

홍콩무협영화 수용을 통해 본 1970년대 하위문화 연구*

— 한번관 관람객의 감성을 중심으로

이길성**

1. 글을 시작하며
2. 영화관객의 분리 - 한번관 관객층을 재고하기
3. 1970년대 홍콩영화 현상과 수용층의 감수성
 - 3-1. 장철 무협영화의 폭력성과 혐의 미학
 - 3-2. 이소룡이 보여준 육체성과 반-근대적 정서
4. 결론을 대신하여

국문요약

청춘영화로 대표되었던 1960년대 청년들의 문화는 1970년대로 들어 서면 대학생 중심의 청년문화와 잔여적인 하위문화로 분리되었다. 청년 문화가 생맥주, 청바지, 포크송, 영상시대 감독들의 사회비판적인 영화 등으로 외화되었다면 대학생과 지식인층을 제외한 노동청년들과 청소년으로 구성된 하위문화는 『선데이서울』같은 선정적 잡지, 무협소설, 에로소설, 만화가계, 폭력적인 홍콩무협영화 등으로 대표된다. 이 글은 1970년대 청년문화의 반대편에 있었던 하위문화를 고찰하기 위해서 당시 가장 유행했던 홍콩 무협영화를 분석함으로써 그 문화의 단면을 독

* 이 논문은 2014년 정부(교육부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임.(NRF-2014S1A5B5A07040396)

** 중앙대학교 영화학과 강사.

해하고자 한다. 여기서 이러한 문화를 통칭하여 하변관문화로 설명한다. 하변관은, 홍콩무협영화나 B급 액션영화들이 주로 상영되었던 도시 변두리의 극장인데 저렴한 입장료와 접근용이성으로 인해 주변 청소년과 청년노동계층에게 인기가 있었다. 그러나 낙후된 시설과 저급한 환경으로 인해 사회적인 문제가 되었던 곳이기도 했다. 대학생 중심의 청년문화는 사회적으로 주목을 받으며 그 현상에 대한 활발한 논의가 전개되었던 반면 하변관문화는 제대로 규명되거나 연구되지 못한 채 후일담식으로 논의되었고, 해당시기에는 저질문화의 온상으로 퇴행성을 드러낸다고 동시기 비평가들의 질타를 받았다.

그러나 최근 대중문화를 바라보는 시각이 변화하고 있으며, 하위문화의 감수성에 대한 새로운 독해가 시도되고 있다. 이러한 관점에서, 이 글은 단순한 서사구조와 지나친 육체의 전시 및 폭력성의 과잉으로 인해 폄하되었던 하변관 문화를 바라보는 새로운 독해지점에 대하여 논구하고자 한다. 당시 홍콩영화는 일종의 1970년대식 '청춘영화'로서 읽혀질 수 있는데 초인간적인 무력을 보유한 청년주인공들은 자만 때문에 죽음에 이르거나 혹은 친구를 대신해서 죽음에 가까운 모험을 감행한다. 그들은 사회에 대해서 반항적인 태도를 보이며 충의나 도의에 역매이지 않는다. 이러한 태도 자체로서 이미 기성세대의 윤리관에 반하는 태도를 가지고 있지만 이에 더해 그 영화들이 보여주는 잔혹한 육체 훼손과 과잉적인 죽음의 전시는 사회의 암묵적 금기에 대한 도전과 연결된다. 이러한 육체성에 대한 새로운 감성은 이소룡의 실제적인 격투장면에 대한 매혹과도 연결된다. 그의 육체가 보여주는 사실성은 어떠한 무기도 필요 없는 육체 자체의 능력을 드러내고, 훈련을 통해 도달할 수 있는 이상태를 보여준다. 훈련을 통한 능력의 습득은 사회적 약자들은 생각할 수 있는 유일한 방어기제였다.

1970년대의 억압적인 정치상황에서 하변관 문화의 주체들은, 청년문화의 형식처럼 논리나 은유로서 사회를 비판할 수 없었다. 그들은 육체에 대한 자학적 훼손과 과잉적인 전시를 통해 자신들의 감수성을 드러낸다. 언어적 표현이 아닌 신체를 통한 이러한 감각의 전시는 당대 문화 담론 내에서는 독해될 수 없는 금기에 대한 도전이었다.

(주제어: 청춘영화, 1970년대, 대중문화, 홍콩무협영화, 하변관, 관객수용성, 이소룡, 장철, 스트리킹)

1. 글을 시작하며

한국영화가 ‘청춘’이나 ‘청년’의 모습을 본격적으로 담기 시작한 것은 1960년에 들어서였다. 장르로서 ‘청춘영화’는 1963년 〈가정교사〉와 〈청춘교실〉로 그 시작을 알렸는데¹⁾ 두 영화는 모두 일본소설을 기반으로 했으며 전개방식이나 상황설정 등에 있어 그 소설에 기반을 둔 일본영화 및 태양족 영화의 영향을 받았다고 할 수 있다. 그러나 청춘영화로서 대중들에게 명확하게 인식되었고 하나의 경향으로 발전한 영화는 〈맨발의 청춘〉(1964)이었다. 역시 일본소설 『진흙속의 순정』과 그 소설을 바탕으로 한 동명의 일본영화에 근거한 이 영화의 주인공 두수는 앞의 두 작품과 다르게 대학생이 아닌 조직폭력배이다. 앞의 두 영화가 중산층 주인공의 대학생활과 연애를 중심으로 서사를 전개했다면 〈맨발의 청춘〉의 주제 및 서사의 중심은 계급 차이로 인한 이루어질 수 없는 비극적 사랑이었다. 당시 관객들은 이 비극적 사랑에 더 많은 관심을 보였고

1) 두 영화 이전에도 〈젊은표정〉(1960)같이 청춘물로서 인식할 수 있는 작품이 존재했지만 뚜렷한 장르적 현상으로 비평가들이 인식한 것은 이 작품들을 통해서였다.

이후 대부분의 청춘영화는 하층계급의 청년들의 파멸적인 사랑과 출세 욕망을 그려냈다.²⁾

이후 청춘영화의 범주에 든 작품들은 크게 주인공이 대학생인 영화들과 하층계급의 청년 혹은 불량배, 조직폭력배인 영화로 나누어진다. 그러나 대학생이 주인공인 작품일지라도 영화 속에서 대학생의 낭만이나 캠퍼스 생활을 그린 작품은 거의 없다. 대학생이라는 주인공의 위치는 〈초우〉(1966)의 자동차정비공³⁾처럼 일종의 소속을 의미하는 것이지 대학생으로서의 정체성이나 대학문화에 대한 구체적인 묘사는 영화에 거의 등장하지 않는다. 〈초우〉에서 남주인공 철수는 우연히 음악다방에서 대학생 혹은 불량배에 둘러싸여 곤혹을 치르고 있는 여주인공 영희를 구해준다. 영희가 마음에 든 철수는 자동차 정비공인 자신의 신분을 속이고 부잣집 아들이자 대학생인 척 한다. 이때 이 음악다방에서 영희를 희롱하려던 청년들은 대학생으로 추정되는데 불량배와 대학생, 그리고 하층노동자 철수는 외면으로나 향유하는 문화 취향에서나 거의 구별이 되지 않는다. 이처럼 1960년대 말까지만 해도 대학생은 영화 내에서 독자적인 문화 취향이나 독특한 감성을 지닌 계층으로 등장하지 않았다. 청춘영화 작품들은 명동을 중심으로 한 음악다방, 트위스트, 맘보바지 등의 이미지로 젊은 층의 문화를 모호하게 표현하였다.

그러나 1970년대에 들어서면 대학생 중심의 청년문화는 포크송, 생맥주, 청바지로 특징되는 특유의 문화를 구축하기 시작한다. 가요계는 이미 1960년대 말부터 청년문화의 흐름을 가장 빠르게 드러내고 선도했으

2) 1960년대 청춘영화에서 하류계층 주인공이 그려지는 방식에 대해서는 다음 논문을 참조. 노지승, 『대학생과 건달, 김승옥 소설과 청춘 영화에 나타난 1960년대 청년 표상』, 『한국현대문학연구』 22호, 한국현대문학회, 2007, 406-411쪽.

3) 〈초우〉의 남주인공은 3류 야간대학생이자 자동차 정비소 직원이다. 그러나 영화에서 그는 대학생으로서의 정체성이나 자각이 전혀 없다.

며 그 다음으로 『별들의 고향』과 같은 대중소설이 뒤를 이었다.⁴⁾ 영화에서는 영상시대로 지칭되는 젊은 감독군, 그리고 청년문화를 선도한 최인호 소설을 각색한 〈바보들의 행진〉(1975) 같은 그들의 영화, 아카데미 수상작인 〈대부〉(1972), 〈빠꾸기 동지 위로 날아간 새〉(1975) 같은 뉴아메리칸 시네마의 영향을 받은 작품 등이 대학생층의 문화로 대표되었다. ‘청년문화’라는 세대론적 명칭을 획득한 이 시기의 문화를 회고하는 글에서 이영미는 누구나 청년문화와 포크송 같은 노래를 향유했을 것 같지만, 사실상 그러한 흐름은 소수의 대도시 고학력 젊은이들이 주도했으며 그 외 많은 사람들은 동시대에도 여러 가지 다른 취향의 대중예술을 즐기고 있었다고 주장한다.⁵⁾ 그렇다면 대학생을 제외한 청년층들은 어떤 문화를 향유하고 있었을까? 다양한 학계의 논의나 당대 풍경을 묘사하는 회고적인 글에서 그들은 『선데이서울』, 선정적 무협지와 빨간 책, 만화가계, 대본소 그리고 홍콩 무협영화⁶⁾와 다양한 한국 액션영화 등으로 구별되는 저급한 문화의 수용자로 묘사된다. 이처럼 1960년대 젊은층이 ‘청춘’이라는 명칭 아래 모호하게 묶여 있었다면 1970년

4) 이영미, 『동백아가씨는 어디로 갔을까?』, 인물과사상사, 2017, 312-313쪽.

5) 이영미, 『동백아가씨는 어디로 갔을까?』, 인물과사상사, 2017, 312쪽. 이 책에서 이영미는 이처럼 다기한 취향이 공존한다는 것을 설명하기 위해서 가요와 영화에서의 흐름과 달리 TV 방송국에서는 〈아씨〉나 〈여로〉 같은 복고경향의 드라마가 인기 있었음을 예시한다.

6) 이 글은 당시 주로 사용되는 “홍콩영화” 혹은 “무협”, “권격”, “쿵푸” 등의 표현을 통칭하는 표현으로 “홍콩 무협영화”를 사용한다. 이 명칭은 1960년대 말부터 수입되었던 특정 부류의 작품들, 특히 액션영화를 범주화하기 위한 것이다. 사실 여기서 거론되는 다양한 영화들은 ‘홍콩’뿐 아니라 대만에서도 제작된 작품도 다수 포함되었지만, 당시 사람들의 생각 속에서는 ‘홍콩영화’라는 표현으로 포괄되었기에 이 지역명칭을 따르고자 한다. 그리고 이 영화들에는 〈방랑의 결투〉나 〈외팔이〉 같은 검객영화와 〈복수〉 같은 권격영화, 쿵푸영화, 권법영화 등의 장르명칭을 다양하게 사용하고 있으나 이 글에서는 통칭할 필요가 있을 때 당시 가장 보편적으로 사용했던 홍콩무협영화를 사용한다.

대 들어서면 대학생을 중심으로 한 청년문화는 사회적으로 본격적인 주목을 받으면서 독자적인 영역을 구축했고 그들에 대한 논의는 ‘청년담론’으로서 학계와 저널에서 진지한 연구대상이 되었다. 반면 ‘청춘’의 영역에서 대학생 문화가 빠져나간 후 잔여로 남은 주변부 청년들의 문화는 제대로 규명되거나 연구되지 못한 채 경멸적인 비판을 통해서 논의되었고 후일담을 통해서나 간간히 언급되고 있었다.

그러나 최근 1970년대 대중문화 특히 하위문화에 대한 관심이 증가하였고 『선데이서울』이나 무협소설과 홍콩무협영화에 대한 논의가 상대적으로 활발하게 진행되고 있다. 이 논의들은 기존의 저급한 소비문화로서 대중문화를 바라보던 시각이 전환되면서 대중적 매체의 분석을 통해서 기존의 편견들을 수정하고 그 속에 내재한 생산성과 저항의식을 읽으려는 시도를 보여준다. 이러한 연구는 한편으로 이러한 잔여적 하위문화의 각 영역에 대한 시론적인 단계로서 기존의 편견을 재고하는 방식으로 진행되고 있다. 1970년대 하위문화 외에도 ‘청년문화’ 자체에 대한 새로운 시각을 제시하는 연구들 또한 최근 활발하게 이루어지고 있는데 이 연구들의 기본 인식은 실제 전개되었던 청년문화의 스타일과 지식인층이 가세해서 담론화했던 ‘청년문화’와의 복합적인 구조에 대한 문제제기를 내재하고 있다. ‘생맥주, 블루진, 통기타’로 대표되었던 청년문화의 스타일이 사회적으로 쟁점화되자 당시의 지식인들은 소비문화에 대해 반감을 보이며 강력하게 비판을 했고 ‘대부분의 담론은 각 영역 별로 구체적 논의가 이루어지지 않고 통·생·블의 상징적 규정에서 벗어나지 못했다.’⁷⁾ 1970년대 지식인들은 소비문화에 대한 거부감뿐만 아

7) 주창윤, 『1970년대 청년문화 세대담론의 정치학』, 『언론과 사회』 14권 3호, 성곡언론문화재단, 2006, 96쪽. 청년문화에 대한 복잡한 담론지형도와 논쟁은 이 글에서의 주안점이 아니므로 간략하게 소개만하고 생략한다. 이 글은 주창윤의 논문 외에도 송아름의 논의(송아름, 『두 개의 ‘별들의 고향’과 ‘청년문화’의 의도적 접속』, 『인문논총』

나라 다양한 문화영역들에서 명확한 정치의식이 부재하다는 것에 비판적이었다. 당연히 그들은 청년문화에 대한 비판적 시선 외에도 다양한 하위문화들에 대해서는 저급성과 퇴폐성 문제로 비난을 퍼부었다. 본격적인 평론이나 논의는 차지하고 간단한 비평이나 소개조차 거의 이루어지지 않았다. 1968년 홍콩무협영화의 대단한 흥행성적에도 불구하고 연말 총평 기사에서 그에 대한 논의조차 찾아볼 수 없으며 대부분의 홍콩무협영화나 액션영화를 제대로 소개한 글도 찾기 힘들다. 이러한 폄하와 의도된 무관심은 이 시대에 상영된 많은 B급 영화의 영향력이나 하위문화의 수용성에 대한 논의를 전개시키기 힘들게 만들며 후일담이나 회상적인 글 외에는 진중한 비평이나 평론을 찾기 어렵게 만들었다. 그러므로 해당 시기 하위문화의 여러 양상에 대한 구체적인 접근은 최근 연구가 시도한 것처럼 각 영역에서 실제 양태를 분석하고 기존의 편견에서 벗어난 시선으로 실제적 상황을 구체화하는 것에서 시작할 필요가 있다.

그러한 작업을 위해서 이 글은 1970년대 하위문화의 한 형태를 임의로 하변관 문화로 지칭하여 이 하위문화의 구체적 현상과 주 수용층에 관련된 특성을 논의하고자 한다. 하변관이라는 용어는 이 글에서 도시 변두리에 있었던 비개봉관 극장을 통칭하기 위해서 임의로 사용하는 개념이다.⁸⁾ 서울의 종로구나 중구의 개봉관 혹은 용산과 마포, 서대문의 비교적 시설이 좋은 재개봉관이 주로 중산층이나 데이트하는 젊은층이 선호하는 극장이었다면 서울 전역에 분포한 하변관들은 저렴한 입장료와 접근의 편리함으로 인해 청소년층이나 도시하층 청년층이 애호하던

73권 2호, 서울대학교 인문학연구원, 2016, 123-155쪽)에서 많은 시사점을 얻었다.

8) 단관으로 운영되었던 당시 극장들은 영화가 상영되는 순서에 따라 개봉관, 재개봉관, 3변관, 4변관, 5변관으로 분류된다. 5변관은 단매관으로도 불린다. 이 글에서는 개봉관이나 도시 중심지의 재개봉관을 제외한 극장을 하변관으로 통칭해서 사용한다.

극장이었다. 1970년대에 들어서면 개봉관조차도 낙후된 시설로 인해 계속 문제가 되었고 하변관의 경우에는 더 심했다. 반복적으로 영사했던 필름은 스크래치로 인해 ‘비가 온다’는 표현을 들을 정도로 심하게 훼손되었다. 냉난방 시설이 미비한 것은 말할 것도 없고 위생상태 불량으로 빈번하게 행정당국의 경고를 받았으며 범죄행위가 자주 벌어지는 곳이기도 했다. 더구나 이 극장들은 주 고객인 청소년층과 청년층이 선호하는 작품들, 특히 B급 액션영화를 주로 상영하였고 불량배들이 출몰하는 주변 환경으로 인해 우범지대나 저질, 퇴폐문화의 온상으로 지탄받곤 했다.⁹⁾ 이러한 환경으로 인해 하변관은 『선데이서울』과 함께 그 시대의 하위문화의 저급성을 드러내는 가장 중요한 지표였다.

이러한 하변관과 상영작에 대한 부정적 인식은 이 극장들의 주 수용층이 교육받지 못한 하층계급의 노동자나 청소년들이라는 논의와 연결된다. 교육정도가 낮은 청년노동층이나 청소년이 선호했던 영화는 선정성이 노골적으로 드러나는 작품으로 정치적 퇴행성을 드러내는 지표로 보일 뿐이었다. 1970년대 일명 하변관으로 대표되었던 문화 형식에 대한 이러한 시선은 문화의 다양한 형식을 정치적 진보성이 지나치게 강조된 당대의 담론으로 규정한 것이며 한편으로는 엘리트 문화의식이 결합된 결과이기도 하다. 이에 대한 다른 시각을 제시하기 위해서 이 글은 하위문화의 여러 요소 중에서 특히 변두리 하급극장에서의 관람양태를 통칭하여 하변관 문화로 지칭하여 논의를 전개하고자 한다. 이 명칭을 사용하는 이유에 대해서는 이후 설명할 것이다. 이 글은 지금까지 거의 논의되지 않았고 학계에서도 거의 연구되지 않았던 하변관 영화들을 재고하고 퇴폐와 불량이라는 시선으로 그러한 문화에 대해 가했던 사회적

9) 이길성·이우석·이호걸, 『1970년대 서울의 극장산업 및 극장문화 연구』, 영화진흥위원회 연구보고서, 2004, 84-86쪽.

비판에 반하여 그 문화를 재독해하고자 한다. 그리고 그 첫 시도로 당시 하변관 관객들에게 가장 인기 있었던 홍콩 무협영화를 중심으로 논의를 시작하고자 한다.

2. 영화관객의 분리 - 하변관 관객층을 재고하기

이미 언급한 것처럼 청춘영화를 중심으로 모호하게 설명되었던 청년층 관객은 1960년대 후반부터 이미 분화의 전조를 보여주고 있었다. 당시의 영화기사와 비평들은 한국영화가 문예영화 등 영상미를 추구하는 작품들과 싸구려 오락영화로 나뉘는 경향에 대해 자주 다루었는데 대학생층 중심으로 한 지식인층 관객들이 선호하던 경향은 문예영화 중심의 영상미가 돋보이던 작품들이었다. 문예영화의 붐과 더불어 특히 동시기 지식인의 고통을 다루는 <안개>(1967), <장군의 수염>(1968) 등은 흥행에도 선전하여 1967년과 1968년에 각각 흥행순위 10위 안에 들었다. 또한, 외국영화의 경우에도 1968년 반전영화인 <25시>(1967)가 삼십만을 넘기면서 흥행 1위를 기록하였고 영상미가 돋보이는 프랑스 영화 <남과 여>(1966)가 그 뒤를 이었다. 흥미 있는 점은 그 다음 5위까지를 홍콩 검객영화가 점유했다는 것이다.¹⁰⁾ <007> 시리즈나 전쟁영화 같은 대규모 스펙터클장면을 내세운 고예산 영화가 흥행을 휩쓰는 일은 비밀비재했지만 <25시>나 <남과 여>같은 작품성 있는 영화나 할리우드에서 만들지 않은 홍콩무협영화 같은 장르영화가 상위권의 흥행성적을 모두 석권

10) 『68년 문화 난류와 한류 (3) 영화』, 『동아일보』, 1968.12.10, 5쪽. 각 순위별 홍콩영화는 <심야의 결투>, <3인의 협객>, <의리의 사나이 외팔이>이었다. 세 편 모두 장철 감독, 왕우 주연의 영화이다. 그러나 이 순위는 신문마다 차이를 보인다. 『대한일보』의 경우 주25를 참고.

한 것은 이례적인 현상이었다. 이와 같이 1960년대 후반 매우 명확하게 관객 취향은 분화되고 있었고 이러한 현상은 영화관객이 중장년층에서 점차 청년층으로 이전하고 있다는 징후였다.

영화평론가들은 작품성 있는 영화의 인기에는 호평을 하였지만 소위 B급 오락영화로 치부되었던 홍콩 무협영화의 선전은 탐탁하지 않게 여겼다. 이시기 비평가들에게 홍콩무협영화의 부상은 이례적인 현상이었고, “관객들의 양식을 뒤집어보게끔”하는 것이었다.¹¹⁾ 이러한 비판의 시선은 홍콩무협영화가 인기 있었던 1970년대 내내 지속되었는데 다음의 논평은 이러한 경향을 보여주는 대표적인 사례이다.

한국의 영상관중은 대별해서 세 가지 그룹으로 분열되고 있다. 하나는 TV에 만족하고 있는 사람들, 마이홈 주의에 영합하는 드라마, 다복한 집안의 흐뭇한 정경을 과장한 주제를 안방에 앉아 희희낙락하며 좋아한다. 다른 하나는 섹스와 폭력을 주요한 요소로 함유한 영화를 즐기는 사람들, 깡패영화, 액션물, 핑크 무드의 영화, 대체로 말해 사회생활 가운데서 자기가 충족해 있다고 느끼기 곤란한 독신의 젊은 남자들이 그런 영화의 관객들이다. 그들 대부분은 시골에서 혼자 도시로 뛰쳐나와 직장도 가정도 탐탁지 않다. 그런 소외감, 고독한 심정은 깡패영화의 주인공들과도 같은 부모도 처자도 형제도 없는 천애고아의 인생에 공감하기 마련이다. 여성의 모습이 거의 보이지 않는 영화관 속에서 폭력과 에로티시즘의 자극은 확대되어 간다. 공격적, 파괴적, 파계적인 충동... 일찍이 연령, 성별, 계층, 교양의 차를 포괄하여 다수의 사람들에게 받아들여졌던 거대한 문화로서의 영화는 전설적인 존재에 불과하(며)... 두 개의 문화의 분열은 상당한 정도까지 우리 사회의 이중구조와 상관(이 있는데)... 도시의 정주인구와 농촌에서 도시로 유입된 비정착인구라는 또 하나의 이중구조... 한국영화는 그런 점에서 우리 사회의 이중 구조 가운데 보다 소외된 쪽의 그 일부를 관객으로 확보하고 있는 셈... 사실상 타락한 모습을 한 에로티시즘과 폭력이 한국영화시장을 한동안 휩쓸었다... 악명 높았던 위장합작영화, 중국영화, 국적부재의 활극영화, 지속한 퇴폐영화 따위가 그 좋은 예¹²⁾

11) 『68년 문화 난류와 한류 (3) 영화』, 『동아일보』, 1968.12.10, 5쪽.

이명원은 “다수의 사람들에게 받아들여졌던 거대한 문화”에서 영화 장르 및 관객들이 점차 분화하는 방식을 설명하고 있다. 그는 일명 ‘보편적인 관객’에서 점차 특정계층을 소구하는 방식으로 영화나 장르가 변한다고 설명하면서 뒤이은 글에서 청춘영화가 “하이힐”을 겨냥했다면, 현재의 “활극물, 중국영화”는 “똥만이에 추파를 던지고 있다”고 한탄하며 저질영화의 양산을 비판했다.¹³⁾ 당시의 평론가가 보기에 ‘저질’의 홍콩 무협영화 및 합작영화의 수용층은 ‘직장도 가정도 탐탁지 않은’ 소외된 계층이었다. 다른 평론가의 수용층 분류는 더 세분되었는데, “독신남녀, 젊은이, 학생고교생(대학생), 비즈니스걸, 호스티스, 공원 뒷거리 청년이 주류”이다.¹⁴⁾ 이러한 수용층에 대한 서술은 논리적 분석이라기보다는 그 수용층에 대한 비난과 혐오가 담겨있다. 이러한 ‘파괴적이고 공격적인’ 폭력과 에로티시즘으로 점철된 영화를 즐기는 것은 경제적으로 궁핍하고 사회적 박탈감을 가진 시골에서 도시로 이주한 계층이다. 이들은 제대로 된 교육을 받지 못했기 때문에 서사가 단순하고 폭력으로 점철된 홍콩 무협영화의 애호가자가 된 것이라는 도식적인 논리로 이 관객층을 설명하고 있다. 영화평론가 뿐 아니라, ‘이 시기의 대부분 학문적 성찰들은, 1960-70년대 내내 대중들의 대중문화 향유가 단순한 오락거리에 심취하여 박정희 정권의 체제유지와 국민동원을 정당화시키는 기제에 불과’하다고 평가했다.¹⁵⁾

이러한 태도는 몇 가지 지점에서 재고될 필요가 있다. 우선 경제발전

12) 이명원, 『새로운 기반조성을 위한 시련-75년도 제작계의 명암』, 『영화』, 영화진흥공사, 1975년 12월, 32쪽.

13) 이명원, 『새로운 기반조성을 위한 시련-75년도 제작계의 명암』, 『영화』, 영화진흥공사, 1975년 12월호, 31-32쪽.

14) 정용탁, 『배급, 흥행』, 『1977년 한국영화연감』, 영화진흥공사, 1978, 57쪽.

15) 송은영, 『1960~70년대 한국의 대중사회화와 대중문화의 정치적 의미』, 『상허학보』 32호, 상허학회, 2011, 191쪽.

에도 불구하고 상대적 박탈감을 느끼는 청년들의 소외감과 울분이 폭력적인 영화를 통해 반영되고 있다는 관점인데, 중요한 것은 이러한 반영은 비정치적이거나 단순한 퇴영 혹은 일탈적인 영웅심리에 국한되고 있다는 견해이다. 물론 이 시각이 전부 틀렸다고 말할 수는 없다. 흥미롭게도 이러한 의견은 단지 한국에만 있는 것이 아니다. 홍콩 무협영화와 그 관객층을 바라보는 이러한 생각은 홍콩영화에 대해 열광했던 미국의 계도문화를 바라보는 미국 학계의 시선과 매우 유사한 지점이 있다. 데이비드 보드웰David Bordwell이나 데이비드 데서David Desser는 이소룡으로 대표되는 쿵푸영화에 대한 유색인종 청소년들의 열광적인 수용양태에 관심을 보였다.¹⁶⁾ 보드웰에 의하면, 아시안, 아프리카인, 히스패닉적 전통을 가진 관객들은 1980년대 TV 주말쇼를 통해 방송된 쇼브라더스의 ‘쿵푸극’의 열렬 애청자였는데, 그 드라마들은 도시 근교 베드타운으로 백인이 이주한 후 공동(空同)화된 도시에 “버려진” 그들의 친근한 이웃이며 일명 ‘다운타운 장르’였다.¹⁷⁾ 특히 이소룡은 주류문화에서 소외되었던 아프리카계 미국인과 히스패닉계 미국인 관객들이 블랙플로이테이션¹⁸⁾ 장르 외부에서 유일하게 만나게 되는 백인이 아닌 영웅이었다.¹⁹⁾ 서구 영화학자들은 유색인종 청소년들이 이소룡 혹은 외팔이 검

16) David Bordwell, *Planet Hong Kong: Popular Cinema and the Art of Entertainment*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 2000; David Desser, “The Kung Fu Craze: Hong Kong Cinema’s First American Reception,” *The Cinema of Hong Kong: History, Arts Identity*, eds., Poshek Fu & David Desser, Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

17) David Bordwell, *Planet Hong Kong: Popular Cinema and the Art of Entertainment*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 2000, p.84.

18) 흑인들에 의해 만들어진 흑인을 주인공으로 한 액션 장르 영화, 주로 헤이즈 코드가 엄격했을 때는 다루지 못했던 인종 차별에 대한 비판이나 백인 위주의 사회를 경멸하는 폭력적인 액션물들이 이 장르의 주류를 이루었다.

19) David Desser, “The Kung Fu Craze: Hong Kong Cinema’s First American Reception,”

객, 복수에 불타는 협객들의 액션을 통한 통쾌한 복수에 매혹되는 것을 사회적 약자인 그들의 감정적 분노를 대리 해소해주는 문제와 쉽게 연결시켰다. 이에 대해서 옹기리 에이미 아부고 Ongiri, Amy Abugo는 이 시각이 완전한 오류는 아니지만 그간 세간에서 공유되었던 관습적인 가정임을 지적하면서 이 부류의 관객들이 폭력을 갈망하며 내면성 혹은 정신적 삶을 고양하는 영화를 보면 지루해하고, 가장 원초적인 액션으로 추동되는 영화만 “읽을 수 있다”고 생각하는, 인종주의적 가정의 함정에 빠지기 쉽다고 경고한다.²⁰⁾ 이러한 사고는 홍콩영화 혹은 무협영화를 깊이 탐독하지 않은 채 몇몇 영화의 폭력성과 액션에 치우친 형식, 단순한 서사구조만을 보는 것이며 홍콩무협영화로 대표되는 문화와 아프리카계 미국인의 문화와의 교차로 생성되는 풍부한 영역을 보지 못한다고 주장한다.²¹⁾ 그는 쿵푸영화의 대중성과 게토문화와의 접점 중 하나를 육체의 시각적 전시에서 찾고 있는데, 육체적 행위에 새겨진 함축적인 의미는 정치적으로 진보적인 내셔널시네마가 할 수 없는 방식으로 경계를 넘어 소통되며 문화가 국경을 넘어설 때 가장 문제가 되는 번역의 문턱 역시 지워버릴 수 있다.²²⁾ 또한 쿵푸영화의 맨주먹은 시각적으

The Cinema of Hong Kong: History, Arts Identity, eds., Poshek Fu & David Dresser, Cambridge: Cambridge University Press, 1998, p.38.

20) Ongiri, Amy Abugo, "“He wanted to be just like Bruce Lee”: African Americans, Kung Fu Theater and Cultural Exchange at the Margins", *Journal of Asian American Studies*, Vol.5 No.1, February 2002, p.34.

21) Ongiri, Amy Abugo, "“He wanted to be just like Bruce Lee”: African Americans, Kung Fu Theater and Cultural Exchange at the Margins", *Journal of Asian American Studies*, Vol.5 No.1, February 2002, p.38.

22) Ongiri, Amy Abugo, "“He wanted to be just like Bruce Lee”: African Americans, Kung Fu Theater and Cultural Exchange at the Margins", *Journal of Asian American Studies*, Vol.5 No.1, February 2002, p.39. 옹기리 에이미 아부고는 아프리카에서 발생했지만 브라질로 끌려온 흑인노예들에 의해 자기방어의 무술이자 춤이 되버린 카포에라를 예로 들면서 저항의 마지막 도구로서 육체의 전시 내러티브를 설명한다.

로, 물질적 수단들이 고갈된 순간에서도 저항의 가능성을 재현하고 있으며 정확하게 그것은 육체적 정치학에 너무나 깊이 새겨져있기 때문에, 이러한 문화-횡단적 소통은 계속적으로 모방되고 변주되며 분열적으로 개방된다.²³⁾

이러한 논의를 참고할 때 문화적 토대는 완전히 변별되지만, 한국의 비주류의 소외된 계층이 매료되었던 육체성과 폭력성 역시 당시의 비평가들이 비하하는 것처럼 영화를 독해하는 능력의 부족의 문제거나 단순한 소외감의 발로 혹은 영웅-흥내놀이로 국한될 수 없다. 이들의 교육수준이 높지 않고, 일부 프랑스 영화나 대학로의 부조리극 같은 진지한 작품의 문화적 장벽을 넘을 수 있는 수준에 도달하지 못한다는 점은 일부 수공이 되지만 그 결과로 그들이 즐기는 홍콩무협영화를 정치적으로 퇴영적인 저급문화로 낙인찍는 것은 편견인 것이다. 오히려 그 장르의 특성이었던 신체 훼손이나 육체적 전시는 경계를 넘어서 문자로 표현되지 않는 저항의 감수성을 공유하게 하는 자극적인 기제이다. 1970년대 홍콩영화가 전 세계적으로 특히 문화적 배경이 각각 달랐던 비주류 청년층들에게 열광적인 팬덤을 가지고 있었다는 사실은 단순히 B급 문화의 확산으로 협소화할 수 없는 문화적 정치학을 내포하고 있는 것이다.

여기에 다시 이 수용층을 재고해야 할 또 다른 문제가 있다. 과연 이 장르의 관객들은 당시 평론가가 언급하는 것처럼 오로지 도시 주변부의 노동계층 청년과 청소년들이었을까? 즉 대학생들이나 지식인층은 완전히 배제할 수 있는 문제인가를 살펴보지 않을 수 없다. 기존의 논의들은 동시기의 청년문화와 주변부 문화를 분화하여 전자는 대학생을 중심으

23) Ongiri, Amy Abugo, "He wanted to be just like Bruce Lee": African Americans, Kung Fu Theater and Cultural Exchange at the Margins", *Journal of Asian American Studies*, Vol.5 No.1, February 2002, p.41.

로 한 지식인층의 문화로, 후자는 비주류 청년과 청소년층을 수용자로 설정한다.²⁴⁾ 그러나 『별들의 고향』의 인기가 지식인층의 배타적인 수용만으로 설명할 수 없는 것처럼 개봉극장에서 〈의리의 사나이 외팔이〉이나 이소룡의 영화가 거둔 흥행성적은 역시 비주류 청년층만으로 국한시킬 수 없음을 보여준다.²⁵⁾ 특히 1973년 개봉한 이소룡의 〈정무문〉(1972)은 피카디리 극장에서 31만이 넘는 관객을 동원하며 그 해 최고의 흥행성적을 기록했다. 즉 각각 그 계층만으로 국한시켰을 경우 이러한 놀라운 흥행기록은 성립될 수 없는 것이었다.

이러한 관점에 대해 송은영의 연구는 중요한 시사점을 준다. 송은영은 대중문화의 수용층에 대한 기존의 연구에 이의를 제기하기 위해서 소설 텍스트의 분석을 기반으로 1970년대 대중문화, 특히 TV 드라마를 여성 및 하층계급과 연관시키는 담론을 비판한다.

소설텍스트에 드러난 이러한 양상들은 1960-70년대 TV와 라디오의 선정성과 저속성, 반지성적 경향을 비난하는 당시의 대중문화 담론들이 여성, 청소년, 하층민들을 통제하려는 남성 중심적 지배전략의 일환이었음을 보여준다. 이것이 곧 도시의 공장노동자들과 여공, 식모들이 실제로 주간지를 읽지 않았으며 TV를 시청하지 않았으리란 의미는 아니다. 그러나 그들이 주간지와 TV에 심취한 무식한 하층민들이었으며 주간지 범람의 주요 책임이 그들에게 있다는 1970년대 대중문화 담론은 근거가 없는 허상이다.²⁶⁾

24) 다양한 문화개론서나 대중문화를 다룬 글에서는 보편적인 1970년대 청년문화를 대학생 중심의 문화로 보고 있다. 그러나 이러한 시각 역시 당대 담론의 복합적인 지형도 속에서 제고할 필요성이 대두되고 있다. 그러나 이는 본 글의 주안점이 아니기 때문에 생략한다.

25) 초기 홍콩무협영화 흥행성적을 보면 1967년 〈방랑의 결투〉가 4위로 18만이 넘는 관객수를 기록했고(『관객동원 베스트 10』, 『대한일보』, 1967.12.7, 6쪽. 참고로 같은해 1위 영화는 〈클레오파트라〉로 28만을 상회했다.) 1968년의 기록은 2위 〈심야의 결투〉가 약 26만, 4위 〈3인의 협객〉이 약 19만, 5위 〈의리의 사나이 외팔이〉가 18만 정도였다. (『관객동원수로 본 68년도 영화』, 『대한일보』, 1968.12.21, 4쪽)

송은영은 비판적 의식의 마비와 퇴폐적 소비풍조를 조장하는 것으로 간주되던 대중문화의 오락적 측면은 대중문화가 대중들에게 수용되고 향유되는 과정에서 다른 역할을 했을 것이라고 주장하면서, 대중문화가 지배체제에 대한 무의식적 저항심리라는 차원에서 향유되었다는 것을 소설 텍스트를 통해 드러낸다.²⁷⁾

송은영의 주장과 더불어 당시 하변관 문화가 가지는 소비시장에서의 위치, 그 파급력을 고려할 때 하변관 문화 수용층을 노동층 청년이나 청소년층에게만 고정시키는 것은 위험할 수 있다.²⁸⁾ 사실상 청년문화, 특히 포크송이나 청바지, 생맥주로 대표되는 소비문화층과 ‘저질’ 홍콩무협영화의 수요층은 큰 교집합을 가졌을 것으로 추정된다. 청년문화의 가요, 소설, 영화 등은 각각 매체의 특성에 따라 세분화되는 관객 스펙트럼을 가졌을 것이며, 홍콩 무협영화와 『선데이서울』 역시 쉬운 접근성과 오락성으로 청년층의 대부분을 그리고 일부 중장년층의 관객을 포용했을 것이다. 그러나 큰 교집합을 내포하고 있지만 두 문화집단의 취향으로 제시되는 대중문화의 특성과 그 수용양상에서 드러나는 향유적 양상은 다르게 표현된다. 사실상 각각의 문화가 내포한 텍스트의 독해는 두 문화현상 모두 박정희 정권의 사회통제와 문화적 억압에 대해 저항하고 있음을 보여주나 그러한 저항이 외화되는 형태는 매우 달라진다. 그러므로 재고해야할 점은 실제 하변관 문화의 수용층에서 지식인층과 하위계층 청년들의 비율의 정확한 수치가 아니라 하변관 문화에서 파생

26) 송은영, 「1960-70년대 한국의 대중사회화와 대중문화의 정치적 의미」, 『상허학보』 32호, 상허학회, 2011, 204-205쪽.

27) 송은영, 「1960-70년대 한국의 대중사회화와 대중문화의 정치적 의미」, 『상허학보』 32호, 상허학회, 2011, 206쪽.

28) 하변관이 가지는 시장 점유율이나 파급력에 대해서는 이길성·이우석·이호걸, 『1970년대 서울의 극장산업 및 극장문화연구』, 영화진흥위원회 연구보고서, 2004, 79-82쪽 참조.

하는 문화적 영향력을 단선적으로 재단하고 그러한 편견을 다시 수용층의 문제로 돌리는 방식에 대한 문제제기이다. 그러므로 이 글은 앞에서 언급한 것처럼 1970년대 하위문화의 한 현상을 하변관 문화로 규정해서 독해하고자 한다. 하변관 문화로 통칭하려는 의도는 청년문화처럼 주 수용층의 연령이나 지리적 특성 혹은 교육정도 등으로 이 현상을 명명하려는 시도가 기존 인식 속에서 이 문화의 저급성과 수용층이 연결되는 결과를 초래할 수 있기 때문이다. 이러한 문제의식 속에서 이 문화현상을 보여주는 공간이었던 하변관을 명칭에 포함시킴으로써 행위 자체의 의미를 부각시키고자 한다.²⁹⁾

이러한 하변관 문화로 지칭되는 일련의 문화현상을 설명하려는 시도의 일환으로 이 글은 당시 하변관에서 가장 인기 있었던 홍콩무협영화를 논의할 것이며 당대 관객들이 이 작품들에서 무엇을 읽어내고 있었던 것인가에 대해 자세히 살펴보는 작업을 시도한다. 1950-60년대 성년 젊은이 물결이 서구 젊은이들을 상대로 거세게 몰아쳤다면 홍콩영화의 전 세계적인 붐은 1970년대 특히 아시아와 미국의 하위문화로서 청소년을 포함한 청년층에게 깊게 각인되어 일종의 팬덤을 형성했다. 그렇다면 한국의 하변관 관객들은 어떤 점에서 그 장르에 매료되었고 팬덤을 형성할 정도로 공명했던 것일까? 이것을 세밀하게 고찰하는 것은 당대적 감수성을 읽어내고 당시의 하위문화 이면에 있는 무의식적인 감성을 독해하는 출발점이 될 것이며 성과 폭력이 두드러지게 강조된 더 강한 자극만을 추종한다는 하변관 문화 저질성에 대한 비판을 다른 관점에서 볼 수 있을 것이다.

29) 즉 이러한 하위문화의 명칭으로 '선데이서울 문화'로 규정하여도 관계없지만 이 글은 주로 하변관에서 상영된 홍콩무협영화를 다룰 것임으로 하변관 문화로 지칭하였다.

3. 1970년대 홍콩영화 현상과 수용층의 감수성

한국에서 홍콩무협영화가 선보인 것은 1966년인데, 국내에서 개최된 아시아영화제 출품작 중 18편이 시민회관에서 일반 상영되면서 홍콩의 출품작이었던 <대취협>(1965)이 공개된 것이다. 당시 입소문으로 유명세를 타게 되면서 1967년 정식으로 수입되어서 <방랑의 결투>라는 제목으로 파라마운트 극장에서 개봉되었다. 처음에 한국관객을 매혹시킨 것은 호금전 감독이었지만 흥행면에서나 열광적인 컬트문화적 면모에서 가장 유명세를 탄 것은 장철 감독이었다. 스타 왕우를 내세운 장철 감독의 영화들, <의리의 사나이 외팔이>(1967), <삼인의 협객>(1966), <심야의 결투>(1968) 등 3편이 1968년에 상영되었고, 1969년에는 <돌아온 외팔이>(1969), <단장의 검>(1967), <대협객>(1967)이, 강대위와 적룡 콤비를 기용한 <복수>(1970), <13인의 무사>(1970)가 1970년 한국에 선보였다. 그리고 이후에도 <철수무정>(1969), <권격>(1971), <흑객>(1972), <대결투>(1971), <수호전>(1972) 등이 꾸준히 소개되면서 대표적인 무협영화 감독으로 자리 잡았다. 대부분 신문 영화광고에는 스타가 등장하는 것이 보편적이었는데, 장철 감독의 작품은 감독이 자주 광고나 기사에 언급될 정도로 매니아 층을 두텁게 형성하기도 했다.

그러나 1973년 <정무문>(1972)이 개봉하고 이소룡 열풍이 불면서 무협영화의 대세는 실제로 무술을 할 수 있는 등장인물을 기용한 쿵푸영화로 변화하기 시작한다.³⁰⁾ 출연한 영화는 겨우 4편이었지만, 이소룡의

30) 정성일은 한 회고담에서 어린시절 장철을 누른 이소룡 때문에 장철이 죽었을 것이라고 생각한 적이 있다고 술회한다. 그동안의 왕우나 적룡-강대위 양강커플의 인기를 누를 만큼 이소룡의 인기는 대단한 것이었다. 물론 이후에도 장철과 장철사단의 영화는 계속 되었지만 1970년대 초기와 같은 열광적인 것은 아니었다. (정성일, 『영화평론가 정성일이 말하는 장철과 그의 순결한 사내들(1)』, 『씨네21』 409호, 2003년 7

인기는 과히 열광적이었는데 특유의 괴조음과 쌍절봉은 1970년대 한국에서는 하위문화의 대표적인 아이콘이었고 사람들의 회고에 의하면 골목길은 쌍절봉을 휘두르는 청소년들로 가득했다. 4편을 남기고 요절한 이소룡의 영화를 대신한 다양한 아류작들이 횡행했지만, 1970년대 후반기 할리우드 대작영화들이 대거 수입되면서 홍콩영화의 인기는 다소 주춤하는 듯했다. 유가량의 <소림18동인>(1976) 정도가 1978년 마지막 유명세를 탔을 뿐이었다. 그러나 1979년 개봉한 성룡의 <취권>(1978) 그리고 이어지는 <사형도수>(1978)는 코믹함을 차별화된 무기로 큰 흥행성공을 이루었고 한동안 성룡의 인기는 추석 시즌의 영화를 장식했다. 그러나 그의 인기는 장르 전체가 아닌 개인적으로 돌출된 것이었고 <영웅본색>(1986)이 나타날 때까지 대부분의 홍콩영화는 개봉관에 선보이지 못한 채 한번관이나 지방극장에서 맴도는 영화로 전락했다.

홍콩무협영화는 이처럼 장철 감독의 열풍이 이소룡으로 이어지면서 1970년대 한국영화계의 중요한 장르가 되었다. 단순히 수입된 홍콩무협 영화를 보고 즐긴 것뿐 아니라 한국에서 제작된 혹은 홍콩과 합작한 무협영화들이 대거 만들어졌고 주로 지방이나 한번관에서 단골메뉴가 되었다. 특히 장철과 이소룡의 영화는 아류 한국무협영화들의 전범이 되었고 다양한 액션장르의 격투장면에 큰 영향을 미쳤다.

3-1. 장철 무협영화의 폭력성과 혐의 미학

많은 남성 영화비평가들의 평론집을 보면 거의 예외 없이 그들이 중고생이었을 때 한번관에서 보았던 홍콩영화에 대한 애정을 고백한다. 이들은 대부분 장철과 이소룡의 열렬한 숭배자이기도 하다. 특히 장철

월 5일. www.cine21.com/news/view/?mag_id=19748

감독 작품에서 이들이 매료되는 지점은 남성육체가 난자당하는 잔혹한 폭력장면이다. 때로는 배가 갈라져죽거나(〈신독비도〉) 말에 묶여져 육체가 오지절단되거나(〈13인의 무사〉) 배에 칼을 찔린 채 피범벅이 된 채(〈복수〉) 괴로워하다 죽는다. 남성 신체의 훼손과 죽음에 이르는 주인공의 고통의 전시는 모든 평론가가 인정하는 영화의 하이라이트이자 관객들이 장철 감독에게 매혹되는 지점이다. 그런데 그들의 죽음이 정의를 위해, 가문과 문파의 복수를 위해 혹은 잃어버린 나라를 되찾으려다 죽는 정당한 죽음인가 하면 그렇지 않은 경우도 다반사이다. 장철 감독의 홍콩무협영화 즉 초기에 들어온 홍콩무협영화의 서사적 특징은 바로 이러한 지점에서 매우 독특하다.

기본적으로 장철 영화의 주인공은 협객들이다. 〈대자객〉의 섭정이 대표적이며, 〈금연자〉나 〈삼인의 협객〉, 〈신독비도〉, 〈수호전〉의 주인공들은 기본적으로 유협들이다. “유협들은 비록 그 행동이 정의에 부합되지 않는 점은 있어도 그 말은 틀림없이 지키며 하고자 하는 일은 반드시 수행하고, 한번 약속한 일은 반드시 성의를 다하며 자신의 몸을 아끼지 않는다.”³¹⁾ 또한 유협은 고도의 무술 실력을 가지고 있지만 권력에 종속되지 않는 자유로운 존재였다. 일본의 사무라이 계층이 보여주는 권력 혹은 주군에 대한 절대복종과 비교했을 때 이들의 자유로운 신분은 조직 혹은 국가에 대한 의무감이 상대적으로 결여되어 있다는 특징을 가진다.

중국 무협영화 역사상 이러한 ‘무’와 ‘협’에 기반을 둔 인물을 묘사하는 오랜 전통이 있었지만 1960년대 중반 신무협영화New Wuxia Century 혹은 새로운 액션영화 장르³²⁾를 표방한 작품들을 만들기 시작하면서 장철

31) 사마천, 『사기』, 124권 (송희복, 『무협의 시대』, 경성대학교 출판부, 2008, 68쪽에서 재인용)

32) 홍콩에서 1960년대 중반부터 시작된 신무협영화 혹은 새로운 액션영화 장르가 제작된 상황에서 대해서는 다음 논문을 참조. 이영재, 『양강의 신체, 1960년대 말 동아시

은 전통적인 인물정보다는 감독 특유의 남성 주인공을 부각하였고 특히 그들의 육체와 폭력성을 강하게 결부시켜 새로운 이미지를 만들었다. 특히 한국관객들이 열광한 장철 감독의 무협영화 주인공들에게는 협객으로서 초인간적인 실력과 자신의 천재적 자질을 겸손이라는 미덕으로 감싸지 못하는 소아병적인 소년의 모습이 공존한다. 또한 서사 전개에 중요한 역할을 하는 사건들도 우연적이거나 개인적 감정의 발로에 의한 것이 빈번하게 등장한다. <의리의 사나이 외팔이>에서 주인공 방강의 팔이 잘린 것은 적과의 치열한 전투가 아니라 그에게 애증을 품은 스승의 딸의 실수 때문이다. 어처구니없는 방심으로 엉겁결에 팔이 잘린 방강은 뜻밖에 사태에 경악을 감추지 못한 채 피 흘리는 어깨를 부여잡고 눈보라를 뚫고 사라진다. 물론 스승의 문파가 적에 의해 유린당하기 직전에 외팔로 할 수 있는 검법을 피나게 수련한 방강이 등장해서 스승에게 보은을 하면서 끝나는 전형적 결말을 지니지만 이미 장철은 기본 무협서사에서 벗어난 기묘한 방식으로 사건을 전개시키고 주인공들을 묘사하기 시작했다. <심야의 결투(금연자)>는 <대취협>의 후속편으로 기획되었지만 전편의 주인공이었던 금연자(정패패 분)보다 은봉(왕우 분)이 주인공인 작품이다. 동문인 금연자를 찾기 위해 금연자를 사칭해서 살육의 현장에 비녀를 남기고 사라지는 은봉의 모습은 미성숙한 소년의 모습과 닮아있다. 더구나 은봉은 그리워하던 금연자를 만났는데도 그다지 금연자에게 연연해하지 않고 경쟁자와 결투를 치르기 위해 냉정하게 그녀를 떠난다. <신 외팔이(신독비도)>에서 주인공은 불세출의 무사지만 자만심과 공명심으로 가득 차있다. 자신이 제일이라고 여기고 살았지만 정체를 알 수 없는 적의 무기 때문에 결투에서 지고, 주인공은 약속대로 자신의 팔을 스스로 자르고 초야에서 굴욕적으로 살아간다. <13

아 무협영화의 흥기, 『반교어문연구』 39집, 반교어문학회, 2015, 243쪽.

인의 무사〉 역시 강대위가 역할을 맡은 주인공 이준효는 절대고수의 무사지만 거만하여 정부 관리의 미움을 사고 의형제들의 질투를 받는다. 그의 성격은 오랫동안 무도를 닦은 무예가라기보다 악동과 같다. 이러한 그의 성격에 모욕감을 느끼고, 부친의 편애 때문에 질투심에 사로잡힌 의형제들은 그의 신체를 말에 묶어서 오지절단을 하여 죽인다. 다섯 마리의 말이 각 방향으로 달려가는 자리에 피가 뿌려지는 이 장면은 모든 장철 매니아들이 열광하는 부분이기도 하다. 또한 같은 영화에서 아버지를 호위하고 있던 적룡 역시 술을 권하는 상대방에게 호기를 부리다가 온 몸이 창에 찔린 채 서서 최후를 맞이한다.

이처럼 장철이 키워낸 배우들의 계보, 왕우와 강대위/적룡 콤비, 그리고 진관태와 부성으로 이어지는 남성들의 모습은 보통 무협영화의 전형적 인물이라고 생각되는, 극기의 훈련과정과 자아성찰을 통해 탄생되는 영웅의 모습이 아니다. 그들은 일상의 치기어린 청년들이며 그들은 때로는 자신의 단점으로 인해 혹은 우연하게 남을 돕다가 처참하게 죽는 일이 빈번하다. 이것은 무협장르를 포함해서 기존의 남성 장르 영화의 영웅의 모습이 아니라 이전에 익숙하게 보아오던 청춘영화의 인물형에 더 가까운 것이었다. 장철의 작품 중 가장 정치적이라고 불리는 〈대협객〉은 농부로 태어난 신분의 한계로 인해 자학에 빠지는 주인공 섭정을 보여준다. 그에게 이러한 삶은 돼지나 다름없는 것이었으며, 전쟁에 나가 공을 세워 출세하려는 욕망으로 가득하다. 영화 전반부는 훈련에 전념하는 그의 모습보다는 애인과의 밀회에서 신분의 벽 때문에 좌절된 자신의 삶에 대해 토로하는 장면이 강조되어 있다. 결국 그는 암살이라는, 죽음이 동반되는 임무를 맡고 처참하게 죽어간다. 출신의 한계에 괴로워하며 성공에 대한 욕망 때문에 파멸에 이르는 선택을 하던 1960년대 청춘영화의 인물들과 장철의 무협영화에 나오는 젊은 검객들은 기묘

하게 서로 다투어있었다.³³⁾

더구나 이러한 서사는 주인공의 오만한 성격을 보여주는 몇 가지 일화와 끝이어 클라이맥스인 격투장면으로 빠르게 진행된다. 한국 액션영화의 서사가 주로 멜로드라마적 구조에 토대를 두고 복수에 집중되어있는 것에 반해 홍콩영화에서 가족 혹은 연인은 그다지 중요하지 않다. 물론 홍콩무협영화에서도 복수는 중요한 주제 중 하나이지만 한국액션영화와 같은 중요성을 가지지 않는다. 홍콩무협영화는 단순한 사건 중심의 서사로 주인공이 사건에 개입하게 되는 과정을 보여주고 주 관심인 격투장면에 집중한다. 주인공인 험악다운 기질의 남성은 친구(〈신독비도〉)나 돈 때문에(〈보표〉) 혹은 우연히 말려든 일에 대한 의협심으로(〈쌍협〉) 격전에 휘말리게 되고 죽음을 맞게 된다. 대부분의 경우 연인 보다는 남성간의 의리와 의협심으로 인한 죽음이기 때문에 많은 비평가들이 동성애 코드로 장철 영화를 해석하는 원인이 되기도 한다. 어떠한 이해 관계를 떠나 오직 서로간의 믿음과 신뢰를 지키기 위해 죽음도 불사하는 이러한 모습은 이시기 홍콩무협영화의 특징이자, 특히 장철의 작품에 매우 강하게 묘사되는 작가적 직인이다.

그러나 의리라는 명분으로 무모하게 파멸을 향해 뛰어드는 인물들은 한편으로 비논리적이며 치기어린 소년성의 발로이기도 하다. 하지만 이러한 주인공들에 대해서 당시 한국관객들은 매혹되었고 대부분 모범적인 청년으로 등장하는 적룡보다 치기어린 성격을 가진 왕우나 강대위가

33) 장철은 당시 무협영화만 만든 것이 아니라 〈사각〉(死角: Dead End, 1969), 〈연경인〉(年輕人: Young People, 1972), 〈반역〉(叛逆: Generation Gap, 1973), 〈붕우〉(朋友: Friends, 1974) 등의 현대물을 감독하기도 했다. 이 영화들에 등장하는 청년들은 쾌활한 대학생이기도 하지만(〈연경인〉) 대부분 하층계급의 일그러진 욕망, 기성세대에 대한 반항 등으로 벗어나고 때론 죽음에 이르는 인물들이다. 대부분 현대물에서도 적룡과 강대위가 주인공을 맡는데, 〈신독비도〉나 〈13인의 무사〉의 그들이 연기한 인물들과 성격면에서 겹쳐지는 지점이 보인다.

더 인기가 있었다는 사실은 자만에 찬 즉흥적 인물에 남성 한번관 관객들이 더 동일시했음을 보여준다. 장철에 대한 글에서 세이케이Sei Kei는 장철 영화에 등장하는 이러한 영웅들에 대해서 친화력, 겸손, 부드러움에 대한 유교와 도교, 불교의 가르침에 전혀 관심이 없는 오만하고 자만심이 강하고 극단적으로 폭력적인 사람들이라고 설명하면서, 그러한 폭력성의 배경으로 장철이 가장 왕성하게 활동했던 시기가 중국 본토의 문화혁명 시기 및 홍콩이 격변기였다는 점을 제시하고 있다.³⁴⁾ 장철의 첫 무협영화인 〈호협섬구〉는 중국본토에서 문화대혁명이 맹위를 떨치던 1966년에 나왔고, 장철의 이름을 유명하게 만든 작품인 〈의리의 사나이 외팔이〉 그리고 〈대협객〉이 각각 1967년과 1968년에 제작되었다. 그 시기는 문화혁명의 열기에 영향을 받은 홍콩에서 폭동이 일어난 해였다.³⁵⁾

식민지 홍콩의 불안한 사회상황은 장철 영화에 어떤 식으로든 영향을 미쳤음에는 틀림없다. 그러나 그러한 상황이 당대의 영화에, 특히 장철의 영화에 그대로 드러난다고 말할 수는 없다. 특히 장철이 지향하는 정치적 지향점이 어떤 것인가 역시 명확하지 않다. 그 시기 동안 연출되었던 두 편의 작품 〈의리의 사나이 외팔이〉와 〈대협객〉은 확실히 이 격변의 영향을 받았지만 특정 정치세력에 대한 지지로 읽기에는 너무 모호한 측면이 많다. 룩크 화이트Luke White는 데이비드 보드웰로부터 차용한 “전략적으로 모호한’ 대중영화의 본성”이라는 개념을 빌려와서 장철의 작품의 서사구조와 모호한 은유는 정치적 진술이 포함된 것으로 읽으려는 어떠한 시도도 무산시킬 수 있다고 설명한다.³⁶⁾ 그리고 이러한

34) Sei Kei, “Chang Cheh’s Revolution in Masculine Violence”, *Chang Cheh: A Memoir*, Hong Kong Film Archive, 2003, pp.12-13.

35) Sei Kei, “Chang Cheh’s Revolution in Masculine Violence”, *Chang Cheh: A Memoir*, Hong Kong Film Archive, 2003, p.11.

36) Luke White, “A ‘narrow world, strewn with prohibitions’: Chang Cheh’s The Assassin

면모는 대중영화의 특징이기도 하다.

서부극 주인공인 '세인'이나 프랑스의 비관적인 범죄자 '장 가방'의 그림자가 아직도 액션영화의 주인공에 드리워졌었던 한국영화에서 1960년대 후반기 등장한 홍콩 영화는 새 영웅 모델을 제공하였다. 그들은 육체적 한계를 넘어서지 않고, 초인적이지도 않으며, 호금전의 주인공들처럼 승화와 선(禪)의 영역으로 월경하지도 않는다.³⁷⁾ 그들은 기존의 영웅 모델과 다르게 치기어린 소년성을 가지고 있으며 주변부에 속한 하층계급이거나 아니면 떠돌이 유협으로 사회의 중심부에 위치하고 있지 않다. 그리고 이미 언급한 것처럼 그의 영화를 좋아한 한국관객들은 운명처럼 그들의 육체에 비극이 새겨지는 것에 열광했다. 잘려진 육체, 쏟아지는 내장, 선혈로 물든 흰 의복. 폭력의 인장이 그대로 날 것으로 드러나는 그리고 영화의 마지막 하이라이트로서 그 죽음의 의례를 괴로워하며 받아들이는 주인공들의 혈투. 그리고 자주 그러한 죽음이나 신체훼손은 당연한 행위의 결과가 아니라 우연적이거나 전혀 예상치 못한 사건이기 때문에 자신의 상해에 대해 어떤 논리도 발견하지 못한 채 죽어가기 때문에 더욱 고통스럽다. 그리고 이러한 죽음의 장면이 영화적 서사 내에 안전하게 통합되지 않도록 장철은 지나치게 길게 묘사한다. 설명되거나 납득할 수 없지만 받아들여야 하는 상황의 모순과 고통은 '먼 옛날 중국'이라는 영화적 시공간으로부터 안전하게 거리감이 확보되지 못하도록 사실적인 화면과 과잉된 육체 훼손의 전시를 통해 관객에게 다가서며, 또한 관객이 겪고 있는 고통스러운 상황과 접목된다. 이같은 고통의 전시는 관객들의 정신뿐만 아니라 육체에 기입하는 공감을 획득하도록 만

and the 1967 Hong Kong riots", *Asian Cinema* 26.1, 2015, p.13.

37) Sei Kei, "Chang Cheh's Revolution in Masculine Violence", *Chang Cheh: A Memoir*, Hong Kong Film Archive, 2003, p.15.

든다.

위에서 설명한 것처럼 장철의 영화는 두 가지 점에서 한국 관객에게 새로움을 주었다. 즉, 주인공인 영웅이 초인적인 무술실력의 소유자인 동시에 미성숙한 남성이라는 점과 서사의 전개를 중지시키거나 서사적 상황에 매몰되지 않도록 하는 폭력과 죽음의 과잉적 전시이다. 특히 남성인물형들은 우리가 익숙하게 보아왔던 청춘영화의 주변부 청년들과 매우 유사하다. 1960년대 중반부터 청춘영화의 남성 주인공은 하층계급의 무기력하고 야망에 찬 인물이었다. 그나마 〈맨발의 청춘〉에서 사랑의 진정성으로 신분상승 욕구를 감추어졌던 이 젊은이들은 점차 노골적으로 자신들의 욕망을 드러냈고 〈초우〉같은 작품은 이를 잘 보여준다.³⁸⁾ 청춘영화가 쇠진했을 때 등장한 홍콩무협영화는 이러한 남성적 재현에 같은 공감대를 부여할 뿐 아니라 과잉적 남성성을 부가한 인물들을 예시하였다. 섭정과 같은 계급적 한계로 괴로워하는 인물 혹은 유희이라는 자유로운 신분에 명랑함과 치기만을 가진 소년적인 인물들이 등장하는 동시에, 이러한 친근한 인물형에 초인적인 남성성을 부여한다. 수백 명의 적을 상대로 전투를 벌이는 주인공, 어떠한 적과 대면해도 겁먹지 않는 자신의 능력에 대한 확신은 일종의 판타지로서 관객들을 사로잡았다. 그리고 이러한 과잉적 남성성은 잔인한 살육장면이나 신체훼손 장면과 결합하면서 비극의 감각을 확장시킨다. 또한 한국영화에서 금기시되었던 신체 절단이나 내장이 노출되는 장면들은 금기에 대한 위반의 쾌락을 제공했다. 과잉된 폭력적 장면, 금기를 넘어가는 잔인한 묘사들은 인물유형이 가지는 친근함에 기반으로 하변관 관객들에게 공모와 위반의 쾌락을 선사한다.

38) 청춘영화 인물형에 대한 이러한 논의에 대해서는 다음 글을 참조. 이영미, 『한국대중예술사, 신파성으로 읽다』, 푸른역사, 2016, 283-317쪽.

3-2. 이소룡이 보여준 육체성과 반-근대적 정서

홍콩 무협영화에 대한 서구학자들의 연구 중에서 아프리카계 미국인들이 이 영화들에 보인 열광을 고찰한 글이 적지 않다. “Black Audiences, Blaxploitation, and Kung Fu Films”라는 글에서 순디아타 케이타 차주아 Sundiata Keita Cha-jua는 이소룡의 영화가 아프리카계 미국인들을 매료시킨 요인을 네 가지로 들고 있다. 첫째는 그의 운동능력과 격투실력, 두 번째는 블랙스플로이테이션 영화와 공통된 주제인 민족주의적 정치학, 세 번째로 다문화적인 문화정치학, 그리고 마지막으로 계급 정치학.³⁹⁾ 서구 영화학자들이 이소룡을 보는 이러한 정치학적 측면과 더불어 그의 대한 열광의 또 다른 측면은 그의 육체적 능력에 관한 것이다. 보드웰이 그를 ‘기이할 정도로 빠르’다고 묘사할 만큼 이소룡의 신체능력은 예외적인 것이었다. 절권도의 창시자인 이소룡은 쿵푸 장르를 리얼리즘적인 것으로 확대시켰고, 이후 배우의 연기가 아닌 실제 무술을 하는 무술인들이 등장하는 영화가 번창하는 계기를 만들어주었다. 기존 무협영화가 주로 명청시대 혹은 먼 과거의 중국에 집중되어 있는 것과는 달리, 이소룡이 등장하는 영화는 중국의 근현대사와 접목되면서 인종적 차별이나 계급문제를 주요한 테마로 삼았다.⁴⁰⁾ 〈정무문〉에서 일본 점령 하의 중국에서 중국인들이 겪는 어려움은 공원의 “개와 중국인 금지”라는 낱말에서 상징화된다. 이소룡이 공중으로 솟구쳐 키큰 이 낱

39) Sundiata Keita Cha-jua, “Black Audiences, Blaxploitation, and Kung Fu Films”, *China Forever: The Show Brothers and Diasporic Cinema*, eds, Posher Fu, University of Illinois, 2008, p.214.

40) Sundiata Keita Cha-jua, “Black Audiences, Blaxploitation, and Kung Fu Films”, *China Forever: The Show Brothers and Diasporic Cinema*, eds, Posher Fu, University of Illinois, 2008, p.216.

말을 부수는 순간은 서구 연구자들이 가장 인상 깊게 기억하는 장면이다. 이처럼 이소룡은 노동계급이거나 이민노동자를 연기하면서 중국 하층계급의 디아스포라적인 경험을 재현하는데 이러한 설정은 중국인의 디아스포라 경험을 넘어서 억압받는 계급의 정서로 보편화된다.⁴¹⁾ 이러한 보편화된 정서에 기반을 둔 아프리카계 미국인들의 이소룡에 대한 애호는 그를 선호하는 힙합그룹과 수많은 블랙스플로이테이션 영화에서 드러나는데, 홍콩 무협영화의 다문화적 개방성은 쉽게 전 지구적으로 억압받는 계층과 소통할 수 있는 문화적 혼종을 보여주었다.

그러나 한국관객에게 이소룡의 영화들, 특히 근대화 초기를 배경으로 하는 영화들은 반-제국주의적 정서에 그다지 영향력을 미친 것 같지 않다. 이소룡의 영화가 수입된 시기는 이미 한국 액션영화들에서 인물들이 행사하는 폭력의 알리바이로서 식민지였던 과거 상황을 과다하게 낭비한 이후였다. 악독한 일본인과 강압적인 일제 통치에 대한 수사는 너무 진부했고, 이미 반복을 통해 피로해진 구도였다. 그러나 그 이면에 있는 동시대적 갈등의 은유까지 한국관객이 간과하지 않은 것 같다. 이소룡의 영화는 그의 육체와 기술을 통해 “근대를 수용하거나 거부하는 것에 대한 불안을 표현”한다.⁴²⁾ 쉰이 령 리오 Sui Leung Lio에 의하면 쿵푸영화는 아시아의 민족주의적 문화와 유럽의 근대성 사이에서 동아시아가 겪는 타협의 복합적인 문제를 지시한다.⁴³⁾ 민국시대를 배경으로

41) Sundiata Keita Cha-jua, “Black Audiences, Blaxploitation, and Kung Fu Films”, *China Forever: The Show Brothers and Diasporic Cinema*, eds, Posher Fu, University of Illinois, 2008, p.216.

42) Sui Leung Li, “The Myth Continues: Cinematic Kung Fu in Modernity”, eds, Meaghan Morris, Stephen Chan Ching-Kiu and Siu Leung Li, *Hong Kong Connection*, Duke University Press Books, 2006, p.51.

43) Sui Leung Li, “The Myth Continues: Cinematic Kung Fu in Modernity”, eds, Meaghan Morris, Stephen Chan Ching-Kiu and Siu Leung Li, *Hong Kong Connection*, Duke

하는 쿵푸영화들은 <정무문>에서 상징되는 것처럼 서구화를 받아들인 일본열강에 의해 식민지화된 중국의 전근대적이며 정신적이고 도덕적인 향수의 잔영으로 쿵푸를 등장시킨다. 이소룡의 무술실력은 월등하지만, 서양의 무기 앞에서는 무력하다. 그렇기에 <정무문>의 마지막 장면은 상징적이다. 개인적 울분을 해결할 수 있지만 구조적인 문제를 해결할 수 없는, 무술로 상징되는 중국 전통의 무력함.⁴⁴⁾ 이러한 무력감을 독재권력의 비정상적인 통치 하에 있던 한국사회의 청년들이 자신의 감성으로 수용하는 것은 당연한 일이었고, 근대화와 반공을 알리바이로 내세운 박정희 정권의 폭력적 통제에 기인한 무력감과 피로감을 공유했다.

그러나 이러한 지점보다 한국관객에게는 연기가 아닌 무술동작의 사실성이 더 매력적으로 다가왔다.⁴⁵⁾ 환상적이지만 불가능하지 않은, 실제 이소룡이 연마를 통해 도달한 경지. 그가 어떠한 영화적 테크닉 없이 보여준 무술은 영화의 사실화를 배가시킨다. 사실화realisation은 서사의 진전보다는 보이는 상영을 강조하고 등장인물의 욕망과 동기화라는 심리학보다는 육체적 전시를 강조한다.⁴⁶⁾ 이소룡의 육체에 기입된 중국인의 디아스포라적인 정치학의 흔적은 표면적으로 감지되지 않는 영역으

University Press Books, 2006, p.50.

44) 이러한 의미는 <황비홍>(1991)과 비교하면 확실히 드러난다. 새로운 해결책으로 조심스럽게 등장하는 쿵푸의 잠재적인 이미지는 근대주의자로서의 면모를 갖춘 황비홍(이연걸 분)과 결합했기에 긍정적인 이미지로 의미화된다.

45) 크리스 베리 역시 이소룡에 대한 논의에서 그의 작품이 인종적 민족적 논의에 대해서는 일관된 작가적 서명을 찾기 힘들지만 그가 개입하는 대결 장면의 안무들은 예외라고 설명한다. 크리스 베리, 이은주 역, 『스타의 횡단: 초국적 프레임에서 본 리샤오룽의 몸 혹은 중화주의적 남성』, 김소영 편, 『트랜스: 아시아 영상문화』, 현실문화연구, 2006, 371쪽.

46) Hallam, Julia, *Realism and Popular Cinema*, Manchester University Press, 2000, pp.70-76.(김선아, 『몸의 장르와 미메시스 영화관객성』, 『영상예술연구』 8호, 영상예술학회, 2006, 35쪽에서 재인용)

로 침잠하는 대신에 그의 무술 능력과 격투 기술에 대한 전시가 전면화된다. 그것은 어떠한 무기도 필요 없는 육체 자체의 능력이고, 훈련을 통해 도달할 수 있는 이상(理想)태를 보여준다. 사회적 약자로서 유일하게 가질 수 있는 개인의 무기인 것이다.

그러기에 1970년대 후일담 영화인 〈말죽거리 잔혹사〉에서 무기력한 현수가 쌍절봉을 연습하며 이소룡 흉내를 내는 장면은 시사적이다. 학교 폭력의 주범은 선도부장이라는 학교 권력이었고, 유일하게 그가 기댈 수 있었던 친구는 그에게 억울하게 패배한 후 사라졌다. 의지하거나 기댈 곳이 없는 현수는 자신에게 의지하여 복수를 다짐한다. 여기 등장하는 폭력의 구조적 문제(학교 선도부장)라는 은유는 통제와 폭력에 직접적으로 관계를 맺었던 당대의 사회를 설명하는데 유효하다.

영화에서 예시되는 것처럼 1970년대는 가장 강압적으로 신체를 통제했던 시기이기도 하다. 장발금지과 미니스커트 단속, 학교에서 폭력적으로 벌어지는 교복과 두발의 규제는 단순히 경고로 그치는 것이 아니라 신체 처벌로 그 통제의 흔적이 몸에 남게 된다. 통제되지 않는 신체에 대해 지배권력이 가장 신경질적으로 반응 한 것은 일명 스트리킹 이벤트에 대한 처벌이었다. 젊은이들의 치기로 치부해도 될 문제에 국가는 경범죄가 아닌 형법의 공연음란죄를 적용했고 언론 역시 강력한 처벌을 주장했다. 1970년대에 육체는 이처럼 암묵적인 갈등이 경쟁하는 곳이었다. 정부는 강력한 통제로 규율화하려했고 청년들은 금기에 도전하는 방식으로 별거벗은 육체를 내보였다. 처음에 스트리킹이 출현한 것은 격변기의 미국이었다. 별거벗은 몸으로 대중 속을 달리는 스크리킹의 광풍은 전 세계에 파급됐으며 마침내 유교의 나라 대만을 거쳐서 한국에까지 상륙했다.⁴⁷⁾ 미국에서 스트리킹은 대학생들을 중심으로 시

47) 권보드레, 『벗은 몸, 유신 시대 주변부의 남성과 여성』, 권보드레 외, 『1970 박정희

작되었고 위반, 일탈 저항, 질주의 상징으로 해석될 수 있었다.⁴⁸⁾ 그러나 한국에서 이 유행을 주로 실행했던 사람들은 ‘청년’이란 단어에서 소외되어 있던 주변부 노동에 종사하던 젊은 남성들이었으며, 이른바 ‘도시 하층 남성’인 이들은 『선데이서울』의 주요 독자층이었고 호스티스 문화의 광범한 저변이었으며 광주대단지 사건과 부마항쟁에서 저항의 도화선이 된 집단이었다.⁴⁹⁾ 대학생층의 ‘청년’들은 직접적으로 이 해프닝에 동참하지 않았고 영화를 통해 은유적으로 제시되었다. 〈바보들의 행진〉에서 병태는 교수에게 뺨을 맞은 후 내복을 입고 교정을 달리는 한국식 ‘스트리킹’을 보여준다.⁵⁰⁾ 이 영화는 권력에 의해 통제되는 육체와 저항하려는 육체의 이미지를 계속 이처럼 중첩시킨다. 영화는 입대를 위한 신체검사 장면으로 시작하는데 치부까지 드러낸 청년의 육체는 수량화되어서 국가의 자신임을 각인시킨다. 또한 경찰은 병태와 영철이의 긴 머리를 단속하고 여성들의 미니스커트를 규제하면서 국민들의 육체를 관리하는 것 역시 통제의 영역임을 드러낸다. 그러나 이들 청년들은 단속을 피해 달아나고 육교에서 추락하는 모험까지 시도할 정도로 그에 대해 저항한다. 하길중은 입대 장면 그리고 미팅을 준비하는 주인공들이 목욕탕에 가는 장면이 이르기까지 남성의 나체를 의도적으로 과잉전시하고 있다. 검열에서 걸리기 직전까지 맨몸의 육체를 드러내는 이러한 장면들은 국가적 규제에 대한 소극적 저항의 발로였다. 검열이 허

모더니즘』, 청년의상상, 2015, 301쪽.
 48) 권보드레, 『벗은 뚝, 유신 시대 주변부의 남성과 여성』, 권보드레 외, 『1970 박정희 모더니즘』, 청년의상상, 2015, 303쪽.
 49) 권보드레, 『벗은 뚝, 유신 시대 주변부의 남성과 여성』, 권보드레 외, 『1970 박정희 모더니즘』, 청년의상상, 2015, 307-308쪽.
 50) 이 영화의 감독인 하길중은 아마도 실제 벌거벗은 스트리킹을 하고자 했겠지만 당시 검열상태로 보아 불가능했을 것이다. 하길중이 미국에서 제작한 졸업영화 〈병사의 제전〉은 전라의 인물들, 무덤에서의 섹스 등 금기에 도전하는 이미지로 가득하다.

용한 범위를 계속 위반하려는 하길종의 묘사나 스트리킹의 해프닝은 자신들을 규제하려는 권력이 그어 놓은 금기를 횡단하려는 시도였다.

4. 결론을 대신하여

1960년대부터 서구의 청년문화는 지속적으로 한국에 소개되었다. 초반부에는 『사상계』, 『신동아』, 『세대』 등에 앵그리 영맨, 로스트 제너레이션, 비트족 등을 다루는 글이 꾸준히 실렸으며 1960년대 말부터는 서양의 청년문화를 직접 목격하고 돌아온 사람들이 ‘스튜던트 파워’, ‘히피 문화’를 소개하고 그들의 정치적 주장과 문화를 설명하는 글을 계속 발표했다.⁵¹⁾ 1960년대 초기 서구 젊은이들의 저항운동을 소개하는 글들을 별다른 반향이 없었고 일본의 태양족 영화에 대한 소개는 비아냥거림으로 가득했으며 〈비트걸〉같은 영화는 국내 사정에 맞지 않는 생경함으로 외면 받았다. 그러나 1960년대 후반에 들어서면 양상이 달라지기 시작했다. 이러한 글들이 사회적 반향을 얻기 시작했고, 청년문화 현상이 시작되었다. 즉 청년문화 현상은 이러한 문화를 소화할 수 있는 세대가 성장한 후에야 비로소 안착하기 시작한 것이었다.⁵²⁾

마찬가지로 1960년대 후반에 들어서면 외화시장은 재빠르게 폭력적인 마카로니웨스턴과 홍콩 무협영화로 재편되었다. 전형적인 할리우드 대작영화에서 벗어나서 다양한 취향의 영화들이 소개되었고, 특히 젊은 층들이 열광한 것은 실제적인 폭력이 생생하게 재현되는 장르였다. 무력감, 패배주의가 팽배했던 한국사회에 이 B급적인 문화나 스트리킹같

51) 송은영, 『대중문화현상으로서 최인호 소설』, 『상허학보』 15, 상허학회, 2005, 425-426쪽.

52) 이에 대해서는 이영미, 『동백아가씨는 어디로 갔을까?』, 인물과사상사, 2017, 275-277쪽.

은 해프닝은 엄숙함에 대한 명량한 혹은 진지하지 않은 저항이었다. 이전의 어떤 영화로도 재현하지 못했던 잔혹한 장면의 사실성과 무공이 뛰어난 주인공이 수백의 사람들을 모두 살육한다는 과장적인 서사의 결합은 진지한 사색은 불가능하지만 충동과 일탈의 감수성을 자극하기엔 충분했다. 또한 이시기 벌어진 스트리킹의 경우 가진 것이 아무 것도 없는 자들의 마지막 저항 수단으로 자신의 육체를 이용하여 충격을 주려 했다는 점에서 시사적이다. 다시 이소룡의 육체로 돌아가 보자. 국가적 경계를 넘어 이소룡 영화가 전 세계 비주류 계층에게 매혹적일 수 있었던 것은 육체적 훈련을 통해 획득된 것으로서의 육체이며, 그것이 약자로서 유일하게 가질 수 있는 무기라는 사실을 보여주기 때문이었다. 그가 상대하는 적들처럼 위압적인 육체를 소유하지 못했지만 훈련을 통해 강해진 강력한 무기로서 육체는 서구에 대해 아시아인으로서 동질적으로 느끼는 열등감과 차별의식에 대한 저항이 무의식화된 상징으로 작용한다.

이소룡의 육체가 훈련을 통해 단련되었다는 점과 항상 그의 가족과 스승으로부터 그 능력을 함부로 드러내서는 안된다는 교훈을 주지하고 있었다는 서사적 장치는 마지막 그의 폭력적 응징은 심사숙고한 결과라는 신중한 태도를 보여준다. 반면 아류로 등장한 수많은 쿵푸영화들은 잔혹한 격투장면과 선정적인 섹슈얼리티를 동시에 제공한다. 이 둘은 이 영화들을 소비하는 관객들이 기대하는 상품성이기도 하다. 그러나 이소룡은 자신의 영화에서 여성과 어떠한 성적인 장면도 묘사하지 않는다. 어리숙한 이국인으로 등장하는 이소룡은 무인으로서 자신의 위치를 인식하고 있으며, 여성을 멀리하거나 어떤 성적인 유혹에도 넘어가지 않는 인물로 묘사되면서 도덕성을 확보한다. 그러나 하변관에서 이 영화를 소비하는 관객들은 이러한 도덕성에는 둔감하였다. 반면 폭력장면

에 대한 매혹은 자기방어와 저항의 기제를 넘어서 과잉적 남성성 추구로 연결된다. 이처럼 기묘하게 일그러진 약자의 마초적 남성성에 대한 열망은 호스티스 영화에서 재현되는 무기력한 남성성의 다른 일면인 것이었다.

그러므로 이러한 문제는 앞에서 언급한 “전략적으로 모호한’ 대중영화의 본성”이라는 논점을 다시금 재고할 것을 요구한다. 특정 장르, 혹은 특정 시기의 서사구조가 진보적일수 있는가의 문제는 명쾌한 대답을 내리기 힘들다. 대중문화는 다면적이며, 단언적으로 특정 시대의 문화를 재단하기는 쉽지 않다. 특히 하변관 문화는 주 수용층이 자신을 표현할 방법이나 매체를 거의 가지지 못했기에 당시 영화들이 어떻게 수용되었는지에 대해서 더욱 정확한 독해를 하기 어렵게 만든다. 그러므로 하위문화의 다양한 양상들은 매체 자체의 분석과 더불어 동시기 다양한 문화컨텐츠와의 상호텍스트적인 측면을 항상 고려할 필요가 있다.

참고문헌

1. 논문과 단행본

- 권보드래, 『벗은 몸, 유신 시대 주변부의 남성과 여성』, 권보드래 외, 『1970 박정희 모더니즘』, 천년의상상, 2015.
- 김선아, 『몸의 장르와 미메시스 영화관객성』, 『영상예술연구』 8호, 영상예술학회, 2006, 29-60쪽.
- 노지승, 『대학생과 건달, 김승옥 소설과 청춘 영화에 나타난 1960년대 청년 표상』, 『한국현대문학연구』 22호, 한국현대문학회, 2007, 387-424쪽.
- 송아름, 『두 개의 '별들의 고향'과 '청년문화'의 의도적 접속』, 『인문논총』 73권 2호, 서울대학교 인문학연구원, 2016, 123-155쪽.
- 송은영, 『1960~70년대 한국의 대중사회화와 대중문화의 정치적 의미』, 『상허학보』 32호, 상허학회, 2011, 187-226쪽.
- _____, 『대중문화현상으로서 최인호 소설』, 『상허학보』 15호, 상허학회, 2005, 419-445쪽.
- 송희복, 『무협의 시대』, 경성대학교 출판부, 2008.
- 이길성·이우석·이호걸, 『1970년대 서울의 극장산업 및 극장문화연구』, 영화진흥위원회 연구보고서, 2004.
- 이명원, 『새로운 기반조성을 위한 시련-75년도 제작계의 명암』, 『영화』, 1975년 12월호.
- 이영미, 『한국대중예술사, 신파성으로 읽다』, 푸른역사, 2016.
- _____, 『동백아가씨는 어디로 갔을까?』, 인물과사상사, 2017.
- 이영재, 『양강의 신체, 1960년대 말 동아시아 무협영화의 흥기』, 『반교어문연구』 39집, 반교어문학회, 2015, 241-278쪽.
- 정용탁, 『배급, 흥행』, 『1977년 한국영화연감』, 영화진흥공사, 1978.
- 주창윤, 『1970년대 청년문화 세대담론의 정치학』, 『인문과 사회』 14권 3호, 성곡인문문화재단, 2006, 73-105쪽.
- 크리스 베리, 이은주 역, 『스타의 횡단: 초국적 프레임에서 본 리 샤오룽의 몸 혹은 중화주의적 남성』, 김소영 편, 『트랜스: 아시아 영상문화』, 현실문화연구, 2006.
- David Bordwell, *Planet Hong Kong: Popular Cinema and the Art of Entertainment*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 2000.
- David Desser, "The Kung Fu Craze: Hong Kong Cinema's First American Reception", *The Cinema of Hong Kong: History, Arts Identity*, eds., Poshek Fu & David

Desser, Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Ongiri, Amy Abugo, "He wanted to be just like Bruce Lee": African Americans, Kung Fu Theater and Cultural Exchange at the Margins", *Journal of Asian American Studies*, Vol.5 No.1, February 2002.

Sei Kei, "Chang Cheh's Revolution in Masculine Violence", *Chang Cheh: A Memoir*, Hong Kong Film Archive, 2003.

Sundiata Keita Cha-jua, "Black Audiences, Blaxploitation, and Kung Fu Films", *China Forever: The Show Brothers and Diasporic Cinema*, eds, Posher Fu, University of Illinois, 2008.

『관객동원 베스트 10』, 『대한일보』, 1967.12.7, 6쪽.

『68년 문화 난류와 한류 (3) 영화』, 『동아일보』, 1968.12.10, 5쪽.

『관객동원수로 본 68년도 영화』, 『대한일보』, 1968.12.21, 4쪽.

Abstract

A Study on 1970s Subculture through the Reception of
Hong Kong Martial Art Films
- Focusing on the Sentiments of Discount Theater Audiences

Lee, Gil-Sung(Chung-Ang University)

The youth culture of the 1960s, represented by young adult films, were largely divided into the youth culture centered on university students and residual subculture in the 1970s: the mainstream youth culture consisted of draught beer, jeans, folk songs, and socially critical films produced by directors who were part of the Yeongsang-sidae (literally the "age of images") Movement, and the subculture bloomed among young laborers and teens, excluding university students and intellectuals, and was represented by lewd magazines such as *Sunday Seoul*, martial arts novels, erotic novels, comic book, and violent Hong Kong martial arts films. This study explores this subculture that flourished opposite the youth culture in the 1970s by analyzing popular martial arts films from Hong Kong. The type of such subcultures is dubbed the discount theater culture for the purpose of this paper. Discount theaters were film theaters located in the outskirts of cities, which mainly screened Hong Kong martial arts films and B action movies. They were particularly popular among teenagers and young laborers for their affordable admission fees and easy accessibility. However, discount theaters were also considered a part of social problems due to the decrepit facilities and their locations in sleazy neighborhoods. While the university student-centered youth culture received social spotlight and became the topic of dynamic discussion at the time, the discount theater culture was not properly examined or studied, and only received criticisms from contemporary critics who deemed the culture as the hotbed of degenerative lowbrow culture.

Recently, however, the view of popular culture began to change, and many started to make attempts to explore and understand the sentiments of subcultures. In this context, academics began to discuss new research frames that break from focusing on simple narratives and displays of excessive sexuality and violence. In the 1970s,

Hong Kong films were a type of "youth films." Young protagonists had superhuman strength, and they met their deaths because of their pride or because they sacrificed themselves to save their friends. They rebelled against society, and they were not tied to loyalty or moral justice. Such attitudes were already in conflict with the ethical beliefs of the previous generation, and the brutal violence on physical bodies along with excessive displays of deaths in the films were linked to the implicit taboos in society that the youths challenged. These new sentiments about the physical body were also connected to the appeal of fighting scenes in films starring Bruce Lee. His body was a testament to the raw physical strength of the human body and the ideal state one's body can reach through training. The acquisition of physical strength and abilities through training was the only defense mechanism that the socially disadvantaged people could think of.

In the oppressive political situation of the 1970s, the agents of the discount theater culture were unable to criticize the society with logic and metaphors as the agents of the youth culture. Instead, they revealed their sentiments through self-inflicted damage to their bodies and excessive displays. Such displays of sentiments through the physical bodies instead of verbal expressions were a challenge to taboos, which were unable to be interpreted and understood within the cultural discourse of the 1970s.

(Key Words: young adult films, 1970s, popular culture, Hongkong martial art films, Discount Theater, Audiences' Receptiveness, Bruce Lee, Chang Cheh, Streaking)

논문투고일 : 2017년 7월 11일

심사완료일 : 2017년 8월 4일

수정완료일 : 2017년 8월 13일

게재확정일 : 2017년 8월 14일