

극장건축의 공간유형과 도시성격의 상관성 연구

- 무대와 객석에 나타난 유럽극장형식의 변형을 중심으로 -

Study on the Correlation between a Urban Character and the Space Type of Theater Architecture

- Focus on the Uropean theater style shown on the stage and the auditorium -

임종엽* / Lim, Jong-Yup

Abstract

Today, the worship of entertainment i.e. television has created a situation of diminishing monumental environments with increasing leisure time. Let us examine retrospectively the overall meaning of this "monumentality" as part of special architectural programs emphasizing the characteristics of the Urban Theater Architecture. Two aspects would stand out as Theater Architecture gets closer to the urban tradition or trends to make a part of a city come to life. One aspect is an introvert purity. The other is an extrovert organic structure on the edge of connecting urban scenary with anything hoping to find the renewable element which could be revived eternally in architecture.

키워드 : 극장건축, 무대수단, 텍스트, 광장, 도시공간

1. 서론

1.1. 연구의 배경 및 목적

이미 기원전 6세기경부터¹⁾ 현재에 이르기까지 공연예술을 담아내고 있는 극장공간은 무대가 갖고있는 성격에 따라 그 형식이 변천의 과정을 이루어왔다. 물론 각 시대의 극장형식은 사회적 조건과 연극형식의 종류에 따라 지속적인 변화를 이루는 것이 당연한 것이지만 19세기말부터 시작된 근대극운동과 함께 극장형식²⁾의 다양한 변화는 이후 현대의 다목적 극장(Multi-purpose theater) 및 가변형 극장(Multi-form theater)으로 인해 극장공간 만의 원형적 형식이 잊혀지게 되었다. 무대와 객석의 관계를 고찰하고 상업적 목적으로만이 아닌 극장형식과 관객 역할의 상관성을 재고해 봄으로써 다양화로 치부되는 현대의 공연예술 및 혼돈 된 극장건축의 틀을 재확인하고자 한다. 이는 과거로부터 이어져온 대상과 피 대상과의 관계를 확인하는 방법으로 객체와 공동체와의 관계를, 그리고 나아가 도시 속에서 극장건축이 차지하는 역할을 재고해 보고자 함이다.

1.2. 연구의 범위 및 방법

본 연구의 범위는 시기적으로 근대 이후, 즉 극장건축의 틀이 열린

무대 (Open Theater)³⁾, 상자극장(Black Theater), 발견된 극장공간 (Found Theater Space)⁴⁾ 등으로 불리며 다목적 및 가변형의 형식으로 변화되기 이전의 극장형식을 기준으로 하며, 지역적으로도 유럽에 제한하여 분석하였고 특히 이탈리아를 중심으로 하였다. 전개 방법론으로는 무대와 객석에 대한 정의를 '극장형식'이라는 건축공간의 측면에서 시대적으로 분석하여 극장공간 속에 포함되어있는 도시적 의미를 재해석한다. 그러므로 객체와 공동체간의 역할을 극장 건축 공간을 통해 관찰하고 동시에 도시 속에서 극장건축의 역할과 의미를 확인하고자 함이다.

2. 본론

2.1. 극장의 역할과 의미

1)G. B. Tennyson에 의하면 초기 희랍의 극장은 기원전 6세기 후반에 이것은 '아테네'에 있는 '디오니소스'극장으로 그곳에서 기원전 534년 희랍의 비극시인인 테스피스는 기록상으로 최초의 희곡 상을 획득했다.

2)극장형식(Form of Theater)이라는 용어는 '무대와 객석의 외형적인 관계를 기준으로 구분되는 극장의 종류'라고 정의하고자 한다.

3)Joseph Stephen New theater forms. New York : Theater Art Books, 1968에 의한 분류에서

4)J. Michael Gillette Theatrical design and production Palo Alto: Mayfield Publishing Company,1987. p33.에서의 분류에 기준

* 정희원, 숙명여자대학교 환경디자인학과 조교수

(1) 무대공간과 거리감

드라마(Drama)는 그리스어로 '행동한다'의 뜻이며, 씨어티(Theater)는 그리스어로 '본다'의 뜻이다. 이 두가지 개념, 즉 '한다'와 '본다'는 상호 보완작용을 하면서 극장내의 필수적인 두 공간을 점유한다. 이 두가지 개념의 뿌리는 다음과 같은 유사개념의 두 어휘를 파생시키고 있다. 즉 극본과 공연, 대본과 무대, 텍스트와 무대형상화, 작가와 배우, 창조와 해석, 이론과 실현 등이다.⁵⁾ 무대의 주요소인 막의 개념은 극본 내에서는 장면이라는 어휘로 사용되는데 그 어휘 역시 그리스어 스키테네 'Skene'에서 유래되었다. 그것은 연기무대 뒤편에 있는 천장이 있는 울타리 구내를 두고 한 말이다. 당시 그리스인들은 이 어휘를 사용하지는 않았지만, 그들은 이 창고를 극의 시각적 차원을 확대시키는(때로 이 곳을 궁전의 전면으로 이용하는) 일에 이용하기도 했다. 때문에 극의 장소와 스키테네(무대)의 연관성이 자연스럽게 이루어졌다. '장면'이라는 어휘는 무대 디자인 등의 관련어 등을 만들어 내면서 오늘날까지 이어온다. 극장평면에서 무대와 객석으로 인한 전향의 의미는 그것을 체험하는 사람에게 거리감과 이질성을 기본적으로 부여한다.⁶⁾ 무대공간이 거리로써 거리감을 물질화 한다면 무대 조명은 분위기로써 이질성을 물질화 하는 것이다. 이러한 거리감과 이질성은 실제로 '전향된' 배우의 본질적인 타자성을 지시하는 단지 두 가지 상이한 은유일 뿐이며 따라서, 그를 에워싸고 있는 조명의 영역은 그가 전향을 통해 자신 주위에 전개시킨 공간의 경계와 정확히 일치한다.

(2) 무대공간과 주술적 신비감

일반적으로 무대수단들이 신성현현의 수단으로 가장 잘 이해 될 수 있는 것처럼 특정한 시기의 어떤 무대 관행과 극장건축은 흔히 극장공간의 형태자체를 통해 거기서 발생하는 신성현현 과정을 설명하려는 의도로 이해될 수 있다. 이와 관련되어 서구의 경우 묘지건축이 르네상스 무대의 발전에 영향을 미쳤다는 일부 증거가 있다.⁷⁾ 일본에서도 노 대본의 일반적 배경이 되는 묘지나 사당은 인간의 현실과 다른 종류의 현실이 접하는 교차점이며⁸⁾ 따라서 연극공연의 장소와 밀접한 유사성을 갖는다. 노 무대의 경우에도 이러한 상관성을 단지 허구적인 것으로 무시할 수 없다. 중세나 르네상스 시대의 묘지 조각물 들은 통상적으로 죽은 이가 새로운 삶으로 태어나는 부활의 순간을 묘사하고 있다. 연극의 공연도 마찬가지로 오랫동안 잠재되어 온 삶(이미지의 삶)이 갑자기 부활하는(즉 혼간⁹⁾-배우의 육체 안에서 현존성을 성취하는) 순간이라 할 수 있다. 노의 무대 관행이 은폐된 것들을 드러내는 것처럼 모든 연극은 무덤에서의 환영인 것이다. 극장건축에서 무대의 연구는 희곡 상연의 연구로부터 나오고 이런 연구가 동시대적일

때 우리는 그것을 공연술의 연구로 생각하고 그것이 역사적일 때는 그것을 연극사의 연구로 간주한다. 양쪽일 경우에 우리는 같은 것들 즉, 공연되고 있는 연극과 공연되어진 연극을 연구하는 것이다. 중요한 연극의 구조와 연극활동이 꽃피었던 시대에 사용되었던 여러 종류의 공연장과 극장은 무대의 구조와 객석의 형식분석을 통해 연극을 이해하는데 직접적일 뿐 아니라 역으로 사회적 행태에 미친 극장의 역할을 다시 확인할 수 있게 한다.

2.2. 무대와 객석의 상관 관계

(1) 무대수단

극은 상상적 진리를 물리적 현실로 체험케 함으로써 우리 삶의 커다란 간극을 메꾸어 준다. 이는 극본이 다른 예술작품과 마찬가지로 지속적인 상상적인 관계들의 세계이자 어느 때든 현존화 될 수 있는 세계라는 사실에 의해 가능해진다. 극장건축은 이러한 관계를 수용하는 장소로 크게 무대와 객석이라는 두 개의 영역으로 분리되며, 이는 배우와 관객의 영역으로 치환되어 설명되어질 수도 있다. 무대디자인의 기원과 다른 문화권의 무대 및 극장구조의 관행들은 극본이라는 '다른 세계'에 속하는 인간적인 요소들을 우리의 세계 안으로 변환시키는 것이 곧 극에 있어서 무대표현의 역할임을 인식케 한다. 이는 다른 세계에 속하는 인물이 배우의 육체를 빌어 시도하는 변환과 동일한 성격을 지닌다.¹⁰⁾ 본능적으로 배우에 대한 관객의 모습은 물리적인 행태로 둘러 싸게되고 무대는 그 배우의 배경으로, 표현력을 도와주는 도구로 무대의 역할이 필요하게된다. '무대수단'(scenic means)이라 함은 기본적으로 무대공간, 무대배경(평면적이든 입체적인), 블로킹, 조명등을 포괄하는 의미의 용어이다. 무대의 입면이 높아지거나 낮아지는 이유는 정치적으로 연루되기도 하고, 무대평면의 깊이가 깊어지거나 얕아질 때 역시, 사회에서 관객이 요구하는 극의 형식에 따라 이루어진다. 또한 객석평면의 모습은 도시공동체의 삶 속에서 사회적 계급과 자율적 사고방식을 표현함은 물론, 도시생활에서 필수적인 사회적 교제관계를 나타내며 때론 이데올로기적 수단에 이용되기도 한다.

(2) 무대의 공간성과 연출

과학적 기술의 발전 역시 무대효과를 이용한 극본과 관객의 요구에 따라 전체 극장형식의 변화에 절대적인 인과관계를 이미 르네상스 이후 두드러지게 나타내었다.¹¹⁾ 상기와 같이 무대형식은 사회를 관통하는 극의 극본을 통해 객석의 배치를 지시하게되고, 관객을 통한 객석의 형식은 역으로 무대의 변화를 요구하며 극장건축의 종합적인 유형을 형성하여왔다. 극장건물은 흔히 희곡작품, 연출, 연기술의 전통을 염두에 두고 설계되기 마련이다. 이와 같은 성격 때문에 극장은 어떤 면은 장려하고 다른 면은 복돋지 않는 경향이 있다. 그 예로 초기의 극장과 현대의 극장을 비교해보면 그 차이가 두드러지게 나타난다. 크

5) G. B. 테이슨 저, 이태주 역, 연극원론 현대미술사 1992 pp.13-16

6) David Cole 허동성 역, 연극 이벤트의 미학, 현대미술사.1995 p.140

7) George R. Kernodle, Form Art to Theater: Form and Convention in the Renaissance, Chicago: University of Chicago Press, 1944, pp.53-58

8) F. A. C. Wilson, Yeats's Iconography, London Gollancz, 1960, p.28

9) '혼간'은 하이티 말로 신들림 의식의 사제를 의미한다. David Cole은 그의 저서 '연극이벤트의 미학'에서 신들림을 악마적 제앙이 아니라, 신들에게 접근하는 축복의 상태로써 추구하는 모든 인간을 지칭하는데 이 용어를 적용했다.

10) David Cole. Op.cit. 1995 pp.125-157

11) Allardyce Nicoll Lo Spazio scenico -storia dell'arte teatrale- Bulzoni Editore 1992 pp.163-173

게 보아 그 공연의 차이가 현대극장에서는 첫째, 기술적인 그리고 사실적인 세부내용에 중점을 두고 둘째, 관객의 상상을 과거처럼 크게 요구하지 않는데 반해 과거극장의 연극은 장치나 조명의 효과에 덜 의존하며 여러 특성을 관객이 가까이 매꾸어 생각할 수 있도록 관객에 대한 요구가 강하다. 연기에 있어서도 현대에는 재현적 연기술(사실적이며, 자연적이어서 겉으로 보기엔 꾸밈이 없는)을 추구하는 반면에, 초기연극은 제시적 연기술(연극조의 꾸밈이 강한, 지나치게 세련된)을 좋아했다.¹²⁾ 공연의 전 영역은 그 자체만으로도 연구의 대상이 될 수 있으나, 이것도 특정한 시기에 사용되었던 극장건물의 연구를 통하여 그 자신을 나타내고 있다. 어떤 희곡작가도(독서용 희곡작가: 상영이 아닌 읽기를 위한 극작품을 쓰는 작가를 제외하는) 극장의 가능성을 실질적으로 타진하지 않고 작품을 쓰지는 않을 것이다. 희곡작가가 대가이면 대가일수록 그 가능성을 잘 포착하고 있을 것이다. 실제로는 이것이 무대와 관객사이의 물리적인 관계, 그리고 무대와 관객이 자리잡고있는 건물의 구조적인 가능성에 의존한다고 본다.

2.3. 시대별 극장공간의 특성

(1) 그리스극장

그리스 극장에서는 무대의 물리적인 형태가 무대의 유형을 지시하는 일종의 표의문자가 된다. 그리스무대는 두 개의 연기 영역으로 구분된다. 무대상부인 스케네(Skene)는 긴 정방형의 플랫폼 형태로서 그 위에서 원초적인 시간¹³⁾에 속하는 극중인물들을 재연하는 배우들이 연기를 행한다. 반면 무대 하부의 Orchestra는 원형의 무용공간으로 통상 인간사회를 반영하는 코러스의 연행공간이 된다. 오케스트라에 대한 스케네의 관계와 원에 대한 접선의 관계와 상응한다는 사실은 주목할 만하다. 하나의 접선은 단지 한점에서만 순간적으로 원과 접할 수 있다. 통상적으로 한 대본의 원초적 시간과 인간의 현상계는 전혀 접촉하지 않는다. 그러나 스케네와 오케스트라의 접점에서 원초적 시간의 영원한 '수평면'(스케네)은 인간의 일상적인 삶의 '원형'(오케스트라)과 잠시 접하게 된다. 이러한 접촉의 유일한 순간은 이미지가 배우의 육체를 통해 가시화 되는 순간, 곧 공연의 순간에 비로써 실현된다. 이처럼 그리스 무대의 형태는 그 자체로써 연극적 사건의 구조를 제시하는 일종의 표의문자가 된다. 접점의 바로 위쪽에 배치된 문들은 원초적 시간이 이 세상으로 유입되는 입구(Portal)의 성격을 갖는다. 낮은 무대높이는 극장이 앉히는 지형적 성격에 따라 무대 뒤편에 놓여있는 자연경관과 도시생활의 모습을 극장의 내부로까지 이끌어 유이다. 이것은 극장의 의 역할이 단순히 그의 내용을 전달함에 있는 것이 아니고, 자연과 사회의 거울 역할이 되었음을 알 수 있다. 평면적

배치는 객석, 오케스트라, 무대, 그리고 자연과 도시생활의 모습이 일직선상에 놓이게 됨으로, 관객은 어느 자리에서나 균등하게 현재 자기 자신의 모습을 과거 혹은 미래를 담아내는 극의 매체를 통해 무한대의 시간인 자연배경의 경관과 다시 회귀되는 현재 생활의 모습을 무대로 끌어들이므로 아고라(Agora)와 스토아(Stoa)¹⁴⁾에서 이루어졌던 민중들과 여러 논객들간의 토론은 이곳 극장에서 관객이 자신과의 대화를 통해 결론으로 이끌어지게 된다. 이것은 현대극장에서 많이 상실된 자기정화의 부분이다.

(2) 로마극장

무대의 벽은 반원형의 평면에 맞닿아 같은 높이로 높혀진 모서리로 확대되어졌고 그 위에는 고정적인 로마시대의 거리를 나타내는 장치가 되어있었다.¹⁵⁾ 이것은 영구적이면서도 모방적으로 도시 내 궁전의 입면을 모방하여 장식적으로 구성되었다. 프로세니움(Proscenium)은 휘장들로 장식되고 피봇(Pivot)방식의 축으로 이루어진 프리즘 기둥이 설치되었으며 각 연기의 시작부분에서 내려지고, 극의 끝 부분에서 다시 올려지게 되는 커튼에 의해 숨겨졌다. 극장 전체는 때때로 벨라리움(Velarium)¹⁶⁾이라는 천막으로 덮혀지므로 옥외극장이 실내극장의 성격을 띠게되었다. 이후 르네상스에 본격적인 실내극장이 만들어지거나 이미 로마의 극장에서 실내공연장의 장점을 수용하고 있었다. 또한 거대하게 부여된 아치들로 이루어진 로마의 3가지 Order(규범)로 새겨진 입면에 의해 이 극장의 공간은 자연으로부터 폐쇄되어졌다. 이러한 폐쇄성은 도시의 지형적 성격 때문이기도 하였으나 제국을 이끌어 가는 정치적 목적을 수반하고 있었다. 즉 관람자가 경관을 통한 자의적 해석을 만들기보다는, 폐쇄된 무대에 의해, 정치적인 성향으로 극장이 이용되었고 극의 성격도 제시적 이기보다는, 유희적 측면이 강조되기도 했다.¹⁷⁾ 무대 벽에 의해 객석과 자연과의 관계는 차단되었고 무대벽은 많은 내용을 담으려 했으나 오히려 관찰자의 해석적 의지와 실존적 자아의 폭은 좁혀지게 되었다.¹⁸⁾

(3) 중세극장

널빤지와 동시극 무대로 표현되는¹⁹⁾ 중세는 기원 500년에서 1000년의 기간을 말한다. 476년 로마의 멸망을 계기로 교회중심의 사회가 형성되므로 그이전의 문화 및 예술은 비판의 대상이 된다. 처음 교회 내부에서 시작된 종교극은 점차 세속화 되어가면서 시, 구약 성서의 내용을 소재로한 신비극, 그리스도를 주제로 한 수난극, 성자의 행적을 다룬 기적극, 그리고 중세말기에 이르러서는 우의적 교훈극인 도덕극 등으로 다양하게 대중들 사이에 파고들게 되었다.²⁰⁾ 11세기에 극은

12) G. B. Tennyson. op. cit. p.150

13) 원초적 시간(illud tempus)은 David Cole의 전개한 저서에서 등장하는 언어로 신화적 '그 때'를 주기적으로 재현화 시키는 제의와 마찬가지로 연극은 극본내의 세계와 '이미지'(인물)를 무대상에 현실시키는 것이다. 극은 하나의 사건으로 발생하는 순간을 의미하기도 한다. 즉 여기서 illud tempus 라는 용어는 '바로 그 때', 혹은 '그 시간'이라는 직역 대신 '원초적 시간'이라고 옮긴 역사 허동성의 의견을 사용한다.

14) Agora는 고대 그리스인의 주생활과 연결된 시장의 역할을 하게되는 공동체의 장이고 Stoa Poikile는 논객들이 모이는 장소로, 3면에 벽을 치고 전면에는 Prostyle로 이루어졌다.

15) 이근삼, op. cit, pp. 34-35

16) Velarium이라는 차양방법은 마르켈루스와 오랑주의 극장은 물론 콜로세움에서도 사용한 흔적이 있다.

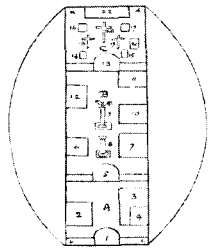
17) Allardyce Nicoll op. cit, pp. 49-53

18) C. Nobrg Schulz 저, 정영수 역, 서양건축의 본질적 의미, 세진사, p.88

19) Gaelle Breton, Teatro, Editions du Moniteur, Paris pp. 6-7

20) Farces(소극, 어릿광대극), Satires(풍자극), Pastorals(목가극, 전원극),

교회의 제단(altar) 앞이나, 본당 회중석(Nave)에서 공연되었고 때로는 교회의 안마당이 그대로 극장이 되기도 하였다. 나중에는 공연이 공공 광장에서 이루어졌을 때 설비시설의 일시적인 고려가 이루어졌다. 때때로는 거대한 조립이 이루어지기도 하였다. 무대는 플랫폼이나 움직이는 카트 위에서 조립으로 세워졌고, Mansions²¹⁾이라는 구조물을 이용해 상징적인 시내풍경과 집, 천국, 지옥, 임보(천국과 지옥의 사이) 등이 표현되었다. 한편 연극의 각장면을 꽃수레에 장치하고, 이른바 병렬무대로써 거리를 누비기도 하였다. 즉 중세의 페이지전트는(Pageant)는 가두 야외극의 무대였었다.²²⁾ 이 연극은 광장에서 거리로, 그리고 귀족의 연회장소나 여관집 앞마당 같은 지정된 장소로 옮겨졌다. 관객들 집단은 땅바닥에서나 나무비계로 만든 관객석에 앉았고, 박스들은 보다 특권화된 사람들을 위해 구분되어졌다. 공연들은 노래와 음악, 그리고 시로 이루어졌다. 비극, 희극같은 색다른 장르는 혼합²³⁾되었으며 연기는 한쪽 끝 연단에서부터 다른 쪽으로 장소를 동시에 점유한다. 이를 Allardyce Nicoll은 그의 전개서에서 내재적 감성추출을 위해, 각 장면들의 중립화를 요구하는 미장센(mise-en scene)²⁴⁾과 연결시키고 있다. 우리는 중세시대에 극장이 존재하지 않은 것으로 인식해왔다. 물론 물리적인 틀의 극장은 사회적 규정에 의해 건설될 수 없었다. 그러나 극의 형식은 오히려 발전되며, 극 상연의 공간이 폐쇄된 한정된 공간만이 아니라 도시전체를 배경의 실체로 사용할 수 있었다는 것이다.<그림1> 이는 극이 서민들에게 보다 가까이하게 되는 계기가 되었고, 도시광장(piazza)²⁵⁾과 가로가 공동체의 중심역할을 수행함에 있어서 극장은 필수 불가결의 요소로 되었다. 이는 고전극장 본래의 취지가 이어져 있음을 알 수 있고, 이후 르네상스와 바로크극장의 무대 막에 도시광장과 가로의 모습이 그려져 있음에서도 도시와 극장건축과의 연관성을 파악할 수 있다.



<그림 1> 거리의 극장

다. 즉 중세의 극장은 고전과 르네상스의 극장문화에 다리역할을 하였으며, 도시공간, 즉 삶의 공간 내에서 극장의 장소적 성격을 확인하게 한다.

(4) 엘리자베드(Elizabethan)조 시대의 극장

이 극장의 원형이 되었던 것은 당연히 중세 때(13-15세기) 페이지전트(Pageants)로 그 변형의 모습이 현대 카니발이나 서커스 마차와 같

은 2층의 것이었다. 유동적이던 이 극장은 여관 앞마당 극장의 모습에서 그 형태를 정의하기 시작했다. 건설된 극장 내에는 초기 페이지전트의 활력과 이동성이 그대로 남아있었다. 16세기에 이르러 대부분의 연극은 권선징악적 내용의 도덕극이나 막간극이 되었다.²⁶⁾ 이때부터 대중의 개념이 강화되어 '사설극장'이라 불리었다.²⁷⁾ 그 모양은 둥글거나 팔각형이었고 사방이 둘러 쌓여있었으며 가운데만이 하늘로 뚫려 있었다. 3개층으로 되어있고 각 층에는 관람석이 있다. 중앙에는 우뚝 솟은 무대가 있고 가장 튀어나온 부분도 둥근 극장의 중간지점에 나뉘고 있다. 극장의 직경은 약 85피트 가량 되었으나 이와 같은 구조는 많은 관객을 수용할 수 있었다.²⁸⁾ 이 시대 공공극장의 건축형태는 이러한 사면적 세계관과 구체적으로 상응한다. 극장 상단에 있는 중심 구멍은 사면이 원초적 시간으로의 여행을 시작한다고 믿어지는²⁹⁾ 지붕구멍을-물아적 상승에 대한 불교의 은유적 표현인 '지붕을 산산이 부수기'에 반영된 믿음³⁰⁾-연상시킨다. 무대면 아래로부터 이 구멍에 까지 연결된 기둥은 노 무대의 소나무처럼 원초적 시간으로 오르내리는 통로인 세계의 축(axis mundi)과 상통한다.³¹⁾ 이 당시의 희극은 공연에서 상징적 특성을 장려했고 그 무대는 회합과는 판이했다. 셰익스피어는 '세계가 온통 무대'라고 말하고 있으나, 이 시대 극장의 경우 적당한 표현은 '무대가 곧 세계'라는 말이다. 대규모 무대장치와 없는 플랫폼 무대는 다양한 움직임과 장소의 변화를 허용했다.³²⁾ 순식간에 무대의 일부는 도시의 거리, 외지의 싸움터, 궁중의 방, 주막, 등 작가가 원하는 대로 바뀌었다. 중요한 무대장치는 희극의 언어자체가 공급하는 방식이었다. 즉 관객을 짧은 시간 안에 다양한 장소로 옮기는 의식적인 대화³³⁾의 구사를 볼 수 있다. 이 시기의 극장공간은 전후 어느 때보다도 무대와 객석 공간 속에 의식적인 흐름을 부여했던 때이다.

(5) 르네상스극장

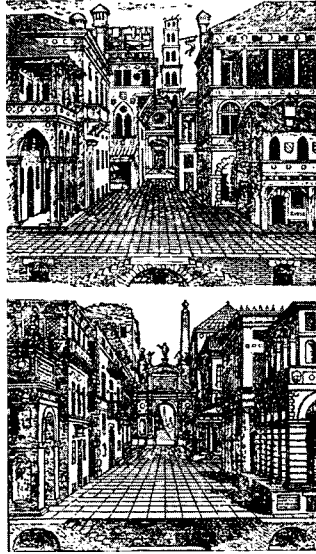
1) 고전원형극장과 환상무대

고전의 원형극장으로부터 이어져오며, 환상적 방법을 무대에 부여하는 르네상스의 극장은 중세의 종교극이 15세기에 접어들어 점차 쇠퇴하자, 사후의 생활보다는 현세에 더욱 의의를 주고 영적 존재로서의 인간보다는 아름다운 육체를 지닌 인간에게 더욱 애착을 갖는 휴머니즘 운동이 만들어졌다. 즉 자아 이외의 자연이 그 자아와 대립될 객관적 현상으로 인식되는 시기이다.³⁴⁾ 직선 원근법의 발견과 고대 그리스

Morality(도덕극, 교훈극), Miracle(기적극), Mystery plays(신비극)등.
 21) Mansions의 기본적인 조형의 틀은 현대까지도 이어져오는 묘비석의 형태와 밀접한 관계를 통해 우리는 극장과 묘비와의 관계를 다시 한번 확인 할 수 있다.
 22) Allardyce Nicoll, op. cit, pp. 70 75와 도판 56 75까지 참조
 23) 이것은 극의 성격이 고전주의에서부터 탈피해 감정(emotion)과 본능(inctinct)을 중요시하는 낭만주의로의 전환을 암시하고 있는 것이다. 민규식의 논문 '가변극장 건축계획에 관한 연구' pp. 3 18을 참조
 24) J. Dudley Andrew, 조희문역, 현대영화이론, 한길사, pp. 69,191
 25) 이탈리아의 Siena, Venezia, Lucca, Spoleto등과 같은 크고 작은 도시에서 보여진다.

26) G. B. Tennyson, op. cit, pp. 156 158
 27) 1576-1608에 세워진 The Blackfriars는 입장하기 위해 미리 표를 사야했다.
 28) G. B. Tennyson의 자료에 의하면 2000-3000명에 달하고, 600명의 입석관객과 1400여명의 관객들이 앉을 수 있었다.
 29) Eliade, Shamanism, p. 269
 30) Eliade, op. cit, pp. 175 176,178
 31) David Coll, op. cit, pp. 145 147
 32) G. B. Tennyson op. cit, pp. 161-163
 33) David Coll의 견해에 따르면 공공극장이 그 구조에 있어서 세계전체가 무대인 인간행동의 장소로써 우주를 반영할 뿐만 아니라, 사면-배우가 관객으로부터 하나의 이미지로 여행을 시도하는 심리적, 사회적, 공간으로써 연극적 우주를 반영한다는 사실이다.
 34) 박학재의 전개서에 의하면 이 시기의 사회상과 예술양식의 5대 특징으로는 1.자연존중사조 2.개인존중사조 3.종교비판태도 4.시민생활양정 5.예술집

교훈으로의 르네상스를 통해 이탈리아의 인본주의는 새로운 극장의 형식을 기본적으로 제작하기에 이르렀다. 극장디자인에 대한 논문³⁵⁾들이 출판되었고<그림2.3> 고전 드라마들의 번역은 궁중에서 일시적으로 만들어진 무대를 통해 잘 익혀진 청중들 앞에서 공연되었다가, 아카데미한 연극의 위급함을 인식하게 되었다. 1585년 비첸자(Vicenza)에서 올림픽 아카데미 위원회에서는 팔라디오(A. Palladio)를 영구적인 극장을 세우게 할 건축가로 결정하였다. 이것은 로마시대의 음악당(Odeon) 이후 그와같은 종류의 공연시설 최초의 사례로써 이것은 건축10서(Ten books of Architecture)에서 비트루비우스(Vitruvius)에 의해 이미 서술된 고전의 모델³⁶⁾에 의해 착안되었다. 르네상스의 대가인 팔라디오의 유작이 된 목조로 된 객석의 층열은 직사각형의 홀과 반 타원형이 겹쳐진 구성이었고 조각상들에 의해 둘러 쌓여진 주랑



<그림 2.3> 세를리오 3개의 무대 1545
테아트르 코미카, 트레지카, 사티리카

(Portico)에 의해 최상부에 놓였다. 로마에서 정면무대(Frons scaenae)와 같이 무대벽은 꾸며지고, 3개의 출구를 갖는다. 팔라디오의 죽음에 의해 그의 제자 스카모찌(V. Scamozzi)는 더욱 장식적인 형상을 이루어 5개의 길들은 소멸되는 원근법을 통해 도시적 광장의 선언적 그림들을 묘사하게되었다. 1855년 스카모찌는 사비오네따(Sabbioneta)³⁷⁾에 더 좁은 오디토리움이 있는 극장을 만들었다. 층열은 반원형 평면을 내부 지향적으로 강조했고 무대벽은 사라지며, 단일 원근법이 비첸자의 테아트르 올림피코 극장의 다중 원근법을 대신하게 되었다.

2) U자형 객석과 이동식 바닥판

17세기 초엽에 소점 원근법 이론의 발전은 장식에 있어 새로운 유형의 출현을 이끌었다. 세를리오(Serlio)의 방법론³⁸⁾을 이용한 것으로 지금까지는 3차원에서 고안되었던 것이 이제부터는 2차원에서 창조되어졌다. 이것은 사바티니(Sabbatini)의 무대보고서(Treatise on Stage)와 무대설치 기계에 의해 1630년에 그 원칙이 세워진 것에 따

른다. 과장된 투시기법을 모서리 프레임에 사용하는 '조형적 장식'(Plastic Decor)으로부터 연속적인 'Shots'(화면)의 의미에 의해 중앙 집중화된 투시도의 평평한 프레임을 사용하는 '회화적 장식'(Pictorial Decor)으로의 변천은 새로운 가능성을 만들어 내게 되었다. 결국에는 배우가 과도한 스케일의 표현없이 장식 안으로 들어갈 수 있고 장식은 레일에 실려 움직이는 다양한 판들로서 변화 될 수 있다. 그것은 1628년 알레오티(Alleotti)에 의해 세워진 파르마(Parma)의 파르네제궁(Palazzo Farnese)에 부속된 극장이었다. 그런 최초의 이동하는 무대구조는 극장유형을 위한 두 가지 생동감 있는 영향력을 만들었다.

첫째, 이동하는 무대판은 숨길 수 있는 무대 프레임의 창조와 투시 무대의 소점에 부합하는 장식의 객석을 강화시킨 것이다.

둘째, 반원형의 객석은 길고 U자형을 취하게 되었고, 군주의 좌석은 최대의 환상적인 무대를 공급해주는 이상적인 축의 일직선상에 놓여졌다.³⁹⁾

파르네제 극장에서 객석의 U자형 모습은 당시로써 무대와의 관계에서 엄청난 거리감을 형성하여 보는 이로 하여금 도시 속의 가로를 연상케 하였으며, 무대박스의 깊이는 이를 더욱 강조하게 되었다. 실지로 극의 내용도 행진과 사열을 포함해 '모의해전'⁴⁰⁾까지 소화하고 있었다. 이런 자료들은 극장이 실내공간임에도 불구하고 그 성격은 도시 외부공간⁴¹⁾의 특징을 그대로 유지하고 있는 것이다.

(6) 근대극장

1) 전환기 근대극장

1778년에 르두(Claude Nicolas Ledoux)가 그의 브장송(Besancon) 극장으로 프랑스 혁명에 이끌어진 사회대변동 시기에 암시된 새로운 배치 형식을 소개하기에 이르렀다. 부분적으로 프랑스는 그들의 모델을 적용시키기에 늦었으나, 그것은 볼테르(Voltaire)에 의해 비평주의라 일컬어지는 시기까지는 아니었다. 그것은 프랑스 희곡이 1층 무대 전면에 배열된 좌석들과 무대로부터 관객들이 내 쫓기는 시기를 말한다. 19세기 극장의 절충주의를 배격하고 이것은 부르기를 '근거를 갖지 않는 효과로써의 건축물이다.'라고 하며 고전 그리스 극장에서 존재했던 조화와 단합을 뛰어넘는 재발견을 만들어 내었다. 그가 이탈리아 모델에서 취했던 유일한 형식은 비할 데 없는 무대의 기계설비방식이었다. 객석박스 시스템은 부채꼴 모양의 원형극장 형식으로 대체되었고 청중들의 조건과 이상적인 시각적 조건 등으로 관객과의 전체성을 준비했었다. 이러한 특징의 형식은 바그너에 의해 소개되었고 무대와 객석사이에서 연속성을 재구축 시켰다. 무대바닥과 객석의 층열

중형유 가 있다.

35)1545년, 세를리오(Serlio)의 The Second Book of Perspective(원근법 제2서)등이 있다.

36)이탈리아의 교육자 Gianugo Polesello의 건축강의자료에 의하면 이와 유사한 모델로 그리스의 정치, 행정조직의 건물인 Bouleuterion(의회당), Prytaneion(국정청), Strategeion(군무청), Telesterion(밀의당) 등의 평면유형이 있었다.

37)이탈리아 중부에 11세기에 Persico공작에 의해 목축지역으로 지정되었다가, Vespasiano Gonzaga(1532-1591) 1565년 Sabbioneta란 명칭을 부여받음

-Enciclopedia Zanichelli- 1996 a cura di Edigio

38)비첸차나 사비오네따의 극장에서 보이는 도시 속 '길'의 성격을 말함

39)Gaelle Breton, op, cit, pp. 9-13

40)Alladyce Nicoll의 자료에 의하면 알레오티는 건축가 이전에 토목기술자, 수리학자, 그리고 무대장치 기술자였다. 파르네제 극장의 측면부지에는 도시 파르마의 주 강이있음을 참조해 극장내부에 직접 물을 끌어들이 배를 띄웠다고 한다. 그의 전제서 pp. 138-141참조에 따른 삽화와 단면도에 기록되어있음

41)테아트르 올림피코로부터 수많은 바로크 극장에 이르기까지 객석부의 상부인 천장화는 모두, 반드시 하늘을 그려 외부공간임을 표현했다.

사이에 있는 심연공간은 무대 밑바닥으로 낸 가늘고 긴 도랑의 확대를 통해 오케스트라 피트(Pit)를 갖추므로 이전보다는 상대적으로 축소되었다. 바이로이트 오페라 극장은 극장건축의 혁명으로 전환점을 이루게 되었다. 르네상스이후 무대와 객석사이의 단절은 조리 있게 일괄된 양립성을 이루게 되었고 3세기를 거치면서 처음으로 그 경향이 역전되었다. 바그너의 뛰어난 솜씨는 근대극장의 대 변환을 미리 전조하는 것이었다.

2) 근대극장의 다양성

이탈리아 모델의 고정된 인식으로부터의 해방은 20세기의 기술적, 예술적, 사회적 변화 속에서 선형적으로 연결되어 있었다. 그림자와 빛이 형식적으로 가득 채워진 환각적인 무대는 영화의 도래로 인해 치명적으로 부서지게 되고 그 이후 입체화와 추상미술은 공간적 표현 양식과 공간의 전통적 개념들을 산산이 부수게 되었다. 자연주의자와 회화적 무대는 더 이상 이미지를 자극하지 않게 되었고, 더욱 추상적인 조형성의 무대로 대체되었고 그것을 환기시킬 수 있는 힘은 스포트라이트에 의해 제공된 무시무시한 가능성에 의해 향상되었다. 이탈리아의 무대는 근대의 드라마 연극을 더 이상 수용하지 못하였다. 1887년 자연주의(42)의 신봉자인 앙드레 앙طوان(Andre Antoine 1857-1943)에 의해 시작된 소극장의 영향력이 크게 작용한다.⁴³⁾ 그 이후 배우의 연기와 청중 앞에 서있는 그의 현재성을 향해 본질적인 집중이 이루어졌다. 극장공간의 연출은 현실의 환각을 준비하기 위한 목적으로 더 이상 하나의 과정이 아니게 되었다. 대신 오히려 표현의 의미는 드라마의 배우 본질로 인식되었다. 그 이후 코프(Copeau)의 말을 인용하면 “무대로부터의 건축은 단지 무대 상에서 극적인 행위에 의해서만 정의되어진다.” 즉 극장의 관계자들은 근대극장 공간을 정의하는 일반적인 규칙을 고려하기보다는 그들 자신의 요구사항과 개인적인 연구의 발달을 위해서 유동적인 필요성을 준비하는 장소를 찾으려고 고만 노력했다. 이런 경험은 네가지 경향의 과정으로 정리된다.⁴⁴⁾

첫째, 관객들은 이탈리아 모델이나 바그너 식의 원유형극장으로부터 이끌어져왔다. 거기서 동적인 프로세니엄은 무대와 객석의 이분적인 색깔을 약화시키게 되었고,

둘째, 엘리자베스식 모델에 기초한 객석은 일상적인 공간에 객석과 무대의 상호 교환을 만들어내게 되었으며,

셋째, 이런 연관성 속에서 유동적인 객석은 각각의 공연을 위해 재정의 하게되어,

넷째, 결국 도시 내에서 장소로부터의 이탈은 이제 근본적으로 극장건축 자체가 그 의미를 갖지 못하게 되었다.

2.4. 전이과정에서 극장평면의 특징-이탈리아를 중심으로-

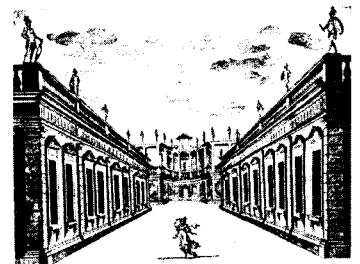
42) 1881년 ‘극장의 자연주의’를 들고 나온 에밀 졸라는 극예술의 인위적인 성격을 벗어남만 자연이 부여하는 시성(진실)을 받을 수 있다고 주장했다. 임은경, *다목적 극장의 실내디자인 연구*, 홍익대, 석사, pp. 46 재인용

43) 차범석, *한국 소극장연극 연구*, 예술 논문집 27, 예술원, 1988, pp. 289-290

44) Gaelle Breton, op. cit, pp. 12-13

(1) 이탈리아식 무대와 무대장치

이탈리아의 르네상스는 역사상 처음으로 고전을 정립하여 인문주의 사상과 그 가치를 진흥시켜, 과학적 진보를 기반으로 하는 예술적 성숙이었다. 창의적 가르침과 탐구적인 학술 등이 이에 수반되며 그 실천의 구체화로 예술작품이 따르고 있다.⁴⁵⁾ 극장에서 무대는 극의 막간 휴식시간 동안에 장소의 원천적인 변화를 가져온다. 1641년 베네치아에 있는 노비씨모(Novissimo) 극장에서 자코모 토렐리(Giacomo Torelli)⁴⁶⁾는 <그림4>이동 무대형식을 적용했다. 즉 다수의 무대막은 레버시스템을 사용해서 크랭크 축의 원리가 무대의 아래쪽에 중앙집중화 되었고 동시에 몇가지 판의 움직임 만들기 위해서 넓혀지게 되었다. 그리고 무대벽은 더 뒤로 물러나게 되고 더 큰방의 크기로 기계실이 무대하부에 배치되었다. 이것은 상부에 매달려있는 것으로 현수막을 더 쉽고 가볍게 조작할 수 있게 만들었다. 이탈리아 무대에서 마술상자는 그것을 만들게 된 것을 이제 모든 측면에서 자랑스럽게 되었다. 오늘날 그것에 영향을 미치게 되는 예술적, 기술적 변화의 영향력에도 상관없이 그것은 비할대 없이 훌륭하고 효과적인 도구였다.



<그림 4> 무대스케치 1641 Venezia

(2) 관객석과 특별석

고대 로마의 막시무스 전차 경기장이 그 원형으로 보이는

파르마의 파르네제 극장의 객석유형은 그 기술적 측면과 시각적 합리성을 바탕으로 이후 바로크 극장의 객석에 중요한 영향력을 갖는다. 테아트르 파르네제의 U자형 기본 평면을 기본으로 각 층 열에 박스들을 적용시킨 것이다. 이것은 청중들의 다양한 사회적 조합을 반영하게 하였다. 즉 U자형은 객석의 각 박스에서 무대를 보기 위한 것만이 아니고 대각선에 놓여, 서로 마주 보이는 객석을 주시함으로 극을 즐기는 목적 이상의 사회적 교제를 만들고 있었다. 서민 대중들은 오케스트라 난간(47) 밑의 1층 바닥 면(48)에 서있게 되었다. 등근 층 열을 이룬 박스들은 높은 가문의 유희적 삶의 생활 방식을 위해 구매되어지거나, 일년씩 대여하게 되었다. 이탈리아의 객석은 격식이라는 도시생활의 틀을 만든 것이다. 몇 가지 개조를 통해 그 모델은 모든 극적인 장르에 적용되었고, 이후 전 서유럽(49)으로 다양하게 확대되었다.

(3) 이탈리아의 모델

18세기 후반에 오페라는 전 유럽을 통해 확장되었다. 이탈리아 객

45) Anthony Blunt, 조항순 역, *이탈리아 르네상스 미술론*, pp. 21-28

46) 자코모 토리첼리는 1640,50년대에 베네치아와 파리를 중심으로 수많은 중요 무대배경 소묘(Bozzetto)를 완성했다. Allardyce Nicoll의 전제서 삽화부분 참조

47) 이곳은 원래 무대 배면에 숨겨져 있던 연주자들이 이후 무대 내부의 발코니로 옮겨진 후 오늘날은 무대 밑 공간을 점유하게 되는 그곳이다.

48) 이곳은 도시광장의 형태로 대중적인 이미지를 갖추고 있는 유형이다. 그 예로 시에나(Siena)와 루카(Lucca)의 도시광장에서 공간적 유사성을 경험할 수 있다.

49) 최초는 프랑스고 이후 영국, 오스트리아, 독일의 순으로 확대되었다.

석의 기하학은 넓고 다양하게⁵⁰⁾ 배열됨을 허락하였다. 그것은 음향적 곡선과 시각적 선의 이상적인 조합을 만들어내는 방법들이었다. 극장은 상업화되었고, 그 이후 사회적 집회장이 되었다. 대중들은 공연을 보기 위해 그 곳에 모여들었으나, 어느 무엇보다 보여지기 위해 모이기도 했다. 가공의 꾸민, 웅대한 세계를 표현한 무대는 관객들 자신을 위해 배경 막으로 형성된 건축물과 그 제한되던 성격을 허물어뜨렸다. 객석은 현관, 주 계단실, 로비, 그리고 외부현관들이 정면의 입면 파사드를 위해 첨가되는 과정을 통해 실질적으로도 확대되었다. 객석박스들로 이루어진 링들과 붙어있는 방들, 거실용 공간들 그리고 복도는 무대 앞에 면한 1층 바다 객석면을 중심으로 구성되었고, 성장하였다. 이런 모든 것들의 효과는 기념비적인 출현을 만들어내게 되었고, 이로 인해 타당성을 지닌 고유한 객석은 전체건물에서 단지 얇은 판 이상의 어떤 다른 형상들을 만들지 못하게 되었다. 이 이후로 극장들은 기존의 도시건물 군에서 벗어나서 마련되었다. 극장건축 각각은 스스로를 위한 권리에 의해 건축물이 되었으며, 화재예방을 위해 종종은 고립된 장소에 세워지기도 하였다. 그 이후 그들은 전략적인 도시의 역할을 떠맡게 되었다. 혁신적이면서 최고의 극치를 이룬 이탈리아의 모델은 1778년에 밀라노에 세워진 라 스칼라(La Scala)와 베네치아의 페니체(Fenice)극장⁵¹⁾에 의해 그 절정에 이르게 되었다.

2.5. 무대수단에 나타난 도시건축의 사회적

(1) 극장에서 대상과 피 대상에 나타난 공간개념

미적 체험의 제요소 중에서 그 주체는 작가, 관객(향수자), 배우(공연자)로 나눌 수 있다.⁵²⁾ 우리는 '행해진 것'(a thing done)을 의미하는 dromenon⁵³⁾이 드라마(drama)로 이행하는 과정을 살펴봄으로써, 제의가 드라마로 변질되는 이유를 살펴볼 수 있다. 그것은 무엇보다도 관객의 태도 변화에서 기인한다. 드로메논에서 관객은 실제로 행위함으로써 참여자의 자격을 갖고있었으나, 드라마에 이르게 되면 배우를 통한 대리적 실현을 피하게 된다. 제의와 예술의 차이점은 제의가 하나의 재현이자, 행위자요, 삶의 모방이지만 실제적인 목적을 갖는 점에서 예술과 구분되며, 예술은 이와 반대로 삶 또는 삶이 가져다주는 정서의 구현이지만 직접적인 행위와는 관계가 없다. 따라서 제의는 실제적 삶과 예술사이를 연결시켜주는 교량을 건립한다.⁵⁴⁾ 그 교량은 바로 도시적 삶 속에 위치하는 극장이다. '세계-내-존재'(being -in-the-wo

orld)가 인간에 관한 정의를 구성하고 있다고 오늘날 철학이론⁵⁵⁾ 들은 말하고 있다. 이러한 명제는 분명 인간의 존재란 그 자체가 대자(the for-itself)와 즉자(the in-itself)중 어느 하나를 택일해야 한다는 입장을 떠나서 이해되어야 함을 요구하고 있는 말이다. 인간이 하나의 사물이거나 혹은 순수 의식 중 어느 하나라고 한다면 그는 더 이상 이 세계 내 존재이기를 그친다. 왜냐하면 사물이라면, 그것은 다른 사물들과 공존(coexist)하고 있는 것이기 때문이다. 이 공존의 상황을 이어주는 극장의 역할은 도시 내에서 필연적인 관계를 유지해 오고 있다. 또한 극장내의 객석과 무대의 역할은 관객과 배우의 공존을 전제로 하며, 이것은 도시에서 객체로서의 장소와 공동체로서의 장소를 구분하여 건축물에 응집된 인장력과 압축력을 만드는 총체적인 도시문화의 기초가 된다.

(2) 도시와 극장공간의 연속성

19세기까지, 서양극장을 특징 지우던 내부와 외부공간의 모호성은 더 이상 그 목적에 적합한 실내가 아니라 그 자체의 건물에 자리잡고 있었다. 혁명적인 브장송 극장(1776-1784)을 설계한 르두는 이론가로서 이 현상을 다음과 같이 설명한다. "오디토리움과 무대에 대한 관계는 우리가 거주하는 방에서 외부를 보는 공허함에 대한 관계와 같기 때문에 극장무대는 청중을 위한 공간보다 훨씬 더 넓어야 한다. 이런 곳이야말로 마법적 환상을 일으키는 극장의 진정한 장소인 것이다." 도시의 건축, 도심 그 자체, 그리고 보도에 대한 지식은 공간에 대한 무의식적, 혹은 직관적 자각을 증대시킨다. 무대 위에서의 가상건축과 도시내의 실제건축 즉 청중을 둘러싼 공간은 도시공간의 개념이 다른 모든 시기를 통하여 어떻게 배경화법 적으로, 혹은 파노라마로 되었는데에 관한 증거인 것이다. 연극의 근거에는 의식적인 행사가 두 방향, 즉 청중 속에 있는 사람들간의 방향과 배우와 청중들 사이의 방향으로 교환된다. 무대의 폐쇄된 세계와 무대에서 가상적으로 표현된 개방 세계 사이의 인위적이고 실제적인 교류는 구조 및 건축적 레파토리와 극장의 공간설계를 결정한다. 기념비적인 도시극장은 도시의 성장과 도시발달의 증거인 영구적인 건물에 대한 욕구를 만족시키기 위해 만들어졌다. 도시생활에서 증대하는 복잡성과 다양성은 심성의 진보와 관련하여 만남의 장소에 대한 보다 명확하게 상술된 표현과 공간의 성문화 및 명료화를 요구하였다.

3. 결론

자유시간의 증대와 함께 오늘날 기념비적인 환경이 감소되는 상황에서 경험되는 오락에 대한 예찬(예를 들면 가정의 TV)은 우리에게 도시극장건축의 특징과 더욱 일반적으로는 건축의 특정 프로그램의 부분으로서 이러한 기념비성의 의미를 반성하도록 하고 있다. 막스 베버(Max Weber)가 지적했듯이 후기 산업사회에서 낯이 첨예화되어 가는 기술적인 측면에서의 발전과 함께 사회 조직은 효율성을 구가하

50)말굽형, 그리스의 철현금형, 나팔꽃 모양의 U자형, 머리끝을 따낸 타원형 등.

51)이 극장은 1996년도의 화재로 현재는 벽체를 중심으로 골조만 남아있다. 최근에 오랜동안 다양한 각도의 토의를 거쳐 원상태로의 복원을 결정하게 되었다. 그것은 현대극의 실용적인 면보다, 이탈리아인들의 회귀적 본능으로 인한 기억의 가치와 유적에 대한 문화적 모습을 단편적으로 볼 수 있다. 그들은 도시 안에 기억을 담을 수 있는 장소를 부여함으로써 삶의 안정된 관성을 회복하고 기준이 되는 뼈대를 늘 형성하고 있는 것이다.

52)윤보섭, op, cit, pp. 11 14

53)J. Harrison, Ancient Art and Ritual, Greenwood press, publishers, 1969, pp.123 136

54)J. Harrison, op, cit, pp. 123-136

55)Maurice Merleau-Ponty, 오병남 역, 현상학과 예술,서광사, 1983, pp.14 28

고 있으나, 반면에 역사의 주체인 인간은 상호간의 소통을 원활하게 이루지 못하고 있는 것이 오늘의 실정이고, 인류학자 빅터 터너(Victor Turner)가 주장하듯이 오늘의 인류가 당면한 위기를 극복할 수 있는 방법은 오늘날 삶의 장을 반성의 계기로 삼는 일인 바, 여기에 축제와 제의의 기능이 중요시되는 이유가 있는 것이다. 그의 용어를 빌리자면 삶의 '연속성' 개념의 타당성이 제고되어야 할 이유가 있는 것이다.⁵⁶⁾ 율리우스 포제너(Julius Posener)는 극장건축을 이야기하면서 도시의 탄생과 성장, 소멸을 표현하는 것이 거의 전통적이라 할만큼 사회전반에서 중요한 의미를 지닌 테마임을 밝히고 있다.⁵⁷⁾ 그 테마는 우리가 도시의 도시다움이라 하는 틀 속에서 다양한 예술장르에 대해 매우 다양한 차원의 참여와 책임을 부여할 때 맞닥뜨리게 되고 때로는 모순적인 패러다임의 차이를 극장건축을 통해 해소하고자 하는 것이다. 이러한 사실 때문에 도시는 발전하리라는 확신 속에 그 도시의 고유성을 찾아 내게되며 심지어 도시를 건설하는 행위 그 자체를 주술적 신비감에 싸여 이제까지 진행되고 있는 전통적인 의식에 대한 기억 속에 한 요소로 생각하게 된다. 도시에 대한 신비감과 더불어 대부분의 사회가 극장과 공연예술의 행위에 대하여 마치 종교적 의식이라도 진행하는 듯한 특별한 의미를 내포하기 때문이듯이 도시의 특성을 구별해 내는 작업은 그 대부분이 주로 어떤 도시에서 연극과 음악이 상연되는 곳, 즉 극장건축이거나 도시의 광장에서 이루어진다. 이것은 극장과 도시공간의 상호 연관성을 확인시키고 동시에 극장내부의 공간구조가 도시의 모습을 담고있음을 간접적으로 보여준다. 중용의 상실(Verlust der Mitte)을 거론하며 18세기 말 이래 지속되어온 사회전반의 위기와 혼란에 대한 돌파구인 '새로운 지배적 테마'는 문화적, 건축적 사례이자 예외적으로 이제까지 생명력을 잃지 않는, 참신한 목적적 통일체로 작용했던 19세기의 극장인 것이다. 무대가 청중을 향해 다가서거나 물러설 때 즉, 건축에 대하여 다소 새로운 테마들이 그 상징적 실체가 결핍된 탄생과정은 도외시하고, 도시적인 경관 속에 잘 용해될 듯하게 되면 건축의 표면적 상징성마저 요구하게 된다. 공간적으로도, 형태적으로도 또한 윤리적으로도, 건축사상의 발견을 통해 강조하고자 하는 바는 극장건축과 그 극장이 서는 부지 사이에 뚜렷이 인식할 수 있는 관계가 설정되지 못했다는 것이다. 그러나 대부분의 경우 극장이라는 테마는 그 내부적으로 볼 때 목적으로 주어진 예술행위에 대하여 적절한 예의를 표하고 외부적으로는 도시가 지닌 일관성있는 물리적 역사적 불연속성을 둘러싸는 공공적인 '보자기'의 역할을 수행하기 때문에 어떤 예외적인 것이기도 하다. 즉 해체되어 가는 도시의 성격을 재생시키기 위해 극장은 필수적인 요소이다. 도시에서 극장의 형성과 변천을 통해 여기서 다음과 같은 결론에 도달하게 된다. 즉 어떤 극장건축이 도시적 전통에 근접하거나 어떤 도시의 한 부분을 되살려낼 때 두 가지 양상이 선명해진다. 즉 영원히 건축에서 되살려 내어야 할 요소라는 개념에서, 그리고 갱신에 대한 어떠한 희망

이라도 도시적 경관과 연결되어야 한다는 점에서 내향적 순수성과 외향적인 유기적 구조체 라는 것이다.

참고문헌

1. Joseph Stephen. New theater forms, Theater Arts Books, 1968
2. J. Michael Gillette. Theatrical design and production, Mayfield Publishing Company, 1987
3. G.B. Tennyson. 연극원론, 현대미학사, 1992
4. David Cole. 연극이벤트의 미학, 현대미학사, 1995
5. George R. Kernodle, Form Art to Theater, University of Chicago Press, 1944
6. F.A.C. Wilson, Yeats's Iconography, London Gollancz, 1960
7. Allardyce Nicoll. Lo Spazio Scenico - storia dell'arte teatrale, Bulzoni Editore, 1992
8. 박학재. 서양건축사 정론, 상호사, 1971
9. 이근삼. 서양연극사, 탐구당, 1980
10. C. Noberg schulz. 서양건축의 본질적 의미, 세진사, 1983
11. Gaelle Breton. Teatro, Editions du Moniteur, 1989
12. 신혜수, 소극장 무대공간디자인에 관한 연구, 홍익대,
13. J. Dudley Andrew. 현대영화이론, 한길사, 1987
14. Anthony Blunt. 이탈리아 르네상스 미술론, 1990
15. J. Harrison. Ancient art and ritual, Greenwood press, 1969
16. Maurice Merleau-Ponty, 현상학과 예술, 서광사, 1983
17. 윤보섭, 퍼포먼스에 있어서 미적 체험에 관한 연구, 홍익대,
18. Zodiac 2. Milano, Zodiac Architettura, 1989
19. Giorgio Vasari. Le Vite dei piu Celebri, Fratelli Melita Editori, 1988

<접수 : 1998. 8. 5>

56)윤보섭, 퍼포먼스에 있어서 미적 체험에 관한 연구, 홍익대, 석논, pp.47-49에서 재인용

57)Zodiac 2. Milano, Zodiac Architecture 1989, p.5