■민족문화연구 제100호(2023.08.31.), 고려대학교 민족문화연구원, pp.461-493.
http://doi.org/10.17948/kcs.2023..100.461

1960년대 문예영화와 전유되는 '열녀'의 기표들
—신상옥 감독의 〈성춘향〉(1961), 〈사랑방 손님과 어머니〉(1961), 〈열녀문〉(1962)을 중심으로—

이민영(李民榮)*

목 차

1. 서론
2. 새로운 전후 재건의 전망, 열녀-춘향
3. 미망인이 된 과부와 죽은 아버지들의 가족 공동체
4. 문밖을 나서는 열녀들과 멜로드라마적 비극성
5. 결론

국문초록

1960년대 초반 신상옥 감독은 열녀의 모티프를 적극적으로 활용하면서 여성 수난의 멜로드라마를 구성해나간다. 〈성춘향〉과 〈사랑방 손님과 어머니〉, 〈열녀문〉은 고전적인 소재인 '열녀'의 표상을 활용하여 한국적 여성을 재현한다. 그리고 이와 같은 전통적인 여성의 재현 과정은 대중적 호응을 얻는 데 성공하면서, 근대적 재건의 담론과 관련된 새로운 여성의 표상 체계를 구축해 나간다.

본 연구에서는 신상옥 감옥의 세 편의 영화가 기존의 원작과 다른 서사적 층위들을 고안해 냄으로써 전통적 한국 여성의 표상에 현재적인 의미들을 삽입하고 있다는 점에 주목하였다. 이를 통해 전후 재건과 근대화 과정에 놓여있던 한국 사회가 전통의 기표들을 어떻게 현재화하고 있는지를 살펴보았다.

〈성춘향〉은 고전 서사에 등장하는 기생 춘향의 갈등 구도를 삭제하는 대신 향단과 방자의 연애 서사를 구체화함으로써 봉건적 신분제와 관련된 계급적 갈등의 구도를 제거한다. 그리고 각자의 신분에 맞는 조화로운 관계를 전제로 하는 안정적인 세계에 대한 전망을 제시하고 정숙한 부인으로서 춘향의 정체성을 확정해나간다. 〈사랑방 손님과

* 국민대 교양대학 조교수.

어머니〉는 가족 수호의 숭고한 의무를 지닌 어머니-열녀의 목표를 강화한다. 〈열녀문〉 역시 아들과 함께 떠나는 주인공의 모습을 통해 새로운 열녀의 상을 구현하는 데 성공한다.

1960년대의 문예영화를 통해 새롭게 등장하는 열녀들은 고전 세계로의 회귀를 의미하는 것이 아니라 변화된 현실 속에서 여성과 근대의 관계를 재정립하려는 시도를 드러낸다. 하지만 전후 사회를 통해 재등장하는 열녀들은 종종 현실과 화해하지 못하고 멜로드라마적 비극성에 구속된다. 이는 건설적인 여성에 대한 전망을 드러내는 전후의 열녀 표상에 내포된 한계지점을 드러내는 역설적인 장면이라 할 수 있다.

주제어: 전후, 산상옥, 열녀, 멜로드라마, 과부, 미망인, 근대.

1. 서론

한국의 문학과 영화는 긴밀하게 교류하면서 그 서사적 형태들을 공유, 발전시켜왔다. 1960년대에는 이와 같은 교류가 더욱 활발했는데 특히 당대의 문예영화들은 산업화 시대로 진입하는 전후의 사회상을 직접적으로 반영한다는 점에서 주목받아왔다. 1960년대의 영화계는 급격히 발전해 나가는 영상기술을 영화 제작에 적극적으로 활용하는 한편 생산된 작품들의 질적인 향상을 도모하기 위해 문학 작품들을 활발하게 차용했다. 또한 국가의 경계를 넘어 세계 체제와 상호작용하는 수단으로 문학 작품에 기반한 영화들을 활용하고자 하였다. 전쟁과 식민 과거를 경험한 한국 사회가 스스로의 문화적 정체성을 재건해 나가기 위한 수단으로 문예영화의 생산이 이루어졌던 것이다.[1)]

1) 1960년대 활발하게 이루어진 문예영화의 해외영화제 참가는 이와 같은 민족적 정체성 추구의 욕망과 관련되어 있다. 특히 영화를 통해 '전통'을 상상하려는 시도는 냉전의 문화론과 민족주의적 국가 건설론 간의 상호작용 과정을 선명하게 드러내주는 결과물이라 할 수 있다. 본 연구는 근대적 재건의 담론 속에서 한국이 구성해낸 전통의 의미를 전제로 '열녀'의 기표를 분석해보고자 한다. 1960년대 영화와 냉전적 세계 체제 간의 상호작용에 관한 논의는 다음을 참조하였다. 김민욱・조관연, 「1960년대 초 문화 냉전과 영화 속 전통의 재현」, 『열린정신 인문학연구』 38, 원광대 인문학연구소, 2020, 101-125면; 이영재, 「아시아영화제와 한홍합작 시대극」, 『대동문화연구』 88, 성균관대 대동문화연구원, 2014, 263-302면; 이순진, 「영화인의 부역과 냉전 한국영화의 형성」, 『상허학보』 62, 상허학회, 2021, 163-204면; 노지승, 「1960년대, 근대 소설의 영화적 재생산 양상과 그 의미」, 『한국현대문학연구』 20, 한국현대문학회, 2006, 503-534면; 전지니, 「전후 문예영화의 해외 진출 시도에 대한 소고」, 『한국문학이론과 비평』 74, 한국문학이론과비평학회, 2017, 211-239면; 박유희, 「문예영화의 함의」, 『영화연구』 44, 한국영화학회, 2010b, 117-157면.

기존의 연구에서는 1960년대의 정치와 검열제도 등을 중심으로 문예영화의 의미가 논의되어왔다.[2] 이와 같은 연구들을 통해 영화법 제정과 관련된 일련의 정치적 변화양상과 문예영화의 관계가 규명될 수 있었다. 1960년대 문예영화의 성장 배경에는 1957년 시작된 우수영화 보상제도가 놓여있으며 이를 통해 영화 산업에 직접적으로 개입하고자 했던 정부의 국가주의적 시도를 밝혀낼 수 있었던 것이다.[3] 하지만 문예영화는 이와 같은 정치적 요청과 합일되지 않는 영화 창작자로서의 감독의 의도와 이를 감상하는 관객의 욕망들이 복잡하게 얽힌 결과물이었다. 영화계 내부에서 문학 작품을 활용하여 영화의 질적 향상을 의도했던 시도들이 꾸준히 이루어졌다는 점과 다수의 문예영화가 당시 또 다른 우수영화의 기준이었던 반공 영화들과는 달리 흥행에 성공하였다는 점 등은 1960년대의 문예영화를 단순히 '외국 영화의 쿼터를 받기 위한 수단'으로 한정할 수 없게 만든다. 따라서 1960년대의 문예영화를 이해하기 위해서는 국책 영화라는 문예영화의 한계지점을 명확하게 인식하는 동시에 이를 넘어서는 다양한 의미와 해석의 지점들에 주목할 필요가 있다.

1960년대의 문예영화를 이해하기 위해서는 당대의 정치적 요청이 어떻게 영화 제작에 반영되어 있는지를 밝히는 과정뿐만 아니라. 그 결과물들이 어떠한 방식으로 당대의 사회와 교류하였는지를 밝히는 과정이 필수적이다. 당시 영화계의 주류를 형성하였던 문예영화가 어떠한 방식으로 당대 관객층

2) 전지니, 「1960년대 문예영화 담론의 형성 과정과 문학이라는 권위」, 『한국문학이론과 비평』 78, 한국문학이론과비평학회, 2018, 249-280면; 박유희, 「문예영화의 함의」, 『영화연구』 44, 한국영화학회, 2010b, 117-157면; 정영권, 「갯마을과 한국 문예영화의 장르적 형성」, 『대중서사연구』 26, 대중서사학회, 2011, 331-336면; 이평전, 「1960년대 문예영화의 공간의 문화론적 독해」, 『한국문학과 예술』 15, 숭실대 한국문학과예술연구소, 2015, 321-345면; 박유희, 「문예영화와 검열」, 『영상예술연구』 17, 영상예술학회, 2010a; 173-212; 권명아, 「문예영화와 공유기억 만들기」, 『한국문학연구』 26, 동국대 한국문학연구소, 123-148면; 홍소인, 『문예영화에서의 남성성 연구』, 중앙대 석사학위논문, 2003.

3) 문예영화는 부분적으로 멜로드라마적 상상력을 공유하면서도 동시대의 통속물과의 대립각을 통해 한국영화 장에서 장르적 차별화 과정을 거치며 예술영화로서 위계화되고 관습적으로 구획되기에 이른다. 그리고 이러한 문예영화의 제도적 예술영화로서의 과정은 우수영화보상제도 및 외국영화 수입쿼터제라는 영화정책과 당대 헐리우드 영화 시스템을 벤치마킹한 한국영화 산업구조의 기업화에 바탕하고 있다. 1960-70년대 문예영화의 붐과 쇠퇴는 정부 주도의 기형적인 영화정책 및 영화 제도와 긴밀하게 관련되어 있다. 서미진, 『유현목, 김수용 문예영화의 내레이션연구』, 고려대 박사학위논문, 2013, 42면.

에게 호소력을 지니게 되었는지, 그리고 영화의 창작자들이 국가주의적 개입을 횡단하면서 어떠한 방식으로 의도되지 않은 효과들을 만들어내고 있는지를 고찰해야 하는 것이다. 이를 위해서는 우수영화보상제도와 같은 외적 현실로서의 규약뿐만 아니라 영화의 서사, 영화적 재현 과정에 담겨 있는 다층적 의미들을 충실히 살펴볼 필요가 있다.

신상옥 감독은 문예영화를 통해 우수영화 정책에 긴밀하게 호응하면서 60년대 영화산업을 이끌어 나간 대표적인 인물[4]이다. 동시에 그는 문예영화에서 대중성을 담보해나간 보기 드문 역할을 한 감독이다. 따라서 정치적인 요청과 당대적 대중의 요구사항을 동시적으로 포섭해 나갔던 1960년대 문예영화의 의미와 기능을 이해하기 위해서는 신상옥 감독의 작품에 주목할 필요가 있다. 신상옥 감독은 1960년대 다수의 흥행작들을 생산하면서 대표적인 한국 영화감독으로 자리 잡는다. 〈성춘향〉의 성공을 바탕으로 신필름을 설립한 뒤, 정부의 정책에 대해 순응과 저항의 경합을 벌이며 1960년대 영화산업을 이끌어간다. 신상옥 감독의 영화와 시대적 현실을 고찰하는 다양한 연구들은 그의 영화가 당대의 정치적 요청을 적극적으로 반영한 결과였을 뿐 아니라 그것을 위반하는 효과를 내고 있음을 밝혀내고 있다.[5] 특히 그의 영화에서 기술적, 예술적 가치들을 설명하는 다수의 연구들[6]은 1960년대 문예영화를 이해하는 또 다른 가능성들을 제안해준다. 문학과 영화라는 상이한 매체로 전환되는 과정에서 발생되는 재매개의 효과[7] 속에서 과거의 텍스트를 영상화하는 작품들이 어떠한 방식으로

4) 신상옥 감독이 세운 신필름은 1960년대 한국 영화의 30%를 제작한 것으로 기록된다. 박유희, 「스펙터클과 독재—신상옥 영화론—」, 『영화연구』 49, 한국영화학회, 2011, 93면 참조.

5) 스티븐 정, 「대중 멜로드라마와 개발의 스펙터클—신상옥의 1960년대 "계몽영화"」, 『기억과 전망』 25, 한국민주주의 연구소, 2011, 217-250면; 이상우, 「남북한 분단체제와 신상옥의 영화」, 『어문학』 110, 한국어문학회, 2010, 273-303면; 조준형, 『영화제국 신필름』, 한국영상자료원, 2009; 이정배, 「1960년대 영화의 검열 내면화 연구」, 『드라마연구』 32, 한국드라마학회, 2010, 115-143면; 이철우, 「1960년대 문화정치와 〈상록수〉」, 『아시아영화연구』 7(2), 부산대 영화연구소, 135-159면, 2015; 박유희, 앞의 글, 2011, 93-127면.

6) 이상우. 「〈꿈〉의 각색과 그 의미」, 『Journal of Korean Culture』 19, 고려대 한국언어문화학술확산연구소, 2012, 201-234면; 함충범, 「'신상옥 영화'의 기술적 시도와 제작 선점화의 양상들」, 『현대영화연구』 17(2), 한양대 현대영화연구소, 2021, 175-201면; 박유희, 「1960년대 문예영화에 나타난 매체 전환의 구조와 의미」. 『현대소설연구』 32, 한국현대소설학회, 2006, 167-193면.

7) 제이 데이비드 볼처 · 리처드 그루신, 이재현 옮김, 『뉴미디어의 계보학, 재매개』, 커뮤니케이션

당대적 현실과 상호작용 하고 있는지를 살펴볼 수 있게 하는 것이다.

이와 같은 기존의 연구 성과에 기반하여 본 연구에서 주목하는 것은 신상옥 감독의 문예영화가 기존의 문학 작품에 영화적 서사들을 추가함으로써 정전화 된 문학 작품에 당대적 의미들을 적극적으로 삽입하고 있다는 점이다. 1960년대의 문예영화는 정전으로 간주되는 문학 작품들을 활용함으로써 예술성을 높이고 검열의 제약으로부터 일정 부분 자유로울 수 있었다. 신상옥 감독은 문예영화를 통해 당대의 정치적 현실을 우회할 수 있었을 뿐만 아니라 이를 적극적으로 전유하여 60년대의 현실에 놓여있던 관객들의 호응을 이끌어내는 데 성공한다. 문예영화의 성장이 정치적 요청에 기반하고 있다면, 상업영화로서 대중적 흥행을 이끌어낸 신상옥 감독의 영화에는 정치적 이념성으로 환원될 수 없는 대중들의 현재적 요청들이 담겨 있는 것이다.

1960년대 초 신상옥 감독은 〈성춘향〉(1961)과 〈사랑방 손님과 어머니〉(1961), 〈열녀문〉(1962)과 같은 작품들을 통해 '열녀'라는 기표를 구현하는 데 집중한다. 세 작품은 전후 근대 담론 속에서 자유부인, 아프레 걸과 같은 위태로운 표상으로 재현되었던 여성들의 모습에서 전통적이고 한국적인 여성을 다시 호출해낸다. 그리고 열녀의 표상을 활용하여 남편이 부재하는 여성들의 삶을 새롭게 구현해 나간다. 이몽룡을 떠나보낸 〈성춘향〉의 춘향을 비롯하여 〈사랑방 손님과 어머니〉, 〈열녀문〉의 과부들은 당대 어머니의 상징적 얼굴이었던 최은희 배우를 통해 부재하는 아버지를 대신해 가정을 지키는 어머니-열녀의 모습으로 등장한다.[8] 그리고 이들이 경험하는 고통과 수난의 멜로드라마는 대중적 호응의 기반을 제공한다.

과거의 것이 된 열녀의 기표가 근대와 재건의 담론이 주류를 이루던 전후의 사회에서 효력을 지닐 수 있었던 것은 이것이 더 이상 과거의 것이 아닌 전후의 현실과 밀접한 관계를 맺는 것이었기 때문이다. 전쟁을 거치며

북스, 2006, 65면.

8) 최은희의 이미지를 대표했던 것은 미망인 역할이었다. 〈사랑방 손님과 어머니〉(1961)나 〈열녀문〉(1962),〈이 생명 다하도록〉(1960) 등에서 자식이나 다른 가족에 대한 정리(情理) 때문에 혹은 전통적인 관습 때문에 사랑을 포기하거나 자신의 욕망을 다른 일로 전화(轉化)시키는 미망인의 표상은 영화배우 최은희의 '트레이드마크'였다. 박유희, 「영화배우 최은희를 통해 본 모성 표상과 분단체제」『한국극예술연구』 33, 한국극예술학회, 2011, 132면.

남편을 대신하여 사회로 나온 여성들은 가부장제도에 대한 위기의 신호로 읽혔으며, 남편을 잃은 여성들 혹은 아직 결혼하지 않은 젊은 여성들은 '아프레 걸', '자유부인'이라는 호명 아래 전후의 혼란을 상징하는 기표가 되어갔다.[9] 신상옥 감독의 문예영화를 통해 빈번하게 나타나는 열녀들은 이와 같은 여성 재현의 정반대 지점에서 혼란스러운 현실을 극복하기 위한 전망을 구축해 나간다.[10] 이들은 남편을 떠나 새로운 시대를 경험하려는 욕망을 억누르고, 이미 사라져버린 남편의 가정을 지켜내고자 한다. 이 같은 열녀들의 모습은 전후의 혼란과 위기를 상징했던 여성의 기표를 전통적 체제 내부로 수렴하려는 시도인 동시에 새로운 전후 여성의 상을 구성하려는 의도를 내포한다.

문제적인 것은 이와 같은 열녀들의 서사가 다만 과거의 전통으로 회귀하는 것으로 종결되지 않는다는 점이다. 신상옥 감독의 영화를 통해 재등장하는 열녀들에게는 두 개의 삶의 가능성이 놓여있다. 향단, 식모, 며느리 등의 역할로 새롭게 등장하는 영화 속의 여성 인물들은 원작에 없는 갈등의 구조를 구축해 나가면서 열녀들의 비극적 현실을 강조하고 고전적 열녀 서사와 근대적인 현실의 사이에 놓인 간극을 목격할 수 있게 해준다. 이러한 갈등의 구도는 1960년대 새롭게 등장하는 열녀의 의미를 이해하기 위한 핵심적인 지점이다.

본 연구에서는 신상옥 감독의 작품에 나타난 열녀의 서사에 주목하여 이들이 구성해내는 전통적인 가치의 체계를 밝혀내는 것에서 나아가 이를 현재적으로 변용한 결과와 그 의미를 분석하고자 한다. 〈성춘향〉과 〈사랑방 손님과 어머니〉, 〈열녀문〉은 원작의 변용을 통해 두 명의 여성 인물과 두 개의 연애 서사들을 구성해나간다. 이를 통해 열녀들에게는 일부종사(一夫從事)의 전근대적인 규율을 넘어서 근대적인 가정의 수호자, 어머니의 역할이

9) 김은하, 「전후 국가 근대화와 "아프레 걸(전후 여성)"표상의 의미」, 『여성문학연구』 16, 한국여성문학학회, 2006, 179면; 이임하, 『여성, 전쟁을 넘어 일어서다』, 서해문집, 2004, 248면.

10) 〈자유부인〉(1957)의 인기는 이러한 여성의 기표와 관련된 특징적인 현상이었다. 동명의 소설과 영화가 모두 대중적 호응을 얻는 데 성공한 〈자유부인〉은 남편을 대신하여 경제활동에 나선 전후 여성들에 대한 위기의식을 직접적으로 드러낸다. 그리고 거리의 자유부인들을 다시 가정으로 돌려보냄으로써 당대적 현실에 놓인 위기와 불안을 해소하고자 노력한다. 김려실, 「1950년대 한국영화에 나타난 미국적 가치에 대한 양가성」, 『현대문학의 연구』 42. 한국문학연구학회, 2010, 8면 참조.

마련되고 자유연애의 가치를 실현하는 인물들이 재현의 대상으로 새롭게 등장한다. 1960년대의 문예영화를 통해 절개와 지조에 대한 목표를 조정해 나가면서 새로운 시대의 규율을 반영하는 열녀들의 모습을 목격할 수 있게 되는 것이다.

2. 새로운 전후 재건의 전망, 열녀-춘향

1961년 〈성춘향〉은 한국 영화사에 있어서 중요한 의미를 지니는 작품이다. 기술적으로는 최초 컬러 시네마스코프로 개봉된 작품이라는 점이 주목받아 왔으며, 홍성기 감독의 〈춘향전〉(1961)과 같이 개봉하면서 동일한 스토리를 지닌 두 편의 영화가 동시에 개봉되었다는 점에서 많은 화제가 되었다.[11] 이처럼 1961년의 〈성춘향〉은 1960년대 영화사에 있어서 간과할 수 없는 중요한 의미를 지니는 작품이지만 그 중요성은 종종 영화의 기술적 차원 혹은 대중 수용의 차원에서만 논의되었다. 〈춘향전〉과 〈성춘향〉의 동시 개봉 상황이 주목받으면서 두 작품의 공통점과 차이점에 대한 비교 연구가 충실히 진행된 것에 비해 왜 두 작품 모두가 1960대를 시작하는 지점에서 다시 '춘향'에 주목하고 있는지에 대한 논의는 충분히 이루어지지 못했다.[12] 두 작품이 모두 고전소설의 '춘향'을 동시에 불러내고 있다는 점, 그리고 그러한 결과의 배경에

11) 신상옥 감독의 〈성춘향〉은 약 38만명의 관객 수를 확보하면서 당대 최고의 흥행기록을 세우고, 홍성기 감독의 〈춘향전〉과의 경쟁 구도에서 우월한 위치를 차지하게 된다. 〈성춘향〉은 대중적 차원에서 흥행기록을 세웠을 뿐만 아니라 아시아 영화제 출품(1961), 베니스 국제 영화제 출품(1961), 5회 부일영화상 수상(1962) 등 국제적인 차원에서 '한국 영화'의 정체성을 구성하고 이를 구체화하는 실증적인 결과물로 기능하였다. 그리고 신상옥 감독은 성춘향의 성공을 계기로 신필름의 기반을 닦고 향후 대표적인 한국 영화들을 다수 창작할 수 있게 된다. 함충범, 앞의 글, 179-180면 참조.

12) 노지승은 남북한 영화를 통해 재매개 되는 '춘향전'(2016)과 20세기 영화에 나타난 '열녀' 표상(2015)에 관한 논문을 통해 한국영화에 나타난 전통적 여성으로서의 열녀의 이미지에 주목한 바 있다. 그리고 이상의 연구들을 통해 한국영화에 등장하는 열녀 춘향의 표상이 전통과 민족적 정체성을 사유하는 중요한 기반일 뿐만 아니라 당대적 욕망의 발현 결과임을 밝혀냈다. 본 연구에서는 이와 같은 논의를 전제로 삼되, 기존의 연구에서 주목하지 못했던 전후의 현실 인식에 주목하여 열녀의 이미지들을 분석함으로서 전후 여성과 열녀의 관계 양상을 폭넓게 해석해나가고자 한다. 노지승, 「20세기 열녀 담론과 한국 영화에 나타난 열녀 표상의 의미」, 『고전문학연구』 48, 한국고전문학회, 2015, 105-146면; 「남북한 춘향전 영화를 통해 본 〈춘향전〉의 국민문학적 의미」, 『국문학연구』 34, 국문학회, 2016, 115-146면.

1961년의 현실과 전후 사회의 구조들이 개입되어 있다는 점들이 간과됐던 것이다. 특히 〈성춘향〉이 유래없는 대중적 성공을 거뒀다는 점은 고전의 서사를 활용한 이 작품이 어떠한 방식으로 전후의 사회문화적 현실과 교류하고 있는지를 주목하게 만든다.

〈성춘향〉은 홍성기 감독의 〈춘향전〉보다 전통적이고 성숙한 춘향의 모습을 통해 기생 출신에서 벗어난 열녀-춘향의 모습을 구체화하는 데 성공한다. 〈성춘향〉은 당시 30대였던 최은희와 김진규를 통해 어른스러운 춘향과 이몽룡을 모습을 재현한다. 그리고 원작『춘향전』의 갈등 구조 중 10대 소년, 소녀의 사랑에 관련된 일탈과 금기에 관한 서사의 축을 삭제해나간다. 〈성춘향〉은 글을 읽으라는 아버지의 명을 어기고 몰래 광한루에 놀러 나간 이몽룡의 모습을 삭제하는 대신, 광한루에서 하인들을 존중하며 같이 술을 나누는 이몽룡의 모습을 재현하는 데 집중한다. 그리고 춘향은 이러한 이몽룡의 부름에 정중하게 거절의 의사를 표시하는 양반집 규수의 모습으로 형상화된다.

(가)

방자 능청스럽게 놀라는 모양을 보이며,

"거 안 되었구나. 네가 요새 서방 만나서 거드럭거리고 잘 논단 말은 들었지마는, 아직 젖내 나는 계집애가 어느새 아기를 밴 줄은 몰랐구나. 거 가엾구나."

하고 고개를 기웃거린다.

"예끼, 망할 녀석! 누가 애기 뱄다니?"

하고 춘향은 얼굴을 빨갛게 붉히고 돌아선다. 방자는 춘향의 앞으로 따라가며,

"지금 낙태할 번했다고 안 했니? 그러면 배지 아니한 아기를 낙태부터한단 말이냐? 아무려나, 내 딸이 낙태나 안 하면 다행이다."

"듣기 싫어! 이 망할 녀석이 왜 오늘은 술이 잔뜩 취해가지고 나를 못견디게 굴어?"

하고 춘향은 방자를 피하여 집으로 들어가려고 하나 방자는 허리를 구붓하고 이리 왔다가 저리 갔다가 춘향의 가는 길을 막는다. 춘향의 불그레한 얼굴에 이슬땀이 맺히었다[13]

13) 이광수,『일설 춘향전』, 태학사, 2019, 27면.



[그림 1] 〈성춘향〉 (신상옥, 1961)

1925년 이광수는 구술 문학으로 향유되던 '춘향전'을 종합하여 완결성 있는 국민문학으로서의 『일설 춘향전』을 발표한다.[14] 고전 서사 '춘향전'의 다양한 이본들을 반영하는 이광수의 『일설 춘향전』 속의 춘향은 영화로 재현된 춘향의 모습과 사뭇 다르다. (가)의 제시문에서 살펴볼 수 있는 것처럼 소설 속의 춘향은 이몽룡의 부름을 전하러 온 방자와 직접 이야기를 나누며 '처녀 낙태'라는 비속한 주제로 언어유희를 벌이는 당돌한 모습을 보인다. '춘향전'의 대표적인 계열 중 하나인 『열녀춘향수절가』[15]와 『남원고사』[16] 속의 춘향 역시 이몽룡의 심부름을 온 방자에게 직접적으로 불쾌감을 표현하면서 거절의 뜻을 밝힌다.

하지만 〈성춘향〉에는 이러한 춘향의 모습이 모두 삭제된다. 낙태와 관련된 언어유희를 벌이는 것은 춘향이 아니라 향단으로 변화한다. 춘향은 이도령의 부름을 전하는 방자와 시선을 맞추지 않은 채, 향단의 뒤에 선다. (그림1) 방자와의 대화와 시선을 모두 피한 춘향 대신 이몽룡의 전언을 받는 것은 향단이다. 신상옥 감독의 〈성춘향〉은 고전 서사 속 '춘향전'에서 거의 인물화되지 않았던 향단의 모습을 전면에 배치하고 향단에게 춘향을 대신해 발화하는 역할을 부여한다. 이를 통해 '절름발이 양반' 춘향의 모순적 정체성이 극복되는데, 향단이 가로막고 선 춘향은 방자로부터 보호해야 하는 지체 높은 양반의 지위로 승격되고, 어머니로부터 부여받은 기생의 신분 대신 열녀 모습으로 재현될 수 있게 되는 것이다.

14) 이민영, 「식민사회의 근대문학과 춘향전 다시쓰기」, 『일설 춘향전』, 태학사, 2019, 273면.
15) 설성경 역주, 『한국고전문학전집 12: 춘향전』, 고려대 민족문화연구소, 1995, 37면.
16) 같은 책, 253면.

기존의 춘향 서사에서 갈등을 유발하는 것은 춘향의 신분에 관련된 것으로 다양한 춘향전의 판본들은 춘향의 신분을 기생으로 보느냐 양반에 가까운 신분으로 보느냐에 따라 두 갈래로 분류되기도 한다.[17] 기생의 신분으로 춘향의 정체성을 규정하였을 때, '기생 수절이 웬말이냐'는 신임 사또의 논리는 설득력을 지니게 되며, 춘향의 시련은 기생과 양반이라는 신분 제도에 대한 비판의식으로 이어진다. 식민지 계급문학 담론 내부에서 『춘향전』은 기생과 양반 사이에 놓인 계급 갈등의 문제를 드러내는 것으로 간주되었고 이를 기반으로 정전으로서의 가치가 설명되었었다.[18] 하지만 1960년대의 춘향전에서 춘향의 모습은 온전히 양반의 질서 내부에 놓여있는 규수의 신분으로 한정된다. 그리고 이몽룡과 혼인한 춘향에게는 모순 없는 일부종사의 규율이 적용된다. '춘향전'에서 헤어짐을 앞둔 춘향은 "기생작첩"이라는 이야기에 분노하며 불망기[19]를 내세웠지만, 〈성춘향〉에서의 춘향은 거문고 줄을 뜯어 떠나는 이몽룡에게 "송죽같은 절개"를 약속한다. 그리고 이와 같은 춘향의 의지는 어사가 된 이몽룡의 등장으로 보상을 약속받는다. 급박한 음악과 짧은 장면전환을 통해 재현되는 어사출두 장면은 열녀 춘향의 숭고한 의지가 지닌 효력을 강조하는 스펙터클이라 할 수 있다.

〈성춘향〉은 외설적인 내용을 담고 있는 '사랑가', '비점가' 등의 판소리적 요소들을 삭제하고, 감옥에 홀로 앉은 춘향의 모습을 클로즈업하면서 열녀의 윤리를 중심으로 서사를 재배치한다. 그리고 열녀의 시련과 이에 대한 보상이 약속된 인과응보의 안정적인 세계를 제시함으로써 혼란과 불안의 상태에 놓인 전후의 관객들에게 안정감을 제공한다. 그 과정에서 〈성춘향〉에는 기생 춘향을

17) 앞의 책, 1995, 10면.

18) 식민지 시기 『춘향전』의 정전화 과정에는 이러한 전근대적 신분 제도에 대한 비판의식이 상당히 강조되었었다. 『원본 춘향전』(학예사, 1939)을 발간하면서 『춘향전』을 연구하고 선본 확정 과정에 참여한 김태준은 이와 같은 춘향의 신분 갈등 문제를 계급의 문제로 연결하면서 춘향에게서 근대적 개인을 발견해낸다. 그리고 이와 같은 봉건 신분제도에 대한 비판 정신을 곧 그의 계급문학적 지향과 연결했다. 이민영, 「식민사회의 '춘향전'과 전유되는 전통」, 『현대소설연구』 81, 현대소설학회, 2021, 252면 참조.

19) 춘향은 기생인 월매의 딸이었기 때문에, 스스로 기생임을 인정하고 뒷날을 위해 '불망기'를 받고 몸을 허락한다. 설성경, 「작품해설」, 설성경 역주, 『춘향전—남원고사』, 서울대 출판문화원, 2016. 687면.

전제로 하는 연애담으로서의 서사들이 삭제 혹은 변형되고, 서사의 중심이 이몽룡과 이별 후 감옥에서 시련을 겪는 춘향의 모습으로 이동한다. '춘향전'의 중요한 축을 담당하고 있는 구전 서사로서 '애담'의 측면이 축소되는 것이다. 이렇게 축소된 애담으로서의 '춘향전'의 서사는 일부 향단과 방자의 연애 서사로 이전되면서, '춘향전' 서사에 대한 대중적 기대를 전환할 수 있게 만든다.

열녀 춘향의 표상은 기생 춘향의 모습에 담긴 세속적이고 육체적인 사랑의 서사를 제거하는 역할을 하고 있을 뿐만 아니라, 기생 춘향이 직면하게 되는 계급 간의 갈등 구도를 삭제하여 조화로운 현실의 상을 재현하는 데 기여한다. 〈성춘향〉이 고전 서사 '춘향전'과 가장 큰 차이를 드러내는 것은 이전의 보조적인 역할에 놓여있던 향단과 방자에게 서사 전개의 핵심적인 역할을 부여하고 있다는 점이다. 고전 서사에서 이몽룡의 명령을 전달하는 역할에 머물렀던 방자는 직접 춘향의 신발을 숨겨와 춘향과 이몽룡의 만남을 성사시키는 역할을 하고 있으며, 향단은 감옥에 갇힌 춘향의 소식을 이몽룡에게 전달하기 위해 물심양면 애쓴다. 이들은 양반의 규율 아래 놓여있는 춘향과 이몽룡의 사이에서 두 사람의 마음을 적극적으로 전달하고 이들을 연결해주는 중요한 역할을 한다.

향단과 방자는 이몽룡과 성춘향의 관계를 보조하는 역할뿐만 아니라 수절을 강조하는 윤리적인 사랑의 서사 이면에서 세속적이고 직접적인 교류로서의 연애 장면을 삽입할 수 있게 만든다. 양반이 된 춘향과 이몽룡의 연애 서사에서 유실된 자유연애의 구도는 향단과 방자를 통해 재현된다. 〈성춘향〉은 이몽룡과 춘향의 첫날밤 장면을 삭제하는 대신 향단이 이몽룡과 함께 월매의 집에 온 방자에게 술을 대접하는 장면을 추가한다. 이몽룡과 성춘향의 만남이 지속되어 감에 따라 향단와 방자의 관계 또한 발전한다. 그리고 춘향이 감옥에 갇혀 위기에 처했을 때, 향단은 방자에게 춘향의 편지 전달을 부탁하고 이로 인해 둘 사이의 관계에도 위기감이 조성된다. 춘향과 이몽룡의 연애와 동일한 운명에 놓이게 되는 향단과 방자는 자신들의 신분에 맞는 연애 관계를 구축하게 되면서 '절름발이 양반' 춘향의 정체성에 놓인 하층민의 계급의식을 분리해낸다.

향단과 방자가 서사에 적극적으로 개입함으로써 기존의 춘향전 서사에서 강조되었던 춘향과 이몽룡, 신임 사또와의 삼각관계에 놓인 갈등의 구도는

춘향과 이몽룡, 향단과 방자가 구성하는 사각 관계를 중심으로 재구성된다. 〈성춘향〉의 춘향은 기생의 딸로 자라났으나 양반의 문화와 관습을 익히고 일부종사의 규율을 지키는 열녀의 정체성에 귀속된다. 그리고 이몽룡과 춘향의 신분적 차이는 더 이상 갈등을 유발하는 요소가 되지 못한다. 이들의 관계를 가로막는 것은 봉건적 신분제를 대변하는 이몽룡의 아버지가 아니라 열녀수절의 규율을 파괴하려는 신임 사또이다. 이 과정에서 신임 사또는 절름발이 양반인 춘향에게 기생으로서의 의무를 상기시키는 역할을 상실하고 다만 열녀의 수절을 방해하는 악인으로 평면화된다. 그리고 춘향의 비극성에 놓인 구조적이고 사회적인 모순, '기생 수절'이라는 신임 사또의 논리는 효력을 잃게 된다.

〈성춘향〉은 서울로 향하는 춘향과 이몽룡 그리고 이들을 따르는 긴 행렬을 그려내며 끝난다. 이몽룡의 아내 춘향이 가마에 올라앉아 있다면, 방자는 향단이 탄 말을 끌고 행렬을 따른다. 〈성춘향〉은 춘향의 정체성에 놓인 전근대적 신분제의 갈등을 삭제하고, 향단을 중심으로 하는 새로운 연애의 서사를 구현함으로써 각각의 짝을 찾아 가정을 이루게 되는 안정적인 결말을 완성한다. 이제 춘향은 금기된 연애의 주인공으로서의 소녀-춘향에서 벗어나 성숙한 판단력과 인내심을 지닌 정렬부인의 지위를 확보한다. 전후 근대 담론 속에서 춘향은 결혼의 관계와 아내의 윤리를 지키는 열녀의 상을 강조하면서 정숙한 아내의 얼굴로 재등장하고 있는 것이다.

3. 미망인이 된 과부와 죽은 아버지들의 가족 공동체

신상옥 감독은 주요섭의 「사랑 손님과 어머니」(1935)를 영화화함으로써 다시 한번 문학 작품을 영화의 서사로 차용하는 데 성공한다. 특히 〈사랑방 손님과 어머니〉는 감독에 의해 의도된 예술성과 당대적 대중의 요청이 성공적으로 결합된 작품이라는 점에서 주목할 만한 문예영화이다. 이 작품은 15만명의 관람객을 이끌며 예술성과 흥행성을 모두 갖춘 문예영화의 모범적인 사례로 기록된다. 〈사랑방 손님과 어머니〉는 기존의 소설적 서사의 틀을 대부분 유지하면서 소설의 서술자인 옥희를 영화적 나레이션[20]의 주체로

활용한다. 영화의 나레이션은 어린 소녀 옥희의 목소리를 기반으로 어머니와 손님의 관계를 설명한다. 동시에 카메라의 시선을 활용해 소설이 지닌 1인칭 관찰자의 제한적 시선의 한계를 극복하고 영화의 서사적 흥미를 높인다.

〈사랑방 손님과 어머니〉는 소설적인 서사의 구조를 유사하게 재현하는 것에 그치지 않고 영화의 매체적 특성을 적극적으로 활용하여 카메라의 시선을 통해 서사를 확장하고 변형한다. 옥희의 시선만을 통해 드러나는 소설의 서사가 어머니의 내적 욕망을 가시화하는 것에 제한적이었던 것에 비해 〈사랑방 손님과 어머니〉는 손님을 향한 어머니의 시선, 어머니의 격정적인 피아노 연주와 클로즈업 되는 어머니의 표정 등을 통해 어머니의 내적 갈등을 가시화할 수 있게 된다. 이러한 카메라의 시선은 1인칭 관찰자 옥희의 서술 외부에서 서사를 확장하는 역할을 한다. 이를 통해 감독은 짧은 단편 소설을 영화화하는 과정에서 발생하는 분량의 문제를 해결하고 감독의 의도를 드러내는 세부적인 서사를 추가할 수 있게 된다.

영화는 어린 소녀 옥희의 시선이 머물 수 없는 곳에 식모와 계란 장수의 연애 장면을 삽입한다. 이를 통해 원작에 등장하지 않는 또 다른 연애의 서사가 구축되는데, 식모와 계란 장수의 관계는 〈성춘향〉의 향단과 방자의 관계와 같이 열녀의 정체성에 귀속되지 않은 세속적인 형태의 자유연애로 구현된다. 〈성춘향〉에서와 마찬가지로 〈사랑방 손님과 어머니〉는 최은희와 도금봉이라는 두 여배우를 통해 계급화된 연애 서사의 구도를 반복한다. 두 명의 여성 인물들은 각각 정신적이고 윤리적인 사랑과 육체적이고 세속적인 연애 관계를 대표하는 인물로 재현된다. 〈성춘향〉에서 기존 소설의 보조적 인물이었던 향단과 방자의 역할이 강화되는 방식으로 원작이 변형되었다면, 〈사랑방 손님과 어머니〉에서는 식모와 계란 장수의 역할이 새롭게 창조된다. 이들을 통해 식민지 시기의 작품에서 등장하지 않았던 육욕과 성적 욕망이 개입된 연애 서사가 추가된다.[21]

---

20) 박유희, 앞의 글, 2006, 182면; 김지미, 『1960-70년대 한국 영화의 여성 주체 재현방식 연구』, 서울대 박사학위논문, 2011, 46면.

21) 〈사랑방 손님과 어머니〉에서 검열 대상이 된 것은 모두 원작에 없는 식모와 계란장수의 연애관계에 관련된 부분들이다. 조준형, 「해제: 검열자료를 통해 만나는 신상옥의 영화들」, 『신상옥과 검열』, 《한국영상자료원 검열자료 컬렉션 해제자료집 감독편 5》, 한국영상자료원, 34면

어머니와 식모는 모두 남편을 잃은 과부로 설정되어있는데, 옥희의 어머니가 옥희를 키우며 시어머니를 모시는 정숙한 과부의 삶을 살아가는 인물이라면 식모는 아이가 없이 남의 집의 가사 일을 도와주며 생계를 이어가는 인물이다. 옥희의 목소리는 식모를 "일 잘하고 밥 많이 먹고, 또 잠 잘자"는 인물로 소개하는데, 이에 맞게 식모는 게걸스럽게 밥을 먹는 장면을 통해 등장하고 있으며, 자신의 욕망에 보다 솔직하게 접근하는 인물로 형상화된다. 이러한 이미지를 바탕으로 식모는 어머니를 통해 재현될 수 없었던 연애 서사의 또 다른 측면, 육체적 욕망에 기반하는 세속적인 연애 관계를 가시화하는 인물로 등장한다.

〈사랑방 손님과 어머니〉는 두 여성 인물을 통해 '과부'에게 놓인 두 개의 삶을 재현한다. 문학 작품의 활용을 통해 의도된 예술적이고 서정적인 서사의 구도는 어머니와 사랑방 손님의 관계를 중심으로 전개되고, 멜로드라마적 연애 서사에서 중요한 기능을 하는 육체적 욕망과 갈등의 구도는 식모와 계란 장수의 관계를 통해 형상화된다. 식모와 계란 장수는 주인이 없는 집에서 관계를 갖고 아이를 임신한다. 그리고 식모는 아이의 아버지를 의심하던 계란 장수와 극적인 갈등 관계를 겪는다. 하지만 계란 장수의 오해는 곧 해소되고 이들은 정식으로 결혼하여 새로운 가정을 꾸리는 것에 성공한다. 식모는 사랑방 손님에게 관심을 보이고 그의 남성성에 대한 호감을 표현하지만 계란 장수의 등장으로 인해 어머니와 삼각관계를 구축하지는 않는다. 각각의 처지에 맞는 짝을 찾아 관계를 구축해 나간다는 점에서 〈사랑방 손님과 어머니〉의 이원적인 연애 서사는 〈성춘향〉을 통해 구현된 조화로운 신분 사회의 이상과 닿아있다.

〈사랑방 손님과 어머니〉에 등장하는 두 명의 과부는 〈성춘향〉에서 계급적인 요소를 삭제하면서 등장하였던 열녀의 정체성을 새로운 방식으로 현재화한다. 〈성춘향〉이 기생과 양반이 나뉜 봉건제 사회를 배경으로 하고 있다면 〈사랑방 손님과 어머니〉는 개화와 개방의 요구가 다가오는 근대 초기의 사회를 시대적 배경으로 삼는다. 영화는 이러한 시대적 상황을 보다 적극적으로 반영하면서 소설에 나타난 갈등의 구도를 전환한다. 소설 「사랑 손님과 어머니」에서

(https://www.kmdb.or.kr/collectionlist/detail/view?colId=481&isLooked=false) 참조.

어머니는 자신의 개인적 욕망과 사회적 현실 사이에 갈등하는 인물로 그려진다. 어머니가 사랑방 손님과의 관계를 두려워했던 것은 "화냥년의 딸"[22]이라 불리게 될 딸의 장래에 대한 걱정 때문이었다. 하지만 영화 속의 어머니에게는 오히려 현실에 맞게 변화해야한다는 시대적 요청이 매우 강렬하게 전달된다. 미용실을 하는 친구와의 만남은 이와 같은 근대화의 요청을 가장 선명하게 드러낸다. 어머니의 친구는 근대화와 관련된 상징의 구도인 단발의 모티프를 가시화하는 인물로 식모의 머리카락을 잘라주는 역할을 한다. 그리고 자신의 재혼 계획을 밝히며 어머니 역시 변화하는 시대의 흐름에 따르기를 요청한다. 어머니의 친구는 어머니의 마음속에 사랑방 손님이 있다는 것을 알고 "과부가 시집가는 것은 흉이 아니다."는 말로 근대적 결혼 제도의 도래를 알린다.

영화 〈사랑방 손님과 어머니〉에서 어머니의 개가를 막는 것은 전근대적 규율과 이를 강요하는 사회적 시선이 아닌 죽은 남편에 대한 어머니 자신의 문제로 전환된다. 죽은 남편에 대한 어머니의 부채 의식이 강조되면서 〈사랑방 손님과 어머니〉는 어머니의 정체성에 '열녀'의 규준을 삽입할 수 있게 된다. 근대화되는 현실 속에서 새롭게 등장하는 열녀는 과부의 삶을 규율하면서 남편이 없는 여성들에게 새로운 열녀의 가치를 부여한다. 이 때 열녀의 삶을 정당화하는 것은 일부종사의 유교적 가치의 체계가 아닌 건강한 가족 제도의 구성이라는 근대화된 사회의 목표로 전환된다. 어머니와 식모의 연애를 통해 강조되는 모성은 이러한 변화된 열녀의 가치를 드러내는 지점이다. 이들은 하나의 남편을 섬기는 것으로 규정되는 전근대적 열녀의 개념에서 벗어난다. 대신 '아이의 어머니'라는 정체성을 강화하면서 새로운 열녀의 규준을 작동시킨다.

머리카락을 자르고 개가를 하는 식모와 사랑방 손님의 사랑을 거절하는 어머니의 선택은 대조적인 결과를 이끌어낸다. 식모에게 계란 장수와 함께 아이를 낳고 행복한 가정을 꾸리는 삶이 예정되어 있다면 어머니에게는 여전히 홀로 아이를 키우며 살아가야 하는 비극적인 현실이 남아있다. 대조적인 운명에 놓인 두 인물들이지만, 영화 속에서 두 사람의 삶은 모두 긍정된다.

22) 주요섭, 『사랑손님과 어머니』, 수선사, 1947, 37면.

속된 연애의 관계에서 비롯된 것이었지만 아이를 임신하고 새로운 짝을 찾아 안정적인 가정을 이룬 식모는 환영과 환대의 대상이 된다. 그리고 어머니 역시 사회적 억압에 의해 개인적인 욕망을 억눌러야 했던 구습의 희생자가 아닌 부재하는 남편을 대신하여 시어머니와 아이를 중심으로 하는 새로운 가족관계를 주재하는 인물로 전환된다.[23]

결혼의 성패와 달리 이들이 각자의 삶에서 가치를 찾을 수 있는 것은 두 인물 모두 '어머니 되기'라는 목표를 달성했기 때문이다. 근대 사회의 열녀들에게 중요한 가치는 한 명의 남편을 섬기는 것이 아닌 한 아이의 건강한 어머니의 역할에 놓이게 된다. 원작에 비해 강조되는 옥희와 사랑방 손님의 관계성은 바로 이러한 어머니가 된 열녀의 정체성을 구체화해 나간다. 소설을 통해 제시되었던 사랑방 손님을 향한 옥희의 단순한 호감은 과부의 가정에 부재하는 남성성에 대한 문제의식으로 변화한다. 그리고 이를 통해 과부의 사랑이라는 원작의 갈등 구도는 새로운 아버지 만들기라는 목표로 전환된다. 소설 속의 어머니가 "너 하나문 그뿐이다."[24]라는 말을 반복하며 아이와 사랑방 손님 사이에서 갈등하는 모습을 보여주었다면, 영화 속의 어머니는 옥희에게 '자신을 떠나 사랑방 손님을 아버지 삼아 살라.'고 이야기하며 아버지로서 사랑방 손님의 역할을 지속적으로 시험한다.

원작과 달리 외삼촌을 삭제하고 옥희의 집을 여성들만 사는 공간으로 변화시킨 영화에서 사랑방 손님의 남성성은 보다 강렬한 갈등의 요소로 기능한다. 사랑방 손님은 옥희의 집에 부재하는 아버지의 역할을 기대받는다. 하지만 사랑방 손님이 '손님'의 역할에 머무를 수밖에 없는 것처럼, 과부의 가정에서 부재하는 남성성을 대체할 수 있는 것은 이미 죽어버린 옥희의 아버지뿐이다.

---

23) 이러한 점에서 신상옥의 영화에서 현모양처의 이데올로기를 고발하려는 태도를 발견했다는 김리안(2018)의 분석은 새롭게 검토될 필요가 있다. 신상옥 영화들은 고전적인 열녀의 가치에 대한 비판적인 태도뿐만 아니라 이를 적극적으로 수용해서 새로운 의미망을 주조해내는 역할을 하고 있다고 볼 수 있는 것이다. 김리안, 「주요섭 소설 사랑 손님과 어머니와 신상옥 영화 사랑방 손님과 어머니의 모성상 비교 연구」, 『아시아영화연구』, 10(2), 부산대 영화연구소, 7-39면.

24) 「옥히야, 옥히야, 응 인젠 괜찮다. 엄마 여기있지 안니, 응, 울지마라 옥히야, 엄마는 옥히 하나믄 그뿐이다. 옥히 하나만 바라구 산다. 난 너하나문 그뿐이야. 세상 다 일이 없다. 옥히만 있으믄 바라고 산다. 옥히야, 울지말아, 응, 울지마라」 주요섭, 앞의 글, 25면

손님에 대한 옥희의 호감은 이러한 아버지 되기의 불가능성을 가시화한다. 자신의 친구들에게 사랑방 손님을 아버지라고 말하지 못하고 좌절하는 옥희의 모습은 아이의 좌절된 소망을 통해 어른들의 현실에 놓인 불가능한 욕망을 재현한다. 영화의 서사는 새로운 아버지 찾기의 불가능성을 전면화함으로써 남편을 잃은 여성들에게 죽은 아버지의 아이를 키워야 한다는 새로운 수절의 목표를 가시화하는 것이다.



[그림 2] 〈사랑방 손님과 어머니〉 (신상옥, 1961)

영화의 서사가 과부-어머니의 공간을 외가에서 시가로 이동시킨 것은 어머니의 갈등에 죽은 남편에 대한 절개라는 열녀의 가치를 기입하기 위한 필연적인 과정이었다. 〈사랑방 손님과 어머니〉는 옥희의 집을 새롭게 공간화하면서 이를 '과부집'으로 시각화하는 데 집중한다. 소설에서 과부딸이라는 옥희의 목소리가 강조되었다면, 영화는 옥희가 그린 그림을 통해 시각화되는 공간, '과부집'이라는 공간의 의미를 부각한다. (그림2) 그리고 그 결과 영화 속 옥희의 집은 가부장적 인물이 부재하는 위태로운 여성들만의 공간, 새로운 가부장적 질서를 요청하는 공간으로 재구축된다. 손님은 이러한 새로운 질서에 대한 대안으로 등장하지만, 옥희의 아버지가 될 수 없다는 점에서 과부집의 일원이 되는 것에 실패한다.

'과부집'이라는 공간적 정체성은 남성이 부재하는 공간이라는 점에서 영화적 서사에서 중요한 역할을 한다. 여성들의 공간으로서의 '과부집'은 남성성에

대한 식모와 어머니의 갈망을 구체화하는 한편, 마을 사람들 사이에서 식모의 임신에 대한 오해를 불러일으키고, 손님을 집 밖으로 쫓아내려는 시어머니의 결정을 이끌어내는 역할을 한다. 그리고 아버지가 사라진 과부집에 아버지의 목소리를 대리하는 시어머니를 등장시켜 새로운 가부장적 가족 질서를 재건해낸다. 과부집이라는 공간을 통해 아버지가 부재하는 위태로운 가정을 수호해나가기 위한 새로운 질서의 수립을 요청할 수 있게 되는 것이다.

소설에서 어머니의 내적인 갈등의 원인이 되었던 '개가'의 문제는 시어머니의 등장으로 인해 외적인 갈등의 구도로 전환된다. 원작에서 일찍 죽어버린 아버지를 원망하는 외할머니를 대신하여 등장하는 할머니(시어머니)는 어머니의 재혼이 도리에 어긋난 일임을 강조하면서 외삼촌을 향해 출가외인의 일에 개입하지 말 것을 주장한다. 영화 속의 시어머니는 재혼을 허용하지 않으면서 소설 속 외할머니가 감춰두었던 아버지의 사진을 다시 어머니의 피아노 위에 올려두는 인물이다. 그리고 죽은 아버지 대신 가부장의 질서를 발화함으로써 죽은 아버지의 존재를 강화한다. 과부집에 손님이 머무를 수 없는 이유, 어머니와 사랑방 손님이 재혼할 수 없는 이유를 제공하는 것이다.

〈사랑방 손님과 어머니〉는 과부들의 재혼 문제를 인물 간의 극적인 갈등의 구도로 재현해나간다. 그리고 개인의 욕망과 사회적 규율의 문제로 제시되었던 소설의 갈등을 전환하여 변화하는 시대에 대한 대응의 문제로 바꾸어나간다. 어머니의 재혼은 변화하는 사회에서 과거로부터 지속되어 오던 가부장적 질서를 어떠한 방식으로 재편할 것인가에 대한 질문과 연결되는 것이다. 그리고 이는 영화 〈사랑방 손님과 어머니〉가 생산된 1960년대의 현실, 과거의 안정적인 사회를 희구하는 동시에 새로운 재건의 목표를 부여받은 당대의 문제적인 상황과 연결된다. 과부가 된 어머니의 재혼은 오래된 문학적 갈등의 모티프인 동시에 전후 사회의 여성들에게 놓인 핵심적인 문제이기도 했다. 다시 자신의 가정으로 돌아오지 못한 전쟁터의 아버지들을 대신하여 전후 사회는 가부장의 권력이 부재하는 가정을 지키는 어머니들에게 미망인, 즉 '아직 죽지 못한 자'라는 이름을 부여한 바 있다. 〈사랑방 손님과 어머니〉를 통해 재현되는 과부의 삶은 아직 죽지 못한 어머니들이 무엇을 지켜야 할 것인지를 명시한다. 옥희와 함께 살아가겠다는

어머니의 결심은 과부의 재혼을 금기시하는 전근대적인 사회제도가 아닌 아버지 없는 가정을 지켜야 한다는 숭고한 의지에서 비롯된다. 과부가 된 어머니에게 시어머니, 옥희와 함께 위태로운 과부집을 수호하는 열녀의 의무가 부여되는 것이다.

영화에서 극적인 갈등을 주도해나간 시어머니와 어머니가 서로를 이해하고 화해하는 장면 (그림 3)은 전후의 사회가 미망인들에게 제시하고자 했던 새로운 열녀의 의미를 가시화하는 지점이다. 어머니의 재혼을 반대하고 출가외인을 강조했던 시어머니는 결국 '시대의 변화'를 인정하면서 어머니가 과부집을 떠나는 것을 허락한다. 옥희와 함께 떠나도 좋다는 시어머니의 말에도 불구하고 어머니가 사랑방 손님과 함께 떠날 수 없는 이유는 시어머니와 함께 "친모녀"와 같이 살아온 과부집에서의 삶 때문이다. 소설 속의 외할머니 대신 등장한 할머니는 부재하는 아들 대신 그의 아내와 새로운 모녀의 관계를 맺는다. 어머니와 할머니의 관계를 연결해주는 아버지는 이미 사라졌지만, 과부집에는 이들의 가정을 유지하는 새로운 가족관계들이 구축된다. 그리고 어머니는 유령이 된 가부장을 중심으로 하는 이 새로운 가족을 지켜나가는 운명을 선택한다.



[그림 3] 〈사랑방 손님과 어머니〉 (신상옥, 1961)

사랑방 손님에 대한 마음을 정리하고 떠나는 기차를 바라보는 어머니 역의 최은희의 모습은 이몽룡과의 헤어짐을 받아들이고 서울로 떠나는 이몽룡의 모습을 바라보는 춘향의 모습과 매우 닮아 있다. 이들은 남편의 부재를 수용하고 부재의 상황에서 수절을 약속한다. 이 같은 여성들의 모습은 우리에게

익숙한 열녀의 기표를 통해 재현된다. 그리고 새로운 열녀의 기표에는 남편에 대한 지조를 지키는 것으로 한정될 수 없는 또 다른 목표가 삽입된다. 하나의 남편을 향한 일부종사의 윤리가 아닌 아이의 어머니로 위태로운 가정의 질서를 수호하는 어머니-열녀의 역할이 제시되는 것이다.

4. 문밖을 나서는 열녀들과 멜로드라마적 비극성

〈열녀문〉은 황순원의 『과부』(1952)를 영화화한 작품으로 〈성춘향〉, 〈사랑방 손님과 어머니〉에 비해 과감한 서사적 변용을 시도하고 있는 작품이다. 특히 그 제목의 변경에서 살펴볼 수 있는 것처럼, 영화는 소설에서 강조되는 과부의 정체성을 열녀의 상징과 결합하면서 전후사회에 등장하는 새로운 열녀의 의미를 적극적으로 모색해 나간다. 과부의 이야기를 열녀의 서사로 전환시키는 〈열녀문〉에서 주목할 것은 원작에서 동시대적 인물로 등장하는 두 명의 과부에게 서로 다른 세대의 지표가 부여되고 있다는 점이다. 〈열녀문〉에 등장하는 두 명의 과부는 동일한 세대가 아닌 할머니와 며느리의 관계로 변화하는데, 세대적 분절에 기반하는 이들의 관계는 영화의 서사에서 시대적 의미를 적극적으로 활용할 수 있게 만든다.

「과부」의 서사는 소년 과부가 되어 평생을 수절하며 살아온 한씨 부인과 역시 처녀 과부로 늙어가는 팔촌 동서 박씨 부인의 이야기를 병렬적으로 서술한다. 소설 속 한씨 부인은 평생 남성을 멀리하며 살아왔으며 남편과 같은 자리에 묻히는 것조차 거부할 정도 남성에 대한 욕망을 억제하면서 살아온 인물이다. 반면 박씨 부인은 집안일을 도와주는 청년과 관계를 맺고 아이를 임신한 과거가 있는 인물이다. 소설의 서사는 한씨 부인에게 박씨 부인이 자신의 과거를 이야기하는 고백의 구조를 통해 박씨 부인의 비극적인 운명을 그려낸다. 그리고 이를 통해 열녀의 가치와 그 이면에 놓인 인간의 보편적 욕망을 고찰할 수 있게 만든다. 이와 달리 영화는 두 명의 과부에게 서로 다른 시대적 배경을 부여하고 박씨 부인의 서사를 최은희가 연기한 한씨 부인의 서사로 전환한다. 이를 통해 『과부』에 등장하는 과부들의 서로 다른 삶은

할머니 과부와 며느리 과부가 경험하는 시대적 변화의 결과로 설명된다.

〈열녀문〉은 세대가 다른 두 명의 과부의 삶을 통해 외적 갈등의 구도를 강화하고 이를 바탕으로 여성 수난의 멜로드라마적 서사를 구현해나간다. 영화는 열녀의 표식을 평생의 보람으로 여기고 살아가는 송씨와 어린 나이에 과부가 되었지만 열녀 수절의 규범을 지키지 못하고 머슴 성칠과 관계를 맺은 뒤 아이를 임신한 손자 며느리 한씨의 이야기를 다룬다. 한씨의 서사는 소설 「과부」에 서술된 박씨의 서사와 매우 유사하다. 하지만 두 명의 과부의 관계가 변화함으로써 서사적 갈등의 구도는 새롭게 전환된다. 〈열녀문〉에는 여성 수난의 서사가 보다 강화되는데, 성칠과의 관계를 알게 된 시조모 송씨가 몰락하는 가문의 원인을 한씨에게 돌리면서 한씨의 삶을 강력하게 억압하고 구속하기 때문이다. 그리고 이러한 극적인 갈등의 구도를 통해 일부종사만을 강조하는 전근대적 열녀의 목표는 가족 공동체의 보호와 어머니로서의 역할을 강조하는 새로운 열녀의 가치와 대립한다. 새롭게 등장하는 열녀는 시대의 변화를 수용하면서 현실에 맞는 새로운 시대의 가치를 설득해내고자 하는 것이다.

> 때는 一九二O年
> 여기..... 오랜 歲月을 두고 이 땅을 支配해온 思想의 象徵이 있다.
> 이름지어 烈女門이라고 한다. 臣不事二君 女不事二夫라는 儒教的 戒律의 劉迪이다.
> 그리 멀지 않은 옛날까지도 사람들은 죽음보다도 무서운 이 戒律에 얽매여 살어왔으며 忠信이나 烈女가 태어난 마을과 집에는 나라에서 홍살문을 내리어 그 德을 높이 讚揚했다. 그러나 이 땅에도 새로운 思潮가 밀려들어 사람들은 人間을 찾기 始作했다. 이 作品은 바로 그러한 時代의 낡은 因習과 새 시대의 呼吸이 부딪치는 地点에 서게 되었던 어떤 男女를 그린 것이다. 25)

〈열녀문〉은 자막을 통해 작품의 의도를 명확하게 지시하면서 시작된다. 1920년대라는 과거를 명확한 시대적 배경으로 내세우는 〈열녀문〉은 홍살문을 배경으로 열녀의 규율을 "낡은 인습"으로 정의하고, 마을로 돌아오는 성칠의 모습을 배경으로 삼으면서 "새로운 시대의 호흡이 부딪히는 지점"을

25) 신상옥, 〈열녀문〉, 1962.

그려보겠다는 의도를 밝힌다. 이는 관객들에게 영화의 배경에 대한 감독의 관점을 강조하면서 영화적 서사의 변용을 읽어내기 위한 전제를 밝혀준다. 즉 〈열녀문〉의 배경이 전근대적 사회임 강조하면서 새롭게 생산된 열녀 서사를 통해 변화된 오늘날의 현실을 돌아보고 새로운 현실에 맞는 목표를 향해 나아갈 것을 요청하고 있는 것이다. 이는 "女不事二夫"라는 유교적 수절의 논리 대신 근대적 "人間"의 가치를 옹호하는 새로운 시대의 과부들, 어머니가 된 열녀의 표상을 통해 제시된다.

〈열녀문〉은 두 여성 인물을 통해 열녀의 기표를 구체화해 나간다는 점에서 〈성춘향〉, 〈사랑방 손님과 어머니〉와 동일한 서사의 구도를 갖춘다. 하지만 〈열녀문〉이 '열녀'의 기표를 재현하는 방식에는 기존의 작품들과는 다른 중요한 차이가 있다. 〈열녀문〉에 이르면 "臣不事二君 女不事二夫"라는 열녀 수절의 계율은 온전히 과거의 것이 된다. 〈성춘향〉과 〈사랑방 손님과 어머니〉의 서사가 향단과 식모와 같은 주변 인물들의 역할을 강화, 재창조하는 한편, 부재하는 남편을 기다리는 열녀의 모습에서 희생과 숭고의 가치를 보존하고 있다면 〈열녀문〉은 이러한 전근대적인 열녀의 가치에 대한 의문을 본격화한다.

〈열녀문〉은 시조모에게 수난당하는 한씨의 모습을 시각화함으로써 「과부」를 통해 제기되었던 사회적 규율과 인간의 욕망 사이에 놓인 갈등을 인물 간의 외적 갈등의 형태로 바꾸어 낸다. 그리고 이 과정에서 '열녀'의 외적인 모습을 극적으로 전환된다. 〈성춘향〉과 〈사랑방 손님과 어머니〉에서 배우 최은희의 모습을 통해 등장했던 수절하는 열녀의 모습은 인간적인 모든 욕망을 억압한 채 늙고 병들어 버린 노인 송씨(한은진)의 얼굴으로 변화한다. 그리고 송씨 부인은 자신을 정성스럽게 돌봐주는 한씨 부인을 끊임없이 의심하고 비난하면서 한씨 부인에게 쇠락해가는 가문의 책임을 묻는 병적인 인물로 재현된다. 이 과정에서 일부종사의 가치를 따르는 시조모 송씨 부인의 모습은 기괴하리만치 가학적이고 비이성적인 열녀의 모습으로 가시화된다. (그림4)



[그림 4] 〈열녀문〉(신상옥, 1962)

〈열녀문〉은 늙어버린 열녀 송씨 부인를 통해 기존의 열녀의 가치가 더 이상 유효하지 않음을 드러낸다. 몰락하는 과거의 열녀를 대신해서 등장하는 것은 붕괴하는 가정을 지키고 어머니 되기를 선택하는 한씨 부인이다. 최은희 배우를 통해 다시 등장하는 〈열녀문〉의 주인공 한씨는 다른 남성의 아이를 가졌다는 점에서 열녀 되기에 실패한 인물이다. 송씨 부인은 그런 한씨를 "화냥년"이라 호명하고 비난하지만 한씨 부인은 자신의 죄인됨을 인정하면서도 그 부정한 삶의 순간을 "보람 있는 시절"이라고 회고한다. 성칠과 관계를 맺고 비밀리에 아이를 출산하였던 과거의 삶이 "제일 좋았"다고 말하는 한씨 부인의 고백은 송씨 부인에게 닿지 않는 것이었지만, 전근대적인 열녀의 가치를 벗어나 과부라는 이름에 놓인 새로운 삶의 가능성을 설득하는 것이었다.

새로운 시대의 인간으로 설정된 한씨 부인은 남편이 아닌 다른 남자와 관계를 맺었다는 점에서 전통적인 열녀의 규율을 어긴 인물이다 하지만 죽은 남편의 가족에서 벗어나지 않고 시조모와 시아버지, 시동생을 돌보며 살아가는 것을 선택했다는 점에서 여전히 본받아야 할 열녀의 삶을 살아가는 인물이다. 한씨를 통해 등장하는 열녀는 인간의 욕망을 제거한 채 오직 일부종사의 규율 속에서 삶의 보람을 찾는 전근대적인 열녀와는 다른 모습을 취한다. 새로운 열녀의 모습에서 강조되는 것은 남편이 아닌 다른 남성과 관계를 맺었느냐가 아닌 어머니가 되어 죽은 남편들의 가족을 수호하는 데 성공하였는가이다. 〈사랑방 손님과 어머니〉에 등장하는 가정을 지키는 어머니-열녀의 이상은 〈열녀문〉에 이르면 보다

선명하게 드러난다. 〈열녀문〉의 한씨 부인은 전근대적인 열녀의 규율을 어겼지만 여전히 남편을 중심으로 하는 가족을 지켜나갔다는 점에서 열녀의 지위를 확보한다. 이를 통해 〈열녀문〉은 새로운 시대를 수용하는 한편, 부재하는 남편을 대신하여 가정을 수호하는 근대적 열녀의 모습을 구현해낼 수 있게 된다.

원작과 다른 〈열녀문〉의 결말은 새로운 열녀의 등장을 예고하는 상징적인 지점이다. 황순원의 소설에서 박씨 부인은 자신의 아들에게 정체를 밝히지 않고 그를 떠나보낸다. 그리고 자신의 과거를 비밀로 한 채 수절하는 과부로 남을 것을 선택한다. 하지만 〈열녀문〉의 한씨는 시조모의 죽음을 확인한 뒤, 아들과 함께 열녀문의 징표가 되는 홍살문 밖으로 나가는 것을 선택한다. 과거 한씨는 함께 떠나자는 성칠의 요청을 거절하고 죽은 남편의 가정과 가족을 지켜나갔다. 하지만 송씨 부인의 죽음으로 죽은 남편의 가족들에 대한 모든 의무가 사라진 뒤 그녀는 자신을 찾아온 아들과 함께 떠날 것을 결심한다. 마을의 홍살문을 벗어나는 〈열녀문〉의 마지막 장면(그림 5)은 새로운 시대가 도래했음, 일부종사라는 계율이 지배하는 열녀들의 세계가 종결되었음을 명시적으로 드러낸다.[26] 그리고 영화의 초반부에 강조되었던 "인간을 찾은" 시대의 도래를 다시 한번 확인시켜 준다.



[그림 5] 〈열녀문〉(신상옥, 1962)

하지만 이 같은 변화하는 시대는 남편 없는 여성의 삶에서 열녀의 가치를 온전히 지워내고 그들 자신의 삶을 사는 과부들의 모습을 약속하는 것까지

26) 이는 〈열녀문〉에 내포된 과도한 계몽주의적 한계로 설명되기도 한다. 노지승, 앞의 글, 2015, 130면.

나아가지는 않는다. 아들과 함께 떠나기 오래전 성칠은 이미 세상을 떠나고 말았다. 아들과 함께 떠나더라도 한씨 부인은 여전히 과부의 삶을 지속할 수밖에 없는 것이다. 한씨 부인은 다시 성칠의 미망인이 되어 또 다른 가족을 지켜나가는 역할을 맡게 된다. 한씨가 그려내는 숭고한 열녀의 삶은 죽은 남편의 가족을 끝까지 지키는 것에서 자신이 낳은 아이를 위해 또 다른 희생을 각오하는 삶으로 변화했을 뿐이다. 여전히 죽은 남편을 대신하여 그들이 남긴 가정을 지키는 삶에 속박되어 있다는 점에서 한씨 부인은 비극적 자신의 운명에서 온전히 벗어날 수 없는 인물이다.

아들이 자신을 찾기 전까지, 한씨 부인은 성칠과 함께 했던 시절을 가장 보람있는 시절로 회고하면서도 김진사댁을 떠나지 못했었다. 그리고 〈사랑방 손님과 어머니〉에서 그러했던 것처럼 친정의 아버지 대신 임신한 자신을 돌봐주는 시아버지에게 친아버지와 같은 정을 느끼게 된다. 죽은 남편이 남기고 간 가족들과 또 다른 가족의 관계를 구성함으로써 남편의 가족을 수호해야 한다는 열녀의 의무에서 벗어나지 못했던 것이다. 이미 죽어버린 남편의 가족을 지켜야 하는 한씨 부인의 삶은 죽음을 예비한 채 죽은 자들과의 관계에서 벗어나지 못하는 미망인의 삶과 연결된다. 그리고 이 비극적인 미망인들의 삶을 통해 〈열녀문〉은 역사적 발전과 진보의 논리로 가시화된 장면 너머에 존재하는 해소불가능한 비극성의 문제들을 주목할 수 있게 한다.

한씨 부인은 더 이상 열녀의 가치를 수호할 수 없는 부정한 인물임에도 불구하고 열녀의 정체성에서 벗어나지 못하고, 그들의 삶을 대신해 살아간다. 한씨 부인의 불가능한 열녀 되기는 곧 인간과 근대의 가치가 자리 잡은 시대에서 불가능해진 열녀의 존재를 상징한다. 한씨 부인은 자신을 찾아온 아들에게 정체를 숨기며 "시댁을 위해 모든 걸 바치는 것을 보람으로 여기는" "그분들"의 삶을 대신해서 발화한다. 한씨는 자신의 아들이 이 오래된 가치의 규준을 이해하지 못할 것임을 알면서도 이해받지 못하는 그들의 삶을 대신해 전달하고자 한다. 하지만 "생명보다 소중한" 그분들의 가치는 젊은 청년이 되어 돌아온 아들에게는 여전히 "알 수 없는 이야기"로 남는다. 사라져가는 열녀의 가치를 설득하려는 한씨 부인의 시도는 변화하는 세태 속에서 필연적으로 실패할 수밖에 없다.

자신이 낳은 아들이 있음에도 불구하고 몰락하는 김진사 가족을 벗어날 수 없었던 한씨 부인처럼 도래하는 근대와 화해하고자 하는 새로운 열녀들은 여전히 불가능한 시도에 구속되어 있다. 〈열녀문〉은 시작부의 자막과 마지막 결말의 변용을 통해 고전적인 열녀의 가치에 새로운 변화의 필연성을 부여하고자 하였다. 하지만 한씨 부인은 근대적인 개인으로 비약하지 못한 채 다시 죽은 아버지를 대신하여 가족을 지키는 어머니의 삶으로 귀속된다. 새롭게 고안된 열녀들은 여전히 이미 사라진 남편들을 대신하여 그들의 가족을 지켜야 하는 운명에서 벗어날 수 없는 것이다. 〈열녀문〉에서 단순히 근대화와 개화의 목표를 향하는 계몽의 목소리로 한정될 수 없는 통속적이고 세속적인 비극성이 발견되는 것은 이와 같은 이유 때문이다.

한씨 부인의 비극적 운명은 자신을 "화냥년"이라 부르던 시조모의 구속과 억압에 뿌리를 두지 않는다. 한씨의 비극은 자신의 아들에게 조차 설명할 수 없는 그 무엇으로서의 열녀의 가치로부터 그녀가 온전히 벗어날 수 없었다는 점에 기인한다. 〈열녀문〉은 이러한 한씨 부인의 불가능한 열녀 되기를 통해 멜로드라마적 비극성을 구축해 나간다. 신상옥 감독은 〈성춘향〉과 〈사랑방 손님과 어머니〉를 통해 멜로드라마적 관습을 성공적으로 영화화하여 대중적인 흥행을 이끌어낸 바 있다.[27] 〈열녀문〉 역시 이러한 여성 수난의 서사를 통해 멜로드라마적 특성을 선명하게 드러낸다. 열녀를 통해 구성되는 멜로드라마적 서사에는 불가능한 현실에 대한 절망적인 감각이 전면화된다. 그리고 이를 통해 현실의 비극성이 극화된다. 수난 당하는 열녀들의 삶을 통해 현실의 문제는 차갑게 관찰되는 것이 아니라 뜨겁게 공감된다. 죽은 남편을 위한 자리를 지키고 그 가문의 몰락을 바라보는 과부 한씨의 삶은 멜로드라마적 서사가 내포한 전망 상실의 감각에 닿아있다. 멜로드라마는 근대의 사회가 파괴한 세계, 때로는 구습이라 불리며, 때로는 신들의 세계로 회고되는 과거에 대한 염원과 소망을 표출한다.[28] 그리고 그것은 근대의 사회로 비약하지 못하고 실패할 것을 알면서도

27) 박유희, 앞의 글, 2006, 186면.
28) 멜로드라마는 재신성화를 향한 충동을 재현하지만, 동시에 개인적인 언어 이외의 다른 차원에서 신성화를 상상하는 것이 불가능함을 재현하기도 한다. 피터 브룩스, 이승희・이혜령・최승연 역, 『멜로드라마적 상상력』, 소명출판, 2013, 48면.

과거에 남아있을 수밖에 없는 자들의 운명과 연관된다. 근대 사회에서 다시 재현되는 열녀의 비극성에는 이 불가능한 지향에의 비의가 담겨 있는 것이다.

죽어가는 남편을 살리기 위해 단지를 했던 한씨처럼 열녀의 서사가 그려내는 비극의 주인공들은 이미 사라질 것을 알면서도 그것을 지켜나가야 하는 운명에 갇힌 자들이다. 그래서 홍살문을 떠나고 있음에도 불구하고 한씨 부인은 여전히 열녀의 이상에서 벗어날 수 없다. 이 같은 한씨의 삶은 개화와 계몽의 의도된 목소리들을 넘어선 지점에 남겨진 비극적인 여성들을 운명을 드러낸다. 한씨는 열녀라는 기표를 통해 재현되지만 한씨의 비극적인 삶은 이 열녀의 운명으로는 온전히 설명되지 못한다. 인정받거나 이해받지 못하는 기표로 새롭게 등장하는 열녀는 새로운 시대의 등장 하에서 이들의 삶이 또 다시 설명불가능한 모순에 놓이게 되었음을 드러낸다. 그리고 이는 영화적 서사가 표면적으로 전시하는 근대와 계몽의 정합성을 횡단하면서 미망인-아직 죽지 못한 자들의 삶에 놓인 비극성을 목격할 수 있게 만든다.

5. 결론

1960년대는 문예영화의 전성기라 불릴 정도로 다양한 문예영화들이 창작된다. 문예영화의 활발한 제작 배경에는 문학 작품을 통해 영화의 예술성을 강화하고자 하는 창작자들의 의도와 이를 통해 '한국의 문화'를 규율해 나가고자 했던 정치적 요청이 실재한다. 하지만, 대중과 감독 그리고 시대적 배경이 상호작용한 결과로 탄생하는 영화에는 의도된 결과를 횡단하는 효과들이 상존한다. 문예영화를 통해 호출되는 전근대적 여성의 대표적인 얼굴인 "열녀"는 바로 이러한 상충하는 의도와 욕망들을 반영하는 결과이다.

신상옥 감독의 〈성춘향〉과 홍성기 감독의 〈춘향전〉의 동시 개봉이라는 희대의 사건으로 시작된 1960년대 문예영화 붐은 당대 사회에서 '춘향'이라는 고전적인 인물이 지닌 호소력에 주목하게 한다. '자유부인'이라는 이름으로 재현된 전후 여성에 대한 불안과 위기의 정동들은 춘향의 등장을 통해 새로운 여성 재현의 방향을 모색할 수 있게 된다. 〈성춘향〉의 춘향은 지나치게 성숙하고 정숙한

모습으로 전후의 사회에 재등장한다. 새롭게 등장한 춘향과 이몽룡의 서사에서 10대들의 금기된 사랑과 욕망의 징표들은 사라지고 이들은 성숙한 결혼 관계로 진입한다. 그리고 고전 소설 속의 연애담은 조숙한 춘향과 이몽룡의 결혼 관계와 세속적이고 직관적인 방자와 향단의 연애의 서사로 분리된다. 두 여성 인물을 통해 주조되는 두 개의 연애 서사를 통해 기생의 신분과 열녀 수절이라는 모순된 현실에 놓인 춘향의 내밀한 갈등은 소거된다. 〈성춘향〉은 조선 후기 봉건적 신분제와 관련된 위태로운 갈등의 징후들을 삭제하면서, 전후 사회에 안정적이고 조화로운 세계에 대한 전망을 구축해 내는 것이다.

두 명의 여성 인물을 통해 구성되는 안정적인 연애 서사의 구도는 〈사랑방 손님과 어머니〉에서도 반복적으로 등장한다. 〈사랑방 손님과 어머니〉는 소설의 1인칭 주인공 시점을 영화적 나레이션으로 전환하면서 어린아이 옥희의 목소리를 시각화된 매체로 재현하는 것에 성공한다. 그리고 동시에 어린아이의 목소리가 닿지 않는 또 다른 공간에 식모와 계란장수의 관계를 재현함으로써 1인칭으로 한정되었던 소설의 시점을 확장하여 새로운 서사의 구도를 마련한다. 영화에 등장하는 두 명의 과부들은 모두 근대화 과정에서 열녀의 가치를 수호하지 못하고 실패하는 인물들이다. 하지만, 아이를 낳은 어머니라는 정체성을 통해 이들에게는 새로운 열녀의 규율들이 부과된다. 영화 속의 어머니는 시어머니와 새로운 모녀 관계를 수립하고 남편이 없는 가정에 남아 그가 남기고 간 아이를 양육할 것을 선택함으로서 근대적인 열녀의 지위를 확보한다. 영화 속의 어머니에게는 사회적 규범으로 인해 자신의 사랑을 포기하는 소설 속의 어머니와는 다른, 죽은 남편을 대신해 가족을 수호한다는 숭고한 목표가 놓인다. 이를 통해 남편이 없는 여성들, 전후의 사회에서 미망인이라는 이름으로 위태로운 삶을 지속해야 했던 여성들에게 새로운 열녀의 가치가 등장한다.

〈열녀문〉은 근대적인 가족의 제도 내부로 유입된 열녀의 가치를 보다 적극적으로 옹호하면서 과거의 열녀를 부정한다. 황순원의 「과부」와 달리 세대가 다른 열녀의 모습을 재현하는 〈열녀문〉은 열녀 수절의 문제를 시대적 변화의 과제로 전환한다. 과거로부터 지속된 일부종사의 가치는 비이성적이고 노쇠한 열녀의 모습으로 재현된다. 그리고 자신의 욕망과 삶의 가치를 추구하면서도 가족들을

위한 희생을 마다하지 않는 열녀는 젊고 아름다운 어머니의 모습으로 재구성된다. 새롭게 등장하는 열녀의 목표는 하나의 남편을 향해 지조와 절개를 지키는 것이 아닌 자신이 속한 가정의 안위를 지켜내는 것으로 변화한다. 그리하여 새로운 열녀는 자신을 찾아온 아들과 함께 또 다른 가정을 지켜나갈 것을 선택한다.

신상옥 감독이 재현하는 1960년대의 열녀들은 과거의 것들이 복귀하고 있음을 드러내는 상징이 아니라 오히려 이러한 과거의 가치들이 무너지고 변화하고 있음을 드러내는 재현의 구조들이다. 변화하는 열녀들은 외부의 근대적 가치들로부터 내부의 공동체를 지켜나가기 위한 고안물이었지만, 동시에 이러한 과거의 것들이 더 이상 현재의 삶에 유효하지 않음을 밝혀주는 것이기도 했다. 그리고 여성수난 서사의 비극성은 이 같은 의도된 효과 너머에 상존하는 변화하는 현실에 대한 불안과 비애감을 전달한다. 열녀의 다음 세대, 학생이 되어온 아들과 함께 손을 잡고 떠나는 〈열녀문〉의 주인공에게는 여전히 평생토록 이루어낸 자신의 희생과 노력의 가치들을 설명할 수 있는 방법이 주어지지 않는다. 문밖의 세계로 나서는 열녀들은 고전적이고 조화로운 세계로 돌아갈 수 없음을 알고 있음에도 불구하고, 그것에 대한 불가능한 시도를 반복하는 비극적인 운명을 선택한다.

전후의 사회에서 재현되는 '열녀'의 기표들에 주목하는 것은 이 같은 시대적 현실을 이해하기 위한 하나의 방편이다. 1960년대의 문예영화는 고전의 것들을 다시 현재적 맥락 속에서 재현해 내지만, 새롭게 가시화된 영화적 결과물들은 과거의 가치들이 지닌 효력에 의문을 제기한다. 새롭게 재현된 '열녀'들의 서사에는 과거의 세계에 대한 지향뿐만 아니라 더 이상 이것을 지속할 수 없다는 냉혹한 현실 인식이 자리하고 있다. 근대화된 사회로의 변화 속에서 새롭게 재현되는 열녀들은 당대 사회가 내포하고 있는 불안함, 자유부인을 다시 남편이 있는 가정을 돌려보내는 것으로 해소될 수 없는 현실에 대한 불안감이 내포되어 있다. 열녀의 기표들은 현실의 모순과 혼란을 드러내는 거울이 되어 다시 등장하고 있는 것이다. 그리고 이러한 열녀의 기표는 다만 1960년대의 예외적 현상이 아닌 한국의 근대화 과정과 더불어 반복적으로 재생산되면서 오늘날 우리에게 열녀의 의미를 다시 복기하게 만드는 과제를 남겨둔다.

▮ 참고문헌

1차 자료

주요섭, 『사랑손님과 어머니』, 수선사, 1947.
황순원, 「과부」, 『학』, 중앙문화사, 1956.
신상옥, 〈성춘향〉, 1961.
_____, 〈사랑손님과 어머니〉, 1961.
_____, 〈열녀문〉, 1962.
이광수, 『일설 춘향전』, 태학사, 2019.
설성경 역주, 『한국고전문학전집 12: 춘향전』, 고려대 민족문화연구소, 1995.

2차 자료

권명아, 「문예영화와 공유기억 만들기」, 『한국문학연구』 26, 동국대 한국문학연구소 2003.
김려실, 「1950년대 한국영화에 나타난 미국적 가치에 대한 양가성」, 『현대문학의 연구』 42, 한국문학연구학회, 2010.
김리안, 「주요섭 소설 사랑 손님과 어머니와 신상옥 영화 사랑방 손님과 어머니의 모성상 비교 연구」, 『아시아영화연구』 10(2), 부산대 영화연구소, 2018.
김민옥·조관연, 「1960년대 초 문화 냉전과 영화 속 전통의 재현」, 『열린정신 인문학연구』 38, 원광대 인문학연구소, 2020.
김은하, 「전후 국가 근대화와 "아프레 걸(전후 여성)"표상의 의미」, 『여성문학연구』 16, 한국여성문학학회, 2006.
김지미, 『1960-70년대 한국 영화의 여성 주체 재현방식 연구』, 서울대 박사학위논문, 2011.
노지승, 「1960년대, 근대 소설의 영화적 재생산 양상과 그 의미」, 『한국현대문학연구』 20, 한국현대문학회, 2006.
_____, 「20세기 열녀 담론과 한국 영화에 나타난 열녀 표상의 의미」, 『고전문학연구』 48, 한국고전문학회, 2015.
_____, 「남북한 춘향전 영화를 통해 본 〈춘향전〉의 국민문학적 의미」, 『국문학연구』 34, 국문학회, 2016.
박유희, 「1960년대 문예영화에 나타난 매체 전환의 구조와 의미」. 『현대소설연구』 32, 한국현대소설학회, 2006.
_____, 「문예영화와 검열」, 『영상예술연구』 17, 영상예술학회, 2010a.
_____, 「문예영화의 함의」, 『영화연구』 44, 한국영화학회, 2010b.
_____, 「스펙터클과 독재—신상옥 영화론—」, 『영화연구』 49, 한국영화학회, 2011.
_____, 「영화배우 최은희를 통해 본 모성 표상과 분단체제」, 『한국극예술연구』 33, 한국극예술학회, 2011.
서미진, 『유현목, 김수용 문예영화의 내레이션연구』, 고려대 박사학위논문, 2013.
설성경, 「작품해설」, 설성경 역주, 『춘향전—남원고사』, 서울대 출판문화원, 2016.
스티븐 정, 「대중 멜로드라마와 개발의 스펙터클 신상옥의 1960년대 "계몽영화"」, 『기억과 전망』 25, 한국민주주의연구소, 2011.
이민영, 「식민사회의 '춘향전'과 전유되는 전통」, 『현대소설연구』 81, 현대소설학회, 2021.

이상우, 「남북한 분단체제와 신상옥의 영화」, 『어문학』 110, 한국어문학회, 2010.
_____, 「〈꿈〉의 각색과 그 의미」, 『Journal of Korean Culture』 19, 고려대 한국언어문화학술확산연구소, 2012.
이순진, 「영화인의 부역과 냉전 한국영화의 형성」, 『상허학보』 62, 상허학회, 2021.
이영재, 「아시아영화제와 한홍합작 시대극」, 『대동문화연구』 88, 성균관대 대동문화연구원, 2014.
이임하, 『여성, 전쟁을 넘어 일어서다』, 서해문집, 2004.
이정배, 「60년대 영화의 검열 내면화 연구」, 『드라마연구』 32, 한국드라마학회, 2010.
이철우, 「1960년대 문화정치와 〈상록수〉」 『아시아영화연구』 7(2), 부산대 영화연구소, 2015.
이평전, 「1960년대 문예영화의 공간의 문화론적 독해」, 『한국문학과 예술』 15, 숭실대 한국문학과예술연구소, 2015.
전지니, 「전후 문예영화의 해외 진출 시도에 대한 소고」, 『한국문학이론과 비평』 74, 한국문학이론과비평학회, 2017.
_____, 「1960년대 문예영화 담론의 형성 과정과 문학이라는 권위」, 『한국문학이론과 비평』 78, 한국문학이론과비평학회, 2018.
정영권, 「갯마을과 한국 문예영화의 장르적 형성」, 『대중서사연구』 26, 대중서사학회, 2011.
제이 데이비드 볼처 · 리처드 그루신, 이재현 옮김, 『뉴미디어의 계보학, 재매개』, 커뮤니케이션 북스, 2006.
조준형, 『영화제국 신필름』, 한국영상자료원, 2009.
_____, 「해제: 검열자료를 통해 만나는 신상옥의 영화들」, 『신상옥과 검열』, 한국영상자료원 검열자료 컬렉션 해제자료집 감독편 5 (https://www.kmdb.or.kr/collectionlist/detail/view?colId=481&isLooked=false).
피터 브룩스, 이승희 · 이혜령 · 최승연 역, 『멜로드라마적 상상력』, 소명출판, 2013.
함충범, 「'신상옥 영화'의 기술적 시도와 제작 선점화의 양상들」, 『현대영화연구』 17(2), 한양대 현대영화연구소, 2021.
홍소인, 『문예영화에서의 남성성 연구』, 중앙대 석사학위논문, 2003.

【Abstract】

Literary films in the 1960s and the appropriated signifier of 'Yeol-Nyeo' (virtuous women)

: Focusing on Shin Sang-ok's films, *Seong Chun-hyang* (1961), *Sarangbang Sonnimgwa Eomeoni* (Mother and a Guest, 1961), and *Yeollyeomun* (Bound by Chastity Rule, 1962)

Lee, Min Young*

In the early 1960s, director Shin Sang-ok actively utilized the signifier of a virtuous woman while constructing a melodrama of women's suffering. *Seong Chun-hyang*, *Sarangbang Sonnimgwa Eomeoni* (Mother and a Guest), and *Yeollyeomun* (Bound by Chastity Rule) visualize the tragic reality placed on them by utilizing the classic material, a 'virtuous woman'. This study examines how the structure of traditional representation interacts with the contemporary, analyzing the signifier of 'virtuous woman'(yeol-nyeo). And it paid attention to the effect of tragic recognition revealed in the interaction process.

Seong Chun-hyang, released in 1961, constructs the image of a virtuous woman-Chun-hyang while strengthening the sub-narrative of hyang-dan that did not detail fully in classical narratives. Deleting the conflict identity of the Gisaeng Chun-Hyang, *Seong Chun-hyang* removes class conflicts under the feudal class system. Instead, It embodies a harmonious society through the love narrative of Hyang-dan and Bang-ja. *Sarangbang Sonnimgwa Eomeoni* also successfully embody the image of a modern virtuous woman who has the noble duty of protecting her family as mother. Based on the identity of widows, modern virtuous women set a new goal to protect their children and family instead of fidelity to their dead husbands. In *Yeollyeomun*, this changed goal of a modern virtuous woman is represented more clearly. Unlike the virtuous woman in the novel, the mother in the film does not deny her desires and leaves the village with her son. And she verifies the advent of modernity by moving toward the value of a new era.

The virtuous women newly appearing through the literary films of the 1960s do not

* Assistant Professor, Dept. of College of General Education, Kookmin Univ.

mean a return to the classical world, but function as a signifier revealing that it is no longer valid. The tragic mood penetrating their lives stems from this sense of change. The melodramas of women's ordeal reproduced through signifiers of virtuous women are based on the sense of discrepancy between the past and modern. And their mourning of the past, which is no longer valid, embodies through tragic narrative. Therefore, examining the meaning of a virtuous woman in the contemporary context can be said to be the process of discovering the changing reality after the Korean War and the traces of numerous lives falling behind in the trajectory of modernity.

Keywords: Postwar(Post Korean war), Shin Sang-ok(Simon Sheen), Virtuous Woman, Melodrama, Woman, Widow, Ordeal.

접수일: 2023.06.30. ‖ 심사일: 2023.07.12. ‖ 게재확정일: 2023.08.25.