극에는 오로지 한 사람의 우두머리 예술가가 있을 수 있으므로 그는 한때 배우들을 마리오네트로 교체할 것을 제안하였고, 그 마리오네트는 자기의 개성을 작품에 개입시키지 않으므로 연출가의 개념을 훼손하지 못할 것이기 때문이었다.

크레이그는 배우가 감정에 사로잡혀 연출의 의도와는 다른 동작, 얼굴 표현, 목소리 등이 나타난다고 했다. 배우가 인간이기 때문에 이러한 한계점이 있으며, 배우는 무대에서 나가 쥐야 한다고 말한다. 그리고 그 자리는 ‘초인형’이라는 무생물적 물체가 차지해야 한다고 주장한다. 또한, 무용수의 완벽한 동작에서 기계와 같은 ‘예술체’의 출현이 가능하다고 본 크레이그는 (무정형의 주관적인 인간과 (객관적 법칙의 완성체인)기계의 간극을 넘어서는 새로운 연기자의 형태로서 ‘초인형’을 고안하게 된다. 초인형이란 다른, 개인적인 요구와 관계하지 않는 재료들과 어울릴 수 있는 또 하나의 재료로서 결국에는 그런 모든 재료들의 치밀한 구성과 그 법칙에 어울리는 연기자의 형태였다. 그의 기하학의 법칙의 지시 아래 움직이는 건축물 안에서, 절대자였던 인간의 모습을 이제 거의 찾을 수 없었다. 탈심리화, 탈개인화한 연기자, 초인형이 된 배우는 공간의 ‘법칙’을 따라야 했다. 크레이그는 한 배우의 개인으로서의 특징이 관객의 자유로운 상상력을 방해할 수 있다고 보았고 이를 극복하기 위해 배우는 행동의 비현실화, 단조로운 낭독법 그리고 최초의 가면으로 복귀해야 한다고 했다. 초인형이란 현실의 어떤 것과 우열을 다투지 않고 현실을 넘어서는 것으로 초인형이 추구하는 이상적 모습은 피와 살로 이뤄진 인간이 아니라 황홀경에 빠져 있는 육체라는 것이다. 초인형이란 사실적으로 재현하는 것이 아니라 몸짓으로 나타내며 지바연주의적이며 고도로 양식화된 새로운 배우를 말하는 것이다. 특히 가면은 배우의 얼굴 표정이 변하는 것을 가리고, 몸짓이나 양식화된 동작에 초점을 맞추기 때문이다(테리 호즈슨, 1998). 영감의 진원은 인형의 개념이나 초인형일 수도 있으며 건축적 무대 또는 현실에 대해 독자적인 미적 별세계의 표현일 수도 있고 동작연극이나 추상적 침묵극일 수도 있었다.

그는 배우의 변덕스러운 감정을 추방할 수 있는 세 가지 방안을 마련했다. 첫째 관객에게는 상징적인 동작(symbolic gesture)만을 허용한다. 둘째, 표정에 변화가 없는 가면을 씌운다. 이 가면이야말로 얼굴의 형상에서 영혼의 표현이 드러나도록 하는 유일한 매체라고 말한다. 셋째, 배우를 몰아내고 대신 대형 인형(super-marionette)을 쓴다는 것이다.

그의 연극은 사실 물질적 세계 너머에 있는 아름다움의 추구를 지향하며, 그곳으로 인간을 데리고 가서 결국은 인간에게 정신적인 구원을 선사하겠다는 목적을 가지고 있다. 크레이

그가 꿈꾸는 미래의 연극은 제의적인 성격을 지니고 있다. 그가 얘기한 동작의 개념이나 초인형도 고대의 사원에서 그 유래와 모델을 가지고 있었다. 눈에 보이지 않는 힘에 대한 관심이나 그것을 이끌어 내는 상상력의 신성화 그리고 사실주의에 대한 철저한 반대는 그런 입장에서 형성되어 나온 것들이었다. 그의 연극은 사회를 반영하는 사회적 부산물이 아니라 사회를 창조하는 예술이어야 했고, 거기에서 사회(현실, 사실)에 대하여 예술의 독자성이 부각되었다.

V. 결론

지금까지 크레이그의 생애와 작품활동을 통하여 그의 총체 연극론에 대하여 고찰해 보았고 ‘공간-빛-동작-연극’, ‘공간-조명-연출’ 등의 개념들을 통해 크레이그는 문학적 해석을 지상 과제로 삼는 자연주의식 연출방식을 넘어선 극의 연출방식에 대하여 알아보았다. 그와 관련된 그의 관심은 음악적 구성의 원칙에 따라 작품의 본질을 시각적으로 형상하는 것이었다. 그는 연극 고유의 예술적 성격을 다시 확인하고 그 당시 예술적 성격을 잃은 유럽 연극의 상황에 대한 비판과 그런 상황의 개선을 떠맡아야하는 연출의 의미를 연극의 본질에 대한 질문과 함께 제시하였다. 텍스트의 격하로 연출의 중요성을 다시 강조하게 되었고 연출가의 총지휘 아래 동작의 개념을 중심으로 한 미래 연극의 새로운 이론을 만들어내었다. 그의 이론이 비록 그림이나 아이디어로만 남아있지만 그것들이 줄곧 여타 연극인들에게 예술적 원리를 확립하고 작업을 하는 데에 영감을 주며 그야말로 아이디어로 살아있다는 사실에 큰 의미를 가진다고 할 수 있다.

참고문헌

1. 단행본

- 김미혜 외(2001). 20세기 전반기 유럽의 연출가들. 서울: 연극과 인간, 11-43.
- E. 고든 크레이그(1999). 남상식 옮김. 『연극예술론』 서울: 현대미학사, 14-102.
- 버나드 유이트(1991). **현대 연극의 사조**. 정진수 역. 서울: 기린원.
- 오스카 G. 브로케트(1998). **연극개론**. 파주: 한신 문화사, 440.
- E. 고든 크레이그(1999). **연극예술론**. 남상식 옮김. 서울: 현대미학사, 9-35.
- 최상철(1997). **무대미술 감상법**. 서울: 대원사, 41.
- 테리 호즈슨(1998). **연극용어사전**. 김익두 외 역. 서울: 한신문화사, 525.
- Denis Bablet(1956). E.고든 크레이그(Edward Gordon Craig). 켈튼, 191.
- Craig, E.G(1913). Towards a New Theatre, London/Toronto, 29.

2. 논문

- 남상식(2000). E. 고든 크레이그연구 - 공간구성으로서의 무대연출에 대하여. **한국연극학**, 15(15), 111-147.
- 이경미(2000). 무대와 더불어 글쓰기- 프리드리히 뒤렌마트의 작가적 실험에 나타난 현대적 의 미. **독일문학**, 43(4), 279-299.

3. 기타

- www.theatrehistory.com/british/craig002.html
- www.google.com
- www.naver.com/

ABSTRACT

Gordon Craig's The art of the theatre

Jung, Ha-Ni*

A theatre has been forming a long history, especially since Renaissance, western modern theatre has been in constant and reverse progress of reproducing reality. It reaches its peak when it comes to realism theatre. However, a dream of the reproducing reality ran into strong resistance by theatrical reformers who were against the principle of naturalism theater in early 20th century.

Craig who tried to refuse the realism and transform the theatre into medium for expressing the reality beyond the ordinary reality is not sorted as symbolists but in traditional symbolism.

Thus, Craig who is with respect to give a theoretical system of non-representational theory of theatre, he shocked people by writing a lot of books with his revolutionary ideas for re-evaluating the theatre arts.

He advanced symbolic stage as a director, actor, writer, designer and artist.

Through his concept of 'space-light-movement-theatre' and 'space-light-direction', Craig is beyond the naturalistic drama which focuses on a literal analysis.

His interest is to form the visualization of the nature in accordance with the principle of musical composition.

He checked an artistic characteristic of the theatre once again and criticized Europe drama that had lost its own artistic character at that time. Also he questioned of the nature of the drama in directing to improve the situation in Europe.

He emphasized the direction because of the down grading the importance of text, created a new theory of the future that is the movement concept centered and directed by the director.

Although his theory remains only drawing or idea, yet it can be said that the idea is alive and has great significance because they help establish other theatrical theory or give an inspire to the other artists.

Key words: Gordon Craig, Art of Theatre, super objective, super artist, Theatre theory of Gordon Craig

* Instructor. Department of Acting, Hosan University (limelight3@naver.com)