

남북한 춘향전 영화를 통해 본 〈춘향전〉의 국민문학적 의미*

노지승**

1. 춘향전 영화는 왜 반복되었는가
2. 춘향전 영화와 시각적 표준화
3. 시각적 페티시즘으로서의 전통
4. 60년대 이후 남북한 춘향전 영화의 동질성
5. 춘향전과 국민문학의 자질

<국문초록>

현재까지 춘향전을 원작으로 한 영화는 18편이 제작되었지만 일부 영화들을 제외하고는 매우 유사한 장면화와 플롯을 가지고 있다. 이 글은 춘향전 영화가 비슷한 형태로 반복적으로 제작된 이유와 이 영화들이 흥행할 수 있었던 사회적 조건을 밝힘으로써 원작 춘향전이 국민문학으로서 갖는 의미를 밝히고자 했다.

식민지 시기 무성영화 <춘향전>은 일본인에 의해 연출되었지만 거시적으로 보면 1920년대 국민문학 담론이 본격화되는 상황 및 국민문학의 표준화라는 당대 문화계의 아젠다와 관련이 있었다. 1930년대에 제작된 토키 영화 춘향전 또한 자유연애 담론의 지지를 받아 신학문 교육을 받지 않은 관객에서부터 지식인 관객에 이르기까지 폭넓은 인기를 누릴 수 있었다. 해방 이후, 1955년 <춘향전>과 1961년 두 편의 영화인 <춘향전>과 <성춘

* 이 논문은 인천대학교 2016년도 자체 연구비 지원에 의해 연구되었음.

** 인천대 국어국문학과 부교수

향>은 국민국가의 문화적 정체성 즉 한국적인 것을 구성하기 위한 사회적 분위기 속에서 제작되었는데 모두 장면화와 시각화에 있어서 식민지 시기에 제작된 춘향전 영화들을 참조한 흔적이 엿보인다. 북한에서 제작된 춘향전 영화들 역시 등장인물들의 형상화와 장면화를 일부 사회주의적 이념에 맞게 수정, 변형시켰지만 기본적으로 식민지 시기부터 제작된 춘향전 영화들의 익숙한 장면화를 반복했다.

결과적으로 근대화 이후 혁신과 변화를 추구해왔던 한국 사회에서, 춘향전 영화들은 전통에 대한 페티시즘이라고 불릴 수 있을 정도로 비슷하게 정형화되어 제작되어 왔다. 즉 해방 후 남북한 춘향전 영화들은 예술 작품으로서의 혁신과 새로움보다는, 익숙함을 추구했는데 이러한 특징은 춘향전 영화의 특별한 관객성을 의식한 결과로 보인다. 그 만큼 춘향전 영화들은 매우 독특한 관객성을 지니고 있다고 할 수 있는데 관객들에게 춘향전 영화의 관람은 안정적인 소속감 혹은 공동체적 정체성을 확인하게 하는 의례적인 성격을 지니고 있었던 것으로 추측된다.

핵심어: 춘향전 영화, 국민문학, 남북한영화, 표준화, 장면화, 관객성, 전통, 페티시즘.

1. 춘향전 영화는 왜 반복되었는가

한국영화와 고전소설 춘향전과의 인연은 매우 각별하다. <춘향전>은 1920년대 초 식민지 조선에서 영화 생산의 역사가 시작된 이후 가장 많이 영화로 리메이크된 작품이다. 1923년 일본인 감독 하야가와 고슈(早川孤舟)에 의해 최초로 연출된 이후로 춘향전을 원작으로 제작된 영화는 현재 총 18편이다. 이 숫자에는 <춘향전>, <성춘향전>과 같이 원작의 스토리를 변형시키지 않고 제작한 영화들뿐만 아니라 애니메이션은 물론, <방자와 향단이>(1972)나 <탈선 춘향전>(1960)처럼 패러디된 영화들 그리고 <그 후의 이도령>(1936) <한양에서 온 성춘향>(1963)과 <방자전>(2010)처럼 시퀀(sequel)이나 스펀오프(spinoff)¹⁾의 형태로 제작된 영화들도 포함되어 있

다. 그러나 북한에서 각각 59년, 80년, 84년 제작된 세 편의 춘향전 영화는 이 숫자에 포함되어 있지 않다.

20세기 들어와 춘향전을 비롯한 고전소설이 영화화된 데에는 어떤 이유가 있었다. 이미 식민지 시기 평론가 임화(林和)가 지적했다시피, 조선영화가 처음 제작된 시기에 춘향전을 비롯한 고전소설들이 호출된 것은 당시 조선영화계의 자본이 매우 취약했기 때문이었다.²⁾ 고전소설을 원작으로 한 영화들은 친숙한 이야기였기 때문에 비교적 관객 동원에 유리했고 그럼으로써 단시간에 수익을 낼 수 있었다. 이러한 관객 동원의 효과로 인해 춘향전은 식민지 시기를 넘어 해방 이후에까지 대중문화의 판이 커질 무렵에 마치 구원투수처럼 등장해 영화계의 어떤 모멘텀을 만들곤 했다.³⁾ 물론 모든 춘향전 영화가 성공한 것은 아니었지만 1960년대 춘향전 영화들까지는 대체로 그러하다고 할 수 있다.

춘향전을 비롯한 고전소설들이 영화 제작에 오랫동안 호출되어 온 또 다른 이유는 원작에 이미 내재되어 있는 영화장르적 자질에서 일부 찾을 수 있다. 고전소설은 대체로 장르 영화로 제작되기에 알맞은 장르적 자질을 내재적으로 갖고 있다. 춘향전은 남녀의 사랑을 주제로 하고 있으므로 멜로드라마(melodrama)로 제작되기에 알맞은 주제를 갖고 있고 장화홍련전은 공포영화(horror film), 심청전은 판타지 영화(fantasy film), 홍길동전은 식민지 시기 ‘활극(活劇)’이라 불린 액션 영화(action film)의 속성을 갖고 있다.⁴⁾ 각 고전소설 원작들에 내포되어 있는 지배적인 장르적 자질은 영화를 만드는 스태프 사이의 소통을 돕고 관객들에게는 그 영화를 이해하고 해석하는 중요한 안내자가 됨으로써 제작의 의도와 관객의 해석을 일치시

1) 시퀀(sequel)은 후속편의 이야기이며 스피노프(spinnoff)는 이미 알려진 작품 속 등장인물이나 설정 등을 빌려와 전혀 다른 이야기로 제작된 영화이다.

2) 임화, 『조선영화론』, 『춘추』, 1941.11.

3) 이러한 춘향 영화의 평가는 비단 후일의 영화사 연구자들에 의한 평가만이 아니라 60년대 초부터 있었던 것이었다. “춘향은 국산 영화 발전의 수호신격”이라는 평가가 이미 1960년대 초에 있었던 것이다. 『녹음실 춘향전의 내력』, 『경향신문』, 1961.3.11.

4) 서구영화사에서 장르가 확립된 것은 할리우드의 경우 1930년대와 40년대를 경유하면서였고 장르 비평이라는 비평의 분야는 1950년대 이후에 성립되었다. 그러나 초기 조선영화도 1920년대부터 ‘인정비극(人情悲劇)’, ‘활극(活劇)’, ‘현대극(現代劇)’ 등의 명칭으로 지칭됨으로써 영화의 장르에 대한 인식이 희미하게나마 당시에 존재했음을 알 수 있다. 이러한 장르의 표시는 관객들에게 영화의 스타일과 주제를 간접적으로 전달하는 기능을 했다.

키는 효과를 낳는다.⁵⁾ 장르 영화가 일반적으로 상업영화에서 주로 애용되는 것은 ‘장르’가 관객들에게 예측가능한 내용과 내러티브적 문법을 제공함으로써 제작의 의도를 관객들에게 안전하게 전달하고 특정 영화에 대한 관객의 반응을 조정하는 유용한 소통 도구가 되기 때문이다.

춘향전 영화⁶⁾들은 춘향과 몽룡의, 신분을 뛰어넘는 사랑이라는 멜로드라마의 요건을 갖추고 있다. 그런데 ‘춘향전’이라는 타이틀 자체가 제작자와 소비자 사이의 커뮤니케이션의 측면에서 볼 때 이미 영화 장르의 기능들을 갖고 있다고 해도 과언이 아니다. 이미 원작에 익숙한 관객들은 ‘춘향’이라는 제목이 걸린 영화를 보는 순간, 그 영화에 대한 일정한 기대지평(horizon of expectation)을 갖게 되며 이러한 기대 지평에 기대어 영화를 보게 된다. 대부분의 춘향전 영화들은 ‘춘향전’이라는 타이틀에서 생성되는 관객의 기대지평을 벗어난 적이 거의 없었다. 예외가 있다면 가장 최근의 춘향전 영화인 <방자전>을 들 수 있는데 이 영화는 원작의 플롯을 변형시켜 춘향전 영화가 갖고 있었던 관객의 기대지평을 무너뜨린 사례에 속한다.

그러나 이러한 최근의 예외를 제외하면 대부분의 춘향전 영화들은 구성과 내용이 거의 동일하며 해피엔딩이라는 관객의 예측과 기대를 벗어난 적이 없었다. 필름으로 확인할 수 있는 1961년 <춘향전>부터 1970년대 <춘향전>까지, 리메이크된 영화 춘향전들의 시퀀스(sequence)는 만남-사랑-이별-시련-해후라는 다섯 개의 시퀀스를 기본으로 하여 동일하게 구성되어 있으며 인물들의 동일한 설정과 유사한 장면화가 보인다. 북한에서 제작된 1980년 <춘향전>과 1985년의 <사랑 사랑 내 사랑> 역시 몇 가지 사회주의적 요소들을 제외하면 남한에서 제작된 춘향전과 거의 흡사하다.

이러한 현상은 리메이크 영화들이 원작에 대한 각각 다른 해석을 토대로

5) 이러한 요소들은 거꾸로 장르 영화를 비판하는 이유가 되기도 한다. 릭 울트먼은 장르가 관객이 영화를 자유롭게 읽는 능력을 약화시키는 억압적인 시스템이라고 주장하기도 했다. 릭 울트먼, 『장르영화』, 제프리 노엘 스미스 편, 『옥스퍼드 세계영화사』, 김경식 외 역, 열린책들, 2005, 338~348면.

6) 이 글에서는 ‘춘향전 영화’라는 용어로서, 원작인 고소설 <춘향전>을 원작으로 한 여러 편의 영화들을 통칭해서 사용하고자 한다. 고소설 <춘향전>을 원작으로 하고는 있지만 각 영화들의 제목은 <만고열녀춘향전>, <춘향전>, <성춘향> 등 조금씩 다르기 때문에 이들 영화들을 ‘춘향전 영화’로 통칭하려는 것이다. ‘춘향전 영화’는 특정한 작품명을 뜻하는 것이 아니므로 이 글에서는 어느 특정한 텍스트를 지칭할 때를 제외하고는 ‘춘향전’에 낫표를 사용하지 않기로 한다.

제작된다는 점에서 이례적이다. 극장용 영화는 물론 텔레비전 에피소드를 통해 최소 오십 편 이상 제작된 19세기 영국작가 샬롯 브론테의 <제인 에어 Jane Eyre>의 경우도 각 영화들을 원작과 비교해 보면 기본적인 스토리라인은 물론 빅토리아 여왕 시대의 억압된 여성의 내면과 자아를 그려낸다는 기획에서는 동일하지만 영화의 구성과 인물들의 묘사에 대해서는 각 영화들이 상이하다. 그리고 바로 이러한 동일성 속의 차이들이 리메이크 영화들을 새롭게 볼 만한 영화로 만든다. 그렇다면 십 수편들의 춘향전 영화들에도 과연 그러한 각색(adaptation)의 차이가 있는 것일까. 몇 편의 패러디와 스피노프 영화들을 제외하면 춘향전 영화들은 그렇지 않다.

이러한 현상을 어떻게 받아들여야 할까. 춘향전이 ‘일종의’ 장르의 역할을 한다고 비유적으로 말한다 하더라도 춘향전 영화들이 거의 동일하다고 할 수 있을 정도로 유사한 구성과 장면화를 보이는 현상에 대해서는 보다 다른 차원의 설명을 요한다. 이러한 현상에 대해 춘향전 영화들이 수준 낮은 관객들을⁷⁾ 대상으로 안이하게 제작되었다고 부정적으로 치부하기에는 춘향전 영화가 갖는 사회적 의미는 생산자(제작자)와 소비자(관객)로 이루어진 영화계의 제한적인 범위를 뛰어넘는 것으로 보이기 때문이다. 춘향전 영화의 기록과 전설이 생산되는 와중에 춘향전 영화가 어떤 시기에 제작되어 흥행하거나 혹은 실패한 원인에 대해서 정확하게 해명된 적은 없다. 그 원인은 물론 명확한 인과론으로 규정될 수 있는 것은 아니지만 영화사적 맥락을 뛰어넘는, 보다 거시적인 맥락 속에서 파악 가능한 것으로 보인다.

추측하건대, 춘향전 영화들을 일별해 보면 춘향전 영화의 관객은 새로움과 자극보다는 익숙함과 예측 가능성을 요구하는 관객성(spectatorship)을 갖고 있다고 할 수 있다. 그런데 춘향전 영화의 전사(全史)를 살펴볼 때 이러

7) 식민지 시기부터 1980년대까지 한국의 관객들은 서구영화를 보다 즐겨보는 고급취향의 관객과 한국영화를 보다 즐겨보는 관객으로 이원화되어 있었다. 한국영화 관객들에는 여성들도 많았는데 이른바 ‘고무신짜’이라는 별칭으로 잘 알려진 여성관객들은 신파조의 한국 멜로 드라마를 즐겨보는 기혼녀 관객들을 가리키는 말이었다. 이러한 별칭에도 한국영화의 관객을 폄하하는 당시 영화계의 시선이 그대로 드러나 있다. 즉 한국영화의 관객들은 서구영화의 관객에 비해 저급하다고 치부되어 왔고 춘향전 영화들은 일반적으로 한국영화를 좋아하는 영화관객들을 대상으로 해서 제작되었다. 따라서 논리적으로 보면 춘향전 영화들은 고급취향의 관객들 혹은 서구 영화를 보다 즐겨 보는 관객들보다는 취향이 그다지 수준 높지 않았던 한국영화 팬들을 암묵적인 타깃으로 상정하고 만들어진 것이었다.

한 관객성이 ‘늘’ 형성된 것은 아니며 춘향전 영화도 ‘늘’ 흥행에 성공한 것은 아니었다. 춘향전 영화는 성공한 영화와 그렇지 않은 영화로 극명하게 갈린다. 식민지 시기 제작된 두 편의 춘향전 영화와 해방 이후 60년대 춘향전 영화는 성공적이었던 데 비해 70년대 이후의 춘향전은 그렇지 않았다. 1976년 <성춘향전>은 서울 개봉관을 기준으로 2만 명에 미치지 못했고 1987년 <성춘향>은 748명의 관객을 모았을 뿐이었다.⁸⁾ 이를 근거로 춘향전 영화의 흥행이 일반적으로 영화계의 호황 혹은 불황 여부와 궤를 같이 한다고 볼 수 있을까. 물론 1970년대 이후 ‘한국’영화의 지독한 불황을 염두에 둘 때 춘향전 영화의 실패도 자연스러운 것인지도 모른다. 그러나 성공하거나 실패한 춘향전 영화들이 대체로 동일한 플롯과 장면화를 갖고 있다는 점에서 보면 성공과 실패의 원인을 모두 영화계 불황에서 찾는 것은 조금 안이한 설명이다. 춘향전 영화들의 성공 원인을 영화 내적인 측면에서 찾는 것보다는 관객들로 하여금 춘향전 영화를 선택하게 하는 사회적 흐름에서 찾아보는 것이 더 타당할 듯하다. 영화의 관객성은 보편적이고 항존적이라기보다는 특정한 역사적 국면에서 형성되는 가변적인 것이기 때문이다.

따라서 이 글은 식민지 시기부터 1970년대까지 제작된 남한의 춘향전 영화와 1980년대에 북한에서 제작된 춘향전 영화를 폭넓게 살펴보면서 춘향전이 영화로 제작되어 관객들의 호응을 얻은 사회적 원인에 대해 탐색하고자 한다. 춘향전 영화가 특별한 관객성을 갖고 있다면 그 원인은 영화라는 제한적인 범주를 뛰어넘어, 보다 거시적인 분위기 속에서 찾아야 한다. 특히 민족적 정체성 혹은 국민국가 담론이 형성되는 시기에 제작된 춘향전 영화들은 흥행에 성공했다. 그러나 전통, 국민국가 담론이 부재하거나 그 동력을 잃어가는 시기에 제작된 춘향전 영화는 전혀 다른 결과를 보인다. 이러한 가설이 입증될 수 있다면 ‘전통’이 반복과 의례를 통해 발명되는 것처럼⁹⁾ 춘향전 영화의 반복적인 관람에는 관객들로 하여금 소속감 혹은 공동체적 정체성을 확인하게 하는 의례(ritual)의 성격이 있다고 말할 수 있을 것이다.

8) 「'춘향'의 영화사 우리 앞에 선 누이 같은 연인」, 『한겨레』, 1999.3.11.

9) 에릭 홉스봄, 『창조된 전통』, 박지향·장문석 역, 휴머니스트, 2004, 25면.

2. 춘향전 영화와 시각적 표준화

전통 담론과 국민국가 담론은 20세기에 형성된, 철저하게 근대적인 것이다. 한국에서 전통 담론과 국민국가 담론이 눈에 띄게 출현하는 시대로는 크게 두 시기를 꼽을 수 있다. 식민지 시기인 1920년대 그리고 분단 후인 1950년대에서 60년대 초이다. 이와 유사하게 북한의 1980년 이후도 전통과 민족 담론이 새로운 전기를 이루는 시기이다. 전통 담론과 국민국가 담론은 지식인들이 주체가 되어 생성된 것이지만 지식인이라는 소수의 발언 주체들만의 이슈라기보다는 당시의 시대적인 아젠다 혹은 집단정신으로 기능한다. 그리고 다른 아닌 영화는 이러한 시대적인 아젠다와 집단정신을 표현하는 대표적인 미디어이다.¹⁰⁾ 이 글의 2장에서는 바로 식민지 시기 국민문화 담론이 형성된 시기에 제작된 춘향전 영화의 의미 그리고 3장과 4장에서는 각각 분단된 이후 남한의 50년대와 60년대 그리고 80년대 북한에서의 춘향전 영화의 의미를 추적함으로써 춘향전 영화가 사회적 아젠다를 어떻게 구현하고 있는가를 살펴보고자 한다.

최초의 춘향전 영화는 3·1운동 이후 고양된 민족주의적 분위기 속에서 그리고 다른 한편으로는 근대적 미디어의 확장으로 대중문화가 막 팽창하는 시기에 제작되었다. 주지하다시피 최초의 춘향전 영화는 ‘일본인’ 감독에 의해 연출되었고 그 덕에 이 영화는 조선영화인들에게 조선인의 손으로 조선영화를 만들어야 한다는 강한 민족적 자극을 주었다. 일본인 연출의 춘향전이 제작되어 흥행에 성공하자마자 단성사의 박승필이 장화홍련전 제작에 들어갔고 뒤를 이어 윤백남 프로덕션은 심청전을 영화로 제작했기 때문이다. 앞서 당시에 민족주의적인 분위기가 있었다고 단정적으로 이야기했지만 민족주의적 분위기가 춘향전 영화 제작에 직접적인 원인이 된 것은

10) 앨런 & 고메리, 『영화의 역사 : 이론과 실제』, 유지나·김혜련 공역, 까치, 1998, 241면. 앨런과 고메리는 이 책에서 영화사의 접근 방식에 대해 4가지의 방향-미학적인 영화사, 기술적인 영화사, 경제적인 영화사, 사회적인 영화사-을 언급하고 있다. 사회의 반영물로서 영화를 보는 것은 이 중에서 ‘사회적인 영화사’의 시각으로서 영화를 분석하는 방법이다. 사회적인 영화사의 대표적인 저서로서는 지그프리트 크라카우어의 『칼리가리에서 히틀러까지』(1947)를 들 수 있는데 이 책에서 크라카우어는 영화에 나타난 시각적이고 구술적인 모티프들을 분석하여 영화에 반영된 사회의 모습, 즉 사회의 심리적 성향으로서의 집단정신을 밝혀내고 있다.

결코 아니었다. 최초의 춘향전 영화의 ‘제작’ 그 자체는 민족주의적이기보다는 민족적(ethnic)이라는 점에서 오히려 ‘반(反) 민족적이었다. 태생적으로 영화라는 매체는 제1세계 관객의 시선으로 제3세계를 볼거리(spectacle)로 만드는 서구인들의 제국주의적 시선을 내재하고 있었고¹¹⁾ 이러한 시선 역시 최초의 일본인 연출의 <춘향전>에 담겨 있었던 것으로 추정된다. 실제 기생을 <춘향전>에 출현시키고 이야기의 배경이 되는 남원에서 로케이션을 하는 등 조선적 볼거리를 카메라에 담아내려고 했기 때문이다.¹²⁾ 즉 일본인 하야가와는 기생으로 대표되는 조선적인 볼거리에 집착했고¹³⁾ 그것이 수익이 된다는 점을 꿰뚫고 있었던 듯하다.¹⁴⁾

그러나 <춘향전>의 연출자 하야가와가 애초에 갖고 있던 것으로 짐작되는 이러한 생산의 의도가 곧 관객 소비의 의도와 결과인 것은 아니다. 여기에서 초점화하려는 것은 제작의 의도가 아닌, 바로 조선인 관객들의 ‘소비’가 갖는 의미이다. 최초의 춘향전 영화가 일본의 제국주의적 관점에서 그리고 상업적으로 수익 창출을 위해 제작되었다고 하더라도 이 영화를 본 조선인 관객들의 쾌락과 흥행의 결과는 그 제작의 의도와는 다를 수 있다. 조선의 관객들이 춘향전 영화를 보러 간 것은 이 영화가 무엇보다도 ‘최초’로 완성된 조선의 극영화라는 프리미엄도 있었지만 자신들이 잘 알고 있는 이야기였기 때문이다. 잘 알고 있기 때문에 대중들의 호기심을 자극할 수도 있고 입소문이 되기에 유리했다.

조선인들이 원작인 고전소설 춘향전을 잘 알게 된 경로는 제각각 다르다. 옛 서책이나 딱지본을 ‘읽은’ 사람들도 있고, 구술된 이야기로 춘향전을 ‘들었던’ 사람도 있을 수 있다. 혹은 누군가는 1910년대 이후에 창극(唱劇)¹⁵⁾과 연쇄극¹⁶⁾으로 제작된 춘향전을 ‘보았을’ 수도 있다. 영화 <춘향

11) R.Stam & L.Spence, “Colonialism, Racism and Representation”, *Screen*, N0.24, 1983, pp.12~17.

12) 『映畫劇으로 化한 春香傳』, 『매일신보』, 1923.8.24.

13) 1923년 춘향전은 춘향 역에 실제 기생이었던 한룡(韓龍)을 출현시켰고 그 밖에 기생들이 등장하는 장면에도 실제 기생들을 등장시켰다. 『春香傳 上演』, 『조선일보』, 1923.10.19.

14) 최초의 춘향전 영화의 감독인 하야가와에 대해서는 거의 알려진 바 없지만 그가 제국주의적 시선을 갖고 있었던 것은 분명하다. 애초에 그가 연출한 영화 <만고열녀 춘향전>은 일본계 극장인 군산좌에서 1923년 상영되었고 일본의 제국극장에서도 상영될 계획이었다. 무성영화 <춘향전>이 정작 조선인들에게 상영된 것은 1924년에 하야가와가 경성의 조선극장을 인수한 이후였다.

전>의 관람은, 이렇게 각각 다른 방식으로 읽거나 들었거나 공연물로 본 춘향전을 스크린에 영사된 시각적 이미지로서 최초로 ‘보게’되는 상황이다.

고전소설의 영상화는 1920년대 국민문학의 재매개화 혹은 국민문학의 표준화라는 당대 문화계의 아젠다와 맞물려 있다. 최초의 춘향전 영화가 조선극장에서 상영된 1924년은 국민문학 담론이 본격화된 해이기도 하다. 국민문학 담론은 일반적으로 근대적인 국민국가(nation state)의 성립과 맞물려 있다. 근대에서 ‘누구나’ 알고 있는 텍스트를 통해 ‘상식(common sense)’이라는 표준화된 지식을 발견해내는 것은 국가든, 민족이든 상상의 공동체(imagined community)를 구성하는 데 핵심적인 요소이다. 누구나 알고 있지만 여러 개의 이본으로 전해져 정리되지 않는 텍스트를 하나로 통일하고 문체를 바꾸어 신문학답게 만드는 것은 그 상식을 표준화하는 데 필요한 과정이다. 최초의 영화 <만고열녀춘향전>도 비록 일본인 감독의 제국주의적 감각에 의해 시각화되기는 했지만 결과적으로는 춘향전을 시각 텍스트로 고정시키는 역할을 했고 이 텍스트를 널리 대중들 사이에 유포시켰다.

1920년대 식민지 조선에서 국민문학 담론은 제도로서의 국가라기보다는 국가를 대체한 개념으로서 ‘민족’ 문학의 성격이 강했다. 고전소설로서 춘향전이 처음부터 국민문학¹⁷⁾의 담론에 소환된 것은 아니었다. 국민문학 담론이 본격적으로 전개되고 영향력을 띠기 시작한 1924년에만 하더라도 춘향전이 특별히 국민문학으로서 호명되지 않았다. 그러나 1920년대 후반 국민문학론에서 춘향전은 고전소설 가운데서 늘 첫머리에 언급되는 소설로 등장하는데 이 과정은 좀 더 면밀히 살펴 볼 필요가 있다. 1920년대 초부터 발생한 국민문학 담론은, 1920년대 후반에 이르러서는 춘향전을 비롯한 고전소설을 국민문학의 예로서 인용하기 시작한다. 이 시기의 사이에, 앞서 언급한 하야가와와 무성영화 <만고열녀 춘향전>(1923)은 물론 토월회(土月會)의 신극(新劇) <춘향전> 공연(1925) 그리고 『동아일보』에 연재된 이

15) 판소리 춘향가는 <옥중화>라는 제목으로 창극화하여 1910년대부터 무대에 올려졌다. 유민영, 『한국근대극장변천사』, 태학사, 1998, 83면.

16) 김소량(金小浪)이 만든 연쇄극 <춘향가>가 단성사에서 상연되어 인기를 끌었다. 『金小浪一行의 連鎖活動寫眞 십팔일부터 단성사에서 처음 開幕』, 『매일신보』, 1922.4.17.

17) 국민문학 담론 자체는 실력양성론을 바탕으로 한 민족주의적 이념을 띤 담론이었다.

광수의 <일설 춘향전>(1925)이 놓여있다. 그리고 이 텍스트들은 모두 고전의 근대적 미디어로의 전환이라는 점에서 동일한 흐름 속에 놓여 있다.

1920년대 국민문학 담론은 1924년 10월 『조선문단』이 창간되어 이 문학 저널을 통해 주요한, 이광수, 최남선, 김동환 등이 일련의 글을 발표함으로써 본격화된다.¹⁸⁾ 『조선문단』이 간행되기 전, 초기 국민문학의 개념은 “늘 이 모양으로 남의 것을 수입모방에만 분망할 것이 아니라 엇더한 방식으로든지 민족적 자각을 환기시킴으로 국민독자의 문학을 일으킬 것이란 말씀입니다.”¹⁹⁾라는 언급에서처럼 ‘수입품이 아닌 것’이라는 네거티브한 정의방식과 ‘민족적 자각을 일으키는 것’이라는 매우 광범위한 정의를 통해 언급되었다.²⁰⁾

이러한 상황에서 간행된 『조선문단』은 국민문학 담론을 매우 구체적인 것으로 만든 저널이었다. 저널명에서부터 ‘조선’이라는 공동체를 문학의 단위로 지명하고 있는 『조선문단』은 매우 상징적인 저널명이 암시하듯 국민문학에 대한 요구를 곧 조선적인 것이 무엇인가 하는 질문과 상통하는 것으로 치환시켰다. 20세기에 새로운 ‘신(新)문학이 들어온 이후 ‘신(新)’으로 지칭된 외래의 이물질들은 ‘조선적인’ 문학을 구성하게 하는 힘이 되었다. 그런데 『조선문단』이 창간된 1924년 경, 국민문학 주창자들은 과거의 문학을 근대적인 형식으로 거듭나게 하는 것을 두고 ‘국민문학’이라고 불렀다. 그 일례로 1924년 12월부터 연재 예고가 나갔지만 실제로는 이로부터 약 1년 뒤인 1925년 10월부터 연재된 <일설 춘향전>을 들 수 있는데 저자 이광수는 이것이 분명히 국민문학의 기획 하에 창작된 것임을 밝히고 있다. 이광수는 “귀족 계급으로부터 초동 목수에 니르기까지 이 이야기를 모르는 이가 없고 이 이야기중에 한 두 구절을 부르지 않는 사람이 없다. … 춘향전

18) 구인모, 『한국 근대시의 이상과 허상: 1920년대 ‘국민문학’의 논리』, 소명출판, 2008, 제1장 1920년대 한국문학과 전통의 발견, 제2장 국민문학론의 전개와 시조부흥론 참조.

19) 평양H생, 『문인회에 바라는 말』, 『동아일보』, 1924.1.6.

20) 본격적인 국민문학 담론은 1924년부터 1930년까지의 6년간의 기간에 걸쳐 있는데 특히 1924년 10월 창간된 『조선문단』에서 본격화되었다. 『조선문단』은 창간호부터 이광수의 『문학강화』와 주요한의 『노래를 지으시려는 이에게』의 연재를 시작한다. 이 두 편의 문학론에서 이광수와 주요한은 국민문학의 가치, 국민적 정조에 대해 언급함으로써 국민문학의 본격적인 담론의 장을 열게 된다. 국민문학론은 1920년 중반 이후에는 역시 『조선문단』에 게재된 최남선의 시조부흥론으로도 이어진다.

심청전은 우리 시인의 손을 거치어 알리고 씻기고 정리되어서 참된 국민문학이 되어야할 운명을 가진 것이다.”²¹⁾ 이광수는 춘향전이 개작되어야 하는 이유로 표준화의 문체와 낮은 취향의 재담과 음담패설을 들고 있다. 이광수의 일설 춘향전이 지식인 중심의 계몽주의적 관점에서 비롯되었음은 자명하다. 그는 민중 취향의 재담과 음담패설을 춘향전의 수준을 떨어뜨리는 요인으로 거론했기 때문이다.

이광수의 이러한 의도를 두고 정전화 혹은 표준화라고 부를 수 있다. 춘향전의 내용과 문체를 바꿈으로써 춘향전 텍스트를 확정짓고 그 텍스트를 춘향전의 표준적인 텍스트로 만들겠다고 말하고 있기 때문이다. 이러한 기획의 측면에서 보면 이광수의 <일설 춘향전>이 연재되기 이전에 상연된 토월회의 신극 <춘향전>도 분명한 근대적 표준화 작업이었다. 토월회는 1925년 3월 조직을 합자회사의 형식으로 바꾼 뒤 광무대를 상설 극장으로 하여 신극만을 공연하던 레파토리에 조선의 고전소설과 전설을 포함시키는 방침을 세우게 된다. 이러한 방침의 결실로, 토월회는 <춘향전>을 1925년 9월 10일부터 10월 초까지 공연하게 된다. 원작을 10막으로 구성하고 현대적 무대장치로 바꾼 <춘향전>은 그 이전의 연쇄극이나 창극의 형태와는 달리 신극적 실험으로서 그 의의가 있다. 이후 토월회는 <춘향전> 공연을 마치고 바로 뒤이어 <심청전> 공연을 하게 된다.

이러한 일련의 <춘향전>의 표준화 작업 혹은 근대적 재매개화 작업의 시초에 하야가와 무성영화 <춘향전>이 맨 서두에 놓일 수 있다. 1924년 조선극장에서 상영된 영화 <춘향전>은 완전히 시각적인 것은 아니었다. 무성영화이기 때문에 무성 영화 <춘향전>은 변사(辯士)의 연행(performance)을 통해 내용에 대한 가이드가 제공되는, 여전히 ‘듣는’ 이야기이기도 했기 때문이다. 그러나 이러한 근대적 매체로의 전환 작업은 전근대 문학의 ‘구술성’을 완전히 삭제하지는 못했지만 일부 삭제하는 것이었다. 이전의 소리로 듣거나 책으로 읽던 춘향전이 수용자의 상상 속에 있었다면 비록 변사의 도움을 받는 형태이기는 하지만 영화 <춘향전>은 사각의 프레임(frame)을 시각적 이미지로 채운 텍스트로 거듭났기 때문이다. 물론 하야가와 <춘향전>은 필름이 남아 있지 않기 때문에 최초로 시각화한 <춘향전>의 장면들이 춘향전을 어떻게 묘사했

21) 『소설예고, 春香改作 春香-춘원작』, 『동아일보』, 1925.9.24.

는지는 확인할 수 없다. 뿐만 아니라 1935년 최초의 토키영화 <춘향전>도 필름이 남아 있지 않다. 그러나 식민지 시기 제작된 이 두 편의 <춘향전>은 분명, 이후의 춘향전 영화들에게 매우 강력하게 영향을 미치는 표준적인 이미지를 제공하고 있었음은 다음의 글에서 짐작할 수 있다.

그리로 나와 무대정면을 바라보니 오늘은 第 몇 제 幕인지 南原府使 잔채날 光景이라 大廳正面에는 舊官使道 생일 大宴에 格이 맞게 어느 큰 大家집 잔치상 가치 靑黃綠白의 온갖 果實을 괴여는 宴會床을 버젓하게 차려 노았고 그 東軒大廳 너른 마당에는 朝鮮券番서 왔다는 열 칠팔 나는 어엿븐 童妓 넷이 넷날식 을 굿불긋한 彩衣를 입고 가운데 세운 大鼓 주위를 빙빙돌녀가며 입으로는

「지화-자- 지화자- 지화자절시구-」를 부르면서 圓舞를 한다. 무지갯빛 五色彩色 자락이 빙긋오르는가 하면 어느새 북에 가 마저서

「등...」

하고 멧진 북소래 울니면 그 엽헤 聲樂傳習所에서 왔는지 여섯 舊式樂士가 三絃六角으로 필닐니 불면서 그를 바더 넘긴다. 꿈가튼 光景이다.²²⁾

1935년 토키 <춘향전>의 한 장면에 대한 이러한 묘사를 통해 비록 일부이지만 토키 <춘향전>에서 구현된 사또 생일잔치의 장면화가 이후의 춘향전 영화와 그다지 다르지 않음을 알 수 있다. 대청에 과일을 크게 괴여 놓은 생일상이 차려져 있고 동헌의 마당에는 큰 북이 있고 기생들이 원무를 돌아가면 춘다. 이러한 장면화는 사또의 생일잔치를 묘사하는 이후의 춘향전 영화와 유사하다. 물론 춤을 추는 기생의 모습과 숫자 그리고 분절되는 쇼트(shot)의 개수들은 다를 것으로 추정되지만 전반적인 화면 구성 자체는 매우 유사하다 할 수 있기 때문이다.

이러한 장면화는 원작 소설에서 언어로 묘사된 많은 디테일들을 시각적으로 매우 간명화시킨 것이다. 영화감독이자 배우 그리고 소설가인 심훈은 춘향전 영화를 만들고 싶다고 말하면서 다음과 같이 의미심장한 말을 했다. “나는 수년전부터 이 작품(춘향전-인용자)을 각색해 보려고 고본 춘향전, 일설 춘향전, 지금도 해마다 사오만 부 팔린다는 옥중화, 옥중기연 등 육칠 종의 춘향전을 정독해 보았다. 읽은 뒤에 나는 몇 번이나 붓을 던졌다. … 그 스케

22) 『映畫, 春香傳 박이는 光景 조선서는 처음인 토-키 활동사진』, 『三千里』, 1935.9. 124면.

일이 너무나 웅대하고 인물의 배치와 장면의 구성이 너무나 복잡해서 여간한 준비를 가지고는 실제로 제작할 엄두가 나지를 않기 때문이다.”²³⁾ 심훈의 고민은 그가 읽었던 원작을 그대로 시각화하는 과정에서 원작의 많은 것을 포기해야 한다는 것 즉 춘향전의 시각화가 필연적으로 여러 버전의 원작들에 내재해 있는 수다(數多)한 언어를 포기하고 이를 단순화해야 한다는 데서 온다. 원작소설 춘향전이 지시하는 대로 인물의 배치, 장면의 구성을 하게 되면 “너무나 복잡하게” 되기 때문이다.

식민지 시기 제작된 두 편의 춘향전 영화는 영화 춘향전을 시각적 버전으로 고정하려고 했다는 점에서 국민문학의 방향과 일치했고 이 버전이 이후에 하나의 참조점이 되었다는 점에서 표준화라고 불려도 무방할 듯하다. 그러나 식민지 시기에 제작된 두 편의 <춘향전>은 흥행에는 성공했지만 완성도에 있어서는 당시 관객의 시선에서 보아도 미흡했다. 무성영화 <춘향전>은 물론 35년의 토키 <춘향전>도 스토리가 잘 이어지지 않을 정도로 내용이 구성되어 있어서 이미 내용을 알고 있는 사람이 아니라면 이해될 수 없을 정도라는 지적을 받기도 했고 또한 원작에 등장하는 유명한 어구들을 영화의 대사로 사용하지 않아서 원작의 느낌을 희석시켰다는 지적을 받기도 했기 때문이다.²⁴⁾ 이러한 지적은 이후의 춘향전 영화 제작에 피드백 되어 반영되었던 것으로 보인다. 스토리 라인을 춘향과 몽룡의 사랑을 중심으로 하여 만남-사랑-이별-시련-재회라는 시퀀스로 간명화시켜 스토리를 응집력 있게 만들고 원작의 대사를 등장인물들의 대사에 적극적으로 삽입했기 때문이다.

그러나 결과적으로 식민지 시기의 춘향전 영화들은 당시의 분위기 속에서 전근대적 텍스트의 근대적 표준화 작업 즉 ‘국민문학’의 시각적 재매개화라는 근대적 기획으로 자리매김될 수 있었고 완성도 높은 텍스트는 아니었지만 모두 ‘최초’라는 타이틀로 인해 흥행에는 성공적이었다. 또한 당시에 유행했던 근대적인 자유연애 담론이 그 흥행의 원인이 되었던 것도 분명하다. 특히 권력에 굴하지 않고 절개를 지키는 ‘춘향’의 열행(烈行)이 근대의 낭만적인 사랑(romantic love)²⁵⁾이라는 의미를 획득하면서 춘향이 지

23) 심훈, 「다시금 本質을 究明하고 영화의 常道에로」, 『조선일보』, 1935.7.15.

24) 인물, 「조선 최초의 발성영화 춘향전을 보고(中)」, 『동아일보』, 1935.10.12.

식인 관객들에게도 어필할 수 있는 인물이 되었던 것도 춘향전 영화 흥행의 한 요인이었다. 설문조사에 의하면 많은 근대 문인들은 ‘춘향’을 가장 사랑하는 소설 속 여성 인물로 꼽기도 했고²⁵⁾ 소설가 박태원과 강경애는 어릴 적 자신들을 문학의 세계로 이끈 최초의 의미 있는 소설로 춘향전을 꼽기도 했다.²⁷⁾

1930년대 이후 <춘향전>은 사회주의적 시각에서도 고평되기도 했는데 김태준은 1931년 동아일보에 연재한 <조선소설사>에서 춘향과 몽룡의 결합을 “계급과 세습을 초월한 혁명적 시련”²⁸⁾으로 고평함으로써 훗날 북한에서 춘향전이 사회주의적으로 전유될 수 있는 주요한 해석의 틀을 마련하기도 했다. 또한 30년대 후반의 『문장(文章)』지를 중심으로 전통론이 일 때 1940년 『문장』에 춘향전이 이명선에 의해 연재되기도 했다. 이렇듯 춘향전은 국민문학 담론의 시각에서는 물론, 여러 입장들을 초월하여 어느 담론에서도 긍정적으로 의미화되었고 이러한 긍정적인 가치화는 분명 춘향전 영화의 주요한 흥행 요인이었다. 조선영화에 무관심하고 주로 수입된 서구영화들만을 주로 보았던 근대 지식인들도 토키 <춘향전>은 기꺼이 찾아가 보았을 정도였다. 영화 <춘향전>의 흥행에는 앞서 언급했듯이 각자의 시각과 입장의 차이를 떠나 모두들 춘향전을 긍정적으로 의미화했던 수용자들이 큰 영향을 미쳤다고 할 수 있다.

3. 시각적 페티시즘으로서의 전통

식민지 시기 춘향 영화들이 흥행에 성공하여 결과적으로 국민문학으로

25) 낭만적 사랑은 유일한 사랑, 사육 없음, 개인의 주권, 개인의 영혼과 육체의 융합, 법적, 도덕적 질서에 대한 전복적 힘 등으로 표현된다. 에바 일루즈, 『낭만적 유토피아 소비하기-사랑과 자본주의의 문화적 모순』, 박형신·권오현 역, 이학사, 2014, 31면. 이러한 낭만적 사랑의 하위 개념에 춘향의 사랑이 들어맞는다는 사실을 알 수 있다.

26) 김안서 외, 『내가 조와하는 소설 중의 여성』, 『삼천리』, 1931.12.

27) 박태원, 『순정을 짓밟은 춘자』, 『조광』, 1937.10; 강경애, 『자서소전』, 『여류단편집집』, 조광사, 1939 박태원은 안잡자가가 세를 내은 <춘향전>을 읽고 이야기책에 빠져들게 되었고 강경애도 아버지가 읽다 놓아둔 <춘향전>을 읽으면서 국문을 깨쳤다고 말하고 있다.

28) 김태준, 『조선소설사-결작 춘향전의 출현』, 『동아일보』, 1931.2.6.

서 춘향전의 입지를 굳게 했다는 점은 이미 2장에서 언급한 바 있다. 각자의 시각과 입장의 차이를 떠나 누구든 춘향전을 좋아했던 것이 춘향전 영화가 흥행할 수 있는 조건이었다. 20년대 담론들이 춘향전을 ‘국민문학’으로 부르기는 했지만 국가가 부재하는 상황이었기 때문에 근대국가를 전제로 국민문학을 말한대기보다는 공동체로서의 ‘민족’을 염두에 둔 것이었다. 20년대 국민문학 제창자들은 국가가 부재하는 상황에서 ‘국민’문학을 말한다는 것이 무엇을 의미하는 것인지에 대해서는 특별한 자의식을 갖지 않았다. 즉 이들은 식민지인들로서 ‘국민문학’이라는 용어가 내포하고 있는 논리적 균열을 인지하지 못했다.

문제는 해방 이후이다. 해방 이후 비록 분단되었지만 ‘국가’가 세워졌다. 이전에는 민족과 민중과 국민이라는 용어들이 잘 규정되지 않은 채 혼란스럽게 쓰였다면 정부가 수립된 이후는 실제로 국가가 만들어지고 이것의 문화적 콘텐츠를 채우는 작업들이 ‘한국적인 것’의 발견이라는 타이틀을 걸고 시작되었다. 이 글에서 광범위한 50년대 전통론을 일별하는 것은 구체적으로 다룰 만한 사안은 아니므로 그보다 범위를 좁혀 춘향전 영화의 제작에서 관련한 영화계와 사회적 움직임에 주목하고자 한다.

춘향전 영화는 해방 이후 50년대 후반에 붐을 이룰 만큼 집중적으로 제작되었다. 이규환의 <춘향전>(1955)을 비롯한 여성 국극 형식의 <대춘향전>(1957), 최초의 16mm컬러 영화 <춘향전>(1958)이 50년대 후반에 연이어 제작되었는데 이 가운데서 이규환의 <춘향전>은 해방 이후의 최초의 춘향전 영화로서 1955년의 최다 관객동원은 물론이고 한국영화의 붐을 알리는 영화였다. 영화사에서 1955년 <춘향전>에 대한 의미는 이미 충분히 언급되어 왔기 때문에 이 글에서 특별히 재론할 여지는 없다. 단지 이 글에서 주목하고자 하는 바는 다른 아닌 ‘1955년’이라는 시기에 관한 것이다.

한국전쟁이 끝난 뒤 영화계는 ‘세계’의 눈을 의식하여 ‘한국’영화를 만들어야 한다는 강박에 사로잡혀 있었다. 한국에서 생산된 영화는 이미 그리고 당연히 ‘메이드 인 코리아’였지만 서구인들이 보았을 때 내용적으로 한국적인 것을 영화에 담아 해외 영화제에서 수상하거나 해외에 수출함으로써 한국의 존재감을 확보해야 한다는 것이 당시의 감각이었다. 보편으로서의 서구와 대비되는 한국적인 것을 만들거나 발견해야 한다는 강박은 문화

계 가운데서도 영화계가 강한 편이었다. 문화 상품들은 수입과 수출을 통해 이미 초국가적(transnational)인 소비가 가능하지만 특별히 영화는 다른 문화상품들(예컨대 문학)에 비해 전(全)세계 소비자들이 공유할 수 있는 가능성이 매우 크다는 이유에서였다. 또한 영화는 자국의 명소를 시각적으로 광고하는 관광업(tourism)의 효과도 있었다.

신상옥 감독의 영화 <코리아>가 개봉된 1954년은 남원에서 춘향제가 시작되고 전쟁 중에 파괴된 광한루 보수 공사를 시작하는 시점이기도 했다. 모두 네 개의 에피소드로 이루어진 이 영화는 ‘코리아’라는 제목에 걸맞다고 생각되는 내용들 즉 불국사, 이순신, 춘향전 등으로 채워졌다. “이 영화를 통해서 세계의 이목을 집중케 하고 있는 우리 조국에 새로운 인식을 해 줄 것만은 틀림없을 것으로 믿는다.”²⁹⁾라는 영화에 대한 기대는 바로 한국적인 것이 서구라는 타자를 기준으로 구성된 것임을 방증하고 있다.

구성된 것으로서의 한국적인 것은 50년대 남한의 전 분야에 걸쳐 형성된 미국화(Americanization)에 대한 반(反)작용이기도 했다. 그리고 미국화에 대한 반작용의 흐름 속에서 ‘춘향’은 또다시 호명된다. 50년대 젊은 여성들 사이로 나이론 양장과 퍼머넌트가 유행하고 중산층 여성들 사이에서 댄스와 같은 양풍이 불어 ‘유행의 노예가 된’ 시점에 ‘춘향’은 다시 한국여성의 자랑으로 치켜세워진다. “슬프다! 우리의 누이들은 어찌하여 이처럼 극단으로 흐르게 되었는가? 요즘 거리의 풍경은 하나의 가장행렬이다. … 나는 차체에 우리 여성들에게 그들의 자랑인 춘향을 상기시키고자 한다. 우리의 옛 여성들은 고상했으며 암시적인 매력을 지니고 있었다.”³⁰⁾

이러한 언급을 통해 50년대 미국화의 반작용으로서 한국적인 것이 새롭게 부각되고 춘향전이 보수화된 가치의 상징으로 떠오르는 분위기를 파악할 수 있다. 56년 이화여대 학생들이 5막 구성의 춘향전을 공연하여 큰 반응을 얻은 것도 당시 새로운 유행(양풍)의 주체가 바로 여대생들이었다는 점을 고려하면 사뭇 다른 의미도 다가온다. 50년대 문학계에서도 춘향전은 일종의 열풍이라고 부를 수 있을 정도로 자주 호출되었다.³¹⁾ 산문으로 패

29) 「코리아」, 『동아일보』, 1954.4.25.

30) 성일봉(인천 내동), 『맹목에 젖은 한국여성 전통의 미 점차 망각 일로』, 『경향신문』, 1955.12.1.

31) 박계삼의 시 이외에도 1950년대 소설로 재생산된 춘향전은 다음과 같다. 다음의 표는 노지

러디되거나 개작된 것은 물론, ‘춘향’을 현대시의 주제로 삼은 대표작들인 서정주와 박재삼의 시가 간행된 것도 바로 1950년대였다. 서정주의 <추천사>가 발표된 것은 1947년이지만 ‘춘향의 말’이라는 부제가 붙은 이 연작시는 1956년 간행된 서정주의 세 번째 시집 『서정주 시선』에도 실려 있었다. 서정주의 영향력이 막강했던 문예지 『현대문학』은 1957년 신예 시인 박재삼의 시(詩) <춘향의 마음>에 신인상을 주었다. 이러한 일종의 춘향 열풍에서 54년에 시작된 남원 춘향제도 빼놓을 수 없는데 기사 상으로는 춘향제에 수만 명이 모여들었음을 확인할 수 있다. 춘향제에는 방자 씨름대회나 시조대회 한시 백일장도 있지만 하이라이트가 된 것은 무엇보다 인기투표로 춘향을 뽑는 행사였다.

1955년 이규환 연출의 영화 <춘향전>은 50년대 춘향 열풍에서 가장 특기할 만한 사건이었다. 당시의 영화계는 개봉한 지 2주만에 개봉관에서서만 8만 명을 동원할 정도로 흥행한 이 영화로 인해 흥분 상태에 있었다. 이 영화의 필름 역시 남아 있지 않지만 확인되는 사진으로는 전작(前作) 춘향전 영화들의 구성과 시각화에서 그다지 많이 벗어나 있지 않음을 짐작할 수 있다. 식민지 시기 두 편의 <춘향전> 필름이 언제까지 남아 있었는지는 현재로서는 알 수 없지만 1904년생 이규환이 이미 식민지 시기에 <임자 없는 나룻배>(1932)와 <나그네>(1937)를 연출한 감독으로 특히 토기 <춘향전>의 후속작인 <그 이후의 이도령>(1936)³²⁾을 연출한 감독이니

승, 『영화관의 타자들: 조선영화의 출발에서 한국영화 황금기까지 영화보기의 역사』, 엘피, 2016, 254면을 참조하였다.

저자	장르	제목	출판사/개재지	비고
이주홍	소설(長)	탈선 춘향전	1951년 남광문화사	『탈선 춘향전』은 처음에는 희곡으로 1949년 『대중신문』 연재시작. 1950년 『부산일보』 희곡연재 체계. 소설로는 1951년 완성
조풍연	소설(長)	나이론 춘향전	『한국일보』 일요판, 1954년 연재	1955년 진문사 단행본 1955년 『한국일보』에 續『나이론 춘향전』 연재
조택원	소설(長)	新稿 춘향전	1956년 현암사	무용가 조택원의 현대소설
조훈파	소설(長)	성춘향	『女苑』1956~1957	
안수길	소설(短)	이런 춘향	『자유문학』1958.11	미군과 동거하고 버림받는 춘향
박계주	소설(長)	寫眞 춘향전	1961년 삼중당	홍성기 감독의 영화 『춘향전』(1961)의 스틸 수록

32) 대구 오양(五洋) 영화사가 이 영화의 제작을 시도한 바가 있다는 점은 확인되지만 개봉과 완성 여부는 불분명하다.

만큼, 그가 1935년작 이명우 연출의 토키 <춘향전>을 보았을 확률은 매우 높다. 이 밖에도 이규환이 참조했을 법한 또 다른 춘향전 영화는 바로 이 병일 감독의 <반도의 봄>(1941)이다. <반도의 봄>은 춘향전을 원작으로 한 것은 아니지만 춘향전 영화를 제작하는 과정에서 겪게 되는 영화계 사람들의 고민과 어려움을 담은 영화이다. 이 영화는 춘향전 영화를 제작하는 과정 자체를 영화화한 자기반영성(self-reflexivity)을 담은 영화로 영화 속에서 제작 중인 춘향전 영화가 꽤 많은 부분 삽입되어 있다. 다음은 1923년부터 1961년 춘향전 영화의 스틸 사진들이다. 이 스틸 사진들을 참조해 보면 식민지 시기와 해방 이후의 춘향전 영화들에서 유사한 시각화가 있었음을 알 수 있다.

식민지 시기 영화는 물론 1950년대 춘향전 영화의 필름이 소실되어 있는 상황에서 스틸 사진들만을 비교한다는 것은 분명 정확한 비교가 될 수 없음은 물론이다. 그러나 불완전한 비교임을 감안하더라도 영화의 시각화가 몇 개의 공통적인 시각적 표상들에 의해 구성되어 있다는 점은 확인할 수 있다. 언어를 통한 묘사가 시각적 묘사로 바뀌면서 옛것이라고 할 수 있는 몇 가지의 것들이 시각적으로 '선택'된다. 인물들의 의상은 물론, 술병과 소반, 가야금, 촛대, 발(簾), 고가구 그리고 감옥에서 춘향이 쓰고 있는 칼(형틀)과 같은 소품들, 그리고 실제 '광한루'이거나 아니면 광한루를 연상하게 하는 장소나 옥지환과 면경을 교환하는 이별 장면(그림 4, 그림 6, 그림 8)의 시각적 구성은 거의 동일하다. 또한 고개를 못 들 정도로 늘 수줍어하지만 마치 '해피엔딩'의 확신을 갖고 있는 듯 변사또에게 당당하게 항의하는 춘향의 성격화까지, 춘향전 영화는 새로운 해석을 시각화에 적용시킨다기 보다는 이전의 영화 텍스트들의 시각적 표상들을 반복하여 재현하고 있다.

이러한 현상은 무엇을 의미하는 것인가. 이러한 표상의 반복적 재현은 옛것들 소위 '전통'이라고 불릴 수 있는 표상들에 대한 일종의 몰신숭배 즉 페티시즘(fetishism)이라고 부를 수 있을 정도로 고착되어 있다. 이러한 시각적 구성의 안이함에는 당시 영화계의 고질적인 자본난이나 기술 부재도 한 몫을 했다. 1955년 <춘향전>의 제작자는 “민족문화를 대표하는 춘향전을 그 시대의 의상, 건축 등 화려한 생활 색채를 살려서 천연색으로 촬영하는 것이 누구나 희망하는 것이지만”³³⁾ 당시 한국영화계의 기술과 자본의

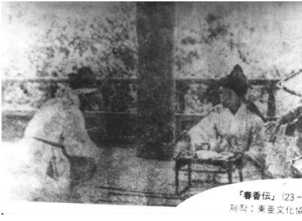


그림 1 1923년 <춘향전>(무성영화)



그림 2 1935년 <춘향전>(토키)



그림 3 1941년 <반도의 봄>

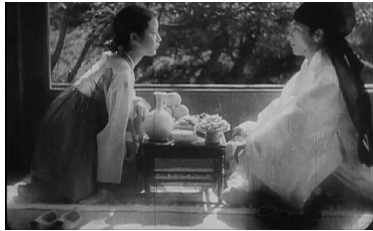


그림 4 1941년 <반도의 봄>



그림 5 1955년 <춘향전>



그림 6 1955년 <춘향전>



그림 7 1961년 <춘향전>(홍성기 감독)



그림 8 1961년 <춘향전>(신상옥 감독)

33) 이철혁(춘향전 제작자), 『春香傳 製作餘談』, 『신태양』, 1954.10, 92면.

부족으로 가능하지 않음을 말하고 있기도 하다. 또한 제작자는 컬러 영화가 하나의 대안이 될 수 있는 것처럼 말했지만 컬러 영화로 제작된 1961년 두 편의 춘향전 영화도 시각적인 측면에서 그다지 다르지 않았다.

그 이유와 원인이 제작비 부족에도 있었지만 이러한 시각적으로 전작과 거의 동일하게 구성된 영화 <춘향전>은 당시의 관객에게 그러한 유사함과 동일함을 이유로 비난받지 않았다. 오히려 관객들에게 이렇게 반복되는 표상들은 어떤 안정감을 부여한다. 관객들에게 <춘향전>은 “동작이 느리고 녹음도 어색한” 기술상의 문제가 없는 것은 아니지만 “가슴을 파고드는 것”³⁴⁾을 느끼게 하는 영화였다. 영화의 완성도나 새로움과는 관련 없이 오히려 반복되는 재현이 대중들에게 감상에 있어서 어떤 심리적 안정감을 주었다고 할 수 있다. 즉 춘향전 영화는 현실을 반영하고 비판적으로 바라보는 리얼리티나 예술로서의 새로움은 없지만 끝없이 변화와 혁신을 강요하는 모더니티의 강박³⁵⁾에서 자유로운 영화였다.

식민지 시기에도 그러했듯이 이러한 안정감은 지식인들의 보다 지적(知的)인 담론들에 의해 그 정당성이 확보되었다. 식민지 시기에는 국민문학론이나 자유연애론 등이 그러한 역할을 했던 지적(知的) 담론들이었다면 해방 이후 50년대에는 타자의 시선을 내면화한 ‘한국적인 것’에 대한 욕망이 그 역할을 했다. 혹은 급속한 미국화에 따른 한국 여성들의 풍속과 패션 상의 변화를 제어하고 일갈하는 20세기 열녀 담론이 그 기능을 하기도 했다. 실제로 춘향은 한국전쟁으로 수많은 전쟁 미망인이 발생했던 50년대에 20세기 열녀로서 새롭게 재평가되기도 했다. 춘향은 “이 나라 선량한 백의민족의 구원의 여상”³⁶⁾으로 예찬되기도 하고 춘향의 행동이 “윤리적이고 현실적인 의식이 재재되어있는 미(美)”³⁷⁾, “인본적인 항거적인 열절(烈節)”³⁸⁾

34) 『화제의 영화·춘향전 한국 영화사상 초유의 히트』, 『한국일보』, 1955.1.26.

35) 마살 버만, 『현대성의 경험』, 현실문화사, 2004, 151~152면. 마살 버만은 자본주의를 지배하는 부르주아 계층의 특성과 멘탈리티를 두고 ‘혁신적인 자기파괴’라고 부르고 있다. 이 말은 부르주아 사회가 건설하는 모든 것들이 바로 그 자체를 파괴하기 위해 건설되는 역설적인 상황을 가리킨다. 작업장의 기계나 일상적으로 입고 있는 옷부터 마을, 도시, 국가까지 더 많은 이익을 남길 수 있는 형식이 있다면 기존의 것은 재순환되거나 대체될 수 있다. 마살 버만은 이러한 상황을 가리켜 상징적으로 부르주아 사회의 건축물들은 피라미드나 고딕식 성당이라기보다는 곧 허물어지는 ‘텐트와 야영장’에 가깝다고 말한다.

36) 『길이 간직될 춘향의 뉘』, 『동아일보』, 1962.5.15.

37) 이어령, 『이것이 한국이다-흙 속에 저 바람 속에』, 문학사상사, 1986, 186면(월 발표는 1963

로 예찬되었던 것도 춘향전 영화가 생산되고 흥행하는 데 기여했다. 강조되어야 할 점은 춘향전 영화들이 유사한 시각적 표상으로 재생산되었지만 관객들은 새롭게 만들어지는 춘향전 영화에서 어떤 ‘새로움’을 바라지 않았다는 점이다. 춘향전을 새로운 담론의 맥락에서 새롭게 전유하려면 무엇보다 춘향전 자체가 어떠한 고정적인 텍스트로 대중들의 머릿속에 자리하고 있어야 했다. 비독창적인 춘향전 영화들은 바로 이러한 대중들의 머릿속에 자리잡은 춘향전을 인증하듯 고의적으로 ‘안이하게’ 제작되어야 했던 것이다.

4. 60년대 이후 남북한 춘향전 영화의 동질성

1950년대 후반의 춘향전 열풍을 고려해 보면 1960년 두 편의 춘향전 영화의 제작이 동시에 발표되고 이 영화들 사이의 흥행 경쟁이 과열된 것도 무리가 아니었다. 1955년 춘향전이 대흥행한 지 불과 5년이 흐른 시점에서 당시로서는 최고의 신예 감독인 홍성기와 신상옥이 이 영화 연출에 동시에 뛰어들 정도로 춘향전에 대한 사회적 기대감은 높았던 것이다.³⁹⁾ 또한 이들 춘향전 영화가 흥행 경쟁을 벌이던 1961년 초는 4·19 혁명 이후로, 민족주의적 분위기가 보다 강화되었던 시기이기도 하다.⁴⁰⁾ 그리고 춘향전 영화들의 흥행은 이러한 분위기와 무관치 않은 것으로 보인다.

년)

38) 이능우, 『춘향전』, 『경향신문』, 1969.12.27.

39) 제작을 먼저 계획한 것은 신상옥이었지만 홍성기 감독이 신상옥의 제작 발표를 한 후 춘향전 영화를 제작하겠다고 나서서 논란이 커졌다. 신상옥 감독의 사무실이 도난당한 사건이 일어났는데 이를 두고 홍성기 감독 측의 소행이거나 적어도 홍성기 감독 팬의 소행이라는 소문이 퍼져나갔다. 또한 신상옥 감독의 비행기 티켓에 문제가 생겨 그의 국제영화제 참석이 무산된 적도 있었는데 이 역시 홍성기 팬이 저지른 일이라는 소문이 돌았다. 이러한 일련의 사건들은 사실 여부보다도 두 영화의 경쟁이 매우 과열되었으며 대중들도 이 영화들의 대결에 엄청난 관심을 갖고 있음을 말해주고 있다.

40) 홍석률, 『1960년대 한국 민족주의의 분화』, 노영기 외, 『1960년대 한국의 근대화와 지식인』, 선인, 2004, 211면. 1960년 4.19 직후에 고양된 민족주의 담론은 1950년대 후반부터 제기된 전통 담론의 연장선상에 있지만 이를 훨씬 더 의식적으로 주체성과 한국적 특수성의 문제로 본격화하는 데 일조했다.

그러나 1960년대 초를 정점으로 춘향전 영화의 인기는 하향세에 들어선다. 1970년대 춘향전 영화 6편이 80년대까지 지속적으로 제작되었지만 이러한 60년대 초의 사회적 담론들과 분위기의 지지를 받고 있던 1961년 <춘향전>의 영광을 재연하기에는 부족했다. 1999년 임권택 감독이 <춘향뎐>이란 제명으로 춘향전을 새로 제작하기 전까지 70년대 이후 춘향전 영화는 흥행의 측면에는 성공했다고 보기 어렵다. 신상옥의 61년 <춘향전>의 리메이크이었던 김수용 감독의 <춘향>(1968)은 이 영화의 제작사인 세기상사가 춘향 역을 뽑는 이벤트를 벌이면서 관객들의 관심을 끌어 68년의 한국영화에서 관객동원 3위에 랭크되었지만 61년 <춘향전>의 기록을 넘어서지는 못했다. 61년 이후의 춘향전 영화들이 흥행에 다소 부진했던 데에는 1967년부터 닥쳐온 영화계의 불황이 분명한 영향을 주고 있었다. 이제 영화가 아닌, 빠르게 보급되기 시작한 텔레비전이 <춘향전>을 텔레비전 드라마로 보여주기 시작했고 이에 관객들이 특별히 춘향전을 보러 영화관에 가는 수고를 하지 않아도 되었기 때문이다.

이렇게 소비의 환경이 변화된 것은 물론 다른 한편으로 생산자인 영화 감독의 지위도 변화하기 시작했다. 1990년대 후반부터 한국영화 감독들은 ‘작가’라는 지위를 얻기 시작했다. 감독들이 ‘작가’라는 지위를 얻은 시대에 춘향전 영화를 이전의 영화들과 비슷하게 만드는 것은 작가정신에도 부합하지 않는 것이었다. 1999년 임권택의 <춘향뎐>은 이러한 변화된 새로운 환경에서 춘향전의 시각화가 어떠해야할지를 다음과 같은 점에서 정확히 꿰뚫고 있었다. 첫째 이전의 춘향전이 시각적으로 구성되는 과정에서 버려야했던 ‘언어’들을 복원시키려고 했다. 특히 판소리 <춘향가>의 삽입은 영화 <춘향전>에 원전의 언어를 복원시키고자 했다. <춘향가>의 삽입은 55년 이규환의 <춘향전>에서부터 시작된 것이지만 임권택의 99년작 <춘향뎐>은 화면 구성을 창(唱)의 내용과 적극 연동시켰다. 둘째는 춘향과 몽룡의 에로틱한 장면들의 삽입은 이전 영화에서 반복되던 수줍은 춘향의 모습을 변화시켰다. 이전의 영화들에서 춘향과 몽룡의 동침은 매우 암시적으로만 처리되었고 춘향의 모습은 매우 수줍은 모습으로 그려졌지만 임권택의 <춘향뎐>은 원작이 갖고 있는 에로틱한 장면을 그대로 살려 내면서 춘향의 성격을 다르게 그려내었다. 이전의 춘향전 영화들

과 변별되는 이러한 자질들은 관객들이 임권택의 <춘향전>을 새롭게 볼 수 있는 요인으로 작용했다.

임권택의 <춘향전>에서 알 수 있듯이 결국 역사적 시기마다 춘향전 영화의 관객성은 문화 소비 환경에 따라 변화되었던 것인데 여기에 북한의 춘향전 영화들을 추가하여 참조해 볼 수 있다. 북한에서 춘향전 영화는 알려지기로는 세 번 제작되었다. 1959년 윤룡규 연출의 <춘향전>, 1980년 유원준, 윤룡규 공동 연출의 <춘향전> 그리고 1985년 신상옥 연출의 <사랑 사랑 내 사랑>이다.⁴¹⁾ 이 가운데서 1985년의 <사랑 사랑 내 사랑>은 남북된 신상옥이 북한에서 다시 영화제작사 ‘신필름’을 세워 연출한 영화였다. 신상옥의 1985년작 영화는 남한에서 그가 연출한 61년 <성춘향>의 유머러스한 요소 등을 일부 가져왔지만 남한 버전의 영화와는 달리 북한의 사회주의 이념에 맞게 연출되었다.

북한에서 춘향전을 비롯한 고전소설 원작 영화들은 그다지 활발하게 창작되고 있는 것은 아니다. 영화의 생산과 유통과 소비의 전 과정을 국가가 강하게 통제하는 북한 사회에서 영화는 개인의 창작이나 감독의 예술적 정신의 표현과는 거리가 멀다. 그 자신이 영화 마니아로서 『영화예술론』(1973)을 집필한 바 있는 김정일은 “민족적 관습이 진하게 배어 있는 지난 날의 생활을 그리는 경우에는 력사주의적 원칙과 현대성의 원칙을 지키는 것이 중요하다.”⁴²⁾라고 말하면서 사극 제작에서 역사성과 현대성의 조화를 주문하기도 했다. 스태프들의 창작욕구보다 이러한 권력자의 지시가 춘향전 영화의 제작에 매우 강력한 영향을 미치게 되는 것은 물론이다.

그러나 결론적으로 말하자면 이러한 생산과 유통과 소비의 환경에 있어서 북한과 남한이 서로 상이함에도 불구하고 북한에서 제작된 춘향전은 남한의 춘향전과 시각적 장면화에서 그다지 다르지 않다. 다음은 바로 1980년에 제작된 북한영화 <춘향전>의 장면들이다.

41) 이명자, 『북한영화사』, 커뮤니케이션북스, 2007, 203~233면. 북한영화사 연보 참조.

42) 김정일, 『김정일 선집3』, 평양: 조선로동당출판사, 1994, 79면.(유영호, 『북한영화 그리고 거짓말』, 학민사, 2009에서 재인용)



1980년 윤룡규의 <춘향전> 역시 광한루에서 방자와 몽룡의 모습, 발(簾) 사이로 보이는 수줍은 춘향의 모습, 변사또의 생일잔치 그리고 해후의 장면들 등 춘향전 영화에서 반복적으로 등장하는 장면화를 동일하게 반복하고 있음을 알 수 있다. 1935년 토키영화 <춘향전>에서 춘향 역을 맡았던 북한의 공훈배우 문예봉이 1980년 북한영화 <춘향전>에서는 몽룡의 모친인 대부인으로 등장하기도 한다는 점은 사소한 증거이지만 북한영화도 식민지 시기 제작된 춘향전 영화들의 시각적 구성을 ‘전통’으로 존중하고 있는 간접적인 증거라고도 할 수 있다.

남한과 북한 춘향전의 시각화에 대해서는 매우 유사하지만 1980년 북한영화 <춘향전>은 사회주의 이념에 의거해 몇 가지를 원작과 다르게 변형시켰음은 빼놓을 수 없다. 일단 춘향은 베를 짜는 노동하는 여성으로 그려진다. 월매, 방자, 향단 등 하층계급의 경우도 남한의 춘향전 영화에서 다소 유머러스하게 풍자의 대상으로 그려지는 것과는 달리 진지하고 성실한 캐

릭터로 바뀌었다. 이는 신상옥이 북한에서 연출한 <사랑 사랑 내 사랑>에서도 동일하게 등장하는 사항이다. 신상옥의 <사랑 사랑 내 사랑>에서도 변사또로 대표되는 탐관오리들의 횡포와 이에 고통 받는 민중들의 모습이 더욱 부각되어 있다.⁴³⁾

사회주의라는 이념적 측면에서 고전 소설의 영화화는 영화 생산의 주체인 북한정부가 다소 기피하던 요소였다. 북한정부가 고전에 대한 태도를 전향한 것은 김정일이 권력의 전면에 부각한 1970년부터이며 80년대를 경유하면서 이러한 민족주의적 요소는 상대적으로 강화된 것으로 알려져 있다.⁴⁴⁾ 특히 1980년대 후반에 소련과 동구권 사회주의 국가들이 붕괴되는 상황에서 북한은 ‘조선민족제일주의’를 내세우며 민족주의를 통치에 적극 활용하기 시작했다. 이러한 정치적 배경 하에서 북한에서 1980년대 후반 이후 가극 <춘향전>(1988), <박씨부인전>(1993), <심청전>(1994) 등의 고전물이 제작되기도 했다.⁴⁵⁾

북한 영화 1980년 <춘향전>은 사회주의적 요소를 배치하려고 노력했지만 새롭게 삽입한 사회주의적 요소들은 몇 가지 점에서 원작과의 충돌을 내재하고 있다. 춘향을 베를 짜는 부지런한 노동하는 처녀로 묘사하려고 했고 월매의 진술에서도 그들 모녀의 삶이 그다지 풍족하지 않음이 암시되어 있지만 영화의 여러 장면에서 춘향의 집은 부유해 보이는 시각적 소품들로 채워져 있다. 즉 시각적으로 이전 춘향전 영화들이 보였던 장면화를 그대로 되풀이하면서 이러한 전작과 유사한 장면화가, 이 영화에서 새롭게 넣은 춘향의 경제적 처지와 논리적으로 충돌하는 문제가 생기는 것이다.

또 다른 충돌지점은 꺾박받는 민중들의 구원자로서 양반계급인 몽룡을 제시하는 점이다. 양반을 부정하는 사회주의적 입장을 견지하면서도 민중

43) 신상옥의 <사랑 사랑 내 사랑>은 그가 1961년 남한에서 연출한 <성춘향>의 요소를 간직하고 있으면서도 여기에 북한예술의 요소, 사회주의적 이념 등을 버무려 내었다. 그러면서도 북한에서 제작한 윤룡규의 1980년의 <춘향전>보다 훨씬 더 스펙터클하다. 농민들의 군무와 같은 가극적인 요소를 살리면서도 어사출도 장면에서는 매우 빠른 편집을 통해 속도감을 높여 활극적 요소를 가미했다. 어사 출도 장면의 빠르고 역동적인 편집은 나운규 영화를 모방하고 있는 듯한 추측을 낳는다. 함북 청진 출신인 신상옥은 같은 고향 출신인 선배 감독 나운규 영화의 <아리랑>을 매우 인상 깊게 보았던 사실을 회고하면서 나운규 영화에 대한 흥미를 드러낸 바 있다.

44) 전영선, 『춘향전에 대한 북한의 인식과 접근태도』, 『민족학연구』 4, 2000, 146~147면.

45) 민병욱, 『연극과 영화를 통해 본 북한 사회』, 살림, 2012, 36~37면.

을 구원하는 것은 바로 양반이다. 여기에는 분명 몽룡이라는 영웅의 모습에 당시 새로 부각되는 젊은 지도자의 모습을 투사하는 식의 북한식 사회주의의 모습이 반영되어 있기도 하다.⁴⁶⁾ 그러나 이러한 충돌에도 불구하고 중요한 것은 이러한 북한의 정치체제와 북한식 사회주의라는 요소도 춘향전이라는 원작을 크게 벗어나지 않은 상태에서 삽입되고 있다는 사실이다. 즉 논리적으로 충돌할 수 있는 지점들은 원작의 내용을 훼손시키지 않을 정도로 삽입된 채, 영화에 봉합(suture)되어 있다.

사회주의적 내용을 내포하고 있지만 방단과 향자는 기본적으로 신분제 사회의 충직한 하인의 역할을 잊지 않고 있고 춘향도 열심히 베를 짜고 부역일도 부지런히 하는 등 노동을 하지만 노동하는 여성의 적극성이나 억척스러움은 없다. 북한 영화에서도 춘향은 여전히 아름다운 외모에 수줍은 성격으로 그려져 있다. 또한 농민들의 군무(群舞)를 통해 형성화되는 민중들의 분노도 어사또라는 구원자의 역할 속에 사라진다. 북한의 춘향전 영화 역시 북한식 사회주의와의 내재적인 충돌을 감안하고서라도 모두가 알고 있는 옛 이야기 춘향전의 스토리를 거의 변형시키지 않았고 장면화에 있어서도 역시 식민지 시기부터 일종의 표준화된 춘향전 영화를 참조하고 있음을 알 수 있다.

5. 춘향전과 국민문학의 자질

이상의 남북한 춘향전 영화들에서 알 수 있는 것은 춘향전이 영화로 제작되는 사회적 상황은 각기 다르지만 춘향전 영화의 스토리와 장면화에 대한 관객들의 일정한 ‘기대감’이 있다는 사실이다. 이러한 기대감 혹은 지대지평은 영화 소비 환경이나 보다 넓은 범위의 사회적 변화에 의해 미세하게 조정되었지만 그다지 많이 변화하지는 않았던 것으로 보인다. 특별히

46) 탐관오리를 응징하는 몽룡의 모습에서 젊은 정치 지도자(김정일)의 모습을 읽어낼 수 있다는 해석은 입증은 어렵지만 북한이 김정일 중심의 체제전환기임을 감안하면 매우 설득력 있는 해석이다. 안승범, 『신상옥 연출 남북한 『춘향전』 원작 영화 속 몽룡 ‘달’』, 『비교문화연구』, 2016, 364면.

어느 시기에 그 기대감이 강화되었던 시기가 있었는데 그 시기는 상상의 공동체로서 갖는 공감대가 사회적으로 절실히 요구되었던 시기였다.

그렇다면 영화 춘향전을 통해 알 수 있는 혹은 구성되는 관객의 욕망과 관객성이란 무엇인가. 그것은 전통이라 불리는 것을 시각적 확인하고자 하는 욕망이다. 남한이든 북한이든 20세기 들어와 근대화, 식민체험, 분단과 전쟁이라는 격동적인 변화를 겪은 사회에서는 변하기 이전의 것, 원래 있었던 것에 대한 갈구가 있다. 이것을 반(反) 모더니티에 대한 환상이라고 할 수도 있을 것이다. 전통이 근대적 고안물이며 구성된 것이라는 뜻은 바로 근대성이 역설적으로 ‘전통’에 대한 갈구와 집착을 만들어낸다는 의미이다. 춘향전 영화들은 그 고안된 전통을 동일하게 반복 재현함으로써 전통이라는 것을 시각적으로 고정시켰다. 스크린의 이미지를 ‘눈으로 본다’는 것은 강한 몰입을 가져오며 영화가 갖는 이러한 몰입의 기능은 이미 영화이론가들에 의해 지적되어 왔듯이 매우 강한 환상을 불러일으킨다.

확실히, 예측 가능한 스토리를 다시 확인하고 여기에서 위안을 받는 관객들이 영화 해석과 감상에 대한 지적이고 세련된 훈련을 받은 관객이라 보기는 어렵다. 그런데 대중들 각자가 춘향전 영화를 이해하고 받아들이는 다양한 방식을 모두 반(反) 모더니티적 환상이라고 일반화하기에는 다양한 수용방식을 갖고 있기도 하다. 실제로 ‘대중들’은 각자의 방식으로 춘향전을 이해하고 해석하고 있었던 것으로 보인다. 한 예로 식민지 시기부터 기생들은 광한루에서 춘향을 기리는 행사를 했고 이 행사는 해방 후에까지 이어졌다.⁴⁷⁾ 그들이 춘향의 제사를 지내고 춘향을 흠모했던 것은 무엇 때문일까. 가부장제와 신분제의 억압을 뛰어넘어 승리한(혹은 성공적으로 타협한) 춘향을 본받기 위해? 즉 춘향이 기생에게 가혹했던 가부장제 아래에서 성공적으로 살아남는 방법을 알려 주었기 때문에? 혹은 기생이라는 멸시와 비난에도 불구하고 모범적인 삶을 산 춘향을 본받기 위해? 그 이유는 분명 그들의 몫이어서 춘향이라는 캐릭터에 실린 개개인의 욕망은 알 수 없지만 그 어떤 의미로든 이들 기생들을 포함한 많은 이들이 춘향과 그녀의 이야기를 시각적으로 ‘확인하고 싶었던’ 관객이었다.⁴⁸⁾

47) 「情節의 鑑-광한루도 의연하다」, 『동아일보』, 1938.1.4; 「길이 간직될 춘향의 넋」, 『동아일보』, 1962.5.15.

여러 가지 맥락에서 국민문학이란 그 의미가 재정의될 수 있겠지만 춘향전에 가장 적합한 국민문학의 의미는 비교적 단순하다. 그것은 되도록 많은 이들의 다양한 욕망을 실을 수 있는 혹은 되도록 많은 이들의 욕망과 배치(背馳)되지 않는 문학이다. 춘향전이 한국영화에 오랫동안 호출된 것은 바로 이러한 이유에서다. 그것이 한국적인 영화를 수출하고자 하는 영화업자의 것이든, 춘향처럼 아름답고 수줍은 여성을 이상형으로 삼는 남성의 것이든, 울분과 한(恨)을 안고 사는 하층민 여성의 것이든, 혹은 이몽룡처럼 민중을 구원하는 영웅되기를 꿈꾸는 어느 정치 지도자의 욕망이든, 춘향전이 되도록 많은 이들의 욕망을 담을 수 있었던 것에 그 주요한 이유가 있는 것은 아니었을까.

그런데 흥미로운 것은 임권택의 <춘향뎐> 이후에 아직 춘향전을 다시 시각적으로 반복하는 영화가 나오지 않고 있다는 점이다. 이러한 현상은 관객들이 더 이상 예측 가능한 혹은 모두들 결말을 알고 있는 <춘향전>을 원치 않는다는 추측을 하게 한다. 몽룡이나 춘향과 같은 중심 인물이 아닌 방자를 주인공으로 삼은 춘향전의 스핀 오프 버전 <방자전>은 이러한 측면을 단적으로 보여준다. <방자전>에서 춘향과 몽룡은 더 이상 '사랑'의 가치를 신봉할 정도로 순수하지 않으며 오히려 순수하게 사랑을 구현하는 인물은 하층계급인 방자이다. 방자는 바로 이들의 계략에 희생된다. <방자전>은 더욱 민주화되고 자본주의가 심화되어 욕망이 매우 복잡하게 된 상황에서 춘향전을 비롯한 '전통'이 다시 구성될 필요가 있음을 보여주고 있다는 텍스트이다. 앞으로 춘향전 영화가 또 다시 제작된다면 그 형태가 어떤 것이 될지는 알 수 없지만 분명 전통에 대한 페티시즘에서 벗어난 형태 즉 이전의 버전과는 확실히 다른 형태가 될 것으로 예측된다.

48) 기생들이 식민지 시기 제작된 토키 <춘향전>의 매우 적극적인 관객이었다는 것은 식민지 시기의 여러 문헌에서도 간접적으로 나오지만 소설가 박태원의 소설 <천변풍경>([조광], 1936)에서도 확인된다. 당시 서울 청계천 주변에서 살던 다양한 인물군들을 그린 이 소설의 한 인물 가운데서 '취옥'이라는 이름의, 소리를 잘하여 라디오 방송에도 출연하곤 하던 기생은 토키 <춘향전>이 제작되었다는 소식을 듣고 그녀의 기생동료들과 함께 영화관을 갈 계획을 한다.

참고문헌

1. 신문기사 및 잡지 자료

『金小浪 一行의 連鎖活動寫眞 십 팔일부터 단성사에서 처음 開幕』, 『매일신보』, 1922.4.17

『映畫劇으로 化한 春香傳』, 『매일신보』, 1923.8.24.

평양H생, 『문인회에 바라는 말』, 『동아일보』, 1924.1.6.

『소설예고, 春香改作 春香-춘원작』, 『동아일보』, 1925.9.24.

김태준, 『조선소설사-결작 춘향전의 출현』, 『동아일보』, 1931.2.6.

김안서 외 『내가 조와하는 소설 중의 여성』, 『삼천리』, 1931.12.

『映畫, 春香傳 박이는 光景 조선서는 처음인 토-키 활동사진』, 『三千里』, 1935.

박태원, 『순정을 짓밟은 춘자』, 『조광』, 1937.10.

강경애, 『자서소전』, 『여류단편결작집』, 조광사, 1939.

심훈, 『다시금 本質을 究明하고 영화의 常道에로』, 『조선일보』, 1935.7.15.

인돌, 『조선 최초의 발성영화 춘향전을 보고(中)』, 『동아일보』, 1935.10.12.

『情節의 鑑-광한루도 의연하다』, 『동아일보』, 1938.1.4.

임화, 『조선영화론』, 『춘추』, 1941.11.

『코리아』, 『동아일보』, 1954.4.25.

이철혁(춘향전 제작자), 『春香傳 製作餘談』, 『신태양』, 1954.10.

『화제의 영화 · 춘향전 한국 영화사상 초유의 히트』, 『한국일보』, 1955.1.26.

성일봉(인친 내동), 『맹목에 젖은 한국여성 전통의 미 점차 망각 일로』, 『경향신문』, 1955.12.1

『녹음실 춘향전의 내력』, 『경향신문』, 1961.3.11.

『길이 간직될 춘향의 넋』, 『동아일보』, 1962.5.15.

이능우, 『춘향전』, 『경향신문』, 1969.12.27.

『춘향의 영화사 우리 앞에 선 누이 같은 연인』, 『한겨레』, 1999.3.11.

2. 단행본

구인모, 『한국 근대시의 이상과 허상: 1920년대 ‘국민문학’의 논리』, 소명출판, 2008.

노영기 외, 『1960년대 한국의 근대화와 지식인』, 선인, 2004.

노지승, 『영화관의 타자들: 조선영화의 출발에서 한국영화 황금기까지 영화보기의 역사』, 엘피, 2016.

마살 버만, 『현대성의 경험』, 윤호병 · 이만식 역, 현대미학사, 2004.

- 민병욱, 『연극과 영화를 통해 본 북한 사회』, 살림, 2012.
- 앨런 & 고메리, 『영화의 역사 : 이론과 실제』, 유지나 · 김혜련 역, 까치, 1998.
- 에릭 홉스봄, 『창조된 전통』, 박지향 · 장문석 역, 휴머니스트, 2004.
- 에바 일루즈, 『낭만적 유토피아 소비하기-사랑과 자본주의의 문화적 모순』, 박형신 · 권오현 역, 이학사, 2014.
- 유민영, 『한국근대극장변천사』, 태학사, 1998.
- 유영호, 『북한영화 그리고 거짓말』, 학민사, 2009.
- 이명자, 『북한영화사』, 커뮤니케이션북스, 2007.
- 이어령, 『이것이 한국이다-흙 속에 저 바람 속에』, 문학사상사, 1986.
- 제프리 노웰 스미스 편, 『옥스퍼드 세계영화사』, 김경식 외 역, 열린책들, 2005.

3. 논문

- 안승범, 『신상옥 연출 남북한 『춘향전』 원작 영화 속 몽룡 ‘들’』, 『비교문화연구』42, 2016, 344~369면.
- 전영선, 『춘향전에 대한 북한의 인식과 접근태도』, 『민족학연구』 4, 2000, 139~177면.
- Stam, R. & Spence, L., “Colonialism, Racism and Representation”, *Screen*, No.24, 1983, pp.2~20.

The Meaning of Tradition and National literature embodied in Movies *Chunhyangjun* of South and North Korea

Roh, Ji-Seung

The movies based on the novels *Chunhyangjun*(春香傳) has been produced 18 times so far. Nevertheless, most of them have very similar mise-en-Scène and plots of original novel *Chunhyangjun*. This paper argues the social condition and spectatorship that made those movies box office success. The first silent movie *Chunhyangjun*, in spite of being directed by a Japanese director, were received in the social atmosphere of national literature discourse and were involved with the agenda of standardizing premodern novels. Talkie *Chunhyangjun* of 1935 were supported by discourses of romantic free love and attracted attention of widely various audience from intellectuals to lower class audience.

In the late 1950s, after Korean war, several movies *Chunhyangjun* were made again at the atmosphere of searching cultural identity of nation state and national tradition. Especially, *Chunhyangjun* of 1955 and two movies *Chunhyangjun* of 1961 bears the marks of referring to previous movies as far as can be called fetishism of patterned tradition. In movies *Chunhyangjun* of North Korea, the characters and mise-en-Scène were adjusted partially to socialism. However, it was not quite different from previous movies made in colonial period.

Movies *Chunhyangjun* after liberation and division of Korea, was made not pursuing innovation and newness but familiarity. Therefore, it might be said that the audience of Movies *Chunhyangjun* had very special spectatorship to feel a sense of communal spirit by watching Movies *Chunhyangjun*.

keywords: Movies Chunhyangjun, National literature, South and North Korean movie, standardization, Mise-en-Scène, spectatorship, tradition, fetishism.

접수일자: 2016. 9. 30.
심사기간: 2016. 10. 1.~2016. 11. 10.
게재결정: 2016. 11. 10.