

문학오페라(음악극) 연구 - <동승>, <부자유친>, <보리스를 위한 파티>를 중심으로

이 경 분

1. 들어가며

최근 들어 현대 문학작품이 오페라나 음악극으로 만들어지는 경향이 늘고 있다. 우선 지난 몇 년간 필자에게 포착된 작품들만 나열해 보면, 신동엽의 서사시 <금강>¹⁾, 김유정의 단편소설 <봄봄>, 함세덕의 드라마 <동승>, 오태석의 <부자유친>, 이효석의 단편소설 <메밀꽃 필 무렵>, 김동인의 소설 <태형>²⁾, 정지용의 시 <백록담>, 또 토마스 베른하르트(Thomas Bernhard)의 드라마 <보리스를 위한 파티> 등이 그것이다.

물론 여기서 언급되는 작품들 중 <금강>은 '가극'이라는 이름으로 음악화되었고, <보리스를 위한 파티>는 강석희에 의해 '음악극'으로 만들어졌다. 특히 후자의 경우, 작곡가 강석희는 자신의 작품이 오페라가 아니라 음악극이라는 점을 직접 강조하고 있다. 텍스트를 노래하는 부분

1) 가극이라는 명칭을 사용한다. 1994년 문호근 연출로 초연, 2004년 김석만 연출로 각색되었다.

2) 이 작품은 1922년부터 1923년까지 3회에 걸쳐 <동명>이라는 잡지에 연재되었다. 내용은 김동인이 기미년 3.1 운동으로 인해 투옥되었을 때의 경험을 바탕으로 쓴 옥중기(獄中記)라고 할 수 있다.

이 다른 작품에 비해 턱없이 적어 ‘음악이 있는 연극’으로 보일 수 있을 것이다.³⁾

하지만 필자는 사실 음악극과 오페라, 가극을 구분하는 것에 그리 큰 의미를 두지 않는다. 점차 장르의 경계가 불분명해지는 현대에 오면 어차피 작품의 개성적인 측면이 너무 강해져서 오페라와 음악극의 차이가 무의미해지는 경향이 크기 때문이다.⁴⁾ 그럼에도 불구하고, 용어 문제에 대해서는 좀더 체계적인 서술이 필요하므로,⁵⁾ 여기서는 편의상 통용되는 명칭을 그대로 (문학오페라, 음악극) 사용하고자 한다.

문학을 대본으로 하는 오페라가 증가추세에 있다는 것은 반가운 일이 아닐 수 없다. 유치한 수준의 형편없는 텍스트에, 시대착오적인 세계관이나 흑백논리의 권선징악과 같은 단순함으로는 영화나 연극을 통해 다양하고 복합적인 미적 체험을 한 현대 청중의 관심을 끌기에 역부족이다.

-
- 3) 물론 거의 모든 대사가 악보 상으로는 (음높이와 리듬이) 정확하게 표기되어 있다.
 - 4) 특히 문학작품을 대본으로 하는 오페라의 경우, 두 용어를 혼용해 쓰고 있는 것이 사실이다. 예를 들어 알반 베르크의 <보체크>도 오페라라 하기도 하고 음악극 (Musiktheater)이라고 부르기도 한다. <보체크>은 19세기의 칸타빌레적 이태리 오페라와는 질적으로 다른 것이었으므로 기존의 오페라라는 장르에 꼭 들어맞는 것이 아니었기 때문이다. 이 작품은 죽어 가는 오페라를 살릴 수 있는 대안으로 여겨지기도 했으나, 오페라를 살리기보다 음악극이라는 장르로 오늘까지 가늘게 그 맥이 이어졌다. 이것은 극과 음악이 잘 어우러진 종합예술을 기대하는 현대인의 욕구에 오페라보다는 음악극이 더 적합해 보였기 때문으로 보인다.
 - 5) 앞으로 문학을 대본으로 하는 창작 오페라를 모두 구분 없이 음악극으로 칭할 것을 폭넓게 제안해보고자 한다. 이것은 음악과 극이 합쳐진다는 의미에서 오페라보다 훨씬 포괄적인 느낌을 주기 때문이다. 또한 한편으로 ‘오페라는 지루하다’라는 좋지 않은 선입견을 떨쳐버린다는 의미에서 장점이 될 수도 있다. 다른 한편, 오페라라는 명칭 대신 음악극으로 칭하게 되면, 노래만 멋지게 하면 된다는 연주자나 연출자의 안일한 생각에 변화를 줄 수 있는 장점이 있다. 그래서 노래나 음악 연주 연습에 쏟는 시간과 정열 못지않게 전체적인 작품성이나 드라마적 세련미(레지타치보 대신 대사를 사용하여 긴장감 있는 드라마적 전개를 위해 유연하게 대처할 수 있음)에도 신경을 쓰게 된다면 종합예술품으로서 창작음악극의 위상은 올라갈 것이다.

물론 위에서 언급한 각 작곡가의 창작 동기는 각각 다를 수 있다. 대부분의 작품들의 경우, 정부나 단체의 위촉이 계기가 되어 문학적 소재가 고려되기도 했지만, 스스로 문학적인 흥미에 이끌려 창작한 작곡가도 있고(이진용의 경우), 문학가와의 친분을 통해 만들어진 (나인용처럼)경우도 있다. 그럼에도 불구하고 현대 작곡가들이 현대 문학에 관심을 가지고 오페라를 만들고자 하는 경향을 보이는 것은 전반적으로 볼 때, 현대 청중에 대한 음악가들의 인식이 달라지고 있음을 반영한다 해도 과언이 아닐 것이다.

그런데 이런 인식의 전환으로 문학작품을 대본으로 선택한다 하더라도 청중의 지속적인 관심을 받을 수 있는 ‘문학오페라’가 저절로 탄생하는 것은 아니다. 여기에는 여러 가지 문제가 있을 것이다.

‘문학오페라’의 가장 큰 어려움과 매력은, 대본이 이미 문학적인 형태로 존재한다는 것이다. 즉 한편으로 원작이 오페라 창작에 있어 작곡가의 상상력을 자극할 수 있는 반면에, 다른 한편 문학작품이라는 권위가 오히려 자유로운 작업을 하는 데 부담으로 작용할 수도 있는 양면성을 가진다. 특히 감동적이고 인정받는 문학작품일수록 그만큼 그 위력은 크고 부담의 압도하는 무게는 문학작품에 걸 맞는 오페라를 창작해내기가 보통 힘든 일이 아닐 것이다. 문학작품에서 얻은 선입견이나 기대감이 큰 장애물로 작용할 수 있다는 말이다.

그래서 반드시 문학적으로 훌륭한 텍스트가 좋은 오페라가 되는 결정적인 요인이라 말하기 힘들다. 오페라라는 장르적 성격상 오히려 음악으로 표현하고자 하는 어떤 것을 형상화하기에 최선의 텍스트이면 더할 나위 없이 좋은 것이다. 결국 텍스트와 음악이 함께 만들어 내는 종합체가 관건이기 때문이다.

그럼에도 불구하고 (다시 강조하자면) 식상하고 천편일률적 또는 유치한 수준의 대본으로는 현대인을 사로잡기 힘든 것은 분명하다. 이왕이면 문학성이 있는 텍스트가 청중에게 감동을 주는데 유리할 것이고,

또 이왕이면 전체가 드라마적으로 잘 짜여진 구성이 되면 그 효과가 더 클 것이다.

이를 위해서 대본을 만들 때의 기술적인 어려움 역시 적지 않다. 특히 대본이 되는 문학 장르가 드라마가 아니라 소설, 시(詩)에 걸쳐 다양해지면서, 이것을 드라마적으로 대본화하는 작업은 재창조와 같은 수준의 어려움을 동반한다. 김동인이나 이효석처럼 작가가 살아 있지 않을 때에는 대본가의 도움이 필요하며, 이진용처럼 작곡가가 직접 이런 작업을 할 때에는 음악가의 문학적인 소양이 중요해지게 된다. 또한 오태석처럼 현재 활동하는 작가가 직접 드라마를 각색하여 작곡가를 위해 대본으로 만들어주는 경우가 있는가 하면, 강석희처럼 외국문학을 대본으로 하여 번역가와 대본가를 (둘 다) 필요로 해 작업이 복잡해지는 경우도 있다.

그러나, 누가 언제 어떻게 대본을 만들었든 상관없이 ‘문학오페라’의 가장 중요하면서도 가장 어려운 점은 어떻게 “**문학적 언어를 음악적인 언어로 전환**”⁶⁾시킬 수 있는가 하는 문제일 것이다.

본 연구는 이 문제를 염두에 두고 최근 발표된 ‘문학오페라’를 살펴보고자 한다. 이를 위해 이진용의 <동승>, 나인용의 <부자유친>, 강석희의 <보리스를 위한 파티>를 선택하였다. 그 이유는 이 세 작품이 각각 ‘문학오페라’의 다양한 형태를 보여주는 좋은 예가 되기 때문이다. 다시 말해, 이것들은 제각기 다른 방법으로 문학작품을 오페라화/음악극화하였다는 점에서 흥미롭다. <동승>은 청중에게 쉽고 친근한 실용성을 추구하는 오페라의 한 예가 되고, <부자유친>은 역사극을 현대화한 오페라로 중요해 보이며, <보리스를 위한 파티>는 현실을 비판하는 음악극으로 돋보인다. 각 오페라/음악극을 문학적 콘텍스트에서 살펴보고, 그 유형을 차례로 서술하자. 우리의 창작오페라/음악극이 어느 정도

6) Alban Berg, “Das Opernproblem”, Hans Mayer (Hg.), *Georg Büchner. Woyzeck*, Frankfurt-Berlin-Wien 1980, 160쪽.

의 수준에 와 있는지, 또 이 장르의 가능성과 개선해야 할 점은 무엇인지 결론에서 생각해볼 것이다. 참고로 작품의 자세한 음악적 분석은 지면상 다른 기회로 미룬다.

2. 청중과의 거리를 좁히고자 한 오페라 <동승>

1) 드라마 <동승>의 생명력

1939년에 발표된 단막극 <동승>은 월북 작가 함세덕(1915-1950)의 대표작이라 할 수 있다. 월북 작가들의 대대적인 해금이 있기 전에 씌어진 함세덕에 관한 글들은 그의 희곡적 성과를 과소평가하는 경향이 짙다. 문학인들의 친일이 대세였을 때에는 친일 드라마를 썼고, 해방 후부터 월북해서 육이오 전쟁에서(잘못 날아온 총탄에 맞아서) 죽기까지 공산주의를 선전하는 작품을 썼다는 정치적 이유에서 그는 ‘불운한 현대사를 살면서 가장 좋지 못한 연극적 예법을 보여준 극작가’⁷⁾로 낙인 찍히기도 했다. 그러나 요즘 들어서는 친일과 월북이라는 모순된 길을 간 이 비운의 극작가를 객관적인 관점에서 평가하려는 움직임도 없지 않다.⁸⁾ 실제로 함세덕이 가지고 있는 부인할 수 없는 약점에도 불구하고 일제시대의 빈곤한 우리 희곡역사에서 그가 차지하는 위치는 무시하기 힘들 것이다. 당시 그와 함께 활동했던 극작가 이해랑이나 유치진도 이 점을 이구동성으로 회고하고 있다.⁹⁾

7) 유민영, 「사실과 낭만의 조화」, 『함세덕 희곡선』, 새문사, 1989, 371쪽.

8) 김만수, 『함세덕. 현실과 무대 사이에서 표류한 극작가』, 건대 출판사, 2003. 노제운, 『함세덕 희곡전집 I, II』 함세덕에 대한 이중적 평가가 눈에 띈다. 즉 극적 기교에는 뛰어난가 사상과 주제가 미약하다는 점이 그것이다.

9) 이해랑, 「예술에 살다(13)」, 『일간 스포츠』 1978년 5월 24일자. 유민영, 348쪽 재인용. 유치진, 『동량자서전』, 이문당, 1975, 199쪽. 유민영, 349쪽 재인용.

어쨌든 함세덕의 <동승>은 1949년에 <마음의 고향>이라는 제목의 영화(윤영규 감독, 최은희, 변기종 주연)로 만들어졌고, 1988년 해금된 이후 1991년 연우무대 등 여러 극단에서 재공연되어 호평을 받았다. 또한 1992년 주경중 감독이 만든 영화 <동승>은 상하이 영화제의 최우수 대본상을 수상하였을 뿐 아니라¹⁰⁾, 2004년 이진용의 음악극 <동승>으로 다시 살아날 정도로 여전히 예술가들의 관심을 받고 있다.

내용을 잠시 살펴보자. 젊은 비구니와 사냥꾼 사이에서 태어난 어린 사미승 도념은 주지의 손에서 키워지지만, 늘 어머니를 잊지 못하고 그리워한다. 죽은 아들 백일제를 드리러 절에 온 아름다운 서울 아씨(미망인)를 어머니와 동일시하는 도념은 미망인이 쓰고 있는 하얀 털목도리를 토끼털이라 생각하며 어머니를 만나면 드리기 위해 토끼를 잡아 그 가죽을 불상 뒤에 숨겨놓는다. 겨우 주지를 설득시켜 미망인의 양자로 가게 된 순간, 이것이 들통 나고 양자 계획은 취소되고 만다. 그러나 도념은 이에 체념하지 않고 혼자 어머니를 찾아 절을 떠난다. ‘엄마 찾아 삼만리’적인 멜로드라마이지만, 연극적 기법에 있어서는 아주 탁월한 작품이다. 주인공 도념이 어떤 마음상태에 있으며 어떤 사연으로 어린 중이 되었는지, 사람들(아낙네들, 남자 구경꾼들, 초부, 정심)과의 대화를 통해 아주 자연스럽게 전달하고, 조그마한 소도구 하나도 인물의 심리묘사와 관련 없는 것이 없을 정도이다.

2) ‘청중 친화적’인 오페라 <동승>

이진용의 오페라 <동승>은 이것 하나만 봐서는 이 오페라가 추구하는 컨셉을 제대로 평가하기 힘들 것이다. 비록 <동승>이 ‘멜로드라마’

10) 2003년에는 베를린 영화제에 출품되었고, 시카고 영화제의 관객상을 수상하였다. 또한 1990년 초반 석가탄신 기념 TV드라마로도 상영되었다. 김만수, 「함세덕. 현실과 무대사이에서 표류한 극작가」, 23쪽.

적인 성격을 띠지만, 2001년에 발표한 희극오페라 <뽀뽀뽀>과 같은 맥락에 서 있음이 분명하다. 이 맥락이란 음악생산자와 소비자의 거리를 줄이고 청중과 연주자를 고려하는 노력으로 볼 수 있다. 다시 말해, 작품이 일회용으로 사용되는데 그치지 않고 손쉽게 그리고 자주 연주될 수 있도록 실제적인 음악을 창조하고자 하는 시도의 연속으로 볼 수 있다.¹¹⁾

이것은 서양 오페라의 거창하며 또 까다로운 양식, 그리고 청중과는 괴리감이 있는 서구적 생활 감각을 축소시키고 우리 생활에서 일상적으로 경험할 수 있는 사소한 경험과 감정을 중시하는 태도이다. 너무 사소하여 눈에 잘 띄지 않지만, 이것들을 포착하여 음악화하는 능력을 키우는 것은 그리 만만하지 않은 작업일 것이다. 따라서 청중과 창작자가 서로 소통하기 힘든 우리의 음악 문화적 맥락이 <동승>의 음악적 스타일을 결정짓는 중요한 컨셉이 되는 셈이다(이 점에 있어서는 희극적인 오페라 <뽀뽀뽀>도 마찬가지이다).

문학적 매체를 음악적 매체로 바꾸면 심중팔구는 작품의 주제나 성격이 달라진다. 언어를 통해 불러일으키는 감정에는 이성적, 논리적 이해가 뒷받침되는데 비해, 음악은 훨씬 직접적으로 감정에 호소하기 때문이다. 특히 극작술이 뛰어난 <동승>과 같은 드라마를 음악화할 때에는 두 말할 필요도 없을 것이다. 오페라 <동승>은 <뽀뽀뽀>보다 훨씬 원작에 가깝지만 여기서도 크고 작은 변화가 있다.

우선 무엇보다도 원작의 등장인물을 대폭 축소시켰다는 점이다. 등장인물의 축소는 매년 전국 각지의 소규모 오페라단에 의해 4-5차례 공연

11) 이것을 다른 말로 하면 '실용음악'이라는 개념으로 설명할 수 있을 것이다. 물론 여기서는 일반적으로 국내에서 통용되는 대중음악이라는 의미의 편협한 개념이 아니다. 또 영화음악, TV 음악, 광고 음악 등의 기능음악도 실용음악이지만, 음악소비자를 고려하여 그들이 잘 이해할 수 있도록 만든 음악도 실용음악이다. 이에 대해서는 이경분, 「1920-30년대의 실용음악」, 『음악과 민족』 23호, 2002, 44-62쪽 참고.

되고 있는 <봄봄봄>의 경우에서 보듯이 음악소비자와의 거리감을 줄이는 효과를 톡톡히 내고 있다. 하지만 등장인물의 축소는 단순히 ‘가지치기’의 의미를 넘어서 질적인 변화를 가져다 줄 수 있으므로, 작품의 성격과 방향을 설정하는데 어려우면서도 중요한 작업이다.

오페라 <동승>의 등장인물들은 주지, 정심, 도념, 초부, 미망인, 친정모의 6명으로 제한되었다. 원작에서 절의 제사를 구경하러 온 아낙네들, 구경꾼 남정네들, 스님들 등 다수의 등장인물이 없어진 것이다. 그러나 무엇보다도 특기할 것은 원작에서 주인공 도념의 입양을 좌절시키는데 중요한 역할을 하는 초부의 아들 인수가 삭제되었다는 것이다. 따라서 등장인물의 성격이나 드라마의 발전과정에도 자연스럽게 변화가 생긴다. 이 과정은 원작의 재창조 수준이라 할 정도로 밀도가 높다. 즉 원작에서는 도념의 살생행위가 도념을 미워하는 인수에 의해 폭로되는데 반해, 오페라에서는 도념이 서울아씨를 따라가기 위해 짐을 싸는 과정에서 자연스럽게 발각된다. 이것을 알리는 역할을 청년스님 정심이 맡게 된다. 따라서 원작에서는 별 비중을 차지하지 못하던 정심이 음악극에서는 드라마적 전환의 원인 제공자가 된 것이다. 물론 이 행위도 우연에 의한 것이 아니라, 정심의 미망인에 대한 연모의 감정에서 기인한다. 그래서 양자가 될 도념을 질투하는 정심이 도념의 살생행위를 주지에게 알리는 것은 자연스러운 전개로 보인다. 미망인을 바라보는 연모의 감정이 정심의 아리아 “저 아씨 너무 아름다워”(7번)에서 생생하게 묘사되어 있는데, 원작에 없는 이 노랫말을 작곡가가 직접 작사하였다.¹²⁾

따라서 원작에는 주지와 미망인, 주지와 도념의 대립이 주된 긴장관계이지만, 오페라에서는 등장인물의 긴장관계는 훨씬 복잡하게 얽힌다. 즉 주지와 미망인의 갈등관계, 미망인과 정심의 (일방적인) 긴장관계, 도념과 정심의 긴장관계가 형성된 셈이다.

12) 작곡가가 직접 작사한 곡은 그 외에도 많다. 예를 들면 미망인의 아리아 “바람이 차갑구나”(4번), 도념의 노랫말(5번 후반), 초부의 노랫말(11번 후반) 등이 있다.

또한 외적인 구분이나 쉽이 없이 거의 일직선적으로 극적 긴장감을 유지하면서 파국에 도달하는 원작과는 달리, 오페라에서는 독특한 음악적 형식으로 감정적 긴장을 만들어내고 있다. 즉 처음 나오는 소박한 도념의 노래 “엄마야 누나야”(1번)는 어머니를 그리워하는 도념의 정서적 상황을 한번에 축약해서 전달한다.¹³⁾ 원작에서는 이를 알리기 위해 드라마 시작 부분에서 많은 구경꾼들이 동원되었다. 이러한 음악의 장점은 죽은 아들을 그리워하는 미망인의 아리아(4번 “바람이 차갑구나”), 미망인을 연모하는 정심의 아리아(7번)에서도 잘 드러난다. 드라마적 사건, 각 인물의 행동 뒤에 숨어있는 ‘심리적 동기’를 음악적 형식(아리아)으로 대조시키고 있는 셈이다.

따라서 오페라 <동승>은 원작의 줄거리를 그대로 따르고 있으면서도 원작과는 다른 이건용의 <동승>이다. 주제에 있어서도 원작과 미묘한 차이가 있다. 즉 원작에서는 처음에는 (스님처럼) 불교식의 언행을 가졌던 도념이 극이 진행될수록 어린아이의 언행과 속성을 드러내고, 어머니 자체보다는 어머니로 대표되는 속세에 대한 열망으로 절을 떠난다. 이에 비해, 오페라에서는 처음부터 도념은 절에 살기는 하지만, 불교의 영향을 별로 받지 않은 어린아이의 언행을 취하고, 속세에 대한 갈망보다는 오로지 어머니의 존재에 대한 그리움으로 절을 떠난다. 원작에서는 속세를 상징하는 여러 가지 소도구(아이들의 노랫소리 vs 염불소리, 미망인의 향내 vs 향불, 아이들의 놀이기구, 새총 vs 물지게 등)가 도념의 속세에 대한 그리움을 대변해주고 있다. 다시 말해 여기서는 어머니에 대한 그리움과 속세에 대한 그리움이 동일시되고 있는 것이다.

하지만 오페라에서 이런 소도구의 대립은 거의 삭제되었다. 오히려 도념은 “어머니가 나를 찾으러 오셨는데 내가 (절에) 없으면 어떡하죠?”라고 걱정한다. 즉 어머니와 속세가 (아주 미묘하게) 구분되고 있는

13) 이 곡은 전체주제와 관련이 있으므로, 곡 시작과 함께 도념의 감정적인 상황을 이미 청중에게 전달할 수 있을 정도로 매우 애절하게 불러야 할 것이다.

것이다. 미망인과 속세로 가는 것 자체보다 사실은 절이든 어디든 어머니만 있으면 된다는 생각이 잘 나타난다. 이 작품은 그래서 우선 보기에 불교의 옷을 입고 있지만, 불교적인 것과는 조금 거리가 있어 보인다. 아이의 어머니에 대한 사랑이 종교를 훨씬 넘어서는 것으로 강조되었기 때문이다. 게다가 음악적으로도 주지스님에 대해 그리 긍정적인 인상을 주지 못한다. 주지스님이 등장할 때마다 사용되는 모티브는 (주지 모티브'라 하자) 매우 권위적인 분위기를 만든다. 음악은 그를 아이의 원초적이고 자연스런 감정을 이해하지 못하는 차가운 원칙주의자로 부각시킨다.

그러나 이것은 주지의 한 면에 불과할 뿐, 음악과 텍스트의 관계를 자세히(특히 11번 “지심귀명례”) 살펴보면, 엄격한 주지와 따뜻한 초부가 서로 상호보완적 인물로 드러난다. 절과 불교에 대해 그리 긍정적이지 못한 원작 드라마와 달리 오페라 <동승>에는 불교에 대한 호감이 바탕에 깔려있는데, 자세한 음악적 분석은 다른 기회에 서술할 것이다. 오페라 <동승>은 인물의 축약과 재배치, 단도직입적인 음악형식과 단순한 음악언어가 한 덩어리가 되어 음악소비자에게 부담 없이 접근할 용기를 주면서, 동시에 종교와 인간존재에 대해 새로이 생각해보도록 자극한다.

3. 역사극의 음악적 현대화 < 부자유친

우리에게 친숙한 멜로드라마적인 감동을 불러일으키는 <동승>과 달리, 나인용의 <부자유친>은 잘 알려진 역사적 소재를 통해 인간들 간의 갈등을 부정적인 시각으로 그린다. 원작은 현재 살아 있는 작가 오태석의 드라마 <부자유친>인데, 이것의 원전은 다시 혜경궁 홍씨(1735-1815)의 <한중록>¹⁴⁾이다. 사도세자의 부인이고 정조의 어머니였던 혜

경궁 홍씨가 말년에 자신의 시각에서 남편 사도세자의 죽음 뿐 아니라 친정아버지, 오빠가 자식인 정조로부터 사약을 받는 것까지 모두 서술한 일종의 사적 회고록인 셈이다. 오태석은 이 중에서 영조가 사도세자를 뒤주에 가두어 죽이는 끔찍한 역사적 사건¹⁵⁾을 소재로 영조와 아들의 갈등을 그리고 있다. 역사적 외피를 입긴 했지만, 실제 표현하고자 하는 것은 끊임없이 문학의 주제가 되어왔던 부자간의 갈등이다. 이미 잘 알려진 역사적 사건을 그대로 나열하는 대신 현대적 관점으로 해석하고 있음이 다양하게 나타난다.

예를 들면, 영조와 세자는 우스꽝스러운 인물로 희화화(戲畵化)된다. 66세의 나이에 아직 히히덕 거리는 15세의 어린 왕비를 맞이하여 무릎에 안고 좋아라하며, 왕비의 발이 예쁘다고 입으로 빠는 품위 없는 영조나, 옷을 입을 수 없는 의대증(衣帶症)에다 온몸이 가려운 가려움증으로 왕자의 체면을 도무지 세우기 힘든 세자나, 그 아버지에 그 아들이다. 왕족의 권위가 스며들 여지가 없어 보인다. 신하 이석문은 송명흠의 목을 베라는 영조의 명을 어기고 그(송명흠)의 상투를 자르는가 하면, 내관도 “어찌 소인보고 두 군주를 이간하라 이르시오. 차라리 소인을 죽여주시오”라고 영조에게 대들기도 한다. 또한 (영조의 화를 누그러뜨리기 위해) 세자와 놀아난 나인(병애) 대신 (병애와 나이가 비슷하다 하여) 엉뚱하게 시종 복례가 죽임을 당하는데, 그 녀이 나타나(2막5장: “환상”) 세자를 마음껏 비웃는다. 죽은 혼으로 나타난 복례의 몸에는 여기저기 죽은 시체들의 토막이 붙어 꿈틀거리는데, 사람 같지 않은 두 군주를 위해 억울한 죽임을 당한 수많은 사람들의 원망을 대변하는 듯

14) 『한중록』(혜경궁 홍씨 지음, 이선형 옮김), 서해문집, 2003년을 참고로 하였음. 한가할 때 쓴 기록(閑中錄)인지 환을 풀고자 쓴 기록(恨中錄)인지 분명하지 않으나 이중적 의미로 봐도 무관하다.

15) 이것은 『한중록』 3권에 기록되어 있다. 세자는 뒤주 속에서 20일 정도를 견디다 죽었다 한다. 『한중록』, 207쪽.

하다. 역사를 바라보는 작가의 시각이 분명하게 들어있다.

드라마 원작은 막과 장의 구분이 없이 장소만 제시되어 있는 단막극이다. 그러나 오페라에서는 작가가 직접 대본을 만들면서 원래 없던 막을 넣어 모두 2막 8장으로 구조가 전형화되었다.¹⁶⁾ 또한 오페라의 성격을 좀더 부각시키기 위해 홍씨의 아리아 텍스트 2개(1막 2장과 2막 6장)가 후에 따로 만들어졌다.¹⁷⁾ 작가가 살아있어 작곡가와 서로의 요구를 주고받을 수 있다는 점에서 흥미롭다. 게다가 작가가 대본을 만들었지만, 오페라는 형식적인 면 외에도 드라마와 여러 가지 점에서 다르게 되었다.

오페라에서는 드라마의 희극적 성격이 거의 사라지고 대신에 진지하고 비극적인 분위기가 일관된다. 옷을 입으려면 팔굽이 굽고 손목이 오그라드는 아들을 보고 “옷 하나 걸치는데 웬 지랄이냐. 꼴사납게!”¹⁸⁾라고 욕하는 영조의 품위 없는 언행, 또 세자가 신하들과 고스톱을 치는 우스꽝스러운 꼴은 오페라에서는 생략되었다. 그래서 오페라는 원작보다 더 비극적인데, 이 경향은 오페라의 대본에서도 어느 정도 나타나지만, 무엇보다도 나인용의 현대적 음악언어가 만들어낸 효과이기도 하다. 즉 원작에서는 사도세자의 광기가 매우 두드러져 영조와 세자의 관계가 균형을 이루고 있는 편이다. 누가 더 나쁜지 알 수 없을 정도로 비슷하다. 아들을 뒤주에 넣어 말려 죽이는 아버지나 누구든 눈에 거슬리는 자를 죽여 버리는 아들이나 매한가지다. 하지만 오페라는 처음부

16) 각 장의 소재목을 나열하면 다음과 같다. 1막 1장 “간택”, 1막 2장 “덕성각 내실”, 2막 1장 “반교문 작성”, 2막 2장 “반교문 선포”, 2막 3장 “토굴 속”, 2막 4장 “세자의 탄원”, 2막 5장 “환상”, 2막 6장 “처형”으로 되어 있다.

17) 오페라의 성격을 강하게 부각시키고자 한 것은 원래 성악가 박성원의 아이디어였다고 한다. 그리고 이 오페라는 위촉된 작품이 아니라 작곡가 스스로 작가 오태석과의 친분을 통해 자금을 받아 만든 것이며, 1년 반 정도의 기간이 소요되었다 한다(2004년 10월 25일 연세대학교 음대 명예교수실에서 필자와 나인용과의 대담에서 언급됨).

18) 오태석, <부자유친>, 『오태석희곡집 5』, 평민사, 2000, 274쪽.

터 사도세자의 편을 든다. 같은 줄거리라도 음악으로 이것이 가능하다. 따라서 오페라의 중심은 아버지 영조와의 관계보다 “광패”(미쳤다)하다 하여 폐위 당하고 결국 죽게 되는 세자의 불행(2막 6장: “처형”)에 옮겨져 있다 할 것이다.

세자의 생모(메조 소프라노)가 아들의 부도덕한 행실을 고발하는 아리아에서 세자의 죄상이 날날이 드러나나, 오히려 아들을 감싸주지 않고 내몰아치는 냉정한 어머니¹⁹⁾가 부각될 뿐이다. 게다가 부인 혜경궁 홍씨(소프라노)가 죽은 세자를 위로하는 아리아(“아, 슬프도다”)가 음악극의 마지막에 덧붙여지는데(원작에는 없음), 세자의 불행한 운명에 대한 연민(“우리의 기구한 만남을 서러워 할 뿐이요”)을 그대로 드러낸다. 혜경궁 홍씨의 긴 아리아는 나인용의 <부자유친>이 <한중록>의 시각을 반영하고 있음을 암시한다. 따라서 오페라 <부자유친>은 오태석의 <부자유친>과 혜경궁 홍씨의 <한중록> 사이의 중간 지점에 서 있는 셈이다.

불협화음으로 조화로움을 제거해버린 나인용의 현대 음악언어는 자신을 닮은 아들인데 이를 거부해야 하는 아버지 영조의 자기모순을 긴장감 있게 표현해낸다. 그래서 이 비극이 단순히 영조와 세자의 과거 얘기가 아니라, 현대에도 적용될 수 있음을 감정적으로 느끼게 해준다. 눈으로 보이는 것은 조선시대 인물의 이야기이지만, 감정적으로는 청중에게 끊임없이 현대적 긴장감과 인간 심리의 복잡한 면을 상기시키기 때문이다.

오페라 <부자유친>은 줄거리 위주의 지루한 기존 역사극의 진부한 방식을 탈피하여 작가의 해석이 들어간 현대화된 역사극의 흥미로운 예가 된다 하겠다.

19) 생모는 아들에게 “세자가 나인 내시 노숙 등에 이르기까지 죽인 사람의 수가 백명에 가깝사옵니다... 음탕한 짓거리 주야 가림이 없고 소첩의 나인도 갖다 그리 하였사옵니다... 어찌 사사로이 모자의 정에 이끌려 주상께 사죄지 않겠사옵니까... 세자보다 세손을 보전함이 먼저 일이라 과히 서운해 하지는 마시오”라고 말한다(2막5장). 실제 세자의 죽음은 생모 선희궁의 고함 때문이었다.

4. 현실비판의 음악극 <보리스를 위한 파티>

음악소비자에게 친절한 <동승>에 비해, <보리스를 위한 파티>는 청중의 적극적인 사고능력과 세련된 음악적 감각을 (현재 우리 청중의 수준에는) 부담스러울(!) 정도로 요구하고 있다. 그런가하면, 과거 역사적 사건을 현대로 불러낸 <부자유친>에 비해, <보리스를 위한 파티>는 바로 우리가 지금 살고 있는 현대를 적나라하게 해부하고 있다.

모두 3막으로 되어 있는 음악극 <보리스를 위한 파티>의 내용을 잠깐 소개하자. 이름은 없고 ‘자선부인’이라고만 불리는 여주인공이 자신의 집에서 주로 독백을 하는, 줄거리가 그리 중요하지 않은 작품이다. 그래도 상황을 이해하기 위해 드라마의 진행과정을 얘기해본다면, 휠체어를 탄 부유한 자선부인이 처음에는 장갑과 모자를 가지고 하녀 요한나에게 변덕을 부린다(1막-‘제1전주곡’²⁰⁾). 다음 날, 여왕복장을 한 자선부인은 돼지가면을 쓴 요한나에게 자선무도회에 있었던 얘기를 하는데, 이를 통해 그녀의 모든 자선이 결국은 타인을 지배하기 위한 이기적 행위임을 적나라하게 드러낸다. 장애인 남편 보리스를 장애인 요양원에서 사온 것을 그녀는 자선행위로 말하지만, 실제로 그녀는 남편을 괴롭히고 통제하였으며, 그를 자신의 자선행위를 증명하는 도구로 사용하고 있기 때문이다(2막-‘제2전주곡’). 결국 보리스의 생일파티에서 장애인 친구들이 모인 중에 보리스는 선물로 받은 북을 치고 소리를 지르다가 다른 사람들이 눈치 채지도 못할 때 심장마비로 죽고 만다(3막-‘파티’). 제목은 <보리스를 위한 파티>이지만, 내용은 아이러니하게도 “보리스의 죽음을 위한 파티”로 서로 모순적인 관계에 있다.

원작의 텍스트²¹⁾를 1/4 정도로 축약한 <보리스를 위한 파티>는 원작

20) 원작의 제1전주곡, 제2전주곡이라는 명칭은 드라마의 하이라이트인 3막의 “파티”를 염두에 둔 것으로 “파티”가 있기 전의 배경 정도의 의미를 가진다.

21) Thomas Bernhard, *Ein Fest für Boris*, Suhrkamp Frankfurt a.M. 1988, 11-77쪽을 참

의 구조와 타이틀을 그대로 따르고 있다. 하지만 자유대사가 차지하는 부분이 상당히 많아 ‘음악이 좀 많은 연극’처럼 보이기까지 한다. 그러나 이것은 피상적인 인상에 지나지 않을 뿐, 실제로 음악이 주도하는 음악극 22)임에 틀림없다. 음악적 형식에 있어서도 오히려 <동승> 23)이나 <부자유친>보다 더 전형적이다. 위의 두 곡은 기악 서곡도 없이 단도직입적으로 시작하는데 비해, <보리스를 위한 파티>는 서곡 뿐 아니라 각막 사이에 간주곡(2곡)을 일률적으로 삽입하고 있다. 또한 자유로운 대사를 제외하면 처음부터 끝까지 작곡이 되어 있으며, 웃음소리에도 음가가 정해져 있다.

주인공 자체가 부정적인 인물로 설정된 이 작품에서는 현대인의 기괴한 삶을 현대적인 방법으로 보여주고 있다. 원작에서 주인공 자선부인은 자신이 편지를 쓰는 행위가 모두 거짓이고, 헛소리라며 스스로를 비꼰다. 그러나 그럼에도 편지를 쓸 수밖에 없는 그녀의 처지는 사람들을 거짓말하게 만드는 사회에의 비판으로 여겨진다. 하지만 음악극에서는 자선부인의 자기 비판적인 측면은 거의 축소되고 그녀의 히스테리와 역겨운 지배욕만 강조되고 있어 더욱 부정적인 인상을 주고 있다.

이 작품이 말하는 현대인의 모습은 자선부인처럼 머리와 입만 존재하고 다리는 없는 기형의 (정신적인) 장애인인 것이다. 그나마 몇 마디라도 말하는 인물 중 다리가 있는 정상인은 하녀 요한나밖에 없다(다리가 있는 등장인물은 모두 주인이나 손님을 접대하는 하인 역할을 한다). 그녀는 주인의 온갖 변덕과 멸시를 견뎌내는 인물이다. 그리고 요한나 외에 이 음악극에서 이름이 있는 유일한 인물은 장애인 남편 보리스인

고했음.

- 22) 오페라는 “언제나 시간과 현실이 맞지 않고 과장된 표현을 할 수밖에 없는 약점” 때문에 오페라보다 음악극을 선호한다고 작곡가는 고백한다. 강석희, “새로운 세기의 테마”, 프로그램책자 참고.
- 23) 물론 <동승>에서 도념의 노래 “엄마야 누나야”는 전주곡이면서 동시에 오페라의 본격적인 시작이라 할 수 있어 <보리스를 위한 파티>의 전주곡과 성격이 다르다.

데, 장애인들의 독백과 의미 없는 반복, 모사(模寫)만이 난무하고 있을 때, 보리스의 복소리와 고향은 이것을 중단시킬 수 있는 신호로 등장한다. 그러나 그는 곧 죽고 말고, 그의 죽음은 오히려 자선부인의 “포효하는 듯한 웃음”²⁴⁾을 자아내고 막이 내린다.

따라서 “적어도 21세기에는 장애인들을 위해서 지상낙원이 되어야 하는” 우리사회의 숙제를 중요하게 여기며 이 작품을 만들었다고 하는 작곡가 강석희의 발언²⁵⁾은 고개를 갸우뚱하게 한다. <보리스를 위한 파티>는 장애인들에 대한 부정적인 시각을 담고 있어 그의 의도와는 다르게 해석될 가능성이 매우 높기 때문이다. 물론 3막 “파티”장면에서 초대된 장애인들은 자신들의 비참한 처지를 고발한다. 침대가 너무 짧으니 긴 침대를 가지고 싶거나, 자신들이 누워 자는 곳은 침대가 아니라 “규격상자”라고 불만을 토로한다. 뿐만 아니라, 항상 자살할 생각에 빠져있으며, 어떤 방법으로 할지 가장 쉬운 방법을 찾고 있다며 삶의 절망감을 얘기한다.²⁶⁾ 그러나 이 문제가 어디 장애인만의 것인가? 답장과 같은 아파트에서 똑같은 규격의 공간에, 똑같은 방향을 바라보며 사는 대도시 현대인의 삶도 마찬가지로 아닌가? 한 걸음 더 나아가, 우리의 삶 자체가 통제된 규격 상자의 틀을 벗어나지 못하고 있는 것 아닌가 생각해 볼 수 있다.

이 작품에서 중요한 것은 필자가 보기에 육체적인 장애가 아니라 정신적인, 심리적인 장애의 문제이다. 이 작품을 보고 듣고 난 후, 장애인들에 대한 이해나, 이들의 문제에 대한 개선에의 의지보다 오히려 혐오감을 느낄 사람이 더 많을 것이다(이 작품은 결코 장애인을 위한 작품

24) 음악극 <보리스를 위한 파티>, 프로그램(2002.11.28/29. LG아트센터 9) 대본 참고. 원작에는 “꿈직한 웃음”으로 되어 있다.

25) 강석희, 새로운 세기의 테마, 프로그램책자 참고.

26) 하지만 이것은 그들이 할 수 있는 “유일한 기분전환 방법”일 뿐, 실행에 옮기지 않는다고 말한다.

이 아니다!). 정신적, 심리적인 장애를 가진 우리의 일그러진 자화상을 보는 것은 그리 즐거운 일이 아니기 때문에, 이 작품은 청중을 불편하게 만든다. 이런 효과를 자아내는데 강석희의 현대적 음악언어는 절대적으로 기여하고 있다(음악적 분석은 다음 기회로 미룬다).

부정적인 감정을 통하여, 그리고 굴절된 형식을 빌어서 우리의 삶을 표현해내는 방법에 익숙하지 않는 우리 청중에게 <보리스를 위한 파티>는 어려운 음악극으로, 수용의 한계를 겪고 있다. 그러나 자신의 일그러진 모습과 장애로 가득 찬 삶을 벗진 것으로 착각하고 있으며, 그것이 착각이라고 생각할 겨를도 없는 현대인에게 이 작품은 충격과 반성의 계기를 줄 수 있는 보기 드문 작품이라 하겠다.

5. 끝맺으며

지금까지 문학작품을 대본으로 하는 오페라/음악극의 다양한 시도에 대해 알아보았다. ‘청중 친화적’인 이진용의 <동승>과 현실과 현대인을 비판하는 강석희의 <보리스를 위한 파티>, 우리의 역사를 현대적으로 해석하여 작품화한 나인용의 <부자유친>은 예술적 목표설정에서나, 음악언어 및 작품의 의도, 컨셉에 있어서도 서로 너무나도 다른 작품들이라 할 수 있을 것이다. 필자는 바로 이 다양성에 우리 ‘문학오페라’의 가능성이 있다고 생각한다.

현재명의 오페라 <춘향전>이 초연된 1950년 이래, 마치 다른 소재는 없는 듯 여러 개의 ‘춘향이 오페라’가 줄줄이 뒤를 이어왔던 것을 생각해 보면, 오늘 우리 창작오페라는 참으로 큰 변신을 이루어낸 듯하다. 물론 안이하게 현 상황에 만족하자는 말은 아니다. 대체로 한 번 연주되고 잊혀져 버리는 창작음악의 운명을 떨쳐버리지 못하는 현실도 문제이고, 다양한 작품들을 수용해 낼 역량을 가진 다양한 청중 계층이 형성

되어 있지 않은 것도 문제이다. 그럼에도 불구하고 무엇보다도 희망적인 것은 현대문학에 대한 작곡가들의 관심이 높아지고 있다는 사실이다. 이런 경향이 음악인들에게 점차 퍼지고 심화되면, 오페라는 음악을 좋아하는 사람들만의 향유물이 아니라, 문학에 관심 있는 일반인들의 참여도 이끌어 낼 수 있을 것이다. 따라서 ‘문학오페라’는 오페라에 대한 기존의 인식을 바꾸는 데도 중요한 역할을 해낼 수 있을 것으로 기대된다.

드라마나 소설이 서양의 형식이지만, 오태석의 희곡 <자전거>나 최인훈의 소설 <광장>을 한국 문학으로 내세우는데 그 누구도 이의를 제기하지 않는다. 아니, 아무도 ‘창작 희곡’, ‘창작 소설’이라 하지도 않는다. 문학장르는 이미 우리 것으로 내면화되어 녹아난 까닭이다. 우리 창작 오페라도 이와 같이 되어야 할 것이다. 그러나 현재, 오페라는 아직 우리에게 낯선 서구음악장르로 여겨지고 있는 것이 사실이다. 1999년 한국 오페라 역사 50주년 기념행사로 시작하여 올해 5회째를 맞이하는 ‘서울 국제 소극장오페라 축제’나, 2003년 오페라하우스 건립과 함께 오페라를 지역의 상징적인 문화로 키워나가고자 노력하고 있는 대구시의 ‘챔버오페라 운동(또는 소오페라 운동)’은 이런 맥락에서 기대된다. 오페라장르에 친숙해 질 수 있는 기회를 마련해주기 때문이다. 특히 위의 행사들에서 <봄봄봄>, <동승>을 비롯하여 이승선의 <태형>(대구에서 2003년 초연)과 같은 소규모의 ‘문학오페라’가 공연되었다는 점은 주목할 만하다.

이런 ‘챔버오페라 운동’이 성공하려면 베르디, 푸치니와 같이 잘 알려진 이태리 오페라나 외국의 유명한 단체의 연주라 해서 무작정 몰려가는 청중들의 태도가 우선 바뀌어야 할 것임은 분명해 보인다. 더 확대해서 영화에 비유한다면, <태극기 휘날리며>나 <실미도>와 같은 영화에 ‘와’ 몰려다니며 큰 스케일이 어쨌느니, 배우가 어쨌느니 하며 이런 ‘큰소리 나는’ 영화들만 키우게 만드는 풍토에서는 문화의 다양성이나,

문화수용자의 세련된 안목을 키우기 힘들 것이다. 처음 들어 본 낯선 제목이지만, 작품 소개를 꼼꼼히 살펴보고 기대에 차서 연주회장을 찾는 청중이 많아져야 할 것이다. 바로 이 청중의 존재가 문화의 질과 수준을 결정하는 중요한 요소 중 하나로 보이기 때문이다.

K C I

참고문헌

- 강석희, <보리스를 위한 파티>, LG 아트센터 프로그램 책자, 2002.
- 김만수, 『함세덕. 현실과 무대 사이에서 표류한 극작가』, 건대 출판사, 2003.
- 노계운 엮음, 『함세덕 희곡전집I, II』 지식산업사, 1996.
- 오태석/서연호 대담, 『오태석 연극. 실험과 도전의 40년』, 연극과 인간 출판사 2002.
- 오태석, <부자유친>, 『오태석 희곡집 5』, (평민사, 2000).
- 유민영, 「사실과 낭만의 조화」, 『함세덕 희곡선』, 새문사, 1989.
- 유치진, 『동량 자서전』, 이문당, 1975.
- 이경분, 「음악과 문학-김유정의 소설<봄봄>과 이건용의 오페라<봄봄>」, 『낭만음악』 제 53호, 2001년 겨울, 5-41쪽.
- 이경분, 「1920-30년대의 ‘실용음악’」, 『음악과 민족』 23호, 2002, 44-62쪽.
- 함세덕, <동승>, 『한국현대 대표희곡 선집1』, 한국극예술학회편, 출판사 월인 1999년.
- 혜경궁 홍씨 / 이선형 옮김, 『한중록』, 서해문집, 2003.
- Alban Berg: “Das Opernproblem”, Hans Mayer(Hg.), *Georg Büchner. Woyzeck*, Frankfurt-Berlin-Wien 1980.
- Thomas Bernhard, *Ein Fest für Boris*, Suhrkamp Verlag Frankfurt a. M. 1988

© 검색어: 문학오페라, 창작오페라, 음악극, 이건용, 나인용, 강석희, 함세덕, 오태석, 토마스 베른하르트

Abstract

**Eine Studie über die koreanische Literaturoper
- anhand von *Das Mönchlein*, *Verwandschaft von Vater und
Sohn* und *Ein Fest für Boris***

Lee, Kyung-Boon

(Lecturer of Korean National University of Arts)

Diese Studie behandelt drei koreanische Literaturopern, die in den letzten Jahren aufgeführt sind: *Das Mönchlein*(Drama von Ham Seduk) von Lee Geonyong(2004), *Verwandschaft von Vater und Sohn*(Drama von Oh Taesuk) von Na Inyong(2002) und *Ein Fest für Boris* (Drama von Thomas Bernhard) von Kang Sukhi(2002). Hier geht es bei der Untersuchung um die Frage, inwieweit die literarischen Sprachen in musikalischen Sprachen umzuwandeln sind.

Die stilistisch sehr unterschiedlichen Werke wurden deshalb ausgewählt, weil sie jeweils auf charakteristische Typen bezüglich der Stoffe und Werkkonzepte hinweisen: *Das Mönchlein* kann unter dem Aspekt der Gebrauchsmusik betrachtet werden. Der Komponist Lee komponierte damit die zweite Oper in dieser Richtung: die erste Oper *Frühling Frühling Frühling* wurde vor drei Jahren uraufgeführt. Lee versucht mit dieser Oper sein Konzept deutlich zu machen; er fordert den L'art pour-l'art- Standpunkt aufzugeben und eine publikumsfreundliche Musik, die von Schauspielern, musikalischen Laien, gesungen

werden kann, zu schreiben.

In Nas *Verwandschaft von Vater und Sohn* geht es, anders als in Lees Oper, um die Modernisierung eines historischen Stoffes: Der König Yongjo im 18. Jahrhundert tötet seinen Sohn Seja in einem Reisbehälter verschlossen. Die Oper gibt diese bekannte Geschichte nicht einfach wieder, sondern bearbeitet sie aus heutiger Sicht: Das Thema konzentriert sich auf den Konflikt von Vater und Sohn, wobei die moderne Musiksprache Nas für das heutige Publikum unmittelbar und aktuell wirkt.

Ein Fest für Boris von Sukhi Kang dagegen stellt sich als ein absurdes Theater dar, als fast unverständlicher Monolog einer 'guten Frau', deren Handlung durch Lügen, Hysterie und Machtausübung gegenüber schwachen Menschen (sowohl ihrem behinderten Ehemann Boris als auch der Dienerin Johanna) gekennzeichnet sind. Durch die trostlose Musik Kangs, bei der Aufführung durch ein bedrückendes Bühnenbild unsterstützt, erweist sich *Ein Fest für Boris* als gesellschaftskritisches Musiktheater.

Die drei genannten Werke spiegeln nicht nur den Stand der koreanischen Oper wider, sondern auch die Suche der Komponisten nach aktuellen und anspruchsvolleren Stoffen.

© Key Words: Literaturoper, Koreanische Oper des 21. Jahrhunderts, Lee Geonyong, Na Inyong, Kang Sukhi, Oh Taesuk, Ham Seduk, Thomas Bernhard