

형제애의 로망, 1987의 정동* -〈영웅본색〉과 홍콩-한국 커넥션

이영재**

1. 왜 그때 우리는 주윤발에게 사로잡혔을까?
2. '친밀하고 진지한' 열광 - 〈영웅본색〉의 번역가능성
3. 폭력과 '대항폭력' - 〈영웅본색〉의 정치와 정동
4. 주윤발은 왜 죽어야 하는가? - 인의의 형제애
5. 1987-1991, '혁명'과 홍콩 느와르

국문초록

〈영웅본색〉은 1987년과 88년 사이라는 한국 사회의 기점적 시간에 도착하였다. 그리고 이로부터 시작된 홍콩영화 붐은 1990년대를 전후하여 절정에 이르렀다. 이 사실이 의미하는 바는 무엇인가? 왜 그때 한국의 10대와 20대 젊은 남성들은 이 세계에 그토록 '진지하게' 심취할 수 있었는가? 1960년대 후반부터 홍콩영화가 이곳에서 수용되었던 독특한 방식, 그 속에서 이 영화들이 거의 전적으로 젊은 남성들의 하위문화로서 기능했던 양상을 염두에 둔다면, 이 '진지한' 열광은 〈영웅본색〉이 도착한 바로 그 시간, 즉 1987과 그 이후적 정동과 관련된 것은 아닐까?

〈영웅본색〉과 1987, 이 겹침은 우연한 것이지만, 이 영화가 한국에서 불러일으킨 열기는 이곳의 들끓는 열망과 맞닿아 있다는 점에서 우연한

* 이 논문은 2019년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2019S1A5B5A07091474)

** 성균관대학교 비교문화연구소 선임연구원

것으로 보이지 않는다. 이 영화는 20대 전후의 특정 세대와 그들의 장소에 긴박되어 경험되었다. 그 경험은 역사적으로 1960년대 이래의 홍콩 영화의 향유 방식과 연결되어 있기는 했지만, 계급적으로 확대된 '대중'으로서의 대학생 집단까지를 포괄하고 있었다. 이 영화는 젠더적으로 청년남성 관람성의 전형적 특징을 보여주는 한편 1987이라는 역사적 순간의 정치적 정동과 격렬하게 반응했다. 부정(不正)에의 상상적 복수라는 관람성은 이 정치적 시간을 지배한 폭력과 대항폭력의 문제와 강하게 결속되어 있었다. <영웅본색>의 '번역가능성'이란 결국 인의의 형제애라는 문제였으며, 그것은 1987-1991의 한국이라는 고유한 운동과 정동의 세계 안에서 수용된 하나의 변안과 같은 것이기도 하였다.

요컨대, 홍콩 느와르에 대한 한국에서의 열광은 이 지역의 오래된 남성 하위문화의 정념이 1987-1991의 젠더적 정동과 만난 하나의 극적인 사례이다. 1987, <영웅본색>은 “동지”라고 지칭되는 ‘아들들의 연대’, 구체적으로는 ‘형제애’에 기반한 저항담론의 그 장소에 말 그대로 ‘제 시간’에 도착하였다. 정치적 주체로서 ‘젊은 남성’만을 상상해낼 수 있는 시대착오성까지 포함하여, 이것이야말로 1987 한국에서의 <영웅본색>이 하나의 ‘역사적’ 사건인 이유이다.

(주제어: <영웅본색>, 1987, 대항폭력, 형제애, 남성 하위문화, 홍콩영화)

1. 왜 그때 우리는 주윤발에게 사로잡혔을까?

어떤 영화들은 매혹에 대한 토로없이 거의 서술불가능한 경험을 안겨주는 것 같다. <영웅본색>(1986)은 아마도 이런 류의 가장 대표적인 영화일 것이다. 이 영화에 대한 서술은 대개 두 가지의 서로 전혀 다른

충동 위에서 움직인다. 매혹을 어떻게 상호 공약가능한 것으로 만들 수 있는가? 그런데 매혹이란 과연 공약 가능한 것인가? 게다가 이 매혹은 종종 (혹은 이곳에서 거의 대부분) 특정 시공간과 결부되어 있으며, 그 속에 처해 있는 관람자의 마음의 상태, 거기에 이르는 개인의 고유한 경험들과 연결되어 있다. 아마도 다음과 같은 언급이야말로 한때, 이곳에서 이 영화에 빠져든 자들이 공유했던 매혹의 메커니즘을 정확하게 보여주는 것이리라.

“〈영웅본색〉을 좋아하지 않을 수도 있다. 다시 한번 말하지만 이 영화는 굉장한 걸작이거나 미학적으로 논쟁적인 작품이 아니다. 하지만 이 영화를 좋아하지 않는다면 그건 둘 중의 하나이다. 이런 영화가 필요한 삶을 살아본 적이 없거나, 이 영화가 제 시간에 도착하지 않은 사람들이다.”¹⁾

1980년대 후반 영화 잡지 『로드쇼』를 이끌며 〈영웅본색〉과 함께 불붙기 시작한 한국에서의 홍콩영화 붐을 적극적으로 끌어안았고, 한국에서 거의 처음으로 홍콩영화를 진지한 비평적 대상으로 담론화시키고자 한 정성일의 위의 언급은 매혹이, 그것이 갖는 속성상 어떻게 지극히 사적이고 개별적 조건 위에서 형성되는 것인가를 보여주고 있다. 〈영웅본색〉에 관한 수많은 이야기가 그 어떤 수준에서든 구체적인 시공간과 결부된 관람자의 내러티브와 관련되어 있는 것은 우연이 아니다. 이 영화에 관한 기술은 자신의 삶에 관한 기술과 맞물린다. 그러니까 그것은 추억과 강하게 연동되어 있다.

이를테면 다음과 같은 이야기. 그 시절 고등학생이었던 그가 미아리 대지극장에서 처음 〈영웅본색〉을 본 날은 친구와 함께 12명을 상대로

1) 정성일, 〈영웅본색을 두 번 보는 것이 두렵다〉, 『맥스무비』 2008.8.20. (정성일 글모음 <https://seojae.com/web/underconst.htm>)

‘결투’를 하고 형편없이 얻어맞은 날이다. 훗날 영화감독이 되는 이 “의리를 찾다 엄청나게 얻어터진” 소년은 그날, 영화관 화장실에서 주윤발의 얼굴과 겹쳐지는 스스로의 얼굴을 본다. 그리고 12명에 대한 복수를 차례로 감행하고, “개봉관과 동시상영극장을 오가며 〈영웅본색〉이 간판을 내릴 때까지 아주 닳고 닳도록” 보았다. 그러면서 그와 친구들은 하나둘씩 ‘바바리코트’를 펠러이기 시작하였다.²⁾

혹은 이제 곧 찾아올 1990년대의 감수성의 한편을 그려내는 소설가 김경욱에게 추억은 “객수(客愁)에 찌들어 육신이 무거울 때면” 어김없이 찾았던 “녹두거리 끝 미림극장”과 연결되어 있다. 그는 이렇게 쓴다. “까닭을 설명할 수 없는 그 수상쩍은 열기의 발원지였던 영화 〈영웅본색〉이 뒷골목 재개봉관에서 화려하게 부활했다는 사실은 어쩌면 우연만은 아닐 것이라고 그는 생각한다. 동시상영관의 좋았던 시절이 홍콩영화의 호황기와 겹친다는 사실이 그에게는 예사롭지 않은 것이다. 넘쳐나는 아드레날린을 주체하지 못하던 나날이었다. 불붙은 위조지폐로 담뱃불을 지피던 주윤발의 모습을 보며 그의 또래가 느낀 것은 일종의 카타르시스였다”고.³⁾

또 하나의 사례. 5천원이면 하루 2편의 영화를 볼 수 있었던 부산 보림극장의 추억. 그곳에서 ‘영화’라는 것을 “누군가 싸우다 죽는 것”으로 각인했던 어린 소년은 〈영웅본색〉과 〈천녀유혼〉과 〈황비홍〉을 보고 이제는 맛집탐방기에 나오는 돼지국밥집에서 국밥을 먹었다.⁴⁾

지금까지 사사로운 추억들은 서로가 서로에게 공명한다. 추억은 진부하

2) 원신연, 〈내 인생의 영화 〈영웅본색〉〉, 『씨네21』, 2007.12.7.

(http://www.cine21.com/news/view/?mag_id=49359)

3) 김경욱, 『미림아트시네마』, 『문학동네』 통권 32호, 문학동네, 2002, 4쪽.

4) 주성철, 〈안녕, 보림극장〉, 『씨네21』, 2018.3.30.

(http://www.cine21.com/news/view/?mag_id=89771)

게도 힘이 세다. 왜냐하면 당연히도 그것은 이들에게 집단적인 열광이 었기 때문에 그렇다. 이 열광은 그 시간대를 지나온 자들로 하여금 스스로를 기꺼이 <영웅본색> 세대⁵⁾라고 칭하게 하였다.

하지만 <영웅본색>의 시작은 그렇게 창대하지 않았다. 이 영화는 서울의 화양, 명화, 대지극장⁶⁾에서 1987년 6월 23일부터 7월 9일까지 개봉했으며, 9만 4천 604명의 관객을 동원했다. 개봉관에서 ‘신통치 않은’ 성적을 거둔 이 영화가 폭발적인 인기를 누리기 시작한 것은 “뒷골목과 변두리의 ‘동시상영’ 프로그가 되면서”부터였다. 그리고 “급기야는 주인공의 옷차림과 제스처어를 모방하고 수십번씩 같은 영화를 되풀이해 보는”⁷⁾ 특정 집단이 생겨났다. 또 1988년을 기점으로 비약적으로 증가한 VCR 대수에 발맞춰 이제 막 불붙기 시작한 비디오 대여 시장⁸⁾에서 <영웅본

5) 김경욱, 『끝없는 상상력으로 극복해야 할 세기말의 문학』, 『문학사상』, 문학사상사, 1995.9, 67쪽. 또 한 중문학자는 자신의 책 제목을 이렇게 달기도 하였다. 이종철, 『영웅본색 세대에 바친다』, 스토리하우스, 2013.

6) 서울의 부심 지역인 서대문(화양), 미아리(대지), 영등포(명화)에 위치한 이 극장들은 1980년대 중반 재개봉관에서 개봉관으로 전신하며, <영웅본색> 이후 홍콩영화 전문 개봉관으로 명성을 날렸다. 화양, 명화, 대지극장은 주인이 같았으며, <영웅본색>의 수입사인 세진영화와 극장주의 개인적 친분이 이를 가능하게 하였다. 극장의 위치, 규모, 설비에 있어서 도심의 전통적인 개봉관들에 비해 열악했던 이 극장들은 당시 ‘2류 개봉관’으로 불렸다. 이들 극장에 대해서는 다음 기사를 참조. <돌아온 ‘터티 뎀 상’ 떠나는 ‘단관 극장’>, 『한겨레』 2007.10.28.

(<http://www.hani.co.kr/arti/culture/movie/246286.html>)

7) 구회영, 『홍콩 느와르, 세기말의 영웅담』, 『영화에 대하여 알고 싶은 두세 가지 것들』, 한울, 1991, 205쪽.

8) 1980년대 중후반 비디오 시장이 전세계적으로 확장되면서, 더 다양하고 더 싸고 더 많은 ‘컨텐츠’에 대한 요구가 잇달았다. 싸고 다량으로 생산되는 홍콩영화는 이 시장의 중요한 컨텐츠였다. 김승구는 홍콩영화가 비디오 시장의 수급불균형을 해소해주는 역할을 한 점을 지적하며, 한국에서 홍콩영화가 ‘특수경기를 누린 저간의 사정을 밝히고 있다. 김승구, 『1990년 전후 한국 내 홍콩영화의 수용 양상』, 『한국학연구』 62, 고려대 한국학연구소, 2017, 106쪽. 이 논문은 1980년대 중후반부터 1990년대 중반까지의 한국에서의 홍콩영화 수용을 살펴보고 있는 소중한 선행연구이기도 하다.

색)을 필두로 한 홍콩영화는 비디오 가게 선반이 나눠놓은 분류 속에서 그 자체로 하나의 장르로 카테고리화되었다. 이 ‘장르’는 이제 가장 충실하고 열정적인 관객을 갖게 될 터이다. 비디오라는 새롭게 추가된 매체의 영향은 있었으나, 여기에는 분명 1970년대 이래로 동시상영관을 채워왔던 이런 영화들(이른바 1970년대의 홍콩식 권력영화)의 관객의 세대적, 젠더적 상속이 있었다. 이들의 압도적 다수를 차지한 것은 10대에서 20대의 젊은 남성관객들이었다.

장사치들은 발빠르게 이에 조용하였다. 몇 가지의 수치들. <영웅본색> 이후 단 1년 만에 홍콩영화의 한국 판권은 2배에서 3배까지 치솟았으며⁹⁾, 1988년의 시점에 홍콩영화의 주요 수출국 중 3위로 랭크된 한국은 1990년에 이르면 대만에 이어 2위를 기록하였다.¹⁰⁾ 1991년 영화진흥공사가 전국의 초중고생 1,500명을 대상으로 실시한 ‘청소년의 영화관람 실태 및 의식에 관한 조사’에 따르면 가장 좋아하는 영화의 1위와 3위는 <영웅본색>과 <지존무상>이 꼽히고 있었다.(참고로 2위는 <죽은 시인의 사회>였으며, 한국영화는 1위 <행복은 성적순이 아니잖아요>, 2위 <장군의 아들>, 3위 <영구와 땡칠이>가 차지하고 있다.)¹¹⁾ 오우삼과 서극과 임영동의 이름은 이제 막 등장한 ‘시네필’들의 경전에 올랐고, 주윤발, 장국영, 왕조현, 유덕화, 적룡, 이수현, 여명 등 한국식 한자 발음으로 통용되는 이름들은 그 발음만큼 ‘친숙한’ 스타가 되었다. 이 열광을 가능케 한 조건과 근원은 무엇인가?

여기에서의 질문은 이렇다. 왜 이곳에서 <영웅본색>은, 나아가 이로 부터 촉발된 1980년대 후반과 90년대 초반 소위 ‘홍콩 느와르’¹²⁾로 불려

9) 구회영, 『홍콩 느와르, 세기말의 영웅담』, 『영화에 대하여 알고 싶은 두세 가지 것들』, 한울, 1991, 205쪽.

10) 종보현, 『홍콩영화 100년사』, 윤영도·이승희 옮김, 그린비, 2014, 55쪽.

11) <청소년 홍콩 액션물 가장 선호>, 『경향신문』, 1991.1.21., 20면.

진 일련의 홍콩영화들은 그토록 강렬한 매혹을 불러일으켰는가? 왜 그 때 한국의 10대와 20대 젊은 남성들은 이 세계에 그토록 '진지하게' 심취할 수 있었는가? <영웅본색>은 1987년과 88년 사이라는 한국 사회의 기점적 시간에 도착하였다. 그리고 여기서부터 시작된 홍콩 느와르에 대한 열기는 1990년대를 전후하여 절정에 이르렀다. 이 사실이 의미하는 바는 무엇인가?

2. '친밀하고 진지한' 열광 - <영웅본색>의 번역가능성

먼저, <영웅본색>과 한국의 1987의 조우를 이해하기 위해서는 무엇이 세계적이고 무엇이 국지적 혹은 한국적인지 분절해낼 필요가 있다. 1980년대 홍콩영화에 쏟아진 열기는 세계적인 것이었다. 무엇보다 홍콩 내에서 <영웅본색>은 놀라운 성공을 거뒀다. 1986년 여름, 홍콩은 온통 <영웅본색>으로 들끓고 있었다. 이 영화는 두달 만에 3천 3백만 홍콩 달러의 흥행수익을 올리며 홍콩영화 사상 초유의 흥행기록을 세웠다. 이 수치는 당시 홍콩 인구 세 명 중 한 명이 이 영화를 봤다는 것을 의미한다.¹²⁾ 이 놀라운 성공은 영화관에서 그치지 않았다. (이제 곧 한국에

12) <영웅본색> 이후의 홍콩 갱스터 영화를 일괄했던 이 표현은 일본과 한국의 저널리즘에서 즐겨 유통되었다. '필름 느와르'라는 매우 특화된 역사성과 내러티브-이미지를 지닌 영화 장르명을 원용해오고 있는 이 용어에 대해 우다가와 코우요는 <영웅본색>의 일본에서의 공개 당시, 일본 배급회사 선전부가 만들어낸 것이라고 전한다.(野崎 敏・宇田川幸洋 対談『香港犯罪映画の魅力』, 夏目深雪・石坂健治・野崎敏 編, 『アジア映画で<世界>を見る』, 作品社, 2013, p.110) 대개의 저널리즘적 표현이 그러하듯 엄밀한 의미를 적용하기는 어렵지만, 직관적인 포착이 가능한 이 용어는 거의 같은 시기 한국에서도 즐겨 사용되었다. 한편, 홍콩에서는 <영웅본색> 이후 등장한 일련의 갱스터 영화들에 대해 '영웅편(英雄片)'이라는 용어를 주로 사용하였다.

서 그러할 것처럼) 주윤발-마크의 스타일과 패션과 제스처는 거리의 기호가 되었다.

“나는 내 우상을 모두 여기에 담았다. 알랭 들롱, 클린트 이스트우드, 스티브 맥퀸, 다카쿠라 켄. 알랭 들롱은 언제나 롱코트를 입는다. 클린트 이스트우드, 스티브 맥퀸, 다카쿠라 켄은 검정 선글라스를 낀다. 그래서 우리는 주윤발에게 롱코트와 쿨한 음영을 집어넣기를 원했다.”¹⁴⁾

오우삼이 자신의 영화적 이상들에 대한 기호로 창조한 주윤발-마크의 형상은 실제로 시장의 지형을 바꿔놓았다. 레이벤은 아시아 시장에서의 자사 이미지를 공고한 것으로 만들어준 오우삼에게 감사의 편지를 보냈다.¹⁵⁾

한편, 서구로 말할 것 같으면 1973년 이소룡-브루스 리가 이 시장에 착륙한 이래 ‘아시안 마샬 아츠 필름’이라는 마이너하지만 확고한 시장이 조성되어 있었다. 그러나 이 시장의 규모를 다시금 재활성화시켜 비약적으로 확장시킨 것은 오우삼-주윤발의 몫이었다. <영웅본색>이 촉발시킨 홍콩영화에 대한 비평적, 상업적 관심은 <첩혈쌍웅>(1989, 영어권 개봉 제목 Killer)에 이르러 확정적인 것이 되었다. 1980년대 후반 홍콩 영화는 1970년대 이래 서구 영화문화의 가장 열정적인 장이 되었던 컬트 영화문화의 중요한 자원중 하나가 되었다.¹⁶⁾ 급기야 오우삼의 열렬

13) Karen Fang, *John Woo's A Better Tomorrow*, Hong Kong University Press, 2004, pp.37-39.

14) Karen Fang, *John Woo's A Better Tomorrow*, Hong Kong University Press, 2004, p.14.

15) Karen Fang, *John Woo's A Better Tomorrow*, Hong Kong University Press, 2004, p.39.

16) 서구 컬트 영화 문화내에서의 홍콩영화 수용에 관해서는 다음을 참조. Julian Stringer, “Problems with the Treatment of Hong Kong Cinema as Camp”, *Asian Cinema*, Vol.8 No.2, 1996, pp.44-65; Karen Fang, *John Woo's A Better Tomorrow*, Hong Kong University Press, 2004, pp.65-94; Jinsoo An, “The Killer, Cult Film and Transculture (Mis)Reading”,

한 팬을 자처하는 쿠엔틴 타란티노가 <감옥풍운>(임영동)을 창조적으로 ‘베낀’ 영화 <저수지의 개들>로 1992년 칸영화제 황금카메라상을 수상한 순간 홍콩영화의 스타일은 컬트에서 메인스트림으로 진입하였다. 일본의 경우, 서구와 마찬가지로 1973년 미국을 경유한 이소룡 영화를 통해 홍콩영화를 향한 첫 시장을 연 이래로 가장 열정적인 팬덤이 형성된 것 역시 <영웅본색>에 이르러서였다.¹⁷⁾ 일본에서 이 영화는 ‘홍콩 느와르’라는 브랜드의 시작점이 되었으며, 이런 영화들을 열광적으로 소비하는 특화된 취향의 공동체를 낳았다.¹⁸⁾

“새로운 홍콩영화와 영화의 글로벌라이제이션은 거의 같은 시기에 발
생한 현상이라는 점에서 상호 고려될 가치가 있다. 세계 영화 관객과 산업

At Full Speed: Hong Kong Cinema in a Borderless World, Esther C. M. Yau (ed.),
University of Minnesota Press, 2001, pp.95-114.

- 17) 1970년대 이전 일본 영화시장에서 홍콩영화는 홍콩의 케세이와 도호의 합작영화인 <홍콩의 밤 香港の夜> 시리즈를 제외하고는 거의 한 편도 보여지지 않았다. 반면 1960년대 홍콩은 일본영화의 가장 중요한 수출국 중 하나였다. 당시까지 아시아 지역에서 가장 앞선 시스템과 테크놀로지를 겸비하고 있던 일본영화는 1960년대 홍콩영화의 매우 중요한 참조점 중 하나였다. 1960년대 홍콩영화 산업을 이끌었던 쇼브라더스는 열성적으로 일본영화 산업으로부터 인적, 물적 참조를 얻고자 했다. 1974년 이소룡의 <용쟁호투>는 워너브라더스 배급의 영어 버전으로 일본 영화시장에 들어올 수 있었다. 일본 제목 ‘燃えよドラゴン’으로 개봉한 <용쟁호투>는 1974년 외화 흥행수입 2위를 기록하였고, 74년과 75년에 걸쳐 이소룡의 네 편의 영화가 모두 개봉하면서 일본에서도 이소룡 붐이 일었다. 홍콩과 일본영화 사이의 관계에 대해서는 다음을 참조. 이영재, 『아시아적 신체』, 소명출판사, 2019.
- 18) 불문학자이자 홍콩영화 팬을 자처하는 노자키 칸의 다음과 같은 언급은 왜 취향의 세계가 논해질 수 없는가를 잘 보여주고 있다. “오우삼 작품은 팬에게는 모두가 대결작이자 지상의 감동작이며 성전(聖典)이다. 그리고 팬이 아닌 인간에게 이것들은 아무 짝에도 쓸모 없는 어리석고 졸렬하고 유치한 틀에 박힌 퇴적물로밖에 생각되지 않는 일이 종종 일어난다. (중략) 나 자신 처음 오우삼의 작품을 보았을 때 격렬한 당혹감을 느꼈던 것이 여전히 기억에 남아있다. 그것이 일변해서 신자가 되었다.” 野崎 謙, 『さらば友一ジョン・ウー(吳宇森)試論』, 『香港映画の街角』, 青土社, 2005, p.194.

의 통합에 대한 수많은 연구에 따르면 그 과정은 1980년대와 1990년대 초에 형성되었다.”¹⁹⁾

카렌 팡의 지적처럼 홍콩과 한국, 일본, 서구에서 동시다발적으로 혹은 약간의 시차를 두고 벌어진 이 매혹의 유사한 형태는 명실공히 ‘세계 영화 관객’이라고 할만한 것을 보여준다. 서울, 부산, 도쿄, 뉴욕, 런던, 파리... 등지의 번두리 소극장에서 더이상 국적이 아닌 계급과 나이와 성별의 공통항으로 엮인 관객들이 유사한 탐닉에 빠진다. 동시에 이 ‘새로운 홍콩영화’의 전세계적 유행은 영화를 둘러싼 미디어 환경변화와 밀접하게 관련되어 있었다. 1980년대 중반 이후 급증하는 비디오 시장이라는 전세계적 유통망 속에서 이 영화들은 싸고 경쟁력 있는 ‘컨텐츠’로 자리잡았다.

한편, 1980년대 중반 한국 영화시장은 최초의 영화 시장 개방이라는 충격에 시달리고 있었다. 1987년 한국 정부는 미국 정부의 압력하에 영화 시장을 전면 개방하면서 외화수입가격의 상한선을 철폐하고, 한국 내에서 외국영화사의 생산 배급을 가능하도록 했다. 미국영화사의 한국 내 지사가 설치된 이 해에 한국영화계는 격렬한 직배 반대 투쟁을 벌였다.²⁰⁾ 홍콩영화는 이 시장 전환기의 최대 수혜자였다. 직배 시스템 속에서 할리우드 영화의 가격은 천정부지로 올라갔으며, 반대 투쟁의 여파 속에서 미국영화에 대한 민족주의적 열정이 광범위하게 번져나갔다. 홍콩영화는 할리우드 영화에 비해 훨씬 더 저렴하고, 또 거의 ‘문화적 저항’

19) Karen Fang, *John Woo's A Better Tomorrow*, Hong Kong University Press, 2004, p.2.

20) 안지혜, 『제5차 영화법 개정 이후의 영화정책(1985-2002)』, 김동호 외, 『한국영화정책사』, 나남출판, 2005, 287쪽. 한편, 한국영화사 내에서 정치, 사회, 문화적으로 다기한 분기점을 이루는 ‘전환기’로서의 1980년대라는 시간대를 어떻게 의미화할 것인가에 대한 일종의 총론으로서 다음을 참조. 박윤희, 『한국영화사에서 ‘1980년대’가 지니는 의미』, 『영화연구』 77호, 한국영화학회, 2018, 243-280쪽.

을 받지 않았다.²¹⁾

한국에서의 홍콩영화 붐은 또한 1980년대의 영화를 둘러싼 미디어 환경변화와 긴밀히 관련된 것이기도 하였다. 1981년 12월의 공연법 개정의 결과 도시의 변두리 곳곳에서는 그 어느 때보다도 많은 소극장이 운영되고 있었으며, 국내 VCR 보급은 1984년 40만대에서 4년만인 1988년 서울올림픽을 기점으로 260만대를 넘어서고 있었다(이 수치는 1990년에 이르면 400만대에 이른다).²²⁾ 요컨대, 1987년 〈영웅본색〉이 당도한 순간의 한국에는 ‘새로운 홍콩영화라는 전세계적 유행을 호조건에서 동시적 형태로 향유할 수 있는 제반 사항들이 갖추어져 있었다. 이 관점 속에서 보자면 1988년의 올림픽을 앞둔 이 순간은 한국의 영화 관객들이 처음으로 ‘세계 영화 관객’으로 거듭나는 순간이라고도 할 수 있을 것이다.²³⁾ 그런데 과연 그게 다일까? 여기에 어떤 시장 외적인 한국만의 이유나 차이는 없었을까?

첫 번째, 한국의 관객들은 중화권을 제외한다면 그 어디보다도 빨리, 그리고 열광적으로 이 텍스트들을 받아들였던 것 같다. 한국은 1987년 이래로 홍콩영화의 주요 수출국 대상 5위 안에 드는 나라였다.(위에서 언급했듯이 1990년에는 대만에 이어 2위). 두 번째, 저 위의 〈영웅본색〉에 관한 추억담이 보여주는 바 여기에는 어떤 ‘내밀한’ 감정이 깃들어 있

21) Jinsoo An, “The Killer, Cult Film and Transculture (Mis)Reading”, *At Full Speed: Hong Kong Cinema in a Borderless World*, Esther C. M. Yau (ed.), University of Minnesota Press, 2001, p.106.

22) 〈재벌사 시장선점 각축〉, 『경향신문』, 1990.12.19., 24면.

23) 한국에서 홍콩영화가 최초의 ‘컬트적’ 향유의 대상이 되었다는 점은 이 관점에서 보자면 흥미로운 사실이다. 이것은 이 지역 관객들이 처음으로 ‘세계’ 영화 문화의 향유 방식과 맞닿았음을 의미하는 것이라고도 해석 가능하다. 김홍준이 구회영이라는 필명으로 로드쇼에 연재한 글을 묶어 출간한 『영화에 대해 알고 싶은 두세 가지 것들』은 이 새로운 관람 실천의 안내서와 같은 역할을 하였다.

는 것 같다. 이 지점에서, 오우삼 영화의 서구와 한국에서의 수용 방식의 차이를 논하며 한국에서 그의 영화들이 훨씬 '더 진지한 텍스트'로 받아들여졌다는 안진수의 논의는 중요한 시사점을 던져준다.

“명예, 의리, 남성연대의 관념들은 한국의 남성 담론에서 매우 일반적이다. 이 영화들이 제공한 것은, 남성적 이상의 개조와 재확인이었다. 그것은 한국의 남성관객들에게 깊은 친밀감을 느끼게 하는 것이었다. 역사적으로 홍콩 액션영화의 물결은 1988 서울 올림픽과 그 이후의 한국사회의 급격한 구조적 변동과 일치한다. 글로벌라이제이션에 대한 급증하는 담론과 새로운 내셔널 아이덴티티의 형성 한가운데에서 어떻게 현재적 요구와 오래된 가치를 결합시켜야 하는가를 둘러싼 사회적 불안이 가로놓여 있었다. 이러한 컨텍스트에서, 홍콩 액션영화의 전통적인 남성적 가치들의 반복과 멜로드라마적 파토스는 한국의 남성 주체에게 이 점증하는 불안과 함께 상상적 용어들을 가져다줄 수 있는 판타지의 영역을 제공하였다.”²⁴⁾

안진수의 논의에서 홍콩 액션영화를 향유하는 한국과 홍콩의 관객들은 서로 다른 역사적 배경 하에서 그러나 불안이라는 동일한 심리상태를 공유하고 있다. 잘 알려져 있다시피 오우삼과 서극, 임영동 등으로 대표되는 1980년대의 홍콩감독들은 1997년 홍콩 반환이라는 역사적 전환을 앞둔 홍콩 인민들의 불안과 혼란을 그들의 격렬한 영화적·정서적 파토스를 통해 반영해온 것으로 독해되어왔다.²⁵⁾ 마찬가지로 '1988 서울 올림픽과 그 이후의 한국사회의 급격한 구조적 변동'을 맞이하고 있는

24) Jinsoo An, "The Killer: Cult Film and Transculture (Mis)Reading", *At Full Speed: Hong Kong Cinema in a Borderless World*, Esther C. M. Yau (ed.), University of Minnesota Press, 2001, p.107.

25) 1997이라는 불안한 미래에 대한 종말론적 해결책으로 나아가는 세계의 우화적 상징으로서 오우삼의 영화를 독해하고 있는 대표적 사례로 다음을 참조. Tony Williams, *John Woo's Bullet in the Head*, Hong Kong University Press, 2009.

한국은 전지구화라는 충격 속에서 어떻게 새로운 아이덴티티의 형성이 라는 “현재적 요구와 오래된 가치를 결합”시킬 수 있을 것인가에 대한 의제를 놓고 모종의 사회적 불안에 휩싸여 있다. 이 논의에 따르면 이때 ‘전통적인 남성적 가치’와 ‘멜로드라마적 파토스’는 홍콩과 한국의 남성 주체들에게 동일한 판타지를 제공하는 역할을 한다는 것이다.

이 논의에서 가장 돋보이는 것은 안진수가 ‘번역가능성’이라고 부르는 것, 즉 오우삼 영화의 저 명백한 명예, 의리, 남성연대에 대한 강조가 한국의 남성관객들에게 매우 친밀한 것이며, 그것이 그 자체로 번역가능성의 핵심을 이루고 있음을 지적하는 데에 있다. 이를테면 “그것은 의리와 같은 미덕이 한국의 유교적 전통에서 여전히 힘있는 사회적 관습이라는 사실에 부분적으로 기인한다. 뿐만 아니라, 한국어 자막은 영화의 오리지널 다이얼로그의 미묘함을 영어보다 더 충실히 전달했다. 그것은 미국에서 컬트적 쾌락의 중심을 이뤘던 돌발적이고 캠퍼한 오독으로부터 영화를 보호했다”고도 할 수 있다.²⁶⁾

개념의 공유 위에서 발생하는 번역가능성. 이것은 분명 <영웅본색>과 이로부터 시작된 홍콩 느와르가 한국에서 어떻게 홍콩을 포함한 저 국제적인 성공들과 병렬적으로 어필가능했는가를 해명해줄 수 있는 키워드로 보인다. 더 정확히 말하자면 1980년대 중반 비디오라는 새로운 매체와 맞물려 동시적 ‘세계 관객’으로 구성되기 시작한 이 관객들은 또한 ‘번역가능성’을 통해 지극히 한국적 맥락 속에서 이 영화들을 소비, 향유하였다. 그렇다면 이 번역가능성의 내포란 무엇인가? 과연 그것은 위의 언급처럼 ‘유교적 전통’이나 ‘전통적인 남성적 가치’에서 비롯된 것이었

26) Jinsoo An, “The Killer. Cult Film and Transculture (Mis)Reading”, *At Full Speed: Hong Kong Cinema in a Borderless World*, Esther C. M. Yau (ed.), University of Minnesota Press, 2001, p.106.

을까? 이 논의를 좀더 설득력 있는 것으로 만들기 위해서도 이 내포를 궁구해보는 것은 중요해 보인다. 단순한 사실을 다시 한번 상기해보자. 홍콩 액션영화에 가장 열광적인 반응을 보인 것은 10대와 20대 남성들이었다. 즉 이 영화들의 관객은 ‘남성관객’이 아니라 보다 더 정확히 말하면 젊은 남성관객들이었다. 단적으로 말해 이 영화들의 주된 관객층인 1980년대 후반의 10대와 20대 남성들에게 ‘유교적 전통’ 혹은 ‘전통적인 남성적 가치’는 얼마나 유효할 수 있었을까? ‘명예, 의리, 남성연대’는 분명 이곳의 남성담론에서 익숙한 것이지만, 그것이 안진수의 언급처럼 유교적 전통과 이 전통하의 남성적 가치로만 귀속되는 것은 아닌 것으로 보인다. 아니, 더 정확히 말한다면 ‘명예, 의리, 남성연대’와 같은 저 오래된 어휘들의 내포가 1980년대 후반이라는 동시대성 속에서 어떻게 변환되어 있었는가를 파악해보아야 한다.

이를 해명하기 위해서는 다음과 같은 점을 고려할 필요가 있다. 분명 <영웅본색>이 불러일으킨 열광의 강도는 놀라운 것이지만, 누가 어떻게 향유, 소비했는가의 방식은 한편으로는 1970년대 이후 이 지역에서 광범위한 영향력을 획득했던 (그러나 그 하위문화적 성격상 거의 담론의 영역에서는 논의되지 않았던) 홍콩산 액션영화(이거나 종종 한국, 대만, 동남아시아 일대의 영세 영화자본들이 합종연횡하면서 만들어낸 출처 불분명의 ‘무국적’ 액션영화)가 소비되었던 방식을 답습하는 한편, 당연한 말이지만 1980년대 중후반이라는 사회적·미디어적 조건과 결부되어 향유되었다. 즉, 여기에는 한국에서 홍콩영화가 차지했던 독특한 위상이라는 종적 맥락과 <영웅본색>이 도착한 1987년부터 이 장르에 대한 열광이 사그라드는 1990년대 초반까지의 한국 사회라는 횡적 맥락이 서로 연동되어 개입되어 있다.

첫째, 홍콩영화의 독특한 향유방식으로서의 위장 혹은 의장. 1960년

대 중후반 한국의 영화관객이 산업화와 도시화 속에서 계층별, 세대별, 젠더별 분화를 시작하던 무렵 이른바 무협영화의 형태로 처음 한국 영화시장에 도착한 이래 홍콩영화는 재개봉관, 도시 변두리 소극장과 같은 지극히 남성 동성사회적(homosocial) 공간에서 지속적으로 소비되며 젊은 남성들의 주요한 하위문화적 자원으로서 기능하였다. 특정 공간과 특정 세대, 젠더가 결합되어 있는 이 향유의 방식이야말로 홍콩영화에 관한 한국 담론 특유의 세대적 노스텔지어의 감각이 생겨나는 이유이기도 할 것이다. 위의 〈영웅본색〉에 관한 술회가 전형적으로 보여주고 있듯이 홍콩영화에 관한 서술이 종종 개인적 기억과 그것이 놓여진 시간과 장소로 이끌리는 것은 이런 이유 때문이다.²⁷⁾ 10대, 20대의 남성 하위문화와 강하게 결부되어 있던 홍콩영화에 관한 이해는 내셔널 시네마 히스토리에 기반한 영화사적 계보 이전에 개인적 기억과 결합되어 수용되어왔다. 강력한 스타 시스템으로 운용되는 홍콩영화가 전시하는 친밀한 인종의 얼굴, 스타의 몸이야말로 바로 이 개인적 열망들의 투사체로 작용하였다. 이것은 저 위의 〈영웅본색〉 세대라고 스스로를 지칭하게 하는 독특한 세대론적 감각이 어디에서 기인하는지를 보여준다. 즉, 이 언급은 홍콩영화의 향유 방식이 불러오는 세대적 응집성과 함께 그 강렬한 체험의 강도를 또한 보여준다.

홍콩영화와 관련하여 또 한 가지 짚고 넘어갈 것은 이 영화들이 한국 영화사에서 차지하는 기묘한 위치이다. 홍콩영화는 일본영화가 전면 금지된 이곳에서 오랫동안 한국영화를 제외하고 같은 동양인의 얼굴이 등장하는 유일한 영화였으며, 또한 한국영화와 가장 빈번하게 결합된 영

27) 홍콩영화 향유의 초기부터 있었던 개인적 기억과 결부된 '체험으로서의 홍콩영화에 대한 매혹적인 서술의 사례들로는 다음을 참조. 오승욱, 〈어느 장철교 신자의 신앙고백나는 왜 그렇게 장철 영화를 좋아하나?〉, 『KINO』 2003.7.; 정성일, 「장철의 무협영화에 바치는 피끓는 십대 소년의 막무가내 고백담」, 정성일·정우열, 『언젠가 세상은 영화가 될 것이다』, 바다출판사, 2010.

화이기도 하였다. 1970년대 내내 도시 변두리 극장에서 가장 긴 흥행 사이클을 보여주었던 것은 액션영화였으며, 이들 중 절대 다수를 차지했던 것은 소위 한국-홍콩 혹은 한국-대만의 '위장합작' 영화들이었다.²⁸⁾ 1986년의 외국영화 수입 자유화 이후에야 완전히 사라진²⁹⁾ 이 오래된 관행 속에서 종종 한국어 더빙 버전의, '한국영화'로 알려지기도 한 홍콩 영화는 익숙한 풍경과 언어를 지닌 것으로 감각되었으며, 그 속에서 홍콩영화의 외래성은 습관적으로 또 의도적으로 지워졌다.(홍콩 영화배우들의 이름이 한국식 한자 독음 표기로 호명되었던 사실은 이를 보여주는 하나의 사례일 것이다). 홍콩영화에 대한 이곳에서의 감각은 외화와 방화 사이에 걸쳐져 있는 것으로 받아들여졌다. 아마도 이 친밀성이야말로 홍콩영화에 대한 한국에서의 저 '번역가능성'이 어디에서 기인하는지를 보여주는 것일 게다.³⁰⁾

28) 이길성·이호걸·이우성, 『1970년대 서울의 극장산업 및 극장문화연구』, 영화진흥위원회, 2004, 99쪽. 한국과 홍콩영화 산업의 연결은 1950, 60년대 이데올로기적·경제적 블록으로서의 '자유진영 아시아'라는 공통의 문화장이 낳은 활발한 산업적, 인적, 물적 교류로부터 시작되었다. 1960년대 한국의 신필름과 홍콩의 쇼브라더스 사이에 이루어진 대규모 자본의 스펙터클 시대극 〈달기〉와 〈대포군〉은 이 연결의 두 기념비적 순간이라고 할 수 있을 것이다. 1970년대의 무수한 '합작' 타이틀 영화들은 1960년대의 저 결합 이후의 일종의 후속 효과라고 할 수 있다. 아열대 기후의 홍콩 영화 제작자들은 겨울 배경과 함께 먼 과거의 중국적 풍경으로 대체 가능한 한국의 고궁, 절 등에서의 로케이션 촬영을 선호했다. 한국의 경우, 개봉 버전을 종종 한국인 창작 주체의 이름으로 교체함으로써 강력한 국가 통제와 수출 드라이브 정책으로 일관한 국내법과 산업적 재생산을 충족시키고자 했다.

29) 이는 수입 외화의 숫자를 통해서도 확인할 수 있다. 1970년대 내내 급격한 하락세를 보이다가 1979년에 이르면 급기야 25편까지 떨어진 이후 이 숫자를 대략 유지했던 외화 수입편수는 1986년을 기점으로 비약적인 증가를 보인다. 1985년 수입외화 검열편수가 27편이었던 데 비해 1986년에 50편, 1987년에는 84편, 1988년에는 175편, 1989년에는 264편으로 거의 매년 배 이상의 증가세를 보여주고 있다. 안지혜, 『제5차 영화법 개정 이후의 영화정책(1985~2002)』, 김동호 외, 『한국영화정책사』, 나남출판, 2005, 282쪽.

30) 1971년 쇼브라더스에서 장철의 조감독으로 영화 경력을 시작한 오우삼 자신이 1970년대의 홍콩-한국 커넥션을 직접 경험한 자라는 점은 꽤 의미심장해 보인다. 그의 공

둘째, 홍콩영화 수용자의 독특한 세대적·젠더적 편중성. 바로 이와 같은 친밀한 방식 속에서 이 영화들에 열광한 절대적인 관객층이 10대와 20대 젊은 남성들로 구성되어 있다는 사실은 이 영화들이 이 시기 이들의 열망과 분노, 상상적 극복과 같은 것, 즉 어떤 정동과 긴밀히 연관되어 있다는 것을 의미한다. 이 지점이야말로 1988을 기점으로 한 한국 사회의 글로벌라이제이션과 새로운 (남성) 내셔널 아이덴티티의 구축과 관련된 안진수의 논의를 수정할 필요가 있게 만드는 것으로 보인다. 즉 절반쯤 토착화된 영 켈처로서 이 영화들은 올림픽이라는 사건과 이 사건이 상징하는 글로벌라이제이션의 관점만큼 〈영웅본색〉이 도착한 바로 그 시간인 1987과 1990년대 초까지 들끓었던 혁명적 열망과 그것이 어떤 정동의 구조로 이루어져 있었는가의 관점에서 파악될 필요가 있다.

1987년의 6월 항쟁이 이끈 직선제 개헌 관철의 결과 그해 12월 노태우가 대통령에 당선되었을 때, 6월 항쟁은 끝이 아니라 시작에 불과함을 보여주었다. 7, 8월의 노동자 대투쟁과 전대협 결성, 이듬해의 노동법 개정투쟁, 6.10/8.15 남북학생회담 투쟁, 1989년의 전교조 결성, 노동자 총파업, 그리고 문익환 목사, 전대협 대표 임수경, 정의구현사제단 문규현 신부 등의 방북, 1990년의 전노협 결성 등 대규모의 노동자 투쟁과 통일 투쟁이 이어졌다. 한국 사회의 역사적인 동시에 정치, 사회, 경제적인

식적인 감독 데뷔작 〈여자태권군영회 女子跆拳道群英會〉는 한국 관객들의 홍콩영화에 대한 저 친밀함이 1970년대의 어떤 시각적 경험을 통해서 저변화되어갔는지를 보여주는 전형적인 사례라고 할 수 있을 것이다. 1973년 불어닥친 이소룡 영화의 붐 이후 국가적 전략으로까지 제시된 '태권도 영화'와 호응하여 만들어진 이 합작영화는 한국에서 울로케 촬영되었다. 김창숙과 남산식물원과 경복궁을 주된 시각적 재료로 삼고 있는 이 영화는 한국에서 1974년, 제작사 골든하베스트와 감독 오우삼이라는 이름을 지우고, 동아수출공사가 제작하고 김명용이 감독한 '한국영화' 〈위험한 영웅〉으로 개봉되었으며, 1980년대 후반 오우삼 영화의 인기에 힘입어 〈여자태권군영회〉라는 원 제목을 달고 한국에서 VHS로(세경) 출시된 바 있다.

모순에 대한 거대한 저항이 분출하고 있던 이 시기는 정확히 오우삼 영화에 대한 열광의 시간과 겹쳐져 있다. 한국영화를 포함해서 그 어떤 영화도 이 순간 그의 영화만큼 젊은 남성들의 열광의 대상이 되지 못하는 것은 이 사실이야말로 해명을 요구하는 지점일 것이다.³¹⁾ 즉, 세 번째 1987년의 정치와 정동과의 예기치 않은 충돌 혹은 밀착이야말로 실로 중요한 검토 대상인 것이다.

3. 폭력과 ‘대항폭력’ - 〈영웅본색〉의 정치와 정동

80년대 중반 대학에 입학한 한 영화비평가는 〈영웅본색〉이 “동시대의 한국 관객에게 호소하는 절실함이 있었다”고 회고한다.

31) 이 자리를 빌려 심사자들의 세심한 지적에 감사드린다. 필자의 협소함으로 모든 지적에 응답할 수는 없었으나 “왜 한국영화가 아닌 홍콩노와르 영화가 폭력 이미지의 소비의 통로가 되었는데”를 묻는 심사자의 의견은 필자로 하여금 한국영화의 맥락 속에서 다시 한번 이 구도를 돌아보게 해주었다. 아마도 여기에 대한 가장 포괄적인 답변은 한국영화가 한국의 영화시장에 차지하고 있던 약한 위치에 관한 문제일 것이다. 1970년대 초반 이래 한국영화의 시장에서의 부진은 익히 지적되어온 바이다. 1971년 당시 이미 한국영화의 불황을 전하는 한 기사는 “방화관객 1만명 감소에 반해 외화는 30만의 증가를 보였고, 방화는 10만 이상이 3편에 불과한 것이 외화는 39편을 나타내고 있다”고 전하고 있다. (〈외화에 눌린 방화〉, 『코리아 시네마』 1972.3., 151쪽) 한편 1990년부터 시작된 임권택의 〈장군의 아들〉을 홍콩 액션영화에 대한 한국 관객들의 열광을 어떻게 한국영화가 성공적으로 전유해왔는가의 한 사례로서 읽어 낼 수 있다. 이 영화는 1990년 당시 68만 명의 관객을 동원하며 한국영화 최다 흥행 기록을 세웠다. 1992년 〈장군의 아들 3〉까지 시리즈화된 이 영화의 사례는 또한 1970년대 홍콩식 권력영화에 관한 한국영화의 응전으로 보아 마땅한 〈실록 김두한〉 시리즈를 다시금 환기시킨다. 이 시리즈는 잘 알려져 있다시피 1970년대 신필름의 마지막 흥행 영화이기도 하였다. 홍콩 액션영화에 대한 대타향으로서 거듭 불려나오는 한국식 액션활극이 ‘김두한’을 중심으로 이루어져 있다는 사실은 그 자체로 별도의 검토를 요하는 주제일 것이다.

“시내 복판을 걷다 보면 대개 경찰의 불심검문에 걸려 가방 속을 다 들춰 보여줘야 했던 겨울 공화국 시대에 ‘강호의 도리가 떨어진 세상’에서 혼자 맞장을 뜨며 장렬히 파국의 길을 걷는 저우룬파(주운발-인용자)의 초상은 상당한 감정이입 효과를 줬다. 현실의 나로 말하자면, 전경에게 맞장을 뜨기는 커녕, 소심하게 눈치나 살피며 멀리 돌아가던 모습이었기 때문이다.”³²⁾

〈영웅본색〉을 보고 집으로 가는 길 내내 이 대학생의 머리 속에서는 한 장면이 떠나지 않았다. 바바리코트에 검은 선글라스를 낀 채 기차길 건널목 앞에 서 있는 주운발. “강호의 도리가 땅에 떨어진 세상에서 홀로 적을 상대하러 가는 그 고독한 결단이 영웅의 본색에 맞는다고 생각했다. 나도 영화 속의 저우룬파처럼 성냥개비를 질경질경 씹고 싶은 기분이었다.”³³⁾ 그런 기분을 느낀 것은 그뿐만이 아니었을 터이다. 실제로 수많은 소년과 청년들이 성냥개비를 씹으며 거리를 누볐다. 누군가는 스타의 제스처를 따라하는 이 기묘한 유행을 몰지각하다고 비난했다. 누군가는 이 영화의 과도한 폭력성이 미칠 영향을 우려했다. 이 우려는, 1960년대 후반부터 홍콩 액션영화가 남성 하위문화의 유력한 장르가 된 이래 계속 반복되어왔던 것이라는 점에서 그 자체로는 별반 새로운 게 없는지 모른다. 그러나 여기에는 그 반복만큼 차이가 존재한다. 1970년대 홍콩식 액션영화가 ‘저질영화’로 불려졌다면, 1980년대 후반의 홍콩 느와르는 ‘폭력영화’로 일컬어졌다. 이 영화들에 대한 우려는 더이상 저질이라는 모호한 어휘를 맴도는 것이 아닌 직접적으로 ‘폭력’에 대한 과도한 염려였으며, 이 영화들에 대한 매혹 또한 ‘혼자 맞장을 뜨며’라는 저 표현이 보여주는 바처럼 액션의 ‘폭력’으로부터 비롯되었다

32) 김영진, 〈패배하기에 그들은 정직한 영웅〉, 『한겨레21』, 2008.8.7.

(http://h21.hani.co.kr/arti/culture/culture_general/23102.html)

33) 김영진, 〈패배하기에 그들은 정직한 영웅〉, 『한겨레21』, 2008.8.7.

(http://h21.hani.co.kr/arti/culture/culture_general/23102.html)

이러테면 다음과 같은 진단들. '90퍼센트가 잔인한 액션물로 '관객취향에 편승하여 폭력성이 극'에 달한 홍콩영화는 '그 폐해가 더욱 염려되고 있는 실정'³⁴⁾이며, '문화적인 측면에서 심각성'이 이루 말할 수 없는 것이다.³⁵⁾ 이들을 한층 더 근심스럽게 만든 것은 이 영화들이 비디오 환경 속에서 청소년들에게 지속적으로 노출된다는 사실이었다. 서울 YMCA 시민영화 아카데미에서 주최한 '폭력영화와 청소년 문화환경'이라는 심포지움에서 참석자들은 '홍콩 비디오 영화들이 "의리를 지킨다'는 명분 아래" "잔혹한 폭력 살상 장면을 과다하게 묘사함으로써 폭력을 정당화한다"³⁶⁾고 성토했고 있는데, 이에 따르면 1988년 관객 28만명을 동원한 <영웅본색 2> 전체의 21.9퍼센트가 폭력장면이고 89년 25만명을 동원한 <첩혈쌍용> 24.3퍼센트가 폭력장면³⁷⁾이라는 '구체적인' 퍼센티지까지 제시되고 있다.

급기야 이 히스테릭한 우려는 1991년 '마포 국교생 살인사건'에 이르러 실제화된 것처럼 보였다. 9살 소녀가 자신의 집에서 칼에 찔리고 불에 타 숨진 채 발견된 이 사건에 대해 경찰은 폭력적인 '중국' 비디오 영화에 심취한 10세 소년인 오빠가 범인이라고 발표하였다.³⁸⁾ '비디오에서 본 것을 흉내낸' 것으로 추정된 이 사건은 '비디오 폭력'에 대한 경각심을 불러일으키는 것으로 회자되었다.³⁹⁾ 그러나 이 사건은 경찰의 강압수사에 의한 허위 자백이었음이 밝혀졌으며, 1993년 국가 손해배상 승소 판결을 받아냈다. 아마도 이 비극적인 해프닝과 같은 사건은 1990년의 3당 합당 이후 경찰력을 통해 폭력적으로 공안 정국을 유지하고자

34) <인기상승 홍콩영화>, 『매일경제』 1989.10.7, 12면.

35) <재벌사 시장선점 각축>, 『경향신문』 1990.12.19., 24면.

36) <청소년과 폭력영화>, 『조선일보』 1990.10.17., 10면.

37) <수입폭력영화 청소년 정서 해친다>, 『동아일보』 1990.9.20., 13면.

38) <국교생이 여동생 살인방화 "비극의 환경">, 『중앙일보』 1991.10.7., 23면.

39) <우리 애가 실마>, 『경향신문』 1991.10.14., 14면.

했던 노태우 정권 당시 수사 권력 누수를 노골적으로 보여주는 하나의 사례라고 할 수 있을 것이다. 여기에 대해 상술할 생각은 없지만, 우리의 논의와 관련지어 주의를 요하는 것은 경찰이 10세 소년의 살인과 폭력적인 ‘중국 비디오’ 영화 관람을 ‘손쉬운’ 인과관계로 설정해내고 있는 부분이다. 이 연결이 가능했던 것은 이를 만들어낸 경찰을 포함하여 어떤 이들에게 “의리를 지키다”는 명분 아래 “잔혹한 폭력 살상 장면을 과다하게 묘사함으로써 폭력을 정당화”하고 있는 이런 영화의 폭력에 관한 과민한 염려가 전제되어 있기 때문이다.

그 논리구조는 이런 식이다. 이 영화 속 폭력은 그 자체로 극도로 위험한 것이며, 따라서 실제하는 살인의 동기가 되기에 충분하다. 물론 영화(만화, 애니메이션, TV 프로그램, 게임 등)와 같은 대중 이미지 문화가 재현한 폭력이 실제 폭력으로 전환된다는 주장은 사회정치적 의제와 결합한 해묵은 논란 중 하나이다. 종종 경험적 연구에서 등장하는 이 주장은 그러나 스티븐 테오의 지적처럼 경험적 영역에서 등장한다는 바로 그 사실 때문에 근본적으로 입증하기 곤란한 주장이기도 하다.⁴⁰⁾ 나의 질문은 훨씬 더 단순한데, 왜 이 영화들의 폭력이 이 순간에 경찰과 같은 어떤 이들에게 그토록 위험한 것으로 감지된 것인가에 있다.

이 지점에서 일견 대중영화가 수행하는 대리만족에 관한 익숙한 고백처럼 보이는 위의 회고는 조금 더 주의깊게 살펴볼 필요가 있다. 먼저, 이 화자에게 감정이입의 절대적 대상은 주윤발인데, 그 매혹의 정체는 그가 “강호의 도리가 떨어진 세상에서 혼자 맞장을 뜨며 장렬히 파국의 길을 걷고 있기 때문이다. ‘강호의 도리가 떨어진 세상’은 ‘불심검문’의 ‘겨울 공화국 시대’와 겹쳐지고, 이 ‘현실의 나’가 마주하는 것은 ‘겨울 공

40) Stephen Teo, “The aesthetics of mythical violence in Hong Kong action films”, *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, Vol.8 No.3, 2011, p.158.

화국'의 일상적이고 만연한 국가 폭력의 상징인 전경이다. 그러니까 여기에는 두 가지 폭력이 대치하고 있는데, 영화적 폭력이 '강호의 도리가 떨어진 세상'과 '혼자 맞장을 뜨고 있다면, 현실의 폭력은 '불심검문'을 한다.

87년 6월 항쟁이 박종철 고문치사 사건과 이한열의 죽음이라는 기폭제에서 비롯되었다는 사실은 어떻게 대중이 애도의 공동체로서 형성되었는가를 보여주는 것이자, 또한 국가폭력이 저지른 이 무구한 죽음의 형상은 그 자체로 대항폭력을 요청하는 것이기도 하였다. 김원의 언급처럼 대항폭력은 '87년을 전후로' '정당한 약자의 무기로 자리잡았다.'⁴¹⁾ 그것은 가두에서 백골단과 구사대가 휘두르는 곤봉과 최루탄에 맞서는 화염병과 각목의 저항이었으며, '약자가 최대한의 도덕적 힘을 발휘한 가장 치열한 무기'⁴²⁾로서의 분신이었다. 즉, 이 격렬한 대중투쟁의 시간은 도저한 국가 폭력에 저항하는 대항폭력의 시간이기도 하였다.

국가란 "어느 일정한 영역의 내부에서 (……) '정당한 물리적 폭력행사의 독점'을 (실효적으로) 요구하는 인간공동체"라는 베버의 언명은 여전히 국가에 대한 가장 간명하며 유효한 정의일 것이다. 이에 따르면 개인과 단체는 국가가 허용한 범위 내에서 물리적 폭력을 행사할 권리가 인정되며, 국가는 '폭력행사권의 유일한 원천'으로서 간주된다.⁴³⁾ 그런데 이때 대항폭력은 국가가 독점해야 하는 폭력행사를 단지 나눈다는 점에서만 문제적인 것이 아니다. 그것은 이 국가의 폭력행사가 과연 '정

41) 김원, 『1991년 5월 투쟁의 담론과 일상』, 『잊혀진 것들에 대한 기억-1980년대 대학의 하위문화와 대중정치』, 이매진, 2011, 292쪽.

42) 최장집, 『한국민주화의 실험, 5월투쟁, 광역지방의회선거, 현대사태』, 『한국민주주의의 이론』, 한길사, 1993, 44쪽.

43) 막스 베버, 『직업으로서의 정치』, 『직업으로서의 학문·정치』, 김진욱 외 옮김, 범우사, 2002, 81-82쪽.

당한 물리적 폭력행사인가 그 자체를 묻고, 매번 그렇지 않음을 폭로한다는 점에서 문제적이다(근봉과 최루탄에 ‘맞서’ 화염병과 각목). 따라서 ‘정당한 약자들의 무기’라는 대항폭력의 정당성이야말로 공안정국을 유지하고자 했던 이 정권으로서 가장 염려스러운 것이자 하루빨리 탈취해야 할 것이었다. 역설적으로 말해 폭력의 카테고리 안에 묶인 〈영웅본색〉의 힘은 그야말로 거리의 힘의 상상적 투사물일 수 있었다.

1990년 국군보안사령부가 각계 주요인사들을 사찰한 ‘청명계획’이 내부고발자에 의해 폭로된 직후 국면전환용으로 범죄와의 전쟁을 선포한 노태우가 범죄와 폭력을 나란히 병렬시키고 있는 것은 이 지점에서 매우 흥미롭다. “저는 우리의 공동체를 파괴하는 범죄와 폭력에 대한 전쟁을 선포하고 헌법이 부여한 대통령의 모든 권한을 동원해서 이를 소탕해나갈 것입니다.”⁴⁴⁾ 범죄와 폭력이 ‘와’로 병렬되고 있는 이 연설은 대항폭력을 범죄화함으로써 이 폭력의 정당성을 삭제하고자 하는 언설 전략의 전형적인 한 형태라고 할 수 있을 것이다.

국가(폭력) 대 대항폭력. 한국에서의 홍콩 느와르 전성기와 함께 하는 이 두 폭력의 구도는 왜 이 영화들의 폭력이 어떤 이들에게 그토록 과잉 의식되는지 왜 이 영화들의 향유자들에게는 그토록 매혹적인 것인지에 대한 단초를 제공해준다. 저 영화적 폭력이 죽음과 애도와 긴밀히 연결된 대항폭력의 영화적 형상이라고까지 말하는 것은 무리가 있는 이야기일 것이다. 다만, 여기에는 분명 폭력 형상이 있으며, 나아가 그것의 가능성을 열어젖히는 쾌감이 있다. 게다가 그 폭력은 오로지, ‘형제’를 위해서만 발현되는 것이다.

44) 노태우, 〈새 질서·새 생활 실천에 모든 국민의 참여를 호소하며〉, 1990.10.13. (대통령 기록관 <https://www.pa.go.kr>)

4. 주윤발은 왜 죽어야 하는가? - 인의(仁義)의 형제애

〈영웅본색〉의 이야기는 다음과 같다. 송자호(적룡)는 조직의 2인자로 의형제 마크(주윤발)와 함께 위조지폐를 만드는 흑사회 조직의 중추적 역할을 담당하고 있지만 대학생인 동생 송자걸(장국영)의 뒷바라지가 끝나면 이 세계에서 손을 뗄 생각이다. 대만 조직에 위조지폐를 넘겨주는 마지막 임무를 수행하기 위해 자호는 부하 담성(이자웅)과 함께 대만으로 향하나 함정에 빠져 경찰에게 포위된다. 송자호는 담성을 피신시키고, 경찰에 투항한다. 마크는 송자호를 함정에 빠트린 것이 대만 조직 보스의 조카라는 사실을 알고 복수를 다짐한다. 홀로 연회장에 쳐들어가 조카 일당들을 모조리 처단한 마크는 그 스스로도 한쪽 다리에 총을 맞는다. 한편, 조직이 보낸 암살자에 의해 아버지를 잃은 송자걸은 형이 흑사회의 일원이라는 사실을 처음으로 알게 되고, 분노한다. 3년 후, 감옥에서 출소한 송자호는 조직과 손을 끊고 택시 회사에 취직해서 살아 가지만, 경찰이 된 동생 자걸로부터는 의절을 선언당하고, 다리를 절개된 마크가 조직의 실세가 된 담성으로부터 모욕 당하는 모습을 목격한다. 마크는 안타까워하는 송자호에게 그와 다시 한번 의기투합하기만을 기다리며 살아왔음을 고백하나, 송자호는 예전으로 돌아가지는 않을 것임을 분명히 한다. 그런 송자호에게 담성이 조직에 협력할 것을 요구한다. 요구를 거절하자 담성은 거짓 정보를 흘려 송자걸을 위협에 빠트리려고, 마크에게 린치를 가한다. 마크는 송자호에게 마지막으로 큰 돈을 하고 이곳을 떠나자고 하나, 송자호는 거절하고, 마크 홀로 조직의 본부에 침입해 위조지폐 원판을 훔친다. 그런 그 앞에 홀연히 나타난 송자호, 둘은 유유히 현장을 떠나고, 원판을 돌려받으려는 담성에게 돈과 홍콩을 떠날 배와 맞거래할 것을 제안한다. 항구에서 기다리는 송자호와 마

크 앞에 담성과 조직원들이 나타나고 싸움의 와중에 송자호는 마크에게 먼저 배를 타고 떠날 것을 종용한다. 송자호는 담성 조직을 홀로 소탕하려고 찾아온 송자걸로 인해 위기에 빠지고, 그를 구하기 위해 마크는 다시 뱃머리를 돌린다. 송자호와 마크, 송자걸 대 담성과 조직원들 사이의 마지막 혈투가 벌어진다.

한때 조직에 발 담갔으나 갱생의 의지를 다지는 남자, 그러나 그의 이전의 삶이 그의 발목을 잡아끄는 이 이야기는 잘 알려져 있다시피 <영웅본색>이 느슨하게 관련된 1967년의 동명 영화로부터 비롯되었다. 감독 용강(龍剛)의 광둥어 사회파 드라마인 이 동명의 영화를 리메이크하면서 오우삼은 원작에는 존재하지 않는 마크라는 전적으로 새로운 인물을 창조하였다. 오우삼은 이 인물을 구축하는 여타의 서사를 지우고, 이 캐릭터를 송자호와의 관계에만 집중하도록 만들었다. 마크는 오로지 이 관계의 도덕, 의리라는 하나의 정념으로 움직인다. 젊은 남성들을 열광케 했던 소위 이 영화의 '명장면'들이 마크에게 집중되어 있는 것은 우연이 아니다. 왜냐하면 이 캐릭터는 클로즈업과 슬로우모션을 통해 제스처와 표정으로 특권화되어 있기 때문이다. 예컨대 위조화폐에 담뱃불을 붙이는 주윤발, 화분에 심어놓은 총을 꺼내어 찹찹듯 유려한 동작으로 총을 쏘는 주윤발.

마크에게 가족이 있는가, 그는 어떤 역사를 지니고 있는가. 우리는 여기에 대해 전혀 알지 못한다. 송자호가 서사의 캐릭터라면, 마크는 제스처의 캐릭터이다.(1974년이라는 구체적인 시간을 배경으로 마크의 전사를 그리고 있는 <영웅본색 3>은 영화의 성취와 별개로 얼마나 이 시리즈의 팬들을 실망시켰던가. 3편에서 마크는 땅으로 내려왔고, 심지어 여자와 '연애'를 한다.) 오우삼은 마크를 통해서 신화적 공간을 창출한다. 앞질러 말하자면 그 공간은 '협(俠)'의 세계이고, 이 '협'이라는 세계의 기

본원리를 그 자체로 현현해내고 있는 마크-주윤발이야말로 이 세계를 온전히 하나의 세계로서 형성시켜내고 있는 자이다.

주윤발의 캐스팅과 관련된 다음 일화는 오우삼이 마크를 어떤 인물로 상상했는지를 잘 보여준다. 오우삼의 주윤발에 대한 관심은 그가 잡지에서 이 배우의 고아들에 대한 선행을 담은 기사를 읽었을 때부터 시작되었다. 오우삼에게 또 강력한 인상을 남긴 것은 허안화의 초기영화 〈호월적고사〉(1981)에서 주윤발이 보여준 절망과 분노 끝에 폭력으로 이끌리는 베트남 이민자의 모습이었다. “이 두 가지로부터 오우삼은 주윤발에게서 연민과 액션이라는 자질을 발견하였으며, 그야말로 자신의 프로젝트가 상상하는 ‘현대적 협객(modern knight)’을 체현할 최적의 인물이라고 판단하였다.”⁴⁵⁾ ‘연민과 액션이라는 자질’. 그는 진정 ‘무로써 법을 범하고 권위를 무시하지만……약자와 애곤한 자를 도와줌에 있어서는 자신의 생사를 돌보지 않는’ 자(사마천, 『유협열전』), ‘협객’에 어울리는 자이다.

〈영웅본색〉이 무협영화의 현대적 버전이라는 것은 익히 이야기되어 왔던 바이다. 홍콩 비평가들은 이 영화가 등장하자마자 일제히 무협과의 연관성을 지적했으며⁴⁶⁾, 마찬가지로 홍콩산 무협영화에 익숙했던 한국에서도 빈번하게 ‘무협영화의 흔적’이 이야기되어왔다.⁴⁷⁾ 그런데 이

45) Karen Fang, *John Woo's A Better Tomorrow*, Hong Kong University Press, 2004, p.12.

46) 이를테면 〈영웅본색〉이 “과거 무협영화의 남성을 효과적으로 현대화했다”는 Sek Kei 지적(Sek Kei, “Film Teahouse”, *Ming Pao* 30, 1986.8.), “오래된 무협영화의 모던 복장 버전”이라는 Li Cheuk-to의 언급(Li Cheuk-to, “Father and Son: Hong Kong New Wave”, *New Chinese Cinemas: Forms, Identities, Politics*, Nick Browne et al. (eds.), Cambridge University Press, 1994, p.176.)

47) “강호의 의리가 땅에 떨어졌다고 읊조리며 총을 들고 나서는 주윤발에게는 20년 전, 한국의 영화관에 등장했던 〈방랑의 결투〉, 〈외팔이〉 시리즈 등 홍콩 무협영화의 흔적이 남아있다” 〈도덕 가치도 무시한 의리의 폭력세계〉, 『한겨레』, 1991.10.20., 10면

말은 무협영화라는 장르의 조건을 참조한다면, 조금 더 진지하게 생각해볼 필요가 있다. 이 사실은 두 가지 차원에서 문제적이다. 우선 이 현대적 버전에는 무협 장르가 오래도록 유지해왔던 아버지, 주군, 스승의 복수라는 내러티브적 전제가 거의 작동하지 않는다. <영웅본색>을 비롯한 홍콩 느와르의 중요한 특질 중 하나는 이 세계가 ‘아버지’ 없는 세계라는 데에 있다. 다시 말해 ‘아버지적 존재’는 행위의 동기 혹은 주체로서 기입되어 있지 않다. 이 세계에서 행위의 동기이자 주체가 되는 것은 동년배의 남성들이며 연대란 오로지 그들 사이에서 이루어지는 것이다 (형제를 위해!).

또 하나는 스티븐 테오의 예민한 지적처럼 이 삼합회(三合會)의 세계가 무협적 강호의 현대적 버전이라는 데에 있다. “현대 홍콩영화에서 강호의 세계는 삼합회의 지배 아래 놓인 갱들의 지하 세계로 바뀌었으며, 모두 국가의 법 밖에서 기능하지만 고유한 규범과 윤리 감각을 가지고 있다. 이 옅김은 홍콩 비평가들이 삼합회를 주제로 한 액션영화를 ‘강호영화’라고 부른다는 사실에 의해 확증된다.”⁴⁸⁾ 이 단절과 변안적 지속은 주목할 필요가 있다.

‘국가의 법 밖에서 기능하는 고유한 규범과 윤리감각’, 그럼으로써 이 세계를 온전히 하나의 세계로서 구성해내는 원리라고 할만한 것은 다른 아닌 형제들 사이의 ‘의리’와 세계에 대한 ‘인의’이며, 형제를 배신하는 행위야말로 이 세계의 악이다. 오우삼은 기회 있을 때마다 자신의 영화가 폭력에 관한 것이 아니라 인의(仁義)와 형제애에 관한 영화임을 역설하였다. 그것은 단지 그의 영화가 과도하게 폭력적이라는 비난에 대한 변명이 아니다. <첩혈속집>에 출연했던 쿠니무라 준이 전하는 이야기에

48) Stephen Teo, “The aesthetics of mythical violence in Hong Kong action films”, *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, Vol.8 No.3, 2011, p.161.

따르면 오우삼은 진심으로 자신의 영화 모티브가 인의로부터 시작한다고 생각했다.

“소위 인의란 사람과 사람의 관계, 삶과 죽음 사이에서도 상대를 지키는, 혹은 상대를 위해 내가 무엇을 할 수 있는가라는 인간의 관계성의 극단과 같은 것이다. 알기 쉽게 말하자면 남자들 간의 우정이라고 할까. 그것이 내가 영화를 찍을 때의 기본 모티브다.”⁴⁹⁾

오우삼이 인의를 ‘사람과 사람의 관계’, ‘삶과 죽음 사이에서도 상대를 지키는……남자들 간의 우정’이라고 언급할 때, 그것은 그의 영화 스승인 장철(張徹)이 ‘피의 형제애 blood brotherhood’⁵⁰⁾라고 불렀던 것을 상기시킨다. 오우삼 스스로 경외를 바쳐 마지않는 영화사의 선배들 이름을 즐겨 거론하지만(이를테면 장철부터 샘 페킨파, 장 피에르 멜빌까지) 적어도 〈영웅본색〉에 한해서 말하자면 이 영화는 거의 전적으로 장철에 대한 오마주로 보인다. 오우삼이 장철의 영화적 입장이라고 할 수 있는 것, 다량의 피, 파열하는 신체, 죽음의 순간을 지속시킬 수 있는 영화적 장치로서의 슬로우모션 등을 반복할 때 그것은 단지 스타일을 가져오는 것이 아니다. 장철 영화의 미학인 ‘비장’을 발현하는 데에 핵심요소들인 이 인물들의 반복이야말로 〈영웅본색〉을 그토록 비장하게 만드는 것이다.

잘 알려져 있다시피 장철은 홍콩의 주류 장르를 젊은 남성들의 영화로 옮겨오는 데 결정적으로 공헌하였다.⁵¹⁾ 홍콩 내의 산업적, 인구적 변

49) 『国村準インタビュー』, 宇田川幸洋 編集, 『キネ旬ムック フィルムマーカース⑫ ジョン・ウー』, キネ旬報社, 2000, p.74.

50) Chang Cheh, *Chang Cheh: A Memoir*, Hong Kong Urban Council, 2004, p.101.

51) 1950년대 동남아시아 신흥 독립국들의 ‘수행적’ 내셔널리즘의 여파를 피해 홍콩을 거점화한 화교 자본과 중국혁명 이후 본토로부터의 ‘피난민’들로 구성된 홍콩영화의 인력들이 만들어낸 1950년대 후반부터 1960년대 초중반까지의 홍콩영화의 주된 장르는 문화민족주의에 기반한 시대극이었다. 이를테면 쇼브라더스는 “발명된 전통과 공

화와 맞물려 등장한 젊은 남성 관객들을 대상으로 한 그의 영화는 젊은 남성이 말 그대로 ‘죽도록’ 싸우는 영화에 심취해 있었으며, 장철의 관심은 시종 이 싸우는 신체가 어떻게 파열되고 부서지는가에 있었다(〈영웅 본색〉의 적룡은 장철이 사랑해마지 않았던 그 부서지는 젊은 신체 중 하나였다). 이 이야기는 단지 그의 영화가 얼마나 익스트림한가를 의미하는 것이 아니다. 그 스스로의 영화를 즐겨 ‘양강(陽剛)’ 영화라고 칭했던 장철에게 강력한 남성성(陽剛)은 비장미를 자아내는 데에 있어 필수 불가결한 것이었다. 비장미는 세계와의 대결을 내장하고 있다는 점에서 정치적인 미학이다. 이 대결은 패배를 예정하고 있지만, 그럼에도 불구하고, 내장을 쏟아내며 선 채로, 끝까지 버티면서 죽음에 이를 때 비장미가 발현된다.⁵²⁾ 홍콩 영화 최초로 등장한 이 젊은 남성들의 영시네마가 홍콩의 가장 격렬한 정치적 저항의 시기인 1967년과 1968에 등장했던 것은 우연이 아니다. 1967년과 68년의 대규모 구룡 시위는 중국 문화대혁명의 여파 속에서 더이상 피난민들의 임시 피난처가 아닌 ‘홍콩인’으로서의 인식의 전환을 요구한 포스트콜로니얼한 세대투쟁이자 또 계

유된 과거, 공통어(북경어)로 이루어진 일련의 시대극을 통하여 ‘불변하는 중국의 이미지를 만들어냈으며, 전세계의 화교들은 이 영화들을 보고 “디아스포라의 삶에도 불구하고 중국인으로서의 정체성 확인을 계속할 수 있었다.”(Poshek Fu, “The Shaw Brothers Diasporic Cinema”, *China Forever: The Shaw Brothers and Diasporic Cinema*, Poshek Fu (ed.), University of Illinois Press, 2007, pp.13-14) 1960년대 중반 쇼브라더스가 ‘무협 신세기’를 선언하며 무협영화로 옮겨갔을 때, 이 장르영화는 한편으로는 여전히 문화민족주의의 영향 속에 놓여있었지만 액션영화의 트랜스내셔널한 통용가능성 속에서 홍콩영화가 화교 문화권을 넘어서 글로벌한 지평으로 나아가는 계기가 되었다. 쇼브라더스의 무협영화에서(그리고 1970년대 이후의 무술영화로의 전환에 이르기까지) 홍콩뿐만 아니라 가장 큰 국제적인 성공을 거두어들이는 것은 장철의 영화였다.

52) 장철의 양강 영화와 정치적 미학으로서의 ‘비장미’에 대해서는 다음을 참조. 이영재, 『양강(陽剛)의 신체, 1960년대 말 동아시아 무협영화의 흥기-장철(張徹)을 중심으로』, 『반교어문연구』 39, 반교어문학회, 2015, 241-278쪽.

급 투쟁이었다.

오우삼이 장철을 다시금 불러오고 있을 때, 이 영화들은 마찬가지로 불의와 폭력의 세계에 대한 정치적 주체의 정동을 반영한다. <영웅본색>이 홍콩영화 사상 공전의 히트를 기록하던 그해 홍콩은 다가오는 1997년을 어둡게 만드는 사건으로 들끓고 있었다. 1986년 홍콩 센트럴에서 약 50킬로미터 거리인 다이만에 설립될 중국의 핵발전소 건립계획은 홍콩 내의 격렬한 반대운동을 불러일으켰다. 같은 해 4월에 발생한 체르노빌 사건은 이 반대운동의 직접적인 계기가 되었다. 학생, 노동자, 시민단체 등이 결집한 '다이만 핵발전소 건설보류 연석회의'가 중국정부에 제출한 반대서명에 참여한 숫자는 당시 홍콩인구의 1/5에 해당하는 것이었다.⁵³⁾ 그리고 알다시피 오우삼의 최대 걸작으로 평가받는 <첩혈쌍용>은 1989년 천안문 사태와 '본토'의 폭력을 목격한 홍콩 시민들의 광범위한 불안을 반영하였다.

1987년부터 90년대 초반까지 홍콩 느와르에 대한 한국의 젊은 남성들의 열광은, 홍콩의 정치적 맥락과 전혀 상관없지만 그럼에도 이들은 하나의 정동을 공유하는데, 그것은 인의와 그 인의를 보장하는 투쟁중인 집단의 형제애라고 할만한 것이었다. 이것이 한국의 젊은 남성들에게 주운발이 '따거(大兄)'가 될 수밖에 없었던 이유이다. <영웅본색>이 그려내는 '감정경제'⁵⁴⁾의 핵심은 형제를 위해서라면 죽음도 감내하는 헌신적

53) 다이만 핵발전소의 현재진행형에 대해서는 다음 기사를 참조. <홍콩은 한국의 위험한 미래?>, 『한겨레21』, 2014.3.12.

(<http://www.hani.co.kr/interactive/nukeasia/page2.html>)

54) '감정경제'라는 개념은 다음의 논문에서 빌려왔다. Julian Stringer, "'Your tender smiles give me strength': paradigms of masculinity in John Woo's *A Better Tomorrow* and *The Killer*", *Screen*, Vol.38 No.1, 1997, p.29. 1997년 홍콩반환과 연결된 사회적 위기, 그 속에서 발생하는 역사적으로 특정한 가부장적 남성성 개념의 불안정성을 보여주는 텍스트로 오우삼의 영화를 분석하고 있는 줄리아 스트링어는 전통적인 장르론에

인 형제애이다. 주윤발의 몸이 말 그대로 무수한 총알구멍들로 뚫려질 때, 그는 온몸을 부서뜨리며 이를 수행한다. 〈영웅본색〉 2편에서 죽은 마크·주윤발의 총알구멍으로 너털너털해진 코트가 등장할 때 그것은 형제를 위한 이 죽음의 순간을 거의 물신숭배의 영역으로까지 끌어올린다. 죽음을 무릅쓰는 이 형제애의 감정경제는 1987의 저 광범위한 연대, 세계의 폭력에 저항하고자 하는 (남성) 동지들의 연대와 그 속에 작동하고 있던 상징적이고 실질적인 젠더적 편향성까지를 모조리 담아낸다. 다시 말해 이 의리란 세계의 부정과 대치하고 있는 (남성) 형제들 간의 의리에 다름 아니다. 이것이야말로 〈영웅본색〉의 ‘번역가능성’이었던 셈이다.

5. 1987-1991, ‘혁명’과 홍콩 느와르

“동지라는 관계에는 자기희생이나 헌신성 같은 것이 결부되어 있었다. 내가 힘들 때 어깨를 내어줄 수 있고, 일상의 삶이나 투쟁에서 헌신적이며 동료의 나쁜 점까지 포용하고 지적할 수 있는 그런 인간상을 우리들은 갈망했던 것이다. 그리고 이런 관계는 아주 오래도록, 혹은 영원히 지속되리라고 믿었다.”⁵⁵⁾

서 자아이상적인 남성 영웅과 연결된 ‘행동 doing’ 장르(서부영화, 전쟁영화)와 남성성의 손상과 관련있는 ‘고통 suffering’ 장르(멜로드라마)라는 구별이 어떻게 오우삼의 영화에서 깨지고 있는가를 보여주며, 이를 감정경제가 작동하는 ‘행위와 고통의 남성 멜로드라마’로 명명하고 있다. 감정경제가 작동하는 남성 멜로드라마라는 규정은 서구적 남성성을 염두에 두었을 때 오우삼의 영화가 드러내는 매우 흥미로운 지점임은 분명하나, 나의 질문은 왜 그러한 감정경제가 젊은 남성이 젊은 남성을 향하여 작동하고 있는가에 있으며, 이는 이 지역의 남성관객들을 대상으로 하는 영화들에서 결코 낯선 것이 아니다.

55) 김원, 『그때 그 사람들』, 『잊혀진 것들에 대한 기억: 1980년대 대학의 하위문화와 대

1980년대를 지나왔던 한 학생활동가의 언급은 이들이 꿈꿨던 ‘사람과 사람의 관계’가 무엇이었는지를 가감없이 보여준다. 그것은 ‘사심이 없는 관계’이고 ‘숭고하고 헌신적이며 어떤 상황에서도 지속될 수 있는 관계’⁵⁶⁾이다. 이 구술자는 바로 “연인 관계는 개인적이고, 누가 누구를 소유하겠다는 그런 생각이요, 따라서 친구 관계만이 최선의 관계”라고 덧붙인다. 이 언급은 ‘삶과 죽음 사이에서도 상대를 지키는……인간의 관계성의 극단과 같은 것’이라고 인의를 정의내리는 오우삼의 언급과 얼마나 공명하는가.⁵⁷⁾ 이 내러티브와 연결되어 있는 한, 이 감정경제가 어떤 ‘정치’를 생략했던 것은 당연해 보인다. 이 우애는 젠더 정치를 생략하고 오로지 남성들 사이의 우애에 기초해 있었다. 사랑은 비장한 혁명에는

중정치』, 이매진, 2011, 41쪽.

56) 김원, 『그때 그 사람들』, 『잊혀진 것들에 대한 기억: 1980년대 대학의 하위문화와 대중정치』, 이매진, 2011, 41쪽.

57) 여기에 하나의 보족선을 그어보는 것은 유용해 보인다. ‘인의’는 이 개념을 고유한 세계의 물로서 생성시켜나간 이 지역에 있었던 어떤 장르영화를 상기시킨다. 그 장르영화는 오우삼 스스로 고백컨대 주윤발-마크의 이미지가 참조하고자 했던 인물, 다카쿠라 켄(高倉健)으로 대표되는 1960년대 일본의 ‘입협영화’에 다름 아니다. 인의와 형제애에 기초해 있는 이 독특한 야쿠자 영화는 일본의 격렬한 학생운동의 정념과 조응하며 1960년대 중후반 일본에서 열정적으로 소비되었다. 다카쿠라 켄은 입협영화의 가장 인기있는 스타였으며, 그야말로 (마치 주윤발이 한국의 젊은 남성들에게 그러했던 것처럼) 인의의 체현자로서 젊은 남성들의 열광적인 지지를 받았다. 그리고 이 열광은 1970년 젠더적, 민족적 마이너리티의 자각 속에서 ‘일본인’ ‘젊은 남성’이라는 나르시시즘적 운동의 주체가 폭로되던 그 순간 이후 급격히 사그라들었다. 1968의 일본과 1987의 한국을 가로지르는 이 기이한 기시감이란 과연 무엇을 의미하는 것일까. 마치 1968의 일본 학생운동의 정념이 입협영화와 맞닿아 있었던 것처럼, 또 <영웅본색>의 정념이 1967~1968년의 홍콩의 정치적 저항을 전사로서 1986년에 폭발하고 있는 것처럼 1987의 <영웅본색>은 한국과 홍콩영화 사이의 독특한 관계 속에서 일종의 외주제작된 정념의 ‘번안물’로서 이곳에 도착했던 것은 아닐까. 입협영화와 1960년대의 일본 학생운동에 대해서는 다음을 참조. 이영재, 『일본 1968과 입협영화의 동행과 종언-〈쇼와잔협전〉과 〈붉은 모란〉, 형제애와 사랑의 정치』, 『일본학보』 제111권, 한국일본학회, 2017, 265-292쪽.

어울리지 않으며, 인의의 형제애에 남성 이외의 성의 자리는 있을 수 없었다.

1991년 5월 투쟁은 1980년대적 운동의 서사, 재현, 양식의 극점을 보여주는 동시에 그 균열을 보여주는 사건이었다. 강경대의 사망으로 촉발된 이 사건은 투쟁 지도부가 명동성당에서 철수하기까지 60여 일에 걸쳐 전개된 90년대 최대의 전국적 규모의 ‘대중’ 투쟁이었으며, 또 이러한 규모의 마지막 투쟁이었다. 이 투쟁의 외중에 박승희, 김영균, 천세용, 이정순, 김철수, 차태권, 김기철, 윤용하, 석광수가 분신했다. 이 처절한 죽음들은 분신과 열사를 둘러싼 80년대적 희생과 애도의 파토스의 가장 극적인 형상을 보여주었으나, 지배권력은 이를 ‘죽음을 굶판’, 네크로필리아, 자살특공대, 전염⁵⁸⁾, 죽음의 사주⁵⁹⁾, 인명경시풍조⁶⁰⁾로 지목함으로써 분신이라는, 전태일 이후 한국의 투쟁사에서 가장 선연했던 형상을 개인의 자율적 의지를 벗어난 비이성적인 생명을 경시하는 ‘패륜⁶¹⁾’으로서 가치절하하였다. 김귀정이 경찰의 폭력적인 시위진압 과정에서 압사당했으며, 한진중공업노조 위원장 박창수가 의문사 당했으나, 이 죽음들에 대해 대중은 1987년에 그랬던 것만큼 도덕적 공분으로 동조해오지 않았다. 이제 대항폭력은 ‘정당한 약자의 무기’로부터 ‘불안한 징후’로서 읽혀졌으며,⁶²⁾ 91년 5월은 상처와 패배, 환멸과 이탈의 기억으로 남았다.

‘폭력’은 추방, 아니 제거되었고 형제애의 서사에 대한 열광도 사그라들었다. 그해 오우삼의 홍콩 시절 마지막 영화 <침혈속집>이 ‘폭력과다’

58) 김지하, <젊은 벗들! 역사에서 무엇을 배우는가>, 『조선일보』, 1991.5.5., 3면.

59) 박홍, <죽음 선동세력 있다>, 『매일경제』, 1991.5.9., 19면.

60) 홍사중, <아무도 움직이지 않았다>, 『조선일보』, 1991.5.29., 5면.

61) <충격...이게 무슨 학생인가>, 『조선일보』 1991.6.4., 5면.

62) 김원, 『1991년 5월 투쟁의 담론과 일상』, 『잊혀진 것들에 대한 기억: 1980년대 대학의 하위문화와 대중정치』, 이매진, 2011, 292쪽.

로 심의에서 수입불가처분을 받았다. 이 영화는 수입업자에 의해 20여 분이 자진 삭제된 버전으로 재심의를 통과, 1992년 개봉되었다.⁶³⁾ 10만 명의 관객동원을 기록한 〈첩혈속집〉은 흥행에서 성공하지 못했다. 아직 홍콩영화의 인기는 남아있었으나, 그것은 더이상 폭력과 형제애의 이중 주로 얽혀있는 홍콩 느와르에 대한 것은 아니었다.(같은 해 한국 시장에서 가장 성공한 홍콩영화는 35만 관객을 동원한 서극의 트랜스젠더 SF 무협영화 〈동방불패〉였다.) 오우삼은 할리우드로 떠났고, 남은 자들은 ‘살아남은 자의 슬픔과 후일담의 세계를 배회하였다. 이것은 끝이었을까? 80년대적 양상에서의 운동의 끝이라면 아마 그럴 것이다. 그러나 이 순간은 이제 ‘남성’ 동지로서만 투쟁의 주체가 될 수 있었던 과잉대표화를 질문하게 되는 시간이자(90년대 후일담 문학이 왜 그토록 빈번하게 여성작가들에 의해 쓰여졌는지 상기해보라⁶⁴⁾) 그럼으로 여성을 비롯한 ‘마이너리티’들의등장이 예고될 수 있었던 하나의 기점이기도 하다.

〈영웅본색〉과 1987의 한국이라는 문제와 관련해 나는 이 글에서 하나의 운동과 정동에 대한 세 개의 가설을 세우고 이를 논증하려 했다. 이 영화는 20대 전후의 특정 세대와 그들의 장소에 긴박되어 경험되었다. 그 경험은 역사적으로 1960년대 이래의 홍콩영화의 향유 방식과 연결되어 있기는 했지만, 계급적으로 확대된 ‘대중’으로서의 대학생 집단까지를 포괄하고 있었다. 이 영화는 젠더적으로 청년남성 관람성의 전형적

63) 〈일·홍콩 저질 대중문화 “차단 비상”〉, 『경향신문』, 1992.5.21., 13면.

64) 여성 후일담 소설에 대해서는 다음을 참조. 김은하, 「386세대 여성 후일담과 성/속의 통과제와 공지영과 김인숙의 소설을 대상으로」, 『여성문학연구』 23, 한국여성문학학회, 2010, 43-78쪽. 그러나, 1980년대가 어떻게 주류적으로 재현되는가의 현재적 측면에서 말하자면 특정 386세대 남성들이 80년대의 기억을 독점하고 있다는 데에는 의문의 여지가 없어 보인다. 여기에 대해서는 천정환의 다음 글을 참조. 「1980년대와 ‘민주화운동’에 대한 ‘세대 기억’의 정치」, 『대중서사연구』 20(3), 대중서사학회, 2014, 187-220쪽.

특징을 보여주는 한편 1987이라는 역사적 순간의 정치적 정동과 격렬하게 반응했다. 부정(不正)에의 상상적 복수라는 관람성은 이 정치적 시간을 지배한 폭력과 대항폭력의 문제와 강하게 결속되어 있었다. 〈영웅본색〉의 ‘번역가능성’이란 결국 인의의 형제애라는 문제였으며, 그것은 1987-1991의 한국이라는 고유한 운동과 정동의 세계 안에서 수용된 하나의 번안과 같은 것이기도 하였다.

요컨대, 홍콩 느와르에 대한 한국에서의 열광은 이 지역의 오래된 남성 하위문화의 정념이 1987-1991의 젠더적 정동과 만난 하나의 극적인 사례이다. 1987, 〈영웅본색〉은 “동지”라고 지칭되는 ‘아들들의 연대’, 구체적으로는 ‘형제애’에 기반한⁶⁵⁾ 저항담론의 그 장소에 말 그대로 ‘제 시간에 도착’하였다. 정치적 주체로서 ‘젊은 남성’만을 상상해낼 수 있는 시대착오성까지 포함하여, 이것이야말로 1987 한국에서의 〈영웅본색〉이 하나의 ‘역사적’ 사건인 이유이다.

65) 김원, 『1991년 5월 투쟁의 담론과 일상』, 『잊혀진 것들에 대한 기억: 1980년대 대학의 하위문화와 대중정치』, 이매진, 2011, 271쪽.

참고문헌

1. 기본자료

『경향신문』, 『동아일보』, 『매일경제』, 『맥스무비』, 『씨네21』, 『조선일보』, 『중앙일보』, 『코리아 시네마』, 『한겨레』, 『KINO』

2. 논문과 단행본

구희영, 『영화에 대하여 알고 싶은 두세 가지 것들』, 한울, 1991.

김경옥, 『미림아트시네마』, 『문학동네』 통권 32호, 문학동네, 2002.

김승구, 『1990년 전후 한국 내 홍콩영화의 수용 양상』, 『한국학연구』 62, 고려대 한국학연구소, 2017, 95-136쪽.

김 원, 『잊혀진 것들에 대한 기억: 1980년대 대학의 하위문화와 대중정치』, 이매진, 2011.

김은하, 『386세대 여성 후일담과 성/속의 통과제와 공지영과 김인숙의 소설을 대상으로』, 『여성문학연구』 23, 한국여성문학학회, 2010, 43-78쪽.

막스 베버, 『직업으로서의 학문 · 정치』, 김진욱 옮김, 범우사, 2002.

박유희, 『한국영화사에서 '1980년대'가 지니는 의미』, 『영화연구』 77호, 한국영화학회, 2018, 243-280쪽.

안지혜, 『제5차 영화법 개정 이후의 영화정책(1985~2002)』, 김동호 외, 『한국영화정책사』, 나남출판, 2005.

이길성 · 이호걸 · 이우성, 『1970년대 서울의 극장산업 및 극장문화연구』, 영화진흥위원회, 2004.

이영재, 『양강(陽剛)의 신체, 1960년대 말 동아시아 무협영화의 흥기-장철(張徹)을 중심으로』, 『반교어문연구』 39, 반교어문학회, 2015, 241-278쪽.

_____, 『일본 1968과 임협영화의 동행과 종언(쇼와잔협전)과 〈붉은 모란〉, 형제애와 사랑의 정치』, 『일본학보』 제111권, 한국일본학회, 2017, 265-292쪽.

_____, 『아시아적 신체』, 소명출판사, 2019.

이종철, 『영웅본색 세대에 바친다』, 스토리하우스, 2013.

정성일, 『장철의 무협영화에 바치는 피끓는 십대 소년의 막무가내 고백담』, 정성일 · 정우열, 『언젠가 세상은 영화가 될 것이다』, 바다출판사, 2010.

중보현, 『홍콩영화 100년사』, 윤영도 · 이승희 옮김, 그린비, 2014.

천정환, 『1980년대와 '민주화운동'에 대한 '세대 기억'의 정치』, 『대중서사연구』 20(3), 대중서사학회, 2014, 187-220쪽.

- 최장집, 『한국민주주의의 이론』, 한길사, 1993.
- 野崎 敏, 『さらば友よ—ジョン・ウー(吳宇森)試論』, 『香港映画の街角』, 青土社, 2005.
- 野崎 敏・宇田川幸洋 対談 『香港犯罪映画の魅力』, 夏目深雪・石坂健治・野崎 敏 編, 『アジア映画で<世界>を見る』, 作品社, 2013.
- 宇田川幸洋 編集, 『国村準インタビュー』, 『キネ旬ムック フィルムメーカーズ⑫ ジョン・ウー』, キネマ旬報社, 2000.
- An, Jinsoo, “The Killer. Cult Film and Transculture (Mis)Reading”, *At Full Speed: Hong Kong Cinema in a Borderless World*, Esther C. M. Yau (ed.), University of Minnesota Press, 2001.
- Fang, Karen, *John Woo's A Better Tomorrow*, Hong Kong University Press, 2004.
- Fu, Poshek (ed.), *China Forever: The Shaw Brothers and Diasporic Cinema*, University of Illinois Press, 2007.
- Li, Cheuk-to, “Father and Son: Hong Kong New Wave”, *New Chinese Cinemas: Forms, Identities, Politics*, Nick Browne et al. (eds.), Cambridge University Press, 1994.
- Stringer, Julian, “Problems with the Treatment of Hong Kong Cinema as Camp”, *Asian Cinema*, Vol.8 No.2, 1996, pp.44-65.
- _____, “‘Your tender smiles give me strength’: paradigms of masculinity in John Woo's *A Better Tomorrow* and *The Killer*”, *Screen*, Vol.38 No.1, 1997, pp.25-41.
- Teo, Stephen, “The aesthetics of mythical violence in Hong Kong action films”, *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, Vol.8 No.3, 2011, pp.155-167.
- Williams, Tony, *John Woo's Bullet in the Head*, Hong Kong University Press, 2009.

3. 기타자료

- 노태우, 〈새 질서·새 생활 실천에 모든 국민의 참여를 호소하며〉, 1990.10.13.
(대통령 기록관 <https://www.pa.go.kr>)
- 정성일, 〈영웅본색을 두 번 보는 것이 두렵다〉, 『맥스무비』 2008.8.20.
(<https://seojae.com/web/underconst.htm>)

Abstract

Romanticism of Brotherhood, Affect of 1987
—*A Better Tomorrow* and Hong Kong-Korea Connection

Yi, Young-Jae(Sungkyunkwan University)

John Woo's *A Better Tomorrow* arrived at the turning point of Korean society between 1987 and 1988. The Hong Kong movie boom that started here reached its peak around the 1990s. What does this phenomenon mean? Hong Kong action films have functioned as an important resource for Korean young male subculture since the late 1960s. The audience of *A Better Tomorrow* matches the audience of previous Hong Kong films in a generational and gendered way. The fascination of Hong Kong action films by young Korean men from 1987 to 1991 has nothing to do with Hong Kong's political context. However, a certain affect is shared between Korean and Hong Kong audiences. It could be said to be the brotherhood within the struggling group. The affective economies of this fraternity embodies the broad solidarity of 1987, the solidarity of comrades seeking to resist the violence of the world. It also works on symbolic and practical gender bias. In other words, this loyalty is nothing but loyalty between the (male) brothers who are confronting the injustice of the world. This is the "translational possibility" of *A Better Tomorrow*.

(Keywords: *A Better Tomorrow*, 1987, Counter-violence, brotherhood, male subculture, Hong Kong action films)

논문투고일 : 2021년 1월 6일

심사완료일 : 2021년 2월 3일

수정완료일 : 2021년 2월 10일

게재확정일 : 2021년 2월 15일