

## 영상 번역의 결텍스트: 한국 영화 번역본의 오프닝 크레딧 분석\*

윤 미 선  
(중앙대)

### 1. 서론

결텍스트는 영화의 관객으로 하여금 어떤 영화를 선택할지 결정하는데 도움을 준다. 영화를 직업으로 보는 영화 평론가나 감독 등을 논외로 하면, 일반 관객들은 실제로 본 “영화보다 영화에 관한 결텍스트 정보를 더 많이 소비”(Gray 2010: 26)한다. 그만큼 결텍스트는 관객의 영화 감상에 중요한 자료이며 관련 연구 또한 미디어학, 영화학 등에서 활발하게 진행되어 왔다(Alan Brookey and Westerfelhaus 2002; Gray 2008; Gray 2010; Gray 2015; Gray and Lotz 2019; Stanitzek 2005; Stanitzek 2009). 결텍스트 연구는 번역학 내에서도 줄곧 이루어져 왔으나 주로 문학 번역에 국한되어 왔으며, 영상 번역 결텍스트

연구는 아직 찾아보기 힘든 것이 사실이다(Batchelor 2018: 25). 결텍스트 연구가 문학 분야를 넘어 게임, 소셜 네트워크 서비스, 팬덤 창작 텍스트 등 다양한 미디어 텍스트에 적용되어 활발하게 이루어지는 것(Consalvo 2017; Johnson 2017; Hills and Garde-Hansen 2017)과는 대조적으로, 영상 번역의 결텍스트 연구는 본격적으로 이루어지지 않고 있다.

문학텍스트 결텍스트 분석에서 주로 활용되는 주네트의 결텍스트 개념을 영상텍스트에 그대로 적용하기는 어렵다. 본고에서는 주네트의 결텍스트 개념과 분류가 영상텍스트에 적용되었을 때의 문제점을 알아보고, 영상 번역의 결텍스트 분석에서 기능적인 분류가 필요한 이유에 대해 선행연구 분석을 통해 먼저 살펴볼 것이다.

영화의 결텍스트 중에서도 오프닝 크레딧(opening credit)은 “영화의 결텍스트 연구 중 중심이 되어 온 주제”(Klecker 2015: 407)이자 다양한 기능을 포괄하고 있는 결텍스트이다(Gray 2010: 72-79). 또한 오프닝 크레딧은 관객이 맞닥뜨릴 2시간짜리 허구가 어떤 것인지 예시하는 일종의 계약(김혜리, 김현정 2003)이자 관객을 자연스럽게 영화의 세계로 이끄는 문턱으로, 영화의 감상에서 중요한 역할을 담당한다. 본 연구는 북미로 수출된 한국 영화의 DVD 번역본의 오프닝 크레딧을 분석대상으로 하여 오프닝 크레딧의 번역이 원본과 차이를 보이는 기능이 있는지를 알아보고, 더불어 한국 영화 오프닝 크레딧 번역만의 특수한 기능이 있는지를 살펴볼 것이다. 또한, 자막과 더빙이 함께 수록된 한국 영화를 분석하여 두 모드에서 오프닝 크레딧 번역의 차이가 있는지에 대해서도 고찰해 보고자 한다. 영상 번역의 결텍스트 분석에 기능적 분류가 필요한 근거를 기술한 후 한국 영화 번역본의 분석 예시를 제공함으로써, 영상 번역의 결텍스트 분석에는 문학 번역의 결텍스트 분석과는 다른 분류 기준이 필요함을 제시하는 것이 본 연구의 궁극적인 목적이다.

\* 본 연구는 한국번역학회 2020년 봄 학술대회에 제출한 발표 자료를 수정 및 보완한 것입니다.

## 2. 주네트의 결텍스트 개념의 영상 텍스트 적용: 문제점과 대안

### 2.1 주네트의 결텍스트 개념과 분류

주네트가 제시한 결텍스트성(partextuality)은 1982년에 발간된 저서 *Palimpsestes. La littérature au second degré*에서 처음 등장하였으며, 그 이후 1987년 저서 *Seuils*에서 좀 더 정교화된 개념이 제시된다. 프랑스로 쓰인 원저가 영어 번역본으로 출간된 1997년부터 결텍스트 연구가 본격적으로 진행되기 시작하였다. 결텍스트는 전통적으로 작품으로 여겨지지 않았던 것들에 주목하여 본문 이외에 문학 작품을 에워싸고 있는 것들을 총체적으로 분석하기 위한 개념이다. 다시 말해 결텍스트란 “텍스트가 수용 및 소비되는 것을 가능하게 하는 텍스트 주변 요소”(Genette 1997: 1)로, 주네트는 이 결텍스트를 공간, 시간, 본질적, 화용적, 기능적 특성에 따라 구분하였다.

먼저 공간적 특성에 따른 결텍스트 분류를 살펴보면, 주네트는 인쇄된 텍스트를 기준으로 본문과 함께 ‘책’의 공간에 존재하는 메시지를 주변텍스트로, 본문과 일정 거리를 두고 책의 공간 밖에 존재하지만 여전히 본문의 주위에 있다고 할 수 있는 메시지는 바깥텍스트로 정의했다. 둘째로 시간적 특성은 본문과 비교하여 결텍스트가 생성된 시기에 따라 크게 나뉘는데, 예컨대 본문보다 앞서 작성된 결텍스트는 ‘사전 결텍스트(prior paratext)’라고 한다. 본문의 작성 시기뿐만 아니라 저자의 사망 시점 전후로도 구분한다. 셋째는 결텍스트가 가지고 있는 본질적 특징에 따른 분류로, 예컨대 인쇄된 책의 결텍스트는 거의 대부분 텍스트적인 성질을 갖고 있다. 넷째로 화용적 특성은 의사소통 상황이 가지는 특성을 뜻하며, 결텍스트를 둘러싼 의사소통상황에 참여하는 주체(agents)에 따라 분류한다(1997: 4-7). 박선희(2015: 18)의 화용적 특성에 따른 결텍스트의 구분에 따르면 발신자, 수신자, 책임, 발화내적 힘 등에 따라 결텍스트를 구분한다. 주네트의 마지막 분류 기준은 기능적인 특성으로, 이는 크게 두 가지로 나누어진다. 하나는 ‘왜’라는 질문과 연결되는 기능, 즉 어떤 책을 읽어야만 하는 이유를 독자에게 설득하는 기능이고, 다른 하나는 ‘어떻게’와 관련이 있는 기능으로, 어떻게 하면 책을 제대로 읽을 수 있을지에 대해 설명하는 기능이다(1997: 197). 여타 다른 특성과는 다르게, 기능적인 특성은 꼭 한 가지 기능을

가지지 않고 여러 가지 기능을 가질 수 있다(ibid.: 12).

### 2.2 주네트의 결텍스트 분류를 영상텍스트에 적용할 때의 문제점

주네트는 결텍스트 개념 제시하면서 “완전히 초기의 탐색”(1997: 14)이라고 한 바 있으며, 문학을 넘어 다른 장르에서도 결텍스트 연구가 진행될 수 있음을 밝혔다(407). 그의 예상대로 결텍스트 연구는 영화와 텔레비전 드라마, 비디오 게임 등으로 그 영역을 확장하고 있다. 그럼에도 불구하고, 주네트가 주로 문학 작품에 국한하여 결텍스트 개념을 설명한 만큼, 그 이후 진행된 결텍스트 연구는 “주로 문학을 위주로 이루어졌으며”(Batchelor 2018: 25), “문학 분야에서 매우 성공적으로 안착”(Birke and Christ 2013: 65)했다는 평가를 받았다. 주네트의 결텍스트 개념을 영상텍스트에 그대로 적용하는 데에는 크게 두 가지 문제가 따른다. 첫째, 주네트의 결텍스트 개념은 저자의 의도를 중요하게 다루나, 많은 인원이 생산에 참여하는 영상텍스트는 그 저자를 문학의 저자처럼 간단하게 규정할 수 없다. 둘째, 주네트의 결텍스트 분류 중 공간적, 시간적 분류를 영상텍스트에 그대로 적용하는 데는 어려움이 있다. 본 장에서는 선행연구 분석을 통해 이 문제점에 대해 자세히 알아보려고 한다.

#### 2.2.1 저자의 의도 문제

주네트는 결텍스트가 저자 혹은 저자가 인정한 제삼자의 코멘터리를 전달하는 역할을 한다고 보았다(1997: 2). 더 나아가 그는 결텍스트의 가장 중요한 기능은 “텍스트가 저자의 의도대로 수용되도록 하는 것”(407)이라고 주장했다. 주네트가 결텍스트에 관해 남긴 수많은 저서의 내용을 차치하고 이 주장만 놓고 보면, 결텍스트 연구는 결텍스트 그 자체의 연구라기보다 저자가 텍스트의 수용에 어떤 영향을 행사하고 싶어했는가에 관한 연구(Batchelor 2018: 12)라고 해석할 수도 있다. 그만큼 주네트의 결텍스트 개념에서 저자의 의도는 핵심적인 개념이라고 볼 수 있다.

영상텍스트의 경우 저자성(authorship)의 문제는 매우 복잡하다. 영화를 예로 들면, 수많은 영화학 학자, 비평가, 애호가, 심지어 영화 산업에서조차 수십 년 동안 “영화의 저자는 누구인가”라는 문제와 씨름해 왔을(Mittell 2015: 88)

정도다. 영상텍스트의 생산을 세분화하여 각각의 생산자를 지정하는 연구(Brookey and Gray 2017: 102-3)도 존재하기는 하지만, 영화 한 편의 제작에 수백 명의 스태프가 참여하는 점을 고려할 때 결텍스트를 둘러싼 의사소통상황에 참여하는 주체(agents)에 따라 분류하는 화용론적인 기준을 영상텍스트의 결텍스트에 적용하는 것은 무리가 있다.

저자 중심적인 결텍스트 분류 대신에 그레이는 결텍스트를 생산 주체를 기준으로 업계 생산 결텍스트(industry-created paratexts)와 관객 생산 결텍스트(viewer-created paratexts)로 구분한다(Gray 2010). 관객이 생산한 결텍스트는 주네트의 결텍스트 개념을 기준으로 할 때 저자와 직접적인 관련이 없기 때문에 결텍스트로 포함되기 어렵다. 그러나 디지털 미디어 관련 학자들은 독자 혹은 관객이 생산한 텍스트 역시 결텍스트에 포함되어야 한다는 데 대부분 의견을 같이 한다(Consalvo 2007; Hill and Pecoskie 2014; Nottingham-Martin 2014; McCracken 2013). 따라서 업계 생산 혹은 관객 생산 결텍스트 이외에도 “팬 생산 결텍스트(fan-created paratexts)”(Mittell 2015: 262), “풀뿌리 결텍스트(grassroots paratexts)”(Boni 2016: 213) 등의 용어가 등장하였고, 이는 저자가 생산한 결텍스트와 대치되는 개념을 담고 있다.

### 2.2.2 물리적 시간과 장소의 구분 문제

공간적 기준에 따라 결텍스트는 주변텍스트(peritext)와 바깥텍스트(epitext)로 구분되는데(Genette 1997: 4-5), 이는 주네트의 결텍스트 구분 기준이 되는 다섯 가지 특성 중 가장 주된 기준으로 결텍스트 연구에서 보편적으로 적용되고 있다. 하지만 이처럼 직관적으로 보이는 ‘텍스트, 주변텍스트, 바깥텍스트’의 구분일지라도 영상텍스트에는 그 적용이 쉽지 않다. 예컨대 영화의 문턱이라고 할 수 있는 결텍스트인 오프닝 크레딧은 본편과의 경계가 불분명한 “복잡 미묘한 중개 영역(complex intermediary zone)”(Stanitzek 2009: 1)이다. 따라서 미디어 학자들은 주네트의 공간적 기준에 따른 구분의 디지털 텍스트 적용에 의문을 제기하고 다양한 대안을 제시하였으며(Dunne 2016; McCracken 2013; Stewart 2010) 그 중에서도 맥크래켄(McCracken)은 결텍스트를 어디(where)에 있는지에 따라 구분할 것이 아니라 어디로(where to) 향하고 있는지를 기준으로 구분할 것을 제안했다. 또한 텍스트를 중심으로 사용자를 유인하는 방향에 따

라 원심성(centrifugal), 구심성(centripetal) 결텍스트로 구분하였는데, 사용자가 물리적인 상품을 사러 밖으로 나가게 하는 결텍스트가 원심성 결텍스트이고 반대로 텍스트를 더 깊게 이해할 수 있도록 돕는 결텍스트를 구심성 결텍스트로 분류하였다(2013: 106).

주네트의 시간적 특성에 따른 결텍스트 분류 역시 영상텍스트의 결텍스트에 그대로 적용하기에는 무리가 있다. 주네트의 시간적 특성은 본문의 발간 시기에 견주어 결텍스트가 만들어진 시기에 따라 분류된다(Genette 1997: 6). 하지만 영상텍스트, 예컨대 텔레비전 드라마의 경우 다른 채널로 편권이 팔릴 때마다 일주일 정도 쓰고 버려지는 포스터, 트레일러 등의 홍보물이 끊임없이 제작된다(Gray 2016: 32). 이처럼 영상 텍스트에는 공간, 시간적인 구분을 명확히 정하기가 어렵다.

### 2.3 결텍스트의 기능적 특성에 따른 분류

위에서 살펴본 것처럼 주네트의 결텍스트 분류 기준이 되는 특성 중 공간적, 시간적, 화용적 특성을 적용하기 어렵다. 나머지 두 가지 특성은 본질적 특성과 기능적 특성이다. 주네트는 결텍스트의 본질적 특징에 그다지 주목하지 않았고(Batchelor 2018: 18) 이에 대한 연구도 제한적으로 이루어져 왔다. 다른 특성 중 하나인 기능적 특성에 대해서는 앞서 살펴보았듯이 ‘왜’와 ‘어떻게’라는 대략적인 분류 기준이 제시되었을 뿐이다.

주네트가 기능적인 특성에 대해 자세한 분류를 제시하지 않은 이유는 결텍스트의 기능이 경험적 데이터에 의해 귀납적으로만 제시(1997: 13) 될 수 있기 때문이다. 하지만 주네트는 결텍스트와 그 밖의 외부적인 것을 가르는 기준에 있어서 결텍스트의 ‘기능’을 언급할 만큼 결텍스트의 기능의 중요성에 대해 수차례 언급하였다. 앞장에서 살펴 본 것처럼 영상텍스트의 특수성으로 인해 결텍스트 분류에 고심하던 미디어 학자들은 결텍스트의 기능적 특성에 눈을 돌렸다. 결텍스트의 기능적 분류(typology)를 제시한 연구를 중 “가장 번역학의 결텍스트 연구에 적용할 만한 분류”(Batchelor 2018: 160)는 로켄버거(Rockenberger 2015)의 분류로, 아래 <표 1>은 배칠러가 번역학적 관점에서 수정하여 제시한 것이다.

<표 1> 기능적 특성에 따른 결텍스트 분류 (Batchelor 2018: 160)

구분	기능	설명
결텍스트 분류	지시적(Referential)	작품을 알아보게 하는 기능 (예: <b>작품의 제목</b> )
	자기지시적 (Self-referential)	결텍스트 자체에 관심을 갖게 하는 기능 (예: <b>DVD 커버의 DVD 부록 설명</b> )
	장식적(Ornamental)	보기에 좋도록 꾸미는 기능
	분류적(Generic)	작품을 카테고리화하고, 관객이 작품을 특정 장르로 분류하여 인식하도록 하는 기능 (예: <b>번역서, 외화</b> )
	메타상호적 (Meta-communicative)	작품과의 상호작용이나 작품에 대해 명시적으로 고찰하게 하는 기능 (예: <b>번역의 어려움</b> )
	정보적(Informative)	작품과 관련된 경험적 데이터를 중재하는 기능. 작품의 내적, 외적 관계에 대한 정보를 제공하거나 저자의 의도에 대해 설명함. 독자의 이해에 방해가 되는 장애물을 제거하거나 사용자의 이해에 도움이 되는 정보를 제공함 (예: <b>목표 문화의 문화 특정 어휘의 삭제 또는 그에 대한 설명 등</b> )
	해석적(Hermeneutical)	특정한 인식의 틀을 제공함으로써 사용자의 이해와 해석에 영향을 미치는 기능 (예: 캐릭터 구축에 대한 저자의 의도를 설명함으로써 사용자의 이해를 확장하거나 제한함)
	이데올로기적 (Ideological)	이데올로기적인 관점을 고취하거나 텍스트의 이데올로기적 관점에 거리를 취하는 기능 (예: <b>번역의 원천 문화의 이데올로기에 대한 설명</b> )
	평가적(Evaluative)	텍스트의 가치나 문화적 의미를 알려주는 기능 (예: <b>영화 평론</b> )
	상업적(Commercial)	사용자로 하여금 상품을 구매하도록 하는 기능
	법적(Legal)	법적 정보에 대해 알리거나 (예: <b>저작권 위반시 처벌 가능성</b> ) 연표 내적인 힘을 보여주는(상징적으로 법적 권리를 공표함) 기능
	교육적(Pedagogical)	텍스트를 대하는 자세를 알려주는 기능
	작용적(Instructive)	텍스트의 작동에 대해 안내하는 기능
개인 맞춤 기능 (Personalisation)	상호작용적인 결텍스트에만 적용되는 기능	

로켄버거는 주네트의 기능적 특성을 기반으로 모든 미디어 텍스트에 적용 가능한 결텍스트의 기능적 분류법을 제시하였다(2015: 59-60). 로켄버거가 제시한 분류는 총 16개이나, 배칠러는 그 중 2개의 기능을 제외하고 <표 1>과 같이

설명하였다. 예시가 없는 기능 중 일부는 연구자가 예시를 추가하였으며, 볼드체로 표기하였다.

### 3. 오프닝 크레딧의 결텍스트 연구

#### 3.1 영화학, 미디어학의 오프닝 크레딧 결텍스트 연구

영화학에서도 결텍스트 연구가 일찍이 진행되었는데(Stam 1992), 영화학의 결텍스트 연구 중에서도 단연 중심 주제를 이끈 것은 바로 오프닝 크레딧이다(Klecker 2015). ‘타이틀 시퀀스(title sequence)’, ‘오프너(opener)’ 혹은 ‘메인 타이틀(main title)’이라고도 불리는 오프닝 크레딧은 영화의 도입부, 혹은 영화가 시작하고 몇 분 후에 등장하며, 제작사와 출연진 및 주요 스태프, 배급사 로고와 영화의 타이틀(제목)을 보여준다. 집에서 감상할 때 빨리 가기 버튼을 눌러 감아버리기 일쑤인 오프닝 시퀀스는 오페라의 테마 선율을 품은 서곡이자, 영화 바깥의 현실로부터 우리를 번쩍 들어 올려 영화의 문턱까지 데려다놓는 엘리베이터다(김혜리, 김현정 2003).

오프닝 크레딧은 공간적으로 영화 본편과의 경계가 모호하다. 오프닝 크레딧은 이미 영화라는 “매체 안에 들어와 있는 결텍스트”(Stanitzek 2009: 45)이며, “관객들이 불신을 보류하고(suspended disbelief) 허구를 받아들일 마음의 준비를 하게 하기 위한 험난하고도 짜릿한 공간”(Zagala 2002)이다. 그레이는 결텍스트를 ‘엔트리웨이(entrtyway)’와 ‘인 미디어 레스(in media res)’로 나누어 전자는 관객을 끌어들이는 역할을, 후자는 시청하는 중간이나 후에 관객의 이해를 돕는 결텍스트로 분류하였으나, 오프닝 크레딧은 엔트리웨이와 인 미디어 레스의 역할을 모두 할 수 있다고 하였다(Gray 2010: 49). 오프닝 크레딧은 우리를 이야기의 세계로 초대할 뿐만 아니라, 작품 해석을 돕는 역할도 동시에 할 수 있기 때문이다. 이처럼 오프닝 크레딧은 결텍스트의 공간적인 분류로도 정의하기 어려울 뿐만 아니라, 다양한 기능을 포괄한다.

### 3.2 영상 번역의 결텍스트 연구

번역학에서 이루어진 결텍스트 연구의 대부분은 문학 번역을 대상으로 하고 있으며, 문학 이외의 분야에서 이루어진 결텍스트 연구는 매우 제한적이다 (Batchelor 2018: 25). 영상 번역의 결텍스트 연구도 예외는 아니다. 영상텍스트를 비롯하여 다양각색의 미디어를 분석 대상으로 하여 결텍스트 연구가 진행되는 것과 대조적으로, 영상 번역의 결텍스트 연구는 지금까지 단 네 편에 불과하다. 그 중에 더빙의 결텍스트 연구로는 부카리아(Bucaria 2014)와 버나보(Bernabo 2017)가 있다. 부카리아(2014)는 미국의 드라마 「글리(Glee)」와 「브레이킹 배드(Breaking Bad)」의 이탈리아어 더빙본 홍보물을 분석하였고, 버나보(2017) 역시 「글리」의 이탈리아어 더빙본 홍보물을 대상으로 한 연구다. 오설리번(O'Sullivan 2018)은 자막의 결텍스트 연구로, 영화의 자막이 거듭 재번역된다는 점에 주목하여 DVD 부록이나 패키징 등의 결텍스트를 분석하였다.

마타말라(2011)는 이탈리아어로 더빙된 영화 및 드라마의 결텍스트를 분석하였는데, 더빙의 결텍스트를 나름대로 체계화하여 분류하고 제시했다는 점에서 주목할 만하다. 마타말라는 영상텍스트의 결텍스트를 주변텍스트와 바깥텍스트로 구분한 후, 각각의 결텍스트 요소를 더빙과 연결하여 설명한다. 주변텍스트는 총 다섯 가지 요소이며 오프닝 크레딧, 엔드 크레딧(end credit), 포스트 크레딧 시퀀스와 티저(post-credit sequences and teasers), DVD 부록, 대본으로 이루어져 있다. 바깥텍스트는 그레이(2008: 37)의 텔레비전 프로그램 바깥텍스트를 인용하며 영화 포스터, 옥외 광고, 신문이나 잡지의 광고, 트레일러, 홍보 영상, 홍보 웹사이트, 기자 회견, DVD 커버(앞/뒤), 패스트푸드 체인점의 장난감 프로모션, 영화 캐릭터가 그려진 옷이나 장난감 등을 언급하였다.

마타말라의 영상텍스트 결텍스트 분류에 대한 의문점은 두 가지로 요약할 수 있다. 첫째, 마타말라는 영상 번역, 혹은 더빙의 결텍스트가 아닌 ‘영상텍스트(audiovisual text)’의 분류를 제시(2011: 918)하였다. ‘영상 번역(audiovisual translation)’이라는 용어를 쓰지 않고 ‘영상텍스트’로 일관하고 있는 점은 원문과 번역문의 결텍스트 특성과 차이에 대해 염두에 두지 않거나 외면하고 있는 것으로 볼 여지가 충분하다. 둘째, 주변텍스트에 포함되어 있는 ‘대본’이 영상텍스트의 주변에 있는지를 생각해 볼 필요가 있다. 주변텍스트가 본문과 같은 공간을

공유하는 메시지임을 고려할 때, 대본이 DVD나 영화 필름, 혹은 비디오테이프와 같은 공간에 있다고 보기는 어렵기 때문이다. 마타말라(2011)는 특정 작품이 아닌 다수의 영상텍스트를 대상으로 결텍스트 분석을 진행하여 그 특성을 일반화하여 제시하고 있다는 점에서 영상 번역 결텍스트 연구의 시작점으로 삼을 만하나, 문학텍스트와는 다른 영상텍스트의 특성을 고려하지 않은 채 공간적인 특성에 따른 분류를 무비판적으로 따랐다는 점을 문제로 지적할 수 있다.

## 4. 분석텍스트 및 분석방법

### 4.1 분석텍스트

분석 텍스트는 한국 영화 중 북미로 수출된 영화 중 자막과 더빙이 모두 수록되어 있는 작품으로 한정하였다. 2015년부터 5년간 한국 영화 수출 편수는 영화의 재수출을 포함하여 연간 600편에서 800편에 이른다(곽서연 2019: 80). 하지만 다른 매체로 영화가 재판매되는 경우 대개 원래의 번역을 그대로 사용하기보다는 재번역하는 것이 일반적이다(O'Sullivan 2018: 269-272). 또한, 극장 개봉용으로 비싼 값에 팔리는 영화는 소수이고, 대부분은 케이블 TV 용도로 몇 편씩 묶어 파는 경우가 많다. 이러한 이유로 자막만 있는 한국 영화를 분석 대상으로 하기에는 작품 선정의 기준을 세우기가 어렵다.

따라서 본 연구에서는 영어 더빙과 자막이 모두 수록된 한국 영화 DVD(지역코드 1<sup>1)</sup>)로 데이터를 한정하였다. 본 연구에서는 한정된 범위 안에서 데이터를 모두 수록하는 것을 최우선으로 하였으며, 이를 통해 더빙과 자막의 오프닝 크레딧 번역의 차이점 역시 살펴 볼 수 있었다. 영어 더빙과 자막이 모두 수록된 한국영화 DVD는 12편으로, 영화진흥위원회 해외 유통실적 데이터를 기준으로 북미로 2차 판권이 팔린 영화 중 영어 더빙이 수록된 작품을 추렸다. 분석 텍스트는 DVD라는 포맷으로 한정된 이유는 “미디어에 따라”(Stanitzek 2005:

1) DVD와 블루레이 디스크에 걸려 있는 제한 사항으로, 특정 지역코드를 가진 DVD나 블루레이는 동일한 지역코드를 가진 플레이어로만 재생할 수 있다. 지역코드 1은 미국과 캐나다 지역을 뜻하며, 한국영화의 영어 더빙은 지역코드 1 DVD에만 포함되어 있다.

38-40) “포맷에 따라”(O’Sullivan 2018: 267) 결텍스트의 특성이 다르기 때문이다. 동일한 영화라고 할지라도 DVD로 발매된 상품의 경우 본편 이외의 다양한 부록이 수록되어 있기 마련이므로, 극장에서 상영된 필름이나 VHS, 혹은 온라인 스트리밍 플랫폼의 결텍스트와는 구분되는 특징을 갖는다. 또한 디아즈 신타스(Diaz Cintas 2008: 96)에 따르면 DVD의 자막은 다른 포맷보다 더 긴 특징을 가지므로 번역의 측면에서도 포맷을 제한하여 분석할 필요가 있다. 분석 대상인 영상텍스트 자료는 아래 <표 2>와 같다.

<표 2> 분석텍스트 목록

영화 제목 (한국어)	영화 제목 (영어)	DVD 출시 연도	러닝타임	수입사
쉬리	Shiri	2002	125분	Sony Pictures Home Entertainment
올드보이	Oldboy	2005	120분	Kino Lorber Films
살인의 추억	Memories of Murder	2005	132분	Palm Pictures
태극기 휘날리며	Tae Guk Gi: The Brotherhood of War	2005	148분	Sony Pictures Home Entertainment
괴물	The Host	2007	119분	Magnolia Home Entertainment
해운대	The Tidal Wave	2010	120분	Magnolia Home Entertainment
아저씨	The Man from Nowhere	2011	148분	Well Go USA
악마를 보았다	I Saw the Devil	2011	142분	Magnolia Home Entertainment
광해: 왕이 된 남자	Masquerade	2016	131분	Sony Pictures Home Entertainment
명량	The Admiral: Roaring currents	2016	126분	Sony Pictures Home Entertainment
베테랑	Veteran	2016	123분	Sony Pictures Home Entertainment
부산행	Train to Busan	2017	118분	Well Go USA

위의 <표 2>에 있는 영화는 DVD 출시 연도순으로 나열하였다. 영화 중 7편은 국내에서 천만 명 이상의 관객 수를 동원한 영화<sup>2)</sup>이며, 나머지 5편 역시

작품에 대한 관객 평가가 높거나 한국 영화사에서 의미가 있는 작품이다. 인터넷 영화 데이터베이스(Internet Movie Database)의 평가에 따르면<sup>4)</sup>, 「올드보이」는 8.4점(493,881명 평가), 「살인의 추억」은 8.1점(123,479명 평가), 「아저씨」는 7.8점(59,808명 평가), 「악마를 보았다」는 7.8점(103,750명 평가)으로 평균 6.6점<sup>5)</sup>을 크게 상회한다. 영화 「쉬리」는 관객 평가 점수는 높지 않지만 “한국영화는 흔히 쉬리 이전과 이후로 나뉜다”(동아일보, 2019. 7. 3)라고 할 만큼 한국 영화사에 중요한 영화이므로 분석의 가치가 충분하다.

#### 4.2 분석요소와 분석기준

결텍스트 분석요소인 오프닝 크레딧은 제작, 배급사 로고, 출연진과 제작진 크레딧이 흐르고 난 후 영화의 타이틀까지를 의미한다(Picarelli 2013 :2). 분석 텍스트 중 오프닝 크레딧에 메인 타이틀이 뜨지 않는 영화는 「아저씨」<sup>6)</sup>로, 이 영화는 마지막 크레딧까지를 분석 대상으로 삼았다. 다만, 원본 텍스트의 오프닝 크레딧 자체를 분석하기보다는 번역본의 자막과 더빙에 초점을 두고 분석하고자 한다. 번역학적 관점에서 오프닝 크레딧 요소가 어떻게 ‘번역’되었는지를 보기 위함이다.

오프닝 크레딧은 독특한 활자와 이미지, 노래를 통해 관객을 영화로 초대하는 “복잡 미묘한 중개 영역(complex intermediary zone)”(Stanitzek 2009: 1)이자 “영화가 끝나고 다시금 돌아가 영화의 의미를 되짚어 보게 하는 역할”(Gray 2010: 49)을 하기도 한다. 본 연구에서는 이처럼 다양한 역할을 하는 오프닝 크레딧의 기능을 살펴보기 위해 로켄버거의 기능적 특성에 따른 결텍스트 분류(2015: 59-60)를 번역학에 적용할 수 있도록 수정한 배칠러(2018: 160)의 분류를 따랐다.

- 2) 천만 명 이상의 관객을 동원한 영화 7편을 개봉 순서대로 나열하면 다음과 같다: 「태극기 휘날리며」, 「괴물」, 「해운대」, 「광해: 왕이 된 남자」, 「명량」, 「베테랑」, 「부산행」.
- 3) [https://www.imdb.com/?ref\\_=nv\\_home](https://www.imdb.com/?ref_=nv_home)
- 4) 인터넷 영화 데이터베이스의 평점은 2020년 6월 4일을 기준으로 한 것이다.
- 5) 스티븐, 칸터와 커밍스(Steven, Kanter and Cummings 2011: 1)에 따르면, 1911년에서 2011년 사이에 제작된 영화 4,052편의 인터넷 영화 데이터베이스 평균 점수는 6.6점이다.
- 6) 영화 「아저씨」는 타이틀이 엔드 크레딧에 등장하므로, 이 영화의 오프닝 크레딧은 “감독 각본 이정범”까지로 보고 분석하였다.

## 5. 분석결과

본 장에서는 한국 영화 번역본의 오프닝 크레딧에서 드러나는 기능적 특징에 대해 살펴본다. 다수의 분석 텍스트에서 나타나는 특징을 5.1절에서 제시하고, 한국 영화에서만 나타나는 특수한 기능은 5.2절에서 소개할 예정이다. 5.3절에서는 특정 영화 한 편에 나타난 기능을 살펴보고, 마지막으로 더빙 모드에서 나타나는 오프닝 크레딧의 기능을 5.4절에서 알아본다.

### 5.1 영화 번역본 오프닝 크레딧의 기능: 자기지시적, 분류적 기능

#### 5.1.1 자기지시적 기능

로켄버거(2015: 59-60)의 결텍스트 분류 중 하나인 지시적 기능은 작품 자체를 지시하는 기능인 반면, 자기지시적 기능에서 ‘자기’가 의미하는 것은 “결텍스트 혹은 결텍스트 요소”(Rockenberger 2015: 59)이다. 여기서 자기지시성 (self-referential)은 재귀적 또는 자기성찰적인 의미를 띠는 철학적인 용어가 아니다. 로켄버거의 자기지시성 기능은 결텍스트가 작품을 지칭하는지 “결텍스트 자체를 지칭”(2015: 59)하는지를 구분하기 위해 사용된 개념이다. 원본의 오프닝 크레딧에서는 결텍스트 요소를 지칭하는 자기지시적 기능을 찾아볼 수 없었으나, 번역본의 경우에는 자막이나 더빙에서 결텍스트를 지칭하는 기능을 발견할 수 있었다. 아래 <그림 1>은 영화 「올드보이」의 타이틀이 등장하는 장면이다.

그림 1 영화 「올드보이」의 타이틀 장면



영화 타이틀이 한글로 화면에 뜨는 장면에서 자막으로 영문 타이틀을 삽입

하는 경우 모두 자기지시적 기능을 가지고 있다고 볼 수 있다. 하지만 <그림 1>에서 보이는 바와 같이 영화 「올드보이」는 원본의 화면에 영화의 타이틀이 영어로 제시되어 있음에도 불구하고 이 결텍스트 요소를 자막이 다시 지시하고 있다. 타이틀이 뜨기 전에 알파벳 ‘D’와 ‘Y’가 시계 반대방향으로 회전하여 <그림 1>에서 보는 것처럼 두 글자가 왼쪽으로 90도 기울어져 있으므로, 글자의 가독성이 떨어진다고 보고 자막을 넣었을 수는 있을 것이다. 하지만 이 경우 자막은 영화 자체를 가리키는 지시적인 기능과 함께 화면에 보이는 타이틀을 지시하는 기능을 동시에 가지고 있다. 분석 텍스트 총 11편<sup>7)</sup> 중 6편은 타이틀의 번역에서 아래 <표 3>와 같이 자기지시적인 기능이 나타났다.

<표 3> 분석 텍스트의 자기지시적 기능

영화 제목	자기지시적 기능	비고
쉬리	X	한글 타이틀
올드보이	O	영문 타이틀
살인의 추억	X	한글 타이틀
태극기 휘날리며	X	한글 타이틀
괴물	X	한글 타이틀
해운대	O	“The Tidal Wave”라는 영문 제목 아래 한글 제목을 음차하여 “Haeundae”로 제시
악마를 보았다	O	영문 타이틀
광해: 왕이 된 남자	O	한글 및 영문 타이틀
명량	O	영문 타이틀
베테랑	O	한글 및 영문 타이틀
부산행	X	한글 타이틀

총 11편의 영화 중 6편에서 결텍스트의 자기지시성이 드러났다. 화면에 영문 타이틀이 보임에도 불구하고 영문 자막을 통해 타이틀을 다시 지시하는 기능은 한국 영화 번역본 오프닝 크레딧의 특징적 기능이다.

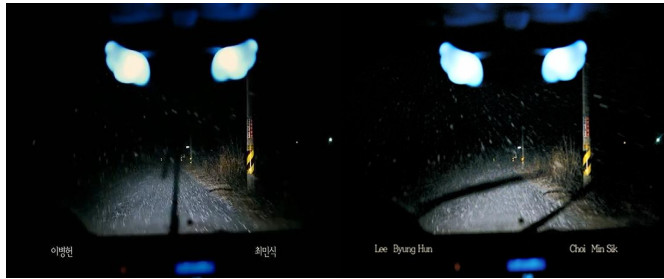
7) 영화 「아저씨」는 타이틀이 엔드 크레딧에 등장하므로 5.1.1의 분석에서는 제외하였다.



### 5.1.2 분류적 기능

작년에 미국에서 흥행 돌풍을 일으킨 한국 영화 「기생충」을 포함하여 천 개 이상의 스크린 수를 미국에서 확보한 외국 영화는 역사상 단 12개에 불과할 정도로(Epstein 2020), 미국에서 외국 영화의 시장은 아주 좁다. 따라서 한국 영화를 감상하는 미국의 관객 역시 매우 제한적일 수밖에 없으며, 이러한 미국의 관객에게 자막으로 제시되는 한국 영화의 오프닝 크레딧 정보는 외국 영화임을 바로 인지할 수 있게 하는 기능을 한다. 분석 텍스트 중 미국에서 극장 개봉을 거친 영화 두 편은 경우 출연진과 제작진의 크레딧이 화면 하단의 중앙이 아닌 원본의 크레딧 자리에 영문 번역을 대체한 영화도 있다(아래 <그림 2>).

그림 2 영화 「악마를 보았다」의 출연진 크레딧



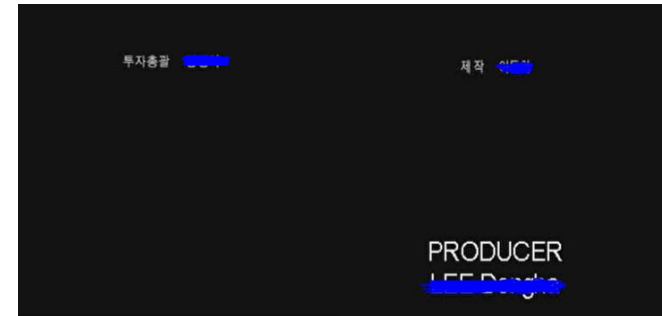
위의 <그림 2>의 왼쪽 스크린샷은 영화 「악마를 보았다」의 원본이고 오른쪽은 번역본이다. 두 화면을 비교해보면 주요 출연진인 배우 이병헌과 최민식의 이름이 같은 위치와 글씨체로 새겨져 있는 것을 볼 수 있다. 영화 「악마를 보았다」는 미국의 배급사 매그놀리아(Magnolia)의 장르영화 전문 레이블인 마그넷 릴리징(Magnet Releasing)에서 판권을 수입하여 2011년에 미국에서 정식 개봉한 영화로, 일반 자막보다는 공을 들여 크레딧 정보가 번역되어 있는 것을 볼 수 있다. 일반 자막과는 달리 화면 속에 녹아들어 있는 경우라고 하더라도 미국의 관객들은 익숙하지 않은 이름이 등장하는 것에서부터 외국 영화임을 바로 알 수 있을 것이다. 따라서 외국 영화를 관람하는 관객에게 번역본의 오프닝 크레딧은 자국 영화가 아님을 알 수 있게 하는 분류적 기능을 한다<sup>8)</sup>.

8) 영화 번역본의 분류적 기능은 분석 텍스트 전편에서 드러나는 특징이므로 분석 텍스

### 5.2 한국 영화 번역본 오프닝 크레딧의 특수한 기능: 정보적 기능

한국 영화의 오프닝 크레딧의 독특한 점이 있다면, 투자사 대표와 투자자 이름이 제작자 이름에 나온다는 것이다. 요즘에는 ‘투자’라는 말을 쓰지 않고 ‘제공’ 혹은 ‘공동 제공’이라는 단어를 주로 사용하는데 모두 영화에 자금을 지원한 주체를 지칭하는 표현이다. 이처럼 제작진이나 출연진의 크레딧이 아니라 ‘돈을 낸 사람’의 이름이 먼저 나오는 것은 “한국 영화 오프닝 크레딧에서만 볼 수 있는 이상하고 독특한”(KBS 뉴스, 2015. 4. 7) 현상이며, 이러한 관행을 타파하고자 하는 몇몇 감독의 시도가 주목을 받았다(연합뉴스, 2017. 7. 24). 아래 <그림 3>는 영화 「부산행」의 오프닝 크레딧 중 일부다.

그림 3 영화 「부산행」의 투자총괄, 제작자 크레딧



할리우드 영화의 경우 오프닝 크레딧에는 보통 배급사 로고와 제작사 로고가 나온 뒤에 주요 제작진과 출연진의 크레딧이 뜨면서 영화가 시작된다. 일본 영화의 경우에는 영화 타이틀이 전에 오로지 배급사 로고만 관객에게 제공하는 경우가 많다. 한국 관객에게야 낮은 관행이지만 외국인 관객에게 투자자 정보는 필요 없는 정보일 것임에 틀림없다. 따라서 위의 <그림 3>의 왼쪽 스크린샷과 같이 투자총괄의 크레딧은 자막으로 번역이 되지 않았으며, 그 뒤에 나오는 투자기획, 투자책임 역시 자막 번역은 없다. 하지만 뒤이어 등장하는 제작자

트의 작품별 기능 존재 유무를 따로 정리하여 제시하지 않았다.

9) 개인정보보호를 위해 이름을 지웠으나, 검은색으로 할 경우 크레딧이 원래 있었는지조차 불명확하게 보이는 관계로 파란색으로 마킹하였다.



의 이름은 자막으로 번역이 되어 있다(<그림 3>의 오른쪽 스크린샷).

로켄버거의 기능적 분류 중 하나인 정보적 기능은 “경험적인 데이터를 조정하거나 작품의 안과 밖의 경계를 구분하고, 의도를 명시적으로 설명하거나 독자의 이해에 걸림돌이 되는 것을 제거하는”(2015: 59-60) 기능이다. 영화 「부산행」을 포함한 분석텍스트 영화 모두 ‘공동 제공’은 자막을 제공하지 않았다. 아래 <표 4>은 분석 텍스트 12편에서 제공, 공동 제공 및 투자자와 관한 정보를 ‘제공하지 않는’ 정보적 기능을 하고 있는지 분석한 표이다.

<표 4> 분석 텍스트의 정보적 기능

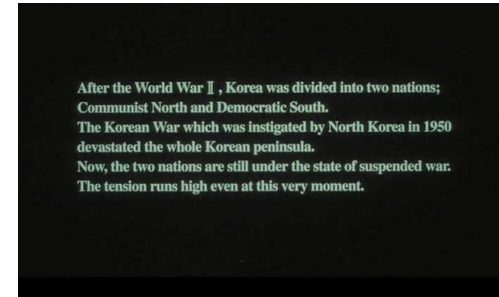
영화 제목	정보적 기능	비고
쉬리	O	제공의 자막 번역 없음(공동 제공은 없음)
올드보이	O	공동 제공의 자막 번역 없음
살인의 추억	O	제공, 공동 제공의 자막 번역 없음
태극기 휘날리며	O	제공, 공동 제공의 자막 번역 없음
괴물	O	제공, 공동 제공의 자막 번역 없음
해운대	O	공동 제공의 자막 번역 없음 투자총괄(1명)의 자막 번역 없음 제작투자(1명)의 자막 번역 있음
아저씨	O	제공, 공동 제공의 자막 번역 없음
악마를 보았다	X	원본의 크레딧 위치에 영문 크레딧을 입혀 제작, 공동 제작 정보를 전달함
광해: 왕이 된 남자	X	원본의 크레딧 위치에 영문 크레딧을 입혀 제작, 공동 제작 정보를 전달함
명량	O	공동 제공의 자막 번역 없음 투자총괄(1명), 투자책임(1명)의 자막 번역 없음 제작투자(1명)의 자막 번역 있음
베테랑	O	공동 제공의 자막 번역 없음 투자책임(1명) 자막 번역 없음 제작투자(1명), 투자총괄(1명)의 자막 번역 있음
부산행	O	공동 제공의 자막 번역 없음 투자총괄(1명), 투자기획(1명), 투자책임(1명) 자막 번역 없음 투자총괄(1명)의 자막 번역 있음

원본의 크레딧 위치에 영문 크레딧을 입힌 「악마를 보았다」와 「광해: 왕이 된 남자」 두 편을 제외하면 투자와 관련된 정보를 제한적으로 전달하고 있음을 알 수 있다. 영화 「해운대」, 「명량」, 「베테랑」, 「부산행」의 경우 투자총괄, 투자책임, 투자기획 등 다양한 투자자 직군이 드러난다. 하지만 이 경우에도 <그림 3>의 왼쪽 스크린샷에서와 마찬가지로, 크레딧에 한 명의 투자자 이름이 있을 뿐인데도 번역이 대부분 제공되지 않았다. 이를 통해 투자자 정보 제공이라는 한국 영화의 특수한 관행을 번역본에서는 의도적으로 전달하지 않고 있음을 알 수 있다. 외국 관객이 영화를 이해하는 데 필요 없는 혹은 불필요한 오해를 살 수 있는 정보를 제거함으로써, 즉 번역을 하지 않음으로써 한국 영화 번역본만의 독특한 정보적 기능을 수행하고 있다는 것을 알 수 있다.

### 5.3 영화 「쉬리」 오프닝 크레딧의 독특한 기능: 해석적 기능

영화 「쉬리」의 번역본은 독특한 첫 화면으로 시작한다. 영화 원본에는 없는 아래 <그림 4>의 인터타이틀(intertitle)<sup>10)</sup>을 현지 더빙 스튜디오에서 추가한 것으로 추정된다.

그림 4 영화 「쉬리」 번역본의 첫 화면



10) 영화의 인터타이틀은 두 개의 샷 사이에 등장하며 영화 흐름의 이해를 돕기 위한 문구 혹은 자막이라는 뜻으로 쓰인다. 하지만 초기 무성영화에서 인터타이틀의 역할은 영화의 타이틀을 제시하는 목적이었으며(Gaudreault 2013: 83), 따라서 영화의 맨 첫 장면에 등장했다.

위의 <그림 4>의 화면은 영화의 첫 화면이며 22초 동안 제시되고는 페이드 아웃(fade out)된다. 6초의 규칙(six-second rule)으로 더 잘 알려진 자막 독해 속도는 영어의 경우 약 140에서 150 wpm(word per minute; 분당 단어수)이지만 DVD의 경우 독해 속도가 다른 포맷보다 빨라 180 wpm 정도이다(D az Cintas 2008: 96-97) 위의 화면의 단어 수는 53개이고 22초간 화면에 머무르므로 약 145 wpm으로 계산되며, 이는 DVD 자막 평균 속도인 180 wpm과 비교했을 때 관객이 좀 더 여유를 가지고 읽을 수 있는 속도라고 할 수 있다. 따라서 영화 수입사가 인터타이틀의 내용을 관객에게 비중 있게 제시하고자 하는 의도를 알 수 있다. <그림 4>의 내용은 다음과 같다.

세계 2차 대전 이후 한국은 공산주의 북한(Communist North)과 민주주의 남한(Democratic North)로 나뉘었다. 한국 전쟁은 1950년에 북한의 도발에 의해 발발했으며(instigated by North Korea) 한반도를 폐허로 만들었다. 지금 두 나라는 여전히 정전 상태이며 지금 이 순간에도 강한 긴장감이 흐른다(밑줄은 연구자 강조).

한반도의 분단 상황에 대해 배경 지식이 없는 관객을 위해 영화 감상의 길라잡이가 되는 내용을 첫 화면에 배치한 것은 “특정한 인식의 틀을 제공함으로써 사용자의 이해와 해석에 영향을 미치는”(Rockenberger 2015: 60) 해석적 기능이라고 볼 수 있다. 한반도 분단에 대한 사전 지식 없이 영화 「쉬리」를 감상할 경우 관객이 영화의 맥락을 이해하는 데 꽤 긴 시간을 투자하거나 맥락 이해에 실패할 수도 있을 것이다. 한반도의 분단 상황과 그 이유 및 두 국가의 이데올로기에 대한 정보를 제공함으로써 관객이 작품 전체를 해석하는 틀을 마련해 줌으로써 영화의 목표 문화권 수용을 돕는 결텍스트 기능이라고 볼 수 있다.

#### 5.4 영화 「쉬리」 더빙 모드의 특수한 기능: 정보적 기능

더빙 모드의 결텍스트 번역은 자막으로 대체되는 경향을 보인다. 자막 번역과 비교했을 때 결텍스트의 정보를 더빙에서 추가로 제공하거나 삭제하지는 않았으나, 두 모드에서 차이를 보인 작품이 한 편 있었다. 영화 「쉬리」는 자막 모드일 때는 위의 <그림 4>에 제시된 화면 정보가 시각적으로만 나타나지만, 더

빙 모드일 때는 청각적으로도 제공된다. 20초라는 시간은 더빙 성우가 내용을 읽는 데 걸리는 시간과 일치한다. 첫 화면 외에도 영화 「쉬리」의 오프닝 크레딧 번역에서 두 모드가 차이를 보이는 지점은 아래 <그림 5>에서도 발견할 수 있다.

그림 5 영화 「쉬리」 번역본의 메인 타이틀



자막 모드일 때는 <그림 5>의 하단 중앙에 위치한 자막만 제시가 되는 반면, 더빙 모드에서는 성우가 영화 제목을 읽는다<sup>11)</sup>. 흥미로운 사실은 더빙 성우가 영화 타이틀을 “Code name, Shiri”라고 읽음으로써 한국어 제목 앞에 “Code name”이라는 정보를 추가했다는 점이다. ‘쉬리’가 북한 첩보원의 작전명이라는 것은 영화의 긴장이 최고조에 달하는 지점에서 알 수 있는 정보이나 더빙본에서는 오프닝 크레딧에 그 정보가 미리 제공되는 것이다. 따라서 영화 「쉬리」의 경우 더빙 모드의 번역에서 정보적 기능이 추가되었다고 볼 수 있다.

## 6. 논의 및 결론

### 6.1 분석 결과에 대한 논의

본고에서는 주네트의 결텍스트 특성 중 영상 번역의 결텍스트 분류에 가장 적합한 기능적 특성을 알아보고, 그 분류에 따라 한국 영화 번역본의 오프닝 크

11) 더빙 성우를 대사 낭독뿐만 아니라 다양한 상황에 활용하는 것은 영화 「쉬리」에 전 반적으로 드러나는 현상이다. 영화 「쉬리」의 더빙본에서는 장소, 시간 정보를 제공하는 자막 전부를 더빙 성우가 낭독하며, 온라인 채팅 메시지도 더빙으로 제공된다.

레딧이 원본과 어떤 측면에서 차이가 있는지를 알아보았다. 2.2절에서 기술한 바와 같이 영상텍스트는 안과 밖의 경계가 불분명하고(공간적 특성), 매체에 따라 관객이 자유롭게 관람을 시작하는 것은 물론 멈춤, 되감기, 재시청이 언제든지 가능하며(시간적 특성), 창작에 관여하는 사람의 수가 수백 명 단위이므로(화용적 특성) 문학텍스트에 주로 적용해 오던 주네트의 결텍스트 분류 기준을 그대로 적용하기 어렵다. 본고에서는 영화의 결텍스트 중에서도 다양한 기능을 갖고 있는 영화의 오프닝 크레딧에 기능적인 분류를 적용하여 원본과 다른 결텍스트 기능을 분석하였다. 그 결과 첫째, 번역본의 오프닝 크레딧 자막은 화면의 오프닝 크레딧을 지시하는 기능을 가질 수 있음을 알 수 있다. 영화의 타이틀이 영문으로 표기된 경우 이러한 자기지시적 기능이 더욱 두드러지는데, 이 때의 자막 번역은 타이틀의 존재를 다시 환기하는 기능을 갖게 된다. 둘째, 영화 초반에 출연진 및 제작진 크레딧이 자막으로 제공되는 것 자체가 관객이 영화를 ‘외국 영화’로 바로 인지할 수 있게끔 하는 분류적 기능을 한다고 볼 수 있다. 이러한 자기지시적 기능과 분류적 기능은 영화 원본에 나타나지 않는 번역본의 특수한 기능이라고 볼 수 있으며, 한국 영화의 번역본을 넘어 다른 영화의 번역본의 오프닝 크레딧에도 보편적으로 드러날 수 있는 기능일 것이다. 특히, 자기지시적 기능은 문학 텍스트의 제목 번역에는 드러나지 않는 기능으로, 영어로 메인 타이틀을 제작하는 일부 한국 영화의 관행과 이를 자막으로 다시 지시하는 번역으로 인해 생겨난 현상이다.

한국 영화 번역본에서만 드러나는 오프닝 크레딧의 특수한 기능은 정보적 기능으로 분석되었다. 한국 영화의 오프닝 크레딧에만 존재하는 투자자 정보를 번역하지 않음으로써, 제작자나 출연진보다 투자자의 크레딧이 먼저 나오는 한국 영화의 관행을 외국 관객들에게 전달하지 않는 정보적 기능을 하고 있음을 확인할 수 있다. 한국 영화 번역본에서 일반적으로 찾아 볼 수 있는 기능은 아니지만 영화 「쉬리」의 오프닝 크레딧은 미국의 관객들에게 영화 감상의 길잡이가 될 수 있는 배경 지식을 인터타이틀로 제공함으로써 해석적 기능을 담당했다. 이로서 한국 영화의 복미 수입사들이 자국 관객들의 이해를 돕기 위해 불필요한 정보는 제거하고, 상황적 맥락을 추가적으로 제공하는 노력을 했다는 것을 알 수 있다. 마지막으로, 자막과 더빙 모드의 오프닝 크레딧의 차이는 한 작품에서만 발견되었다. 영화 「쉬리」를 제외한 11편의 영화에서는 오프닝 크레딧

의 번역이 자막과 더빙 모드에서 모두 동일하게 자막으로 처리되었으나, 「쉬리」에서는 더빙 성우가 인터타이틀과 타이틀을 낭독함은 물론 영화에 대한 추가적인 정보를 제공하였다.

## 6.2 연구의 의의와 한계

영상 번역의 결텍스트 연구는 번역 사회학적인 맥락에서 번역이 목표 관객에게 소구하기 위해 어떠한 노력을 기울이고 있는지를 확인할 수 있다는 점에서 그 의의가 있다. 또한 이러한 연구는 한국 영화만의 특수성을 발견할 수 있다는 점에서 해외 시장 진출을 목표로 하는 한국 영화 산업이나 영화학 연구에 기여할 수 있을 것이다.

영화 「쉬리」의 오프닝 크레딧 번역에서 확인할 수 있었던 것처럼 영화가 수출되어 목표 문화권에 수용될 때는 단지 자막이나 더빙으로 번역이 더해지는 것뿐만 아니라 원본에 없는 크레딧이나 샷이 추가되기도 한다. 혹자는 이에 대해 번역학의 영역이 아니라 영화 산업이나 로컬리제이션(localization)의 문제가 아니냐고 지적할 수도 있겠다. 하지만 텍스트의 번역 자체에 대한 연구를 넘어 추가되거나 삭제된 결텍스트에 대한 분석을 통해 목표 문화권의 번역 과정이나 수용에 대한 이해를 넓힐 수 있다. 또한 번역학의 연구의 연구 영역이 텍스트의 언어적 전환에 그쳐서는 안 된다는 것이 연구자의 입장이다.

본 연구의 한계로는 다음과 같은 점을 지적할 수 있다. 5.2의 정보적 기능은 정보를 제공하지 않음으로서 발생하는 기능이고, 5.4의 정보적 기능은 정보를 제공하는 기능이다. 로켄버거(2015: 59-60)의 정의에 따라 둘 다 정보적 기능으로 기술하였지만 혼선의 여지가 있다. 추후 연구에서는 정보적 기능을 분류하여 제시할 필요가 있다. 또 다른 한계점으로는 지면의 제한으로 인해 분석 텍스트의 일부만 예시로 제시되었다는 점이다. 영상 번역의 결텍스트에 관한 예시는 추후 연구에서 더 풍부하게 제시하고자 한다. 오프닝 크레딧 이외에도 트레일러나 포스터, 팬 생산 결텍스트 등 영상 번역의 결텍스트 분석 대상은 다양하며, 기존의 연구 방식에서 벗어나 참신하게 접근할 수 있는 여지가 많다. 본 연구를 계기로 영상 번역의 결텍스트 분석이 활발하게 진행되기를 바란다.

## 참고문헌

- 김혜리, 김현정 (2003) 「타이틀 시퀀스의 세계」, 『씨네21』, 2020년 4월 30일 검색.
- 곽서연 (2019) 「2019년 한국영화산업 결산보고서」, 『영화진흥위원회』, 2020년 4월 28일 검색.
- 박선희 (2015) 「번역문의 결텍스트: 주변텍스트와 바깥텍스트에 대한 정의」, 『번역학연구』 16(1): 7-33
- 위재천 (2015. 4. 7) 「한국영화 오프닝 크레딧에만 있다?」, 『KBS 뉴스』, 2020년 5월 1일 검색.
- 이해리 (2019. 7. 3) 「한국영화 100년, 최고의 작품 ‘쉬리」, 『동아일보』, 2020년 6월 1일 검색.
- 조재영 (2017. 7. 24) 「영화 ‘군함도’ 오프닝 크레딧, 눈길을 끄는 이유」, 『연합뉴스』, 2020년 4월 30일 검색.
- Alan Brookey, Robert and Robert Westerfelhaus (2002) ‘Hiding Homoeroticism in Plain View: *The Fight Club* DVD as Digital Closet’, *Critical Studies in Media Communication* 19(1): 21-43.
- Batchelor, Kathryn (2018) *Translation and Paratext*, London & New York: Routledge.
- Bernabo, Laurena E. (2017) ‘Glee-talia: Adapting Glee for an Italian Audience’, *Critical Studies in Media Communication* 34(2): 168-176.
- Birke, Dorothee and Birte Christ (2013) ‘Paratext and Digitized Narrative: Mapping the Field’, *Narrative* 21(1): 65-87.
- Boni, Marta (2016) ‘*The Girl with the Dragon Tattoo*: Paratexts in a Flexible World’, in Sara Pesce and Paolo Noto (eds) *The Politics of Ephemeral Digital Media*, London & New York: Routledge, 223-237.
- Brookey, Robert and Jonathan Gray (2017) “‘Not Merely Para’: Continuing Steps in Paratextual Research”, *Critical Studies in Media Communication* 34(2): 101-110.
- Bucaria, Chiara (2014) ‘Trailers and Promos and Teasers, Oh My! Adapting Television Paratexts across Cultures’, in Dror Abend-David (ed.) *Media and Translation: An Interdisciplinary Approach*, New York: Bloomsbury Academic, 293-314.
- Cintas, Jorge D az (2008) ‘Teaching and Learning to Subtitle in an Academic Environment’, in Jorge D az Cintas (ed.) *The didactics of audiovisual translation*, Amsterdam: John Benjamins, 89-103
- Consalvo, Mia (2007) *Cheating: Gaining Advantage in Videogames*, Cambridge, MA: MIT Press.
- Consalvo, Mia (2017) ‘When Paratexts Become Texts: De-centering the Game-As-Text’, *Critical Studies in Media Communication* 34(2): 177-183.
- Dunne, Daniel J. (2016) ‘Paratext: The In-Between of Structure and Play’, in Christophe Duret and Christian-Marie Pons (eds) *Contemporary Research on Intertextuality in Video Games*, IGI Global, 274-296.
- Epstein, Adam (2020) ‘Thanks to *Parasite*, We Know What It Takes for Americans to See an International Film in Theaters’, *Quartz*, February 19. Available at <https://qz.com/1804271/>
- Gaudreault, André (2013) ‘Titles, Subtitles, and Intertitles: Factors of Autonomy, Factors of Concatenation’, *Film History: An International Journal* 25(1-2): 81-94.
- Genette, Gérard (1997) *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, Cambridge UP.
- Gray, Jonathan (2008) ‘Television Pre-views and the Meaning of Hype’, *International Journal of Cultural Studies* 11(1): 33-49.
- Gray, Jonathan (2010) *Show Sold Separately: Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts*, NYUP.
- Gray, Jonathan (2015) ‘Afterword: Studying Media with and without Paratexts’, in Lincoln Geraghty (ed.) *Popular Media Cultures: Fans, Audiences and Paratexts*, London: Palgrave Macmillan, 230-237.
- Gray, Jonathan and Amanda D. Lotz (2019) *Television Studies*, second edition, Polity Press: Cambridge.

- Hill, Heather L. and Jen Pecoskie (2014) 'Iterations and Evolutions: Paratext and Intertext in Fanfiction' in Nadine Desrochers and Daniel Apollon (eds) *Examining paratextual theory and its applications in digital culture*, IGI Global: 143-158.
- Hills, Matt and Joanne Garde-Hansen (2017) 'Fandom's Paratextual Memory: Remembering, Reconstructing, and Repatriating "Lost" *Doctor Who*', *Critical Studies in Media Communication* 34(2): 158-167.
- Johnson, Derek (2017) 'Activating Activism: Facebook Trending Topics, Media Franchises, and Industry Disruption', *Critical Studies in Media Communication* 34(2): 148-157.
- Klecker, Cornelia (2015) 'The Other Kind of Film Frames: A Research Report on Paratexts in Film', *Word & Image* 31(4): 402-413.
- Matamala, Anna (2011) 'Dealing with Paratextual Elements in Dubbing: A Pioneering Perspective from Catalonia', *Meta* 56(4): 915-927.
- McCracken, Ellen (2013) 'Expanding Genette's Epitext/Peritext Model for Transitional Electronic Literature: Centrifugal and Centripetal Vectors on Kindles and iPad', *Narrative* 21(1): 105-124.
- Mittell, Jason (2015) *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, NYUP.
- Nottingham-Martin, Amy (2015) 'Thresholds of Transmedia Storytelling: Applying Gérard Genette's Paratextual Theory to *The 39 Clues* Series for Young Readers', in Nadine Desrochers and Daniel Apollon (eds) *Examining paratextual theory and its applications in digital culture*, IGI Global: 287-312.
- O'Sullivan, Carol (2018) "'New and Improved Subtitle Translation": Representing Translation in Film Paratexts', in Irene Ranzato and Serenella Zanotti (eds) *Linguistic and Cultural Representation in Audiovisual Translation*, London & New York: Routledge, 265-279.
- Picarelli, Enrica (2013) 'Aspirational Paratexts: The Case of "Quality Openers" in TV Promotion', *Frames Cinema Journal* 3: 1-25.
- Rockenberger, Annika (2015) 'Video Game Framings', in Nadine Desrochers and Daniel Apollon (eds) *Examining paratextual theory and its applications in digital culture*, IGI Global: 49-82.
- Stanitzek, Georg (2005) 'Texts and Paratexts in Media', *Critical Inquiry* 32(1): 27-42.
- Stanitzek, Georg (2009) 'Reading the Title Sequence (Vorspann, Générique)', *Cinema Journal* 48(4): 44-58.
- Stam, Robert (1992) *Reflexivity in Film and Literature: from Don Quixote to Jean-Luc Godard*, Columbia UP.
- Stewart, Gavin (2010) 'The Paratexts of *Inanimate Alice*: Thresholds, Genre Expectations and Status', *Convergence* 16(1): 57-74.
- Wildman, Steven (1994) 'One-way Flows and the Economics of Audiencesmaking', *Audiencesmaking: How the media create the audience* 22: 115-141.
- Yoo, Steven, Robert Kanter and David Cummings (2011) 'Predicting Movie Revenue from IMDb Data', CA: Stanford UP.
- Zagala, Anna (2002) 'The Edges of Film', *Senses of Cinema* 20. Available at <http://sensesofcinema.com/2002/feature-articles/titles/>

[Abstract]

### The Paratexts of Audiovisual Translation: Investigating the Translation of Opening Credits in the Korean Cinema

Yoon, Mi-seon  
(Chung-Ang University)

Research on paratextuality in translation studies has been prolific in the past few decades, which has helped to expand our understanding of the process and context in translation, and thus few would dispute the significance of Genette's concept of paratext for translation studies. Yet there is still much more to be done in terms of research scope. The majority of the paratextual research in translation studies has been into literary translation, and there is only a dearth of research in audiovisual translation. The present study aims to show why function-base criterion is needed in paratextual studies in audiovisual translation research. Based on the function-based criterion suggested and adapted by Rockenberger(2015) and Batchelor(2018) respectively, the study investigates the translation of opening credits in Korean films that were released in North America in a DVD format with both English closed captions and dubbed soundtracks. The study observes which functions are distinct in the opening credits of translated Korean films; what distinctive functions translated Korean films have in the opening credits that set them apart from films produced in other countries; and the difference, if any, that might exist in subtitle and dubbing mode of opening credits in translated Korean films. The analysis shows that translated opening credits in general can have a self-referential and generic function, which opening credits in non-translated films typically do not perform. Furthermore, translated Korean films are discovered to have distinguishable functions. Paratextual studies in audiovisual

translation can raise the awareness of what translation process entails and how they are intrinsic to the work of film-making and distribution to foreign countries.

▶ Key Words: audiovisual translation, paratextuality, film paratext, opening credit, korean cinema

▶ 주제어: 영상 번역, 결텍스트, 영화 결텍스트, 오프닝 크레딧, 한국 영화

윤미선

중앙대학교 국제대학원 전문통번역학과(한영) 강사

cinemeg@cau.ac.kr

관심분야: 영상 번역, 통역번역 교육

논문투고일: 2020년 5월 5일

심사완료일: 2020년 5월 21일

게재확정일: 2020년 5월 26일