

뮤지컬 <렌트(Rent)>의 브레히트 서사극적 특성 연구

조준희*

국문 초록

독일의 극작가이자 연출가인 베르톨트 브레히트(Bertolt Brecht)는 아리스토텔레스(Aristoteles)적인 감정이입(empathy)이, 관객의 작품에 내재된 정치적, 사회적 환경에 대한 비판적 성찰을 막는 주요 요소로 믿고, 서사적 기법을 통해 관객이 '다시 바라보게 하는 것'을 서사극의 주요한 목적으로 삼았다. 그를 통해, 브레히트는 우리가 직면한 정치적, 사회적 진실을 바라보는 관점을 변화시키길 원했다. 그런데 상업적인 목적으로 탄생한 브로드웨이(Broadway) 뮤지컬이 단순한 엔터테인먼트의 단계에 머물지 않고, 사회적인 장중한 메시지를 전달 할 수 있는 가능성을 타진하였으며, 그 결과 해롤드 프린스(Harold Prince)나 스티븐 손드하임(Stephen Sondheim)과 같은 거장들에 의해 서사적인 뮤지컬이 제작되었다.

한편, 손드하임의 계승자라 스스로 일컬었던 뮤지컬 <렌트(Rent)>의 작곡가, 작사가인 조나단 라슨(Jonathan Larson)은, 자신의 예술가로서의 창작의 삶을 모티브로 한 자전적인 공연으로 누구도 예상하지 못한 대히트를 기록한다. 특이하게도 라슨은 한물 간 장르로 취급했던 록(rock) 뮤지컬과 마약중독, 에이즈(AIDS), 동성애, 홈리스(homeless)와 같은 1990년대, 동 시대의 민감한 사회적 주제를 과감히 선택하였다.

뮤지컬 <렌트>는 이러한 사회적 주제를 노래하기 위해 필연적으로 브레히트의 서사극적 기법을 사용하였다. 첫째, 뮤지컬 <렌트>의 음악적 특징은, 사회적 태도와 관객의 몰입을 동시에 노정하는 서사적 음악을 사용한 것이다. 현대의 뮤지컬 관객은 노래를 통한 드라마의 전달, 가사를 대사로 인식하는 연극적 관습의 패러다임에 살고 있기 때문에, 음악 자체는 관객의 몰입을 추구하고 가사의 텍스트적 의미로 서사극의 사회적 태도를 드러내었다.

* 동국대학교 서울캠퍼스 영상대학원 공연예술학과 교수, joonbal@dongguk.edu
접수일(2014년 11월 15일), 수정일(2014년 12월 13일), 게재확정일(2014년 12월 14일)

둘째, 뮤지컬 〈렌트〉에서 서사적 특성의 드라마터지(dramaturgy)와 인물(character)를 구축하였음을 확인하였다. 대표적인 서사적 인물, 마크(Mark)는 극을 이끌어나가는 서사적 인물로 등장하여 각 장면의 배경과 인물에 대한 설명과 입장을 표명한다. 그래서 이 작품에서는 마크의 내러티브에 의해 유기적인 장면 간의 트랜지션(transition)이 효과적으로 확립되었다. 셋째, 메타 연극적 특성이 반영된 서사적 공간을 확립하였음을 확인하였다. 서사적 구조의 뮤지컬 〈렌트〉는 필연적인 메타 연극의 특성을 갖으며, 메타 연극이 가장 효과적으로 펼쳐질 수 있는 공간은 불특정의 빈 무대이다. 이러한 서사적 공간은 뮤지컬 〈렌트〉의 메타 연극적 특성을 더욱 공고히 뒷받침하였다.

본 연구를 통해 포스트 포스트모더니즘(Post-Postmodernism)의 시대에 부합하는 브레히트의 서사적 기법의 재발견과 재확립이 필요함을 논의하였다. 그리고 서사적인 뮤지컬은 서사적인 메시지 그리고 서사적인 메시지를 대하는 인물들의 태도, 연기 등등의 모든 서사적 요소가 함께 작동되어야, 관객이 객관적이고도 이성적으로 사회 현상을 다시 바라보게 촉진할 수 있음을 알 수 있었다.

주제어: 베르톨트 브레히트, 서사극, 뮤지컬, 조나단 라슨, 렌트, 서사적 음악, 서사적 인물, 서사적 드라마터지, 포스트 포스트모더니즘, 메타 연극, 서사적 공간

I. 서론

독일의 극작가이자 연출가인 베르톨트 브레히트(Bertolt Brecht)에 의해 정립된 서사극 이론은, 극장을 교실로 간주하여 관객에게 작품의 정치적, 사회적 메시지를 효과적으로 전달하기 위한 여러 서사적 기법을 소개한다. 대표적인 것이 노래(songs), 소외효과(Alienation Effect)¹⁾, 역사화(historification) 등이다. 그는 아리스토텔레스(Aristoteles)적인 감정이입(empathy)이, 관객의 작품에 내재된 정치적, 사회적 환경에 대한 비판적 성찰을 막는 주요 요소로 믿고, 서사적 기법을 통해 관객이 ‘다시 바라보게 하는 것’을 서사극의 주요한 목적으로 삼았다. 그래서 브레히트는 우리가 직면한 정치적, 사회적 진실을 바라보는 관점을 변화시켜, ‘어떤 상황을 불가피한 것으로 여겨 그대로 수용하는 것이 아니라 그것을 비판하고 옳다고 믿으면 제거해야 하는 상황으로 바라보아야 하며, 사물의 이면에 숨은 것을 발견하거나 최초의 인식경험을 재획득할 수 있는 과학적 능력을 함양’²⁾하길 원했다. 즉, 브레히트가 원한 서사극은, 관객을 수동적으로 관극하는 관찰자에서 능동적으로 행동하는 행동자로 변모시키는 것을 목적으로 한다. 다양한 서사적 기법으로 인해 감정이입, 동화(同化, assimilation)는 단절되고 관객으로 하여금 극적 환상(illusion)에서 깨어나 이성적인 자세로 극을 다시 보게 하고 작품이 던지는 사회적 메시지에 집중하게 한다. 브레히트는 피스카토르에게서는 작품의 기술적 구조와 정치적 조망을 구했으며, 표현주의로부터는 서사적 형식을 빌렸다. 인간의 내면에 초점을 맞춘 프로이트적 표현주의는 브레히트의 관심주제가 아니었다. 그는 자신이 ‘아리스토텔레스적’ 연극이라고 명명한 수직적 플롯전개와 감정에 초점을 맞춘 카타르시스(catharsis)를 멀리했던 것과 마찬가지로 심리적 관심도 거부했다. 브레히트의 연극미학은 인간의 경제적, 사회적, 정치적 상태를 제시하고 논증하는 것이었다.³⁾ 그는 당시에 마르크스주의를 접하고서 본인이 하고 싶은 이야기가 무엇이었는지를 깨달았다고 한다. 마르크스주의 연극의 정치적 성격(사회주의 사회의 창출과 필연적인 관계를 맺고 있는)은 감정이입에 의한 환상(브레히트가

1) 브레히트의 쾌락은 어떤 이가 수학문제를 풀어내고 어떤 사건의 인과관계와 상황을 이해할 때 경험하는 것과 같은 지적 쾌락이다. 그가 철저하게 배제시킨 것은 감정자체가 아니라 그것이 만들어내는 감정이입이다. 감정이입은 하나의 연극적 상황에서 생성되는 감정을 포기하도록 하고, 캐릭터의 감정이 사실이라고 느끼게 만들어 관객으로 하여금 캐릭터의 감정 상태를 공유하고 그러면서 그것이 연극적 사건이라는 인식을 잃도록 만든다. 바로 이 부분을 브레히트가 절대 반대했던 것이다. 이 상태에 놓인 인간은 감정적 상태 뒤에 숨은 사회적 사실을 비판할 수 있는 능력을 계속 유보하기 때문이다. 소외효과는 사회적으로 조건 지어진 현상을 친근함(혹은 익숙함)에서 해방시키는 기능을 한다. 예컨대 어머니를 ‘한 남자의 아내’로 봄으로써 소외효과를 이뤄낸다. 소외는 친숙한 것을 새로운 관점으로 제시함으로써 관심을 유도한다. 평범함을 비틀어 뭔가 특별나게 만드는 위력이 소외에는 있다. (John Harrop & Sabin Epstein, *Acting with Style*, 박재완, 『스타일 연기』, 게릴라, 2005, 296쪽.)

2) 위의 책, 297쪽.

3) 위의 책, 295쪽.

아리스토텔레스적인 연극이라고 생각한)을 거부하며, 그림으로써 관객이 상징과 이미지를 현실로 받아들이는 잘못을 저지르지 않도록 한다. 이것이 브레히트의 객관적 제시, 혹은 소외효과의 토대이다.⁴⁾

그런데 본디 상업적인 목적으로 탄생한 브로드웨이(Broadway) 뮤지컬이 단순한 엔터테인먼트의 단계에 머물지 않고, 관객들에게 사회적인 현상에 대한 해석을 통해 묵직한 메시지를 전달 할 수 있는 가능성을 보여주었다. 1929년 미국의 경제대공황이 발발하면서 브로드웨이에도 의식 변화가 일어나기 시작했다. 창작자들은 더 이상 아름답고 달콤한 노래의 작품을 만들기보다는 동시대 사람들이 가진 미래에 대한 불안감과 현재 상황, 주변을 돌아보는 시각을 뮤지컬에 담고자 했다.⁵⁾ 이에 브로드웨이는 동 시대성을 갖고 정치적, 사회적 태도를 취하고 입장을 표명하는 작품들을 만들어내기 시작한다. 브레히트의 서사극적 요소가 브로드웨이 뮤지컬에 끼친 영향은, 그와 서사극을 같이 만들었던 작곡가 쿠르트 바일(Kurt Weill)을 추적하여 발견할 수 있다. 바일은 독일의 나치즘을 피하여 미국으로 망명한 후, 브로드웨이 뮤지컬의 가능성에 반하여 뮤지컬계에서 활동하기 시작했다. 그리고 그는 브로드웨이 뮤지컬의 음계에 새로운 선율을 선사했다.⁶⁾ 미국 뮤지컬계의 거장 스티븐 손드하임(Stephen Sondheim)은 브레히트적인 뮤지컬을 창작했다는 평가에 대해 평가절하 했지만 명백히 그의 작품에는 브레히트의 서사극적 요소가 반영되었다.

해롤드 프린스(Harold Prince)와 손드하임의 다수의 작품에서 브레히트의 서사극적인 요소가 발견되에도 불구하고 프린스와 손드하임은 브레히트와의 영향관계를 인정하지 않는다. 프린스는 브레히트가 아닌 러시아의 연극에 더 큰 영향을 받았다고 생각하며 손드하임은 브레히트의 〈서푼짜리 오페라〉 이외의 작품은 좋아하지 않는다고 선을 그었으나 비평가들과 예술가들은 브레히트와 바일의 서사극의 요소를 브로드웨이 뮤지컬의 형태로 융해한 인물들로 평가한다. 특히 서사적 기법 중에서도 프린스와 손드하임의 작품에는 서사적 인물을 활용하는 경우가 많다. 프린스가 연출한 뮤지컬 〈카바레〉, 뮤지컬 〈지저스 크라이스트 수퍼 스타〉, 뮤지컬 〈에비타〉 등 다수의 작품에서 서사적 인물이 활용되었고 손드하임은 뮤지컬 〈숲 속으로〉와 뮤지컬 〈암살자들〉에서 서사적 인물을 활용했으며 뮤지컬 〈컴퍼니〉에서는 주인공 바비를 서사적 인물의 유사형태로 변형하여 사용했다.⁷⁾

1996년 뮤지컬 〈렌트〉의 작곡가, 작사가인 조나단 라슨(Jonathan Larson)은 험난하

4) 위의 책, 296쪽.

5) 이수진·조용신, 『뮤지컬 스토리』, 숲, 2004, 67쪽.

6) Foster Hirsch, *Harold Prince and the American Musical Theatre*, 김지명, 『해롤드 프린스와 미국 뮤지컬극』, 현대미학사, 2008, 41쪽.

7) 위의 책, 44~45쪽.

고 외로웠던 자신의 예술가로서의 창작의 삶을 모티브로 한 자전적인 이야기의 공연을 눈앞에 두고 있었다. 하지만 극적이게도 그는 프리뷰 공연 전날 지병으로 요절하였고 이 작품은 누구도 예상하지 못한 대히트를 기록한다. 특이하게도 라슨은 한물 간 장르로 취급했던 록(rock) 뮤지컬과 마약중독, 에이즈(AIDS), 동성애, 홈리스(homeless)와 같은 1990년대, 동 시대의 민감한 사회적 주제를 과감히 선택하였고 그 결과, 1996년 거의 모든 권위 있는 상을 휩쓸었다. 이 당시는 뮤지컬의 황제라 불리는 앤드루 로이드 웨버의 <지저스 크라이스트 슈퍼스타(Jesus Christ Superstar)>, <오페라의 유령(Fantom of the Opera)>, <캣츠(Cats)> 등의 영국 뮤지컬이 브로드웨이와 웨스트엔드(West End)를 장악하고 있을 때였으므로, 라슨의 뮤지컬 <렌트>의 대성공과 12년간의 장기공연은 놀라운 성과였다. 라슨의 뮤지컬 <렌트> 제작에 얹힌 이러한 결단은, 묘하게도 브레히트가 쿠르트 바일과 <서퍽셔리 오페라>를 공연할 때의 그 상황과 비슷하게 역사화⁸⁾되고 있다고 볼 수도 있다.

뮤지컬 <렌트>는 라슨의 이야기라고 할 만큼 그의 예술가로서의 삶의 경험이 작품에 고스란히 반영되어 있다. 그는 등장인물 중, 마크(Mark)이기도 하고 동시에 로저(Roger)이기도 했다. 하지만 그는 뮤지컬 <렌트>가 자신의 이야기가 아니라 우리의 이야기로 받아들여지길 원했다고 한다. 그가 이 작품에서 말하고자 하는 주제는 명백하다. 오페라 <라 보엠(La Boheme)>을 모티브로 뮤지컬 <렌트>를 만든 라슨은, 실제로 1막 마크의 공간 설명에 나오는 그 다락방⁹⁾과 똑같은 공간에서 살았다. 또한 라슨은 손드하임에 대한 오마주(hommage)로 손드하임의 뒤를 잇는 브로드웨이 뮤지컬의 미래가 되겠다는 선언을 했다. 그래서 라슨의 뮤지컬 <렌트>의 서사적 요소의 도입은 주지한 여러 가지의 필연적인 이유로 말미암아 당연한 귀결이라고 할 수 있다. 수 십 년 전의 브레히트는, 연극은 정치적, 사회적 목적을 지향해야하며 본질적으로 그러한 특성을 내재하고 있다고 믿었다. 것처럼 라슨도 동 시대의 예술가들의 아픔을 노래하기 위해 오페라 <라 보엠>을 모티브로 사용하였고 불평 등한 사회적 환경 하에 살고 있는 예술가들의 치열한 삶과 사랑을, 관객이 진지하게 고찰하길 원했다. 그리고 그는 관객들에게, 이 뮤지컬을 통해 소수 예술가들의 삶이 아닌 우리 모두의 삶 속에서 사랑의 의미를 다시 되새겨 보고 오늘 당장이라도 행동으로 옮기라고 부르짖는다.

8) 브레히트는 인간의 가능성을 제시하는 낭만적 감성과 실제행동에서 나타나는 잔인성 사이의 간극에서 절망하였다. 브레히트가 인간본성의 변화와 사회적, 경제적 조건의 개선희망을 감지하도록 만든 것은 마르크스주의의 강령이었다. 브레히트는 실증적 믿음의 정수를 필요로 했고, 이 필요가 그의 눈을 마르크스주의로 돌려놓았다. 무(無)에 대한 그의 대답은 그것을 부조리가 아니라 새롭고 진보적인 인간의 비전으로 가득 찬 것으로 파악한 것이었다. (John Harrop & Sabin Epstein, 앞의 책, 295쪽.) 이러한 그의 생각은 라슨의 뮤지컬 <렌트>에 담고 있는 사랑의 메시지와 같은 맥락에 있다고 판단된다.

9) III장의 마크 대사 참조.

최근 들어 라이선스 뮤지컬들 중, 그 특성에 따라 차이는 있으나 서사극적 특성을 갖고 있는 작품들이 상당히 많다. 〈카바레(Cabaret)〉, 〈시카고(Chicago)〉, 〈피핀(Pipin)〉, 〈에비타(Evita)〉, 〈어쌔신(Assassins)〉, 〈엘리자벳(Elizabeth)〉, 〈요셉 어메이징(Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat)〉, 〈쓰릴미(Thrill Me)〉, 〈숲속으로(Into the Woods)〉 등이 대표적인 작품들이다. 하지만 이상복이 『브레히트 서사적 음악극 관점에서의 뮤지컬 시카고 연구』에서 지적한 바와 같이 ‘브레히트의 음악극에 대한 연구는 외국에서는 어느 정도 활발하게 이루어졌지만, 국내에서는 쉽게 찾아 볼 수 없다.’¹⁰⁾ 이외에 몇 편의 학위논문들이 있으나 위에 상기한 작품들과 같은 뮤지컬 작품들을 대상으로 브레히트 서사극적 특성에 대한 연구가 진행되고 있지는 못하다. 선행연구들은 브레히트의 서사극 이론의 개념과 사상, 철학 등에 대한 연구가 주를 이루어왔으며, 뮤지컬의 서사적 특성에 관한 연구는 아직 미진한 상태이다.¹¹⁾ 또한 뮤지컬 〈렌트〉에 대한 연구는 서사극적 관점에서 보다는 작품 위주로 분석한 김려원의 『조나단 라슨 연구』와 이동근의 『번역 뮤지컬의 인물 성격구축에 관한 연구』가 전부이다. 그래서 본고는 브레히트의 서사극적 특성이 뮤지컬 〈렌트〉¹²⁾에 어떻게 작용되었는지를 살펴보고 브레히트의 서사극 이론 성립 당시와 현대의 서사적 기법의 수용 양상을 보조적으로 논의할 것이다. 브레히트의 서사극적 특성을 여러 다른 뮤지컬 작품들과의 비교연구를 하지 않고 뮤지컬 〈렌트〉에만 국한하여 논의하는 것은 본 연구의 한계점일 수 있다.

하이네 뮐러(Heiner Muller)¹³⁾는 브레히트를 비평하지 않고 그의 공연을 제작하는 것은 배반이라고 하였다. 그가 주장하는 브레히트를 ‘비평하는’ 하나의 방법은 희곡-텍스트를 재구성하여 변화된 관객과 효과적으로 소통하게 하여 포스트모던의 예술적 경험의 특징인 텍스트간의 관련성(intertextuality)을 획득하는 것이다.¹⁴⁾ 뮐러의 주장처럼, 현대 공연에서 관객의 존재는 점점 더 중요해지고 있다. 그리고 브레히트의 서사극의 특이사항은 그 전의 연극이론과 달리 관객이 중심이 된 이론이라는 점이였다. 이를 다시 말하면, 포스트 포스트모더니즘(Post-Postmodernism)이라 불리는 현 시대의 서사극에 어울리는 새로운 서사적 기법, 이론의 정립이 필요한 시기라고 할 수 있다.

10) 이상복, 『브레히트 서사적 음악극 관점에서의 뮤지컬 〈시카고〉연구』, 『브레히트와 현대연극』, 한국브레히트학회, 2011, 81~82쪽.

11) 이상복, 임혜인, 고은영 등의 연구가 대표적이다. (임혜인, 『뮤지컬의 관점으로 본 베르톨트 브레히트와 쿠르트 바일의 〈서푼짜리 오페라〉에 내재된 서사극적 요소 연구』, 중앙대학교 대학원 박사학위 논문, 2007, 고은영, 『뮤지컬에 나타난 서사극적 요소』, 한세대학교 일반대학원 석사학위 논문, 2007)

12) 연구를 위해 뮤지컬 〈렌트〉는 2008년 브로드웨이 마지막 공연 DVD, 2006년 브로드웨이 실체 공연 관람, 2005년 동명 영화 DVD, 영화의 초연 배우들의 코멘터리, 영문 대본, 국내 라이선스 대본을 참고 및 인용 대상으로 삼았다.

13) 독일의 희곡작가. 베를린 앙상블에서 1990년에 작가/연출가로 일했다.

14) Heiner Muller, *The Independent*, (14.1.93)

II. 사회적 태도와 관객의 몰입을 동시에 노정(路程)하는 서사적 음악

브레히트는 소외효과와 게스투스(Gestus)¹⁵⁾를 창조하려는 목적으로 노래를 사용하였는데, 정서적인 분위기를 고양시키려는 목적을 갖지는 않았다.

노래는 소외효과를 강화하고 내용이 함축한 반어적 속성을 투영시키기 위한 것이다. 따라서 노래는 의도적으로 비음악적이다. 노래는 불린다기보다는 연기된다. 가수는 운문을 전달하는 리포터이다. 관객으로부터 청각적 인상을 강하게 불러일으키는 변증법을 설정해놓고 그 설정을 따르면서 음악에 반해 말한다. 관객은 음악에 도취되지 않는다. 냉정하게 앉아 음악이 몸을 빌려 제시하는 제스처의 내용을 간파한다.¹⁶⁾

브레히트가 서사극 이론을 주창했던 당시에는 사실주의 사조가 대세를 이루었기 때문에 연극에서는 음악을 사용하지 않았고 그 결과 노래의 사용으로 소외효과를 달성할 수 있었다. 바일과 함께 만든 <서푼짜리 오페라(Threepenny Opera)>를 통한 브레히트의 시도는 연극계와 음악계에 신선한 충격을 주었다. 현재 <서푼짜리 오페라>는 20세기 음악극의 전형으로 수용되고 있으며, 이 작품은 오페라보다 뮤지컬에 더 큰 영향을 주었다.¹⁷⁾ 그래서 연극에 음악을 사용한다는 사실도 놀라웠지만 음악의 멜로디나 분위기도 결코 관객의 정서를 자극하는 의도로 사용되지 않았다. 이것이 브레히트의 서사극적 음악의 특성이었다.

하지만 현대 뮤지컬에서 음악은 매우 중요한 요소이다. 뮤지컬 <렌트>를 포함한 서사적 형식의 뮤지컬이라 분류할 수 있는 <시카고>, <카바레> 등의 음악은 소외효과만을 달성하기 위해 사용되지 않는다. 그래서 현대 서사적 뮤지컬의 노래 스타일은 서사극 초기의 바일의 작곡 풍과는 사뭇 다르다. 즉, 곡의 정조(tone), 분위기(mood)가 바일의 그것과는 매우 다르며, 관객의 감정이입 및 자극을 위한 의도로 작곡된다. 그 이유는 현대의 뮤지컬 관객은 노래를 통한 드라마의 전달, 가사를 대사처럼 인식하는 연극적 관습(theatrical convention)의 패러다임 속에 살고 있기 때문이다. 현대의 뮤지컬 관객에게서는 배우가 노래를 부른다고 해서 더 이상 브레히트의 서사극 도입 시기의 관객에게서 얻을 수 있었던 소외효과를 획득할 수 없다. 그래서 뮤지컬 <렌트>를 포함한 서사적 뮤지컬에서, 음악의 서사적인 수용의 양상은, 노래를 통한 직접적인 소외효과를 달성하기보다는 가사의 텍스트가 갖고 있는 의미를 통해 ‘함축적’으로 혹은 ‘직접적’으로 전달하는 경향으로 나타난다. 즉, 브레히트

15) 게스투스는 사회적인 의미를 담은 몸짓을 뜻한다. (김석만, 『연기의 세계』, 연극과 인간, 2001, 276~278쪽 참조.)

16) John Harrop & Sabin Epstein, 앞의 책, 307쪽.

17) 송윤주, 『뮤지컬에 나타나는 서사적 인물 활용 연구』, 단국대학교 문화예술대학원 석사학위 논문, 3쪽.

의 서사극의 노래 가사들도 ‘직접적’인 것과 ‘상징적’인 것이 있지만 현대의 서사적 뮤지컬은 우회적이며 함축적인 가사의 비중이 더 크다고 볼 수 있다. 하지만 뮤지컬이 함축적이라고 해도 관객에게 이성적인 개입을 통해 의미를 재음미할 수 있게 하는 ‘서사적 목표’는 분명히 갖고 있다.

뮤지컬 〈렌트〉의 서사적인 대사를 살펴보면, 1막 마지막 곡, 〈라 비 보엠(La Vie Boheme)〉의 가사가 전형적인 브레히트적인 언어¹⁸⁾임을 알 수 있다. 라슨은 뮤지컬 〈렌트〉의 〈라 비 보엠〉의 제목과 내용의 모티브를, 오페라 〈라 보엠〉에서 얻었다. 그는 100년 전 파리의 가난했던 예술가들과 같이 현대 뉴욕의 아티스트들이 직면하고 있는 현실의 문제에 대해 직접적이고 구체적인 ‘주석 달기’를 통해 노래의 가사 뿐만 아니라 장면 자체도 서사극적 게스투스로 구축하였다. 다음은 〈라 비 보엠〉의 가사의 일부분이다.

마크	뭔가를 창조한다는 건 대단한 일이야. 표현하는 예술을 위해. 대화를 위해서. 답답한 틀을 깨고 자유롭고 미친 것들을 위해.
마크+미미+엔젤	동성연애 양성연애 이성연애 이성관계 삼각관계 여장남장 절정의 순간들 오르기쯤 감춰진 성감대들 ¹⁹⁾

또 다른 곡으로 모린의 공연 텍스트 〈오버 더 문(Over the Moon)〉을 살펴보면, 베니에 대한 저항의 목적으로 만들어진 상징적이고 은유적인 대사들로 가득하다. 모린의 공연은 극중극의 메타구조로 관객들을 자신의 공연에 온 관객들로 대한다.

모린	젓 짜는 건 금지됐어. 이곳에선 콜라만 마셔. 다이어트 코크. 암소가 애기했어요. 오직 할 수 있는 건 달에 오르는 일. 이 곳에 진실은 없어. 외양간도 여물통도 공연장소도. 그것들 대신에 거짓말과 규칙들 그리고 가짜 인생. 오직 할 수 있는 건 달에 오르는 일. ²⁰⁾
----	--

엔젤(Angel)은 〈오늘은 당신을 위해(Today 4 U)〉란 곡을 통해, 로저와 마크에게 처음 소개되는데 그(그녀)는 아키타란 개를 청부살인한 이야기를 노래하며, 로저, 마크, 콜린스를 포함한 관객을 상대로 극중극의 공연을 펼친다. 나중에 엔젤의 이러한 행동은 죽은 엔젤

18) [서사극의] 언어는 다음 세 가지를 수행해야 했다. 프롤레타리아계급은 관객의 귀에 지적일 것. 뒤에 숨은 게스투스, 즉 캐릭터의 태도의 본질을 전달할 것. 관객의 감정이입을 거부절미 할 것. 서정미, 과도한 장식, 수사적 열정은 서사극에서는 설 자리를 잃는다. 내러티브 스타일과 불규형의 운문형식은 관객을 서정적으로 마취시키지 않았다. 그보다는 오히려 그 리듬과 계속적으로 불규형을 이루면서 생성되는 교훈적 목적과 시적 교감을 생성시켰다. (John Harrop & Sabin Epstein, 앞의 책, 308쪽 참조)

19) Jonathan Larson, *Rent*, Applause, 1996, p.73.

20) 위의 책, p.67.

의 이름으로 콜린스가 의적질(Robin Hooding)을 하는 계기를 제공한다.

콜린스 여러분, 오늘 크리스마스 이브는 뜻 깊은 우리 밤 하늘에서 우리를 위해 천사를 보냈네 우리 자유로운 예술가들의 새로운 멤버 엔젤 드모트 슈나르드

엔젤 당신에게 다 드릴게요 들어봐 끝내줘 오늘은 참 운이 좋았죠 길을 가는데 리무진 타고 가던 여자가 말을 걸었죠 나 일 년 동안 잠 못 잤어 시끄러운 옆집 개 좀 없애줘요 개 이름은 아키타 에비타 그 개 새끼 어머! 절대 입 닥칠 줄 몰라 당신이 계속해서 드림 처 준다면 심장마비로 죽지 않을까요 당신 위해 해 드릴게요 당신 위해 해 드릴게요 우리는 정했죠 선불로 천 달러 세금 빼고 또 일 끝나면 보너스도 앞으로 일이 다 잘 될 거예요 내가 여기 있는 동안 그 개는 하늘 나라 갔을 걸 왜냐면 에비타 한 시간 전에 이십 삼층에서 뛰어내렸으니까 자기가 델마와 루이스라고 생각했나 다이빙 선수라고 착각했나봐 당신 위해 해드릴게요 당신 위해 해드릴게요²¹⁾

위에서 살펴본 바와 같이 뮤지컬 <렌트>의 가사들은 브레히트의 서사극의 언어와 매우 유사함을 발견할 수 있다. 하지만 일부 곡은 극의 진행과 정서적 몰입, 즉 감정이입만을 위해 사용되었다. 이에 대해서 존 하롭(John Harrop)과 사빈 엡스타인(Sabin R. Epstein)은 다음과 같이 설명한다.

브레히트 극이 가진 엔터테인먼트로서의 모든 감각적 기능-즐거움의 제공-을 상실할 위험이 늘 도사리고 있다. 그러나 브레히트는 관객의 정치의식을 일깨우려는 욕구를 확고히 쥐고 있긴 하였어도 극을 심각하게 푸는 일은 결코 없었다. 그는 연극은 게임의 한형식이고, 추상적이지만 그 추상이 삶에 중요성을 부여하며, 보는 재미를 무엇보다 앞서 고려해야하고, 가장 고양된 형태의 즐거움은 인간 지평선을 확장시키는 배움에서 비롯된다고 믿었다. 브레히트는 냉정한 마르크스주의 지식인이 아니었다. 그는 정치가이기 이전에 극작가요 시인이었다.’²²⁾

그래서 뮤지컬 <렌트>의 음악은, 사회적인 메시지의 전달과 함께 감정이입을 이룰 수 있는 극적 몰입을 목표로 작곡되었다고 할 수 있고 이러한 선택은 브레히트의 서사극의 목적을 정확히 추구하게 되었다. 또한 노래 가사의 내용을 떠나서 서사적인 주제 및 주제를

21) Jonathan Larson, 앞의 책, p.25~28.

22) John Harrop & Sabin Epstein, 앞의 책, 315쪽.

다루는 전반적인 극적 구성 및 태도가 함께 맞물려야 진정으로 서사적인 뮤지컬이 될 수 있다고 판단된다. 일례로, 뮤지컬 〈렌트〉의 〈사랑의 계절들(Seasons of Love)〉과 같은 노래가 가장 직접적으로 관객에게 메시지를 전달하는 구성을 갖고 있다. 2막 시작과 함께 불리지는 이 노래는, 모든 캐스트가 무대 앞 선에 일렬로 도열한 채 서사적인 연기를 통해 관객과 사랑의 중요함에 대한 메시지를 공유하고자 한다.

전 캐스트	오십 이만 오천 육백 분의 귀한 시간들 우리들 눈앞에 놓인 수많은 날 오십 이만 오천 육백 분의 귀한 시간들 어떻게 재요 일 년의 시간 날짜로 계절로 매일 밤 마신 커피로 만남과 이별의 시간들도 그 오십 이만 오천 육백 분의 귀한 시간들 어떻게 말해요 산다는 것을 그것은 사랑 그것은 사랑 그것은 사랑 사랑으로 느껴봐요 사랑으로 ²³⁾
-------	--

이외에도 ‘오직 오늘뿐’이라는 가사로 번역되어 있는, 〈오직 오늘뿐(No Day But Today)〉이란 곡은 라슨이 의도한 뮤지컬 〈렌트〉를 관통하는 초목표(super objective)라고도 할 수 있다. 이 노래도 직접적으로 관객을 향해, ‘오직 오늘만이 있을 뿐이므로 현재의 삶을 사랑하고 충실하자’는 메시지를 던진다. 또 작품의 제목 〈렌트〉는 집세(rent)를 의미한다. 동명의 노래 〈렌트〉 중, 마크와 로저의 가사에도 언급되어 있듯이 ‘우린 집세를 낼 수 없어(We are not going to pay rent)’라는 가사는 이들이 가난한 예술가들임을 말해주고, 곧 이어지는 마지막 가사 ‘모두 빌려 쓰는 거니까(cause everything is rent)’는 집세를 내지 않아도 된다는 도덕적 일탈을 의미하는 것이 아니라 〈오직 오늘뿐〉과 연관되어 이 순간에 충실하게 살아가자는 라슨의 메시지를 함축하고 있다. 그래서 〈오직 오늘뿐〉, 〈사랑의 계절들〉은 매우 제시적이며 서사적으로 작가의 메시지를 관객에게 직접적으로 전달하고 있다. 시한부 에이즈 환자들의 입을 통해 나오는 ‘찰나의 순간의 소중함’에 대한 메시지는 관객에게 감정이입의 눈물 외에도 이성적인 자신의 삶에 대한 재성찰을 촉구하고 있다. 관객은 생각해본다. ‘나는 525,600분이라는 1년의 시간을 어떻게 인식하고 있었나’에 대해.

III. 서사적 특성의 드라마터지(dramaturgy)와 인물(character)

서사적 인물은 고대 그리스 비극의 코러스(chorus)에서 기원하여 셰익스피어 작품의

23) Jonathan Larson, 위의 책, p.87.

음유시인, 특히 <한 여름 밤의 꿈(A Midsummer Night's Dream)>의 픽(Puck)과 같은 인물로 발전한다. 이들은 프로타гон리스트(protagonist)에게 조언을 하거나 등장인물로 장면에 참여하고 관객에게 직접적으로 장면의 내용, 장소, 시간 등의 정보를 전달하는 기능을 담당하였다. 브레히트는 이러한 서사적 인물의 기능을 그의 서사극에서 더욱 확장하여, 서사적 인물이 소외효과를 담당하여 정치적, 사회적인 관점에서 관객이 작품을 다시 생각하게 하는 목적에 기여하도록 하였다. 롤랑 바르트(Roland Barthes)는 <억척어멈과 그녀의 자식들(Mother Courage and Her Children)>에 대한 논평에서, 브레히트 연극의 연출과 배우에게 요구되는 '거리(distance)'와 정서적 몰입에 대해 명확히 설명한다.²⁴⁾

[서사적] 연기의 박진성(迫眞性, verisimilitude)은, 배우에게 내재되어 있는 진실이나 '자연주의자'의 드라마터지(dramaturgy)에 있지 않고, 희곡의 객관적 의미에 근원을 두고 있다. 그래서 오랜 시간동안 거리두기는 배우의 문제가 아니라 연출의 문제였다... 다르게 설명하면, 거리두기는 배우와 그의 연민을 자아내는 힘(pathos) 사이의 순환을 끊는 것이며 이것은 또한 필수적으로 역할과 논쟁 간의 새로운 순환을 재확립 한다. 즉, 배우는 더 이상 희곡 안의 스스로에게가 아닌 희곡 자체에 의미를 두어야 함을 말한다.²⁵⁾

그의 지적처럼, 이러한 서사적 연기를 수행하는 배우는 상대적으로 사실주의적 연기보다는 스스로의 정서에 덜 침취할 필요가 있다. 그래서 서사극의 배우는, 정서적으로 뜨거운 사실주의 연극의 경험과 상대적으로 냉정한 서사극의 관객에게 생각할 여지를 제공하는 경험 사이에서, 연기의 접점을 찾아야 한다. 하롭이 지적하는 것과 같이, '[서사극의 배우는] 필요 이상의 에너지는 절대 쓰지 않았다. 결코 감정적으로 자신에게 빠지지 않았고 항상 냉정하게 자신을 조절했다. 지금 하는 것으로부터 지적 거리'²⁶⁾를 요구하였다. 그는 다음과 같이 부언한다.

서사극 배우는 감정을 찾아 끌어올려서 그 속에 빠지는 작업은 하지 않는다. 대신 배우는 거기에 있는 것을 인정하고, 조절하여서, 그것을 객관적 액션연기로 돌린다. 감정은 밖으로 나와 제시되는 게스투스의 살아있는 에너지가 된다. 안에 머물면서 주관적으로 연구되지 않는다. 액션의 다른 요소들과 마찬가지로 감정 또한 사회경제적 관점에서 비평의 대상이 된다. 억척어멈은 슬픔의 여인이 아니다. 비련의 여주인공의 관점에서 그녀는 결함투성이다. 그녀는 잘못된 역사적, 경제적 감성을 지녔고, 배우는 정서적 동화를 구현할 게 아니라 억척어멈의 오류를 극 속에서 비판해야

24) Margaret Eddershaw, *Performing Brecht*, 1996, p.13.

25) Roland Barthes, 'Seven Photo Models of Mother Courage', 『Tulane Drama Review』, Vol.12, No.1, 1967, p.44.

26) John Harrop & Sabin Epstein, 앞의 책, 312쪽.

한다. 잘못된 감성일 때, 잘못됐으므로 고쳐야 할 대상으로 보여야지 애처로운 인간조건의 일부로 비쳐서는 안 된다.²⁷⁾

주지한 바와 같이 서사극의 배우는 사회적인 상황 하에서의 인물 분석에 또한 치중하여야 한다. 브레히트는 행동을 유발하는 정서적, 심리적, 혹은 형이상학적 동기에는 관심을 두지 않았다. 하룻에 의하면, 서사극 배우들의 '명확하고, 경제적이고, 지적으로 작업하는 제스처는 상황 속의 캐릭터들에게 사회적 주석을 잘 달고 있음을 암시한다.'²⁸⁾ '반어적 주석'도 존재하는 데, 뮤지컬 〈렌트〉의 경우에는 베니(Benny)가 그 대표적인 예이다. 또 하룻은 서사극 배우의 작업에 임하는 태도를 다음과 같이 강조한다.

공연에서 배우는 캐릭터액션을 사회경제적 관점에서 조망하고, 배우는 그것을 리포터형식으로 관객에게 제시한다... 관객에게 제시될 때의 배우의 작업은 마치 조각가가 작품의 의미나 정신이 아니라 작품의 전시장소를 토론하는 것과도 같은 우아함과 건조함 그리고 객관성을 가져야만 한다²⁹⁾

브레히트는 이러한 서사적 연기에 대해, 다소 모호하게 불릴 수 있는 양식화된 연기이며 비자연적인 연기도 아니라고 강조했다. 또 그는 소외효과의 성공은 전체적인 과정의 민첩함과 자연스러움에 달려 있다고 주장했다.³⁰⁾ 그래서 브레히트는 서사극에서 카타르시스적인 정서적 실현의 경험을 막기 위한 계획적인 시도³¹⁾를 설계하였으나 배우가 인물을 표현하기 위한 정서적 개입 자체를 부정하지는 않았다. 브레히트는 극적 재미를 매우 중시하였다. 이는 그의 다음과 같은 주장에서도 확인할 수 있다.

대중이나 배우가 정서적으로 참여하는 것을 막아서는 안 된다. 즉, 정서의 재현이 방해받아서는 안 되고 배우의 정서의 사용이 좌절되어서도 안 된다. 정서의 많은 자원 중에 단 하나의 것이 사용되지 않고 남겨지거나 혹은 감정이입이 부수적인 것으로 다루어져야 할뿐이다.³²⁾

그의 주장대로, 소외효과는 완전한 몰입이 선결되어야 한다. 몰입이 없는 거리두기는 존재할 수 없으며, 동화는 드라마의 근본적 요건이다. 다만 그는 관객이 조금이라도 '냉정하게' 바라볼 수 있길 바란 것이다. 이를 돕기 위해 브레히트는 그의 희곡의 드라마터지

27) 위의 책, 313쪽.

28) 위의 책, 313쪽.

29) 위의 책, 314쪽.

30) Bertolt Brecht, 'On Chinese Theatre', 『Tulane Drama Review』, Vol.6, No.4, 1961, p.133.

31) Margaret Eddershaw, op.cit, p.14.

32) Bertolt Brecht, 『The Messingkauf Dialogues』, trans. John Willett, London, Methuen, p.57.

(dramaturgy) 작업을 통하여 병치적인 장치(juxtaposition)들을 세워두어, 배우의 작업 보다는 희곡의 텍스트 그 자체에서 획득될 수 있는 의도적인 거리두기를 많이 고안하였다.³³⁾ 그래서 그의 희곡은 희극과 비극의 변증법적 사용이 두드러지며, 브레히트 작품의 비극과 희극의 혼합은 크게 볼 때, '풍자적인 입장'을 취하게 된다.³⁴⁾ 이러한 브레히트 서사극의 특징은 일반적인 사실주의 연극과는 달리 극단적인 결말을 향해 치닫는 선형적인 드라마터지의 구조를 갖지 않으며, 앞의 장면을 다시 생각해보게 하는 '정서적 냉각'의 기능을 담당하는 희극적인 장면들이 등장하는 특징을 갖고 있다. 이는 뮤지컬 <렌트>에서도 충실히 수행된다.

마크와 로저는 매우 심각한 경제적, 신체적 상황에 처해 있으나 이를 웃음으로 극복해낼 수 있게 하는 대사와 상황들이 끊임없이 개입한다. 이러한 웃음의 장치들은, 콜린스(Collins)와 엔젤(Angel), 모린(Moreen)과 조앤(Joanne)에게도 반복적으로 나타난다. 예를 들면, 레즈비언인 모린과 조앤은 엄숙한 분위기의 엔젤의 장례식이 끝나고 오랜 만에 화해의 포옹을 하나 사소한 일로 또 싸우다가 바로 다시 웃으며 화해하는 희극적 장면을 연기한다. 뮤지컬 <렌트>에서 브레히트적인 희극과 비극의 변증법적 사용의 대표적인 예라 할 수 있다.

모린	자기야
조앤	자기야
모린	너무 보고 싶었어.
조앤	보고 싶었어
모린	자기 냄새가 그리웠어
조앤	자기 입 자기 (둘은 껍 포옹하며 키스한다)
모린	앗!
조앤	왜?
모린	아무 것도 아냐
조앤	아니야, 자기, 앓이라고 지금 했잖아? 뭐야?
모린	자기가 내 혀를 물었어.
조앤	아냐, 난 안 그랬어.
모린	니가 그랬어. 피 나잖아?
조앤	아냐, 그럴리 없어.
모린	내가 이럴 줄 알았어.
조앤	어디 봐.

33) Margaret Eddershaw, op.cit, p.14.

34) ibid, p.15.

모린 넌 날 안 믿는거지?
조앤 난 그저... (갑자기 서로 포옹하고 퇴장한다)³⁵⁾

마크는 작품 전체의 이야기를 그가 찍고 있는 영화라는 극중극 구조로 밀어넣는다. 빈 무대에 로저가 등장하여 기타를 튜닝하고 마크와 전 캐스트들이 등장한다. 마크는 극의 시작부터 다음과 같은 대사로 관객이 보는 것은 그가 찍고 있는 혹은 이미 찍은 영화라는 사실을 주지시킨다.

마크 크리스마스 이브. 저와 룸메이트 로저. 우리는 11번가와 B 애비뉴 모퉁이의 다락방에 삽니다. 한때 음악 공장이었던 건물의 꼭대기 층입니다. 오래된 록 앤 롤 포스터가 벽에 붙어있습니다. 로저의 사진이 나와 있기도 하지요. 우리는 불법으로 장작을 태워 몸을 덥힙니다. 모든 전기 코드는 굵은 전선 하나에 꽂혀 있습니다.³⁶⁾

마크는 이후에도 이 극을 이끌어나가는 서사적 인물로 등장하여 장면의 배경과 인물에 대한 설명과 입장을 표명한다. 셰익스피어 극에 주로 사용되었던 서사적 인물들은 언어적인 내러티브를 강화하여 광범위한 시공간을 표현하거나 신속한 극 진행을 위해 고안되었다. 이와 유사하게 뮤지컬 <렌트>에서도 이러한 극적 진행은 대표적인 서사적 인물, 마크에 의해 이루어진다. 1막은 몇 시간 동안 이루어지는 일이나, 2막에서는 1년이 지날 정도로 시간의 흐름이 불연속적으로 일어난다. 그래서 필연적으로 마크의 내러티브가 유기적인 장면의 트랜지션(transition)의 서사적 드라마터지의 방법으로 사용된다. 송윤주는 <뮤지컬에 나타나는 서사적 인물 활용 연구>를 통해 '서사적 기법을 활용한 뮤지컬 작품을 대상으로 뮤지컬에 나타나는 서사적 인물 유형을 분석'하였고, 서사적 인물의 4가지 유형을, '1) 전형적인 전지적 작가 시점을 가지고 있으며, 보통 해설자 또는 내레이터로 불리는 스토리텔러형, 2) 브레히트의 서사적 기법이 갖는 목적성에 가장 부합하는 유형으로 극 중 사건이나 등장인물들의 생각과 행동에 대하여 논평하는 의문제기형, 3) 직·간접적으로 연출자적 성향을 나타내며 지속적으로 등장인물들의 서사에 개입하는 사건개입형, 4) 등장인물이면서 동시에 서사적 인물의 역할을 소화하는 극 중 인물형'으로 규정하였다.³⁷⁾ 마크의 경우에는, 4가지 유형의 속성을 동시에 갖고 있다.

엔젤(Angel)은 '오직 오늘 뿐(No Day But Today)'이라는 라슨의 메시지를 직접 관객

35) Jonathan Larson, op.cit, p.121~122.

36) Jonathan Larson, op.cit, p.1.

37) 송윤주, 앞의 글, 12쪽.

들에게 전달하는 인물이다. 뮤지컬 <렌트>의 등장인물들은 베니와 같은 안타고니스트(antagonist)적 인물을 제외하고 대부분 보헤미안(Bohemian)적인 인물들이다. 하지만 베니도 역시 과거에는 이들과 같은 보헤미안이었으나 돈을 좇아 삶의 태도를 바꿨을 뿐이다. 결국 이 작품의 주된 갈등의 유형은 ‘인간과 사회’의 갈등임을 알 수 있다. 보헤미안적인 아티스트의 삶을 위협하는 마약, 에이즈, 가난, 동성애로 인한 사회적 차별 등의 요소들이 보헤미안들을 위협하는 것이다. 그리고 중요한 점은, 서사적 뮤지컬의 배우도 서사극의 배우와 마찬가지로 정치, 사회현상에 대해 항상 적극적인 해석 및 자세를 유지하고 있어야 한다는 사실이다. 그래야만 배우 스스로가 관객에게 노출되었을 때 그가 가지고 있는 배우 본연의 사회적인 주제에 대한 태도를 자연스럽게 드러낼 수 있기 때문이다. 브레히트의 실제 작업에 관한 기록물들, 즉 모델북(modellbook)을 살펴보면, 그의 이론은 실제 프로덕션 작업에 족쇄가 되지 않는 양상을 알 수 있다. 그의 아내이자 <억척어멈과 그녀의 자식들>에서 억척어멈 역할을 연기했던 헬레네 바이겔(Helene Weigel)에 의하면 연습과정에서 독특한 서사적 연기의 방법론은 없었다.³⁸⁾ 그녀의 이러한 주장은 브레히트의 서사극 이론을 부정하려는 것이 아니라 브레히트 서사극을 구현하기 위한 가장 효과적인 방법론은 정치적, 사회적인 주제를 대하는 태도라는 것을 강조하기 위함일 것이다. 바이겔의 주장은 실제 프로덕션 작업 과정에서 서사적 기법의 현대적 수용을 통해 가장 현대적인 브레히트의 서사극을 재발견할 수 있음을 시사한다. 지금까지 살펴본 바와 같이, 뮤지컬 <렌트>의 서사적인 드라마터지와 그로 유발되는 서사적인 연기는 지속적으로 관객이 이성적이고 객관적인 입장에서 작품을 볼 수 있도록 함을 알 수 있다.

IV. 메타연극(meta-theatre)적 특성과 서사적 공간

아리스토텔레스적인 극은 관객의 동화를 전제로 감정이입을 통한 카타르시스와 정서적 순화(purgation)를 목적으로 한다. 대부분의 드라마 기반의 공연, 영화, 영상물들에게 2,500여 년 전의 아리스토텔레스의 <시학>의 원리는 지금도 그 위력을 발휘하고 있다.³⁹⁾ 아리스토텔레스적 구성에서 관객을 몰입하게 하는 것은 가장 중요한 미덕이다. 하지만 브레

38) 그녀는 베를린 앙상블에서의 연습과정에서 이론에 대해 거의 신경 쓰지 않았다고 확인했다. 바이겔에 의하면, 베를린 앙상블의 기술은 단순했다. 그것은, 이야기를 말하는 것이다. (Capon, E. 'Brecht in Britain', *Encore*, Vol.X, No.2, 1963, p.28.)

39) Michael Tierno, 『Aristotle's Poetics for Screenwriters』, 김윤철, 『스토리텔링의 비밀』, 아우라, 2002와 Ronald B. Tobias, 『20 Master Plots』, 김석만, 『인간의 마음을 사로잡는 스무 가지 플롯』, 풀빛, 2009. 이 두 책들은 영화 시나리오 작가들에게 필요한 감정이입의 극작술에 대해 시학을 기반으로 기술하고 있다.

히트가 이러한 관객의 몰입 자체를 부정한 것은 아니며 그를 통해 얻을 수 있는 재미가 서사극에서도 중요한 요소라고 믿었다. 다만 그는 일방통행 적이고 획일적인 동화를 전제로 한 공연을 거부한 것일 뿐이다. 브레히트의 '서사극적 재미'는 메타 연극적 특성에서 잘 드러난다. 송윤주는 서사극의 메타 연극적 특성에 대해 다음과 같이 분석하였다.

서사적 인물이 외부에 존재하는 인물인 만큼 서사적 인물을 활용한 극은 기본적으로 메타연극적 성향을 갖는다... 서사적 인물의 주도에 따라 진행되는 서사적 층위와 등장인물에 의하여 진행되는 극적 층위로 나뉜다. 이러한 극의 내부 분열은 서사적 인물에 의한 듣는 서사와 등장인물들에 의한 보이는 서사로 구별되며 이 두 서사는 다시 겹쳐서 극을 진행한다... 서사적 층위와 극적 층위의 분리는 극의 시공간에도 영향을 주어 서사적 인물의 시공간과 등장인물들의 시공간으로 이분화 된다. 뿐만 아니라 서사적 인물이 극에 개입됨으로써 극은 아리스토텔레스적 극의 선형적 진행 구조에서 벗어나 비선형적 진행 구조를 형성한다.⁴⁰⁾

뮤지컬 〈렌트〉의 대표적인 서사적 인물인 마크는 관객들이 공연에 몰입하다가도 때로는 의자에 등을 기대고 이성적으로 공연을 바라볼 수 있도록 거리감을 조성하는 역할을 한다. 그러면서 관객은 마크에 의한 듣는 서사와 마크도 장면이 포함되어 보여주는 서사의 두 층위를 동시에 목격하고 있다. 이러한 서사는 마크 외의 다른 인물들에 의해서도 겹서사의 형태로 나타난다. 다음의 표와 같은 장면들이 메타 연극적 구조를 만들어낸다.

〈표1〉 메타 연극적 구조의 장면들

번호	장면	기능
1	마크의 내레이션	반복되는 내레이션(narration)을 통한 서사적 인물로서의 개입으로, 관객으로 하여금 작품 전체를 마크가 기록한 다큐멘터리 영화로 인식하게 함
2	Without You	세 커플들(로저-미미/ 앤젤-콜린스/ 모린-조앤)의 시간의 흐름에 따라 변해가는 관계를 대사 없이 신체 중심의 연기로 보여줌
3	Today 4 U	앤젤이 자신을 소개하면서 아키타란 개를 죽이게 된 과정을 삽입된 원맨쇼의 형태로 보여줌
4	Over the Moon	모린이 베니에 저항하여 관객을 상대로 하는 퍼포먼스. 삽입된 극중극의 구조
5	La Vie Boheme	베니와 투자자를 향한 보헤미안들의 즉흥 퍼포먼스를 가장하나 실제로는 관객을 향한 직접적인 퍼포먼스임
6	Seasons of Love	2막 첫 장면으로, 영화에서는 시작부분에 나올 정도로 사건이 없이 독립적인 주제 전달을 위한 장면
7	Voice Mail	시간의 경과와 상황의 변화를 듣는 서사로 표현. 드러내놓고 화자가 무대 좌우에 등장하여 스탠드 마이크에 노래하고 무대 중앙의 전화기가 울림. 인물들은 객석을 쳐다보며 통화함

40) 송윤주, 앞의 글, ii 쪽.

마크가 없는 뮤지컬 <렌트>의 극적 구성, 즉, 아리스토텔레스적인 극적 구성을 가정했을 때 관객은 이 보헤미안적 예술가들의 삶을 객관적으로 그리고 이성적으로 바라보기 쉽지 않을 것이다. 일부 지나친 일탈(마약, 에이즈, 동성애 등)에 빠진 예술가들의 삶을 주관적으로 묘사하는 극으로 판단하기 쉽다. 하지만 관객이, 마크의 눈과 그의 영화라는 서사적 프레임을 통해 지켜보도록 만듦으로써 예술가들에 대한 지나친 오해 혹은 편협한 비판을 자제하고, 시대적인 흐름이라는 환경적 범주 안에서 이들을 이해하고 동감하며 동시에 이들의 삶에 대해 이성적으로 접근할 수 있는 여지를 제공한다. 그래서 마리안네 캐스팅(Marianne Kesting)은 ‘현대 서사극은 관찰자를 기본적인 주인공으로 만드는 연극이다.’⁴¹⁾라고 강조한다. 즉, 뮤지컬 <렌트>의 에피소드식 구성은 메타 연극적 구조에 그 뿌리를 두고 있음을 알 수 있다. 하롭은 서사극의 에피소드식 구성에 대해 다음과 같이 설명한다.

서사는 과장된 크기의 함축을 필요로 한 게 아니라, 단순히 일련의 사건들을 느슨하게 연결한 개념이다... 인간을 개성보다는 하나의 과정으로 파악하는 교훈적 전통은 도덕적 주제의 직접적 전달, 그리고 시간간의 추상적 활용과 그 맥락이 유사하다. 엘리자베스 시대의 희곡이나 독일 극작가 뷔히너와 베데킨트는 모두 역동적, 연속적 구조의 에피소드를 사용하였다... 브레히트는 사실상 셰익스피어처럼 시간간 및 이야기를 동시다발적이고 다층적으로 이동하는 핵분열 형식을 창조하려 하였다.⁴²⁾

그런데 이러한 서사극의 메타 연극적 특성이 가장 효과적으로 발휘될 수 있는 공간은 빈 무대이다. 이러한 불특정의 공간을 서사적 인물이 규정하여 가장 신속한 셰익스피어적인 공간으로의 전이가 가능하다. 그래서 서사극에서 메타 연극적 특성과 서사적인 공간은 매우 밀접한 상호작용의 관계에 있다고 할 수 있겠다.

중세와 엘리자베스시대 무대전통 이후, 공간은 본질적으로 비국지적이고 비 특수적인 것으로 변했기 때문에 무대는 광활한 폭의 사건들의 동시다발적 수용과 삽화적 변화를 허용하게 된다. 브레히트가 직접 제작한 <억척어멈>에서 보이는 첫 이미지는 규정유보의 공간이었다. 얇은 파노라마식 배경막이 받쳐주는 넓고 빈 무대. 모든 것은 규정짓기와 토론을 향해 열려있었다... 브레히트는 각 장면 혹은 에피소드가 기본적 색조의 게스투스를 마련하고 있기를 원했다. 이 게스투스가 발전하면서 그룬트게스투스 혹은 주제적 발상을 뒷받침했다.⁴³⁾

41) Marianne Kesting, *Das epische Theater: Zur Struktur des modernen Dramas* (Urban-Taschenbücher : Bd. 36), 차경아, 『서사극 이론-현대 드라마의 구조』, 문예출판사, 1996, 76쪽.

42) John Harrop & Sabin Epstein, 앞의 책, 300쪽.

43) John Harrop & Sabin Epstein, 앞의 책, 304쪽.

서사적 공간 자체는 기능적이고도 단순한 스캐폴딩(scaffolding)같은 무대 세트로 구성되어 있다. 가장 최소한의 것, 그리고 메타 연극적 특성을 반영하여 극장 안 어딘가에 있음직한 대道具, 소품들이 등장한다. 그래서 관객들에게 극장에서 뮤지컬을 보고 있음을 끊임없이 상기시킨다. 뮤지컬 <렌트>에서는 극장을 전체의 공연 공간으로 활용하였으며, 인터미션 중의 무대 전환이나 소품 교체 등도 관객에게 고스란히 노출시켰다. 2008년 마지막 공연실황 DVD의 경우, 인터미션 시간 10분 자체도 끊지 않고 녹화하여 공연이 중단된 사이에 일어나는 무대 위의 전환이나 관객의 잡담과 같은 현장의 상황을 '서사적' 특성 그대로 DVD에 담기도 했다. 하지만 이러한 서사적 기법들도 현대 공연에서는 낯설지 않은 극적 관습으로 인식되어 관객들에게 현격한 소외효과를 달성한다고 장담할 수는 없다.

피터 브룩(Peter Brook)이 셰익스피어의 '빈 무대'의 아이디어를 차용하여 '빈 공간(Empty Space)'을 주창한지 40년이 지났고 이미 수많은 관객들이 이러한 형태의 공연 형식에 익숙해졌다. 현대의 많은 공연들에는 홀로그램(hologram), 프로젝션 매핑(projection mapping) 등의 첨단 실감기술이 도입된다. 그래서 관객들은 이러한 기술적인 요소에 이미 익숙해져 있고 친숙한 극적 장치로 받아들인다. 일례로, 서사적인 뮤지컬은 아니었지만 최근에 공연했던 <고스트(ghost)>, <레베카(Rebecca)>와 같은 뮤지컬에는 극적 배경 및 분위기를 형성하는 다양한 영상이 등장한다. <레베카>의 경우에는 사실적인 묘사의 프로젝션 영상이 주로 사용되었으나 <고스트>의 경우에는 매우 직접적이고도 과감한 상징적인 영상 디자인의 활용이 돋보인다. 그래서 <레베카>의 경우에는 소외 효과는 거의 달성하기 힘들며 <고스트>의 경우에도 일부 미니멀리즘(minimalism)적이며 상징적인 영상 디자인에서만 관객들이 이성적인 판단을 가동시키는 효과를 거두었다고 볼 수 있다.

엘리자베스 라이트(Elizabeth Wright)는 그의 책 『포스트모던 브레히트(Postmodern Brecht)』에서 '서사적 특징은 사상적 근원에 관계없이 동시대 연극의 공통 언어가 되었다. 몽타주, 서사적 내레이션, 다양한 시각적, 그리고 청각적 효과의 기술은, 브레히트 스스로의 연극에서보다 더 급진적으로 사용된다.'고 지적한다.⁴⁴⁾ 이에 대해 마가렛 에더쇼(Margaret Eddershaw)는 '위와 같은 종류의 동시대 연극 대부분의 기원과 목적이 정치적인 관심과는 무관하다. 연극적으로 이야기하면 브레히트의 기술들이 급진적인 방법으로 사용될지라도, 사회적·정치적인 주제에 대한 관객들의 인식을 직접적으로 일깨우지는 않는 것이 보통이다.'⁴⁵⁾라고 부언한다. 그러한 맥락에서 브레히트가 서사적 기법을 주창했던 시대는 1930~40년대이며 공연을 만드는 사람도 보는 관객도 그때와는 매우 다르다는 사실을 고려해보면, 현대적인 서사적 기법을 재발견하고 재확립해야 할 필요성이 대두된다.

44) Elizabeth Wright, 『Postmodern Brecht』, Routledge, 1989, p.113.

45) Margaret Eddershaw, op.cit, p.152.

즉, 그 당시에 소외효과를 달성할 수 있었던 혁신적이었던 기법들이, 현대 관객에게는 그리 큰 효과를 거두지 못하는 것이다. 그만큼 현대 연극에서의 소외 효과 달성의 방법에 대한 접근은, 시대적 변화만큼이나 달라져야 할 것이다. 이는 아방가르드(avant-garde), 포스트 모더니즘(postmodernism) 이후의 실험극이 현대의 우리에게 이제는 그리 새롭게 보이지 않는 것과 마찬가지로의 이유일 것이다.

V. 결론

가장 낭만적인 공연 장르인 뮤지컬에서 브레히트적인 정치, 사회적인 메시지가 전달될 수 있다는 것은 브레히트의 서사극의 발전과정을 살펴보면 오히려 당연한 결과일 것이다. 브레히트의 후기 작품이 전기 작품에 비해 계몽적인 경향을 직접적으로 드러내기 보다는 낙관적인 경향을 띠는 것은, 뮤지컬들이 직접적인 사회, 정치적인 메시지를 전달하지만 대중적인 장르적 성격을 무시할 수 없는 이유와 동일한 맥락이라고 할 수 있다. 바로 ‘극적 재미’인 것이다.

오페라 <라 보엠>을 원작으로 만들어진 뮤지컬 <렌트>는 브레히트의 ‘역사화’의 원칙을 충실히 따랐다고 볼 수 있다.

사건의 과거화, 즉 역사성은 사회를 조건 짓는 위력의 개입을 사전에 차단시켜 관객으로 하여금 액션에서 한 걸음 물러나 앉아 과거에 발생한 사건들을 비평적 관점에서 바라보도록 해준다. 그러나 이 사건들은 관객이 처한 현재 환경과 긴밀한 연관을 맺을 것이다.⁴⁶⁾

이러한 역사화는 모든 정치적, 사회적 환경에 처한 인간의 노력이 파멸로 치닫거나 혹은 그것을 극복하거나하는 결과를 통해, 과거의 정치적, 사회적 역사의 수레바퀴가 지금의 현실에도 그대로 영향을 미치고 있음을 간접적으로 그리고 이성적으로 전달하는 서사극의 독특한 기법이라고 할 수 있다. 그런데 라슨은 뮤지컬 <렌트>에서 <라 보엠>의 결말과는 다른 미미의 환생, 그리고 ‘오직 오늘 뿐’이라는 메시지를 전달하며 해피엔딩으로 끝을 맺는다. 이는 브레히트적인 역사화와는 다른 관점의 서사이며 뮤지컬이라는 장르의 특성상 선택한 낭만적인 결과라고 할 수 있다.

필자가 연출했었던 브레히트의 <억척어멈과 그녀의 자식들> 공연의 경우, 의도적으로 파울 데사우(Paul Dessau)⁴⁷⁾ 스타일의 음악을 사용하였음에도 불구하고 음악 자체만으

46) John Harrop & Sabin Epstein, 앞의 책, 298쪽.

47) 파울 데사우는 브레히트의 <억척어멈과 그녀의 자식들> 프로덕션의 작곡가이다.

로는 소외효과를 얻기가 쉽지 않았던 경험이 있다. 즉, 뮤지컬에서 노래 혹은 음악 그 자체가 소외효과를 직접 달성하는 것은 현대의 관객을 고려할 때 어려운 작업이라고 판단된다. 그보다는 오히려 작품의 대 주제를 대하는 인물의 태도가 서사극적 특성을 결정한다고 할 수 있다. 그래서 현대적인 관점에서 브레히트의 서사극의 기법은 이론적인 것과 실제적인 적용에는 큰 괴리가 존재할 수 있다. 브레히트의 서사극 이론에 대한 이론적인 접근만으로는 반쪽짜리 연구 밖에는 얻어지지 않을 수 있다. 또한 뮤지컬이 연극에 비해 재현적인(representational) 부분보다는 제시적인(presentational) 부분이 많다는 점을 고려할 때, 뮤지컬에서 소외효과를 달성하기가 더욱 어려운 특성이 있다. 요컨대, 서사적 뮤지컬이 완성되기 위해서는 서사적인 메시지 그리고 서사적인 메시지를 대하는 인물들의 태도, 연기 등등의 모든 서사적 요소가 함께 작동되어야, 관객이 객관적이고도 이성적으로 사회 현상을 다시 바라보게 촉진할 수 있다.

현대의 뮤지컬은 예술적인 측면도 중요하지만, 대중에게 널리 사랑받는 이유로 사회적 영향력이 큰 예술 장르 중 하나이다. 음악적으로도 라슨과 같은 록 음악뿐만 아니라 대중음악을 사용한 주크박스 뮤지컬(jukebox musical)도 제작되는 등 표현의 방법을 극대화시키고 있다. 오늘날의 브로드웨이 뮤지컬은 브레히트와 바일의 서사극 기법에 기반을 둔 〈서퍽짜리 오페라〉처럼 관객에게 거리를 두기 보다는 오히려 극 속으로 끌어들여 몰입하게 하고 극의 정치적, 사회적인 메시지를 이성적으로 곱씹을 수 있는 기회를 우회적으로 제공한다. 국내에서도 창작 뮤지컬 중에 〈빨래〉, 〈여신님이 보고 계셔〉와 같이 외국인 노동자, 남북한의 단절로 인한 남북 군인의 문제 등과 같이 결코 가볍지 않은 정치적, 사회적 이슈들을 소재로 한 작품들이 제작되고 있다. 물론 이러한 무거운 주제의 작품들도 ‘재미’라는 요소를 놓치지 않고 있다. 연극보다는 관객에게 보다 친숙한 장르로 여겨지는 뮤지컬의 사회 비판적 기능을 간과하지 않고 창작 뮤지컬의 제작의 방향을 설정하여야 한다. 창작 뮤지컬이, 다양한 정치적, 사회적 담론들이 논의될 수 있는 브레히트의 교실과도 같은 서사적 장르로서 거듭나야 할 것이다. 이러한 가능성에 대해서는 지금까지 뮤지컬 〈렌트〉의 서사극적 특성을 통해 확인할 수 있었다.

브레히트는 〈사천의 선인〉에서, 변증법적인 탐색을 통해 센테-슈이타라는 정(正)과 반(反)을 보여준 뒤에 관객에게 합(合)을 도출하도록 열린 결말의 구조를 확립한다. 이렇듯 서사극은 선형구조의 닫힌 결말을 지향하는 아리스토텔레스 적인 극보다 포스트 포스트모더니즘 시대의 다원적이며 하부에서 상부를 지향할 수 있는 사회적 논의의 가능성을 담보한다. 브레히트에 의하면, 인간은 특정한 사회적 조건이 요구하는 어떠한 모델로 개조될 수 있다.⁴⁸⁾ 이것이 브레히트가 서사극을 확립하고 서사극을 통해 목적하는 본질적인 목적일 것이다.

48) John Harrop & Sabin Epstein, 앞의 책, 293쪽.

참고문헌

- 고은영, 「뮤지컬에 나타난 서사극적 요소」, 한세대학교 일반대학원 석사학위 논문, 2007
- 김려원, 「조나단 라슨 연구」, 명지대학교 대학원 석사학위 논문, 2012
- 송윤주, 「뮤지컬에 나타나는 서사적 인물 활용 연구」, 단국대학교 문화예술대학원 석사학위 논문
- 이동근, 「번역 뮤지컬의 인물 성격구축에 관한 연구」, 용인대학교 예술대학원 석사학위 논문, 2003.
- 이동용, 「브레히트 “억척어멈”의 한국적 해석」, 『인문콘텐츠』 제6호, 인문콘텐츠학회, 2005.
- 이상복, 「브레히트 서사적 음악극 관점에서의 뮤지컬 <시카고> 연구」, 『브레히트와 현대연극』, 한국브레히트학회, 2011
- 임혜인, 「뮤지컬의 관점으로 본 베르톨트 브레히트와 쿠르트 바일의 <서푼짜리 오페라>에 내재된 서사극적 요소 연구」, 중앙대학교 대학원 박사학위 논문, 2007
- Anthony Rapp, *Without You : a Memoir of Love, Loss, and the Musical Rent*, Simon & Schuster Paperbacks, 2006.
- Capon, E. *Brecht in Britain*, Encore, Vol.X, No.2, 1963.
- Carol Martin & Henry Bial, *Bertolt Brecht : A Critical Anthology*, Routledge, 2000.
- Elizabeth Wright, *Postmodern Brecht*, Routledge, 1989.
- Fredric Jameson, *Brecht and Method*, Verso, 2000.
- Heiner Muller, *The Independent*, (14.1.93)
- John Harrop & Sabin Epstein, *Acting with Style*, 박재완, 『스타일 연기』, 게릴라, 2005.
- John Willett, *Brecht on Theatre*, Hill & Wang, 1992.
- Jonathan Larson, *Rent*, Applause, 1996.
- Margaret Eddershaw, *Performing Brecht*, Routledge, 1996.
- Ronald B. Tobias, *20 Master Plots*, 김석만, 『인간의 마음을 사로잡는 스무 가지 플롯』, 풀빛, 2009.
- Roland Barthes, 「Seven Photo Models of Mother Courage」, 『Tulane Drama Review』, Vol.12, No.1, 1967.
- Michael Tierno, *Aristotle's Poetics for Screenwriters*, 김윤철, 『스토리텔링의 비밀』, 아우라, 2002.

the Broadway musical 『Rent』DVD, Sony Pictures Home Entertainment, 2008.

영화 『Rent』DVD, Sony Pictures Home Entertainment, 2005.

〈ABSTRACT〉

A Study of Brechtian Epic Characteristics of Musical 〈Rent〉

Cho, Joon-Hui*

Bertolt Brecht believed that Aristotelian empathy is the main element which prevents audience from their own inherent political and social criticism so that he established the Epic Theatre theory. He wanted audience to reconsider the political and social issues through it. Meanwhile, Broadway musical sought to find contemporary political and social issues after the Great Depression although it was born to achieve commercial successes before. As a result, Broadway musical masters, Harold Prince and Stephen Sondheim produced epic musicals which were focused on Brechtian epic techniques and social issues as well. In 1996, Jonathan Larson who composed and wrote, the musical <Rent> and died before the preview, used Rock music and the delicate contemporary issues such as drug abuses, AIDS, homosexuality, and homeless. This musical has epic characteristics because Larson admires Stephen Sondheim and his musical style.

I examined the characteristics of musical <Rent>: first, the epic music of the <Rent> attempted to achieve the empathy and social attitudes of audience at the same time. In order to arrive at the goals, the music of the <Rent> is different from the epic styles of Brechtian <The Threepenny Opera> and focused on audience's empathy as well as the lyrics of the music adopted Brechtian language so that the music of the <Rent> have had audience's intellectual reconsideration and emotional empathy at the same time. It is a natural way to hold modern audience in theatre because they are living in a theatrical convention which actors singing is considered as talking. Second, establishing epic dramaturgy and characters in the musical shows Mark as a typical epic character and he provided the show with organic transition through whole scenes. Third, the relationship between meta theatre and

* Dongguk University, Seoul Campus, Department of Performing Arts, Graduate School of Digital Image & Contents, professor

epic space was excellent in the musical <Rent> because this show was born as epic theatre style. Both will be helpful to each other.

In terms of Post-Postmodernism era, I examined we need to reestablish and rediscover Brechtian epic techniques. In epic musical, it is the most important that actors' social attitudes and the epic messages of the show, epic acting should be worked together in order to achieve audience's objective and intellectual viewpoints to our society.

Key words : Bertolt Brecht, epic theatre, epic musical, Jonathan Larson, Rent, epic music, epic character, epic dramaturgy, Post-Postmodernism, meta-theatre, epic space