

성별 전환은 무엇을 가시화하는가: 체호프 「갈매기」 한국 각색의 젠더 문법*

신영선
(서울대학교 강사)

◆ 국문초록

본 논문은 2020년 소극장 알과핵에서 초연된 「갈매기: 하나가 다르면 모두 다르다」를 성별 전환 각색 사례로 분석하며, 세 축을 순차적으로 검토한다. 첫째, 체호프의 「갈매기」는 노골적 가부장제를 결여하면서도 비대칭적 호칭, 작가-배우의 위계적 분업, 작가의 대상화 권력, 여성 감정성의 이중잣대 등 비가시적 젠더 비대칭에 의해 구조화되어 있다. 둘째, 본 각색은 성별 전환과 한국화를 하나의 번역 행위로 융합 수행하였다. 이때 두 가지 구조적 재편이 결정적이다. '어머니-아들' 축이 '아버지-딸' 축으로 전환되면서 한국 사회의 다른 권력 문법이 작동하고, 의도되지 않은 사촌관계가 원작에 없던 근친 금기의 충위를 추가한다. 셋째, 산출된 텍스트는 한국의 젠더 문법을 통해 재독되며, 원작의 비대칭은 수정되지 않고 굴절된다. 본 각색은 원작의 비대칭(A)과 한국 젠더 문법(B)이 교차하는 지점에서 의미의 잉여를 생산한다. A와 B가 같은 방향으로 작동할 때 의미는 보존되고, 어긋나는 자리에서 의미는 진동하며 잉여를 생성한다. 이 작품은 한국 공연 문화에서 레퍼토리 차원의 극작적 젠더 실험 모델로서 의미를 지닌다.

주제어 : 체호프, 「갈매기」, 성별 전환 각색, 레퍼토리 개혁, 수행성

* 이 논문은 2024년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2024S1A5B5A17035223).

1. 서론

2018년 한국 연극계의 ‘미투’ 이후 공연 현장은 가시적인 성폭력과 차별을 자정하는 방향으로 빠르게 움직여 왔다. ‘젠더프리 캐스팅’은 그 흐름을 상징하는 용어가 되었고, 여성 배우의 역할 확대와 여성 창작자의 활동 증가 또한 뚜렷한 추세로 나타났다. 그러나 이러한 실천이 공연 ‘내용’에 미치는 구조적 변화는 제한적이다. 젠더프리로 추가되는 여성 배역은 작품당 한두 자리에 그치며, 그마저도 작품의 서사를 추동하는 주도적 인물이 아닌 주변적 인물에 집중되는 경향이 있다. 조연경(2020)이 지적하듯, 젠더프리는 ‘어떤 성별이 캐스팅되어도 상관없는’ 단계에 머물러 있고 ‘여성이 출연할 때 작품에 다른 의미가 생기는 단계’로 나아가야 비로소 적극적 젠더 실험이라 할 수 있다. 즉 캐스팅의 차원을 넘어 레퍼토리, 곧 대본과 극작술의 차원에서 성별 대칭의 서사를 산출하는 작업이 요청된다.

보다 본질적인 문제는 연극 교육과 현장 작업의 근간을 이루는 고전 희곡이 전제하는 젠더 의식이다. 특히 「갈매기」의 일부 장면이 수업 현장에서 폭력적 코드로 재현되기 일쑤라는 서나영(2019)의 관찰은, 고전 텍스트가 매개하는 젠더 관습의 작동 방식을 단적으로 드러낸다. 훈련생들은 “작가의 의도가 어찌되었든 [...] 습관적으로 한 사회가 용인하고 있는 관습적 행동들을 선택”하게 되는 것이다. 결국 기울어진 공연 현장의 균형을 맞추는 일은 작업자들이 훈련하고 제작하고 관객에게 전달하는 ‘내용’, 즉 레퍼토리의 차원에서부터 이루어져야 한다.

극단 신작로의 「비평가」(2017 초연, 2018 재연)는 이 문제의식을 캐스팅 차원의 크로스젠더로 구현했으나, 드라마터그 임승태는 대본 차원의 전환을 ‘변경의 과다’를 이유로 유보한 바 있다(박소영·임승태 2020). 이 유보된 과제에 대본 차원에서 응답한 작품이 본 논문의 분석 대상이다. 2019년 사전 워크숍과 낭독공연을 거쳐 2020년 11월 소극장 알과책에서 초연된 「갈매기: 하나가 다르면 모두 다르다」(각색·연출: 신영선,

이하 ‘각색자’¹⁾)는 안톤 체호프 「갈매기」의 주요 등장인물 전원의 성별을 전환하고 배경을 21세기 한국 해안 소도시로 옮긴 사례로서, 캐스팅 차원의 크로스젠더에서 레퍼토리 차원의 젠더스왑으로 한 걸음 더 나아간다.

본 논문은 다음 세 축을 차례로 검토한다. 첫 번째 축은 원작 「갈매기」에 내재한 성별 비대칭이다. 테이트(Tait 2002)를 비롯한 페미니즘 체호프 연구에 따르면, 「갈매기」는 노골적 가부장성을 결여한 대신 호칭 비대칭, 작가-배우의 위계적 분업, 작가의 대상화 권력, 여성 감정성에 대한 이중잣대를 텍스트 자체에 새겨 두었다. 두 번째 축은 각색이 수행한 작업이다. 본 각색은 성별 전환과 현대 한국화를 분리할 수 없는 단일 번역 행위로 통합 수행하였으며, 이 통합성 자체가 방법론적 핵심이다. 세 번째 축은 산출된 각색본이 한국 사회의 성별 문법 안에서 비대칭적으로 재배치되는 양상이다. 분석의 1차 자료는 체호프의 러시아어 원전(Чехов 1982)과 박현섭 번역본(2012: 이하 ‘번역본’), 신영선(2020) 각색 대본집(이하 ‘각색본’) 및 공연영상이며, 2019년 낭독 공연 관객 설문, 2020년 초연 관객 리뷰, 관련 강좌 수강생 강독 리뷰, 출연자·각색자의 작업 노트를 보조 자료로 활용한다.

본 논문은 테이트의 *Performing Emotions*(2002)와 버틀러의 수행성 이론을 일차적 이론 자원으로 삼되, 두 자원의 적용 방식은 II장과 IV장의 분석 도입부에서 각각 상술한다. 본 각색은 원작의 대칭/비대칭을 단순히 교정하거나 역전시키는 작업이 아니다. 원작 「갈매기」의 비대칭

1) 본 논문의 필자는 분석 대상인 「갈매기: 하나가 다르면 모두 다르다」의 각색·연출자 신영선과 동일인이다. 이 이중 위치는 본 연구의 방법론적 조건이자 한계이므로 다음을 명시한다. 첫째, 각색대본집·작업노트 및 각색자의 진술은 모두 검증 대상인 1차 자료로 다루며, 저자됨에 근거한 해석적 권위를 부여하지 않는다. 작품의 의미는 창작자의 의도로 환원되지 않으므로, 본문에 인용된 ‘각색 의도’는 확정된 의미가 아니라 다른 증거와 동일한 기준에서 검토되는 진술로 취급한다. 둘째, 본 논문은 창작 시점의 의도, 사후의 성찰, 분석적 주장의 세 층위를 구분하며, 의미의 잉여가 의도와 무관하게 구조적으로 발생하는 양상(V장)에 관한 논의는 이 구분에 의거한다. 셋째, 각색의 미학적 성패에 대한 평가적 판단은 분석적 주장과 분리하여 유보한다. 넷째, 관객·배우·수강생의 수용에 관한 진술은 각색자의 의도와 독립적으로, 동일 자료에 접근 가능한 제3자가 재검토할 수 있는 증거에 근거하여 제시한다.

(A)에 한국 사회의 성별 문법이 부과하는 비대칭(B)을 중첩시키는 작업이다. A는 텍스트에 내장된 19세기 말 러시아의 젠더화된 감정·호칭·위계 체계이며, B는 21세기 한국 사회가 등장인물의 행위를 ‘자연스러운 것’과 ‘낯선 것’으로 분류하는 해독 문법이다. A와 B가 같은 방향으로 작동할 때-예컨대 작가의 권위가 성별과 무관하게 유지되는 장면에서-의미는 거의 보존된다. A와 B가 어긋나는 자리에서-예컨대 성적 대상화의 권력이 ‘중년 여성 → 청년 남성’ 방향으로 동등한 강도로 작동하지 않는 자리에서-의미는 진동하며 원작에 없던 잉여가 발생한다. 본 논문이 ‘재배치’라 명명하는 것은 바로 이 잉여의 발생 메커니즘이다.

이러한 분석을 통해 본 논문은 두 가지 학문적 기여를 시도한다. 하나는 체호프 「갈매기」 해석사에 젠더적 시각을 보완하여 원작에 내장된 ‘노골적이지 않음’ 미묘한 비대칭의 작동 방식을 텍스트 차원에서 명확히 하는 것이다. 다른 하나는 한국 공연계의 크로스젠더 실천 논의를 캐스팅 차원에서 레퍼토리 차원으로 확장하여, 고전 희곡 다시쓰기의 원칙과 방법을 구체적인 사례 연구를 통해 가시화하는 것이다. 이로써 본 논문은 고전 레퍼토리의 젠더 구조를 전면적으로 재사유하는 각색 방법론의 가능성을 제시하고, 한국 공연현장의 내용적 개혁을 위한 실천적 모델로서 본 작품이 지니는 의의를 규명하고자 한다.

II. 원작 「갈매기」의 젠더 비대칭

1. ‘노골적이지 않음’이라는 함정

「갈매기」(1896)는 전근대 고전에 비해 노골적 성차별이 적은 편이다. 「햄릿」의 주요 배역이 남 6·여 2인 데 비해, 「갈매기」의 주요 배역은 남 6·여 4로 비교적 균형 있게 배치되어 있고, 비중 또한 모스크바예술극장의 민주주의적 이상에 부합한다. 각색자가 ‘고전 인물 전체의 성

별을 바꾼다’는 구상의 첫 원작으로 「갈매기」를 선택한 것도 이러한 표면적 균형 때문이다. 그러나 이 균형은 비대칭의 부재를 의미하지 않는다. 테이트(Tait 2002)는 체호프 드라마의 사실주의적 감정 표현 자체가 동시에 젠더 정체성의 수행이며, 그 수행은 결코 성별 중립적이지 않고 논증한다. 「갈매기」는 노골적 가부장성을 결여한 대신, 호칭·서사적 우선권·감정성의 사회적 코드화 차원에서 비가시적 비대칭을 텍스트에 새겨 넣는다. 현대 관객이 「햄릿」의 폭력성은 비교적 쉽게 식별하면서도 「갈매기」의 미묘한 위계는 ‘체호프의 인간애’ 혹은 ‘보편적 인간 조건’으로 흡수해 버리는 이유가 여기에 있다. 본 각색은 바로 이 비가시적 층위를 가시화하기 위한 실험으로 기획되었다.

2. 호칭의 비대칭과 작가-배우의 위계

원작의 첫 번째 비대칭은 명명 자체에 있다. 남성 인물의 배역명은 공식 성(姓) - 트레플레프, 소린, 트리고린 -을 사용하는 반면, 여성 인물은 세례명을 축약한 애칭 - 니나, 마사, 폴리나 -으로 지칭된다. 1-3막의 트레플레프와 니나는 모두 데뷔하지 못한 예술가 지망생이지만, 전자는 아버지의 성으로, 후자는 애칭으로 불린다. 작가의 시선이 두 인물을 공적 주체와 친밀한 대상으로 분리 배치하고 있음이 호명 체계에 새겨져 있는 것이다. 예명 ‘아르카디나’는 가부장제 성씨 체계를 거부한다는 점에서 자율성의 기호처럼 보인다. 공적 호명이 사회적 지위를 매개로 주어지는 것 자체는 성별에 국한되지 않으나, 아르카디나의 경우 그 지위가 ‘여배우’라는 직업적 위치에 한정된다는 점에서 비대칭이 발생한다. 예명은 탈출이 아니라 예술장 내의 다른 종류의 종속-자신의 몸과 연기를 상품화하는 방식으로만 성씨 체계를 우회할 수 있다는을 표시한다.

이 호칭 비대칭의 기저에는 보다 근본적인 분업이 있다. 곧 ‘창조하는 작가(남)’와 ‘수행하는 배우(여)’의 위계적 분업이다. 1막 극중극 직전, 트레플레프가 “꿈속에 보이는 그런 모습으로 묘사해야” 한다는 상

징주의 미학을 주장할 때, 니나는 “당신의 희곡에는 액션이 거의 없고, 낭독만 있어요. 그리고 내 생각으론 반드시 사랑 이야기가 있어야 할 것 같은데”라고 응대한다(번역본 1막). 체호프는 의도적으로 니나를 트레플레프의 텍스트를 이해하지 못하는 인물로 배치하는데, 이는 그녀가 어리석기 때문이 아니라 ‘여성 배우 지망생’이라는 위치 자체가 ‘남성 작가의 텍스트를 수행하는 자’로 19세기 말 러시아 예술장에서 고정되어 있기 때문이다. 테이트가 지적하듯, 극의 모든 사랑 관계가 짝사랑의 사슬로 구성된다는 사실은 이 분업과 유사한 형태를 보인다. ‘여배우’가 갈망의 대상이 되는 것은 그녀가 작가의 상상 속 감정을 구현하기 때문이며, 작가가 갈망의 대상이 되는 것은 그가 여배우가 머물고 싶어 하는 감정적 세계를 창조하기 때문이다.

3. 작가의 대상화 권력: 트리고린-니나 축

작가의 권력이 가장 명시적으로 행사되는 축은 트리고린-니나 관계다. 트리고린은 니나를 만나자마자 그녀를 ‘소재’로 간주하여 메모하기 시작하고, 2막에서 니나에게 들려주는 단편 구상은 극 전체의 메타적 예언으로 기능한다. “우연히 한 남자가 찾아왔다가 그 아가씨를 보게 되고, 그저 심심풀이로 그 아가씨를 파멸시키는 겁니다. 여기 이 갈매기 처럼”(번역본 2막). 이 단편 구상이 4막에서 그대로 실행된다는 사실 - 트리고린은 니나를 유혹하고, 모스크바로 데려가고, 아이가 죽고, 그녀를 버린다 -은 작가의 ‘구상’이 곧 여성 인물의 ‘운명’을 사전에 결정한다는 점에서 그 자체로 작가-배우 위계를 가시화한다. 결정적인 것은 4막의 한 줄이다. 자신이 직접 박제로 만들어 달라 부탁한 갈매기를 두고 트리고린은 “기억이 안 나요!”라 답한다(번역본 4막). 작가의 대상화가 얼마나 무심하게 ‘심심풀이’로 작동하는지가 텍스트 안에서 자기 폭로 되는 순간이다. 갈매기 → 박제 → 망각의 모티프 연쇄는 대상화·소비·폐기의 회로를 한 인물의 한 줄 대사로 압축한다.

4. 여성 감정성의 이중잣대와 위기의 남성성

아르카디나는 학자들과 등장인물 모두로부터 ‘연극적’이라는 이유로 끊임없이 비판받아 왔다(Styan 1971, Magarshack 1953). 그러나 테이트는 이 ‘연극성’이 전문 기술로 이해되기보다 진정성 없는 여성성으로 비난받고 있음을 지적한다(Tait 2002). 진정한 감정은 반드시 숨겨지고 통제되어야 한다는 스타니슬랍스키적 전제(‘내면의 진실’)가 적용될 때, 감정을 노골적으로 드러내는 여성은 무언가를 숨기고 있을 것이라 의심 받는다. 3막에서 트리고린을 붙잡으며 무릎을 꿇고 “이 이마도 내 거, 이 눈도 내 거”라 부르짖는 장면은 이 이중구속의 결정적 순간이다. 찬양과 소유 선언이 동일하게 여성 → 남성 방향으로 중첩될 때, 이 장면은 ‘여성의 적극적 욕망’이 아니라 ‘여성이 남성의 승인을 구걸하는 가부장적 교환’으로 해독된다. 한편 아르카디나가 모파상을 인용하며 여성을 ‘작가들을 사냥하는 사냥꾼’으로 묘사하고, 폴리나의 질투는 코미디로, 마샤의 고통은 “불행한 사랑은 소설 속에서만”이라는 자조로 폄하되는 등, 상호텍스트적 참조 전반이 여성 주도의 감정 행동을 비난하는 방향으로 일관되게 정렬된다.

정반대 방향에서 동일한 코드가 작동하는 사례가 트레플레프다. 그의 과도한 감정 표현 - 눈물, 분노, 자해-은 19세기 말 의학 담론에서 여성적 진단인 히스테리가 아니라 남성형 정서 장애인 ‘신경쇠약’으로 분류된다. 비평 전통은 체호프 텍스트를 “남성성이 상실된”(Rayfield 1975) 것으로 규정해 왔으며, 트레플레프는 ‘신경증적’ 반응으로 명명된다. 테이트의 진단은 명료하다. 연극적 감정 표현으로 드러나는 여성성은 구원될 수 있으나(니나·마샤는 견뎌낸다) 파괴적 행동으로 감정을 해소하는 남성성은 자멸적인 것으로 변한다. 트레플레프의 자살이 그 결정적 증거다. 동일한 감정 과잉이 여성에게는 ‘진정성 없음’으로, 남성에게는 ‘비극적 고통’으로 코드화되는 비대칭이 텍스트 전반을 가로지른다.

5. 수동성 속의 폭력성과 여성 행위자성의 침식

체호프의 남성 인물들은 햄릿처럼 노골적 폭력을 직접 휘두르지 않는다. 그러나 그들은 특유의 수동성과 우유부단함으로 여성 인물의 독립적 행위자성을 서서히 침식한다. 2막의 죽은 갈매기 장면이 그 대표적 사례다. 트레플레프는 죽인 갈매기를 니나의 발 밑에 놓으며 “여자들은 실패를 용서하지 않지요”라 말하고, 니나는 “이 갈매기도 무슨 상징인 것 같은데... 난 너무 단순해서 당신을 이해하지 못하나 봐요”라 응한다. 이 짧은 교환은 세 층위의 비대칭을 동시에 가동시킨다. 첫째, 남성 작가가 폭력의 상징(죽은 새)을 여성의 발밑에 놓는다. 둘째, 그는 ‘여자들은 실패를 용서하지 않는다’는 일반 명제로 자신의 상처를 여성 일반에 투사한다. 셋째, 여성 배우는 ‘나는 단순해서 이해하지 못한다’며 자기 지성을 스스로 낮춘다. 이 세 층위는 별도의 폭력적 행위 없이도 젠더 위계를 텍스트적으로 재생산한다. 서나영(2019)이 배우 훈련 현장에서 이 장면이 “데이트 폭력의 한 장면처럼” 재현되곤 한다고 관찰한 것은 이 잠재적 폭력성이 무대 위에서 어떻게 활성화되는지를 보여준다.²⁾ 이상 다섯 층위의 비대칭-호칭, 작가-배우 위계, 대상화 권력, 이중잣대, 수동성의 폭력-은 각색본의 대응 지점들과 쌍을 이루며, 각색본이 이 비대칭들을 어떻게 굴절시키는지 추적하는 기준점으로 기능한다.

III. 각색본의 형식적 성별 전환과 한국화

「갈매기: 하나가 다르면 모두 다르다」는 각색·연출자가 출연 배우들

2) 한 여성 대학생은 각색본 초연 관람 후기에서 원작을 다시 떠올리며 ‘텍스트 속 남성 트레플레프를 읽을 때는 왜 니나의 의지와 상관없이 열등감을 표출하고, 트리고린을 질투하는지 의문이 들고, 짜질해 보였다’고 술회하는데, 이는 원작에서 폭력성의 잠재태가 학생 관객에게 어떻게 인식되는지를 보여주는 보조 증언이다.

과의 워크숍을 통하여 구성한 텍스트이다. 각색자는 2019년 4월 23일부터 5월 16일까지 총 8회, 회당 4시간의 워크숍을 성비 5:5의 배우 10인과 공동 진행하였고, 그 결과물을 5월 17일 연희문학창작촌 야외극장에서 「2019 연희갈매기」로 낭독 공연하였다. 낭독공연 직후 관객 설문에서 극장 공연 관람 의사가 71.4%로 집계되었으며, 이 수치는 본 공연의 제작 근거로 활용되었다. 이 작품은 약 1년 6개월의 추가 작업을 거쳐 2020년 11월 18~29일 소극장 알과핵에서 팀 스케네 제작으로 총 12회 공연되었다. 워크숍 과정은 성별 전환된 인물의 신체적·언어적 실재성을 배우들의 낭독과 토론을 통해 검증하는 절차로 기능하였다. 각색자의 작업노트에 따르면 이 작업은 성별 전환 외의 비대칭을 인위적으로 조정하지 않고 결과물이 ‘가능한 한 자연스럽도록’ 만드는 것을 지향하였다. 다만 이 비조작성은 각색자의 진솔만으로 보증되지 않으며, 워크숍의 검증 절차가 그 경험적 근거가 된다. 참여 배우들의 연령은 작업 당시 20대 중반에서 30대 후반으로 각색 결과물에서 각자, 혹은 상대 배역의 말과 행동이 ‘이상하거나 부자연스럽다’고 느껴지는 부분이 없음에 동의하였다.

각색본과 원작의 인물 대응은 다음 표와 같다. 인물들의 연령은 1,2,3막을 기준으로 하며 4막은 그로부터 2년 후이다.

표 1. 각색본-원작 인물 대응

각색본	나이/성별/직업	원작 대응
최준석	50세, 남, 배우	아르카디나
손진경	41세, 여, 작가, 준석의 애인	트리고린
최수진	25세, 여, 작가 지망생, 준석의 딸	트레플레프
김지훈	23세, 남, 배우 지망생, 수진의 남자친구	니나
최명자	62세, 여, 퇴직 공무원, 준석의 누나	소린+샤프라예프
권영하	60세, 남, 퇴직 공무원, 명자의 남편	폴리나+샤프라예프
권영준	30세, 남, 교사, 명자와 영하의 아들	마샤
김민정	28세, 여, 영준을 짝사랑하는 교사	메드베덴코
윤혜영	50세, 여, 약사	도른
이한수	30세, 남, 수진의 대학 선배	야코프

성별의 단순 전환을 넘어 가장 주목할 구조적 변형은 ‘샤므라예프’의 분할과 부부화다. 원작 샤므라예프는 19세기 말 러시아의 영지 관리인으로, 그 기능이 현대 한국에 직접 대응되지 않으므로 각색자는 그의 대사를 명자(소린)와 그 남편 영하(폴리나)에게 분배하였다. 그 결과 원작에서 독립된 인물이던 소린과 폴리나가 각색본에서는 부부로 결합한다. 이 변형은 캐릭터 경제의 조정을 넘어 관계망 전체에 파급된다. 그들의 아들 영준(마샤)은 수진(트레플레프)과 사촌지간이 되었는데, 이는 의도된 변화는 아니었다. 그러나 의도치 않은 이 혈연관계는 영준이 수진에게 품는 짝사랑을 원작 마샤-트레플레프 관계보다 훨씬 더 절망적으로 만든다. ‘근친 금기’라는 추가적 벽이 더해져, 그의 체념과 결혼에 한층 무거운 의미가 부여된다. 이는 구조적 변형이 산출하는 의미의 잉여의 대표적 사례다.

직업·매체·공간의 한국화 과정에서 주목할 만한 변화는 의사 도른의 약사 헤영으로의 이동이다. 한국 농어촌 지역에서 마을 공동체의 ‘지식인이자 상담자’ 역할을 현실적으로 수행할 직업으로 약사가 선택된 결과지만, 의사와 약사 사이의 미묘한 권위 격차가 여성인 헤영에게 부여됨으로써 원작 도른의 ‘마을 지식인’ 위상은 한국 농어촌 사회에서 여성이 접근 가능한 전문직의 상한과 중첩되는 효과를 낳는다. 하인 야코프는 조명 오퍼레이터 한수로 치환되며, 한수에게 부여된 ‘수진의 대학 선배’라는 관계는 원작의 계급적 위계(주인-하인)를 한국 공연장의 예술 노동의 수평적 협력으로 재배치한다. 이 인물은 작중의 연애 및 가족관계에 개입하지 않는 부수적인 인물로 성별 전환에서 제외하였다. 한수의 대사는 공연의 조명 오퍼레이팅을 담당할 젊은 남성 배우가 콘솔 앞에 앉은 채 무대를 향해 해주었다.

원작 3막의 마지막 장면에서 트리고린은 니나에게 다급하게 헤어지며 모스크바에서 재회할 호텔명과 자기 주소를 구두로 알려준다. 각색본의 대응 장면에서 진경이 지훈에게 건네는 것은 ‘명함’(숙소 주소)이다. 이 명함은 ‘내가 여기 있으니 찾아오라’는 성적 지시의 기능을 갖는

다. 유혹의 물증이 될 수 있는 명함의 존재는 유혹의 직설성을 강화한다.

본 각색의 방법론적 핵심은 두 작업이 분리·순차로 수행된 것이 아니라 단일한 번역 행위로 동시 수행되었다는 데 있다. 이 통합성은 각색자의 진술에 앞서 작품 자체의 구조로부터 확인된다. 성별 전환은 그 자체로 번역에 준하는 작업이므로, 도착어에 해당하는 문화적 설정의 조정을 요구하기 때문이다. 19세기 말 러시아의 호숫가 별장과 21세기 한국 해안 마을은 단순히 공간적 배경의 차이가 아니라 성별 역할 기대치, 가족 구조, 예술가의 사회적 위상이 모두 다른 두 체계다. 만약 두 작업이 분리되었다면 성별 전환만 수행한 경우 ‘19세기 러시아에서 활동하는 여성 작가’는 희귀한 사례이며 ‘젊은 남성 배우를 유혹하고 버린다’는 상황 자체가 거의 발생하기 어렵게 된다. 한국화만 수행한 경우라면 원작의 성별 위계가 그대로 보존되어 ‘한국에 이식된 가부장적 「갈매기」’가 되었을 것이다. 따라서 두 작업의 통합 수행은 본 작업의 본질적 조건이 된다.

IV. 한국 맥락에서의 재배치와 의미의 잉여

성별 전환과 한국화의 통합 수행 결과 산출된 텍스트는 한국 사회의 성별 해독 문법 위에서 어떤 비대칭으로 재배치되는가? 본 장에서 ‘잉여(surplus)’란 형식적 등가 이식만으로 설명되지 않는 잔여 의미, 곧 서론에서 명명한 A와 B 중첩 자리에서 발생하는 의미의 진동분을 가리킨다. 테이트가 분석한 체호프 여성 인물들의 ‘감정의 잉여’(Tait 2002)가 텍스트 내적 현상이었다면, 본 장이 다루는 잉여는 텍스트-사회 맥락의 접면에서 발생하는 수용적 잉여이며, 본 각색의 분석적 가치는 이 잉여의 발생에 있다.

1. 호칭의 평탄화와 폭력성의 재해독

원작에서 트레플레프가 성(姓)으로, 니나가 애칭으로 불리는 호칭의 비대칭은 각색본에서 자동적으로 평탄화된다. ‘수진’과 ‘지훈’ 모두 한국어 화용 질서 안에서 자연스러운 호명이며, 어느 한쪽이 공적 성으로, 다른 쪽이 사적 애칭으로 불리는 비대칭은 사라진다. 이는 원작의 호칭 비대칭이 러시아어 이름 체계에 고유한 현상이었음을 보여주는 동시에, 한국어로 이식될 때 그 비대칭이 언어 층위에서 자동 소거된다는 사실을 드러낸다. 그러나 호칭의 평탄화가 곧 시선과 위상의 평탄화로 이어지지는 않는다. 2막의 죽은 갈매기 장면은 세 층위의 변환을 동시에 가동시킨다.

수진: (죽은 갈매기를 들고 나타난다) 여기 혼자 있어?

지훈: 응. (수진은 갈매기를 던진다) 이게 뭐야?

수진: 날지를 못하더라. 내가 목을 분질렀어. [...]

지훈: (갈매기를 가리키며) 이게 대체 무슨 뜻인데? 내가 무식해서 그런가? (각색본 2막)

(1) 행위의 강도 - 농기에서 던지기로: 수진은 갈매기를 ‘발밑에 놓는’ 것이 아니라 던진다. 형식적으로 더 공격적인 행동이지만, 한국 관객에게 이 장면은 ‘데이트 폭력’으로 코드화되지 않는다. 초연의 지훈 역 배우는 자신의 앞에 갈매기를 던지는 행동이 무섭지는 않고 불쾌하게 여겨진다고 언급했다.³⁾ 여성이 남성에게 물건을 던지는 장면이 한국 드라마의 관습적 코드(‘여성의 감정 폭발’)에 흡수되어 폭력성의 무게가 감소하는 것이다. 즉 더 공격적인 행위가 덜 폭력적으로 해독되는

3) 관객 측에서도 동일한 효과가 보고된다. 전술한 대학생은 ‘여성으로 바뀐 캐릭터 들은 적극성과 의지가 더 강해지는 결과’를 가져왔다고 관찰하며, 동일 행동의 폭력성 감소는 ‘여성의 감정 폭발’이라는 한국 드라마 코드로의 흡수에서 기인함을 보고한다.

비대칭이 발생한다.

(2) 격언의 삭제: 원작 트레플레프의 “여자들은 실패를 용서하지 않지요”는 각색본에서 삭제된다. ‘남자들은 실패를 용서하지 않는다’라는 역전이 한국어 화용에서 성립하지 않기 때문이다. 성별 고정관념이 비대칭적으로만 존재한다는 사실이 텍스트 자체에 의해 폭로된다. 각색자는 이 자리에 “너 요즘 나 피해. 눈빛은 차갑고 내가 있으면 불편해하고”라는 1인칭 토로를 배치하여, 격언의 일반화 대신 개별적 감정의 직접 표출로 전환한다. 여성의 사랑이 남성의 성공과 연결된다는 일반적 관념은 사랑이 식었음을 원망하는 여성 연인의 호소로 치환된다.

(3) 자기 지성의 낮춤: 지훈의 “내가 무식해서 그런가?”는 니나의 “난 너무 단순해서 당신을 이해하지 못하나 봐요.”와 구조적으로 동일하지만, 한국의 남성 청년이 여성 연인에게 ‘내가 무식해서 네 말을 못 알아 듣는다’고 자기 비하를 담아 말하기는 ‘부자연스럽다.’ 연출자이자 각색자는 이 장면에서 지훈 역 배우에게 별다른 지시를 하지 않았고 그는 이 문장을 빈정거림을 담아 발화하였다. 원작에서 자연스럽게 읽히던 ‘여성의 자기 지성 축소’가 실은 성별화된 수행에 기댄 것이었음이 역으로 가시화된다. 즉 동일 행위의 폭력성은 감소하고, 격언의 일반화는 반대 성별에게는 불가능해지며, 자기 비하의 발화는 낮설어진다. 세 층위의 굴절은 각각 한국 사회 성별 문법의 다른 결을 노출시키며, 호칭 평탄화의 표면 아래 잠재된 비대칭을 가시화하는 효과를 낳는다.

2. 모성의 신화에서 홀아버지 서사로

원작 아르카디나-트레플레프 모자 관계가 각색본의 준석-수진 부녀 관계로 바뀌었을 때의 변화를 가장 잘 보여주는 것은 3막의 봉대 장면이다.

트레플레프: 어머니의 손은 약손이에요. 아주 오래전 일이 기억나요.

난 그때 어린애였고 어머니는 아직 황실극장에서 일하던 시절이었어요. (번역본 3막)

수진: 역시 아빠 손은 약손이다. 어릴 때, 아빠 국립극단 있을 때, 우리 둘이 단칸방 살았었잖아요. (각색본 3막).

위 인용문은 세 층위에서 읽을 수 있다.

(1) 돌봄의 젠더: 원작에서 어머니의 돌봄(붕대 감기, 약 바르기)은 ‘여성적 돌봄 노동’의 자연화된 수행이며, 트레플레프의 ‘어머니의 손은 약손(직역: 황금의 손)’은 모성의 신비화다. 각색본은 이 대사를 그대로 아버지에게 이식하되 준석의 돌봄을 ‘모성을 떠맡은 할아버지의 이중 역할’로 재배치한다. 즉 각색본은 돌봄의 자연화 대상을 ‘여성’에서 ‘할아버지’로 이동시키되, 돌봄을 정당화하는 본질주의적 희생의 신화 자체는 그대로 재생산한다. 한국 사회에서 ‘홀로 딸을 키운 아버지’ 서사가 지닌 정서적 정당화의 자원은 모성 신화 못지않게 강력하며, 각색본은 이 자원을 텍스트에 끌어들인다. 결과적으로 형식적 성별 전환이 ‘돌봄의 탈성별화’로 귀결되지 않고, 오히려 한국 사회의 또 다른 본질주의 신화로 매개된다는 점에 주목할 필요가 있다.

(2) 폭언의 젠더: 원작 아르카디나의 “데카당...! 키예프의 속물! 밥벌레야!”(번역본 3막)가 각색본의 “너야말로 일일드라마 대본이라도 하나 쓸 수 있냐? 등신아”(각색본 3막)로 압축될 때, 폭언의 형식은 동일하지만 한국 사회의 해독은 동일하지 않다. 어머니의 폭언이 ‘여성 예술가의 히스테리적 분노’ 혹은 ‘경쟁자의 질투’로 자연화된다면, 아버지의 폭언은 ‘가부장의 승인 거부’로, 즉 예술 권력의 행사로 해독된다. 어머니의 조롱이 ‘자기 자리를 위협받지 않으려는 방어’로 읽힌다면, 아버지의 조롱은 ‘딸을 예술가로 인정하지 않겠다는 선언’으로 읽힌다. 동일한 폭언이 화자의 성별과 한국 사회의 부녀 권력 문법에 따라 도덕적 무게를 다르게 분배받는 것이다.

(3) 봉합의 차이: 원작에서 ‘기성 예술가 어머니가 아들의 예술을 인정하지 않는다’는 구도는 어머니의 사과로 일시적으로 봉합되며, 이 봉합은 ‘불행하고 죄 많은 여자’의 모성으로 자연화된다. 각색본의 ‘아버지가 딸을 인정하지 않는다’는 구도는 봉합되지 않는다. 트레플레프와 수진은 모두 싸움 끝에 눈물을 터뜨린다. 이에 대한 반응으로 아르카디나는 울지만 준석은 울지 않는다. 그의 사과는 아르카디나의 것과 사뭇 다르다.

아르카디나: (운다) 그러지 마라. (아들의 이마며 붙이며 머리에 입을 맞춘다.) 사랑하는 내 아가, 용서해라. 이 죄 많은 어미를 용서해 다오. 이 불행한 나를 용서해 줘. (번역본 3막)
 준석: 울지 마, 뭘 그런 걸 가지고 우니. (머리를 쓰다듬는다) 미안하다. 애비가 멍청해서, 미안해. (각색본 3막)

각색자는 준석의 대사를 아르카디나의 그것에 최대한 가깝게 변환하려 했으나 한국 맥락에서 아버지가 이 이상 ‘숙이고 들어가는 것’은 불가능하다고 판단하였다. 준석의 대사는 사과라기보다는 ‘달래기’에 가깝다. 준석 역의 배우 역시 이 대사를 그렇게 이해하고 수행했다고 증언한다. 원작의 모성 회귀가 일시적 봉합이라면, 각색본의 할아버지 구조는 봉합되지 않는 일상적 재생산이다.⁴⁾ 이는 본 각색이 한국 사회의 부녀 권력 문법을 가장 전면적으로 노출시키는 지점이다. 준석-수진 부녀

4) 서울대학교 노어노문학과 ‘러시아 연극’ 2025년 1학기 수강생들은 체호프의 원작과 각색본을 모두 강독한 후 아버지와의 관계가 억압적이고 권위적으로 받아들여졌다고 평가하였다. 2020년 초연 직후의 관객 감상에서도 동일한 비대칭이 보고된다. ‘아르카디나가 미안하다고 사과하는 장면’에 해당하는 자리가 각색본에서 사라진 것에 대해 ‘방금 전까지 우리 아빠처럼 굴던 사람이 갑자기 보통의 인간과 같은 양심적인 모습을 보여서 놀랐다’며, 한국 사회의 부녀 갈등이 봉합 없이 일상적으로 재생산되는 양상을 자기 가족 경험에 비추어 자연화하여 수용한다. 이러한 관객 반응은 본 절이 명명하는 ‘봉합되지 않는 일상적 재생산’이 한국 사회의 성별 문법 안에서 즉각적으로 자연화됨을 예시한다.

축의 비대칭은 친족 관계망 전반으로 확장된다. 고모부 영하가 4막에서 수진을 작가로 인정하는 발언은 부녀 축의 권력 문법이 친족 남성 일반으로 확산되는 양상을 보여준다.

폴리나: (원고를 보면서) 코스차, 당신이 진짜 작가가 될 거라곤 누구도 생각 못했지요. 그런데 지금은, 세상에나, 잡지사들이 이렇게 돈을 보내주네요. (트레플레프의 머리를 쓰다듬는다) 게다가 미남이 되셨잖아... 사랑스러운 코스차, 우리 마샤에게 좀 더 다정하게 대해 주세요! (번역본 4막)

영하: (원고를 보면서) 난 네가 진짜 작가가 될 줄 알았다. 게다가 이렇게 예뻐지고. 그래서 말인데 우리 영준이한테 화만 내지 말아줘. (각색본 4막)

영하는 수진의 고모부로 아버지와 비슷한 연배와 위상을 지닌 남성이다. 그의 ‘예뻐지고’는 폴리나의 ‘미남이 되셨다’와는 사뭇 다른 평가의 의미를 지닌다. 폴리나는 마샤의 짝사랑이 안쓰러워 트레플레프의 비위를 맞추며 ‘작가’로서 그의 지위를 인정한다. 영하가 수진을 작가로서 인정하는 발언은 거의 동일한 언술이지만 ‘돈’에 관련된 이야기가 삭제되고 여성 작가에 대한 외모 평가가 전면에 부상한다. 한국 문학의 현실상 갓 데뷔한 작가의 원고료는 큰 의미를 가지기 어렵다.

3. 여성 작가의 대상화 가능성과 수행성의 균열

원작에서 가장 노골적으로 작가의 대상화 권력이 행사되는 트리고린-니나 축이 진경-지훈으로 전환될 때, 가장 흥미로운 의미의 진동이 발생한다. 2막의 ‘121쪽 11·12행’ 장면에서 진경은 “이 구절이 이렇게 슬펐나. 이진 순수한 영혼의 호소야. 가슴이 죄어들어”라며 트리고린의 수용을 거의 그대로 이식한다. 그러나 트리고린의 수용이 ‘작가로서 기록할 만한 드라마의 재료를 얻는’ 동시에 ‘중년 남성으로서 성적 대상

을 발견하는’ 이중의 작동을 수반했다면, 진경의 경우 전자는 유지되지만 후자는 한국 사회의 성별 각본 속에서 동일한 강도로 작동하기 어렵다. 진경의 “‘박제된 순간.’ 언젠가 써먹을 일이 있겠지” 메모가 트리고린의 ‘갈매기 박제’ 모티프를 직접 이식하는 데 성공하는 것은 ‘작가의 감수성’이 한국 사회에서 비교적 성별 중립적으로 인식되기 때문이다. 그러나 한국의 관습적 해독 틀에서 중년 여성이 청년 남성을 ‘사로잡는’ 서사는 그 역이 지닌 자연스러움을 갖지 못한다. 이는 ① 중년 여성이 청년 남성을 성적으로 대상화할 사회적 권력을 실제로 가진 경우가 적기 때문이기도 하고, ② 그러한 서사가 문학적으로 축적된 관습이 빈약하기 때문이기도 하다. 이 장면은 관객에게 “여성 작가가 남성 배우를 성적으로 대상화할 수 있는가?”라는 질문 자체를 환기시키는 수행성의 사건이 된다.

트리고린: 나에겐 자신의 의지가 없어... 한 번도 자신의 의지를 가져본 적이 없어... 시들시들하고 유약한 데다 항상 순종적이고...
이런 나를 여자가 좋아할 리 있겠어? 날 가져, 데려가요, 단 내 옆에서 한 발짝이라도 벗어나면 안 돼. (번역본 3막)

진경: 내가 좀 의지박약이지. 항상 그랬잖아. 남자들이 이런 걸 좋아하나. 그래, 날 가져. 난 당신 거야. 하지만 항상 내 옆에 있어야 돼요. (각색본 3막)

트리고린은 ‘유약하고 순종적인 남자를 여자들이 좋아할 리 없다’는 통념을 뇌까린다. 그러나 진경에게 있어 그 역은 자신에게 적용되는 비하적인 통념이 된다. 유약하고 순종적인 남자는 여자들이 싫어하지만 그런 여자는 남자들이 좋아한다. 여성 화자는 자신에게 이것을 적용하는 메타적 위치에 선다. 원작에서는 관객이 바깥에서 구조를 읽어내야 했다면, 각색본에서는 인물이 대사 안에서 그 구조를 인용한다. 이것이 각색본이 원작에서는 불가능했던 ‘성별 문법의 가시화’를 수행하는 방식이며, 한재은(2022)이 「비평가」 분석에서 지적한 ‘크로스젠더의 수행

성 효과'가 캐스팅 차원이 아니라 텍스트 차원에서 작동하는 사례다. 또한 3막의 마지막인 키스 장면에서 원작의 지시문 '트리고린이 그녀에게 오래 키스한다'는 각색본에서 '지훈이 진경을 끌어안는다'로 바뀐다. 성적 접근의 주도권이 중년 남성에서 청년 남성으로 이동하는 것 역시 같은 비대칭의 증거다. 각색본은 '여성 작가의 능동적 유혹'을 정면으로 쓰는 대신 청년 남성의 자발성으로 무게 중심을 이동시킨다. 지훈 역 배우는 '출세와 야망을 위하여 유명 작가를 유혹한다'는 서브텍스트를 바탕으로 진경과의 장면에서 접근하였고, 지문에 적힌 포옹을 넘어 입맞춤을 주도했다. 각색자는 '야망'이라는 의도를 의식하지 않고 형식적 전환을 수행한 대본을 배우들에게 배포하였으나 야망은 낭독공연 배우, 수업 중 각색본을 낭독한 학생, 주변에서 지켜보는 동료 배우들 모두에게 유사한 방식으로 인식된 지훈의 동기이다. 한국어 화용에서 '중년 여성이 청년 남성을 적극적으로 유혹한다'는 서사는 그 역만큼 자연화되지 않으며, 청년 남성이 중년 여성의 유혹에 응하는 동기 또한 '연정'만으로는 쉽게 자연화되지 않는다. 초연의 청년 남성 관객 보고에서 보이듯 '한 눈에 반함'이라는 연정의 언어가 동원되더라도, 그것이 '파멸로 향하는 선택'으로 자연스럽게 읽히기 위해서는 출세·야망이라는 보충 동기가 함께 요청된다. 즉 야망은 연정을 대체하는 단일 동기가 아니라, 연정만으로 메워지지 않는 화용적 공백을 채우는 보충 항으로 작동한다.⁵⁾

다른 방향에서 굴절 또한 발생한다. 4막 마지막 장면에서 트리고린의 '기억이 안 나요'가 '대상화·소비·폐기 회로'의 텍스트적 자기 폭로였다면, 진경의 동일 대사는 한국 관객에게 '중년 여성 작가의 건망증'

5) 관객 차원에서도 동일한 동기 재구성이 일어난다. 초연의 남성 대학생 관객은 '지훈이 사랑을 나누던 여자를 버리고 한 눈에 반한 유명한 나이 많은 여자 작가를 따라가 파멸을 맞는 게 더 자연스럽다'고 보고하며, 여성 대학생 관객 또한 '연극 속 남성 아르크아지나는 트리고린의 마음이 흔들리는 것에 더 예민하게 반응하며, 더 젊은 남성을 선택할 수 있는 트리고린의 권력과 강함을 순순히 인정하고 동정심에 호소한다'고 청년 측의 권력 우위를 보고한다. 두 관객의 보고는 '한 눈에 반함'(연정)과 출세 동기(야망)가 분리되지 않고 중첩된 채 '청년 남성의 자발성'으로 수렴함을 보여주며, 이 자발성이 서사의 자연화 조건으로 기능함을 시사한다.

이라는 개인적 특성으로 자연화될 위험을 안는다. 원작의 구조적 무심함이 각색본에서는 개인적 특성으로 축소될 수 있는 것이다.

‘의지박약/능동성’이 성별에 따라 다른 성적 함의를 갖는 지점, ‘망각’이 작가의 권력에서 개인적 결함으로 미끄러질 가능성, 남성 작가와 여성 배우 사이의 지성과 대상화 권력 차이가 여성 작가와 남성 배우 사이에서는 현저히 약화되거나 거부되는 점은 본 각색의 굴절이 단일한 방향성을 갖지 않으며 장면별·발화별로 한국 사회 성별 문법과의 접면이 어떻게 형성되는지에 따라 다르게 작동함을 시사한다.

V. 결론: 의미의 진동과 잉여의 발생

본고의 분석은 세 층위로 정리할 수 있다. 각색본에서 유지되는 원작의 요소는 서사의 기본 구조, 인물 관계의 형식적 위계, 주요 대사의 문자적 의미다. “원작의 대사와 드라마적 구조를 유지한 채, 원작을 전혀 모르는 관객도 아무 위화감 없이 즐겁게 감상할 수 있는 작품”을 목표로 했다는 각색자의 진술은 이 층위에서 확인된다. 변화하는 것은 각 인물의 행위가 한국 사회의 성별 각본 안에서 해독되는 방식이며, 이는 각색자의 해석이라기 보다는 한국어 화용과 사회적 해독 문법이 텍스트에 가하는 굴절이다. 준석의 폭언은 아르카디나의 폭언과 형식적으로 같지만 ‘가부장의 목소리’로 해독되고, 진경의 유혹은 트리고린의 유혹과 형식적으로 같지만 ‘여성 작가의 수행하는 성적 대상화’라는 낯선 구도로 해독된다. 이 낯선은 ‘남자가 출세를 위해 유혹한다’는 부가적 해석으로 보완된다. 여성의 더 공격적인 행위는 덜 폭력적으로 읽히고, 동일한 폭언은 남성이 발화할 때 더 무거운 권력 행사로 읽히며, 동일한 망각이 더 가벼운 개인적 특성으로 읽힌다. 이 모든 굴절은 텍스트의 변형이 아닌, 수용 맥락의 굴절이다. 본 논문이 제시한 굴절의 메커니즘은 동일 작품을 관람하거나 텍스트로 강독한 다양한 층위의 관객 - 초연 관객,

낭독공연 참여 배우, 학부 강좌 수강생 - 의 보고에서 일관된 패턴으로 확인되며 본 논문의 논의를 관객의 수용 차원에서 예시적으로 뒷받침한다. 다만 이들 보고는 체계적 표집이 아니라 제한된 사례에 기초하므로, 일반화의 강도는 그 한계 안에서 제한적으로 해석되어야 한다.

각색 작업을 통하여 새로이 생성되는 것은 의미의 잉여다. 첫째, 영준-수진의 의도되지 않은 사촌 관계는 ‘근친 금기’의 층위를 추가하여 원작 마사-트레플레프 관계보다 영준의 짝사랑을 훨씬 더 절망적으로 만든다. 이는 샤프라예프의 분할과 부부화에서 비롯된, 각색자가 의도하지 않은 구조적 잉여다. 둘째, 진경의 “남자들이 이런 걸 좋아하나”는 원작의 언술을 전복한 메타적 자기인용을 생성한다. 셋째, 준석의 홀아버지 돌봄은 원작에 없던 ‘부재한 어머니의 역할을 떠맡은 가장의 헌신’이라는 한국적 신화를 호출한다. 넷째, 중년 작가-청년 배우의 관계에서 여성 작가는 유혹의 주체가 아니라 수단화된다. 수진 역시 “예뻐지고”라는 외모 평가와 함께 작가로 승인되는 장면은 한국 사회의 여성 창작자 평가 문법의 이중성-작가적 인정과 외모 평가의 동시성-을 드러낸다. 이러한 잉여들이 동시에 작동할 때, 각색본은 두 비대칭의 중첩을 가시화한다. 원작 「갈매기」의 비대칭(A)이 형식적 성별 전환과 한국화의 통합 수행을 거쳐 한국 사회의 성별 문법(B) 위에 다시 비대칭적으로 재배치되는 것이다. 본 각색이 수행한 작업은 ‘대칭을 비대칭으로 만드는 일’도 ‘비대칭을 대칭으로 교정하는 일’도 아니다. 그것은 A와 B를 중첩시켜 그 진동의 자리에서 새로운 의미가 발생하도록 하는 작업이며, 본 논문이 ‘재배치’라 명명한 작용은 정확히 이 잉여의 발생 메커니즘을 가리킨다. 즉 재배치는 번역의 부수 효과가 아니라 본 각색의 방법론적 핵심이다.

한편 이러한 잉여의 산출이 곧 각색의 미학적 우위를 뜻하지는 않는다. 연구자가 각색자를 겸하는 본 논문의 구조상, 각색의 ‘성공’ 여부에 대한 판단은 분석적 주장과 분리하여 유보하는 것이 온당하다. 다만 굴절이 산출하는 것이 잉여만은 아니라는 점은 분석 내부에서 이미 드러

난다. 트리고린-니나 축의 구조적 무심함이 진경에게서 ‘개인적 건강증’으로 축소될 때, 원작이 작가-배우 위계에 부여하던 의미의 밀도는 일부 소실된다. 부녀 갈등의 봉합 부재는 한국 사회의 부녀 권력 문법을 가시화하는 대신, 원작의 모성 회귀가 지니던 정서적 해소와 비극적 균형을 거둬들인다. 대사 한 줄의 치환이 작품 전체의 균형을 흔들 수 있다는 우려는 따라서 정당하며, 본 각색의 잉여는 이러한 손실과의 교환 위에서 성립한다. 본 논문이 주장하는 것은 이 교환이 미학적으로 정당하다는 평가가 아니라, 그 교환의 자리에서 한국 사회의 성별 문법이 가시화된다는 분석적 사실이다.

1. 캐스팅 차원에서 레퍼토리 차원으로

극단 신작로의 「비평가」는 동일 대본을 여성 배우들이 재현하는 캐스팅 차원의 크로스젠더로서 ‘여성 배우의 무대를 확보’하는 과도기적 성취를 거두었다(박소영·임승태 2020, 한재은 2022). 그러나 대본 차원의 성별 전환을 “변경의 과다”를 이유로 유보한 사실은, 캐스팅의 변환만으로는 텍스트가 전제하는 젠더 각본-대사, 호칭, 사랑·돌봄·창작의 분배, 그리고 신체적 폭력의 방향성-을 건드릴 수 없음을 역설적으로 입증한다. ‘각색본’은 그 유보된 과제에 대본 자체의 재구성으로 응답하며, 그것도 단순한 대사 치환이 아니라 형식적 성별 전환과 한국화의 통합 수행이라는 방법론으로 응답한다. 본 각색은 단발적 캐스팅 실험이 아니라 여성 서사를 텍스트 층위에서 생성하는 레퍼토리 개혁의 모델이며, ‘여성이 할 때 작품의 의미가 달라진다’(조연경 2020)는 적극적인 단계로의 이행을 구체적 작품 형태로 응축한다. 이러한 이행은 영미권 크로스젠더 연구(Bulman 2008, Cohen 2011)가 제기한 ‘텍스트 권위와 신체의 성별 사이의 긴장’을 동아시아 동시대 맥락에서 갱신하는 사례로도 자리매김할 수 있으며, 향후 셰익스피어·입센·한국 근대극으로 확장될 수 있는 방법론적 출발점을 제공한다. 8회 워크숍과 낭독공연을

거친 약 1년 반의 공동창작 절차는 이 모델이 책상 위의 사고실험이 아니라 무대 위에서 검증된 실천임을 뒷받침한다.

2. 수행성 이론의 재고

버틀러(2008)는 수행성(performativity)을 연극적 수행(performance)과 구분하며 후자에 대해 명시적 유보를 두었다. 그러나 한재은(2022)이 지적하듯, 무대의 ‘약속된 프레임’은 결코 닫힌 것이 아니라 관객의 수용 공간에서 바깥의 성별 문법과 연속된다. 크로스젠더 공연의 관객은 약속된 프레임을 인식함과 동시에, 그 프레임이 자신이 속한 현실의 성별 문법을 투명하게 비추는 표면임을 체험한다. 이 이중의 체험이 앞서 명명한 ‘의미의 진동’의 메커니즘이며, 버틀러의 유보가 무대를 절연된 자율 영역으로 보았던 가정을 수정해야 함을 시사한다. 더욱이 테이트(2002)가 보여주듯, 「갈매기」는 이미 등장인물 스스로가 자신의 감정을 ‘소설·연극 속 인물처럼’ 의식적으로 재인용하는 메타적 구조를 지닌다. 본 각색은 그 자기재인용을 한국적 코드로 다시 인용함으로써, 사실주의 드라마의 감정 표현이 ‘진정성의 직접 노출’이 아니라 ‘문화적 코드의 재인용’임을 무대 위에서 증명한다. 진경의 “남자들이 이런 걸 좋아하나”라는 메타적 자기인용은 그 증명의 응축이다. 이 한 문장은, 적어도 원작과의 대조를 의식하는 관객에게는, 자신이 일상적으로 수행하는 성별 각본을 잠시 외부에서 바라볼 자리를 열어 줄 잠재성을 갖는다. 다만 이 효과는 모든 관객에게 균질하게 실현되는 것이 아니라 수용 조건에 따라 차등적으로 활성화되는 가능태로 보아야 한다. 러시아 체호프 연구의 코미디적 부조화 원리(Kichigina 2020)와 ‘파멸된 처녀’ 모티프(Larionova 2018)는 한국 무대 위에서 새로운 부조화의 층을 획득하며 청년 남성 배우의 신체에 이식될 때 그 민속적 자연성을 상실한다.

3. 한국 공연문화의 젠더 문법을 드러내는 각색

본 논문은 다음의 방법론적 선택과 한계를 명시한다. 첫째, 본 논문은 원작과의 비교를 분석의 출발점으로 삼되, 각색본을 독립된 텍스트로 상정하여 한국 사회의 성별 문법 안에서 발생하는 의미의 잉여를 추적하는 방식을 택했다. 따라서 본 논문은 원작에 대한 비교문헌학적 충실성보다 각색본의 자체 논리에 우선순위를 둔다. 둘째, 1898년 모스크바 예술극장 공연 이후 누적된 「갈매기」 러시아 공연사에서 아르카디나·니나·마샤의 형상화가 시대별로 어떻게 굴절되었는지에 대한 통사적 검토는 체호프 전공자의 별도 작업을 요하는 과제로, 본 논문의 범위를 넘어서나. 셋째, 본 논문이 활용한 관객·배우·수강생의 반응은 통제된 설문이나 체계적 표집의 산물이 아니며, 더욱이 저자가 각색·연출자를 겸한 제작 맥락에서 수집·선별된 자료다. 따라서 어떤 증언이 기록·인용되었는지에 선택의 여지가 개입할 수 있고, ‘한국 관객은 특정 장면을 이리이러하게 해독한다’는 진술은 보편적 해독의 단정이 아니라 관찰된 범위 내의 경향으로 읽혀야 한다. 표본의 대표성 확보와 독립적 수용 검증은 후속 연구의 과제로 남는다. 본 연구는 이러한 한계를 인정하고, 본 각색이 가시화한 한국 사회의 젠더 문법에 분석의 초점을 한정한다. 본 각색의 의의는 ‘대칭의 회복’이 아니라 한국 사회의 비대칭을 가시화한 것에 있다. 모자관계의 부녀화가 ‘부재한 어머니를 떠맡은 홀 아버지’의 신화를 호출하는 자리, 여성 작가의 청년 남성 배우 대상화가 한국 관객의 관습적 해독을 흔드는 자리, 어머니의 감정적 폭언이 가부장적 승인 거부로 즉각 재해독되는 자리-이 모든 변환에서 의미가 진동하는 까닭은, 한국 사회의 성별 문법이 특정 역학을 ‘자연스러움’으로 자연화하는 반면 그 역은 자연화하지 않기 때문이다. 본 각색은 이 비대칭을 봉합하지 않고 관객 앞에 그대로 놓음으로써 ‘불편함’을 진단의 자료로 전환한다. 부르디외(2000)의 ‘남성지배’ 도식이 신체적 의례의 누적을 통해 재생산되는 것이라면, 본 각색은 그 재생산의 순환을 잠시

정지시키는 무대적 장치이며, 관객은 자신의 신체에 새겨진 성별 각본을 외부에서 관찰할 수 있는 거리를 확보한다. 이 거리는 단순한 인지적 효과를 넘어선다. 서나영(2019)이 보고한 배우 훈련 현장의 비대칭은 고전 레퍼토리의 무비판적 답습 위에 성립한다. 본 각색은 그 답습의 고리를 끊는 텍스트적 모델을 제시함으로써 훈련과 제작 양 측면에서의 변화 가능성을 시사한다. 안숙현(2003)·이진아(2015)가 정리한 한국에서의 체호프 수용사가 끝없는 ‘번역과 해석의 굴절’이었다면, 본 각색은 그 굴절을 의도적 방법론으로 끌어올려 각색 자체가 한국 사회의 젠더 진단이 되는 지점을 보여준다. 그 진단은 결론적으로 서사 안에 닫혀 있지 않고 객석으로 흘러나와, 관객 각자가 일상에서 수행하는 성별 각본을 다시 들여다보게 만드는 메타적 자료가 된다. 특히 주목할 것은, 본 각색이 산출한 의미의 잉여 일부가 각색자의 의도와 무관하게 관계망 재편의 구조적 귀결로 발생한다는 점이다. 가령 영준·수진의 사촌 관계는 샤므라예프의 분할·부부화에서 필연적으로 따라 나오므로, ‘근친 금기’의 잉여는 누가 의도했는지와 독립적으로 관계망 자체가 산출한 것이다. 이는 젠더스왑 각색이 작가의 의도를 실행하는 과정에 그치지 않고, 관계망의 재편이 스스로의 논리에 따라 의미를 생성하는 과정일 수 있음을 시사한다. 이 사례는 젠더스왑 방법론이 작가의 통제를 넘어서는 생성적 잠재력을 지닐 가능성을 예시한다.

■ 참고문헌

1차 자료

- 신영선(2020) 「갈매기: 하나가 다르면 모두 다르다」 대본집(미출간).
팀 스케네(2019) 「2019 연희갈매기」 관객설문지(미출간).
팀 스케네(2020) 「갈매기: 하나가 다르면 모두 다르다」 작업노트 및 관객, 관련 강좌 수강생 리뷰(미출간)
체호프, A. P.(2012) 『체호프 희곡선』, 박현섭 역, 을유문화사.
Чехов, А. П.(1982) *Пьесы*, Москва: Худож. лит.
「연희갈매기」 낭독공연 영상(2019) <https://youtu.be/sYGV5SF2YDs> (검색일: 2026.05.10.)
「갈매기: 하나가 다르면 모두 다르다」 공연영상(2020) <https://youtu.be/BuxEqy3-AFI> (검색일: 2026.05.10.)

2차 자료

- 박소영·임승태(2020) 「시스템 관점에서 본 연극 「비평가」의 페미니스트 번역 실천」, 『번역학연구』 21권 1호, 한국번역학회, 87-113.
버틀러, 주디스(2008) 『젠더 트러블: 페미니즘과 정체성의 전복』, 조현준 역, 문학동네.
부르디외, 피에르(2000) 『남성지배』, 김용숙 역, 동문선.
서나영(2019) 「배우 훈련과 젠더」, 한국연극학회 편, 『연극과 젠더』, 연극과인간, 141-154.
안숙현(2003) 『한국 연극과 안톤 체홉』, 태학사.
이진아(2015) 「안톤 체호프 장막극의 무대 해석에 대한 연구(1) — 흥해성, 이해량, 이진순의 연출 작업을 중심으로」, 『한국연극학』 56호, 한국연극학회, 173-220.
조연경(2020) 「젠더프리를 재고하다」, 『더 뮤지컬』 197호.
<https://www.themusical.co.kr/Magazine/Detail?num=4460> (검색일: 2026.05.10.)

- 한재은(2022) 「크로스 젠더 공연의 효과 - 연극 「비평가」(2018)에 나타난 수행성을 중심으로」, 『드라마 연구』 66호, 한국드라마학회, 161-186.
- Bulman, J. C.(2008) *Shakespeare Re-Dressed: Cross-Gender Casting in Contemporary Performance*, Madison: Fairleigh Dickinson University Press.
- Cohen, J. E.(2011) “Cross-Gender Shakespeare and English National Identity: Wearing the Codpiece,” *Shakespeare Bulletin* 29(3), Johns Hopkins University Press, 485-489.
- Kichigina, Viktoriya Viktorovna(2020) “The Man Who Wished… (Principles of Comical Inadequacy in Chekhov’s The Seagull),” *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki* 13(2), 33-36.
- Larionova, M. Ch.(2018) “P’esa A. P. Chekhova ‘Chaika’: literaturnye voprosy i fol’klornye otvety,” *Novyj filologicheskij vestnik* 2(45), 108-117.
- Magarshack, D.(1953) *Chekhov: A Life*, London: Faber.
- Rayfield, D.(1975) *Chekhov: The Evolution of His Art*, London: Elek.
- Styan, J. L.(1971) *Chekhov in Performance*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Tait, P.(2002) *Performing Emotions: Gender, Bodies, Spaces, in Chekhov's Drama and Stanislavski's Theatre*, Aldershot: Ashgate.

❖ ABSTRACT

What Does Gender Reversal Make Visible?
Gender Grammar in a Korean Adaptation of
Chekhov's *The Seagull*

Shin, Youngsun
Seoul National University

This paper examines *The Seagull: If One Is Different, All Are Different* (2020) as a case study in gender-swapped adaptation, analyzed across three axes.

First, Chekhov's original *The Seagull*, while not overtly patriarchal, is structured by invisible gendered asymmetries. These include asymmetrical address, a hierarchical division of labor between writer and actor, the writer's objectifying power, and a double standard regarding female emotionality. Second, the adaptation merges gender reversal with Koreanization as a single translational act. Two structural reconfigurations are particularly decisive: the mother-son dynamic transforms into a father-daughter relationship, activating a distinct power grammar, and an unintended cousin relationship introduces an incest taboo absent from the original play. Third, the adapted text is reinterpreted through the lens of Korean gender grammar, which refracts rather than corrects the original's asymmetries. The adaptation generates surplus meaning at the intersection of the source text's inherent asymmetry (A) and Korean gender grammar (B). Meaning is preserved where these align, but where they diverge, meaning vibrates and produces this surplus. This work serves as a model for repertoire-level dramaturgical gender experimentation

within Korean performance culture.

Keywords: Chekhov, The Seagull, gender-swapped adaptation, repertoire reform, performativity

■ 논문투고일 : 2026. 05. 05

■ 심사완료일 : 2026. 06. 05

■ 게재확정일 : 2026. 06. 05