

희곡 재생산과 번역

— 로르카의 희곡 『피의 결혼』(*Bodas de Sangre*)을 중심으로 — *

**

박 소 영
(한국외대)

1. 서론

본 연구의 목적은 스페인의 대표적인 극작가 페데리코 가르시아 로르카(Federico García Lorca)의 희곡(drama) 『피의 결혼』(*Bodas de Sangre*)의 국내 수용과정에서 재생산되는 번역 결과물을 비교 분석함으로써 희곡 번역의 장르적 특수성을 심층적으로 논의하는 데 있다. 희곡은 무대 상연을 위한 문학 장르이기 때문에 문학으로 ‘읽히는’ 출판 희곡뿐만 아니라 그로부터 출발하여 무대에 ‘상연되는’ 대본(script)으로도 존재하게 된다. 다시 말해, 한 희곡 작품은 작

* 이 연구는 2014학년도 한국외국어대학교 교내학술연구비 지원에 의하여 이루어진 것임.

** 본 논문은 2014년 4월 19일 고려대학교에서 개최된 한국번역학회 봄 학술대회에서 발표한 내용을 수정·보완한 것임.

가가 최초 ‘생산’한 후 다양한 연출가들에 의해 끊임없이 무대 상연되는 대본으로 ‘재생산’되는 과정을 거치며, 주로 무대상연성을 중심으로 연극학계에서 논의되었다. 한편 이 재생산 과정에 언어 매개가 이루어질 경우, 즉 한 언어권에서 다른 언어권으로 수용되는 과정에서 한 희곡 작품에 대한 번역이 이루어지게 되는 과정은 다른 문학 장르와 동일한 방식으로 번역학계에서 논의되었다. 그렇기 희곡 번역 연구에 있어서 무대 상연성 연구는 양 진영의 실질적인 협력 속에 모두가 수용할 정도로 구체적인 결과물로 이어지지 못했고, 출판 희곡 번역 연구는 시나 소설 등 여타 문학 장르 번역 논의와 크게 차별화되지 못한 것도 사실이다. 이에 본 연구는 『피의 결혼』을 분석 대상으로 삼아 1982년 최초로 무대 상연용 대본으로 번역되어 현재까지 수차례에 걸쳐 재상연 된 무대 상연용 대본들과, 1998년 최초로 번역 출판되어 현재까지 4차례에 걸쳐 재번역된 출판 번역 결과물의 재생산 과정을 조사하고, 비교 분석하여 희곡 번역의 특수성을 사회, 문화, 언어 차원에서 논의하도록 한다. 특히 이 작품의 무대 상연용 대본의 경우, 최초 수용 과정에서 영어에서 한국어로 중역되었고, 이후 ‘각색’, ‘번안’, ‘개작’(adaptation)의 이름으로 다양한 재생산 과정을 거쳤다. 심지어 독일어에서 한국어로 중역되어 재생산되기도 했다. 한편 출판 번역도 최초 문학 전공자 손에서 출발 언어인 스페인어에서 도착 언어인 한국어로 직접 번역된 후, 동일 역자가 중복 번역하여 재출판하기도 하였고, 스페인 희곡 전문가, 연극 전문가가 재번역하여 출판하기도 하는 등 다양한 형태의 재생산 과정을 거쳤다. 따라서 본 연구는 해당 작품의 다양한 재생산 과정을 비교 분석함으로써 비단 희곡 번역 특수적인 논의뿐만 아니라 번역학 전반에 유의미한 논의를 진행할 수 있을 것으로 기대된다.

2. 이론적 배경

2.1. 희곡의 재생산

본 연구가 재생산의 관점에서 희곡 번역 연구에 접근하고자 하는 이유는 희곡 텍스트 자체가 지닌 (재)생산성에 주목하였기 때문이다. 생산은 필수적으

로 인간의 노동 행위를 매개로 소비와 연결되는 정치, 경제, 철학 용어로 교육이나 예술 활동도 생산 활동에 포함된다. 이용관(1990: 188)은 문학을 생산 활동으로 보는 인식은 문학을 자율적이고 독자적인 생산 행위로 바라보는 프랑스의 구조주의적 마르크스주의 이론가 알튀세(Althusser)와 마슈레(Macherey)에 의해 구체화되었다고 설명한다. 이 중 마슈레는 문학을 “다른 생산품과 마찬가지로 원자재에 인간의 노동을 가하여 만들어지는 생산물”로 간주한다(이용관 1990: 190에서 재인용). 이후 마슈레의 문학 생산 이론에 기반을 둔 이글턴(Eagleton)은 “텍스트는 닫혀 있는 것이 아니라 열려있고 독자의 소비 속에서만 완성되는 하나의 과정”(정윤길 1999: 50에서 재인용)으로 보았다¹⁾. 흥미롭게도 그는 텍스트와 현실의 관계를 설명하기 위해 극작가와 연극 공연의 관계를 예로 들었다.

문학 작품은 흡사 연출가가 극작품을 무대 위에서 상연하듯이 삶의 현실을 재현하는 것이다. 그런데 무대 위에서 상연되는 공연은 결코 극작가가 쓴 작품을 그대로 재현시키는 것은 아니다. 그 과정에서 텍스트는 독특한 생산 형태로 변형되며 공연의 특수한 요건과 상황에 따라 재생산되는 것이다. (정윤길 1999: 47)

이글턴이 주목한 희곡과 무대 상연의 관계는 “독특한 생산 형태”이며, 그가 다른 문학 장르가 아닌 희곡을 예로 든 이유는 무엇보다도 희곡이 갖는 개방성에서 찾을 수 있을 것이다. 희곡은 무대 상연을 전제로 하는 다양한 기호들로 이루어진 그 자체로 열린 텍스트이다. 이러한 희곡 텍스트의 특성을 위베르스펠드(Ubersfeld)는 “구멍 뚫린 텍스트(text troué)”(신현숙 1988: 27에서 재인용)라고 불렀다. 독자, 무대 상연자, 실제 상연을 접하는 관객들과 같은 희곡의 소비자들은 다른 문학 장르 소비자와는 달리 이 구멍을 각자의 이해와 해석으로

1) 문학생산이론가들은 이데올로기가 문학 작품과 맺어지는 양상을 ‘문학 생산’으로 설명하고 있기 때문에 본고에서 사용하는 (재)생산이라는 용어와는 논의의 차원이 다르다. 본고에서는 한 희곡 작품이 극작가의 손을 떠나 다양한 소비의 주체이자 생산 주체인 연극 관계자들의 손에서 다양한 형태의 무대 상연 대본으로 재생산되고, 마찬가지로 소비의 주체이자 생산의 주체인 여러 역자의 손에서 다양한 형태의 번역 과정을 거쳐 재출판 되는 과정을 희곡의 재생산 과정으로 본다.

매워나가면서 다시 생산의 주체로 탈바꿈하게 된다. 더욱이 희곡의 형식 상 무대 상연에 적합하도록 해설, 지문, 대사로 이루어져 있기 때문에 언어적인 요소 뿐만 아니라 비언어적 요소까지도 각기 다른 재생산의 원동력이 되며, 무대가 상연되는 시간과 공간에 따라 희곡은 끊임없는 재생산 과정을 거치게 된다.

희곡 텍스트의 재생산 과정은 무엇보다도 연출론, 특히 각색 이론을 중심으로 연구되었다. 흔히 각색은 “한 작품의 장르를 다른 장르로 전환시키거나 변형시키는 작업으로, 소설을 희곡화, 시나리오화, 방송극본화 하는 경우 그 반대의 경우”(서성은 2014: 327)를 뜻한다. 연극계의 각색이론이 흥미로운 것은 아래의 각색의 정의에서 찾아볼 수 있다.

각색은 여러 층위의 의미를 지니고 있는데 가장 외연이 넓은 의미의 각색은 두 텍스트 사이에 이루어지 번역이나 다소 충실한 옮겨 쓰기에서 볼 수 있는 재창조의 작업을 의미한다. 이때 번역이란 말은 작품의 재평가에 필요하다고 판단되는 부분을 첨가하거나 또는 삭제함으로써 원텍스트를 새로운 수용 문맥에 맞게 고친다는 뜻이다. (홍재범 2012: 19)

이(異) 언어 간 번역을 본원적 번역으로 삼는 번역학계에서 ‘각색=번역’이라는 공식은 일견 수용하기 어려운 면이 있다. 그러나 ‘옮겨 쓰기’라는 용어에서 볼 수 있듯이 한 희곡 작품이 재생산 되는 과정은 번역학의 ‘다시쓰기(rewriting)’의 개념으로 ‘쓰기’라는 행위를 중심으로 설명할 수 있는 가능성이 있다. 실제로 번역학에서 비네와 다르벨네(Vinay & Darbelnet)은 각색/번안(adaptation)을 7가지 번역 절차 중 하나로 소개하고 있고(정연일·남원준 2005: 76에서 재인용), 연극학에서 이선형(2002: 43)은 협의의 각색 작업으로 복제, 요약, 메모, 번역을 들었다. 그러나 광의의 각색은 협동 전략을 의식하는 것으로 글읽기와 글쓰기 같은 모든 행위에 속하는 창조적인 작업을 강조한다. 즉 희곡의 각색은 다른 문학 장르와는 달리 텍스트에 제시되지 않은 많은 정보를 독자가, 혹은 연출자와 배우가 텍스트로부터 벗어나 자신만의 창조적이고 미학적인 예술성으로 채워 넣지만, 번역은 지속적으로 언어 매개 현상에 기반을 두고 다시쓰기 한다는 점에서 차이가 있다. 번역학 연구에서 각색 논의를 포함하기 위해서는 원작에 대한 각색의 충실성 정도가 문제가 된다. 원작에 대한 각색의 충실성은 대사가 원작에 기술된 인물의 말을 차용하는 빈도, 원작이 제시하고 있

는 서사의 배경과 그 안에서 형상화되는 인물의 성격과 주제의식, 그리고 서사의 추동력과 서술구조(홍재범 2012: 193-194)이다. 따라서 각색과 번역의 유사성은 대사가 원작에 기술된 인물의 말을 차용하는 빈도가 높을수록 번역학 연구에서 논의될 수 있는 정도가 높고, 서사의 배경과 인물의 성격, 주제의식, 서사의 추동력과 서술 구조상의 충실성이 낮을수록 번역학 연구에서 논의될 수 있는 정도가 낮다. 본 연구의 선행 연구격인 박소영(2012a)은 ‘다시쓰기’의 관점에서 출판 번역과 무대 상연 대본을 비교 분석하였는데, 이 경우에도 기본 전제는 분석 대상이 그 대사가 원작에 기술된 인물의 말을 차용한 정도가 높은 작품이라는 점이었다. 그러나 ‘쓰기’의 관점에서만 희곡 번역의 재생산 과정을 논의하기에는 한계가 있다. 그 이유는 박영순의 설명에서 찾아볼 수 있다.

작가는 글쓰기 행위를 통해 지적 생산물로서 문학 작품을 창작한다. [중략] 작가의 창작행위는 문학의 범주에 속하지만, 작품의 생산, 유통 부분은 도서출판 영역에 속하며, 이러한 문학작품의 재생산·재활용(영화, 드라마, 공연, 게임 등의 문화콘텐츠)은 문화산업 영역에 속한다. (박영순 2012: 235)

즉, 한 희곡이 번역을 통해 재생산 되는 과정은 비단 문학의 범주나 도서출판의 범주에만 국한되지 않는다. 한 문화권에 번역 통해 수용된 출판 번역물은 문화 산업 범주에서 공연, 드라마, 영화, 게임 등의 다양한 문화 콘텐츠의 원형으로 기능하여 훨씬 더 역동적인 재생산 과정을 거치기 때문이다. 따라서 본 연구에서 번역학으로 널리 통용되는 ‘다시쓰기’ 개념이 아닌 ‘재생산’ 개념을 도입하는 것은 출판 번역과 무대 상연 대본을 단순히 텍스트 상의 비교뿐만 아니라, 무대 상연까지 확대하여 재생산의 주체, 동인, 결과 등을 두루 포함하는 광의의 희곡 번역 논의를 진행하고자 하기 때문이다. 이렇듯 다양한 주체들의 재생산 동인과 그 결과를 확인함으로써 희곡 역사는 독자와 텍스트 안에만 갇혀 번역하지 않고, 그 텍스트가 실현될 무대와 이를 소비할 관객과 시장, 나아가 최종 도착 사회와 문화 전반으로 시야를 넓혀 진정한 의미의 무대상연성을 획득할 수 있는 번역물을 생산에 기여할 수 있을 것으로 기대된다.

2.2. 희곡 번역의 재생산

앞 절에서 희곡은 그 자체로 무한대로 재생산되는 잠재태임을 확인하였다. 이 과정에서 언어 간 매개 행위인 ‘번역’이 개입하게 되면 재생산은 더욱 역동적으로 진화한다. 일반적으로 희곡 번역의 재생산 과정은 ‘다시쓰기’의 관점, 보다 구체적으로 ‘재번역’의 관점에서 다른 문학 번역 논의와 동일한 선상에서 논의될 수 있다. Gambier(1994)는 재번역을 “완역 또는 부분역 되어 있는 텍스트를 동일한 도착어로 새롭게 번역하는 것”(임순정 2010a: 12에서 재인용)으로 정의한 바 있으며, 임순정은 아래와 같이 재번역 양상을 구분하고 있다.

- ① 중역: 원전이 아닌 번역문을 원천 텍스트로 상용한 번역으로 ‘이중번역’이라고도 함
- ② 변안: 원작이 목표 문화권에 소개되는 과정에서 상이한 독자층을 대상으로 번역하거나, 장르나 번역 목적과 같은 텍스트의 기능 변경으로 인해 사용되기도 하지만, 도착어 독자들에게 생소한 출발어의 문화적 요소인 문화적 지시체, 문학 작품 양식 등을 자연스럽게 받아들일 수 있도록 도와주기 위해서도 사용함
- ③ 중복 번역: 동일한 출판사나 역자가 생산한 기존 번역과 내용이나 형태면에서 유사한 번역본으로, 주로 출판사의 판단에 따라 상업성을 위해 가독성 위주로 중복 번역함
- ④ 축역: 원문의 내용을 간추린 번역으로, 원작의 특정 부분을 생략하거나 삭제하는 방식을 사용하여 작품의 수용 초기 줄거리 전달 위주로 축역하거나 성인과 아동과 같이 상이한 독자층을 대상으로 달리 축역 하는 경우, 이데올로기적인 이슈와 관련된 검역 상의 문제로 축역 하는 경우를 포함함
- ⑤ 완역: 문학 번역을 중심으로 직역풍의 번역 방법과 의역풍의 번역 간의 논란에서 볼 수 있듯이 원문과 번역문 간에 존재하는 간극을 줄여 원문의 문학성을 전달하기 위해 끊임없이 시도되는 재번역 양상 (임순정 2010a: 26-46)

외국 희곡의 국내 수용 과정을 살펴보면, 희곡 번역의 재생산 과정에는 다양한 형태의 재번역 양상이 나타난 것을 알 수 있다. 시기적으로 무대 상연용 대본의 재번역 양상은 중역이 대표적이다. 국내 수용사적으로는 초기 수용된 스페인어권 대본 번역이 대부분 중역을 거친 것으로 볼 수 있다. 초기 수용 대본이 중역본일 경우 필연적으로 외래 문학에 대한 주체적인 수용 욕구 증대, 해

당 언어 전문가 집단 확산을 통해 번역 문화가 안정되는 과정에서 직역본이 재생산 될 것으로 예상할 수 있다. 그러나 이러한 형태의 직역, 혹은 문헌적 번역은 연극계로부터 더빙투, 만연체 내지는 의미 전달이 안 되는 오류가 많은 일종의 초벌번역으로 인식된다(이운택 2007: 7). 그렇기 때문에 언어 전문가가 직접 번역한 출판 번역물은 연극 관계자들의 손에서 끊임없이 무대 상연용 대본으로 재생산 될 것으로 예상할 수 있다. 그리고 일단 한 희곡 작품이 재생산을 거쳐 연극계에 레퍼토리로 자리 잡으면 번역학의 틀 안에서 논의가 어려울 정도로 광범위한 변형을 거쳐 재생산된다.

한편 출판 번역의 재번역 양상은 복합적이다. 임순정(2010b: 128)의 지적처럼 기존 번역이 완역인 경우, 재번역을 유발하는 원인은 매우 다양해진다. 번역 시점 도착어 국가의 언어 규범과 출판 규범, 도착어 국가 독자들의 수용성 등 다양한 요인의 영향을 받는 경우, 기존 번역에 결함(번안, 중역, 생략과 오류, 표절 등)이 있는 경우, 재번역을 통해 정전 텍스트를 정립하겠다는 출판사의 포부 등 다양한 매개 변수의 영향을 받아 재출판 된다. 그리하여 시간의 흐름 속에서 각각의 재번역 동기에 따라 원 역자 혹은 출판사에 의해 중복 번역되거나, 상이한 독자층을 대상으로 축역 되거나, 새로운 번역 주체에 의해 완역되는 등 다양한 재생산 과정을 거치게 된다. 파비스(Pavis 1989: 28)는 텍스트가 현재 상황의 말투에 맞게 재번역 되기 때문에 오늘날 프랑스어나 독일어로 번역된 셰익스피어의 작품이 영어 원본보다 더 이해하기 쉽다는 역설을 주장하기도 한다(정병언 외 2009: 30에서 재인용). 즉, 희곡의 재번역 과정은 보다 희곡의 목적인 무대상연성을 지향하는 방향, 즉 이해하기 쉽고, 입에 붙는(*speakable*) 대사를 만들기 위해 끊임없이 재생산되고 있음을 알 수 있다.

본 장에서는 희곡 번역의 재생산 개념과 양상을 고찰해보았다. 다음 장에서는 『피의 결혼』을 대상으로 삼아 무대 상연 대본의 재생산과 출판 번역본의 재생산 양상 및 동인을 사회, 문화, 언어학적으로 비교 분석하고 번역학적인 측면에서 그 의미를 모색하도록 한다.

3. 분석: 『피의 결혼』의 재생산

희곡 『피의 결혼』은 1964년 영어 대본을 ST로 삼아 한국어 대본(SC1)으로 번역되어 국내 초연된 이후 현재까지 약 50년에 걸친 재생산 과정을 거쳤다. 그 과정에서 여러 대본으로 재생산되었으며, 중역을 거치지 않고 스페인어 출판 희곡을 ST 삼아 한국어로 번역(TT1)된 이후에도 세 명의 각기 다른 역자가 재번역하여 출판했다. 시기적으로 무대 상연용 대본 번역이 읽기용 출판 번역보다 앞서 이루어졌으므로 본 장에서는 무대 상연용 대본 번역과 재생산 과정을 먼저 살펴본 뒤 재번역을 통한 읽기용 출판 번역의 재생산 과정을 논의하도록 한다.

3.1. 무대 상연용 대본 번역과 재생산

3.1.1. 영어 중역본 SC1의 재생산

국내에서 『피의 결혼』은 희곡 번역 출판에 앞서 1964년 대본으로 번역되어 무대화되었다. 본 연구에서 입수한 1981년 대본은 조사 과정에서 발견한 가장 오래된 대본이다. 1964년 대본과 동일한 역자가 명시되어 있다. 2004년 극단 자유의 <피의 결혼> 연출의 글에서 김정옥은 다음과 같이 적고 있다.

물카의 <피의 결혼>을 처음 연출한 것이 1964년 이화여대 문리대 연극반의 공연 때였으니까 어언 40년이 세월이 흘렀다. 그 후 극단 자유에서 1982년에 상연을 했고 1984년에는 64년과 달리 스페인을 배경으로 하지 않고 한국을 배경으로 한 <피의 결혼>을 문예회관 대극장에 올렸다. (김정옥 2004)

이에 따르면 1964년 문리대 연극반 공연 당시 작품은 ‘번역극’이었고 1984년 극단 자유의 작품은 ‘번안극’임을 알 수 있다. 조사 결과 희곡 『피의 결혼』의 한국 최초 번역은 영어 번역본 *Blood Wedding*을 영어 역자 박영희가 <피의 결혼>으로 중역하여 생산한 것이다. 그러나 초연본을 입수하기는 어려웠고, 박영희의 초연본을 바탕으로 무대 상연되었음을 명시한 1981년 중앙대학교 예술대학 연극영화학과 4학년 공연 작품 대본을 입수할 수 있었다.

영어 중역본의 특징은 다음과 같다. 첫째, 언어적 혼란 문제이다. 극작가 명칭은 “가르시아 로르까”가 아닌 “가르샤 로르까”로 표기 되어 있다. 김정옥이

“롤카”를 명기한 것과 같은 맥락이다. 주인공 이름을 “레오나르도”의 영어식 혹은 불어식 발음은 “레오날드/레오나르드”로 명기하고 있으며, 대본 중간에 “Pause” 등의 무대지시문이 영어로 쓰여있다.

둘째, 스페인 문화권에서 사용되는 문화소들이 스페인 원작과는 달리 자국화된 영어 표현을 거쳐 한국어로 자국화 되었다. 스페인식 도량형인 ‘레구아(약 5572 미터에 해당하는 스페인의 옛날 거리 단위)’는 영어식 단위인 ‘마일’로 변경되었다. 의복인 ‘만피아(스페인 부인들이 사용하는 머리와 어깨를 덮는 검은 얇은 명주천)’는 ‘솔’로 변경되었다. 한편 ‘용설난을 따는 여인’, ‘알파폴’, ‘카네이션’과 같은 식물 명칭은 ‘밭에서 일하는 여인’, ‘감자’, ‘철쭉’ 등으로 보다 한국식으로 재생산되었다.

이후 SC1에 대한 지속적인 재생산 과정을 통해 전면적인 한국적 수용이 이루어졌다. 연극계에서는 이를 변안극으로 불리는 각색 과정을 거친 것이다. 1983년 5월 10일자 동아일보 김방옥의 연극평은 다음과 같다.

원작의 반 이상이 잘리고 바뀐 연출자(김정옥)의 대담한 변안²⁾에서 스페인의 뛰어난 극작가 <로르카> 희곡의 정수를 찾기는 힘들다. [중략] 김정옥의 변안 연출에서 발견되는 것은 매우 귀족적으로 절제된 동양적 정서이다. 그리고 형체를 겨우 짐작할 수 있는 줄거리와 공연 속에 녹아들지 못한 채 원작에서 인용되었다는 느낌을 주는 부분적 대사들이 산재해 있을 뿐이다. (김방옥 1983)

김정옥 연출의 <피의 결혼>은 84년 프랑스 낭시 세계연극제를 비롯해 스페인, 프랑스, 일본, 미국, 베네수엘라 등 해외에서도 초청공연을 가졌다. 이러한 우리 연극의 국제화 요구에 부응하여 전면적인 한국적 해석이 가미된 것으로 보인다. 한편, 해외 연극제를 겨냥해서 언어적인 부분을 최소화하고, 플라멩코와 칸테 혼도와 같은 스페인 원작의 춤과 노래에 착안하여, 전통 혼례, 전통 인형극, 광대들의 놀이, 평토제, 함잡이패, 광대들의 놀이, 목탁 소리, 요령 소리, 권마성 소리 등을 한국식 무대 장치와 접목시켜 보다 한국적 색채를 부각시키고자 한 것으로 보인다.

2) 강조는 필자의 것임(이하 강조는 모두 필자의 것임).

작품의 한국적인 변안은 ‘모성’, ‘한’과 같은 인류 보편의 정서의 공통점에서 출발하지만, 번역에서도 그 흔적을 찾을 수 있다.

ST: La mujer de un capitán

SC1: 천하대장군아 색시를 데리러

TT1: 수장의 부인

TT2: 대장의 신부

TT3: 수장의 부인

TT4: 선장의 아내

SC1은 최초의 수용본임에도 불구하고 ‘captain’을 ‘천하대장군’으로 번역하고 있다. 아래와 같이 ‘수장’, ‘대장’, ‘선장’ 등의 의미를 갖는 ST의 단어를 역자가 ‘천하대장군’으로 선택하여 번역함으로써 이 작품의 한국적 변안 가능성을 제공한 것이다. 이후 SC1을 기반으로 재생산된 2004년과 2010년 국내 앵콜 공연 대본에서는 역자에 대한 언급은 사라졌고, “작 ‘페데리코 가르시아 로르카’, 연출 ‘김정옥’, 출연 ‘박정자’와 같은 저명한 연극계 권위자만 명시되어 있다. 해당 무대는 <그림 1>과 같이 온전히 자국화 되어 한국 전통 색채로 채워졌다. 이에 대해 연출가는 “이 작품은 원작의 기본 뼈대를 남기고는 한국식으로 전환한 작품입니다. 그래도 원작에 대한 깊이를 훼손하지 않았다는 얘기를 듣는 작품으로 결코 로르카를 배신하지 않을 것입니다”(염혜원 2004)라고 강조한다.



<그림 1. 2004년 공연 무대>

3.1.2. 독일어 중역 SC2의 재생산

2007년과 2014년 연희단 거리패의 이윤택 연출의 대본은 SC1보다 절충적인 재생산 과정을 거친다. 무대 배경은 스페인으로 두고 언어적인 요소 역시 원작에서 크게 변형시키지 않는 대신, 극의 중간 중간에 스페인의 플라멩코와 한국의 판소리, 남도창, 육자배기, 범패, 퓨전 국악 등을 한데 섞은 것이다. 2014년 무대 상연의 경우 콜롬비아 보고타에서 개최되는 이베로아메리카 축제 초청작으로서 공연의 축제성, 연행성 등에 초점을 맞추어 두 문화 간의 교집합을 충실히 구현하고자 한 것으로 이해할 수 있다. <그림 2>에서 볼 수 있듯이, 플라멩코 복장이라든지 스페인 복장을 입은 등장인물은 한국 전통 무대를 배경 속에서 양 문화를 아우른다. 그러나 언어적인 관점에서는 자국화 정도에 있어 SC1보다는 원작에 보다 충실한 번역을 통해 재생산된 것으로 평가할 수 있다.



<그림 2. 2007년과 2014년 공연 무대>

2007년 이윤택 연출의 <피의 결혼>을 공동 번역한 김정숙은 아래와 같이 공동 번역 과정을 설명한다.

이번에 연희단거리패가 공연하는 가르시아 로르카의 희곡 <피의 결혼>은 이윤택과 김정숙에 의해 공동 번역되었다. 이런 의미에서 역자의 말은 공동번역의 동기와 과정을 말하는 것으로 대신한다.

이 작업은 지난해 12월 한 달 동안 베를린에서 이루어졌다. 독일 어학연수 중이시던 이윤택 선생님은 독일어로 문학 작품을 읽고자 했다. 이때 마침 연희단거리패의 배우들이 문제를 호소해왔다. 이미 한국에 번역된 <피의 결혼> 텍스트는 이해하기가 불분명할뿐더러 대사로 치기 어렵다는 것이다. 이렇게 해서 독일어 작품 읽기에 대한 열망이 번역으로 이루어졌다.

작업 과정에서 본인은 한 줄 한 줄 헤쳐 가며 초벌 번역을 하였다. 이렇게 넘겨준 문장은 다시 이윤택 선생님의 우리 호흡에 의해 돌려서 받아

졌다. 우리의 정서와 울격에 의해 살과 피가 붙어서 말이 되고 시가 되었다. 한 사람의 역자가 한다면 순차적으로 이행될 것이 동시적으로 이루어졌을 뿐만 아니라 더욱 아름답게 새로 태어났다. 특히 로르카의 아름다운 시나 노래들은 3,4조 혹은 4,4조 형식으로 가다듬어졌고 우리에게 낯선 이미지들은 친근한 것으로 번역되었다. 시적이면서도 배우들이 텍스트를 치는데 어려움이 없도록 어조와 어미를 골랐다. 그렇다고 로르카의 문학성이 공연성에 대한 배려로 상처 당하지는 않았다. 번역된 문장이 원본과 상응성이 있는가도 마지막에 짚고 넘어갔다.

지금 나는 배우들의 연습소리를 들어가며 이 글을 적고 있다. 종이 위에 나란히 앉아 있던 말들이 배우들에 의해 살아 오르는 것을 본다. 꿈틀거리는 언어들에 감동스럽다. 호흡을 타고, 몸을 타고 리듬을 타서 들리는 로르카의 언어는 더 매력적이고 빛난다. (김정숙 2007)

위의 설명은 연극계에서 일반적으로 통용되는 번역 과정과 재생산의 지향점을 알 수 있다. 우선 언어 전문가가 “초벌 번역”한 텍스트를 권위 있는 연출자에게 “넘겨”주면, 연출가는 “이해하기” 쉽고 “대사로 치기” 쉬운 언어로 “더욱 아름답게” 텍스트를 “새로 태어나게” 만든다. 대본으로 재생산된 번역물은 번역 출판물보다 문장의 길이가 훨씬 간결하고 이해가 쉬운 입말을 채택했다. 그러나 언어적인 관점에서 “번역된 문장과 원본의 상응성이 있는” 결과물이기에는 아래와 같은 몇 가지 문제점도 포함하고 있다. 우선 ST에 대한 이해의 문제이다.

ST: Hermoso galán. Pero mucho más hermoso si estuviera dormido.

SC1: 잘 생기셨군. 잠을 자면 더 미남이 되시겠어.

SC2: 잘생긴 젊은이. 집에서 자고 있지 왜 밤길을 헤매고 다니지?

TT1: 잘생긴 젊은이. 하지만 자고 있으면 훨씬 더 아름다울 텐데.

TT2: 아름다운 청년. 그러나 잠들어 있다면 훨씬 더 아름다울 텐데.

위의 예문은 주인공을 죽음으로 몰아 달에게 바치려는 죽음을 의인화한 인물 여자 거지의 대사이다. 이 경우 “자고 있으면”이라는 의미는 영원한 잠, 즉 죽음을 의미한다. 그렇기 때문에 일상의 대화 수준에서 사용되는 “집에서 자고 있지 왜 밤길을 헤매고 다니지”와 같은 번역은 원작에 상응하는 대사로 번역된

것으로 보기 어렵다. 즉, 대사는 치기 좋지만 원작의 상징성을 살리기는 부족하다. 정확성을 장점으로 하는 스페인어 전문가의 출판 번역에서는 모두 ‘죽음’을 암시하는 표현을 살리고 있음을 확인할 수 있다.

또 다른 예는 아래와 같이 문어에서 구어로 전환되는 과정과 관련된 무대 상연성의 문제이다.

ST: Ella no tiene la culpa, ¡ni yo!
SC1: 이 여자가 잘못이 없다.
SC2: 이 여자는 잘못이 없다.
TT1: 이 여자가 잘못이 없다.
TT2: 그녀가 잘못이 없다고 하는군!

위의 번역에는 그 어떠한 오류도 존재하지 않는다. 그러나 무대 위에서 배우의 발화를 통해 듣게 된다면 문제는 달라진다. 이와 관련하여 한국경제 2014년 3월 30일자 연극 리뷰에서는 다음과 같은 질문을 던진다.

마지막 부분에 어머니가 신부의 ‘변명’을 듣고는 돈을 바꿔 “이 여자는 잘못이 없다. 나도 없어. 그럼 누가 잘못된 거지?”라고 말하는 장면도 고개를 갸우뚱거리게 했다. 평범했던 어머니가 갑자기 온갖 역경을 극복하고 세상의 이치를 깨달은 비극적 영웅처럼 말할까. (송태형 2014)

이 부분은 자신의 아들을 죽음으로 몬 며느리의 변명에 대한 어머니의 반응이 시니컬하게 뻗어져 나오는 부분이다. 그렇기 때문에 출판 번역 TT2에서는 간접 화법으로 변조시키고 있는 것이다. 언어적으로는 ‘이 여자가’와 ‘이 여자는’의 조사 한 자의 차이에 불과하지만 희곡의 무대 상연에서 ‘는’, ‘가’에 강조를 두는가 안 두는가에 따라서 극적 효과가 달리 나타날 수 있을 정도로 큰 차이를 나타내는 부분이다. 희곡 번역의 무대상연성 고려는 바로 이렇듯 언어상으로는 차이가 없으나 음성으로 발화되었을 때 차이를 나타내는 부분에 대한 고려를 의미하는 것이며, 무대 상연의 잠재태로서 희곡의 무대상연성이 어찌면 이렇게 구현되는 것일지도 모른다.

3.1.3. 기타 SC 재생산

위와 같은 지속적인 재생산 과정은 중역, 번안을 거쳐 개작에 이르게 된다. 번안과 개작은 모두 각색에 해당하는데, 본 연구의 분석 결과 연극계에서는 번안은 어느 정도 원작의 형태를 존중하는 형태의 각색 방식이고, 개작은 번안보다 더 적극적으로 자국화 된 형태의 각색 방식으로 인식하는 듯하다. 조창렬의 개작본에서는 배경 자체가 스페인에서 한국으로, 시대도 과거에서 현대로 변화기에 이른다. 역자의 이름을 명시하고서도 번안으로 기재되거나 아예 역자가 드러나지 않는 번안 대본과는 달리 “조창렬 개작”, “가르시아 로르카의 이미지로부터 연극사랑 첫 번째 공연까지”로 명시된 새로운 개작 대본에서는 무대가 현대 결혼식장으로 바뀌어 결혼식 뷔페, 웨딩카 등이 무대에 등장하고, 주인공들은 로미오와 줄리엣처럼 원한을 가진 두 기업의 아들과 딸로 바뀐다. 개작의 경우 <피의 결혼>의 플롯만 남겨두고 언어적인 원형은 모두 사라진다. 새로운 언어와 새로운 무대로 원작의 흔적은 찾아보기 어렵다.

반면에 SC1, SC2 보다 오히려 더 원작에 가까이 다가가려는 재생산 형태도 발견된다. 주로 대학 극단을 중심으로 이러한 흐름이 발견되었다. 2007년 서강연극회의 <피의 결혼>은 아래와 같은 작품 설명을 통해 정립기에 접어든 <피의 결혼>의 재생산 무대임을 밝히고 있다. 정립기라 함은 박소영(2012b)에서 밝히듯이 중역 등의 왜곡된 형태를 나타내는 작품 도입기와는 달리 해당 언어권 전문가, 이 경우 스페인어 전문가가 스페인어에서 한국어로 직접 번역한 출판 번역물(TT1, TT2) 생산된 이후 이를 참고하여 보다 원작에 가까운 재생산 과정에 돌입하는 시기이다.

십연으로부터의 욕망과 주어진 외부세계와의 끊임없는 갈등을 번안본이 아닌 원작(번역본)에 충실한 언어와 색으로 형상화하고자 한다. 욕망에 수반하여야 하는 죽음의 그림자를 힘주어 보여주고자 한다. (서강연극회 제 84 회 정기공연자료)

2010년 서경대학교 연극영화과 졸업 작품 <피의 결혼>의 역시 정립기에 접어든 재생산 무대이다. 스페인 원작 희곡이 활발히 재생산되는 가운데 보다 원작에 충실한 무대가 확대 재생산되고 있는 현상을 확인할 수 있다. 비록 재생산

본을 입수하지는 못했지만 두 작품 모두 <그림 3>에서 확인할 수 있듯이 복장에서부터 무대 배경 모두 스페인 식 무대를 구현하고 있다. 따라서 등장인물의 대사 역시 보다 원작에 충실한 것으로 예상된다.

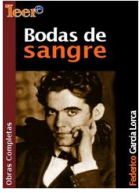



<그림 3. 2007년과 2010년 공연 무대>

이렇듯 수용사적인 면에서 시대와 재생산 동인에 따라 번역극, 번안극, 개작극과 같은 다양한 상연 양태로 나타나는 무대 상연용 대본의 재생산은 중역, 직역, 번안 등으로 나타나 번역학적으로도 흥미로운 현상을 제시한다. 이 언어 간 번역 외에도 동일 언어 간 번역, 언어가 춤과 노래로 기호 전이하는 기호 간 번역 양상을 모두 확인할 수 있기 때문이다. 그러나 같은 이유로 희곡 번역에 대한 연구는 제한점을 갖기도 한다. 즉, 원작의 텍스트적 원형이 상당수 사라지거나 기호간 번역을 통해 다른 기호로 전이될 경우 기존의 번역 연구 방법론으로는 접근이 제한적이기 때문이다. 다음 절에서는 출판 번역물의 재생산 과정을 분석하여 보다 본원적인 번역의 관점에서 논의를 이어나가도록 한다.

3.2. 읽기용 출판 희곡 재생산

로르카의 희곡 『피의 결혼』의 출판 번역 재생산 과정은 다음과 같다. 1998년 로르카 전공자가 출판 번역한 이후(TT1), 2008년 스페인 희곡 전문가인 역자가 재번역 했으며(TT2), 2011년 1998년과 동일한 역자가 재번역 했고(TT3), 가장 최근에는 2012년 연극 상연 전문가인 역자가 재번역 했다(TT4).

ST 희곡	TT1 희곡	TT2 희곡	TT3 희곡	TT4 희곡	...
Federico García Lorca (1933) Catedra	안영옥 옮김 (1998) 예니	정선옥 옮김 (2008) 범우사	안영옥 옮김 (2011) 지만지	황동근 옮김 (2012) 예니 (ST 미상)	...
					...

〈표 1. 『피의 결혼』의 출판 번역 재생산 과정〉

3.2.1. 스페인어 전문가가 번역한 TT1

TT1이 출판된 1998년은 로르카 탄생 100주년을 맞이하는 시점이다. 역자는 이미 무대 상연용 대본으로 번역되어 존재하는 SC1 대해 작가의 생애와 작품 세계가 한국 독자들에게 ‘바르게’ 알려지기를 희망했다(안영옥, 1998, v). 다시 말해 TT1은 SC1의 또 다른 재생산 형태이다. 재생산 동인은 스페인어 전문가인 역자가 중역본의 문제점을 수정하기 위한 것이며, 재생산 방식은 출판 언어인 스페인어에서 도착 언어인 한국어로 직접 번역한 것이다. 스페인 출신의 작가와 스페인 문화에 대한 전문성을 바탕으로 해당 번역의 결핵스트로 극작가의 작품 세계와 『피의 혼례』에 대한 작품 해설을 상세히 소개하고 있다. 작품 번역 방식은 원문에 최대한 충실한 직역 전략을 사용하고 있으며, 작품의 상징성, 문화적 요소 등에 대해서는 역주를 통한 작가의 개입이 빈번하다. 그렇기 때문에 TT1의 직역성으로 인해 연극 종사자들의 비판이 되는 문헌적 번역본으로 기능하여 구어 대화체 중심의 무대 상연에 지장을 초래할지는 모르나 적어도 작품에 대한 몰이해로 인한 왜곡된 수용을 방지하는 역할을 충실히 담당하고 있는 것으로 평가할 수 있다.

3.2.2. 스페인 희곡 전문가가 번역한 TT2

TT2가 출판된 2008년은 그로부터 10년이 지난 시점으로, 앞서 언급한 <피의 결혼>의 무대 재생산이 활발하게 일어난 이후이다. 즉, 작품에 대한 문학과 연극계의 이해 정도가 높아진 상황에서 희곡 전문가인 역자가 원작의 정신에 충실한 무대를 올리하고자 하는 연극계의 열망과 부응하여 적절한 수준의 독자 개입을 통해 희곡의 구어성을 살린 번역으로 평가할 수 있다.

ST: Madre. ¿Qué?	TT1: 어머니: 왜?	TT2: 어머니: 왜 <u>그러니</u> ?
Novio. Me voy.	신랑: 저 가요.	신랑: 나가 <u>보려고요</u> .
Madre. ¿Adónde?	어머니: 어디로?	어머니: 어딜 <u>가려고 그러니</u> ?
Novio. A la viña.	신랑: 포도밭으로요.	신랑: 포도밭 <u>에요</u> .
Madre. Espera.	어머니: 기다려.	어머니: 잠깐만 <u>기다려라</u> .
Novio. ¿Para qué?	신랑: 왜요?	신랑: 왜 <u>그러세요</u> ?

위의 예문에서 볼 수 있듯이, TT1은 ST의 직역으로 역자의 개입이 전혀 없는 번역이다. TT2는 역자가 모자의 대화를 보다 현실성 있는 구어체로 번역하였음을 알 수 있다. TT1에서는 배우의 발화 방식에 따라 자칫 삭막할 수 있는 모자의 대화가 TT2에서는 보다 다정다감한 대화로 바뀐 것을 알 수 있다. 어머니의 말투에는 애정이 녹아있고, 아들의 말투에는 공손함이 나타나있다. 남편과 장남을 사고로 앞세워 보낸 어머니와 어머니의 애정과 기대를 익히 잘 알고 있는 아들의 대화이기 때문이다.

ST: Muchas veces pienso que tu hijo y el mío están mejor donde están, dormidos, descansando, que no expuestos a quedarse inútiles.

TT1: 난 매번 댁 아들이나 내 아들이 잠을 자거나 쉬고 있는 곳이 훨씬 낫다고 생각해. 무용지물이 될 곳에 내던져진 것은 아니니깐 말야.

TT2: 자식이 병신이 된 것보다, 차라리 편안히 잠들어 있는 우리 신세가 백번 낫지.

위의 예문에서 직역된 TT1은 의미가 불분명하여 짐작하기 어렵다. TT2의 재번역은 내용도 훨씬 구체적이고, 길어도 더 압축적이어서 배우가 대사 처리하기가 보다 쉬울 것으로 예상된다.

한편 TT1보다 약 10년 늦게 재생산된 TT2을 통해 그간의 한국어 변화상도 확인할 수 있었다. 3인칭 여성 단수 ‘그녀’의 사용 빈도가 상대적으로 높았다. TT1이나 SC의 경우 3인칭 여성단수의 사용을 ‘그 여자’, ‘그 아이’, ‘그 사람’, ‘그 처녀’, ‘그 색시’ 등처럼 변경 전략을 사용하여 한국어 관습에 맞추어 변경 전략을 채택한 데 반해, TT2는 ‘그녀’로 직역하고 있다. 역자의 개인방언일수도 있지만, 시간의 흐름에 따라 국내 독자와 관객들의 3인칭 여성 단수 대명사 ‘그녀’에 대한 용인도가 높아졌진 것으로 이해할 수 있다.

3.2.3. TT1의 역자가 재번역한 TT3

TT3는 초판 역자가 직접 1988년 번역본을 바탕으로 중복 번역하여 완역 형태로 재번역하였다. 작가 소개와 작품 설명이 TT1보다 간략하게 소개되어 있으며, 번역은 TT1을 수정하는 방향으로 이루어졌으나 대대적인 수정이 이루어진 것은 아니다. 아래와 같이 변경된 표기법에 따라 교정이 이루어졌다.

ST: La navaja, la navaja...

Maldita sean todas y el bribón que las inventó.

TT1: 칼이라, 칼이라...

빌어먹을 칼이라구. 칼을 만든 사람도 빌어먹어버려라.

TT3: 칼이라, 칼이라...

빌어먹을 칼이라고. 칼을 만든 사람도 빌어먹어 버려라.

위의 예문에서는 번역 내용이 변화했다기보다는 문장부호(말줄임표), 어미(‘구’와 ‘고’), 띄어쓰기만 변경되어 재생산된 것을 알 수 있다.

또한 문화소에 대한 재번역이 주로 이루어졌다. ‘제라리움 꽃’은 ‘제라늄꽃’으로 ‘다알리아’를 ‘달리아’로, ‘알파폴’을 ‘아프리카수염새’로 변경했다. 한편 생경한 어휘인 ‘굽쇠장이’를 ‘장제사(裝蹄師)’로 변경했다. 즉, 한문을 병기하고, 역주를 통해 설명하여 작품 이해를 돕는 방향으로 재생산 되었다.

3.2.4. 연극 전문가가 중복 번역한 TT4

TT4는 TT1과 TT2와 동일한 공연예술전문 출판사에서 영어 전공자인 연극 전문가가 재생산했다. ST가 미상이나 SC1과 TT1의 흔적 위에 중복 번역이 이

루어진 것으로 짐작할 수 있다. 작가 설명이나 작품 설명 대신 역자의 말이 담겨있다. 역자는 “이번 본인의 번역이, 본인이 불멸을 확신하는 로르카의 ‘피의 결혼’이 국내에서 자주 공연되는 계기가 되었으면 좋겠다”(황동근, 2012: 5)고 번역의 목표를 밝히고 있다. 번역을 살펴보면 앞서 생산된 번역본들에 비해 쉬운 언어로 입에 붙이기 편한 방식을 선택했음을 알 수 있다. 특히 원작의 언어를 한국어로 옮긴 출판 번역보다는 영어를 한국어로 옮긴 초기 공연 대본의 구식 문체를 현대식 무대 상연을 위해 현대식 문체로 바꾼 흔적이 여러 곳에서 나타난다. 전형적인 재번역 현상이다.

ST: Mujer. ¿Eres tú?
 Leonardo. ¿Lo viste tú?
 Mujer. No. Mi madre.
 Leonardo. ¿Está con el niño?
 SC1: 아내 정말 당신이었우?
 레오나르드 당신이 말을 보았소
 아내 아뇨 어머니가
 레오나르드 어머니 지금 애기랑 같이 있오?
 TT4: 아내 당신이었어요?
 레오나르드 당신이 봤어?
 아내 아뇨 엄마가 그러더군요.
 레오나르드 어머니 아기와 계셔?

위의 예문에서는 SC1이 영어 중역이기 때문에 발생한 인명 ‘레오나르드’를 스페인어식인 ‘레오나르도’로 변경하였고, ‘-우’, ‘-소’와 같은 고어투를 현대식 어투로 변경하여 재생산했음을 알 수 있다.

고유 인명 발음은 아래처럼 변경되기도 한다.

ST: si me voy es fácil que muera uno de los Félix
 SC1: 언제든 헬릭스집안놈이 죽게 될 것 아니니?
 TT3: 내가 없을 때, 펠릭스 집안 놈이 죽게되면

한편 무대 상연을 위해 대사와 대사를 한 데 묶어 보다 간결한 대화 형식을

구축하고 있으며, “늬-으-신-우-리-어머니!”와 같이 최종 구어 발화를 염두에 두어 재생산 하고 있다. 또한 ‘나를’을 ‘날’로, ‘이야기를’을 ‘이야길’, ‘어머니는’을 ‘어머닌’ 등과 같이 음성학적 경제성을 고려한 조사 축소 전략이 빈번하게 사용된 바, 문학성보다는 무대상연성에 집중하여 재생산한 것으로 평가할 수 있다.

4. 결론

본 연구의 목표는 스페인 희곡 『피의 결혼』의 국내 수용을 중심으로 무대 상연 대본과 출판 번역본을 비교 분석하여 희곡 재생산 과정을 예시하고, 이 과정에서 나타난 희곡 번역 특수성을 다각적으로 논의하는 것이었다.

작품의 재생산 과정을 살펴보면 영미권 희곡의 수용 과정과는 달리 연극계의 비주류에 해당하는 스페인어권 연극은 영어 중역을 통해 대본으로 국내 최초 수용되었다. 이 과정에서 중요한 것은 작품을 널리 소개하는 것이다. 그 이유는 일단 국내 연극 시스템에 성공적으로 안착되면 새로운 레퍼토리로 기능하여 활발한 재생산이 가능하기 때문이다. 그렇기 때문에 유명 연출가의 손에서 그 인지도에 기대어 중역 이후 지속적으로 재생산 과정을 거쳐 국내 무대에 소개된다. 무대 상연본 <피의 결혼>의 경우 이 과정에서 원작의 색채 위에 한국 전통 색채를 덧입혀 해외 연극계 등에서 호평을 받으면서 원작의 대사의 흔적만 남긴 채 적극적으로 변안, 개작되는 재생산되는 과정을 거쳤다. 이후 인지도가 상승한 본 작품은 대학 극단이나 전문 극단 손에서 보다 원작에 가까운 연출로 다시 재생산되었다. 출판 번역의 경우 스페인어 전문가가 원작의 정확한 이해를 목적으로 스페인어에서 한국어로 직접 번역하여 출판 희곡으로 재생산하였다. 원문이나 역자가 불분명한 수용 초기와는 달리 정립기에 접어든 출판 번역 과정은 이후 보다 원작에 충실한 형태의 무대 상연으로 재생산되며, 출판 희곡 역시 재번역 과정을 거치게 되었다. 이때 재번역의 목표가 무엇이냐에 따라, 즉, 작품의 이해도를 높이느냐, 무대상연도를 높이느냐에 따라서 언어적 변이 양상이 조금씩 다르게 나타난다. 예를 들어 작품의 이해도를 높이기 위해서는 오류 수정, 의미 파악이 어려운 부분에 대한 해석 및 풀이, 문화소 등의 생

경한 어휘에 대한 각주 첨부 등 다양한 형태의 번역 전략이 사용된다. 무대 상연도를 높이기 위해서는 긴 문장을 짧은 호흡의 문장으로 나눈다든지, 고어투를 현대적 말투로 고친다든지, 조사축소를 통한 음성 축소 전략을 사용하는 등의 전략을 채택한다. 서론에서 밝혔듯이, 희곡 번역과 관련해서는 앞으로 연극계와 번역계의 보다 심도 깊은 학제가 연구가 필요하다. 실제로 희곡 연구자가 무대 상연본을 입수하기 위해 극단이나 역자의 협조를 구하기는 대단히 어렵고, 연극계에서는 언어 전공자들의 무관심과 비협조를 불만으로 제기하기도 한다. 그러나 역자 혼자만의 고독한 번역 활동보다는 연극계의 드라마터그, 운색자, 연출자, 배우 등 공동 번역 체계를 구축할 경우 문헌적 번역에서 오는 오류를 최소화하고 보다 효율적으로 무대 상연용 대본으로 재생산 할 수 있을 것이다. 본 연구는 박소영(2011)의 후속 연구의 성격을 갖기 때문에 앞으로 국내 수용된 여러 스페인어권 희곡 작품의 재생산 과정을 분석하여 그 수용사적 의미를 정립하고, 구체적으로 무대 상연에 적합한 희곡 번역 전략 및 연구 방법론을 개발해나갈 예정이다.

참고문헌

<1차 자료>

- 박소영 (2011) 『서한 희곡 번역의 직시 변이 연구: Antonio Buero Vallejo 희곡의 국내 수용을 중심으로』, 한국외국어대학교 박사학위 논문.
- 박소영 (2012a) 「희곡 번역과 다시쓰기 — 『거미여인의 키스』를 중심으로, 『번역학연구』 13(4): 55-79.
- 박소영 (2012b) 「서한 희곡 번역과 시장」, 2012년 한국외대 통번역대학원 학술대회 프로시딩: 45-54.
- 박영순 (2012) 「중국 문학작품의 생산 시스템: 출판체제와 베스트셀러를 중심으로」, 『인문학연구』 86: 235-71.
- 서성은 (2014) 「린다 허천의 각색 담론」, 『우리어문연구』 48: 319-53.
- 신현숙 옮김 (1988) 『연극기호학』, 서울: 문학과 지성사 (Ubersfeld, Anne 1977, Lire le théâtre, Paris: Editions Sociales).

- 염혜원 (2004) 「시극의 영혼을 말한다 극단 자유 <피의 결혼>」, 『한국연극』 12: 14-17.
- 이선형 옮김 (2002) 『각색, 연극에서 영화로』, 서울: 동문선 (Helbo, André 1997, *L'adaptation. Du théâtre au cinéma*, Paris: Armand Colin).
- 이용관 (1990) 「문학생산이론: 반영이론에 대한 회의」, 『서강영문학』 2: 183-95.
- 이운택 (2007) 「번역과 변안을 진단하다」, 『연극평론』 45: 6-24.
- 임순정 (2010a) 『문학 작품의 재번역 현상 연구 -스탕달의 『적과 흑』을 중심으로-』, 이화여자대학교 박사학위논문.
- 임순정 (2010b) 「고전 문학 작품의 재번역 양상 -스탕달의 『적과 흑』을 중심으로」, 『번역학연구』 11(2): 127-49.
- 정병언·최성언·문정애 옮김 (2009) 『극번역과 영화각색, 어떻게 할까?』 서울: 동인 (Zatlin, Phyllis 2005 *Theatrical Translation and Film Adaptation: A Practitioner's View*, Clevedon: Multilingual Matters).
- 정연일·남원준 옮김 (2006) 『번역학 입문 -이론과 적용』 서울: 한국외국어대학교 출판부 (Munday, Jeremy 2005 *Introducing Translation Studies-Theories & Applications-*, London & New York: Routledge).
- 정윤길 (1999) 『문학 재현에 있어서의 생산론 연구 -Terry Eagleton을 중심으로』, 동국대학교 대학원 석사학위논문.
- 홍재범 (2012) 「각색 방법론 정립을 위한 시론」, 『한국극예술연구』 36: 187-224.

<2차 자료>

-대본

- <SC1> 박영희 옮김 (1981) <피의 결혼>, 중앙대학교 예술대학 연극영화학과.
- <SC2> 김정숙·이운택 옮김 (2007/2014) <피의 결혼>, 연희단거리패.
- <기타 SC> 조창렬 개작 (미상) <피의 결혼>, 연극사랑.

-희곡

- <ST> Lorca, Federico García (1990) *Bodas de sangre*, Madrid: Catedra.
- <TT1> 안영옥 (1998) 『페데리코 가르시아 로르카-그의 삶과 죽음, 그리고 비극

작품』, 서울: 예니.

<TT2> 정선옥 옮김 (2008) 『피의 결혼』, 서울: 범우사.

<TT3> 안영옥 옮김 (2011) 『피의 결혼』, 서울: 예니.

<TT4> 황동근 옮김 (2012) 『피의 결혼』, 서울: 예니.

<3차 자료>

김방옥 (1983) 「분위기만 있는 무대」, 동아일보.

김정숙 (2007) <피의 결혼> 공연자료.

김정옥 (2004) <피의 결혼> 공연자료.

서강연극회 제 84 회 정기공연자료.

출처: <http://cafe.naver.com/reviewnpreview/19644>

송태형 (2014) 「이윤택 씨 연출 ‘피의 결혼’, 플라멩코와 남도 창 ‘통쾌한 변주」.

출처: <http://www.hankyung.com/news/app/newsview.php?aid=2014033011941>

[Abstract]

**Reproduction and Translation of a Play:
The Case of *Bodas de Sangre* by Lorca**

Park, Soyoung
(Hankuk University of Foreign Studies)

Based on the recognition that a theater play is often re-translated and re-produced multiple times over time in a target culture, this paper aims to explore distinct characteristics evident in the reception process of a play. To achieve the goal, this paper compares a range of translated and reproduced renditions of a play titled *Bodas de Sangre* written by Federico García Lorca, a renowned Spanish playwright. Theater play is a unique genre of literature in the sense that it can be read as a printed book as well as being enacted on stage as a script. Due to the dual nature of drama, once a play is published, it tends to be reproduced over time into various scripts for stage presentation. In addition, when translation is involved, a play may also be reproduced through the means of re-translation. However, previous research on translation of a play for theater has been approached mainly in terms of performability while translation of a play for general readership has been studied together with other types of literature such as novels and poetry. In other words, there seems to be a lack of a unified framework for the study of drama translation that can be commonly employed by theater researchers and translation researchers. Against this backdrop, this paper examines how *Bodas de Sangre* has been reproduced into multiple scripts for stage performance since its first stage production in 1982 and how this piece of literature has been re-translated four times since its first translated publication in 1998. The comparative analyses of these processes of reproduction and retranslation are followed by a discussion of distinct

characteristics of drama translation from social, cultural and linguistic perspectives. This paper finds that the play has been translated via other languages such as English and German and adapted in various ways to be performed in theater. With respect to the retranslation process for publication, since its first direct translation from Spanish into Korean, the play has been retranslated by various individuals, including a playwriting major and a theater major. With these findings, this study is expected to make a meaningful contribution in the field of translation studies by identifying a unique reception process of a play in a target culture through rounds of reproduction.

▶ Key Words: drama translation, script for stage presentation, reproduction, retranslation, adaptation

박소영

한국의국어대학교 통번역대학원 한서과 조교수

soyoungines@naver.com

관심분야: 문학번역, 희곡번역, 번역교육

논문투고일: 2014년 5월 1일

심사완료일: 2014년 5월 30일

게재확정일: 2014년 6월 16일