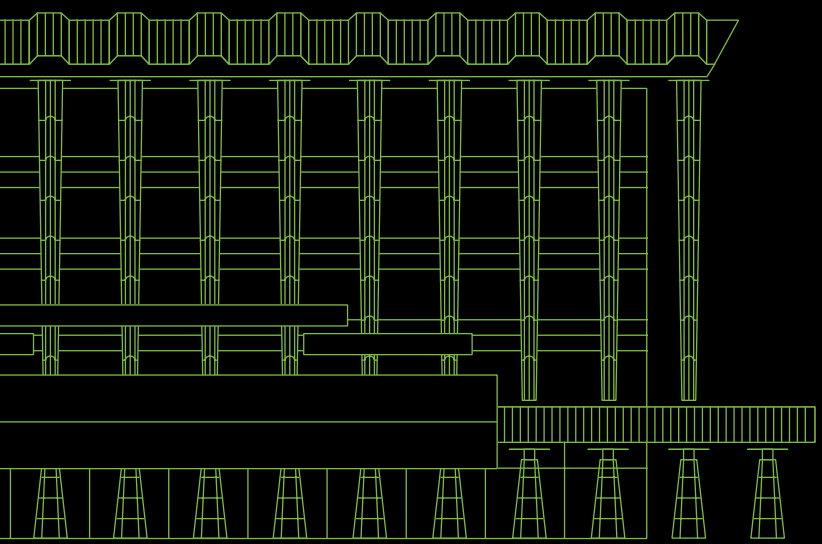
2021 국립극장 해오름극장 재개관 기념 학술대회

국립극장 그 여정과 미래

The Past Journey of National Theater of Korea, and Its Future

2021년
9월 3일 금요일
14:00~18:00

국립극장
별오름극장



국립극장 National Theater of Korea | 공연예술박물관 Museum of Performing Arts

2021 국립극장 해오름극장 재개관 기념 학술대회

국립극장 그 여정과 미래

The Past Journey of National Theater of Korea, and Its Future

국립극장 National Theater of Korea | 공연예술박물관 Museum of Performing Arts

환영사

국립중앙극장 극장장 김철호입니다.
해오름극장의 리모델링 완공을 축하하는 행사의 일환인 해오름극장 재개관 기념 학술대회를 통해 환영의 말씀을 전하게 되어 기쁘게 생각합니다.

1973년 10월에 명동에서 남산으로 국립극장이 신축 이전한 이후, 공연문화의 시대적 변화와 요구에 적극 부응하기 위해 2017년부터 대대적인 리모델링 공사를 시행하였습니다. 약 4년이라는 시간을 거쳐 9월 1일자로 여러분 앞에 새롭게 선보인 해오름극장은 공연 관람객에게 보다 질 높은 예술작품 감상환경을 제공하고 제작극장으로서 보다 현대적이고 최첨단기술을 적용한 수준 높은 극장으로 재탄생하였습니다. 특히 공연장의 최첨단 무대 기계장치와 객석의 관람 편의를 고려한 설계, 그리고 국악관현악을 비롯한 전통예술의 공연을 확성장치 없이 자연음 그대로 감상할 수 있는 건축음향을 확보하였습니다.

국립극장 해오름극장 재개관을 기념하여 “국립극장 그 여정과 미래”라는 주제로 개최하는 본 학술대회에서는 인문학, 건축학, 무대기술, 무대미술 분야 전문가들을 모시고 국립극장의 건축 미학적•기술적 특징과 변화에 대해 살펴보려고 합니다. 또한 세계 현대극장의 흐름과 경향에 발맞추어 국립극장이 나아가야할 방향과 청사진을 그려보는 시간을 가지려고 합니다.

오늘 학술대회에 참여하신 발표자, 토론자 여러분께 다시 한 번 감사의 말씀을 드리며, 국립극장이 공연예술문화의 중심 기관으로서 우리나라 공연예술문화 발전을 선도해 나아가고 세계적인 국립극장으로서 성장, 도약해 나아가는 발전적인 모습에 많은 관심과 성원을 바랍니다. 고맙습니다.

국립중앙극장
극장장 김 철 호

일러두기

이 자료집에 수록된 내용은 발표자의 원문을 그대로 실었으며, 발표자의 허락없이 수록된 글과 사진의 무단전재와 복제를 금합니다.

목차

프로그램 08

국립극장의 변천 : 미학적 관점을 중심으로 10
정인하 | 한양대 건축학과 교수

우리의 울림을 담는 공연장 20
조현의 | 한양대 HCI대학원 교수

세계극장의 조류와 국립극장의 지향점 32
조만수 | 충북대 프랑스언어문화학과 교수

종합토론 41

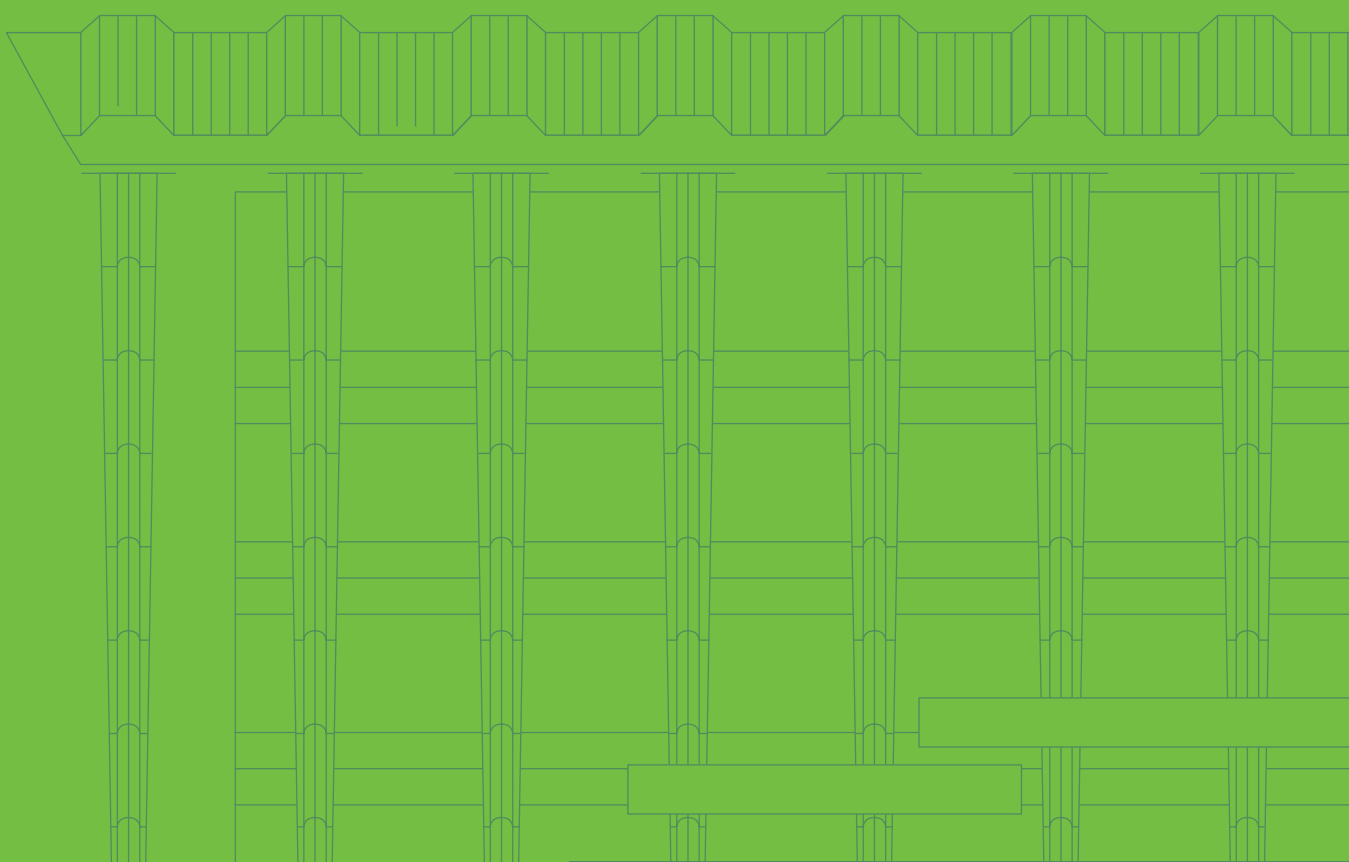
프로그램

2021년
9월 3일 금요일
14:00~18:00

국립극장
별오름극장

사회 : 최석영
공연예술박물관 관장

14:00~14:05	**개회** **최석영** | 공연예술박물관 관장
14:05~14:15	**환영사** **김철호** | 국립중앙극장 극장장
14:15~14:45	**국립극장의 변천 : 미학적 관점을 중심으로** **정인하** | 한양대학교 건축학과 교수
14:45~15:15	**우리의 울림을 담는 공연장** **조현의** | 한양대학교 HCI대학원 교수
15:15~15:45	**세계극장의 조류와 국립극장의 지향점** **조만수** | 충북대학교 프랑스언어문화학과 교수
15:45~16:00	**휴식**
16:00~18:00	**종합토론** 좌장 : **박길룡** | 국민대학교 건축학과 명예교수 **정인하** | 한양대학교 건축학과 교수 **임종엽** | 인하대학교 건축학과 교수 **조현의** | 한양대학교 HCI대학원 교수 **윤시중** | 한국예술종합학교 무대미술과 교수 **조만수** | 충북대학교 프랑스언어문화학과 교수 **박세환** | DMP건축사 사무소 본부장



국립극장의 변천 : 미학적 관점을 중심으로

정인하
한양대학교 건축학과 교수



국립극장의 변천 : 미학적 관점을 중심으로

정인하
한양대학교 교수

1. 건물의 배치와 기념성
2. 대극장의 형태구성
3. 대극장(해오름극장)의 비례체계
4. 국립극장의 내부공간
5. 소극장(달오름극장) 건물의 조형성

국립극장은 1950년 4월 29일 옛 경성 부민관(현 서울시의회 자리)에서 처음으로 개관했다. 광복 이후 줄기차게 이루어져 오던 국립극장 설립 운동이 결실을 맺은 것이다. 이와 함께 국립극단이 창설되었고, 여기서 첫 무대에 오른 작품은 초대 극장장인 유치진의 <원술랑>이었다. 그러나 개관한 지 두 달도 안 되어 한국전이 발발하고, 부민관은 폭격 당해 파괴되었다. 그래서 전쟁기간 중에 대구문화회관으로 장소를 옮겨 피난살이를 하다가, 1957년 서울 명동의 시공관(市公館)으로 장소를 옮기게 된다. 광복 전까지의 메이지좌(明治座)로 사용되었던 극장 건물이었다.

1960년대 군사정권이 들어서고 사회가 안정되면서 문화계는 새로운 전용극장의 건립을 계속 요구했고, 이것이 군사정권의 문화정책에 반영되었다. 국립극장의 신축이 처음 언급된 때는 1965년 1월로, 당시 박정희 대통령이 공보부(公報部)를 초도순시(初度巡視)하면서였다. 이때 공보부가 민족문화센터 건립을 건의했고 이것을 대통령이 받아들여 1966년 1월에 연두교서를 통해 종합민족문화센터 건립을 천명했다. 그리고 대통령령으로 건립추진위원회가 규정 공포되었다. 당시 계획은 전용 시설을 갖지 못하고 계속해서 이전했던 국립극장을 민족문화센터 내에 수용하는 것이었다. 특히 국악을 상설 공연해 이곳을 전통음악에 대한 중심지로 키우려는 의도를 가지고 있었다.

새로운 국립극장의 설계는 이희태가 담당했다. 이희태는 개발시대 경주박물관, 부산시립박물관, 공주박물관 등 주요 문화시설을 설계했던 건축가였다. 그는 건립추진위원회의 하부조직인, 실무소위원회의 위원으로 참여했다. 당시 건축가에게 제시된 프로그램은 1500석 규모의 대극장, 500석 규모의 소극장, 행정시설, 그리고 무대장치에 필요한 작업실이었다. 이들이 상호 유기적으로 계획되어 극장기능을 원활히 수행하도록 요구받았

다. 건물 부지가 정해진 이후 일이 급속도로 진행되어 1966년부터 1년 동안 이희태의 설계가 진행되었고, 1967년에 공사를 착공하여 1973년에 완공했다. 개관기념 연극은 <성웅 이순신>으로 당시 박정희 대통령이 직접 참관했다. 건립과정에서 알 수 있듯이 이 건물은 당시 군사정권의 문화정책을 상징하는 의미를 가지고 있었고 그러한 건립 의도는 설계과정에 큰 영향을 미쳤다. 민족, 근대화, 발전, 전통과 같은 거대담론들이 어떤 방식으로든 건축 설계에 반영되어야만 했던 것이다. 이러한 상황 속에서 이희태는 나름대로 발전시켜 왔던 전통적인 조형언어를 이 건물에 적용시켰고 그것은 건축의 질을 끌어올리는데 중요한 역할을 했다. 그리고 이후 여러 차례의 리모델링이 이루어졌지만 이런 특징은 여전히 유지되고 있다.

1. 건물의 배치와 기념성

국립극장은 장충단 공원을 끼고 남산 쪽으로 올라오면 산중턱 못 미친 곳에 자리 잡고 있다. 비슷한 시기에 건설된 김수근의 자유센터와 타워호텔이 맞은편에 자리 잡고 있어서 개발 시대의 시대상을 매우 장중하게 드러내고 있다. 이곳이 국립극장의 부지로 결정된 것은 여러 가지 이유가 복합적으로 작용된 것으로 보인다. 먼저 서울 도심에는 그만한 규모 건물을 지을 공간이 없었다. 또 남산은 도심과 비교적 가까웠고, 환경도 매우 쾌적하여 정책결정자들에게는 지금의 위치가 별다른 무리 없이 받아들여졌던 것으로 보인다. 그러나 문화를 생산해 내는 주체들은 이런 결정이 상당히 불만스러웠던 것으로 보인다. 문화란 사람과 사람이 서로 만나서 슬픔과 즐거움을 공유할 때 자연스럽게 생산되는 것이고, 이 때문에 새로운 국립극장이 도심에 건립되기를 원했다. 그런 의미에서 국립극장의 위치는 처음부터 문화에 대한 권위적인 인식을 기반으로 결정되었으며 지금까지도 그런 문제들이 계속해서 제기되고 있는 실정이다. 이렇게 조성된 상당히 넓은 대지 속에 건축가는 여러 건물들을 배치해야만 했고, 이 때 여러 기능들을 어떻게 유기적으로 연결할 것인가가 매우 중요한 과제로 떠올랐다. 이희태가 쓴 간단한 글 외에는 추론을 뒷받침할 구체적인 자료는 없지만 결과적으로 나타난 배치를 두고 판단해 볼 때, 건축가에게 가장 중요하게 작용한 미학적 기준은 기념성(monumentality)이라고 여겨진다. 사실 기념성의 문제는 건축의 본질 가운데 하나로 오래 전부터 다루어져 왔던 주제였다. 태초에 인간들은 동물들과 마찬가지로 그들이 거주하는 장소를 구분하고자 했고, 이 때문에 자신들의 정서와 가치관, 문화적 전통, 그리고 기념할만한 사건을 상징하는 기념비를 세워 그 장소의 특이성을 강조했다. 그렇지만 도시 속에 건축물을 통해 기념성을 부여하는 방식이 각 나라마다 달랐고 해방 이후 서구적인 기념성의 개념이 한국에 이식되면서 많은 문제를 불러일으키게 되었다.

일찍부터 시민사회와 도시국가가 발전했던 서구사회는 기념비적인 건물이 시민들의 집단적 삶을 표상하고 각 도시의 정체성을 부각시키는 방식으로 세워졌다. 현재도 남아 있는 수많은 도시 광장과 그것에 부속되어 있는 대규모 공공건물에서 그런 사실은 잘 나타난다. 이 경우 건물의 기념성을 확보하기 위해 전통적으로 사용하는 수법이 존재했다. 먼저 배치 수법에 있어서 기존의 도시 조직 속에 파묻혀 있는 수많은 보통의 건물들과는 차별되도록 해야 한다. 이를 위해 건물의 규모를 월등히 키우거나 축을 바꾸어서 기존의 도시체계와는 다른 위계를 갖도록 하고, 주요 가로의 초점에 위치하여 그 존재가 뚜렷이 부각되도록 했다. 또한 사람들이 그 건물을 배경으로 모일 수 있도록 전면에 커다란 광장을 마련했다. 여기에 사람들이 모여서 도시의 공통의 관심사나 행위를 나눌 수 있도록 하는 것이다. 그러나 한국의 경우 기념비적인 건물은 일반 시민들을 위해서 지어졌기 보다는 대부분 지배계급의 권위를 강화시키려는 목적으로 이용되었다. 궁궐, 성곽 등의 건립을 위해 많은 인력과 시간이 동원되었으나 이 건물들이 대중을 위해 일상적으로 이용된 적은 없었다. 근대이전까지 서울에서 공개 광장이 존재하지 않았다는 사실에서 이 점은 잘 입증된다. 일반사람들은 주로 장터 등과 같이 사람들이 모이는 곳

을 이용하여 의사소통을 하고 이벤트를 조직하였지만 그것이 기념적인 건물의 건립으로 연결되지 않았다.

이희태는 서구적인 관점에서 기념성을 이해하고 그것을 건물 배치에 반영했다. 그렇지만 건물이 들어설 대지가 매우 넓었고 건물의 기능이 복잡했기 때문에 건물을 처음 배치하기가 어려웠을 것으로 보인다. 이를 위해 사람들의 진입 방향과 전면 파사드와의 관계, 대극장(해오름극장)과 소극장(달오름극장)과의 관계가 우선적으로 결정되어야 했다. 건물의 주요 파사드의 위치는 남산의 경사와는 상관없이 순전히 진입 축과 광장에 의해 결정된 것으로 보인다. 장충공원을 거쳐 남산순환도로를 타고 올라가면 국립극장으로 분기되는 진입로가 나오는데, 이때까지 사람들은 국립극장의 존재를 전혀 인식할 수 없다. 그러나 진입로를 들어서는 순간 대극장의 전면 광장이 눈에 들어온다. 그리고 그 광장에서 바라보면, 매우 단순한 형태로 된 대극장의 전면 파사드는 건물로 접근하는 모든 사람들의 시선을 집중시키면서 시선을 압도하는 것이다. 건물의 기념성을 확보하기 위해 건축가는 소극장과 기타 부속시설들을 대극장 후면으로 후퇴시켜서 대극장으로 접근하는 과정에서 이들이 지각되지 않도록 했다. 특히 대극장의 우측에 있는 소극장의 존재는 대극장 전면에서 보았을 때 시야에서 완전히 가려진다.

이런 배치는 건축가가 의도한 것으로 보인다. 이희태는 세종문화회관처럼 대극장과 소극장을 나란히 전면에 두는 것이 건물의 기념성을 감소시킨다고 판단했다. 또한 멀리서 볼 경우 건물 전면에서 높이 솟아 있는 무대 부분도 마찬가지로 전면에서는 지각되지 않도록 했다. 이처럼 건축가는 접근 과정에서 기념비적인 열주들로 구성된 대극장의 전면만을 부각시키는 것이 기념성을 확보하는데 매우 중요하다고 판단하고, 현재와 같은 배치와 전면 파사드를 구상했다고 생각한다.



그림1 . 국립극장 전면(출처: 정인하)

2. 대극장의 형태구성

국립극장은 기념성의 요구로 인해 처음부터 전통적인 건축형태와 결합할 가능성이 매우 높았다. 건축가도 이런 상황을 잘 인식하고 국립극장을 위해 전통적인 모티브를 계속해서 빌려오게 된다. 여기에 대해서는 이희태도 인정하고 있다. 그는 “우리나라도 근대화됨에 따라 많은 현대건축들이 지어지고 있으나, 본인은 건축가의 한 사람으로서 이 국립극장의 준공과 함께 한국의 현대건축을 우리의 것으로 토착화 해야겠다는 강한 집념으로 이 국립극장의 설계에 임해왔다.”라고 했다. 그렇다면 그것은 어떤 방식으로 표출되는가? 먼저 국립극장의 외부 형태는 건물을 감싸고 있는 열주들과 로지아로 특징 지워진다. 그것은 한편으로는 비슷한 시기에 지어진 뉴욕의 애버리 피셔 홀을 연상시키고, 다른 한편으로 전통적인 목조건물, 특히 그 가운데 이희태가 가장 좋아했던 경회루의 목구조 체계를 연상시킨다.

이희태에게는 국립극장이 최초의 대규모 프로젝트였기 때문에, 세계 각국의 국립극장과 문화시설을 두루 돌아보면서 생각을 가다듬게 된다. 그리고 이 과정에서 뉴욕의 링컨 센터를 눈 여겨 본 것으로 보이고 실제 설계과정에서 이것으로부터 많은 영향을 받게 된다. 맨해튼의 중심부에 위치한 링컨 센터는 1960년대 도시계획가이자 행정가인 로버트 모제스(Robert Moses)의 계획 아래 중앙광장을 중심으로 총 6개의 건물을 6명의 건축가가 설계하는 프로젝트였다. 이들 건물 가운데 국립극장과 가장 유사한 건물은 맥스 에이브러모비츠(Max Abramovitz)가 설계한 애버리 피셔 홀(Avery Fisher Hall) 이다. 이 건물과 맞은편에 있는 필립 존슨(Philip

Johnson)이 설계한 링컨센터 극장(Lincoln Center for the Performing Arts)도 국립극장과 유사해 보이지만 기둥과 벽체를 처리하는 방식이 다르다. 애버리 피셔 홀은 광장을 중심으로 북동쪽 모서리에 위치한 것으로, 주로 음악연주가 이루어지는 곳이다. 이 건물은 국립극장처럼 트레버틴으로 된 높은 열주들로 4면이 구성되어 있다. 전체 규모는 국립극장보다 커서 2,700석을 수용한다. 외부 열주들은 평면상 '+'자형 단면으로 분절되어 있고, 상부로 올라갈수록 끝이 가늘어진다. 그리고 이런 열주들로 된 아케이드의 2층 부분에는 로지아가 걸쳐져 있어서 단조로운 입면을 분할하고 있다. 이런 외관 때문에 이 건물은 유럽의 고전건축처럼 매우 장중한 느낌을 주며, 따라서 이희태로서는 국립극장의 이미지와 잘 부합된다고 보았던 것이다.



그림2. 뉴욕 링컨센터의 애버리 피셔 홀(출처: Ajay Suresh)

이들 각각의 건물들을 비교하면서 이희태의 조형의지를 탐구해 보자. 먼저 국립극장의 전면 대극장 부분은 여러 가지 점에서 애버리 피셔 홀과 유사하다. 건물 전면과 측면이 모두 열주로 구성되어 있고 똑같이 2층 부분에 로지아가 가로질러 가고 있다. 건물의 벽체는 열주 뒤로 후퇴되어 있으며 전체 입면이 유리로 투명하게 처리된 점도 유사해 보인다. 그렇지만 결정적으로 다른 점은 기단부와 지붕의 처리에 있다. 국립극장에서는 기단부에 진입 계단을 설치하여 이곳을 통해 광장에서 로비로 직접 접근되도록 했다. 이에 비해 애버리 피셔 홀은 일단 1층으로 들어가서 그곳의 내부 계단을 통해 위층으로 접근하도록 했다. 이희태가 국립극장에 이 같은 계단을 설치한 것은 건물의 기념성을 좀 더 부각시키기 위한 의도라고 여겨진다. 또한 이 두 건물 사이에 차이점은 지붕을 처리하는 방식에서 나타난다. 애버리 피셔 홀은 얇은 수평 테두리와 매우 완만한 곡선으로 된 보가 기둥과 결합되어 건물의 상부틀을 형성하지만 그것이 하나의 독립된 요소로 인식될 만큼 그다지 강조되지 않는다. 오히려 매우 약화된 형태로 나타나서 열주들이 가지는 수직적 상승감을 보다 강조하고 있다. 그렇지만 국립극장의 경우 지붕의 수평면이 기둥의 수직성을 압도한다. 그것은 지붕이 커다란 비중을 차지하는 전통건축의 영향이라고 생각한다. 국립극장의 지붕 두께는 2.5m로 다소 두껍고 모서리 부분은 날카롭게 각이 져 있다. 그리고 매끈한 수평면을 형성하는 것이 아니라 기둥 간격에 맞춰 일정한 요철 리듬을 가지고 있다. 그것은 우리의 전통적인 지붕 형태를 직설적으로 모방한 것은 아니지만 그것이 가지는 형태적 이미지를 간접적으로 형상화시킨 것이라고 볼 수 있다.

애버리 피셔 홀과 국립극장에서 나타나는 또 다른 차이점은 구조 체계에 있다. 국립극장의 경우 외부에 나타나는 기둥들은 내부의 구조체계와는 별개로 설치되었다. 그 기둥들은 건물 본체로부터 돌출한 캔틸레버의 지붕을 지지하는 역할만을 담당하여 구조적으로는 그다지 큰 의미가 없다. 절두산 성당과 마찬가지로 여기서도 기둥은 장식적 의미가 강하다. 지붕의 조형성을 강조하기 위해 기둥 사이에 보도 설치하지 않은 무량판 구조가 사용되었고, 기둥 상부에 나있는 원형판이 보의 역할을 대신했다. 이에 비해 애버리 피셔 홀의 외부 기둥들은 내부 구조체계를 그대로 드러낸 것으로 구조적으로 일관된 것이다. 기둥의 형태에 있어서도 차이가 존재한다. 국립극장을 설계하면서 건축가는 원래 직경 40cm로 된 원형기둥을 5m 마다 배치했다. 이런 기둥의 크기와 간격은 이희태가 가장 즐겨 쓰는 방식이다. 그러나 실제 그런 크기로 시공되었을 때 건물의 높이가 너무 높아 기둥이 너무 세장하게 보였고, 그래서 건물형태가 전체적으로 불안정한 느낌을 주었다. 형식미를 중시하는 건축가

에게 기둥의 비례가 맞지 않는 점은 참을 수 없는 부담으로 작용했다. 그것을 보완하기 위해 이희태는 대극장의 원형기둥에 장식적인 요소를 덧붙인다. 아래 부분에서 위 부분으로 올라가면서 그 폭이 넓어지는 장식들이 기둥 주위로 네 방향에 매달리고 그것은 평면적으로 십자 형태를 가진다. 그러나 이렇게 덧붙여진 부분들이 매우 어색해 보이고, 이로 인해 건물의 명료성이 떨어지는 것은 어쩔 수 없는 것이었다. 그리고 노출 콘크리트를 정으로 깬 원형 기둥과는 달리 장식부분은 몰탈로 마감되어 있어서 재료의 물성이 완전히 달라 보여서 새로 추가된 부분들은 구조적이기보다는 장식적이라는 사실이 더욱 분명히 드러난다. 이희태가 이런 장식적인 모티브를 창안하게 된 배경에는 바로 경복궁의 경회루의 비슷한 장식이 큰 영향을 미쳤다. 거기서도 2층의 사각기둥 주위에 장식들이 덧붙여져 있다.

이희태가 국립극장을 설계하면서 애버리 피셔 홀 외에도 경복궁에 소재한 경회루도 주요 모델로서 상정한 것으로 보인다. 특히 경회루는 오래 전부터 이희태에 의해 전통건축을 대변하는 건물로 인정받고 있었다. 이 건물은 경복궁의 후원에 위치하면서 주로 연회가 이루어지는 장소였다. 상시적으로 사람이 머무는 건물이 아니기 때문에 건물의 내부공간이 벽체에 의해 닫혀있지 않고 주위를 향해 열려 있다. 이 건물에서 이희태가 눈여겨 본 것은 자연스럽게 노출되어 있는 목구조 체계와 바닥을 지지하는 필로티들이었다. 특히 건물의 바닥이 필로티에 의해 올려져있는데 그것이 이희태에게는 기념성을 부여할 수 있는 모티브로 인식되었다. 전체적으로 건물은 매우 높은 지붕에도 불구하고 매우 안정된 비례체계를 가지고 있으며, 각 기둥들은 그런 비례 체계 속에서 각각의 위치를 차지하고 있다. 이와 관련하여 이희태는 다음과 같이 이야기한 바 있다. “나는 우리의 전통을 국립극장 건축양식에 표현하는데, 외형적인 모방이나 확대가 아닌 어디까지나 내재적인 전통의 표현을 해야겠다고 생각하여 지금의 극장형태를 제안하였고, 이것으로서 우리 고유의 전통미를 표현했다고 생각한다. 즉 전통적인 기주(基柱), 주랑(柱廊)의 아름다움의 현대화가 바로 그런 것의 하나이다.”



그림4. 경회루의 모습(출처: Yoonj)

3. 대극장(해오름극장)의 비례체계

국립극장의 대극장에서 나타나는 전체 비례관계는 매우 오랫동안 고심한 후 나타난 결과물이다. 이희태는 그때까지 종교 건물들을 설계하며 하나의 공통된 비례 개념을 구사했다. 건물의 전체 비례가 보통 정사각형 두 개, 즉 1:2로 구성되도록 했다. 이것은 혜화동 성당, 서강대학교 예수회관, 그리고 절두산 성당 순교박물관에서 공통적으로 나타나는 현상이다. 국립극장에서도 이와 유사한 비례가 나타나지만 그 관계는 명료하지 않다. 그 대신 정사각형의 구성이 평면에 적용된다. 국립극장에서 대극장과 소극장의 평면은 거의 정사각형을 유지하고 있고 그 크기는 1:2의 비례를 가진다. 그렇다면 왜 이희태는 정사각형의 구성을 종교시설과 사무실 시설에서는 입면에 적용하고 문화시설에서는 평면에 적용한 것일까? 이것은 이희태 건축을 관통하는 주요 원칙이지만 그 이유에 대해서는 알려진 바가 없다. 다만 건물의 형태와 기능이 고려되었을 것이라고 추측할 수 있다. 즉, 당시 문화시설들은 기념성이 강조되어야 했고 이를 위해 건축가는 외부의 네 면을 열주로 처리하려 했기 때문에 건축가는 건물의 네 면이 동일한 위계를 가져야 한다고 생각했을 것이다. 이 경우 정사각형 평면은 건축가의 의

도를 충족시키는데 매우 적절한 방식이라고 본다. 실제로 이희태가 설계한 문화시설은 공주박물관을 제외하고는 대부분 네 면이 열주들로 구성된 동일한 파사드를 가졌다. 이처럼 정사각형 평면이 중시된 까닭에 국립극장 대극장의 경우 전면 파사드의 비례관계는 종교시설처럼 명료하게 떨어지지 않는다. 2층 바닥에서 지붕 아래까지의 높이가 거의 20m(정확하게는 19.3m)에 이른다. 전면의 폭은 13개의 베이로 구성되어 있고, 한 베이가 5m 간격이기 때문에 전체 건물 폭이 65m에 이른다. 이 경우 이희태가 선호하는 1:2의 비율이 되기 위해서는 대략 한 베이를 초과하게 된다. 이처럼 비례가 정확하게 맞아떨어지지 않는 이유는 건물의 기념성을 확보하기 위해 전면 기둥의 숫자를 짝수로 맞추다가 보니 그렇게 된 것이다. 국립극장은 전면의 열주가 모두 14개이다. 애버리 피셔 홀의 경우 그 숫자는 모두 10개이다. 이렇게 기둥수가 짝수인 것은 기념성을 가진 모든 건물들의 일반적인 원칙이었다. 일반적으로 대칭축을 사용할 경우 견고한 요소로 중심을 채우는 것을 피해야 한다. 미노스 문명을 제외하면 고대의 신전과 궁전의 전면은 늘 짝수의 기둥으로 되어있다. 그렇게 해야만 그 중앙에 하나의 문이 설치될 수 있다. 국립극장에서도 기념성을 확보하기 위해 비례상의 불일치를 감수하면서까지 이 같은 원칙을 충실히 따랐던 것으로 보인다.



그림4. 국립극장 대극장의 입면비례체계 1

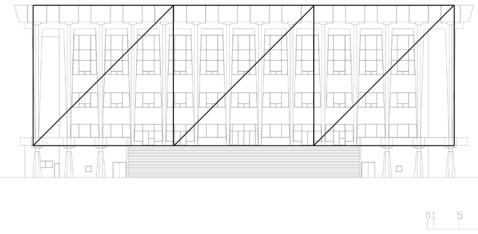


그림5. 국립극장 대극장의 입면비례체계 2

대극장에서 열주 뒤에 있는 벽체는 두 부분으로 구성되어 있다. 먼저 로비 부분은 알루미늄 커튼 월로 구성되어 있다. 그 처리방식은 당시 유행하였던 것으로, 이희태는 그것을 무역센터를 설계하며 이미 사용한 바 있었다. 건물의 전면을 이처럼 투명하게 처리하려 한 것은 링컨센터의 영향이라고 생각된다. 거기서도 유리로 된 시원한 전면이 설치되어 있었다. 그래서 발코니에 난 회랑을 따라 걸어가다 보면 로비에서 일어나고 있는 내부 모습이 보이고 거기서 무언가 색다른 느낌을 받기도 한다. 이에 비해 극장부분의 벽체는 모두 벽돌로 마감되었다. 벽돌을 세워서 쌓은 것이 특이한데, 대극장과 소극장은 벽돌벽을 통해 자연스럽게 연결된다. 기둥과 발코니 난간의 마감은 노출 콘크리트를 일일이 정으로 쪼아서 만들었다. 당시 이희태는 외부를 석재로 구성하고 싶었으나 예산상의 제약으로 이런 방법을 사용했다고 했다. 이렇게 해서 대극장의 벽체에는 알루미늄 커튼월, 벽돌, 노출 콘크리트의 세 가지의 재료들이 단순하면서도 조화롭게 구성되어 있다.

그렇지만 2017년 이후 시작되어 현재 완공된 리모델링은 입면에 많은 변화를 불러 일으켰다. 가장 눈에 띄는 변화로는 건물 전면의 계단이 철거되어 객석으로의 진입이 1층 로비가 아닌 지상층을 통해 이루어지게 된 것이다. 이로 인해 이희태가 처음에 구상했던 기념성과 비례



그림6. 리모델링 후의 해오름극장(출처: 국립극장)

구성이 약화되었다. 시각적으로 볼 때, 전면의 진입 계단은 기단과 그 위의 상층부를 명확하게 분리하는 역할을 했는데 지금은 그런 의도가 사라졌다. 대신 이 같은 변화로 전면 계단에 가려졌던 지상층의 공간을 훨씬 더 효율적으로 활용할 수 있는 보상을 받게 된다. 전면 계단과 함께 대극장의 벽체도 보다 투명하고 경쾌한 커튼 월로 바뀌었다. 이로 인해 건물은 보다 현대적인 인상을 주지만 외부 열주와 커튼 월 사이의 관계가 다소 어색한 것도 사실이다.

4. 국립극장의 내부공간

이희태가 국립극장을 설계하면서 가장 어려웠던 부분은 바로 이 건물이 연극 외에도 오페라, 발레, 교향악 연주가 동시에 이루어지는 다목적 홀을 설계하도록 요청받은 데 있다. 외국의 극장들은 대부분 단일목적의 용도를 가지는 것이 일반적이지만, 당시로서는 경제적 여건 상 이런 요청이 불가피했다고 생각한다. 그래서 무대의 설계에 여러 기능들을 고려하여 그들이 동시에 수용되도록 했다. 이를 위해 "400평 크기의 무대는 직경 20m의 회전무대를 비롯하여, 2대의 이동무대, 승강무대, 100명을 수용할 수 있는 오케스트라 피트, 사이클로라마 등이 설치되었고, 다목적 공연에 대비한 11.5m×24m의 프로세니엄 아치를 두게 되었다." 그러나 이런 다양한 기능을 동시에 수용했기 때문에 전반적으로 극장으로서 기능이 떨어지게 되어 건립 초기에는 그 기능과 역할이 많은 비판의 대상이 되었다. 그렇지만 이 건물에 이어 세종문화회관과 예술의전당이 연이어 지어지면서 음악연주, 합창, 발레, 오페라 등의 기능은 모두 이들 건물로 이전되고, 현재는 국악과 연극만을 주로 담당하면서 이런 점들은 시정되고 있다.

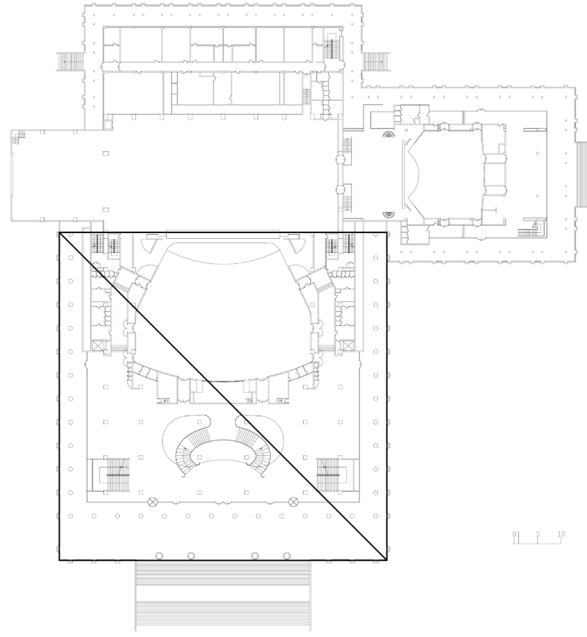


그림7. 국립극장 대극장의 평면비례체계

관람객들이 객석으로 접근하기 위해서는 매우 의례적인 과정을 거친다. 열주들을 바라보면서 전면 계단을 올라서면 넓은 외부 테라스가 등장하고, 이곳을 통해 대극장 내부로 들어서면 커다란 로비 공간이 나타난다. 그리고 그 로비공간의 전면 양측에는 상부로 올라가는 두 개의 대형 계단이 곡선 형태로 나 있으며, 그 위로 공간이 천장까지 그대로 뚫려 있다. 그 공간은 대단히 스케일이 커서 매우 장중한 느낌을 주지만 한편으로는 짜임새

가 없어서 산만해 보이기도 한다. 거기서 나타나는 계단은 서구의 고전건축에서 나타나는 중심계단을 모방한 것으로 보인다. 그러나 문제는 예산 관계로 사용된 재료들의 질이 떨어졌고, 또한 시공마무리가 꼼꼼하지 않아서 전체적으로 허술한 느낌을 준다는데 있다. 이런 로비공간을 거쳐 대극장의 관람석으로 들어가게 된다.

그렇지만 2017년 이후 실시된 리모델링 과정을 거치면서 이희태가 처음 구상했던 대극장의 내부공간은 많이 바뀌었다. 우선, 전면 계단의 철거로 관객들은 이제 지상층으로 진입하게 된다. 이로 인해 그동안 제대로 활용되지 못했던 지상층에 매표소를 비롯해서 다양한 부대시설들이 설치되었다. 이 같은 시설배치는 1층에 있는 로비 공간을 보다 넓고 쾌적하게 만들었다. 또한 최적화된 공연관람을 위해 객석 수를 1,500석에서 1,200석으로 축소했다. 이 과정에서 객석의 단차를 크게 하여 편안한 관람 가시선을 확보했고, 프로시니엄의 폭도 22m에서 17m로 조정되었다. 마지막으로 공연을 지원하는 다양한 시설을 현대화하여 공연준비가 보다 원활하게 이루어질 수 있도록 했다.

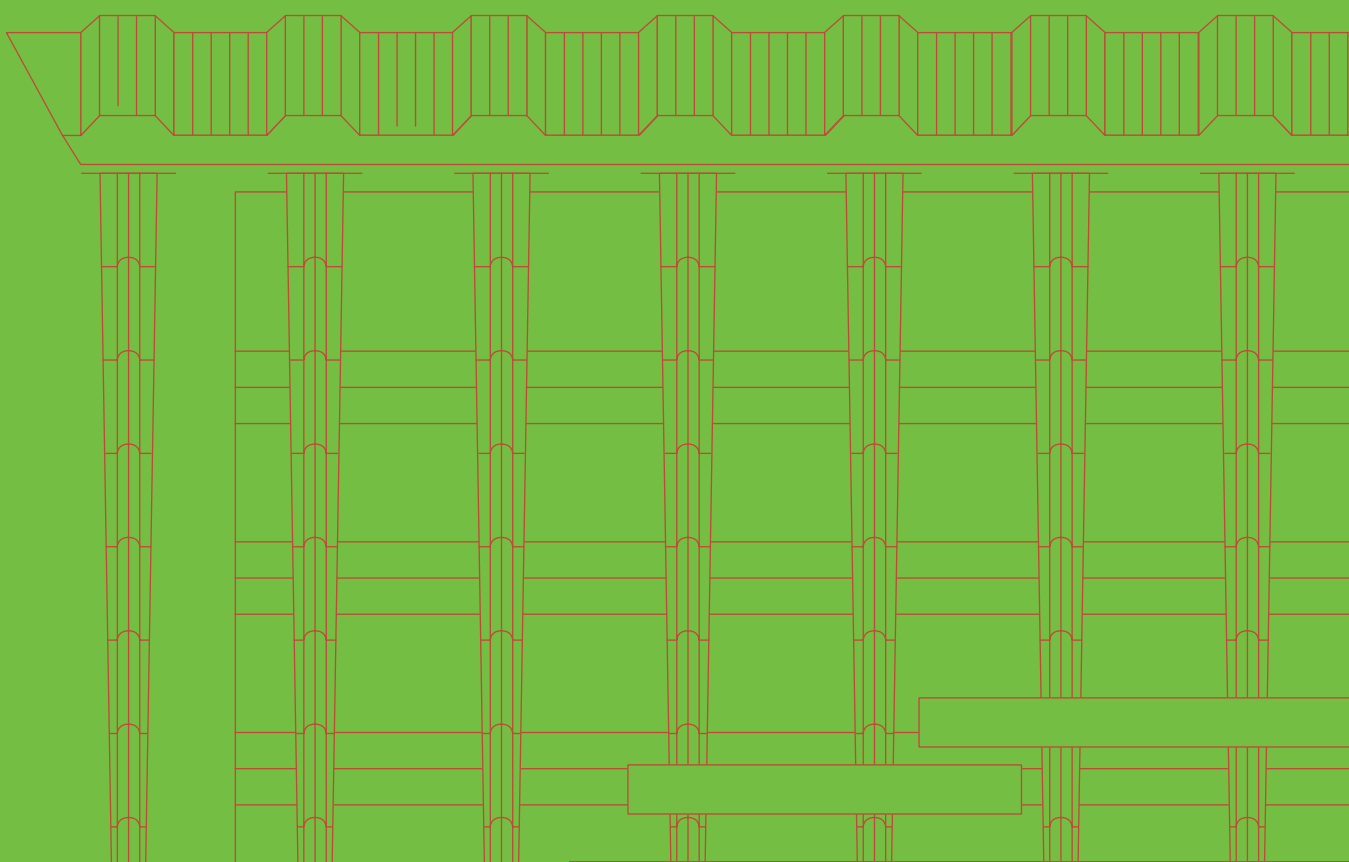
5. 소극장(달오름극장)건물의 조형성

소극장은 대극장 우측을 돌아서면 나타난다. 이 두 건물은 가운데 높이 솟은 무대 부분을 공유하면서 직각으로 배치되어 있다. 현재 이 두 건물 사이에 야외무대가 설치되어 있지만 이희태가 설계할 당시에는 야외무대까지 고려되지 않았다. 소극장은 이희태가 그때까지 설계하였던 건물과 유사한 스케일을 가지고 있어서 대극장에 비해 비례와 형태구성이 훨씬 뛰어나다. 대극장과 같이 지나친 스케일의 과장도 없고, 또 원형 기둥에도 이상한 장식물들이 덧붙어 있지 않다. 전체적으로 건물 스케일이 달랐기 때문에 건축 조형을 다루는 방식이 대극장과는 달랐다. 먼저 기둥의 배열방식이 달랐다. 원형의 기둥들이 5m 간격으로 늘어서 있는 대극장과는 달리 여기서는 기둥이 쌍주 형식으로 되어있다. 그래서 대극장의 기둥들이 주는 딱딱함과 엄숙함 대신에 훨씬 자유롭고 풍부한 느낌을 준다. 또한 그들은 간격이 5m-2m-5m-2m로 번갈아 가며 세워지면서 건물에 일정한 리듬을 부여한다. 이런 리듬은 모서리 부분에서 다소 달라지게 되는데, 거기에는 쌍주 형식이 아닌 기둥 한 개가 세워져 있다. 마찬가지의 기둥형식을 도입한 절두산 성당에서는 모서리 부분을 아예 비워 둔 것에 비해 여기서는 건물의 보다 견고한 윤곽선을 갖게 된다.



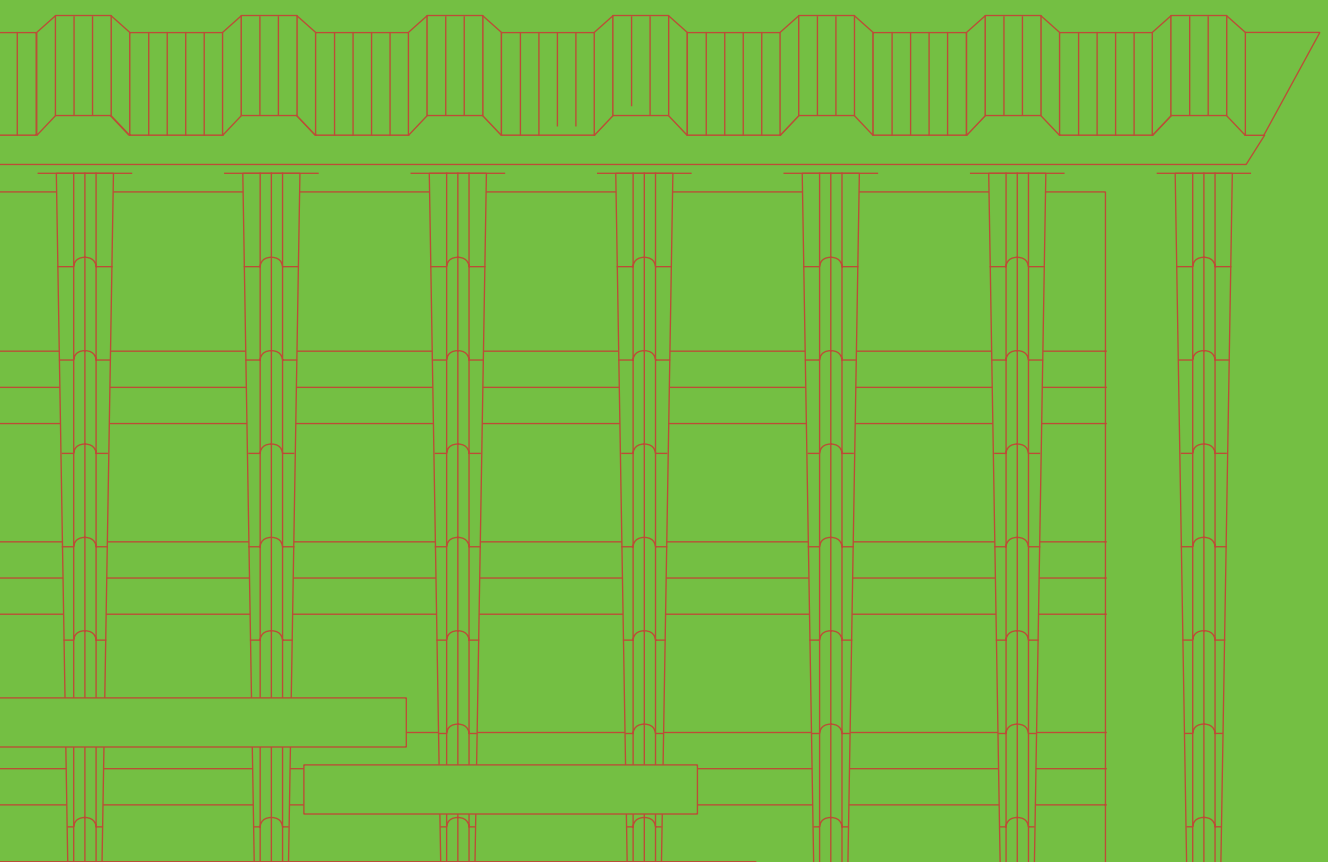
그림8. 국립극장 소극장의 열주체계(출처: 정인하)

이희태는 대극장과 소극장을 조형적으로 연관시키기 위해 다양한 시도를 했다. 먼저 이 두 건물이 만나는 부분에 재료를 동일하게 처리하고 난간이 있는 로지아를 동일하게 돌렸다. 또한 건물 외부를 둘러싼 열주들도 이런 난간을 따라 계속해서 이어졌다. 건물의 높이와 폭의 비례를 거의 유사하게 유지시키려 했다. 대극장의 경우 계단 위로부터 20m : 65m의 비례로 되어있다면, 소극장의 경우 10m : 33m의 비례를 가지고 있다. 이것은 높이와 폭에 있어서 정확하게 절반의 크기로 되어 있음을 의미한다. 이런 관계들을 통해 대극장과 소극장은 일관된 비례체계를 가지면서 전체적으로 일관성을 부여하게 된다.



우리의 울림을 담는공연장

조현의
한양대학교 HCI대학원 교수



우리의 울림을 담는 공연장

조현의
한양대학교 HCI 대학원 교수

1. 공연과 기술
2. 국악공연의 형식과 특징
3. 새로운 국악의 울림을 찾는 움직임
4. 국악의 음악/음향적 특성
5. 국악공연장을 위한 무대 형태
6. 해오름, 새로운 무대의 시작
7. 또 다른 의미 있는 노력들...

1. 공연과 기술

공연예술과 기술 : 인류 최초의 '예술'로 인식되었던 고대 그리스 비극(Tragedy)이 등장한 것은 인류가 역사를 기록한지 얼마 지나지 않은 BC 500 경이다. 공연예술의 역사는 예술(Art) 그 자체의 역사로 이해될 수 있다. 인간은 실재(實在)의 일상과 구분되는 가공의 무대 위에서 펼쳐지는 일련의 행위에서 인간 본성을 관통하는 일체감을 발견해내고 이를 예술적으로 소비(Catharsis)하는 즐거움을 찾아낸 것이다. 플라톤(Platon)은 예술을 신적 영감과 구분하며 치밀한 준비를 필요로 하는 기술로 정의했고 그의 제자 아리스토텔레스는 대중의 공감을 이끌어내기 위해 필요한 극적 요소(플롯 Plot)의 기능에 대해 강조하였다. 이는 예술이 아름다움을 담은 현상 자체만으로는 존재하지 못하며, 이것을 인간에게 효과적으로 이해시키기 위한 기술적 전달 방법이 필수적이라는 뜻으로 해석될 수 있다. 실시간성(實時間性)과 허구성(虛構性)을 기반으로 하는 공연예술은 관객을 보다 빠르게 가공의 상황에 빠져들게 했으며, 효과적으로 공감을 이끌어내기 위해 동서양을 막론하고 널리 사용되었던 마스크(Mask)나 진한 분장, 사실적 배경과 세트/소품 등과 같이 다양한 수단을 고안해 내고 활용하였다.

공연의 본질과 형식 : 우리 전통 예술도 기본적으로 이러한 본질을 공유하는 다양한 공연 예술을 만들고 발전시켰지만, 음악/악기 특성과 소비 방식의 차이로 서양 공연장과는 다른 환경적 차이를 만들어 왔다. 서양의 공연 문화가 귀족 중심 기득권층에 의해 도모된 정형적 구조의 공연장을 기반으로 발전해온 것과는 달리, 일부 정악 형식을 제외하면 실내 소규모 공간에서 열린 사적 모임에서의 기악 연주나 판소리 공연과 같이 일정한 형태





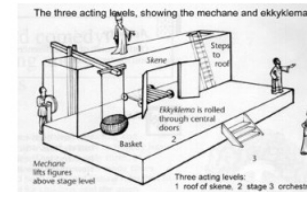


그림1. Annelisa Stephan - Ancient Greek Theaters, 2010, Getty Iris Blog

가 갖춰지지 않은 생활 주변 공간에서 소규모 청중을 대상으로 한 자유로운 공연 형태가 주를 이룬다고 할 수 있다. 이러한 공연 환경으로 인해 우리 전통 악기는 서양 악기와 비교해 상대적으로 큰 음량의 요구가 크지 않았고, 연주음의 효과적인 전달을 위해 필요한 큰 음량(Loudness)과 긴 떨림(Resonance)을 가진 악기가 적고 큰 규모의 앙상블(오케스트라)이 아닌 소규모 연주 형태를 띠게 되었다.



그림2. 국립극장 <완창판소리> 무대 中(출처: 국립극장)



그림3. 마당놀이 <이춘풍 난봉기> 中(출처: 구글 이미지)

2. 국악공연의 형식과 특징

국악공연의 특징 : 앞에서 언급한 바와 같이 전통적인 국악의 연주 환경은 서양과는 달리, 소규모 단위의 개별적(Private) 이벤트의 형태로 발전했다는 것을 쉽게 알 수 있다. 대부분의 연주 또는 공연이 별도의 무대나 객석의 형태를 가지지 않은 일상적 생활공간에서 이루어졌기 때문에, 결과론적으로 전통음악/악기가 이러한 환경에 부합하는 방향으로 진화했음을 이해하는 것도 그리 어렵지 않다. 우리의 대표작 전통 음악인 판소리와 가장 자주 비교되는 공연 장르로 중국, 일본의 경극과 가부키가 있다. 세 가지 모두 단순한 반주악기의 도움을 받은 성악(창 唱)이 주가 되어 이끌어 나가는 음악적 유사함을 가진 데 반해 공연 형식적으로는 큰 차이를 가지고 있다고 할 수 있다.

일본의 전통 가부키의 경우 17세기 이전부터 서양 공연장과 유사한 구성의 가부키 전용 공연장을 만들고 무대 제작과 관객 관람 형태가 정형화되었으며, 극작 · 연출 · 연기 · 무대제작 등 공연의 제작과 운영 과정에 참여하는 많은 역할들이 전문성을 가진 직업으로 발전하였다. 가부키를 위한 공연장들은 대체로 유사한 구조로 지어졌으며, 이러한 정형적 무대 구조를 바탕으로 여러 작품이 창작되었는데, 흥미로운 것은 음악적 요소 이외의 시각적 요소들(분장, 의상, 무대세트 등)이 다양하게 발전하여, 작품 전반에서 상당히 중요한 비중을 차지하

고 있다는 점이다.

중국의 경극은 가부키와 같은 정형성은 갖추지 못했으나 단순한 구조로 공연자와 관람객을 구분하는 무대를 가지고 있었다. 이러한 구분은 단순하지만 효과적인 관객 시각의 지향성과 연주, 연기의 방향성을 형성해 준다. 경극의 경우 가부키와는 달리 별도의 무대 제작이 거의 배제되고 대부분 배우의 화려한 분장과 의상, 적극적인 가면의 활용 등을 통해 시각적 교감을 이끌어 낸다는 특징을 갖는다.

앞의 두 비교 대상들과는 달리 우리 판소리는 정형화된 무대나 객석이 없이 일상의 공간에서 자유로운 방식으로 공연되었다는 특징을 가지고 있다. 소리와 북 반주 이외에는 일체의 무대 효과나 극적 연출이 배제된 단순한 형태를 가지고 있어, 역설적으로 울리는 소리 자체에 대한 몰입도를 높이는 효과를 얻을 수 있다고 할 수 있다.

결론적으로 서구적 공연 예술이 오랜 시간동안 공연 콘텐츠와 이를 전달하기 위한 수단으로서의 공연 기획, 제작 기술 발전과 함께했던 것과는 달리, 일반적 국악 공연은(일부 정악 장르를 제외하면) 환경적인 요인으로 인해 가히 미니멀리즘이라고도 불릴 수 있을 수준의 구성적 간소함을 특징으로 하고 있다고 평가할 수 있다.

국악 공연의 위기, 전통과 진화 : 비교적 늦게 서구적 공연제작 시스템을 도입한 우리 국악은 상대적으로 짧은 시간에 진행된 산업화, 현대화의 흐름 안에서 우리 고유의 정서와 예술혼을 이어나가기 위한 노력을 멈추지 않았다. 하지만 일제 강점기를 기점으로 순식간에 시장을 점령한 서구식 극장과 공연문화와의 경쟁도 힘겨운 현실이 되었다.

본격적인 산업화가 진행된 1970년대에 시민회관 혹은 문예회관이라는 이름으로 빠르게 지어지기 시작한 서구식 대형 공연장은 일시에 우리 공연장의 표준이 되어 버렸다. 서로의 숨소리도 느낄 수 있을 듯했던 일상의 공간을 떠나 마치 벌판 한복판에 선 것 같이 아무런 반향도 느껴지지 않는 텅 빈 무대에서 연주해야 했던 당혹감은 대부분의 국악 연주자들이 공통적으로 경험했던 피하기 힘든 현실이었을 것이다.

현대 기술과의 만남, 부조화 : 대부분의 현대 대중음악들이 그랬던 것처럼, 국악도 이전에 경험해보지 못한 규모의 청중을 마주하기 위해 현대 기술의 도움을 받을 수밖에 없었다. 크고 작은 마이크를 악기에 설치하여 첨단의 기술로 채워진 수많은 음향 장비를 지나 다시 음향 엔지니어의 손끝에서 깎이고 다듬어져서 크고 또렷한 소리로 청중들에게 전해졌다. 하지만 그렇게 만들어진 소리는 우리가 오랫동안 익숙했던 그 소리가 아니었다. 충분히 우렁찼지만 차갑고 날카롭게 파고드는 소리는 우리 음악의 숨결이나 떨림을 느낄 수 없는, 우리 소리의 조화로움이 느껴지지 않는 그런 소리였다. 무언가 잘못되고 있다는 것을 모두가 알았지만 이런 모습은 그 후로도 오랫동안 반복될 수밖에 없었다.

3. 새로운 국악의 울림을 찾는 움직임

국립국악원의 전문 국악공연장이 건축되기 시작한 1980년대 말을 시작으로 1990년~2000년대에 이르러 전국적으로 여러 개의 국악 전문 공연장들이 크고 작은 규모로 지어졌다. 하지만 대부분이 여전히 서구식 공연장의 구조적 특성(프로시니엄 형)을 유지하고 있었으며, '국악전문' 이라는 타이틀에도 불구하고 여전히 국악의 울림을 제대로 담아내지 못하고 있다는 지적을 받았다.

2010년 이후 오랫동안 이어진 지적에 대한 응답으로 전자장비에 의존하지 않는 우리 음악 고유의 울림을 담아낼 공간을 찾고자 하는 시도가 시작되었고, 확성설비를 사용하지 않고 자연음에 의한 음악 전달을 목표로 하는 다양한 규모의 공연장들이 건축되었다.

70년대 이전	중소형 다목적 공연장 건축
1980년대	초기 국악공연장 건축
1990년대	다수 국악전문공연장 건축
2010년대	자연음 위주 국악공연장 건축

그림4. 국악공연장 건축의 흐름



그림5. 자연음 국악공연장을 소개하는 기사들(출처: 네이버 뉴스)

이 시기에 신축되거나 개축된 국악공연장의 공통점은 대부분 200~300석 이내의 작은 객석 규모를 가진 공연장이라는 점이다. 무대는 한옥 대청마루나 정자를 옮겨 놓은 것 같은 모양을 지니고 있으며, 객석은 낮은 담장으로 둘러싸인 안뜰이나 사랑채에 앉은 것 같은 친근감을 준다. 연주자와 청중은 서로의 호흡과 손끝의 작은 떨림을 느낄 수 있고, 우렁차게 울리는 소리와 끊어질 듯 이어지는 미세한 소리의 떨림을 모두 놓치지 않고 우리 음악 본연의 감동을 함께 누릴 수 있게 되었다. 우리 국악은 오랜 시간을 돌아 적지 않은 대가를 치르고서야 우리 몸에 맞는 공연장의 모습을 찾게 된 것이다.

4. 국악의 음악/음향적 특성

음악/음향적 특성에 대한 이해 : 우리 국악기는 태생의 환경적 영향으로 서양의 악기와 비교되는 몇 가지 특성을 가지고 있다. 악기의 종류와 음악의 특성에 따라 다른 특성을 가지고는 있지만, 일반적으로는 다음의 몇 가지 사항으로 정리 가능하다.

음악적 특성	전반적으로 음률의 변화가 완만하고 장단이 느린 경우가 많음 *연주음 사이의 여백을 음악적 효과로 적극 활용
악기적 특성	작은 음량과 공명 *야외용 악기의 경우 악기에 따라 큰 음량을 가진 것도 있음
성악(창 唱)적 특성	오페라와 유사하게 높은 가사/대사의 요해도 요구

참고[1]: 조영재 논문 재정리

그림6. 국악기의 특성

1) 조영재, 「국악 공연장의 모델 정립에 관한 연구」, 『국악원논문집』 18권, 국립국악원, 2008, p219~242.

전술한 바와 같이 우리 국악은 한옥 대청이나 마당과 같이 비교적 가까운 거리의 공간에서 소규모의 청중을 대상으로 연주되는 것이 주된 형태였다. 청중의 규모가 작았기 때문에 악기의 종류나 숫자를 늘릴 필요도 적었고, 울림이 거의 배제된 공간적 특성으로 연주되는 악기의 공명(Resonance)도 크게 필요치 않았다. 복잡한 화성이나 기교가 들어간 연주보다는 여유와 여백을 느낄 수 있는 완만한 형태의 음악이 주를 이루었다.

음향적으로는 서구식 공연장에 비해 상대적으로 짧은 잔향과 높은 음악 명료도(Musical Clarity), 음성 명료도(Definition of Sound)가 선호되었고, 지근거리에서 연주를 듣는 듯한 음향적 친밀도를 높게 요구하는 특성을 가지고 있다고 이해되고 있다.

또 다른 악기로서 역할을 하는 공연장 : 각각의 악기가 고유한 음역과 음색으로 다른 소리를 내듯이 공연장도 다른 공간과 구분되는 저마다의 고유한 울림을 지니고 있다. 또한 악기가 서로 다른 소리로 음악 안에서 스스로의 역할을 찾아가듯이 공연장도 크기와 형태에 따라 최적의 울림으로 표현해 낼 수 있는 음악에 차이가 있다. 많은 악기로 구성된 오케스트라나 우리 제례악과 같은 음악은 커다란 울림을 충분히 소화해 낼 수 있는 큰 체적의 공간이 필요하며, 작은 음량의 독주 악기나 소편성 합주의 경우에는 연주음의 에너지가 흩어지지 않고 고스란히 전달될 수 있는 작은 공간이 유리하다.

다음은 객석 규모에 따라 공연장을 구분한 것이다. 주목할 것은 서구식 공연장과 국악공연장의 대소 기준이 서로 다르다는 것이다, 이것은 전통 국악기(성악 제외)의 음량과 발성 특성을 고려한 유효 전달 거리가 서양 클래식 음악에 비해 상대적으로 짧다는 것을 반영한 것이라 할 수 있다.

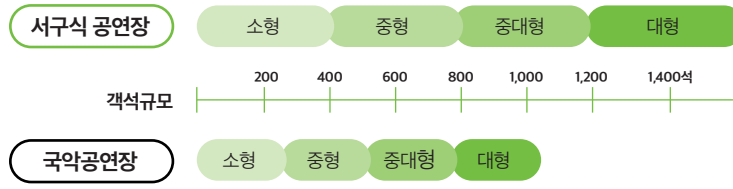


그림7. 서구식 공연장과 국악공연장의 규모별 구분과 한계

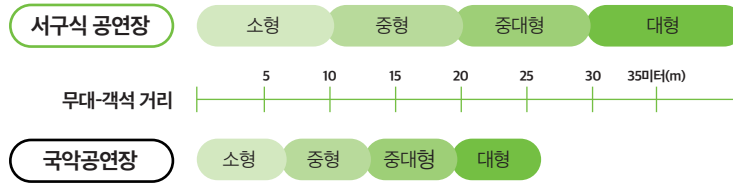


그림8. 가시 및 가청 한계를 고려한 공연장 규모별 구분

국악공연장을 위한 적정 음향성능지표

- **잔향시간(RT) :** 지금까지 국내에서 진행된 국악공연장의 적정 음향성능에 대한 연구에서는 비교적 짧은 수준(1.0초 이하)의 잔향 환경이 선호되는 것으로 알려졌다. 하지만 많은 국악공연장들이 적정 수준에 비해 큰 체적과 긴 음 전달거리를 가지고 있는 점을 고려할 때 짧은 잔향 환경은 음량이 부족하다 느끼게 하는 주요한 요인으로 작용할 수 있다. 최근의 여러 가지 연구와 실제 건축 사례를 통해 제기된 의견으로는 기존의 권장 기준치로 알려진 것보다 높은 수준인 1.3~1.4초(300석 기준) 범위에서도 뛰어난 수준의 국악 감상이 가능한 것으로 밝혀졌다.

- **음악 명료도(Musical Clarity)** : 공명이 적고 연주음 간 여백이 강조되는 국악의 특성상 서양 클래식음악(-2dB~0dB 범위)에 비해 상당히 높은 수준(2dB~6dB 범위)의 음악 명료도가 선호되는 것으로 알려져 있다. 이것은 확성된 팝음악의 수준과 유사한 수준으로, 개별 악기음의 공명 수준이 서양클래식 악기보다는 현대음악 악기에 더 유사한 특성을 보여준다는 것으로 해석될 수 있다.
- **음성 명료도(Definition of Sound)** : 음성 명료도가 높아지면 악기 간의 자연스러운 앙상블이 생기기 어렵다는 이유로 서양음악에서 비교적 낮은 음성 명료도 값(0.4~0.5 범위)이 선호되는 것과는 달리, 국악의 경우 0.6 이상의 비교적 높은 음성 명료도에 대한 선호도가 높다는 것이 연구 결과로 밝혀져 있다. 이것은 전형적인 국악 연주가 중소형 공간에서 이루어지고 이 경우 강한 근접 반사음에 의해 자연스럽게 음성 명료도가 높아지는 상황이 만들어져 자연스럽게 높은 음성 명료도를 선호하는 경향을 갖게 만든 것으로 해석이 가능하다.
- **음의 세기(G Factor)** : 연주음의 효과적인 전달이라는 측면에서 가장 기본이 되는 음향지표인 잔향시간보다 오히려 중요한 역할을 하는 지표가 음의 세기(G Factor) 이다. 음의 세기는 무대 음원에서 일정 거리를 떨어진 지점을 기준으로 얻어지는 상대적 응압레벨을 나타낸 지표인데 소형 공간일수록 높게, 대형 공간일수록 낮게 나오는 경향성을 갖는다.
- **초기 반사음(Early Reflection)** : 전반적으로 약한 음량을 가진 국악기의 음향적 단점을 효과적으로 보완해 줄 수 있는 지표가 초기 반사음이다. 초기 반사음은 무대벽면의 강한 반사음이나 객석 측벽에 반사되는 측면 반사음 등으로부터 만들어질 수 있는데, 특히 짧은 경로의 반사음일수록 보다 효과적이기 때문에 잔향음의 추가 없이도 충분한 음량감을 만드는데 도움이 될 수 있다.

5. 국악공연장을 위한 무대 형태

공연장에서 무대와 객석의 구조는 시각적, 청각적 인터렉션을 결정하는 매우 중요한 요소이다. 고대 그리스극장에서부터 발전되어온 다양한 무대형식이 있으며, 그중 가장 널리 사용된 형태는 다음과 같다.



그림9. 초기 반사음 확보를 위한 측벽 반사구조 디자인 사례(출처: 국립국악원 우면당 설계도서)

음향성능 목표	관련 인자	국악공연장 디자인 목표
큰 소리 전달	실 체적	중소형 체적
적절한 음악 명료도	직접음-잔향음 비	적절한 잔향(적정 체적)
높은 음성전달도	직접음-잔향음 비	낮은 잔향
적정한 공간감	잔향시간(ER)	적정 잔향
높은 입체감	측벽 거리 및 형태	좁은 측벽과 강한 반사체 구조

표1. 음향성능지표를 고려한 바람직한 국악공연장 디자인 방향

• 무대 객석 간 교감 형태

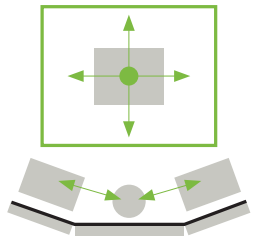
1) 중앙 무대형(Arena Type)  • 공연형태: 농악, 탈춤, 마당놀이, 처용무, 태평무 등	• 뛰어난 가시 환경을 제공하며, 무대장치, 기타 요소보다는 배우 자체에 집중도가 높아짐 • 연기자-관객 간 다방향의 활발한 교감에 장점 • 무대 연출의 제약으로 최소한의 무대 장치 • 유연성, 가변성이 뛰어나지만 배우의 퍼포먼스에 의존적

표2. 중앙 무대형(Arena Type) 특징 및 공연형태 예시

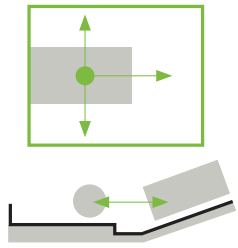
2) 돌출형 무대(Thrust Stage)  • 공연형태 : 판소리, 가사, 시조, 민요, 제례악 등	• 양호한 관객 교감과 연기의 다이내믹 강조에 유리 • 원형무대-프로시니엄 무대의 장단점이 절충된 형태로 로마, 중세 마차무대나 글로브 극장(Globe Theater) 등과 유사한 형식 • 제한된 범위의 무대 연출과 용이한 동선 구성 등 장점

표3. 돌출형 무대(Thrust Stage) 특징 및 공연형태 예시

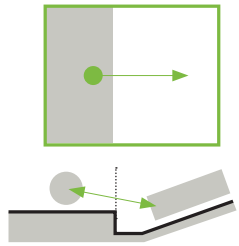
3) 액자형 무대(Proscenium Stage)  • 공연형태 : 관현악, 창극, 인형극 등	• 시각적 연출 효과를 높일 수 있는 형태 • 정교하게 디자인 된 시각적 환상을 극대화시키기 위한 구조 • 주무대-후무대를 활용하여 깊이감(원근)의 폭넓은 조절 가능 • 무대-관객 간 근접감(친밀도) 확보에 불리

표4. 액자형 무대(Proscenium Stage) 특징 및 공연형태 예시

6. 해오름, 새로운 무대의 시작

지금까지 살펴본 국악을 위한 전문공연장에 요구되는 몇 가지 요소를 고려하여 새롭게 개관하는 해오름극장을 살펴보고자 한다. 해오름극장 리노베이션 사업의 설계목표는 다음과 같다.

a. 창극, 무용, 국악 중심 공연장을 위한 전문성 확보
b. 친밀도(Intimacy)를 고려한 객석 디자인
c. 공연 장르와 연출에 따라 유연성(Flexibility)을 고려한 객석과 무대
d. 국악관현악 연주를 위한 최상의 건축음향 조건의 확보
e. 최신 경향의 전문적 무대기술 적용

기존 공연장의 다목적 운영 형태를 벗어나 창극, 무용, 국악 공연을 위해 전문화된 공연장을 목표로 하였다. 대체로 다른 무대기술 분야의 목표는 최대한의 기능성과 유연성인 점을 고려하면 인위적인 확성음에 의존하지 않는 자연적인 울림을 통한 소리의 전달을 목표로 하는 점이 가장 핵심이 되는 내용이라 할 수 있다.

개선 이전의 해오름극장은 약 1,500석 규모의 객석을 가진 3층 구조의 다목적 대형 공연장이었다. 과거 해오름극장에서 특징적인 점은 공간 규모에 비해 비교적 짧은 잔향시간(1.0~1.1s, 만석 시)으로 인해 오케스트라 연주와 특히 국악 공연 시에 크고 풍성한 음색을 전달하기에 아쉬움이 많다는 평가가 많았던 공연장이라는 점이다. 기존 해오름극장 구조의 음향적 특징을 정리하면 다음과 같다.

a. 큰 체적 : 충분한 음량 확보에 불리
b. 짧은 잔향시간 : 거칠고 건조한 소리
c. 넓은 객석 좌우 벽체 거리 : 빈약한 초기 반사음(음량 & 입체감 부족)
d. 밋밋한 객석 좌우측 벽체 : 유효 반사면 부족으로 측면 반사음 부족

위와 같은 음향적 제약을 극복하기 위해 개선 설계에서는 전체 오디토리엄(Auditorium)의 규모를 줄이는 파격적인 선택을 하였다. 많은 공연장들이 객석 수를 늘이기 위해 안간힘을 쓰는 현실에서 이와 같은 대담한 선택은 음향적으로 대단히 공감할만한 결정이다. 이는 해오름극장 리노베이션 안의 주된 목표가 우리 전통의 소리 전달에 어울리는 자연스러운 음향환경이었음을 고려할 때 실행하기 어렵지만 올바른 선택이었다고 평가할 수 있다. 객석 평면 면적이 약 20% 감소할 때 유효 체적은 약 50% 가량 감소하게 된다. 이것은 직접음의 전달 거리를 단축시켜 줄 뿐만 아니라 자연음의 불필요한 분산을 줄여 소리를 크고 뚜렷하게 전달하는데 큰 기여를 하게 되었다 할 수 있다. 또한 객석 좌우 측벽의 간격을 좁히고 측면에 두 개 층의 발코니를 연장 설치하여 발코니 측/하부면에 의한 측면 반사음 생성을 꾀하였다.

아래 그림 10, 11에서 살펴본 공연장 오디토리엄 규모에 따른 구분과 해오름극장의 리노베이션 전후 제원의 변화를 참고할 때, 재개관하는 해오름극장의 건축 제원은 그림 12와 같다. 1,200석의 객석 규모로 일반적 공연장 분류 기준으로는 중대형 극장, 국악전용 공연장 구분으로는 대형 규모를 상회하는 규모임을 알 수 있다. 이러한 건축제원의 공연장에서는 일반적으로 길지 않은 시각선(가시) 거리와 충분한 무대 면적으로 다양한 무대 디자인과 전환 운영이 가능하며, 이를 활용한 상당한 수준의 스펙터클한 연출 및 오케스트라 피트와 무대음향 반사판(Orchestra shell)을 이용한 중대형 편성(국악관현악)의 자연음 공연도 소화가 가능하다.

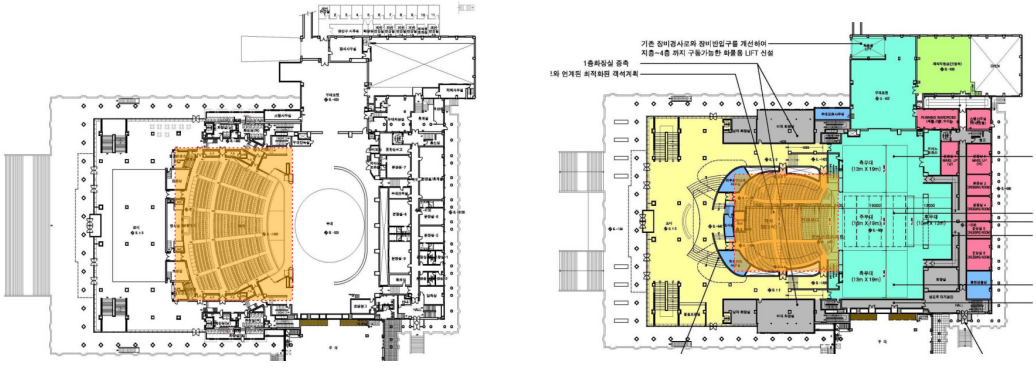


그림10. 리노베이션 전후 객석 크기 및 형태 비교(출처: 국립극장 리노베이션 계획보고서 中)



그림11. 리노베이션 전 측후면 구조 비교(출처: 국립극장)



그림12. 해오름극장과 국악전용 공연장의 제원 비교

이와 같은 건축적 환경을 고려할 때 해오름극장의 향후 공연 형태는 중대형 규모의 창극이나 출연자 규모가 비교적 큰 국악관현악단 연주, 무용 공연 등에서 가장 큰 장점을 발휘할 것으로 예측할 수 있다. 이는 중소형 공간에 더 적합한 전통 국악공연 형태 보다는 확장된 규모의 무대디자인과 연출이 가미된, 보다 현대화된 공연 형태에 초점이 맞춰진 것이며 애초의 리노베이션 목표와 일치한다.

중소형 규모의 악기편성 공연에서는 다소 음의 친근감이 떨어지고 충분치 않은 음량으로 아쉬움이 있을 수 있으나, 하나의 물리 공간으로 모든 공연에 완벽히 대응하는 것은 국악공연장 뿐만 아니라 서구식 공연장 형식에서도 마찬가지의 상황일 것이다.

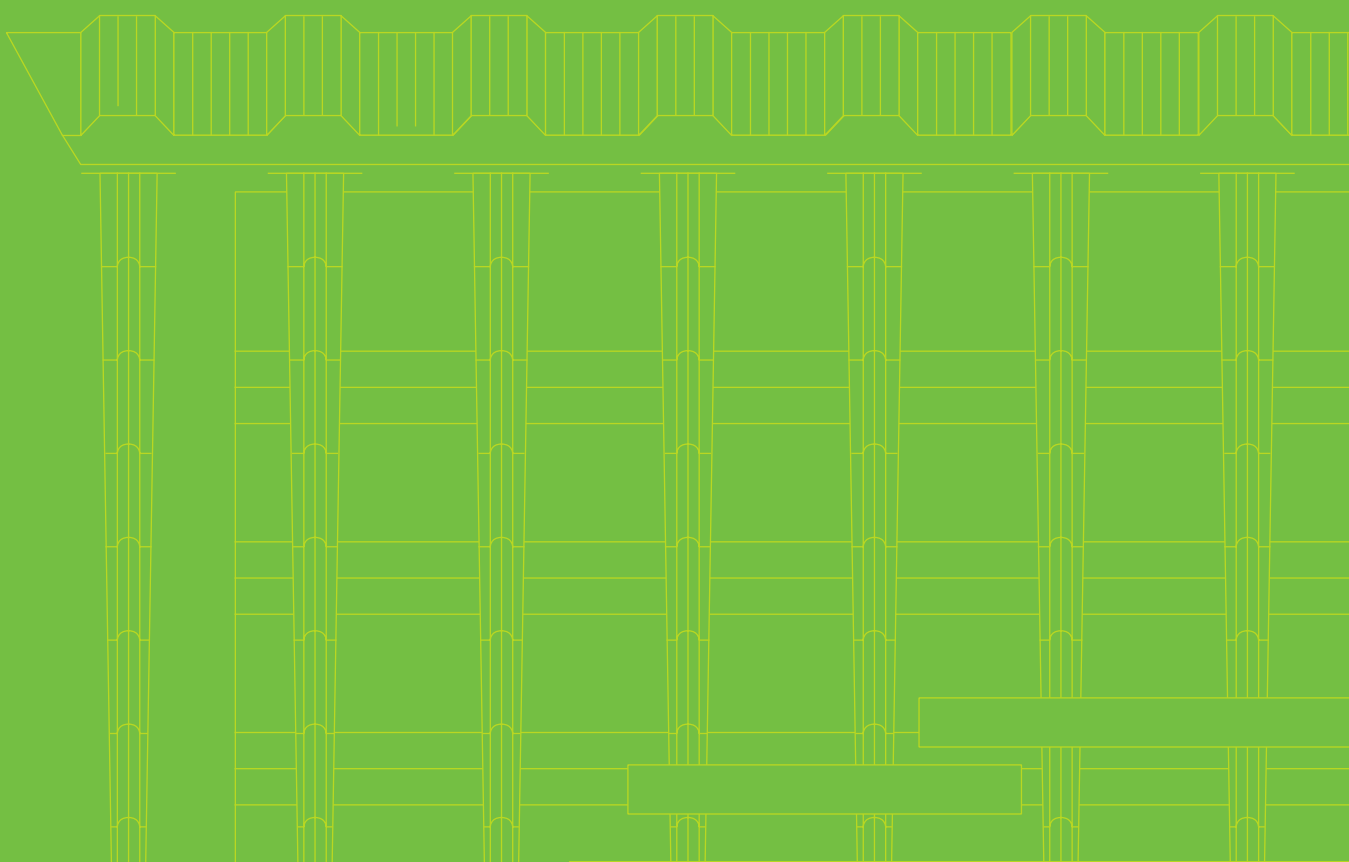
7. 또 다른 의미 있는 노력들...

전통국악기의 개량 : 현재의 서양 클래식 악기들이 연주 환경의 요구에 맞춰 오랜 시간에 걸쳐 진화를 거듭해 온 결과라는 것을 고려할 때 우리 국악기도 달라진 연주 환경의 요구에 맞는 성능 개선을 진지하게 고민하는 것이 필요하다. 이미 1970년대 이전부터 이러한 문제를 고민하며 다양한 성능개량을 시도한 사례가 있지만, 실제 연주에 활용되는 빈도는 그리 높지 않은 편이다. 또한 이것이 일부에 의해 '전통의 파괴'로 잘못 이해되어 터부시 되는 것은 동서양 모든 악기들이 거쳐 온 진화의 역사를 부정하는 어리석은 행동이라 여겨진다.

다양한 음악적 시도 : 악기가 변하면 음악도 변한다. 기존에 불가능하던 음계와 연주기법, 다양한 음악적 변화가 우리 음악을 보다 풍요롭고 가치 있게 만들 것이다. 새롭게 변화한 악기로 옛 가락을 재해석하고 또 새로운 운율을 연주하면 그 음악은 현재를 사는 우리의 희로애락(喜怒哀樂)을 담아내기에 충분한 폭과 깊이를 갖게 될 것이다.

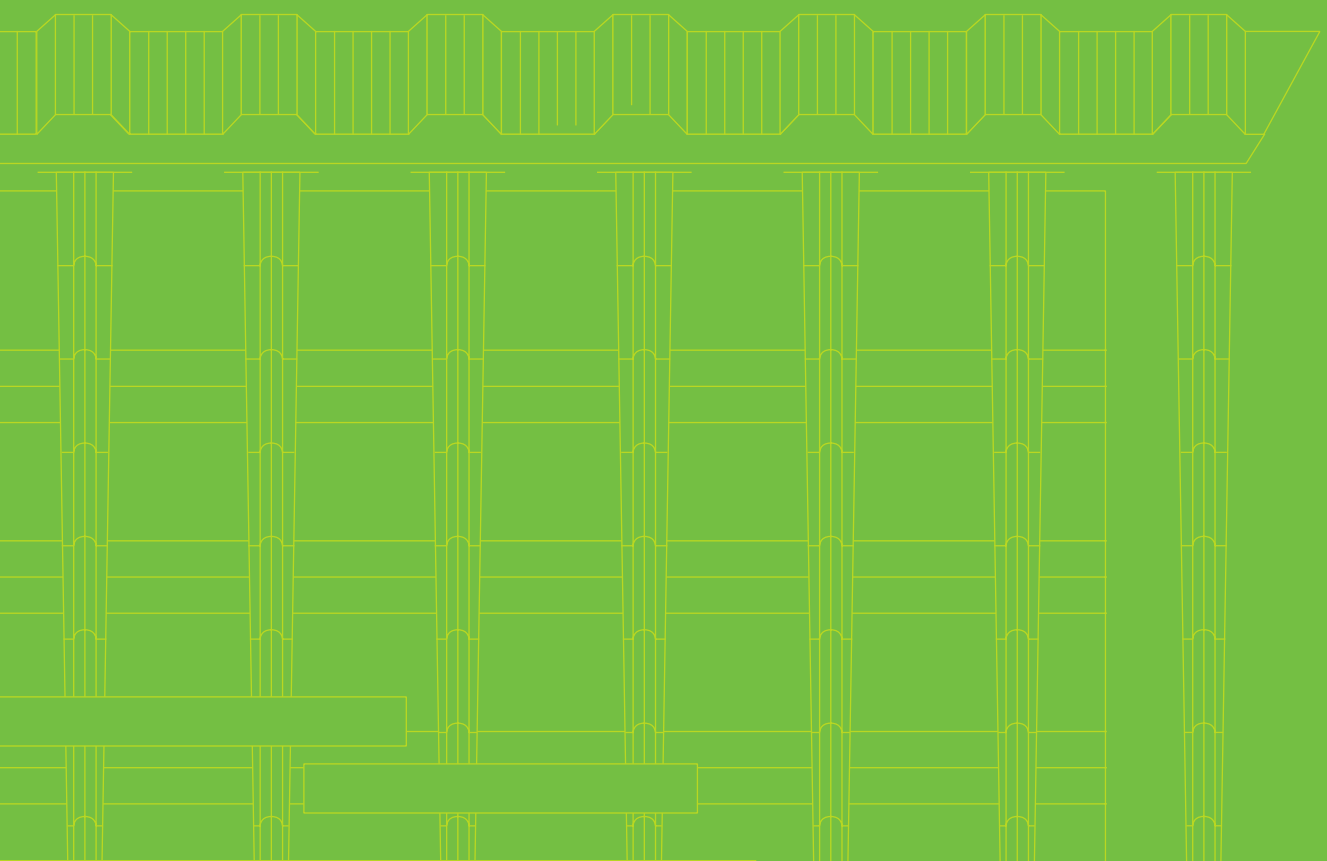
제작 기술의 적절한 활용과 협업 : 인위적 기술이 배제된 순수한 음악은 아주 제한된 조건 하에서만 공유가 가능하다. 실제 공연 환경에서는 어떤 방식으로건 일정 부분 현대적 기술의 도움을 받고 같이 공존할 수밖에 없는 것이 현실이다. 일례로 중대형 이상 규모의 공연장에서 음량이 작은 거문고가 포함된 합주가 진행된다고 가정해 보자. 상대적으로 약한 음량을 가진 거문고 소리가 객석의 청중에게는 물론이고 연주자 자신에게도 구분이 어려울 정도의 무대 상황이 만들어지기 십상일 것이다. 이러한 상황에서는 세심하게 조절된 마이크나 모니터링 장비를 포함한 음향 확성장비의 활용이 청중에게나 연주자에게나 매우 큰 도움이 된다. 무조건적으로 의존하거나 반대로 무작정 배척하는 것은 위험하며 또한 무책임하다. 일반적으로 확성을 하지 않는 클래식 오케스트라 연주를 확성해야 할 때는 모든 것을 음향 엔지니어의 손에만 떠맡기지 않는다. 각 악기별로 고유한 음색을 표현하고 음악적 균형에 도달하는 접근 방법에 대해 연주자와 지휘자, 엔지니어가 토론한다. 이렇게 얻어진 연주음은 여전히 자연스럽고 아름답다. 이러한 세련된 협업은 쉽게 얻어지지 않으며 많은 도전과 시행착오, 그리고 꼼꼼한 기록과 공유를 통해 현실화될 수 있다.

새로운 미래가치의 가능성 : 4차 산업혁명시대를 맞아 기존의 기술적 패러다임을 크게 바꾸는 새로운 기술적 전환이 진행되고 있다. 지금까지의 기술적 진보가 기존에 불가능하던 것을 가능하게 바꿔주는 관점에서 이루어졌다면, 미래기술은 모든 기술의 소비주체인 인간의 최대 만족을 최종 목표로 할 것이다. 특히 인공지능과 빅데이터 기술을 기반으로 실감, 몰입형 감성 기술이 빠른 속도로 발전하고 있으며, 이러한 기술들이 공연제작 시스템에도 '디지털 전환' 이라는 화두로 적용되고 있다. 전통예술에 모든 가능성은 열려 있다. 미래에 대한 진지한 통찰이 필요한 때이다.



세계극장의 조류와 국립극장의 지향점

조만수
충북대학교 프랑스언어문화학과 교수



세계극장의 조류와 국립극장의 지향점

조만수
연극평론가, 충북대학교 교수

1. 보는 곳으로서의 극장
2. 관객과의 관계의 변화 : 이머시브(Immercive) 연극
3. 공공극장의 새로운 노력 : 벽을 넘어서(Hors Les Murs) 혹은 배리어 프리(Barrier free)
4. 국립극장의 지향

1. 보는 곳으로서의 극장

극장은 '보는 곳(theatrum)'이라는 어원을 지닌 공간이다. 이 때 보는 행위의 주체는 분명 관객이며, 관객이 보는 대상은 일반적으로 무대에서 벌어지는 행위 즉 '극'이다. 일반적으로 연극에 대한 논의는 '극'에 초점을 맞춘다. 그리고 극이 진행되는 공간으로서의 무대에 대해 이야기하는 것이다. 무대 위의 행위 즉 '드라마' 그리고 그 드라마를 현동화시키는 배우들은 '극'의 주체이지만, 동시에 '보는 행위'의 대상이다. 그리고 '보는 행위'의 주체인 관객은 '보는 곳'인 '극장'의 주인공이다. 관객(觀客)이 아니라 보는 행위의 주인공이다. 그러므로 우리가 '극'에 대해서가 아니라 '극장'에 대해 말할 때 이 공간의 주체인 관객에 초점을 두고 이야기해야 한다. 세계극장의 현재의 흐름에 대해 말할 때, 세계의 극장들은 현재 관객과 어떤 관계를 맺고자 하는가를 이야기해야 한다.

국립극장 70주년, 그리고 해오름극장의 보수 후 재개관을 계기로 이루어지는 학술대회인 만큼, 극장의 건축적인 예시를 통해 관객의 보는 행위의 장소인 극장에 대한 논의를 시작해보고자 한다.

미국 미네소타(Minesota) 주의 미니아폴리스(Minneapolis)의 거트리 극장(Gutrie Theatre)은 1966년에 설립되었으나 2006년에 새롭게 극장을 건축하였다. 프랑스 건축가 장 누벨(Jean Nouvel)에 의해 설계된 이 극장은 250석 규모의 블랙박스 극장, 700석 규모의 프로시니엄 중극장, 1100석 규모의 아름다운 돌출무대를 갖는 대극장을 품고 있다. 그러나 우리의 관심은 무대가 있는 극장 내부가 아니다. 아래 그림 1, 2에서 확인하듯이 극장의 전면에 긴 회랑 같은 부분이 돌출되어 있다.

마치 극장 앞으로 흐르는 미시시피 강에 놓인 다리처럼 보이기도 하는 이 돌출부의 끝은 강쪽을 향한 전망대로 기능한다. 미니아폴리스는 미시시피 강의 동·서안에 자리 잡아서 쌍둥이도시(Twin City)라 불리는데, 서안



그림 1. 거트리 극장 전경 1



그림 2. 거트리 극장 전경 2

에 위치한 거트리 극장의 이 전망대에서는 강과 강위의 다리는 물론, 강 건너의 도시 부분이 눈에 들어오는 멋진 광경을 보여준다. 그림 3의 사진에서 볼 수 있듯이 돌출부의 끝 전망대 부분은 마치 극장의 객석처럼 생겼다. 이 돌출부는 대극장 쪽과 연결된 부분 이외에도, 블랙박스 극장 쪽의 관객 대기 공간에는 그림 4에서 관찰할 수 있듯이 옐로우 룸(Yellow Room)이라 불리는 노란색 돌출 창문이 있다. 노란 창문을 통해서 동일하게 미니아폴리스의 전경을 볼 수 있다. 그러므로 거트리 극장에 오는 관객은 무대 위에서 진행되는 '극'을 보는 것은 물론, 그들이 살고 있는 도시를 볼 수 있다. 거트리 극장에서 보는 행위의 주체인 관객 즉 '미니아폴리스의 시민들은 무엇을 보는가'라는 질문에, 우리는 '그들이 보는 것은 바로 그들의 도시이다.'라고 답할 수 있다. 한 도시에서 극장의 기능은 시민들로 하여금 그들의 삶을, 그들이 사는 도시를, 그들의 공동체를 바라보게 하는 것이다. 그리하여 극장은 단지 엔터테인먼트의 공간이 아니라, 한 도시의 삶 속에서 중심되는 공간으로 인지되고 또한 극장은 바라보여지는 장소가 아니라 그곳을 통하여 다른 것을 바라보는 장소가 된다.



그림 3. 거트리 극장 전망대

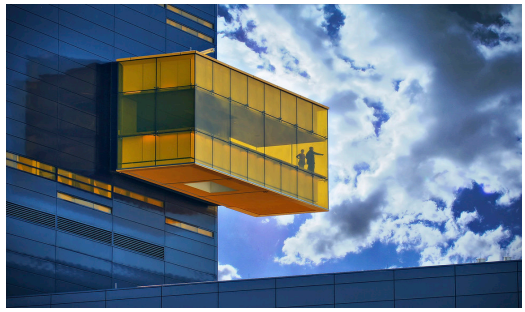


그림 4. 거트리 극장 옐로우 룸



그림 5. 옐로우 룸에서 본 미니아폴리스 전경

2. 관객과의 관계의 변화 : 이머시브(Immercive) 연극

관객이 무엇을 보아야 하는가의 문제는 연극의 오래된 주제이다. 프로시니엄과 동화작용, 그리고 동화작용을 벗어나 거리두기를 주장하는 브레히트, 혹은 극장 자체를 벗어나는 실험적 시도, 그리고 더 나아가 도시 전체를 무대로 삼고, 시민들을 자연스러운 참여자로 만드는 거리극 등 무대와 객석의 관계에 대한 성찰은 현대 연극에 대한 성찰과 거의 동의어이기도 하다. 2000년대 이후 이머시브라 불리는 새로운 연극의 경향은 관객이 무엇을 보아야 하는가를 가장 중요한 질문으로 삼는 연극의 형식이다. 이머시브라는 단어가 '물(mer)'속으로 '들어간다(im)'는 어원적 뜻을 갖는 것처럼 관객이 무대 안으로 들어가는 몰입형식이다. 그렇지만 이 몰입이 프로시니엄을 통해서 감정적 몰입을 만들어내는 것이 아니라, 관객의 몸이 무대 안으로 실제적으로 들어가도록 하는 방식을 취한다. 무대와 객석의 구분을 물리적으로 없애는 형식인 것이다. 이때 관객이 단지 무대가 보여주는 것을 보는 것이 아니라 무엇을 보아야 하는지를 관객 스스로 결정하는 방식의 연극이 가능하다. 물론 1960~1980년대까지 이어지는 다양한 연극적 실험 속에 제 4의 벽을 허물고 무대와 객석의 구분을 없애려는 많은 시도가 있었다. 태양극단은 <1789>에서 객석의 좌석을 없애고, 극장 여러 곳에 단을 세운 무대들을 만들고 동시다발적으로 극이 진행되게 함으로써, 관객은 자신이 참여할 무대를 선택하고, 구경꾼이 아니라 혁명에 참여하는 군중의 역할을 수행했다. 그리고 리빙 시어터는 이와 같은 무대와 관객의 관계를 해체하려는 노력 끝에 극장이라는 공간 밖으로, 거리로 뛰어나갔다. 그런데 2000년대 이후 활발하게 진행되는 이머시브 연극은 예술의 본질에 대한 질문을 던지는 실험적 연극보다는 많은 관객들이 즐길 수 있는 대중적 형식을 지향한다.

이머시브 연극을 대중화시킨 첫 시도로 알려진 영국극단 펀치드렁크(Punchdrunk)의 초기작업 중 하나는 셰익스피어의 <맥베스>를 각색한 <슬리프 노 모어(Sleep No More)>이다. 2003년 런던에서 시작되고 2011년 뉴욕 공연을 통해서 전 세계적인 인지도를 획득한 이 작품은 맨해튼 첼시지역의 버려진 창고를 1930년대 스타일의 5층 호텔로 꾸미고, 관객은 가면을 쓰고 인물들이 사랑과 살인 등의 장면을 연기하는 공간 속을 돌아다니면서 관람하는 장소특정적 연극이다. 프랑스 파리에서도 2018년 연출가 레오나르 마통(Léonard Matton)이 파리 시내의 호텔로 재건축이 예정된 공장을 임차하여, 새 건물 짓기 전 6개월 동안 임시로 르스크레(Le Secret)라는 공연장으로 변신시켜 <엘시노어 햄릿의 성(Helsingør château d'Hamlet)>이라는 이머시브 연극을 공연하였다. 이 작품들은 <멕베스>나 <햄릿>이 잠재적으로 지닌 스릴러적인 분위기를 극대화시키고 이를 다시 공간화하여 체험시킴으로써, 마치 놀이동산에서의 '괴기전', '귀신의 집'의 체험 같은 놀이성을 지닌 감각적 경험을 만들어냈다. 관객들은 이와 같이 자신이 주체가 되어 극을 감각적으로 체험하는 방식을 즐긴다. 증강현실(AR), 가상현실(VR) 등 현실과의 경계를 허무는 강한 허구의 시대에, 무대 위의 재현이라는 '약한 허구' 보다는 관객들은 몸으로 느끼고, '체험'으로 겪는 이머시브 연극을 선호했다. 서구의 공공극장의 가장 큰 문제는 관객의 노쇠화였다. 1960~1980년대 소위 새로운 연극적 미학의 실험을 목도했던 그 시대 젊은 관객들이 점차 노인이 되면서, 젊은 세대들은 연극이라는 장르에 대해 점차 흥미를 잃어갔다. 새로운 미학적 시도를 찾는 마니아 관객은 미술에 더 관심을 갖게 되었고, 스펙터클에 관심을 두는 관객은 뮤지컬 같은 상업적 공연에 더 관심을 갖게 됨으로써, 연극은 충성스럽지만 이제는 나이가 든 옛 관객과 함께 늙어가고 있었다. 그런데 이머시브 연극은 다시 젊은 관객을 만나게 하는 계기가 되었다.

비연극적 공간을 연극화하기를 선호하며, 관객의 자유로운 이동성을 활용하는 이머시브 연극의 특성상 물적 공간으로써 거대한 '극장'을 가진 공공극장은 이머시브 연극에 취약하다. 그럼에도 불구하고 이머시브 연극에 대해 환기해보는 것은 공공극장이 이머시브 연극을 추구해야 한다고 주장하기 위한 것이 아니라, 현재 공연의 중요한 경향이 '관객'과 맺는 방식을 새롭게 하는 것이라는 점을 강조하기 위해서이다.

3. 공공극장의 새로운 노력 : 벽을 넘어서(Hors Les Murs) 혹은 배리어 프리(Barrier free)

공공극장에 한정했을 때, 프랑스 공연장의 화두는 "오르 레 뮈르(Hors Les Murs)" 즉 '벽을 넘어서'이다. 연극이라는 예술을 관객이 만나지 못하게 하는 것, 이것이 벽이다. 그러므로 벽을 넘어서는 것은 관객이 연극과 만나지 못하게 하는 모든 종류의 방해물을 없애는 것이다. 관객과의 만남을 방해하는 요소를 없앤다는 측면에서 장애를 가진 관객의 접근성을 편리하게 하는 배리어 프리(Barrier free)도 이에 해당된다. 최근에는 공공극장들은 장애를 가진 관객이 극장 공간은 물론 극의 내용에 대해 '접근성'을 높이기 위한 정책을 강화하고 있다. 병원에 입원한 사람들, 교도소에 수감된 사람들의 접근성 또한 고려의 대상이다. 소외지역, 소외계층, 어린이, 노약자도 역시 극장으로부터 멀리 있도록 조건 지어진 관객이다.

그런데 가장 견고한 벽은 공연 제작과 배포의 전통적인 틀 자체이며 이를 벗어나는 것이 벽을 넘는 것이다.[1] 기존의 배포 방식은 좋은 작품을 만들어서 많은 관객이 극장을 찾게 하는 것이었다. 하지만 그럼에도 불구하고, 오지 않는 관객이 있다면 벽을 넘기 위해서 극장이 관객을 찾아가야 한다. 프랑스의 경우, 1960년대 이래로 연극은 문화 민주화, 문화 민주주의를 구현하기 위한 선도적 장으로 기능해왔다. 새로운 관객의 개발, 관객의 다양화, 지역적, 계급적 확대 등은 이와 같은 문화 민주화, 문화 민주주의 정책의 일환이기도 하다.

마침 본 학술대회가 국립극장 70주년과 해오름극장의 보수공사 후 재개관을 기념하는 자리인 만큼, 프랑스 공공극장이 보수공사라는 제약을 겪는 상황인 '오르 레 뮈르(Hors Les Murs)'를 통해서 어떤 방식으로 대처하고 있는지를 살펴보도록 하자.

파리시립극장이라 부를 수 있는 테아트르 드 라 빌(Théâtre de La Ville)은 2016-2017년 시즌을 시작하면서 극장 보수공사를 해야 했다. 테아트르 드 라 빌은 파리시의 보조금을 받는 15개의 공공극장 중에서 샤틀레 극장(Theatre de Chatelet)과 더불어 가장 많은 예산을 사용하는 극장이다.

2018-2019 시즌에 재오픈을 예정했지만 2021년에도 여전히 공사가 완료되지 않아 5년간 테아트르 드 라 빌의 주공연장을 사용하지 못하고, 부속극장인 에스파스 카르댕(Espace Cardin)과 아베스(Abbesses)극장을 사용해야만 했다. 우리의 국립극장이 경내에 해오름, 달오름, 하늘, 별오름 등 여러 공연공간을 갖는 형식인 것과 다르게 테아트르 드 라 빌과 그 부속극장인 에스파스 카르댕과 아베스 극장은 구가 다를 정도로 멀리 떨어져 있다. 주공연장 없이 몇 년의 시즌을 보내야 하며, 심지어 2019년에 맞이하는 극장 설립 50주년에 극장건물을 사용하지 못하게 된 상황을 테아트르 드 라 빌의 극장장 엠마누엘 드마르시-모타(Emmanuel Demarcy-Mota)는 극장의 미래를 위해 부속극장을 적극적으로 활용한다. 연극, 무용은 물론 음악을 아우르는 복합공연장인 테아트르 드 라 빌은 2016~2017년에 123편을 650회 공연하였는데 두 군데의 부속 공연장 이외에도 무려 20개의 다른 공간에서 공연하였다. 그는 롱푸앵 극장같은 민간극장, 그리고 부프 뒤 노르(Theatre du Bouffe du nord)같은 파리시의 지원금을 받는 공공극장, 그리고 샤이오 극장(Théâtre National de Chaillot)같은 국립극장을 활용했으며, 그리고 심지어는 루브르처럼 공연장이 아닌 공간을 활용하기도 하고 극장 앞 센느 강변에서 공연하기도 했다. 그리고 파리 시립극장이면서도 파리시 밖에 위치한 위성도시 말라코프(Malakoff), 쏘(Sceaux), 크레테유(Créteil), 몽트레이(Montreuil) 등에 위치한 국립 드라마센터들에서도 공연하였다. 테아트르 드 라 빌에 충실도가 높은 기존 관객이 아닌 다른 극장의 취향인 다른 관객들에게 직접 다가선 것은 물론, 미술관을 활용함으로써 타 장르의 관객에게도 어필하였고, 파리 시 외곽에 살고 있지만 테아트르 드 라 빌의 공연을 보러 올

1) Chloé Langeard, Françoise Liot, Sandrine Rui, Ce que le théâtre fait au territoire. Reconfiguration du public et évaluation, Érès, 2015/4 n° 163, p.111.

수 있는 잠재적 관객들에게 다가가는 기회로 삼은 것이다. 물론 이 과정에서 공연공간에 대한 예술가의 의견 또한 존중되었다. 공연이 요구하는 공간적 여건에 가장 부합하는 공간을 찾았다. 이처럼 공사 첫 시즌에 활용했던 공간들과 테아트르 드 라 빌은 협력극장의 관계를 맺는다. 물론 다른 극장의 공간을 사용하기 위해서는 정상적인 시즌 보다 극장예산이 증액되어야 했다. 1000석 규모의 원래 테아트르 드 라 빌의 주공연장 보다 부속공연장인 에스파스 카르댕은 500석 규모이기 때문에 매표수익이 감소하는 것은 물론 대관료를 지불해야하기 때문이다. 2016년에 파리시는 테아트르 드 라 빌에 25만 유로를 추가 지원하였다.

테아트르 드 라 빌과 함께 파리시에서 가장 규모가 큰 공공극장은 샤틀레 극장이다. 샤틀레 극장이 흥미로운 점은 우리 국립극장처럼 음악극에 특화된 극장이라는 점이다. 1860년에 건축된 이 극장은 2010석의 대규모 관객석을 지닌 오페라 극장이며 19세기 말에서 20세기 초까지 오페레타(Operetta) 극장으로 전성기를 보낸 극장이다. 이 극장은 1980년 파리음악극장이라는 이름으로 파리시 산하 공공극장으로 기능하기 시작한다. 극장장들은 전통적인 오페라와 오페레타를 이 극장의 주요 레파토리로 삼아왔다. 서구에서 오페라는 우리의 창극처럼 전통예술에 속하는 것이며, 이의 근대적 변형인 오페레타 또한 현대적 형식은 아니어서 샤틀레 극장은 시간이 흐를수록 점차 관객이 줄어들고 있었다. 오페라 장르에서 파리오페라와 경합해야 하며, 오페레타처럼 가벼운 대중적 장르에서도 국립극장인 오페라 코미크(Opéra comique)와 경쟁해야하기 때문에 샤틀레 극장은 이러한 어려움 속에서 살아남기 위한 조치를 취해야 했다. 2004년에 당시 파리시장 베르트랑 들라노에(Bertrand Delanoë)가 장-뤽 쇼플랭(Jean Luc Choplin)을 극장장으로 임명한 것은 이와 같은 변화에 대응하기 위해서였다. 실상 미국 대중문화에 대한 프랑스 제도권 예술의 경멸을 고려한다면, 디즈니랜드 출신인 쇼플랭이 샤틀레 극장의 프로그램을 책임진다는 것은 상상도 할 수 없는 일이었다. 그러나 사회당 출신의 시장 들라노에는 공공성을 강조하는 사회당의 정책적 방향에도 불구하고 엄청난 예산을 소모하면서 채산성이 극히 낮은 샤틀레 극장의 재정적 균형을 찾기 위해 모험을 감행한 것이다. 많은 사람들은 장-뤽 쇼플랭을 "엔터테인먼트 세계의 가치의 위험스러운 옹호자"[2] 로 보았으며, "어떻게 미키마우스가 말러와 차이콥프스키가 지휘하던 무대, 클래식음악의 사원을 이끌 수 있는가"[3] 라고 반문했다. 쇼플랭은 로랑 쁘띠 발레단, 파리 오페라의 사무국장을 역임했으며, 이후 파리 디즈니랜드의 부사장, 그리고 2000년 밀레니엄 전환 축하행사들을 기획하기 위해서 미국 월트디즈니 본사의 크리에이티브 부사장으로 영입되는 등 엔터테인먼트 산업의 중심에서 활동하였다. 파리시는 그에게 전통적 예술형식과 현대적인 상업적 형식 모두를 아우르는 기획을 통해 늙은 극장에 새로운 활력을 부여하기를 기대한 것이다. 장-뤽 쇼플랭은 오페라전문 극장인 샤틀레의 프로그램의 반을 미국 뮤지컬에 할애한다. 레너드 번스타인(Leonard Bernstein)의 뮤지컬 <캔디드(Candide)>, 그리고 스티븐 손다임(Stephan Sondheim) 의 <스위니 토드(Sweeney Todd)>, <리틀 나이트 뮤직(A Little Night Music)> 등을 샤틀레의 무대에 올렸다. 넓은 의미에서 장-뤽 쇼플랭의 프로그램 편성은 그간의 제작방식으로부터 벗어나 새로운 관객을 창출하는 '벽 너머'를 지향하는 방식이라 볼 수 있다. 쇼플랭 자신의 표현을 따른다면 샤틀레 극장은 "다른 많은 극장들과는 다르게 문화와 엔터테인먼트 사이의 벽을 허물기 위해 노력"했다. 쇼플랭의 시도는 16만 명의 연간 관객 수를 2배에 육박하는 30만 명으로 증가시켰다. 2004년부터 2015년까지 11년간 샤틀레 극장장으로 재직하면서 그는 24편의 뮤지컬을 제작했으며 이중 브로드웨이와 공동 제작한 <파리의 미국인(An American In Paris)>과 <사랑은 비를 타고(Singin' in the Rain)>는 브로드웨이에서조차 성공을 거둔다. 우리나라에는 <노트르담 드 파리(Notre-

2) "Au Chatelet, le programme 2006-2007 sera éclectique", Le Monde, 2006.3.1.

3) "From Michey Mouse to Modern Musical : Interview with Jean-Luc Choplin", France Today, 2016.6.29.

Dame de Paris)>, <돈 주앙(Don Juan)>, <십계(Les Dix)> 등등 프랑스 뮤지컬이 한때 인기를 얻기도 했지만 실상 프랑스에는 뮤지컬 시장이 크지 않고, 뮤지컬 전용관이 거의 없는 현실이었기에 샤틀레 극장의 시도는 매우 도전적인 것이었다. 그런데 쇼플랭의 도전과 그 성과가 항상 긍정적으로 평가받은 것만은 아니다. 연간 1600만 유로 즉 우리 돈으로 250억 원 가량의 보조금을 받는 기관이 공공성에 대한 의식보다는 상업성의 추구가 더 강조되어, "센느 강의 브로드웨이"[4] 로 불리우게 된 점을 시의회의원들은 강하게 비판하였다.

장-뤽 쇼플랭이 사임하고, 안 이달고(Anne Hidalgo) 파리시장은 샤틀레 극장을 민간에게 판매하는 것을 고려하였다. 이미 상당부분 상업화된 극장이기에, 공공극장을 상업화한다는 생각이 가능했던 것이다. 실제로 이달고 시장은 파리에 여러 개의 사설극장을 피마락(Fimalac) 엔터테인먼트의 회장 마르크 라드레 드 라샤리에르(Marc Ladreit de Lacharrière)와 접촉하여 인수의사를 타진한 것으로 알려져 있다. 성사되지는 않았지만 이달고 파리시장의 이와 같은 매각 시도는 공공극장이 재정 상태를 호전시키기 위해 상업화를 어느 선까지 추구해야 하는가에 대해 반성적인 생각을 갖게 한다. 장-뤽 쇼플랭이 샤틀레 극장에서 사임한 후 샤틀레 극장과 프로그램 방식이 유사한 피마락 엔터테인먼트에서 운영하는 마리니극장(Théâtre Marigny)으로 옮겨간 것은 쇼플랭의 지향점을 알게 해준다. 그에게 공공극장과 민간극장은 본질적으로 차별성이 없는 곳이다. 그러므로 샤틀레 극장에서의 그의 성공이 반드시 공공극장의 성공적 운영의 방식이라 할 수는 없다.

샤틀레 극장은 2017년 3월부터 2019년까지 보수공사를 시행하면서 2018년 영국 출신의 여성 프로듀서 루쓰 맥킨지(Ruth Mackenzie)를 극장장으로 임명한다. 2019년 보수공사 후 첫 시즌을 여는 작품으로 루쓰 맥킨지는 카뮈의 <정의의 사람들(Les Justes)>의 랩버전 뮤지컬을 선보였다. 이 작품의 연출인 아브드 알 마리크(Abd al Malik)는 샤틀레 극장에서 공연한 최초의 흑인이었으며 작품에는 교외 빈민지역의 젊은 래퍼들이 출연하였다. 매니지먼트 스타일에서 영국과 프랑스는 많은 차이가 있으며 루쓰 매킨지에게 기대한 것은 프랑스의 스타일 때문에 타파하지 못하는 극장의 벽을 깨주기를 바란 것이다. 그런데 특히 파리의 문화예술 공공기관의 엘리트주의를 배격하고 비주류 음악, 비전문 예술인들을 제도권극장 프로그램에 투입하려한 루쓰 맥킨지는 2020년 8월 해고된다. 벽을 넘어서려는 개혁의지를 가지고 있음에도 불구하고, 이 벽은 쉽게 넘어지는 것이 아님을 루쓰 맥킨지의 해고 사태에서 알 수 있다.

한편 샤틀레 극장의 배리어 프리제도 중에는 로빈후드(Robin des bois)라는 나눔 프로그램이 있다. 이는 의적 로빈후드가 훔친 재화를 가난한 자들에게 나누어 주었듯이, 좌석을 구매하여 기부하면 사회단체와 협업하여 이 표를 극장에 쉽게 오지 못하는 사람들이 활용할 수 있게 하는 방식이다.

4. 국립극장의 지향

국악관현악단, 무용단, 창극단으로 구성되는 국립극장은 전통예술기반의 제작극장이라는 정체성을 갖는다. 국립극장은 한편으로는 전통의 원형적 형식을 보존하면서도, 다른 한편으로는 동시대에 여전히 새로운 생명력을 지닌 대중예술로 기능하게 하는 노력을 기울여왔으며, 그 성과가 적지 않다. 특히 시즌제 실시 이후에는 상주예술단체들의 정기공연을 위한 공간으로 평가되던 이전의 모습을 뛰어넘어, 국제적 스탠다드에 맞는 본격적인 제작극장으로서의 면모를 갖추게 되었다. 질적 측면에서 국제적 찬사를 받는 우수한 작품들을 제작하고 있으며, 다양한 취향을 만족시키면서 관객의 저변을 확대하고 있다. 이와 같은 성과에 힘입어 국립극장이라는

4) Ruth Mackenxie : the British change-maker sacked by Paris's artistic elite, The Guardian, 2000.8.31.

브랜드에 대한 '가시성'이 높아졌다. 그런데 우리의 논의의 최초 지점에서 극장은 보는 곳이지만, 극장 자체를 본다기보다는 극장을 통해서 우리 사회를 바라보는 곳이라고 정의한 바 있다.

국립극장의 지향점을 말한다면 이상우 교수가 『국립극장 70년사』에서 진단했듯이 "공공성, 예술성, 시장 사이에서"[5] 균형을 찾는 일이다. 셋 모두 중요한 방향이지만 이제껏 소홀히 했던 부분은 '공공성'의 부분이다. 그리고 '공공성'은 위에 언급한 바인 '극장을 통해서 사회를 바라보는' 것과 관련된다. 국립극장의 '국립'을 '대표성'으로 인식하고, 전통예술을 보존하고, 질적 도약시키는 중요한 임무를 수행하는 '대표' 기관으로서의 공공성이 과거에 강조되었다면, 이제는 '관객'을 중심으로 '국립' 기관의 공공성에 대해 생각해 보아야 한다. 현재 국립극장은 관객인 시민들이 접근하는데 장벽을 지니고 있지는 않은가? '벽을 넘어서'의 개념으로 살펴본다면, 국립극장은 해오름극장의 보수기간 중 이 기간을 더 많은, 더 다양한 관객을 만나기 위한 기회로 삼기위해 어떤 노력을 기울였을까? 국립극장은 해오름극장의 공사로 부족한 공간을 달오름으로 대체하거나, 혹은 명동예술극장에 협조를 요청하였다. 그러나 장충동에서 명동으로의 이동은 장소 해결의 차원이지 새로운 관객을 만나기 위한 노력은 아니었다. 서울에서 국립극장의 공연으로부터 가장 멀리 있는 곳은 어디인가? 아니 '국립'이기에 전국적으로 사유해본다면, 전국에서 국립극장의 공연의 수혜를 받기 가장 힘든 관객들은 어디에 있는가? 이들과 만나기 위한 계획을 국립극장은 수립하고 있는가?

실상 국립극장이 이와 같은 계획을 수립하고 추진하기 어려운 것은 협력할 만한 파트너가 부재하기 때문이다. 유명무실한 전국의 문화예술회관이 아닌 실질적인 제작여건을 갖춘 공공제작극장이 부재하기 때문에 국립극장이 서울에서건, 혹은 지방에서건 새로운 관객과 적극적으로 만날 수 있는 기회가 현실적으로 부족할 수밖에 없다. 그러나 벽을 넘기 위한 국립극장의 노력이 계속된다면, 국립극장은 우리로 하여금 국립극장이 밖으로 나가 협력할 파트너가 없는 현실을 바라볼 수 있게 해 줄 것이다. 전국에 공공제작극장이 부족한 상황에서는 국립극장 또한 '국립'으로서의 기능을 제대로 할 수 없다. 국립극장은 자신의 공공성에 대한 성찰은 물론, 우리나라의 문화제도 전체의 공공성의 논의의 중심이 되어야 한다.

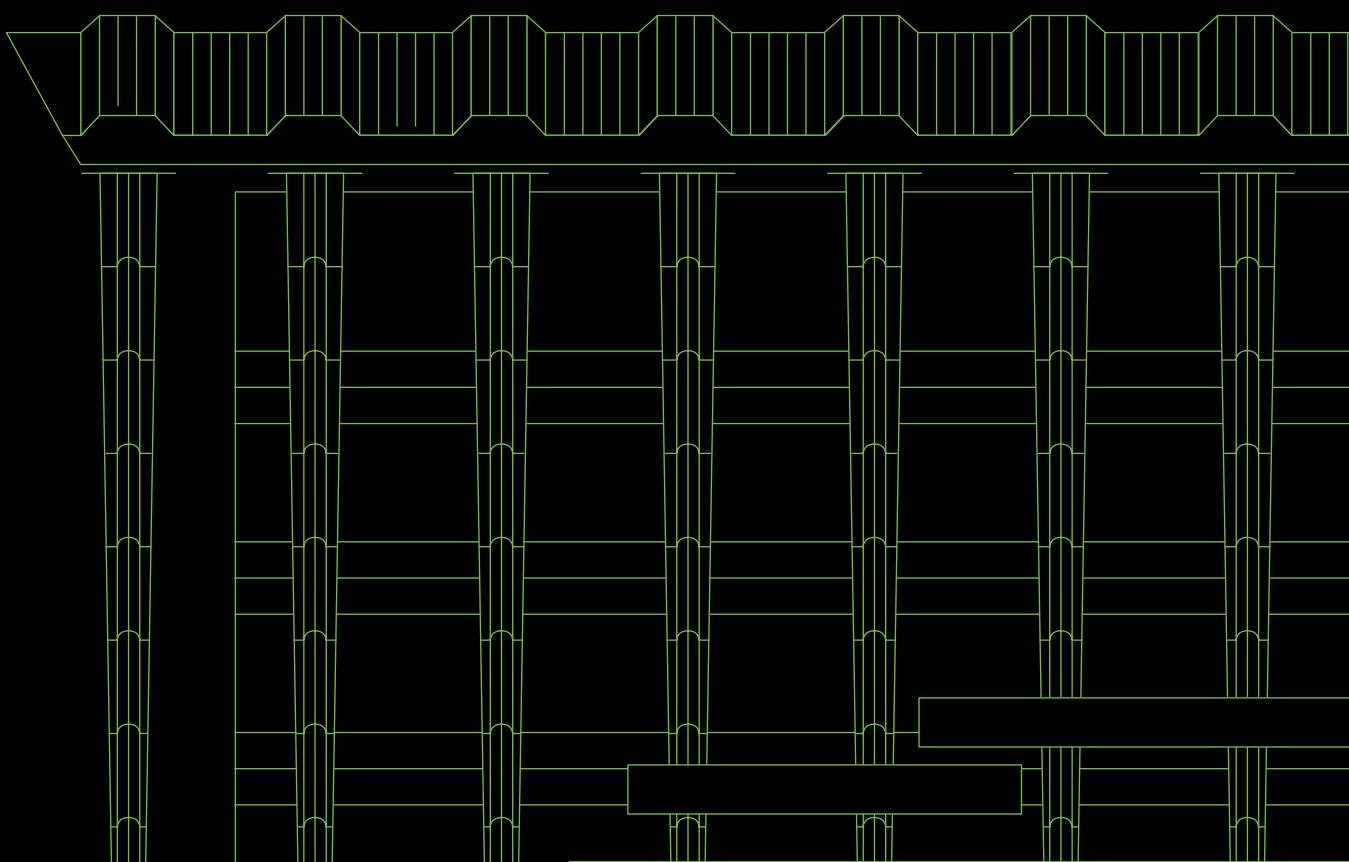
벽을 넘는 행위는 지역적인 맥락뿐만 아니라, 계층적 맥락에서도 적용가능하다. 전통예술공연을 즐기지 못하는 계층에게 다가가기 위한 국립극장의 비전은 무엇인가?

제작관행에서도 넘어야 할 벽은 존재한다. 특히 국내 최고 수준의 엘리트 예술인들이 모인 국립예술단체를 산하에 두고 있는 극장으로서, 국립극장의 제작에는 이 한정된 집단이외의 다양한 예술가들이 참여하고 있는가? 전통 형식을 갱신하는 새로운 작업과 만나는데 벽은 존재하지 않는가?

국립극장은 이처럼 겹겹이 쌓여진 벽들을 인지하고, 관객과 극장을 만나지 못하게 하는 모든 벽들을 없애고 넘어서야 한다. 단 하나의 국립극장으로서가 아니라 바로 그 단 하나라는 벽을 넘어서 관객들 속에서 스스로를 증식시키는 국립극장이 되며, 그리하여 시민들의 삶 속에서 '공공'이 문화 속에 필수적임을 '볼 수 있게'하는 극장이 되어야 한다. 극장은 보는 곳이다.

5) 이상우, 「극장, 장충동에서 길을 찾다-국립극장사」, 『국립극장 70년사-역사편』, 국립중앙극장, 2020, p.149.

종합토론



좌장

박길룡 | 국민대학교 건축학과 명예교수

토론자

정인하 | 한양대학교 건축학과 교수

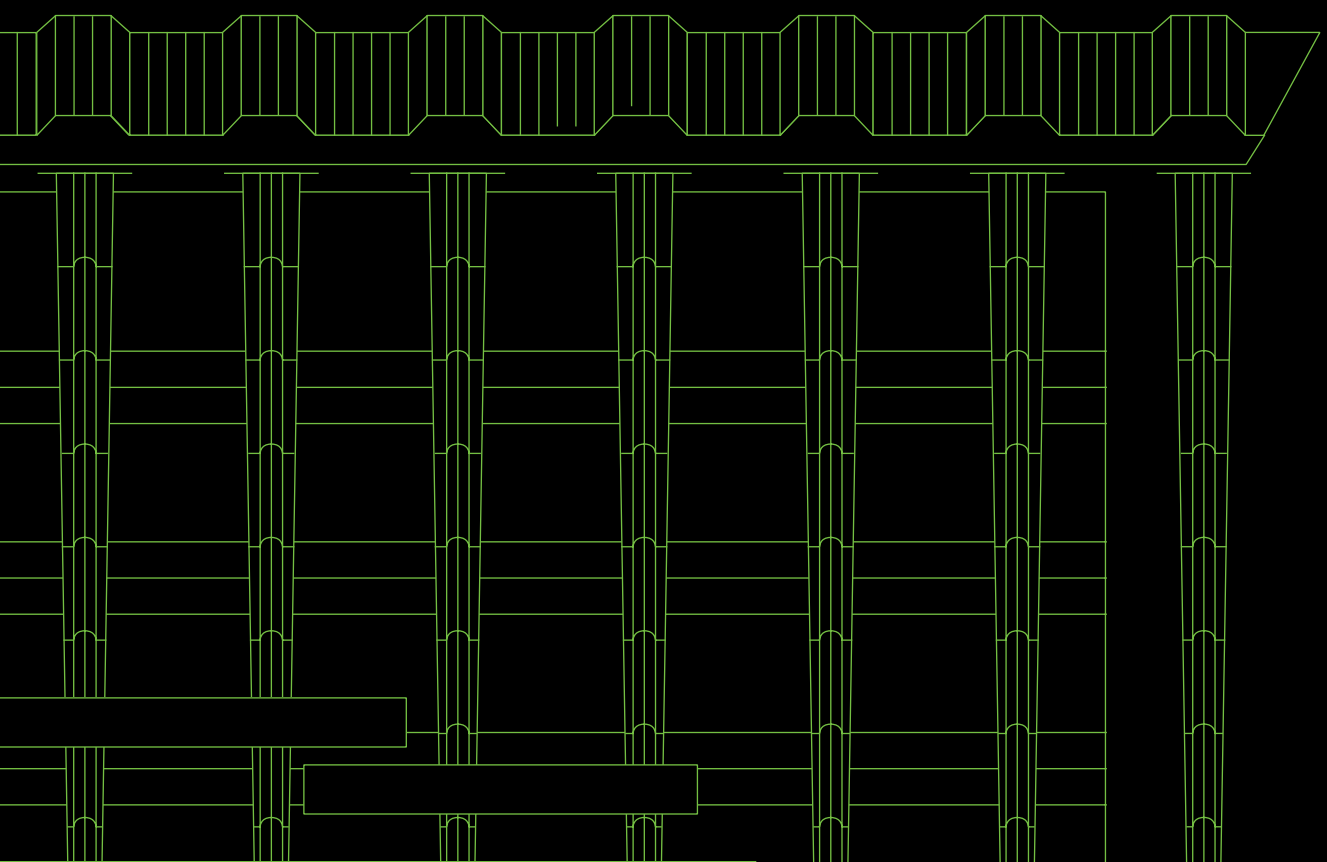
임종엽 | 인하대학교 건축학과 교수

조현의 | 한양대학교 HCI대학원 교수

윤시중 | 한국예술종합학교 무대미술과 교수

조만수 | 충북대학교 프랑스언어문화학과 교수

박세환 | DMP건축사 사무소 본부장



지정토론

박길룡
국민대학교
건축학과 명예교수

오늘 국립극장에서 마련해 주신 학술대회를 잘 들었습니다. '국립극장 그 여정과 미래'라는 큰 주제 속에서 세 분의 발표를 들었고, 거기에 연계해서 세 분의 토론자를 모셨습니다. 정인하 교수와 임종엽 교수, 조현의 교수와 윤시중 교수, 조만수 교수와 박세환 본부장 이렇게 조합하여 주신 질의응답을 발표 순서대로 갖도록 하고, 이후 각 분야의 벽을 넘어 토의할 수 있는 시간을 갖도록 하겠습니다. 오늘 학술대회 주제를 보니, '국립극장 그 여정과 미래'에 대해서 과거와 미래에 대한 성찰을 촉구하지 않았는가 생각이 듭니다. 이전에 어떻게 되어 왔고, 어떻게 되어 가고 있는가에 대해 말하는 것 보다 '미래'에 어떻게 하면 더 좋겠느냐는 것이 오늘 토론의 중심이 되었으면 하는 개인적인 희망을 갖고 있습니다. 그러면 발표 순서대로 정인하 교수와 임종엽 교수의 질의응답 순서를 먼저 갖겠습니다.

임종엽
인하대학교
건축학과 교수

저는 정인하 교수님이 오늘 발표해 주신 '국립극장의 변천 : 미학적 관점을 중심으로'에서 국립극장을 대하는 우리 연구자들뿐만 아니라 대중들의 식견 또는 관점이 무엇인가에 대해 정인하 교수님하고 토론해보고 싶습니다. 발표 내용에서 비례를 들어 설명을 해 주셨기 때문에 연구자가 아니어도 국립극장을 바라보는 많은 분들이 '보여 지는 것 외에 안 보이던 것도 볼 수 있는 계기가 되지 않았나' 이런 생각을 해봅니다.

이미 극장이라는 것이 이성과 감성의 결합이기 때문에 내용적으로는 디오니소스(Dionysos)일 수 있지만, 특히 공연장에서는 아폴론(Apollon)을 위주로 한 이성적 분석이 필수적이라고 생각합니다. 그런데 그중에서도 이성을 대표하는 비례 기법을 입면 혹은 평면 속에서 찾아주셔서 그것을 바라보는 새로운 즐거움이 생겼다는 생각이 듭니다. 저는 이번 리노베이션(Renovation)을 통해서 조금 아쉬운 부분도 없지 않았나 하는 생각을 가지고 있어서 그 부분을 정 교수님이 미학적으로는 어떻게 해석하고 계신지 여쭤보고 싶습니다. 발표에서 이희태 선생님의 주관된 일관성을 가지고 입면 비례로 나누어 설명하신 부분에 대해서는 충분히 공감했습니다. 부분적으로 비율이 안 맞는 것은 기술상 그럴 수도 있다는 생각으로, 너무 예민하게 한국적 건축에서 서양적 비례가 맞느냐 안 맞느냐의 부분은 이번 논의에서 접어두려 합니다.

그런데 제일 아쉬운 부분으로 기단부(基壇部)의 설정과 메인 메스와의 관계에서 비례가 1대 2이냐 1대 3이냐 이런 비례법이 나오는데 계단의 문제가 여전히 건축물의 앞과 뒤에서 좀 풀기 어려웠던 숙제가 아니었나 싶습니다. 광장도 넓어지고 접근성에 있어서 많은 시민들의 동선이 편리해졌다는 측면에서 여러 가지 장점이 있기 때문에, 기존에 있었던 계단이 철거되고 1층으로의 진입이 포디움(Podium)과 연결되는 데 있어서 한 번 레벨차를 이룬다는 것이 충분히 현실 속에서는 납득은 됩니다.

그러나 이희태 선생님이 여기 계시다면 계단의 철거가 과연 그 전체의 미학 속에서 받아들여졌을 것인가 하는 부분이 좀 궁금하고요. 또 저희가 건축적인 해법을 낼 때 꼭 없애는 것만으로 끝내는 것이 맞는가, 아니면 조금 더 다른 장치로서의 건축적 개입이 있을 수도 있지 않았을까 이런 생각에서 개인적으로는 좀 아쉬웠습니다. 그래서 이 비례법을 또 미학적 관점에서 분석하셨으니까 정 교수님이 한번 계단의 철거 이후의 미학적 가치가 오히려 나아진 것인지 아니면 여전히 퀘스천(question)으로 남겨두고 또 추후에 보완이 필요한 부분인지 듣고 싶습니다.

정인하

한양대학교
건축학과 교수

2017년부터 진행된 국립극장 리노베이션의 가장 큰 변화가 외관으로 보면 계단을 없앴던 부분이 아닌가라고 생각하며, 내부적으로는 극장 관람시설의 규모를 줄인 것이 아닌가라는 생각을 하고 있습니다. 이 두 가지가 리노베이션의 가장 중점 된 사항이라고 생각을 하고 있는데요. 본격적인 설계에 앞서서 제가 한 번 자문할 기회가 있었는데, 그때도 계단 문제가 나왔습니다. 극장 측에서는 여러 가지 기능이라든지 1층 공간을 활용한다는 측면에서 계단을 없애는 방향으로 가고자 했고, 저 같은 건축 역사학자들은 기존에 건축가의 의도가 계단 쪽에 있기 때문에 가급적 계단을 놔두자는 입장이었습니다. 그러나 결과적으로는 국립극장 측의 입장이 반영되어 계단이 없어졌고 그 대신 진입부분이 1층으로 바뀌었습니다.

사실 이 문제는 여러 가지 관점에서 생각해 볼 주제가 아닌가 생각합니다. 첫 번째는 건축을 하나의 예술 작품으로 간주할 경우에 원작자의 의도를 어느 정도까지 보존하는 것이 좋은 것인지에 대한 것이고요. 두 번째는 건물 자체가 하나의 어떤 건축가로부터 떠나버리면 결국은 그것을 사용하는 사람들이 계속해서 그 현실에 맞게 바꿔서 사용할 수밖에 없습니다. 그래서 건축은 하나의 어떤 닫혀있는 고정된 대상이 아니고 계속해서 현실적 필요에 따라 바뀌 나갈 수 있는 이 두 가지 측면이 계속 부딪히기 때문에 고민이 많았지 않나 그렇게 생각을 합니다. 저는 거기에 대해서 좋다 나쁘다 판단하고 말씀드리기보다는 건물의 가치에 대해서 말씀을 드리고 싶습니다. 해오름극장은 1960년대 말에 설계가 되어 1970년대 초에 준공이 되었습니다. 그래서 군사정권시대의 여러 가지 이념들이 굉장히 강하게 작용을 하고 있습니다. 처음 완공된 이후에는 너무 스케일이 과대하고 권위적이므로 개발연대의 부정적인 측면들이 많이 담겨 있다고 비판이 되었는데, 그런 면에 있어서는 오히려 지금 시대와 안 맞는 부분도 좀 있지 않나 그런 생각도 했습니다. 지금은 극장이 대중에게 쉽게 다가가고 또 열려 있기 때문에 이런 점과 이번 리노베이션의 방향성은 맞지 않나 그런 생각도 해봅니다.

그래서 이 문제는 좋다, 나쁘다 양 극단으로 판단할 문제는 아닌 것 같고요. 건물에 있는 가치가 시대마다 바뀌고 바뀐 가치에 따라서 계속해서 리노베이션이 가해질 수 있는데, 이 건물이 혹시라도 문화재나 또는 보존의 가치가 있다고 판정이 되면 원상으로 복원될 가능성도 있다고 저는 생각을 합니다. 그것이 하나의 건물이 갖는 라이프 사이클(life-cycle)이라고 할까요. 그래서 조금 더 지켜봐야 된다는 생각을 갖고 있습니다.

임종엽 저는 현재 재개관의 시점에서 계단 문제로 부정적인 의견만 말씀드리려던 것은 아니었고요. 당연히 리노베이션을 통해서 내부공간의 음향적인 부분과 객석수의 적정 사이즈로 볼륨을 되찾았다는 점 등은 굉장히 칭찬하고, 우리가 세계적 수준의 전용 극장을 가질 수 있게 되었다는 그런 장점을 제가 앞부분에 조금 적게 얘기한 것 같아서요. 이번 학술대회 때 잘 된 부분을 조금 덜 표현한 점에 있어 제 말의 순서가 조금 아쉬웠습니다.

저는 정 교수님의 건축물이 시대에 맞춰서 니즈(needs)를 수용하다 보면 미학적 관점도 바뀔 것이다. 그리고 시간의 흐름에 따라서 건축물들이 계속 새로 에디팅(editing)이 되는 과정에 또 하나의 생명력이 부여될 수 있다고 보고, 어떤 모습이든지 앞으로도 또 하나의 유기체처럼 살아있는 생명으로 성장할 것이라는 측면은 굉장히 좋습니다.

단지 약간의 기능적인 부분을 한 번 더 여쭤보고 싶은데요. 어쨌든 공연장하면 가장 기본적으로 생각하는 것이 광장과의 연접성(continuity)을 기반으로 한 포이어(foyer)가 제일 중요하고, 또 아름답고 커뮤니티가 활성화되는 장소이지 않습니까? 그래서 다른 건축물 같은 경우는 '로비'나 '홀'과 같은 말을 쓰지만 공연장에만 특별하게 부여해주는 건축 명칭이 포이어입니다. 이 포디움(Podium)에서 설정되는 포이어가 바깥으로는 광장과 연속돼야 되고 또 내부적으로는 객석과 이어지는 전면 공간이며, 객석에서 잠깐 쉴 때 나와서 다과를 즐길 수도 있는 사회적 관계성을 만들 수 있는 곳입니다. 그래서 공연장에 온 사람들이 공연만 보는 게 아니라 사회적 관계성을 확장해 가는 건축적 장소인 극장 안에서의 포이어는 굉장히 중요한 위치이지만 포이어까지 끌고 가는 이 동선의 시스템은 여전히 아쉬운 부분이 있습니다. 그러나 어쩔 수 없는 물리적 현실이므로 포이어를 우리가 어떻게 좀 더 활용하거나 어떤 것을 더 기대할 할 수 있는지, 대한민국을 대표하는 국립극장의 성격이 부여될 수 있는 방법은 무엇인지에 대해 정 교수님께 재개관 후에 국립극장이 갖고 있는 포이어 공간 부분에 대한 평가를 다시 한 번 듣고 싶습니다.

정인하 제가 오늘 발표하기 전에 미리 건물 답사를 해봤습니다. 건물을 답사하면서 받은 느낌을 가지고 간단하게 말씀드리겠습니다. 제 개인적으로 봤을 때 계단이라는 존재는 건물의 형식적인 측면에서 보면 분명히 문제가 되는 부분이라고 생각합니다. 그러나 전체적인 건물 기능상으로는 현재 리노베이션 된 부분들이 좀 더 나아지지 않았나 생각을 하고 있고요. 그리고 관객들이 미리 만나고 머무는, 아까 포이어라고 표현하셨는데 그 공간도 보면 2층 부분이 출입과 여러 가지 동선이 섞여 있어서 사실 본래의 순수한 의미에서의 포이어의 역할을 그동안 못해왔습니다. 저는 입구 부분을 1층으로 옮기면서 매표 기능을 1층으로 옮기고, 그리고 2층을 순수하게 만남의 장소로 만들면서 로지아(loggia)를 통해서 발코니로 나갈 수 있게 하여 공간적인 측면에서는 좀 더 좋아졌지 않았나 생각합니다.

그리고 국립극장이 갖고 있는 장소의 특수성인데요. 원래는 사실 극장이 도심이라든지 사람들이 많이 모이는 공간에 위치하는 것이 맞습니다. 그런데 군사정권의 담당자

들이 문화공간은 좀 외진 곳, 숲속을 생각하다 보니 과천 현대미술관이나 국립극장이 산속에 위치를 하게 되었는데요. 제가 생각하기에는 2층에 있는 포이어 공간을 전망이나 조망 같은 걸 활용할 수 있는 기회로서 사용되지 않을까라는 생각도 해보았습니다. 그런 측면에서 보면 현재 리노베이션 된 공간이 그런 기능을 조금 더 강화시켜준 것이라고 개인적으로 생각하고 있습니다.

박길룡

저도 전공이 건축입니다. 그래서 처음에 건축적인 면부터 보기 시작하는데요. 전면 중앙 계단이 없어진 것에 대해서 다른 생각입니다. 더구나 그 앞에 분수대도 옮겨졌어요. 이희태 선생님의 생각으로는 분수대와 계단, 포이어가 연계되는 하나의 시스템처럼 생각을 하셨던 모양인데, 지금 와서 보니까 그게 다 흩어지고 지워져 버렸으니까 이게 과연 더 나은 선택인가 하는 생각을 하게 됐고요. 아마 권위주의에 대한 타파(打破) 때문에 의사결정을 했다고 봅니다만, 나중에 다시 논의할 시간이 있었으면 좋겠습니다.

건축적인 내용은 일단 이렇게 정리를 하고, 두 번째 질의응답으로 넘어가겠습니다. 조현의 교수의 발제에 대한 질의응답 순서로, 공연과 공간의 메카니즘에 대해서 발표하신 '우리의 울림을 담는 공연장'의 내용을 바탕으로 윤시중 교수가 질의하시겠습니다.

윤시중
한국예술종합학교
무대미술과 교수

교수님의 발표 잘 들었습니다. 현실적으로 좀 넓은 공간이었던 극장의 체적을 줄이면서 잔향 시간을 25% 증가시키는 기능적인 면에서는 굉장히 훌륭하다고 생각을 하고요. 무엇보다도 극장이 자연음 위주의 창극, 무용, 국악 중심의 공연장을 향해서라는 목표를 가졌다는 게 굉장히 책임감 있는 선택이라고 생각합니다. 다목적 공연장이라고 하면 모든 것이 다 해결된다기보다는 그 이면에 해결하지 못하는 많은 문제점들이 있는데 이러한 부분들을 해결하려고 하는 노력들이 보였습니다.

제가 말씀드리고 싶은 것은 앞에서도 건축가 교수님들께서 말씀하셨던 이야기처럼 물리적인 부분도 있고, 또 그것을 바라보는 관객들의 심리적인 요소도 굉장히 중요하다고 생각합니다. 그래서 극장이라는 것이 무엇인가라는 것을 늘 고민을 하죠. '좋은 극장은 무엇일까?' 분명히 서로 철학도 다르고 방향도 다를 거라고 생각합니다.

우선 전기로 확성할 수 있는 음향 시스템이 있는데 그것을 멀리하고 자연음 위주의 우리의 소리를 찾고자 하는 노력은 좋게 평가 하면서도, 동시에 궁금한 점이 있었습니다. 잘 보이면 잘 들린다는 이야기도 있죠? 공연을 관람할 무대와 배우가 잘 안보이면 소리도 잘 들리지도 않는 것처럼 느껴집니다. 보이면 잘 들리는 것 같기도 하고요. 관객들이 '아! 내가 이곳에서 공연을 본다!'라는 마음으로 집중해서 공연을 보다가, 프로시니엄 위쪽에 검은색의 큰 전기음향 스피커가 매달려 있단 말이죠. 그것을 보면서 관객들은 스피커 때문에 '이곳이 전기음향을 사용하는 일반 극장으로 많이 오해를 하겠구나!'라는 생각을 했습니다. 또 일반인들의 귀에는 저 소리가 자연음이라는 것을 알려주지 않으면 잘 모를 수도 있지 않을까? 여기서 약간 오해가 생깁니다. 이 점에 대해서는 많은 고민이 있으셨던 것 같습니다. 자연음과 전기음향 확성에 대해서는 전에도 사례가 있습니다. 뉴욕 시립오페라단에서도 잘 숨겨놨는데도 그 문제로 인해서 굉장히 논란의

여지가 많았던 것으로 알고 있습니다. 이 부분에 대해서 선생님께 어떠한 선택을 하셨는지 조금 더 구체적으로 듣고 싶습니다.

조현의
한양대학교
HCI대학원 교수

윤시중 교수님 질문에 감사드립니다. 먼저 한 가지 확인해 드리고 싶은 사항은 제가 설계자가 아니다 보니까 방금 질문해 주셨던 프로시니엄 상부에 설치된 스피커 시스템에 대한 최종적인 결정은 다른 분이 하셨고, 저도 그 부분에 대해서 개인적으로는 여러 가지 관점에서 의견을 가지고 있습니다. 그러나 제가 이 자리에서 개인적인 평가를 언급하는 것은 적절치 않아 보입니다.

지금 말씀하셨던 것처럼 해오름극장의 리노베이션 방향, 음향적 인터렉션(interaction) 측면에서의 환경 개선은 굉장히 고무적(鼓舞的)으로 평가할 수 있을 것 같습니다. 1500석에서 1200석으로 객석의 숫자를 줄인다고 하는 것 자체가 공연장의 정체성을 바꾸는 작업의 변화로 느껴질 수도 있거든요. 외부의 공연장들이 점점 대형화 추세 쪽으로 가고 있는 흐름에서 우리나라 대표 공연장이라고 인식이 될 수 있는 해오름극장의 객석을 20% 이상 줄였다라고 하는 점은 굉장히 목표에 대한 정확한 신뢰를 바탕으로 하지 않았을까 생각하고, 적극 찬성하는 바입니다.

객석이 20% 정도가 줄면서 체적(體積, volume)으로 비교를 해보면 대략 한 45%에서 50% 가까이 줄어드는 효과가 생겼고요. 체적이 50% 줄어들었다고 가정하면 확성을 하지 않는다는 전제에서 무대 위에서 만들어진 소리가 객석에 전달되는데, 최소한 유효 음악 측면에서 5데시벨에서 6데시벨 정도가 크게 들리게 되는 환경을 뜻합니다. 여기에 반사음의 영향을 조금 더 따져보면 각 수치가 조금 더 바뀔 수도 있겠지만 이와 같은 결과는 소리가 훨씬 더 크게 들리는 6데시벨이라고 하게 되면 대략 4배 정도의 크기거든요. 그래서 관객들의 입장에서 보면 훨씬 더 무대에 집중하게 되어 작은 뉘앙스의 차이들을 잡아내기가 훨씬 용이해지는 친화적인 환경이 되었다라고 말씀드릴 수 있습니다. 제가 발표 중에도 잠깐 그림을 통해 설명을 드렸던 것처럼 국악의 음향적인 특성을 고려할 때 실제로 1200석이라고 하는 객석은 아직도 자연음만을 가지고 커버하기에는 다소 큰 공간인 것이 현실입니다. 그런데 기존에 1500석이었던 극장을 단지 음향적인 측면만 고려해서 600석, 700석 이렇게 줄이기는 현실적으로 어려운 상황이고, 그리고 아까 말씀하셨던 것처럼 공연장이 음향만 가지고 서 있을 수는 없는 부분이 있습니다. 여러 가지 사회적인, 문화적인 혹은 다양한 시각들이 존재하기 때문에 그 서로 다른 관점의 차이를 우리가 어떻게 메꿔 나갈 것인가라고 하는 측면에서 다양한 대안들을 고민할 수가 있을 것이고, 그러한 대안들 중 일부분이 아까 말씀하셨던 확성 설비가 될 수 있을 겁니다.

그런데 제가 9월 1일 날 있었던 재개관 공연 <관현악시리즈 I : 천년의 노래, REBIRTH>에 초대를 받아서 공연을 봤는데요. 그전에 제가 관람을 했었던 국악 공연하고는 사뭇 많이 다르다는 느낌들을 받았고 기본적으로 확성을 하지 않고, 일부 창극 프로그램에서만 약간의 볼륨 차이를 줄이기 위해 최소한의 확성이 이루어졌다고 생각됩니다. 그런데 실제로 확성을 하고 있는지 하고 있지 않는지가 크게 표시가 나지 않

고 굉장히 컨트롤이 잘 진행되었습니다. 그래서 국립극장과 국립극장의 음향 감독님들이 어떤 지향점을 가지고 프로그램을 운영을 하고 계시는지에 대해서 비교적 뚜렷하게 이해를 할 수 있게 되었습니다. 아까 윤시중 교수님이 질문하셨던 프로시니엄 3구의 스피커들은 저도 사실은 조금 놀랐고요. 처음 봤을 때 '실제 규모가 저렇게 크구나'하는 점에 대해서 조금 놀랐습니다. 그런데 그 부분이 제가 발표 중에 맨 마지막에 언급했었던, 관객들에게 조금 더 새로운 감각적 경험을 전달하기 위한 새로운 기술들의 전달 수단이라고 이해를 하고 있습니다. 그래서 그 스피커는 예전의 개념처럼 기본적으로 무대 위에서 나오는 소리들을 크게 확성하고자 하는 것이 아니고 무대 위에서의 만들어진 음상(音相)들, 통상 우리가 이제 소닉 이미지(Sonic image)라고 하는 것들을 조금 더 사실에 가깝게 표현하고자 하는 균형을 맞춰주는 용도의 스피커입니다. 그런데 아직까지는 우리가 기술적으로 그것들을 스마트폰처럼 주머니에 쏙 들어가는 크기로 만들지 못하는 한계들이 있어서, 그런 기능들을 공급 및 제공하기 위해서 어쩔 수 없이 거기 위에 다소 부담스러운 스피커를 매달아야 하는 그런 조건이 된 거죠. 시간이 좀 지나면 이런 기능들이 점점 더 작고 간단해지고, 가벼워져서 아까 '부담스럽게 느껴질 수 있다'고 지적하신 부분에 대한 긍정적인 개선이 일어나지 않을까라고 생각을 하고 있습니다.

박길룡 지난주에 이건용 감독의 오페라 <박하사탕> 공연을 봤습니다. 여기 와서 관중으로 참여를 했는데 일반 대중의 경험으로 공유 되지 않을까 싶습니다. 맨 뒤쪽 가장자리에 앉아 있었는데요. 잘 들렸어요. 그리고 무대 위의 시각적인 효과도 잘 전달이 됐습니다. 다만 오페라에서 대사, 텍스트성이 좀 문제였던 것 같은 느낌을 받았습니다. 음악은 잘 들리는데 말소리로서의 전달이 석연치 않은 게, 이것이 오페라의 특성 때문에 할 수 없는 것인지 아니면 극장의 메커니즘(mechanism)이 보충할 수 있는 부분인지 하는 궁금증을 가졌습니다. 자막스크린이 대사를 보충하는데 그 간섭이 오히려 감상을 방해 합니다.

윤시중 저도 박 교수님 말씀처럼 저 오페라 가수의 소리를 듣고 싶다는 점이죠. 저는 교수님께서 정확히 보셨다고 생각합니다. 전문적으로 분야들이 나뉘어져 전문화되어 있지만, 이 분야들을 전체적으로 조화롭게 보는 힘이 좀 약하지 않나 생각합니다. 극장의 실제 사용자로는 공연자와 스텝들이 있는데, 스텝만해도 무대, 조명, 음향 스텝들의 다양한 요구사항을 충족시켜야겠지요. 이 전체적인 밸런스(balance)를 어떻게 정하느냐 인데요. 결국 관객들이 와서 보고 그들에게 적절하게 전달되는 것을 가이드해 주며, 그 방향을 정하는 것이 중요합니다.

박길룡 **그럼 다음 순서로 넘어가겠습니다. 조만수 교수가 '세계 극장의 조류와 국립극장의 지향점'에 대해 발표해 주셨습니다. 건축적으로도 상당히 인상 깊게 들은 개념이 있었습니다. 이에 대해서 박세환 본부장이 질의를 하시겠습니다.**

박세환
DMP건축사 사무소
본부장

저는 공연장에 관련된 설계를 한 10여 년 동안 해오면서 해오름극장이 리모델링된다는 소식을 들었었고, 관심 있게 계속 지켜봐 왔었거든요. 굉장히 오래된 극장이고 역사와 전통을 갖고 있는 극장이라는 것은 충분히 다 알고 계시는 부분이지만, 그럼에도 불구하고 새로운 국악이라든지 아니면 전통에 대한 현대화, 대중화를 위해서 리모델링을 시작하고, 지금 진행된 결과를 보면서 참 좋은 결과가 나왔다고 생각합니다. 물론 아쉬운 부분도 있지만 접근성이라든지 아니면 관객의 편의성 그리고 가장 중요한 오디토리움(auditorium)에서의 가시감이나 음향, 여러 가지 친밀감 있는 환경들에 대한 설계가 잘 됐다라고 생각이 들고요.

그리고 또 뒷부분에 있는 여러 가지 불편했던 모두의 특장이라든지 기능적인 부분들이 잘 해결된 것으로 보여 지고 있습니다. 사실 저희는 가장 결과론적이고 물성을 다루는 건축, 물론 정신적인 것까지 고려하지만 발표자이신 조 교수님께서 굉장히 공공극장으로서의 사회적인 책무, 거기에 또 대중적으로 그리고 일상에 많은 사람들을 끌어들이는 그런 내용으로서의 밸런스를 잘 맞춰야 된다는 것에 대해서 주요한 포인트로 들었고요.

제가 궁금한 것은 해오름극장이 리모델링을 한 배경에도 공연 프로그램들과 콘텐츠들이 점점 현대화, 대중화되어가고 있는 상황이고, 옛날의 오페라극장이나 연극 중심의 클래식 콘서트홀 중심의 공연장에서 점차적으로 리모델링이라든지 새로 지어지는 일들, 뮤지컬과 같은 대중화된 공연들을 수용하려는 공간들이 점점 늘어나고 있는 것으로 알고 있습니다. 물론 옛날 것을 지키는 것도 중요하지만 또 새로운 것들을 담아내야 되니까요. 그러면서 사회적으로는 뮤지컬이 좀 더 자유로운 형태와 양식의 대중성을 목표로 해서 상업적으로 굉장히 많이 치우쳐가는 경향도 보이고 있는데요. 어쨌든 사회적인 흐름이라는 것은 막을래야 막을 수도 없는 것이고, 더 심하게는 TV프로그램이라든지 영화라든지 인터넷상에 나오는, 아니면 케이블 상에서 나온 OTT 관련 콘텐츠들이 많이 등장하고 있는 지금 상황에서 특히 이와 같은 국립시설들에 대한 위기감 아니면 개혁에 대한 길을 찾는 게 중요하다고 생각합니다.

그래서 제가 여쭤보고 싶은 것들은 아까 말씀하신대로 공공시설과 민간시설이 가지고 있는 약간의 서로 합을 맞추기 어려운 두 가지 충돌점에서 균형을 잡아야 되는데, 대중화나 일상적인 사회의 여러 가지 문화나 공연 콘텐츠들이 공공시설로 들어오는 것은 저는 상업하고는 좀 다른 얘기라고 생각을 합니다. 아까 프랑스의 여러 사례를 말씀해 주셨지만 여러 가지 사회적인 반론들 아니면 기존 시스템 체계에 의한 벽들, 이런 것들을 깨기 위해서 노력해야 된다고 질문으로 남기셨지만 그렇게 주장하는 걸로 저는 들었습니다. 그렇다고 한다면 앞으로 세계적인 또는 프랑스나 유럽, 미국에서 공연장이나 특히 공공시설에서 대중화되고 사회적인 일상의 얘기들을 끌어들일 수 있는 것들이 있는지요. 왜냐하면 행사도 하고 전시와 교육도 하고, 심지어는 식음과 판매까지도 하는 게 요즘의 공연장의 또 다른 흐름이거든요. 많은 요구들이 있기 때문에 그것과 유사한 좋은 사례나 방향성이 있는지 경험이나 여러 가지 문화적인 관점으로 말씀해 주시면 감사하겠습니다.

조만수
충북대학교
프랑스언어문화학과
교수

방금 질문을 던져놓고 이렇게 금방 그 자리에서 다시 대답을 해야 되는 위치에 서게 될 줄은 몰랐습니다. 사실 그런 질문을 했던 이유는 우리가 지금 국립극장이라는 자리에 있지만, '많은 공공극장이 있는데 그중에 국립극장이다.'라는 것이 아니고요. 우리나라에는 각 도시마다 '문화예술회관'이라고 하는 곳이 있긴 하지만 그건 사실 부동산에 불과합니다. 실제로는 제작이 이루어지는 극장들이 아니거든요. 제작 극장으로서의 공공극장은 국립극장과 국립극단 이외에 거의 없어요. 그 이외에는 다 민간이라는 거죠. 그렇다면 국립극장의 공공성이라고 하는 것들이 훨씬 더 증폭될 수밖에 없고요. 물론 국립극장이 지금 대표적인 극장으로서의 역할을 잘하고 있지만, 공공성이라고 하는 담론이 우리 사회에 반향을 갖게 되기 위해서는 국립극장이 유일한 기관으로서 좀 더 책임을 가져야 되는 것이 아닌가라는 질문이었고요. 실상 시즌제 이후의 국립극장은 매우 대중적으로 인기 있는 작품들이 많아졌죠. 사실은 저 젊었을 때에 국립극장 작품들을 그렇게 재미있게 보지는 않았어요. '국립극장에 가면 엄청난 단체들이 있구나!' 이 정도였지 반드시 저 극장가서 보고 싶다는 생각은 안 했고요.

저는 개인적으로 2013년~2014년 <단테의 신곡>의 드라마투르그(dramaturg)로 참여해서 해오름극장을 경험해 봤고요. 그리고 아마 제 기억이 맞다면 2017년에 국립창극단 <산불>의 드라마투르그로도 참여했는데 그 작품이 리모델링 전 마지막 작품이 아니었었나라는 생각이 듭니다. 그러니까 제가 리모델링 전 마지막 작품에 참여해봤습니다. 특히 <단테의 신곡> 같은 경우는 3층 꼭대기까지 전석 매진을 했던 아주 대중적인 성공을 거뒀던 작품입니다. 그리고 요새 NT Live는 온라인 콘텐츠인데도 국립극장이 NT Live를 열면 금방 매진이죠. 그리고 크리스마스 때쯤 되면 국립극단이 뮤지컬 공연으로 대극장(현, 해오름극장)을 사용하곤 했었는데 사실상 국립극단에서 뮤지컬을 올리고 대관하는 것에 대해서는 사회적으로 비판적인 의견들도 많았고요. 아무튼 국립극장은 지금 여러 가지 시도들을 하고 있겠죠. 이런 시도들 속에서 기본적으로는 좋은 방향으로 나가고 있음에도 불구하고 다시 한 번 말씀드리지만 공공극장이라고 하는 것이 워낙 제한되어있는 공간 속에서 있기에 이번 학술대회를 통해서 또 지금 여기 참여해 주신 건축하시거나 음향하시는 선생님들도 아마 많은 시설들에 관여하실 거예요. 그런데 정말 제작할 수 있는 공간으로서 제작능력이라고 하는 것들이 감안되어야 되잖아요. 국내에 만들어지고 있는 많은 극장들이 제작역량들을 전혀 고려하지 않고 혹시나 작은 도시에서 또 커다란 극장들이 세워지고 있는 것은 아닐까. 이런 공공성에 대한 담론들이 조금 확산되기를 이 기회에 기대해 봅니다.

자유토론

박길룡 **이번에는 자유롭게 토론할 시간을 갖겠습니다. 왼쪽에서부터 오른쪽으로 질의 응답을 보충할 수 있는 시간과 함께 오픈된 토의시간을 갖겠습니다.**

임종엽 오늘 분야별로 전문가께서 발표를 해 주시고, 또 이렇게 토론을 하고 있는데 공통된 사항은 결국 공동체라는 하나의 키워드가 형성되지 않았나 생각합니다. 혹은 대중을 넘어서 다중(多衆), 네그리(Antonio Negri)라는 사람이 언급을 많이 하는 것 같기도 한데, 대중성이라는 게 꼭 고급의 가치에 비한 하급의 가치라는 개념이 아니고요. 우리가 이제 공동으로서의 어떤 결집을 말하는 개념으로서의 대중성 혹은 다중, 저는 오히려 다중이 더 낫지 않나 이런 생각을 합니다. 이것을 어떻게 풀어가느냐 건축적으로 혹은 음향 기술적으로 그리고 콘텐츠적으로는 어떻게 될 것인가 이렇게 볼 것 같습니다. 상대적으로 콘텐츠 부분은 그것이 지향하는 것에 대한 흐름을 저로서는 알기 어렵지만 건축은 분명히 물성으로 무언가를 드러내기 때문에 충분히 토의 과정과 이성적인 판단을 할 수 있다고 보입니다. 그래서 아까 서두에 정인하 교수님이 위치성부터 말씀을 하셨는데, 극장이 다소 대중이 접근하기에 좀 어려운 위치에 있는 것도 사실이고 이미지도 국립극장이라는 것이 아무래도 권위적이었고, 또 대형의 프로그램도 쉽게 접근하기에는 다소 부담스러웠는데, 이것을 어떤 식으로든지 좀 더 친숙하면서 저희가 같이 나눴던 키워드상의 벽, 그런 경계가 조금 더 없어질 수 있는 공연장으로서의 발전, 그것을 가지고 같이 토의가 되었으면 좋겠습니다.

개인적으로는 공연장을 공연이 아닌 시점에서도 언제든지 접근할 수 있는 장치가 있으면 좋겠다는 생각을 해봅니다. 1차적으로 공연장은 내적으로 객석도 많이 좋아졌고 외부 공간도 좋아졌는데, 과연 이곳이 꼭 공연이 없더라도 와보면 서울시 전망을 더 잘 즐길 수 있다든지 아니면 남산의 산책로와 연계되어서 여기 와서는 박물관 내지는 전시장을 꼭 한번 둘러볼 수 있다는 그런 연계된 동선들도 차차 풀어가 봐야 되지 않나 이런 생각도 합니다. 모든 것을 다 교육과 연결시킬 필요는 없으나 개인적으로는 항상 건축교육을 어린 나이에 시켜봤으면 하는 욕심이 있는데, 직 · 간접적으로 여기를 교육의 장소로 할애한다면 극장 건축이 딱딱한 교육이 아니라 더 재미있고 신나는 교육의 장소로서도 조금 더 앞장 설 수 있는 전환점이 될 수 있지 않을까 이런 생각도 좀 해봅니다. 그래서 무조건 어린이들에게 포인트를 맞추자는 것이 아니라 저희들의 눈높이가 전체적으로 같이 올라가기 위해서 누구에게나 쉽게 와서 편안하게 쉬다 갈 수 있는 극장이 지향했던 원래의 목적인 '장소성의 회복' 이런 말들을 쓰는데, 이곳에 오면 추억도 많고 편안해지는 것을 지향할 수 있도록 저희들이 의견을 모아봤으면 하는 생각이 있습니다.

박길룡 **임종엽 교수의 질문에 대한 의견 또는 연계해서 말씀해 주실 게 있으시면 얘기를 나누어 주시죠.**

임종엽 저는 건축적인 사이드에서만 말씀을 드리면, 건축은 한번 손을 잘 댔으니까 주변을 조금씩 더 정지하고 다듬을 필요가 있다는 것이 조금 아쉬운 부분이었고요. 그리고 건축물을 보는 그런 방법이 굉장히 전문가들만이 갖고 있는 시점이 아니라, 누구나 편안하게 우리가 건축을 안 쓰는 사람 없듯이 노출 콘크리트가 주는 이런 거칠음도 '아! 이런 게 그들은 무엇을 말하려는 것이구나!' 또 전면에 이렇게 투명성 있는 유리로 바꿨을 때에는 '그것의 의도가 뭐가 있구나!' 이런 내용들을 조금 더 허심탄회하다랄까요. 격 없이 토의가 되는 장소가 되었으면 좋겠고 그래서 공연을 오시는 분들에게 건축을 좀 더 알게 해주는 그런 장치가 조금 더 있어도 좋지 않을까 생각합니다. 적어도 가장 나이 많은 선두격에 있는 대표 공연장이기 때문에 공연을 보러 오신 분이 공연만 보고 그 기억만 가져가지 않게, 건축을 한 번 또 감상하고 가실 수 있는 프로그램 내지는 소개가 조금 더 적극적으로 있어도 좋겠다는 생각이 듭니다.

박길룡 지금 말씀 중에 언뜻 생각나는 것이 국립극장을 리노베이션하면서 아직 포착 안 되고 있는 점이 남산에 대한 인식같아요. 극장이 남산 안에 있다는 것을 잠깐 잊어버리지 않았는가 하는 생각도 드는데요. 식당을 하나 만들던데 해오름극장 옆 구석에 박혀있어요. 거기에서는 남산이 어떻게 보이는지 아직은 잘 모르겠는데, 식당이라는 게 단순히 배를 채우는 기능은 아닐것입니다. 남산 속에서 밥을 먹는 프로그래밍이 좋겠다는 생각이 듭니다. 그렇다고 하면 하늘극장 자리에 투명하게 크게 만들어서 맛집으로 소문나는 식당이 있었으면 좋겠다는 생각이 듭니다. 당초 이희태 선생의 해오름극장 파사드(façade)하고 측면에 있는 소극장(현, 달오름극장) 사이에 하늘극장이 멱을 쥐고 있는 것 같은 그런 느낌인데 꼭 그렇게 했어야 되는가 하는 생각이 듭니다. 그것은 지금 '여정과 미래'라 하는 의미에 가까운 이전의 경험 중에서 조금 반성할 것들이 있지 않을까하는 그런 노파심에서 말씀을 드렸습니다.

박세환 말씀하신 것처럼 제가 아까 조 교수님한테 질문드렸던 공공이지만 좀 더 다중에게 다가갈 수 있는 프로그램이나 새로운 방향의 사례나 뭔가 있지 않겠느냐 질문을 드렸습니다. 저는 조금 다른 것을 생각했는데요. 가장 본질적인 제작을 할 수 있는 공연장이 많이 없다는 그 점이 가장 큰 무기라는 것도 좋은 생각이라고 느끼게 됐습니다. 그렇게 좋은 여건, 지리적으로 동떨어져 있다고 하지만 지금 말씀하셨던 남산의 자연과 맑은 공기와 사계절을 누릴 수 있는 천혜(天惠)의 공간이 지금은 오히려 더 굉장히 좋은 이야기가 될 수 있는데요. 예를 들어 부천 공연장을 처음에 설계하고 발주처하고 협의하는 과정에서 어떻게 하면 부천 시민들이 애착을 가질 수 있는 공연장, 문화 공간이 나올 수 있겠느냐? 그런 이야기들이 있었습니다. 그러면서 주로 나왔던 이야기들은 부천 시향

(부천 필하모니오케스트라)이 있으니까, 거기도 공공시설이기 때문에 부천시향도 있고 여러 가지가 있습니다. 많은 이야기 중에 제가 제일 관심 있게 들었던 것들은 교육 프로그램입니다. 어릴 때부터 교육부나 아니면 인근에 있는 학교라도 연계를 해서 여기에 자기의 이름을 조금이나마 남길 수 있다거나 조명기기를 좀 만져본다거나 아니면 무대에 잠깐 올라가 보는, 아주 단순한 경험이지만 그랬던 친구들이 2~30년 후에는 많은 문화 행사나 교육, 그것이 주부 교실이 되었든 여러 프로그램들을 거치면서 결국에는 국립극장에 기부를 하게 된다는 얘기죠.

공연장은 제가 경험해 본 바로 굉장히 경제적으로 지원이 절실한 프로그램으로 알고 있고요. 운영을 하면 할수록 항상 돈이 모자라서 기부를 받아야 되는, 그래서 아까 프랑스나 유럽에서도 굉장히 많은 기부를 받아서 공공재로서의 역할을 사회가 인정을 하고 있음에도 불구하고 또 미국에서는 전혀 다른 상업적 중심으로 좀 나가는 경향도 있지만, 어쨌든 재원이 있어야지 많은 프로그램들을 운영하니까요. 그런 것처럼 좀 더 행사라든지 그게 꼭 상업적이지 않거나 혹은 상업적이어도 상관은 없지만 어쨌든 공공성을 해치지 않는 범위 내에서 행사나 아니면 전시, 공연 관련된 전시도 가능하고요. 그 다음에 아까 말씀드렸던 프로그램에 대한 아니면 콘텐츠에 대한 생산 또는 제작 판매 그리고 식음이라든지 제품에 대한 판매와 디자인에 관련된 이야기도 될 수 있는 많은 대중적인 접근, 프로그램상의 현실적인 이야기가 주변의 많은 공공시설에서도 논의 되고 있습니다. 여러 가지 장벽은 있겠지만 조금 더 국립극장이 앞장서서 만들어 갔으면 어떨까라는 생각도 하게 되었습니다.

조만수

지금 국립극장이 '어린이 창극 아카데미' 등의 교육 프로그램들이 있을 거예요. 다만 프랑스의 예를 들었는데 프랑스는 공공극장들이 많고 문화부 장관 령으로 '공공극장의 임무'라고 하는 헌장(憲章)이 있습니다. '공공극장은 이러이러한 것들을 해야한다.' 라고 규정되어 있는 헌장이 있고요. 그러니까 그에 준해서 우리가 공공극장들을 평가할 수 있겠죠. 공공극장이 채산성(採算性)을 어떻게 확보했는가가 평가의 대상이 아니라 공공극장의 임무들을 어떻게 수행했는가에 대한 부분을 평가할 수 있는 문서화된 책임 있는 어떤 헌장들이 있다면 우리 극장들이 지금 제대로 하고 있구나를 검토해 볼 만한 어떤 기준점들을 제시해 줄 수 있겠죠. 다만 우리는 공공극장이 거의 없으니까 그런 헌장이라고 하는 것들을 만들어낼 어떤 상상력이 가동되지 못하고 있는데 사실 아까도 말씀드렸듯이 국립극장이 그런 담론들을 형성시켜줄 수 있는 어떤 계기가 됐으면 좋겠습니다.

이번 리노베이션에 대한 제 의견으로는 예전 해오름극장에서 공연을 하면 좌우가 너무 넓고, 프로시니엄 앞무대가 크게 있어서 넓은 공간이 시각적으로 공격적으로 관객들에게 다가갈 수밖에 없고, 소리도 공격적으로 다가갈 수밖에 없는 그런 구조여서 내밀한 어떤 내부적인 혹은 심리적인 것들을 묘사하기에는 조금 부족한 극장이었다라고 생각합니다. 그런데 아까 주신 도면들을 보니까 폭이 좁아지면서 그 심도를 쓸 수 있는 극장의 무대 형태인 것 같아서 만약 창극이라 할지라도, 창극이라는 게 굉장히 발성이 크거든요. 그런데 마이크를 써서 증폭까지 되면 굉장히 확장된 소리가 나올테고, 창극

이 가슴 깊이 있는 소리로서도 내밀한 소리로서도 잘 기능을 하는데 음향이 보강되었다고 하니 스펙터클이나 대규모의 소리에 의존하지 않아도 더 조용하고 정지되어 있는 정돈된 작품들에도 유효한 공간이 되기를 기대해 봅니다.

박길룡 **감사합니다. 윤시중 교수님, 조현의 교수님의 내용을 포함해서 조만수 교수님이나 정인하 교수님까지 던지실 말씀은 없으신가요.**

윤시중 이번 리노베이션의 아주 고무적인 부분은 극장의 친밀도를 만들었다는 거죠. 극장에는 물리적인 것과 늘 같이 존재하는 관객의 심리적인 요소가 있어요. 극장 공간이 좋아진 만큼 배우가 연기를 할 때 관객한테 잘 전달되니까 관객도 반응이 좋고, 제곱으로 힘을 얻어서 배우의 연기가 좋아지죠. 그래서 극장이라는 데가 도대체 어떤 곳인가라는 고민을 계속 하게됩니다. 그러니까 우리가 현실에 있다가 극장에 온다는 것은 무엇인가. 현실의 호텔이 아니라 왜 극장에 오는가. 아까 NT Live도 말씀하셨지만 NT Live 자체는 집에서 인터넷을 통해 더 좋은 화질로 충분히 볼 수 있는데 극장에서 오픈하면 매진되는 이유가 뭘까 생각해 보면 사람들은 육체적으로 피곤하고 힘들어도 여기 와서 같이 부대끼면서 무언가를 공유하려고 하는 거죠. 그니까 역시 이런 부분에서 관객의 심리적인 부분을 굉장히 좀 고려했으면 좋겠다는 생각이 듭니다. 그래서 아까 제가 언급했던 스피커 같은 경우도 관객들에게 시각적으로 눈을 뺏기지 않는 선에서 할 수 있는 방법은 없었을까 생각합니다. 관객은 여기에 편하려고 온 게 아니라 객석이 불편하더라도 힘을 모아서 한 두 시간 동안 무언가를 가지고 가기 위해서 모인 공간이죠. 그것이 극장이 아닌가라는 생각이 듭니다.

마지막으로 제가 이제 작업하면서 느꼈던 것은 많은 극장들이 무대를 다변화시켜서 이렇게도 바꾸고 저렇게도 바꾸고 문도 열리고요. 앞뒤가 거꾸로 바뀌기도 하는 극장들을 많이 지었죠. 그런데 흥미로운 건 거기 들어오는 창작자들이 그렇게 안 써요. 역시 이것도 심리가 아닌가. 그러니까 연출가들이나 디자이너들은 어떤 한계를 바꾸고 싶어서 도전하는데 이미 이것을 바꿔서 쓸 수 있다고 하는 순간 사람들은 활용을 안 한다는 거죠. 그래서 극장이라는 것이 여전히 좀 '매직스러운 부분이 있다'라는 생각이 들고요.

질문을 던지자면 저는 극장이라는 곳은 '일반 공간이 아니라 환영하는 공간이다.'라는 생각을 늘 가지고 있었습니다. 그런데 여기 계신 선생님들이 만약에 극장을 설계를 한다고 했을 때, 어떤 면에다가 더 힘을 주시고 중요하게 생각하는지 알고 싶은 생각이 듭니다.

조현의 지금 윤시중 선생님께서 질문해 주셨던 부분은 저보다는 건축을 전공하신 교수님들이 조금 더 폭넓은 관점에서 답변을 해 주시는 게 적절하지 않을까라는 생각이 드는데, 그 중에 일부분을 좀 떼어내서 몇 가지 다른 교수님들이 말씀하셨던 부분과 연결해서 말씀드리고자 합니다. 사람이 사는 모든 구석구석이 다 마찬가지겠지만 우리가 공연장을 건축하는 과정에서나 혹은 완성된 공연장에다가 작품을 올리는 과정에서 수많은 가치

들이 서로 충돌한다는 것을 느낍니다. 서로의 관점도 다르고 철학도 다르고 요구도 달라지죠. 그래서 서로가 즐겁고 편안하고 행복감을 느끼는 요소들이 조금씩 다르다 보니 서로의 주장들이 강해지고 그것들이 일방적으로 과다하게 반영이 되다 보면 기형적인 형태의 공연 장소도 많이 생기고 기형적인 공연들도 많이 생기고 하는 것 같습니다.

아까 박길룡 교수님이 잠깐 언급해 주셨던 오페라 같은 경우가 사실은 공연장을 디자인하는 디자이너 입장에서 보면 이런 문제점들을 많이 함축하고 있는 대표적인 사례라고 할 수 있습니다. 오페라는 국립극장의 창극 공연하고 많이 연결되는 부분입니다. 분명히 대사와 성악이 있고 그 다음에 대사와 성악을 서포트하는 오케스트라의 반주가 있는데요. 오케스트라의 반주들은 작게는 50여 명 혹은 많게는 100여 명까지의 연주자들의 악기들이 서로 소리가 섞이기 때문에, 얼마만큼 잘 블랜딩되고 밸런스가 잘 맞는 소리들을 유지하느냐가 지상 과제가 됩니다. 그런데 이렇게 하기 위해서는 소리의 꼬리가 쉽게 얘기해서 잔향이 좀 길게 여유 있게 나와 주어야 자연스러운 밸런싱 작업 과정이 이루어집니다. 그런데 오페라의 또 다른 한 축인 성악과 대사는 정확하게 반대의 요구를 하게 됩니다. 그래서 조금 더 명확한 단어의 의사 전달, 맺고 끊음 이런 것들이 전달이 되어야 배우나 연주자가 전달하고자 하는 감성들이 충분히 전달이 될 텐데 음악에서 요구하는 풍부한 잔향이라고 하는 것들은 성악 콘텐츠 전달에 정확하게 해가 되는 것들이죠. 그래서 이 두 가지의 서로 상반되는 가치들을 두고 공연장에서 음향의 환경을 디자인하는 단계에 반영을 할 때 굉장히 여러 가지 애매한 부분들이 생기고, 결국은 일방적인 한 쪽의 가치의 손을 들어줄 수 밖에 없습니다. 어떻게 하면 그 둘 사이의 가느다란 줄타기를 효과적으로 잘 해내면서도 양쪽이 서로가 피해를 받지 않고 있다고 하는 느낌을 가질 수 있을지 아주 좁은 틈을 찾아내는 작업이라는 생각이 듭니다. 그래서 오페라하우스의 설계를 하다 보면 굉장히 도전도 많지만 하고나서 성취도 꽤 큰, 그러면서도 앞으로 하게 되면 내가 무얼 해야 될까라고 하는 숙제가 많이 남는 그런 과정인 것 같습니다.

공연장도 해오름극장도 마찬가지인 것 같습니다. 창극 위주의 공연으로 방향성을 잡아서 리노베이션을 했기 때문에 물리적으로 고정된 재원들, 특성들, 물성들이 주어졌는데 앞으로 그 안에서 수없이 많은 서로 다른 요구들을 하는 공연들이 올라올 겁니다. 올라오는 그 요구들이 다 한꺼번에 충족될 수 없다고 하는 사실을 공감하고, 그럼에도 불구하고 아까 윤시중 교수님 말씀하셨던 것처럼 그 한계를 어떻게 하면 더 잘 극복할 수 있을까에 대한 아이디어들을 모으는 과정이 필요하지 않을까라는 생각을 합니다. 공연장이라고 하는 공간들이 충돌이나 대립이나 혹은 서로 다른 요구들을 하나로 녹여낼 수 있는 그런 거대한 용광로 같은 공간이 되었으면 하는 것들이 통상 이런 과정에 아주 미시적인 관점에서 저는 역할로 참여합니다. 음향이나 극장디자인 한 쪽에서 참여를 하는 관점에서 자주 하게 되는 생각인 것 같습니다.

박길룡 **이어서 말씀하실 분이 있으시면 해주시기 바랍니다.**

박세환 아까 공연장 설계 했을 때, 어떤 것에 주안을 두고 하는지 어떤 가치를 더 중요하게 생각하는지와 관련해서 말씀을 드리면요. 당연히 관객 그다음에 그 관객과 또 극을 만들어내는 공연을 만들어내는 관계자들, 기술인들 그다음에 출연자들 그리고 그 둘이 만나는 공간인 오디토리움, 크게 봐서는 세 가지로 나뉘게 됩니다. 제일 중요한 공간은 물론 서비스 로비 쪽도 있고 제작하는 쪽도 있지만 사실은 오디토리움이 가장 핵심적인 공간이 맞습니다. 그런 측면에서 이번에 해오름극장이 좌우로 넓은 장방형(長方形)으로 집중하기 어려운, 약간의 산만한 물리적인 형태가 음향적으로나 공연장의 어떤 형식상의 폼으로서 제대로 정립이 됐다는 것은 굉장히 큰 변화라고 봅니다. 그리고 가장 큰 일을 해냈다는 생각이 든다고 말씀드렸습니다. 그렇지만 결국에는 또 다른 측면으로 어디에다 포커스를 둘 것인가. 당연히 관객들도 중요하지만 공연장에 어떤 공연을 담을 것인가, 어떤 프로그램을 수용할 것인가에 따라서 객석 부분도 바뀌고 무대 부분도 바뀌거든요. 결국에는 공연, 특히 국립극장이 앞으로 나아가야 할 포지셔닝이라든지 아니면 결국에는 장기적인 프로그램들의 콘텐츠에 대한 이야기들이 될 텐데요. '와인 잔이 아무리 좋아봤자 와인이 좋아야지!'라는 말처럼 내용물이 제일 중요하긴 하지만 지금 창극이라든지 아니면 여러 가지 더 새로운 음향적인 시도를 하면서 타겟팅(Targeting)을 조금 잡았다고 해도 이것이 음향을 떠나서도 상당히 많은 관 또는 민간에서의 요구 사항들이 이율배반적인 것들이 굉장히 많습니다. 아까 이야기했던 오페라도 하면서 연극도 하고 싶고, 발레도 해야 되는데 뮤지컬도 하고 싶고, 이러한 굉장히 많은 다양한 가치들을 얘기하는 경우가 많습니다. 그래서 그 사이에서 줄다리기나 아니면 밸런싱을 잡으면서 다 해야 되긴 하는데, 결국에는 설계자가 굉장히 좋은 방향을 잡아가는 것 보다 사실은 공연장과 관계되어 있는 많은 정책 입안자(立案者)들 또는 문화계 관계자 혹은 민간에서 돈을 투자하는 투자자 입장에서 너무 많은 욕심보다는 '선택과 집중'을 해서 자기들의 생각을 좀 더 명확하게 해주는 게 좋다고 봅니다. 너무 산발적으로 다양한 것들을 한꺼번에 다 요구하면 아무리 좋은 공연장을 만들려고 해도 그것이 쉽지는 않다는 말씀을 드리고 싶고, 그런 측면에서 모든 걸 다 선택하지 않았지만 그래도 가장 좋은 포지션이나 좋은 음향적 타겟팅을 했던 국립극장의 선택에 대해서는 저는 나쁘지 않은 선택이었다라고 생각을 하고 있습니다.

박길룡 **이어서 하실 말씀이 있으신가요.**

조현의 지금 박세환 본부장님이 말씀해 주신 부분이 실제 현업에서 공연장 계획을 처음부터 끝까지 진행하시는 실제 담당자의 고충들을 충분히 설명 해 주셨다고 생각됩니다. 저도 개인적으로는 박세환 본부장님하고 꽤 여러 개의 공연장 건축에 파트너로 참여를 했던 적이 있어서 지금 말씀하셨던 부분에 크게 공감을 했습니다. 그런 과정에서 저도 개인적으로 갖게 되는 소회는 해오름극장처럼 적지 않은 비용과 관심을 등에 지고 프로젝트를 진행하시는 담당자분들의 사명감이나 책임감이 엄청나게 컸을 거라고 생각을 하기 때문에 그만큼 어려운 선택들을 하시지 않았을까라는 생각을 합니다. 그런데 참 많은

경우에 공연장을 계획하는 초기 단계에서 '어떤 공연장을 지을 것이냐'라는 질문에, 대부분의 클라이언트들이죠. 특히 공공 공연장 같은 경우에는 공직에 계신 분들인데 답변을 못하시는 경우가 많습니다. 쉽게 이야기하면 수천억 원 많게는 2~3천억 원의 비용이 들어가는 대규모 건축 사업을 진행하는데 구체적으로 자기들이 짓고자하는 공연장이 어떠한 공연장이어야 되는가에 대한 이해가 지극히 부족한 상태에서 시작하는 경우가 많다는 이야기입니다. 그래서 굉장히 오랜 시간동안 '당신들이 필요로 하는 공연장은 어떤 것입니까?'를 역으로 질문을 하고 그것에 대한 대답을 최종적으로 이끌어내는데 가장 오랜 시간이 들어가는 과정들이 실제로 이루어진다는 거죠. 그런 관점에서 보면 해오름극장 같은 경우는 아마도 국내 공연장의 리노베이션 사례들 중에서 가장 구체화된 아이디어와 가장 복잡한 요구들을 잘 녹여내셨던 과정에는 담당자들 혹은 책임자들, 극장장님 이하 많은 분들의 역할들이 있지 않았나 하는 생각을 하게 됩니다. 구체적으로 처음에 "객석을 1500석에서 1200석으로 줄이겠다." 이렇게 건축적으로 전혀 다른 집을 짓겠다고 하는 판단을 하셨다는 이야기를 듣고 제가 했던 반응이 '진짜로?'였습니다. "진짜로 그렇게 하시겠다는 건가요?" 이게 믿어지지가 않았거든요. 통상 리노베이션에서 목격하지 못했던 일이고 그것들이 오랜 시간 동안 잘 관리가 되어 이러한 좋은 결과를 낳게 되었다는 것이 아까 말씀하셨던 것처럼 서로 다른 요구들을 잘 절충하고 조율해낸 성공적인 결과가 아닌가라는 생각을 하게 됩니다.

박길룡 주최 측에서 주신 시간이 거의 되어가는 것 같습니다. 나머지 생각과 의견은 끝난 다음에 간접적으로나마 국립극장에 전달되기를 바랍니다.

오늘 발표를 듣고 저도 감회가 많았습니다. 생각이 드는 것이 '국립지방극장은 왜 없는가?'하는 겁니다. 박물관은 도마다 하나씩 다 있어요. 특별시마다 하나씩 있고요. 그런데 왜 국립극장은 국립대구극장이 없고, 국립전주극장이 없는지 조금 불평등한 문화정책이라고 그렇게 보여집니다. 아까 조만수 교수가 공공극장에 대한 향방을 말씀하시면서 공공성에만 의존할 수는 없고 민간과의 협의가 필요하다고 그렇게 들었습니다만, 공공도 안 되는데 민간은 또 어떻게 한다는 건가 하는 의문도 들었습니다. 박물관에 못지않은 구조를 국립극장에서도 맞춰가야 되지 않겠는가 하는 생각이 듭니다.

조현의 교수가 말씀하신 발표 중에서 박물관의 벽을 넘어서 확장해야 할 개념인데 우선 당장은 이 남산의 벽을 넘는 겁니다. 여기에 웅크리고 앉아가지고 어떻게 잘하겠다하는 생각도 좋지만, 그 벽을 넘으면 또 많은 것들이 보이지 않을까 싶습니다. 베를린 필하모니의 공연 실황이 실시간으로 유튜브에 중계방송이 되는데 좀 오래된 일입니다만 대단한 결정이었었습니다. 이것이 어떤 시사점이 되지 않을까 하는 생각이 들고요. 미래에 대한 어떤 새로운 시스템으로서 극장을 찾는 일과 함께, 좀 더 남산이라는 장소가 오늘 현상학적으로 포섭할 개념이 필요하지 않을까 생각이 듭니다.

정인하 교수가 말씀해 주신 것을 들으면서 조금 곁다리로 연상되는 것들이 있었습니다. 오늘 이 학술대회가 있다고 해서 자료를 좀 조사하다가 홈페이지를 열어보게 되었는데 극장을 소개하는 소개서에 건축가 이희태의 이름이 없어요. 그런데 리노베이션

을 한 <이가건축>은 홈페이지에 정보가 나옵니다. 그러니까 국립극장도 이희태의 존재에 대해 별 생각이 없는것 같아요. 이런 것부터 잘 간추려 주시면서, 말하자면 '원형에 대한 보존', '원형의 가치' 이것을 항상 염두에 두고 새로운 패러다임을 강구하는 것이 맞지 않을까 하는 생각이 듭니다. 특히 디지털의 행태를 경계해야 되는데요. 요즈음 세종문화회관이 파사드를 고치면서 거기에 디지털 간판으로 외벽을 꽉 채웠습니다. 홍보는 될지 모르지만 세종문화회관의 조형성을 디지털 미디어들이 망가뜨리고 있다 하는 생각이 듭니다. 우리는 어떤가요? 우리는 계단 자리에 긴 간판이 들어갔는데 어떤 선택인지는 잘 모르겠습니다. 제가 모더니스트이기 때문에 시야에 한계가 있어서 드리는 말씀인지는 모르겠습니다만, '원형에 대한 존중' 이것을 잘 살펴주시기 바랍니다. 많은 내용들에 비해서 토의가 충분했는지 모르겠습니다만 오늘 논의는 이것으로 일단락 하겠습니다.

발행일
2021년 8월 25일

발행인
김철호 | 국립중앙극장 극장장

사업총괄
강성구 | 교육전시부 부장

사업관리
최석영 | 공연예술박물관 관장

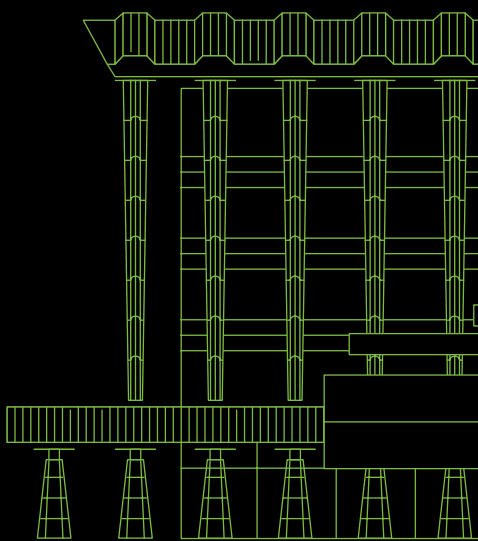
기획 · 편집 · 진행
주선영 | 공연예술박물관 학예연구사

편집 · 진행 지원
이윤희 , 손수린 , 한빛 | 공연예술박물관 주무관

발행처
국립극장 공연예술박물관
서울특별시 중구 장충동 장충단로 59
https://www.ntok.go.kr

디자인
heygraphic

© 2021 National Theater of Korea



국립극장 National Theater of Korea | 공연예술박물관 Museum of Performing Arts