

대중문화의 전통문화 수용과 그 의미

-임권택의 영화 <춘향뎐>과 <서편제>를 중심으로-

박 현 선*

차 례

- I. 대중문화와 한국의 정체성
- II. 한국영화의 전통문화 수용 원인과 방법
 - 1. 민족영화의 의미와 판소리
 - 2. <서편제>와 <춘향뎐>의 차이와 그 의미
- III. 한국영화와 전통문화 접맥의 의미

I. 대중문화와 한국의 정체성

‘대중문화’는 창조는 없고 생산만 있는, 고급문화를 값아먹는, 그래서 인간을 타락시킬 뿐 아니라 급기야 사회를 바보집단으로 만드는 문화¹⁾라는 비판을 면하지 못하고 있다. 그러나 이 비판의 타당성에도 불구하고 ‘대중문화’는 현대 문화의 주류로 부상되고 있다. 따라서 ‘대중문화’를 제외하고서는 작금의 ‘문화’를 온전하게 언급할 수 없게 되었다. 이제 ‘대중문화’를 고급문화와 대조되는 저급문화로 백안시할 수만은 없게 된 것이다. 대중문화는 형성되고 변

* 경원대

1) 겐즈(Herbert. J. Gans)의 대중문화비판내용.(김성동, 『문화-열두 이야기』, 철학과 현실사, 2003, 137-141면)

화 발전되는 과정 중의 문화로서 ‘많은 사람들이 폭넓게 좋아하는 문화’ 일 뿐만 아니라 ‘많은 사람들이 폭넓게 참여하며 이루어가는 문화’로서 ‘그들의 의식을 선도해 나갈 수 있는 가능태’로 인식되어야 하며, 그렇게 변모되어야 한다. 이러한 토대 위에서만 ‘대중문화’에 대한 진지한 고찰과 그것을 토대로 한 발전을 기대할 수 있기 때문이다.

그런데 한국의 경우, ‘대중문화’에 대한 인식 전환만으로는 한국 대중문화의 발전을 기대하기 어렵다. 근대화 과정의 파행성과 지금도 강한 영향력을 과시하고 있는 문화제국주의의 영향에서 자유롭지 못하기 때문이다. 대중가요는 레게니 힙합이니 하는 서구의 새로운 장르를 수용하기에 급급하고, 서점가의 베스트셀러 목록에 외국 저서가 버젓이 터를 잡고 있다. 이러한 현상은 다양하고 복합적인 원인들에서 비롯되는데, 그것보다는 이러한 현상이 한국 대중문화의 고유성 상실과 무관하지 않다는 점에 이 글은 관심을 두고 있다. 고유성을 상실한 보편성에 진정한 가치를 부여할 수 없다는 것이 인정된다면, 한국의 대중은 ‘대중문화’에 대한 인식 전환과 더불어 한국의 고유성을 잠식시키고 있는 문화제국주의로부터 벗어나기 위해 구체적으로 노력해야만 한다. 그래야 한국 대중문화는 바람직한 ‘문화’로서의 위상을 지니면서 동시에 한국 고유의 정체성을 드러낼 수 있게 된다. 따라서 한국 대중문화의 위상과 정체성 확립의 문제는 동시에 고찰되어야 한다.

이 글은 작금의 대중문화 속에서 전통적인 소재를 발굴하여 복원하거나, 한국적 정서를 현대적 방법으로 형상화해냄으로써 한국의 고유성을 회복시키기 위한 노력을 두드러지게 드러내었던 1990년대 한국영화를 그 대상으로 할 것이다. 왜냐하면 첫째, ‘영화’는 대중문화의 특성을 첨예하게 드러낼 수 있는 장르 중 하나일 뿐만 아니라 국제 사회 속에서 한국의 위상을 향상시키는 데 눈에 띄는 성과를 보여주고 있기 때문이다. 둘째, 1980년대 후반 이후부터 한국영화는 정부 주도하의 강한 통제에서 벗어나기 시작했으며, 이에 따라 1990년대부터는 일정 정도의 내적 자율성을 확보²⁾하기 시작했기 때문이다. 정부의 통제를 벗어난 내적 자율성이야말로 대중문화의 본질을 드러내는 데 기본적 토대가 될

2) 박재은, 「90년대 한국 영화 성장에 관한 연구」, 서강대 석사논문, 2002, 1면.

것이고, 따라서 한국영화의 진정한 대중성은 1990년대 이후의 영화에서 찾아질 수 있을 것이다. 셋째, 1988년 영화시장이 개방되고 외화(外畵)가 시장을 지배하게 됨에 따라 한국영화위기가론이 대두되는 가운데 민족영화론³⁾이 대두되었고, 이에 따라 1990년대 초반부터 복고주의 영화가 적잖이 발표되었기 때문이다. 더욱이 이들 영화가 작품성에 치중했는가 상업성에 치중했는가에 따라 평가되면서, 점차 긍정적인 방향으로 변모하는 추세⁴⁾를 드러냈다. 결국 이 시기는 한국영화가 양적, 질적 변화를 두드러지게 나타낸 시기인 것이다.

특히 1990년대의 영화 중에서도 전통적 소재를 수용한 영화에 주목하여 논의 진행할 것이다. 전통적 소재의 수용은 한국의 전통 및 정체성이 역동적 생명력을 드러낼 수 있는가에 대한 문제와 대중문화와 전통문화의 접맥 가능성을 가시적으로 확인할 수 있는 방법이 될 수 있기 때문이다. 즉 전통문화는 양반의 고급문화와 민중의 생활문화가 서로를 수용하는 가운데 발전한 것으로서, 민중과 양반층 사이의 긴장과 괴리감을 완화시키는 데 기여했을 뿐만 아니라 이들을 하나로 결속시켜주고 새로운 삶과 진보를 위한 활력소 역할⁵⁾을 했다. 반면에 대중문화는 창조자와 수용자의 괴리, 창조자의 주체성 결여 및 수용자의 수동성 강화 등의 특성을 지닌다. 그러므로 전통문화는 현대 대중문화를 변화시킬 수 있는 방법적 기제가 될 수 있을 것이다. 여기에 한국 영화의 전통문화 수용 양상과 그 성과를 살펴보는 일의 의미가 있다. 이 글은 한국 영화가 전통적 소재를 수용하는 양상을 고찰함으로써 바람직한 '한국의' 대중문화 형성 방법을 모색하는 시론이 될 것이다.

이 글에서는 1990년대 한국 영화의 변화 중에서도 전통적 텍스트를 기초로 한 작품, 그 중에서도 임권택의 <서편제>와 <춘향뎐> 등을 고찰 대상으로

3) 민족영화론은 탈춤, 마당극, 굿 등을 복원시킨 70년대 문화운동의 맥을 잇는 것으로서 의세문화에 대한 대항문화의 성격과 구조적인 모순을 타개하려는 변혁운동으로서의 성격을 지닌다. (박재은, 위의 논문, 27-29면.)

4) 에로틱 사극영화는 꾸준히 제작, 발표되었으나, 이들은 한국의 고유성이나 정체성과 상대적으로 관련이 적은 것이므로 논의에서 제외한다. 1990년대 초반의 복고주의 영화로는 임권택의 <장군의 아들>, <춘향뎐>, <서편제>, 장선우의 <화엄경>, 윤삼육의 <살어리랏다>, 송영수의 <선유락>, 이일목의 <휘모리> 등이 있다. (최정원, 「1990년대 한국영화연구」, 중대석사논문, 1999, 60-61면 참조)

5) 유광수 김연호, 『한국전통문화의 이해』, MJ미디어, 2003, 13면.

삼고자 한다. 임권택은 1980년대부터 〈짜코〉, 〈만다라〉, 〈불의 딸〉, 〈씨반이〉, 〈아다다〉 등 민족영화의 제작을 꾸준히 시도한 감독이며, 그럼으로써 1990년대 초 한국영화의 부진 속에서 성과를 보여준 거의 유일한 감독⁶⁾이다. 그리고 〈서편제〉와 〈춘향전〉은 판소리를 수용한 임권택의 대표적 영화로서 한국 영화의 전통적 소재 수용 가능성을 살펴보기에 유용한 자료이다. 그러므로 이 두 편의 영화를 통해 대중문화가 전통문화를 수용하는 바람직한 방법을 가늠해 볼 수 있을 것이다.

II. 한국 영화의 전통문화 수용 원인과 방법

1. 민족영화와 판소리

1980년대 이전까지 민족영화에 관한 논의는 민족과 국가라는 특정한 영토성 내에서 생산된 영화 텍스트에 초점을 맞추면서 별다른 문제없이 사용되었다. 즉 민족영화란 한국영화, 미국영화, 독일영화, 중국영화 등과 같이 각 나라마다 구분되는 영화의 개념이었다. 그러나 1980년대에 접어들면서 민족국가와 민족 정체성이 구성적이고 비본질적이며 모순된 것으로 재개념화되면서 민족영화의 개념도 복잡해졌다. 즉 1980년대 이후에 민족이나 국가 간의 경계를 와해시키고 있는 잡종성hybridity이라는 세계의 새로운 질서와 상황이 전개되고, 민족은 국가가 구성한 인공적인 상상의 공동체일 뿐이라는 의식이 대두었다. 게다가 세계적으로 강화되고 있는 초국적transnational인 동시에 탈식민적인post-colonial 성향은 80년대까지의 민족영화 개념이 더 이상 유지될 수 없게 하는 데 결정적인 영향을 행사했다. 다국적 영화제작 경향이 증가하면서 영화들은 민족적 색채를 상실한 채 전지구화 되고 있는 실정이다.⁷⁾ 하지만 이러한 상황은 역설적이게도 민족 및 민족영화에 대한 이해나 인식의 필요성을 오히려 강화시킨다. 불확실한 시대에 무엇보다도 강하게 요구되는 것이 확실성이기 때문이다. 특히 문화제국주의시대의 주변에 위치한

6) 이효인, 『우리 영화의 몽상과 오만』, 민중, 1994, 26-33면 참조.

7) 장선영, 「민족영화의 역설에 관한 연구」, 중앙대 석사논문, 1999, 3-4면.

국가나 민족들은 보다 심각한 위기상황에 처하게 되고, 이에 따라 오리엔탈리즘 등의 획일성에 저항하게 된다. 민족이나 민족영화의 개념이 모호해지는 상황 속에서 그것에 대한 명확한 개념 및 정체성에 대한 욕구가 강렬해진 것이다.

한국영화도 이러한 상황으로부터 자유롭지 못하다. 해방 이후 미국의 정치적·경제적 개입, 미국과 우호적 관계를 유지하고 있었던 독재정권의 영향력, 외국영화와는 비교할 수 없이 열악한 자본과 기술적 미숙함 등이 한국영화의 주체적 발전에 부정적 영향을 미쳤기 때문이다. 더욱이 상업적 성공이라는 압박을 극복하기 위해서 산업화 초기의 한국에서는 할리우드 영화의 기법과 이미지를 복제하거나 변용한 영화가 제작되거나 예술적 가치가 현저히 떨어지는 상업적 영화가 적잖이 제작되었다. 이러한 요인들이 복합적으로 작용하면서 한국영화는 어느 나라의 영화보다도 강한 잡종성 및 주변성을 지니게 된 것이 사실이다.

따라서 1987년 이후에 제기된 민족영화론⁸⁾은 주목받을 만하다. 이 시기에 한국에서 민족영화론이 대두된 것은 세 가지 요인이 복합적으로 작용했기 때문이다. 그 요인 중 첫째는 민주화 투쟁 과정에서 변화된 민중의식이다. 이것은 한국영화가 층무로라는 제도권 밖으로 그 영역을 확대하는 데 간접적으로 기여하고 나아가 한국영화의 다양화를 가능하게 했다. 둘째는 외국 영화 직배와 이에 따라 위기 상황에 처한 국내 영화산업의 처지 및 이 당시 고양된 민족의식이다. 결과적으로 이것은 한국영화가 주체적으로 생존할 수 있는 기법과 내용을 탐색하게 한 동인(動因)으로 작용했다고 할 수 있다. 셋째는 기존의 한국영화에 대한 대중들의 식상함이다. 특히 할리우드 영화를 복제하거나 할리우드 영화의 이미지를 한국적으로 변용한 영화들이 더 이상 대중들에게 신

8) 민족영화론은 80년대 후반 일부 소장파 감독들과 주로 대학에서 영화운동을 하던 젊은 세대에 의해 제기되었다. 그들은 오프시네마 운동을 통해 단편이나 다큐멘터리로 그들의 이념을 토로하기 시작했던 것이다. 이는 해방과 한국 전쟁을 전후하여 단정되었던 영화운동이 80년대 후반 반독재·반자본·반미·통일문제 등을 강하게 암시하는 영화들과 그 배경이 되는 이론들의 등장으로 복원되었다. 이러한 분위기를 타고 제도권 영화에서도 이전에는 금기되었던 주제나 소재들이 개방되기 시작했다. (박재은, 「90년대 한국영화 성장에 관한 연구」, 서강대 석사, 2002, 27-28면 참조)

선함을 느끼게 하지 못할 뿐 아니라 한국영화가 질적으로 떨어진다는 인식을 확산시켰다. 민족영화론은 이에 대한 성찰의 과정에서 제기된 것이다.

이러한 상황 속에서 1990년대 초반의 한국영화계는 두 가지 방법으로 가능성을 열어 간다.⁹⁾ 하나는 한국 대중들의 현실과 욕구를 구체적으로 천착하고 그를 토대로 영화제작을 하는 것이고, 다른 하나는 한국의 전통적이며 민족적 텍스트를 기반으로 한 영화를 제작하는 것이었다. 전자의 대표적인 예는 <결혼 이야기>이고, 후자의 대표적인 예는 <서편제>이다. 이 중 후자는 판소리를 소재로 하여 한국의 멋과 한을 영상화하는 데 성공함으로써 한국 영화의 이미지를 쇄신하는 데 기여했을 뿐만 아니라 전통문화에 대한 관심을 고조시키는 데 일조했다. 그것은 전통문화의 하나인 판소리를 수용·복원하는 새로운 해법으로 한국영화의 위기를 극복한 예가 될 뿐만 아니라 다변화되는 대중에게 '친숙한 신선함'을 제공한 성공적 사례인 것이다. 따라서 이러한 경우에 해당하는 영화들을 천착하여 보는 것은 한국영화가 주변성을 극복하고 고유성을 발현시키는 가운데 보편성을 얻기 위한 방법 모색의 기반이 될 수 있을 것이다.

우선 판소리가 영화 속에 수용되는 가운데 지닐 수 있는 의미를 살펴보면, 첫째, 판소리는 지배계층의 부정부패와 사회적 불의와 부정을 비판한 전통문화이기 때문에, 창조의 측면에서 기층민중들을 소외시킬 뿐만 아니라 그들의 의식을 왜곡하는 대중문화의 특성을 지양할 수 있는 패러다임으로서의 의미를 지닐 수 있다. 둘째, 판소리는 봉건적 사회제도에 항거하고 중세적 도그마에 대한 도전의식을 드러냄으로써 인간성 회복을 추구한 전통문화이기 때문에 대중문화가 지니고 있는 지배이데올로기에의 봉사태도와 획일화를 통한 비인간화를 지양할 수 있는 가능성을 지닌다. 셋째, 판소리는 허위에 찬 유교적 윤리도덕 관념을 거부하고 본능적 인간 욕망(性)의 자연스런 분출을 시도

9) 1990년대 장르별 제작 편수로 본다면 멜로-에로-액션 순이지만, 이것은 편의상의 구분이다. 1990년대에는 소재의 다변화와 다층 관객 동원을 위한 전략, 포스트모더니즘의 시대 조류 등으로 인하여 한 편의 영화를 하나의 장르로 명확하게 구분 짓기 어려워졌기 때문이다. 그러나 그보다 더 중요한 것은 수많은 영화들 중에서도 대중성을 확보함으로써 흥행에 성공한 것은 인기장르에 편승한 영화보다 나름대로의 독창성을 지닌 영화였다는 점이다. (최정원, 「1990년대 한국영화 연구」, 중대 석사, 1999, 69-72면 참조)

한 것이기 때문에 현대 대중의 기호와 부합되는 면을 지니고 있고, 이에 따라 판소리는 현대의 대중문화 속에서 괴리감을 지니지 않은 채 수용될 수 있는 가능성을 지닌다. 넷째, 판소리는 당시의 역사적 현실에 대한 투철한 자각을 토대로 사회적 존재로서의 인간에 대한 관심을 고조시키면서 현실적 이해관계를 집요하게 추구하기 때문에 대중문화가 지니고 있는 현실에 대한 몰이해와 몰지각의 측면을 각성시킬 수 있는 가능성을 지닌다고 할 수 있다. 다섯째, 판소리는 기층민중들의 욕구와 양반사회의 취향을 조화시키는 가운데 발전한 것이므로, 대중문화가 지니고 있는 계층적 괴리감을 극복할 수 있는 대안이 될 수 있는 가능성을 지닌다. 즉 판소리는 대중문화의 타자로 전락한 대중에게 적어도 우리 문화의 자생적 고유성과 민족 특유의 독창성을 느끼게 할 수 있는 방법으로서의 의의를 지닐 수 있다. 이상의 의미들을 종합해 보면 판소리의 영상화는 유기적 공동체와 그것이 구현한 살아있는 문화를 상실한 현대 사회에 생기를 불어넣을 수 있는 가능태라는 결론이 도출된다. 즉 그것은 대중문화의 인간화를 위한 방법으로서 의의를 지닐 수 있게 되는 것이다.

2. 〈서편제〉와 〈춘향전〉의 차이와 그 의미

1990년대 이후 제작·발표된 것으로서 판소리를 수용한 대표적 영화는 〈서편제〉와 〈춘향전〉이다. 이 두 작품은 모두 임권택 감독에 의해 제작된 것으로 판소리를 주요 모티프로 하고 있다는 공통점에도 불구하고 뚜렷한 차이를 드러낸다. 첫째, 텍스트상의 차이이다. 한국영화 위기론이 강하게 제기되던 1993년에 발표된 〈서편제〉는 이청준의 소설을 영화화한 것이고, 한국의 본격적인 영상문화가 전개되던 2000년에 발표된 〈춘향전〉은 정통 판소리 대본을 영상화한 것이다. 둘째, 판소리의 수용 방법의 차이이다. 전자에서 판소리는 영화의 주요 모티프로서 수용된 것이고, 후자는 전래의 판소리 자체를 거의 그대로 복원한 것이다. 셋째, 흥행 성공여부의 차이이다. 전자는 흥행에 성공함으로써 한국영화의 위기를 극복하는 시발점으로서의 역할을 해 낸 영화이고, 후자는 아카데미상에 출품되기까지 했으나 후보작에 오르지 못했을 뿐만 아니라 국내 대중들에게도 외면을 당한 영화이다. 〈서편제〉의 성공에 힘입은 임권택 감독이 보다 큰 포부를 가지고 〈춘향전〉을 기획·제작한 것으로 추측

되는데, 그럼에도 불구하고 <춘향뎐>은 대중성을 얻지 못했다. 그러나 이 두 작품이 지닌 차이 자체보다는 이런 차이의 원인을 따져보는 것이 더 중요하다. 이것을 밝힘으로써 현대의 대중문화 속에서 전통문화의 요소가 성공적으로 재현될 수 있는 구체적 방법이 모색될 수 있기 때문이다.

두 작품이 지닌 차이의 첫 번째 원인은 판소리의 복원의 정도 차이이다. <서편제>에서는 판소리가 부분적으로 수용되었지만, <춘향뎐>에서는 판소리가 전면적으로 부각된다. 즉 <서편제>에서는 주인공의 삶과 집념, 그리고 애환을 그리는 과정이 영화의 중심을 이루지만, <춘향뎐>에서는 판소리를 위한 영상이 제시된다. 극단적으로 말해서 <춘향뎐>은 영화가 아니라 판소리 뮤직비디오라는 생각이 들게 한다. 즉 춘향과 이도령의 사랑 및 변학도와와의 갈등을 그린 영상은 창자(唱者) 조상현의 판소리를 구체화하기 위한 보조적 위치에 머물고 있다는 느낌이 강하게 든다. 더구나 <춘향뎐>이 판소리의 원형복원에 대한 의지를 강하게 드러내고 있음에도 불구하고 실제에 있어서는 실패하고 있다. 즉 <서편제>에서는 주인공의 판소리 공연 모습을 통해 판소리의 공연형태가 원형적으로 재현되고 있지만, <춘향뎐>에서 조상현의 판소리는 '무대'에서 재현되고 있다. 정통 판소리를 복원시키고자 한 의도에도 불구하고 <춘향뎐>은 판소리의 원형적 공연형태를 왜곡 표현하고 있는 것이다.

둘째, 판소리 수용의 방법 차이 때문이다. <서편제>에서는 판소리가 인물의 삶과 인물 간의 감정을 표현하기 위한 수단으로서 서사 내부의 인물에 의해 가창되고, 이에 따라 영화 속에 유기적으로 융해되어 제시되지만, <춘향뎐>에서는 판소리가 그것 자체로서 독립적 나레이션 기능을 담당할 뿐만 아니라 서사 외부의 인물에 의해 가창됨으로써 영화 속에 유기적으로 융해되지 못한 채 제시된다. <서편제>의 마지막 부분에서 헤어졌던 남동생 동호와 누이 송화가 만나는 장면이 나온다. 서로를 그리워하던 두 사람은 남동생의 적극적인 노력에 의해 만남에 성공하게 된다. 그러나 누이 먼 누이는 남동생을 알아보지 못한다. 자신을 밝히지 않은 남동생이 누이에게 판소리를 청하자 누이는 심청가의 부녀상봉 대목을 부른다. 이로써 누이의 남동생에 대한 혹은 남동생의 누이에 대한 그리움이 표현된다. 심청가의 부녀 상봉 대목은 심청가로서가 아니라 누이와 남동생의 애절한 그리움과 가슴 벅찬 만남의 기쁨과

회한풀이를 관객에게 전달하는 메타포가 되어 감동을 증폭시키는 데 기여한다. 즉 〈서편제〉에서의 판소리는 관객으로 하여금 영화에 몰입하도록 하는 기재로서 작용한다.

그러나 〈춘향뎐〉에서는 춘향과 이 도령, 변학도 등이 제시된 영상이 조상현의 판소리 가창 장면과 교차 제시됨으로써 영화내적 서사의 차원과 판소리의 차원이 이원화 된다. 예를 들어 춘향과 이 도령이 사랑을 하는 장면에서 신인 배우 이효정과 조승우는 판소리 내용에 따라 성희(性戲)를 시각화하는 데 치중한다. 이 장면이 제시된 후 조상현이 무대에서 사랑가를 가창하는 장면이 제시되는데, 이로써 영화의 서사와 조상현 판소리가 병행하는 구조가 형성된다. 더구나 조상현의 판소리 가창은 청중까지 갖춘 완벽한 공연의 실황중계와 같은 방법으로 제시된다. 따라서 관객은 대사가 절제된 영화 한 편과 국립극장에서 있을법한 판소리 공연을 동시에 관람하는 형세가 된다. 이런 구조 때문에 서사와 관객의 거리는 멀어진다. 특히 판소리 공연 장면에서는 판소리 관객까지 보여주기 때문에 관객과 영화의 서사 사이에는 한층 더 먼 거리감이 형성된다. 결국 조상현의 판소리 공연 삽입은 영화의 주된 서사를 약화시키고 관객의 감정적 몰입을 방해하는 요인으로 작용하는 것이다.

셋째, 영화 속 다른 요소들과의 응집력의 차이 때문이다. 이것은 두 번째에서 언급한 내용의 연장선에서 이해될 수 있다. 〈서편제〉에서 판소리는 등장인물이 판소리를 전수하는 과정과 더불어 제시되고, 판소리를 통해 삶의 의미를 확인하고자 하는 등장인물의 애환 등이 판소리와 융화된다. 이에 따라 관객은 근대화 과정 속에서 그 지위와 의의를 상실하게 되는 판소리를 의식하게 된다. 즉 이 영화에서 판소리는 영화 자체에 대한 능동적 감상의 장을 열어갈 뿐만 아니라 전통문화에 대한 새로운 각성의 기회를 제공하며, 나아가 전통문화의 현재화를 통한 대중성 확보에 기여하게 되는 것이다. 그러나 〈춘향뎐〉에서 판소리는 영화의 서사와 이원화된 채 제시됨으로써 상호 소통의 작위성이 두드러진다. 판소리 내용이 자막으로 제시되는 것 자체가 이미 이 영화의 작위성을 표면화하고 있다. 이 영화에 삽입된 자막은 판소리 원형이 현대의 대중들에게 이해되기 어렵다는 의식에서 비롯된 일종의 배려라고 할 수 있다. 그러나 이 자막은 관객에게 무시되거나 아니면 관객이 화면을 감상할 여유를 빼

있는 기능을 하게 된다. 즉 화면에 시선을 고정시킨 관객은 판소리 자막을 보지 않게 되고, 자막에 시선을 집중시킨 관객은 화면을 제대로 파악하지 못한 채 영화 감상을 끝내게 되는 것이다. 결국 〈춘향전〉은 영화 내적 응집성을 결여하게 된다.

넷째, 판소리 창자의 신선함 차이 때문이다. 〈서편제〉의 주인공을 맡은 김명곤과 오정혜는 판소리 가창 능력을 가진 배우로서 지명도가 낮은 사람들이었다. 김명곤은 영화 제작에 지속적으로 관여해 왔지만, 대중성을 인정받은 배우는 아니었다. 그리고 오정혜는 이 작품을 위해 선발된 배우인데, 오정혜의 한국적 마스크와 그녀의 판소리 가창 실력은 작품 내부의 한국적 풍경 등과 자연스러운 조화를 이룬다. 즉 김명곤과 오정혜의 낮은 지명도와 그들의 유별나지 않은 외모는 대중들이 판소리를 거부감 없이 수용할 수 있게 한다. 반면에 〈춘향전〉에서는 우리나라 중요무형문화재 제5호 판소리 심청가 보유자인 조상현이 등장하여 정통 ‘춘향가’를 부른다. 하지만 조상현에게서 판소리의 새로움을 느끼기는 힘든 일이다. 그는 유명하기는 하나 친근하기보다 권위적인 이미지를 느끼게 하고, 따라서 그에 의해 가창되는 판소리는 새롭거나 흥미롭게 느껴지지 않고 오히려 낯설고 어려운 전통문화로 느껴진다. 더구나 총 5시간이 소요되는 판소리 〈춘향가〉를 2시간짜리 영화 속에서 표현했기 때문에 판소리는 조각조각 분리되어 그 전체가 지닌 유기적 통일성이 깨져버리게 된다. 판소리가 원래 부분의 독립성을 지닌 것에도 불구하고, 〈춘향전〉속에서 가창된 조상현의 ‘춘향가’는 부분의 독립성을 강화시키는 데에서도, 전체의 유기적 통일성을 표현하는 데도 실패했다. 또한 조상현의 고전적 이미지는 달리 이 작품을 위해 캐스팅된 이효정과 조승우는 신인으로서 신선한 이미지를 지니고 있지만, 이들의 작품 내적 비중이나 연기력은 〈서편제〉의 김명곤과 오정혜의 그것에 미치지 못할 뿐 아니라 조상현이라는 거물의 위력에 가려진 채 그 빛을 충분히 발현하지 못하고 있다.

다섯째, 〈서편제〉는 유기적 윤리규범의 와해 과정을 그려냄으로써 현대적 삶의 패러다임과 연관되는 진보적 의식을 드러내고 있지만, 〈춘향전〉은 조선 시대의 윤리규범 및 의식적 패러다임을 그대로 전용하고 있다. 즉 〈서편제〉의 유봉(김명곤)은 스승의 애첩과 연분이 나는 바람에 문하에서 쫓겨나 떠도는

인물로서 갈 데 없는 송화를 딸로 거두어 함께 산다. 그러다가 과부인 동호 어머니를 만나 사랑을 하게 되지만, 그녀가 아이를 낳다가 죽어 버리자 동호와의 부자간 인연을 지속하며 살아가게 된다. 여기서 주목되는 것은 김명곤의 자유로운 애정행각, 혈연과는 상관없는 가족 구성과 관계의 지속, 개인적인 이유로 제자를 제도권 밖으로 내몰아버린 스승의 권위와 그에 굴하지 않고 자율적으로 판소리를 수련해 나감으로써 제도권의 부패와 횡포에 대해 반항하는 태도 등이다. 이것은 전통적인 윤리규범보다는 자유로운 인간의 실존적 의지와 예술혼은 드러낸다. 그럼에도 불구하고 <서편제>가 진보적 성향의 영화로 인식되지 않는 것은 이러한 모든 의식들이 전통적 휴머니즘과 연관되고 있기 때문이다. 그러나 <춘향뎐>은 조선시대 여인들에게 강요되던 정조 의식과 관료의 부패에 대한 척결의지를 드러내는 데서 한 걸음도 벗어나지 못하고 있다. '춘향가'에서 찾아볼 수 있는 신분상승에 대한 기층민중들의 열망과 탐관오리에 대한 응징의 욕구 등은 조선시대에서만 그 진정한 의미를 획득할 수 있는 것이다. 이것이 현대 사회 속에서 생명력을 얻으려면, 그것은 그 자체로서가 아니라 현대 사회의 특성이나 현대 대중들의 욕망을 드러내는 메타포로서 제시되어야만 한다. 전통문화가 현재의 살아있는 문화가 되기 위해서는 그것이 지니고 있는 현재적 의미가 확인되거나 과거와 현재 사이의 공감대 속에 그것이 존재하고 있어야만 하기 때문이다. 그런데 <춘향뎐>은 이러한 극복을 성취해내지 못함으로써 현대의 대중들에게는 지루하기 짝이 없는 영화로 전락하게 되었다.

이상의 원인들로 인해 <서편제>는 우리의 멋과 한을 영상화함으로써 한국 영화의 이미지를 쇄신하는 데 기여한 영화가 되었다. 이 영화는 오랫동안 뒷방 늙은이나 듣는 것으로 인식되어 온 국악을 비롯한 전통문화에 대한 관심을 고조시키는 데 기여했다는 점만으로도 한국영화사 혹은 한국문화사에 기록될 만한 가치가 있다. 반면에 <춘향뎐>은 흥행에 실패하고, 판소리 재현에 실패하며, 나아가 민족의 살아있는 정체성 구현에 실패했다. 그러나 <춘향뎐>에서 시도된 전통문화의 원형복원 노력마저 가치 없는 것으로 폄하되어서는 안 된다. 전통을 창조적으로 계승하기 위해서는 우선 점차 사라져가는 자료에 대한 과학적 조사와 수집은 물론이고 이미 조사된 자료의 정리와 분류, 보존과 보

호, 계승의 문제가 해결되어야 하는데¹⁰⁾, 〈춘향전〉은 이러한 기본적 과제를 실천하기 위한 노력의 일환으로 평가받을 수 있기 때문이다. 그리고 대중문화가 전통문화를 수용할 때 필요한 유연한 대처와 수정을 도모하게 한 발판으로서의 의미를 지닌다.

III. 한국영화와 전통문화 접맥의 의의

대중문화는 대량화를 통해서 보다 많은 사람들이 동질의 문화를 향유할 수 있는 환경을 조성했다는 점에서 의미를 부여받을 수 있다. 문제는 대량문화가 대중의 자발적 의지나 취향에 의한 것이 아니라 고용된 전문인들(자본주의적)에 의해 조성된 것이며, 대중은 단지 수동적으로 받아들이는 소비자가 되어버렸다는 데 있다. 이런 점에서 대중문화는 반(反)민중적이라고 할 수 있다. 대중문화는 대중으로 하여금 오락성에 함몰되도록 유도하는 가운데 그들의 참된 욕구와 의식을 문화생산과정에서 소외시키기 때문이다. 이러한 맥락에서 본다면 전통문화가 훨씬 민중적이다. 왜냐하면 전통문화는 민중들 스스로에 의해 생성된 자발적 문화일 뿐만 아니라 민중들 모두가 향유하는 문화이기 때문이다. 그러나 삶의 패러다임이 질적으로 달라진 현대 사회 속에서 전통문화가 그대로 존속할 수 없다는 것 또한 문제가 된다. 전통문화는 주체와 수용의 문제에 있어서는 민중적이지만, 대량화를 해결하지는 못하기 때문이다. 따라서 대중문화와 전통문화가 지닌 한계점을 지양하고, 이들이 지닌 긍정적 양태를 접맥시킴으로써 새로운 문화를 생성해낼 수 있다는 가설을 세워 볼 수 있다. 이 가설이 현실화된다면 대중문화가 자본에 종속되어 대중의식을 왜곡하는 것을 방지하고, 대중이 인간에 대한 진지한 관심을 지닌 문화주체로서 다른 문화주체들과 연대하는 가운데 공동체 문화를 형성할 수 있게 될 것이다. 하지만 어떻게 전통문화의 주체-수용의 관계와 대중문화의 대량화를 접맥할 수 있는가 하는 것은 어려운 숙제이다.

10) 인권환, 『한국전통문화의 현대적 모색』, 태학사, 2003, 22-33면.

그런 의미에서 영화는 상당한 가능성을 지니니 장르라고 할 수 있다. 영화는 감독을 중심으로 한 '집단의 산물' 일 뿐만 아니라 익명의 대중들에게 호소력을 가지고 말을 걸 수 있는 장르라는 점에서 판소리의 집단성과 어느 정도의 유사성을 지니고 있으며, 이것이 영화와 판소리가 성공적인 결합을 할 수 있는 요소로 작용한다. 또한 영화는 다른 매체에 비해 포괄적으로 가시적인 세계를 기록할 수 있다¹¹⁾는 장점을 지니고 있고, 따라서 영화는 숨겨진 정신적 과정에 대한 단서를 부여할 수 있는데, 바로 이 점 때문에 영화는 한국 민족의 의식적·무의식적 전통을 드러낼 수 있는 가능성을 지니게 된다. 그리고 활자문화가 그 위력을 상실한 현대 사회 속에서 영화는 전통문화를 현대에 구현하는 가운데 대중적 공감을 획득할 수 있는 유용한 장르인 것이다. 따라서 영화는 시대적 문화예술로서 전통과 민족적 정체성을 구현하는 매체가 될 수 있다. 그리고 임권택의 <서편제>와 <춘향뎐>은 이러한 영화의 가능성을 시도했고 어느 정도의 성과를 이루어냈다는 점에서 의의를 지닌다. 따라서 이 두 영화가 지닌 한계에 대한 점검은 보다 발전적인 양태로 대중문화와 전통문화의 상호소통을 이루어냄으로써 대중문화의 문제점을 지양해내기 위한 시발점이 될 것이다.

<서편제>와 <춘향뎐>의 비교를 통해서 알 수 있는 것은 대중문화가 전통문화를 수용하는 데 필요한 방법이다. 우선 전통문화가 영화 속에서 성공적으로 수용됨으로써 대중성을 확보하고, 나아가 전통의 살아있는 정체성을 구현해내기 위해서는 먼저 전통문화를 영화 속에서 원론적으로 재현하려는 욕심을 버려야 한다. 이것은 전통문화의 온전한 보존의 필요성을 부정하고자 하는 말이 아니다. 전통문화가 온전히 복원되고 보존되는 가운데 그 역사적 의의와 사회적 가치 등을 깨닫는 것이 중요하다는 데에는 어떤 이의도 제기될 수 없다. 다만 영화라는 대중매체를 통해서 전통문화를 재현하고 나아가 그것을 통해 민족 정체성을 회복시키고자 할 때에는 영화적 방식에 의한, 다시 말해 영화의 장르적 특수성을 고려한 방식에 따라야 한다는 것이다. 그렇지 않았을 때 영화의 미학적 완결성은 물론이고 전통문화의 복원도 성공할 수 없다는 것

11) 장선영, 「민족영화의 역설에 관한 연구」, 중대 석사, 1999, 11-12면 참조.

은 <춘향전>을 통해 확인되었다. 둘째, 영화가 전통문화를 수용할 때에는 전통문화 그 자체를 부각시키기 보다는 그것을 영화의 미학적 구조 속에 녹아들게 해야 한다. 전통문화적 요소가 영화 속 다른 요소들과 유기적인 관계로 맺어져 있지 않는 한 그것은 작위적인 느낌을 떨쳐버릴 수 없고, 결국에는 영화를 통해 형성될 수 있는 대중적 공감 형성에 치명적인 타격을 주게 되기 때문이다. 영화 속에 수용된 전통문화는 때로는 작품의 주제를 형상화하는 상징으로 표현되거나 때로는 주인공을 비롯한 인물들의 정서 및 특성을 드러내는 메타포로서 기능할 수 있어야 한다. 이 점은 <서편제>를 통해 확인해 보았다. 셋째, 영화 속에 수용된 전통문화는 새로움을 추구하는 대중의 욕구를 충족시켜 줄 수 있도록 변용되어야 한다. 과거의 삶의 형태와 의식적 바탕이 현대사회에서 재평가되는 이유는 그것이 현재적 삶에 어떤 영향을 미칠 수 있으며, 미치고 있는가 하는 문제와 관련된다. 그러므로 영화는 전통문화의 패러다임을 고정불변의 것으로 절대화하기보다는 현재적 의미를 획득할 수 있는 가능성에 도전해야 한다. 그리고 이 과정에서 전통문화의 변용을 불가피하게 될 것이다. 그렇지 않고서는 전통문화적 요소가 영화 속에서 생명력을 지닐 수 없을 것이다. 영화 속에서 전통문화를 '날 것' 그대로의 모습으로 곁들게 해서 안 된다는 말이다.

영화는 대중들이 즐겁고 재미있게 수용할 수 있는 대중매체이다. 이것이 부정적 방향으로 치닫게 되면 오락 속에 대중을 함몰시키게 되겠지만, 긍정적 방향으로 선회하게 되면 그것은 어떤 대중매체보다도 강력하게 인간과 사회와 문화에 대한 폭넓은 체험을 가능하게 함으로써 문화적 능력을 배양할 수 있게 한다. 그러므로 영화와 전통문화의 접맥은, 갈수록 모호해지고 있지만 그래서 더욱 그 명확한 개념 및 의식을 필요로 하는 민족정체성을 회복시키는 데 기여할 수 있을 것이다. 영화는 문화에 대한 호기심을 자극하거나 목표문화에 대한 감정이입까지 가능하게 하여 민족적인 문화와 사회에 대한 이해를 높일 뿐만 아니라 인간에 대한 이해를 촉진시킬 수 있는 가능성을 지니고 있는 것이다. 그러므로 한국 현대 사회 속에서 영화는 민족적인 대중성을 성취하기 위한 지속적인 노력을 해야 한다. 그래야 한국영화는 평준화·일물화되어 가는 역사과정 속에서 차별성·변별성·다양성을 드러내 줄 수 있게 될 것

이며, 특유의 전통문화의 우수성을 창조·계승하여 이를 세계적으로 널리 인식시키고, 인정받게 할 수 있을 것이다. 또한 대중문화가 지닌 부정적 측면을 지양할 수 있을 것이다.

참고문헌

- 강준만, 『대중문화의 겉과 속』, 인물과 사상사, 2000.
김성동, 『문화-열두 이야기』, 철학과 현실사, 2003.
박재은, 「90년대 한국 영화 성장에 관한 연구」, 서강대 석사논문, 2002.
유광수 김연호, 『한국전통문화의 이해』, MJ미디어, 2003.
이호인, 『우리 영화의 몽상과 오만』, 민중, 1994.
인권환, 『한국전통문화의 현대적 모색』, 태학사, 2003.
장선영, 「민족영화의 역설에 관한 연구」, 중앙대 석사논문, 1999.
조흥규, 『한국문화론』, 동문선, 2001.
최정원, 「1990년대 한국영화연구」, 중대석사논문, 1999.
존 스토리(John Story), 박만준 역, 『대중문화와 문화 연구』, 경문사, 2003.

【Abstract】

The Reception of Traditional Culture and its Meaning in the Mass Culture

-With priority given to the films directed by Seem Gyunteak,
<Chun-hyang-deon> and <Seopyanje>

Park, Hyun-Sun

Mass culture shows negative aspects in the reception and the creation. It could undermine national identity when their culture is in a moment of colonialization. So here I lay stress on the crisis that national character of mass culture is under way of loss. For recovering it, I contrast <Chun-hyang-deon> with <Seopyanje> to examine what we need for desirable cultural change.

Films, <Chun-hyang-deon> and <Seopyanje> are based on Pansori (traditional Korean narrative songs). But they had totally different box-office record. There are several reasons. First, <Seopyanje> accepts pansori partly but <Chun-hyang-deon> highlights it overall. Second, pansori in <Seopyanje> soak through the story, but pansori <Chun-hyang-deon> don't. Third, character's joys and sorrows in <Seopyanje> are harmonized with pansori, but pansori in <Chun-hyang-deon> is disconnected with narration. Fourth, the main actors in <Seopyanje> give a freshness to the audience because they don't get huge popularity yet, but Jo Sanghyun, Korean human cultural asset No.5, comes on stage in <Chun-hyang-deon>. Finally, <Seopyanje> reveals the process of collapse in Confucian moral philosophy, but <Chun-hyang-deon> admits morality and paradigm in Chosun Dynasty.

Through these comparisons, we could infer how to receive tradition in mass

culture. Most of all, we should give up theoretical approach for the movie to get public awareness and to recover the traditional identity. Namely, we have to consider a movie genre and the category actualize traditional culture. Secondly when the director intend to use traditional culture in their movie, they should focus on soaking the their tradition into aesthetic frame in the movie. It means they shouldn't stress the tradition itself. Last, the tradition could be transformed for satisfying the public who desire something new.

Efforts should be made to expand korean movie in modern society continually and to get national popularity. And then the Koreanmovie in the stream of nominalization and unification can be varied, discriminated, distinguished and traditional excellence can be succeeded and recreated through international acknowledgement. Furthermore, the negative aspects in mass culture can be sublated.

Key Words : traditional culture, mass culture, national identity, national character, popularity