

‘춘향전’ 패러디 소설과 1955년 영화 <춘향전>

- 전후(戰後) 문화 변동과 ‘전통’의 발견 -

노지승*

|| 차례 ||

1. 근대 이후 ‘춘향전’ 개작의 의미
2. 전후의 문화 변동과 정체성의 분열
3. 정절을 지키는 춘향과 1950년대 여성
4. 기시감으로서의 ‘전통’과 영화 <춘향전>
5. 상징과 의례로서의 ‘춘향전’

【국문초록】

‘춘향전’은 근대 이후로 소설, 만화, 극예술, 시 등 서사성을 갖고 있는 거의 모든 장르에서 개작되어 왔다. 이 논문에서 주목하는 개작된 ‘춘향전’은 1950년대 한국 전쟁 직후에 소설과 영화로 개작된 ‘춘향전’이다. 이 논문은 이 시기의 개작된 ‘춘향전’이 전후의 문화 변동을 어떻게 반영하면서 한편으로도 어떠한 사회적 기능을 갖고 있는가를 분석하고자 하였다. 1950년대 초에 개작된 두 편의 패러디 소설 『脫線 春香傳』과 『나이론 春香傳』은 전후의 문화 변동에 있어서 대중적으로 공유된 문화적 코드를 반영하고 있다. 영화, 미국, 기독교 그리고 성풍속의 변화는 전후의 문화 변동을 상징적으로 드러내며 이들 소설에서 공통적으로 등장하는 변신, 분신 모티프들은 이러한 문화적 변동에 의해 초래되는 분열적 정체성을 반영하고 있는 모티프들이다. 이들 패러디 소설들은 이러한 대중문화 코드를 익숙한 원작 ‘춘향전’의 기본 스토리에 끼워 넣음으로써 상대적으로 낯선, 변화된 문화 변동에 대한 완충 효과를 발휘하고 있다. 한편 이들 패러디 소설들이 창작된 이후인 1955년에는 영화 <春香傳>이 제작되어 관객 동원에 있어서 크게 성공했다. 패러디 소설들이 낯선 것들을 익숙한 서사에 삽입시켜 문화변동에 대한 일종의 완충 작용을 한 것과는

* 서울대학교 기초교육원 강의교수.

달리, 영화 <춘향전>은 원전을 변형시키지 않고 이를 시각적으로 충실하게 재현하려 했다. 이는 식민지 시기부터 이룩된 '춘향전' 영화 계보가 갖는 특징이기도 하며 꽤러디 소설들과 대비해 보았을 때 문화 변동에 대해 대중이 느끼는 불편함보다는 관객들이 이미 '알고 있다고' 가정하는 바로 그런 '춘향전'을 재현함으로써 익숙하고 친숙한 것을 발견하게 했다는 의의를 갖고 있다. 이들 소설과 영화는 사회적 기능의 측면에서 보았을 때 방법적 차이는 있지만 변화된 것을 통해 거꾸로 '익숙한 것' 혹은 '변하지 않는 것'을 발견하게 했다는 데는 공통적이라 할 수 있다. 그러나 결과적으로 원작을 변형한 소설 버전보다는 원작을 충실하게 재현한 영화 버전으로서의 '춘향전'이 50년대에 있어서는 대중의 승인을 받았다고 할 수 있으며 영화 버전이 보여준 전근대적인 '춘향전'의 세계-스토리, 캐릭터, 의상, 배경 등은 이후에 한국적인 것 혹은 '전통'으로서 자리 잡게 된다.

주제어 : 춘향전, 전후, 문화변동, 대중문화, 미국, 영화, 기독교, 정체성의 분열, 성풍속, 시각적 재현, 전통

1. 근대 이후 '춘향전' 개작의 의미

이해조의 <옥중화> 이래로 '춘향전'¹⁾은 많은 예술 장르로 개작되어 왔고 현재까지 '춘향전'의 이본(異本)들의 제작은 진행 중에 있다. 소설, 만화, 영화, 극예술, 시 등 서사성을 담고 있는 장르라면 거기에는 반드시 춘향의 이야기가 있다고 해도 과언이 아니다. 근대 이후 재생산된 춘향 이야기는 원작인 '춘향전'의 틀을 얼마나 유지하고 있고 원작으로부터 달라진 점은 무엇인가 하는 데 초점이 맞춰져 독해되는 경향이 있다. 근대 이전에 계승

1) 고전으로서 춘향 이야기는 판소리인 <춘향가>와 소설의 형태인 <춘향전>으로 존재한다. 여기에서는 이를 구별하지 않고 '춘향전'으로 통칭하기로 한다. 이 글에서 '춘향전'으로 통칭되는 대상은 엄밀히 말하자면 특정한 '춘향전' 판본이나 버전을 가리키는 것이 아니라 근대 이전의 모든 이본(異本)에 공유되어 있는, 춘향 이야기의 기본 플롯을 가리킨다고 할 수 있다. 그러나 근대 이후 재생산된 춘향 이야기를 가리킬 때는 <모던 춘향전>처럼 구체적인 제목으로 지칭하거나 작가의 이름을 작품 앞에 표기함으로써, 춘향 이야기의 기본 플롯으로서의 '춘향전'과 구별할 것이다.

되어 온 고소설 ‘춘향전’은 130여 종의 많은 이본을 갖고 있고 세부적인 플롯이나 디테일에서 차이를 보이고 있지만 기본적인 서사구조는 동일한 상황에서 독자 대중들의 머릿속에 각인된 ‘춘향전’의 기본적인 서사구조²⁾와의 차이가, 재생산된 ‘춘향전’의 새로운 의미를 발생시키는 효과를 갖게 되기 때문이다. 즉 개작되는 ‘춘향전’은 대부분의 독자가 원작의 기본 서사구조와 내용을 공유하고 있다는 조건 하에서 특유의 미학적 효과를 발생시키는 것이다.

이러한 개작의 효과는 근대 이후에 재창작된 ‘춘향전’에 있어서 특징적인 현상이다. 특히 일간지, 문예지, 대중지 등의 근대적 미디어가 완성되는 1920년대 이후 ‘춘향전’은 온 민족 모두에게 공유되는 서사로서 대중 문화의 장에서 활발하게 재생산된다. 그 출발점이 되는 것은 토월회의 신극 <춘향전> 공연과 『동아일보』에 연재된 이광수의 <일설 춘향전>으로, 모두 1925년 9월경의 일이다.

춘향전은 심청전과 더불어 **조선 국민문학의 대표**를 이룬 것이다. 심청전은 효도를 중심으로 춘향전은 정절을 중심으로 한 것으로 **귀족 계급으로부터 초동 목수에 니르기까지 이 이야기를 모르는이가 없고 이이야기중에 한 두 구절을 부르지 않는 사람이 없다.** 진실로 우리 조선 사람이 부르는 노래의 대부분이 이 두가지 이야기를 재료로 한것이라고 할 수 있다. 그러나 불행히 춘향전심청전은 아직도 민요의 시대를 벗지 못하여 부르는 광대를 따라 사설이 다르고 심지어 여인들의 성격조차다르고 더구나 시속의 나즌 취미에 맞게 하으라고 야미한 재담과 음담패설을 만히 석거 금보다 모래가

2) 황혜진은 B.H. 스미스의 글(『서술의 판본과 서술 이론』, 『현대 서술 이론의 흐름』, 술, 1997)을 인용하여 춘향전의 근원 설화나 기본 줄거리는 플라톤의 이데아와 매우 흡사하다고 말한다. 춘향전의 기본 스토리는 형체도 없고 그림이나 글로 표현되지 않았지만 그 ‘원형’이나 ‘기원’은 일종의 빈 공간으로 누군가 의해 확정된 적은 없지만 누구나의 머릿속에 있는 바로 그것이라 할 수 있다. 황혜진, 『춘향전의 수용문화』, 월인, 2007, 27쪽.

만하지게 되었다. …중략…한번 **춘향전 심청전은 우리 시인의 손을 거치어
알리고 씻기고 정리되어서 참된 국민문학이 되어야할 운명을 가진 것이
다.**³⁾ (강조는 인용자)

1925년 동아일보에 연재된 이광수의 <일설 춘향전>이 원전에 담긴 재
담과 음담패설을 지우고 ‘참된 국민문학’이 되고자 근대적인 소설의 문체
로 거듭난 ‘춘향전’이듯이 1925년 9월 10일에 첫 공연을 시작한 토월회의
<춘향전> 역시 신극(新劇)으로 거듭난 ‘춘향전’이었다. 1920년대 ‘춘향전’
개작이 가지는 역사적 의미를 암시하는 대목이다. 춘원의 말을 빌리자면 ‘춘
향전’의 개작은 곧 누구나 알고 있는 서사를 근대 소설로 바꿈으로써 ‘국민
문학’을 발견 혹은 성립하게 하는 일으로서 의미 부여되었던 것이다.

이후 1930년대 중반 <춘향전>은 또 다른 의미의 개작을 겪게 되는데
그것은 ‘모던’이라는 세태와 결합하면서부터였다. 이러한 종류의 춘향전 재
창작은 웅초(熊超) 김규택의 <모던 춘향전>에서 그 기원을 찾을 수 있다.
만문만화(漫文漫畫)로 『第一線』에 연재되었던 <모던 춘향전>은 1941년
『조광』에 소설 <역지 춘향전>으로 다시 연재되기도 하였다. 김규택은 춘
향전 이외에도 <모던 심청전>, <만화 홍보전>(1940)의 작가로서 당시로
서는 고전 소설의 패러디에 있어서 매우 개척자적 위치를 갖고 있는 셈이
었다. 김규택의 <모던 춘향전>의 경우, 1930년대에 유행하던 ‘에로·그
로·넌센스’를 형상화해내면서 독자의 흥미를 자극하기 위한 웃음 그 자체
에 목적을 두고⁴⁾ 변화하는 풍속을 풍자하면서 새로운 풍속에 대한 독자들
의 낯설음을 완충시키는 효과를 내고 있다.

이광수의 <일설 춘향>을 비롯하여 1920년대 이후부터 1960년대 초까

3) 「소설예고, 春香改作 春香-춘원작」, 『동아일보』, 1925.9.24.

4) 김규택의 <漫畫 모던 춘향전>에 대해서는 고은지, 「1930년대 대중문화 속의 ‘춘향
전’의 모던화 양상과 그 의미」(『민족문학사연구』 30, 2007)의 연구를 참조하였다.

지, 근대 작가에 의해 소설로 재창작된 주요한 '춘향전'은 다음과 같다.⁵⁾

저자	장르	제목	발표매체/연도	비고
이광수	소설	일설 춘향전	『동아일보』 1925년 연재	1929년 한성도서 단행본 출간
김규택	만화	모던 춘향전	『제일선』, 1932~1933	
김규택	소설(長)	역지 춘향전	1941, 『조광』	
장혁주	소설	춘향전	동경 新潮社, 1938.	일문(日文)으로 창작
안고홍 /강제환		그림 춘향전	1949년 문화춘출판사	
이주홍	소설(長)	탈선 춘향전	1951년 남광문화사	『탈선 춘향전』을 회곡으로 1949년 『대중신문』 연재시작. 1950년 『부산일보』 회곡연재 재개. 소설로는 1951년 완성
조풍연	소설(長)	나이롱 춘향전	『한국일보』 일요판, 1954년 연재	1955년 진문사 단행본. 1955년 『한국일보』에 續 『나이롱 춘향전』 연재
조택원	소설(長)	新稿 춘향전	1956년 현암사	무용가 조택원의 현대소설
조흔파	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

이러한 소설 장르로의 '춘향전'의 재창작보다, 더욱 활발한 것은 연극과 영화로서의 '춘향전'이다.⁶⁾ 경성과 같은 대도시를 중심으로 하여 대중들의

5) 여기에 신극, 창극, 영화 등의 공연이나 촬영을 전제로 쓰인 창작물은 제외되었고 1941년 1월호와 3월호에 『문장』에 발굴되어 실린 『古本春香傳』이나 해방 이후 현대 표기로 교열된, 1947년 을유문화사에서 출간된 『春香傳』 역시 근대 작가에 의한 창작물이 아니므로 제외하였다.

6) 1900년대 협률사와 원각사의 공연을 시작으로 <춘향전>은 구극 혹은 신극의 형태로

극장. 영화관 출입이 1920년대 이후 점차 친숙한 오락으로 자리 잡아 가면서 ‘춘향전’은 흥행에 있어 매우 안전한 소재였다. 특히 해방 이전 공연물로서의 ‘춘향전’은 근대적 실험이었다기보다는 작품 자체의 대중적 인기에 의지하며 새로운 양식과 무난히 조화를 이루는 공연이었다고 평가될 정도⁷⁾로 대중들이 기억하는 ‘춘향전’에 밀착해 있었다. 이러한 공연물들과는 다르게 인쇄 매체에 의한 <춘향전>의 재창작 특히 김규택의 <모던 춘향전>, <억지 춘향전>의 경우는 <춘향전>의 기본 플롯을 최소한으로 유지 하면서 당대의 유행어와 세태를 반영함으로써 풍자와 웃음 그리고 공감의 효과를 내고 있다.

<모던 춘향전>처럼 ‘춘향전’이라는 고전소설을 당대의 유행어나 세태와 결합시켜 웃음을 유발시키는 패러디물은 1950년대, 정확히는 한국전쟁

공연되었다. 특히 토월회, 극예술 연구회, 동양극장, 고협, 동양악극단에서 <춘향전>은 1920~1930년대를 통해 꾸준히 공연되었다. 영화에 있어서도 1923년 하야가와와의 <춘향전>, 1935년 조선 최초의 토키 영화 <춘향전>으로도 제작된 바 있다. 특히 영화는 해방 이후에 더욱 활발하게 제작되어 2000년대까지 20편에 가까운 영화로 제작되었다. 식민지 시절부터 1950년까지 극예술로 공연된 바 있는 주요 <춘향전>은 다음과 같다. 다음의 표는 1920년대부터 해방 이전까지 『동아일보』에 게재된 공연 알람 기사 및 유민영의 『한국근대극장변천사』(태학사, 1998)를 토대로 작성하였다.

연도	공연단체	장르	제목	비고
1922	취성좌(김소량)	연쇄극	춘향전	단성사 상연
1925	토월회	연극(신극)	춘향전	
1936	극예술연구회	연극	춘향전	유치진 각색
1936	동양극장	신창극	춘향전	최독전 극본
1936	청춘좌	연극	춘향전	
1937	경성오페라좌	오페라	춘향전	부민관 공연
1937	조선성악연구회	창극	춘향전	
1938	극단 신희	연극	춘향전	
1940	극단 고협	연극	춘향전	유치진 각색
1940	조선악극단	악극	가극 춘향전	
1940	조택원	무용	춘향전	

7) 이미원, 「현대극의 <춘향전> 수용」, 『고전희곡연구』 제6집, 2003.2.

이후에 다시 등장하게 된다. 전쟁 직전(1949)에 희곡으로 연재하기 시작하여 전쟁 후 소설로 탈고한 이주홍의 『脫線 春香傳』이나 조풍연의 『나이론 春香傳』이 그것이다. 이주홍과 조풍연의 '춘향전'은 분명 1930년대 김규택의 <모던 춘향전>이 개척해낸 세대풍자 양식의 뒤를 잇고 있다. 이들 작가에 의한 1930년대와 1950년대의 '춘향전'이 모던, 나이론과 같은 새로운 유행어와 결합하게 되는 것은 우연이 아니다. 1930년대가 경성을 중심으로 하여 새로운 풍속과 문화 변동이 뿌리내리게 된 시기라면 1950년대 전후의 한국은 1930년대와 다른 방식의 문화 변동이 일어나게 된 시기이다. 이는 김규택의 <모던 춘향전>의 양식이 다시 재등장할 수 있게 된 사회적, 문화적 조건이 일부 일치했음을 의미하는 것이라 볼 수 있다.

한편 55년에 상영된 영화 <춘향전>은 위에서 언급한 소설 패러디물들과 거의 동시기에 만들어졌음에도 패러디 소설들과는 전혀 다른 기능과 모습을 보이고 있다는 데 주목이 된다. 55년 영화 <춘향전>은 주지하다시피 놀라운 관객 동원으로 전후 한국 영화 붐의 신호탄을 알리는 영화였다. 1950년대 초중반 '춘향전'이 소설과 영화로서 재창작되고 있다는 사실은 이 시기에 영화 '춘향전'이 소설 '춘향전'과 시대적 맥락을 공유하면서도 소설 패러디로서의 '춘향전'과 유사하지만 다른 기능을 갖고 있다는 심증을 갖게 한다. 이 글은 1950년대 패러디 소설과 영화 버전의 <춘향전>을 대상으로 이들 텍스트들이 1950년대의 문화적 역동성을 어떻게 담아내면서 각각 어떤 사회적 기능을 갖게 되는가를 분석해 보고자 한다.

2. 전후의 문화 변동과 정체성의 분열

이주홍의 『脫線 春香傳』은 원래 1949년 『대중일보』와 50년 『부산일보』에 연재된 희곡 <탈선 춘향전>에 뿌리를 두고 있다. 이 희곡은 1막과 2막

으로 구성된 미완성이었지만 이주홍은 이를 1951년 소설로 완성하여 남광 문화사에서 단행본으로 간행하였다.⁸⁾ 희곡 <탈선 춘향전>의 1막이 부산에서 연극으로 상연되기도 했고⁹⁾ 이주홍 스스로가 각색에 참여한 이경춘 감독의 영화 <탈선 춘향전>(1960)으로 제작된 바 있기도 하다. 전작(全作) 소설로 탈고한 『탈선 춘향전』은 기본 플롯은 원작 ‘춘향전’과 거의 동일하다. 그러나 1930년대 김규택의 <모던 춘향전>, <억지 춘향전>에서와 마찬가지로 당시의 유행하는 문화적 코드를 반영하고 있다.

당대의 문화적 코드의 반영은 1954년 『한국일보』에 연재된 조풍연의 『나이론 춘향전』에서 더욱 과도한 형태로 드러난다. 조풍연 스스로도 응초의 <억지 춘향전>이 소설의 모델이 되었다고 언급한 바가 있기도 하다.¹⁰⁾ 이주홍의 『脫線 춘향전』이 원작대로 조선 후기의 남원을 배경으로 하고 있는 반면, 조풍연의 『나이론 春香傳』은 서울 명동 일대의 달려 암시장을 배경으로 하고 있다. 월매는 다방 마담이자 ‘딸라 장수’로, 향단은 다방 ‘광한루’의 레지로 방지는 장안의 건달 ‘이몽’의 부하로 등장하고 있다. 『나이론 春香傳』에는 ‘이몽’과 ‘이몽룡’ 2인이 등장한다. ‘이몽’이 명동(소설에서는 ‘숙종로’로 칭함) 일대의 건달패 두목이라면 ‘이몽룡’은 신극단 ‘好童’의 단장으로 전후의 문화 재건을 위해 애쓰는 건설한 젊은이이며 딸라 장수 월매의 딸 춘향은 이몽룡이 운영하는 극단 호동의 여배우가 된다. 정도의 차이는 있지만 『탈선 춘향전』에도 일부 공유되어 있는 문화적 코드들을 『나이론 춘향전』은 다음과 같은 방식으로 드러낸다.

8) 이 글에서는 1955년 신구문화사에서 간행된 『탈선 춘향전』을 텍스트로 삼았다.

9) 작가 이주홍이 1949년 동래 중학교에서 부산 『대중신문』에 실었던 <탈선 춘향전>을 연극으로 공연한 바 있다. 김인환·정호웅 외, 『주변에서 글쓰기-상처와 선택』, 민음사, 2006, 101쪽 이주홍 생애연보 참조.

10) 조풍연, 『나이론 春香傳』, 진문사, 1955, 서문 참조.

① 얼굴에 도랑칠을 하고 눈썹을 굵게 그렸는데 암만해도 ‘타이론 파워’만
큰 생기지 못했다.(『나이론 춘향전』, 38쪽)

“그 영뎡이 짓는 거 보라는 것이면 아까 다 보았어. 마리린·몬로가 부럽지
않거든”(『나이론 춘향전』, 48쪽)

이몽룡과 성춘향이 마주 앉은 이 광경이 만약에 영화 장면이라 할 것 같으
면 『카메라』는 양인의 앞으로 다가서면서 춘향의 얼굴이 『클로즈 업』(大寫)
되어야 할 것이다…인용자 생략…『카메라』는 관하여 몽룡에게로 옮긴다. 이
때에 음악은 『상송·드·파리』의 멜로디를 연주하고.(『나이론 춘향전』, 59쪽)

이몽룡군을 가운데 앉히고 영영에 바로 아까 그 불손한 청년이 바싹 붙어
앉아서 마치 ‘햄·샌위치’처럼 밀접하다. 그리고 운전대 옆에는 『소프트·햇』
을 깊게 눌러쓰고 검정 안경을 쓴 청년이 앉았는데(『나이론 춘향전』, 92쪽)

사람들은 건대구처럼 굳어진 변화도를 들어 차 안에다 옮겼다. 핏기하나
없이 된 변화도의 얼굴은 고요히 잠이 든 것만 같았다. 그 서부활극에 나오는
땀없는 악한같은 얼굴이(『나이론 춘향전』, 190쪽)

몽룡이 외락 달려들면서 춘향을 껴안았다.(예술성 높은 미국 영화의 장면
을 연상하라)(『나이론 춘향전』, 147쪽)

② “미국에서도 유명한 ‘갓든’ 회사의 제품, 메리아쓰의 희생적 판매술이다.
…아무리 대포 같은 방구를 쏘어도 터지거나 찢어지지 않는 것이 특징. 보통
‘피엑스’에서 나온 ‘양키’ 물건과는 종류가 달라요. 미국에서도 본바닥 물건을
정식으로 무역해 드려온 ‘진짜 미국’ 물건입니다. …” …인용자 중략…신바람
이 나서 중얼거리며 돈 몽치를 세는데 방자 한패들이 가만히 보고 섰다. 그
가운데서 몇백환이 이 패들에게 배당되는 것이다. 이러한 자들의 선동에 끌려
들어 ‘가짜 양키 물건’을 산 균중이야말로 선량한 ‘민주어족’들이었다. (『나이
론 춘향전』, 24쪽)

“영터리가 아닙니다. ‘테후레’ 뎡에 모두 그렇게 장살 안하면 수지가 안 맞
거든요.”…인용자 중략

“메프레가 아니라 ”테후레“애요. 아저씬 그럼 “고오히”를 “코피”라고 그러
십니까?”

“이눔아 고오히는 다 다 뭐구 코피는 다 뭐야. 커어뀌이지.”(『나이론 춘향전』, 75쪽)

미인이란 아름다운 사람이기보다는 미국사람으로 통하는 것이 오늘의 상식. 『미인 월경』 하면 여인네들의 위생적 용어가 아니고 미국 사람이 국경을 넘는 것이다. 『미인 거래』, 『미인 시장』이 다 전에 쓰던 뜻과는 달라졌다.(『나이론 춘향전』, 87쪽)

③ “그리고 보니까 그 눈이 어디서 본 것 같은데 암만 생각해도 기억이 안나”

“여자대학생 두름으로 꿰어 집어세인 바로 그 가짜 헌병대위 같지?”

“옳지. 바로 기다. 저 눈이 심상치 않다.”(『나이론 춘향전』, 141쪽)

남이 한번 건드렸던 과부, 소박두기, 안잠자기, 제2호, 그 밖의 안전이 보장 될 자유부인층이 전문이다.(『나이론 춘향전』, 120쪽)

변화도는 신여성을 더욱 즐긴다는 소문이 그들의 조직망을 통해서 좌-파진 때문이었다.(『탈선 춘향전』, 177쪽)

④ 부인 남(南)씨와 예수 앞에 맹세한지 연잔 팔순아 되도록 일절혈육이 없어 일로 한이 되었던니, 남씨부인이 가군 한림의 눈을 기어 뒷산 약문 터에 새벽마다 올라가서 석달 구십일 정성을 드린 뒤에 한 꿈을 얻으매 반공서기에 무지개 쓰러니만, 난데없는 일진 광풍 하늘을 뒤덮으며, 먹장 같이 끼얹은 듯 우르르 광!...인용자 중략... “하나님이 도우사 예수 자손 배었나보” 한림이 깜짝 놀라 “아니 그게 정말요?” “정말이 아니요? 교인이 거짓말 합디까?”(『나이론 춘향전』, 17쪽)

①의 인용문들은 『나이론 春香傳』의 지배적인 문화적 코드인 ‘영화’에 관련된다. 모든 등장인물들의 얼굴과 행동은 50년대 유명한 서구의 영화배우들에 비유되는데 50년대 대중들의 인기를 한몸에 받던 타이론 파워, 마릴린 폰로 등¹¹⁾이 그들이다. 서술자의 역할도 ‘카메라의 눈(camera eye)’로서 장면을 보여주는 것이 아니라 연출자처럼 나서서 ‘팬(pan)’ ‘클로즈

업(close up)’ 등 카메라 워킹을 지시하는 용어들을 사용하면서 그 장면에서 어떤 음악을 사용해야 하는지도 지시하고 있다. 『나이론 춘향전』의 서술자는 인물과 상황에 대한 서술자적 논평을 자유롭게 구사하면서 스토리 전체에 연출자와 같은 지위를 행사하고 있는 셈이다.

1950년대 들어서 영화가 대중문화의 중심 코드가 되었다는 사실은 널리 알려진 바이다. 50년대 가장 대중적인 오락물로서 영화에 대한 수요는 급격히 늘어났고 이러한 수요에 부응하여 서구영화 수입은 물론 한국 영화도 기하급수적으로 제작되어 1950년대 말에는 1년 당 약 100여 편의 영화가 제작되었다.¹¹⁾ 이러한 영화 코드를 활용하여 『나이론 춘향전』은 소설의 독자들로 하여금 소설이 아니라 마치 영화를 보는 듯한 효과를 갖게 하는 서술의 기능을 갖고 있다. 『나이론 춘향전』은 물론 『탈선 춘향전』의 서술자 역시 현대소설의 서술자라기보다는 판소리에서 서술자 기능을 하는 ‘아니리’나 무성 영화 시대의 변사(辯士)처럼 상황에 대한 논평을 자유롭게 구사하면서 장면을 독자에게 ‘영화’처럼 보이도록 서술하고 있다.

②의 인용문들은 미국 코드를 보여준다. 이 인용문에서 ‘미국’은 ‘진짜’를 상징한다. 시장의 균중들은 미국 코튼의 메리야스로 표상되는 미제 상품을 구매하고자 하고 영어 단어 ‘커피(coffee)’, ‘테후레(deflation)’의 /f/ 발음을 정확하게 구사하고자 노력함으로써 ‘진짜’ 영어에 대한 욕망을 드러내 보인다. 미국이 ‘원전’이라면 한국인들은 이 원전을 모방하는 ‘가짜’들이

11) 1950년대 한국의 영화 관객들에게 가장 인기 있었던 남녀 배우들 가운데 하나이다. 50년대 대표적인 섹스 심볼인 마릴린 몬로의 인기는 물론, 윌리엄 홀덴, 몽고메리 클리프트, 타이론 파워 등은 50년대 한국의 여성들 사이에 고정팬이 있을 정도로 인기 있었던 서구의 남자 배우들이다.

12) 호현찬, 『한국영화 100년』, 문학사상사, 2003. 100~123쪽. 휴전이 된 이후 군사물, 반공홍보물 중심의 영화에서 벗어나 점차 다양한 극영화가 제작되기 시작하면서 영화 제작 편수는 꾸준히 들어난다. 54년에는 18편 56년에는 30편이 제작되었고 1959년에는 111편의 영화가 제작되는 급격한 증가세를 보인다.

거나 ‘가짜’ 상품을 진짜로 착각하고 덤벼든다. 그러나 『나이론 春香傳』에서의 ‘미국’은 한편으로는 가짜 원조자, 구원자로서 등장하기도 한다. 이몽룡이 이끌던 극단 ‘호동’이 경영난으로 인해 극단의 물품을 ‘옥션’에 내놓을 때도 한국풍속과 문학에 조예가 깊은 무역상 ‘쁘라운’이 등장하여 극단의 물품 중에서 ‘문화재’를 열심히 찾는다. 결국 그는 구원자나 원조자가 아닌, 한국 문화재에 관심이 많은 장사꾼에 불과한 것으로 밝혀진다. 『나이론 춘향전』은 ‘미국’으로 표상되는 외래적인 것에 대한 대중들의 모방 욕망과 선망을 희화하고 있는 한편, 대중들이 생각하는 ‘미국’이 허상이거나 미화된 것임을 폭로하고 있다.

③의 인용문들은 1950년대 전후 사회적으로 이슈화된 성풍속에 대한 풍자이다. ‘여자대학생을 두름으로 꿰어 집어세인 바로 그 가짜 헌병대위’는 1955년에 많은 여성들을 농락하여 세상을 떠들썩하게 했던 박인수 사건을 가리킨다. 이러한 실제 인물인 ‘박인수’와 허구적 인물인 ‘변학도’는 소설 속에서 그 이미지가 겹쳐진다. 변학도를 묘사할 때도 원작 ‘춘향전’에서의 변학도가 권력을 이용해 선량한 여성들을 괴롭히는 권력형 호색인이었던 것과는 달리 『나이론 춘향전』의 변학도는 당시의 사회적 문제가 되었던 자유부인들처럼 성모랄이 희박한 여성들을 상대로 하고 하고 있다고 묘사되고 있는 것이다. 다음 장에서 후술하겠지만 전후의 성모랄 변화는 50년대의 여성 문제와 맞물려 핵심 인물인 ‘춘향’의 존재 의의에도 영향을 주고 있는 요소이다. 성모랄과 여성상의 변화는 원전의 주제인 ‘사랑’이나 ‘절개’의 형상화에 있어서도 영향을 줄 수 있기 때문이다.

④의 인용문은 기독교 코드이다. 이승만 정권 시기의 기독교 교세 확장 특히 49년에서 59년 사이에 교회 및 신도의 수는 폭발적이라고 표현할 수 있을 정도이다.¹³⁾ 이승만 정권 시기 기독교에 대한 평가는 다소 이견이 있

13) 장로교의 경우 49년에서 59년 사이 교회는 5배 교인수는 2.3배가 증가했고 감리교의

으나 기독교에 특혜가 집중되어 개신교가 사실상의 국가종교로서 성장할 정도였다.¹⁴⁾ 이러한 교세확장은 독자들에게 '기독교'와 '성경'에 대한 공유된 코드를 가능하게 했다고 볼 수 있다. 『나이론 춘향전』에서는 이몽룡의 탄생을 아브라함의 아들 이삭의 탄생 이야기로 변용하고 있다. 이몽룡의 선조 이풍원 대에서 와서 '느닷없이' 예수를 믿게 되었고 그 결과 이몽룡의 아버지 이한림은 집사인 것으로 그려진다. 그는 팔순이 되도록 아이가 없었으나 그의 아내 남씨 부인이 백일치성을 들여 얻게 된 것이 바로 '이몽룡'이었다. 한편 이몽룡의 아버지 이한림은 자신의 아내가 아닌 장씨 부인에게도 아들을 동시에 얻게 되는데 그의 이름은 '이몽'이다. 팔순이 되어 얻은 이몽룡과 이몽은 구약에 등장하는 아브라함의 두 아들 이삭과 이스마엘에 비견될 수 있다. 둘은 이복형제이기는 하나 얼굴은 같으며 장성할 때까지 서로의 존재를 알지 못했다. 명동에서 건달패 두목으로 살던 이몽은 극단 '호동'의 단장으로 전후 문화 사업을 벌이던 이몽룡에게 감화되어 그의 적극적으로 조력자로 나서게 된다. 기독교 코드는 『탈선 춘향전』에도 등장한다. 『탈선 춘향전』의 기독교는 다른 토착 종교처럼 기복 신앙의 형태를 띠고 있다. 기독교 신자인 월매가 이몽룡의 출세를 위해 십자가를 팔에 걸고 합장을 하는 모습이 그 전형적인 예이다.

이상으로 두 편의 패로디물은 낯설거나 새로운 것 즉 전후의 문화 변동을 상징하면서도 이미 독자들에게 공유된 문화적 코드를 '춘향 이야기'라는 낯익고 친숙한 서사에 결합시켰다는 공통점이 있다. 『나이론 춘향전』이 '춘향전'의 기본 서사를 50년대적인 배경과 사건으로 완전히 변모시켰다면 『탈선 춘향전』은 '춘향전'의 배경과 사건을 그대로 유지한 채, 현대적 사물

겨우는 2,5배 교인 수는 6배가 증가했다. 현대기독교역사연구소 편, 『제1공화국과 한국 전쟁 그리고 한국교회』, 『현대기독교총서』, 2009, 287쪽.

14) 강인철, 『한국 기독교회와 국가·시민사회, 1945~1950』, 한국기독교역사연구소, 1996, 162쪽.

들을 우스꽝스럽게 등장시킴으로써 웃음을 유발하고 있다. ‘떨어진 외관에 다 미제 검정 안경’과 같은 부조화한 우스꽝스러운 패션이나 ‘동짓달 기나긴 밤에 한허리를 열들로 내어/춘풍 이불 아래 뽕까루 넣었다가/이튿날 아침이 오드란 동까쓰나 붙이리라’는 언어 유희 등이 바로 웃음을 유발하는 방식이다. 두 소설에 있어서 차이는 있지만 기본적으로 새롭고 낯선 문화적 코드를 친숙한 서사에 부착시키는 방식에 있어서는 동일하다.

이러한 맥락에서 두 소설에 공통적으로 드러나는 변신(變身) 혹은 분신(分身) 모티프는 이러한 문화적 변동과 관련되어 있다고 할 수 있다. 『나이론 춘향전』은 이몽룡과 이몽이라는 이복 형제가 그 분신의 역할을 하고 있다. 극단 ‘호동’의 공연작이 ‘지킬 박사와 하이드’였고 이몽룡과 이몽은 각각 지킬과 하이드 역을 맡아 하게 되듯, 이몽룡은 건전한 인물로서 연극 연출가에 큰 뜻을 가지고 이를 실천해 나가려는 인물이라면 이몽은 명동 뒷골목에서 건달로 살아가는 인물이다. 이몽룡이 완전한 인물형이라면 ‘이몽’은 미완성의 이름처럼, 불완전한 분신이다. 『탈선 춘향전』에서도 이러한 분신 모티프가 등장한다. 이몽룡 역시 암행어사가 되어 잠행하다가 어떤 ‘오해’로 인해 옥에 갇히게 된다. 누군가가 ‘이몽룡’의 행세를 하고 돌아다니기 때문이다. 마치 ‘루팡’처럼 신출 귀몰하면서 양가집 처녀들을 농락하고 다니고 있는 가짜 이몽룡은 진짜 이몽룡의 꿈에서 다음과 같이 도플갱어로 등장한다.

아니 이도령이라고 사칭하고 다니면서 남의집 양가처녀를 유혹한다는 그 꼭 같이 생겼다는 몸이 분명하다.

감쪽 같이는 생겼다.

거울을 들여다 보는 것과 조금도 다름이 없다.

으음, 이놈이 같은 얼굴임을 기화로 삼아 나 없는 새를 틈타 어리석은 춘향을 속이러 왔고나 생각하니 참을 새 없다.(『탈선 춘향전』, 144쪽)

원전(진짜)이 완벽하고 정상적이라면 모방한 것(가짜)은 외형만 같을 뿐, 비도덕적이고 비정상적인 행동을 벌인다. 변신과 분신으로 인해 ‘진짜’와 ‘가짜’ 사이의 진실 게임이 가능해진다. 『나이론 춘향전』의 이몽룡은 어느 날 빨갱이라는 이유로 체포된다. 신극 운동을 ‘가장’하여 모종의 음모를 벌였다는 혐의이다. 진본이었던 이몽룡의 정체가 의심되면서 이몽룡은 어느 날 체포되어 행방이 묘연해진다. 그 사이 금광 브로커였던 변학도가 여배우 춘향에게 빚을 청산해주겠다며 유혹해 오면서 춘향은 위기에 처하게 된다. 이몽룡은 그 사이에 ‘태감민’이란 이름으로 변신하여 북에 잠입하여 평양방송국을 교란시키는 역할을 하는 또 다른 변신 게임을 벌인다. 다방 레지였던 향단은 여성 동맹 소속의 ‘최 아그니아’로 변신하여 북한으로 잠입해 북한 사회의 불합리성을 조롱한다.¹⁵⁾ 이들이 일종의 공작원으로 북과 되는 것에는 어떠한 인과관계도 없으며 그 과정 역시 논리적 비약이 있음은 물론이다. 『나이론 춘향전』의 이몽룡이 북한에서 암행 유격대로서 공산주의에 맞서 암약을 벌이다, 초인적인 힘을 발휘하여 무사히 남한에 귀환하고 이몽룡이 원전대로 춘향을 구하면서 변신과 분신으로 인한 혼란은 마무리된다.

이러한 분열적 아이덴티티는 전반적으로 사회적 불신과 권위주의가 팽배한 1950년대의 사회상의 반영이기도 하다. 가짜 이몽룡이 사또의 자제임을 사칭하여 규수들을 농락하고 돈을 갈취했듯, 1957년 8월, 대통령 아들을 사칭했던 ‘가짜 이강석 사건’도 이러한 분열적 증상이 실제 사회적 해프닝으로서 일어난 것으로 볼 수 있다. 한편으로는 미국과 영화 그리고 성풍속, 기독교로 표상되는 문화적 변동 역시 이러한 분열의 한 원인이기도 하다. 여기에는 모방해야 할 원전으로서의 ‘미국’과 ‘미국적인 것’ 혹은 ‘외래적인

15) 당원으로 둔갑한 이몽룡은 북한 사회의 ‘자아비판’ 문화를, 향단은 불합리한 ‘배급’ 문화를 조롱한다.

것'이 있지만 50년대의 한국은 이러한 원진을 완벽히 모방할 수 없을뿐더러 오히려 가짜만이 양산될 수밖에 없다는 문화적 자의식을 바탕으로 깔고 있다. 선글라스를 쓴 이도령, 맘보 춤을 추는 향단, 십자가를 쥐고 기도하는 월매의 모습 등을 낮익은 것과 외래적인 것의 혼종을 묘사하고 있다. 이러한 분열이 다름 아닌 '춘향전' 속에서 봉합되고 있다는 점은 의미심장하다. '춘향전'과 같은 낮익은 서사와 몽룡, 춘향, 월매, 향단 등의 친숙한 캐릭터는 이러한 변화를 드러내면서도 동시에 이러한 변화에 대한 완충적인 기능을 하고 있기 때문이다.

3. 정절을 지키는 춘향과 1950년대 여성

풍속의 변화, 문화의 변화를 항상 외래문화의 영향으로 환원시키면서 '외래적인 것'에 대한 선망과 불쾌감이라는 이중적인 태도를 동시에 보이는 대중들의 모습들은 시대마다 반복되는 현상이다. 이를 '젠더'로서 표현하자면, 변화를 온몸으로 체현하는 주체들은 대개 남성이 아닌, 여성이다. 소설을 포함한 대부분의 담론에서 남성이 외래적인 것, 변화된 것에 보수적이고 비판적이라면 여성 인물들은 변화에 민감하여 이를 적극적으로 실천하려는 경향이 강한 것으로 묘사된다. 근대 소설들 이래로 변화를 몸으로써 체현하는 여성 인물들은 위험하고 유혹적인 여성으로 그려져 왔다.¹⁶⁾ 개방적이면서도 유혹적인 여성 캐릭터들과는 달리 많은 소설에서 긍정적인 여성 캐릭터는 이러한 개방적인 여성 캐릭터들과 대조되는, 성적으로 보수적이거나 변화에 굴하지 않는 여성들이다.

16) 1950년대 대중 소설의 '아프레 걸'들은 물론이거니와 새로운 풍속을 실천하고 체현하려는 여성 캐릭터들이 '위험한 여성'으로서 부정적으로 그려지는 사례들은 식민지 시기 근대 소설로부터 그 기원이 이룩되었다.

이러한 전통에 비추어 보았을 때, 앞서 언급했던 50년대 두 편의 패러디물 속의 춘향은 성적으로 보수적이며, 새로운 문물에 덜 민감한 여성 인물이다. 변학도의 권력과 협박에도 굴하지 않았던, 원전의 춘향이 이미 성적으로 보수적인 캐릭터이기도 하지만 50년대 변형된 '춘향'은 이러한 원전의 성격을 일부분 유지하면서 그 '보수성'에 50년대 변화하는 시대적 맥락 안에서 위치됨으로써 새로운 의미를 부여받고 있다.

『탈선 춘향전』과 『나이론 춘향전』의 '춘향'은 주인공임에도 불구하고 전체 이야기에서 차지하는 비중은 크지 않다. 딸라 장수 월매의 딸이자 극단의 여배우인 『나이론 춘향전』의 '춘향'은 맘보나 탱고 등의 댄스를 즐길 줄을 아는, 비교적 개방적인 인물 유형이다. 원전의 '춘향'이 굳은 의지와 절개 그리고 자신의 생명을 걸 정도의 강한 정신력을 통해서 정절을 지켰다면 『나이론 춘향전』 속의 '춘향'은 소극적인 태도만으로도 변학도의 유혹을 거부하는 것이 가능하다. 그것은 '민주주의' 시대를 외치는 50년대에 있어서 변학도가 전근대 사회의 권력형 호색한이 될 수 없기 때문이다.

「춘향을 보자마자 변학도가 침을 생켜 어여쁘다 어여쁘다 보던 중에 처음이다。」-한 것까지는 이설(異說) 『열녀춘향수절가』와 다름이 없으나 「의복단장 고이하고 오날부터 방수들라」는 말은 아무리 호색한이라도 감히 못한다. 때를 **바야흐로 「민주주의」 시대며 「원자력」 시대며, 「나이론」 시대인데 느무는 방법이 훨씬 다르다.**(강조는 인용자, 『나이론 춘향전』, 118쪽)

금광 브로커로 돈을 모은 변학도에게 있어서 유일한 권력의 원천은 '돈'이다. 변학도는 춘향을 유혹하기 위해 자신이 이는 '못마담'들과 춘향 그리고 극단의 단원들을 초청하여 댄스 파티를 벌인다. 이 댄스 파티에서 춘향은 '댄스'와 '각테일'을 거부하지는 않지만 종국에 가서는 이몽룡이 운영하던 극단을 넘기라는 변학도의 계약 요구를 거절한다. 춘향은 비록 원전의

춘향과 같은 강하고 적극적인 의지는 없지만 ‘돈’의 유혹을 뿌리칠 줄 아는 정도의 의식을 갖추고 있는 셈이다.

『탈선 춘향전』의 춘향은 『나이론 춘향전』의 춘향보다 더욱 강인하며 보수적이다. 시대적 배경이 조선 시대이며 변학도가 ‘사포’라는 권력을 갖고 있었기 때문에 그렇기도 하지만, 그녀의 어머니인 월매나 몸종인 향단이 댄스를 즐기는 모습이 춘향의 보수성과 의지를 더욱 돋보이게 하는 요인이 되기 때문이다. 『탈선 춘향전』에서 월매와 향단은 ‘율화가 치밀으면 댄스를 하는(213쪽)’ 습관을 갖고 있다. 월매와 향단의 모습은 ‘댄스’를 여성의 허영과 매춘의 기호로 취급하여 여성을 재현하는 다음과 같은 50년대의 담론에 비추어 보면 비판의 대상이 되는 것은 물론이다.

그들은 남편을 속이고 아버지. 어머니를 속이고 어린 子息들을 속이고 그 래가면서 말못할 그의 虛榮을 즐기고 있는 것이다. 이들은 돈을 요구하는 것도 아니다. 다만 화제가 되어있는 허영이니 포용이니 하는 그와 같은 환상에 사로잡혀 「나도 한번...」 하고 무던히 憧憬하는 것이다. 이와 같은 女人들의 숨은 모습들은 秘密 「댄스 홀」에서도 발견할 수 있지만 그보다도 外國人 部隊의 幕속에서 벌어지는 특 殊 「댄스 홀」에서 허다한 수자를 발견할 수 있다.¹⁷⁾

전쟁 직후, ‘댄스’는 위의 인용문처럼 매춘이거나 개인적인 허영의 기호로 비춰졌다. 1950년대 후반으로 가면 ‘댄스’를 하는 여성에 대한 공격의 수위가 점차 낮아지거나 댄스에 대한 비난이 약간 희석되기도 하지만 ‘댄스’에 대한 담론들은 기본적으로 비판적인 태도를 유지하고 있다. 중산층 이상의 여성들에게 ‘댄스’는 술과 다른 여자에 정신을 팔린 남편으로 인한 외로움의 탈출구이기도 하다는 점을 들기도 하고¹⁸⁾ 탈선한 기혼녀를 의미

17) 「특 殊 댄스 홀 探查記」, 『신태양』, 1954.10. 61쪽.

하는 ‘자유부인’ 스캔들이란 여성에게도 책임이 있지만 남편이 밤마다 술을 마시고 책임을 다하지 못했기 때문이기도 하다는 식으로¹⁹⁾ 남편의 책임을 묻는 쌍방 과실형의 문제로 취급하거나 댄스를 상업주의에 이용되는 부르주아 여성들의 전유물이 아니라 보편적인 대중오락으로서 수준을 높여야 한다는 주장도 생겨나는 등²⁰⁾ 50년대 후반으로 가면 비교적 비난의 강도와 수위가 낮아지기는 했지만 매춘여성의 댄스에서부터 부르주아 여성들의 댄스까지 ‘댄스’가 일탈을 상징한다는 점에는 변함이 없었다.

‘양단 저고리에다 비로도 치마를 장닭꼬리처럼 지르르 끌고 핸드백을 끼고’ 사교 댄스를 배우러 가는 향단은 퍼머넌트를 하고, 국산 화장품을 쓰지 않는다. 남편 방자를 경제적으로 착취하는 향단의 이러한 모습은 역시 1950년대 가장 사회적으로 ‘비난받았던’ 사치스럽고 허영심 많은 여성의 전형적인 외형과 일치한다.

하여튼 우리나라 여성은 그들의 사치를 위하여 막대한 돈을 외국산에 낭비하고 적지 않은 국내경제를 좀먹고 말았다. 옷은 여성의 날개이며 아름답게 보이려는 욕망은 국내경제를 좀먹고 말았다...중략...이승만 정권 12년의 폭정의 그늘에서 우리 여성들은 사치와 외국산 숭배로 스스로 타락시키고 국가를 좀먹어 왔다.²¹⁾

1950년대 여성들에게 유행했던 치마 소재가 한국전쟁 직후, 일제 벨벳에서 50년대 중반에서 미제 나이론으로 그리고 후반에 가서는 다시 홍콩 양단으로, 주로 외국산 옷감으로 유행이 바뀌면서 ‘국내경제를 좀먹었다는’

18) 박수복, 「가정주부와 댄스의 효용가-다시 생각해 보아야할 오늘의 문제」, 『여성생활』, 1959.12. 152~153쪽.

19) 조경희, 「자유부인은 남편이 만든다」, 『여원』, 1958.9.

20) 장경학, 「댄스 是非」, 『신태양』, 1956.4.

21) 高元逸, 「치마저고리의 流行15年」, 『여원』, 1960. 9. 235쪽.

여성들의 사치에 대해 사회적으로 비난이 일었다. 국내산 옷감들도 개발이 되었지만 상류층 여성들의 외계의 선호는 그치지 않았고 일부 여성들의 패션도 과감하게 변해갔다. 50년대는 여성 패션의 변화가 가장 큰 폭으로 진행된 시기로, 현대적 패션의 기원을 이룬 시기이기도 하다. 『탈선 춘향전』은 전쟁 직후에 변화하는 여성들의 패션에 대해 다음과 같이 묘사하면서 이를 희화하여 부정적으로 평가한다. ‘머리를 빨갭게 붉어가지고 다니는 년, 목발 타듯 비뜰비뜰 뒷굽 높은 신에 얹혀 다니는 년, 팔다리 벌렁 내놓구서 짤막한 잠뱅이만 끼고 다니는 년(138쪽)’ 등 향단을 비롯하여 이러한 변화된 패션을 한 여성들과 완고한 ‘춘향은 대조적이다. ‘신여성’을 유독 좋아한다는 호색한 변학도 역시 위에서 부정적으로 묘사한 여성들과 짝을 이루는 부정적인 남성상이다.

1950년대의 여성 패션에 관한 사회적 비난들이 당시 여성의 부도덕과 허영만을 반영하고 있다고 보기는 어렵다. 그와는 반대로 여성들이 패션으로든 아니면 댄스와 같은 여가활동으로든 이러한 자기표현이 가능할 수 있었던 50년대의 사회적 변화를 수반하고 있었음을 반증하고 있다고 볼 수도 있다. 그 사회적 변화는 ‘민주주의’로 표상될 수 있는 50년대 특유의 사회적 의제와 관련되어 있다. 물론 50년대에 민주주의는 이미 실현되었다기보다는 도달해야 할 이상적 구호로 존재해 있었지만 한편으로 사회적 평등의 식으로서의 ‘민주주의’는 남성은 물론 여성의 권리를 각성시키는 효과를 낳았다. 젠더에 관련한 당시의 사회적 의제들은 미혼 여성보다는 기혼 여성들의 이슈가 주축을 이루었고 주로 가정 내에서의 주부들의 권익 신장이 이 시기의 중요한 그리고 눈에 띄는 변화이다. 1956년 8월 한국 가정 법률상당소 개소²²⁾나 1958년에 제정된 민법은 그러한 변화 가운데 하나이다.

22) 한국가정법률상당소 편, 『통계로 본 현대 한국 가족의 제문제Ⅱ-한국가정법률상당소 50년 상담통계집』, 2008, 7쪽. 여성 내담자의 주요한 사연은 사실혼 해소 상담이나 남성 배우자들의 외도가 다수를 차지했다. 이 시기에 많은 여성들이 혼인 신고라는

민법의 제정 과정에서 '남녀평등론'의 옹호자들은 '전통 옹호론'자들과 충돌을 면할 수 없었지만²³⁾ 결과적으로는 1958년의 민법은 이혼 규정이 다소 완화되었고 재산상속권, 법률적 행위 능력권 등을 획득함으로써 평등의 요건을 부분적으로나마 이루어냈다. 그 밖에, 1950년대의 법률상의 변화 중에서 여성들에게 가장 의미 있는 것 중 하나는 남성의 '축첩'에 대한 처벌도 가능해졌다는 점이다.²⁴⁾ 이렇듯 남녀의 평등 의식이 완전하지는 않았던 시기이기도 하지만 50년대의 여성 권리의 신장은 의미 있는 성과를 얻었고 여기에는 '남녀 동권'이라는 인식상의 변화가 내재되어 있음을 알 수 있다.²⁵⁾

법적 형식에 익숙하지 명확하지 않았고 더구나 '외도'에 대해 남성들의 죄의식이 상대적으로 희박했기 때문이었다. 또한 여성 변호사인 이태영의 글에 따르면 당시 가정법률상담소를 찾아 여성들의 많은 경우는 법률에 대해 무지한 까닭도 있었지만 대부분은 남편이 외도를 하면서 무책임하게 가정을 방기하기 때문이었다. 李兌榮, 『女性은 누구를 위하여 우는가』, 『신대양』, 1957.1.

23) 이 시기의 '전통옹호론'은 부계 혈통주의적 가족제도를 근본으로 여겨 민주주의적 가족질서를 윤리와 도덕의 문제로 연결시켜 사고했고 남녀평등도 사회적인 의미가 있을 뿐 가정의 윤리와는 구분지어 존재하는 것으로 여기기도 했다. 신민법을 제정하는 과정에서 사법부, 국회의원, 여론에서 벌어진 논쟁과 대립 그리고 민법 개정의 결과에 대해서는 김은경, 『1950년대 가족론과 여성』, 숙명여대 박사, 2008 중에서 제4장 가족법의 제정과정에 나타난 가족론과 여성의 지위를 참조하였다.

24) 이임하, 『여성, 전쟁을 넘어 일어서다』, 서해문집, 2004, 297쪽. 이임하에 의하면 축첩에 대해서 남성도 형사처벌을 받을 수 있게 된 법안이 생긴 것은 하나의 혁명파도 같은 사건이었는데 중간 계층 이상의 기혼 여성들을 가장 괴롭히고 있었던 문제가 바로 남편의 외도 혹은 '축첩'이었기 때문이었다. 그러한 이유로 간통 쌍벌제의 법제화가 완료되기 이전부터도 '축첩'에 관련된 재판장에는 방청객으로 40세 전후의 여성들이 몰려와 유리창이 깨지는 등의 소동이 일어나기도 했다.

25) 1950년대와 60년대를 걸쳐 많은 여성 단체들이 생겨나 이들을 주축으로 제한적이거나 여성의 지위 향상에 노력했다는 점은 주목된다. 1959년 한국여성단체협의회(여협)이 발족되어 여성 운동을 주도했고 대한 YWCA, 대한부인회, 대한여성교육동지회, 한국부인상조회, 새여성회 등의 여성 단체들이 여협과 함께 활동했다. 이 시기의 여성 단체들은 가족법 개정, 소비자로서의 여성 역할, 국자 정책에 여성 참여 등에 관심을 가졌지만 현모양처를 강조하는 전통적인 여성상에서 벗어나지 못했다는 한계도 갖는

이러한 변화가 분명 존재하지만 다른 한편으로는, 1950년대는 미혼 여성, 미망인, 양공주의 정조와 성 그리고 가부장제에서 어긋난 주부들의 여가 생활(댄스와 계)에 있어서는 결코 관대한 사회가 아니었고 여성 운동 자체를 바라보는 시선도 곱지 않았다. “남여동권을 자주 내세우고 여권 운동에 바빠 돌아다니는 소위 남성에게 가까운 여성의 대부분은 이성의 사랑에 굶주린 여성들이 많으며” “남성과 동등하게 향락하고 동등한 치정과 방종과 동등한 무책임과 태만과 이기심을 동등히 발휘하지는 남녀 동권”일 뿐 이라는²⁶⁾ 식의 강한 비판도 존재하고 있었다. 그렇다면 이러한 맥락에서 『탈선 춘향전』의 춘향은 어떠한 의미를 새롭게 생성하고 있는 것인가.

난테 없는 부녀자 수십명이 데모를 지어 가지고 디밀어 왔다.

『춘향이 사형 반대!』

『여성을 노예로부터 해방하라!』

『정치의 민주화 만세!』

각종 표어를 쓴 브랑카-트도 어마어마하다.

뒷이어 일반 구경꾼 부인네들이 꾸역꾸역 모여든다.

어린애를 업은 향단이도 담뱃에 붙어 서서 눈물을 짓고 있다.

...인용자 생략...

『지금 명재기각 중에 있사오니, 명찰하신 사또각하께옵서는 특히 열녀 춘향을 무죄석방하여 주심을 바라나이다. 전라 남원 과부 동맹 대표 안 암전』(『탈선 춘향전』, 247~249쪽)

춘향을 위기에서 구원한 것은 어사가 된 이몽룡이지만, 변학도가 춘향의 사형을 집행하려는 장소에는 춘향의 사건과 관련하여 이미 ‘여성 해방’이라는 정치적 구호를 외치는 여성들이 몰려와 있었고 구경꾼으로 몰려든 많

다. 박채복, 『한국의 여성운동』, 강경희 외, 『여성 정치학 입문』, 2005, 219쪽.

26) 表文台, 『男女 同權의 意義』, 『주부생활』, 1959.1, 259쪽.

은 여성들이 이러한 구호에 관심을 보이고 있는 것으로 묘사된다. ‘과부 동맹’이라는 여성 단체는 춘향의 석방을 호소하는 탄원서를 제출한 바 있었던 것으로 그려지는데 이들은 ‘열녀’인 춘향이 무죄인 이유로 한 여자가 두 남자를 섬길 수 없다는 근거로 들고 있다. 이들의 주장은 남녀 동권이나 여성 해방과 같은 남녀평등의 의제보다는 유교적 가부장제를 강화시키는 논리에 더 가깝다. 한편으로는 이러한 여성단체의 존재와 여성 해방이란 의제를 엄연한 사회적 현상으로 인정하면서도 다른 한편으로는 춘향의 열녀됨을 미화함으로써 유교적 가부장제를 동시에 강화하는, 이중적 논리를 펴고 있기 때문이다. 이러한 이중성 가운데서 『탈선 춘향전』은 변화된 여성상보다는 ‘춘향’의 의지를 강조하고 ‘향단’처럼 퍼머넌트에 양단 저고리를 입고 댄스를 즐기는 여성을 부정적으로 묘사함으로써 결과적으로는 보수적 가부장제의 논리 쪽에 기울어져 있다. 향단과 같은 여성과 대조되어 춘향은 더욱 돋보이는 여성 인물이 됨은 물론이다. 즉 구원자로서의 이몽룡의 위상, 춘향의 절개를 미화하며 변학도를 악한으로 그리는 원전 <춘향전>의 기본 스토리는 그대로 유지하면서 새로운 사회적 현상으로서의 ‘남녀 평등’의 문제를 슬쩍 삽입시켰다고 할 수 있다. 『나이론 춘향전』도 그러하듯, 『탈선 춘향전』 역시 낯선 것과 익숙한 것이 기묘하게 동거하면서 낯선 것들(50년대 변화된 여성의 모습)에 대한 익숙한 것의 승리를 보여주고 있는 셈이다.

4. 기사감으로서의 ‘전통’과 영화 <춘향전>(1955)

1950년대 초반에 이러한 패러디 ‘춘향전’이 있었다면 1950년대 중반에는 영화 <춘향전>이 제작된다. ‘춘향전’ 패러디 소설과 영화 <춘향전>은 1950년대 서로 다른 ‘춘향전’ 버전으로 제작 시간에 있어서 격차는 존재하

지만 거시적인 관점에서는 대중문화에 있어서 동시기에 서로 경합을 벌이고 있는 춘향전의 서로 다른 이본(異本)들이다. 이러한 이본들 사이에서 결과적으로 영화의 버전이 소설 버전에 승리했다고 볼 수 있다. 그것은 관객 동원이라는 문화적 소비 현상을 두고 볼 때 그러하다. 물론 당시의 문화 소비에 있어서 영화와 소설을 비교하는 것은 오류가 있을 수 있다. 대중 동원의 측면에서 영화는 수용에 있어서 보다 고급한 능력을 요하는 소설보다 대중에 끼치는 영향력이라는 측면에서 당시로서는 우위를 점할 수밖에 없기 때문이다. 그러나 이러한 수용의 양상에 있어서 양적인 측면을 차지하고서라도 원작을 변형한 패러디 ‘춘향전’과 원전을 충실하게 시각적으로 재현한 영화 ‘춘향전’ 중에서 결과적으로 대중들에게 더욱 어필한 것은 후자 계열의 ‘춘향전’이다. 그것은 영화가 제작된 후 영화 버전을 의식하여 변형된 ‘춘향전’ 패러디 소설보다는 원전에 가까운 춘향전이 창작되었다는 사실에서 확인된다.

익숙한 것과 낯선 것의 동거는 50년대의 패러디 소설에서뿐만 아니다. ‘춘향전’ 영화들 있어서도 동일하게 반복된다. 그러나 ‘춘향전’ 영화들이 ‘춘향전’ 패러디 소설들과 다른 점은 새롭고 낯선 ‘기술’과 친숙한 서사의 동거라는 점에 있다. ‘춘향전’은 최신의 테크놀로지가 도입될 때마다 맨 처음 선택되어 만들어지는 영화였다. 1923년의 <춘향전>은 최초의 장편 극영화였고 1935년의 <춘향전>은 최초의 토키 영화였으며 1961년 두 편의 <춘향전>은 최초의 컬러시네마스코프 영화였다. 1970년의 <춘향전>도 최초의 70mm 영화로 기록된다.²⁷⁾ 모두 당시로서는 첨단 테크놀로지를 이용하여 제작되는 첫 영화는 거의 ‘춘향전’을 소재로 하였다. 이들 ‘춘향전’ 영화들은 사회적 변화를 콘텐츠로서 담고 있다기보다는 테크놀로지라는 기술적 새로움을 담고 있다는 점에서 패러디 소설들과는 다르다. 내

27) 김려실, 『투사하는 제국, 투영하는 식민지』, 삼인, 2006, 137쪽.

용상, 스토리상에 있어서는 실험적인 새로움은 최대한 절제하고 첨단 기술술을 빌어 원작을 시각적으로 재현하는 데 초점을 맞춘 것이 ‘춘향전’ 영화 제작이 갖는 계보상의 특징이다.

애초에 ‘춘향전’을 공연물이 아닌, 영화로 본다고 했을 때 기대되는 바는 바로 ‘재현성’이었다. 최초의 극영화 <춘향전>(1923) 역시 ‘실사(實寫)’ 영화로서의 성격이 강했고²⁸⁾ 이러한 ‘실사’의 감각을 위해 본래의 ‘춘향전’이 갖고 있었던 로칼리티(locality)를 시각적으로 구현하기 위해 노력했다.²⁹⁾ 이러한 실사와 로칼리티의 강조는 <춘향전> 영화 계보가 갖는 일반적인 특성으로 자리 잡은 듯하게 보이며, 필름이 남아 있지 않아 확인할 수 없지만 1950년대 춘향전 영화들도 이러한 계보적 특성을 그대로 따르고 있는 보인다. 1961년 벽두에 개봉된 신상옥과 <성춘향>과 홍성기의 <춘향전>을 보아도 이러한 시각적인 재현에 충실한 ‘춘향전’ 버전이 50년대를 넘어 60년대까지 이어지고 있음을 알 수 있다.

1950년대 ‘춘향전’ 영화로는 1955년의 <춘향전>(이규환 감독), 1957년 <춘향전>(김향 감독), 1958년의 <춘향전>(안종화 감독)이 있으며 이 글에서 주목하고자 하는 <춘향전>은 1955년 이규환이 연출한 <춘향전>이다. 이미 잘 알려진 바대로 이 영화는 해방 이후 한국 영화 최초의 흥행작이었고 이후의 한국 영화의 붐을 알리는 신호탄이기도 했다. 50년대 <춘향전> 영화들의 필름이나 각본은 남아 있지 않다. 따라서 논의는 추측을

28) 최초의 <춘향전>에 대해 언급하고 있는 이순진의 논문에서도 하야가와와의 <춘향전>이 기록 영화의 성격을 갖고 있다고 말하고 있다. 이순진, 『활동사진의 시대(1903-1919), 조선영화 관객성에 대한 연구』, 『대중서사연구』 16, 229쪽.

29) 남원 현지 촬영은 물론이고 춘향 역에 실제 기생인 한명옥으로, 수십 명의 등장인물을 모두 남원 사람들로 등장시킨 만큼 원작 ‘춘향전’이 가진 로칼리티를 살려 내려고 했다. 다음의 기사를 참조할 수 있다. “수에 文藝를 영화하는 東亞文化協會에서 春香原籍地인 南原에 가서 六個月間 精勵를 加하여 春香傳을 實寫와 같이 촬영한 바 該寫眞의 內容을 演藝界의 一流 金肇盛君을 李道令으로 韓龍 女史를 春香으로...” (『春香傳 上演』, 『조선일보』, 1923.10.19)

바탕으로 전개될 수밖에 없는 않지만 당대의 신문과 잡지들에 실린 <춘향전> 기사를 통해 50년대 <춘향전> 영화가 어떠했을지 그리고 이 영화를 관객들이 어떠한 시각에서 보았을까 그리고 사회적으로 어떤 맥락에서 제작되었는가를 짐작해 볼 수 있다.

民族文化를 代表할 作品의 하나인 『春香傳』은 그 時代의 衣裳건축 등 화려한 생활 색채를 살려서 천연색으로 촬영한다면...하는 것은 누구나 希望하는 것이겠지만 現在의 韓國映畫界 실정에 비추어 불가능한 사실이다.

이번에 동명영화가사가 전례 없는 거액의 제작비를 들여 흑백으로 『春香傳』 영화 제작을 기획했음은 뜻깊은 일이다. ... 『춘향전』은 해외 진출을 목표로 제작되고 있다. 적어도 明年 싱가포르에서 개최된 제2회 동남아세아 영화제에서 꼭 출품하리라는 계획 밑에 不撤晝夜 촬영이 계속되고 있다.(강조는 인용자)³⁰⁾

1955년 <춘향전>의 제작자의 말에서 알 수 있듯이 그 시대의 의상과 건축 등을 재현하고자 하는 것이 희망사항이자 <춘향전> 영화의 목표임을 알 수 있다. 또한 <춘향전>을 통해 해외 영화제에 출품하고자 하는 제작자의 의도는 외국인들의 눈에 ‘춘향전’이 ‘한국적인 것’으로 보여야 한다는 강박을 갖기에 충분하다. 이 당시 감독인 이규환도 ‘외국인들에게 한국인의 참다운 모습을 제시할’ 영화를 만들고 싶다는 언급³¹⁾을 한 바 있기도 하다.

완성된 이규환의 『춘향전』은 ‘재현’의 측면에서는 그리 나쁜 평을 받지 않았다. ‘당대의 인물, 풍속을 비롯해서 그 시대적 배경의 구성 및 그것이 오늘에 미치는 시대성의 올바른 파악에 있어서 감독, 각색 등 많은 애로를

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

31) 이규환, 『영화를 통해 문화 향상』, 『서울신문』, 1954.4.22.

극복’했다는³²⁾ 점이나 영화에 ‘국악만으로 음향효과를 내어’ 고전으로서의 효과를 내었다는 점³³⁾ 등이 높게 평가되었기 때문이다. 이러한 재현의 정확성 혹은 더욱 정확히는 전근대의 풍물에 대한 재현물로서의 영화 <춘향전>은 앞서 언급했던 패러디 소설들-『탈선 춘향전』, 『나이론 춘향전』들과 결정적으로 다른 점이다. 역사적 배경의 정확한 재현은 소설과는 달리, 시각적 재현물인 영화는 이것을 훨씬 강화할 수 있는 특징을 갖고 있는 것은 분명하다. 관객들도 <춘향전>의 재현적 측면을 높게 사고 있음은 관객 수와 그들의 반응을 통해 알 수 있다.

영화 <춘향전>은 1955년 1월 16일부터 서울의 국도극장과 부산의 동아극장에서 개봉했다. 원래는 1주일 상영이 예정이었지만 반응이 좋아 연장 상영에 돌입하여 1월 26일에는 18만 관객에 육박했다. 개봉관 관객 수만을 알 수 있는 당시의 기준으로는 획기적인 관객 동원이었다. <춘향전>의 이러한 놀라운 성공을 두고 그 요인을 분석하고자 하는 다음과 같은 언급은 눈여겨 볼만하다. 영화 <춘향전>의 성공 요인으로 기생, 구두고치는 할아버지, 빈대떡집 아주머니, 수사인 보이에서 모더니스트 청년까지, 이질적인 집단을 아우를 수 있는 흡입력에 있음을 들고 있다.

어떤 술좌석에서 기생과 기생이 이런 말을 주고 받았다.

「춘향전? 가봤니?」

「참 재밌다지?」

「재밌구 잘 봤대. 꼭 한번 가봐야겠어」

어떤 길가에서 구두 고치는 할아버지와 구두를 고쳐 달라고 한 신사와의 사이에 이런 대화가 있었다. ...인용자 중략...「춘향전 꼭 한번 가보세요. 아마 할아버지 구미에 맞을 겁니다.」

32) 『‘춘향전’ 드디어 완성-동영 제1회 작품으로』, 『한국일보』, 1954.11.14.

33) 『새로 나올 우리의 두 영화』, 『동아일보』, 1954.12.14.

「춘향이가 역시 잘 하나요?」

「잘하고 예쁘죠.」

어떤 빈대떡집 아주머니두 말했다.

「거 참 춘향전이 잘 됐다고요?」

「아주머니도 가보시겠어요?」

「가 봐야죠.」…인용자 중략…

외국 영화 중 명화라면 빠짐없이 보는 어떤 ‘모더니스트’ 청년이 말했다.

「이상하던 말야. 역시 동작이 느리고, 녹음도 어색해두, 그래두 가슴에 파고 드는 것이 있단 말야. 누가 볼만 하더냐고 물을 때 나는 나두 모르는 사이에 가보라구 권했던 말야.」³⁴⁾

이러한 흡입력은 일단 춘향전이 잘 알려진 ‘고전’으로서 거의 모든 한국인들이 알고 있는 스토리라는 점에서 유래된다. 이질적인 집단들이 잘 알고 있다고 가정하는 원전 <춘향전>은 분명 서로 다를 수 있다. 시각적으로 구현된 이규환의 <춘향전>과 이러한 관객들의 상상 속에 존재하는 이야기로서의 <춘향전>은 서로 충돌을 일으킬 수 있기 때문이다. 그러나 당시의 여러 기사를 참조해 보건대 이러한 충돌은 일어나지 않은 듯하다. 그것은 관객들의 기억 속에 존재하는 ‘춘향전’을 완벽히 ‘재현’했기 때문이라기보다는 관객들이 영화 <춘향전>에서 일종의 기사감(테자뷰)을 느꼈기 때문일 것이다. 이 조선조의 의상과 배경을 한 영화 <춘향전>을 보았을 때 이것이 익숙하게 들어본 스토리를 토대로 시각적으로 머릿속에서 재구성한 ‘춘향전’과 비슷하다고 느끼게 되는 것이다. 관객들의 머릿속에 영화 이전에 시각적으로 저장되어 있던 것으로서의 ‘춘향전’이 먼저 있었다기보다는 영화 <춘향전>이 이미 머릿속에 있었던 원전을 재현해준 것 같은 ‘느낌’을 받았다고 해야 할 것이다.

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

이러한 기시감은 앞서 언급했던 패러디 소설들이 줄 수 없었던 것이다. 물론 애초에 패러디 소설들과 영화 <춘향전>은 소설과 영화라는 서로 다른 범주에 놓여 있기도 하지만 이러한 범주상의 차이를 무시한다면 무엇보다도 영화 <춘향전>에는 『탈선 춘향전』이나 『나이론 춘향전』에서 보이는 ‘낮선 것’, ‘미국적인 것’, ‘변화된 것’ 등이 삽입되어 있지 않다. 『춘향전』 패러디 소설들에 ‘춘향’과 ‘이몽룡’, ‘월매’ 등의 친숙한 캐릭터들이 등장하기는 하지만 이러한 친숙함에 ‘변화된 것’들이 개입하면서 거기에 몰입할 수 없는 구조를 하고 있다. 물론 그 ‘낮선 것’들은 이미 분석했듯이 ‘기독교’, ‘영어’, ‘영화’ 등 당시의 대중문화 속에서 공유되고 있던 문화적 코드들이기는 하지만 이것들이 춘향 이야기 속에 위치해 있는 순간, 원전 춘향전의 스토리와 충돌을 일으키는 이물질일 뿐이다. 이에 비해 영화 <춘향전>은 ‘알고 있다고’ 믿는 그 세계를 그려내고 있으며 이러한 익숙함은 당시 현실과의 관계에 있어서 일종의 ‘도피’라고도 할 수 있을 것이다.

영화 <춘향전>의 성공을 두고 한 외국의 평론가는 관객들이 ‘전쟁이 끝난 직후 리얼리티의 세계를 빠져나가려는 경향’으로 분석한 바 있었다. 신·구 양 세계의 충돌이 과장되게 그려진 것이 <자유부인>과 같은 계열의 영화라면 <춘향전> 같은 영화는 현실 세계와는 다소 유리된 영화라는 것이다.³⁵⁾ 이러한 외국 평론가의 평가가 한국 영화에 대한 깊은 이해를 갖고 내려진 것이라고 보기는 어렵지만 적어도 외국인의 눈에조차 <춘향전>이 그리고 있는 세계가 현재 변화된 한국의 상황과는 완전히 다른, ‘옛’ 세계를 창출하고 있는 것으로 비춰진 것을 알 수 있다. 식민지 시기에 각각 무성 영화와 발성 영화로 제작된 <춘향전> 역시 그러했듯, 1955년의 <춘향전> 역시 대중들이 알고 있다고 가정하는 <춘향전>을 그려내는 데 열중했고 관객들로부터는 물론, 비평가들에 의해서도 매우 좋은 평가를 받

35) 존 W 밀러, 『外國人이 본 한국 영화』, 『여원』, 1956.10. 32쪽.

았다. 1955년의 <춘향전>에 문제가 없었던 것은 아니지만 당시의 영화계 인사들의 눈엔 한국 영화 산업에 매우 좋은 신호로 보았기 때문이다.³⁶⁾

1955년의 영화 <춘향전>과 1951년의 소설 『탈선 춘향전』, 54년의 『나 이른 춘향전』은 50년대 초반과 중반에 있어서 새로운 것과 익숙한 사이의 충돌과 융합의 방식을 보여주고 있다. 이러한 충돌과 융합은 이미 식민지 시기인 1930년대에도 특징적으로 있었던 현상이다. 근대화가 시작된 이래로 한국적인 것으로 불리는 ‘전통’은 시대마다 다르게 재창조될 운명에 있으며 시대마다 전통은 새롭게 발견되고 창조된다. 다만 1950년대는 1930년대에 비해 변화의 강도가 더욱 컸으며 이에 대중들이 받는 임팩트 역시 강했던 것으로 보인다. 패러디 ‘춘향전’ 소설들이 이질적인 것들과의 충돌에 더욱 초점이 놓여 있다면 영화 <춘향전>은 이러한 이질적인 것들과는 유리된 세계를 창조했다고 볼 수 있다. 그러나 강조되어야 할 것은 익숙한 것은 이질적인 것 없이는 발견되거나 의식되지 않는다는 점이다. 영화 <춘향전>이 서구화 이전의 즉 전근대적인 풍경을 복구하려고 할 때, 이러한 행위의 이면에는 근대화가 시작되면서 근대와 대비되는 한국적인 관습, 풍경 등등이 근대의 시각 혹은 서구적 시각에 의해 타자화 되었다는 사실이 배경에 놓여 있다. 이러한 의미에서 1950년대 초반과 중반은, 적어도 소설과 영화 <춘향전>을 놓고 보았을 때 변화와의 충돌과 그로 인해 과거의 것, 익숙한 것으로서의 ‘전통’의 발견 혹은 창조가 이루어지던 시기로 볼 수 있다. 물론 이러한 ‘전통’의 발견과 창조는 50년대에 처음 일어난 일은 아니라는 점에서 재(再)발견이 혹은 재(再)창조이기도 하다.

36) “더욱이 『춘향전』은 수도 서울의 일번관에서 거센 외화의 도량을 봉쇄하고 속영, 당당 2주간 동원된 관객 8만이란 우리 영화사상 공전의 대혁명을 일으켰던 사실에 상기할 때 이것은 한갓 기적이 아니었고 …인용자 생략…그들의 노작의 대가로 찬사를 아끼고 싶지 않다.”(이청기, 『병든 시나리오의 영역』, 『조선일보』, 1955.2.9.)

5. 상징과 의례로서의 ‘춘향전’

1955년 영화 <춘향전> 이후, 춘향전을 원작으로 한, 또 다른 대중 소설 ‘춘향전’들이 등장했다. 영화 <춘향전> 이후의 대중 소설 ‘춘향전’은 이전의 패러디 소설들과는 달리, 영화 <춘향전>처럼 관객 혹은 독자들의 기시감을 부각시키려고 노력하게 된다. 이러한 ‘춘향전’ 소설의 변화가 1955년 영화 <춘향전>과 어떤 직접적인 인과 관계가 있다고 보는 것은 무리일 수는 있지만 또 아무런 관련이 없는 우연처럼 보이지도 않는다. 영화 <춘향전>이 흥행한 이후 『여원』에 연재된 조흔과의 <춘향전>(1956)은 문체만을 현대적 서술로 고쳤을 뿐, 50년대적인 새로운 변화상이란 찾을 수 없다. 마치 영화 <춘향전>처럼 기억한다고 가정되는 바로서의 ‘춘향전’을 소설로서 재현하려는 인상을 받는다. 1961년 1월에 발간된 박계주의 『寫眞 춘향전』(삼중당)은 바로 이 책의 출간과 같은 시점인 61년 1월에 개봉된 홍성기 감독의 <춘향전>의 스틸을 소설책 속에 화보로 실고 있다. 이 책은 이몽룡과 춘향, 월매, 향단, 방자, 변학도의 클로즈업된 사진은 물론 주요 사건을 다룬 60여 개의 컷을 실음으로써 소설의 내용을 시각적으로 전달해 주고 있다는 점에서 영화의 시각적 재현성을 소설 독해에 적극 끌어들이고 있는 것이다. 결국 대중에게 승인받은 버전은 패러디 소설의 버전이 아니라 영화적 버전임을 알 수 있게 하는 대목이다.

55년 영화 <춘향전> 이후에 벌어진 이러한 ‘춘향전’ 소설의 변화를 어떻게 볼 수 있을까. 비판적 기능을 강화한 패러디 소설이 1950년대 초반에만 유의미했던 것은 아닐까. 아니면 영화 <춘향전>에서 새롭게 재발견된 그 ‘전통’이란 것이 50년대 후반에 자리를 잡은 것일 수도 있다. 또한 ‘전통’이 과거를 준거로 하고 있으면서도 반복적인 상징과 의례로서 강화되듯³⁷⁾,

37) E. Hobsbawm, *The Invention of Tradition*, 박지향·장문석 역, 『창조된 전통』, 휴머니스트, 2004, 25쪽.

55년 <춘향전>이후의 또 다른 ‘춘향전’ 영화들의 반복된 제작과 관람은 ‘춘향전’으로 표상되는 ‘전통’을 재삼 확인하기 위한 상징이자 의례일 수도 있다. 1961년 신상옥과 홍성기의 ‘춘향전’ 영화는 50년대에 이미 이룩된 이러한 대중적 선호를 의식하면서 제작된 것이기도 하다.

요컨대, 낯선 것에 대한 임팩트를 강조한 패러디 ‘춘향전’ 소설들은 독자들에게 웃음을 주기는 하지만 독자들을 불편하게 하는 텍스트였다면, 55년 영화 <춘향전>은 그와 ‘반대로’ 익숙한 것을 보여줌으로써 ‘전통’이라는 것을 각인시켰다고 볼 수 있다. 패러디 ‘춘향전’이 줄 수 없는 익숙함을 영화 <춘향전>은 관객들에게 제공해 주었고 이러한 성공 덕에 시각적 재현성이 특화된 ‘춘향전’ 영화들은 계속 제작될 수 있었으며 이러한 시각적 재현성이 주는 편안함과 익숙함을 가리켜 우리는 ‘전통’이라는 기표를 부여해 왔던 것은 아닐까. 1950년대 창작된 영화와 소설 ‘춘향전’의 이본(異本)들은 변화하는 전후(戰後)의 풍속을 배경으로 하여 이러한 기표 생성의 기능을 담당했던 것으로 보인다. 이러한 기능은 패러디 소설도 일정 부분 갖고 있는 기능이기도 하다. 춘향의 저항과 몽룡의 귀환이라는 스토리의 기본을 그대로 유지하고 있는 한, 문화 변동이 초래한 불안감과 불편함 그리고 정체성의 분열은 성공적으로 봉합될 수 있었다. 그러나 패러디 소설에 비해 영화 <춘향전>에 있어서 이러한 봉합의 기능은 훨씬 더 근본적인 것이었다고 할 수 있을 것이다.

【참고문헌】

1. 1차 자료

- 이주홍, 『탈선 춘향전』, 신구문화사, 1955.
조풍연, 『나이론 春香傳』, 진문사, 1955.
『조선일보』, 『동아일보』, 『서울신문』, 『한국일보』.
『신태양』, 『여원』, 『주부생활』, 『여성생활』.

2. 2차 자료

- 강인철, 『한국 기독교회와 국가·시민사회, 1945~1950』, 한국기독교역사연구소, 1996
고은지, 『1930년대 대중문화 속의 '춘향전'의 모던화 양상과 그 의미』, 『민족문화사연구』 30, 2007.
김려실, 『투사하는 제국, 투영하는 식민지』, 삼인, 2006.
김은경, 『1950년대 가족론과 여성』, 숙명여대 박사, 2008.
김인환·정호웅 외, 『주변에서 글쓰기-상처와 선택』, 민음사, 2006.
노지승, 『1920년대 초반, 조선 영화에서의 '민족'의 의미』, 『현대소설연구』 36, 2007.12.
박채복, 『한국의 여성운동』, 강경희 외, 『여성 정치학 입문』, 2005.
유민영, 『한국근대극장변천사』, 태학사, 1998.
이순진, 『활동사진의 시대(1903-1919), 조선영화 관객성에 대한 연구』, 『대중서사연구』 16.
이미원, 『현대극의 <춘향전> 수용』, 『고전희곡연구』 제6집, 2003.2.
이임하, 『여성, 전쟁을 넘어 일어서다』, 서해문집, 2004.
황혜진, 『춘향전의 수용문화』, 월인, 2007.
한국가정법률상담소 편, 『통계로 본 현대 한국 가족의 제문제Ⅱ-한국가정법률상담소 50년 상담통계집』, 2008.
현대기독교역사연구소 편, 『제1공화국과 한국 전쟁 그리고 한국교회』, 『현대기독교총서』, 2009.
호현찬, 『한국영화 100년』, 문학사상사, 2003.
E. Hobsbawm, *The Invention of Tradition*, 박지향·장문석 역, 『창조된 전통』, 휴머니스트, 2004.

Abstract

The meaning of the adaptations of *Chun-hyang Jeon* in 1950s
: the cultural transformation and invention of tradition after Korean war

Roh, Ji-Seung

Chun-hyang Jeon has been adapted as novels, drama, cartoon, play, movie during 20th century. This paper which is focusing on the parody and movie in early 1950s, intends to analyse how this adaptation reflected the aspect of transformation in 1950s and what was it's social function. Two piece of parody, *The life of deviated Chun-Hyang (Talseon Chunhyangjeon)* and *Nylon Chunhyangjeon* reflected the things related to the popular codes: movie, America, the Christian religion and sexuality which were shared by the people at that time. These parodies inserted unfamiliar things(what were changed) into the familiar story of *Chun-hyang Jeon*. As a result, the shock which was caused by unfamiliar things(what were changed during the postwar) to the mass, could be absorbed in the familiar story of *Chun-hyang Jeon*. In 1950s, movie *Chun-hyang Jeon* was also made and became a hit. In case of movie *Chun-hyang Jeon*, unlike parodies of *Chun-hyang Jeon*, represented original text visually in full. This way to represent premodern world which original text organized, is the characteristic of movie *Chun-hyang Jeon* which had been produced repeatedly from the colonial period. By the contrast with parodies of *Chun-hyang Jeon*, movie *Chun-hyang Jeon* represented the world which are supposed that people know well. Therefore, movie *Chun-hyang Jeon* made spectators(the mass) feel more comfortable than in case of *Talseon Chunhyangjeon* and *Nylon Chunhyangjeon*. Although there were some differences in each version about the way to mix old ones and new ones, it had same function in that these different version made the old ones or what were not changed or what probably can be called 'the tradition' more conspicuous than

the new ones or what were changed. By this function of different adaptations of *Chun-hyang Jeon*, the disruptive identity caused by cultural transformation after Korean war, could be sutured.

Keywords : *Chun-hyang Jeon*, postwar, cultural transformation, America, movie, disruption of identity, visual representation, inventing tradition

노지승

서울대학교 기초교육원 강의교수

주소 : 서울시 관악구 서울대학교 61동 208호

전화번호 : 02-880-1374

전자우편 : kmolit@gmail.com

이 논문은 2009년 10월 31일 투고되어
2009년 11월 17일 편집위원회의 심사를 거쳐
2009년 11월 17일 게재 확정됨.