

80년대, 산업 현장과 아리랑

-영화 <구로아리랑>의 사회적, 수사적 의미

이 채 원*

1. 서론
2. 변칙 일인칭 서술 속에 갇힌 인물의 초상(肖像): 소설 「구로아리랑」
3. 성장의 서사, 계몽과 각성과 저항: 영화 <구로아리랑>
4. 80년대 산업현장과 아리랑, 강인한 생명력과 저항 의지

<국문초록>

한국인의 역사와 문화 속에서 다양한 문화현상과 창작물로 변형 생성되어 온 아리랑은 '80년대'라는 시대적 배경과 만나 또 다른 텍스트를 생산하는 구심점이 되었다. 이문열의 단편소설 「구로아리랑」은 80년대라는 한국 현대사의 특수한 시대적 배경 하에서 탄생했는데, 당시 산업현장의 대명사격이었던 '구로'와 아리랑을 결합시켰으나, 이 때 아리랑은 제목으로서 상징성을 갖는 잠재적 기호에 불과했다. 또한 소설 「구로아리랑」에서는 변칙적인 일인칭 서술기법이 내포저자의 메시지를 전달하기 위한 효과적인 서사장치로서 사용되었다. 소설 「구로아리랑」을 원작으로 한 동시대의 영화 <구로아리랑>은 매체적인 특성을 바탕으로 원작과는 다른 사회적 수사적 의미를 파생하며, 원작에서 상징적 잠재적 기호로서만 존재했던 아리랑의 의미를 구체화하고 확장시켰다.

* 서강대 국어국문학과

민요 아리랑이 민초들의 끈질긴 생명력과 저항의지를 담보하고 있다면, 영화 <구로아리랑>에서 구체화 된 민중의 의미는, 한편으로는 짓밟히면서도 끝내 생존하며 저항하는 전통적인 민중의 의미를 공유하지만 다른 한편으로는 80년대의 특수성과 맞물리며 계급에 대한 각성이라는 변별적 함의를 내포한다. 여기서 아리랑이 역사적 맥락을 관통하여 그 의미가 변형 생성된다는 것을 알 수 있다. 영화 <구로아리랑>은 노동자들의 일상과 투쟁과정을 묘사한 최초의 제도권 영화이며, 노동자들의 각성과 변화를 담은 성장의 서사를 구축했다. 특히 여성노동자들의 각성과 성장이 전면에 부각되었는데, 계급과 젠더에 의해 이중으로 억압당하는 여성노동자들을 피해자로만 일반화하여 묘사했던 이전의 신파멜로 영화의 관습을 일정부분 차용하면서도 극복했다는 의의를 가진다. 또한 영화 <구로아리랑>에서 아리랑과 결합한 ‘구로’는 상징적 어휘로서 사회적이며 수사적인 의미들을 파생하는데, 즉 시대를 관통하여 존재했던 ‘민중’ ‘저항’의 의미 외에도 개발독재에 의한 산업화와 계급의식, 민주화 운동 등 80년대 한국 사회의 특수성을 압축적으로 지시하는 기표로서의 함의를 가지고 있다. 즉 영화 <구로아리랑>은 소설 「구로아리랑」에서 작가의 무의식 속에 잠재된 기호로서 존재하여 제목에 제시된 아리랑의 새로운 사회적 수사적 의미망을 구축해 냈다고 할 수 있다.

주제어 : 아리랑, 80년대, 산업현장, 민중, 성장의 서사

1. 서론

본 논문에서는 이문열 원작의 「구로아리랑」을 영화화 한 박종원 감독의 동명의 영화 <구로아리랑>을 중심텍스트로 하여, ‘80년대’와 ‘구로’의 사회적, 수사적 의미를 분석하려 한다. 또한 이것이 한국 문화와 정신의 원형 중 한 가지라고 할 수 있는 아리랑과 어떻게 연결되는지도 상술할 것이다. 원작소설 「구로아리랑」은 1987년에 발표되었으며, 영화 <구

로아리랑>은 2년 뒤인 1989년에 상영되었다. ‘구로아리랑’ 소설과 영화는 전혀 다른 주제적 미학적 지평을 구축했지만 동명의 제목에서 제시하는 ‘구로’와 아리랑이라는 어휘를 공유한다. ‘구로’와 아리랑이라는 어휘의 상징성이 소설과 영화에서 어떻게 다르게 구현되는지 그 사회적, 수사적 의미를 본문에서 고찰하려 한다. ‘구로’가 80년대 후반이라는 시대적 배경을 기반으로 그 사회적, 수사적 의미가 파생되었다면, 아리랑은 역사적 맥락을 관통하여 그 의미가 변형 생성된다. 여기서 본 논문의 논의 방향이 제시되는데, 본 논문에서 아리랑 모티프¹⁾는 크게 두 가지 의미와 연결될 것이다. 첫 번째는 ‘80년대’라는 시대적 배경이며 두 번째는 ‘구로공단’이라는 산업현장이다.

한국의 근현대사에 있어서 1980년대는 매우 중요한 의미를 가진다. 1980년 광주 민주화 항쟁을 시작으로 1987년 6.10 민주항쟁에서 정점에 이른 민주화에 대한 열망은 대학생들과 지식인들, 직장인들 할 것 없이 거리로 나오게 했으며, 여기서 산업현장의 근로자들도 중요한 몫을 담당했다. 또한 학생운동과 노동운동이 서로 연합했으며 대학생들이 공단에 위장 취업하는 일도 많았다. 위장취업한 대학생들, 즉 소위 ‘학출’에 대한 평가와 태도는 공단근로자들 내에서도 엇갈렸으며 지식인의 ‘의무’나 ‘역할’에 대해서는 소위 지식인들 사이에서도 의견이 분분했다. 이는, 본문에서 상세하게 논하겠지만, 공단에 위장취업한 대학생을 묘사한 원작소설 「구로아리랑」과 영화 <구로아리랑>의 상반된 인물화(characterization)에서 확실하게 드러난다.

원작이 발표된 1987년은 민주화를 요구하는 거센 함성과 시위의 물결 속에 소기의 성과를 달성한 해였으며 한국 현대사에서 하나의 획을 그은 해였다. 그러한 사회적 시대적 배경 속에서 극우 보수파로 알려진 이문열

1) 본 논문에서 아리랑을 ‘모티프’로서 상정하는 것은, 아리랑이 단지 민요의 고유 명사로써가 아니라, 한국의 정서와 한국인의 정체성이라는 함의를 담고 역사와 사회문화 속에서 역동적으로 변화하며 다양한 메타텍스트를 파생시키는 구심점과 원형으로서의 의미를 가지고 있기 때문이다.

의 「구로아리랑」과 이를 영화화 한 박종원 감독의 <구로아리랑>이 당대의 상황에 대해 어떻게 해석하고 반응했는지, 그 속에서 드러난 정치적 무의식은 어떤 것인지 분석하고 여기서 ‘구로’와 아리랑이 파생하는 수사(修辭)와 사회적인 의미를 상술하려 한다. 이문열의 「구로아리랑」은 짧은 단편이며, 독특한 서술방식으로 이루어졌다. 이 독특한 서술방식이 내포저자의 메시지를 드러내기 위해 어떻게 효과적인 서사장치로 사용되었는지 그리고 그것이 어떤 사회적, 수사적 의미를 지니는지가 본문에서 논할 첫 번째 과제이다. 또한 제목에서 제시된 ‘구로’와 아리랑의 조합이 어떤 의미를 가지는지 역시 중요한 논점이 될 것이다. 반면 영화 <구로아리랑>은 장편 극영화로서 동시대의 사회상을 카메라에 생생하게 담아냈다. 실제로 박종원 감독은 이 영화를 제작하기 전에 공단 지역에서 직접 거주하면서 근로자들과 함께 생활했고, 그 디테일이 영화에 고스란히 녹아 있다. 또한 민주화가 어느 정도 이루어졌다고 생각되는 80년대 후반이었음에도 불구하고 20여 장면이 삭제되어 개봉되었을 정도로 표현 수위 또한 강했다. 그렇지만 이 영화가 노동자의 일상과 투쟁과정을 묘사한 최초의 제도권 영화일 수 있었던 것은 역시 1989년이었기 때문에 가능했다고 생각된다.

따라서 본 논문에서는 일차적으로는 80년대라는 코드를 중심으로 원작과 영화를 비교 분석할 것이다. 그러나 본 논문의 중심은 아리랑 모티프이다. 따라서 ‘80년대’ 그리고 ‘구로공단’이라는 어휘의 상징성이 아리랑 모티프와 어떻게 만나는지, 그 사회적 수사적 함의에 주목할 것이다. 사실상 원작소설과 아리랑과의 직접적인 관련성은 제목 외에는 없다. 그러나 내용상 직접적인 관련성이 없음에도 불구하고 제목에 아리랑을 제시했다는 것은 작가의 무의식 속에 한국인의 집단무의식, 그 원형으로서 아리랑이 자리하고 있다는 것을 반증한다.²⁾ 작가의 무의식 속에 한국인

2) 민요 아리랑을 통해 민족의 뿌리, 우리 문화의 뿌리를 쫓 수 있다고 서술한 김열규는 ‘뿌리’란 말의 ‘원형성’이며, 이 ‘원형’은 ‘집단적 무의식’이란 말과 맞바꿀 수 있다고 말한다.

의 집단무의식, 원형으로서의 아리랑이 자리하고 있다는 것은 또한 아리랑이 ‘잠재적 기호’일 수 있음을 시사하기도 한다. ‘잠재적 기호’로서의 아리랑의 의미가 동명의 영화에서 어떻게 형상화 되었는지가 본 논문의 중요한 분석과제이다.

영화 <구로아리랑> 전편에 걸쳐서 아리랑이 직접 언급되는 장면은 단 한 장면인데, 여주인공인 생산직 근로자 종미가 다니는 야학에서 수업하는 장면이 그것이다. 야학 교사가 아리랑과 「진달래꽃」을 언급하는 장면에서 영화 제목에 의미를 부여한다. 그런데 여기서 보다 상징적인 의미를 찾아내기 위해서는 영화 속에서 야학교사가 몽똥그려 설명했던 아리랑과 「진달래꽃」의 유사성이 아니라 차이점에 주목할 필요가 있다. 민요 아리랑과 김소월의 시 「진달래꽃」은 각각 시적화자의 성격이 다르며, 아리랑의 화자의 태도가 보다 전투적이다. 그리고 80년대 ‘구로공단’에서의 저항방식은 단연 아리랑의 화자의 방식 쪽에 있다. 이 점을 본문에서 분석할 것이다. 더 나아가서 식민지 시대 아리랑이 주권과 영토를 강탈한 제국에 대한 저항이라는 의미에서 한민족의 정서, 특히 민초들의 저항의 노래라는 사회적이고 수사적인 의미를 가지고 있다면, 영화 속 공단 근로자들은, 식민지 시대 피지배계층 민초들과 ‘민중’과 ‘저항’이라는 공통분모를 가지고 있음과 동시에 한편으로는 ‘80년대’라는 시대적 특수성을 드러내고 있는데, ‘80년대’ 민중의 특수성에 대해서 텍스트 분석을 통해 논할 것이다. 그리고 여기서 아리랑 모티프의 사회적 수사적 의미를 확장할 수 있음을 입증할 것이다. 나아가서 탈식민주의의 변형 확장의 단초 역시 논의의 범위에 포함되며, 영화 <구로아리랑>에서 주축을 이루고 있는 여성근로자들이 어떻게 인물화 되었는지 분석함으로써 영화 <구로아리랑>이 새롭게 구축한 의미의 지평과 그 의의를 조명할 것이다.

김열규, 『아리랑...역사여, 겨레여 소리여』, 조선일보사, 1987, 19-20쪽.

2. 변칙 일인칭 서술 속에 갇힌 인물의 초상(肖像): 소설 「구로아리랑」

앞서 80년대 산업현장에 위장취업한 대학생들에 대한 상반된 평가에 대해서 언급했으며 또한 이것이 지식인의 의무에 대한 상반된 평가와 연결될 수 있음을 제시했다. 이는 소설 「구로아리랑」과 영화 <구로아리랑>의 인물화(characterization)에서 독특하게 형상화 되는데, 소설 「구로아리랑」과 영화 <구로아리랑>의 가장 큰 차이점은 노동현장에 위장 취업한 대학생에 대한 극단적으로 상반된 평가와 태도이다. 이러한 상반된 평가와 태도의 저변에는 지식인의 역할과 의무에 대한 기대지평의 차이가 깔려 있다고 볼 수 있다. 이는 제국주의 시대 식민지 지식인에 대한 양가적 평가와 연결되며, 역시 제국주의 시대 본국의 ‘양심적’ 지식인들에 대한 상반된 평가와도 연결된다. 또한 최근 이슈화 된 성매매 종사자 여성에 대한 지식인 여성들의 개입 문제에 대한 평가와도 유사한 맥락 속에 있다.

호미 바바(Homi Bhabha)는 식민지 지식인은 제국의 지식인을 동경하거나 모방하는 한편 자신의 원래의 정체성에 대한 혐오감과 동일시라는 이중적 감정을 경험하게 된다고 말한다. 특히 식민지 지식인은 제국의 지식인과 ‘거의 같지만 똑같지는 않은’ 닳은꼴로서 제국이 식민지를 지배하는 데 필요한 인적자원이 된다. 여기서 식민지 지식인의 양가성을 엿볼 수 있다.³⁾ 그들은 한편으로는 제국의 2등 시민이 되기도 하고 다른

3) 레지스 와그니에(Regis Wargnier) 감독의 영화 <인도차이나Indochina>에서 베트남 상류계층인 ‘탄’은 프랑스 유학에서 돌아와서 베트남의 독립을 위해 자신의 기득권을 버리고 헌신한다. 그런데 조상에게 무릎 꿇고 절하라는 어머니의 말을 거부하면서 “프랑스는 우리에게 자유와 평등을 가르쳐 주었다.”고 말한다. 이는 식민지 지식인의 제국에 대한 양가적 태도를 상징적으로 보여준다. 또한 프랑스 해군 장교인 ‘장 밥티스트’ 역시 베트남 상류계층 출신 소녀 ‘까미유’와 관계를 가지면서 본국 프랑스에 저항하지만 이 과정에서 ‘오리엔탈리즘’의 시선을 가지고 있다는 한계를 가진다.

한편으로는 제국에 저항하는 위협적인 존재가 되기도 한다. 또한 제국의 지식인이 아무리 양심선언을 한다고 해도 결코 식민지인들을 대변할 수 없다는 비판이 제기되기도 하는데, 이는 “그들은 스스로 자신을 대변할 수 없고, 다른 누군가에 의해 대변되어야 한다.” 라고 말한 칼 마르크스(Karl Marx)의 언술을 『오리엔탈리즘』 서문에 수록하고 비판한 에드워드 사이드(Edward W. Said)의 입장이기도 하다. 반면 탈식민주의 페미니즘의 대표적 학자인 가야트리 스피박(Gayatri Spivak)은 그녀의 논문 「하위주체가 말할 수 있는가 Can the Subaltern Speak?」에서 계급, 인종, 민족, 성별 등 이중 삼중으로 타자화 된 ‘하위 주체’의 경험과 생각은 재현되기 힘들며, 따라서 지식인 여성이 구체적 역사와 상황을 이해하고 상대를 주체로 인정하는 진정한 ‘말 걸기’를 통해 그들의 생각과 경험을 재현해야 한다고 주장한다. 그런데 여기서 비판을 받기도 하는데, 지식인 여성은 하위주체 여성과 계급이 다르므로 그들을 진정으로 이해하기 힘들며 또한 특권을 누려온 ‘남성적 시각’에 젖어 있을 가능성도 있다는 비판에 직면하기도 하는 것이다. 그러나 스피박이 말하는 것은 ‘지식인 여성의 윤리적 의무’이며, 적어도 하위주체 여성들의 목소리를 드러낼 수 있도록, 그들의 삶과 생각이 재현될 수 있도록 ‘말 걸기’ 해야 하는 의무와 노력을 강조한다.

마찬가지로 유사한 맥락에서, 산업현장 근로자들을 계몽하고 그들과 함께 하려는 지식인 대학생들의 노력에 대한 평가 역시 상반된 입장에서 이루어져 왔다. 즉 억압적 상황 속에서 스스로 자신의 목소리를 낼 수 없는 사람들이 자신의 목소리를 낼 수 있도록 동기 부여하고 격려하는 조력자라는 의미에서 긍정적인 평가를 받기도 했고, 그들의 일은 그들이 말하게 해야 한다는 비판에 직면하기도 했다. 그 양 축에서 이문열의 「구로아리랑」에서는 대학생의 공단 위장 취업에 대해 극단적인 혐오와 멸시가 드러난다. 경찰에서 조사를 받는 생산직 여성근로자의 일방적 언술만으로 이루어진 짧은 단편 전편에 걸쳐서 당시 노동운동을 하던 대학생들과 근로자들이 희화화 될 뿐만 아니라 공권력의 폭력에 의거한 굵직한

사건들까지 가십처럼 취급되고 있다. 게다가 80년대 후반 일련의 저항과 그로 인한 변화들에 대한 내포저자의 이데올로기적 성향을 소설텍스트에서 냉소적으로 암시한 것에서 그치지 않고, 작가후기에서 작가 이문열 스스로의 입장과 태도를 명시적으로 분명히 덧붙이고 있다.

자꾸 공순이, 공순이 캐쌍지 말어예. 어디 뭐 대학생이 씨가 따로 있어예?.....데모는 뭐 대학생 전매특허품입니까? 참말로 데모할 쪽은 우리라예. 대학생 가아들이사 팔자 좋아 나라 생각하고 민족 앞 세워 거창하게 나서지만, 답답할 거사 뭐 있겠어예?⁴⁾

김현식이예? 예, 잘 압니다. 그런데 현식이 오빠는 와예? 그러믄 지금까지 조서받은 게 공장에서 데모 주동한 거 때무이 아인가베예?.....현식이 오빠 우리한테는 처음부터 참 잘 해줬어예. 오빠가 다니던 대학하며 퇴학 맞은 이유에다 우리 회사를 맡아 위장취업한 거며 자기는 여자부 담당이라는 거까지 다 말입니다. 그리고 바로 우리를 동지라고 불러주데예. 물론 감격했지예.....그라고 그 오빠는 뭐 조직인가 뭔가 하는 것도 안 했습니다. 무슨 거창한 감투 쓴 아이들도 없고, 의식화 교육이다 학습이다 카는 것도 자기 입으로 정해놓고 한 거는 없어예. 그 일 가지고는 현식이 오빠 우찌 해볼 수 없을 낀니다. 우리 모두 증인 설 수도 있어예.....그건 관심 없다꼬예? 그 사람은 애초에 그만한 자격도 없는 사람이라꼬예? 그건 또 뭘 소립니까?.....뭤라꼬예? 동거 생활이라고? 그거 무신 소립니까?.....까닭을 물으니 수배를 받고 있어 집에 들어가지 못하고 우리한테 왔다 잡디더. 아무도 없는 방에 그것도 밤 깊어 단둘이 있을 꺼 생각하이 겁나기도 하지만 솔직히 말하믄 기분 나쁘지는 않았어예.....그런데 자다보이 몸이 답답한기..... 그라고, 마 그래 됐읍니다.⁵⁾

이문열의 「구로아리랑」은 단편 중에서도 길이가 짧은 편에 속하고 또

4) 이문열, 「구로아리랑」, 이문열 소설집 『구로아리랑』, 문학과지성사, 1987, 11쪽.
5) 위의 책, 13-18쪽.

한 독특한 서술방식으로 전개된다. 여기서 목소리의 방향은 일방적이고 인물화 역시 전형화 되어 있다. 위에 언급한 인용문에서 묘사된 언술은 실제 구로공단 여성 근로자의 언술이라기보다는 작가 이문열의 의식 속에서 박제된 ‘공순이’의 전형화 된 이미지인 것이다. 실제로 공단의 여성 근로자가 어떤 말투, 어떤 언어를 사용하는지 그리고 어떤 생각을 하고 어떤 고민을 하며 주위 사람들과 어떤 관계를 가지는지, 취재에 의한 디테일이 생생하게 드러나는 것이 아니라, 단편적으로 구성된 이미지만이 드러날 뿐이며 그 이미지는 내포저자가 인물에 대해 그다지 호의적이지 않음도 암시한다. 심지어 위의 인용문 목소리의 주인이자 일인칭 인물 서술자인 여성 근로자는 고유명사인 이름도 부여받지 못했다.⁶⁾ 그리고 단성적인 서술방식과 인물에 대한 내포저자의 태도는 마지막까지 일관되게 이어진다. 어떤 변화도 갈등도 없다.

뭘라예? 현식이 오빠가 대학 문전에도 문 가본 사람이라꼬예? 재수 삼수하다가 자꾸 미역국 먹어싸이 집에 낫도 없고, 또 쿨구명만한 구멍가게 해 여섯 식구가 겨우 먹고 사는 집안 형편 더 외면할 수도 없어 공장에 나온 거라꼬예? 그런데 모양이 해말끔하고, 재수 삼수도 공부라고 몸에 배인 틀이 있어 그 사람을 대학생 위장취업한 거로 잘못 보고 자꾸 쑥거리싸이, 거기서 힌트를 얻어 그길로 나서게 됐다꼬예? 그쪽 책 몇 권 수박 걸핍기로 훑고 그쪽 사람들 말 몇 마디 주워들어 참말로 위장취업한 대학생 행세 해가미, 벌써 두 군데 공장 돌아 우리 같은 가시나들 여나문은 회쳐먹고 이쪽으로 온 거라꼬예?.....기술 좋더냐꼬예? 무슨 기술예? 내 참, 아저씨는 여동생도 없어예? 딸도 안 키아예? 우예 그런 소리를 다 입에 담십니까? 하기사 뭐 그러이 부천서 그러매이 일이 다 터졌지예. 벌건

6) 인물이 고유명사 이름을 부여받지 못했다는 것은 결국 인물의 전형화와 단순화로 귀결될 수 있다. “인물의 이름은 인물화 기능을 가질 수 있다. 명명하기는 인물의 정체성을 복잡하게 만든다.”는 로테의 언술은 이런 맥락에서 설명된다.

Jakob Lothe, *Narrative in Fiction and Film*, New York: Oxford University Press, 2000, p.82.

대낮에 인자 겨우 스물 난 가시나한테 이따우 수작하는 거 보이 권양 우엿다는 말도 헛소문 아인갑네예. 만판 그런 짓 하고도 남겠네예. 와 때려예? 내가 뭐 그런 소리 했읍니까? 그거 가주고 뺨 대리는 거 보이 참말로 죄졌으면 사람 안 패죽이겠냐? 박 머시긴가 하는 대학생도 그래 가주고 그랬읍니까? 뭐예? 아직도 정신을 몬 채리이 답답해 글타꼬예?)

‘현식’에 대한 인물화(characterization) 역시, 고유명사 이름도 부여받지 못한 여성 근로자의 독백으로 형상화 되는데, 여기서 여성 근로자의 언술은 사실상 형사라고 가정되는 사람의 발언을 대신 발화하고 있는 양상이며, 이 역시 인물들에 대한 내포저자의 태도를 암시하는 장치이다. 그 태도는 현식과 여성 근로자에 대한 혐오에 가까운 불신이며 무시라고 볼 수 있다. 표면적으로는 여성 근로자의 목소리가 발화되고 있으나 독자에게 주어지는 정보는 재수생 사기꾼을 위장취업한 대학생으로 알고 동거하며 돈까지 뜯겼다는 무지한 여공에 대한 조롱이기 때문이다. 이때 실질적으로 발화하는 목소리는 여성 근로자를 취조하는 수사관의 목소리이며 이 목소리는 독자에게 지극히 제한된 정보만을 제공한다. 여기서 현식의 목소리는 전혀 발화될 수 없고 형사의 언술을 대신 발화할 뿐인 여성 근로자의 발화에서 부친경찰서 성고문 사건이나 박종철 물고문 치사 사건과도 같은 80년대 후반의 굵직한 사건들이 가십처럼 처리된다. 따라서 소설「구로아리랑」의 서술자는 무척 일방적인 서술자라고 할 수 있으며, 자기중심 서사⁸⁾를 위해 변칙적인 일인칭 서술이 사용되었다고

7) 이문열, 앞의 책, 21-22쪽.

8) ‘자기중심 서사’는 피터 메센트(Peter Messent)가 피츠제럴드(Francis S. Fitzgerald)의 『위대한 개츠비』(*The Great Gatsby*)의 서술의 특성을 설명하면서 사용한 개념이다. 메센트는, 초점화와 서술을 맡고 있는 닉 캐러웨이(Nick Carraway)는 믿을 수 없고 정치적으로 의심스러운 위치에 있지만 독자는 그렇지 않다는 표지가 텍스트에 명백히 있지 않는 한 그의 말을 신뢰한다고 말한다.

Peter Messent, *New Readings of The American Novel: Narrative Theory and Its Application*. Tuscaloosa, Alabama: The University of Alabama Press, 1998, pp.10-18 참고

볼 수 있다. 여기서 변칙적인 일인칭 서술이라고 한 것은, 앞서 언급했듯이, 여성 근로자의 목소리를 빌어 발화하는 목소리는 여성 근로자의 목소리가 아니기 때문이다. 따라서 표면적으로는 여성 인물이 자신의 이야기를 하는 일인칭 서술이지만 이는 엄밀히 말하면 일인칭 서술이 아니다. 증언적 진술양상이 전개되기 때문이다.⁹⁾ 그리고 그 증언의 대상은 자신의 목소리를 드러내지 않고 또한 드러낼 수 없는 ‘현식’이 된다. 영화에서는 이런 방식의 인물화가 불가능하다. 영화에서는 ‘현식’을 원작에서와 같이 야비한 사기꾼으로 형상화 하든, 아니면 노동자의 편에 서서 자신의 신념을 실천하려는 지식인으로 형상화 하든, 현식이 자신의 모습과 목소리를 직접 드러내야 하기 때문이다. 때문에 소설 「구로아리랑」에서와 같이 일방적인 서술이 될 수는 없다. 물론 소설텍스트의 서술양상이 모두 일방적인 것은 아니다. 소설에서의 서술 방식은 주제적 미학적 효과를 고려하여 치밀하게 계획된 것이며, 소설은 기본적으로 이야기를 들려주는 매체이므로 서술자의 문제는 서사텍스트로서 소설에서 가장 중요한 요소이고 따라서 어떤 서술방식을 선택하는가의 문제는 작가의 성향과 태도를 그대로 반영하기도 한다. 또한 소설텍스트에서 서술자의 선택은 수용자인 독자와의 소통 방식을 결정하는 문제이기도 하다. 그렇다면 소설에서 서술자의 선택은 수용미학을 포함하는 서사시학의 관점에서 뿐만 아니라 ‘목표 지향적인 담론’¹⁰⁾으로서의 수사학의 관점에서 바라보아야

9) 미케 발은 1인칭 서술과 3인칭 서술에 대해 흔히 가지고 있는 오해와 진정한 차이점에 대해 설명했다. 1인칭 서술과 3인칭 서술의 진정한 차이는 발화주체가 아닌 발화대상에 있다고 전제하는데, 즉, 자신에 관해 말하는가 아니면 다른 사람에 대해서 말하는가가 1인칭과 3인칭 서술의 근본적인 차이라는 것이다. 또한 이 차이는 서사적 의도의 차이와 관련이 있으며 서사적 의도란 1인칭 서술의 경우 자서전적인 진술로 이어지며 3인칭 서술일 경우는 증언적 진술로 이어진다.

미케 발 지음, 한용환·강덕화 역, 『서사란 무엇인가』, 문예출판사, 1999, 220-221쪽.

10) 시모어 채트먼은 수사학을 일컬어 ‘목표 지향적인 담론’이라고 단언했는데, 이때의 목표는 독자와의 소통과 설득을 내포한다.

시모어 채트먼, 한용환·강덕화 역, 『영화와 소설의 수사학』, 동국대학교 출판부, 2001, 280쪽.

한다. 이때 수사학은 독자와의 소통과 독자를 설득하는 것을 포함한다. 이때 소통과 설득의 양상이 바로 서술방식과 직결되며, 채트먼이 “소설에서 서술자의 선택은 기본적으로 수사학적인 것”¹¹⁾이라고 주장한 것도 이런 맥락에서 이해할 수 있다. 소설 「구로아리랑」에서의 일방적인 서술은 마지막까지 노동운동에 대한 내포저자의 평가와 태도를 전달하는 서사장치로서 효과적으로 사용되었다. 즉 서술양식이 일방적인 것처럼 수용자인 독자와의 소통 방식 역시 일방적이다. 소설에서의 기본적 언표행위가 내 말을 듣고 믿고 이해하라는 것¹²⁾이라면 「구로아리랑」에서 그 언표행위의 양상은 극단적인 정보독점에 의한 정보제한으로 이루어진다.

가장 최근에 들어온 고소장이라꼬예? 그 때문에 이번 수사가 시작된 거라꼬예? 그건 또 무슨 죄목입니까? 혼인빙자간음 및 사기와 폭행이라꼬예? 골고루 꺼다 붙여놔네예. 그래도 반국가음모나 간첩으로 안 모는 거는 다행입니다. 그쪽으로 몰아치면 사람 잡기 훨씬 쉬울 낀데예.¹³⁾

혹 이걸로 노동 운동하는 대학생들 몽조리 도맷금으로 우째볼 생각이든 그건 틀렸어예. 우리가 아무리 돈 배우고 털 댔다 태도 그만 일로 흔들리지는 않아예. 눈에는 피가 나게 마련이고, 나락 한 말이든 쪽테기도 한 흡인 법이라예. 이 고소장 모두 참말이고 아저씨 말도 모두 사실이든 뭐 어때예? 그래도 그 오빠는 우리한테 우리 권리하고 노동의 존엄을 깨치준 사람이라예. 우리가 어떻게 억압받고 무엇을 착취당했는지를 알려준 사람이고, 무엇으로 우리 스스로를 회복시켜야 되는지를 가르쳐준 사람이라예. 그 사람의 동기가 우째건 인자 우리는 한번 출발한 이 길을 갈 꺼라예. 흔들리지 않게, 흔들리지 않게, 흔들리지 않게.....¹⁴⁾

11) 앞의 책, 133쪽.

12) 수잔 스나이더 랜서, 김형민 역, 『시점의 시학』, 좋은날, 1998, 295쪽.

13) 이문열, 앞의 책, 24쪽.

14) 이문열, 위의 책, 25-26쪽.

‘흔들리지 않게’라는 서술을 반복함으로써 표면상의 화자로 제시되는 여성 근로자의 ‘흔들리는’ 모습을 역설적으로 드러내고 있는데, 위의 인용문에서 표면상의 화자인 여성 근로자는 나름대로 항변하고 자기주장을 드러내지만, 스스로 자신을 변호할 목소리를 소유하지 못한 주요 인물 현식이 대학생이 아닌 재수생 사기꾼이며 국가보안법 위반 같은 거창한 사상범이 아니라 간음과 사기와 폭행이라는 지극히 야비한 범죄자라는 일방적 정보 전달로 인해 여성 근로자의 신념과 저항 역시 하찮게 흔들릴 수 있는 것으로 형상화 되었다. 이 정도면 내포저자의 의도전달이 충분히 강압적으로 전달되었음에도 불구하고, 저자 이문열은 여기서 멈추지 않고 굳이 작가후기에서 자신의 정치적 소신을 드러내기에 이른다.

작가후기

그런데 여기서 꼭 하나 미리 말해두고 싶은 게 있다. 어쩌다 보니 이번 작품집에 나답지 않게 무슨 항변이나 변혁에의 희미한 열망 같은 게 엿보이는 작품들이 여럿 끼게 되었다. 송어가 뛰니까 망둥이도 따라 뛰는 식으로, 지금 진행되고 있는 우리 사회의 변화에 내가 부화(附和)하고 있다고 여겨질까봐 겁나고 또 겁난다. 명백히 밝혀두거니와, 나는 지금 이루어지고 있는 이 사회의 변화에는 이렇다 할 지분(持分)이 없다. 오히려 지금도 내가 섬뜩해하고 있는 것은 이런 변화를 이끌어내기 위해 자기 문학을 희생한 사람들의 그 엄혹하기 그지없는 지하검열(地下檢閱)이다.

1987년 11월말 이문열¹⁵⁾

무슨 항변이나 변혁에의 희미한 열망 같은 게 엿보이는 것이 ‘나답지 않다’고 단언함으로써, 또한 이런 변화를 이끌어내기 위해 자기 문학을 ‘희생’한 사람들의 ‘지하검열’이 ‘섬뜩’하다고 서술함으로써 작가 이문열은 「구로아리랑」의 근저에 깔려 있는 자신의 이데올로기적 성향을 분명

15) 이문열 소설집, 『구로아리랑』, 작가후기, 문학과지성사, 1987.

하게 드러낸다. 이러한 이데올로기적 성향은 결국 억압적 현실에 대해 말하고 특히 억압 받는 계층에게 말 걸기 하며 그들로 하여금 말 하게 하는, 즉 현실참여적인 지식인에 대한 작가의 호오(好惡)를 그대로 반영 하며 이것이 소설 「구로아리랑」에서는 변칙적인 일인칭 서술 속에 갇힌 인물의 일그러진 초상을 형상화 하는 것으로 연결되었다. 그러나 자신의 ‘정치적’ 신념을 고수하고 이를 소설을 통해 전달하려는 작가의 욕망이 아무리 강하다고 해도 수용자인 독자는 일방적으로 설득 당하는 존재가 아니다. 또한 서술자의 언술을 신뢰하기만 하는 것도 아니다. 독자는 일차적으로 서술자가 제시하는 정보를 통해서 인물과 사건을 유추하고 구성하지만 같은 정보를 통해서 같은 의미망을 구축하는 것은 아니다. 수용자인 독자가 구성하는 인물과 사건 그리고 그것을 통해 궁극적으로 형성하는 의미망은 독자 개개인의 배경지식과 이데올로기적 성향에 따라 달라진다. 더 나아가서 텍스트 내재적으로 볼 때에도 작가가 의도하지 않은 해석의 틈새는 언제나 생기게 마련이다. 영화 <구로아리랑>의 생산자인 박종원 감독은 소설 「구로아리랑」의 독자 중 한 사람으로서 영화 <구로아리랑>을 통해 원작의 메시지에 대해 수용자가 어떤 반향을 보이는지 그 한 예를 재현했다고 볼 수 있다. 독자에 따라 전혀 다른 반응도 가능하다. 이는 영화의 수용자인 관객의 경우도 마찬가지이다. 같은 장면을 보고 모두 같은 심미적 이데올로기적 지형을 형성하는 것이 아니기 때문이다.

그렇다면 소설 「구로아리랑」에서 아리랑 모티프는 어떤 의미를 가지고 있는가? 고유명사 지명 ‘구로’가 산업현장인 구로공단을 지칭하는 것은 명백할진대, 그렇다면 ‘구로’와 아리랑은 어떤 의미의 조합인 것인가? 이는, 앞서 서론에서 잠시 언급했듯이, 한국인으로서 작가의 무의식의 소산이라고 생각된다. 민요 아리랑의 가사나 정서와 소설 「구로아리랑」의 메시지에 특별한 유사점을 찾을 수는 없기 때문이다. 민요 아리랑에서 명시적으로 드러난 집착이나 애증은 물론이고 끈끈한 정서 역시 소설 「구로아리랑」에서는 찾을 수 없다. 오히려 소설 「구로아리랑」에서는 냉

소적 태도가 엿보인다. 또한 민요 아리랑이 민중의 강인한 생명력을 바탕으로 저항정신을 내포하고 있는 것과 달리 소설 「구로아리랑」에서 민중은 무지몽매한 대상일 뿐이다. 그럼에도 불구하고 제목이 상징성을 갖는 이유는 아무 상관관계가 없을 것 같은 두 단어를 조합할 만큼 작가의 무의식 속에 자리한 아리랑 모티프가 강렬하다는 것이고 따라서 한국인의 무의식 속에 아리랑이 차지하는 비중이 유의미하다는 것이다. 이는 거의 주술적인 수준이라고 볼 수 있다.¹⁶⁾ 또한 한국인을 상징하는 아이콘이라는 의미이기도 하다. 한국인으로서 작가의 무의식 속에 존재해서 제목을 탄생시킨 아리랑의 의미를 보다 적극적으로 구현한 것은 소설텍스트보다 영화텍스트에서이다. 영화 <구로아리랑>은 원작소설의 제목을 그대로 가져왔다. 그러면서 원작 속에서는 노동운동에 냉소적인 태도를 견지한 작가 이문열의 무의식 속에서만 존재했던 아리랑의 의미를 보다 확장시켰다. 또한 원작 속에서 취조하는 형사의 언술을 대신 발화하기만 하는 일인칭 인물 서술자, 고유명사 이름도 부여받지 못한 여성 근로자의 언술로써만 존재했던 ‘현식’이 자신의 목소리와 형상을 가진 주체적 인물로 전면에 등장하여 새로운 서사를 구성하고 새로운 의미를 파생시킨다. 여기서 현식은 실천하는 지식인으로서 공단에 위장 취업한 대학생의 한 전형을 보여주며, 자신의 목소리를 내지 못하거나 목소리를 내더라도 그 목소리가 주류 담론에 의해 왜곡되어 전달되는 하위주체들에게 ‘말 걸기’하는 임무를 수행한다. 여기서 현식의 ‘말 걸기’의 대상이었던 공단 근로자들의 각성과 성장이 영화 <구로아리랑>의 중심축을 형성한다. 특히 계급과 젠더에 의해 이중으로 억압당하고 착취당하는 여성 근로자들이 스스로의 정체성에 눈 뜨고 적극적인 저항 의지를 보이는 성장의 서사가 전면에서 펼쳐진다. 여기서 ‘민중’ 그리고 아리랑의 함의는 좀 더 풍부하게

16) 「아리랑」은 가락과 소리, 학술과 강론이기 이전에 민족혼을 부르는 주술이다.....「아리랑」은 우리의 잠재적 기호로 반도에서 뿐만이 아니라 전 세계에 뿔뿔이 흩어진 한민족 각자에게 정체성과 공통적 자각을 일깨우는 비밀 코드인 것이다.

김경원, 『김산과 나운규의 백년 아리랑, 당신 누구요?』, 한빛코리아, 2006, 8쪽.

확장된다. 또한 '80년대'라는 시대적 특수성이 부각된다. 이에 대해서 다음 장에서 상세하게 분석할 것이다.

3. 성장의 서사, 계몽과 각성과 저항: 영화 <구로아리랑>

영화 <구로아리랑>(1989)은 원작 「구로아리랑」(1987)과 동시대의 텍스트로서 시간의 경과 없이 같은 사회적 맥락 하에서 원작소설이 내포하는 이데올로기적 성향과 태도와는 상반된 지향점을 보인다. 원작과는 달라진 영화의 주제적 미학적 지평은 우선적으로 작가(감독)의 다른 이데올로기적 지향에 기인하며 소설과는 다른 영화의 표현양식에 기인한다. 이데올로기적 지향의 측면에서 봤을 때 영화 <구로아리랑>은 마이클 클라인(Michael Klein)과 길리언 파커(Gillian Parker)가 분류한 각색의 유형 중에서 '비평적 각색(critical adaptation)'¹⁷⁾에 해당한다. 즉 주제적 측면에서 원작을 비틀어 버린 경우라고 할 수 있겠다.¹⁸⁾ 한편 원작과 다른 주제적 미학적 지평을 구축하게 한 영화적 표현양식에는 여러 가지가 있으나 가장 두드러진 것은 서술자의 변화와 그로 인한 인물화(characterization)의 변화이다. 앞서 소설 「구로아리랑」에서 변칙적인 일인칭 서술이 사용되었음을 언급했다. 이로 인해 정보의 제한과 소통의 일방향성을 가져왔음도 언급했다. 결과적으로 인물들 역시 이러한 변칙적 일인칭 서술 안에서

17) Michael Klein & Gillian Parker (eds.), *The English novel and the movies*, New York: Frederick Ungar, 1981.

18) 박종원 감독은 이문열의 「우리들의 일그러진 영웅」(1987)을 영화화 한 동명의 영화 <우리들의 일그러진 영웅>(1992)에서도 원작에 대한 비틀기를 시도했다. 내용이나 주제의식 자체가 원작과 크게 다르지는 않았지만 결정적으로 결말에서 달라진 주제적 지평을 보인다. 원작에서는 주요 인물인 업석대가 마지막까지 다시 등장하지 않고 소문만으로 존재함으로써 세상에 대한 비판적 판단을 유보하고 교실에서 악의 축이었던 업석대를 몰아냈던 담임선생님은 언급되지 않지만, 영화에서는 권력의 상징인 국회의원이 된 담임선생님을 마지막에 등장 시킴으로써 '힘과 우리가 살고 있는 '세상'에 대한 비판적 판단을 영화적 언어로 형상화 했다.

필터링 되어 독자에게 전달될 수밖에 없었다. 영화에서는 이러한 서술방식이 거의 불가능하다. 소설에서 서사를 전적으로 지배하는 서술자의 목소리는 영화에서 상당 부분 약화되며, 사실상 영화 매체에서 서술자의 존재를 규정하는 것은 상당히 복잡한 문제이다.¹⁹⁾ 소설에서의 서술은 전적으로 서술자의 목소리에 의한 중개를 통해 이루어진다. 카이저는 서사적 근원 상황에 대해 ‘서술자가 일어난 일을 피서술자에게 이야기 한다’고 한 문장으로 요약했는데, 이는 소설에서의 서사적 상황을 의미한다. 반면 영화에서는 인물의 발화나 형상 그리고 사건의 전개 과정을 시간 차이를 두고 전달하는 서술자의 존재가 필요 없다. 이러한 차이가 소설과 영화에서의 인물화의 차이를 만들며 소설과 영화 각각의 인물이 수용자와 소통하는 방식에서의 차이를 만든다.²⁰⁾ 영화 <구로아리랑>은, 원작과 달리, 여러 인물들의 에피소드로 구성되어 있다. 영화에서 찾아볼 수 있는 원작의 흔적은 동명의 제목과 구로공단이라는 공간적 사회적 배경, 그리고 ‘현식’이라는 이름이다. 영화 <구로아리랑>은, 경찰에서

19) 데이비드 보드웰은 영화에서 최종 의미의 완성을 수용자인 관객에게 돌리며 영화에서의 서술자의 존재를 부정했다. 보드웰은 영화에 ‘서술은 있지만 서술자의 존재는 인정하지 않았는데 채트먼은 이를 비판하면서 모든 서사물에는 서술자가 존재하고 그 서술자가 반드시 인간일 필요는 없다고 주장했다. 채트먼은 ‘보여주기를 하는 전체적인 행위자’를 영화에서의 서술자로 상정했다.

시모어 채트먼, 앞의 책, 205쪽.

한편 조엘 마니는 ‘누가 말하는가’의 문제는 이미 문학적 서사에서도 매우 복잡한 것이 되었지만 영화적 서사에서는 이따금씩 아예 풀어낼 수 없는 것이 되기도 한다고 말했는데 이는 영화에서 서술자를 상정하는 문제의 어려움을 지적한 것이라고 볼 수 있다.

조엘 마니, 김호영 역, 『시점: 시네아스트의 시선에서 관객의 시선으로』, 카이에 뒤 시네마 영화이론 4. 이화여자대학교 출판부, 2007, 50쪽.

영화 속 서술자에 대해 보다 진전된 논의는 고드로와 조스트에 의해 이루어졌다. 그들은 다음과 같이 말한다.

“영화는 ‘말’하지 않고서도 행위를 ‘보여’줄 수 있다는 점에서 소설과 전혀 다르다.....사건들은 마치 스스로 이야기되는 것 같다. 하지만 이것은 물론 잘못된 인상이다. 무엇이 되었든 사전적인 매개가 없다면 영화도 없을 것이며, 우리는 그 어떤 사건도 볼 수 없을 것이기 때문이다.

앙드레 고드로 프랑수아 조스트, 송지연 역, 『영화서술학』, 동문선, 2001, 63쪽.

20) 이채원, 『소설과 영화, 매체의 수사학』, 국학자료원, 2012. 76쪽 참고.

최초 받으며 수사관의 발언까지 대신 발화하는 변칙적인 일인칭 서술에 의해 구성된 단편인 원작을 확장하여 80년대 구로공단의 생활상과 당시의 시대상을 여러 개의 에피소드를 통해 형상화했다. 위장취업한 대학생 현식과 공단 근로자인 여주인공 종미와의 에피소드를 기본 축으로 하여 종미의 직장동료들을 중심으로 공단 내의 여러 인물들과 여러 에피소드가 재현된다. 상무이사를 중심으로 하는 사용자 측의 인물들과, 사용자 측과 근로자 측의 중간 지점에 위치하지만 자신들의 이익을 위해 사용자 측의 손발이 되어서 근로자들에게 억압을 가할 뿐만 아니라 여성 근로자들에게 성적 착취까지 행하는 중간 계층인 작업반장과 후에 작업반장이 된 진성, 대학생과 사귀는 꿈에 부풀었다가 차츰 노동자로서의 자신의 정체성을 인식하고 그에 대해 자긍심을 가지게 되는 막내 숙희, 함께 근무하는 남성 노동자와 결혼했으나 작업반장으로부터 성적 착취를 당하고 남편까지 사고사로 잃게 되는 희분, 양품점을 차릴 꿈을 가지고 근검 절약하며 열심히 살지만 가난을 '체험'해보려 했다는 부잣집 아들에게 우롱당한 것에 상처를 입고 각성제인 타이밍까지 먹고 일하려다 계단에서 실족사 하는 미경 등 다양한 인간 군상들이 등장하며 이들은 다른 사람의 목소리에 의해 자신의 존재가 전달되는 것이 아니라 배우의 연기에 의해 스스로 자신들의 존재를 전면에 드러낸다. 그리고 기본적으로 그들을 바라보는 카메라의 시선(감독의 시선)은 그들에게 우호적이다.

가장 중요한 인물인 '현식'과 '종미'의 인물화는 원작으로부터 (의도적으로) 이탈했다. 앞서 소설 「구로아리랑」 분석에서 언급했듯이, 원작에서 주요인물 '현식'은 스스로 자신을 표현하지 않는다. 경찰에서 취조 받는 여성 인물의 목소리로 그리고 그 목소리가 형사의 발언을 대신 반복 발화하는 형식으로 '현식'이 인물화 되는데, 영화에서는 현식이 주요인물로서 자신을 전면에서 드러내고 표현한다. 이는 영화의 매체적인 특징이기도 하고, 현식에게 원작과는 다른 캐릭터의 의미를 부여한 감독의 선택에 의거한 것이기도 하다. 우선 영화에서는 인물이 상당 부분 서술자의 기능을 수행한다. 소설은 기본적으로 이야기를 '들려주는' 매체인 반면 영화는

기본적으로 서술상황을 ‘보여주는’ 매체이기 때문에 그러하다. 앞서 소설 「구로아리랑」에서 증언적 진술로 서사가 구성됨을 언급했다. 그러나 영화는 모든 인물과 사건을 현재적으로 보여 줘야 하는 영상 매체로서의 특성 때문에 증언적 진술이 필요 없다.²¹⁾ 플래시 백을 사용할 경우에도 마찬가지이다. 그 대신 원작에서 증언적 진술을 통해 인물화 된 현식이 스스로의 형상과 목소리를 전면에 드러내야 하는 것이다. 여기서 배우(俳優)의 역할이 중요해진다. 배우의 에토스나 배우의 연기는 영화언어에서 아주 중요한 요소이다. 영화에서 배우는 소설에서의 인물뿐만 아니라, 상당 부분, 서술자의 ‘등가물’이 될 수 있다. 소설에서는 서술자의 언술로 인물의 내면심리까지 설명할 수 있으나 영화에서는 인물의 내면심리를 표현하기 위해서 상당 부분 배우의 연기에 의존해야 하기 때문이다. 또한 배우의 역할은 인물의 내면심리를 표현하는 데 그치지 않는다. 영화에서 배우의 기능은 서사적 기능에 한정되지 않는 것이다. 즉, 수용자인 관객과 감정적으로 소통하는 수사적 기능을 가지게 된다.²²⁾ 영화 <구로 아리랑>에서 현식은 선(善)하고 유(柔)하지만 정의롭고 확고한 신념을 가진 지식인의 전형적인 초상을 체현한다. 그가 종미를 비롯한 다른 근로자들을 대하는 태도는 늘 정중하고 진지하며, 법대 재학 시에, 학생시위에 앞장섰다가 고문을 당하고 식물인간이 된 친구 ‘현식’에게 아무 도움도

21) 영화에서 ‘증언’의 상황이 연출되는 경우는 많다. 그러나 이 경우에도 증언자의 진술은 처음 이야기를 시작할 때에만 전면에 부각될 뿐, 곧 증언의 내용에 해당하는 인물과 사건이 관객에게 현재형으로 재현된다. 영화에서의 이중서술의 특성을 설명한 채트먼의 언술도 영화의 바로 이러한 특성을 포착하고 있다. 채트먼은 다음과 같이 말한다.

“소설의 서술자는 모든 이야기를 이야기하고, 우리가 읽는 모든 것을 전해준다. [...] 우리는 서술자의 지속적인 개입을 가정한다. 그러나 영화에서 서술자의 등장은 단지 그가 혹은 그녀가 말하는 순간에만 두드러진다. 반면에, 설명적 영상과 사운드 이미지가 결합된 힘이 주도하면서 사건이 바로 우리 앞에서 벌어지고 있다는 인상을 준다.”

Seymour Chatman, “New Directions in Voice-Narrated Cinema”, ed. David Herman, *Narratologies: a new perspectives on Narrative Analysis*, Ohio State University Press, 1999, pp.327-329.

22) 이채원, 앞의 책, 113쪽.

되지 못하고 침묵하고 바라보기만 했다는 죄책감에 ‘현식’이라는 친구의 이름으로 공단에 위장취업 했음을 스스로의 목소리로 고백한다. 원작소설에서, 대학생이 되고자 했으나 대학생이 되지 못한 재수생으로서 공단에 취직하여 자신을 대학생이라고 속이고 많은 여성 근로자들에게 사기 행각을 벌였다는 인물 설정과 비교하면 그 차이가 확연히 드러난다.

종미의 인물화 역시 원작과 달라지는데, 원작에서 고유명사 이름조차 부여받지 못한 채, (교양 있는 사람들이 두루 쓰는 현대 서울말이 아닌) 사투리를 발화하며 ‘공순이’에 대한 자괴감과 나름대로의 항변을 드러냈던 여성 인물 서술자가 영화에서는 스스로의 이름과 형상을 통해 자존심 강한 여성 노동자의 모습으로 전면에 부각된다. 영화 속에서 종미는 여대생보다 더 도도한 캐릭터로 형상화 되었다. 자신에게 접근하는 진성에게 도도하게 대할 뿐만 아니라 여타 남성 노동자와는 다른 느낌의 현식에게도 경계심과 자존심으로 무장한 태도를 보인다. 야학에 다니지만, 노조를 만들자는 다른 노동자의 얘기에는 냉소적이고 날카로운 반응을 보이기도 한다. 단정한 외모와 푹 부러지는 서울 말씨의 소유자로서 국어책을 읽듯이 또박또박 말한다. 노조설립에 대해 적극적이지 않았던 종미가 일련의 사건들을 겪고 현식에게 마음을 열게 되면서 변화하는 과정은 정치적 의식이 없던 근로자의 성장의 서사를 보여준다. ‘성장의 서사’는 종미 외의 다른 근로자들에게도 해당되는데, 자신들의 처지를 비판하거나 회사측의 비인간적인 행태에 불평하지만 그것뿐이었던 근로자들이 노동자로서의 자신의 계급에 대한 각성을 하게 되고 회사측의 억압과 기만적인 회유를 인식하고 ‘노동자도 인간이다. 인간답게 대우하라.’는 구호를 외칠 때까지 그들의 성장의 이야기가 영화 서사 전반에 걸쳐 전개된다. 그들의 각성과 변화는 처음에는 현식에 의해서 동기부여가 되었으나 곧 그들은 스스로의 계급에 대한 주체적 각성을 하게 되는데, 특히 여성근로자들의 각성과 변화가 두드러진다.

앞서 서술했듯이 부당하게 억압당하는 하위계층에 대한 지식인의 개입에 대해서는 양가적 평가가 있어왔는데, 영화 <구로아리랑>에서는

지식인의 현실참여에 대해서 적극적이고 우호적인 입장을 취한다. 영화 <구로아리랑>에서 현식은 근로자들에게 가르치는 태도를 취하지 않는다. 그들과 함께 일하고 함께 생활하며 그들의 편에 서려고 함으로써 자연스럽게 그들의 신뢰와 존경을 받게 된다. 자신 때문에 다친 현식에게 약을 가져다주려고 현식의 방에 들어간 종미가 박노해의 시집을 발견하고 시를 낭송하는 장면은 당대의 시대상을 반영하면서 주제의식을 다소 노골적으로 드러내기도 한다. 또한 아무리 힘든 시대에도 늘 존재해왔던 로맨스를 형상화하기도 한다. 회사측의 약속 불이행과 동료의 사고사로 인해 파업과 시위를 하게 됐을 때 모든 근로자들이 이구동성으로 현식을 그들의 대표로 내세우고 현식은 선동하는 말투보다는 침착하고 차분한 어조로 대단한 웅변 능력을 보여준다. 현식에 뒤이어 일어 선 종미는 보너스를 지급하겠다는 회사측에 더 분개하며 왜 자신들의 가난을 이용해서 자신들을 조롱하는 거냐고 말하는 의식의 성장을 보여준다. 그들과 함께 한 현식이 위장취업과 파업주동으로 인해 경찰의 추적을 받게 되자 종미는 현식에게 떠나라고 말하지만 현식은 떠나지 않겠다고 말한다. 그때 종미는 이제 우리끼리 할 수 있다고 말한다. 여기서 지식인의 역할에 대한 암시가 엿보인다. 결국 지식인이, 억압받는 하위계층의 문제에 개입하는 궁극적인 목적은 그들이 스스로 말하게 하는 것이다. 영화의 라스트 신에서 현식은 등장하지 않는다. 타이밍을 복용한 상태에서 계단에서 실족한 미경의 영정사진을 들고 행진하려던 종미 일행이 전경들에 의해 제지당하고 폭행당하며 미경의 영정사진이 군화발에 의해 짓밟히는 장면에서 여전히 존재하는 폭력의 거대함을 보여주면서 영화 <구로아리랑>은 리얼리즘의 재현을 강화한다. 앞서 서론에서 영화 <구로아리랑>이 노동자들의 일상과 투쟁을 묘사한 최초의 제도권 영화임을 서술했다. 따라서 영화 <구로아리랑>은 강력한 사회적 의미를 내포할 수밖에 없는데, 특히 '80년대'와 '구로공단'은 하나의 상징적 어휘로서 수사적인 의미들을 파생한다. 그리고 그 의미는 시대를 관통하여 존재했던 '민중' '저항'의 의미 외에도 개발독재에 의한 산업화와 계급의식, 민주화 운동

등 80년대 한국 사회의 특수성을 압축적으로 지시하는 기표로서의 의미를 포함한다.

영화 <구로아리랑>에서는 영화의 매체적인 특징을 이용해서 80년대 당시의 시대상과 사회상을 재현하는데, 리얼리즘을 재현하기에 더 할 나위 없이 좋은 매개체인 카메라²³⁾는 ‘미싱1반’이라는 표지 아래 재봉틀 앞 좁은 공간에 일렬로 앉아서 미싱을 돌리는 여공들의 모습을 훑어가기도 하고, 공단 근처 쪽방촌 안에서 화장실 앞에 길게 줄 서 있는 사람들의 모습을 적나라하게 담아내기도 한다. 또한 과도한 야근으로 인해 졸음을 참지 못하는 여공들이 신경각성제인 타이밍을 서로에게 건네주는 모습 역시 당시의 사회상의 한 단면을 목격하게 한다. 이는 원작소설 「구로아리랑」에서 변칙적 일인칭 서술에 의한 증언적 진술과 대비되는 영화적 장치이다. 소설 「구로아리랑」의 수용자는 인물 서술자가 전해주는 이야기를 듣고 그 이미지를 구성한다면 영화 <구로아리랑>의 수용자는 카메라에 의해 재현된 사건과 그 이미지를 ‘목격’하며 목격한 것에 대한 증언자가 되는 것이다. 영화 속에서 현식 역시 공단 근로자들의 삶을 목격하며 그것을 증언하는 역할까지 맡고 있다. 힘겨운 삶을 이어가는 여공들에게 접근하여 감언이설로 친절을 베풀고 그녀들이 힘들게 모은 돈을 빼앗아가는 남자들에게 돈과 사랑을 모두 잃고 자신들에게 가혹한 세상을 깨닫게 된 여자들이 싸우고 절규하는 모습과 그 모습을 바라보는 현식의 모습을 카메라는 팬 촬영에 이은 부감 쇼트로 이동하면서 관객에게 제시한다. 이때 카메라의 위치와 이동 자체가 그들의 관계를 암시하는 또 하나의 장치이기도 한데, 여공들이 싸우다가 절규하는 모습은 부감

23) 카메라 속에 리얼리즘이 내재되어 있다고 언급한 영화학자들은 카메라의 그러한 속성을 환영주의 미학의 토대로 삼아왔다.

로버트 스태, 오세필 구종상 역, 『자기반영의 영화와 문학』, 한나래, 1998, 41쪽. 한편 르네 바르자벨이 ‘극영화는 언제나 일종의 다큐멘터리이다’라고 말한 것 역시 영화가 특정 시각에 의해 기획된 픽션일지라도 카메라에 포착된 세계가 당시의 시대상을 재현하고 있다는 맥락에서 설명할 수 있다.

자크 오몽, 김호영 역, 『영화 속의 얼굴』, 마음산책, 2006, 195쪽.

쇼트²⁴⁾로 재현되어 그들이 저항해야 할 대상이 얼마나 거대하며 또한 그들이 얼마나 짓밟히기 쉬운 존재인지를 암시한다.

그러나 영화 <구로아리랑>에서는 하위계층 여성인 ‘여공’들을, 자본과 계급과 섹슈얼리티에 의해 이중 삼중으로 짓밟히는 가련한 희생자로 그리는 데 머물지 않았다. 결국 그들은 ‘노동자’로서의 계급에 대한 각성과 더불어 주체적 ‘여성’으로서 젠더적인 각성까지 이루게 되며, 무엇보다 이러한 각성이 개인의 차원에 머물지 않고 그들을 연대하게 했다는 점이 중요하다. 그리고 그들의 연대는, 가난을 ‘체험’해 보려 했다는 부자 집 아들에게 우롱당한 미경의 죽음을 계기로 정점에 달한다. 결국 군화발에 의해 또 다시 짓밟힐지라도 마지막까지 그 자리에서 함께 했던 근로자들, 특히 여성노동자들의 각성과 저항이 영화 서사의 중심에 있다고 할 수 있다. 남성노동자들은 사실상 영화 서사에서 주도적인 에피소드를 이루지 못하고 있을 뿐만 아니라 오히려 계급적 성적 착취의 가해자의 편에 서고 있으며, 여성노동자들의 주체적 각성과 변화의 과정을 전개한 성장의 서사라는 점에서 영화 <구로아리랑>은, 하위계층 여성을 희생자로만 그렸던 ‘신파적’ 영화들의 이전 관습²⁵⁾을, 어느 정도 차용했으나, 극복했다. 즉 처절하게 짓밟힌 그들은 거기서부터 자신들의 계급에 대한 각성과 함께 주체적 존재로 일어서며 또한 동지의식으로 연대하게 된다. 그들의 잡초같은 생명력과 연대에 의한 저항이 바로 아리랑의 의미와 직결된다. 결국 여성노동자들의 연대와 저항이 아리랑의 의미를 확장시켰다고 볼 수 있다. 이에 대해서 4장에서 논하려 한다.

24) 하이 앵글은 무력함이나 약점 혹은 빛에 걸린 듯한 느낌을 부각시키며 각도가 높으면 높을수록 화면의 의미는 그만큼 더 숙명적이다.

루이스 자네티, 김진해 역, 『영화의 이해』, 현암사, 2007, 23쪽.

25) 하위계층 여성들을 피해자로만 묘사하는 신파적 영화들의 관습은 70년대와 80년대 초반까지 정점을 이룬 호스티스 영화물에서 특히 두드러지게 나타나며, 가부장제 하에서 ‘차’로서의 지위를 얻지 못한 여성의 사랑과 눈물로 영화서사를 이어 간 <미워도 다시 한 번> 등과 같은 멜로 영화에서도 쉽게 찾아볼 수 있다.

4. 80년대 산업현장과 아리랑, 강인한 생명력과 저항 의지

주지하다시피 민요 아리랑은 오랫동안 살아남았다. 단지 살아남기만 한 것이 아니라 한국인의 집단무의식 속에 주술적 기호로서 존재해왔다. 그 강인한 생명력²⁶⁾은 80년대에 가장 많이 호명되었던 단어 중 하나인 ‘민중’이라는 기호로 치환되기에 충분하다. 영화 <구로아리랑>이 아리랑 모티프와 연결될 수 있는 가장 큰 이유는 민중의 목소리라는 의미에서이다.²⁷⁾ 여기서 ‘민중’이라는 단어가 가지는 함의는 전통적인 ‘민중’의 함의, 즉 ‘민초(民草)’라는 명명에서 알 수 있듯이 짓밟히면서도 끈질기게 삶을 이어가는 생명력을 가진 집단적 존재로서의 공통적인 함의이며, 다른 한편으로는 ‘계급’에 대한 각성과 논의가 활발하게 진행된 80년대 ‘민중’의 특수성이 파생하는 새로운 의미를 포함한다. 그리고 이는 아리랑의 의미망의 확장을 가져왔다. 영화 <구로아리랑>은 근로자들의 각성과 저항이라는 주제 의식을 직설적으로 표출하며 따라서 영화를 통해 동시대에 현실참여를 추구하려 한다고 볼 수 있다. 이 역시 아리랑 모티프와 연결되는 지점이다.²⁸⁾

80년대에 호명된 ‘민중’의 함의는, 봉건제도 하에서의 ‘민중’이나 식민

26) 김연갑은 아리랑을 ‘잡초같이’ 커 왔다고 진술하며 지금의 아리랑이 어떤 보호가 있어서 살아남은 것이 아니라, 스스로 살아남은 거라고 말한다.

김연갑, 『아리랑 그 맛, 멋 그리고...』, 집문당, 1988, 176, 194쪽 참고.

27) 아리랑의 재평가는 민중의 역사, 민중의 위치, 그리고 역사와 민중의 관계를 정립하는 것과 동일하다. 왜냐하면 민중을 떠난 아리랑은 생각할 수 없는 일이며, 그들의 목시적 함의 하에 이루어진 ‘민중문화’의 한 부분으로서 아리랑은 거기에 뿌리를 두고 있기 때문이다.....아리랑이 잡은 터는 풍요와 척박, 평화와 불안이 공존하는 곳이다. 한반도의 어제와 오늘은 잡초같이 커온 아리랑이 대변한다.

김연갑, 위의 책, 174-176쪽.

28) 아리랑은 능동적인 현실세계의 개입이다. 아리랑을 부르는 민중에게 보다 좋은 세상의 도래, 보다 인간적인 현실 갈망 이외에 더 무엇을 요구할 수는 없다. 그러나 그 갈망은 적어도 반드시 그렇게 되어야 한다는 강렬한 의지를 의미한다. 소박한 농요에서도 그런 현실적 의지는 엄연히 존재한다.

김연갑, 위의 책, 194쪽.

지 시대 ‘민중’이라는 단어가 가지지 못한 근대적 의미를 가지고 있다. 그것은 ‘계급’ 혹은 ‘계층’에 대한 인식이며 근대적 의미에서의 ‘평등’에 대한 각성이기도 하다. 또한 ‘민주화’와 연결되는 아이콘이다. 반면 식민지 시대 ‘민중’은 제국에 대한 저항의 저변세력으로서의 성격을 가지고 있으며 봉건제도 하에서의 ‘민중’은 ‘평등’이나 ‘민주화’를 지향하는 기호로서보다는 끈질긴 생명력의 상징으로서의 함의를 더 많이 가지고 있다. 그러나 저항하는 대상세력이 다르고 사회적 문화적 담론이 다르다고 해도 ‘민중’이라는 기호는 시대와 사회를 막론하는 공통분모를 가지고 있으며 그것은 ‘집단적 정체성’ ‘생명력’ ‘끈질긴 저항’으로 요약된다. 영화 <구로아리랑>에서 재현된 것처럼 공권력에 의한 폭력과 계급에 의한 억압의 가장 밑바닥에서 힘겹게 생존을 이어간 공단 근로자들의 각성과 연대와 저항은, 강인한 생명력과 저항의지를 담고 있는 아리랑과 그 맥락을 같이 하며 그 의미망을 확장시킨다. 그리고 강인한 생명력과 저항의 기원은 일제강점기, 신분을 망라해서 일제에 저항했던 민족의 역사와 맥락을 같이하고 더 기원을 거슬러 올라가면 봉건적 신분사회의 굴레에도 나름대로 저항하며 끈질기게 삶을 이어갔던 민초들의 정신과도 연결된다. 아리랑이 ‘서민들의 사회운동이고 역사운동’²⁹⁾이었다는 진술은 이러한 역사적 사실을 관통하여 그 정당성이 입증된다. 또한 ‘민중’은 개별적인 정체성으로서 호명되기보다는 집단적 정체성으로서 존재한다. 아리랑 역시 많은 판본들이 존재하지만 저작권을 부여할 개인의 창작물로서가 아니라 집단적 목소리로 전해지고 향유되어 왔다. 즉 공동체의 의미를 가지고 있는 것이다. 민요 아리랑은 공동체가 노동을 할 때에는 노동

29) 확실히 아리랑은 서민들의 사회 운동이고 역사 운동이었다. 그것은 세계사적인 민요의 움직임이기도 한 것이었다. 카리브해 연안 소수민족들, 북미의 흑인들의 민요 운동 내지 민요를 통한, 문예부흥 운동이 우리들의 ‘아리랑 운동’과 맥을 같이 하고 있었다. 뿐만 아니라, 라틴 아메리카의 ‘새 노래 운동’이나 아프리카 원주민들의 반식민지 운동 역시 민요를 타고 전개되었다는 사실을 우리는 놓칠 수 없는 것이다.
김열규, 앞의 책, 10-11쪽.

요의 성격을 가지게 되며 수탈을 당할 때에는 저항의 의미를 가지게 된다. 즉 집단적 무의식으로서의 아리랑이 결국 '상생'의 의미를 가진다고 볼 수 있다.

영화 <구로아리랑>에서의 저항 역시 공동체의 연대에 의해서 이루어진다. 그런데 그 저항의 방식이 결코 피학적이거나 '한 풀이'의 성격이라고 볼 수는 없다. 영화 속에서 아리랑이 직접 언급된 한 장면에서 야학교사는 아리랑과 「진달래꽃」을 몽똥그려서 민중의 한을 극복한 노래이며 민중 정서를 담고 있고, 결국 아리랑의 이상은 민중들의 극복 의지라고 발화했다. 즉 공단 근로자들의 현실 극복 의지를 아리랑의 이상과 연결 지은 것인데, 이는 원작에서 작가의 무의식에서만 존재했던 제목의 의미를 영화에서 적절하게 확장시킨 것이지만 좀 더 정밀한 분석이 필요하다. 즉 아리랑과 「진달래꽃」을 '민중의 한을 극복한 노래' '민중 정서를 담고 있는 노래'라고 한 범주 안에 넣기에는 시적 화자의 태도가 너무 다르며, 전술했듯이 영화 <구로아리랑>에서 인물화와 시대상 재현을 통해 궁극적으로 지향한 이데올로기적 지평은 민요 아리랑의 시적 화자의 태도와 유사하다. 우선 「진달래꽃」의 화자가 발화하는 '한'의 극복은 그 한이 밖으로 분출되어 해소되는 양상이 아니라 내적으로 수렴되어 응축되는 양상을 보인다. 자신의 목소리를 적극적으로 발화하여 자신의 의지를 관철 시키기 보다는 떠나려는 상대를 '말없이' '고이' 보내는 자세를 취한다. 그것을 굳이 '인고적' '피학적' 등의 용어로 한정하지 않는다고 해도 분명 영화 <구로아리랑>에서 보여 준 연대에 의한 저항, 적극적으로 자신들의 목소리를 드러내는 방식과는 다르다. 반면 민요 아리랑의 화자는 자신의 목소리를 드러내기에 보다 적극적이며 원망의 표현이 밖으로 분출되는 양상이다. 영화 <구로아리랑>에서 공권력의 폭력에 맞선 그들의 저항이 적극적인 발화와 행동으로 표출되었다는 점에서 민요 아리랑의 화자가 보여주는 태도와 유사하다고 볼 수 있다.³⁰⁾

30) 민족의 정서를 '한'으로 규정하고 아리랑을 '한'의 정서와 연결시키는 태도에 대한 경계가 이미 있어왔다.

즉 시대마다 사건마다 드러나는 양상과 외치는 구호는 다를지라도 아리랑의 의미는 ‘민중’과 ‘저항’의 의미와 연결되며 그것이 영화 <구로아리랑>에서는 80년대의 시대적 상황과 구로공단의 근로자들의 각성과 저항과 연결되어 그 의미가 변형 생성되고 확장되었다. 봉건적 시대와 일제 강점기를 거쳐 시대마다 다른 명분으로 저항했으나 그 구심점이 같았던 민초들의 정신이 80년대 공단 근로자들에게서 발견된다고 볼 수 있다. 여기서 아리랑이 형성하는 이데올로기적 지평을 확인할 수 있다. 그것은 특정 이데올로기가 교조적인 신념이 되어 이데올로기 속에 인간을 속박하는 것이 아니라, 소박하지만 인간다운 삶의 터전을 스스로 확보하려는 자생력이라고 볼 수 있다. 이는 정형화 된 형식이나 틀에 속하지 않고 서도 스스로의 존재 가치를 드러내는 민요 아리랑의 생존 방식과 닮아 있다.

앞서 80년대 ‘민중’이 가지는 합의의 특수성에 대해서 서술했는데, 이 특수성이 80년대 ‘민중’에 대한 평가를 다르게 할 수 있음을 부언할 필요가 있다. 즉 일제 강점기에서의 저항이 국경을 경계로 했을 때 외부로 향한 것이었다면, 80년대의 투쟁은 그 대상이 내부에 있었다. 즉 민주화 항쟁이든, 노동운동이든 그 투쟁의 대상은 국가권력의 폭력이나 사용자 측의 횡포에 있었으므로 외국의 점령군을 향한 것이 아니었다. 바로 이 때문에 80년대의 저항과 투쟁에 대해서는, 일제 강점기 민족의 투쟁과 저항과는 달리, 상반된 평가와 태도가 존재할 수 있게 된다. 원작소설 「구로아리랑」이 80년대 ‘민중’ 그리고 ‘저항’에 대해 그 의미를 축소하려는 이데올로기적 성향을 보였다면, 영화 <구로아리랑>에서는 그 의미

김연갑은 다음과 같이 말한다.

“그런데 이러한 민중적 기반에 뿌리를 둔 아리랑을 거두절미해 ‘한국의 표현’이라 한다면 필자는 그 생각에 공감할 수 없다. 왜냐하면 앞에서 고찰한 바, 우리 역사상 가장 험난한 고비에서도 아리랑이 보여준 모습은 전 민중의 통합을 주도했던 ‘보이지 않는 손’으로 작용했고, 이것이 과연 다분히 염세적인 한의 개념과 연결될 수 있는가에 대해 회의적이기 때문이다.”

김연갑, 앞의 책, 258-259쪽.

를 긍정적으로 확장하려 했다. 그리고 민요 아리랑은 영화 <구로아리랑>에서 보여 준 주제와 미학과 밀착되어 있다고 할 수 있다. 결국 소설 「구로아리랑」에서는 제목에서 왜 아리랑이 사용되었는지 전혀 언급이 없이 단지 작가의 무의식 속에서만 존재하는 잠재적 기호였다면, 영화를 통해서 그 잠재적 기호의 의미를 이끌어냈고, 결국 원작이 영화를 파생시킨 것이 아니라 영화 <구로아리랑>이 원작 「구로아리랑」을 완성시켰고 아리랑 모티프와 연결시켰다고 할 수 있다.

아리랑은 지식인 계층이 만들어 퍼뜨린 노래가 아니라 집단적으로 만들어지고 전승되며 퍼지고 변식하며 쉽사리 말살되지 않는 집단의 노래, 민중의 노래이며, 이러한 속성은 80년대 민중의 항쟁의 성격과 유사하다. 그리고 80년대와 많은 것이 달라진 지금도 아리랑의 생명력은 단순한 노래라는 차원을 넘어 문학, 예술, 공연, 방송물, 축제, 문화콘텐츠 등을 비롯한 다양한 방면으로 외연이 확장되고 있고, 외국에서도 한국을 상징하는 노래로 인식되고³¹⁾ 있으며, 계속해서 문학과 영화에 모티브를 제공하는 원형으로 존재할 것이다.

31) 조용호, 『아리랑 원형 연구』, 학교방, 2011, 118쪽.

| 참고문헌 |

- 김경원, 『김산과 나운규의 백년 아리랑, 당신 누구요?』, 한빛코리아, 2006.
- 김연갑, 『아리랑 그 맛, 멋 그리고...』, 집문당, 1988.
- 김열규, 『아리랑...역사여, 겨레여 소리여』, 조선일보사, 1987.
- 박종원 감독, 영화 <구로아리랑>, 1989.
- _____, 영화 <우리들의 일그러진 영웅>, 1992.
- 이문열, 『구로아리랑』, 문학과지성사, 1987.
- _____, 「우리들의 일그러진 영웅」, 『제11회 이상문학상수상작품집』, 문학사상사, 1987.
- 이채원, 『소설과 영화, 매체의 수사학』, 국학자료원, 2012.
- 조용호, 『아리랑 원형 연구』, 학고방, 2011.
- 로버트 스템, 오세필·구종상 역, 『자기반영의 영화와 문학』, 한나래, 1998.
- 루이스 자네티, 김진해 역, 『영화의 이해』, 현암사, 2007.
- 미케 발, 한용환·강덕화 옮김, 『서사란 무엇인가』, 문예출판사, 1999.
- 수잔 스나이더 랜서, 김형민 역, 『시점의 시학』, 좋은날, 1998.
- 시모어 채트먼, 한용환·강덕화 역, 『영화와 소설의 수사학』, 동국대학교 출판부, 2001.
- 앙드레 고드로 프랑수아 조스트, 송지연 역, 『영화서술학』, 동문선, 2001.
- 자크 오몽, 김호영 역, 『영화 속의 얼굴』, 마음산책, 2006.
- 조엘 마니, 김호영 역, 『시점: 시네아스트의 시선에서 관객의 시선으로』, 이화여자대학교 출판부, 2007.
- Chatman, Seymour. "New Directions in Voice-Narrated Cinema", ed. David Herman, *Narratologies: a new perspectives on Narrative Analysis*, Ohio State University Press, 1999.
- Lothe, Jakob. *Narrative in Fiction and Film*, New York: Oxford University Press, 2000.
- Messent, Peter. *New Readings of The American Novel: Narrative Theory and Its*

Application. Alabama: The University of Alabama Press, 1998.

Michael Klein & Gillian Parker (eds.), *The English Novel and the Movies*, New York: Frederick Ungar, 1981.

〈ABSTRACT〉

An Epoch of 1980's and the Industrial Field's Arirang:
The Social and Metaphorical Meaning of *Guro Arirang*

Chae Won Lee
(Sogang University)

The purpose of this thesis is to study Arirang motif in the 1980's in the industrial field, concentrating on *Guro Arirang*. *Guro Arirang*, the original work and an adapted film, share symbolic meanings, which are 'Guro, an industrial complex' and 'Arirang', even though each constitutes thematic horizon and esthetics. The story is based on the epoch of 1980's which has significant meaning in modern history of Korea. This paper deals with the network of meanings which are concentrated in the epoch's backdrop, Guro industrial complex and the Arirang motif.

Guro Arirang, the original work by Moon Yeoul Lee does not stand by the voice which desires democracy but contains a derision on that voice. The attitude of the implied author towards characters is revealed through a modified first person narration. In *Guro Arirang*, the original work's connection with Arirang merely exists on the title, which shows that the Arirang motif exists as an archetype in the unconsciousness of Koreans. The adapted film, *Guro Arirang* presents another thematic horizon and aesthetics, even though the period is depicted the same as the original text. It specifies the Arirang motif and expands the territory of Arirang's meaning. It is associated with the strong vitality of the masses.

For a long time, Arirang has survived as the sign of incantation in Korean's

unconsciousness. It has been existing as the voice of the mass, although there are many versions. Arirang contains the meaning of a community, cooperation and union, and in particular the meaning of the mass resistance, delight and grief. The resistance in the film, *Guro Arirang* is also accomplished by the solidarity of the mass. In *Guro Arirang*, this is connected with the epoch of 1980's and the industrial complex, Guro, therefore expanding and transforming the meaning of Arirang. It is not something that binds people under the same ideology but is what the people have created by themselves. Arirang is the spontaneous will, soul and sympathy of the mass in Korea and it is shaped from a certain epoch and social class in the film *Guro Arirang*.

Key words : Arirang, epoch of 1980's, industrial complex, the mass, narrative
f formation

논문접수일 : 7.15. / 심사기간 : 7.16~8.5. / 게재확정일 : 8.15.