

**
임 일 진

목차	Abstract
	I. 서론
	II. 양식무대와 회화성
	1. 모더니즘과 양식무대
	2. 상징주의와 회화성
	III. 무대연출
	1. 탈 텍스트와 다양한 재료들
	2. 희곡의 새로운 형태
	3. 초인형
	4. 무대연출과 시노그라피
	IV. 결론
	참고문헌

* 이 논문은 2020년도 인천대학교 자체연구비 지원에 의하여 연구되었음.

** 인천대학교 공연예술학과 교수

논문투고일 : 2024.02.27

논문심사일 : 2024.02.27

게재확정일 : 2024.03.08

A study of Gordon Craig's scenography

Im, Il-jin, Incheon National University

Not much research has been done on Gordon Craig in Korea, and it is simply studied in terms of theater art theory. Among Gordon Craig's studies of theatrical arts, especially those on stage space and pictoriality, and the great influence it had on modern performance, more in-depth study is needed from a scenography perspective. Gordon Craig's experimental stage arts, which provides a theoretical background for the very difficult and free stage expressions seen in modern performances, will undoubtedly be an important theoretical foundation for new contemporary performing arts in the future. Going beyond simple consideration of space, we can present new possibilities for stage art and further look forward to extensive research on scenography.

Gordon Craig's theory of theater arts, which spans from the 19th to the 20th century, is a theoretical foundation for contemporary performing arts studies, and although its influence is great, research is very limited. In particular, exploring Gordon Craig's theoretical background influenced by Wagner's theory of general art and the changes in stage art from the 19th to the 20th century will be very meaningful research in exploring our current very poor scenography. In addition, studying the correlation between new stage arts and space through consideration of anti-realism and symbolism will be a good opportunity to find out the importance of stage arts in existing research that has been focused only on directing studies.

We explore how Gordon Craig's stage arts was implemented in the spatial composition of modern performance, and in what context scenography progresses and develops as a scene composition and new direction in the performance space through super-puppet theory, an important tool in Gordon Craig's theater arts theory. Research what has happened.

The study of the interaction between pictoriality and three-dimensional stage in Gordon Craig's scenography expands the concept of stage arts into scenography, leading to new research results in performance.

<key words> paintability, stage direction, symbolism, super marionette, modern dance, Isadora Duncan

<주요어> 회화성, 무대연출, 상징주의, 초인형, 현대무용, 이사도라 던컨

1900년대 초 유럽의 상징주의 양식무대를 주도하며 공연예술 전반에 큰 영향을 끼친 에드워드 고든 크레이그는 반사실주의를 대표하는 공연예술가로서 연극, 미술, 무용 등의 다양한 예술 분야에 많은 이론적 업적을 남겼다. 하지만 탁월한 업적에도 불구하고 고든 크레이그에 대한 연구는 국내에서 많이 이뤄지지 않았으며 그의 연극예술론 정도가 소개되어있는 상황이다. 그의 작업과 이론의 중요성에 비해 많은 소개와 연구가 진행되지 않은 이유는 연출가 또는 무대미술가로서 실제 무대에서 상연된 작품이 많지 않았으며 활동기간이 길지 않았기 때문으로 보인다. 하지만 크레이그의 연극예술론은 비단 연극뿐 아니라 무용, 무대미술, 관화, 출판, 교육 등 다양한 분야에 많은 영향을 주었다.

고든 크레이그의 연극예술론에 대한 연구 중 특히 무대공간과 연출에 대한 부분은 시노그래피의 관점에서 보다 심도 있는 연구가 필요하며 그의 연극예술론을 이해하는데 있어 가장 중요한 부분이라 할 수 있다. 현대공연에서 볼 수 있는 매우 난해하고 자유로운 무대적 표현에 대한 시노그래피의 이론적 배경을 제공하고 있는 고든 크레이그의 실험적 무대미술과 여러 제안은 새로운 동시대 공연예술의 이론적 토대로서 매우 중요한 부분이다. 이는 단순히 공간에 대한 고찰과 연출을 넘어 무대미술의 새로운 가능성을 제시하고, 나아가 무대미술을 시노그래피로 확장할 수 있도록 하는데 큰 역할을 하였다. 19세기에서 20세기를 관통하는 고든 크레이그의 연극예술론은 동시대 공연예술학의 이론적 토대로서 그 영향이 지대함에도 앞서 말한 것처럼 그 연구는 매우 미비하다. 특히 바그너의 종합예술론에서 많은 영향을 받은 고든 크레이그의 이론적 배경과 19세기에서 20세기로 넘어오는 무대미술의 변화를 탐색하는 것은 시노그래피의 탐구에 있어 매우 의미 있는 연구가 될 것이다. 반사실주의와 상징주의에 대한 고찰을 통해 시노그래피와 극적 공간의 상관관계를 연구하는 것은, 그동안 각각의 연구에만 치우쳐있는 상황에서 시노그래피의 중요성을 알아볼 수 있는 좋은 기회가 될 것이다.

고든 크레이그의 무대미술이 현대공연의 공간구성에 어떻게 구현되었는지 탐색하고, 그의 연극예술론의 중요한 도구인 초인형론을 통해 공연 공간에서의 장면구성과 새로운 연출로서 시노그래피가 어떤 맥락에서 진행되고 발전되었는지 고찰해 보도록 한다. 이를 통한 고든 크레이그의 시노그래피에 나타나는 회화성과 입체적 무대의 상호 작용에 대한 연구는 무대미술을 시노그래피의 개념으로 확

장하여 공연예술에 대한 새로운 연구적 성과를 기대하게 한다.

II 양식무대와 회화성

1. 모더니즘과 양식무대

19세기 말엽부터 유럽에서 발생하기 시작한 모더니즘은 20세기에 들어와 크게 유행한 문예사조로 ‘근대주의’ 또는 ‘현대주의’라고도 한다. 기존의 사회질서·종교·도덕의 전통을 밑받침하고 있던 확실성에 대해 회의를 품은 니체의 허무주의, 마르크스의 유물사관과 혁명이론, 프로이트의 정신분석학 등의 선구적 사상들이 이미 그 토대를 마련해놓았으며, 세계를 정신적·물질적으로 황폐화시킨 제1차 세계대전을 전후하여 크게 성행하였다. 자유·평등사상을 바탕으로 하여 기성 도덕과 전통적 권위를 반대하고, 도시의 시민 생활과 기계문명을 향유 하고자 하는 근대주의의 사상적·예술적 사조를 의미한다. 예술사조 면에서 모더니즘은 계급 투쟁이 격화되기 시작한 1870년대에 소시민적 지식인 사이에서 발생했고, 20세기에 들어와 크게 유행했다. 상징주의·인상주의·야수파·입체파·미래주의(미래파)·초현실주의·실존주의 등이 이에 속하는데, 모더니즘은 사실주의에 대한 반항 운동이며 전위예술의 한 형태로 볼 수 있다. 종교적 측면에서의 모더니즘은 특히 가톨릭교회 내의 근대화, 즉 교회의 전통과 봉건제에 반대해 과학과 합리성을 중시하는 신앙의 근대화를 가리킨다.

에드워드 고든 크레이그는 19세기 자연주의와 사실주의 연극이 20세기 반사실주의와 반환상주의 연극으로 변화하는 과정에서 매우 큰 영향을 미친 상징주의 무대에 선두주자였다. 더 이상 문학의 연극이 아닌 비언어적 요소의 총체적 결합이 중요한 연출의 능력이 중요시되는 가운데 무대미술 역시 극장에서의 제한된 공간의 창조에서 독립성을 확보하는 과정이었다. 재현을 목적으로 하는 사실주의 연극풍토가 형성되고 있던 당시에, 크레이그는 “꿈과 환각의 무의식적 현실을 추구하는 상징주의에 심취했으며 오래전에 쓰여진 희곡은 새로운 관객을 위해 재조명되어야 한다”(최치림, 2000:387).

고든 크레이그는 그가 심취했던 상징주의적 무대미술을 통한 반사실주의 연극을 추구하며 양식화된 연극인 양식무대를 이끈 대표적인 공연예술가이자 이론가이다.

양식무대 운동은 20세기 초 유럽에서 니체와 바그너의 미학, 청년양식 운동의 영향, 인상주의 회화에서 비롯된 추상화, 언어 외적 기호와 절제된 표현의 탐색 등 요소들이 다

양하게 어우러져 만든 사실상 첫 번째의 반사실주의적 연극 운동이었다. ‘음악의 정신으로부터’라는 니체의 모토는 연극의 이론과 실제 전반에 걸쳐 음악이 기본적인 매체 혹은 아이디어 자체로 부상하게 했다. 전통적으로 절대 요소였던 문학적 언어의 자리에 연극 고유의 요소를 음악적으로 구성하는 방식이 무대 작업에 있어 중요한 과제로 떠오르게 되었다. 그 과제를 실행하는 자로서 연출의 기능을 부각시키는 일, 그것은 20세기 연극이 그 전의 연극에 가지는 전혀 새로운 입장이었다. 양식무대 운동에는 크레이그 외에도 스위스 출신의 무대디자이너이자 연극이론가였던 스위스의 아돌프 아피아, 독일의 게오르크 폭스와 피터 베렌스, 러시아의 메이에르 홀드 등의 예술가와 작가들이 참여했다(남상식, 2000:111).

2. 상징주의와 회화성

크레이그는 젊은 시절 유명 연극인이었던 부모의 영향으로 1889-1897년 라세움 극장과 셰익스피어 컴퍼니 극단에서 자연주의, 사실주의 연기를 하는 배우 생활을 경험한 이후 미술가였던 윌리엄 니콜슨에게 관화를 배우게 된다. 관화를 통한 새로운 예술에 대한 생각과 니체와 바그너의 이론을 접하면서 절제되고 단순한 양식화된 무대미술, 빛을 이용한 상징주의적 경향을 보이게 된다. 고든 크레이그는 아돌프 아피아와 함께 상징주의 무대미술을 연극의 핵심 요소로 강조하였으며 양식화된 장치와 조명을 이용하여 새로운 무대미술을 확립시켰다. 그들의 미학에 따르면 하나의 공간의 상호작용에 따른 그 가치는 무대미술의 중심이라 할 수 있다. “무대미술은 고착된 이차원적 대상이 아니라 시간, 음악적 템포, 조명의 다양함과 연관되는 살아있는 실체 그 자체로서의 내면으로부터 보아야 할 어떤 것, 들어야 할 어떤 대상으로 제시하는 것이다”(Pavis, P., 1999:156). 전통적인 방식이던 재현과 모방에서 벗어나려는 이러한 시도는 예술을 위한 예술을 지향하는 모더니즘을 배경으로 한다. 모더니즘 예술의 특징은 희곡의 재현적 표현이 아닌, 의도적 해석을 통한 창조적 결과물을 강조한 상징주의 무대미술에서 동일하게 찾아볼 수 있다. 사실주의에 나타난 무대 위의 표현은 무대미술과 관련된 다양한 요소들의 기술적 발전으로 인해 점점 사실적 묘사가 가능해졌다. 특히 조명과 분장 등 시각적 요소의 발달은 무대 위에서 사실적 묘사를 더욱 가능하게 하였다. “많은 사실주의 연극이 세부의 사실적 묘사로 호기심만 자극하는 선에 머물기도 했으나 훌륭한 사실주의 연극은 현실의 재현을 통해 개인의 심리와 사회의 구조를 의미있게 분석할 수 있게 하였다”(박귀현, 1997:258). 그러나 보이지 않는 것에 대한 직관은 오직 상징으로 표현할 수밖에 없다는 상징주의는 현대 무대미술의 표현양식에 근원이 되었다. 진실이나 인간에 대한 매우 주관적 인식은 이미 낭만주의에서부터 구가된 자기본위 적이며 급진주의적인 미적 개념과 꿈과 무의식의 극대화라는 측면을 계승하고 있다. 이러한 개념을 무대화 시키는 과정에서 공간

역시 주관적 해석이 가능하고, 그 표현이 가능하다는 인식과 상징만이 추상에다 형식을 갖게 하는 것이며 동시에 사실을 추상으로 전환하는 하나의 방편으로 눈에 보이는 것 이상을 전해주는 표현형식으로 인지되었다. 즉 현실의 상징적 이미지라는 언어가 무대에 등장한 것이며 관객을 향하여 말하게 된 것이다. “따라서 상징주의자들은 사실주의자와는 달리 과거 또는 환상의 영역에서 주제를 선택했으며, 절대적 시간과 공간으로부터 독립된 보편적 진실을 암시하는 빛과 공간이라는 상상에 가득 차고 암시적인 세계를 이루었다”(김은영, 1990: 29). 상징주의 예술은 현실을 관념적인 예술로 표현함으로써 사물의 이면에 내포되어있는 정신성을 추구하고자 하였다. 즉 일상적인 물질세계를 초월한 정신세계를 탐구하여 인간을 새롭게 이해하고자 한 예술사조였다. 객관적인 이성에 입각한 사실적 표현에서 벗어나 구체적인 이미지를 지닌 주관적 사상이나 감정을 암시적으로 표현하는데 그 특징이 있다. “상징주의 예술가들은 자유분방한 상상력과 신비, 초자연, 종교, 꿈, 신화 등과 같은 낭만적 정서를 예술로 승화 시켰으며 그 어떤 규칙의 제약에서도 벗어났다”(Edward, S., 1972:23). 상징주의 예술은 버클리나 쇼펜하우어의 철학사상을 배경으로 절대적인 형이상적, 신비적 내용을 표현하려고 하였으며, 공간 역시 주관적 해석을 통해 표현이 가능하며 상징만을 통해 추상에 형식을 갖게 할 수 있다는 고든 크레이그 주장에 이론적 배경이 되었다.

“19세기 바그너의 영향을 받은 크레이그는 바그너가 종합예술의 실현을 이루는데 실패한 이유가 공연의 시각적 진행과 음악의 유기적 통일을 이루지 못해서라고 보고 일찍이 무대의 총합을 기하는 원리를 음악과 음악적인 것(리듬)에서 찾았다. 크레이그의 연출적 아이디어는 음악과 리듬 그리고 동작, 세 가지로 이루어졌으며, 이는 크레이그의 공간연출의 골격을 이루는 개념이 된다”(남상식, 2000:127). “연극예술은 연기를 말하는 것도 아니고 희곡도 아니며, 또한 무대장치나 무용도 아니다. 연극예술은 그런 각 영역들을 함축하고 있는 요소들의 모임으로 이뤄져 있다. 가령, 동작이 그것이다. 그것은 연기의 근본이다. 또 언어가 있다. 그것은 희곡의 몸체가 되는 요소다. 선과 색은 무대장치의 핵심이다. 그리고 또 리듬이라는 요소도 있다. 무용의 본질이 되는 것 말이다”(Edward, G. C., 1999:174). 이 글의 진정한 의미는 종합예술에 대한 이상이 낭만주의자들에 의해 제기된 이후, 19세기 들어 바그너에 의해 구체화 된 종합예술의 이해에 새로운 입장을 제시하고 있다는 데 있다. 크레이그에게 있어 연극이 다른 여러 장르의 개입으로부터 벗어나기 위해 그것들의 기본 요소만을 추출해 사용하는 것, 혹은 그 장르를 기본적인 요소로 압축하는 것이 중요한 문제였다. 그 요소들의 구성을 통해서 연극예술의 진정한 종합성이 달성될 수 있으며 19세기 바그너의 종합예술을 넘어설 수 있다고 생각하였다.

1. 탈 텍스트와 다양한 재료들

고든 크레이그는 아돌프 아피아와 함께 '신 무대술'로 불리는 상징주의 무대장치를 통해 무대미술을 극의 핵심 요소로 끌어올리며 새로운 무대예술을 확립시켰다. 대본의 분석과 해석보다 대본을 읽고 떠오르는 이미지와 상징적 표현을 가장 중요한 요소로 보았다. 크레이그는 연극이 독자적인 가치를 찾기 위해서 희곡으로부터 해방되어야 한다고 주장했다. 당시 언어에 의존하는 연극과 공연 형태에 대한 그의 비판은 결국 독자적인 예술로서 연극에 대한 각각의 요소를 연출가가 창조적으로 압축하고 통일시키는 작업으로 귀결된다. 언어 역시 여러 요소 중 하나로서 희곡 안에서 정보를 전달하지만 그것을 넘어서는 '소리'로서 음의 순수한 청각적 가치로 본다. 크레이그는 미래의 연극예술가가 주지해야 할 요소로서 동작과 무대미술과 소리가 재료라고 말한다. "동작이란 몸짓과 무용을 뜻한다. 산문적인 그리고 시적인 동작이다. 무대미술이란 시각적인 모든 것을 포함한다. 장치뿐만 아니라 조명이나 의상까지 해당된다. 소리란 읽혀지는 단어를 말하는 게 아니라 발음되거나 노래로 불려지는 모든 것을 의미한다. 말하는 것과 읽는다는 것은 완전히 다른 것이다"(Edward, G. C., 1999:205). 그는 희곡적 언어를 다른 것들과 마찬가지로 하나의 극적 요소에 불과하다고 보았으며 가장 중요한 것은 그 본질의 이해였다. 그는 연출가가 처음으로 작품을 읽을 때부터 언어와 교류하는 다른 감각인 색, 음, 동작, 리듬과 같은 시청각적 연상을 중요시하는데 이는 처음부터 무대미술이 우선되어야 한다는 뜻이다. 연출자는 작품의 통일성을 획득하기 위해 작품과 어울리는 미술을 찾아야 하는데 이는 곧 연출과 무대미술이 함께 이뤄져야 한다는 것을 뜻한다. "크레이그의 연출방식은 희곡의 분석이나 인물 분석에서 시작하는 것이 아니고 처음부터 작품의 전체적 인상을 떠올리고 특정한 색, 형체, 리듬, 동작을 그리는 것이며 이렇게 만들어진 분위기와 그림에다 희곡에서 제공하는 구체적인 대상들을 필요에 따라 첨가하는 것이다"(남상식, 2000:134).

2. 희곡의 새로운 형태

이러한 크레이그의 무대예술론은 그가 젊은 시절부터 심취하여 작업했던 회화 작업과 깊은 관련이 있다. 그의 무대미술은 평면이었던 그림이 새로운 차원의 시각

적 효과로 무대 위에 옮겨지는 것을 목표로 하였다. 특히 관화작업을 통한 평면의 단순화로 대조와 형태를 강하게 분할하는 가능성을 연극 무대에 사용하였다. “크레이그가 연출한 작품의 음영의 사용과 기하학적 형태, 그리고 균형의 표현은 20세기 초 자신의 연출작업에서 이뤄지기 시작했지만, 그는 연극을 만들기 위해 오랫동안 목관화 작업의 훈련을 충분히 이행 해왔기 때문이라고 말한다”(Craig, E. G., 1924:7). 1891년 청년 빈파의 리더이자 이론가인 헤르만 바야는 “자연주의가 그 자신의 사실적 원칙에 다가가면 갈수록 그만큼 예술적 효과의 가능성과 멀어진다”(송재원, 1998:4)고 하였다. 19세기 자연주의를 기반으로 했던 문학적 연극은 이제 미술적 연극의 도래를 맞았으며 이러한 미술적 연극은 상징적인 부조 형식의 무대를 특징으로 하면서 무대 건축에 중점을 두었다. 고든 크레이그는 독일연극의 부조식 무대처럼 선과 면의 처리로 이뤄진 대상의 양식화로 자신의 경험에 축적된 회화적 표현의 무대를 지향하였다. 회화적 무대를 위한 그의 작품에서 긴장되고 은유적인 선들의 구성을 통해 내면의 이미지를 보여 주려 했으며 마치 목관화에서처럼 무대 전체를 크고 기다란 평면으로 분할하여 하나의 조각처럼 보이게 하였다. 이러한 회화성은 르네상스 이후 사용되어왔던 원근법을 해체하고 평면적인 이차원적 표현을 통해 반사실주의 연극 형태로서 회화적 표현을 통한 부조물의 표현체가 움직이는 것처럼 보이게 하는 것을 지향하였다. 고든 크레이그는 이를 바탕으로 청각인 음악과 시각인 회화성을 연결하고자 하였다. 음악의 색의 가치로의 상징적 변환이라는 문제는 낭만주의 이후 많은 상징주의 연극에서의 중요한 주제였다. 무대에서의 빛과 색을 이용한 작품의 본질적 표현은 자연적인 빛이나 사실의 재생산이 아닌 작품의 내적 본질을 상징하기 위한 것이었다. 여기서 가장 중요한 역할은 변화의 리듬과 더불어 음악적으로 생성된 분위기를 시각적인 느낌으로 바꾸는 것이었다. “그 가상의 동작은 실제로 움직이는 연기자들의 동작과 같이 의미를 형성하는 극적 인자가 되었다”(남상식, 2000:128).

“근본적으로 연극예술이 동작에서, 움직임과 무용에서 나왔다”는 크레이그의 말에서 알 수 있듯이 그에게 동작은 자고로 연극의 가장 기본적인 요소였다. 음악의 시각적 번역인 무용적 동작은 그 무용의 본질을 이루는 리듬을 통해 전체적인 무대 장면과 연결되었다. “그래서 무용화한 상징주의적 도약의 진행이 많은 경우 그것이 집단 동작을 통해 하나의 움직이는 입체, 조형적 대상으로 만들어지면서 시작되었다. 이런 조형적 안무가 크레이그의 연출을 공간연출이라 부르도록 하는 것이다”(Edward, G. C., 1999:174). “이런 점에서 크레이그는 동작이라는 매체만으로 표현하는 침묵극을 계획했는데 단순한 언어의 부재가 아닌 추상적 공간, 빛, 동작, 연극이라는 새로운 종합예술의 모델이었다”(남상식, 2000:134). 크레이그에 의하면 물체나 동작 그리고 소리와 같은 요소가 표현체 전체의 본질을 구축하는 예는 건축이나 음악

에서 볼 수 있다는 것이고, 이런 생각을 바탕으로 물체의 동작, 분위기, 형체들에 의해 인간적인 얘기가 대체되는 희곡의 새로운 형태가 가능하다는 것이었다. “그래서 어떤 추상적인 테마만 가진 장면연구가 하나의 극으로 발전할 수 있는 것이다”(남상식, 2000:134). “이러한 추상화의 아이디어 속에서 인간의 역할은 줄어들 수밖에 없고 이른바 물체화한 연극의 오브제, 분위기, 공간성의 변화, 이런 회화적 장면들이 인간적인 얘기와 그 연기를 대신하게 되었다”(남상식, 2000:135).

3. 초인형

1849년 발표한 바그너의 총체예술은 고든 크레이그가 무대, 조명, 의상, 음악, 연기 등 모든 무대 위의 요소를 조화롭게 종합하려는 그의 연출론에 큰 영향을 주었다. 그동안 배우, 무대미술가, 판화가로서 무대예술의 하나의 요소로서 존재했다면, 미술과 공간이 조화를 이루는 이상적인 총체예술을 위한 연출가가 된 것이다. 특히 배우를 연출가가 표현할 수 있는 여러 무대 요소 중 하나로 파악하고 사실적 연출이 아닌 상징과 상상을 극대화한 초인형 개념을 주장하였다. 초인형은 언젠가는 연출가의 의도대로 움직이는 배우가 나타나리라는 기대를 가지고 크레이그가 지칭한 용어이다. 그는 인형 예술을 창조하고 초인적 인형에 의해 연기되는 칠푼극, 무대장치의 자연주의, 그것에 대한 반항이라고 볼 수 있는 문학적, 심리적 연극 상연에 대한 개조를 실천하였다. 연극예술을 인간 육체의 동작 운동에 의하여 단순하고 유의적이고 인상적인 성격의 것으로 만들고자 했으며, 무대에서 집단적인 인물의 운동이 지닌 심미적 가치를 상당히 중요하게 여겼다. 또한 연극예술을 아름다운 색과 배경 속에서 심미적으로 움직이면서 원시적이고 환상적인 즐거리를 전달해주는 무언의 인형 예술로 대체하려는 시도도 보였다. 극장을 이지적이고 교훈적인 장소가 아니라 심미적이고 감각적이고 암시적인 장소로 환원시킬 수 있다고 믿어 연극은 깨닫는 것이 아니라 느끼는 것, 이성에 호소하는 것이 아니라 감정을 자극하는 것으로 보았다. 비 사실성, 분위기 조성으로 관객의 감각을 건드려야 함을 강조했다. 이런 점에서 초인형은 하나의 새로운 연기의 형태이고, 새로운 배우의 유형으로 받아들여진다. 이것은 단순한 모방이나 테크닉, 덧붙여 감정과 영감만으로 알고 있는 연기 테크닉을 넘어서는 지점으로 보인다. 이것은 하나의 창조적인 동작 언어이고, 암시이기도 하다. ‘물체의 영혼’, 정신적인 본질은 여기에서 나오는 것이다. 크레이그가 초인형을 언급한 지점에 관해 조금 더 생각해 볼 여지가 있다고 여겨진다. 단어 그 자체를 ‘초-인형’과 ‘초인-형’으로 나누어본다면 지금까지의 내용에 따르면 후자의 단어가 맞다고 보여진다. 크레이그가 니체에 상당히 심취해 있었다고 할 때, 그는 어쩌면 니체의 초인

개념에서 상당한 영향을 받았을 것이다. 니체는 인간이 동물과 초인의 다리일 뿐이라고 말한다. 그 초인은 무엇이든, 어찌 되었든 간에 인간적인 부분은 분명히 아니다. 그것은 인간을 넘어선 ‘무엇’인 것이다. 크레이그는 연극적인 부분에 있어 상당한 이상주의자였으며 배우는 인간이 아닌 그 이상의 어떠한 존재가 되어야만 한다고 보았다. 그 존재는 꼭 인간이라고 부를 수 없고, 마치 배우를 관객과 연극을 통해 영적인 교감을 실현하는 담당자로 이야기하며, 그 음성과 동작에 의해 꿈과 현실의 경계를 동요시키는 충동을 표현할 줄 알아야 하는 엄격히 훈련된 일반적이지 않은 은총이라고 이야기했던 그로토프스키가 떠오른다. 크레이그는 미래의 연극자가 사라지고 무생물적인 등장인물이 그 자리를 대신할 것이라고 생각했다. “크레이그는 모든 감정을 조절하고 무대를 순전히 상징적인 장소로 만들 수 있는 인간꼭두각시가 배우를 대체하기를 원했다. 이 개념은 살아있는 재료를 조종자의 지적영향이 미치는 대상으로 두려는 것이다”(김중효, 2002:67). “배우를 대체한 커다란 인형은 배우처럼 자신의 개성을 개입시키지 않아서 연출의 의도대로 기능할 수 있으며, 무용수의 완벽한 동작에서 기계와 같은 예술체의 출현이 가능하다고 본 크레이그는 무정형의 주관적 인간과 객관적 법칙의 완성체인 기계의 간극을 넘어서는 새로운 연기자의 형태로서 초인형을 고안하게 된다”(정하니, 2018:10). 초인형은 무대 위의 모든 요소들과 종합될 수 있는 하나의 또 다른 재료로써 연기자를 의미하며, 따라서 초인형화 된 배우는 사실적 재현이 아닌 몸짓과 비 자연주의적이며 양식화된 연기를 해야 한다. 초인형이란 다른, 개인적인 요구와 관계하지 않는 재료들과 어울릴 수 있는 또 하나의 재료로써 결국에는 그런 모든 재료들의, 치밀한 계산과 법칙에 따른 구성이라는 과제에 맞는 연기자의 형태였다. 여기서 재료라는 말은 법칙이라는 용어와 함께 아주 중요한 개념이다.

4. 무대연출과 시노그래피

“연극예술에서 크레이그는 연출가의 작업이 미술의 법칙성을 표본 삼아야 한다고 하면서 모든 무대 요소들이 단지 연출가의 구성 여하에 달려있는 재료일 뿐이라고 얘기했다. 그러니까 그런 재료의 구성, 다시 말해서 연출은 미술적인 기술을 기준으로 삼고 있었다”(남상식, 2000:135). 이를 통해 연출가는 조형적 아름다움으로 공연예술의 진정한 가치를 찾을 수 있으며 연출가의 절대적 주관과 중요성을 바탕으로 무대장치를 비롯한 모든 연극적 재현 요소를 하나의 예술로 통합되어야 함을 주장하였다. “무대장치는 풍경보다 배우들과의 종합적 움직임에 우선권을 두었다. 또한 그가 강조한 무대예술은 장치, 조명, 음악, 음향, 배우의 연기 등 모든 요소가 절대적인 종합하에 움직이는 것이었다”(김신일, 2012:32). 크레이그는 연출가가 희곡의 외적 구조와 인물의 행동에 매달리지 말고, 전체적인 인상에서 순수한 극적 요인을 찾

도록 요구한다. 그에게 있어 창조적인 연출에 필요한 미학적 조건 중 하나는 현실에 대한 예술적인 것, 인위적인 것, 양식화된 것의 제시이고 나머지 하나는 통일이라는 개념이다. 이런 개념과 함께 크레이그는 총체적 무대구성의 책임자로서 연출가의 성격과 기능을 중요하게 생각하였으며 연출가의 회화적 상상력을 중요하게 생각했다. 공간, 빛, 동작, 연극 등의 개념을 통해 크레이그의 연출론이 가지고 있던 공연의 기본 요소와 그 요소의 구성이 결과적으로 연출로 이어진다는 점에서 그의 연출론에 의미를 둘 수 있다.

“크레이그는 이미지와 그림을 그의 연출에서 가장 중요한 요소로 보고 그의 무대 미술 작업에서 그림으로의 대본과 언어를 계획하고 많은 무대 장면들에서 인상주의적 추상의 형태를 하고 있는 양식화된 ‘장면연구’를 보여준다”(김정란, 2014:38). “양식화된 장면연구는 ‘썬’이라는 개념으로 건축과 음악과 동작예술을 합치는 음악적 건축으로서의 무대구성을 의미하는 것으로, 1900년경부터 형성된 동작연극을 바탕으로 한 공간디자인에 대한 생각의 집대성이었다”(남상식, 2000:135). 원래 무대미술은 고대 그리스극장에서 배경을 장식하는 기술이나 장식에서 시작했으며 르네상스 시대의 원근법을 토대로 배경화로 알려졌다. 20세기 초 유럽의 무대미술 역시 자연주의와 사실주의 연극과 어울리는 배경화와 장식을 무대미술이라 불렀는데 이는 현대 무대미술에서 추구하는 극 공간, 무대구성과는 매우 거리가 멀었다. 크레이그는 장면구성, ‘썬’이라는 개념을 통해 이미 정해진 텍스트를 무대 위에 구현하는 단순한 물체와 공간의 재현이 아닌 서로 다른 무대요소와 다양한 재료들의 조화와 통일, 상호의 존과 구성을 통해 연극적 창조물로 무대를 다시 구성하는데 이는 현대무대미술의 시노그래피와 동일한 개념이다. 시노그래피는 단지 무대장치나 배경미술에 불과하던 무대미술을 무대가 희곡의 상연을 위한 재현적 표현을 넘어 무대 자체가 가지는 이미지의 힘을 통해 미적 가치를 지닐 수 있다는 개념으로서 디자인이 아닌 예술로써 정의 할 수 있다. 시노그래피를 개념적으로 정립한 요셉 스토프보다는 고든 크레이그의 장면구성과 움직이는 무대 개념에서 많은 영향을 받았으며 이들로부터 현대공연은 무대미술을 시노그래피 라는 창조적 영역으로 수용하여 무대예술이 희곡의 재현에서 벗어나 시각적 언어를 통한 상징적 예술인 독립된 장르로서 자리 잡을 수 있게 되었다. 크레이그는 공연을 위한 무대라는 공간적 개념과 희곡을 해석적으로 창조하는 시각적 수단인 미술로써 현실의 모방이 아닌 현실을 표현해내야하며, 이를 통해 무대미술가의 상상이 구현되어야 한다고 주장하였다.

“그의 장면연구는 리듬을 생산하는 일종의 시각적 장치로서 움직이는 무대를 위한 연구를 위해 스케치만을 이용해 대본을 만들기도 하였다. 움직이는 건축은 건축적 구조물로서 그 자체로도 극이 될 수 있는, 공간디자인의 기본틀을 말하는 것이었

다”(남상식, 2000:136). 마치 이미지 연극과 같은 크레이그의 무대는 오로지 색과 조형 안에서 이뤄지는 추상적 동작으로 이뤄진 연극이었다. 기하학적 형태의 공간구성은 상징과 추상으로 가득 차 있었고 모든 형태와 구성은 각각의 의미가 있는 무대적 창조를 위한 상상의 표현이라 하겠다.

“또한 크레이그는 상징주의에 대한 충족을 위해 인간성의 조건에 매료되었는데 자유로운 인간의 움직임과 억압받지 않는 몸, 이것을 무대예술로 승화시키고자 하였고 이것은 이사도라 던컨과 같은 생각이었다”(김신일, 2012:34). “이사도라 던컨의 자유롭고 추상적인 움직임은 초자연적인 것으로 인간과 사물의 내적 영혼이었으며 몸의 언어를 통해 아름다운 추상적 표현을 전개한 움직임이었다. 이를 통해 이사도라 던컨은 사람들의 모습을 그대로 묘사하는 사실적인 움직임이 아니라 상징적인 움직임으로 표현하고 있었다”(정의숙, 2002:126). 크레이그와 이사도라 던컨 모두 바그너의 총체예술과 상징주의의 전통 안에서 인간과 자연의 형이상학적 현실을 질서있게 조화시키려고 하였다. “이사도라 던컨이 신화적 이미지와 그리스의 형상을 모티브로 하였다면 고든 크레이그의 무대예술의 기본적 이념도 이사도라 던컨처럼 예술의 자율성에 대한 강조로서 상징주의를 사용하여 현실의 움직임을 초월하기 위해 사용되었다”(김신일, 2012:34). 무대의 종합적 공간을 추상적 공간-빛-동작-연극을 통한 리듬의 공간으로 구성하고 음악과 리듬 그리고 동작의 조화에 따라 공간을 연출하고자 한 크레이그의 무대예술은 장면구성과 움직이는 무대 스케치에서 볼 수 있듯 음악과 빛을 통한 움직임의 예술로서 이사도라 던컨으로 대표하는 현대무용에도 지대한 영향을 끼쳤다고 할 수 있다. 이사도라 던컨과 크레이그는 빛이 인간의 정신과 감정 그리고 내면세계와 밀접하게 관련이 되어 이것들이 드러나는 무대에서 움직임과 형태로 조화되어 표현되어질 때 생명을 얻으며 이것이 무대를 형성하는 중요한 요소라 여겼다. 이사도라 던컨과 크레이그의 주요한 예술관은 인간의 감정과 내면세계의 표현 그리고 내부 깊숙한 곳에서 꿈틀거리는 ‘빛을 통한 정신’의 표출에 있었다.

고든 크레이그는 무대의 종합적 공간을 추상적 공간이면서 상징적 공간-빛-공간-동작-연극을 통한 리듬의 공간으로 구성하려고 하였다. 이를 위해 그는 다양하고 추상적인 장면연구를 그림을 통해 설명하고 표현하였다. 이는 음악과 리듬 그리고 동작의 조화에 따른 크레이그 무대예술론과 공간연출의 중요한 개념이다. 크레이그는 이러한 개념을 통해 문학적 해석을 토대로 삼는 자연주의와 사실주의에서 벗어나 상징주의를 통해 순수 예술로서의 연극과 예술성을 회복하고자 하였다. 텍스트의 해석과 틀에서 벗어나 작품의 인상과 색, 톤, 동작 같은 이미지를 통해 무대 위의 환상을 추구하는 크레이그의 무대예술은 다양한 무대 요소들을 미술의 재료처럼 생각하여 연출가가 무대적 총합을 성취해야 하는 연출가의 예술로 정의한다. 마치 연출가를 미술작가처럼 생각한 이러한 개념은 이후 신행식주의 연극, 미국 아방가르드 연극, 이미지 연극 등에 이론적 토대와 큰 영향을 끼쳤다. 20세기 초 유럽연극은 예술성을 잃어가고 있었으며 크레이그는 연극에 대한 예술성을 회복하고자 연출의 의미를 연극의 본질에 대한 질문과 함께 텍스트와 언어에서의 해방을 통해 연출의 중요성과 동작의 개념을 중심으로 미래에 대한 무대예술론을 만들었다.

크레이그는 텍스트에서 벗어나 음악적 구성 원칙에 따라 작품을 시각적으로 형상화하는 작업을 가장 중요하게 생각했으며 음악적 공간, 음악과 빛의 리듬이 만드는 조형적 공간이 초인형과 만나는 극적 체험을 통해 언어 너머의 세계를 표현하려는 연극적 이상을 실현하고자 하였다. 크레이그는 연극이 예술이 되지 못하는 이유는 독자적인 예술성과 가치를 잃어버렸기 때문이라고 보고 연극이 텍스트와 불완전한 연기자로부터 해방되기 위해 초인형 이론을 도입하고 음악, 리듬, 동작이 공간연출의 중요한 개념으로서 이미지와 그림을 대본과 언어에 우선하였다. 특히 그의 장면연구와 움직이는 무대는 무대공간의 단순화와 빛의 변화에 따른 장면변화를 느끼게 하는 인상주의적 추상의 형태의 양식화된 무대를 보여준다. 움직이는 무대는 대부분 모양이 단순한 계단과 기둥에 조명효과를 극대화했으며 매우 절제된 기하학적 조형물로 이뤄진 무대미술로 무용수처럼 움직이는 양식화된 동작과 음악으로 이루어진다. 무대는 전통적인 사실주의나 자연주의 양식이 아닌 미술에서 기본적인 요소로 사용하는 선, 면, 형태, 빛 등을 이용한 매우 비사실적인 조형적 공간이다. 크레이그는 연기자를 포함한 모든 무대 요소를 공간에 배치하여 양식화하는 과정을 통해 기존 텍스트 중심의 연극을 넘어서는, 기존의 연극에서 언어의 역할을 무대미술이

대신하는 새로운 개념의 무대예술을 제시하였다. 무대미술은 이제 단순히 극의 환경을 제시하는 것이 아니라 공간을 미술로 해석함으로써 무대를 시각적으로 규정하고 완성하는 매우 중요한 요소가 되었다. 크레이그는 움직이는 무대 스케치를 통해 시각적 드라마투르기의 가능성과 미래를 제시했으며 이미지가 언어를 대신 할 수 있는 가능성을 보여주었다. 그의 장면연구에서의 스케치들은 건축적 공간에 따른 기하학적 무대구성과 음악의 조화에 빛과 색의 결합을 보여주며, 장면구성은 그런 무대구성을 위한 움직이는 건축적 무대이다. 이러한 크레이그의 장면구성과 움직이는 무대는 무대미술이 시노그래피로 나아갈 수 있는 매우 중요한 이론적 토대를 제시한다. 크레이그의 무대예술론은 연극이 다른 예술과의 유기적 결합에 의해 창조되는 절충적 종합예술이라는 종속적인 개념에서 탈피하는 시노그래피의 이론적 근거를 제시했다는 점에서 큰 의미를 갖는다.

- 김신일(2012), “고든 크레이그의 무대예술론과 이사도라 던컨의 연관성 연구-던컨의 무대예술을 중심으로”, 한국무용예술학회, **무용예술학연구 39**, 21-45.
- 김은영(1990), “무대디자인의 미학적 원리에 관한 연구”, 미간행, 석사학위논문, 이화여자대학교 산업미술대학원.
- 김정란(2014), “이미지 언어에 기초한 무대미술연구:로버트 윌슨의 극 중심으로”, 미간행, 석사학위논문, 상명대학원 예술디자인대학원.
- 김중효(2002), **무대위의 상상**, 서울:예전사.
- 남상식(2000), “E. 고든 크레이그 연구:공간구성으로서 무대연출에 대하여”, 한국연극학회, **한국연극학 15(1)**, 111-147.
- 박귀현(1997), “Realism=On Stage”, 계원조형예술전문대학 예술공학연구소, **계원논총 2(1)**, 247-259.
- 송재원(1998), “에른스트하르트의 작품에 비추어진 독일의 신극운동”, 미간행, 박사학위논문, Stuttgart University.
- 정하니(2018), “고든 크레이그의 연극예술론”, 한국엔터테인먼트학회, **엔터테인먼트연구 1(1)**, 1-13.
- 최치림(2000), “공연과 텍스트의 관계에 나타난 연구”, 한국연극학회, **한국연극학 15(1)**, 375-429.
- Craig, E. G.(1924), *Woodcuts and some words*, London, Toronto:uta Grund.
- Edward, S.(1972), *Symbism, art network and toronto*, Oxford University press.
- Edward, G. C.(1911), *On the Art of the Theatre*, 남상식(역, 1999), **연극예술론**, 서울:현대미술사.
- Patrice, P.(1987), *Dictionnaire du théâtre*, 신현숙, 윤희로(역, 1999), **연극학사전**, 서울:현대미술사.