



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](#)

2022년 2월  
박사학위 논문

# 페미니즘 관점에서 고찰한 클래식 음악

-오페라를 중심으로-

조선대학교 대학원

문 화 학 과

정 상 연

페미니즘 관점에서 고찰한  
클래식 음악

-오페라를 중심으로-

Classical Music from the Perspective of Feminism  
-Focusing on the Opera-

2022년 2월 25일

조선대학교 대학원

문 화 학 과

정 상 연

# 페미니즘 관점에서 고찰한 클래식 음악

-오페라를 중심으로-

지도교수 이 승 권

이 논문을 문화학 박사학위 신청 논문으로 제출함

2021년 10월

조선대학교 대학원

문 화 학 과

정 상 연

## 정상연의 박사학위논문을 인준함

위원장 조선대학교 교수 한 종 완 (인)

위 원 조선대학교 교수 송 선 기 (인)

위 원 조선대학교 교수 김 철 수 (인)

위 원 전남대학교 교수 윤 병 길 (인)

위 원 조선대학교 교수 이 승 권 (인)

2022년 1월

조선대학교 대학원

## 목 차

### ABSTRACT

제1장 서 론 .....	1
제1절 연구 목적과 필요성.....	1
제2절 연구방법 및 범위.....	4
제3절 선행연구 검토.....	7
제2장 이론적 고찰 .....	16
제1절 페미니즘.....	16
제2절 페미니즘의 역사적 전개 및 특징.....	19
1. 제1물결 페미니즘 운동.....	23
2. 제2물결 페미니즘 운동.....	26
3. 제3물결 페미니즘 운동.....	30
제3절 음악에 담긴 페미니즘.....	34
제3장 클래식 음악과 페미니즘 .....	39
제1절 클래식 음악의 시대적 배경과 흐름.....	39
제2절 클래식 음악에 나타난 오페라의 특징.....	42
1. 오페라의 탄생.....	43
2. 오페라 세리아.....	47

3. 오페라 부파.....	49
4. 사실주의 오페라.....	52
5. 현대 오페라.....	56
제3절 오페라 속에 드러난 여성의 이미지.....	59
제4장 오페라 속 여성캐릭터의 시대별 변천사 .....	63
제1절 18세기 <코지 판 투떼>.....	63
제2절 19세기 <라 트라비아타>.....	76
제3절 20세기 <나비부인>.....	88
제4절 21세기 <양피지에 쓴 글>.....	101
제5장 결론 .....	113
참고문헌.....	117

## 표 목 차

[표 1] 연구 대상이 된 시대별 오페라.....	4
[표 2] 연구흐름도.....	6
[표 3] 단행본 내용 요약표.....	8
[표 4] 학술논문 요약표.....	11
[표 5] 학위논문 요약표.....	14
[표 6] 오페라의 종류와 형식을 나타내는 표.....	46
[표 7] 시대별 오페라의 특징.....	58
[표 8] <코지 판 투떼>의 등장인물 표.....	67
[표 9] <라 트라비아타>의 등장인물 표.....	78
[표10] <나비부인>의 등장인물 표.....	90
[표11] <양피지에 쓴 글>의 등장인물 표.....	102

## 그림 목 차

[그림 1] 나라별 여성 참정권 도입 연도.....	26
[그림 2] 1970년 평등을 위한 여성 파업 가두행진.....	29
[그림 3] 페미니즘의 흐름과 주요내용.....	30
[그림 4] 볼로틴의 타임즈 기사내용.....	32
[그림 5] 하프, 기타라, 리라를 연주하는 무사이.....	40
[그림 6] 오르페오의 일막 서두 악보.....	45
[그림 7] 이탈리아 산 카시아노 극장.....	48
[그림 8] 목욕하는 여인들.....	53
[그림 9] <코지 판 투페> 1790년 초연 포스터.....	64
[그림10] <라 트라비아타> 1853년 초연 팜플렛.....	77
[그림11] <나비부인> 1904년 초연 포스터.....	89
[그림12] 아그네스의 불륜에 분노하는 보호자.....	105

## 대 사 목 차

[대사 1] 피오르딜리지 아리아(Come scoglio).....	70
[대사 2] 피오르딜리지와 도라벨라의 대화.....	70
[대사 3] 절망에 빠져있는 도라벨라의 아리아.....	71
[대사 4] 알바니아인으로 변장한 굴리엘모가 두 여인을 유혹하는 아리아.....	72
[대사 5] 남자들의 유혹에 빠진 두 여인의 대화.....	73
[대사 6] 데스피나의 탐욕.....	74
[대사 7] 여인들의 바람기에 대하여 비판하는 아리아.....	75
[대사 8] 동백꽃을 가슴에 달고 있는 비올레타.....	80
[대사 9] 비올레타의 아리아.....	81
[대사10] 비올레타와 제르몽의 대화.....	83
[대사11] 비올레타를 능멸하는 알프레도.....	84
[대사12] 제르몽의 편지를 읽는 비올레타.....	86
[대사13] 비올레타의 죽음.....	87
[대사14] 핑커튼의 일본 여성에 대한 생각.....	94
[대사15] 나비부인의 나이.....	95
[대사16] 핑커튼의 외모를 칭송하는 나비부인의 친척들.....	96
[대사17] 핑커튼을 기다리는 나비부인과 스즈키의 대화.....	97
[대사18] 아이를 떠나보내는 나비부인.....	98
[대사19] 나비부인이 자결하는 장면의 지시어와 핑커튼 대사.....	100
[대사20] 소년과 사랑을 나누는 아그네스.....	107
[대사21] 현명하지 못해 감정에 휘둘리는 아그네스.....	107
[대사22] 자신만을 생각하며 배려 없는 행동을 하는 아그네스.....	108
[대사23] 소년과 아그네스의 사랑을 나눈 내용을 묘사한 책의 비밀 페이지 내용.....	109
[대사24] 문맹임을 보여주는 아그네스의 모습.....	110
[대사25] 아그네스의 주체적 사랑의 표현.....	111
[대사26] 자살을 하는 아그네스.....	111

## ABSTRACT

### Classical Music from the Perspective of Feminism

-Focusing on the Opera-

Jeong, Sang Yun

Advisor : Prof. Lee, Seung Kwon, Ph.D.

Department of Culture Studies,

Graduate School of Chosun University

While gender equality issues are not a new focus in the humanities, the stereotyping of femininity and masculinity as it is relevant to gender and desire has received a lot of attention in the past decades. In some cases, the explicit expressions related to feminism are still treated as somewhat awkward and uncomfortable.

This study aims to examine the genre of classical music, most specifically the opera, from the perspective of feminism as it relates to human dignity and worth, not formal discourse on femininity and masculinity. There are many previous studies on opera that analyzed it focusing on an aspect of the art itself, such as its forms or trends. However, those studies failed to consider the feminine aspects in the music form. In many operas, femininity has been embodied in obedient or tragic women, the underprivileged or unscrupulous figures, or prostitutes in the creation process.

The female characters are frequently described in the form of the Madonna-whore dichotomy. Thus, this study analyzes four representative

operas which deal with female characters from the point of view of the feminism going beyond the artistic perspective: Mozart's <Così fan Tutte> in the 18<sup>th</sup> century, Verdi's <La Traviata> in the 19<sup>th</sup> century, Puccini's <Madama Butterfly> in the 20<sup>th</sup> century, and George Benjamin's <Written on Skin> in the 21<sup>st</sup> century. The female characters in these works are not portrayed as positive and valuable human beings, but used as a scapegoat to induce the interest of the public of the male-centered society.

In brief, the opera industry is still male-centered and conservative, so it must be reconsidered based on the idea of feminism of the times. Additionally, this study is expected to be a useful precedent, presenting the vision of feminism in the field of opera and attracting further follow-up studies in the future.

## 제1장 서론

### 제1절 연구 목적과 필요성

21세기에 가장 많은 관심과 논쟁의 중심에 서 있는 이데올로기의 하나가 페미니즘(feminism)이다. 페미니즘이란 “성별의 차이 없이 정치·사회·경제적으로 평등하다는 신념”을 뜻하며, 남녀평등 사상, 여성주의를 가리킨다. 하지만 음악 분야에서는 이러한 사회적 분위기와는 달리 음악이 남성의 전유물이라 여겨져, 작곡과 지휘, 기획·연출을 비롯한 각 분야를 남성들이 주도하고 있다.

특히 클래식 음악계는 고전주의 시대 하이든(Franz Joseph Haydn, 1732-1809)을 시작으로 모차르트(Wolfgang Amades Mozart, 1756-1791), 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827), 멘델스존(Jakob Ludwig Felix Mendelssohn-Bartholdy, 1809년-1847), 쇼팽(Fryderyk Franciszek Chopin, 1810-1849), 브람스(Johannes Brahms, 1833-1897) 등 낭만주의에서 현대음악에 이르기까지 남성 음악가들을 중심으로 음악사가 전개되어 왔다. 이는 음악계에서 페미니즘 문제를 논할 때마다 제기되는 문제이며 불편한 진실이기도 하다. 그렇다면 오늘날은 어떠한가? 본 연구의 출발점은 이러한 의문에서 시작되었다. 본 연구는 음악계에 드리워진 남성성과 시대별 오페라에 등장하는 여성들을 바라보는 시선을 페미니즘 관점으로 분석하여 새로운 시각을 제공하는데 그 목적이 있다.

연구 대상을 극음악인 오페라로 한정 한 이유는 첫째, 클래식 음악분야 중 오페라가 성차별적인 내용이 두드러지게 나타나 있고, 작곡가뿐만 아니라 작품을 제작하는 대본가, 연출가들도 남성 중심으로 이루어졌기에 극 내용에서도 남성 중심의 세계관이 투영되어 만들어져 왔다고 판단했다.

둘째, 오페라의 대본이 기악음악과 달리 여성의 이미지와 성격을 파악하기에 용이하고 대부분이 남성과 여성의 사랑을 주제로 다루고 있기 때문이다. 또한 오페라는 남성에게 의해 구분되고 정의된 이데올로기적 여성성을 강조하고 있기에 지금까지 일반적인 음악계를 바라보는 시각에서 벗어나 오페라에 나타난 여성성

을 페미니즘적 관점에서 고찰하였다. 연구 대상은 고전시대 부터 21세기까지 일반적으로 각 시대를 대표하는 오페라 작품 속에 등장하는 여성들의 모습이다.

18세기 중엽 모차르트의 <코지 판 투떼-Cosi fan Tutte, 1789>, 19세기 베르디(Giuseppe Verdi, 1813-1901)의 <라 트라비아타-La Traviata, 1853>, 20세기 푸치니(Giacomo Puccini, 1858-1924)의 <나비부인-Madam Butterfly, 1904>, 그리고 21세기 벤자민(George Benjamin, 1906)의 오페라 <양피지에 쓴 글-Written on Skin, 2012>에 나타난 여주인공들의 이미지를 페미니즘 시각에서 분석했다.

한국에서 ‘여자는 다 그래’라는 제목으로 공연되고 있는 18세기 모차르트의 <코지 판 투떼>는 남녀 간의 사랑을 재치 있고 발랄하게 풀어내고 있다. 여자들의 마음은 아주 쉽게 흔들릴 수 밖에 없다는 여성에게만 적용된 도덕적 이데올로기를 전제로 여성의 사랑을 묘사하고 있다. 19세기 <라 트라비아타>에 나오는 비올레타(Violetta)는 아름답지만 결핵을 앓고 있는 코르티잔으로 순종적이고 비련의 사랑을 하게 된다. 20세기 <나비부인>은 남녀 차별을 떠나 여성에 대한 동양과 서양의 시대적 가치를 무시하고 시류에 맡겨진 존재로 그리고 있다. 결국 여주인공 스스로 죽음을 선택하게 함으로써 여성을 시대적 약자로 만들어 놓았다. 끝으로 21세기 <양피지에 쓴 글>은 남자 주인공으로 등장하는 보호자가 자기의 부인과 불륜을 저지른 소년을 죽이고 그 심장을 꺼내 부인에게 강제로 먹이는 엽기적인 행위로 남성적 힘의 우위를 섬뜩한 묘사로 드러내고 있다.

이렇듯 위의 작품들에 등장하는 여주인공들은 시대를 막론하고 남성들이 생각하는 여성상의 전형이며 명백한 차별의 대상으로 그리고 있다. 게다가 원작의 이미지와 달리 작곡가나 창작자의 의도에 맞게 자신들이 원하는 여성상으로 만들기 위해 내용을 각색하거나 과장되게 꾸며내기도 했다. 이처럼 성차별이 극명히 드러난 오페라 작품들을 페미니즘 시각에서 고찰하면, 클래식 음악에 담긴 성차별을 연구할 수 있는 좋은 자료가 된다고 생각하였다. 특히 페미니즘 변화와 밀접한 관계를 가지고 있는 문화예술 분야의 성차별 문화와도 연관성을 가지고 있다고 보았기 때문이다.

지금까지 음악이나 오페라에 대한 연구는 형식과 사조, 그리고 곡 분석을 위주로 연구되고 논의되어 왔으며, 사회과학이나 문화융복합적인 연구와는 거리가 멀게 진행되고 있다. 따라서 페미니즘 관점에서 오페라를 바라보는 본 연구는 일중

의 다양성 측면에서 진행된 연구라는 점에서 의의가 있다고 할 수 있다. 음악을 비롯한 창작활동, 즉 모든 예술 활동은 일정한 교육과 반복된 훈련을 거치고 장시간의 실습을 통해서 목표한 수준에 도달하는 것이 일반적이다. 이러한 과정이 있어야만 독창적인 자신만의 예술 언어가 탄생할 수 있기 때문이다. 오랜 시간 자기 성찰과 훈련을 통해 만들어진 결과물은 음악이라는 이름으로 무대 위에서 관객과 소통하는 결정체가 되어간다. 이제 우리는 관객과 소통의 매체인 음악과 예술 활동을 여성의 재능에 관한 문제나, 여성 예술이나, 여성성의 관념에서 찾을 것이 아니라 음악가가 처한 사회적이고 시대적인 역할에서 찾아야 한다. 단지 남성과 여성의 문제가 아닌 예술가로만 바라보는 시각으로 바꾸어야 한다.

오늘날은 페미니즘의 영향으로 여성을 바라보는 시선이 하루가 다르게 변화되고 있다. 하지만 음악계에서는 이러한 사회적 인식 변화 현상에 대해 특별한 관심과 개선의 노력이 없어 보인다. 이는 사회통념에 기인한 것으로 여성과 남성이라는 이분법적 구분에 앞서 예술 작품의 창작과정에 편견과 차별이 지배하고 있기 때문이다. 미래를 향해 발전해가고 있는 다른 문화예술 분야의 진보적 움직임과는 달리 오페라 분야는 아직까지 남성적 사고에 매몰되어 있다고 할 수 있다. 따라서 오페라의 지속 가능한 발전을 위해서는 여성에 대한 인식의 전환과 다양한 장르에 걸쳐 지속적인 페미니즘 연구가 필요하다.

페미니즘이란 과연 무엇인가? 이에 대한 대답은 그리 간단하지 않다. 시대와 사회 문화에 따라 역사에 대한 개념이 늘 재개념화되고 재정립되어 왔듯이 보편적이고 통일된 페미니즘 개념을 규정하는 것은 사실상 불가능하다. 하지만 음악 분야에서 이를 재개념화하고 재규정하는 작업을 앞으로 진행한다면 페미니즘 연구는 더욱 풍성해질 것으로 믿는다.<sup>1)</sup> 본 논문은 오페라에서 묘사된 성차별의 문제를 페미니즘 시각에서 분석 했다는 점에서 의미를 찾을 수 있다. 오페라에 나타난 페미니즘을 타 학문 분야에서 축적된 연구에 적용시키는 수준을 벗어나 오페라에 등장하는 여성들을 통해서 페미니즘 운동의 비전을 제시하는 유용한 사례가 되기를 기대한다. 따라서 본 연구는 페미니즘 연구의 완성물을 제시하는 것이 아니라, 페미니즘 연구의 생산적인 논의의 장을 열어보고자 하는 시도라고 할 수 있다.

1) 이성숙(2007), ‘오늘날, 여성사관 무엇인가’, 『여성과 역사』, vol.6, p. 135

## 제2절 연구방법 및 범위

본 연구는 극음악인 오페라에 등장하는 시대별 여성상을 페미니즘 시각으로 분석한 논문이다. 오페라에 등장하는 여성들의 이미지와 작품 속에서의 성격을 파악하여 작품에 비친 여성의 역할을 연구하고자 한다. 이 연구를 효율적으로 진행하기 위해 다음과 같이 접근하였다.

- 첫째, 페미니즘에 관한 선행연구를 문헌분석을 통해 고찰하였다.
- 둘째, 클래식 음악에 등장하는 여성을 페미니즘 시각으로 살펴보았다.
- 셋째, 시대의 대표적인 오페라 4편의 등장 인물과 대본을 분석하였다.

표 1. 연구 대상이 된 시대별 오페라(연구자 구성)

18세기	<코지 판 투떼-Cosi fan Tutte> 2막 구성으로 1789년 작곡, 이듬해인 1790년 빈의 호프부르크 극장에서 초연되었다. 남녀간의 신뢰와 사랑을 주제로 하고 있으며 한때 주제가 부도덕하다는 비판을 받았다.
19세기	<라 트라비아타-La Traviata> 알렉상드르 뒤마 피스의 소설 춘희를 원작으로 했다. 총 3막으로 구성되어 있으며, 1853년 베네치아에서 초연되었다.
20세기	<나비부인-Madam Butterfly> 대본은 자코사(G. Giacosa)와 일리카(L. illica)가 썼으며 2막 2장으로 구성되어 있다. 배경은 1900년대 일본 큐슈의 나가사키(Nagasaki)이며 실화를 바탕으로 하고 있다.
21세기	<양피지에 쓴 글-Written on Skin> 영국의 조지 벤자민(G. Benjamin)의 작품으로 3파트 15장면으로 구성되었고 2012년 7월 7일 프로방스 대극장에서 초연되었다.

오페라는 클래식 음악의 대표적 장르로 작품의 인물 특성은 페미니즘의 연구에 적합한 문화예술 분야의 하나라고 할 수 있다. 이러한 판단에서 18세기부터 21세기까지의 오페라 작품 중에 대표적인 작품을 한편씩을 선정하여 연구에 활

용하였다.

제1장은 서론으로, 본 연구의 목적과 필요성, 전체적인 연구 방향을 제시하였고 연구 방법과 범위를 기술하였다.

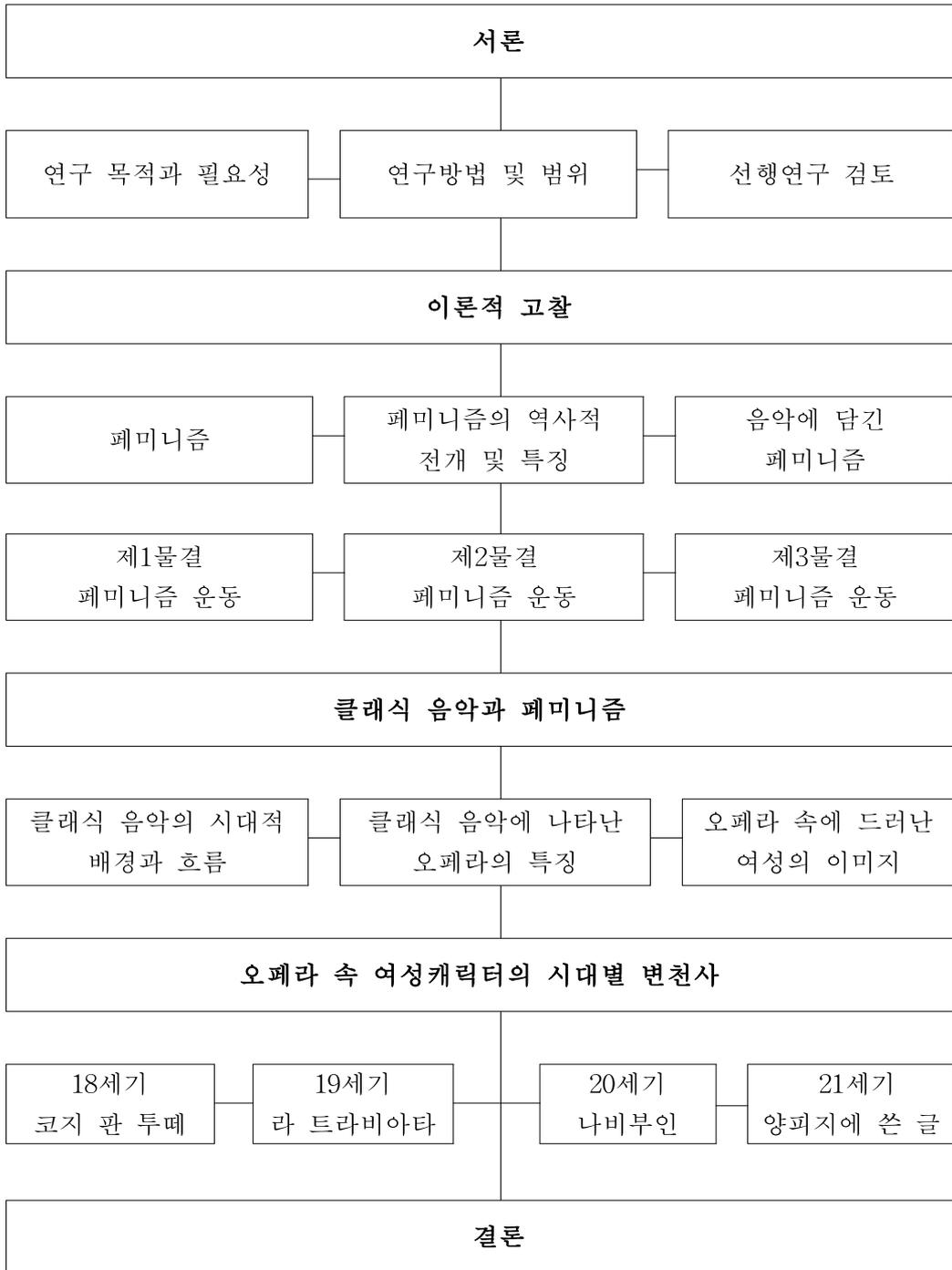
제2장에서는 페미니즘의 전반적인 이해를 돕기 위한 이론적 고찰 부분으로 페미니즘의 역사적 전개와 특성을 살펴 보았다. 또한 페미니즘 운동이 전개된 제1물결부터 제3물결까지 페미니즘의 전개 과정을 살펴보았다.

제3장에서는 클래식 음악과 페미니즘의 연관성을 살펴보고, 클래식 음악의 시대적 배경과 흐름에 나타난 오페라의 특징을 통해 오페라 속에 표현된 여성의 이미지를 고찰하였다.

제4장에서는 4편의 오페라에 등장하는 여성 캐릭터의 시대별 변천사를 파악하였다. 시대별 특성을 보이는 여성상을 페미니즘과 연계시켜 극음악에 담겨진 페미니즘의 모습을 살폈다.

제5장은 결론 부분으로, 전체적인 연구 결과를 요약하고 시사점을 기술하였다. 특히 성 평등 관점에서 후속 연구를 위한 제언을 첨부했다. 이러한 관점에서 본 연구가 지향하는 연구의 흐름을 정리하면 다음과 같다.

표 2. 연구흐름도



### 제3절 선행연구 검토

현재까지 오페라에 대한 페미니즘 연구는 미술이나 연극, 무용 등 다른 예술분야와 비교해 볼 때, 활발한 움직임이 있었던 것은 아니다. 그로 인해 선행연구 자료들을 찾는데 어려움이 있었고, 수가 한정되어 있거나 제한되어 있어서 깊이 있는 자료를 찾는데 한계가 있었다. 따라서 본 논문의 페미니즘에 대한 연구는 단행본과 학술논문 등을 중심으로 접근하였고 클래식 음악을 비롯한 오페라에 그려진 페미니즘에 대한 내용과 등장인물의 분석은 일부 논문과 작품의 대본을 기초로 하였다.

홍성표의 『서양 중세사회와 여성』에서는, 여성을 바라보는 시선과 역할이 신석기 시대 이후 수천 년이 경과했지만 크게 바뀌지 않았다고 지적하고 있다. 남녀의 사회적 역할 구분과 그러한 구조를 뒷받침 하는 가부장적 가족구조와 남성 중심의 가계상속제, 이념적으로는 기독교 사상에 원인이 있다고 한다. 따라서 오늘날의 여성 해방 운동, 즉 성적 편견을 조장하는 차별적 구조로부터 벗어나고자 하는 현대 여성들의 움직임이 성과를 얻으려면, 그러한 불평등적 구조에 대한 역사적 이해가 전제되어야 한다는 것이다.<sup>2)</sup>

심정순은 『쉽게 쓴 여성문화 / 예술이론』에서 제2의 성(Le Deuxième Sexe)을 통해 남성중심의 시선에서 새로운 여성중심 시각이 생겨났고 이러한 의식이 바로 여성운동과 여성문화운동의 토대가 되었다고 한다. 여성중심 의식이란 여성의 피주체자로 인식하는 것을 비판하고, 여성이 주체인 주인으로서의 자신과 다른 주체로서의 여성을 바라보는 관점이다. 또한 여성중심 의식은 다른 말로 페미니스트적 의식이며 여성중심 관점이라는 말들과 일맥상통한다고 했다. 여성문화운동은 반남성적 성격이 아닌, 여성을 주체로 한 문화라고 평가 하고 있다.<sup>3)</sup>

로즈마리 퍼트넘 톱(Rosemarie Putnam Tong)과 티나 페르난디스 보츠(Tina Fernandes Botts)는 『페미니즘 교차하는 관점들』을 통해 페미니즘의 제1물결에서 제3물결까지를 객관적인 시각에서 풀이하고 있다. 여성 억압의 원인을 분석하고 해결책을 제시하는 여러 가지 페미니즘 이론들을 확인하며, 여성의 광대하

2) 홍성표(1999), 『서양 중세사회와 여성』, 도서출판 느티나무, pp. 9-19

3) 심정순(1999), 『쉽게 쓴 여성문화/예술이론』, 도서출판 동인, pp. 12-21

고 다양성 있는 경험들에 초점을 맞추고 그것을 지속적으로 확장해 가는 것을 이해하고 인정하는 것이 페미니즘 사고(Feminist Thinking)의 핵심이라는 것이다. 즉 페미니즘 사고는 추상적인 것이 아니라 철학자들이 현상학적 경험이라고 부르는 것을 기반으로 한다는 것이다.<sup>4)</sup>

이희원 등은 『페미니즘 차이와 사이』를 통해서 지금까지 한국의 페미니즘이 문화·문학·비평 등에서 독자적인 목소리를 내는 많은 저자들을 확보하면서 건축, 과학, 간호, 복지, 종교, 정치, 사회, 경제 등 여러 분야로 그 기반을 확장시켜 왔다고 한다. 하지만 하나의 담론처럼 쉽게 소비되는 것을 경계하면서 현시대를 진단하는 비판적 인식과 미래를 추동하는 힘을 지닌 페미니즘 담론과 실천이 필요하다고 주장한다.<sup>5)</sup>

로즈마리 퍼트넘 통은 『페미니즘 사상-종합적 접근』에서 수천 년 동안 남성과 여성이라는 성의 구분이 모든 것을 이분화하고 흑백 또는 우열의 관계로만 이해하려 했던 한계를 지적하고 페미니즘의 근본 목표가 여성은 물론 남성도 다 함께 존중받고 상호간의 존엄성이 확보되는 인간다운 삶을 누리는데 있다고 주장하고 있다. 또한 새로운 시대 즉 모든 인간의 존엄과 평등이 보장되고 자유와 정의가 살아있는 진정한 인간성의 실현이 가능한 다원주의 사회를 꿈꾼다면 페미니즘이라는 주요 사조를 열린 마음으로 맞이해야 한다는 것이다.<sup>6)</sup> 따라서 선행 연구는 남성과 여성이라는 이분화된 사고가 아닌 하나의 인격체로서 남성과 여성을 바라보고 새로운 미래를 설계하자는 내용으로 저술되었음을 확인할 수 있었다. 선행연구 결과를 다음과 같이 정리 하였다.

표 3. 단행본 내용 요약표(연구자 구성)

제목	저자	출판사	내용
서양 중세 사회와 여성	홍성표	도서출판 느티나무	남녀의 사회적 역할과 구조는 가부장적 가족구조와 남성 중심의 가계상속제에서 비롯됨. 오늘날 성적 편견과 차별적 구조로부터

4) 로즈마리 퍼트넘 통·티나 페르난디스 보즈, 김동진 역(2019), 『페미니즘 교차하는 관점』, 학이시습, p. 488(저자서문)

5) 이희원·이명호·윤조원 외(2011), 『페미니즘 차이와 사이』, (주)문학동네, pp. 5-6

6) 로즈마리 퍼트넘 통, 이소영 옮김(2000), 『페미니즘 사상-종합적 접근』, 한시문화사, pp. 533-534

			벗어나고자 하는 현대 여성들의 움직임이 성과를 얻으려면 역사적 기반의 이해가 전제되어야 함.
쉽게 쓴 여성문화/예술이론	심정순	도서출판 동인	여성 중심의식은 다른 말로 페미니스트적 의식이며 여성중심 관점이라는 말들과 일맥상통함. 여성문화운동은 반남성적 성격이 아닌 여성을 주체로 한 문화를 말한다.
페미니즘 교차하는 관점들	로즈마리 퍼트남 통, 티나페르 난디스 보츠 (김동진 역)	학이시습	페미니즘 사고의 핵심은 여러 가지 페미니즘 이론들이 존재한다는 것과 페미니즘 사고가 여성 경험의 광대한 다양성으로 그 초점을 확장해 가는 것을 이해하고 인정하는 것.
페미니즘 차이와 사이	이희원, 이명호, 윤조원 외	(주)문학 동네	한국의 페미니즘이 각 분야별로 독자적인 기반을 확장시켜 성장했지만 현재 습관적 소비물로 하나의 담론처럼 소비되는 것을 경계. 이제는 비판적 인식과 미래를 추동하는 힘을 지닌 페미니즘 담론과 실천에 들어서야 한다고 서술
페미니즘 사상-종합적 접근	로즈마리 퍼트남 통 (이소영 역)	한신 문화사	페미니즘의 근본 목표가 여성은 물론 남성도 다 함께 존중받고 상호간의 존엄성이 확보되는 인간다운 삶에 있음. 또한 새로운 시대는 페미니즘이라는 주요 사조를 열린 마음으로 맞아야 함.

학술논문을 통해서도 다음 내용들을 확인할 수 있었다. 먼저 최미세는, 중세 여성의 음악활동은 교회미사 의식에서 금지되었고 수녀원에서 일부 허용이 되었지만 독자적인 활동은 매우 어려웠다는 점을 이야기 하고 있다. 르네상스 시대에는 문화예술의 발전에 따라 교양을 갖추기 위해 일부 여성들이 노래와 악기를 배우는 것이 장려되기도 했고, 시민계급의 성장으로 피아노를 배우고 교육을 받기도 했지만 이마저도 손님을 접대하고 성공적인 혼사를 위한 투자로 간주되었다.<sup>7)</sup> 이처럼 여성은 사회와 가정에서 여러 세기 동안 여성에게 요구 되어진 고

착화된 사회적 구속으로 인해 창의력을 펼칠 수 있는 기회를 제공받지 못했을 뿐만 아니라 스스로의 능력에 대해 부정적인 평가를 하기까지 하였다.

김희정은, 이영민과 민은기의 연구를 인용해 중세에도 수녀원과 세속에 걸쳐 다양한 방식으로 음악에 종사한 여성음악가가 존재했었음에도 그들의 창작과 연주활동이 사회적, 제도적, 교육적인 제약으로 충분히 발전하지 못했다고 했다. 하지만 여성이 이러한 억압적 환경에도 불구하고 음악적 창작과 향유를 위해 분투했다는 역사적 사실을 기반으로 음악학에서 페미니즘을 재구성하고, 분야별로 페미니즘이 어떻게 수용되고 발전 되었는지를 정리해 나가자고 제안하였다.<sup>8)</sup> 또한 페미니즘의 실천적 과제는 여성과 남성의 구분과 대립, 투쟁이 아니고 여성음악가에 대한 불평등 구조를 개선하는 구체적인 방안을 찾는 데 집중적인 연구가 필요하다고 보았다.

하혜석과 한아름은, ‘무용예술에서의 페미니즘’ 연구를 통해서 페미니즘은 19세기 말부터 20세기 초까지 유럽과 미국을 중심으로 진행된 자유주의 페미니즘 운동과 1960년대 미국을 중심으로 진행된 급진주의 페미니즘 운동을 토대로 사회 내에 팽배해 있던 여성에 대한 편견을 해체하고, 여성 스스로 성역할을 파괴하는 변화를 가져 왔다고 한다. 즉 페미니즘의 태동과 발전과정에 대한 고찰을 통해 페미니즘이 사회적·정치적·심리적 관점에서 논의되어 왔음을 주장하고 있다.<sup>9)</sup>

20세기 말에는 한국에서도 여성들이 점차 신문화를 접하게 되면서 페미니즘에 대한 논의들이 사회전반에 걸쳐 나타나기 시작했다. 문학을 시작으로 예술분야로 확대 되었다고 할 수 있는데, 김미영의 ‘희극 오페라로 재창작 된 <맹진사댁 경사>: 임준희의 <천생연분>을 중심으로’라는 작품은 원작인 오영진의 <맹진사댁 경사>에 내재된 가부장적인 봉건적 도덕세계에 대한 문제점과 페미니즘적 비평이 희곡연구자들 사이에서 제기되어 왔다. 오영진 원작은 정략결혼의 풍습을 풍자하고 있지만, 그러한 풍습을 거부하는 주체가 오로지 남성으로 설정되어, 여성의 순종적 미덕을 강조하는 이데올로기적 시각을 벗어나지 못하고 있다는 것이다.<sup>10)</sup>

7) 최미세(2008), ‘서양음악과 여성’, 『한국 하인리히벨학회지』, Vol.8, pp. 177-178

8) 김희정(2002), ‘음악과 페미니즘, 그 미래와 목표, 그리고 향방은?’, 『서양음악회』, Vol.5, pp. 98-100

9) 하혜석·한아름(2018), ‘무용예술에서의 페미니즘’ 『한국체육철학회지』, Vol.26, p. 91

위의 선행연구들을 통해서 페미니즘의 이해와 시대별 흐름을 살폈고 페미니즘이 진행되는 과정에서도 남성 위주의 문화가 여전히 성에 대한 차별로 유지되고 있었지만 한편에서는 불평등에 대한 다양한 개선 움직임들도 파악할 수 있었다.

다음으로는 오페라와 음악에 직접적인 관련이 있는 두 편의 논문을 살펴봤다. 강희선은, 음악은 여성적인가? 남성적인가? 라는 질문을 시작으로, 오늘날의 문화는 인류의 반쪽에 불과한 남성들의 잘못된 미(美)의식이 그 척도가 기준이 되었고, 음악작품 속에 여성 이미지도 남성의 관점에서 본 미의 기준에 의해 이분화 되었다고 지적 하였다.<sup>11)</sup>

민은기는, 페미니즘 음악은 음악계와 음악작품에 내재되어 있는 여성 문제를 평가하고 비판하는 작업이란 말과 함께 음악작품에 대한 비평도 제한적인 방식으로 이루어지고 있다고 했다. 음악작품에서는 여성이나 남녀 간의 구조적 불평등을 논할 수 있는 생물학적 성이나 젠더가 존재하는지의 여부가 불확실하기 때문에 깊이 있는 연구를 통해서 페미니즘 사고를 도출해야 한다는 것이다.<sup>12)</sup> 위의 내용들을 다음과 같이 표로 요약했다.

표 4. 학술논문 요약표(연구자 구성)

논문	연구자	연도	내용
서양음악과 여성	최미세	2008	여성은 사회와 가정에서 오랜 시간 사회적 구속으로 인해 창의력을 펼칠 수 있는 기회를 제공받지 못했을 뿐만 아니라 스스로 부정적 평가를 하게 됨
음악과 페미니즘, 그 미래와 목표, 그리고 향방은?	김희정	2002	여성은 어려움 속에서도 음악 창작활동을 해왔다는 역사적 사실과 앞으로 페미니즘이 어떻게 수용되고 발전되었는지를 정리하자고 제안. 앞으로 성의 대립이 아닌 여성음악가에 대한 불평등한 현실적 구조를 개선하는 연구가 필요

10) 김미영(2015), '희극 오페라로 재창작 된<맹진사댁 경사>: 임준희의 <천생연분>을 중심으로', 『음악이론연구』, pp. 175-177

11) 강희선(2004), '페미니즘적 시각에서 본 19·20세기의 오페라 <라트라비아타>, <카르멘> 그리고 <나비부인>을 중심으로', 『음악과 민족』, Vol.27, pp. 253.261

12) 민은기(2002), '페미니즘 음악비평의 가능성', 『음악이론연구』, Vol.7, p. 1

무용예술에서의 페미니즘	하혜석 , 한아람	2018	페미니즘의 역사에 대한 통상적인 접근과 그들의 권리를 찾고자 하는 움직임을 시대별로 나열하고 페미니즘의 이해와 시대별 흐름에 초점을 맞춰 연구
희극 오페라로 재창작된 「맹진사댁 경사」 : 임준희의 <친생연분>을 중심으로	김미영	2015	가부장적인 봉건적 도덕세계의 문제의식과 페미니즘적 비평이 희곡연구자들 사이에서 제기되고 정략결혼에 대한 여성의 순종적 미덕을 강조하는 이데올로기적 시각에 문제 제기
페미니즘적 시각에서 본 19, 20세기의 오페라	강희선	2004	오늘날 문화는 남성들의 미의식만으로 그 척도가 사용되고 있다는 사실과 음악작품 속의 여성 이미지도 남성의 관점으로 왜곡된 여성으로 이분화 됐다고 지적
페미니즘 음악비평의 가능성	민은기	2002	음악 비평을 통해 남녀 간의 구조적 불평등을 논할 수 있는 고찰과 페미니즘이 음악을 통해서 평가되어지고 비판되어지는 연구 분야로 검증되기를 기원함

끝으로 학위 논문을 대상으로 오페라와 페미니즘에 관한 내용들을 고찰하였다. 먼저 김소이는 “버틀러(J. Butler)의 수행성(Performativity)개념으로 바라본 오페라 <룰루-Lulu>”를 통해서 리브레토에 나타나는 룰루의 젠더 주체의 범주를 분석하고, 룰루의 모호한 젠더 주체가 양식화된 음악의 반복을 통해 어떠한 젠더 정체성을 구현해가고 있는지를 살폈다. 이를 바탕으로 룰루의 젠더 정체성을 시대적 전환기에 남성이 시민사회에서 여성을 바라보는 관점 그리고 다양한 성 담론과 관련되어 있다는 사실을 확인할 수 있었다.<sup>13)</sup>

이한솔은, 페미니즘 음악학 발전의 첫 단계는 기존 음악사 전통에서도 여성이 존재하였음을 증명하는 것이라고 했다. 음악학 사료를 살펴보면, 소수의 특별한 여성만을 다루면서 대다수의 일반 여성의 역사적 지위와 역할을 재정립하는데

13) 김소이(2018), “버틀러(J. Butler)의 ‘수행성(Performativity)’ 개념으로 바라본 오페라 《룰루》(Lulu)- ‘룰루’의 젠더 정체성을 중심으로”, 서울대학교대학원 석사학위논문, p. 4

부족함이 있었다는 것이다. 지금까지 어려운 환경 속에서도 음악사에서 잊혀졌던 여성들의 삶과 작품을 추적하고 그에 대한 자료를 발굴하여 역사적 서술에 포함시키려는 일련의 작업들은 페미니즘 음악학 발전의 첫 단계로써 중요한 의의를 지니게 될 것이다.<sup>14)</sup>

고은영은 <라트라비아타>와 <카르멘>을 중심으로, 여성이 음악가가 되기 위한 교육의 부재와 사회적 편견으로 인해 음악활동을 할 수 없었던 시대적 배경을 소개하고, 왜곡된 여성 이미지를 여성의 시각으로 다시 볼 수 있도록 연구했다. 또한 오페라 작품에 등장하는 여성들의 이미지 분석을 통해 작품 내에 여성의 위치와 역할을 페미니즘 시각으로 비판했다.<sup>15)</sup>

이옥희는 오페라에 등장하는 여성연구를 통해서 페미니즘의 개념을 검토하고, 그 개념들을 바탕으로 기존 음악계의 모습을 페미니즘의 입장에서 고찰하였다. 또한 오페라에 등장하는 여성인물을 통해서 서양음악에 여성의 모습이 어떻게 묘사되고 있으며 그러한 특징들이 음악적으로 어떻게 나타나 있는가를 파악하였다.<sup>16)</sup>

박정숙은, 리하르트 슈트라우스(Richard Strauss, 1864-1949)의 오페라 <엘렉트라-Elektra, 1909>의 작곡가는, 등장하는 여성인물들을 성적 불평등 속에 가두어 놓고 여성을 남성 보다 열등한 존재로 타자화하며 그것을 음악작품을 통해 자연스러운 것으로 인식하도록 설정해 놓았다고 한다. 세기말 사회적 불안, 도덕적 관념과 질서의 혼란 그리고 퇴폐적이고 향락적인 분위기에 위기감을 느낀 남성 극작가와 작곡가는 자신들의 위기감을 극복하기 위해 그리고 그들만의 사회적 일치를 강화하기 위해 오페라라는 장르를 희생 제의로 준비해 놓고 엘렉트라를 그 제의를 위한 제물로 바치고 있는 것이다.<sup>17)</sup> 위의 선행연구를 표로 다시 정리한 내용은 아래와 같다.

14) 이한솔(2017), “젠더 음악학의 역사와 전망: 수전 맥클러리의(여성적 중지를 중심으로)”, 한양대학교대학원 석사학위논문, p. 16

15) 고은영(2006), “19세기 오페라에서의 여성이미지에 대한 페미니즘적 고찰 라트라비아타와 카르멘을 중심으로”, 전북대학교대학원 석사학위논문, pp. 1-2

16) 이옥희(2012), “Opera에 登場하는 女性像 研究: Carmen과 Micaëla 役을 中心으로”, 계명대학교대학원 박사학위논문, p. 2

17) 박정숙(2015), “히스테리 희생제의(祭儀) 그리고 아버지의 이름으로: R. 슈트라우스 <엘렉트라>의 비평적 해석”, 이화여자대학교대학원 박사학위논문, pp. 3.272

표 5. 학위논문 요약표(연구자 구성)

논문	연구자	연도	내용	기타
버틀러(J. Butler)의 수행성 (Performativity) 개념으로 바라본 오페라 <룰루>(Lulu)	김소이	2017	젠더 정체성이 세기 전환기 남성 시민사회에서 여성을 바라보는 관점과 다양한 성 담론이 있다는 것을 확인	서울대학교 대학원 석사논문
젠더 음악학의 역사와 전망: 수전 맥클러리의 『여성적 중지』를 중심으로	이한솔	2008	음악사에서 잊혀졌던 여성들의 삶과 작품들을 추적, 발굴하여 앞으로 음악사 발전에 여성의 역사를 남기려는 시도가 있어야 하며, 이는 페미니즘 음악 발전의 첫 단계라 주장	한양대학교 대학원 석사논문
19세기 오페라에서의 여성이미지에 대한 페미니즘적 고찰 "라트라비아타와 카르멘을 중심으로"	고은영	2006	여성음악가로 성장할 수 없었던 교육의 부재, 사회적 편견, 시대적 배경을 소개하고 남성 작품 속에 왜곡된 여성이미지를 여성의 시각으로 고찰	전북대학교 대학원 석사논문
Opera에 등장하는 女性像 研究 Carmen과 Micaëla 役을 中心으로	이옥희	2018	오페라에 등장하는 여성상의 연구를 통해 페미니즘의 개념을 검토하고, 그 개념들을 바탕으로 기존 음악계의 모습을 페미니즘의 입장에서 다시 고찰함. 또한 작품속 여성들의 모습을 통해 음악적 특징 등을 파악	계명대학교 대학원 박사논문

히스테리, 희생제의(祭儀) 그리고 아버지의 이름으로: R. 슈트라우스 <엘렉트라>의 비평적 해석	박정숙	2015	세기말 사회적 위기감을 느낀 남성 극작가와 작곡가 는 자신들의 위기감을 극복 하고 사회적 일치를 강화하 기 위해 오페라라는 장르를 그들만을 위한 희생 제의로 준비	이화여자대학 교 대학원 박사논문
---	-----	------	--	-------------------------

위 사례를 종합해 보면 반페미니즘은 동서양을 떠나 오랜 시간 당연한 사회질서처럼 텍스트로 또는 담론으로 고착화되었음을 확인할 수 있었으며 음악계에서도 남성에 의해 만들어진 작품들을 통해서 그들의 환상 속에 내재하는 불일치나 모순들이 어떻게 드러내고 있는지를 살펴 보았다.

동시에 남성의 권력을 어떻게 강화시켜 왔는지 또 여성에 대한 사고방식을 어떠한 방법으로 재현했는지도 확인할 수 있었다. 본 연구자는 선행연구들을 바탕으로 오페라 작품 속에서 보여진 여성의 이미지와 여성을 둘러싼 가치체계를 세밀히 검토하여 여성주인공의 희생을 통한 남성의 사회적 우위를 새로운 페미니즘 관점으로 살펴보고자 한다.

## 제2장 이론적 고찰

### 제1절 페미니즘

본 절에서는 페미니즘의 어원과 전반적인 의미를 살펴본다. 옥스포드 영어사전 제2판에 의하면 페미니즘을 ‘양성(兩性)의 평등이라는 이론에 입각한 여자의 권리 주장’이라고 정의하고 있다. 국어사전에서는 페미니즘을 ‘성별에 의한 차별을 없애고 여성의 사회, 정치, 법률상의 지위와 역할의 신장을 주장하는 주의’라고 정의하고 있으며, 모든 생활 영역에서 남성의 권리와 동일한 여성의 권리를 주장하는 운동 또는 이론이라고 기술하고 있다. 영어에서 차용한 외래어인 페미니즘은 여자, 여성, 부인을 의미하는 ‘Femina’라는 말의 파생어다. 더 정확히 말하면 페미니즘은 Femina라는 개념을 일반화하지 않고 전경화(前景化)해서 논의의 대상에 올려놓은 주의(ism)라는 것이다. 페미니즘은 여자라는 존재, 본질화되어 있는 존재를 열어서, 그것을 역사화 하는 일이다.<sup>18)</sup> 따라서 페미니즘은 ‘여성’이라고 지칭되는 인류가 ‘남성’이라고 지칭되는 인류와는 다른 지위와 처우, 상황에 놓인 역사와 현실에 대해 질문하고 분석하여 문제를 해결하고자 하는 이데올로기이자 교육이며 운동을 뜻하는 말로서, ‘여성이 누려야 할 권리’에 대한 적극적인 물음에서 시작하였다.<sup>19)</sup>

캐리 채프먼 캐트(Carrie Chapman Catt, 1859-1947)는 “페미니즘이란 여성이 인간으로서의 자유를 누리지 못하도록 막는 모든 인공적인 법과 관습의 장벽에 맞서는 전 세계적 봉기다”라고 주장한다. 즉 페미니즘이란 단어는 여성의 권리를 상징하는 용어다. 인류의 절반인 여성의 존엄성을 인정하고 여성이 남성과 평등한 위치에서 자유로운 생활을 향유할 수 있도록 성차별적인 이데올로기를 공론화하며 남녀평등을 실현하고자 노력하는 모든 개인 활동 및 단체 활동을 일컫는다. 프랑스 작가 제르맹 프랑수아 풀랭(Germain François Poullain, 1698-1776)은

18) 다케무라 가즈코, 이기우 옮김(2003), 『페미니즘』, 한국문화사, p. 15

19) (사)여성문화이론연구소(2016), 『페미니즘의 개념들』, 파주: 동녘, p. 9

1673년에 남성과 여성의 신체가 해부학적으로 동등하다는 점에 근거해 ‘지성에는 성별이 없다’(The mind has no sex)고 주장했다.<sup>20)</sup> 또한 페미니즘에서 파생된 페미니스트는 여성들도 남성들과 동등한 사회적 권리를 가질 것을 요구하는 사람 또는 집단을 뜻한다. 과거에는 성차별에 의한 억압적 의식의 폐지를 주장하는 여성해방주의자를 지칭했으나 현재는 양성평등을 지향하고 이를 실천하는 남녀 인권주의자를 말한다.

많은 페미니스트들은 기독교의 창조신화가 사물의 본질을 흐려 냈다고 생각하고 있다. 생물학적 창조성을 가진 쪽은 여성이지만 역설적으로 남성 이미지의 신(神)이 아담(Adam)이라는 남성 피조물을 먼저 만든 후 그의 갈비뼈로 하와(Eve)라는 여성을 만들어 ‘여성은 남성에게서 났다’라는 잘못된 인식을 갖게 했다. 또한 기독교 복음을 전파하던 사도 바울은 하나님께 하듯이 남편에게 순종하라고 여성들에게 명령을 했다. 이것은 종교생활을 하는 신자들에게는 세속의 어떤 율법보다도 더 강력한 명령이었던 것이다. 남성은 이미 자신을 인간의 규범, 즉 여성을 이질적(異質的) 또는 타자(他者)의 존재로 대상화하는 주체자의 자리에 스스로를 놓고 있다는 사실을 전제하고 있다.<sup>21)</sup> 이처럼 남성성과 여성성은 종교적 영향과 사회제도 그리고 문화적 차원의 기제들에 토대를 두고 있다. 하지만 신은 여성을 남성의 노예나 하인 또는 성적인 착취의 대상이 아니라 남성과 똑같은 위치에서 설계했다. 여성으로 태어난 사람은 이 사실을 선천적 감각으로 알 수 있으며, 페미니즘은 그 감각에서 탄생했다.

남성과 여성에 대한, 즉 성평등을 주제로 하는 학문적 연구는 페미니즘이 연구 분야로 정립되기 이전에 이미 개념화되었다. 대표적으로 여성에 대한 가부장적인 억압과 불평등한 상황, 잘못된 생물학적 전제의 적용부터 사회적으로 학습되고 강요되는 성별 역할의 구조 등을 냉철하게 비판한 『여성의 종속』(*The Subjection of Woman*, 1869)은 존 스튜어트 밀(John Stuart Mill, 1806-1873)에 의해 페미니즘의 철학적이고 정치학적인 논거를 바탕으로 사회적으로 구성된 젠더의 의미를 매우 상세하게 설명하고 있다.<sup>22)</sup>

20) 이은경(1999), ‘역사의 창으로 본 페미니스트의 삶’, 『여성과 사회』, p. 266, 재인용

21) 케이트 밀레트, 정의숙·조정호 옮김(2003), 『성의 정치학』, 상, 현대사상사, pp. 130.24

22) 홍기원(2019), ‘문화정책의 성주류화 전략 적용을 위한 시론적 연구’, 『문화와 정치』, Vol.6, p. 38

또한 20세기 페미니즘 연구의 선구자적 역할을 담당한 시몬 드 보부아르(Simone de Beauvoir, 1908-1986)는 『제2의 성』(*Le Deuxième Sexe*)을 통해서 성차, 즉 성에 따른 불평등은 남성이 여성을 타자로 설정했기 때문이라고 했다. 다시 말하면, 여자는 남자와 관련에서 남자와는 ‘다른’ 존재로, 남자에 대한 ‘타자’로 규정된다. 남자는 주체이고 여자는 ‘타자’인 것이다.<sup>23)</sup>

보부아르는 그의 여성 연구에서, 여성들은 유사 이래 오랜 과거에서부터 가부장제 사회의 억압 기제들 속에서 불평등한 성차별적 상황에 갇혀 살아오는 동안, 남성에게 의존하는 열등한 타자로서의 자기 이해와 존재 방식으로 나타나게 되었으며, 그 결과 여성들은 실제로 남성보다 열등하게 되고, 남성들보다 적은 가능성들을 지니게 되는 현재의 모습에 이르게 되었다는 사실을 보여 주었다. 그러나 남성 의존적이고 불평등한 타자로서의 여성의 상황을 증시해 나타내는 것이 『제2의 성』의 목표 전부는 아니다. 더 중요한 목적은 여성들로 하여금 불평등한 타자로서의 상황을 있는 그대로 파악하고 직시함과 동시에, 여성이 처한 상황에 대한 적극적 대응을 통해 남성과 동등한 주체로서 독립적이고 평등한 삶을 실현할 수 있게 하는 것이다.

이와 같이 여성도 남성과 대등한 지위에서 평등한 삶을 누릴 수 있어야 한다고 주장하는 보부아르의 여성 해방 사상은 페미니즘 이론의 역사에서 소위 평등주의 페미니즘의 원류로 자리매김하게 되었다.<sup>24)</sup> 이러한 적극적인 움직임은 여성이 여성성이라는 국지적 시·공간의 영역에 머무는 것이 아니라 학문의 중심영역으로 자리 잡게 된다. 페미니즘은 그동안 여성에 대해 행사해온 억압과 폭력에서의 해방을 뜻하기도 하겠지만 동시에 여성의 해방이라는 인식 자체를 문제 삼아 가는 일이라 할 수 있겠다. 여성과 남성이라는 성차의 역할 구분은 단순한 성별의 구분이 아니라, 밖에서 이뤄지는 일련의 모든 활동이 남성의 공적영역으로 고착화 되면서 여성에 대한 남성의 지배 구조 체제는 더욱 견고해졌다. 예를 들어 남성은 활동적이고 이성적이며 창조적이고 기술적이라는 남성성을 갖는 반면 여성은 수동적이고 재생산적이며 가정내 살림과 육아를 돌보는 사적영역의 여성성을 갖는다.

23) 시몬 드 보부아르, 조홍식 옮김(1993), 『제2의 성』, 상, 을유문화사, p. 14

24) 신옥희(2009), ‘타자(他者)에서 주체(主体)로-시몬 드 보부아르의 여성 해방 사상과 현대페미니즘’, 『한국여성철학』, 제11권, p. 110

예술 분야에서도 남성은 창조적이라고 인식되지만 여성은 수동적이고 피동적인 역할로 정의된다. 남성의 창조활동이 남성성의 정신적 특성에 의한 것이라면 여성의 재생산 기능은 육체에 의한 여성성에서 비롯된 걸로 인식된다. 물론 남성성과 여성성의 사회적 구축은 모든 남성이 완전히 남성성만을 가지고 모든 여성이 여성성만을 가진다는 것은 아니다.<sup>25)</sup> 궁극적으로 페미니즘이라는 개념은 미래에 대한 긍정적인 전망을 근거로 지난 시간과 현재의 사회를 객관적 시각으로 성찰할 것을 요구한다고 할 수 있다.

따라서 음악 분야에서의 페미니즘 연구도 오늘날의 우리 삶속에 존재하는 여성과 남성의 성적 구분이나 가치 즉 여성의 재능에 관한 문제나, 여성적 예술이나 여성성의 개념에서 찾을 것이 아니라 음악가가 처한 사회적·시대적 상황에서 찾아야 한다는 것이 분명해졌다. 이제는 페미니즘이 예술을 통해 어떻게 재현되고 발현되는가를 연구해야 한다. 그 다음에 한 예술가가 여성과 남성이 아닌 위대한 예술가로 남기 위해서는 그들을 사회가 어떻게 받아들이느냐 하는 문제를 연구해야 한다. 현재 한국 음악계도 페미니즘의 영향으로 작품을 제작하거나 기획하는데 여성 음악가의 참여가 확대되고, 지위도 향상되었다. 그럼에도 아직까지 많은 작품에서 남성 음악가의 활동이 더 활발하게 진행되고 있고, 남성음악가에 비해 여성 음악가에게는 외모 관리와 의상 등에 대한 편견이 여전히 존재하고 있는 것이 사실이다.

## 제2절 페미니즘의 역사적 전개 및 특징

고대부터 현재까지 시·공간적 특성에 따라 정도의 차이는 있겠으나 여성과 남성의 성차별은 존재했다. 플라톤(Plato, B.C.427-B.C.347)이 살았던 고대 아테네도 민주주의를 뒷받침하는 수많은 노예들과 지독한 남녀 간의 차별이 있었고, 특히 남자와 여자 사이에는 극복할 수 없는 장벽이 놓여 있었으며 이 문제는 문화와 역사를 비롯해 사회 전반에 걸쳐 고질적인 문제가 되었다. 찬란한 민주주의를 꽃 피웠지만 그것은 남자들만의 잔치에 지나지 않았다. 여성들은 철저히 소외

25) 민은기(1999), '지배와 차이의 음악사', 『음악이론포럼』, Vol.6, pp. 107-108

또는 무시되었으며 시민 계급이라 하더라도 정치에 참여할 수 없었고, 직업 활동이나 사회적 교제, 또는 법적 신분에서도 엄격한 제약을 받아야 했다.<sup>26)</sup>

이에 플라톤은 『국가』에서 이상 국가를 건설하기 위한 핵심은 정의(正義)를 확립하는 것이라고 생각했고 『국가』 5권에서 정의 실현의 한 방법으로 철인 왕, 즉 정치적 최고 지도자의 지위에 오르는 기회가 남녀에게 동일하게 주어져야 한다고 주장했다. 여성에게 남성과 동일한 교육과 동일한 정치적 위상을 허용해야 한다는 것이다. 하지만 플라톤도 시대를 뛰어 넘지는 못하였다. 그의 저술 곳곳에서 여성이 남성과 확연히 구분되는 열등한 존재라고 한 것이다. 육체의 욕망에 휘둘리는 존재, 영혼이 타락한 사람을 이야기 할 때 여성이 등장한다. 여성은 남자가 하는 모든 일을 따라 하기는 하나 남성보다 약한 존재라는 것이다. 또한 타락한 정체인 민주주의의 뒤에는 여성이 있다고 주장했다.<sup>27)</sup>

아리스토텔레스(Aristotle, B.C.384-B.C.322)도 여성을 불완전한 남성으로 보고 정치 영역에서 배제하는데 동의했고, 오히려 우월한 자가 열등한 자를 지배하는 것이 당연하다고 했다.<sup>28)</sup> 이러한 사고는 기독교적 세계관이 중심을 이룬 중세까지 이어졌으며 남성들의 철학적이고 정치적인 이념으로 견고하게 구축되어 있었다. 이후 르네상스에 접어들어 모든 인간의 존엄성과 평등성이 일반 대중의 이념으로 추구되면서 여성들에게도 남성과 동등한 시민적 권리의 필요성을 자각하게 되었다. 하지만 인간의 평등 원칙을 수립한 계몽주의 철학의 중심인물이며, 특히 『인간 불평등 기원론』(*Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes*, 1754)의 저자로서 평등 문제에 남다른 관심을 보인 루소(Rousseau, Jean Jacques, 1712년-1778) 역시 본인만의 독특한 보수적 여성관을 가지고 있었다. 이는 여성에 대한 개인적 입장과 동시에 18세기 사회 전반에 퍼져있던 성적 이데올로기를 반영

26) 서병훈(2002), ‘플라톤과 여성 철인왕’, 『아시아여성연구』, 41, p. 55

27) 임정아(2020), ‘플라톤 『국가』의 여성수호자의 민주주의적 함의 -평등 관점을 중심으로-’, 『철학논문』, p 527 재인용. 그는 “국가의 운영에 공헌되는 일에 여성만이 할 수 있는 어떤 직업이 있는가?”라는 질문을 제기한다. 그리고 그런 것은 없다고 주장하면서 남성들은 여성들에 비해 정신적, 신체적으로 모두 잘 준비되어 있다고 주장한다. 이어서 비록 모든 일에서 남성들이 모든 여성들보다 낫다는 것은 옳지 않을지라도 결국 남성이 여성들보다 우수하다는 것이다. 이 글의 요지는 일부 어떤 특정한 일에는 여성들이 어떤 남성들보다 우월할 지라도 궁극적으로는 남성이 여성보다 더 우월하다는 견해를 갖고 있다. 유원기(2017), ‘플라톤의 철학에서 여의 본성과 역할’, 『동서철학연구』, 제83호, p. 366

28) 캐럴 페이트만·베어리 린든 웨인리, 이남석·이현애 옮김(2004), 『페미니즘 정치사상사』, 이후, p. 13

한 것이라 할 수 있다.

루소의 반페미니즘적 성향은 어느 한 작품에 국한되지 않고 『달랑베르에게 보내는 편지』 (*Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, 1758)를 비롯한 여러 작품에서 드러나 있다. 특히 『에밀』 (*Émile ou de l'éducation*, 1762)의 5장, 여성 교육 문제를 다룬 부분은 반페미니즘적 입장이 집약되어 있다. 에밀의 이상적 배우자로 제시된 소피라는 여성은 에밀의 몸종과도 같은 인물이다. 그녀의 교육 요체는 이러한 상대적 존재를 양성하기 위한 철저한 통제를 시행하는데 있다. 루소에 의하면 그녀의 존재 이유는 그녀 남편의 의지와 취향에 맞는 인물이 되는데 있으며 따라서 그녀에게는 이러한 목적에 어긋나는 어떠한 자주성도 허용되지 않았다.<sup>29)</sup>

실존철학의 선구자 니체(Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844-1900)는 플라톤의 진리를 비판하면서 철학의 진리를 찾고자 했던 원리자체를 해체하고자 했었고 기독교 윤리가 본능의 자유로운 활동을 방해하는 원흉이라고 비판했다. 또한 여성성이 남성에 의해 규정되는 남성의 우위성을 확보하는 존재론적 폭력을 형이상학의 담론과 연관해 밝혀 나가고자 했었고 여성성의 문제를 철학사에서 새로이 자리매김 하고자 했다. 그럼에도 불구하고 또 다른 그의 모습에서는 반페미니즘적 여성관을 가지고 있었음을 여러 저술들과 유작들에서 찾을 수 있다. “남녀평등을 구가하는 여성해방운동이 바로 퇴폐의 징조이며 남녀는 구분되어 남자가 여자를 지배해야 인류가 발전한다.”, “여자들은 항상 고양이이고 새이며 기껏해야 소이다.” 라고 정의함으로써 니체가 생각하는 여성관을 뚜렷하게 보여 주었다.<sup>30)</sup>

이처럼 니체가 제시하는 여성의 의미는 니체철학의 체계에서 정당한 위치를 찾기 힘들다. 왜냐하면 니체에게 있어서 여성은 어디까지나 허무주의에 묶여 있는 노예 도덕의 표본이기 때문이다. 니체의 철학은 반여성적이라고 할 수 있다. 또 다른 니체에 모습에서는 여성에 대한 경멸적이고 조소를 하는 듯 한 여러 표현들을 찾아볼 수 있는데, 여성의 권리 투쟁이 오히려 여성 본능의 포기과 여성다움의 상실로 이어질 수 있다고 보고 19세기에 시작한 계몽주의 여성 해방운동에 부정적 시각을 드러냈다. “여자에게 가려는가, 채찍을 가지고 가는 것을 잊지 말라!”고 말하는 그의 언급은 어찌 보면 여성 혐오적인 입장(Misogynie)을 드러

29) 이봉지(2004), ‘루소의 반페미니즘과 『신엘로이즈』 : 데피네 부인의 『몽브리앙 부인 이야기』’, 『불어불문학연구』, pp. 221-222

30) 김진아(2008), “니체철학에서의 여성성 연구” 가톨릭대학교대학원 석사학위논문, pp. 22-23

내고 있는 듯이 보인다. 여성성의 철학적 자리매김과 현실적인 여성혐오적 태도 사이의 괴리를 찾아볼 수 있다.<sup>31)</sup>

이 시기에 여성해방운동이라는 용어를 누가 처음 사용했는지는 정확하게 알 수는 없지만 현대 페미니즘 운동사를 살펴볼때 여성에 대한 차별은 당시에 도 있었고 현재도 진행 중이다. 그리고 여성들은 어느 곳에서든 성차별주의에 저항했으며 이러한 움직임은 오늘날 페미니즘 운동으로 진화했다.<sup>32)</sup> 수세기 동안 여성들은 성차별 때문에 겪는 불평등에 대해 공개적으로 저항해 왔지만 그 개념은 불명확했다. 그러나 1837년 프랑스인 ‘샤를 푸리에’(Charles Fourier)가 처음 페미니즘이란 용어를 사용하면서 페미니즘에 담긴 의미를 찾기 시작했고 여성들의 열등한 지위에 대한 사회적 개선을 요구하는 움직임을 의미하게 되었다.

그 후 페미니즘은 양성간의 법적, 경제적, 사회적 평등을 이루고 성차별주의와 남성에 의한 여성 억압을 종식시키는 것을 목표로 하는 여성운동으로 사용되고 있다. 전 세계적으로 여성에 대한 불평등 수준과 이에 대처하는 목표가 서로 다르기 때문에 다양한 사조의 페미니즘이 존재한다. 페미니즘은 처음 등장하면서부터 사상과 목표가 진화하면서 우리 사회에 영향을 미쳐왔고 21세기의 가장 중요한 화두가 되었다. 17세기 후반에서 18세기 초반에 걸쳐 계몽주의가 시작되었고, 동시에 개인의 자유와 가치를 강조하는 지적 흐름이 거세지면서, 선진적인 여성들은 그들이 겪고 있는 사회적 부당함에 관심을 집중시키기 시작했다.

1787년-1799년에 프랑스에서 혁명이 발발하자 많은 여성들은 새로운 자유를 달라고 요구하기 시작했다. 메리 울스턴크래프트(Mary Wolstonecraft, 1759-1797)가 쓴 『여성 옹호론』(*A Vindication of the Right of Woman*, 1792)은 역사상 최초의 페미니즘 선언서로 페미니즘 운동의 초석이 되었다. 당대에는 이러한 움직임이 성공하지 못했지만, 오래지 않아 더 많은 여성들이 합류하고 행동을 같이했다. 이처럼 치열하게 투쟁한 격정의 시간들을 후에 사회학자들은 제1기~제3기 또는 제1물결에서 제3물결로 구분하고 있다. 여성들의 거센 움직임이 과도처럼 밀고 들어왔다는 의미로 ‘물결’(wave)이라고 한 것이다.

19세기 북미와 유럽에서 태동된 제1물결은 여성의 참정권과 교육 문제 등에

31) 김정현(2001), ‘니체와 페미니즘 테리다와 코프만의 진리 담론을 중심으로’, 『철학』, pp. 81-82

32) 벨 훅스, 윤은진 옮김(2010), 『페미니즘 주변에서 중심으로』, 도서출판 모티브북, pp. 14-15

중점을 두는 자유주의 페미니즘 시각과 여성노동자 문제에 관심을 가지고 있는 마르크스주의 시각으로 나누어진다. 이후 여성의 참정권이 인정되고 잠시 소강상태에 빠져있던 여성운동은 반전 평화운동이 일기 시작한 1960년대 말에 사회주의 페미니즘과 급진주의 페미니즘이 나타나면서 제2물결 여성운동으로 발전되었다. 이때는 단순히 일할 권리만이 아니라 남녀의 평등과 사적인 성의 문제를 비롯한 가부장제 철폐를 목표로 계획적인 운동으로 확장시켰다. 급진주의 페미니스트는 그들의 사고를 발전시켜 나가기 위한 중심 주제로 성(Sex), 젠더(Gender), 재생산(Reproduction)을 강조했다.

점차 페미니즘이 진행되는 과정에서 문화와 예술에 관련된 문화적 페미니즘과 포스트모던 페미니즘 시각도 생겨났다. 90년대에 들어서면서 일상적인 생활 속에서 어떤 틀에 자신을 맞추기보다는 본인이 원하는 삶에 페미니즘을 맞추기 시작 했다. 또한 정치적 독립과 산업자본주의, 탈 근대적 세계화를 동시에 경험하고 있는 아시아나 아프리카의 제3세계 국가에서 비서구적 페미니즘 담론이 형성될 정도로 여러 갈래의 페미니즘들이 공존하고 있다.<sup>33)</sup> 이를 제3물결이라 하는데 제3물결 페미니스트들은 ‘모호함’을 수용하는 ‘정체성’과 ‘다원적 위치성’을 창조해 나가야 한다고 주장하고 있다. 이제 각 물결별 페미니즘의 역사적이고 사회적인 배경을 살펴보고 제1물결에서 제3물결까지 페미니즘의 개념적 특성 및 유형을 범주화하여 구체적으로 제시하고자 한다.

## 1. 제1물결 페미니즘 운동

페미니즘 역사를 기술할 때 19세기 중반부터 1950년까지를 제1물결 페미니즘이라고 부른다. 초기 페미니스트들은 주로 교육받은 백인 중산층 여성들로 노예 폐지운동을 이끌었던 사상과 동일한 자유주의 원칙에서 비롯되었다. 서구 자유주의 사상이 가장 바람직한 것으로 규정하고 있는 것은 개인의 자율적인 의사와 자아성취가 보장되는 사회이다. 하지만 제1물결이 시작되던 시기에 널리 효력이 발생하고 있던 보통법(Common Law)에서 여성들은 결혼을 하면 시민 또는 여성의 인권에 해당하는 모든 권리는 주장할 수 없었다. 자신의 소득이나 재산을 법

33) 공미혜(2019), ‘페미니즘의 기원과 역사’, 『여성우리』, 제61호, pp. 6

료상으로 주장할 수 없었고 서류에 사인도 못했으며 법정에서 증인으로도 설 수 없었다. 유부녀 신분으로 있는 동안은 자신의 노동이나 행위로 벌어들인 것은 법적으로 모두 남편의 것이었다.<sup>34)</sup> 이 시대의 여성들은 개인의 자유와 권리를 외치는 사회에 포함되지 못했기에 이들의 관심사는 여성들에 대한 동등한 대우를 보장받는 것이었다. 즉 자유주의 사상을 기반으로 한 여성의 제도적 권리를 획득하고자 했다.

이 시기에 여성들은 남성들과 대등한 사회적 지위를 확보하기 위한 끊임없는 노력을 포함해 자신들을 억압하는 사회의 제도와 관습을 바꾸고자 부단한 노력을 했었다. 그 일환으로 평등한 교육과 고용을 비롯한 정치적 측면 즉 참정권 혹은 투표권에서 동등한 권리를 요구하기 시작했다. 19세기만 해도 영국은 관습법에 의해 기혼여성을 남성의 소유물처럼 여겼지만 1850년대 캐롤라인 노턴(Caroline Norton, 1808-1877)과 바바라 보디촌(Barbara Bodichon, April, 1827 - 1891)이 기혼여성의 신분에 관한 법률을 바꾸기 위한 노력을 지속한 결과 1857년 영국에서 혼인 사건법(Matrimonial Causes Act)이 제정되었다.<sup>35)</sup>

이어서 여성들은 19세기 산업화 과정에서 노동시장으로 진출하지만 저임금과 성적 착취 등 불안정한 노동시장에서 배제되기 시작했다. 이에 카를 마르크스(Karl Marx)와 프리드리히 엥겔스(Friedrich Engels)는 불공정한 현실에 대한 글을 쓰면서 당시 사회주의 페미니스트에게 지대한 영향을 미쳤다.<sup>36)</sup> 이들은 여성의 가사노동과 생산노동을 계급 문제로 간주하고 사회주의의 이행만이 여성을 해방 시킬 수 있다고 주장했다. 또한 이들은 페미니즘의 단편적이고 현상적인 문제 제기의 수준을 넘어서서 사회구조와 정치적 관점에서 바라보는 틀을 제시하였다. 그러나 마르크스주의 페미니즘은 프롤레타리아계급 여성의 문제에 지나치

34) 캐럴 페이트만·메어리 린든 웨인리, 이남석·이현애 옮김(2004), pp. 127-128

35) 이 법은 남편이 법정에서 아내가 간통을 했다는 정확한 물증 또는 진위를 입증해야 한다고 규정하고 있으며 또 아내에게는 남편이 학대를 하거나 가정에서 남편의 의무를 소홀히 했음을 진술할 기회를 허용하는 법이다. 이러한 내용의 혼인사건법 통과는 영국에 최초의 이혼 법정이 설립된 결과를 가져왔고 기혼여성의 신분이라는 개념이 폐지되는 첫번째 단계였다. 하나 맥켄 외, 최윤희·박유진·이시은 옮김(2019), 『페미니즘의 책』, (사)한국물가정보, pp. 44-75

36) 칼 마르크스와 프리드리히 엥겔스의 1848년 『공산당 선언』(The Communist Manifesto)은 자본주의가 여성을 억압하며 가정에서든 사회에서든 여성을 부속물이자 2등 시민으로 취급한다고 주장했다. 하나 맥켄 외, 최윤희·박유진·이시은 옮김(2019), p. 52

게 집중하면서 다양하게 전개될 수 있는 여러 각도의 여성 문제들을 쉽게 간과하였고 여성 억압을 오로지 계급만으로 바라보았다. 또한 사회주의 혁명 후에 나타나는 여성 문제들을 이데올로기적 잔재 정도로 폄하하면서 남녀의 대립을 부르주아 대 프롤레타리아라는 이분법적 구조로만 해석하였다는 한계를 보였다.<sup>37)</sup>

여성들의 권리를 요구하는 운동이 점차 확산되면서 교육개혁, 결혼한 여성의 재산권 인정, 여성의 이혼할 권리, 노동 현장에서의 고용 확대 등을 위해 주창하는 조직들이 생겨났다. 그리고 1860년대 이후에 여성들의 참정권을 주장하는 많은 단체들이 결성되면서 본격적인 참정권 운동이 전개되었다.

제1물결 페미니즘 운동이 중반쯤 진행됐을 무렵 영국과 미국에서 활동하던 페미니스트들이 참정권, 혹은 투표권을 얻기 위해 손을 잡았다. 참정권을 확보하기 위한 노력은 각기 처한 환경에서 다양한 모습으로 나타났고 1869년 미국에서 여성참정권을 요구하는 ‘전국여성 참정권 협회’(NWSA)와 ‘미국여성 참정권 협회’(AWSA)가 결성되었고 이후 이 두 단체는 1890년에 ‘전미여성참정권협회’(NAWSA)로 통합하여 여성참정권 운동을 벌였다. 이후 미국 수정헌법조항 19조를 제정하게 되고 이러한 결과는 민주주의의 쾌거이며 보다 완전한 민주주의를 향한 일보전진이라고 할 수 있다.<sup>38)</sup>

영국에서도 1903년 여성으로만 이루어진 ‘여성사회정치동맹’을 조직해 참정권 운동을 전개했다. 페미니즘 운동이 여러 이슈로 갈라지기는 했으나 참정권을 얻기 위한 노력은 제1차 세계대전(1914-1918년)과 전쟁의 여파가 직접적으로 미치던 기간까지 페미니즘 운동에서 가장 큰 부분을 차지했다. 제1물결 페미니즘 운동을 기점으로 여성들의 지속적인 활동을 통해서 참정권을 인정받기 시작했다. 국가별 여성들의 참정권을 인정한 시기를 다음과 같이 나열하고 그림으로 나타냈다.<sup>39)</sup>

뉴질랜드(1893), 오스트리아(1902), 핀란드(1906), 노르웨이(1913), 미국(1920),

37) 임지윤(2011), “트와이라 탈프(Twyla Tharp)의 작품에 나타난 에코 페미니즘 특성에 관한 연구 - 「캐서린 휠(The Catherine Wheel)」(1983)을 중심으로-”, 이화여자대학교대학원 석사학위논문, p. 11

38) 미국 수정헌법 제19조의 전문: 투표를 하기 위한 미국 시민의 권리는 미합중국이나 어느 주에 의해서도 성으로 인하여 거부되거나 또는 줄어들어서는 안 된다. 이 조항이 적절한 입법에 의해 시행되게 하는 권한은 의회가 가지고 있다.

39) 나라별 여성 참정권 도입 연도. JTBC, 차이나는 클라스, <https://tv.jtbc.joins.com>

영국(1928), 프랑스(1944), 대한민국(1948), 스위스(1971), 포르투갈(1974), 쿠웨이트(2006), 사우디아라비아(2015) 순으로 참정권이 인정되었고 이를 포함해 1914년부터 1939년 까지 세계 28개국에서 여성들에게 남성들과 동등한 투표권을 인정하기 시작했다. 1960년대 말이 되면서부터 100여개가 넘는 나라에서 여성들의 투표권을 인정하기 시작했고, 서구에서는 스위스가 가장 늦은 1971년이 되어서야 여성에게 투표권을 부여했다.

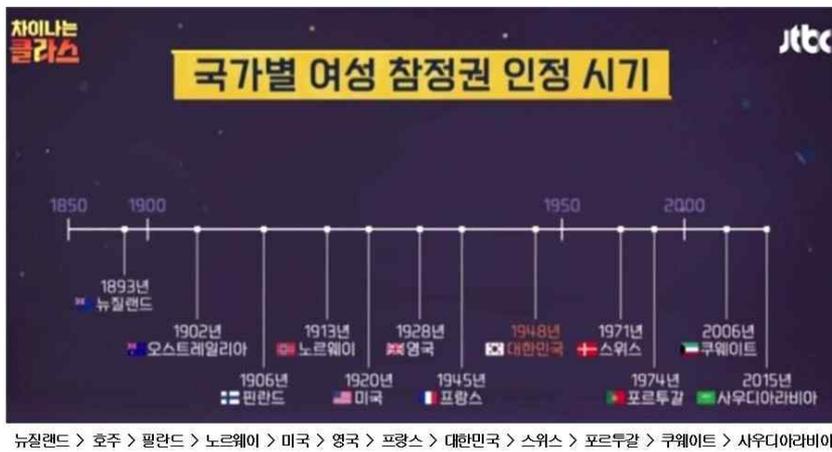


그림 1. 나라별 여성 참정권 도입 연도

위와 같이 참정권이 각 나라별로 여성들에게 주어졌지만 이로 인해 모든 문제가 해결된 것은 아니었다. 여성은 여전히 가정과 사회에서 차별받고 여성에 대한 낡은 사회적 관습이 삶을 억누르고 있었다. 다음은 포스트모던 페미니즘 발생시기인 2, 3의 물결 페미니즘 운동을 통한 개념의 변화를 살펴보고자 한다.

## 2. 제2물결 페미니즘 운동

시대적으로 1960년 후반에서 1980년대 까지를 말하며 이 시기에 여성의 참여가 사적인 영역에서 정치, 경제, 사회적 측면까지 확대되고 재생산되기 시작했다. 특히 성차별주의를 공론화하고 여성해방운동을 기치로 젠더 개념을 적극적으로 수용하여 여성과 남성의 평등을 최종 목표로 삼았다. 제2차 세계대전 이후 세계

질서가 재편되자 미국은 초강대국으로 입지를 굳히면서 경제적 부흥을 누리지만 전국 대학 캠퍼스를 중심으로 시작된 학생운동, 흑인인권, 베트남반전, 반문화, 신좌파운동 등이 전국적으로 확산되었고 베이비붐 세대들은 기성세대의 가치관을 거부하였다. 일반적으로 여성운동도 이러한 광범위한 사회적 변화의 소용돌이 속에서 출현하였으며 이 과정에서 여성들 나름의 정체성을 발전시키고 그들만의 공동체 의식을 함양할 수 있는 공간을 창출하였다.<sup>40)</sup>

제2물결은 보부아르가 1949년 『제2의 성』을 집필하면서 당시 사회에 큰 반향을 불러일으켰는데, 보부아르는 여성이 제2의 성으로 살 수밖에 없는 생물학적 결정론에 반기를 들면서 가부장적 사회의 모순에 저항한 것이다. 그의 책 첫머리에서 “사람은 여자로 태어나지 않는다. 여자가 되는 것이다.”(On ne nait pas femme, on le devient)라고 주장한다.<sup>41)</sup> 이는 여성과 남성을 생물학적 조건에 근거한 잘못된 통념과 종속된 개념을 반박하고 양성 간의 동등한 권리와 기회를 주장한 것이다. 『제2의 성』은 여성들의 의식을 각성시키는데 큰 영향을 미쳤고, 급기야는 1960년대 페미니즘 운동인 제2물결의 기폭제가 되었다.

이들은 제1물결 시대의 투쟁을 통해서 획득한 법적 권리가 일상에서 실질적인 변화로 이어지지 못한 것을 깨닫고, 가정과 사회 전반에 걸쳐 모든 영역에서 불평등을 완화하는 운동으로 초점을 옮겨갔다. 교육과 노동, 환경, 성생활, 종교, 전쟁, 반문화운동 등 여러 사회적 문제에 관심을 두고 불평등으로부터 여성을 해방시키는 것에 목적을 두었다. 여성문제는 여성들 스스로가 독립적 주체로서 해결이 가능하다는 것을 인지하고 여성운동을 이론적으로 뒷받침을 할 수 있는 페미니스트 강좌를 대학에서 열었고 여성학 분야의 과목을 정식으로 채택하여 페미니스트 학자를 배출하기 시작했으며 학문적 위상을 제고해 나가기 시작했다.

1960년대 이후 여성 고등교육의 확대와 여성의 사회적 지위가 향상되고 경제적 자립으로 이어졌다. 또 경구피임약의 보급과 임신 중절법안이 통과되면서 여성들은 합법적으로 성을 통제할 수 있게 되었다.<sup>42)</sup> 이러한 제도적 변화는 남성과

40) 이창신(2017), 『미국 여성의 역사 또 하나의 역사』, 당대, p. 372

41) Simone de Beauvoir(1973), *The Second Sex*, trans. E. M. Parshley, New York: Vintage, p. 301

42) 19세기 미국 정부는 임신중절에 대해 반대하는 입장에 있었다 1840년 20개 주에서 태동(임신18주)전 낙태를 경범죄로 취급했고, 태동 후 임신중절을 2급 살인으로 규정하기도 했지만 1973년 연방대법원은 임신중절과 관련한 기념비적인 판결을 내리게 되는데 ‘로 대 웨

여성의 생물학적 격차의 감소와 이분법적 성역할에 대한 구분을 와해시키는데 일조했다. 여성들의 성적 자기 결정권은 임신과 육아에서 벗어날 수 있는 계기를 만들었고 점진적으로 자신을 위한 시간투자가 가능해졌으며, 이는 여성들의 지적 능력과 사회적 지위 향상에 큰 영향을 미쳤다. 결과적으로 1960-1965년대에 이르러 미국에서 학위를 취득한 여성의 수는 57% 증가하였으며 남성은 25% 증가하였다. 1960년대에 독신 여성 비율은 50% 증가했다.<sup>43)</sup>

또한 여성이 직면한 모든 문제는 성적 억압에서 시작되었다는 베티 프리던(Betty Friedan, 1921-2006)의 『여성성의 신화』(*The Feminine Mystique*, 1963)는 당시 여성들에게서 많은 공감을 얻었고 출간후 곧바로 베스트셀러가 되었다. 1940년에서 1950년까지 여성적 삶에 대한 연구결과를 집필한 내용으로 여성들이 ‘자기 결정권, 자신의 소망, 자신의 삶’을 스스로 장악하고 해결해 나가는 방법을 알리고자 한 것이다.<sup>44)</sup> 그녀는 여성들의 내면의 고통과 자아의 위기를 언어화하고 나아가 여성들이 가정성이라는 사적이고 제약적인 규범에서 벗어나 공적영역에서 노동자 그리고 시민으로 살아가는 대안적 삶의 경로를 제시하였다. 여성의 사회활동을 억압하는 것은 개인과 국가의 노동력 낭비를 초래하는 일이며 또한 지나치게 어머니에게 의존하는 소년들에 대한 문제점을 지적하였다.

여성의 사적영역 고립에 대한 베티 프리던(Betty Friedan)의 지적은 여성해방 이데올로기가 곧 국가의 경제 성장 및 사회 안정화로 이어진다는 정당성을 확보하는 근거가 되었다 이후 그녀는 1966년 미국 최대 규모의 여성운동단체인 ‘전미여성기구’(National Organization of Women)를 창설하는데 앞장서고 초대회장으로도 활동을 했었다.<sup>45)</sup> 다음은 1970년 8월에 벌어진 평등을 위한 여성과업 가두행진에서 여성들이 뉴욕 5번가를 가득 메우고 있는 사진이다.<sup>46)</sup> 이 가두행진은 프리던이 공동으로 창설한 전미여성기구가 주관하였다.

---

이드 판결’(Roe v. Wade)이다. 이판결을 통해서 미국 내 최초로 여성의 임신중절을 헌법적 권리로 인정하였다. 양정화(2020), 『KIPA규제동향점』 이슈분석 미국: 미국 임신중절규제 현황 및 쟁점, 한국행정연구원, p. 70

43) 박현정(2018), “포스트모던 페미니즘 예술의 메시지를 반영한 패션 디자인 연구” 동덕여자대학교 패션전문대학원 박사학위논문, pp. 22-23

44) 장경(2019), ‘페미니즘과 인간 존엄성’ 『신학전망』, No.207, p. 6

45) 박현정(2018), p. 24

46) 하나 맥켄 외, 최윤희·박유진·이시은 옮김(2019), P. 123



그림 2. 1970년 평등을 위한 여성 파업 가두 행진

케이트 밀레트(Kate Millet, 1934~2017)는 지금까지의 성의 권력을 역사적으로 살필때 어떠한 계급보다 더 엄격하고 획일적이며 영속적인 경향을 지니고 있으며 가장 널리 편재해 있는 이념으로 통용되고 있는데, 이유는 우리의 사회가 가부장제이기 때문이라는 것이다.<sup>47)</sup>

그녀는 『성의 정치학』 (*Sexual Politics*, 1970)의 출간을 통해서 가부장제는 개혁이 되었든 안되었든 아직 가부장제이며, 모든 가부장제는 가정에서 시작된다는 이론을 기반으로 낙태나 강간, 가정폭력, 동성애 등 사적영역으로 치부했던 문제를 표면화시키기도 했다. 이를 통해서 성 정치학에 대한 논의를 확산시켰고 여성의 성적 자유와 해방을 페미니스트 실천의 가장 근본적이고 임박한 의제로 제시하고 또 스스로의 삶에서 실천하였다. 1979년에는 이란에서 처음으로 시도된 ‘여성의 날’ 행사에 참여했다가 추방되었다.<sup>48)</sup>

지금까지의 제2물결 페미니스트들을 이론적 측면에서 접근해 보면 생물학적 범주로서 성(sex)을 폐기하거나 혹은 이를 젠더라는 범주로 완전히 대체하지는 않았다. 하지만 여성이라는 주체적 질문과 내용에 대한 과정은 제2물결 페미니즘이 여성을 정치적 투쟁 속에서 구성되는 사회문화적 위치(Location)로 정의하고 있다. 그러나 제2물결 페미니즘의 이러한 젠더 정치학은 동시에 내부적으로 다양한 인종적, 성적, 계층적 차이들에 대해 상호 교차점을 간과했거나 혹은 무관심

47) 케이트 밀레트, 정의숙·조정호 옮김(2003), p. 52

48) 하나 맥켄 외, 최윤희·박유진·이시은 옮김(2019), p. 145

했다는 비판을 받기도 했다.<sup>49)</sup>

### 3. 제3물결 페미니즘 운동

21세기 페미니즘은 그 개념부터 내용에 이르기까지 사람들의 이해가 각양각색이라 할 수 있다. 정치, 사회, 경제, 교육을 비롯해 다양한 각 문화에 이르기까지 너무나도 촘촘하게 상호 연결되어 있기 때문이다. 이러한 이데올로기로서의 페미니즘은 제1물결에서 시작해 제2물결까지 치열한 투쟁의 결과이며 시대의 산물이라 할 수 있을 것이다. 페미니즘의 제1물결이 여성의 양성평등에서 오는 동등한 투표권을 주장하고, 제2물결은 억압의 근원을 탐구하고 타자로서의 여성의 독특성에 초점을 두고 있다면, 제3물결은 유색인종 여성과 소수 여성들의 섹스와 젠더 그리고 섹슈얼리티의 복합적 상호작용을 연구하는 것에 중점을 둔다.<sup>50)</sup>

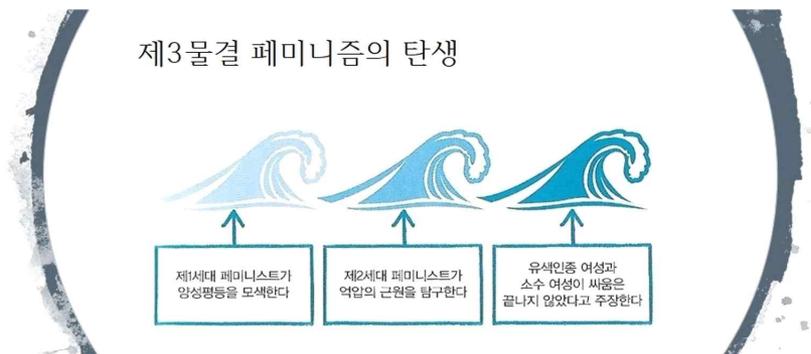


그림 3. 페미니즘의 흐름과 주요내용

이처럼 견고한 체계를 형성한 페미니즘은 1980년 이후 3세대에 들어오면서 서로 다름을 강조하는 소위 포스트모더니즘(Postmodernism)<sup>51)</sup>을 흡수하고 이론적

49) 김보명(2016), ‘페미니즘 정치학, 역사적 시간, 그리고 인종적 차이-미국 제2물결 페미니즘의 사례를 중심으로’, 『한국여성학』, 32(4), p. 132

50) 조현준(2014), 『젠더는 패러디다』, 서울: (주)현암사, p. 100. 하나 맥켄 외, 최윤희·박유진·이시은 옮김(2019), p. 255

51) 포스트모던(post-modern)이란 말은 아놀드 토인비에 의하여 생겨난 역사 철학적 개념이며, 포스트모더니즘은 건축 분야에서 처음 사용되기 시작하면서 1970년대 이후 공식적으로

측면을 정비하기 시작했다. 포스트모더니즘은 1960년대 프랑스와 미국을 중심으로 생겨났으며, 이성중심주의에 대해 근본적인 회의를 내포하고 있는 사상적 경향의 총칭이다. 포스트모더니즘은 2차 세계대전 및 여성운동, 학생운동, 흑인 인권운동과 구조주의 이후에 일어난 해체 현상의 영향을 받았다. 가장 큰 특징은 탈 중심적, 다원적 사고, 탈 이성적 사고이며 1980년대에 이르러 본격적으로 대두되었다.<sup>52)</sup> 또한 포스트모더니즘은 독단적인 이데올로기의 배타성을 부정하고 의견을 달리하는 다른 역사와 문화도 수용한다는 확장된 이념을 갖는다.

세계 각지의 여성들 목소리가 페미니스트 사상의 중심부로 반영되기 시작하면서 페미니즘 내부의 다양한 관점들을 포용했다. 흑인페미니즘과 우머니즘<sup>53)</sup>이 나타나고 1980년대가 끝나갈 무렵에 이성을 성적 취향의 기준으로 삼고 동성애 섹슈얼리티보다 우월하게 보는 이데올로기에 의문을 제기한 퀴어(Queer)이론<sup>54)</sup>이 출현했다. 젠더에 관한 페미니스트 이론에 기반을 둔 퀴어이론가들은 섹슈얼리티 역시 사회적으로 구성된다고 주장하며 각자 자신의 성정체성을 탐색하도록 권했다.<sup>55)</sup> 이는 여성들 사이의 다양성을 일깨워준 이론적 기반이 되었고 획일화된 거대 담론의 함정에서 벗어나 여성들에게 국지적인 저항의 필요성과 유용성을 인식시켰다. 그리하여 여성들 내에서조차 음지에 있던 레즈비언들과 흑인, 제

---

사용되었다. 포스트모더니즘은 다양한 분야의 논의를 망라하므로 그 개념은 종합적으로 이해되어야 한다. 강남순(1996), ‘페미니즘, 포스트모더니즘, 그리고 탈식민주의 시대의 신학’, 『한국기독교신학논총』, 13(1), p. 303. 포괄적으로 포스트모더니즘에 대하여 정리한 것으로는 Ihab Hassan(1982), “Postface: Toward a Concept of Postmodernism”. *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*(Madison: Univ. of Wisconsin Press)가 있다.

52) 장소정(2015), “포스트모더니즘 성향을 내재한 페러디 발레<호두까기 인형>작품구성에 따른 상호교차적 연구: 마크 모리스와 모리스 베자르를 중심으로”, 한양대학교대학원 박사학위논문, p. 28

53) 아프리카계 미국인 작가 엘리스 워커(1944~)가 만든 우머니즘(womanism)이란 용어는 그녀의 1983년 저서 『어머니의 정원을 찾아서: 우머니스트 산문 *In Search of our Mothers' Gardens : Womanist Prose*』에 처음 등장한다. 이 책은 아프리카계 미국인 여성으로 산다는 것이 어떤 일인지를 탐사하는 시, 에세이, 인터뷰, 리뷰 모음집으로 아프리카계 미국인 여성과 문학, 예술, 역사의 관계를 검토한다. 워커는 우머니즘의 정의를 ‘우머니즘은 흑인 어머니가 딸에게 어른이 되려고 애쓴다는 의미에서 “너는 여자같이 행동 하는구나.” 라고 말할 때 자주 쓰는 ‘우머니쉬(womanish, 여자같이)’라는 흑인들의 민속어에서 유래한 용어다. 하나 맥켄 외, 최윤희·박유진·이시은 옮김(2019), p. 210

54) 성적소수자에 기초한 ‘퀴어’는 정상성의 몸과 비정상성의 몸을 나누는 구분과 경계를 의문시 하며 몸은 사회학적으로 구축된 관습으로서 수정될 수 있는 의식의 산물일 뿐이며 엄격체적 성, 젠더 그리고 성적욕망(Sexuality Desire) 사이의 소위 안정된 관계에 모순들을 뜻한다. 애너매리 야고스, 박이은실 옮김(2012), 『퀴어이론 입문』, 여성문화이론연구소, p. 10

55) 하나 맥켄 외, 최윤희·박유진·이시은 옮김(2019), p. 190

3세계 여성들의 문제와 정체성에 눈을 돌리게 하는 견인차 역할을 했고 새롭게 구성된 포스트페미니즘적 인식 틀 안에서 페미니즘은 새로운 논쟁의 장을 열게 되었다.<sup>56)</sup> 따라서 3세대 포스트모더니스트들은 젊은 여성들에 의해 실행되는, 보다 객관적이면서 냉담하고 모순적인 새로운 세대의 페미니즘을 표현하면서 포스트페미니즘(Postfeminism) 용어를 사용하였는데 이는 제3물결 페미니즘과 동일시된다. 1980년대 중반 통용되기 시작한 포스트페미니즘 용어는 1982년 10월 뉴욕타임즈의 편집장 볼로틴(Susan Bolotin)이 쓴 특집기사 머리글에 ‘포스트-페미니스트 세대의 목소리’(Voices From The Post-Feminist Generation)를 통해 공식 담론 상에서 처음 사용 되었다.<sup>57)</sup>



그림 4. 볼로틴의 타임즈 기사내용

이 기사는 여대생 또는 사회초년생 페미니스트와의 인터뷰 내용으로 ‘그들이 페미니즘의 대의에 공감하면서도 선배 페미니스트들에게는 유대감을 느끼지 못하며 개인적인 문제를 정치적으로 공론화하기를 꺼리는 경향을 보인다’고 하였다.<sup>58)</sup> 인터뷰에서 포스트페미니스트 세대는 2세대 페미니스트들이 주장했던 자매애와 집단적 개념의 페미니스트 운동이 아닌 개별성을 중요시하며 특정 추동 세

56) (사)여성문화이론연구소(2016), p. 500

57) 볼로틴(Susan Bolotin)의 타임즈 기사내용

<https://www.nytimes.com/1982/11/21/magazine/1-the-post-feminist-generation-046365.html>

58) Susan Bolotin,(October 1982), “Voices from the Post-Feminist Generation”, New York Times Magazine, p. 31

력이 부재한 개인화된 페미니즘을 주장했다.<sup>59)</sup>

포스트페미니즘은 페미니즘 패러다임의 전환을 일으키면서 여성들 안의 차이와 개별 여성의 중층적 정체성에 주목했다. 즉 페미니즘이 끝났다는 말이 아니라 페미니즘에 변화가 생겼음을 뜻한다. 여기서 페미니즘은 ‘정치적 행동을 통한 변화’를 주장한 오랜 역사적 투쟁에서 성별 평등(Gender Equality)을 지향한 운동으로 정의한다.<sup>60)</sup> 포스트페미니즘은 으레 ‘post-’라는 접두어가 내포하는 단절 및 연속성과, ‘페미니즘’이라는 용어 자체가 가진 넓은 의미를 고려할 때 논쟁적일 수밖에 없으며 주류화, 제도화한 페미니즘을 가리키는 말에서부터 과거에 비해 여성의 지위가 향상되었음을 드러내는 통계지표나 대중문화에서 재현된 여성의 이미지를 통칭하는 말에 이르기까지 광범한 용례를 지니고 있다.<sup>61)</sup>

포스트페미니즘은 기본적으로 문화에 대한 절대적인 관점을 거부하고 상대성과 이질성 자율성을 중요시하는 것부터 시작되며 여성을 포함한 타자에 대한 이해와 소통을 바탕으로 문화의 다양성을 지향한다. 또한 다른 페미니즘 자체가 남성적인 논리구조를 이용하고 있는가에 반대하며 이를 거부한다. 포스트페미니스트들은 남성 중심적인 사고와 언어의 사용을 해체하고 일관성 있는 사고체계의 내적인 모순을 분석하면서 주변부에 위치하고 있는 타자의 입장을 재해석하는 작업을 하고 있다. 이들은 타자성이 억압이나 열등감과 연관되어 있지만 지배문화에서 물러나 주변부에 살고 있는 사람들의 상황을 더욱 정확하게 볼 수 있는 사고 체계를 부여하기 때문에 훨씬 바람직하다고 주장한다.<sup>62)</sup>

그러나 포스트페미니즘은 한때 대중 매체들이 페미니즘의 시대가 끝났다고 주장하며 학자들만의 페미니즘이라고 불릴 정도로 난해하고 남성보다는 여성을, 남성적인 것보다는 여성적인 것만을 우위에 둔다고 비난했다. 하지만 포스트페미니즘은 페미니즘에 반대하거나 새롭게 나타난 사상이 아니라 여성을 어떻게 생각하느냐에 대한 인식의 변화와 발전을 뜻하며 페미니즘의 한계를 검토하고 진화해나가는 과정이다.

59) 박현정(2018), p. 28

60) 소피아 포카, 윤길순 옮김(2001), 『하룻밤에 지식여행 포스트페미니즘』, 김영사, p. 7

61) 정강산(2018), “포스트페미니즘과 그 불만: 영미권 페미니즘 담론에 나타난 세대론과 역사 쓰기”, 리뷰 아카이브 <http://www.bookpot.net/news/articleView.html?idxno=1712>

62) 공미혜(2019), p. 8

과거 페미니즘운동은 일부 페미니스트 학자들을 중심으로 진행된 정치적 메시지가 강한 시위운동으로 인식되었다. 그러나 최근 엠마 왓슨(Emma Watson) 애슐리 주드(Ashley Judd), 나탈리 포트만(Natalie Portman), 스칼렛 요한슨(Scarlett Johansson), 등의 할리우드 배우들을 비롯하여 레이디 가가(Lady Gaga), 마돈나(Madonna), 비욘세(Beyonce) 등 팝 아티스트들이 페미니스트를 자처하면서 페미니즘은 친숙한 학문으로 재고되었고 여성운동에 대한 대중들의 생각 또한 변화하고 있다.<sup>63)</sup>

### 제3절 음악에 담긴 페미니즘

음악과 관련된 페미니즘의 역사는 20세기로 거슬러 올라갈 수 있다. 물론 음악과 페미니즘에 관련된 연구는 그 이전에도 없었던 것은 아니다. 여성들의 음악활동에 관한 음악사적 문헌연구에 한정되어 있지만 결과물들은 지속적으로 나오고 있었다. 최초 연구된 자료들 중에서 가장 자주 인용되는 것은, 오토 에벨(Otto Ebel)의 『여성 작곡가: 여성의 음악작품 편람』(*Women Composers: A Bibliographical Handbook of Woman's Work in Music*, 1902)과 아더 엘슨(Arthur Elson)과 에버레트 엘스워드 트루엣(Everett Ellsworth Truette)의 『여성의 음악작품』(*Woman's Work in Music*, 1903)이다.

1960년대 여성해방 운동의 물결은 여성들의 삶과 생활 그리고 활동 등 그들의 경험에 대한 새로운 관심을 일으키기 시작하였다. 서구 대학을 중심으로 여성학 과정이 개설되었고, 그 때부터 음악을 전공하는 학자들과 음악가들은 여성의 음악활동에 있어 전통적인 견해를 거부하고 새로운 시각을 갖게 되었다. 또한 1975년에는 ‘세계 여성의 해’(International Year of the Woman)를 계기로 현대 여성의 음악을 비롯한 예술 활동을 독려하는 조직인 ‘세계 여성 작곡가 연맹’(International League of Women Composers)이 창설되었다. 이듬해 미국에서도 여성 작곡가들을 지지하는 조직 중 하나인 ‘미국 여성 작곡가 협회’(American Women Composers,

---

63) 박현정(2018), p. 55

Inc)가 미국 독립 200주년을 기념하여 설립되었고, 1979년에는 ‘음악여성 국제 회의’(International Congress of Women in Music)가 조직되었다.

이와 같은 국제기구들의 주된 목표는 남성 위주의 역사에서 배제되어 왔던 여성 연주자와 여성 작곡가들의 작품들에 대해 재평가하는 것이다. 과거 음악계는 오래전부터 그 시대를 대표하는 많은 남성 음악가들은 있었지만 여성 음악가들은 없었다. 음악사에서 여성들과 그들의 음악활동은 음악의 주류에 포함될 수 없었으며 그들의 작품 역시 정통한 위대한 작품으로 받아들여지지 않았다.<sup>64)</sup>

그렇다고 해서 남성이 여성보다 월등한 음악적 자질이 있거나 천부적인 DNA를 가지고 태어난 것도 아닐 것이며 여성은 본디부터 유명한 음악가가 되는 것이 불가능해서도 아닐 것이다. 음악이라는 예술적 장르에 페미니즘은 단순히 오선지에 그려진 형태나 무대 위 실연으로 표현되는 것은 아니기 때문이다. 따라서 이 문제는 여성과 남성이라는 이분법적 구분에 앞서 예술 작품의 창작과정에서 드러난 편견에 관한 것이며, 더 나아가 시대적 배경과 가부장적인 이데올로기에 갇혀 시대를 바라보는 것에서 그 답을 찾을 수 있다.

이를 근거로 대부분 여성은 누군가의 어머니였고 아내였다. 또는 남성과 남성의 역할을 유지하기 위한 수단이거나, 남성 권위나 권력을 지키기 위한 일시적인 대리인이었다. 즉 역사기록에 여성들은 누구의 딸, 아내, 어머니로서 시대와 사회가 부여한 젠더 역할을 수행하거나, 섹슈얼리티 이미지로 남성을 파멸로 이끄는 팜프 파탈(Femme Fatale)이었다.<sup>65)</sup> 바로 이러한 왜곡된 여성 이미지가 오페라에서도 그대로 그려진다. 오페라의 여성들은 모두 젠더화된 여성이었고 가부장제 아래에서 생물학적 성보다 젠더화된 성을 인정하는 구조 속에 역사적 또는 음악적으로 하나의 등장인물로 고착화 되어버렸다.

즉 음악가는 타고난 예술적인 천재성도 중요하지만 그 보다는 사회적 상황과 제도적 특성이 남성과 여성을 구분하는 구조를 만들어 결국에는 음악 속에 담긴 반페미니즘의 결정적 요인이 됐다고 볼 수 있다. 또한 낭만주의자들이 절대라고 간주하는 음악의 중심 영역은 탐구와 지성의 능력에서 온다고 믿었다. 즉 절대음악은 순수한 아이디어와 지성의 개념이라고 생각한 것이다. 정신과 육체의 이원

64) 민은기(2002), ‘페미니즘 음악학의 성과와 전망’ 『서양음악학』, vol.5, pp. 35-36

65) Eileen Boris·Nupur Chaudhuri(1999), “Introduction: Standpoints on hard ground”, *Voices of Women Historians*(Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press), p, Xi

론적 이데올로기를 긍정했고, 결과적으로 육체적인 것을 평가 절하했다. 즉 육체의 함축은 여성적인 것, 질(質)이 저하된 것과 연관되었다. 그러므로 절대 음악의 개념은 남성적 개념을 고양시키는 교묘한 수단으로서 작용하는 한편, 육체적이고 섹슈얼한 여성적인 것을 억압하였다.<sup>66)</sup>

그렇다면 음악가가 처한 시대적 상황은 무엇일까? 젠더관점<sup>67)</sup>의 페미니즘 역사는 19세기까지 더 나아가 오늘날까지도 남성경험의 기록이고 남성만을 위한 사회적이고 정치적 거울이었다고 볼 수 있다. 대부분의 과거 기록들은 남성들끼리의 대화였으며 남성들의 경험과 활동의 역사였다. 어느 사회나 젠더, 성별 제도는 남녀 간 또는 가정, 결혼 문제로 국한하려는 성격이 강하고 사회의 구조, 규범, 정책, 이데올로기 등 문화의 물질 토대라 할 수 있다. 따라서 젠더는 계급(Class)처럼 사회와 인간을 형성하는 가장 강력한 재료 중 하나며, 사회 문제를 재구성하고 재창조하는 역할을 한다.<sup>68)</sup> 결국 음악적 가부장제는 성의 차이에 따라 공적영역과 사적영역으로 클래식 음악분야에 그대로 적용됐다. 여성의 음악활동은 여성성을 강화하는 쪽의 흐름이 형성되고 남성의 공적영역을 침범하지 않는 범위에서 허용됐으며 심지어 여성성을 상징하기위한 수단으로 음악활동을 장려했다.

특히 오페라 속에 여주인공들은 남성의 미(美)적 척도에 의해 남성의 주관적 관점에서 왜곡된 여성들로 이분화 된다. 즉 착한 여성과 나쁜 여성으로 구분 짓고 착한 여성은 순종적이고 연약하며 순결하게, 나쁜 여성은 강하고 적극적이며 때로는 성적으로 자유분방하게 그려 놓았다. 또한 그녀는 자기주장이 뚜렷하다. 남성은 자기에겐 순종하지 않는 강한 그녀를 억압한다. 작품 속에서 그녀는 나쁜 여자라는 오명과 함께 고통과 죽음의 운명을 맞이하게 된다.<sup>69)</sup> 예술가들, 특히

66) Citron Marcia J. (1993), *Gender and Musical Canon*, (Cambridge University Press), p. 142

67) 성을 지칭하는 영어로는 sex, gender, sexuality 등 다양한 단어들이다. 여기서 'sex'라 할 때에는 주로 신체구조에 기반을 둔 남녀의 생물학적 성별을 의미하는 개념이며, 'gender'라 할 때에는 사회문화적 성을 지칭하는 개념으로 사용한다. 1995년 북경 여성대회에서는 남성과 여성이라는 성별 개념으로 생물학적 개념인 sex가 아니라 사회적이고 문화적 개념인 gender를 사용하기로 했다. 이러한 변화는 남성과 여성이라는 개념이 결코 생물학적으로 결정되는 것이 아니라 사회적이고 문화적으로 그 역할이 규정된 사회과학적 개념임을 시사하고 있다. 강희선, (2004), pp. 256

68) 정희진(2013), 『페미니즘의 도전』, 교양인, p. 12

69) 강희선(2004), p. 261

페미니스트 음악가들은 이러한 관점에서 여성성의 개념을 페미니즘의 문제로 제기할 수밖에 없다. 물론 음악사적 관점에서 ‘마리 앙투아네트’(Marie Antoinette d’Autriche, 1755-1793) 공주나 차이콥스키가 교향곡을 바친 ‘나제시다 폰 메크’(Nadjeshda von Meck, 1831-1894) 부인처럼 음악가의 뛰어난 능력을 후원하는 여성들도 있었고 19세기의 모차르트라 알려진 펠릭스 멘델스존의 누나, ‘파니 멘델스존’(Fanny Mendelssohn, 1805-1847)과 피아니스트이자 작곡가, 음악 교육자이며 독일의 한 시대를 풍미한 로베르트 슈만의 아내 ‘클라라 조제핀 비크 슈만’(Clara Josephine Wieck Schumann, 1819-1896)처럼 당시 유명세를 탄 여성음악가들도 있었다. 이들은 사회적 편견과 차별에 대한 반동이면서 여성들의 음악 활동에 긍정적 메시지를 던졌지만 누구나 인정하는 최고의 여류 음악가로 받아들여지지 않았고 그들 모두 무대 위의 주인공은 못되었다.

음악은 크게 작곡과 기악 즉 악기를 연주하는 분야와 노래를 하는 성악이나 합창으로 나뉘는데 작곡을 위한 여성들의 창작활동은 19세기 전까지만 해도 사회적 동의를 얻지 못했다. 어쩌다 여성 작곡가가 창작력을 발휘하더라도 자신의 예술작품을 시현할 대상을 찾지 못하는 경우가 다반사였다. 그뿐만 아니라 여성 연주자가 공적인 무대에서 대중들을 상대로 연주하는 모습은 정말 찾기 힘든 일이었다. 또한 피아노와 같은 건반악기와 ‘하프’나 ‘류트’(Lute)<sup>70)</sup>의 현악기를 비롯한 작고 양증맞은 플루트는 여성성의 상징처럼 인식되고 단정한 몸치장과 우아한 미소는 여성의 품위와 사회적 위치를 가늠하는 고상한 문화생활로 여겨졌다. 오늘날에도 금색의 하프처럼 화려하거나 다채로운 선율 악기는 여성들에게 더 잘 어울린다는 편견을 갖고 있다.<sup>71)</sup>

반면에 성악분야는 작곡과 기악과는 달리 여성 음악가들에게 보다 관대했다. 물론 여성의 활동이 남성보다 두드러졌던 것은 아니고 모든 음악활동은 여성성을 잃지 않는 범위 내에서 허락된 것이다. 이는 무대 위에서 공연하는 사람은 여성이어야 한다는 쇼(Show)적인 이미지 설정과 여성성의 예술적 표현은 단지 미

70) 16세기에서 18세기까지 유럽의 모든 나라에서 애용되어 악기의 왕으로 불리었고 기타와 유사한 발현악기이다. 무릎 위에 악기를 놓고 손끝으로 연주한다. 줄의 수는 6줄, 8줄, 10줄, 13줄(테오르보)등 다양하며, 제작자는 루티어(Luthier)라고 한다. 박세원(1986), 『음악 용어사전』, 세광음악출판사, p. 380

71) Loesser Arthur, 김경임 옮김(1992), 『피아노와 사회』 (Men, Women and Pianos: a Social History), 계명대학교 출판부, p. 184

적이고 관능적인 또는 에로티시즘 등을 드러내는 행위로 인식되거나 ‘뮤즈’, ‘짜이렌’, ‘인어공주’, 등 신화에 나오는 여성적 이미지를 기반으로 한 여성성에 대한 편견으로 보인다.

1600년대부터는 이태리 궁정에서는 여성 가수들을 고용했었고 18세기에는 카스트라토(Castrato)가 출연하는 오페라 세리아 보다 자연스러움을 중요시한 오페라 부파가 인기를 얻기 시작 했다. 이후 19세기 초 카스트라토 금지법이 생기면서 높은 음역대의 노래들은 모두 여성 성악가들의 전유물이 되었다. 덕분에 여성 성악가들은 남성들만큼 활발한 공연활동을 할 수 있었고 오페라 공연에서 많은 인기와 큰 명성을 얻었다. 이로 인해 오늘날 성별로 인한 차별보다는 본인의 실력으로 자유롭게 노래할 수 있는 사회적 분위기가 형성되었다.<sup>72)</sup> 또한 합창에서 남성과 여성의 목소리를 대비시키는 것이 효과적이라는 생각이 확산되었고 실제로 1840년경 이후 교회 성가대에서 소년과 남성이 담당했던 소프라노와 알토(Alto) 파트를 여성이 맡게 됨으로써 근대적인 혼성합창 형태를 확립하여 전반적인 합창 음악 양식에 혁신을 이루었다.<sup>73)</sup>

이처럼 음악은 시대적 사유와 흐름에 적응하거나 순응하면서 시·공간적 기류에 합승하는 형태로 오늘에 이르고 있다. 음악은 인간 자신과 시대의 자화상을 끊임없이 표현하기 위한 역사라고 해도 과언은 아닐 것이다. 그러나 아직도 음악계에서는 모든 여성 음악가들에게 긍정적 여성성(상)을 가지고 있는 것은 아니다. 오랜 세월 고착화된 관습과 사회적 분위기는 21세기를 쉽게 뛰어넘지 못하고 있다. 여성 음악가들은 누구나 인정하는 최고의 자리에 올라가기 전까지는 그냥 여성(자) 음악가로만 회자된다. 이런 음악계의 상황을 개선하기 위해서는 무엇보다 부정적 여성성을 뛰어 넘는 모두의 혜안(慧眼)이 필요하다. 또한 음악가들 스스로 페미니즘의 의미와 가치를 고찰하여 페미니즘에 대한 인식 수준을 향상시키고, 전문 음악가나 예술가로서 갖추어야 할 나름의 전문성을 향상시킬 때 그으로부터 자유로울 수 있을 것이다.

72) 민은기(1999), p. 115

73) Drinker·Sophie(1947), *Music and Women: The Story of Women in Their Relation to Music*, (New York, Coward-McCann), p. 248

## 제3장 클래식 음악과 페미니즘

### 제1절 클래식 음악의 시대적 배경과 흐름

클래식 음악이라고 부르는 서양음악은 오랜 시간부터 오늘에 이르기까지 수세기에 걸쳐 발전을 거듭해 왔다. 음악의 사전적 정의는 ‘소리를 재료로 하여 인간의 사상과 감정을 표현하는 예술의 한 분야’이다. 일반적으로 사람의 목소리나 악기를 통해서 표현을 한다. 우리는 옛날부터 ‘악’(樂)이라는 말을 사용해 왔고 20세기에 이르러서야 ‘음악’이라는 말을 쓰기 시작했다.<sup>74)</sup>

『웹스터 사전』(*Webster's Dictionary*)에서는 음악을 “첫째, 단일성과 연속성을 갖는 구성을 생성하기 위해 톤 또는 사운드를 연속적으로 조합하여, 시간의 흐름에 따라 정렬하는 과학 또는 예술. 둘째, 리듬, 멜로디 또는 하모니가 있는 보컬, 기악 또는 기계 음향”이라고 정의하고 있다.<sup>75)</sup> 그런 점에서 음악은 소리를 재료로 인간의 감정으로부터 과학에 이르기까지 예술이라는 틀 속에서 보편적이고 다차원 개념으로 인식되고 있다.

서양에서 사용하는 음악(Music)은 라틴어 무지카(Musica)를 뿌리로 한다. 당시 라틴어 무지카는 그리스어 무지케(Mousike)로부터 온 것이다. 고대 그리스에서 무지케는 무사이(Mousai)에 의해 인도된 인간의 모든 활동을 뜻했다. 무사이는 영어 뮤즈(Muses)로 표현되는데 음악, 문학, 무용을 담당했던 아폴로(Apollo) 신의 시종 여신들이다. 그러므로 고대 그리스의 무지케는 음악, 문학, 무용을 관장하는 무사이에 의해 인도된 인간의 활동으로서, 결국 오늘날 인간들의 예술 활동을 포괄하는 개념이다.<sup>76)</sup> 다음 그림은 기원전 5세기 말 무렵에 하프, 기타라

74) 박철홍·강희선·김근영(2016), 『새로운 문화속의 음악』, 동아대학교출판부, p. 10

75) a: the science or art of ordering tones or sounds in succession, in combination, and in temporal relationships to produce a composition having unity and continuity. b: vocal, instrumental, or mechanical sounds having rhythm, melody, or harmony. Full Definition of music, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/music>

76) 민은기·신혜승·전지호(2009), 『서양음악의 이해』, 예술출판사, p. 20

(Kithara), 리라(Lyre)를 연주하는 무사이들의 모습이며 남부 이탈리아에서 출토되었다.<sup>77)</sup>



그림 5. 하프, 기타라, 리라를 연주하는 무사이

음악의 어원 또는 기원을 살펴보는 것은 그 발생론적, 실체적 이미지를 포착하려는 노력이지만 불행히도 음악의 기원에 대해서는 입증이 불가능한 가설들만 존재할 뿐이다. 하지만 이러한 가설들을 검토함으로써 현재 우리가 음악이라고 정의 하는 것에 본질적으로 접근할 수 있을 것이며 클래식 음악의 전반적인 흐름을 이해하는데 도움이 될 것이다.

음악의 기원에 대한 다양한 가설들 중 대체로 학계에서 통용되고 있는 내용을 살펴보면 음악은 제천의식(祭天儀式) 즉 의례와 관련이 깊다고 할 수 있다. 개인의 감정 전달이나 의사 전달 수단으로 음악이 발전했다고 보기보다는 문화의 한 형태로 집단적인 감정이나 의사 전달의 수단으로 정착되었다고 보는 것이 타당하다는 점에서 음악은 의례용으로 출발 하였다고 할 수 있다.

새롭게 창작된 곡이 고정된 형태로 지속적으로 반복되고 고정된 형태로 전수되기 위해서는 집단적 전승 체제가 수립되어야 한다. 따라서 음악은 개인적 차원이 아니라 집단적 차원에서 창작되고 유지되는 것으로 보아야 할 것이다. 인류는 음악이 가지고 있는 독특한 기능을 이용해 공동의 정서를 함양시켜 왔으며 이러한

77) 민은기·신혜승·전지호(2009). p. 20

활동은 시·공간을 뛰어넘어 오늘날까지 다양한 모양으로 남아 있다. 중세시대의 음악은 그리스와 로마제국의 교회음악이 중심이었다. 이 시대 음악은 교회나 수도원을 중심으로 기독교 신앙을 전파하는 수단으로 쓰였고 교회 안에서 성장했다. 중세때 연주된 음악들은 무반주 단 선율로 구성되어졌고, 그 대표적 음악으로는 그레고리오 성가(Cantus Gregorianus)를 들 수 있다. 교황 그레고리우스 1세가 교회 내에서 사용했던 구전 성가들을 채보하여 집대성하면서 붙여진 이름이다.

종교음악은 르네상스에 이르러 인간 중심으로 옮겨 갔으며 자유적이고 인본주의적 정신을 기초로 한 학문과 문화의 영향을 받았다. 음악은 다른 예술분야와 비교해 획기적인 변화는 나타나지 않았지만 종교개혁과 교권의 약화로 음악의 대중화가 이루어졌다. 예를 들면 프랑스는 샹송, 이탈리아는 마드리갈, 독일은 다성 리트(Lied)로 일반 대중들의 사랑을 받게 되었고 쿠텐베르크의 인쇄술 덕분에 비약적인 발전을 하면서 바로크음악으로 이어진다.

바로크 시대는 대략 1600-1750년경을 풍미하던 예술정신으로, 이 시대의 음악적 특징을 살펴보면, 먼저 가사에 담긴 의미를 중요시했고, 두 번째는 시끄럽게 생각할 수 있는 빠른 리듬과 화려하고 과장된 음악을 사용했다. 세 번째는 사람의 감정을 표현하는 감정이론을 근거로 한 감정 음악들이 등장하였다.

클래식 음악의 시작은 이 바로크 음악에서 찾을 수 있다. 이 시기에는 오페라, 오라토리오와 같은 대규모 성악 음악 형식이 확립되어 이탈리아의 오페라 극장과 왕궁에서 연주되었다. 그리고 이 음악들을 반주하기 위하여 현악기들이 개량되고 이 악기들로 구성된 최초의 현악 오케스트라가 만들어졌다. 이후 오케스트라를 위한 바로크 소나타, 협주곡, 시포니아 등 기악 음악형식이 확립되었으며, 18세기 초에는 이들 음악의 바탕이 되는 화성학 이론이 완성되었다.<sup>78)</sup> 『옥스포드 음악사전』은 클래식 음악을 다음의 4가지 기준을 충족하는 음악으로 정의하였다.

첫 번째는 약 1750년-1830년 사이 고전주의 시대의 음악으로 음악사적으로는 바로크 시대부터의 음악을 지칭한다.

두 번째는 규범에 알맞은 음악으로서 명료함과 균형을 중시하고 형식의 미를 강조하는 음악이다.

---

78) 장은제(2018), “한국 클래식 음악의 새로운 교육수요 창출에 대한 연구”, 국민대학교대학원 박사학위논문, p. 8

세 번째는 그 가치가 오랫동안 영원히 지속될 것이라고 인정되는 음악이다.

네 번째는 이러한 기준을 충족한 음악으로 대중음악과는 대비되는 서양 고전 음악이다.<sup>79)</sup> 즉 클래식 음악은 오랜 시간부터 현대에 이르기까지 오랜 세월을 거치며 변치 않는 가치를 지닌 권위 있는 예술작품으로 자리 잡은 음악을 통틀어 지칭한다.

따라서 클래식 음악은 음악사조 중 하나인 고전주의(Classic)만을 일컫는 것이 아니라, 16세기부터 19세기 전반까지의 바로크와 고전, 낭만시대의 음악으로, 비발디, 바흐로부터 모차르트와 베토벤, 차이콥스키와 말러에 이르는 작곡가들의 음악을 통칭한다.<sup>80)</sup> 한때 귀족과 상류층의 전유물로 인식되었던 클래식 음악은 19세기 낭만주의 시대를 거치면서 일반 시민들을 위한 대중음악으로 자리 잡게 되었다. 이제 클래식 음악은 고급음악, 귀족 이미지를 뛰어넘어, 크고 화려한 극장이나 공연장이 아니어도 마을 주변의 작은 문화공간에서도 언제든지 마주할 수 있게 되었다. 또한 영화나 TV 드라마 배경 음악과 상업적 광고에도 자주 등장하면서 시민들에게 친근한 음악이 되었다.

## 제2절 클래식 음악에 나타난 오페라의 특징

음악은 사람의 마음을 움직이는 독특한 힘을 가지고 있다. 인간의 희로애락(喜怒哀樂)이 음악 선율에 담겨 있기 때문이다. 사람들은 이미 잘 알려진 이야기를 소재로 곡을 쓰고 음악에 맞춰 춤을 추고 노래하는 것을 좋아했다. 신화와 전설, 영웅담과 전쟁 이야기, 사랑과 헌신에 관한 이야기들은 음악을 수반한 연극의 소재가 되었다. 이러한 결합은 고대 그리스 신화를 재해석한 새로운 시도의 결과물이다. 그리스 연극은 종교적, 국가적 행사에서 하나의 제의이자 동시에 축제의 요소로 사용했다. 그것은 사람들에게 즐거움을 제공했을 뿐 아니라 서로 소통하고 유대감을 형성하는 데 기인했던 매개체였다고 할 수 있다. 이러한 연극이 음

79) 원지영(2020), “클래식음악 공연의 품질요소가 선물의향에 미치는 영향: 경험제 선물 및 자기선물 특성을 중심으로”, 한양대학교대학원 박사학위논문, p. 6

80) Randel, Don. Michael.(2003) *The Harvard Dictionary of Music*. (Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press)

악과의 만남을 통해 오늘날의 오페라를 만들어냈다.<sup>81)</sup> 따라서 극음악을 오페라로 정의하는 것이 일반적이다.

## 1. 오페라의 탄생

종합 예술인 오페라는 음악, 문학, 미술, 연극, 무용 등의 다양한 장르가 결합된 예술의 총아이다. 지금까지 음악 장르 중 가장 사랑을 받는 분야로 역사 속에서 시대와 교감하면서 성장해 왔고 21세기의 시대정신인 융복합을 대표하는 문화예술 분야이다. 또한 오페라는 이탈리아 르네상스의 결실이며 1600년경 피렌체에서 발생한 바로크의 대표 음악이다. 1600년경 바로크시대의 음악은 각 성부에 독자성을 고려한 콘체르토 양식(Concerto Style)<sup>82)</sup>이 발달하여 본격적으로 기악 음악과 오페라로 발전하였다.

바로크 시대에는 다양한 감정을 일정한 음형과 결합시켜서 음악으로 표출했는데 이것이 바로크 음악의 대표적 특징 중 하나인 감정이론이다. 청중들은 가사 내용을 이해하지 못하더라도, 재능 있는 가수의 노랫소리만으로도 그 음악이 전달하고자 하는 내용과 극의 즐거리를 생생하게 전달받을 수 있었다. 정통 연극이 아닌 막간극(Intermezzo)으로 출발한 오페라는 귀족계급과 서민층의 열광적인 지지를 받아 비가극, 희가극, 오페레타에 이어 뮤지컬과 같은 종합예술로 발전되는 과정을 밟아왔다.<sup>83)</sup>

오페라는 이탈리아어로 노동, 공사, 성과, 작품, 연극, 단체 등의 여러 가지의미를 갖는데, 영어로 말하면 ‘Work’에 해당된다. 이탈리아어의 ‘오페라’나 영어의 ‘워크’에 음악적인 의미는 처음부터 존재하지 않았다. 그러나 여러 뜻 가운데 가장 가까운 것은 ‘작품’이라 할 수 있는데 한국어로 옮길 때에는 가극(歌劇)이라고 한다. 말 자체는 라틴어의 작품을 뜻하는 오푸스(Opus)에서 왔다 즉 독창이

81) 윤필상(2018), 『오페라, 음악과 극의 만남』, 푸른사상사, pp. 7.21.22

82) Concerto는 ‘경합하다’의 뜻을 지닌 라틴어의 동사 ‘Concertare’에서 나온 말이다. 현대에 이르기까지 즐겨 작곡되는 기악의 대표적인 갈래의 하나인 콘체르토는 협주곡이라고 번역되고 있는데, 당초에는 성악만의 또는 기악만의 앙상블을 의미하였으나 적어도 1565년경 또는 보다 훨씬 이전부터 기악이 공연(共演)하는 앙상블을 지칭하게 되었다. 박세원(1996), p. 159

83) Leslie Orrey, 류연희 옮김(1997), 『오페라의 역사』, 도서출판 동문선, p. 6

나 합창 그리고 무용을 비롯한 연기를 한 무대 위에서 표현한다는 의미를 가지고 있다. 악보나 음악회 프로그램에서 ‘Op.’라고 하는 것이 바로 그것의 약자이고 오페라 인 무지카(Opera in Musica)는 ‘음악작품’이란 뜻이다. 오페라를 단순히 표현하자면 음악으로 만들어진 연극이라고 할 수 있다.<sup>84)</sup> 오페라를 연극과 비교할 때 가장 큰 차이는 말 대신 대사를 대부분 노래로 처리한다는 점과 오케스트라가 시종일관 이것을 반주한다는 점이다. 즉 독창과 중창, 합창, 관현악 등 모든 자원을 문학적 요소를 바탕으로 무대장치로 결합시킨 것이다.<sup>85)</sup>

오페라는 1597년에 이탈리아 예술가와 귀족들의 스터디 그룹에서 탄생했다. 피렌체의 음악가, 학자, 예술 애호가들의 모임 즉 작은 방이라는 뜻을 가지고 있는 카메라타(Camerata)는 음악보다 말을 중시했으며 말과 멜로디의 일치, 자연스런 억양의 노래를 추구했다. 두 음 이상이 겹쳐 발생하는 다성음악은 화성에 대한 감각을 고양시켰고 다성음악의 복잡한 복층구조는 각 선율의 독립성을 유지시켰다. 하지만 가사 전달에는 장애가 되었다. 따라서 카메라타는 하나의 선율을 강조하고 나머지 부분은 류트 등과 같은 악기로 즉흥 연주를 하는 고대 그리스의 모노디(Monody)<sup>86)</sup> 양식을 차용하기 시작했다.

르네상스 시대 후기 피렌체에서 만들어진 최초의 오페라로 알려진 페리(Jacopo Peri, 1561-1633)의 <다프네-Dafne, 1597>는 그리스극을 되살리기 위한 운동에서 시작했으며 고전 그리스극을 재해석하는 방식으로 연주되었다. 하지만 악보나 대본은 남아 있지 않고 공연을 했다는 기록만 있다.<sup>87)</sup> 오늘날 정식으로 상연되고 있는 초기 오페라는 1607년에 몬테베르디(Claudio Monteverdi, 1567-1643)가 만토바 궁정에서 작곡한 <오르페오-L'Orfeo><sup>88)</sup>이다.

84) 박홍규(2002), 『비바 오페라』, 가산출판사, p. 31

85) 민은기·신혜승·전지호(2009), p. 105

86) 단선율의 독창 양식으로 독창에 간단한 화음 반주를 곁들인 노래 양식이다. 마드리갈과 모테트와 같은 대위법적 성악 양식에 대한 반발로 10~17세기에 이탈리아를 중심으로 나타났다. 고대 그리스 음악을 모방하려는 시도로 대위법 대신 단순한 화음 반주에 의한 낭송 양식(레치타티보)을 썼으며 감정적인 가사를 효과적으로 전달하기 위해서 감정을 넣어 부르고 정확하게 발음하는 것을 강조했다. 윤필상(2018), p. 40

87) 최철(2009), “Giacomo Puccini의 오페라 <삼부작-II Trittico>에 관한 연구”, 한세대학교 박사학위논문, p. 1

88) ‘오르페오’는 그리스의 신화를 소재로 한 작품이다. 주인공 오르페오는 음악 솜씨가 뛰어나, 그가 노래를 하면 모든 생물은 물론 무생물까지도 감동했다. 그의 사랑하는 아내 유리디체가 죽자, 비탄에 잠긴 오르페오는 음악을 멈추고 눈물로 세월을 보낸다. 그러자 사랑의 신이 그를 도와 하계에 내려가서 아내를 데려 오라고 한다. 그러나 다시 지상으로 나



그림 6. 오르페오의 일막 서두 악보

그는 인물의 성격과 사건을 세밀하게 묘사하기 위해 40여 개의 많은 악기를 사용했는데 이러한 풍부한 관현악 반주는 더욱 생동감 있는 오페라를 만드는 계기가 되었다.<sup>89)</sup> 그렇지만 바로크 오페라는 구조적 결함과 부족한 짜임새 그리고 비극적인 분위기와 장중한 음악으로 인해 비판에 직면하게 되었고 후일 글록(Christoph Willibald Gluck, 1714)이 시도한 오페라 개혁의 대상이 되기도 했다. 이러한 과정을 거쳐 성장한 오페라의 종류와 형식을 아래와 같이 표로 정리했다.

올 때까지 아내의 얼굴을 봐서는 안된다는 조건이었다. 하계로 가서 지옥의 괴물들을 음악으로 감동시킨 오르페오는 유리디체를 찾아 돌아온다. 그러나 마지막 순간 아내의 성화에 못 이겨 돌아보자. 아내는 돌로 변한다. 이것이 원래 얘기인데, 몬테베르디는 원작을 바꿔서 해피엔딩으로 만들었다. 아내가 돌로 변하자, 오르페오는 그 돌을 부들켜안고 세상 과신에 대해 원망을 하자 신들은 아내를 다시 살려준다는 스토리를 가지고 있다. 박준용(1999), 『오페라는 살아있다』, 음악출판공동체 폴리포니, p. 25. 오르페오의 일막 서두 악보. Leslie Orrey, 류연희 옮김(1997), p. 29

89) 박철홍·강희선·김근영(2016), pp. 28-29

표 6. 오페라의 종류와 형식을 나타내는 표(연구자 구성)

종류와 형식	내용(특징)	나라
Opera Seria	정가극(正歌劇)으로 17세기말부터 18세기에 전 유럽에서 공연된 가장 일반적인 오페라 유형	이탈리아
Opera Buffa	18세기 초 나폴리에서 발전하였고 19세기 초에 적용되는 이탈리아의 희극적 극음악을 통칭	이탈리아
Ballad Opera	풍자적인 성격을 띠고 극중에서 노래와 음악이 연주되고 곡은 당시 유행한 가요나 오페라 아리아의 멜로디를 사용	영국
SingSpiel	희극적인 대화체의 연극 대본에 많은 노래가 삽입된 희극 오페라	독일
Opéra Comique	희극성 보다는 음악 형식을 지칭하는 용어이며 반드시 코믹한(희극적) 내용이 아니더라도 상호 대화로 이루어지는 대사가 있는 오페라	프랑스
Grand Opera	19세기 초반에 파리를 중심으로 발전하였고 발레와 합창 관현악 등이 삽입된 장대한 오페라	프랑스
Musikdrama	오페라에 대한 음악사상적인 비판과 반성으로 발생하였고 음악과 연극 무용과 미술이 혼합된 종합예술작품	독일
Verismo Opera	베리시모 오페라는 1890년대 이탈리아에서 일어난 음악운동으로 사실주의와 자연주의 예술사조의 영향 받음	이탈리아
Operetta	이탈리아어 오페라(opera)에 축소형 어미 '-etta'가 붙은 것으로 '가벼운 오페라'라는 의미이다.	이탈리아

오페라는 음악과 극을 동반하기 때문에 각 나라와 민족의 고유한 정서에 따라 다양하게 발전을 해왔고, 각 언어의 특징에 따라 선율이나 리듬도 달라졌다.

## 2. 오페라 세리아

이탈리아에서는 음악이나 극은 곧 오페라를 의미했고 오페라의 새로운 예술적 진화를 이끌었다. 17-18세기의 바로크 시대는 오페라의 황금기였다. 이 때를 오페라 세리아 시대라고 한다. 정가극(正歌劇)이라고 불리는 오페라 세리아는 17세기말부터 18세기 중반까지 프랑스를 제외한 전 유럽에서 가장 일반적인 오페라 유형으로 고대 역사나 영웅, 신화를 기초하고 있으며 비극적 인물을 주인공으로 하고 있다.

19세기의 낭만주의 이태리 오페라들은 대부분 오페라 세리아의 전통을 이어받아 3막으로 구성되어 있으며 음악은 장중하고 극의 구성은 상투적이다. 또한 극적인 내용보다는 음악 위주로 구성 되었고, 가장 중요한 음악적 부분은 다 카포(Da Capo)형식으로 아리아(Aria)가 처음으로 돌아가 반복하게 된다. 그리고 앞에는 항상 레치타티보(Recitativo)가 주어지므로 ‘레치타티보-아리아’가 계속 반복 되는 것이 특징이다.

오페라 세리아의 거창하고 우아한 무대 장식은 귀족들의 생활과 잘 어울렸기 때문에 중창이나 합창보다는 주로 아리아에 중점을 두었다. 특히 성악가의 기교와 목소리의 아름다움을 돋보이게 하는 발칸토 창법은 카스트라토가 누렸던 최고 인기의 원인이기도 하였다.<sup>90)</sup> 카스트라토의 탄생은 기독교 사회관에 입각한 선악설 때문이다. 성경에 등장하는 원죄의 탄생과 함께 여성은 부정적인 존재로 각인되었기에 성가대에서는 소프라노의 역할을 여성이 맡을 수 없었다. 소프라노 역할을 대부분 변성기 이전의 소년들이 맡아 왔으나 이들은 기본적인 훈련과 재능을 가지고도 변성기가 오면 노래를 그만두어야 했고, 이러한 점을 타계하고자 인위적인 방법으로 목소리를 보전하기 위해 탄생한 것이 카스트라토이다. 카스트라토는 주인공, 영웅 역할을 주로 맡았다. 대부분 주인공이 남성이었던 바로크 오페라는 화려함의 극치를 이룬 카스트라토의 역할로 당대 최고의 인기를 구가하는 예술장르가 되었다.

20세기 초까지 이어진 카톨릭의 잔재이자, 페미니즘 시각에서 보았을 때 여성에 대한 차별은 이러한 역할에서도 볼 수 있으며, 가부장적인 여성 홀대론은 음

90) 민은기·신혜승·전지호(2009), p. 125

악행정 및 창작, 연주 등에 남아 있다. 종교와도 관련성이 깊은 음악 분야는 이러한 차별에 대하여 관대하였으며, 또한 여성들 자체도 이러한 차별에 대하여 심각하게 생각하기보다는 관례로 인식하였다. 당시 이탈리아는 오페라의 발상지답게 피렌체, 로마, 베네치아, 나폴리 등 전국으로 중심을 옮겨가며 레치타티보, 아리아 등의 기법을 확고히 했고, 특히 로마와 베네치아는 오페라 전용극장을 설립하면서 오페라 발전에 큰 역할을 했다. 1632년 로마에 삼천 석 규모의 객석을 갖춘 바르베리니(Barberini) 극장이 세워졌고, 1637년에는 당시 일반인들이 한화로 500원 미만의 가격으로 공연을 관람할 수 있는 최초의 산 카시아노 극장(Teatro San Cassiano)<sup>91)</sup>이 세워졌다.

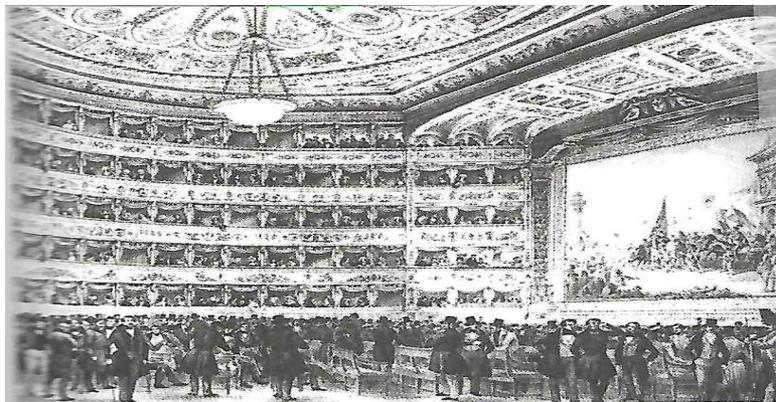


그림 7. 이탈리아 산 카시아노 극장

베네치아 산 카시아노 극장의 첫 공연인 프란체스코 마넬리(Francesco Manelli, 1595-1667)의 <안드로메다-L'Andromeda>에서 바다 경치가 보여졌을 때 그 장면을 보고 있는 모든 관객은 놀라움과 감탄으로 어찌할 바를 몰라했다. 한 관객은 ‘경이롭고 혁신적인 장면, 꽉 채워진 무대, 독창적인 메커니즘, 날아다니는 조형물, 천국과 올림푸스, 바다, 궁전, 숲과 셀 수 없는 매혹적인 장면’으로 공연을 묘사했다.<sup>92)</sup> 이탈리아에서는 산 카시아노 극장을 비롯해 16개의 극장이 더 세워질 정도였으며, 1637년부터 1678년 사이에 베네치아의 9개 극장에서 200편이 넘는 오페

91) 이탈리아 산 카시아노 극장(Teatro San Cassiano), 윤희상(2018), p. 44

92) Evan Baker(2013), *From the Score to the Stage: An Illustrated History of Continental Opera Production and Staging*, (Chicago: University of Chicago Press), p. 11

라가 초연되었다.<sup>93)</sup>

이 시대의 오페라는 귀족이건 평민이건 남녀노소 누구나 입장료만 내면 관람할 수 있는 문화생활의 통로가 되었다. 물론 평민과 귀족의 관람석은 구분이 되어 있었는데 오히려 그 때문에 신분과 관람자의 취향에 맞는 다양한 오페라가 탄생하게 할 수 있었다. 하지만 바로크 오페라는 구조적 결함과 부족한 짜임새라는 한계에 직면하면서 점차 사라지게 되었고, 이후 현실적인 이야기, 사회풍자를 소재로 하는 오페라 부파의 시대가 도래하게 된다.

### 3. 오페라 부파

오페라 부파는 18세기 초부터 19세기 초에 적용되는 이탈리아의 희극적 극음악을 통칭하고, 오페라 세리아의 반발로 시작되었다. 희극 오페라가 갖추고 있는 웃음이라는 희극성을 앙리 베르그송(Henri Bergson, 1859-1941)은 다음과 같이 설명하고 있다. 그의 저서 『웃음』(*Le Rire*, 1900)에서 희극성을 생명적인 것에 덧붙여진 기계적인 것, 자동주의와 경직성, 인간의 행동에 나타난 메커니즘 등과 같은 표현을 사용하였다. 베르그송은 살아가는 행위 자체를, 끊임없이 변화하고 어디로 튈지 모르는 것으로 생각하고 생동적인 움직임과 반대되는 기계적인 삶의 자동주의, 경직된 삶을 희극적인 것으로 바라보고 그것을 고치는 것이 웃음이라 주장하였다. 따라서 오페라 부파는 당시의 이상주의적이고 이성적인 사상이 지배하는 사회의 영웅들과 귀족 중심의 세계관을 다루었던 오페라 세리아와 대비되며, 현실적이고 일상적인 삶을 주제로 한다.<sup>94)</sup>

희극적 요소가 가득한 오페라 부파는 그 유래를 즉흥극라 할 수 있는 코메디아 델라르테(Commedia Dell'arte)에서 찾아볼 수 있다. 코메디아 델라르테는 이탈리아에서 발생한 극형식으로 16세기 말에 유럽 전역으로 발전해 갔다. 이 용어는 ‘코메디아’(희극)와 ‘아르테’(기교, 예술)의 혼합 명사로 희극적 요소가 두드러진다. 여기에 속하는 연극들은 간략한 줄거리를 토대로 배우들의 즉흥적인 기지와 우스꽝스러운 연기로 구성되어지는데, 이러한 이유로 기교적이지만 깊이가 없

93) 윤필상(2018), pp. 43-44

94) 김미영(2010), ‘18/19세기 서양 희극에 나타난 ‘희극성’에 대한 연구’, 『서양음악학』, 제 13-2호, p. 69 재인용

어서 현실감이 떨어진다. 이러한 수준의 코메디아는 극작가 카를로 골도니(Carlo Goldoni, 1707-1793)의 개혁으로, 고상한 말과 문장으로 정제되었다.

이런 희극성 오페라를 추구하는 부파는 보는 재미와 재치 있는 연기로 웃음을 선사 받을 수 있는 것이 특징이다. 그러므로 희극 오페라는 세밀한 연결보다는 줄거리의 핵심적 포인트를 성악가들이 어떻게 사실적으로 잘 표현하는가가 중요하다.<sup>95)</sup> 이전의 오페라 세리아에서는 성악가의 기량에 중점을 뒀던 나머지 대본의 빈약함과 스토리 전개에 미비로 인한 작품의 구조적 문제가 있었다면 오페라 부파는 작품을 사실적으로 표현하고 짜임새 있는 줄거리에 주안점을 두었기에 완성도 측면에서 비교 될 수 있다. 또한 소재 면에서도 주변에서 일어나는 흥미로운 일들을 재치와 해학으로 승화시켜 웃음을 선사하였다. 이러한 전개는 대중화된 오페라가 서민에게 더욱 사랑을 받을 수 있는 계기가 되었다.

오페라 부파의 희극적이고 음악적 기법은 단어 반복, 어눌한 코미디적 언어사용, 빠른 레치타티보와 노래 등의 언어유희, 배역들의 코믹한 움직임과 다양한 변장, 바뀐 역할과 소란하고 웃긴 싸움 장면 등을 예로 들 수 있다. 이러한 코믹적 요소는 회화적이고 상징적으로 모방되어 텍스트의 희극성을 강화한다. 인물이나 대본의 내용을 악기의 음향을 통해 상징적 묘사로 연상을 유도한다.<sup>96)</sup> 희극성의 카니발적 속성은 18세기의 오페라 부파들의 해석에 중요한 지표가 될 수 있을 것이다.

희극이라는 말의 어원을 우선 살펴보자면, 그리스어의 코모디아(Komodía)에서 유래했으며, 코모디아라는 말은 술의 신이자 다산의 신인 디오니소스(Dionysos)를 위해 거나하게 취한 가장행렬을 의미하는 코모스(Komos)에 그 근원이 있다.<sup>97)</sup> 미하일 미하일로비치 바흐친(Mikhail Mikhailovich Bakhtin, 1895-1975)에 의하면, 카니발은 일반적인 범주에서 벗어난 삶의 경험이며, 거꾸로 된 세상이다. 즉, 기존 사회의 위계질서가 더욱 부각되어 나타나는 공식적인 축제와는 달리 카니발은 모든 계층, 서열, 관계, 특권, 금지를 일시적으로 파기하는 축제이다.

카니발에서는 지배계급에 의해 강요된 거짓질서와 엄숙함이 파괴된다. 카니발

95) 허영한(2002), 『마법의 성-오페라이야기 2』, 심철당, p. 172 재인용

96) 최철 (2021), “푸치니 오페라 <잔니 스키키>와 단테 『신곡』 <지옥> 편의 연관성”, 조선대학교대학원 박사학위논문, p. 15

97) 류종영(2007), 『웃음의 미학』 유로서적, p. 15

적 세계는 인간의 육체성을 무시하는 정화된 형식의 세계가 아니며, 여기서 인간의 관계는 새로운 생생한 물질적, 감각적인 접촉 속에서 실제 실현되고 체험되는 것이다.<sup>98)</sup> 희극에 대한 속성과 연관된 부파의 본질을 카니발을 통해 바라볼 수 있는 위의 주장을 통해 계층과 서열로 정형화된 세상의 구속 아래서 일탈을 통해 해방감을 느끼고 차별 없는 사회를 갈구하는 것을 볼 수 있다.

이러한 시각은 카니발이 그 순간 가면 안에 자기를 감추고 함께한 모든 이들이 그 순간만큼은 차별을 던져버리듯이, 오페라 부파를 보는 관객들도 무대에서 보여주는 인간의 추태와 사랑, 비방, 슬픔, 미움 등을 웃음으로 승화시켜 카타르시스를 느끼는 것이다. 그러기에 오페라 부파의 소재는 계급을 타파하고 하층민이 귀족계급을 농락하고, 우리의 삶 속에 벌어지는 흔한 에피소드를 소재로 했던 것이다. 그리고 이 작품에서 벌어지는 비방과 조소, 비하 등은 그 순간의 웃음으로 덮이고 즐거움만 우리에게 남아있다.

오페라 세리아에 희극적 요소를 가미한 <거지 오페라-The Beggar's Opera, 1728><sup>99)</sup>의 등장 이후에, 이탈리아 작곡가 조반니 바티스타 페르골레지(Giovanni Battista Pergolesi, 1710-1736)에 의해 최초의 오페라 부파 작품이 탄생하게 되었다. 영리한 하녀 세르피나가 부자 노인 우벨트를 꺾어서 그 노인의 마님이 된다는 페르골레지의 <마님이 된 하녀-La Serva Padrona, 1733>는 작품이 갖는 예리한 풍자와 웃음으로 대성공을 거두며 이탈리아 오페라 부파의 전성시대를 열었다. 이후 오스트리아 작곡가 모차르트에 의해 만들어진 <피가로의 결혼-Le nozze di Figaro, 1786>, <코지 판 투떼-Cosi fan tutte, 1790>, <돈 조반니-Don Giovanni, 1787>도 남녀평등, 귀족과 서민, 그리고 하인들과의 관계를 위트와 풍자로 잘 녹여내어 많은 이들로부터 사랑을 받았다.

98) 오민석(2003), '카니발의 민중성과 그 불안: 바흐전의 『라블레와 그의 세계』를 중심으로,' 『안과 밖』, Vol.15, p. 43

99) 존 게이(John Gay)의 명성을 세계 문학사에 남기게 한 작품은 발라드 오페라(Ballad Opera)의 대표작품 <거지 오페라>이다. 20세기 대표적 희곡 작가겸 연출가인 버트OLT 브레히트(Bertolt Brecht)가 1928년 <서푼짜리 오페라>(Die Dreigroschenoper)로 개작하여 더욱 유명해진 <거지 오페라>는 1728년 영국 런던에 있는 링컨스 인 필드 극장에서 초연되었다. 런던의 도둑과 창녀들의 이야기를 다룬 이 작품은 내용면에서는 당대 로버트 월폴(Robert Walpole, 1676~1745)의 정권과 사회 전반의 도덕적 타락상을 풍자하였고, 형식면에서는 정통 이탈리아의 오페라를 풍자하였는데 당시의 민요와 유행가를 교묘하게 곁들여 발라드 오페라라는 새로운 장르를 유행시켰다. 김미량(2003), '정치 사회 풍자로서 존게이의 거지오페라 연구', 신영어영문학회 25집, p. 25

인간사 중 허위 허식에 대한 조롱과 사회의 부조리함을 풍자적으로 묘사했던 18세기 오페라 부파는 19세기 초에 이르러 이탈리아 작곡가 조아끼노 롯시니(Gioacchino Rossini, 1792-1868)와 가에타노 도니제티(Gaetano Donizetti, 1797-1848)에 의해 마지막 전성기를 누렸으며, 시대의 풍조였던 무거운 낭만주의 영향으로 인해 점점 쇠퇴하였다.<sup>100)</sup> 하지만 오페라 부파는 영국에서는 발라드 오페라(Ballad Opera), 독일은 징슈piel(Singspiel), 프랑스에서는 오페라 코미크(Opéra Comique)라는 장르를 정착화 시키는데 지대한 영향을 미쳤다.

#### 4. 사실주의 오페라

독일의 음악학자 칼 달하우스(Carl Dahlhaus, 1928-1989)에 의하면 사실주의 오페라는 19세기 중반에 주관적이며 개인주의적인 낭만 음악에 대한 반동으로 대두하였다고 한다. 객관적이고 현실적 삶에 눈을 돌린 작곡가들은 음향적 아름다움 보다 작품의 현실성에 더 주력하였다.<sup>101)</sup> 이처럼 시대적 배경으로 탄생한 사실주의 오페라는 주관적인 낭만주의에 저항하여 문학의 자연주의를 오페라에 도입함으로써 인생의 고뇌와 육체의 쾌락, 혹은 내면의 이중적인 갈등을 강조하는 리얼리즘인 것이다.

사실주의의 시작은 회화 부분에서 시작되었다고 할 수 있다. 자신의 눈으로 본적이 없기 때문에 천사를 그릴 수 없다는 프랑스의 화가 쿠르베(Gustave Courbert, 1819-1877)가 당시 전통적이고 보수적인 화풍에 반항해 ‘돌 깨는 인부’나 ‘목욕하는 여인’ 등 지극히 현실적인 그림을 그렸다.<sup>102)</sup> 당시 화가들 대부분은 자신의 높은 지위를 자랑하기 위해 귀족과 같은 신분을 표현할 수 있는 화려한 의상을 입고 품위를 인위적으로 표현하기 위한 작품을 주로 그리고 있었다. 하지만 쿠르베는 아래 그림처럼 이러한 격식과 형식에 구애받지 않고 우리가 직접 눈으로 확인 할 수 있는 그림을 화폭에 담았다.<sup>103)</sup>

100) 최철(2021), p. 13-14

101) 홍정수, 오희숙(2009), 『음악속의 철학』 심설당, p. 231

102) 홍정수, 오희숙(2009), p. 98

103) 구스타프 쿠르베(1853), ‘목욕하는 여인들’ 프랑스 파브르미술관  
<https://blog.naver.com/noctiflorero/10059162314>



그림 8. 목욕하는 여인들

그림에 나타난 여인은 특별한 포즈도, 맵시 있는 선과 인상적인 색채도 없지만, 이전에 보지 못한 진솔된 아름다움은 이 그림의 백미라 할 수 있다. 평범한 진실을 그린 쿠르베의 작품은 이 후 다양한 문화예술과 음악 분야에 영향을 주었다. 음악에서도 사실주의 경향은 개인적 측면보다 사회적 측면이 강조되고 단순히 사적 감정보다는 사회적 현실을 음악에 담아 보려고 시도 했다. 이러한 시도는 낭만주의와 관념주의 미학을 거부하는 저항적 요소를 특징으로 나타냈는데, 이는 무엇보다도 사람들이 공감할 수 있었던 소재로, 이전에는 무시되고 거의 금기시되었던 재료의 영역에서 주제를 선택했다. 이는 예술적 능력이 없다고 간주되었던 소재의 계층을 새로이 예술적으로 발굴해 나가는 것을 말한다.<sup>104)</sup> 예를 들어 사실주의 경향이 나타나기 이전의 오페라 주제는 고대 그리스의 신화나 상류 사회의 사랑 이야기를 다루고 있지만 사실주의 오페라는 지금까지 왜곡되고 은폐되어 왔던 사회성 고발의 문제들을 직설적이고 예리하게 표현하였다.<sup>105)</sup>

비제의 <카르멘-Carmen, 1874>은 알레비(Ludovic Halévy)와 앙리 메이야크

104) 최철(2009), p. 31

105) 홍정수·오희숙(2009), pp. 98-100

(Henry Meilhac)의 대본으로 1875년 3월 파리에서 초연 한 4막 오페라로 무대의 극적 진실감과 적극적 표현을 통해서 혁신에 성공한 프랑스의 기념비적 국민 오페라이다. 떠돌이 집사이며 매혹적인 여인인 카르멘을 향한 호세의 사랑과 질투, 그리고 죽음으로 달려가는 두 주인공의 극적인 사랑 이야기는 강하고 극렬한 사실주의 향기를 물씬 풍기고 있다.

또 자코모 푸치니(Giacomo Puccini, 1858-1924)의 오페라 <외투-II Tabbaro, 1918>도 예로 들 수 있다. 센 강변의 거룻배를 무대로 어느 하층민들의 삶과 애환을 소재로 하고 있으며 주인공의 심리를 날카롭게 묘사함으로써 사실주의 오페라의 전형을 보여주는 완벽한 작품이다. 치정으로 인하여 자신의 아내와 내연남을 죽이는 끔찍한 살해 장면을 비롯하여, 노동자들의 힘든 삶을 사실적으로 묘사하고 있다. 이처럼 베리즈모 작곡가들에 의해 창작된 오페라들은 대본의 적극적 표현을 통해서 당시 사회상을 여과 없이 보여주고 있다.

이로 인해 음악가들은 사실주의 문학가들의 작품과 그들의 대본에 의해 제작된 연극들을 접하면서 오페라의 새로운 방향을 모색하게 된다. 19세기 후반의 이탈리아 베리즈모의 근간이 되는 자연주의 문학은 도시화 과정에서 발생하는 소외 계층의 삶과 사회적 병폐를 들추어내면서 알콜중독, 히스테리, 창부, 매독과 같은 하층민의 삶의 단면을 실제 이상으로 비참하게 들춰내기도 했었다. 이러한 시도는 미술가 쿠르베의 그림에서 보듯 음악의 색깔과 표현도 더욱 세밀하게 창작 되었으며 대본 역시 사실적인 서사적 문체를 적극적으로 사용하는 변화를 맞게 되었다. 그러나 서민들의 실제적이고 현실적인 생활을 소재로 하는 사실주의 오페라에서도 극중 인물의 성격과 심리에 적합한 페미니즘에 대한 사고는 쉽게 찾아볼 수 없다.

이러한 경향은 바로크 이후 이탈리아 오페라의 콜로라투라(Coloratura)<sup>106)</sup> 아리아의 특징을 사라지게 하고, 바그너의 무한선율보다 훨씬 민족적 색채가 짙은 레치타티보가 사랑을 받게 만들었다. 이렇듯 베리즈모 사상은 오페라 가수의 가창 스타일의 변화를 유도하였고 성악가는 벨칸토 창법에서 탈피하여 텍스트에 몰입하는 색채적 발성을 추구하여, 더 극적인 표현을 구사하게 되었다. 오케스트

106) 빠른 경과구나 트릴 등과 같은 기교적이고 화려한 선율을 말한다. 특히 18-19세기 오페라의 아리아 등에서 흔히 볼 수 있다. 박세원(1996), p. 153

라도 극중 등장인물의 심리 상태와 극적인 긴장감을 사실적인 표현을 위해 다양한 악기군을 자유롭게 등장시키고 트레몰로(Tremolo) 기법을 비롯하여 박자, 리듬, 다이내믹 등 다양한 변화를 시도하였다.<sup>107)</sup> 위와 같은 대본과 음악의 변화는 당시 공연 예술을 대변하고 큰 인기를 구가했던 오페라의 방청객들에게 큰 반향을 일으켰으며, 이러한 관심과 인기는 사실주의 오페라가 유럽과 전 세계에 전파되는 계기가 되었다.

사실주의 오페라는 이전의 오페라의 구조적 혁신뿐만 아니라 시대의 이념과 사회의 이슈 및 정치적 이념까지 담고 있었다. 시대의 사건들을 오페라화하고 그것을 마치 실제로 보듯이 담으려 한 사실적, 세밀한 묘사는 사회에 파란을 일으키기도 하였지만 그 시대 강렬했고 보수적이었던 여성에 대한 비하나 편견의 시각은 뛰어넘지 못하였다. 작업의 환경과 창작자, 연출자 등도 모두 남성이었으며 오페라 안에 등장하는 여주인공들도 이전의 시대보다 더욱 노골적으로 비하되어 등장했다.<sup>108)</sup>

우리 일상에서 바라본 사회의 모습을 담은 오페라는 당시 급격한 사회 혼란기 한가운데 있었다. 제1차 세계대전, 사회의 급속한 산업화, 사회의 불합리한 계층간의 갈등, 남녀 불평등이나 여성 비하로 인한 페미니즘의 대두, 그리고 여러 사회 문제로 인한 끔찍한 실제 사건들이 소재가 되어 제작 되었다. 사실주의 오페라는 얼마 지나지 않아 소재의 획일성이라는 아쉬움 때문에 지지층으로부터 점점 외면을 받기 시작했다. 이전의 상상 속의 나라를 펼 수 있었던 오페라의 다양한 소재가 사실적인 사건 위주로 제작되다 보니, 항상 비극적인 드라마의 내용은 다양한 청자의 욕구를 담아내지 못했다. 혁신적인 음악과 대본의 개혁을 통해 인기를 구가한 사실주의 오페라는 다양성의 부족으로 이후 오페라계에 새로운 과제를 남겨 주었으며, 이러한 이유로 탄생된 현대 오페라는 더욱더 파격적인 소재와 음악 부분의 혁신적인 모습을 통하여 발전 하였다.

107) 이끈나(2007), “ Verismo Opera와 G. Puccini 『La Bohe'me』의 Mimi 연구”, 숙명여자대학교대학원 석사학위논문, pp. 3-4

108) 앞에서 언급했던 사실주의 오페라 작품 이었던 <카르멘>, <외투>의 여주인공 뿐만 아니라, 베르디의 대표적인 오페라 <춘희>에서 창녀 여주인공의 희생, 푸치니의 오페라 <라보엠>에서 작자의 의도에 의해 원작과 달리 바뀐 여주인공의 이미지, <수녀 안젤리카>의 성적 불평등과 희생 등이 있다.

## 5. 현대오페라

오늘날의 현대오페라는 형식의 파괴와 더불어 시대정신인 융복합의 영향으로 다양한 장르와 결합되고, 소재 차용에서도 다양함을 선보이고 있다. 대한민국에서 나타난 대표적인 형태는 오페라와 대중 음악이 결합된 팝오페라(Pop Opera)와 뮤지컬과 오페라가 융합된 뮤페라(Mupera) 등을 들 수 있다. 대중에게 어렵게 느껴졌던 오페라의 장르를 팝이나 뮤지컬과 같은 대중적인 장르와 융화시켜 사람들에게 친숙한 문화 장르를 만들어낸 것이다. 이러한 문화 융합적 시도는 대중적인 장르를 통하여 많은 사람에게 친근하게 다가서려는 노력으로 볼 수 있다.

다른 특징으로는 소재와 콘텐츠가 서로 다른 장르를 다시 각색해 내는 문화 양식간의 교차적 현상이 통용되고 있다는 점이다. 이러한 교차적 현상은 소재 발굴과 개발에 드는 비용을 절감하고 더 많은 관객을 동원함으로써 고부가가치를 창출해내는 결과를 가져올 수 있다. 예를 들자면, 연극이나 영화로 발표된 작품을 뮤지컬로 각색하는 경우를 들 수 있다. 또한 영화와 뮤지컬의 합성어인 뮤비컬(Muviecal)이라는 새로운 양식을 등장시키기도 하였다.<sup>109)</sup>

융합된 종합예술작품으로서의 현대오페라의 모습은 작곡가 칩머만(Bernd Alois Zimmermann, 1918-1970)의 <군인들-Die Soldaten, 1965>을 통해서 찾아볼 수 있다. 다양한 등장인물 사이에서 일어난 과거, 현재, 미래의 사건을 순차적이면서도 동시적으로 전개하는 원작의 극작법적 아이디어를 극과 음악이 오페라로 확대되면서, 시공간적 개방성을 표현하기 위해 다양한 문학적이고, 음악적인 재료들을 인용하였다.

원작 텍스트를 리브레토로 재구성하면서 칩머만은 렌츠의 시 ‘우리의 마음’(Unser Herz, 1776), ‘토이치 춤의 노래’(Lied zum teutschen Tanz, 1974), ‘아! 젊은 시절의 소원’(Ach! ihr Wünsche junger Jahre, 1775-1776)을 추가하였고, 음렬 기법과 총렬 기법을 비롯한 동시대의 작곡 기법에 따라 음악을 작곡하면서 중세 성가, 바흐 코랄, 재즈 등 다양한 시대의 음악 재료를 오페라에 인용하기도 하였다. 인용된 기존 텍스트와 기성 음악은 단순히 패러디나 모방을 위한 것이라기보다는 기

109) 황보라(2016), “현대오페라 <분노의 포도>에 나타난 문화콘텐츠 융합적 요소에 관한 연구”, 숙명여자대학원 박사학위논문, pp. 1-2

성 재료를 내포된 원래 의미를 오페라의 드라마적 맥락에 배치함으로써 그것이 드라마상의 미래, 혹은 현재의 사건을 암시하는 일종의 기호로 사용되었다는 점에서 주목할 만하다.<sup>110)</sup>

이와 같이 현대오페라는 다양함을 담을 수 있는 포용성을 가진다. 시대정신인 융합의 기치 아래 현대오페라는 대중문화와의 결합, 그리고 토속 음악과의 결합, 그 외의 고대부터 현대까지 다양한 음악 기법 등을 망라하여 작품을 제작하였다. 현재 사용되고 있는 무조음악이라든지 비화성을 통한 분위기 묘사, 대중음악의 수용에 따른 변화 역시 현대오페라의 새로운 모습이라 할 수 있다. 경계를 넘어선 오페라는 소재와 음악의 풍부함을 통해 발전된 시대의 모습을 자유자재로 표현하였으며 이에 걸맞은 확장된 무대가 만들어지고 있다. 또한 현대오페라는 작곡가나 지휘자의 비중보다 연출가의 역량을 중요시하는 경향이 많아졌다. 오페라의 성공여부가 시각적 효과의 우수성을 통하여 평가 받는 경우가 많아졌기 때문이다. 과거의 오페라를 이전과 다른 각색을 통하여 시대를 바꾸어 제작하거나, 과학적인 최첨단의 장비를 이용하여, 과거나 현재의 오페라를 미래 가상의 시대로 꾸며내기도 한다. 이러한 이유로 과거 음악가 출신의 연출가가 주류였던 시대와 달리 작품의 요구에 맞는 영화감독, 연극 등 전방위 연출가들이 상상의 나래를 펼 수 있게 되었으며 시대적 요구에 맞는 작품들이 제작되어지고 있다.

이러한 움직임에 관객들은 이전의 프레젠테이션적 오페라를 넘어선 새로운 패러다임의 작품에 뜨거운 반응을 보이고 있다. 과거의 오페라들도 새로워진 스타일과 연출로 재탄생되고 있으며 현재 제작되고 있는 작품들도 이에 부응하고 있다. 때로는 더욱 자극적인 작품들이 창작되고 이에 맞는 음악들이 작곡되어진다. 더욱 폭력적이고 에로티시즘적인 오페라 등이 등장하였고, 무대 위의 과감한 성적 표현과 폭력성은 이전에는 볼 수 없었던 모습이다. 이러한 현상은 영화나 뮤지컬 등의 대중문화의 유입에 따른 예술의 새 경향이라 할 수 있다.

위와 같이 오페라는 다양한 변화와 시대적 요구로 작품을 제작하는 과정에 큰 변화를 맞고 있다. 이제는 지금까지와 다른 제작환경에서 오페라를 바라 봐야 한다. 급변하는 시대에 적응해야 하며 시·공간에 맞는 새로운 패러다임의 접근이

---

110) Bernd Alois Zimmermann(2014), “Three Scenes of the opera Die Soldaten” The Opera Quarterly, p. 141

필요할 때다. 즉 과거로의 회귀가 아니라 현재를 직시할 수 있는 페미니즘 관점의 오페라가 등장해야 한다. 이상에서 살펴본 바와 같이 바로크 시대 오페라부터 현대 오페라까지 시대별 흐름과 특징을 아래의 표로 정리하였다.

표 7. 시대별 오페라의 특징(연구자 구성)

<b>바로크 오페라</b>
<p>고대 그리스 연극을 17세기 이탈리아에 맞게 복원시키면서 베니스와 나폴리 중심으로 오페라가 만들어지고 카스트라토의 활발한 활동으로 인하여 오페라의 대중화를 이루게 되었다. 또한 프랑스는 극의 전개와 상관없이 극 중간에 발레를 삽입하였고 영국에서는 가면극 중심의 발라드 오페라가 유행 하였다.</p>
<b>고전주의 오페라</b>
<p>이탈리아 오페라는 오페라의 정통으로 자리를 잡게 되었다. 하지만 글록의 영향으로 오페라 개혁 운동의 시작되었고, 독일에서는 레치타티보를 대신해 대사를 읊는 징슈빌이 만들어졌다. 프랑스에서는 부퐁논쟁이 종식되고 코미크 오페라가 한층 인기를 누리게 되었다.</p>
<b>낭만주의 오페라(전)</b>
<p>오페라 부파가 주류로 정착되고 서민들의 일상을 세밀히 묘사한 베리즈모 오페라도 창작되면서 오페라는 제2의 전성기를 맞이한다. 프랑스에서는 그랜드 오페라 양식이 만들어지고 이후 경가극인 오페라타가 생겨났다. 독일에서는 낭만 오페라의 탄생과 음악극이라고 불리는 오페라 형식이 만들어 졌다.</p>
<b>낭만주의 오페라(후)</b>
<p>이탈리아에서는 사실주의적인 작품 중심으로 오페라의 최고 절정기를 맞이하지만 러시아, 체코슬로바키아 등을 중심으로 민족적 색채가 강한 선율의 오페라들이 작곡되기 시작하였다.</p>
<b>근대 오페라</b>
<p>프랑스에서 개발된 인상주의 음악을 중심으로 독일과 오스트리아에서는 후기 낭만주의가 발달했고 20세기 전반 오페라는 표현주의 경향을 보였으나 1차 세계대전 이후 전 고전주의가 유행하고 2차 세계대전이 끝나면서 전체주의적 사고를 중심으로 전위적 오페라가 제작 되었다</p>

## 현대 오페라

시대정신인 문화융복합의 영향으로 다양한 장르의 오페라들이 창작되고 있으며 나라와 국경을 뛰어 넘어 미니멀리즘한 오페라가 뮤페라, 뮤비컬 등의 이름으로 인기를 누리고 있다. 또한 AR과 VR의 최첨단 기술을 활용한 새로운 패러다임의 오페라들이 계속해서 만들어지고 있다.

### 제3절 오페라 속에 드러난 여성의 이미지

인간의 감정을 예술적으로 표현하는 음악은 감동과 아름다움이라는 여성적 이미지를 가지고 있지만 그 속에 여성은 없다. 음악이라는 서양의 전통 예술사는 거장, 천재, 명작(名作)들의 역사라는 패러다임에 기초해왔다. 거장, 천재, 명작은 여성과는 무관한 개념이었다. 전통 예술사는 예술의 기원을 고대 그리스로 삼는 가부장제의 예술계 개념들과 그 이론 틀에 기초하고 있다. 그리고 그 이후의 예술사의 상황은 현재에 이르기까지 특별히 달라지지 않았다. 여성예술은 배제되었고, 전통 예술사에 포함된 소수의 여성 예술인들마저 폄하되고 있다.<sup>111)</sup>

음악 역사에서도 여성들은 활동의 제약과 역할의 배제 그리고 교육의 부재로 인해 늘 도외시 되었다. 특히 가부장제는 여성을 예술적 주체로서 인정하지 않았고 사회, 정치, 경제, 전반의 성불평등과 관련하여 남성들의 편견과 차별 속에 여성 이미지를 가두고 말았다. 이러한 여성의 성역할이나 여성성에 대한 편견은 남성 작곡가들이나 연출가들에 의해서 만들어졌고 그들의 작품 속에서 여성의 이미지는 언제나 남성의 관점에서 다루어졌다. 이미지는 마치 매스 미디어(Mass Media)가 세상을 비추는 거울인 것처럼 직접적으로 현실을 반영할 수 있다는 것을 전제한다.<sup>112)</sup> 극음악인 오페라는 본격적으로 젠더로서의 이성과 성 정치학의

111) 김주현(2008), 『여성주의 미학과 예술작품의 존재론: 한국현대 여성미술을 중심으로』, (주)아트북스, p. 10

112) 수잔나 D. 윌터스, 김주현·신정원·윤자영·김현미 옮김(1999), 『이미지와 현실 사이의 여성들』, 또하나의문화, p. 59

담론 소재가 되는 음악의 대표적 예술장르다. 오페라 속에 등장인물은 신화속 주인공을 현실에 불러들이기도 하고 동시간대의 우리의 모습을 반영하기도 한다.

각각의 시대에 따라 줄거리와 등장인물 그리고 표현 방법에 의해 메시지 전달이 달라진다. 그 때문에 남성들 관점에서 작곡된 작품들은 그들이 원하는 여성의 이미지와 여성을 바라보는 관점이 오페라속에 그대로 투영되는데, 오페라속 여성의 이미지는 첫째, 세속적인 쾌락을 쫓는 창녀나 요부이고 두 번째는 변화에 적응하지 못하는 보수와 순종이다. 팜프 파탈형으로 창녀의 여성상은 순진한 남성을 유혹하고 자유분방하며 매사에 적극적인 인물들로 그려진다. 하지만 그들의 사랑은 시대적 정서와 사회적 신분의 한계를 벗어나지 못하고 도덕적 책망과 징벌로 결국 필연적으로 죽음에 이르게 된다. 또한 보수적이고 소극적이며 순종적인 여성들에게는 육체적 순결이 암묵적으로 요구되고 남성들에게 구원의 손길을 기다리는 연약한 여성상으로 비춰진다.

오페라 속에 착한 여성들은 주위의 모함과 오해를 받거나 남성에 의해서만 존재하고 남성에게 억압받는 존재로 그려진다. 남성들의 오페라는 스토리 전개와 구조에서 정형화된 틀을 만들어냈고 젠더로서의 여성이 어떻게 인식되어 왔는지를 확연하게 드러낸다. 이처럼 착함과 나쁨으로 구분된 여성의 이미지는 시대적이고 사회적인 편견과 가부장제에서 만들어진 것이다. 여성의 극적인 이미지는 남성들의 일방적 사랑의 방식으로 그것에 투사한 것이며 이것은 결과적으로 오늘날의 페미니즘을 논하게 되는 과오(過誤)에 이르게 된다.<sup>113)</sup>

몇 편의 오페라를 살펴보면 <카르멘-Carmen>, <노르마-Norma>, <마농 레스꼬-Manon Lescaut>, <안나 볼레나-Anna Bolena>, <마리아 스투아르다-Maria Stuarda>, <람메르무어의 루치아-Lucia di Lammermoor>, <토스카-Tosca>, <메데아-Medea> 등 수 많은 작품들이 여성의 이름으로 제목이 붙여져 여성들을 존중한 것처럼 보이지만 결국 여주인공들은 대부분 죽음으로 내몰리거나 버림을 받았다.

팜프 파탈의 대명사인 자유분방한 집시 카르멘은 순진한 젊은 남성을 유혹했기 때문에 처벌을 받아야 하는 인물로, 죽음으로 그 대가를 치르고 <마농 레스꼬-Manon Lescaut>에 등장하는 허영심 많은 여주인공 역시, 성실한 청년을 유

---

113) 이옥희(2011), pp. 21-22

흑해 곤경에 빠뜨린 대가로 죽게 된다. 또한 <노르마-Norma>의 ‘노르마’나 <오텔로-Otello>의 ‘테스데모나’ 처럼 단지 순결을 잃었다는 이유로 죽임을 당하는 예는 쉽게 찾아볼 수 있다. 아니면, 꼭 이름이 아니더라도 <라 트라비아타-La Traviata>는 버려진 여자라는 뜻이고, <라 파보리타-La favorita>는 애첩, <라 조콘다-La Goconda>는 가희(歌姬) 라는 뜻을 가지고 있다. 또한 <리골레토-Rigoletto>, <나부코-Nabuco>, <탄호이저-Tannhäuser>처럼 오페라의 제목에 남자의 이름을 붙이고 있지만, 이런 경우에도 대부분 사랑의 주체지만 버림받는 이들은 역시 여자들이다.

두 남녀의 이름이 붙은 제목도 많은데 <트리스탄과 이졸데-Tristan und Isolde>, <로미오와 줄리엣-Roméo et Juliette>, <펠레아스와 멜리장드-Pelleas et Melisande>도 남자보다는 여성의 사랑과 희생을 집중적으로 조명하고 있다. 여성들이 질병으로 죽는 경우는 <라 트라비아타>와 <라 보엠-La boheme> 등인데, 둘다 사인은 결핵이고, <일 트로바토레-II Trovatore>, <페도라-Fedora>처럼 독약을 먹고 죽는 경우도 있다.

칼로 죽는 경우도 있다. <나비부인>, <라 조콘다> 등이고 <사포-Sapho>에서 처럼 몸을 던지는 추락사나 <니벨룽겐의 반지-ber Ring des Nibelungen>처럼 불 속에 몸을 던지는 경우도 있다. 또한 사랑하는 남자의 죽음에 스스로 동참하는 경우도 적지 않은데, <아이다-Aida>, <안드레아 세니에-Andrea Chemier>가 그 예라 할 수 있다.

오페라에서는 대부분의 여성들이 진실한 사랑을 원하지만 남성들은 그 사랑을 이용하거나 오해하고 그녀들을 배신하거나 죽음으로 내몰아간다. 하지만 여성들은 그런 남성과의 진실된 사랑을 위해 목숨을 던졌다.<sup>114)</sup> 오페라뿐만 아니라 남성과 여성을 형상화할 수 없는 것처럼 보이는 기악 부분에서도 남성 신화의 상징체계가 적용되었다. 예를 들어, 대부분의 바로크 음악은 신이나 군주의 위엄을 칭송하거나 찬양하였다. 이것은 남성이 가지고 있는 권력이 신에게 부여받았다는 사회적 인식과 긴밀한 연관이 되어있다.

여성의 순종을 강조하기 위해 18세기 음악은 신에 대한 복종을 남성에게 대한 여성의 복종과 교묘하게 혼용하고 있는 경우가 많다. 예를 들어 하이든(Franz

114) 박종호(2008), 『박종호에게 오페라를 묻다』, 시공사, pp. 68-79

Joseph Haydn, 1732-1809)의 오라토리오에서의 아담과 이브의 대화들을 보면, 신을 찬양하도록 여성을 인도하는 것이 남성의 사명처럼 묘사된다. 또한 여성의 인생은 그녀 자신의 것이 아니라 남편의 것임이 강조된다. 처음부터 끝까지 신에 대한 공경과 존경심을 표현하고 있는 이 오라토리오에서는 남편에 대한 복종과 신에 대한 복종이 뒤섞여 있으며, 따라서 여성이 남편을 모욕하는 것은 곧 신의 권위를 모욕하는 것처럼 인식된다. 하이든은 이러한 남녀의 관계를 음악적으로 그대로 반영하기 위해 부점 리듬이나 3도 음정을 통해 아담의 활동성을 표현한 반면, 하행하는 2도 음정과 계류음을 통해 이브의 연약함과 수동성을 표현함으로써 여성과 남성의 위상을 음악적으로 반영시켰다.<sup>115)</sup> 그런데 더욱 흥미로운 주장은 조성음악 자체가 목적성, 다시 말해 남성성의 표현이라는 것이다. 사실 극단적으로 표현하자면, 조성 자체가 목적을 갖는다고 말할 수 있다.<sup>116)</sup>

이렇게 남성작곡가들의 작품을 보면 의도적이 아니었을지라도 남성과 여성이라는 이분법을 고착시키고 남성 우월주의를 재확인시킨다. 그 때문에 음악이론들 역시 젠더와 섹슈얼리티의 은유 즉 남성성과 여성성에 대한 은유에 의존하고 있다.<sup>117)</sup> 오페라에서는 이성이나 지식 또는 논리성 같은 특성이 남성의 몫이고, 여성에게는 순종, 헌신, 순결 그리고 신체적인 아름다움이 강조되는 것이 남성중심 사회의 공통된 특징이다. 결국 남성이 만든 오페라에 등장하는 남성 캐릭터는 용맹함으로 모든 여성의 유혹을 벗어나 모든 것을 극복하는 영웅으로 묘사된다. 여성 캐릭터에게 나약함 혹은 이중적이고 기만적인 이미지를 부여하고 남성 캐릭터는 이것을 이겨내는 전개를 통해 남성 캐릭터의 전형적인 영웅적 정체성을 완성해내는 것이다.<sup>118)</sup>

115) 민은기(2002), pp. 53-54

116) 조성음악은 언제나 시작했던 그 조로 끝을 맺는다. 결과적으로 작품의 시작부터 그것은 궁극적으로 도달해야 할 목적지가 정해져 있다는 뜻이다. 흥미로운 것은 조성의 역사에 서 구체화된 서사 패러다임들은 젠더화된 특성들을 갖는다는 것이다. 이것이 가장 분명하게 나타나는 것이 소나타 알레그로 형식이다. 소나타 형식에서 제1주제와 제2주제는 각각 남성적, 여성적이라는 말로 불린다. 물론 음악학에서 학술 용어로 그렇게 부르는 것은 아니지만 그 관습은 쉽게 없어지지 않고 있다. 이는 용어상의 문제가 아니라 남성과 여성이라는 전통적인 이분법적 서사 구조를 소나타 형식이 구현하고 있기 때문이다. McClary Susan(1991), *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. (Minneapolis: University of Minnesota Press), p. 13. 조성음악은 으뜸 조에서 출발해서 두 세 개의 조성을 만나 이를 정복한 뒤 종국에는 으뜸조로 돌아오게 된다. 즉 남성적인 으뜸조는 승리하고 그리고 여성적인 다른 조는 극복 되도록 예정되어있다. 민은기(2002), p. 54

117) 민은기(2002), p. 56

## 제4장 오페라 속 여성캐릭터의 시대별 변천사

예술은 사회적 억압에도 불구하고 그 시대의 모습을 담는다. 시대정신과 철학을 내포하는 문화예술은 비판적인 시각을 통해 바뀔 세상을 열망하며 사회의 혁신을 유도하기도 한다. 역사는 이러한 변화의 힘을 원동력으로 삼고 지금까지 잘 성장하고 있는 것이다. 역사 속에서 인간의 희로애락과 함께한 음악은 지금까지 가장 사랑받았던 예술 장르의 하나로 인간의 이념과 당시 사회상을 고찰하는데 가장 유용한 분야이며, 특히 오페라는 종합예술의 융복합적 가치와 예술적 측면에서 누구에게나 인정받고 있다. 또한, 작품에 담긴 스토리와 음악의 유추, 등장인물의 연구를 통하여 시대정신을 파악할 수 있다. 이러하기에 극음악, 오페라에 담긴 여성캐릭터가 시대별로 변화하는 모습을 통해서 페미니즘이라는 담론과 그 가치를 객관적 시각으로 만나볼 수 있을 것이다.

### 제1절 18세기 <코지 판 투떼>

모차르트의 오페라 부파들은 이전의 유럽을 지배해 왔던 오페라 세리아와는 전혀 다른 형식, 전혀 다른 소재와 내용으로 탄생 된 혁명적인 오페라다. <피가로의 결혼>을 쓴 극작가 로렌초 다 폰테(Lorenzo Da Ponte, 1749-1838)의 이탈리아어 대본 작업으로 완성된 이 작품은 모차르트가 빈에서 거주할 시기 실제 일어났던 일을 소재로 하여 제작되었다. 이 작품의 제목인 <Cosi fan Tutte>는 이탈리아어로 ‘여자란 모두 똑같은 모습을 보인다’는 의미로 여기서 ‘모습’은 여자들의 바람기를 뜻하며, 여자들의 정조에 관한 내용이다.

118) 조선영(2020), “오페라 여성 캐릭터 분석을 통한 음악 비평 교수·학습 지도안 연구“ 경희대학교 교육대학원 석사학위논문, p. 47



그림 9. <코지 판 투떼> 1790년 초연 포스터

<코지 판 투떼>가 제작된 18세기<sup>119)</sup>에는 계몽주의 사상이 널리 유럽에 퍼지며 사회의 불합리함과 비이성적인 모습에 대한 비판들이 대두되었고 이를 극복하고 타파하기 위한 노력들이 시작 되었다. 17세기 말에서 18세기 당시 사회의 모습은 귀족이 아닌 부르주아와 평민 계급이 점차적으로 사회와 경제를 주도하고 있었다. 따라서 여러 가지 사회적인 폐단과 불합리한 처사 그리고 신분제에 의한 차별 등으로 인해 모두가 공평한 대접을 받을 수 있는 새로운 시대에 대한 열망이 꿈틀거리고 있었다.<sup>120)</sup>

계몽주의는 감성보다는 이성을 중시했으며 이성에 의한 인간 사회의 진보를 주장하였다. ‘부당한 사항에 대한 반발과 합리적이고 이성적인 개혁으로 인간 사회가 진보한다’ 라고 주장하는 사람들은 지난 시대의 절대왕정이나 구제도는 개혁해야 하며, 차별을 없애고 자유롭고 평등한 사회를 실현해야 한다고 주장했다.<sup>121)</sup> 이처럼 사회의 작은 변화는 그동안 귀족의 전유물이었던 ‘오페라 세리아’의 퇴보와 시대정신에 맞는 ‘오페라 부파’의 탄생을 촉발시켰다. 그 당시 최고의 인기 예술장르였던 오페라의 변화의 주역은 무역과 산업화를 통해 급성장한 상인계급과

119) <코지 판 투떼>의 1790년 1월 16일 비엔나 부르크테아터극장 초연포스터

<https://blog.naver.com/opazizi/221793623008>

120) 김재민(2014), “W.A.Mozart의 오페라 부파와 18세기 계몽주의 - LorenzodaPonte 3부작 《LeNozzediFigaro》, 《DonGiovanni》, 《Cosifantutte》를 중심으로-” 경희대학교대학원 석사학위논문, p. 5

121) 고중환(2010), 『오페라로 배우는 역사와 문화』, 푸른사상, p. 321

시민들이었다. 하지만 보수적인 시대를 대변하듯 그 속에서도 변화된 여성의 모습은 찾기 힘들었다. 이러한 모습은 당시 최고의 오페라 작곡가인 모차르트의 작품에서 찾아볼 수 있다. 모차르트는 위에서 언급한 사회의 요구와 의식을 담은 새로운 형식인 오페라 부파를 최고의 경지에 끌어올린 작곡가이다.

그의 오페라 <피가로의 결혼>은 프랑스 극작가 피에르 오귀스탱 카롱 드 보마르셰(Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, 1732-1799)의 희극 『피가로의 결혼』(*Le mariage de Figaro*, 1784)을 다 폰테의 이탈리아 대본 작업으로 완성된 작품이다. 프랑스에서 최고의 인기를 누렸던 보마르셰의 희극 <피가로의 결혼>은 단순한 코미디처럼 드러나 있지만 그 내용은 하층민이 귀족들의 전횡에 반하는 신랄한 비판이었다. 오스트리아에서 상연을 염두하고 만들어진 오페라 <피가로의 결혼>의 원작 희극은 앞의 언급처럼 지배계층에게는 사회불안을 야기하는 작품으로 취급되어 작품이 상연 금지된 상태였다. 하지만 당시 이 연극의 상연 금지를 내린 황제 요제프 2세의 이례적인 허락과 혹독한 작품 검열을 통과한 뒤 오페라의 제작이 이루어졌다.<sup>122)</sup>

시대의 약자였던 여성이 당하는 부당함에 대한 남성들의 반성을 촉구하는 이 작품에서 페미니즘적 정서를 찾아볼 수 있다. 약혼녀를 탐하는 주인을 웃음거리로 만드는 피가로의 행위는 풍기를 문란하게 만드는 것이 아니라 악습에 대항하는 도덕적 행위라 할 수 있다. 또 이 작품에서 백작을 곤란하게 만들었던 백작 부인의 행위를 두고 가해자의 가치를 더 중요시하는 비평가들의 잘못된 사고를 비판하고, 도덕에 대한 잣대가 왜 여자에게만 있는지를 시사한다. 저항의 정신 안에는 계급뿐만 아니라 남성과 여성의 성차별에 대한 저항 역시 극명히 나타나 있다. 숨어 있는 여성에 대한 부당함을 해결하기 위한 백작 부인의 지략과 그 모든 계획을 실천으로 옮겨 절대 권력자의 오만함을 꾸짖는 결과를 통해 근본적

122) 문학 작품이 그러하듯이 보마르셰의 원작 *Le Mariage de Figaro*는 그 당시의 사회 모습을 반영하면서 또한 사회에 영향을 주었다. 루소의 사회계약설, 몽테스키외의 ‘법의 정신’, 혹은 볼테르의 많은 저술들과 마찬가지로 프랑스 혁명을 유도해낸 원인중의 하나로 꼽히는 작품들 중 하나이다. 보마르셰의 희곡을 자세히 보면 작품 곳곳에 구제도의 모순, 부조리한 사회 모습 등 그 당시 사회를 비판한 부분이 많이 나온다. 희곡으로서 뛰어난 작품이었지만 프랑스 혁명 전야의 정치적, 사회적 분노를 직설적으로 표현하고 귀족사회에 대한 풍자와 반항이라는 내용적인 문제점을 안고 있었기 때문에 빈을 비롯한 유럽의 황제나 귀족들에 의해 상연 금지를 당한 문제가 있는 작품이었다. 이주연(2010), “모차르트 오페라 <피가로의 결혼>의 등장인물에 대한 음악사회학적 연구”, 울산대학교대학원 석사학위논문, p. 1

사회차별이 계급과 더불어 성차별이라는 것을 표현하였다.

다음에 만들어진 <돈 죠반니> 역시 다 폰테의 대본으로 만들어 졌으며, 높은 완성도와 다양한 배역에 맞추어진 주옥같은 아리아 등으로 대성공을 거두었다. 대본가 지오반니 베르타티(Giovanni Bertati, 1735-1815)가 쓴 『석상의 손님』(Combidado de Pieda)이 원작인 이 작품은 돈 후안이라는 인물을 이탈리아식으로 바꿔 돈 죠반니로 사용했다. 그는 호색한의 이미지를 가지고 있으며 낭만적이지만 때론 권위적인 인물로 그려지고 있다. 또한 형식적인 윤리에 대한 냉소를 보내면서 자유주의와 개인주의적인 사상을 은밀하게 가지고 있는 반페미니즘적 인물로 표현하고 있다. 모차르트는 돈 죠반니를 여인들의 선망의 대상이 되는 낭만적인 인물로 탄생시켰지만 결국 여성을 착취와 쾌락의 대상으로만 생각하는 무례한이다. 하지만 결론에서 천벌을 받는 돈 죠반니의 모습을 통해 여성에 대한 올바른 인식을 보여 주었다.

<돈 죠반니> 이후, 모차르트가 마지막으로 쓴 희극 오페라는 <코지 판 투페>이다. 다 폰테 대본에 의하여 1789년 11월에 작곡을 시작하여 약 3개월이라는 짧은 시간에 완성 했다. 이 작품은 황제 요제프 2세의 주문에 의해 만들어졌는데 2막으로 구성되었다. 이전의 소재들과는 달리 사회 계층 간의 불합리한 점 등을 해학으로 풀어내는 것이 아니라 각자 다른 의견을 가진 남성들이 여성의 정절에 대하여 도박을 거는, 바보 같은 장난을 소재로 한다. 이 작품에서 여성은 쾌락과 안정을 위해 변심하는 존재로 부각되며 비판적인 여성상을 견지하는 작품으로 반페미니즘적 사고를 지니고 있다. 일종의 넌센스 희극으로 고전주의의 단순하고 명료한 형식을 재치와 유머가 넘치는 음악 요소들로 표현을 했으며 모차르트만이 가질 수 있는 뛰어난 선율적 감각이 보이는 작품이다.<sup>123)</sup>

이 작품이 초연될 당시 유럽은 사회적 혼란이 가중 되었던 시기였다. 부르주아 시대의 경계에서 마치 풍전등화처럼 프랑스 혁명의 바람이 빈까지 덮칠까봐 노심초사했으며 이러한 사회의 움직임을 차단하기 위하여 엄격한 검열을 했지만 변화의 문화는 사회 전반에 침투하기 시작하였다. 부르주아 시대가 있기 전에는 색(色)의 시대라 할 정도로 유럽을 지배한 절대왕정의 시대는 향락과 방종이 난무했으며 이러한 한계를 뛰어넘은 난장은 18세기 평민들까지 전파되어 당시 남

123) 김재민(2014), pp. 10-11

녀를 막론하고 많은 애인을 가지려 경쟁했을 정도였다.

이러한 사회현상은 귀족의 몰락과 경제력을 가진 부르주아계급의 등장으로 점차 청교도적 사회로 변해갔다. 경제력을 가진 부르주아 계급들은 자신의 재산을 축적하기 위해 방탕한 생활을 지양하고, 교양과 덕망을 갖춘 건실한 생활을 중시에 두었다. 그러기 위하여 건전한 연애와 결혼 문화를 지향했으며 자신의 가문과 자녀들에 대한 도덕적 관념을 세우기 위해 확고한 신념을 가지고 있었다. 또한 청교도적 사고 아래서 여성의 정조 관념에 대하여 혹독하게 교육을 하는 가정도 있었다.<sup>124)</sup> 이러한 배경 아래 탄생한 <코지 판 투떼>는 ‘여자는 다 그레’라고 번역된 한국어 제목으로 국내 오페라 상연시 많이 사용하고 있다.<sup>125)</sup>

표 8. <코지 판 투떼>의 등장인물 표(연구자 구성)

코지 판 투떼 등장인물		
<ul style="list-style-type: none"> <li>■ 작곡: 1789년-1790년/ Wolfgang Amadeus Mozart(1756-1791)</li> <li>■ 초연: 1790년 1월 26일/ 부르크 극장/ 빈</li> <li>■ 연주시간: 제1막 85분/ 제2막 80분</li> </ul>		
피오르딜리지 (Fiordiligi)	나폴리의 귀족, 도라벨라의 언니	소프라노
도라벨라 (Dorabella)	나폴리의 귀족 처녀, 피오르딜리지의 동생	메조소프라노
데스피나 (Despina)	피오르딜리지와 도라벨라의 하녀	소프라노
페란도 (Fernando)	장교, 도라벨라의 연인	테너

124) 부르주아 시민계급의 여자 아이들의 교육은 여성의 일반적인 삶에 유용한 것들을 가르쳤고 가끔 집에서 행해지기도 했지만 대부분 수녀원의 부속 여학교에서 담당했다. 내용은 기초지식, 교리문답, 역사를 대신한 연대기였으며 약간의 산술 그리고 예능으로 이루어 졌다. 이러한 종교적 교육을 받고 결혼 전에 가정주부가 될 준비를하며 고통스럽고 착실, 근면한 성격의 여성이 길러졌다. 딸을 중세 시대를 상기 시킬 정도로 엄격하게 교육시키는 부모도 있었다. 사소한 잘못을 저질러도 췌기폴로 회초리를 맞았다. 강민경(2007), “모차르트 오페라의 여자 주인공에 대한 음악사 회학적 연구-로렌조 다 폰테 대본의 오페라 부파를 중심으로”, 숙명여자대학교 석사학위논문, p. 20

125) 안동림(2003), 『이 한 장의 명반 오페라』, 코지 판 투떼의 대사 참고 자료, (주)현암사, pp. 586-597

굴리엘모 (Guglielmo)	장교, 피오르딜리지의 연인	바리톤
돈 알폰소 (Alfonso)	나이 많은 철학자	베이스

이 작품은 18세기 중반 이탈리아의 나폴리를 배경으로 두 남자가 약혼녀들의 정절을 시험하는 내용을 담고 있다.

최근에 약혼한 젊은 장교 페란도와 굴리엘모는 카페에서 자기 약혼녀가 얼마나 요조숙녀인가를 자랑하다가 그녀들의 정절과 변함없는 사랑에 돈을 걸고 철학자 알폰소와 내기를 벌인다. 그녀들에게 전쟁터에 나가게 되었다고 거짓 말을 하고, 며칠간 약혼녀들을 떠난 척한 뒤, 알바니아인으로 변장을 하고 와서 각각 상대방의 약혼녀를 유혹해 보기로 한 것이다. 희극의 여주인공들은 정극에 등장하는 비극의 주인공들에 비해 남자의 돈이나 외모에 쉽게 유혹되게 그려진다.

이러한 여성의 심리를 잘 알고 있는 알폰소는 일편단심이라는 자매의 장담을 시험하고 돈을 벌기 위해 미리 피오르딜리지와 도라벨라의 하녀인 데스피나를 매수해 둔다. 처음에는 필쩍 뛰던 두 약혼녀는 변장한 두 남자의 애정 공세와 하녀의 지원사격에 차츰 마음이 약해져 새로운 남자들에게 사랑에 빠지고, 두 남자는 여자들의 바람기를 한탄하며 ‘여자는 다 그래’를 외친다. 그러나 결말에 가서 이들은 서로를 용서하고 이해하라는 알폰소의 충고에 따라 원래의 파트너와 결혼한다.

이 오페라의 제목인 ‘여자는 다 그래’라는 의미에서 알 수 있듯이 등장하는 두 명의 여주인공뿐만 아니라 당시 여자들의 바람기에 대하여 비판적 사고를 중심으로 이 작품이 제작된 것을 알 수 있다. 자신의 여자에 대한 정조를 믿었던 남자들은 피해자이며, 피해자인 동시에 여성에 대한 깨달음 즉 여성의 본질을 알게 되었다고 주장하고 있다. 또한 남자들은 두 명의 여주인공의 잘못된 행동에 대하여 엄중히 벌하고 용서하는 존재인 심판자의 모습으로 보여진다.

오페라 부파는 권선징악, 선악의 구별이 또렷하다. 여기서 선은 남성들의 순수한 마음이고 악은 변절하는 여성의 마음이다. 여성의 마음이 물질의 유혹과 함께 움직이는 모습을 통해 그들의 속성을 적나라하게 표현 했으며, 이것을 보는 관객들은 ‘여성들은 역시 모두 마찬가지로, 속물이야’라고 느낄 수 있도록 이 오페라의 제목과 같이 전달하고 있다. 위에서 언급한 바와 같이 당시 청교도적 삶의 관점에서 바라볼 때 이 작품은 18세기 후반 급변하는 사회 분위기 속에 외설적이라는 이유로 많은 비판에 직면하였다. 또한 계몽주의 시대, 18세기 사회 안에서 시민계급의 성장 등으로 주목받기 시작한 페미니즘에 대한 영향은 이 작품에서 찾아볼 수가 없다. 페미니즘 시각으로 이 작품을 고찰해 보자면, 여성에 대한 비하와 차별이 작품 전체에 내포된 것을 알 수 있다. 이러한 모습은 <코지 판 투떼>의 등장하는 여성들의 대사를 통해서 내다볼 수 있다.

<코지 판 투떼>에 등장하는 세 명의 여성을 살펴보면 큰 언니 피오르딜리지는 여성 출연자 중 가장 보수적이며 신중한 여성으로 그려진다. 둘째 도라벨라는 귀족 여성으로 개방적인 성격을 가졌으며 피오르딜리지와는 전혀 다른 성격을 가진 소유자다. 이 두 여인을 보좌하는 어린 하녀 데스피나는 돈 알폰소에게 금화를 제공 받고, 두 여인의 마음을 흔들리게 하는 역할을 맡았다.

피오르딜리지는 <코지 판 투떼>에서 전형적인 귀족 여성으로 지극히 보수적인 성향을 지니고 있으며 동생 도라벨라와 하녀 데스피나의 설득에도 좀처럼 흔들리지 않는다. 그녀는 교양과 품위를 중요시하는 신중한 모습으로 이 극에서 가장 오페라 세리아적인 인물이다. 다음의 대사를 통해 그녀의 성격을 알 수 있다.<sup>126)</sup>

**Fiordiligi:**

Come scoglio immoto resta Contra I venti e la tempesta, Così ognor quest'alma è forte Nella fede e nell'amor.

휘몰아치는 거센 바람에도 변함없이 깨끗한 바위처럼, 폭풍우가 몰아쳐도, 이 영혼은 강한 믿음과 사랑 속에 절대로 흔들리지 않아요.

126) Parenti Mario(2001), 『Wolfgang Amadeus Mozart, <Cosi Fan Tutte>』, Milano: Ricordi(오페라 스코어 대사를 인용)

Con noi nacque quella face Che ci piace, e ci consola, E potrà la morte sola,  
Far che cangi affetto il cor.

우리의 사랑은 빛으로부터 와 우리를 기쁘게 하고, 우리를 위해 위로해요, 사랑하는 우리의 마음은 죽음만이 뺏어갈 수 있어요.

Rispettate, anime ingrante, Quest' esempio di costanza; e una barbara speranza,  
Non vi renda audaci ancor!

그런 말 하지 마세요, 당신에게 마음을 주는 일은 절대로 없을 겁니다, 멍청한 생각은 버리세요, 사랑의 마음은 변치 않아요!

<대사 1> 피오르딜리지 아리아 (Come scoglio)

위의 대사는 피오르딜리지의 절개를 잘 나타내고 있다. 보수적이고 전형적인 귀족 여성상을 표현하고 있는 아리아를 통해 당시의 청교도적 사회 분위기를 짐작할 수 있다. 피오르딜리지는 정조에 대한 확고한 신념에도 도라벨라와 하녀 테스피나의 설득에 혼란에 빠진다.

달콤한 유혹 앞에서 흔들리는 피오르딜리지의 내적 심경의 변화를 동생 도라벨라와의 대화를 통해 엿볼 수 있다. 또한 <대사 2>는 피오르딜리지가 자신의 변심한 사랑을 정당화시키려는 내적 갈등의 표현이다.

**Dorabella:** Nulla, o non sapran l'affare Ed è tutto finito; O sapran qualche cosa, e allor diremo che vennero per lei.

별일도 아니지, 아무도 이일을 모른다면 그냥 끝난거야. 혹시 뭔가를 알게 되더라도 테스피나에게 핑계를 대야지

**Fiordiligi:** Ma i nostri cori? 그렇다면 우리들의 마음은?

**Dorabella:** Restano quel che sono: Per divertirsi un poco, e non morire dalla malinconia non si manca di fè, sorella mia.

그냥 이렇게 있는 거지: 우리의 사랑을 저버리고 죽자는 것은 절대로 아니야 그저 조금 즐겨 보자는 거야

**Fiordiligi:** Questo è ver 그건 그래.

<대사 2> 피오르딜리지와 도라벨라의 대화

피오르딜리지는 이후 알바니아의 돈 많은 귀족 기사로 분장한 페란도의 적극적인 구애에 마음을 돌리고 새로운 애인과의 사랑을 확약하며 굴리엘모를 배신하게 된다. 이렇듯 지조 있고 정숙한 여성마저도, 남자의 유혹 앞에서 무너지고 마는 모습에서 당시 여성들을 비판하고 비웃고 있다. 여성의 자유의지는 무시당하고 오로지 여성의 나약함과 처한 상황에 쉽게 변하는 그녀들의 마음을 속물로 여기고 비판하는 극의 전개는, 두 여성을 애처롭게 만드는 반페미니즘적 사고라 할 수 있다.

도라벨라는 피오르딜리지와는 다른 성격의 소유자다. 개방적이고 자유분방한 그녀는 피오르딜리지와 달리 전쟁에 참가한 자신의 애인의 비보를 듣고 일찍 체념하고 새로운 남자를 만나기로 결정한다. 그녀도 처음에는 자신이 사랑하는 페란도가 전쟁터로 떠난 후 절망에 빠져 있기도 했고 체념하기도 했다. 이러한 모습은 <대사3>의 도라벨라의 아리아에 잘 나타나 있다.

**Dorabella:**

Smanie implacabili Che m'agitare, Eentro quest'anima Più non cessate Fin chè l'angoscia Mi fa morir

이렇게 불안하게 만드는 혼란스런 마음을 달랠 수가 없네. 내 영혼속 고통이 멈추질 않고 결국 나를 죽게 만드는구나

Eempio misero d'amor funesto, d'amor funesto darò all'Eumenidi, se viva resto, col suono orribile de'miei sospir

절망적인 불행한 사랑이구나, 불행한 사랑은 에우메니데스에게 줘야지, 나는 나의 슬픔과 함께 나머지 삶을 살아가겠지

<대사 3> 절망에 빠져있는 도라벨라의 아리아

위와 같이 절망에 빠진 도라벨라 앞에 알바니아 사람으로 변장한 두 남자가 등장한다. 도라벨라에게 관심을 가지는 그는 피오르딜리지의 연인인 굴리엘모이다. 그는 <대사4>와 같이 두 여인 앞에서 자신의 모습을 뽐내며 거짓 사랑을 말한다. 이러한 접근과 후일 데스피나의 설득으로 도라벨라는 정조에 대한 다짐은 잊어버린채 다른 남자를 받아들인다.

**Guglielmo:**

Non siate ritrosi occhi etti vezzosi, due lampi amorosi vibrare un po'qua. Felici rendeteci. amate con noi. e noi felicissime faremo anche voi.

당신들은 사랑의 눈빛조차 안주는군요, 두 개의 불타는 사랑스런 눈동자에 전율이 느껴지네요. 함께 사랑을 나누시다, 우리는 당신들을 최고로 행복하게 해 드릴 수 있소.

guardate, toccate, il tutto osservate: siam due carimatti, siam fortie ben fatti, e come ognun vede sia merto.

보세요, 만져봐요, 모든걸 똑똑히 봐요; 당신들에게 빠져버린 우리 두 사람을 봐요, 우리는 강하고 잘난 사람들이오, 그리고 각자가 하는 일에 멋진 사람들이오.

Sia caso abbiamo bel piede, bell'occhio, bel naso; guardate, bel piede, osservate, bell'occhio, toccate, bel naso, il tutto osservate;

우리는 멋진 발을 가졌고, 멋진 눈, 멋진 코; 보세요, 멋진 발을, 자세히 봐요, 아름다운 두 눈, 만져봐요, 아름다운 코, 모든 걸 자세히 봐요;

e questi mustacchi chiamare si possono trionfi degli uomini, pennacchi d'amor trionfi degli uomini, pennacchi d'amor. Trionfi, pennacchi, mustacchi!

이 콧수염은 남자로써 승리를 부르는 사랑의 깃털이오, 남자로써 승리를, 사랑을 부르는 깃털이오. 사랑의 승리의, 깃털, 콧수염이오!

<대사 4> 알바니아인으로 변장한 굴리엘모가 두 여인을 유혹하는 아리아

위의 아리아는 굴리에모의 유혹 아리아다. 페란도, 알폰소와 자신들의 여인의 정조를 놓고 내기를 하였고, 그래서 두 여인의 사랑을 실험하기 위하여 굴리엘모와 페란도는 알바니아인으로 변장하고 등장한다. 자신들이 사랑하는 여인을 내기의 도구로 삼는 그들의 모습에서 여성을 대등한 인격의 존재가 아니라 소유물로 인지하고 있음을 알 수 있다.

두 여인은 파트너를 바꾸어 구혼하며 다가오는 두 남자에 대하여 처음에는 거부 의사를 보였다. 하지만 다음 단계에서 데스피나와 함께 계약을 짜고 다시 등장한 두 남자의 유혹에 흔들리기 시작하고 새로운 남자를 만나보라는 데스피나의 설득에 도라벨라와 피오르딜리지는 무너지고 만다. 아래의 대화는 사랑을 먼저 받아들인 도라벨라의 마음이 나타나 있다.

**Fiordiligi:** (Sospirando) Ah! purtroppo per noi (한숨쉬면서) 아! 이런 일이 생기다니

**Despina :** Mabrava! 하지만 아주 잘했어요!

**Dorabella:** Tieni, settantamille baci, tu il biondino, io'lbrunetto, eccoci entrambe  
spose!

됐어, 대단히 기쁜 일이야, 언니는 금발을, 난 갈색머리를 이제 우리 둘 다  
새신부로구나!

<대사 5> 남자들의 유혹에 빠진 두 여인의 대화

아직도 갈팡질팡하는 피오르딜리지 보다 쉽게 정조에 대한 관념을 던져버리고 새롭게 찾아온 사랑에 기뻐하는 그녀의 모습을 이 작품에서는 가벼운 여성으로 비판적 시각에서 표현하고 있다.

<코지 판 투떼>에서 분위기를 환기하고 감초와 같은 역할을 하는 배역의 테스피나는 피오르딜리지와 도라벨라의 하녀로, 어리지만 작품에서는 가장 현실적인 인물이다. 알폰소에게 금화를 받고 자매에게 새로운 남자와 사랑을 할 것을 적극 권유하고, 이를 성사시킬 수 있도록 주선하는 일을 청탁 받는다.

테스피나는 신분 상승에 대한 욕구가 강하고 올바른 삶의 희망 보다는 지극히 탐욕적인 모습을 보여주고 있다. 다음은 알폰소와 금화 몇 닢에 주인을 배신하는 테스피나의 대화 내용이다.

**Don Alfonso :** Despina mia, di te Bisogno avrei.

테스피나, 당신에게 불일이 있었어요.

**Despina :** Ed io niente dilei 그런데 난 불일이 없는데요

**Don Alfonso :** Ti vo'fare del ben 당신이 원하는 좋은 일인데.

**Despina :** A una fanciulla un vecchio come lei non può far nulla.

나이 많은 아저씨와 젊은 아가씨가 무슨 할 말이 있겠어요.

**Don Alfonso :** (mostrandole una monet ad'oro) parla piano ed osserva.

(금화 하나를 내보이며) 목소리를 낮추고 여기를 잘 봐요.

**Despina :** Me la dona? 내게 주시는 건가요?

**Don Alfonso** : Si, se meco sei buona. 그래, 만일 내 말을 잘 듣는다면

**Despina** : E che vorrebbe? E l'oro il mio giulebbe

그런데 뭘 원하시는 건데요? 금은 내가 좋아하는 건데

<대사 6> 테스피나의 탐욕

테스피나의 간계로 두 여인은 속임수에 걸려들어 전쟁터에 나간 것으로 아는 애인을 배반하고 알바니아인으로 변장한 새로운 남자들에게 마음을 주게 된다. 굴리엘모와 페란도는 몹시 큰 실망을 한다. 아래 굴리엘모의 아리아를 보면 여성을 어떻게 바라보고 있는지를 알 수 있다.

**Guglielmo:**

Donne mie, la fate a tanti a tanti a tanti a tanti, a tanti che, se il ver vi deggio dir, se si lagnano gli amanti li comincio a compatir, li conincio acompatir.

친애하는 여자들이여, 수많은 여인이여, 모든 여자들은 남자들에게 많은 거짓말을 한다네, 이런 거짓말들을 만일 남자들에게 이야기해야 된다면, 난 기꺼이 그들 편이야.

Io vo'bene al sesso vostro, ve lo vostro, mille volte il brando presi, vi difesi, gran tesori il ciel vi die', fino ai piè.

난 당신들 여자를 정말 좋아합니다, 당신들에게 나타나, 수천 번 칼을 쓰고, 당신들을 받아주고, 하늘이 귀하게 내려 주셨다네.

Ma-ma-ma- la fate a tanti a tanti a tanti a tanti, che se gridano gli amanti hanno certo un gran perchè, un gran perchè.

그런데 그런데 그 수 많은 여인들은 모두 모두 모두, 애인들의 외침 속에서도 늘 의혹을 가질 거야. 수천번 내 마음을 다해 온몸으로 당신들을 받아주었지

Ma quel farla a tanti a tanti a tanti a tanti a tanti m'avvilesce in verità, m'avvilisceinverità.

그러나 당신들은 모두 모두 거짓말쟁이 들이야. 난 더 이상 그냥 조용히 보고만 있지는 않을 거야.

Mille volte il brando presi, per salvar il vostro onor. Mille volte, mille volte, mille volte vi difesi colla bocca e più col cor.

수천 번 당신들의 명예를 위해 칼을 들었었지. 수천번 내 마음을 다해 온몸으로 당신들을 받아주었지.

Ma quel farla a tanti a tanti a tanti a tanti è un vizietto seccator, e un vizietto seccator.

그런데 그렇게 하고 보니, 그 얼굴들이 이젠 정말 짜증난다, 정말 짜증나.

Siete vaghe, siete amabili, più tesori il ciel vidi e' elegrazie vi circondano dalla testa fino a i piè.

당신 여자들은 아름답고, 우아함으로 휩싸일 정도로 머리끝부터 발끝까지 사랑스럽게 하늘이 귀한 선물로 주셨는데.

Ma-ma-ma-la fate a tanti a tanti a tanti a tanti che credibile non è, che credibile non è.

그런데...그런데...그런데...여자들은 모두 모두 모두 다 도대체가 믿을 수가 없단 말이야.

<대사 7> 여인들의 바람기에 대하여 비판하는 아리아

위의 아리아에서 굴리에모는 여자들의 거짓말과 바람기를 비난한다. 그리고 그는 이러한 여인들로 인하여 자신과 같이 고통을 받는 남자들을 응원하고 있다. 여성들은 신이 내린 아름다움으로 자생하는 존재, 믿을 수 없는 마음을 가진 자들로 표현하고 있다. 결혼 서약과 함께 막 예식을 올리려는 찰나에 알바니아인에서 원래의 모습으로 등장하는 두 남자, 그리고 자신들의 잘못을 고백하는 두 여인, 이 모든 것이 연극으로 밝혀지면서 두 여성을 용서한다는 그들의 일방적 시선에서 페미니즘적 아쉬움을 남긴다. 기독교의 신약 성서에서 요나 등 많은 등장 인물들을 시험에 들게 하는 하나님처럼 이 작품에서는 전능한 존재로서 남성이 여성을 시험에 들게 한다. 그리고 자신들의 잘못을 깨우치게 하고 그것을 용서한다는 사고는 반페미니즘적 요소라 할 수 있다.

이 작품의 여주인공들은 똑같이 약혼자를 배반하고 새로운 남자를 만났지만 이 과정에서 서로가 다른 성격과 성향을 가진 인물로 표현된다. 피오르딜리지의 성격은 차분하고 섬세하며 정절을 중시하는 인물로 그려지고, 반면에 도라벨라는 직선적이고 솔직한 감정의 소유자로 언니와는 다른 사랑에 대한 가치관을 가지고 있다. 결국 '여자는 다 그래'라는 제목처럼 정조를 지키지 못한 두 여인의 모습과 물질의 유혹을 못 이겨 자신의 주인들을 배반한 데스피나와 같이 여자들의

정조 관념과 물질에 대하여 비판적인 시각을 가지고 있음을 알 수 있다.

하지만 문학 작품이나 연극, 오페라의 대본을 분석하다 보면 주인공과 상반되는 성격의 소유자를 등장시켜 작품에서 내포하는 주제와 작가의 이면의 메시지를 전달하기도 하고 작품의 정당성을 입증하기도 한다. 작품에서 선과 악의 대비는 선을 부각시키기 위한 하나의 방법으로 악을 만들어 내는 것을 그 예라 할 수 있다. 두 여인의 하녀인 데스피나가 그러한 인물이다. 무지에서 비롯된 물질의 욕심과 개인의 탐욕 때문에 주인을 배신하는 모습이 이기적이고 위선적으로 그려졌다.

그러나 권선징악의 모습이 아닌 해피엔딩으로 끝을 맺게 된 것은, 그녀들의 정절에 돈을 걸고 내기를 제안한 돈 알폰소가 중재자 역할을 했기 때문이다. 그는 여성의 정조에 대하여 비판적인 시각을 가지고 있으면서도 한편으론 어른으로서 점잖은 모습을 보이며 젊은이들의 미래를 위해 화해를 중용하고 극의 끝을 해피엔딩으로 정리하게 된다. 하지만 <코지 판 투페>는 제1물결 페미니즘이 생성되는 시기의 작품으로 이를 여성주의 시각으로 고찰해 볼 때, 반페미니즘적 비판을 받기 충분하다.

## 제2절 19세기 <라 트라비아타>

사실주의가 만연했던 이 시기, 오페라도 시대사조에 따라 사실주의 오페라가 가장 인기 있는 장르였다. 가극의 왕이라 알려져 있는 베르디의 사실주의 오페라 <라 트라비아타-La Traviata, 1853><sup>127)</sup>는 그의 작품 중 가장 사랑을 받았던 오페라로 <리콜레토-Rigoletto, 1851>, <일 트오바토레-II Trovatore, 1853>와 함께, 그의 3대 오페라로 불리운다.

127) <라 트라비아타> 1853년 3월 6일 라 페니체 극장의 초연 팜플렛.  
<https://blog.naver.com/opazizi/221926982466>



장하는 메조소프라노 집시 막달레나는 질다의 아버지 리콜레또의 사주를 받은 암살자의 동생이다. 하지만 공작을 연민하고 그가 살 수 있도록 돕는 역할을 통해서 질다를 공작 대신 죽게 하는 역할을 맡고 있다. 한 남자에게 모든 것을 바치고 세상을 떠나는 안타까운 존재의 질다, 암살자의 동생으로 공작의 외모에 반해 그릇된 선택을 하게 유도하는 막달레나, 이 작품의 여인들은 희생과 악을 대변하며 안타까움을 자아내게 하고 있다. <일 트로바토레>에 등장하는 여주인공 메조소프라노 마녀 역시 저주와 화형, 복수의 메신저로 등장하며 그녀의 죽음도 악의 모습으로 대변되는 것을 알 수 있다.

베르디 3대 오페라 중 현재까지 최고의 인기를 구가하고 세계에서 가장 많이 올려지는 오페라 <라 트라비아타>는 알렉상드르 뒤마 피스(Alexandre Dumas fils, 1824-1895)의 소설 <동백꽃을 든 여인-La Dame aux camélias, 1852>을 프란체스코 마리아 피아베(Francesco Maria Piave, 1810-1876)가 이탈리아어 대본을 완성하였다.<sup>128)</sup>

표 9. <라 트라비아타>의 등장인물 표(연구자 구성)

라 트라비아타 등장인물		
<ul style="list-style-type: none"> <li>■ 작곡: 1853년/ Giuseppe Verid(1813-1901)</li> <li>■ 초연: 1853년 3월 6일/ 웨니제극장/ 베네치아</li> <li>■ 연주시간: 제1막 30분/ 제2막 60분/ 제3막 30분</li> </ul>		
비올레타 (Violetta Valery)	파리의 고급 매춘부	소프라노
알프레도 (Alfredo Germont)	시골 출신의 부르주아 청년	테너
조르시오 제르몽 (Giorgio Germont)	알프레도의 아버지	바리톤
플로라 베르봐 (Flora Bervoix)	비올레타의 친구	메조소프라노
안니나 (Annina)	비올레타의 하녀	소프라노
뒤폴 남작 (Barone Douphol)	비올레타의 후견인	바리톤

128) 안동립(2003), <라 트라비아타>의 대사 참고 자료, pp. 641-658

가스통 자작 (Gastone)	알프레도의 친구	테너
그랑빌 박사 (Dottore Grenvil)	비올레타의 주치의	베이스

<라 트라비아타>는 파리 사교계를 주름잡던 코르티잔(cortesean) 비올레타와 젊은 귀족 알프레도와의 이루어질 수 없는 애절한 사랑을 소재로 한다. 여주인공 비올레타는 이전의 오페라에서 볼 수 없는 특이한 배역이다. 그녀를 둘러싸고 일어나는 향락적 삶을 조명한 작품 안의 모든 여성은 물질과 쾌락을 쫓는 여인들로 그려지고 있다.

비올레타의 저택에서 열리는 파티에서 알프레도는 비올레타에게 사랑을 고백한다. 알프레도의 간절한 구애에 폐결핵으로 건강이 악화된 자신의 모습과 향락에 젖어 살았던 시간을 상기하며, 순수한 그의 사랑을 수용하는 것에 주저한다. 하지만 알프레도의 끝없는 구애에 비올레타는 그의 사랑을 받아들이고 파리 교외에서 동거를 시작하지만 그들의 생활은 매우 향락적이었고, 비올레타가 가지고 있는 생활비가 다 떨어지면서 생활고를 겪게 된다.

알프레도가 돈을 구하기 위해 잠시 파리로 떠난 사이, 그의 부친 제르몽이 비올레타를 찾아온다. 두 아이의 아버지인 알프레도의 장래를 위해 그를 떠나라는 제르몽의 간절한 부탁에, 비올레타는 이별의 편지를 남겨두고 황급히 파리로 돌아온다. 그녀가 떠난 것을 알게 된 알프레도는 돈 때문에 비올레타가 자신을 버렸다고 생각하고, 그녀가 있다는 파리의 한 화려한 파티장에 찾아간다. 알프레도는 두폴 남작과 함께 나타난 비올레타를 향해 도박장에서 딴 돈을 그녀의 얼굴에 던지며 비올레타를 모욕한다.

이때 현장에 아들을 찾아 나타난 제르몽이 이러한 아들의 무례한 장면을 목도하고 알프레도를 꾸짖으면서, 비올레타가 떠난 것은 오해라고 말한다. 하지만 비올레타는 이미 삶의 의지도 없었고 폐결핵은 회복이 불가능한 상태였다. 비올레타를 찾아 등장한 알프레도는 후회의 눈물을 흘리며 지난날의 아름다웠던 때를 그리워하지만 결국 비올레타는 그의 품 안에서 숨을 거둔다.

<라 트라비아타>는 ‘길을 잃은 여인’ 또는 ‘길을 잃어 방황하는 여자’, ‘바른길에서 벗어난 여자’라는 뜻을 가진다. 비올레타는 앞에서 언급했듯이 화류계 여인이다. 19세기 코르티잔이라 불렸던 비올레타는 파리에서 유행했으며 당시 매춘을 업으로 삼던 여인 중 미모와 지식 및 상식과 교양을 두루 갖추고 있는 여인으로 최고의 인기를 구가하고 있었다.

비올레타와 같은 여인들은 당시 높은 귀족만을 상대하였으며 그녀들은 정부 또는 애인으로 그들의 연인 역할을 하였다. 남자들로부터 경제적 지원이 끊기거나 더 좋은 후원자가 나타날 때 둘 사이의 관계가 종료되었다.<sup>129)</sup> 비올레타는 동백꽃을 지니고 다녔다. 한 달에 25일은 흰 동백꽃을 한 달에 5일은 붉은 동백꽃을 머리에 꽂아 자신과 사랑을 할 수 있는 날을 공지하였다.

**Alfredo** : Io v'obbedisco Parto (per andarsene)  
 그럼 난 이만 가보겠소. (가려고 한다.)

**Violetta** : A tal giungeste? (Si toglie un fiore dal seno) Prendete questo fiore.  
 벌써 가지게요? (가슴의 동백꽃을 뽑아 들고) 그럼 이 꽃을 가져가세요.

**Alfredo** : Perche'? 왜죠?

**Violetta** : Per riportarlo 이 꽃을 다시 돌려주세요

**Alfredo** : (tornando) Quando? (돌아온다) 언제

**Violetta** : Quando Sara' appassito. 이 꽃이 시들거든.

**Alfredo** : O ciel! domani 오 예! 그럼 내일?

<대사 8> 동백꽃을 가슴에 달고 있는 비올레타

비올레타는 그 시대 가장 사랑을 받는 여인의 전형이었다. 폐결핵을 앓고 있는 병약한 그녀는 화려한 외모와 아름답고 가녀린 모습으로 남성들의 보호 본능을 일으키에 충분했고, 자기가 원하는 모든 남자를 취할 수 있는 매력을 가지고 있었다. 그리고 진실된 사랑 앞에서는 소극적인 모습을 보이는 여인의 수줍음도 가지고 있었다.

129) 박세은 (2014), “오페라<라 트라비아타>(1854)와<라보엠>(1892 -1805)의 여주인공 비올레타(Violetta)와 미미(Mni)의 인물적 특성에 대한 연구”, 평택대학교대학원 석사학위논문, p. 29

비올레타가 용기를 내어 알프레도에게 <대사 8>과 같이 관심을 내보인다. 동백꽃은 알프레도의 진심 어린 사랑을 받아들인 증표이다. 또 한편으로 이 작품에서 동백꽃은 직업적 의미로 비올레타에게 선입견을 가지게 만든다. 그녀의 사랑에 등장하는 이 꽃의 상징성은 일반적 사랑이 아닌 직업적 관계로서의 상징성을 표현하며 시들은 동백은 그들의 불길한 사랑을 암시하고 있다.

E' strano! e' strano! in core Scolpiti ho quegli accenti! Sari'a per me sventura un serio amore? Che risolvi, o turbata anima mia? Null'uomo ancora t'accendeva O gioia!

이상해! 이상해! 내 마음속에 새겨진 그 말! 그 진실이 내게 불행을 가져오지 않을까? 복잡한 이 마음을 어찌할까? 그가 내게 이 사랑의 불을 지르다니 오 기쁨! Ch'io non conobbi, essere amata amando! E sdegnarla poss'io. Per l'aride follie del viver mio?

나는 몰랐네, 사랑하는 것과! 이처럼 사랑을 받는다는 것. 내겐 정말 쓸데없는 것이라 생각했는데?

- 중략 -

Follie! follie delirio vano e' questo! Povera donna, sola Abbandonata in questo Popoloso deserto Che appellano Parigi, Che spero or piu'? Che far degg'io! Gioire, Di volutta' nei vortici perire. Gioir!

안돼, 안돼 허무한 나의 환상! 가련한 여인, 외로운 이 몸이 황량한 사막 같은 파리에서, 무슨 희망으로 살 것인가? 그것이 없으면 살 수 없어! 죽을 때까지 그 기쁨으로 살자! 환락, 그 환락이 나의 생명 연장이야. 그 환락!

Sempre libera degg'io Folleggiar di gioia in gioia, Vo' che scorra il viver mio Pei sentieri del piacer, Nasca il giorno, o il giorno muoia, Sempre lieta ne' ritrovi A diletta sempre nuovi Dee volare il mio pensier.

화려하고 새로운 기쁨을 찾아 저 하늘을 훨훨 날고 싶어 죽음의 운명이 날 빼앗아 가기 전까지, 항상 밤과 낮을 가리지 않고 화려하고 새로운 기쁨을 찾아 살아 가야지 나의 마음 그곳으로 가네.

<대사 9> 비올레타의 아리아

<대사 9>의 비올레타 아리아를 통해서 지금까지 살아왔던 환락과 구속된 삶을 영위한 그녀에게 새로운 사랑이 싹트는 것을 알 수 있다. 그녀는 혼란스러워하지만 새로운 사랑을 기대한다. 지금까지 자신이 하지 못했던 자유로운 삶에 대한 갈망을 이 아리아를 통해 알 수 있다. 그 당시 코르티잔은 사랑보다는 직업적으로 남성들과 관계를 가지고 있었다. 많은 귀족 남성들은 비올레타를 소유하기를 희망했고, 그들의 후원을 통해 화려함의 극치를 달리는 삶을 살았던 그녀는 이제 죽음을 앞두고 한 남자를 택했다.

비올레타는 유명한 코르티잔으로 성적으로 순결한 여성은 아니다. 서구의 여성은 이분법적 논리로 선과 악으로 나누어서 순결을 기준으로 여성을 평가하는데 이러한 기준으로 보면 비올레타는 악한 여자로 볼 수 있다. 결국 그녀는 모든 오페라에서 표현하는 나쁜 여자의 전형으로 다가온 사랑도 쟁취하지 못하고 고통과 죽음의 운명을 맞이한다.

**Germont:** D'Alfredo il padre in me vedete! 나는 알프레도의 아버지라고 하오!

**Violetta :** (Sorpresa, gli accenna di sedere.) Voi?

(놀라며, 그에게 자리를 권한다.) 그러세요?

**Germont:** (sedendo) Si', dell'incauto, che a ruina corre, Ammaliato da voi.

(앉는다) 그래요, 내가 당신에게 빠져 신세 망치고 있는 고집불통 녀석의 아버라고.

-중략-

**Violetta :** Tratto in error voi foste. (Toma a sedere.)

그것은 심한 오해입니다.(돌아와 앉는다.)

**Germont:** De' suoi beni Dono vuol farvi 그가 당신에게 엄청난 재물을 준 모양이군

**Violetta :** Non l'oso' finora Rifiuterei.

그는 그러치 않을 분더러 난 받지도 않을 것입니다.

**Germont:** (guardandosi intorno) Pur tanto lusso?

(주위를 둘러보며) 이렇게 호화스러운 생활을 하면서?

**Violetta :** A tutti E' mistero quest'atto A voi nol sia.(Gli da' le carte)

이것 모두 다른 사람들에게 비밀로 하고 있는 이 서류를 보시면 이해하실

겁니다.(서류를 내민다)

**Germont**: (dopo averle scorse coll'occhio) Ciel! che discopro! D'ogni vostro avere Or volete spogliarvi? Ah, il passato perche', perche' v'accusa?

(서류를 들여다본다) 이런! 놀랍군! 당신이 가진 모든 것을 다 희생시키다니? 그러나, 당신의 수치스런 과거는 어떻게?

**Violetta**: (con entusiasmo) Piu' non esiste or amo Alfredo, e Dio Lo cancello' col pentimento mio.

(애원하듯이) 과거는 이미 지나간 것 전 알프레도를 사랑하고 있어요, 또 하나님은 절 용서해 주셨고, 전 회개하고 있어요.

**Germont**: Nobili sensi invero! 당신의 마음을 믿겠소!

**Violetta**: Oh, come dolce. Mi suona il vostro accento! 오, 감사합니다. 지금 그 말씀은!

**Germont**: (alzandosi)Ed a tai sensi Un sacrificio chieggo.

(일어서며) 그렇다면 당신의 그 마음으로 희생해 줄 것을 요구합니다.

**Violetta**: (alzandosi) Ah no, tacete Terribil cosa chiedereste certo Ilprevidi... v'attesi... era felice Troppo...

아 안돼, 그만 그만하세요, 그건 가혹한 요구예요. 짐작하고... 예상했지만... 아, 행복했는데...

**Germont**: D'Alfredo il padre La sorte, l'avvenir domanda or qui De' suoi due figli. 난 알프레도의 아버지로서 아들의 두 딸에 앞날을 위해서 당신에게 부탁 드리는거요.

**Violetta**: Di due figli! 두 딸을 위해서!

#### <대사 10> 비올레타와 제르몽의 대화

<대사 10>에서 비올레타와 제르몽의 대화를 살펴보면 화류계 여성을 저속하게 생각하고 있는 그의 잘못된 의식을 엿볼 수 있다. 코르티잔인 비올레타가 알프레도의 재산을 편취하여 화려하게 살고 있다는 의심은 오해로 인한 잘못된 것임을 알 수 있다. 그 당시 코르티잔들은 부유한 남성들에게 의존하는 삶을 살았기 때문이다.

두 사람의 대화는 비윤리적인 비올레타에 대한 인식을 극명하게 드러내며, 장래가 촉망되는 아들의 미래를 위해 그녀가 누리고 있는 지금의 행복한 생활을 포기하라고 권하는 모습에서, 여성의 희생만을 강요하는 남성 위주의 일방적 사고방식이 보여진다. 또한 부인과 가족을 버리고 다른 여자를 사랑하는 알프레도

의 이기적 행위는 자신만의 기쁨을 위한 무책임한 행동이라 할 수 있다.

현재까지도 <라 트라비아타>는 순결한 사랑으로만 포장되어 공연되고 있다. 하지만 이 작품은 여성의 일방적 희생만을 요구하고 있기에 앞으로는 반페미니즘적 시각에서 재조명해 볼 필요가 있다.

**Alfredo** : (additando Violetta che abbattuta si appoggia al tavolino) Questa donna conoscete?  
(힘없이 의자에 쓰러져 있는 비올레타를 가리키며) 여러분 이 여자를 아시 오?

**Tutti** : Chi Violetta? 비올레타 아니요?

**Alfredo** : Che facesse Non sapete. 그러나 그녀의 소행은 모를 것이요.

**Violetta** : Ah, taci 아, 그만

**Tutti** : No. 그만.

**Alfredo** : Ogni suo aver tal femmina Per amor mio sperdea Io cieco, vile, misero, Tutto accettar potea, Ma e' tempo ancora! tergermi Da tanta macchia bramo Qui testimoni vi chiamo... Che qui pagata io l'ho!(Getta con furente sprezzo una borsa ai piedi di Violetta, che sviene tra)

이 여자는 날 위해 모든 재물을 다 썼소. 난 바보같이 비열하게 그 모든 것을 다 받아 썼다오. 자, 이제 여러분들이 보는 앞에서 그 빚을 다 갚겠소! 여러분들이 증인이 되어주오. 그녀가 탄소리 못 하게... 여기 돈을 받아라!(플로라의 팔에 실신해 있는 비올레타의 발밑에 돈뭉치를 내동댕이친다.)

-중략-

**Germont** : (Io so che l'ama, che gli e' fedele, Eppur, crudele, tacer dovrò!)  
(끝까지 약속을 저버리지 않다니... 아름다운 마음씨 나 이제 알겠구나!)

**Violetta** : Ma verra' giorno in che il saprai Com'io t'amassi confesserai Dio dai rimorsi ti salvi allora; Io spenta ancora pur t'amero'. ...etc...  
시간이 흐르면 알 수 있을 거예요. 그리고 하나님은 당신을 이해하실 것입니다. 내가 죽어서도 당신만을 사랑한다는 사실을. ...반복...

<대사 11> 비올레타를 능멸하는 알프레도

알프레도는 비올레타가 떠난 후, 자신의 가정으로 돌아가지 않고 두폴 남작의 보호아래 있는 비올레타를 찾아 플로라가 주최하는 파티장에 왔다. 두폴과 함께 등장한 비올레타를 주시하는 알프레도는, 두폴에게 카드게임을 제시하고 그 게임을 통해서 서로의 긴장 관계를 나타낸다. 여기서 한 여자를 두고 경쟁 관계에 있는 두 남자를 볼 수 있다. 이들은 비올레타를 사랑하는 연인이 아닌 소유물로 여기는 모습을 내비치고 있다. 비올레타에게 수치와 모욕을 주는 알프레도 그리고 이에 복수를 다짐하는 남작에게서 한 여자를 두고 다투는 모습이, 여성에 대한 존중과 사랑 보다는 소유하려는 남성의 성향을 나타내는 장면이라 할 수 있다.

<대사11>은 알프레도가 비올레타도 다른 코르티잔과 똑같이 돈에 따라 흘러가버리는 여성이라고 생각하고 파티장의 많은 사람 앞에서 그녀의 얼굴에 돈을 뿌리고 모욕감을 준다. 이러한 치욕 속에서도 알프레도를 걱정하는 비올레타의 희생은 관객에게 당연한 처사로 여겨진다. 하지만 이곳에 등장한 제르몽은 그와 약속을 지켰던 비올레타의 진실함을 보고 이전 그녀가 살아온 이력 때문에 믿지 않았던 마음이 바뀐다.

이 시대 오페라는 이러한 여성의 희생이야말로 작품을 감상하는 모든 이들에 만족을 주며, 특히 격변하는 시대, 페미니즘의 시대정신이 대두되고 있지만, 아직도 오페라에서는 여성들의 희생을 통해서 성공하는 작품들이 대다수였다.

**Violetta:**

(Tran dal seno una lettera.) Teneste la promessa la disfida Ebbe luogo! il barone fu ferito, Pero' migliora Alfredo.

(가슴에서 편지를 꺼내서 읽어본다.)

약속을 지켜주어 감사하오 결투가 있었소. 남작이 다쳤으나, 심하진 않소. 알프레도는 외국에 나가 있대요.

E' in stranio suolo; il vostro sacrificio Io stesso gli ho svelato, Egli a voi tornera' pel suo perdono,

아들에게 당신의 가혹한 희생을 말했다니, 당신께 용서를 구하러 달려간다고 했소. 나도 곧 가보리라. 몸조리 잘하시고,

Io pur verro' Curatevi meritate. Un avvenir migliore. Giorgio Germont".

(desolata)E' tardi! (Si alza.)

당신의 행복한 미래를 맞이하십시오. 반드시 그럴 거요. 감사하오. 죠르조 제르몽.”  
 (슬프게)이미 늦었소! (일어선다.)

Attendo, attendo ne' a me giungon mai! (Si guarda allo specchio.) Oh, come son mutata! Ma il dottore a sperar pure m'esorta! Ah, con tal morbo ogni speranza e' morta.

나는 기다리고 기다렸으나 그들은 오지 않는구나 (거울 속의 자신을 보며) 아, 이 창백한 내 모습! 그런데도 의사는 내게 격려를 해주다니! 쇠약한 이 몸, 모든 희망이 사라졌구나.

<대사 12> 제르몽의 편지를 읽는 비올레타

<대사 12>는 제르몽의 편지 내용이다. 비올레타는 파티 사건 이후 병약한 몸으로 혼자 머물면서 제르몽에게 온 편지를 읽고 있다. 편지에는 알프레도와 남작의 결투에 대해 이야기 하고 있고, 알프레도와 제르몽이 곧 그녀에게 찾아온다는 기쁨의 소식도 있었다. 하지만 그녀는 거울 앞에서 자신의 병약함을 바라보며 죽음의 그림자가 드리운 것을 한탄하고 있다.

두 사람은 사랑했지만 19세기 오페라계에서는 그 사랑을 용납하지 않았고, 그녀를 죽음으로 몰아갔다. 희생하는 여성의 모습을 아름답게 미화했었고 그것이 작품의 중요한 흥행 요인이라 믿었다. 당시 경제 주체인 남성들의 후원이 필요했던 오페라계는 그들의 의도에 맞게 작품을 각색하고 제작하였다.

<대사 13>은 비올레타가 죽음을 맞이하는 장면이다. 그녀는 희생을 통해 자신이 원하는 사랑을 쟁취했다. 하지만 이 모든 것을 버릴 수밖에 없는 죽음의 순간을 맞이하고 있다. 그녀는 죽는 순간까지도 알프레도에게 배려와 희생 그리고 사랑을 전한다. 그와 미래에 함께 할 수 있는 여자에게도 축복을 전한다.

**Germont:** Cara, sublime vittima D'un disperato amore, Perdonami lo strazio  
 Recato al tuo bel core.

사랑을 위해 숭고하게 희생한 여인이여, 당신의 순수한 마음으로 못한 나를 용서해 주시오.

**Violetta** : Se una pudica vergine Degli anni suoi nel fiore A te donasse il core Sposa ti sia lo vo'. Le porgi questa effig: Dille che dono ell'e' Di chi nel ciel tra gli angeli Prega per lei, per te.  
아름답고 순결한 처녀가 온 마음을 바쳐 당신을 사랑하게 되다면, 그녀를 신부로 맞이하세요. 이것이 제 소원이예요. 그녀에게 이 사진을 주고, 하늘의 천사 중 하나가, 당신과 그녀를 위해. 기도하고 있다고 전하세요.

**Alfredo** : Si' presto, ah no, dividerti Morte non puo' da me. Ah, vivi, o un solo feretro M'accoglierà con te.  
죽으면 안돼, 살아야 해 그렇지 않으면 나도 따라가서 죽을 것이요.

**Germont, Dottore é Annina** : Finche' avra' il ciglio lacrime Io piangerò per te Vola a' beati spiriti; Iddio ti chiama a se'.  
당신을 위해 어찌 할 수 없어 눈물이 앞을 가리네요. 이 고통의 세상에서 벗어나, 하나님 품에서 편히 쉬세요.

**Violetta** : (rialzandosi animata) E' strano! (다시 살아나듯) 이상해!

**Tutti** : Che! 무슨 일이지!

**Violetta** : Cessarono, Gli spasmi del dolore. In me rinasce m'agita Insolito vigore! Ah! io ritorno a vivere (trasalendo) Oh gioia! (Ricade sul canape')  
사라졌어요, 격렬하게 꿈틀대던 고통들이. 다시 태어나듯 힘이 솟고 아 다시 살 것 같애! 아, 이제 살아날 것 같아! (일어서며) 오 이 기쁨! (소파 위에 쓰러진다)

**Dottore** : (dopo averle toccato il polso) E' spenta.  
(그녀의 맥을 짚어보고) 죽었습니다.

**Tutti** : Oh mio dolor! 오 이 슬픔!

<대사 13>비올레타의 죽음

대부분 작품들의 주제와 그 주제를 부각시키기 위한 대조와 대비를 이루는 모습 또는 인물들이 등장한다. <코지 판 투페>에서는 두 자매와 하녀 데스피나를 이야기 할 수있지만 <라 트라비아타>에서는 완전히 상반된 인물을 찾기는 어려웠다. 그 이유는 대조된 역할을 하는 배역의 출연(역할) 분량에 직·간접적인 영향이 있었을 것으로 본다. 하지만 남자 주인공 알프레도와 대척점을 이루었던 두 폴 남작, 그리고 의사 그랑빌의 모습은 다른 시각에서 고찰할 수 있다. 오해로 비롯된 저주와 순종 그리고 희생의 대상이던 알프레도를 떠나 자신에게 온 비율

레타를 보호해주는 남작의 듄직한 모습은 알프레도와 대비되게 비춰진다. 알프레도와 결투도 자신의 명예 때문일 수도 있지만 비올레타에 대한 알프레도의 무례한 행동을 지적하고 버림받은 그녀에게 보내는 무한한 신뢰와 연민이라 할 수 있겠다. 그리고 비올레타가 말하는 그녀의 주치의인 의사 그랑빌 역시 그녀를 응원하는 수호자라 할 수 있다.

19세기 급변의 시대 오페라에서는 여성이 희생 당하는 결말을 당연한 것으로 간주했으며, 이러한 여성의 비극이 흥행의 한 요인으로 인식되고 있다. 비올레타는 ‘착한 악녀’로 몸을 파는 코르티잔 여인 이미지의 악녀와 희생의 선함이 양존하는 주인공이라 할 수 있다. 오페라에 등장하는 여주인공은 이분법적 이미지를 가진다. ‘착한 여자’와 ‘나쁜 여자’로 구분되는 이미지는 여성의 순결과 직결되어 있으며 일방적인 이러한 여성의 이미지는 오페라를 만드는 다수의 남성에게 의해 결정되었다.<sup>130)</sup>

베르디 <라 트라비아타>는 세기의 오페라로 아직까지 가장 사랑을 받고 있으며, 음악적 완성도와 잘 짜여진 대본 구성까지 최고의 오페라로 찬사를 받고 있다. 이러한 이유로 음악도들의 많은 연구가 이루어졌지만, 그럼에도 불구하고 시대정신인 페미니즘적 시각에서 이를 비판적 관점으로 고찰한 연구는 부재하다. 페미니즘의 대두와 함께 등장한 <라 트라비아타>의 여주인공 비올레타는 남성의 편견적 시선의 희생양으로 보수적 프레임이 단단했던 오페라계의 모습을 엿볼 수 있는 작품이라 할 수 있겠다.

### 제3절 20세기 <나비부인>

런던에서 흥행하던 데이비드 벨라스코(David Belasco, 1853-1931)의 연극 <나비부인>을 보고 흥행을 감지한 푸치니는 이 이국적인 작품을 곡으로 만들기 위하여 서둘렀다. <나비부인-Madame Butterfly, 1904>의 성공을 확신하고 1904년 2월에 이탈리아 스칼라극장에서 2막으로 무대에 올렸지만 기대와 달리 전통적 논점으로 비평하는 관객들로 인해 실패로 막을 내린다.<sup>131)</sup>

130) 강희선(2004), pp. 261-162



그림 11. <나비부인> 1904년 초연 포스터

실패 직후 푸치니는 대대적인 수정작업을 통해 <나비부인>을 3막으로 개작하여 1905년 밀라노의 브레시아 대극장에서 대성공을 거두었다. 이로 인해 전 세계에 명성을 떨치는 계기를 만들었고 많은 음악도들에게도 동양적 소재에 관심을 갖게 했으며, 훗날 <나비부인>은 뮤지컬 <미스 사이공>으로 발전하게 된다.

<나비부인>은 푸치니의 수려하고 매력적인 선율이 가득차 있는 작품이라 할 수 있다. 특히 그가 가장 좋아했다는 순종적이며 청순 가련한 여성인 주인공 초췌상을 오페라 전체 장면에서 쉬지 않고 등장시켰으며, 그녀가 변화되어가는 과정을 담은 작품으로 초췌상의 표현에 푸치니의 모든 것을 담아 만들었다. 푸치니의 순종적인 여성상에 대한 갈망은 자신이 겪었던 불운한 결혼 생활과 밀접한 관련이 있다.<sup>132)</sup> <나비부인>은 어린 소녀 때부터 한 아이의 엄마 모습을 담아야 했기에 드라마틱한 음성의 소프라노가 역을 맡아야 했다. 그 때문에 소프라노들이 가장 선호하는 프리마돈나 역할이기도 하다.

이국적인 동양 정서를 표현하기 위해 푸치니는 일본의 민요와 동양의 5음계를 사용하였다. 심리적 묘사와 그만이 가지고 있는 독특한 감성의 곡조는 교묘한 전조 동기의 취급, 타악기를 비롯한 악기들의 효과적 사용과 관현악의 고음 사용법이 더해져 그의 최고의 작품으로 손꼽히고 있다.

131) <나비부인> 대본 표지(1983년) 스칼라극장, 크리스천 라이프. <http://chedulife.com.au/69217-2>

132) 친구 아내였던 엘비라와의 불륜, 그리고 그녀와의 결혼, 그녀의 집착적인 의부증으로 인한 극심한 스트레스에 시달렸던 푸치니는 엘비라와는 반대 성격의 소유자인 초췌상을 자신이 좋아하는 여성상으로 등장 시켰다.

표 10. <나비부인>의 등장인물 표(연구자 구성)

나비부인 등장인물		
<ul style="list-style-type: none"> <li>■ 작곡: 1901년-1904년/ Giacomo Puccini(1858-1924)</li> <li>■ 초연: 1904년 2월 17일/ 스칼라 극장/ 밀라노</li> <li>■ 연주시간: 제1막 50분 / 제2막 85분</li> </ul>		
초초상 (Cio-Cio-San)	나비부인	소프라노
스즈키 (Suzuki)	나비부인의 하녀	메조소프라노
핑크톤 (Pinkerton)	미국 해군 중위	테너
샤플레스 (Sharpless)	나가사키 주재 미국영사	바리톤
고로 (Nakodo Goro)	결혼 중매인	테너
본조 (Bonzo)	나비부인의 삼촌, 승려	베이스
야마도리 (Principe Yamadori)	나비부인에게 구혼하는 일본 귀족	바리톤
케이트 (Kate Pinkerton)	핑크톤의 미국인 아내	메조소프라노

<라 보엠>, <토스카>와 더불어 푸치니의 3대 오페라로 불리는 <나비부인>은 뮤지컬과 영화로도 각색되어 현재까지 많은 사랑을 받고 있다. 하지만 초연 시에는 이국적인 정서 그리고 색다른 선율과 음악, 낯선 일본어의 등장으로 실패를 했었다. 그뿐만 아니라 이 작품은 페미니즘적 관점에서 비판에 놓일 수밖에 없었고, 극 흐름은 인종을 차별화하는 표현과 가사 등으로 표현되었다. 이후 이러한 점을 보완하면서 여주인공 초초상의 친척들과 하인 등의 역할이 작품에서 상당량 축소되었다.<sup>133)</sup>

133) 남자 주인공인 해군 장교 핑크톤은 일본인의 외모와 행동을 노골적으로 비하하고 조롱하였다. 그 예로 일본 하인의 이름을 듣고 nomi di scherno o scherzo(이름이 너무 우스워, 우스워) 외모를 보고 musi(주둥이들) 이라 불렀다. 이러한 그의 행동을 통하여 당시 서양

내용을 살펴보면 다음과 같다.<sup>134)</sup>

시작과 함께 미국 해군사관 핑커튼이 결혼중매인인 고로의 안내로 등장한다. 핑커튼은 동거만 하려 했지만 초초상의 강한 의지로 결혼을 하게 되었고 결혼식 당일 축배나 들자며 나가사키 향이 내려다보이는 그가 빌린 집으로 총영사인 샤플레스 등을 초대한다. 집에 찾아온 샤플레스를 반가히 맞이한 핑커튼은 함께 잔을 들면서 이 집은 999년 동안 빌렸지만 언제든지 계약을 파기할 수 있다고 의시된다. 그리고 그는 샤플레스에게 미국인의 기질을 자랑스럽게 말하면서 자신은 얼마 뒤 미국에 가서 사귀던 여자와 정식으로 결혼할 계획이라는 이야기와 여러 나라의 아름다운 여자들을 수중에 넣지 못한다면 의미 없는 인생을 사는 것이라고 노래한다. 핑커튼은 초초상과 결혼하는 것도 그녀가 식을 올리자고 하니까 하는 것일 뿐, 잠시 재미만 보면 되지 않겠냐고 말한다. 이 또한 지나가는 바람 같은 것이라며 대수롭게 여기지도 않는다. 이 말을 듣고 있던 샤플레스는 그런 생각이 일시적으로 유쾌한지 모르나 터무니없는 결과를 가져올지도 모른다고 주의를 준다.

곧이어 고로가 등장하면서 신부의 행렬이 가까이 이르렀다는 것을 알리고 이어 도착한 나비부인을 자신의 친구들에게 소개하는데 ‘나비’는 결혼하면서 붙여진 그녀의 애칭이다. 연회가 시작되자 나비부인을 본 샤플레스는 그녀의 아름다움에 감탄하며 신상에 대해 질문을 한다. 꽃다운 15살 나비부인은 자기의 선조가 부유한 명문 가문이었지만, 지금은 몰락하고 어머니를 보살피기 위해 게이샤가 되었다고 답한다. 나비부인은 본인이 가지고 온 물건을 하나하나를 설명하고 마지막으로 품속에서 아버지의 유품인 단도를 내놓는다. 그것을 지켜보고 있던 고로가 그녀의 아버지가 황실로부터 죽음을 명령 받았던 단도라고 설명 한다.

잠시 후 나비부인은 결혼에 대한 강한 의지를 보이며 교회로 가서 무릎을 꿇고 기도를 하자고 말한다. 핑커튼과 결혼하기 위해 본인이 믿고 있던 불교 신앙을 버리고 기독교로 개종할 결심을 하게 된 것이다. 하지만 갑자기 나타난

---

인들의 동양인 차별에 대한 인식을 찾아 볼 수 있다.(초연 작품에서는 위의 내용들을 찾아 볼 수 있다)

134) 안동립(2003), 나비부인의 대사 참고 자료, pp. 45-67

불교 승려인 삼촌 본조는 조상의 신앙까지 버리고 미국인과 결혼하는 초초상을 저주한다. 손님들은 모두 밖으로 나가고 아무도 없는 집에서 초초상은 슬피 울고 있다. 우울해하는 초초상을 핑커튼이 위로하면서 두 사람은 사랑을 나눈다.

결혼 후 3년이 지났고 장면은 나비부인의 집이다. 핑커튼은 미국으로 출국해 아직 돌아오지 않았고, 하녀 스즈키는 불상 앞에서 종을 치며 핑커튼을 기다리고 있는 나비부인을 위해 기도를 하고 있다. 샤플레스 영사는 핑커튼이 미국에서 다른 여자와 정식으로 결혼했다는 편지를 전한다. 편지는 이미 떠난 지 3년이 된 자기를 잊으라는 내용이며, 만약 자신을 잊지 못했다해도 자신은 본국에서 다른 여인과 결혼을 해서 잘 살고 있으니 체념해 달라는 내용이었다. 너무 당황하고 슬퍼하는 나비부인에게 샤플레스는 부드러운 말로 위로하면서 평소에 나비부인을 흠모하고 있는 야마도리 공작의 소원을 들어주는 것이 어떠냐고 다시 권해 보지만, 자신은 미국 시민이라고 말하면서 푸른 눈의 아이를 안고 나와 그의 아들이 아빠가 돌아오기만을 기다리고 있다고 전해 달라며 부탁한다.

갑자기 항구 쪽에서 대포 소리와 함께 군함이 입항했다는 소리가 들린다. 망원경을 가지고 그곳을 바라본 나비부인은 미국 성조기가 보이는 것을 보고 기뻐한다. 결혼할 때 입었던 의상을 입고 핑커튼이 나타나기를 기다지만 핑커튼은 샤플레스, 그리고 미국에서 결혼한 아내 케이트와 함께 들어서는 모습에 탄식한다. 그 후 샤플레스 영사로부터 아이의 행복을 위해 핑커튼 부부에게 아들을 맡기라는 말에 비탄에 빠진다. 하지만 체념한 듯 그들의 행복을 빌며 30분 뒤에 핑커튼이 오면 아이를 내어 주겠다고 약속한다.

영사와 케이트가 나간 뒤 나비부인은 불상 앞에서 무릎을 꿇고 아버지의 유품인 단도를 꺼내 놓는다. 그리고 칼에 새겨진 ‘명예롭게 살지 못할 때는 명예롭게 죽는 것이 낫다’ 라는 글을 읽고 목을 찌르려 하는데 스즈키가 옆 방에서 아들을 들여보낸다. 그녀는 아들을 껴안고 “귀여운 아기가야, 엄마는 이제 죽어간다. 나의 사랑스러운 착한 아기, 이 엄마의 얼굴을 기억해다오.” 라는 극적인 아리아를 부르고 나비부인은 아기에게 미국 국기와 인형을 안겨주고 눈을 가린다. 그리고 그녀는 병풍 뒤에서 자결하는데 칼이 떨어지는 소리가 들

린 후 흰 수건으로 상처를 가린 채 병풍 뒤에서 나와 아이를 안으려 하다 쓰러져 버린다. 이때 “나비부인”하고 부르며 핑커튼이 영사와 함께 등장하고 죽은 나비부인을 보고 놀란 샤플레스는 아이를 껴안고 핑커튼은 나비부인을 껴안으며 막이 내린다.

이 작품은 각기 다른 문화와 역사적 상황 속에서 백인 남자와 유색인 동양 여자와의 사랑을 이야기하고 있다. 당시 식민지 개척이라는 서구의 헤게모니가 여성의 육체에 닿을 내릴 때 동양 여성의 육체는 정복이라는 이데올로기적 상황으로 바뀐다. 당시는 일본이 서양 문물을 받아들이기 위한 개화기였다. 서양의 발전된 문물이 동양인에게는 놀라움과 동경의 대상이었다. 반면 서양인의 눈에 동양인은 신비로움과 호기심 그 자체였다. 미 해군 장교인 핑커튼은 이 나라 저 나라에 진출하여 자신의 몫을 챙기는 제국주의의 일원이었다.

제1차 세계대전이 발발하기까지 미국과 서구 열강들의 동아시아 지역의 예술과 문화에 대한 관심은 제국주의의 식민주의 정책과 밀접하게 맞물려 있다. <나비부인>은 그와 같은 ‘오리엔탈리즘’이 재현하는 식민주의적 상황이의 문화 산물로 간주할 수 있다.<sup>135)</sup> 개화된 일본의 모습을 통해 서양의 세력들은 일본 문화와 예술에 대한 우수성을 인정하였고, 그런 성과는 일본의 치밀한 계획에서 이루어졌으며 일본은 이러한 이미지 상승을 통하여 서구의 일원으로 인정을 받게 되었다.<sup>136)</sup> 이러한 모습과 달리 오페라에서는 동양 여성에 대하여 남성과 비교해서 열등한 존재로 묘사하고 있다. 이를 통해 일본을 문명국가로 표현했던 서양의 이중적 잣대를 엿 볼 수 있다.

여성을 비이성적 존재, 사리 분별이나 판단이 부족한 존재로 묘사하며, 특히 화류계 여성인 효초상은 일부 동양여성이 아닌 다수의 이미지를 대변하는 모습으로 상정하였다. 또한 작품의 전개에서 남자 주인공 핑커튼의 지배자적인 모습과 여성을 비하하는 언사들을 전체 작품 속 대사 분석을 통해 고찰 할 수 있다.

135) 최영주(1999), ‘식민주의 담론과 대항 담론 만들기 『나비부인』, 『미스 사이공』, 『엠. 나비』에 재현된 동양 여성과 문화, 『영문학 페미니즘』, 제 7집, p. 89

136) 강희선(2004), pp. 89-90

**Pinkerton** : Vinto si tuffa, la sorte racciuffa. Il suo talento fa in ogni dove. Così mi sposo all'uso giapponese per novecento-novanta-nove anni. Salvo a prosciogliermi ogni mese.

실패하면, 다시 재주를 부리는 거요. 일본식으로 내가 그녀랑 결혼해서 999년을 같이 살기로 했지만 원한다면 언제든지 해약할 수 있는 조건이오.

**Sharples** : È un facile vangelo. 안이한 생각이군.

**Pinkerton** : (si alza, toccando il bicchiere con Sharpless) America forever!

(일어서면서 샤플레스와 잔을 마주친다) 아메리카여 영원하라!

**Sharples** : America forever! (Pinkerton e Sharpless si siedono ancora sulla terrazza.)

아메리카여 영원히! (핑크튼과 샤플레스 다시 앉는다)

-중략-

**Pinkerton** : Console mio garbato, quetatevi, si sa... la vostra età è di flebile umor.

Non c'è gran male s'io vo' quell'ale drizzare ai dolci voli dell'amor!

친애하는 영사나리, 염려마시오. 잘 있소... 당신의 나이는 쓸데없는 걱정이 많을 때요. 사랑의 나래를 펴고서 날 때는 아무 걱정을 할 필요 없고 해로울 것도 없지 않소!

**Sharples** : Sarebbe gran peccato... Quella divina mite vocina non dovrebbe dar note di dolor.

참으로 가엾은 일이군... 신성하고도 순한 목소리로 비참한 소리를 내선 안되오.

#### <대사 14> 핑커튼의 일본 여성에 대한 생각

<대사 14>의 핑커튼과 샤플레스의 대화를 통해 20세기 초 서구인들의 동양인들에 대한 관점의 일부를 고찰할 수 있다. 당시 침략국이며 세계 식민지 정책을 펴가던 서구 세력, 그리고 미국을 대표하는 인물인 핑커튼은 “아메리카여 영원하라.” 축배를 들며 자신이 일본 여자와 이곳에서 결혼 하지만 이것은 정식 계약이 아니라 취소할 것이라고 말한다. 그리고 샤플레스가 그의 잘못된 생각에 상처 받을 신부 나비부인을 걱정하고 있는 장면이다.

주인공 핑커튼은 일본에 잠시 머무는 이방인으로 이곳에서 이루어지는 사람과의

관계를 단지 재미로만 보고 있다. 그가 맞이할 어린신부 역시, 단순한 놀이도구로 여길 뿐이다. 페미니즘적 시각으로 고찰하면 허세로 가득찬 그릇된 우월의식과 서양인들이 동양인들, 특히 동양 여성을 바라보는 관점을 비판할 수 밖에 없다.

지금 개정본 대본에는 나와 있지 않지만 핑커튼은 일본인들의 이름과 그들의 생김새를 가지고 조소하며 비하하는 장면이 초판에 등장했었다. 이렇듯 당시의 제국주의 국가가 동양에 대한 생각과 특히 일본 여인을 단지 자신의 향락을 위하여 취하려는 그의 속셈을 알 수 있다.

**Madama Butterfly:** Calate. Quindici netti, netti. (con malizia) sono vecchia diggià.

좀 아래. 꼭 열다섯, 열 다섯. (장난스럽게)이미 늙었어요.

<대사 15> 나비부인의 나이

위의 <대사 15>의 나비부인의 이야기를 통해 그녀가 열다섯이라는 것을 확인할 수 있다. 그녀의 나이를 듣고 한참 놀 나이며 사탕을 물고 있을 나이라 말하는 핑커튼과 샤플레스의 언급을 통하여 핑커튼과 그녀의 결혼이 사랑이 아닌 욕심에 의해 진행되었음을 알 수 있다.

그것도 핑커튼은 헤어짐을 생각하고 일본에 머무르는 시간에 자신의 쾌락과 향락을 위해, 어린 소녀를 취하는 반인륜적 행위를 하지만 이 작품에서는 비난받기보다, 아름다운 음악의 선율과 정복자인 남자 주인공의 호기로 포장되어 있다.

당시 작품을 만든 대본가나 작곡가들의 식민주의와 제국주의 관점의 반페미니즘 발상은 여과 없이 오페라에 표현되었고 이러한 핑커튼의 모습은 비판이 따라야 할 것이다.

**Madre, Grande Madre:** Mi pare un re. Vale un Però in verità bello è così che non si può sognar di più. Mi pare un re; bello è così che non si può sognar id più, sognar di più. Mi pare un re. Vale un Però. Mi pare un re

왕 같구나. 귀해 보이네. 참말이야.  
 정말 잘 생겼구나. 꿈속에서도 보지 못할 사람이네!  
 정말 잘 생겼구나. 꿈속에서도 보지 못할 사람이네  
 왕 같구나. 귀해 보이네. 잘 생겼어.

<대사 16> 핑커튼의 외모를 칭송하는 나비부인의 친척들

나비부인의 어머니와 백모, 그리고 일가친척과 그녀의 친구들, 그리고 영사가 함께 참여해 성대한 결혼식이 열렸다. 이 결혼식에는 신관과 등기인도 함께 참석해 이 결혼이 정식 결혼으로 성사되었음을 공표한다. <대사 16>에서 이 예식에 참여한 일가친척들은 핑커튼의 외모를 칭송하고 있다. 개화기 서양 문물을 받아들이며 지금까지 보지 못했던 신문물에 대한 열망 때문에 외모와 복장 등, 서양에 대한 지대한 관심을 갖고 있음을 살펴볼 수 있다.

위 대사에 등장하는 두 여인은 지금 자신의 딸이 팔려가듯 시집가는 장면을 보고 있다. 하지만 어린 딸을 시집보내는 부모의 마음이 아련하고 슬프게 표현되고 있는 것이 아니라, 엉뚱하게 핑커튼의 외모에 대하여 논하고 칭찬하는 이 장면은 그 시대의 사람들 즉 어머니나 백모조차도 자신들의 인습에 배어 버린 여성에 대한 가치관을 보여주고 있다. 단지 여성이 효용성의 가치로 평가받는 아픈 시대의 일면을 이 대사를 통해 알 수 있다.

**Madama Butterfly** : (senza muoversi) Pigri ed obesi son gli Dei giapponesi. L'americano Iddio son persuasa ben più presto risponde a chi l'implori. Ma temo ch'egli ignori che noi stiam qui di casa. (rimane pensierosa) (Suzuki si alza, apre la parete del fondo verso il giardino.)  
 (움직이지 않고) 일본의 신은 정말 느리고 게으르지. 남편이 믿는 신은 비는 자에게 빨리 응답하시는데 우리의 신은 우리를 알고 계시는지도 몰라. (생각하고 있다) (스즈키 커튼을 치고 뜰로 향한 미닫이문을 닫는다)  
**Madama Butterfly** : Suzuki, è lungi la miseria? (Suzuki va ad un piccolo mobile ed apre un cassetto cercando delle monete.)

스즈키 돈은 얼마 남았지? (스즈키 작은 상자를 열고 돈이 있는가 살핀다.)

**Suzuki** : (va presso Butterfly mostrandole poche monete) Questo è l'ultimo fondo. (얼마 안되는 돈을 나비부인에게 보인다) 겨우 이것 뿐이에요.

**Madama Butterfly** : Questo? Oh! troppe spese! 그래? 꽤 써버렸군.

**Suzuki** : S'egli non torna e presto, siamo male in arnese. 그가 빨리 오지 않으면 매우 힘들겠어요.

**Madama Butterfly** : Ma torna. 그이는 꼭 올거야.

- 중략 -

**Suzuki** : Mai non s'è udito di straniero marito che sia tornato al suo nido. 난 아직까지 외국 남편이 돌아왔다는 말 들은 적 없는데요.

**Madama Butterfly** : (furibonda afferra Suzuki) Ah! Taci! o t'uccido. (insistendo nel persuadere Suzuki) Quell'ultima mattina: tomerete, signor? gli domandai. Egli, col cuore grosso, per celarmi la pena.. sorridendo rispose. O Butterfly, piccina mogliettina, tomerò colle rose alla stagion serena quando fa la nidiata il pettirosso. (calma e convinta si sdraia per terra) Tornerà. (화내며 설복시키려고) 아! 그만! 죽일테야! (스즈키를 설득하려는 듯) 남편이 바로 떠나기 전에 내게 약속했었어. 언제쯤 돌아올 예정인가요. 그렇게 묻는 말에 웃으며 대답했어. 오, 버터플라이, 애기와 같은 그대에게 줄 장미를 곧 들고 오겠소. 따뜻한 좋은 계절에 울새가 집을 지을 때 돌아오겠소. 하고 (조용히 자신있게) 그이는 꼭 올거야.

**Suzuki** : (con incredulità) Speriam. (의심하며) 글썩요.

**Madama Butterfly** : (insistendo) Dillo con me: Tornerà. (격해진다) 나에게 꼭 돌아온다고 했어.

<대사 17> 핑커튼을 기다리는 나비부인과 스즈키의 대화

위의 나비부인과 스즈키 사이의 대화를 통해 대본가가 서양의 신에 대한 우월함을 나타내고 있다. 일본 신은 느리고 게으르다고 하는 대사를 통해 서양 기독교에 대한 우월적 관점을 드러낸다. 제국주의적이고 식민주의적 사관을 종교의

우월함으로까지 여주인공인 나비부인을 통해 교묘히 표현하고 있는 것을 알 수 있다. 또한 두 사람의 대화에서 남성에게 순종하는 동양 여성의 모습도 찾아볼 수 있다. 핑커튼의 달콤한 속삭임에 돌아올 것을 굳게 믿고 있는 나비부인의 모습을 바라보는 스즈키의 안타까워하는 모습이 그려진다. 이 오페라에 나타나는 가녀리고 순종적인 여인은 작곡가 푸치니가 가장 좋아하는 여인상이며 이 작품의 제작을 결정한 것도 이러한 여인에 대한 모습 때문이었다.

<b>Madama Butterfly</b>	: Voglion prendermi tutto! (disperata) il figlio mio! 모든 것 나로부터 뺏으려 하오.(절망하며) 저 아들은 내 아들이오!
<b>Sharples</b>	: Fatelo pel suo bene il sacrificio... 아기를 위해 희생하십시오...
<b>Madama Butterfly</b>	: Ah! triste madre! triste madre! Abbandonar mio figlio! (rimane immobile)(calma) E sia! A lui devo obbedir! 아! 괴로워, 괴로워! 내 아길 포기하라니! (움직이지 않고 있다) (침착하게) 내가 그에게 복종하란 말이오!
<b>Kate</b>	: (che si è avvicinata timidamente al terrazzo, senza entrare nella stanza) Potete perdonarmi, Butterfly? (그녀는 방에 들어가지 않고 천천히 테라스로 이동한다) 나를 용서할 수 있겠습니까? 나비부인?
<b>Madama Butterfly</b>	: Sotto il gran ponte del cielo non v'è donna di voi più felice. Siatelo sempre; non v'attristatate per me. 저 푸른 하늘 아래 당신보다 더 행복한 사람은 없습니다. 영원히 행복하십시오. 행복하길 바랍니다.

<대사 18> 아이를 떠나보내는 나비부인

핑커튼은 미국에서 결혼을 하고 그의 아내인 케이트와 함께 나가사키를 다시 찾았다. 핑커튼은 나비부인이 기다릴 거라고 생각 못했지만 그녀는 핑커튼의 아들과 함께 3년을 기다리고 있었다. 나비부인은 핑커튼이 돌아왔음을 기뻐했지만, 그녀는 더 괴로워한다. 이제 희망이 절망으로 바뀌었기 때문이다. 위의 <대사 18>을 통해 괴로워하는 나비부인의 모습을 볼 수 있다.

나비부인을 찾은 영사 샤플레스와 핑커튼의 아내인 케이트는 그녀에게 아이를 보낼 것을 종용한다. 자신의 전부인 것이나 다름없는 아이지만 그녀는 아이의 미

래를 위해 수궁하고, 케이트의 행복한 앞날까지 축복해준다. 위의 대사를 통해 나비부인의 끝없는 희생의 모습을 볼 수 있다.

앞에 분석하였던 <코지 판 투메>와 <라 트라비아타>에서 페미니즘 시각으로 바라볼 때, 직·간접적으로 대비되는 인물이 있었듯이 <나비부인>에서도 핑커튼과 대척점에 있는 인물이 있다. 그는 핑커튼의 그릇된 사랑이 나비부인에게 큰 아픔이 될 수 있다는 것을 염려하고 있는 샤플레스라고 할 수 있다. 샤플레스도 당시 점령국의 식민사관을 가지고 있었지만 핑커튼과는 다른 시각으로 나비부인을 바라보고 존중했었다.

(Butterfly prende il bambino, lo posa su di una stuoia col viso voltato verso sinistra, gli dà nelle mani la banderuola americana ed una puppattola e lo invita a trastullarsene, mentre delicatamente gli benda gli occhi. Poi afferra il coltello e, collo sguardo sempre fisso sul bambino, va dietro il paravento.)

(qui si ode cadere a terra il coltello, e il gran velo bianco scompare dietro al paravento)

(나비부인 아들을 안아 왼쪽을 보도록 의자에 앉히고 미국 국기와 인형을 주어 놀게 하고 아들에 눈을 가려준다. 그리고는 품속에 있던 단도를 들고 아들을 보면서 병풍 뒤로 들어간다)

(단도가 떨어지는 소리가 들리고 병풍에 걸렸던 흰 천은 보이지 않게 된다.)

(Si vede Butterfly sporgersi fuori dal paravento, e brancolando muovere verso il bambino - il gran velo bianco le circonda il collo: con un debole sorriso saluta colla mano il bambino e si trascina presso di lui, avendo ancora forza di abbracciarlo, poi gli cade vicino.)

(나비부인 병풍 뒤에서 기어 나와 아들쪽을 더듬는다. 그녀의 목에는 흰 천이 감겨 있다. 나비부인 아들 옆으로 기어가서 안으려고 하지만 기진하여 쓰러진다.

무대 뒤에서 고탐소리)

**Pinkerton**: Butterfly! Butterfly! Butterfly! (La porta di destra è violentemente aperta. Pinkerton e Sharpless si precipitano nella stanza, accorrendo presso Butterfly che con debole gesto indica il bambino e muore. Pinkerton si inginocchia, mentre Sharpless prende il bimbo e lo bacia singhiozzando. Sipario rapido.)

버터플라이! 버터플라이! 버터플라이! (핑커톤과 샤플레스 방문을 깨질 듯이 열고 뛰어 들어온다. 나비부인 어린 아기를 가리키며 숨을 거둔다. 핑커톤 무릎을 꿇고 샤플레스는 아기를 안고 울며 키스한다. 급하게 뛰어 나간다.)

<대사 19> 나비부인이 자결하는 장면의 지시어와 핑커톤 대사

3년간의 핑커톤을 향한 힘든 기다림은 희망에서 절망으로 바뀌었다. 그는 케이트와 결혼하여 나가사키로 돌아와 아이까지 데려가려 한다. 핑커톤은 한때의 불량난이라 생각했던 일이 나비부인에게는 자기 삶의 전부였다. 나비부인은 핑커톤과의 혼인을 위해 가족과 종교를 등졌고 사랑하는 아들과 자신의 목숨까지 버려야 했다. 그녀에게 이제 삶은 아무 의미가 없는 것이다. 위의 장면은 나비부인이 죽음을 택하고 핑커톤이 찾아와 슬퍼하는 장면을 묘사하고 있다.

이 작품에서 가장 악역은 핑커톤이지만 작품 전체에서 핑커톤은 나쁜 남자가 아닌 호기 있는 호감형의 남자로서 그려지고 있으며 그로 인해 한 여자의 희생과 죽음은 아름다운 모습으로 승화되고 있다. 여인의 희생을 아름다운 모습으로, 당연한 것으로 바라보는 이러한 시각은 당시 20세기 전체주의가 유럽을 휩쓸고 있을 때, 식민사관과 더불어 전체주의 중심에 내포되어있는 남성우월주의, 힘의 논리 등의 영향이 있었다라고 할 수 있다.

많은 서양인들이 오페라 <나비부인>을 보고 일본이라는 나라를 이해할 수 있게 되었다고 말한다. 그러나 실제로 이들이 푸치니의 오페라를 보고 알게된 것은 일본 특유의 색채 감각이나 가옥 구조 정도일 뿐, 그들이 그려낸 일본은 동양 여성의 헌신과 희생인 듯하다. 음악적으로는 더할 나위 없이 아름답지만, 아시아의 작은 나라에 대한 서구의 오만과 무지가 엿보이는 작품이기도 하다<sup>137)</sup>. 반페미니즘 인종차별적 요소가 가득 담긴 이 작품은 현재 여러 나라에서 뮤지컬 등으로 다시 제작되어지고 있다. 초연때 담긴 인종차별의 대사들이 많이 각색되어 서정적이고 예술적 측면을 강조하고 있지만, 작품 전체에 담고 있는 제국주의와 반페미니즘적 줄거리는 페미니즘의 다양성 측면에서 다시 연구되어야 한다.

137) 이용숙(2003), 『오페라 행복한 중독』, 예담출판사, p. 476

## 제4절 21세기 <양피지에 쓴 글>

‘문화적 기억’(Cultural Memory)은 알레이다 아스만(Aleida Assmann)과 얀 아스만(Jan Assmann)이 주장하는 개념이다. 개인적 이거나 추상적인 의미로서 기억은 존재하는 것이 아니라 다양한 문화 형식을 통해 보존되고 전승되며, 그에 따른 사회적, 문화적인 의미를 획득하게 하는 과정에 주목하는 개념이다.<sup>138)</sup> 21세기에 제작되는 오페라들은 세리아, 부파 또는 사실주의 등 시대 사류나 형식에 구애받지 않고, 문화융복합적 관점으로 과거 ‘문화적 기억’에 담긴 재료들을 다시 소환하여 독특하고 새롭게 만들어 내고 있다. 또한 작품의 소재가 다양해졌고 극의 전개도 과감해졌다.

1967년 ‘동베를린 간첩단 사건’(동백림 사건)을 소재로 한 나실인(1979~)의 오페라 <나비의 꿈>을 예로 들 수 있다. 이 오페라는 챔버 오케스트라와 등장인물 8명이 출연하는 소극장용 오페라로 1967년 가을부터 1968년 2월까지 약 5개월 동안 윤이상(1917-1995)이 서대문 형무소에서 작곡한 오페라이다. 얼마 전까지 언급조차 할 수 없었던 ‘동백림 사건’<sup>139)</sup>을 예술적 모티브로 하여 오페라를 만든 것이다. 또한 여성의 위대한 힘을 그려내는 지성호의 창작 오페라 <논개, 2006>를 그 예로 들 수 있다. 여성의 굳은 신념과 나라를 위해 내던진 논개의 삶을 조명한 이 작품 안에서 논개는 페미니즘 시각으로 신분이 미천함에도 불구하고 절개를 지키는 훌륭한 역사의 주인공이 되었다. 이렇듯 현대는 다양한 소재 개발과 작가의 자의적 표현 그리고 과감한 연출은 21세기 오페라의 특징이다.

<양피지에 쓴 글-Written on Skin, 2012 >은 프랑스 액상 프로방스 페스티벌(Festival d’Aix-en-Provence)에 초청받아 초연된 작품이다. 마틴 크림프(Martin Crimp: 1956-)가 프로방스 지방의 13세기 경 전설 중 심장을 먹도록 한 남녀의 이야기에 흥미를 갖고 대본 작업을 하였고, 여기에 영국의 오페라 작곡가 조지

138) Jan Assmann(1995), “Collective Memory and Cultural Identity,” *New German Critique*, pp. 130-133

139) 1967년 7월 8일, 군부 독재 시절 중앙정보부에서 발표한 간첩단 사건으로 동백림 또는 동베를린 사건이라 부른다. 당시 중앙정보부는 한국에서 프랑스나 독일로 간, 194명에 이르는 교민과 유학생 등이 동베를린의 평양과 북한 대사관 등지에서 간첩 교육을 받고 대남 적화활동을 하였다는 내용의 사건이다. 간첩으로 지목한 인물로 유럽에서 활동하던 작곡가 이응노 화백, 윤이상 작곡가, 천상병 시인 등의 문화 예술가들도 사건에 연루되어 투옥과 고문을 당했다.

벤자민(George Benjamin, 1960-)이 작곡을 하였다. 영어 제목의 Skin은 중세때 책을 만들기 위해 사용한 동물의 가죽을 표현 것으로 특히 양가죽. 즉 양피지를 말한다. <양피지에 쓴 글>에서도 19세기 <라 트라비아타>, 20세기 <나비부인>과 마찬가지로 여주인공 아그네스는 불륜을 저지른 음탕한 지주의 젊은 부인으로 자살로 삶을 마감한다.

잔인하고 섬뜩한 반페미니즘 요소로 가득한 이 오페라에서 보호자로 불리는 남자 주인공은 그녀와 불륜을 저지른 소년을 죽이고 그 심장을 꺼내어 아그네스에게 강제로 먹도록 하고 자신의 죽음을 예상한 아그네스가 베란다에서 몸을 던져 죽는다는 내용을 다루고 있다.

극 중 보호자는 여성을 소유의 대상으로 바라보고 비하로 가득 찬 반페미니즘적 인물이다. 등장인물은 아래의 표와 같다.

표 11. <양피지에 쓴 글>의 등장인물 표(연구자 구성)

양피지에 쓴 글 등장인물		
<ul style="list-style-type: none"> <li>■ 작곡: 2012년 / 조지 벤자민(1960-)</li> <li>■ 초연: 2012년 7월 7일 / 액상 프로방스 대극장</li> <li>■ 연주시간: 3파트 15장면 / 95분</li> </ul>		
보호자 (Protector)	부유한 지주(영주)	바리톤
아그네스 (Agnes)	보호자의 젊은 부인	소프라노
소년 (Boy / 1 Angel)	첫번째 천사(채식사)	카운터테너
마리 (Marie / 2 Angel)	두번째 천사(아그네스의 여동생)	메조소프라노
존 (John / 3 Angel)	세번째 천사(마리의 남편)	테너

<양피지에 쓴 글>은 3부 15장면으로 구성 되었으며, 내용은 1부 1장면에서 (천사들의 합창) 천사가 800년 전으로 데려간다. 그리고 양피지에 글을 써서 남기던 시절이란 말과 함께 이 글에 등장하는 인물을 소개한다. 먼저 남자 주인공으로 부유한 지주인 ‘보호자’(Protector)를 이야기하며 이 사람을 폭력과 순결을 함께 추구하는 이중적 성격의 인물로 소개 한다. 그는 아그네스라는 젊은 부인을 데리고 있으며 그녀를 자신의 소유물 정도로 생각하고 있다. 이어 천사 중의 하나가 채식사<sup>140)</sup>란 직업을 가진 소년으로 변신한다.

2장면 (보호자, 아그네스, 소년). 보호자는 채식사인 소년에게 자신의 삶을 돋보이게 하는 책을 만들 것을 지시한다. 보호자는 자신의 적은 지옥에 그리고 자신의 가족들은 천국에 있는 모습으로 묘사하기를 부탁하자 곧바로 소년은 보호자에게 자기의 그림 샘플을 보여준다. 채식사인 어린 소년이 자기들의 생애를 제대로 표현할 수 있을지 걱정하는 아그네스에게 남편인 보호자는 걱정 말라는 편지를 준다.

3장면 (천사의 합창). 천사들은 성경의 잔혹한 창세기 이야기를 언급한다. 특히 이브가 아담을 유혹하여 결국 에덴동산에서 추방 당한 이야기를 회상하며 여성들에 대하여 비판적 시각을 견지하는 내용을 회상에 담는다.

4장면 (아그네스와 소년). 양피지 책이 어떻게 만들어지고 있는지 궁금하던 아그네스는 진행상황을 보기 위해 남편 모르게 채식사 소년의 작업실에 가게 되고, 소년은 아그네스에게 창세기에 나오는 이브의 그림을 보여준다. 하지만 아그네스는 비웃으며 이런 성결한 모습이 아니라 남성들이 보고 성적인 충동을 느낄 수 있는 그런 매혹적인 실제 여성의 모습을 그릴 것을 요구한다.

5장면 (보호자, 존, 마리). 겨울이 다가오고 있다. 보호자는 아그네스의 변화를 감지하고, 그의 태도가 왜 바뀌었는지 고민한다. 아그네스는 요즘 남편에게 등을 돌리고, 거의 먹지 않고 말수까지 줄었으며 밤에는 잠만 잔다. 하루는 아그네스의 여동생 마리와 그녀의 남편 존이 방문했다. 마리는 갑자기 보호자의 가족에 관한 책을 만들기로 했다는 소리를 듣고 이상하게 여겼다. 그리고 이 작업에 고용된 채식사 소년을 가족처럼 대우하는 것에 의아해한다. 마리가 소년을 차갑게 대하는 모습에 보호자가 화를 내면서 소년의 역할과 가족에 대한 책의 중요성을

---

140) 채식사는 중세시대 양피지에 글이나 그림 등을 삽입하는 작업을 하는 사람이다.

언급한다. 그리고 화가난 보호자는 방해되는 행동을 하는 마리와 존에게 자신의 집 방문을 하지말라고 격하게 말한다.

6장면 (아그네스와 소년). 그날 밤 소년은 혼자 방에 있는 아그네스를 찾아와 그녀가 원하던 그림을 보여준다. 아그네스는 처음에 그림의 인물이 자신인지 알지 못하지만, 그림의 침대에 누워있는 여인이 자신임을 깨닫는다. 두 사람은 함께 그림을 보다 서로에게 이끌리게 되고, 그녀는 소년과 격한 사랑을 나눈다.

2부 7장면 (보호자의 악몽). 지주인 보호자는 자신이 관할하는 지역의 백성이 그 책에 관하여 반란을 도모하는 꿈을 꾸게 된다. 그리고 아그네스가 침대에서 소년과 함께 있는 책의 비밀 페이지에 대한 소문이 있다는 이상한 꿈도 꾸다.

8장면 (보호자와 아그네스). 악몽에서 깬 보호자는 창문에 서서 보호자의 부하들이 마을을 불태우는 장면을 바라보고 있는 아그네스를 찾아간다. 아그네스는 다가오는 보호자에게 포옹과 키스를 해달라 이야기한다. 그러나 보호자는 아그네스의 이러한 행동을 불쾌하게 생각하고 아그네스에게 방금 전의 행동이 어린아이 티를 벗지 못한 것이라고 구박을 준다. 아그네스는 자신을 무시한 남편의 말과 행동에 화를 내며 남편에게 그렇다면 소년을 찾아가서 자신이 어떠한 여인인가를 물어보라 한다.

9장면 (보호자와 소년). 숲에서 보호자는 소년에게 누구와 함께 잔적이 있는가, 혹시 잤다면 그 여인이 아그네스가 아닌지를 물어본다. 소년은 아그네스를 보호하기 위해 아그네스의 여동생 마리와 잤다고 거짓말을 한다. 보호자는 소년의 응답에 기뻐하며 집으로 돌아가 아그네스에게 소년이 창녀와 같은 마리와 잤다고 했다면 전한다.

10장 (아그네스와 소년). 아그네스는 보호자의 말을 듣고 거짓을 이야기한 소년을 힐난한다. 소년은 그녀에게 당신을 보호하기 위해 그렇게 말했다 한다. 아그네스는 소년에게 만일 진정으로 자기를 사랑한다면 진실을 말할 것을 종용하며, 보호자가 자신을 애 취급하는 것에 대하여 대가를 받아야 함을 언급한다. 그리고 아그네스는 소년에게 보호자를 아주 독선적인 인물로 그릴 것을 부탁한다.

3부 11장면 (보호자, 아그네스, 소년). 소년은 보호자와 아그네스가 함께 있는 곳에서, 그가 그린 그림들을 보게 했다. 흉악한 인물들을 그린 지옥을 보고 천국을 그린 그림을 보여 달라고 보호자가 요청하자 소년은 이 그림이 천국이라고

답한다. 소년은 보호자에게 흉악한 인물 중 그의 가족들이 있는지를 보라고 말하고 아그네스는 소년에게 이 그림이 천국이라면 지옥도 있을 것이니 보여 달라 요청한다. 그러자 소년은 글씨가 써진 어떤 페이지를 보여준다. 하지만 아그네스는 글을 읽을 줄 몰라서 내용을 인지하지 못하고 소년은 보호자와 아그네스에게 비밀 페이지를 남겨 두고 나간다.

12장면 (보호자, 아그네스). 보호자는 자신이 아그네스와 나눈 육체관계를 구체적으로 적어 놓은 소년이 남겨둔 비밀 페이지를 읽는다. 글을 읽고 난 보호자는 아래의 그림과 같이 격하게 분노한다.<sup>141)</sup> 하지만 아그네스는 소년이 자신이 원하는 내용을 설명해 놓았기에 만족하고 아그네스는 남편의 분노와 상관없이 소년에게 사랑이란 글자가 무엇이나고 질문한다.



그림 12. 아그네스의 불륜에 분노하는 보호자

13장 (천사들과 보호자). 천사들은 엄격하신 하나님께서 인간을 창조하실 때 남성을 여러 욕망을 추구하는 존재로 창조하셨다고 말한다. 그래서 남성에게 인간인 것에 대한 수치심을 느끼도록 하였다고 설명한다. 보호자는 소년을 숲으로 데려가 죽인다.

14장 (보호자와 아그네스). 보호자는 아그네스가 자신에게 완전히 복종하게 만들려고 노력하는 중이다. 보호자와 아그네스는 긴 식탁에 마주보고 앉아 있다.

141) 아그네스 불륜에 분노하는 보호자 <https://blog.daum.net/johnkchung/6828031>

보호자는 아그네스에게 지금 당신에게 준 음식을 먹음으로 나에 대한 복종심을 보여라 말한다. 음식을 먹는 아그네스에게 보호자는 계속해서 맛에 대하여 묻는다. 아그네스의 맛이 좋다는 말에 보호자는 순간 격노한다. 보호자는 아그네스에게 지금 먹는 음식이 소년의 심장이라고 밝힌다. 아그네스는 어떠한 억압이 있더라도 자신의 입에 감도는 소년의 심장의 맛을 빼앗아 갈 수 없다고 말한다.

15장 (소년/천사 1). 소년은 천사로서 다시 나타나 다른 한 장의 그림을 보여 주는데 그것은 아그네스가 공중에 매달려 있는 모습이다. 격분한 보호자는 아그네스를 죽이려고 그녀에게 달려간다. 그러나 아그네스는 보호자가 자신을 죽이기 전에 발코니에서 뛰어내려 스스로 목숨을 끊는다. 3명의 천사가 등장하여 관객에게 걸려 있는 그림의 여백은 관중들의 뒤통이라고 이야기한다.<sup>142)</sup>

오페라에서 여주인공은 이분법적으로 구별된다. 나쁜 여자와 좋은 여자로 나뉜다. 나쁜 여자는 정숙하지 못하고 순결하지 못한 여성으로 악한 존재로 묘사하며 처벌의 대상이든지 죽임을 당하는 대상이 된다. 이러한 여성의 대표적인 예로 사실주의 오페라였던 비제의 <카르멘>을 예로 들 수 있다. 요염하고 극히 개인주의적인 여주인공 카르멘은 자유로운 영혼으로 묘사되며 남자를 유혹하고 사랑을 하지만 금방 마음이 변하는 여성으로 묘사된다. 그녀에게 배반을 당한 남자 주인공 호세에 의해 죽음을 맞이하게 된 것과 같이 <양피지에 쓴 글> 역시 음탕한 여인의 잘못된 욕망의 대가에 대하여 말하고 있다.

이 작품의 극악무도함과 잔인함은 너무 섬뜩해서 논란이 되었다. 이러한 작품으로 푸치니 <삼부작-II Tritico> 중 <외투-II Tabarro> 역시 비슷한 류의 작품인 듯하다. 불륜을 저지른 젊은 아내의 남자를 죽이고 그 시체를 외투에 숨겨 놓고 다가온 젊은 아내에게 시체를 들이댄다. 그리고 그녀의 얼굴을 시체에 파묻게 하고 죽여 버리는 끔찍한 결말로 끝낸다. 요부인 여성을 악의 존재로 등장시키는 <양피지에 쓴 글> 과의 유사성을 통해 오페라에 등장하는 여성들의 이분법적 모습 중 나쁜 여자의 모습을 볼 수 있다. <양피지에 쓴 글>에서 주인공 아그네스는 남편이 있는 유부녀로 소년을 유혹하여 육체적 관계를 갖는 요부의 모습을 보인다. 1부 6장면의 모습을 통해 알 수 있다.<sup>143)</sup>

142) Opus Arte(2013), 『Written on Skin DVD』, London The Royal Opera House, pp. 8-10

143) Martin Crimp (2012), 『Text for Music by Written on Skin』, Faver Music London. 이하 대본은 같은 책의 내용이다.

그녀는 여기에서 여성은 현명하지 못하고 우둔한 여성으로 표현된다. 글을 읽지도 못하는 여성으로 비하되는 장면도 있다. 사리분별에 약하고 오로지 자신의 감정에 휘둘리는 여성으로 묘사된다. 순수한 사랑을 이용하여 남편에게 부적절한 관계를 알리게 하여 소년을 죽게 하였다.

**Agnès:** No! - not 'the woman' - I am Agnès. My name's Agnès.  
 아니 - 여자가 아니야 - 나는 아그네스라구. 내 이름 아그네스야  
**Boy :** Agnès. 아그네스  
**Agnès:** What use to me is a picture? 이 그림이 나에게 무슨 소용이 있어?  
**Boy :** Agnès. 아그네스  
**Agnès:** A picture - says Agnès - is nothing. Love's not a picture: love is an act.  
 아그네스는 말한다 - 그림은 아무것도 아냐 - 사랑은 그림이 아냐:  
 사랑은 행동이야.

<대사 20> 소년과 사랑을 나누는 아그네스

작가는 아그네스를 욕망을 자제 못하는 비이성적 인물, 이기적 인물로 표현하고 있지만 한편으로는 자신의 이름인 아그네스를 정확하게 드러내면서 그녀의 정체성을 찾고자 했다. 먼저 자신을 어린 아이처럼 취급하며 무시하는 보호자에게 화가 나서 자신에 대하여 소년에게 물어볼 것을 종용한다. 이런 의도는 자신이 아름답고 성숙한 여자임을 자신과 육체적 관계를 가진 소년이 자신에 대한 이야기를 하리라 생각했기 때문이며 자신을 무시한 남편에 대한 복수라 여겼기 때문이다. 8장면의 아그네스와 보호자의 대화를 통해 알 수 있다.

**Agnès :** Ask him what I am. Go to the wood. Ask him -  
 그에게 내가 무엇인지 물어보세요. 숲으로 가세요. 그에게 가세요 -  
**Protector:** Ask who? 누구에게?  
**Agnès :** - the one who writes on skin - ask him what I am - the Boy.  
 - 채식사 - 소년에게 내가 어떤지 물어 보세요. - 소년

<대사 21> 현명하지 못해 감정에 휘둘리는 아그네스>

소년의 순수한 사랑은 이 여인에게는 자랑거리 가식 거리로 표현되며 남편을 자극 시킬 수단으로 사용되고 있음을 이 작품에서 표현하고 있다. 이 말에 화가 난 보호자는 숲에서 소년을 만나고 소년에게 아그네스의 동생 마리와 잤다는 거짓을 듣게 되는데 이것은 아그네스를 보호하기 위한 소년의 마음이었다. 소년의 이러한 이야기를 전달받은 아그네스는 채식사 소년에게 화를 내며 자신의 남편에게 자신과 육체적 관계에 대하여 말할 것을 요구한다. 그녀의 이러한 행동은 단지 단순한 자존심과 자신밖에 모르는 이기심의 발로에서 나오는 이야기이다. 소년에 대한 배려, 남편에 대한 배려는 전혀 없다. 아래의 10장면의 소년과 아그네스의 대화에서 알 수 있다.

**Agnès:** Prove it. Let him see. Show him us.

증명해 줘. 그에게 보여줘. 그에게 우리의 모습을 보여줘.

**Boy :** Show him us how? 그에게 우리가 어떻게 했는지 보여줘요?

**Agnès:** Or do you love him too? Do you fasten your mouth to his mouth too and bite - bite on his lip like you bite on mine?

아니면 당신도 그를 사랑하나요? 당신도 그의 입에 입을 고정하고 내 입술을 깨물듯 그의 입술을 깨물어요?

**Boy :** What is it - says the Boy - you want from me?

무엇입니까 - 소년이 말한다 - 나한테서 원하는 거야?

**Agnès:** While the dead heap up in the meadow while human beings burn in the market-place make a new page: Push our love into that man's eye like a hot needle. Blind him with it. Make him cry blood.

죽은 자들이 초원에 쌓이고 인간이 장터에서 불타는 동안 새로운 페이지를 만든다. 우리의 사랑을 그 남자의 눈에 뜨거운 바늘처럼 밀어 넣어: 그걸로 눈을 멀게 해 그를 피눈물을 흘리게 만드십시오.

<대사 22> 자신만을 생각하며 배려 없는 행동을 하는 아그네스

소년의 순수한 사랑은 아그네스에게는 가식 거리에 불과했다. 하지만 그녀를 사랑하는 소년은 자신의 책에 아그네스가 원하는 내용을 기입하고 그 비밀 페이지를 보호자가 읽게 만든다. 이후 소년은 화가 난 보호자에게 죽임을 당한다. 아래는 소년이 쓴 비밀페이지의 내용이다.

*The PROTECTOR examines the page in silence, then begins to read it to AGNÈS.*

보호자는 조용히 페이지를 조사한 다음 아그네스에게 읽기 시작 한다.

- 중략 -

- writes the Boy -

heart hair mouth nail hand skin blood - her neck

심장 머리 입 손톱 손의 피부 피 - 그녀의 목은

- writes the Boy -

of amethyst, her long white back, even the gold-flecked iris of her eye:  
each part of her body

자수정과 같고, 그녀의 길고 하얀 등, 심지어 그녀의 눈의 황금빛 홍채까지, 그  
녀의 몸의 모든 부분을

- writes the Boy -

she has offered and has used for her own pleasure. Like the man

남자들처럼 그녀는 자신의 즐거움을 위해 제공하고 사용했다.

- writes the Boy -

like the man who bends down the branch in summer to cut the most  
high-up flower

여름에 가장 높은 꽃을 자르기 위해 가지를 구부리는 남자가 하는 것처럼

- writes the Boy -

I have reached up for her love and have bent her willingly to the  
ground. And at her invitation her own invitation

나는 그녀의 사랑에 손을 뻗어 그녀를 기꺼이 땅에 구부렸고 그녀의 초대에 따  
라 그녀 자신에 의해 나는 그녀의 안으로.

<대사 23> 소년과 아그네스의 사랑을 나눈 내용을 묘사한 책의 비밀페이지 내용

그들이 나눈 사랑은 포르노의 한 장면처럼 적나라하게 표현하고 있으며 이러  
한 내용을 확인한 아그네스는 통쾌해하고 분노로 끓어오른 보호자는 소년을 찾  
아가 죽인다. 이렇듯 이해하기 힘든 상황의 시작은 남편의 이중적 성격과 그 안  
에 답답하게 살아가는 젊은 부인 아그네스의 질투와 욕망이 문제라 할 수 있다.  
이 작품에서는 요부이며 열등감 덩어리로 비추어지는 아그네스를 글을 읽지 못

하는 여성으로 비하해 적시하고 있다. 아래의 대화를 통해 알 수 있다.

**Boy** : Here - smiles the Boy - it's on this secret page.  
 여기-소년은 웃는다-여기에 비밀 페이지가 있습니다.

- 중략 -

**Agnès**: Where are the pictures? 어디가 그림이 있지?

**Boy** : They're here: I've painted them with words.  
 여기인가: 그림에 단어들 이 함께 포함되어 있네

**Agnès**: What words? 무슨 말이지?

- 중략 -

**Agnès**: Read? Read? How can a woman read? What words?

Is this a word? Or this? - this? - this? - or this? Where does a word end and another word begin?

읽어? 읽어봐? 여성을 어떻게 읽어야 하지? 어떤 단어야? 이 단어가?

그리고 여기? - 여기? - 여기?- 아니면 여기? 어디가 문장의 시작이고 말의 끝이지?

<대사 24> 문맹임을 보여주는 아그네스의 모습

아그네스는 글을 읽지 못하는 문맹인으로 천하고 생각이 없는 무식한 여인으로 이 작품에서 표현하고 있다. <양피지에 쓴 글>에서 여성은 오로지 나쁜 여자 로 악의 한 축을 그리고 있다. 항상 악과 선의 대상으로 취급받고 남성으로부터 그것을 심판받는 역할로서 여성의 모습은 일반적으로 오페라에서 그려지는 모습 이며 이러한 점은 작품이 제작과정에서 당연한 관습처럼 만들어져 왔다. 여성의 시각으로 바라보는 작품이 유난히 부족했던 것은 작품의 제작과정과 작곡가 등 거의 모든 이들이 남성이었으며 주류를 이룬 그들의 편견적 시각이 작품에 담겨 있기 때문이다.

**Agnès:**

Nothing I ever eat nothing I drink will ever take the taste of that Boy's heart out of this body.

내가 먹고 마시는 어떤 음식도 이 몸에서 그 소년의 마음을 결코 빼앗지 못할 것야  
 No force you use nothing you forbid can take away the pictures that Boy's hands draw on this skin.

그 어떤 강제도 소년의 손이 이 피부에 그린 그림을 뺏어갈 수 없어.

He can unfold the tight green bud unwrap the tree, darken the wood, lighten the sky, blacken the dust with rain - each mark he makes on me is good - each colour clear -

그는 단단한 녹색 꽃봉오리를 펴서 나무를 풀고, 나무를 어둡게 하고, 하늘을 밝게 하고, 비로 먼지를 검게 할 수 있어. - 그가 나에게 하는 흔적 하나하나가 좋다 - 색깔 하나하나가 선명하다

<대사 25> 아그네스의 주체적 사랑의 표현

위의 대사를 통해서 아그네스의 강한 성격과 주체적인 자아를 찾아볼 수 있다. 참기 힘든 고통과 죽음마저도 두려워하지 않고 본인과 육체관계를 가졌던 소년에게 대한 처절한 외침은 여성도 남성도 아무 의미 없는 허망한 울림으로 다가온다. 성의 이분론적인 나눔이 아니라 사람이 사람에게 갖는 깊은 사랑의 발로임을 짐작할 수 있다. 개체발생적이고 생물학적으로 매우 유구한 세월을 가진 가부장제에 대한 아그네스의 결연한 의지를 보여주고 있다. 다음은 천사의 내레이션을 통하여 아그네스의 죽음을 볼 수 있다.

**Angel 1**

his - says the Angel - shows the Woman Falling: here - look - the man takes a knife but the woman's quicker, and jumps.

See how her body has dropped from the balcony - how I pause her mid-fall - at the exact centre of the page.

그의 - 천사가 말했다 - 떨어지는 여성을 보세요 : 여기 - 보세요 - 남자가 칼을 든다. 하지만 여자가 더 빠르게 점프를 합니다. 그녀의 몸은 발코니를 향하여 떨어졌다.

<대사 26> 자살을 하는 아그네스

앞에서 살펴본 <라 트라비아타>나 <나비부인>에 여주인공은 죽음으로 결말을 맺었듯이 <양피지에 쓴 글> 역시 아그네스의 죽음으로 결말을 짓는다. 가부장제의 오랜 지배적 사고는 21세기에도 좀처럼 쉽게 사그라지지 않고 있다. 남성이 갖는 우월한 젠더 지위가 선이라는 대체 명분을 앞세워 그들이 행하는 일방적 폭력마저도 정당화시켰다. 남성이 여성을 소유한다거나 보호한다는 전근대적 사고는 살인마저도 미화시켰고 가족이라는 이름으로 함께 했던 아그네스마저 죽음으로 내몰았다. 남성이 생각하는 선을 위해 타자의 인격과 목숨마저 가부장제의 허울에 옥여넣는 결과는 결국 살인과 아그네스의 자살로 끝을 맺게 했다. 최악의 위선자의 모습이 드러난 것이다.

여주인공의 죽음의 결말, 그리고 이 작품에서 보여지는 나쁜 여자의 전형과 여성의 비하 모습이 작품 전체를 이끌어 나아가는 핵심 내용이다. 이 작품은 21세기 작품으로 800년 전 부터 내려오는 전설을 대본으로 편집하여 현대의 작품으로 탄생 시켰다. 천사들이 이끌어 나아가는 이 작품의 장면마다 나타나는 중심 내용은 문란한 육체적 욕망, 그리고 끔찍한 죽음이다. 어린소년과의 육체적 관계를 가진 여인의 부도덕한 모습, 그것을 공개하도록 종용하는 열등한 여인의 배려 없는 이기적 모습, 그리고 지적인 한계를 드러내고 마지막 죽음에 도달하는 그녀의 모습을 통해 일방적으로 여성의 존재를 비하한 것임을 알 수 있다.

이 작품에서 여성비하의 절대적 존재는 아그네스의 남편 보호자이다. 그는 절대 권력자이자 일방적으로 자신의 아내에 대하여 멸시와 조롱 그리고, 끔찍하게 자기가 죽인 아그네스 정부의 심장을 먹이는 엽기적 행위를 저지른다. 이렇게 여성비하의 주체인 보호자는 채식사 소년과 대척점을 이루고 있다. 소년은 아그네스를 사랑하고 절대 미의 존재로 그녀를 찬미한다. 그의 모든 행위는 오로지 아그네스를 위한 행보이며, 그는 그녀를 존중하고 사랑하는 역할로 이 작품에서 조망하는 반페미니즘적 시각과 대조를 이룬다. 오늘날 21세기가 되어 페미니즘 이슈가 사회전반의 중요 사상으로 자리 잡는 지금, 우리의 오페라는 아직도 보수적인 태도와 지금까지 내려오는 반페미니즘적 관습에 의해 정형화된 캐릭터에서 벗어나지 못하고 있다.

## 제5장 결 론

오늘날 시대정신으로 부상한 성평등 사상은 가장 많은 논쟁을 일으키는 현상 중 하나이며, 사상과 학문, 문화예술 전반 등 다양한 방면에서 연구되고 있다. 여성이 인류의 구성원으로 남성과 동등한 권리와 자유를 누릴 수 있어야 한다는 페미니즘의 대두와 함께 문화예술계에서도 성적 평등과 더불어 여성의 지위를 향상시키기 위한 노력이 꾸준히 진행 중이다. 하지만 클래식 음악계는 아직도 사회적 논의와 상관없이 남성 중심적인 태도를 견지하고 있으며, 이런 모습은 클래식 음악 장르 중 오페라에 두드러지게 나타난다.

오페라는 초기 교회의 예배 극이나 행사 때 연극에 음악을 더한 형식으로 발전해 왔으며, 음악극이 오페라라는 형식을 갖추게 된 것은 16세기이다. 대중들에게 최고의 인기를 구가하던 당시 오페라는 고대 그리스 신화나 전설에 나오는 영웅, 귀족들의 이야기를 기초로 이상주의적이며 감성적인 오페라가 만들어졌고, 18세기에는 현실적이고 일상적인 삶을 다룬 오페라 부파시대가 도래한다. 이후, 19세기에 등장한 오페라는 사실주의 문예사조의 영향을 받아 육체적인 쾌락과 인간 내면의 이중적 욕망의 갈등을 소재로 하여 인기를 끌었지만 20세기에 들어오면서 내용의 획일성과 단조로움으로 관객으로부터 점점 외면을 받았다.

지금의 현대오페라는 다양한 형식과 음악적 기법으로 소재의 제한을 없애고 첨단기술을 기반으로 한 혁신적인 모습으로 발전하고 있다. 이렇듯 혁신과 변화를 통해 거듭나고 있는 오페라를 페미니즘 시각에서 통찰해 보면 아직까지도 차별적인 시선과 남성 중심의 사상이 자리 잡고 있는 것을 확인할 수 있다. 성별의 차별이 없고 정치·사회·경제적으로 평등하다는 신념을 뜻하는 페미니즘이 여전히 반영되고 있지 않는 것이다. 작곡과 지휘, 기획·연출 등 각 분야를 남성들이 상당수 차지하고 있으며, 이는 오페라의 내용에도 뚜렷한 영향을 미치고 있다.

이에 연구자는 각 시대별 오페라 중 18세기 모차르트의 <코지 판 투떼>, 19세기 베르디의 <라 트라비아타>, 20세기 푸치니의 <나비부인> 그리고 21세기 조지 벤자민의 <양피지에 쓴 글>을 고찰하여 페미니즘 문제에 접근하였다. 오페라에 등장하는 여주인공의 주변 인물과 대사 분석을 통하여, 예술적 관점에서 벗어

나 페미니즘적 시각으로 성차별에 대한 내용을 살피고, 작품이 만들어지는 시기의 사회적 분위기도 작품 분석과 함께 연구하였다. 시대를 대표하는 작곡가들이 자랑하는 4편의 작품 안에는 그 시대의 여성상이 담겨 있다. 차별과 편견이, 작품에 흥미를 더하기 위한 자극적 요소로 차용되고 있으며 이것을 통해 여성의 희생을 돋보이게 한다든지 악녀로서의 여성을 구체화하는 등 남성의 요구에 맞는 내용과 구성으로 전개되고 있는 것이다,

천재 작곡가 모차르트가 쓴 <코지 판 투떼>는 앞에서 분석한 4편의 작품 중 유일한 오페라 부파이며 수려한 선율과 짜임새 있는 구성으로 찬사를 받고 있지만 여성에 대한 편견적인 내용이 주를 이루고 있다. ‘여자는 다 그래’라는 제목에서 알 수 있듯이, 여성을 바라보는 남성의 시각을 대변하고 있으며, 여성을 정조 없는 대상으로 일반화하고 이에 대한 비판과 일방적 반성을 요구하고 있는 것이다. 이러한 남성의 모습에서 당시 작품에 내포된 여성에 대한 사회적 시선을 엿볼 수 있다. 16·17세기에 ‘인간’이란 단어는 남성만을 지칭하고 여성의 인권은 논의조차 되지 못할 정도로 열악한 상태였다. 근대 이후에 들어서면서 사회를 풍자하는 오페라가 만들어지고 여성을 바라보는 변화의 조짐들이 있었지만, 남성들이 장악하고 있는 음악계는 좀처럼 바뀌지 않았고 경제활동의 주체도 남성이었기에 여성에 대한 편견과 차별적인 시선이 담긴 작품들이 계속해서 만들어질 수밖에 없었다.

<코지 판 투떼> 이후, 가극의 왕 베르디의 <라 트라비아타> 역시 남성 중심의 사상이 표현된 작품이라 할 수 있다. 베르디의 3대 오페라 중 <일 트로바토레>, <리콜레토> 두 작품의 여주인공도 희생과 죽임을 당하는 역할을 하고 있다.<sup>144)</sup> 본 연구의 대상인 <라 트라비아타>의 비올레타는 알프레도의 행복을 위해 재산도 탕진하고 제르몽의 강요로 그의 곁을 떠나지만 재회한 이후에 자신을 저주한 알프레도를 용서하고 죽게 된다. 모든 것을 다 포기하고 한 남자만을 사랑한 희생의 대가는 결국 죽음이었다. 베르디가 살았던 이탈리아는 전쟁과 독립 등 혼란의 시기였으며, 이 시기의 이탈리아는 민족주의가 득세하여 조국을 수호하는데 필요한 강력한 힘, 즉 남성성이 정당화되던 시기였고, 이러한 시대적 사

144) 베르디의 3대 오페라 <일 트로바토레>의 여주인공 마녀는 복수와 저주를 외치며 화형으로 죽음을 맞이하고 <리콜레토>의 질다 역시 자신이 사랑했던 바람둥이 남성을 살리기 위해 아버지가 보낸 자객의 칼을 맞는 비련의 여주인공으로 그려진다.

고가 베르디의 작품에 고스란히 담겨 있는 것을 알 수 있다.<sup>145)</sup> 민족주의는 강함을 내포하고 힘의 중요성을 강조하기 때문에 남성 위주의 사상이 작품에 자리 잡고 있는 것이다. <라 트라비아타> 역시 여성에 대한 존중은 없고 일방적 희생만을 강요하는 흐름을 작품 전체에서 느낄 수 있다.

베르디를 잇는 이탈리아 최고의 작곡가 푸치니가 쓴 <나비부인> 역시, 20세기를 대표하는 작품으로 꼽힌다. <나비부인>은 그의 3대 오페라 중 가장 나중에 제작된 작품으로 주인공 초초상이 푸치니가 그리는 여성상이라는 점에서 여성을 생각하는 작곡가의 생각을 짐작할 수 있다. 푸치니의 12편 오페라 중 <제비>와 <잔니 스끼끼>를 제외한 모든 작품에서 여주인공은 죽음을 맞이한다. 그리고 푸치니는 대본 작업에 적극적으로 참여하여 작품에 그려지는 여성상을 자신의 성향대로 바꾸는 일도 있었다.<sup>146)</sup> 나비부인은 멀뚱한 가문의 어린 소녀가 게이샤가 되었고, 미국장교 핑커튼을 만나 가족과 종교까지 버리고 결혼을 했지만 핑커튼은 짧은 사랑을 뒤로하고 미국으로 돌아가 버린다. 나비부인은 떠나버린 남편을 3년 동안 아들과 함께 기다렸지만, 미국인 부인과 돌아온 핑커튼은 그녀에게 가장 소중한 아들을 데려가려 한다. 결국 그녀는 모든 것을 체념하고 상대의 행복을 기원하며 자살로 생을 마감한다. 이 작품에서도 여성의 피해에 대처하는 단호한 모습은 찾아볼 수 없었고 오히려 동양인을 바라보는 서양인들의 편견만을 작품 안에서 확인할 수 있다. 푸치니는 한때 나치에게 동조했으며, 파시즘이 주장하는 남성 중심 사고방식과 강한 힘의 세계관들을 그의 작품에 투영시켰다.

21세기에 등장한 <양피지에 쓴 글>은 현재 상연되고 있는 여러 작품 중 가장 잔인하고 충격적인 오페라이다. 2012년에 제작된 작품으로 이에 대한 연구는 아직 미진하지만 내용 중, 악으로 대변되는 여성을 만날 수 있다. 남 주인공인 보호자가 부인과 불륜을 저지른 소년을 죽이고 그의 심장을 꺼내 먹게 한 뒤, 그녀가 맛있다고 표현하는 장면은 너무나 잔혹하고 충격적이다. 보호자의 젊은 부인은 남편이 글을 읽지 못하는 자신을 어린아이 취급하며 업신여기는 것에 불만을

145) 당시 이탈리아인들의 폄박당하는 모습을 연상 시키는 오페라 <나부코>는 유대인의 탈에 굽을 그리는 작품으로 당시 이탈리아가 외세에 꺾고 있는 억압의 모습을 동일시해서 이탈리아 국민들에게 큰 인기를 얻고 지지를 받아 국민 작곡가로 추앙을 받을 수 있는 작품이었다.

146) 푸치니의 오페라<라 보엠>의 주인공 미미는 원작에서는 다소 강하고 자유분방한 여인이거나 <라보엠>에서는 가녀리고, 희생하며 순종적인 여성으로 묘사하고 있다.

갖고 채식사인 소년과 육체적 관계를 갖는다. 부인인 아그네스의 성적 욕망과 이기적 생각, 그리고 심장을 먹는 잔인한 모습에서 극도로 이기적이고 타락한 여성의 모습을 연상케 한다. 4편의 작품에 등장한 다양한 인물에서는 긍정적인 여성상은 찾아볼 수 없다. 여성은 오로지 작품 안에서 흥미를 끌기 위한 희생의 도구로 사용되고 있는 것이다. 오페라 제작과정에서 지금까지 내려오는 가부장적 사고, 전통적 관습, 그리고 보수적 시각으로 인해 페미니즘 관점이 전혀 없이 작품이 만들어지고 있다.

지금까지 살펴본 바와 같이 오페라에서 나타난 반페미니즘의 모습은 인권에 대한 철학적 고찰 없이 오페라계를 사유화 해버린 남성들이 시대정신인 페미니즘을 외면하고 있는 오페라계의 편향적 모습을 보여주었다. 특히 음악계와 오페라계의 보수적인 스탠스(stance)는 18세기부터 21세기까지 바뀌지 않고 있으며, 이에 따른 연구도 부족한 형편이다. 이제는 문화 융·복합의 다양성이 요구되는 시대로 성평등의 관점을 적극 수용하고 비판과 긍정의 시각을 제시할 수 있는 연구가 필요한 때이다. 본 연구는 어떠한 합의된 페미니즘의 완성물을 제시하는 것은 아니다. 단지 앞으로 제작될 오페라 작품들이 시대정신인 페미니즘적 시선과 남녀평등의 가치를 담아 창작되길 희망한다. 또한 음악계 전반에서도 페미니즘에 대한 생산적인 논의의 장이 열리는 선례가 되기를 기대한다.

## 참 고 문 헌

### <단행본>

- 고종환(2010), 『오페라로 배우는 역사와 문화』, 푸른사상
- 김주현(2008), 『여성주의 미학과 예술작품의 존재론』, (주)아트북스
- 류종영(2007), 『웃음의 미학』, 유로서적
- 민은기·신혜승·전지호(2009), 『서양음악의 이해』, 예술출판사
- 박세원(1986), 『음악용어사전』, 세광음악출판사
- 박종호(2008), 『박종호에게 오페라를 묻다』, 시공사
- 박준용(1999), 『오페라는 살아있다』, 음악출판공동체 폴리포니
- 박철홍·강희선·김근영(2016), 『새로운 음악속의 음악』, 동아대학교 출판부
- 박홍규(2002), 『비바 오페라』, 가산출판사
- 심정순(1999), 『쉽게 쓴 여성문화/예술이론』, 도서출판 동인
- 안동림(2003), 『이 한 장의 명반 오페라』, (주)현암사
- 양정화(2020), 『KIPA규제동향집』, 한국행정연구원
- 윤필상(2018), 『오페라, 음악과 극의 만남』, 푸른사상사
- 이용숙(2003), 『오페라 행복한 중독』, 예담출판사
- 이창신(2017), 『미국 여성의 역사 또 하나의 역사』, 당대
- 이희원·이명호·윤조원 외(2011), 『페미니즘 차이와 사이』, (주)문학동네
- 정희진(2013), 『페미니즘의 도전』, 교양인
- 조현준(2014), 『젠더는 패러디다』, 서울: (주)현암사
- 허영환(2002), 『마법의 성-오페라이야기 2』, 심설당
- 홍성표(1999), 『서양 중세사회와 여성』, 도서출판 느티나무
- 홍정수·오희숙(2009), 『음악속의 철학』, 심설당
- (사)여성문화이론연구소(2016), 『페미니즘의 개념들』, 도서출판 동녘
- 다케무라 가즈코, 이기우 옮김(2003), 『페미니즘』, 한국문화사
- 로즈마리 퍼트넘 통, 이소영 옮김(2000), 『페미니즘 사상-종합적 접근』, 한신문사
- 로즈마리 퍼트넘 통·티나 페르난디스 보츠, 김동진 옮김(2019), 『페미니즘 교차하는 관점들』, 학이시습

벨 후스, 윤은진 옮김(2010), 『페미니즘 주변에서 중심으로』, 도서출판 모티브북  
 소피아 포카, 윤길순 옮김(2001), 『하룻밤에 지식여행 포스트페미니즘』, 김영사  
 수잔나 D.월터스, 김주현·신정원·윤자영·김현미 옮김(1999), 『이미지와 현실 사  
 이의 여성들』, 또하나의문화  
 시몬 드 보부아르, 조홍식 옮김(1993), 『제2의 성』, 상, 을유문화사  
 애너매리 야고스, 박이은실 옮김(2012), 『퀴어이론 입문』, 여성문화이론연구소  
 캐럴 페이트만·메어리 린든 쉐인리, 이남석·이현애 옮김(2004), 『페미니즘 정치  
 사상사』, 이후  
 케이트 밀레트, 정의숙·조정호 옮김(2003), 『성의 정치학』, 상, 현대사상사,  
 하나 맥켄 외, 최윤희·박유진·이시은(2019), 『페미니즘의 책』, (사)한국물가정보  
 Leslie Orrey, 류연희 옮김(1997), 『오페라의 역사』, 도서출판 동문선  
 Loesser Arthur, 김경임 옮김(1992), 『피아노와 사회』 (Men, women and pianos  
 : a social history), 계명대학교 출판부

### <학위논문>

강민경(2007), “모차르트 오페라의 여자 주인공에 대한 음악사회학적 연구-로렌  
 조 다 폰테 대본의 오페라 부파를 중심으로”, 숙명여자대학교대학원 석사논문  
 고은영(2006), “19세기 오페라에서의 여성이미지에 대한 페미니즘적 고찰 라트라  
 비아타와 카르멘을 중심으로”, 전북대학교대학원 석사논문  
 김소이(2018), “버틀러(J. Butler)의 ‘수행성(Performativity)’ 개념으로 바라본 오페라  
 《룰루》(Lulu)- ‘룰루’의 젠더 정체성을 중심으로”, 서울대학교대학원 석사논문  
 김재민(2014), “W.A.Mozart의 오페라 부파와 18세기 계몽주의 -Lorenzoda Ponte 3  
 부작 《LeNozzediFigaro》, 《DonGiovanni》, 《Cosifantutte》를 중심으로 -” 경희대  
 학교대학원 석사논문  
 김진아(2008), “니체철학에서의 ‘여성성’ 연구”, 가톨릭대학교대학원 석사논문  
 박세은(2014), “오페라<라트라비아타>(1854)와<라보엠>(1892-1805)의 여 주인공 비올  
 타(Violeta)와 미미(Mni)의 인물적 특성에 대한 연구”, 평택대학교대학원 석사논문  
 박정숙(2015), “히스테리 희생제의(祭儀) 그리고 아버지의 이름으로: R. 슈트라우스  
 <엘 렉트라>의 비평적 해석”, 이화여자대학교대학원 박사논문

- 박현정(2018), “포스트모던 페미니즘 예술의 메시지를 반영한 패션 디자인 연구”, 동덕여자대학교 패션전문대학원 박사논문
- 원지영(2020), “클래식음악 공연의 품질요소가 선물의향에 미치는 영향: 경험제 선물 및 자기선물 특성을 중심으로”, 한양대학교대학원 박사논문
- 이끈나(2007), “Verismo Opera와 G. Puccini 『La Bohe`me』의 Mimi 연구”, 숙명여자대학교대학원 석사논문
- 이옥희(2012), “Opera에 登場하는 女性像 研究 : Carmen과 Micaëla 役을 中心으로”, 계명대학교대학원 박사논문
- 이주연(2010), “모차르트 오페라 <피가로의 결혼>의 등장인물에 대한 음악사회학적 연구”, 울산대학교대학원 석사논문
- 이한솔(2017), “젠더 음악학의 역사와 전망: 수전 맥클러리의(여성적 종지를 중심으로)”, 한양대학교대학원 석사논문
- 임지윤(2011), “트와이랄 타프(Twyla Tharp)의 작품에 나타난 에코 페미니즘 특성에 관한 연구 - 「캐서린 휠(The Catherine Wheel)」 (1983)을 중심으로-”, 이화여자대학교대학원 석사논문
- 장소정(2015). “포스트모더니즘 성향을 내재한 패러디발레<호두까기 인형>작품 구성에 따른 상호 교차적 연구: 마크 모리스와 모리스 베자르를 중심으로”, 한양대학교대학원 박사논문
- 장은제(2018), “한국 클래식 음악의 새로운 교육수요 창출에 대한 연구”, 국민대학교대학원 박사논문
- 조선영(2020), “오페라 여성 캐릭터 분석을 통한 음악 비평 교수·학습 지도안 연구“, 경희대학교교육대학원 석사논문
- 최철(2009), “Giacomo Puccini의 오페라 <삼부작-II Triticco>에 관한 연구”, 한세대학교대학원 박사논문
- 최철(2021) “푸치니 오페라 <잔니 스키키>와 단테 『신곡』 <지옥> 편의 연관성”, 조선대학교대학원 박사논문
- 황보라(2016), “현대오페라 <분노의 포도>에 나타난 문화콘텐츠 융합적 요소에 관한 연구”, 숙명여자대학교대학원 박사논문

### <학술논문>

- 강남순(1996), '페미니즘, 포스트모더니즘, 그리고 탈식민주의 시대의 신학', 『한국기독교신학논총』
- 강희선(2004), '페미니즘적 시각에서 본 19·20세기의 오페라 <라트라비아타>, <카르멘> 그리고 <나비부인>을 중심으로', 『민족음악학』
- 공미혜(2019), '페미니즘의 기원과 역사', 『여성우리』, 제61호
- 김미량(2003), '정치 사회 풍자로서 존게이의 거지오페라 연구', 『신영어영문학』
- 김미영(2010), '18/19세기 서양 희극에 나타난 '희극성'에 대한 연구', 『서양음악학』
- 김미영(2015), '희극 오페라로 재창작 된<맹진사댁 경사>: 임준희의 <천생연분>을 중심으로', 『음악이론연구』
- 김보명(2016), '페미니즘 정치학, 역사적 시간, 그리고 인종적 차이-미국 제2물결 페미니즘의 사례를 중심으로', 『한국여성학』
- 김정현(2001), '니체와 페미니즘 데리다와 코프만의 진리 담론을 중심으로', 『철학』
- 김희정(2002), '음악과 페미니즘, 그 미래와 목표, 그리고 향방은?', 『서양음악학』
- 민은기(1999), '지배와 차이의 음악사', 『음악이론포럼』
- 민은기(2002), '페미니즘 음악학의 성과와 전망', 『서양음악학』
- 민은기(2002), '페미니즘 음악비평의 가능성', 『음악이론연구』
- 서병훈(2002), '플라톤과 여성 철인왕', 『아시아여성연구』
- 신옥희(2009), '타자(他者)에서주체(主体)로-시몬 드 보부아르의 여성 해방 사상과 현대페미니즘', 『한국여성철학』
- 오민석(2003), '카니발의 민중성과 그 불안: '바흐쥘의 라블레와 그의 세계'를 중심으로', 『안과 밖』
- 유원기(2017), '플라톤의 철학에서 여성의 본성과 역할', 『동서철학연구』
- 이봉지(2004), '루소의 반페미니즘과 『신엘로이즈』: 테피네 부인의 『몽브리앙 부인 이야기』', 『불어불문학연구』
- 이성숙(2007), '오늘날, 여성사란 무엇인가', 『여성과 역사』
- 이은경(1999), '역사의 창으로 본 페미니스트의 삶', 『여성과 사회』
- 임정아(2020), '플라톤 『국가』의 여성수호자의 민주주의적 함의 - 평등 관점을 중심으로 -', 『철학논초』

- 장경(2019), ‘페미니즘과 인간 존엄성’, 『신학전망』
- 최미세(2008), ‘서양음악과 여성’, 『하인리히벨학회지』
- 최영주(1999), ‘식민주의 담론과 대항 담론 만들기 『나비부인』, 『미스 사이공』, 『엠. 나비』에 재현된 동양 여성과 문화’, 『미문학 페미니즘』
- 하혜석·한아람(2018), ‘무용예술에서의 페미니즘’, 『한국체육철학회지』
- 홍기원(2019), ‘문화정책의 성주류화전략 적용을 위한 시론적 연구’, 『문화와 정치』

### <영문저서 및 프레스>

- Alois Bernd Zimmermann(2014), “Three Scenes of the opera Die Soldaten”  
The Opera Quarterly
- Baker Evan(2013), From the Score to the Stage: An Illustrated History of  
Continental Opera Production and Staging, Chicago: University of Chicago  
Press
- Boris Eileen·Nupur Chaudhuri(1999), “Introduction: Standpoints on hard  
ground”, Voices of Women Historians, Bloomington and Indianapolis, Indiana  
University Press
- Bolotin Susan(October 1982), “Voices from the Post-Feminist Generation”,  
New York Times Magazine
- Crimp Martin(2012), Text for Music by Written on Skin, Faver Music London
- Drinker·Sophie(1947), 『*Music and Women: The Story of Women in Their  
Relation to Music*』, New York, Coward-McCann
- Eileen Boris·Nupur Chaudhuri(1999), “Introduction: Standpoints on hard  
ground”, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press
- Hassan Ihab(1982), “Postface: Toward a Concept of Postmodernism”, The  
Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature, Madison:  
Univ of Wisconsin Press
- Jan Assmann(1995), “Collective Memory and Cultural Identity,” New German  
Critique
- Mario Parenti(2001), 『Wolfgang Amadeus Mozart, <Cosi fan Tutte>』,

Milano: Ricordi(오페라 스킨어 대사를 인용)  
 Opus Arte(2013), Written on Skin (DVD), London: The Royal Opera House  
 Randel, Don·Michael(2003), The Harvard Dictionary of Music. Cambridge: The  
 Belknap Press of Harvard University Press.  
 Simone de Beauvoir(1973), 『The Second Sex, trans. E. M. Parshley』, New  
 York: Vintage  
 Susan McClary(1991), Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality.  
 Minneapolis: University of Minnesota Press

### <인터넷 및 기타>

나라별 여성 참정권 도입 연도. 출처: JTBC, 차이나는 클라스  
<https://tv.jtbc.joins.com/board/pr10010461/pm10049224>  
 목욕하는 여인들’ 구스타프 쿠르베 1853, 프랑스 파브르미술관 출처: 네이버블로그  
<https://blog.naver.com/noctiflorero/10059162314>  
 블로틴(Susan Bolotin)의 타임즈 기사내용. 출처: 구글 이미지  
<https://www.nytimes.com/1982/11/21/magazine/1-the-post-feminist-generation-046365.html>  
 아그네스 볼륀에 분노하는 보호자. 출처: 유명 오페라 집중 소개  
<https://blog.daum.net/johnkchung/6828031>  
 정강산(2018), 포스트페미니즘과 그 불만  
<http://www.bookpot.net/news/articleView.html?idxno=1712>  
 나비부인 대본 표지(1983년) 스칼라극장. 출처: 구글이미지 크리스천 라이프.  
<http://chedulife.com.au/69217-2/>  
 코지 판 투페의 1790년 초연포스터. 출처: 네이버블로그  
<https://blog.naver.com/opazizi/221793623008>  
 라 트라비아타 1853년 3월 6일 라 페니체 극장의 초연 팜플렛. 출처: 네이버이미지  
<https://blog.naver.com/opazizi/221926982466>