

## 만들어진 비애와 감성의 연대\*

- 뮤지컬 <프랑켄슈타인>(2014)의 원작 변주 방식과 팬덤에 대한 고찰 -

최승연\*\*

### <차례>

1. 들어가며
2. 뮤지컬 <프랑켄슈타인>을 가로지르는 몇 가지 맥락들
3. 원작의 변주 방식: 비애와 아이러니의 활용
  - 3.1. 괴물의 창조: 기이한 열정과 생명의 주체
  - 3.2. 괴물의 몸: 봉합된 시체에서 부활한 친구로
  - 3.3. 괴물성의 인식: 오두막집에서 격투장으로
4. <프랑켄슈타인> 팬덤의 양상
  - 4.1. 감정이입-취미의 연대
  - 4.2. 비공식적 문화자본의 폐쇄성과 개방성
5. 나가며

### <국문 초록>

이 논문은 2014년에 제작된 창작뮤지컬 <프랑켄슈타인>이 거둔 성공의 원인을 질문하는 데에서 시작되었다. <프랑켄슈타인>은 첫째, 원작 소설을 B급의 재료로 활용하지 않은 새로운 대중문화 텍스트라는 점, 둘째, ‘한국적’인 것을 다루지 않은 대형뮤지컬로서 성공한 창작뮤지컬이라는 점, 셋째, ‘슬프고 외로운 괴물’을 내세운 추라-스틸러 뮤지컬 계열에서 본격적으로 ‘슬픈 판타지’를 내세웠다는 점에서 분석 대상이 될 수 있다. 이를 위해 본 논문은 ‘괴물의 창조’, ‘괴물의 몸’, ‘괴물성의 인식’이라는 세 가지 틀로 원작 변주의 양상을 분석했다. 그 결과 하나의 방향성이 포착되었는데, 그것은 비애와 아이러니를 활용하여 작품을 멜로드라마적 상상력으로 재맥락화하고 있다는 점이었다. 그러나 그 결과 뮤지컬의 내러티브에 개연성이 결여되고 인물이 도구화되는 등 작품의 약점이 상당 부분 노출되고 말았다. 흥미로운 것은, <프랑켄슈타인> 팬덤 안에서는 이러한 작품의 약점보다 뮤지컬이 원작을 변주한 방식이 실제로 영향력을 발휘했다는 점이다. 이는 <프랑켄슈타인>의 팬덤을 이끈 핵심 마니아들, 즉 <프랑켄슈타인>의 메모리북을 제작한 팀원들의 반응에서 관찰된다. 이들이 인물들의

의 ‘슬픈’ 사연에 공감하고 그것을 자신의 사연과 접속시키는 순간, 작품은 개별적으로 전유된 텍스트로 재창조됨으로써 의미를 획득하였다. 이러한 향유의 방식은 마니아들의 ‘2차 창작물’ 생산, 즉 폐쇄적인 방식으로 메모리북을 제작·배포하고, 개방적인 방식으로 유튜브에 애니메이션을 게재하는 적극적인 참여문화의 동인이 되었다. 그 핵심에 응승그리고 있는 ‘슬픈 판타지’라는 멜로드라마적 변주의 방향성은 이 작품의 탄생과 팬덤 형성 과정 전반을 『프랑켄슈타인』의 한국적 변용의 예라고 호명할 수 있는 이유가 된다.

주제어 : 프랑켄슈타인, 비애, 아이러니, 슬픈 판타지, 멜로드라마적 상상력, 참여문화, 왕용범

## 1. 들어가며

메리 셸리의 소설 『프랑켄슈타인』(1818년 초판, 1831년 개정판 출간)은 그 자체로만 존재하는 텍스트가 아니다. 다층적인 해석을 낳는 괴물의 ‘괴물성’, 괴물과 빅터의 관계, 그리고 괴물의 탄생을 견인한 당시의 과학적 상상력 등은 이후 무수한 재해석을 자극했다. 『프랑켄슈타인』 재해석은 ‘문화산업’<sup>1)</sup>이라는 용어로 포괄될 정도로 다양하고 다층적으로 이루어져 왔다.<sup>2)</sup> 특히 대중문화 안으로 흡수된 『프랑켄슈타인』은 ‘언어를 박탈당한 공포스럽고 기괴한 괴물’이라는 원형적 이미지를 탄생시켰는데, 이는 제임스 웨일 감독의 영화 <프랑켄슈타인>(1931)에서 보리스 카를로프의 페르소나가 만든 것이었다. 또한 『프랑켄슈타인』 문화산업은 괴물과 프랑켄슈타인이 같은 대상을 지칭하는 다른 이름이라는 대중적 관념을 만들면서 원작 소설의 흔적을 지우기도 했다. 이와 같은 대중의 인식과 더불어 원작 소설 역시 19세 소녀의 ‘구멍 뚫린 텍스트’로 논의될 여지가 충분하면서도, 소설을 지배하고 있는 낭만주의적 열정과 고독, 광기, 위반, 욕망의 주제들이 문화산업 형성에 매력적인 요소로 작용하는 듯 보인다.

1) 장정희, 『프랑켄슈타인』, 살림, 2004, 66면.

2) 이에 대하여 장정희, 위의 책, 69~71면과 질 베네갈도, 이영목 옮김, 『괴물은 여전히 어슬렁거리고 있다』, 『프랑켄슈타인』, 이룸, 2004, 34~79면에 잘 정리되어 있다.

\* 이 논문은 뮤지컬 <프랑켄슈타인> 메모리북 제작팀의 도움을 받아 집필되었다. 논문 집필에 도움을 주신 뮤지컬 팬들에게 진심어린 감사를 보낸다.

\*\* 고려대학교 강사

이 논문의 문제의식은 이러한 바탕에서 출발한다. 2014년에 초연된 창작뮤지컬 <프랑켄슈타인>(왕용범 작/연출, 이성준 음악, 2014.3.18~ 2014.5.18,<sup>3)</sup> 충무아트홀 대극장은 어떠한 텍스트로 설명될 수 있는가? 수많은 『프랑켄슈타인』의 변주들 속에서 어디에, 어떻게 위치하는가? 이 작품의 예상을 뛰어 넘은 ‘2014년의 상업적 성공’은 무엇을 의미하는가?<sup>4)</sup> 이 질문들은 다시 다음과 같은 가설로 정리될 수 있을 것이다, “창작뮤지컬 <프랑켄슈타인>은 2014년 한국에서 제작된 프랑켄슈타인 문화산업의 하나로써 팬덤을 일으킬 정도의 대중적 소통 코트를 발명하는 데 성공했다.” 그리고 이 가설을 구체화하기 위해서는 다음과 같은 세 가지 맥락을 고려할 필요가 있다.

## 2. 뮤지컬 <프랑켄슈타인>을 가로지르는 몇 가지 맥락들

위의 가설은 세 가지 (대중)문화사적 맥락에 대한 이해를 전제로 한다. 첫째, 뮤지컬 <프랑켄슈타인>이 원작 소설을 변주하는 방식을 국내외 재창작 텍스트들의 경향과 연관 짓는 것이다. 서구의 재창작은 수많은 변종을 만들어 냈으나, 변종의 핵심에는 괴물과 빅터를 각각 ‘살인기계’와 ‘냉정하고 미친 과학자’로 재현하여 작품을 기이한 공포물로 만들고자 하는 지향의 정도가 있었다. 또한 괴물과 빅터 외에 빅터의 조수 썬추 이고르(Igore), 괴물의 신부(여성), 빅터를 조종하는 또 다른 과학자 등 새로운

인물을 탄생시켜 이들을 후발 텍스트가 인용, 변주하기도 했다. 이러한 양상은 1930년대 미국의 고전적 공포영화 시리즈로 재탄생된 『프랑켄슈타인』이 세계적으로 스릴러와 공포영화가 붐을 이루던 1960년대의 미국과 영국에서 재해석되던 맥락 속에서 만들어졌다.<sup>5)</sup>

이러한 흐름 속에서 괴물과 빅터가 기계적인 공포물 캐릭터에서 벗어나 고뇌하는 인물로 묘사되면 원작과의 동질성이 거론되곤 했다. 케네스 브레너가 감독한 영화 <메리 셸리의 프랑켄슈타인>(1994), 영국 국립극장(NT)에서 공연된 연극 <프랑켄슈타인>(닉 디어 작, 대니 보일 연출, 2011)은 이러한 경향을 대표한다. 두 작품 모두 원작이 메리 셸리의 소설임을 명시하며 작품이 단순히 공포와 스릴러 장르 안에 머물고 있지 않음을 내세웠다. 인간 사회에 소속되지 못하는, 언어구사력이 복원된 괴물의 고뇌와 그러한 괴물을 창조한 빅터의 갈등, 그리고 이들의 복합적인 관계를 다루어 원작 소설의 틀을 공유하고 있었다.<sup>6)</sup>

그런가하면, 뮤지컬 장르 안에서도 『프랑켄슈타인』의 전유와 변주가 관찰된다. 켈트 뮤지컬의 대표적인 작품으로 기록되어 있는 <록키 호러쇼>(1973)와 멜 브룩스의 코미디 뮤지컬 <영 프랑켄슈타인>(2007)은 각각 영국과 미국에서 제작된 『프랑켄슈타인』의 뮤지컬 버전이다. 이 작품들은 첫째, 원작 소설을 켈트와 코미디물로 변환하여 박사와 피조물 괴물이라는 기본 설정을 제외하고 전부 해체한다는 점, 둘째, 영화와의 교유 현상을 보인다는 점에서 공통점을 갖는다. 양성애자인 프랑큰퍼터(Frank'n'furter) 박사가 자신의 쾌락을 위해 남성 피조물 록키(Rocky)를 만들고(<록키 호러쇼>), 빅터 프랑켄슈타인의 손자인 뇌 전문 외과 의사 프레드릭 프랑켄슈타인이 조부가 남긴 실험일지를 보고 괴물을 만든다는 설

3) 프리뷰 공연이 있었던 3월 11일 이후 본 공연은 3월 18일부터 시작되었으며 공연이 마감되었던 5월 13일부터 18일까지 ‘연장 공연’ 되었다.

4) 뮤지컬 <프랑켄슈타인>은 총 89회 공연에서 누적 관객수 8만 명을 넘기고 평균 객석점유율 95%를 달성했다. 또한 투자자들의 투자가 이루어진 2013년 9월부터 공연이 종료된 5월까지의 약 9개월간의 기간 동안 40% 이상의 순이익률을 달성했다.(오하나 김영택, 「창작뮤지컬 개발 성공사례: 프랑켄슈타인을 중심으로」, 『서비스경영학회지』 제15권 제4호, 2014, 285면)

5) 백문임, 『월하의 여곡성』, 책세상, 2008, 98면 참고.

6) 영국 NT의 연극은 국내에 라이선스로 수입되어 조광화 연출로 2014년 하반기에 공연되었다. 이는 뮤지컬 <프랑켄슈타인>의 성공에 이어 연극장 안에서도 ‘프랑켄슈타인’의 잠재력을 확인시키는 계기가 되었다.

정 자체에서 이미 원작 소설이 제기하고 있는 문제는 작품의 관심사가 아님이 관찰된다. 또한 <록키 호러쇼>는 1975년에 <록키 호러 픽쳐쇼>라는 영화로 각색되면서 뮤지컬이 알려지는 계기가 되었지만, <영 프랑켄슈타인>은 멜 브룩스 본인이 감독한 동명의 영화(1974)를 뮤지컬로 각색한 경우로서, “뮤지컬은 멜 브룩스의 영광에만 그쳐 져어있다.”<sup>7)</sup>는 혹평을 받으며 흥행에 실패했다. 따라서 뮤지컬에서 프랑켄슈타인은 영화의 장 안에 축적되어 있던 비주류적 감각과 교유하면서 그동안 ‘B급 문화’<sup>8)</sup>의 재료로 활용되어 왔던 것이다.

창작뮤지컬 <프랑켄슈타인>은 기계적인 공포물도, B급 문화의 재료도 아닌 자리에 놓여 있다. 오히려 빅터와 괴물이 고뇌하는 인물로 설정되어 있으므로 원작 소설과 가깝다고 할 수 있다. 그러나 빅터와 괴물의 관계 및 괴물의 재현방식이 원작 소설과 결정적으로 달라서, 뮤지컬로서는 이례적으로 원작의 자장 안에 놓여 있되 또 다른 뮤지컬적 변주의 모델을 제시하는 작품이라고 이야기될 수 있다.

둘째, 창작뮤지컬의 역사적 흐름 안에서 뮤지컬 <프랑켄슈타인>의 위치를 규정하는 것이다. 창작뮤지컬은 시작부터 대형 매머드급을 지향해 왔다. 그리고 그 규모로 재현해왔던 것은 역사와 고전, 즉 전통으로 호명될 수 있는 세계였다.<sup>9)</sup> 1995년에 제작된 에이콤의 <명성황후>가 오랫동안

안 창작뮤지컬의 대표작으로 인식되고, 경우에 따라서 킬러 콘텐츠로서 빈번히 호출된 것은 이러한 관념을 더욱 공고히 했다. 창작뮤지컬의 시작은 주지하다시피, 1960년대 박정희 정권이 북한과의 대결에서 ‘민족주의’를 내걸고 승기를 잡고자 했던 문화 프로젝트의 일환이었다. 박정희는 “서구적 형식의 모방을 거부하는 동시에 남한을 서구적 장치 위에 놓아야” 했던, 양가성/차이를 지닌 아포리아적 민족주의의 태도를 갖고 있었다.<sup>10)</sup> 따라서 이 모순적 민족주의는 스펙터클이 강조된 대형 무대, 재즈적 감성이 섞인 음악이라는 형식과 전통의 세계라는 내용 사이의 결합을 이끈 원인이 되었다. 이 혼종성이야말로 서양의 뮤지컬에 뒤지지 않고 동시에 북한의 음악극을 제압할 수 있는 원천으로 인식되었던 것이다.

이러한 인식 태도는 역사뮤지컬이 역사 자체가 아니라 만화와 드라마로 흡수된 역사를 취함으로써 퓨전화된 전통을 다루기 시작하자 서서히 그 경계를 흐리기 시작했다. 가령, 2000년대 초중반 <바람의 나라>, <불의 검> 등에서 시도되었던 ‘대하역사 순정만화’의 대형 뮤지컬화 작업은, 역사를 순정만화적 감수성과 결합하거나 후경화하는 방식으로 전통의 경계를 ‘산업화’에 겹쳐 놓았다.<sup>11)</sup> 2007년에는 초국가적 흥행을 거둔 TV 드라마 <대장금>이 뮤지컬로 제작되었으나, 원작 드라마의 아우라에서 벗어나지 못하며 실패한 작품으로 역사화되었다. 그러나 1년 뒤 의상과 음악이 퓨전화된 <고궁뮤지컬 대장금>으로 재탄생하자 오히려 흥행에 성공하고 국내의 각종 뮤지컬 어워드에서 상을 수상하면서 제도적으로 작품의 가치가 인정되었다. 그러나 이처럼 역사뮤지컬이 한국 뮤지컬 시장의 산업화 흐름과 속도를 정확히 따라가면서도, 창작뮤지컬의 대표작은 여전히 1995년에 탄생한 <명성황후>이었으며 그 이후 포스트 명성황

7) Leonard Jacobs, “YOUNG FRANKENSTEIN”, *Back Stage East*, Vol.48, No.46, 2007.11.15.

8) B급 문화의 기원은 1920~50년대 미국의 ‘B무비’이다. 미국 주요 영화사들이 관객들을 극장으로 불러 모으기 위해 한 편의 관람료로 두 편을 보여주었다. 본 상영작을 ‘A 무비’라고 하고, 서비스로 제공되는 두 번째 영화는 저예산으로 무명의 배우를 캐스팅해 짧은 시간에 제작하는 ‘B무비’였다. 후대의 비평가들은 오히려 ‘B무비’에서 전복적 의미를 발견했다. 이러한 개념이 한국으로 넘어오면서 ‘급’으로 해석되어 위계의 의미가 덧붙여졌다. 따라서 ‘B급’은 저급의 하위문화를 지칭하는 개념으로 확장되었고 기존의 고급, 주류 문화에 반발하고 저항하는 새로운 예술적 시도를 일컫게 되었다. (이형석, 『B급 문화, 대한민국을 습격하다』, 북오션, 2013, 29~30면 참고)

9) 최승연, 「고전의 해체와 뮤지컬적 감성의 내장-뮤지컬 키드의 전통 활용 방식에 대한 고찰」, 『한국문화이론과 비평』 제63집(제18권 제2호), 한국문화이론과 비평학회, 2014, 353~381면 참고.

10) 테드 휴즈, 나병철 옮김, 『냉전시대 한국의 문화와 영화-자유의 경계선』, 소명출판, 2013, 237면.

11) 이에 대해 최승연, 「뮤지컬 <불의 검>의 공연방식과 그 의의」, 『민족문화연구』 제44권, 고려대학교 민족문화연구원, 2006을 참고.

후를 욕망하는 수많은 작품들의 모델이 되어 왔다. 2014년 <프랑켄슈타인>은 이처럼 전통으로 호명되는 소위 ‘한국적’ 콘텐츠를 활용하지 않고도 초연에서 성공을 거두었으며, 이후 해외 수출, 레퍼토리화의 움직임을 보여준다는 점에서 주목할 필요가 있다.<sup>12)</sup> 전통이 아닌 대중의 감성과 결합된 판타지물이 차후 해외 수출까지 이어지는 유효한 대형 창작뮤지컬 프로젝트로 인식될 수 있다는 점에서 더욱 그러하다.

따라서 여기서 세 번째의 맥락이 설정된다. 그렇다면 <프랑켄슈타인>은 판타지 뮤지컬 계열에서 어디에 위치하는가? 기실 뮤지컬에서는 판타지가 아닌 것과 판타지인 것을 구분하기가 거의 불가능할 정도로, 판타지는 뮤지컬이라는 장르적 본질을 결정하는 핵심요소라고 할 수 있다. 또한 국내 뮤지컬의 팬덤 현상은 팬들이 뮤지컬이라는 대상과 ‘환상’ 속에서 연애하는 것이라 이야기될 수 있을 정도로, 향유 방식 역시 판타지적이다. 미국의 젊은 층은 “뮤지컬을 예측 가능한 장르”, “전통적이고 오래된 예술 매체”<sup>13)</sup>라고 치부하여 즐겨 관극하지 않는 반면, 전체 관객의 약 80퍼센트 이상을 차지하는 20~30대 여성들로 구성된 한국의 뮤지컬 마니아들은 뮤지컬을 통해 “감정적인 동요”<sup>14)</sup>를 느낀다. 텍스트와 팬 사이의 ‘감성교류’는 텍스트 안과 밖을 모두 아우르는 현상으로서, 향유의 공간에서는 환상이 현실로서 실행된다는 것이 특징적이다.

뮤지컬의 판타지는 다음과 같은 계열들로 정리될 수 있다.<sup>15)</sup> 꿈과 환상의 세계, 삶의 이상적 비전의 현시, 추리-스릴러 계열이 그것이다. 첫째, 뮤지컬에서 ‘꿈과 환상의 세계’는 판타지를 화두로 할 때 가장 먼저 나설

12) 뮤지컬 <프랑켄슈타인>은 2017년에 일본 제국극장에서 공연될 예정이며 2015년 11월 재연을 앞두고 있다.

13) 『<뉴욕타임스> 패트릭 힐라.브로드웨이가 바라보는 한국 뮤지컬 시장, 『더뮤지컬』 130, 2014. 7, 62면.

14) 위의 기사, 같은 면.

15) 판타지 뮤지컬에 대한 논의는 대상 텍스트를 창작뮤지컬로 한정할 수 없다. 한국에서 창작뮤지컬로 시도되는 수많은 작품들이 라이선스의 방법론이나 세계관에서 절대적인 영향을 받고 있는데, 특히 판타지 계열은 더욱 그러하기 때문이다.

수 있는 주제이다. 사실 뮤지컬은 심각한 주제를 다루는 순간에도 ‘꿈과 환상의 세계’를 위한 공간을 열어둘 만큼<sup>16)</sup>, 환상을 넓은 범위 안에서 활용하는 장르이다. 그리고 이러한 면은 뮤지컬이 폄하되는 요인이 되기도 한다. 꿈과 환상을 전경화하는 작품들은 디즈니의 가족 뮤지컬과 이를 아동 뮤지컬로 전유하는 한국의 아동 뮤지컬, 환상과 현실의 질서가 섞여 있는 ‘어른을 위한 동화’물을 우선 예로 들 수 있다. 현재까지 한국에 수입된 디즈니 뮤지컬은 <미녀와 야수>(2004년 라이선스 한국 초연), <라이온 킹>(2006년 라이선스 한국 초연) 두 편이다. 두 편 모두 디즈니 뮤지컬 애니메이션의 대중적 인지도 위에서 주목을 받기는 했지만, 현재의 흥행성적에는 미치지 못했다. 가족극을 표방하는 디즈니 뮤지컬이 마니아 편향의 한국 뮤지컬 시장에서 흥행 포인트를 맞추지 못했으며, 게다가 <라이온 킹>의 경우에는 일본의 시키(四季)가 디즈니에서 수입한 버전을 재수입, 당시 오픈했던 샤롯데 극장의 개관기념작으로 공연되어 공교롭게도 ‘민족주의’를 자극하는 공연이 되고 말았기 때문이다. 한국 아동뮤지컬 시장은 디즈니 뮤지컬에서 디즈니의 해석방식을 벗겨내고 그것을 국내에서 제작 가능한 수준으로 재맥락화하고 있다. <매직퀸 신데렐라>, <백설공주와 일곱 난장이>, <알라딘>, <인어공주>, <잠자는 숲 속의 공주>, <미녀와 야수> 등은 지속적으로 아동 뮤지컬 시장에서 반복 재생산되는 콘텐츠이며, 2014년에는 심지어 <겨울왕국>이 ‘OST 라

16) 가령, 뮤지컬 <남태평양>은 2차 세계 대전을 배경으로 남태평양의 어느 섬에서 펼쳐지는 이야기를 다룬다. 프랑스인 에밀 드 베크, 미해군 간호사인 벨리 포부시 커플과 조 케이블 중위, 원주민 리아트 커플의 사랑 이야기가 전쟁이라는 정치적 상황과 공간, 인종적 편견과 차별이라는 사회적 주제를 전경화하며 다루어진다. 여기서 리아트가 사는 원주민의 공간, 발리하이는 그야말로 원시적인 환상의 공간으로 묘사되며 조 케이블은 그 곳을 ‘기이한’ 체험이 가능한 곳으로 인식한다. 프랑스인 에밀과 미국인 벨리의 사랑은 나이의 현저한 차이에도 불구하고 이루어지지만, 조 케이블과 리아트의 사랑은 조 케이블이 전투에서 전사함으로써 좌절되고 만다. 작품은 철저히 오리엔탈리즘적 시각으로 미국인과 원주민의 사랑을 환상의 공간에서만 가능한 것으로 재현함으로써, 뮤지컬의 전사적 공연물인 민스트럴쇼부터 이어져 내려오는 백인 우월주의 사상을 환상의 기제를 활용하여 드러내고 있다.

이브 뮤지컬'이라는 방식으로 한국적 아동 뮤지컬로 재탄생되기도 했다. 이러한 공연물들은 디즈니에게 라이선스를 구매하지 않고 디즈니의 환상을 욕망하는 탈디즈니식 공연물로서, 한국의 아동 뮤지컬 시장을 오랫동안 점유해 오고 있다.

한편, 뮤지컬은 '어른을 위한 동화'를 생산하기도 한다. 스티븐 손드하임(작곡, 작사), 제임스 라핀(극본)의 <숲 속으로(Into the Woods)>(1987)와 스티븐 슈왈츠(작곡, 작사), 위니 홀즈맨(극본)의 <위키드>(2003), 그리고 연우무대가 제작한 한국 창작뮤지컬인 <여신님이 보고계셔>(2013), 제3회 예그린 앙코르를 수상한 <난쟁이들>(2015)과 같은 작품들은 동화적 세계와 현실의 질서를 결합, 병치하여 뮤지컬의 '꿈과 환상'에 대한 현대적 관점을 보여주고 있다. 브로드웨이와 국내 창작뮤지컬의 차이가 있다면, 전자는 서양의 동화와 민담에 개입된 이상적 세계를 해체하여 현실의 질서를 삽입하고 있고, 후자는 냉혹한 현실에 동화적 상상력을 삽입하거나 아예 동화를 B급으로 비틀어 버린다는 점이다.

한편, 뮤지컬의 '모든 것'이라고 이야기될 수 있는 '사랑의 드라마' 역시 꿈과 환상의 틀 안에서 설명 가능하다. 국내의 소극장용 창작뮤지컬에서 가장 처음으로 주목했던 로맨틱 코미디 계열, 역사물과 같은 비장미 넘치는 작품들에서 극적 긴장감의 완화를 위해 사용되는 연애의 화소는 특히 싱글 여성들이 갖고 있는 사랑에 대한 낭만적 관념을 뮤지컬의 현실로 작동시킨다는 점에서 사랑 자체를 판타지화한다. 이 사랑의 드라마에서 사랑을 방해하는 요소들은 오히려 판타지로서의 사랑을 공고히 구축하는 기제가 된다.

둘째, 현대 뮤지컬로 올수록 뮤지컬의 스펙트럼이 넓어져 비극적인 세계를 다루는 계열이 점차 두꺼워지고 있지만, 뮤지컬은 전통적으로 이상주의를 발언해 왔고 또 여전히 그러한 작품들을 다수 보유하고 있다. 뮤지컬은 개연성을 파괴하면서까지 이상적인 삶의 비전을 제시하는 유토피아적 태도를 즐겨 취한다. 전통적으로 뮤지컬은 자본주의 사회의 현실

감각과 동떨어진 '더 나은 어떤 것'을 향한 의식을 갖고 있다. 따라서 리처드 다이어가 지적하고 있듯이, 뮤지컬은 에너지(energy), 풍부함(abundance), 강렬함(intensity), 투명성(transparency), 공동체(community) 등을 담은 유토피아적 감각을 노래와 내러티브 등에 내장하고, 이를 자본주의 사회에서 결여된 감각에 대한 대안으로 제시한다.<sup>17)</sup> 이렇게 제시되는 유토피아적 감각을 환상으로 인식할 수밖에 없는 이유는 현실세계의 질서가 견고하게 일상을 압도하고 있기 때문이다. 따라서 뮤지컬은 초현실적인 존재를 내세워 아예 유토피아를 실현하기도 한다. <메리 포핀스>의 메리 포핀스, <날아라, 박씨!>(2013)의 천사와 같은 존재들은 이에 대한 대표적인 예가 될 수 있다. 그러나 대개 뮤지컬은 초현실적 존재 없이도 이상주의를 고수한다. 멀게는 1943년의 <오클라호마!>에서, 가깝게는 2005년에 초연된 창작뮤지컬 <빨래>까지 뮤지컬은 꿈이 실현된 미래를 회구한다. 미국 내에서 국가주의와 유토피아니즘을 표상하는 <오클라호마!>는 미국적 신화 만들기에 충실하고,<sup>18)</sup> 정확히 그 반대편에서 <헤어스프레이>(2002)<sup>19)</sup>와 <빨래>(2005)는 미국 내 흑백의 인종문제와 한국의 이주노동자 문제 등 인종차별과 관련된 사회적 이슈를 제기하며 그것을 넘어선 지점에서의 유토피아를 꿈꾼다. <헤어스프레이>와 <빨래>는 당대의 가장 예민한 문제인 인종차별, 비주류적 삶의 문제를 넘어선 지점에서 공동체 의식을 고양시키고, '그들'의 꿈이 사장되지 않는 사회를 소망한다. 이러한 이상적인 삶을 향한 뮤지컬의 발언은 현실의 결여태를 드라마틱하게 보완하는 대중예술의 한 양식이 된다. <오클라호마!>와 같이 정치

17) Richard Dyer, "Entertainment and Utopia", *Genre: The Musical*, Routledge&Kegan Paul, 1981, pp.180~181.

18) 이에 대해서 Raymond Knapp, *The American Musical and the Formation of National Identity*, Princeton University Press, 2005, pp.122~134를 참고.

19) 뮤지컬 <헤어스프레이>는 2007년에 라이선스로 국내 무대에서 초연되었다. 이는 브로드웨이 초연 연도(2002년)에서 그리 멀지 않은 시기에 수입된 것이었다. 2007년은 한국 뮤지컬 시장이 성장의 가속도를 달리고 있던 시점으로서, 영미권 뮤지컬의 현지 제작과 수입의 시차가 점차 좁혀지고 있던 시기였다.

적으로 해석 가능한 텍스트 역시 ‘현실에 대한 환상적 보완물’로 이해할 수 있으며, 이러한 점에서 뮤지컬이 즐겨 다루는 역사물, 특히 지배담론을 실어 나르는 역사물의 계열 역시 동일한 맥락에서 해석될 수 있다.

셋째, 뮤지컬의 판타지는 이처럼 밝고 긍정적인 세계를 재현하는 원리이기도 하지만, 어둡고 공포스러운 세계를 재현하는 원리이기도 하다. 이는 다른 대중예술에서도 마찬가지로 일 것이다. 그러나 뮤지컬 무대에서 이는 앤드류 로이드 웨버 작곡, 카메론 매킨토시 제작의 <오페라의 유령>(1988)이 초국가적 흥행을 거듭으로써, 뮤지컬의 중요한 방법론이 되었다. 작품은 프랑스 작가 가스통 르루의 동명 소설을 원작으로 하고 있어서, 원작 소설이 갖고 있는 추리소설과 고딕소설의 요소를 무대 위에 구현한다. 전 세계를 돌아다니며 익힌 복화술과 마술의 힘으로 오페라 하우스 지하에 살면서 유령을 자처하는 주인공의 기이함, 감춰진 유령의 공간으로 건너가는 경계 구역에 놓인 미술 거울, 오페라 하우스 지하의 비밀통로와 호수, 저절로 떨어지는 샹들리에 등의 고딕소설적 요소는 ‘매지컬(magical)’이라 호명된 무대의 일루전을 활용해 유령의 환상성을 극대화 시킨다.<sup>20)</sup> 음악적 재능이 뛰어난 유령은 자신의 정체를 드러내지 않은 채 크리스틴에게 자신이 ‘음악의 천사’임을 피력하고 동시에 오페라 하우스의 질서를 자신의 힘 아래 두려고 한다. 그러나 유령은 사실 흉측스러운 외모 때문에 (원작 소설에 의하면 이러한 외모 덕분에 유령은 어머니에게조차 사랑받지 못하고 가면을 쓰고 살아야 했다<sup>21)</sup>) 세상과 떨어져 오

페라 하우스 지하에서 홀로 살아야 했던 연약한 인간일 뿐이었고, 사랑받고 싶은 욕구를 크리스틴을 통해 해결하려 했던 ‘안면장애인’이었음이 밝혀지는 순간 뮤지컬은 유령을 향한 비애로 넘쳐나게 된다. 결말에 도달할 즈음 작품에서 공포의 겁이 벗겨지고 비애로 향하는 정서가 초점화되면서 관객의 연민을 자아내는데, 국내에서 이러한 정서적 코드의 흡입력은 ‘슬프고 외로운 괴물’을 주인공으로 하고 공포→비애→연민의 감성이 작동되는 추리-스릴러 내러티브를 로맨틱 코미디 이후 뮤지컬의 주류적 내러티브로 위치시켰다. 이러한 맥락에 놓여 있는 <지킬 앤 하이드>(1997년 브로드웨이 초연, 2004년 한국 초연), <스위니 토트>(1979년 초연, 2007년 한국 초연), <드라큘라><sup>22)</sup> 등의 라이선스 뮤지컬들은 수입된 후 흥행에 성공하면서 지속적으로 한국 관객들의 취향을 자극하고 개발해 왔다. 따라서 <프랑켄슈타인>은 추리-스릴러라는 판타지 계열 위에서 이미 개발되어 왔던 국내 뮤지컬장의 감성과 취향을 반영하는 지점에 놓여 있다고 보인다. 그동안 뮤지컬장에서, 의도된 ‘싼티, 촌티, 날티’<sup>23)</sup>와 결합된 예로·그로·년센스적 상상력으로 재현되던 『프랑켄슈타인』이 다른 방향으로 국내 뮤지컬 대중들과 소통할 수 있었던 동인은 이러한 지점에서 모색 가능하다. 게다가 이 작품에 대한 선행연구가 ‘성공요인에 대한 산업적 접근’으로 시작되었다<sup>24)</sup>는 점은 이 연구의 필요성을 더

20) 고딕소설은 서구의 사실주의적이며 합리주의적 전통과는 달리 경험주의적 물질세계를 넘어선 신비롭고 불가해한 영역에 대한 탐구로서 독자들의 호기심과 상상력을 자극한다. 18세기에 등장한 고딕소설의 사건은 주로 오래된 성, 사원, 수도원 등을 배경으로 일어나는데 그 안에 얽히고설킨 복잡한 비밀통로, 지하 감옥, 비밀의 문, 함정, 문, 숨겨진 방 등을 두루 갖추고 있다. (정연재, 『포우와 미국 고딕소설의 전통』, 『근대영미소설』 제13권 제1호, 근대영미소설학회, 2006, 242~243면 참고)

21) “나는... 나의 어머니는, 나의 불쌍한 어머니는 절대로... 절대로 내가 입 맞추는 것을 허락하지 않았어. 내가 다가가면 어머니는 달아버리곤 하셨지. 그리고 내 얼굴을 향해, 내게 가면을 던졌어!” (가스통 르루, 최인자 옮김, 『오페라의 유령』, 문학동네, 2002, 483면.)

22) 브람 스토커의 원작 소설 『드라큘라』는 특히 뮤지컬에서 다양하게 변주되고 있다. 국내에 라이선스로 소개된 것만 해도 체코 뮤지컬 <드라큘라>(1995년 체코 프라하 초연, 1998년 한국 초연), 릭 애보트의 <드라큘라 더 뮤지컬>(2009년 한국 초연), 프랭크 와일드혼의 <드라큘라>(2001년 샌디에고 초연, 2014년 한국 초연)의 세 편이 존재한다. 이 중 릭 애보트의 작품은 코미디물이고, 나머지 두 작품은 여기서 논의되고 있는 스타일과 일치한다.

23) 이형석, 앞의 책, 43면.

24) 뮤지컬 <프랑켄슈타인>은 시도되기 어려운 대형 창작뮤지컬의 성공이라는 점에서 주목을 받았다. 공연이 종료된 후 바로 오하나·김영택의 『창작뮤지컬 개발 성공사례: 프랑켄슈타인을 중심으로』(『서비스경영학회지』 제15권 제4호, 서비스경영학회, 2014)라는 논문이 나온 것은 이 작품이 추후 대형 창작뮤지컬 제작에 모델이 될 수 있다는 인식이 근거한다. 그러나 이 논문은 <프랑켄슈타인>의 탄생과 제작과정을 산업의 관점으로 고찰하고 있어서 텍스트의 의미와 향유 방식은 논문의 고려대상이 되

욱 요청하고 있다.

### 3. 원작의 변주 방식: 비애와 아이러니의 활용

뮤지컬은 원작 소설을 ‘새로 쓰기’하고 있다. <프랑켄슈타인>의 작가이자 연출가인 왕용범은 뮤지컬 <삼총사>, <잭 더 리퍼>와 같은 전작들에서 이미 체코의 원작 뮤지컬을 ‘새로 쓰기’하는 방식을 모색했으며 이를 통해 대중과 직접 소통하는 방법을 체득해 왔다. 원작 소설은 과학소설, 페미니즘, 맑시즘, 정신분석학 등 다양한 틀로 독해할 수 있는 다층적인 텍스트로서 인정된다. 뮤지컬은 원작 소설을 전술한 바와 같이 ‘슬프고 외로운 괴물’을 주인공으로 내세우는 계열 위에 놓고 그 정서를 더 확장하는 방향으로 전유한다.<sup>25)</sup> ‘슬픈 판타지’라 호명할 수 있는 이러한 방향성은 특히 ‘괴물의 창조’, ‘괴물의 몸’, ‘괴물성의 인식’이라는 세 가지 지점들에서 두드러지게 관찰된다.

#### 3.1. 괴물의 창조: 기이한 열정과 생명의 주체

괴물은 왜 창조된 것일까. 소설의 빅터는 ‘금기’를 깨고 생명체를 만드

지 못하고 있다. 가령, “따라서 원작 소설의 충실한 재현을 통해 호러가 작품의 중심이 된다면 대상 고객에 관람유인을 제공하기 힘들다.”(오하나 김형택, 위의 논문, 279면)와 같은 일차원적 서술은 이 논문의 관심사를 정확히 알려준다. 한 편의 뮤지컬이 성공하기 위해서 제작과 마케팅이라는 컨텍스트와 텍스트 내적인 요소들이 잘 결합되어야 함은 상식적인 사실이다. 이 논문은 후자에 방점을 두고 뮤지컬 <프랑켄슈타인>을 이해하려는 시도라고 할 수 있다.

- 25) 필자는 「공포의 스펙터클」(『한국연극학』 제51호, 2013.)이라는 논문에서 뮤지컬 <프랑켄슈타인>이 괴물의 탄생과 관련된 일련의 사건을 공포스럽게 강조할 것이라 예상한 바 있다(위의 논문, 150~151면). 그러나 이러한 예상은 실제 공연에서 빚나갔으므로, 차후 수정되어야 한다.

는 ‘미친 과학자’의 원형으로 논의된다.<sup>26)</sup> 작품 초반, 자연철학에 경도된 빅터는 생명의 원리를 탐구하는 데까지 나아간다. 빅터는 이를 “이제까지 늘 하느님의 신비로운 섭리로 간주되었던 부분”<sup>27)</sup>이었다고 말하면서도 이를 곧 탐구열을 방해하는 ‘비접합’과 ‘부주의’로 부정하고, ‘초자연적인 열정’과 ‘연금술적 욕망’<sup>28)</sup>에 사로잡혀 결국 생명체를 창조하게 된다. 금기를 깨고 생명의 원리를 발견하는 일은 ‘지독한 중노동’과 같았다고 고백하면서도 빅터는 발견 이후의 쾌감과 황홀경이 단숨에 자신을 ‘욕망의 절정’에 오르게 했다고 말한다. 그리고 “광기에 가까운 충동”에 사로잡혀 다음과 같이 대승적인 차원에서 자신의 작업을 합리화한다.

새로운 종(種)이 생겨나 조물주이자 존재의 근원인 나를 축복하리라. 해아릴 수도 없는 행복하고 탁월한 본성들이 내 덕에 탄생하리라. 나만큼 자식의 감사를 받아 마땅한 아버지는 이 세상에 다시 없으리라. 이런 생각들을 따라가던 나는 무생물에 생명을 불어넣을 수 있다면, (지금은 불가능해도) 시간이 지나면 걸보기에는 죽음으로 부패된 육신에도 새 생명을 줄 수 있겠다는 데 생각이 미쳤다.<sup>29)</sup>

- 26) 빅토리아 시대의 과학소설을 연구한 추재욱에 따르면, 영국뿐만 아니라 유럽 전반에서 과학실험 연구가 활발하게 시작되던 당시 실험실은 사회적으로 완전히 공인받은 연구소로서의 기능을 수행하지 못했기 때문에 과학자의 능력이 과소평가되었고, 오히려 비정상적으로 보이는 연구의 특이성으로 인해 과학자들이 ‘미친 과학자(mad scientist)’로 불렸다고 한다. (추재욱, 『실험실의 과학혁명-빅토리아 시대 소설에 나타난 ‘미친’ 과학자들의 실험실』, 『영어영문학』 제58권 제2호, 2012, 306면.) 추재욱은 이러한 양상이 나타나는 소설인 『프랑켄슈타인』, 『지킬 앤 하이드』, 『모로우 박사의 섬』을 분석하고 『프랑켄슈타인』을 빅토리아 시대 과학소설의 원형으로 논의하고 있다.

- 27) 메리 셸리, 김선형 옮김, 『프랑켄슈타인』, 문학동네, 2012, 63면.

- 28) 메리 셸리의 『프랑켄슈타인』에 대한 선행연구는 매우 두껍고 입체적으로 진행되고 있다. 가장 최근에 나온 오윤호의 『새로운 인간 종의 탄생과 진화론적 상상력』이라는 논문은 빅터의 연금술적 욕망과 과학적 상상력을 키워드로 작품을 분석하고 <트랜센던스>와 비교 고찰함으로써 ‘사이언스 픽션’을 재인식하고 있다. (오윤호, 『새로운 인간 종의 탄생과 진화론적 상상력』, 『대중서사연구』 제20권 제3호(통권 제33호, 2014, 339~365면).)

자신은 생사를 조절하는 창조주이며 창조물들이 이러한 자신을 축복할 것이라는 빅터의 허무맹랑함은 자신의 작업을 합리화하기 위한 집착일 뿐이다. 이렇듯 괴물을 창조하는 빅터의 내면은 열정과 욕망이 광기로 변하는 과정을 고스란히 보여준다. 김미숙은 이 기이한 빅터의 집착을 “어머니의 죽음을 인정하지 못한 무의식적인 발현”<sup>30)</sup>으로 해석한다.<sup>31)</sup> 즉, 고딕소설은 현실의 한계를 넘어서기 위하여 현실에 등장하지 않는 괴물이나 유령을 주인공으로 한 섬뜩한 이야기를 하는 것인데, 이는 현실에 갇힌 인간 삶의 정신과 육체, 그리고 사회나 문화의 한계를 벗어나려는 시도와 연결된다는 것이다.<sup>32)</sup> 이러한 관점에 찬동하여 정리하면, 소설은 어머니의 갑작스런 부재를 견디지 못한 빅터의 무의식이 빅터를 광기로 몰아가며 괴물을 창조하게 한 것이라 해석될 수 있다.

뮤지컬은 이러한 소설의 이면에 초점을 맞춘다. 빅터의 내면을 해석되어야 할 행동의 근거로 괄호 안에 두는 것이 아니라 빅터의 기이한 실험에 대한 직접적인 이유로 ‘보여준다(showing).’ 이는 일차적으로 소설과 뮤지컬이라는 상이한 매체성에 근거하지만, 뮤지컬은 빅터의 기이함을 아예 ‘트라우마’에 의한 것으로 확장하고 있기 때문에 이러한 ‘차이’의 의미는 결국 매체성의 문제를 넘어서게 된다. 다음의 장면들은 빅터가 괴물을 창조하는 이유에 대한 뮤지컬의 해석이다.

29) 위의 책, 66~67면.

30) 김미숙, 『『프랑켄슈타인』에 나타난 ‘공포’와 ‘숭고’』, 『세계문학비교연구』 제45집, 2013, 163면.

31) 이러한 해석에 낯선 두려움(uncanny)을 핵심어로 한 조현준의 정신분석학적 해석을 더하면, 괴물의 창조는 어머니의 죽음 때문이기도 하고 “어머니만이 할 수 있는 재생산의 영역에 대한 질투 때문이기도”하다는 양가적 시각으로 확장될 수 있다.(조현준, 『『프랑켄슈타인』에 나타난 “낯선 두려움”-서사 구조, 응시, 비체에 대한 정신분석학적 접근』, 『19세기 영어권 문학』 제13권 제1호, 2009, 182면.)

32) 김미숙, 위의 논문, 164면 참고.

가) 1막 2장: 빅터는 앙리에게 연합군 제1사단 무기연구소 생체실험실에서 함께 시체를 모아 전쟁무기를 만들자고 제안한다. 앙리에게 빅터는 “이건 기회일 뿐이지. 많은 자본과 명분이 모이는 기회. 난 이 기회를 통해 생명, 그 자체를 창조하고 정복할 생각이야.”라고 말한다. 빅터는 앙리와 의 논쟁 중에 “인류의 새로운 시작 생명을 창조하여 생명의 주체가 될 것”이라고 설파한다.

나) 1막 4장: 빅터의 누이 엘렌은 앙리에게 빅터의 어린 시절에 대해 이야기해 준다. 치명적인 흑사병에 걸린 빅터의 어머니를 고치기 위해 의사인 빅터의 아버지는 까마귀 탈을 쓰고 미신적인 치료 행위를 벌인다. 마을 사람들은 빅터의 아버지를 ‘미친 의사’라고 부르고 어머니는 결국 사망한다. 어린 빅터는 타다 만 어머니 시체를 가져 와 자신이 되살릴 것이라고 집한다.

가)는 작품의 초반부로서, 빅터가 앙리에게 생명체 창조 프로젝트의 이유를 설명하는 장면이다. 시체를 되살려 전쟁무기를 만드는 것, 이는 결국 인간의 비극적인 역사를 구원하기 위한 행위임을 주장한다. 빅터에게 생명이란 “단지 우연”이고 “큰 우주에 아주 작은 사건일 뿐”<sup>33)</sup>이어서, 시체를 부활시키는 것에 대한 윤리적 책임감은 애초에 삭제되어 있다. 빅터의 욕망은 인간의 비극적인 역사를 지우고 새로운 역사를 창조하는 것에 긴박되어서, 무감각한 상태로 생명의 주체가 되는 것에 초점화되어 있다. 이는 원작의 빅터가 ‘기이한 광기와 충동’에 사로잡힌 상태에서 괴물을 창조하는 것과 다르다. 빅터는 ‘무감각’한 상태에서 생명을 정복해야 할 대상으로 객관화하고 있는 것이다.

그런데 뮤지컬의 서사가 더 진행되면 빅터의 이러한 무감각은 실상 “외로운 소년의 슬픈 이야기”<sup>34)</sup>에서 비롯된 것임이 드러난다. 나) 즉 1막

33) 왕용범 작/연출, <프랑켄슈타인> 공연 대본(5th), 2014, 5~6면.

34) 왕용범 작/연출, 위의 대본, 14면. “외로운 소년의 슬픈 이야기”는 빅터의 누이인 엘렌

4장은 빅터의 그 슬픈 이야기를 과거의 환상과 현실이 겹쳐진 방식으로 ‘보여주는’ 장면이다. 어머니의 죽음, 이를 막기 위해 미신적 행위를 한 의사·과학자인 아버지, 마녀로 몰리는 부모, 어머니의 타다 만 시체 그리고 이를 과학의 힘으로 되돌리려는 빅터의 이야기는 마녀의 자식으로 몰려 유명처럼 살아야 했던 빅터의 과거를 구성하는 요소들이다. 따라서 빅터가 무감각하게 스스로 생명을 주관하는 자리에 오르려고 했던 것은, 외롭고 슬픈 애고가 슬픔을 체화하기 위한 방편이었음을 뮤지컬은 친절하게 알려준다. 이러한 인물형의 변화로 인해, 빅터 역시 창조물을 자신의 안위를 위협하는 존재로 규정할 순간 괴물로 호명할 수밖에 없는 나약한 주체임이 강조된다. 이와 같이 뮤지컬의 빅터에게 환상의 방식으로 부여된 ‘슬픈 과거’는 이 작품의 핵심이 ‘슬픈 판타지’가 되는 첫 번째 요소가 된다. 빅터의 현실에 뒤섞이는 과거는, 빅터의 현실이 과거라는 유령의 이면이라는 것 즉, 극적 현실과 환상이 정확히 분리될 수 없는 지경에 놓여 있음을 보여준다. 이를 통해 빅터는 미친 과학자의 원형으로부터 관객이 공감하고 이해할 수 있는 경계 안으로 들어오게 된다.

빅터에 대한 이러한 이해는 뮤지컬 속에서 빅터의 내면이 노출될수록 더 심화된다. 소설의 빅터가 괴물을 창조한 이후 금기를 넘어서 행위에 대한 윤리적 감각을 회복하면서 심한 내적 갈등을 겪는 것과 달리, 뮤지컬의 빅터는 괴물이 탄생 직후 자신의 하인인 룽게를 우발적으로 살인하자 생명체 창조에 대한 윤리성 문제보다 이를 ‘자신의 욕망이 초래한 비극적 결과’라고 해석하며 ‘비관’, ‘절규’한다. 이때 가창되는 뮤지컬 넘버 12. ‘또 다시’는 이러한 빅터의 탄식을 보여준다. Fm를 기본 코드로 한 베이스의 반음진행과 한 옥타브를 아우르는 Fm 음계에서 가장 고조된 음으

로 끝나는 종지법은 빅터의 절규를 짧고 강렬하게 표현한다. ‘또 다시’에 게재되어 있는 빅터의 이야기는, 언제나 스스로 꿈이 실현되는 삶을 추구했으나 그것이 자신의 무감각에 의해 욕망 혹은 야망으로 전이되어 비극적 결과물을 초래해 왔다는 것이다. 빅터에게 이 ‘저주받은 인생’은 운명과 같은 것으로서, 이 운명 앞에서 빅터는 탄식과 절규를 반복하는데, 이러한 맥락에서 뮤지컬 넘버 09. ‘나는 왜’는 동어반복을 하는 넘버라고 할 수 있다. 이는 앙리가 대신 희생당하는 것을 그저 보고만 있는 빅터가 내적 갈등을 벌이는 넘버로서, 이 안에서도 빅터는 욕망 앞에서 악마가 되어 가는 자신을 탄식하고 절규한다. ‘또 다시’와 마찬가지로 클라이막스에서 가장 높은 음을 사용하면서 절규하는 종지법이 반복되어 있으며, 마이너 음계(Bbm)를 장중하게 사용하고 있다. 두 넘버에서 ‘나는 왜 또 다시’라는 메시지는 강렬하게 울린다. 뮤지컬의 빅터는 대외적으로 강력한 신체를 소유한 군인을 만드는 생명의 주관자이지만, 그 내면에는 트라우마에 갇혀 울고 있는 나약한 자아가 있을 뿐이다.

### 3.2. 괴물의 몸: 봉합된 시체에서 부활한 친구로

원작 소설의 괴물은 극단화된 타자로 표상된다. 익명의 시체 조각들이 봉합된 괴물의 몸은 “타자는 우리의 해석이나 표상의 모든 범주를 뛰어넘는다.”는 리처드 커니의 설명을 상기시킨다.<sup>35)</sup> 거대하고 기형적인 몸으로 탄생한 괴물은 해석과 표상의 지경을 넘어서, 어떤 해석이나 설명에도 열린 상태로 남아 있다. 동시에 이는 그 어디에도 속할 수 없는 괴물의 근원적인 소외를 설명한다. 이러한 괴물의 타자성은 비율의 미가 파괴된 육체에 근원을 둔다. “그 누런 살갗은 그 아래 비치는 근육과 혈관을 제대로 가리지도 못했다. 윤기가 자르르 흐르는 흑발은 출렁거렸고

이 부르는 뮤지컬 넘버 6. ‘외로운 소년의 이야기’의 초반부 가사이다. 빅터에게 어머니를 대리하는 엘렌은 그의 무감각을 특별하고, 외롭고, 슬픈 것으로 개념화한다. 빅터와 정서적 거리를 갖고 있지 않은 엘렌의 이야기를 통해 앙리는 빅터를 한 인간으로서 이해하게 된다.

35) 리처드 커니, 이지영 옮김, 『이방인, 신, 괴물』, 개마고원, 2004, 119면.

이빨은 진주처럼 희었지만, 이런 화려한 외모는 허여멀건 눈구멍과 별로 색깔 차이가 없는 희번덕거리는 두 눈, 찌글찌글한 얼굴 살갗, 그리고 일자로 다문 시커먼 입술과 대조되어 오히려 더 끔찍해 보일 뿐이었다.”<sup>36)</sup>

문제는 이러한 창조물이 ‘괴물’로 규정되던 순간에서야 비로소 빅터가 창조물에게서 공포를 느끼게 되었다는 점이다. 가령, 괴물이 생명을 얻고 근육과 관절을 움직이기 시작했을 때, “흐릿한 노란 눈”으로 “끔찍도 않고 내[빅터]만 바라보고 있을 때”라는 점이다. 시체 조각들을 찾아다니며 관절과 혈관을 봉합하던 극도로 복잡하고 피곤한 작업(work)에서 빅터는 공포보다 광기의 광휘를 보여주었다. 그러나 실제로 괴물의 몸이 완성되고 괴물이 자신을 ‘응시’하자 빅터는 비로소 그 존재를 괴물, 즉 타자로 규정해 버린다. 정신분석학의 관점으로 이는 ‘근대의 프로메테우스’, 금기의 영역에 도전한 근대적 주체인 빅터가 타자성을 잉여의 방식으로 자신의 내부에 투영하고 그 타자-괴물의 몸을 ‘낯선 두려움(uncanny)’으로 나타내는 것이라 논의된다.<sup>37)</sup> 따라서 근대적 주체가 주장하는 자기 동일성이나 안정된 확실성이 불가능함을 말해주는 것이 원작 소설의 핵심이라는 것이다.

원작 소설이 갖고 있는 이와 같은 해석의 가능성을 뮤지컬은 사실상 차단하는 방향으로 괴물을 몸을 변주한다. 즉, 주체가 내부에 품고 있는 타자, 주체가 되지 못하는 비체라는 ‘더블(double)’의 개념을 무화시키는 자리에서 괴물을 전유하고 있다. 이는 뮤지컬에서 빅터의 친구, 앙리를 괴물로 만든다는 설정에 근거한다. 이를 통해 빅터와 괴물이 각각 개별적인 인물로서 정립되고, 이들이 친구에서 창조주와 피조물의 관계로, 다시 복수의 주체와 대상으로 전이되는 과정이 작품 전체에서 조명된다. 즉,

뮤지컬은 괴물의 몸을 원작과 가장 다른 지점에서 변주함으로써 빅터와 괴물의 ‘관계’에 주목하는 텍스트로 변환된 것이다.

이러한 차이는 왕용범의 원작 소설 해석 방식에 근거한다. 다음은 이 지점에 대한 왕용범의 설명이다.

그냥 재료로서의 시체가 아니라, 분명히 누군가의 것이죠. 누군가에 의해서 만들어진 것이라는 생각에 거기서 오는 슬픔이 있더라구요. 내가 나 자신이 아니고 누군가로 만들어진 나라에 대한 슬픔이 있었어요. 그래서 그 누군가가 빅터와 가장 가까운 사이면 어떨까라는 점에서 사실이야기가 시작됐어요.<sup>38)</sup>

왕용범은 원작 소설 속 괴물의 몸을 익명의 시체가 아닌 ‘누군가의 시체 조각’으로 봉합된 것으로 보았다.<sup>39)</sup> 괴물에게는 근원적으로 타자성 이외에 고유성을 상실한 존재의 비애가 관찰된다는 관점이다. 이러한 관점으로 괴물을 표현하기 위해 왕용범은 가장 극적인 방식을 선택, 빅터의 친구인 앙리를 괴물로 만든다는 설정을 활용했다. 그렇다면 뮤지컬에서 괴물로 재탄생하는 앙리는 누구인가. 앙리는 원작 소설에도 존재하는 인물로서, 빅터의 고향 친구, 오랜 지기로 등장한다. 앙리는 항상 빅터의 건강을 걱정하고, 빅터가 여성 괴물을 만들기 위해 떠나는 영국 여행에 동참할 만큼 빅터와 정서적으로 가깝다. 그러다 앙리는 결국 괴물에 의해 오크니 제도에서 목이 졸려 살해당한다. 뮤지컬은 이러한 소설 속 앙리를 더 적극적으로 변주하여, 빅터의 실험을 함께 하는 존재로 발전시킨다. 이는 소설의 앙리에게는 부여되지 않았던 요소로서, 앙리가 빅터 대

36) 메리 셸리, 앞의 책, 71~72면.

37) 『프랑켄슈타인』에 대한 정신분석학적 관점은 피터 브룩스의 『육체와 예술』(이봉자·한예경 옮김, 문학과지성사, 2000, 370~409면.)에서 흥미롭게 전개되고 있으며, 이를 조현준이 앞의 논문에서 더 상세하게 이어갔다.

38) 『한국 뮤지컬의 질적 성장을 기대하며-왕용범 뮤지컬 연출가와의 만남』, 『한국회곡』 vol.58, 2015년 여름호, 118~119면.

39) 이러한 관점은 뮤지컬 넘버 19. ‘난 괴물’의 가사에 반영되어 있다. “피는 누군가의 피 / 살은 누군가의 살 / 나는 누군가의 피와 살로 태어났네.” (이성준 음악, 왕용범 작사, 『뮤지컬 프랑켄슈타인 Piano Vocal Score』, 2014, 19. 난 괴물, 6~7면.)

신 단두대에서 희생당하여 괴물의 몸이 앙리의 머리를 취하는 결정적인 계기로 작동한다. 따라서 앙리에게는 다음과 같은 요소들이 부가되어 원전의 인물에서 완전히 탈주하게 된다.

- ㄱ. 앙리 뒤프레는 잉골슈타트 대학을 수석으로 졸업한 신체접합술의 대가이다.
- ㄴ. 앙리는 사체재활용 이론으로 생명과학계에 파문을 일으켰다.
- ㄷ. 앙리는 전쟁터에서 부상당한 적군을 치료할 만큼 생명을 존귀하게 여긴다.
- ㄹ. 앙리는 사람을 ‘살리는 과학’을 펼치기 위해 빅터의 실험에 동참한다.
- ㅁ. 앙리는 빅터의 트라우마를 이해하고 그와 정서적으로 밀착된다.
- ㅂ. 앙리는 빅터의 우발적 살인에 대해 대신 책임을 지고, 단두대에서 사형을 당한다.

앙리의 인물형에 부여된 새로운 요소인 ㄱ에서 ㅂ은 빅터와 앙리의 관계에 집중하는 뮤지컬의 서사가 그들의 관계를 ‘어떻게’ 다루고 있는지 설명해준다. ㄱ과 ㄴ은 앙리의 전사(前史)로서 빅터가 앙리에게 접근하는 이유가 된다. 이들 관계의 시작점이 신체접합술의 대가라는 앙리의 ‘명성’에 놓여 있다는 점은 빅터가 앙리에게 애초부터 ‘목적’을 갖고 접근했다는 사실을 알려준다. ㄷ은 빅터와 앙리의 관계가 실험을 함께 하는 ‘동지’로 발전하는 장면이다. 그러나 아직 ㄷ단계에서는 앙리와 빅터가 ‘동지’ 이상의 관계는 아니다. 앙리와 빅터는 본질적으로 생명에 대해 다른 관점을 갖고 있었기 때문이다. 그러나 ㅁ으로 넘어가면 앙리가 빅터와 ‘정서적’으로 소통하는 단계로 접어들었음을 알 수 있다. 즉, 앙리가 엘렌의 이야기를 통해 빅터의 트라우마에 접속하고 그의 실험을 정서적으로 ‘이해’하게 되었기 때문이다. 이러한 관계의 발전은 결국 앙리가 빅터를 대신해 죽음을 선택하는 작품의 핵심으로 접근하게 만든다.(ㄷ)

따라서 앙리의 죽음 이후에 빅터가 이어가는 실험에는 그의 트라우마와 얽혀 있는 욕망 외에 자신을 대신하여 죽은 앙리를 부활시키겠다는 의지가 한 겹 더 추가된다. 이러한 욕망과 의지에 의해 탄생한 괴물은 앙리의 머리를 갖고 있지만 앙리가 아닌 모호한 존재, 아이러니한 존재가 된다. 앙리의 머리를 갖고 있는 괴물의 몸은 어디로 귀속되어야 할 것인가, 빅터는 이러한 몸을 지닌 괴물에게 어떤 반응을 보여야 할 것인가라는 질문을 낳는 이 아이러니는 앙리/괴물과 빅터의 방향성이 한 쪽으로 결정됨에 따라 비애의 정서와 뒤섞이게 된다.

그런데 이 비애는 빅터가 순수한 아기 상태의 앙리/괴물을 폭력으로 내치는 탄생 직후의 장면에서 시작하여, 앙리/괴물이 오로지 빅터에게 복수한다는 서사로 뮤지컬이 초점화되면서 더욱 확장된다. 앙리/괴물이 원작 소설과 달리 빅터에게 여성 괴물을 요구하지 않고 심지어 억울하게 죽은 누이 엘렌을 부활시키려는 빅터의 생명 창조 장치들을 앙리/괴물이 전부 파괴한다는 설정은, 원전에 내재되어 있던 “여성 괴물의 몸을 바라보는 괴물의 남근적 시선”<sup>40)</sup>을 삭제함과 동시에 뮤지컬에서 가시적으로 드러나는 빅터의 근친상간적 욕망을 소거해 버림으로써 오로지 빅터와 앙리/괴물의 관계에 집중하는 뮤지컬의 관점을 더욱 부각시킨다. 원작에서는 빅터의 실험이 작품에서 여성을 지우고 가족을 해체하는 방향으로 진행되는데 반해<sup>41)</sup>, 뮤지컬은 원작에 없던 빅터의 누이 ‘엘렌’을 창조하고 어머니의 대리자로 만들 뿐만 아니라 원작의 엘리자베스가 보여주었던 ‘가정의 천사’<sup>42)</sup>라는 빅토리아 시대적 신화와 괴물에 의해 억울하게 죽는

40) 피터 브룩스, 앞의 책, 391면.

41) 이에 대해 김순원은 『괴물과 함께 경계선 넘기: 『프랑켄슈타인』과 『드라큘라』』(『인문학 연구』 제11집, 2004)라는 논문에서, 빅터의 생명창조 의지는 죽은 어머니를 되살려 내고 싶은 개인적 욕망에 근원이 있다고 본다. 즉, 무의식적 차원에서 어머니에 대한 근친상간적 욕망과 부친살해의 욕망이 결부되어 있다는 것이다.(김순원, 위의 논문, 43면.) 이러한 견해는 ‘어머니의 부재’를 감내하지 못하는 내면이 창조에 대한 광기로 전이되었다는 이 논문의 입각점과도 일맥상통한다.

42) 리처드 D. 엘틱, 이미에 율김, 『빅토리아 시대의 사람들과 사상』, 아카넷, 2011, 94~98

저스틴의 화소를 섞어 이상적인 어머니의 자리를 복권시킨다. 따라서 죽은 엘렌을 되살리려는 빅터의 시도와 그것을 방해하는 앙리/괴물의 행위는 빅터의 근친상간적 욕망을 괴물이 차단해 버리는 것으로 해석할 수 있다.

이제 두 인물에게서 삭제된 무의식적인 에로스를 채우는 것은, 가히 ‘브로맨스(bromance)’라 호명될 수 있는 동성애적 욕망이다. 뮤지컬의 2막이 이들의 관계를 복수의 주체와 대상으로 전환시켜 비극적으로 조명하면 할수록, 동성애적 욕망과 복잡하게 얽힌 앙리/괴물의 외로움은 수면 위로 떠오르고 단두대에서 처형당하기 직전 “너의 꿈에 살고 싶”<sup>43)</sup>이라며 처연하게 노래했던 앙리의 고백이 상기된다. 앙리는 뮤지컬 넘버 10. ‘너의 꿈속에’에서 빅터와 처음 만난 날 그의 강렬한 의지와 신념에 스스로 초라해지는 것을 느꼈고 그 순간을 생각하면 ‘가슴이 두근거린다’라고 고백했다. 이러한 고백의 노래는 dolce(Dolce) 즉, ‘달콤하고 부드럽게’ 가창되도록 디자인되어 있고, 멜로디에 반복되는 셋잇단음표(triplet)는 고백에 이은 앙리의 결단을 표상하고 있다. dolce로 표현되어야 하는 셋잇단음표가 가득한 멜로디는 고백과 결단을 왕복 운동하는 앙리의 내면을 음악적으로 드러내는 방식이다.

이렇듯, 앙리의 머리를 갖고 있는 괴물의 몸은 달콤하고 강렬했던 과거의 추억을 고스란히 간직한 채, 앙리로 살아서는 안 되는 현실에 맞서 복수를 불태우는 아이러니와 비애를 극단적으로 보여주고 있다. 실제 무대에서 앙리/괴물의 몸이 기형적으로 왜곡되어 있지 않다는 점, 즉 앙리의 육체에서 그다지 변형되지 않은 상태라는 점은 그 아이러니와 비애를 더 드라마틱하게 강조한다.<sup>44)</sup> 앙리의 부활이라는 맥락으로 수용되는 괴

면 참고

43) 이성준 음악, 왕용범 작사, 『뮤지컬 프랑켄슈타인 Piano Vocal Score』, 2014, 10. 너의 꿈속에 10면.

44) 앞의 인터뷰에서 왕용범은 앙리/괴물의 외모를 훌륭하게 묘사하지 않은 이유에 대해서 다음과 같이 설명하였다. “소설의 설정으로 간다면 현대에는 ‘그냥 못나서’라고

몰의 몸은 더 이상 공포를 일으키는 대상이 아닌 것이다.

### 3.3. 괴물성의 인식: 오두막집에서 격투장으로

소름끼치는 외모로 괴물이 탄생했다는 이유로 원작이 공포소설로 인지될 수는 없는 일이다. 오히려 소설의 구조상 가장 내부에 들어있는 괴물의 이야기를 통해, 공포 대신 공감의 정서가 자극된다. 빅터가 괴물의 이야기를 들어주는 청자의 역할을 요구받은 것처럼, 독자 역시 그 역할을 요구받고 결국 괴물의 언변에 설득당하는 과정을 빅터와 함께 겪는다.

원작의 괴물은 탄생 후 겪어야 했던 극단적 소외현상을 제대로 이해하지 못한 채, 드 레이시 가족의 오두막집으로 흘러 들어온다. 그리고 오두막집 축사에 숨어 드 레이시 가족을 관찰하며 혼자 언어와 사고하는 법을 익히고 연마하게 된다. 그 와중에 괴물은 빅터의 외부에서 발견할 실험일지를 읽고 자신의 기원을 정확히 알게 된다. 밀턴의 『실락원』, 플루타르크의 『영웅전』, 괴테의 『젊은 베르테르의 슬픔』은 괴물의 스승이 된다. 이를 통해 괴물은 자신의 존재에 대해 연민의 정을 보이는 대조어법과 모순어법을 적절히 구사할 줄 아는 훌륭한 수사가로 거듭난다.<sup>45)</sup> 이때 소설에서는 괴물이 괴물성을 인식하는 데 있어 언어와 시각이 양극단에서 중요한 매개체가 되고 있는데, 바로 이 지점에서 뮤지컬은 소설과 다른 선택을 함으로써 앙리/괴물이 괴물성을 인식하는 방식에 결정적인 차이를 보인다. 뮤지컬은 전술했듯이 앙리/괴물의 몸을 훌륭한 기형으로

이야기할 수밖에 없거든요. 그럼 현대에 괴물을 잘 만들었다면, 예쁘게 만들었다면 어땠을까요. 그러면 소설 속의 비극이 일어나지 않아요. 크고 못생기고 훌륭하다는 이유만으로 인간의 어떤 오만이나 욕심이 그려지지만 저는 이 설정이 가장 큰 오류라고 생각해요. 문학적으로는 충분히 이해가 되지만 지금 현실의 무대에서는 굉장한 큰 문제라고 판단을 했어요. 그래서 괴물이 그렇게 훌륭한 존재로 절대 묘사되면 안 되겠다, 그래서 분장에서 얼굴을 건드리지 않았고, 그래서 거기서부터 시작되다 보니까 괴물의 존재에 대한 고민을 많이 하게 되었어요.”(앞의 인터뷰, 120면.)

45) 피터 브룩스, 앞의 책, 374면.

묘사하지 않음으로써, 원작의 괴물처럼 수사가로 거듭나야 할 필요성을 아예 삭제해 버린다. 원작의 괴물은 드 레이지 가족을 훌륭한 품위와 교양이라는 사회적 가치로 이미지화하고, 이를 ‘아름다움’이라 번역한다. 이에 반해 그렇지 못한 자신은 타자, 괴물로 인식한다. 괴물은 그 아름다움에 접속하기 위해 언변을 더욱 갖추게 된다. 맹인인 드 레이지와 소통할 수 있었던 것도, 괴물이 갖고 있는 언어의 힘이였다. 그러나 괴물이 시각적으로 노출되기만 하면 언어의 힘은 파괴되고, 결국 괴물이 갖춘 언변은 시각에 굴복하고 말뿐이라는 관점이 부각된다. 괴물은 인간과 소통할 수 있는 유일한 수단인 언어능력을 갖추어도 결국 인간의 커뮤니티에 속할 수 없는 영원한 타자일 뿐이라는 것이다.

소설에서 괴물성이 스스로에게 인지되는 이러한 방식은 괴물이 언어 능력과 사고능력을 갖추게 되는 과정을 비교적 길게 묘사함으로써 선취된다. 그러나 뮤지컬은 이 과정을 완전히 생략한다. 앙리/괴물은 인간과 따로 접속해야 할 필요성을 애초에 느끼지 못할 정도로 인간 사회에 이미 들어와 있으며, 외모 때문에 공포를 자아내는 존재가 아니기 때문이다.

**까뜨린느** 저예요, 까뜨린느... 기억나요?

**괴물** 기억해.

**까뜨린느** 어머, 말을 하네요? 전에는...

**괴물** **어제부터 말이 나와. 머릿속에서 뭔가 막 튀어나오는 것처럼...** 그런데, 왜 나한테...<sup>46)</sup> (강조-필자)

원작이 보여주었던 ‘언어’에 대한 관념을 B급의 상상력으로 비틀어버린 것 같은 이러한 변화는 작품 전체의 질감과 균열을 보일 정도로 이질적이다. 쉽게 동의하기 어려운 이 장면은 맥락상 괴물성 재현 방식에 따

46) 왕용범 작/연출, 앞의 대본, 45면.

라 변화한 것으로 보인다. 그렇다면 뮤지컬에서 앙리/괴물은 괴물성을 어떻게 인식하는 것일까. 이는 전적으로 앙리/괴물에게 가해지는 인간의 폭력에 근거한다. 위에서 인용한 부분 이후에 이어지는 그들의 대화는 이를 직설적으로 보여준다.

**괴물** 넌 내가 무섭지 않아?

**까뜨린느** 네, 무섭지 않아요.

**괴물** 난 인간이 아닌데...

**까뜨린느** 네, 인간이 아니라서 무섭지 않아요.<sup>47)</sup>

인간이 아닌 앙리/괴물에게 공포를 느끼지 못하는 까뜨린느는 아버지에게 강간을 당하고 어머니에 의해 혈값에 격투장 노예로 팔려왔다는 전사를 갖고 있다. 뮤지컬에서 새로 창안된 까뜨린느라는 인물은, 남자 주인공의 드라마를 위해 내러티브의 흐름 상 도구화되고 동시에 성적으로 도구화되는 뮤지컬 속 여성 인물형에 속한다는 점에서 매우 뮤지컬스러운 인물형을 보여준다.<sup>48)</sup> 이는 괴물과 드 레이지가 교양인의 언어로 소통 하던 원작을 소외된 남자가 ‘정서’적으로 소통하는 것으로 재맥락화하면서 발생한다. 그들이 정서적으로 소통할 수 있었던 것은 까뜨린느가 경험했던 ‘극한의 폭력’이었다. 그녀가 앙리/괴물을 공포스러운 괴물이 아닌 ‘괴물 아저씨’로 인식하는 것은 이미 앙리/괴물이 까뜨린느를 죽음의 공포에서부터 구해주었을 뿐만 아니라<sup>49)</sup>, 그녀의 삶 자체가 극한의 폭력 위

47) 왕용범 작/연출, 위의 대본, 45면.

48) 사실 뮤지컬은 여성보다 남성을 주인공으로 즐겨 내세우는 장르라고 할 수 있다. 물론 <에비타>, <드림걸스>, <위키드>와 같은 작품이 있기는 하지만, 대다수의 뮤지컬들이 남성 주인공의 드라마를 위해 여성을 이종적으로 도구화하는 경향을 보여 주며, 특히 추리-스릴러물은 이러한 경향을 더 강화한다. <지킬 앤 하이드>의 루시, <잭 더 리퍼>의 폴리는 대표적인 예라고 할 수 있다. 뮤지컬과 젠더의 문제는 뮤지컬의 팬덤, 음악적 톤의 배치 문제와 함께 입체적으로 논의되어야 한다.

49) 까뜨린느와 앙리/괴물의 관계는, 앙리/괴물이 꿈의 출현으로부터 까뜨린느를 막아주

에 놓여 있었기 때문이었다. 그 앞에서 아직 양리의 정신을 갖고 있는 양리/괴물은 전혀 두려운 존재가 아닌 것이다. 그러나 까뜨린느는 양리/괴물과의 짧은 소통 이후, 결국 이기적인 목적에 의해 그를 배반하면서 작품에서 곧바로 삭제된다. 언어의 힘이 시각적 노출에 제압당하는 문제로 원작의 괴물성이 재현되었다면, 뮤지컬은 외부에서 주어지는 폭력의 문제로 다루고 있는 것이다.

따라서 양리/괴물의 괴물성은 존재가 영원한 타자로 이미 탄생된 것이 아니라, 창조주에게 버림받고 격투장이라는 공간에 던져짐으로써 인간의 폭력에 길들여지고 공포스러운 존재로 발견되는 과정 속에서 만들어진 것이다. 격투장 부부의 폭력, 특히 괴물이 입고 있던 빅터의 외투에서 발견된 실험일지 내용을 주지시키며 양리의 휴머니즘을 버리고 ‘살인 격투사’ 괴물로 살아야 할 이유를 ‘주입하는’ 주인 자크의 폭력은 과장되게 그려지고 있으며, 양리/괴물과의 정서적 유대관계를 일방적으로 끊어버린 까뜨린느의 행동은 양리/괴물이 결국 ‘난 괴물’임을 선언하는 결정적인 이유가 되어야 하므로 더욱 극단적인 폭력의 사이클 안에 배치되어 있다.

문제는, 양리/괴물이 자신의 괴물성을 인정하고 선언하는 뮤지컬 넘버 19. ‘난 괴물’이 슬픔과 외로움의 파토스 자체라는 점이다. 인간 사회에 내몰렸던 양리/괴물이 인간이 부여한 극한의 폭력을 경험한 후 인간과의 분리를 선언하는 ‘난 괴물’은 그동안 한계 상황에 수동적으로 대처했던 양리/괴물이 ‘괴물’로서 창조주에게 복수를 다짐하는 넘버이다. 원작의 괴물은 빅터에게 요구했던 여성 괴물이 거의 완성된 단계에서 파괴되자 빅터에게 복수를 예고하지만, 뮤지컬에는 그 중간단계가 생략되어 있다. 빅터에게 곧바로 향하는 “내가 아팠던 만큼 당신께 돌려드리리/ 세상에 혼자자가 된다는 절망 속에 빠트리리라”<sup>51)</sup>라는 절규는 복수의 내용이자 ‘난

괴물’의 센티멘털리즘을 표상한다. 뮤지컬 속 괴물의 고통은 “자기보존의 본능”<sup>51)</sup>과 자기연민이 뒤섞인 것으로서, ‘버려진 채로 혼자 울고 있는’ 괴물의 외로움을 전경화한다. 이를 위해 넘버는 크게 세 부분으로 나뉘고, 앞과 뒤는 동일한 선율을 변주하는 Colla Voce(Colla Parte와 동의어)로 표현되고 있다.

Colla Voce, Freely -A- Colla Voce, Freely

Colla Voce란 반주가 중심 성부 또는 독창 성부의 리듬과 빠르기를 따를 것을 지시하는 표현방법<sup>52)</sup>으로서, 가창자가 최대한 자기 페이스대로 가창할 수 있도록 고안된 것이다. A부분은 상향 진행의 선율과 고음으로 종결되는 강렬한 파토스를 보여주며, 이를 앞뒤의 Colla Voce가 시작-정리한다. 실제로 격투장을 양리/괴물이 모두 파괴하며 부르는 ‘난 괴물’은 A부분의 절규와 Colla Voce의 비애, 연민이 교차하면서 비로소 양리/괴물이 인간에게 종언을 고하는 모멘트가 어떤 정서로 구현되는지 보여준다. 이로써 괴물은 공포가 아닌 센티멘털리즘의 정서 위에 완벽히 구축되게 된다.

#### 4. <프랑켄슈타인> 팬덤의 양상

##### 4.1. 감정이입-취미의 연대

이처럼 비애와 아이러니를 활용하여 『프랑켄슈타인』을 감성적으로 전유한 뮤지컬 <프랑켄슈타인>은, 바로 이러한 방법론으로 인해 내러티브

있던 장면에서 시작한다.

50) 이성준 음악, 왕용범 작사, 『뮤지컬 프랑켄슈타인 Piano Vocal Score』, 2014, 19. 난 괴물, 7면.

51) Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Adam Philips (ed.), Oxford & London, 1990, pp. 33~34; 김혜련, 『아름다운 가짜, 대중문화와 센티멘털리즘』, 책세상, 2012, 31면에서 재인용.

52) 서울대학교 서양음악연구소 편, 『Dictionary of Music』, 음악세계, 2003, 82면.

의 개연성이 부족하게 되었다는 비판을 피하기 어렵다.<sup>53)</sup> 생명에 대해 빅터와 완전히 다른 관점을 갖고 있던 앙리가 빅터의 실험에 동참하게 되는 과정<sup>54)</sup>, 앙리가 빅터를 대신하여 죽는 과정, 갑자기 말을 하게 된 앙리/괴물이 까뜨린느와 정서적 교류를 나누는 것, 엘렌의 허무한 죽음, 줄리아의 미미한 역할 등 변화로 인한 내러티브의 공백은 보완이 반드시 필요할 정도이다.

그러나 문제는 <프랑켄슈타인> 팬덤의 공간에서 이러한 약점은 크게 두드러지지 않았다는 것이다. 심지어 뮤지컬은 빅터와 괴물의 내면을 명확히 보여주어(showing) 인물 행동의 근거를 마련한 반면, 원작은 ‘그렇지 않다’는 이유로 오히려 평가절하 되기도 했다. 이 장에서는 작품의 팬덤이 <프랑켄슈타인>의 대중적 소통방식을 설명할 수 있는 중요한 기제가 된다고 보고, 위와 같은 원작의 변주가 작품의 흥행을 이끈 팬덤과 어떻게 공명하고 있는지 분석하도록 한다.

일단, 빅터가 생명창조에 집착하는 확실한 이유를 주었다. 원작에서는 소위 ‘배부르고 등 따뜻하니깐 헛짓거리한다’는 느낌이 강했는데, 뮤지컬에서는 어릴 적 트라우마를 보여주면서 보는 관객으로 하여금 빅터의 행동을 납득하게 할 수 있게 만들었다고 할까?

(28세 여, 경기도 평택 거주, 프리랜서 방송작가)

원작 소설에서는 빅터와 괴물 사이에 그 어떤 정서적인 교류도 느낄 수가 없었는데, 뮤지컬에서는 원작과 다른 몇 가지 설정(빅터의 가족, 앙

리의 머리 등)이 들어가면서 이야기가 큰 울림을 주었음.

(31세 여, 광주 거주, 취업준비생)

가장 다른 점은 괴물의 정체성, 빅터의 트라우마에 관련된 부분. 인물들의 내면을 좀 더 입체적으로 그렸음.

(34세 여, 서울 거주, 바이올린/피아노 강사)

인용문은 <프랑켄슈타인>의 메모리북을 제작한 핵심 팀원 7명을 대상으로 필자가 시행한 서베이 데이터에서 추출된 것이다. 이 서베이는 2015년 1월 26일~30일까지 이메일을 통해 이루어졌다.<sup>55)</sup> 응답자들은 모두 <프랑켄슈타인> 메모리북 제작팀에 소속되어 ‘뮤지컬 프랑켄슈타인 2014 메모리북 블로그([http://franken\\_book.blog.me/220181693658](http://franken_book.blog.me/220181693658))’에 집결되어 있었다. 메모리북이란 텍스트의 수용자가 자신이 기억하고 있는 텍스트의 내용을 다른 수용자들과 함께 추억하고 공유하기 위해 이미지로 남은 기억을 물적 자료화하는 행위로 인해 탄생한다. 국내 뮤지컬장에서 메모리북 제작은 현재 팬덤 문화의 하나로 정착되었는데, 콘텐츠의 질과 양적인 면에서 단순 아마추어들의 향유 수준을 벗어나 있다. 특히 뮤지컬 메모리북 제작은 다시인사이드 연극뮤지컬갤러리(이하 연뮤갤)에서 대개 발의되고 있으며 <프랑켄슈타인> 메모리북도 이와 동일한 과정을 거쳐 탄생되었다.<sup>56)</sup> 따라서 서베이 응답자들은 연뮤갤이라는 뮤지컬 팬덤의 본산지에 근거를 두고 다시 제작팀에 자체적으로 합류한, 말하자면 이중의 선발 과정을 거친 <프랑켄슈타인>의 핵심 마니아 집단이라고 볼 수

53) 실제로 내러티브의 개연성 부족의 문제는 평단과 관객으로부터 두루 지적되었다. 필자 역시 같은 견해를 갖고 있다. 이에 대해서 장경진, 지혜원, 「<프랑켄슈타인>, 괴로도 높은 괴물 같은 뮤지컬」, 웹진 『ize』 2014. 4.10; 김영주, 「<프랑켄슈타인> 괴물의 탄생」, 『더뮤지컬』 No.127, 2014.5월호를 참고.

54) 빅터와 대립하던 앙리가 뮤지컬 넘버 2. ‘단 하나의 미래’를 부르던 중 빅터의 논리에 설득된다는 설정은 설득에 걸리는 시간이 매우 짧고 논리도 빈약해서 쉽게 이해되기 어렵다.

55) 이 서베이 질문지는 최정봉의 『K-pop 세계화의 정치경제학: 팬트로폴로지』(KBS 방송문화연구소, 2014.)의 서베이 내용과 방법론에서 착안되었다.

56) ‘갤러리(gallery)’란 다시인사이드 내에 설정된 하나의 카테고리로서 그 형태는 어느 인터넷 게시판과 크게 다르지 않으나, 그 명칭에 걸맞게 사진, 동영상 등의 디지털 이미지를 올리는 것이 의무로 되어 있다.(이길호, 『우리는 디씨: 사이버스페이스에서 중어, 전쟁, 권력』, 서울대학교 대학원 석사논문, 2010, 6면.) 따라서 이러한 조항은 메모리북이나 동영상 제작을 자연스럽게 추동하는 역할을 하고 있다고 판단된다.

있다. 그러므로 이미 뮤지컬이라는 장르 자체에 대한 일정 수준 이상의 식견을 갖고 있는 이들에게 내러티브의 개연성 부족보다 더 중요했던 요소가 무엇이었는지 질문하는 것은 결국 이들이 메모리북 제작 행위를 통해 자발적 연대를 이룬 이유를 질문하는 것이 된다.

괴물이 자아를 찾고 괴로워하며 ‘난 괴물’을 부르는 지점/ 괴물이 느끼는 **고통**, 원작에서는 3년에 걸쳐 일어나는 인간에 대한 감정변화(믿음과 배신)가 짧은 시간 안에 응축되어 관객들을 **자극**하기 때문에.

(26세 여, 경기도 성남 거주, 기자)

왜냐하면 빅터의 사연과 감정에 제가 크게 이입을 했기 때문입니다. 방법과 가치관이 잘못되긴 했지만 자신이 추구하려던 것에 대해 최선을 다하고, 정말 잘 하려고 했던 것인데 모든 것이 꼬여버린 빅터의 신세에서 **제 삶의 모습**을 발견했기 때문입니다.

(26세 여, 서울/안산 거주, 기간제 미술 고등학교 교사)

인간이라면 누구나 다 느끼는 외로움, 사랑에 대한 갈망이 나타나는 부분에 **강하게 공감**했던 것 같습니다.

(30세 여, 경기도 고양시 거주, 공연예술관련 전공생)

“착한 거 싫어! 착하면 죽잖아!” 라고 외치며 엄마를 살리겠다고 시신을 홀로 끌고 가던 어린 빅터의 이야기. 제가 가족과 정서적인 유대감이 깊지 않은 사람이어서 **유독 기억에 남은 것 같네요**.

(31세 여, 광주 거주, 취업준비생) (강조-필자)

위의 인용문들은 “당신이 뮤지컬 <프랑켄슈타인>의 내용에 특별히 반응하는 지점이 있었다면, ‘왜’ 그런 반응을 보였다고 생각하시나요?”라는 항목에 대한 응답이다. 이 항목은 ‘뮤지컬 <프랑켄슈타인>과 자아 정체

성 관련성 분석’이라는 상위 항목에 포괄되어 있다. 이들의 대답에서 공통분모는 빅터와 괴물의 외로움과 고통에 감정이입, 즉 ‘공감’을 하고 있다는 것이다. 인물에 대한 공감은 대상과의 심리적 거리가 좁아질수록 발생한다. 따라서 이들은 ‘슬픈 정서’를 매개로 작품 속 인물과 자신의 처지를 동일시하고 있으며, 이것이 바로 <프랑켄슈타인>의 팬덤 현상이 일어난 핵심 이유임을 알 수 있다. 이와 같은 맥락에서, 또 다른 공감의 양상이 포착되는데 그것은 팬들이 스스로 자신을 ‘빅터맘’ 혹은 ‘괴물맘’이라고 내부적으로 구별지어 지칭하는 현상이다. 이러한 현상은 빅터와 괴물 중 한 쪽의 사연에 팬들이 ‘무조건’ 공감하여 ‘엄마’의 심정으로 인물을 끌어안는다는 심리적 현상이 발생할 정도로, 팬과 인물 사이의 소통의 밀도가 높다는 것을 보여준다. 일반적으로 대중문화의 팬덤 현상은 “감정을 체험하는 경험”<sup>57)</sup>이라고 논의된다. 뮤지컬 <프랑켄슈타인>은 원작의 서사가 부정될 정도로 인물과 팬 사이의 감정 교류가 형성됨으로써 팬덤을 일으켰으며 이는 뮤지컬이 인물들의 ‘슬픈 사연’을 전경화함으로써 가능했다.

서베이 대상자 7명은 기자, 방송작가, 바리스타, 바이올린/피아노 강사, 기간제 미술 고등학교 교사, 공연예술관련 전공 대학생, 취업준비생 등 전문직 종사자와 교강사, 대학생 등으로 구성된 20~30대 여성들이었으며, 또한 메모리북 제작팀에 남성은 완전히 부재하였다는 이들의 증언은 결국 한국 뮤지컬 시장에 팬덤을 일으키는 주체, 즉 20~30대 여성 마니아 집단에 대한 고찰을 이끈다. 첫째, 그녀들은 서로 동일한 취미를 발견하면 연대할 준비가 되어 있다. ‘메모리북 활동을 통해 팀원으로서 누리게 되는 장점은 무엇인가’에 대한 질문에 7명 중 4명이 “같은 취미를 가진 좋은 사람들을 만났다는 것”이라는 답변을 내놓았다. 이 답변에서 핵심은 ‘같은 취미’를 갖고 있는 사람들은 ‘좋은 사람’일 수 있다는 관점이다. 여

57) 윤우경·채지영, 『대중문화의 심리학적 접근과 탐색』, 『한국심리학회지』 제11권, no.3, 2005, 83면.

기서 같은 취미란 소위 ‘회전문 관객’이 될 정도로 뮤지컬을 좋아하고 그 중 <프랑켄슈타인>을 특별히 애호하는 취미를 말한다. 실제로 이들은 ‘회전문 관객’의 개념을 묻는 질문에 그 개념 자체가 매우 주관적이나 대체로 동일한 작품을 3번 이상 관람하면 회전문 관객이라고 말할 수 있으며 <프랑켄슈타인>은 모두 10번 이상 관람한 경험을 갖고 있다고 응답했다. 이들은 단순 관객이 회전문 관객이 되는 변화는 한 작품에 대해 이성을 잃는 순간 도래하는 것이라 정확히 판단하면서도, 스스로 회전문 관객으로서의 정체성을 숨기지 않았다. 즉, “하드코어 팬덤”으로서 ‘팬덤 되기’의 즐거움’을 향유하고 있는 것이다.<sup>58)</sup> 따라서 이들에게 같은 취미란, <프랑켄슈타인>에 대해 무조건적인 애호를 보내는 심적 상태를 말하며 이러한 심리적 동질성은 결국 이들에게 서로가 ‘좋은 사람’이 될 수 있는 첫 번째 조건이 되고 있음을 알 수 있다. 이러한 ‘취미의 연대’라는 영역에 철저히 남성은 배제되어 있다.

둘째, 따라서 <프랑켄슈타인>은 사실상 여성들-뮤지컬의 기존 마니아층-에게 지지를 받았던 작품임을 재확인할 수 있다. 이를 통해 그녀들은 ‘공감’의 파괴력이 높은 작품에 반응한다는 결론을 얻는다. 그녀들에게 높은 공감의 밀도는 작품에서 얻어지는 ‘쾌락’의 다른 이름이다. 이 쾌락은 원전 소설의 이면을 ‘멜로드라마적 상상력’으로 표면화한 변주의 방향성에서 만들어진다. 피터 브룩스는 멜로드라마적 상상력이란 극심한 공황상태와 동정어린 연민을 만들어내지만, 그 대상이 비극과 같지 않으며 고도의 깨달음에 의한 상호침투도 없다고 간파한 바 있다. 즉 세속화된 시대의 형식인 멜로드라마는 더 이상 확실한 존재론이나 인식론을 가질 수 없는 세계에서 신성하고 우주적인 가치에 가장 가까운 접근을 제공한다는 것이다.<sup>59)</sup> 뮤지컬 <프랑켄슈타인>은 “원전의 이면에 담긴 비극적인

감정구조를 활성화시키고, 이를 매개로 실제의 감정을 자극하는 쾌락을 만들어낸다.”<sup>60)</sup> 음악과 연기로 표면화되는 과잉된 슬픔, 빅터와 앙리의 내면이 보여주는 명확한 대조, 브로맨스로 재현될 정도로 과잉되어 있던 이들의 관계가 어그러지면서 형성되는 모순과 아이러니는 팬들의 일상을 환기시키는 감정의 현실성을 갖고 있다. 또한 이 작품의 외형은 이미 여러 작품의 반복 관람을 통해 ‘이상적인 뮤지컬’에 대한 기준을 갖고 있는 그녀들을 만족시키며, 공감의 밀도에 더욱 상승작용을 일으켰다. 즉, 대형 세트와 3D가 사용된 무대와 파토스로 가득한 멜로디의 넘버들, 연기력과 가창력이 인정되고 있는 본격 뮤지컬 배우들의 캐스팅<sup>61)</sup> 등은 그녀들의 문화적 우월감과 취향을 충분히 자극할만한 요소였던 것이다.

#### 4.2. 비공식적 문화자본의 폐쇄성과 개방성

이렇듯 뮤지컬 <프랑켄슈타인>은 예술적 대상화, 객관화 대신 마니아

335~336면 참고

- 60) 존 스토리, 박만준 옮김, 『대중문화와 문화연구』, 경문사, 2003, 181~182면. 이러한 감정구조와 ‘감정의 현실성’은 드라마 <달라스Dallas>를 멜로드라마적 상상력으로 독해하는 방식과 동일하다. 존 스토리는 <달라스> 읽기에 적용될 수 있는 멜로드라마적 상상력이란 기실 독특한 읽기방식의 구성이기 때문에 <달라스>의 모든 시청자들의 시청 방식에 적용될 수는 없다고 말한다. 그러나 이 논문은 뮤지컬 <프랑켄슈타인> 변주에 작용한 멜로드라마적 상상력은 거의 절대적이어서, 이러한 독해방식이 <프랑켄슈타인>을 분석하는 가장 유효한 관점이 될 수 있다는 입장을 갖고 있다.
- 61) 여기서 ‘본격 뮤지컬 배우’라는 용어는 뮤지컬 무대에서 실력을 쌓아온 배우들(류정환, 유준상, 이진명, 박은태, 한지상 등)을 가리킨다. 즉, K-pop 시장에서 넘어온 아이돌이 <프랑켄슈타인>에 캐스팅되지 않았다는 말이다. 아이돌의 ‘뮤지컬 배우 되기’는 수명이 짧은 아이돌의 자구책이자, 해당 아이돌의 팬을 새로운 뮤지컬 관객으로 흡수하려는 제작사의 전략이 공명한 결과라고 할 수 있다. 왕용범은 엠뮤지컬컴퍼니가 제작한 작품들에서 수많은 아이돌과 함께 작업했던 경험을 갖고 있었지만, 스스로 프로덕션을 만들고 캐스팅을 주관하게 되면서 본격 뮤지컬 배우로만 캐스팅을 채우는 정공법을 선택했다. 이는 결과적으로 마니아들의 문화적 우월감을 더욱 자극하면서 작품의 팬덤에 상승작용을 일으켰다.

58) 이동연, 「문화비평: 진화하는 팬덤의 문화세계」, 『안과 밖』 제30호, 2011, 222~225면 참고

59) 피터 브룩스, 이승희·이혜령·최승연 옮김, 『멜로드라마적 상상력』, 소명출판, 2013,

들의 내면과 겹치며 개별화된 텍스트로 재창조됨으로써 의미를 획득하였다. 이러한 팬덤의 문화는 팬들에 의해 재창조된 개별적 텍스트들을 2차 창작물로 전환하는 행위로 발전되었고, 그 결과 전술한 메모리북과 팬픽(Fan fic)의 관습을 이어받은 애니메이션이 탄생하게 되었다.

이동연은 팬덤의 문화자본이 공식적인 것과 비공식적이고 상징적인 것의 두 가지 형태를 갖고 있다고 설명한다.<sup>62)</sup> 공식적인 문화자본이란 존 피스크(John Fiske)의 용어로서, 대량의 소비구매 욕구를 가진 팬덤의 주체들에 의해 주도적으로 형성되는 것이다. 이는 팬덤이 되기 위해 팬이 지불하는 자본, 즉 음반구매, 공연관람, 공개방송 참여, 각종 광고상품 구매와 같은 반복적이고 일상적인 행동을 통해 다른 사람들이 근접할 수 없는 문화자산들을 취득하는 것이 된다. 이와 달리 비공식적이고 상징적인 문화자본은 팬덤이 자신의 문화적 결속감을 위해 비공식적인 문화기호들을 생산하고 사회적 서비스에 기여하는 행위들에 의해 만들어진다. 이것은 시장에서 상품으로 출시된 것이 아니라 팬들 스스로가 커뮤니티 안에서 만들어낸 것이다. 따라서 비공식적인 문화자본은 자발적이고 헌신적인 행동을 통해서 이익을 서로 나누고, 감정을 공유하는 친밀한 형태로 탄생된다.

현재 한국 뮤지컬 시장의 팬덤 현상은 이러한 설명에 잘 들어맞는다. 한국 뮤지컬 시장이 일반적인 팬덤 현상을 보이고 있다는 것은, 그 자체로 수용자에게 유효한 시장이라는 이야기가 된다. 특히, <프랑켄슈타인>의 팬덤은 대량의 소비욕구를 지닌 팬들의 반복관람과 MD 구매<sup>63)</sup>를 통

해 공식적인 문화자본을 형성한 이후, 메모리북과 애니메이션 제작으로 비공식적인 문화자본을 만들어냈다. 팬들은 소비와 생산을 동시에 추구하는 프로슈머(prosumer)로서 소비 이후 생산의 영역으로 넘어가면 체계적이고 상호협동적인 양상을 보였다.

메모리북 제작 과정과 그 결과물은 이를 명확히 보여준다. 전술했듯이 메모리북은 디시인사이드 연무깎에서 제작이 발의된 이후, 제작 총괄을 맡은 팬이 직접 제작사와 홍보대행사<sup>64)</sup>에 연락을 취하고 연무깎에서 팀원을 모으는 초기 과정을 거쳤다. 팀원들은 리뷰, 스테디&정보수집, 교정, 디자인 팀으로 나뉘어 팀별로 온라인 회의를 진행했으며, 온라인 회의가 불가능할 경우 오프라인 회의를 소집하기도 했다. 제작기간은 약 8개월 정도 소요되었으며 이 기간 동안 팀원들은 완전히 무보수로 메모리북 제작을 이어갔다. 제작이 완료된 후 메모리북은 두 번에 걸쳐 공동구매로 판매되었는데, 이 모든 판매와 유통은 메모리북 블로그를 통하여 이루어졌다.<sup>65)</sup>

이와 같은 제작과정을 통해 몇 가지 특징이 추출된다. 첫째, <프랑켄슈타인> 메모리북 제작은 팬덤의 구별짓기 욕망에서 비롯된다는 것이다. 이는 일반적으로 팬덤의 문화자본이 보여주는 구별짓기 현상과 연관되어 있다. 팬덤의 문화자본은 팬덤과 팬덤이 아닌 것, 그리고 팬덤 내부에서는 팬덤과 다른 팬덤을 구별짓는다.<sup>66)</sup> <프랑켄슈타인> 메모리북 제작은 실질적으로 다른 뮤지컬들의 메모리북 제작에 자극을 받아 추동된 것으로, 이러한 현상에는 비공식적 문화자본의 소유가 결국 공식적 문화자본의 배타성, 접근불가능성을 강화시켜준다는 의식이 내면화되어 있다.

62) 팬덤의 문화자본에 대한 설명은 이동연, 위의 글, 211~213면을 참고하여 정리하였다.

63) 뮤지컬의 MD는 ‘끼워 팔기 마케팅(tie-in marketing)’을 활용한 예가 된다. 마우라 위크스토름은 ‘미키, 미니 마우스 코스튬 판매를 통한 미키 마우스 클럽 회원 되기’라는 전략으로 미키 마우스 애니메이션을 상품화했던 1930년대 디즈니의 마케팅 방식에 주목하고, 이로부터 이어지는 디즈니 뮤지컬의 끼워 팔기 마케팅에 대해서 논의한 바 있다. 한국 시장에서 MD로 대표될 수 있는 이러한 마케팅 방식은 마우라 위크스토름의 용어를 빌어 “원시적 미메시스와 상품 페티시의 결합”이라고 이야기될 수 있다. (Maurya Wickstorm, “Commodities, Mimesis, and The Lion King: Retail Theatre for the 1990s”, *Theatre*

*Journal* 51.3, 1999, pp. 285~298.)

64) <프랑켄슈타인>의 제작은 중구문화재단이 운영하는 충무아트홀이 맡았고 홍보대행은 주식회사 랑이 맡았다.

65) 제작과정에 대한 내용은 제작 총괄을 맡았던 방송작가(28세, 여)의 서베이 답변지를 참고한 것이다.

66) 이동연, 앞의 논문, 213면.

특히 메모리북 제작이 대개 디시인사이드에서 발의된다는 점은 뮤지컬에 대한 다양한 취향과 미학적 기준을 갖고 있는 마니아들이 ‘팬덤과 다른 팬덤’을 구별짓고 위계화 하는 작업에 큰 영향을 줄 수 있다. <프랑켄슈타인> 외에도, <두 도시 이야기>, <살리에르>, <스틸미>, <글루미데이>, <구텐버그>, <트레이스 유> 등의 작품이 메모리북으로 제작되었고 각 메모리북은 관련 팬덤을 상징하는 문화기호로 역할하고 있다.<sup>67)</sup>

둘째, <프랑켄슈타인> 메모리북 제작은 팬덤의 텍스트 생산성(textual productivity)을 보여준다.<sup>68)</sup> <프랑켄슈타인> 메모리북은 총 2권 양장판으로 되어 있다. 1권은 작품에 대한 전반적인 소개, 원작과 뮤지컬의 차이점 분석, 제작과정 일지, 행사 소개로 구성되어 있는 서론과 작품 스테디, ‘북극의 오로라’라는 제목의 짧은 팬픽, 마니아들의 수다, 배우&제작진 메시지, 제작 후기로 이루어져 있다. 2권은 작품에 대한 다양한 리뷰들로 채워져 있고, 빅터와 괴물을 연기한 배우들을 그 조합별로 묶어 분석한 후 작중 인물을 분석하는 것으로 마감되어 있다. 이러한 내용에 배우들의 공연 사진, 캐리커처, 그림 등이 잘 조합되어 있어 메모리북이라는 2차 창작물이 실제 창작물에 실질적 영향을 줄 수는 없어도 공식 문화에 의해 정당화되는 예술 생산에 매우 근접한 형태로 제작되어있다.<sup>69)</sup>

67) 뮤지컬 메모리북의 제작은 2012년 이후 특징적으로 나타나는 현상이다. 메모리북으로 제작되는 작품들이 지닌 공통점과 차이점에 대한 고찰은, 팬덤 현상을 일으키는 작품에 대한 고찰로 이어질 수 있다. 현재 한국 뮤지컬 시장의 팬덤은 뮤지컬 시장을 좌지우지할 정도로 파괴력을 갖고 있다. 따라서 이에 대한 연구는 매우 시의적이면서 국내 시장의 특성을 설명할 가능성을 갖고 있다.

68) 존 피스크, 손병우 옮김, 『팬덤의 문화 경제학』, 『문화, 일상, 대중: 문화에 대한 8개의 탐구』, 한나래, 1996, 197면.

69) 존 피스크, 위의 논문, 197면.



사진 1. <프랑켄슈타인> 메모리북

(메모리북은 사진처럼 1권과 2권으로 되어 있다. 표지의 이미지는 빅터의 실험도구(1권), 실험도구에 의해 부활되는 앙리/괴물(2권)이다. 이 이미지는 공연시 사용되었던 무대 구조물을 그대로 차용한 것이다.)

이처럼 메모리북은 공식 문화에 필적할 만큼 높은 생산성을 보이고 있지만, 철저히 폐쇄적인 구조 안에서 유통되고 소비되는 2차 창작물이다. <프랑켄슈타인> 팬들이 집결되어 있는 블로그에서만 판매 정보가 노출되기 때문에, 인위적인 노력 없이는 팬덤 밖에서 정보를 얻기가 원천적으로 불가능하다. 팬덤 안에서 통용되는 은어들이 대거 사용되어 있는 메모리북은 대중 시장을 겨냥한 것이 아니라, 팬덤의 커뮤니티 안에서 유통된다는 목적을 갖고 있다. 공식적인 문화자본을 소유하고 있는 마니아들의 추억은 대중 시장과 공유할 수 없는 성질의 것이기 때문이다.

이처럼 협송적(narrowcast) 텍스트인 메모리북과 달리, 애니메이션은 유튜브에 게재됨으로써 방송적인 양상을 보인다. ‘<뮤지컬 프랑켄슈타인-너의 꿈속에서>를 그냥 그려 봤습니다’와 <절망><sup>70)</sup>이라는 제목이 붙어

70) 유튜브에 게재된 애니메이션의 주소는 각각

<https://www.youtube.com/watch?v=GQOFzBn6DDg>, <https://www.youtube.com/watch?v=vzX6iKCo2rY>이다.

있는 애니메이션은, <프랑켄슈타인> 팬덤에서 배태된 특정 개인이 공적인 장에 뮤지컬을 ‘마음 가는대로’ 재맥락화한 2차 창작물이다. 특히 뮤지컬 넘버 ‘너의 꿈속에서’에 대한 애니메이션은 뮤지컬에 내재되어 있는 동성애적 욕망을 전경화하여 작품 전체를 아예 소프트한 동성애물로 변주한 것이다. 작품의 그림체는 빅터에 비해 양리의 여성성을 강조하여 빅터 대신 죽는 양리의 희생을 ‘태양처럼’ 다가와 자신을 구해준 빅터를 향한 애정의 행위로 묘사하고 있다. 특히 가사가 붙어 있지 않는 부분에서는 ‘너의 꿈속에서’ 이전까지 이루어졌던 빅터와 양리의 과거가 적절하게 삽입되어, 아예 <프랑켄슈타인> 전체를 동성애물로 변주시켜 놓았다. 이러한 변화는 한국 온라인 팬픽의 서사적 관습, 즉 실재하는 아이돌을 활용하여 유독 ‘인물’을 통해 서사를 발현하는 방식을 상기시킨다.<sup>71)</sup> 아이돌이라는 원재료와 팬픽으로 변주된 아이돌은 실재하는 인물과 상상적 인물로서 중첩되고 상상적 인물은 팬픽의 서사적 관습으로 수렴된다. 이에 비해 애니메이션의 원본은 특정 배우의 이미지로 구현된 뮤지컬이므로, 원본과 2차 창작물의 관계는 스타로서의 배우-배우가 연기하는 인물-애니메이션으로 변주된 인물이라는 한층 복잡한 양상으로 발전된다. 그러나 이러한 ‘관계의 중첩’과 상관없이 애니메이션의 서사는 팬픽의 ‘공수관계’를 연상시키는 ‘버디 슬래시(buddy slash)’<sup>72)</sup>물로 구현되어 있고, 이러한 변화는 유튜브 계재를 욕망할 정도로 강력한 향유의 지침을 제공해주었다. 이는 폐쇄적 유통을 지향하는 메모리북 제작 목적과 정면으로 대치되는 것으로서, 버디 슬래시의 감성으로 재해석된 <프랑켄슈타인>은 불특정 다수에게 개방되어 유통될 수 있을 정도로 폭넓은 공감대를

71) 한혜원, 『한국 온라인 팬픽의 인물 형상화 방식』, 『한국방송학보』 제27권 제4호, 2013, 315~316면 참고.

72) 버디 슬래시란 팬픽의 공수관계를 분석한 토젠버그의 용어이다. 토젠버그는 팬픽의 공수관계를 버디 슬래시, 에네미 슬래시, 파워 슬래시의 세 유형으로 분석한다. 이 중 버디 슬래시는 서로 친밀한 관계에서의 우정이 열정적 사랑으로 넘어가는 과정을 다룬 작품을 말한다.(한혜원, 위의 논문, 321~322면 참고.)

형성할 수 있음을 보여주고 있다.

## 5. 나가며

이 논문은 2014년에 제작된 창작뮤지컬 <프랑켄슈타인>이 거둔 성공의 원인을 질문하는 데에서 시작되었다. <프랑켄슈타인>은 첫째, 원작 소설을 B급의 재료로 활용하지 않은 새로운 대중문화 텍스트라는 점, 둘째, ‘한국적’인 것을 다루지 않은 대형뮤지컬로서 성공한 창작뮤지컬이라는 점, 셋째, ‘슬프고 외로운 괴물’을 내세운 추라스틸러 뮤지컬 계열에서 본격적으로 ‘슬픈 판타지’를 내세웠다는 점에서 분석 대상이 될 수 있다. 이를 위해 본 논문은 ‘괴물의 창조’, ‘괴물의 몸’, ‘괴물성의 인식’이라는 세 가지 틀로 원작 변주의 양상을 분석했다. 빅터에게 어린 시절의 트라우마가 첨가되고 괴물이 부활한 빅터의 친구 양리로 묘사되며 인간의 극단적인 폭력을 겪은 후 양리/괴물의 괴물성이 발견된다는 설정은 뮤지컬이 원작에서 탈주하는 방식이다. 이는 비애와 아이러니를 활용하여 작품을 멜로드라마적 상상력으로 재맥락화 함으로써 선택되었다.

그러나 그 결과 뮤지컬의 내러티브에 개연성이 결여되고 인물이 도구화되는 등 작품의 약점이 상당 부분 노출되고 말았다. 흥미로운 것은, <프랑켄슈타인> 팬덤 안에서는 이러한 작품의 약점보다 뮤지컬이 원작을 변주한 방식이 실제로 영향력을 발휘했다는 점이다. 이 논문에서는 <프랑켄슈타인>의 팬덤이 흥행의 성공을 이끌었다고 보고, <프랑켄슈타인> 메모리북을 제작했던 실제 마니아들을 대상으로 진행한 서베이 결과로 텍스트와 팬들 사이의 소통방식을 설명하고 팬덤의 문화자본이 <프랑켄슈타인>의 수용에 미친 영향을 분석하였다. 이들은 <프랑켄슈타인>의 팬덤을 이끈 핵심 마니아들이고, 작품 속 인물들의 ‘슬픈’ 사연

에 공감하고 그것을 자신의 사연과 접속시키는 순간, 작품은 이들에 의해 개별적으로 전유된 텍스트로 재창조됨으로써 의미를 획득하였다. 이러한 팬덤의 향유는 마니아들의 '2차 창작물' 생산, 즉 폐쇄적인 방식으로 메모리북을 제작·배포하고, 개방적인 방식으로 유튜브에 애니메이션을 게재하는 적극적인 참여문화의 동인이 되었다.

그 핵심에 응승그리고 있는 '슬픈 판타지'라는 멜로드라마적 변주의 방향성은 이 작품의 탄생과 팬덤 형성 과정 전반을 『프랑켄슈타인』의 한국적 변용의 예라고 호명할 수 있는 이유가 된다. 마니아들의 예민한 감수성이 지배하는 한국 뮤지컬 시장에서 멜로드라마와 판타지의 결합은 이처럼 여전히 강력한 힘을 갖고 있다. 지금·여기의 싱글 여성들이 공유하고 있는 집단화된 감성들은 이와 같은 모습으로 '환상'이라는 탈현실적 상상력을 통해 뮤지컬과 공명하고 있는 셈이다.

## 참고문헌

### 1. 기본자료

메리 셸리, 『프랑켄슈타인』 김선형 역, 문학동네, 2012.  
 왕용범 작/연출, 이성준 음악, <프랑켄슈타인> 공연 대본(5th) 및 악보, 2014.  
 「한국 뮤지컬의 질적 성장을 기대하며」, 『한국회극』 Vol.58, 2015년 여름호.  
 뮤지컬 <프랑켄슈타인> 메모리북 제작팀과의 인터뷰.  
 전화쑈세지&염전노예들, 『Musical 프랑켄슈타인 메모리북』, (제)FRANKEN SSOSEZI, 2014.

### 2. 단행본

김혜련, 『아름다운 가짜: 대중문화와 센티멘털리즘』, 책세상, 2012.  
 박명진 외 편역, 『문화, 일상, 대중: 문화에 관한 8개의 탐구』, 한나래, 1996.  
 장정희, 『프랑켄슈타인』, 살림, 2004.  
 최유준, 『대중의 음악과 공감의 그늘』, 전남대학교출판부, 2014.

최정봉, 『K-pop 세계화의 정치경제학: 팬트로폴로지』, KBS 방송문화연구소, 2014.  
 리처드 D. 엘틱, 이미애 옮김, 『빅토리아 시대의 사람들과 사상』, 아카넷, 2011.  
 리처드 커니, 이지영 옮김, 『이방인, 신, 괴물』, 개마고원, 2004.  
 존 스토리, 박만준 옮김, 『대중문화와 문화연구』, 경문사, 2003.  
 존 피스크, 손병우 옮김, 「팬덤의 문화 경제학」, 『문화, 일상, 대중: 문화에 대한 8개의 탐구』, 한나래, 1996.  
 질 메네갈도 편, 이영목 옮김, 『프랑켄슈타인』, 이룸, 2004.  
 테드 휴즈, 나병철 옮김, 『냉전시대 한국의 문화와 영화·자유의 경계선』, 소명출판, 2013.  
 프랑코 모레티, 조형준 옮김, 『공포의 변증법』, 새물결, 2014.  
 피터 브룩스, 이봉지·한애경 옮김, 『육체와 예술』, 문학과지성사, 2000.  
 피터 브룩스, 이승희·이혜령·최승연 옮김, 『멜로드라마적 상상력』, 소명출판, 2013.  
 H.P. 러브크래프트, 홍인수 옮김, 『공포 문학의 매혹』, 북스피어, 2012.  
 Raymond Knapp, 『The American Musical and the Formation of National Identity』, Princeton University Press, 2005.

### 3. 논문

강진숙·강연근·김민철, 「인터넷 팬덤 문화의 생산과 공유에 대한 연구-외국영상물 '팬 자막' 제작자들과의 심층인터뷰를 중심으로」, 『한국방송학보』 제26권 제1호, 2012.  
 김미숙, 「『프랑켄슈타인』에 나타난 '공포'와 '숭고」, 『세계문화비교연구』 제45집, 2013.  
 김순원, 「괴물과 함께 경계선 넘기: 『프랑켄슈타인』과 『드라큘라』」, 『인문학 연구』 제11집, 2004.  
 김영주, 「<프랑켄슈타인> 괴물의 탄생」, 『더뮤지컬』 No.127, 2014. 5월호.  
 송이름, 「괴물의 변화: '문화세대'와 '한국형 좀비'의 탄생」, 『대중서사연구』 제19권 2호, 대중서사학회, 2013.  
 오윤호, 「새로운 인간 종의 탄생과 진화론적 상상력-『프랑켄슈타인』과 <트랜센던스>를 중심으로」, 『대중서사연구』 제20권 제3호, 대중서사학회, 2014.  
 오하나·김영택, 「창작뮤지컬 개발 성공사례: 프랑켄슈타인을 중심으로」, 『서비

- 스경영학회지』 제15권 제4호, 서비스경영학회, 2014.
- 윤우경, 채지영, 「대중문화의 심리학적 접근과 탐색」, 『한국심리학회지』 vol.11, no.3, 2005.
- 이길호, 「우리는 디씨: 사이버스페이스에서 증여, 전쟁, 권력」, 서울대학교 대학원 석사논문, 2010.
- 이동연, 「문화비평: 진화하는 팬덤의 문화세계」, 『안과 밖』 제30호, 2011.
- 장경진, 지혜원, 「<프랑켄슈타인>, 피로도 높은 괴물 같은 뮤지컬」, 웹진 『ize』 2014.4.10.
- 장정윤, 「괴물: 임의적인 법의 폭력-메리 셸리의 『프랑켄슈타인』을 중심으로」, 『19세기 영어권 문학』 제16권 제1호, 2012.
- 조현준, 「『프랑켄슈타인』에 나타난 “낯선 두려움”-서사 구조, 응시, 비체에 대한 정신분석학적 접근」, 『19세기 영어권 문학』 제13권 제1호, 2009.
- 최승연, 「뮤지컬 <불의 검>의 공연방식과 그 의미」, 『민족문화연구』 제44권, 고려대학교 민족문화연구원, 2006.
- \_\_\_\_\_, 「고전의 해체와 뮤지컬적 감성의 내장-뮤지컬 키드의 전통 활용 방식에 대한 고찰」, 『한국문학이론과 비평』 제63집(제18권 제2호), 2014.
- 추재욱, 「실험실의 과학혁명-빅토리아 시대 소설에 나타난 ‘미친’ 과학자들의 실험실」, 『영어 영문학』 제58권 제2호, 2012.
- 한혜원, 「한국 온라인 팬픽의 인물 형상화 방식」, 『한국방송학보』 제27권 제4호, 2013.
- Leonard Jacobs, “Young Frankenstein”, *Back Stage East*, 48, 2007.11.1.
- Maurya Wickstorm, “Commodities, Mimesis, and The Lion King: Retail Theatre for the 1990s”, *Theatre Journal* 51.3, 1999.
- Richard Dyer, “Entertainment and Utopia”, *Genre: The Musical*, Routledge&Kegan Paul, 1981.

## Abstract

### Invented Grief and the Solidarity of Sensibility - A Study on the Variations of the Original Novel and the Fandom of Musical *Frankenstein*(2014) -

Choi Seungyoun

The starting point of this article is to ask why *Frankenstein* has been successfully performed on the Korean stage as an original Korean musical in 2014. *Frankenstein* can be analyzed as a critical text because of these following reasons; firstly, *Frankenstein* is the newly produced text of popular culture which dealt the original novel by Mary Shelly with not the perspective of stereotyped B-list imagination but more like the perspective of Mary Shelly, secondly, *Frankenstein* was the successful large-sized original Korean musical which eliminated the discourse of tradition and lastly, *Frankenstein* fully reinforced “sad fantasy” on the context of mystery-thriller musical which has been featured the “sad and lonely monster” as a leading character.

To complete the purpose, this article sheds light on the variations into musical through three key words, that is “Creation of the monster”, “the Body of the monster”, and “the Recognition of monstrosity.” As a consequence, one unique directivity was sensed. The variations focused on the effectiveness of sentimentalized text practically using the grief and irony. However, this methodology caused the lack of probability in the narrative of musical and it can be said as a weak point of musical *Frankenstein*. The interesting point is that it was the variation method that was influential rather than the weak point in the actual fandom’s enjoyment sphere. This can be clearly observed in the reactions of the production team members of *Frankenstein* memory book, who led the fandom of

*Frankenstein*. As they sympathized the “sad” stories of the characters as well as connected the stories to their own lives, *Frankenstein* got a significance not through the artistic alienation but through the individual recreation. This aspect of the fandom’s enjoyment brought about the production of consumer’s derivative works; on one hand, the exclusive distribution of the memory book just within the fandom’s community and on the other hand, the intensive distribution of the animation by posting on the youtube site. These all works should be called a kind of participatory culture in the local Korean musical industry.

Key words : Frankenstein, grief, irony, sad fantasy, participatory culture, melodramatic imagination, Yongbeom Wang

접수일: 2015년 4월 30일

심사기간: 2015년 5월 11일~5월 31일

게재결정: 2015년 6월 19일