

해방 후 오영진의 좌표와 음악극 실험

최승연*

〈차례〉

1. 오영진의 음악극 실험
2. 해방 후 한국 음악극의 지형
3. 혼종의 풍경들, <오곡타령>
 - 3.1. 국가 만들기와 국민가요
 - 3.2. 뮤지컬의 어법과 희극적 요소의 활용
4. 결론을 대신하며

〈국문초록〉

이 논문은 해방 후 오영진의 좌표 아래에서 창작된 음악극 <오곡타령>에 주목하고 그 특징을 밝혔다. 이를 동시대 음악극의 장 안에서 살피고 같은 시기에 창작되었던 유치진의 <처용의 노래>와 비교함으로써, 한국의 뮤지컬 역사가 시작되기 이전 오영진의 뮤지컬 실험을 어떻게 포지셔닝할 수 있을지 관찰했다. 오영진의 음악극은 정치와 예술의 경계에서 길을 잃거나, 아예 음악극의 정전이 되었다. 오영진의 음악극이 보여준 행보는 가난한 제3세계 국가였던 한국에서 뮤지컬이 어떠한 조건 아래에서 시작되고 진화되었는지 보여주는 거울과도 같다. 정치와 예술, 고급문화와 대중문화 사이에서 꽤 오랫동안 경계에 놓여 있던 한국 창작뮤지컬의 '애매한' 정체성은 오영진의 작업에서부터 발견되는 셈이다.

주제어 : 뮤지컬, 오곡타령, 오영진, 오페라, 유치진, 음악극

1. 오영진의 음악극 실험

‘반공’과 ‘친미’는 해방 후 오영진의 생애와 작품을 관통하는 핵심어들이다.¹⁾ 초창기 연구에 의해 해방 전 오영진에게 공고하고 지루하게 붙여진 ‘전통’이라는 핵심어는 최근 연구들에 의해 친일의 이면으로서의 ‘로컬-조선적인 것’으로 세심하게 옮겨오고 있다.²⁾ 로컬, 반공, 친미에 정향된 오영진을 이해하기 위해 희곡과 시나리오의 텍스트와 공연 및 상연의 다양한 동역학(dynamics)을 구성하는 핵심적 신(scene)이었다.

이 논문에서는 여기에 한 가지를 더해보고자 한다. 오영진이 쓴 음악극이다. 오영진은 <오곡타령>(1951³⁾)과 <시집가는 날>(1967)을 ‘직접’ 음악극으로 썼다. 물론 두 작품 모두 오영진이 쓴 대본으로 공연되지는 않았다. <오곡타령>은 오영진 사후에 텍스트로만 공개된 것이고 <시집가는 날>은 오영진 사후 박만규의 각색으로 뮤지컬로 초연되었다.⁴⁾ 따라서 오영진의 음악극은 ‘작가 본인의 텍스트’가 공연과 얽히는 동역학을 규명하기에 한계를 갖고 있다고 볼 수 있다. 그러나 이 두 작품이 놓여 있는 문화사회적 맥락과 오영진의 정치적 선택 사이의 연관성은 단순하

1) 이에 대한 대표적인 연구로 권두현, 「해방 이후 오영진 작품에 나타난 정치적 무의식」, 『상허학보』 제27권, 상허학회, 2009; 김옥란, 「오영진과 반공-아시아-미국」, 『동악어문학』 제59집, 동악어문학회, 2012 등이 있다.

2) 김윤미, 「극문학에 나타난 ‘민족’ 표상 연구, 연세대 박사논문, 2011; 김현생, 「오영진의 『배뱅이굿』에 나타난 1940년대 조선의 로컬리티」, 『인문과학연구』 제15권, 대구가톨릭대학교 인문과학연구소, 2011; 이상우, 「월경(越境)하는 식민지 극장: 다이글로시아와 리터러시-일제 말기 오영진의 시나리오를 중심으로」, 『한국문학이론과 비평』 제57집(제16권 제4호), 한국문학이론과 비평학회, 2012.

3) <오곡타령>의 창작년도는 작품의 의도와 당대 상황을 반영한 내용으로 보아 재고의 여지가 있다. 이에 대하여 본문에 자세히 다룰 것이다.

4) <오곡타령>은 이근삼과 서연호가 편찬한 『오영진전집』 1(범한서적주식회사, 1989)에 수록되어 있다. <시집가는 날>은 1974년 11월 12일~17일까지 국립가무단에 의해 뮤지컬로 초연되었다. 당시 오영진은 초연되기 보름 전에 타계하였다. 관련 내용은 최승연, 「<맹진사댁 경사>의 각색 양상 연구」, 고려대 박사논문, 2006, 135~137면에 정리되어 있다.

* 고려대학교 강사

지 않다. 특히 해방 후 오영진의 정치적 행보를 결정지었던 반공과 친미, 그리고 ‘한국적인 것’으로 초점화된 로컬의 문제는 두 음악극 대본의 내용을 결정짓고 있어서 주목된다. 또한 위 대본들을 통해 극작가, 평론가, 잡지 발행인, 영화 제작자, 정당 정치인 등 다양한 정체성의 삶을 살았던 오영진에게 숨어 있던 음악극 제작에 대한 욕망을 읽어낼 수 있다는 점은 매우 흥미롭다.

위의 문제와 더불어 <오곡타령>과 <시집가는 날>이 왜 희곡이나 시나리오가 아닌 음악극이어야 했는가라는 질문은 반드시 규명되어야 한다. 특히 <시집가는 날>은 1943년 <孟進仕邸の慶事>라는 제목의 일문시나리오로 발표된 이후 1959년 미국 방문 시 작가 자신에 의해 뮤지컬로 각색이 시작되기 전까지⁵⁾ 이미 수차례 다양한 매체를 넘나들며 공연된 바 있다. 오영진은 「저작권 담의」⁷⁾라는 글에서 <맹진사댁 경사>가 저작권과 상관없이 무단으로 공연되고 있는 상황을 개탄하였는데,⁸⁾ 이를 통해 당시에 펼쳐지던 <맹진사댁 경사>의 복잡한 공연의 역사를 파악할 수 있다. 당시 이 작품은 오영진의 기억에 의하면 남북, 경향 각지에서 약 100회 이상 공연되었다. 저본이 창작된 지 6년이 지난 시점이었다. 이미 알려진 대로 작품은 저본 탄생 직후 입화가 관여하던 극단 태양에서

김태진의 ‘각색’으로 초연(1944년)된 이후 조선예술극장에 의해 <향연>(1946년)과 <시집가는 날>이라는 제목으로 공연되었다.⁹⁾ 1947년에는 평양에서 나옹이 인민예술극단을 조직하고 <맹진사댁 경사>를 김시립 각색으로 공연하기도 했다. 그 이후 북한에서는 모란봉 극장, 삼일극장, 문화극장에서 <맹진사댁 경사>가 공연되어 오영진의 표현을 빌리자면 “이북 연극계의 귀한 레퍼토리”¹⁰⁾가 되었다.

한편 당시 남한에서는 악극으로 공연되고 있었다. <시집가는 날>(1946년, 희망악극단, 김상진 기획, 백은선 연출, 박시춘 작곡)¹¹⁾과 <장미의 꽃>(연대 미상, 김상진 기획, 허남실 연출, 박시춘 작곡)은 악극으로 변환된 <맹진사댁 경사>의 제목이었다. 원래 제목이 맹진사의 허위의식을 풍자하는 작품의 의도를 아이러니하게 드러내고 있다면, 악극은 여주인공인 이쁜이의 해피엔딩을 초점화하는 제목을 사용한 셈이었다. 두 작품 모두 당시 조선가극협회 위원장을 지낸 김상진의 기획력을 통해 재탄생하면서 음악극 <맹진사댁 경사>의 가능성을 대중적으로 알리고 그 흥행력을 입증했다. 오영진이 직접 <맹진사댁 경사> 공연에 ‘작가’로 참여한 것은 1949년 12월 제18회 극협 공연(제목은 <도라지 공주>)였고 이광래 연출로 이루어졌다. 연극으로 공연된 이 작품의 제목이 악극에서 사용된 제목의 스타일과 겹치는 현상은 흥미롭다) 당시였다. 이와 같은 다소 복잡한 한국전쟁 전 공연사는 모두 오영진과 상관없이 무단으로 이루어

5) 김옥란, 위의 논문, 49면.

6) 김윤미, 『오영진 일기 연구-1958~1959년까지』, 한국극예술학회 2016년 전국학술발표대회 발표집, 『문제적 극/인간, 오영진』, 2016년 1월 29일, 68면.

7) 오영진, 「저작권 담의」, 이근삼·서연호 편, 『오영진전집 5』, 범한서적주식회사, 1989, 278~282면.

8) 오영진은 작품료에 대하여 정확하고 엄격한 입장을 갖고 있었다. 가령 오영진은 <인생차압>을 극협에 올릴 당시 원작료 청구문제로 이해당과 마찰을 빚었다. 이해당은 오영진이 원작료를 원칙에 따라 지불할 것을 요구하자 월남한 지 얼마 되지 않아 “이쪽 연극계 생리를 몰랐던” 것으로 치부하였고 오영진은 이를 “당신네 사정”이라고 일축했다.(이해당, 『허상의 진실』, 새문사, 1991, 41~40면.) 또한 오영진은 신상옥의 영화 <독립협회와 청년 이승만>에 시나리오 <풍운>을 제공하면서 작품료를 요구하였다. 그러나 당시에 오영진은 “건방지게 비싸게 부르는 시나리오 쓰는 마라”는 관념에 부딪혔고 이에 따라 원작 제공은 불발에 그쳤다.(신상옥, 『난 영화였다』, 랜덤하우스, 2007, 65면.)

9) 오영진은 “해방이 되자 『서울예술극장』의 배용, 이단, 이런 알지도 못하던 친구들이 평양으로 몰려왔다. 1946년이다. (중략) 『매우 좋았습니다, 참 좋았어요. 『향연』이라는 제목으로도 했고 『시집가는 날』이란 이름으로도 했죠.』”라고 증언한 바 있다.(밀줄 필자) 그러나 오영진의 이 기억은 사실과 조금 다른 부분이 있다. 1946년 <향연>을 공연한 극단은 서울예술극장이 아닌 조선연극동맹 산하의 조선예술극장이었다. 배용 역시 조선예술극장 연기부에 소속된 배우였다.(박영정, 『연극』, 『한국현대예술사대계』 1, 시공사, 2005, 148~153면 참고.) 월남하기 전 오영진은 1946년 월북한 배용을 평양에서 만나 자신의 작품이 남한에서 공연되고 있음을 비로소 알게 되었다.

10) 오영진, 위의 글, 281면.

11) 희망악극단의 <시집가는 날> 공연 정황에 대해서는 최승연, 앞의 논문, 127~135면에 정리되어 있다.

어진 것이어서 오영진은 저작권이 무시된 상황을 개탄하기도 했지만 이는 동시에 작품의 흥행력을 지속적으로 확인한 계기가 된 셈이기도 했다. 심지어 오영진은 <장미의 꽃>을 연출한 허남실에게 “또 하나 그런 것을 써 보”라는 권유를 받기도 했다.¹²⁾

작품의 ‘불멸성’은 이와 같은 방식으로 구축되고 증명되었다. 전술한 바와 같이 남한에서 <맹진사댁 경사>는 음악극으로 일찌감치 가능성을 인정받았다. 오영진이 이 작품을 뮤지컬로 각색하기 위해 1959년 9월 1일에서 12월 31일까지 3개월 간 미국에서 체류하는 동안 브로드웨이 공연을 자주 보러 다녔고,¹³⁾ 오랫동안 이 작품의 뮤지컬 공연을 소원했다는 사실¹⁴⁾은 오영진이 직간접으로 경험했던 위의 상황과 무관하지 않았을 것이다.

그런데 <시집가는 날> 이전 오영진은 <오곡타령>이라는 음악극을 창작했다. 제1공화국 초기에 창작된 작품이었다. 이 작품은 그동안 오영진 연구에서 거의 배제되었던 텍스트였을 뿐만 아니라, 음악극으로서는 한 번도 조명되지 못했다. 일찍이 서연호가 “이 작품은 사회의식이 강조되어 있는 반면에, 인물의 성격이나 행동에 구체성이 떨어지는 취약점을 보이기도 한다.”¹⁵⁾라고 언급하며 텍스트의 완결성에 의문을 던진 이후 권두현이 부분적으로 언급했을 따름이었다.¹⁶⁾

12) 오영진, 위의 글, 281면.

13) 오영진이 브로드웨이에서 실제로 뮤지컬을 자주 보러 다녔다는 사실은 그동안 박용구의 증언에 근거한 것이었다.(박용구, 『원작의 저력 과시-뮤지컬 『시집가는 날』을 보고, 『서울신문』 1974년 11월 15일, 4면.) 그러나 그 구체적인 정황에 대해서는 알려진 바가 없었다. 최근 김윤미에 의해 이루어진 오영진의 일기 연구 작업은 오영진이 <시집가는 날>을 뮤지컬로 각색한 경위를 자세히 밝혀 놓고 있어 이 논문에 중요한 참고자료가 된다. 해당 내용에 대해서는 후술하도록 하겠다.

14) 최현, 『시집가는 날 창작 노트: 풍자희극에 적합한 춤사위를, 국립가무단 제2회 공연 뮤지컬 <시집가는 날> 공연 팸플릿.

15) 서연호, 『오영진, 웃음의 미학 혹은 비판적 투시』, 한국극예술학회 편, 『오영진』, 연극과인간, 2010, 42면.

16) 권두현, 위의 논문.

따라서 이 논문은 먼저 그동안 제대로 다루어지지 않았던 오영진의 <오곡타령>을 ‘음악극’으로 바라보고 텍스트를 독해함과 동시에 <오곡타령>이 왜 음악극으로 창작될 수밖에 없었는지 그 동인을 파악하는 것에 주안점을 둔다. 작품을 당시의 문화사회적 맥락 속에서 입체적으로 읽어내기 위해 해방 후 한국 음악극의 장을 조망하고 그 안에서 같은 ‘우익작가’로서 음악극을 창작했던 유치진의 행보를 선행 작업으로 두도록 하겠다. 이러한 과정을 거쳐 추출된 해방 후(미군정기와 제1공화국) 오영진의 좌표를 통해, 음악극 <시집가는 날>의 정전화 현상까지 이어지는 그의 음악극 실험 방식을 한국 뮤지컬의 전사로서 맥락화하는 것이 이 논문의 궁극적인 목표가 될 것이다.

2. 해방 후 한국 음악극의 지형

해방 이후 한국의 음악극은 악극과 창극, 그리고 오페라의 장 안에서 혼란스럽게 이어지고 있었다. 새로운 질서가 구질서 안으로 파고들며 경계를 나누고 동시에 지워가던 해방공간은 군소악극단의 난립과 명멸, 당대의 흥행코드들을 섭렵하던 기존 악극단의 행보 속에서 악극의 최대 전성기를 맞이한다.¹⁷⁾ 창극은 해방직후 스스로를 ‘국극(國劇)’이라 호명하면서 당시 국악계에서 벌어지던 국가재건과 일제 청산이라는 시대적 요청에 따른 갈등을 지우려 노력하는 한편 민족적 정통성을 표나게 내세웠다.¹⁸⁾ 극극사, 국극협회/국극협단¹⁹⁾, 김연수창극단을 중심으로 해방기 창

17) 이에 대하여 정명문, 『흥행과 예술, 악극의 딜레마-해방기 악극단 레퍼토리 변화를 중심으로』, 『국제어문』 제66집, 2015를 참고할 것.

18) 당시의 풍경에 대해서는 백현미, 『한국창극사연구』, 태학사, 1997, 334~339면을 참고할 것.

19) 국극협회는 1945년 말 이미 성립되어 있었으나 1948년 2월 17일 국도극장에서 창립 공연을 가진 후 이름을 ‘국극협단’으로 바꾸고 같은 해 5월 23일~29일까지 시공관에

극은 “용성기”²⁰⁾를 맞이하면서 악극 다음으로 흥행하는 음악극으로 존재했다. 1950년대가 되면 악극은 한국전쟁 중 전방이나 피난지에서 오락과 위안의 연예물로 잠시 각광받다가 “노래하는 신파비극”의 탄력성을 급속도로 상실하면서 주변부로 밀려나고 그 자리를 버라이어티 쇼, 영화에 내어준다.²¹⁾ 이때 강력한 대중적 호응을 얻으며 1950년대 내내 가장 우세한 음악극으로 등장했던 것은 1948년 여성국악동호회에서 시작된 여성국극이었다.

한편 동시대 고급음악의 장에서는 조선오페라협회 주최로 베르디의 <라 트라비아타>가 <춘희>라는 제목으로 공연됨으로써(1948년 1월 16일~20일, 시공관) 한국 최초의 오페라 공연이 실현된다. 지극히 부르주아적인 새로운 음악극에 대한 대중적 호기심은 이 작품의 흥행을 성공시켰으나, 사실 그 이상의 것을 기대할 수는 없는 공연이었다. “저속한 악극이나 가극보다 조금 나은 정도”²²⁾라는 공연평은 한국 최초의 오페라인 <춘희>가 대중 음악극의 문법에서 그리 벗어나지 않았음을 강조하는 방식으로 공연 자체를 폄하했다. 마찬가지로 “후자(춘희)가 (.....) 결코 견실한 발전선상의 비약일 수 없는 것은 그 태산명동서일(泰山鳴動鼠一)격의 치졸한 연주가 차라리 교훈적”²³⁾이라는 평가 역시 오페라 <춘희>의 음악 수준을 비판하며 음악계를 회의적인 시선으로 바라보고 있었다.

주목할 것은 <춘희>의 연출이 서향석이었고 그 이후에도 서향석은 재공연된 <춘희>(1948년 4월 14일~18일, 시공관)를 포함하여 구노의 <파우스트>(1949년 1월 3일~7일)까지 연출했다는 점이다.²⁴⁾ 이는 오페라라는

새로운 음악극의 장이 전성기를 지나고 있는 악극의 인프라에 힘입어 열리고 있었다는 사실을 알려준다. 당시 음악극의 영역은 고급문화와 대중문화 사이의 경계를 명확히 구분 짓는 대신, 창극과 악극을 중심으로 형성되었던 음악극 유경험자의 역할에 주목할 수밖에 없는 영역이었다. 그리고 이러한 상황에서 실체로서의 오페라는 아직 제대로 모색되지 않았음을 역설적으로 짐작할 수 있다. 실제로 <춘희>는 오페라로 공연되기 전 조선에서 잘 알려진 대중적 콘텐츠였다. 『매일신보』에 <홍루(紅淚)>라는 제목의 번안 소설로 연재, 소개되었고(1917~1918) 1920년대 중후반 영화 상영을 통해 대중화된 이후 연극, 영화극, 음반극, 라디오드라마 등 다양한 매체를 경유하여 폭넓게 알려졌다.²⁵⁾ 따라서 오페라 <춘희>는 이러한 텍스트 자체의 대중적 인지도를 근간으로 하여 고급문화로서 탄생되기를 지향했으나, 실제 성과는 기존 음악극의 자장 속에 존재했던 것으로 짐작된다.

어쨌든 1950년대 오페라 장은 그 흥행력에 힘입어 창작 오페라까지 탄생시킨다. 현제명의 <춘향전>(1950년 5월, 부민관, 연출 유치진)을 필두로 전시인 1951년 10월에는 김대현의 <콩쥐팍쥐>가 부산극장에서 공연되었고, 1954년 11월에는 현제명이 다시 <왕자호동>을 시공관에서 공연한다. 1950년대에는 이와 같은 세 편의 창작 오페라를 포함하여 총 18편의 오페라 공연이 이루어졌다.²⁶⁾ 경제적인 여건이 조성되지 않은 상황에서 성사된 공연이었기 때문에 작품의 질적인 결함이 문제시되고는 했으나, 해방기와 한국전쟁 전후에 실현된 오페라 공연은 동시대의 악극, 창극과의 연관성 속에서 고급한 서양문화로서 인식되기를 지향했다.

이러한 지형 안에서 1950년대 오영진과 유치진은 소위 화술극의 경계

서 <고구려의 훈>이라는 국극협단 창립공연을 가졌다. (손태도, 『한국 창극사를 통해서 본 해방공간 창극 연구』, 『국문학연구』 제31권, 2015, 302면.)

20) 박황, 『창극사연구』, 백록출판사, 1976, 174면.

21) 이화진, 『‘노스텔지어’의 흥행사-1950년대 ‘악극(樂劇)’의 전성과 퇴조에 관하여』, 『대중서사연구』 제17호, 2007, 52~62면.

22) 전정임, 『음악』, 『한국현대예술사대계』 1, 시공사, 2005, 299면.

23) 『1948년 문화계 회고, 외화내허의 일 년』, 『경향신문』, 1948년 12월 21일자.

24) 이러한 경력은 서향석이 국립극장으로 취임한 후 오페라의 발전에 초석을 다졌던

행보와 무관하지 않을 것이다. 서향석의 오페라 운동에 대해서는 김태희, 『서향석 연구』, 고려대 석사논문, 2012, 72~73면을 참고할 것.

25) 이에 대하여 백현미, 『번역된 서양의 연애/극』, 『이화어문논집』 35집, 이화어문학회, 2015, 114~115면에 자세히 정리되어 있다.

26) 이우선, 『한국음악 100년사』, 음악춘추사, 1985, 432~433면 참고.

를 벗어나서 음악극을 한 편씩 창작한다. 오영진의 <오곡타령>(1951년)과 유치진의 <처용의 노래>(1951년 창작, 1952년 공연)는 이들의 작품 목록에서 거의 발견되지 않는 음악극의 경계 안에 있다. <오곡타령>과 달리 <처용의 노래>는 한국전쟁 당시 신탁에 의해 실제 공연까지 성사되었는데, 그 때 이 작품은 ‘음악무용극’이라는 양식으로 광고되었다.



< 사진 1 > <처용의 노래> 광고문²⁷⁾

유치진은 이 작품의 양식을 “연극·오페라·바레의 삼요소 중 연극의 비중을 무겁게 설계”²⁸⁾한 것으로 개념화했고, 당시 처용을 연기했던 김동원은 이를 노래 사이에 격렬한 대사가 들어간 ‘세미 뮤지컬’로 받아들였다.²⁹⁾ 역신을 연기한 이해랑은 음악극을 좋아하지 않아 이 공연에 큰 의미를 부여하지 않았지만, 부산사범학교 음악교사 출신의 윤이상 음악을 “죽은 사람 장사 지내는 곡”³⁰⁾이라 혹평하며 작품이 ‘음악극’으로서 결합을 갖고 있다고 판단했다.

공연의 정황상 <처용의 노래>는 고급 음악극의 외관을 지향하던 가무극이었다고 판단된다. 현재까지 작품의 악보가 발견되지 않았기 때문에

음악의 전모를 파악할 수는 없지만 유학파들에 의한 서양 화성학과 대위법이 우세하던 당시, ‘한국적인 음률’을 복원하려 했던 윤이상의 작곡 스타일³¹⁾로 미루어 보아 작품의 음악은 그 연장선상에서 작곡되었을 것이라는 추측이 가능하다. 이러한 음악과 이를 뒷받침하던 신탁교향악단의 가(歌), 오페라 무대에서 활동하던 이인범 발레단의 무(舞)는 유치진의 극(劇)을 만나 국립극장용 음악극, 그러니까 해방 이후 “유일한 정통 신극 단체”³²⁾의 고급 음악극이라는 외피를 입고 탄생된 것이다. 그러나 이 가, 무, 극이 서로 극 안에서 통합되기는 어려웠다. <처용의 노래>는 유치진의 설명대로 주로 대사에 의존하여 드라마가 진행되는 작품으로서, 텍스트 전반에서 노래와 춤은 부수적인 요소로 존재한다. 드라마 진행 상 인물이 실제로 노래하고 춤을 추어야 하는 장면에서만 가와 무가 사용된 점은, 이 작품을 온전한 음악극으로 평가하기 어렵게 만든다.³³⁾

잘 알려져 있는 것처럼 유치진은 <처용의 노래> 이전 뮤지컬 <포기와 베스>를 연극으로 시작하면서 뮤지컬이라는 장르에 대한 인식을 키워나갔다. 음악극으로서의 <포기와 베스>는 오페라로도, 뮤지컬로도 고려될 수 있는데,³⁴⁾ 유치진은 극연 시절 연극으로 작품을 시작(1937년)하면서 먼저 <포기와 베스>가 조선에서 어떤 울림을 줄 수 있는지 관찰했다. 유치진의 회고에 의하면 극연의 <포기>는 당시 관객들의 수준을 상회하는 것이었다.³⁵⁾ 당시 이 작품은 ‘노래가 삽입된 연극’으로 공연되었는데,

31) 김근영, 「부산지역에서 윤이상의 음악활동과 그 의미」, 『음악과 민족』 제30호, 2005, 443면.

32) 김옥란, 「1950년대 연극과 신탁의 위치」, 『한국문학연구』 제34권, 동국대학교 한국문학연구소, 2008, 127면.

33) 서연호는 <처용의 노래>를 ‘가야라는 처녀를 놓고 처용과 역신이 싸우는 멜로드라마’로 범주화한 바 있다. 그리고 이 작품에 춤과 노래가 삽입된 것은 ‘설화극’의 특징을 살리기 위한 의도였다고 하여, 작품을 지배하는 양식적 특징을 역시 ‘연극’에 두었다.(서연호, 『한국근대희곡사』, 고려대 출판부, 1996, 368면.)

34) <포기와 베스>의 장르에 대한 문체와 이에 대한 사회적 함의에 대하여, 윤정연, 「《포기와 베스》, 장르의 이중적 수용사」, 『서양음악학』 15(3), 한국서양음악학회, 2012를 참고할 것.

27) 『경향신문』, 1952년 11월 14일, 2면 광고

28) 유치진, 「처용의 노래-신탁 상연에 대하여」, 『경향신문』 1952년 11월 15일.

29) 김동원, 『미수의 커튼콜』, 태학사, 2003, 211~214면.

30) 유민영, 『이해랑 평전』, 태학사, 2000, 281면.

거권의 원곡을 구할 수 있는 시대적 상황이 아니었기에 원곡이 아닌 민요 작곡가였던 정순철의 음악이 사용되었다. 따라서 <포기>는 수준 높은 ‘아메리카 연극’이어서가 아니라 미국의 인종문제와 결합된 민요와의 부조화로 인해 흥행에 실패했다고 보는 것이 타당하다. 이후 <포기>는 1948년 극협의 <검둥이는 서러워>를 거쳐 1962년 드라마센터의 <포기와 베스>에서 ‘뮤지컬’로 만개한다. 드라마센터의 <포기와 베스>는 거권 음악의 일부를 실제로 사용하였을 뿐만 아니라, 유치진이 1956년 록펠러 재단의 후원으로 미국연극을 직접 시찰하며 경험한 “음악극이 판을 치고 있는 미국연극계”³⁵⁾, 즉 뮤지컬을 적극적으로 고려한 결과물이었다.³⁷⁾

최근 공개된 자료에 의하면 유치진은 임중 직전 “우리나라의 연극이 살 길은 뮤지컬을 하는 것이야! 드라마센터가 살기 위해서도 뮤지컬을 해야 해! 인형이는 <포기와 베스>를 재상연하고 민수는 전에 했던 <리어왕>에 음악을 더 넣어서 뮤지컬로 만들어라.”³⁸⁾고 유언을 남길 정도로 뮤지컬의 가치를 높게 평가했다. 이러한 인식은 대중극에 대한 유치진의 적극적인 고려가 미국연극계 시찰의 결과 뮤지컬로 초점화된 이후, 직접 연출한 <포기와 베스>와 유인형 연출의 재공연(1966년)을 통해 그 성과가 경험되며 만들어진 것이었다. 따라서 유치진에게는 번역된 미국 뮤지컬이 음악극의 주요 텍스트가 될 수밖에 없었다. 유치진이 미국연극계 시찰 이전 공연했던 <처용의 노래>는 “종래 우리의 연극인 화극에 따분

함과 불만을 느껴” “연극의 표현범위를 다각적으로 넓혀보려고”³⁹⁾ 노력했던 작품이었다. 연극과 음악극의 경계를 넘나들며 정통, 고급문화로서 자리매김 되기를 바랐던 1950년대 초반의 산물이었다. 이러한 지향에는 최초의 창작오페라 <춘향전>(1950년)을 연출했던 유치진의 사적 체험 역시 가로놓여 있었다. 한국에서 대중문화로서의 뮤지컬이 ‘미8군 쇼’와 수입된 뮤지컬 영화를 텍스트로 하여 감각적으로 경험되기⁴⁰⁾ 이전의 상황이었다.

이제 오영진의 <오곡타령>을 살펴볼 차례이다. <맹진사댁 경사>라는 텍스트 자체가 불리일으킨 정전화 현상을 남북한에서 경험하고, 그 명성을 뮤지컬로 옮기고자 했던 오영진에게 동시대에 공연조차 되지 않았던 <오곡타령>은 어떠한 작품으로 탄생되어야 했고 또한 왜 탄생되어야 했던 것일까.

3. 혼종의 풍경들, <오곡타령>

권두현은 해방 이후 1949년에서 1957년까지의 오영진 작품을 통어하는 ‘정치적 무의식’을 밝히기 위해 <오곡타령>을 다루고, 작품에서 드러나는 명징한 국가주의 혹은 국민주의 강화라는 테마에 대한 징후적 독해를 시도하였다.⁴¹⁾ 이 논문은 권두현의 논의에서 추출되는 키워드 즉, 농지개혁, 국가주의, 도시와 농촌의 이항대립에 근본적으로 동의하는 입장을 취한다. 이러한 논의의 방향으로 인해 오영진이 월남 후 선택했던 현실정치의 감각이 더욱 구체적으로 파악되었기 때문이다. 그러나 더 나아가 <오곡타령>의 전모는 이 작품을 음악극으로 바라볼 때 가장 정확하게

35) 유치진, 「극연 신춘 공연 흑인극 「포기 를 앞두고」, 『동량 유치진 전집』 8, 서울예대 출판부, 1993, 341면.

36) 유치진, 「「포기와 베스」의 연출, 『동량 유치진 전집』 8, 서울예대 출판부, 1993, 354면.

37) 흑인극 <포기>에서 뮤지컬 <포기와 베스>로 자기모색의 길을 걸었던 유치진의 행보에 대하여, 우수진, 「미국연극의 번역공연과 ‘아메리카’의 상상-유치진의 미국연극 수용을 중심으로, 『한국극예술연구』 제39집, 한국극예술학회, 2013을 참고할 것.

38) 박일규, 「동량과 뮤지컬운동」, 동량추모문집발간위원회, 『동량 유치진: 한국 공연예술의 표상』, 서울예술대학교 출판부, 2014, 739면. 박일규의 이 논문은 유치진을 ‘뮤지컬 운동’이라는 관점에서 재구한 것이다.

39) 유치진, 「처용의 노래-실험 상연에 대하여」, 『경향신문』 1952년 11월 15일.

40) 이에 대하여 유인경, 「한국 뮤지컬의 형성과 발전 연구-1960~70년대 공연작을 중심으로」, 고려대 박사논문, 2005, 24~26면을 참고할 것.

41) 권두현, 앞의 논문, 140~142면.

이해될 수 있다. <오곡타령>은 흥미롭게도, 양식이 주제를 말하는 전형적인 작품이다. <오곡타령>이 ‘오곡’·‘타령’일 수밖에 없는 이유, 게다가 ‘꿈나라의 꽃동산’이라는 부제를 달고 있는 이유는 그것이 음악극이라는 양식을 전제로 했을 때 그 모습을 드러낸다.

3.1. 국가 만들기와 국민가요

<오곡타령>은 <처용의 노래>와 달리 적극적인 음악의 사용으로 완성된 텍스트라 할 수 있다. 이 작품에 사용된 음악의 종류는 크게 기존의 노래를 삽입한 경우와 창작곡으로 나눌 수 있으며, 기존 노래는 다시 국민가요, 흑인영가, 판소리, 민요, 시조로, 창작곡은 가곡조, 재즈조, 오페라조, 창극조로 나뉜다.⁴²⁾ 일제 시기부터 당시까지 존재했던 음악의 유형이 상당부분 수용되어 있는 양상으로서, 이중 가장 눈에 띄는 것은 ‘국민가요’이다. <오곡타령>에 대한 첫 인상은 바로 이 국민가요가 텍스트에 균열을 가하면서 이질적으로 존재한다는 점이다. 이를 정리하면 다음과 같다.

1경

쌀, 조, 콩, 팥, 밀(오곡)이 등장한다. 장년층인 백미와 노년층인 좁쌀은 해방 전 세계를 떠돌던 이야기를 한다. 청년층인 팻득이는 밀녀를 소개한다. 백미는 밀녀가 도시의 뒷골목 출신이라며 비난한다. 팻득이는 오곡은 다 같은 국민이고 따라서 모두 평등해야 한다는 논리를 펼친다. 애국의 노래가 가창된다.

3경

팻득이와 밀녀는 함께 시골로 가기로 결심한다. 시골행 기차 안에서 둘

은 간도 용정에서 토지개혁으로 피해를 본 좁쌀의 사연을 듣게 된다. 팻득이는 북한에서도 공산당에 의해 불합리한 토지개혁이 이루어지고 있다며 곧 시행될 남한의 토지개혁은 매우 합리적인 방식으로 이루어질 것이라 단언한다. 그리고 한국의 농토는 오곡들이 지켜야 한다고 설파한다. 민족의 노래가 가창된다.

5경

백미와 좁쌀은 꼬여버린 청년들의 애정관계를 중재한다. 갈등이 해결된 후 건국의 노래, 국민의 노래를 다 같이 합창한다. (밀줄 필자)

1경, 3경, 5경 마지막에 삽입되어 있는 밀줄 친 노래들은 ‘국민가요’로서 1949년의 산물이다. 극의 흐름상 2경과 4경은 1경과 3경, 3경과 5경의 내용을 연결하고 있는데, 이와 같은 플롯은 ‘국민가요’가 있어야 할 위치를 결정해놓고 있다. 1경과 3경, 그리고 5경은 모두 장면의 말미에 직전까지 묘사되던 극의 내용과 다소 무관해 보이는 ‘도래해야 할 미래’를 그려놓는다. 1경은 오곡이 모두 평등한 세상을, 3경은 합리적으로 시행될 남한의 농지개혁을, 5경은 (시골을 배경으로) 도래할 대한민국을 이야기한다. 그리고 이러한 각 장의 결론에 각각 <애국의 노래>, <민족의 노래>, <건국의 노래>·<국민의 노래>가 대응되어 있다. 그런데 여기서 장면의 결론과 국민가요 사이에는 정합성이 결여되어 있어서 국민가요의 위치가 서로 바뀌어도 무방하다는 점을 주목할 필요가 있다. 이와 같은 균열이 의미하는 것은 무엇일까. 바뀌 말해, 드라마의 개연성을 현격하게 떨어트리면서까지 오영진이 이 노래들을 삽입하려 했던 이유는 무엇일까. 이에 대하여 다음의 풍경을 참고해 보자.

이승만 정권은 집권 1년 후가 다가오던 1949년 6월 4일, 공보처 내 선전대책중앙위원회 주최로 포스터와 국민가요를 현상모집한다. 포스터에는 해외 각국(주로 미국과 일본)에 한국의 비약상을 알리고 건국이념을 선양

42) 이 작품이 실제 공연되지는 못했기 때문에 창작곡의 스타일은 가사 옆에 붙어 있는 오영진의 설명으로 짐작할 수 있다.

해야 한다는 조항이, 국민가요에는 “민족정기를 북돋을 수 있는 가요로 3절로 하되 반드시 후렴을 붙일 것”이라는 조항이 붙어 있었다. 국민가요 선정 심사위원은 조운제, 이병기, 유치진, 박종화, 이정순, 조근영 이상 6명이었다. 한 달 후, 이들은 1등 없는 3명의 당선자를 발표한다. 2등은 <애국의 노래> 작사가인 홍순영이었고, 3등은 <민족의 노래>의 장유서와 <국민의 노래>의 염준호였다. 7월 25일 오후 2시에는 중앙청 제1회의실에서 시상식이 열렸고 이들에게 상금이 전달되었다. 그로부터 한 달 후 이승만 정권은 왜색가요곡과 ‘퇴폐적이고 저속한’ 가요곡을 일제히 단속한다는 정책을 발표한다. 문교부 주최로 각 기관에 명하여 레코드에 대한 단속을 진행시키면서 동시에 가요정화 운동의 일환으로 “저명한 작사자와 작곡가에 위촉하여 권농정신 고취와 호국의 정신을 함양할 수 있는 건전한 가요곡”⁴³⁾을 다수 제정하여 일반에 보급시킨다는 것이었다. 그리고 이 정책은 국영방송국이었던 서울중앙방송국에서 ‘새 노래’를 보급시키면서 구체화된다. 서울중앙방송국의 음악과장 나운영, 박태현 그리고 시 담당 프로듀서였던 박화목과 친분을 쌓은 윤용하가 이 계획에 관여하여⁴⁴⁾ 정부 주도의 국민가요가 탄생하게 된다.

12월이 되자, 이철원 공보처장은 저속한 유행가보다 애국가요를 부르라는 담화를 발표한다. “현하 대한민국의 지위가 일익 공고하여 가고 전 세계에 민주진영의 보루로 자타가 공인하게 된 이때, 우리 국민은 모름지기 애국애족의 정신에 입각하여 건전·활발·명량한 사기를 배양하고 저속·애상한 유행가 등으로 민족정기를 위축시키는 것은 일소하여야 할 것이다. 금번 공보처에서 제정한 국민가요를 각계각층의 인사에게 추천하니 직장에서나 군문(軍門)에서나 학교에서나 극장에서나 요정에서나 반드시 각 책임자가 지도 연습시키어 단시일 내에 전국 방방곡곡에 유포되도록 함이 대한민국에 충성을 다하는 것으로 생각되는 바, 공보처 제정

국민가요는 다음과 같다.

1. 애국의 노래: 작사 홍순영 작곡 박태현
2. 민족의 노래: 작사 장유서 작곡 윤용하
3. 국민의 노래: 작사 염준호 작곡 이흥렬
4. 우리 날: 작사·작곡 김생려
5. 자유의 종: 작사 김상대 작곡 손봉
6. 건국의 노래: 작사 김태오 작곡 나운영⁴⁵⁾ (밑줄 필자)

<오곡타령>에 삽입된 국민가요는 1949년에 공보처가 제정한 국민가요였다. 현상모집에서 선정된 세 곡의 노래에 나머지 세 곡을 더해, 국가가 개인의 정서를 통제하기 위한 수단으로 개발한 것이 최종 발표된 국민가요였다. 오영진은 12월 담화에 들어 있는 여섯 곡 중 네 곡을 ‘순서대로’ <오곡타령>에 삽입했다. 공보처에서 발표한 순서를 그대로 따랐다. 드라마의 디테일과 국민가요 내용과의 정합성은 따라서 사실상 고려의 대상이 아니었던 것으로 보인다.

당시 제1공화국은 남로당과의 격전에서 공산주의 세력을 완전히 패퇴시키기 위해 특히 언론을 중심으로 매우 강력한 통제정책을 펼치고 있었다. 1949년 ‘국부’ 이승만은 “하나의 국민으로 대동단결하여 민주주의의 토대를 마련하고 공산주의에 대항한다.”는 일민주의를 발표하고 이를 국

43) 「건전한 국민가요곡 제정」, 『조선중앙일보』, 1949년 8월 11일.

44) 박화목, 『윤용하 일대기』, 범우사, 2005, 54~58면.

45) 「이철원 공보처장, 저속한 유행가보다 애국가요를 부르라는 담화를 발표」, 『한성일보』 1949년 12월 2일. 공표된 국민가요 작곡가들은 모두 1950년 전시에 결성될 전시 작곡가협회의 동인들이었다. 윤이상, 김세형, 이흥렬, 윤용하, 김동진, 김대현, 박태현, 나운영이 협회를 만들었고 이들은 중군음악가로서 다수의 군가를 만들어 최전방을 순회하였다.(김근영, 앞의 논문, 443쪽; 김점덕, 『한국가곡사』, 과학사, 1989, 132면) 이 중 윤용하는 “왜정 때의 군가와 유행가의 사생아 같은 곡이 군대나 국민의 입에서 불리워진다는 것은 참으로 유감사이다. 군가나 국민가요는 어디까지나 내용이 건전하고 부르기 쉽고 재미있고 동시에 씩씩하여야 한다.”라는 내용을 골자로 「건전한 전시 음악운동 촉구」라는 글을 발표하기도 했다. 윤용하의 글에는 제1공화국의 문화기획이 내면화되어 있다.(『경향신문』, 1951년 02월 02일.)

시로 삼았다.⁴⁶⁾ 대중가요와 왜색이 짙은 노래는 배격하고 애국, 민족, 국민, 건국을 부르짖는 국민가요를 직장과 학교뿐만 아니라 심지어 ‘요정’에 까지 알리는 것이 바로 이 일민주의에 근거한 ‘총’의 행위라는 논리⁴⁷⁾에서, 오영진이 <오곡타령>을 ‘음악극’으로 창작한 이유를 짐작할 수 있다. <오곡타령>의 핵심은 국가[제1공화국]에 의한 합리적인 농지개혁이 이루어진 유토피아에서 도시민과 농민, 신세대와 구세대가 함께 어울려 사는 것이 곧 국가에 충성하는 국민이 되는 길이라 강조하는 것에 있다. 청년 남성인 팻득이(팍)는 이 작품의 실질적인 주인공으로서, 작품의 공간이 시골로 바뀌는데 결정적인 역할을 한다. 앞에서 설명한 1경과 3경의 결론은 모두 팻득이에 의한 것이었다. 노년 및 장년층 그리고 여성들을 ‘논리’와 ‘정보’로 압도하고 이들을 모두 ‘농촌’으로 견인하는 존재, 그리고 밝은 빨강지만 속은 누구보다도 하얀⁴⁸⁾, 새로운 시대의 주인공이 ‘청년’ 팻득이인 것이다.

따라서 이렇게 정리할 수 있다. 오영진은 <오곡타령>에서 전향자 청년을 내세워 농지개혁이 이루어진 유토피아[시골]로 국민을 데려가는 드라마를 만든 것이다. 미군정기 ‘농지개혁’ 문제는 대부분의 정치세력과 정당들이 헌법적 규범의 형태로 인식할 만큼 중요한 문제였으며, 제1공화국 수립 이후 농지개혁법의 제안과 법의, 재심의와 개정을 둘러싼 갈

등은 바로 이 문제가 해방 후 치열한 정치적 쟁점으로 지속되고 있었음을 보여준다.⁴⁹⁾ 긴 진통 끝에 남한은 농지개혁법을 1949년 6월에 탄생시켰으나, 이미 북한은 1946년 토지개혁의 실시로 정권의 정통성을 확보해가고 있던 상황이었다. 월남 이후 피격 사건(1948)을 겪으며 반공주의자로 완전히 돌아선 오영진은 1949년 공보처 소속 대한영화사 이사직을 맡고 같은 해 11월 월남 작가 클럽의 발기인으로 활동하면서 전향자로서 적극적인 활동을 개진한다.⁵⁰⁾ 따라서 당시 그가 바라본 농지개혁의 문제는 자신의 페르소나 ‘팻득이’를 통해 정체성을 확실히 표명할 수 있었던 소재였고, 여기에 국민가요까지 적극적으로 인용하면서 제1공화국의 국가 만들기 전략을 <오곡타령>에 내면화했던 것이다. “극장국가”로 호명될 수 있을 만큼 “국가 만들기의 문화적 기획”⁵¹⁾을 적극 활용했던 제1공화국의 정체성은 이렇듯 전향자 오영진의 <오곡타령>에 오롯이 겹쳐있다.⁵²⁾ 이 시기 오영진이 1950년 3.1절 특집으로 아동극 <나라를 사랑하는 아이>를 창작했고, 이 작품이 어린이노래회의 ‘노래방송’으로 라디오 방송되었다(1950년 2월 28일 방송)는 기록⁵³⁾은 음악극으로 정치적 입장을 드

46) 이화진, 「‘극장국가’로서 제1공화국과 기념의 균열」, 『한국근대문학연구』 제15권, 한국근대문학회, 2007, 204면.

47) 이러한 상황은 일체 말 ‘국민가요’가 개발되고 보급되었던 양상과 완전히 일치한다. 이에 대하여 문옥배, 「일체 강점기 음악통제에 관한 연구」, 『음악학』 제13호, 한국음악학회, 2006을 참고할 것.

48) 팻득이의 이미지를 만드는 다음의 대사를 주목해보자.

백 피 야 이놈 봐라. 넌 뚝딱이 된 오늘두 이전모양 빨간 옷을 입구 까먹은 소릴 허구 땡기는구나.

팻득이 글썄 그게 안된 말씀이예요 아저씨.

백 피 또 아저씨래 이놈이.

팻득이 나두 한겹질만 뱃겨보세요. 아저씨보담 더 흰겜요. 아.

(오영진, <오곡타령>, 『오영진전집』 1, 범한신서주식회사, 1989, 127면) (밑줄 필자)

49) 윤대엽, 「건국의 정치와 미군정: 건국헌법 농지개혁 조항의 규범적 기원과 정치적 현실」, 『사회과학논집』 제14집 제1호, 연세대 사회과학연구소, 2010, 127~153면.

50) 당시 기사는 월남 작가 클럽 결성의 의의와 이유를 다음과 같이 밝히고 있다. “일체의 비민주주의적 문학행동과 대결하고 종래의 분산적 고립으로부터 하나의 응결체가 되어 두 개의 세계를 몸소 체험한 월남 작가만이 가질 수 있는 새로운 민족문학 창조에 기여하고자 해방 후 월남한 작가 20여명 발기로 오는 12월 3일 오후 2시부터 시민관에서 월남작가 클럽을 결성케 되었는데 동취지에 찬동하는 동호인사의 다수 참석을 바라고 있다.”(『월남작가 클럽 결성』, 『경향신문』 1949년 11월 24일.)

51) 이화진, 「‘극장국가’로서 제1공화국과 기념의 균열」, 앞의 저널, 198면.

52) 기존에 알려진 대로 <오곡타령>이 1951년 작품이라면 이와 같은 논의는 일정 부분 타당성을 잃어버린다. 이 논문은 <오곡타령>의 창작년도가 한국전쟁 중인 1951년이라는 것에 의문을 제기한다. 적어도 1949년 12월 이후 농지개혁 개정법령이 공포된 1950년 3월경의 분위기 속에서 창작되었을 것이다. 이는 ‘공보처 제정 국민가요’ 선포 시기와 다음과 같은 팻득이의 대사, “그러나 우리 대한민국의 군정과 농민들은 협력하여, 그 무지몽매한 놈들을 쳐물리고 있습니다. 정부에서는 머지않아 농지개혁을 실시하여 밭갈이 하는 농민에게 나눠 주기루 했답니다.”에 근거를 둔다.

53) 『동아일보』, 1950년 3월 1일.

러내던 <오곡타령>의 관심사가 단발에 그치지 않았다는 것을 알려준다.

3.2. 뮤지컬의 어법과 희극적 요소의 활용

그런데 <오곡타령>이 주는 특이한 인상은 위에서 논의한 텍스트의 경직성이 대중성과 나란히 병치되어 있다는 점에서도 또한 만들어진다. 오영진은 이 작품을 정치적인 기획으로만 밀어 붙이지 않고 음악극의 질서 위에 희극적 요소를 사이사이에 활용하면서 텍스트의 경직성을 덜어내려 했던 것으로 보인다. 결론부터 말하면 이러한 혼종의 풍경은 그의 정치적 기획이 주는 이물감을 더욱 돋보이게 했다. 그러나 다른 한편으로 오영진이 의도했던 대중적 기획 역시 텍스트 독해에 몇 가지 시사점을 던져주고 있어 흥미롭다.

<오곡타령>의 4경과 5경에 맨 먼저 주목해보자. 이 두 장은 전체 드라마에서 위기-결말에 해당한다. 드라마의 흐름상 인물들이 모두 ‘시골’로 와서 새로운 국민으로 탄생해야 한다. 그런데 국민으로 탄생하는 과정에 놓인 사건이 뜬금없는 ‘연애사건’, 그것도 ‘오해’에서 빚어진 ‘엇갈린’ 연애사건이다. ‘국민의 탄생’이라는 ‘승고한’ 기획이 신세대들의 연애사건을 통해 구체화되는 것이다. 물론 예상을 완전히 빗나가는 이러한 흐름은 다함께 새로운 국민으로 탄생할 다양한 사람들 사이의 갈등을 미리 예상하고 봉합한다는 의도를 갖고 있다. 가령, 커플이 된 완두콩과 청콩, 팻득이와 밀녀는 원래 모두 도시민이지만 유토피아-시골을 새로운 삶의 터전으로 만들기 위해 시골로 온다. 그런데 시골을 향한 커플들의 ‘취미’가 일치하지 않아 예상치 못한 갈등이 발생한다. 완두콩에게는 시골 취미가 없는 반면, 청콩에게는 시골 취미로 가득하고 밀녀는 서울에서 불렀던 재즈를 시골에서도 불러 팻득이의 오해를 산다. 여기서의 시골 취미란 청콩의 대사에서 짐작되는 것처럼 ‘농사짓기’를 향한 애정을 골자

로 한다.

청 콩	정월에서 농기를 다스리고 농우를 살피 먹여 재거름 채와 농구.
완 두	정월에는 친구들과 윗놀이하구.
청 콩	이월에는 보습 장기 차려 농구 춘경을 하구 살찐 밭 가리어서 봄보리두 갈구.
완 두	이월에는 추위 밖에 못나갈테니 카페나 가구.
청 콩	삼월에는 가래질 하는 농부에게 점심밥 해다 주구, 울밑에 호박심구, 처맛가에 박심으구, 담 근처에 동아 심어 가져하여 올려 주구.
완 두	삼월에는 관악산, 삼각산, 소요산으로 하이킹 가구. ⁵⁴⁾

농지개혁이 이루어진 토지에서 주체적으로 농사짓는 풍경을 상상할 수 있는 청콩과 팻득이, 이와 반대로 서울의 도시적 소비문화에 대한 취미를 갖고 있는 완두콩과 밀녀는 사실관계를 떠나 오해받고 오해하는 상황 속에 놓이게 된다. 취미를 공통분모로 한 이러한 갈등은 구세대에 속하는 백미와 좁쌀의 중재로 해결국면을 맞이한다. 기실 그들의 중재는 갈등의 양상에 비해 극적인 계기를 만들지 않아 매우 미약해 보이지만, 그 내용은 사랑에 대한 세대 간 관념의 차이에 근거하고 있어서 오영진이 결국 세대와 취미를 넘어서는 국민의 탄생을 결말로 내세우고 있음을 파악하게 된다.

4경과 5경에서 관찰되는 오영진의 의도는 이와 같다. 그러나 이 의도와 함께 감지되는 것은, 이 두 장의 양상이 셰익스피어의 <한 여름 밤의

54) 오영진, <오곡타령>, 앞의 책, 144면.

꿈(A Midsummer Night's Dream)>의 차용으로 해석될 수 있다는 것이다. ‘숲’에 들어와 비정상적인 열정에 사로잡혀 “사랑의 얽힘과 풀림”⁵⁵⁾을 보여주는 인물들, 이들을 중재하는 요정 꾀, 그리고 작품이 사랑의 낭만적인 속성 자체를 표상하는 것이라 해석될 수 있는 것 모두 <오곡타령>의 마지막 두 장과 겹친다. 농촌에 들어와 갑작스럽게 사랑의 얽힘과 풀림을 보여주는 인물들, 이들을 중재하는 구세대들, 그리고 중재의 결과 “사랑은 가감승제가 아니”라서 “왜 그런지 모르지만” 함께 있으면 “꿈나라의 꽃동산”⁵⁶⁾에 있는 것 같다는 결론을 내는 청춘들은 사랑의 낭만적 속성을 인식하고 결국 제 자리를 찾아가는 드라마를 보여준다. <오곡타령>의 이러한 일면은 오영진이 세계문학이라는 프리즘을 통해 희극에 대한 아이디어를 발전시켰을 것이라는 추측을 가능하게 한다.⁵⁷⁾

한편, 앞서서도 이야기했듯이 <오곡타령>에는 국민가요 외에도 흑인영가, 판소리, 민요, 시조 등이 삽입되어 있고, 가곡조, 재즈조, 오페라조, 창극조 등의 악곡 스타일이 드라마의 상황에 맞게 지정되어 있다. 이를 통해 오영진은 적어도 음악극의 어법을 인지하고 있었으며 한국 전통음악부터 당시 대중적 호기심을 불러일으켰던 오페라까지 다양한 음악(극) 스타일을 작품 속에 삽입하려는 지향을 갖고 있었던 것으로 보인다.

<표 1> <오곡타령>의 내용과 악곡 배치

장면	내용	삽입곡	창작곡 스타일 (가사만 존재)
1경	3.1의 내용 참고	<애국의 노래>	합창

55) ‘사랑의 얽힘과 풀림’이라는 키워드로 작품을 독해하는 연구로, 김중환, 『사랑의 얽힘과 풀림: 『한 여름 밤의 꿈』에 나타난 사랑의 속성』, 『Shakespeare Review』 제45권 제1호, 한국셰익스피어학회, 2009를 참고할 것.

56) 오영진, <오곡타령>, 앞의 책, 150면.

57) 이러한 생각은 <맹진사댁 경사>의 희극성을 ‘서구의 전통적인 희극 플롯과 화술’에 근거한 것으로 해석한 서연호의 논의와 일치하는 면이 있다. 이에 대해서 서연호, 『오영진, 웃음의 미학 혹은 비판적 투시』, 앞의 책, 38-40면을 참고할 것.

2경	도시의 바에서 일하는 밀너는 취객들의 희롱을 당한다. 팻득이는 밀너를 구출해주고 함께 농촌으로 가자고 이야기한다.	<내 고향으로 날 보내 주> (흑인영가) <동창이 밝았느냐> (남구만의 시조) <셋별 지자 종달이 땀> (이명환의 시조)	재즈조 오페라조 팻득이와 밀너의 노래
3경	3.1의 내용 참고	<적벽가> <민족의 노래>	창극조 장사꾼의 노래 재즈조 (꿈나라의 수레)
4경	농촌으로 간 완두콩, 청콩, 팻득이, 밀너는 엇갈린 애정사건을 벌인다.		재즈조 (꿈나라의 동산)
5경	3.1의 내용 참고	<건국의 노래> <국민의 노래>	재즈조 (꿈나라의 꽃동산)

위에서 정리된 오영진의 악곡 배치는 몇 가지 특징을 보인다. 첫째, 인물의 특징과 기능을 염두에 두고 있다. 도시의 뒷골목 ‘바’에서 가수로 일하는 밀너에게는 재즈조의 노래와 흑인영가를, 팻득이에게는 오페라조의 노래와 시조를, 코믹 릴리프의 역할을 하는 줍쌀에게는 창극조의 노래와 적벽가를 각각 배치해서 악곡의 스타일이 인물형을 표상하도록 했다.

가령, 밀너의 음악은 밀너에게 고향을 떠나 서울의 뒷골목으로 흘러 들어온 후 성적으로 타락한 하층민 노동자 여성이라는 이미지를 고착시킨다. 일제시대에 서양 대중음악의 한 갈래로 유입되어 1930년대 중반 가장 많은 음반 발매수를 기록했던 ‘재즈송’은, 그 대중적 인기에도 불구하고 도시문화와 결부된 향락적 속성 때문에 부정되고 비판되던 장르였

다.⁵⁸⁾ 일제 말에는 적성국의 음악이라는 명목으로 금지되었고 <오곡타령> 당시에는 ‘저속하고 애상한 유행가’로서 아예 검열 대상이 되었다. 심지어 ‘재즈송’이라는 용어는 일제 말부터 거의 사라지기조차 했다.⁵⁹⁾ 따라서 ‘서슬 퍼런’ 국민가요가 대거 인용되어있는 <오곡타령>에서 재즈를 부르는 밀녀는 척결되어야 할 정서와 출신성분을 가진 인물로서, 후에 청년 팻득이에게 구원되는 대상으로 거듭나게 된다. 이러한 밀녀의 인물형은 <내 고향으로 날 보내 주>를 부르는 장면을 통해 더 구체화된다. 이 노래는 원래 제임스 블랜드(James A. Bland, 1854~1911)의 플랜테이션 송⁶⁰⁾인 <Carry Me Back to Old Virginity>(1879년에 출판)로서 우리나라에서는 ‘흑인영가’로 알려져 있다.⁶¹⁾ 따라서 재즈송으로 이미지화되었던 밀녀에게 노예 노동을 하던 흑인의 이미지가 한 겹 덧씌워져서, 고향에서 유리된 채 서울의 뒷골목에서 고된 노동을 하는 밀녀의 신세는 한층 더 강조된다. 밀녀의 인물형이 해방 후 미군정이 들어서면서 구호물자로 대거 유입되었던 밀가루의 당시 상황을 근간으로 하고 있음을 고려해보면, 이와 같은 활용 방식은 꽤 흥미롭다.

한편 밀녀의 흑인영가 사이에 팻득이는 남구만과 이명한의 시조 <동

창이 밝았느냐>와 <셋별 지자 종달이 뗏다>를 노래한다. 두 개의 시조는 모두 농사짓는 생활의 긍정적 가치를 ‘아이’에게 교육하는 관점으로 지어진 것이다. 오영진은 이 시조를 밀녀의 흑인영가와 교차시킴으로써, 밀녀의 애상함과 팻득이의 긍정성을 현격하게 대조시킨다. 팻득이는 새로 발견된 유토피아시골을 주체적으로 향유할 만큼 바람직하고 미래지향적인 인물이지만, 밀녀는 이러한 팻득이에게 교육되어야 하는 타락한 인물이라는 것이다. 그러나 오영진은 팻득이를 마냥 경직된 인물로만 그리지 않는다.

팻득이 (노래. 오페라조로)
 낮에는 학교가고 밤에는 행상 고학생의 전 재산은 인단과
 칫솔

객 2 저리 비켜.

팻득이 (노래) 치약 비누 잡지도 있습니다.

객 1 이년아 이리 나서지 못해.

팻득이 (노래)
 거리에서보다는 갑절이 싸지요.

객 1 년 년 또 뭐야.⁶²⁾

팻득이가 바의 취객들로부터 밀녀를 구출할 때의 장면이다. 팻득이는 취객에게 접근하기 위해 ‘말이 안 통하는’ 행상 고학생의 이미지를 뒤집어 쓰고 있다. 이 장면이 유머러스하고 과장되어 있는 이유는 팻득이가 ‘오페라조’로 노래하면서 시비를 건다는 점에 있다. 앞에서 관찰한 것처럼, 1940년대 말의 오페라는 대중들의 호기심을 자극하면서 한국 음악극의 지층과 절합, 충돌되고 있었다. <오곡타령>은 당시 오페라를 고상하고 진지한 태도가 아닌 희극적 효과를 위해 전유한다. 팻득이는 이를 통

58) 이에 대하여 장유정, 『재즈송으로 본 20세기 전반기 서양 대중음악의 수용과 양상』, 『근대 대중가요의 지속과 변모』, 소명출판, 2012를 참고할 것.

59) 장유정·서병기, 『한국 대중음악사 개론』, 성안당, 2015, 157면.

60) 플랜테이션 송(plantation song)은 미국의 민스트럴에 등장하던 노래로서 ‘노예 음악’을 말한다. 미국 남부에 위치해 있던 플랜테이션 농장에서 흑인 노예들이 부르던 장르이기 때문에 이렇게 이름이 붙여졌으며 ‘노예 노동요’, ‘사슬에 묶인 노예들의 노래’ 등으로 불리기도 한다. 이러한 플랜테이션 송은 악보음악으로 큰 성공을 거두었고, 19세기 미국 대중음악 산업의 발전에서 큰 비중을 차지했다.(래리 스타·크리스토퍼 워터맨, 김영대·조일동 옮김, 『미국 대중음악』, 한울, 2015, 52면.)

61) 흑인영가 <내 고향으로 날 보내 주>가 언제 어떠한 경로로 한국에 유입되었는지는 불분명하다. 다만 이 노래가 운동주의 애창곡이었다는 사실에서 일제시대에 이미 번역되어 가창되었다는 사실을 짐작할 수 있을 뿐이다.(육필립, 『운동주 서거 60년, 알려지지 않은 이야기들』, 『신동아』 2005년 4월호를 참고할 것.) 정비석 역시 이 노래를 가장 좋아했는데, “미국땅에 헤매이는 늙은 흑인이 정든 고향을 그리워하는 그 노래는 내그의 심금을 무한히 울려주기 때문”이었다. 정비석의 이 이야기는 1959년 동아일보 1월 31일자 기사에 실려 있다.

62) 오영진, <오곡 타령>, 앞의 책, 131면.

해 유머와 기지까지 갖춘 인물로 더욱 발전되며 동시대의 새로운 음악극 양식으로 ‘말’을 할 수 있는 인물이라는 요소 역시 갖추게 된다.

둘째, <오곡타령>에는 뮤지컬의 전형적 어법 중 하나인 리프라이즈(reprise), 즉 반복 기법이 사용되어 있다. 이 기법은 이미 사용된 하나의 넘버가 재사용, 재맥락화 되면서 새로운 극적 의미를 창출하는 것을 일컫는다.⁶³⁾ 오영진은 <오곡타령>의 부제인 ‘꿈나라의 꽃동산’을 핵심어로 한 가사를 재즈조로 만들어 세 번 리프라이즈 하는 뮤지컬의 어법을 적용하고 있다. 이 노래가 가장 처음 가창될 때 사용된 가사는 다음과 같다.

밀녀 (노래)
 누군지도 모르지만
 왜그런지 모르지만
 그이와 같이 있으면
 꿈나라의 꽃수레

 어데로 가시는지
 그도 나도 모르지만
 그이와 같이 가면
 꿈나라의 꽃수레⁶⁴⁾

마지막 행의 ‘꿈나라의 꽃수레’는 이후 반복되는 가사를 통해볼 때 오기이거나 바로 패러디 될 상황을 고려하여 바뀐 것으로 보인다. 밀녀는 이 노래를 시골행 기차 안에서 처음 부르며 팻득이를 향한 마음과 그와

함께 할 미래를 꿈꾼다. 그런데 이 미래지향적인 사랑의 노래는 기차 안에서 물건을 파는 장사꾼에 의해 곧바로 패러디된다. 원 가사의 3행은 “물건만 다 팔리면”으로 바뀌어 ‘돈만 벌면 된다’는 장사꾼의 심리를 표현하는 것으로 활용한 것이다. 장사꾼은 이 노래를 부르고 바로 퇴장함으로써 작품의 희극적 수치를 높이고 사라져 버린다.

이후 이 노래는 밀녀에 의해 시골에서 다시 한번 가창된다. 그런데 이번에는 이 노래가 서울을 환기하고 팻득이의 오해를 촉발시키는 것으로 사용됨으로써 ‘부정적인’ 맥락에 놓인다. 이 맥락은 모든 갈등이 사라진 5경의 마지막, 밀녀와 팻득이의 ‘합일’의 순간에 다시 가창되면서 소거되고, 노래는 원래의 기능을 회복한다. 심지어 팻득이가 밀녀와 함께 ‘꿈나라의 꽃동산’을 부름으로써 밀녀를 완전히 받아들이고 둘 사이의 다른 ‘취미’ 역시 더 이상 문제시 되지 않는다는 결말을 음악적으로 강조한다.

이와 같은 <오곡타령> 음악의 특징은 이 작품이 음악극으로 일정 수준 이상의 성취를 달성하였음을 설명해 준다. 특히 이 작품은 뮤지컬의 특징적 어법을 활용함으로써, 뮤지컬 <시집가는 날>을 썼던 오영진을 향한 ‘일찍부터 그는 뮤지컬에 관심이 많았다’는 식의 막연한 설명을 보충하고 있다.⁶⁵⁾ 그럼에도 불구하고 이 작품이 텍스트로만 남게 된 것은 극적 완결성의 부재에서 원인을 찾아야 할 것이다. 장면 사이의 정합성이 떨어지는 취약한 플롯, 애매한 결말 처리 방식, 드라마와 긴밀한 관련이 없는 국민가요의 삽입 등은 이 작품의 공연을 불가능하게 만든 요인으로 파악된다. 정치적 의도가 극적 완결성을 해치면서까지 음악극이라는 프레임 안에서 과잉되었던 작품인 것이다.

63) 전형적인 뮤지컬 어법을 탈피해 새로운 스타일의 작품을 추구해 온 미국의 뮤지컬 작곡가 스티븐 손드하임은 리프라이즈가 같은 음악을 재사용하는 ‘무책임한 행위’라며 여기에서 벗어나야 한다고 주장한다. 그러나 리프라이즈는 뮤지컬 음악이 드라마 안에서 재맥락화될 때 주로 사용되는 대표적인 뮤지컬 어법 중 하나로 여전히 건재하다.

64) 오영진, <오곡타령>, 138~139면.

65) 오영진이 어떠한 경로로 이 시기에 뮤지컬을 알고 실험하게 되었는지는 확실치 않다. 그가 처음으로 미국을 직접 경험한 것은 1953년이었고 한국에 뮤지컬 영화가 수입되어 뮤지컬을 ‘영화’로 받아들였던 시기는 1950년대 중반부터였다. 이에 대한 연구가 보충되어야 할 것이다.

4. 결론을 대신하며

1950년대 초, 유치진과 오영진은 이례적으로 음악극을 한 편씩 창작했다. 유치진은 <처용의 노래>에서 연극의 표현범위를 확장하기 위한 요소로서 음악을 도구화하였고 발레를 안무로 활용함으로써 고급 음악극의 스타일을 지향하였다. 이와 달리 오영진은 <오곡타령>을, 서양 뮤지컬의 어법을 적극적으로 활용하여 자신의 정치적 입장을 드러내는 음악극으로 만들었다. 1950년대 이들의 음악극과 그 지향은 한국에서 뮤지컬이 시작되었던 상황의 일면을 유비적으로 보여준다고 할 수 있다.

1962년 9월 할리우드 여배우인 셸리 맥클레인(Shirley MacLaine, 1934~)은 당시 남편 스티브 파커와 함께 한국을 방문했다. “동양제일의 국제적인 환락경”⁶⁶⁾ 위커힐 프리미어 쇼를 준비하기 위해서였다. 마침 한국에서는 셸리가 주연한 뮤지컬 영화 <강강>이 상영 중이어서 시기적으로도 적절했다. 이 당시 셸리는 방한 중 한국의 문화계와 ‘자랑거리’들을 둘러보았다. 그 자랑거리 안에는 예그린악단도 포함되어 있었다. 1961년에 창단된 예그린악단은 당시 <삼천만의 향연>, <봄 잔치>, <오월의 찬가>, <여름밤의 꿈>을 공연하며 ‘민족예술’로서의 뮤지컬을 실험하고 있었다. 예그린악단은 할리우드 스타 셸리만을 위하여 1시간 분량의 공연(민요, 민속춤, 합창)을 해 주었고 동양문화에 관심이 많았던 셸리는 답례로 “외국에서 가서 한국을 소개하려면 예그린을 꼭 가지고 가세요 무대, 장치, 의상, 조명에만 유의하면 꼭 대환영을 받을 것입니다.”⁶⁷⁾라고 치사 아닌 치사를 했다.

66) 「인정과 웃음의 꽃 「서리·맥클레인 양」, 『동아일보』 1962년 9월 6일.

67) 「맥클레인양, 예그린악단 방문」, 『동아일보』 1962년 9월 10일.



< 사진 2 > 당시의 셸리 맥클레인과 스티브 파커

한국에서 뮤지컬의 장이 형성되던 초창기의 풍경이다. 당시 주류로 탄생된 예그린악단은 미국인 셸리 맥클레인에게 자랑되어야 할 한국의 문화였다. 예그린악단의 특별공연은 응당 준비되어야 할 것이었다. 처음부터 한국의 주류 뮤지컬은 재계, 정계의 인사들과 고급 예술계의 성악가와 무용가들이 모여 ‘민족’이라는 ‘명분’을 내면화했던 방식으로 시작되었다.⁶⁸⁾ 이들에게 ‘쇼 비즈니스’의 영역 안에 존재했던 악극은 사실상 극

68) 우리와 달리 서양의 뮤지컬은 도시의 소비문화로서 자연발생적으로 시작되었음은 주지의 사실이다. 영국에서는 산업혁명으로 ‘돈’을 모으기 시작한 시민 계급이 ‘대중’으로서 즐길 수 있는 양식으로 발전한 것이 뮤지컬이었다. 미국에는 다양한 버라이어티를 콘텐츠로 한 ‘쇼 비즈니스’ 시장이 일찌감치 형성되어 뮤지컬이라는 ‘유일된 양식’ 역시 자체의 질서와 시스템에 의해 진화했다. 미국 뮤지컬 초기에서 ‘틴 팬 엘라’는 악곡의 전형적인 스타일을 지칭하는 것이기도 하지만 특정한 스타일로 스폰서 현상을 보였던 음악 출판 비즈니스 자체를 가리키는 것이기도 했다. 서양의 뮤지컬은 처음부터 ‘쇼(show)’였고 작품의 상업성은 곧 생명력과 직결되었다. 예술성은 작품의 흥행력을 가속화시킬 수 있는 요소로 점차 주목되었다.

복되어야 할 전시대의 유물이었다. 예그린악단 이외에도 전세권의 제 3극장, 서강대 쿼터리 신부의 영어 뮤지컬 <춘향전> 등의 시도가 있었으나, 후속 작업으로 지속되기 어려웠다. 박만규의 회고로 대부분이 집필된 『한국 뮤지컬사』가 이야기하는 뮤지컬의 ‘중간예술’적 지위는 초창기 한국 뮤지컬이 처해 있던 상황을 잘 보여주고 있다. 즉, 당시 뮤지컬의 주류는 고급예술을 지향하는 대중예술의 한 갈래였으며 정치와 예술 사이에 존재했던 양식이었다. <살짜기 읊서예>를 비롯한 2차 예그린의 작품을 연이어 세 편 연출했던 임영웅 역시 자신이 예그린악단의 작업에 참여했던 시절, 그러니까 재정적 지원이 넘쳐나고 정치적인 명분이 정확했던 시절의 작품이 최고였다고 자평⁶⁹⁾할 정도로 주류 뮤지컬의 이러한 특징은 선명했다.

한국 뮤지컬 초창기의 주류적 흐름과 두 우익 작가들의 음악극은 서로 공명한다. 음악극에 고급 예술의 스타일을 입히고 정치적 의도를 선명히 했던 그들의 작품은 초창기 뮤지컬 콘텐츠와 특징을 공유한다. 그런데 이후 <포기와 베스>로 뮤지컬의 정전을 관념화한 유치진과 달리, 오영진은 1959년 뮤지컬 <시집가는 날>을 탄생시킴으로써 이러한 양상을 더 심화 발전시켰다. 오영진은 1959년에 3개월간 미국에 체류하면서 <시집가는 날>을 뮤지컬로 각색하려는 생각을 실행에 옮긴다. 당시 다양한 브로드웨이 뮤지컬과 연극을 관람한 오영진은 12월 9일 <시집가는 날>의 첫 장을 쓰기 시작했다. 주목할 것은, 이러한 뮤지컬로의 각색이 오영진의 미국 친구 브루노(Bruno)의 조언에 힘입었다는 점이다. 그는 “Asia의 story를 musical, 그밖에 형식으로 Broadway에 소개”하라고 조언하고 그 이유로 “Asia의 구비전설 이야기는 서로 공통점”이 많기 때문에 공연이 된다면 “commercial하게도 성공하고 Asia의 theatre play를 자극하는 일도” 된다고 하였다.⁷⁰⁾ 일찍부터 <맹진사댁 경사>의 흥행력을 경험했던 오영진은 뮤

지컬 <시집가는 날>의 셀링 포인트가 ‘아시아적인 것’이 될 것이라는 미국인의 관점에 동의하고, 이 작품을 브로드웨이에 소개하기 위해 뮤지컬로 각색하였다. 일제하의 조선적인 것이 서양의 대타향으로서 ‘아시아적인 것’ 즉 오리엔탈리즘의 맥락 위에서 재탄생되던 순간이었다.

그런데 이와 같은 변모는 당시 미국의 문화가 아시아와 태평양을 집중적으로 주제화하던 맥락 속에 놓여 있었다. 인종주의적 혐의가 짙은 오스카와 해머스타인의 일련의 작품들, 즉 <남태평양>(1949), <왕과 나>(1951), <플라워 드럼 송>(1958)은 1945년에서 1961년까지 미국이 동양에 관심을 갖던 문화적 시기에 탄생된 뮤지컬이었다.⁷¹⁾ 따라서 이상의 상황을 종합해보면, <시집가는 날>의 뮤지컬화는 민족주의적인 대의에 의해서가 아니라 오영진이 문명화된 이상적 타자-미국과 자기 동일시 현상을 일으킨 결과물이었다. 미국과의 동일시 욕망은 미국을 실제로 기행하고 남긴 『아메리카 기행』(1954년 『현대공론』에 발표됨)에서부터 꾸준히 발견되던 것이었다.

뮤지컬 각색을 추동한 이러한 욕망은 국내로 흡수되면서 고스란히 ‘민족적인 것’으로 변주되어 흡수된다. 1974년 11월 예그린악단의 후신인 국립가무단에 의해 <시집가는 날>이 초연(국립극장 대극장)될 당시, ‘남북 교류에 대비하여’ 국립극장 원고료의 20배에 달하는 원고료(1000만원)가 오영진에게 지급되었다는 사실⁷²⁾은 뮤지컬 <시집가는 날>을 향한 정치적 ‘명분’이 당시 가장 큰 가치를 갖고 있었음을 웅변한다. 이후 이 작품은 서울시립가무단에 의해 미국에서 88올림픽 홍보용으로 공연되었던 <양반전>(1987)의 원형으로 제공되면서 민족적 텍스트로서 정전화의 과정을 더욱 착실히 밟아갔다.

70) 김윤미, 『오영진 일기 연구-1958~1959년까지』, 앞의 발표집, 67면.

71) 이에 대하여 Christina Klein, *Cold War Orientalism-Asia in the Middlebrow Imagination, 1945-1961*, University of California Press, 2003을 참고할 것.

72) 박만규, 『한국 뮤지컬사』, 한울, 2011, 302면.

69) 임영웅, 『연극해라 연극해라』, 동량추모문집발간위원회, 『동량 유치진: 한국 공연예술의 표상』, 서울예술대학교 출판부, 2014, 288~289면.

한편 뮤지컬 <시집가는 날>은 <천생연분>이라는 제목으로 바뀌어 국립오페단의 레퍼토리로써 지속적으로 공연되고 있는데⁷³⁾, 국립오페라단이 이 작품의 국내 공연보다 해외 공연(독일, 일본, 중국, 싱가포르, 터키, 홍콩, 프랑스 등)에 더 큰 의미를 두고 ‘자체 제작 토종 오페라’라는 명분을 강조하는 방식으로 마케팅하는 것은, 전지구적 시대에 유통되는 <시집가는 날>이 놓인 맥락이 탄생 시기의 그것과 별반 다르지 않음을 보여주고 있다.

이처럼 오영진의 음악극은 정치와 예술의 경계에서 길을 잃거나, 아예 민족적 음악극의 정전이 되었다. 그 어떤 경우도 전향자 오영진의 정치적 좌표 위에서 벗어나지 않았다. 그에게 음악극은 극장국가의 이데올로기를 선전하고 서구와의 동일시를 가능하게 만드는 수단이었다. 오영진이 음악극을 통해 보여준 행보는 가난한 제3세계 국가였던 한국에서 뮤지컬이 어떠한 조건 아래에서 시작되고 진화되었는지 보여주는 거울과도 같다. 정치와 예술, 고급문화와 대중문화 사이에서 꽤 오랫동안 경계에 놓여 있던 한국 창작뮤지컬의 ‘애매한’ 정체성은 처음부터 운명적이었던 셈이다.

참고문헌

1. 기본 자료

『조선중앙일보』, 『경향신문』, 『동아일보』

오영진, 「아메리카 기행1」, 『현대공론』 제2권 7호, 1954년 7월호.

오영진, 「아메리카 기행2」, 『현대공론』 제2권 8호, 1954년 8월호.

오영진, <오곡타령>, 서연호·이근삼 편, 『오영진전집1』, 범한서적주식회사, 1989.

73) <시집가는 날>의 오페라로의 변이 양상과 작곡가 임준희의 음악작업에 대한 고찰로, 김미영, 「희극 오페라로 재창작 된 「맹진사댁 경사」, 『음악이론연구』 24집, 2015를 참고할 것.

유치진, 『유치진 전집』 3, 서울예대출판부, 1993.

유치진, 『유치진 전집』 8, 서울예대출판부, 1993.

이근삼·서연호 편, 『오영진전집』 1~5, 범한서적주식회사, 1989.

2. 단행본

김동원, 『미수의 커튼콜』, 태학사, 2003.

김윤미, 『드라마와 민족표상-오영진의 영화론, 시나리오, 희곡을 중심으로』, 연극과인간, 2013.

김점덕, 『한국가곡사』, 과학사, 1989.

동량추모문집발간위원회, 『동량 유치진: 한국 공연예술의 표상』, 서울예술대학교 출판부, 2014.

박만규, 『한국 뮤지컬사』, 한울, 2011.

박화목, 『윤용하 일대기』, 범우사, 2005.

백현미, 『한국창극사연구』, 태학사, 1997.

서연호, 『한국근대희곡사』, 고려대 출판부, 1996.

신상옥, 『난 영화였다』, 랜덤하우스, 2007.

유민영, 『이해량 평전』, 태학사, 2000.

유민영, 『한국연극의 아버지 동량 유치진』, 태학사, 2015.

이유선, 『한국양악100년사』, 음악춘추사, 1985.

장유정, 『근대 대중가요의 지속과 변모』, 소명출판, 2012.

장유정·서병기, 『한국 대중음악사 개론』, 성안당, 2015.

한국극예술학회 편, 『오영진』, 연극과인간, 2010.

한국예술종합학교 한국예술연구소, 『한국현대예술사대계』 1~2, 시공사, 2005.

래리 스타·크리스토퍼 워터맨, 김영대·조일동 옮김, 『미국 대중음악』, 한울, 2015.

Christina Klein, *Cold War Orientalism-Asia in the Middlebrow Imagination, 1945-1961*, University of California Press, 2003.

3. 논문 및 평론

권두현, 「해방 이후 오영진 작품에 나타난 정치적 무의식」, 『상허학보』 제27권, 상허학회, 2009.

김근영, 「부산지역에서 윤이상의 음악활동과 그 의미」, 『음악과 민족』 제30호,

- 2005.
- 김미영, 「희극 오페라로 재창작 된 『맹진사댁 경사』」, 『음악이론연구』 제24집, 2015.
- 김옥란, 「1950년대 연극과 신탁의 위치」, 『한국문학연구』 제34집, 동국대학교 한국문학연구소, 2008.
- _____, 「오영진과 반공·아시아·미국」, 『동악어문학』 제59집, 동악어문학회, 2012.
- 김윤미, 「오영진 일기 연구-1958~1959년까지」, 한국극예술학회 2016년 전국학술 발표대회 발표집, 『문제적 극/인간, 오영진』, 2016년 1월 29일.
- 김중환, 「사랑의 얽힘과 풀림: 『한 여름 밤의 꿈』에 나타난 사랑의 속성」, 『Shakespeare Review』 제45권 제1호, 한국셰익스피어학회, 2009.
- 김태희, 「서향석 연구」, 고려대 석사논문, 2012.
- 김현생, 「오영진의 『배뱅이굿』에 나타난 1940년대 조선의 로컬리티」, 『인문과학연구』 제15권, 대구카톨릭대학교 인문과학연구소, 2011.
- 문옥배, 「일제 강점기 음악통제에 관한 연구」, 『음악학』 제13호, 한국음악학회, 2006.
- 박일규, 「동량과 뮤지컬운동」, 동량추모문집발간위원회, 『동량 유치진: 한국 공연예술의 표상』, 서울예술대학교 출판부, 2014.
- 백현미, 「번역된 서양의 연애/극」, 『이화어문논집』 35집, 이화어문학회, 2015.
- 손태도, 「한국 창극사를 통해서 본 해방공간 창극 연구」, 『국문학연구』 제31권, 2015.
- 우수진, 「미국연극의 번역공연과 ‘아메리카’의 상상-유치진의 미국연극 수용을 중심으로」, 『한국극예술연구』 제39집, 한국극예술학회, 2013.
- 유인경, 「한국 뮤지컬의 형성과 발전 연구-1960~70년대 공연작을 중심으로」, 고려대 박사논문, 2005.
- 육필립, 「윤동주 서거 60년, 알려지지 않은 이야기들」, 『신동아』 2005년 4월호.
- 윤대엽, 「건국의 정치와 미군정: 건국헌법 농지개혁 조항의 규범적 기원과 정치적 현실」, 『사회과학논집』 제14집 제1호, 연세대 사회과학연구소, 2010.
- 윤정연, 「『포기와 베스』, 장르의 이중적 수용사」, 『서양음악학』 제15권 제3호, 한국서양음악학회, 2012.
- 이상우, 「월경(越境)하는 식민지 극장: 다이글로시아와 리터러시-일제 말기 오영진의 시나리오를 중심으로」, 『한국문학이론과 비평』 제57집(제16권 제4호), 한국문학이론과 비평학회, 2012.

- 이진주, 「현대 창극의 공연 기법과 양식적 특성 연구」, 서울대 박사논문, 2015.
- 이화진, 「‘극장국가’로서 제1공화국과 기념의 균열」, 『한국근대문학연구』 제15권, 한국근대문학학회, 2007.
- _____, 「‘노스탤지어’의 흥행사-1950년대 ‘악극(樂劇)’의 전성과 퇴조에 관하여」, 『대중서사연구』 제17호, 2007.
- 임영웅, 「연극해라 연극해라」, 『동량추모문집발간위원회』, 『동량 유치진: 한국 공연예술의 표상』, 서울예술대학교 출판부, 2014.
- 정명문, 「흥행과 예술, 악극의 딜레마-해방기 악극단 레퍼토리 변화를 중심으로」, 『국제어문』 제66집, 2015.
- 최승연, 「<맹진사댁 경사>의 각색 양상 연구」, 고려대 박사논문, 2006.

Abstract

The Coordinates of Oh Youngjin and His Music Drama Experiment After Liberation

Choi Seungyoun

This article analyzes the music drama “Ogok taryeong” made by Oh Youngjin in comparison with his contemporary Yu Ch’ijin’s “Ch’eyong ga” in order to position Oh Youngjin in the history of music drama in Korea. Oh’s works reveals conditions of music drama when it started in the beginning, and has since evolved in Korea. This article concludes that his drama reflects the ambiguous character in Korean musical, which has long been straddled between politics and art, and between elite and popular cultures.

Key words : Musical, Music Drama “Ogok taryeong”, Oh Youngjin, Opera, Yu Chijin

접수일: 2016년 1월 31일

심사기간: 2016년 2월 13일~2월 22일

게재결정: 2016년 3월 10일