

시스템 관점에서 본 연극 <비평가>의 페미니스트 번역 실천

박소영 · 임승태
(한국외대 · 한예종)

1. 서론

본 연구는 스페인의 극작가 후안 마요르가(Juan Mayorga, 1965~)의 희곡 *El Crítico*(2012)가 한국어 희곡 『비평가』(2016)로 번역, 출판되어 연극 <비평가>(2017)로 국내 초연된 이래 재공연(2018, 2019)되는 과정에서 나타난 연극 번역 사례를 논의하고자 한다. 알토넨(Aaltonen 2000/2013: 4)은 문학으로 읽히는 희곡 번역(drama translation)과 무대에서 상연되는 연극 번역(theatre translation)을 구분한다. 본 연구가 주목하는 것은 후자, 즉 <비평가>의 재공연 과정에서 나타난 연극 번역이다. 본 연구가 이 작품에 특히 주목하는 이유는 이 과정이 르페브르(Lefevre 1992)의 문학 시스템의 3대 통제 요소인 문학 시스템 안의 전문가, 문학 시스템 바깥의 후원자, 지배적 문학 사조가 어떻게 공연에 영향을 주는가를 예증하기 때문이다. 이 작품은 비평가와 작가가 등장하는 2인극으로 초연에서는 원작 설정 그대로 남성 배우가 남성 인물을 연기했으나 2018년과 2019년에는 여성 배우를 통해 이른바 젠더 프리 캐스팅(gender-free

casting)으로 공연되었다. 출연 배우를 남성에서 여성으로 바꾸는 연출가의 선택에는 젠더 구분, 성역할, 성폭력 등 공연 당시 한국 사회에서 젠더 이슈가 활성화된 사회적 맥락이 관여하고 있다. 이 과정은 또한 페미니스트 번역의 수행성 측면과도 이어져 문화학적 번역 이론의 사례로 유효하다. 한편 <비평가>의 연극 번역 과정에서는 기계 번역의 이슈가 등장하여 원저자와 번역가, 공연자, 공연자와 수용자 사이의 소통에 관여하는 새로운 사회적, 문화적, 기술적 변화를 보여주기 때문에 연극번역에 새로운 사유의 계기가 될 것으로 기대된다.

2. 선행연구 분석

2.1 연극 번역 시스템

바스넷(Bassnett)은 문화 번역 이론가이기 이전에 연극 번역을 20여 년간 연구해온 연극 번역 연구자였다. 연극 번역 연구자로서 그녀는 당시 연극기호학파의 영향을 받아 가능태(dynamis)로서의 희곡이 현실태(energeia)로서의 무대화되는 과정을 공연성(performability)의 개념으로 접근했다. 1980년대 초 문학 장르로서 희곡이 시나 소설과 다른 점을 공연성으로 규정하며 이 개념을 적극적으로 도입했던 바스넷은 80년대 중반 들었던 자신의 입장을 철회하고 연극 번역의 공연성 개념을 폐기했다. 공연성의 개념은 양날의 칼과 같아서 공연성의 개념을 추구하면 할수록 번역가는 “책상에 앉아 공연의 차원을 상상하는” “초인적인 임무”에 봉착하게 되는데, 번역가의 지위는 직역 수준의 초벌 텍스트를 번역해서 이 불완전한 텍스트를 권위 있는 연출가에게 넘기는 임시적인(ad hoc) 지위 수준을 벗어날 수 없었기 때문이다(Bassnett 1991: 100). 이러한 공연성의 혼란 속에서 결론적으로 바스넷은 문학으로서 희곡 번역의 언어적 연구를 주장하면서 연극 번역 연구를 마치고 본격적으로 번역학의 문화적 전환에 뛰어들다.

바스넷 이후 핀란드의 연극 번역학자 알토넨은 르페브르의 개작이론의 영향을 확대해 연극 번역학을 텍스트 차원이 아닌 전체 연극 시스템 차원에서 접근했다.

연극번역에 물질적 기반을 제공하는 연극 시스템은 그 자체로 하위체계들, 즉 주류극단과 변두리 극단뿐 아니라 다양한 생산자와 소비자 하위체계들로 구성된 복잡한 네트워크인데, 이들 각자는 모두 번역극 텍스트의 담화에 대하여 자신들의 기대와 선호를 가지고 있다. 연극 시스템 안에서 상연을 위한 텍스트를 준비하는 개작자들의 업무는 문학 시스템의 업무와는 다르다. 개작자들의 수가 더 많기 때문에 업무는 다른 시스템 사이에서만 아니라 그 시스템 안에서도 서로 다를 수 있다. 극작가, 번역가, 무대 감독, 의상 및 무대 디자이너, 음향 및 조명 기술자뿐만 아니라 배우들까지 이들 모두가 그들이 연극 텍스트 안으로 들어가 그것들을 자기 것으로 만들면서 연극 텍스트의 창작에 기여하는 것이다. 상연을 위한 무대에 받아들여지는 문자화된 외국 텍스트는 몇 번의 손을 거친 후에야 구어적 요소가 압도적인 무대에 도달하게 된다. 모든 번역에서처럼 연극번역에서도, 번역 완성물의 담화가 재현하는 코드들은 연극 시스템뿐만 아니라 이를 둘러싼 사회, 문화, 언어 체계로부터 나오는 목소리들이며, 그 시스템들은 모두 표현의 통로를 찾기 위한 그들 나름의 이유를 가진다. 그 결과 이러한 시스템들이 그 번역 작업을 지지하는 것은 오직 그것이 그들의 자극에 충분히 반응하는 것으로 보일 때이다. (Aaltonen 2000/2013: 56-57)

알토넨은 연극 상연에 참여하는 모든 주체를 개작자(rewriter)라는 하나의 집단으로 간주한다. 그리고 이때 번역은 자연스럽고 임의적으로 일어나는 것이 아니라 자신이 소속된 시스템의 규범과 관습에 의하여 그의 작업에 부과되는 의식적 또는 무의식적인 선택의 결과로 나타난다. 이러한 선택의 동인은 언어적인 동인뿐만 아니라 연극 시스템 안팎에 관계하는 요소들의 통제를 받는다. 연극 시스템 안의 전문가(무대 감독, 드라마투르그, 비평가)들과 시스템 바깥의 후원자(patron)는 이데올로기적인 요소, 경제적 요소, 지위적 요소에 따라 시장 상황과 번역에 대한 수요를 알 것으로 기대되는 번역가의 작품을 보상하거나 처벌하기도 한다(Aaltonen 1996: 51-55).

이러한 상황은 연출가에게 권력이 집중되던 국내 연극 번역 시스템에서도 마찬가지였다.

이운택: 번역에는 두 가지가 있는 거죠. 번역대상인 나라의 입장에서 하는 문헌적 번역과 번역하는 나라의 입장, 즉 생활 풍습과 환경을 반영하는 번역이 있는 겁니다. 저는 연극인들에겐 후자가 좋다고 생각합니다. 이유는

단순하죠. 연극이란 말로 표현하는 예술인데, 문헌적 번역은 배우들의 입에 맞지 않는 말이 수두룩하니까요. 사실 그게 제 번안의 출발인데요, 제가 그 동안 번안을 많이 했던 이유도 대부분의 번역이 문헌적 번역이어서 그것을 연극언어로 바꾸고 싶었지요. 《햄릿》의 경우 성대 김동욱 교수가 초벌작업을 하고 제가 다시 연극 언어로 바꾸었고, 이번에 공연할 로르카의 《피의 결혼》은 아예 번역자를 옆에 두고 일일이 확인하면서 문헌적 번역을 제가 다시 한국적 언어로 옮긴 경우지요. 이 정도의 경우라면 저한테 번역자란 타이틀을 붙일 수도 있겠다 싶었습니다. 한국어를 담당하는 번역자니까요. 결론적으로 제가 생각하기에 바람직한 번역이 나오려면 두 사람의 번역이 필요하다고 생각합니다. 한 명은 텍스트를 제대로 문헌 중심으로 초벌번역하고 이것을 다시 우리 언어로, 우리의 연상과 상상으로 해석하는 번역이 있어야 하는 겁니다.

김명화: 최근에는 그런 이중 번역이 시도되는 눈치지요. 특히 우리나라 작품을 외국어로 번역할 경우 한국인 번역자와 번역되는 언어권의 역자가 파트너가 되어 공동작업을 하더군요. 희곡은 눈으로만 읽는 작품이 아니라 누군가의 입으로 발화되고 들려야 하는 운명을 갖고 있어서 그럼 섬세한 번역작업이 더 필요한 것 같습니다. (이운택 2008: 8)

‘문헌적 번역’, ‘생활 풍습과 환경을 반영하는 번역’, ‘번안’, ‘초벌작업’, ‘초벌번역’, ‘이중 번역’ 등 번역에 대한 구분 짓기 속에서 인문문의 연출가는 문헌적 번역을 뜻하는 희곡 번역과 연극 번역을 엄밀히 구분하면서 자신을 ‘한국어 번역자’로 칭한다. 즉 국내 공연 시스템에서는 다시쓰기 주체 면에서 이(異) 언어 간 번역자를 초벌번역자로, 한국적 언어로 옮겨 연상과 상상으로 해석하는 번역, 즉 동일 언어 간 번역자로 구분하며, 전자에 대한 후자의 압도적 우위를 목격할 수 있다. 바스넷으로 하여금 공연성을 포기하게 만든 영국의 공연 시스템과 동일한 권력 관계가 국내 공연계에도 존재함을 볼 수 있다.

연극 번역 시스템의 한 축을 담당하는 교육자, 즉 연구자들도 공연성이나 가화성의 개념을 중심으로 연구를 진행해왔다. 국내 희곡 번역 연구는 크게 외국문학 수용의 관점과 번역학 연구의 관점의 연구로 나눌 수 있을 것이다. 전자의 경우 서구극의 수용 과정에서 보이는 연극 시스템의 관례에 비추어 문학 시스템 상의 희곡 번역 오류를 지적하는 연구(김정용 2002; 오세곤 2002; 장원재 2004)가 있다. 후자의 경우, 먼저 희곡이 갖는 장르 특수성, 즉 공연성에 관한 이론 연구(손주경 2009; 이형진 2009)가 있다. 이후 희곡 번역에 관한 학위 논

문(박소영 2011; 윤현숙 2018a)이 발표되면서 본격적으로 기술주의 번역학(DTS: Descriptive Translation Studies)의 틀 속에서 연극 번역 논의가 이루어지고 있다. 다양한 언어의 연구자들(김지은 2016; 김혜경 2018; 박소영 2012, 2014; 윤현숙 2018b, 2018c, 2019; 한현희 2015)이 텍스트 차원에서 직시, 어투나 서법, 호칭이나 지칭어, 문화특정어 등과 같이 ‘글말’(희곡)이 ‘입말(공연텍스트)’로 변화하는 과정에서 생산된 다양한 텍스트를 비교 분석하여 희곡 번역 전략과 경향을 논의했다. 이러한 DTS 희곡 번역 연구의 의의는 “X라는 희곡 텍스트의 한국어 번역은 공연성을 고려하여 A, B, C라는 전략을 구사하였다”라는 일종의 희곡 번역 연구 공식을 구체화하고 있다는 점이다. 흥미로운 지점은 공연계에서 발표된 연구나 번역계에서 발표된 연구가 공통적으로 문학 시스템과 연극 시스템 간의 협업을 제안하고 있다는 점이다. 박소영(2014: 53)은 “역자 혼자의 고독한 번역 활동보다는 연극계의 드라마투르그, 윤색자, 연출자, 배우 등 공동 번역 체계” 구축을 제안하였고, 윤현숙(2019: 227) 역시 배우와 제작진과 같은 연극 관계자들의 선호도와 같은 실증 연구를 제안했다. 이에 본 연구는 연구 범위를 희곡 번역에서 연극 번역으로 확대하여 연극 <비평가>가 젠더 프리극으로 재공연되는 과정을 시스템 차원에서 접근하여 시스템 내부의 전문가와 외부의 후원 관계를 고찰하고, 특히 제작진과 배우, 나아가 관객과 비평가까지 포함하는 시스템 주체들의 페미니스트 번역 실천 양상을 실증적으로 보이고자 한다.

2.2 페미니스트 번역 연구

앞서 언급하였듯이 연극 <비평가>는 2017년 초연을 제외하고 2018년과 2019년 젠더 프리 캐스팅으로 부각된 작품이다. 즉, 이 작품의 재공연 과정에 개입한 가장 큰 이데올로기는 젠더, 그 중에서도 페미니스트 이데올로기이다. 페미니스트 번역은 여권신장으로 인해 남성지배적 담론을 와해시키고 사회적 고정관념과 언어적 형태간의 연관성, 가부장적 언어에서 근본적 변화를 도모하는 것을 목표로 한다(정선혜 2017: 18-19). 페미니스트 번역가들은 전통적인 의미의 번역에 머무르지 않고 연극 번역만큼이나 다시쓰기와 재공연에 적극적이다. 플로투우(Flotow 1997: 48)에 따르면, 페미니스트 번역가들은 충실성에 입

각한 등가(equivalence of fidelity)보다는 읽기, 다시읽기, 다시쓰기, 또 다시쓰기 등의 과정과 그 과정에 영향을 미치는 문화적, 이념적 차이의 문제에 더 관심을 가지고 있다. 연극 번역 논의에서 알토넨이 언급한 연극 상연을 위한 수많은 개작자들의 참여와 유사한 기제가 페미니스트 번역 연구에서 작동하는 것이다. 사이먼(Simon 1996: 2)은 페미니즘 번역의 충실성이 원저자나 독자 어느 한쪽을 향하는 게 아니라 양자가 모두 참여하는 글쓰기 프로젝트(writing project)를 지향한다고 주장하며 수잔 드 로비에르-아우드(Susanne de Lotbinière-Harwood)의 번역 전략을 그 예로 소개한다. 이 사례에서 번역자는 여성성(feminine)을 강조하기 위해 ‘one’에서 ‘e’를 굵은 글씨로 처리하고, 내재한 성차별을 드러내기 위해 ‘HuMan Rights’의 ‘M’을 대문자로 고치고, 불어의 ‘auteure’를 옮기는데 기존의 ‘author’대신 ‘auther’라는 신조어를 만들고, ‘amante’를 ‘shelove’로 번역했다(21).

국내 페미니스트 번역 연구는 남성 번역사와 여성 번역사의 번역 결과물의 차이를 비교하는 연구(김동미 2009; 권오숙 2013; 유미향 외 2012), 여성 재현 변이를 분석한 연구(이상빈 2016, 2017, 2018), 번역전략을 고찰한 연구(마승혜 2015) 등이 있다. 특히 마승혜(2015)는 *The Awakening*의 번역 사례를 통해 페미니스트 번역 전략이 기존 번역 전략과 크게 다르지는 않지만 여성성을 강조한다는 뚜렷한 목적 하에 기존 번역 전략과 조금씩 다른 전략을 취하며 페미니스트 번역을 수행하고 있음을 보여준다. 페미니스트 번역 전략으로는 플로투우(1991)의 ‘보충하기(supplementing)’, ‘서문 및 각주쓰기(prefacing and footnoting)’, ‘납치하기(hijacking)’ 전략과 마스르디어-케니(Massardier-Kenny 1997)의 ‘되찾기(recovering)’, 원작에 대한 ‘해설(commentary)’, ‘저항(resistance)’과 같은 원저자 중심의 번역전략, 그리고 번역에 대한 ‘해설(commentary)’, ‘병렬텍스트 사용(a use of parallel texts)’, ‘협업(collaboration)’과 같은 번역자 중심의 번역 전략(28-31)을 들 수 있다. 마승혜는 이 연구에서 한국의 페미니스트 번역은 적극적으로 원문을 ‘납치’하고 ‘해체’하지는 못하고 부가적인 의미 보충을 통해 여성 인물의 감정 표현 강도를 높이는 다소 소극적이고 보수적으로 수행되고 있다고 주장했다(46).

페미니스트 번역의 관점에서 본 연구는 소극적으로 수행되는 페미니스트 번역이 연극계와 협업하는 과정에서 적극적인 납치하기가 일어날 수 있다는 점

에 주목한다. 즉 ‘공연성’의 개념으로 인한 장르 특성상 공연 참여자들의 적극적인 납치하기가 일반화된 분야가 바로 희곡 번역 분야라는 점이다. 남성 인물을 여성 배우가 연기하는 것, 혹은 인물의 성별을 특정하지 않는 젠더 프리 공연은 공연 층위에서 일어나는 납치하기 전략으로 볼 수 있기 때문이다. 이와 같은 이론적 배경 하에 다음 장에서는 『비평가』가 <비평가>로 재공연 되는 과정을 분석하도록 한다.

3. 연극 <비평가>와 연극 시스템

*El Crítico: Si Supiera Cantar, Me Salvaría*는 마요르가가 2012년에 발표한 작품이다. 마요르가의 작품은 2016년 김재선의 번역으로 『비평가, 눈송이의 유언』이라는 제목의 희곡 선집에 수록되었다. 작품의 줄거리는 다음과 같다. 작품은 유명 극작가 스카르파(Scarpa)와 연극 평론가 볼로디아(Volodia) 두 인물이 등장하는 2인극이다. 10년 만에 스카르파의 새 작품이 공연된 첫날 밤, 이 공연을 보고 집으로 돌아온 볼로디아는 다음 날 신문에 게재할 평론을 쓰려고 하는데, 이때 갑자기 스카르파가 볼로디아의 집에 찾아온다. 스카르파는 볼로디아에게 자기가 보는 앞에서 평론을 써보라고 요청하고 볼로디아는 주저하던 끝에 평론을 쓴다. 볼로디아의 평가에 실망한 스카르파는 공연 대본을 꺼내 읽어가며 볼로디아에게 반박하기 시작하고 이 과정에서 두 사람의 치열한 논쟁이 벌어진다. 특히 문제가 되는 것은 작품 속에 등장한 여성 인물인데, 볼로디아는 그 인물이 진실하지 못하다며 스카르파가 관객에게 타협했다고 비난하는 반면, 스카르파는 그 여인이 지금은 볼로디아 곁을 떠난 볼로디아의 아내를 모델로 했고, 그 여자가 한 말을 그대로 옮겼다는 사실을 폭로한다. 결국 볼로디아는 그 여자를 찾아 집을 떠나고 홀로 남은 스카르파는 신문사에서 걸려온 전화를 받고 자기가 직접 평론을 불러준 다음 새로운 작품을 쓰기 시작하는 것으로 막이 내린다.

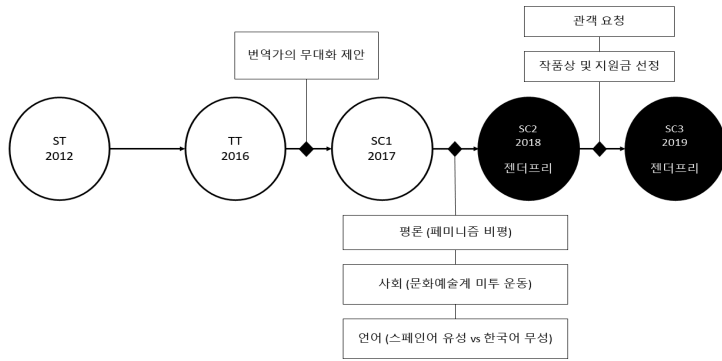
이 작품은 연극의 생산과 수용을 대표하는 두 주체가 주인공으로 설정되어 양쪽의 입장을 변호하는 논쟁극이라는 형식적 측면과 더불어 메타극(metadrama) 장치를 다수 보유하고 있다. 두 인물이 극 안에서 또 다른 연극을 재연하고 논

평하는 것(the play within the play, role play), 이 과정에서 극작, 연출, 연기, 평론 등의 연극 제반 영역과 연극사를 언급한다는 점(literary and real-life reference) 등이 대표적인 메타극적 요소에 해당한다(Hornby 1986: 17). 메타극 장치를 무대화하는 과정에서 공연 주체들은 이 작품이 연극에 대한 연극임을 지속적으로 인지하고 그것을 무대 기호로 표현할 방법을 모색했다. 2018년 젠더 프리 캐스팅 역시 메타극적 인지를 공연에서 드러내는데 기여했다.

연극 <비평가>는 2017년 동숭아트홀 동숭 소극장에서 국내 초연되었다. 이 영석 연출을 비롯한 극단 신작로 공연팀은 2012년 스페인어 대본을 원본(ST)으로 삼아 출판된 『비평가, 눈송이의 유언』(2016, TT)을 연습 과정에서 부분적으로 수정한 대본(SC1)으로 작품을 무대화했다. 초연 공연에서는 등장인물인 비평가와 작가 모두 원작의 설정과 마찬가지로 남자 배우들이 연기했다.

반면 두산아트센터 스페이스111에서 공연한 2018년 <비평가>(SC2)는 동일한 연출 하에 배우가 모두 여성으로 바뀌었다. 단, 등장인물의 성별이 남성에서 여성으로 바뀐 것이 아니라 공연자의 성별이 남성에서 여성으로 바뀐 젠더 프리 캐스팅을 채택했다. 최근 공연예술계에서는 극적 인물의 재현에 있어서 성별, 인종, 장애 여부로 인한 차별이 이뤄지던 지난 관행으로부터 결별하기 위한 실천이 활발히 모색되고 있는데, 그중에서도 등장인물의 성별에 얽매이지 않고 그 인물을 연기할 배우를 캐스팅하는 젠더 프리 캐스팅은 국내에서도 활발히 시도되고 있다. 특히 여성 배우에게 주로 남성 주인공의 연인, 어머니, 딸 등 남성 인물에 종속되거나 의존적인 고정된 성역할이 주어지는 기존 관행에 대한 저항의 성격이 두드러진다. 대학로예술극장 소극장에서 공연한 2019년 <비평가>(SC3)도 전년도 공연의 호응에 힘입어 2018년과 동일한 배우들에 의해 젠더 프리 방식으로 재공연되었다. 이 과정에서 번역가의 다시쓰기, SC1, SC2, SC3의 총 4번의 다시쓰기가 이루어졌다. 이 과정에 개입된 번역 시스템의 통제 요소는 <그림 1>과 같다.

〈그림 1〉 연극 <비평가>의 국내 수용 과정



연극 <비평가>의 작가 마요르가는 마드리드 왕립 드라마 예술학교 교수를 역임하고 현재는 카를로스 3세 대학에서 무대예술강좌를 총괄하고 있으며 2019년에는 스페인 한림원의 회원으로 선출되었다. 그는 현재 스페인에서도 가장 많이 공연되는 작가이자 2007년 국립연극상을 비롯하여 막스상 최고 작가상을 3회 수상하는 등 스페인을 대표하는 ‘공인된’ 작가로서의 명성을 가지고 있다. 국제적으로도 그의 작품은 25개 국어로 번역되고, 특히 <맨 끝줄 소년>의 경우 2012년 프랑스에서 프랑수아 오종(François Ozon) 감독이 영화화하여 산세바스티안 영화제, 토론토 영화제 등에서 수상하는 등 국제적 명성을 얻었고, 국내에서도 <인 더 하우스(In the House)>라는 제목으로 상영되었다. 마요르가의 작품은 국내에서는 스페인어권 연극이 비주류임에도 불구하고 국내 연극 시스템 내에서도 인지도가 매우 높다. 마요르가의 성공은 과거 연출가의 지명도에 힘입은 스페인 연극 <피의 결혼>의 성공과는 차이가 있다. 스페인 문학 전문가인 김재선은 마요르가의 작품을 국내에 소개하는 데 크게 기여했다. 김재선이 번역한 『스탈린에게 보내는 연애편지』(2013), 『천국으로 가는 길』(2013), 『맨 끝줄 소년』(2014), 『다윈의 거북이』(2015), 『영원한 평화』(2015), 『하멜린』(2015)은 국내 희곡 출판 시장에서는 드물게 번역서가 초판에 이어 단기간에 재판될 정도로 호응을 얻었다. 이 중에서 <다윈의 거북이>(2009), <영원한 평화>(2012), <천국으로 가는 길>(2014), <피리 부는 사나이>(2015), <맨 끝줄 소년>(2015, 2017, 2019)이 주로故김동현의 연출로 국내에서 상연되었다.故김

동현 연출가 역시 한국예술종합학교 교수와 국립극단 상임연출을 역임하고 대한민국연극대상 연출상을 받은 권위 있는 연출가이다. 특히 연출가의 유작 <맨 끝줄 소년>은 예술의전당 자유소극장에서 여러 차례 재공연되었다. 따라서 마요르가라는 작가와 작품의 권위는 번역가와 연출가의 권위와 결합하여 마요르가의 여러 작품들이 국내 문학 시스템과 연극 시스템 안에서 읽히고 쓰이고, 다시쓰기 되도록 장려하는 후원의 한 축으로 기능한 것으로 볼 수 있다. 이후 마요르가를 국내에 처음 소개한 연출가 사후, 번역가가 새로운 연출가를 직접 섭외한 이례적인 상황은 시스템 맥락에서 접근할 때 일종의 후원(patronage)으로 연극 <비평가>(2017)의 무대화를 추진한 것으로 볼 수 있다.

2018년 <비평가> 재공연(SC2)에는 공연 당시 우리 사회의 당면 현안이 다시쓰기의 동인으로 작동했다. SC2가 젠더 프리극을 표방할 수 있었던 것은 당시 연극계에서 강하게 일고 있던 미투 운동(홍승연 2019: 240)의 영향이 컸다. 2018년 초 연극계는 유명 배우 또는 연출가로부터 상습적 성폭력 피해를 입은 여성 연극인들의 고발이 잇따르면서 미투 운동이 활발히 전개되었다. 더불어 여성 배우에게 주어지는 배역이 제한적이라든지 같은 역할을 하는 남성 연극인보다 적은 보수를 받는다는 데 대해서도 연극계 내부는 물론 관객들에 이르기까지 문제를 제기하고 있는 시점이었다. 그런데 이 작품은 연극계의 생산과 수용 두 축을 대표하는 작가와 평론가 모두를 남성으로 설정한 반면, 여성은 등장할 기회도 얻지 못한다. 나아가 이들 남성 지식인들의 대화에는 여성들이 여러 차례 부정적으로 언급되며 대상화되기에 2018년 국내 상황에서는 관객들의 저항을 피하기 어려운 상황이었다. 2017년 초연 연습 당시에도 연출부, 드라마투르그, 배우 등의 공연 주체들은 이 작품의 ‘젠더 감수성’을 관객이 어떻게 수용할지에 관해 우려했다(임승태 2018: 11). 제작자들은 이를 일종의 ‘hubris(hubris)’로 ‘젠더 감수성이 결여된 두 남성 지식인’을 그리기 위한 작가의 의도적 삽입으로 해석했으나(22), 당시 연극계의 중심 관객층인 2-30대 여성들은 이러한 설정에 여성이 대상화되는 것 자체를 더 이상 용인하지 않는 흐름이 일고 있었다. 이 상황에서 2018년 재공연을 준비하던 중 각자의 공연 일정으로 인해 합류할 수 없었던 기존의 두 배우를 대신할 새로운 배우를 섭외해야 했던 이영석 연출은 임승태 드라마투르그의 제안을 받고 여성 배우를 캐스팅하게 되었다. 또한 공연자들이 젠더 프리 캐스팅을 선택한 배경에는 2017년 공연 이후

제기된 페미니즘 비평의 영향도 있었다. 극작가이자 비평가인 신영선은 <비평가>(2017) 초연에 대하여 아래와 같이 논평했다.

이 남자들은 너무나 말이 많고 여자를 대상화하는 데 익숙하며 여자의 교환을 통해 관계를 공고히 하는 전형적인 남성연대의 양상을 보여준다. [...] 이 작품에 출연한 배우들과 역량 면에서 결코 뒤떨어지지 않는, 비슷한 경력과 나이의 여자 배우들에 대해 생각한다. 그들에게 저 정도의 밀도 있는 역할이 주어진 적이 있는가. 얼마나 성녀나 성적 대상이 아닌, 주체가 되는 역할을 맡아본 적이 몇 번이나 될까. 극중에서 ‘여배우’는 작가와 비평가가 꿈꾸는 ‘제대로 된 대상’이 되지 못한다는 이유로 가차 없는 비하의 대상이 된다. (신영선 2017)

이후 공연 주체들은 젠더 프리 캐스팅을 요청하는 공연 외적 상황에 부응하기 위해 작품 내부에서 그 정당성과 그에 따른 공연 효과를 고려해야 했다. 남성 2인극으로 구성된 이 작품의 경우 여성 인물이 등장하지 않지만 동시에 부재한 여성 인물이 두 인물 간 갈등에 핵심 역할을 한다는 특징을 지니는데, 여성이 소외되고 타자화되어 있는 이러한 극적 특성은 여성 배우의 캐스팅을 통해 전복될 수 있었다. 특히 극 후반부에서 본래 남성 극작가의 대사로 배당되어 있던 극중극 여성 인물의 대사를 젠더 프리 캐스팅을 하게 되면 여성 배우가 직접 낭독하게 됨으로써 남성을 연기하던 여성 배우가 일시적으로 자신의 성으로 연기하는 상황에 이르게 된다. 임승태(2018: 26-28)는 이 같은 이중 변장이 셰익스피어(Shakespeare)가 여러 차례 사용한 점에 주목한 바 있다. 셰익스피어 극에서는 여성 인물이 일시적으로 남성 인물로 변장하여 여러 가지 사건을 주도적으로 해결해 나가곤 하는데, 이 장치는 여성 배우의 출연이 금지되어 있던 당시 사회적 상황과 연결해서 볼 때 중요한 의미를 지닌다. 이 장치를 통해 여성을 연기하던 남성 배우는 일시적으로 자신의 본래 성으로 돌아와 자연스러운 연기를 선보일 수 있을 뿐만 아니라, 궁극적으로는 여성의 출연을 금지한 당시 연극 제도를 낫설게 보도록 이끌 수 있기 때문이다.

미투 운동으로 촉발된 지배적 사조의 전환은 연극 시스템 안의 전문가인 비평가와 연극의 궁극적인 목표인 관객, 그리고 공연자 내부에서 젠더 감수성에 대한 인식을 촉발시켰으며 결과적으로 <비평가>라는 작품에 대한 새로운 관

점의 다시쓰기를 촉발한 것이다. 일단 젠더 프리 캐스팅이 결정되자 이영석 연출은 재공연에서 이와 같은 요인들을 보완하고 해결하고자 제작진의 인력 구성에서부터 여성의 참여를 확대했다. 연습 과정에서 두 여성 배우의 작품 이해를 적극적으로 수용했으며, 2-30대 여성 조연출 및 오퍼레이터를 기용하여 또래 관객들의 반응을 대리 청취했다. 즉, 새로운 관점에서 <비평가>가 다시쓰이기 시작한 것이다. 결과적으로 2018년 재공연은 관객들에게 큰 주목을 받았다. 공연초기 관객들은 자신의 사회관계망서비스(SNS)에 공연에 대한 호평과 더불어 자발적으로 공연을 홍보하는 글을 남기기도 했는데, 그중 상당 부분이 아래와 같이 공연이 텍스트를 전복 혹은 보완하고 있다는 지적이었다.

대본은 남성을 위해 쓰여졌지만, 여성의 목소리로 말했기에 완성됐다. (jinhan_jari_PR 2018)

남성창작자의 비대한 자의식에 대해 남성배우의 입을 빌어 전시켰다면 메타는 고사하고 모든 게 전형적으로 보였을 거고 그랬다면 날리고 날린 미소지니한 마초적 창작물 중 하나가 됐을 것이다. (프로그램북에서 남성배우들이 연기했던 초연의 후기를 읽어보니 이 부정적 예측은 정확했다) [Nachugi 2018]

이러한 입소문에 힘입어 공연은 연극계 비수기에 해당하는 8월에 상대적으로 짧은 2주간 공연했음에도 110석 규모의 객석이 대부분 매진되었고, 여러 번 재관람하는 관객들도 적지 않았다.

2018년 젠더 프리극의 성공 이후 제도적, 경제적 요소의 후원이 본격화되었다. <비평가>는 월간 『한국연극』 2018 공연베스트 7 및 이태일리 문화대상 연극부문 후보에 선정되었으며, 스카르파 역의 김신록 배우는 제55회 백상예술대상 젊은연극상 후보에 올랐다. 또한 재공연의 의미와 레퍼토리로 발전 가능성을 인정받아 서울문화재단 2019년도 예술작품지원사업 및 한국문화예술위원회 공연장대관료 지원사업에 선정되어 2019년 재공연의 재정적 기반을 마련했다. 관객들로부터 재공연 요청도 쏟아져 들어왔으며, 2019년 재공연은 예매 첫날 예매 사이트 판매분 전량이 매진되었다.

이러한 후원이 2019년 <비평가>의 다시쓰기 동인이 된 것이다. 한편 국내

주요 연극 잡지에서 2018년 젠더 프리 캐스팅에 대하여 다수의 평론과 출연 배우들과의 인터뷰를 게재한 것 역시 시스템 내부의 전문가들이 이 공연의 페미니스트적 접근에 관심을 보였음을 입증한다.

이처럼 마요르가의 <비평가>(2017)는 최초 작가와 작품의 권위, 그리고 시스템 내부의 전문가인 번역가의 직접적인 제안으로 시작되었으나, 미투 운동이 촉발시킨 지배적 사조의 변화, 시스템 내부의 전문가인 공연자, 비평가, 그리고 관객의 젠더 감수성이 합쳐져 “비교적 짧은 시점”(Lefevere 1992: 19)에 <비평가>(2018)라는 작품으로 다시쓰기된 것이다. 끝으로 <비평가>(2019)는 시스템 바깥의 후원자의 페미니스트 이데올로기, 작품상과 지원금 같은 제도적, 경제적 보상과 열성적 관객을 중심으로 하는 후원자들의 기대를 충족시키기 위해 2018년 공연의 연속선상에서 약간의 보완이 이루어진 다시쓰기로 해석할 수 있다. 이러한 맥락을 토대로 다음 장에서는 <비평가>의 재공연 과정에서 페미니스트 번역의 납치하기 전략이 어떻게 구현되었는지 공연과 언어적 차원에서 살펴보고자 한다.

4. 연극 <비평가>와 페미니스트 번역

4.1 공연 차원

르페브르는 문학 사조, 이데올로기와 번역의 상호 작용에 대해 다음과 같이 주장한다.

언어적 고려 사항이 이데올로기 그리고/또는 문학 사조와 관련된 고려 사항과 충돌하는 경우, 그것이 번역 과정 중 어느 단계이든 간에, 후자를 중시하는 경향이 짙다는 것을 확인할 수 있다. (Lefevere 1992: 39)

르페브르는 번역가 자신이, 그리고 후원자가 번역가에게 부여한 이데올로기를 가장 중요한 고려 사항으로 설명한다. 르페브르에 기대어 보면 2018년 미투 운동으로 부상한 페미니스트 이데올로기가 연극 <비평가>의 다시쓰기를 동인했을 때 언어적 고려 사항은 페미니스트 운동의 젠더 감수성에 부합되는 방향

으로 다시쓰기 되어야 한다. 이 과정에서 연극 전문가가 선택한 젠더 프리 캐스팅에서 페미니스트 번역의 전략을 확인할 수 있다. 기존의 변안이나 각색과 같은 연극계 관행이 공연 의도에 맞춰 텍스트를 전면적으로 개정하는 것인 반면, 극단 신작로의 젠더 프리 <비평가>는 텍스트를 크게 바꾸지 않고 배우의 성별을 바꾸는 것을 통해 동일한 텍스트가 다르게 전달되도록 했다는 점에서 플로투아의 납치하기 전략으로 설명하는 것이 더 효과적이다. 대표적인 예가 극중극의 여성 인물과 그 인물을 연기한 배우를 언급하는 다음 대사이다.

스카르파: 하지만 이번 경우, 그 여배우는 정말 문제예요.

블로디아: 여배우가 문제가 아닙니다. 여배우는 훌륭해요.

스카르파: 훌륭하다! 내가 했으면, 더 그럴듯했겠네요. 내가 했으면, “거짓됨”이 덜했겠어요.

여기서 문제 되는 그 여배우는 본래 스카르파의 작품 속 여성 인물을 연기한 여성 배우이지만, <비평가>(2018)에서는 이 대화를 여성 배우가 주고받음으로써 이 말이 극중극의 인물을 연기한 배우뿐만 아니라 <비평가>를 연기하고 있는 여성 배우들을 직접 지시하는 효과를 산출한다. 이 지시적 효과는 배우의 제스처를 통해 강화되기도 했다.

<그림 2> 연극 <비평가>(2019) 공연 사진



<그림 2>에서 볼 수 있듯이 블로디아 역의 백현주 배우는 “여배우는 훌륭해요”를 말하며 자신의 몸에 손을 대었다가 떼는 제스처를 하고, 스카르파 역의

김신록 배우 또한 이어진 대사에서 그 제스처를 반복하는데, 이로써 “여배우”가 극중극의 그 여배우뿐만 아니라 배우들 자신, 나아가 여배우 전체로 해석될 수 있도록 한다. 이처럼 <비평가>(2018)에서 젠더 프리 캐스팅은 여배우의 무대 출연이 배제되어 있던 희곡의 본래 설정을 전복해서 스카르파의 대사처럼 마요르가의 <비평가> 또한 “작품 전체를 그 여자를 위해” 쓴 것처럼 느껴지게 한다는 점에서 페미니스트 번역 실천 전략으로 사용되는 납치하기의 사례에 상응하는 효과를 지닌다고 하겠다.

<그림 3> 공연 포스터



공연 제작진은 걸텍스트(paratext)를 통해서도 젠더 프리 방식을 통해 수행하는 납치하기를 분명히 드러내고 있다. <그림 3>은 2017년과 2018년 공연 포스터이다. 포스터에는 각 공연에 출연한 두 명의 배우 쌍이 등장하는데, 이 극명한 성별의 대비에서 <비평가>라는 작품이 페미니스트 관점에서 ‘납치’당했음을 확인할 수 있다.

한편 젠더 프리 캐스팅이 되면서 여성 배우들이 남성 인물을 연기해야 하는 상황이 벌어지면서 한층 더 면밀한 읽기가 이뤄졌고, 배우들은 인물 연기 방식을 고민하면서 텍스트에 대한 질문이 더 많아졌다. 결과적으로 원문이 어떤 의미인지, 특정 대사가 어디까지 해석 가능한지에 대한 질문이 늘어났으며, 스페인어 비전문가인 연출과 드라마투르그는 원문을 사전과 기계 번역을 활용하

여 배우들의 질문에 응했다. 이로써 종래 희곡 번역과 분리될 것으로 여겨진 연극 번역이 다시금 뜻 언어 간 번역의 장으로 들어오게 된다. 이 과정에서 일종의 집단 번역가로서 공연 주체들은 스페인어와 한국어가 가진 언어적인 차이를 인지하게 되었다. 출발어(Source Language)인 스페인어는 문법적으로 성이 유표적인 반면, 도착어(Target Language)인 한국어는 무표적이다. 대표적인 예로 제목인 ‘비평가’라는 단어의 원어 ‘el crítico’의 경우 ‘el’은 정관사의 남성단수형이고 ‘crítico’는 남성명사이다. 그러나 한국어 ‘비평가’에는 성표지가 존재하지 않는다. 물론 이러한 명사 앞에 ‘여류’라는 말은 쓰지만 ‘남류’라는 말은 사용하지 않는 것처럼, 특정 직업에 대한 성별 고정관념이 한국어 관습에 없는 것은 아니지만, 적어도 문법적으로는 비평가가 여성인지 남성인지 구분할 필요가 없는 언어 구조인 것이다. 다시 말해 젠더가 무표화된 한국어 번역 텍스트로 작품을 읽는 과정은 공연 주체들이 지정된 배우의 성별을 바꾸는 더 적극적인 젠더 프리를 상상하고 실천하는 데 기여했다고 볼 수 있다. 같은 젠더 프리 캐스팅극이라 할지라도 2019년 프로그램북 표지에는 아예 여성 배우들도 등장시키지 않고 성을 지워내는 작업이 더욱 활발히 진행되었음을 나타내는 일종의 기호간 번역을 통해 그들이 표방하는 이데올로기적 방향성을 드러내고 있다.

<그림 4> 2019년 공연 프로그램북



<그림 4>는 2019년 공연 프로그램북의 일부이다. 제목에서 스페인어의 관사와 남성형 어미를 희미하게 처리하거나 연극의 한 장면 중 여성 배우의 머리

가 교묘히 남성 표지자를 가림으로써 이 작품이 젠더 프리 캐스팅이며 페미니스트 이데올로기를 표방하고 있음을 시각화하고 있다.

한편 ‘서문 및 각주쓰기’, ‘해설’ 등과 같은 페미니스트 행동주의 번역 전략도 프로그램북(2018)에서 확인할 수 있다. 우선 이영석 연출은 연출 의도에서 연극인들의 역할과 사명을 묻는 이 작품을 마주하며 초연에서 “제한되거나 배제될 수밖에 없었던 여성의 목소리”를, 나아가 “여성 연극인들의 목소리”를 텍스트와 어떻게 포괄 수 있을지 질문했음을 밝힘으로써 페미니스트적 관점을 표방한다(5). 또한 앞서 소개했던 신영선의 2017년도 공연에 대한 비평 전문이 수록되어 있어서 2018년도 공연이 페미니스트 관점에서 본 문제점들을 적극 수용하고 있음을 드러내고 있다(19). 드라마투르그의 글에서도 “우연의 일치라고 말하기에는 너무나도 한결같이 부정적으로 언급되는 사람의 성별이 여성”임을 지적하면서 이전 공연에서 드러난 여성 비하적 발언들이 작가의 의도와 무관하게 관객들에게 불편함을 줄 수 있다는 점을 인정하고, 남성 인물이 여성의 대사를 처리하는 문제를 해결하기 위해 젠더 프리 캐스팅을 시도했음을 설명하고 있다(21). 프로그램에 수록된 작가 마요르가의 서신도 젠더 프리 방식으로 연출된 이 공연에 동의와 기대를 표하고 있다(12).

4.2 언어 차원

젠더 수행으로서의 언어적 변이는 다음과 같은 다양한 양상으로 나타났다. 첫 번째 변이 양상은 국내 번역 연구에서 빈번히 다루어지는 여성어와 남성어, 즉 종결어미 처리 문제와 관련된다.

ST: Cuando abres los ojos, cubro mis pies con mis manos, tú no quieres verme descalza.

TT: 당신이 눈을 뜨면, 난 손으로 발을 가려요, 당신은 내가 맨발인 걸 싫어하니까요.

SC2: 당신이 눈을 뜨면, 난 손으로 발을 가려, 당신은 내 맨발을 보고 싫어하지 않으니까.

<비평가>의 공연 주체들은 남편과 아내의 대화에서 아내가 남편에게 존대

하는 ‘해요’체를 선호하는 관습적 번역에서 벗어나 ‘해’체로 종결어미를 변경하여 여성 인물 형상화를 달리하고 있다. 종결어미 변경으로 같은 ‘당신’이라는 어휘도 존대의 정도가 달라진다. ‘당신’이라는 인칭대명사는 부부 사이에서 상대편을 높여 이르기도 하지만, 맞서 싸울 때 상대편을 낮잡아 이르는 정반대의 존대 정도를 모두 포함하기 때문이다. 작은 변화에서도 공연 집단의 방향성이 드러나는 것으로 볼 수 있다.

<비평가>의 대사 변이 중 페미니스트 번역 실천의 관점에서 유의미한 것은 여성 혐오로 읽힐 수 있는 지점과 관련한 대사였다.

ST: Nunca perdonaré a aquella gorda que se levantó en mi primer estreno.

TT: 중간에 나가버린 그 똥똥한 여자를 난 절대 용서하지 않을 겁니다.

SC1: 중간에 나가버린 그 똥똥한 여자를 난 절대 용서하지 않을 겁니다.

SC2: 중간에 나가버린 그 비쩍 마른 여자를 난 절대 용서하지 않을 겁니다.

SC3: 중간에 나가버린 그 비쩍 마른 인간을 난 절대 용서하지 않을 겁니다.

‘똥똥한 여자’라는 대사가 여성 혐오로 들릴 수 있다는 것은 2017년 공연 연습 때부터 제작진의 일관된 생각이었으나, 매해 조금씩 다른 번역 혹은 입장을 채택했다. SC1에서는 원문에 충실하게 함으로써 젠더 감수성이 부족한 인물의 성격을 드러내고자 했다. SC2에서는 동일한 대사라도 여성 배우가 발화하면 비판적 거리를 산출할 수 있다고 기대했다. 다만 위 대사에는 성별 외에도 신체 비하도 포함되어 있는데, 제작진은 인물의 성격을 드러내기 위해 신체 비하를 유지하는 대신 이 대사를 하는 스카르파 역의 배우가 가진 신체적 특징에 가까운 말(비쩍 마름)로 바꿈으로써, 이 말이 타자에 대한 혐오가 아닌 일종의 자기 비하로 읽힐 수 있도록 조정했다. 19년 공연에서는 작품 전반에서 여성 비하적인 표현을 지우기로 결정함으로써 “그 비쩍 마른 인간”이 되었다.

성별이 특정된 원문을 중성화한 전략은 다음 예문에서도 나타난다.

ST: Gente que paga para ver cómo dos hombres se golpean.

TT: 두 남자가 어떻게 치고받는지를 보기 위해

SC1: 두 남자가 어떻게 치고받는지를 보기 위해

SC2: 두 사람이 어떻게 치고받는지를 보기 위해

이 경우는 ‘남자’를 뜻하는 스페인어 ‘hombre’를 아예 ‘사람’으로 중성화시키는 전략을 택했다. 이는 두 남자가 복싱 경기를 하는 전제, 즉 배경 맥락에서는 너무나 자유로운 번역이지만, 공연 주체들은 ‘남자’를 ‘사람’으로 중성화함으로써 무대 위 연기를 하는 배우들과 이질감을 제거하는 동시에 권투 경기가 더 이상 남성의 전유물이 아님을 드러낼 수 있었다.

중성화된 표현으로 대체하는 방법과 더불어 여성 비하적 표현을 삭제한 사례도 발견된다.

- ST: ¿Qué le pasa, abuela? ¿No se atreve a pelear?
 TT: 뭐하세요, 할머니, 감히 못 싸우겠습니까?
 SC1: 뭐하세요, 할머니, 감히 못 싸우겠습니까?
 SC2: 뭐하세요, 할머니, 도저히 못 싸우겠습니까?
 SC3: 뭐하세요, ○ 도저히 못 싸우겠습니까?

이 대사에서 스카르파의 작품 속 인물인 에릭은 자신의 스파링 상대가 되지 못하는 코치 타우베스를 조롱하려고 일부러 ‘할머니’로 호칭한다. 공연 주체들은 이 대사가 담고 있는 여성 노인에 대한 비하를 SC1에서는 인물 성격을 드러내기 위한 목적으로, SC2에서는 여성 배우가 비하적 발언을 하게 함으로써 원작에 대한 비판적 거리를 발생시키기 위한 목적으로 사용했다. 이후 SC3에서는 문제되는 텍스트를 배제하고 배우의 어조만으로도 조롱의 의미가 드러날 수 있는 화술을 구사했다.

한편 역방향의 다시쓰기의 예도 발견되었다. 다음 예에서는 ‘맹수’를 뜻하는 스페인어 ‘fiera’가 “아줌마”에서 “사람”으로, 그러다 다시 “여자”로 바뀌었다.

- ST: Aquella fiera
 TT: 그 무서운 아줌마는
 SC1: 그 무서운 사람은
 SC2: 그 무서운 여자는
 SC3: 그 무서운 여자는

이 과정에서 발견된 흥미로운 점은, SC1의 경우 연습 과정에서 남성 배우

의 입에서 발화된 ‘아줌마’라는 단어가 관객들에게 불쾌감을 유발할 수 있다고 판단하여 ‘사람’으로 바꾸었으나, SC2에서 여성 배우의 입에서 발화되었을 때는 ‘아줌마’까지는 아니더라도 ‘여자’라는 톤다운 전략을 통해 비하성이 달리 재현된다는 점이다. 일부 관객은 여성을 혐오하는 극중 캐릭터는 싫지만 그걸 여배우가 하니 통쾌했다고 반응함으로써 공연 주체들의 의도가 전달되었음을 확인할 수 있다(배서와 하안지 2019: 8, 16).

이처럼 <비평가> 젠더 프리 번역에는 희곡 번역가, 무대 연출가, 드라마투르그, 배우가 각자 나름의 방식으로 다시쓰기에 참여함으로써 이 작품의 재해석에 기여했다. 그뿐만 아니라 다음 사례를 통해 이 작업에 있어 관객의 중요성도 확인할 수 있다.

- ST: ... que una pareja debe ser ...
 TT: 한 쌍의 남녀가 어때야 하는지
 SC1: 한 쌍의 남녀가 어때야 하는지
 SC2: 한 쌍의 남녀가 어떠해야 하는지
 SC3: 한 쌍의 연인이 어떠해야 하는지

“한 쌍의 남녀”라는 표현은 2018년 관객 대화에서 한 관객의 질문으로부터 재검토 되었고 그 결과 SC3에서는 “연인”으로 변경되기도 했다. 해당 관객은 젠더 프리 캐스팅이 이 작품의 인물들을 이성애적 관계가 아닌 다른 가능성도 상상하게 하는데, 그 점에서 한 쌍의 “남녀”가 이질적으로 들린다고 지적했고, 공연 주체들은 이 관객의 지적으로부터 원문을 재검토한 결과 커플을 의미하는 ‘pareja’라는 단어를 특정 성별을 지시하지 않는 ‘연인’으로 옮길 수 있게 되었다.

이상의 사례들을 통해 연극 <비평가>는 배우의 성별을 바꿈으로써 공연의 층위에서 페미니스트 번역을 실천할 뿐만 아니라, 대사의 언어적 측면에서도 자신들의 이데올로기를 수행하기 위하여 적극적인 ‘납치’를 시도했으며, 이 과정에는 비단 시스템 내의 전문가뿐만 아니라 관객을 포함한 시스템 외부의 후원이 관여한 것으로 볼 수 있다.

5. 논의 및 결론

본 연구는 연극 <비평가>의 재공연 과정에서 페미니스트 이데올로기가 시스템의 차원과 번역 수행의 차원에 작품의 다시쓰기에 미친 영향을 분석하였다. 그 결과 연극 <비평가>의 다시쓰기의 동인은 해당 작품이 공연된 ‘지금, 여기’에 해당하는 2018년 이후 한국 사회를 강타한 페미니즘을 들 수 있다. 이로 인한 젠더 감수성이 연출, 드라마투르그, 배우, 비평가와 같은 연극 시스템 내의 전문가들 사이에서 성숙되었고, 이에 시스템 밖의 후원 집단은 연극상, 예술작품지원사업 등으로 이 과정을 지지했다. 이러한 시스템의 움직임은 텍스트의 다시쓰기로 이어져 적극적인 페미니스트 번역의 수행 과정으로 이어졌다. 공연 차원에서는 남성 인물을 여성 인물이 연기하는 젠더 프리 캐스팅에서부터 페미니스트 납치하기 전략을 확인할 수 있다. 납치하기 전략은 공연 포스터와 공연 프로그램과 같은 결텍스트에서부터 분명하게 적용되었다. 포스터에서는 초연 당시 남성 인물이 여성 인물로 대체되면서 여성에 의한 납치하기 전략을 시각적으로 효과적으로 보여준다. 프로그램북에서는 스페인어가 갖는 문법적 성을 교묘히 지우는 기호학적 번역 사례도 확인되었다. 언어 차원에서는 여성어투를 지우거나, 여성 혐오부분을 약화시키거나 삭제하는 적극적인 번역 전략이 채택되었으며 젠더 프리 캐스팅이 적용되면서 등장인물을 이성애 관계로 한정하는 어휘를 변경하는 시도도 확인할 수 있었다. 결과적으로 젠더 프리 연극 <비평가>는 번역자, 연출, 연출, 드라마투르그, 배우, 비평가와 같은 전문가뿐만 아니라 일반 관객까지 포함하는 다양한 주체의 다시쓰기로 이루어졌음을 확인할 수 있었다.

이 과정에는 4차 산업혁명이 예비하고 또 이미 우리 눈앞에 펼쳐지고 있는 AI 시대 기계 번역이라는 이슈가 등장한다. 기계 번역으로 공연자가 번역가의 즉각적인 도움이 없이도 ST와 TT를 어느 선에서는 비교 검토하고, 예술적 변안 차원이 아닌 번역 차원에서 텍스트에 적절한 변경(*mutatis mutandis*)을 할 수 있는 수준에 이르러 연극 번역을 다시 뜻 언어 간 번역 차원으로 범주화했다는 점은 주목할 만하다. 종래 뜻 언어 번역가와 동일 언어 번역가 간의 분리가 명확했던 희곡 번역과 연극 번역은 이제는 관객과 사회, 나아가 문화 전반으로 확대된 다양한 주체들이 집단적으로 번역에 참여할 수 있는 더욱 큰 공간으

로 진입하고 있다고 볼 수 있다. 이 공간은 집단 번역 과정에서 번역가와 공연자는 힘의 균형 상태에서 공위(共位 co-throning)를 적극적으로 모색할 가능성이 있는 공간으로 기대된다. 왜냐하면 번역가는 더욱 충실한 번역을 생산할 수 있고, 공연자는 원작에 대한 오독 없이 더욱 원작과 공연에 충실한 공연을 생산할 수 있는 소통 가능성을 이미 학습하고 있기 때문이다. 이 과정, 즉 집단 번역 과정, 즉 연극 번역에 있어 협업에 관한 연구는 향후 과제로 남겨놓겠다.

참고문헌

- 권오숙 (2013) 「성차에 따른 성담론 번역 양상 비교: 셰익스피어의 『오셀로』 번역을 중심으로」, 『여성문학연구』 28: 55-80.
- 김동미 (2009) 「문학작품 속에 나타나는 ‘여성 번역가’ 문체 연구」, 『번역학연구』 10(1): 7-32.
- 김정용 (2002) 「희곡 번역의 이론과 오류 분석」, 『독어교육』 23: 303-327.
- 김지은 (2016) 「서법 변환을 통한 중한 현대 희곡 번역의 문체 재현 고찰 - 라오서(老舍)의 『차집(茶館)』을 중심으로」, 『통역과 번역』 18(1): 27-46.
- 김혜경 (2018) 「희곡 번역의 충실성과 공연성의 경계에서 - 『에쿠우스』를 중심으로 -」, 『번역학연구』 19(2): 89-115.
- 마승혜 (2015) 「한국 젠더 번역 사례 연구 - *The Awakening* 번역을 중심으로」, 『통번역학연구』 19(3): 23-52.
- 박소영 (2011) 『서한 희곡 번역의 직시 변이 연구 - Antonio Buero Vallejo 희곡의 국내 수용을 중심으로』, 한국외국어대학교 대학원 박사학위논문.
- 박소영 (2012) 「희곡 번역과 다시쓰기 - 『거미여인의 키스』를 중심으로」, 『번역학연구』 13(4): 55-79.
- 박소영 (2014) 「희곡 재생산과 번역 - 로르카의 희곡 『피의 결혼』을 중심으로」, 『번역학연구』 13(4): 55-79.
- 손주경 (2009) 「희곡텍스트 번역 이론에 대한 고찰」, 『불어불문학연구』 78: 177-204.
- 신영선 (2017. 11. 11) 「[연극] 비평가」, 『성막과 분장실』, 2020년 3월 7일 김

- 색. <https://blog.naver.com/skene97/221137331072>.
- 오세곤 (2002) 「희곡 번역시 빈번한 오류 연구」, 『연극교육연구』 6: 17-54.
- 유미향, 박정윤, 이영훈 (2012) 「번역가의 젠더와 성적 표현의 번역: 시몬 드 보부아르의 『제 2의 성(Le Deuxième sexe) 번역본 비교』」, 『번역학연구』 13(5): 143-173.
- 윤현숙 (2018a) 『공연성 중심 희곡 번역 연구 - 『바나 외삼촌』에 나타난 가화성, 행동성, 정보성을 중심으로 -』, 한국외국어대학교 대학원 박사학위논문.
- 윤현숙 (2018b) 「러한 희곡 번역의 공연성 연구」, 『노어노문학』 30(1): 195-221.
- 윤현숙 (2018c) 「지면 번역과 무대 번역의 비교 연구: 체호프의 『벚꽃 동산』을 중심으로」, 『통번역학 연구』 22(2): 135-153.
- 윤현숙 (2019) 「희곡번역의 자국화 양상과 공연대본에서의 수용: 체호프의 『벚꽃 동산』을 중심으로」, 『통번역학 연구』 23(4): 203-229.
- 이상빈 (2016) 「자막번역에 의한 여성 재현의 변이: 영화 <섹스 앤 더 시티 2>의 여성주의를 중심으로」, 『통번역학연구』 20(2): 59-80.
- 이상빈 (2017) 「버자이너 모놀로그를 통해 살펴본 국내 페미니즘 번역이 나아가 할 방향」, 『통번역학연구』 21(3): 109-135.
- 이상빈 (2018) 「인물형상화와 페미니즘 번역 - 제임스 톱트리 주니어의 SF 소설 『휴스턴, 휴스턴, 들리는가?』를 중심으로」, 『번역학연구』 19(1): 147-176.
- 이윤택 (2007) 「기획대담: 번역과 번안을 진단하다」, 『연극평론』 45: 6-24.
- 이형진 (2009) 「희곡번역의 공연성과 문화번역 - 로르카의 희곡 『예르마의』(Yerma)의 영어번역을 중심으로」, 『통번역학연구』 13(1): 161-181.
- 임승태 (2018) 「Why, shall we turn to men: 셰익스피어의 이중 변장 기법을 적용한 후안 마요르가 『비평가』의 크로스젠더 캐스팅」, 가을학술대회 발표 논문집, 서울: 한국영미드라마학회.
- 장원재 (2004) 「아일랜드 희곡의 수용과 문화적 오해: 로드 던세니의 명성과 작품세계를 중심으로」, 『국제어문』 30: 339-371.
- 정병언, 최성희 옮김 (2013) 『무대의 시간공유: 연극과 사회에서의 드라마 번역』 서울: 동인 (Aaltonen, Sirkku (2000) *Time-Sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society*, Clevedon: Multilingual Matters.)
- 정선혜 (2017) 『페미니스트 번역이론과 『주홍글자』 번역 양상 연구』 동국대학교 대학원 박사학위 논문.
- 한현희 (2015) 「러시아 희곡작품 속 관계조절 호칭어의 한국어 번역 전략 고찰 - 안톤 체홉의 『벚꽃동산』 사례 분석」, 『통번역학연구』 19(2): 53-95.
- 홍승연 (2019) 「『래디컬 페미니즘』번역과 출판과정을 통해 살펴본 페미니스트 번역가의 행동가적 실천」, 『통역과 번역』 21(3): 239-267.
- Aaltonen, Sirkku (1996) *Acculturation of the Other: Irish Milieux in Finnish Drama Translation*, Joensuu UP.
- Bassnett, Susan (1991) “Translating for the Theatre: The Case Against Performability.” *Traduction, Terminologie, Rédaction* 4(1): 99-111.
- Flotow, Luise von (1991) “Feminist Translation: Contexts, Practices and Theories.” *Traduction, Terminologie, Rédaction* 4(2): 69-84.
- Flotow, Luise von (1997) *Translation and Gender: Translating in the ‘Era of Feminism’*, Manchester: St. Jerome.
- Hornby, Richard (1986) *Drama, Metadrama and Perception*, Lewisburg, PA: Bucknell UP.
- Jinhan_jari_PR (2018, 8. 31) 「맨끝줄소년」의 그 작가는 사라졌다 말했을 것이다. 하지만 여성 이인극의 형태로 「비평가」를 만났기에 그가 작품에서 말하고자했던 교묘하고 치열했던 생각들이 언어와 행동으로 표출될 수 있었다. 대본은 남성을 위해 쓰여졌지만, [Twitter Post]. Retrieved from https://twitter.com/jinhan_jari_PR/status/1035509118558121984?s=20.
- Lefevere, André (1992) *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, London and New York: Routledge.
- Nachugi (2018, 8. 17) 연극 <비평가> 2018.08.17. 두산아트센터 Space111 언제 나 남성 n 인극을 여성배우가 연기한다면 어떨까 상상해 왔는데 그걸 실제로 본다는 것은 충격적인 기쁨이었다. [Instagram Photo]. Retrieved from <https://www.instagram.com/p/BmmamR0hVOV/>.
- Simon, Sherry (1996) *Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission*. London: Routledge.

<분석에 사용된 텍스트>

김재선 옮김 (2016) 『비평가, 눈송이의 유언』, 서울: 지식올만드는지식.
 이영석 연출 (2017, 2018, 2019) <비평가> 공연 대본, 극단 신작로.
 배서, 하안지 (편저) (2019) 「비평가들 *Las Críticas*: 연극 <비평가> 관객 후기
 & 20190105 <비평가> 관객모임 관객과의 대화 기록집」, 미출간자료.
 <비평가> 프로그램북 (2017, 2018, 2019).
 Mayorga, Juan (2013) *El Crítico*, Buenos Aires: CELCIT. *Dramática
 Latinoamericana* 401. 전자문서.
 Mayorga, Juan (2017) *Teatro 1989-2014*, Segovia: Ediciones LuNa Rota.

[Abstract]

Feminist Translation Practice of a play *El Crítico* on System Theory

Park, So-young · Im, Seung-tae
(HUFS · K-ARTS)

This paper examines the reception of the Spanish play *El Crítico* by Juan Mayorga in the Korean theatre. For the two-person play between a theatre critic and a playwright, the stage director Youngseok Lee originally cast male actors in 2017, then switched to female actors in 2018 and 2019. In order to understand the linguistic, sociological, and cultural implications of the gender-free productions of the play, this study takes the perspective of cultural translation by applying system theory and feminist translation studies. The analysis, conducted on the performative and linguistic level, shows that the gender-free productions in 2018 and 2019 under the influence of the contemporary Me Too movement is related to Flotow's highjacking, one of the strategies in feminist translation activism. From the perspective of system theory, not only the system's internal experts like the translator, the stage director, the dramaturg, the actors, and critics but also the audience members participate in practicing the feminist translation, with the ideological and economic control of the patronage outside the system.

- ▶ Keywords: theatre translation, system theory, gender-free casting, feminist translation, highjacking
- ▶ 주제어: 연극번역, 시스템이론, 젠더프리캐스팅, 페미니스트 번역, 납치하기

박소영

한국의국어대학교 통번역대학원 한서과 강사

hufspsy@gmail.com

관심분야: 희곡번역, 문화학적 번역학

임승태

한국예술종합학교 예술교양학부 강사

im.seungtae@gmail.com

관심분야: 연극번역, 문화상호주의 연극

논문투고일: 2020년 2월 10일

심사완료일: 2020년 3월 1일

게재확정일: 2020년 3월 11일