

고든크레이그의 무대예술론과 이사도라던컨의 연관성연구

- 던컨의 무대예술을 중심으로 -

김 신 일*

I. 서론	V. 결론
II. 이론적 배경	참고문헌
III. 크레이그의 예술론	Abstract
IV. 크레이그와 이사도라던컨 무대예술	

I. 서론

20세기 초는 새로운 예술에 대한 실험정신이 모든 예술분야로 확산되던 시기로 에드워드 고든크레이그(Edward Gordon Craig)가 행한 연극에서의 최초 상징주의 무대예술운동은 연극은 물론 춤계에도 등장하여 영향을 주었다. 본 연구는 고든크레이그의 상징주의 무대예술운동의 연구로서, 그가 활발하게 활동한 유럽을 중심으로 이사도라 던컨과의 무대예술의 연관성을 중심으로 살펴보려한다.

지금까지 춤계에서 20세기 전반 인물중심의 무대예술의 국내 연구를 검토해 보면 레옹 박스트와 피카소 그리고 나탈리아 곤차로바, 라리오노프 등 발레뤼스¹⁾에 국한된 경향이 있었다. 또한 이사도라 던컨은 그녀의 자서전에 많은 책들과 춤을 통한 움직임과 관련된 연구를 중심으로 많이 진행되어 왔다.²⁾ 특히 고든 크레이그에

* 공주대학교 무용학과 교수, slkim@kongju.ac.kr

1) 김경희(2000), 포킨의 발레작품에 나타난 박스트의 무대장치 및 의상에 관한연구, 정옥임(2001), 피카소의 입체주의적 작품에 나타난 무용의상에 관한연구, 박경숙(2009), 나탈리아 곤차로바의 무대예술연구, 이찬주(2010), 무대미술에 미친 라리오노프의 광선주의 영향
2) 유미환(2004), 현대무용의 추상표현에 관한연구, 정의숙(2002), 페미니즘시각에서 본 이사

대한 연구에서 이사도라 던컨과의 무대예술연구는 아직까지 미비한 실정이다. 이에 고든 크레이그의 무대예술론 연구는 물론 현대무용의 선구자 이사도라 던컨의 무대 예술연구에 대한 활용 부분의 연구로서 필요성을 지닌다.

본고는 유럽예술에 등장한 고든 크레이그의 활동과 상징주의 예술운동의 출현에 따른 이사도라 던컨과의 연관성을 살펴보기 위하여, 여러 국내외 문헌들뿐만 아니라 그들의 무대예술이념이 함께한 작품과 스케치만을 선정하여 이를 근거로 논의를 진행하고자 한다. 고든크레이그의 무대예술 연구는 그의 생애와 상징주의가 등장한 20세기초 예술형성의 흐름 그리고 그의 예술론을 회화적 표현과 배우와 초인형으로 나누어 살펴보고 이사도라 던컨과 그와의 연관성을 규명하고자한다.

이러한 목적을 이루기 위하여 고든크레이그와 이사도라 던컨이 추구하였던 예술 이념과 이들의 무대예술의 협력관계를 가지고 고찰한다. 우선 이사도라 던컨이 유럽으로 건너온 당시부터의 상징주의를 추구한 시대적 배경을 살펴보고, 고든크레이그가 1905년 이사도라 던컨을 만난 후 정립되었던 양식화된 무대예술론 그리고 이 시기의 이사도라 던컨의 작품들로 한정하여 고든크레이그의 상징주의 사상이 서로의 창조된 작품들 속에서 나타나고 있는지에 대하여 연구하고자 한다. 이에 고든 크레이그가 남긴 업적에 대한 연구와 조명은 무대예술 연구뿐만 아니라 춤에 나타난 상징주의 무대예술운동에 대한 새로운 연구로서 평가를 얻어 낼 수 있다.

II. 이론적 배경

1. 고든크레이그 생애

에드워드 고든크레이그(Edward Gordon Craig 1872 ~ 1966)는 상징주의 무대 예술의 선두주자로 무대디자이너와 연출가로 활동하였다. 그는 1872년 영국의 스티버니지 (Stevenage) 에서 당대의 유명한 여배우 엘렌테리(Ellen Terry)와 건축

도라춤연구, 이용희(1991), 로망을 통해 본 이사도라던컨의 움직임연구, 조향애(1982), 이사도라던컨의 무용예술연구.

가이며 연출가 그리고 무대미술가인 에드워드 윌리엄 고드윈(William Godwin)의 아들로 태어났다.

크레이그는 학교에 들어갈 나이가 됨에 따라 런던의 극장에서 잠시 멀어지기는 했으나 부모의 직업적 영향에 의해 끊임없이 연극적 환경의 분위기에서 살아왔다.³⁾ 그는 헨리어빙(Henry Irving)이 이끄는 리세움극장(Lyceum Theatre)과 셰익스피어 컴퍼니 극단에서 1889~1897년 동안 배우로서 연기를 하였다. 그러나 그는 1896년 말부터 어려서부터 해왔던 배우생활에 대해 회의를 갖게 된다. 이러한 이유는 사실주의 연기에 한계를 느꼈기 때문이었다.

그 후 그는 작곡을 하거나 화가와 작가의 길을 걷다가 25세에 이르러 2년 정도 판화 그리기에 몰두하게 된다. 1893년 배우시절에 당시 영국의 대표적 미술가였던 니콜슨(William Nicholson)을 만나 판화의 단순하고 절제된 표현의 가치를 익히게 되면서 그는 미술을 통해 새로운 예술적 표현의 가능성을 느꼈었다. 미술을 하면서도 그는 니체와 바그너 등의 글을 접하며 자기 자신의 예술에 대한 이론적 세계를 구축하게 되었다.⁴⁾ 1898년 크레이그는 그래픽 잡지 『더 페이지(The Page)』를 펴내고 이것을 통해 자신의 미술작업을 발표하기도 하였고 2년 후 20세기를 맞이하면서 배우가 아닌 연출가로서 다시 연극작업에 손을 대기 시작한다. 그의 연극작업은 양식화(stylization)된 무대디자인, 빛과 조명을 사용한 상징주의의 첫 경향을 보이기 시작하지만 그의 첫 상징주의적 실험무대는 대중들로부터 관심을 얻어내는데 실패하였다.

1905년 베를린에서 크레이그는 부인이자, 그의 예술세계의 중요한 여성, 춤추는 이사도라 던컨을 만났고 던컨의 유럽순회공연에 동행하며 그녀의 춤예술 연구를 통해 미래연극의 컨셉을 발전시켰다.⁵⁾ 이후 같은 해 1905년에 발표되어 전 유럽에 소개된 『연극예술(The Art the Theatre)』에서 크레이그는 연극의 고유한 예술적 성격을 다시 확인해야함을 주장하였다. 또한 그는 당시 예술적 성격을 잃은 유럽 연극의 상황에 대한 비판과 이러한 상황의 개선을 말아야 하는 연출의 의미를 연극의 본

3) D. Bablet(1965), *Edward Gordon Craig* kolln, berlin, p. 25.

4) E. 고든크레이그(1999), 『연극예술론』, 남상식(역)(서울: 현대미술사), p. 34.

5) Manfred Brauneck(2000). 『20세기연극』, 김미혜, 이경미(역)(서울: 연극과 인간), p. 100.

질에 대한 질문과 함께 제시하였다.⁶⁾

1906년 크레이그는 피렌체에서 이탈리아의 여배우 엘레노라 두세를 위한 헨리크 입센(Henrik Ibsen)의 「로스메르스홀름 *Rosmersholm*」의 무대장치를 맡아 위대한 '무대예술의 개혁'을 이뤘다는 찬사를 들으며 그의 상징주의 무대예술의 크나큰 성공을 알렸다. 1907년 크레이그는 그의 중요한 연극선언 『배우와 초대형 마리오 네뜨』를 썼고 1908년 발행을 시작한 그의 『더 마스크 *The Mask*』 잡지에 그것을 발표하였다. 그는 예술잡지의 발행인 겸 작가로서 활동하였고, 연출가로서의 작업도 해나갔다. 그는 1908년 스타니스라프스키로부터 모스크바 예술극장에서 「햄릿 (1911, 1912)」연출을 맡아달라는 제안을 받아 1912년 1월까지 한동안 모스크바에 머물렀다. 1913년에는 플로렌스에 아레나 골도니 (Arena Goldoni)라는 배우학교를 설립하였고 이곳을 통해 자신의 연극 이념을 지속적으로 발전시켜 나갔다. 1914년 그의 상징주의 무대예술의 중요한 동반자 아돌프 아피아(Adolphe Appia)를 취리히 미술 공예관에서 만나게 된다. 이후 1916년 그가 세운 배우학교는 제1차 세계 대전으로 폐쇄되었지만 1915년 정간(停刊)되어 그가 오랜 기간 다시나오기를 갈망했던 『더 마스크 *The Mask*』 잡지가 1918년을 전후하여 복간되어 1929년 까지 발간되었다.

크레이그는 1935년 모스크바를 여행하며 그를 향한 대단한 추앙 속에서 상징주의를 통한 그의 현대 연극 형식에 대한 강한 지지를 얻으며 자신의 무대예술론에 확신을 더욱 얻게 되었다. 이후 그는 여생을 무대예술연구에 헌신하며 남프랑스 방스 (Vence)에서 1966년 7월29일 94세로 생을 마감하였다.

2. 상징주의

상징(symbol)이란 사물을 전달하는 매개 작용을 일컫는 말로 그리스어의 동사인 심발레인(Symballenin)에서 유래하여 조립한다, 짜 맞추다 의 뜻을 지니며 명사로의 상징은 부호(mark), 증표(token), 기호(sign) 등을 뜻한다. 이러한 뜻을 품은 상징주의(symbolism)는 좁은 의미에서 1880년대를 전후하여 20세기 초까지 유럽 전

6) 남상식(2000), E.고든크레이그무대연구, 『한국연극학』, 15, p. 112.

역을 풍미한 예술의 동향으로 상징주의는 사실주의에 맹렬한 공격을 통해 현대예술에서 시작되었다. 1886년 9월18일 르 피가로지에 모레아스(Moreas)가 발표한 상징주의 선언과 더불어 프랑스 시단(詩壇)을 시작으로 보들레르, 랭보, 말라르메 등이 주도하며 예술영역에 퍼져 나갔다.

상징주의는 진실이나 인간에 대해 매우 주관적 인식의 표현으로 가능할 뿐만 아니라 상징만이 추상에다 형식을 갖게 한다고 주장하였다.⁷⁾

상징주의 예술은 현실을 관념적인 구성으로 표현함으로써 사물의 이면에 내포되어 있는 정신성을 추구하고자 하였다. 즉, 일상적인 물질세계를 초월한 정신세계를 탐구하여 인간을 새롭게 이해하고자한 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.⁸⁾

또한 상징주의 예술은 이상적으로 우리가 영위하고 삶의 현실을 피상적인 것이라는 기본인식에 근거하고 있으며 이들의 철학적 배경은 버클리(G. Berkeley)와 쇼펜하우어(Schopenhauer)에 두고 있다. 버클리는 영혼의 불멸성, 인간의 자유로운 조화를 이야기하고 정신이 사라질 때 관념의 다발인 사물이 창조자의 정신 속에 계속 존재한다고 주장한다. 쇼펜하우어는 인식에 초점을 두어 인간의 의지에 육체를 단순한 도구의 이념으로 인식하는 것으로 이러한 인식이 예술을 통해 이루어진다는 것이다. 이 같은 이념을 지향하는 상징주의 예술가들은 절대적인 형이상적 또는 신비적 내용을 암시적으로 표현하려 하였다. 당시 상징주의 예술가들은 종교속의 신화 등을 통해 마돈나(Madonna), 이브(Eve), 살로메(Salrom) 스피нк스(Sphinx) 등과 같은 여성의 이미지를 상징화⁹⁾하였다.

상징주의는 연극에 있어서도 밀접한 관련을 맺고 있으며, 사실주의 연극이 있는 그대로의 모습을 논리적이고 과학적으로 묘사한다면 상징주의는 사실주의처럼 눈

7) 김은영(1989), 무대디자인의 미학적 원리에 관한연구, 이화여대석사논문, p. 29.

8) Edward smith(1972), *symbolism-Art Network and toronto* : oxford university press, p. 23.

9) Robert Pincus Witten(1970), *The Iconography of symbolists paintings in Art*, p. 56.

에 보이는 것만을 그대로 재현한 것으로 인간 심리와 진실을 알 수는 없다¹⁰⁾는 것이 그들의 주장이다.

무대예술에 있어서 상징주의 예술가들은 연속적으로 반복되는 선이나 형태를 사용하여 장식성을 강조하기도 하였고, 상징성과 같은 모티브를 내세워 다루기도 하였다.¹¹⁾ 이러한 상징주의의 무대예술은 아돌프 아피아와 고든크레이그에 의하여 주도되었다.

프랑스계 스위스 예술가인 아돌프 아피아는 무대예술에 있어서 사실적인 것을 피하고 꿈의 표현에 좀 더 합당한 리듬과 패턴을 고안하였다. 영국의 연출가인 고든 크레이그는 공간 역시 주관적 해석을 통해 표현으로 가능하다는 것과 상징만을 통해 추상에 형식을 갖게 할 수 있다고 주장 하였다. 아돌프 아피아와 고든크레이그에 의해서 개혁을 일으켰던 상징주의의 공연방식은 소위 신무대기술(New Stage Craft)이라 불리며 현대에 이르기까지 무대예술에서 이상적인 원리로 사용되고 있다.

III. 크레이그의 예술론

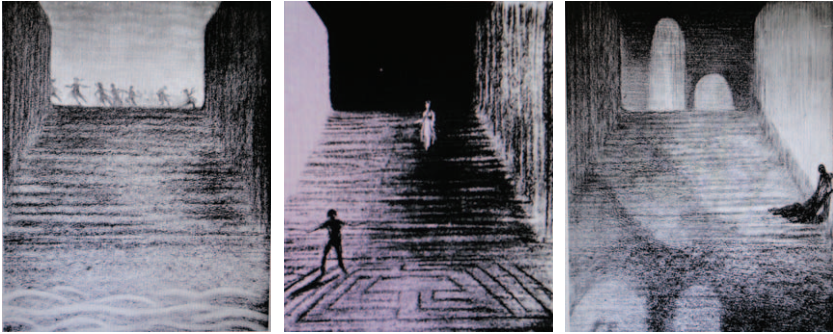
1. 회화적 표현

크레이그가 젊은 시절 행해왔던 목판이나 목탄을 이용한 그림 작업은 새로운 차원의 시각적 효과를 목표로 하고 있는 무대로 옮겨졌다. 이에 그의 무대스케치 「분위기 mood(1905)」를 통해 그의 특징적 사실을 알 수 있다. 그는 〈그림 1〉에서 무대 끝에서 움직이는 사람들의 모습의 형태를 동적이면서도 표현에 있어서 끊임없이 계단의 선을 따라 부드럽게 평면화 시키고 있다. 스케치에 나타난 밝고 어두움의 분배는 공간의 앞과 뒤쪽에 서있는 사람들과의 무대를 나누어 형성하고 있다. 또한 무대 앞은 역동적인 물결을 선의 진동의 형태로 표현하였다.

〈그림 2〉는 바닥에 기하학무늬를 상징적으로 사용하며 강하고 대담한 흑과 백의 색채로 단순한 무대에서 앞과 뒤의 음영을 통해 깊은 세계를 나타내고 있다. 〈그림

10) 노리스 호오븐(1975), 『현대연극입문』, 역석기(역)(서울: 삼성문화출판부), p. 32.

11) 양숙희(1994), 유럽 상징주의 복식에 관한연구, 『한국복식학회지』 22, p. 278.



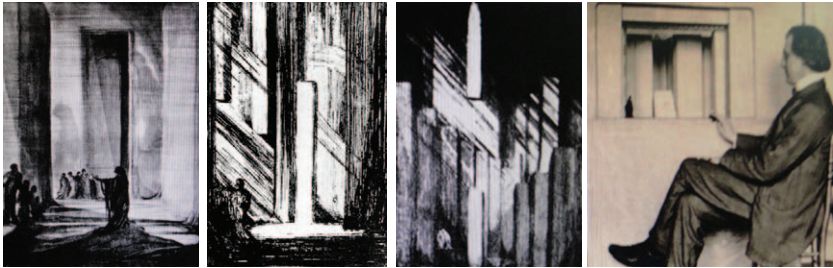
〈그림 1〉 분위기 (mood1905) 〈그림 2〉 분위기 (mood1905) 〈그림 3〉 분위기 (mood1905)

3)에서 무대 분위기는 음영 안의 어떤 강조에 따라 공간성을 다르게 형성하고 있는데 무대에 드리워지는 초월적이며 신비스러운 분위기는 크고 기다란 창문과 이를 통해 나누어지는 대각선의 선을 따라 어떠한 상상의 이미지를 전달하고, 구석구석 드리워지는 그림자는 오른쪽에 앉아 있는 인물을 넘어서서 무대전체에 무엇인가를 전달하고 있다. 이것은 크레이그가 1905년의 ‘침묵극’을 위한 「분위기 mood」를 위해 만든 스케치로 음영을 통한 건축적 요소의 구성으로 연극적 상황의 표현에서 여러 형태의 벽과 계단, 인물들의 요소를 통해 바로 그가 주고자 하는 상상의 극적 요소를 심고 있다.

크레이그는 판화를 배우면서 알게 된 평면의 단순화(simplification)로 대조와 형태를 강하게 분할하는 가능성을 연극무대에서 사용하였다. 크레이그가 연출한 작품의 음영(陰影)의 사용과 기하학적 형태 그리고 균형의 표현은 그의 20세기 초에 자신의 연출작업에서 이루어지기 시작했지만 그는 “연극을 만들기 위해 오랜 동안 목판화작업의 훈련을 충분히 이행해왔기 때문 이었다¹²⁾고 말하고 있다.

1891년 청년 빈파 (Jung Wien)의 리더이자 이론가인 헤르만 바아(Hermann Bahr)는 『자연주의의 극복』이라는 책에서 “자연주의가 그 자신의 사실적 원칙에 다가 가면 갈수록 그만큼 예술적 효과의 가능성과 멀어진다.”고 하였다.¹³⁾ 헤르만 바아

12) Craig, E. G.(1924), *Woodcuts and some Words*, London, Toronto: Uta Grund, p.7.
 13) 송재원(1998), 에른스트하르트트 의 작품에 비추어진 독일의 신극운동, Stuttgart university, p. 4.



1905년 1907년 1911년 크레이그자신의무대앞-1912년

〈그림 4〉 크레이그무대스케치- On the of Art of the Theatre

는 이제는 자연주의를 지향한 문학적 연극을 지나 ‘미술적 연극’¹⁴⁾이 도래한다고 하였다. 이러한 ‘미술적 연극’은 독일화가 집단들의 실험무대로 이들의 발상지는 뮌헨의 예술가 극장에 있었으며 상징적인 부조적 무대를 중요한 특징으로 작업하는 무대건축에 중점을 두고 있었다. 고든크레이그는 독일 연극의 부조식 무대처럼 선과 면의 처리로 이뤄진 대상의 양식화(stylization)로 자신의 경험에 축적된 회화적 표현의 무대를 지향하고 있었다.

그는 이러한 회화적 연극에 고무되어 「로스메르스홀름 *Ros-mersholm*(1906)」의 무대에서 상승하는 선들을 사용하였고 자신이 바라는 긴장되고 은유적인 내면의 이미지를 보여주었다. 크레이그의 무대예술은 무대 전체에 크고 기다란 평면을 내세우며 하나의 조각처럼 보이게 하는 효과를 낳는다. 이것은 당시 반(反)사실주의 연극형태이며 회화적 표현을 통해 부조물의 표현체가 움직이는 것처럼 보이게 하였다. 또한 고든 크레이그는 20세기초 유럽에서 일어난 ‘니체와 바그너의 미학’의 영향으로 르네상스 이후의 회화와 무대미술에서 유효했던 원근법을 해체하였고 평면적인 이차원의 가공적 세계를 만들어 사실주의에 반대하는 장치를 지지하였다.

크레이그는 회화적 표현에서 그려지는 모든 선을 통해 무대는 무엇이든 그려낼 수 있으며 이러한 선들은 상상한 만큼 자유로이 어디에든 배치할 수 있다고 주장하였다. 그는 수없이 그려지는 선을 따라 무대를 원하는 만큼 변화시킬 수도 있고 무대에서 보여주고자 하는 흥분과 미움 등 어떠한 감정상태도 무대에서 이 선(線)들로

14) Bahr, Hemann(1909), *Die Überwindung des Naturalismus Berlin*, Tagebuch, p. 20.

구성할 수 있다고 여겼다. 그러므로 크레이그는 회화적 표현을 통해 자신의 상상적 재료를 갖고 독자적인 의지에 의해 그것을 자유롭게 움직이고 변화시키며 무대를 위한 여러 실험을 시도하였다. 크레이그는 직선과 곡선 그리고 원형 등으로 무대를 완전히 장악 할 수 있을 만큼 상상을 유도할 수 있었고 이러한 구성작업이 끝나면 그것은 단지 언젠가는 그걸 사라지게 할 시간 외 다른 무엇에 의해서도 변화를 겪지 않는다¹⁵⁾ 고 하였다. 크레이그의 목판화와 선을 통한 회화적 표현은 평면적 표현으로 공간성에서는 탁월한 것이었다.

크레이그는 여러 선이 그대로 드러내는 기술원리에서 찾은 회화적 표현작업을 통해 재료를 경험하고 그것을 무대예술에 사용하였으며 그는 연극적 재료에 대한 이해와 그 구성 원리에 대한 기술적 장악을 회화적 표현을 통한 상징주의 무대예술의 조건과 함께 하였다.

2. 배우와 초인형

20세기 들어 연출가에 의해 기존의 작품이 재해석되고 이들을 통해 작품들이 무대에 등장하면서 연출가란 직업이 생겨나게 되었다. 고든 크레이그는 바그너의 1849년 발표된 총체예술(Gesamtkuntwerk)이 1890년 이후에 많은 이들이 동조했던 것처럼 그도 장치, 조명, 음악, 배우의 연기 등 모든 것이 하나로 조화된 무대예술을 꿈꾸며 이를 기준 삼아 연출가로서 삶을 해나갔다. 총체예술을 통해 크레이그는 연출가란 대본을 해석하고 스스로 장면과 무대를 창조하며 장면이나 행동과 대사가 무대를 통해 조화를 이루어 나가는지 전체적으로 작품의 통일성을 염두하고 관리해야 한다는 것이다. 또한 그는 사실적 연출을 배제하고 연출가의 상상적 요소들을 무대 전체의 효과 속에 융합시켜 그것을 연출가 스스로 해석하고 배우를 연출가의 표현 도구 중 하나로 파악하며 안목을 가지고 통일할 필요성이 있다고 하였다.

고든크레이그는 배우의 과도한 감정적인 태도로 인하여 작품이 표현하고자 하는 방향을 흐트치고 이로 인해 연출이 의도와 다르게 움직일 수 있게 되어 연출가의 의도는 온데간데없이 사라지고 만다는 것이다. 이를 위해 고든크레이그는 배우와 초

15) Craig, E. G. (1968), *On the Art of the Theatre*, (London), p. 96.

인형(super marionette)의 개념을 선언하며 이로서 연극예술의 완벽성을 이룰 수 있다고 주장하였다.

초인형이란 개념은 연기자에다 불같은 열정을 더하고 거기에서 이기주의를 뺀 것이라 생각하면 돼요. 초인형이란 개념을 말할 때 30미터 높이의 나뭇조각 얘기나 하는 줄로 알겠지요..... 연기자는 무대를 비워 줘야 합니다. 그리고 그 자리는 무생물적 물체가 차지하게 될 것입니다. 우리는 그것을 일단 초인형이라고 부르고자 합니다.... 오늘날, 많은 사람들은 그 인형을 말하자면 발전된 형태의 장난감쯤으로 여기고, 그것이 장난감에서 유래한다고 믿고 있습니다. 그런데 그건 그렇지 않아요. 그 인형은 옛날 사원에 있던 석상의 후예입니다. 지금은 퇴락해 버렸지만 신의 형상입니다.¹⁶⁾

‘석상의 후예’ 라는 말은 그리스 극장에 놓인 신상과 이를 감싸고 있던 그리스 시민의 제의를 의미하는 것으로 크레이그는 초인형론을 통해 연극에 있어서 연출가의 절대적인 중요성을 논하고 연출가의 절대적인 주관을 강조하였다. 오히려 그에 따르면 배우는 자신의 한계를 넘어서기 위해 새로운 동작과 연기술을 보여 주어야 한다는 것이다. 이처럼 동작과 연기술을 중요시했던 그의 곁에는 미국의 현대무용 선구자 이사도라 던킨이 함께 하였다.¹⁷⁾

크레이그는 사실(寫實)을 위해 무대 위에 계획에 근거된 배우를 등장시켜서는 안 되며 오로지 배우의 어떠한 동작이 필요한지 아닌지를 고민함으로써 과도한 감정에 좌우되는 인간이 아닌 초대형 마리오네뜨-초인형의 이상형으로 내놓아야 한다는 것이 고든 크레이그의 생각이었다. 이를 통해 연출가는 조형적인 아름다움으로 공연예술의 진정한 가치를 찾을 수 있다고 보았다. 크레이그는 배우와 초인형 (super marionette)을 통해 예술이 완벽하게 태어나려면 배우는 초인형이 되어 연출가를 절대적으로 도와야 창조적 예술의 샘이 솟아날 수 있다고 제시하였다.

크레이그는 「디도와 에네아스 *Dido and Aeneas*(1901)」에서 어두워져 가는 조명이 디도의 죽음을 표현하는 가운데 그것과 함께 사라지는 음악에 맞춰 합창단 단원이 보여주는 흰 팔의 움직임은 보인다. 이는 움직임만으로 감정에 호소하는 연극으로 각본도 줄거리도 쓰이지 않고 음악과 빛 그리고 움직임은 집단의 상관적인 움

16) E. 고든크레이그(1999), p. 35.

17) 김선혁(2009), 『발레리나를 꿈꾼 로봇』, (서울: 살림), p. 365.



〈그림 5〉 크레이그스케치-배우와 초인형 (super marionette)

직업만을 허용하고 있었다. 그러나 그는 배제해 버린 배우를 통해 관객이 어떠한 것을 체험을 할 것이라고 믿었다. “배우는 내게 있어 단지 단순히 처치 곤란한 물건인 동시에 낭비에 지나지 않는다.” “만약 배우를 고용한다면 그들은 말하는 것을 중지하고 단지 움직이기만 해라. 그것으로 인하여 비로소 연기 본연의 모습을 회복할 수 있는 것이다. 연기관 동작이며 춤은 동작의 시인 것이다.”¹⁸⁾

크레이그는 배우와 초인형론을 통해 연극예술의 핵심적인 요소를 찾아내었다. 그는 특히 이사도라 던컨을 통해 음악적인 것이 동작의 차원으로 확장되는 데 결정적으로 기여한 것이 춤이라는 것을 발견하였다. 그는 ‘미래 연극’의 모델이 춤의 무대의 구현에 있다고 보았으며 미래 배우의 모델은 춤꾼일 것이라는 믿음을 가졌다. 춤꾼의 완벽한 동작에서 기계와 같은 ‘예술체’의 출현이 가능하다고 본 크레이그는 주관적 인간과 객관적 법칙의 완성체인 기계의 거리를 넘어서는 새로운 배우의 형태로서 ‘초인형’을 고안하게 된 것이다.¹⁹⁾

이것이 배우와 초인형을 이용한 수법으로 이라고 불리었던 것으로 상징적인 수법과 인물의 회화적인 수법으로 인간의 정신의 해방을 말하는 것이며 이는 20세기의 일어났던 무대예술의 개혁으로 연극에 나타난 크레이그의 신무대술(New Stage Craft)이었다. 크레이그는 자신의 예술론을 통해 역동적인 재현을 위해 배우들의 살아있는 움직임에 도움을 주려면 무대 위의 모든 요소들이 조화로우야 하며 재현적 요소로서 특히 살아있는 배우에게 역동감을 높여주기 위해 장치의 사용과 함께 부분조명을 절대적으로 강조한다.

18) E. 고든크레이그(1999), p. 70.

19) Craig, E. A.(1968), p. 117.

연극에 있어서 크레이그는 무대장치를 비롯하여 모든 연극적 재현요소를 각 분야 하나의 예술로 통합되어야함을 주장하였다. 무대장치는 풍경보다 배우들과의 종합적 움직임에 우선성을 두었다. 또한 그가 강조한 무대예술은 장치, 조명, 음악, 음향, 배우의 연기 등이 모든 요소가 절대적인 종합 하에 움직이는 것이었다. 그러나 중요한 것은 크레이그는 절대적으로 배우가 하나의 물체로 대체되어야 한다고 보지는 않았던 것에 중점이 있다.

IV. 크레이그와 이사도라던컨 무대예술

1. 평면의 조형성

이사도라 던컨은 1877년 5월 26일 샌프란시스코에서 스코틀랜드인의 후예인 아버지와 미국계 어머니 사이에 4형제 중 막내로 태어났다. 그녀는 1902년 동료인 로이폴러의 도움으로 비엔나에 데뷔할 수 있었고 성공적인 공연이 있던 후 유럽에서 활동하였다.²⁰⁾

1905년 베를린에서 알게 된 이사도라 던컨과 크레이그의 만남은 큰 의미를 지닌다.²¹⁾ 크레이그는 베를린에서 춤추는 이사도라 던컨을 처음 보았을 때 “당신은 훌륭하고 놀라워! 그런데 왜 내 아이디어를 도용했소. 내 무대장치를 어디서 알아냈소?” “무슨 말씀이세요. 그건 내 독창적인 생각이예요.” “아니요 그건 내 무대장치이고 내 아이디어요! 하지만 당신은 내가 무대 위에 세우고 싶어 했던 상상의 인물이고 나의 꿈을 실제로 보여주었소.”²²⁾라고 했을 만큼 이들이 추구하는 바는 같았다. 이사도라 던컨의 무대소재와 색채는 자연스런 실루엣과 어우러져 여성의 심미성을 강

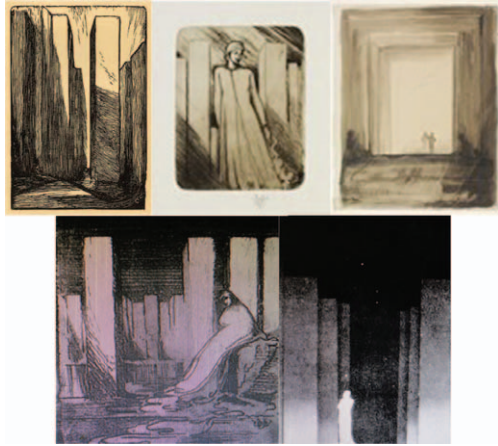
20) Nesta Macdonald(1977), Isadora reexamined, *Dance Magazine*, July, p. 53.

21) 이사도라 던컨은 고든크레이그와 사이에 딸 디드르와 재봉틀감부 싱어 사이의 아들 패트릭을 낳았지만 사고로 두 아이들이 죽고 러시아에서 예세닌시인과 1922년 혼인한다. 하지만 ‘잘 있거라, 벗이여’란 시를 남긴 예세닌의 자살 이후 이사도라 던컨은 프랑스 니스로 거처를 옮겼다. 1927년 이곳 니스의 바닷가에서 부가티의 자동차를 타고 달리다가 스카프가 차바퀴에 걸려 세상을 떠났다.

22) 이사도라 던컨(2003), 『이사도라 던컨 나의 생애』, 구희서(역)(서울: 경당), p. 232.

조하게 하고 있었다.

상징주의는 신화를 통해 시적이며 아름다운 여인의 형상을 한 여성의 아름다운 대상을 표현하고자 하였다. 유럽 『선 Sun』지에서 ‘이사도라 던컨은 짧고 짙은 색의 머리가 곱실거리며 목덜미에 늘어져있고, 간단히 앞가르마를 한 마돈나 같은 모습이었다. 그리고 약간 위로 젖혀진 코와 청회색의 눈을



〈그림 6〉 크레이그의 무대스케치, 춤의 움직임(dance movement), 햄릿²³⁾

갖고 있었다. 그녀에 관한 많은 기사가 그녀의 모습을 크고 위엄 있는 예술의 승리자로 기록하고 있지만 사실 그녀의 키는 5피트6인치이고 체중은 1백 25파운드이다.²⁴⁾ 라는 기사가 실렸다.

또한 이사도라는 “왜 내 몸의 일부가 노출되는 것을 조심해야 하지요? 그것이 무엇인가를 상징한다면 그것은 여성의 자유를 상징하는 것이며 속박과 편협한 관습에서 해방되는 것을 의미합니다.” 라고 하였다. 이사도라 던컨은 자유로운 머리카락, 풍성한 주름이 잡힌 그리스 튜닉의 의상, 육체와 결합된 정신의 표현으로 자신의 춤을 보여주고 있었다. 발레에서 그동안 보여주었던 묶여 있던 머리카락에서 이사도라 던컨이 보여주었던 흐르는 듯한 머리카락은 아르누보 양식의 곡선적 디자인의 필수적지침이었다. 이는 크레이그의 예술론에서 밝힌바와 같이 이러한 여성상은 상징주의가 받아들인 양식이었다.²⁵⁾ 크레이그는 이러한 이사도라 던컨을 따라 그녀의 유럽 순회공연에 동행할 정도로 이들은 서로에게 특별한 재능이 있음을 알아챘다.

23) 크레이그가 스타니슬라프스키의 예술극장에서 〈햄릿〉(1911-1912)을 맡고 있을때 이사도라가 일을 위해 키에프로 떠나는 것에 불같이 화를 냈지만 각자의 예술에 대해 한치의 양보도 없었고 크레이그라는 천재와 나(이사도라)사이에는 말할 수 없는 싸움이 시작되었다. 이사도라던컨(2003), p. 306.

24) 1908년 11월5일 〈선sun〉.

25) A. 하우저(1983), 『문학과 예술의 사회사』, 백낙청, 엄무웅(역)(서울: 창비신서), p. 115.

나는 도리아식 원기둥과 파르테논신전에서 나의 몸이 지난날 가졌던 모든 움직임이 도리아식 신전 앞에서 하나도 가치가 없다고 느껴졌다. 오랫동안 나에게서는 동작이 생겨나지 않았다. 어느 날 문득 조용하게만 생각되던 기둥들이 사실은 반듯한 것이 아니라 그 근원에서 꼭대기까지 원만한 곡선을 그리고 각기 요동치며 기둥의 움직임은 서로 조화를 이루고 있었다. 나의 두 팔은 천천히 신전을 향하여 올라갔고 나는 앞으로 몸을 기울였다. 이윽고 나는 나 자신이 춤을 찾아낸 것을 알았다. 1904년²⁶⁾

이사도라 던컨은 파르테논 신전의 여러 개의 납작한 원기둥을 연결하여 만든 도리아식 기둥이 줄지어 서있고, 빛들이 신전 안을 눈부신 형태로 바라보며 조화를 이룬 것에서 자연의 위대한 법칙을 이해하였다. 이사도라 던컨이 춤출 때는 저 먼 옛 시절 수많은 세기를 거슬러 올라간 그 시절의 영혼이 흐르며 수세대 이전의 미궁 속에 파묻힌 단순화를 발견하려는 것이었다. 이사도라 던컨은 고대 유적인 그리스 예술을 통해 자신의 내면에 잠재되어 있는 거대한 힘을 느끼고 춤의 움직임을 만들어 나갔다. 이를 통해 움직임의 무한한 자유를 경험하고 의상, 무대, 장치의 모든 것을 가장 단순화 시키는 가운데 강렬한 인상을 주고 있었다.²⁷⁾ 이사도라 던컨의 춤특징은 단순한 장식적 영역을 통해 움직임을 만들고 이로서 찬란한 아름다움을 승화시키며 시각적 이미지로 완벽한 조화를 이루었다.



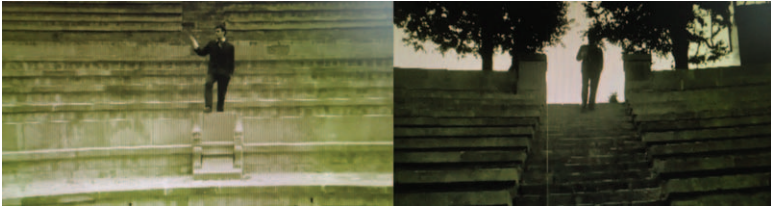
〈그림 7〉 그리스신전의 춤추는 이사도라 던컨의 모습

사진-스타이헨(Steichen)

크레이그는 상징주의에 대한 충족을 위해 인간성의 조건에 매료 되었는데 자유로운 인간의 움직임과 억압받지 않는 몸, 이것을 무대예술로 승화 시키고자 하였고 이것은 이사도라 던컨과 같은 생각 이었다. 이를 통해 이 둘은 예술의 근본인 진실을 밝히는데

26) 실톤 체니(1982), 『이사도라던컨』 최혁순(역)(서울: 범우사), p. 61.

27) 이찬주(2007), 『춤예술과 미학』(서울: 금광출판), p. 184.



〈그림 8〉 고든크레이그의 무대 (Gorden Craig's stage)

뜻을 같이 하였고, 이것은 상징주의에서 말하는 신화적 심층의 강화로 현실과 인간의 관계를 본질적인 정신관계로 제시하는 것에 있다.²⁸⁾ 이사도라 던컨의 자유로운 추상적인 움직임은 초자연적인 것으로 인간과 사물의 내적영혼이었으며 몸의 언어를 통해 아름다운 추상적 표현을 전개한 움직임이었다. 이를 통해 이사도라 던컨은 사람들의 모습을 그대로 묘사하는 사실적인 움직임²⁹⁾이 아니라 상징적인 움직임으로 표현하고 있었다.

이사도라 던컨과 크레이그는 상징주의를 무대예술로 옮기며 이들의 사상을 담아 자신들이 지향하는 『미래연극』, 『미래의 춤』에서 예술적 실천을 함께 하였다. 이사도라 던컨과 크레이그는 무대예술에서 심상을 자유로이 표현하기위해 사소한 세부 묘사를 과감히 버리고 단순화(simplification)로 장식의 단위를 만들었다. 이들은 크레이그의 스케치와 파르테논 신전의 춤추는 이사도라 던컨에서 보이는 바와 같이 평면적 조형의 무대의 예술 단순화로 이들이 전하고자 하는 주제를 강화시키며 움직임의 특성을 최대한 펼쳐 보이며 존재케 하였다.

이사도라 던컨이 추구한 무대예술은 그녀의 것만이 아니었다. 그녀는 자신의 자서전 『나의 생애 이사도라던컨』에서 정신적으로 크레이그와 상당히 밀접한 관계가 있다고 언급한다. 그녀의 강의용 소론인 『미래의 춤』에 관해서도 크레이그처럼 회화와 건축 속에서 생명의 커다란 원천으로 춤예술을 간직한다고 하였고 그녀는 크레이그의 강한 의지와 비범한 예술적 정신력과 관계를 맺어 나갔다고 밝혔다. 크레이그 역시 이사도라 던컨을 단지 무대에 등장하는 춤꾼으로만 보지 않았다.³⁰⁾

28) E.Fischer(1985), 『The necessity of Art』, 김성기(역)(서울: 돌베개), p. 113.

29) 정의숙(2002), 페미니즘시각에서 본 이사도라춤연구, 『대한무용학회』, 34, p. 126.

30) 이사도라 던컨(2003), p. 240.

크레이그는 ‘극작가의 원조는 춤꾼’이라고 언급했을 정도로 이사도라 던컨을 단지 춤꾼만이 아닌 무대에서 모든 요소의 완전한 지휘권을 가진 춤예술가로 그녀를 아꼈다.

이사도라 던컨과 크레이그가 지지했던 극장 양식은 프로시엄 무대가 아닌 관객에게 되돌아갈 무대였다. 이들은 그리스의 무대처럼 이제 춤과 연극이 다시 그 본래의 자리로 되돌아가야 한다고 여겼다. 춤은 다시 원초적인 코러스가 되고 이를 통해 예술이 원초적 영감(inspiration)을 얻게 될 것이라 믿었으며 이로서 완벽한 예술로서의 자리를 다시 차지할 것이라 여겼다. 이를 통해 이들은 무대에서 창조적 예술의 샘이 솟아 날것이라 여겼고, 이것은 이사도라 던컨의 이상이며 고든 크레이그의 이상이었다.

크레이그 역시 무대에서 예술가는 자유로우며 관대하고 창조적일 뿐만 아니라 진실함을 표현하는 것이라 여기며 그는 이사도라 던컨과 함께 무대예술에서 추상적인 기법의 상징주의 무대를 선보였다. 이사도라 던컨은 그녀의 자서전에서 “나에게 춤이라는 것은 창작에 따라 인간의 혼을 표현하는 예술임과 동시에, 보다 자유롭고 보다 조화롭게 자연적인 삶을 표현하는 것이다.”³¹⁾라고 밝히고 있다. 이사도라 던컨은 인간이 자유로운 존재라는 관점을 통해 인간의 감정을 추상적인 춤으로 표현하였고 고든 크레이그 역시 그녀의 사상에 동조하였다.

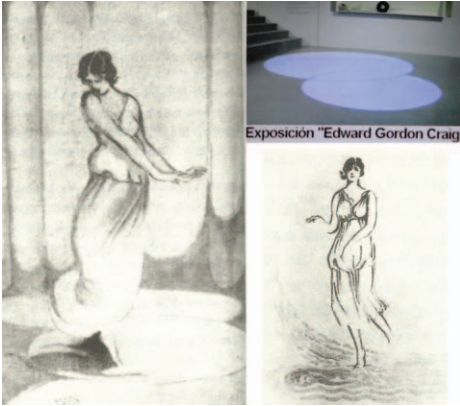
2. 빛과 두 원주형상

이사도라 던컨은 “나는 춤을 창안하지 않았다. 춤은 나 이전에 존재해 왔다. 다만 이들이 잠을 자고 있었을 뿐이며 나는 이를 소생시켰을 뿐이다. 정성들여 음악을 들어보라, 듣고 있노라면 당신의 깊은 곳에서 내면의 자아가 눈을 뜨지 않는가? 당신의 머리가 올라가며 빛을 향해 천천히 걷기 시작하는 것은 바로 이 힘 때문이다”³²⁾라고 말하고 있다.

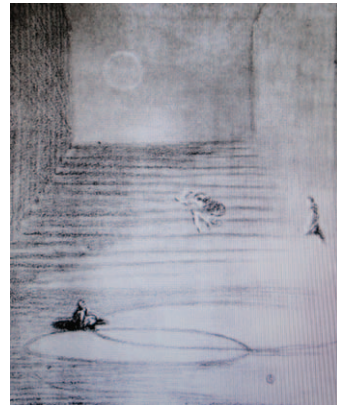
이사도라 던컨은 무대 사용에서 사선이나 원의 방향을 사용하거나 아니면 제자

31) I. Duncan(1927), *My LIFE*(New York: Horace Liveright), p. 101.

32) P.W.Chujoy & Manchester(1967), *The Dance Encyclopaedia*, New York Simon & Schuster, pp. 131-132.



〈그림 9〉 크레이그가 그린 쇼팽 곡에 맞추어 춤추는 이사도라, 크레이그의 빛과 두 원주형상, 크레이그가 그린 이사도라



〈그림 10〉 크레이그의 무대스케치

리에 고정되어 한곳에 곧바로 내리찍는 빛의 두 원주의 형상 등을 사용하며 몇 가지 단순한 구성의 형식을 무대예술에 사용하였다. 이사도라 던컨이 무대장치에서 사용한 빛의 조명도 그녀가 몸을 활용한 움직임에 나타난 단순구도의 기하학적인 모양도 그녀의 무대예술 언어의 중요한 특징이었다.

크레이그가 춤추는 이사도라 던컨을 스케치한 「쇼팽 교향곡(1906)」에서도 세로의 구조물인 기둥형식과 크고 기다란 출입구가 길게 그려져 있고 이들의 배경에서 들어오는 빛이 무대 안으로 가득 비취지며 밝은 세계를 빚어내고 있다. 특히 크고 기다란 창문의 분위기는 이안에서 춤추는 어떤 것을 강조함에 따라 공간성을 다양하게 사용할 수 있었다. 높은 출입구의 뒤로 난 통로는 다른 세계로의 연결을 보여주며 무대를 환하게 내리찍며 빛이 형성하는 공간의 역동성을 부여하고 기둥과 출입구의 하단부를 끼고 도는 듯한 두 원형의 구조는 더욱 강화된다.

이사도라 던컨은 유럽으로 건너와 책을 통해 니체와 바그너 등의 거장들을 만났다. 이들에게 공감하고 심취하였던 그녀는 바그너에게 춤의 형태에 대한 영향을, 니체에게는 춤추는 영혼을 느꼈다.³³⁾ 바그너의 무대사진은 수직적 장치를 가지고 자연의 빛을 받는 외광을 무대에 끌어들이고 있었다. 이사도라 던컨과 크레이그의 기

33) 실톤 체니(1982), p. 37.

하학적 모양의 원주도 무대 안으로 강하게 수직으로 하강하는 빛, 이는 춤꾼과 배우의 입체성을 드러내고 있다.

크레이그와 이사도라 던킨, 이들이 추구하는 예술은 바그너의 총체예술과 상징주의자들의 전통 안에 있었고 이들의 영향을 받아 무대구상에 대한 실험을 키워 나갔음을 위의 그림들을 통해 확인할 수 있었다.

이사도라 던킨은 뮤즈 여신들의 이미지와 수많은 그리스의 형상을 영감으로 얻어 춤의 진실을 전달하고자 하였고 인간과 자연의 형이상학적 현실을 질서와 조화로 통일시키려 하였다. 그녀는 두 개의 빛을 이용해 눈에 보이는 것뿐만 아니라 관객에게 시각적 이미지로서 더욱 더 많은 것을 보여주고자 하는 것에 중점을 두었다. 크레이그의 무대예술에서도 등장하는 조명은 두 개의 겹쳐진 둥근 빛을 통해 드러내고자 하는 숨은 뜻을 포함하고 있다. 고든 크레이그의 무대예술의 기본적 이념도 이사도라 던킨처럼 예술의 자율성에 대한 강조로서 상징주의를 사용하여 현실의 움직임에 초월하기 위해 사용되었다.

또한 무대의 입체성을 드러내는데 사용되는 두 원주는 마치 태양의 빛을 그대로 받아들이는 형상 속에 배우와 춤꾼을 담고 있는 것이다. 이는 수직적 무대장치와 바닥에 있는 두 원주형상, 그리고 조명을 통해 인간의 시각적 이미지와 교류하는 무대를 이루었다. 이것이 이들이 꿈꿔온 무대였으며 이를 통해 이들은 긴장되고 은유적인 내적 삶의 세계를 그려내었다. 춤추는 이사도라 던킨과 크레이그의 주된 무대 예술적 경향에서 이들이 함께 추구한 빛을 통한 생각은 다음과 같았다. 이사도라 던킨과 고든크레이그는 둘 다 각본도 없고 줄거리도 없으며 음악과 빛을 통한 움직임에서 주관적인 생각을 드러낼 수 있다고 여겼다. 그러므로 단순화된 입체의 둥근 빛이 지닌 역동감의 무대장치 속에서 배우와 춤꾼의 움직임이 감정에 더욱 호소할 수 있다는 것이다.

이것은 크레이그의 『미래연극』에서 주장한 추상적인 침묵극에서도 확인할 수 있었고 이사도라 던킨이 추었던 『쇼팽교향곡(1906)』이며, 크레이그가 이 작품을 위해 그녀를 그렸던 그의 스케치에서도 두 원주의 빛이 발견된다. 이들은 상징주의자들이 거부한 원근법을 빛의 두 원주형상으로 충분히 매워 갈수 있다고 여겼다. 크레이그와 이사도라 던킨은 무대바닥의 투영에 의한 빛의 시각적 환상으로

춤과 무언극 배우를 승리로 이끌며 이를 통해 진실의 재현 속에서 빛의 정신을 되살릴 수 있다고 여겼다. 이들은 무대공간에 상상의 물체를 꺼내어, 그것에 생명을 부여하고 마음을 강하게 사로잡아 버린 것처럼 춤꾼과 배우의 추상적 움직임을 담아 빛과 함께 군더더기를 과감하게 벗어 던지고 하나의 주제에 초점을 맞추려 하였다.

이사도라와 크레이그가 함께 동의한 이론들, 그중 빛의 두 원주형상으로 이들은 무대예술의 완벽한 진실성을 가져오려 하였다. 마치 이사도라 던컨이 육체를 진동하는 빛으로 가득 채우면서 그 흘러 들어가는 곳에서 영적인 표현의 가능성을 찾아냈던 것처럼 즉 정신의 비전을 반영하는 빛의 두 원주 형상은 무대의 중심으로 생명을 불어 넣고 있었다. 이사도라 던컨은 내가 음악을 들을 때면 음악의 광선과 진동이 내속에 내재한 이 하나의 빛의 샘으로 흘러 들어가는 것을 발견 하였다. 나는 “음악의 진동과 빛으로 ‘춤’을 표현할 수 있었다.” 고 했던 것처럼 무대 위에서 비치는 빛은 영혼의 거울이며 정신의 비전으로 그들 자신을 반영하는 것이다.

이사도라 던컨과 크레이그는 빛이 인간의 정신과 감정 그리고 내면세계와 밀접하게 관련이 되어 이것들이 드러나는 무대에서 움직임과 형태로 조화되어 표현되어 질 때 생명을 얻으며 이것이 무대를 형성하는 중요한 요소라고 여겼다. 이사도라 던컨과 크레이그 이들의 주요한 예술관은 인간의 감정과 내면세계의 표현 그리고 내부 깊숙한 곳에서 꿈틀거리는 ‘빛을 통한 정신’의 표출에 있었다. 이들 두 천재적인 예술가는 서로 같은 곳을 예술창조의 이상세계로 여겼고 서로를 통해 자신들의 예술세계를 이루게 되었다.

이사도라던컨이 나는 『오르페우스』에서 합창과 춤을 추면서도 오르페우스나 에우리디케를 표현하려 하지 않고, 코러스의 비극이며 조형적인 움직임을 표현하였다. 나는 결코 독무를 춘일이 없다. 다시, 모든 무대 안에서의 결합된 춤이 되어야 한다.³⁴⁾ 그것이 이들의 유일하고 참다운 목적이었고 이를 통해 이사도라 던컨과 크레이그는 진실한 예술을 펼쳐 보이려 하였다.

34) 앞의 책, pp. 86-108.

이사도라 던킨의 춤사상은 그녀의 초기 활동과 후기 활동에 있어서 그다지 달라지지 않았다. 이사도라 던킨은 정해진 규범과 형식에 구애받지 않고 인간 본능의 자유로움을 표현하고자 하였고 여전히 크레이그와의 상징주의적 실험정신에 그 실현의 기반을 두었다.

크레이그는 이사도라 던킨의 움직임의 미(美)속에서 종합예술로서의 통합을 보았고 이사도라 던킨도 그와 함께 빛으로 조형예술의 초석을 만들었다.

V. 결 론

상징주의 예술은 삶의 현실을 피상적인 것이라고 보는 기본인식에 근거하여 절대적인 형이상적 또는 신비적 내용을 암시적으로 표현하려는 이념을 지향하고 있었다.

이를 지향한 크레이그는 하나는 여러 선이 그대로 드러내는 기술원리에서 찾은 미술의 경험을 토대로 재료를 경험하고 그것을 무대예술에 사용하였다. 다른 하나는 배우의 과도한 감정적인 태도를 문제 삼아 배우와 초인형(super marionette)의 개념을 선언하였고 이를 통해 연극예술의 완벽성을 이룰 수 있다고 주장하였다. 그는 무대의 재료와 구성 원리에 대한 기술적 장악을 위해 회화적 표현과 초인형을 상징주의에 대한 무대예술의 조건으로 제시하였다.

이러한 크레이그의 무대예술론은 같은 이상(理想)을 향하고 있었던 현대무용의 선구자 이사도라 던킨과 함께 하고 있었음을 본 연구를 통하여 살펴볼 수 있었다. 이들의 무대예술에 나타난 연관성은 다음과 같다.

첫째, 이들은 평면을 이용한 조형성을 이용하여 단순화를 무대에 세웠다. 이것은 무대 전체에 크고 기다란 평면을 내세우며 하나의 조각처럼 보이게 하는 효과를 낳고 있다. 이들이 추구한 기하학적 형태는 반(反)사실주의 예술형태였으며 이러한 표현을 통해 부조물의 표현체가 움직이는 것처럼 보이게 하였다. 또한 직사각형의 커다란 평면을 세로로 세운 석상의 형태나 직사각형의 형태를 가로로 누여 겹겹이 쌓은 계단의 형태 등을 통해 드러나는 음영(陰影)의 대조는 무대를 강하게 분할하는 가능성으로 사용하였다.

둘째, 이들은 무대예술의 동적인 움직임을 높여주기 위해 조명장치의 사용에 있어서 부분조명을 절대적으로 강조하였다. 이들의 작품에 등장하는 빛을 지닌 원주의 두 형상은 배우의 입체성을 드러내는데 사용되었고 이를 통해 수직적으로 내려찍는 조명 장치에 의해 바다에 생긴 두 원주형상으로 빛이 몸을 통해 주는 상상적 시각의 이미지를 드높였다. 이것은 이들이 꿈꿔온 무대였으며 이로서 이들은 긴장되고 은유적인 내적 삶의 세계를 그려내었다.

이사도라 던컨과 크레이그는 무대예술에서 심상을 자유로이 표현하기위해 사소한 세부묘사를 과감히 버리고 단순화(simplification)로 무대예술의 장식 단위를 만들었다. 또한 빛을 통해 주제를 강화시키고 사물을 넘어선 원초적 성질을 표출해 내며 무대 위에서 예술의 자율성을 존재케 하였다. 이들은 상징주의의 무대예술을 통해 예술이 원초적 영감(inspiration)을 얻어 다시 예술의 본질로 되돌아가야 한다고 주장하였다. 이들의 예술적 결합은 서로의 예술 속에 인간과 자연을 형이상학적 세계로 이끌며 하나의 질서로 통합시키고 있다.

■참고문헌

- E.고든크레이그.(1905). 『연극예술론』. 남상식(역). 서울: 현대미학사 1999.
- 김선혁(2000). 「발레리나를 꿈꾼 로봇」. 서울: 살림.
- 노리슨 호오븐(1965). 『현대연극입문』. 역석기(역). 서울: 삼성문화출판부 1975.
- 실톤체니(1982). 『이사도라던컨』. 최혁순(역). 서울: 범우사.
- 이사도라던컨 (1927). 『이사도라던컨 나의 생애』. 구희서(역). 서울:경당. 2003.
- 이찬주(2007). 『춤예술과 미학』. 서울: 금광출판.
- A.하우저(1953). 『문학과 예술의 사회사』. 백낙청, 염무웅(역)서울: 창비신서. 1983.
- E.Fischer.(1975). 『The necessity of Art』. 김성기(역).서울: 돌베개 1985.
- Manfred Brauneck(1982). 김미혜 이경미역.『 20세기연극』. 서울: 연극과 인간. 2000.
- Bablet Denis (1977). *The Revolution is stage Desing of the xxth century Paris-NewYork: Leon amiel publisher.*

- Bahr,Hemann,(1909). Die Überwindung des Naturalismus Berlin, Tagebuch.
- Craig,E,G (1905). On the Art of the Theatre. London.
- Craig E.A(1968). The story of his Life -to Martin F.show. London.
- Craig,E,G,(1924). Woodcuts and some Words, London/Toronto,.Uta Grund, p,7.
- D. Bablet (1965). Edward Gordon Craig kolln, berlin.
- Edward smith(1972). symbolism-Art Network and toronto : oxford university press.
- Isadore Duncan(1955). My Life, New York, Liverright Publishing Co,Copyright Renewed.
- I. Duncan (1927). My LIFE .New York. Horace Liveright.
- Nesta Macdonald,(1977). Isadora reexamined Dance Magazine. July.
- P.W.Chujoy & Manchester(1967). The Dance Encyclopaedia. New York Simon & Schuster.
- 김은영(1989). 무대디자인의 미학적 원리에 관한연구. 이대석사논문.
- 남상식(2000). E고든크레이그의 연구 「한국연극학」. 15.
- 박경숙(2009). 나탈리아 곤차로바의 무대예술연구. 한국체육학회. 48(1).
- 양숙희(1993). 유럽 상징주의 복식에 관한연구-클림트와 레옹박스트중심으로. 성신여대박사논문.
- 양숙희(1994). 유럽 상징주의 복식에 관한 연구. 22. 한국복식학회.
- 이찬주(2010). 무대미술에 미친 라리오노프의 광선주의 영향. 우리춤연구소. 8.
- 이용희(1992). 로맹을 통해 본 이사도라던컨과 자연스런 움직임에 관한 연구. 이대석사논문.
- 유미환(2004). 자연주의사상에서 본 현대무용의 추상적 표현에 관한 연구. 대전대석사논문.
- 정의숙(2002).페미니즘 시각에서 본 이사도라 던컨의 춤에 관한 연구. 대한무용학회. 34.
- 조향애(1982). 이사도라던컨의 무용예술에 관한 고찰. 이대석사학위 논문.
- 송재원(1998). 에른스트하르트의 작품에 비추어진 독일의 신극운동. Stuttgart

university.

논문투고일	2012년	10월	15일
심사일		10월	21일
심사완료일		10월	26일

www.kci.go.kr

Abstract

The Relationship between Gordon Craig's Stage Art Theory and Isadora Duncan's Stage Art

- Focusing on Isadora Duncan's Stage Art -

kim sin il
Professor of Dance
Kongju University.

Based on the idea that the reality is superficial, symbolistic art aimed to express absolute metaphysical or mystical contents in suggestive ways. Craig, who aimed to achieve this, learned and applied technical principles which presents many lines in one stage in the stage art. Also, by raising a question about the actors' excessive emotional attitudes, he suggested the super-marionette concept, claiming that this could achieve perfection in stage art. To dominate the technical aspects of stages' components and composition principles, he suggested that pictorial expressions and the super-marionette concept are required in symbolism of stage art.

Through this study, it could be learned that Craig's stage art theory goes together with Isadora Duncan, the pioneer of modern dance. Their stage art theories are interrelated as follows.

First, they presented simplified objects by using formative qualities of flat surfaces. This enables the entire stage to look as if it is a big, long piece of a flat surface. They aimed to make anti-realistic art forms geometrical figures, to present as if their objects are moving. Moreover, the contrasts of shades created by forms of rectangular stone statues or stairs were used in clearly dividing the stage.

Second, to enhance the dynamism of the stage art, they strictly adhered to using partial illumination. The two cylindrical beams in their works presented the actors' three-dimensional qualities, and these cylindrical beams from the illumination system enhanced the visual effects from the images. Duncan and Craig had always dreamed of presenting this type of stages, expressing their strained and metaphorical inner world.

To freely express the images in stage art, Isadora Duncan and Craig

abandoned minor detailed descriptions and chose simplified the stage art decoration. Through suggestion using light, they displayed the theme of each piece, expressed basic characters of each object, and presented the autonomous properties of the art on the stage. They claimed that art should recover its essence, which can be achieved by gaining its basic inspiration through symbolic stage art. Their artistic combination guides people to the metaphysical world and combines them in one order.

keywords: symbolism(상징주의), subermarionette(초인형), cylindrical beams(빛의 원주), formative qualities of flat surfaces(평면의 조형성), stage Art(무대예술)