

# 1980~90년대 한국 텔레비전 외화의 복화술사들: 구술사를 활용한 영화 기억의 아카이빙\*

이화진\*\*

## 〈차 례〉

1. 들어가며
2. 텔레비전 외화 더빙판 제작 과정의 재구성
3. '번역작가'의 일: 수용자 중심적인 더빙 번역
4. 안방극장의 감시자, 방송심의
5. 안방극장의 대중 교양으로서의 외화
6. 나오며

## [국문초록]

이 논문은 비-극장의 영화 기억을 한국영화사 연구의 범주로 포괄하는 시도의 하나로서, 1980~90년대 한국 텔레비전의 외화 더빙판 제작에 참여한 인물들의 구술을 바탕으로 그 문화사적 의미를 고찰한다. 원본의 외국어 대사를 한국인 성우의 목소리로 대체하는 더빙은 번역역과 녹음연출, 그리고 성우의 숙련된 연기가 통합되어 새로운 버전을 생산하는 현지화의 과정이라 할 수 있다. 제작진은 스크린 페르소나와 목소리의 조화, 화면 속 배우의 입술의 움직임과 목소리 연기의 동기화, 자연스러운 한국어 입말의 녹음을 구현하고자 했다. 더빙판 제작

\* 이 논문은 한국영상자료원과 인하대 한국학연구소가 기획한 <2020년 원로영화인 구술채록 연구> (연구책임자: 정중현) 중 공영민과 이화진이 공동으로 진행한 주제사 연구('1960~1990년대 수입외화의 변화')의 성과에 바탕을 두고 있다. 그중 이화진이 진행한 성우 이선영, 번역 박찬순, 녹음연출 하인성 구술면담과 채록연구(이화진 채록연구, 『2020년도 한국영화사 구술채록연구 시리즈 20-1 <주제사> 이선영 박찬순 하인성』, 한국영상자료원, 2020)가 이 논문의 밑그림이 되었다. 구술면담은 2020년 6월부터 11월 사이에 한국영상자료원 시네마테크 3관에서 총 5회에 걸쳐 진행되었다. COVID-19로 대면 접촉이 어려웠던 시기에 먼길을 마다하지 않고 기꺼이 참여해주신 구술자 선생님들께 깊이 감사드린다.

\*\* 조선대 인문학연구원 학술연구교수

은 매체의 특성, 방송 제도, 문화적 차이 등을 고려하며 진행되었으며, 한국 수용자의 일상과 언어생활, 문화 환경에 밀착한 번역을 지향했다. 때로는 방송의 공공성을 명분으로 내세운 심의를 의식해 번역의 남용이 진행되기도 했다. 더빙판 제작진의 구술에서는 한편으로는 한국 대중에게 ‘선진적인’ 외국 문화와 예술을 소개한다는 자부심을, 다른 한편으로는 정선된 한국어 번역과 숙련된 목소리 연기로 외국영화를 순화시켜서 한국의 문화적 주체성을 지키는 역할을 해왔다는 자부심을 확인할 수 있었다. 1980~90년대 텔레비전 외화의 한국어 더빙판은 극장 관람과는 다른 영화 경험을 제공하며 대중의 문화적 교양을 표준화하는 데 작용했다.

[주제어] 바극장, 텔레비전, 외화 한국어 더빙판, 구술사, 번역, 현지화, 영화 기억

## 1. 들어가며

일반적으로 영화 연구에서 영화의 경험과 기억의 역사는 극장을 중심으로 한 수용에 집중되어왔다. 그러나 영화의 경험은 극장으로만 한정되지 않으며, 어떤 영화들에 대한 기억은 극장의 장소성과 무관하다. 영화와 접속하는 미디어 플랫폼이 다양해진 시대를 살아가는 지금의 관객에게 영화의 기억은 극장과 같은 물리적이고 건축적인 공간이나 공적 영역, 특정한 장소보다는 흡시어터, 다운로드, OTT 등 비극장 모드를 통한 문화 실천과 훨씬 더 긴밀하게 구성될 수 있다.

가브리엘 페둘라(Gabriele Pedullà)는 영화와 관객의 역사를 공간의 역사와 연결해 접근한 바 있다. 그는 극장을 “관객의 집중을 조장하기 위해 고안된 미학적 테크놀로지”<sup>1)</sup>로 보아야 한다고 전제하면서 ‘다크 큐브(dark cube)’ 모델을 제안한다. ‘다큐 큐브’는 외부 세계와 물리적으로 분리되고 거의 완전한 어둠이 있고 주의 깊은 관객에게 침묵과 몰입이 강요되는 환경에서 거대한 스크린으로 영화를 관람하는 강제적인 공동체로서의 관객을 상징한다. 내러티브 영화가 주류를 형성하는 1915년부터 1975년까지는 다크 큐브가 지배하는 시기였지만, 1970년대 중반 텔레비전이 영상 문화의 중심으로 부상하면서 다크 큐브가 위협받기 시작했다. 텔레비전은 규율화된 극장에

1) Gabriele Pedullà, *In Broad Daylight: Movies and Spectators After the Cinema*, Verso, 2012.

비해 다양한 집중, 즉 “최대한의 자유와 극도로 가변적인 집중”<sup>2)</sup>을 허용한다. 어두운 공간이 아니어도 ‘백주대낮에(in broad daylight)’도, 식사를 하거나 맥주를 마시면서, ‘채널을 돌릴 자유’가 있다는 것은 극장과는 다른 종류의 경험과 기억을 만든다. 폐둘리는 이러한 수용자를 주의가 산만한 텔레스펙테이터(telespectator)라고 부르며, 새로운 기술과 영상 시스템으로 인하여 다크 큐브가 배경으로 사라지는 시대의 영화 수용을 생각하게 해준다.<sup>3)</sup>

이 연구는 비-극장의 영화 기억(cinema memory)<sup>4)</sup>을 한국영화사 연구의 범주로 포괄하는 시도의 하나로서, 1980~90년대 한국 텔레비전의 외화 더빙판 제작에 참여한 인물들의 구술을 바탕으로 텔레비전 외화 더빙판의 문화사적 의미를 살펴본다. ‘보는 사람(viewer)’의 경험을 사사화하고 과편화하는 텔레비전 문화는 공동체적 경험을 구성하는 극장 중심의 영화 문화와 이질적인 것으로 이해되어 왔다. 이러한 이유로 그동안 텔레비전을 통한 영화 수용은 미디어 커뮤니케이션 연구에서 부분적으로 다루어지는 했어도 영화사 연구의 대상으로 포함되지는 않았다. 그러나 OTT의 등장으로 현재와 같이 극장의 위기론이 부상하기 전에도 텔레비전은 영화에 대한 접근성을 높이는 매체였다는 점에 이 연구의 착안점이 있다.

한국에서 텔레비전을 통한 영화 수용은 최초의 텔레비전 방송국이라 할 수 있는 1950년대 HLKZ-TV부터 시작된다. ‘미국 RCA의 한국지사’로 시작한 HLKZ-TV는 기술과 자본의 제약으로 녹화 방송이 불가능하던 시대에 주한 미공보원(USIS)이 제공하는 단편영화와 문화영화를 무상으로 공급받아 편성

2) Ibid. p.75.

3) Ibid. pp.79-99.

4) 영화 기억(cinema memory)은 극장 가기(cinemagoing)라는 사람들의 사회적 활동에 대한 기억으로, ‘개인적 기억과 집단적 기억의 형태를 재현하고, 형성하고, (재)창조하거나 지표화하는 저장소’로서의 필름과 시네마에 대한 관심이 높아지면서 학문적 연구의 대상으로 조명되고 있다. 영화 기억 연구는 영화 수용과 문화적·사회적 실천으로서 극장 가기의 경험과 기억에 대한 역사적 연구를 비롯해 다양한 주제를 구성하고 있으며, 필름/시네마 연구와 기억 연구에 기반하되 지역학, 사회학, 사회사, 문화지리 등 다양한 학제들과 연계되어 있다. 영화 기억 연구에서 구술사는 매우 생산적으로 활용되는 방법론이다. 영화 기억 연구와 그 사례에 대해서는 이 분야 연구를 선도해온 아네트 쿤(Annette Kuhn) 등의 다음 글, 그리고 같은 호의 특집에 수록된 글들을 참조할 수 있다. Annette Kuhn, Daniel Biltereyst, and Philippe Meers, “Memories of cinemagoing and film experience: An introduction”, *Memory Studies*, 10(1), 2017, pp.3-16.

했다.<sup>5)</sup> 최초의 텔레비전 방송국에서부터 자체 제작 생방송 사이에 편성된 외국산 영상물은 “직접 보지 않고도 볼 수 있는 새로운 세계를 제공함으로써 작게는 오락적 만족을 주면서도 크게는 민주주의를 고양하는 테크놀로지”<sup>6)</sup>로 작동했다. 그러나 텔레비전 방송 초기 가정의 수상기 보유 비율이 극히 낮았고 가시청 범위도 서울 일부 지역에 제한되어 있어서 HLKZ-TV는 상층 계급의 문화 향유를 상징하는 ‘박래품’이라 해도 과언이 아니었다.<sup>7)</sup> 1961년 말 이른바 ‘혁명정부의 크리스마스’ 선물로 급조된 국영방송 KBS가 출범하고, 민영방송 TBC(1964)와 MBC(1969)가 텔레비전 방송을 개시하면서 1960~70년대에 걸쳐 수상기 보급이 확대된다. 바야흐로 ‘안방극장’의 시대가 열린 것이다. 임종수가 설명한 대로 한국에서 ‘안방극장’이라는 표현은 텔레비전이 근대 가정의 일상에 자리잡아 사적 공간을 근대적으로 재구성하며 대중 문화의 중심에 자리잡았음을 보여준다.<sup>8)</sup> 텔레비전 방송은 초기에는 자체 제작 프로그램의 부족 때문에 외국산 영상물에 의존했지만, 자체 제작물의 비중이 높아진 후에도 교양과 오락 부문에 외국산 영화와 시리즈, 다큐멘터리 등을 편성했다. 방송사들은 텔레비전 방영을 목적으로 제작된 TV영화와 시리즈뿐 아니라, <명화극장>(KBS), <주말의 명화>(MBC), <주말극장>(TBC)과 같은 정규 프로그램을 편성해 극장용 장편영화를 한국어 더빙판으로 방영했다. 가정에서 지속적으로 이용할 수 있는 텔레비전은 수용자에게 주기적으로 일정한 시간적 틀을 제공하고, 수용자가 가장 익숙한 공간에서 일상적으로 영화를 만나게 해주는 통로였다고 할 수 있다.<sup>9)</sup>

한국에서 텔레비전을 통한 외국영화 수용에 대한 연구가 드물고 기초적인 문헌자료가 충분히 정리되지 않은 상황에서 본 연구는 구술사를 활용한 영화

5) 강명구·백미숙·최이숙, 「문화적 냉전과 한국 최초의 텔레비전 HLKZ」, 『한국언론학보』 51(5), 한국언론학회, 2007, 22~23쪽.

6) 임종수, 「HLKZ-TV, 텔레비전과의 조우 1956~1959」, 『언론과 사회』 15(2), 사단법인 언론과 사회, 2007, 63쪽.

7) 위의 글, 68쪽.

8) 임종수, 「안방극장과 대중의 문화생활」, 『한국현대생활문화사 1970년대: 새마을운동과 미니스커트』, 창비, 2016, 173~179쪽.

9) Roger Silverstone, *Television and Everyday Life*, London: Routledge, 1994, p.19.

사 연구의 가능성을 모색한다.<sup>10)</sup> 이 연구의 바탕이 된 자료는 2020년에 한국영상자료원과 인하대 한국학연구소가 기획한 한국영화사 구술채록 연구 중 주제사 '1960~1990년대 수입외화의 변화'의 결과물이다. 그중 외화 더빙판 제작 분야에서 활동한 세 인물(영상번역 박찬순, 녹음연출 하인성, 성우 이선영)의 증언을 채록한 것이 연구의 1차 자료로 활용된다.<sup>11)</sup> 원본의 외국어 대사를 한국어로 번역해 한국인 성우의 목소리로 대체하는 더빙은 텔레비전의 영향력이 확고했던 안방극장 시대 시청자들의 외화 경험에 중요하게 자리잡았다. 더빙판 제작 과정에는 영상번역가부터 녹음기술자에 이르기까지 여러 주체가 개입한다. 방송의 공공성과 외국산 영상물의 현지화를 고려한 더빙판 제작에서 세 구술자는 각각 영상번역, 녹음연출, 그리고 목소리 연기를 통해 당시 대중의 외화 경험을 매개했다. 방송에 입문한 시기와 방송사는 다르지만, 이들은 모두 라디오방송에서 경력을 시작해 텔레비전의 영향력이 눈에 띄게 확대되었던 1980~90년대에 가장 활발하게 활동했다. 구술자들은 언론통합(1980)과 서울방송 개국(1991), 케이블TV 개국(1995) 등 한국 방송의 역사상 굵직한 사건을 직간접적으로 경험했고, 한때는 각광받았던 텔레비전의 외화 더빙판이 가정용 VTR의 보급, 인터넷과 IPTV 시대의 개막 등을 맞으며 점차 위축되어간 국면을 현장에서 지켜보았다.

생애사와 달리 주제사는 특정 주제에 대한 탐구를 목적으로 하고 있기에

10) 미디어 커뮤니케이션 연구에서 텔레비전을 통한 외국산 영상물의 수용을 다룬 드문 성과들이 있다. 가령, '텔레비전 문화사'라는 측면에서 이 문제를 탐색한 김영찬(2011)은 1970년대를 한국에서 본격적인 텔레비전 문화의 형성기라고 보고 연구 시점에서 연구자 자신(당시 52세)을 포함한 '4050세대(남성) 수용자의 공통의 문화(common culture)가 1970년대 텔레비전 외화시리즈 시청 경험과 어떻게 관련되어 있는지를 검토하고자 자기민속지학과 구술사 방법론을 절충했다. 또 1980년대 텔레비전 외화 더빙이 만들어낸 문화적 신화에 대해 고찰한 이소영(2016)의 작업은 본 논문의 직접적인 선행연구라 할 수 있다. 김영찬, 「1970년대 텔레비전 외화시리즈 수용 연구: 자기민속지학과 구술사 방법론을 중심으로」, 『한국언론학보』 55(6), 한국언론학회, 2011; 이소영, 「영상의 더빙 방식이 만든 문화적 신화와 왜곡된 실제 분석-80년대 우리말 녹음 TV 프로그램을 중심으로」, 『기초조형학연구』 17(5), 한국기초조형학회, 2016.

11) 이화진 채록연구, 『2020년도 한국영화사 구술채록연구 시리즈 20-1 <주제사> 이선영 박찬순 하인성』, 한국영상자료원, 2020. '2020년 주제사-1960~1990년대 수입외화의 변화'에 대한 보다 상세한 정보는 한국영상자료원 홈페이지의 'KMDb컬렉션'에서 확인할 수 있다. (<https://www.kmdb.or.kr/collectionlist/detail/view?collid=175&isLooked=true> 접속: 2024-01-15) 이하 구술자의 증언을 인용할 때에는 다음과 같이 표시한다. 구술자, 『2020년도 주제사』, 인용쪽수.

면담자는 사전에 구술자의 활동이나 저작, 관련 분야에 대한 자료를 조사하고 질문지를 작성해 구술자가 해당 분야와 관련된 기억을 풍부하게 떠올릴 수 있도록 했다. 사전질문지와 구술채록 결과물을 비교해 보면, 질문지에 기반하여 면담의 대체적인 흐름이 전개되더라도 구술자는 종종 돌출적으로 떠오른 기억을 술회하기도 했으며 면담자는 대화의 흐름에 따라 보충적이거나 추가적인 질문을 던지기도 했다. 중요한 것은 면담자가 구술자의 증언을 특정한 방향으로 유도하지 않도록 주의하고 면담 후 구술을 기록한 영상과 채록문을 검토하며 구술자가 풀어놓은 기억들이 어떠한 맥락에 놓여있는지 파악하고 그 의미를 해석하는 일이다. 신문과 잡지, 보고서 등의 문헌자료와 관련 연구들이 구술의 맥락화와 의미 해석에 도움을 줄 수 있을 것이다. 이 논문은 이러한 문제의식에서 '1960~1990년대 수입외화의 변화'를 주제로 한 구술채록을 1980~90년대 텔레비전 외화의 더빙판 제작과 수용이라는 주제로 한정해 검토하면서 당시의 사회문화적 맥락에서 텔레비전을 통한 외화 수용의 과정을 재구성하고 한국에서 비-극장의 영화 경험이 갖는 문화사적 의미를 살펴본다.

## 2. 텔레비전 외화 더빙판 제작 과정의 재구성

더빙(dubbing)은 자막에 비하여 제작비용이 많이 들고 고려해야 할 사항이 많지만, 영상번역에서 더빙과 자막 중 어떤 것이 제도적으로 정착되는가 하는 문제는 그 지역의 규제나 미디어 환경, 문화적 이데올로기, 영화의 예술적 가치에 대한 관념 등 여러 요소와 관련된다. 발성영화 시대로 접어든 1930년대에 독일, 이태리, 스페인 등에서는 자국의 언어와 문화의 보호라는 명분으로 외화에 대한 자국어 더빙을 제도화했지만, 일본의 경우는 화면 한편에 수퍼임포즈드 자막이 부가되는 번역 방식이 정착되었다. 일본의 식민지로서 그 영향을 받은 한국에서도 극장에서 상영되는 외화의 번역은 자막 방식을 취했다.

그러나 텔레비전에서 방영되는 외화는 외국어 대사를 지우고 한국인 성우의 목소리가 덧입혀진 더빙으로 방영되었다. 1961년 텔레비전 방송을 개시한 KBS는 외국 극영화 녹음실에 ‘프리즘’ 영사기와 자동조정판을 두고 “번역자, 성우, 연출자와 녹음기술자의 협동작전”을 통해 화면 속 연기자의 입 모양과 비슷하게 한국어 대사 녹음을 입히는 방식으로 더빙판을 제작했다.<sup>12)</sup> 텔레비전 방송 초기에는 더빙판에서 성우의 부자연스러운 억양과 화술 연기 때문에 “마치 이방인의 한국어”<sup>13)</sup>를 듣는 것 같다는 시청자들의 불만이 높고 더빙이 원본의 매력을 훼손하는 ‘전근대적인 녹음’<sup>14)</sup>이라는 비판도 적지 않았다. 그러나 1970년대 중반을 지나며 <형사 콜롬보(Columbo)>, <야망의 계절(Rich Man, Poor Man)>, <뿌리(Roots)> 등 미국 시리즈물이 크게 인기를 끌면서 외국 배우의 입술이 움직이는 것에 맞추어 목소리 연기를 없애는 성우들의 인기도 높아졌다. 이들의 목소리가 특정한 배우, 특정한 영화의 배역과 연계되어 그 목소리만 들어도 외국 스타의 이미지를 친근하게 떠올릴 정도가 되자 더빙판에도 스타 시스템이 형성되기 시작했다.<sup>15)</sup> 1980년대 이후로는 원판의 음향효과와 음악을 살리면서 한국어 대사 녹음을 믹싱하는 더빙판 제작의 기술적 완성도도 높아졌을뿐더러 인기 성우의 개성적인 목소리 연기가 외화 감상의 ‘맛’을 더한다고 평가되었다.<sup>16)</sup> 컬러 방송 개시로 ‘색채의 혁명’을 맞이한 1980년대의 텔레비전은 스케일 있는 외화를 공격적으로 편성하며 텔레비전 외화와 스타 성우의 전성시대를 열었다. 화제의 외화 속 주인공의 목소리를 연기하는 성우들은 라디오와 텔레비전, 광고 등에서 전방위적으로 활약하며 인기를 끌었다.

세 구술자는 각각 동양방송(이선영, 1944년생), 문화방송(박찬순, 1946년생), 동아방송(하인성, 1951년생)에 입사해 라디오방송에서 경력을 시작했고, 얼마간의 시차를 두고 텔레비전 외화의 더빙에 관여하게 된다. 성우 이

12) 「TV영화 우리팔로」, 『동아일보』, 1962.10.15. (5).

13) 「가슴 따스해지는 30분간」, 『조선일보』, 1962.4.2. (4).

14) 「주말TV」, 『조선일보』, 1971.5.22. (7).

15) 「더빙성우들 각광 ‘진짜’보다 나은 ‘외화의 목소리」, 『경향신문』, 1977.9.5. (6).

16) 「육망과 애증의 갈등 그린 오락 웨스턴 ‘매켄나…」, 『조선일보』, 1982.5.22. (12).

선영은 1964년에 라디오서울(RSB)의 제1기 성우로 입사해 그 후신인 TBC에서 여러 라디오드라마에 출연했고 <뿌리>, <댈러스(Dallas)> 등 TBC TV 외화의 화려한 시대를 함께했다. 이선영은 1980년 언론통폐합으로 TBC가 강제 폐국되면서 KBS로 옮겨와 <명화극장>과 <토요명화>, 그리고 여러 미니시리즈에서 더빙 연기를 했다. 1968년부터 1973년까지 문화방송(MBC) PD를 역임했던 박찬순은 1980년대에 본격적으로 방송번역작가의 길을 걸었다. <하버드 대학의 공부벌레들(The Paper Chase)>, <맥가이버(MacGyver)>와 같은 인기 시리즈를 비롯해 영화 <황금연못(On Golden Pond)>, <아마데우스(Amadeus)> 등의 장편영화와 다큐멘터리 교양물에 이르기까지 다양한 분야의 영상물을 번역했다. 녹음연출 분야에서 활동한 하인성은 1978년에 동아방송(DBS) PD로 입사했다. 그 역시 1980년에 언론통폐합으로 DBS가 폐국되면서 KBS 라디오로 옮긴 후 주로 라디오 프로그램을 연출하다가 1984년에 KBS 영화부로 자리를 옮겼다. 하인성은 2009년에 은퇴할 때까지 25년 동안 KBS 외화의 한국어 더빙판 제작에 몸담았다.

1980년대에 이선영과 하인성은 KBS에서, 박찬순은 주로 MBC에서 외화 더빙판 제작에 참여했다. 같은 시대에 각자의 전문성을 가지고 외화 더빙판 제작에 관여했던 세 구술자의 증언은 한국 텔레비전의 외화 더빙판 제작 과정을 재구성하는 데 매우 유용한 자료가 된다. 그중 하인성의 구술에 따라 텔레비전 외화의 수입과 편성, 번역과 녹음, 그리고 방송에 이르는 한국어 더빙판 제작의 전체적인 과정을 개략적으로 도해하면 [그림 1]과 같다. 이 과정을 따라가며 텔레비전 외화의 한국어 더빙판이 제작되는 과정을 재구성해 본다.

### 1) 외화의 수입부터 번역 대본의 어레인지까지

수용자가 가정에서 텔레비전을 통해 외화의 한국어 더빙판을 시청하기까지의 과정에서 가장 선행하는 것은 필름의 수입이다. 1981년 여름 『영화』지가 취재한 기사에 따르면, 방송사들은 극장용 영화를 외국 영화사나 프로덕



선과 직접 계약해서 들여오거나 영화 수입을 알선하는 ‘오퍼상’들에게 수입 가격 중 10~15% 정도의 수수료를 지불하고 수입했다.<sup>17)</sup> 그러다 점차 방송사 영화부가 ‘오퍼상’을 거치지 않고 직접 수입을 담당하는 방식으로 이행해간 것으로 보인다. 1984년부터 영화부에서 근무했던 하인성은 방송사들이 주로 영화부에 해외 필름 구매 담당을 두고 있었다고 말한다. 구매 담당자는 해외의 텔레비전 필름 마켓과 영상 콘텐츠 박람회에 출장을 가서 필요한 필름을 구매해 왔다. 1994년 시점의 기사를 보면, 한국의 텔레비전 방송사에서 방영하는 외화 중 90%는 프랑스 칸에서 개최되는 MIPTV(Marché International des Programmes de Télévision)와 MIPCOM(Marché International des Programmes de Communication), 그리고 미국 로스앤젤레스에서 열리는 LA 스크리닝(L.A. Screenings)에서 구매한 것이다.<sup>18)</sup> 하인성의 구술에 따르면, KBS는 영화부에서 담당자들이 구매할 필름을 의논해 어느 정도 결정을 내린 상태에서 구매 담당자가 출장을 가는데, 이때 외국 배급사에서 보내온 프로모션 자료를 참조하기도 했다. 또 구매 담당자가 출장지에서 출판작들을 살펴보고 군소 배급사가 내놓은 필름 중에서도 괜찮은 게 있다면 저렴하게 구입해 오기도 했다. 하인성은 영국이나 호주 등에서 제작한 다큐멘터리들이 이러한 경우에 해당되었다고 기억했다.<sup>19)</sup>



[그림 1] 텔레비전 외화의 한국어 더빙판 제작 과정

17) 신정철, 「취재. TV외화의 수입경로와 그 문제」, 『영화』 통권 72호, 1981. 7/8, 23쪽.

18) 「비디오에 밀린 TV영화」, 『한겨레』, 1994. 3. 18. (11). 하인성의 구술에서는 MIPTV와 LA 스크리닝이 언급되었다.

19) 하인성, 『2020년도 주제사』, 167~168쪽.

방송사가 해외 마켓에서 구매한 필름은 방영을 전제로 하기 때문에 수입과 편성은 긴밀하게 연결되어 있다. 그래서 골칫거리가 된 관행이 ‘패키지딜(package deal)’, 즉 ‘질 좋은 필름’ 1편에 여러 편의 저가 필름이 묶이는 일괄 거래 계약이다. 방송사 입장에서는 1편의 화제작을 구입하기 위해 나머지 필름에 대한 취사선택을 포기하는 것이다 보니, 일괄 구매한 필름들을 정해진 기간 안에 어떻게 편성해 방영할지가 관건이 된다. 외화를 들여 구매했는데도 방영하지 못한 필름 재고가 있다면 감사(監査)에서 문제가 되기 때문에 편성에 주의를 기울여야 했다. KBS의 경우는 주말 밤 정규 프로그램으로 예술향 있는 작품을 방영하는 <영화극장>(KBS 1TV)과 오락성이 있는 영화를 방영하는 <토요영화>(KBS 2TV)를 편성하고 있었고 1990년 12월에 교육방송(EBS)이 독립 개국하기 전까지 3개의 채널(KBS 1TV, KBS 2TV, KBS 3TV)을 보유하고 있었다. 그렇다 보니 KBS는 수입해온 필름들을 주중과 주말, 공휴일 특별편성까지 포함해 계약 기간 안에 소화할 여유가 있는 편이었다. “B급 영화 같은 거는 돌리고 돌리고 돌리고 하다가” KBS 3TV 채널에 편성해서 “제목이 <세계명작감상>인데 이런 영화를 어떻게 내느냐?”하는 자괴감이 들더라도 계약 기간 안에 편성하려 했다. 하인성은 이러한 상황을 설명하면서, MBC의 경우는 주말 외화 프로그램이 <주말의 영화>뿐이어서 일괄 구매한 필름을 적절히 편성하기가 쉽지 않았을 것이라고 구술했다.<sup>20)</sup> 각 방송사가 처한 사정은 달랐어도 외화를 즐기는 공통의 시청층을 겨냥해 시청률 경쟁을 펼치기 때문에 방송사들은 수입과 편성 모두에서 치열하게 경쟁했다. 추석연휴와 같은 명절이나 크리스마스, 공휴일에 특별편성된 외화의 시청률 경쟁은 방송사 안팎에서 관심을 끌었다. 1991년 민영상업방송 서울방송(SBS)의 개국은 이러한 경쟁을 2파전에서 3파전으로 만들면서 방송사들 사이의 경쟁을 더욱 고조시켰다.

하인성은 방송사가 수입과 편성을 마친 이후 한국어 더빙판 제작 과정을 주도하는 프로듀서였다. 대사의 번역에 한정되는 자막과 달리 더빙은 화면의

20) 하인성, 『2020년도 주제사』, 170~171쪽.

번역에 가깝고 그 진행 과정은 영화의 제작 과정, 특히 후시녹음 과정과 유사하다. 더빙판 제작에서는 정해진 일정과 예산 안에서 녹음대본 작업과 캐스팅, 연기지도가 진행되어야 한다. 녹음 및 편집 기술도 필요하다. 또 심의라는 검열 단계를 통과해야 한다. 그는 녹음연출자로서 이러한 과정 전반을 관리했다.

녹음연출은 프로그램의 편성이 잡힌 후 번역자를 섭외하는데, 이때부터 본격적인 더빙판 제작이 시작된다고 볼 수 있다. 번역가들은 방송사 영화부의 시사실 혹은 편집실이 보유한 VTR로 영상을 확인하면서 작업하거나 별도로 일본산 VTR을 구입해 작업해야 했는데, 1980년대 후반 국내 가전회사에서 가정용 VTR을 출시해 보급하면서부터는 재택으로 작업할 수 있었다.<sup>21)</sup> 번역 기간은 대체로 일주일에서 열흘, 넉넉하게는 보름 정도까지 주어졌다. 박찬순은 시리즈물이라면 일주일에 1편 정도, 장편영화라면 10일에서 15일 정도로 맡겨지는 것이 ‘정상’이지만, 바로 며칠 뒤에 녹음을 해야 한다며 갑자기 번역이 맡겨진 경우에는 밤을 새워가며 일했다고 회고했다.<sup>22)</sup> 배우 이낙훈은 1960년대 초반부터 20여 년간 <형사 콜롬보>, <6백만 불의 사나이(The Six Million Dollar Man)> 등 수많은 텔레비전 외화를 번역했던 영상번역가 1세대이기도 한데, 그가 한창 번역에 집중하던 시기에는 “영화를 보면서 녹음만 따고, 헤드폰을 끼고 내 입으로 동시통역해가며 녹음”한 후 “목소리를 대본화해서 성우들에게” 주었다고 했다.<sup>23)</sup> 역시 1960년대부터 외화 번역을 했던 신순남은 1980년대 초 인터뷰에서 영화부에서 필름과 대본을 받은 후 “시사편집실에서 영사기로 혼자 영화를 보며 대사의 녹음을” 따고 그 녹음테이프와 대본으로 번역을 한다고 설명했다.<sup>24)</sup> 박찬순이 번역 활동을 시작한 1980년대에는 메이저 제작사의 필름은 스크립트가 함께 제공되었지만, 군소 제작사의 필름 중 간혹 스크립트가 없는 작품은 번역가가 직접 원어 대사를 듣고 번역했다. 스크립트 번역이 정착된 후라고 해도 “테이프만

21) 박찬순, 『2020년도 주계사』, 74-75쪽.

22) 박찬순, 『2020년도 주계사』, 82-83쪽.

23) 이낙훈, 「무대인생 45년 다시 원점에 선 황혼의 피에로」, 『동아일보』, 1991.12.28. (31).

24) 「외화 번역가 신순남 씨 “코미디 풀이가 가장 어려워요」, 『조선일보』, 1981.8.16. (10).

오고 스크립트가 안 왔다는가” 편성된 방송 시간은 다가오는데 스크립트 전달이 지연되면 번역가가 스크립트 없이 번역을 시작해야 했다.<sup>25)</sup> 스크립트가 제공되든 아니든 간에, 번역가의 업무는 영상 속 대사를 한국어 입말로 옮기는 것이기에 영화의 상황과 문화적 맥락이 중요하다. 영상번역가는 외국산 영상물을 현지화하는 첫 번째 단계를 진행했다고 할 수 있는데, 여기에 대해서는 다음 장에서 구체적으로 설명하기로 한다.

번역된 대본이 나오면, 녹음연출 PD는 타겟 시청층, 한국의 언어와 문화, 한국 사회의 특수성을 고려해 대본을 적절하게 ‘어레인지(arrange)’하는 단계를 거친다. ‘어레인지’는 세 구술자가 공통적으로 사용한 당시의 방송용어로서, 대본을 감수하고 수정하는 ‘조정’의 과정을 의미한다. 어레인지는 외화를 현지화하는 두 번째 단계라 할 수 있는데, 이 단계에서 한국어 더빙판의 녹음연출은 영상번역 과정에 개입해 녹음을 위한 대본을 확정하게 된다.<sup>26)</sup> 하인성은 녹음연출자의 입장에서 어레인지에 대하여 다음과 같이 소개한다.

번역작가는 작가로서 자기가 그 언어를 우리말로 고친 거지만 PD는 그것을 방송 쪽으로 또 고치는 거죠, 그죠, 거기는 문화적인 차이 같은 것도 감안을 하고 미풍양속 여러 가지 또 심의와 관련된 시각에서 보고, 그걸 어레인지라 그래요.

또 능숙한 번역작가 경우는, 소위 립싱크를 위한 말 길이를 잘 맞추는 게 굉장히 중요하잖아요, 기능적으론 굉장히 중요하죠. 기술적인 번역작가의 첫째는 그 길이를 잘 맞추는 거, 립싱크를 위한 길이 잘 맞추는 게 굉장히 중요해요. 그럼에도 불구하고 PD가 캐스팅을 염두에 두면서 이 주인공을 누가 한다고 생각하면서 볼 때 ‘그 성우는 말이 좀 느리고 두껍기 때문에 이 대사 양이 많으면 다 소화를 못할 거다’ 싶으면 말을 좀 압축하는 과정, 그 반대 경우의 과정. 이런 걸 감안해서 총체적으로 다시 언어를 잘 주물러서 잘 다듬는 역할을 하는 게 어레인지 과정이에요.<sup>27)</sup>

25) 박찬순, 『2020년도 주제사』, 74-75쪽.

26) 최수연은 더빙판 제작을 위한 영상번역 과정에서 녹음연출은 단순히 ‘연출가’의 역할뿐 아니라 일종의 ‘번역가’로서의 역할을 겸하게 된다는 점을 지적하면서, 더빙판 연출가를 ‘혼종적 번역가’라고 부른다. 이에 대해서는 최수연, 「영상번역의 ‘혼종적 번역가’(hybrid translator)로서의 연출가—더빙번역을 중심으로」, 『번역학연구』 제15권 5호, 한국번역학회, 2014 참조.

번역자와 녹음연출자 둘 다 더빙의 특수성을 인지하면서 번역 대본을 확정해 가는데, 하인성은 녹음연출이 방송 매체의 특성에 초점을 맞추어 ‘언어를 다듬는다’는 점을 강조한다. 녹음연출은 외화의 원산지와 한국 사이의 문화적 차이를 고려해 그 이질성을 줄일 수 있도록 자연스러운 입말로 다듬고, ‘미풍양속’ 등의 문제로 물의를 빚거나 방송심의에 저촉되지 않도록 ‘순화’시킨다. 무엇보다 중요한 것은 화면의 액션과 한국어 대사를 맞추는 일이다. 어레인지 단계에서 녹음연출은 성우의 말의 속도와 해당 화면에서 배우가 입술을 움직이는 시간 등을 고려해 대사의 길이를 조정한다. 또 화면에서 특정한 제스처가 대사와 직접 연결되면, 화면과 대사가 일치되지 않으면 문장의 어순을 바꾸기도 한다.

“디 에너미 트루프스 윌 비 웨이팅 포 어스 히어 앳 디스 포인트(The enemy troops will be waiting for us here at this point)” 전쟁영화에 그런 영어 많죠. “적은 여기서 매복해서 우리를 기다립니다” 근데 ‘앳(at)’, ‘바로 여기에’ 하는 말하고 그 연기자 존 웨인은 (손가락으로 지시하는 포즈를 취하며) ‘앳 디스 포인트(at this point)’ 한단 말이에요, 번역을 거꾸로 잘해야 돼요. “적의 부대가 매복해서 우리를 기다리는 지점은 바로 이곳이야!” 이렇게 해야 ‘앳 디스 포인트’하고 뒤에 가서 맞는다고.<sup>28)</sup>

이렇게 보면 어레인지란 각색에 버금갈 정도로 유연한 번역의 과정이라고도 할 수 있다. 능숙한 번역자는 호흡과 침묵까지 고려해 대사의 길이를 조절한 한국어 대본으로 녹음연출의 어레인지 업무를 덜어주었다. 이낙훈의 과거 인터뷰나 박찬순의 구술에서도 캐스팅된 성우의 말하는 속도를 떠올리면서 번역을 진행한 일화가 언급되었다. 그러나 신뢰할만한 대본이라 해도 목소리 연기자가 대본이 나온 후에 배정되는 상황에서는 녹음연출의 어레인지가 중요해진다. 하인성의 경우는 캐스팅할 성우를 염두에 두고 대사의 길이

27) 하인성, 『2020년도 주제사』, 183쪽. 밑줄 강조는 인용자.

28) 하인성, 『2020년도 주제사』, 185쪽.

를 조정하되 녹음대본을 확정된 후에야 성우의 캐스팅도 확정하는 편이었다. 그러나 모든 녹음연출이 이 순서대로 진행한 것은 아니다.<sup>29)</sup> 외화의 편성 직후부터의 과정, 즉 번역과 어레인지, 성우의 캐스팅은 순차적이더라도 사실상 거의 동시에 진행되었다고 볼 수 있다.

## 2) ‘입 맞추기’: 목소리 연기와 녹음연출

더빙은 영화 속 배우의 목소리를 한국어 성우의 목소리로 대체하는 것으로, 외국어 영화를 한국어로 번역하는 작업일 뿐 아니라 번역과 녹음연출 그리고 성우의 숙련된 연기가 통합되어 새로운 버전을 생산하는 과정이라 할 수 있다. 여기에 스튜디오 녹음과 사운드 편집 기술자의 참여가 추가된다.<sup>30)</sup> 더빙의 과정은 녹음연출 하인성과 성우 이선영의 구술에서 상세하게 설명되었다. 하인성은 성우와 협력해 진행되는 더빙이 녹음연출의 역량을 보여주는 가장 중요한 대목이라고 하면서, 더빙은 단순히 “소리나 음성이나, 음향효과를 원음과 대체하는 것, 그 작업”이라기보다 “어떻게 ‘외국인 캐릭터의 얼굴, 표정, 그 사람의 철학 이런 것을 우리말 성우가 정확하게 혹은 풍부하게 표현해서 공감을 크게 일으킬 수 있겠는가’ 이게 관건”이라고 말한다.<sup>31)</sup> 음성의 대체를 넘어서 정확하고 풍부한 표현을 통해 공감을 불러일으키는 것을 목표로 한다는 점은 더빙이 그 자체로 창조적인 영역을 수립하고 있음을 보여준다.

이러한 지향점과 자의식에 바탕을 두고 녹음연출은 음색과 음량, 말의 속도, 어투 등을 고려해 성우의 캐스팅 작업을 진행했다. 보통 100분 정도의 장편영화의 녹음에는 13명에서 15명 내외의 성우가 참여하게 되는데, 배역

29) 박찬순의 구술에서는 번역과 성우 캐스팅이 동시에 진행된다고 언급된다. 박찬순, 『2020년도 주제사』, 104쪽.

30) 이런 이유에서 에이네 오코넬은 더빙판 제작에 관련된 인물들을 모두 ‘더버(dubber)’라고 칭해야 한다고 제안한다. Eithne O’Connell, “What dubbers of children’s television programmes can learn from translators of children’s books”, *Meta: Translators’ Journal*, 48(1-2), 2003, p.224.

31) 하인성, 『2020년도 주제사』, 187쪽.

이 많지 않은 영화라면 10명 내외로 캐스팅이 이루어진다. 영화 1편에 등장하는 주요 캐릭터가 4, 5인이더라도 대사가 있는 배역의 수는 그보다 훨씬 많기 때문에 성우 1인이 여러역을 겸하게 되는데, 다역(多役)의 캐스팅을 적절히 배정하는 것도 녹음연출의 몫이다.

더빙판 제작 일정상 성우가 연기를 준비하는 시간은 충분히 주어지지 않았다. 더빙판 제작은 ‘세계 2위라고 해도 아쉬울 정도로 초스피드’로 진행되어서,<sup>32)</sup> 성우가 당일엔 대본을 받아 녹음에 들어가는 경우가 적지 않았다.<sup>33)</sup> 연출 입장에서는 이미 특화된 연기 패턴이 있는 성우들을 현장에서 연기지도하기가 쉽지 않기 때문에 어떤 성우를 캐스팅할지를 중요하게 여겼던 것으로 보인다. 하인성에 따르면, 캐스팅의 핵심은 화면 속 배우의 이미지, 즉 스크린 페르소나와 성우의 ‘궁합’을 맞추는 것이었다. ‘수용자는 영상을 먼저 보고 목소리를 듣는다’는 선후 관계를 설정해서, ‘이렇게 생긴 사람한테 잘 어울리는 목소리’를 배치하는 것이다. 그는 배우 손 코네리(Sean Connery)와 러셀 크로(Russell Crowe)의 목소리 연기를 했던 성우 양지운을 예로 든다. 손 코네리나 러셀 크로는 ‘남성미가 많이 풍기고 정의롭고 아주 건강하고 강인한 남성의 심볼’이기에 그 이미지에 양지운의 목소리가 잘 어울려서 “‘손 코네리가 한국말을 하는 거 같은데 정말 잘한다’ 하는 느낌이 드는 그 상태’가 될 수 있다는 것이다.<sup>34)</sup> 외국영화의 주연급 배우의 한국어 목소리 연기를 어떤 성우에게 맡기는가는 작품 혹은 방송사에 따라 달라지기도 하지만, 스크린 페르소나를 지속하는 차원에서 할리우드 스타와 한국어 더빙 성우의 조합을 일정하게 유지하는 경향이 있었다. 남성 스타의 경우, 존 웨인(John Wayne)과 찰턴 헤스턴(Charlton Heston)은 김성겸, 커크 더글러스(Kirk

32) 박순웅, 「텔레비전 외국영화 프로그램의 현주소」 『영화』 통권 87호, 1984년 1·2월, 115쪽.

33) 「TV에 쫓기는 『천의 목소리』 성우」, 『경향신문』, 1994.4.22. (33). 1980년대 초반에는 보통 외화 1편을 더빙하는 데 2, 3일 정도의 기간이 소요되었다. 그러나 예외적인 사례도 있다. 1981년에 KBS는 셰익스피어 원작 영화 <십이야>를 방영하면서, 시청자층이 폭넓은 1TV에서는 더빙판을, 3TV에서는 소수의 엘리트층을 겨냥해 자막판을 방영했다. 이때 더빙은 극단 민예극장의 수석연출가 손진책이 연출했는데, 황원, 박정자, 박웅, 장유진, 조명남, 배한성, 오승명, 양지운, 주호성 등을 캐스팅하고 성우의 개인연습과 마이크리허설까지 거치며 30일 이상의 연습기간을 두었다. <십이야> 2채널 동시 방영, 『조선일보』, 1981.8.5. (9).

34) 하인성, 『2020년도 주제사』, 189쪽.

Douglas)는 유광진, 체비 체이스(Chevy Chase)와 같은 코미디 배우나 개성이 강한 배우는 배한성이 맡아왔다.<sup>35)</sup> 양지운은 손 코네리와 러셀 크로 외에도 폴 뉴먼(Paul Newman)과 같은 ‘미남형’ 배우의 목소리를 연기했다. 여성 스타의 경우, 엘리자베스 테일러(Elizabeth Taylor)와 비비안 리(Vivien Leigh)는 주로 장유진, 소피아 로렌(Sophia Loren)은 이경자가 전담하는 식이었다. 성우 이선영은 글렌 클로스(Glenn Close), 앤 밴크로프트(Anne Bancroft), 바네사 레드그레이브(Vanessa Redgrav), 수잔 서랜든(Susan Sarandon) 등 주로 강인하고 주체적인 여성을 연기해온 배우들의 목소리를 맡아왔다.

더빙의 성패는 스크린 페르소나와 목소리의 조화뿐 아니라 자연스러운 립싱크, 즉 화면 속 이미지와 사운드의 동기화(synchronization)에 달려 있었다. 녹음연출과 성우들은 이러한 작업을 ‘입 맞추기’라고 표현했다. 성우는 ‘입을 맞추기’ 전에 전달받은 대본 첫 페이지의 작품 개요를 30분 정도 살펴 보면서 작품의 주제와 시대 배경 등의 정보를 숙지한 후 프리뷰에 들어간다. 프리뷰 과정에서는 자신이 목소리 연기를 맡은 배우/배역의 특징을 파악하고, 대사의 속도, 억양, 뉘앙스, 감정 등을 자기 나름의 기호로 표시해 녹음 연기의 ‘약보’로 삼는다.<sup>36)</sup> 이선영은 “4시에 집합”해서 영화를 보고 “6시에 샷을” 들어갔다고 기억하는데<sup>37)</sup>, 프리뷰를 마친 후 곧바로 녹음이 이어지는 식으로 모든 과정이 긴박하게 전개되었다고 볼 수 있다.<sup>38)</sup>

스튜디오에서는 화면을 보면서 목소리 연기를 녹음하는데, 보통 녹음에 소요되는 시간은 러닝타임의 두 배 정도를 예상한다. 이미 연출의 어레인지를 거쳐 대사의 길이와 호흡이 적절하게 조정된 대본이라도, 성우들이 영화의 대사를 “듣기에 부드럽고 우리 일상적인 대화”처럼 느껴지도록 연출과 상

35) 「주말외화 자막방송」, 『경향신문』, 1994.4.7. (14).

36) 이선영, 『2020년도 주제사』, 41~43쪽.

37) 이선영, 『2020년도 주제사』, 42쪽.

38) 더빙 녹음 전에 성우들이 연기할 등장인물에 대해 분석할 시간은 충분히 주어지지 않았는데, 어느 정도의 연습시간이 있었는지에 대해서는 여러 기록이 있다. 1994년의 어느 기사에서는 녹음 당일 대본을 받아 1, 2시간 정도 연습하는 것을 ‘심한 경우’라고 언급하고 있다. 「TV에 쫓기는 『천의 목소리』 성우」, 『경향신문』, 1994.4.22. (33).



의해 다시 손보기도 했다.<sup>39)</sup> 스튜디오 안에서 녹음하는 성우들의 연기에는 숙련된 테크닉과 동료와의 협업이 중요했다. 이선영은 입술이 움직이는 장면과 목소리가 잘 맞아떨어지도록 화면보다 0.5초 정도 늦게 대사를 시작하는 요령이라든가<sup>40)</sup>, 화면의 대화에서는 서로의 목소리가 맞물리는 장면이라 하더라도 더빙 연기에서는 대사의 정확한 전달을 위해 다른 배역의 목소리를 ‘침범’하지 않아야 한다는 원칙 등을 설명했다.<sup>41)</sup>

흔히 더빙은 화면 속의 배우를 ‘인형(dummy)’으로 만드는 ‘복화술(ventriloquism)’에 비유되곤 한다.<sup>42)</sup> 사운드와 이미지의 복합체인 영상에서 배우의 신체 이미지에 집중해 그 몸과 목소리를 분리시키고, 화면 속 배우의 입술이 달짝거리는 동안 (얼굴은 보이지 않는) 목소리 연기자의 말이 흘러나오므로써 두 신체가 결합되는 일종의 ‘시청각적 변칙’<sup>43)</sup>인 셈이다. 하인성은 더빙이 일종의 ‘눈속임’으로 “입까지 잘 맞아줘야 몰입이 쉽게” 되고, 이로써 시청자는 화면 속 배우와 목소리가 ‘동일체’라는 환상을 지속할 수 있다고 말한다.<sup>44)</sup> 그러나 원본의 언어와 녹음할 대사의 언어가 다른 만큼 완전한 동기화는 원칙적으로 불가능하다. 조음 방법(순음, 파열음, 파찰음, 마찰음 등)에 따라 입술의 모양이 달라지는 만큼, 음소까지 맞추면서 립싱크를 하는 것은 고난도의 작업이다. 그럼에도 더빙에서 녹음연출과 성우는 ‘동일체’의 환상을 만드는 작업을 중요하게 생각했다.

영어로 ‘아웃(out)’에서 입이 벌어졌으면 우리도 거기 맞춰서 해야 된다고. 근데

39) 이선영, 『2020년도 주제사』, 40쪽.

40) 이선영, 『2020년도 주제사』, 43쪽.

41) 이선영은 이와 관련해 동료 유강진과의 일화를 소개했다. “홈드라마의 특성이 ‘오버랩핑(overlapping)’이 너무 많아요. 그러니까 서로 그러지, “강진 씨, 내 입은 침범하지 말어. 나는 내 입에만 맞출 거야” 막 이래. “그래 알았어. 그러니까 각자 자기 입만 맞추자구” 이러구. (웃음)” 이선영, 『2020년도 주제사』, 38쪽.

42) Antje Ascheid, “Speaking Tongues: Voice Dubbing in the Cinema as Cultural Ventriloquism”, *The Velvet Light Trap*, 40, 1997, pp.32~41.

43) Jorge Luis Borges, *Borges in/and/on Film*, ed. Edgardo Cozarinsky, trans. Gloria Waldman, New York: Lumen Books, 1988, p.62; Abé Mark Nornes, *Cinema Babel: Translating Global Cinema*, University Of Minnesota Press, 2007, p.208에서 재인용.

44) 하인성, 『2020년도 주제사』, 189쪽.

우리는 ‘~습니다, ~까, ~나’ 있고, [씨(sir)] 뉘로 해야 될 거를 ‘까’로 한다든가. (중략) 조금 모자란 듯, 입이 많이 벌어진 상태라는 거는 소리가 더 계속되는 듯한 느낌을 줘야 돼요. 다물어진 거보다는, [네] 음절수가 조금 많이 가주면 입이 벌어진 상태를 커버해. 이해되지요? {예} 그러니까 대사를 조금 늘려주는 거예요. 성우들도 다 알죠. 자기가 그걸 하나까. 그래서 성우들이 거기에 굉장히 강박이 있어요. 입을 잘 맞춰야 되니. 아무리 연결을 잘해도 입 다물고 있는데 말소리가 나오면 안 되잖아요, 일단. 규격에 미달이 되잖아. 그래서 성우들이. 그러다 보니까 성우들의 연기가 뒤틀리는 경우가 생기는 거예요.<sup>45)</sup>

인용한 것은 화면 속 배우의 대사가 끝났어도 입술 모양이 완전히 닫혀 있지 않은 상태라면 시청자는 소리가 비어버린 느낌을 받기 때문에 성우가 즉석에서 대사의 음절을 늘려 입술 모양과 맞아떨어지는 듯한 착각을 유도하는 방법을 설명한 부분이다. 하인성은 화면의 입술 모양과 한국어 대사의 길이를 맞추어야 한다는 성우들의 강박이 때로는 연기를 부자연스럽게 뒤트는데, 이것이 ‘더빙조(調)’라고 말했다. 그는 라디오드라마에서 오래 연기한 성우도 외화의 더빙에서는 ‘묘한 억양’이 붙은 부자연스러운 연기를 한다고 지적했다.<sup>46)</sup> 다른 녹음 작업에서와 달리, 외화의 더빙 연기에서는 의식적이든 무의식적이든 특유의 음색과 억양, 속도 등이 나타나고 그것이 외국어의 이질감, 일종의 외래성(foreignness)을 구현하는 화술을 형성했다고 볼 수 있을 것이다.<sup>47)</sup> 이러한 ‘더빙조’에 대하여 하인성은 불가피하지만 ‘뒤틀린 연기’라

45) 하인성, 『2020년도 주제사』, 189쪽.

46) 하인성, 『2020년도 주제사』, 190쪽.

47) 김희선은 현장에서 활동한 녹음연출자와 성우들의 구술을 바탕으로 2000년대 이전 한국영화와 외국영화에서 성우의 목소리 연기를 비교하며 ‘방화조’와 ‘더빙조’를 설명한다. ‘방화조’는 한국영화의 후시녹음 관행에서 형성된 전형적인 화술 연기를 말하는데, 상투적인 캐릭터 해석, 과장된 화술, 억양이나 포즈가 일관적으로 반복되는 연기 등이 특징이다. ‘더빙조’는 외국영화 속 외국어의 이질성을 음색(기름진 말)과 다채로운 억양, 번역되었다는 감각 등으로 구현하는 목소리 연기라고 할 수 있다. 이에 대해서는 김희선, 「성우의 영화더빙에 있어서 화술양상에 대한 연구-2000년대 이전 국내영화와 외국영화와의 비교를 중심으로」, 동국대학교 문화예술대학원 석사학위논문, 2012, 31~51쪽. 이처럼 외화 더빙 특유의 화술 연기가 형성된 것은 한국만이 아니다. 개방화 이전의 중국에서는 외화 더빙에서 일상적인 중국어에서는 들을 수 없는 독특한 ‘외국적’ 억양, 빠르기, 늘어짐, 군더더기 등이 사용되어서, 관객들은 표준 중국어를 들면서도 ‘외국 맛’을 느꼈다고 한다. 자세한

고 표현하고 있는데, 이는 1990년대 중반 이후 외화 더빙의 입지가 줄어들어 가는 과정에서 외화 특유의 ‘더빙조’ 연기가 부정적으로 인식된 것과도 연관된다.

성우 이선영은 “목소리 하나로 음색이나 호흡이나 포즈” 등을 표현하는 라디오드라마와 달리 외화 더빙에서는 화면 속 배우의 연기를 한국의 안방극장에 전달하는 역할을 한다는 점을 의식해야 했다고 회고했다.<sup>48)</sup> 외화 더빙 연기에서 현지화의 충동은 하인성이 지적인 ‘더빙조’ 연기로 나아가기도 하지만, 녹음연출과의 협의를 통해 원본에 없는 음성을 추가하는 것으로 이어지기도 한다. 이때 더빙은 단순히 대사의 번역이 아니라 한국 대중의 문화적·정서적 감수성을 고려한 영상언어의 번역, 혹은 장면의 ‘각색’이 된다.

우리는 어머니다 뭐 애인이다 내지는 엄마가 돌아가셨다, 만약에 그러면 “엄마!” 부르고 오열을 하잖아요, 막 오열하는데. 외화는 감독마다 다 다르긴 하지만 주인공이 안 울어요, 하나도 안 울고 대신 카메라가 움직여 줘요, 카메라가 무슨 남자 주인공의 뒷모습을 찍는다든가, 아니면 카메라가 앞서서 우거진 그 안으로 햇빛이 반짝이는 거를 잡는다든가, 아니면 긴 도로에 낙엽 하나가 탁 굴러가는 거를 잡는다든가, 아니면 바다에 배 한 척 떠 있는 걸 잡는다든가. 무슨 이런 슬픔, 외로움 이런 거를 카메라가 대신해줘요, 근데 우리나라에서는 그것을 안방극장에 그냥 내보낼 순 없어요, 그 긴 샷을. 아무렇지도 않게 그냥, 감정변화도 없이 그냥 그러고 있을 순 없죠. 그러니까 우리가 미리 녹음 들어가기 전에 연출자 선생님하고 속된 말로, “선생님. 우리 요기 된장 조금만 풀죠” 이렇게 얘기를 해요. 그럼 그게 무슨 얘기냐 하면, 주인공은 안 울잖아요? 그리고 화면에서 주인공이 아웃됐을 때, 사라졌을 때 그때 살짝 흐느끼는 호흡을 조금 넣는다든가 긴 한숨을 쉰다든가 아무튼 그런 걸로 해서 그 긴 공백을 메우는 거예요. 그리고 우리 정서에 맞게 연결을 좀 시켜주구.<sup>49)</sup>

논의는 다음을 참조. Weijia Du, “Exchanging faces, matching voices: Dubbing foreign films in China”, *Journal of Chinese Cinemas*, 12(3), 2018, pp.285~299.

48) 이선영, 『2020년도 주제사』, 39쪽.

49) 이선영, 『2020년도 주제사』, 39~40쪽.

원본 영화에서 감독이 어떤 감정과 정서를 대사가 아닌 영상을 통해 전달하고 있다 하더라도 그것이 ‘한국적 정서’와는 거리가 있기 때문에, 더빙에 임하는 녹음연출과 성우는 감정을 좀 더 명확히 할 수 있도록 추가적인 조치를 취하게 된다. 예컨대, 주인공의 모습이 프레임 바깥으로 사라졌어도 대사 없이 영상으로 슬픔의 정서가 이어지는 장면이라면 성우가 “살짝 흐느끼는 호흡”, “긴 한숨”을 넣어 공백을 메우는 것이다. 이선영이 활동하던 당시 성우나 녹음연출은 강력한 현지화 충동을 ‘된장을 푼다’고 표현했다. 이런 방식의 더빙은 다른 지역에서도 자주 일어나는 일인데, 마커스 노네스(Markus Nornes)는 ‘침묵을 견디지 못하는 복화술사’를 더빙의 특징으로 정리하기도 했다.<sup>50)</sup> 화면 속 배우의 입술 움직임이 보이지 않는 장면, 이를테면 배우가 등을 돌리고 있는 장면은 녹음연출과 성우가 ‘보이스오버(voice-over)’를 덧씌울 좋은 기회가 되었다. 분명한 것은 더빙의 현지화 충동이 더빙판 영화와 원본 사이의 거리를 멀게 만들더라도 영화를 감상하는 이들을 디제시스에 더욱 몰입하게 할 수 있으리라는 기대와 신념에 기초해 있다는 점이다.

### 3. ‘번역작가’의 일: 수용자 중심적인 더빙 번역

구술자들은 더빙이 자연스러운 한국어 입말을 지향하고 자막에 비해 현지화의 지향성이 강하다는 점을 공통적으로 강조했다. 더빙판 제작을 위한 번역 작업은 매체, 한국어의 특성, 방송의 제도적 환경, 방영 프로그램 및 편성 시간과 연동되는 주요 시청자층의 사회문화적 배경 등과 관련된다는 점도 자주 언급되었다. 이 장에서는 텔레비전 외화의 번역 과정에 초점을 맞추어서 한국어 더빙판 제작에 개입하는 여러 맥락을 살피고자 한다.

앞서 2장에서 언급했듯이, 영상번역은 외국어 영화를 현지화하는 첫 단계이다. 1980~90년대에 걸쳐 1천여 편의 영화를 번역한 박찬순은 텔레비전 외

50) Abé Mark Nornes, op.cit., p.214.

화 번역 과정의 실제와 다양한 사례, 영상번역의 전문성에 대하여 상세하게 구술했다. 1960년대 초부터 활동했던 박익순, 신순남, 이낙훈 등이 영상번역 1세대라면, 박찬순은 차미례, 민병숙, 서석주, 홍계영(본명 홍기만) 등과 함께 다음 세대를 이룬다. 1970년대 중반 이후 외화 시리즈물의 인기와 함께 영상번역가들이 활약할 공간이 넓어졌는데, 1980년대는 영상번역가들이 번역의 질을 높이고 번역가의 처우를 개선하고 권익을 보호하기 위해 목소리를 모으기 시작한 때이기도 하다. 영상번역가들은 언론통폐합 후 변화된 환경 속에서 1981년 3월에 회원 30명이 참여하는 ‘TV번역가회’(회장 박익순)를 발족했고<sup>51)</sup> 1989년에 한국방송작가협회(당시 이사장 김수현)에 가입해 방송작가로서의 지위를 확보했다. 이로써 이들은 다른 방송작가들과 마찬가지로 번역 대본의 원고료뿐 아니라 재방송료와 네트워크 사용료를 수령할 수 있게 되었다.<sup>52)</sup> 이어서 1994년에는 원고료 현실화를 위해 ‘한국영상번역작가협회’를 창립했다.<sup>53)</sup> 번역이론이 정립되지 않은 척박한 상황에서도 번역가들이 모여 영상번역에 대해 연구하며 전문성을 닦아가고 함께 난점들을 해결해나간 1980년대와 1990년대는 영상번역의 직업적 정체성을 형성해간 때라고 할 수 있다.<sup>54)</sup> 텔레비전 외화의 번역가들이 일반적인 번역가와 달리 방송 번역의 전문성을 확립해 ‘번역작가’라는 이름을 얻게 된 것은 집단행동의 결실이라고 할 것이다. 이러한 측면에서 텔레비전 외화 번역에 대한 박찬순의 구술은 자신의 오랜 경험에 바탕을 두고 있으면서 그 자신도 언급했듯이 연구회를 통해 여러 동료 번역가와 공유해왔고 함께 축적해온 연구의 성과라고도 할 수 있다.

텔레비전 외화 번역의 긴박한 일정에 대해서는 앞서 2장에서 서술했는데, 녹음연출이 외화의 편성이 결정된 후 번역자를 섭외하는 단계로 거슬러 올라

51) 「TV번역가회 발족. 회장에 박익순 씨」, 『경향신문』, 1981.3.31.(12).

52) 박찬순, 『2020년도 주계사』, 81쪽.

53) 「방송번역작가협 창립총회」, 『조선일보』, 1994.6.15.(2).

54) 그 성과 중 하나는 호흡과 대사의 간격, 음악 및 음향의 효과, 오버랩, 마이크 온오프 등을 표시하는 녹음대본의 부호를 만들고, 번역자와 연출자, 성우, 기술자가 약속된 부호대로 더빙판 제작을 진행할 수 있도록 한 것이다. 녹음대본의 부호 및 대본 작성 요령에 대해서는 박찬순, 『그때 번역이 내게로 왔다: 영상 번역, 소통의 미학』, 한울, 2005, 96~98쪽 참조.

가 번역의 진행 과정을 좀 더 구체적으로 살펴볼 필요가 있다. 하인성은 영상번역의 전문성을 강조하면서 장르별로 특화된 번역가를 섭외해 번역을 의뢰했다고 말한다. 예컨대, 법정물의 경우에는 변론 장면이 많아 보통의 영화들보다 두세 배 이상 많은 대사를 번역해야 하는데, “양만큼의 노력이 아니라 그 말을 만드는 노력”이 필요한 작업이라는 것이다.<sup>55)</sup> 번역가 중에서도 주로 KBS의 외화를 많이 번역했던 정용운은 ‘중후한 4, 50대 주인공의 어투’를 살리는 데 장기가 있었고, <판관 포청천(判官包青天)>을 번역한 이덕옥은 화교이면서 ‘무협번역 1세대’로서 자연스러운 번역으로 인기가 높았다.<sup>56)</sup>

장르에 따라 번역할 대사의 양이나 작업의 초점 및 난이도에는 차이가 있었다. 애니메이션은 순화된 표현을 사용하면서도 아동 시청자의 흥미를 끌어야 하기 때문에 번역자에게 어려운 작업이었고, 시뮬레이션 코미디는 문화적 특징이 반영된 언어유희가 많고 원작과 같은 분위기로 웃음을 유발하려면 창의력을 발휘해야 해서 까다로운 작업이었다. 뮤지컬 영화의 경우 노래는 자막으로 처리했는데, 시처럼 압축적인 가사를 한국어로도 어색하지 않도록 번역해야 했다.<sup>57)</sup> 법정물이나 교양 다큐멘터리는 전문 지식이 뒷받침되어야 했다. 이런 경우 번역가가 관련 분야 지식을 공부하거나 전문가의 자문을 구할 필요가 있었다. 다큐멘터리는 주로 내레이션을 번역하는 것이기 때문에 딱딱하고 어려운 문장을 시청자가 듣는 즉시 이해할 수 있도록 하면서도 격조 있는 ‘아어체(雅語體)’로 다듬는 작업이 요구되었다.<sup>58)</sup>

하인성의 구술에서는 두드러지지 않았지만 박찬순은 장르와 번역가의 조합이 성별화되었던 측면을 지적했다. 박찬순에 따르면, 서부영화나 전쟁영화는 주로 남성 번역가에게, 로맨스나 시뮬레이션 코미디는 여성 번역가에게 배정되는 경향이 있었다. 방송사 영화부의 녹음연출들은 여성 번역가가 액션물의 거친 언어를 다루기 어렵다고 보는 경향이 있었는데, 여성 번역가들은 “우리도 전쟁영화나 서부영화도 좀 해봅시다”라고 나서며 편견에 도전하기도

55) 하인성, 『2020년도 주제사』, 183쪽.

56) 박찬순, 『2020년도 주제사』, 84쪽.

57) 박찬순, 『2020년도 주제사』, 114쪽.

58) 박찬순, 『2020년도 주제사』, 116~119쪽.

했다. 구술자는 여성 번역가도 잘할 수 있다는 것을 보여주려고 일부러 형사물의 번역을 맡아 악당의 대사를 실감나게 번역하려 고심했던 일화를 소개하기도 했다.<sup>59)</sup>

번역가에게는 장르의 묘미를 살리는 것뿐 아니라 한국의 사회문화적 특수성을 고려한 문화 번역을 지향하는 것도 중요했다. 특히 호칭은 가부장적으로 위계화된 한국 사회를 압축하고 있기에 외화 번역에서 유연한 번역이 요구되었다. 결혼한 여성이 시아버지에게 ‘당신’이라고 하거나 직장에서 부하직원이 상사의 이름을 부르는 장면 등은 소위 ‘한국적 정서’에 맞지 않기 때문에 한국어 더빙판에서는 이들의 위계 관계를 반영한 적절한 호칭을 붙여주게 된다. 원본에서 주인공이 상대를 “미스터 존스(Mr. Jones)”라고 불렀어도 그가 주인공이 속한 회사의 회장이라면 한국어 더빙판에서는 “회장님”이라고 옮긴다.<sup>60)</sup> 이러한 호칭에 적절하게 높임말로 대사를 일치시키고 일관성을 유지하는 것도 중요하다. 그러나 원본에서 수직적인 관계가 두드러지지 않는 데도 한국어 더빙판에서 상하의 위계를 강조하는 것은 과잉 해석을 불러올 수 있었다.<sup>61)</sup> 외화의 번역에서 외국 문화의 이질성을 지우기 위해 한국식 호칭 문화로 덮어쓰기보다 번역을 ‘남용’하지 않고 인물들 간의 관계를 보여줄 수 있는 방향으로 유지해야 한다는 견해도 있었다. 영화 <러브 스토리(Love Story)>(1970)를 번역한 배현나는 여주인공 제니가 아버지를 이름으로 부르는 것을 그대로 두면서 녹음연출에게 “이건 고치면 안 된다”고 못 박아두었는데,<sup>62)</sup> 이는 현지화의 과잉을 의식적으로 경계한 것이라 할 수 있다.

한 작품 안에서 지방이나 인종을 표지하는 억양(accent)을 번역의 뉘앙스에 반영하는 것도 난제였다. 번역가들의 연구회에서도 이 문제를 토론했다. 번역가들은 미국 남부 방언이라고 해서 한국의 특정 지역 방언으로 번역하는 것은 피하고 대신 “약간 어눌하게 약간 촌스럽게”, 인종화된 억양도 “약간 거칠게 한다든가 촌스럽게 보이게끔” 하는 것으로 처리했다.<sup>63)</sup> ‘교양 있는 사

59) 박찬순, 『2020년도 주제사』, 112~113쪽.

60) 하인성, 『2020년도 주제사』, 186쪽.

61) 박찬순, 『2020년도 주제사』, 106쪽.

62) 박찬순, 『2020년도 주제사』, 79쪽.

람들이 두루 쓰는 현대 서울말'이라는 한국 표준어의 정의를 상기해 보면, 인종과 계급, 지역의 억양에 위계에 대한 감각을 덧대어 보는 것이라 할 수 있다. 즉 지방과 인종에 대한 한국 사회의 위계 의식과 통념을 반영하되 시청자가 한국의 특수한 지역이나 계층을 떠올리지는 않도록 하는 미묘한 뉘앙스를 찾는 것이 번역가의 작업이었다.

텔레비전 외화의 한국어 더빙을 위한 번역의 관행은 영화라는 매체의 특질뿐 아니라 방송 제도 및 수용자와의 관계 속에서 형성되었다. 번역가는 번역 과정에서 장르와 성우 캐스팅뿐 아니라 편성과 심의에 대해서도 고려해야 했다. 특히 아동 시청자를 대상으로 하는 영상물의 경우에 언어의 선택에 주의를 기울여야 했는데, 때로는 아동의 이해를 돕고 흥미를 돋우기 위해 각색이 수반되었다. 예컨대, 자연 다큐멘터리라 하더라도 아동이 주요 시청자인 평일 오후 시간대에 편성된다면 등장하는 동물들을 가족관계로 설정해 '엄마 여우'와 '아들여우'의 이야기로 설명하기도 했다. 이는 녹음연출의 요구에 따른 것인데, 어떤 경우에는 구성작가와 함께 공동으로 각색 작업을 했다.<sup>64)</sup>

박찬순은 영상번역이 호흡과 침묵까지 살리며 '합축과 절제'의 미덕을 발휘해야 하는 '시간예술'이라고 설명했다.<sup>65)</sup> 자막도 더빙도 시간의 제한성을 고려할 수밖에 없는데, 이것이 출판번역과 구분되는 영상번역의 특징이다. 그렇기에 영화와 텔레비전이라는 매체와 수용 환경 등 여러 제한적인 조건을 고려하면서 '더 좋은 번역'을 찾아가는 여정이 이 작업의 매력이기도 했다. 2006년에 등단해 소설가로 활동하고 있는 박찬순은 30년 가까운 번역 작업을 회고하며, 영상번역의 작업은 그 자신에게도 지성과 문화적 감성이 성장하는 경험이었다고 말한다. 그러면서 '번역가는 연주자'라고 평했다.<sup>66)</sup> 외국에 대한 경험이 극히 제한적이었던 시대에 텔레비전 외화의 수용자들은 이 보이지 않는 연주자들의 헌신을 통해 안방극장에서 한반도 저 너머의 세계, 그 문화와 예술을 만날 수 있었다.

63) 박찬순, 『2020년도 주제사』, 111쪽.

64) 박찬순, 『2020년도 주제사』, 119쪽.

65) 박찬순, 『2020년도 주제사』, 104쪽.

66) 박찬순, 『2020년도 주제사』, 135쪽.



#### 4. 안방극장의 감시자, 방송심의

하인성과 박찬순은 과거 더빙판 제작 현장을 떠올리며 공통적으로 방송심의에 대해 언급했다. 한국에서 방송심의는 1962년 공보부의 주도로 방송윤리위원회가 설립되고 1963년 1월에 방송윤리규정이 제정되면서부터의 긴 역사를 가지고 있다. 구술자들은 청년기와 방송경력 초기에 박정희 정권의 강력한 문화 통제를 경험했고, 신군부의 폭압적인 언론통폐합을 경험하며 1980년대를 맞았다. 전두환 정권이 컬러텔레비전 방송과 아침방송 개시 등으로 방송환경을 변화시키고 이른바 '3S'로 압축되는 유희 정책을 펼쳤다고 해도 이들은 방송과 언론에 대한 정부의 상시적인 감시와 통제 아래 있다고 느꼈다.

국내 방송사의 프로그램을 심의하는 기관은 1981년에 언론기본법에 의해 종전의 방송윤리위원회를 대체해 설립된 방송심의위원회였다. 외화 분야만 살펴보면, 방송사는 더빙 녹음에 들어가기 전에 방영할 영화의 필름 혹은 테이프를 번역 대본과 함께 방송심의위원회에 제출하고, 방송심의위원회는 이를 검토해 심의 기준에 저촉되는 사례에 대해서 주의, 시정, 권고 등의 조치를 내렸다.<sup>67)</sup> 1980년대의 극장에서는 성(性)의 표현 수위가 높은 '에로영화'가 상영되고 심야 상영도 허가되었지만 텔레비전에서 방영되는 영화는 키스나 노출 장면이 여지없이 삭제되었다. 같은 영화라고 해도 텔레비전 방송은 연령이나 교육 수준에 관계없이 불특정 다수에게 열려 있는 '안방극장'이기 때문에 다른 어떤 매체보다 까다로운 검열 기준이 적용된 것이다.<sup>68)</sup>

1983년 방송심의위원회의 상반기 심의 결과에 대한 보도를 보면, TV영화 916편 중 화면 삭제 212건, 대사 수정 52건, 방영 중지 8건이 기록되었다. 심의한 TV영화 중 제일 비중이 높은 것은 미국산 영화로 622편(67.9%)이었으며, 한국영화는 전체의 1.2%에 불과한 11편이었다.<sup>69)</sup> 그해 말 텔레비전

67) 하인성, 『2020년도 주제사』, 198쪽.

68) 박찬순, 『2020년도 주제사』, 88쪽; 하인성, 『2020년도 주제사』, 196쪽.

69) 「상반기 심의분석 TV영화 가워질 2백12건」, 『동아일보』, 1983.7.21. (12).

외화(시리즈물 포함)에 대한 심의 기록을 살펴보면, 방송심의위원회가 외화에 대해 구체적으로 경계하는 지점이 파악된다.

[표 1] 1983년 방송심의위원회 심의 저촉 사례: TV 외화 부문

조치	이유
화면 삭제	선정적 포용 및 키스, 살인·고문·사형 장면, 일본풍물, 과잉노출, 교미 장면, 미화된 자살, 어린이 학대
대사 삭제	비속어 및 과격한 대사, 외래어, 신체 부위 및 질환에 대한 직설적 표현, 어린이에게 유해한 대사
방영 중지	습관성 약물 중독, 테러 행위, 과다노출, 퇴폐 행위, 비윤리적 범죄 수법, 일본풍물

출처: 「연예오락프로에 '시정 권고' 많다. 올해 방송심의 저촉 사례 261건 중 54% 차지, 『경향신문』, 1983.12.19. (12).

[표 1]에서 보듯이, 선정성과 폭력성, 아동에게 유해한 표현, 과도하거나 직설적인 표현, 비속어 등이 심의 저촉 사례로 지적되었다. 외화에서 온갖 거친 욕설과 비속어가 등장해도 방송을 위한 번역에서 사용할 수 있는 욕설은 ‘젠장’, ‘제기랄’, ‘망할’, ‘빌어먹을’ 정도로 매우 제한적이었다.<sup>70)</sup> 성과 관련된 직설적인 표현도 사용할 수 없었다. 예컨대, ‘성관계를 한다’는 의미의 ‘make love’를 ‘둘이 끌어안고 밤을 지냈다’와 같이 우회적으로 표현해야 심의에 저촉되지 않았다.<sup>71)</sup> 삭제나 방영 불가를 피하기 위해서는 영상번역 과정에서 순화된 혹은 우회적인 표현을 창안하는 수밖에 없었다.

화면에 칼과 같은 흉기가 등장해도 삭제 처분이 내려지곤 했다. 나중에는 화면을 흐릿하게 처리하는 식으로 흉기 장면을 처리하게 되었지만, 1980년대 중반에는 이러한 장면을 대부분 삭제 처리했다.

칼 자체가 흉기라고 했기 때문에 흉기는 금기시된 거야. 예. 80년대는 거의 그랬어요. 그래서 살인에 사용되는 날이 선 칼 그 자체가 그냥 화면에서 없어. 없는데

70) 박찬순, 『2020년도 주제사』, 106쪽.

71) 박찬순, 『2020년도 주제사』, 79쪽.

뭔가 “으악!” 비명 지르고 죽어. {(웃음)네} 그런 식이에요. 총도 내 얘기했잖아요. 총 “뽕!” 총소리도 안 나는데 쓰러지는 거 이런 거요. (중략) 그냥 소리 없는, 무성 (無聲) 총이야. 007도 아니고. 제임스 본드가 무성 총 ‘퍽!’ 하는 거 있잖아요? 그것도 아니고. ‘뽕! 뽕뽕뽕’ 막 소리 나는데 연기도 막 나오고 (웃음) 이러는데.<sup>72)</sup>

살인 장면인데 화면에 살해 도구인 칼이 없고 총은 발사되었는데 총소리를 사운드트랙에서 지우는 식으로 방송심의위원회는 영화의 주제나 미학과는 상관없이 수용자의 자극을 억제하는 데에만 초점을 맞추었다. 장르물의 경우 이런 조치에 영향을 받기 쉬웠다. 기이한 설정의 판타지물로 화제가 되었던 <환상특급(Twilight Zone)>(1983)은 ‘목을 들고 다니는 장면’이 문제가 된 적이 있는데, 이 일 이후 박찬순은 심의에서 문제가 될 만한 장면에 대해 ‘편집요(編輯要)’라고 써두기로 녹음연출과 약속했다고 한다.<sup>73)</sup> 번역 과정에서 장면의 삭제나 정정에 대한 의견을 내는 ‘1차적인 리뷰어’ 역할을 요청받은 것이다.

방송심의위원회는 ‘외래어’나 ‘일본풍물’ 등도 금지 사항으로 명시했다. 한국이 아시안게임과 올림픽 등의 국제 이벤트를 준비하면서 세계의 시선을 의식했던 1980년대에도 방송은 자국의 언어와 문화를 보호할 책무가 있다고 보았던 것이다. 다른 한편으로 이러한 태도는 외래문화를 ‘불건전하고 지속적인 것’으로 규정짓고 외래문화와의 접촉이 야기할 수 있는 정서적 효과를 부적절한 정념으로 배제하는 것이기도 하다.<sup>74)</sup> 텔레비전을 통해 방영되는 외화는 안방극장의 시청자들이 외국 문화에 접촉할 수 있는 통로이면서도, 한국의 사회문화적 맥락을 고려한 번역과 방송 제도의 규제를 경유한 한국어 더빙판으로 수용되기 때문에 더빙판 제작부터 수용에 이르기까지에는 외국산 영상물이 지역적으로나 정치적으로 순치되는 과정이 수반되었다.

1988년에 새로운 방송법에 의해 발족한 방송위원회에서도 심의는 계속되

72) 하인성, 『2020년도 주제사』, 199~200쪽.

73) 박찬순, 『2020년도 주제사』, 89쪽.

74) 「TV화면을 통한 이질문화의 접촉」, 『방송심의』 29, 방송심의위원회, 1983. 11, 28~30쪽.

었다. 1990년대에는 과거에 비하여 심의가 완화되는 분위기였다고 해도 잔인한 폭력과 성애 장면은 삭제를 원칙으로 했다. 키스는 3초 이상 지속될 수 없고 키스 장면의 클로즈업은 삭제했다. 편성된 시간대가 심야에 가까우면 허용의 폭이 넓고 가족 시간대에는 기준이 더 엄격하게 적용되는 경향성이 있어서 아동을 시청자층으로 하는 애니메이션의 ‘방송 불가’ 판정도 상당한 비중을 차지했다.<sup>75)</sup> 또한 가부장제 사회의 통념을 거스르는 소재와 표현은 심야 시간대라고 해도 허용되기 어려웠다.<sup>76)</sup> 1994년 9월에 MBC가 방영하려 했던 <크라잉 게임(The Crying Game)>(1992)은 극장에서 개봉해 50만 명을 동원한 영화였지만 동성애 소재라는 이유로 방송 불가 판정을 받았다.<sup>77)</sup>

당시에도 방송위원회의 사전심의에 대해 비판적이었던 하인성은 2020년 구술에서도 사전면담에서부터 심의에 대해 여러 차례 이야기했다.<sup>78)</sup> 그러면서 심의의 결과를 예상하고 나름의 대처를 했던 사례로 <양들의 침묵(The Silence Of The Lambs)>(1991)을 들었다. <양들의 침묵>은 아카데미 수상작이라고 해도 “동성애, 여장남자, 가족이 벗겨진 주검, 사람을 죽이고 살을 뜯어먹는 엽기적인 살인마”<sup>79)</sup> 등 자극적인 소재를 다루고 있어서 지상파 텔레비전에서 방영이 가능한지 여부가 관심을 끌었던 영화였다. 이 영화는 KBS가 1996년에 방송위원회에 심의를 신청했다가 불가 판정을 받았지만 이듬해 봄에 재심을 신청해 여러 잔혹한 장면들을 삭제한 후 방영될 수 있었

75) 「TV 심의기준 키스장면 3초 이상일 땐 “가위질”」, 『동아일보』, 1997.4.5. (23). 가령, 1994년에는 전체 방송불가 영화 88편 중 41편(49.4%), 1995년에는 72편 중 48편(66.7%)의 애니메이션이었다. 애니메이션의 방송불가 사유로 가장 많이 언급되는 것은 폭력과 ‘왜색’이었다. 방송위원회, 『방송심의사례집 1996』, 방송위원회, 1996, 8~9쪽.

76) 방송심의가 가부장제 사회의 통념에 입각해 있다는 점에 대해서는 다음 논문을 참조. 백미숙, 강명구, 「순결한 가정과 건전한 성윤리 텔레비전 드라마 성 표현 규제에 대한 문화사적 접근」, 『한국방송학보』 21(1), 한국방송학회, 2007.

77) 「방송위 ‘심의등급제’ 검토 관심」, 『한겨레』, 1994.9.9. (13).

78) 구술자의 입장은 심의를 완전히 폐지해야 한다는 것은 아니다. 1994년 인터뷰에서 그는 “방송사 자체의 심의기능을 강화하고 시청자의 사후심사권을 강화하는 쪽으로 개선되어야 바람직하다”고 말했다. 위의 글. 2020년 구술에서 그는 서부영화에서 인디언 학살 장면이 너무 잔인하다고 판단해서 자신이 삭제했다고 회고하는데, 이런 식의 조치가 그가 말한 방송사의 자율적인 심의로 생각된다. 하인성, 『2020년도 주제사』, 214쪽.

79) 「K-2 <양들의 침묵> 현대인 광기-이성의 ‘핏빛싸움」, 『한겨레』, 1997.3.29. (21).

다. 당시 <양들의 침묵>의 녹음연출을 맡으면서 하인성은 방송위원회가 삭제 처분할 것을 예상하고 문제가 될 만한 장면을 어느 정도는 편집하되 “잘라줄 거를 대비해서 좀 남겨서”<sup>80)</sup> 심의에 제출했다고 한다. 당시 기사에 따르면, 이미 케이블 영화채널(DCN)에서 5번이나 이 영화를 방송한 적이 있었기 때문에 방송위원회에서는 ‘정상참작’을 하고 ‘적절한 가위질’을 가한 후 통과시킨 것으로 보인다.<sup>81)</sup> 지상파보다 허용의 폭이 넓은 케이블 TV의 선례가 지상파 방송 나름의 대응과 결합해 부분적인 삭제 조치를 하는 정도로 방영이 허가된 것이다.

그러나 <양들의 침묵>과 같은 영화를 방영할 수 있게 되었다고 해도 지상파 텔레비전에 대한 심의 기준의 적용은 극장과 비디오테이프, 그리고 케이블 영화채널 등에 비해 엄격했기 때문에, 같은 영화라고 해도 극장에서나 비디오테이프에서는 허용된 장면이 텔레비전 방송에서는 삭제되었다. 이제 다매체 환경에 놓인 수용자들에게 텔레비전을 통해 보는 영화는 덜 매력적일 수밖에 없었다. 한국 사회가 민주화되고 이전보다 ‘표현의 자유’가 보장된 시대를 살고 있다고 여기는 시청자들은 화면 삭제로 밋밋하거나 어색해진 영화에 대해 불만이 높았다. 이 시대에도 여전히 안방극장의 감시자는 방송위원회였지만, PC통신의 시청자게시판 같은 공간에서는 방송위원회가 아니라 방송사에 항의하는 글이 올라왔다.<sup>82)</sup> 시청자들의 목소리가 전화나 PC통신, 그리고 신문의 독자투고란 등 여러 경로를 통해 공론화된 1990년대의 변화는 텔레비전의 외화 프로그램의 위상에도 영향을 미쳤다.

80) 하인성, 『2020년도 주제사』, 198쪽.

81) 「TV 심의기준 키스장면 3초 이상일 땐 “가위질”」, 『동아일보』, 1997.4.5. (23).

82) 하인성, 『2020년도 주제사』, 196쪽. 참고로 헌법재판소는 1996년 10월 4일에 ‘공연윤리위원회에 의한 영화 사전심의제도를 규정한 구 영화법 제12조 등을 위헌으로 결정했다.

## 5. 안방극장의 대중 교양으로서의 외화

구술자들은 1980~90년대 텔레비전 방송 환경을 회고하면서 ‘표현의 자유’를 억압하는 방송심의에 대해 비판하는 동시에 방송의 공익성에 대하여 강조했다. 이것은 그들의 직업적 자부심과 깊이 관련되어 있었다. 텔레비전은 외국의 ‘명화’를 선별해 대중 교양의 향상에 기여하고, 한국어 더빙판의 제작진은 ‘좋은 번역’을 통해 자국의 언어와 문화를 보호하는 역할을 했다는 자부심이었다.

텔레비전의 외화 프로그램은 흥행성이 부족해 대중의 주목을 받지 못한 ‘좋은 영화’를 소개할 수 있었다. 흥행성 있는 미국영화에 편중된 극장과 달리 유럽의 예술영화나 세계영화사의 정전을 방영해 대중의 교양을 함양하는데에도 기여할 수 있었다. <오즈의 마법사(The Wizard of Oz)>, <바람과 함께 사라지다(Gone with the Wind)>, <애수(Waterloo Bridge)>, <빠빠용(Papillon)> 같은 영화들은 시대의 강을 건너 여러 차례 방영되었고, 비비안 리, 엘리자베스 테일러, 클라크 게이블(Clark Gable), 제임스 딘(James Dean) 등은 마치 동시대의 스타처럼 불멸의 인기를 누렸다. 극장에서는 보기 어려운 흑백영화의 ‘걸작’들, 외국문화원에서나 볼 수 있었던 페데리코 펠리니(Federico Fellini) 감독의 <길(La Strada)>, 잉그마르 베르히만(Ingmar Bergman) 감독의 <파니와 알렉산더(Fanny och Alexander)> 같은 영화들도 안방극장으로 전파를 탔다.<sup>83)</sup> 미국 골든글로브와 아카데미상을 수상하고도 한국에서는 흥행성이 없다는 이유로 개봉되지 못한 <황금연못>은 “TV 시청자들에게 대한 서비스”<sup>84)</sup> 차원에서 제공되었다. 박찬순은 번역가로서, 이선영은 목소리 연기로서 <황금연못> 더빙판 제작에 참여했는데, 방영 직후 시

83) 하인성, 『2020년도 주제사』, 153~156쪽.

84) 「KBS 「황금연못」 등 미개봉영화 인기」, 『동아일보』, 1985.8.5.(12). <황금연못(On Golden Pond)>은 노부부와 가족의 화해를 그린 영화로 1982년 미국 골든글로브 영화제에서 최우수작품상과 남우주연상을, 아카데미 시상식에서 남우주연상과 각색상을 수상한 수작이다. 헨리 폰다(Henry Fonda)의 마지막 작품이면서 딸 제인 폰다(Jane Fonda)가 함께 출연해 화제가 되었으나 한국에서는 흥행성이 부족하다는 이유로 극장 개봉이 이루어지지 못했다. KBS에서 1985년 8월에 방영되었다.

청자들의 호의적인 반응을 확인하며 보람을 느낀 경험을 특별하게 회고했다.<sup>85)</sup>

1990년대 초반까지는 외국 문화를 직접적으로 경험할 수 있는 기회가 소수에게 한정되어 있었기 때문에, 안방극장에 외국영화를 소개하는 매개자로서의 역할은 더욱 중요했다고 생각된다. 구술자들은 한편으로는 ‘선진적인’ 외국 문화와 예술을 소개한다는 자부심을, 다른 한편으로는 정선된 한국어 번역과 숙련된 목소리 연기로 외국영화를 순화시켜서 한국의 문화적 주체성을 지키는 역할을 해왔다는 자부심을 느꼈다. 자국 문화를 위협하는 ‘서구 문화의 침범’ 혹은 ‘문화제국주의 그 자체’로 경계되었던 외화에 대하여 “더빙은 수입국의 수용자에 맞춰 재형성되는 것이기에 수출국의 지배적인 관점에 저항”<sup>86)</sup>하는 방법이라고 인식되었던 것이다. 이런 의식은 번역 1세대부터 이어진 것이기도 하다. “여의도에 흰저고리 검정치마 입고 나타나면 신순남”이라고 할 정도로 ‘주체성’이 뚜렷했던 번역가 신순남은 한국적으로 토착화된 번역을 주창했다.<sup>87)</sup> 번역가로서의 직업적 정체성의 근간을 한국 문화의 수호자라는 데 두고 있었다고 볼 수도 있을 것이다.

더빙관 제작진의 자의식은 1990년대 미디어 환경의 변화 속에서 텔레비전 외화 더빙관의 입지가 좁아지는 과정에서 더욱 뚜렷해졌다고 생각된다. 세

85) “〈황금연못〉 같은 경우에는 아버지와 불화하고 있는 제인 폰다 역의 그 딸하고 아버지와의 어떤 식으로 불화가 해소되는가를 보여주는 영화잖아요? 그래서 그거 방송 나가고 난 뒤에 전화를 받았던 거 같아요. [네] 어떤 사람이 번역자를 찾는다고 그래서 받았는데. 자기가 “아버지를 평생 미워해 왔는데 이 영화를 보고 아버지를 이제 용서할 수 있게 될 거 같다”고 “화해할 수 있게 될 거 같다”고, 그런 얘기를 들었을 때 굉장히 제가 참 보람을 느꼈어요.” 박찬순, 『2020년도 주제사』, 122쪽.

86) Chiara Francesca Ferrari, *Since When Is Fran Drescher Jewish?: Dubbing Stereotypes in the Nanny, the Simpsons, and the Sopranos*, University of Texas Press, 2010, p.127; 이소영, 앞의 글, 432쪽 재인용.

87) 박찬순, 『2020년도 주제사』, 78쪽. 신순남(1934~1996)은 서울대 영문과를 졸업하고 1963년부터 KBS가 방영하는 문화영화를 번역한 것을 시작으로, KBS, MBC, TBC에서 방영된 수많은 외화를 번역했다. 〈FBI〉, 〈도망자(The Fugitive)〉, 〈도나 리드 쇼(The Donna Reed Show)〉, 〈달라스〉, 〈형사 콜롬보〉, 〈윌튼네 사람들(The Waltons)〉, 애니메이션 〈개구쟁이 스머프(The Smurfs)〉 등을 번역했으며, 한국방송번역작가협회장을 지냈다. 「분지」 필화 사건으로 납된 남정현의 경제활동이 어려워진 이후 신순남은 번역 작업을 통해 가정경제를 책임졌다. 번역가로서 신순남의 일상에 대해서는 남정현의 구술을 참조할 수 있다. 구자황 채록연구, 『남정현』, 한국문화예술위원회, 2004, 195~200쪽.

구술자는 공통적으로 1994년에 MBC가 외화 시리즈 <베벌리힐스의 아이들 (Beverly Hills 90210)>(매주)과 <주말의 명화>(월 1회)를 자막으로 방영하면서 뜨겁게 달아오른 ‘자막 대 더빙’ 논란을 언급했다. 이 논란은 1990년대 가정용 비디오의 보급과 위성방송 등의 영향으로 미디어 환경이 변화하는 가운데 방송사가 외화의 자막 방송을 결정하며 일어났다.<sup>88)</sup> 극장에서는 자막, 텔레비전 방송에서는 더빙이라는 이분화된 번역 모드로 외화를 접해왔던 한국의 수용자들이 가정에서 비디오테이프의 자막으로 외화를 감상하게 됨으로써 텔레비전 외화 프로그램은 전과 같은 영향력을 유지하기 어려워졌다. 한때는 30%를 오르내리던 주말 외화 프로그램의 평균 시청률은 10%를 넘기기도 쉽지 않은 일이 되었다.<sup>89)</sup> 비디오대여점이나 비디오방은 극장에서 놓친 영화나 개봉되지 않은 영화를 볼 수 있는 기회를 제공했고, 비디오테이프를 통해 영화를 반복해서 보거나 멈추었다가 다시 보거나 혹은 재빨리 훑어보는 것은 이제까지의 영화 경험을 다른 방식으로 재조직했다. 텔레비전은 여전히 외화를 가장 대중적으로 공급하는 미디어였지만 개인이 사적 공간에서 영화를 접할 수 있는 유일한 통로가 아니었으며, 이른바 ‘시네필’에게는 방송사에서 제작하고 방송심의를 거친 더빙판이 원본으로부터 가장 멀리 떨어진 ‘인공물’처럼 여겨졌다. “영화의 성우 더빙 처리는 외국가수의 팝송을 우리나라에 들여올 때 우리 가수가 더빙해서 부르는 것과 별다른 차이가 없다”<sup>90)</sup>거나 “이제야 겨우 외화의 생동감을 느끼며 제대로 된 원작을 보는 시대가 왔다”<sup>91)</sup>는 시청자들의 자막 방송 지지는 ‘새로운 영상세대’의 목소리이기도 했다. 이러한 때, 방송사가 외화 방영을 자막 모드로 전환하는 것은 더빙판 제작 비용과 인력, 시간을 절감하면서 원본을 ‘더 생생하게’ 만나고 싶어하는 젊은 시청자들을 붙들어둘 방도처럼 보였다.

88) 1994년에 있었던 ‘자막 대 더빙’ 논란은 이 사건의 의미를 방송의 공공성과 미디어 접근성의 측면에서 다룬 다음 글을 참조. 이화진, 「세계화와 자막, 그리고 커브컷(curb-cut): 1990년대 한국 텔레비전 외화의 접근(access) 문제」, 『대중서사연구』 30(1), 대중서사학회, 2024.

89) 「비디오에 밀린 TV영화」, 『한겨레』, 1994.3.18. (11).

90) 「외화 자막처리 생생한 감동 전달」, 『한겨레』, 1994.5.2. (13).

91) 「외화 자막방송 이점 많아」, 『조선일보』, 1994.5.11. (13).



그러나 그것은 동시에 ‘모두를 위한 방송’이라는 공익성을 공영방송 스스로 포기하는 일이 될 수 있었다. 1994년 당시 직업적 생존권의 위협을 느낀 성우협회는 MBC의 자막 방송 결정에 대해 강력하게 항의했는데, 2020년 주제사 구술에서는 성우협회 회원이었던 이선영뿐 아니라 다른 두 구술자 역시 ‘자막 대 더빙’ 논란을 슬회하며 자막보다 더빙이 ‘더 많은 시청자’를 포용하는 방식이라고 강조했다. 안방극장의 시청자가 자막을 통해 영화를 보는 것은 집중을 필요로 하는 일이기엔 편안한 휴식과 여가에 대한 기대가 충족될 수 없다고 지적되었고,<sup>92)</sup> 아동, 장년, 노년, 비문해자, 저시력자, 시각장애인 등에게는 자막이 영화에 대한 문턱을 높게 만든다는 사실이 이 논란을 통해 다시 확인되었다. 세계를 만날 수 있는 문화의 창구로서 텔레비전 외화에 의존해온 사람들에게는 방송사의 자막 방식 전환이 문화적 박탈감을 줄 수 있는 점도 언급되었다.<sup>93)</sup>

1994년의 뜨거웠던 논란이 <베벌리힐스의 아이들>의 더빙 방송 복귀로 가라앉게 되는 맥락을 짚으면서, 세 구술자의 강조점은 약간의 차이가 있었다. 이선영과 하인성은 ‘자막 대 더빙’ 논란이 김영삼 정부의 세계화 슬로건에 편승한 영어 교육 열풍을 배경으로 한다고 본다. 이선영은 “나이 먹은 사람이나 어린 사람”은 “화면이 빨리빨리 지나가서” 자막을 다 읽지도 못하고 놓치는데도 더빙판 제작비용 감축이라는 점 때문에 방송사가 이런 조치를 밀어붙였다고 생각했다.<sup>94)</sup> 하인성은 ‘영어 공부’와 ‘원본의 생생한 느낌’을 내세운 자막 방송의 허점을 지적했다. 실상 자막으로 영화를 보는 것이 영어 학습에 그다지 도움이 되지 않고 원어를 들으며 영화를 이해하는 사람은 극히 소수일 뿐이며, 화면의 특정한 위치에 배치되는 자막이 화면의 일부를 가릴 뿐 아니라 ‘영상의 예술’인 영화를 감상하면서 ‘그 영상을 도외시’하게 만든다는 것이다.<sup>95)</sup> 하인성의 논리는 자막 모드에 내재된 엘리트주의와 영어라는

92) 박찬순, 『2020년도 주제사』, 126쪽.

93) 이선영은 구술에서 텔레비전 외화의 더빙판을 즐겨온 시각장애인과의 대화를 언급했다. 이선영, 『2020년도 주제사』, 57~58쪽.

94) 이선영, 『2020년도 주제사』, 56쪽.

95) 하인성, 『2020년도 주제사』, 207쪽.

문화 자원에 대한 상향적 욕망의 허구성을 비판하는 데 초점을 맞추고 있었다. 그는 <베벌리힐스의 아이들>의 조기종영으로 ‘자막 대 더빙’ 논란 사태가 일단락된 것을 언급하면서, 미국 고등학생들의 일상 대화를 원어 그대로 내보내면서 저속하고 직접적인 표현들, 욕설과 비속어를 걸러내지 못해 시청자들의 항의를 받았기 때문이라고 보았다. 청소년들에게 유해한 영향을 미칠 수 있다는 학부모들의 원성이 영어 교육의 명분을 무색하게 만들었다는 것이다.<sup>96)</sup> 한국어 녹음제작에 종사하는 이선영과 하인성에게 이 사건은 ‘국민의 바른 언어생활’에 기여해야 한다는 공영방송의 책임을 환기하는 계기가 되었다고 볼 수도 있다. 한편, 박찬순은 이른바 주말 황금시간대에 편성된 외화 프로그램이 자막 방송으로 인해 다양한 시청자층을 포용하지 못하면서 시청률이 하락하고 그에 따른 광고 수익도 저하된 것이 자막 방송으로의 전환을 막아세웠을 것이라고 보았다.<sup>97)</sup> ‘더 많은 시청자’를 포용해야 할 필요성은 단지 방송의 공익성만이 아니라 방송의 시장성과도 연관된다고 파악하고 있는 것이다.

수십 년간 외화의 더빙판 제작에 관여해온 구술자들이 보기에, 텔레비전 외화에 더 적절한 번역 모드는 더빙이었다. 대중의 여가와 교양에 기여하는 방송의 공익성 차원에서뿐 아니라 번역의 질에서도 그러했다. 영세한 프로덕션에서 저렴한 비용으로 번역한 비디오테이프의 자막에는 맞춤법에 어긋난 단어나 오타자, 어색하고 엉뚱한 오역이 적지 않았다.<sup>98)</sup> 1995년 케이블 TV의 개국으로 영상물 번역의 수요가 늘면서 번역 에이전시들도 우후죽순 생겨났지만, 이들이 제공한 자막 번역의 질은 좋지 않았다.<sup>99)</sup> ‘국민의 바른 언어생활’을 고려하면서 ‘좋은 영화’의 ‘감동’을 전달하는 데 고심해왔다는 구술자들의 자부심은 질 낮은 자막이 횡행하는데도 더빙의 위기가 고조되는 상황 속에서 강화되었다.

그러나 영화를 접할 수 있는 통로가 극장과 텔레비전으로 제한적이었던

96) 「방송외화 미국 편중 청소년들에 악영향」, 『한겨레』, 1994.7.21. (14).

97) 박찬순, 『2020년도 주제사』, 126쪽.

98) 「외화 비디오테이프 번역 엉망」, 『동아일보』, 1993.11.11. (19).

99) 박찬순, 『2020년도 주제사』, 125쪽.

시대는 이미 지나가고 있었다. 1990년대 한국 사회에서 영화를 보고 영화에 대해 말할 수 있는 공간은 더 넓고 촘촘하게 뻗어가고 있었다. ‘시네필’이든 아니든, 오락영화가든 예술영화가든, 영화는 그 자체로 가치 있는 원본성을 가지고 있다는 관념에서 사운드트랙을 훼손하지 않는 자막 모드를 규범화하는 관행이 정착되어갔다. 2000년대 들어서 인터넷을 통한 다운로드와 IPTV 서비스 등으로 매체 환경은 더욱 급변했고, 다매체·다채널 시대 수용자들의 인식 변화는 텔레비전 지상파 채널의 영화 프로그램의 시청률에 고스란히 반영되었다. 방송사들의 간판이었던 주말 영화 프로그램들은 대중의 교양과 오락으로서의 지위를 전과 같이 유지하지 못했고, 낮은 시청률로 여러 차례 종폐의 갈림길에 놓였다. 그에 따라 외화의 한국어 더빙판 제작은 동력을 상실해갔다. 결국 KBS 2TV의 <토요영화>가 2007년 11월에 폐지된 데 이어서, 매주 토요일 밤에 편성되었던 MBC의 <주말의 영화>가 금요일 새벽으로 시간대를 옮긴 지 3년여 만인 2010년 10월에 폐지되었다. 1991년 12월에 SBS 개국과 함께 시작된 <영화특급>은 2011년 1월 1일을 마지막 방송으로 문을 닫았다. 1969년부터 시작된 KBS 1TV의 <영화극장>은 <토요영화> 폐지 후 일요일에서 금요일로 편성 시간대를 이동하고 한국영화도 방영하는 등 변화를 꾀했으나 2014년 12월 26일 방송을 끝으로 45년 역사의 막을 내렸다.

## 6. 나오며

1980~90년대 텔레비전을 통해 방영되는 외국영화는 안방극장의 시청자들에게 교양과 오락을 제공했을 뿐 아니라, 한국의 시청자들을 한반도 너머의 세계(정확히는 미국과 유럽)와 연결해주고 그러한 세계에 대한 이해를 넓히는 데에도 기여했다. 그러나 외화 더빙판 제작진이 한국의 영화 문화에 기여한 바는 그동안 충분히 주목되지 않았다. 외화 더빙판 제작에 수십 년간 몸담았던 구술자들은 단순히 외국어를 한국어로 옮기는 데서 그치지 않고 한국 수용자의 일상과 언어생활, 문화 환경에 밀착한 번역을 지향했다. 이들의 구

술에서는 공익성을 추구하는 방송을 통해 한국 대중에게 ‘좋은 영화’를 소개하는 역할을 해왔다는 자부심을 확인할 수 있었다. 설사 “아무리 끼워 팔기로 들어온 영화라 하더라도” “최선을 다해서 번역하고 녹음 연출하고” “작품을 존중을 하면서” 한국어 더빙판을 만들었고<sup>100)</sup>, 그리하여 시청자들이 외국 영화를 ‘더 좋은’ 방식으로 수용할 수 있게 했다는 것 또한 직업적 자부심의 근원이었다.

텔레비전이 대중문화의 꽃이었던 1980~90년대 한국의 영화 문화에서 텔레비전 외화의 한국어 더빙판은 영화에 대한 접근성을 높이고 대중의 문화 교양을 표준화하는 역할을 했다. 직장에 출근한 월요일마다 지난 주말에 텔레비전에서 본 영화가 화제에 올랐다는 구술자들의 회고는 텔레비전 외화의 영향력을 잘 보여준다. 1980년대 후반 이후 매체와 플랫폼이 다변화되면서 영화는 다양한 장소에서 다양한 방식으로 경험되었다. 그 여파로 텔레비전 외화의 문화적 영향력은 상대적으로 축소되었으며 한국어 더빙판의 제작도 줄어들었다. 그러나 1990년대 한국 시네필 문화가 형성되는 토대에는 비디오 테이프의 보급만 있었던 것이 아니라, <영화극장>과 <토요영화>, <주말의 영화>와 같은 외화 프로그램들도 자리하고 있다. 비디오 문화의 능동적인 수용자들이 영화의 원본성을 가정하면서도 자막과 복제를 경유해야 했다면, 텔레비전 시청자들은 더빙이라는 복화술과 전파를 통해 외화를 만났다. 그리고 이러한 경로들을 통해 ‘영화’와 ‘정전’의 관념이 형성되었다.

개인적인 것과 집단적인 것, 사적인 것과 공적인 것, 장소와 공간이 교차하는 문화적 기억으로서의 영화 기억은 영화를 경험한 세대와 지역, 매체와 사회 환경에 따라 다르게 구성된다. 1980~90년대를 경험한 세대의 영화 기억이 텔레비전과 비디오를 빼놓고는 설명될 수 없듯이, 이른바 ‘디지털 네이티브’라고 일컬어지는 젊은 세대에게 영화에 대한 초기 기억은 ‘극장 가기(cinemagoing)’의 경험보다는 “텔레비전, 다운로드, 휴대 장치를 통한 소비와 가장 먼저 그리고 가장 많이 연관”될 것이다.<sup>101)</sup> 이 미래의 영화 기억 연

100) 박찬순, 『2020년도 주제사』, 134쪽.

101) Annette Kuhn, Daniel Biltereyst, and Philippe Meers, op.cit., p.11.

구를 상상하면서, 비-극장의 영화 기억을 아카이빙하는 후속 작업들이 한국에서 언어와 국경, 문화를 초월한 외화 수용의 역사와 기억을 다각화하는 데 새로운 쟁점을 제시해줄 수 있기를 기대한다.

## ■ 참고문헌

### 1. 자료

- 방송위원회, 『방송심의사례집 1996』, 방송위원회, 1996.  
구자항 채록연구, 『남정현』, 한국문화예술위원회, 2004.  
이화진 채록연구, 『2020년도 한국영화사 기술채록연구 시리즈 20-1 <주제사> 이선영 박찬순 하인성』, 한국영상자료원, 2020.

### 2. 논문 및 단행본

- 강명구·백미숙·최이숙, 「문화적 냉전과 한국 최초의 텔레비전 HLKZ」, 『한국언론학보』 51(5), 한국언론학회, 2007.  
김영찬, 「1970년대 텔레비전 외화시리즈 수용 연구: 자기민속지학과 구술사 방법론을 중심으로」, 『한국언론학보』 55(6), 한국언론학회, 2011.  
김희선, 「성우의 영화더빙에 있어서 화술양상에 대한 연구-2000년대 이전 국내영화와 외국영화와의 비교를 중심으로」, 동국대학교 문화예술대학원 석사학위논문, 2012.  
박찬순, 『그때 번역이 내게로 왔다: 영상 번역, 소통의 미학』, 한울, 2005.  
백미숙·강명구, 「'순결한 가정'과 건전한 성윤리 텔레비전 드라마 성 표현 규제에 대한 문화사적 접근」, 『한국방송학보』 21(1), 한국방송학회, 2007.  
이소영, 「영상의 더빙 방식이 만든 문화적 신호와 왜곡된 실제 분석-80년대 우리말 녹음 TV 프로그램을 중심으로-」, 『기초조형학연구』 17(5), 한국기초조형학회, 2016.  
이화진, 「세계화와 자막, 그리고 커브컷(curb-cut): 1990년대 한국 텔레비전 외화의 접근(access) 문제」, 『대중서사연구』 30(1), 대중서사학회, 2024.  
임종수, 「HLKZ-TV, 텔레비전과의 조우 1956~1959」, 『언론과 사회』 15(2), 사단법인 언론과 사회, 2007.  
\_\_\_\_\_, 「안방극장과 대중의 문화생활」, 『한국현대생활문화사 1970년대: 새마을운동과 미니스커트』, 창비, 2016.  
최수연, 「영상번역의 '혼종적 번역가'(hybrid translator)로서의 연출가-더빙번역을 중심으로」, 『번역학연구』 제15권 5호, 한국번역학회, 2014.  
Abé Markus Nomes, *Cinema Babel: Translating Global Cinema*, University of Minnesota Press, 2007.  
Annette Kuhn, Daniel Biltereyst, and Philippe Meers, "Memories of cinemagoing and film experience: An introduction", *Memory Studies*, 10(1), 2017.  
Antje Ascheid, "Speaking Tongues: Voice Dubbing in the Cinema as Cultural Ventriloquism", *The Velvet Light Trap*, 40, 1997.  
Eithne O'Connell, "What dubbers of children's television programmes can learn from translators of children's books", *Meta: Translators' Journal*, 48(1-2), 2003.  
Gabriele Pedullà, *In Broad Daylight: Movies and Spectators After the Cinema*, Verso, 2012.  
Roger Silverstone, *Television and Everyday Life*, London: Routledge, 1994.  
Weijia Du, "Exchanging faces, matching voices: Dubbing foreign films in China", *Journal of Chinese Cinemas*, 12(3), 2018.

3. 기타

네이버뉴스라이브러리

한국영화데이터베이스(KMDb)

## Ventriloquists of Foreign Films on Korean Television in the 1980s and 1990s: Archiving Cinema Memory through Oral History

Lee, Hwajin\*

In an endeavor to incorporate non-theatrical cinema memory as a facet of Korean film historiography, this study delves into its cultural-historical significance, drawing from oral history testimonies of individuals involved in the production of Korean-dubbed versions of foreign films aired on television during the 1980s and 1990s. Dubbing, as the process of replacing original foreign-language dialogues with Korean voiceovers, epitomizes a form of localization entailing translation, recording, and the nuanced performances by voice actors to craft a localized reproduction. The dubbing team endeavored to harmonize screen personas with voice renditions, synchronize the on-screen actor's lip movements with voice actor's vocal performances, and capture the essence of natural Korean speech. Production of dubbed versions was meticulously tailored to suit the medium's characteristics, broadcasting system, and cultural nuances, aiming to furnish translations reflective of Korean audiences' daily life, linguistic life, and cultural ethos. At times, the translation was abusive, conscious of censorship in the name of public broadcasting. Oral histories of dubbing personnel underscore a dual sense of pride: one in introducing "advanced" foreign culture and art to Korean audiences, and another in preserving Korean cultural identity through judicious translation choices and adept voice acting. The Korean-dubbed versions of foreign films

---

\* Chosun University



broadcasted on television during the 1980s and 1990s provided a distinct cinematic encounter compared to theatrical screenings, concurrently contributing to the standardization of cultural sensibilities among the public.

**Key words:** non-theater, television, Korean-dubbed versions of foreign films, oral history, translation, localization, cinema memory