

뮌헨제 소설 <보헤미안의 생활 정경>과 푸치니 오페라 <라보엠>의 비교를 통한 오페라 담론의 창작 원리 연구

Creation of Operatic Narrative – Comparative Study of Murger's Novel 『la vie de bohème』 and Puccini's Opera <la bohème>

김학민, 김정호
경희대학교 연극영화학과

Hak-Min Kim(hakminkk@khu.ac.kr), Jung-Ho Kim(kafa1006@khu.ac.kr)

요약

오페라는 극과 음악을 한데 섞는다고 하는 음악극의 특성 때문에 종종 ‘극 위주의 오페라’ 혹은 ‘음악 위주의 오페라’의 하나로 경도되는 경우가 많다. 오페라 창작을 할 때에 범하기가 쉬운 이러한 오류를 극복하고 두 극단의 균형점이라는 이상적 지향점을 이룬 역사적 선례는 푸치니 오페라 <라보엠>에서 찾을 수 있다. 작곡가 푸치니와 대본작가 일리카와 지아코자가 두 극단에 경도되지 않고 균형점을 찾을 수 있었던 것은 이들이 원작인 뮌헨제의 소설 『보헤미안의 생활 정경』의 색깔을 유지하면서 동시에 가장 오페라적인 인물 및 이야기를 재구성함으로써 가능했다. 이들이 택한 전략은 ‘사건과 인물의 단순화’, ‘낭만화와 인물의 재창조’ 및 ‘분위기의 사실주의적 묘사’로 요약할 수 있다. 이들의 각색 전략과 그 결과 탄생된 이 오페라의 ‘에피소드적’ 성질은 새로운 창작 오페라의 창작자들에게 좋은 규범이 될 수 있다.

■ 중심어 : | 단순화 | 낭만화 | 재창조 | 사실주의 | 각색 |

Abstract

A common fallacy found at opera works is to lean either toward ‘opera as drama’ or toward ‘opera as music’. One of the historical examples of opera creation to overcome this fallacy is Puccini’s <la bohème>. The composer Puccini and the librettists, Illica and Giacosa, found balance between these two extreme poles, which was made possible by keeping the color of the original novel 『scènes de la vie de bohème』 and simultaneously by reconstructing the most operatic characters and story. Their strategies, which can be summarized as ‘simplification’, ‘romanticization and re-creation of characters’, and ‘realistic description of original atmosphere’. There strategy of adaptation and the ‘episodic’ feature as the outcome can be a good example for creators of new opera works.

■ keyword : | Simplification | Romanticization | Re-creation | Realism | Adaptation |

I. 머리말

본 논문은 오늘날 ‘레퍼토리’ 오페라로 불리는 수많은

18, 19세기의 서양 오페라 작품들 중 푸치니 오페라 <라보엠>의 분석적 고찰을 통해 창작 오페라에 필요한 원리들을 살펴보기 위해 쓰였다. 표현 매체의 다름으로

접수일자 : 2013년 08월 01일
수정일자 : 2013년 09월 05일

심사완료일 : 2013년 09월 06일
교신저자 : 김학민, e-mail : hakminkk@khu.ac.kr

인한 연극과 오페라의 본질적 차이는 오페라의 창작 과정에 중요한 변수로 작용한다. 오페라, 뮤지컬, 일반 연극, 무용극, 퍼포먼스 등 공연 예술 장르들의 다양한 극 담론(dramatic narrative)의 유형 중 오페라 담론(operatic narrative)은 말 대신 노래와 음악을 재료로 사용한다는 점에서 연극 담론(theatrical narrative)과 구별된다. 일반 연극은 말이라는 지적 표현 수단을 통해 이루어지기 때문에 등장인물(이하, 인물)이 많이 나오고 인물 간의 관계와 서술(narration)의 방식이 복잡해져 되지만, 오페라는 말과는 달리 커뮤니케이션의 제약 없이 노래와 음악으로 이루어지기 때문에 모든 요소들을 가능한 한 단순화시킬 필요가 있다. 즉, 인물의 숫자도 상대적으로 적어야 하고 등장인물간의 관계나 서술의 방식이 단순해야 한다.

‘단순화’라고 하는 오페라 담론의 장르적 특성과 더불어 오페라 담론의 또 다른 특성은 ‘낭만화’이다. 오페라의 낭만적 특성은 한편으로 푸치니 <라보엠>을 포함한 19세기 낭만 오페라에 흔히 나타나는 일종의 유행 사조 같은 것이다. 하지만 굳이 낭만주의 시절에 즐겨 사용된 주제들 - 가령, 사회적, 도덕적, 경제적 편견과 제약이 잉태하는 이루어질 수 없는 사랑과 그 필수적 귀결로서의 죽음 예찬 - 은 아니더라도 음악과 가사를 통한 개인 정서의 자발적 분출과 그 결과 드러나는 감정의 충일함이라고 하는 19세기 오페라 작품들의 ‘낭만적’ 특성은 낭만주의 시절을 넘어서서 21세기를 사는 현대 청중들에게도 여전히 호소력을 지닌다.

마지막으로 오페라 담론의 중요한 이슈는 음악을 통한 ‘사실적 묘사’의 측면이다. 오페라에서 본질적으로 노래와 음악을 통한 감정 분출의 기능을 무시할 수 없긴 하지만, 그렇다고 오페라의 감정 분출이 인물의 행위 및 사건, 배경 등의 묘사를 통해 구체성과 진정성을 띠지 않는다면 그것은 한갓 공허한 소리의 잔치에 불과

하다.

단순성, 낭만성, 사실적 묘사라는 오페라 담론의 세 가치는 실제 오페라 작품에서 공존하기 힘든 경우가 많다. 단순성과 낭만성이라는 두 가치는 한데 어울리기 쉬운 반면, 이것들과 사실적 묘사의 가치는 서로 충돌하기 쉽다. 오페라 담론을 단순하고 낭만적으로 만들다 보면 사실적 묘사력, 나아가 극적 진정성이 약화될 가능성이 많기 때문이다. 흥미롭게도 푸치니 오페라 <라보엠>(La bohème, 1896년, 투린, 테아트로 레지오 초연)은 이처럼 상충되기 쉬운 가치들이 공존하는 보기드문 예에 해당한다.

대부분의 오페라는 처음부터 새롭게 대본을 쓰기 보다는 소설이나 시, 희곡을 원작으로 삼아 이야기를 재구성하는 것이 일반적이는데, 오페라 <라보엠>도 이러한 일반적 경우에 따라 앙리 뮌헨제(Henry Murger)의 단편 소설 『보헤미안의 생활 정경』(Scènes de la vie de bohème, 1845-48)과 이어 출간된 앙리 뮌헨제와 테오도르 바리에르(Teatro Barrière)의 동명 희곡(1849년 초연)을 원작으로 한다[2][3]. 한편, 오페라 <라보엠>은 작곡가 지아코모 푸치니(Giacomo Puccini)와 두 대본작가 주제페 지아코자(Giuseppe Giacosa) 및 루이지 일리카(Luigi Illica)의 공동 작업으로 창작되었다. 이 두 명의 작가는 푸치니와 함께 <라보엠>외에도 <토스카>(Tosca, 1893년 초연)와 <나비부인>(Madama Butterfly, 1904년 초연)에서도 대본 작가로 활동하였고, (지아코자의 경우에는 직접적인 역할은 아니었지만) 동일한 작곡가의 <마농 레스코>(Manon Lescaut, 1893년 초연)에도 참여하였다. 이들 중, 일리카는 오페라 가사의 토대가 되는 대본의 기초를 산문 형태로 썼고(1893년), 이것을 가지고 지아코자가 운문으로 된 가사를 써 내려갔다[4].

작곡가 푸치니와 대본 작가 지아코자 및 일리카는 희곡 『보헤미안의 생활 정경』 보다는 동명의 소설에 더 많이 기대었다. 아더 그로스와 로저 파커가 설명하고 있듯이, 희곡 『보헤미안의 생활 정경』에서는 동명 소설에 비할 때, 등장인물들 간에 상호 관계와 플롯이 너무 복잡하다. 희곡 『보헤미안의 생활 정경』은 “등장인물들이 너무 많은데, 가령 주된 플롯과 더불어 나오는

1. 담론(narrative)은 이야기 서술과 관련된 총체적이고 추상적인 용어로 사용된다. 원어에 해당되는 ‘narrative’는 이야기, 서술, 이야기 서술 등 다양한 우리말 용어로 번역되지만, 본 논문에서는 ‘담론’이라는 말로 번역하였다. ‘discourse’라는 원어도 ‘담론’으로 번역되는 경우가 있지만, 본 논문에서는 ‘discourse’와 ‘narrative’의 차이에 대해서는 논외로 한다. 그 밖의 ‘narrative’와 ‘discourse’ 각각의 정의와 두 어휘 사이의 차이에 대해서는 뒷면에 제시한 문헌을 참고할 것 [1].

서브플롯으로서 로돌프[5]의 삼촌이 나온다. 그는 하인 뱃티스의 도움을 받아 그의 조카를 제정신으로 돌아오게 하려고 하고, 또한 부유한 미망인과 조카를 계약 결혼시키려 한다[6].” 더군다나 소설본의 판권은 없었지만 희곡본의 판권은 있었는데, 그래서 오페라 <라보엠>의 두 대본작가들은 희곡본 『보헤미안의 생활 정경』에서 극의 내용을 가져오는데 자유롭지 못했다. 미미의 죽음을 다루는 희곡본 4막은 오페라 <라보엠>에 직접적 영향을 준 유일한 예외이지만, 이 내용은 소설본에도 동일하게 나와 있다. 오페라 <라보엠>에서와 마찬가지로, 희곡본의 4막에서도 로돌프와 미미가 “두 남자 주인공으로 나오고”, 또한 “미미가 보헤미안 친구들에 둘러싸여 죽는다[6].” 뮌헨역시 “희곡본에 동일 장면에서 눈물을 흘리는 인정 많은 여자로 나온다[7].”

희곡본 『보헤미안의 생활 정경』은 잡지 ‘르 코르세르 le Corsaire’에 연재된 프랑스의 인기 작가 앙리 뮌헨의 자전적 단편 소설(1845-48년 연재, 1851년 출간)로[8], 19세기 초 파리 예술가들과 노동자들의 에피소드를 다룬 것이다. 이 소설은 구성적으로 통일성을 갖춘 작품이 아니라 젊고 가난한 예술가들과 도시 노동자들의 삶을 에피소드 식으로 나열한 것으로, 등장인물로 수많은 사람들이 나온다. 푸치니는 이처럼 산만한 에피소드들 중에서 로돌포와 미미의 사랑 이야기를 새롭게 재창조해냈다. 원작에는 프랑신느라는 여인도 나오는데, 푸치니는 이 여인의 이야기를 미미의 이야기에 합쳐서 하나로 만들었다. 원래 폐병으로 죽는 여인은 프랑신느이고 또한 프랑신느와 동거하는 남자도 로돌포가 아니라 자크이다. 미미가 로돌포와 그의 예술가 친구들과 크리스마스이브를 지내는 카페 모뤼스 장면(2막)과 미미가 로돌포와 다투고 친구 마르첼로를 찾아오는 장면(3막)은 거의 새롭게 창조한 것이다.

푸치니 오페라 <라보엠>의 주된 원천이 된 단편소설 『보헤미안의 생활 정경』(이하 원작 소설)도 동명 희곡보다는 덜 하지만, 등장인물들이 “정신없이 나오고 또한 일관된 플롯이 없기는 마찬가지이다[8].” 푸치니와 두 대본작가들은 원작 소설의 다양한 챗터들에서 몇 명의 등장인물들과 일부 사건들을 취합하는데 엄청난 정성을 기울여야만 했다. 이들은 원작 소설의 다양한

챗터들의 산재된 사건들을 미미와 로돌프라는 두 인물을 중심으로 한데 결합하고 또한 변경시켰다. 이들은 또한 “앙리 뮌헨의 소설에 담겨져 있는 고유의 색깔”을 담아내기 위해 엄청난 노력을 기울였다. 왜냐하면 이들은 “오페라 <라보엠>을 구성하는 전체 4막의 간결한 내용에 결여된 드라마의 어떤 느낌”을 보충할 필요성을 느꼈기 때문이다[8].

이상의 맥락에서 본 논문은 첫째, 작곡가 푸치니와 대본 작가 주제페 지아코자와 루이지 일리카가 어떠한 식으로 미미와 로돌프라는 두 인물을 중심으로 인물간의 관계를 재편성하고 사건들을 단순화시켰는지, 둘째, 어떠한 식으로 인물의 성격과 행위들을 낭만적으로 재창조해내었는지, 셋째, 어떠한 식으로 탁월한 사실적 묘사를 통해 원작 소설에 나오는 특유의 분위기를 보존해내었는지를 살펴보고자 한다. 오페라에 대한 논의에서 대본의 충위와 음악의 충위는 분리하기 힘들 정도로 밀접한 연관성을 띠지만, 본 논문은 음악에 대한 논의를 하지 않고 대본의 충위에 국한하고자 한다.

II. 미미-로돌포를 중심으로 한 인물 및 사건의 단순화

오페라 <라보엠>은 원작 소설의 내용을 미미와 로돌포의 관계를 중심으로 단순화하였다. 이것은 원작 소설에 나오는 다양한 사건과 다양한 인물들의 내용들을 선택적으로 취합하고 재결합시킴으로서 이루어졌다. 원작 소설에는 미미와 로돌포의 이야기가 다양한 챗터에 복잡한 방식으로 산재되어 있는 반면, 오페라 <라보엠>에서는 두 주인공과 관련된 사건을 1) 만남, 2) 갈등, 3) 미미의 죽음으로 국한시킴으로써 내용과 사건을 단순화시켰다. 또한 원작 소설에 나오는 미미의 행위에 결여된 극적 사건을 다른 인물(프랑신느)의 행위에서 가져옴으로써 미미와 연관된 사건을 극화시켰다.

만남 장면을 예를 들자면, 오페라 <라보엠>의 1막 후반부, 즉 미미와 로돌포가 처음 만나는 장면을 위해서 푸치니와 두 대본 작가는 원작 소설의 챗터 18인 <프랑신느의 방한용 토시>에 나오는 여인, 프랑신느의 이야

기를 주된 재료로 삼는 한 편, 오페라 <라보엠>의 등장 인물인 미미와 로돌포의 이름과 미미의 애칭인 ‘루칠레’는 챕터 14, <사랑 할 수밖에 없는 미미>와 챕터 15, <사랑받고 있는 한>, 챕터 20, <흔들리는 미미>, 챕터 22, <로돌포와 미미 사랑의 종착역에 이르다>에서 가져왔다.

한편 4막 후반에 벌어지는 미미의 죽음은 원작 소설의 챕터 18과 챕터 22에서 가져왔다. 4막 전반, 즉 마르첼로와 로돌포가 감상에 젖어 떠나간 각자의 애인들을 회상하는 내용과 미미가 느닷없이 다락방에 나타나 쓰러지고 쇼나르가 자신의 외투를 전당포에 맡기기로 하는 내용은 챕터 22에서 가져왔으며, 뮌헨제가 미미의 얼어붙은 손을 녹여주기 위해 토시를 가져다주는 내용은 챕터 18에서 가져왔다. 결국 4막은 원작 소설의 두 챕터들을 ‘섞음’을 통해 재창조된 것이다.

챕터 22와 더불어 미미와 로돌포가 나오는 원작 소설의 또 다른 챕터들(챕터 14, 15, 20)은 오페라 라보엠의 1막에서 다루어지는 두 연인의 만남과 4막에서 다루어지는 미미의 죽음 사이의 연결고리들을 제공 해준다. 가령, 원작소설의 챕터 14에서는 미미의 바람기에 대해 로돌포가 질투하는 내용을 가져왔고, 챕터 15에서는 미미가 로돌포와 헤어지기 위해 젊은 폴 백작을 만나는 내용을 가져왔으며(오페라에는 폴 백작의 이름이 구체적으로 언급되지는 않는다.) 챕터 20에서는 미미가 실제로 로돌포와 헤어지는 내용을 가져왔다. 다양한 챕터들에 산재되었던 이 모든 내용들이 오페라 <라보엠>의 2막 이후에 벌어지는 중요한 사건들로 자리 잡게 되었던 것이다. 특히 로돌포의 질투를 다루는 챕터 14는 두 연인들의 갈등에 원인을 제공하는데 있어 아주 중요한 원천으로 작용한다.

한편, 푸치니와 두 대본작가는 마르첼로와 뮌헨제를 조연으로 만들고 나머지 보헤미안 예술가들인 쇼나르와 콜리네는 “단지 배경을 이루는 보조적 인물”로 만들었다[9]. 쇼나르와 콜리네는 원작 소설에서 나름대로 중요한 인물들이었으나, 오페라 <라보엠>에서는 “배경적 인물”로 격하되었고, 한 편 마르첼로와 뮌헨제는 주인공 로돌포와 미미의 낭만성을 강조하기 위한 ‘코믹 포일’(우스꽝스럽거나 품격이 없는 행동으로 사람들을 웃

김으로서 주인공을 부각시키는 역할)의 역할로 축소되었다[10].

오페라 <라보엠>에서는 이러한 부수 인물들이 다양한 사건들을 전개 시키지만, 이 모든 것들이 두 주인공 미미와 로돌포를 부각시키는데 기여한다. 가령 1막의 전반부에서 보헤미안 예술가들이 “음식과 땀감을 찾는 과정에서 벌이는 흥겨운 모습”이나 “이들의 가난으로 인해 확인되는 친구간의 우정”은 바로 이어지는 미미와 로돌포의 낭만적 첫 만남을 훌륭하게 준비해준다. 또한 “이들에게 카페 갈 돈이 생기게 되는 사건”은 이들이 하숙집을 나가 카페로 향하게 하는 동기를 제공함으로써 로돌포가 미미를 혼자 맞이하게 해준다[11]. 한편, 유혹에 약하고 요염한 뮌헨제의 성격은 2막과 3막에서 미미의 순수성과 여성성을 부각시키는데 기여한다. 뮌헨제는 “원작 소설에서는 미미의 죽음 장면에서 나오지 않지만”, 오페라 <라보엠>의 창작자들은 그녀를 미미의 죽음 장면(4막)에 나오게 했다. 오페라에서 그녀는 “미미의 얼어붙은 손을 녹여주기 위해 자신의 목걸이를 팔아 토시를 사오고”, 이후에 다른 보헤미안 친구들과 더불어 미미의 죽음을 지켜본다[12]. 오페라 3막에 나오는 마르첼로와 뮌헨제의 다툼 장면은 미미와 로돌포의 화해 장면과 대비를 이루으로써 같은 막의 끝에 미미와 로돌포의 사랑을 더욱 낭만적이고 순수하게 만들어준다. 같은 장면에서 마르첼로가 미미와 로돌포와 이루는 일련의 대화들은 청중으로 하여금 미미와 로돌포의 짧지만 행복했던 사랑 이후에 진행 되어왔던 심리적 갈등을 이해 할 수 있도록 해준다.

III. 낭만화 그리고 여주인공 미미의 재창조

조셉 커만(Joseph Kerman)이 지적하고 있듯이, 푸치니는 극작가의 관점에서 작곡을 함으로써 “뮌헨제의 원작 소설에서 필요한 재료들을 추출해내었고, 그 결과 원작 소설보다도 훨씬 더 유명한 명작을 탄생 시킬 수 있었다[13].” 이렇듯 오페라 <라보엠>이 새롭게 태어날 수 있었던 것은 전 챕터에서 살펴 본대로 뮌헨제의 원작 소설에서 추출한 재료들을 ‘단순화’시킨 것을 넘어

선 그 이상의 노력의 결과였는데, 그것은 ‘낭만화’ 라는 특성으로 설명할 수 있다. 푸치니와 두 대본작가는 원작소설에 담겨있는 보헤미안들의 ‘사실적’ 모습들을 가능한 ‘낭만적’인 모습으로 변형하고자 하였다. 이러한 낭만화 작업에 대해 이들이 특히 주안점을 두었던 인물은 미미였다. 모스코 카너(Mosco Carner)가 지적하듯이, “푸치니의 <라보엠>에 나오는 대개의 인물들은 원작 소설의 인물들과 동일한 색채로 되어 있으나 그 유일한 예외가 미미”였다[13].

원작 소설에서 미미는 이기적이고 요염한 “돈 밝히는 여인[14]”의 모습과 “계산된 자기 이익의 동기에 의해 움직이는[13]” 여자였다. 카너가 기술하는 대로 뫼르제의 원작 소설에서 미미는 “프레보(Prèvest) 류의 거리의 여자로서 로돌포와 8개월 동안 동거한 후에 돈 많은 다른 남자를 찾기 시작했고, 그래서 그녀의 애인을 괴롭혔으며 젊은 이상가 로돌포는 오랜 고통 끝에 그녀의 부정함의 확고한 증거를 찾아냄으로써 그녀를 거의 목졸라 죽이는 장면을 연출한 후, 그녀를 내쫓는다[13].” 그런데 반해서 푸치니가 창조해 낸 미미는 순수하고 연약하며 그런 점에서 낭만화 된 여인으로 원작소설의 미미가 갖고 있던 현실적 여인과 대비된다. “미미는 오페라에서 거의 인식의 차원을 넘어서서 낭만화 되었다[15].”

하지만 오페라 <라보엠>의 순수한 미미의 모습은 푸치니나 두 대본 작가가 전적으로 새롭게 창조해 낸 것은 아니었다. 원작 소설의 챕터 18, <변덕장이 뭉제트>에서는 미미라는 인물은 아니지만 다른 여인(프랑신느)의 모습을 통해 순수한 미미의 상(象)의 원형을 보여주고, 이로써 푸치니와 두 대본 작가에게 아이디어를 제공했다. 이 챕터는 가난한 예술가 자크와 다리미질 하는 한 여인, 프랑신느의 사랑을 다루고 있는데 바로 이 내용이 오페라 <라보엠>에서 미미의 순수한 모습의 원천과 더불어 그녀가 로돌포와 이루는 낭만적 첫 만남의 원천이 되었다.

이 챕터에서 나오는 일련의 행위들은 푸치니 오페라 <라보엠> 1막 후반부와 기본적 내용이 같다. 한밤중 프랑신느가 예술가 남자의 방문을 두드리며 촛불을 빌려 달라고 요청하고, 곧이어 그녀는 기절하면서 그녀의 방 열쇠를 떨어뜨린다. 갑자기 바람이 불면서 촛불이

꺼짐으로써 두 젊은 남녀가 어둠 속에 놓이게 된다.

푸치니와 두 대본 작가들은 일부 디테일들을 낭만적으로 변경함으로써 여주인공의 순수성과 고결함을 더욱 더 강화시켰다. 오페라 <라보엠>에서는 원작 소설과는 달리 미미가 아닌 로돌포가 열쇠를 숨겨 둘의 만남의 시간을 지속시킨다[16]. 이에 비해서 원작 소설의 챕터 18, <프랑신느의 방한용 토시>에서는 남자 주인공인 자크가 아니라 여주인공 프랑신느가 훨씬 더 적극성을 띄면서 “의도적으로 열쇠를 침대 아래로 숨김으로써 둘의 행복한 새벽 시간을 지속시킨다.” 오페라 <라보엠> 대본의 1막 도입부에 나오는 다음 지문 내용은 원작 소설 챕터 14의 내용을 따르는 것으로 여기에서도 푸치니가 얼마나 “성스럽고 순결한 여주인공의 모습을 의도 했는지”, 또한 “그녀의 성적인 잠재성을 최소화 시켰는지”를 엿보게 한다[17].

미미는 매력적인 여자로, 로돌포의 시적인 이상에 어울리는 태도와 호소력을 갖고 있었다. 나이는 22살이고, 마르고 섬세한 자태를 갖추었으며... (중략)...얼굴은 귀부인의 자태를 풍겼다. 그 모습은 경이로울 정도로 세련되었고...(중략)...그녀의 병약한 아름다움이 로돌포를 매료시켰다...(중략)...하지만 그를 더욱 미치도록 미미에 대한 사랑으로 이끈 것은, 그녀의 작은 손이었다. 미미는 청소 등 온갖 집안일을 하면서도 여신의 손보다 더 뽀얀 살결을 유지했다.[15]

그 밖에 새롭게 덧붙여진 많은 세부 행위들이 미미의 낭만적이고 순수한 여성상을 구축하는데 기여한다. 오페라 <라보엠>의 1막에서 미미는 스스로를 ‘홀로 외롭게 sola soletta’ 살며 ‘항상 교회에 가지는 못하지만, 기도를 빼먹는 법은 없는’ 여인으로 묘사한다. 2막에서 미미는 새롭게 로돌포의 여인이 된 상태에서 신혼을 맞은 수줍은 여인의 모습을 보여주는데 반면 뭉제트는 요염한 여인으로 마르첼로의 질투심을 일으킴으로써 미미의 순수성을 강화시킨다. 또한 3막에 나오는 연인 간의 갈등은 미미의 바람기 보다는, 그녀의 질병(폐병) 때문에 야기된다. 이 장면에서 미미는 로돌포와 마르첼로의 대화 내용을 엿들음으로써 그녀가 곧 질병으로 인해 죽음에 이르리라는 인식에 다르는데, 이것이 그녀를 더

육 더 수동적인 희생자로 만들어주고 이 장면 전체를 멜로드라마로 만드는데 기여한다. “이것은 원작 소설에서 자신의 죽음이 가까워지고 있다는 것을 알고 이를 상대방에게 말해주는 미미의 모습과 극단적인 대비를 이룬다[18].” 그녀는 또한 같은 장면에서 로돌포에게 자신의 성경책을 돌려달라고 한 후 “마르첼로와 뮌제타의 격한 다툼과 대비적으로 로돌포와 화해와 사랑의 이중창을 부른다[17].”

아더 그로스와 로저 파커가 기술하듯이, 미미의 낭만적이고 순수한 성격은 부서지기 쉬운 여성이라고 하는 19세기 문학의 전형적인 여성상을 대변해준다. “섬세하고 귀족적인 자태와 여원 몸매, 그리고 성적인 순수성”은 “추운 환경과 폐병에 의한 아름다운 죽음”에 의해 강화된다[19].

원작 소설에서 계산적이고 이기적이었던 미미의 성격이 오페라에서 순결하고 낭만적인 성격으로 바뀐 것과는 달리, 나머지 인물들은 비교적 원작 소설과 오페라 간의 차이를 덜 보인다. 오페라 <라보엠>의 다른 인물들은 원작 소설의 인물들과 기본적으로 동일한 성격으로, 사실적 모습과 낭만적 모습이 한데 섞여있다. 원작 소설에서 묘사된 “대머리에 소매는 구멍이 나고, 더 부룩하게 턱수염이 나있는” 남자로서의 로돌포는 오페라 <라보엠>에서 낭만적 연인의 모습으로 변화되지만, 오페라 <라보엠>에서 보여주는 로돌포의 낭만적 모습은 원작 소설에서도 어느 정도 내재되어 있었다. 원작 소설에서 로돌포는 “용기 있게 사랑을 고백하는” 남자로 묘사된다. “미미의 죽음에 대한 로돌포의 죄의식은 푸치니와 두 대본 작가가 새롭게 창조해 낸 것이지만, 이것 역시 원작 소설에 나오는 로돌포의 진실하고 열정적인 상(象)을 강화시킬 뿐이다.”

IV. 사실주의² 그리고 보헤미안적 분위기의 재 창조

2. ‘사실주의 realism’은 연극 및 오페라의 특정 양식과 관련된다고 보다는 사실주의의 일반적 특성인 ‘객관적 사물을 있는 그대로 정확하게 재현하려는 태도(네이버, 두산백과)’를 부각시키기 위해 사용한 용어이다. 본 논문에서는 사실주의와 사실성의 차이에 대해서는 논외로 한다. ‘realism’의 정의와 공연 양식과 관련된 이 단어의 세밀한 논의는 뒷면에 제시한 문헌을 참고할 것[20].

이제까지 살펴 본대로 푸치니와 두 대본작가들은 원작 이야기의 내용에 대해 단순화 및 낭만화를 시키면서도, 또 한편 원작 소설에 담겨진 본질적 정서인 보헤미안적 느낌을 충실히 담아내려 하였다. 이것은 첫째, 장소 및 분위기에 대한 타블로적 묘사와, 둘째, 인물들의 행위와 사건의 사실적 전개를 통해 이루어진다.

푸치니와 두 대본작가가 최종적으로 선택한 오페라 <라보엠>의 장소적 배경은 크리스마스이브 날 파리의 남루한 다락방(1막 및 4막), 모뤼스 카페 및 광장(2막), 바리에르 당페르(파리 시내로 들어가는 몽빠르나제 구역의 열네 번째 관문의 눈 덮인 위병소 및 여인숙(3막), 또 한 번의 남루한 다락방의 모습(4막)인데, 이 네 개의 배경은 원작 소설의 모든 챕터들의 다양한 배경들을 압축해서 요약한 것이다.

푸치니와 두 대본작가는 이 네 개의 배경 안에서 보여주는 보헤미안적 정취들을 사실적으로 묘사하였다. 1막에서는 보헤미안 예술가들의 사적(私的) 세계의 모습을 보여주고 있고, 이어지는 2막 ‘라뎡 구역’ 장면에서는 이들이 즐겨 다니던 광장의 요란한 군중 모습과 더불어 두 쌍의 연인들(미미와 로돌포, 뮌제타와 마르첼로)의 연애 모습 및 다른 친구들과의 어울림을 보여주며, 3막에서는 눈 덮인 위병소 및 여인숙 앞에서 벌어지는 행인들의 움직임과 네 명의 주역(미미, 로돌포, 뮌제타, 마르첼로)간의 가슴 아픈 다툼과 헤어짐의 모습을 보여주며, 4막에서는 또 다시 처음 다락방 장면으로 돌아와 미미가 친구들 앞에서 죽어가는 모습을 보여준다. 이 각각의 장면들에서 푸치니와 두 대본작가가 표현하는 모든 사건의 디테일과 그 느낌들은 한마디로 음악적 사실주의 그 자체이다[16]. 대개의 19세기 오페라들에서는 인물들이 벌이는 ‘일상적’ 사건들을 묘사하기 보다는, 갈등이나 위기를 초래하는 ‘극적’ 사건들을 전달하고 이로써 인물들의 ‘극적’ 감정 상태를 노래로 표현하는 게 보통이다. 그런데 오페라 <라보엠>에서는 이러한 극적 노래들을 담기보다 원작 소설에 담겨진 인물의

3. 아더 그로스와 로저 파커는 푸치니와 두 대본 작가들이 오페라 <라보엠>에서 이룬 보헤미안적 분위기의 재창조의 예들을 1막과 4막의 내용들에만 국한하고 있다. 이 두 저자는 푸치니와 두 대본 작가들이 1막과 4막에만 원작 소설의 내용을 가져오고, 2막과 3막은 원작 소설과는 별도로 새로운 창조 작업을 하였음을 입증하려한다.

일상적인 모습들 혹은 정취, 분위기 등을 가감 없이, 하지만 정교하게 전달하려 하였다.

특히 4막 후반, 즉 미미의 죽음 장면은 오페라 역사에 기리 남을 사실적 장면이다. 오페라에서 대개 여주인공이 죽을 때에는 장엄하고도 화려한 아리아를 한 곡조 부르고 죽는데 비해, 이 오페라에서 미미는 노래다운 노래 없이 언제 죽는지 모르게 죽어가고 이로써 그녀의 죽음을 뒤늦게 인지한 보헤미안 친구들을 가슴 아프게 한다. 이어지는 로돌포의 찢막하면서도 극적인 ‘미미’의 노래구절은 애인의 죽음을 목격할 남자 주인공의 충격과 슬픔을 사실적으로 묘사한다.

오페라 <라보엠>의 1막과 4막에 비해서 2, 3막은 상당부분 푸치니와 두 대본작가가 새롭게 창조해내었다. 하지만 2, 3막에서도 여전히 원작 소설과의 연관성을 찾아볼 수 있다[21]. 원작 소설의 많은 내용들이 오페라 <라보엠>의 2막 및 3막에서 중요한 테마와 사건들을 이루고 있고 결과적으로 이 오페라의 전체적인 이야기 전개에 필수 불가결한 기능을 담당하고 있다.

가령, 원작 소설의 챕터 19, <뫼제트의 변덕>에는 뫼제트[22]가 다른 남자와 놀아나고 그 결과 마르셀의 질투를 야기함으로써 두 인물 간의 갈등을 초래하는 많은 사건들이 들어있다. 이 사건들은 오페라 <라보엠>의 2막과 3막의 내용에 직접적인 재료로 사용되지는 않지만, 오페라에서 뫼제타가 보여주는 변덕스럽고 거칠고 자유분방한 성격을 구축하는데 크게 기여하고 있다. 또한 원작 소설의 챕터 2, <신이 보내주신 천사>에 나오는 4명의 보헤미안 친구들의 모습은 오페라 <라보엠>의 2막, 3막 (그리고 4막)에서 이들이 보여주는 성격 및 행위들에 대해 간접적인 재료로 사용된다. 이 오페라에 나오는 두 쌍의 연인들(미미와 로돌포, 뫼제타와 마르첼로)의 대비는 원작 소설의 챕터 11, <보헤미안들의 카페>에서 가져온 것이다. 이 챕터는 “바르베무슈와의 당구 게임을 중심으로” 이루어지지만[22], 미미와 뫼제트라는 두 여인 사이의 성격 및 각각의 남자 애인과의 관계를 대비시킨다는 점에서 오페라 <라보엠> 2, 3막의 간접적인 재료로 볼 수 있다. 이 챕터에서 미미는 로돌포라는 새로운 연인 앞에서 수줍은 모습을 보여주는 반면 뫼제타는 자신의 새로운 모자의 출처를 의심

하는 마르첼로와 말다툼을 하고, 이로써 미미와 로돌포의 애뜻한 관계와 뫼제타와 마르첼로의 티격태격 거친 관계 사이에 대비가 이루어진다. 한편 오페라 <라보엠>의 2막에서 보헤미안 예술가들이 내야 할 청구서를 알츠도에게 전가시킨다는 생각 또한 챕터 11, <보헤미안들의 카페>에서 가져온 것이다. (이 챕터에서는 바르베무슈가 청구서를 받아들임으로써 “보헤미안 예술가들과 식당 주인 사이의 치열한 말다툼”이 야기된다.) 한편, 원작 소설의 챕터 18, <프랑신느의 방한용 토시>는 오페라 <라보엠>의 1막 및 4막에 나오는 다락방의 배경을 제공해주고, 챕터 11, <보헤미안들의 카페>는 2막에 나오는 크리스마스이브 날의 모뎬 카페의 배경을 제공해준다.

V. 맺음말

이제까지 살펴본 대로 푸치니와 두 대본 작가는 다양한 방법을 동원하여 뫼제트의 원작 소설을 가지고 오페라 <라보엠>을 재창조해 내었다. 원작을 토대로 한 이들의 성취는 모스코 카너의 말대로 “음악을 사용한 수많은 드라마들 중에서 가장 효과적인 창조”의 하나로 볼 수 있다[22]. 그러나 오페라 <라보엠>의 사건들과 인물의 행위들은 완전한 의미에서 응결력을 갖추었다고 볼 수는 없다. 이 오페라에서 이루어지는 사건 및 행위들은 극 전체의 논리적 축조를 이루기보다는, 그저 일련의 시퀀스로 나열될 뿐이다. 모스코 카너는 그 이유에 대해 “이 오페라에는 사건들을 앞으로 나아가게 하는 강력한 극적 동기가 결여되어 있고, 또한 인물들도 사건들 앞에서 단순한 수동적 입장으로 남아있다.”라고 설명한다[22]. 이 오페라에서는 “미미 혹은 미미의 저자와 로돌포 간의 사랑을 중심으로 가냘픈 끈들이 이어지는데[22][23]”, 그렇다고 미미와 로돌포의 사랑이 이 오페라 전체에 걸쳐서 모든 것들을 하나로 묶어주는 지에 대해서는 의문의 여지가 있다. 푸치니와 두 대본 작가는 복잡한 원작 소설의 내용들을 한편의 정돈된 사랑 이야기로 훌륭하게 압축시켰는데 그 결과 또한 원작

4. 푸치니 오페라를 ‘인상적’으로 보는 이러한 모스코 카너의 관점은, 콘라드 윌슨(Conrad Wilson)에 의해서도 지지된다.

소설의 에피소드적 성격에서 크게 벗어나지 않는다.

이 오페라에 나오는 “감동적이나 본질적으로 정적인 에피소드들[24]”의 ‘인상적’ 특색은 한편으로 오페라 <라보엠>의 특성이기도 하지만 또 한편으로 오페라 장르 자체의 일반적 특성으로도 볼 수 있다. 오페라라는 장르는 극의 전개도 중요하지만 그 안에서 노래(그리고 춤)를 얼마나 효과적이고 흥미롭게 담아내느냐 또한 중요한데, 그러다보니 모든 사건들을 논리적으로 연결시키지 않고 꼭 필요한 사건만 다루는 경우가 많다. 오페라 <라보엠>은 오페라의 이러한 ‘생략적이고 인상적인’ 특성을 아주 분명하게 드러내는 예로, 새로운 오페라 창작에 하나의 좋은 규범이 될 수 있다.

이 지점에서 대비적으로 생각해볼 것은 현대에 만들어지고 있는 창작 오페라의 모습들이다. 20세기 이후 새롭게 창작 되고 있는 서양의 수많은 ‘현대’ 오페라들과 요즘 우리나라에서 만들어지는 ‘창작’ 오페라들이 종종 범하는 과오는 극의 내용이 너무 복잡 혹은 난해하고 음악 역시 너무 어렵다는 것이다. 이는 근본적으로 서양에서 보편타당한 규범으로 존재하던 19세기까지의 기법과 양식들이 존재 의미를 상실하고 이것들을 대체할만한 새로운 문법이 만들어지지 않았다는, 20세기 모더니즘 예술의 공통된 어려움에 기인한다. 쉽고 재미있는 작품을 만들자니 이미 과거 예술가들이 만들어놓은 구태의연한 작품이 되고, 그렇다고 독창적인 작품을 만들자니 내용과 음악이 너무 어려워진다는 역설적 문제에 봉착하게 되는 것이다. 하지만 현대 창작 오페라의 복잡성과 난해성이 피할 수 없는 불가피한 결론은 아니다. 현대 오페라의 창작자들은 과거에 만들어진 규범과 양식들을 너무 간단하게 도외시해버리고 모든 것을 새롭게 만들려하는 경향이 있는데, 바로 이러한 이유 때문에 창작 오페라는 더욱 미궁 속을 빠져들고 같은

이유로 점점 더 청중으로부터 소외된다.

형식과 내용의 독창성이라는 시대적 숙제에도 불구하고 과거 오페라 작품들에는 여전히 창작자들에게 요긴한 지침이 될 만한 연극 및 음악의 기법과 개념, 장치들이 산재해있는데, 그 좋은 예가 푸치니 <라보엠>이다. 원작 소설과의 비교 분석을 통해 살펴본 대로 푸치니와 두 대본 작가가 찾아내었던 단순화와 낭만화 및 사실적 묘사의 전략들은 현대 오페라 창작에 있어 소중한 가치가 무언지를 새삼스럽게 떠올린다. 세 전략들과 이것들의 추상적 총합이라 할 수 있는 이 오페라의 ‘에피소드적 성질’은 이 시절 오페라 창작자들에게 생명수 같이 소중한 등불이다.

오페라의 중요한 본령은 세상 사람들의 이야기를 음악의 아름다움과 가사의 운문성을 통해 감동적으로 담아내는 것이다. 오페라가 만일 일반 연극이나 영화처럼 복잡하고 엄세적인 현실을 역시 복잡하고 난해하기만 한 음악으로 묘사한다면 그것은 이미 오페라 본연의 역할과 본질에서 벗어난 것이다. 우리의 두 주인공 미미와 로돌포가 사랑과 순결함을 지닌 낭만 세계 속에서 서로를 향해 부르는 열정적인 <그대의 찬 손>과 수줍은 <내 이름은 미미>는 오랜 시간이 흐른 오늘날에도 여전히 감동의 빛을 발한다.

참고 문헌

[1] Patrice Pavis, *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*, University Of Toronto Press, p.229, 1998.
 [2] 앙투앵 미르제(이승재 옮김), *라보엠: 보헤미안의 생활정경*, 문학세계사, 2003.
 [3] Henri Mürger, *The Latin Quarter: Scènes de la vie de bohème*, 영어판(Ellen Marriage, John Selwyn 공동번역), New York: Brentano's, 출판년도 미상
 [4] Stanley Sadie(ed), *bohème, La*, The New Grove Book Of Operas. Macmillan, p.87, 1996.
 [5] Arther Gross and Roger Parker, *Giacomo*

5. 미국의 음악학자 Joseph Kerman은 오페라에 있어서 극 전개의 중요성과 노래의 중요성이라고 하는 두 극단적 가치 사이의 갈등에 대해서 깊이 있는 성찰을 하고 있다. 그는 *opera as drama*에서 노래보다는 극의 전개를 중시한 오페라들을 ‘극을 위한 오페라’라고 정의하는 한편, 극보다 노래를 중시한 오페라들을 ‘음악을 위한 오페라’라고 정의하면서, 다양한 오페라 작품들이 이러한 두 극단 사이에 있는 수많은 지점들 중 어느 지점에 놓여있는지를 분석적으로 고찰한다. 오페라 <라보엠>은 이러한 관점에서 볼 때 ‘극을 위한 오페라’와 ‘노래를 위한 오페라’라는 오페라 역사의 두 축 중 어느 하나로 기울지 않고 균형점을 찾은 훌륭한 예라 볼 수 있다.

Puccini : La bohème, London, p.55, 1986.

[6] Mosco Carner, *Puccini: a Critical Biography*, London, p.336, 1992.

[7] Charles Osbourne, *the complete operas of Puccini*, New York, p.91, 1882.

[8] Charles Osborne, *The Complete Operas of Puccini* New York, p.94, 1882.

[9] Mosco Carner, *Puccini: a Critical Biography*, London, p.335, 1992.

[10] Timothy Ramsden, *Puccini*, London, p.39, 1996.

[11] Mosco Carner, *Puccini: a Critical Biography*, London, p.366, 1992.

[12] Conrad Willson, *Giacomo Puccini*, London, p.94, 1997.

[13] Mosco Carner, *Puccini: a Critical Biography*, London, p.365, 1992.

[14] Ellen Bleiler, *라보엠 대사집의 서문, Murger and La vie de bohème*, New York : Dover Publication, Inc. 1962.

[15] Timothy Ramsden, *Puccini*, London, p.41, 1996.

[16] Arther Gross and Roger Parker, *Giacomo Puccini : La bohème*, London, p.70, 1986.

[17] Arther Gross and Roger Parker, *Giacomo Puccini : La bohème*, London, p.69, 1986.

[18] Timothy Ramsden, *Puccini*, London, p.42, 1996.

[19] Donald Jay Grout, *A Short History Of Opera*, Columbia University Press New York, 1965.

[20] Patrice Pavis, *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*, University Of Toronto Press, p.302-304, 1998.

[21] Arther Gross and Roger Parker, *Giacomo Puccini : La bohème*, London, p.59, 1986.

[22] Mosco Carner, *Puccini: a Critical Biography*, London, p.364, 1992.

[23] Conrad Wilson, *Giacomo Puccini*, London: Phaidon Limited, p.102, 1997.

[24] Joseph Kerman, *Opera as Drama*, London Oxford University Press, 1957.

저 자 소 개

김 학 민(Hak-Min Kim)

정회원



- 1985년 2월 : 고려대학교 영어영문학과(학사)
 - 1988년 2월 : 서울대학교 대학원 음악이론(석사)
 - 2000년 1월 : 미국 오스틴텍사스 주립대학(박사: 오페라 연출)
 - 2003년 2월 ~ 현재 : 경희대학교 예술디자인대학 연극영화학과 부교수
- <관심분야> : 뮤지컬, 오페라, 연기, 연출, 영화

김 정 호(Jung-Ho Kim)

정회원



- 1992년 2월 : 고려대학교 심리학 과(학사)
 - 1994년 3월 : 한국영화아카데미 영화연출 전공 졸업
 - 2001년 6월 : California Institute of the Arts program in film & video MFA.(예술실기석사)
 - 2003년 3월 : 동서대학교 디지털영상매스컴학부 전임 강사
 - 2004년 9월 ~ 현재 : 경희대학교 예술디자인대학 연극영화학과 부교수
- <관심분야> : 영화 영상제작, 영화사, 영화편집, 영화경제, 오페라 비평, 뮤지컬 비평