

# 한국 현대희곡 <흑백다방>의 영어 공연자막 번역과정과 번역 주체 연구\*

홍승연(한국의국어대학교)

## 1. 서론

“한국문학, 세상을 잇다! 미래를 열다!”, “세계문학으로서의 한국문학” 상기 인용은 한국문학번역원 메인화면에 장식된 표제였다. 이 표제에서 알 수 있듯이, 한국문학은 세계화를 지향하고 있으며 이를 위해 현재 다양한 노력을 기울이고 있다. 그리고 그 과정에서 필수적이며 또한 중심에 놓여있는 것이 바로 ‘번역’이다. 한국문학계의 숙원이었던 노벨 문학상 탄생 역시 번역의 힘이 있었기에 가능했다고 강조해도 충분히 고개가 끄덕여질 만하다. 특히 번역의 양적, 질적 성장은 한 나라의 문학이 전 세계 독자와 소통하는 가장 중요한 전제조건이 된다(이형진, 2013, p. 93). 이러한 관점으로 볼 때 한국문학의 세계화 과정에서 번역의 장르적 불균형이 존재한다는 점과 그중에서도 한국 현대희곡의 영어번역 비중이 굉장히 미비하고 소외되었다는 점(이형진, 2013, pp. 93-94)은 안타까운 현실이라고 할 수 있다.

---

\* 이 논문은 2023년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-과제번호)(NRF-2023S1A5B5A17088571)

바쁘신 와중에 열정으로 인터뷰에 응해주신 차현석 연출가님께 진심으로 감사말씀 전합니다.

한국문학이 세계화를 목표로 한다면 효과적인 장르 중 하나가 바로 희곡이다. 희곡은 공연을 목적으로 하며, 공연으로서 관객과 소통한다. 연극, 뮤지컬, 콘서트 등 공연예술이 관객과 시청각적으로 소통하며 문화적으로 영향력을 미친다는 점을 고려하면 희곡번역은 문학의 여타 장르와는 또 다른 측면에서 문화적 파급력이 크다고 할 수 있겠다. 이 같은 가능성을 언급하며 이형진(2013, p. 97)은 한국 현대희곡의 영어권 수용 방향성을 제시하고 희곡번역의 특수성을 텍스트성과 공연성으로 강조한다. 희곡은 문학 텍스트로서의 텍스트성과 연극대본으로써의 공연성이 유기적으로 연결될 때 희곡이라는 장르의 특수성이 확보될 수 있다는 것이다. 다시 말해, 희곡은 문학작품으로서의 출판 목적뿐 아니라 무대 위에서 공연할 목적으로 번역되어야 한다.

희곡이 공연을 목적으로 번역될 때 그 방향성은 또 다시 두 가지로 구분될 수 있다. 첫째는 배우들이 직접 발화를 통해 공연할 목적으로 번역하는 것이고, 둘째는 관객들에게 공연자막으로 제공할 목적으로 번역하는 것이다. 조금 더 익숙한 영화텍스트 번역과 비교하자면 전자는 더빙 번역과 유사할 것이고, 후자는 영화자막 번역과 유사한 성격이라고 볼 수 있다. 즉, 영화텍스트 번역이라도 목적에 따라 더빙과 자막이 다른 번역 과정과 전략을 수반하듯 공연을 목적으로 하는 희곡텍스트라도 발화를 위한 것인가, 자막을 위한 것인가에 따라 그 과정은 달라질 것으로 사료된다. 두 방향성 모두 한국희곡의 세계화를 위한 번역적 측면에서 연구 가치는 충분하며 많은 연구 과제를 부여한다.

하지만 현재까지 한국 현대희곡의 영어번역이 실무적으로 큰 진척이 없는 만큼 학술적으로도 희곡번역 연구는 번역학계에서 큰 공백으로 남아있다. 학술연구정보서비스(RISS)에서 번역학 관련 학술지를 중심으로 ‘희곡번역’ 연구를 검토하면 9편으로 검색되며, 연구는 대체로 다음과 같이 세 가지 영역 1) 공연 및 도착문화권 수용을 위한 다시쓰기, 변안, 각색의 측면에서 연구(김혜경, 2018; 박소영, 2012, 2014; 윤현숙, 2019; 이형진, 2009), 2) 희곡번역에서 문체, 어투, 호칭어 등의 번역 전략(권오숙, 2010; 김지은, 2016; 한현희, 2015), 3) 지면번역과 무대번역의 비교(윤현숙, 2018)로 정리가능하다.

이 같은 연구들은 세 가지 측면에서 공통적인 한계를 보인다. 첫째, 연

구 텍스트의 언어 방향성이 외국어에서 한국어로 된 사례가 대부분이다. 즉, 외국 희곡 작품을 한국어로 번역할 때의 양상을 연구한 것으로 한국희곡의 세계화 측면에서 논하기에는 어려움이 있다. 둘째, 희곡번역의 공연성 측면 중 발화를 위한 목적에 치우쳐 있다. 다시 말해, 한국희곡이 해외무대에 섰을 때 현지 관객을 위해 제공되는 공연자막 연구는 여전히 소외되어 있다. 발화를 위한 희곡번역은 배우들이 현지 언어로 공연을 했을 때 가능하다. 예컨대, 배우가 번역된 대본을 가지고 영어로 공연하는 경우라면 의미가 있겠으나 초청 혹은 페스티벌의 목적으로 우리나라 공연이 영어권 무대에 오를 때는 대체로 배우는 한국어로 발화를 하고 영어 공연자막이 제공된다. 즉, 현실적으로 공연자막 측면에서도 반드시 연구가 필요할 것으로 판단된다. 셋째, 주제적인 측면에서 희곡번역의 과정과 번역에 참여하는 주체(主體)들에 대한 관심이 부재하다. 여타 문학 장르와는 다르게 희곡은 출판목적만이 아닌 무대 위에서의 공연성이 강조된다. 특히 공연자막 번역은 또 다른 고려사항이 요구되는 만큼 번역하는 과정이 다차원적일 것으로 예상되며, 번역 주체자(主體者) 또한 번역가뿐만 아니라 연출가, 배우, 자막 오퍼레이터 등이 협업할 것이 자명하다. 이렇듯, 희곡번역의 번역 과정과 주체를 연구하는 것은 어휘 혹은 문장차원에서의 미시적인 번역 전략에 앞서 가장 선행되어야 하는 것임에도 아직까지 이루어지지 않고 있다.

이처럼 한국문학의 세계화에 한국 현대희곡 번역이 앞장설 수 있다는 점, 하지만 그 중요성에 비해 한국 현대희곡의 번역과 그 연구가 실무적으로나 연구적으로 큰 공백으로 남아있다는 점, 번역학계와 공연예술계에 기여하기 위하여 희곡의 번역 과정, 특히 공연자막으로 번역이 이루어지는 전반적인 과정과 이에 참여하는 주체들에 대한 연구가 반드시 필요하고 선행되어야 한다는 점을 확인하였다. 따라서 본 연구에서는 한국 현대희곡이 영어 공연자막으로 번역되어 해외무대에 성공적으로 진출한 구체적인 사례를 통해 번역 과정과 그 주체들 간의 협업 과정을 다각적인 방법으로 면밀히 고찰하고자 한다.

## 2. 선행연구 및 이론적 배경

### 2.1 공연자막 번역 연구

공연자막은 연극, 뮤지컬, 오페라 등 라이브 공연 시 무대의 상단 혹은 양 옆에 설치되는 스크린을 통해 다른 언어권 관객들이 이해할 수 있도록 공연대사를 번역하여 제공하는 것을 의미하며(조성은과 홍승연, 2017, p. 166), 미국에서는 서퍼타이틀(supertitles)이라고도 하지만 일반적으로 서타이틀(surtile)로 명명한다(Díaz-Cintas & Remael, 2007, p. 25). 공연계에서 최초의 자막을 제공한 사례는 1983년 캐나다 오페라 컴퍼니(Canadian Opera Company, 이하 COC)가 독일어 오페라 「엘렉트라(Elektra)」를 영어로 번역하여 35mm 슬라이드 시스템을 이용해 무대 프레임 위에 투사한 경우로 알려져 있다(Eatock, 2003; Nolette, 2022). COC는 이후 무대 위에 자막을 띄우는 기술을 설명하기 위한 명칭으로써 서타이틀(surtile)이라는 단어를 상표로 등록하였고, 서타이틀은 영화 자막인 서브타이틀(subtitle)과는 다른 개념으로 구분되었다(Nolette, 2022, p. 306).

공연자막이 오페라에서 연극무대로 확장하기 시작하면서 자막 제작 환경을 둘러싼 현상을 다각도로 분석한 노레트(Nolette, 2022)는 COC가 영어로 공연자막을 제작할 때 참여했던 드라이펠즈(Dreifelds)의 자막번역 규칙을 다음과 같이 언급한다(pp. 311-312). 첫째, 각 슬라이드는 핵심적인 의미를 반영하되, 일관되면서 간결하게 표현되어야 한다. 자막은 가운데 정렬하고 한 줄에 띄어쓰기 포함 평균 약 40자 내외 정도, 두 줄로 제시할 때는 약 62자 정도로 제공한다. 둘째, 불필요한 중복은 피하며 반복되는 고유명사나 의성어는 청각적으로 관객에게 제공되는 정보이므로 자막에 포함하지 않는다. 셋째, 배우의 대사보다 관객이 자막을 읽는 시간이 짧을 경우에는 빈 슬라이드를 삽입해 관객이 자막을 반복해 읽지 않고 무대에 집중할 수 있도록 한다. 넷째, 구두점 사용은 최소화하며 마침표 다음 한 칸 띄어쓰기만 허용된다. 또한 느낌표나 대시(dash, —)는 자막에서 사용하지 않는다. 이 같은 규칙 외에도 특정 글꼴(산세리프체, 혹은 애리얼) 사용을 제안하며, 준말을 선호하고 숫자의 경우 1에서 9까지는 철자로 쓰고 두 자릿수 이상은 숫자로

표기한다고 명시한다.

앞서 공연자막의 명칭이 영화자막과는 분명 구분되어 사용된다는 점을 확인하였으나, 현재까지 공연자막과 관련된 연구는 한정적이고 여전히 영화자막의 번역규범을 따르는 정도로만 인식되고 있다. 하지만 영화자막과는 다른 공연자막만의 독자적인 연구가 필요하며 그에 따른 번역전략 또한 고려해야 함(조성원과 홍승연, 2017, p. 186)은 꾸준히 강조되어 왔다(김현지와 조성원, 2017; 이지민, 2024 등 참고). 그중 노래가사 번역의 특수성까지 고려해야 하는 뮤지컬, 오페라 자막을 제외하고 본 연구와 밀접한 연관이 있는 연극에 한정하여 공연자막의 특징을 살펴보면, 자막용 연극번역은 세 가지 관점에서 그 특성을 설명할 수 있다.

김현지와 조성원(2017)에 따르면 연극자막은 첫째, 공연장에 설치된 스크린의 종류와 형태에 따라 배치되는 자막의 글자 수 및 행이 결정된다. 영상자막의 경우 통상적으로 스크린 하단 가운데에 영상을 가리지 않도록 한, 두 줄 정도 자막이 배치되지만, 연극은 자막을 제공하는 스크린의 위치가 무대 양 옆, 혹은 상단에 배치되거나 좌석 앞에 모니터로 설치되는 등 공연장마다 그 형태와 모양이 일정하지 않다. 즉, 공연장 환경에 따라 변경되는 공간적 제한 내에서 자막을 효과적으로 배치하고 제공하는 방식을 고려해야 하며 이는 기술적 업무를 담당하는 자막 오퍼레이터의 역량이 중요함을 시사한다.

둘째, 연극자막은 배우들의 발화적 동시성을 고려하여 적절한 스팟팅(spotting)이 이루어져야 한다. 스팟팅이란 자막이 한 화면에 출력되도록 긴 문장을 알맞은 길이로 분절하여 배치하는 작업(p. 291)을 의미하는 데, 이때 필수적으로 고려해야 할 사항이 대사의 흐름과 발화속도이다. 스팟팅이 적절하게 이루어지면 배우의 발화가, 관객이 대사를 듣고 자막을 읽는 것과 동시에 이루어질 수 있기 때문에 공연내용을 이해하는 데 큰 도움이 될 수 있다. 다만 연극이 라이브 공연인 만큼 배우들에 따라 또는 공연 현장에 따라 미세하게 대사를 처리하는 속도가 달라질 수 있으므로 스팟팅도 조정이 필요하다. 따라서 번역가는 공연이 무대에 오르기 전 반드시 스팟팅이 적절히 이루어졌는가 최종 확인이 필요하며 이러한 작업은 오퍼레이터 및 연출가와의 협업을 통해 이루어질 때 더욱 완성도를 높일 수 있을 것으로 사료

된다.

셋째, 자막 출력에 있어서 섬세한 구두점 활용이 요구된다. 영상 자막 번역의 경우 관객의 시야를 저해하고 자막의 길이가 길어진다는 측면에서 마침표는 삭제하고 문장부호 역시 꼭 필요한 상황에서만 활용하도록 제한하고 있다. 반면 공연자막은 문장부호와 관련해 뚜렷이 정해진 규정은 없으나 김현지와 조성원(p. 311)에 따르면 대사를 자막에 배치할 때 일부 구두점을 제외하거나 혹은 마침표를 쉼표로 대체하자, 대사의 의미전달이 불분명해지면서 핵심의미를 파악하기 어려웠다고 언급했다. 오히려 구두점 생략 없이 대사를 자막에 제시했을 때가 의미전달에 효과적이었다고 강조하며, 무조건적인 구두점 생략보다는 주의 깊게 활용하는 것이 중요함을 시사했다.

## 2.2 희곡번역의 단계

한국 희곡을 영어 자막으로 번역하여 제시하는 과정은 언어 간 전환만을 고려해야 할 것이 아닌, 원문 텍스트를 무대 위에서 구현하고 관객 수용에 이르기까지의 다단계적 재맥락화 과정으로 이해해야 할 것이다. 이에, 본 절에서는 번역된 희곡 작품이 연극적으로 구현되고 관객에게 수용되는 과정 속에서 어떤 방식으로 변형되고 해석되는지 분석할 수 있도록 유효한 이론적 틀을 제시한 파비스(Pavis, 1992, pp. 139-142)의 희곡번역 단계를 살펴보고자 한다. 파비스는 희곡번역을 단순히 언어 전환이 아닌 여러 단계에 걸쳐 구체화하는 과정으로 보았으며, 다음과 같이 4단계로 설명한다.

첫째, 원천텍스트(source text)를 텍스트적으로 구체화(textual concretization)하는 단계이다. 다시 말해, 희곡 대본을 1차적으로 번역하여 스토리를 정리하는 단계로 온전히 번역가의 역할이 중요하다. 둘째, 극작법적으로 구체화(dramaturgical concretization)하는 단계이다. 희곡이 공연화되도록 스토리가 보완되고 극적으로 다듬어지는 과정으로, 번안을 한다면 이 단계에서 이루어지기 때문에 번역가는 연출가와 협업을 하게 된다. 셋째, 무대적 구체화(stage concretization)단계이다. 배우들이 무대 위에서 발화할 때 무대 공연에 적합하도록 대사 등을 정리하는 과정이 포함된다. 마지막 단계는 수용적 구체화(receptive concretization)이다. 공연이 수용되는 문화권의 시대적

배경, 관객 수준, 또는 현장 상황에 따라 표현 등이 다듬어질 수 있다.

지금까지 기술한 희곡번역의 단계는 배우들이 무대 위에서 번역된 언어로 발화를 할 때 적합한 과정일 것이다. 만약 희곡이 공연자막으로 번역되려면 이 전반적인 과정이 수정될 필요가 있다. 특히 무대적 구체화 단계의 수정은 불가피할 것으로 예상된다. 앞서 기술하였듯, 공연용 자막은 무대 상단 혹은 양측에 제공되는 자막용 스크린에 PPT 슬라이드 형태로 송출되므로 공간적 제약이 있고, 더불어 배우들의 발화속도에 맞춰 자막이 넘어감으로 대사가 머무는 시간이 길지 않다. 따라서 반드시 번역적인 측면뿐만 아니라 기술적인 측면도 고려해야 하며, 그에 따라 번역 과정도 달라질 수 있다. 또한 번역에 참여하는 주체자도 더욱 다양해지고 참여 방식 역시 복잡적일 수 있는데 무대적 구체화 단계에서는 번역가, 연출가 외에도 배우와 자막 오퍼레이터 등이 번역에 참여할 수 있을 것이다. 따라서 번역 과정과 함께 번역 참여자 간의 협업 방식도 심도 있게 분석할 필요가 있다.

### 3. 분석 대상 및 연구 절차

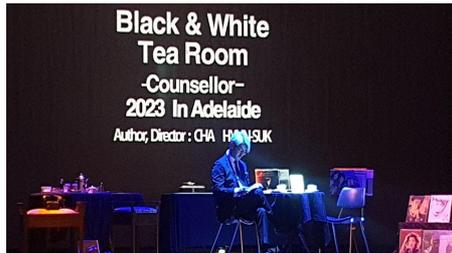
#### 3.1 분석 텍스트 <흑백다방> 및 번역 주체

본 연구는 한국 현대희곡의 영어 자막번역 과정과 그 참여자들의 협업 방식을 고찰하기 위하여 해외에서 영어 자막과 함께 공연된 현대희곡 작품을 연구한다. 즉, 번역하는 언어의 방향성은 한국어에서 영어이며 대사가 자막으로 제공된 작품으로 한정하고자 한다. 구체적인 분석 텍스트는 차현석 연출의 희곡 <흑백다방>으로, 한국에선 2014년 처음 공연되었고 영어로는 *Black and White Tea Room: Counsellor*란 제목으로 2016년 번역되어 영어권에 소개되었다. 2인극 작품으로 등장인물 관계가 복잡하지 않고 공연시간이 1시간 10분 내외로 분석에 적합하다는 장점이 있다. 즉, 스토리가 번역되어 자막으로 제공되는 과정에 온전히 초점을 맞추고 연구가 가능하다. 본 연구에서는 가장 최근 버전인 2023년 호주 아들레이드에서 공연된 영어 자막을 분석하도록 하겠다.

<흑백다방>은 1980년대 부산에서 일어났던 미문화방화사건을 모티브로 한다. 사건 속 고문의 피해자였던 인물과 가해자였던 인물이 약 20년 만에 각각 손님과 다방 주인으로 만나 서로에게 격정적 태도를 보이며 이야기를 나누는 것이 핵심 줄거리이다. 과거 가해자였던 인물은 현재 다방을 운영하면서 찾아오는 손님을 상담해주는 꽤 이름난 상담사로 지낸다. 당시 피해자였던 인물은 고문의 후유증으로 소리를 들을 수 없게 되었고, 복수를 위해 가해자의 부인 유골함을 훔쳐 다방으로 찾아온다. 제목에서 알 수 있듯이 <흑백다방>의 흑백은 결국 악과 선, 어둠과 빛을 대변하는데, 과거 가해자와 피해자였던 인물들이 현재는 다방이라는 공간에서 그 관계가 바뀌어버린 상황이 그려지면서 흑과 백, 어둠과 빛, 악과 선의 경계가 모호해지는 것을 느낄 수 있다.

그림 1

<흑백다방> 영국공연 포스터(왼쪽), 호주공연 무대 자막(오른쪽)



연구적 가치 측면에서는 다음과 같은 특징이 있다. <흑백다방>은 *Black and White Tea Room: Counsellor*라는 제목으로 이미 수차례 해외무대에서 선

보였고 그 작품성을 인정받았다. 2014년에는 ‘한국 2인극 페스티벌’에서 작품상, 연기상, 희곡상을 수상했으며 2016년에는 ‘한국 국제 2인극 페스티벌’에서 베스트 라이터상, 베스트 연기상 등을 수상하였고 2018년, 2019년 ‘에든버러 코리안 시즌’ 선정작으로 2022년 루마니아 시비우 인터내셔널 페스티벌에서 초청공연과 뉴욕 맨하튼 뉴시티극장에서 초청공연을 한 바 있다.

또한 번역 주체자에 대한 흥미로운 점을 발견할 수 있다. <흑백다방>의 연출가인 차현석은 작품의 극작가이자, 배우이기도 하고 또한 번역가이다. 이러한 특이점으로 차현석은 문학 텍스트로서의 <흑백다방> 탄생부터 공연을 위해 무대 위에 올리고 또한 번역되어 해외 관객들에게 선보이는 모든 과정에 참여하였다. 즉, 누구보다 작품에 대한 이해도가 높은 번역 주체자로서 그와의 인터뷰를 통해 과정을 심도 있게 연구할 수 있었다. 한 인터뷰 기사(김건표, 2022)에 따르면, 차현석 연출은 “한국말로 쓰인 작품을 해외 사람들이 자막으로 접할 때 분명한 장점이 있다. 작가의 의도가 손실되지 않고 더 잘 전달되는 거 같다. [...] 한국을 넘어 다양한 국가에서 다양한 언어로 공연하고픈 바람이 있다. 본인이 하나의 현지화 사례가 된다면, 우리나라 작품들이 좀 더 쉽게 해외로 갈 수 있는 길이 생길 것이다.”라고 밝힌 바 있다. 즉, 차현석은 번역에 무게를 두고 해외 수용에 대해 고심한다는 것을 알 수 있으며, 그는 또한 앞으로도 다양한 형태의 공연방안을 구상중이라고 밝혔다.

번역 주체자 중 중요한 역할을 하는 또 다른 인물이 바로 자막 오퍼레이터이다. 자막 오퍼레이터는 배우들의 발화에 따라 적절한 순간에 자막을 넘겨주는 역할을 하는 것으로 익히 알려져 있다. 다만 <흑백다방> 공연 과정에서 오퍼레이터는 단순히 자막을 넘겨주는 역할만 하는 것이 아니었다. 오퍼레이터는 번역된 대사를 자막으로 올릴 PPT 슬라이드에 맞게 정렬을 하고 그 과정에서 번역을 다듬고 수정하는 역할도 한다. 즉, 배우들의 발화 속도에 따라 영어 자막의 길이를 조절하는 등 적극적으로 번역 과정에 참여하는 것을 확인할 수 있었다.

또 다른 번역 주체자로는 배우도 있다. <흑백다방>은 초연 이래 굉장히 다양한 방식으로 공연이 진행되었다. 가장 많이 공연된 버전은 2인 남성버전이나, 그 역할이 2인 여성버전이 되기도 하고 때로는 혼성버전이 있기도

했으며 한국배우가 아닌 영국배우가 무대에 오르기도 하고 제목처럼 흑인과 백인배우가 각각 역할을 소화하기도 했다. 이때 영국배우들이 공연한 경우는 적극적으로 번역 과정에 참여했다고 차현석은 밝혔다. 영어라도 영국식, 미국식, 호주식 표현이 달라질 수 있기 때문에 현지 배우들의 의견을 적극 반영한다고 덧붙였다. 다만 본 연구의 분석 텍스트인 호주 아틀레이드 공연 버전은 한국배우들이 참여한 경우로 위의 사례와는 다르다. 따라서 본 연구에서 번역 주체자로서의 배우란 차현석 연출가 의견이 높은 비중을 차지한다고 할 수 있겠다.

### 3.2 연구 절차

본 연구는 체계적인 진행을 위하여 텍스트 분석, 관찰, 그리고 인터뷰를 통해 수행하였다. 첫째, 텍스트 분석은 <흑백다방>의 한국어 대본과 영어자막을 비교하였다. 자막은 PPT 슬라이드에 제작되기 때문에 슬라이드를 참고하여 스토리의 각색여부 및 대사가 제약적인 공간에서 배치되는 방식을 확인하고자 했다. 따라서 스톱핑을 중심으로 대사의 의미 단위인 프레이즈(phrase)가 어떻게 자막에 나타나는지 분석하였다. 분석에 필요한 자료는 극단 후암의 차현석 연출가에게 문의 후 확보하였다.

둘째, 비참여 관찰자로서 희곡의 자막번역 작업 과정을 고찰하였다. 본 연구는 희곡이 자막으로 번역되는 전반적인 과정과 그 과정에 참여하는 번역 주체들에 대한 연구를 목표로 하기 때문에 번역 과정을 면밀히 관찰하는 것이 중요할 것으로 판단되었다. 공연자막의 경우 번역가가 단독으로 번역하기보다는 연출가, 배우, 자막 오퍼레이터 등과의 협업이 필요하며 이러한 과정 속에서 수차례 번역이 수정될 수 있다. 특히 오퍼레이터가 자막을 송출하여 넘기는 과정, 자막과 배우 발화와의 동시성 등은 텍스트 분석만으로는 한계가 있으며 현장에서 연극과 자막을 동시에 관찰해야 분석이 가능하다. 즉, 번역 주체들의 작업 네트워크를 관찰하고 어떠한 과정으로 희곡이라는 특정 문학 장르가 공연자막이라는 틀 안에서 완성될 수 있을지 확인하여야 본 연구의 완성도와 타당성이 확보될 수 있을 것이라고 사료된다. 연구를 진행하던 중, <흑백다방>팀이 해외 공연을 앞두고 최종 리허설을 하는 과정을 관찰할 수 있었고, 이 기간에 배우들이 대사를 맞춰보고 오퍼레이터가

배우들의 발화에 맞게 자막을 송출하는 작업 등을 확인할 수 있었다.

셋째, 텍스트 분석과 관찰 후 번역 주체와 인터뷰를 실시하였다. 이를 통해, 텍스트 분석과 관찰만으로 확인이 어려웠던 점, 또는 관찰시 놓쳤던 부분이나 더 면밀히 확인이 필요한 부분에 대해 심층적으로 분석하고자 하였다. 이형진(2013, p. 109)은 한국희곡 번역에서 극작가와 번역가의 양적 성장의 중요성을 강조하면서, 특히 영어권 원어민 희곡 전공자들이 공동번역가로 참여하여 텍스트 번역에만 그치지 않고 다양한 형태로 공연이 가능하도록 노력해야 한국 희곡번역이 공연성으로도 평가받을 수 있다고 언급한 바 있다. 즉, 현지문화권의 연극 전문가가 번역에 참여하도록 환경을 구축해야 한다는 것이다. 이런 점에서 볼 때 희곡 <흑백다방>은 이에 부합하는 텍스트라고 할 수 있다. 노시훈(2021, p. 563)은 <흑백다방>이 해외에서 성공을 거둘 수 있었던 이유 중 하나로 극에 참여한 현지 배우가 번역 과정에 동참한 것으로 보고 있다. 다시 말해, 한국 배우뿐 아니라 현지 배우도 번역 주체가 될 수 있다는 특징이 있으므로 현지 배우와의 번역 협업은 어떻게 진행되는지 인터뷰를 통해 확인해볼 필요가 있었다. 정리하자면, 인터뷰 단계에서의 최종 목표는 희곡의 전반적인 번역 과정과 각 과정 속에서 번역 참여자들의 역할 및 협업, 그리고 공연자막으로 완성될 때까지의 수정 과정이라고 할 수 있겠다.

이러한 3단계 과정을 거쳐 희곡의 자막번역 과정과 번역 주체의 네트워크를 도식화하여 나타내고자 하였다.

## 4. 분석 결과

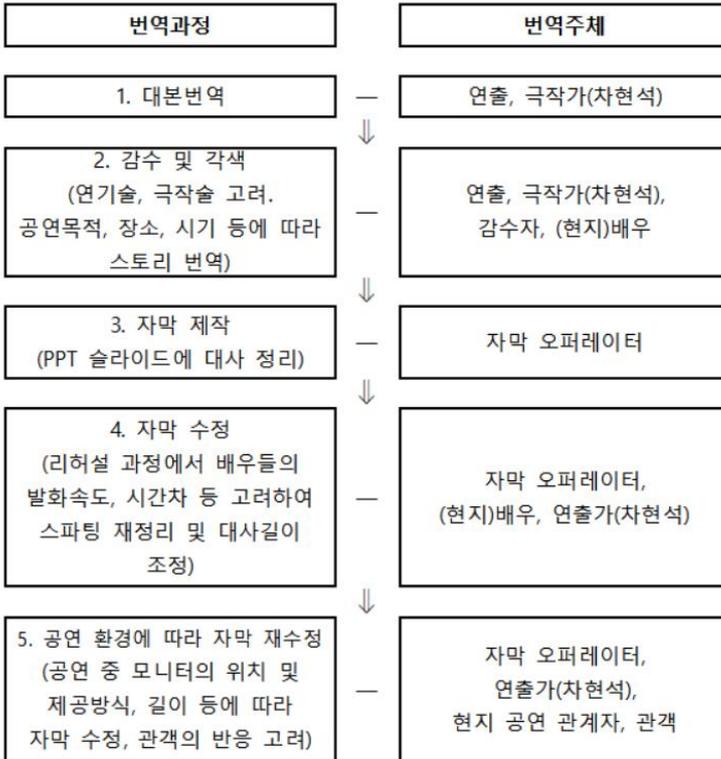
텍스트 분석, 관찰 및 인터뷰 결과를 토대로 현대희곡 <흑백다방>의 공연 영어자막 번역과정과 번역에 참여한 주체자를 구체적으로 기술하면 다음과 같다.

### 4.1 번역과정 개요

희곡 <흑백다방>의 공연자막은 파비스가 제안한 4단계(텍스트적 구체화

- 극작법적 구체화 - 무대적 구체화 - 수용적 구체화)와 유사한 방식으로 번역이 이루어졌다. 그리고 각 과정에서 번역에 참여하는 주체자들의 역할과 관계를 확인할 수 있었다. 이를 간결히 도식화 하면 다음과 같다.

그림 2  
<흑백다방> 번역과정 도식화



<흑백다방>의 자막번역 방식은 <그림 2>와 같이 4단계 혹은 상황에 따라 5단계로도 진행되었다. 첫 번째 단계는 대본번역이다. 차현석이 완성한 희곡을 1차적으로 영어 대본화하여 번역하는 과정이다. 파비스한 언급한 텍스트적 구체화 단계에 해당한다고 볼 수 있으며, 번역본 그 자체로 문학 텍스트로서의 가치가 있다고 할 수 있다. 일반적인 경우라면 번역가가 극작가

로부터 대본을 받아 번역을 하겠지만 <흑백다방>은 연출가이자 극작가인 차현석이 직접 번역을 진행했다.

두 번째 단계는 번역한 대본을 감수하고 상황에 따라 각색하는 단계이다. 차현석 연출가는 일차적으로 본인이 대본을 직접 번역하지만 영어 전문가도, 문학 전공자도 아니기 때문에 반드시 감수를 받는다고 밝혔다. 이때 한국인 영문학 전공자가 표현을 자연스럽게 다듬는 등 감수를 하고 추가적으로 외국인 감수를 받는데, 흥미롭게도 외국인 감수는 해외 공연 관계자가 적극적으로 참여했다고 밝혔다. 이들은 보통 연기술과 극작술이 탑재된 배우지망생들로 연기와 연출의 경험을 쌓고자 공연 관계자로 참여하며 타 연출가와 교류를 하기도 하는데 특히 차현석에게는 번역적 측면에서 도움을 많이 주었다고 한다. 이들은 현지 문화에 적합한 표현을 제안하는 등 적극적으로 아이디어를 제공하기도 한다.

두 번째 단계에서 감수와 함께 진행되는 것이 각색이다. 각색 단계는 필수적인 과정은 아니나, 공연 목적이나 장소 또는 시기에 따라 이루어지기도 한다. 예컨대, <흑백다방>에서 등장인물간의 피해자와 가해자가 정해지는 중요 과거사건 배경이 공연을 하는 국가나 지역에 따라 달라지기도 하는데, 이는 한국의 80년대 배경에 익숙하지 않은 해외 관객을 위해 현지인들이 공감할 수 있는 스토리를 적절하게 섞어주는 것이다. 또는 두 주인공 역을 어떤 배우가 맡는가에 따라서도, 예컨대 배우들의 성별, 인종, 국가 등에 따라서 각색이 이루어지기도 한다. 그리고 바로 이 두 번째 단계가 파비스가 언급한 극작법적 구체화 단계와 유사하다고 볼 수 있다. 이 단계에서는 연출가 겸 극작가인 차현석 뿐만 아니라 현지 배우가 공연을 하는 경우 배우들도 차현석과 소통하며 적극 번역에 가담하기도 했다.

다음은 본 연구에서 중점을 두는 자막 제작 및 수정 단계이다. <흑백다방>의 대본이 번역되고 각색과정까지 거치게 되면 이제 현지 관객을 위한 자막으로 제작된다. 대본을 PPT 슬라이드로 옮겨 대사를 정리하는 단계로, 대본 속 지문 등은 과감히 삭제되고 대사만 자막으로 송출된다. 이 세 번째 단계에서는 누구보다 자막 오퍼레이터의 역할이 비중있게 작용했다. 오퍼레이터의 경우 자막을 전환하는 기술적인 역량만 중시되는 것이 아닌, 누구보다 작품에 대한 이해가 높아야 하며 더불어 언어적 역량 또한 필수적이라

하겠다. <흑백다방>은 제작팀의 또 다른 배우가 직접 오퍼레이터로서 참여하였으며 대본의 대사를 자막에 옮겨 배치하는 것부터 화면에 송출하는 전 과정을 담당했다.

이렇게 자막으로 제작된 대사는 반드시 수정 과정을 거쳐야 한다. 세 번째 단계만으로는 공연 중 배우들의 실제 발화 타이밍과 자막이 일치하지 않을 수 있다. 따라서 리허설 과정을 통해 자막을 재정리하는 네 번째 단계를 거치게 되었다. 이때 배우들의 발화속도나 대사와 대사 사이의 시간차 등을 고려하여 스파팅을 재정리하고, 자막을 구성하는 개별 슬라이드 내 대사의 전체적인 길이를 다듬게 된다. <흑백다방>은 이 과정에서 발화 타이밍에 맞게 대사 스파팅을 조절해야 하는 경우가 있었는데, 배우마다의 연기 특색이 다르기 때문에 호흡지점이나 발화속도를 고려하여 스파팅을 수정하는 과정이 필요했고 또한 많은 자막이 대사의 길이를 축약해야 함을 확인했다. 따라서 이 단계에서는 오퍼레이터, 배우, 연출가간의 협업이 필수적이었다. 이렇게 자막을 제작하고 수정하는 세, 네 번째 단계는 파비스가 제안한 무대적 구체화 단계와 유사하다고 볼 수 있다. 다만 파비스는 이 과정을 발화 목적으로 대사를 정리하는 과정으로 보았기에, 자막으로 제시하는 <흑백다방>과는 형식적인 측면에서 차이가 있다.

<흑백다방>의 마지막 번역 과정은 공연 중 환경에 따라 자막을 수정하는 단계이다. 즉, <그림 2>에서, 1번부터 4번까지가 공연 전 과정이라면 5번은 공연이 진행되면서 이루어질 수 있는 과정이다. 공연 준비단계에서부터 공연장의 자막이 송출되는 모니터의 위치 및 제공방식, 또는 가로 세로 길이 등을 미리 알 수 있다면 자막을 제작하는 것이 조금 더 용이할 수 있다. 다만 대부분의 해외 초청 공연 및 페스티벌의 경우 사전에 공연 환경을 아는 것이 쉽지 않다. 그래서 공연 직전 혹은 공연 중이라도 현장 모니터의 상황에 맞게 자막이 수정되곤 한다. 예컨대, 스파팅이 달라질 수 있으며 모니터의 크기가 크지 않은 경우는 관객이 자막을 읽을 수 있도록 글자 크기를 키워야 하기 때문에 대사의 길이는 더욱 축약될 수 있다.

이와는 별개로 공연이 수용되는 문화권에 따라 혹은 관객 수준에 따라 즉흥적으로 대사가 달라지기도 하므로 오퍼레이터와 연출가는 이에 대비해야 한다. 차현석은 호주에서 공연을 했을 때 관객들이 전혀 예상하지 못한

대사에서 웃음을 터트려 오히려 당황스러웠다며 문화권마다 유머 포인트가 다르기에 준비된 자막이 공연 중에라도 수정될 수 있음을 시사했다. 또한 공연이 끝나고 난 뒤 현지 관객들과 담소를 나누며 교류하는 시간을 갖기도 하는데, 이때 관객들 대부분이 공연 전공 학생들이나 배우지망생, 또는 현지 배우들이라고 한다. 관객들은 자유롭게 공연에 대한 관람 소감을 밝히면서 번역과 관련하여 많은 의견을 제시하기도 하고, 연출팀은 그중 생산적인 의견을 받아들여 그 다음 공연에서 적극 반영하기도 한다고 차현석은 밝혔다. 즉, 이 같은 마지막 단계는 파비스가 제안한 수용적 구체화 단계에 해당한다고 볼 수 있다.

## 4.2 무대적 구체화 과정과 사례

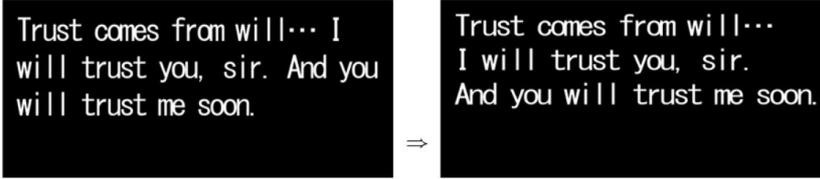
본 연구는 공연자막이 영어로 번역되는 과정을 통해 ‘자막’ 번역시 고려해야 할 사항을 제안하고자 한다. 따라서 4.2에서는 파비스가 제안한 무대적 구체화 단계에 중점을 두고, 4.1에서 정리한 <그림 2>의 <흑백다방> 번역 과정 중 네 번째 단계를 거치며 수정된 자막을 구체적인 사례를 통해 설명하도록 하겠다. 이 과정에는 연출가, 자막 오퍼레이터, 배우가 협업하였으며, 리허설이 진행된 공연장의 경우 무대 좌측 벽면 위로 프로젝터가 비춰졌고 가로로 길게 영어 자막이 제공되었다.

### 4.2.1 효과적인 스파팅 방식 고려

관객의 가독성을 위하여 스파팅, 즉 대사의 길이를 적절하게 분절하여 자막에 배치할 때는 구와 절 단위로 의미단위를 고려하여 정렬할 필요가 있다. 다음 <사례 1>은 과거 가해자였던 현 다방주인이 과거 피해자였던 현 손님의 진짜 정체는 모른 채 상담해주면서 마음을 열고 자신을 신뢰하도록 설득하는 장면이다. 한국어 대사는, ‘신뢰는 의지에서 비롯됩니다... 전 윤상호 씨를 믿을 겁니다. 윤상호 씨도 곧 절 신뢰하게 되실 겁니다.’로, 처음 영어 자막은 왼쪽과 같이 제작되었다가 이후 리허설 과정을 거치며 오른쪽과 같이 수정 제안되었다.

그림 3

<사례 1> 구와 절 단위로 스파팅하여 배치하기

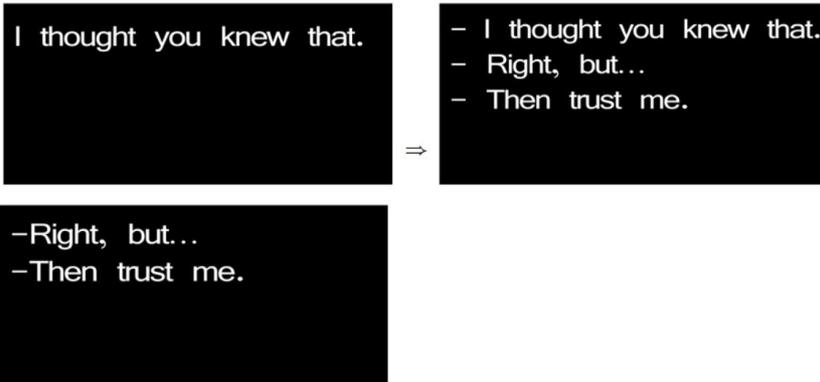


의미상의 변화는 없지만 자막 끝에 위치했던 주어(I / And you)를 줄 바꾸어 각 행의 처음으로 이동시켜 배치한 것을 알 수 있다. 즉, 한 자막에서 대사가 몇 개의 절로 구분될 경우 그 시작은 새롭게 줄 바꾸어 배치하는 방식으로, 이렇게 의미단위에 따라 스파팅을 고려하여 자막에 대사를 정렬하면 관객의 가독성이 높아질 수 있다.

또 다른 효과적인 스파팅 방식은 발화 타이밍 및 자막 전환 속도를 고려하여 한 자막에 대사가 충분히 머물도록 배치하는 것이다. 다음 <사례 2>는 다방 주인이 손님에게 계속해서 마음을 열도록 설득하는 대사이다.

그림 4

<사례 2> 발화속도 고려하여 자막 전환하지 않고 대사 배치하기



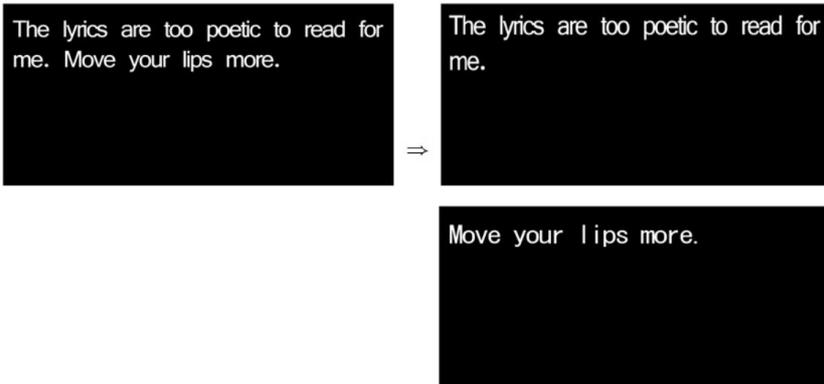
처음 자막은 등장인물 간의 대사가 왼쪽과 같이 각각 다른 두 자막에 분절되어 배치되었다. 길지 않은 대사이기 때문에 자막만 확인해서는 전혀

문제될 것이 없어 보이지만 실제 공연과 자막을 동시에 맞춰보면 배우들의 발화가 꽤 빠르게 흘러가 자막 전환도 함께 빨라진다. 즉, 등장인물 대사간의 시간차가 짧기 때문에 자막을 전환하게 되면 관객의 입장에서는 자막을 읽을 시간이 충분하지 않을 수 있다. 따라서 두 자막에 분절하여 배치했던 대사를 리허설 과정을 거치며 오른쪽과 같이 한 자막에 두 인물의 대사를 함께 배치하고 대신 자막이 머무르는 시간이 충분하도록 제안되었다.

효과적인 스파팅과 관련해서 <사례 2>와 반대의 경우도 생각해볼 수 있다. <사례 2>가 배우들의 발화속도를 고려하여 자막을 전환하지 않고 한 자막에 대사가 충분히 머무를 수 있도록 배치하는 경우라면, 역으로 <사례 3> 처럼 한 자막에 있던 대사를 분절하여 두 자막에 재배치해야 하는 상황도 있다. 예컨대, 임팩트 있는 대사가 나올 경우라면 관객의 몰입도를 위하여 강조가 될 수 있도록 단독 배치하는 것이 효과적이다.

그림 5

<사례 3> 임팩트 있는 대사는 자막 전환하여 단독 배치하기



<사례 3>은 과거 고문의 후유증으로 귀가 들리지 않는 손님이 다방 주인의 입모양을 보며 노래 가사 내용을 유추하는 장면의 대사이다. 서로가 누구인지 알게 된 순간부터 어느덧 가해자와 피해자가 뒤바뀌어 버린 상황이 되었고, 손님은 다방 주인에게 ‘노래가사는 시적이라 어려워. 입 크게 해 봐.’라며 입모양을 크게 하여 노래를 부르라고 소리친다. 한 사람의 대사가

고 길이가 길지 않기 때문에 처음 자막은 왼쪽과 같이 두 대사가 한 자막에 배치되었다. 하지만 리허설을 통해 두 번째 대사의 임팩트를 자막에서도 구현하는 방식이 제안되었고 오른쪽과 같이 두 대사가 각각의 자막으로 단독 배치되는 것을 고민하게 되었다.

이 같은 스파팅 작업과 관련하여, 김현지와 조성원(2017, p. 307)은 연극 자막에서 스파팅이란 번역 전에 이루어져야 하는 작업으로 번역 후는 사실상 무의미하다고 강조한 바 있다. 하지만 본 연구에 따르면, 자막의 스파팅 작업은 번역 단계에서부터 완벽하게 이루어지기는 물리적으로 한계가 있기 때문에 리허설 과정에서 반드시 수정이 이루어지게 되며 공연이 본 무대에 오르기 전까지 지속적으로 다듬는 것이 가능하고, 또한 공연 중이라도 현장 상황에 따라 수정될 수 있음을 확인했다.

#### 4.2.2 효과적인 내용 축소 방식 고려

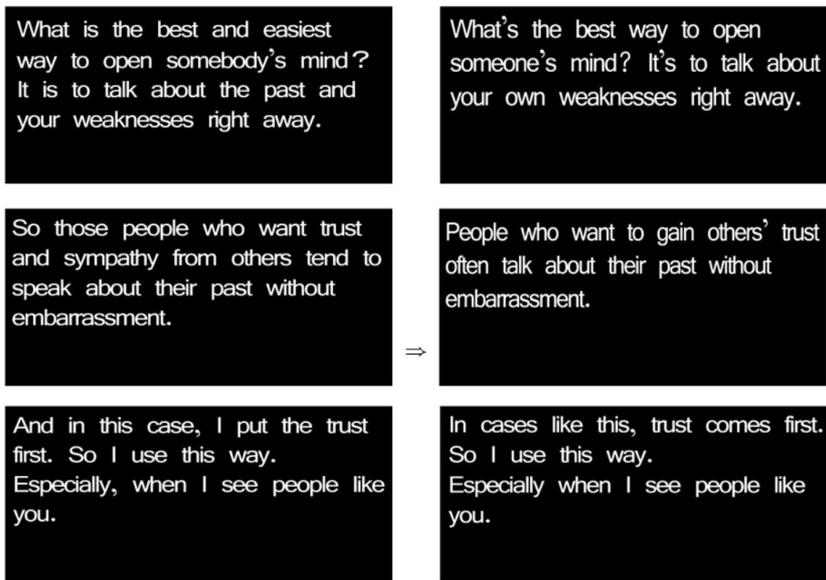
대본을 공연자막으로 번역할 때는 배우들의 발화속도와 자막 전환속도를 고려하여 내용을 축소할 수 있어야 한다. <흑백다방>의 영어 자막은 한 자막에 짧으면 한 줄, 길면 최대 네 줄 정도의 대사가 배치되었다. 배우의 발화속도가 빠르지 않은 경우라면 자막이 머무는 시간이 확보되어 대부분 긴 자막이라 할지라도 관객이 읽고 이해할 수 있는 수준이 된다. 다만 발화속도가 빠르면서 대사간의 시간차가 짧아 자막의 전환이 빠르게 이루어지는 경우 가독성에 문제가 될 수 있다. 다음 <사례 4>의 한국어 대본과 <그림 6>의 영어 자막을 살펴보자. 이 장면은 점차 두 인물간의 갈등이 고조되는 상황으로, 작품의 전체적인 흐름상 굉장히 중요한 대사이다.

##### <사례 4> - 한국어 대본

다방주인: 윤상호 씨. 인간이 타인의 마음을 무장해제 하는 데 가장 쉬운 방법이 뭔지 아세요? 바로 자신의 과거나 치부에 대해서 이야기해 버리는 거죠. 그래서 남의 신뢰와 동정을 쉽게 얻고자 하는 사람들이 자신의 아픈 역사를 거리낌 없이 이야기 하곤 하죠. 저도 상담에 임할 때 불가피하게 이런 방법들을 종종 쓰고는 합니다. 특히 윤상호 씨처럼 많이 불안해하시는 분을 마주할 때는요.

그림 6

<사례 4> 영어 자막 - 발화속도와 자막 전환속도 고려하여 대사 축소하기



<그림 6>의 왼쪽은 수정 전 영어 자막이고 오른쪽은 리허설을 거치며 수정 제안된 자막이다. <사례 4>는 다방 주인이 단독으로 이끌어 나가는 꽤 긴 대사인데 자막으로 배치 시 왼쪽과 같이 세 개의 자막으로 분절되어 각각 네 줄씩 배치되었다. 자막만 읽을 때는 문제가 되지 않았으나 리허설 과정에서 확인해보면 대사 중간에 휴지 없이 배우의 발화가 빠르게 진행되면서 자막의 전환속도도 함께 빨라지고 그러다보니 자막을 충분히 읽을 시간이 확보되지 않는 것을 확인할 수 있었다. 이런 경우는 자막 수를 유지하되, 각 자막마다 배치된 대사의 길이를 축소하는 것이 불가피하다고 판단되었다. 따라서 반복되거나 의미상 중복되는 표현 예컨대, 'the easiest way', 'the past', 'sympathy' 등을 과감히 제외하는 대신 스토리의 흐름상 중요하다고 판단되는 '신뢰(trust)'에 초점을 두어 전체적인 자막의 길이를 세 줄로 축소하는 방향이 논의되었다. 이 같은 방식은 앞서 드라이펠즈가 공연자막 번역을 위한 규칙으로 각 슬라이드는 핵심적인 의미를 반영하되 일관되면서 간

결하게 표현되어야 한다고 언급한 점을 잘 보여주는 사례라고 할 수 있다.

### 4.2.3 효과적인 문장부호 활용 고려

공연자막을 제작할 때 문장부호의 적합한 사용도 고려해야 한다. 공연자막만의 문장부호 규정이 정해진 바는 없으나 영상 자막번역의 특징을 일부 따르는 것이 효과적이라는 판단이 들었다. <흑백다방>의 경우 잦은 말줄임표와 쉼표, 감탄사 등이 사용되었는데, 이 같은 특징이 자막에 그대로 반영되었을 때 가독성은 떨어지고 공간을 차지하거나 스펀팅의 적절한 위치에 방해가 되기도 하였다. 그렇다고 영상 자막번역처럼 마침표를 모두 생략할 경우 오히려 대사의 의미전달이 모호해지는 경향도 있어 문장부호의 세심한 적용이 필요해 보였다. 다음 <사례 5>를 살펴보자.

그림 7

<사례 5> 문장부호를 적절하게 활용하여 배치하기



<그림 7>에서 왼쪽은 대본 그대로 말줄임표와 구두점이 모두 반영된 수정 전 자막이고, 오른쪽 상단은 말줄임표 대신 쉼표로 대체한 후 영상자막처럼 마침표는 모두 생략한 1차 수정 후 자막이다. 공간을 차지하면서 시야를 저해하는 말줄임표 대신 쉼표를 선택한 것은 적절해보이나, 각 행마다 문장 끝의 마침표가 누락되자 문장의 구분이 모호해졌고 그러다보니 대사

의 의미 전달도 불분명해진 것을 알 수 있다. 따라서 여러 문장이 한 자막에 배치될 때에는 오른쪽 하단처럼 마침표를 살리는 것으로 2차 논의가 이루어졌다. 이 같은 사례는 앞서 연극자막에서는 관객의 해석활동에 혼란이 야기되지 않도록 섬세한 구두점 사용이 필요하다고 강조한 김현지와 조성원(2017, p. 309)의 의견과도 맥을 함께하며, 결국 영상자막과는 차별화된 공연자막만의 문장부호 활용 규범이 필요함을 시사한다.

### 4.3 수용적 구체화 과정과 사례

4.3에서는 파비스가 제안한 수용적 구체화 단계를 중심으로, 4.1에서 정리한 <그림 2>의 <흑백다방> 번역 과정 중 다섯 번째 단계를 거치며 공연 기간 또는 그 이후 수정된 자막을 구체적인 사례를 통해 설명하도록 하겠다. 이 단계에서는 연출가, 자막 오퍼레이터, 현지 공연 관계자, 그리고 관객 등이 참여하였다.

#### 4.3.1 현장 자막 송출 방식 고려

본고 4.1에서 기술하였듯, 공연을 준비하는 단계에서부터 현지 공연장의 환경을 미리 알고 자막을 제작하기에는 한계가 있다. 따라서 공연 직전 또는 공연 중이라도 자막이 송출되는 방식에 따라 자막이 수정되는 경우가 발생한다.

그림 8

<사례 6> 자막이 송출되는 방식을 고려하여 자막을 수정해야 하는 경우



<그림 8>은 2023년 호주 아들레이드 공연 장면으로, 당시 자막은 무대 뒤 장막에 송출되는 방식이었다. 한국에서 리허설을 통해 확인했을 때는 무대 좌측 벽면 위로 프로젝터가 비춰졌고 자막은 가로로 길게 제공되었기 때문에 배우들의 무대 위 동선에 자막이 영향을 받지 않았다. 그런데 동일한 자막을 호주 공연에서 그대로 사용했을 때는 자막 송출 환경이 달라지면서 <그림 8>과 같이 배우들의 동선 및 연기에 따라 대사가 가려지는 현상이 발생하기도 하였다. 이러한 경우 최대 네 줄로 정렬되었던 자막이 이후 공연부터는 두, 세줄 배치로 수정되는 것이 제안되며, 이에 따라 스파팅도 재정리가 불가피해진다.

#### 4.3.2 현지 관객 의견 고려

현지 공연 중 관객의 의견이나 좋은 아이디어는 연출가의 판단 하에 다음 공연에 반영되면서 자막이 수정되기도 한다. 연출가 차현석은 <흑백다방>을 해외 무대에 선보이던 초창기에 과연 작품의 모티브와 배경이 되는 한국적 색채가 강한 사건을 현지 관객들이 온전히 이해할 수 있을까라는 고민이 들었다고 한다. 그래서 관객들이 이해할 수 있는 일반적 사건으로 바꾸거나 혹은 한국의 역사적 배경과 유사한 현지 사건으로 각색하는 등의 방식도 고려했고 실제로 그렇게 공연을 해보기도 했다고 설명했다. 그러다 공연을 마친 후 이 같은 고민을 현지 관객들과 공유하게 되었고, 대부분의 관객이 배우나 배우지망생, 공연 관계자 등 공연과 조예가 깊은 사람들이었기에 도움이 될 수 있는 의견을 제시해주었다고 한다.

<사례 7> - 영어 공연자막

In 1980s, there was a movement for democracy which was against the military dictatorship in Korea.

The military dictatorship had made the democracy back down and they repressed people who fought against the dictatorial regime so they could maintain the government.

Many innocent people got sacrificed, imprisoned and tortured...

<사례 7>은 관객의 의견을 수용하여 <흑백다방>에 대한 배경설명을 공

연 시작과 동시에 자막으로 제시한 것이다. 한국 희곡대본에는 없던 정보가 현지 관객들을 위해 자막으로 추가된 것으로, “한국 작품이니 한국 사건을 바꾸지 말고 그대로 구현하되 대신 사건에 대한 배경설명을 제시해주는 것이 어떻겠냐”는 제안을 받고 마치 고전 영화인 스타워즈가 오프닝 장면에서 배경설명을 하듯, 유사한 방식으로 자막을 구현하고 싶었다고 차현석은 설명했다. 즉, 관객의 의견을 적극 반영하여 현지에서 공연이 시작된 이후 새롭게 자막이 수정된 경우라고 볼 수 있다.

## 5. 논의 및 결론

본 연구는 한국 현대희곡 <흑백다방>이 영어 공연자막으로 탄생되는 번역 과정을 면밀히 고찰함으로써 그 과정에 참여하는 번역 주체는 누구이며 또한 어떻게 협업하는가를 분석하였다. 희곡 <흑백다방>은 총 5단계 즉, 대본번역, 감수 및 각색, 자막 제작, 자막 수정, 공연 환경에 따른 자막 재수정 과정을 거쳐 영어자막으로 완성되었고, 이는 파비스가 제안한 텍스트적 구체화, 극작법적 구체화, 무대적 구체화, 수용적 구체화와 유사한 방식으로 번역과정이 이루어졌다.

특히 본 연구에서 주목한 무대적 구체화 단계에 해당하는 자막 제작 및 자막 수정 과정을 살펴보면, 배우들의 발화 타이밍과 자막이 전환되는 속도에 맞게 대사의 스파팅이 적절하게 이루어져 배치되는 것이 무엇보다 중요했다. 이때 대사의 구와 절로 의미단위를 고려하여 스파팅을 하고 자막에 정렬하는 것이 관객의 가독성에 도움이 되며, 짧은 대사라도 자막을 자주 전환하기보다는 관객이 충분히 읽을 수 있도록 자막을 전환하지 않고 대사를 배치하는 것이 효과적이었다. 역으로, 임팩트 있는 대사는 배우의 발화와 호흡 및 긴장감을 맞추기 위해 자막을 의도적으로 전환하여 단독 배치하기도 하였다. 공연자막을 제작할 때 중요한 또 한 가지는 구두점을 최소한으로 활용하는 영상자막과는 다르게 세심한 문장부호 활용이 요구된다는 점이다. 구두점을 모두 삭제하면 오히려 대사의 의미전달이 모호해지는 경우가 있고, 희곡 대본의 문장부호를 모두 활용할 경우 자막의 스파팅과 정렬

에 방해가 되거나 혹은 자막의 길이가 너무 길어져 공간을 차지함으로써 관객의 가독성이 떨어질 수 있기 때문에 공연자막만의 차별화된 문장부호 규범이 필요할 것으로 판단되었다.

또한 해외현지에서 공연이 본격적으로 진행되는 과정에서도 자막은 수정될 수 있었고 이러한 단계를 수용적 구체화 단계로 보았다. 이때 공연 현장에서 자막이 송출되는 방식에 따라 자막의 정렬이나 배열, 스파팅이 달라질 수 있었으며, 공연 중이라도 번역에 대한 관객의 반응과 의견을 적극 수용하여 다음 공연에 반영하기도 하였다. 이 같은 공연자막과 관련하여 차현석 연출가와의 인터뷰 중 다음과 같은 흥미로운 답변을 들을 수 있었다.

공연 대중화를 위해서라면 자막은 한계가 있다. 그렇지만 자막이 주는 그만의 매력이 분명 있다. 원작의 느낌을 그대로 살리는 데에는 자막이 낫다고 생각한다. 현지 관객입장에서 한국 배우의 연기를 보는 것은 무엇보다 중요하며, 이것이 낯선 문화를 경험해 볼 수 있는 기회이기 때문이다. 그런 점에서 <흑백다방>의 공연자막 시도는 아시아 연극의 좋은 사례가 될 수 있다.

이 같은 차현석의 답변은 한국 공연이 세계무대에 설 때 작품의 색채와 매력을 고스란히 관객에게 전달하려면 공연자막으로 제공하는 것이 효과적이라는 중요한 시사점을 부여한다. 더불어 연구자와 공연 실무자에게는 자막을 위한 공연 번역이 더욱 전문화될 필요성이 있으며, 번역에 참고할 수 있는 공통된 가이드라인 설정의 중요성과 앞으로 해결해 나가야 할 과제를 동시에 제시한다. 영화와는 다르게 변수가 다양한 라이브라는 공연의 특수성을 고려하면 모든 작품에 적용할 수 있는 공통된 번역 가이드라인을 설정하기는 한계가 있다고 판단된다. 다만 공연자막을 위한 체계화된 번역 절차와 협업 과정, 조금 더 미시적으로는 관객의 가독성을 위한 효과적인 스파팅 방식과 문장부호 규범 등에 대한 가이드라인은 <흑백다방>의 자막번역 연구 사례처럼 연구자와 공연 실무자의 학제 간 협업을 통해서도 충분히 제시 가능할 것으로 본다. 그리고 이러한 일련의 협업이 가능하려면, 또한 반드시 정형화된 가이드라인이 아니더라도 모델이 될 수 있는 번역 사례를 데이터베이스화하여 참고할 수 있으려면 무엇보다 더 많은 한국의 희곡 작품

들이 영어로 번역되고 공연화 되려는 시도가 필요하다. 학부 및 번역 실무 교육에서도 희곡, 연극, 뮤지컬 등과 같은 공연 번역에 대한 중요성이 강조되어야 할 것이며 학생들이 다양한 공연 텍스트에 노출되고 실습을 시도해 볼 수 있도록 기회가 주어져야 할 것이다.

더불어 <흑백다방>은 각 단계마다 다양한 번역 주체가 적극적으로 참여하였다. 일반적으로 공연자막을 제작할 때 예상 가능했던 번역가, 감수자, 연출가, 자막 오퍼레이터뿐만 아니라, <흑백다방>의 경우는 극작가, 한국 배우, 현지 배우, 그리고 현지 공연 관계자와 관객까지도 자막 제작 과정에서 다각적인 방법으로 협업에 참여하였다. 작품이 해외무대에 오르기까지 많은 사람들이 참여한 데 대해 차현석은 다음과 같이 강조했다.

희곡은 반드시 공연화가 되어야 그 가치가 온전히 살아난다. 이때 무대 공연에 적합하게 적극 수정하는 노력이 필요하다. ‘내 작품은 고치면 안돼!’라는 마인드로는 해외진출을 모색하기 어렵다. 오너쉽에서 벗어나야 창의적인 작품으로 탄생할 수 있다. 다양한 방식으로 각색도 이루어져야 하며, 무엇보다 여러 사람이 협업을 통해 완성도를 높여야 한다. 특히 현지 배우들, 연출가 및 작가들의 이야기를 적극 반영하려고 노력한다.

앞서 한국 희곡번역이 공연성으로도 평가를 받으려면 희곡 번역과정에서 영어권 원어민 희곡 전공자들이 공동번역가로 참여하여 다양한 형태로 공연이 가능하도록 노력해야한다(이형진, 2013, p. 109, 본고 3.2절)고 강조한 바 있다. 그런데 이러한 실천을 바로 <흑백다방>이 해오고 있었다. 차현석은 작품의 해외진출을 위해 스스로 오너쉽에서 벗어나 현지 연출가 및 공연 관계자, 때로는 배우와 관객의 의견까지도 반영하고 지속적으로 협업하며 작품을 다듬어 나가는 노력을 해오고 있다. 이러한 방식은 마치 다각적 참여자들이 공동의 목표를 위하여 상호의존하며 조정된 협업을 통해 집단 지성을 발휘하는 협력 구조와 같다고 볼 수 있을 것이다. 이 같은 <흑백다방>의 번역 사례는 앞으로 수많은 한국 희곡 작품들이 해외 진출을 모색하는데 의미 있는 선례가 될 것으로 기대한다.

본 연구는 문학텍스트 중에서도 소외받았던 현대희곡이 한국문학의 세

계화에 기여할 수 있다는 믿음으로, 영어로 번역되어 공연된 작품을 분석하고 자막으로 제공될 때의 전반적인 번역 과정과 번역 참여자의 네트워크를 고찰한다는 점에서 의의가 있다. 본 연구를 계기로 학계에서 이제 걸음마를 던기 시작한 희곡번역 연구가 주제적으로 또한 방법적으로도 더욱 활발해지기를 희망하며, 점차 논의가 확대되어 한국 희곡이 번역과 공연을 통해 세계적으로 뻗어나갈 수 있는 심도 있는 논의가 지속되기를 바란다.

### 참고문헌

- 김건표. (2022. 10. 3). [김건표 교수의 연극인 이야기] ‘흑백다방’으로 성공하고 ‘칸사이주먹’으로 펀치 날리는 연출가 차현석. 국민일보.  
<https://www.kmib.co.kr/article/view.asp?arcid=0017531834>
- 권오숙. (2010). 희곡 번역 시 알맞은 어투 선정의 중요성 — 와일드의 <살로메> 번역을 중심으로 한 고찰. 통역과 번역, 12(1), 3-20.
- 김지은. (2016). 서법 변환을 통한 중한 현대 희곡 번역의 문체 재현 고찰 — 라오서의 『찾집』 을 중심으로. 통역과 번역, 18(1), 27-46.
- 김혜경. (2018). 희곡 번역의 충실성과 공연성의 경계에서. 번역학연구, 19(2), 89-115.
- 김현지, 조성원. (2017). 자막용 연극번역의 이론과 실제. 비교문학, 72, 285-317.
- 노시훈. (2021). 희곡 <흑백다방>의 각색에 있어서 ‘왜’, ‘누가’, ‘어디서’의 문제 — 희곡 <죽음과 소녀>와의 비교를 중심으로 —. 문화와 융합, 43(2), 555-572.
- 박소영. (2012). 희곡 번역과 다시쓰기: 『거미여인의 키스』 를 중심으로. 번역학연구, 13(4), 55-79.
- 박소영. (2014). 희곡 재생산과 번역. 번역학연구, 15(2), 33-57.
- 윤현숙. (2018). 지면 번역과 무대 번역의 비교 연구: 체호프의 『바나 아저씨』 를 중심으로. 통번역학연구, 22(2), 135-153.
- 윤현숙. (2019). 희곡번역의 자국화 양상과 공연대본에서의 수용 — 체호프

- 의 「벚꽃 동산」을 중심으로. 통번역학연구, 23(4), 203-229.
- 이지민. (2024). 영상번역과 차별되는 뮤지컬 자막 연구: 『나인 투 파이프』 영한 번역 사례 분석을 중심으로. 번역학연구, 25(1), 69-87.
- 이형진. (2009). 희곡번역의 공연성과 문화번역 — 로르카의 희곡 『예르마』(Yerma)의 영어번역을 중심으로. 통번역학연구, 13(1), 161-181.
- 이형진. (2013). 한국 현대희곡 영어번역의 현황 분석과 발전방향. 비교문학, 59, 93-114.
- 조성은, 홍승연. (2017). 뮤지컬 『명성황후』의 공연자막 연구. 통번역학연구, 21(3), 161-190.
- 한현희. (2015). 러시아 희곡작품 속 관계조절 호칭어의 한국어 번역 전략 고찰 — 안톤 체홉의 『벚꽃동산』 사례 분석. 통번역학연구, 19(3), 53-85.
- Diaz-Cintas, J., & Remael, A. (2007). *Audiovisual translation: Subtitling*. St. Jerome Publishing.
- Eatock, C. (2003, January 21). COC celebrates its surtitle revolution. The Globe and Mail. <https://www.theglobeandmail.com/arts/coc-celebrates-its-surttitle-revolution/article1009862/>
- Nolette, N. (2022). Surtitling and the new networks of theatre translation in Toronto. *Translation Studies*, 15(3), 306-322.
- Pavis, P. (1992). *Theatre at the Crossroads of Culture*. Routledge.

<인터넷 자료>

한국문학번역원. <https://www.ltikorea.or.kr/>

학술연구정보서비스(RISS). <http://www.riss.kr/index.do>

## Translation process and translator roles in contemporary Korean theater

Seungyeon Hong (hsy8677@hufs.ac.kr)

Department of English for International Conferences and Communication, Hankuk University of Foreign Studies, Seoul, South Korea

### Abstract

This study explores the process of translating English surtitles for the contemporary Korean play “Heukbaek dabang” (*Black and White Tea Room – Counsellor*), directed by Cha Hyun-suk, with a particular focus on performances staged abroad. Drawing on a triangulated methodology—textual analysis, non-participatory observation, and personal interviews—the study identifies a five-stage translation process: script translation, revision and adaptation, surtitles production, surtitles revision, and final adjustment to the performance context. Key findings from the surtitles production stage include the following strategies: 1) spotting dialogue based on meaning units (clauses and phrases); 2) reducing unnecessary transitions for short lines to enhance readability; 3) isolating impactful lines on separate slides to match dramatic timing; 4) condensing fast-paced speech for clarity; 5) using punctuation selectively to aid comprehension without disrupting line flow. The study also highlights the collaborative nature of surtitles translation, involving translators, revisers, directors, operators, Korean and local actors, staff, and even audiences. By examining the full spectrum of agents and processes involved, this research contributes to a deeper understanding of how contemporary Korean theater can be effectively introduced to global audiences through translation and performance.

**Keywords:** Multimodal translation; play translation; stage translation; surtitles;  
*Black and White Tea Room: Counsellor*

키워드: 멀티모달 번역, 희곡번역, 공연번역, 공연 자막번역, <흑백다방>

홍승연

한국외국어대학교 영어통번역학과 객원강의교수

hsy8677@hufs.ac.kr

논문 투고일: 2025년 8월 15일

1차 심사 완료일: 2025년 9월 1일

2차 심사 완료일: 2025년 9월 7일

게재 확정일: 2025년 9월 15일