

『뮤지컬의 탄생』이 제시한 세 가지 초점

—고희경, 『뮤지컬의 탄생』(마인드빌딩, 2023)

최승연*

〈차례〉

1. 일관된 관점이 적용된 뮤지컬 역사서
2. 체제와 초점들
 - 2.1. 협업의 지형도 변화로 이해하는 뮤지컬의 역사
 - 2.2. 로컬의 문화에서 글로벌한 문화로 확장된 뮤지컬의 역사
 - 2.3. '그레이트 화이트 웨이'에서 '게임 체인저'로 변화한 뮤지컬의 역사
3. 남는 문제들

국문초록

고희경의 『뮤지컬의 탄생』은 뮤지컬을 바라보는 저자의 '관점'이 개입된 한국 최초의 뮤지컬 역사서다. 뮤지컬 학술서가 쉽게 출판되기 어려운 출판계 동향에서 매우 유의미한 작업이라 평가할 수 있다. 『뮤지컬의 탄생』에는 세 가지 초점이 제시되어 있다. 창작진들 사이의 지형도 변화, 로컬적인 것에서 글로벌한 현상으로서의 확장, '다양성'이 소수의 정치적 담론에서 주류 담론으로 변화 발전하는 양상이 그것이다. 이 초점들은 브로드웨이 뮤지컬 역사를 하나의 체제와 흐름 안에서 관찰할 수 있게 돕는다.

www.kci.go.kr

* 고려대학교 문화창의학부 강사, 뮤지컬평론가

1. 일관된 관점이 적용된 뮤지컬 역사서

뮤지컬에 대한 책은 누구나 쓸 수 있지만 누구나 뮤지컬 '학술서'를 완결시킬 수 있는 것은 아니다. 그동안 한국에서 뮤지컬 '인문서'라는 부제를 달고 출간된 책들이 꽤 있었다. 이 책들은 저자의 식견을 결집한 인문학적 관점을 본격화하며, 오랫동안 가이드북 류의 가벼운 대중서로 몰리던 뮤지컬 출판 동향을 변화시킨 것처럼 보였다. 하지만 정작 내용으로 들어가 보면 여전히 가이드북과 비슷한 중량감을 보이는 경우들이 많다. '여행과 힐링'이라는 틀 안에서 뮤지컬을 녹여내며 이미 알려진 정보들을 재배치하거나 돈을 달리하여 서술하는 방식이 대다수였다. 유튜브와 인스타그램, 트위터 등 SNS를 중심으로 활동하는 뮤지컬 인플루언서들이 본격 대중서를 지향하며 뮤지컬 큐레이팅 북을 내놓는 경우도 많아졌다. 그 사이에서 『더뮤지컬』 전편집장 박병성의 『뮤지컬 탐독』(마인드블딩, 2019)과 최민우 기자의 『뮤지컬 사회학』(이콘, 2014), 그리고 용인대학교 이계창 교수가 번역한 로코 달 베라와 조 디어의 『뮤지컬 배우는 어떻게 탄생하는가』(지식공간, 2015)가 꾸준히 읽히며 갈증을 해소했다.

사정이 이렇기에 고희경의 『뮤지컬의 탄생』은 매우 반갑다. 우선 무엇보다도 뮤지컬의 역사를 다층적으로 풍요롭게 읽을 수 있도록 도와주는 점에서 그렇다. 물론 그동안 한국에서 출간된 뮤지컬 역사서가 없었던 것은 아니다. 주로 유럽과 미국의 초기 뮤지컬 역사를 중점적으로 다룬 앤드류 램 저, 정영목 번역의 『150년 뮤지컬의 역사』(폴빛, 2004), 한국 최초로 브로드웨이 전체 역사를 본격적으로 정리한 이수진, 조용신 공저 『뮤지컬 이야기』(도서출판 숲, 2009)가 있었다. 그러나 한국 뮤지컬 시장의 발전 속도와 양상에 비해 매우 빈약한 수준이었다. 이는 한국의 뮤지컬이 세계 4대 시장이 되고, 2023년 기준 영화시장의 총매출을 뛰어넘은 공연 시장의 가장 핵심적 장르로 성장하는 동안 뮤지컬을 이해하고 분석하는

논리가 크게 개발되지 않았음을 의미한다. 특정한 담론과 관점이 적용되지 않은 기본적인 역사서로 뮤지컬이 이해되고 있었다는 이야기다.

이 책의 학술적인 가치는 바로 이 지점에 놓인다. 『뮤지컬의 탄생』은 저자 고희경의 ‘관점’이 적용된 한국의 첫 뮤지컬 역사서다. 때문에 총 451쪽에 달하는 『뮤지컬의 탄생』은 마치 한 편의 뮤지컬을 보는 듯 한 호흡으로 읽힌다. 150년 동안 이어진 브로드웨이 역사에 관한 방대한 정보가 당대의 사회상 및 정치·경제적 상황과의 관련성 속에서 서술되어 있어서 서사가 유연하고 명확하게 흐른다. 같은 관점으로 집필된 레이먼드 냐의 『미국 뮤지컬과 국가 정체성의 형성』(소명, 2020)이 백현미·최승연·이진주 공역으로 먼저 한국에 소개되었으나, 이 책은 연대기적 서술을 피하고 뮤지컬의 주제적, 미학적 분석을 지향했다. 따라서 『뮤지컬의 탄생』은 같은 방법론을 공유한 본격 역사서로서 차별점을 갖는다.

『뮤지컬의 탄생』이 서술의 지렛대로 삼은 ‘당대의 사회상 및 정치·경제적 상황’은 뮤지컬을 이해하는 중요한 틀로서, 더욱 세심한 주목을 요한다. 뮤지컬은 무엇보다 ‘쇼 비즈니스’다. 쇼 비즈니스를 ‘잘’ 하기 위해서는 대중의 관심사와 취향 변화에 무엇보다 민감해야 하며, 때로는 그 변화를 예측함으로써 선제적으로 대응할 수도 있어야 한다. 뮤지컬 비즈니스에서 가장 경계해야 할 것은 ‘낮은 감각’이다. 비즈니스가 구태의연해지지 않기 위해 대중적 기대지평 안에서의 참신함을 구상하고 기획할 수 있어야 한다. 뮤지컬이 ‘동시대성’을 개념화하고 지향하는 것은 이러한 이유 때문이다. 뮤지컬의 동시대성은 당대의 담론과 사회상을 반영하여 때로는 국가 정체성이나 파괴적 저항성으로 또 때로는 유려한 예술성으로 드러난다.

고희경의 문제의식 역시 다르지 않다. 하지만 책 내용에 스며들어 있는 문제의식은 한층 구체적이다. 이는 저자의 이력과 무관하지 않다. 저자는 다년간 민관의 극장장을 역임하며 유통과 제작 일선에 섰던 현장 전문가다. 특정 극장이 특정 공연을 유치하는 전 과정에 관여하고 새로운 지역

에서 극장 건립을 추진하며 저지는 여러 현실적 고려와 예술적 지향을 다층적으로 고민했을 것이다. 이는 단지 돈 문제에 국한된 것이 아니다. 동시대 관객의 취향 변화, 자본이 흐르는 방향, 창작진들이 현장에 흡수되는 다양한 경로, 공연의 마케팅과 기획 단위의 계획들이 ‘극장과 공연’이라는 평생의 과제를 풀기 위한 연구 주제가 되었을 것이다. 이 책이 뮤지컬 각 편의 내용 서술을 최소화하고 작품을 둘러싼 변화와 흐름에 집중함으로써 거꾸로 내용을 다시 관찰할 수 있도록 기획된 것은 저자가 평생 무엇을 생각하고 무엇에 집중해 왔는지 보여준다. 따라서 이 책에서 서술하고 있는 다음의 내용들은 저자의 관심사 안에서 한층 구체적이며 흥미롭게 읽힌다. 가령, 1930년대 정치적 검열과 현실도피형 뮤지컬과의 관계, 황금시대 시절 뮤지컬이 ‘융합’이라는 주제에 천착했던 이유, 연출가 해롤드 프린스가 스티븐 손드하임과 결별한 후 앤드류 로이드 웨버와 작업하게 된 경로, 앤드류 로이드 웨버가 <에비타> 공연 이후 프로듀서 로버트 스틱우드와 결별하고 직접 RUG를 세운 이유 등이 그렇다. 같은 맥락에서 5장 메가뮤지컬 부분은 이 책과 저자가 지향하는 바를 명확하게 보여주는 핵심 장이다.

2. 체제와 초점들

『뮤지컬의 탄생』은 브로드웨이 역사를 정직하게 연대기적으로 다룬다. 전체 7장과 맺음말로 구성된 내용은 뮤지컬의 전사적 시기인 19세기 후반~1910년대를 ‘대중음악극의 등장’ 시기로 개념화하고 시작하며 모든 브로드웨이 뮤지컬 역사서가 그렇듯 황금시대를 기점으로 전과 후로 나뉜다. 2장 ‘뮤지컬의 시작을 1910년대~1930년대까지, 3장 뮤지컬의 황금시대를 1940년대~1960년대까지, 그리고 그 이후를 대체로 10년 단위로 잡아 서

술했다. 4장 브로드웨이의 침체와 혁신 (1960년대 말~1970년대), 5장 메가 뮤지컬의 시대 (1980년대), 6장 다시 서는 브로드웨이 (1990년대), 7장 새로운 황금시대를 꿈꾸며 (21세기)는 황금시대 이후를 다룬다. 각 장의 첫 페이지에 해당 시기의 뮤지컬 양상과 세계의 역사를 대응시켜 전체를 조망하게 함과 동시에 논지를 명확히 하는 특징도 보인다. 맺음말은 뮤지컬이 '미국적인 것'으로 생성·발전되었으나 현재는 미국만의 전유물이 아님을 논의함으로써 새로운 논의의 국면으로 나아간다. 현상을 간략하게 다루었으나 글로벌하게 움직이는 뮤지컬의 동시대 상황을 핵심적으로 조망할 수 있도록 서술되어 있다.

사실 이러한 시기 구분은 저자만의 독자적인 것은 아니며 다른 한 편으로는 10년 단위의 구분법이 인위적으로 느껴지기도 한다. 다만 1960년대 중반에 제작된 작품들, 가령 <지붕 위의 바이올린>(1964), <맨 오브 만차>(1965)를 황금시대에 포함시켜 논의하는 것이 흥미롭다. 황금시대의 종말에 대해서는 저자마다 차이가 있을 수 있으니, 이 차이는 오히려 황금시대의 개념을 재구하게 만든다고 하겠다. 이 책의 진짜 매력은 역사를 세 가지 초점으로 풀어나가는 방식에 있다. 창작진들 사이의 지형도 변화, 로컬적인 것에서 글로벌한 현상으로의 확장, 다양성이 소수의 정치적 담론에서 주류 담론으로 변화 발전하는 양상이 뮤지컬의 역사를 하나의 흐름으로 읽을 수 있는 기제로 파악된다.

2.1. 협업의 지형도 변화로 이해하는 뮤지컬의 역사

먼저 브로드웨이 뮤지컬의 역사를 협업의 지형도 변화로 해석하는 틀은 중요한 논점을 던진다. 이 책은 최초의 북 뮤지컬인 <쇼보트>의 제롬 킨과 오스카 해머스타인 2세의 작업부터 콤비 플레이의 중요성을 언급하기 시작한다. 그들의 작업을 영국 코믹 오페라의 대표적 콤비였던 길버트와 설리번에 비견하며 나아가 황금시대의 콤비들을 주목한다. 아이러거

슈윈과 조지 거슈윈 형제, 로렌스 하트와 리처드 로저스, 오스카 해머스타인 2세와 리처드 로저스, 알란 제이 러너와 프레드릭 로우, 베티 컴튼과 아돌프 그린, 그리고 황금시대 이후 1960년대의 제리 북과 셸던 하닉, 존 칸더와 프레드 엡, 1970년대 앤드루 로이드 웨버와 팀 라이스, 1980년대 미셸 쇤베르그와 알랭 부블릴이 콤비로 소개되어 있다. 이들의 특징은 작가와 작곡가로 팀을 구성한 작업자들이라는 점이다. 뮤지컬은 대본의 중요성이 대두됨으로써 음악이 먼저 기계적으로 작곡되던 경향에서 벗어났다. 대본과의 관련성 없이 넘버가 양산되고 보드빌과 벌레스크 형식에 집중되었던 뮤지컬 코미디가 진실한 감정을 담은 진지한 드라마에 대한 고려가 생겨남으로써 비로소 '북 뮤지컬'로 전환되었는데 이는 '작가·작곡가의 협업'으로 가능했다는 설명이다. 황금시대의 수많은 작가·작곡가 콤비들은 작곡이 대본과의 관련성 속에서 통합되었던 '통합뮤지컬'을 더욱 발전시켰으며 문학과 음악의 통합으로 '음악극의 기초를 다질 수 있도록 만들었다(118쪽).

협업의 지형도는 통합뮤지컬 시대의 '안무가' 그리고 1970년대 이후 '연출가'가 가세하면서 변화되었다. 안무가가 작가·작곡가의 협업에 더해짐으로써 '춤이 스토리텔링의 또 다른 요소가 되고 연출가가 부각되기 시작하면서 뮤지컬의 무대 재현방식 변화와 뮤지컬이라는 매체 고유의 특성이 탐색되기 시작했다. 뮤지컬은 안무가가 창작 초반부터 협업의 파트너로 참여함으로써 춤이 더 이상 장식적 요소로 쓰이지 않게 되며 진정한 통합뮤지컬로 발전되는데, 아그네스 드 밀, 제롬 로빈스, 밥 포시는 대표적인 안무 스토리텔러들이다. 이후 연출가의 시대로 접어들자 뮤지컬은 '어떻게 말하고 어떻게 보여줄 것인가에 집중하며 토미 튜, 고어 챔피언, 해럴드 프린스, 마이클 베넷, 그리고 1990년대 이후 수잔 스트로만을 배출하는데 이들은 안무가로서 연출을 겸하거나 협업으로 새로운 뮤지컬의 개념을 만들었다.

이 책은 이러한 구도 위에서 <편 흙>(2015)의 리사 크론과 지닌 테소리,

<하데스타운>(2019)의 아나이스 미첼과 레이첼 차브킨이라는 ‘여성 콤비’를 주목하는 데까지 나아간다. 각각 작가, 작곡가 그리고 작가/작곡가, 연출가로서의 협업을 보여주며 여성 작업자로서 새로운 스타일과 테마를 발언하는 방식을 설명한다. 또한 메가뮤지컬로 뮤지컬 역사의 흐름이 바뀐 이후 탄생된 <렌트>를 ‘브로드웨이 키즈의 뮤지컬’이라 명명하고 21세기 동시대 신진작가들을 ‘조나단 라슨의 후예들’이라고 명명함으로써 작업자를 중심으로 역사의 흐름을 설명하려는 지향을 전체 서술 안에서 일관성 있게 유지한다. 이들의 탄생에 토대가 되어 준 스티븐 손드하임과 해럴드 프린스의 협업과 결별은 그래서 더욱 흥미롭다.

이러한 저자의 관심은 한국 뮤지컬에 대한 비판적 성찰을 낳는다. 저자는 작업자의 이름이 공연 포스터의 메인 카피에 새겨져 있던 상황을 언급하며 자신의 초점을 논증한다(190쪽). 황금시대의 포스터가 작가·작곡가 콤비의 이름을 내세우거나 1970년대 이후에는 연출가와 안무가의 이름을 새기던 상황은 브로드웨이 뮤지컬이 ‘작업자를 공연의 브랜드 가치로 내세운 역사를 상기시킨다. 이 사실은 한국 뮤지컬은 한결같이 ‘배우’를 전면에 부각시키고 있는 상황을 반성적으로 고찰하게 한다. 이는 작품보다 프로덕션의 능력을 브랜딩 도구로 활용하고 있다는 증거일 것이다. 한편으로 이러한 현상은 한국 뮤지컬이 걸출한 작업자를 많이 배출하지 못한 데에 원인이 있다고도 할 수 있다.

2.2. 로컬의 문화에서 글로벌한 문화로 확장된 뮤지컬의 역사

두 번째로 이 책은 뮤지컬이 미국이라는 로컬의 문화로 정착, 발전되다 점차 글로벌한 현상으로 변화하고 있는 현상을 초점화한다. 이 책에서 가장 논쟁적이면서도 흥미로운 부분은 ‘5장 메가뮤지컬의 시대: 1980년대다. 저자는 한국에서 무분별하게 쓰이는 ‘세계 4대 뮤지컬’이라는 용어를 지우고 대신 ‘메가뮤지컬’의 개념과 현상을 힘주어 설명한다. 뮤지컬을 대형

투자과 마케팅, 글로벌 프랜차이즈 사업으로 확산시킨 20세기 후반의 영국산 뮤지컬을 통칭하는 메가뮤지컬은 1980년대 브로드웨이에 ‘영국의 침공’ 현상을 만들었다. <캣츠>(1981 런던, 1982 뉴욕) 공연을 시작으로 1980년대 브로드웨이를 되살린 매킨토시의 뮤지컬들은 ‘돈만 밝히는 영국 뮤지컬’이라는 평론가들의 혹평과 관계없이 브로드웨이 관객들의 폭발적인 사랑을 받으며 뮤지컬을 대형 글로벌 프랜차이즈 사업으로 성장시켰다. 1980년대 뮤지컬 제작 규모는 매킨토시의 작품들로 인해 이전 시대와는 비교할 수 없을 정도로 커졌다. <캣츠>의 초기 제작에는 4백만 달러가 소요되었는데 <레미제라블>은 4백 50만 달러, <오페라의 유령>은 8백만 달러, <미스 사이공>은 1천만 달러까지 상승했다. 인종과 젠더 이슈가 있는 <미스 사이공>의 흥행력이 나머지 세 작품보다 조금 떨어지지만 대부분 뉴욕과 런던에서 20년 정도 공연되며 엄청난 수익을 올렸다.

하지만 이 책은 이러한 메가뮤지컬의 현상뿐만 아니라 그 이면을 더욱 주목한다. 먼저 메가뮤지컬은 장르의 다양성을 위축시켰고 새로운 예술적 비전의 가능성을 막아 버렸다는 주장을 펼친다. 거대한 자본이 소요되는 메가뮤지컬 제작 방식은 독립 프로듀서의 활동을 제한했다. 점차 자신만의 레이블을 갖게 되는 방식으로 진화하여 세계 뮤지컬 시장을 점령한 메가뮤지컬은 전 세계에 영향력 있는 신작 뮤지컬의 성공 모델이 되어 뮤지컬의 스타일과 제작 방식을 표준화시켰다. 오스트리아 빈에서는 극장협회가 주축이 되어 <엘리자벳>(1993 빈), <모차르트>(1999 오스트리아), <레베카>(2006 비엔나)를 만들었고 체코에서는 <드라쿨라>(1995 프라하)를 비롯한 동유럽 뮤지컬 제작이 왕성해졌다. 브로드웨이 내에서는 ‘유사 메가뮤지컬’로 대접받았던 작품들이 등장하기도 했는데, 프랭크 와일드혼의 <지킬 앤 하이드>(1997)를 비롯하여 <스칼렛 펄퍼넬>(1997), <남북전쟁>(1999), <드라쿨라>(2004)가 그것이었다.¹⁾

1) 뮤지컬 <드라쿨라>는 체코 버전과 프랭크 와일드혼이 만든 브로드웨이 버전 두 가지가 있다. 여기서 저자가 프랭크 와일드혼의 작품들이 ‘유사 메가뮤지컬’로 대접받았던 브

그러나 이러한 표준화 현상과 관계 없이, 브로드웨이에서 흥행에 실패한 프랭크 와이어드론의 뮤지컬들은 한국과 일본에서 인기 레퍼토리가 되었고 오스트리아 빈 극장협회의 독일어판 작품들 역시 로컬 무대를 떠나 미국을 제외한 유럽 대륙과 아시아 무대에서 흥행에 성공하는 결과를 올렸다. 이러한 성과는 메가뮤지컬의 표준화 현상이 결국 뮤지컬 자체를 글로벌한 현상으로 확장시키고 있음을 주목하게 만든다. 저자는 이에 대하여 뮤지컬 평론가 존 스넬슨의 견해를 인용하며 다음과 같이 주장한다. 브로드웨이 뮤지컬은 미국의 지역 정체성이 반영된 뮤지컬일 뿐이며, 그러므로 미국의 전유물처럼 여겨졌던 뮤지컬을 상대적인 관점으로 다뤄야 한다는 것이다.

이 논의를 따른다면 한국 뮤지컬에 작용하는 인식론 역시 재구되어야 한다. 한국은 잘 알려진 것처럼 라이선스 뮤지컬과 창작 뮤지컬 시장으로 양분된 상황에서 산업화 이후 줄곧 라이선스 뮤지컬이 시장의 파이를 크게 점유하는 현상을 보이고 있다. 따라서 한국인에 의해, 한국의 이야기를, 한국적 상황과 감수성에 맞게 내놓을 수 있는 뮤지컬의 창작은 한국 뮤지컬 업계의 오랜 꿈이 되었다. 이 꿈은 언제나 뉴욕과 런던의 뮤지컬을 대타자(Autre)로 놓은 채 추구됨으로써 한국은 메가뮤지컬의 모델을 따라가는 데 주저함이 없었다. ‘창작 뮤지컬’이라는 용어는 그 자체에 대타자의 그림자를 함축하고 있으며, 용어가 상용화됨으로써 양분화는 자연스러운 것이 되어 버렸다. 따라서 한국도 이제는 글로벌한 뮤지컬 현상을 이끄는 주체로서 스스로를 세계의 로컬 시장 중 하나로 재인식할 필요가 있다. 이는 창작 뮤지컬 대신 ‘한국 뮤지컬’로 용어를 바꾸는 것에서부터 시작될 수 있다. 또한 공연적 측면에서는 메가뮤지컬의 웅장함과 보편적인 테마들 그리고 관객에게 어떤 강렬한 극적 체험을 선사하는 것이 뮤지컬의 본령이라는 인식 대신 이 역시 하나의 스타일이라는 객관화 작업

이 필요하다.

2.3. ‘그레이트 화이트 웨이’에서 ‘게임 체인저’로 변화한 뮤지컬의 역사

저자는 마지막 초점으로 ‘다양성’의 이슈를 주목한다. 뮤지컬의 다양성 이슈가 소수의 정치적 담론에서 주류 담론이 되어 온 흐름을 뮤지컬의 역사로 살핀다. 7장은 지난 100년간 브로드웨이 뮤지컬이 인종, 젠더, 섹슈얼리티 등 다양성 문제를 담아내며 변화해 온 양상을 설명한다. 뮤지컬이 처음부터 흡수한 흑인의 음악 스타일, 1920년대부터 담아냈던 흑백 인종 갈등의 문제, 1950년대 <웨스트 사이드 스토리>가 보여준 인종과 이민의 리얼리티를 언급한다. 그러나 황금시대 뮤지컬의 다양성 요소들은 21세기의 시각에서는 여전한 편견과 전형성에서 벗어나지 못했다.

1980년대 뮤지컬은 문화계의 이슈였던 동성애 문제를 흡수했으나 그것을 본격화시킨 것은 아니었다. 이런 측면에서 <렌트>는 인종, 성소수자, 에이즈, 젠트리피케이션 등을 다루며 다양성 뮤지컬의 상징이 되었으며 디즈니 뮤지컬 <라이언 킹>은 아프리카계 미국인이 왕이 되는 연출로 기성의 인종 배치를 전복시켰다. 이제 21세기 뮤지컬에서 다양성 이슈는 가장 핵심적으로 추구되는 가치가 되었다. 조나산 라슨의 후예를 자처하는 젊은 작업자들은 다양성의 가치를 여러 측면으로 담아냈다. <캐롤라인, 혹은 체인저>, <칼라 퍼플>, <에비뉴 Q>, <편 흡>, <인 더 하이츠> 등은 인종과 젠더를 각자의 방식으로 선명하게 다룬 작품들이다.

그러나 다양성 이슈를 하나의 ‘현상’으로 만든 것은 <해밀턴>(2015)이다. 이 작품은 푸에르토리코 이민자 집안에서 태어난 라틴계 미국인 린 마누엘 미란다의 역작으로 ‘미국 뮤지컬이란 무엇이어서 할까’라는 질문에 대해 그가 내놓은 ‘하나의 대답’이었다. 그는 ‘이민자의 나라인 미국을 다양한 인종의 목소리로 전달하는 <해밀턴>을 통해 백인 남성들 위주였

던 ‘그레이트 화이트 웨이’를 바꾸는 ‘게임 체인자’를 생산해 냈다. 여전히 브로드웨이는 이러한 최근 경향과 무관하게 유색인종 창작자가 약 20%(2017-2018년 시즌 기준)밖에 되지 않지만, 향후 다양성 이슈는 또 다른 새로운 소재를 포괄할 것이라 예상할 수 있다.

현재 한국 뮤지컬에도 다양성 이슈가 밀도 있게 작용하고 있으나 대부분 ‘젠더 문제’에 쏠려 있다는 특징을 보인다. 여성 서사 뮤지컬과 크로스젠더 캐스팅이나 젠더 프리 현상은 한국 뮤지컬 현장의 주류 담론으로 다뤄지고 있다. 가장 취약한 이슈는 배리어 프리 즉 ‘장애와 무장애’인데, 이는 개인 내면의 문제를 예민하게 다루는 ‘트리거 프리’에 비해서 거의 고려되지 못하고 있다고 해도 과언이 아니다. 장애는 한국 뮤지컬 현장에서 가장 침예한 공연관람예절 문제와 재현방식 문제가 밀접하게 결부되어 여전히 암중모색 중인 상황이다.

3. 남는 문제들

『뮤지컬의 탄생』에서 저자의 목소리는 유연해 보이지만 사실은 매우 단호하며 명확하다. 작품에 대해 핵심적인 평가를 내릴 때, 한 작품을 둘러싼 맥락을 비판적으로 사유할 때 저자는 현지 평론가들의 말에 자신의 목소리를 겹쳐 놓으며 권위의 아우라를 만든다. 그만큼 내용의 신뢰도가 높고 구체적이다. 문장 역시 간결하며 단정하게 정리되어 있다. 그러나 저자의 목소리가 단호하고 명확한 만큼 논의의 구도와 수위가 사실 대중적인 기대지평에 놓여 있는 측면도 간과하기 어렵다. 이 책이 펼쳐놓은 여러 문제의식들이 각각 한 편의 논문으로 흡수, 발전될 때 진정한 학술서로서 완성될 것이다.

끝으로 몇 가지 미세한 오류들, 가령 소련의 스포트니크호를 ‘유인 우

주선'이라고 기재한 것(스푸트니크호는 인류 최초의 무인 우주선, 즉 인공 위성이다), <웨스트 사이드 스토리>의 결말을 '남녀 주인공이 죽으며 끝난다고 설명한 것(남녀가 아니라 남자 주인공만 죽는다), <레미제라블> 초연 시간이 3시간 50분이라고 기재한 것(2시간 50분이다) 등은 2쇄 전에 꼭 수정될 수 있기를 기원해 본다.