

# 피터 브룩의 연출 작업과 '빈공간'에 드러나는 브리콜라주

## Bricolage Showed in Peter Brook's Work & 'The Empty Space'

백훈기  
목원대학교 영화영상학부

Hoon-Kie Paik(nurnury@nate.com)

### 요약

피터 브룩은 흔히 현대 서구의 가장 중요한 연극 연출가로 일컬어진다. 그는 단일한 방법론에 구속되지 않고 여러 기법을 이용한 다양한 연극을 연출해왔다. 이러한 점은 그가 절충적인 모방자로 평가받게 만드는 요인이 된다. 하지만 그의 작업과 정신을 자세히 살펴보면 그의 열려있는 정신은 연극이 지니는 소통의 힘의 추구이며, 그 가능성의 타진임을 엿볼 수 있다. 이러한 그의 모색은 브리콜라주 발상을 노정한다. 브리콜라주는 『야생의 사고』에서 소개된 후 학술적으로 관심을 끌게 된 개념이다. 레비-스트로스는 현대 과학이 놓치고 있는 브리콜라주의 신화적 사고를 우리가 복원해야 할 것으로 본다. 연출가 피터 브룩은 연극과 삶에 대한 넓은 시야를 바탕으로 그의 '빈공간'을 효율적으로 채워가는 열린 작업 방식을 추구해오고 있다. 브룩의 이러한 지속적인 시도는 브리콜라주의 신화적 사고가 지니는 긍정적인 가능성을 드러내며, 연극의 발전적 방향을 제시하는 고무적인 암시인 것이다.

■ 중심어 : | 피터 브룩 | 브리콜라주 | 레비-스트로스 | 신화적 사고 | 빈공간 | 거친 연극 | 성스러운 연극 | 직접적인 연극 | 11 그리고 12 | 즉흥 연기 | 무대장치 | 배우 |

### Abstract

Peter Brook has been often referred to as the most important contemporary theater director in the West. The fact that he has directed many plays without being tied to a single theatrical theory occasionally makes people think he is an eclectic imitator. But when you carefully observe his work, you can understand that his openness is nothing else but the pursuit and examination of theatrical communication. In this context, Brook's idea reminds us of *Bricolage*. Bricolage has been widely known after the publication of 『The Savage Minds』. Lévy-Strauss used the word to describe characteristic patterns of mythological thought in compared with modern scientific thought and regarded it as a system of thought that we need to restore. Director Peter Brook have sought effective ways to fill the empty space with his broad view of theatre and life. His consistent attempt reveals positive theatrical idea with the expansive possibilities of Bricolage thought.

■ keyword : | Peter Brook | Bricolage | Lévy-Strauss | mythological thought | The Empty Space | Rough Theatre | Holy Theatre | Immediate Theatre | 11&12 | Improvisation | Stage Setting | Actors |

## I. 서론

마가렛 크로이든은 1974년 출간된 자신의 저서에서

실험적 실천가이면서 상업연극에서 성공한 경력을 가진 점, 고정된 이론이나 극단 없이 명성을 얻은 독보적 존재라는 점, 그리고 대중적이면서 엘리트적이고, 현대

접수번호 : #100831-003

접수일자 : 2010년 08월 31일

심사완료일 : 2010년 10월 25일

교신저자 : 백훈기, e-mail : nurnury@nate.com

적이면서 고전적이고, 문학적인 동시에 비문학적인 연극을 제작하는 사람으로 피터 브룩을 소개한다. 또한 이와 더불어 정설(定說)을 회피하며 절충적이라는 평을 듣는 점 등을 제시하면서 피터 브룩에 대한 논의를 펼친다[1].

브룩은 지속적으로 왕성한 연출 작업을 이어오고 있지만 그에 대한 30년이 넘는 크로이든의 평 중에 극단 관련 언급을 빼 나머지는-크로이든의 말대로 피터 브룩이 영국에서 극단 없이 명성을 쌓은 것은 맞지만, 1970년대 이후에는 프랑스에 자리를 잡고 국제연극제작센터International Centre of Theatre Creations(이하 I.C.T.C.) 및 뷔페 뒤 노르 극장을 중심으로 활동하며 국제적인 입지를 더욱 다져왔다- 오늘날도 여전히 유효한 것으로 보인다. 이 중에 절충적이라는 측면은 오늘날 가장 영향력 있는 연극 실천가인 그에게 다소 불명예스러운 수식이 아닐까 싶다. 연극사에 이름을 남긴 실천가들은 자기만의 연극 이론을 정립하고 추구하고자 한 경우가 대부분이기 때문이다. 하지만 실상 브룩의 연출 작업과 저작 등을 살펴보면, 정해진 것을 피하려는 의도를 가지고, 연출 형상화의 측면에서도 다양한 방식을 실험하고 수용해왔던 점으로 인해 ‘절충적’이란 수식을 피할 수 없음을 느끼게 된다.

피터 브룩은 코미디를 포함한 상업극, 셰익스피어에 대한 현대적 해석과 연출의 실험, 아르토나 브레히트 등 앞선 연극실천가들의 영향력이 엿보이는 연극적 실천들, 그리고 보편 언어의 추구 및 신화적 탐구의 작업, 그리고 I.C.T.C.를 중심으로 한 문화상호주의 연극 등을 이어오며 지속적인 활동을 해왔다. 이런 작업들을 종합적으로 살펴보면 그는 분명히 단일한 연극적 모델을 지향한다기보다 작품에 따라 다양한 스타일을 차용하여 결합하거나 재창조하려는 시도를 이어온 것으로 보인다. 이는 브룩의 스승이자 벗인 폴란드 출신의 연출가 그로토프스키의 연극적 행로와 비교된다. 그로토프스키가 자신이 추구하는 연극의 실천적 방법론을 찾고자 매진하며 이론을 정립했다면, 브룩의 경우는 자신만의 이론과 방법론을 찾는다고보다는 연출을 맡은 다양한 작품들에 맞는 방식을 선택적으로 수용해온 것으로 보인다. 하지만 절충적이라는 평에도 불구하고,

무대의 ‘빈공간’을 다양한 연출적 발상과 방식으로 채워나가는 그의 실천에는 분명히 일관적인 정신이 있다. 그것은 바로 고정된 형식을 거부하는 그의 연출 철학 자체라고 말할 수 있을 것이다.

본고에서는 형식적으로 고정된 것을 거부하고 방법적 절충의 시도를 이어온 피터 브룩의 작업을 ‘브리콜라주Bricolage’의 측면에서 이해하고 분석하고자 한다. 이를 위해 이제는 연극의 고전적 교과서가 된 그의 저서 『빈공간The Empty Space』 및 그 이후의 저서들에 반복적으로 드러나는 핵심적 발상과, 내한 공연한 최신작 <11&12>를 비롯한 그의 작품들에 드러나는 형상화 방식의 특성들이 브리콜라주의 맥락에서 살펴지며, 그것이 이루어지는 역학, 그리고 그것이 형성해내는 의미가 짚어질 것이다. 이런 탐찰을 통해 피터 브룩의 연극적 추구하고 성과가 지니는 긍정적 암시와 의의를 새롭게 공유해볼 수 있게 될 것이다.

## II. 본론

브리콜라주Bricolage는 프랑스의 인류학자 레비-스트로스(Lévi-Strauss, Claude, 1908-2009)의 저서 『야생의 사고La Pensée Sauvage』(1962)에서 언급된 후 학문적으로 관심을 끌게 된 용어이다. 원래 붙여로 ‘브리콜레르bricoleur’는 아무 것이나 주어진 도구를 써서 자기 손으로 무언가를 만드는 사람을 장인에 대비해서 가리키는 말이다. 레비-스트로스는 같은 책에서, 부족 사회에서 주변의 사물들과 다양한 부품 및 재료들을 모아두고 있다가 수리가 필요한 물건이 있을 경우나 새 물건의 필요가 있을 때 그 재료들을 이용하여 제작하는 손재주꾼에 대해 언급한다.

그는 그 구성이 잡다하며 광범위하고, 그러면서도 한정된 재료로 스스로를 표현한다는 점을 신화적 사고의 특성으로 들면서 무슨 과제가 주어지든 주어진 재료를 활용해야 하는 신화적 사고를 일종의 지적인 ‘손재주(브리콜라주)’로 파악한다[2]. 레비-스트로스는 브리콜라주(손재주)의 신화적 사고를 ‘원시적 사고’가 아니라, 현대 과학의 사고방식과는 ‘다른 범주화 방식’으로 본

다, 동시에 그는 현대의 사고방식에 의해 묻혀진 브리콜라주의 신화적 사고를 복원해야 할 것으로 파악한다.

피터브룩의 연극 작업은 방법적, 논리적 측면에서 브리콜라주의 방식을 드러낸다. 다시 말해, 고정된 이론이나 정석을 피하며 수용 및 제거, 그리고 선택의 작업 과정으로 이어온 브룩의 실천들은 브리콜라주의 발상을 노정시키며 분석의 필요성을 일으키는 것이다.

브룩에게서 드러나는 발상과 작업의 특성을 브리콜라주 사고와 연계하며 살펴보면 우리는 그의 작업이 드러내는 의의를 새로운 시각으로 이해할 수 있게 될 것이다. 이를 위해 우리는 먼저 그의 연극관에 나타나는 전체적인 발상을 살피고, 그와 관련하여 구체적 작업 과정에서 나타나는 브리콜라주의 특성을 고찰할 필요가 있다. 여기서는 그 구체적 작업 과정을 리허설 과정에 사용되는 즉흥 연습, 빈공간에서 변용되는 무대 장치나 소대도구의 사용, 배우에게 요구되는 '투명성 및 경계해방'의 측면으로 나누어 그 내용과 특성을 브리콜라주의 발상과 연계하여 고찰하도록 하겠다.

## 1. 브룩의 연극관과 브리콜라주

감각적 재능을 발휘한, 코미디 등 상업적인 연극 활동과, <파리 대왕>(1953)을 비롯한 10여 편의 영화 및 오페라 작품 연출 작업들, <마라/사드>(1964) 등에서 보이는 아르토적인 것과 브레히트적인 것이 엮여있는 실천들, 셰익스피어극의 새로운 연출적 시각을 마련한 <한여름 밤의 꿈>(1970)의 메이어홀드적이며 코메디아델라르테적인 시도, <오가스트>(1971)와 <마하바라타>(1985)의 신화적 실험, 그리고 오늘날까지 이어지는, I.C.T.C.를 중심으로 한 다국적 배우들과의 문화상호주의적인 연극 등을 통해 브룩은 끊임없이 관객과의 다양한 만남을 모색해오고 있다. 이러한 연극적 실천 과정은 브룩 스스로가 지향하는 연극의 모습이 특정한 양식이나 형식에 국한되어 있지 않음을 보여준다. 이 점은 비교적 근래에 쓰인 평전에서도 제시된다.

마이클 커스토는 크게 세 단계로 브룩의 전기를 구성하였다. 책의 목차에 따라 살펴보면 '불을 지피며'(1925-1958), '경계를 허물며'(1958-1970), '거침없는 여정'(1970이후)이 그것이다. 이는 '현대 연극의 급진적

정신의 표상'으로서, 그리고 '인습 타파자'이자 자기 자신과 연극적 실천의 '수행자'로서의 과정을 고려한 분절이라 할 수 있다. 이 책에서 커스토는 '종종 인지할 수 없는 방식으로 구현되어온 브룩의 작업과 철학'은 그의 키워드 가운데 하나인 '삭제'라는 말로 모범화되어 있다고 말한다. 즉 '50년대 휘황찬란한 시절의 화려함과 매력'으로부터 2004년도에 초연된 '<티에르노 보카Tierno Bokar>'<sup>1)</sup>의 정적인 단순성에 도달할 때'에 이르기까지를 '불순물을 걸러내는 종류의 과정'으로 설명한 것이다 [3]. 이러한 언급 뿐 아니라, 단순함을 찾아온 과정으로 자신의 연출 역사를 설명하는 그 자신의 발언을 통해서도 우리는 그가 형식을 넘어서서 무언가를 추구하고 있고, 그러한 과정 속에서 형식은 그가 추구해가는 구조를 돕는 방식으로 차용되고 있음을 암시받게 된다.

현대 연극의 고전(古典)인 『빈공간』을 비롯한 그의 저서를 통해서 우리는 좀 더 명확하게 그가 지향하는 연극의 모습을 엿볼 수 있다. 『빈공간』에서 브룩은 연극을 '치명적 연극 deadly theatre', '성스러운 연극 holy theatre', '거친 연극 rough theatre', 그리고 '직접적인 연극 immediate theatre'로 분류하여 제시했다[4].

'치명적 연극'은 구식 방법들과 옛 효과의 함정에 빠져들어 있는 연극을 의미하며, 현대 연극의 수많은 작품들, 특히 형식적 틀을 고수하는 고전 작품들의 무대화에서 그 모습이 자주 나타난다. '성스러운 연극'은 삶의 저변이나 심연에 있는 보이지 않는 것들을 볼 있게 하는 연극이라 할 수 있다. '거친 연극'은 현실적인 삶의 대중적인 원천들을 회복하려 함으로써 연극에 그런 면에서의 재생력을 가져오게 하는 연극이다. 마지막으로 '직접적인 연극'은 경험의 공동체적 의식에서 공연과 관객을 통합하며 참여자들의 마음속에 영원한 이미지를 남겨 놓을 수 있는 총체성을 성취하는 연극이다.

피터 브룩에 따르면 이러한 유형의 연극들이 작품에 따라 명확하게 분류되어 나타나는 것은 아니며, 작품에 따라서 한 작품 속에 두 가지 이상의 모습이 드러나기도 한다는 것이다. 이 분류는 연극의 형식에 따른 것이 아니라, 연극이 드러내는 지향과 성격을 규정한다. 그리고 이런 논의를 통해 브룩은 자신이 추구하는 연극의 면모를 제시한다.

이후의 저작에서 피터 브룩은 이 분류에 대해 부연한다. 그는 ‘성스러운 연극’과 ‘거친 연극’을 ‘직접적인 연극’으로 묶는다. 보이지 않는 삶의 모습을 추구하고, 그것을 드러나 보이게 만들거나(성스러운 연극), 현 시대의 거친 측면까지도 되는 대로 끌어오면서 이를 숨김없이 드러냄으로써 관객과 소통하는(거친 연극) 방식들은 모두 순수함과 불순한 요소들이 가감 없이 뒤섞여 배우와 관객과의 만남 가운데 총체적 경험을 가능하게 하는 ‘직접적인 연극’이 되는 것이다[5].

피터 브룩이 추구하는 연극은 ‘거친 연극’과 ‘성스러운 연극’을 포함하는 ‘직접적인 연극’이다. 이러한 브룩의 시각은 ‘거침’과 ‘성스러움’을 화합할 수 없는 대적점에 놓는 일반적 시각과는 차이가 있다. 브룩의 용어 개념에 따르면 ‘거침’은 대중적 성격이나 사회적 성격을 내세우는 형이하학적 경향이 강하며, ‘성스러움’이 드러내는 보이지 않는 것의 지향은 형이상학적 성격을 드러낸다. 이 두 측면은 일반적으로 분리·모순되는 것으로 파악되어 왔다. 연극사적으로 보더라도 작가나 작품에 따라, 혹은 더 넓게 시대적 흐름에 따라 이 두 측면 중에 하나가 내세워지면 나머지 한 측면은 소외시 되는 경우가 대부분이었다. 그런데 이와 다른 피터 브룩의 지향을 통해 우리는 그가 일반적 혹은 통념적인 것과는 다른 시각으로 연극을 범주화하는 것을 관찰할 수 있게 된다. 그리고 이렇게 범주화된 모양으로 나타나는 그의 추구 속에 우리는 또한 다양한 연극 실천가들의 잔상을 발견할 수 있게 된다.

그의 논의를 살펴보면 그가 말하는 성스러운 연극은 ‘말과 제스처의 형이상학을 창조’하여 ‘진정한 환상의 수단이 되’는 꿈을 꾸었던 아르토[6]나, ‘발표로서의 연극’으로부터 ‘원천연극’을 거쳐 ‘운송수단으로서의 연극’으로 이어지면서 ‘배우와 관객과의 만남 속에서 직접적이고 실연의 영적 교감’을 일으키는 ‘본질적’인 것을 추구했던 그로토프스키[7]의 연극적 추구하고 연결된다. 그리고 삶의 현실적 측면을 가져오는 거친 연극은 사회의 ‘모순성과 과정적 특성을 드러냄’으로써 관객들로 하여금 ‘세계 변화 가능성의 전제’를 만들고자 했던 브레히트[8]나 ‘연극을 포기하고… 행동으로 이끌게 될 환경을 창조하고… 예술의 장애물을 분쇄’(인네스 299)하려는

소명을 품었던 리빙씨어터[9]와 긴밀히 연결된다.

브룩은 저서와 강연을 통해 선구자들의 연극에 대한 심도 있는 평가를 내리는 등의 성찰을 보여주면서도 그러한 연극 이론 자체를 이상적인 모델로 규정화시키려는 모습을 보이지는 않는다. 더 나아가 브룩은 이론 자체를 ‘쓸모없어 보였다’고 말하기도 한다. 스타니슬라프스키나 브레히트를 비롯한 ‘모든 연극 이론을 멀리했었다’는 그는 ‘이론이 도움이 되리라고 느끼지도 못했으며, 흥미롭지도 않아’ 그들에 관한 책들이 출간되고 나서 ‘몇 년이 흐른 뒤에야 살피었다’고 말한다. 이는 아르토의 이론에 대해서도 마찬가지인데, 단지 ‘완전히 쓸모없게 생각되었던’ 그 이론이 아니라 ‘강렬함이 흥미를 일으켰다’는 것이다[10].

그의 언급을 통해 볼 때 거친 성격이건, 성스러운 성격이건 간에 브룩이 연극에서 가장 중요하게 생각하는 것은 연극의 형식이나 방법론 또는 그것들의 논리적 배경을 제공하는 이론에 있는 것이 아니다. 궁극적으로 그것은 관객과의 진정한 교감과 세계에 대한 깊은 인식 그 자체에 있는 것이다. 이것은 만남을 중시했던 그로토프스키와 유사한 발상이라 할 수 있다. 그로토프스키처럼 ‘특별히 준비된 배우와 준비되지 않은 관객이란 두 그룹의 역학적 관계인 만남’을 통해 ‘우리 자신의 세계의 핵심을 더 깊이 있게 감지’할 수 있도록 하는 시도는 브룩에게도 연극의 핵심이 된다[11].

브룩은 그러한 교감을 만드는 데 방해가 된다면, 그것이 자연스러운 관습이라고 할지라도 피하려고 하였다. 그 작품의 맥락이 갖는 의미를 저해하는 ‘관객들의 관습적 박수’를 막는 연극적 장치를 고심했던 <리어왕>(1962)과 <대리인>(1963)의 경우는 그러한 대표적 예가 된다(Brook, 『The Empty Space』 73). 마찬가지로 반전적(反戰的) 연극인 <US>(1966)에서 연극이 끝나고 무대가 어두워지지도 않고 커튼콜을 위해 배우들이 퇴장하지도 않은 상태로 한참을 침묵이 지배하게 했던 것도 같은 맥락의 예가 된다. ‘10분 또는 그 이상의 시간이 지나자 관객들이 서로 이야기하기 시작’했으며, 관객이 ‘경험을 나누고 난 다음 자리를 뜬으로써 더 자연스럽고 건강’해 보였다고 브룩은 말한다. 물론 거기에는 연극이 끝나고 자리를 뜨는 것마저도 ‘사회적 관습

으로서가 아니라 선택의 행위'(같은 책 131)가 되기를 위한 브룩의 의도가 있었던 것이다.

브룩에게 이론이나 형식들, 심지어 오랜 연극적 관습까지도 그것이 작업의 이상적 추구와 목적에 맞지 않는다면 무너뜨려야 하는 것이 된다. 브룩의 추구는 자신의 연극적 이상을 향해 열려있는 방법론을 찾으려는 시도의 연속이며 과정에 있는 것이다. 그는 '인식의 답은 없다'(Croyden, 『Conversation with Peter Brook』 289)는 언급을 해왔다. 같은 맥락으로, '가장 두려운 것은 정의된 단어'라며, 해답이란 '찾았다고 생각하는 순간 더 이상 없는 것'이라고 사뭇 종교 수행자와 같은 시각을 보이는 그에게 고정된 형식은 피해야 하는 것이 될 수밖에 없다[12]. 이러한 관점은 브룩에게 고정된 연극적 이론을 피해야 하는 이유로도 똑같이 적용된다. 고정된 연극적 이론은 도그마가 되기 때문이다.

하지만 관객과의 만남과 거기서 만들어지는 작용의 중요성, 그리고 답을 찾는 시도 및 과정 자체가 갖는 목적성은 거꾸로 이전 실천가들의 이론과 기법의 일부분이 그의 작품에 녹아들어가는 것을 자유롭게 허용하게도 만든다. 이때 이론과 기법들은 목적이 아니고 수단이 되는 것이며, 이러한 브룩의 연출적 방식은 레비-스트로스가 손재주라 부른 브리콜라주의 발상을 드러낸다.

피터 브룩이 기존의 이론적 성과들의 부분을 재료로 그의 작품을 만들 때, 그 이론들은 완결된 구조로서가 아니라 부품으로서의 기능을 갖는다. 이것은 레비-스트로스가 말한 브리콜라주와 일치한다. 브룩이 사용하는 이전의 이론적 성과와 방법론들은 그의 작품을 위한 재료와 부품에 해당되어 이용되는 것이다. 브리콜라주가 주변의 것과 과거의 다른 구조 속에 있었던 것들을 이용하여 새로운 구조를 만들어내듯 브룩은 기존의 이론적 성과를 자기 작품의 부분으로 가져다 씌으로써 새로운 구조를 만들어낸다. 이 때 브룩이 사용하는 부품인 기존의 이론이나 방법론들은 '실제적이면서도 가능한 관계들의 집합'을 의미하고, 그의 작업의 구조화를 위한 재료가 된다. 다시 말해, 브룩이 만들어가는 작품 속에 결합될 수 있는 최선의 선택으로서 기존의 이론이 이용되는 방법은 '동일한 유형에 속하는 것이라면 어떠한 조작에라도 쓸 수 있는 매체'(레비-스트로스 71)가 되

는 브리콜라주 메커니즘의 작동이라 할 수 있다.

## 2. 즉흥을 통한 브리콜라주

브룩은 작품을 연출하게 될 때 미리 그 콘셉트나 구상을 준비해가지 않는다. 이런 성향은 젊은 시절의 경험 이후에 지속되었다고 한다.

작은 규모의 작품을 연출했던 피터 브룩은 만 20세가 되던 해인 1945년에 처음으로 큰 규모의 프로덕션에서 연출을 맡는다. 작품은 셰익스피어의 <사랑의 헛수고 Love's Labour's Lost>였다. 배우들과 무대 감독들에게 무능해 보이기 싫었던 20대 초입의 그는 첫 연습이 시작되기 전날 밤 40개의 접은 카드보드를 배우 삼아 무대 모형 위에 세우고, 갖은 공을 들어 첫 군중 장면을 만든다. 다음날 준비한 대로 군중 등장 장면을 지시하던 그는 당황하게 된다. 개성을 지닌 살아있는 배우들의 움직임과 그들이 만들어 내는 장면의 느낌은 카드보드로 그려보던 것과는 너무 달랐던 것이다. 그는 미리 준비해온 노트를 던지고 배우들 가운데로 들어간다. 브룩은 그 이후 다시는 미리 써간 계획을 이용하지 않았다.(Brook, 『The Empty Space』 106-107)

이 경험은 브룩에게 '직접적인 연극'에 대한 통찰을 만들어주었다. 살아있는 배우가 만들어내는 힘이 관객과 만나 그 둘의 통합을 가능하게 하는 '직접적인 연극'은 '살아있는 인간을 대체하는 죽은 모델'을 통한 구상으로는 이루어질 수 없는 것이기 때문이다. 이런 경험을 통해 브룩은 정해진 구상과 노트에 따라 연출하는 방식을 버렸다. 그리고 배우 및 디자이너들과의 협업 과정 속에 작품이 가야할 최선의 답을 찾아가는 연출방식을 이용하게 되었다. 즉흥을 적극적으로 이용하는 브룩의 리허설 방식은 이런 발상과 밀접하게 맥이 닿는다.

레비-스트로스는 과학적 사고와 상통하는 (경쟁적) 게임이 구조에 의해 사건을 만들어내는 것과 달리<sup>2)</sup> '사건의 집합들을 분해해보고 다시 조립도 해보며, 그것들을 파괴할 수 없는 부속품으로 사용하여 목적도 되고 또 수단으로도 쓰이는 구조적 배열을 만'드는 것이 브리콜라주의 신화적 사고라고 말한다. 즉흥을 통한 연극 작품 만들기는 이와 같은 방식의 구조화를 드러낸다. 즉, 정해지지 않은 것들을 통해 작품의 형태라는 구조

를 정해가는 과정이 바로 즉흥인 것이다.

브룩은 즉흥 연습이 배우의 몸과 마음의 준비를 위해 매우 중요하다는 것을 인식했고, 그것을 매우 적극적인 리허설의 방법으로 사용했으며, 즉흥을 통해 만들어진 장면들을 공연에 적극 사용했다. 이는 주어진 것들이 '현재의 계획이나 어떤 특정한 계획과 관련되어 구성되는 것이 아니라 우연의 산물인'(레비-스트로스 91-92) 브리콜라주의 방식이라 할 수 있다. 다시 말해, 즉흥극을 통한 연습과정은 '좋을 수도 있고 나쁠 수도 있는 수백만 가지의 가능성'(브룩, 『열린 문』 86)의 모색이며, 새로운 구조(작품)의 용도에 맞게 그 가능성이라는 재료를 선별하고 사용하는 브리콜라주가 되는 것이다.

### 3. 무대 장치와 도구의 브리콜라주

빈공간은 사실적 무대가 보여주는 명확한 배경을 미리 전제하지 않는다. 하지만 브룩은 그 빈공간을 통해 변화되는 구체적 상황들을 제시한다. 이 때 빈 무대는 관객의 상상력이 여백을 채우는 방식을 통해 특정한 시간과 공간을 의미할 수 있게 된다. 이런 방식은 현실을 모방하는 재현적 무대가 보여주는 것보다 연극의 이야기를 훨씬 더 보편적이며 우주적인 것처럼 느끼게 하는 효과를 가진다. 빈공간이 이러한 기본적 효과를 가짐에도 불구하고 브룩은 그 키워드마저 자기 연극의 정해진 전제로 여기지는 않는 것으로 보인다.

브룩은 공연을 준비하며 무대장치를 생각할 때, 만일 '출발점으로서 빈공간을 잡는다면, 그때 유일한 질문은 '효율성'이라 주장한다. 그런데 만일 '빈공간으로는 불충분한가?'라는 질문이 정당하다면, '연극의 기능의 기초는 아주 구체적인 요소들을 가지고서 관객과 함께 효과 있는 관계'를 만드는 것임을 인식하고 이를 위해 '필수 불가결한 것이 무엇인가를 생각'해야 한다고 말한다. (브룩, 『열린 문』 85) 이는 그의 연극의 키워드 중 하나인 '빈공간' 역시 목적이 아니라 효율성과 연관됨을 드러낸다. 만일 빈공간이 효율성에 의거해 부족함을 드러낼 경우 그것을 채우기 위해 '구체적인 요소들(무대장치)'이 관객과의 효과 있는 관계를 위해 쓰일 수 있게 되는 것이다. 그런데 효과 있는 관계를 만드는 무대장치(혹은 도구)에 대해 그가 '구체적인 요소'라고 말했다

는 것을 실제적이거나 사실적인 형태의 장치를 의미한다고 단정하여 오해해서는 안 된다. 브룩에게 있어 그 구체적인 요소들은 관객의 상상력을 통한 채움으로 기능하는 장치 및 도구이다.

파리의 연구소에서 피터 브룩은 하나의 중요해진 전통을 만들었다. 그것은 전체 연습 기간의 3분의 2쯤 되면, 작업 도중의 작품을 미완성인 채로 학교로 가져가는 것이었다. <태풍>(1990)의 연습 당시에도 그러했다. 배우들이 대사를 외우게 되고, 스토리를 이해하게 되고, 인물과의 기본적인 연관성을 찾게 되고, 또 동작과 소품, 가구, 장치, 의상의 측면에서 무대가 준비될 즈음에 모든 것을 집어던지고 브룩은 참여자들과 함께 초등학교를 찾아갔다.

거기 비좁은 지하교실에서 100여명의 아이들에 둘러싸여 배우들은 공연을 진행한다. 거기서는 그 장소 안의 가능성을 이용한 공연이 이루어진다. '주위에 있는 물건들만을 집어 들고서, 또 그것들을 필요한 대로 자유롭게 사용하면서 그 작품을 즉흥극으로 만든다'는 것이다. 교실에서 공연되는 <태풍>의 무대로 그들은 작은 공간에 깔아 놓은 카펫-브룩의 작업에 많이 등장하는-을 사용했다. 그 위에서 관객의 상상력이 모든 암시에 자유롭게 반응하는 방법이 이용된 것이다. '폭풍 분위기를 창조하기 위해 문을 랑팡 닫고 두꺼운 플라스틱 커튼을 흔들어' 대고, '신발더미는 통나무'가 되는 식이었다. 이것은 '거칠고, 직접적인 것'이었으며, '그 수단들이 목적에 부합'된 점과, '그러한 조건 속에서도 배우들이 이야기꾼'으로서 '스토리를 완전하게 전달'했다는 측면에서 '완전히 성공적인' 공연이었다고 브룩은 말한다. (브룩, 『열린 문』 145-146)

이러한 작업은 '거친 연극'의 특성을 이용해 '직접적인 연극'을 만들어내는 모습을 보여준다. 이런 방법을 통해 브룩과 작업자들은 어린 관객들의 상상력을 사로잡는 가장 즉각적인 방법을 찾아내려고 노력한다. 여기서 카펫은 관객의 상상력과 결합되어 교실을 질적으로 다른 공간으로 변화시킨다. 또한 변용된 사물들은 비사실적인 방식으로 극중의 오브제로 재료화되는 것이다. 브룩은 이러한 브리콜라주적 무대 사용을 실제 공연에서도 적극 사용한다.

내한 공연한 최신작 <11&12><sup>3)</sup>의 경우, 무대 장치는 붉은 배경 막과 카펫 위에 놓인 몇 그루의 비사실적인 나무가 전부였다. 여기서 도구들은 최소한도로 절제되어 사용되었다. 하지만 필요한 경우에 카펫의 네 모퉁이를 접어 불룩하게 만들어 공동묘지 공간을 조성하기도 하고, 두 명의 배우가 양쪽에서 붉은 천을 반으로 접은 채로 당겨 그 안에 주인공이 탈 수 있는 작은 배를 만들기도 하는 등의 변용적 도구를 이용하기도 하였다. 이렇게 변용된 오브제를 사용함으로써 브룩은 관객들의 상상력을 자극하는 절제된 무대 장치의 브리콜라주를 보여준다.

이러한 빈공간의 브리콜라주는 그가 말한 대로 '병이 피사의 사탑'이 되거나, '로켓'이 되는 변화를 통해 관객의 '참여'를 만들어낸다. 이 참여는 '관객이 무대 위로 오르고... 배우들과 어우러지는' 방식이 아니라, 상상력을 통해 사물의 변용을 이해하고, 빈공간의 여백을 채우는 방식으로 '관객이 극적 행동의 공모자'(브룩, 『열린 문』 42)가 되게 하는 의미의 참여이다.

특정 용도의 사물을 변용하여 다른 용도의 사물이나 형태를 지칭하는 방식으로 장치나 도구를 사용하는 것은 기본적으로 다른 용도의 목적에 쓰였던 것을 그것이 원래 있던 맥락과는 다른 구조의 일부분으로 만드는 브리콜라주의 방식을 물리적으로 가장 잘 보여주는 예가 된다. 이 작동은 사용된 기호와 의미하는 바의 속성이 유사하다는 것을 전제로 작용한다는 측면에서 은유적이며, 빈공간의 '계약'(이며 동시에 효율적 조건) 속에서 관객의 상상력을 매개로 대상을 문맥의존적인 방식으로 대체한다는 측면에서 환유적이라 할 수 있다[13].

이러한 도구의 사용은 '비사실적'이면서도 '구체적인 무대 장치(혹은 도구)'를 통해 관객과의 효과 있는 관계를 만든다. 곧 연극의 세계에 관객들이 상상력을 가지고 적극적으로 능동적으로 동참하게 하는 것이다. 그리고 이렇게 도구의 변용을 요구하는 절제와 여백의 '빈공간'은 필연적으로 관객의 관심을 장치가 아니라 배우 쪽으로 집중하게 하는 효과를 이끌어내게 된다.

#### 4. 배우의 투명성과 경쾌함을 통한 브리콜라주

브룩의 '빈공간'에서는 오브제의 변용과 마찬가지로

배우의 변용이 드러난다. 여기서 배우의 변용이라 함은 전통적 관습에 따라 인종이나 성 역할에 구애받지 않는 배우의 캐스팅과 역할 분담을 뜻함과 동시에, 그것과 연계되면서도 좀 더 심화된 연기의 측면으로 브룩이 강조하는 '투명성'이나 '경쾌함'과 연관된 요구를 의미한다고 할 수 있다. 이 중 후자에 대해서는 일정한 부연이 필요할 것이다.

오랜 기간 IC.T.C.에서의 작업을 통해 브룩이 집중해 온 점은 '투명성', '단순성과 경제성으로 설명될 수 있는 종류의 과정', '상상력의 이야기꾼', '경쾌함(또는 능란함)', '습관을 일소시키고 질적 변화를 만드는 즉흥', '연극 너머로 가기 위한 수단으로서의 연극', '다양성 속에 나누는 경험을 통한 재결속' 등의 말로 요약될 수 있다[14]. 이 중에 '투명성', '중류의 과정', '상상력의 이야기꾼', '경쾌함'은 특히 배우에게 요구되는 측면들이다.

브룩에게 있어 투명성 *transparency*이란 내적 충동의 궤적을 명확하면서 즉각적으로 표현할 수 있도록 하는 배우 능력을 의미하는 것이다. 그리고 그 형식 속에서 요구된 단순성과 경제성을 찾는 것은 바로 중류 *distillation*의 과정이 된다. 또 브룩은 상상블 속에서 주된 창의력의 원천인 배우(행위자 집단)를 '상상력을 지닌 여러 머리의 이야기꾼'으로 보며, 이들에게 경쾌함(혹은 능란함) *lightness*을 요구한다. 이것은 배우가 무대 위에서 변환해야 하는 요구에 연루되고, 열려 있고, 응답할 수 있는 능력을 의미한다[15].

최신작 <11&12>의 경우에서도 볼 수 있듯이, 브룩의 배우들에게는 다양한 역할이 요구된다. 여기서는 한정된 배우가 수많은 역할을 빠른 시간 내에 수행하게 된다. 이 때 투명성과 중류, 그리고 경쾌함은 배우에게 절대적으로 강조될 수밖에 없게 된다. 이런 능력을 지닌 배우는 자신을 재료로 하여 연극을 통해 제대로 된 '이야기꾼'의 역할을 수행하게 되는 것이다. 무대 장치를 통한 스펙터클이 배제된 '빈공간'에서 배우의 이러한 능력들은 무대의 환경을 변화무쌍하게 창출하는 재료와 도구로서 기능하게 되는 것이다.

이 극에서 배우들은 흑인인 원주민과 백인인 프랑스 점령자의 배역들을 자신의 피부색에 상관없이 맡게 된다. 전체 출연자 중 연주자 1인을 뺀 7명의 남자 배우들

은 집, 마을의 터, 학교, 강, 초원, 사무실, 무덤 등 빈번하게 변화하는 장소 속에서 개인당 평균 15 내지 20여 개의 배역을 소화한다. 이 중 주인공 역을 맡은 톤지 루카스(암쿠렐 역)는 다른 배우들에 비해 상대적으로 적은 수의 배역을 맡는다. 그는 주인공인 동시에 티에노 보카의 삶을 관객들에게 소개하는 해설자의 역할을 맡아 극의 안(극 중 사건과 함께 하는 암쿠렐)과 극 밖(관객과 직접 대면하는 이야기꾼인 암쿠렐)의 두 축을 오간다. 극 중에 티에노 보카가 암쿠렐에게 프랑스 백인 학교에 들어가서 현대식 교육을 받으라고 조언하는 장면이 나온다. 이때 스승 티에노 보카에게서 서너 걸음을 멀어졌다 돌아오면서 암쿠렐은 튜닉과도 유사한 자신의 의상을 이용해 머리와 얼굴의 일부를 가린다. 그러고는 곧바로 '우리 아들을 볼모로 학교에 보내라고요? 절대 안돼요!'라고 말한다. 잠깐 사이에 암쿠렐에서 암쿠렐의 모친으로 능청스럽게 역할이 바뀌는 장면은 관객들에게 웃음을 유발한다. 하지만 이 장면은 연극적 재미를 보여주면서도 극의 전체적 맥락과 진지함을 해치지 않는다. 이와 같은 경우 배우에게는 사실주의를 바탕으로 하는 극에서 요구되는 것과는 다른 차원의 신속하고 경제적인 변화가 요구된다. 이런 점은 브룩이 강조하는 '경쾌함'의 측면에서 이해될 수 있다.

브룩은 영국 엘리자베스 시대 연극의 유산을 높이 평가한다. 특히 셰익스피어는 그의 연극 인생에 커다란 바탕이 된다. 브룩은 여러 면에서 셰익스피어를 그 누구보다 높이 평가하고 그로부터 많은 영감을 얻어왔다. 코믹하면서 비극적이고, 정치적이면서 경박하고, 거칠면서 성스러운 작품의 창조자로서 셰익스피어는 브룩에게 모델과도 같은 의미가 되는 것이다. 셰익스피어가 보여준 '거침'과 '성스러움'의 연극을 '자유롭게 제작하리라는 발상으로부터 I.C.T.C.와 극단을 만들었다'는 브룩의 말을 통해서 셰익스피어에 대한 그의 입장을 엿볼 수 있다.(Croyden, 『Conversation with Peter Brook』 x iii)

브룩이 높이 평가하는 셰익스피어의 여러 측면 중 '이중 시간(double time)'의 사용에 대한 그의 견해는 그가 원하는 배우의 연기를 이해하는데 도움을 준다. 그는 '셰익스피어가 한정되지 않는 시간 내에서 무한한

공간'을 가지는 작품을 쓴 것은 '명백'하며, 작품에서 '강조하는 바가 인간관계에 있을 때는 장소와 시간의 일치에 제약을 받을 필요가 없다'고 말한다. '관심을 모으는 것은 한 인간과 다른 인간간의 상호작용'이며, '삶에 항상 나타나 있는 사회적 배경이 보이지는 않'는 대신, '다른 인물들에 의해 확립'되게 된다고 말했다. '말 그대로 세팅은 인물들 간의 상호작용에 의해서 역동적이고, 완전히 자유로운 방식으로 창조되는 것이 된다'는 것이다.(브룩, 『열린 문』 44)

<11&12>에서도 브룩이 셰익스피어적인 연극의 힘을 인식하며 이용하는 모습이 잘 드러난다. 이 연극에서도 배우들에게 연기와 인물들 간의 상호작용을 통해 수많은 공간과 시간의 변화를 관객들에게 제대로 전달해야 하는 '스토리텔링'의 책무가 주어진다. 연극의 배경을 구축하기 위한 이러한 측면에서만 보더라도 빈공간의 배우에게 '경쾌함'은 강조되지 않을 수가 없다. 또한 이러한 요구를 받는 배우는 그 형식에 주어진 '단순성'과 '경제성'을 찾는 '증류'의 과정 역시 거치지 않을 수 없는 것이 된다.

결국 브룩의 배우에게는 스타니슬라프스키가 요구하는 것 이상의 능력이 요구될 수밖에 없다. 쇼미트 미터가 풀었던 방식대로 말하자면 브룩은 배우들에게 '되기(스타니슬라프스키)'와 '되면서 되지 않기(브레히트)', '존재하기(그로토프스키)'의 세 측면을 작품의 성격과 상황에 맞춰 요구하게 되는 것이다[16]. 이 때 배우는 브룩과 마찬가지로 (연기) 이론의 도그마에 빠지지 않고 '투명성'과 '경쾌함'의 능력을 갖춘 '상상력을 지닌 이야기꾼'이 되어야 한다. 그리고 이러한 배우의 능력은 여백으로 채워진 빈공간의 연극이라는 구조를 만들기 위해 '손재주꾼'이 미리 '수집하여 갖고 다녀'(레비-스트로스 71)야 하는 핵심적인 재료와 도구가 되는 것이다.

## 5. 피터 브룩과 브리콜라주

이상에서 브룩의 작업을 브리콜라주 발상과 연관해 연극관의 측면, 리허설 과정의 증후의 측면, 무대 장치의 측면, 배우의 연기 측면으로 고찰해 보았다. 이 과정에서 드러나듯이 브룩의 작업을 이해하기 위해서는 그



개방성을 이해하는 것이 필수적이 된다. 브룩이 단일한 형식이나 양식을 마음에 두지 않고, 최종 작품에 대해 사전 밑그림을 머릿속에 품지도 않으며, 더 나아가 '표면적 형식과 근본적인 과정과 그들을 형성하는 추진력의 관계-다른 말로 '수단means'과 '의미meanings'-가 가변적임을 반복적으로 주장'(Hodge 177)했다는 점에 대한 이해 없이 그를 평가할 경우 그는 단지 '절충적'인 연출가에 머무를 수도 있다.

물론 그의 업적은 이미 이런 평을 넘어섰다. 그리고 그의 연극관과 실천은 이미 많은 이들에게 영향을 끼쳤다. 하지만 브룩의 영향력이 브룩 자신이 원하지 않았을 법한 방식으로 이루어지기도 하였다는 점을 상기할 필요도 있다. 한 때 유럽의 젊은 연극인들이 '빈 무대'를 이용하지 않으면 낡은 전통에 의지하는 것처럼 생각했다는 것은 브룩의 '빈공간'에 대한 오해의 단적인 예가 될 것이다.

도그마가 아닌, 거기에 채워져야 할 수많은 여백을 담은 개념으로써의 '빈공간'에 대한 이해는 그가 기존 이론들의 일부분들을 새롭게 범주화해 자신의 '빈공간'을 '채우기' 위해 사용해왔다는 것을 비판적으로 바라보지 않게 만든다. 중요한 것은 그 이론들 자체에 있는 것이 아니다. 이들을 변용하고 섞는 등의 방식은 방법일 뿐이고, 궁극적으로 그렇게 만들어진 연극이 관객과의 만남에서 어떠한 상승효과와 가치를 구현하는지에 브룩은 방점을 찍는 것이다. 그리고 이를 위해 관습에 저항하는 도전을 이어온 것이 그의 연극 작업이라 할 수 있는 것이다.

많은 이들이 70년대 이후 그가 본격적으로 실험과 혁신의 길을 걷기 시작했다고 말하는데 반해 브룩은 자신의 작업은 평생에 걸쳐 실험적이었다고 말한다. 그에게는 모든 작업들이 '(작품의) 성격은 발전되어갔지만 그 목적은 다르지 않'았던 것이다. 그에게 답은 '더 풍부한 경험의 단계를 위해 열려있는, 더욱 깨어있는 형식' 속에 있는 것이며, 이 '중착이 없는 일'이 '모든 작업의 목적'이 된다.(Croyden, 『Conversation with Peter Brook』 289) 이러한 형식을 찾는 끝없는 과정 속에서, 연극 이론은 도그마로서가 아니라, '열려있는 형식'이라는 '구조의 배열'을 만들기 위해 이 '손재주꾼'에게 수집된

도구와 재료의 역할을 하는 것이다. 이러한 점은 빈공간간의 무대 장치와 오브제, 그리고 그의 연극에 중심에 놓이게 되는 배우의 연기에도 똑같이 적용되어 설명될 수 있게 된다.

브룩은 자신의 작품이 드러내는 이미지에 대해서도 그 자체 이상의 의미 산출을 기대한다. 빈간의 표면에 다름없는 특정한 이미지들의 패턴 아래에는 그가 '숨어 있는 작품'이라 부르는 것이 놓여 있다는 것이다. 이것은 작품의 '본질적 의미'를 해치지 않으면서 다른 형식이나 패턴을 불러일으키는 '보이지 않는 관계의 그물망'(Hodge 151-152)이 된다. 이 말에 따르면 연극 작품은 그것이 구축하는 이미지를 통해 하나의 작품으로 존재함과 동시에 다른 것들을 떠올리게 하는 계기도 된다. 이런 발상은 브리콜라주의 산물인 구조적 배열이 그 자체로 '목적도 되고 또 수단으로도 쓰'(레비-스트로스 92)이게 된다는 것과 맥락적으로 일치한다.

브리콜라주 개념은 좁게는 잡다한 미술로부터 시작하여<sup>4)</sup> 인류학적 측면의 의미와 문학적 의미, 그리고 더 넓게는 철학까지로도 넓혀질 수 있다. 사유적 측면 역시 과거의 것들로부터 얻어낸 사고의 기반에서 쌓아지는 지식의 체계라는 발상에서이다. 또한 이것은 보편적 체계에 대해 회의하는 오늘날의 포스트 모던적 발상과도 연결될 수밖에 없게 된다. 이는 오늘날 많은 이론가들이 거대 이론이 내세우는 보편성이 불신되고 있음을 인정하면서도 그 체계가 공급하는 지적 자료들을 조합하는 방식으로 이용하고 있기 때문이다. 결국 이론의 실천이란 과거의 거대 이론에서 찾아낸 개념과 사상을 이용하여 행하는 일종의 브리콜라주가 되는 것이다. 여기서 이러한 확장적 사고는 과거로부터 내려온 모든 지적 자료들의 범주를 재평가하는 계기의 단초가 될 수 있다. 그리고 바로 여기에 레비-스트로스가 제시한 브리콜라주의 핵심적 의의가 연결된다. 그는 브리콜라주가 이데올로기와 관습에 얽매인 현대인의 삶 속에 묻혀 버린 것으로 본다. 그러면서 그는 현대 과학이 지니는 범주와 다른 방식의 범주화와 유추를 통해 이질적인 요소 간의 화해를 만들어내는 가능성으로 브리콜라주를 파악하며 그 의의를 제시하는 것이다.

### III. 결 론

브룩이 보여주는 실천은 현대의 과학적 사고에 의해 묻혔지만 그 복원의 필요성이 제기되는 브리콜라주의 '신화적 사고'와 맥락을 같이 한다. 브룩은 단일한 이론이나 방법론에 얽매이지 않고, 관습과 도그마에 대항하며, 열린 방식으로 형식과 구조를 만들어가는 식의 작업 방식을 보여 왔다. 이러한 브룩의 발상은 관습이나 과학적 사고로 지칭되는 오늘날의 접근장식이 보여주는 것과는 다른 범주화를 보여주는 브리콜라주의 신화적 사고라 할 만하다. '거칠음'과 '성스러움'을 적대적 관계로 보지 않고, 관객의 총체적 경험이 가능한 '직접적인 연극'으로 '범주화'하는 발상이 바로 그 대표적 예이다.

연극 예술에서 과학적 사고에 비견할 수 있는 것은 관습이다. 피터 브룩은 도그마가 되어버린 '관습'에 저항해왔다. 그리고 이러한 정당한 저항을 위한 구체적인 방법론들을 시도해왔다. 이러한 브룩의 끊임없는 행보는 더 넓은 시야의 연극을 가능하게 하는 의미 있는 기획이 되는 것이다.

#### 주

- 1) <티에르노 보카>는 <11&12>의 모태 작품이라 할 수 있다. 아프리카 출신 배우를 중심으로 프랑스어로 공연된 작품을 브룩은 영어 작품으로 다듬고, 다국적인 배우들로 구성하여 <11&12>이라는 제목으로 다시 무대화하였으며, 이 작품은 2010년 브룩의 작품으로는 처음으로 내한공연 되었다.(2010.6.17-20, LG아트센터)
- 2) 예를 들어 게임은 룰에 의해 둘 이상의 팀이 대등한 위치를 갖는 구조에서 출발하여 우연 또는 필연에 의해 어느 한쪽이 승리하는 사건으로 결말을 맺는 방식을 갖는다.
- 3) <11&12>는 아프리카 수피즘(이슬람 신비주의)의 지도자인 티에노 보카의 생애로부터 영감을 받아 만든 작품이다. 2004년 공연된 <티에노 보카>의 후속작이라 할 수 있다. 1930년대에 예배 의식에 기도문을 11번 할지, 12번 할지에 대해 라이벌 관계에 있는 아프리카의 두 종파 간에 분쟁이 일어

나고, 이러한 반목에 프랑스 식민지배자들의 정치적 목적이 끼어들며 폭력과 화해가 펼쳐지는 과정을 한 종파의 지도자인 티에노 보카를 중심으로 펼쳐는 내용이다. 내한 작품의 무대를 통해 브룩은 군더더기를 걷어내고 붉은 천과 나무 몇 그루가 놓인 단출한 무대와, 일본 및 아프리카 악기의 연주자 한 명과 7명의 배우, 그리고 간단한 소품만으로 이루어진 무대를 선보였다. 반주를 필요로 하는 경구와 잠언들이 관객에게 전달될 수 있도록 음악을 통한 사이와, 정제된 여백, 그리고 침묵이 강조된 작품이다.

- 4) 브리콜라주는 1945년 이래 제창되고 있는 반(反)미술적, 반프로페셔널리즘의 미술운동이기도 하다. 이는 비틀린 주제나 모든 수단을 이용하는 수법이어서 권위파를 포함한 전통적인 미술의 상식을 파괴하며 신문, 아스팔트, 벽돌 등의 재료를 활용하기도 한다. (Lévi-Strauss, p.69.)

#### 참 고 문 헌

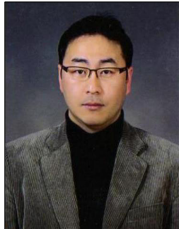
- [1] Croyden. Margaret, 송혜숙 역, 20C 실험극, 현대미술사, 1994.
- [2] Lévi-Strauss. Claude, 안정남 역, 야생의 사고, 한길사, 2007.
- [3] Kustow. Michael, 허순자 외 역, 피터 브룩 :현대연극의 표상, 을유문화사, 2007.
- [4] Brook. Peter, The Empty Space, Touchstone, 1996.
- [5] Brook. Peter, 허순자 역, 열린 문, 평민사, 1996.
- [6] Artaud. Antonín, 박형섭 역, 잔혹연극론, 현대미술사, 2004.
- [7] Grotowski. Jerzy 외, 나진환 역, 그로토프스키 연극론, 현대미술사, 2007.
- [8] 이원양, 브레히트 연구, 도서출판 두레, 1984.
- [9] Innes. Christopher, 김미혜 역, 아방가르드 연극의 흐름, 현대미술사, 1997.
- [10] Croyden. Margaret, Conversation with Peter

- Brook, Theatre Communication Group, 2009.
- [11] Brook. Peter, The Shifting Point, Theatre Communication Group, 1987.
- [12] 피터 브룩이 직접 말하는 '11 그리고 12'  
<http://www.lgart.com/community/ArtZineList.aspx?bbsid=2632&page=1>
- [13] 김도훈, “연극에서의 은유와 환유”, 은유와 환유, 기호학연구 제5집, 문학과 지성사, pp.63-83. 1999.
- [14] Hodge. Alison, Twentieth Century Actor Training, Routledge, 2008.
- [15] Brook. Peter, Threads of Time: A Memoir, Methun, 1998.
- [16] Mitter. Shomit, System of Rehearsal ;Stanislavsky, Brecht, Grotowski and Brook, Routledge, 1999.

#### 저 자 소 개

백 훈 기(Hoon-Kie Paik)

정회원



- 1997년 2월 : 국민대학교 국어국문학과(문학사)
- 2006년 8월 : 동국대학교 대학원 연극학과(문학 석사)
- 현재 : 예술집단 페테(FETE) 대표, 극작가 겸 연출가
- 2008년 3월 ~ 현재 : 목원대학교 영화영상학부 교수  
 <관심분야> 연출, 연극이론, 연극사, 극작, 연기법