

민주화 초기 노동자 영화의 (불)가능성 -〈구로아리랑〉 연구

오자은*

1. 서론: '상식적인 정상인'의 감각
2. 원작과 영화의 거리: 아이러니의 삭제
3. '동정'과 '애도'의 '패치워크'
4. '계급'도 '돈'도 아닌 것: '문제'의 위치 바꿈과 정치의 윤리화
5. 결론

국문초록

이문열의 동명의 단편소설을 영화화한 박종원의 데뷔작 〈구로아리랑〉은 1987년 민주화의 흐름을 타고 노동자의 관점에서 노동 투쟁을 다룬 최초의 제도권 노동영화이자, 그동안 스크린이 외면해 온 여성 노동자의 재현이라는 측면에서 선구적인 작품이다. 박종원은 노동 문제와 관련하여 당시에 여전히 굳건하게 서 있던 레드컴플렉스의 장벽을 뚫고 사회의 이념 지형의 중추를 이루는 중산층을 설득하고자 하며, 진보의 메시지를 중산층 대중이 받아들일 수 있는 형태로 전달하기 위해 계급적 적대나 투쟁이 아니라 보편적 인간성과 윤리와 결부된 문제로 치환하는 감성에 의지한다. 박종원은 이러한 감성을 '상식적인 일반인의 감각'이라고 부르며 그 보편성과 객관성을 강조한다.

이 연구는 〈구로아리랑〉에서 노동 문제를 제도권 상업 영화 속에서 대중이 받아들일 수 있는 형태로 다루기 위해 어떤 전략을 취하는지, 또

* 덕성여자대학교 차미리사교양대학 조교수

그러한 전략에 반영된 '상식적인 일반인의 감각'이 어떤 이데올로기적 함의를 지니는지를 비판적으로 고찰해보고자 한다.

이를 위해 본론의 첫 번째 장에서는 영화가 원작 소설의 아이러니를 해체하고 인물의 구도를 순수한 선인과 악인의 대립으로 재설정하여 선인이 희생양이 되는 멜로드라마적 구성을 만들어낸다는 것을 밝힌다. 이로써 관객에게 노동자들이 겪는 비극에 강한 정서적 공감과 연대의식을 불러일으키려 한다. 두 번째 장에서는 영화의 다양한 장면과 에피소드들이 동정과 애도의 모티브로 수렴되며, 이는 대부분 당시 커다란 대중적 반향을 일으킨 문화적, 현실적 경험과 사건을 토대로 하고 있다는 점을 보일 것이다. 특히 영화의 마지막 결정적 장면에서는 87년 6월 항쟁의 기억이 강력하게 소환된다. 이에 따라 <구로아리랑>은 검증된 동정과 애도의 패치워크와 같은 양상을 보인다.

세 번째 장은 노동자들이 결정적인 투쟁에 나서는 대목에서 임금에 대한 요구를 스스로 뒤로 돌리고 인간적 신뢰와 대우의 문제를 앞세운다는 영화의 설정이 가지는 함의를 검토한다. 그것은 노동 문제의 정치적 차원을 제거하고 이를 윤리적 문제로 환원함으로써 모두가 인정할 수밖에 없는 보편적인 가치와 정서에 호소한다. 그러나 문제의 층위를 계급적 이해 관계의 충돌을 피해 순수한 인간성의 차원으로 옮기는 과정에서 노동자는 한 편으로는 깊이 동정할 만한 수동적 희생자의 위치에 떨어지고, 다른 한 편으로는 현실에 초연한 지사적 태도와 자제심을 갖춘 투사로 이상화된다. 영화는 이로써 현실적 설득력을 상실하며 영화 자체로서의 서사적 개연성도 약화된다. 중산층과의 연대를 환기하는 87년 항쟁의 기억은 영화 속에 조화롭게 통합되지 못하고 패치워크적 전체의 일부로 남는다.

(주제어: 구로아리랑, 박종원, 이문열, 노동 영화, 6월 항쟁, 중산층)

1. 서론: ‘상식적인 정상인’의 감각

1989년에 개봉한 <구로아리랑>은 여러 측면에서 기대작이었다. <별들의 고향>(1974), <바보들의 행진>(1975), <겨울여자>(1977), <바보선언>(1982), <길소뜸>(1985), <아다다>(1986) 등 한국 영화사에서 중요한 작품들을 만들어 온 화천공사가 제작하고, 『우리들의 일그러진 영웅』, 『영원한 제국』 등 유명 소설을 영화화 한 박종원 감독의 데뷔작일 뿐 아니라 80년대 가장 영향력 있는 소설가 중 한 사람인 이문열의 동명 소설 『구로아리랑』을 원작으로 삼았다. 이경영, 옥소리, 최민식 등 당대의 젊은 스타들로 채워진 출연진 역시 화려했다. 전술한 것이 영화의 내부적 요소들에 관한 것이라면 영화사적 측면에서도 <구로아리랑>의 의미는 깊다.

<구로아리랑>은 1987년 민주화의 흐름을 타고 노동자의 관점에서 노동 투쟁을 다룬 최초의 제도권 노동영화이자, 그동안 스크린이 외면해 온 여성 노동자의 재현이라는 측면에서 기념비적인 작품이라고 할 수 있다. <구로아리랑> 이전의 여성 노동자에 대한 스크린의 묘사가 주로 식모, 버스차장, 호스티스 등에 국한되면서 ‘제대로 된 노동자가 아닌, 남성 중심의 사회적 노동 계급의 범주에서 배제된 형상으로 묘사되어 왔다’¹⁾는 점을 생각해볼 때, 이러한 ‘여성화된 직업군이 아닌 공장 노동자로서의 여성이 본격적으로 영화의 중심에 등장한 것은 주목할 만한 역사적 변화이다. 실제로 출연 배우를 선정할 때 생산직 여성 노동자를 대상으로 연기자를 모집했을 만큼 화제의 작품이기도 했다.²⁾ 한국 영화

1) 박유희, 『신자유주의시대 한국영화에 나타난 여성노동자 재현의 지형』, 『여성문화연구』 38호, 한국여성문화학회, 2016, 101쪽 참조.

2) 조진희, 『여공, 스크린 재현의 정치학』, 『영화연구』 35, 한국영화학회, 2008, 81쪽.

사에서 여성 노동자가 중심이 되는 영화가 그리 많지 않다는 것, 그리고 이후 90년대, 2000년대로 이어지는 드문 여성 노동 영화사에 있어 그 시 작점이 된다는 면에서 역시 중요하다.³⁾

그러나 최초의 제도권 노동영화라는 영화사적 의미를 제쳐놓고서라도 무엇보다 <구로아리랑>은 당대의 사회문화적 맥락 속에서 매우 중요한 지점을 보여준다. 박종원의 회고에 따르면 박종원 감독이 이문열에게 원작 <구로아리랑>을 받았던 때는 87년 대선 전날이었고, 영화의 시나리오가 제작되던 시기는 88년 4월경 부터였다.⁴⁾ 주지하다시피 그 전 해인 1987년은 독재타도와 민주화를 위해 국민의 이름으로 보수 야권과 재야세력, 학생운동권, 중산층과 노동자, 도시 빈민 등이 연합한 역사적인 시점이었다. 그러나 같은 해 여름, 처음으로 분출한 노동자 대투쟁으로 중산층과 노동자 사이의 입장 차이가 확연히 드러났으며 군사독재 세력이 재집권에 성공한 불완전한 민주화이기도 했다.⁵⁾ 88년 올림픽의

3) 그럼에도 불구하고 <구로아리랑>에 대한 선행 연구는 매우 적다. 2000년대 여성 노동 영화를 분석하면서 <구로아리랑>을 한정적으로 다룬 박유희(박유희, 『신자유주의 시대 한국영화에 나타난 여성노동자 재현의 지형』, 『여성문학연구』 38호, 한국여성문학학회, 2016)의 논문이나 최초로 여공을 현실적으로 재현한 영화로서 <구로아리랑>을 고평하더라도 ‘여공과 남성 지식인’의 멜로 구조를 탈피하지 못한 점을 지적한 조진희의 논문(조진희, 『여공, 스크린 재현의 정치학』, 『영화연구』 35, 한국영화학회, 2008), 원작 <구로아리랑>과 영화의 차이를 부분적으로 다루면서 ‘아리랑’의 의미를 살핀 이채원의 논문(이채원, 『80년대, 산업 현장과 아리랑-영화 <구로아리랑>의 사회적, 수사적 의미』, 『비교한국학』 20권 2호, 국제비교한국학회, 2012), 원작 소설과 영화를 본격적으로 비교 분석한 이숙영의 논문(이숙영, 『영화 <구로아리랑>에 나타난 노동쟁의 연구-원작소설과 영화를 중심으로』, 『영화교육연구』 3권, 한국영화교육학회, 2001) 정도를 꼽을 수 있다.

4) <박종원 감독, 이문열 소설을 데뷔작으로 결심하다>, 『키노』, 2000.5.

5) 87년 6월 항쟁을 중심으로 한 직선제 쟁취 투쟁이 끝나자 이 투쟁에 큰 힘을 실어주었던 중산층들은 자신들의 일상으로 돌아갔고, 7-9월을 기점으로 노동자들이 자신들의 권리를 외치기 시작했을 때 중산층은 노동자들의 목소리에는 침묵했다. 김원, 『87년 6월 항쟁』, 책세상, 2009, 150-151쪽.

화려한 성공 이면에는 군사정권의 연장선상에서 노조나 노동쟁의를 불온한 반체제 세력으로 몰며 탄압하는 정권이 있었다. 레드컴플렉스 내지 반공이념이 여전히 상당한 영향력을 가지고 중산층 등 국민 사이에서 노동운동에 대한 불안감과 반감을 부추겼다는 점을 간과할 수 없다. 한 편 두 사회주의 강대국 소련과 중국에서 개방의 물결이 이는 가운데 노태우 정권이 북방정책을 펼치고 있었고 그것 역시 진보 운동을 수세에 몰리게 한 요인이었다. 이러한 상황에서 본격적인 노동투쟁을 다룬 <구로아리랑>이 노동 문제에 대한 발화자로서 어떤 위치를 점하고자 했는지는 감독 박종원의 회상에서 잘 드러난다.

그 다음부터 할 것인가 말 것인가를 두고 한 달을 고민했다. 내가 활가(노동 운동가)도 아니고 단지 학교 다닐 때 데모하긴 했지만 그때는 5.18 이다 뭐다 해서 데모 안 한 사람이 어디 있다. 그런 것에 대한 한계적 고민, 하면 잘해야 하는데 하는 부담 등등이 컸다. 시간을 좀 달라고 그랬더니 3주를 주길래 가리봉동에 가서 살았다. 산업선교회라고 노동 운동의 본산지였는데 거기서 각종 행사에도 참여하고 사람들도 사귀고 그렇게 한 달을 놓고 나니까 내가 아는 만큼만 표현해보자, 내가 굳이 활가가 아니더라도 상식적인 정상인으로서 노사간의 문제점을 객관적으로 잘 표현해주면 의의가 있겠다는 생각이 들었다.⁶⁾

“굳이 활가가 아니더라도 상식적인 정상인으로서 노사간의 문제점을 객관적으로 잘 표현해주”는 것이 이 영화의 제작 의의였다고 회고하는 박종원은 “상식적인 정상인”이라는 표현까지 써가며 신중한 태도를 보여준다.⁷⁾ 그는 ‘상식’과 ‘정상’이라는 보편적 가치와 이상을 내세움으로

6) <박종원 감독, 이문열 소설을 데뷔작으로 결심하다>, 『키노』, 2000.5.

7) 그러나 이러한 회고와 반대로 실제로 영화는 심의에서 21군데나 잘려나가는 등 표현 수위에 있어서 온건하지만은 않았다.

씨 이 영화가 특정 계급에 대한 옹호나 사회 혁명에 대한 전망을 드러내 고자 하는 것이 결코 아님을 분명히 하는데, 이는 당대의 진보 운동의 핵심 의제였던 노동 문제가 어떻게 다뤄져야 했는가라는 질문에 중요한 시사점을 던져준다. 박종원은 노동 문제와 관련하여 레드컴플렉스의 장벽을 뚫고 사회의 이념 지형의 중추를 이루는 중산층을 설득하고자 하며, 진보의 메시지를 중산층 대중이 받아들일 수 있는 형태로 전달하기 위해 계급적 적대나 투쟁이 아니라 보편적 인간성과 윤리와 결부된 문제로 치환하는 감성에 의지한다.

그러나 그러한 신중하고 특수한 방법론, 지극히 '위험한' 문제를 다루면서 그것을 대중적 감수성으로 전달하는 방식은 때로는 미숙함이나 감상성이라고 평가 절하되기도 한다. 실제로 같은 노사갈등과 노동투쟁을 다루지만 더 전투적이고 메시지가 선명한 〈파업전야〉와 대비하여 〈구로아리랑〉은 다소 불철저하고 타협적으로 보이는 것이 사실이다. 게다가 검열에 의해 21군데나 잘리는 바람에 전체적인 연결성이 무너지는 약점을 안게 되었다. 하지만 〈파업전야〉가 정식으로 영화관에서 개봉한 영화가 아닌, 노동절 101주년 기념 독립영화라는 점을 생각해본다면 제도권 상업 영화인 〈구로아리랑〉이 노동 문제를 다루는데 있어서 (무)의식적으로 취한 표현 방식은 당대의 사회문화적 맥락 속에서 통용되고 수용 가능했던 대중적 감성이 어떤 형태였는지를 보여준다. 이러한 시각은 박종원이 운동가가 아니라 학생운동을 심정적으로 지지했던 80년대의 일반적인 대학생이었고 영화이카데미 1기 졸업생으로서 기존 대중문화의 핵심을 이루는 제도권 영화에 속한 사람이었다는 점, 따라서 이 영화가 운동가적 관점을 통해서가 아니라 그런 운동에 공감하는 외부자적 의식의 필터를 거쳐 만들어졌다는 점에서 설득력을 더한다. 이는 다른 표현으로 말하자면 민감한 노동 문제를 제도권 내에서 수용 가능한

온건한 ‘중산층적 감성’으로 어떻게 번역했는가의 문제이기도 하다.

이 글은 〈구로아리랑〉에서 노동 문제를 제도권화하기 위해 어떤 번역의 전략을 취하는지, 또 그러한 번역에 반영된 ‘상식적인 일반인의 감각’ 혹은 ‘중산층적 감성’이 어떤 이데올로기적 함의를 지니는지를 비판적으로 고찰해보고자 한다. 더 나아가 이러한 고찰을 통해 〈구로아리랑〉이 한편으로 반공 이념과 군사 독재의 오랜 억압 속에서 체제의 금기로 남아 있던 노동 문제를 온건한 영화적 표현으로 번역함으로써 여전히 검열의 기제가 강력하게 작동하고 있던 상업영화의 장에 진입한 노동 영화, 여공 영화로서 선구자적 위치에 오를 수 있었지만, 다른 한 편으로 노동자들이 직면한 본질적 문제에서 멀어지면서 노동운동을 순치시키려는 외부적 압력에 적응하는 것으로 귀결되었음을 밝힐 것이다.

2. 원작과 영화의 거리: 아이러니의 삭제

〈구로아리랑〉의 흥미로운 지점은 우선 이 소설이 현재 한국 사회에서 가장 보수적인 소설가 중 한 사람인 이문열의 소설을 원작으로 하고 있다는 점이다. 물론 80년대 후반은 그가 본격적으로 정치적 보수성을 드러내기 이전 시기이지만, 원작 『구로아리랑』을 살펴보면 이미 운동권에 대한 이문열 특유의 냉소와 조소가 드러난다. 원작과 영화의 공통점과 유사성은 남자 주인공의 이름이나 몇 가지 에피소드에 그친다. 운동권 대학생과 노동운동에 대한 이문열의 입장은 영화의 입장과는 전혀 다르다.

주지하다시피 80년대 후반 이문열은 초대형 베스트셀러 작가이면서 문화적인 영향력을 가진 대표적인 소설가였다. 영화와 원작의 지향점이

현격히 다름에도 불구하고 작가 ‘이문열’의 이름을 적극적으로 영화 홍보에 사용하고 포스터에도 그의 이름을 크게 새겨 넣은 것은 물론 영화 제작자의 입장에서 소설가의 인기도를 이용하려는 마케팅 차원의 행보로 볼 수 있지만, 더 나아가 노동문제를 다룬 영화에 대한 관객의 부담감을 한층 줄여줄 수 있는 전략적 선택이었다고도 여겨진다. 이문열이라는 이름을 앞세우면서도 내용과 지향점은 원작과 매우 다르다는 특이성에서부터 이미 이 영화의 존재방식이 드러나기 때문에, 영화에 대한 분석도 원작과의 비교에서 출발해야 할 것이다.

우선 원작에서 작가의 입장을 살펴보자. 원작은 전체가 형사에게 조사당하는 여공의 답변으로 이루어져 있다. 정작 질문하는 형사는 한 번도 직접 등장하지 않고 되받는 여공의 말 속에서 간접 인용되고 있을 뿐이어서, 여공이 소설의 유일한 발화자로서 사실상 화자 역할을 하고 있다. 여공은 자신과 동거한 운동권 대학생 현식을 끝까지 옹호하면서 그가 자신들에게 어떤 변화와 각성을 가져왔는지를 이야기한다. 그러나 다음 인용문에서 드러나는 형사의 말에 따르면, 현식은 대학생도 아닐 뿐더러 위장 취업 대학생 연기를 하며 여공들을 속여 농락하는 인물일 뿐이며 여공은 현식에게 철저히 속고 유린당하는 어리석은 인물로 취급된다.

또 뭘소리 할라꼬예? 뭘소리든동 해 보이소. 뭐라예? 현식이 오빠가 대학 문전에도 문 가 본 사람이라꼬예? 재수, 삼수하다가 자꾸 미역국 먹어 싸이 집에 낫도 없고, 또 콧구멍만 한 구멍가게 해 여섯 식구가 겨우 먹고 사는 집안 형편 더 외면할 수도 없어 공장에 나온 거라꼬예? 그런데 모양이 해말끔하고, 재수, 삼수도 공부라꼬 몸에 배인 틀이 있어 그 사람을 대학생 위장 취업한 거로 잘못 보고 자꾸 쭈석거리 싸이, 거기서 힌트를 얻어 그 길로 나서게 똤다꼬예? 그쪽 책 몇 권 수박 곱핥기로 훑고 그쪽 사람

들 말 몇 마디 주워들어 함말로 위장 취업한 대학생 행세해 가미, 벌써 두 군데 공장 돌아 우리 같은 가시나들 여나মন은 회 쳐 먹고 이쪽으로 온 거라꼬예? 노동운동이나 의식화다가 다 꼬임수라꼬예? 참말로 해도 너무 합니더.⁸⁾

여공은 계속 현식이 그런 사람이 아니라고 항변하지만 결국 자신의 신념이 흔들리고 만다는 것을 고백하기에 이른다.

혹 이걸로 노동운동하는 대학생들 몽조리 도맏금으로 우째 볼 생각이든 그건 틀렸어예. 우리가 아무리 돈 배우고 털 떨어졌다 캐도 그만 일로 흔들리지는 않아예. 눈에는 피가 나기 마련이고, 나락한 말이든 쪽테기도 한 줌 섞이는 법이라예. 이 고소장 모두 참말이고 아저씨 말도 모두 사실이든 뭐 어때예? 그래도 그 오빠는 우리한테 우리 권리하고 노동의 존엄을 깨치 준 사람이라예. 우리가 어떻게 억압받고 무엇을 착취당했는지 알려 준 사람이고, 무엇으로 우리 스스로를 회복시켜야 되는지를 가르쳐 준 사람이라예. 그 사람의 동기가 우쨌건 인자 우리는 한번 출발한 이 길을 갈꺼라예. 흔들리지 않게, 흔들리지 않게, 흔들리지 않게....

-글치만, 아이고, 참말로 거기 아이든 우짜꼬? 내는 인자 우짜꼬?)

마지막 독백에서 알 수 있듯, 소설은 여공의 흔들리는 내면을 보여준다. 여공은 설사 형사의 말대로 현식이 사기꾼이라 해도 그가 소중한 가치를 지닌 존재라는 데 변함이 없다고 강변하지만, 이조차 명백한 현실을 부인할 수 없게 된 상황에서 억지로 끌어낸 자기 위안의 말에 지나지 않음이 암시된다. 작가는 현식이 철저히 사기꾼에 불과하다는 형사의 입장에 손을 들어주면서 노동 현장에 뛰어든 운동권 학생들에 대한 비

8) 이문열, 『구로아리랑』, 『아우와의 만남』, 민음사, 2016, 26-27쪽. 이후 본문 내 인용의 출처는 괄호 안 쪽수로 표기.

9) 이문열, 『구로아리랑』, 『아우와의 만남』, 민음사, 2016, 31쪽.

판적 시선을 은근히 노출한다. 작가의 태도는 화자의 목소리를 통해서가 아니라 화자의 말을 신뢰할 수 없게 만드는 방식으로 드러난다.

일반적으로 작가가 독자로 하여금 화자의 말을 믿을 수 없게 만들 때, 그러한 화자를 믿을 수 없는 화자라고 한다. ‘구로아리랑’의 여공 역시 믿을 수 없는 화자의 한 변형이라고 볼 수 있다. 독자가 화자를 믿을 수 없다고 느끼는 것은 화자의 입장이 타당하지 못하다는 것이 소설의 여러 정황을 통해 독자에게 암시되기 때문이며, 이로 인해 독자는 화자의 말을 그대로 받아들이지 못하고 오히려 그 반대 관점을 취하게 된다. 즉 작가가 의도적으로 벌려놓은 화자의 관점과 독자의 관점 사이의 격차에서 아이러니가 발생하고, 작가가 말하고자 하는 바는 아이러니를 매개로 간접적으로 표현된다.

소설은 그러한 아이러니로 가득한데, 그중 특히 중요한 두 가지 예를 살펴보자. 우선 현식을 통해 각성한 여공들이 노동운동에 뛰어들게 되는 과정이다.

“우리하고 회사하고 싸움만 시키면 되는 줄 알고 몰아대던 사람들하고는 유가 달랐단 말입더. 그래서 모도 그 오빠 밑에 몰렸어예. 그 오빠가 억지로 끌어모은 게 아니라 우리가 몰리간 거라 이 말입니더. 그라고 그 오빠는 뭐 조직인가 뭐가 하는 것도 안 했습니더. 무슨 거창한 감투 쓴 아이들도 없고, 의식화 교육이다 학습이다 카는 것도 자기 입으로 정해놓고 한 것은 없어예. 그 일 가지고는 현식이 오빠 우찌해 볼 수 없을 깁니더. (20쪽)

이러한 여공의 진술에서 알 수 있듯 여공들이 노동쟁의에 참여하게 된 데에 현식의 공은 컸지만, 그것은 현식의 의도만으로 이루어진 일은 아니다. 현식이 여공들 사이에 큰 영향력을 발휘하게 된 이유는 “그건 관심 없다꼬예? 그 사람은 애초에 그만한 자격도 없는 사람이라꼬예?”(21쪽)

라고 다시 부연하며 되묻는 여공의 말에서 잘 나타난다. 다른 운동가들과 달리 싸움을 붙이거나 몰아대지 않고 “거창한 감투 쓴 아이들”도 없이 억지로 의식화 교육이나 학습 같은 것도 하지 않았던 이유는 “애초에 그만한 자격도 없는 사람”- 즉, 형사의 주장에 따르면 현식이 가짜 운동권 대학생이라서 이론을 잘 알지 못했고 뒤를 받쳐줄 ‘조직’도 없고 미숙했기 때문일 뿐인데, 여공들은 역설적이게도 바로 그 점을 현식의 장점으로 받아들이고 그가 보통의 운동가보다 더 인간적이고 진정성 있으며 신뢰할 만한 사람이라고 느꼈다는 것이다.¹⁰⁾ 이처럼 현식의 행동과 그의 존재 자체가 형사의 시각과 여공의 시각 속에서 이중적 의미로 나타나며 결국 그 두 시각이 교차하면서 가짜이기 때문에 믿음이 간다는 기막힌 아이러니를 산출한다. 그 속에서 작가는 또한 가짜가 아니기에 신뢰받지 못하는 진짜 운동가에 대한 아주 심한 야유를 보내고 있는 것이다.

두 번째 예는 여공의 성적 경험에 대한 것이다. 원작에서 여공은 현식과 깊은 관계임을 인정하면서도, 현식이 철저히 여공들을 유린하고 다닌 사기꾼이라는 형사의 주장에는 “그런 식으로 자꾸 더럽고 칙칙하게 만들지는 말아예. 나도 참말로 싫은 것은 못된 기집아이들이 이 머스마져 머스마하고 아무 떠나 붙어 자는 거라예. 택도 없이 몸 막 구불리는 아이들 상종도 안 한 게 납니더....(중략)... 참말로 우리는 달라예”(23~24쪽)라고 항변하며 현식을 철저히 감싼다. 현식에게 배신당한 다른 여공의 고발은 제 뜻대로 되지 않자 모함한 것에 지나지 않고, 현식이 결혼에 대해 일체 말하지 않은 것은 “결혼 같은 그런 자질구레한 거 생 각하고 땡”(24쪽)길 수 없는, 험하고 거친 길을 가는 사람이기 때문이다.

10) 이숙영은 원작에서 이문열이 현식의 위치를 모호성에 두었고, 따라서 “현식이라는 인물의 모호성은 노동운동 선각자 역할이라는 아이러니와 대응하고 새로운 귀결인 노동쟁의를 이룬다”(이숙영, 『영화 <구로아리랑>에 나타난 노동쟁의 연구-원작소설과 영화를 중심으로』, 『영화교육연구』 3권, 한국영화교육학회, 2001, 254쪽) 설명한 바 있다.

그러면서 자신과 현식의 관계를 “그저 이념의 동지 간에 있는 작은 로맨스”(24쪽)일 뿐이라고 주장한다. 형사의 추궁으로 봉급뿐만 아니라 적금 통장까지 깨서 현식에게 보낸 것을 인정한 뒤에도 이렇게 소리친다. “선구자나 혁명가로는 못 불러 줄망정 사기꾼이라니예?”(26쪽) 이 지점에 이르면 공격하는 형사의 말을 받아 항변하는 여공의 발화는 아이러니를 넘어 희화화되기에 이른다. 돈 준 것을 부정하다가 인정하는 대목에서 보듯 여공의 말은 갈팡질팡하며 신빙성을 잃고, 형사의 일관된 추궁을 통해 그저 맹목적이고 어리석은 믿음에 지나지 않는 것으로 드러난다. 여공이 머릿속에 환상적으로 그리는 “이념의 동지 간에 있는 작은 로맨스”는 그들 관계의 ‘실상’과 우스꽝스러운 대조 관계를 이룬다.

그러나 소설의 아이러니는 좀 더 복잡한데, 왜냐하면 독자가 이 ‘믿을 수 없는 화자’의 독백에서 거리를 두더라도, 그냥 형사의 입장에서만 여공을 바라볼 수 있는 것은 아니기 때문이다. 여기서 아이러니는 독자가 화자의 말 뒤에서 그 반대 의미를 읽어낸다는 것 이상의 의미를 가진다. 물론 작가는 형사의 말에 드러난 명백한 ‘사실’에 따라 여공의 말을 판단하도록 독자를 이끌어가고 이로써 노동 현장에 뛰어든 운동권에 대해 비판적 시각을 드러내기는 하지만, 그렇다고 해서 독자가 여공의 반대 입장에 선 형사를 모든 면에서 신뢰하고 그와 공감할 수 있는 것은 아니다. 현식의 ‘사실적 정보’에 대해서 더 정확히 알고 있는 듯이 보이는 형사도 궁핍한 농촌의 현실에 대해서는 전혀 파악하지 못한 채 여공을 ‘농촌도 살 만한데 헛바람 나 도시로 나온 여자에’ 취급을 하는 등 여러 가지 편견을 드러내고 취조 과정에서 폭력을 일삼는다.

반면 여공은 현식에게 맹목적이며 자신과 자신의 처지에 대해서도 과장된 환상에 빠져 있는 듯이 보이지만, 적어도 노동자의 현실에 대한 비판적 인식에서는 형사보다 우위에 있다고 할 수 있다. 그래서 독자는 누

구와도 완전히 동일시할 수 없고 한쪽의 편에서만 사태를 볼 수 없다. 독자는 이문열의 작가적 입장이 형사의 '사실'에 놓여있다는 것을 알고 그러한 의도대로 소설을 따라 읽으면서도, 다른 한편으로는 여공이 주장하는 '진실'을 완전히 무시하기는 어려운 독해 과정을 겪는다. 독자는 여공을 단순히 낭패를 당한 희극적 주인공으로 보고 웃어넘길 수 없으며, 마지막 부분에서 '아리랑'이라는 제목이 암시하듯 '나를 버리고 가신 님' 앞에 망연자실한 주인공에게 안타까움을 느끼게 된다. 여공을 의식화의 대상으로 삼는 운동권 학생에게도, 그 틈새를 비집고 들어온 사기꾼에게도, 주먹을 휘두르며 욕박지르는 형사에게도, 여공은 언제나 힘없고 이용당하기 쉬운 약자의 자리에 있다. 그것이 소설의 아이러니를 통해 드러나는 작가의 인식이다. 이 소설에서 극단의 두 시각이 교차하면서 현식은 혁명가이자 사기꾼이 되고, 여공은 - 걸쭉한 사투리와 더불어 - 희극성을 드러내는 수다쟁이인 동시에 불운에 빠진 안타까운 여주인공으로 나타난다.

그러나 영화는 소설 내용의 많은 요소를 차용하면서도 상당한 변형을 통해 이런 이중적이고 복합적인 의미를 지워버리고 원작과는 상당히 동떨어진 단일한 시선의 이야기를 만들어낸다. 예컨대 원작의 핵심 모티프인 '가짜 대학생'은 영화에 와서는 현식의 이름이 가짜라는 것, 노동운동을 하다가 고문으로 식물인간이 된 친구 현식에 대한 부채감 때문에 그의 이름을 빌려 쓴 것이라는 설정으로 바뀐다. 가짜는 가짜이되, 가짜가 된 동기는 소설과는 전혀 달리 진지하고 숭고하며, 그 배경에는 고통과 고뇌의 경험이 있다. 게다가 그는 본래 운동가가 아니라 그런 실존적 고뇌에서 친구를 대신하여 노동 현장에 들어온 사람이기 때문에 앞장서서 노동자들을 조직하고 선동하는 식의 적극적 역할을 하지 않는다. 이것 역시 소설의 상황을 차용하면서 그 의미를 반대로 바꾼 것이

다. 전도는 곳곳에서 일어난다. 여공의 돈을 갈취하고 달아난 소설 속 현식과는 반대로 영화 속 현식은 자기 봉급을 털어 몰래 종미의 가족에게 보낸다. 그렇게 해서 영화의 주인공 현식은 소설 속 여공이 머릿속에서 그리는 이상화된 현식의 모습을 닮아간다.

영화가 소설의 설정을 전도시키면서 현식을 긍정적이고 공감할 만한 인물로 만든다면, 소설에 나타나는 현식의 부정적인 측면은 별개의 인물이 되어 떨어져 나온다. 예컨대 영화에서 여공의 성적 경험에 관한 에피소드는 ‘돈순이’라고 불리는 여공 미경이 방세를 아끼기 위해 인형공장에서 일하는 애인과 동거를 하는 것으로 그려진다. 그러나 미경은 단순히 방세 절약을 위해서만이 아니라 애인을 사랑하기 때문에 어렵게 동거를 결정하는 것으로 묘사되는데, 미경이 믿었던 둘의 사랑은 완전히 거짓이었음이 후반부에 드러난다. 미경의 애인은 사실 큰 회사 사장의 아들이었으며 가난한 사람들이 어떻게 사는지 경험하기 위해 ‘인생 경험’ 차 미경과 동거를 했던 것이다. 미경이 믿었던 그녀의 애인은 그녀를 철저히 속이고 유린한 ‘나쁜 부자놈’이었다. 그리고 그 충격으로 미경은 자살한다. 원작에서 여공에게 큰 가르침을 준 사기꾼이라는 ‘현식’의 모호성과 아이러니는 사라지고 현식은 완전한 선인(현식)과 완전한 악인(사장 아들)으로 분리된다. 영화에서 현식은 종미와 순수한 사랑을 나누는 헌신적인 존재로서 완전한 선인이고, 여러 여공을 유린하고 돈까지 등쳐먹고 달아난 소설의 현식은 여공을 철저히 성적 대상으로만 보고 유린하는 사장 아들이라는 완전한 악인으로 구현된 것이다. 이에 상응하여 소설의 화자와는 달리 영화 속의 여공(종미) 역시 현식과의 관계에서 ‘동지 간의 로맨스’의 주체로 정립되고 악인에게 어리석게 농락당하고 희생당하는 역은 다른 인물에게 넘겨진다.

요컨대 영화는 소설이 ‘사기꾼-혁명가’ 혹은 ‘카사노바-동지’의 형상을

통해 만들어낸 원작의 이중 시각과 아이러니의 효과를 삭제하고 단일한 시각 속에 선과 악을 명확히 분리함으로써 관객이 '선'의 편에 서서 '악'의 응징을 바라도록 유도한다. 이러한 조작을 통해 현식과 여공은 모두 공감할 만한 인물로 재탄생하고, 순수한 위장 취업 대학생 현식의 희생적 헌신을 통해 여공들이 진짜 깨달음을 얻게 되는 각성의 서사 구조가 만들어진다. 이러한 소설의 근본적인 변형은 노동문제라는 긴급한 사회적 이슈를 노동자와의 휴머니즘적 연대의식으로 인식하고 풀어가야 한다는 전망을 산출해낸다.

3. '동정'과 '애도'의 '패치워크'

영화 <구로아리랑>은 현식의 극적인 인물 변화뿐만 아니라 원작에는 없는 에피소드들을 군데군데 새롭게 삽입하는 등 대중의 정서적 반응을 고려한 에피소드들의 배치가 보인다. 가장 대표적인 것은 전술한 '돈순이' 미경과 '나쁜 부자놈' 애인의 동거 사건, 근무 중에 사고로 죽었으나 산재 처리를 받지 못하고 '야매 합의'로 끝난 만배의 이야기, 미경이 모멸감을 견디다 못해 자살하자 미경의 시신과 영정 사진을 들고 모든 공원들이 공장 부지를 돌며 행진하는 '노제' 장면이다.

우선 첫 번째 동거 사건은 전적으로 박완서의 유명한 단편 『도둑맞은 가난』을 그대로 차용한 것이다. 『도둑맞은 가난』은 1975년 『세대』 4월 호에 발표된 박완서의 대표적인 단편소설이다. 외롭고 쓸쓸하게 공장 생활을 하던 여공이 같은 노동자 남성과 연애를 하게 되고 그 과정에서 동거를 하지만 알고보니 남성은 부잣집 대학생이었으며 가난 체험을 하기 위해 잠시 주인공과 같이 산 것 뿐이라는 야멸찬 고백을 한다.

“여봐, 이러지 말고 이제부터 내가 하는 소리를 정신차리고 똑똑히 들어. 나는 미치지도 않았고 도둑놈은 더구나 아냐, 나는 부잣집 도련님이고 보시는 바와 같이 대학생이야. 아버지가 좀 별난 분이실 뿐이야. 아들자식이 너무 고생을 모르고 자라는 걸 걱정하셔서 방학 동안에 어디 가서 고생 좀 실컷 하고, 돈 귀한 줄도 좀 알고 오라고 무일푼으로 나를 내쫓으셨던 거야. 알아듣겠어?”¹¹⁾

“그래서 아버지가 기분 좋아하시는 김새를 타 가지고 네 얘기를 했어. 이런저런 빈민굴의 비참한 실정을 말씀드리다가 대수롭지 않게 슬쩍 내비쳤지. 글썄 하룻밤에 연탄 반장을 아끼자고 체온을 나누기 위한 남자를 한 이불 속에 끌어들이는 여자애가 다 있더라고 말야.”¹²⁾

이 장면은 그대로 영화에서 재현된다. 『도둑맞은 가난』에서 “하룻밤에 연탄 반장을 아끼자고 체온을 나누기 위한 남자를 한 이불 속에 끌어들이는 여자애”는 “방값 아끼기 위해 남자와 동거하는 아가씨”로 유사하게 묘사된다.

(사장의 부하 직원) 사실 동수씨, 아니 재수씨는 우리 회사 사장님 아드님이십니다. 집에서는 공장이란 데가 어떤덴가 가난이 어떤건지 체험해보라고 보내서 왔었죠. 힘들긴 했지만 많은걸 배웠답니다. 특히 방값 아끼기 위해 남자와 동거하는 아가씨한테는...

나가세요 당장 나가세요

그러지말고 받아요 아가씨

뭘 방값 아끼려고 동거해? 그래 니 새끼 밥해주고 빨래해주기 죽기보다 싫었지만 할 수 없이 참았다 왜. 돌아가 실컷 떠들어라 희한한 기집애 다 있더라구

11) 박완서, 『도둑맞은 가난』, 『부끄러움을 가르칩니다』, 문학동네, 2013, 403쪽.

12) 박완서, 『도둑맞은 가난』, 『부끄러움을 가르칩니다』, 문학동네, 2013, 404쪽.

야 이 더러운 부자새끼야 세상에 흠쳐갈 게 없어서...

박완서는 89년 당시 이미 널리 알려진 인기 작가이기도 했지만 설사 관객이 『도둑맞은 가난』을 읽어보지 않았다고 해도 “야, 이 더러운 부자 새끼야, 세상에 흠쳐갈 게 없어서” 가난을 흠쳐가느냐는 미경의 울부짖음과 이후 이어지는 미경의 자살은 파토스를 고조시키는 멜로드라마적 장치로 충분히 효과를 발휘했을 것이다. 이를 통해 감독은 ‘가난’이라는 한국 대중의 강력한 정서적 핵심을 건드리면서 미경을 마음껏 동정할 수 있게 만든 것이다.

관객의 정서를 고조시키기 위한 또다른 장치 중 하나가 바로 원작에 없는 ‘산재 모티프’이다. 80년대 노동 소설에 가장 많이 등장하는 모티프 중 한 가지가 바로 산재 모티프인데 이때 스토리는 대개 다음과 같이 펼쳐진다. (1) 노동자가 공장에서 일하다 심각한 외상을 입지만 사측은 불리한 합의를 독촉할 뿐 산재 처리를 하지 않는다. (2) 노동자와 동료들은 산재 인정을 위해 고군분투하지만 사측은 이미 짬짜미가 되어있는 병원으로만 노동자를 이송하고 결국 노동자는 죽음을 맞게 된다. (3) 노동자들은 동료의 억울한 죽음을 계기로 노동 운동에 힘을 모은다. 이러한 이야기 구조는 실제로 80년대 공장에서 많은 노동자들이 산재로 다치거나 죽었다는 사실에서 기인한다.

대표적으로 대중에게 많이 알려진 것은 영화가 개봉되기 1년 전, 1988년 월진 레이온에 근무하던 소년 문송면이 수은 중독으로 사망한 사건이다. 문송면 수은 중독 사건은 현재 노동자건강권의 기원이 되는 산재 사건¹³⁾으로서, 회사 측이 문송면의 산재신청서 날인을 거부하자 당시 구

13) 최규진, 『노동자건강권운동의 기원-2016년 메탄올 중독 사건을 보며 1988년을 복기해 보다』, 『의료와 사회』 4호, 사회와의료, 2016, 117쪽.

로의원의 상담가가 인권 변호사와 동아일보 기자 등을 통해 중앙 일간지에 이 사건을 기사화함으로써 국민들의 시야에 들어오게 되었다. 기사화된 것을 계기로 지식인, 의료인, 노동자들 사이에서 사건은 큰 파문을 일으켰으며, 사태가 더 큰 문제로 비화할 것을 두려워한 노동부가 문송면의 산재를 인정하게 된다. 그러나 결국 문송면은 사망했고 장례투쟁위원회는 노동부와 대치하면서 투쟁에 나섰다. 여파가 시민사회까지 번지자 사측은 공개사과와 함께 보상안을 제시하고, 노동부는 산업안전보건 대책 마련을 약속하는 것으로 일단락되었으니 그야말로 전국민적인 사건¹⁴⁾이었다.

영화 개봉 바로 전 해에 어린 15세 소년의 수는 중독 사건이 산업재해로서는 최초로 노동자들의 열악한 노동 환경과 사측의 불합리한 대처에 전국민적 관심을 불러일으켰기에, 산재에 대한 관객들의 이해도와 정서적 공감은 이미 어느 정도 사전에 형성되어 있으리라고 기대할 수 있는 상황이었다. 그런 면에서 산재 모티프 - 사측의 농간으로 산재를 인정받지 못하고 죽는 만배의 불행한 이야기를 배치한 것은 상당히 시의적절한 선택이었다고 할 수 있다. 게다가 산재가 영화 초반부에서 소박한 행복의 꿈을 꾸며 동료 여공과 결혼한 새신랑 만배에게 일어난 것은 산재의 비극성을 더욱 부각하여 관객의 감정적 연루를 강화하려는 설정이다.

마지막으로 원작에는 없는 장례식 장면 - 자살한 미경의 시신을 운구하고 그녀의 영정 사진을 들고 행진하는 장면은 영화의 마지막을 장엄하게 장식한다. 노동자들은 농성장에 미경의 빈소를 차리는데, 종미가 미경의 시신을 끌어안고 “미경아 일어나 어서, 추운데 왜 여기 누워있니 내년 봄이 오면 양품점 차린다고 했잖아 여지껏 우리가 어떻게 살아왔

14) 최규진, 『노동자건강권운동의 기원-2016년 메탄을 중독 사건을 보며 1988년을 복기해 보다』, 『의료와 사회』 4호, 사회와의료, 2016, 122쪽.

는데 죽긴 왜 죽어 바보야 어서 일어나 미경아, 어서...”라고 말하는 장면에서 영화의 비극성은 더욱 고조된다. “미경언니는 부자아들놈이랑 회사놈들이 죽인거야”라는 분노에 찬 숙희의 외침은 젊은 여공을 죽인 적이 누군지 분명하게 고발한다. 이제 여공들이 원하는 것은 그녀의 시신을 운구하며 그녀가 생전 노동했던 일터를 행진하는 애도의 절차이다. 이 장면이 특히 흥미로운 점은 여공들의 행진이 ‘죽은 미경을 기리기 위한 노제’를 지내는 행위로 보인다는 사실이다. 미경의 영정 사진을 든 종미가 앞장서고 여공들이 이를 뒤따르자 사측과 경찰이 출동하여 노제를 가로막고 서로 대치한다.

(종미) “여러분 이 구로공단 바닥에서 일만 하다 희망과 가난마저 다 빼앗기고 죽어간 미경이를 위해 우리가 해야할 일이 있습니다. 우리도 저들과 같은 인간이라는 것을 또 우리가 살아있다는 것을 분명히 보여줍시다.”

(숙희) “미경이 언니 마지막 길을 막지마라 막지마라 막지마라 막지마라 막지마라!”

(경찰) “경고합니다 여러분은 불법 가두시위를 즉각 중단하고 영구차에 탑승하여 장지로 떠나주시기 바랍니다.”

(종미) “미경이의 뼈가 굵은 이 공단 입구까지 평화롭게 행진하고 해산하계 길을 비켜주세요!”

“민주주의 만세” “노동자도 인간이다”라고 쓰인 깃발을 들고 영정사진을 든 채 공장을 출발하여 행진을 하는 여공들의 모습은 그 자체만으로도 장엄미를 산출하지만, 영화 바깥의 맥락을 고려했을 때에도 관객들의 입장에서선 낯설지 않은 비극적인 장면이었을 것이다. 영화가 개봉된

시점인 1989년 당시에 이러한 거리의 장례, 노제가 그다지 낯설지 않았던 까닭은 1987년 연세대 이한열의 노제에 대한 기억 때문이다. 최루탄에 맞아 목숨을 잃은 대학생 이한열의 죽음은 학생운동에 대한 찬반을 떠나서 폭압적 정권에 맞서 싸운 청년의 고귀한 희생으로서 전국민의 깊은 애도의 대상이 되었다. 이한열의 장례식은 여러 차례 노제로 진행되었는데, 신촌 연세대-서울시청-광주 진흥고-광주 금남로로 이어지는 순서였다. 그가 생전에 다니던 연세대 본관 앞에서 시작하여 그가 머물렀던 삶의 터전들을 한 바퀴 도는 것이 거리의 장례 절차였던 것이다.¹⁵⁾ “미경이의 뼈가 굵은 이 공단 입구까지 평화롭게 행진하고 해산하게 길을 비켜주세요!”라는 종미의 외침은 전국민이 애도했던 이한열의 노제와 겹쳐진다. 또한 여공들이 영정사진을 들고 행진을 하며 부르는 노래인 “술아 술아 푸르른 술아”¹⁶⁾ 역시 관객들에게 익숙한 곡인데, 6월 항쟁 기간 중 가장 많이 불린 운동가요 중 하나이며, 이한열 노제의 전과정을 녹음해 만든 추모 테잎에 실린 곡이기도 하다.

15) 이한열 노제의 순서는 다음과 같이 정리된다. 장례 명칭은 “애국학생 고 이한열 열사 민주국민장”이었으며 장례식은 연세대 총학생회가 주관하고 7월 9일에 개최하였다. 연세대 본관 앞에서 영결식이 거행되었고 김영삼, 김대중, 문익환, 백기완 등 민주화 인사들이 참석했다. 장례 행렬은 신촌로터리에서 1차 노제를 지내고, 서울시청 앞 광장에서 2차 노제를 지냈다. 이후 광주로 내려와 이한열의 모교인 진흥고에서 3차 노제를, 전남도청 앞 금남로에서 추도식을 지낸 다음 망월모지에 안장되었다. <고이한열 열사 영정식>, 6월민주항쟁 공식사이트 6월항쟁 타임라인 참조.

(<http://www.610.or.kr/610/timeline>)

16) <6월 항쟁 그후 20년6월을 일군 사람들 노래로 항쟁에 참여했던 허정숙씨>, 『내일신문』, 2007.6.27. 이한열 열사 장례식 즈음부터는 ‘술아 술아 푸르른 술아’가 가장 많이 불려진 것으로 기억하고 있다. (<https://news.naver.com/main/read.nhn?mode=LSD&mid=sec&sid1=102&oid=086&aid=0000064821>) 영화 속에서는 ‘술아 술아 푸르른 술아’를 비롯하여 당시에 널리 알려진 운동가요들을 들을 수 있다. 이 외에도 종미가 현식의 자취방에서 박노해의 시집을 발견하고 그 속의 시 ‘손무덤’을 읽는 장면이 보여주는 것처럼, 영화 곳곳에는 80년대를 거치며 대중화된 운동권 문화의 요소가 배치되어 있다.



특히 실제로 개봉 당시에는 심의에 걸려 잘려나갔지만 원래는 여공과 경찰들의 대치와 몸싸움 끝에 미경의 영정 사진 액자가 바닥에 떨어지고 지나가는 군홧발에 짓밟히면서 산산조각 나는 장면이 있다. 이 장면에 대해서는 박종원도 검열에 통과하기 어려울 수 있다는 각오를 했다고 전해진다. 흥미로운 점은 ‘군홧발에 짓밟히는 영정사진’이라는 이미지가 당시 관객들에게 이미 강하게 각인되어 있는 상태였다는 점이다. 민주화운동기념사업회의 회고에 따르면, 이한열의 노제는 서울시청 앞에 다다랐을 때 자연스레 시위로 전환되면서 추모객들이 시위대로 바뀌기 시작했다고 한다. ‘전두환, 노태우 처단’ 등의 구호들이 나오면서 이한열 부활도 〈그대 뜬 눈으로〉를 앞세워 시위대가 행진했다. 전경들은 동아일보 앞 광화문 사거리에서 시위대와 대치했는데, 당시 한국일보 사진기자가 〈그대 뜬 눈으로〉가 밟혀 부서지는 장면을 촬영했다. 그림을 앞세우고 광화문으로 나가던 시위대와 전경이 그림을 뺏기 위해 몸싸움을 하던 도중 경찰이 최루탄 발포를 하자 장갑차가 바닥에 떨어진 그림을 밟고 지나가는 사진이다.¹⁷⁾ 일간지에 실린 이 사진은 대중들에게 강한 인상을 남겼는데, 이 장면이 〈구로아리랑〉에서 유사하게 재현된 것이다. 물론 이 장면은 개봉 당시 검열로 삭제되어 관객들은 볼 수

17) 민주화운동기념사업회, 〈6월항쟁의 거리로 나온 그림들〉, 2009.10.21. 참조.
(<https://www.kdemo.or.kr/blog/culture/post/279>)

없었지만 〈구로아리랑〉이 관객에게 의도한 정서가 무엇인지는 알 수 있게 해준다.



이상의 분석을 통해서 영화 〈구로아리랑〉이 원작을 변형하거나 원작에 없는 내용을 추가하는 과정에서 다른 소설에서 특별히 인상적인 모티프를 따오거나, 노동소설의 전형적 주제, 당시 현실에서 큰 국민적 공감과 반향이 있던 사건들, 그 과정에서 생성된 널리 알려진 일정한 문학적 형식과 장면들을 차용하고 있음을 확인할 수 있었다. 즉, 이미 있는 것들의 패치워크인 것이다. 영화는 『도둑맞은 가난』의 모티프를 가지고 오면서 부자와 빈자, 자본가와 노동자의 갈등을 무책임하고 이기적인 남성에게 희생되는 여성의 이야기라는 친숙한 멜로드라마적인 틀 속에 집어넣는다. 그것은 첨예한 계급적 문제를 최대한 관객에게 익숙하게 가져가고 정서적으로 폭넓은 공감을 이끌어내려는 전략이라고 할 수 있다. 다른 요소들의 차용 역시 모두 이미 어느 정도 잘 알려진 것, 대중적, 국민적 공감대의 존재가 확인된 것의 범위에서 이루어지고 있다. 그 범위는 동정과 애도라는 키워드로 규정할 수 있을 것이다. 이는 물론 지나치게 안전한 길을 가려는 선택으로서 비판적으로 볼 수도 있지만, 어쩔

든 대중영화의 틀에서 최초로 민주화와 노동운동에 관해 얘기하려고 했던 감독이 택할 수밖에 없는 방식이었으리라 여겨진다.

4. ‘계급’도 ‘돈’도 아닌 것: ‘문제’의 위치 바꿈과 정치의 윤리화

전술했듯이 영화에는 원작에 없는 노동자들의 전면 파업과 농성 장면이 들어 있다. 계속 노조 결성에 회의적이던 종미가 앞장서서 파업 농성에 나서고 다른 노동자들까지 사측과 대립하게 되는 장면은 영화 구성상 매우 중요한데, 이 농성을 계기로 노동자들이 처음으로 자신들의 입장을 사측에 표명하고 현식이 이들의 대표로 선출되기 때문이다. 애초에 여공들이 사측에 대해 불만을 갖게 된 것은 선적한 물량이 되돌아왔으니 월말까진 하루도 쉬는 일 없이 철야작업을 해야 하고 공휴일도 없다는 고용주의 통보 때문이었다. 그러나 이때까지만 해도 불평 정도만 하던 여공들이 공장 밖으로 뛰쳐나가 시위를 하게 된 결정적 계기는 바로, 애초에 약속되어 있었던 보너스 지급이 연기되었다는 반장 진석의 발언이었다.

(종미) 작년 연말에 주겠다고 보너스, 이번 달에도 못주겠다고. 우리가 언제 보너스 달라 그랬어요? 왜 준다고 마음 설레게 해놓고 이제 와서 이랬다 저랬다 하는거예요?

위와 같이 종미는 분노하는 이유를 분명히 정리하는데, 자신들은 단순히 보너스를 받지 못해서가 아니라, 결코 먼저 보너스를 달라는 요구를 한 적이 없는데도 불구하고 먼저 준다고 약속을 하고서 그것을 지키

지 않는 사측의 기만적 태도 때문에 분노하고 있다는 것이다. 자신들의 분노는 절대 '돈' 때문이 아니라 약속을 지키지 않고 자신들을 속이는 사측의 위선 때문이라는 종미의 논리는 이 영화를 전체적으로 관통하는 핵심이다. 공장 운동장에 모인 노동자들이 자발적으로 자신들의 입장을 전할 대표로 이현식을 뽑고 사측과의 합의를 시도하는 장면에서도 이러한 논리는 마찬가지로 분명히 표현된다.

(현식) 이 손가락은 일주일 90시간 일하는 노동올림픽 신기록을 세우느라 생긴 영광의 상처입니다. 여러분들 중에서는 저와 같은 상처가 있으면 한번 보여주십시오.

이 자리에 나올 수 없는 우리의 친구 천만배씨도 있습니다. 그런데 회사 측에서 영터리 합의를 핑계로 아직 산재처리도 안하고 있습니다.

(노동자들) 우리의 친구 천만배를 살려내라! 살려내란 말이야! 살려내란 말이야!

(현식) 협상을 하자는군요. 우리는 여기 왜 모였습니까. 누가 모이라 해서 모인 것이 아니라 그동안 쌓아놓기만 했던 각자의 울분을 삭이지 못해 모인 이 자리에서 우리가 원하는 것이 무엇입니까.

(노동자들) 보너스를 지급하라!

(노동자들) 보너스 오백프로를 지급하라!

사장이 한 자리에 모인 노동자들에게 원하는 바를 말하라고 할 때, 노동자들의 입에서 “보너스 지급”, “보너스 오백프로”와 같은 요구가 먼저 등장하자 곧이어 카메라가 비추는 것은 두 명의 대조적인 표정이다. 바

로 실망한 현식의 표정과, '돈 요구'를 하는 노동자들을 보며 그러한 요구를 이미 예상하고 있었다는 듯이 내심 좋아하는 사장의 표정이 그것이다. 이어서 바로 자존심이 상한 듯한 종미의 표정이 비춰진다. 이러한 대조는 선명한 대비 효과를 낳는데 사장의 비웃음을 통해 노동자들의 임금 인상 요구는 '오답'임을 보여준다. 그리고 그것을 바라보는 현식에게는 그러한 '오답'을 교정해주어야 한다는 소명감이 부여된다. 즉 노동자들이 진정으로 원해야 하는 것은 '보너스'나 '임금' 같은 '돈'이 아니라 자신들을 기만하지 않는 인간적인 대우, 조롱하거나 이용하지 않는 신의와 같은 '윤리'적 태도라는 것이다. 이는 종미의 단호한 선언에서 가장 단적으로 드러난다.

(종미) 여러분 그까짓 보너스나 임금 이야기는 하지도 말아요. 여태껏 우리는 돈 없이도 살아왔습니다. 앞으로도 그렇게 살아가겠죠 그건 참을 수 있어요. 하지만 참을 수 없는 것이 있습니다. 왜 우리를 기만하고 속입니다. 가난하게 사는 것도 억울한데 왜 우리 가난을 이용하고 조롱합니까!

농성 중인 노동자들에게 전경들이 밀어닥치자 현식은 단상에 올라서서 다급하게 다시 한번 자신들의 요구를 분명히 하는데, 역시 종미의 선언과 같은 맥락이다.

(현식) 이제 확실해진 것 같습니다. 우리는 단지 하나만을 회사 측에 요구합니다. 사장은 즉각 이 자리에 나와서 공식 사과하고 애초의 약속을 지켜주시고. 그리고 더 이상 우리를 기만하지 말아주시고. 이상의 어떤 요구도 하지 맙시다. 그리고 이 요구가 관철될 때까지 우린 한발자국도 움직이지 맙시다.

공장 운동장에 모인 노동자들은 이전의 태도와 다르게 “이상의 어떤

요구도 하지 맙시다”라는 현식의 설득에 아주 쉽게 수긍한다. 그리고 이어서 바로 “노동자도 인간이다. 인간답게 대우하라!”, “우리가 저들과 같은 인간이라는 것을 우리가 살아있다는 것을 분명히 보여줍시다!”와 같은 구호를 외친다. 그렇다면 어쩌서 “이상의 어떤 요구”, 즉 보너스 오백프로와 임금 인상에 대해서는 이야기해서는 안 되고, 오로지 ‘사과’와 ‘애초의 약속을 지키는’ 신의만을 요구하는 것인가 의문이 생길 수밖에 없다. 영화는 노동자들이 얼마나 생활고에 시달리는지, 그들이 겪는 가난이 어떤 것인지를 보여주는 데 상영 시간의 많은 부분을 할애했기 때문이다. 게다가 노동자들에게 임금 인상은 정당한 노동의 대가이자 단순히 재화를 넘어선 노동자들의 자존과 존엄에 관한 보증임에도 불구하고 영화는 ‘임금 인상’에 내재된 복잡한 의미를 소거한다. 여기에서 노동자들의 비참함, 가난한 생활상은 강조하면서도, 노동자들은 임금 인상이나 보너스 지급 같이 현실에서 가장 절박한 돈 문제에 대해서는 초연한 태도를 지녀야 한다는 식의 모순적인 논리가 드러난다.

이처럼 고된 노동에 대한 정당한 대가인 임금, 보너스가 실제 현실의 노동자들에게 놓인 문제의 핵심이라면 오히려 영화는 그 핵심을 비켜서 노동자들이 가장 원하는 것이 ‘사람과 사람 사이의 약속이나 신의’ 나 ‘인간의 윤리’인 것처럼 문제의 층위를 이동시킨다. 그리고 마치 임금 인상이나 보너스를 요구하는 것이 탐욕스러운 것인 양 ‘돈 없이도 살아왔다’는 것을 강조한다. 이러한 태도를 취함으로써 노동 운동이 ‘돈’ 때문, 즉 노동자 계급의 이익을 위한 것이 아니라는 점을 관객에게 전달하고자 애쓰는 것이다. 이는 노동운동이 경제를 볼모로 삼아 노동자 계급의 이기적 욕구를 관철하는 수단이고 그것이 경제 전체를 위기로 몰아가고 있다는 보수적 담론의 공격을 피하고 노동자 투쟁에 대한 대중의 막연한 불안을 최대한 미리 제거하기 위한 설정이라고 할 수 있다. 노동자들

이 규합하여 노동에 대한 정당한 임금을 요구하는 것, 즉 ‘임금 인상’을 강하게 요구하는 것은 영화를 감상하는 대부분의 관객, 혹은 적어도 이 영화의 예상 관객들이자 기존의 경제질서와 그 질서 속에서 일정한 기득권을 누리는 중산층에게 위협적인 발언으로 받아들여질 수 있기 때문이다.¹⁸⁾ 따라서 이 영화는 노동자들과 그들을 억압하는 사회구조 사이의 근본 갈등을 계급도, 돈도 아닌 ‘윤리’의 문제로 치환하고 여기서 휴머니즘의 드라마를 만들어내는 어정쩡한 태도를 취하게 된다.

“정치적 주체화 과정이란 어떤 지배질서에 따라 정해지는 특정한 위치와 정체성의 분배로부터 단절하는 과정”¹⁹⁾이라는 것을 생각해볼 때, 애초에 노조가 없던 공장에서 스스로 노조를 결성하고 자신들의 노동 기본권을 주장하며 정당한 임금 인상을 요구하며 사측과의 충돌 속에서 파업을 감행하는 일련의 행위들은 이 사회가 노동자들에게 할당한 자리를 이탈하여 새로운 정체성에 도달하려는 주체화 과정이었다. 정치가 법적이거나 제도적인 차원을 넘어서 다양한 주체화 과정들이 나타내는 대립적인 행위의 방식 그 자체²⁰⁾라고 한다면, 노동자들은 노조 결성과 쟁의 행동을 통해서 비로소 자신들을 정치적 주체로 모습을 드러냈던 것이다. 그러나 영화 속에서 이러한 노동자들의 정치적 주체화와 해방의 시도는 현실이나 종미와 같은 주인공 인물들의 갑작스런 개입을 통해 신의나 약속과 같은 인간 사이의 윤리적 덕목에 대한 요청으로 변전

18) 실제로 1987년 6월 항쟁 이후 이어진 노동자 대투쟁에서 중산층들은 빠르게 일상으로 돌아갔다. 이들은 제도 정치의 민주화에만 관심이 있었을 뿐 노동자들의 기본권에 대해서는 침묵과 방관으로 일관했다는 점이 기존의 연구에서 지적된 바 있다. 김원, 『87년 6월 항쟁』, 책세상, 2009, 166쪽.

19) 최정우, 『감성적/미학적 전복으로서의 정치와 해방』, 『현대 정치철학의 모험』, 난장, 2010, 109쪽.

20) 최정우, 『감성적/미학적 전복으로서의 정치와 해방』, 『현대 정치철학의 모험』, 난장, 2010, 112쪽.

된다. 즉, 사측은 노동자들에게 ‘인간적인 배려’를 보여주고 관객들은 ‘어려운 노동자들을 동정’할 수 있는 인정을 보여주는 것 정도에서 타협이 가능해진다. “타인을 위하고 돕는 통상적인 의미”²¹⁾의 윤리, “타인을 도와야 한다”는 차원의 “윤리적 수사학”²²⁾ 정도로 주저앉고 마는 것이다.

이렇게 하여 87년 민주화 이후 노동자의 투쟁을 본격적으로 다룬 최초의 제도권 영화는 정치의 차원을 벗어나 노동 문제를 선과 악을 따지는 도덕적, 윤리적 논의로 전환²³⁾하고 결국 억압당하는 타자에게 정치적 주체화의 가능성을 차단하는 결론에 이르고 만다.²⁴⁾ 그것은 ‘상식적인 정상인’의 감각으로 한국 사회의 노동 문제에 최대한 많은 관객이 공감할 수 있는 방식으로 접근하려 한 감독의 시도가 감수해야 하는 값비싼 대가였다고 할 수 있다.

5. 결론

결정적인 쟁의 장면에서 “임금 이야기는 하지도 말”자는 주인공의 대사가 잘 보여주는 것처럼 <구로아리랑>은 가난으로 인하여 노동자들이 겪게 되는 비인간적 대우, 가난하고 힘이 없다는 이유로 그들을 무시하고 농락하는 사장이나 부자들의 부도덕성에 초점을 맞출 뿐, 가난 그 자체를 문제화하지 않는다. 노동운동의 핵심인 임금을 말하지 않고, 오히려 임금 인상을 요구하지 않는 데서 노동운동의 정당성을 찾으려는 인물들을 쟁의의 지도자로 내세운 것은 당대의 사회적 상황 속에서 이해

21) 인디고 연구소 기획, 『불가능한 것의 가능성: 슬라보예 지젝 인터뷰』, 궁리, 2012, 287쪽.

22) 인디고 연구소 기획, 『불가능한 것의 가능성: 슬라보예 지젝 인터뷰』, 궁리, 2012, 288쪽.

23) 김현강, 『슬라보예 지젝』, 이룸, 2009, 227쪽.

24) 김현강, 『슬라보예 지젝』, 이룸, 2009, 227쪽.

할 수 있다. 87년 여름의 노동자 대투쟁 이래 민주화의 물결을 타고 노동자들이 과도한 임금 인상 요구로 한국 경제를 위기로 몰아가고 있다는 보수적 담론이 위세를 떨치고 상당수 중산층도 그 담론에 동조하고 있는 상황에서, 중산층을 중심으로 폭넓은 관객에게 호소력을 가지고자 한 노동영화가 ‘임금 문제’를 배후로 돌리면서 노동자들의 투쟁이 돈을 위한 투쟁이 아니라, 모두에게 소중한 인간성, 인간적 윤리를 위한 투쟁이며, 87년 6월에 계급과 계층을 불문하고 국민을 하나로 모았던 민주화 운동의 연장선상에 있음을 부각시키려 한 것은 어쩌면 자연스러운 선택이었는지도 모른다. <구로아리랑>의 많은 장면이 다양한 모티브를 통해 87년 6월의 기억을 소환하는 것은 이러한 감독의 의도를 잘 보여준다.

이처럼 노동 문제를 중산층적 감성과 상식에 부합하는 방식으로 다루었기에 <구로아리랑>은 공연윤리위원회의 심의를 많은 장면의 삭제 끝에 통과할 수 있었다. 그러나 문제의 층위를 계급적 이해 관계의 충돌을 피해 순수한 인간성의 차원으로 옮기는 과정에서 노동자는 한 편으로는 깊이 동정할 만한 수동적 희생자의 위치에 떨어지고, 다른 한 편으로는 현실에 초연한 지사적 태도와 자제심을 갖춘 투사로 이상화된다. 영화는 이로써 현실적 설득력을 상실하며 영화 자체로서의 서사적 개연성도 약화된다. 노동운동이 근본적으로 인간성을 위한 투쟁이라는 인식은 옳지만, 노동자는 인간적 윤리의 전도사로서 투쟁하는 것이 아니다. 노동자가 바라는 인간다운 삶은 정당한 경제적 몫을 요구하는 투쟁을 매개로 해서만 얻어질 수 있는 것이며, 그러한 투쟁에서만 노동자는 사회에서 현실적 힘을 가진 정치적 주체로 자신을 정립할 수 있는 것이다. 영화는 직선제 개헌을 통한 민주화라는 깃발 속에 투쟁하는 학생과 중산층의 양심이 하나가 되어 독재 정권에 승리를 거둔 87년 6월 항쟁의 기억을 거듭 소환하지만, 그 기억은 영화 속에 조화롭게 녹아들어가지

못하고, 영화가 대중적 감성에 호소하기 위해 영화가 동원한 다른 많은 요소들과 함께 패치워크적인 전체의 일부분으로 남는다. 영화의 흥행 실패는 일정 부분 검열 당국의 무분별한 삭제에도 원인이 있지만, 근본적인 갈등을 비켜가면서 당시의 노동 문제를 ‘정상적인 인간의 상식’ 또는 ‘중산층적 감성’으로 번역하고자 한 기획 자체가 이미 실패를 예고하고 있었다고 보아야 할 것이다. 〈구로아리랑의 실패〉는 당시 노동운동과 중산층적 감성 사이의 균열이 상식이나 정상성 같은 수사로 봉합될 수 없는 것이었음을 시사한다.

참고문헌

1. 기본자료

박종원 감독, <구로아리랑>, 화천공사, 1989.

2. 논문과 단행본

김 원, 『87년 6월 항쟁』, 책세상, 2009.

김현강, 『슬라보예 지책』, 이룸, 2009.

박완서, 『도둑맞은 가난』, 『부끄러움을 가르칩니다』, 문학동네, 2013.

박유희, 『신자유주의시대 한국영화에 나타난 여성노동자 재현의 지형』, 『여성문학 연구』 38호, 한국여성문학학회, 2016, 99-136쪽.

이문열, 『구로아리랑』, 『아우와의 만남』, 민음사, 2016.

이숙영, 『영화 <구로아리랑>에 나타난 노동쟁의 연구-원작소설과 영화를 중심으로-』, 『영화교육연구』 3권, 한국영화교육학회, 2001, 235-259쪽.

이채원, 『80년대, 산업 현장과 아리랑-영화 <구로아리랑>의 사회적, 수사적 의미』, 『비교한국학』 20권 2호, 국제비교한국학회, 2012, 279-310쪽.

인디고 연구소 기획, 『불가능한 것의 가능성: 슬라보예 지책 인터뷰』, 궁리, 2012.

조진희, 『여공, 스크린 재현의 정치학』, 『영화연구』 35, 한국영화학회, 2008, 77-104쪽.

최규진, 『노동자건강권운동의 기원-2016년 메탄올 중독 사건을 보며 1988년을 복기 해 보다』, 『의료와 사회』 4호, 사회와의료, 2016, 116-125쪽.

최정우, 『감성적/미학적 전복으로서의 정치와 해방』, 『현대 정치철학의 모험』, 난장, 2010.

3. 기타자료

민주화운동기념사업회, <6월항쟁의 거리로 나온 그림들>, 2009.10.21.

(<https://www.kdemo.or.kr/blog/culture/post/279>)

<6월 항쟁 그후 20년-6월을 일군 사람들 노래로 항쟁에 참여했던 허정숙씨>, 『내 일신문』, 2007.6.27.

(<https://news.naver.com/main/read.nhn?mode=LSD&mid=sec&sid1=102&oid=086&aid=0000064821>)

<고이한열 열사 영정식>, 6월민주항쟁 공식사이트 6월항쟁 타임라인,

(<http://www.610.or.kr/610/timeline>)

<박종원 감독, 이문열 소설을 데뷔작으로 결심하다>, 『키노』, 2000.5.

Abstract

On the (Un-)Possibility of a Labor Film in the Early Period
of Democratization
-A Study of Guro Arirang

Oh, Ja-Eun(Duksung Women's University)

Park Jong-won's debut film "Guro Arirang," based on a short story of the same title by Lee Moon-yeol, is the first commercial film to deal with labor struggles from a worker's point of view in the wake of the 1987 democratic movement, and a pioneering work in terms of representing female workers the Korean cinema has traditionally turned away from. In this film Park Jong-won tried to win the sympathy of the middle class for labor movement in spite of the red scare which still stood firm in the Korean society at that time. To convey its progressive message in a form acceptable to the middle class public, the film portrays labor issues in the light of universal humanity and ethics, not in terms of class hostility or struggle. Park Jong-won calls this point of view "common sense of normal people" and emphasizes its universality and objectivity.

This study critically examines the cinematic strategies to deal with labor issues in a form acceptable to the public in a conventional and commercial film and the ideological implications of the "common sense of normal people" reflected in such strategies.

The first chapter of the study reveals that the film destroys the irony of the original story and reduces the complex constellation of the characters to the conflict between pure good and evil, creating a melodramatic composition in which the good falls victim to evil. The tragedies suffered by the workers in the film are of course intended to arouse the audience's strong sympathy and solidarity with them. The second chapter shows that the film's various scenes and episodes converge on the theme of compassion and grief, and are mostly based on cultural and real experiences and events that caused great public sensations at that time. Especially in the last decisive scene of the movie, the memory of the June 1987 uprising is strongly

recalled. So “Guro Arirang” can be seen as a patchwork of proven cases of compassion and grief. The third chapter examines the implications of the scene where the workers turn back demands for wages and put the issues of human treatment and trust to the forefront at the crucial moment of their struggle. It appeals to universal moral values and sentiments that everyone has to acknowledge and removes the political dimension from the workers’ campaign. While the film tends to become a pure story of humanity marginalizing irreconcilable conflicts of class interest, the workers fall to the position of passive victims who can be deeply sympathetic on the one hand, and on the other, are idealized as leaders with noble attitude keeping themselves aloof from the hard reality. As a result, the movie loses its realistic ground and weakens its narrative probability. The scenes reminiscent of the 1987 uprising which evoke the solidarity between working and middle class fail to integrate harmoniously into the whole story of the film and remain only as fragmentary parts of the patchwork of compassion and grief.

(Keywords: Guro Arirang, Park Jong-won, Lee Mun-yeol, Labor Film, 87 June, Middle class)

논문투고일 : 2020년 10월 10일

심사완료일 : 2020년 11월 4일

수정완료일 : 2020년 11월 11일

게재확정일 : 2020년 11월 13일