



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

서 인 정 교수지도
석 사 학 위 청 구 논 문

사회비판적 예술장르로서의
현대 뮤지컬 연구

-한국 창작 뮤지컬 <빨래>의 연구와 함께-

2012

성신여자대학교 일반대학원

음악학과 작곡전공

김 지 은

사회비판적 예술장르로서의
현대 뮤지컬 연구

-한국 창작 뮤지컬 <빨래>의 연구와 함께-

서 인 정 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2012년 5월

성신여자대학교 일반대학원

음악학과 작곡전공

김 지 은

인 준 서

김지은의 석사학위 논문으로 인준함.

심사위원_____인

심사위원_____인

심사위원_____인

성신여자대학교 일반대학원

논 문 개 요

현대 사회는 구조적이고 체계적인 조직을 가지고 있는 합리적 이성의 산물이며, 이성 중심의 사고는 사회 안에 존재하는 정치, 경제, 교육을 비롯한 문화 예술에까지 영향을 미쳤다. 고대 그리스에서 출발하여 오늘날까지 서구 사회에서 인간의 이성을 중요시 하는 경향은 사람들로 하여금 삶의 모든 것에 대한 가치 판단의 기준을 질적인 것을 배제한 채 양적인 것에 두게 하였는데, 이것은 인간의 이성이 도구적인 수단으로 전락했음을 단면적으로 보여주는 증거이다.

합리적 이성으로 인하여 인간은 산업혁명, 과학의 발달 등으로 인한 시간의 단축 및 물질의 풍요로움과 같은 크나 큰 혜택을 누리기도 하였으나, 이것으로 인해 인간의 존엄성과 같은 정신적 가치는 물질적 가치에 밀리게 되었다. 더욱이 합리적 이성은 오늘날과 같은 후기 자본주의 체제하에서 문화 예술 작품을 판단하는 기준에 이르기까지 영향을 미쳐 작품의 예술적 가치보다는 얼마나 많은 사람들에게 관심을 받고 있느냐, 얼마나 많은 경제적 가치를 가지고 있느냐 하는 것에만 관심을 갖기에 이른다. 이러한 경향으로 오늘날 예술 작품은 상업적 잣대에 의해 ‘좋은 작품’과 ‘그렇지 않은 작품’이라는 단 두 가지 조건으로만 분류될 뿐 작품이 가지고 있는 내적인 의미는 사람들, 즉 대중의 관심을 받지 못한다.

20세기 프랑크푸르트 학파는 당대 나치즘, 파시즘 등의 이데올로기가 대중에게 무비판적으로 수용되는 현상을 우려하였으며, 예술 작품의 사회적 기능을 통해 대중들에게 그러한 뜻을 전달하고자 했다. 그들은 예술이 다양한 방법으로 대중에게 사회적인 메시지를 전달해 줄 수 있다고 생각했다. 아도르노, 벤야민을 비롯한 프랑크푸르트 학파의 사회철학자들은 도구적 수단으로 전락한 인간의 이성에 회의를 느끼고 그 영향을 받은 사회의 여러 가지 현상들을 비판했다. 공통적으로 그들은 예술 작품을 통해 사회적 비판이 가능하다고 생각했다. 아도르노는 순수 기악음악의 형식을 통해 사회의 부조리가 구조적으로 어떻게 표현되는지에 관심을 가졌고, 벤야민은 그의 문예이론과 기술 복제시대에 나온 예술 장르들에 관심을 가지며 문화 예술의 향유층이 소수 지배계층에서 대중으로 이동한 현상들을 발견하고 대중 예술 역할의 중요성을 이야기 했다.

브레히트와 쿠르트 바일은 서사 음악극을 통해 대중에게 사회적 비판의식을 심어주 고자 하였고, 그들이 협업한 대표적인 작품이 <서푼짜리 오페라>이다. 브레히트는 거

리두기 기법을 통해 관객이 작품에 몰입하는 것을 방해하였고, 바일은 대중음악의 선율을 이용하는 등 대중적 음악요소를 사용하여 관객이 극에 몰입하는 것을 방해하고자 했다. 이러한 기법은 당대 사회를 비판하는 극에 대중이 객관적인 시각으로 작품을 볼 수 있게 해준 것으로 관객은 작품을 보면서 사회의 문제점들을 파악할 수 있었다.

현대 뮤지컬은 브레히트와 바일의 서사 음악극처럼 극과 음악을 결합한 장르로 오늘날 대중에게 널리 사랑받을 뿐 아니라 영향력이 큰 예술 장르 중 하나이다. 단지 오늘날 뮤지컬은 20세기 브레히트와 바일의 그것처럼 대중에게 거리를 두기 보다는 오히려 대중을 극 속으로 끌어들여 극에서 이야기 하는 사회에 동화되게 하는 방법을 취하고 있다. 음악적인 방법 또한 대중음악 뿐 아니라 다양한 음악을 사용함으로써 표현의 방법을 극대화 시키고 있다. 그 중 현대 창작 뮤지컬 <빨래>는 사실적인 묘사를 통해 외국인 노동자, 비정규직 근로자 등의 사회적 문제를 이야기 하고 있는 작품으로 이 작품의 음악은 대중에게 친근한 요소들을 곳곳에 배치하여 관객이 극의 내용을 보다 쉽게 이해하는데 도움을 준다.

뮤지컬은 극과 음악의 무한한 표현성을 바탕으로 오늘날 사회에 필요한 메시지를 적절하게 담아 대중에게 사회 비판적 시각을 불어 넣어 줄 수 있으며, 더불어 예술 작품의 본질적인 요소를 잃지 않음과 동시에 대중에게 보다 친숙한 장르로 사회비판 기능을 수행할 수 있는 장르로서 거듭나야 할 것이다.

목 차

논문개요

I. 서 론 -----	1
II. 프랑크푸르트 학파의 사회비판적 예술이론 -----	5
1. 아도르노의 사회학적 예술론 -----	8
2. 벤야민의 대중예술론 -----	14
III. 브레히트와 바일 서사 오페라의 음악적 기능 -----	22
1. 브레히트 서사극론에서의 음악 -----	24
2. 바일의 음악관 -----	29
3. <서푼짜리 오페라>에서 나타난 음악을 통한 소외효과 -----	32
IV. 현대 창작 뮤지컬 <빨래> 작품연구 -----	39
V. 결 론 -----	50
참고문헌 -----	53
Abstract -----	55
부록 -----	58

I. 서 론

오늘날 인간의 삶에서 찾아 볼 수 있는 모든 영역은 일반적으로 이성 중심의 합리적 사고가 지배하는 체계적인 조직화 양상을 나타내고 있다. 합리적 사고는 일정 다수 이상의 사람이 모인 이른바 사회를 건설하고, 그 안에서 이루어지는 정치, 경제, 교육 심지어 문화 예술에 이르기까지 실로 인간 삶의 전반적인 부분에 영향을 미쳤다. 이러한 체계적이고 구조적인 사회는 인간으로 하여금 현존하는 모든 것에 대한 가치판단의 기준을 수(數), 즉 양적인 개념에 두었다. 다량은 곧 선(善)이라는 사고를 기초로 한 가치판단은 인간의 이성을 감성을 비롯한 다른 요소들에 비해 우선 순위에 두었고, 그 결과 양적인 개념의 풍요와 빈곤을 '좋은 것'과 '그렇지 않은 것'이라는 이분법적 사고로 규정하며 질적인 것을 경시하는 풍조를 조장했다.

인간의 이성을 중요시 하는 경향은 서구 문명의 시원인 고대 그리스로부터 출발한다. 당대 철학자들은 수의 개념을 중요하게 생각했고, 그에 따른 비율과 조화라는 개념을 높이 평가했다. 시간이 흐를수록 인간의 이성은 사람의 본능 및 감성을 비롯한 자연까지도 자신이 조절할 수 있는 하나의 도구로 여기게 하였으며, 이러한 사고는 훗날 인간으로 하여금 신으로부터 독립하여 인간 스스로의 이성으로 모든 것을 다스릴 수 있다고 생각한 17, 18세기 유럽의 계몽주의를 비롯한 유물론¹⁾을 바탕으로 한 근대 서구 문명의 기초를 쌓은 정신적인 이념으로 실체화 되었다.

인류는 이러한 이성적 사고로 인하여 다양한 혜택을 누리게 되었다. 산업혁명을 통하여 시간의 단축과 그에 따른 경제적 축적, 즉 물질적 풍요를 누리는 자본주의 사회를 맞이하였고 이러한 현상은 시간이 흐르면서 '인류의 발전'이라는 견해를 등에 업고 인

1) 물질을 제1차적, 근본적인 실체로 생각하고, 마음이나 정신을 부차적, 파생적인 것으로 보는 철학설로 유물주의(唯物主義)라고도 한다. 정신을 바로 물질이라고 주장하는 입장 또는 물질(뇌)의 상태, 속성, 기능이라고 주장하는 입장 등 여러 입장이 있다. 원래 철학용어로서는, 세계의 본성에 관한 존재론상의 입장으로서 '유물론'과 '유심론(唯心論)'을 대립시키고, 인식의 성립에 관한 인식론(認識論)상의 학설로서 '실재론(實在論)'과 '관념론(觀念論)'을 대립시키는 것이 올바른 용어법이다. 그러나 실제로 '유물론'은 '관념론'의 대립적 용어로 사용된다. 그 까닭은 근본적으로 근세철학에서 유물론은 실재론적 입장의 세계를 구성하는 '물질적 실체'에 근거를 두고 존재론이라는 형식으로 자기 주장을 해왔던 데 대하여, 관념론은 유심론적 입장이 '사고(思考)하는 우리'에게 근거를 두고 인식론적으로 전개해왔기 때문이라고 생각할 수 있다. 또 '유물론'으로 19~20세기에 걸쳐 커다란 영향력을 끼친 엥겔스가 용어법으로서 '유물론과 관념론'이라는 대어를 사용한다는 사실과 그것을 계승한 레닌이 '오해를 초래하는 것'이라고 하여 '실재론'이라는 용어를 배척하였다는 사정도 있다. 브리테니커 백과사전 '유물론'

류 보편적으로 그것이 ‘옳은 것’이라는 생각을 하도록 만들었다. 그러나 이성 중심의 사고로 인한 영향이 반드시 긍정적으로 나타나지만은 않았다.

이성 중심의 이분법적 사고체계의 대표적인 문제점은 질적인 것보다 양적인 것을 가치판단의 우위에 두고, 많이 가지고 누리는 자와 그렇지 못한 자를 구분하여 사회적 계층을 만들고 그 간극을 심화시켰을 뿐만 아니라 삶의 모든 부분을 합리적이고 객관적인 측면에서만 바라보았다는 것에 있다. 이러한 경향은 현대에 이르러 갖가지 사회 현상, 심지어 예술에 대한 가치 판단의 기준에도 영향을 미쳐 단순히 감각을 자극하여 다수에게 관심을 얻는 것이 더 나은 예술작품이라는 생각을 하게 만들었다. 따라서 그 영향으로 오늘날 문화예술은 다양한 시도를 하고 있음에도 불구하고 아직까지도 그 기준이 얼마만큼의 대중에게 관심을 받느냐와 같은 양적인 부분에 초점이 맞춰지고 있어서 예술작품의 깊이 있는 발전이 어려운 실정이다. 더욱이 오늘날 사람들의 상당수가 예술작품을 접하는 것에 있어서 이른바 진지한 예술을 거부하고 있다. 사람들은 작품에 담긴 본질적 요소들을 읽어내려는 노력 대신 감성적인 부분으로부터 충분한 공감을 일으킬 수 있는 작품들을 선호한다. 그도 그럴 것이 이미 우리가 살고 있는 사회가 이성적 사고를 토대로 하여 발전하였으므로 충분히 구조적으로 복잡하기 때문에, 사람들의 생각이 실제 삶과는 다소 거리가 있어 보이는 예술에서 만큼은 더 이상 규범적이며 진지하고 복잡한 것을 원하지 않게끔 변했기 때문이다.

하지만 진정한 예술이야말로 오늘날 사회구조에서 나타나는 모순과 부조리를 직, 간접적으로 대변할 수 있는 기능을 충분히 가지고 있으며 또 그러한 기능을 적극적으로 활용할 수 있는 가능성 또한 높다. 예술작품은 때로 사회적 문제들을 직접적으로 묘사하거나 혹은 전혀 반대의 내용을 이야기하면서 당대 사회를 풍자하는 기능을 수행할 수 있다. 그 밖에도 형식적 다양함과 긍정적인 방법으로 복잡한 사회에 대한 해결책을 우회적으로 담아낼 수 있는 기능도 가지고 있기 때문에 예술작품을 통해서 보는 사회 문제는 단순한 현상만을 보여주는 언론 매스컴과는 다르게 철학적 성찰을 통해서 본질적인 것에 접근하여 영향력을 발휘할 수 있다.

이성을 중시했던 경향뿐만 아니라 예술에 철학적 사고를 담을 수 있다고 생각한 경향 또한 고대 그리스에서부터 찾을 수 있고 그것은 비극으로 구체화 되었다.²⁾ 또한 이

2) 아리스토텔레스는 비극을 통하여 인간사회의 보편적인 문제를 제시하고 음악적 요소들과 더불어 다양한 방법을 동원하여 그것을 하나의 보여주기 식의 작품이 아닌 당대 사람들에게 전달하고자 하는 메시지를 가진 작품이라는 것을 드러내며 예술의 카타르시스 기능을 통해서 사회의 불만 요소들을 해소하기

러한 사고는 현대에 이르러 20세기 사회 철학자들에 의해 보다 구체적, 철학적으로 논의되기 시작하였다. 20세기 사회철학 연구를 주도했던 독일의 프랑크푸르트 대학 내 사회연구소는 프랑크푸르트 학파라 불릴 정도로 정치, 사회, 문화, 예술에 이르기까지 다양한 분야를 사회비판적 관점으로 해석했다. 그 논의들 가운데 특히 예술의 사회적 기능을 언급하는 부분은 그들의 이론이 대표적으로 드러난 것이라 할 수 있다.

아도르노와 벤야민은 각각 자신이 관심을 가지고 있는 분야를 통해 그들의 비판이론을 제시하였다. 아도르노는 순수 기악음악, 벤야민은 문학과 더불어 사진과 영화를 비롯한 대중예술을 주된 소재로 삼고 있다는 차이점을 보인다. 그러나 예술이 가지고 있는 기능 가운데 사회 비판 기능에 주목하게 된 사고의 근원은 동일한 곳에 있었다. 아도르노는 역사적 진보라고 회자되는 상황 자체에 부정성이 잠재해 있음을 주장한다. 합리적 이성에 의한 인간의 역사적 진화는 그 자체를 발전으로 보기보다 합리성에 의해 주도된 전체주의적 이데올로기의 근원으로 보아야 한다는 것이 그의 입장이다. 아도르노는 이러한 사고를 바탕으로 사회를 비판하는데 있어서 예술영역 특히 순수 기악음악의 형식과 구조에 집중하였다. 반면, 벤야민은 기술복제에 따른 예술 작품 형태의 변화를 이야기하면서 사진과 영화를 주된 연구소재로 삼았지만, 그의 예술론은 문예이론으로 시작하여 기술복제에 의한 예술작품에 대한 연구와 더불어 예술 향유층의 주체가 소수 지배층에서 대중으로 변화된 것이 사회구조의 변화와 유기적 관계에 있음을 인정하고 있다는 특징을 가지고 있다. 즉, 벤야민은 사회적 기능을 할 수 있는 예술 작품이 반드시 소수 창작자의 의지만으로 만들어지는 것이 아니라 당대 어느 누가 그 작품을 접하고 어떤 반응을 보일 수 있는가에 대한 생각까지도 내다 본 것이라 할 수 있다.

본 논문에서는 사회비판적 예술장르로서 대중의 관심을 받고 있는 현대 뮤지컬을 연구할 것이다. 그러나 20세기 및 현대 작품을 연구하는 것에 앞서 예술작품이 가진 사회적 기능에 대하여 언급한 프랑크푸르트 학파의 사회비판이론과 그 가운데에서도 아도르노와 벤야민의 예술이론에 대한 연구를 선행하고자 한다. 그들의 이론 중에서도 예술의 사회적 역할에 대하여 언급한 부분을 살펴보는 것은 오늘날 예술작품에 요구되는 사회적 기능을 제시하는데 도움이 될 것이며, 본 연구는 이것을 기준으로 오늘날 예술과 사회의 관계에 집중하여 예술이 가지고 있는 여러 가지 역할 중 사회비판적 기능과 의의에 대하여 살펴볼 것이다. 또한 20세기에 활동한 연극 이론가 브레히트와 작곡가

도 했다.

쿠르트 바일이 고수했던 각각의 예술의 사회적 역할에 대하여 살펴보며 그들의 합작품 <서푼짜리 오페라>를 통해서 사회비판적 예술작품 가운데에서도 극과 음악이 결합한 장르에서 실천할 수 있는 방법 및 그 효과에 대하여 연구할 것이다. 더불어 20세기 초반의 예술작품의 사회적 기능에 관한 연구를 현대 예술 작품에도 유용하게 적용할 수 있음을 증명하기 위해 현대 창작 뮤지컬 <빨래>에 대한 분석을 할 것이다.

본 연구가 사회비판 기능을 가진 예술장르를 언급하는 것에 뮤지컬이라는 장르를 예를 들고자 함은 이것이 극과 음악을 비롯해 미술, 무용 등에 이르기까지 다양한 예술 장르가 결합된 종합예술로서 다른 어떤 예술장르에 비해 작품 안에서 다양한 방식으로 진정성 있는 메시지를 전달할 수 있다고 판단했기 때문이다. 더불어 뮤지컬은 ‘뮤지컬’이라는 이름으로는 짧은 역사를 가지고 있음에도 불구하고 오늘날 후기자본주의 체제의 예술시장에서 핵심적 역할을 수행하는 대중에게 빠른 속도로 접근하고 있다는 점도 중요한 이유가 된다. 비록 뮤지컬 <빨래>가 브레히트와 쿠르트 바일의 서사오페라 <서푼짜리 오페라>를 모델로 해서 만들어진 작품은 아니지만, 두 작품 모두 극본을 통해 현대 사회의 문제점들을 제시한 극이라는 점과, 대중에게 그 메시지를 전달하기 위해 음악을 사용하고 있다는 점에서 사회비판적 기능의 관점에서 충분히 비교, 분석할 수 있다.

II. 프랑크푸르트 학파의 사회비판적 예술이론

제 1차 세계대전이 종식된 후 아도르노와 같은 당대 사회학자들은 인간의 이성이 하나의 도구로 전락함에 따라 전 세계적으로 정치, 경제, 사회, 문화 등 삶의 전반적인 부분들이 위기에 직면했다고 생각했다. 실증주의, 현상학적 실증주의가 유행하던 1930년대를 전후로 나타난 철학은 사회적 기능을 회복하면서 사회철학으로 거듭나기 시작했다. 1924년에 독일 프랑크푸르트 대학 내에 설립된 사회연구소에 있던 학자들은 당대 그러한 변화의 중심에 있었고 그들을 통칭하여 프랑크푸르트 학파라고 한다. 그들은 전통적 서양철학을 바탕으로 사회연구를 하였고, 그 결과 사회 비판이론을 제시하며 당대에 존속하던 유물론적 사고방식에 비판적 시각이 필요함을 주장했다.

1930년대에 나치즘이란 전체주의에 직면하여 미국으로 망명을 다녀온 프랑크푸르트 학파의 구성원 대부분은 인간 스스로의 자율성을 회복하고자 비판이론을 주장했다. 미국 망명 후 독일로 돌아간 그들은 우선적으로 당대 만연한 후기 산업사회의 이데올로기를 비판했다. 이들은 당대 관념론과 같은 이념에 부정적인 태도로 일관할 뿐 아니라 경제학적 기본 지식이 부족하여 논리성이 다소 미흡하다는 평가를 받기도 하였으나, 이내 그들의 이론은 당대 사회에 만연한 물신적 이데올로기에 대해 냉철한 시각을 제시함으로써 하나의 사회철학 이론으로 인정을 받을 수 있었다.

호르크하이머(Max Horkheimer, 1895~1973), 아도르노(Theodor Wiesengrund Adorno, 1903~1969)를 중심으로 벤야민(Walter Benjamin, 1892~1940), 뢰벤탈(Leo Löwenthal, 1900~1993), 노이만(Franz Neumann, 1903~1957), 프롬(Erich Pinchas Fromm, 1900~1980), 마르쿠제(Herbert Marcuse, 1898~1979), 폴락(F. Pollock, 1894~1970), 하버마스(Jürgen Habermas, 1929~) 등에 이르기까지 비록 그들이 언제나 동일한 이념과 사유체계를 가지고 있지 않았다고 하더라도 프랑크푸르트 학파의 비판이론은 꾸준히 사회철학의 맥을 이어갔다. 그들은 각각 자신이 두각을 나타낼 수 있는 분야에서 특징적인 사유체계를 형성해 나갔다. 하지만 공통적으로 당대의 몰가치성이나 실증주의를 비판하면서 사회현상에 대한 새로운 가치를 도입해야 할 것을 주장하였고, 사회비판과 이성비판을 통합하여 사회에 비판적 이론을 제시했다. 이것으로 그들은 근대적 합리성에 대한 비판, 자연으로부터의 인간 소외에 대한 통찰, 도구적 이성³⁾으로 타락한 실증과학에 대한 비판, 과학 기술 문명에 가려진 채 인간 소외가 일어

나는 현상을 비판했다.

프랑크푸르트 학파의 사회 비판 이론 가운데 대표적인 것으로 꼽히는 ‘예술의 사회학’, 즉 예술에 대한 비판이론은 물신주의에 치우쳐 인간의 정신적 영역을 도외시한 사고와는 전혀 다른 방향에서 모색된 것이다. 이들은 예술이 교조적 마르크스주의자들의 주장처럼 하부구조(Basis)로서의 경제적 토대에 의해서만 이해된다면 예술이 가진 사회에 대한 부정적, 비판적 기능을 제대로 수행할 수 없다고 주장했다. 예술에 대한 그러한 평가는 개인이 아무런 비판의식 없이 환경에 순응하게 하거나 부조리한 사회 현상에 단순히 항복하게 하는 구실로 전락할 수 있다는 사고에서 비롯되었다. 따라서 그들의 예술 이론은 일원론적 마르크스주의에서 변화된 형태라고 할 수 있는데, 그들은 상부구조(Überbau)인 문화에 자율성을 더 부여하고 자본주의 경제 체제에 대한 이데올로기로서의 기능을 비판하기 위해서는 근본적으로 예술, 즉 문화가 변해야 한다는 기본적인 생각을 공유하게 된 것이다. 또한 예술이 제 기능을 다하지 못한 채 당대 전체주의, 나치즘, 파시즘 등의 이데올로기의 노예가 되어 대중 또한 파시즘 등의 이념 아래 수동적 역할만 하도록 조작되고 있는 현상을 더불어 비판하였다.

프랑크푸르트 학파의 예술 연구에 있어서 주목해야 할 점은 칼 마르크스(Karl Heinrich Marx, 1818~1883)와 막스 베버(Max Weber, 1864~1920)의 전통적 이론을 보완하고자 시도했다는 것이다. 마르크스의 유물론은 경제적 가치로 사회 계급을 나누는 일원론적 분류기준을 제시하였으나 이것은 사회가 분화되면서 한계에 부딪히게 된다. 따라서 베버는 경제적 측면으로만 접근하는 마르크스의 계급 이론을 부정하고 인간을 사회적 지위, 정치적 권력, 경제적 계급 등 각각의 측면에서 다르게 분석해야 한다고 주장했는데, 프랑크푸르트 학파는 경제적 기준이 사회의 분화를 일으킨다는 마르크스의 이론에 회의적으로 접근하여 당대 사회현상을 다각도로 분석하고자 했던 것이다. 다시 말해 그들은 자본주의 사회의 합리성은 ‘도구적 합리성’이라고 강조하고 그것

3) 도구적 이성이란 목적의 타당성, 가치를 중요시하는 것이 아니라 주어진 목표를 가장 효과적, 효율적으로 달성할 수 있는 방안을 모색하는 능력을 말하며, 프랑크푸르트 학파의 모든 저작에서 가장 핵심적으로 등장하는 개념이다. 도구적 이성이라는 결정적 개념을 아도르노는 자연과 인간과의 관계, 이어서 인간과 인간과의 관계에서 발생하는 자기 보존(Selbsterhaltung)에 기초하여 근거 세우고 있다. 그들은 이를 이제 자연과 인간과 자본과의 관계, 인간과 인간 및 자본과의 관계라는 틀로 그 시각을 확대하여 보다 정밀하게 분석함으로써 자본이 인간에게 가하는 도구성에의 타락을 새롭게 인식하는 방향으로 발전시킬 수 있다고 본다. 자본에 의한 인간 이성의 도구화야말로 신자유주의가 지구의 유일한 가치로 군림하게 하는 동인을 제공하고 있는 만큼, 아도르노가 제공한 기존의 이론적 틀을 확대 발전시키면 자본의 위력이 잉태하고 있는 도구적 이성에서 해방될 수 있는 가능성이 보일 수도 있다.

을 비판할 수 있는 실천적이면서도 비판적인 합리성을 막스 베버의 다윈론에 입각해 문화예술에서 찾고자 한 것이다. 이것으로 인하여 아도르노를 비롯한 프랑크푸르트 학파의 학자들은 예술작품 생산 주체⁴⁾에 관심을 가지게 되었다.

예술작품의 사회비판적 기능을 중요하게 생각한 아도르노와 창작자 스스로가 사회비판 의식을 갖고 예술 창작에 임해야 한다는 입장을 갖고 있는 벤야민을 비롯한 프랑크푸르트 학파의 학자들은 문화예술 산업을 이야기하는데 있어서 창작에 영향을 줄 수 있는 사회현상을 관찰하고 그 가운데 예술 창작자라면 어떠한 태도를 취해야 하는가를 중요하게 보고 있다. 다시 말해 그들은 예술작품의 수용자가 당대 사회, 정치, 경제 등의 영향을 무비판적으로 수용하는 태도에 문제가 있다고 생각하여, 그들이 비판의식을 가지고 작품을 접할 수 있도록 작품의 창작자가 의식을 가지고 가장 영향력 있는 방법을 동원하여 작품을 창작하는 것이 보다 옳은 일이라고 생각했던 것이다. 이 공통된 이론을 바탕으로 학자들은 문학작품을 비롯하여 음악, 미술뿐만 아니라 당대 과학기술의 발전으로 탄생된 사진이나 영화에 이르기까지 다양한 예술 분야에 비판적인 시각으로 접근하였다.

본 논문에서 다룰 뮤지컬은 오늘날 대중에게 쉽게 접근함으로써 큰 영향을 미치고 있는 장르로 극과 음악이라는 서로 다른 예술이 융합된 무대예술이다. 보다 세밀하게 접근할 경우 무용, 미술 등의 다른 예술 장르들의 요소들도 함께 찾아 볼 수 있지만 일반적으로 뮤지컬의 특징을 결정하는 부분은 극과 음악으로, 한 작품에서 그 두 가지 요소가 차지하고 있는 부분이 거의 전부라고 해도 지나치지 않는다. 때문에 일반적으로 뮤지컬은 극작가와 작곡가 중심으로 작품이 만들어지는데, 예술작품 창작자로서 극작가와 작곡가는 대중에게 작품의 내용을 최대한 정확하게 전달하기 위해, 그리고 보다 효과적으로 청중의 반응을 끌어내기 위해 작품 안에서 여러 가지 방법을 시도한다. 이러한 방법적 시도가 가능한 이유는 극작가와 작곡가 또한 프랑크푸르트 학파의 예술론 중 작품을 통해 대중에게 전달해야 할 메시지를 작품 안에 담을 수 있고, 영향력을 받

4) 예술작품 생산의 주체라 하면 일차적으로는 말 그대로 작품을 창작하는 창작자를 일컫는 말이 될 것이고, 오늘날 대중의 생각이 작품의 창작 과정에서부터 영향을 미치는 문화산업 시장을 생각해 보면 현대에 이르러 대중 또한 예술작품의 생산 주체가 된다고 할 수 있을 것이다. 오늘날 예술작품을 접하는 대중가운데 일부는 SNS, 개인 홈페이지 등 인터넷을 적극적으로 활용하여 작품에 대한 자신의 생각을 다른 사람들에게 전달하기도 하는데, 이것은 역으로 예술작품의 창작자 및 제작자에게 영향을 주어 다음 작품을 창작하는데 영향을 미치기도 한다. 그러나 아직까지 대중은 어디까지나 예술작품을 생산하는 것에 동기부여의 역할을 할 수 있을 뿐 직접적인 창작활동을 하는 것에는 제약이 있으니 본 연구에서는 예술작품의 창작 과정에 직접적으로 참여하는 창작자로 범위를 제한하였다.

회할 수 있다는 주장에서 찾아볼 수 있다. 더불어 현대 사회에서는 대중의 역할이 예술 작품을 창작하는데 적잖은 영향을 미치고 있기 때문에 창작자는 어떠한 방법이 작품의 메시지를 대중에게 보다 쉽고 정확하게 전달할 수 있을까를 고민하게 되는 것이다.

프랑크푸르트 학파의 예술론에서 핵심적인 부분은 예술작품이 사회와 유기적 관계를 맺고 있다는 것이며, 작품을 통해서 사회구조의 모순과 부조리를 드러내고, 예술작품을 접하는 사람들로 하여금 사회현상에 대한 정확한 이해와 더불어 문제해결의 의지를 불어넣어 줄 수 있다는 데 있다. 때문에 현대 뮤지컬의 사회 비판적 기능을 연구하기에 앞서 이들의 논의를 살펴보는 것은 필수불가결한 것이며 그 중에서도 뮤지컬이 음악을 이용한 대중예술이라는 것을 감안하여 아도르노의 음악연구를 통한 사회학적 예술론과 벤야민의 대중예술 이론을 살펴보고자 한다.

1. 아도르노의 사회학적 예술론

아도르노를 비롯한 프랑크푸르트 학파 학자들은 다양한 예술작품을 해석하는 데 있어서 예술작품을 그 자체만으로 평가하기 보다는 작품이 당대 사회와 어떠한 연관을 맺고 있는지를 중요하게 생각했다. 특히 음악에 있어서도 그것이 가지고 있는 추상적인 특성상 사회적 메시지를 직접적으로 표현하기는 어려운 부분이 있다고 인지하고 있었으나, 그럼에도 불구하고 음악적으로 표현할 수 있는 요소, 즉 조성체계와 구조적 형식 변화 등으로 작품의 사회적 해석이 가능하고, 더불어 그러한 의도를 담은 작품 창작도 가능하다고 생각했다.

아도르노는 순수 기악음악을 사회학적 시각으로 해석했는데, 합리적 이성으로 인한 조성적 특징과 같은 기술이 예술에 미친 부정적 영향을 지적하면서, 인간이 작품에 대한 깊은 이해 대신 감정적으로 동요하는 현상을 비판했다.⁵⁾ 실로 오늘날 예술 작품을 대하는 대중의 태도는 깊은 이해를 필요로 하거나 사회적 내용을 찾아 볼 수 있는 작

5) 아도르노의 음악연구는 항상 작품의 내적 구조에 근거해서 사회성과 자율성의 변증법적 관계에 초점을 맞춘 본질적 논의라는 점에서 그의 음악 비평은 단순한 작품 비평의 차원을 넘어선 철학적 해석으로서 비평에 새로운 도덕적 차원을 제시했다.

서인정, “20세기 음악의 역사적 변증법 연구 : 아도르노의 사회학적 미학에 근거해서”, 『미학·예술학 연구』, 제 31호(2010), p. 403.

품 대신에 대중에게 인기가 있는 배우가 출연한다거나 볼거리 위주의 내용을 가진 단순한 오락물에 지나지 않는 작품을 고르는 등 예술은 복잡한 사회구조와 전혀 엮일 수 없는 것이라고 생각하는 것처럼 보인다. 이것은 작품에 대한 이해와 그에 따른 반응을 표준화된 것으로 이끄는 현대 대중예술이 가지는 특징 중 하나인데, 비록 아도르노가 생존해 있던 시기와 오늘날의 사회 현상에는 다소 차이가 있겠지만 중산층의 성장으로 나타난 문화예술 산업의 변화를 생각해보면 진지한 예술을 거부하는 대중의 모습이 오늘날과 크게 다르지 않았을 것이다.

아도르노는 음악에 대한 사유에서 역사적, 사회적으로 매개된 요소들을 중요하게 생각하고, 작품을 통해 드러나는 당대 이념을 무비판적으로 수용하는 대중을 무지하다고 판단했다. 또한 예술작품의 사회적 기능을 고려하지 않고 대중이 가진 흥미위주의 기호를 맞추고자 하는 예술 창작자들까지도 비판의 대상으로 삼았다. 그는 작품이 사회를 반영하고 있는가는 작품의 진정성을 논할 수 있는 중요한 기준이 된다고 주장하며, 현대 예술에서 사회적 비판의식을 갖는 예술 창작자의 자율성의 부재가 심각한 수준이라고 판단했다.⁶⁾ 때문에 아도르노는 이른바 진정한 예술을 창조할 수 있는 조건들을 찾기 시작했는데 그의 이론을 적절하게 적용할 수 있는 것이 순수 기악음악이었다. 즉, 자율적 형식 논리가 완전하게 구축된 순수 기악음악이야말로 사회성이 완전히 배제된 미적 예술이지만, 바로 그 순수한 형식구조가 인간 사회의 구조를 반영한다는 사회학적 해석을 도출한 것이다.

그는 20세기 초 쇤베르크의 무조성 및 12음 음악을 현대사회에 나타난 구조적 모순을 표현한 음악이라고 하였다. 그는 쇤베르크 음악의 불협화적 음정들이 계몽에 입각한 합리화 과정을 고집한 서구 산업사회가 직면한 난제를 표현한 것이라고 해석했다. 합리적 이성을 토대로 만들어진 물질만능주의와 과학기술의 발전은 인간의 삶을 편리하게 해주거나 시간의 단축과 부의 축적 등 다양한 혜택들도 가져다 주었으나 인간은 그러한 사회를 맞이하게 되면서 오히려 행복에서 더 멀어지게 되었다. 그도 그럴 것이 사람들은 자본주의의 영향으로 더 많이 일하는 만큼 더 많은 것을 얻을 수 있게 되었고, 많은 재산을 축적해야 자신이 원하는 다른 환경을 소유할 수 있다고 생각하게 되었기 때문에 시간이 흐를수록 사회라는 구조적 조직에 융합되지 못하고 모순과 불일치만이 팽배한 현실을 맞이하게 된 것이다.

6) Max Paddison, 최유준 역, 『아도르노의 음악미학』 (서울: 작은이야기, 2010), pp. 87-89.

아도르노는 쇤베르크 음악에서 이러한 사회의 구조적 모순들이 고스란히 드러난다고 해석하였다. 쇤베르크의 무조성, 12음 음악 이전에는 대부분의 음악이 구조적인 조성체계를 가졌는데, 아도르노는 조성음악이 합리적 이성을 근간으로 한 구조적 사회의 모습을 표현한 것이라 보고 그러한 특성을 무너뜨린 것처럼 보이는 쇤베르크 음악을 높이 평가하였던 것이다.⁷⁾

또한 아도르노는 이성의 합목적적 사용이 계몽이라고 했던 칸트의 이론을 토대로 한 서구 인식론을 비판하였다. 이것은 이성이 발달하면 조건 없이 목적에 맞게 사용되는 것이라고 생각한 당대 사람들의 가치관을 비판한 것이라 할 수 있는데, 아도르노는 그 당시 이성이 합목적적으로 사용되지 않고 오히려 도구적인 수단으로 전락해 버렸기 때문에 이성으로 인한 계몽은 오지 않았으며, 따라서 당대 사회도 계몽의 산물이라고 보기 어렵다고 생각했던 것이다. 이러한 생각을 바탕으로 아도르노는 예술작품의 내적 구성요소는 내적 짜임새를 이루는 동시에, 도구로 전락한 당대 합리적 이성의 결과물들이 지적할 수 있는 위치에 있어야 하며 그러한 지적을 통해서 사회비판 기능을 수행할 수 있다고 생각했다. 더 나아가 아도르노는 사회비판 기능을 가질 수 있는 예술작품의 재료와 기술에 대하여 언급하였는데, 예술작품에서의 기술은 작품과 사회를 매개하는 역할을 해야 한다고 보았기 때문에 부조리하고 모순적인 사회를 보여주는 쇤베르크의 무조성 음악과 12음 음악을 시대의 정신이 집약되어 있는 기술이라고 하며 당대 어떤 예술작품의 요소들 보다 가치가 있다고 생각했다.

아도르노는 1950년대 이후 음악사회학(Musiksoziologie)이라는 학명을 사용하기 시작하면서 본격적으로 음악에 담긴 사회를 읽어내는 방법을 보다 정교하게 발전시키고자 했다. 그의 음악사회학은 당대 새롭게 등장한 음악적 현상이나 상황들을 비롯해 음악작품의 구조와 질적인 면에 비판적인 시각을 제시하며, 단순히 듣고 향유하는 예술작품 이상의 의미를 붙여넣고자 했다. 또한 음악에 대한 각각의 태도를 정의하여 음악이 사회적으로 인간과 더불어 유기적 관계를 맺고 있음을 상기시켰다.⁸⁾

7) 음악이 감정과 정서를 모방하거나 표현한다는 것은 그것들을 외부 세계에 얽매인 상태에서 해방시켜 그 자체의 논리와 역학에 따라 발현되도록 하는 것이고, 이를 위해서는 현실적 계기들의 형상화에서 벗어나는 것이다. 이것이 바로 음악이 현실을 반영하는 방식이며, 그런 점에서 음악적 미메시스가 지닌 변증법적 특성을 보여주는 것이다.

원준식, “루카치 미메시스론에서 음악의 문제”, 『미학·예술학 연구』, 제 29호(2009), p. 75.

8) 아도르노는 사회 안의 여러 모순을 의식하면서 음악에 대한 반응의 태도를 분류하고 각 유형의 특징들을 언급하면서 음악이 사회와의 유기적 관계를 통해 해석될 수 있다고 주장했다. 그가 분류한 음악에 대한 태도의 유형으로는 ① 전문가, ② 비직업적 상태의 훌륭한 청취자, ③ 교양적 청취자, ④ 감정적

아도르노가 주장하는 음악사회학에서 가장 중요한 부분은 앞서 언급한 바와 같이 음악이 사회와 유기적 관계를 맺고 있다는 점으로서 이것은 음악작품으로 사회적 비판기능을 실천할 수 있다는 것을 의미한다. 더불어 이것은 창작자에게 부여되는 의무이기도 하다. 아도르노가 생각하기에 예술이 사회를 비판할 수 있는 분야로 인정될 수 있는 이유는 예술의 본질적인 목적은 미의 추구이지만 미의 추구는 이성에 의해 새롭게 만들어진 목적이 아니고, 인간이 본능적으로 추구하는 순수한 이성이기 때문이다. 그에게 있어서 사회적 현실과 예술의 대립을 통하여 매개되는 내용은 기존의 사회적 모든 관계에 대한 부정과 비판으로 표현된다.⁹⁾ 예술작품 또한 예술이 아닌 것에 대한 부정과 비판기능을 실행할 수 있지만 아도르노에게는 이러한 의견 또한 유기적으로 작용한다. 왜냐하면 제의적 가치가 우선적이었던 초기사회에서와는 달리 당대의 예술은 사회 안에서 생성되었다는 점에서 예술과 사회와의 관계가 필연적이라 생각했기 때문이다. 더불어 아도르노는 그의 『미학 이론』(Ästhetische Theorie, 1970)에서 “예술은 사회에 대한 사회적인 반테제이며 사회로부터 직접 연역할 수 있는 것이 아니다”¹⁰⁾라고 정의함에 따라 예술이 사회와 유기적 관계를 가지고 있기는 하지만 독립적 예술 장르로서의 위치 또한 지켜야 한다는 점을 이야기하며 음악과 사회의 간극을 다소 아이러니하게 해석하고 있다. 그러나 여기서 분명한 것은 예술이 가지고 있는 그 자체의 고유한 방법과 소재의 역사성을 통해 사회적 현실을 인식해야 한다는 것이다.

예술은 사회와의 상호보완 관계 속에서 존재하며 사회의 불합리적이고 부정한 현실에 대해 예술 자체가 가지고 있는 순수성으로 비판을 수행하는 기능을 가지고 있다. 그러나 오늘날 예술의 사회비판 기능은 사회와 복잡한 관계 속에서 그 자체의 순수성이 왜곡되어 여러 가지 잘못된 방향으로 표출되는 경우가 있다. 이에 아도르노는 음악을 음악만으로 판단하지 않고 사회학을 비롯한 여러 가지 학문과의 유기적 관계를 계속해서 상기시켰다.

아도르노는 예술과 사회의 유기적 관계에 대해 끊임없이 언급했다. 그리고 예술의 자율적 형식을 통해 합리적 이성애 따른 물질만능주의에 빠진 사회적 현실을 스스로 부정하고 비판할 수 있다고 강조했다. 그는 “확연한 부정이 없이는 예술 작품에 있어서

청취자, ⑤ 감정금지, 모방적 터부를 피해 공공의 음악생활을 기피하는 사람, ⑥ 음악을 오락으로서만 듣는 유형, ⑦ 음악에 대해 무관심한 사람 등이 있다고 했다.

Max Paddison, 최유준 역, 『아도르노의 음악미학』(서울: 작은이야기, 2010), pp. 284-312.

9) 문병호, 『아도르노의 사회이론과 예술이론』(서울: 문학과 지성사, 2001), p. 130.

10) Th. W. Adorno, 홍승용 역, 『미학 이론』(서울: 문학과 지성사, 2005), p. 22

진리 내실이란 존재하지 않는다”¹¹⁾라는 말을 하는데, 이는 진실한 순수성을 가진 예술만이 진정한 예술이며, 이러한 예술만이 사회적 현실에 대한 평가가 가능하다는 뜻이다. 그는 음악이 형이상학적인 특징을 갖는다고 해서 그것이 비합리적이고 비이성적인 것이라고 생각하지 않았기 때문에 음악을 감정적으로만 해석하려고 하는 의견을 비판했다.

아도르노는 예술작품에 대한 감정적 해석을 부정적으로 바라보았다. 따라서 단순히 흥미를 충족시키는 목적을 추구하는 대중예술을 비판했다. 그러나 대중예술을 향한 아도르노의 비판이 언제나 동일하게 적용된 것은 아니다. 음악재료의 사회적 내용을 탐구하거나, 음악과 음악작품의 사회적 기능과 맥락을 통해 작품에 내재된 진정성을 밝히고자 했던 아도르노는 대중예술의 여러 가지 특징들 가운데 산업화된 대중예술을 강하게 비판했다. 그는 산업화된 대중예술은 역사나 사회에 대한 비판적인 시각이 결여되어 있으며, 그러한 작품에 예술의 진정성이 있을 수 없다고 했다.¹²⁾

아도르노는 자신의 음악미학 이론을 통해 음악을 고급 음악과 저급 음악이라는 개념으로 분리시키며 자신의 이론에 논리를 부여해 줄 수 있는 음악과 대중이 열광하는 이른바 대중음악을 비교하였다. 아도르노가 이야기하고 있는 일반적인 순수 음악은 어떠한 기능이나 목적 없이 그 자체의 아름다움을 얻기 위해 존재하는 것, 즉 음악을 위한 음악이다. 그는 이러한 음악이 고급 음악의 필수 조건이라고 이야기한다. 중세, 바로크, 고전주의 초기만 보더라도 고급 음악의 목적은 종교적이거나 귀족을 위한 음악이었는데, 아도르노의 입장에서 음악을 수용하는 대상을 의식한 이러한 음악은 진정한 의미의 고급 음악이 아니다. 그러나 음악을 위한 음악을 지칭하던 고급 음악의 개념은 19세기 산업사회가 발달함에 따라 시민계층이 성장하면서 부유한 시민계층이 향유하는 음악을 지칭하는 의미로 퇴색되었고, 현대에 이르러서는 수많은 사람들이 관심을 보이거나 경제적 풍요함을 더해주는 음악으로 대중에게 인식되고 있다.

아도르노가 정의하는 저급 음악의 개념은 음악을 듣는 사람으로 하여금 아무런 가치 판단을 요구하지 않고, 일방적이며, 획일적인 반응을 불러일으키는 음악이며 대중음악의 중요한 특징이 이러한 점에 있다고 보아 대중예술을 비판했다. 저급 음악은 유행을 추구하며 외형적으로는 항상 새로운 것을 보여주지만 그 안으로는 물질화된 의식과 조

11) 문병호, 『아도르노의 사회이론과 예술이론』 (서울: 문학과 지성사, 2001), pp. 151-152.

12) Max Paddison, 최유준 역, 『아도르노의 음악미학』 (서울: 작은 이야기, 2010), pp. 274-277.

성적 사고체계가 그 어떤 변화의 움직임도 보여주지 않는다고 생각했다. 때문에 아도르노는 대중으로 하여금 이러한 음악이 무비판적으로 수용되어 획일적인 반응을 요구하고 있기 때문에 사람들이 생각하는 좋은 작품의 기준은 작품 안에 있지 않고, 얼마나 많은 사람들이 관심을 보이느냐 하는 것에 있다고 비판하였던 것이다.¹³⁾

고급 음악과 저급 음악을 구분하며 예술작품의 내재적 진정성을 강조한 아도르노는 대중예술은 일반 대중들이 쉽게 받아들일 수 있는 메시지로 표현해야 하기 때문에 대중적 지식의 한계를 넘어설 수 없으므로 대중예술의 목적은 매우 단순화 될 수밖에 없다고 생각하였다. 또한 대중예술은 규격화된 규칙을 어기지 않기 위해 그 안에서만 새로움을 추구하고 유행의 요소를 만들기 위한 작업을 한다고 주장했다. 그러나 작품에 내재한 사회적, 역사적 요소를 기준으로 작품의 진정성을 평가하고자 했던 아도르노의 주장을 뒤집어 보면, 그는 대중음악의 형식 자체가 저급한 요소를 가지고 있다고는 생각하지 않았다. 대중예술, 대중음악을 저급한 음악이라고 판단한 근거는 앞서 말한 바와 같이 물질만능주의에 따른 문화산업의 논리를 충실하게 반영하고, 무지한 대중에게 일방적으로 그것을 강요하고자 하는 것에 문제가 있다고 주장한 것이다. 결과적으로 아도르노에게 저급한 음악은 그 음악의 창작 의도가 순수하지 못한 것에서 출발한, 상품화에 물든 음악에만 붙여진다.

아도르노는 고급 음악과 저급 음악이라는 개념을 통해 저급 음악을 향유하는 대중의 획일적 사고를 비판하였다. 그러나 오늘날 우리는 예술작품을 누리며 대중을 무시할 수 없는 현실을 맞이하였고, 맹목적으로 규격화된 반응을 요구한다고 모든 대중예술을 묶어서 비판할 수 없는 상황에 봉착했다. 예술을 향유하는 주체가 이제는 누구도 부정할 수 없는 대중이 되었다는 것이다.

이상에서와 같이, 아도르노에 따르면 예술작품의 내재적 요소들을 가지고 사회적 비판기능을 수행하는 것이 가능하다. 그러나 아도르노의 이론만을 가지고 대중예술을 판단하는 것은 한계가 있다. 아도르노에 따르면 대중예술이 가지고 있는 가장 큰 특징은 상품적 가치다. 그러나 상품적 가치라는 특징만으로는 대중예술 또한 순수기악음악과 같이 사회비판 기능을 가질 수 있는가에 대한 명확한 답을 제시할 수 없다. 때문에 기술 복제 시대의 예술작품과 그것을 대하는 태도에 대하여 언급한 벤야민의 이론을 연구하여 현대 대중예술의 특징을 가진 뮤지컬을 연구하는데 한 발 더 다가가도록 하겠

13) 위의 책, pp. 306-317.

다.

2. 벤야민의 대중예술론

벤야민은 아도르노와 마찬가지로 20세기 프랑크푸르트 학파의 일원이었으며, 그 또한 당대의 사회와 예술작품의 유기적 관계를 연구하였다. 벤야민은 예술과 사회가 맺고 있는 기본적인 관계에 대한 아도르노의 입장을 공유했다. 그러나 순수 기악음악을 기준으로 예술작품의 사회적 기능을 해석했던 아도르노와 달리 벤야민은 당대 발전된 과학 기술로 인한 예술 형식과 매개체의 변화를 인지하며 예술작품의 주된 향유층의 변화가 소수 지배계층에서 대중에게로 옮겨졌음을 중요하게 생각했다. 또한 기술 복제 시대의 상품적 가치 지향으로 인해 전통 예술의 아우라(Aura)가 붕괴된 현상을 주목했다. 그는 전통예술의 아우라가 무너지게 되는 현상을 예술의 위기로 바라보지 않고, 기술복제 시대의 테크놀로지와 예술의 새로운 사회적 정체성과 기능을 근대적 시각의 변화를 중심으로 고찰했다.

벤야민의 대표적인 입장은 그의 문예이론을 시작으로 유물론적 사고와 테크놀로지를 통한 당대 예술의 특징 분석으로 이어진다. 그 역시 유물론적 가치관에 회의적 태도를 보여주었으나 맹목적 비판보다 변화하는 사회를 인정하고 그에 따른 예술의 변화 속에서 예술작품의 창작자 및 수용자가 어떠한 태도를 지니고 있어야 하는지를 제시했다. 1930년대를 기준으로 벤야민이 내놓은 이론들은 전통적인 서구의 부르주아 예술개념에 대립되는 새로운 예술개념의 정립을 시도한 것이었다. 『기술복제시대의 예술작품』(1936)을 통해 기술에 의해 탄생한 새로운 예술의 사회적 기능과 더불어 기술의 발전이 시민계급의 성장과 만나 이들이 향유할 수 있는 예술의 폭이 넓어지면서 나타나는 대중화 현상들을 논의했다. 그리고 대중매체의 발달로 인한 예술 향유층의 변화와 20세기의 예술적 수단의 변화를 통한 예술가의 사회적 위치까지도 새롭게 정립됨을 언급하고 있다. 또한 그 시기에 벤야민은 극작가이자 연극 이론가 브레히트(Bertolt Brecht 1898~1956)와 직접적인 교류를 하면서 예술작품이 대중에게 접근할 수 있는 새로운 방법들을 논의하기도 하였다.¹⁴⁾ 대중예술에 대한 브레히트의 이론은 다음 장에서 논의

14) Walter Benjamin, 반성완 편역, 『벤야민의 문예이론』 (서울: 민음사, 2009), p. 361.

될 것이다.

신학적이고 형이상학적이었던 벤야민¹⁵⁾은 브레히트를 통해 마르크시즘적 시각을 접하게 되었고, 그 영향으로 『기술복제 시대의 예술 작품』(Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, 1936), 『생산자로서의 작가』, 『보들레르 연구』 등의 논문에서 초기의 형이상학적인 예술 비평개념과는 다른 이론을 보여준다. 무엇보다 그는 순수 예술에서 나타나는 그 자체의 분위기, 즉 아우라(Aura)의 개념이 붕괴된 현대 예술의 위기를 발견하였다. 『기술복제 시대의 예술 작품』에서 벤야민은 “아무리 가까이 있다고 느껴지더라도 먼 것의 일회적 나타남”¹⁶⁾이라는 말로 예술 작품의 아우라를 정의하고 있다. 또한 “어느 여름날 오후 휴식의 상태에서 휴식자에게 그림자를 던지고 있는 먼 지평선의 산맥이나 나뭇가지를 보고 있노라면, 바로 이 순간 우리는 이 산과 나뭇가지가 숨을 쉬고 있다는 느낌을 받는다. 이러한 현상을 우리는 산이나 나뭇가지의 분위기가 숨을 쉬고 있다고 말할 수가 있는 것이다”¹⁷⁾라는 비유를 들면서 본질적으로 존재하는 것이 가지고 있는 아우라의 개념을 보다 명확히 했다. 벤야민은 브레히트에게 “어떤 사람이 자신에게 시선이 주어지고 있다고 느끼면 그는 그 시선을 되받게 된다. 관찰되고 있는 사물이 관찰자에게 응답을 하게 되리라는 기대가 분위기를 만들어 낸다”¹⁸⁾라는 말로 아우라에 대하여 설명해 주기도 했다. 그런데 과학 기술의 발전으로 기술 복제 시대가 도래하면서 그러한 아우라는 사라지게 되었고, 그에 따라 예술의 개념 변화도 인정해야만 하는 것이다. 다시 말해서, 예술작품의 시간적, 공간적 상황이 주는 현재성과 일회성을 중시하는 전통적 예술작품의 아우라는 더 이상 예술작품의 가치를 판단하는데 있어서 절대적인 기준점을 제시하지 못한다. 또한 과학 기술이 발전함에 따라 기술적인 복제가 가능하게 되면서 기술에

15) 벤야민은 부유한 유대교 집안에서 태어나고 자랐다. 1920년 즈음에 기록한 그의 「베를린의 유년시절」을 보면 “내 양친의 살림이 바탕하고 있던 경제적 기초는 나의 유년시절과 소년시절이 훨씬 지나도록 깊은 비밀에 감싸여 있었다. 그것은 아마 장남이었던 나에게만 해당되었던 것이 아니라 나의 어머니에게도 해당되었던 것 같다. 이러한 사정은 유대인 가정에 공통된 하나의 관습이었고 또 많은 기독교 가정에서도 대동소이했을 것이다. 그런데 이보다 더 이상스러운 사실은 돈을 쓰는 것까지도 일종의 신비의 베일에 가려 있어서 돈이 어떻게 벌리고 또 어떻게 재산이 모이는지 도무지 알 수가 없었다는 점이다. …… 근본적으로 나의 아버지는 그의 압전함만이 아니라 시민적 미덕에서 비롯하는 상당할 정도의 자제력과 함께 기업가적 체질을 가지고 있었다”라고 자신의 유년시절을 회고하고 있다.

Walter Benjamin, 반성완 번역, 『발터벤야민의 문예이론』(서울: 민음사, 2009) pp. 14-15.

16) 위의 책, p. 378.

17) 위의 책, p. 378.

18) 위의 책, p. 378.

의한 예술작품에서 전통예술의 아우라는 더 이상 찾아보기 어렵게 되었는데, 이러한 현상은 예술작품을 대면하는 현대인, 즉 대중에게도 영향을 미치게 된다.

벤야민은 대중, 즉 예술작품의 수용자가 갖는 태도에도 변화가 나타난다고 보았는데, 전시적 가치를 지닌 예술작품을 대하는 태도는 종교의식적인 면이 강했는데 반해, 기술 복제 시대의 예술작품은 근본적으로 작품이 가지고 있는 상품적 가치를 대중을 향해 전시하는데 목적이 있음을 지적했다. 벤야민은 전통예술과 기술 복제 시대의 예술의 차이점으로 작품과 수용자 사이의 거리를 이야기했다. 그에 따르면 전통적인 예술작품은 제의적 가치를 가지고 있기 때문에 종교적인 목적으로 예술과 수용자가 일치되어야 했으나, 그와 같은 경우 작품과 수용자의 거리가 없기 때문에 예술작품의 비판적 수용이 오히려 어렵다고 지적했다. 다시 말해서, 작품과 수용자 사이의 거리는 예술작품을 비판적으로 해석하는데 중요한 특징이 된다는 것이다. 이처럼 벤야민은 예술작품의 수용자가 작품과 작품 속 인물이나 표현과 일정한 거리를 두어야 그것에 대한 비판적 수용이 가능하다고 생각하고, 그것을 현대 예술작품이 갖춰야 할 중요한 부분이라고 생각했는데, 이는 전통적 예술의 제의적 성격과는 다른 것이다.¹⁹⁾

벤야민은 앞에서 언급한 예술작품의 아우라 붕괴와 이에 따른 수용자, 즉 대중이 취하는 태도의 변화를 출발점으로 하여 기술 복제가 가능한 시대의 예술의 새로운 사회적 기능을 이론화하고자 했다. 특히 그는 『생산자로서의 작가』에서 예술작품과 창작자가 오늘날의 생산관계 속에서, 즉 자본주의적 생산방식과 생산력, 기술을 가지고 어떠한 태도를 취해야 하는가 하는 보다 구체적인 문제를 다루었다. 그러한 문제의식과 더불어 그는 우선 직접 작품 생산에 임하는 창작자를 정신적 생산자로서의 창작자와 현대의 예술적 기술을 실천적 목적을 위해서만 활용하는 기술적 창작자로 구분 짓고, 현대 사회의 예술 창작자가 갖추어야 하는 태도에 대해 이야기하고 있다. 벤야민은 예술 창작자도 예술작품 생산의 현장에서 대중의 한 사람이 되어야 한다고 이야기하며, 현대의 예술적, 문학적 기술을 이용하여 대중의 의식을 변화시키는데 노력해야 한다고 했다. 이것은 소수 지배계층에 의해 주도되어 온 전통적 예술의 독자성과 자율성에 대해 비판적 시각을 제시한 것으로 예술작품의 수용자와 창작자의 거리를 좁히는 것이 예술의 영역이 넓어지는 방법이자 예술작품으로 인한 대중의 변화를 기대할 수 있는 방법이 된다. 대중의 의식을 변화시키는 예술을 만들기 위해 벤야민은 예술의 기술적인

19) 앞의 책, p. 380.

부분들을 적극적으로 활용해야 한다고 주장하면서 당대 과학 기술의 발전으로 얻게 된 사진, 영화, 마스크 등 이전의 예술 방식과도 유기적 관계를 맺어야 한다고 생각했는데, 문학과 음악의 협동, 영상 예술의 문학화, 연극에 서사적 요소를 도입하는 시도 등이 상호 유기적 관계를 맺는 예술 장르들의 좋은 예라고 주장했다.²⁰⁾

다양한 예술 장르들이 서로 결합하여 대중으로 하여금 사회적 비판의식을 갖도록 도와주는 것이 옳은 것이라고 생각했던 벤야민은 이러한 현상이 자칫 예술의 정치화로 의미가 퇴색되지 않을까 우려했다. 당대 나치즘, 과시즘 등이 정치적 이데올로기를 예술에 불어넣어 사람들을 획일적인 사고로 선동하기 위해 예술을 이용하고자 했는데, 벤야민은 예술의 정치화가 그 반대의 개념인 예술의 정신 또는 미학적 가치를 떨어뜨린다고 생각했다. 그는 또한 예술작품과 그 창작자는 자본주의 생산수단을 가지고 있는 사회에서 겪는 어려움에 대해 대중 스스로가 비판적 시각을 가지고 사회주의적 실천에 대한 올바른 인식을 가지고 있어야 한다고 생각했다.

벤야민은 근대 사회 변화의 중심에 산업화로 인한 테크놀로지가 작용하고 있다고 파악했다. 그는 ‘기술(Technik)’ 개념을 제시하며 이것이 근대의 역사를 비롯한 사회, 경제, 문화, 예술을 통합적으로 설명해 줄 수 있는 개념이라고 하였다.²¹⁾ 벤야민의 이론에서 기술은 예술의 기술을 포함하여 산업 및 과학의 테크놀로지를 지시하는 동시에 근대 사회의 현상을 포괄적으로 설명해 줄 수 있는 개념이다. 벤야민은 1925년을 기점으로 기술의 개념을 예술에서 예술 외부의 사회 현실에서 나타나는 산업, 과학의 현상으로 확대시켰다. 더불어 1940년대 즈음부터는 프랑크푸르트 학파의 아도르노와 호르크하이머도 산업의 생산조건에서 출판, 영화 산업 등 문화를 생산하는 일들을 아울러 문화산업이라고 설명하며, 이러한 문화산업을 비판하는 맥락에서 예술 창작자가 자유로운 의식으로 재료를 다루는 모습을 ‘미적 기술(Ästhetische Technik)’²²⁾이라고 강조했다.

벤야민의 기술 개념은 기계, 매체라는 물리적인 의미를 벗어나 그것을 다루는 생산자, 즉 예술에서는 예술 작품의 창작자와 매우 긴밀하게 관련된다. 브레히트에게 영향을 받아 쓴 『생산자로서의 작가』에서 벤야민은 “작가적 기술(die schriftstellerische

20) 앞의 책, p. 381.

21) 강수미, “테크놀로지 시대의 예술 - 발터 벤야민 사유에서 유물론적 미학 연구”(홍익대학교 대학원 박사학위논문, 2007), p. 56.

22) 위의 글, p. 56.

Technik)”이라는 말로 의미를 분명히 한다. 즉, 여기서 기술은 예술 창작자들이 자신들의 일을 생산수단과 기술과의 관계 속에서 철저히 사고함에 따라 사회변혁과 계급투쟁을 위해 테크놀로지 기반의 생산기구들을 기술적으로 전환시키는 이른바 정치적 실천의 방법론적 개념인 것이다.

벤야민은 예술에 대한 사회적 인식의 변화, 그 반대로 예술에 의해 변화된 사회의 변화를 분석하는데 예술의 기술적 매체와 예술작품의 생산 및 그것을 수용하는 대중의 양상을 분석해야 한다고 하였다. 그는 19세기에 나타난 예술의 역사가 당대 스스로가 체험하고 있는 예술의 상황에 대한 판단에 영향을 미친다고 생각하였는데, 때문에 현재의 예술이 처한 상황을 올바르게 이해하기 위해서 이전의 예술의 역사를 정확하게 알고 있어야 한다고 주장하며, 과거를 통해 예술의 현재적 상황 속에 숨겨진 구조적인 모습을 밝히고자 했다. 벤야민의 대표적인 연구물 중 하나인 『기술복제 시대의 예술작품』을 통해 그는 과거 전통적 예술을 토대로 현재 시점의 예술을 판단할 수 있는 새로운 기준점을 제시했다. 그는 산업 테크놀로지가 사회에 수용되던 초기 상황에서 그러한 기술을 수용할 준비가 되지 않은 집단의 시행착오와 그럼에도 불구하고 그들이 가진 예술에 의한 유토피아적 희망을 발견하였다. 즉, 인간은 산업 기술에 의한 생산 방식과 재료의 출현을 산업적 방식으로만 이해했을 뿐 예술적으로 다루는 방법들은 깨닫지 못하는 실수를 범했다고 판단하고, 전통적 예술을 판단하는 시각에도 변화가 필요하다고 생각했다. 더불어 벤야민은 산업화, 자본주의에 따른 기술을 예술적 기술로 전환해야 한다고 주장했다.²³⁾

벤야민은 『기술복제 시대의 예술 작품』이 자신의 역사 구성이 소실점으로 채택하게 될 정확한 지점을 현재 속에서 지적하고자 한 논문이라 했다.²⁴⁾ 그는 현재의 예술이 처한 역사적, 사회적 운명을 드러내고자 하였으며, 19세기 테크놀로지의 출현으로 변화된 사회 조건 중 하나인 예술에 집중하여, 예술의 과거가 현실적으로 효력을 발휘하고 있는 20세기 예술의 현재 상황을 명확히 인식하기를 바랐다. 이것이 벤야민이 주장하는 과거 잘못된 집단의 예술에 대한 태도를 반성하는 현재의 변증법적 역사 인식이자 예술을 대하는 태도이다. 또한 그는 예술작품의 진리내용을 드러내는 비평을 스스로 실천해야 한다고 이야기했다. 다시 말해 예술작품이 이야기하는 사실에 집중하여 그

23) 앞의 글, p. 131.

24) 위의 글, p. 132.

시대의 정신적 표현을 발견하고, 작품이 만들어진 시대에서 역시 그것을 인식하고 있는 현실을 잇으면 안된다는 것이다.

또한 벤야민은 『기술복제 시대의 예술 작품』을 통해서 예술에 접목된 새로운 테크놀로지 개념을 잘못 인식하여 사용한 결과가 인간으로 하여금 전통적 개념의 예술로부터도 멀어지게 했음을 지적하고, 당대 인식한 예술적 기술에 대한 정확한 이해가 필요하다고 강조했다. 그는 새로운 테크놀로지와 인간의 예술에 대한 유토피아적 상상력이 인류가 자연의 지배력과 사회적 억압으로부터 해방되는데 필수적이라고 보았으며, 때문에 무엇보다도 예술에서 자연의 지배력과 사회적 억압이 어떻게 서로 관계를 맺는가를 중요하게 생각했다. 그에 따르면 새로운 테크놀로지는 인간이 만들어낸 것이기는 하지만 인간의 의식으로는 다 이해하지 못한 새로운 자연의 생산적 가능성과 결부하여 변증법적으로 해석, 사용되어야 한다.²⁵⁾

테크놀로지 시대에서 벤야민이 지향하는 예술은 전통적 개념의 예술에서 해방된 예술이고 그것은 대중의 예술 인식과 삶에서의 유용성을 부정하지 않고, 예술작품에 내재한 각각의 요소들이 변증법적으로 수용되어 대중의 마음에 진정한 안락과 궁극적 기쁨을 주는 것이다.²⁶⁾ 그러나 당대 대중은 작품의 진정한 의미를 파악하고자 하는 노력을 기울이기 이전에 스스로 판단하기에 예술의 자율성이 주어진 작품 또는 대중적 취향과 차별화를 둔 작품을 접할 때 고급 예술을 접한다고 생각했다. 이것은 작품의 진정성을 이해하려는 노력 대신 작품이 가지고 있는 표면적 이미지만으로 작품 전체를 판단해 버리는 행동으로 벤야민이 지양했던 태도이다.

벤야민에 따르면 예술작품은 특정한 시공간의 지각 조건과 관계를 맺고 있다.²⁷⁾ 예술 작품의 창작자와 수용자인 대중의 일상적 지각 조건이 다른 만큼 예술작품에서 나타나는 지각 조건 또한 달라진다. 그가 판단하기에 당대의 대중은 이미 스스로의 의지력이나 집중력을 발휘하여 서정시 등의 예술작품을 해석할 수 있는 능력이 약화되었으며, 예술작품을 접하는 사회 또한 감상자, 즉 대중이 정신집중을 통해 깊은 생각을 하며 예술작품을 접할 수 있는 환경을 제공해 주지 못하고 있다는 것이다. 이러한 현상은 사회적 메시지 혹은 깊은 이해를 필요로 하는 예술작품을 접하는 것에 있어서 대중으로 하여금 진지한 예술을 외면하게 하는 결과를 초래했다. 그러나 이것을 다른 입장에

25) 앞의 글, p. 138.

26) 위의 글, p. 135.

27) 위의 글, p. 167.

서 해석하면 창작자에게 사회의 변화된 방식에 따라 만들어진 다양하고 새로운 예술작품을 통해 대중에게 접근할 또 다른 방식을 찾아야할 의무가 주어졌다는 것으로도 볼 수 있다.²⁸⁾

벤야민의 예술이론을 모더니즘 예술 이론 혹은 대중예술 이론처럼 어느 한가지로 규정하여 지칭하기에는 어려움이 있다. 그는 프랑크푸르트 학파의 일원으로 과학기술의 발달로 인한 예술작품의 기술복제가 가능해진 당대의 예술에서 전통예술의 특징 중 하나인 아우라의 붕괴가 일어났다고 주장했지만, 그의 이론의 중심에는 그 복제기술을 이용한 사진과 영화가 있었기 때문이다. 그러나 벤야민의 이러한 이론을 예술 창작에 있어 기술복제를 옹호했기 때문이라고는 보기 어렵다. 그는 사진과 영화처럼 과학기술을 이용하는 예술이 발생한 현상을 부정하지는 않았으나, 오히려 그러한 예술을 향유하는 사람들, 즉 대중이 예술적 기술과 그것이 파생하는 영향에 대해 의식적으로 수용할 수 있어야 한다고 강조한다.

벤야민은 기술 복제가 가능해진 시대적 영향으로 예술작품의 수용자의 범위에도 변화가 나타났음을 강조했다. 그는 사회적 변화에 따른 예술의 변화를 부정적으로 인식하지는 않았으나, 사회적 역할을 하지 못하는 철저히 상업적인 예술작품이 대량생산되는 현상은 비판했다. 이것은 오늘날 상업적 가치를 중시하는 대중예술에도 충분히 적용할 수 있는 것으로 대중예술의 가치판단 기준에 있어 물질적 기준이 절대로 유일한 것이 아님을 이야기해 준다. 또한 예술작품 창작자에게 상업적 기준에 따른 작품 창작에 대해 비판적 시각을 제시함으로써 대중예술도 사회 비판적 기능을 실천할 수 있어야 함을 강조한다.

이와 같이 벤야민 또한 아도르노와 마찬가지로 예술과 사회의 유기적 관계를 인정하고, 당대 사회 전반에 나타나는 변화들이 예술에 어떠한 영향을 미치는가를 중요하게 생각했다. 더불어 예술도 사회 현상에 역으로 영향을 미칠 수 있다고 생각했기 때문에 벤야민은 대중이 접하는 예술작품 창작이 보다 진정성을 가지고 이루어져야 한다고 생

28) 19세기 중엽 이후 모더니티 시공간에서는 전승된 미적 형식과 미적 가치에 입각한 유티주의 예술, 그리고 새로운 테크놀로지 기반의 예술, 이 양자가 갈등과 경쟁 관계 속에서 병존했다. 전자는 부르주아 예술로서, 이 예술은 사회적 현실과 절연해 있다는 그 속성으로 스스로를 정당화하고 자체의 내용을 규정했다. 반면 기존 유티주의 예술이 거부한 그 사회적, 물질적 현실로부터 발생한 후자는 한편으로는 예술의 영역에 편입되기 위해 기존 예술의 효과를 모방하거나, 다른 한편으로는 태생적인 특성에 따라 산업과 과학의 영역으로 나아갔다. 이렇게 미묘하게 얽히면서도 분리된 두 예술의 양상이 이를테면 모더니티 예술의 정치학적 상황이다. 앞의 글, pp. 167-168 인용.

각했다. 비록 예술과 사회와의 관계를 밝히는데 있어 아도르노는 순수 기악 음악의 형식을, 벤야민은 사진, 영화와 같은 기술 복제 시대의 예술을 이야기했지만 본질적으로 그들이 가지고 있던 예술과 사회의 관계는 크게 다르지 않다.

현대사회에서 대중예술의 역할을 중요하게 생각했던 벤야민은 당대 연극이론가인 브레히트와 직접적으로 교류하면서 브레히트가 서사극을 확립하는데 영향을 미쳤다. 그들은 예술작품의 수용자로서 중요한 역할을 하고 있는 20세기 대중에게 작품 내의 메시지를 효과적으로 전달할 필요성을 느꼈으며, 브레히트는 바일 등 당대 작곡가들과 협업을 하며 실천적 방법을 강구했다.

III. 브레히트와 바일 서사 오페라의 음악적 기능

예술은 사회, 경제, 정치 등의 변화에 따라 그것을 수용하는 계층의 변화를 더불어 겪었다. 과거 특정한 계급의 소수그룹에 의해 창작, 공연, 수용되었던 예술은 현대에 이르러 다양한 계급의 많은 사람들, 즉 대중을 위해 만들어지고 그들에게 평가를 받기도 한다. 오늘날 예술에 있어 대중의 영향은 무시할 수 없을 정도로 확대 되었으며, 그들은 예술작품에 직, 간접적으로 개입하여 자신의 생각을 표출하기도 하고, 다른 예술작품 창작에 영향을 주기도 한다. 그러나 이러한 대중의 모습이 일반적인 것은 아니다. 예술작품을 수용하는 사람들은 증가했으나 작품이 보여주는 외형적인 요소뿐 아니라 그것에 내재된 의미를 파악하고자 노력하는 사람은 여전히 적으며, 심지어 이러한 경향은 예술작품 창작에 기여하는 제작자, 창작자 등에게도 영향을 미쳐 작품에 담아야 하는 의미 대신에 보다 많은 사람들에게 흥미를 유발시키는 외형적 요소에 집착하게 만든다.

예술을 판단하는데 있어서 물질적 잣대를 적용하는 것은 이미 예술을 예술로서 보지 못하고, 예술작품을 하나의 상품으로만 본다는 것이다. 따라서 그 상품이 많이 팔리면 팔릴수록, 즉 대중이 예술작품을 접하고자 하는데 얼마나 많은 금전을 지불하는가를 가치 기준으로 둔다는 것은 예술의 진정성을 간과하는 태도이다. 20세기 연극이론가 브레히트 역시 예술의 상업화를 비판하고, 예술작품이 갖추어야 할 사회적 비판기능을 강조했다. 따라서 그는 예술작품을 수용하는 대중이 작품과 동일시되어 그 내용을 무비판적으로 수용하게 하는 전통적 예술형식의 변화를 촉구했고, 그러한 주장을 토대로 새로운 예술형식을 고안했는데 그것이 바로 서사극(Episches Theater)²⁹⁾이다.

브레히트의 서사극 이론은 아리스토텔레스적인 전통적 연극이론³⁰⁾과 상반된다. 아리

29) 브레히트는 감정적인 것을 중시하는 자율적 예술관이 당대 현실을 외면하고, 수용자 또한 현실 문제를 직시할 수 없게 한다고 생각했다. 따라서 예술작품의 사회적 기능이 절대적으로 필요하다고 주장하고 서사극과 교육극이라는 새로운 형식으로 예술작품의 사회적 진정성을 강조했다. 그는 1926년 서사극(Episches Theater)이라는 용어를 처음으로 사용하고 그 본질 규정을 시도하였으며 이후 서사극 이론을 구축해나가는 작업에 몰두했다.

30) 전통연극에서는 연극자가 예술적인 암시를 수단으로 극중 주인공의 성격과 감정을 모방(Mimesis)하여 묘사하고 관객은 배우의 연기를 통해 극중 인물의 체험과 감정을 자신의 체험과 감정으로 받아들이며 감정의 정화(Katharsis)를 경험하게 된다. 그러나 이러한 감정이입과 정화의 과정은 무반성적인 감동을 바탕으로 하여 무대 위의 현실을 자연스러운 것, 불변의 것으로 받아들이게 하고 청중의 태도를 수동적이고 무비판적이며 비역사적인 것으로 만드는 위험을 내포하고 있다. 또한 무대와 청중사이의 소통이 감정이입만을 토대로 이루어진다면 관객은 배우를 통해 모방되는 비극의 주인공이 보고 체험하는 만큼

스토텔레스는 작품에 나타나는 신화적, 영웅적 주인공에 관객이 감정적 동화를 일으키며 카타르시스를 느끼게 하는 것이 연극의 주된 목표라고 했다. 그러나 브레히트는 이러한 연극형식은 관객으로 하여금 작품을 객관적으로 볼 수 없게 방해한다고 비판하며, 작품으로부터 관객이 거리를 두는 기법들을 사용해야 한다고 했다. 브레히트는 그것을 소외효과(Verfremdungseffekt)라고 하였는데, 그는 작품에서 ‘거리두기’를 실천하기 위해 텍스트, 무대장치, 조명, 의상, 음악 등의 요소를 사용한다. 이것은 관객의 감성이 아닌 이성에 호소하는 작품묘사 방법으로 관객과 예술가에게 전통적 태도와는 다른 새로운 것을 요구하였다. 다시 말해서 관객이 사건의 진행에 동화되는 것을 막기 위해 극에 나타나는 사건을 낯설게 보이게 함으로써 극으로부터 거리를 두게 하는 방법을 요구한 것이다. 이 소외효과, 즉 작품을 낯설게 하는 기법은 서사극의 중추를 이루는 기본원칙이자 핵심개념이다.³¹⁾

브레히트가 서사극에서 사용한 소외효과 기법은 모든 연극요소, 즉 극의 내용, 음악, 의상, 무대장치뿐만 아니라 장면에서 사용하는 제목과 조명기법 등에 적용된다. 그는 관객이 사건진행에 몰입하지 못하도록 하기 위해 극의 흐름을 끊어주는 해설자를 등장시키거나, 극에 출연하는 배우가 사건진행과 상관없는 노래를 부르게 하고, 필요이상의 무대장치를 하지 않는 등 관객이 작품을 접하는 동안 자신이 그 사건 속에 있는 것이 아닌 하나의 관찰자로 존재함을 상기시켜 준다.

브레히트가 자신의 서사극에서 사용한 소외효과를 위한 요소 가운데 음악은 매우 중요한 것이다. 그는 서사극과 관련하여 당대 많은 작곡가들과 교류하며 공동작업을 했을 정도로 서사극에 있어 음악적 효과를 중요하게 생각했다. 따라서 브레히트가 서사극 이론을 실천하는데 있어서 음악을 어떻게 사용했는가를 살펴보는 것은 이 연구에서 중요한 부분이라고 하겠다.

만 볼 수 있다는 예술수용상의 한계를 갖게 된다.

김택완, “브레히트의 서사극과 음악”, 『서양음악학』, 제 10호(2006), p. 123. 인용.

31) 위의 글, p. 122.

1. 브레히트 서사극론에서의 음악

브레히트는 당대 세계 연극에 막대한 영향을 미친 독창적이고 사실주의적인 작가이자 연극이론가이다. 그는 인간과 사회와의 관계는 운명에 의해 결정된 것이 아닌 변경 가능한 것이며 그러한 상황을 만들어 내는 것도 인간의 몫이라고 보았다. 그리고 그와 같은 사상을 중심으로 예술을 통한 사회 개혁을 요구하였다. 브레히트는 프랑크푸르트 학파의 일원이었던 벤야민과 더불어 예술이 가진 사회성을 인정하고 더 나아가 예술을 통해 사회적 이야기에 대한 공감도 충분히 가능하다고 생각했다. 사회, 정치, 경제 등의 환경이 여러 가지로 복잡했던 시대에 예술과 사회적 구조를 연관하여 생각하고자 했던 두 사람은 예술작품을 통해 사회적 메시지를 표출하는 방법에 대한 생각을 나누었다.³²⁾ 전반적으로 그는 연극과 같은 극예술 또는 문학이 사회적 메시지를 전달하는데 유용한 장르라고 생각했으나, 음악에 대한 개인적 관심을 자신의 작품과 이론에 포함시키면서 사회적 예술작품에 대한 폭을 넓혔다.

우선적으로 브레히트는 인간에 대한 고찰은 인간과 유기적 관계를 맺고 있는 사회와의 관계를 바르게 바라볼 때 가능하다고 생각했으며, 인간이야말로 사회 속에서 야기되는 여러 가지 문제들을 변화시킬 수 있는 존재이기 때문에 인간이 할 수 있는 실천적 기능으로서의 희곡을 강조하게 되었다. 또한 그는 기존의 극 형식으로는 부조리한 상황에 처한 인간의 현실을 정확하게 담아낼 수 없다고 생각하여 새로운 형식을 고안했는데, 그것이 ‘서사극’³³⁾이다. 앞서 언급한 바와 같이 서사극은 기존의 전통적 형식과는 여러 가지 면에서 대조적인데, 그것을 표로 정리해 보면 다음과 같다(표 1).

32) Walter Benjamin, 반성완 편역, 「브레히트와의 대화」, 『발터 벤야민의 문예이론』(서울: 민음사, 2009), pp. 40-52.

33) 브레히트가 이야기 하는 서사란, 특별한 장르에 매여 있지 않을 뿐 아니라 다른 장르에서도 발견 될 수 있는 요소로서, 사실을 허구가 아니라 사실로 바라보게 하는 연극 형태이다. 즉 연극을 하고 있다는 사실을 관객이 인정하고 받아들여도록 하는 브레히트의 지론이다.

임혜인, “뮤지컬의 관점으로 본 베르톨트 브레히트와 쿠르트 바일의 <서퐁짜리 오페라>에 내재된 서사극 적 요소 연구”(중앙대학교 대학원 박사학위 논문, 2007), p. 1.

(표 1) 전통적 희곡 형식과 서사극 형식 비교³⁴⁾

전통적 희곡 형식	서사극 형식
연기한다. 관객을 무대 위의 사건으로 끌어들인다. 그의 능동성을 소모시킨다. 그에게 감정을 갖게 한다. 체험 관객을 무엇인가에 빠트린다. 암시 감정이 저장된다. 관객은 빠져있다. 함께 체험한다. 인간은 기지의 존재로 전제된다. 고정 불변의 인간 결말에 대한 긴장 한 장면은 다른 장면을 위해 존재한다. 통합 사건들이 직선적으로 진행된다. 진화의 강박감 사유가 존재를 규정한다. 감정	이야기한다. 관객을 관찰자로 만든다. 그의 능동성을 일깨운다. 그에게 결단을 강요한다. 세계상 관객은 무엇인가를 직시한다. 논증 인식으로 몰아간다. 관객은 마주보고 있다. 조사한다. 인간은 탐구의 대상이다. 가변적이며 변화시키는 인간 진행에 대한 긴장 각 장면은 독자적으로 존재한다. 몽타주 굴곡을 이룬다. 도약 사회적 존재가 사유를 규정한다. 이성

브레히트는 기존의 연극이 변화의 가능성이 없는 완성된 작품을 무대에 올림에 따라 서 관객으로 하여금 단순한 구경꾼 역할 이상을 하지 못하게 할 뿐 아니라 무대에서 일어나는 내용에 일방적으로 세뇌당하는 모습을 비판했다. 때문에 수동적 역할만을 했던 관객이 비판적이고 능동적인 자세로 작품을 바라보며 사회 개혁에 참여할 수 있는 방법들을 생각했다. 다시 말해서 관람적 연극에서 사회적 연극으로의 변화를 꾀한 것이다.

이러한 사회적 연극을 실천하기 위해 그는 여러 가지 연극요소들 가운데 음악을 상당히 중요하게 생각했다.³⁵⁾ 그의 연극 대부분은 음악이 중요한 요소로 자리매김 하고

34) 김택완, “브레히트의 서사극과 음악”, 『서양음악학』, 제 10호(2006), p. 125, 표 인용.

35) “브레히트의 텍스트는 음악과 결정적으로 새로운 관계를 맺는다. …… 그로 인해 음악에는 완전히 새로운 과제가 부여되었다. 음악은 더 이상 텍스트에 곡을 붙이거나 그 텍스트를 용해시킬 수 없다. 음악

있는데, 초기 그의 작품들에서는 자신이 직접 가사에 선율을 붙이거나 다른 노래에서 멜로디를 차용하기도 했다. 이후 브레히트는 처음부터 음악을 염두하고 대본을 쓰기 시작하여 1920년대 중반 이후부터는 작곡가들과 공동작업을 했다. 또한 음악회용으로 작곡된 음악들은 예술을 통한 비판적 사고를 방해하고 있다고 주장하며 자신의 서사극 이론을 보다 강화하였다.

브레히트는 당시 몇 명의 작곡가들과의 협업을 통해 자신의 서사극 이론을 발전시켜 나갔다. 그 가운데 쿠르트 바일(Kurt Weill, 1900~1950)과 협업하여 창작한 서사 오페라 <서푼짜리 오페라(Die Dreigroschenoper)>(1928)는 브레히트 자신의 서사극에 대한 이론을 적극적으로 반영한 첫 번째 작품이다. 브레히트는 <서푼짜리 오페라>를 창작하는데 있어서 공동 작업자 바일에게 자신의 실험적 서사극에 적합하다고 생각하는 음악을 요구했다. 즉, 관객으로 하여금 작품에 동화를 일으키게 할 수 있는 고전, 낭만적 음악이 아닌 대중적 노래, 정치 풍자를 위한 카바레 음악, 장터 장사꾼들의 노래, 오페레타, 재즈, 민중가요 등을 사용하길 요구한 것이다.³⁶⁾ 바일은 브레히트의 요구를 적극적으로 수용하였고 <서푼짜리 오페라>의 음악이 관객으로 하여금 작품으로부터 거리를 유지할 수 있게 하는 장치적 역할로서의 음악 작업에 몰두했다. 결국 이 작품 속에 수용된 대중음악은 서사극에서 가장 중요한 거리두기 개념을 극대화 시키며 극을 이끌어가는 역할을 하게 되고 외적으로 이것은 오늘날 뮤지컬 음악에 나타나는 특징들 가운데 단순하고, 대중적인 요소를 갖는 것과 유사함을 보인다.

브레히트가 활동하던 당시만 해도 음악의 주류가 재즈와 같은 대중음악은 아니었다. 하지만 브레히트는 재즈, 민속선율, 카바레 음악과 같은 대중적인 음악을 극에 접목시키길 원했는데, 이러한 음악은 극의 분위기를 고조시키고, 주인공의 심리를 표현하는 정도의 기능을 하던 이전의 오페라 음악의 효과와 달리 음악을 매개로 극을 해석하고, 표현하는 역할을 한다. 더 나아가 이러한 익숙하고 쉬운 선율은 사건진행의 흐름을 단절시켜 작품을 통한 반성적 사고를 할 수 있는 기회를 제공한다. 이러한 기능을 더욱 극대화시키기 위해 브레히트는 오케스트라를 무대 위에 배치하여 관객이 연주자들을

은 단지 텍스트를 완전히 구현하기 위해 자신을 텍스트에 종속시킬 수밖에 없었다. …… 이제 더 이상 생성중인 음악이 완성된 텍스트를 찾는 것이 아니라 이전과는 달리 이 두 가지가 서로서에게 의지하고 단지 서로를 통해 존속한다. 여기에 엄청난 규모의 가능성이 존재하는 것이다.”

Hans Mersmann, Die neue Musik und ihre Texte, in Melos X, 1931, p. 172 / 김택완, “브레히트의 서사극과 음악”, 『서양음악학』, 제 10호(2006), p. 126, 재인용.

36) 브레히트 학회, 『브레히트의 연극세계』 (서울: 열음사, 2001), p. 134.

볼 수 있게 하고, 노래를 부르는 배우와 연주를 하는 사람에게만 조명을 비추어 극과 상관없는 음악이 연주되는 것처럼 보이게 하였다. 이에 따르면 브레히트의 서사극을 위해 작곡된 음악은 등장인물의 감정, 열정을 묘사하는 것이 아니라 사건에 대해 객관적으로 논평하거나 보고하고 관객에게 극에 나타나는 문제를 인식할 것을 요구한다. 다시 말해 음악은 관객의 감정이입을 방해하고 무대 위의 사건에 대해 거리를 두고 관찰할 수 있도록 소외효과를 일으켜야 하는 것이다. 때문에 바일과의 협업에 있어서도 끊임없이 자신이 원하는 분위기를 설명하고, 자신이 생각한 음악적 선율을 들려주기까지 하며 브레히트 자신의 생각대로 서민적이고 단순한 선율의 편안한 음악을 작품 속에 넣기를 원했다. 이러한 브레히트의 음악 소외효과는 특정한 낭송조를 강조하거나, 장식적인 음형들을 사용하고 특정 음색을 과하게 사용함으로써 필요이상의 강조, 과장을 불러일으키거나, 음악적 흐름이 관객의 기대에서 벗어나는 진행을 사용하여 구조적으로 약화시키는 소외효과를 일으키기도 한다.³⁷⁾

브레히트는 또한 서사극에서의 음악적 게스투스(Gestus)³⁸⁾를 요구한다. 게스투스란 작품 안에서 배우의 심리상태를 묘사하는 것이 아닌 태도를 제시하는 방법으로 사회적으로 규정된 인간관계를 표현하고 그를 통해 사회상황을 매개할 수 있는 사회적 태도를 의미하는 것이다. 따라서 음악적 게스투스는 배우로 하여금 어떤 기본자세를 연기할 수 있게 해주는 음악을 가리킨다.

<서푼짜리 오페라>를 시작으로 브레히트는 바일을 비롯하여 파울 데사우(Paul Dessau, 1894~1979), 한스 아이슬러(Hanns Eisler, 1898~1962), 파울 힌데미트(Paul Hindemith, 1895~1963)와 더불어 서사 음악극 작업을 했는데,³⁹⁾ 브레히트의 음악에

37) 김택완, “브레히트의 서사극과 음악”, 『서양음악학』, 제 10호(2006), p. 129.

38) 게스투스는 몸짓으로 말하는 행동의 세부묘사를 일컬으며, 서사극에서 매우 중요한 미학적 개념이다. 서사극에서는 이러한 게스투스, 즉 행동으로 의미를 전달한다. 서사극은 무엇보다 인간들 사이에서 보이는 사회적, 역사적으로 의미 있는 태도에 관심을 가지기 때문에, 그들이 속해있는 사회적 법칙이 보이도록 인간이 태도를 취하는 장면을 만들어낸다. 거기에서 인간의 태도는 가변적인 것으로 표현되고, 인간은 그 어떤 정치, 경제, 사회적 상황에서 자유롭지 못하지만 동시에 이를 변화시킬 수 있는 존재로 그려진다. 따라서 관객은 사회적 관점에서 인간의 태도에 대해 비판할 수 있는 기회를 갖게 된다. 장면은 역사적인 장면으로 무대에 올려진다. 관객은 즉 인간의 태도를 취하는 방식에 관한 한 그것들을 서로 비교할 수 있는 위치에 있어야 하는 것이다. 앞의 글, p. 131, 인용.

39) 1928년 작곡자 쿠르트 바일과의 협업 <서푼짜리 오페라>를 위시하여 1929년 파울 힌데미트, 바일과의 협업 <린드버그들의 비행(Der Flug der Lindberghs)>, 1930년 쿠르트 바일과의 협업 <마하고니 시의 흥망성쇠(Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny)>, 1930년 바일과의 협업 <동의하는 사람(Der Jasager)>, 1930년 한스 아이슬러와의 협업 <조치(Die Maßnahme)>, 1941년 파울 데사우와의 협업 <예외와 관습(Die Ausnahme und die Regel)>, 1941년 파울 데사우와의 협업 <역적어멈과 그 자식들(Mutter Courage und ihre Kinder)>, 1943년 파울 데사우와의 협업 <사친의 선인(Der gute Mensch

대한 지극한 관심은 파울 데사우가 자신의 집을 방문한 브레히트를 생각하며 기록한 자료를 보면 알 수 있다.⁴⁰⁾ 특히 브레히트는 선율 중심의 음악 보다는 가사가 동반된 음악을 좋아하였다. 그가 연극에서 주로 사용하고자 한 음악은 소외효과, 즉 거리두기를 위한 방법으로 사용한 대사가 있는 음악이었다. 브레히트는 선율에 가사를 넣어 그것을 대사화하는 기법을 사용하였는데, 이것은 오늘날 뮤지컬의 음악적 대사의 역할과 외형적으로 유사한 특징을 갖는다.

지금까지 살펴본 바에 의하면 브레히트는 자신의 서사극 이론을 구체화하기 위해 음악을 중요하게 생각했고, 관객과 작품 사이에 거리를 만들어 관객이 작품을 객관적, 비판적으로 바라볼 수 있기를 원했다. 이러한 효과를 극대화하기 위해 그는 재즈, 민속음악과 같은 쉽고 대중적인 선율을 사용했는데, 이 부분에서 브레히트는 자신이 지양했던 음악을 통한 감정적 동화를 절대적으로 차단할 수 없는 한계점에 부딪혔다. 연극에 장면과 다른 의도를 지닌 가사와 선율을 넣으면 소외효과가 더욱 극대화 될 수 있다고 생각한 그의 판단은 실제 연출 작업에서 제대로 전달되지 못하는 경험을 하게 되는데, 이것은 노래 가사가 연극의 장면과는 다르더라도 선율과 리듬은 노래 가사와 분리시키지 않았기 때문이다. 따라서 관객은 연극에서의 노래 사용으로 인해 소외된 가사보다는 오히려 익숙한 선율에 동화되어 작품에 대한 소외보다는 정서적 일치감을 경험하게 됐다.⁴¹⁾

오늘날 뮤지컬도 가사를 가지고 있는 노래 음악이 작품의 주된 요소로 작용한다. 그러나 이것은 브레히트가 추구한 소외효과로서의 노래 음악의 사용이라기보다 오히려 그가 봉착했던 문제점인 정서적 일치감을 위한 목적을 가지고 있다. 아이러니하게도 이러한 목적은 브레히트가 소외효과를 사용했던 이유와 동일하게 극의 내용을 표현, 해석하고, 정서적 일치감을 불러일으킨다고 하더라도 작품이 전달해야할 메시지를 관객, 즉

von Sezuana) 등 브레히트의 작품 속에서 지속적으로 음악을 넣는 것을 알 수 있다. 한국 브레히트 학회, 『브레히트의 연극세계』, pp. 112-397.

40) “브레히트는 나에게 ‘조만간 꼭 읽어봐야 할 연극이 있소. 반드시 음악이 있어야 하는 연극이래요.’라고 하였다. 그는 즉시 조용하고 정성스러우면서도 그 어느 시인보다도 더 크게 음악적인 느낌을 실어 극의 의미에 충실하게 구절을 읽기 시작하였다. 브레히트는 항상 음악을 접할 때 외부적인 것에 방해 받지 않고 눈을 감곤 했으며 무언가를 한 번만 들어서만 만족하는 법이 없었다. 브레히트는 항상 보컬만을 우선적으로 익힌 다음에야 반주와 함께 노래 전체를 감상하였다. 그는 마치 코끼리와도 같은 방대한 기억력을 가지고 있으며 자신의 음악세계를 작품 속에 접목시키고자 하는 사람이었다.”

Carol Martin. Henry Bial, *Brecht Sourcebook : Paul Dessau*, pp. 68-69 재인용.

41) 임혜인, “뮤지컬의 관점으로 본 베르톨트 브레히트와 쿠르트 바일의 <서푼짜리 오페라>에 내재된 서사극적 요소 연구”(중앙대학교 대학원 박사학위 논문, 2007), p. 41.

대중에게 보다 효과적으로 전달하고자하는 것에 있다. 오늘날 작품 창작자는 쉽고 익숙한 선율, 리듬을 사용하는 것이 오히려 극의 내용과 더불어 극이 가지고 있는 본질적인 메시지도 보다 효과적으로 전달 할 수 있을 것이라 생각한다.⁴²⁾ 그럼에도 불구하고 브레히트의 이러한 음악적 시도는 예술작품의 사회적 메시지를 대중에게 보다 잘 전달하고자 했던 것에 본질적인 목적이 있었기 때문에 그의 서사극 이론에서의 음악을 사용한 다양한 방법은 여전히 중요하게 다룰만한 가치가 있다.

2. 바일의 음악관

20세기 작곡가 쿠르트 바일은 주로 뮤지컬, 즉 음악극의 음악을 만든 작곡가로 유명하다. 그는 문학작품에 관심이 많아 언제나 극을 위한 음악을 만들고자 노력했으며, 음악을 창작하는 작곡가임에도 불구하고 그는 음악 중심적인 오페라와는 다른 새로운 방식의 극음악을 창작하길 원했다. 바일은 문학작품에 보다 서민적이고 대중적인 음악을 넣길 원했고, 기존의 양식화 되어있는 음악과는 다른 극음악을 창작하고자 했다. 이러한 이유로 그는 당대 브레히트를 만나 그동안 자신이 원했던 음악적 시도를 마음껏 펼칠 수가 있었는데, 결국 1927년에 브레히트와 협업을 했던 것을 계기로 바일은 뮤지컬과 같은 음악극 작곡가로서 이름을 남기게 되었다.

바일은 관객으로 하여금 사물이나 현상을 객관적으로 인지할 수 있도록 능동적 사고를 유도하는 브레히트의 새로운 연극에 관심을 가졌다.⁴³⁾ 때문에 자신의 예술적 관점 및 사회에 대한 관심도가 비슷했던 브레히트와의 협업을 기꺼이 승낙했으며 결과적으로도 두 사람의 첫 공동작품인 <서푼짜리 오페라>는 브레히트와 바일이 자신의 예술적 기술을 거침없이 표현했음에도 불구하고 대중에게까지 인기를 얻어 오늘날 뮤지컬이라는 장르에 직접 또는 간접적으로 영향을 미치는 작품이 되었다.

바일은 고전 음악에서 많이 찾아 볼 수 있는 기악곡, 교향곡과 같은 스타일이 아니라 극의 내용을 적절히 표현할 수 있어서 대중에게 영향을 미칠 수 있는 음악에 관심을 가졌다.⁴⁴⁾ 그는 극음악 작곡가였지만 그의 작품에 등장하는 사람들은 성악가가 아닌

42) 본 논문의 부록 <작곡가 민찬홍씨와의 인터뷰> 참조. pp. 58-61.

43) 임혜인, “뮤지컬의 관점으로 본 베르톨트 브레히트와 쿠르트 바일의 <서푼짜리 오페라>에 내재된 서사극적 요소 연구”(중앙대학교 대학원 박사학위 논문, 2007), p. 43.

연극배우들이 많았는데, 이로 미루어 보아 바일이 자신의 음악에 있어서 극적인 요소를 어느 정도 중요하게 생각했는지 추론해 볼 수 있다.

바일은 브레히트를 만나 <서푼짜리 오페라>의 음악을 작곡하면서, 브레히트의 서사극 이론의 소외효과를 극대화 시킬 수 있는 음악을 작곡하고자 했다. 그 방법으로 그는 기존의 오페라에 자주 등장하던 고전 음악양식의 기법들이 아닌 현대적 비화성음을 사용하여 관객으로 하여금 친숙하지 않은 음악적 색채를 구성하기도 하였고, 서민적이고 대중적인 멜로디와 재즈기법을 사용하여 음악적 친숙함은 불러일으키되 극으로부터의 소외를 이끌어내기도 하였다. 그러나 후자의 경우 브레히트를 다루며 언급했던 것과 같이 소외효과를 위해 사용한 대중적 멜로디가 오히려 관객의 동화를 이끌어내는 결과를 낳기도 했다. 노래 자체는 장면과 상관없는 가사를 가지고 있고 노래 전, 후와도 연결되지 않는 형식을 사용했음에도 불구하고 음악이 노래 가사를 충분히 뒷받침 해주었기 때문에 노래만이라도 관객에게 동화작용을 불러일으켰을 것이라고 생각할 수 있다. 특히 유절형식의 노래들은 가사의 변화에 따라 다이내믹한 리듬과 셈여림을 표현하였는데, 이것은 아무리 노래가 장면과 상관없다 할지라도 음악 자체의 다이내믹과 선율의 움직임은 가사를 충분히 표현할 수밖에 없었던 것이다. 그러나 바일이 가사를 표현하기 위한 선율을 만들기 위해 노력했다는 점은 오늘날 뮤지컬에서 작품의 이야기를 보다 효과적으로 드러낼 수 있도록 음악을 사용하는 것에 영향을 미쳤다. 이러한 현상은 쉽고 대중적인 멜로디를 사용하는 것 뿐만 아니라 극의 상황을 묘사하는 것이 아닌 내적인 메시지를 보다 정확하게 표현하기 위해 다양한 음악기법을 고안하도록 만들었다.

바일은 극음악 뿐 아니라 음악 자체를 작곡하는데 있어서도 대중에게 보다 효과적으로 다가갈 수 있는 음악적 기법을 찾기 위해 고민했던 작곡가이다. 당대에 활동했던 작곡가들 가운데 일부는 쇤베르크를 시작으로 유행했던 무조성 음악과 형식, 화성적으로 복잡하고 어려운 음악의 맥을 잇기 위해 다양한 시도를 하였던 것에 반해 바일을 포함한 또 다른 작곡가들은 대중에게 멀어지는 음악 보다는 대중과 함께 소통할 수 있는 음악 이른바 ‘실용음악’(Gebrauchsmusik)을 만들기를 원했다. 이러한 바일의 생각은 <서푼짜리 오페라>에 관한 작가 자신의 해설에서 더욱 뚜렷하게 나타난다.

44) 바일은 브레히트를 만나기에 앞서 1924년 표현주의 극작가 게오르크 카이저(Georg Kaiser, 1878-1945)와 함께 <주연 배우(Der Protagonist)>(1926)를 위해 작곡했다. 이것은 카이저가 바일의 이전 작품에서 영감을 받아 바일에게 협업을 제시한 것인데 이 일을 계기로 처음 판토파임 작품으로 출발했던 <주연 배우>는 바일과 카이저의 의논을 통해 단막극 오페라가 되었다. 앞의 글, p. 43.

“오페라-어디로 나아갈 것인가?” : …… 오늘날 실용음악 이념은 현대 음악이 도달할 수 있는 영역 어디에나 그 싹을 틔웠다. 음악 생산에 필요한 천연 자양토가 갖춰져야 할 것이라는 점, 인간의 가장 단순한 욕구로서의 음악이라는 의미가 예술적 표현수단을 통해 한층 고양되어야 한다는 점, 그리고 ‘예술음악’과 ‘소비음악’의 경계가 완화되고 궁극에는 지양되어야 할 것이기 때문에 우리는 예술적 실체를 포기하지 않으면서도 광범위한 계층(민중)의 욕구를 만족시킬 수 있는 음악을 만드는 시도에 착수했습니다. 따라서 우리는 표현수단을 조금 단순화시키는 정도에 그치지 않고, 미학적 가치평가 자체를 일체 뒤로 미루기로 했습니다. 우리는 이제 우리의 음악 속에서 우리 시대의 인간이 말할 수 있도록 노력하고자 합니다. 그리고 그(우리 시대를 대표하는 사람)는 많은 사람들을 향해서 이야기 할 수 있어야 할 것입니다. 우리 자신에게 던지는 첫 번째 물음은 다음과 같습니다; 과연 우리가 만드는 음악이 보편성에 부합하며, 우리의 사회공동체 전반에 유용한 것인가? 두 번째 질문은 우리가 만드는 것이 과연 예술인가 하는 것입니다. …… 우리는 유행가를 흉내 내서는 안됩니다. 단지 우리 시대의 정신적 과제, 즉 모든 사람이 알아듣고 이해할 수 있는 언어로 수행되어야 한다는 예술가적 과제를 해결할 수 있을 만큼만 우리의 음악을 변경시킬 것입니다.”⁴⁵⁾

위의 글에서 볼 수 있듯이 바일은 대중에게 편하게 접근할 수 있는 음악을 지향하였으나, 음악이 대중에게 끌려가 취사선택 되는 것을 원하지 않았는데, 그가 이야기 하는 실용음악은 대중과 표면적인 영향만을 주고 받는다는 의미가 아니라, 음악이 표현할 수 있는 예술적 가치와 그것에 담을 수 있는 사회적 메시지를 대중이 이해할 수 있는 쉬운 표현으로 바꾸되 작곡가로서의 정신은 잃어버려서는 안된다는 것을 역으로 설명하는 개념이 될 수 있다. 다시 말해 바일은 대중성 있는 음악을 수용하여 청중의 욕구를 만족시킴과 동시에 청중의 욕구가 예술음악에 가까워질 수 있기를 기대하였던 것이다.

이러한 생각으로 바일은 일차적으로 음악적 요소의 단순화를 추구했는데, <서푼짜리 오페라>의 작품설명에 단순화된 음악양식을 채택하게 된 그의 의도가 기록되어 있다.

“... 오페라가 이제 존재의 정당성을 가지려면 다가올 미래의 관객인 광범위한 대중관객의 관심 영역에 주의를 기울여야 합니다. …… 새로운 청취자들의 소박한 관념에 상응하기 위해 도입된 내적이고 외적인면에서의 비복잡성(소재와 표현수단에서의)은 음악적 무대극의 서사적 태도로 이

45) 조길예, “변화를 위한 ‘동의’ - 브레히트 교육극의 문화사적 연원과 전개과정”(서울대학교 대학원 박사 학위논문, 1995), p. 46, 재인용.

어지게 될 것입니다.”⁴⁶⁾

이 글에서 알 수 있듯이 바일은 음악이 새로운 청중으로 성장하는 대중에게 적합하도록 내용과 형식을 단순화하여 보다 쉽고, 자연스럽게 이해될 수 있기를 바랐다.

예술작품을 통하여 대중에게 사회 비판적인 시각을 심어주고자 했던 브레히트와 바일의 이러한 노력은 다음 장에서 살펴 볼 <서푼짜리 오페라>라는 서사 음악극에서 보다 구체적으로 드러난다.

3. <서푼짜리 오페라>에서 나타난 음악을 통한 소외효과

브레히트와 쿠르트 바일은 <서푼짜리 오페라>를 시작으로 <마하고니 시의 흥망성쇠 (Aufstieg und fall der stadt mahagonny)>, <동의하는 사람(Der Jasager)>(1930) 등의 서사 음악극을 함께 만들었다. 그들은 이 작품들을 통해서 당대 사회 문제를 지적하고, 작품을 접하는 관객, 즉 대중이 작품을 통해 드러난 문제를 인식하고 비판적으로 수용하기를 원했다. <서푼짜리 오페라>는 두 사람이 협업한 초기 작품이라는 것에 의의가 있다. 그 이유는 각자가 대중예술이 확대되는 당대 사회에서 예술의 사회적 역할을 강조하며, 그것을 실천하기 위한 다양한 기법과 요소들을 찾아볼 수 있기 때문이다.

서사 오페라 <서푼짜리 오페라>를 통해서 브레히트와 바일은 작품 속에 당대 사회가 가지고 있던 부조리함을 드러내고 그것을 대중에게 효과적으로 전달하기 위해 음악을 비롯한 다양한 방법을 사용하였으나, 본 논문에서는 그러한 방법들 중에서 음악으로 범위를 좁혀 음악을 통한 서사극 이론의 실천, 즉 서사극 이론의 중요한 기법 중 하나인 음악을 통한 소외효과를 연구해 볼 것이다.

우선 브레히트는 비아리스토텔레스적인 서사극의 구조와 형식을 도입했다. 즉, 작품의 소재나 이야기 구성이 신화와 영웅을 중심으로 한 전통적 기법에서 벗어나 일상적인 모습을 드러내어 당대 사회에 만연한 갖가지 문제점들을 보여주었다. 또한 모든 장면이 앞뒤 맥락의 연관성에 의해 움직이는 전통적 연극과 달리, 작품 속 사건의 구성을

46) 조길예, “변화를 위한 ‘동의’ - 브레히트 교육극의 문화사적 연원과 전개과정”(서울대학교 대학원 박사 학위논문, 1995), p. 48, 재인용.

각각 독립시키는 기법을 사용하여, 관객의 감정몰입을 통한 카타르시스를 희석시켰다. 또 이 작품에서 바일은 대중이 쉽게 듣고, 이해할 수 있는 음악을 사용하여 관객으로 하여금 작품으로부터 일정한 거리를 유지할 수 있게 하였다. <서푼짜리 오페라>는 서사극 방법 중 하나로 패러디(Parody) 형식의 요소를 사용했다. 패러디는 작품을 모방하여 조소, 풍자, 과장하여 익살스럽게 개작한 작품을 말하는데, 이 작품에서는 단순히 과장과 익살스러움을 담고 있는 유쾌함을 보여주려고 한 것이 아니라 사회적, 정치적 문제점을 단면적으로 담아내어 당대 사회를 풍자하여 관객에게 전달하는 역할을 한 것이다. 브레히트는 서사극적 요소를 위해 의도적으로 희극을 만들어 패러디를 직접적으로 대사나 음악에 이용했다. 또한 브레히트는 바일에게 음악적 게스투스, 즉 서사극을 위한 음악을 별도로 요구했다. 이 작품에서 음악은 극에서 구현하고자 하는 사회적인 메시지 다시 말해 억압, 착취, 부조리에 대항하는 선율로서 절도감이 있으면서 부드럽고, 덧붙여 사회적 메시지를 전달할 수 있는 단순한 대중음악을 통해 게스투스를 완성시켰다.

서사 오페라 <서푼짜리 오페라>의 줄거리 및 극본의 구조, 형식을 살펴보면 이 작품은 총 3막 9장으로 구성되어 있다. 서막에서는 거리의 악사가 등장하여 강도단이 두목인 매키스의 비행을 주제로 노래를 부르고 제 1막이 시작된다. 제 1막은 조나단 피침의 거지 의상실에서 시작된다. 피침은 인간이 점점 무정해지는데 대처하기 위해서 ‘거지의 친구’라는 상점을 개점했다. 그는 런던의 구걸사업을 독점하고 불법 구걸을 하는 자나 경쟁자가 나타나면 가차 없이 제거해 버린다. 그에게는 폴리라는 외동딸이 있는데 뜻밖에도 강도단의 두목인 매키스와 사랑에 빠져 결혼을 하게 된다. 이에 격노한 피침은 ‘결혼이란 원래 추잡스러운 것’이라고 말하며 그녀에게서 결혼하겠다는 생각을 뽑아 버리겠다고 버른다. 한편 매키스의 부하들은 마구간을 결혼식장으로 꾸미는데 여념이 없다. 그들은 결혼식 준비를 위해서 가구와 선물을 훔쳐오고 사제까지도 초빙한다. 결혼식의 증인으로서 런던의 경찰청장 브라운이 참석하는데 그는 매키스의 옛 전우이기도 하다. 그들은 함께 ‘대포의 노래’를 부른다. 몰래 결혼식을 올린 폴리는 부모에게 돌아와 결혼한 사실을 고백한다. 무엇보다도 아버지 피침은 딸의 결혼에 동의할 수가 없다. 이 세상의 냉혹함을 잘 아는 피침에게 딸의 손실은 완전히 파멸과 같은 것이다. 그도 그럴 것이, 그에게 있어서 폴리는 고객들을 유치하기 위한 사업상의 미끼였기 때문이다. 게다가 깡패 두목인 그의 사위는 아무래도 마음에 걸리는 사업상의 적수이기도

하다. 이렇게 제 1막은 ‘인간관계의 불확실성에 대하여’라는 첫 번째 서푼짜리 피날레로 끝난다.

제 2막은 장인의 고발로 도피하는 매키스가 폴리와 이별하는 장면으로 시작한다. 폴리는 그가 없는 동안 그를 대리하여 갱단의 사업을 총괄하게 된다. 막간극에서 피침부인은 선술집의 제니를 매수하여 매키스가 나타나거든 신고하라고 한다. 경찰이 그를 추적하고 있더라도 매키스는 창녀들을 방문하는 습관을 버리지 않을 사람이라는 것을 피침부인은 잘 알고 있기 때문이다. 그는 거기서 체포된다. 감옥에는 경찰청장의 딸 루시와 폴리가 나타나서 매키스를 두고 서로 자기의 남편이라고 다툰 뒤 ‘질투의 이중창’을 부른다. 마침내 루시는 매키스를 도와서 도망치게 한다. 두 번째 서푼짜리 피날레는 ‘우선은 배불리 처먹고 나서야 도덕심이 생긴다’고 노래한다. 그리고 ‘인간은 악행으로만 살아간다’고 결론을 맺는다.

제 3막이 시작되면 피침이 거지 떼를 동원해서 여왕의 대관식 행렬을 방해하려는 준비를 하고 있다. 이로써 그는 매키스를 도망치게 내버려둔 브라운에게 복수를 하려는 것이다. 한편 매키스는 감옥에서 탈주하여 도망을 가던 중에 또다시 창녀들을 방문한다. 피침은 이미 그것을 예견하고 있었다. 가난의 대행진을 통해서 여왕의 대관식 행렬을 망쳐 놓겠다는 피침의 위협에 겁이 난 브라운은 재차 친구를 체포하도록 한다. ‘솔로몬의 노래’에서 매키스는 그들의 덕목 때문에 파멸한 역사상의 위인들, 즉 솔로몬 왕, 클레오파트라, 시이저 그리고 브레히트와 동렬에 올려진다. 매키스는 그의 욕욕 때문에 파멸하였다는 것으로 노래는 끝을 맺는다. 매키는 또다시 체포된다. 루시와 폴리는 매키스의 재산을 주장하며 다툰다. 이번엔 매키스의 교수형이 불가피한 듯하다. 부하들이나 폴리가 경찰을 매수하는데 필요한 돈을 마련할 수가 없기 때문이다. 매키스는 구출에 대한 희망을 포기하고 마지막으로 모든 사람에게 용서를 구한다. 교수대에 매달린 매키스의 사형이 집행되려는 순간 피침은 설화자로 등장해서 예상했던 것과는 다른 결말을 생각해 냈다고 알린다. ‘여러분들이 오페라에서나마 자비가 법에 앞선다는 것을 보실 수 있게 말입니다.’ 이렇게 말한 그는 왕의 말 탄 사자가 등장하겠다고 예고한다. 여왕의 사자로 브라운이 말을 타고 등장하여 매키스의 사면을 발표한다. 그뿐 아니라 그는 작위와 봉토 그리고 연금을 하사받으며 마지막 ‘세 번째 서푼짜리 피날레’로 종결을 맺게 된다.

이 줄거리를 바탕으로 <서푼짜리 오페라>의 극의 구조와 음악형식을 표로 정리하면

다음과 같다(표 2).

(표 2) <서푼짜리 오페라> 극의 구조 및 음악형식

극의구조	노래	연주자	형식	
서막	1. 서곡	오케스트라	오케스트라	
	2. 매키스의 살인가요	거리 가수	유절가곡 형식	
1막	1장	3. 피침의 아침 송가	피침	제한된 형식
		4. 그것 대신의 노래	피침, 피침부인	유절가곡 형식
	2장	5. 빈민들을 위한 결혼 축하	합창	제한된 형식
		6. 해적의 제니	폴리	유절가곡 형식
		7. 대포의 노래	매키스, 브라운	유절가곡 형식
	3장	8. 사랑의 노래	폴리, 매키스	유절가곡 형식
		9. 바바라 송	폴리	유절가곡 형식
		10. 첫 번째 피날레	폴리, 피침, 피침부인	개방 형식
	2막	1장	11. 멜로 드라마	매키스
11a. 폴리의 노래			폴리	유절가곡 형식
12. 성적인 예속에 관한 답시			피침부인	유절가곡 형식
2장		13. 포주의 답시	매키스, 제니	유절가곡 형식
		14. 안락한 삶에 관한 답시	매키스	유절가곡 형식
3장		15. 질투의 이중창	루시, 폴리	제한된 형식
	16. 두 번째 피날레	매키스, 피침부인, 합창	유절가곡 형식	
3막	1장	17. 인간적 노력의 무력함에 관한 노래	매키스	유절가곡 형식
		18. 살로몬 송	제니	유절가곡 형식
	2장	19. 묘혈에서 부르는 노래	매키스	유절가곡 형식
		20. 매키가 모든 사람들에게 사과하는 답시	매키스	제한된 형식
		20a. Gang zum Galgen	오케스트라	
	3장	21. 세 번째 서푼짜리 피날레	브라운, 매키스, 폴리, 피침부인, 피침, 합창	개방 형식

<서푼짜리 오페라> 극에 나타난 브레히트의 소외효과는 대상을 인식시키되 그것을 확실히 하기 위하여 평범한 측면을 생소하게 만들어 비일상적이고 낯선 것으로 표현하

는 것이다. 그렇게 평범함을 깨뜨려서 관객으로 하여금 그 장면에 대하여 깊이 생각하게 만들고 그에 대한 비판적인 시각을 갖도록 유도한다. 이러한 브레히트의 서사극 요소는 작품 도처에서 찾아 볼 수 있는데, 작품의 서막 부분에 나오는 ‘매키스의 살인가요’를 간략히 예로 들어 살펴보도록 하겠다.

서막 - ‘매키스의 살인가요’

Und der Haifisch, der hat Zähne
상어, 그놈에겐 이빨이 있어
Und die trägt er im Gesicht
이빨을 얼굴에 흰히 달고 다니네
Und Macheath, der hat ein messer
매키스, 그는 칼을 가졌지만
Doch das messer sieht man nicht
그러나 그 칼이 보이지 않네

이 장면에서 브레히트는 사나운 이빨을 드러내 놓은 상어와 인간을 해치는 칼을 감추고 다니는 인물을 대조시켜 내면과 외면의 분리를 지적한다. 이러한 기법은 작품을 감상하는 관객에게 혼란스러움을 주게 되는데, 즉 본질과 외형의 상이함을 관객으로 하여금 일깨워주고 가면 뒤에 가려진 진실이 존재한다는 것을 알려주어 사회에 대한 비판적 자세를 유지할 수 있도록 해준다. 또한 피아노, 벤조, 타악기들이 경쾌하게 연주하지만 가사는 전혀 유쾌하지 않은 적나라한 사실을 보여주는 기법도 이 곡을 듣는 관객이 노래에 동화되는 것을 방지하고 곡의 분위기에 대한 가사의 불일치를 느껴 극에 나타나는 사실들을 비판하게 하려는 의도에서 비롯되었다. 이 밖에도 브레히트는 작품 안에서 사회적 부조리를 표현하기 위해 사회적 현상을 직접적으로 표현하기도 하고, 위와 같은 장면에서처럼 다른 상황에 빗대어 표현하기도 하였으며, 더 나아가 전혀 반대의 상황을 넣어 반의적 장면을 연출하기도 했다.

<서푼짜리 오페라>의 음악적인 요소에는 앞서 바일과 브레히트가 가지고 있었던 대

중 예술에 대한 사고가 그대로 반영되고 있다. 이 작품의 기악 편성을 보면 알토 색소폰, 테너 색소폰, 2개의 트럼펫, 트럼본, 밴조, 팀파니, 기타 타악기, 하모니움, 지휘를 위한 피아노 1대로 구성이 되어 있는데, 일반적으로 이것은 재즈 밴드와 유사한 구성이다. 전통적인 오케스트라와 비교해 볼 때, 이 편성의 악기들은 주로 쉽게 연주될 수 있는 악기들로 대중으로 하여금 쉽게 접할 수 있는 악기와 그 소리들로 친근감을 불러 일으키고자 한 시도로 이해 할 수 있다. 그러나 외면적으로 보아 소수의 인원으로 구성된 오케스트라가 관객이 볼 수 있게 무대 위에 자리 잡고 있다는 점은 친근한 밴드 구성이지만 관객이 극에 몰입하게 되는 현상을 의도적으로 차단한 부분이다. <서푼짜리 오페라>의 배우들 또한 음악적 게스투스를 표현하기 위하여 노래를 부르는 장면에서는 노래만을 위한 특별한 자세를 취하여 극의 흐름을 단절시켰다. 이러한 기법은 <서푼짜리 오페라>의 서곡에서부터 마지막 합창까지 끊임없이 등장하고, 관객은 이러한 기법들의 영향으로 작품에 감정적 동화 대신 이성적 판단을 할 수 있는 기회를 제공 받는다.

지금까지 <서푼짜리 오페라>를 통해 서사극 기법을 이용한 서사음악극의 대표적인 특징 몇 가지를 살펴보았다. 극을 통해서 사회의 부조리한 단면을 보여주고 있다는 점, 음악 형식의 단순화 및 대중음악을 사용함으로써 인해 이러한 메시지를 담고 있는 극을 대중이 보다 쉽게 접하고 이해할 수 있는 장치를 만들었다는 점에서 <서푼짜리 오페라>를 통한 현대 뮤지컬이 지녀야 할 몇 가지 기준을 찾았다. <서푼짜리 오페라>에 나타나는 소외효과 즉, 작품으로부터의 거리두기는 당대 예술작품을 수용하는 대중에게 사회 문제점을 인식시켜, 그에 대한 비판적 자세를 촉구하기 위해 시도된 방법이다. 이것은 예술작품이 대중에게 무비판적으로 수용되는 당대 현실을 우려한 철학자, 예술가 뿐만 아니라 의식 있는 대중에게 큰 관심을 받았다. 오늘날에도 예술작품을 통해 사회 문제점들을 표출하고 대중과 더불어 그 해결책을 모색하고자 하는 시도가 다양한 예술 장르, 특히 뮤지컬처럼 브레히트의 서사 음악극과 유사한 구조를 가지고 있는 장르에서 보다 두드러지게 나타나고 있다. 다만 오늘날의 뮤지컬은 브레히트가 추구했던 거리두기를 요구하지 않고 오히려 관객, 즉 대중이 작품에 보다 가까이 접근하여 사회적 문제점을 발견할 수 있도록 하기 위한 방법으로 음악을 사용한다. 이것은 브레히트의 서사극론과 방법적 차원에서 차이점을 보이지만 예술작품에 사회적 비판기능을 불어 넣어 대중이 의식적이고, 비판적인 태도로 작품을 수용하고 더 나아가 작품에 내재된 사회의

문제점에 대한 적극적인 자세를 취하게 하려는 의도가 유사하다. 이러한 의도가 나타나는 좋은 예로서 다음 장에서 다루어질 뮤지컬 <빨래>는 예술의 진정성에 보다 진지하고 의식있는 접근을 통해 오늘날 한국의 사회 현실에 대한 비판기능을 수행하고 있다.

IV. 현대 창작 뮤지컬 <빨래> 작품연구

현대 창작 뮤지컬 <빨래>는 작사가 추민주⁴⁷⁾, 작곡가 민찬홍⁴⁸⁾의 작품으로 2005년에 국립극장에서 초연을 한 이후 2012년 4월 현재 대학로 학전그린 소극장에서 장기 공연중인 이른바 ‘성공한 창작 뮤지컬’로 꼽히는 작품이다. 이 작품은 서울로 상경한 여주인공 ‘나영’과 몽골에서 온 ‘술롱고’를 중심으로 이야기가 펼쳐지지만 나영과 술롱고가 주인공으로서 크게 부각되지는 않는다.

뮤지컬 <빨래>에서는 극과 음악이 긴밀하게 연관되어 있음을 알 수 있다. 이것은 브레히트와 바일이 그러했던 것처럼 대본가 추민주의 권유로 작곡가 민찬홍과의 협업이 이루어 낸 결과물로서 작품이 완성되기 전까지 대본가와 작곡가 사이에서 작품에 대한 논의가 끊임없이 이루어진 결과라고 할 수 있을 것이다. 뮤지컬을 작곡하는데 있어서 그 어떤 것보다 극의 표현을 보다 효과적으로 할 수 있어야 한다는 것을 가장 큰 목표로 삼는다고 하는 작곡가 민찬홍은 이 작품 <빨래>를 계기로 사회적 메시지를 담아 낼 수 있는 작품에 더욱 관심을 가지게 되었다고 이야기한다.⁴⁹⁾

브레히트와 바일이 처음 시도했던 <서푼짜리 오페라>에서와는 다르게 <빨래>에서는 관객으로 하여금 작품으로부터 멀리 떨어져 작품을 객관적으로 바라보게 하는 거리두기 기법은 없다. 그러나 오히려 관객을 작품 안에 끌어들임으로 인해 <빨래>를 보고 나오는 관객들은 자신의 이야기를 하는 것 같은 작품의 느낌은 물론이거니와 외국인 노동자에 대한 우리의 태도 또는 사회적 약자에 대한 우리의 생각에 대한 회의감을 품고 나온다. 더욱이 <빨래>의 대본은 중, 고등학교 교과서에까지 수록이 될 정도로 청소년에게 도덕적으로 올바른 가치관을 심어주기에 좋은 이야기를 가지고 있다고 판단할 수 있다.⁵⁰⁾ 극본 자체가 사회 비판적인 메시지를 가지고 있기 때문에 <빨래>는 단순한

47) 1975년생. 뮤지컬 연출가 및 작가로 활동 중. 한국예술종합학교 연극원 연출과 학사 출신으로 뮤지컬 <빨래>를 비롯하여 <뮤지컬 굿모닝 학교>, <칼자국>, 연극 <그자식 사랑했네>, 연극 <수박>등의 작품에서 극본과 연출을 맡았으며, 2005년 제 11회 한국 뮤지컬대상 작사극본상, 2009년 올해의 여성문화인상, 2010년 제 4회 더 뮤지컬 어워즈 작사 작곡상 및 2010 제4회 더 뮤지컬 어워즈 극본상을 수상했다.

48) 뮤지컬 작곡가로 활동 중. 한국예술종합학교 음악원 작곡전공 예술전문사 졸업. 뮤지컬 <빨래>를 비롯하여 뮤지컬 <손끝으로 원을 그려봐> 및 영화 음악 작곡 등 극음악 분야에서 활발히 활동 중이다.

49) 본 논문 부록 <작곡가 민찬홍과의 인터뷰> 참조. pp. 58-61.

50) 위의 글 참조. pp. 58-61.

즐거움을 추구하는 대중의 오락물이 아니라는 것이다.

각자의 힘든 삶을 뒤로 하고 꿈을 찾기 위해 서울로 온 젊음이들의 서울살이는 생각만큼 녹록하지 않고, 겉에서 보기에는 멋있어 보이고, 바쁘게 살아가는 것 같은 사람들의 내면에는 누구에게도 말하지 못하는 아픔이 있다. 이 이야기를 통해서 작가는 겉에서 보이는 화려함 속에 가려진 인간의 고독함을 표현했으며, 한편으로는 우리가 관심조차 주지 않는 하찮은 인생을 살고 있는 사람들에게 시선을 돌릴 수 있도록 채찍질한다. 이 작품의 음악은 앞 장에서 언급한 쿠르트 바일의 음악처럼 전반적으로 대중에게 친숙한 멜로디와 리듬으로 구성되어 있는데, 이것은 작곡가가 극에 대한 충분한 이해를 거쳐 작곡한 결과물이다. 이번 장에서는 창작 뮤지컬 <빨래>를 통해 오늘날 창작되는 많은 뮤지컬에 요구되는 사회 비판 장르로서의 역할을 찾아보고자 한다.

등장인물 및 특징 (표 3)

주요 등장인물	나이	특징
서나영(여)	27세	강원도가 고향인 제일서점 직원
솔롱고(남)	25세	몽골에서 온 이주 노동자
주인할매(여)	69세	서나영이 살고 있는 집의 주인. 1인 다역
희정엄마(여)	42세	임미숙, 서나영 옆방에 사는 여자. 1인 다역
구씨(남)	42세	임미숙의 동거남
정둘이(여)	39세	주인할매(이기조)의 딸. 다리가 없는 뇌성마비 장애인
김지숙(여)	35세	서점 직원, 제일서점 여사원 중 경력이 제일 높음
서점직원(남)	29세	제일서점 직원. 대졸. 근무한지 3년
서점직원(여)	22세	제일서점 직원. 전문대졸. 근무한지 3개월
빵(남)	51세	제일서점 사장. 빵은 사장의 별명. 본명은 엄훈성
빵 아들(남)	26세	제일서점 직원. 직급은 과장
공익요원(남)	23세	솔롱고의 친구. 솔롱고와 같은 공장을 다니면서 솔롱고와 같은 옥탑방을 쓰고 있다. 솔롱고에 비하면 한국말이 서툴지만, 활기찬 성격을 가지고 있다.
기타 등장인물		공익요원(남), 출판사 직원(남), 공장장(남), 슈퍼집 주인(남), 솔롱고가 사는 주인집 사내(남), 주인집 사내의 친구 조씨(남), 버스기사(여), 버스 안 직장인(남), 팬 싸인회 작가, 제일서점 손님.

극의 장소	<p>나영과 솔롱고의 동네는 골목마다 다가구 주택이 들어차 있고, 시장과 가깝다.</p> <p>이들이 사는 곳은 옥탑과 반지하 방을 갖춘 다가구 주택이다.</p> <p>나영이 근무하는 제일서점은 신촌에 위치한 홍익서점 보다 조금 큰 규모의 서점이다.</p>
-------	---

극본의 구조와 노래 (표 4)

극의 구조	노래	연주자
Act 1.	#1. 서울 살이 몇 헥가요?	합창
	#2. 나 한국 말 다 알아	마이클
	#2a. 나 한국 말 다 알아 Reprise	
	#2b. 참 예뻐요 Underscore	
	#3. 안녕	솔롱고
	#4. 어서오세요, 제일서점입니다.	합창
	#4a. 옛같은	남직원
	#5. 자, 건배!	슈퍼아저씨, 공장장, 솔롱고, 마이클
	#6. 참 예뻐요	솔롱고, 마이클
	#7. 내 이름은 솔롱고입니다.	솔롱고
	#8. 내 이름은 솔롱고입니다. Play off	
Act 2.	#9. 빨래	나영
	#10. 내 딸 돌아	주인할매
	#11. 비 오는 날이면	합창
	#11. 책 속에 길이있네	빵
	#12. 책 속에 길이있네 Reprise	
	#13. 자, 건배! Reprise	
	#14. 내 딸 돌아 Underscore	
	#15. 한 걸음 두 걸음	나영
	#16. 아프고 눈물 나는 사람	솔롱고, 나영
	#17. 슬플 땐 빨래를 해	나영, 희정엄마, 주인할매
	#18. 참 예뻐요 Reprise	나영, 솔롱고
#19. 서울살이 몇 헥가요? Reprise	합창	
#20. Play off (커튼콜)		

<빨래>는 주인공 나영이 서울의 한 마을로 이사를 오는 장면으로 시작한다. 강원도가 고향인 나영은 서울에서 돈을 벌어 대학도 가고 멋지게 성공하고 싶은 마음으로 상경을 하지만 서울 살이 5년에 얻은 것이라고는 직장에서 쫓겨난 기억 여덟번과 사랑하는 사람에게 버림받은 기억 등 좋지 않은 것 뿐이다. 새로 이사를 한 집 옥상에 빨래를 널기 위해 올라간 나영은 옆집 옥탑방에 사는 솔롱고와 처음 마주치게 된다. 솔롱고는 몽골에서 대학까지 나온 청년으로 가난한 부모님을 대신해서 한국에 돈을 벌기 위해 온 외국인 노동자다. 몽골말로 솔롱고는 ‘무지개’라는 뜻이다. 이름의 뜻처럼 솔롱고는 한국에서 녹록치 않은 삶을 살고 있으면서도 늘 밝고 씩씩한 모습이다. 나영은 제일서점의 직원이다. 제일서점은 무일푼으로 책장사를 시작해서 성공한 사장이 운영을 하고 있는데, 걸핏하면 직원들을 해고하겠다는 협박을 하며 권위를 내세운다.

나영이 살고 있는 집의 옆방에 사는 회정엄마는 남편이 아닌 구씨와 동거 중이다. 그녀는 동대문에서 옷가게를 하며 돈을 벌고 있는데, 그녀 역시 서울에는 자신이 꿈꾸던 삶이 있을 줄 알고 찾아왔다가 이제는 다른 곳으로 갈 수가 없어서 서울 한 곳에 정착해버리게 됐다. 나영이 사는 주인집 할머니는 칸칸이 들어선 셋방의 월세를 받아 살림을 꾸려나가는 억척스러운 여자다. 칠순을 바라보는 나이에 동네를 돌아다니며 파지를 줌과 생계에 보태기 위해 몸을 쉬지 않는다. 하지만 그녀에게는 마흔을 바라보는 나이에 자리를 펴고 누워 일어날 줄 모르는 딸 둘이 가슴에 박혀 있으며 가난이 싫다고 집을 나간 아들은 성공해서 먹고 살만한데도 어머니를 찾아올 줄 모른다. 그런 아들을 원망하기는커녕 주인집 할머니는 자신의 삶을 묵묵히 살아내고 있다.

나영의 직장인 제일서점에서 김지숙이라는 장기근무자가 해고 위기에 놓이게 된다. 서점에 자금난이 생겨서 그것을 해결하지 못하는 사장에게 입바른 소리를 한 것이 화근이었다. 사장은 김지숙을 강제 해고할 것을 명령하고, 정의롭게 한마디 하려던 나영을 창고정리부서로 옮겨버렸다. 직장에서 제대로 대우를 받지 못하고 무시를 당하는 것은 몽골에서 온 솔롱고에게도 다르지 않다. 그가 다니는 공장의 공장장은 사장의 명령으로 솔롱고와 필리핀에서 온 마이클에게 임금을 주지 않기 위해 그 둘에게 해고통지를 한다. 한국에서는 아무런 힘도 없는 솔롱고는 그 어떤 저항도 하지 못한 채 공장에서 쫓겨나게 되고, 사장은 솔롱고에게 월급을 주지도 않고 심지어 그의 연락을 제대로 받아주지 않는다. 힘든 하루를 보내고 집에 들어가는 길에 솔롱고는 옆집 옥상에 빨래를 널기 위해 이따금 올라오는 나영을 만나게 되는데 그녀 역시 부당한 서점 사장의

행동에 화가 나서 동료직원들과 실컷 사장을 욕하고 집에 들어오는 길이었다. 집에 들어오는 길에도 술롱고는 동네 건달들이 시비를 거는데도 한마디 저항하지 못한다. 바로 불법체류자라는 소문이 돌아 고국으로 쫓겨날지도 모른다는 불안감 때문이었다. 그의 약점을 알고 있는 동네 건달들은 술롱고를 때리고 조롱하며, 그 옆에 있는 연약한 여자인 나영을 겁탈하려고 한다.

함께 위기를 넘긴 술롱고와 나영은 이전보다 더욱 돈독한 사이가 되었고 두 사람은 결혼을 약속하는 사이가 된다. 비록 지금은 가진 것이 없고 꿈을 잃어버린 것 같은 현실을 살고 있지만 둘이 있을 때만큼은 아직 스스로가 살아있을 이유가 충분히 있다고 느껴지기 때문이다. 나영이 살던 집주인 할머니는 집나간 아들내외가 사업에 실패하고 어머니 곁으로 돌아와야 하는 상황에 놓이게 되자 회정엄마와 나영에게 방을 비워줄 것을 부탁한다. 그 뒤로 나영은 술롱고와 함께 살게 되었고, 회정엄마는 또 다시 서울하늘 어딘가에 자신의 보금자리를 꾸리기 위해 그 집을 떠난다. <빨래>의 텍스트를 앞서 전통적 희곡 형식과 비교했던 브레히트 서사극의 특징 중 몇 가지에 접목시켜 보면 다음과 같다(표 4).

(표 4) 브레히트 서사극과 뮤지컬 <빨래>의 극적 형식 비교

브레히트의 서사극 형식	뮤지컬 <빨래>의 극적 형식
이야기한다.	꿈을 안고 서울에 모인 젊은이들의 삶을 보여준다.
관객을 관찰자로 만든다.	관심을 가지지 못한 주변에 있을 수 있는 사건들을 보여준다.
그에게 결단을 강요한다.	외국인 노동자, 장애인 등 소외계층에 대한 관심을 촉구한다.
관객은 마주보고 있다.	관객은 극에 드러난 현실의 문제점을 마주하고 있다.
가변적이며 변화시키는 인간	나영과 술롱고는 자신들이 처한 상황에 좌절하지 않는 긍정적인 태도를 가지고 있다.
과정으로서의 인간	꿈을 가진 젊은이들의 사회적응기

<빨래>의 이야기 중심은 술롱고와 나영이 끌여가고 있지만 등장인물이 가진 사연 하

나하나는 모두가 각자의 삶에서 스스로를 주인공으로 만들기에 충분하다. 흔하게 만날 수 있는 사람들의 이야기 같으면서도 <빨래>에 등장하는 인물들은 하나같이 우리 주변에서 쉽게 만날 수 있는 사람들은 아니다. 그럼에도 불구하고 이 작품은 대중으로 하여금 공감을 불러일으키고 더 나아가 외국인 노동자나 장애를 가지고 있는 사람들이 아니라 하더라도 우리 주변의 이웃에게 관심을 돌리고자 하는 마음을 불러일으킨다. 작가는 <빨래>를 통해서 관객에게 희망을 쫓아가는 중에 만나는 어려움들에 기죽지 말라고 이야기 하고 있으며, 더불어 아무에게도 관심을 받지 못하는 사람들에게 손을 내밀어야 한다는 교훈도 전달하고 있다. 더욱이 외국인 노동자 슬롱고를 통해 우리가 사회에서 늘 약자인 것 같지만 정작 그러한 우리에게조차 무시를 당하는 사람들이 있음을 채찍질 하는 것 같은 메시지를 돌려서 전달하기도 한다. 이러한 극의 모든 내용은 대본과 배우의 연기를 통해서 관객에게 전달되는데, 음악은 이 작품에서 관객으로 하여금 이야기에 쉽게 집중할 수 있도록 도움을 줄 수 있는 장치이다.

작곡가 민찬홍은 <빨래>의 음악을 작곡하는데 있어서 작품을 최대한 잘 표현할 수 있는 방법을 고민했다. 그는 대중이 쉽게 듣고 익힐 수 있는 멜로디와 리듬을 사용함으로써 인해 다소 복잡하고 우울한 극의 내용을 잘 받아들일 수 있도록 했으며, 몽골 청년 슬롱고를 위해 몽골 민요의 멜로디를 차용하여 슬롱고의 이미지를 담았다. 이러한 모든 음악작업에 있어서 작곡가 민찬홍은 “<빨래>를 만들면서 느낀 것은 음악이 대본의 무거운 이야기에 정직해지면 안되겠다는 것이었습니다. 작품 속 이야기에 재미있게 접근할 수 있는 뮤지컬을 원했는데, 그것의 목적 또한 작품 속 이야기를 잘 전달하기 위한 것이죠. 그래서 저는 선율을 최대한 쉽게 만들기로 했고, 다양한 장르의 음악을 접목시켜보고자 하였습니다”라고 하며 관객의 작품 이해도를 높이고자 다양한 음악적 시도를 했다고 밝혔다.⁵¹⁾ 더불어 그는 “작곡가가 사회학적 진리를 음악에 내포시켜야 하는 것이 의무라고는 생각하지 않지만 충분히 사회적 메시지를 음악에 담는 것은 가능하다고 봅니다. 특히 가사가 있거나 극이 있는 음악을 작업한다면 자동적으로 그러한 역할이 부여되겠네요. 그러나 가사가 없더라도 작곡가의 사상, 세계관 등은 의도하지 않아도 음악에 충분히 반영된다고 생각합니다”라고 이야기 하여, 브레히트와 쿠르트 바일의 직접적인 영향을 받았다고는 할 수 없더라도 그들과 동일한 목적을 가지고 작품을 창작했음을 알 수 있다.

51) 위의 글 참조. pp. 58-61.

대중에게 극의 내용을 효과적으로 전달하기 위한 기능을 하는 <빨래>의 음악을 살펴 보면, 작품의 도입부는 밝은 화성진행과 더불어 불점을 이용하여 경쾌한 분위기를 연주 하는데, 이 부분은 서울 살이에 희망을 가지고 객지에서 모여든 사람들의 심리를 표현한 것으로 이해 할 수 있다. [악보1]

[악보1] #1. 서울 살이 몇 헨가요? (도입부)

서울 살이의 막이 열리는 것을 묘사한 것 같은 마디 1-4의 부분은 서울 살이 이전의 생활이 묵직한 커튼에 가려졌다가 사라지는 것 같은 강한 인상을 심어주며, 스타카토와 불점 등의 활용은 경쾌한 느낌을 불러일으켜 서울 살이에 대한 기대감을 높여 준다. 또한 비슷한 패턴으로 진행되는 음악은 등장인물들이 각자의 삶을 이야기 하는 부분에서는 템포를 느리게 하여 등장인물의 이야기에 귀를 기울이게 해주며 생각과는 다른 서울 살이지만 희망을 버리지 않는 등장인물들의 모습을 담아내고 있다.

이 작품에서 다른 요소들 보다도 두드러지게 드러나는 부분은 ‘#5. 자, 건배!’에 등장하는 한국 전통 가요 느낌의 리듬과 멜로디이다. ‘쿵쾅쿵쾅’하는 반주부와 등장인물이 멜로디를 꺾어 부르는 장면을 통해 관객은 등장인물의 애환을 느낄 수가 있으며 더 나아가 자신의 상황을 비추어 볼 수 있다. 더욱이 이 노래는 Act 2 가운데 서점에서 부

당해고를 당한 여직원을 위로하고자 동료직원들이 포장마차에 모여 사장 뒷담화를 하며 부르는 노래와 동일한 것으로 편한 멜로디와 리듬이 삶이 편치 않은 직장인들의 고충을 부담 없이 표현해 줄 수 있는 역할을 한다. [악보 2]

[악보2] #5. 자, 건배!

The image shows a musical score for a song. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 9 and ends at measure 13. The second system starts at measure 14 and ends at measure 18. The score is written for a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 8/8. The lyrics are in Korean. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes and chords, with some measures containing triplets. The vocal line is simple and melodic, following the rhythm of the piano accompaniment.

9
8
한잔두잔 마시다 보 면 이느새고향생각__에 눈물이 글 썩

14
8
글 썩 나도늠었나 눈물이 웬말인 가

뮤지컬은 대사를 연극의 그것처럼 다루거나 멜로디를 붙여서 넣기도 하고, 오페라의 레치타티보처럼 활용하기도 하는 등 다양한 방법을 동원하여 관객 즉 대중에게 가장 효과적인 전달을 할 수 있는 것을 선택하는데, <빨래>의 ‘#2. 나 한국 말 다 알아’의 마이클의 솔로는 동남아권 사람들이 한국말을 할 때 나타나는 특징이 나타나 있으며 무엇보다 비슷한 음정을 사용하여 연속해서 대사처럼 이야기 하는 부분에서는 대사를 음악적으로 표현했다는 느낌도 받을 수 있지만 한국 말은 배웠다 하더라도 아직 자국어 아닌 한국어의 억양이 익숙하지 않은 외국인 노동자들의 말투를 연관시켜 생각해 볼 수 있다. 이 장면을 통해 세계적인 도시 서울로 꿈을 실현시키기 위해 모여든 약자들의 다양한 삶의 유형들을 사회비판적으로 발견할 수 있으며, 이것은 현재 대한민국이

가지고 있는 여러 가지 문제점 가운데 외국인 노동자를 무시하는 모습 등 사회문제의 일부를 보여주는 기능을 한다.[악보 3]

[악보3] #2. 나 한국 말 다 알아

설새 없이 이야기하는 마이클의 대사와는 달리 반주는 리듬이 복잡하지 않아서 빠르고 부정확한 필리핀 사람 마이클의 이야기를 경청하는데 어렵지 않다.

또 이 작품의 음악적 특징 중 하나는 남자 주인공 솔롱고의 ‘#7. 내 이름은 솔롱고입니다’이다. 이 곡에는 솔롱고의 고향인 몽골 민요가 삽입되어 있어서 몽골인 솔롱고의 이미지를 더욱 부각시킨다. 도입부에는 재즈의 보사노바 리듬을 추가하여 솔롱고의 밝고 경쾌한 이미지에 부합한다. [악보4]

뮤지컬 <빨래>는 극중 인물 나영과 술롱고를 통해 외국인 노동자, 임금 체불, 직장에서
서의 부당한 대우를 비롯하여, 장애인을 대하는 사람들의 인식 등 다양한 사회적 문제
점을 지적하고 있다. 이것은 작가의 사회 비판적 시선이 고스란히 녹아있는 것이며, 이
러한 극의 내용을 효과적으로 전달하기 위한 작곡가 역시 이 작품을 계기로 대중에게
사회적 메시지를 보다 분명하게 전달할 수 있는 작품을 찾아 작업하고 싶다는 관심을
가지게 되었다. 또한 <빨래>를 접한 대중들은 극의 내용을 통해 사회적 문제점을 인식
하게 되는데 그것이 음악적 효과로 인해 보다 분명하게 전달된다. 작곡가가 밝혔듯이
사회의 어두운 부분을 음악적으로 표현할 때, 어두움을 그대로 묘사하여 관객으로 하여
금 감정이입만을 불러일으키지 않고, 문제의 상황과 정 반대의 분위기의 음악으로 관객
은 극에 나타난 문제점을 감정이 아닌 이성으로 접근할 수 있게 된다. 따라서 관객은
이 작품을 통해 극중 인물들의 상황을 안타깝게만 여기는 것이 아니라 실제 존재하는
우리 주변을 돌아보고자 하는 실천적 방법을 찾아보게 된다.

오늘날 현대 대중예술의 일부는 <빨래>처럼 사회적 문제를 드러내고 대중에게 문제
의식을 심어주고자 다양한 방법을 동원하고 있다. 그러나 여전히 작품에 대한 판단은
작품의 진정성에 있지 않고, 그 작품을 관람한 사람들의 숫자를 벗어나지 못하는데,
<빨래>와 같이 대중에게도 관심을 받고 더불어 사회적 기능도 충실히 할 수 있는 작품
들이 많이 생산되어야 할 것이다.

V. 결 론

이성중심의 합리적 사고는 현대사회를 체계적이고 조직적으로 만들었다. 이러한 사고는 정치, 경제, 문화 등에 이르기까지 영향을 미치지 않는 부분이 없으며, 사회는 과거에 비해 점차 복잡해지고 체계적으로 변하고 있다. 이성애 따른 사고는 외형적으로 과학기술의 발달, 산업혁명, 경제적 가치 축적 등 인간의 생활을 윤택하게 만들어 주었으나, 인간 삶의 가치판단 기준에 있어 질적인 것을 도외시 하고 양적인 것을 중요하게 여기는 풍토를 조장하였다. 이에 따라 현대사회는 자연파괴, 물질만능주의, 인간소외와 같은 문제에 직면하게 되었고, 인간의 내면적인 부분과 진정성을 필요로 하는 문화예술의 가치판단 기준까지 바꾸어 놓았다.

프랑크푸르트 학파를 중심으로 한 20세기 사회철학자들은 합리적 이성애 따른 사회에 대해 회의적인 입장을 취하고, 사회 전반에 비판적인 기준점을 제시하였다. 즉, 유토피론을 토대로 한 일원적인 사고가 인간의 감성을 억누르고, 이데올로기에 대한 획일적인 태도를 조장하기 때문에 인간은 그러한 사회흐름을 맹목적으로 따르면 안된다는 것이다. 그들은 사회에서 일어나는 다양한 현상을 통해 비판이론을 제시했는데, 아도르노와 벤야민은 각각 음악과 대중예술로 당대 사회의 문제점을 객관적으로 바라보고 해결책을 찾고자 했던 학자들이다.

아도르노는 순수 기악음악 형식 가운데 쇤베르크의 무조음악, 12음 음악 등으로 체계적인 조직사회의 붕괴를 발견했다. 그의 이론은 음악, 즉 예술작품을 통한 사회적 비판기능이 가능함을 시사하며 사회현상과 유기적 관계를 맺지 못하는 작품과 그 작품의 창작자들을 거침없이 비판했다. 벤야민 또한 과학기술 발전을 통해 기술에 의해 예술 복제가 이루어지는 현상을 직시하고, 그 결과에 따른 예술작품 수용계층의 변화를 발견하고 대중의 중요성을 강조했다. 그러나 그는 무비판적 시각으로 예술을 접하는 대중의 태도를 비판하며 그들이 예술작품을 접할 때 비판적인 자세를 취할 수 있는 것이 필요하다고 주장했다. 실제로 벤야민은 연극이론가 브레히트와의 직접적인 교류를 통해 대중에게 비판적인 시각을 심어 줄 수 있는 예술에 대해 논의하였으며, 브레히트의 서사음악극을 비롯한 사회비판적 예술작품이 만들어지는데 적잖은 영향을 끼쳤다.

오늘날 예술은 ‘대중예술’이라는 카테고리 안에 실로 다양한 장르의 작품이 만들어지고 있다. 뮤지컬 역시 극과 음악이 결합한 형태의 예술장르로 그 시원을 주장하는 의견

에는 차이가 있으나 분명한 것은 오늘날 뮤지컬은 대중에게 가장 직접적으로 영향을 미칠 수 있는 예술장르 가운데 하나가 되었다는 것이다. 극을 통해 사회적 문제점들을 이야기하고, 극을 표현하는데 충실한 음악으로 작품의 메시지를 보다 분명하게 전달할 수 있는 기능을 가진 뮤지컬은 그 역시 합리적 이성의 사회 속에서 예술적 진정성은 무시당한 채 물질적 가치에 의해서 단순한 평가를 받고 있는 것이 현실이다. 때문에 현재 창작되고 있는 많은 수의 뮤지컬은 사회적, 예술적 진정성 대신 흥행을 목적으로 대중을 자극하여 볼거리에 치중하거나 인기곡을 만드는 상업적인 것에만 집중하는 경우가 많다. 이것은 뮤지컬이 진지한 예술적 차원에 이르지 못한 채 오락물에 그치는 이유로 사회적 진실을 외면하고 사회비판 기능을 충실히 이행하지 못하고 있는 모습이다. 작품을 창작하는 대본가 혹은 작곡가로 하여금 예술작품의 사회적 기능에 대한 재조명을 촉구해야 할 필요성이 절실하다 하겠다.

현대의 대중은 과거 순수예술과 대중예술의 구분이 생겨나기 시작할 무렵에 예술작품에 담긴 이데올로기를 무비판적으로 수용하던 대중보다도 훨씬 더 복잡한 사회에 살고 있다. 때문에 이전에 비해 더욱 예술작품에 기대하는 바가 흥미 위주의 볼거리라고 생각할 수도 있을 것이다. 그러나 그때 당시 사회에 비해 오늘날에는 정보를 공유하거나 자신의 가치관을 공유하는 일도 빈번히 일어나고 있어 진정성이 없는 예술작품은 긴 생명력, 다시 말해 흥행을 보장할 수 있는 장기공연 등이 오히려 더 어려워 질 수 있을 것이다.

뮤지컬은 다양한 예술 장르가 하나의 이야기 혹은 메시지에 집중할 수 있는 구조를 가지고 있고, 이것은 사회 비판적 예술로서 다양한 방법을 시도할 수 있다는 것을 반증한다. 20세기에 브레히트, 바일이 협업한 <서푼짜리 오페라>나 오늘날 추민주, 민찬홍의 <빨래>도 사회 비판기능을 갖는 예술 장르로서 완벽한 역할을 하고 있다고 할 수는 없다. 하지만 그들은 대중에게 현실이 처한 상황들을 예술작품을 통해 보여주고자 했다는 목표를 가지고 있고, 이것은 진정한 예술가라면 당연히 가져야 할 필수적 의식이다.

지금까지 필자는 두 개의 작품을 통해 사회 비판기능을 가지고 있는 예술 장르로서 극과 음악이 결합된 형태가 그러한 기능을 어떻게 실천하고 있는지 살펴보았다. 본 연구에서 활용한 두 작품이 사회적 예술의 절대적 기준은 될 수는 없다. 다만 위와 같은 작품들처럼 정형화된 틀에 얽매이지 않고 다양한 시도를 함으로써 예술작품을 통해 대중에게 사회적 메시지를 전달할 수 있는 작품들이 앞으로 창작 될 뮤지컬에서 보다 많

이 탄생할 수 있기를 바란다. 또한 이것을 통하여 앞서 밝힌 사회학자들의 예술이론이 어떠한 방식으로 현대에서도 유용하게 적용될 수 있는지 연구됨으로써 현대 뮤지컬이 대중적 인기에 영합하는 오락물을 넘어서 사회비판적 기능을 제대로 수행할 수 있는 진정한 예술장르로서 자리 잡게 되기를 기대한다.

참 고 문 헌

- 강수미. “테크놀로지 시대의 예술 - 발터벤야민 사유에서 유물론적 미학 연구.” 홍익대학교 박사학위논문, 2007.
- 김성림. “아도르노의 음악사회학 이론분석; 예술에 관한 사회학적 비판이론을 중심으로.” 경희대학교 석사학위논문, 2002.
- 김택완. “브레히트의 서사극과 음악.” 『서양음악학』. 제 10호, 2006.
- . “베르톨트 브레히트의 교육극. 음악의 사회적 기능에 관한 이론과 실제.” 『서양음악학』. 제7호, 2004.
- 남궁인. “브레히트의 서사극과 희극에 대한 이론적 접근.” 서울대학교 석사학위논문, 1989.
- 노명우. 『계몽의 변증법을 넘어서』. 서울: 문학과 지성사, 2002.
- 문병호. 『아도르노의 사회이론과 예술이론』. 서울: 문학과 지성사, 2001.
- 브레히트 학회. 『브레히트의 연극세계』. 서울: 열음사, 2001.
- 송동준 외. 『브레히트의 서사극』. 서울: 서울대학교 출판부, 1993.
- 서인정. “20세기 음악의 역사적 변증법 연구: 아도르노의 사회학적 미학에 근거해서.” 『미학·예술학 연구』. 제 31호, 2010.
- 신수경. “쿠르트 바일의 음악극에 관한 연구.” 서울대학교 석사학위논문, 2006.
- 신일철. 『프랑크푸르트 학파』. 서울: 청람문화사, 1989.
- 양창섭. “발터 벤야민과 문화 연구.” 연세대학교 석사학위논문, 1999.
- 원준식. “루카치 미메시스론에서 음악의 문제.” 『미학·예술학 연구』, 제 29호, 2009.
- 유현주. “아도르노 미학에서의 ‘기술’(Technik).” 홍익대학교 박사학위논문, 2009.
- 이수완. “아도르노의 대중음악 비판론 연구.” 서울대학교 박사학위논문, 2009.
- 이순예. “『계몽의 변증법』의 현재성-서구 합리적 사유의 역사철학적 귀결에 대한 분석.” 『독어교육』. 제 26집, 2003.
- 이용란. “발터 벤야민의 자본주의 문화 분석에 대한 연구; 꿈 개념을 중심으로.” 서울대학교 석사학위논문, 2005.

- 임혜인. “뮤지컬의 관점으로 본 베르톨트 브레히트와 쿠르트 바일의 <서퐁짜리 오페라>에 내재된 서사극적 요소 연구.” 중앙대학교 박사학위논문, 2007.
- 조길예. “변화를 위한 ‘동의’ - 브레히트 교육극의 문화사적 연원과 전개과정.” 서울대학교 석사학위 논문, 1982.
- 추민주, 민찬홍. <빨래>. 서울: 명랑씨어터 수박, 2010.
- Adorno, T. W.. 방대원 역. 『신음악의 철학』. 서울: 까치, 1986.
- _____ . 홍승용 역. 『미학 이론』. 서울: 문학과 지성사, 2005.
- Buck-Moss, Susan. *The Origin of Negative Dialectics*, New York: The Free Press, 1977.
- Carol, Martin., Henry Bial., *Brecht Sourcebook : Paul Dessau*, Routledge, 2000.
- Horkheimer, M., Adorno T. W., 김유동 역. 『계몽의 변증법』. 서울: 문예출판사, 1995.
- Karl, Lowith. 이상률 역. 『베버와 마르크스』. 서울: 문예출판사, 1992.
- Paddison, Max. 최유준 역. 『아도르노의 음악미학』. 서울: 작은이야기, 2010.
- Walter, Benjamin. 반성완 편역. 『발터 벤야민의 문예이론』. 서울: 민음사, 2009.

ABSTRACT

A Study on a Modern Musical as a Criticism of Society

Kim, Ji Eun

Department of Music

(Composition)

Graduate School of

Sungshin Women's University

Modern society is a product of rational reasoning that is structural, systematic, and organizational, and the rationality has influenced politics, economics, education, culture, and art of the society. The tendency to focus on human reason dates back to Ancient Greek and still exists today. It has influenced people to judge the values of life based on the quantity, which is direct evidence that the value of human reason was reduced to be purely instrumental.

The rational reasoning contributed to the Industrial Revolution, providing more material abundance for less time. Spiritual values such as human dignity, however, were pushed behind material values accordingly. Furthermore, the rationality affected the judging criteria of culture and art works. People pay more attention to the number of people who are interested in the works and the level of their economic values, instead of artistic values of the works. Art works of today are simply classified into 'good works' or 'not-good works' and their internal properties do not draw any attention from the general public.

Social philosophers of the 20th century, including Theodor W. Adorno and Walter Benjamin of the Frankfurt School were skeptical about the fall of human reason into instrumental means and criticized the social phenomena influenced by human reason. They shared an understanding that artworks can be used to criticize the society. Theodor W. Adorno was interested in using the pure instrumental music to express social ills while Walter Benjamin paid attention to art genre from his literary theory and the age of mechanical reproduction. Benjamin identified the shift of the major class to enjoy the culture and art from limited number of ruling class into the general public and spoke about the importance of the role of public art.

Scholars of the Frankfurt School expressed concerns over the uncritical acceptance of general public on the ideology of the day including Nazism and Fascism and tried to use the social functions of art works to deliver their concerns to people. They believed that art could be used in different ways to deliver social messages.

In the 20th century, Bertolt Brecht and Kurt Weil used epic music theater to raise the critical social awareness of the general public, and *The Threepenny Opera* is at the core of their collaborations. Brecht hindered the audience from being immersed in the Opera by keeping distance from the work while Weil used features in public music to prevent the audience from being absorbed in the Opera. Their methods helped the general public develop an objective point of view and identify social problems from the opera that criticized the society of the day.

The modern musical is a combination of music and theater like the epic music theater of Brecht and Weil, and it is one of the most influential public art genres. It doesn't keep distance from the audience. Instead, it absorbs the audience and assimilates them into the social context of the work. Also, it uses a wide range of music genres including popular music to maximize expression. Therefore, the modern musical will use the unlimited express of

music and theater to motivate critical social awareness and deliver right messages to today's society. In addition, the modern musical will not lose the essence of art work while carrying out its functions to criticize the society in formats more friendly to the general public.

부 록

뮤지컬 <빨래> 작곡가 민찬홍씨와의 인터뷰

2011년 10월 20일 목요일 오후 8시, 대학로 카페 ‘마음을 건다’

간략한 소개와 논문에 대한 설명 후 질문

Q1. 뮤지컬 <빨래>가 10번째 리바이벌 되고 있다는 것은 흥행에도 성공했다고 가늠할 수 있을텐데, 이 정도의 반응을 예상하셨나요?

A1. 모든 창작자가 작품을 내놓을 때, 대중으로부터 좋은 반응을 얻고 싶은 것은 사실이지만, <빨래>가 이 정도의 관심을 받게 될 줄은 예상하지 못했습니다.

<빨래>는 소극장 장기공연만 지금 4년째 하고 있습니다. 이것을 OPEN RUN이라고 하죠. 단기적으로 공연을 하고 막을 내리는 뮤지컬이 많은 현실에서는 이 정도의 장기공연이 관객이나 수익 또한 보장되어있다고 할 수 있겠네요.

Q2. 오늘날 뮤지컬 시장에서 <빨래>는 어느 정도 위치에 있다고 생각하시나요?

A2. 창작 뮤지컬은 일단 크기는 대극장 공연과 소극장 공연으로 나누어서 생각할 수 있어요. 대극장 뮤지컬의 특징은 특별한 시즌에 공연이 되거나, 단회 공연으로 막을 내리는 경우가 많죠. 반면 소극장 뮤지컬은 몇 년에 걸쳐서 장기 공연 되는 것이 흥행의 지표가 되는데 현재 장기공연 하고 있는 작품으로는 <오! 당신이 잠든 사이>, <김종욱 찾기>, <빨래>이렇게 세 작품 정도가 됩니다. 수많은 작품들이 단회 공연으로 끝나는 일이 많은 뮤지컬 시장에서 소위 성공했다고 할 수 있는 작품들인거죠. 더욱이 <빨래>는 다른 뮤지컬과는 달리 제작사와 작품이 탄생부터 공연까지 함께 하고 있다는 것을 특징이라면 특징으로 꼽을 수 있어요.

Q3. <지하철 1호선>도 장기공연을 이룬 성공적 사례가 아닌가요?

A3. 그렇습니다. 그러나 <지하철 1호선>은 외국에서 이야기를 들여와서 우리에게 맞게 각색한 작품이므로 완벽한 창작으로 보기에 좀 어려운 부분이 있습니다. 그래도 오늘날 뮤지컬 공연의 한 형태를 제시해 준 작품이기는 하죠.

Q4. 현재 공연하고 있는 많은 뮤지컬에 대한 작곡가님의 생각은 어떠하신가요?

A4. 일단 뮤지컬은 제작에서 공연을 하기까지도 힘들고 흥행까지의 연결은 더더욱 어렵죠.

Q5. 우리나라에 들어오는 라이선스 뮤지컬들이 흥행하는 특별한 이유가 있을까요? 정서적 요인이 맞는 작품들이 흥행하는 것인가요?

A5. 라이선스 뮤지컬이 국내에서 흥행하는 이유는 여러 가지가 있겠지만 정서적 요인이 맞아서라고 보기에 조금 어려운 것 같아요.

Q6. 흥행의 여러 요인들이 있겠지만 작품으로만 본다면 어떤가요?

A6. 첫째로 우리나라 사람들은 드라마틱한, 격한(?)것을 좋아한다는 겁니다. 그리고 두 번째로는 오페라의 아리아처럼 특별히 기억되는 넘버를 많이 가지고 있는 뮤지컬을 선호합니다. 뮤지컬에 나오는 넘버 중 몇 곡이나 사람들에게 관심을 받고 있느냐가 결국 관객을 동원하는데까지 영향을 미치는 것이 사실이죠.

Q7. 그렇다면 라이선스 뮤지컬에 넘버가 많은 것이 국내 뮤지컬 창작에 영향을 미치나요? 예를 들면 창작자 입장에서도 많은 넘버를 만들어야겠다는...그런거요.

A7. 대답부터 드리자면 ‘아니오’입니다. 뮤지컬의 음악은 작곡가의 개인적 사고에 의해서 만들어지는 것이 보통이고 또 그래야죠. 히트곡을 만들기 위한 작곡은 바람직하지 않다고 생각합니다. 대본이나 작품의 드라마를 얼마나 잘 표현하는가가 최대의 목표죠. 전체 드라마에서 음악이 어떤 구조로 엮여 있는가, 드라마와 장면을 적절히 잘 표현하는가가 보다 중요하다고 봅니다. 그 가운데 히트송이 나온다면 그것은 결과적인 문제겠죠. 그러나 아직까지는 우리나라 뮤지컬 평론가들과 제작사들 대부분 유명한 넘버를 뮤지컬을 평가하는 보편적 기준으로 사용하고 있어요. 그래도 그것이 창작자에게 중요한 요소가 되지는 않습니다.

Q8. 뮤지컬 <빨래>를 보면 이야기 자체가 주인공 나영이와 솔롱고의 사랑이 만들어져 가는 것에 집중하기 보다 우리 주변에서 있음직한, 겪어봄직한 일들을 다루면서 사회적 문제를 꼬아 이야기하고 있는데 작곡하기 전 이야기의 그런 부분에 대해서 어떻게

생각하셨나요?

A8. 우선 <빨래>대본에 대해서 특별한 이야기를 하는 것이라고는 생각하지 않았습
니다. <빨래>에는 여러 가지 상황들이 있고, 일상이지만 그렇지 않을 수도 있는 다양한
캐릭터들이 등장하죠. 각 인물들을 통해 특별한 것이 아닌 보편적 상황과 감정이 보편
적으로 담길 수 있는 음악을 만들고 싶었습니다.

<빨래>의 대본은 2003년에 완성되었고 2005년에 국립극장에서 초연할 당시 저는
작품 가운데 다섯 곡에만 참여하였습니다. 이후 공연이 중단되었다가 2008년에 16곡
의 음악과 대본이 최종 완성되고, 다시 두 곡을 추가해 18곡으로, 연강홀에서 공연을
하게 되었습니다. <빨래>를 만들면서 느낀 것은 음악이 대본의 무거운 이야기에 정직
해지면 안되겠다는 것이었습니다. 작품 속 이야기에 재미있게 접근할 수 있는 뮤지컬
을 원했는데 그것은 앞서 이야기했던 바와 동일하게 작품 속 이야기를 잘 전달하기 위
합이죠. 그래서 저는 선율을 최대한 쉽게 만들기로 했고, 다양한 장르의 음악을 접목시
켜보고자 하였습니다. 처음 저에게 <빨래>의 작곡을 의뢰한 것은 대본가 추민주씨였습
니다. 완성된 대본을 보고 음악을 넣을 부분은 작가와 하나하나 상의하여 결정하였는
데 부분적으로 드라마에서는 필요하지 않더라도 극의 재미를 위해 제가 작가님에게 요
구하여 추가한 곡들은 있습니다.

#2, #5, #11, #12, #13이 그것이고 이것은 2008년 작품 전체를 완성할 때 추가된 것
입니다.

Q9. 뮤지컬 <빨래>의 대본이 2012년 교과서에 수록이 된다는 기사를 보았습니다. 이
는 인생의 가치관을 형성하는 청소년들이 분명 한 번쯤은 생각해보아야할 우리 사회의
모습이라서 그런게 아닐까 하는 생각이 드는데요. 작곡을 하실 때 이러한 사회적 메시
지를 전달하고자 특별히 염두해 두신 부분이 있는지요?

A9. 처음 작품을 만들 때에는 사회적 메시지를 전달해야 한다는 의무감은 특별히 느끼
지 못했습니다. 모든 작품은 당대의 현실을 바탕으로 이루어진 것이라는 생각 때문이
죠. 그 현실이 얼마나 직접적 혹은 간접적으로 표현되느냐의 차이가 있을 뿐이지 모든
작품들은 현실을 바탕으로 이루어진 것이라고 생각합니다. <빨래>의 드라마는 그렇게
보면 현실의 많은 문제들을 사실적으로 다뤄 보다 현실감이 있다고 보여지는 것 같습
니다.

Q10. 그렇다면 작곡을 하실 때 그런 부분들을 특별히 염두하시나요?

A10. 앞에서 언급한 바와 같이 시사적인 메시지라기 보다는 일단 저는 작품의 메시지를 잘 전달하기 위해 쉬운 선율을 만들려고 합니다. 그러나 가사의 내용을 보다 잘 전달하기 위해 의도적으로 악기 등의 요소를 축소한 곡들은 있습니다. #8, #9가 그 예입니다. 특히 #9 <내 딸 돌아>는 힘들게 사는 노모의 마음을 담백하게 표현해야 한다는 생각이 들었습니다. 의도적으로 음악을 많이 간소화 한 거죠.

Q11. 비슷한 질문으로 사회학적 진리가 음악에 내포되어야 한다는 의견을 어떻게 생각하시는지요?

A11. 작곡가에게 그것이 의무라고는 생각하지 않지만 충분히 사회적 메시지를 음악에 담는 것은 가능하다고 봅니다. 특히 가사가 있거나 극이 있는 음악을 작업한다면 자동적으로 그러한 역할이 부여되겠네요. 그러나 가사가 없더라도 작곡가의 사상, 세계관 등은 의도하지 않아도 음악에 충분히 반영이 된다고 생각합니다.

Q12. 그럼 뮤지컬 <빨래>를 작곡하시는 동안 의도하셨던 바는 무엇이었으며 어느정도 이루어졌다고 생각하시나요?

A12. 알단 <빨래>는 대본에 충실하게, 대본과 잘 맞게, 전체적 구조가 잘 맞게 작곡하려고 노력한 작품입니다. 추민주 작가의 섭외로 시작된 <빨래>음악 작업에서 저는 작품의 메시지 보다 음악의 기술적 표현을 조금 더 중요하게 생각했었습니다. 그러나 후에 <빨래>를 올린 후 대본에 대한 고민 즉, 저의 세계관과 가치관을 나타내어 줄 수 있는 대본을 찾아 작업하고 싶다는 고민을 하게 되었습니다. 요즘에는 원하는 대본을 찾기 위해 노력하는 중입니다.

Q13. 브레히트 서사 음악극 <서푼짜리 오페라>를 보면 생소화 하기(거리두기)를 위해 음악을 사용하였습니다. 혹시 <빨래>에도 이와 비슷한 의도가 담긴 부분이 있나요?

A13. 특별히 작품 외적인 요소 등을 안으로 가져와 생소화 효과를 의도한 부분은 없습니다.