
1960년대의 실험극 연기 메소드 연구

1960's Acting Method of Experimental Theater

박호영
경기대학교 연기학과 강사

Ho-Young Park(kracibaya70@naver.com)

요약

1960년대의 새로운 연극그룹들의 작업 성향을 요약해 보면 크게 두 가지로 정리해 볼 수 있을 것 같다. 첫째 이들은 연극에서 아이덴티티를 추구하고자 하였다는 점이다. 둘째는 기존의 공간언어에 구체적인 반기를 들어 그 모든 것들에 충격을 주어 파괴시킴으로써 인간내면의 강렬하고 즉각적인 폭발을 일으키는 연극을 창조하길 추구 했다는 점이다. 그들은 스타니슬라브스키가 추구했던 연기를 초월해 연기는 새로운 인간을 이식시킨다기보다는 배우의 이면에 숨겨져 있는 자신을 개발하거나 가면을 벗기는 것이 필요하다는 인식에 도달해 배우의 첫 번째 과제는 자신을 두르고 있는 껍질을 벗겨 제거하는 것에 있다는 공통된 의지를 나타냈다. 그리하여 그들은 그들의 이상인 자신의 껍질을 벗기는 연기를 구체적으로 실현 할 수 있는 도구란 무엇인가에 대해 고심하게 되는데 그들은 결국 그 해답을 '즉흥연기'에서 찾았던 것이다. 그중 한 가지는 배우의 무의식세계를 자극하여 배우 내면에 숨겨져 있는 본능적인 정서를 분출 시키자는 것이다.

■ 중심어 : | 실험극 | 즉흥연기 | 새로운 공간언어 | 본능적인 정서 | 관객참여 |

Abstract

Ideas regarding acting among new theater groups In the 1960s can be summarized in two major trends. The first trend was characterized with the pursuit of identity in a play. The second trend was characterized with the pursuit of creating a play that strongly and passionately explores internal human reality. In their pursuit of the goal of the second trend, they shockingly and strongly destroyed anything by rising in revolt against the existing spatial language. They believed that acting beyond acting as pursued by Stanislavski is not to implant a new type of human, but to develop the self hidden within the actor or to remove the actor's mask. Based on such recognition, the first thing that actors have to do is to remove or break free from the shell or skin that surrounds them. Accordingly, they sought a method that helped them act while taking off their shell or mask during acting and finally got the answer from "improvisation." One thing with improvisation is its way of stimulating the unconscious world of the actors in order to allow them to strongly express the hidden instinctive emotion from deep within them.

■ keyword : | Experimental Theater | Improvisation | New Spatial Language | Instinctive Emotion | Audience Participation |

I. 서론

우리사회에서 보편적으로 갖고 있는 연극의 개념은 동경 유학생들이 일본에서 배워온 서양의 연극에 대한 개념에 기초하고 있다. 그들이 일본에서 보고 배운 서양의 연극은 리얼리즘양식이 거의 전부였다. 공연의 본질은 연기자와 관객사이에서 일어나는 유일무이한 현존성에 있다. 지금까지 이 현존성은 극장 공간(또는 공연 공간)과 언어와 연기, 무대 표현, 연기자와 관객사이의 교감을 통해서 이루어져 왔다. 포스트모더니즘의 연극은 이러한 관계에 새로운 빛을 던져주고 있다. 국내외 학자들이 1960년대 이래로 발생한 서구의 문예사조이며 문화 현상인 포스트모더니즘을 보는 시각이 다양하듯 포스트모더니즘의 양상을 지닌 서구 연극과 연극적 실험도 다양하다[1].

실험극 운동은 1960년대 이차 대전을 치룬 이후 많은 사람들의 피폐 돼 있는 가슴에 새로운 논리와 이성을 필요로 하게 되었던 시기에 탄생되었다. 따라서 1960년대의 상황은 이러한 연극에 근본적인 문제 제기과 평가 및 재정립을 위한 시대의 문호를 개방 해주었다. 그들은 이러한 재검토 과정 속에서 결국 연극이 어떤 다른 예술이나 매체도 모방 할 수 없는 연극만이 제공할 수 있는 독특한 경험이 무엇인가에 관해 찾기 시작했다.

아리스토텔레스 이래 연극은 사물이 아니라 행동의 모방이었다. 즉 자연의 세계처럼 패턴, 리듬, 변화를 모방한다. 예술화는 경험 이후에 가능한 것이다. 이 경험이 개인/단체, 내부/외부, 과거/현재 등의 간극을 뛰어넘을 때 실제화가 일어 난다는 것이다. 이 실제화는 소위 원시인이나 어린이들에게서 종종 보이는데 아방가르드 예술은 이를 차용한다. 따라서 최신 서구의 아방가르드 예술은 세계적인 원시의 전통에 기인하게 되는 것이다. 문제는 어떤 것이 좋고 나쁜 연극이냐가 아니라, 어떻게 구성되고 그 근원은 무엇이나 라는 연극의 구조인 것이다. 이들은 구성, 성격, 언어, 움직임 등을 통해 의미를 이해 하던 전통적인 방법을 지양하고 관객이 어떻게 지각하는가를 강조하였다. 이들은 극적 장면을 단위로 이미지를 고도의 첨단 장비로 전달 시켰다 [2]. 다른 예술 형태와 마찬가지로 새로운 연극은 갑자

기 반기를 들고 나타나기도 하지만 항상 관객이라는 시험대를 거치고 그 이전에 나타난 연극의 총체적인 경험을 바탕으로 성장해 간다. 연극사는 새로운 형식이 낡은 형식에 도전하고 반대로 낡은 형식에 기초를 제공하는 끊임없는 도전과 대응으로 이루어져야 한다. 그러므로 해서 그 안에서 더 발전시킬수 있고 접목시킬수 있는 부분을 좀 더 장점화시켜 적용한다면 더욱 다양한 극과 그 극에서 추구 하고자 하는 연기 스타일들의 방법론이 나오리라 생각하기에 이 논문은 연구 의미를 둘수 있겠다. 그렇다면 이들이 말하는 실험극에서의 연기 메소드는 어떤 식으로 이루어졌는가를 구체적으로 살펴보고록 하겠다.

II. 본론

1. 1960년대 실험극에 나타난 실제

1960년대 실험극을 주도한 연출가들 중에는 가난한 연극에 그로토프스키, 빈 공간에 피터브룩, 오픈 씨어터의 조셉체이킨, 리빙 씨어터의 줄리안 베크, 퍼포먼스그룹의 리차드 웨크너등 그들에 의해 구체적으로 무대에 실현되기에 이른다[3].

유럽에서는 피터브룩이나 그로토프스키 등의 실험연극이 두드러져 아방가르드 운동의 고전적 역할을 했다 고도 하겠다. 아방가르드의 주요 무대는 워니워니해도 미국으로, 서구연극의 주도권이 유럽에서 미국으로 넘어가게 되는 결정적인 역할을 했다. 60년대 미국 자본주의의 풍요로움과 자유정신을 바탕으로 가능하기도 했던 이들 실험극은 어느 시기의 아방가르드 보다 더 다발적이며 다양했다. '리빙씨어터'는 삶과 연극과 혁명을 동일 시 하며 세상 모두를 무대로 간주하여 예술이 삶에 대한 재현이라는 개념을 타파했다. '해프닝'은 허구와 사실 사이의 벽이 허물어질 때 사실이 창조 된다 해서 예술세계를 허구가 아닌 실제로 만들고자 했다. 그래서 거기의 온갖 우연과 복잡함을 연극으로 받아들이고 인식 방식과의 유희를 추구하였다.

샤머니즘의 몰아적인 춤처럼 연극은 실제화를 통해 시간과 장소를 재구성하고 과거와 사건을 현재화 하고

시간, 장소, 연기자, 행위 및 관중이 혼연일체 되어 공동 경험을 하는데 이는 제의적인 경험과 유사 하였다. 웨 크너는 더 나아가서 앞으로의 인류가 생존하기 위해서는 상호 교류적이며 의존적인 문화를 배워야만 한다고 주장하였는데 이들 상호 의존적인 문화는 문화의 독자성을 존중하며 다양한 문화 경험을 강조하였다. 모든 예술은 추상적인 사고보다는 제의식과 같은 구체적인 인간의 실제 활동으로부터 기원되었다. 특히 제의식의 특수화 과정, 즉 어떤 사건과 그 사건이 일어났던 장소의 변형을 통한 재구성이 인간의 실제 사건을 연극적 사건으로 변형하는 기본적인 틀이다. 그러나 이렇게 실현된 작품은 그들이 지향하고 있는 어떤 관객 앞에서 상연되고 그 관객에 의해 수용평가되며 다시 피이드백의 과정을 거쳐 재창조에 이르게 될 때 비로소 완성된다고 볼 수 있다. 작품을 이해하는 것만으로는 작품을 완전히 수용했다고 할 수 없다. 직접적이고 능동적인 참여를 통해 가질 수 있는 여러 효과, 지적성취, 감정의 다양한 경험 등을 실제로 받아들이는 때 비로소 작품을 즐기게 된다. 이를 위해 연극은 다양한 수법을 통해 공간을 재설정하여 관객을 허구의 영역 밖에 위치 시켜야 한다[4]. 그 당시의 실험극은 제의의 연극에 많은 영향을 받았다. 제의의 연극이란 집단 체험을 추구 하는 것이기에 관객의 의식적 방어 심리를 무너뜨리고 그들의 연극의식에 직접적으로 참여 시키게 하기 위하여 원초적 이미지와 행동을 구사 했다는 것이다.

2. 1960년대 실험연출가들의 작품에 나타난 즉흥 연기

1960년대의 새로운 연극그룹들의 작업 성향을 요약해보면 크게 두 가지로 정리해 볼 수 있을 것 같다. 첫째 이들은 연극에서 “아이덴티티”를 추구하고자 하였다는 점이다. 둘째는 기존의 공간언어에 구체적인 반기를 들어 그 모든 것들에 충격을 주어 파괴시킴으로써 인간내면의 강렬하고 즉각적인 폭발을 일으키는 연극을 창조하길 추구했다는 점이다. 그들은 스타니스슬라브 스키가 추구했던 연기를 초월해 연기는 새로운 인간을 이식 시킨다기보다는 배우의 이면에 숨겨져 있는 자신을 개발하거나 가면을 벗기는 것이 필요하다는 인식에

도달해 배우의 첫 번째 과제는 자신을 두르고 있는 껍질을 벗겨 제거하는 것에 있다는 공통된 의지를 나타냈다. 그리하여 그들은 그들의 이상인 자신의 껍질을 벗기는 연기를 구체적으로 실현할 수 있는 도구란 무엇인가에 대해 고심하게 되는데 그들은 결국 그 해답을 “즉흥연기”에서 찾았던 것이다. 그중 한 가지는 배우의 무의식 세계를 자극하여 배우 내면에 숨겨져 있는 본능적인 정서를 분출 시키자는 것이다. 이점에 관해 피터브룩은 죽은 연극으로부터 벗어나게 하려는 것이 그것이다. 즉 그는 즉흥연기를 통해 배우가 도식적이고 상투적인 거짓에서 벗어나 보다 창조적인 충동에 스스로를 개방시키기를 의도했다.

1960년대 이래로 이루어진 연극적 실험은 대부분을 중심으로 작업하던 방식에서 과감히 탈피하여 철저한 공동(집단)창작 방식 아래 연출가가 그들 자신의 관심이나 탐구의 대상인 아이디어를 확대 시켜 볼 목적으로 마련한 워크숍으로부터 만들어진 작품들에 주도 되었다. 바로 공동 창작은 즉흥연기를 통해 연극을 만든 이들이 공통적으로 추구했던 독특한 연극 작업 방식이다. 그들은 즉흥연기를 통한 새로운 공간언어를 창출하고자 시도했다. 현실점에서도 즉흥연기란 작업은 꾸준히 연기훈련에 있어서 활용되고 있기도 하다. 그렇다면 구체적으로 즉흥연기란 무엇인지 살펴보도록 하겠다.

즉흥연기란 “배우가 자기 콘트롤을 가지고 상상력에 의해 즉각적으로 구성된 상황 하에서 새로운 예기치 못했던 상황에 대한 즉각적인 반응을 의미한다. 이렇게 볼 때 즉흥연기는 어떠한 희곡이나 장치도 없이 배우의 상상력이나 자발성에 의해 표현 되는 것이다. 그러므로 즉흥연기는 배우자신의 유형적 인물 안에서 자유로이 연기를 하는 것을 의미한다[6]. 이렇게 즉흥연기를 통해 배우는 잠재 데있는 감정들이 표출돼 우리가 생각한 이상의 에너지 폭발을 느낄 수 있다는 점이다. 그렇다면 실제적으로 즉흥연기를 실행하는 방법이나 과정에 있어 서로간의 공통점과 차이점을 발견하게 될 텐데 이들의 즉흥연기의 실체를 살펴보고자 한다. 즉흥연기의 실제적 방식을 볼 때 우리는 피터브룩, 줄리앙베크, 그로토프스키는 실제로 즉흥연기를 시행하는데 있어 최소한의 일정한 규칙을 각각 정해 놓고 있다. 즉 그들은 자

신이 규정해 놓은 일정한 테두리 안에서 즉흥연기를 시행하도록 유도했다. 배우에게 즉흥성을 시도하는데 있어 기본적인 규칙으로 작용하여 배우는 이 규칙 안에서 관객에게 참여를 유도하고 참여에 따른 상태 변화에 적응할 수 있게 된다. 또한 그로토프스키는 즉흥연기의 시행방법에 관해 공연 시에는 디테일한 골격 안에서만 즉흥연기를 하도록 요구하고 있다[7]. 그 안에서 상황의 약속을 정해 놓고 배우들이 연기를 할 수 있게 했다. 왜냐하면 혼돈에 의해 자발성이 파괴될 수도 있다고 생각했기 때문이다. 따라서 리빙 씨어터의 줄리앙베크와 그로토프스키에 있어서는 즉흥연기를 위한 일정한 규칙이 각각 엄연히 존재함을 알 수 있다. 그러나 오픈 씨어터의 조셉체이킨은 이들과 다소 다른 방식으로 즉흥연기를 시행하고 있다. 조셉체이킨은 어떠한 규칙도 존재하지 않으며 오직 배우 자신의 직관과 본능적 경험을 토대로 작품을 구성하였다는 점이다. 예를 들어 조셉체이킨은 작품 속 이야기에 최초로 떠오르는 그림에 인접한 “이미지”를 찾는 것이 중요하다. 그 이미지가 배우 자신에게 뚜렷할수록 그들은 인식의 장소에 도달 하는 것에 더 가까워 질 수 있을 것이다. 조셉체이킨은 그들 자신의 이미지, 지각 이에 대한 개인적인 반응으로 작품을 구성하였던 것이다. 바로 이점이 어떤 일정한 규칙이나 테두리 안에서 즉흥연기를 시행했던 대다수 실험 연출가들과 조셉체이킨의 오픈 씨어터의 다른 점이기도 하다[8]. 그러므로 조셉체이킨은 많은 시행착오 속에서 작품을 완성 시켜나갔다. 결과적으로 60년대의 실험 연출가들은 언어의 무의미성을 들어 전통 연극 표현의 핵심인 언어를 파괴하고자 시도하기에 이른다. 이는 이 시대에 있어서 언어라는 것이 더 이상 확실한 의미 즉 그들 내면의 정서를 표현하는 수단으로서는 거의 절망적이라고 생각했기 때문이다. 따라서 그들은 그들의 감정표현이 가능한 새로운 소리나 움직임을 통해서 새로운 공간언어를 창조하고자 하였다[9]. 연기에 있어서 감정을 전달하는 가장 중요한 도구는 언어(화술)인데 결국 그 부분을 파괴하므로 해서 좀 더 본능적인 작업에 심혈을 기울이게 했던 것이다.

3. 공간언어 창조에서의 배우

그로토프스키는 관객과 배우의 접촉이 연극의 생명이라고 말한다. 이것을 염두에 두고 그는“연극의 핵심은 배우이고 배우의 행동이고 배우가 성취하는 것이다”라는 모토를 가지고 연습을 시작한다. 그의 강의 계획과 여러 가지 훈련은 오랜 기간의 경험과 배우의 기술과 그의 무대에서의 육체적 존재에 대한 과학적 방법론적 연구에 바탕을 두고 있다. 탐구심을 동반한 연습만이 배우의 모든 기능을 작동케 하며 숨겨진 능력을 이끌어 낸다[10].

다시 말해서 공통적으로 언어의 통념적이고 상투적인 개념에서 벗어난 음성을 연구하고 사회적 행동의 복제를 넘어선 육체적 행동을 탐구 하고자 노력했다는 점을 들 수 있겠다.

특히 피터브룩은 또 다른 즉흥연기를 이용하여 새로운 언어에 대한 실험을 시도 하였는데 이것은 아르토(1930년대 잔혹연극을 제창하여 20세기 연극에 커다란 영향을 준 연출가)와 메이어홀드(러시아 연출가로서 신체 바이올리듬이라는 신체운동에 영향을 줬다)에서 영향을 받은 것이라 볼 수 있겠다. 즉 그는 배우로 하여금 어려운 육체적인 노력을 계속하면서 말을 하도록 강요 하였다. 이것은 육체적으로 고통 받고 긴장된 몸의 목소리로 인해서 배우의 언어에 대한 일상적 습관이 극복 될 수 있다는 의도에서였다.

언어란 어차피 논리와 이성의 산물이므로 화술표현은 인간의 근저적 감정의 표현이 아니고 하나의 설명에 불과 하다고 본다. “배가 고프다”라는 표현에서 느끼는 것과 허기진 늑대의 울부짖음이나 눈길에서 느끼는 우리감성의 반응은 상당한 차이를 드러내게 한다. 여기서 새로운 공간 언어의 필요성을 역설 한다 라는 아르토적 의미 인 것이다[11].

배우의 육체 자체가 일종의 기호 내지 상징화되어 그들의 연극에서 배우의 존재는 공간 언어 창조자로서 무대의 전면에 나서 그들의 육체를 도구로 적극적으로 활용되고 있다는 사실이다. 따라서 배우의 존재란 새로운 공간언어 창조의 제1의 매체로서 즉 연기 창조의 근본으로 자기 자신을 적극적으로 이용하고 있음을 알 수 있다[12].

[그림 1- 3]은 그로토프스키작품의 <불굴의 왕자>의

한 장면이다. 이 공연은 그로토프스키의 연기법을 실증하게 하는 대표적인 작품이라 할 수 있다. 어떻게 무대에서 배우가 텍스트를 배제한 언어를 대신하고 있는가를 배우를 통해서 보여주고 있다.

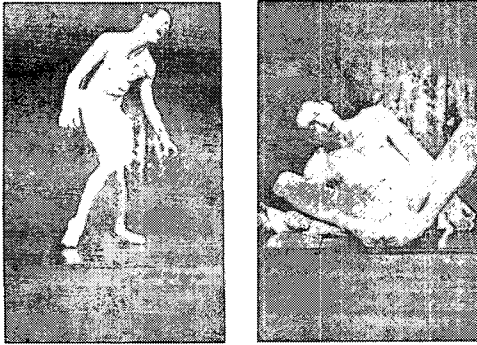


그림 1. 고문 받는 왕자의 외침_1

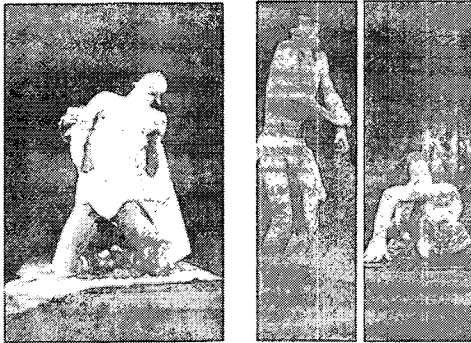


그림 2. 고문 받는 왕자의 외침_2

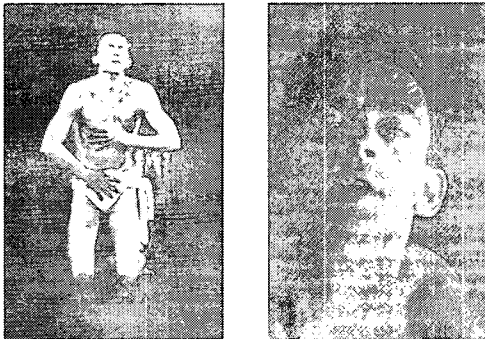


그림 3. 고문 받는 왕자의 외침_3[13]

이 작품을 통해서 모든 것은 배우의 혼, 육체, 목소리

속에서 빛어지는 것임을 보여주고 있다. 그로토프스키는 이렇게 말하고 있다. “텍스트는 그리 중요하다고 생각하지 않습니다. 말하자면 그것은 우연히 얻어질 수도 있으며 이상적인 것은 우연히 얻어지는 것입니다. 중요한 것은 신체와 발성의 기술에 의해 보통상태에서는 얻을 수 없는 흥미를 텍스트가 갖도록 하는 것입니다. 이 같은 연습, 동작, 발성, 기술 등을 활용하여 주의를 끌어 모으려하는 노력이 필요합니다. 이것은 상연 중에 관객의 주의를 끈다는 뜻이기도 합니다.”

그로토프스키의 작품 속에서 배우가 육체의 도구를 사용해 모든 감정을 표현해내기까지 이들은 어떤 형식으로 배우 훈련을 받았는지 예로 그로토프스키의 배우 훈련을 살펴보겠다.

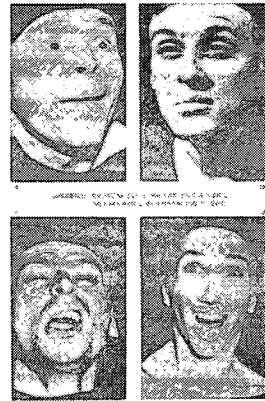


그림 4. 그로토프스키의 배우훈련_1

이 장면은 배우의 얼굴의 모든 근육을 컨트롤함으로써 틀에 박힌 흥내를 극복하는데 그 목표를 두고 있다.

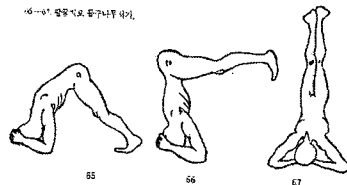


그림 5. 그로토프스키의 배우훈련_2 (팔꿈치로 물구나무서기)



그림 6. 그로토프스키의 배우훈련 3
(척추의 유연성을 증대시키기 위한 연습)

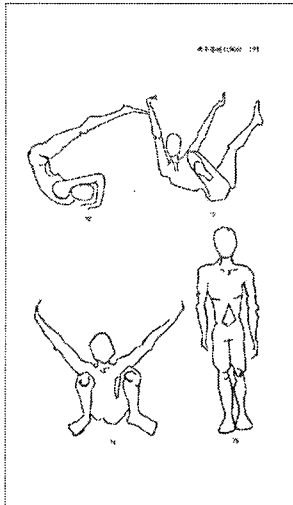


그림 7. 그로토프스키의 배우훈련 4
(척추가 표현의 중심이다 운동을 추진하는 충동은 허리에서 생긴)



그림 8. 그로토프스키의 배우훈련 5
(피로한 척추의 휴식, 긴장을 푸는 이상적인 자세)

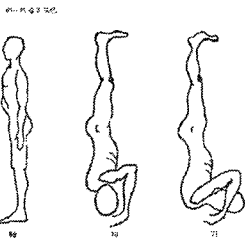


그림 9. 그로토프스키의 배우훈련 6
(이 연습은 다리의 근육을 컨트롤하고 있음)

배우 훈련은 일회성을 가지고 있는 것이 아니라 반복되는 자기 싸움 속에서 무의식적으로 축적 될 수 있는 혹독한 훈련이 이루어져야 한다. 엄격한 훈련과정을 통해 배우는 자신의 역할에 대한 자동적인 관통이 가능해진다는 것이다. 그래서 그 무의식적인 축적이 자동적인 관통으로 이어져 자신의 연기를 객관화 할 수 있는 능력이 생긴다는 것이다.

이렇게 실험연극은 일상적인 언어 대신 소리, 몸짓, 리듬, 침묵 등 새로운 차원의 공간언어를 연극에 사용함으로써 가장 압축되고 정제된 예술의 형태 즉 문학으로 따지면 시의 형태로 나타내지고 있다.

결국은 배우의 육체자체가 일종의 기호내지 상징화, 도구 등 적극적으로 활용되어지고 있다는 것을 알 수 있다[14]. 다른 매체와는 차별화 되는 연극만이 할 수 있는 새로운 표현 형태로 이루어지고 있는 것이다.

III. 결론

무슨 이유로 우리들은 그 많은 에너지를 우리들의 예술을 위해 바치는가? 그것은 우리들의 실존, 우리들의 육체, 우리의 개인적이고 반복 할 수 없는 경험이 우리에게 주어져야 한다는 것을 다른 사람에게 가르치기 위해서가 아니라, 그들과 함께 배우기 위한 것이고 우리들을 에워싸고 있는 장벽을 허물고 우리들을 방황하게 하는 분기점에서 우리를 자유롭게 하며 우리 자신과 다른 사람 모두를 위해 매일매일 조작되는 자기 허위로부터 해방 되는 것을 배우기 위한 것이고, 우리들의 무지와 용기의 결여 때문에 생기는 여러 한계를 파괴하는 것을 배우기 위한 것이다. 요컨대 우리들 자신 속의 공동을 채우고 우리들 자신을 완성하는 것을 배우기 위한 것이다. 예술은 (어느 예측할 수 없는 특이한 인스피레이션의 순간이라는 의미에서) 영혼의 상태도 아니다. (직업이나 사회적 기능이라는 의미에서) 인간의 상태도 아니다. 예술은 우리를 어둠에서 찬란한 빛 속으로 출현 하게 하는 하나의 성숙이며 진전이며 고양인 것이다. 연극은 그것이 우리들의 판에 박은 듯한 진부한 비전과 우리들의 인습에 얽매인 감정과 습관, 그리고 우

리들의 판단 기준을 초월하는 경우에만 단지 그렇게 하는 것을 위해서만이 아니라 우리가 진실한 것을 경험할 수 있도록 그리고 모든 일상적인 도피와 구실을 내던져 버리고 완전한 무방비 상태에서 우리 자신의 배일을 벗기고 우리 자신을 투여하고 스스로를 발견하도록 하는 경우에만 어떤 의미를 갖고 있다. 이처럼 쇼크나 우리들로부터 일상적인 가면과 매너리즘을 내던지게 하는 전율을 통해 우리들은 무엇이라 말할 수 없는 없지만 에로스 와 카타르시스가 숨 쉬고 있는 것에 아무것도 감추지 않고 몸을 맡길 수가 있는 것이다. 배우는 그의 창조 활동에 전심전력을 다하는 사람에게 의해서만 지도 되고 생명을 부여 받을 수 있다[15].

결과적으로 관객 참여의 실험적 메소드는 연극의 본질에 대한 탐구에 있다. 바로 독창적인 만남의 연극 사상에 바탕을 두고 있다. 연극은 배우와 관객의 본질적인 만남이라는 것으로 배우와 배우, 관객과 관객간의 만남도 포함되며 나아가서 인간과 인간의 만남으로 귀결 지을 수 있다. 앞으로 연극 공간에 대한 연구는 관객 참여의 장으로서의 공간으로 전통적인 개념 역시 확장되어야 한다[16]. 다시 말해서 배우는 어렵고 힘든 끊임 없는 시행착오를 통한 자기탐구의 연습과정에 자기 자신을 온전히 바칠 준비와 각오가 필요하다. 특히 우리나라 배우들의 성향은 자신의 감정을 밖으로 나타내기에 인색하기 때문에 즉흥연기를 통해 그들 의식 밑바닥에 잠재 돼있는 충동을 흔들어서 건 들여 준다면 그 안에서 엄청난 강렬한 폭발력이 나온다 라는 것이다. 그러므로 기존 실험극에서 유용하게 활용했고 물론 현실시점에서도 배우훈련과정에서 즉흥연기를 사용하고 있으나 이것을 좀 더 체계화해서 활성화 시킨다면 좀 더 이상적인 배우와 작품을 만들 수 있으리라 생각하는 바이다. 스타니슬라프스키는 이런 말을 했다. “내 나이 70이 되니 연기가 무엇인지 조금은 알 것 같다” 그만큼 배우가 되기 위해 연기훈련은 평생 끊임없이 이루어져야 한다고 생각한다.

참고 문헌

- [1] 포스트 모더니즘과 서구의 실험연극, 김석만 저, 예술과 비평, 서울신문사, 1991.
- [2] 포스트모던시대와 한국연극, 이미원평론집, 이미원 저, 현대 미학사, 1996.
- [3] 김영실, “1960년대의 실험연출가들의 작품에 나타난 즉흥연기 연구”, 동국대, pp.10-1993, 2000.
- [4] 최향운, “서양 연극공간의 개념과 역사에 대한 고찰:1960년대 미국 실험 연극 리빙씨어터와 퍼포먼스 그룹을 중심으로”, 경성대, pp.29-30, 1997.
- [5] 김영실, “1960년대의 실험연출가들의 작품에 나타난 즉흥연기 연구”, 동국대, pp.8-15, 1993.
- [6] 김수영, “창작 과정에 나타난 즉흥 도입에 관한 연구”, 경희대, p.47, 2000.
- [7] 김영실, “1960년대의 실험연출가들의 작품에 나타난 즉흥연기 연구”, 동국대, pp.29-30, 1993.
- [8] 그로토프스키, 가난한 연극, 고승길 옮김, 태광문화, 1988.
- [9] 김영실, “1960년대의 실험연출가들의 작품에 나타난 즉흥연기 연구”, 동국대, p.34, 1993.
- [10] 그로토프스키, 가난한 연극, 고승길 옮김, 태광문화, 1988.
- [11] 김영실, “1960년대의 실험연출가들의 작품에 나타난 즉흥연기 연구”, 동국대, p.35, 1993.
- [12] 김영실, “1960년대의 실험연출가들의 작품에 나타난 즉흥연기 연구”, 동국대, p.43, 1993.
- [13] 그로토프스키, 가난한 연극, 고승길 옮김, 태광문화, 1988.
- [14] 김영실, “1960년대의 실험연출가들의 작품에 나타난 즉흥연기 연구”, 동국대, p.43, 1993.
- [15] 그로토프스키, 가난한 연극, 고승길 옮김, 태광문화, 1988.
- [16] 배미정, “그로토프스키의 실험적 메소드”-zbigniew osinski가 분류한 그의 실험연극을 중심으로, 국립 삼척대학교 문예창작과 강사, p.181, 2004.

저자 소개

박 호 영(Ho-Young Park)

정회원



- 1995년 2월 : 단국대학교 연극영화학과(문학사)
- 2000년 6월 : 러시아 기치스대학교 연기학과 (예술석사 MFA)
- 2002년 3월 ~ 현재 : 경기대, 국민대, 단국대 등 강사

<관심분야> : 연극연기, 매체연기, 연기교육, 연극이론, 연극사