

중공업 하이모던 시대의 아시아적 신체

-1970년대 한국에서의 홍콩영화의 수용-

이영재*

〈차례〉

1. 중공업 시대의 아시아적 공통성
2. 1970년대 한국영화와 도시, 계급, 젠더·국민영화의 분화
 - 2-1. 사회구성체의 변화와 아이덴티티 요소의 재배치
 - 2-2. 도시남성하위주체, 공유하는 관객
3. 트랜스내셔널 아시아 액션영화
 - 3-1. 이소룡, 오리지널과 아류, 중식의 역사
 - 3-2. 제임스 본드적 신체와 이소룡적 신체
4. 강철은 어떻게 단련되는가
5. 아시아라는 환승역, 세계성이라는 종착역

〈국문초록〉

한국에서의 홍콩영화 수용은 1967년을 기점으로 한다. 1967년 개봉해서 예상치 못한 성공을 거둬들인 호금전의 『방랑의 결투』 이후, 홍콩산 액션영화는 한국영화 시장에서 지속적인 흥행 성과를 거둬들였다. 특히 이 영화들은 계급, 젠더, 세대별로 분화되기 시작한 1970년대의 한국영화 환경 속에서 도시 하위 계급 남성이라는 특정 소구층을 대상으로 하였다. 1970년대 영화산업의 급격한 침체와 국가의 과도한 통제에 직면한 한국영화계는 이 안정적인 상품과 결합하기를 원했다. 1970년대 내내 문제가 되었던 ‘위장합작’은 이러한 시장의 요구에 따른 결과였다. 본 논문에서는 1970년대의 홍콩영화 수용과 위장합작,

* 성균관대 비교문화연구소 연구원

1973년 시작된 전세계적인 이소룡 붐 속에서 만들어진 한국산(혹은 이미 국가적 귀속이 불분명한) 아류영화들을 대상으로 내셔널 시네마의 규정 혹은 범위를 이미 초과하는 사태를 규명해보고자 한다. 동시에 이들 영화에 등장하는 단련된 신체는 산업화, 특히 중공업과 관련있다. 즉 이 홍콩산 권력영화, 혹은 그에 영향받은 아류영화들은 당시의 중화학 공업 과정에서의 신체에 대한 선호의 무의식을 보여줄 뿐 아니라 신체적 한계에 따른 무의식적인 위기와 저항감을 또한 표현한다. 1970년대 일련의 액션영화의 지속적인 등장을 가능하게 한 이 하위계급 남성의 '취향'은 전지구적 자본주의 하에서 한국이 담당하고 있던 역할과 상응하며 동시에 이 영화들의 전세계적 공통 계급의 '소비'를 가능하게 만들었다.

핵심어: 액션영화, 홍콩영화, 위장합작, 중공업, 전지구적 자본주의, 내셔널 시네마, 이소룡

1. 중공업 시대의 아시아적 공통성

“나는 얼굴이 달아올라서, 철공장 주인의 저택으로 들어가는 골목을 빠져나왔다. 버스길로 나온 나는 바지 주머니 속에 들어 있는 백원짜리 두 장을 믿고 쓸쓸하게 극장으로 향했다. 깡그리 죽어 없애는 홍콩제 검술영화를 보고 나면 아침부터 확 구졌던 스타일을 다시 펼 수가 있겠지 하는 한심스런 생각이었다.”¹⁾

1971년에 발표된 조선작의 데뷔작 『지사총』에 등장하는 이 장면은 한국에서의 홍콩영화 ‘소비’에 관한 전형적인 한 장면을 보여준다(조선작은 영화로 만들어져 당대의 경향이 된 외팔이 창녀 이야기 『영자의 전성시

1) 조선작, 『지사총』, 『성벽』, 서음출판사, 1976, 292쪽

대』(김호선, 1975)의 원작자이기도 하다. 『지사총』은 『영자의 전성시대』의 전사(前史)와 같은 이야기이다) 초등학교 중퇴의 거의 문맹에 가까운 젊은 용접공인 그는 추석인 오늘 아침 철공장 주인집에서 밥을 얻어먹고 식모인 영자에게 영화를 보러 가자고 했다가 퇴짜를 맞았다. ‘학 구졌던 스타일’을 펴기 위해서 그가 생각해낼 수 있었던 것은 홍콩제 검술 영화였다. 아마도 이 사내가 보고자 했던 홍콩제 검술영화는 장철(張徹)의 『13인의 무사 十三太保』일 가능성이 크다. 『13인의 무사』는 1970년 추석 시즌에 개봉해서 크게 히트했다.

이 장면이 흥미로운 이유는 두 가지 때문이다. 첫 번째 이 도시 노동자가 가질 수 있었던 희소한 여가시간에 그가 찾은 곳이 홍콩제 검술영화 상영되는 영화관이었다는 점. 두 번째, 홍콩제 검술영화는 이 젊은 남성의 성적 욕망이 좌절되었을 때 그 대체제가 되었다는 점에서 그러하다. 이 젊은 사내에게 홍콩제 검술영화는 남아도는 시간을 떼우고 팽팽해진 성적 긴장을 해소할 수 있는, ‘기분전환’의 적절한 수단이었다.

이 소설이 쓰여지던 당시, 홍콩영화는 한국영화 시장에 막 도착한 즈음이었다.²⁾ 홍콩영화의 한국에서의 수용을 가늠하게 해주는 이 장면의 전형성은 두 가지 키워드로 설명될 수 있다. 즉, 홍콩 액션영화(1960년대 후반의 무협영화와 1970년대의 쿵푸영화)는 계급과 젠더라는 두 측면에

2) 한홍합작영화가 아닌 홍콩영화로는 최초로 한국에서 극장 공개된 『대취협(大醉俠)』은 흥행에서 ‘예상치 못한 성공’을 거두었다. 이 영화에서 흥행의 가능성을 발견한, 즉 ‘일본 사무라이 영화 냄새’를 맡은 수입업자는 ‘중국어 영화 냄새가 안 나게’ 스파게티 웨스턴 영화의 제목을 본 따 『방랑의 결투』라는 한국어 제목을 달았다. 권용순 채록연구, 『2010년 한국영화사 구출채록연구 시리즈 『생애사』 김성근, 한국영상자료원, 2010, 193쪽. 그러나 호금전(胡金銓)은 『대취협』 이후 곧 쇼브라더스를 떠나 대만으로 갔으며, 이 영화가 거뒀던 한국 시장에서의 ‘무협’의 성공을 이어간 것은 이후 쇼브라더스 무협-무술영화의 가장 대표적인 이름이 될 장철(張徹)이었다. 한국에서 개봉된 호금전의 영화는 『대취협』 한편인데 반해, 장철의 영화는 이후 지속적으로 공개되었다. 1968년에 신필름에서 수입한 장철의 세 편의 영화, 『의리의 사나이 외팔이 獨臂刀』, 『삼인의 협객 邊城三俠』, 『심야의 결투 金燕子』가 연속 개봉되었으며, 세 편 모두 그 해의 흥행영화 베스트10에 들어가는 기록을 세웠다. 『대한신문』 1968.12.21.

서 그 이전의 어떤 영화들보다도 더 엄격한 분할선을 보여주고 있다. 나의 질문은 이렇다. 왜 홍콩영화와 관련된 한국에서의 소비는 이토록 강력한 계급과 젠더의 표식을 남겨놓고 있는가? 더 나아가 종종 위장합작 논란으로 이어진 시장에서의 급격한 영향력의 확대와, 곧 도래할 이소룡 붐과 그에 따른 수많은 아류영화들의 제작에 이르기까지 이 모든 영화들이 견지하게 될 계급적, 젠더적 분할의 조건은 과연 무엇이었는가?

이를 설명하기 위해서는 한국영화 산업의 내부적 변화, 유신체제와 중공업 노선으로 대변되는 1970년대 한국사회의 변동뿐 아니라 세계 자본주의 내에서 이 지역에 부과된 역할이 함께 고려되어야 한다. 이후에 상술하겠지만, 1970년대의 홍콩영화의 수용은 빈번한 위장합작을 동반하였다. 또한 이소룡 붐 속에서 만들어진 무수히 많은 아류영화들은 내셔널리티의 귀속을 애매하게 한 채 동남아시아와 나아가 (비디오와 vod 시장의 활성화 이후로) 전세계에서 소비되었다. 요컨대 이 영화들은 내셔널 시네마의 규정 혹은 범위를 이미 초과하는 상태에서 만들어지고 전파되고 소비되었다. 앞질러서 말하자면 이곳에서의 홍콩 액션영화의 유행이 초래한 위장합작이 제기하는 문제가 언제나 더 넓은 시장을 욕망하는 유동적 자본과 일국영화와 이를 구성해내는 법 사이의 해결되지 않는 갈등을 보여준다면, 전세계적인 이소룡 붐의 여파 속에서 만들어진 국적 불명의 아류 영화들은 영화가 진정한 ‘상품’이 된 순간의 탈국가적-탈지역적인 소비의 형태를 보여준다. 다시 말해 동아시아 반공블럭에서 생산된 하위 남성주체의 영화가 세계적 서브컬처의 주요한 자원으로 거듭나는 과정이야말로 세계문화로서의 영화의 독특할 발생 구조를 보여준다 하겠다.³⁾

이 글에서 추적하고자 하는 것은 다음과 같다. 1970년대 한국에서 홍

3) 이를테면 메간 모리스는 비디오 산업 시대의 ‘direct to tape’ 용 액션영화들의 절대적인 비중을 차지한 ‘동아시아’産 액션영화가 호주영화에 미친 영향과 백인 남성 하위계급들의 수용 방식에 대해 논하고 있다. Meagan Morris, “Transnational Imagination in Action Cinema: Hong Kong and the Making of a Global Popular Culture”, *Inter-Asia Cultural Studies* 5:2, Routledge, 2004, pp.181-199.

콩 액션영화에 대한 계급/젠더적 취향의 구조는 어떤 지역적 맥락 속에서 이루어졌는가? 이 취향은 어떻게 세계 자본주의에서 한국이라는 지역에 부과된 역할과 상응하며 동시에 전세계적 계급적 취향의 공통성을 갖게 되었는가?

2. 1970년대 한국영화와 도시, 계급, 젠더-‘국민영화’의 분화

2-1. 사회구성체의 변화와 아이덴티티 요소의 재배치

1970년을 기점으로 한국영화계에는 본격적인 ‘위장합작’ 논쟁이 시작되었다. (이 논쟁 혹은 사례는 1989년 외화수입 자유화와 함께 없어진다.) 계기가 된 것은 장철의 『철수무정 鐵手無情』(1969)과 『13인의 무사』(1970)였다. 이 영화들은 한국어로 ‘더빙’되어서 한국-홍콩 합작영화로 공개되었다. 영화인협회는 이 영화들을 비롯하여 『아랑곡의 혈투 餓狼谷』(1970, 이 영화는 당시 쇼브라더스 전속감독이었던 정창화의 작품이다), 『아빠는 플레이보이』(마찬가지로 쇼브라더스가 제작한 이 영화의 감독은 이노우에 우메츠구(井上梅次)이다. 당시 한국의 신문광고에는 감독이 왕 흥창으로 표기되어 있다⁴⁾) 등이 ‘위장합작’이라고 당국에 건의서를 제출하였다. 이 건의서를 뒷받침하기 위해서 디테일한 증거 수집이 벌어졌다 (이를테면 이노우에 우메츠구가 찍혀 있는 현장사진 찾기 등). 이 소동의 한 가운데에서 쓰여진 다음의 글은 이후 끊임없이 반복될 ‘위장합작’에 대한 언설의 전형적인 예를 보여준다.

“당국이 위장합작설에 대해 어떤 결단을 내릴지는 알 수 없으나 결론은 자명하다. 합작방법에는 한국쪽에서 기획이나 시나리오만을 제공할 수도 있

4) 『경향신문』 1970.11.5.(광고)

겠고 감독이나 연기자를 제공할 수 있는가하면 제작비를 댈 수도 있어 합작의 한계가 불분명해 보이기도 한다. 그러나 최소한 대등한 입장에 서야 한다. 감독이나 연기자를 동원한 경우에도 대등한 비중을 지녀야 한다. (중략) 합작은 오직 해외 시장개척이나 외화획득, 건전한 문화교류 등을 전제로 해서만 논의될 수 있는 것으로 이 같은 목표에서 벗어난 합작은 비록 그것이 書式에 들어맞는다고 할지라도 바람직한 게 못 된다.”⁵⁾

‘한국배우가 중국식 칼장난이나 하고 있는’⁶⁾ 현실에 대한 개탄에서 시작된 이 식자의 문제의식은 이에 대한 타개책으로 ‘올바른’ 합작의 기준을 제시하기에 이른다. 해외 시장개척, 외화획득, 건전한 문화교류. 비록 박정희가 제시한 시대언설(수출드라이브정책!)과 과도하게 일치하고 있으며, 강력한 국가주의와 공명하는 도덕주의적 언설로 가득 차 있으나(대체 ‘건전한 문화교류’의 기준이란 무엇인가) 이 언급이 흥미로운 이유는 합작과 위장합작 간의 경계의 모호함에 대해서 이미 그가 인식하고 있기 때문이다. 만약 합작이 각국의 개인 혹은 회사 간에 맺어진 계약에 기초해 있는 것이라면, 합작과 위장합작의 경계는 무엇인가? 최악의 경우 (이것이야말로 종종 일어난 일이지만) 이미 완성된 영화의 더빙만을 새로 해서 공개한다고 하더라도 두 회사 간의 계약이 체결되어 있다면, 이를 과연 ‘불법’이라고 볼 수 있는가?⁷⁾ 내가 말하고자 하는 바는, 위장합작이 무엇인가를 논하는데 있어 기준은 어느 정도 자의적일 수밖에 없다는 것이며, 이 자의성이야말로 영화-자본-국가의 관계 속에서 필연적으로 도

5) 『동아일보』 1970.11.14.

6) 위의 신문.

7) 물론 이를 일국의 새로운 법제정을 통해 ‘불법’화 시킬 수는 있다. 이를테면 1971년에 당국은 ‘합작영화 제작조건’을 명문화함으로써 ‘무분별’한 합작을 막으려고 했다. 조건은 다음과 같았다. 외화의 지출을 막기 위해 촬영은 국내에서 할 것, 합작대상자는 제작비의 30퍼센트에 해당하는 1만3천 달러 이상을 출자할 것, 주연배우 중 한 사람은 기성 한국배우가 출연할 것, 조연의 3분의 1 이상이 한국배우일 것. 『동아일보』 1971.2.8.

출될 수밖에 없는 어떤 곤혹을 드러내는 지점이라는 사실이다. 즉, 이 곤궁함 혹은 모호함은 합작이라는 국가단위를 벗어나는 자본의 연결이 일어나는 상황을 다시 내셔널 시네마의 제도와 언설로 포획하려 할 때 발생한다.⁸⁾ 다시 말해 이는 영화 산업에 내재되어 있는 초국가적 자본의 이동과 영화 산물의 일국가적 귀속이라는 문제가 부딪치면서 발생하는 것이다. 이때 위장합작에 대한 국가적 염려가 가 닿을 수 있는 지점이 국가 내의 개개인의 ‘건전한 양식’으로 귀결될 수밖에 없었던 것은 당연한 일이라. 그러나 이 개개인들을 추동시키는 것은 당연한 말이지만 ‘수익’이다. 합작은 위장이든 실제로든, 돈이 되었던 것이다. 그렇다면 이 영화들이 비교적 ‘안정적인’ 수익을 가져다 준 이유는 무엇인가?

1970년대 초중반의 지표들은 영화관객층이 근본적으로 바뀌고 있음을 보여준다. TV의 보급은 중장년층 특히 여성관객의 감소에 결정적인 영향을 미쳤다.⁹⁾ 1960년대의 관객층을 분석하고 있는 이길성에 따르면 1960년대 한국영화의 주된 장르가 멜러드라마가 될 수 있었던 이유는 “여성, 특히 중장년층 여성” 관객에 힘입은 바 크다. 그에 따르면 실제로 영화관객의 성비에 대한 실증적인 데이터를 제시하는 것은 불가능하지만 당시의 기사들을 통한 유추는 가능하다.¹⁰⁾

8) 최근 합작영화 관련 연구를 통해 1970년대 제작된 ‘한홍위장합작영화’의 구체적인 편수까지 밝혀내고 있는 안태근은 위장합작의 두 가지 기준을 제시한다. 첫 번째, ‘사전에 제작된 외국영화의 오리지널 완성품이 있는 경우’와 두 번째, 위의 합작기준(30퍼센트 이상의 투자와 국내촬영, 3명 이상의 한국배우 출연)에 미달하는 경우가 그것이다. 그는 이 기준 위에 1990년까지의 합작영화 204편 중 122편이 위장합작영화라는 결론을 제출한다. 안태근, 『韓國 合作映畫 研究: 위장합작영화를 중심으로』, 한국외대 박사학위논문, 2012. 안태근의 논의는 어디까지를 ‘한국영화’로 포함시킬 것인가를 논하는 데에 있어서는 여전히 의미있는 논의일 수 있다. 그러나 이 결론은 1971년 이후 시행된 ‘당대법’ 상의 기준이라는 단서를 다는 한에 있어서 유의미한 것이다.

9) 1960년대 영화평론가이자 프로듀서로도 활동했던 호현찬은 1960년대 한국영화의 가장 주된 장르였던 멜러드라마의 관객들을 텔레비전의 일일 연속극에 빼앗겼다고 주장하고 있다. 호현찬, 『시나리오』, 『1977년 영화연감』, 영화진흥공사, 1978, 43쪽.

10) 이길성, 『1960, 70년대 상영관의 변화와 관객문화』, 『한국영화사 공부 1960-1979』,

“관객이 30세 이상의 가정주부들이 대부분을 차지하고 또 그 부녀층을 상대로 하는 영화, 비교적 약간 신파조의 영화가 관객을 많이 동원하게 돼서 흥행성적이 좋으니까 흥행에 성공하려면 부녀층을 끌어야 한다는 말이 퍼져가지고 ‘고무신 짝’ 얘기가 나온 것 같아요.”¹¹⁾

이 언급은 1960년대말 한국영화 산업의 쇠퇴를 진단하면서 등장하고 있다. 즉, ‘고무신 관객’의 퇴조야말로 한국영화 부진의 직접적인 원인으로 지목되고 있는 것이다.¹²⁾

이 주요 관객층의 퇴장과 맞물려 새롭게 부상한 관객층은 연령적으로는 겹치지만 계급적으로는 전혀 다른 두 집단, 즉 교육받은 청년집단과 급격한 도시화와 맞물려 발생한 도시 하층계급이었다. 이 점에 있어서 1970년대 서울의 극장문화를 인터뷰와 관련자료들을 통해 조사연구한 한 보고서는 의미심장한 지표와 분석을 보여준다.¹³⁾ 1960년대 말 서울은 급격히 팽창했다. 1965년부터 1970년까지 서울은 2백만이 넘는 인구증가를 보였으며, 1970년 당시 서울은 약 5백4십만의 거대 도시로 성장하였다.¹⁴⁾

한국영상자료원, 2004, 224쪽.

- 11) 박인재, 『좌담회 국산영화의 위기-가정에서 쫓겨난 한국영화』, 『여원』, 1969.7, 189쪽. 이 인식은 1950, 60년대 유행했던 소위 ‘신파영화’의 주요 여배우의 증언과 일치한다. “우리가 사람 많이 들으면은 고무신 관객이라 그래. 엄마들이 많이 왔으니까.”(한국영상자료원 엮음, 『이경희』, 『한국영화를 말한다: 한국영화의 르네상스 1』, 이채, 2005, 256쪽) 이 증언을 하고 있는 자는 한때 ‘눈물의 여왕’이라고 불렸던 여배우 이경희이다.
- 12) 1960년대 영화를 분석하는 데에 있어서 이들 관객층의 존재야말로 결정적인 요소가 될 것이다. 이를 테면 고부갈등과 처첩갈등을 주된 갈등으로 하는 가족 멜로드라마로서의 신상옥의 일련의 사극들(대표적으로 『연산군』 시리즈)은 바로 이러한 관객층을 기반으로 만들어진 것이다. 한편, 중장년층 여성관객의 퇴장은 1950년대말 마찬가지로 TV보급의 여파 속에서 일본이 처해진 상황과 유사하다. 흥미로운 것은 TV에 이들 관객층을 빼앗긴 시점이 각 지역에서 영화가 ‘국민문화’로서의 지위를 상실하게 되는 시점과 맞물려 있다는 점이다.
- 13) 이길성·이호걸·이우석 『1970년대 서울의 극장산업 및 극장문화 연구』, 영화진흥위원회, 2004.
- 14) 1965년에서 1970년까지 지방에서 서울로의 순이동량은 1960년에서 1965년까지의

이러한 폭증된 인구를 수용하기 위해서는 대규모의 도시계획이 필요했고, 그 결과 새로이 부심과 외곽지역이 탄생하였다. 남대문과 동대문, 서대문, 북대문 등 사대문 안을 도심으로, 서울 외곽지역을 20개의 생활권으로 분할했던 1966년의 도시계획안과 여기에 7개의 부도심을 설정, 중심지역을 분산시키고자 했던 1970년의 수정안은 이후 (현재까지 지속되는) 서울의 모습을 상당부분 결정지었다.¹⁵⁾ 농촌에서 도시로의 노동력의 급격한 유입과 이에 따른 서울의 개편은 기존의 도심 내 개봉관 중심의 극장문화를 전면 개편하도록 만들었다. 1970년 이후 부심 및 주변부 지역의 재개봉관의 숫자는 빠른 증가추세를 보였다.

2-2. 도시남성하위주체, 공유하는 관객

도시 인구의 변화와 재구조화는 1970년대 한국영화의 주된 경향을 만들어내는 기반이 되었다. 즉, 당시 급부상한 청년문화로부터 자양분을 끌고 들어온 청춘영화, 시골에서 상경한 여성이 결국 술집종업원이 되는 파란만장한 여정을 그린 호스티스물, 10대 소년소녀들의 학교생활과 연애의 추억담인 하이틴물, 그리고 무엇보다 홍콩 무협-무술영화의 지대한 영향 속에서 만들어진 일련의 권력영화와 깡패영화로 이루어진 액션영화라는 네 가지 경향은 이러한 도시 인구 재편과 관객층의 변화에서 비롯되었다.¹⁶⁾

이 영화들의 소비는 각 지역의 특성에 따라 나뉘어졌다. 1970년대 서울 변두리 지역의 영화배급업에 종사했던 자의 증언에 따르면 영등포와

2.5배에 이르는 249만2천명이었다. 이는 같은 기간 서울의 인구성장률의 74퍼센트를 차지하는 숫자였으며, 당시 대한민국 인구의 17.5퍼센트에 해당되는 것이었다. 서울육백년사 <http://seoul600.seoul.go.kr/seoul-history/sidaesa/txt/8-4-1-2-2.html>
 15) 1970년의 서울의 인구는 1966년 도시계획안 설립 당시의 예상안에서 1985년에 달성될 인구수였다. 급격한 인구증가와 도시계획의 변천에 대해서는 서울육백년사, <http://seoul600.seoul.go.kr/seoul-history/sidaesa/txt/8-5-3-1-3.html>

16) 이길성·이호걸·이우석, 앞의 책, 78-89쪽.

청량리 지역은 액션이, 명동과 종로 지역은 멜로가 강세를 보였다.¹⁷⁾ 이 지역들은 각각 노동과 연애를 상징하는 지역들이었다. 또한 개봉관이 외화 위주였다면, 재개봉관은 지역의 리터러시를 고려한 ‘자막 없는 영화’를 선호하였다. 재개봉관에서 흥행사이클이 높은 장르는 액션이었으며, 가장 흥행사이클이 낮은 장르는 하이틴영화였다.¹⁸⁾ 도시 하위계층 여성들은 70년대식 멜러드라마인 호스티스 영화에 반응했다. 이 장르의 대표작은 1970년대 중반 거의 사회적 신드롬이라고 할만한 반응을 불러일으킨 영화 『영자의 전성시대』였다. 이 영화는 시골에서 올라와 식모, 여공, 버스 차장을 거쳐 외팔이 창녀로 전락하는 여자의 이야기를 그렸다.¹⁹⁾ 다시 말해 “독신남녀, 젊은이, 학생(고교생, 대학생), 비즈니스 걸, 호스티스, 공원, 뒷거리의 청년”²⁰⁾들로 묘사되는 이 젊어진 관객층은 계급과 성별에 따른 각각의 장르 선호도가 달랐다. 이 지역별, 세대별, 계급별 관객분포와 선호 장르의 배치는 도시의 구획과 상당부분 연관되어 있었다.

요컨대 장르-관객-사회적 공간 및 산업, 계급 재편과 관련하여 위와 같은 사실들이 보여주는 것은 다음과 같은 세 가지이다. 첫 번째, 국민문화에서 계급, 젠더, 세대적으로 분할된 영화 시장으로의 전이. 1970년대의 한국영화의 주요 장르들은 각각 특정 소구층을 염두에 두고 있었다. 하길종과 이상호의 영화로 대표되는 청춘영화가 대학생들에게 인기가 있었다면, 연소자 관람가의 하이틴물은 중고등학생에게 인기가 있었다. 호

17) 김형중 인터뷰, 앞의 책, 120쪽.

18) “이처럼 하이틴영화들이 개봉관의 흥행과 재개봉관의 흥행에서 많은 차이를 보이는 것은 하위계층집단이 주류를 이루고 있었던 재개봉관 관객들이 고등학생들의 일상사를 코믹하게 다룬 하이틴 영화에서는 공감할만한 요소들을 별로 발견할 수 없었던 사실에서 기인하는 것이었다.” 앞의 책, 99쪽.

19) 1960-70년대 여공들에 관한 담론과 생활사를 중심으로 한 연구를 수행한 김원에 따르면 1960-70년대 여공들이 매매춘이나 서비스업에 종사하는 일은 결코 드문 일이 아니었다. “여공들은 자신의 자화상이던 영화 『영자의 전성시대』를 보면서 눈물을 짓곤 했다.” 이들의 ‘자화상’과 같은 영화이기도 하였다. 김원, 『여공 1970』 이매진, 2006, 597쪽.

20) 정용탁, 『1977년도판 한국영화연감』, 영화진흥공사, 1978, 58쪽.

스티스물이 하위계층의 젊은 여성들에게 어필할 수 있었다면, 압도적인 홍콩식 권력영화를 포함한 액션영화는 하위계층의 젊은 남성들에게 어필하였다. 이 세 그룹은 모두 새롭게 출현한 도시의 풍경과 관련되어 있다. 물론 실제 관람에서 얼마나 이러한 분할이 이루어졌는지에 대해서는 보다 실증적인 분석이 필요하다. 당연한 말이지만 대중영화는 계층과 성별을 넘는 더 많은 관객을 요구하고, 어떤 경향은 종종 섞여서 제시되기도 하였으며(이를테면 청춘영화와 호스티스 영화), 호스티스 영화는 멜로드라마의 문법을 따르지만 또한 남성관객에게 어필하는 관음증의 구사에 충실하였다. 그러나 1960년대 영화와 비교했을 때, 1970년대의 영화들이 이른바 ‘국민문화’적인 공통분모의 모색으로부터 벗어나 있었던 것만은 명백해 보인다.

두 번째, 도시 재편에 따른 지역별 극장의 역할분담. 개봉관과 재개봉관이라는 위계화된 극장은 계층별로 나뉘어져 있었다. 실제로 1960년대 말 서울로 이주한 한 택시기사(그는 당시 중국집 배달부로 일했다)에 따르면 돈도 없었고 시간도 없었기에 2편 동시상영을 해주는 가까운 동네의 재개봉관을 주로 이용했다고 증언하고 있다.²¹⁾

세 번째, 경공업에서 중공업으로의 산업 재편에 따른 경험 및 인구분포의 영화 내적 기입. 1970년대의 주요 장르들 중 도시 하층계급과 관련 있는 두 장르, 호스티스 영화와 액션영화는 당시의 한국의 산업화 양상과 긴밀하게 관련되어 있다. 1960년대 중반 이후의 경공업 중심 산업이 불러온 대규모의 젊은 여성들의 이농현상이 호스티스 영화의 내러티브의 원천이 되었다면, 1970년대의 중공업 산업으로의 이동은 남성중심의 ‘액션영화’의 활성화와 관련지어 이야기될 수 있다. 이를 다시 한 번 극장별 계층의 위계라는 맥락 위에서 보자면 재개봉관의 액션영화 편향은 이 공간

21) “1960년대 말에 서울에 올라와 서대문에 있는 중국집에서 일하던 나로서는 개봉관에 갈 여유가 없었다. 돈이 없었기 때문에 가격이 싸고 한번에 2편을 볼 수 있는 극장들에 주로 갔다. 서대문에 있는 대흥이나 만리동에 있는 봉래와 같은 극장들을 주로 이용하였다.” 박운재 인터뷰, 이길성·이호걸·이우석, 앞의 책, 88쪽.

이 계급뿐 아니라 성별로도 구획지어진 공간이라는 사실을 알려준다. 1970년대 재개봉관에 관한 신문기사에서 가장 빈번한 내용은 이 공간의 위생과 폭력 범죄에 관한 것이었다. 재개봉관에 쏟아졌던 가장 큰 비난은 이 장소가 비행청소년들의 온상지라는 것이다. 이 장소는 정기적으로 사회정화 운동의 차원에서 규제와 단속의 대상이 되었다. 한마디로 이 ‘불결한’ 공간은 계층적으로 또 성적으로 비교적 단일한 집단, 도시 하위 남성계층에게 친숙한 장소였다.²²⁾

위와 같은 사실들은 왜 「철수무정」과 「13인의 무사」와 같은 영화가(그리고 이후 수없이 만들어질 그 수많은 한국어 더빙의 홍콩 혹은 대만산 영화들) 한국어 더빙으로 보여질 수밖에 없었는가에 관한 또 하나의 이유를 보여준다. 그러니까 이 영화들은 외화 쿼터제에 맞춰 한국영화로 카운트되기 위한 ‘합작’의 외피를 두르는 것도 중요했지만, 이 영화들의 소구층에게 어필하기 위해서도 한국어가 들리는 영화가 되어야 했다. 즉, 이 영화들의 관객들은 자막을 읽는 수고로움을 기꺼워하지 않았다. 어쨌든 1970년대 내내 이 공간에서 가장 은성했던 영화, 이른바 ‘한중합작영화’가 홍콩영화의 장르 변동과 매우 밀접히 관련되어 있었던 것은 당연한 것일 게다.²³⁾

홍콩영화는 1970년을 기점으로 빠르게 무협에서 쿵푸(功夫)로 옮겨가고 있었다.²⁴⁾ 처음으로 주목할만한 성과를 이룬 것은 「의리의 사나이 외

22) 『경향신문』 1977.3.28

23) 일례로 영화연감이 작성된 1977년과 1978년의 경우, 「알개전」(석래명)을 기점으로 하이틴영화가 유행했던 1977년 4만 명 이상의 관객을 동원했던 한국영화 서른 편 중 10편이 하이틴 영화였으며, 10편이 합작무술영화였다.(『1977년도판 한국영화연감』, 36쪽) 「겨울여자」(김호선)의 성공으로 호스티스물이 주류를 이루었던 1978년의 경우, 총 한국영화 제작편수 114편 중 31편이 합작영화였으며, 이 중 10편이 5만 명 이상의 관객을 동원하였다.(『1978년도판 한국영화연감』, 46-49쪽) 이 사실은 한국영화의 주류 흥행 장르의 변동과 상관없이 합작무술영화는 1970년대의 가장 꾸준한 인기 장르였다는 사실을 보여준다.

24) 쿵푸영화는 1960년대 중반 쇼브라더스를 중심으로 이루어진 ‘신파무협편’(이전의 구파무협편에 대한 대응명칭)의 직접적인 산물이다. 호금전의 「대취첩」(1966)과 장철의 「독비도」(1967)로 대표되는 신파무협편은 동남아시아 전역에 배급라인을

팔이」(장철, 1967)의 스타 왕우(王羽)가 직접 아이디어를 내고 감독을 맡은 「용호의 결투 龍虎鬥」(1970)였다. 칼을 버린 왕우는 맨손으로 가라테 고수에 맞서 복수를 완성한다. 이 영화는 곧 쿵푸영화라는 명칭을 얻게 될 이 장르의 영화에서 끊임없이 반복될 서사를 모두 선취하고 있다. 스티븐 테오의 간명한 정리에 따르면 “이 이야기의 전형은 일본과 중국 무술의 고전적인 대치이다. 단독인 영웅은 무리와 대결한다. 이 영웅을 이끄는 것은 복수의 모티브인데, 그는 또한 강렬한 민족주의적 감정에 사로잡혀 있다.”²⁵⁾ 「용호의 결투」는 홍콩에서만 2백만 달러(홍콩달러) 이상의 흥행수입을 올렸으며, 이후의 홍콩영화의 지형을 바꿔놓았다.

무협영화에 이은 쿵푸영화들의 상업적인 성공은 홍콩 사회의 사회적, 인구적, 산업적 변동과 연동되어 있었다. 전후에 태어난 젊은 관객들이 홍콩영화의 가장 주된 관객층으로 부상했는데, 텔레비전의 빠른 보급은 관객층의 변화에 영향을 미쳤다. 홍콩의 산업은 빠르게 발달해갔고 그 과정에서 대규모의 도시 노동자 계층을 만들어내었다.²⁶⁾

1971년 「권격 拳擊」으로 칼이 아닌 맨몸의 싸움으로 옮겨간 장철은 자신이 만든 이전의 무협영화의 스타일과 주제를 고스란히 반복한 「마영정 馬永貞」(1972)을 통해 쿵푸영화와 무협영화 사이의 일관성을 과시하였

형성하고 있었던 대규모 화교자본 엔터테인먼트 회사 쇼브라더스의 위대한 글로벌라이제이션 전략의 산물이었다. 1965년 쇼브라더스는 ‘무협신세기’를 선언했으며, 이후 만들어진 일련의 ‘신과무협편’은 동남아시아 전역에서 놀라운 성공을 거뒀었다. 한편, 이 무협영화들은 1970년대 초반 새로운 스타들의 등장 및 홍콩 내 영화산업 구조의 재조정과 맞물려, 쿵푸영화로 옮겨갔다. 1960년대 쇼브라더스의 문화민족주의와 맞물려 있는 글로벌라이제이션과 모더니제이션 전략에 대한 매우 설득력있는 논의로 다음을 참조. Poshek Fu, “The Shaw Brothers Diasporic Cinema”, *China Forever*, edited by Poshek Fu, University of Illinois, 2008, pp.2-10.

- 25) Stephen Teo, *Hong Kong Cinema: The Extra Dimensions*, British Film Institute, 1997, p.104.
- 26) 홍콩영화와 산업적, 인구적 변동 사이의 관계에 대해서는 다음을 참조. Teresa Ma, “Chronicles of Change:1960s-1980s”, *Changes in Hong Kong Society Through Cinema*, Hong Kong Urban Council, 1988.

다. 쇼브라더스의 전속이었던 한국인 감독 정창화는 「죽음의 다섯 손가락 天下第一拳」(1972)으로 쇼브라더스 영화 최초의 북미 박스오피스 진입이라는 기록을 세웠다. 같은 시기 1960년대 쇼브라더스의 2인자였던 레이몬드 초우가 1970년에 세운 영화사 골든하베스트는 이소룡(李小龍)의 「당산대형 唐山大兄」, 「정무문 精武門」, 「맹룡과강 猛龍過江」으로 단숨에 쇼브라더스를 앞질렀다. 이 영화들은 차례로 홍콩 박스오피스 신기록을 갱신해갔으며, 전세계적인 붐을 불러일으켰다. 1973년 홍콩-미국 합작의 「용쟁호투」를 마지막으로 이소룡이 죽었다. 그리고 전설이 시작되었다.

3. 트랜스/내셔널 아시아 액션영화

3-1. 이소룡, 오리지널과 아류, 증식의 역사

“국제적이고 상호적인 경쟁에서 이기기 위한 무기로써 이소룡의 몸의 전시는 중국, 아시아, 제3세계에서 패배자들의 승리로서 다양하게 찬양되어 왔다. 그것은 또한 각각의 역사에 따라 서로 다른 남성성의 모델과 몸에 대한 이상 내에서 이해되어 왔다.”²⁷⁾

이소룡에 관한 비평사를 추적하면서 크리스 베리는 연구자의 위치에 따라 그의 이미지가 두 개의 ‘별개’의 맥락 속에서 독해되어왔다고 주장한다. 성글게 말하자면 이소룡은 비서구권의 포스트콜로니얼리즘의 관점과 인종적·계급적 마이너리티의 관점에서 독해되거나, 퀴어 또는 이와 친밀한 페미니즘의 관점에서 독해되었다. 이 중화권 최초의 국제 스타가 남긴 네 편의 영화를 어떤 일관성 속에서 파악한다는 것은 쉽지 않은 일

27) 크리스 베리, 「스타의 횡단: 초국적 프레임에서 본 이소룡의 몸 혹은 중화주의적 남성성」(김은주 역), 김소영 편, 『트랜스: 아시아 영상문화』, 현실문화연구, 2006, 368쪽.

이다. 무엇보다 이 영화들은 홍콩, 아시아, 나아가 할리우드를 포함한 서구 시장 전반을 대상으로 한 서로 다른 욕망이 낳은 전략과 기획의 산물이었다는 점에서 그러하다. 홍콩의 골든하베스트, 이소룡 자신의 제작사인 콩코드 픽처스, 할리우드의 워너브러더스(마지막 영화 『용쟁호투』는 미국 감독 로버트 클라우즈가 연출했으며, 워너브러더스가 국제 배급을 맡았다)가 이런저런 방식으로 관여한 이 네 편의 영화는 이미 초국적 시장에 대한 고려 위에 만들어졌으며, 그 속에 새겨진 ‘인종적이며 민족적인 동맹의 광범위함’²⁸⁾은 이 영화들을 일관된 서명이라는 작가주의적 분석틀로 포착하는 것을 불가능하게 만들뿐더러 작가주의와 깊은 친연성을 지니고 있는 내셔널 시네마적 어휘로부터도 멀어지게 만든다.

그런데, 그럼에도 불구하고 이 영화들은 이소룡이라는 강력한 페르소나 위에서 하나로 엮이며, 미국과 홍콩을 오간 이소룡 자신의 경험 위에서 반추가능하다. 공장주와 싸우는 이주노동자(『당산대형』), 스승의 복수를 위해 일본인과 맞서는 수제자(『정무문』), 로마에 도착한 동양인 촌뜨기(『맹룡과강』), 소림권법을 익힌 국제경찰(『용쟁호투』)에 관한 이 서로 다른 네 개의 이야기는 민족과 계급, 인종이라는 세 가지 성좌 위에서 펼쳐진다. 그리고 이 성좌가 펼쳐지는 장소는 이소룡이라는 유려하고 아크로바틱한 근육질의 육체이다. 이소룡 사후의 수많은 아류작들이 그의 영화뿐 아니라 ‘그’ 자체를 모방하고자 한 것은 당연한 것처럼 보인다. 왜냐하면 이 독특한 신체야말로 ‘패배자의 승리’라는 내러티브가 무한반복될 수 있는 장소이기 때문이다. 지금부터 내가 이야기하고자 하는 것은 바로 이 이소룡이라는 신체를 모방하는 영화들에 관한 것이다. 이 영화들은 ‘웰메이드’와는 거리가 멀지만 마찬가지로 초국적인 시장을 겨냥해서 만들어졌으며, 도시 변두리의 재개봉관이라는 매우 한정적이고 또한 공통적인 장소에서 상영되었다.

한국에서 이소룡붐은 그의 죽음 직후인 7월 『정무문』의 공개와 함께

28) 크리스 배리, 앞의 글, 371쪽.

시작되었다. 이 영화는 ‘이상과열(異常過熱)’²⁹⁾이라고 불리는 흥분을 불러일으켰다. 『정무문』이 이소룡 영화 중 가장 노골적인 민족주의적, 반인종주의적 텍스트라는 점을 상기한다면 이 영화가 한국에서 거둔 놀라운 성공은 일견 당연해 보인다. 영화 속 적의 얼굴은 익숙하다 못해 ‘민족적’ 공분을 자아내기에 충분한 것이었고, 민족무예를 통해 복수를 가한다는 설정은 내셔널리즘이라는 정동을 극대화시키기에 효과적이었다.

1908년 상하이의 일본 조계지역을 배경으로, 스승을 죽인 일본인 가라데 도장에 대한 이소룡의 복수를 그린 『정무문』은 그의 영화 중에서도 가장 민족주의적이고 반인종주의적인 텍스트이다. 정무문의 스승을 독살한 후, 일본 도장은 ‘동아병부(東亞病夫)’라고 쓰인 액자를 보낸다. 시대 공기를 압축하듯이 공원에는 ‘개나 중국인 출입금지’라는 안내문이 붙어 있다. 이소룡은 말 그대로 이 액자와 안내문을 단숨에 부숴버린다. 이 영화에서 가장 인상적인, 그리고 가장 많이 회자되는 장면은 이 영화의 마지막 장면일 것이다. 모든 복수를 마친 뒤 이소룡은 정무문을 위해서 경찰에 자수하기로 한다. 문 앞에는 경찰들이 총을 겨누고 있다. 걸어나오던 이소룡은 이들과 카메라를 향해 덤벼든다. 그의 독특한 기합소리와 경찰의 총소리가 연이어 들리고, 뛰어오른 이소룡의 프리즈 프레임에서 영화는 끝난다. 이 마지막 장면이 그토록 강렬한 이유는 소리와 화면이 전달하는 메시지의 불일치에 있다. 화면 바깥에서 총소리가 들리지만, 마치 비상하듯 반쯤 뛰어오른 그의 몸은 그대로 정지한다. 이 장면은 성공의 정점에서 34세의 나이에 죽은 이 스타의 전설을 예감적으로 이미지화한 것 같다.

한국에서 이소룡의 죽음과 함께 도착한 이 프리즈 프레임의 효과는 강력했을 것이다. 이미 죽은 자의 몸은 이 영화적 장치 속에서 영원한 도약 상태로 ‘현존’한다. 1973년과 74년 사이에 그의 모든 영화가 개봉했다. 우연히도 이 시기는 박정희의 유신체제가 시작되고 경공업 중심에서 중화

29) 『동아일보』 1973.12.17. 『정무문』은 당시 32만 명의 관객을 동원하였다.

학 공업 중심으로의 산업 재편이 이루어지던 때와 맞물려 있었다. 1971년 경부고속도로 개통에 이어 같은 대일본청구권 자금으로 만들어진 포항제철은 1973년 첫 성과를 내었으며,³⁰⁾ 같은 해 현대중공업, 대우중공업의 모태가 될 조선기계제작소, 1974년의 삼성중공업 등 정부의 적극적인 지원 속에서 한국의 대표적인 재벌들의 중공업 산업으로의 진출이 시작되었다. 바로 이 시기 이 단단하고 매끈한 근육질의 몸에 소년들과 청년들은 경외를 바쳤다.

「정무문」이 이 구식민지 국가의 남성들에게 구제국 일본에 대한 승리의 쾌감을 안겨주었다면, 「당산대형」의 공장주와 싸우는 이주노동자 이소룡의 투쟁이 도시 주변부 거류민들에게 주었을 열광을 짐작하는 것은 그리 어려운 일이 아니다. 혹은 로마에 도착한 동양인 청년 이소룡에게 쏟아지는 중년의 백인 여자의 시선으로부터 시작함으로써 반인종주의적 독해를 노골적으로 권유하고 있는 「맹룡과강」에서 미국 배우 척 노리스와 벌이는 대결과 최종 승리는 미국 패권하의 냉전 아시아에서 위축되어 있던 동양인 남자들로 하여금 짜릿한 대리만족의 쾌감을 선사했을 것임에 틀림없다.

곧 이 열기는 한국영화의 어떤 장르를 근본적으로 바꾸어놓게 되는데, 이 영화들은 태권도 영화라고도 불리고, 홍콩식으로 권격영화라고도 불렸다. 간단히 말해 맨몸의 주먹과 발을 쓰는 격투씬을 중심으로 구성된 이 영화들은 기존의 한국 내 흥행 장르영화들과 결합된 형태로 혹은 매우 빈번하게 홍콩 혹은 대만산 영화의 더빙버전으로서의 위장 ‘한국영화’

30) 포항제철(현 포스코) 설립과 대일청구권 자금의 활용에 대해서는 다음을 참조. 정대훈, 「대일청구권자금의 도입과 포항제철의 건설」, 한양대 석사학위논문, 2011. 이 자금의 전용은 2000년대 이후에도 계속해서 문제가 되었다. 2006년 징용피해자들이 포스코를 상대로 “청구권 자금을 포스코를 설립하는 데 사용해 일제 피해자들에게 귀속되는 것을 방해했다”며 포스코 쪽에 1인당 100만원씩 위자료를 지급하라는 소송을 냈다. 이 소송은 원고 패소로 판결났다. 그러나 당시 법원은 대일청구권 자금을 받은 기업의 사회적 책임을 명시적으로 밝힘으로써, 이 문제에 대한 기업의 사회적·윤리적 책임 문제가 공론화되는 계기가 되었다. 「대일청구권 쓴 기업들, 징용피해 지원은 ‘나몰라라」, 『한겨레』, 2012.5.30.

의 형태로 공개되었다.

첫 번째 등장한 것은 1960년대 한국영화의 중요한 액션 장르영화였던 식민지 시대 만주를 배경으로 한 ‘만주물’의 ‘권격’버전, 혹은 국제적인 갱조직(종종 공산주의 세력이 배후로 있는 간첩단이었음이 밝혀진다)과의 대결을 그린 변용된 스파이 영화였다. 배경은 만주, 홍콩, 일본, 여타의 동남아시아의 어떤 지역이 되었으며, 그곳에서 시대도 배경도 불분명한 차림새를 한 남자들이 때로는 가라데의 고수들과, 때로는 북괴 공작원과, 때로는 결탁해 있는 이 둘 모두와 맞서 싸운다. 말하자면 이들 영화의 적들은 매우 자국적인 것이었으나(일본인, 공산주의자, 혹은 일본인과 야합한 공산주의자), 무국적인 ‘패션’과 배경은 이 영화들의 국제적인 수용을 가능케 해주는 것들이었다. 이 영화들은 엄청난 속도로, 마구잡이로, 때로는 뻔뻔스러울 정도의 베끼기와 짜깁기로 만들어졌다.

1974년 한해 동안 이두용은 재미교포 출신의 신인 배우 차리셀(본명 한용철)을 기용해 소위 ‘태권도’ 영화라고 불려질 영화 여섯 편을 만들었다. 「용호대련」을 시작으로 「죽음의 다리」, 「돌아온 외다리」, 「분노의 왼발」, 「속 돌아온 외다리」, 「배신자」(이두용에 따르면 「배신자」는 앞의 다섯편의 영화 필름의 ‘재편집’으로 만들어졌다)에 이르기까지 거의 한 두 달 간격으로 완성된 이 영화들이 왜 이토록 발빠르게 만들어져야 했는지의 이유는 자명하다. 이 영화들은 이소룡 영화에 대한 열기를 재빨리 자국영화 시장 내로 전환시키기 위한 대응물이었다. 이 영화들은 모두 식민지 시대 만주를 배경으로 한 일본군 혹은 일본군과 연결되어 있는 일본 야쿠자와의 싸움을 그린 이른바 ‘만주 웨스턴’의 내러티브를 고스란히 끌어들이는 것이다.(「돌아온 외다리」는 후기 ‘만주물’ 영화로 말해질 수 있을 임권택의 1970년 영화 「애꾸눈 박」의 내러티브를 그대로 답습하고 있다.)

차리 셀에 이어 바비 김(본명 김웅경)이 도착했다. 이소룡의 미국 친구로 대대적으로 소개된 그는 콧수염과 가죽잠바와 오토바이 등의 소도구로 70년대 한국 청년문화의 남성 패션 코드(더 정확히는 미국 문화의 한국화 버전)를 공유하면서 보다 강한 남성성으로 어필하였다. 바비김의 등

장은 차리셀의 인기에 대적하기 위한 영화사들 간의 경쟁에서 비롯되었음이 분명하다. 따라서 바비킴의 영화³¹⁾는 이두용의 ‘태권’영화들과 차별화될 필요가 있었다. 시공간은 현재, 홍콩. 국제간첩물에 가까운 이 형태의 영화들에서 바비킴은 종종 국적을 알 수 없는 자로 등장한다. 결국 한국인임이 밝혀지지만, 그럼에도 이 모호함은 이후 끊임없이 등장할 수많은 이소룡 아류작들의 국적에 관계된 모호함을 선취하고 있는 것이었다. 그에 대한 당시 한 신문의 보도. “이소룡과 함께 태권도 보급에 힘써 온 한편 미공군사관학교 태권도 사범으로 있던 바비킴은 당초 영화에는 관심이 없었으나 이소룡이 사망한 뒤 미국 쪽에서 그를 이소룡의 후계자로 내세우려들자 기왕 태권도 영화에 출연할 바에야 한국영화에서 활약할 생각으로 귀국한 것이다.”³²⁾ 이 기사의 진위 여부와는 별도로 미국식 이름을 달고, 미국에서 온 이 새로운 스타들의 등장이 ‘트랜스 내셔널’한 애국적 열기와 접속되어 있었다는 점만은 지적해두자.

그리고 수많은 ‘비슷한’ 이름들이 동시다발적으로 등장했다. Bruce Li (何宗道), Bruce Le(呂小龍), Bruce Leung(梁小龍) Dragon Lee(巨龍), 신일룡(申一龍), 왕호(Casanova Wang), Alex Lee 기타 등등. 이들이 출연한 영화들의 대부분은 (위장합작을 포함한) 한국-홍콩, 한국-대만의 합작으로 만들어졌으며, 그때 대상이 되었던 시장은 한국, 대만, 홍콩 그리고 동남아시아 전역이었다. 종종 실제로, 혹은 언설의 차원에서 태권도라는 지역적 귀속 전략이 작동했지만, 그 작용 범위는 자국 내로 한정되어 있었다. 태권도는 국제적으로는 발차기로 수렴되었으며, 개별 동작들의 ‘유니크함’ 정도로 인지되었다. 이 영화들은 시장의 요구에 부응하기 위해서라도, 표상의 차원에서 드러나는 여타의 국가적 아이덴티티를 지을 필요가 있었다. 현대적 의장은 무술의 원천을 지웠다. 아니 더 정확히 말하자면 이 원천 자체가 과연 지역적 전통과 얼마나 관계 있는가부터가

31) 이 영화들은 대부분 박우상이 감독했고, 그는 이후 미국에서 「마이애미 커넥션」, 「나를 보라 아메리카」 등 비디오용 ‘액션영화’를 찍었다.

32) 『동아일보』 1974.11.23.

의심스러운 것이다.

“또 하나 뚜렷한 작품경향을 이루고 있는 것이 소위 한중합작무협영화이다. 지난 한 해에 18편이나 개봉되었다. 그러나 이러한 합작무협영화는 대개가 저급한 오락활극이다. 뿐만 아니라 또한 대개가 중국무술배우나 연출에 얽혀서 말하자면 국적불명의 무술영화가 되어 있다. 그 작품의 배경이나 인물이 모두 황당무계한데도 만화 같은 활극적인 재미가 관객의 스트레스 해소에 도움이 되는 것 같다.”³³⁾

실제로 이 이국적 이름들의 몇몇은 이미 한국인이 아니었다. 누군가는 대만 출신이었으며(呂小龍), 누군가는 홍콩 출신이었다(何宗道). 그러나 그가 Bruce Li이거나 Bruce Le거나 Bruce Leung이거나 Dragon Lee일 때, 그의 국적을 묻는 것은 무의미하다. 이소룡의 아류로서 이 이름들은 이미 국제적인 유통망 속에서 소비되었으며, ‘소비자’들은 이들의 국적에 거의 무관심했다.

3-2. 제임스 본드적 신체와 이소룡적 신체

아마도 이 이름들 속에서 가장 극적인 스토리는 당룡(唐龍 Tang Lung, 이 이름은 『맹룡과강』에서 이소룡이 분했던 역의 이름이기도 하다)이라고 불리웠던 한 남자의 이야기가 될 것이다. 본명 김태정(金泰靖). 부산 출신의 그는 우연히 『정무문』을 보았고, 이소룡과 같은 배우가 되기 위해 서울로 올라왔다. 다시 한 번 강조하지만 배우가 아니라 ‘이소룡과 같은 배우’야말로 그의 꿈이었다. 그 스스로 고백하건데 동시상영관은 ‘이소룡과 같은 배우’가 되기 위한 수업의 장소였다. 아침부터 밤까지 똑 같은 영화를 보고, 그는 영화 속의 모든 동작을 따라했다. 당시 골든하

33) 이영일, 『1977년도판 한국영화연감』, 40쪽.

베스트와 워너브러더스는 이소룡의 죽음으로 중단된 영화의 이소룡 대역을 찾고 있었다. 이소룡의 마지막 영화의 ‘대역’이란 이소룡에게 매료된 수많은 아시아의 젊은 남자들의 꿈이었다. 김태정은 바로 이 영화 『사망유희 死亡遊戲』의 대역으로 발탁되었다(이 영화에서 또 한 명의 이소룡 대역은 80년대 홍콩영화의 중요한 스타 중 하나가 될 원표(元彪)였다). 당룡 김태정의 짧은 필모그래피는 이소룡의 대역에서 시작해서 그의 ‘유령’ 역할로 끝났다.³⁴⁾ 『사망유희』 이후 다시 한번 이소룡이 남긴 필름 푸티지(footage)를 사용한 영화 『사망탑』(1980)에서 이소룡의 동생으로 분한 그는 장 클로드 반담이 출연한 『특명 어벤저 No Retreat, No Surrender』(1985)에서 이소룡의 유령 역을 맡은 것을 끝으로 ‘세계’ 영화계를 떠났다.

단 한 번도 부산을 벗어나본 적이 없는 사내, 단 한 마디의 중국어도 하지 못했던 일용 노동자가 비록 한 순간이나마 꿈꾸었던 바로 그 육체로 화하는 이 픽션 같은 실화³⁵⁾에서 그가 꿈을 꿀 수 있었던 장소는 동시상영관이다. 부산 변두리의 혹은 서울 변두리의 이 낡은 극장들은 더 이상 종족공간³⁶⁾적인 장소가 아니라, 계급과 젠더와 인종이 재분할되어 결합하는 장소였다. 홍콩과 한국과 일본과 필리핀과 그 외 여타의 수많은 서로 다른 지역의, 그러나 낡고 오래된 의자가 있고 한 번에 두 편 혹은

34) 이 국제적인 스타를 꿈꾸었던 인물이 마지막으로 준비했던 프로젝트는 한국, 일본, 홍콩, 미국 합작의 『야쿠자』라는 영화였다. 김태정 인터뷰, 『무비스트』, 2009.6.

35) 최근 한국에서 출간된 한 ‘이소룡 세대’의 소설은 결국 이소룡이 될 수 없었던 자의 이야기를 다루고 있다. 천평관의 소설 『나의 삼촌 브루스 리』(예담, 2012)는 동시상영관에서 이소룡을 꿈꾸었던 수많은 아류들에게 바치는 송가이다. 이 소설에서 중국집 배달부인 주인공은 우여곡절 끝에 홍콩으로 가는 밀항선에 몸을 싣지만 배는 난파당하고, 그는 같은 꿈을 타고 이 배를 탔던 수많은 이소룡 지망자들과 함께 무인도에 도착한다.

36) 이 개념은 이승희의 『조선극장의 스캔들과 극장의 정치경제학』, 『대동문화연구』 72집, 2010, 117-159쪽에서 빌려왔다. 식민지 조선의 극장을 분석한 이 글에서 이승희는 일본인 거주지역과 조선인 거주지역으로 분리된 영역에 위치해 있는 극장 공간이야말로 종족적 공통성을 강하게 느낄 수 있는 장소이며, 지배자에 대한 저항이 촉발될 수 있는 장소라고 주장하고 있다.

세 편을 볼 수 있다는 점에서 유사한 이 장소들에서 유사한 열망이 피어난다. 동시상영관은 부산에서 홍콩까지의 거리를 단숨에 압축시키는 장소였다.

“로저 무어가 나오는 ‘007’ 영화를 보면 우리가 집에 가서 흉내를 내겠어요? 그건 상상의 나라인 거고 근데 이소룡이 밭을 차는 걸 보면 내가 운동하면 저게 가능하겠구나 싶었던 거지.”³⁷⁾

1973년 대한민국의 한 청년을 사로잡은 이 열망은 어떤 가능성에서 비롯한다. 그건 말하자면, ‘그’처럼 될 수 있다는 것이다. 두 가지 점에서 그러하다. 첫 번째 당연한 말이지만 이소룡은 동양인 남자이며, 두 번째 이 남자는 맨몸을 쓴다. 제임스 본드로부터 이소룡까지의 거리를 가늠해볼 때, 요절한 이소룡을 둘러싼 한 시기의 아시아적 열망들은 분명 백인 남성성에 대한 동양 남성의 오랜 좌절과 이 좌절에 대한 상상적 극복, 남성성의 재활성화와 연결되어 있다. 그는 세계전략과 테크놀로지와 신사다움(gentle)과 지능이 아니라 맨몸으로 다수를 상대한다.

미국 패권하의 아시아 남성들, 특히 계급적 하위자들이 미국에서 온 강한 동양인 이소룡에 매혹당한 것은 어쩌면 매우 당연한 일이라. 이 재활성화는 잠정적인 ‘백인 여성’으로부터의 인지를 매개로 한다. 의미심장하게도 『정무문』의 미국 개봉 당시 버라이어티는 이 영화의 스타 브루스리가 ‘미국 여성들에게 어필할 수 있는’ ‘소년다운 차밍함’을 가졌다고 쓰고 있다.³⁸⁾ 폴 윌먼은 ‘소년다운 차밍함’이라는 표현에서 경멸을 읽어내지만(즉 미숙한 남성),³⁹⁾ 그럼에도 이 표현은 이소룡이 백인 여성에게

37) 김태정 인터뷰, 앞의 책.

38) *Variety* 1972.11.1

39) Paul Willemsen, “Action Cinema, Labour Power and the Video Market”, edited by Meaghan Morris, Siu Leung Li, Stephen Chan Ching-Kiu, *Hong Kong Connections: Transnational Imagination in Action Cinema*, Duke University Press, 2006, pp.232-234.

‘남성’으로서 인지되었다는 점을 보여준다.

김태정의 위의 언급에서 의미심장한 것은 이소룡에 대비되는 백인 남성의 신체가 다른 누구도 아닌 제임스 본드라는 점이다. 다시 말해 이소룡의 몸이 불러일으킨 이 트랜스내셔널한 아시아적 동일성의 감각을 설명하기 위해서는 제임스 본드의 몸을 우회해서 살펴볼 필요가 있다. 이 몸을 살펴보는 데에 있어 ‘액션영화’에서의 남성 신체를 노동력의 가치와 사용에 대한 자본주의적 판타지로서 분석하고 있는 폴 윌먼의 논의는 중요한 시사점을 제공해준다.

007 시리즈의 가장 큰 매혹 중 하나는 두말 할 나위 없이 매번 새롭게 선보이는 최첨단 기구들의 등장에 있을 것이다. 이 새로운 기계들은 이 오래된 시리즈가 계속될 수 있는 이유 중 하나이기도 한데(심지어 냉전에서 탈냉전 시대까지!), 왜냐하면 이 기구들이야말로 매번 당대의 테크놀로지와 이 테크놀로지가 신체와 맺고 있는 관계를 반영하기 때문이다. 제임스 본드의 능력은 바로 그 기계에 의해 강화된다. 더 정확히 말하자면 그의 능력은 매번 새로운 이 기계를 능숙하게 다루는 데에서 비롯한다. “그의 생산성은 육체적 힘과 장치의 조합으로 관리되며, (기계에 비축된) 죽은 노동(dead labour)의 투입에 의해 배가된다.”⁴⁰⁾

그에 비해 이소룡(과 권격영화의 몸들)의 능력은 오로지 신체를 통해서만 발현된다. 테크놀로지와 전략을 단련된 몸과 불굴의 의지가 대신한다. 그는 맨몸의 격투기거나 단순하지만 숙련이 필요한 기구(이를테면 쌍절곤)를 사용한다. 동시에 이 ‘산업 노동자’적 신체의 능력은 오래된 ‘민족 무예’의 단련으로 가능해진 것이다. 이 단련이야말로 이 신체의 아크로바틱한 움직임을 가능케 한다. 사정은 적들 또한 마찬가지이다. 그들 역시 가라데, 태권도, 킥복싱으로 단련된 몸으로 맞서거나 단순하고 오래된 기구(칼, 철퇴, 창)를 사용한다. 이것은 어떤 의미에서 몸과 그 움직임이라는 확실한 질료, 무기를 기화로 한 ‘정신승리법’에 가까운 것이라고 할 수

40) Paul Willemen, *ibid*, p.244.

있을지 모른다. 산업화 시대에 루선적인 것은 그렇게 재도래한다.

아마도 제임스 본드의 몸과 이소룡 혹은 아시아 권격영화의 몸을 비교할 때, 제임스 본드 영화에서 육체에 부가된 기구와 같은 역할을 홍콩영화에서 이른바 ‘전통(의 비급)’이 담당하고 있다고도 말할 수 있을 것이다.⁴¹⁾ 특히 홍콩영화에서 이 강인한 몸들은 사부 혹은 그 사부가 전수해 준 오래된 비급으로 단련된 몸이다. 확실히 이 몸들의 역사-문화적인 전통에 대한 몰두는 홍콩영화의 한 특질로 보인다. 왜냐하면 이 영화들은 1960년대 쇼브라더스의 시대극부터 무협영화에 이르기까지의 일련의 기획의 연장선상에 있는 것이며, 이 이전의 양식들이 내포하고 있던 ‘종족적’ 문화민족주의⁴²⁾는 마찬가지로 이 영화들에서 또한 강하게 발현된다. 전통의 비급은 몸과 의지를 만나게 해준다. 이것은 아시아적 신체와 (가공의) 아시아적 가치, 적어도 아시아적 ‘의지’가 조우하는 장소였던 것이다.

이러테면 홍콩 권격영화에서 가장 광범위하게 채택된 스토리텔링은 다음과 같다. 주인공은 어떤 도장의 수제자이다. 명망있고 영향력 있는 이 도장에 공수도를 하는 도전자가 등장한다. (혹은 경쟁관계에 있는 다른 문파의 도전자가 등장한다.) 도전자는 도장을 멸망시키고 스승은 살해당한다. (혹은 멸문의 위기에 처한다.) 주인공은 복수를 결심하고, 새로운 수련을 거쳐 더 강해져서 복수에 성공한다. (혹은 위기에서 스승과 문파를 구해낸다) 이 영화는 「정무문」에 강력한 영향을 미친 왕우의 「용호의 결투」이다. (혹은 이 내러티브는 「용호의 결투」가 영향받은 「의리의 사나이 외팔이」와 유사한 것이기도 하다)

그런데, 신체와 관련된 전통의 문제는 이 영화들이 염두에 두었던 시장과 이 시장 내에서의 수용과 아류들의 등장까지를 모두 고려에 넣는다면 조금 더 섬세하게 이야기될 필요가 있다. 첫 번째 질문, 과연 이 권격영화

41) Paul Willemen, *ibid.*, p.245.

42) Stephen Teo, *Hong Kong Cinema: The Extra Dimensions*, British Film Institute, 1997, p.114.

의 동작은 그토록 ‘오리지널’한가? 먼저 이소룡의 경우를 보자면 그가 절 권도를 완성한 장소는 미국이었다. 즉 그의 움직임은 미국의 복합적인 아시안 커뮤니티라는 프리즘을 통과한 결과이다. (장철은 이소룡의 발차기를 높이 평가하면서 이것이 태권도의 영향일 것이라고 조심스럽게 추측하고 있다.⁴³⁾ 한국의 경우 어떠했는가 하면, 차리셀, 바비킴, 왕호, 황정리, 당룡에 이르기까지 이들은 모두 태권도 유단자라고 선전되었다. 그들이 실제로 태권도 유단자였는지 아니었는지는 중요하지 않다. 일단 그렇게 ‘알려졌다.’ 태권도는 이 이국적 이름들을 대한민국 내로 끌어들이는 자력을 가지고 있으며, 더 나아가서 유단자인 그들은 전통무예의 수련을 내러티브 내에서 반복하고 있는 홍콩영화의 신체들과 이미 맞먹는 수련을 거친 자들로 재탄생할 수 있었다. 그러나 이들이 구사하는 동작이 ‘태권도’로 수렴되는 장소는 어디까지나 한국 내부였다. 한국을 벗어날 때 이들의 동작은 그저 ‘발차기’로 수렴되었다. 이소룡의 그것처럼.

요컨대 민족무예는 트랜스내셔널한 수용과 동시에 내셔널한 감정도 소구해야 했던 이 영화들의 최소한의 ‘영화적 장치’였던 셈이다. ‘민족’, ‘전통’이란 이 신체 동작들에 재기입된 것에 불과하며, 오히려 그래서 충분히 트랜스내셔널한 조작을 가능케 했다. 친숙한 몸과 친숙한 콤플렉스가 만든 공동의 친숙한 가치가 이들 영화에 흐르고 있었고, 공통의 계급, 젠더를 열광시켰다.

두 번째 질문, 오리지날의 문제가 의심투성이의 것이라면 발차기라는 애매한 기표로 수렴되는, 종종 상체를 드러낸 채 싸우는 이 남성 신체가 공유했던 아시아적 공통성이란 무엇인가? 다시 앞의 논의로 돌아가 이야기하자면, 제임스 본드와 이소룡 혹은 그 아류들의 차이, 최첨단 기구가 장착된 신체와 수련을 거친 맨몸의 차이는 세계 자본주의 내에서 이 두 지역에 부과된 역할분담이 이미지의 차원에서 유비된 지역적 메타포라고

43) “브루스 리는 지도에 ‘중국 쿵푸’를 그려넣었다. 그러나 그의 가장 큰 힘은 그의 쿵푸가 순수하게 중국적인 것이 아니라는 데에 있다.” Chang Cheh, *Chang Cheh: A Memoir*, Hong Kong Film Archive, 2004, p.138.

보는 편이 타당할 것이다. 다시 말해 제임스 본드의 몸이 “미국 자본의 전지구화를 대표하고 강제적 기구들을 가지고 관리하는 것을 드라마화한 판타지 시나리오의 일부”로서 작동⁴⁴⁾하는 것이라면, 홍콩과 한국과 대만 등에서 만들어졌던 이 맨몸의 영화들은 전세계의 중하위계층에게 값싼 상품을 제공해야 하는 저임금 노동력의 구상화(具象化)라고 할 만한 것이다. 이것이야말로 이 영화들의 아시아적 공통성의 기반이라고 할 수 있다. 맨몸으로 상경한 자들의 맨몸의 영화가 정치경제적 아시아와 아시아적 신체를 표상하고 있었던 것이리라. 물론 거기에 의지와 가치의 몫이 없는 것은 아니지만, 그것은 이 분업의 피로와 인종적 콤플렉스를 뒤집어 놓은 것에 불과한 것인지도 모른다.

질문의 위치를 다시 한국으로 돌려놓아보자. 그러니까 왜 그때 한국에서 이소룡은 그토록 열광적인 대상이 되었으며, 왜 그렇게 많은 맨몸의 아류들이 등장했는가?

4. 강철은 어떻게 단련되는가

이소룡 붐이 일었던 1973년과 74년, 한국은 유신체제에 접어들었다. 1979년 박정희의 죽음으로 끝나게 될 이 개발근대화 하이모던⁴⁵⁾ 철권통치 기간이 홍콩-한국-대만의 권력영화들이 유행하던 시기와 정확히 겹쳐

44) Paul Willemen, op.cit, p.250.

45) 하이모던이라는 개념은 제임스 스콧에게서 빌려왔다. 그에 따르면 불도저식의 건설과 증산, 속도와 획일의 추구로 특징지어지는 하이모던은 사회와 자연에 대한 사회공학적 재질서화への 강력한 확신에 기반한 강박적 모던을 의미한다. James Scott, *Seeing Like a State: How Certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed New Haven*, Yale University Press, 1999, pp.87-90. 한석정은 동아시아에 있어서 하이모던이 추진된 대표적인 공간으로 만주국을 들고 있으며, 만주국의 조선인들이야말로 1960년대 이후 한국의 개발체제의 이념을 만들어낸 가장 중요한 자원이었음을 상기시키고 있다. 한석정, 『박정희, 또는 만주국판 하이모더니즘의 확산』, 『일본비평』 3호, 2010, 120-137쪽.

있는 것은 우연이 아닐 것이다. 유신이라는 독재자의 ‘결단’은 1970년대 초 박정희 정권이 맞닥뜨리고 있었던 내외부적 위기의 타개책이었다. 1972년 대통령 선거에서 박정희는 김대중에 맞서 힘겨운 싸움을 벌여야 했다. 외부적으로는 미국과 중국의 관계 변화, 냉전 데탕트, 일본-중국의 국교 회복 등의 일련의 사건들이 이 정권을 압박해왔다. 1972년 10월 26일 비상계엄으로 시작된 유신체제로 정치적 안정을 꾀한 이 정권은 경제적으로 새로운 청사진을 제시함으로써 위기를 극복하려고 했다. 1973년 8월 경제기획원이 발표한 「우리 경제의 장기전망(1972-81)」은 이전의 경공업 중심산업에서 중화학공업화 정책으로의 일대전환을 알리는 것이었다. 철강, 비철금속, 조선, 기계, 전자, 화학의 6개 산업을 중점 육성산업으로 선정하고 이들 산업의 품목별 생산목표를 설정하는 것을 주요내용으로 하고 있는 이 새로운 경제정책으로의 전환은 한국이 세계 자본주의 시장 내에서 차지하는 위치의 변화에 조응하는 것이자 또한 북한과의 체제경쟁이라는 강한 정치, 군사적 동기에 추동받은 것이기도 하였다.⁴⁶⁾

바로 이 순간에 등장한 권력영화의 유행은 이 지역 산업화의 맥락에서 다시 한 번 이야기될 필요가 있다. 물론 이 유행이 가능했던 이유는 위에 말한 것처럼 이 영화들의 주된 소비층인 도시의 젊은 하층계급 남성의 증가와 관련되어 있다. 한 영화사가의 지적처럼 이 영화들은 도시 변두리로 유입된 젊은 하층계급 남성들의 “스트레스 해소에 도움”이 되었다. 말하자면 이들은 남근적 표식으로 가득 찬 이 영화 속에서 스스로의 주먹을 발견한다.

이때 한 가지 짚고 넘어갈 것은, 장철과 이소룡이라는 이 장르에서 가장 영향력 있는 이 둘의 영화 모두에서 여성이 체계적으로 배제되고 있다는 사실이다. 장철은 여성 주인공에게 아무 관심이 없거나 혹은 아예

46) 1972년 7월4일의 남북공동성명 발표 당시 북한을 방문했던 한국의 방문단은 북한의 중화학 공업의 발전상에 압도당했으며, 한국의 경공업 위주 경제정책에 강한 위기를 느꼈다. 이상철, 「박정희 시대의 산업정책」, 이병천 엮음, 『개발독재와 박정희 시대』, 창비, 2003, 123쪽.

제거해버린다. 이소룡의 경우 자주 지적되어온 것처럼 여성 주인공은 이성애적 대상이라기보다는 가족관계적 형상, 여동생이나 누이에 가까운 모습으로 재현된다. 여성의 배제와 함께 이 영화들은 이성애적 성애장면에 매우 인색하다. 장철과 이소룡 영화가 자주 퀴어적 담론으로 해석되는 것은 무리가 아니다. 왜냐하면 이 영화들에서 진정 성애적인 장면은 칼로 찌르고 박거나, 별거벗은 육체와 육체의 부딪힘이 횡행하는 남성과 남성 사이의 대결 장면이기 때문이다. 이 몸들은 제임스 본드의 헤테로섹슈얼한 몸과 비교하는 순간 그 차이가 더욱 확연하게 드러난다. 단적으로 말해 이소룡(혹은 장철의 주인공들)은 제임스 본드와 달리 여성주인공과 밤을 보내지 않는다.⁴⁷⁾ 요컨대, 이 영화들은 노골적인 ‘동성사회적(homosocial)’⁴⁸⁾ 영화들이며, 젠더로 구분지어지는 소비를 염두에 두고 만들어진 영화들이다.

이 영화들의 ‘동성사회성’은 분명 퀴어담론과 깊은 친연성을 가지고 있다. 그러나 내가 여기에서 말하고자 하는 바는 훨씬 단순한 사실이다. 이 동성사회적 관객집단은 여기에서 무엇을 보고자 하는가? 그리고 과연 무엇이 이들의 ‘스트레스 해소’에 도움을 주는가? 권력영화에서 가장 중요한 것은 역시, 다시 한 번 싸우는 몸이다. 거의 무적에 가까운, 칼도 창도, 철퇴도 속수무책인 이 강철 같은 몸이야말로 이 집단이 탐닉하고 열광하고 흥내내는 대상이다. 즉 이 몸은 이 집단의 이상(idea)이다.

좀 뒤의 일이지만, 1977년의 영화 「귀문의 원발잡이」(박우상)는 당시에 만들어진 한국산 권력영화의 모든 특징을 종합해내고 있다는 점만으로도 흥미로운 영화이다. 흔히 한 양식의 조락기에는 모든 형식과 규범이 클리셰로 반복되는 법이다. 식민지 시대 핫카이드의 탄광촌, 다케지로와

47) Jachinson Chan, *Chinese American Masculinities: From Fu Manchu to Bruce Lee*, Routledge, 2001, p.89.

48) 이 개념은 이브·K. 세즈윅의 『男同志の絆—イギリス文學とホモソーシャルな欲望』에서 빌려왔다.(上原早苗, 龜澤美由紀譯, 名古屋大學出版會, 2001年) 이브 세즈윅의 이 기념비적 저작에 따르면, 남성간의 강한 연대로 이루어진 호모소셜한 사회는 동성애혐오와 여성혐오를 그 특징으로 한다.

센노스케라는 대립하는 두 일본인 집단과 이들로부터 착취당하는 한국인 광부들이 있다. 어느날 이곳에 정체불명의 사나이 강일(바비킴)이 도착한다. 탁월한 싸움실력으로 다케지로의 눈에 든 강일은 다케지로파에 들어가서 비밀리에 광부들을 돕는다. 그러던 어느날 바비킴이 광부들을 도왔다는 것을 안 다케지로는 그의 양다리를 못쓰게 만든다. 한편 센노스케 일당이 다케지로파를 급습, 다케지로를 죽이고 그의 자리를 차지한다. 광부들과 다케지로 딸의 극진한 간호로 힘을 되찾은 강일은 센노스케 일당과 대결하여 그를 죽이고 드디어 광부들을 해방시켜준다.

이 영화는 식민지 시대를 배경으로 설정하고 있지만, 이 시대 배경을 위한 그 어떤 장치도 하고 있지 않다. 영화의 실제 배경은 강원도 남부의 탄광도시 태백이고, 다케지로와 센노스케라는 일본 이름의 등장인물은 각각 수트와 넥타이를 맨 성공한 사업가와 가족자켓과 헬멧을 쓴 오토바이 폭주족의 형상으로 등장한다. 따라서 설정과 상관없이 이 영화는 탄광도시의 노동자들을 괴롭히는 악덕 사업가의 이야기로 읽히는데, 여기에 거대한 송전탑을 배경으로 악당들을 때려눕히는 주인공은 착취당하는 노동자들을 구해주는 히어로이다. 이 히어로는 한 번에 스무 명도 넘는 적들을 단숨에 제압한다.

이 영화에서 가장 흥미로운 장면은 강일이 다케지로에 의해 못쓰게 된 다리를 단련하는 장면이다. 다케지로와 그의 부하들이 강일의 다리를 마구잡이로 두들겨 패고, 그는 일어설 수조차 없다. 그러나 이 시련은 연마를 통해서 극복될 것이다. 한쪽 통에는 얼음이, 다른 한쪽 통에는 뜨거운 숯이 준비되어 있다. 강일은 양쪽 통에 번갈아가며 다리를 넣었다 빼기를 반복한다. 얼음의 차가움과 숯의 뜨거움에 얼굴이 일그러지지만 동작은 쉽없이 반복되고 결국 그는 망가지기 이전보다 훨씬 강한 다리를 얻는다.⁴⁹⁾ 제련소의 상상력 속에서 몸은 중공업 시대의 철의 무의식을 고스

49) 사실 이 장면은 권력영화의 관습과도 같은 장면이다. 최초의 권력영화라고 할 수 있을 『용호의 결투』에서 왕우는 달귀진 자갈에 손을 집어넣어 철사장(iron palm)을 연마하고, 양쪽 다리에 철심을 대고 달림으로써 기공을 익힌다. 그 결과, 그의

란히 드러낸다.

송전탑에 비견될만한 강한 육체, 이 육체의 파열, 단련, 이로써 얻게 된 전보다 더 강해진 육체. 육체의 능력과 단련을 둘러싼 권력영화의 이 관습적인 내러티브는 왜 이 영화들이 젊은 하위 계층 남성들에게 그토록 열광적인 지지를 이끌어내었는지에 관한 단초를 제공해준다. 말하자면 이 육체를 둘러싼 판타지-내러티브는 거대한 기계 앞의 노동자들의 두려움과 꿈을 그대로 내러티브화한 것이라고 할 수 있다.

먼저 강력한 육체. 이 육체는 기계만큼 강하다. 그러나 이 육체는 살과 피와 뼈를 지닌 인간의 몸인 이상 기계처럼 단단하지 못하다. 그것은 언제나 파열될 위험에 노출되어 있고, 실제로 파열한다. 당연한 말이지만 권력영화는 싸우는 영화이고, 서로의 발이, 서로의 주먹이 서로의 안면을, 복부를, 가슴을 강타하는 순간 육체는 꺾이고 피를 흘리고 부서진다. 그런데 파열된 육체는 거기에서 끝나지 않는다. 이 신체는 다시 한 번 말 그대로 뜨거운 불 속에서 ‘쇠처럼’ 단련된다. 비로소 신체는 ‘쇳덩이’에 비근한 어떤 것으로 재탄생한다. 철강의 현실과 강한 남성성에 대한 상상은 여기에서 하나가 된다.

이 쇳덩이와 인간 신체의 유비관계로 형성된 내러티브가 70년대 한국의 산업화와 어떤 모종의 관계를 맺고 있는 것은 아닌가. 왜 그토록 권력영화는 인기가 있었을까? 이 영화들은 당시의 중화학 공업 과정에서의 신체에 대한 선호의 무의식을 보여줄 뿐 아니라 신체적 한계에 따른 무의식적인 위기와 저항감을 또한 표현한다. ‘산업역군’으로 불렸던 어떤 몸들은 저 강력한 육체를 보면서 거대한 기계 앞에 선 일상적 공포를 상쇄 받는 동시에 상처입는 육체, 그래서 내 것과 똑같은 저 육체에 공감하였을 것이다. 그리고 이 공감은 한국 안에서만 끝나지 않았다. 이미 제작 주체마저 불분명해진 이런 영화들은 더욱 더 많이, 더욱더 빨리 만들어져서 아시아 전역을 떠돌며 문화소비의 최하위에서 소비되었다. 마치 한국의

육체는 그의 몸이 망가지기 이전보다 훨씬 강해지고, 그는 스승의 복수에 성공한다.

상품들이 세계자본주의 시장 안에서 값싼 상품으로 하위계층에게 소비되었듯이.

5. 아시아라는 환승역, 세계성이라는 종착역

이 영화들이 아시아를 벗어나 본격적으로 전지구적 소비의 대상이 된 것은 1980년대 이후 비디오라는 새로운 기술복제 장치의 등장 이후의 일이다. 비디오 산업은 더 많은 콘텐츠를, 더 싼 값에 제공받고 싶어했다. 네거티브 필름마저 팔려나간 이 영화들은 홍콩영화의 아류로서, 달마다 쏟아지는 비디오 가게의 신작 액션영화 코너를 채워나갔다. 시장은 아시아를 벗어나 전세계적으로 확산된다. ‘아시안 마살아츠 필름(asian martial arts film)’이라는 카테고리가 만들어지는 것은 이 순간이다. 이 영화들의 소비자들에게 일본, 홍콩, 한국영화 사이의 위계 혹은 경계는 중요하지 않다. 사실 이 소비자들에게 일본, 홍콩, 한국산 액션영화를 분별하는 것은 쉬운 일이 아니며, 문화적, 민족적 차이는 간단하게 무시된다. 더욱이 이미 ‘어떤’ 영화들의 표상은 문화적, 민족적 경계를 벗어나 있었다. “그럼으로써 이들은 플랫폼해지고, 단지 간단하게 ‘아시안’이 되어 버렸다.”⁵⁰⁾

그런데 이 카테고리는 결과적으로 모종의 역사와 현실을 정확히 반영한 것이기도 했다. 이소룡 영화와 그 팬덤이라는 환승역을 거쳐, 비디오 문화라는 또 한 번의 미디어 테크놀로지의 덕택에 이 일련의 ‘아시안 마살 아츠 필름’은 ‘세계적’ 유통망 안으로 호출된다.⁵¹⁾ 그 순간, 이 회전을

50) David Desser, “Hong Kong Film and the New Cinephilia”, edited by Meaghan Morris, Siu Leung Li, Stephen Chan Ching-Kiu, *Hong Kong Connections: Transnational Imagination in Action Cinema*, Duke University Press, 2006, p.218.

51) 비디오 시장은 액션영화(action film)라는 카테고리를 장르로서 성립시키는 데 결정적인 역할을 했으며(액션, 드라마, 아동, 호러 등으로 구획되어 있는 비디오 가

높은 장르를 국적을 불문한 무맥락적 향유의 대상이 되었고, 그렇게 '세계영화사'의 한 장에 등기되어진다.

종종 이런 영화를 접한 영화 연구자들은 '내셔널리티'를 거의 짐작할 수 없는 이 영화들의 상태 때문에 당황하게 된다. (나의 경험을 말하자면 『귀문의 왼발잡이』의 주인공들은 독일어에 능숙했다.) 이와 같은 영화들을 이런 상태로 만나게 되는 이유는 간단하다. 1970년대 중반 이후(구체적으로는 이소룡 영화의 서구에서의 붐 이후) 형성된 '아시안 마살 아츠 필름' 팬덤은 이 구해볼 수 없는 영화를 상상할 수 없었던 방식으로 대면하게 한다. 한국과 같은 아시아의 개별국가 안에서는 아카이브의 희귀한 장서가 된 영화들이, 유럽과 미국의 노천에서 그들의 언어가 입혀진 채로 흘러 넘쳐, 지금 다시 여기로 재귀해 있다.

전 세계의 하위계층 남성들에 의해 주도되는 이 플랫폼 소비 속에서 영화는 드디어 내셔널 영화의 그 어떤 위계도 없이, 진정한 '공통성'의 형태를 얻었다. 이것은 매우 아이러니한 순간이다. 왜냐하면 전세계 노동자들의 (무의식적인) '감각적' 단결과 전세계 자본의 순환이 함께 거기에 작용했기 때문이다. 오래된 영화의 명제, 산업이자 예술로서의 영화는 상품에 가장 가까운 형태를 얻은 순간, 비로소 세계성의 획득에 성공하였다. 이 '아시아' 상품은, 다른 아시아의 상품들처럼 저임금 노동의 값싼 상품이라는 점에서 경쟁력을 지녔다. 그리고 이 소비에 내셔널리티를 염두에 두는 자는 거의 없다. 누가 당신의 셔츠가 메이드 인 베트남인지, 메이드 인 타이완인지, 메이드 인 코리아인지 신경 쓰는가?

계의 분류를 생각해보라), 이 액션영화의 하위 카테고리로서 마살 아츠 필름 (martial arts film)이 분류된다. 미국적 맥락 속에서 현재 통용되고 있는 액션영화라는 용어의 성립을 추적하는 폴 윌먼은 미국 내에서 보자면 마케팅 카테고리로서 존재했던 액션영화가 프로덕트 카테고리화되는 데에 지대한 공헌을 한 것은 다름 아닌 마살 아츠 필름이었으며, 액션영화를 관습적으로 장르로서 인지시킨 것은 비디오 시장에서 행해진 분류화의 결과였다고 본다. Paul Willemen, "Action Cinema, Labour Power and the Video Market", edited by Meaghan Morris, Siu Leung Li, Stephen Chan Ching-Kiu, *Hong Kong Connections: Transnational Imagination in Action Cinema*, Duke University Press, 2006.

참고문헌

단행본 및 논문

- 권용순 채록연구, 『2010년 한국영화사 구출채록연구 시리즈 「생애사」 김성근』, 한국영상자료원, 2010, 193쪽.
- 김 원, 『여공 1970』, 이매진, 2006, 597쪽.
- 김태정 인터뷰, 『무비스트』, 2009.6.
- 안태근, 「韓國 合作映畫 研究 : 위장합작영화를 중심으로」, 한국외대 박사학위논문, 2012.
- 영화진흥공사, 『1977년 영화연감』, 영화진흥공사, 1978.
- 영화진흥공사, 『1978년도판 한국영화연감』, 영화진흥공사, 1979.
- 이길성, 「1960, 70년대 상영관의 변화와 관객문화」, 『한국영화사 공부 1960-1979』, 한국영상자료원, 2004, 224쪽.
- 이길성 · 이호걸 · 이우석, 『1970년대 서울의 극장산업 및 극장문화 연구』, 영화진흥위원회, 2004, 78~89쪽.
- 이상철, 「박정희 시대의 산업정책」, 이병천 엮음, 『개발독재와 박정희 시대』, 창비, 2003.
- 이승희, 「조선극장의 스캔들과 극장의 정치경제학」, 『대동문화연구』 72집, 2010, 117~158쪽.
- 정대훈, 「대일청구권자금의 도입과 포항제철의 건설」, 한양대 석사학위논문, 2011.
- 조선작, 「지사총」, 『성벽』, 瑞音出版社, 1976, 292쪽.
- 천명관, 『나의 삼촌 브루스 리』, 예담, 2012.
- 크리스 베리, 「스타의 횡단: 초국적 프레임에서 본 이소룡의 몸 혹은 중화주의적 남성성」(김은주 역), 김소영 편, 『트랜스: 아시아 영상문화』, 현실문화연구, 2006, 368쪽.
- 한국영상자료원 엮음, 「이경희」, 『한국영화를 말한다: 한국영화의 르네상스 1』, 이채, 2005, 256쪽.

한석정, 『박정희, 또는 만주국판 하이모더니즘의 확산』, 『일본비평』 3호, 2010.

Chan, Jachinson, *Chinese American Masculinities: From Fu Manchu to Bruce Lee*, Routledge, 2001, p.89.

Chang, Cheh, *Chang Cheh: A Memoir*, Hong Kong Film Archive, 2004, p. 138.

Desser, David, *Hong Kong Film and the New Cinephilia*, edited by Meaghan Morris , Siu Leung Li , Stephen Chan Ching-Kiu, *Hong Kong Connections: Transnational Imagination in Action Cinema*, Duke University Press, 2006, p.218

Fu, Poshek, “The Shaw Brothers Diasporic Cinema”, *China Forever*, edited by Poshek Fu, University of Illinois, 2008, pp.2~10.

Ma, Teresa, “Chronicles of Change:1960s-1980s”, *Changes in Hong Kong Society Through Cinema*, Hong Kong Urban Council, 1988.

Morris, Meagan, “Transnational Imagination in Action Cinema: Hong Kong and the Making of a Global Popular Culture”, *Inter-Asia Cultural Studies*, 5:2, Routledge, 2004, pp.181~199.

Scott, James, *Seeing Like a State: How Certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed New Haven*, Yale University Press, 1999, pp.97~90.

Teo, Stephen, *Hong Kong Cinema: The Extra Dimensions*, British Film Institute, 1997.

Willimen, Paul, “Action Cinema, Labour Power and the Video Market”, edited by Meaghan Morris , Siu Leung Li , Stephen Chan Ching-Kiu, *Hong Kong Connections: Transnational Imagination in Action Cinema*, Duke University Press, 2006.

신문, 잡지자료

『경향신문』

『대한신문』

『동아일보』

『한겨레』

『여원』

사이트

서울육백년사 <http://seoul600.seoul.go.kr/seoul-history/sidaesa/txt/8-4-1-2-2.html>

Abstract

Asian Body in Heavy Industrial Era

Yi, Young-Jae

Hong Kong Cinema was imported to South Korea from 1967. Ever since King Hu's *Come Drink With Me* attained an unexpected success in 1967, Hong Kong action films had achieved a continuous box office hit in Korean film market. In particular, these films targeted a certain stratum of urban lower-class males in the Korean film environment in the 1970s that was about to be divided into classes, genders, and generations. In the 1970s, the Korean film field encountered a rapid industrial recession and the government's excessive regulation, thus relying itself on the combination with this stable product of Hong Kong action films. *Camouflage Collaboration*, which became problematic all the 1970s, was the consequence of the Korean film market's demand. This paper examines the definition of national cinema or the situation that already exceeds the boundary of national cinema, focusing on the imported Hong Kong cinema, its camouflage collaboration, and Korean - or, already beyond this national boundary - formula films that were made in the world wide Bruce Lee boom from 1973. In the meantime, I determine that the characters' trained corporeal representations in the films are associated with industrialization, particularly with heavy industry. That is, these Hong Kong martial arts films or their related formula films in the 1970s do not only reveal the unconsciousness of preferable body for heavy chemical

industry, but also presents another unconscious crisis and resistance to physical limitation.

Key words : Hong Kong Cinema, classes, national cinema, industrialization, martial arts film, camouflage collaboration, body

- 본 논문은 10월 30일에 접수되어 11월 8일부터 11월 22일까지 소정의 심사를 거쳐 11월 29일에 게재 확정되었음.

