

# 번역된 문화와 한국적 디코딩

-번역 뮤지컬<sup>1)</sup>의 수용에 대한 일고찰

최승연\*

<차례>

1. 한국 뮤지컬장과 번역
2. 초기 수용의 시기: 대중의 발견과 명작의 소개
3. 대중화의 시기: 대중의 애호와 새로운 자본·인력의 유입
4. 정전구성의 시기: 킬러콘텐츠의 등장과 문화산업의 시작
5. 결론에 대신하여

### <국문초록>

이 글은 약 반세기 동안 한국 뮤지컬장 안에서 이루어진 번역 뮤지컬의 추이와 번역의 양상을 대략적으로 살펴보고 그 디코딩의 경향을 관찰한다는 목적을 갖는다.

그 결과, 레퍼토리는 인종, 역사, 종교의 문제를 다룬 작품에서 사랑, 비주류의 애환, 죽음, 고딕적

\* 고려대학교 BK21 한국어문학 교육연구단 연구교수

1) 이 글에서 ‘라이선스 뮤지컬’ 대신 ‘번역 뮤지컬’이라는 용어를 사용하는 것은 한국의 뮤지컬장 안에서 공연된 외국 뮤지컬의 특수성을 고려한 까닭이다. 외국 뮤지컬을 공연하기 위해 ‘라이선스’를 ‘구입’해야 한다는 문화산업적 인식이 도래한 1990년대 중반 이전, 한국에서 공연되던 외국 뮤지컬은 모두 불법 카피의 방식으로 공연되었다. 따라서 이 시기의 외국 뮤지컬들은 원산지의 프로덕션을 합법적으로 구입하지 않고, 외국 뮤지컬의 흐름에 민감한 개인 또는 집단이 작품의 텍스트와 총보(score)를 사적으로 입수·번역하여 구현하는 방식으로 공연되었다. 따라서 이러한 맥락을 포괄하기에는 ‘라이선스 뮤지컬’이라는 용어보다 ‘번역 뮤지컬’이라는 중립적인 용어가 적당하다고 판단된다.

판타지를 담은 서사로 확대되었고 이러한 과정에서 번역은 점차 이문화를 원전에 가깝게 해석하고 그것을 수용하는 방향으로 진행되었다. 한국의 정치현실이나 기존의 대중서사적 관습이 텍스트의 이문화보다 우선되었던 초기의 방식에서, 뮤지컬의 전형적 관습을 정전화하던 시기를 지나, 관객의 취향이 번역의 참고사항으로 전제되기 시작한 것은 그 구체적인 모습이다. 이러한 변화의 폭과 내용을 통해 한국 뮤지컬장은 매우 빠른 시간에 확장되어 산업의 시대로 접어들었음을 알 수 있다. 한국 뮤지컬장을 번역이라는 핵심어를 두고 관찰하면, 이렇게 그 역동적인 모습과 마주하게 된다.

그러나 이 논문은 번역 뮤지컬과의 영향관계에 놓인 창작 뮤지컬의 구체적 양상과, 음악의 질감이 번역 뮤지컬이라는 개념을 선형적으로 형성하는 현상에 대하여 다루고 있지 못하므로 그 역동성을 총체적으로 보여주지 못한다는 한계를 내제하고 있다.

주제어: 번역, 문화번역, 번역 뮤지컬, 이문화, 디코딩, 대중, 문화산업

## 1. 한국 뮤지컬장과 번역

1980년대 말 당시 현대극장 행정감독을 맡고 있던 김지일은, 뮤지컬은 연극이 아니라며 폄하하던 연극계가 급변하여 뮤지컬을 봄을 생성하던 당시 상황을 두고 그 원인을 다음과 같이 진단했다.

그렇다면, 이런 현상의 원인이 뮤지컬을 연극의 변형(변질)된 형태로 보던 연극인들이 몇 년 사이에 연극의 발전된 형태로 보게 된 때문인가? 그렇지는 않은 것 같다. 주된 요인은 어떤 인식의 전환이 아니라 외국의 추세를 받아들이겠다는 단순한 발상과 흥행적 성과를 기대하는 현실적 욕구가 상호 상승작용을 한 결과라고 보여진다.<sup>2)</sup>

그의 발언은 당시의 뮤지컬을 둘러싸고 있던 사회문화적 상황을 지적하고 있었다. 첫째, 뮤지컬은 원래 연극의 장 안에서 시작되었지만 연극의 변질된 양식으로 인지되었던 대중연예물일 뿐이었는데, 그것이 1980년대 ‘대중’의 성장과 맞물려 흥행의 주역으로 떠오르자 연극계가 태도

2) 김지일, 『뮤지컬 제작의 문제점들』, 『한국연극』 140호, 1988년 1월호, 31면.

를 바꾸고 주목하기 시작했다는 지점이다. 둘째, 뮤지컬의 붐은 외국의 것에 대한 모방이 대중적 호응을 선취하기 쉽다는 인식을 표상한다는 지점이다. 이 때 ‘외국’은 ‘미국’을 의미한다고 볼 수 있는데, 1950년대 후반부터 일본중심에서 미국중심적인 경향으로 방향을 선회한 한국의 대중 예술이 1980년대에는 이미 몇 십 년의 축적이 이루어진 상태에서 질적으로 심화되고 다분화할 조건을 갖추고 있었으며<sup>3)</sup>, 당시 뮤지컬은 이러한 토양 위에서 공연되던 미국연극을 대표했기 때문이다.<sup>4)</sup>

이러한 사정은 1990년대에 와서 더욱 심화된다. 영미권에서 유럽 뮤지컬로 레퍼토리가 확장되고 이에 따라 무대의 대형화·고급화가 진행되면서 뮤지컬 시장은 점차 확장되었다. 이러한 상황은 1990년대 중반 대기업의 자본이 뮤지컬 시장 안으로 유입되고 이른바 한·미 합작의 형태로 외국의 뮤지컬이 공연되면서 더욱 가속화되었다. 이를 두고 실험극장 운 영위원이었던 유용환은 그동안 연극의 장 안에 뿌리를 두고 성장해 온 뮤지컬인(人)들이 아닌 수입업자와 재벌들의 관여가 뮤지컬장을 왜곡시킬 것이라고 비판했다. 이는 날로 영세해 가는 연극계와 날로 비대해 지는 뮤지컬계의 불균형을 낳을 것이며, 연극인들의 패배주의를 견인할 것이라고 비판의 수위를 높였다.<sup>5)</sup> 이러한 그의 비판에는 당시 한국의 뮤지컬이 ‘삼성영상사업단’이라는 대기업의 자금과 연동된 외국 번역 뮤지컬을 중심으로 재편되고 있으며, 이는 1990년대 중후반 국제화의 물결 속에서 자라나던 ‘한국적 약식’이 아닌 ‘정통 뮤지컬’에 대한 대중의 문화적 호기심과 조응했던 현상을 이면에 내포하고 있다.

이와 같은 전망에 부응하듯이 대기업 자금의 유입과 뮤지컬의 수입은 2000년대에 들어 더욱 활발해져서, 뮤지컬이 연극의 장에서 빠져 나와 독

자적인 장을 구성하는 핵심요인이 되었다. CJ는 단기간의 투자로 마감한 전 시대의 삼성영상사업단과 달리 ‘CJ엔터테인먼트’에 ‘공연사업부’를 두고 기존 제작사들과 합작의 방식으로 뮤지컬 투자를 지속하고 있다. 이에 따라 뮤지컬의 수입은 브로드웨이와 거의 시차를 두지 않을 정도로 재빨리, 다양하게 이루어졌으며 외국 유명 뮤지컬의 라이선스를 확보하려는 제작사들간의 경쟁은 점차 가열되었다. 창작 뮤지컬 제작을 지속해 오고 있는 김용현은 이러한 현상에 대하여, “창작 뮤지컬이 지금보다 더 활성화될 것으로 본다. 해외 뮤지컬의 수입은 한계가 있다. 그동안 수입된 해외 뮤지컬을 통해 관객의 눈도 높아졌고 그 수준에 상응하는 공연 제작을 위한 노력도 계속되고 있다. 제작사들간의 선의의 경쟁을 통해 창작 뮤지컬이 발전할 것이고 또 그렇게 되길 바란다.”<sup>6)</sup>라고 말했다. 뮤지컬의 경쟁적 수입이 외국 뮤지컬 콘텐츠의 포화상태를 가져왔으므로 더 이상 새롭게 선보일 것이 없는 뮤지컬장은 결국 창작 뮤지컬 제작에 눈을 돌릴 것이라는 이야기이다. 또한 그의 언급에는 라이선스 뮤지컬의 지속적인 제작을 통해 ‘정통 뮤지컬’과 비견될 창작 뮤지컬 제작의 방법론이 발명될 수 있을 것이라는 생각도 들어있다. 2000년대 들어 뮤지컬 수입의 문제는 창작 뮤지컬 제작의 시대적 당위성으로 수렴되고 있는 것이다.

이처럼 ‘한국 뮤지컬장과 번역’의 문제는 뮤지컬 수입과 관련된 한국 뮤지컬사의 핵심적 맥락과 긴밀하게 부합되어 있다. 수입의 활황으로 외국의 작품이 뮤지컬이라는 대중예술양식을 실제적으로 개념화했고 대중들은 이것을 뮤지컬의 본령으로 생각했기 때문에, ‘번역’은 뮤지컬과 대중과의 소통을 본질적으로 매개해온 요소였다. 한국 창작 뮤지컬의 시작을 주도했던 예그린악단과 그 후신들(국립가무단, 서울시립가무단, 서울시뮤지컬단)은 뮤지컬을 수입된 양식이 아닌 ‘자생적 양식’으로 개념화하

3) 이영미, 「총론」, 『한국현대예술사대계 - 1980년대』, 시공사, 2005, 27면.

4) 신현숙, 「우리나라 번역극의 역사」, 『연극의 이론과 비평』 3, 2002, 30면.

5) 유용환, 「연극인 칼럼: 오늘의 한국뮤지컬을 생각한다」, 『한국연극』, 1996년 4월호, 64면.

6) 김용현, 「해외 뮤지컬의 수입은 한계가 있다」, 『더뮤지컬』 제27호, 2005년 2·3월호, 33면.

려고 노력했고<sup>7)</sup> 그 실천으로 <살짜기 읊서예>(1966)를 위시한 소위 ‘한국적 뮤지컬’을 생산했으나 이러한 문화적 행위는 오히려 서구의 뮤지컬이나 북한의 가극을 넘어서려는 인위적인 것일 수밖에 없었다. 이들의 노력과 무관하게 뮤지컬은 처음부터 서양의 것이었고, 대중적이며 예술적인 번역된 뮤지컬을 핵심 콘텐츠로 보유하고 있는 복합적인 한국 대중 예술의 한 갈래였던 것이다.

따라서 한국 뮤지컬장에서 번역의 문제는 단순히 외국의 작품이 소개되는 차원을 떠나 뮤지컬에 대한 대중들의 실제적 기호와 취향이 ‘어떻게’ 구성되어 왔는지, 뮤지컬이 당대 대중들의 보편적 감수성과 ‘어떻게’ 조응해 왔는지 관찰하는 기회를 제공한다. 이는 이 글에서 번역을 한 언어를 다른 언어로 대치하는 일반적인 의미로 인식하기보다, 타자의 언어, 행동양식, 가치관 등에 내재화된 문화적 의미를 파악하여 ‘맥락’에 맞게 의미를 만들어 내는 ‘문화번역’<sup>8)</sup>의 관점으로 확장해 놓았기 때문이다. 물론 뮤지컬의 번역을 일반적인 의미 층위에서 생각해도 텍스트의 의미 해독, 멜로디와 번역된 가사의 접합 문제 등에서 유의미한 관찰을 이끌어 낼 수 있다. 특히 후자의 문제는 번역된 가사가 멜로디와 잘 맞아 떨어지지 않아 운율을 파괴하고 프레이징(phrasing)<sup>9)</sup>을 방해하여 무대에서의 의미 전달이 거의 이루어지지 못했던 고질적 현상을 꽤 오랫동안 보여 주었기에 번역과 관련한 문제적 지점이 될 수 있다.

그러나 이 글은 이러한 문제들보다 새로운 문화가 전달되고 그것이 한국적 맥락 위에서 “암호를 푸는 해석적 행위(decoding)”<sup>10)</sup>로 이어지는 일련의 과정에 관심을 기울인다. 이 글의 이러한 관심은 뮤지컬을 대중의 취

향에 영합한 값싼 공연물이 아닌, ‘한국의 문화흐름 위에서 생성된 이문화와의 만남을 가능하게 하는 자료’라는 전제 위에서 이루어진다. 텍스트의 해석학적 경험이 “전송된 텍스트의 형태를 취하고 있는 유산(전통)과 해석자의 지평과의 만남”<sup>11)</sup>이라고 이야기했던 가다머의 모델처럼, 이 글에서 뮤지컬의 번역은 이문화에 대한 한국적 디코딩 행위이며 그 디코딩을 견인하는 요소들에 대한 해석의 행위로 사유된다.

이러한 관점을 구체화하기 위해 이 글에서는 다음과 같은 시기 구분 아래 번역 뮤지컬의 수용 양상을 일별하고, 그 안에서 이루어진 문화번역의 경우들을 분석하도록 한다. 다만, 제4기는 현재 진행되고 있는 시기인 만큼, 특수한 번역의 징후들을 전 시대의 경우와 비교하여 한국 뮤지컬장에서 이루어지고 있는 번역의 방향성을 종합적인 결론으로 제시하도록 하겠다.

- 제1기 - 초기 수용의 시기: 1962년 드라마센터의 <포기와 베스>~1983년 현대극장의 <올리버>
- 제2기 - 대중화의 시기: 1983년 민·광·대의 <아가씨와 건달들>~1993년 현대극장의 <요셉, 어메이징 테크니칼라 드림코트>
- 제3기 - 정전구성의 시기: 1994년 에이콤의 <아가씨와 건달들>~2000/2001년 제미로의 <오페라의 유령>
- 제4기 - 다층적 수용의 시기: 2001년 신시뮤지컬컴퍼니의 <키스미 케이트>~현재

## 2. 초기 수용의 시기: 대중의 발견과 명작의 소개

이 시기는 1962년 드라마 센터의 <포기와 베스> 공연부터 1983년 현대

7) 박용구, 「뮤지컬에의 歷程」, 『신동아』, 1966년 10월호, 242면.

8) 김현미, 『글로벌 시대의 문화번역』, 또 하나의 문화, 2005, 48면.

9) 한 숨에 연주되는 악구를 의미와 음악의 흐름에 맞게 적절하게 나누는 방법을 의미한다. 서울대학교 서양음악연구소 편, 『Dictionary of Music』, 음악세계, 301면.

10) 김현미, 위의 책, 53면.

11) 리차드 팔머, 이한우 역, 『해석학이란 무엇인가』, 문예출판사, 2001, 301면.

극장의 <올리버> 공연까지로 설정될 수 있다. 구체적 연대를 놓고 보면 초기 수용치고 '21년'이라는 꽤 긴 시간이 소요되었지만 번역 뮤지컬이 활발하게 공연된 것은 1973년 극단 가교의 <철부지들><sup>12)</sup>부터였으므로 실제로는 약 10년간 초기 수용의 시기를 맞이했던 셈이다. 이 시기를 주도했던 단체는 현대극장과 극단 가교, 그리고 국립/서울시립가무단으로서 민간과 관변 단체가 두루 번역 뮤지컬을 제작했다. 그러나 실제로는 극단 가교와 현대극장이 새로운 레퍼토리를 소개하면서 번역 뮤지컬 제작에 적극적이었다. 특히 현대극장은 미국 뮤지컬사의 관점에서 '영국의 침략(British Invasion)'이라고 명명되는 앤드류 로이드 웨버의 작품을 거의 동시대에 공연함으로써 영국 유명 뮤지컬 수용의 구심점 역할을 했다. 이 시기의 작품을 목록화하면 다음과 같다.

- 1962년, <포기와 베스> 드라마 센터, 극본 헤이워드 부처, 연출 유치진 · 이해랑 · 오사랑, 드라마 센터
- 1966년, <포기와 베스> 드라마 센터, 극본 헤이워드 부처, 연출 유인형, 드라마 센터
- 1973년, <철부지들> 극단 가교, 극본 톰 존스, 연출 이승규, 대천 해수욕장 천막극장/명동 국립극장
- 1976년, <포기와 베스> 극단 가교, 극본 헤이워드 부처, 번역 신정옥, 연출 고봉인, 시민회관 별관
- 1976년, <돈키호테> 국립가무단, 원작 세르반테스, 연출 김영렬, 국립극장
- 1978년, <철부지들> 극단 가교, 극본 톰 존스
- 1979년, <돈키호테> 시립가무단, 원작 세르반테스, 연출 김기주, 세종문화회관소강당
- 1980년, <지저스 크라이스트 수퍼스타> 현대극장, 가사 팀 라이스, 극본 이반, 연출 표재순 · 이반, 국립극장대극장/전국순회공연

12) 톰 존스의 뮤지컬 <Fantastics>에 대한 한국적 제목으로서 <Fantastics>는 극단 가교에 의해 이 제목으로 초연되었다.

- 1981년, <사운드 오브 뮤직> 한국방송공사 · 현대극장 공동주최, 극본 오스카 헤머스타인, 번역 신정옥, 연출 표재순, 음악지도 및 개사 나영수 · 김명엽, 세종문화회관 대강당
- 1981년, <에비타> 한국일보 · 일간스포츠사 · 현대극장 공동제작, 작사 팀 라이스, 번역 김의경, 연출 김상열, 작곡 앤드류 로이드 웨버, 세종문화회관 대강당
- 1983년, <올리버> 현대극장, 원작 찰스 디킨스/구성 라이오넬 바트/극본 정진수, 연출 김상열, 합창지도 배해일, 세종문화회관 대강당

위의 목록에서 확인한 바와 같이 초기 번역 뮤지컬은 <포기와 베스>, <철부지들>, <돈키호테>가 '반복'되는 가운데 현대극장의 새로운 레퍼터리가 하나씩 소개되는 양상이었다. 세 작품은 고전의 지위와 원산지의 인기도<sup>13)</sup>를 배경으로 하여 들어온 것으로서 이후 제3기와 제4기까지 지속적으로 공연되는 레퍼토리로 정착된다.

흥미로운 것은, 번역 뮤지컬의 시작을 연 작품이 흑인 커뮤니티(Catfish Row)를 전경화하고 흑인을 주인공으로 하는 <포기와 베스>(브로드웨이 초연 1935년)라는 점이다. 물론 이 작품이 원작 소설에서 각색된 희곡 <포기>를 모태로 하고 있어서 번역극으로 이미 몇 차례 소개되었던 탓에,<sup>14)</sup> 연출을 맡은 유치진 등 제작주체들에게는 낯선 작품이 아니었을 것

13) <철부지들>의 원작인 <Fantastics>는 오프 브로드웨이(소호의 설리번 극장)에서 1960년부터 2003년까지 43년간 공연된 기록을 갖고 있다(이수진 · 조홍신, 『뮤지컬 스토리』, 숲, 2004, 307~308면). 이것은 오프 브로드웨이와 브로드웨이를 합친 최장기 공연 기록으로서 이 작품이 한국땅에서 최초로 공연되던 시점에도 <사운드 오브 뮤직>, <마이 페어 레이디>, <맨 오브 라만차>보다 많은 공연 회수를 보유하고 있다는 기사(『침체된 演劇界..夏閑期와 觀客不在에 도전』, 『조선일보』, 1973.7.31.)가 실렸다. 작품의 인기도는 이렇게 전달되었다.

14) 이 작품은 식민지시대인 1937년 극예술연구회에 의해 처음으로 공연되었고(법정대 영문과 출신 장기제 번역, 해방 후 1948년에는 극예술협회에 의해 <검둥이는 서러워>라는 제목으로 공연된 바 있다. 극예술협회는 당시 문교부가 주최한 '제1회 전국연극콩쿠르 대회'에 이 작품을 갖고 참여하여, 포기를 연기한

이다. 또한 이 작품을 고전의 반열에 올려놓은 조지 거윈의 음악 자체가 공연의 이유가 되었을 수 있다. 그러나 당시 유치진은 뮤지컬 공연의 이유를 세계일주 후 관심을 갖게 된 브로드웨이 뮤지컬의 벤치마킹에 들 정도로 역사적 의미화에 힘썼다. 뮤지컬이야말로 연극계의 침체를 해결할 미래적 극양식이며 브로드웨이 뮤지컬의 엄청난 대중적 호소력은 이에 대한 증거라고 했다.<sup>15)</sup> 유치진은 당시 뮤지컬을 소비할 ‘대중’을 한국 땅에서 발견하고 답답한 대사 위주의 연극보다 빠른 템포의 뮤지컬이 “현대인”이라 명명되는 대중의 감각과 조응할 것이라 판단했다.<sup>16)</sup> 미국문화의 감각을 익히며 자라나던 한국의 대중들이 연극계의 새로운 관객이 될 수 있을 것이라는 생각이었다.

이러한 맥락에서 유치진이 선택한 뮤지컬 <포기와 베스>는, 흑인의 감성을 핵심으로 하는 재즈-블루스 이디엄(idiom)과 클래식적 감각을 혼합한 거윈의 음악으로 재현되고<sup>17)</sup> 마약, 매춘, 살인, 장애, 이산(diaspora)을 내

이해량이 연기상을 수상하기도 했다. 그러나 이러한 성과와 무관하게 당시 공연은 흥행에 실패했다.(김동원, 『米壽의 커튼콜』, 태학사, 2003, 145~149면). 간혹 뮤지컬 연구자들 사이에서 1962년 드라마 센터의 공연이 음악의 부실함 때문에 진정한 뮤지컬이 아니라는 평가가 있기도 한데, 조지 거윈의 음악을 부분적으로 사용한 이 공연은 전 시대의 번역극과 비교해 보면 분명히 ‘뮤지컬’로서의 정체성을 드러낸다. 전 시대의 번역극들은 음악을 사용하고 있기는 하지만, 초연은 거윈 음악을 구득할 수 없어 민요 작곡가인 정순철이 흑인의 음악을 상상하여 작곡했고 극협회의 공연에는 미8군 소속의 흑인 미군이 가르친 거윈의 노래가 사용되기도 했지만 매우 한계가 있었다.(유치진, 「『포기와 베스』의 연출」, 『동량 유치진 전집 8』, 서울예대출판부, 1993, 353면). 특히 뮤지컬과 오페라의 장에서 모두 공연될 정도로 ‘고급음악’의 질감을 인정받는(고급음악과 대중음악의 구별은 유의미한 일은 아니지만, 이 작품이 클래식의 감각을 갖춘 뮤지컬임을 설명하기 위하여 이 단어를 사용한다) 조지 거윈의 음악이 1960년대 우리나라 대중예술의 장에서 시도된 것은 분명 쉬운 일은 아니었을 것이다.

15) 김성희, 「한국 현대극의 서구극 수용과 그 영향」, 『한국현대극의 형성과 쟁점』, 연극과인간, 2007, 445면.

16) 유치진, <포기와 베스> 프로그램, 1962.8.8, 유민영, 『한국연극운동사』, 태학사, 2001, 604면에서 재인용.

용으로 하는 흑인의 비주류적 삶을 묘사하고 있으므로 유토피아니즘을 구현하는 흥겹고 ‘빠른 템포’의 백인 뮤지컬과는 다른 종류의 것이었다. 따라서 양식의 새로움보다 그 선택 아래 놓인 수용의 맥락, 즉 인프라 구축이 전혀 되어 있지 않은 한국에서 공연되기 위해 작품이 사용한 소통의 지점이 무엇인가를 관찰하는 것이 중요하다. 아이러니하게도 그 지점은 ‘흑인’의 이야기를 골자로 했다. 그리고 가난, 자연재해(허리케인)와 싸우며 빈민촌의 삶을 이어가는 그들의 모습과 커뮤니티에 편입되지 못하고 뉴욕으로 떠난 베스를 잊지 못해 불구의 몸으로 그녀를 찾아가는 포기의 모습이 특유의 ‘비애’의 정서로 변환되었다.

한국 대중예술에서 ‘비애’의 정서는 매우 친숙한 것으로서, 대개 서민적 욕구가 세계의 폭압성에 부딪혀 실현되지 못하는 데에서 발생한다. 작품의 제작주체들은 <포기와 베스>가 인종차별로 소외된 흑인의 ‘생활감정’을 묘사함으로써 ‘비애’를 발현한다고 해석했고, 이러한 정서를 당시 대중과의 소통경로로 삼았다.<sup>18)</sup> 가난과 차별을 둘러싼 비애의 정서는 제3세계의 정체성을 갖고 있었던 당시의 보편적 감수성과 조응했으며, 이러한 이유로 작품은 비극적 정조를 매우 강화했다. 당시 한국에 와 있었던 미국의 극작가이자 연출가인 토마스 M. 패터슨은 이와 같은 코드로 번역된 공연을 두고, 본질의 왜곡이라는 관점에서 비판을 가했다. “이 극이 흑인들의 참다운 생활의 묘사도 아니요, 그렇다고 해서 흑인들의 사회를 해부한 사회극도 아니요, 그저 아름답고 재미있는 「오페라」 같은 이야기에 불과하다. 이러한 극인데도 너무나 무거웠고 오히려 비극조의 처리를 해버렸으니 이해가 안 간다. 물론 관객은 「포기」가 「베스」를 다시 찾아낼 수 없다는 것을 알지만 여기서는 그것이 문제가 아니라 「포기」의 비할 바 없는 낙천적인 태도가 중요하며 종말

17) Raymond Knapp, *The American Musical and the Formation of National Identity*, Princeton University press, 2005, p.200.

18) 「幕을린 下半年演劇씨즌」, 『동아일보』, 1962.8.20.

은 흑인들의 「포기」를 송별하는 환성과 폭소로 보다 명랑하게 끝을 맺어야 한다.”<sup>19)</sup> 물론 패터슨의 이러한 해석이 절대적일 수는 없다. 그러나 이 비판에서, 흑인의 처지와 조용한 한국의 비주류적 정체성과 그러한 과정에서 강조된 비극적 정서, 따라서 낙관적인 해석이 들어올 여지가 없었던 디코딩 과정을 더욱 명확하게 포착할 수 있다.

이후 극단 가교에서 공연한 <포기와 베스>의 번역자인 신정옥은<sup>20)</sup> 불구자인 포기의 인물형이 왜곡되어 있지 않고 순박하고 따스한 점을 지적하면서 패터슨의 해석에 다가서는 듯했으나, 역시 흑인이 지닌 “고독과 비애와 분노의 언어”가 번역의 최대 과제였음을 고백했다.<sup>21)</sup> 이렇듯 <포기와 베스>는 거듭된 재공연을 통해 흑인을 주인공으로 하는 미국 뮤지컬이 비애의 정서를 기반으로 번역되는 흐름을 만들었다. 이 시기 제작된 현대극장의 창작 뮤지컬 <뿌리>(1982, 원작 헤일리의 소설, 각색 김한영)는 이러한 흐름을 잇고 있다.

한편 현대극장은 이 시기에 새로운 뮤지컬 레퍼토리를 번역·수용하면서 한국 뮤지컬장을 개척하기 시작했다. 창단 1년 후 공연한 창작 뮤지컬 <빠담 빠담 빠담>(1977년 5월 19~23일, 7월 1~3일)과 그로 인한 논쟁으로 현대극장의 비전은 “보다 많은 대중을 위하여 이제까지의 연극형식을 수정”<sup>22)</sup>하는 것에 있음을 애초에 명확히 했다. 현대극장은 지식인의 입장에서 대중에게 ‘즐거움’을 제공하여 당시의 관객부재 현상을 극복하려고 했다. 따라서 앤드류 로이드 웨버의 작품 <지저스 크라이스트 수퍼

19) 「美國 演出家が 본 「포기와 베스」」, 『한국일보』, 1962.9.13.

20) 따라서 유치진이 연출로 참여했던 앞선 세 공연과 가교의 극본은 서로 다른 번역자에 의해 생산된 서로 다른 텍스트이다. 앞의 공연들은 극예술연구회 시절 장기체에 의해 번역된 텍스트로 줄곧 공연되었을 가능성이 크고, 가교는 영문학자 신정옥의 번역본을 사용했기 때문이다. 신정옥은 이후에도 가교의 번역 뮤지컬 작업에 지속적으로 참여했다.

21) 신정옥, 「역자의 말: 어둠과 빛 속에」, <극단 가교의 뮤지컬 포기과 베스> 공연 프로그램, 1976.11.12~16.

22) 김의경, 「<빠담 빠담>이 왜 나쁜가」, 『일간스포츠』, 1977.7.31.

스타(원작은 1971년 초연)>(이후 <지저스>)와 <에비타(1979년 초연)>를 원작과 거의 동시대에 공연했으며 오스카 해머스타인과 리처드 로저스의 고전 <사운드 오브 뮤직>을 번역하여 ‘뮤지컬 붐’을 형성했다.<sup>23)</sup> 이에 문화적 충격을 받은 1980년대 대중은 그 작품들을 통해 잠재적 뮤지컬 마니아로 성장해 나갔다.<sup>24)</sup> 당시 현대극장은 대중을 새로운 문화로 이끈다는 ‘지식인의 입장’을 공연 프로그램을 통해 견지하곤 했다. 새로운 작품이 공연될 때마다 참여 스태프는 물론이고, 작품에 대한 일정 수준 이상의 식견을 갖춘 필진이 전문적인 안내글을 남겼으며 작품의 가사 전문이 실리기도 했다.

그런데 위에서 언급한 공연작 중 <에비타>는 나머지 두 작품과 성격을 다소 달리했다. 초연 당시 공연기간이 매우 짧았고(1981년 12월 24~27일) 이후 꽤 오랫동안 재공연 되지 못하여, 같은 작품을 되풀이하여 주요 레퍼토리로 삼는 현대극장의 공연문화에서 배제되었던 것이다. 이것은 초연 첫날 관객수(『한국일보』 1981년 12월 25일자에서는 첫날 관객수를 약 4천 여 명으로, 매진으로 돌아간 사람을 500여 명이라고 보도했다.)가 표상하듯, 현대극장의 새로운 번역 뮤지컬에 쏠린 관심과 상관없이 외부의 강압에 의해 일어난 ‘사건’이었다. 사실 현대극장 대표 김의경이 주도한 이 기획은 다소 무모한 것이었다. 작품이 에바 페론이라는 여성의 극적인 삶을 대중의 평균적 시선으로 이해할 수 있도록 극화시켰지만, 아르헨티나의 구체적인 정치적 상황이 작품을 이해하는 실질적 배경이라서 우리와 상관없는 이국의 이야기로 받아들여질 수 있었기 때문이다. 에바 페론이 가난한 사생아로 태어나 모델 - 성우 - 영화배우로 변신하고

23) 현대극장의 <지저스 크라이스트 수퍼스타>는 1981년과 1984년에 걸쳐 두 번 공연되면서 총 249회 공연, 480,251명이라는 관객수를 기록했다.

24) 『뮤지컬 스토리』의 저자이면서 뮤지컬 칼럼니스트로 활동하고 있는 이수진과 조용신은 초등학교 시절 처음 관람한 <지저스 크라이스트 수퍼스타>가 ‘뇌에 지진을 일으키는 충격’을 선사했다고 말한다.(이수진·조용신, 『뮤지컬 스토리』, 숲, 2004, 8면.)

후안 페론과 결혼하여 결국 아르헨티나 대통령의 영부인이 되는 과정은, 후안 페론의 권력 장악의 전 과정과 국가가 완전한 중앙통제 체제로 재편된 후 한 편에서는 노동자와 여성이 에바 페론을 신성시하고 다른 한 편에서는 에바와 후안의 부정축재가 이루어지는 정치적 상황과 긴밀하게 연관된 것이었다.

그러나 <에비타>의 이러한 지역적 특수성은 오히려 당시 한국의 정치적 상황을 연상시키며 어떤 비판적 발언을 하는 것으로 받아들여졌다. 특히 아르헨티나 출신의 혁명가 ‘체 게바라’가 브레히트의 영향으로 탄생된 해설자 역을 맡아 적재적소에 비판적 언사를 배치하는 방식은 당시로서는 매우 예민한 지점이었다. 공연윤리위원회는 이 작품을 제대로 살펴 보지 않고 사전에 ‘각본합격증’을 부여했다가, 이와 같은 면이 내부적으로 지적되자 결국 장면, 인물, 대사의 삭제 등을 통한 ‘정치색의 완화’를 공연 주체에게 내면화하는 방식을 사용하며 합격증을 자진반납하게 한다.<sup>25)</sup> 따라서 웨버의 원작을 거의 그대로 번역했던 <에비타> 공연은, 작품 속 군사정권의 독재와 자선사업의 명목으로 부정축재를 일삼는 권력자의 부패한 도덕성을 제5공화국의 반영적 이미지로 생각한 검열 주체 스스로의 경직성 때문에 수정된 극본으로 이루어지게 된다. 4일간의 짧은 공연은 이와 같은 상황 하에 이루어진 조건부 허락의 결과였던 것이다.<sup>26)</sup> 따라서 번역 뮤지컬 초기에 이루어진 <에비타> 공연은 이문화가

25) 1980년대에는 주체가 정부기관이 아니라 연극인들로 구성된 공연윤리위원회가 존재했다. 또한 사전 검열 제도인 ‘공연 각본 심사’도 유지되고 있었다. 하지만 공연윤리위원회는 이전의 심의기구와는 달리 자율적인 민간기구이며, 따라서 이에 의한 심사 또한 자율적인 것이기 때문에 별 문제될 것 없다는 논리를 전제로 실질상의 검열 제도가 묵인되었다. 그러나 낙관적인 기대와 달리 공연윤리위원회는 이후 극단에 대한 공연정지 처분이나 극장 폐쇄와 같은 행정적 물리력을 동원하며 연극활동을 위축시키는 위협적인 존재로 군림했다.(김옥란, 『1980년대 연극, 분열과 생성의 공간』, 『한국 연극론 분열과 생성의 목소리』, 연극과인간, 2006, 200면 참조.)

26) 현대극장의 작업에 다수 참여한 배우 김진태는 당시의 상황을 다음과 같이 기

한국의 상황과 직접 부딪히며 유비관계를 형성하고 결국 ‘검열’의 대상이 되는 특수한 과정을 보여준다. 이는 번역을 통해 1980년대 초의 정치 사회적 상황을 암묵적으로 드러내는 예로서 뮤지컬장에서는 매우 드문 경우에 속한다.

이와 같이 초기 번역 뮤지컬 시기에는 보편성과 특수성을 담고 있는 고전과 명작들이 뮤지컬로서 처음 소개되었다. 미국의 인종 문제는 한국의 제3세계적 정체성과 겹쳐지고, 정치의 문제는 먼 이국의 것이라 해도 무조건 소거되어야 할 민감한 대상이었다. 이 시기의 번역은 이처럼 뮤지컬에 담겨진 이문화에 대한 이해보다, 한국의 특수한 상황이 먼저 고려되는 방식으로 진행되었다. 이러한 현상은 뮤지컬이 아직 화려하고 떠들썩한 해피엔딩의 전형성 안에서만 사유되지 않았다는 증거이기도 하다.

### 3. 대중화의 시기: 대중의 애호와 새로운 자본인력의 유입

번역 뮤지컬 수용의 제2기는 ‘대중화의 시기’라 명명될 수 있다. 이 시기에 비로소 대중들의 뮤지컬 애호 현상이 번역 뮤지컬을 대상으로 하여 뚜렷이 형성되었고 이에 따라 대기업의 자본과 영미의 현지 스텝이 유입되면서 대형의 작품들이 ‘정통·본격’의 아우라 속에 빈번히 시도되었다. 이러한 현상이 가속화되면서 뮤지컬이 직수입되기 시작한 것도 바로 이

역하고 있다. “그 때가 12.12 사태가 난 이듬해였다. 아직도 군사정권이었을 때, 체 게바라 역을 맡은 조영남 선배의 ‘체 게바라 역을 멋지게 해 보이겠다’는 인터뷰기사가 대문짝만하게 보도되었다. 그러자 당국에서 공연을 못하게 하려 했던 기억이 난다. 대본을 수정하고 겨우 공연을 마친 기억이 난다.” (김진태, 『<에비타>와 <레미제라블>』, 『현대극장 30년사』, 연극과인간, 2008, 169면.)

시기 말, 즉 90년대 초반부터였다. 한국 뮤지컬장에서 공연되는 번역 뮤지컬의 “어설픈 번역에다 약식화”<sup>27)</sup>된 무대에 만족하지 못하는 대중들의 본격 · 정통에 대한 욕구와 이제 막 형성되기 시작한 시장의 생리가 조응한 결과였다.

이 시기는 1983년 민중 · 광장 · 대중이 합작으로 공연한 <아가씨와 건달들> 공연부터 1993년 현대극장의 <요셉, 어메이징 테크니컬라 드림코트>까지 10년에 걸쳐 있다. 뮤지컬 인력의 인프라가 절대적으로 부족하던 당시 상황을 극복하기 위해 민중 · 광장 · 대중의 인력이 함께 모여 만든 <아가씨와 건달들>은 엄청난 인기를 모으며 1980년대 내내 공연되었다.<sup>28)</sup> 이렇게 시작된 뮤지컬의 대중화는 현대극장의 마지막 번역 뮤지컬을 끝으로 또 다른 국면으로 접어들게 된다. 작품 목록은 다음과 같다.

- 1983년, <아가씨와 건달들> 민중 · 대중 · 광장, 원작 데이몬 러논, 극본 에이브 버러우스/번역 정진수, 연출 문석봉, 작곡 프랭크 뢰쎌, 문예회관소극장
- 1984년, <포기와 베스> 시립가무단, 극본 헤이워드 부처/각색 · 번역 박만규, 연출 양정현, 세종문화회관소강당
- 1984년, <지저스 크라이스트 슈퍼스타> 현대극장, 가사 팀 라이스, 연출 표재순, 작곡 앤드류 로이드 웨버, 류관순기념관/세종문화회관 대강당

27) 주유미, 「이름값을 하지 못한 건조한 ‘브로드웨이’」, 『객석』 1992년 3월호, 240면.

28) <아가씨와 건달들>은 1988년에 통산 900회 공연을 넘기면서 60만 관객을 모았다. 2008년 뮤지컬장에서는 뮤지컬 마니아들의 작품 충성도(한 사람이 동일한 공연을 몇 십 회 이상 관극하는 것)가 일반적인 현상이지만, 당시로서는 찾아보기 어려운 현상이었다. 그러나 <아가씨와 건달들>의 관객들은 예외여서 20차례나 이 작품을 관람한 관객이 적지 않았으며 10여 명씩 그룹을 이룬 10대들이 좋아하는 배우가 잘 보이는 객석을 미리 선점하기도 했다.(『홍행순풍... 연극계 뮤지컬붐 확산』, 『조선일보』 1988.5.25 참조)

- 1984년, <카바레> 민중 · 광장, 극본 죠 매스터로프, 연출 문석봉, 문예회관 대극장
- 1985년, <아가씨와 건달들> 민중, 원작 데이몬 러논, 극본 에이브 버러우스/번역 정진수, 연출 문석봉, 세종문화회관 별관
- 1985년, <철부지들> 극단 뿌리, 극본 톰 존스, 연출 복진오, 엘칸토 극장/세종문화회관 별관
- 1985년, <지저스 크라이스트 슈퍼스타> 현대극장, 가사 팀 라이스, 연출 김의경, 작곡 앤드류 로이드 웨버, 전국순회공연
- 1985년, <카바레> 극단 광장, 극본 죠 매스터로프, 연출 문석봉, 문예회관 대극장
- 1985년, <애니> 극단 현대양상블, 원작 토머스 미한, 연출 김효경, 작곡 찰스 스트라우스, 현대예술극장
- 1985년, <지붕위의 바이올린> 시립가무단, 원작 쇼롬 아라이 웹/극본 조셉 스타인/번역 김성렬/각색 박용구, 연출 임영웅, 작곡 제리 보크/편곡 김희조, 세종문화회관 대강당
- 1986년, <사운드 오브 뮤직> 현대극장, 작사 오스카 헤머스타인 2세/번역 신정옥, 연출 김상열, 작곡 리처드 로저스, 세종문화회관 대강당/전국순회공연
- 1986년, <아가씨와 건달들> 극단 광장, 원작 데이몬 러논, 연출 문석봉, 작곡 프랭크 뢰쎌, 문예회관 대극장
- 1986년, <지붕위의 바이올린> 시립가무단, 원작 쇼롬 아라이 웹/극본 조셉 스타인/번역 김성렬/각색 박용구, 연출 임영웅, 작곡 제리 보크/편곡 김희조, 세종문화회관 대강당
- 1987년, <왕과 나> 극단 현대양상블, 원작 마거릿 랜딘/극본 오스카 헤머스타인 2세, 연출 양정현, 작곡 리처드 로저스, 현대예술극장
- 1987년, <아가씨와 건달들> 극단 광장, 원작 데이몬 러논, 연출 문석봉, 작곡 프랭크 뢰쎌, 세종문화회관 별관
- 1987년, <웨스트 사이드 스토리> 현대극장, 원작 아더 로렌츠/번역 신정옥, 연출 김상열, 가사 김의경, 작곡 레너드 번스타인, 세종문화회

- 관 대강당/전국순회공연  
 1987년, <피핀> 극단 광장, 극본 로저 허슨, 연출 김효경, 예술극장 미리내  
 1988년, <피핀> 극단 광장, 극본 로저 허슨, 연출 김효경, 세종문화회관별관  
 1988년, <레미제라블> 현대극장, 원작 빅토르 위고/극본 알란 부빌, 연출 패트릭 터커, 작곡 클로드 미셸 쇤베르그/편곡 · 지휘 정성조, 세종문화회관 대강당  
 1988년, <에비타> 현대극장, 작사 팀 라이스, 연출 김상열, 작곡 앤드류 로이드 웨버, 세종문화회관 대강당  
 1990년, <지저스 크라이스트 슈퍼스타> 현대극장, 작사 팀 라이스, 연출 이윤택, 작곡 앤드류 로이드 웨버, 세종문화회관 대강당  
 1990년, <캐츠> 극단 대중, 원작 T·S 엘리엇, 작곡 앤드류 로이드 웨버  
 1991년, <웨스트 사이드 스토리> 롯데월드 예술극장, 원작 아더 로렌츠, 연출 김상열, 작곡 레너드 번스타인/음악 정성조, 안무 설도윤, 롯데월드 예술극장  
 1992년, <돈키호테> 롯데월드 예술극장, 원작 세르반테스, 각색 레일 워서만, 연출 이상춘, 롯데월드 예술극장  
 1992년, <사운드 오브 뮤직> 극단 광장, 작사 오스카 해머스타인 2세, 작고 리처드 로저스, 세종문화회관 대강당  
 1992년, <캐츠> 극단 광장, 원작 T·S 엘리엇, 연출 김효경, 작곡 앤드류 로이드 웨버, 세종문화회관 대강당  
 1992년, <아가씨와 건달들> 극단 광장, 원작 데이몬 러논, 연출 문석봉, 작곡 프랭크 뢰쎄, 동숭아트센터 대극장  
 1992년, <코러스 라인> 극단 광장, 극본 제임스 키우드 · 니콜라스 텐트, 연출 김지욱, 작곡 마빈 햄리쉬, 리틀엔젤스 예술회관  
 1992년, <핏줄> 극단 한양레퍼토리, 극본 윌리 러셀/번역 최형인, 연출 최형인, 작곡 윌리 러셀, 호암아트홀  
 1993년, <레미제라블> 예술기획 IMG(광장, 현대극장 단원 출연), 원작 빅

- 토르 위고/극본 알란 부빌, 연출 문석봉, 작곡 클로드 미셸 쇤베르그, 리틀엔젤스 예술회관  
 1993년, <레미제라블> 롯데월드 예술극장, 원작 빅토르 위고/극본 알란 부빌, 이상춘 연출, 작곡 클로드 미셸 쇤베르그, 롯데월드 예술극장  
 1993년, <요셉, 어메이징 테크니컬라 드림코드> 현대극장, 작사 팀 라이스, 연출 김도훈/김덕남, 작곡 앤드류 로이드 웨버, 세종문화회관 대강당

위의 목록에서 알 수 있듯이 대중화의 시기인 제2기는 전 시기와 확연히 구별되면서 일정한 경향을 보인다. 첫째, 확실한 레퍼토리화 경향이다. 여기에는 전 시대의 유명세가 그대로 이어지면서 한국 뮤지컬장에서 확실한 레퍼토리로 굳어진 작품과 이 시기에 이르러 새롭게 추가된 작품들이 포함되어 있다. 시립가무단에 의해 재공연된 <포기와 베스>, 그리고 현대극장의 <지저스 크라이스트 슈퍼스타>는 전자에 해당하고 이 시기 내내 재공연된 <아가씨와 건달들>과 시립가무단의 <지붕위의 바이올린>, 다양한 주체들에 의해 시도된 <레미제라블>은 후자에 해당한다. 이 중 로맨틱한 희극인 <아가씨와 건달들>을 제외하고, 나머지 작품들은 인종, 종교, 인종-이산, 역사의 문제를 다루는 다소 심각한 계열이다. 중요한 것은 두드러진 차이를 보이며 이 시기에 추가된 <아가씨와 건달들>이 가장 높은 인기를 획득하며 대중화의 선두에 나섰다는 점인데, 이러한 측면은 이 시기의 번역 뮤지컬들이 대중화의 실질적 콘텐츠를 이루면서 원작보다 ‘가볍고 밝은’ 해석으로 나아가는 원인을 제공했다고 보인다.

둘째, 유명한 영미권 뮤지컬이 속속 번역되어 정통·본격 뮤지컬을 지향하는 대중적 욕망을 추동했다. 현대극장에 의해 번역된 앤드류 로이드 웨버의 작품 <요셉, 어메이징 테크니컬라 드림코드>가 추가되었고, 백인 뮤지컬의 전형을 만든 오스카 해머스타인 2세와 리처드 로저스의 오페레

타식 뮤지컬들이 ‘고전’의 지위를 앞세워 소개되었으며, 지극히 미국적이며 클래식한 <웨스트 사이드 스토리>가 공연되었다. 또한 전 세계적으로 성공한 소위 세계 4대 뮤지컬번역이 시작되어, <캣츠>가 공연되었고 <레미제라블>은 경쟁적인 수용의 시작을 알렸다. 현대극장의 작업 이후 1993년 같은 시점에 이루어진 <레미제라블> 공연들은 ‘어떤 공연이 클로드 미셸 쇠넬버그의 음악을 모두, 제대로, 재현하는가’의 문제를 두고 정통·본격의 자리를 차지하기 위해 경쟁했다. 이 작품들은 모두 고전 혹은 명작의 지위를 갖고 있었기 때문에 전 시대에 번역 뮤지컬이 수용되던 맥락을 그대로 계승했으며, ‘대형’으로 기획·공연된 까닭에 뮤지컬은 대형으로 공연되어야 세련된 문화가 될 수 있다는 관점을 굳건하게 형성해 갔다.<sup>29)</sup>

셋째, 이 시기에 매우 제한적이고 한시적이었지만 뮤지컬의 물적 기반이 조성되려는 움직임을 보였다. 재벌기업인 현대와 롯데는 강남권에 문을 연 ‘백화점’ 안에 극장을 만들면서 이를 뮤지컬 전용극장으로 사용했다. 1985년에 압구정동에 신축된 현대백화점은 지하 2층에 ‘현대예술극장’을, 1989년에 신축되어 잠실일대의 문화를 급속하게 바꿔버린 롯데월드(여기서 ‘월드’는 백화점, 호텔, 놀이시설, 스포츠센터, 영화관, 병원, 예식장, 재래식 시장 등 온갖 편의시설이 한꺼번에 운집해 있는 공간이라는 의미를 갖는다)<sup>30)</sup>는 지하 1층에 ‘롯데월드 예술극장’을 갖추고 뮤지컬을

29) 이러한 관점은 번역 뮤지컬의 세계뿐만이 아니라 창작 뮤지컬의 세계에서도 처음부터 동일하게 생성되었고 지속적으로 적용되었다. 1960년대에 탄생하여 창작 뮤지컬의 시작을 알린 예그린 악단의 주체들은 자신들의 뮤지컬을 새로운 ‘명품 문화’로 승격시키려는 의지를 갖고 있었다. 그 의지의 기반에는 북한과의 문화적 대결이라는 정치적 목적이 있었는데, 이러한 경직된 목적 때문에 대형의 무대를 기본으로 작품에 새로운 문화코드를 유입하거나 전통을 원천 재료로서 적극 활용하는 전략이 사용되었다. 이후 번역 뮤지컬의 우세로 창작 뮤지컬이 대중의 관심에서 멀어졌음에도 불구하고, 관련 단체들의 대형 목적극과 민간의 대극장용 창작 뮤지컬이 1990년대까지 계속되었다. 소극장용의 실리적 작품들이 주목받고 일정한 계열을 형성하기 시작한 것은 2000년대 이후부터이다.

집중적으로 공연했다. 최불암이 대표로 있었던 현대양상블과 스타 뮤지컬 배우들을 탄생시킨 롯데월드 예술극장은 이 극장들에 소속되어 있었던 전속 단체였다. 이들이 즐겨 공연한 콘텐츠는 위의 목록에서 확인할 수 있듯이 번역 뮤지컬이었는데, 이국적인 소비문화의 표상인 압구정동과 올림픽 개최로 새롭게 급부상한 잠실 지역에 ‘글로벌’한 감각을 갖춘 소위 문화대중이 포진하고 있다는 것을 고려한 결과였다고 보인다.

이러한 대기업의 지원과 전략 하에 제2기의 번역 뮤지컬은 현대극장의 여전한 강세 속에서 두 단체의 행보가 돋보이는 방향으로 전개되었다. 이 시기 들어 굵직한 번역 뮤지컬 제작에 단발적으로 성공한 시립가무단과 합작의 성공 이후 <아가씨와 건달들>을 두고 생성된 민중·광장·대중의 경쟁적 구도, 극단 뿌리의 소소한 행보도 함께 이어졌다. 그런가 하면 한양대학교 출신들로 구성된 한양레퍼토리의 단발공연도 존재했다. 그러나 주목할 것은, 대기업 자본으로 화려하게 등극한 두 단체의 번역 뮤지컬이 한국 뮤지컬장에 획기적인 변화의 계기를 마련한 것이 아니었다는 사실이다. 이들이 작업이 지속적으로 이어지지 못하고 짧은 기간에 ‘슬그머니’ 마감되었기 때문이었는데, 이는 뮤지컬의 가능성을 발견하고 이들을 탄생시킨 대기업이 생각만큼 폭발적인 이윤을 획득하지 못하자 재빨리 투자의지를 거두어 버리고 극장을 다른 문화공간으로 전용할 것에 기인한다.<sup>31)</sup> 이러한 결과는 대기업의 개별적 투자의지 문제 이외에도,

30) 문화공간으로서의 롯데월드 읽기는 강내희, 「독점자본주의와 ‘문화공간’ - 롯데월드론」, 『문화연구 어떻게 할 것인가』, 현실문화연구, 1996, 51~77면을 참고할 수 있다.

31) 가령, 1989년에 탄생한 롯데월드 예술극장은 1994년에 극장이 갑자기 영화관으로 둔갑하면서 사라지게 된다. 롯데측은 이 당시 공연 기획실 직원 3명과 12명의 단원들을 롯데월드 어드벤처 공연부로 발령 내면서 극단의 조직 자체를 와해시켜 버렸다. 개관기념 공연인 <신비의 거울 속으로>에는 극장 설비 및 제작비를 합해 15억 원이 투자되었고 이후 한 공연 당 2~3억 원 정도의 제작비가 소요되었던 사정에 비추어보면, 매우 급작스러운 결과였다.

뮤지컬 중심의 공연 클러스터가 조성되기에는 시기상조였던 당시 상황을 반영한다.<sup>32)</sup> 번역 뮤지컬의 제2기는 이렇게 롯데월드 예술극장이 와 해되고 현대극장이 더 이상 새로운 작품을 번역하지 못하는 1993년에 마감된다.

넷째, 대형과 본격·정통에 대한 대중적 관심은 번역 뮤지컬에 외국 인력을 직접 투입하는 동기가 되었다. 현대극장은 이러한 상황을 주도하면서 1988년 <레미제라블> 공연에 영국 연출자 패트릭 터커를 섭외했다. 그의 참여는 공연에 원산지의 아우라를 덧입혔고 동일한 이유로 제3기와 제4기에 외국 연출자와 한국 연출자의 ‘협력연출’ 시스템이 마련되는 경향을 정초했다.

흥미로운 것은, 이 당시 패트릭 터커의 참여로 오히려 <레미제라블>이라는 영미권 뮤지컬의 ‘정전’에 한국적 맥락이 고려되었다는 사실인데 그것도 한국의 정치현실이 작품의 배경으로 삽입되어 다양한 해석을 낳게 했다. 작품의 자베르 형사는 평생 장발장의 삶을 추적하면서 그를 단죄할 목적을 버리지 않는다. 이성과 법률의 세계에 갇혀 살던 자베르는 프랑스 혁명의 소용돌이 안에서 오히려 장발장에 의해 죽음을 모면하게 되자, 자신 안에서 선과 악을 나누던 절대이성의 세계가 무너지는 것을 깨닫고 자살을 선택한다. 이 지점에서 원작의 자베르는 ‘세느강’에서 자살하도록 되어 있었지만, 1988년 공연에서는 ‘높은 탑’에서 떨어져 자살하는 것으로 바꾸었다. 패트릭 터커는 남북한 경계지역에 솟아 있는 경계탑의 이미지를 사용하여 탑을 만들었고, 성벽에는 시간과 장소를 알리는 현수막을 걸었다.<sup>33)</sup> 따라서 자베르의 자살은 마치 정치적 선택의 불가능함을 고발하는 것처럼 해석될 여지가 있었다.

32) 공연 클러스터(cluster)란 공연장과 공연관련산업을 한 곳에 집적화해서 관객 유치의 편리함과 공연의 시너지를 동시에 도모하는 물적 토대를 의미한다.(고정민, 「산업화에 접어든 공연예술」, 『Issue Paper』, 삼성경제연구소, 2003.5.28 참조.)

33) 패트릭 터커, 「‘은둔의 왕국’에서」, 『현대극장 30년사』, 연극과인간, 2008, 195면.

이처럼 남북의 관계가 디코딩의 맥락이 된 또 다른 사례로서 <지붕위의 바이올린>을 거론할 수 있다. 패트릭 터커의 작업이 타자의 시선으로 분단의 이미지를 차용한 경우라면, 시립가무단의 <지붕위의 바이올린> 작업은 작품 속 유대인의 처지와 관습에 심리적 거리를 두지 않고 수용한 경우였다. 20세기 초 제정러시아 시대에 아나테프카라는 가상의 유대인 마을에 사는 데비에 일가와 그 마을의 이야기를 다룬 작품은 남북 분단의 상황과 겹치며 정서적인 유대를 생성하는 방식으로 해석되었기 때문이다. 작품은 다섯 딸을 둔 유대인 가장인 데비에가 율법에 삶을 의지하는 유대식의 전통보다 자아의 선택을 강조하는 현대적 사고방식에 물든 딸들과 타협하고 사랑하는 이야기가 축을 이루지만, 실제로는 스탈린의 소련 유대인 추방령 앞에 이산되는 가족의 모습을 담은 결말이 디코딩의 과정에 핵심적 역할을 했다.

조셉·스타인의 극본인 뮤지컬 「지붕위의 바이올린」은 바로 아나테프카라는 러시아의 작은 마을에 모여 살던 선량한 유대인들이 공산정권의 추방으로 뿔뿔이 흩어져야 하는 애절한 피날레로 막을 내리기 때문이다.

이 작품은 착하고 가난한 가장과 가족을 중심으로 유대인의 유대인다운 뿌리가 되고 있는 윤리관과 풍습이 흥미롭게, 때로는 흥겹게 전개되는데, 6.25의 체험이 없고 이산가족의 아픔도 절실하지 않은 내게도 마지막 장면에서는 코끝이 찡해오고 권력의 부당한 잔학에 분노가 끓어올랐었다.

하물며 이유야 어떻든 혈육이 남과 북으로 헤어져 살아오는 이산가족들이야 이 작품에서 얼마나 절실한 공감을 뜨겁게 간직하게 되랴.<sup>34)</sup>

각색자 박용구는 작품이 다루는 유대인 이산문제를 그대로 ‘공산정권’의 ‘잔학성’을 피해 남한으로 내려온 이산가족의 문제로 환치시켰다. 그

34) 박용구, 「각색자의 말: 이산가족과 유대인」, <지붕위의 바이올린> 공연 프로그램, 1985.12.20~21.

리고 남한정권에서 내세우는 민족적 정체성의 시각으로 그 문제를 예각화하면서 ‘공분’을 느끼기까지 했다. 이러한 맥락은 1983년 KBS의 ‘이산가족찾기’ 생방송 여파로 형성된 대중적 감수성과 무관하지 않았을 것이며, 따라서 당시로서는 쉽게 수용될 수 있는 방식이기도 했다.

그러나 이렇게 뮤지컬의 번역에 정치적 해석이 개입되는 경향은 이 시기의 주된 경향은 아니었다. 그보다는 앞에서 설명한 <아가씨와 건달들>의 디코딩 방식이 번역 뮤지컬 해석의 전형적 경향을 만들었다. <아가씨와 건달들>이 공모와 내기의 구조를 갖춘 로맨틱 코미디물이고 여기에 도박꾼과 댄서들이 만드는 화려한 스펙터클이 겸비되어 있기 때문에 이러한 외형은 쉽게 강조될 수 있다. 그러나 작품의 남주인공들이 모두 맨해튼의 타임스퀘어를 하릴없이 어슬렁거리는 도박꾼들이며 클럽 댄서인 아틀레이드는 도박꾼 네이든과 14년간 약혼관계를 유지할 수밖에 없다는 서사의 중요한 축은, 1920년대의 금주법과 1930년대의 경제공황이라는 미국적 배경이 전제되지 않고는 온전히 이해되기 힘들다.<sup>35)</sup> 이러한 맥락을 고려하면 도박꾼 주인공들은 사회의 비동조자 이미지를 갖게 되고, 작품에서 발현되는 웃음은 풍자적인 것으로 전환된다. 그러나 한국의 번역은 이러한 맥락을 대개 걷어내고 주인공들의 로맨틱한 결합과 우습고 순진해 보이는 새로운 이미지의 미국식 ‘건달’, 종교적 도그마에 빠져 있지 않은 구세군 아가씨, 화려하고 섹시한 댄서들의 향연에 주목했다.<sup>36)</sup>

35) Raymond Knapp, *The American Musical and the Formation of National Identity*, Princeton University press, 2005, p.138

36) <아가씨와 건달들> 초연 당시 번역을 담당했던 정진수는 “논리적으로 따지고 들자면 뮤지컬에는 남아날 것이 없을 것이다. 그러나 ‘잘된’ 뮤지컬을 대하는 순간 뮤지컬을 헐뜯는 모든 이론들은 순식간에 물거품이 되어 버리고 관객은 열광의 도가니 속에 빠져들어 손바닥이 아프도록 박수를 쳐대지 않을 수 없다.”(정진수, 「至上의 아름다움을 위하여」, 극단 민중극장/광장/대중극장 합동공연 <아가씨와 건달들> 공연 프로그램, 1983.12.16~29.)라고 하였다. 그는 뮤지컬은 ‘논리와 이론’로 해석되는 것이 아니라 관객의 열광적인 반응을 이끌어내도록 무대 위에서 이미지화되는 것이라는 개념을 명확히 했다.

‘화려한 춤’과 ‘경쾌한 노래’는 당시 이 작품을 수식하던 관용어구와 같았다.

<애니>의 번역도 이와 별반 다르지 않았다. 작품은 1933년 경제공황기의 뉴욕을 배경으로 고아원을 둘러싼 범죄와 사회정화를 이야기하고 있지만, 고아인 애니가 억만장자 워번스의 양녀가 되는 일종의 ‘신데렐라’ 스토리가 더 강조되는 방식이었다. 특히 당시 <애니>는 강남의 어린이들을 대상으로 공연되었기 때문에, 신데렐라 스토리에 덧붙여 배우들의 텀블링, ‘신나는’ 노래와 춤이 더 매력적이어야 했다.<sup>37)</sup>

이처럼 이 시기의 번역 뮤지컬은 일종의 전형성을 획득하고 있었다. 번역의 유형은 작품이 탄생한 사회적 배경을 희석시키고 한국의 대중이 호기심과 만족감을 느끼는 방향으로 흘러갔으며, 여기에 시청각적 화려함은 정격의 뮤지컬을 탄생시키기 위해 도달해야 할 목표와 같았다. 도저히 결합할 수 없을 것 같은 남녀커플이 우여곡절 끝에 결합하는 로맨틱 코미디물과 재벌에 의해 구원되는 신데렐라 스토리는 한국 뮤지컬장에서 번역 뮤지컬을 경유하여 이 시기부터 인기 있는 서사로 자리 잡았다. 이중 로맨틱 코미디물은, 2000년대 이후 창작 뮤지컬장에서 ‘한국적’ 로맨틱 코미디물이 완전히 득세하기 전까지 <아가씨와 건달들>의 서사로 명맥을 이어갔다. 한편, 한국의 남북분단 문제는 이 시기에 정치적 맥락을 고려한 디코딩의 핵심을 차지했다.

37) 1985년 <애니>의 초연은 전술한 바와 같이 현대예술극장에서 이루어졌다. 그러나 예상과 달리 당시 지하 2층에 자리하던 극장은 여러모로 열악한 환경을 노출하고 있었다. 뮤지컬의 판타지를 만들기 위해 동원된 각종 기재는 제대로 작동하지 않아 공연의 흐름을 자연스럽게 이어가지 못했고 음향과 조명도 매우 후진적인 상태였다.(정중현, 「오늘의 문화현장」, 『조선일보』, 1985.12.6.)

#### 4. 정전구성의 시기: 킬러콘텐츠의 등장과 문화산업의 시작

번역 뮤지컬의 제3기는 뮤지컬이 대중화의 시기를 거쳐 ‘산업화’의 관점으로 사고되기 시작한 시기에서 출발한다. 뮤지컬장에 대기업의 투자로 막대한 자본이 유입되고 원산지의 스태프들이 빈번하게 투입됨으로써, 시간이 흐를수록 규모의 대형화·기획의 전문화 수준을 밟아 나갔다. 그에 따라 번역 뮤지컬은 라이선스 뮤지컬로 전환되고, 본격적인 라이선스 뮤지컬의 시대가 개막되었다.

전 시대부터 이어진 본격·정통 뮤지컬에 대한 지향은 이 시기에도 여전히 전했다. ‘원산지에서 합법적으로 공연 승인을 받은’ 라이선스 뮤지컬로의 전환은 이러한 지향의 발전된 형태였다. 이는 전 시대의 유물이었음에도 불구하고, 원산지 프로덕션에 사용 승인을 받지 않은 채 ‘불법 카피’ 상태로 공연을 지속했다는 문화적 낙후성에 대한 비판이 대두되면서, 이미 레퍼토리로 굳어진 작품들을 ‘합법적’으로 ‘새롭게’ 공연한다는 선진의식이 리바이벌 공연들의 존재 이유처럼 내내 자리했다. 이러한 현상은 우리나라가 1987년 세계 저작권 조약(UCC)에 가입한 후 1996년 베른협약에도 가입하게 됨에 따라 생겨났다. 전세계적으로 문화산업의 시대가 도래하자 필연적으로 수반된 현상이었던 것이다.<sup>38)</sup> 이렇듯 뮤지컬장에 저작권에 대한 개념이 생겨나자, 제작주체의 자본력, 기획력은 매우 중요한 덕목으로 떠오르게 되었다.

1994년 에이콤의 <아가씨와 건달들> 공연은 이러한 경향의 선두에 있었다. 이미 수없이 공연되었던 작품의 라이선스는 이 때 처음으로 구입되었고 이에 따라 원산지에서 극본과 악보가 제공되면서 총 7억 원에 이르는 제작비가 사용되었다. 전 시대 공연과의 확실한 차별화는 이렇게

이루어졌다.<sup>39)</sup> 이 시기의 마지막에는 2000년~2001년 7개월 동안 공연되면서 30억 원 이상의 매출을 올린 <오페라의 유령>이 자리한다. 이 공연은 뮤지컬장의 패러다임을 완전히 전환하여, 라이선스 뮤지컬을 문화산업의 가능성 있는 상품으로 인식시키고 제4기에 들어 가열화되는 ‘제작 시간 뮤지컬 수입의 경합’을 낳는다. 이 공연의 성공으로 뮤지컬 안무가로 활동하던 설도운은 뮤지컬 제작의 주류로 나서게 되었으며, 전 시대 현대극장이 담당하던 앤드류 로이드 웨버의 작품 제작은 설도운과 RUG와의 독점적 계약 아래 제작의 주도권을 완전히 넘겨주게 되었다. 이 시기의 작품들을 목록화하면 다음과 같다.

- 1994년, <아가씨와 건달들> 에이콤, 원작 데이몬 러논, 극본 에이브 버러우스/번역 정진수, 연출 윤호진, 예술의 전당 오페라극장
- 1994년, <아가씨와 건달들> 극단 광장, 원작 데이몬 러논, 극본 에이브 버러우스, 연출 문석봉, 연강홀
- 1994년, <코러스 라인> 극단 광장, 극본 제임스 키우드·니콜라스 덴트, 연출 문석봉, 작곡 마빈 햄리쉬, 연강홀
- 1994년, <지하철 1호선> 극단 학전, 극본 폴커 루드비히, 변안·연출 김민기, 편곡 김민기, 학전 소극장
- 1994년, <웨스트 사이드 스토리> 신시뮤지컬컴퍼니, 연출 김상열, 안무 설도운, 작곡 레너드 번스타인/하성호(서울팝스 오케스트라), 예술의 전당 오페라극장
- 1994년, <지저스 크라이스트 수퍼스타> 현대극장, 가사 팀 라이스, 연출 표계순, 작곡 앤드류 로이드 웨버, 세종문화회관 대강당
- 1995년, <그리스> 신시뮤지컬컴퍼니, 작사 워렌 케이스, 연출 배해일, 안

38) 최승연, 『문화산업의 시대와 뮤지컬의 발전』, 『한국현대연극 100년』, 연극과인간, 2008, 501면.

39) 목록에 적힌 대로 1994년 에이콤과 극단 광장의 <아가씨와 건달들> 공연을 비교해 보면 제작의 차별화가 쉽게 감지된다. ‘예술의 전당 오페라극장’이라는 공간과 ‘연강홀’이라는 공간의 차이는 동일 작품을 대상으로 한 제작 규모의 차이를 그대로 반영하고 있다.

무 엘리 파츠, 작곡 짐 제이콥스, 예술의 전당 자유소극장  
 1995년, <웨스트 사이드 스토리> 신시뮤지컬컴퍼니, 원작 아더 로렌츠,  
 연출 김상열, 안무 설도윤, 작곡 레너드 번스타인/연주 하성호(서울  
 팝스 오케스트라), 예술의 전당 오페라극장  
 1995년, <아가씨와 건달들> 극단 광장, 원작 데이몬 리논, 극본 에이브 버  
 러우스, 연출 문석봉, 양재동 서울 교육문화회관  
 1995년, <7인의 신부> 신시뮤지컬컴퍼니, 번역 허순자, 각색 · 연출 김상  
 열, 호암아트홀  
 1995년, <철부지들> 극단 가교, 원작 톰 존스/번역 신정옥, 연출 양재성,  
 예술의 전당 토월극장  
 1995년, <년센스 II> 극단 대중, 원작 단 고긴, 연출 김도훈, 연강홀  
 1995년, <아가씨와 건달들> 극단 대중, 극본 에이브 버러우스/번역 이숙  
 희, 연출 박상규 작곡 프랑크 로써, 인켈아트홀 1관  
 1995년, <오드리> 극단 민중/T&T, 극본 하워드 애쉬만, 번역 정명주, 연  
 출 · 안무 에디코완, 작곡 알란 멘켄, 정동극장  
 1996년, <올리버> 주최 한국연극협회/SBS, 주관 극단 대중, 연출 강영걸,  
 음악감독 정대경, 예술의 전당 오페라극장  
 1996년, <스타의 꿈 - 코러스 라인> 극단 광장, 극본 제임스 키워드 · 니콜  
 라스 텐트, 번안 · 연출 문석봉, 작곡 마빈 햄리쉬, 동숭아트센터 대  
 극장  
 1996년, <브로드웨이 42번가> 삼성영상사업단, 연출 마이클 맥과든 · 배해  
 일, 음악 스티븐 비숍 · 최귀섭, 호암아트홀  
 1997년, <웨스트 사이드 스토리> 삼성영상사업단, 원작 아더 로렌츠, 연  
 출 키이스 베르나도, 작곡 레너드 번스타인, 안무 레지나 알그린,  
 세종문화회관 대극장  
 1998년, <년센스> 뮤지컬 컴퍼니 대중, 원작 단 고긴, 연출 강영걸, 음악  
 감독 정대경, 작곡 단 고긴, 세종문화회관 대강당  
 1998년, <라이프> 신시뮤지컬컴퍼니, 극본 데이비드 뉴먼 · 아이라 가스  
 만/번역 서유웅 · 김순영, 연출 한진섭, 예술의 전당 오페라극장

1998년, <의형제> 극단 학전, 극본 · 작곡 윌리 러셀, 번안 · 연출 김민기,  
 학전 그린 소극장  
 1998년, <드라큘라> 극단 갖가지 · 예술의 전당, 극본 즈테네크 보로베츠/  
 번안 강대진, 연출 필립 렌츠/강대진, 예술의 전당 오페라극장  
 1999년, <잼블러> 신시뮤지컬컴퍼니, 극본 · 작사 · 작곡 에릭 울프슨, 연  
 출 한진섭, 국립극장 대극장  
 1999년, <라이프> 신시뮤지컬컴퍼니, 극본 데이비드 뉴먼 · 아이라 가스  
 만, 연출 한진섭, 예술의 전당 오페라극장  
 1999년, <포기와 베스> 서울시립뮤지컬단, 극본 헤이워드 부처, 연출 이  
 중훈, 세종문화회관 소강당  
 1999년, <페임> 에이콤, 극본 호세 페르난데스, 연출 윤호진, 작곡 스티븐  
 말고쉬, 예술의 전당 토월극장/호암아트홀  
 2000년, <캣츠> 뮤지컬 컴퍼니 대중, 원작 T·S 엘리엇, 작곡 앤드류 로  
 이드 웨버, 호암아트홀  
 2000년, <사운드 오브 뮤직> 신시뮤지컬컴퍼니, 작사 오스카 해머스타인  
 2세, 연출 김덕남, 작곡 리처드 로저스, 예술의 전당 토월극장  
 2000년, <드라큘라> 극단 갖가지, 극본 즈테네크 보로베츠, 연출 강대진,  
 국립극장 해오름극장  
 2000년, <포기와 베스>, 서울시립뮤지컬단, 극본 헤이워드 부처, 연출 이중  
 훈, 세종문화회관 소극장  
 2000년, <렌트> 신시뮤지컬컴퍼니 · 예술의 전당 · 미래에셋, 원작 오페라  
 <라보엠>, 극본 · 작곡 조나단 라슨, 연출 윤우영, 음악감독 최무  
 열, 예술의 전당 오페라극장  
 2000년, <의형제> 극단 학전, 극본 윌리 러셀, 각색 · 연출 김민기, 학전블  
 루 소극장  
 2000년, <로마의 휴일> 신시뮤지컬컴퍼니 · 극단 유, 원작 영화 <로마의  
 휴일>, 번역 차범석, 연출 김덕남, 예술의 전당 오페라극장  
 2000년, <시카고> 신시뮤지컬컴퍼니, 극본 밥 포시, 연출 이중훈, 세종문  
 화회관 대극장

2000~2001년, <지저스 크라이스트 슈퍼스타> 현대극장, 가사 팀 라이스, 연출 김의경, 작곡 앤드류 로이드 웨버, 국립극장 해오름극장  
 2000~2001년, <오페라의 유령> (주)제미로, 원작 가스통 르루, 작곡 앤드류 로이드 웨버, LG아트센터

공연된 작품의 양이 전 시대에 비해 매우 늘어났지만 거의 대부분 목록화했다. 이 자체가 이 시기의 특징을 그대로 보여준다고 판단했기 때문이다. 특히 1996년 베른협약 가입 이후에는 새로운 작품들이 속속 수입되면서 이 시기 번역 뮤지컬의 특징을 만들어갔다. 이러한 일이 가능했던 것은 뮤지컬 제작의 인프라가 점차 팽창되었기 때문인데, 전문적 프로듀서 시스템을 갖춘 제작주체들의 생성은 인프라 형성의 핵심요인이었다. 삼성영상사업단은 대기업 인프라 조성의 맥을 이으며 한미합작 프로젝트를 진행, 진일보한 양상을 보였으나 그 역시 한시적인 사건으로 끝났다.<sup>40)</sup> 또한 이 시기 인프라 조성의 특징으로 뮤지컬 배우 수급의 문제를 거론할 수 있다. 절대적으로 부족한 인력을 보강하기 위해 1995년부터는 TV 텔런트가 대거 투입되었지만 무대에서 ‘검증’되지 않은 배우들이라는 면에서, ‘홍행위주’라는 비판을 면하기 힘들었다.<sup>41)</sup> 제3기의 말기

40) 당시 삼성영상사업단은 <브로드웨이 42번가>와 <웨스트 사이드 스토리> 등 라이선스 뮤지컬을 한미합작 형식으로 제작하면서 대기업의 거대자본을 투자했다. 그들은 뮤지컬 제작의 방법론을 갖고 있지 못한 한국 뮤지컬장이 원산지 스텝과의 협업으로 성장할 수 있을 것이라는 논리 하에 이러한 프로젝트를 진행시켰지만, 창작 뮤지컬에 투자하지 않고서 한국 뮤지컬의 ‘성장’을 기대한다는 것은 자기변호일 뿐이라는 비판을 피해가지 못했다. 당시 삼성의 뮤지컬 투자는 이처럼 커다란 관심을 받았던 사건과 같았다.

41) <웨스트 사이드 스토리>의 신애라, <아가씨와 건달들>의 독고영재, 김청, 이승연, 방은희 등을 들 수 있다. 뮤지컬을 감당하기에 검증되지 않은 TV스타의 투입은 산업화의 시작을 알린 당시 뮤지컬장의 불균형성, 즉 초기적 특성을 그대로 노출한다. 2008년 뮤지컬장의 이슈 중 하나도 뮤지컬 무대로의 ‘가수’ 투입 현상이었는데, 이는 제3기와 달리 뮤지컬장을 통해 가수가 자신의 입지를 굳히거나, 새로운 영역을 개척하거나, 얼굴을 알리는 중요 수단으로 인식한 결

로 접어들기 전까지 한국 뮤지컬장은 배우 인프라 조성의 문제를 두고 TV 텔런트, 성악가, 기존의 배우들 사이에서 계속 갈팡질팡했다.

이 시기 새롭게 제작주체로 나선 에이콤, 신시뮤지컬컴퍼니, 극단 갖가지<sup>42)</sup>, 제미로는 번역 뮤지컬의 라이선스를 적극적으로 구매하기 시작하여 한국 뮤지컬장을 라이선스 뮤지컬 중심으로 진행시켰다. 이러한 현상은 1989년의 해외여행자유화 조치와 무관하지 않을 듯한데, 뮤지컬 마니아로 자라난 일부 대중들의 직접 경험과 공연잡지(『한국연극』, 『객석』 등)가 고무시킨 원산지 뮤지컬에 대한 ‘경탄’의 분위기는 라이선스 뮤지컬 공연이 한국 뮤지컬장에서 수용되는데 커다란 역할을 했기 때문이다.

이 시기에도 물론 극단 민중, 광장, 대중 그리고 현대극장의 작업이 지속되고 있었지만, 이들은 새로운 레퍼토리를 개발하지 못하고 각자의 대표 레퍼토리를 지속하는 양상을 보였다. 이들은 전문적인 프로듀서 시스템을 구축하지 못한 신생 제작사들의 라이선스 구매 경쟁에서 뒤쳐졌고, 따라서 뮤지컬장이 재편되는 과정에서 선두에 나서기 힘들었다. 2000년에 이루어진 대중의 뮤지컬 <캣츠> 공연은 이러한 상황을 압축해서 보여주었다. 이 공연은 1998년 ‘뮤지컬 컴퍼니 대중’으로 개명한 극단 대중이 1990년에 공연했던 <캣츠>를 재공연한 것이었다. 대중은 스펙터클을 최대한 보장하여 새로운 라이선스 뮤지컬 수입의 경쟁에서 살아남는다는 전략을 사용했지만, 작품의 라이선스를 구매하지 않은 채 불법 카피 방식으로 공연을 강행하여 결국 RUG로부터 공연금지가처분을 받게 되었다. 이에 대하여 대중측은 “대사, 음악, 무대장치, 분장, 음악을 한국적 상황에 맞춰 개작했으므로 ‘2차적 저작물’에 해당한다.”<sup>43)</sup>라는 변론을 폈지

과였다. 급속하게 늘어난 뮤지컬 배우들은 이들과 새로운 경쟁을 해야 하는 상황을 맞이한 것이다.

42) 극단 갖가지에 의해 공연된 <드라큘라>는 이 극단의 창단 기념작이었다. 그러나 현재 이 극단은 창작 뮤지컬 제작에 눈을 돌려, <젊은 베르테르의 슬픔>을 주력 레퍼토리로 보유하고 있다.

43) 『뮤지컬 ‘캣츠’ 저작권료 분쟁 휘말려』, 『동아일보』, 2000.3.30.

만, <갯츠>의 번역과 해석에 개입될 수 있는 ‘한국적 상황’은 극히 표피적이거나 제한적이어서 이 주장이 받아들여질 여지는 별로 없었다. 이렇게 해서 뮤지컬 대중화의 선두에 섰던 ‘극단 대중’은 결국 비주류로 밀려나게 되었는데, 이는 민·광·대를 비롯한 현대극장의 향후 행보를 상징하는 것이기도 했다.

이러한 상황 속에서 제3기에 번역된 작품들은 몇 개의 층위를 보였다. 첫째, 이 시기에 들어와서도 전 시대부터 이미 인기 레퍼토리로 정착된 작품은 여전히 지속되는 경향을 보였다. <아가씨와 건달들>, <웨스트 사이드 스토리>, <사운드 오브 뮤직>, <포기와 베스>가 그러했고 <지프스 크라이스트 수퍼스타>가 그러했다. 특히 전자의 작품들은 수없이 반복된 작품들인 만큼, ‘첫 라이선스 공연’, ‘한미합작 공연’, 혹은 ‘성악가 출신의 배우 등장’이라는 브랜드로 반복의 이유를 밝혔다. ‘세련된, 오리지널인, 본격적’이라는 수사와 결합되어 있는 이러한 경향은 시간이 지날수록 가속화되어서, 2008년의 뮤지컬장에서는 <갯츠>와 <지붕위의 바이올린>이 첫 라이선스로 공연되면서 원산지의 ‘권위’를 강조했다.

둘째, 제작사들의 라이선스 구매 열기는 고전 뮤지컬에서 현대 뮤지컬, 영미권 뮤지컬에서 그 외 지역 뮤지컬의 수입으로 확장되는 결과를 낳았다. 1998년에서 2000년 사이에 집중적으로 일어난 현상이었다. 1998년의 <라이프>, 1999년의 <페임> 그리고 2000년의 <렌트>는 전자의 양상을, 1998년 체코 뮤지컬 <드라클라>와 1999년 독일 뮤지컬 <겔블러>의 수입은 후자의 양상을 만들었다. 이에 따라 한국 뮤지컬장에서 공연되는 번역 뮤지컬의 서사에는 변화가 생겨날 수밖에 없었다. 특히 미국 뮤지컬의 경우, 1920~30년대의 미국을 배경으로 해피엔딩을 지향하던 판타지의 서사는 1980~90년대의 미국을 살아가는 비주류 인생들의 삶을 묘사하는 비교적 사실적인 서사로 전환되었다. 전자의 서사를 담은 고전 레퍼토리들은 번역 뮤지컬의 안정적인 지층을 형성했고 그 위에 현대 뮤지컬들이 하나씩 쌓여갔다. 독일과 체코 뮤지컬은 뮤지컬장 안으로 새로운 감수성

과 정서를 들여오면서 미국의 현대 뮤지컬과 함께 새로운 맥락을 형성했다.<sup>44)</sup>

그런데 이 당시 뮤지컬에 묘사된 이문화는 전 시대와는 다른 경로를 통해 번역·수용되었다는 사실에 주목할 필요가 있다. <렌트>의 경우는 이에 대한 좋은 예가 된다. 이 작품은 전 시대의 경향과 달리, 관객의 수용범위를 일차적으로 고려하여 번역되었다. 전 시대의 번역이 당대 한국의 평균적 정서 내지는 정체성과 조응하는 이문화를 선택적으로 강조했다면 <렌트>는 ‘시장의 속성’에 부합하여 번역의 수위를 조절한 경우였다. 즉, 평균적 정서보다 뮤지컬의 실제 관객이 될 수 있는 대중들의 취향이 번역의 방향을 결정했던 것이다. <렌트>는 조나단 라슨에 의해, 1990년대 미국 젊은이들의 현실이었던 동성애, 마약, 에이즈, 홈리스 등의 문제가 비교적 사실적인 감각으로 묘사된 작품이었다. 작품은 1996년 브로드웨이에서 초연되었을 때부터 미국의 젊은 대중들에게 폭발적인 반응을 일으켰는데, 이례적으로 뮤지컬에서 동시대를 살아가는 자신의 모습을 발견할 수 있었기 때문이었다.<sup>45)</sup> 그러나 한국에서 이것은 철저히 ‘미국적’인 현실일 수밖에 없었다. 2000년의 한국 뮤지컬 관객이 동성애와 마약을 즐기는 주인공들의 고민에 완전히 몰입할 수는 없는 일이었다.

44) 이 시기 수입된 영미권 뮤지컬이 아닌 작품으로 신시뮤지컬컴퍼니가 구매한 일본 토호사의 <로마의 휴일>(2000년)도 있었다. 이 작품은 할리우드에서 만들어진 동명 영화를 원작으로 한 것으로서, 일본 최대 공연제작사 ‘토호뮤지컬퍼레이션’이 영화제작사인 미국 파라마운트사로부터 저작권을 입수하여 제작한 것이었다. 미국의 원작으로 일본에서 제작한 이종의 결과물인 <로마의 휴일>은 당시 중장년층을 겨냥하여 수입되었는데, 이를 통해 일본과 한국의 고전을 향한 정서가 거의 동일한 것임을 확인할 수 있었다.

45) 브로드웨이에서 <렌트>의 공연은 대단한 반응을 불러 일으켰다. 초연 당시 주인공 미미의 패션이 유행했으며 극장 앞은 당일애 한해 판매하는 20달러짜리 러시(rush) 티켓을 사기 위해 밤을 새워 기다리는 젊은이들로 북적였다. 이를 보다 못한 뉴욕 경찰국은 극장측과 합의, 공연 두 시간 전에 추첨으로 티켓을 팔도록 조치했다고 한다.(이수진·조용신, 『뮤지컬 스토리』, 숲, 2004, 256면 참조.)

따라서 번역은 동성애와 에이즈 등 여전히 한국 사회에서 민감한 문제를 ‘완화’시키는 방향으로 이루어졌다.

이러한 과정에서 변화의 폭을 결정한 가장 중요한 축은 뮤지컬 마니아로 성장하고 있던 ‘관객’이었다. 당시 신시뮤지컬컴퍼니는 하이텔, 나우누리, 천리안, 유니텔에 개설되어 있는 뮤지컬 동호회와 인터넷을 중심으로 활동하는 출연배우 팬클럽 회원 등 150명을 초청해 제작발표회를 열었는데, 이 자리에서 그들은 매우 미국적인, 따라서 다소 파격적인 작품의 표현수위에 대한 토론을 벌였다.<sup>46)</sup>

그러나 <렌트>의 표현수위가 낮아졌다고 해도, 작품의 소재로 인해 형성되는 근본적인 갈등의 양상과 도발적인 언어들은 <렌트>의 본질인 만큼 완전히 소거될 수는 없었다. 흥미로운 것은, 그럼에도 불구하고 이 작품이 당시 사전 예매율 60%를 기록하며 같은 시기에 공연되었던 (너무나 한국적인) <명성황후>의 인기를 능가했다는 점이다. 이 작품은 이미 한국 뮤지컬장의 킬링 콘텐츠(Killing contents)로 자리하여 ‘포스트(post) - 명성황후 되기’를 욕망하는 창작 뮤지컬의 계열을 형성할 정도였으므로, 이 현상만으로도 한국 뮤지컬장에서의 이례적인 <렌트>의 인기는 설명되는 셈이었다. 이러한 <렌트>의 성공은 당시 객석의 약 80%를 차지했던 20~30대 여성들이 주도한 측면이 있었다. 이들은 대부분 인터넷 문화에 익숙한 경제주체로서 외국의 문화를 자발적으로 소비할 만큼 ‘글로벌’한 감각을 갖추고 있어서, <렌트>의 명성은 이들에게 낯설지 않은 것이었다. 또한 그들은 삶과 죽음을 넘나드는 극단의 고통 앞에서 여전히 사랑을 외치는 인물들에게 정서적 충일감을 느꼈다. <렌트>는 미국의 이문화가 비교적 그 자체의 맥락으로 수용되면서 동시에 시장의 요구를 직접 반영하여 번역의 수위 조절을 시도했던 경우였다. 이는 여성의 사회적 진출과 인터넷 문화의 발달, 정치적 거대담론의 붕괴와 함께 찾아온 ‘비

46) 『뮤지컬 ‘렌트’ 제작발표회 대성황, 파격소재 놓고 열띤 토론』, 『경향신문』, 2000.6.7.

주류’ 혹은 ‘경계지대’에 대한 사회적 관심이 전제되지 않고서는 이루어질 수 없었다.

셋째, 이 시기에는 한국적 맥락을 적극적으로 삽입한 ‘번안 뮤지컬’들이 출현하여 성공을 거두었다. 제2기 한양레퍼토리에 의해 <핏줄>이라는 제목으로 번안되었던, 영국 작가 윌리 러셀의 <Blood Brothers>는 <의형제>라는 제목으로 재탄생 되었고, 독일 그룹스 극단의 <Linie 1>는 <지하철 1호선>으로 공연되었다. 모두 극단 학전을 이끌었던 김민기에 의해 이루어진 것으로서 작품들은 이 시기에 상당한 흥행을 거두었을 뿐 아니라, <지하철 1호선>의 경우 2008년까지 계속되는 동안 시대의 흐름과 정서에 맞게 지속적인 각색이 이루어지며 번안 뮤지컬의 이상적 모델을 제시했다. 김민기의 번안은 인물을 일대일로 변화시키는 것이 아니라, 원작에서 핵심적으로 이야기하는 것을 지키면서 완전히 한국적 맥락 하에 해체시키는 방식이었다.<sup>47)</sup> 예를 들어, 13장으로 구성된 원작을 10장으로 바꾸고 원작의 두세 명의 인물들을 하나의 인물로 묶거나 반대로 한 인물을 두세 인물로 나누어서 새롭게 인물을 구성했다. 1994년 초연 시 운동권 학생이었던 ‘안경’을 1995년부터 가짜 운동권 학생으로 바꾸어 문민정부 후 지식인들의 목표 상실과 허무함을 나타냈고, 1990년대 후반 우루과이라운드가 타결되고 IMF의 원조국이 되자 실업자, 비정규직 대학강사와 같은 인물들이 새로 생겨났다.<sup>48)</sup> 이러한 방식은 앞에서 설명한 번역들에 비해 매우 급진적이어서, 오히려 원작자 폴커 루드비히의 저작권료 면제 선언(2000년) 이후에는 창작 뮤지컬로 인식될 정도로 완벽한 변신을 일구어냈다.

김민기의 작업과 더불어 이 시기에 극단 광장도 번안 뮤지컬을 공연했

47) 『인터뷰: <지하철 1호선>이 남긴 시련과 선물 학전 김민기 대표』, 『더뮤지컬』 63호, 2008년 12월호, 30면.

48) 박병성, 『시대의 거울로 거듭나기 위해서』, 『더뮤지컬』 63호, 2008년 12월호, 25~29면 참조.

다. 극단 광장은 1996년 <코러스 라인>을 <스타의 꿈 - 코러스 라인>이라는 제목으로 번안했다. 1970년대 초 브로드웨이의 침체를 겪은 배우들이 주연이 아닌 ‘코러스 라인(뮤지컬에 합창과 군무를 맡는 보조 출연진을 가리킴)’으로 선택되기 위해, 오디션 과제-자신의 정체성 고백하기-를 수행하는 과정을 그린 원작은 애초에 변화의 가능성을 담보하고 있었다. 당시 극단 광장은 화려한 외국공연을 그대로 받아들여 관객을 현혹하는 현 공연들이 외국 작품을 표절하는 것에 지나지 않다가 이 작품이 새로운 모델이 되기를 바란다고 공연의 의의를 밝혔다.<sup>49)</sup> 이 언표의 기저에는 당시 흥행하던 <지하철 1호선>이라는 모델이 참고사항으로 존재했고, 광장은 그 흐름에 합류하기를 원했다. 이에 따라 인물이 모두 한국인으로 전환되고, 그들의 사연 하나하나가 한국적인 맥락을 고려하여 변환되었다. 동성연애자 배우는 삭제되고 배우와 어머니와의 관계를 부각시키는 등 익숙한 코드들이 배치되었다. 그러나 이 공연이 이상적 모델로 레퍼토리화 되지 않고 단발로 그친 이유는, 인물들의 사연과 그들을 둘러싼 오디선의 광경이 부조리한 관계로 설정되어 있었기 때문이다. 그들을 물리적으로 감싸고 있는 환경은 원작의 그것과 그리 다르지 않은데, 그들의 ‘언어’와 ‘사연’은 한국적이었다.

이렇듯 이 당시 이루어진 디코딩의 방식은, 이제 생성되기 시작하던 시장의 생리를 전면적으로 수용하여 뮤지컬 주 고객층의 취향을 고려하거나, 한국적 뮤지컬의 개발을 위해 번안이라는 새로운 방법론을 도입하는 양극단에 놓여 있었다. 한 쪽에서는 글로벌한 감각을 갖춘 뮤지컬 마니아의 탄생으로 이문화는 비교적 충실하게 번역되었고 다른 한 쪽에서는 한국의 로컬문화가 이문화를 섬세하게 대체했다. 그리고 대체된 한국의 문화는 독일, 중국, 일본, 홍콩에서 수용되며 그들에게 역번역되기도

49) 「공연의의」, <뮤지컬 스타의 꿈 - 코러스 라인> 공연 프로그램, 1996.8.1~24.

했다.<sup>50)</sup> 한국적 뮤지컬을 지향하던 번안이 성공적인 방법론으로 정착하자, 새로운 시도가 이루어지기도 했는데 이후 고정 레퍼토리로 정착되지 못한 채 결여태로 남는 경우도 생겨났다. 독자적인 방법론이 없는 시장 논리에 의한 ‘모방’은 그 결여태 안에 고스란히 노출되고 있었다.

## 5. 결론에 대신하여

지금까지 한국 뮤지컬장 안에서 이루어진 번역 뮤지컬의 추이와 번역의 양상을 대략적으로 살펴보았다. 레퍼토리는 인종, 역사, 종교의 문제를 다룬 작품에서 사랑, 비주류의 애환, 죽음, 고딕적 판타지를 담은 서사로 확대되었고 이러한 과정에서 번역은 점차 이문화를 원전에 가깝게 해석하고 그것을 수용하는 방향으로 진행되었다. 한국의 정치현실이나 기존의 대중서사적 관습이 텍스트의 이문화보다 우선되었던 초기의 방식에서 뮤지컬의 전형적 관습을 정전화하던 시기를 지나, 관객의 취향이 번역의 참고사항으로 전제되기 시작한 것은 그 구체적인 모습이다. 이러한 변화의 폭과 내용을 통해 한국 뮤지컬장은 매우 빠른 시간에 확장되어 산업의 시대로 접어들었음을 알 수 있다. 한국 뮤지컬장을 번역이라는 핵심어로 관찰하면, 이렇게 그 역동적인 모습과 마주하게 된다. 그러나 이 논문이 번역 뮤지컬과의 영향관계에 놓인 창작 뮤지컬의 구체적 양상과, 음악의 질감이 번역 뮤지컬이라는 개념을 선형적으로 형성하는 현상에 대하여 다루고 있지 못하므로 그 역동성을 총체적으로 보여주지 못한다는 한계를 내재하고 있다.

50) <지하철 1호선>은 2001년 독일 원작 1000회 공연을 맞아 독일에서 기념공연을 했고, 이후 중국, 일본 등지에서 공연을 했으며 2003년 홍콩아트페스티벌, 2005년 오키나와 페스티벌과 독일 프랑크푸르트 도서전에 초청되어 공연한 바 있다.

따라서 마지막으로 2008년의 뮤지컬장의 양상을 짧게 언급함으로써 이러한 한계를 부분적으로나마 극복하려고 한다. 2008년의 뮤지컬장은 이전 시기보다 더욱 번역에 민감하다. 제4기에 접어들면서 신생 제작사들이 다수 생겨나고 그들이 수입하는 작품들이 새로운 <오페라의 유령> 되기를 욕망하면서, 매우 다양한 작품들이 다양한 경로를 통해서 들어오기 시작했기 때문이다. 브로드웨이에서 오프(오프) 브로드웨이, 영미권에서 그 외의 지역(독일, 프랑스, 체코, 아프리카, 일본), 고전에서 동시대 작품들로 확장된 텍스트 안에 담겨 있는 이문화는 전 시대와 비교할 수 없을 만큼 다양해졌다. 이러한 상황에서 뮤지컬 현장에서의 번역의 문체는 비교적 개선되어 있는데, 해외 유학 경험자들이 외국의 뮤지컬 현장에서 실제 경험을 쌓은 뒤 한국 뮤지컬장 안으로 투입되거나 전문가적 지식을 쌓은 뮤지컬 마니아가 투입되어 비교적 정확한 번역을 해내고 있기 때문이다.

따라서 이제 한국 뮤지컬장은 작품의 정확한 번역보다, 번역의 맥락이 되는 ‘한국화’에 관심을 기울이고 있다. 즉, 축자적 번역이 아닌 ‘문화번역’이 시대적 관심사가 되어 있는 것이다. 관심의 방향은 한국화의 필요성에 따라 두 가지로 나뉘어 있다. 가령, <스펠링 비(Spelling Bee)>(2007~2008년 공연, 오디뮤지컬컴퍼니)는 아이들을 대상으로 한 미국의 ‘철자 맞추기 대회’를 소재로 만든 뮤지컬로서, 미국에서는 실제로 엄청난 인기를 누리는 대회를 근간으로 뮤지컬 역시 흥행에 성공했다. 그러나 한국에서 공연되기 위해서는 영어 철자 맞추기를 한국어에 대응시켜 번역해야 한다는 근본적 문제가 존재했고, 게다가 대회에 참여하는 아이들(인물)이 게이 아빠, 인도에서 수양 중인 엄마, 성적 호기심으로 고민하는 등의 사연을 지니고 있어서 텍스트와의 문화적 간극이 매우 컸다. 공연은 결국 매우 쉬운 단어나 매우 어려운 단어를 선택해서 수용될 수 있는 한계를 스스로 정해 놓았고, 이에 따라 작품의 근간이 되는 ‘경쟁의 긴장감’은 많은 부분 떨어지고 말았다. 이 작품을 계기로 한국 뮤지컬장에는 ‘한국

적 번역’에 대한 근본적인 질문이 제기되어, ‘이문화의 직접 수용’이 더 합리적인 번역의 태도일 수 있다는 주장이 제기되기도 했다.<sup>51)</sup>

반면에, <뷰티풀 게임>(2007~2008년 공연, 설앤컴퍼니)은 한국적 번역의 폭을 넓게 잡아 대중들과 소통을 시도하고 있다. 앤드류 로이드 웨버의 최근작(2000년 런던 초연)이라는 명성과 달리, 한국공연은 흥행에 성공적이지 못했는데 이에 대하여 제작사는 아일랜드의 역사를 배경으로 한 ‘어두운 결말’ 때문이었다고 진단했다.<sup>52)</sup> 주인공인 존과 토마스는 원래 축구스타를 꿈꾸는 막역한 친구 사이로서 북아일랜드 자치주의 수도 벨파스트 축구팀에 함께 소속되어 있다가, 토마스가 IRA 단원이 되면서 서로 죽고 죽이는 비극적인 결말을 맞이한다. 설앤컴퍼니 대표 설도윤은 차기 공연을 위해 결말을 완전히 바꾸어서, 죽음으로 치닫는 결말 대신 “서로 용서하며 화려한 축구 시합을 벌이는” 결말로 전환할 계획을 밝혔다.<sup>53)</sup> 이러한 서사의 전환은 아일랜드 역사의 구체적인 지점들을 소거하고 IRA와 같은 급진주의자들을 악의 축으로 놓는 보수적인 시각을 전환시킬 여지가 있다. 그 대신 ‘화려한’ ‘축구 시합’이 담보하고 있는 스펙터클의 확대가 대안으로 선택될 것은 분명하다. <아가씨와 건달들>이 건인한 제2기의 전형성이 상기되는 지점이다.

51) 박인찬, 「박인찬의 팬텀 오브 더 뮤지컬: 스펠링 비」, 『파이낸셜 뉴스』, 2007. 12.6.

52) 그러나 이러한 이유보다 관객이 인물들의 사연에 공감하지 못한 채 급작스러운 결말을 맞이하는 서사의 리듬과 방향성에 문제가 있다고 보인다.

53) 「<뷰티풀 게임>: ‘프로듀서스’ ‘캣츠’ 제작자 설도윤 설앤컴퍼니 대표」, 『파이낸셜 뉴스』, 2008.1.10.

참고문헌

1. 기본자료

『조선일보』, 『동아일보』, 『한겨레』, 『경향신문』, 『한국연극』, 『객석』, 『더뮤지컬』  
1960년~2000년까지의 뮤지컬 공연 프로그램

2. 논문 및 단행본

강내희, 「독점자본주의와 ‘문화공간’ - 롯데월드론」, 『문화연구 어떻게 할 것인가』, 현실문화연구, 1996.

고정민, 「산업화에 접어든 공연예술」, 『Issue Paper』, 삼성경제연구소, 2003.

극단 현대극장 30주년 기념사업위원회, 『현대극장 30년사』, 연극과인간, 2008.

김동원, 『米壽의 커튼콜』, 태학사, 2003.

김성희, 「한국 현대극의 서구극 수용과 그 영향」, 『한국현대극의 형성과 쟁점』, 연극과인간, 2007.

김연수, 「‘상호문화적 문학작품’에 나타난 문화번역의 문제」, 『독일어문학』 41집, 한국독일어문학회, 2008.

김현미, 『글로벌 시대의 문화번역』, 또 하나의 문화, 2005.

서연호 · 이상우, 『우리연극 100년』, 현암사, 2000.

신현숙, 「우리나라 번역극의 역사 - 서양연극을 중심으로」, 『연극의 이론과 비평』 3, 2002.

유민영, 『우리시대 연극운동사』, 단국대학교출판부, 1990.

\_\_\_\_\_, 『한국연극운동사』, 태학사, 2001.

이수진 · 조용신, 『뮤지컬 스토리』, 숲, 2004.

차범석, 「뮤지컬, 그 역사 및 토착화를 위한 고찰(1)」, 『예술세계』 58호, 1995년 7월호

차범석, 「뮤지컬, 그 역사 및 토착화를 위한 고찰(2)」, 『예술세계』 60호, 1995년 9월호

최승연, 「1980년대 뮤지컬 공연의 양상」, 『한국학연구』 24호, 고려대학교 한국학 연구소, 2006.

\_\_\_\_\_, 「1990년대 뮤지컬 공연의 양상」, 『한국연극학』 29호, 한국연극학회, 2006.

\_\_\_\_\_, 「문화산업의 시대와 뮤지컬의 발전」, 『한국현대연극 100년』, 연극과인

간, 2008,

현택수, 「문화의 세계화와 한국 문화의 정체성」, 『한국학연구』 20, 고려대학교 한국학연구소, 2004.

포스터 허쉬, 『해롤드 프린스와 미국 뮤지컬극』, 김지명 역, 현대미학사, 2008.

탈랄 아사드, 이기우 역, 「영국 사회 인류학에서의 문화의 번역이라는 개념」, 『문화를 쓴다』, 한국문화사, 2000.

Knapp, Raymond, *The American Musical and the Formation of National Identity*, Princeton University press, 2005.

Abstract

Translated Cultures and Korean Decoding

—A study on the acceptance of translated-musicals

Choi Seungyoun

The purpose of this article is to investigate the progress of imported and translated-musicals, roughly and to examine the tendency of decoding for about a half century in the field of Korean musical.

In conclusion, the narratives of repertoire ranges from about races, history and religion to about love, joys and sorrows of a non-mainstream groups, death and the gothic fantasy. In this process, the divergent cultures represented in the translated-musicals have been gradually translated on the literal level and could be accepted by the musical masses. These changes reflect the following factors; firstly, the Korean political reality or the traditional conventions of the popular narratives had priority to others in the early time of translation. Secondly, the typical conventions of musicals were canonized. Lastly, now, the taste of musical masses are considered as the critical references for translation. Thus, it can be said that, through this kind of ranges and contents of changes, the field of Korean musicals has been expanded drastically as well as quickly and entered in the time of cultural industry. Therefore, if we examine the field of Korean musicals through the conception of translation, we can encounter the dynamic faces of translated-musicals.

However, there are some limits in this article related to the discussion about the whole dynamic aspects. It is because this article could not include the concrete aspects of Korean original musical under the influence of translated-musicals and the condition which the feel of material of music transcendently formulates the concept of musical.

Key words : translation, cultural translation, translated musical, divergent culture, decoding, the masses, cultural industry

접 수 일 : 2009년 2월 28일

심사기간 : 2009년 3월 1일~3월 27일

게재결정 : 2009년 3월 27일