

研究論文

# 무성영화 <아리랑>의 탈식민성에 대한 접근\*

— 유럽이 지방화된 식민적 근대성의 멜로드라마와 수용을 중심으로 —

주 창 규\*\*

- |   |                  |
|---|------------------|
| I. 들어가는 말                                   | IV. 맺는 말         |
| II. 식민적 근대성의 문화적 표현으로서 멜로드라마와 ‘시간 지체’의 알레고리 | <참고문헌><br><국문요약> |
| III. 유럽이 지방화 되었기에 제국이 검열할 수 없었던 저항          |                  |

## I. 들어가는 말

낭만적 작가주의와 인상적인 텍스트 분석을 통해서 이루어진 영화 <아리랑>에 대한 기존의 연구와 평가는 일본 식민 지배에 저항하는 민족주의 의식을 고취시킨 한국 민족 영화의 기원이라는 높은 평가<sup>1)</sup>와 그것은 신화화된 역사이며 식민지 시기 흥행에 성공한 일반적인 대중영화로 보는 견해<sup>2)</sup>로 뚜렷하게 분리되는 경향을 보여준다. <아리랑>이 지나치게 신화화되었다는 비판은 실증적인 차원에서 이 영화가 가지는 모호한 역사성들을 고려해 보았을 때, 일면 수긍할만한 지점이 있는

\* 이 논문은 2005년도 정부재원(교육인적자원부 학술연구조성비)으로 한국학술진흥재단의 지원을 받아 연구되었음(KRF-2005-079-GS0011).

\*\* 서원대학교 미래창조연구원 전문연구원, 한국영화연구 전공(imagic0116@paran.com).

1) 이영일, 『한국영화전사』(소도, 2004), 108 쪽

2) 조희문, 「해설: 『라운규와 수난기 영화』와 남북한의 나운규 연구」, 최창호·홍강성(지음), 『한국영화사: 나운규와 수난기 영화』(일월서각, 2003), 347~375쪽.

것은 사실이다. 예컨대, 이 영화는 저항적 민족주의보다는 ‘민족 간, 계급 간의 갈등이 남녀의 치정문제로 격화’되어 있는 작품<sup>3)</sup> 혹은 대중적인 액션영화라는 평가,<sup>4)</sup> 1926년 개봉 당시의 신문 기사를 참조해 보았을 때 천재적인 작가로 평가받은 나운규(1902~37)의 역할은 배우에 지나지 않았을 뿐, 이 영화의 실제 감독은 일본인 쓰모리 슈이치였다는 주장도 있다. 그리고 나운규가 일본인 감독을 대리인으로 내세운 것이 일제의 검열을 피하기 위한 재치 있는 반식민 전략이었다고 유추해 보더라도, 명백하게도 항일의식을 고취시킨다는 이 영화가 일제 강점기 동안 지속적으로 조선 전지역에서 상연되었고,<sup>5)</sup> 개봉된 해에 검열로 축소된 형태이기는 하지만 일본에 수출되었으며,<sup>6)</sup> 나아가 1940년 홋카이도에서는 강제로 끌려온 조선인 노무자를 위안하기 위해 공식적으로 상영된 기록들은 이 영화의 신화화에 대한 강력한 증거가 될 수 있을 것이다.<sup>7)</sup> 그러나 1960년대 이후 남한과 북한의 두 국가 이데올로기에 의해 <아리랑>이 과도하게 신화화되면서 전유된 것이 사실일지라도 신화화 자체가 이 영화의 역사성에 대한 손쉬운 훼손과 폄하로 곧바로 이어져서는 곤란하다. 보다 중요한 것은 <아리랑>의 신화화를 비판적으로 인식하는 탈신화화의 과정을 통해서 신화화가 완전히 전유하지 못하고 남겨둔 역사성들을 담론의 장으로 호출하여 맥락화하고 재역사화하는 일이다.

먼저 눈여겨 보아야 할 점은 <아리랑>의 작가성과 텍스트성이 초월적인 대상으로 신화화되었다는 점이다. 즉, <아리랑>의 작가로서 천재적인 감독 나운규의 재능에 비쳐진 수많은 낭만적 헌사들에는 초월적 예술가로서 영화감독을 발견하려는 1960년대 서구 작가주의 영화이론의 무의식이 깊게 배어 있을 뿐, 감독, 배우,

3) 이효인, 『한국영화사상의1』(이론과 실천, 1992), 169쪽.

4) 이정하, 「나운규의 <아리랑>(1926)의 재구성: <아리랑>의 활극적 효과 혹은 효과의 생산, 『영화연구』, 26호(2005), 287쪽

5) 김종욱의 조사에 따르면 <아리랑>은 1926년 10월부터 1938년 11월까지 서울 지역에서만 총 3차례 상영된 것으로 추정된다. 김종욱(편저), 『實錄 韓國映畫叢書(上)』(국학자료원, 2002a), 336쪽 <아리랑>의 판권을 사들인 임수호가 향후 거부가 되었다는 사실을 염두에 두고 기록에 남아 있지 않은 지방의 가설 상영관의 상영까지 포함한다면, <아리랑>은 식민 시기 동안 지속적으로 조선 전 지역에서 상영되었다고 예상할 수 있다.

6) 1926년 12월 22일에 전 8권 1,599척이 검열로 인해 전 7권 1,588척으로 줄어든 <아리랑>이 일본에 수출되어 개봉되었다. 김종욱(편저), 위의 책(2002a), 263쪽

7) 조희문, 『나운규』(한길사, 1997), 178쪽

촬영과 같은 전문적인 분업체제를 가지고 있지 못하였던 20년대 중반의 조선영화 제작 시스템에 대한 고려는 제외되어 있었다. 뿐만 아니라 이 영화에서 저항적인 민족영화 미학의 정수로 여겨지는 몽타주 기법의 혁신적인 사용과 나운규의 열정적인 연기에 대한 후세의 많은 관심 속에는 이 영화가 실제로는 변사의 영화해설이 덧붙여지고 그런 변사의 연행에 열광적으로 반응하였던 관객들의 수용의 맥락이 덧붙여질 때 비로소 완전해질 수 있는, 그리하여 무성영화로서 <아리랑>에 대한 고려는 제외되어 있었다. 이에 본고에서는 먼저 <아리랑>의 탈식민성에 대한 맥락적인 접근을 통한 텍스트 분석을 시도 한다. 즉, <아리랑>의 역사성은 식민적 근대성이 성립된 1926년이라는 역사적 상황과 다이쇼 문화정치기의 산물이며, 그 텍스트성은 식민적 근대성에 대한 문화적 표현인 멜로드라마적 양식으로 규명될 수 있다는 것이다. 다음으로 그 수용은 변사의 연행과 관객성이 기반하고 있는 구술성을 통해 논의함으로써 제국이 검열할 수 없었던 저항의 역사에 대한 접근을 시도한다.

## II. 식민적 근대성의 문화적 표현으로서 멜로드라마와 ‘시간 지체의 알레고리

비록 필름이 남아 있지는 않지만 기록과 기억을 통해서 유추할 수 있는 부분은 <아리랑>이 대단히 감각적인 영화, 게다가 그것은 기존의 것과 차별화되는 새로운 감각을 보여주었고, 그런 새로운 감각이 관객들에게 ‘정서적 강렬함’을 전달했다는 사실이다. 여기서 ‘새로운 감각’과 ‘정서적 강렬함’은 <아리랑>의 역사적 이해를 위한 입구를 마련해 준다. 먼저 새로운 감각은 다음의 나운규의 진술을 통해서 살펴볼 수 있다.

‘아리랑’을 발표하기 전까지에 조선에서 제작된 영화는 거의 다 고대극, 전설 물과 문예작품의 영화화한 것이었다...졸립고 허품 나지 않는 작품을 만들리라...이렇게 처음된 ‘아리랑’은 의외로 환영을 받았다. 졸음 오는 사진이 아니었고, **우스운 작품**이었다. 느리고 어름어름하는 사진이 아니었고 **템포가 빠르**

**고 스피드가 있었다.** 외국영화를 흥내낸 이 작품이 그 당시 조선관객에게 맞았던 것이다. 물론 그 외에 원인도 있었다. 다만 이상에 말한 원인이 절대로 크다. **시대는 변하였고 관객도 달라졌다**(강조는 필자).<sup>8)</sup>

나운규의 표현대로 <아리랑>은 당시의 단조로운 ‘구극(舊劇) 조의 영화와는 달리, 역동적이며 중층적인 텍스트 구조를 통해서 새로운 감각을 전달하는, 활력 있는 영화이다. 실제로 이 영화는 서사의 차원에서 지배적인 질서를 조롱하는 희극과 무고한 주인공의 희생이라는 비극의 형상을 동시에 가지고 있으며, 이미지의 차원에서도 영화의 도입부에 제시된 개와 고양이의 강렬한 몽타주, 폭력적인 액션과 신명나는 집단적인 풍년놀이 같은 스펙터클, 나운규의 열정적인 광인 연기, 그리고 매력적인 판타지 시퀀스도 동시에 가지고 있기 때문이다. 이런 측면 때문에 변사의 해설이라는 청각적인 과잉을 제외시키더라도, <아리랑>은 서사와 시각적 이미지를 통해서 관객들에게 ‘과도한 자극(hyperstimulus)’을 전달하는 영화라 할 수 있다.<sup>9)</sup> 그리고 이런 ‘과도한 자극’이라는 새로운 감각의 형식이 변화한 시대의 달라진 관객성에 조응할 수 있었던 것이다.

그렇다면 이런 <아리랑>의 ‘과도한 자극’이라는 새로운 감각은 어디에서 기원하는 것일까? 「기계 복제시대의 예술작품」에서 발터 벤야민은 근대성이 인간의 감각기관에서 근본적인 변화를 야기하였고, 이런 변화는 새로운 지각양식을 창조하면서 영화의 발전에 충격을 주었으며, 그런 결과로서 영화는 근대성의 파편화와 분열을 성찰하는 형식을 가질 수 있게 되었다는 점을 시사했다.<sup>10)</sup> 인간 감각의 지각 양식은 인간의 전체 존재양식과 함께 변화하며 영화라는 수의지각적인 장치에서의 심오한 변화에 상응한다는 벤야민의 통찰은 <아리랑>의 ‘과도한 자극’의 기원으로서 그것이 제작된 식민지 경성의 1926년이라는 특수한 시간대와 그 역사적 경험에 주목하게끔 해준다. 일반적으로 식민지시기를 무단정치기(1910년대), 문화정치기(1920년대), 조선공업화기(1930~36) 그리고 총동원체제기(1937~45)로 나눌 수 있다면, 1926년은 무단정치기의 강압적인 식민지배와 조선공업화기의 근대성

8) 나운규, 《영화조선》 창간호, 1936년 11월호 김중욱(편제), 앞의 책(2002a), 333~335쪽에서 재인용.

9) 내용에서도 광인, 살인, 성적인 폭력이 등장하는 <아리랑>은 자극적인 측면을 가지고 있다.

10) 발터 벤야민, 「기계 복제 시대의 예술작품」, 발터 벤야민(저)/이태동(역), 『문예비평과 이론』(문예출판사, 1994), 257~292쪽

이 뚜렷하게 겹쳐지는 시기이다. 비유적으로 말한다면 일본 제국의 식민주의가 근대성이라는 외피를 입게 되는 시기가 바로 1926년이며, 이런 점에서 식민적 근대성이 부상하는 시기이기도 하다. 1919년 3·1 운동의 실패는 일제로 하여금 무단통치에서 문화정치로 변화하는 계기를 마련하면서 직접적인 지배에서 동화주의로 지배전략을 수정하도록 만들었지만, 20년대는 조선인들에게는 낯설기만 하였던 일본의 식민지배가 일상화되는 시기이기도 하다. 그리고 “20년대 다이쇼 민주주의 시기의 도시 대중문화의 발전과 함께 일본에서 형성된 대중적 소비문화의 독특한 양식과 더불어 새롭게 등장한 기계 복제된 문화상품들(외국영화, 유성기, 출판물, 방송 등)이 식민지 조선에 도입되면서 도시 전체에 그 파급력이 확산됨으로써 도시 문화의 소비자본주의적 경향이 본격화되고 식민지 대중문화시장이 형성되는 시기”가 바로 1926년 전후이다.<sup>11)</sup> 따라서 이 시기는 한국에서 근대성이 본격적으로 경험되기 시작하는 시기로 볼 수 있으며, 많은 연구가 1920년대의 역사와 문화에 주목하는 것은 바로 이런 이유 때문일 것이다.<sup>12)</sup>

그런데 식민주의가 근대성의 외피를 입는 과정이 슬기없이 매끄러운 과정은 아니었으며, 대중문화를 통해서 그 거친 불협화음이 뚜렷하게 들리는 시점이 바로 20년대 중반이기도 하다.<sup>13)</sup> 그리고 <아리랑>의 ‘과도한 자극’이 위치하는 것은 바로 이 불협화음 속이다. 그렇다면 이 ‘과도한 자극’의 정체는 무엇인가? 그것은 먼저 일반적인 근대성의 경험이 초래하는 ‘감각기관의 복잡화’이다. 급격한 산업화 도시화, 그리고 자본주의화 과정은 이전 시기보다 빠르게 혼란스럽고 파편화된 불가역적인 경험을 야기한다. 즉, 대도시의 교통, 소음, 광고판, 네온사인, 군중 백화점의 윈도우 전시 그리고 광고 등과 같이 혼란스럽고 덧없으며 일시적이지만 강력한 자극들은 강력한 인상, 충격 그리고 동요의 공세 속에 개인을 종속시키는 동시

11) 김백영, 「일제하 서울에서의 식민권력의 지배전략과 도시공간의 정치학」, 서울대학교 박사학위논문(2005), 26쪽.

12) 그러나 다음 장에서 살펴볼 것이지만, 우리는 다이쇼 민주주의 시기의 문화정치를 통해서 허락된 근대성의 경험이 동화주의라는 식민지배 전략의 필요에 의한 것이었음을 간파해서는 안될 것이다.

13) 20년대 소설의 경우, 최서해의 『홍염』을 비롯하여 나도향의 『병어리 삼룡이』, 김동인의 『감자』와 『광염 소나타』 그리고 이태준의 『오몽녀』와 같은 작품들이 다소 선정적이며 폭력적인 내용을 가지고 있는 점을 염두에 둔다면, ‘과도한 자극’은 20년대 대중문화의 중요한 특징으로 볼 수 있을 것이다. 이에 대한 일반화는 별도의 연구를 필요로 한다.

에 감각기관의 복잡화라는 새로운 지각양식을 양산한다.<sup>14)</sup> 이것은 런던, 파리, 뉴욕, 동경 등 제국의 메트로폴리스라면 어디에서나 동시에적으로 관찰할 수 있는 일반적인 근대성의 ‘지각의 현상학’이다. 그러나 식민적 근대성의 경험은 일반 근대성의 경험에 대한 여분 내지는 ‘잉여(excess)’를 가진다 즉 식민 지배를 통한 근대성의 경험은 근대성 일반의 경험처럼 덧없고, 일시적이며 우연한 것들이 항상 변화하며 또 새롭게 변화하는 현재의 긴장을 경험하는 것인 동시에 식민지배에 대한 좌절과 분노를 경험하는 것이기도 하다. 비유적으로 말한다면 1926년 경성에는 화려한 쇼윈도의 백화점 건물만 들어선 것이 아니라 민족 해방의 가능성이 점점 사라져 가고 있음을 화려하게 전시하는 일본제국의 기념비적인 건물들과 신사(神廟)도 함께 들어서기 시작했던 것이다. 식민지배의 상황 속에서 이러한 좌절감은 왜곡된 ‘광기’로 나타나며 분노는 ‘폭력’으로 나타난다. 그리고 그것은 근대성 속 식민주의에 대한 피식민지인들의 무의식적인 문화적 반응이다. 이러한 측면은 식민지를 경험한 지역의 대중문화에서 왜 ‘광인의 메타포와 살인이나 방화와 같은 ‘폭력의 메타포’가 빈번하게 등장하는가에 대한 개연성 있는 해답을 제공해 줄 수 있다. 그리고 이런 맥락에서 <아리랑>의 ‘과도한 자극’은 유토피아와 디스토피아로서 근대성의 양가적인 역동적인 경험과 그 속의 식민주의에 대한 좌절과 분노의 동시적 표현이라는 ‘새로운 지각양식’으로서 식민적 근대성의 경험인 것이다.

한편 이와 같은 <아리랑>의 ‘과도한 자극’의 새로운 감각은 다음의 기록에서 알 수 있듯이, 관객들에게 ‘정서적 강렬함’을 전달했다.

<아리랑>의 인상은 5, 6년 후인 오늘까지 뚜렷하고 관중의 가슴에 **폭풍우와 같은 고동(鼓動)과 감명**을 준 명작이었지요.<sup>15)</sup>

이 노래가 영화의 클라이맥스에서 불러졌을 때 **관객 치고 통곡하지 않은 사람이 없을 정도였다... 감정을 돋우다 못해 흐느끼기까지 했다.**<sup>16)</sup>

14) Singer, Ben, *Modernity and Melodrama: Early Sensational Cinema and Its Contexts* (New York: Columbia University Press, 2001), pp. 34~35.

15) 김유영, 「名俳優, 名監督이 모여 ‘朝鮮 映畫’를 말함」, 《三千里》, 1936년 11월호, 김종욱(편자), 『春史 羅雲奎 映畫 全作集』(국학자료원, 2002b), 362쪽에서 재인용.

16) 신일선 집필 분 발췌, 「남기고 싶은 이야기들」, 연도미상, 김종욱(편자), 앞의 책(2002a), 267쪽에서 재인용.

이 작품에 소박하나마 조선 사람에게 고유한 감정, 사상, 생활의 진실의 일단이 적확히 파악되어 있고, 그 시대를 휩싸고 있는 시대적 기분이 영롱히 표현되어 있었던 페이소스가 비로소 영화의 근거가 되어 혹은 표면의 색조가 되어 표현되었었다(이상 강조 필자).<sup>17)</sup>

<아리랑>이 상영될 시 마지막 부분에서는 변사도 ‘감정을 돋우다 못해 흐느끼기까지’ 했고, 관객은 ‘통곡’ 했으며 그런 경험은 ‘폭풍우와도 같이’ 피가 솟구치는 듯한 강력한 느낌이었고, 그것에는 ‘시대적 기분이 표현되어 있었던 페이소스가 표현되었다고 한다. 그런데 영화연구에서 ‘감정’, ‘흐느낌’, ‘통곡’, 피가 솟구치는 느낌, ‘페이소스’ 같은 강렬한 정서의 표현은 원래 멜로드라마를 기술하기 위해 사용되는 단어들이다. 그렇다면 ‘정서적 강렬함’을 전달하는 <아리랑>의 텍스트성은 멜로드라마로 접근해 볼 수 있을 것이다. 그러나 본고에서 규명하려는 <아리랑>의 멜로드라마는 ‘드라마적인 범주(dramatic category)’나 장르(Genre)가 아니다. 지난 20년 동안의 멜로드라마에 대한 영화연구의 결과는 그것이 응집성 있는 장르가 아니라 문화적인 표현 형식이자 양식(mode)이라는 것이었다.<sup>18)</sup> 그렇다고 해서 린다 윌리엄스처럼 과잉으로서 멜로드라마를 ‘대중문화의 근본적인 양식(fundamental mode)’으로 이해하는 것은 인과성의 고전적 할리우드 영화를 대체하고 멜로드라마를 보다 광범위한 문화적 맥락 속에 위치시키는 장점을 가질 수는 있겠지만 그런 식의 논의는 결국 역사적 현상이자 연구 대상으로서 멜로드라마 자체의 응집성을 완전히 부정해버리는 한계를 가질 수 밖에 없다.<sup>19)</sup> 이에 본고에서

17) 林和, 「朝鮮映畫發達 小史」 《三千里》, 1941년 6월호, 김종욱(편자), 앞의 책(2002b), 414 쪽에서 채인용

18) Gledhill, Christine, “Mapping the field,” Christine Gledhill(ed.), *Home is the where the Heart is: studies in melodrama and the woman's film*(London: BFI, 1987), pp. 5-39; Gledhill, Christine, “Rethinking Genre,” Christine Gledhill&Linda Williams(ed.), *Reinventing Film Studies*(New York: Arnold, 2000), pp. 221-235.

19) 린다 윌리엄스는 영화연구에서 ‘고전적 할리우 서사(classical Hollywood narrative)’ 패러다임의 타당성을 문제시 하면서, 인과성에 기반한 고전적 모델이 스펙타클과 과잉 같은 멜로드라마적 요소를 사건의 인과적 연쇄로부터의 일탈로 주변화시켰다고 비판한다. 그것에 대한 대안으로 “멜로드라마는 장르나 과잉 혹은 일탈이 아니라 문학, 연극, 영화, 텔레비전 등 대중적인 서사를 대표하는 것으로 보아야 한다”고 주장한다. Williams, Linda, “Melodrama Revised,” Nick Brown(ed.), *Refiguring American Film Genre: History and Theory*(California: University of

는 대안으로 벤 싱어(Ben Singer)가 제안한 ‘클러스터로서 멜로드라마(cluster as melodrama)’를 통해서 <아리랑>의 텍스트에 접근하고자 한다.

벤 싱어는 멜로드라마에 대한 기존의 연구경향을 ‘과잉으로서 멜로드라마 와’ 상황으로서 멜로드라마’로 규정하고 이 두 가지의 접근이 멜로드라마의 중요한 속성들을 다루기는 하지만 그것의 포괄적인 정의에 이르기에는 무리가 있다고 지적하면서, 다음의 다섯 가지 형상의 ‘클러스터’로서 이해하자고 제안한다.<sup>20)</sup> ① 페이소스(pathos), ② 과다한 정서(overwrought emotion), ③ 도덕적 분극화(moral polarization), ④ 비고전적 서사 구조(nonclassical narrative structure), ⑤ 선정주의(sensationism). 그러나 이런 제안이 멜로드라마에 대한 초역사적인 분석과 본질화를 겨냥하는 것은 아니다. 오히려 싱어는 이와 같은 다섯 가지 형상이 역사적으로 서로 다르게 결합하고 있기에 멜로드라마를 둘러싼 의미들이 그렇게 다양했을 뿐만 아니라 모호했다고 주장한다.<sup>21)</sup>

‘클러스터로서 멜로드라마’를 <아리랑>에 적용시켜보면, 이 영화는 다섯 가지 형상을 모두 가지고 있는 거의 완벽한 멜로드라마이다. 먼저 마름 오기호(주인규 분)의 성적인 폭력으로부터 여동생을 보호하기 위해 살인을 저지른 광인 최영진(나운규 분)이 처벌받는다는 점에서 강한 동정심을 유발하는 페이소스가 있다. 그러나 비록 영화연구가 멜로드라마에서 페이소스에만 집중하는 경향이 있었다할지라도, 멜로드라마에서 그것만이 정서를 유발하는 유일한 기제는 아니다. 멜로드라마에는 페이소스를 비롯, 질투, 연민(compassion), 선망, 탐욕, 양심, 원망, 정욕, 분노, 실망, 좌절 등 수많은 정서들이 등장하며 서로 겹쳐진다.

<아리랑>에도 이렇게 과다한 정서들이 등장하며 서로 겹쳐진다. 누구에게나 선망의 대상이 되는 대학생 윤현구(남궁운 분)를 질투하고 그에게 양심을 품고 있는 기호는 영진의 여동생 최영희(신일선 분)에게 탐욕과 정욕을 가지고 있으며, 박선생(김갑식 분), 윤현구 그리고 최영희는 좌절하고 분노하는 영진에게 연민을 가지고 있다. 계급, 인종, 젠더, 민족의 차원에서 근대성의 불확실성에 대한 징후적 반응으로서 선과 악의 극단적인 도덕적 분극화 즉 누구라도 쉽게 인식할 만큼 윤

California Press, 1998), p. 42.

20) Singer, *ibid.*, pp. 44~49.

21) *Ibid.*, p. 7.



리적으로 명확한 도덕적 이항대립이 멜로드라마의 빼놓을 수 없는 중요한 형상이 라면, ‘개와 고양이’의 이항대립적 몽타주로 시작하면서 서사의 전개를 통해 선과 악을 도덕적으로 명확하게 제시하고 있는 <아리랑>은 뚜렷한 도덕적 분극화를 보여주는 전형적인 사례이다.

다음으로 오랜 기간 동안 부르조아 비평가들에게 비판의 대상이 되어왔던 측면인데, 고전적 서사의 논리적 인과 구조와 비교했을 때, 멜로드라마는 우연함, 개연성 없는 구성, 반복되는 플롯 구성(convoluted plotting), 위기의 상황에서 급작스럽게 일어나는 서사 종결(deus ex machina resolution), 단일한 서사 전개가 포괄하기에는 너무 많은 사건들이 제시되는 에피소드적 구성 등 비고전적 서사 구조를 가지고 있다.<sup>22)</sup> 최영진이 광인이 된 이유가 명확하게 제시되지 않은 것도 그러하지만, ‘윤형구가 황마차(幌馬車) 일망정 마차를 타지 않고 걸어왔던들 그리고 농토(農土)의 정령(精靈) 그것과 같은 착한 최영희와 좀 더 조선식으로의 러브 씬이 있었든들 이 영화는 이것 이상의 성공을 보았을 것’이라든지 ‘대학생이 사현금(四絃琴)으로 급우(級友)인 광인(狂人)의 부르는 ‘아리랑’ 노래를 맞추는 것도 좀 서툴렀거니와 영희에게 카츄사의 이별을 이야기하는 것도 너무 농촌과는 거리가 멀었다’는 지적은 개연성 없는 구성을 그리고 ‘한 장면, 한 장면 씩 떼어놓고 보면 좋으나 한 개의 영화로 볼 때에 조화의 못된 곳이 이 영화의 결함(缺陷)’을 지적하는 것은 에피소드적 구성을 가리키는데,<sup>23)</sup> 이와 같은 측면들은 <아리랑>의 비고전적 서사구조를 보여주는 대목이다.

마지막으로 멜로드라마의 중요한 형상은 액션, 폭력, 스릴, 놀라운 광경, 물리적으로 위험한 광경을 빈번하게 제시하는 ‘선정주의’인데, 여기에는 ‘액션과 폭력 뿐만 아니라 놀라운 광경(amazing sights)과 디에제틱 리얼리즘(credible diegetic realism)을 결합하려고 시도하는 극적인 광경(scenic spectacle)의 특이한 양식이 포함된다.’<sup>24)</sup> 앞서 지적한 바, ‘구극(舊劇)조’의 영화와는 다른 활력을 가지고 있는 <아리랑>은 대단히 감각적이며 선정적이기까지 한 작품이다 특히 마지막

22) *Ibid.*, p. 46.

23) 拘永, 「10월 6일: 新映畫 ‘아리랑’을 보고, 《每日新報》, 1926년 10월 10일자 김종욱 편저, 앞의 책(2002b), 624~625쪽에서 재인용.

24) Singer, *op. cit.* (2001), pp. 48-49.

두 시퀀스가 그러한데, 축제, 액션 그리고 물리적이며 성적인 폭력과 같은 선정적인 이미지가 꿈과 현실을 진동하는 매혹적인 판타지를 통해서 제시되는 시퀀스 그리고 약간의 휴지부를 두고서 여타의 멜로드라마 영화의 전형적인 결말처럼 이전에 에피소드적 구성으로 제시된 모든 사건들을 서둘러서 종결시키려는 마지막 ‘아리랑 고개 시퀀스’는 살인, 폭력, 분노, 눈물 애환 페이스 등 인간의 모든 감정선을 자극하는 선정성을 가지고 있다.<sup>25)</sup> 멜로드라마가 ‘페이스와 액션의 변증법을 통해서 도덕적이고 정서적인 진실을 드라마틱하게 노출시키려고 하는 민주적 형식’이고 했을 때,<sup>26)</sup> 이것은 멜로드라마로서 <아리랑>에 대한 정확한 기술(記述)이 될 수 있다.

이렇듯 본고에서 ‘천재적인 작가’의 ‘리얼리즘’으로 논의되어 온 <아리랑>을 식민적 근대성이 야기한 경험과 그것에 대한 문화적 반응으로서 멜로드라마로 재위치 시킨 것은 선형적인 민족주의 역사기술의 신화화 너머에 있는 이 영화의 탈식민성을 규명하기 위함이다. 그렇다면 우리는 멜로드라마로서 <아리랑>의 탈식민성을 ‘비록 사적인 개인의 운명에 관한 이야기라고 할지라도 항상 (제국주의와 싸움을 벌이고 있는 공적인 3세계 문화와 사회에 대한 알레고리로서 독해할 수 있는 ‘민족의 알레고리(national allegory)’로 볼 수 있지 않을까? <sup>27)</sup> 그러나 디페쉬 차크라바르티가 ‘유럽의 지방화’에서 지적하였듯이, 바 서구의 역사를 사유함에 있어 ‘유럽의 사유는 불가피하지만 부적절하다.’<sup>28)</sup> ‘민족의 알레고리’ 역시 <아리

25) 아마도 이러한 액션과 폭력의 선정성은 다음과 같은 흥분한 변사의 해설을 통해 배가되었을 것이다. “영진은 또 미쳐난다. 그리하여 그 사막을 환상하게 된다. 그리고 약한 남자에게 동정하며 상인을 가중(加增)하게 보고 부르짖으면서 담에서 뛰어 내리며 날카로운 낫을 뽑아들었다...영진은 달려 들어오는 하인을 물리치기 위하여 몸을 날리어 날카로운 낫으로 닥치는대로 찍어 넘어트렸다...성난 짐승 같은 기호는 도끼를 들어 현구를 찍으려 할 때 이것을 바라본 영진은 날카로운 낫을 가지고 기호의 가슴을 찍었다.” 文一繩, 『아리랑(映畫小說)』(博文書館 1929), 김종욱(편저), 앞의 책(2002b), 614쪽에서 재인용.

26) Williams, *op. cit.* (1998), p. 24.

27) Jameson, Frederic, “Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism,” *Social Text*, 15(1986), p. 69.

28) ‘유럽의 지방화’에서 차크라바르티가 지방화 혹은 탈중심화하려는 유럽은 ‘우리가 지도 상에서 유럽이라고 부르는 지역’이 아니라, “(바 서구의) 정치적 근대성의 문제를 다루는 사회 과학의 일상적인 습관적인 사유 속에 상투적인 속기의 형식으로 깊이 뿌리 박고 있는 상상적인 형상물’이다. 그리고 ‘지방화’는 역사에 대한 분석적 접근 그리고 바 서구의 역사적 현실과의 해석학적 만

랑>의 탈식민성을 사유함에 있어 ‘불가피하지만 부적절하다’ 이것이 부적절한 근본적인 이유는 레이 초우가 재치 있게 지적한 바, 민족의 알레고리에서 정작 민족은 알레고리적으로 사유되지 못하고 있기 때문이다.<sup>29)</sup> 즉, 알레고리적 사유가 ‘동

---

남을 동시에 추구해 나가는 것을 의미한다. 이런 맥락에서 유럽식 사유는 바 서구의 정치적 근대성의 경험을 다루는 과정에서 ‘불가피하지만 부적절(indispensable and inadequate)’ 하다. 그렇다면 유럽식 사유가 불가피한 이유는 무엇인가? 그것은 근대적인 국가 제도의 규칙, 관료제 그리고 자본주의 기획과 같은 ‘정치적 근대성이라는 현상 자체가 유럽의 목적론적인 지적 전통에 뿌리 박고 있는 특정한 범주와 개념들을 환기시키지 않고서는 사유가 불가능’하기 때문이다. 그리하여 유럽 없이는 어떤 정치적 근대성도 존재할 수 없기에 ‘탈식민적 사유란 유럽의 사유를 비껴가는 기획이 될 수 없다.’ 그럼에도 불구하고 유럽의 사유가 부적절한 이유는 무엇인가? 그것은 유럽의 사유가 정치적 근대성이 도래한 지역의 아이러니한 역사 즉 해방적인 민족주의나 시민성과 같은 서구의 근대적 가치가 억압의 도구가 되어버리는 아이러니한 역사를 해석학적으로 만날 준비가 되어 있지 않기 때문이다. 가다머에게서 이해란 누군가의 선전제 혹은 사전 이해가 전경화 되면서 그것이 다른 지평들과의 대화적 만남을 통해 변경될 때, 대화적으로 확인된 타자성의 이해를 통해서 일어나며, 대화를 통해서 도달한 그러한 다른 이해를 가다머는 ‘지평의 혼용’이라고 하였다. 차크라바르티는 유럽의 사유가 바 서구와의 대화적 이해에 이르지 못한 이유 즉 그 ‘부적절함’을 유럽의 사유에서 선전되는 역사주의가 충분히 전경화되어 비판받지 못하였을 뿐만 아니라 변경되지 않았다는 것에서 찾고 있다. 물론 서구에서 역사주의에 대한 후기 구조주의의 비판은 이미 있어 왔지만, 그런 역사주의에 대한 비판 속에서도 근대성은 ‘서구에서 먼저 그리고 그 다음에 다른 세계로’(강조는 필자)라는 진술에 내재되어 있는 진화론적인 이행의 시간적 구조를 통해서 여전히 활발하게 재생산되고 있다는 것이다. 그러니까 단계론적인 역사도식 즉 생산양식의 ‘이행의 서사’에 기반한 모든 유럽의 사유에서 바 서구의 역사는 서구가 ‘아직...아닌(not...yet)’ 그리하여 그것의 과거로서 ‘이전(pre)’이라는 수식이 붙어 있으며 ‘미완’, ‘부재’ 심지어는 ‘실패’라는 이름이 붙은 ‘역사의 대기실’에 가두어 지게 되고, 이런 시간상의 역사주의가 결국은 인식론 상에서 식민 지배를 용인하는 아이러니한 결과를 초래한다고 비판한다. 따라서 유럽의 지방화 기획이란 바 서구의 특수한 역사를 사유함에 있어 불가피한 서구의 보편적인 역사기술이 가지는 부적절함을 다시 고쳐 쓰는 번역의 과정을 가리키며, 그 핵심은 유럽의 사유를 ‘거부하는 것이 아니라, 다른 기존의 생활 실천과 그 아카이브를 특수한 유럽의 역사 역사의 주체로서 유럽의 시간)에 의해 점유된 공간으로부터 해방시켜 나가는 것이다.’ 이런 맥락에서 비로소 우리는 ‘자본주의 근대성의 문제를 단순하게 사회학적인 역사적 이행의 문제가 아니라 번역의 문제로서’ 볼 수 있게 되고 이런 번역의 과정 속에서 특수한 ‘식민적 과거와 차이는 유럽의 보편성이 가지는 한계를 노출시키는 동시에 그것을 영원히 열어두게 만드는 전지구적 보편성을 획득할 수 있게 된다고 차크라바르티는 주장한다. Chakrabarty, Dipesh, *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference* (Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2000), pp. 3-4, 6-11, 254-255; Gadamer, Hans-Georg, rev. ed., trans. Joel Weinsheimer and Donald G. Marshall, *Truth and Method* (New York: Crossroad, 1989), 2nd, pp. 267-269.

29) 레이 초우(저)/정재서(역), 『원시적 열정: 시각, 색수열리티, 민족지, 현대중국영화』(이산 2004), 130쪽.

질적인 상징의 재현이 아니라 꿈의 다중적인 다의성이 가지는 과열과 이질성 같은 불연속적인 성질을 가진다'고 했을 때,<sup>30)</sup> '민족의 알레고리'에서 정작 민족은 오히려 동질화되며 상징화되고 있기 때문이다.

그리고 이미 많은 연구가 지적했듯이, '민족의 알레고리'는 자본주의가 발전한 1 세계 포스트모더니즘의 '아직...아닌' 그것의 '이전' 단계에 3 세계를 위치시키는 역사주의로부터 자유롭지 못하다. 그러나 제국의 질서에 오염되지 않은 순수한 민족 공간에 대한 서구의 진보적 지식인의 동양론적 향수가 짙게 배어 있는 선형적이며 단계론적인 '민족의 알레고리'에 내장된 발전론적 서사는 우리로 하여금 <아리랑>을 영원히 기억하게 만들어주는 식민적인 사막 판타지 시퀀스에 의해 '지체'된다. 영화의 중간 부분에 등장하는 영진에 의한 이 판타지 시퀀스에는 사막에서 인디언 상인에게 물을 나누어 달라는 나그네 영진과 연인, 윤현구와 최영희가 등장한다. 인디언 상인이 영희를 유혹하고 그가 유혹을 허락한 영희에게만 물을 나누어주자 격분한 현구가 상인과 격투를 벌인다. 결국 영진이 인디언 상인을 칼로 살해하고 난 뒤, 두 사람의 사랑을 다시 확인시켜 주는 것으로 이 시퀀스는 끝이 난다. 정신분석학적인 차원에서 이 시퀀스의 판타지는 파시즘과 가부장제의 심리적 기제를 마련해 주는 전형적인 '구원 판타지(rescue fantasy)'일뿐만 아니라,<sup>31)</sup> 흥인종인 인디언을 적대적으로 묘사한다는 점에서 인종주의의 성격도 가진다.<sup>32)</sup>

파시즘, 가부장제, 인종주의를 드러내고 있다는 측면에서 이 '구원 판타지'는 근대성 내부의 '식민적인 무의식'을 가리키며, 이런 점에서 그것은 제국주의에 저항하는 민족주의 내부로부터 투사되어 나타난 식민주의다. 텍스트의 구조상에서도 역시 이 시퀀스는 결말이 판타지의 형식으로 '미리 보여진 그리하여 미래 시체가 '앞서 나타나는' 영화적 장치인 플래쉬 포워드(flash forward)로서 기능한다. 그렇다면 <아리랑>은 포스트모더니즘 이전에 위치하는 과거로서 순수한 발전의 시간을 가지는 '민족의 알레고리'라기 보다는 오히려 신화화된 민족을 현재의 시점에

30) Jameson, *op. cit.*(1986), p. 73.

31) 파시즘과 가부장제의 심리적 기틀로서 '구원 판타지'에 관한 간략한 소개는 졸고, 「탈-식민 국가의 민족과 젠더 (다시) 만들기: 신상옥의 <쌀>을 중심으로」, 『영화연구』 15 호(2000), 201 쪽

32) 한국의 주체형성 과정에서 사회진화론의 도입으로 형성된 인종주의의 위계화 담론에 관한 논의는 다음의 논문을 참조. 전복희, 「19세기 말 진보적 지식인의 인종주의적 특성 <독립신문>과 『윤치호의 일기』를 중심으로」, 『한국정치학보』, 29권 1호(1995), 1125~1145 쪽

서 불연속적으로 알레고리화시킴으로서 그리하여 역사주의로부터 벗어남으로서 그것을 영원히 열어두게 만드는, 과거와 현재가 혼종화된 근대성의 ‘시간 지체’의 알레고리이다.<sup>33)</sup> ‘영화가 근대성이 경험되고 지각되는 위기와 전복의 부분이자 징후’라면,<sup>34)</sup> <아리랑>은 식민적 근대성의 트라우마적 효과가 이중부인·거부·성찰·변형·협상될 수 있는 문화지평을 제공해준다. 그리고 ‘시간 지체’가 ‘근대성 안에 있는 더 많은 것들’을 발견하게 해주는 해석의 전략이라면, 그 ‘더 많은 것들’은 다음 장에서 논의하게 될 ‘유럽의 지방화’와 관련된 <아리랑>의 검열과 수용의 역사를 통해서 가시화될 것이다.

33) 복잡한 바바의 이론에서 일관되게 작용하는 분석의 틀을 거칠게 정리하면, 그것은 ‘근대성 속에서 이중부인된 식민주의의 그러니까 억압된 것으로서 식민적 무의식(colonial unconsciousness)이 귀환하는 방식에 대한 분석’이라 할 수 있다. 이것은 정체성의 문제와 시간의 문제 두 가지 차원에서 공통적으로 살펴볼 수 있다. 즉, 미미크리(mimicry)가 근대성의 공간에서 이루어지는 혼종화라면, 시간-지체는 근대성의 시간에서 이루어지는 혼종화라 할 수 있다. 먼저 바바에게서 식민적 스테레오타입화 과정이란 차이를 인식하면서 공포와 매혹이 양산되며, 부정을 통한 협상이 일어나는 불안정한 과정이다. 그러나 이중부인의 과정에서 차이의 인식은 사라지지 않는다. 오히려 차이는 언술행위의 층위에서 정체성에 출몰한다. 따라서 문화적 담론은 부정의 담론을 수반하게 되고, 차이는 식민주의와 근대성 텍스트 내부에서 징후적으로 독해될 수 있게 된다. 한편 ‘시간 지체’는 시간의 영역에서 이루어지는 혼종화를 가리킨다. 프란츠 파농의 ‘뒤늦음’의 시간을 긍정적인 방향으로 전유한 ‘시간 지체’는 ‘앞서 나타난 미래로서 과거 속에서 미래가 그리고 현재 속에서 과거가 혼종화되는 것을 가리킨다. 즉 그것은 근대성과 식민주의 관계에서 과거로 여겨지는 식민주의가 현재로서 근대성 속에 혼종화되어 나타나고 있음을 가리킨다. 그리고 이런 맥락에서 ‘식민적 과거’는 탈근대로 추정되는 현재의 위기를 조망할 수 있는 현재성을 가지게 되면서 과거는 앞을 향해 움직이고, 근대성 내부의 ‘더 많은 것들’을 발견할 수 있게 해 준다. 이런 측면에서 ‘시간 지체’는 다음과 같은 탈식민적인 유리한 분석의 위치를 제공한다. 첫째 ‘시간 지체’에서는 근대성이 식민주의와 분리되어 있다거나 근대성이 식민주의에 선행한다는 식의 논의는 애초에 불가능해진다. 왜냐하면 식민주의는 근대성의 영역에 부단하게 출몰하는 무의식과 같은 것이기에 근대성 내부로부터 투사되어 나타나는 어떤 것이기 때문이다. 둘째, ‘시간 지체’에서 과거 속에 현재가 현재 속에 과거가 혼종화된다면, 그것은 과거, 현재, 미래로 구성되는 역사주의의 시간성을 불가능하게 만들어버리면서 역사주의 때문에 가리워져 있던 근대성 안의 더 많은 것들을 발견하게 해준다. 셋째, 식민주의가 근대성의 무의식이라면, 우리는 ‘시간 지체’를 통해서 ‘식민지 근대성’과 같은 영토적 사유틀로부터 탈피한 비 서구 근대성의 보편적 특수성에 주목할 수 있게 된다. 호미 바바(지)/나병철(역), 『문화의 위치』(소명 2002), 333~342 쪽 447~452 쪽

34) Hansen, Miriam, “The mass production of the senses: classical cinema as vernacular modernism,” Christine Gledhill&Linda Williams(ed.), *Reinventing Film Studies* (New York: Arnold, 2000), p. 341.

### III. 유럽이 지방화 되었기에 제국이 검열할 수 없었던 저항

<아리랑>이 완성되었다. 단성사가 터질 듯 했다. 개봉 날이라 그런 것이 아니었다. 날이 갈수록 만원이었다...마치 어느 의열단원(義烈團員)이 서울 한 구석에 폭탄을 던진 듯한 설레임을 느끼게 했다. 그것도 **비밀이 아니라 공개적으로** 느끼게 했다(강조는 필자).<sup>35)</sup>

<아리랑>의 검열 문제와 관련된 일반적인 평가는 이 영화의 항일의식이 효과적인 은유의 사용과 같은 나운규의 재치와 기지를 통해서 일제의 검열을 피할 수 있었다는 것이다. 즉 ‘진시황도 죽었다자 와 같은 자막의 사용은 일제 지배의 한시성(限時性)과 민족적인 저항의식을 은유적으로 표현한 것으로 해석하는 것이 대표적이다.<sup>36)</sup> 그러나 이런 해석은 다음과 같은 문제들을 가지고 있다.

첫째, 제국의 검열 체제를 우회한 민족의 순수한 저항의식의 존재가 전제(前提)된다는 점에서 ‘수탈과 저항의 이분법’으로 구성되는 민족주의 역사기술로부터 자유롭지 못하며, 이런 측면은 <아리랑>의 수용의 역사 역시 신화화되었음을 보여 준다. 둘째, <아리랑>이 검열을 ‘우회’했다고 보기 어려운 것은 총독부가 1926년 7월 5일 공포한 ‘활동사진필름검열규칙(총독부령 제9 호)’에 의해 이 영화의 광고물이 압수당한 사실을 고려해 보았을 때,<sup>37)</sup> 공식적으로 총독부로부터 최초로 검열의 규제를 받았고 비록 많은 어려움이 있었다 할지라도 검열을 ‘통과한 것으로 볼 수 있기 때문이다. 셋째, 비록 검열관의 시선을 속이는 재치가 있었다 할지라도 그것은 일시적인 현상만을 설명할 수 있을 뿐, 이 영화가 식민지 시기동안 조선의

35) 이경순, 「무성영화시대의 자전, 《신동아》, 1964년 12월호, 김종욱(편자), 앞의 책(2002a), 273~274 쪽

36) 신원선, 「무성영화 <아리랑>과 검열 검열이 <아리랑>에 미친 영향과 원형 재구 가능성을 중심으로, 『한국극예술연구』, Vol. 19(2004), 133~170 쪽 한편 이와는 정반대로 나운규의 은유적 표현에 관해서 심훈은 다음과 같이 비판적으로 인식한다. “무슨 時局에 대한 大志나 품은듯한 몸뻔의 싸 커스적 活躍과 嗚咽而 不鳴하는 곳에 어떠한 思想의 暗示가 숨은 듯이 深刻 苦痛을 假葬한 一種 興行價値에 있었던 것이 아닐까?” 심훈, 「조선영화인 언파레드」(1931), 김진송, 『서울에 맨스홀을 허하라』(현실문화연구, 1999), 160 쪽에서 재인용 일단은 그것을 항일의식을 위한 재치로서 높이 평가하든지 아니면 흥행가치를 위한 것으로 폄하하든지 간에 나운규의 은유적 표현과 그 사용 자체에 관해서는 많은 논자들이 동의하고 있다고 볼 수 있다.

37) 정진석, 『언론조선총독부』(커뮤니케이션북스, 2005), 261 쪽

전 지역 나아가 홋카이도에서 조선인 강제노역자들을 위무하기 위해 상영된 측면을 해명하지 못하는 논리적 모순을 가지게 된다. 넷째, 무엇보다도 저항하는 민족의식을 제국의 상징질서 외부에 위치시키는 행위는 지배적인 제국의 완벽함을 상징하는 것이며 이는 식민 지배의 일방성과 성공적인 지배의 역사를 선전하게 된다는 점에서 오히려 일본의 식민 지배를 담론적으로 공고히 해 버릴 위험을 가지게 된다. 그렇다면 <아리랑>의 수용의 역사에서 일본 제국의 검열체제와 한국의 민족주의 역사기술이 공통으로 놓쳐버린 것은 무엇인가?

이러한 문제를 살펴보기 위하여 본고에서는 나운규와 같은 시대를 살았고 한국 최초의 근대적인 영화감독 중 한 사람이었던 이경순(1903~1979)의 기억을 통해서 <아리랑>의 수용의 역사에 접근하고자 한다. 앞의 인용문에서 알 수 있듯이 이경순은 이 영화를 ‘마치 어느 의열단원이 서울 한 구석에 폭탄을 던진 듯한 강렬한 민족주의 의식을 고취시킨 것으로 기억하는데, 흥미로운 것은 당시에 이 영화의 민족주의를 ‘비밀이 아니라 공개적으로’ 느낄 수 있었다는 대목이다.

객관적인 정황을 고려한다면 이것은 어떤 ‘불가능성’을 경험하는 것이다. 왜냐하면 ‘<아리랑>이 개봉되기 전 조선총독부의 검열에 걸려 나운규는 무척 고민하지 않으면 안되었고, 갖은 까다로운 검열을 통과 하여 개봉되자’ 서울 장안의 화제는 모두 이 영화에 집중했’으며 ‘문자 그대로 장사진을’ 이룬 관객들 때문에 ‘영화관 앞에 기마 순사가 동원’되었고 변사가 ‘한참 신이 나서 해설을 하다가 임검(臨檢) 순경에게 붙들려 가서 혼이 나면 그 사이에 다른 변사가 바통을 해설을 하는’ 상황이었다는 것에서 알 수 있듯이, 이 영화의 제작과 상연은 일제의 철저한 통제와 감시 아래에서 이루어졌기 때문이다.<sup>38)</sup> 즉, 개봉 전 ‘영화 검열관’의 시선, 상영 중의 ‘임검 순경’의 감시 그리고 극장 앞의 ‘기마 순사’의 통제가 이루어지는 상황에서 저항적 민족주의의 감정을 ‘비밀이 아니라 공개적으로’ 느끼는 것은 현실적으로 불가능할 것이기 때문이다. 그럼에도 불구하고, 이경순을 비롯한 많은 관객들이 ‘공개적으로’ 그것을 느낄 수 있었다면, 그것은 제국의 불가능성에 의해 가능한 경험 즉, 제국의 통제가 불가능한 혹은 제국의 상징 시스템이 작동불능을 일으킨 경험이다. 졸지 않은 검열관이 두 눈을 부릅뜨고 검열을 하였고, 상영되는 순간의 임

38) 신일선, 앞의 글, 김종욱(편저), 앞의 책(2002a), 265, 267쪽에서 재인용.

김 순경이 휘번덕거리는 감시의 시선을 게을리 하지 않았더라도 그림에도 불구하고 검열할 수 없었던 제어불가능성의 경험 혹은 제국이 검열하고 싶었지만 그럴 수 없었던 저항의 경험. 이에 본고의 아래에서는 광범위한 맥락에서 식민지배 논리로서 ‘문화정치의 모순’과 미시적인 맥락에서 근대로 환원되지 않는 ‘비전통적인 전통’을 검토함으로써 <아리랑>의 수용의 역사를 ‘식민 지배의 불가능성과 저항의 제어불가능성’ 속에 재위치 시키고자 한다.

먼저 검토하려는 ‘불가능성’은 일제의 지배논리로서 20년대 문화 정치 자체의 모순이다. 문화정치에 대해 마이클 로빈슨이 ‘한국인들은 허용의 한계가 어디까지 인가를 실험하고 식민지 관리들은 관용의 한계를 숙고하는 실험실의 분위기가 식민지를 지배했다’고 정확하게 묘사 했듯이<sup>39)</sup> 이 시기에는 무단통치기에서 허락되지 않았던 다양한 사상과 문화가 표현될 수 있었다. 그러나 일본 제국의 식민 지배를 근본적으로 모순된 것 그리하여 그 ‘필연적인 실패의 역사’로서 접근하는 한 기형에 따르면, 문화정치는 일본 제국에서 ‘추구하는 정책 과 무단통치기의 식민지에서 ‘시행되는 정책’ 사이의 모순을 해결하기 위해 고안된 것이었다<sup>40)</sup> 즉, 일본의 원래 식민지 정책기조가 식민지를 통해 일본의 한계를 보완하면서 국력의 총력화를 가능하게 해 줄 수 있는 동화주의에 있었다면, 조선인을 동화의 대상보다는 탄압의 대상으로 상정했던 무단통치는 그런 동화주의에 오히려 역행하는 것이었으며 식민지배의 경영과 관리 비용에서 보더라도 비효율적이었다.

이런 비효율성을 개선시키면서 일제 지배 초기의 모순을 해결하기 위해 도입된 것이 문화정치라면, 새롭게 도입된 문화정치 역시 또 다른 모순 즉 ‘근대적 주체성과 동화주의의 양립불가능성’을 가지는 것이었다. 제국의 지배자들은 문화정치를 통해서 민족 갈등의 가상적 대립을 초래하고 총독부는 그것을 관리만 하면 될 것이라 기대하면서 문화라는 ‘현실이 아닌 경기장 속에서 분노와 욕망을 배출하는 것이 식민지배에 도움을 줄’뿐만 아니라 ‘시간이 지나면 자연스럽게 동화될 것’이라 기대하였지만, 이런 기대와는 정반대로 조선인의 근대적 의식의 성장은 더 많은 자유와 독립에 대한 요구로 이어졌으며 이것은 결과적으로 스스로 마련한 문화 정치에 ‘가장 적대적인 세력이 총독부 자신이 되어 버릴 수 밖에 없는 모순 그리

39) 마이클 로빈슨(저)/김민환(역), 『일제하 문화적 민족주의』(나남, 1990), 80쪽

40) 한기형, 『문화정치기 검열체제와 식민지 미디어』, 『대동문화연구』, 제11집(2005), 72~73쪽



하여 동화주의를 포기할 수 밖에 없는 내적 위기를 초래하는 것이었다.<sup>41)</sup>

<아리랑>의 탈식민성은 바로 이런 20년대 문화정치의 논리적 모순 속에 위치해 있다. 비록 식민 지배 관리가 뒤늦게 이 영화의 예기치 못한 저항성을 알아차렸다할지라도 상영금지 처분을 내리기는 어려웠을 것이다. 왜냐하면 1926년 4월 기존의 검열 업무가 경무국 고등경찰과 도서계에서 경무국 도서과로 이관되고<sup>42)</sup> 같은 해 7월 ‘활동사진필름검열규칙’이 공포된 이후 공식적인 검열과정을 거치고 광고지 압수와 같은 최초의 제재를 받은 <아리랑>이 비록 저항적 민족주의를 고취시키는 것이 명백해 보였다하더라도 총독부 관리가 이 영화의 상영을 중지시키는 행위는 자신들이 애써 마련한 정책과 장치의 효율성을 스스로 부정해 버리는 모순 그리고 나아가서는 동화주의 자체를 부정하는 결과를 초래할 것이었기 때문이다. 이런 측면에서 <아리랑>의 역사적 상연은 동화주의의 필연적인 실패 즉 제국의 근대성으로 포장된 식민주의로서 동화주의의 ‘불가능성’을 의미하는 것이었다.

다음으로 검토할 수 있는 ‘불가능성’은 무성영화로서 <아리랑>의 특정한 상연 양식과 관객성이 공통으로 가지는 구술성에 관한 것이다.

<아리랑>이 상영될 즈음 각 극장 변사의 인기는 대단한 것이었다 그 때만 해도 영화 한 편을 죽이고 살리는 권한이 전혀 변사에게 달려 있었다. 관객을 울리고 웃기고 희극을 비극으로 만드는 재주가 변사에게는 있었다.<sup>43)</sup>

그런데 그것이 더 문제가 됐습니다. 장안의 북촌 일대에 당장 소문이 나오 ‘종로 네거리에서 <아리랑>이라는 영화를 선전하다가 광고지를 빼앗기고 잡혀갔다더라’ 한단 말이야 이제 한 두어 시간 후에 종로 화신 뒤에서 다시 광고를 했는데 광고지에 구멍이 뚫어지고 말이 아니란 말이야. 그러니 사람들은 ‘이 속에 뭐가 있겠구나, 이 영화는 보통 영화가 아니야 이런 생각이 듭니다 극장이 그야말로 인산인해. 그래 초입에 그렇게 히트하면서 계속적으로 손님이 드는데 조서과에서 속수무책이지 어떻게 해요?<sup>44)</sup>

41) 한기형, 위의 논문 70, 75 쪽

42) 정근식, 「일제하 검열기구와 검열관의 변동」, 『대동문화연구』 제1집(2005), 1 쪽

43) 신일선, 앞의 글, 김종욱(편자), 앞의 책(2002a), 226 쪽에서 재인용

44) 이구영·이유미(기록), 「이영일이 만난 한국영화의 선각자들 구술기록, 선전문물 트집 잡혀 경찰에

먼저 위의 기록에서 알 수 있듯이, 무성영화 시기는 변사가 ‘제B의 창작자였다’는 점에서 상연의 과정 자체가 대단히 중요했으며,<sup>45)</sup> 어떤 면에서는 변사의 역할로 인해 제작보다 오히려 상연의 비중이 더 큰 시기이기도 하였다. 세계영화사에서 한국과 일본의 무성영화 시기에서만 발견할 수 있기에 동아시아 영화의 역사적 유산으로 볼 수 있는 변사는 스크린과 목소리 사이의 긴장을 생산하는 호소력 있는 연행 양식을 통해서 대중성을 획득했다.<sup>46)</sup> 유성영화의 등장으로 쇠퇴하게 될 때까지 목소리 연기자로서 그들에게는 영화의 화법을 넘어서는 ‘과잉적 역할’<sup>47)</sup>과 텍스트의 부분적 변용과 같은 제한된 창작의 자유가 부여되어 있었고, <아리랑>이 상영되는 시기에는 그러한 작가이자 스타로서 변사의 인기가 최절정에 달해 있었다. 비록 제한된 영역이기는 하지만 변사에 의한 이야기의 변용이 가능하다는 점에서 무성영화 <아리랑>의 화법은 인과성을 기반으로 하여 텍스트의 의미가 고정되는 고전적인 서사체(narrative)보다는 비선형성, 즉흥성, 일시성, 우연성을 기반으로 하여 의미 생산을 끝없는 과정 중에 위치시킬 수 있는, ‘스토리텔링(storytelling)’에 보다 가까운 것이었다.<sup>48)</sup>

이렇게 <아리랑>의 작가성에 변사라는 또 다른 변수를 추가할 수 있다면 그에 대응하는 관객성에는 ‘소문’이라는 변수를 추가할 수 있을 것이다. 식민지 시기 대표적인 영화감독 이자 문제의 <아리랑> 광고지를 만든 이구영은 그 관객성을 ‘소문’으로서 기억한다. 즉 조선인 밀집 거주 지역이었던 북촌에 <아리랑>의 광고지

---

연행되는 고초, 그러나 영화는 대흥행, 《씨네 21》, 321(2001. 10).

- 45) 제 3의 창작자로서 변사에 대한 관점은 다음의 기록 참조 “위선 우리가 매일같이 대하는 저 외국영화를 살펴어봅시다. 먼저 작가와 감독으로 이중창작(二重唱創作)이 되었던 것이 우리에게 와서는 해설이 가입(加入)한 연후(然後)에야 효과(效果)를 얻게 됨으로 삼중창작(三重創作)이 되는 것이외다...여기서 해설자는 어느 작품이던지 능히 그 생명을 죽이고 살릴 수가 있는 권리(權利)를 소유(所有)한 것을 알게 되는 동시에 또한 무거운 책임을 느끼게 됩니다.” 김영환 「映畫解說에 對한 나의 意見」, 《매일신보》, 1925년 1월 3일, 김중욱(편자), 앞의 책(2002a), 271 쪽에서 재인용.
- 46) Fujiki, Hideaki, “Benshi as Stars: The Irony of the Popularity and Respectability of Voice Performers in Japanese Cinema,” *Cinema Journal*, Vol. 45, No. 2(2006, Winter), p. 69.
- 47) Gerow, Aaron, “The Benshi’s New Face: Defining Cinema in Taisho Japan,” *ICONICS*, No. 3(1994), p. 86.
- 48) 서사체와 스토리텔링에 대한 구분은 다음의 논문 참조 최혜실, 「게임의 서사구조」, 『현대소설연구』, Vol. 16(2002), 365~366 쪽

가 압수되었다는 ‘소문은 순식간에 퍼졌고 조선인 관객들은 이런 소문을 기반으로 어떤 선지식을 가지고서 이 영화를 열광적으로 관람하기 시작했다’는 것이다. 그러나 본고의 맥락에서 이 영화의 또 다른 창작자로서 변사의 연행과 ‘소문의 실제의 내용이 무엇이었는데는 그다지 중요한 문제가 아니다. 그것은 어쩌면 식민 지배에 반대하는 민족정신일 수도 있고, 아니면 지주의 착취에 분노하는 인민의식 혹은 또 다른 그 무엇일 수도 있다. 왜냐하면 ‘아리랑’이라는 탈식민의 기호는 고정화될 수 있는 상징이라기보다는 어떤 의미도 쉽게 점유할 수 있는 ‘텅빈 기표’ 같은 것이기 때문이다. 따라서 보다 중요한 것은 커뮤니케이션의 내용이 아니라 양식으로 서 변사의 연행과 소문의 관객성이 공유하고 있는 구술성에 주목하는 일이다.

아론 그로우는 일본에서 변사의 기능이 원래는 상영되는 필름에 대한 ‘과잉적 역할’에서 산업적인 차원에서의 그것에 대한 종속으로 급격하게 변화한 것에 주목하면서 그 역사적 원인으로 제국의 시스템 하에서 관객을 규제하려는 국가의 욕망을 들고 있다.<sup>49)</sup> 여기서 유성영화의 도입으로만 설명되었던 변사 제도의 쇠퇴를 제국의 욕망과 연관 짓고 있는 그로우는 논의를 변사와 관객의 구술성의 차원으로 확장시킬 수 있을 것이다. 월터 옹은 구술성이 ‘종속이 아니라 부가적인 것’, ‘분석이 아니라 끈적거리는 것’, ‘추상이 아니라 상황의존적인 것’, ‘객관적 거리 유지가 아니라 감정이입적이며 참여적인 것’ 등을 특징으로 하며, 구술문화에서 발화자는 의미의 담지자나 생산자가 아니라 단지 경로에 지나지 않는다고 지적했다.<sup>50)</sup>

이런 구술성의 특징을 염두에 둔다면, 일본 제국과 변사제도가 충돌을 일으키는 이유가 보다 선명해진다. 즉 ‘대동야로의 제국을 향한 국가의 단일한 근대적인 욕망의 관점에서 본다면, 전근대적인 것으로 여겨지는 구술성이 지배하는 무성영화의 상영 공간은 성가신 방해물이었을 것이기 때문이다. 그러나 <아리랑>이 상영되는 시점에서 조선의 변사 제도는 최정절기를 구가하고 있었다. 변사제도가 식민 본국에서 20년대 들어 쇠퇴하기 시작했다’는 사실을 염두에 둔다면,<sup>51)</sup> 식민 본국의 상황과의 비교를 통해서 식민 관료는 <아리랑>의 변사 그리고 그들에게 열광하는 관객들을 시대에 뒤쳐진 전근대적인 존재로 여겼을 것이다. 그러나 <아리랑>의

49) Gerow, *op. cit.* (1994), pp. 69-86.

50) 월터 J. 옹(저)이기우·임명진(역), 『구술문화와 문자문화』(문예출판사, 1995), 60-92 쪽

51) Fujiki, *op. cit.* (2006), p. 68.

검열을 둘러싼 ‘소문’은 구술성을 통해 저항담론을 생산하기 시작하였다. ‘소문’이 무엇이던가? 무엇보다 소문이란 제어가 불가능한 커뮤니케이션 양식이다. 즉 진실성 여부와는 무관한 담론 형태로서 ‘소문’은 단지 남의 말을 인용하는 형태를 취하고 있기에 기원으로의 추적이 불가능할뿐 아니라, 그 유통은 끊임없이 다른 사람의 말을 참조하면서 집단적인 말이 되는 과정이며 그리고 이런 과정을 통해 ‘소문’은 집단의 희망, 불안, 그리고 기대를 반영할 수 있게 된다.<sup>52)</sup> 따라서 그것은 기원을 가지지 않기에 반박될 수도 통제될 수도 없는 집단적인 의식이다.

이상과 같이 <아리랑>에서의 변사의 연행과 소문의 관객성을 구술성과의 연관 속에서 사유하게 되면, 우리는 <아리랑>을 관람하면서 이경손이 경험하였던 그 ‘공개적인 느낌’에 대한 역사적 이해에 도달할 수 있게 된다. <아리랑>의 구술성은 이 영화의 저항성을 식민관료로 하여금 전근대적인 것으로 인식하게끔 만들어 줌으로써 그것을 비가시화 시켰을 뿐만 아니라 비록 식민관료에게 어떤 불안을 야기하였을지라도 ‘포착할 수 없는 것’ 그리하여 ‘제어불가능한 것’으로 만들어 버렸다. 포착할 수도 없기에 제어할 수 없는 그리하여 궁극적으로 길들일 수가 없는 (recalcitrant) 그것은 역사주의의 시간도식을 파괴하면서 부상하는 근대성의 ‘내재적인 외재성’이자 ‘구성적 외부’로서 ‘저항적 차이’라 할 수 있다.<sup>53)</sup> 즉 그것은 근대성 속 식민주의의 폭력의 상처가 아로새겨져 있기에 ‘물화되지 않은 차이’의 역사 나아가 단계론적 생산양식과 전지구적 자본주의에 포섭되어 버린 힘없는 차이가 아니라 자본주의 이행의 서사 내부에서 그 자체와 마찰을 일으키면서 소동을 일으키며 식민 지배의 지속적인 수세적 작동을 야기하는 ‘식민적 차이’라고 할 수 있다.

이것이 바로 본고의 앞에서 지적하였듯, <아리랑>의 수용의 역사에서 일본 제국의 검열체제와 한국의 민족주의 역사기술이 공통으로 놓쳐버린 부분이다. 그렇다면 이와 같은 <아리랑>의 저항적 구술성은 전근대적인가? 그것이 전근대적인 것으로 여겨지는 것은 ‘유럽의 지방화’가 ‘아작’ 이루어지지 않았기 때문이다. 마치 유럽을 지방화 할 수 없었기에 식민 관리가 <아리랑>을 검열할 수 없었듯이…그

52) 김종욱, 「구술문화와 저항담론으로서의 소문: 이기영의 『고향』론」, 『한국현대문학연구』, 12호(2004), 365-388쪽

53) 근대성의 ‘구성적 외부’로서 저항적 차이에 관한 자세한 논의는 다음의 논문 참조 김택현, 「서발턴에게 역사는 있는가?」, 『트랜스토리야』, 창간호(2002), 26-27쪽, 디베쉬 짜끄라바르티, 「맑스주의 이후의 맑스: 역사, 서발턴리티, 차이」, 『트랜스토리야』, 창간호(2002), 56-66쪽.

러나 제국이 검열할 수 없었던 그 ‘공개적인 느낌’ 속에서는 습관적으로 서구에서만 기원한 것으로 가정되었던 ‘공적인 것’ 혹은 ‘공론장(public sphere)’에 관한 ‘유럽의 지방화’가 ‘이미’ 이루어지고 있었다

#### IV. 맺는 말

지금까지 영화 <아리랑>에 대한 논의는 그 반식민성에 초점을 맞추고 그 성격을 규명하여 왔던 것에 비해, 본고에서는 반식민성에 내재된 신화화를 비판적으로 인식하고 <아리랑>을 식민적 근대성의 멜로드라마와 유럽이 지방화된 수용의 역사 속에 재위치 시킴으로서 그 탈식민성의 역사에 접근하려고 시도하였다. 그리고 식민지 시기 한국사회의 문화는 유로-아메리카의 연구 성과를 적용해서 비교해 보면 무엇인가 결핍되어 있었다거나 아니면 정반대로 식민주의를 삭제시킨 채 자본주의를 경험한 지역이라면 어디서나 발견할 수 있는 일반적인 것이었다는 식의 상투적인 논의를 지양하면서, 식민지 시기 한국의 대표적인 대중문화였던 <아리랑>의 수용을 통해서 일본 식민 지배의 실패와 불가능성이 가지는 필연성의 한 양상을 규명하고자 하였다. 그러나 원본 필름이 남아 있지 않는 현실은 본고의 시도를 탈식민성에 대한 분석이 아니라 그것에 대한 접근으로 한계지우도록 만들었다. 이러한 한계에도 불구하고, 본고의 논의는 한국의 식민적 근대성과 역사기술(historiography)의 문제에서 두 가지의 시사점을 가진다.

첫째, 수탈과 저항의 이원화로 구성된 민족주의 역사기술이 가지는 한계 너머에 있는 저항의 역사와 접속할 수 있는 가능성의 문제이다. 동시대 한국의 역사기술이 가지는 근본적인 한계는 식민지배에 저항하는 민족주의 비판에는 성공하였지만 그것을 대체할만한 ‘차이를 가진 역사(들)’을 제시하는데 실패함으로써 제국의 ‘식민지 근대화’를 담론적으로 정당화 해 버릴 위험에 처해 있다는 점이다. 이에 본고에서 살펴본 <아리랑>의 수용에 나타난 저항은 민족주의와 근대주의 너머에 있는 저항의 역사와 접속할 수 있는 가능성을 영화 관람이라는 ‘일상의 경험’을 통해서 제시하고 있다. 그리고 이러한 저항은 “민족주의와 근대화라는 프리즘으로 걸러지지 않는, 식민 지배기 대부분을 관통해 왔던 광범위한(식민지 인식의) 회색지

대” 속 저항의 한 단면을 가리킨다.<sup>54)</sup>

둘째 ‘유럽이 지방화된 공론장’의 발견이다. 현실 사회주의의 몰락 이후 후기 자본주의 사회에서 ‘공론장’의 기능과 역할이 새롭게 조명되고 있지만, 그것은 여전히 서구의 부르조아 사회에서 기원하는 것이며 따라서 한국과 같은 지역에는 ‘이식’된 것으로만 이해되고 있다. 그러나 <아리랑>의 ‘공개적인 느낌’을 통해서 우리는 부르조아 공론장으로부터 배제되었지만 그것과 공진(共振)하고 있었던 그리고 ‘비전통적인 전통’에서 기원하는, 식민지의 경쟁하는 대안적 공론장의 흔적 같은 것을 느낄 수 있었다. 어떤 공식적인 기록을 가지고 있었다면 제국의 관리와 토착 엘리트들의 역사주의에 의해 체계적으로 파괴되었을 것이기에 그것은 비가시적인 흔적이나 향기 혹은 해체적 독해를 통해서만 경험할 수밖에 없는 것이다. 그러나 그것이 불연속적으로 나타나는 그 순간에 사라져 버리는 휘발성을 가진다 하더라도 그 강한 역사의 향기만은 지울 수가 없다. 이런 점에서 <아리랑>에서 제국이 검열할 수 없었던 그 공적인 느낌은 유럽 ‘공론장’의 한계를 그 ‘내부의 외부’에서 번역할 수 있는, ‘유럽이 지방화된 공론장’과의 접속가능성을 시사한다.

본고에서 살펴본 <아리랑>의 영화적 경험을 식민지 시기 전체에 걸쳐서 적용한다면 그것은 성급한 일반화의 오류에 빠지는 것이겠지만, 일반화 자체를 미리 포기해 버리는 것도 성급한 결정일 수 있다. 왜냐하면 유럽이 지방화된 한국의 식민적 근대성 논의와 조선영화에 대한 접근은 이제 출발점 위에서 있기 때문이다.

## 참고문헌

- 拘永, 「10월 6일: 新映畫 ‘아리랑’을 보고」, 《每日新報》 1926년 10월 10일자  
 김백영, 「일제하 서울에서의 식민권력의 지배전략과 도시공간의 정치학」, 서울대학교 박사학위논문  
 2005.  
 김영환 「映畫解說에 對한 나의 意見」, 《매일신보》 1925년 1월 3일자  
 김유영, 「名俳優, 名監督이 모여 ‘朝鮮 映畫’를 말함」, 《三千里》 1936년 11월호  
 김종욱(편저), 『實錄 韓國映畫叢書(上)』, 서울: 국학자료원 2002a.

54) 윤해동, 「식민지 인식의 ‘회색 지대’: 일제하 ‘공공상’과 규율권력」, 『당대비평』, 13호(2000), 139쪽

- 김종욱(편저), 『春史 羅雲奎 映畫 全作集』. 서울: 국학자료원, 2002b.
- 김종욱, 「구술문화와 저항담론으로서의 소문: 이기영의 『고향』론」. 『한국현대문학연구』 12 호 2004, 365~388쪽.
- 김진송, 『서울에 팬스홀을 허하라』. 서울: 현실문화연구, 1999.
- 김택현, 「서발턴에게 역사는 있는가?」. 『트랜스토리』 창간호, 2002, 13~34쪽.
- 나운규, 『영화조선』 창간호, 1936년 11월호
- 디베쉬 짜끄라바르티, 「맑스주의 이후의 맑스 역사, 서발턴리티, 차이」. 『트랜스토리』 창간호 2002, 56~74쪽.
- 레이 초우(저)/정재서(역), 『원시적 열정: 시각, 섹슈얼리티, 민족지, 현대중국영화』. 서울: 이산, 2004.
- 마이클 로빈슨(저)/김민환(역), 『일제하 문화적 민족주의』. 서울: 나남, 1990.
- 文一繩, 『아리랑(映畫小說)』 博文書館, 1929.
- 발터 벤야민, 「기계 복제 시대의 예술작품」. 발터 벤야민(저) · 이태동(역), 『문예비평과 이론』. 서울: 문예출판사, 1994.
- 신원선, 「무성영화 <아리랑>과 김열: 김열이 <아리랑>에 미친 영향과 원형 재구 가능성을 중심으로」. 『한국극예술연구』 Vol. 19, 2004, 133~170쪽
- 신일선 집필 분 발췌, 「남기고 싶은 이야기들」. 연도 및 출처 미상.
- 심훈, 「조선영화인 언파레드」(1931). 출처미상
- 월터 J. 웅(저)/이기우 · 임명진(역), 『구술문화와 문자문화』. 서울: 문예출판사, 1995.
- 윤해동, 「식민지 인식의 '회색 시대': 일제하 '공공성'과 규율권력」. 『당대비평』 13 호 2000, 137~160쪽.
- 이경손, 「무성영화시대의 자전」. 『신동아』 1964년 12월호
- 이구영, 「이영일이 만난 한국영화의 선각자들 구술기록 선전문 트집 잡혀 경찰에 연행되는 고추 그러나 영화는 대흥행」. 『씨네 21』 321, 2001. 10.
- 이영일, 『한국영화전사』. 서울: 소도, 2004.
- 이정하, 「나운규의 <아리랑>(1926)의 재구성: <아리랑>의 활극적 효과 혹은 효과의 생산」. 『영화연구』 26호, 2005, 265~290쪽.
- 이효인, 『한국영화사강의1』. 서울: 이론과 실천, 1992.
- 林和, 「朝鮮映畫發達 小史」. 『三千里』 1941년, 6월호.
- 전복희, 「19세기 말 진보적 지식인의 인종주의적 특성: 『독립신문』과 『윤치호의 일기』를 중심으로」. 『한국정치학보』 29권 1호, 1995, 1125~1145쪽

- 정근식, 「일제하 검열기구와 검열관의 변동」. 『대동문화연구』 제51집, 2005, 1~44쪽.
- 정진석, 『언론조선총독부』. 서울: 커뮤니케이션북스, 2005.
- 조희문, 「해설: 『나운규와 수난기 영화』와 남북한의 나운규 연구」 최창호·홍강설 지음, 『한국영화사: 나운규와 수난기 영화』. 서울: 일월서각, 2003.
- 조희문, 『나운규』. 서울: 한길사, 1997.
- 최혜실, 「게임의 서사구조」. 『현대소설연구』 Vol. 16, 2002, 365~383 쪽
- 한기형, 「문화정치가 검열체제와 식민지 미디어」. 『대동문화연구』 제51집 2005, 69~105 쪽
- 호미 바바(지)/나병철(역), 『문화의 위치』. 서울: 소명, 2002.
- Chakrabarty, Dipesh, *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2000.
- Fujiki, Hideaki, "Benshi as Stars: The Irony of the Popularity and Respectability of Voice Performers in Japanese Cinema." *Cinema Journal*, Vol. 45, No. 2, 2006, pp. 68~84.
- Gadamer, Hans-Georg, rev. ed., trans. Joel Weinsheimer and Donald G. Marshall, *Truth and Method*, 2nd. New York: Crossroad, 1989.
- Gerow, Aaron, "The Benshi's New Face: Defining Cinema in Taisho Japan." *ICONICS* No. 3, 1994, pp. 69~86.
- Gledhill, Christine, "Mapping the field." Christine Gledhill(ed.), *Home is the where the Heart is: studies in melodrama and the woman's film*. London: BFI, 1987.
- Gledhill, Christine, "Rethinking Genre." Christine Gledhill&Linda Williams(ed.), *Reinventing Film Studies*. New York: Arnold, 2000.
- Hansen, Miriam, "The mass production of the senses: classical cinema as vernacular modernism." Christine Gledhill&Linda Williams(ed.), *Reinventing Film Studies*. New York: Arnold, 2000.
- Jameson, Frederic, "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism." *Social Text*, 15, 1986, pp. 65~88.
- Singer, Ben, *Modernity and Melodrama: Early Sensational Cinema and Its Contexts*. New York: Columbia University Press, 2001.
- Williams, Linda, "Melodrama Revised." Nick Brown(ed.), *Refiguring American Film Genre: History and Theory*. California: University of California Press, 1998.



국문 요약

필름이 남아 있지 않은 현실에서 무성영화 <아리랑>의 탈식민성에 접근하고 있는 본 논문은 이 영화가 민족주의 역사기술에 의해 반식민적인 것으로 신화화 되었다는 점을 비판적으로 인식하지만 탈신화화의 과정을 통해서 신화화가 완전히 전유하지 못한 역사성을 탈식민적으로 규명하려고 시도한다. 이러한 기획을 위해서 본 논문은 다음의 두 가지 방법론을 새롭게 시도하고 있다. 1) 역사적 현실로서 식민적 근대성에 대한 탈식민적 해석의 전략으로서 ‘시간 지체’(호미 바바)와 ‘유럽의 지방화’(디페쉬 차크라바르티) 양자가 결합된 역사기술. 2) 식민적 근대성에 대한 문화적 반응이자 ‘클러스터’로서 멜로드라마(벤 싱어)와 유럽이 지방화된 변사의 연행과 관객성을 통해서 <아리랑>의 텍스트성과 수용의 양상에 대한 분석 이런 방법론을 적용시켰을 때, <아리랑>의 텍스트성은 근대성과 식민주의에 동시에 반응하는 ‘새로운 지각양식’(발터 벤야민)으로서 식민적 근대성의 문화적 표현과 경험이며 그것은 선형적인 단계론적인 역사주의에 기초한 ‘민족의 알레고리’(프레데릭 제임슨)라기 보다는 식민주의가 근대성으로부터 투사되어 나오는 ‘시간 지체’의 알레고리임을 논증 하고, ‘비전통적인 전통’으로서 변사와 관객의 구술성이 중요한 역할을 수행한 그 수용의 양상은 제국이 검열할 수 없었던, 근대성의 내재적인 외재성으로서 ‘저항적 차이’를 가지는 것이었음을 살펴보고 있다. 제국의 ‘불가능성의 역사’ 속에 <아리랑>의 탈식민성을 위치시킨 본 논문은 결과적으로 ‘수탈과 저항의 이분법을 넘어선 저항적 차이’와 ‘유럽이 지방화된 공론장’이라는 ‘가능성의 역사’를 함축한다

● 투고일 : 2007. 1. 10.

● 심사완료일 : 2007. 2. 27.

● 주제어(keyword) : <아리랑>(Arirang), 식민적 근대성(colonial modernity), 시간 지체(time lag), 대안적 공론장(alternative public sphere) 멜로드라마 (melodrama).