

# ‘아리랑’ 영화들에 나타난 내셔널 시네마적 특성 연구\*

황 영 미\*\*

1. 머리말
2. 내셔널 시네마의 개념과 논의
3. 아리랑 영화들의 내셔널 시네마적 특성
  - 1) 내셔널 시네마의 기원
  - 2) 내셔널 시네마의 지형 변화
4. 맺음말

## 〈국문초록〉

이 연구는 나운규의 <아리랑> 이후에 등장한 ‘아리랑’이 제목에 있는 영화들을 ‘아리랑 영화’로 보고 아리랑 영화가 ‘내셔널 시네마’ 차원에서 어떤 특성을 드러내고 있는지 살피고자 하였다. 먼저 내셔널 시네마의 개념을 민족영화와 함께 보지만, 한국의 특수한 상황에서의 1980년대식 현실을 드러내는 민족영화와는 다른 일반적인 의미의 ‘민족영화’로 본다. 내셔널 시네마라는 용어가 민족 자체, 민족의 과거, 현재, 미래, 문화적 유산, 토착 전통, 공통의 정체성과 연속성에 대한 감각을 반영하면서 내부를 바라보는 내향적 시선과 다른 민족 영화들과 구별되고자 하고 타자성의 의미를 강조하면서 경계들을 가로질러 밖을 바라보는 외향적 시선으

---

\* 이 연구는 2011년도 숙명여자대학교 교내연구비지원을 받아 수행되었음.

\*\* 숙명여대 교양교육원 의사소통센터 교수

로 구분하였다. 또한 내향적 시선에서 점차 외향적으로 변화한다는 것을 도출하였다.

그리하여 나운규의 <아리랑>과 리메이크 영화를 모두 내셔널 영화의 기원으로 보고, 첫째로 ‘삼천리 강산’이나 ‘아리랑 고개’라는 국토에 대한 인식과 한이라는 정서에서 공감되는 눈물과 억압적 현실상황에 대한 저항적 요소를 도출하였다. 이후 등장한 아리랑 영화들에서는 내셔널 시네마의 지형 변화를 도출해 냈다. <아리랑아>에서는 국토의 아이덴티티, <수잔브링크의 아리랑>에서는 디아스포라의 아이덴티티, <구로아리랑>에서는 시대적 요소가 강조된 민중의 한의 표출 등으로 내셔널 시네마의 특성을 도출하였다. 이와 같은 집단적 한의 표출이 아니라 개인적 한의 표출이라고 볼 수 있는 김기덕 감독의 <아리랑>을 통해서는 국제영화제라는 장에서 내셔널 시네마의 외향적 지평이 확대된다는 것을 도출하였다.

한국 영화 내에서 민족영화로 지칭되는 내셔널 시네마를 아리랑 영화들에서 살펴본 결과, 민족 공통의 정체성과 연속성을 반영하는 관점에서 출발했지만, 전지구적 세계화로 인해 점차 다른 나라의 영화들과는 구별되어 특수한 가치를 부여받게 된다는 관점으로 지평이 넓혀진다고 볼 수 있다.

이 글은 아리랑 영화들에서만 도출한 내셔널 시네마의 특성이다. 시대적 변화에 따라 앞으로 내셔널 시네마와 관련된 특징들도 다양하게 도출되며, 이에 따라 논의가 확대될 것으로 기대한다.

**주제어** : 내셔널 시네마, 국가의 정체성, 디아스포라, 개인적 한, 집단적 한, 아리랑, 아리랑 영화

## 1. 머리말

“<아리랑>은 한국을 대표하는 한민족의 민요이며, 민중의 서사시며, 한문화의 상징적 문화표상<sup>1)</sup>이라고 볼 수 있다. “춘사 나운규가 영화의 제목을 <아리랑>으로 삼은 데는 같은 이름의 노래를 통하여 당시 우리 농촌의 생활상과 민족의 애환을 담고자 한 데 있었음에 틀림없다”<sup>2)</sup>고 볼 수 있다. 이에 <아리랑>을 민족영화라고 보는 입장은 여러 연구에서 찾아볼 수 있다. 유현목은 나운규의 민족적 낭만성은 직접 저항이 불가능한데서 오는 처절한 몸부림으로 표상이 되어 마침 <아리랑>의 주인공이 광적으로 분출이 되는 데서 독특한 미학을 지니고 있다고 하여 민족적 낭만주의<sup>3)</sup>라고 분석하였고, 김종원은 “‘사실주의적 민족영화’로 알려진 <아리랑>”<sup>4)</sup>이라고 언급하며 민족영화라는 것을 명시하고 있다. 김수남은 나운규의 작품세계를 주제별로 구분하면서, 일제치하에서 나라 잃은 슬픔을 겪어야 하는 조선인의 비애와 그 울분을 일제에 대한 간접적인 저항의식으로 나타낸 민족영화로 <아리랑> 연작 3편<sup>5)</sup>을 언급하였는데, “오늘날 민족영화 내지 민중영화를 언급할 때마다 나운규의 <아리랑>을 그 효시로서 견본을 삼고 긍정적이든 비판적이든 저항적 민중영화 또는 민족적 저항영화 등등을 운운하는 것”<sup>6)</sup>에 대해서 재고해야 한다는 언급을 한 것도 민족영화라는 점을 부정하는 것이 아니라 저항영화라는 점을 재고해야 한다는 입장이다. 즉 “영화 <아리랑>은 우리 민족의 열을 담고 있으면서 여기에 반일사상을 은은히 깔고 있어서, 그 중압에 시

1) 김태준, 「<아리랑>이란 무엇인가」, 국제문화재단 편, 『한국의 아리랑 문화』, 박이정, 2011, 15쪽.

2) 위의 글, 40쪽.

3) 유현목, 「나운규의 민족적 낭만주의 고찰」, 『연극학보』 15호, 동국대 연극영상학부, 1984, 53쪽.

4) 김종원, 「차명된 민족영화 <아리랑>의 사료적 평가」, 『영화연구』 13호, 한국영화학회, 1997, 469쪽.

5) 김수남, 「나운규의 민족영화 재고」, 『영화연구』 7호, 한국영화학회, 1990, 45쪽.

6) 위의 글, 53쪽.

달리는 가난한 조선 농민들에 대한 사랑과 위안을 담고 있었다.”<sup>7)</sup>는 입장은 김려실의 “<아리랑>은 애초부터 항일영화였던 것이 아니라 항일영화로 ‘상상’된 것이다. 그러한 상상이 가능한 것은 변사가 영화의 내용을 즉흥적으로 바꿀 수 있고 관객의 논평이 개입될 수도 있는 당시의 가변적인 영화 상영 시스템 덕분이었다”<sup>8)</sup>는 언급으로 미루어 보아 항일저항의 식의 표상으로 규정하는 것에는 입장 차이가 있지만, 민족영화라고 보는 입장에서는 이견이 없는 것으로 보인다.

나운규의 <아리랑> 이후에 ‘아리랑’이라는 제목을 달고 나온 영화들<sup>9)</sup>이 상당히 많으므로 이 글에서는 이를 ‘아리랑 영화’라고 지칭하고자 한다. “<아리랑>은 민족의 애환과 한을 풀어내는 슬픔과 감동의 노래”<sup>10)</sup>라고 본다면 아리랑 영화들에 있어서도 ‘아리랑’이라는 이름으로 인해 민족영화라고 할 수 있는지를 살펴볼 필요가 있다. 아리랑 영화들 중 1957년 김소동 감독의 영화까지는 한국영상자료원에서 실제 필름이 보존되어 있지 않다. 그리하여 <아리랑>에 대한 대부분의 연구가 영화 자체가 아닌 시나리오나 대본, 영화소설, 당대 비평, 기존의 연구 등을 기반으로 이루어지고 있는 형국이다.

이에 이 글에서는 현재 보존되어 있는 아리랑 영화들<sup>11)</sup> 중 성적(性的)내용이 과다한 영화를 제외한 영화를 대상으로 민족영화적 특성이 있는

7) 김태준, 앞의 책, 41쪽.

8) 김려실, 「상상된 민족영화 <아리랑>」, 『사이』 창간호, 국제한국문화문화학회, 2006, 265쪽.

9) <아리랑>은 1926년 '조선 키네마 프로덕션'이 제작한 35mm 흑백 무성영화이며, 나운규가 각본·주연·연출한 영화로 필름이 보존되어 있지 않아 종합적인 평가는 어렵다. 이 영화의 성공으로 속편인 <아리랑 그후 이야기> (감독 이구영, 나운규 작, 출연 1930)와 <아리랑 3편> (감독 나운규, 1936)이 만들어졌으며, 1954년(감독 이강천, 출연 허장강·김재선·변기중), 1957년(감독 김소동, 출연 장동휘·조미령·원봉춘·김동원)에 각각 같은 제목으로 다시 만들어지기도 했다. (다음 백과사전 내용 요약, <http://100.daum.net/encyclopedia/view.do?docid=b14a1192a>)

10) 김태준, 앞의 책, 39쪽.

11) <아리랑> (감독 유현목, 1968), <아리랑아> (감독 정인엽, 1977), <수잔브링크의 아리랑> (감독 장길수, 1991), <구로아리랑> (감독 박종원, 1989), <아리랑> (감독 이두용, 2002), <아리랑> (감독 김기덕, 2011).

지 검증해보고자 한다.

여기에서 문제 삼을 만한 중요한 점은 ‘민족영화’라는 용어가 “현재 통용되는 ‘민족영화’라는 개념은 제도권 영화와 비제도권 영화 전체를 변혁운동의 관점에서 영화예술창작과 민족해방운동적 사상, 조직적 실천이라는 총체적인 시각으로 바라보면서 영화미학과 창작방법까지를 포함하고 있다”<sup>12)</sup>는 1980년대식 ‘민족영화’ 개념과 착종될 수 있으므로, ‘내셔널 시네마’라는 용어로 지칭하여 접근하고자 한다. 그러나 이미 ‘민족영화’라는 용어로 이미 쓰인 내용을 인용할 때는 ‘민족영화’라는 용어를 그대로 인용하고자 한다.

그리하여 이 글은 아리랑 영화들이 ‘내셔널 시네마’의 어떤 특성을 드러내고 있는지 살피고자 한다. 이 글의 주 연구대상인 보전된 아리랑 영화들에 관한 연구는 <구로아리랑>에 관한 연구 외에는 거의 없다. 그 점에서 이 연구는 나운규의 <아리랑>을 기점으로 시작된 ‘민족영화’ 즉 ‘내셔널 시네마’의 현대적 지평을 아리랑 영화들에서 살피는 첫 시도라고 할 수 있다.

## 2. 내셔널 시네마의 개념과 논의

‘내셔널 시네마’는 두 가지 방향에서 고려될 수 있다. “앤드류 히슨은 민족 영화의 상상적 응집성이나 특수성을 정체화하는 두 가지 중심적 개념 수단으로서 내향적 시선과 외향적 시선을 제시한다. 전자는 민족 자체, 민족의 과거, 현재, 미래, 문화적 유산, 토착 전통, 공통의 정체성과 연속성에 대한 감각을 반영하면서 내부를 바라보는 것이라면, 후자는 다른 민족 영화들과 구별되고자 하고 타자성의 의미를 강조하면서 경계들을 가로 질러 밖을 바라보는 것”<sup>13)</sup>이라는 관점으로 비춰볼 때, 한국 영화

12) 이효인, 「민족영화운동의 몇 가지 제안」, 『보운』 18호, 충남대학교 교지편집위원회, 1989, 153쪽.

13) Andrew Higson, “The limiting imagination of national cinema”, Eds. Matte Hjrot &

내에서 민족영화로 지칭되는 내셔널 시네마는 전자의 관점에서 출발했지만, 전지구적 세계화로 인해 후자의 관점으로 지평이 넓혀진다고 볼 수 있다. 그런데 한편으로 “현재에는 민족 영화에서 초민족 영화(transnational cinema)로의 이론적 전환이 일어나면서 ‘초민족영화’가 민족 영화라는 이론적 틀의 대안으로 사용되기 시작하고는 있지만, 이런 전환이 실제로 일어난 시기가 과연 언제부터인가 그리고 이런 변화를 뒷받침할 만한 텍스트로 과연 어떠한 것들이 있는가”<sup>14)</sup>의 문제까지 대두되고 있다. 그러나 이 글에서는 먼저 한국영화의 지형 내에서 내셔널 시네마는 어떤 특성을 지니고 있는가에 대한 문제가 선행되어야 한다고 보고, 아리랑 영화들로 이를 검증해 보고자 한다.

사실 다민족 다인종 국가에 있어서는 ‘민족’이라는 문제가 여러 가지 맥락으로 재개념화되어야 하기에 “민족국가의 문화적 잡종성에 대한 인식이 높아지는 시대에 민족이나 국가 개념에는 어떤 변화가 일어나게 되는가? 또 이런 변화는 영화라는 매체가 민족적, 문화적 경계를 구성하는 데에 어떤 영향을 미치는가?”<sup>15)</sup>의 문제는 고려해 봐야 한다. 그러나 우리나라의 경우 1990년대 이후 해외이주자들이 급증하고 있지만, 단일민족으로 오랜 세월을 이어져 온 특수성으로 인해 아리랑 영화들에 대해 논의할 때 문화적 잡종성의 문제는 논외로 한다.

“내셔널 시네마는 앤드류 힉슨의 지적처럼 시네마라는 장에서 국민국가에 대한 인식과 동일시의 과정이라는 점에서 국가건설의 일환으로 볼 수 있다”<sup>16)</sup>고 본다면 내셔널 시네마의 요소에 한국이라는 국가적 정체성

---

Scott, *Cinema and Nation*, London: Routledge, 2000, p.67.(주유신, 「민족 영화 담론, 그 지형과 토픽들」, 『한국영화학회 학술대회 발표자료집』 한국영화학회, 2008, 25쪽에서 재인용).

14) 미즈요 와다-마르시아노, 「블라디보스톡에서 생각하는 일본: ‘초민족적 영화’에서 민족 찾아내기」, 『트랜스: 아시아 영상문화 컨퍼런스』, 트랜스: 아시아 영상문화 연구소, 2006, 288쪽.

15) 주유신, 앞의 글, 27쪽.

16) Andrew Higson, “The Concept of National Cinema”, Ed. Catherine, *The European Cinema Reader*, London: Routledge, 2002, pp.132-142. (김한상, 「냉전 체제와 내셔널 시네마

의 요소가 담겨 있다고 볼 수 있다. 한국영화에 대한 내셔널 시네마에 대한 기존의 논의 중 이지연은 “임권택이 한국을 대표하는 작가 감독으로 순환되는 것은, 한국영화의 ‘아버지’로서 한국 내부에서 외부로 표상되는 방식과 함께 그의 영화들이 한국이라는 나라, 민족, 문화, 역사 - ‘한국적인 것’을 반영한다는 식으로 이해된다. 즉, 그의 영화는 한국 내셔널 시네마의 대표이며 그 국가 내의 민족적인 특성을 드러내는 고유한 예술과 정서를 반영하는 영화라는 것이다. 임권택의 영화들은 내셔널 시네마로서 국제적인 시장에서 한 국가의 역사와 문화를 국제적인 스펙터클로 파는 것”<sup>17)</sup>이라고 언급하고 있다. 여기에서의 내셔널 시네마는 외부로 표상되는 방식이 강조된 내셔널 시네마의 맥락이다. 즉 “기타노 다케시와 임권택 감독의 영화가 각각의 내셔널 시네마를 대표하는 ‘작가’ 감독의 영화로 여겨지는 과정이, 한 나라의 국가적 경계선 안에 국한되어 나타나는 현상이 아니라, 국가와 유럽의 영화제, 국제적인 아트 하우스 배급만이 연결되어 있는 초/국가적인 ‘사이의 공간’에서 일어나는 현상”<sup>18)</sup>으로 볼 수 있는 것이다. 이러한 현상이 아리랑 영화들에서는 어떻게 나타나는지 다음 장에서는 실제 텍스트에서 이를 검증해 볼 것이다.

### 3. 아리랑 영화들의 내셔널 시네마적 특성

#### 1) 내셔널 시네마의 기원

이 글에서는 ‘내셔널 시네마’라는 용어가 ‘민족영화’와 같은 개념으로 보고 일단 ‘민족영화’에 대한 논의를 포괄하여 접근하는 것이 타당할 것이다. 이에 먼저 ‘민족영화’에 관한 기존의 논의를 살펴보고자 한다. 김영

---

의 혼종적 원천, 『영화연구』 47호, 한국영화학회, 2011, 88쪽에서 재인용)

17) 이지연, 「내셔널 시네마의 유통과 ‘작가’ 감독의 브랜드화에 대한 비판적 성찰-기타노 다케시와 임권택의 경우를 중심으로」, 『영화연구』 30호, 한국영화학회, 2006, 274쪽.

18) 위의 글, 280쪽.

찬은 “<아리랑>을 근대 ‘민족영화’의 기원으로 말할 수 있는 결정적인 근거는 <아리랑>이 내용과 형식의 토대 위에서 ‘민족에 대한 상상’을 촉발하는 영화였다는 데 있다.”<sup>19)</sup>고 언급하면서 이는 “영화의 신파적 내용과 정서구조가 눈물을 매개로 하여 식민지 근대를 살아가는 대중의 억압된 일상적 정서구조와 공명한 데 있었음<sup>20)</sup>”을 기초로 하여 멜로드라마적 장르 효과 속에서 이루어진 것이라고 분석하였다. 특히 “이 몸이 이 강산 삼천리에 태어났기 때문에 미쳤으며 사람을 죽였습니다.”라는 영진의 대사는 ‘이 강산 삼천리’라는 표현을 매개로 하여 영진의 운명과 그것을 보고 동정의 눈물을 흘리는 현실 속의 관객의 운명을 하나로 묶어주는 수행적 작용을 하는 것이며 이로서 민족이라는 공동체적 상상은 성공적인 종결로 마무리되는 셈<sup>21)</sup>으로 보았다. 즉 김영찬의 논의는 ‘민족영화’는 민족이 사는 땅인 국토가 하나의 요소가 된다는 것이며, “‘한’은 가장 한국적인 슬픔의 정서”<sup>22)</sup>라고 볼 수 있다는 점에서 한의 감정과 공명하는 눈물을 요소로 본 것이다.

또한 영화 <아리랑>이 일제강점기라는 시대적 배경 속에서 직접적으로 저항적 요소를 포함하고 있었다면 상영 자체가 힘들었을 것이므로 우회적으로 저항했다고 볼 수 있다. 즉 “영화 <아리랑>은 단순한 치정과 살인의 사연으로만 볼 수도 있다. 그러나 시나리오나 영화평을 보면 이 단순함에 나운규의 영화적 장치가 숨겨 있음을 알 수 있다. 예컨대 첫 장면에 견원지간을 비유하여 고양이와 쥐를 배치시켜 일본과 조선과의 양국 관계를 암시한 것이라거나, 주인공 영진이를 미치광이로 만들어 현실을 냉소한 것이라거나, 친일 앞잡이가 여주인공을 겁탈하다 낮에 찍혀 죽는다는 상황을 일본의 강압적인 식민통치와 그에 대한 저항으로 그린 것이 그것이다”<sup>23)</sup>라고 볼 수 있는 측면이 있다.

19) 김영찬, 「나운규 <아리랑>의 영화적 근대성」, 『한국문학이론과 비평』 제30집, 한국문학이론과비평학회, 2006, 192쪽.

20) 위의 글, 187쪽.

21) 위의 글, 184쪽.

22) 김태준, 앞의 글, 50쪽.



이후에 나온 <아리랑 그 후의 이야기>는 정신이상으로 16명이나 살해하고 경찰에 체포되어 옥중생활을 하던 영진이 정신병자라는 이유로 석방되었지만 가족은 300원의 빚 때문에 이미 마을을 떠난 뒤여서 영진이 가족을 찾아다니다 다시 살인 누명을 쓰고 경관의 손에 체포되어 아리랑 고개를 넘어간다<sup>24)</sup>는 줄거리로 진행되고 있고, 또한 이후 제작된 발성 영화 <아리랑 3편>은 미친 영진을 데리고 의지할 곳 없는 영희는 바느질 품팔이로 생활을 이어가던 중, 영희를 못 살게 굴던 태준이 영희의 방으로 들어간 후 저항하던 영희가 죽게 되자, 영진이 태준을 죽인다<sup>25)</sup>는 줄거리로 <아리랑>의 기본 줄거리에 빚지고 있다. 당대 비평에서 “나운규 군이 우리의 참담한 현실을 묘사하여 일면의 의도에는 반대치 아니한다.”<sup>26)</sup>고 언급된 것으로 보아 일제강점기 농민들의 한을 묘사하고 있는 것에는 1편과 그 궤를 같이 한다고 볼 수 있다.

이후 리메이크 된 유현목 감독의 <아리랑>(1967)과 이두용 감독의 <아리랑>(2002)은 나운규 <아리랑>의 줄거리를 바탕으로 각색된 영화다.

유현목 감독의 <아리랑>은 나운규 <아리랑>의 오기호가 악덕지주의 청지기며 일제앞잡이라는 설정을 악덕지주의 아들로 바꾸기는 했지만 큰 줄거리는 같다. 그러나 디테일에 있어서는 많은 이야기들이 추가된다. 다리 건설에 마을 사람들이 동원되어 힘겹게 일하는 과정이 자세히 그려져 있다. 또한 영진의 친구인 현구가 일본 경찰에게 고문을 당하던 중, 마을 사람들에게 다리 건설을 더 빨리 되게 독려를 한다면 마을 사람들을 위하겠다는 일본 경찰과의 약조로 풀려나게 되어 여자들도 모두 다리 건설에 돌을 나르게 하고, 심지어 어린이들까지 수업을 빠지고 동원하도록 독려하게 된다. 그러나 일본 경찰이 약속을 지키지 않자 현구는

23) 김연갑, 「아리랑, 그 길고 긴 내력」, 국제문화재단 편, 『한국의 아리랑 문화』, 박이정, 2011, 118-119쪽.

24) 김수남, 「나운규의 <아리랑 그 후의 이야기>에 대한 비평적 고찰」, 『영상예술연구』 8호, 한국영상예술학회, 2006, 131쪽.

25) 위의 글, 131-132쪽.

26) 남궁옥, 「<아리랑 후편>을 보고」, <중외일보>, 1930.2.18, 18-19쪽.

다리를 폭파하려고 다이너마이트를 다리에 설치한다. 영화를 사이에 두고 현구와 다투던 오기호를 낚으로 찍어 죽이고 나서 미쳤던 정신이 되돌아온 영진은 현구가 시킨 대로 다이너마이트에 불을 점화시키고 다리를 폭파한 후 경찰에 붙잡히게 된다. 그후 영진이 아리랑고개를 넘어가면서 총살된다는 줄거리 전체로 보아 원작보다 다양하고 액티브한 사건이 추가되어 리얼리티를 더한 점이 현대적 변용이라고 볼 수 있다.

이두용 감독의 <아리랑> 역시 나운규의 <아리랑> 원작과 큰 줄거리에서는 같다. 그러나 유현목 감독의 <아리랑>이 변사 없이 배우들이 직접 연기하는 것과는 달리 발성영화이기는 하지만 원작의 맛을 살려 변사(최주봉)가 영화를 이끈다는 점이 차이가 난다. 처음에는 흑백 화면으로 무성영화의 느낌을 주다가 기호가 영화를 겁탈하려는 부분에서 영진이 정신이 돌아오게 되는 부분부터는 컬러영화로 바뀌게 된다.

유현목 감독과 이두용 감독의 <아리랑>은 대체로 원작의 줄거리를 따라 진행되지만, 일제강점기에 상영되었던 작품들보다 일본제국주의에 대한 저항적 요소가 겉으로도 강조될 수 있었고 디테일한 부분의 변화가 있었다. 그러나 원작 <아리랑>과 '내셔널 시네마'적 특성에 있어서의 큰 차이는 없다고 볼 수 있다.

원작 영화 <아리랑>과 이후 리메이크 된 <아리랑> 영화의 '내셔널 시네마'적 특성은 첫째로 '삼천리 강산'이나 '아리랑 고개'라는 국토에 대한 인식과 둘째로 한이라는 정서에서 공감되는 눈물과 셋째로 억압적 현실상황에 대한 저항적 요소라고 볼 수 있다. 이는 한국의 내셔널 시네마의 기원인 <아리랑>에서 찾아볼 수 있는 내셔널 시네마적 특성이라고 할 수 있다.

## 2) 내셔널 시네마의 지형 변화

이 장에서는 <아리랑> 영화들 중 <아리랑아>(감독 정인엽, 1977), <수잔브링크의 아리랑>(감독 장길수, 1991), <구로아리랑>(감독 박종원, 1989), <아리랑>(김기덕 감독, 2011)을 통해 내셔널 시네마의 지형변

화를 도출하고자 한다. 이 글에서 살펴볼 영화는 전술한 바대로 여러 아리랑 영화들 중 성적(性的) 내용이 과다한 영화를 제외하고, 현재 영상자료원에 자료가 남아 있는 영화에 한한다.

#### ① 국토의 아이덴티티-〈아리랑아〉

〈아리랑아〉에서의 일제강점기 때 교사였던 유관구는 민족운동을 했다고 고문을 당하는 과정에서 혀가 뽑히고, 이후 말을 할 수 없는 칠순의 노인이다. 또한 그는 한국전쟁으로 인해 당시 소위였던 장남이 전사한 아픔을 가진 사람으로 우리 민족의 상처를 표상한다. 가난 속에서 자라게 된 둘째 아들 전식은 이를 악물고 노력하여 기업가로 성공했지만, 겉치레를 좋아하며 아들 교육에만 신경 쓰고 아들의 미래를 위한다며 이민 준비를 하는 아내의 생각에 동조한다. 〈아리랑아〉에서의 이민은 핵심 사건으로 이 나라 국토를 떠나는 것이 국가 및 국토에 대한 배반과 동일시되어 그려진다. 전식부부는 비밀리에 이민을 준비하지만, 이를 알게 된 막내딸 선아와 사위 문혁은 전식과 그의 처에게 아버지는 절대로 조국을 떠나지 않을 것이므로 아버지를 버릴 셈이냐고 이민을 가지 못하게 설득한다. 마침 이민 수속 중 신체검사에서 위암이 발견된 전식은 갈등하게 되고, 좌절감에 머리를 식히려고 시골 고향을 찾게 된다. 고향 시골에서 국토와 조국의 소중함을 다시 깨닫게 된 전식은 이민을 포기하게 된다. 전식의 의식변화를 나타내는 장면에는 민요 ‘아리랑’이 흐르게 된다. 이민을 가려고 했던 전식이 이민을 포기하려고 하는 계기가 고향땅을 밟으면서 이루어진다는 의미는 국토의 아이덴티티가 영화에서 강조되는 것이라고 볼 수 있다.

즉 〈아리랑아〉에서의 내셔널 시네마적 요소는 ‘아리랑’으로 표상되는 국토의 아이덴티티이다. 이민을 떠나는 것이 국토를 배반하는 것이라는 맥락은 내셔널 시네마에 있어서 국토성의 중요성이 강조된 것이다.

## ② 디아스포라의 아이덴티티- <수잔브링크의 아리랑>

2008년 이후 국내입양이 해외입양을 넘어서기 시작했지만, 그 이전의 한국은 세계적으로 가장 많은 입양아를 수출한 부끄러운 시기가 있었다. 16만 명 이상의 아이들이 해외에 입양되었다는 기록은 이를 증명해주고 있다. 이러한 해외입양아들은 자라서 자신을 낳아준 부모를 찾게 되는데, 해외입양아들의 조국에 대한 생각을 담은 영화에서도 내셔널 시네마로서의 특징이 드러난다. <수잔브링크의 아리랑>에서 1966년 가을 네 살 배기 유숙이 스웨덴으로 입양된다. 수잔이라는 새 이름으로 자라게 된 그녀는 자신의 이질적인 외모에 소외감을 느끼고, 정체성에 대한 의문으로 괴로워한다. 히스테리결한 양모의 가혹한 매질과 학대로 13살부터 여러 차례 자살 시도를 한 그녀는 결국 18세에 자립을 하지만, 자신의 정체성에 대한 고민이 더해지게 되어 한국의 친모를 찾기 위해 노력하게 된다. 그러던 어느 날 스웨덴 선교사의 도움으로 한국에 친모가 살아있다는 소식을 접하게 되고, 해외입양아의 실태를 보도하고자 하는 한국의 방송사의 방문으로 그녀는 자신의 이야기를 카메라 앞에 풀어놓는다. 수잔은 집에 방문한 방송기자 앞에서 피아노로 ‘아리랑’을 연주한다. 목사님한테 배운 ‘아리랑’은 그녀가 생모를 생각할 때면 연주한다고 말한다. 이 영화에서의 ‘아리랑’은 디아스포라의 아이덴티티를 환기시켜주는 데 기능한다. 이러한 디아스포라의 정체성을 주제로 하는 한국영화로는 <동경아리랑>(감독 손창호, 1990)이 있다. 이 영화에서는 재일교포들이 주로 모이는 주점에서 ‘아리랑’을 합창하기도 하는 등 재일교포의 삶의 애환이 그려져 있으나, 성적 표현이 과다하여 분석대상에서 제외하였다.

이처럼 해외에서 살아가는 교포나 해외입양아들을 그린 영화에서는 ‘아리랑’이라는 민요를 통해 디아스포라적 정체성을 드러난다. 이 역시 ‘아리랑’을 통해 드러난 내셔널 시네마적 특성의 한 유형으로 볼 수 있다.

## ③ 시대적 요소가 강조된 민중의 한의 표출-<구로아리랑>

이문열의 소설을 원작으로 하는 영화 <구로아리랑>에서는 당대의 시

대적 요소를 주요한 배경으로 하고 있다. 이 영화는 구로공단 봉제 공장에서 열심히 일하며 살아가는 종미를 비롯한 여공들과 그들의 열악한 근로 환경을 드러냄으로써 그들의 상황을 강조한다. 영화 속 인물들은 공장에서 해고를 당하거나 일하다 죽거나 다친 친구들, 노동쟁의를 하다가 죽은 친구들을 생각하며 인간의 존엄성을 외친다. 이들의 친구 중에는 지식인으로서 위장취업을 하여 그들의 권익 찾기에 온 몸을 바치는 현식도 있다.

“<구로아리랑>에서 보여주는 사회구조는 산업화로 인하여 사회계층이 다분화 되었는데, 이것은 갑자기 나타난 현상이 아니라 산업화가 진행됨에 따라 서서히 나타난 것으로 70년대 들어서서는 이미 거대한 수의 공장 근로자 군이 형성되었는데, 그들은 산업화의 역군이면서 부의 분배에서 소외당했다는 데서 사회적 병점으로 위치하게 되었다. 80년대의 사회적 갈등구조는 크게 노동과 자본의 갈등이었다고 할 수 있다. 무엇보다도 저임금 장시간노동을 국가경쟁력의 기반으로 하는 수출주도형 전략으로 노동자는 일방적인 희생을 강요당하였다”<sup>27)</sup>는 분석은 <구로아리랑>이 공장 노동자로 대표되는 민중들의 한을 그리고 있다는 것을 강조한다.

대부분의 아리랑 영화들에는 민요 ‘아리랑’이 주요한 키포인트에 등장한다. 그러나 <구로아리랑>에서는 민요 ‘아리랑’을 부르거나, 배경으로 나오는 장면은 없으나, 주인공이 야학에서 배우는 내용에 민중정신의 표상으로 등장한다. “진달래꽃은 민중의 한과 극복을 노래하고 있으며, ‘아리랑’과 더불어 가장 대표적인 민중 시, 민중 민요로 꼽히고 있습니다. 민중 정서에 있어서 가장 중요한 것은 퇴폐적 감상주의나 소극적 현실도피가 아닌 아무리 힘들고 어려운 현실일지라도 딛고 일어서려는 극복의 지입니다. 이것이 바로 민중의 힘이며, ‘진달래꽃’의 주제이며, ‘아리랑’의 이상인 것입니다.”라는 선생님의 말은 이 영화의 제목에서의 ‘아리랑’의

27) 이숙영, 「영화 <구로아리랑>에 나타난 노동쟁의 연구」, 『영화교육연구』 3호, 한국영화교육학회, 2001, 245쪽.

의미가 ‘민중의 한의 표출과 극복의지’라는 것을 알 수 있다.

즉 <구로아리랑>에서의 내셔널 시네마적 특성은 민요 ‘아리랑’이 지니는 민중의 한의 표출과 극복의지 및 억압에 대한 저항의지에서 찾을 수 있다.

④ 개인적 한의 표출을 통한 내셔널 시네마의 외향적 지평-<아리랑>(2011)

전술한 세 유형은 “민족영화와 민족 정체성의 관계를 민족 영화와 민족 수행성으로 대체하자, 이는 개인적인 것에서 집단적인 것으로, 초월적인 것에서 역사적으로 사회적인 특수성으로 구조에 대한 강조에서 변환 가능성에 대한 강조로 초점이동되며 수행성 개념이 민족 실행체의 모델로 확장 가능”<sup>28)</sup>한 유형으로 볼 수 있다. 즉 집단으로 나타나는 민중성에 의한 내셔널 시네마의 특성으로 볼 수 있다. 그러나 전지구화가 진행된 1990년대 이후의 ‘아리랑’ 영화는 집단적인 정체성의 표현보다는 개인적인 한을 표출하는 것으로 변화하게 되며, 전술했던 앤드류 힉슨이 언급한 다른 나라의 민족 영화들과 구별되고자 하고 타자성의 의미를 강조하면서 경계들을 가로질러 밖을 바라보는 내셔널 시네마적 특성을 지니게 된다.

이러한 특성을 지닌 영화로 김기덕 감독의 <아리랑>을 들 수 있다. 김기덕 감독의 <아리랑>은 김기덕 감독이 자신의 영화세계를 돌아보며 혼자서 촬영한 영화로 2011년 칸 국제영화제에 초대되어 처음 공개되었다. 김기덕 감독의 필모그래피를 보면, <악어>(1996)로 데뷔를 했고, 이후 <야생동물 보호구역>과 <파란 대문>으로 여러 해외 영화제에 초청되었지만, 정작 그가 세계적으로 알려진 것은 <섬>이 세계 3대 국제영화제 중 하나인 베니스 국제영화제 경쟁부문에 초청되었을 때부터이다. 김기덕 감독은 <나쁜 남자> 외에는 국내에서 20만 명 이상 동원한 영화

---

28) 주유신, 앞의 글, 26쪽.

가 없었기에 자신의 영화의 정체성을 세계경쟁력에 초점을 맞추려고 한 것으로 짐작된다. <봄여름가을겨울 그리고 봄>(2003)은 동양적 불교적 사유를 담고 있고, 해외 수상은 물론 해외상영으로 한국에서보다 훨씬 많은 관객동원을 한 바 있다. 김기덕 감독의 작품은 해외 영화제에 무려 200회 이상 초청받았고, <사마리아>로 베를린 영화제 감독상, <빈집>으로 베니스 영화제 감독상, <아리랑>으로 칸 영화제 주목할 만한 시선상을 수상함으로써 해외에서의 존재감을 드러냈다.

특히 <아리랑>의 경우, <비몽> 이후 3년간이나 영화를 만들지 못한 후에 제작된 것으로 그동안 자신의 한을 독백의 형태로 모두 쏟아 부은 것이다. 일부에서는 물론 이 영화를 다큐멘터리라고 규정하고 있으나, 이 영화는 김기덕 자신이 말하는 대로 극영화에 가깝다. 질문하는 김기덕, 답하는 김기덕, 그림자 김기덕, 이들의 모습을 화면으로 보는 김기덕 등으로 주체분열되는 김기덕 자아의 구현과 상상살인이 이를 말해준다.

이 영화에서 김기덕 감독이 여러 차례 부르는 ‘아리랑’은 본 아리랑이 아니라, 처음 부분은 ‘한오백년’이고, 후렴부분은 ‘정선아리랑’이지만, 이는 ‘아리랑’이라는 논의의 맥락에서는 별 문제가 되지 않는다. 그런데 김기덕 감독은 왜 자신의 한을 독백의 형태로 쏟아 부은 영화에 ‘아리랑’이라는 단어를 쓰고, 아리랑 노래를 토해내듯 부르는 것일까. 이는 ‘아리랑’이 ‘한’이라는 정서를 잘 담고 있기 때문이기도 할 것이다. 그런데 또한 “스티븐 크로프츠에 있어서 영화제는 내셔널 영화와 외국의 구매자들이 만나는 상업적으로 중요한 장소”<sup>29)</sup>로 국내보다는 해외에서 더 각광받는 감독으로서 해외영화제는 그의 존재감을 확실히 해 주는 것이라는 점으로 미루어 짐작해 볼 수 있다. 김기덕 감독이 제목을 ‘아리랑’이라고 하고, 아리랑을 부르는 것은 해외영화제 출품에서 다른 나라의 내셔널 시네마들과 구별되고자 하는 한국의 내셔널 시네마의 특성을 고려한 탓으로 봐도 좋을 듯하다. 이를 고려하지 않았다고 해도 한국의 고유한 민요인

---

29) 이지연, 앞의 글, 254쪽.

‘아리랑’이라는 단어가 제목이 됨으로써, 해외 영화제에서는 한국의 내셔널 시네마로서의 특성을 가지며 다른 나라의 내셔널 시네마와는 차별화되는 특성을 지니게 된다. 이처럼 김기덕 감독의 <아리랑>에서는 ‘아리랑’이라는 노래로 개인적 한의 표출을 통한 내셔널 시네마의 외향적 지평이 드러난다.

#### 4. 맺음말

이 글은 아리랑 영화가 ‘내셔널 시네마’의 어떤 특성을 드러내고 있는지 살피고자 하였다. 먼저 내셔널 시네마의 개념을 민족영화와 함께 보지만, 한국의 특수한 상황에서의 1980년대식 민족영화로 좁히는 개념은 아니다. 이 용어가 민족 자체, 민족의 과거, 현재, 미래, 문화적 유산, 토착 전통, 공통의 정체성과 연속성에 대한 감각을 반영하면서 내부를 바라보는 내향적 시선과 다른 민족 영화들과 구별되고자 하고 타자성의 의미를 강조하면서 경계들을 가로질러 밖을 바라보는 외향적 시선을 모두 가지면서 내향적 시선에서 점차 외향적으로 변화한다는 입장에서 접근하였다.

그리하여 나운규의 <아리랑>과 그 이후의 리메이크 영화를 모두 내셔널 영화의 기원으로 보고, 첫째로 ‘삼천리 강산’이나 ‘아리랑 고개’라는 국토에 대한 인식과 한이라는 정서에서 공감되는 눈물과 억압적 현실상황에 대한 저항적 요소를 도출하였다. 이후 등장한 아리랑 영화들에서는 내셔널 시네마의 지형 변화를 도출해 냈다. <아리랑아>에서는 국토의 아이덴티티, <수잔브링크의 아리랑>에서는 디아스포라의 아이덴티티, <구로아리랑>에서는 시대적 요소가 강조된 민중의 한의 표출 등으로 내셔널 시네마의 특성을 도출하였다. 이와 같은 집단적 한의 표출이 아니라 개인적 한의 표출이라고 볼 수 있는 김기덕 감독의 <아리랑>을 통해서 국제영화제라는 장에서 내셔널 시네마의 외향적 지평이 확대된다는 것을 도출하였다.



한국 영화 내에서 민족영화로 지칭되는 내셔널 시네마를 아리랑 영화들에서 살펴본 결과, 민족 공통의 정체성과 연속성을 반영하는 관점에서 출발했지만, 전지구적 세계화로 인해 점차 다른 나라의 영화들과는 구별되어 특수한 가치를 부여받게 된다는 관점으로 지평이 넓혀진다고 볼 수 있다.

- 김수남, 「나운규의 민족영화 재고」, 『영화연구』 7호, 한국영화학회, 1990.
- \_\_\_\_\_, 「나운규의 <아리랑 그 후의 이야기>에 대한 비평적 고찰」, 『영상예술연구』 8호, 한국영상예술학회, 2006.
- 김태준, 「<아리랑>이란 무엇인가」, 국제문화재단 편, 『한국의 아리랑 문화』, 박이정, 2011.
- 김려실, 「상상된 민족영화 <아리랑>」, 『사이』 창간호, 국제한국문화문화학회, 2006.
- 김연갑, 「아리랑, 그 길고 긴 내력」, 국제문화재단 편, 『한국의 아리랑 문화』, 박이정, 2011.
- 김영찬, 「나운규 <아리랑>의 영화적 근대성」, 『한국문화이론과 비평』 제30집, 한국문화이론과비평학회, 2006.
- 김종원, 「차명된 민족영화 <아리랑>의 사료적 평가」, 『영화연구』 13호, 한국영화학회, 1997.
- 김한상, 「냉전 체제와 내셔널 시네마의 혼종적 원천」, 『영화연구』 47호, 한국영화학회, 2011.
- 남궁옥, 「<아리랑 후편>은 보고」, <중외일보>, 1930.2.18.
- 미즈요 와다-마르시아노, 「블라디보스톡에서 생각하는 일본: '초민족적 영화에서 민족 찾아내기」, 『트랜스: 아시아 영상문화 컨퍼런스』, 트랜스: 아시아 영상문화 연구소, 2006.
- 유현목, 「나운규의 민족적 낭만주의고찰」, 『연극학보』 15호, 동국대 연극영상학부, 1984.
- 이숙영, 「영화 <구로아리랑>에 나타난 노동쟁의 연구」, 『영화교육연구』 3호, 한국영화교육학회, 2001.
- 이지연, 「내셔널 시네마의 유통과 '작가' 감독의 브랜드화에 대한 비판적 성찰-기타노 타케시와 임권택의 경우를 중심으로」, 『영화연구』 30호, 한국영화학회, 2006.

이효인, 「민족영화운동의 몇 가지 제안」, 『보운』 18호, 충남대학교 교지  
편집위원회, 1989.

주유신, 「민족 영화 담론, 그 지형과 토픽들」, 『한국영화학회 학술대회  
발표자료집』 한국영화학회, 2008.

## 〈ABSTRACT〉

# The Characteristics of Korean National Cinema: A Progressive Investigation of the Remakes of *Arirang*

Young Mee Hwang  
(Sookmyung Women's University)

This paper reveals some characteristics of *national cinema* as reflected in the various remakes of the film *Arirang*. To begin with, the concept of Korean National Cinema is somewhat similar to that of an 'ethnic film'. Nonetheless, the idea cannot be narrowly applied to the ethnic film and specific conditions of 1980s Korea. National cinema contains two points of view. One is a more introspective angle which ponders the sense of Korean nationhood. From this angle, the nation's past, present, future, its cultural heritage, indigenous traditions, shared identity and continuity can be seen. The other is a more externalized point of view which regards how national cinema is different from the other ethnic film of other cultures by looking outside Korea and considering cross-over between boundaries. The stance of this article gradually shifts from the introspective to the externalized perspective.

Na Woon-gyu's *Arirang* (and other remakes) may be regarded as the origin of national cinema. From here I identify the issue of national resistance during the years of colonial oppression and the tears shed for homeland recognition. This sentiment is reflected by ideas such as 'the whole land of Korea' and '*Arirang Gogae*' while the feeling is best proximated by the English word 'sorrow'. Still, it remains an elusive concept to pin down.

The multifaceted nature of the term is reflected in that every cinematic remake of *Arirang* addresses a somewhat different characteristic of the word. Consequently, this study draws out the aspect of homeland from *Arirang-A*, the aspect of the Diaspora from *Susanne Brinks' Arirang*, and the expression of the sorrow of the people (as it emphasizes contemporary elements) from *Guro Arirang*. It concludes by identifying the genesis of the externalized shift of national cinema as Kim Kiduk's *Arirang*. This remake relates an expression of individual sorrow, as opposed to the historical enactment of collective sorrow, and finds a wider audience from the base of the International Film Festival.

This article narrows its focus to the characteristics of national cinema drawn from *Arirang* films. It is hoped that similar exploratory discussions will identify more characteristics of national cinema as time goes by, and that they will contribute to the continuing global debate on ethnic films.

**Key words** : national cinema, the nation's identity, diaspora, collective

논문접수일 : 11.15. / 심사기간 : 11.16~12.5. / 게재확정일 : 12.10.
--