

# 전위예술 연극과 시각예술의 소통\*

김기일\*\*

- I. 들어가는 말
- II. 무의식의 무대화
- III. 연극과 시간
- IV. 연극과 공간
- V. 나가는 말

## • 국문초록

문자시대에서 영상시대로 나아가면서 연극에서 더 많은 무대장치와 영상매체의 사용은 연극창작과 연출형태를 크게 변화시켰다. 전위예술의 연극창작과 연출형태에도 많은 변화가 보인다. 그 변화는 전통적인 연극 연출형태에서 벗어나려는 새로운 시도이며 기존 연극에 새로운 시각예술을 불러 넣는 것이기도 하다. 그것은 전통 연극의 제한된 시간성과 공간성을 극복할 수 있게 해 주었다. 전위예술가들은 연극 창작에 적극적으로 무대장치와 영상이미지를 사용하였다. 표면적으로 연극은 연기자와 무대로 구성되지만 무대장치와 영상이미지의 사용에 의해 기존 평면적인 연극과 조화를 이루며 새로운 예술 형태로 표현되기 때문에 전통 연극에

---

\* 이 논문은 2012년 정부(교육부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구이다. (NRF-2012S1A5B5A07035110)

\*\* 성균관대학교 프랑수어권연구소 책임연구원, 겸임교수/송실대 강사

서 보여주는 공간성과 시간성의 한계를 뛰어 넘어 더욱 자유로운 연극 연출을 가능하게 하였다. 이오네스코의 작품 속 소품의 사용과 르파주의 작품 속 모션 캡처 같은 컴퓨터 영상매체의 사용이 좋은 예가 된다. 이것은 배우의 심리상태와 연기의 범위를 확장시키거나 혹은 관객들의 시선을 무대장치와 영상이미지로 한정시켜 연극의 특성인 현장성을 약화시키는 단점도 갖고 있었다. 반대로 그것은 기존 연극의 제한된 공간성과 시간성을 확장시키는 장점도 동시에 갖고 있기 때문에 오늘날까지 무대장치와 영상매체를 이용한 연극이 전 세계 도처에서 공연되게 되었다. 연극은 상연을 전제로 하기 때문에 전위예술 연극에서 무대장치와 영상매체의 사용이 현대 연극의 발전을 이끌어왔다고 볼 수 있다. 따라서 전위예술 연극은 새로운 시각예술과의 소통을 보여주고 미래 연극에 새로운 활력을 불어 넣게 될 것이다. 앞으로도 새로운 기술의 개발과 도입은 연극 연출의 미학적 형태를 지속적으로 변화시킬 것이다.

## • 주제어

전위예술, 시각 예술, 소통, 이오네스코, 무대 장치, 영상이미지, 연극 공간

## I. 들어가는 말

현재 영상예술분야에서 보여 지는 장르 경계의 해체와 소통 및 예술적 패러다임의 재구성 등은 20세기 초 유럽을 중심으로 나타났던 전위예술(avantgarde art)의 경향들과 상당한 유사성을 보이고 있다. 전위(Avant-garde)는 원래 전투할 때 선두에서 적진을 향해 돌진하는 부대를 뜻하는 용어로서 1790년 『피레네 동부권의 전위대』라는 정치잡지에서 처음 쓰였다. 예술에 전용된 개념으로서 전위는 기존의 예술개념을 일변시킬 수 있는 혁신적인 예술경향 또는 운동을 뜻하게 되며, 전위예술가란 진보적인 강령을 가지고 형식적으로나 내용적으로 기존의 문학적·사회적 관습에 반대하는 예술가들과 문학가들을 가리킨다. 혁명적인 예술활동으로서 전위예술은 예술혁신이 일반화된 오늘날에는 많이 쓰이지 않는데, 전위란 그 새로움에 있어서 아무리 급진적이라고 할지라도 그것이 사회로부터 인정받고 전위로서 위상이 부여되면 더 이상 전위예술이라고 할 수 없기 때문이다. 전위예술이 갖는 이런 일반적인 규정과 달리 본 연구가 주목하는 전위예술은 20세기 초 유럽전역으로 확산되었던 다다이즘, 초현실주의에 속하는 공연예술과 시각예술을 말한다. 본 연구에서 전위예술 연극과 시각예술의 관계로 되돌아가자면, 시각 예술의 특징을 이루는 언어, 이미지, 영상의 결합이 전위예술에서 나타나는 예술 장르간의 소통과 큰 유사성을 보여야 한다는 것이다. 이에 본 연구는 영상문화시대의 예술을 이해하기 위해 전위예술에 대한 구체적인 분석과 총체적 조망이 반드시 필요하다고 생각하며, 영상문화 시대의 예술의 방향을 전망하는 기초 작업으로서 20세기 초 유럽의 전위예술을 초현실주의 연극과 시각예술의 소통의 측면에서 고찰하고자 한다.

오늘날 연극에서 오랜 전통으로 내려오던 서구의 ‘삼일치법칙<sup>1)</sup>’은 연

1) Nicolas Boileau, *L'Art poétique*, 1674, Chant III, Vers 45~46, “한 곳에서 하루에, 단 하나의 사건이 완결되도록(Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli)”.

극 창작에 커다란 걸림돌처럼 되었다. 삼일치 법칙의 한계를 벗어나 어떻게 하면 연극 공간을 넓히는가에 대한 문제에 대해 연극 작가들은 많은 노력을 기울여 왔다. 이 같은 노력에 힘입어 연극 공간의 확장이 구체적이고 물리적인 실제 무대공간의 제한을 허물어트리게 되었다. 나아가 그것은 시간성의 제약까지 벗어나게 하고 복잡한 감정과 사고를 자유롭게 표현하기 위한 시도가 되어 왔다. 이 같은 시도는 논리, 의식과 이성을 절대적인 진리로 간주하고, 이에 대한 표현이자 논리체계인 언어를 사실로 간주하던 서구 이성주의의 한계를 초월하려는 노력이며, 또한 이성주의의 허구를 무너뜨리는 행위인 것이다. 특히 프로이트의 무의식이 의식을 지배한다는 새로운 이론이 서구의 문화 예술에 많은 충격을 가하고 영향을 끼쳤다. 구체적으로 초현실주의 추구의 출발이 바로 이 새로운 이론에 근거를 두고 있는 것이다. 프로이트가 언급하는 무의식과 억압감정은 정화되어야 하고 밖으로 표출되어야 한다는 것이다. 이러한 측면에서 이전의 예술추구와는 확연히 다른 초현실주의의 성향을 보여주는 피카소 같은 입체파 예술가들은 보이지 않는 것의 시각화, 즉 무의식의 시각화를 시도하고자 노력하였다. 이 흐름을 이어서 부조리 연극을 이끈 이오네스코(Ionesco)는 꿈과 언어의 공간화·감정·생각·추억 등의 보이지 않는 것을 시각화하여 무대 위에 투영하였다. 그리고 이후 로베르 르파주(Robert Lepage)는 영상이미지를 통해 무대공간의 확장을 이론 이미지연극을 보여주고 있는 것이다.

반면 전통 연극은 의식, 이성과 논리의 표현, 환언하면 논리적 즐거움을 골격으로 서술하는 예술 형태를 취하여왔다. 전통 연극은 있음직한 사실(vraisemblance)에 대한 묘사를 대사 중심으로 무대 위에 허구적으로 펼쳐 보이며 체계화시켜왔다. 이러한 체계의 허구성을 깨고 연극의 새로운 활력을 표현하려는 시도가 전위예술인 것이다. 이러한 체계화 되지 않은 시도들은 이태리식 극장 체계와 연극의 삼일치 법칙을 지켜온 전통 예술 추구에 반기를 들고, 무대 장치와 영상 매체를 연극에 과감히

도입하기에 이른다.

또한 다른 한편으로는 프로이트 이론에 영향을 받은 전위예술 연극은 무의식을 무대화하게 되었던 것이다. 그리고 이 시도는 논리적인 언어에서 시간성을 배제하고, 언어의 공간화로 부조리한 면을 표현하거나, 논리에 벗어난 꿈들을 무대 위에 투영하는 양상을 보여주고 있다. 무대 시간에 근거를 두고 대화·독백·해설로 이루어지는 전통 연극 추구에서 벗어난 내적 감정, 상상과 사고를 시각화하고 물리적으로 무대화하는 연극이 나타난 것이다. 이 무의식의 시각화는 연극 추구가 시각 예술의 특성을 동화하고 있음을 보여주는 것이기도 하다. 그리고 무대장치와 영상 매체의 사용은 궁극적으로 관객에게 무대의 시각화를 통한 제한된 무대 공간의 확대를 보여주고 있다. 따라서 본고에서는 전위예술 연극에서 시작해서 오늘날의 연극까지 무의식의 무대화, 연극과 시간, 연극과 공간을 통해 시각예술과의 소통관계를 살펴보고자 한다. 그 분석을 위한 연구 대상으로 이오네스코의 작품과 시각 이미지를 잘 보여주는 르파주의 작품이 될 것이다.

## II. 무의식의 무대화

새로운 연극이 출현하기 전까지 음향효과, 조명뿐만 아니라 무대장치의 모든 연극적 구성요소는 문학적 내용을 잘 전달하도록 하는 보조수단이 될 뿐이었다. 즉, 19세기말까지 연극은 극작가 중심의 연극추구였던 것이다. 19세기 말 앙드레 앙투완(André Antoine)에 이르러서 연극은 연출가 중심으로 전환되기 시작했다. 즉 새로운 연극의 범위는 기존의 문학적 내용에서 벗어나 무대공간에서 연극창작의 그 순간에까지 포함하도록 하였다. 따라서 이때부터 연극의 특성이 바로 상연에 있고, 매 상연은 하나의 창작으로 간주되기 시작했다.<sup>2)</sup> 무대 위에 보여 지는 모든 연

극 요소들, 즉 무대장치(소도구, 조명, 음악 및 음향요소 등)들도 이 요소들의 실질적 의미 이외 상징·은유·비유 등의 보이지 않는 많은 의미를 관객들에게 직간접적으로 전달하려고 한다. 이태리식 무대 장치와 배경은 비극과 희극에 따라서 다른 형태를 취하고 있다. 무대장치는 연극 속에 다양한 의미를 부여하고 있다. 구체적 예를 들어 보면 이오네스코의 『대머리 여가수(*La Cantatrice Chauve*)』에서 커다란 괘종시계가 크게 빠른 속도로 종을 치는 것이 단순히 시간만을 전달하는 것이 아니라, 시간에 쫓기는 강박관념까지 나타내기도 한다.

…… 영국식 추시계가 영국식 종을 열일곱 번 울린다.<sup>3)</sup>

다시 침묵의 순간. 추시계가 일곱 번 울린다. 침묵. 추시계가 세 번 울린다.<sup>4)</sup>

추시계가 다섯 번을 울린다. 긴 침묵.<sup>5)</sup>

짧은 침묵. 추시계가 두 번 울린다.<sup>6)</sup>

잠시 침묵. 추시계는 두 번, 그리고 한 번 울린다.<sup>7)</sup>

꽤 오랜 침묵의 순간 …… 추시계는 스물아홉 번을 울린다.<sup>8)</sup>

---

2) 김상태, 「문학의 시각화 경향과 영상매체」, 『프랑스문화예술연구』 제1집, 1999, 27쪽.

3) Eugène Ionesco, *Théâtre complet*, pléiade, 1991, p.9, “…… La pendule anglais frappe dix-sept coups anglais”.

4) Ibid., p.12, “Un autre moment de silence. La pendule sonne sept fois. Silence. La pendule sonne trois fois. ……”

5) Ibid., p.13, “La pendule sonne cinq fois. Un long temps.”

6) Ibid., p.13, “Court silence. La pendule sonne deux fois.”

7) Ibid., p.18, “Un moment de silence. La pendule sonne 2-1.”

8) Ibid., p.19, “Un assez long moment de silence …… La pendule sonne vingt-neuf fois.”

여기서 ‘영국식’으로 치는 ‘영국식 벽시계’는 시간의 논리적 의미를 완전히 상실하고 있으며(시계가 17번을 치자 스미스부부는 9시라고 말함), 계속 시계는 ‘7번’ ‘한 번도 안 울림’, ‘5번’ ‘2번’ 울리고 ‘2번 1번’(동시에 2번과 1번을 울림, 물론 불가능함)을 울린 후 ‘29번’을 친다. 진짜 시간과 다른 시간을 알리는 벽시계, 이유 없이 울리는 초인종, 이 작품에서는 물질의 세계도 인간을 보조해 주는 요소가 되지 못한 채 단지 물질로서만 존재한다. 이러한 사실들은 인물들이 어긋난 세계, 즉 초인종과 시계가 제때에 울리게 되는 통일성 있는 세계가 아닌 곳에 살고 있다는 것을 증명해 주고 있다.<sup>9)</sup>

이처럼 연극 무대에서는 무대장치가 실생활의 의미 뿐 만 아니라 보이지 않는 내면에 숨겨진 의미를 지니게 된다. 즉 이 같은 연극 창작은 무대 장치(소도구, 조명, 음악 및 음향 효과 등)를 사용하여 무의식을 무대화하는 경향을 보여준다.

특히 이오네스코는 인간의 고통과 감정 등 모든 내적 요소를 무대 위에 투영시킬 때, 등장인물의 대화나 독백뿐만 아니라 이들의 움직임이나 행동까지 더 나가서는 소도구, 무대장치 등을 통해 추상적 사고나 상징을 구체화하고자 하였다.<sup>10)</sup>

그리고 이오네스코의 연극 작품 속에는 그 종류에 상관없이 물체의 증식이 자주 나타난다. 연출가들은 노인들의 공허감을 표현하기 위하여 이오네스코의 『의자들(*Les Chaises*)』(1952)에서 소도구인 의자의 증식을 보여준다. 『의자들(*Les Chaises*)』에서 40여 개의 의자는 노인들이 살고 있는 초라한 아파트를 조금씩 점령해 간다.<sup>11)</sup> 사물의 증식 현상이 더욱 구체화되어 나타나는 것을 볼 수 있다. 이오네스코가 보는 세계는 물질로 가득 찬 세계이다.<sup>12)</sup>

9) 김찬자, 『이오네스코』, 건국대학교출판부, 1995, 38~40쪽.

10) 양영식, 「이오네스코에 있어서 생의 연극적 공간화와 공의 무대화」, 성균관대학교, 1991, 9쪽.

11) 마리-안 샤르보니에 저, 홍지화 역, 『현대연극미학』, 동문선, 2001, 128쪽.

..... 앞쪽 무대에 나란히 놓인 두 개의 의자. ....13)

대령은 보이지 않게 무대 왼쪽에서 세 번째 의자에 앉는다. ....14)

노파는 네 개의 다른 의자 뒤에 의자를 놓고 8번 문으로 나갔다가 잠시 후 다른 의자를 들고 5번 문으로 들어와 방금 놓은 의자 옆에 놓는다. ....15)

빈 네 개의 의자를 사이에 두고 노인은 왼쪽에, 노파는 오른쪽에 앉는다. ....16)

노파가 7번 문으로 두 개의 의자를 들고 나온다.17)

이오네스코가 초창기 몇몇 소극들에서 우스꽝스러운 수법으로 등장인물을 무대에 올리고, 몰이성적인 방법으로 언어를 해체하였지만 『의자들 (*Les Chaises*)』 이후 창조된 작품에서는 등장인물들이 의자라는 물질의 증식으로 말미암아 질식해 죽게 된다.18) 이오네스코는 무대에서 의자의 중요성을 강조하며 연출가에게 말한다. “텅 빔을 창조하기 위하여, 그리고 모든 것을 증폭하고 침식시키기 위해 열고 닫히는 문들의 반복과 움직이는 사물들, 소리들, 빛들, 판토마임 방식의 움직임들, 제스처 들이

12) 김찬자, 『이오네스코』, 건국대학교출판부, 1995, 50쪽.

13) Eugène Ionesco, *Théâtre complet*, pléiade, 1991, p.141,  
“..... Sur le devant de la scène, deux chaises côte à côte. ....”

14) Ibid., p.154, “Le Colonel s’assoit invisiblement sur la troisième chaise à partir de la gauche de la scène. ....”

15) Ibid., p.156, “La Vieille pose la chaise derrière les quatre autres, puis sort par n° 8 pour rentrer par la porte n° 5, au bout de quelques instants, avec une autre chaise qu’elle posera à côté de celle qu’elle venait d’apporter..... “

16) Ibid., p.160, “Les deux Vieux s’assoient, lui à gauche, elle à droite avec les quatre chaises vides entre eux. ....”

17) Ibid., p.163, “La Vieille fait son apparition avec deux chaises par la porte n° 7.”

18) 마리-크로드 위베르 저, 박형섭 역, 『이오네스코 연극미학』, 동문선, 1993, 157쪽.



필요하다. 오직 현존성과의 대립을 통해서만 부재함을 창조해 낼 수 있다. 이 모든 것들은 결코 움직임을 방해하지 않으며 모든 역동적인 오브제들은 그자체로 희곡의 운동이다.”<sup>19)</sup> 의자들은 방문객들의 현존성을 강조한다. 무대 공간은 두 인물의 광기가 실천되는 장소가 된다. 인물들은 마지막까지 수수께끼로 남는다. 즉 수수께끼를 푸는 것은 관객의 몫인 것이다.<sup>20)</sup> 이오네스코의 세 번째 작품인 『의무의 희생자(*Victimes du devoir*)』(1953)에서는 찻잔과 시체가 증식한다. 『의무의 희생자(*Victimes du devoir*)』(1953)에서는 범죄가 밝혀지는 것에 대한 불안감이 찻잔과 시체의 증식이란 시각화를 통해 무대화하고 있던 것이다.

..... 마들렌은 커피 잔을 들고 들어온다. 그녀는 어떤 사람도 보지 않는다. 그녀는 커피 잔을 찬장에 놓고 나갈 것이다. 그녀는 이런 기계적인 행동을 여러 차례 쉬지 않고, 점점 더 속도를 내서 반복할 것이다. 잔들이 찬장을 온통 덮어 버릴 때까지 쌓을 것이다.<sup>21)</sup>

마들렌은 찻잔들을 들고 점점 속도를 내어 등장과 퇴장을 반복한다.<sup>22)</sup>

시체는 긴 의자에 놓여 있다. 마들렌은 시체의 머리를 들고 목덜미에 방석을 끼워 받친다.<sup>23)</sup>

19) Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, Coll. «*Pratique du théâtre*», 1962 ; Edition augmenté, Gallimard, Coll. «*Idés*», 1966, p.264.

20) 박형섭, 「외젠 이오네스코 극공간의 상징성」, 『프랑스문화연구』 제5집, 2012, 264쪽.

21) Eugène Ionesco, *Théâtre complet*, pléiade, 1991, p.239, “..... Madelaine entre, avec une tasse de café; elle ne voit plus personne. Elle posera la tasse sur le buffet, sortira de nouveau. Elle fera ce manège beaucoup de fois de suite, sans arrêt, de plus en plus vite, en amoncelant les tasses, jusqu'à couvrir tout le buffet.”

22) Ibid., p.243, “Entrées et sorties de Madelaine de plus en plus rapides, avec les tasses.”

23) Ibid., p.249, “Le corps est déposé sur le divan. Madelaine soulève la tête, met un coussin sous le nuque..”

『의무의 희생자(*Victimes du devoir*)』에서 슈베르가 경찰관으로부터 빵을 먹는 고문을 당할 때 무대의 쌓이는 찻잔들도 극 행위에 아무런 영향을 주지 못하지만 관객의 감각에 직접적으로 호소하는 물질화된 극적 고뇌임에 틀림없다. 이오네스코의 연극에 나타나는 물체들은 무의미한 것이 아니라 다의적인 의미를 내포하고 있는 상징으로 해석해야 할 것이다.<sup>24)</sup> 이와 같이 물질의 증식은 채워야할 텅 빈 공간을 강조함으로써 극적 긴장을 고조시킨다. 이때 증식이 가속되면서 그 극적 긴장의 효과는 배가 된다. 따라서 물질의 가득 참은 극적 긴장을 고조시켜 심적 고뇌를 환기시켜 준다. 이오네스코의 작품에서의 물질은 전통 연극이 소도구나 대 도구, 무대장치 일부로 취급하던 수동적이고 도구적인 역할에서 벗어나고 있다. 여기서 소도구의 증식은 인간의 공간을 잠식하고 배우와 관객을 숨 막히게 한다. 이 작품부터 작가는 작가 개인으로 돌아와 인간 이오네스코와 극작가 이오네스코의 실존적인 삶을 증언하는 자기응시의 고백을 시도한다. 이 작품은 앞의 두 작품에 비해 비평가들의 관심을 얻는 데는 실패했지만, 작가를 이해하고 그의 극작술 전체를 조망할 수 있게 한다는 점에서 전작들 못지않은 중요성을 지니고 있다고 할 수 있다. 이 작품을 통해 자신의 이야기를 풀어놓는 데 자신감을 얻은 작가는 세상과 소통하고자 자신의 내적인 삶의 영역들을 적극적으로 보여준다.<sup>25)</sup> 이 같은 소도구의 활용은 실제적인 연극 요소에 한정하지 않고, 연극 형태의 시간 및 공간의 제약을 벗어나 자유로운 표현을 위하여 영상매체를 사용하기도 한다.

다음으로 우리는 무대장치 중에 조명을 통한 무대화를 확인할 수가 있다. 무대조명의 역사가 1878년 영국에서 조셉 스완이 백열등을 발명하고, 미국에서 에디슨이 백열등을 계량화한 때부터 시작되었다. 이 발명

24) 김종원, 「Eugene Ionesco의 演劇에 나타난 自我의 追求와 그의 演出」, 성균관대학교, 1993. 77쪽.

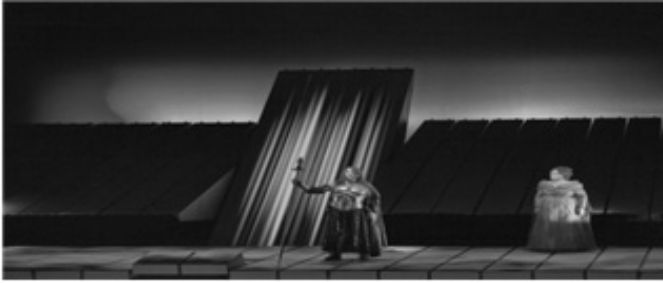
25) 이선화, 「이오네스코의 의무의 희생자들(*Victimes du devoir*)에 나타난 자전적 요소들」, 『프랑 스문화예술연구』 제31집, 2010, 204~205쪽.

에 따라 빛을 자유롭게 조절할 수 있게 되면서 밤낮의 구별, 조석의 변화, 강우, 강설 등과 같은 다양한 자연 현상을 실제처럼 묘사하는 사실적인 연출이 가능해졌다. 무대 조명은 전적으로 무대 공간의 상황에 따라 초점이 맞추어지며 공연의 내용에 따라 다양하게 결정된다.<sup>26)</sup> 연극에서 영상이미지의 연출을 위해 수반되어야 할 요소들이 있다. 이것은 연극이 갖고 있는 독특한 특징으로 무대와 조명 같은 가장 기본적인 무대 연출 요소에 해당한다. 연극에서 영상이미지를 연출 할 때, 어떤 영상이미지를 연출할 것인가는 기본적으로 작품 내용에 달려 있다. 작품 내용을 근거로 영상이미지를 사용하고자 하는 장면의 연출에도 충실해야 한다. 연출하고자 하는 내용에는 장면이 담고 있는 이야기를 비롯해 대사 와 배우들의 몸짓과 움직임까지 포함되며 필요할 때는 배우가 묘사하고 있는 심리 상태까지도 파악을 해야 한다. 그리고 무대 공간과 조명이라는 외부적인 환경을 고려해야 한다. 이것 역시 작품 내용만큼 중요한 요소이다. 무대는 영상이미지가 보여 지는 공간이며 무대 공간이 영상이미지를 위해 어느 범위까지 사용될 수 있느냐에 따라 같은 내용이라도 다르게 연출될 수 있다. 또한 영상이미지는 빛의 요소를 가지기 때문에 영상이미지가 제대로 보여 지기 위해서는 그에 알맞은 무대를 갖추어야 한다. 무대 조명의 밝기에 따라 영상이미지의 색상의 선택과 명암의 범위가 결정지어질 수 있으며 배우들의 동선에 따라 영상이미지의 투사 공간과 적절한 비율이 결정되는 것이다. 다음 쪽 <사진 1, 2>는 로베르 르파주의 연출로 2010년 4월 무대에 올려진 『라인의 황금(Das Rheingold)』(2010) 중의 한 장면이다. 이 장면은 정면에선 무지개를 투사하고, 위에선 별도로 금색조명을 주어 아래에 그림자가 생기게 했다. 조명을 통한 영상이미지를 아주 잘 보여주는 장면이다.<sup>27)</sup> 이렇듯 무대 조명의 활용은 영상이미지의 연출에서 아주 중요한 수반 요소로 작용한다. 무대 조명의

26) 김기일, 「연극과 이미지의 소통」, 『영상문화연구』 17호, 2011, 111쪽.

27) Ibid., 110쪽.

발전은 전위예술 연극에서도 영상이미지를 더욱 자유롭게 사용하도록 하였다.



<사진 1, 2> <라인의 황금(*Das Rheingold*)>(2010). 로베르 르파주 연출<sup>28)</sup>

### III. 연극과 시간

연극 상연의 실제 시간과 극 줄거리의 시간을 동일하게 표현할 수는 없다. 또한 과거·현재·미래를 현재 무대 위에 동시에 투영하는 것은 연극의 삼일치 법칙에서 벗어날 뿐 만 아니라, 실제 무대의 물리적 여건으로는 불가능하다. 그러나 무대 위에 영상이미지의 투영은 이를 가능하

28) <사진 1, 2> 『라인의 황금(*Das Rheingold*)』(2010)

[http : //blog.naver.com/dr-cheese/100124306128](http://blog.naver.com/dr-cheese/100124306128)(2015-09-29 01:03)

게 한다. 이것은 시간의 시각화를 통한 무대화라고 할 수 있다. 연극이 영상이미지를 사용할 때 무엇보다 투영된 영상이미지는 이미 촬영된 과거 시간의 영상이미지로서 지금 현재 무대 위에 실제적으로 펼쳐지는 연기자 중심의 공연시간과는 구분되어진다. 그러나 무대 위에서 진행되는 연기를 직접 화면 위에 영상매체를 이용하여 투영하므로 실제이미지와 영상이미지가 동시에 소통할 수 있다. 그러나 고정된 무대장치가 표현하는 시간과는 일치 될 수는 없다. 따라서 다다이즘으로부터 해프닝(Happening)을 거쳐서 지금까지 추구되는 행위예술이 추구하는 즉흥성·순간성·현장성을 영상이미지를 사용하는 연극에서는 더 이상 찾아볼 수 없게 되었다. 그러나 새로운 영상매체의 사용으로 연극이 즉각적으로 도처에서 항상 이루어지도록 하는 시도가 엠마뉴엘(Emmanuel Jacquet)에 의하여 자동시각체계 또는 정보를 사용하여 비디오 커뮤니케이션의 사용을 미국·일본·유럽에서 동시에 이루어지도록 하였다.<sup>29)</sup> 결국 비디오 이미지는 실제로 동시에 존재하고 직접성을 가능하게 한다. 오늘날 디지털 이미지의 표현과 전자 저장 장치는 가상의 정보에 대한 모든 것과 지속성을 가능하게 한다.<sup>30)</sup> 상연의 시간과 극작의 시간은 많은 차이가 있다. 전위예술 연극은 무대장치의 도입을 통해 무의식의 무대화를 만들었다. 그리고 영상이미지를 도입한 전위예술 연극은 시간적 간극이 있고 관객의 시선을 통해 전체 연극을 보는 것이 아니라 무대에 투영된 부분적인 영상이미지를 접하는 것이기 때문에 입체적이지 못하고 평면적이고 제한적일 수밖에 없는 단점이 있다. 하지만, 연극의 제한된 시간만을 표현하던 한계를 뛰어 넘어 동시에 과거의 시간을 재현할 수 있다는 장점도 갖고 있는 것이다. 이 같은 영상이미지의 사용은 연극의 삼일치 법칙에 대한 한계를

29) 김상태, 「공연예술과 영상매체」, 『프랑스문화예술연구』 제3집, 2000, 26쪽.

30) Jacquet, *Théâtre et création*, Paris: Honoré Champion, 1994, p.161.

“L'image vidéo en effet, atteint une véritable ubiquité et instantanéité. La mise en forme numérique de l'image, le stockage électronique, permet maintenant d'envisager une durée et totalité virtuelles de l'information.”

극복하려는 시도이기도 하다. 이런 시도는 1998년 5월에 캐나다 극단 레되 몽드(Les deux mondes)에 의해 올려진 『라인의 황금(Leitmotiv)』은 영상이미지와 음악기법을 사용한 작품을 들 수 있다. 이 연극에서 줄거리의 흐름은 폭음, 비행기 소리 등 불안한 소음과 음악의 리듬에 따라서 이루어졌다. 새로운 기법을 보면 전쟁의 흐름을 군용트럭의 달림과 자동차 속의 군인들의 눈을 통하여 펼쳐지는 자동차길 즉 자동차도로의 길고 많은 공간의 투영에 의하여 시간의 흐름을 표현하는 것이다. 이와 같은 시간의 표현을 시각화인 영상이미지만이 가능하게 한다.<sup>31)</sup> 또한 시간의 특성은 장단·강약·고저 등에 의하여 부각되는데, 배우의 신체언어에 의존하는 것에서 벗어나 영상이미지를 사용하므로 연극 창작에 있어서 시간의 제약으로부터 자유롭게 되었다. 이와 동시에 영상이미지는 투영되는 동안 다음 장면을 준비하는 시간을 벌 수 있는 시간적 변화 역시 일어난다. 그리고 영상이미지는 연극의 시간적인 정보를 제공하는 역할을 하기도 한다. 제한된 시간에서 벗어나는 효과도 발휘하고 있다.<sup>32)</sup>

#### IV. 연극과 공간

연극 공연을 하는 공간인 극장(theatre)이란 용어는 그리스어의 ‘보는 장소(seeing place)’라는 의미를 갖는 ‘시아트롱(theatron)’이라는 단어에서 유래되었다. 즉, 무대공간이란 공연자가 연기를 하여 관객에게 보여주는 공간을 의미한다. 그러므로 공연 공간은 공연을 바라보는 관객의 위치를 제외할 수 없다. 이러한 관점에서 극장은 무대와 객석을 포함하는 공연공간을 의미한다.<sup>33)</sup>

31) 김기일, 「연극과 이미지의 소통」, 『영상문화연구』 17호, 2011, 104쪽.

32) 김기일, 「현대 공연 예술의 새로운 공간 활용에 관한 연구」, 『인문학연구』 제52집, 2013, 37쪽.

고대 그리스 연극으로부터 프랑스 고전주의에 이르기까지 진리처럼 간주되고 지켜졌던 연극의 삼일치법칙은 빅토르 위고(Victor Hugo)가 『크롬웰 서문』에서 장소와 시간의 제약으로부터 벗어나야 한다는 주장으로 서서히 깨어지기 시작하였다. 연극뿐만 아니라 무용도 한정된 무대의 좁은 공간에서 시간의 허구성에 근거를 둔 즉 원근법에 의한 그림이 무대 장치를 배경으로 펼쳐지고 있다. 그러나 이와 같은 이태리식 극장에서 전통적 공연예술의 공간을 확장시키려는 시도가 거울을 사용하여 무대의 길이를 넓히는 기법, 무대의 기하학적 형태 변경, 혹은 연기의 공간을 관객석까지 넓히는 기법 등 다양하게 이루어져왔다. 이와 같은 상황은 무대 장치 사용 혹은 연극과 영상이미지의 조화에 의하여 급격히 변화하고 있다. 이처럼 원래 실제 무대 공간은 아주 제한되어 있다. 이 공간의 제약을 벗어나기 위하여, 무대와 관객석의 경계를 없애거나, 야외 공연장, 스포츠 경기장, 카페, 길거리로 무대를 옮기기도 하고 있다. 이 보다는 전통적 무대 공간을 사용하면서 공간의 제약을 벗어나기 위하여 무대 장치와 영상이미지를 사용하는 경향이 대두하였다.

앞장에서 연출가들은 노인들의 공허감을 표현하기 위하여 이오네스코(Ionesco)의 『의자들(Les Chaises)』(1952)에서는 의자들의 증식을 보여준다고 했다. 이오네스코의 초기 작품은 극의 주 무대가 밀폐된 내부 공간을 이루고 있다. 『의자들(Les Chaises)』는 추상적인 무대를 설정하여 두 노인이 물체들에게 삶의 공간을 잠식당하는 과정에서 느낄 수 있는 비극적인 효과를 극대화하고 있다. 전통적인 연극에서는 무대장치는 장식적인 기능을 수행할 뿐이고 등장인물들의 연기를 보조하고 극 흐름을 유연하게 하는 정도였다. 하지만 전위예술 연극, 특히 이오네스코의 연극에서는 무대장치의 중요성이 확장되고 있다. 『의자들(Les Chaises)』에서는 의자가 그러한 역할을 하고 있다. 『의자들(Les Chaises)』에서 가장

33) 한규용, 「연극과 공연 공간」, 『공연과 이론』 제2집, 2000, 83쪽.

중요한 무대장치는 의자이다.

…… 무대 앞에 나란히 놓인 두 개의 의자. ……<sup>34)</sup>

빈 의자 네 개를 사이에 두고 노인은 왼쪽에 노파는 오른쪽에 앉는다. ……<sup>35)</sup>

극이 전개되고 무대 위 의자의 증식은 두 노인의 삶의 공간을 빼앗는다. 무대 위에 두 노인의 움직임이 극대화하는데 결정적인 역할을 의자가 하고 있는 것이다. 보이지 않는 손님들이 점점 많이 방문하고 의자들이 무대를 가득 메워 두 노부부가 움직일 공간이 더 이상 없는데도 문들은 저절로 열리고 닫히면서 인물의 분주한 동작을 돕는다.<sup>36)</sup> 이오네스코는 의자라는 물질이 무대 위의 모든 공간을 채우고 있고 모든 자리를 차지하고 있어서 그 무게로 모든 자유는 무기력해지며, 세상은 질식할 것 같은 지하 감옥의 밀폐된 공간이 된다고 보고 있다. 의자의 증식이 텅 비었던 공간을 점점 채우면서 배우 간에도 질식을 느끼게 하고, 이를 보고 있는 관객은 그 느낌을 공유한다. 결국 텅 비어 있던 무대 공간은 두 노부부가 분주하게 나르는 의자들로 채워지고 죽음을 향해 달려가는 것이 된다. 이것은 물질로 인한 인간이 소외되어감과 희생되어가는 것을 의미한다. 보이는 의자들을 통해 등장했다가 사라져간 보이지 않는 인물을 존재하게 만드는 공간이기도 하다.

20세기 초 유럽예술계 전반에 있었던 이미지 부재는 연극에 새로운 변화를 요구하게 된다. 연극에서 최초로 이를 실천한 바그너는 목소리, 마

34) Eugène Ionesco, *Théâtre complet*, pléiade, 1991, p.239,

“…… Sur le devant de la scène, deux chaises côte à côte. ……”

35) Ibid., p.160. “Les deux Vieux s’assoient, lui à gauche, elle à droite avec les quatre chaises vides entre eux. ……”

36) Ibid., p.166. “Les portes s’ouvrent et se ferment toutes à présent, sans arrêt, toutes seules.”



입, 제스처, 행위 등을 종합적으로 연출하여 생동하는 배우를 탄생시켰고 배우를 보조하는 장식과 조명의 효과는 극적 환경을 새롭게 구성하여 보여주는 시각적 세계를 만들어 냈다. 이러한 시각적 세계의 이미지는 미래파, 러시아 구성주의, 다다와 초현실주의, 독일의 바우하우스, 특히 조형예술과 퍼포먼스로 새롭게 부각됐다. 전통적인 의미에서의 연극은 타 예술과의 관계모색을 통해 연극성을 확장시켜나가고, 서로의 장르를 넘나들며 장르의 복합과 그것들의 총체성의 추구를 통해 시각이미지의 중요성을 새롭게 인식하게 되면서 무대 기술의 발달과 다양한 실험적인 시도가 나오게 되었다. 오늘날 캐나다 퀘벡을 중심으로 활동하는 르파주를 비롯한 여러 연출자들은 멀티미디어기술을 무대 공간으로 새롭게 도입하게 되었다. 캐나다 퀘벡의 공연예술에 멀티미디어기술의 도입을 통한 무대 공간의 새로운 활용과 그 지역 연출가들의 무대 연출력을 밝힐 수 있을 것이다. 한계가 있던 무대 공간은 영상이미지를 통해 다양한 무대 공간으로 연출이 가능해진다. 무대 장치의 이동 없이 시간과 공간을 빠르게 변화시킬 수 있다. 무대 이외의 공간을 촬영하고 편집을 해서 무대 위에서 그대로 재현하거나 컴퓨터 그래픽을 더해 새로운 공간을 만들어 낼 수 있다. 예를 들면 무대 장치만으로 구성하기 어려웠던 배경을 실제 배경이 담긴 영상이미지를 가져와 실감나고 현장감 있게 구성하거나 컴퓨터 그래픽을 통해 시각적으로 더욱 충실한 배경을 만들어 낼 수 있다. 일례로 연극과 영화를 조화시키려는 씨네-테아트르(Ciné-théâtre)가 있다. 씨네-테아트르(Ciné-théâtre) 혹은 부분적으로 화면을 사용하는 연극에서는 관객의 시선을 고정시킬 뿐 만 아니라, 카메라의 렌즈를 통하여 시각을 다양화하므로 실제와 영상이미지, 상징적 표현과 구체적인 표현의 충돌과 융해, 그리고 소통이 관객을 생소하게 하며 아울러 연극 공간을 확장시킨다. 이는 관객의 시선을 새롭게 하며, 생소한 무대화를 접하도록 한다. 또한 추상적 요소나 무대 공간 밖의 요소를 영상화하며 관객의 무의식적 요구를 좀 더 충족시켜줄 수 있다. 씨네-테아트르(Ciné-théâtre)

는 주로 무대장치를 화면으로 바꾸고, 무대공간의 확장으로 좀 더 배우들이 움직일 수 있는 범위를 넓히고, 실내 극장에 있는 관객들에게 시각적으로 무대 공간 밖에서 일어나는 사건까지 보여 주려고 하는 것이다. 연극에서 배경 혹은 그의 일부분, 텔레비전이나 비디오 화면 같은 영상매체를 통하여 고정된 영상이미지나 동영상을 사용하거나 영화의 특성이나 기법을 사용하여 이루어지는 새로운 추구는 캐나다에서 특히 많이 이루어지고 있으며, 프랑스를 비롯하여 세계도처에서 다양하게 펼쳐지고 있다. 이 무대 공간의 확장은 영상이미지를 통한 실제공간의 재연과 상상공간의 시각화로 세상에 이르게 된다. 캐나다 극단 테아트르 드 라 보르데(Theâtre de la Bordée)가 공동작품으로 퀘벡에서 올린 『씨르쿨라시옹(Circulations)』(1984)이 바로 이러한 시도이다. 작품 『씨르쿨라시옹(Circulations)』은 미국 지도라는 시각적 요소와 영어 카세트라는 청각적 요소를 기본 자료로 하여 세상의 재현, 환연하면 세상의 이미지를 부각하고 관객들로 하여금 시각으로 인지하도록 하고 있다.<sup>37)</sup> 이는 관객의 시선이 재연된 영상이미지를 각도와 거리의 차이에 의하여, 변형시킬 수 있도록 유도하는 것이다. 이처럼 무대 공간은 화면에 투영된 영상이미지로 단순히 확장될 뿐만 아니라, 관객이 시선의 각도와 거리에 따라서 능동적으로 참여하여 변형되어 인지되는 공간으로 되도록 새로운 시도를 한다. 이와 같은 연극 추구는 이미지 연극으로 발전한다. LG아트센터에서 2007년에 공연된 영상이미지를 포함하는 연극은 캐나다 출신의 연출가 로베르 르파주(Robert Lepage)가 『달의 저편』(2003)이후 4년 만에 한국에 가져온 『안데르센 프로젝트(The Andersen Project)』(2007)가 있다. 이 연극은 동화작가 안데르센의 탄생 200주년을 맞이하여 덴마크에서 국가차원의 프로젝트로 기획한 안데르센에 관한 공연 중 하나이다. 이 『안데르센 프로젝트(The Andersen Project)』에서 느껴지는 고독감이

37) 김상태, 「공연예술과 영상매체」, 『프랑스문화예술연구』 제3집, 2000, 25쪽.

란 ‘단절’이라는 단어가 주는 무심함을 보여준다.<sup>38)</sup> 이처럼 전통 연극에서 볼 수 없는 무대 공간의 확장을 위해 전위예술 연극은 무대장치와 영상이미지의 사용을 통해 무대공간의 시각화와 무대화를 실천하고 있다.

## V. 나가는 말

문자시대에서 영상시대로 옮겨오면서 연극창작과 연출형태가 무대장치와 영상매체의 도입으로 많은 변화를 하여 왔다. 전위예술의 연극분야에서 그것은 더 많은 변화를 갖고 온다. 그것은 전통적인 연극 방식에서 벗어난 새로운 연극창작을 모색하게 되는 것이다. 그것은 연극 속에 새로운 시각예술을 불러 넣게 되었던 것이다. 전위예술가들은 적극적으로 연극 창작에 무대장치와 영상이미지를 연극에 도입하게 되었다.

특히 부조리 극작가인 이오네스코가 무대장치의 사용을 많이 했던 대표 작가이다. 그리고 연극에 시각적 영상이미지의 사용을 통해 시각예술과의 소통을 통해 이미지연극을 발전시킨 로베르 르파주 같은 인물들이 있다. 그들은 연극이 연기자과 무대로 구성되지만 무대장치와 영상이미지의 사용으로 평면적 영상이미지와와의 조화에 의하여 새로운 형태의 예술로 전통적인 연극 공간과 시간의 한계를 뛰어 넘어서 좀 더 자유로운 표현을 할 수 있게 되었다. 무대장치와 영상이미지의 경우는 소품의 사용과 모션 캡처와 같은 컴퓨터 등을 사용하여 배우 움직임의 범위를 확장시키거나 혹은 관객들의 시선을 무대 장치와 영상이미지로 집중시키고 예측시키는 연극의 특성인 현장성을 약화시키는 단점도 갖고 있다. 반면에 그것은 연극의 공간과 시간을 확장시키는 장점을 갖고 있기 때문에 오늘날까지도 무대장치 및 영상이미지를 이용한 연극이 전 세계 도처에

38) 김기일, 「연극과 이미지의 소통」, 『영상문화연구』 17호, 2011, 104쪽.

서 공연되고 있는 것이다. 무대장치 및 영상이미지의 사용은 연극의 시각화를 통한 확장된 무대화에 커다란 기여를 하였다. 그리고 연극은 무대 위에 펼쳐지는 상연을 전제로 하기 때문에 전위예술 연극에서 무대장치와 영상이미지의 사용은 연극의 발전을 이끌어왔다. 앞으로도 새로운 무대장치의 사용과 새로운 기술의 발달은 연극의 미학적 형태를 지속적으로 변화시킬 것이다. 앞으로도 이 같이 다양한 연극 기술의 발달은 현대 연극에 새로운 시각예술과의 소통을 보여주고 미래 연극에 새로운 활력을 부여하게 될 것이다.

## • 참고문헌

- 김기일, 「연극과 이미지의 소통」, 『영상문화연구』 17호, 2011.
- \_\_\_\_\_, 「현대 공연 예술의 새로운 공간 활용에 관한 연구」, 『인문학연구』 제52집, 2013.
- 김상태, 「공연예술과 영상매체」, 『프랑스문화예술연구』 제 3집, 2000.
- \_\_\_\_\_, 「문학의 시각화 경향과 영상매체」, 『프랑스문화예술연구』 제 1집, 1999.
- 김종원, 「Eugene Ionesco의 演劇에 나타난 自我의 追求와 그의 演出」, 성균관대학교, 1993.
- 김찬자, 『이오네스코』, 건국대학교출판부, 1995.
- 마리-안 샤르보니에 저, 홍지화 역, 『현대연극미학』, 동문선, 2001.
- 마리-크로드 위베르 저, 박형섭 역, 『이오네스코 연극미학』, 동문선, 1993.
- 박형섭, 「외젠 이오네스코 극공간의 상징성」, 『프랑스문화연구』 제 5집, 2012.
- 유광주, 「시간·공간·행위를 중심으로 살펴본 이오네스코의 연극세계」, 『프랑스문화 예술연구』 제 23집, 2008.
- 양영식, 「이오네스코에 있어서 생의 연극적 공간화와 공의 무대화」, 성균관대학교, 1991.
- 이선화, 「이오네스코의 의무의 희생자들(*Victimes du devoir*)에 나타난 자전적 요소들」, 『프랑스문화예술연구』 제 31집, 2010.
- 한규용, 「연극과 공연 공간」, 『공연과 이론』 제2집, 2000.
- Béatrice Picon-Vallin, *Les Ecrans sur la scène, L'Age d'homme*, 1998.
- Boileau, *l'Art poétique*, 1674, Chant III, Vers 45~46,
- Chateau Dominique · Darras Bernard, *Arts et Multimédia*, Publications de la Sorbonne, Esthétiques, 1999.

- Deleuze Gilles, *l'image-mouvement*, Minit collection Critique, Paris, 1983.
- Doumoulié Camille, *Antonin Artaud, Seuil*, Collection les contemporains, Tours, 1996.
- Jacquart Emmanuel, *Théâtre et création*, Honoré Champion, Paris, 1994.
- Febure Michèle, *Danse contemporaine et théâtralité*, Chiron, Collection Art Nomad, Paris, 1995.
- Hamon-Siréjols, Gerstenkorn, Gardies, *Cinéma et Théâtralité*, Aléas, Cahiers du Gritec, Aubenas, 1994.
- Hubert Marie-Claude, *Le Théâtre*, Armand Collin, Paris, 1998.
- \_\_\_\_\_, *Les grandes théories du théâtre*, Armand Collin, Paris, 1998.
- Ionesco, (Eugène), *Théâtre complet*, pléiade, 1991.
- \_\_\_\_\_, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, Coll. «Pratique du théâtre», 1962 ; Edition augmenté, Gallimard, Coll. «Idés», 1966.
- Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1949.
- Michel Bernard, *L'expression du corps*, Chiron, Paris, 1976.
- Mignon Paul-Louis, *Le Théâtre au XXe siècles*, Gallimard, Collection Folio/Essais, 1986.
- Picon-Vallin Béatrice, *Les écrans sur la scène*, L'age d'homme, Collection Théâtre XXe siècles.
- Quilliot Roland, *Philosophie de l'art*, Ellipses, Paris, 1998.
- Roubine Jean-Jacques, *Théâtre et mise en scène 1880-1980*, P.U.F Collection Littératures modernes, Paris, 1980.
- Stanislavski, *La formation de l'acteur*, Payot, 1998.
- Verdeil Jean, *Le travail du metteur en scène*, Aléas, Lyon, 1995.

<라인의 황금(Das Rheingold)> (2010)

[http : //blog.naver.com/dr-cheese/100124306128](http://blog.naver.com/dr-cheese/100124306128) (2015-09-29 01:03)

## A Study of Communication between Avant-garde Dramas and Visual Art

Kim, Ki il\*

This purpose of this study is to examine a change of mode in avant-garde art that was popular in Europe in the early 20th century and was at first referred to as a performing and visual art belonging to Dada and surrealism. Combination of language and images that form the characteristics of visual art shows the communication and the similarity of the art genres appearing in the avant-garde art. This study has investigated the early 20th century European avant-garde art in surrealist theater and visual art as a basic project to pave the way for a new style of art in the era of visual culture. This study delved into how the avant-garde art exceeded the limit of the “rule of three unities” in traditional theater and aimed to develop the concept of the space of theater. This extension of the play sector broke down the physical limitation of the actual space of stage. Furthermore, it attempted to freely express the complex emotions and thoughts beyond the limit of time constraints. In particular, Freud’s new theory that the unconscious dominates the conscious exerted a great impact on the culture and art of the West. Picasso and Cubism showed an evident tendency to pursue the style of other surrealists in terms of what they visualize the invisible, which were committed to visualizing the unconscious. Then Ionesco’s Theater of the Absurd visualized what is invisible, such as spatialization, emotions, thoughts,

---

\* Senior Researcher, Sungkyunkwan University

and memories of dreams; languages were projected onto the stage. And Robert Lepage presented an image theater that achieved the expansion of a theater stage through the images. Beyond the traditional theatrical elements that form dialogues, monologues and narrations based on the time of stage, there emerged a new theater visualizing the inner feelings and imagination and forming a physical theater stage. And the uses of staging and visual media were intended to expand the limited stage space further through the ultimate stage of visualization for the audience.

Key words: Avant-garde, visual art, communication, Ionesco,  
scene equipment, images, theatrical space

필자 E-Mail: kiilkim65@hanmail.net

투고일: 2015년 9월 30일 / 심사완료일: 2015년 10월 26일 / 게재확정일: 2015년 10월 26일