http://doi.org/10.17938/tjkdat.2025..85.167
© 2025. 최승연 All Rights Reserved.

<어쩌면 해피엔딩>에서 <Maybe Happy Ending>으로

—브로드웨이 현지화와 정서적 공동체의 형성

최승연*

〈차례〉

1. 〈Maybe Happy Ending〉의 질문: 보편성과 K
2. 창작자의 예술적 비전과 공동 프로듀서 시스템
3. 현지화의 내용: 미학적 선택과 보편적 주제의 확장
   3.1. 소멸과 사랑: 사운드스케이프와 메타적 인물의 활용
   3.2. 성장과 자유: 구속된 존재의 해방과 미적 공간의 재구성
4. 결론: 유동하는 K

국문 초록

이 논문은 한국 창작뮤지컬 〈어쩌면 해피엔딩〉(2016)의 브로드웨이 버전 〈Maybe Happy Ending〉(2024)이 제78회 토니 어워즈에서 베스트 뮤지컬상을 포함 총 6개 부문을 수상하며 큰 성공을 거둔 이유를 '현지화'의 관점으로 분석한다. 이는 공연의 성과를 'K-뮤지컬'의 프레임으로 환원하기보다 브로드웨이 공연의 실제 내용과 연결하기 위함이다. 또한 〈Maybe Happy Ending〉이 목표로 둔 '보편성'이 무엇인지, 무엇을 의미하는지 탐구하기 위함이다.

이를 위해 본 논문은 공연의 미학과 논리가 주제를 한층 심화하며 공연의 내외부를 격동시키는 방식을 분석한다. 미시적, 미학적인 차원으로 현지화된 〈Maybe Happy Ending〉이 브로드웨이의 'Fireflies(반딧불이)'라는 팬덤과 만나는 지점을 관찰한다. 이러한 분석 방법은 공연이 무엇보다 관객의 일상과 만나며 '삶'의 한 측면을 깊이 있게 소환하는 향유 패턴을 보이며, 나아가 브로드웨이의 '옐로우페이스(yellowface)' 논란에 대한 역사적 트라우마를 소환했다는 측면에서 유효하다. 이는 '글로벌'과 '로컬'의 경계가 실제 현장과 실천에서 유동적으로 작용하는, 현지화에 대한 '관계적 접근'이 유효함을 시사한다. 관련하여 향후 아시안 대표성의 재현과 감정의 문화정치가 교차하는 지점을 분석하는 일은 중요한 과제가 될 것이다.

주제어: 보편성, 브로드웨이, 어쩌면 해피엔딩, 통합적 제작, 관계적 현지화

www.kci.go.kr

* 고려대학교 강사

1. 〈Maybe Happy Ending〉의 질문: 보편성과 K

한국에서 2016년에 초연되어 5번째 시즌을 마친 뮤지컬 〈어쩌면 해피엔딩〉의 브로드웨이 공연 〈Maybe Happy Ending〉(이하 〈MHE〉)[1]은 그 자체로 한국 뮤지컬의 역사를 확장하는 사건이었다. 이 사건은 최근 영미권에서 완전한 '창작'에 의거한 뮤지컬이 좀처럼 제작되지 않는다는 사실로부터 출발한다. 가령, 2024~2025년 브로드웨이 신작 뮤지컬의 경우 실존 인물과 역사 소재 뮤지컬, 소설과 영화, 만화 캐릭터 등 기존 IP를 활용한 작품들이 라인업을 채웠다.[2] 웨스트엔드의 상황도 크게 다르지 않다. 영국의 공연 전문지 『더 스테이지(The Stage)』 편집장 알리스테어 스미스의 분석에 의하면, 2025년 상업 뮤지컬은 영화 원작 8편, 음악 IP 기반 4편, 소설 원작 7편, 역사 소재 4편으로 채워졌다.[3] 이 사이에서 〈MHE〉은 매

---

1) 작/작사 박천휴·윌 애런슨, 작곡 윌 애런슨, 연출 마이클 아든(Michael Arden), 리드 프로듀서 제프리 리처즈(Jeffrey Richards) · 헌터 아놀드(Hunter Arnold). 〈MHE〉은 2024년 10월 16일 1,015석 규모의 벨라스코 극장에서 프리뷰 공연을 시작하여 2024년 11월 12일 공식 개막했다. 2025년 8월 기준, 2026년 1월 18일까지 티켓이 오픈되어 있으나 티켓 판매 추이에 따라 연장될 가능성은 언제든지 열려 있다. 또한 2026년 가을부터 북아메리카 투어 공연도 확정되었다. 볼티모어의 프랑스-메릭 퍼포밍 아트 센터(The France-Merrick Performing Arts Center) 히포드롬 극장(Hippodrome Theatre)부터 시작하여 LA, 워싱턴 D.C., 시카고, 템파, 세인트루이스, 디트로이트, 샌프란시스코 등 30개 이상의 도시에서 진행될 예정이다.

2) 실존 인물을 다룬 〈헬스 키친(Hell's Kitchen)〉(알리샤 키스의 성장 스토리), 〈원더풀 월드(A Wonderful World)〉(루이 암스트롱 재즈 뮤지컬), 〈부에나 비스타 소셜 클럽(Buena Vista Social Club)〉(전설적인 쿠바 뮤지션의 실화 기반 뮤지컬), 역사물 〈서프스(Suffs)〉(미국의 여성 참정권 운동)와 〈민스미트 작전(Operation Mincemeat)〉(2차 세계대전 당시 첩보 작전), 사라 그룬의 동명 소설(2006년), 힌튼의 동명 소설(1967년), 스콧 피츠제럴드의 동명 소설(1925년)을 각색한 〈워터 포 엘리펀트(Water for Elephants)〉, 〈디 아웃사이더(The Outsiders)〉, 〈위대한 개츠비(The Great Gatsby)〉, 로버트 저메키스의 1992년 영화를 각색한 〈데스 비컴즈 허(Death Becomes Her)〉와 만화 캐릭터 뮤지컬 〈붑! 더 뮤지컬(Boop! The Musical)〉이 라인업을 채웠다.

3) 이솔희, 「인터뷰 | "작품 완성도 중요... 서두르지 말고 공들여야" 〈더 스테이지〉가 바라본 웨스트엔드 트렌드」, 『더뮤지컬』, 2025.6.30., https://www.themusical.co.kr/Magazine /Detail?num=5472, 2025.7.2. 확인.

www.kci.go.kr

우 드문 '한국 원작' 오리지널 뮤지컬로 제작되었다.

미국에서 '오리지널 뮤지컬(original musical)'로 명명되는 완전한 창작물은 브로드웨이 평균 제작비가 1,500만 달러(약 207억 원)에서 2,500만 달러(약 345억 원) 정도 소요되는 현재 미래를 전혀 예견할 수 없는 위험한 프로젝트로 인식된다. 원소스 콘텐츠의 유명세 없이 오로지 뮤지컬로만 존재하는 이야기로 제작비를 감당하기는 어렵기 때문이다. 따라서 미국에 전혀 알려지지 않은 한국 작가의 '작은 작품', 심지어 소멸을 앞둔 로봇들이 서로 사랑하는 이야기인 〈MHE〉은 기획 단계에서 공연 초반까지 프로젝트의 가치가 크게 돋보이기 어려웠다. 한국과 달리 브로드웨이에서는 AI나 로봇 소재 뮤지컬이 활성화되어 있지 않아 공연계 내에 포스트휴먼적 상상력이 크게 발달해있지 않다는 점은 〈MHE〉 수용을 더욱 어렵게 했다.[4] 가령, 〈MHE〉과 비슷한 시기에 리미티드 런(limited run)으로 공연된 연극 〈맥닐(McNeal)〉은 AI에 의존하여 작품을 쓰는 스타 소설가를 주인공으로 내세웠으나 저자성(authorship)과 AI와의 관계와 같은 동시대적 주제보다 여성혐오에 빠진 스타 소설가의 자기중심적 초상에 집중했다는 비판을 받았다.[5] 이러한 상황에서 〈MHE〉은 프리뷰 공연 기간 티켓 예매율이 저조하여 조기 폐막될 것이라는 관측이 지배적이었으며, 심지어 대중에게 큰

---

4) 한국에서는 〈어쩌면 해피엔딩〉을 필두로 〈유앤잇〉(2018), 〈땡큐 베리 스트로베리〉(2018), 〈이토록 보통의〉(2019), 〈로빈〉(2020), 〈인간의 법정〉(2022), 〈천 개의 파랑〉(2024), 〈라이카〉(2025) 등 AI 혹은 로봇 캐릭터가 뮤지컬로 꾸준히 다뤄지고 있다. 반면 브로드웨이에서는 〈비 모어 칠(Be More Chill)〉(2019), 〈우리는 당신의 로봇이다(We Are Your Robots)〉(2024 오프-브로드웨이) 정도의 작품에서 AI와 로봇 캐릭터가 확인된다. 〈비 모어 칠〉은 주인공 제레미가 인공지능 기반 초소형 컴퓨터 스큅(Squip)의 도움을 받아 존재감을 키우려다 거꾸로 통제당하는 모습을 그렸으며, 〈우리는 당신의 로봇이다〉는 로봇 밴드 멤버들이 인간과 기계와의 관계를 질문하는 양상을 다뤘다.

5) Aramide Tinubu, "'McNeal' Review: Robert Downey Jr.'s Broadway Debut Is Stale and Confounding", *Variety*, 2024.9.30., https://variety.com/2024/legit/reviews/mcneal-review-robert-downey-jr-broadway-1236160088/, 2025.5.2. 확인. 로버트 다우니 주니어가 출연하여 화제가 된 〈맥닐〉은 2024년 9월 5일 프리뷰를 시작하여 2024년 9월 30일~11월 24일까지 공연되었다.

영향력을 갖고 있는 틱톡 인플루언서의 혹평으로 흥행에 큰 타격을 입기도 했다.[6] 〈MHE〉의 트라이아웃 공연부터 연출을 맡았던 마이클 아든과 올리버를 연기한 주연 배우 대런 크리스(Darren Chris)조차 공연의 콘셉트와 소재가 브로드웨이에서 매우 낯설어 대중적으로 쉽게 수용되기 어려움을 이야기한 바 있다.[7]

하지만 〈MHE〉은 2025년 제78회 토니 어워즈에서 베스트 뮤지컬상, 남우주연상, 연출상, 극본상, 음악상(score), 무대 디자인상의 6개 부문을 수상하는 성과를 올리며 상황을 반전시켰다.[8] 이 외에도 토니상 시상식 이전에 발표되는 뉴욕 드라마 비평가 협회상(New York Drama Critic's Circle Awards)의 베스트 뮤지컬상, 드라마 리그 어워즈(Drama League Awards) 최우수 뮤지컬상과 최우수 연출상, 외부 비평가 협회상(Outer Critics Circle Awards)의 최우수 신작 브로드웨이 뮤지컬상, 최우수 연출상, 최우수 극본상, 최우수 음악상, 브로드웨이닷컴 관객상 남우주연상,

---

6) 필립 보로프는 『브로드웨이 저널』에서, "〈MHE〉은 첫 10주 동안 주간 박스오피스 30만 달러를 넘기지 못했다. 이 기간 동안 벨라스코 극장에서는 매주 손해를 봤을 가능성이 크다. 초반 기록에 따르면 손익분기점에 도달하기 위한 매출액은 주간 박스오피스 기준 약 82만 달러는 되어야 했다. 이 정도 적자를 극복하는 작품은 드물다"라고 분석했다. (Philip Boroff, "Intimate 'Maybe Happy Ending' Engineers Turnaround", *Broadway Journal*, 2025.6.9., https://broadwayjournal.com/intimate-maybe-happy-ending-engineers-turnaround/, 2025.6.10. 확인.)

7) 마이클 아든은 2017년 제프리 리처즈에게 〈MHE〉의 대본을 이메일로 받고 로그 라인을 읽은 후 작품의 아이디어가 그다지 좋지 않다고 생각했다. 그러나 그는 대본과 악보를 보고 작품에 완전히 매혹되었으며, 매우 클래식하면서도 새로운 인간적인 이야기라고 판단하여 연출을 수락했다. (마이클 아든의 관련 코멘트는 다음의 유튜브 링크를 참고할 수 있다. https://www.youtube.com/watch?v=xXL3ZVY-kWw&t=61s) 또한 대런 크리스 역시 〈MHE〉가 브로드웨이 무대에서 낯선 방식이어서 관객이 초반 수용에 어려울 수 있다고 언급했다. (Diep Tran, "Darren Criss Says Maybe Happy Ending Is a 'Phantom-Level' Spectacle", *Playbill*, 2024.9.13., https://playbill.com /article/darren-criss-says-maybe-happy-ending-is-a-phantom-level-spectacle, 2025.6.7. 확인.)

8) 토니 어워즈 베스트 뮤지컬상, 극본상, 음악상. 오케스트레이션상, 연출상, 남우주연상, 무대 디자인상, 조명 디자인상, 음향 디자인상, 의상 디자인상 등 총 10개 부문에 노미네이트 되어 6개 부문을 수상함으로써 제78회 토니 어워즈의 최다 수상작이 되었다.

드라마 데스크 어워즈 작품상, 극본상, 작사상, 작곡상, 연출상, 무대 디자인상을 수상했다.[9] 또한 갈레카[10]가 주관하는 도리안 씨어터 어워즈(Dorian Theater Awards)에서도 최우수 브로드웨이 뮤지컬상을 수상하며 LGBTQ+ 커뮤니티에게도 폭넓은 지지를 받았다. 더불어 평단의 호평도 상당했다. 가장 대표적으로 뉴욕 타임즈의 수석 연극평론가 제시 그린(Jesse Green)은 "SF적인 장난기 속에 완전히 독창적이고 인간적인 슬픔이 조용히 스며든다"라고 평가하며 작품을 "너디컬(nerdical)" 계보에 위치시켰다. 그는 너드(nerd)와 뮤지컬(musical)을 결합한 '너디컬'이라는 용어를 만들어 규모는 작지만 깊은 감동을 주는 똑똑하고 독창적인 브로드웨이 뮤지컬을 개념화했다. 〈MHE〉은 토니 어워즈 베스트 뮤지컬상 수상작 〈펀 홈(Fun Home)〉, 〈밴드 비지트(The Band's Visit)〉 그리고 〈킴벌리 아킴보(Kimberly Akimbo)〉의 계보를 잇는 '너디컬'이라고 논평했다.[11]

이 논문은, 이처럼 초반 분위기를 반전시킨 〈MHE〉의 브로드웨이 성공이 의미하는 바를 분석하는 데 초점을 맞춘다. 〈MHE〉 현상은 K-컬처 혹은 K-뮤지컬의 관점으로 환원될 여지가 있지만[12], 〈MHE〉의 '성공'은 'K'의 개념으로만 설명되지 않는 '현지화'에 더 큰 이유와 가치가 있다고 보고 창·제작진과 관객이 '정서적 공동체'를 형성하며 공연을 발전시킬 수

9) 이 외에도 2016년 워크숍 버전으로 미국 예술문학아카데미(American Academy of Arts and Letters)에서 주관하는 리처드 로저스상(Richard Rodgers Award)을 수상한 바 있다. 2017년 수상 당시 작품 제목은 넘버 13번과 동일한 〈What I Learned from People〉이었다. 해당 상은 미국 뮤지컬계의 신진 창작자를 발굴하고 지원하기 위해 리처드 로저스 본인이 직접 제정한 것으로서, 2018년에는 한국 케이팝을 소재로 한 브로드웨이 뮤지컬 〈KPOP〉이 수상을 하기도 했다.

10) 갈레카(GALECA)란 LGBTQ 엔터테인먼트 평론 그룹(The Society of LGBTQ Entertainment Critics)을 의미한다.

11) Jesse Green, "Critic's Pick: 'Maybe Happy Ending' Review: For Robots, Is It Love or Just a Hookup?", *The New York Times*, 2024.11.12., https://www.nytimes.com/2024/11/12/theater/maybe-happy-ending-review-darren-criss.html, 2025.5.10. 확인.

12) 관련된 선행 연구는 최승연, 「'K-뮤지컬'이라는 기표와 정체성의 형성」, 『글로컬어문학문화연구』 18, 글로컬어문학문화연구소, 2024년 서론을 참고할 것.

www.kci.go.kr

있었던 동력을 주목한다. 이를 위해 본 논문은 현지화를 '관계적 관점'으로 파악한다. 이 관계적 관점은 애덤 코핸스키·에밀리 스콧·제니퍼 웰시의 설명에 따른 것인데, 이들은 현지화에 대한 관계적 접근이 유효한 이유를 다음과 같이 설명한다.13) 첫째, 현지화 과정에서 권력은 단순한 일방적(top-down) 권한 위임만이 아니라, 글로벌과 로컬 공간 내·외에서 소유권과 규범 전달 방식이 끊임없이 변화하는 구조를 포함한다. 둘째, 이 과정에서 수반되는 권력의 위치와 주체성은, 때로는 로컬 지식, 권위, 아이디어가 갈등 및 사후 갈등 상황에서 의사결정을 이끈다는 점에서도 발견된다. 이러한 현지화 개념은 내부자(insider)와 외부자(outsider)의 정체성과 행동이 유동적이라는 점, 이론적으로 깔끔하게 구분되는 '글로벌'과 '로컬'의 경계가 실제 현장과 실천에서는 자주 흐려진다는 사실을 반영한다. 뮤지컬은 근본적으로 무대에 오르기까지 수많은 힘과 에너지가 결합되어 '라이브 공연'이라는 '총합'으로 구축되며, 특히 〈MHE〉은 뉴욕에 본거지를 둔 박천휴와 미국인 윌 애런슨이 브로드웨이 현지의 작업 방식을 그대로 따라 실행한 경우이므로 '관계적 관점'의 현지화는 유효한 방법이 될 수 있다. 본 논문은 이를 위해 먼저 브로드웨이 공연이 가능했던 과정을 살피고 미국 시장에서 작품성을 인정받고 관객의 높은 지지를 받게 된 이유를 공연 미학적 층위에서 심층 분석함으로써 현지화의 실제 내용을 입체적으로 분석한다는 목표를 갖는다.14)

---

13) Adam Kochanski·Emily K. M. Scott·Jennifer Welsh, "Localization in World Politics: Bridging Theory and Practice", *Global Studies Quarterly*, 1, 2025, p. 2.

14) 국내에서 〈어쩌면 해피엔딩〉에 대한 논문은 아직 나오지 않은 상태다. 반면 리뷰와 평론은 상당히 많이 축적되어 있는데, 대표적으로 정수연, 「[REVIEW] 〈어쩌면 해피엔딩〉」, 『더뮤지컬』 161, 2017.2.14., https://www.themusical.co.kr /Magazine/Detail?num=3126, 2025.7.7. 확인; 장경진, 「칼럼: 〈어쩌면 해피엔딩〉 클레어, 기꺼이 상처를 선택하는 마음」, 『더뮤지컬』, 2024.7.22., https://www.themusical.co.kr/Magazine/Detail?num=5351, 2025.5.27. 확인; 최승연, 「로봇으로 묻다, 삶의 고통 잊으려 환희의 기억까지 지울 텐가」, 『한경 아르떼』, 2024.7.8., https://www.arte.co.kr/stage/theme/5442, 2025.5.27. 확인; 현수정, 「모든 죽어가는 것을 사랑해야

2. 창작자의 예술적 비전과 공동 프로듀서(co-producers) 시스템

〈MHE〉 제작의 특징은 창작자의 예술적 비전과 공동 프로듀서 시스템의 연동 가능성을 논의할 수 있다는 점에서 두드러진다.[15]

논점을 위해 먼저 전체 개발 과정을 살펴보면 다음과 같다. 〈MHE〉은 한국 버전 〈어쩌면 해피엔딩〉을 개발했던 우란문화재단의 지원으로 시작되었다. 작가 박천휴와 작곡가 윌 애런슨(이하 휴&윌)은 전작 〈번지점프를 하다〉(2012)에서 작사가, 작곡가로 작업한 이후 〈어쩌면 해피엔딩〉(2016)부터 본격적으로 작가/작사가, 작곡가로서 협업하기 시작했다. 우란문화재단은 작품이 아닌 '창작자들의 창작 과정'을 단계별로 지원하는 프로그램인 시야 플랫폼과 시야 스튜디오를 통해 〈어쩌면 해피엔딩〉을 개발하였으며, 그 결과물을 2015년 7월 테이블 리딩과 9월 트라이아웃 공연으로 선보였다. 이들의 작업은 처음부터 영역과 경계를 나눌 수 없을 정도로 긴밀하게 결합해 있던 것이 특징이었다. 윌 애런슨은 당시 리딩 공연을 위해 넘버 전곡을 완성하고 현악기 구성으로 편곡하여 작품의 음악 콘셉트와 정서적 질감을 명확히 했다. 보통 리딩 공연은 대본을 점검하는 단계로 활용되기 때문에 키보드나 피아노 한 대로만 진행되지만, 이

지, 토니상 후보에 오른 〈어쩌면 해피엔딩〉」, 『더뮤지컬』, 2025.6.5,. https://www.themusical.co.kr/Magazine/Detail?num=5459, 2025.6.7. 확인; 이태훈, 「서울·제주 배경은 그대로… SF 같은 특수효과 더해』, 『조선일보』, 2025.6.10., https://www.chosun.com/culture-life /performance-arts/2025/06/09/KYX5EAXKFRESBJU73UIMTLCW2Q/, 2025.6.10. 확인; 이태훈, 「'어쩌면 해피엔딩', 소극장서 'N차 관람' 이어져… 8년 만에 브로드웨이 무대에」, 『조선일보』, 2025.6.10., https://www.chosun.com /culture-life/performance-arts/2025/06/10/Z2HZQ75N4VCVBJO4XQZ4EAT C7A/, 2025.6.10. 확인. 등이 있다.

15) 뉴욕 공연 작업에 대한 전반적인 내용은 필자와 창작진과의 인터뷰에 근거했다. 최승연, 박천휴·윌 애런슨과의 인터뷰, 대학로 브라운 에비뉴, 2024.6.3.

www.kci.go.kr

들은 대본과 음악을 붙여 '뮤지컬적 구성'을 갖춘 상태로 진행했다. 이는 박천휴의 제안으로 이루어진 것이었다.[16]

당시 우란문화재단은 또한 '시야 스테이지'라는 프로그램을 만들어 "국내에서 예술적·상업적 경쟁력을 확보할 수 있다고 판단되는 인력 및 콘텐츠에 국내외 공연 혹은 해외 연수 기회를 제공"[17]했는데, 뉴욕에 본거지를 두고 있던 휴&윌은 이 프로그램을 통해 〈어쩌면 해피엔딩〉의 뉴욕 공연을 구체화할 수 있었다. 이들은 '시야 스튜디오'와 '시야 스테이지'를 모두 지원받은 첫 수혜자로서 〈What I Learned from People〉이라는 영문 제목으로 대본과 악보를 완성하여 두 번에 걸친 내부 리딩 뉴욕 워크숍(2016)[18]을 진행했다. 당시 워크숍에 참석하여 공연을 직접 본 프로듀서 제프리 리처즈[19]는 곧바로 〈MHE〉 브로드웨이 공연을 제안했고 이에 휴&윌은 한국 초연 이전에 이미 브로드웨이 공연 계약을 완료한 상태에서 두 개의 버전을 함께 진행하고 발전시켰다. 당시 제프리는 〈MHE〉의 배경과 캐릭터 설정은 낯설지만 이야기는 클래시컬하여 여러 층의 관객과 소통할 수 있는 보편성이 있다고 판단했다. 휴&윌 역시 〈MHE〉을 다양한 관객의 공감을 끌어낼 수 있는 '뉴 브로드웨이 클래식'으로 만들고자 했다. 정리하면, 휴&윌의 뉴욕 프로젝트는 IP 보유자-창작진이 현지의 유수 프로듀서와 직접 접촉함으로써 대본 단계에서부터 함께 개발하는 파이프라인을 통해 완성되었다.

---

16) 최승연, 위의 인터뷰; 박병성, 「피처 | [SPECIAL] 좌담 건전한 창작뮤지컬 생태계 구축」, 『더뮤지컬』 163, 2017.3.31., https://www.themusical.co.kr/Magazine/Detail?num=3174, 2025.7.7. 확인.

17) 우란문화재단 홈페이지 참고.
https://www.wooranfdn.org/program/end_view.jsp?idx=89, 2025.5.27. 확인.

18) 1차는 뉴욕의 놀라 스튜디오(NOLA Studio)에서 2016년 7월 4일, 2차는 펄 스튜디오(Pearl Studio)에서 2016년 10월 13일-14일 양일간 진행되었다.

19) 제프리 리처즈는 브로드웨이의 대표적인 연극, 뮤지컬 프로듀서로서 고어 비달의 〈The Best Man〉(2000)을 시작으로 50편이 넘는 작품을 제작했다. 2007년 〈스프링 어웨이크닝〉 베스트 뮤지컬상을 포함하여 2006년 〈파자마 게임〉, 2009년 〈헤어〉, 2012년 〈포기와 베스〉 리바이벌 공연 등으로 총 8회 토니 어워즈를 수상한 바 있다.

휴&윌은 이후 여러 연출가와 매칭 미팅을 했으나 전부 불발되고 2017년 말 제프리의 추천으로 연출가 마이클 아든을 만나 협업을 결정하게 되었다.[20] 영어로 이뤄진 첫 공연은 2020년 애틀랜타 얼라이언스 시어터(Alliance Theatre)에서 올라간 트라이아웃 공연[21]이었으며, 코로나 시기 브로드웨이 셧다운과 극장 확보의 어려움을 통과하며 8년 간의 개발 기간 끝에 2024년 브로드웨이 공연을 완수했다. 제프리는 "유명한 IP에 기대지도 않았고 애틀랜타 공연 이후 5년이나 지나서 화제성도 거의 없었으며 또한 설명하기도 쉽지 않은 작품"[22]이라 투자금 유치가 쉽지 않았다며, 대런 크리스가 합류한 순간이 결정적이었다고 회고했다.[23]

이렇듯 프로덕션 진행은 쉽지 않았지만, 제프리는 창작진의 예술적 독립성을 보장하며 공연을 가능하게 만들었다. 그는 브로드웨이 경력이 없는 신인 한국 작가와 미국 작곡가의 협업작을 브로드웨이 무대에 올리기 위해 수정 작업을 일방적으로 밀어붙이지 않았다. 작가 박천휴는 "리드 프로듀서인 제프리 리처즈는 처음부터 나와 윌에게 예술적인 강요나 참견이 없어 그러한 면에서는 전혀 힘들지 않았다. 연출이나 제작자가 만약 강압적으로 창작자에게 무언가를 요구할 사람들로 보였다면, 우리는 애초에 계약도 하지 않았을 것이다"[24]라고 밝혔다. 휴&윌 콤비는 한국 공연의 실제 성과를 브로드웨이 공연 개발의 가장 유효한 참고 사항으로 활용하여,

---

20) 박천휴, 「[Essay] 〈어쩌면 해피엔딩〉 미국 공연 작업기, '어쩌면 해피엔딩'이 '메이비 해피엔딩'이 되기까지」, 『더뮤지컬』 197호, 2020.2.10., https://www.themusical.co.kr/Magazine/Detail?num=4448, 2025.5.29. 확인.

21) 트라이아웃 공연은 2020년 1월 21일-2월 16일까지 진행되었다. 얼라이언스 극장은 700석 규모로 2007년 토니 어워즈에서 지역 극장상을 받은 곳이다.

22) Philip Boroff, id.

23) James Sims, "Producer Jeffrey Richards '69 Keeps Broadway Buzzing", *Wesleyan*, 2025.4.7., https://www.wesleyan.edu/about/news/2025/04/magazine/jeffrey-richards-on-broadway.html, 2025. 5. 29. 확인. 박천휴는 대런 크리스가 오래전부터 올리버 후보에 있었기 때문에 실제로 워크숍과 트라이아웃 공연 시 캐스팅을 제안했지만 결국 브로드웨이 공연에 스케줄과 조건이 맞아 합류할 수 있었다고 설명했다(최승연, 박천휴 이메일 인터뷰, 2025.5.25.)

24) 최승연, 위의 인터뷰.

www.kci.go.kr

브로드웨이 공연 내용을 한국 버전과 큰 틀에서 동일하게 유지하고 한국 배경과 화분을 포함한 한국어 이름과 명칭을 사용했다. 이들은 한국 관객 앞에서 실제로 공연함으로써 얻었던 구체적인 경험에 근거하여 작가, 작곡가로서 창작 단위의 여러 선택을 완수할 수 있었다.[25]

이러한 프로덕션 진행 방식은 다음과 연동되어 있다. 첫째, 이미 구축되어 있었던 파트너들 사이의 협업이 프로덕션의 콘셉트에 맞춰 긴밀히 조립되었다. 프로덕션에는 두 개의 협업이 핵심적인 역할을 했다. 하나는 휴&윌의 협업, 다른 하나는 연출가 마이클 아든과 무대 디자이너 데인 래프리(Dane Laffrey) 사이의 협업이다. 전체 흐름은 휴&윌이 구축해 놓은 대본/가사와 음악에 아든과 래프리가 아이디어를 더하고 심화시키는 방식으로 이뤄졌다. 휴&윌이 '한영 이중 언어자'로서 타인의 번역 작업을 거치지 않고 자신들의 작업을 뉴욕 현장에 스스로 매개한(mediate) 것은 협업의 핵심 동력 중 하나였다. 이들은 초고를 영어로 먼저 시작하되 한국 프로덕션 진행 상황에 맞춰 박천휴가 한국어로 가사 작업을 먼저 완성했다. 이들은 순수하게 음악만으로 이루어진 스토리 스케치로 작업을 시작하여 영어 대본 초안과 가사가 없는 음악 스케치, 그리고 곡의 흐름을 설명하는 단락들을 먼저 완성했다. 이 과정을 거쳐 한국어 곡이 완성되었으며, 이를 다시 영어로 재구성하는 과정을 거쳤다. 두 언어는 서로 교차 되었으며 그때마다 다소간 내용이 변화되기도 했다.[26] 윌 애런슨은

---

25) 한 가지 예로, 애틀랜타 트라이아웃 공연을 준비하던 과정에서 마이클 아든이 넘버 9번의 클레어 가사 "And now you're just describing Santa/내가 아니라 싼탈 만났군요"에 대한 수정 제안을 했으나 박천휴는 한국 관객들이 이 가사를 '애틋하고 귀여운 농담'으로 받아들였던 경험을 떠올리며 제안을 받아들이지 않았다. 이후 애틀랜타 공연에서 관객들이 한국에서와 같은 반응을 보여줌으로써 결과적으로 대사는 수정 없이 유지될 수 있었다(최승연, 박천휴·윌 애런슨과의 인터뷰, 대학로 브라운 에비뉴, 2024.6.3.)

26) Logan Culwell-Block, "Maybe Happy Ending Writers Hue Park and Will Aronson on the Art of Writing in 2 Languages", *Playbill,* 2025.5.21., https://playbill.com/article/maybe-happy-ending-writers-hue-park-and-will-aronson-on-the-art-of-writing-in-2-languages, 2025.5.22. 확인.

Korean Society for Theatre Research

작곡 외에도 대본과 가사 작업까지 함께 함으로써 과정 전체를 섬세하게 '통합'하며 진행시켰다.

아든과 래프리는 고등학생 시절 미시간주의 예술 중점 보딩스쿨 인터로켄(Interlochen)에서 만나 브로드웨이에서 활동하는 연출가-무대 디자이너 콤비다.[27] 이들은 LA의 데프 웨스트 극장(Deaf West Theatre)에서 〈스프링 어웨이크닝〉(2014)으로 처음으로 협업한 후 브로드웨이 뮤지컬 〈Once On This Island〉(2017-2018, 리바이벌), 〈A Christmas Carol〉 (2022), 〈Parade〉(2022-2023, 리바이벌)를 성공시키며 작업을 이어가고 있다. 아든은 작업 의뢰가 들어오면 가장 처음으로 래프리와 작품의 가능성부터 논의를 시작하는데, 이를 통해 래프리는 프로덕션의 매우 이른 단계에서 작품의 지향점과 스타일, 그리고 연출 방향을 이해함으로써 통합적으로 디자인 아이디어를 발전시키는 과정을 밟는다. 아든은 〈MHE〉 작업 시에도 휴&윌과 대본 작업을 마친 후 래프리와 아이디어를 구체화하며 작가가 펼쳐놓은 대본의 아이디어와 물리적 한계점들을 디자인으로 심화시키고 뛰어넘는 '선택'을 함으로써 작품의 세계를 확장했다. 이는 아든이 갖고 있는 연출의 개념에 근거하는 협업 방식이라 할 수 있다. 아든은 연출이란 진정한 협업의 과정이며, 디자인과 시각적 요소가 이야기와 함께 전면에 나서야 한다고 판단한다. 래프리는 연출가의 관점을, 아든은 디자이너의 관점을 갖고 있는 것도 양자 간의 작업을 보완하고 '통합'할 수 있는 요소였다.[28]

---

27) 이들의 협업에 대해서, Adam Feldman, "Maybe Happy Ending creators Michael Arden and Dane Laffrey on their enchanting musical", *Time Out*, 2025.5.27., https://www.timeout.com/newyork/news/maybe-happy-ending-creators-michael-arden-and-dane-laffrey-on-their-enchanting-musical-052725, 2025.5.28. 확인을 참고하였다.

28) Charles McNulty, "Director Michael Arden is no longer Broadway's best kept secret", *Los Angeles Times*, 2025.5.27., https://www.latimes.com/entertainment-arts/story/2025-05-27/michael-arden-director-broadway-maybe-happy-endings, 2025.5.28. 확인.

www.kci.go.kr

이미 형성되어 있었던 두 팀의 콤비 플레이는 유연한 논의를 거쳐 긴밀히 결합되며 '새로운' 브로드웨이 버전으로 조율되었다. 가령, 한국 버전에서는 세 명의 배우가 각각 올리버, 클레어, 그리고 제임스와 재즈싱어 및 여타의 여러 인물을 연기하지만 뉴욕 버전에서는 한 명의 배우를 더 캐스팅하여 제임스와 재즈싱어 역할을 나눴다. 이는 아든의 제안으로, '길 브렌틀리(Gil Brentley)'라는 가상의 재즈싱어를 20세기 중반 빅밴드 리더와 같은 인물로 심화시키고 다른 한 명의 배우가 올리버의 옛 주인 제임스, 그의 아들 준서 및 여타 다른 역할을 멀티로 수행하도록 하여 한국 버전에서 뉘앙스로 표현되거나 생략되어 있는 인물들의 서사를 추가했다. 윌 애런슨은 이에 대해 "한국 버전에서는 힌트로 넣어놓았던 것들을 실제 장면으로 만들 수 있게 된 매우 큰 차이"라며 수용적 태도를 보였다.[29] 이러한 변화는 휴&윌 콤비가 브로드웨이 관객을 이해하는 방식에 근거한 것이기도 했다. "브로드웨이 관객은 한국 관객에 비해 '비균질적 집단'이다. 학력, 언어, 인종, 젠더, 경제적 여건 등에서 매우 다양하고 분화된 주체들이 관객이라는 집단을 구성한다. 이에 비해 한국의 관객은 비교적 균질적이다. 한국 관객은 상징과 은유를 적극적으로 받아들이고 스스로 해석하는 데 능하며 특히 대학로의 관객은 이러한 특성을 명확히 보인다. 따라서 이러한 관객의 비균질성에 착안하여 브로드웨이 공연에는 한국 버전에 없는 클레어의 주인을 직접 등장시켜서 클레어의 전사를 전부 설명하며, 제임스의 아들 준서 캐릭터를 설정하여 올리버와 이야기하는 장면을 넣었다. 바뀐 넘버들도 이러한 서사의 변화에 맞춘 것이다. 두 버전은 이러한 차이가 있지만 본질적으로 다르지 않다. 한국 버전에서 생략한 것, 보이지 않던 것을 브로드웨이 버전에서 부활시킨 것뿐이다. 이러한 차이는 동양과 서양이 서로 어디가 우위인가 하는 문제와도 무관

29) 아든의 제안으로 배우가 4명으로 늘어남으로써 한국 버전과 어떤 차이를 만들었는지 다음의 〈MHE〉 공식 유튜브 채널 내용을 참고하였다. https://www.youtube.com/watch?v=xc65LqmHoRg&t=516s

www.kci.go.kr

하다"[30] 라고 설명한다.

둘째, 이들의 콤비 플레이와 통합적인 협업은 〈MHE〉의 제작 시스템과 또한 연동되어 있다. 〈MHE〉은 두 명의 리드 프로듀서(제프리 리처즈, 헌터 아놀드)와 38명 이상의 공동 프로듀서 체제로 움직인 프로젝트다. 현재 브로드웨이에는 과거와 비교할 수 없이 높은 제작비 때문에 공동 프로듀서 시스템이 가장 유효한 모델로 정착되어 있다. 1920-30년대 슈버트 가문의 리드 프로듀싱 시대 이후, 데이비드 메릭(David Merrick)으로 대표되는 독립 프로듀서(independent producer) 모델이 각광을 받았으나 1970년대 극장 노동조합의 강화로 공연 제작비에 소요되는 인건비가 4배 이상 급증하자 법인 프로듀서(corporate producer)[31]와 공동 프로듀서 모델이 등장하기 시작했다.[32]

다수의 프로듀서가 투자자 및 조달자로 함께 자본금을 채우는 공동 프로듀서 모델은 신작 브로드웨이 뮤지컬 제작에 약 500만 달러가 들었던 1980년대 중반을 지나, 2011년 약 1,000만 달러, 2023년 기준 1,700만~2,300만 달러까지 상승한 현재 가장 지배적인 모델이 되었다.[33] 브로

---

30) 최승연, 박천휴·윌 애런슨과의 인터뷰, 대학로 브라운 에비뉴, 2024.6.3.

31) 법인 프로듀서란 브로드웨이 공연을 개발·제작하거나 제작에 참여하기 위해 설립된 법인체를 의미한다. 예를 들어, 클리어 채널 엔터테인먼트(Clear Channel Entertainment)는 1995년부터 2005년까지 36개의 프로덕션을 제작했다. 클리어 채널 엔터테인먼트는 광고판, 라디오 방송국, 텔레비전 방송국을 소유한 기업의 자회사였기 때문에, 자사의 공연을 홍보하고 광고하기 위해 이러한 미디어 채널을 적극 활용할 수 있었다. 법인 프로듀서의 가장 대표적인 예는 디즈니 씨어트리컬 프로덕션(Disney Theatrical Productions)이다. 디즈니 씨어트리컬은 월트 디즈니 컴퍼니의 네 가지 주요 사업 부문 중 하나인 월트 디즈니 스튜디오 소속으로, 재정 역시 스튜디오의 재정과 통합적으로 관리된다(David Manella, ""Anything Goes": Regulating the Conduct of Money-Bundling Broadway Co-Producers", *The Columbia Journal of Law & the Arts*, 641, 2018, p. 646).

32) David Manella, id., pp. 644-648.

33) Stefan Schick, "The Basics of Investing on Broadway", *Loeb & Loeb LLP*, 2023, 12. 지혜원은 『브로드웨이 브로드웨이』(이야기쟁이낙타, 2012) 65면에서 "대개 한 작품당 적게는 3~4명, 많게는 15~25명 이상의 프로듀서가 공동 제작을 하는 구조"라고 공동 프로듀서 시스템을 설명하고 있지만, 공연의 사정과 규모에 따라 공동 프로

드웨이 프로덕션 초기 제작비로 약 1,600만 달러(약 220억 원)[34]가 소요된 〈MHE〉에도 다수의 공동 프로듀서가 이름을 올렸는데 눈에 띄는 것은 공식 명단에 대런 크리스, 아든과 래프리, 그리고 휴&윌이 포함되어 있다는 사실이다. 아든은 래프리와 함께 'At Rise Creative'라는 회사를 설립하여 공연의 아트워크와 프로듀싱을 함께 담당하고 있기 때문에,[35] 〈MHE〉 작업은 그 연장선에 있음을 이해할 수 있다. 하지만 대런 크리스(배우)와 휴&윌(작가/작곡가)까지 모두 공동 프로듀서에 이름을 올린 것은 이례적이다. 대런 크리스는 TV 시리즈 〈Royalties〉(2020)와 넷플릭스 드라마 〈오! 할리우드〉(2020)의 프로듀싱 경험이 있었지만, 브로드웨이 프로듀서는 처음이었다. 그는 상업 브로드웨이 무대가 "지루하고 비싸고 도박 같다"고 일갈하면서도 무엇보다 작품성을 믿고 평소보다 2배의 위험 부담을 안고 제작에 참여했다.[36] 또한 휴&윌은 한국 기업 NHN 링크(NHN Link Corporation)의 투자를 유치하고 조율함으로써 공동 프로듀서에 이름을 올렸다. 〈어쩌면 해피엔딩〉 초·재연을 제작했던 대명문화공장의 한경숙 프로듀서(현 NHN 링크 프로듀서)의 적극적인 역할로 NHN 링크는 브로드웨이 공연 투자를 완료하고 한국 공연권을 갖게 되었다.[37] 이에 대해 우란문화재단에서 〈어쩌면 해피엔딩〉을 개발했던 현 라이브러리컴퍼니 김유철 본부장은 고비용 프로덕션의 완성을 위해 모두가 함께 노력한 것이

듀서의 수는 최대한 늘어날 수 있다. 최근에는 미미한 투자로 이권을 취하는 것을 막기 위해 공동 프로듀서 크레딧 조건을 강화해야 한다는 논의가 시작되고 있다.

34) 초기 제작비로 1,600만 달러가 투입되었으며 개막 후에는 200만 달러를 더 투입하여 전체 제작비 1,800만 달러 이상이 들었다고 정리되어 있다. (Philip Boroff, id.)

35) Charles McNulty, id.

36) Hayley Levitt, "Darren Criss Is Betting Big on Maybe Happy Ending, the Musical You're About to Fall in Love With", *Broadway.com*, 2024.11.7., https://www.broadway.com/buzz/204880/darren-criss-is-betting-big-on-maybe-happy-ending-the-musical-youre-about-to-fall-in-love-with/, 2025.7.7. 확인.

37) 최승연, 김유철 전화 인터뷰, 2025.6.11. 우란문화재단은 애틀랜타 트라이아웃 공연에 투자하여 공동 프로듀서에 이름을 올렸다. 트라이아웃 공연은 브로드웨이 공연이 불투명한 상태에서 진행되기 때문에 사실상 투자가 쉽지 않은 프로젝트다.

www.kci.go.kr

라 설명한다.

프로덕션의 경제적 상황은 결과적으로 주연 배우와 창작진들이 모두 프로듀서로 참여하도록 견인함으로써, 내부 참여자의 예술적 목표와 비전이 프로덕션 과정 전체를 아우르는 비즈니스 모델을 만들었다. 이론상 공동 프로듀서에게는 최종 결정권이 없지만 이 모델 안에서는 창작자의 예술적 선택이 기획과 마케팅, 관객 반응 및 티켓 세일즈와 연동된다는 '의식'을 갖게 하여 결과적으로 창작과 제작이 한 호흡으로 연결되도록 이끌었을 것이라 판단된다.[38] 아든은 회사 At Rise Creative를 설립한 이유에 대해, 자신의 아이콘 해롤드 프린스(Harold Prince)처럼 연출가이자 프로듀서의 시각으로 작품을 바라봄으로써 "기존 체계에 안주하지 않고 자신의 예술적 운명을 스스로 개척하기 위함"이라고 밝힌 바 있다.[39] 이러한 그의 목표는 천문학적인 제작비에 종속되고 제약되는 예술가의 현실적 한계를 시스템을 바꿈으로써 돌파하겠다는 의지를 표명하며 사실상 브로드웨이에서 뮤지컬을 제작하는 것이 얼마나 어려운지를 설명한다. 이러한 점에서 창작진이 공동 프로듀서로 참여한 〈MHE〉 모델은 그들의 예술적 비전이 '제작'과 '유통'까지 연동되는 층위에서 보장되는 방식이라 할 수 있지만, 현재 브로드웨이가 당면한 현실을 명확히 보여주는 아이러니한 상황을 또한 전제하고 있다.

3. 현지화의 내용: 미학적 선택과 보편적 주제의 확장

휴&윌이 설명했듯 〈MHE〉은 내용적 층위에서 한국 버전을 '펼쳐놓은'

38) 공연 오픈 초반부터 주연 배우 대런 크리스와 헬렌 셴을 포함하여 박천휴, 윌 애런슨, 마이클 아든까지 다양한 매체에 나와 상당한 분량의 홍보를 이어가고 있다. 심지어 〈MHE〉 공식 인스타그램에는 타임스퀘어에서 TKTS 스태프를 가장하여 호객 행위를 하는 대런 크리스 홍보 영상이 복수로 올라와 있다.

39) Charles McNulty, id.

www.kci.go.kr

근본적으로 같은 작품이지만 양국의 문화적 차이가 공연의 생략과 함축, 은유와 뉘앙스를 다루는 '방법'을 제공했다는 측면에서 두 버전은 서로 다른 텍스트라 할 수 있다. 큰 틀에서 이 차이를 산업적 관점의 '현지화(localization)'로 개념화할 수 있으나 이 논문은 좀 더 미시적, 미학적인 분석을 시도한다. 극의 흐름과 무대 미학을 변화시켜 정서의 깊이를 조절함으로써, 〈MHE〉가 보편적 주제를 확장하는 방식을 분석한다.

논의를 위해 먼저 〈어쩌면 해피엔딩〉과 〈MHE〉의 장면과 넘버를 정리하면 다음과 같다.[40] 〈MHE〉은 런타임 95~100분으로, 〈어쩌면 해피엔딩〉의 런타임 110분에 비해 10~15분이 줄어 들었다. 한국 버전에서 생략·축약되어 있거나 뉘앙스로만 표현되는 부분을 마치 스핀오프처럼 확장하여 서사를 채운 반면 인물의 감정이 깊어지는 장면들은 주로 삭제됨으로써 이야기의 초점이 명확해지고 공연의 템포는 빨라졌다.

<어했>	장면 및 넘버	<MHE>	장면 및 넘버
		preshow	
scene 1	#1- 우린 왜 사랑했을까	scene 1	song #1- Why Love
	#2- 나의 방 안에		song #2- World Within My Room
scene 2	#2A. Oliver Reads BGM		music #2A- Oliver Reads
			Recorded music #2B- Claire's Low battery Alert #1
	#2B. First Meeting BGM		music #2C- First Meeting
scene 3	#3. 끝까지 끝은 아니야	scene 2	song #3- The Way That It Has to Be
scene 4	#4. 충전기 왈츠-언더스코어	scene 3	music #4- Charger Exchange Ballet
scene 5	#4A. 우린 왜 사랑했을까-언더스코어		song #4A- The Way That It Has to Be (reprise)[41]
			music #4B- Why Love
	#5. 고맙다 올리버	scene 4	song #5- Where You Belong
	#6. 반딧불- 언더스코어		music #5A- Tell Me About Fireflies, Please

40) 장면과 넘버 정리는 다음의 자료에 근거하였다. 박천휴·윌 애런슨, 〈어쩌면 해피엔딩〉 scriptbook, aronson&park, 2017; Hue Park and Will Aronson, *Maybe Happy Ending*, press script, 2025.4.12. 표의 색칠된 부분에서 두 버전의 차이를 확인할 수 있다.

scene 6	#7. 행운을 빌어줘		song #6- Hitting the Road, Part 1
	#8. Goodbye, My Room	scene 5	song #7- Goodbye, My Room
	#8A. 행운을 빌어줘 Part 2		song #8- Hitting the Road, Part 2
scene 7	#9. My Favorite Love Story	scene 6	song #9- The Rainy Day We Met
	#9A. 클레어의 옛 주인- 언더스코어		Music #9A. Claire's Owners
		scene 7	song #10- Jenny
	#9B. Transition to Motel- 언더스코어	scene 8	Recorded music #10A- Claire's Low battery Alert #2
scene 8	#10. 낡고 익숙한 사랑 노래		
scene 9	#11. 생각보다, 생각만큼		song #11- How To Be Not Alone
			Music #11A- Memories of James
scene 10	#12. Driving	scene 9	song #12- Hitting the Road, Part 3
	#13. 사람들로부터 배운 것	scene 10	song #13- What I Learned From People
	#13A. 우린 왜 사랑했을까- 제임스 연주		Music #13A- Why Love(James's Piano Solo)
	#13A. 우린 왜 사랑했을까- 언더스코어		Music #13B- Transition to Forest
scene 11	#13C. 반딧불 쫓기	scene 11	Music #14- Chasing Fireflies
	#14. 반딧불에게[42]		song #15- Never Fly Away
	#14A. Home Again- 제임스&밴드		Music #15- A Sentimental Segue
		scene 12	song #16- A Sentimental Person
scene 12	#15. 사랑이란	scene 13	song #17- When You're In Love
	#15A. 첫 입맞춤- 언더스코어		Music #18- Touch Sequence
	#16. First Time in Love		song #19- Then I Can Let You Go
	#17. 그럼에도 불구하고		Recorded music #19A-Claire's Low battery Alert #3
scene 13	#18. 나의 방 안엔/ Goodbye, My Room (reprise)	scene 14	song #20- Goodbye, My Room (reprise)
			Music #20A- Transfer to Junseo
scene 14	#19. 그것만은 기억해도 돼	scene 15	song #21- Maybe Happy Ending
	#20. 기억을 지우기- 언더스코어		Music #22- Erasure Sequence
scene 15	#19. 우린 왜 사랑했을까 (reprise)	scene 16	song #23- Why Love (reprise)
	#20. 사랑이란 (reprise)		song #24- Finale

표-1. <어쩌면 해피엔딩>과 <MHE>의 장면과 넘버 비교

www.kci.go.kr

3.1. 소멸과 사랑: 사운드스케이프와 메타적 인물의 활용

〈MHE〉은 근미래 한국이 배경이지만, 한국의 역사와 문화를 다루는 맥락에서의 '지배적인 감정구조'를 갖고 있지 않다.[43] 글로벌 미래 도시로 표현되는 '2064년 한국'이라는 극의 시공간은 상상된 한국에 가깝다. 따라서 〈MHE〉은 "특정 국가의 지배적 정동이 아닌 인류 보편의 정동에 더 밀착"해 있다.[44] 〈어쩌면 해피엔딩〉의 근본적인 개념은 헬퍼봇 올리버와 클레어가 버려진 헬퍼봇 아파트 안 자신만의 공간에서 벗어나 서로 깊이 있는 관계를 형성하면서 여러 감정과 감각을 배우고 경험하는 과정을 그리는 것과 관련된다. 올리버와 클레어는 자신의 하드 디스크에 디폴트 값으로 프로그래밍되어 있는 데이터와 과거의 경험과 기억으로 축적된 데이터가 새로운 감각과 감정을 받아들여 수정·확장되는 경험을 하지만, 그들은 곧 소멸을 앞둔 단종된 로봇이라는 극의 전제 때문에 공연은 근본적으로 비극적인 정서를 품는다.

3.1.1. 사운드스케이프와 라이트 모티프의 입체화

41) 'The Way That It Has To Be'의 리프라이즈는 클레어가 자신의 시스템이 빠르게 방전되고 충전도 잘 되지 않는다고 진단받는 장면에 삽입되어 있다. 이를 통해 소멸을 로봇의 일상으로 받아들이는 클레어가 덤덤하게 표현된다.

42) 한국 버전 대본상 장면 11 넘버 14의 제목은 '부탁해'였다. 그러나 대본 출간과 동시에 발매되었던 한국 오리지널 캐스트 앨범(2017)에는 '반딧불에게'로 제목이 바뀌어 있으며, 이 제목은 2020년에 두 번째로 출시된 한국 캐스트 앨범에도 동일하게 적용되어 있다. 논문에서는 캐스트 앨범의 제목이 최근 수정 버전이라 판단되어 이를 따랐다.

43) 이에 대해 제임스의 오리지널 캐스트인 마커스 최의 언급을 참고할 수 있다. 그는 셰익스피어의 〈로미오와 줄리엣〉이 이탈리아 배경을 갖고 있다고 해서 이탈리아 작품이라 하기 어려운 것처럼, 〈MHE〉 역시 한국적인 쇼(show)라고 말하기 어려우며 공연의 성공은 근본적으로 뛰어난 예술성에 있다고 판단하고 있다. (최승연, 「〈Maybe Happy Ending〉이 가져올 미래-한국계 미국인 배우 인터뷰」, 『대학지성 In&Out』, 2025.7.3.)

44) 임종수 편저, 『파친코와 정동의 미디어』, 팬덤북스, 2024, 442면.

www.kci.go.kr

이 비극성은 '소멸과 사랑'이라는 극의 테마를 감각적으로 격동시킨다. 특히 〈MHE〉은 사운드스케이프를 미시적으로 다양화하여 감각의 밀도를 높였다. 이는 두 가지 측면에서 관찰된다. 첫째, 재즈 넘버를 보강하여 음악의 콘셉트를 명확히 하고 공연성을 풍부하게 만들었다. 가령, 〈MHE〉의 테마 넘버 1 'Why Love'는 재즈의 심도를 한층 높인 보컬로 구현된다. 넘버 10과 15는 새로 삽입된 재즈 넘버들이며, 한국 버전의 넘버 16번과 17번이 삭제된 자리에 들어간 넘버 19번은 레트로풍 왈츠 안에 재즈 구간을 넣어 넘버 안에 흐르는 서사의 핵심을 명확히 했다. 또한 19번은 "단일감정적인 정서"[45]로 비극성의 밀도를 높였던 기존 넘버를 대체하는 것이기도 한데, 이러한 선택은 한국 버전의 19번을 대체한 21번 넘버에서도 동일하게 관찰된다. 관악기 편곡을 인상적으로 부각시킨 팝 발라드인 21번은 올리버와 클레어가 서로 사랑했던 기억을 하드 디스크에서 삭제하려는 지점에 삽입되어 있지만 덤덤하게 삶을 관조하는 톤으로 조율되어 있어 그들의 선택이 결과보다 과정을 빛나게 하는 '어쩌면 해피엔딩'일 것이라는 테마를 감각적으로 강조한다.

둘째, 넘버의 변화와 더불어 디지털 음향의 차가운 사운드가 풍부하게 더해진 것 역시 주목된다. 〈MHE〉은 버전은 높지만 내구성이 약해 빠르게 방전되는 클레어의 한계 상황을 디지털 알람 사운드의 반복으로 계속 상기시킨다. '배터리 부족 알림 경고음'은 클레어의 상태를 단순히 경고하는 것에 그치지 않고 극적 동기가 되어 서사의 흐름을 유려하게 만든다. 이를테면 '클레어의 방전'은 올리버와 클레어가 만나게 되는 이유이며, 제주도로 가는 페리를 타기 전[46] 이들이 갑작스럽게 모텔 방에서 투숙하

45) Robert B. Heilman, *Tragedy and Melodrama: Versions of Experience*, p. 85. 피터 브룩스, 이승희·이혜령·최승연 옮김, 『멜로드라마적 상상력』, 소명출판, 2013, 41쪽에서 재인용.

46) 한국 버전에서는 페리가 아니라 자동차로 제주도까지 간다. 근미래에 목포-제주간 해저터널이 뚫려 있다는 설정이다. (박천휴·윌 애런슨, 위의 scriptbook, 41면.)

www.kci.go.kr

는 동기가 된다. 또한 클레어는, 방전 상태에서 혼자 헬퍼봇 아파트로 귀가하게 될 자신을 걱정하는 올리버를 보며 누군가와 함께하는 것의 유의미함을 다시 떠올린다. 올리버와 클레어가 사랑하는 관계가 된 후반부에서는, 이들이 이별의 크기를 감당하기 어려워 (인간처럼) 사랑을 종료하는 결정적인 이유가 되기도 한다. 이렇듯 알람 소리는 이들이 현재 놓인 상황을 수용하고 학습하여 그다음 행동을 하게 만드는 정확한 동기로 작용한다. '소리'에 즉각적, 명시적으로 반응하는 로봇들의 행동으로 극이 '한계 상황'을 추진력 삼아 움직이고 있음을 관객에게 상기시키는 방식이라 할 수 있다.

이 외에도 〈MHE〉은 헬퍼봇 아파트의 'AI 어시스턴트'[47]를 디지털 사운드로 구현하여 이들이 전체 시스템에 지배당하고 있음을 건조하고 차갑게 드러낸다. 올리버와 클레어는 각각 자신의 유닛을 통제하는 AI 어시스턴트에 의해 부품 생산 단종 소식을 일방적으로 통보 당하며, 심지어 클레어는 남은 수명을 '기계적으로' 진단받는다. 한국 버전의 인간 배달부 역할을 기계가 대신함으로써 인간과 로봇 사이의 감정 교류가 아예 차단되었고 클레어의 '심각한' 상태 역시 헬퍼봇 아파트의 일상적 풍경 안에서 차분하게 묘사된다.[48]

이렇듯 차가운 디지털 사운드로 반복 강조되는 이들의 한계 상황은 사랑의 테마 'Why Love'에 의해 아이러니하게 입체화된다. 〈MHE〉은 한국 버전보다 훨씬 다양하게 'Why Love'를 리프라이즈 함으로써 '소멸과 사

---

47) IBDB(Internet Broadway Database)의 정보에 의하면 AI 어시스턴트 사운드는 사람의 목소리를 녹음한 것이다. 마이클 아든, 윌 애런슨, 캐롤라인 페어웨더, 니키 제임스, 앤디 미엔터스가 참여했다.

48) 클레어는 충전기 수리 중에 동료 헬퍼봇 미도와 존이 이미 자신처럼 수명이 거의 끝난 상태임을 알게 되지만 크게 동요하지 않는다. 미도는 충전기가 있는 벽에만 붙어 있는 가장 심각한 상태이고 존 역시 부품 단종 상황을 겪고 있다. 이에 반해 한국 버전에서는 존이 클레어의 충전기를 고쳐주러 방문한다. 이러한 설정 변화는 〈MHE〉의 세계를 한층 디스토피아적으로 초점화한다. 극의 시간이 각각 2049년과 2064년으로 설정되어 있어 〈MHE〉이 15년 더 먼 미래로 설정된 것도 이와 무관하지 않다.

랑'이라는 주제적 층위를 강조한다. 넘버 1번 'Why Love'는 여러 부분에서 극 전체를 주제로 묶는 라이트 모티프로 반복되며 한계 상황에 놓인 '사랑의 가치'를 질문하는 넘버로 확장되어 있다.[49] 구체적인 내용은 다음과 같다.

먼저, 장면 4. 올리버는 갑작스럽게 자신의 방을 방문한 클레어 때문에 당황하지만 그들은 BG로 흐르는 'Why Love'를 들으며 한 단계 더 '가까워진다'. 장면 6. 둘은 제주도행 페리를 타러 가는 자동차 안에서 헬퍼봇은 사랑에 빠지도록 설계되지 않았다는 점을 다행으로 여긴다. 클레어는 올리버가 길 브렌틀리의 목소리로 'Why Love'의 마지막 구절을 부르는 사이 자신의 전 주인 지연과 남편 수한이 연애하던 시절의 데이터와 접속하여 인간의 사랑에는 '일시적인 기한'이 있음을 떠올린다. 장면 7. 클레어가 방전되자 급히 찾은 싸구려 모텔 장면에서 트로트처럼 편곡된 'Why Love'가 연주됨으로써 이들의 미래가 모텔의 키치한 무드와 겹친다.[50] 장면 10. 올리버는 제임스가 죽기 전 자신에게 남긴 선물 길 브렌틀리 피아노 앨범을 받아 들고 제임스가 'Why Love'를 피아노로 연주하던 가장 행복했던 과거와 접속한다. 이후 'Why Love'는 이들이 제주도의 반딧불이 숲에 들어가는 장면에서 브릿지 구간 음악으로 활용됨으로써, 올리버와 클레어가 결국 사랑하게 될 것임을 암시한다. 이처럼 'Why Love'는 〈MHE〉의 테마 음악으로서 각 장면에서 변주와 반복을 거듭하며 관객의 무의식에 깊이 스며든다. 이를 통해 소멸, 이별, 부정과 같은 한계의 순간들에 사랑이 아이러니

---

49) 이러한 변화는 박천휴 작가가 〈어쩌면 해피엔딩〉을 쓰게 된 동기와 더 직접적으로 연결된다. 당시 오래 사귀던 연인과 이별하고 친한 친구가 암으로 떠나면서 그는 자신의 경험을 로봇들이 '이별의 상실감'을 마주하고 질문하는 작품으로 승화시켰다. (장지영, 「'어쩌면 해피엔딩' 박천휴 "토니상 무게감만큼 더 열심히 일해야죠"」, 『국민일보』 2025.6.25., https://naver.me/5DDOjpw6, 2025.7.8. 확인.)

50) 이들이 가는 모텔은 붉은색 네온사인으로 된 'Motel Sexx'라는 간판을 달고 있으며 조악한 디자인의 백조를 모티프로 한 프론트 데스크, 천장에 거울이 달린 통속적이고 상투적인 객실로 디자인되어 있다. 의도적으로 "몰정신적인 저급성"을 디자인에 반영하여 갑작스럽게 찾아간 장소의 의외성을 코믹하게 발랄하게 표현한다. (조중걸, 『키치, 달콤한 독약』, 지혜정원, 2014, 29~29면 참고.)

하게 교차하는 방식으로, 작품은 관계의 본질에 대한 심층적인 질문을 제기한다.

3.1.2. 재즈의 확장과 메타적 인물의 활용

한편 〈MHE〉에만 존재하는 메타적 인물 길 브렌틀리는 '소멸과 사랑'이라는 주제를 연극적으로 물질화하는 요소로 강력하게 활용된다. 길 브렌틀리는 올리버의 옛 주인 제임스가 좋아했던 재즈 싱어지만, 제임스를 마치 인간의 대명사처럼 여기고 있는 올리버에게도 가장 훌륭한 뮤지션이다. 올리버의 방 안에는 제임스가 맡긴 LP 플레이어와 길 브렌틀리 앨범이 놓여 있으며, 올리버는 기상 알람용 루틴으로 길 브렌틀리의 재즈를 사용할 정도로 일상에 깊이 배치한다. 이 흐름 위에서 길 브렌틀리는 올리버와 클레어의 관계가 시작되고 진전되는 모든 단계에 존재한다. 서사적으로는 그의 '음악'이 존재하는 셈이지만, 공연에서는 배우가 이들을 인도하는 초월자로서 '존재하는 것'처럼 묘사된다.

장면	넘버 제목	서사의 맥락과 길 브렌틀리의 공연적 위치
scene 1 song #1	Why Love	밤새 충전을 완료한 올리버는 길 브렌틀리의 음악을 들으며 기상한다. 극은 그의 음반을 재생한다는 설정을 통해 끝이 있는 사랑을 하는 이유를 질문하며 시작한다. 나아가 사랑에 빠지는 행위가 '용감한 것인지, 순진한 것인지' 또한 질문함으로써 올리버와 클레어의 미래를 주제적으로 예견한다. 이는 길 브렌틀리가 관객에게 직접 던지는 질문이기도 하다.
scene 7 song #10	Jenny	클레어의 배터리가 갑자기 방전되어 즉흥적으로 모텔에 들어가게 된 올리버와 클레어는 미리 연습한 대로 서로를 냇 킹 콜[51]과 제니로 부르며 인간-부부인 것처럼 행세한다. 올리버는 자신의 이름을 실존 흑인 가수 냇 킹 콜로 짓고, 클레어의 이름은 길 브렌틀리의 히트곡 제니(Jenny)로 짓는다.[52] 넘버는 비밀 연애 중

www.kci.go.kr

		인 연인의 감정을 묘사함으로써 이들이 사람처럼 보이기 위해 어설프게 노력하는 모습을 이면에서 담는다. 길 브렌틀리는 '은퇴한 로봇은 자유롭게 아파트를 벗어날 수 없다'는 규칙을 깬 이들을 지켜주려는 듯 캠피(campy)하게 행동한다.
scene 12 song #16	A Sentimental Person	반딧불이를 보고 생(生)의 황홀함과 자신들의 유한함을 더욱 깨닫게 된 올리버와 클레어는 헬퍼봇 아파트로 돌아가기로 한다. 서로 사랑에 빠지지 않기로 약속했으나 점차 서로에게 사랑을 느끼는 올리버와 클레어의 '감정'을 길 브렌틀리가 대신 노래로 표현한다. 이 넘버는 여행을 떠나면서 챙겨온 올리버의 LP 컬렉션에 있는 음악이라는 설정을 활용한다.
scene 13 song #19	Then I Can Let You Go	사랑에 빠진 올리버와 클레어는 실존적 한계 상황 앞에서 인간의 연애를 빠르게 모방한 후 사랑을 그만두기로 한다. 길 브렌틀리는 삽화처럼 짧게 이어지는 이들의 일상에 나타나 (시간이 별로 남지 않았으니) 모든 경험을 빠르게 해보라고 조언한다.
scene 16 song #23	Why Love (reprise)	둘은 이별을 결정한다. 다시 일상으로 돌아온 올리버는 길 브렌틀리의 음악을 기상 알람으로 쓰는 루틴을 반복하고 클레어는 다시 올리버의 방을 노크한다. 길 브렌틀리는 피아노를 치는 제임스와 함께 상하로 움직이는 무대 중심에 서서 이들의 사랑이 '용감했던 건지, 순진했던 건지' 다시 질문한다.

표-2. 길 브렌틀리가 부르는 재즈 넘버의 극적 의미

위 표에서 정리된 재즈 넘버들은 모두 길 브렌틀리가 부르는 것이다. 그는 20세기 빅밴드를 이끌었던 크루닝(crooning) 창법[53]의 대가로, 앨범

51) 냇 '킹' 콜(Nat "King" Cole, 1917~1965)은 제2차 세계대전 이후 팝 음악 차트에 극소수만 존재했던 아프리카계 미국인 아티스트 중 음악적, 상업적 견지에서 가장 성공한 크루너 중 한 명이다. 그는 1946년부터 1954년 사이에 모두 14곡을 팝 차트 톱10에 올려놓았다. (래리 스타·크리스토퍼 워터먼, 김영대·조일동 옮김, 『미국 대중음악』, 한울, 2015, 224-225면 참고.)

52) 한국 버전은 선영(올리버), 진경(클레어)이라는 이름을 쓴다. 클레어는 올리버가 제시한 이름이 둘 다 여성의 것이라며 비판하지만 올리버는 남자가 선영이라는 이름을 쓰기도 한다며 티격태격한다.

속 재즈 가수다. 〈MHE〉은 한국 버전에서 '재즈 가수'로 보통명사화 되었던 인물을 길 브렌틀리라는 구체적 인물로 특정하여 한 명의 배우가 유니크하게 구현하도록 만들었다. 공연에서 길 브렌틀리는 가상의 존재이지만 '재즈 음악이 흐른다'는 설정에서 걸어 나와 마치 실존했던 인물처럼 표현된다. 이는 두 가지 요소가 만드는 정동의 리얼리즘이다. 첫째, 기존 넘버를 포함하여 새로 작곡된 재즈 넘버들이 2차 세계대전 후의 '진짜(real)' 미국 재즈 스탠더드(Jazz standards)처럼 작곡되어 있으며 둘째, 애틀랜타 트라이아웃 공연부터 길 브렌틀리를 연기하고 있는 오리지널 캐스트 데즈 듀런(Dez Duron)이 당대의 소리로 크루닝 창법을 유려하게 구사함으로써 공연 안에 "청각적 진실(audio verite)"[54]을 쌓아 올렸다는 점에서 그러하다. 프랭크 시내트라와 그 시대를 연상시키는, 넘버와 보컬에 스며들어 있는 로컬-미국의 정서는 데즈 듀런의 인종과도 연결된다. 그는 전체 오리지널 캐스트 중 유일한 백인 배우로서 미국 관객들에게 재즈 넘버를 미국적 사운드로 들리게 만드는 핵심 역할을 수행한다.[55]

---

53) 1925년 마이크라는 새로운 장치를 이용한 전기 녹음이 낡은 어쿠스틱 녹음 시스템을 대체하기 시작하자, 엔지니어들은 인간의 목소리를 포함해 어떤 특정한 소리를 고립시키거나 증폭시킬 수 있었다. 그 결과 크루닝이라고 불리는 부드럽고 친근한 창법이 새로운 세대의 연주자들에 의해 개발되기 시작했다. 이에 빙 크로스비(Bing Crosby) 등의 크루너(crooner)들은 최초의 근대적 슈퍼스타가 되었다. 1940년대 후반부터 1950년대 초반 사이에는 빙 크로스비의 발자취를 따라 새로운 세대의 대형 크루너들이 탄생했는데, 그들은 영화계의 대형 스타로 떠오르거나(프랭크 시나트라와 도리스 데이), 자신의 이름을 내건 텔레비전 쇼를 갖게 되었다(페리 코모와 냇 '킹' 콜).(래리 스타·크리스토퍼 워터먼, 위의 책, 80-81면, 219-220면 참고.)

54) 위의 책, 351면.

55) 현재 길 브렌틀리/제임스 역할에 다니엘 메이(Daniel May)가 스탠바이 배우로 캐스팅되어 있다. 그는 2025년 6월 11일 오후 2시 공연에서 처음으로 길을, 7월 8일 공연에서 처음으로 제임스를 연기했다. 다니엘은 백인 가정에 입양된 한국계 미국인 배우로 미국 샌프란시스코 차이나타운의 이민자 사회를 그린 〈플라워 드럼 송〉(1958) 브로드웨이 리바이벌 공연(2002)으로 브로드웨이에 데뷔했다. 데이비드 헨리 황의 각색으로 공연된 당시 버전을 통해 다니엘은 백인 가정에서 자란 '아시안 배우'라는 정체성의 감각을 처음으로 갖게 되었다. 다니엘은 길 캐릭터를 만들기 위해 1940-50년대 미국 재즈 신에서 활동했던 아시아계 미국인들의 역사를 참고하여 자신의 인종적 정체성에 기반한 인물을 구현하려 노력했다. (다니엘 메이에 대해서는 다음의 유튜브 링크 인터뷰

하지만 재즈 사운드가 격동시키는 '미국적인 것'은 길 브렌틀리가 초월적 조언자/인도자로 구체화되면서 보편성을 덧입는다. 제임스의 취향이 '인물'로 물질화된 그는 극 밖에서 이들의 모든 순간을 지켜보는 초월적 존재로 발전된다.[56] 특히 그의 무대 포지션은 인물의 메타성을 더욱 확장한다. 하수 다운에서 노래하다 스테이지 리프트를 통해 무대 아래로 사라지는 'Why Love' 장면, 카메라의 조리개처럼 열리는 무대 뒤편에서 등장하여 화려한 쇼 스토퍼의 퍼포먼스를 수행한 뒤 또다시 리프트를 통해 무대 아래로 사라지는 'Jenny' 장면, 올리버와 클레어 사이를 맴돌다 어느 순간 뒤로 사라지는 'A Sentimental Person' 장면이 특히 그러하다. 데즈 듀런은 이에 더하여 넘버의 스타일과 극의 흐름에 따라 인물의 콘셉트를 변화시켜 길 브렌틀리를 그만의 서사가 있는 캐릭터로 입체화했다. 'Why Love'에서는 섬세하고 내성적인 모습으로, 버라이어티 프로덕션 넘버 'Jenny'에서는 한 번의 기회로 최고의 무대를 만들고자 하는 젊은 시절의 모습으로, 'A Sentimental Person'에서는 사랑에 빠져 연약해진 인물로 표현했다.[57] 결과적으로 길 브렌틀리는 극의 흐름에 따라 올리버와 클레어의 여정을 주관하는 자로서 사랑의 가치를 질문하고 은유하는 탄력성을 갖게 되었다. 이렇듯 〈MHE〉는 사운드스케이프와 캐릭터의 메타성을 활용하여 '소멸과 사랑', 불가항력적인 삶이라는 주제를 강조하고 있다.

내용을 참고했다. https://youtu.be/CMP5mkMy9lU) 향후 다니엘이 길 역할에 더 많이 투입되고 역할을 심화시키는 과정에서 그의 인종적 배경이 공연의 사운드스케이프 및 정동적 실천과 어떻게 연관될지 흥미롭게 관찰되어야 할 것이다.

56) Kevin, "Dez Duron on Making His Broadway Debut in 'Maybe Happy Ending' and the Role He Was Meant to Play", *Pop Culturalist*, 2025.5.14., https://pop-culturalist.com/dez-duron-on-making-his-broadway-debut-in-maybe-happy-ending-and-the-role-he-was-meant-to-play/, 2025.6.11. 확인.

57) Kevin, id.

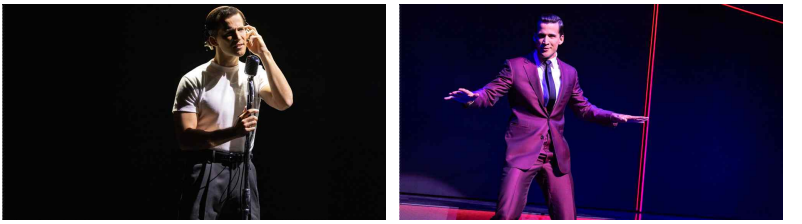

사진-1. 길 브렌틀리를 연기하고 있는 데즈 듀런
Photo by Matthew Murphy & Evan Zimmerman

3.2. 성장과 자유: 구속된 존재의 해방과 미적 공간의 재구성

'소멸과 사랑'에 붙어 있는 '성장과 자유'의 테마는 〈MHE〉의 또 다른 축이다. '성장과 자유'는 〈어쩌면 해피엔딩〉의 근본적인 테마지만 〈MHE〉에서 더 명확히 구현된다. 이는 극의 설정이 변화하고 추가되면서 발생한 변화인데, 올리버와 클레어는 헬퍼봇 5와 6에서 각각 헬퍼봇 3와 5로 버전이 낮아지면서 더욱 로봇적인 존재로 상상되었고, 이러한 바탕 위에서 '접혀 있던' 주인과의 전사가 모두 펼쳐져 이들의 '버려지고 구속된 상태'는 공연의 기본값으로 단단히 구축되었다. '성장과 자유'의 테마는 한국 버전과 차이를 보이는 서사적, 미학적 선택에 따라 다음과 같이 확장되어 있다.

3.2.1. 무대 미학과 신체성으로 표현되는 한계와 구속

올리버와 클레어는 모두 자신의 데이터 안에 '갇혀 있던' 상태로 만난다. 전 주인들이 이들을 헬퍼봇 아파트에 버리면서 하드 디스크까지 '처리'한 상태 그대로 그들은 사고하고 판단한다. 하지만 올리버와 클레어는 서로 다른 존재들이다. 올리버는 제임스에게 버려졌지만, 언젠가 제임스

www.kci.go.kr

가 자신을 데리러 올 것이라 믿으며 제임스가 가르친 모든 것을 자신의 일상에 적용하고 내면화한다. 심지어 올리버에게는 제임스의 '취향'까지 이식되어 있다. 재즈와 오래된 유행, 그리고 기술(technology) 애호가였던 제임스는 취향은 물론이고 이를 유지하는 열정까지 올리버에게 가르쳤다. 따라서 올리버는 재즈로 세상을 이해하고 재즈로 소통하며 재즈로 모든 것을 번역한다. 현실에서 계획을 짜고 실행하는 것도 그에게는 재즈가 연주되는 방식 그 자체다. 스케줄이나 계획은 코드(chord)고 실행하는 자신은 그 위에서 지그재그로 흐름을 타는 멜로디(melody)라는 정체성의 감각까지 갖고 있다.[58] 이러한 그의 행동과 사고를 지배하는 데이터는 모두 길 브렌틀리의 음악을 통해 학습된 것이다.

이러한 올리버에게 제임스는 절대적인 기준점이다. 심지어 올리버는 제주도 여행길에서 만난 모든 인간을 제임스로 인식한다. 그는 온 세계에 자신과 클레어를 제외하고 제임스라는 인간만 존재한다고 생각한다. 올리버가 제임스를 12년간 기다려왔다는 추가된 설정은 그의 '갇혀 있음'의 밀도를 더욱 높인다. 올리버의 이런 세계 인식은 제임스와 그의 아들 준서 그리고 여행길에서 만난 모든 '인간'을 한 배우가 맡아 연기하는 연출적 선택으로 관객에게 고스란히 전달된다. 이로써 관객은 제임스와 똑같이 생긴 모든 인간의 얼굴이 올리버의 왜곡된 시각 그 자체임을 인지할 수 있으며, 오로지 자신의 눈으로 세계를 바라보는 어린아이와 같은 올리버, 올리버에게 신적인 존재로 계속 격상되는 제임스가 대비되고 교차되는 흐름을 따라갈 수 있다.

넘버 5 'Where You Belong'은 이러한 올리버의 내면을 무대에 그대로 반영하는 대표적인 장면이다. 〈MHE〉은 헬퍼봇이 기거하는 아파트의 공간을 일본의 메타볼리즘(metabolism) 건축을 활용한 모듈식 무대로 개념화했다. 메타볼리즘이란 생물학에서 '신진대사'를 의미하는 용어로 1960년

58) Hue Park and Will Aronson, *Maybe Happy Ending*, press script, 2025.4.12. p. 56.

www.kci.go.kr

대 일본의 아방가르드 건축가 그룹이 고안한 개념이다. 그들은 “건축을 고정된 기계장치가 아니라 가변적인 유기체로 보고” 환경과 사회의 변화에 유기적으로 대응하는 시스템으로서 언제든지 각 부분이 교체될 수 있다고 주장했다. 이 주장은 “2차 세계대전으로 인한 파괴”를 딛고 “빠르게 재건에 성공한 전후 일본의 역사적 경험에서 기인한다. 파괴와 소멸을 숙명으로 받아들이고 재생을 열망하는”59) 정신이 핵심에 놓여 있다. 이러한 개념이 적용된 올리버와 클레어의 방은 서로 교체 가능한 폐쇄적인 공간으로 디자인되었다.

사진-2. 클레어(헬렌 센)와 올리버(대런 크리스)의 방

Photo by Matthew Murphy & Evan Zimmerman

그러나 예외적으로 ‘Where You Belong’ 장면의 ‘방(들)’은, 카메라의 조리개처럼 개폐되는 올리버와 클레어의 디지털식 모듈과 달리 바닥 턴테이블의 자연스러운 움직임으로 구현된다.60) 이 장면은 〈MHE〉에서 가장 자연스럽고 따뜻한 공간의 무드로 연출된다. 하지만 이 분위기와 무드는

59) 조현정·박범순, 「인류세적 관점에서 본 일본 메타볼리즘 건축운동과 그 유산」, 『한국과학사학회지』 제43권 제3호, 한국과학사학회, 2021, 532면.

60) 〈MHE〉 공식 유튜브 채널의 2025년 5월 8일 콘텐츠를 참고할 것. https://www.youtube.com/watch?v=94wLdlzN6pE, 2025.5.8. 확인.

www.kci.go.kr

아이러니하게도 올리버가 기억하는 과거-왜곡된 미래를 상징한다. 관악기의 포용적인 음색과 세피아 색의 조명이 핵심적 톤을 만드는 무대는, 제임스에게 음악을 배우며 완벽한 헬퍼봇으로 살던 올리버의 과거와, 그를 "다시 만날 것이라 상상하며 그려낸 지극히 개인적이고 근시안적인 (올리버의) 이상향"61)을 결합한 왜곡된 공간이다. 심지어 그 기억/미래의 방은 "선비로 태어나서 철리(哲理)에 뜻을 두어야 한다"와 같은 한문 글귀가 적힌 고풍스러운 표구와 재즈 싱어 그림이 걸린 벽으로 둘러싸여, 제임스가 '재즈 취미를 가진 한국인'임을 매우 사실적으로 표현한다. 가상이지만 진짜고, 진짜지만 가상의 세계다.

사진-3. 넘버 'Where You Belong' 장면. 제임스(마커스 최)와 올리버(대런 크리스)
Photo by Matthew Murphy & Evan Zimmerman

이러한 공간에서 올리버는 제임스가 자신을 은퇴시켰다는 사실을 인지하지 못하는 '망상'에 빠져 있다. 대런 크리스는 올리버의 현 상태와 내면

www.kci.go.kr

61) 최승연, 「〈Maybe Happy Ending〉이 가져올 미래-한국계 미국인 배우 인터뷰」, 『대학지성 In&Out』, 2025.7.3.

을 표현하기 위해 최대한 과장되고 만화적인 움직임을 활용했다.[62] 양쪽 팔을 다이아몬드 모양으로 구부려 '공손함을 표시하는 중립 자세'를 만들고 신체의 모든 관절, 그리고 눈과 얼굴의 근육을 분절적, 기계적으로 움직이며 비인간-로봇의 표현 수위를 최대한 끌어올렸다. 이러한 상징적인(iconic) 움직임은 대런 크리스와 마이클 아든의 아이디어가 결합된 것이다. 따로 안무가가 없었던 브로드웨이 프로덕션에서 아든은 안무가 역할을 겸했으며, 크리스는 그와 '로봇의 해부학'을 상상하며 이탈리아의 코메디아 델라르테[63], 일본의 가부키와 같은 연극적 원천을 탐구하여 적용했다. 그 결과로, 기계적이고 과장되고 직선적인 움직임을 통해 올리버의 구속된 상태는 직접 시각화되었다.

클레어는 올리버와 달리 냉정하고 이성적이며 현실적인 로봇이지만, 자신이 아는 것 이상을 보지 못한다는 측면에서 마찬가지로 '갇힌 상태'에 있다. 올리버의 방이 제임스와의 미래를 꿈꾸며 이상화된 곳이라면, 클레어의 방은 주인 지연이 남긴 비싼 옷과 의자들이 아무렇게나 놓인 차가운 핑크색의 공간으로 버려져 있다. 클레어는 올리버의 기계적인 움직임과 달리 인간과 다를 바 없는 부드러운 움직임을 보이지만 내면은 관계의 진실함을 믿지 않는 차가움으로 가득하다. 이는 주인 지연, 그리

62) 대런 크리스의 올리버 움직임 구축 방법에 대해서, Rachel Sherman, "Darren Criss Does the Robot", *The New York Times*, 2025.5.16., https://www.nytimes.com/2025/05/16/theater/darren-criss-maybe-happy-ending.html?searchResultPosition=1, 2025.5.19. 확인.를 참고할 것.

63) 대런 크리스는 미시간대학교에서 연기를 전공했다. 학부 시절 그는 이탈리아 아레초에 있는 공연예술학교 아카데미아 델라르테(Accademia dell'Arte)에서 한 학기 동안 수학했고, 그 당시 익혔던 기술을 〈MHE〉의 퍼포먼스로 육화시키며 신체 연기의 폭을 넓혔다. (Charles McNulty, id.를 참고할 것.) 이러한 퍼포먼스 아이디어는 줄리어드 교수 모니 야킴(Moni Yakim)과의 회의를 통해 창발된 것이다. 마이클 아든의 추천으로 이뤄진 두 번에 걸친 줌 미팅을 통해 올리버가 어떤 신체적 언어로 표현될 수 있을지 논의되었다. (Greg Evans, "Darren Criss Could Have A Bunch Of Maybe Happy Endings On Tony Awards Night-The Deadline Q&A", *Deadline*, 2025.6.2., https://deadline.com/2025/06/darren-criss-broadway-interview- maybe-happy-ending-1236408611/, 2025.7.2. 확인.)

고 지연의 남편 수한과의 관계에서 학습된 결과다. 매우 부유했던 클레어의 주인 지연은 가난한 남자 수한과 만나 결혼하지만, 얼마 못 가 경제적 차이로 심한 갈등을 겪으며 이혼의 위기에 놓인다. 수한은 지연이 속한 사회에 속하지 못하는 자신의 처지를 비관하고, 지연보다 자신을 더 잘 이해하는 것 같은 클레어에게 우발적으로 사랑을 고백한다. 이들의 연애 과정을 옆에서 전부 지켜봤던 클레어는 '인간의 사랑이란 매우 깨지기 쉽고 제한적인 것'이라는 개념을 학습한다. 더불어 수한의 어이없는 사랑 고백에 클레어는 인간에 대한 신뢰를 완전히 상실해 버린다. 이런 클레어의 반응을 인지한 수한은 갑자기 공황 상태에 빠져 클레어에게 사랑을 고백했던 '2분'을 하드 디스크에서 지워달라고 하지만, 지연은 클레어를 버리기 전 이 '지워진 2분'을 다시 복원하고 초기화 번호(5-1-4-L-S-H)와 자동차를 물려줌으로써 자신의 죄책감을 던다. 이렇듯 클레어는 지연의 선택으로 자신의 은퇴가 '인간의 잘못' 때문이라는 사실을 영원히 기억하며 냉소와 환멸, 허무에 빠진다.

클레어의 주변은 인간이 부여한 냉소와 환멸을 더욱 가속화한다. 친구 헬퍼봇들은 전부 소멸 직전의 단계에 있고 수명이 완전히 끝나 사라진 헬퍼봇들도 지켜봤다. 클레어 자신도 고작 1년 정도의 수명을 남겨놓고 고장 난 충전기와 씨름하고 있다. 그래서 클레어의 모토는 '어쩔 수 없는 것(The Way That It Has to Be)을 덤덤히 수용하기'다. 이처럼 〈MHE〉에서 두 로봇은 "각자의 시간과 삶의 문법 속에서" 한계와 구속의 상태를 대조적으로 명확히 드러내고 있다.[64]

3.2.2. 무대의 미적 확장, 현존과 세계의 공명

앞서 살펴본 구속성이 제주까지의 여정을 규정했다면, 그 이후 올리버

www.kci.go.kr

64) 마르틴 하이데거, 이기상 옮김, 『존재와 시간』, 까치, 2006, 588면.

와 클레어는 확장된 무대, 확장된 미적 체험 속에서 성장과 자유를 경험한다.

극의 토대를 형성하는 두 로봇의 구속되고 버려진 상태는 이들의 관계가 변화하는 과정을 따라 성장과 자유의 테마를 격동시키는 지렛대가 된다. 가령, 14번 음악 'Chasing Fireflies'와 바로 이어지는 넘버 15 'Never Fly Away'는 극의 2/3 지점에 존재하는 하이라이트 장면으로, 충전 없이 스스로 빛을 내는 '반딧불이'가 이들에게 새로운 비전을 던지는 미적인 고양감으로 가득하다. '사랑'이라는 새로운 감각을 어슴푸레 인지하기 시작한 이들은 "실존을 본질에서 연역시키는"[65] 정언적 세계에서 벗어나 현존이 세계와 공명하는 미적 순간을 경험한다. 캐릭터의 경험은 연출의 콘셉트에 의해 관객의 미적 경험으로 전이되는데, 이는 무엇보다 무대의 공간이 완전히 열리고 심도가 깊어지는 비유적 연출에 근거한다. 반딧불이를 머금은 지휘봉으로 연주자들을 리드하는 지휘자와 턴테이블 위에서 연주하는 5인조 라이브 현악 밴드[66]는 올리버와 클레어의 꿈을 담는다. 이러한 연출 콘셉트는 길 브렌틀리의 메타성과 또한 긴밀히 연결되어 있다. 그는 여기서 올리버와 클레어에게 반딧불이를 '가져다주는' 라이브 밴드 지휘자로 변신하여 존재가 한계를 넘어 확장되는 감각을 알려준다. 클레어의 꿈-반딧불이가 무대 전체에서 빛나고 올리버의 꿈-피아노를 치는 제임스가 무대의 중앙에 존재하며, 길 브렌틀리가 이 전체 그림을 이끌어가는 방식이다. 장면의 역동적인 집단성은 각자의 방 안에서 충전으로 연명하던 올리버와 클레어에게 '연대'의 힘으로 빛을 밝히고,[67] 길 브

65) 조중걸, 위의 책, 10면.

66) 이 장면에서 두 대의 바이올린, 비올라, 첼로, 콘트라베이스로 구성된 현악 연주자들이 직접 무대에 선다. 〈MHE〉의 라이브 밴드는 현악을 포함한 전체 11인조(키보드, 리드, 드럼/퍼쿠션, 트럼펫, 트럼본)로 되어 있다. 제78회 토니 어워즈에서도 팀 〈MHE〉은 동일 장면으로 축하 공연을 펼쳤다. 대런 크리스는 'Chasing Fireflies' 장면이 특히 관객의 호흡을 직접적으로 느낄 수 있는 '황홀한 순간(delicious moment)'이라고 표현한다. (〈MHE〉 공식 인스타그램, 2025.6.3. 영상 참고.)

67) Charles McNulty, id.

www.kci.go.kr

렌틀리는 이들의 미래에 '성장과 자유'의 가능성을 전해주는 존재가 된다.

하지만 〈MHE〉은 이들이 대체 에너지를 얻어 소멸할 운명에서 벗어나거나 헬퍼봇 모듈에서 탈출하는 등의 SF적 구원을 제시하지 않는다. 이들에게 구원은 종말을 앞둔 디스토피아-현재에서 성장과 자유를 경험한 순간에 주어진다. 올리버는 제임스가 자신을 이미 은퇴시켰던 사실이 준서에 의해 증명되자 비로소 구속된 상태에서 벗어나며, 클레어는 제임스가 올리버를 진심으로 사랑했음을 깨닫고 연역적 사고방식에서 벗어난다. "내가 틀렸어. 결말이 가장 중요한 건 아니야(I was wrong. The ending's not the most important part)"라는 클레어의 고백은 그대로 존재의 변화를 알린다. 그리고 클레어는 곧 올리버를 버린 제임스를 이해하는 데까지 나아간다. 제임스는 죽기 전 아들 준서와의 관계를 회복하기 위해 올리버를 은퇴시키고 제주도로 내려간 것이며, 올리버가 기억하는 제임스와의 행복한 추억은 일부러 데이터를 지우지 않은 그의 선물이었음을 깨닫는다.

이후 이들이 사랑하고 이별하는 장면은 '성장과 자유'의 한 단면으로 이해될 수 있다. 이러한 변화는 제임스의 아들 준서에게도 찾아온다. 준서는 내내 자신의 자리를 차지했던 올리버의 트라우마로부터 벗어나기 위해 올리버의 하드 디스크에 있는 제임스의 모든 기억을 '직접 보고' 복사하기로 결심한다. 그리고 그 과정에서 올리버와 초기화 번호(G-B-J-O-5-7)를 공유함으로써 인간으로부터 자유를 선언한다. 그 이후 올리버와 클레어가 예상되는 이별을 감당하지 못해 서로 사랑했던 데이터를 초기화하기로 결정하는 결말부의 장면은, 주인-인간의 고유한 영역이었던 하드 디스크에 로봇 스스로 접근하여 데이터를 조절하는 진정한 자유의 상태를 극적으로 보여준다. 이들은 이별 후 일상으로 돌아가 충전기 문제로 고통받는 상황을 또다시 겪지만, 극의 시작점과 달리 사랑하고 성장하여 자유를 경험한 '전이'된 존재로 소멸의 시간을 산다. 클레어가

www.kci.go.kr

올리버의 방문을 두드림으로써 이들은 과거와 똑같은 모습으로 다시 만나지만 공연은 이들이 '어떤 일을 겪게 될 것인가'의 문제보다 '초기화를 진짜로 수행했는지' 질문을 던진다. 영원히 저장될 데이터를 스스로 결정한 이들의 결말을 통해, 진짜 해피엔딩은 선제적 이별로 고통에 대처했다는 '사실'이 아니라 사랑하고 이별을 '결정'한 그 모든 '순간'에 반짝이고 있음이 비유적으로 제시된다. 이러한 핵심 주제는 〈MHE〉에만 존재하는 마지막 넘버 'Maybe Happy Ending'에서 배우들의 담백한 보컬로 정리되며, 공연에 긴 여운을 남긴다.

4. 결론: 유동하는 K

지금까지 한국 창작뮤지컬 〈어쩌면 해피엔딩〉의 브로드웨이 버전 〈MHE〉을 대상으로 산업적·미학적·정서적 층위에서의 현지화 방식과 과정을 분석했다. 이를 통해 〈MHE〉의 성취는 단순히 'K-뮤지컬'의 진출 성과로만 설명될 수 없으며, 현지의 메커니즘을 따른 창작과 제작의 상호작용 속에서 형성된 정서적 공동체의 산물이라는 결론을 얻는다. 이를 정리하면 다음과 같다.

첫째, 제작 과정에서 창작자의 예술적 독립성과 공동 프로듀서 시스템이 결합된 방식이 주목된다. 리드 프로듀서와 다수의 공동 프로듀서(창작진 및 배우 포함)가 자본과 기획을 공유하는 구조 속에서, 〈MHE〉는 이 구조를 넘어서는 외부의 '강제적인' 수정 없이 한국 버전의 핵심 정체성을 유지하는 동시에 브로드웨이의 문화와 생리에 맞춘 변화를 구현할 수 있었다. 이는 프로덕션 내부의 여러 주체들이 일방향의 권력을 작동시키지 않고, 현지 시장의 조건과 창작 의도가 상호 조율된 '관계적 현지화'를 도모했음을 증명한다.

www.kci.go.kr

둘째, 미학적 층위에서 〈MHE〉는 '소멸과 사랑', '성장과 자유'라는 두 축을 통해 보편적 주제를 확장했다. 재즈 넘버의 강화, 디지털 음향 활용에 따른 사운드스케이프의 재구성, 메타적인 캐릭터 '길 브렌틀리'의 구체화, 모티프 넘버 'Why Love'의 변주 등은 '한계 상황 속의 사랑'이라는 정서를 입체화하였다. 더불어 메타볼리즘 건축 콘셉트, 올리버의 이상화된 기억과 왜곡된 현재가 뒤섞인 '방' 디자인, 배우의 신체성이 강화된 연기와 '반딧불이' 장면의 공간 확장과 집단성은 구속된 존재가 순간적으로 경험하는 해방과 연대의 감각을 구현했다.

이와 같은 변화는 〈MHE〉이 논리와 감각을 확장하여 브로드웨이의 다양한 관객에게 다가갈 수 있도록 한국 버전의 서사와 정서를 재배치한 결과라 할 수 있다. 한국 버전이 생략과 압축, 은유와 뉘앙스를 세련되게 활용하면서도 텍스트 내적으로 인물의 정서와 감정을 깊이 있게 다루는 '자기 고백적'이고 '정서 교류적'인 넘버를 더 많이 포함하고 있다면, 〈MHE〉는 인물 행동의 동기를 충분히 설명함으로써 개연성과 논리성을 강화하는 대신, 정서의 밀도를 낮추고 영화적이며 연극적인(Theatrical) 무대 개념을 발전시키는 방향으로 나아갔다고 볼 수 있다. 특히 인물의 정서가 심화되어 있는 한국 버전의 16, 17, 19번 넘버 대신 들어간 〈MHE〉의 19번, 21번 넘버는 올리버와 클레어가 인간의 행동을 모방함으로써 '사랑의 패턴'을 실험하고 감정과 정서를 학습하는 방식으로 표현 방식을 조정했다. 동시에 후반부의 극 템포를 빠르게 조절하고 주제를 담백하고 더욱 명시적으로 담아냈다. 이러한 변화는 시적이고 서정적인 한국 버전을 좀더 논리적이고 공연적인 방식으로 바꾼 〈MHE〉의 특성을 이해할 수 있도록 한다. 요컨대, 〈MHE〉의 변주와 확장은 단순한 각색이 아닌, 브로드웨이 현장의 문화적 수용 맥락과 관객 구성에 대응하는 미학적 현지화의 한 형태라 할 수 있다.

셋째, 이렇듯 〈MHE〉은 산업 구조, 창작 과정, 무대 미학이 맞물려 그 안에서 형성된 정서적 공동체가 공연의 의미를 완성시킨 공연이라는 결

www.kci.go.kr

론을 얻을 수 있다. 배우, 창작자, 연출가, 프로듀서가 공동으로 기획과 제작에 참여하고, 다양한 정체성을 가진 관객이 작품에 '정서적으로' 반응함으로써, 〈MHE〉는 '글로벌과 로컬'이라는 단순한 이분법을 넘어 양자가 서로 영향을 주고받으며 보편성을 획득하는 과정을 보여준다.

예를 들어, 〈MHE〉에 대한 관객들의 집단적인 반응은 이를 증명한다. 〈MHE〉의 프리뷰 기간과 정식 오픈 시점에는 사실상 "미스핏 토이 섬(an island of misfit toys)에 버려진 헬퍼봇들이 사랑에 빠지는 토이 스토리"[68], 픽사 애니메이션적인 공상과학물(sci-fi), 애매한 결말을 가진 지루한 '작은' 작품이라는 부정적인 평가가 상당히 많았다. 미국 대중문화 프레임 안에서 유사점을 부각시키는 방식으로 공연을 추상화시켰던 이 관점은 실제로 미국 내에서 〈MHE〉을 읽는 한 방법이기도 했다. 그러나 시간이 지날수록 마치 한국의 마니아 관객처럼 다회차 관람을 하는 브로드웨이 관객이 증가하면서, 공연에 진정성을 갖고 반응하는 관객들이 주류를 이루는 현상이 만들어졌다.[69]

이러한 관객의 반응은 구체적으로 다음과 같다. 〈MHE〉의 자발적 팬덤 'Fireflies'는 공연이 표상하는 '연결의 감각'을 적극 옹호하며, 관객이 예술과, 다른 관객과, 그리고 스스로의 삶과 내적으로 깊이 연결되는 '느낌'에 동참한다.[70] 이들은 코로나 시기를 거치며 단절된 일상이 보편화된

68) Adrian Horton, "Maybe Happy Ending review: heart-grabbing robot Broadway musical", *The Guardian*, 2024.11.12., https://www.theguardian.com/stage/2024/nov/12/broadway-musical-maybe-happy-ending-review, 2025.6.3. 확인.

69) 브로드웨이 관객의 반응은 2005년에 개설된 미국의 초대형 소셜 뉴스 웹사이트인 레딧(reddit)을 통해 직접 확인할 수 있다. 현재 레딧에 〈MHE〉 페이지가 개설되어 있으며, 2025년 8월 기준으로 팬덤 이름을 반딧불이(Fireflies)라고 칭하는 약 2,700명의 팬이 모여 있다. 이들이 〈MHE〉 페이지에 올리는 수많은 공연 감상과 넘버 및 안무 커버 영상, 올리버의 화분을 모티프로 2차 창작한 다양한 팬아트 등은 거대한 바이럴 플랫폼을 형성하며 공연 흥행에 결정적인 역할을 하고 있다.

70) 레딧에는 이와 관련한 수많은 내용이 올라와 있으나, 대표적으로 https://www.reddit.com/r/MaybeHappyEnding/comments/1l5ni5g/the_emotional_core_to_maybe_happy_ending/, https://www.reddit.com/r/MaybeHapp

현재, 예술이 주는 기쁨을 관객들이 함께 응원하며 내적으로 연결되는 감각이 소중하다는 태도를 보인다. 특히 포스트휴먼적 존재들이 '소멸과 사랑', '성장과 자유'라는 삶의 가치를 경험하고 학습하는 과정은 인간과 크게 다르지 않다고 느낀다. 이로써 이들은 '인간다움'에 대한 믿음을 회복하고 나아가 일상의 행복과 개인의 취향이 회복되는 경험을 하면서 공연에 '중독된 상태'로 돌입한다. 〈MHE〉을 반드시 봐야 할 공연으로 광범위하게 추천하거나 올리버의 '화분'을 자신의 일상과 연결함으로써 공연과 현실을 겹쳐놓는 행동 패턴을 보이는 것이 좋은 예이다. 이들은 상당수가 공연 추천 요청 내용과 전혀 무관하게 무조건 〈MHE〉을 추천하기도 하는데, 그 심리는 프리뷰와 오픈 시점에 '내가 알고 있는 좋은 공연'이 금방 중단될 수 있다는 공포감, 평론가들이 모두 극찬한 '세련되고 똑똑한 작품'을 '나도 좋아한다'는 지적인 자부심이 뒤섞인 것이라 분석된다. 더불어 이러한 이들의 심리는 극 중 현실을 일상과 결합한 〈MHE〉의 마케팅 방향으로 더욱 증폭되었다. 과거 제임스가 키우던 식물의 일부인 '화분 아기(baby)', 즉 올리버의 반려 식물 '화분'은 현재 브로드웨이 프로덕션에서 'HwaBoon'이라는 이름으로 아예 캐릭터화하였으며, 관객들은 이 화분을 여러 형태로 재가공하여 자신의 일상과 연결하고 있다. 동시에 프로덕션은 'thereal_hwaboon' 인스타그램 계정을 만들어 화분을 〈MHE〉의 '살아있는' 아이콘으로서 브로드웨이 커뮤니티 전체에 맥락화시킴으로써,[71] 이러한 향유 방식을 더욱 자극하고 활성화하고 있다.[72]

---

yEnding/comments/1ltf4zz/about_mhe_fandom_joy_and_connection/에 게재된 글을 언급할 수 있다. 2025.7.25. 확인.

71) 'thereal_hwaboon' 공식 인스타그램 2025년 7월 4일, 6월 22일 포스팅에서 확인된다. https://www.instagram.com/reel/DLsHz3yNhr5/?igsh=MTltc29ydHUwempxeQ==, https://www.instagram.com/p/DLLJm5IOhDR/?igsh=MTFkdmx0amllcGMwdA==. 2025.7.5. 확인.

72) 공연과 개인이 '연결'되는 감각은 관객뿐만이 아니라 배우가 갖고 있는 것이기도 하다. 가령, 다니엘은 대본을 읽고 작품이 '한국의 입양'에 대해 말하는 것처럼 느꼈으며, 클레어 역할을 맡은 스탠바이 한국계 미국인 배우 클레어 권(Claire Kwon)은 캐릭터의 이름이 자신과 같은 것을 보고 공연이 운명처럼 다가왔다고 말한다.

www.kci.go.kr

결국 〈MHE〉는 단순한 글로벌 확장이 아닌 문화 권력과 창작자의 비전, 미학과 시장이 상호 교섭할 때 생성되는 결과의 가치를 사유하도록 만든다. 한국과 브로드웨이의 창작자들, 그리고 현지 관객이 함께 구축한 정서적 공동체는, 한국발 뮤지컬이 종속적 수용이나 일방향적 전파를 넘어 상호 공유된 경험과 감정의 장으로 기능할 수 있음을 입증한다. 이러한 결론은 국제 공동 제작 및 현지화 모델 연구에 중요한 시사점을 던진다. 이때의 'K'는 일방향으로 전파되거나 원형 그대로 확장되는 박물관적인 것이 아니라 관계적 현지화 작업을 통해 외부자 혹은 디아스포라의 시선으로 유동하며 확장되는 하나의 세포로 글로벌 보편의 지위를 찾아갈 것이다.

향후 감정의 공동체와 현지화 논의는 〈MHE〉의 '백인화' 논란과 연계될 필요가 있다. 오리지널 캐스트 대런 크리스가 8월 말 프로덕션을 떠나 11월 초까지 잠시 휴식에 돌입하며 투입된 '백인' 배우 앤드류 바스 펠드먼(Andrew Barth Feldman)의 인종 문제가 브로드웨이에서 오랫동안 아시안을 배제하고 '옐로우페이스'[73]로 인공화했던 백래시로 받아들여졌기 때문이다. 〈MHE〉이 특히 아시안 커뮤니티 안에 생성한 감정의 공동체는, 아시아계 미국인 혹은 아시아 혼혈 미국인 배우들의 진정한 얼굴[74]로 구현되는 브로드웨이 뮤지컬 〈MHE〉를 당사자성으로 수용하는 "감정의 문화정치"[75]를 실천하고 있다. 이에 대한 다각적 접근, 곧 아시안 대표성의 재현과 감정의 문화정치가 교차하는 지점을 분석하는 일은 향후 〈MHE〉를 브로드웨이 역사 속에서 규명하는 또 다른 축이 될 수 있을 것이다.

---

73) Esther Kim Lee, *Made-up Asians: Yellowface During the Exclusion Era*, University of Michigan Press, 2022, p. 1.

74) 오리지널 캐스트 대런 크리스는 필리핀 모친과 백인 부친 사이에서 태어난, 백인으로 보이는 아시안-아메리칸(white passing Asian-American)이며 클레어 역을 맡은 헬렌 셴(Helen J. Shen)은 중국계 미국인, 제임스 역의 마커스 최(Marcus Choi)는 한국계 미국인이다. 그 외에 스탠바이 배우들 모두 아시아계 미국인으로 구성되어 있다.

75) 사라 아메드, 시우 옮김, 『감정의 문화정치』, 오월의봄, 2023 전체 내용 참고.

사진4. 토니어워즈 당일, <MHE>의 전체 배우들

Photo by Rebecca J. Michelson

www.kci.go.kr

참고문헌

1. 기본 자료

박천휴・윌 애런슨, <A New Musical 어쩌면 해피엔딩> Scriptbook, aronson&park, 2017.

박천휴・윌 애런슨, <A New Musical 어쩌면 해피엔딩> Original Cast Recording, 2017.

최승연, 박천휴・윌 애런슨과의 인터뷰, 대학로 브라운 에비뉴, 2024.6.3.

최승연, 박천휴 이메일 인터뷰, 2025.5.25.

최승연, 김유철 전화 인터뷰, 2025.6.11.

Musical Maybe Happy Ending Original Broadway Cast Recording, 2025.3.14. https://open.spotify.com/album/6wy7RABc6fzVw6kEzQOkYd?si=xWKQhwtPQdGumyNSxocw7g

Hue Park and Will Aronson, *Maybe Happy Ending*, press script, 2025.4.12.

Musical Maybe Happy Ending 공식 유튜브 채널 https://www.youtube.com/@MHEMusical

Musical Maybe Happy Ending 공식 인스타그램https://www.instagram.com/maybehappyending/?hl=ko

Musical Maybe Happy Ending 팬사이트https://www.reddit.com/r/MaybeHappyEnding/

2. 단행본

임종수 편, 『파친코와 정동의 미디어』, 팬덤북스, 2024.

조중걸, 『키치, 달콤한 독약』, 지혜정원, 2014.

지혜원, 『브로드웨이 브로드웨이』, 이야기쟁이낙타, 2012.

황승현, 『미국에서 찾은 아시아의 미』, 서해문집, 2023.

데이비드 헤즈먼드핼시, 최유준 옮김, 『음악은 왜 중요할까?』, 오월의봄, 2024.

래리 스타・크리스토퍼 워터먼, 김영대・조일동 옮김, 『미국 대중음악』, 한울, 2015.

마르틴 하이데거, 이기상 옮김, 『존재와 시간』, 까치, 2006.

www.kci.go.kr

사라 아메드, 시우 옮김, 『감정의 문화정치』, 오월의봄, 2023.
피터 브룩스, 이승희・이혜령・최승연 옮김, 『멜로드라마적 상상력』, 소명출판, 2013.

Esther Kim Lee, *Made-up Asians: Yellowface During the Exclusion Era*, University of Michigan Press, 2022.

3. 논문 및 기타

권두현, 「유머와 보디빌딩-아시안 아메리칸 코미디의 정동경제」, 『한국극예술연구』 제84집, 한국극예술학회, 2025.
박병성, 「피처 | [SPECIAL] 좌담 건전한 창작뮤지컬 생태계 구축」, 『더뮤지컬』 163, 2017.3.31., https://www.themusical.co.kr/Magazine/Detail?num=3174, 2025.7.7. 확인.
박천휴, 「[Essay] 〈어쩌면 해피엔딩〉 미국 공연 작업기, '어쩌면 해피엔딩'이 '메이비 해피엔딩'이 되기까지」, 『더뮤지컬』 197호, 2020.2.10., https://www.themusical.co.kr/Magazine/Detail?num=4448, 2025.5.29. 확인.
이솔희, 「인터뷰 | "작품 완성도 중요... 서두르지 말고 공들여야" 〈더 스테이지〉가 바라본 웨스트엔드 트렌드」, 『더뮤지컬』, 2025.6.30., https://www.themusical.co.kr/Magazine/Detail?num=5472, 2025.7.2. 확인.
여태은, 「피처 | [AWARDS] 제78회 토니 어워즈, 〈어쩌면 해피엔딩〉이 남긴 것」, 『더뮤지컬』, 2025.6.19., https://www.themusical.co.kr/Magazine/Detail?num=5465, 2025.6.20. 확인.
이태훈, 「'어쩌면 해피엔딩', 소극장서 'N차 관람' 이어져… 8년 만에 브로드웨이 무대에」, 『조선일보』, 2025.6.10., https://www.chosun.com/culture-life/performance-arts/2025/06/10/Z2HZQ75N4VCVBJO4XQZ4EATC7A/, 2025.6.10. 확인.
이태훈, 「서울・제주 배경은 그대로... SF 같은 특수효과 더해」, 『조선일보』, 2025.6.10., https://www.chosun.com/culture-life/performance-arts/2025/06/09/KYX5EAXKFRESBJU73UIMTLCW2Q/, 2025.6.10. 확인.
장경진, 「칼럼: 〈어쩌면 해피엔딩〉 클레어, 기꺼이 상처를 선택하는 마음」, 『더뮤지컬』, 2024.7.22., https://www.themusical.co.kr/Magazine/Detail?num=5351, 2025.5.27. 확인.

www.kci.go.kr

장지영, 「‘어쩌면 해피엔딩’ 박천휴 “토니상 무게감만큼 더 열심히 일해야죠”」, 『국민일보』 2025.6.25., https://naver.me/5DDOjpw6, 2025.7.8. 확인.

정수연, 「[REVIEW] <어쩌면 해피엔딩>」, 『더뮤지컬』 161, 2017.2.14., https://www.themusical.co.kr/Magazine/Detail?num=3126, 2025.7.7. 확인.

조현정・박범순, 「인류세적 관점에서 본 일본 메타볼리즘 건축운동과 그 유산」, 『한국과학사학회지』 제43권 제3호, 한국과학사학회, 2021.

최승연, 「로봇으로 묻다, 삶의 고통 잊으려 환희의 기억까지 지울 텐가」, 『한경아르떼』, 2024.7.8., https://www.arte.co.kr/stage/theme/5442, 2025.5.27. 확인.

_____, 「‘K-뮤지컬’이라는 기표와 정체성의 형성」, 『글로컬어문학문화연구』 18, 글로컬어문학문화연구소, 2024.

_____, 「〈Maybe Happy Ending〉이 가져올 미래 - 한국계 미국인 배우 인터뷰」, 『대학지성 In&Out』, 2025.7.3.

현수정, 「모든 죽어가는 것을 사랑해야지, 토니상 후보에 오른 <어쩌면 해피엔딩>」, 『더뮤지컬』, 2025.6.5., https://www.themusical.co.kr/Magazine/ Detail?num=5459, 2025.7.7. 확인.

Adam Feldman, “Maybe Happy Ending creators Michael Arden and Dane Laffrey on their enchanting musical”, *Time Out*, 2025.5.27., https://www.timeout.com/newyork/news/maybe-happy-ending-creators-michael-arden-and-dane-laffrey-on-their-enchanting-musical-052725, 2025.5.28. 확인.

Adam Kochanski・Emily K. M. Scott・Jennifer Welsh, “Localization in World Politics: Bridging Theory and Practice”, *Global Studies Quarterly*, 1, 2025.

Adrian Horton, “Maybe Happy Ending review: heart-grabbing robot Broadway musical”, *The Guardian*, 2024.11.12., https://www.theguardian.com/stage/2024/nov/12/broadway-musical-maybe-happy-ending-review, 2025.6.3. 확인.

Aramide Tinubu, “‘McNeal’ Review: Robert Downey Jr.’s Broadway Debut Is Stale and Confounding”, *Variety*, 2024.9.30.,

www.kci.go.kr

https://variety.com/2024/legit/reviews/mcneal-review-robert-downey-jr-broadway-1236160088/, 2025.5.2. 확인.

Charles McNulty, "Director Michael Arden is no longer Broadway's best kept secret", *Los Angeles Times*, 2025.5.27., https://www.latimes.com/entertainment-arts/story/2025-05-27/michael-arden-director-broadway-maybe-happy-endings, 2025.5.28. 확인.

David Manella, ""Anything Goes": Regulating the Conduct of Money-Bundling Broadway Co-Producers", *The Columbia Journal of Law & the Arts* 641, 2018.

Diep Tran, "Darren Criss Says Maybe Happy Ending Is a 'Phantom-Level' Spectacle", *Playbill*, 2024.9.13., https://playbill.com/article/darren-criss-says-maybe-happy-ending-is-a-phantom-level-spectacle, 2025.6.7. 확인.

Donatella Galella, "Feeling Yellow: Responding to Contemporary Yellowface in Musical Performance", *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 32(2), 2018.

Greg Evans, "Darren Criss Could Have A Bunch Of Maybe Happy Endings On Tony Awards Night-The Deadline Q&A", *Deadline*, 2025.6.2., https://deadline.com/2025/06/darren-criss-broadway-interview-maybe-happy-ending-1236408611/, 2025.7.2. 확인.

Hayley Levitt, "Darren Criss Is Betting Big on Maybe Happy Ending, the Musical You're About to Fall in Love With", *Broadway.com*, 2024.11.7., https://www.broadway.com/buzz/204880/darren-criss-is-betting-big-on-maybe-happy-ending-the-musical-youre-about-to-fall-in-love-with/, 2025.7.7. 확인.

Hye Won Kim, "Performing Asian/American Women: Labor, Resistance, and (De)Compression in The King and I and KPOP", *TDR*, 67(3), 2023.

James Sims, "Producer Jeffrey Richards '69 Keeps Broadway Buzzing", *Wesleyan*, 2025.4.7., https://www.wesleyan.edu/about/news/2025/04/magazine/jeffrey-richards-on-broadway.html, 2025.5.29. 확인.

Jesse Green, "Critic's Pick: 'Maybe Happy Ending' Review: For Robots, Is

www.kci.go.kr

It Love or Just a Hookup?”, *The New York Times*, 2024.11.12., https://www.nytimes.com/2024/11/12/theater/maybe-happy-ending-review-darren-criss.html, 2025.5.10. 확인.

Josephine Lee, “Between Immigration and Hyphenation: The Problems of Theorizing Asian American Theater”, *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 13(1), 1998.

Kevin, “Dez Duron on Making His Broadway Debut in ‘Maybe Happy Ending’ and the Role He Was Meant to Play”, *Pop Culturalist*, 2025.5.14., https://pop-culturalist.com/dez-duron-on-making-his-broadway-debut-in-maybe-happy-ending-and-the-role-he-was-meant-to-play/, 2025.6.11. 확인.

Logan Culwell-Block, “Maybe Happy Ending Writers Hue Park and Will Aronson on the Art of Writing in 2 Languages”, *Playbill*, 2025.5.21., https://playbill.com/article/maybe-happy-ending-writers-hue-park-and-will-aronson-on-the-art-of-writing-in-2-languages, 2025.5.22. 확인.

Philip Boroff, “Intimate ‘Maybe Happy Ending’ Engineers Turnaround”, *Broadway Journal*, 2025.6.9., https://broadwayjournal.com/intimate-maybe-happy-ending-engineers-turnaround/, 2025.6.10. 확인.

Rachel Sherman, “Darren Criss Does the Robot”, *The New York Times*, 2025.5.16., https://www.nytimes.com/2025/05/16/theater/darren-criss-maybe-happy-ending.html?searchResultPosition=1, 2025.5.19. 확인.

Stefan Schick, “The Basics of Investing on Broadway”, *Loeb & Loeb LLP*, 2023, 12.

www.kci.go.kr

Abstract

From <어쩌면 해피엔딩> to *Maybe Happy Ending*

Choi Seungyoun

This paper analyzes the reasons behind the remarkable success of the Broadway adaptation of the Korean original musical Maybe Happy Ending(2024)—which won six awards at the 78th Tony Awards, including Best Musical—through the lens of "localization." In contrast to prevailing coverage in Korean media, which tends to reduce the achievement of the show to a nationalist narrative of "K-musical" success and thereby obscures both the production process and the nuanced interaction with local audiences in New York, this study seeks to re-examine these elements. In particular, the paper interrogates what "universality," as invoked in Maybe Happy Ending's creative ambition, entails and how it is constructed and mobilized in practice.

To this end, the analysis foregrounds how the musical's aesthetic choices and strengthened dramaturgical logic deepen its central themes, thereby impacting both the internal structure and external reception of the performance. By examining the Maybe Happy Ending project as a case of micro-level, aesthetic localization, the paper explores the concrete cultural interface that led to the formation of the "Fireflies" fandom among Broadway audiences. Ultimately, the study identifies moments where the production intersects with the daily lives of its viewers and, furthermore, evokes the historical trauma associated with "yellowface" on Broadway. Such findings demonstrate the fluid negotiation between the "global" and the "local" in both practice and performance, providing compelling evidence for the efficacy of a relational approach to localization. In this context, the paper also suggests that future research must further interrogate the intersection of Asian representation and the affective cultural politics that arise therein.

www.kci.go.kr

Keywords: Broadway, Integrated Production, Maybe Happy Ending, Relational Localization, Universality

접 수 일: 2025년 7월 10일
심사기간: 2025년 7월 21일~2025년 7월 30일
게재결정: 2025년 8월 11일

www.kci.go.kr