

유신과 강패, 1970년대 액션영화와 범범의 서사

-김두한 모델 영화를 중심으로-

이영재*

<차례>

1. 협객물, 트랜스내셔널한 유행의 내셔널한 적용
2. 공포정치의 사병에서 질서의 '범범자'로
 - 2.1. 정치강패와 '혁명재판'
 - 2.2. 김두한, 죽은 아버지를 구하고 '국가'를 세우는 강패
3. '팔도' 사나이, 주먹의 중앙집권적 현현
4. 긴급조치 시대의 강패와 경찰
5. 결론: 유신 시대의 폭력영화

<국문초록>

1960년대 말 70년대 초 한국영화가 맞닥뜨린 변화 중 하나는 세대적/지역적/젠더적/계급적 관객 구성의 분화라고 할 수 있을 것이다. 이때 홍콩식 권력영화와 소위 '협객물'이라고 불려졌던 강패영화는 70년대의 액션영화를 구성하는 두 축이었다. 특히 '협객물'은 '액션과 섹스'라는 트랜스내셔널한 동시대 영화의 유행에 부합하는 동시에 가장 국지적(local)인 적용사례라고 할 수 있을 것이다. 협객물에 가장 광범위한 내러티브적 영감을 불러일으킨 것은 강패, 백색 테러리스트, 정치인으로 변모해갔던 실존인물 김두한의 스토리였다. 식민지기부터 한국전쟁에 이르기까지의 한국 근대사를 개인사의 차원에서 체현해내고 있는 이 정치 강패 이야기는 대한민국의 두 개의 적, 일본과 공산당을 선명히 부각시키는 동시에 그 적들로부터 승리를 거둔다는 점에서 대한민국이 소망하는 남성성의 전형을 보여주었다. 협객물은 또한 경제 개발과 군사 근대화(military modernism)에 의해 질서잡힌 제3공화국의 후반기와 1972년 이후의 유신 체제의 직접적인 상관물이라고 할 수 있다. 이 영화들은 어떤 의미에서 긴급조치의 이름으로 법이 가장 자의적인 방식으로 도처에 출몰하는 이곳에서 가장 안전한 방식으로 폭력을 전시킬 수 있는 방식을 찾아냈다. 그것은 법에 이미 포박당해 있는 자들, 법을 위반한다는 의미에서 이미 그 법과 상관하고 있는 자들, 즉 범범자들을 주인공으로 함으로써 가능해졌다. 그런 점에서 협객물은 폭력의 독점이라는 국가 기획의 성립 이후에 가능한 영화이다.

주제어 : 김두한, 박정희, 범범, 쿠데타, 폭력의 독점, 협객물

1. 협객물, 트랜스내셔널한 유행의 내셔널한 적용

“기성 육법전서를 기준으로 하고 혁명을 바라는 자는 바보다”

김수영 「육법전서와 혁명」

1973년 제19회 아시아영화제에 참가했던 신상옥은 참관 소감을 다음처럼 말하고 있다. “몇 년 전만 해도 아시아영화제에서 한국영화는 일본영화와 함께 정상을 달렸는데 이번 영화제에서는 한국영화 수준이 하위에서 맴돌고 있는 것을 느꼈어요” 지적은 여기에서 그치지 않는다. 그에 따르면 “한국을 제외한 아시아 각국의 영화는 액션과 섹스물로 관객의 욕구를 충족시키는 방향으로 제작됐”는데 “우리나라에서 출품한 작품은 기복이 없는 너무나도 평범한 작품”이었다는 것이다.¹⁾

이 지적은 영화제 수상결과만을 놓고 보자면 일견 부당해 보인다. 왜냐하면 이 해에도 한국영화는 감독상(변장호 <홍살문>), 여우주연상(윤정희 <궁녀>), 남우주연상(하명중 <몸 전체로 사랑을>) 등 주요 부문에서 수상했으며, 이로써 한국영화는 60년대 이후 이 영화제의 주요 수상국가로서의 면모를 이어가고 있었다. 그러나 1973년 당시 이 영화제는 더 이상 1950, 60년대라는 내셔널 시네마 구축기에 이 영화제가 수행했던 역할, ‘신흥 독립국가들의 자기표상의 장이자 자유아시아 진영이라는 블록의 연대, 헐리우드라는 보편과 유럽영화제에 대한 매개적 조절장치’²⁾로서의 기능에 멈춰있지 않았다. 1970년 홍콩에서 열린 제16회 아시아영화

1) 「아시아영화제를 보고, “邦畫제작에 새 돌파구들”」, 『경향신문』, 1973.5.26.

2) 아시아영화제의 성립과 관련된 ‘아시아영화’라는 범주와 내셔널시네마의 문제에 대해서는 이영재, 『아시아영화제와 한홍합작 시대극: ‘아시아영화’라는 범주의 생성과 냉전』, 『대동문화연구』 제88집, 2014, 263~302면.

제부터 이 영화제의 성격은 일종의 참가국들 사이의 영화 견본시장으로 바뀌어갔다.³⁾ 즉, 수상 여부보다 팔리는 게 더 중요했다는 이야기다. 그렇다면 대체 어떤 영화가 ‘팔리는’ 영화인가? 이에 대한 신상옥의 간결한 답변. “오늘의 관객은 평범하고 짜증이 나는 영화를 보려는 것이 아니고 액션이나 청춘이 불타오르는 충족표현을 보려”고 한다.⁴⁾

1960년대 말에서 1970년대 초, 이 지역의 영화는 급격히 변화하고 있었다. 텔레비전의 보급과 산업화·도시화는 영화의 위상에 근본적인 변화를 가져왔다. 이를테면 1967년 <의리의 사나이 외팔이 獨臂刀>로 기념비적인 성공을 거둬들인 장철(張澈)의 싸우는 젊은 남성의 영화들은 홍콩 사회의 사회적, 인구적, 산업적 변동을 반영하는 것이었다.⁵⁾ 첫 번째 그의 영화의 상업적 성공은 이전의 본토 출신의 ‘피난민’들이 아닌, 전후 홍콩에서 태어난 젊은 관객들이 홍콩영화의 주된 관객층으로 부상했음을 알려주는 것이다. 즉 홍콩을 ‘영구적 피난처’로 의식하며 스스로를 디아스포라로 인식한 이전의 본토출신의 피난민이 아닌 ‘홍콩인’이라는 자각을 가진 이들이 인구의 다수를 차지하기 시작한 것과 장철 영화의 젊은 남성들의 분투는 분명 연동되어 있는 것이었다.⁶⁾ 두 번째, 이들은 또한 이 도시국가의 산업화 속에서 형성된 대규모의 도시 노동자 계층을 점유하게 된 자들이기도 하였다. 세 번째 바로 그 속에서 이루어진 텔레비전의 빠른 보급은 관객층의 변화에 영향을 미쳤으며, 이는 이전의 한족중심의

3) 「영화제 성격 외면한 출품」, 『경향신문』, 1974.5.22.

4) 「亞細亞영화제를 보고, “邦畫제작에 새 돌파구를”」, 『경향신문』, 1973.5.26.

5) 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.

6) 1960년대 중후반부터 싹트기 시작한 ‘홍콩인’이라는 의식(‘My City’)의 전환과 홍콩영화의 관계, 특히 장철의 무협영화에 드러나는 이전의 본토 출신자들의 디아스포라 의식과 홍콩인이라는 ‘로컬 의식’ 사이의 교섭에 대해서는 Poshek Fu, “The Shaw Brothers Diasporic Cinema”, China Forever, edited by Poshek Fu, University of Illinois, 2008, pp.15-20 을 참조.

문화민족주의의 강력한 틀 속에서 만들어진 시대극으로부터 무협·무술 영화로의 이동에 중요한 요인이 되었다.

일본의 경우 이 변화는 약 10년 정도 빨랐다. 1959년 11억 2천 7백만으로 최정점에 달했던 일본영화의 관객수는 그로부터 3년 후 절반으로 떨어졌으며, 1965년에는 1/4 규모인 3억대로 급감했다.⁷⁾ 부동산 자본 등을 포함한 자본력으로 혹은 새로운 장르의 개발로(이를테면 도에이(東映)의 십야극장편을 위한 ‘불량성 감도(不良性 感度)’영화) 10년간의 조락기를 버틴 일본의 거대 스튜디오들은 1960년대 말, 70년대 초 완전히 위기에 봉착하였다. 그 와중에 아시아영화제의 산파 중 하나였던 다이에이가 도산했다. 시스템의 붕괴를 목전에 둔 일본영화 스튜디오들은 로망포르노(닛카츠)로, 실록 야쿠자영화(도에이)로 명맥을 이어가고 있었으며⁸⁾, 무협·무술영화로 완전한 방향전환을 이룬 홍콩영화는 새로이 섹스익스플로이테이션 영화를 추가했다.⁹⁾

텔레비전에 관객을 빼앗기고 있다는 제작자들의 말은 엄살이 아니다. 영화는 더 이상 일국 내의 보편감각(이를테면 ‘국민’이라는 상정된 보편)에 소구하는 ‘국민문화’적인 것이 아니라 세대별/젠더별/계층별/지역별로 분화된 관객을 상정해야 했다. 신상옥이라는 이 탁월한 국제감각의 소유자는 이 변화를 누구보다 절감하고 있었다. 60년대 내내 한국-홍콩-일본을 잇는 ‘자유아시아’ 영화벨트라고 할 만한 권역을 그 자신이 앞서서 형성했고 활동했던 그로서는 그 누구보다 새로운 트렌드에 민감할 수밖에 없었으며, 이 변화가 국제적일 뿐 아니라, 또한 국내적인 것이라는 사실을 잘 알고 있었다.

7) 『映画年鑑 1966年版』, 時事通信社, 1966, 24면.

8) 1970년대 초의 일본영화 스튜디오의 몰락과 실록 야쿠자영화, 로망 포르노 등의 장르 모색에 관해서는 佐藤忠男, 『日本映画史3』, 岩波書店, 1995. 특히 제9장을 참조.

9) James Kung and Zhang Yueai, “Hong Kong Cinema and Television in the 1970s”, Li Cheuk-to, Michael Lam, Leong Mo-ling eds, A Study of Hong Kong Cinema in the Seventies (1970-1979), Hong Kong Urban Council, 1994, p.11.

실제로 1970년을 전후로 한국영화는 위기에 봉착하였다. 1969년 절정에 달했던 영화관객수는 1972년에 이르면 2/3 수준으로 떨어졌으며, 이 수치는 이후에도 가파르게 하락했다.¹⁰⁾ 문제는 바로 이 속에서 홍콩과 일본이 그러한 것처럼 한국 관객층에도 근본적인 변화가 발생했다는 점이다. TV의 보급은 중장년층 특히 1960년대 영화의 가장 주된 관객층이었던 중장년 여성관객¹¹⁾의 감소에 결정적인 영향을 미쳤다. 여기에서 한 가지 주목할 것은 관객 총수의 급감과 더불어 관객층 내부의 세대적, 계급적, 젠더적 분화가 이루어지고 있었다는 점이다.

1970년대 서울의 극장문화를 조사연구한 한 보고서는 1970년대 한국영화의 주된 네 가지의 경향이 이러한 관객분화와 어떻게 맞물려 있는지를 잘 보여주고 있다.¹²⁾ 이에 따르면 청춘영화(1970년대 초부터 급부상하기 시작한 청년문화와 밀접히 관련있다), 시골에서 상경한 여성의 파란만장한 여정을 그린 호스티스영화, 10대 소년소녀들의 학교생활과 연애를 그리고 있는 하이틴영화, 홍콩 무협·무술영화의 지대한 영향 속에서 만들어진 일련의 권력영화와 오리지널 한국 강패영화라 할 수 있을 ‘협객영화’로 이루어진 액션영화라는 네 가지 경향은 특정 소구층을 염두에 두고 있다.¹³⁾ 즉, 청춘영화가 대학생들에게 인기가 있었다면(이들때면 하길종과 이장호의 영화와 관련되어 일어난 청년문화 담론), 연소자 관람가의

10) 1969년 173,043,273명이었던 전국 관객수는 1972년 118,723,789명으로 떨어지며 1975년에는 1,745,620명으로 전성기 시절의 10분의1수준으로 급감한다. 1972년의 국제청 조사에 따르면 극장 수입은 그 전년에 비해 19퍼센트가 감소했으며, 매년 평균 관객수는 2만 명씩 감소하고 있었다. 한편 1973년 한국의 TV수상기는 백만 대를 돌파했다. 영화관객 수치와 한국에서의 텔레비전의 대중화에 관해서는 박기성, 『대중문화와 문화산업』, 평민사, 1992, 267~273면을 참조.
 11) 1960년대 한국영화의 주된 관객층으로서의 여성관객에 대한 연구로는 다음을 참조. 변재란, 『한국 영화사에서 여성 관객의 영화 관람 경험 연구 : 1950년대 중반에서 1960년대 초반을 중심으로』, 중앙대학교 박사논문, 2000; 박은정, 『한국 여성의 모더니티 경험과 대중문화 : 60년대 영화관람을 중심으로』, 서강대학교 박사논문, 2000.
 12) 이길성, 이호걸, 이우석, 『1970년대 서울의 극장산업 및 극장문화 연구』, 영화진흥위원회, 2004.
 13) 위의 책, 78~89면.

하이틴물은 중고등학생에게 인기가 있었다. 호스티스물이 하위계층의 젊은 여성들에게 어필했다면, 액션영화는 하위계층의 젊은 남성들에게 어필하였다.¹⁴⁾

요컨대, 신상옥이 전하고 있는 ‘액션과 섹스’라는 트렌드는 이러한 상황, 혹은 상황에 대한 인식에서 비롯된 것이다. 그러나 한국의 경우 유신으로 접어드는 이 국가의 과도한 개입과 통제라는 변수를 고려해야 한다. 1970년과 73년에 있었던 영화법 개정은 불황에 빠진 한국영화 산업의 몰락을 더욱 가속화시키는 결과를 낳았다. 1973년 한해에만 23개 영화회사 중 20개가 부도를 냈다. 말 그대로 ‘악몽과 같은 공황이었다.’¹⁵⁾ 게다가 정권의 개입과 통제는 점점 더 노골적이 되고 있었다. 1970년부터 시나리오 사전검열과 필름의 실사검열이라는 이중검열이 강화되었으며¹⁶⁾, 제4

14) 물론 이러한 분할이 실제로 얼마나 적용되었는지에 대해서는 보다 실증적이고 정밀한 분석이 필요하다. 당연한 말이지만 대중영화란 언제나 더 많은 관객을 상징하고자 하며, 실제로 많은 영화들은 이러한 주된 경향들을 섞음으로써 이러한 분할된 선너머의 관객들에게 또한 어필하고자 하였다. 이를테면 청춘영화와 호스티스 영화는 종종 서로의 문법을 교환하였고, 호스티스 영화는 기본적으로 멜로드라마의 문법을 따르지만 그만큼 남성관객에게 어필하는 관음증의 구사에 충실하였다. 그러나 한 가지 확실한 것은 이러한 분할선 자체가 1970년대 영화들이 1960년대 영화가 보여줬던 이른바 ‘국민문화’적인 공통분모의 모색으로부터 멀어졌음을 보여준다는 사실이다.
 15) 이영일, 『1977년도판 한국영화연감』, 영화진흥공사, 1978, 38면. 이 공황의 직접적인 원인은 영화법 3차 개정 때문이었다. 3차 개정의 요점은 그 이전까지 일원화되어 있었던 제작업과 수입업의 분리에 있었다. 대신, 외국영화를 수입할 때 국산영화진흥기금을 내도록 함으로써, 외국영화의 수익과 국산영화 제작을 연계시키고자 하였다. 또한 수출입자의 등록자격을 “등록 전 1년 이내에 국산영화 6편 이상을 수출하여 미화 3만 달러 이상의 외화획득 실적이 있어야 한다”고 구체적으로 못박음으로써, 국산영화 수출을 진흥하고자 하였다. 그러나 외화수입을 금지당한 제작사들에게 있어 이는 안정적인 자금확보가 불가능해졌음을 의미하는 것이었다. 이에 1973년 다시 한번 개정된 영화법은 제작주체와 수입주체의 통합이라는 기존의 방향으로 선화하는 한편, 영화사 설립을 등록제에서 허가제로 바꿨다. 3차와 4차 영화법 개정에 대해서는 박지연, 『영화법 제정에서 제4차 개정기까지의 영화정책』, 김동호 외 『한국영화정책사』, 나남출판, 2005, 220~258면.
 16) 박정희 시대의 한국영화 검열에 대해서는 『한국영화 검열제도의 변화』, 김동호 외, 『한국영화정책사』, 나남출판, 2005, 484~493면. 유신 시대의 영화검열의 가혹함은 다음과 같은 수치로도 알 수 있다. 예전의 영화시나리오 사전심의 통계에 따르면, 1970년 수정·반려가 3.7퍼센트였으나 71년에 25퍼센트, 72년 58퍼센트, 74년 41퍼센트, 75

차 영화법 개정 이후에는 제작사 등록제에서 허가제로 전환, 국가가 선정한 영화를 제작한 제작사에 외화수입권을 주는 ‘우수영화’ 선정이 부활하였고(76년부터는 ‘우수영화’ 의무제작) 매년 국가가 제정한 영화 시책이 고시되었다. 이러한 상황 속에서 한국영화는 동아시아 전체 영화시장의 변화에 탄력적으로 적응하지 못하고 있었다.

한편 1973년 한국영화 시장의 가장 큰 사건은 단연코 이소룡 붐이었다. 73년 7월, 이소룡의 죽음 직후 한국에 도착한 <정무문>은 ‘이상과열(異常過熱)¹⁷⁾이라는 표현을 낱을 정도로 엄청난 히트를 기록했으며, 73년과 74년에 걸쳐 그의 네 편의 영화가 모두 개봉했고, 모두 성공했다. 이소룡의 영화가 정점을 보여주기는 했지만, 이미 1960년대 말부터 한국영화 시장에서 홍콩산 무협영화는 무시 못할 시장 점유율을 보여주고 있었다. 그리고 70년대 내내 위장합작 영화를 포함한 일련의 홍콩산(혹은 홍콩식)

년에는 무려 80퍼센트에 이른다. 앞의 책, 489면. 한편 1970년대의 영화검열에 대해서는 다음과 같은 주목할만한 선행연구들이 있다. 독일의 성교육영화 <헬가: 인간 탄생의 기원>을 둘러싼 검열을 통해 검열자와 피검열자 사이의 ‘협상’ 관계를 세밀하게 고찰한 조준형의 『박정희 정권 후반기 영화와 섹스 그리고 국가: 독일 성교육영화 <헬가>의 수입과 검열과정을 중심으로』(『한국극예술연구』 제45호, 한국극예술학회, 2014)는 1960년대 말 70년대 초 국제적인 ‘섹스영화’ 붐과 ‘섹스’라는 키워드가 한국영화에 부상하는 양상을 살펴보고 있다는 점에서 본문에서 언급하고 있는 섹스와 폭력이라는 초국가적 트렌드의 부상과 관련하여 시사하는 바 크다. 또한 박윤희의 『박정희 정권기 영화 검열과 감성 재현의 역학』(『역사비평』 제99호, 역사비평사, 2012)은 영화검열이 어떻게 그로 인해 정향된 영화를 통해서 대중의 감성을 구조화하는 데에 중요한 동인으로 작용하는지를 밝히고 있다. 이들의 논의는 모두 검열이 일방적인 개입과 통제에서 그치는 것이 아닌 ‘협상’의 장인 동시에 이를 통해 대중의 감성 자체를 구조화하는 데에 영향을 미치고 있음을 밝힌다는 점에서, 검열이 한국영화의 형상에 있어 매우 근본적인 구조적 동인임을 해명하고 있다. 마지막으로 종종 과도한 국가주의와 밀착되어 있는 한편 대중의 취향과 감성의 반영으로서 존재하는 한국영화의 존재방식을 상기해볼 때, 50년대의 영화검열을 논하면서 검열이 “당대 영화예술의 역사적 존재방식을 거시적으로 규정한 핵심적인 제도적 장치”라고 말한 이봉범의 언급은(『1950년대 문화정책과 영화 검열』, 『한국문학연구』 제37호, 동국대학교 한국문학연구소, 2009) 적어도 1990년대 중후반 이전까지 한국영화를 논하는 데에 있어서 매우 적절한 것으로 보인다. 검열은 그의 말처럼 한국영화의 가장 ‘핵심적인 제도적 장치’로서 취급되어야 할 것이다.

17) 『동아일보』, 1973.12.17. <정무문>은 당시 32만 명의 관객을 동원하였다.

권력영화는 한국 시장, 특히 재개봉관을 중심으로 한 영화 시장의 가장 중요한 공급원 중의 하나가 되었다.

이 모든 것이 보여주고 있는 지표는 분명했다. 첫 번째, 1970년대의 전 세계적인 영화산업의 재편 와중에 이 세 지역이 신상옥이 지적한 바처럼 ‘액션과 섹스’라는 키워드를 통해 이 재편에 적응하려고 했다는 점. 두 번째, 이 두 가지 키워드가 한국-홍콩-일본 모두 세대/지역/계급/젠더로 분할되기 시작한 관객의 취향구조와 밀접하게 관련되어 있었다는 점. 세 번째, 이 세 지역이 서로의 트렌드 변화를 공유할만큼 인적·물질적 결합 혹은 공유장을 형성하고 있었다는 것이 그것이다.

나는 이 글에서 바로 이 시기 한국영화의 네 가지 경향 중 하나인 액션영화 그 중에서도 특히 ‘협객물’이라고 불린 일련의 영화들을 대상으로 이 영화들의 정치적 함의와 배경을 살펴보려고 한다. 1969년의 <팔도사나이>의 성공으로부터 시작된 이 일련의 영화들, 대개가 ‘대한의 협객’ 혹은 ‘조선의 협객’을 다룬다고 선전된 이 영화들은 도시 재개봉관과 “지방을 중심으로 남성관객들을 끌어들이는 데 성공”¹⁸⁾하였다. 70년대의 재개봉관에서 흥행 사이클이 가장 높은 장르는 바로 이런 영화들이었다.¹⁹⁾ 즉 이 영화들은 1970년대 한국에서 소비된 액션영화의 두 지류라 할 수 있을 홍콩식 권력영화와 함께 도시 하층 남성 노동자와 예비인력으로서의 록펜, 지방의 젊은 남성 노동인력들이 가장 가까이에서, 가장 쉽게 볼 수 있는 영화였다.²⁰⁾ 그리고 이 영화들은 홍콩식 권력영화(국내 뿐 아니

18) 『60년대 한국영화 가교가 되다』, 영상자료원 편저, 다큐멘터리.

http://www.kmdb.or.kr/actor/mmmultimedia_list.asp?person_id=00001480&div=2#

19) 이길성, 이호걸, 이우석, 위의 책, 99면.

20) 실제로 도시의 개봉관과 변두리의 재개봉관 관객 사이에는 그 거리만큼이나 계급적인 차이가 있었던 것으로 보인다. 1960년대 말 서울에 올라와 중국집 배달부로 일했던 한 택시기사는 동네 근처의 재개봉관을 즐겨 다녔다고 증언하고 있다. 이길성, 이호걸, 이우석, 위의 책, 88면(박윤재 인터뷰). 돈도 시간도 없는 그에게 한 번에 두 편을 볼 수 있고, 교통비도 들지 않는 재개봉관이야말로 희소한 여가시간을 즐길 수 있는 유일한 공간이었으리라. 한편, 협객영화와 함께 재개봉관의 상영리스트를 채우

라 아시아의 하위 영화시장을 노렸으며, 그래서 종종 과도한 수출드라이브 정책 속에서 위장합작의 논란을 빚어냈던)와 달리 철저히 내수용으로 제작되었다.²¹⁾

말하자면 이 영화들은 ‘액션과 섹스’와 관련된 새로운 장르영화의 모색과 공유라는 초국가적 유행 속에서 찾아낸 가장 ‘국지적(local)인 적용 사례라고 할 수 있을 것이다. 이 내수용 영화들은 노골적으로 대한민국이라는 정체(political body)의 이념을 제시하고, 국가의 시책을 전파한다. 즉, 1970년대에 성행한 이 영화들은 유신 시대의 이데올로기를 그 가장 낮은 차원에서 구현해내고 있다. 동시에 이 영화들의 주된 관객들, 하위계급 남성들의 일상의 열망을 (미묘한 반발과 과잉을 통해) 최대치까지 드러낸다.

무엇보다 이 영화들은 김두한이라는 식민지기부터 ‘대한민국’ 건국까지 연결되어 있는 실존인물과 직간접적으로 관련되어 있다. 그는 독립군 아버지를 둔 정치 강패의 반공 활동이라는 한국 액션영화의 복합주제를

던 홍콩식 권력영화의 한국에서의 수용과 이 영화들이 1970년대 아시아 일대의 산업화 속에서 불러일으킨 도시 하층계급 남성 노동자들의 ‘트랜스내셔널한 공감에 대해서는 이영재, 『중공업 하이모던 시대의 아시아적 신체』, 『여성문학연구』 제30호, 한국여성문학학회, 2013, 153~189면을 참조.

21) 이 글에서 다루고 있는 김두한 모델의 협객영화와 홍콩식 권력영화, 그 스스로 ‘만주 웨스턴’이라 이름붙인 1960년대의 만주물까지 한국 ‘액션영화’에 대한 짧지만 매혹적인 소재자로 오승욱의 『한국 액션영화』(살림, 2003)이 있다. 그 자신의 영화관람 경험을 생생하게 환기시키고 있는 이 책을 통해 이 영화들의 당시 관람경험의 단초를 제공받을 수 있다. 또, 액션영화에 대해서는 김소영의 선구적인 작업이 있다. 그녀는 1960년 말 이후 홍콩 무협 무술영화의 지대한 영향 속에서 만들어진 일련의 한국 액션영화를 서술하며 이 영화들이 일본의 검술영화, 홍콩 액션영화, 할리우드 액션영화 등의 다양한 힘들이 불비는 ‘컨택트존’에서 태어났다고 단언하고 있다. 김소영, 『컨택트존으로서의 장르: 홍콩 액션과 한국 활극』, 『근대의 원초경』, 현실문화, 2010. 또한 1960년대 한국영화, 특히 전쟁물, 대륙물, 간첩물, 범죄물 등의 영화를 대상으로 이 영화들에 드러나는 폭력을 국민국가의 형성이라는 정치적 맥락 속에서 논구하고 있는 이호걸의 논의는 앞선 시기를 대상으로 하고 있으나 영화의 폭력을 주권과 법의 형상 속에서 파악한다는 점에서 이 글의 논의와 연속되는 지점이 있다. 이호걸, 『1960년대 전반기 한국영화에서의 폭력과 정치』, 『서강인문논총』 제38집, 2013.

개인사의 차원에서 체현하고 있으며, 바로 그런 한에 있어서 강력한 국가 정책의 전파와 하위계급 남성들의 ‘오락’이라는 ‘협객물’의 요구에 더할 나위 없이 적합한 대상으로 보인다. 먼저 이 인물에 들어가기에 앞서 1961년에 있었던 하나의 사건으로부터 이야기를 시작해보자.

2. 공포정치의 사병에서 질서의 ‘범범자’로

2.1. 정치강패와 ‘혁명재판’

주지하다시피 이승만 정권은 경찰과 군대 외에 일종의 사병으로서 강패집단을 적극적으로 활용하였다. 이들 정치 강패는 공포정치의 가장 중요한 기반이었다. 4.19의 혁명적 열기와 민주화를 가로채며 등장한 박정희 군사정권은 사회적 무질서의 일소로 쿠데타의 정당성을 삼으려고 했다. 극단적으로 말해, 쿠데타 정권은 무질서의 요소라는 차원에서 데모집단과 정치 야쿠자를 하나의 범주로 묶어 버리려 했다.²²⁾ 정치 야쿠자에 대한 일소는 5.16 군사 쿠데타 이후 이루어진 혁명재판의 과정에서 ‘혁명’의 정당성을 전시하는 가장 대중적인 이벤트 중 하나였다.

1961년 7월 12일 혁명재판소가 설치된다. 5.16 군사 쿠데타 이후 6월 6일 공포된 국가재건비상조치법(國家再建非常措置法) 제22조에 따른 이

22) 박정희를 위시한 쿠데타 세력들이 내건 ‘혁명공약’은 다음과 같다. ①반공을 국시의 제1의로 삼고 지금까지 형식과 구호에만 그쳤던 반공의 태세를 재정비 강화함으로써 외침의 위기에 대비하고 ②UN헌장을 충실히 준수하고 국제협약을 이행하며 미국을 위시한 자유 우방과의 유대를 강화함으로써 국제적인 고립에서 벗어나야 하고 ③구정권 하에 있었던 모든 사회적 부패와 정치적인 구악을 일소하고 청신한 기풍의 진작과 퇴폐한 국민도의와 민족정기를 바로 잡음으로써 민족, 민주정신을 함양하며, ④국가 자립경제 재건에 총력을 경주하여 기아선상에 방황하는 민생고를 해결함으로써 국민의 희망을 제고시키고, ⑤북한 공산세력을 뒤엎을 수 있는 국가의 실력을 배양함으로써 민족적 숙원인 국토통일을 이룩한다.

혁명재판소의 설치, 쿠데타의 주역들에 따르면, “5.16 군사혁명 이전 또는 이후를 통한 반국가적, 반민족적 부정행위자 또는 반혁명행위자 등을 엄정히 처단함으로써 구악(舊惡)의 뿌리를 뽑고 혁명의 대도(大道)를 닦아 민족정기를 바로잡고 그 터전 위에 새나라를 건설해야 한다는 사회적 요청”²³⁾에 따른 것이었다.

특별법에 기초한 재판의 대상은 “국민경제를 파탄에 몰아넣은 밀수범”과 독직범 및 반혁명행위사건, “언론, 출판, 결사의 자유를 악용하여 반국가조직을 만들고, 용공사상을 고취 선전하는 출판물을 공공연히 발간”한 특수반국가행위사범, “폭력단체를 조직하여 불안한 사회를 더욱 암흑의 사회로 몰아넣게 한” 폭력범, 부정축재범 등이었다. ‘비상조치법’은 기존 법의 상위에 있는 것이었으며, 일벌백계주의²⁴⁾에 입각한 판결은 빠르고 가혹하게 내려졌다. 같은 해 8월 17일 혁명재판소 최초의 사형선고가 언도된다. “특수범죄처벌에 관한 특별법 제7조 제1항 제1호 전단(前段)에 해당하며 형법 제37조 전단 소정의경합범(競合犯)인 바 피고인의 소위는 그 범정(犯情)이 전대무비의 극악한 것이라 하겠으므로 전시(前示) 해당 법 조 소정형중 사형을 선택하고 형법 제38조 제1항 제1호에 의하여 피고인 이정재를 사형에 처하는 것이다.”²⁵⁾

이 최초의 사형선고에 대한 항소는 기각되었고 형은 선고 두달 만인 10월 19일 신속하게 집행되었다. 대체 이정재라는 강패에게 내려진 사형선고와 재빠른 집행의 근거는 무엇이었는가? 물론 이정재는 일개 폭력범이 아니었다. 그의 공식 직함은 동대문상인회 회장이었으며, 부통령 이기붕의 가장 강력한 사병조직인 화랑동지회의 우두머리였다. 사형선고의

23) 한국혁명재판사편찬위원회, 『한국혁명재판사 제5집』, 동위원회 발행, 1962, 1826면
 24) 최영규 혁명재판소장의 취임의 변에 따르면 “特殊犯罪處罰에 關한 特別法違反事件, 不正蓄財處理法違反事件, 不正選舉關聯者處罰法違反事件等 그 犯罪의 性質上 國家安危에 關聯된 重犯者들에게는 一罰百戒 重點的 處罰主義를 擇하여 秋霜과 같이 處斷할 것” 이 다짐되고 있다. 위의 책, 1828면.
 25) 위의 책, 294면.

근거는 ‘단체적 폭력행위’를 대상으로 하는 특수범죄처벌에 관한 특별법 제7조였다. 이 재판에서 검찰 측과 변호인 측의 논쟁은 이정재가 행한 폭력의 성격을 밝히는 데에 집중되어 있었다. 이 폭력은 단체적 폭력인가, 개인의 폭력인가. 공소장의 핵심은 그가 화랑동지회의 신분증을 발급해준 주체임을 입증하는 데에 있었다. 이정재의 변호사였던 이수옥은 상소에서 특별법 7조가 단체적 폭력행위를 규정하고 있다면 “폭력행위와 단체 또는 집단과의 직접, 간접적 건련(牽連) 관계 즉 행위의 단체성 대유(帶有)”가 입증되어야 한다고 주장한다. 여기에서 그는 흥미로운 예를 제시하고 있는데 전문을 인용하자면 다음과 같다. “원판결이 인정하는 대로 피고인을 화랑동지회의 회장이라고 가정하고 일례를 들어보기로 하자. 이정재가 누구인지 모르는 낯선 지방에서 어떤 불량배가 이정재에게 폭력을 가해왔고, 그가 이에 반격했다고 해보자. 다시 말해 격투 당시 상대방은 그가 화랑동지회 회장이라는 사실을 몰랐을 때 이정재의 폭력을 단지 그가 행사했다는 이유만으로 단체적 폭력으로 볼 수 있는가? 게다가 원판결에 명시된 바처럼 ‘피고인의 체력의 비범함’에 세인이 실로 경탄하는 바 있다고 한다면, 피고인이 어떠한 개인에 대하여 폭력행위를 하려면 화랑동지회의 위력을 이용하지 않더라도 소기의 목적을 달성할 수 있을 것이다. (중략) 이러한 설례(設例)의 경우는 폭력행위에 단체적 성격이 전연 없음이 명백하다. 따라서 특별법 제7조를 적용할 여지가 없음에도 불구하고, 동조(同條)에 의하여 처단하여야 한다는 해석을 한다면, 이러한 해석이야말로 얼마나 위험한 결과를 초래할 것인가는 것을 넉넉히 짐작할 수 있는 것이다.”²⁶⁾

이 재판이 의미심장한 것은 다음과 같은 질문을 던지고 있기 때문이다. 왜 단체적 폭력이 문제인가? 국가가 이 순간 극한의 형벌, 개인의 목숨까지도 취할 수 있었던 근거는 무엇인가? 다시 말해 특별법 제7조의 성

26) 위의 책, 299~300면.

립은 과연 무엇을 의미하는가? 사형을 언도한 검찰의 논고의 핵심은 “민족정기를 바로잡기 위하여 폭력피수는 극형에 처해야 한다”는 것이었으며, 여기에 대한 이정재의 최후진술은 “법대로 하라”였다.²⁷⁾

혁명재판소에서 사형선고를 언도받은 또 한 명의 깡패는 임화수였다. 조선전쟁 당시 불하받은 평화극장의 극장주이자 한국연예주식회사 사장으로 한국영화제작가협회부회장, 한국무대예술원심의최고위원, 한국반공예술인단 단장겸 전국극장문화단체협의회부회장, 서울극장협회부회장 등의 직함을 달고 있던 그는 1950년대 영화계의(그리고 연예계 전반의) 최고 파워맨이었다. 임화수는 제1, 제2공화국 내내 이승만 정권의 대중문화 동원의 핵심에 있었다. 이정재와 마찬가지로 임화수에게 적용된 것은 부정선거관련자처벌법위반 및 특수범죄처벌에 관한 특별법위반이라는 두 개의 특별법이었으며, “무법지대에 군림하여 민주국가의 법질서를 파괴하여 온” 그를 사형까지 이르게 한 것은 단체적 폭력행위죄의 적용 때문이었다.²⁸⁾

이 장면은 말 그대로 물리적 폭력의 독점으로서 국가-시스템이 어떻게 성립되고 있는가를 보여주는 점에서 의미심장하다. 이정재가 “법대로 해달라”고 외칠 때, 이 깡패는 그야말로 법치주의자로서의 면모를 드러낸다. 그가 요구한 법은 실정법으로서의 ‘형법’이었다. 말하자면 그는 수종의 폭력을 함부로 전시한 죄를 달게 받겠다고 요구한 것이다. 그러나 그에게 사형을 언도한 법은 쿠데타의 법, 특별법이었다. 쿠데타라는 실정법을 무화시키는 폭력, 그리하여 다시 새로운 법을 세우고자 하는 이 폭력 앞에서 그의 요구는 덧없는 것이었다.

다시 한 번 강조하건데, 이정재에게 사형을 언도한 이 재판소는 ‘혁명’ 재판소였다. 잘 알려져 있다시피 박정희와 쿠데타 세력들은 자신들의 행위를 군사·혁명’이라고 이름 붙였다. 아마도 이 언설의 가장 전형적인 형

27) 위의 책, 861면.

28) 위의 책, 935~948면.

태를 보여주는 것은 쿠데타 직후 발간된 『지도자도-혁명과정에 처하여』 일 것이다.

“물론 군사혁명은 법실증주의의 견지에서 볼 때 현존 법질서에 대한 침범일지도 모른다. 그러나 그것은 법질서 이전에 있는 또 실지로는 현존 법질서의 기저에 있는 아무에게도 양보할 수 없는 국민의 기본권의 행사이며, 기본적 의무의 이행인 것이다.”²⁹⁾

박정희가 법실증주의에 맞선 법학자를 자처할 때, 그가 염두에 두고 있는 것은 권력 혹은 법의 두 계열이다. 구성하는 권력(constituting power)과 구성된 권력(constituted power), 혹은 벤야민의 어법을 따르자면 법정립적 폭력과 법보존적 폭력이 그것이다.³⁰⁾ 다시 말해 ‘법실증주의의 견지에서 볼 때 현존 법질서에 대한 침범’일지도 모르나 ‘법질서 이전에 있는 또 실지로는 현존 법질서의 기저에 있는 아무에게도 양보할 수 없는 국민의 기본권’의 발로라고 말하는 순간 박정희는 자신의 폭력이 바로 ‘구성하는 권력’이라고 선포하고 있는 것이다.

언설이란 언제나 효과를 염두에 두는 것이다. 그렇다면 ‘혁명’이라는 어휘가 불러오는 효과는 무엇인가? ‘법실증주의’를 언급하고 있는 박정희의 말은 ‘현존 법질서에 대한 침범’이라는 점에서 혁명과 쿠데타의 차이를 봉쇄한다. 나아가 ‘국민의 기본권의 행사’의 위임자로서 스스로를 내세운다. 즉, 박정희는 오직 ‘법’의 형상이라는 관점에서 혁명과 쿠데타를 동일선상에 놓음으로써, 왜 그가 ‘위임자’가 되어야 하는가에 대한 물음을 차단한다.

요컨대, 이정재에게 사형을 선고한 저 ‘혁명재판소’란 쿠데타의 정당성

29) 박정희, 『지도자도-혁명과정에 처하여』, 국가재건최고회의 간행, 1961, 27면

30) 발터 벤야민, 최성만 옮김, 『폭력비판을 위하여』, 『발터 벤야민 선집 5』 길, 2008, 77~118면.

과 스스로 주권자를 자처하는 한 독재자에 의한 폭력의 독점의 필연성을 과시하는 장소였던 것이다. 대한민국은 이 순간 이후로 강력하게 스스로를 구성해나가기 시작하고 그럼으로써 ‘사병’이나 ‘단체’ 폭력(시위세력과 강패의 통합범주) 등 법의 바깥을 없애나갔다. 제3공화국이 성립된 기원으로서의 쿠데타의 기억은 지워져야 했으며 매우 적나라한 방식의 ‘폭력의 독점’(더 정확히 말하면 폭력의 권리에 대한 독점)이 이루어져야 했다.

그런데 모든 사적 폭력이 회수된 이 순간으로부터 10년 후, 우리는 다시 한 번 사적 폭력이 횡행하는 자들의 세계를 스크린 위에서 만난다. 그러나 먼저 말해둘 것은 이 폭력은 법의 바깥이 아니라, 법의 안쪽에서 관리되는 폭력이라는 점이다. 즉, 이 폭력의 에이전트들은 법에 이미 포박 당해 있는 자들, 범법자(lawbreaker)들이다.

2.2. 김두한, 죽은 아버지를 구하고 '국가'를 세우는 강패

이정재와 임화수가 형장의 이슬로 사라지던 당시 김두한은 이와 가장 극적인 대조를 보여주었다. 그는 해방 이전 종로를 거점으로 조선인 폭력배들을 통솔하였으며,³¹⁾ 대한청년단의 행동대장으로 활동하던 해방정국에서는 악명높은 극우 테러리스트로 이름을 떨쳤다. 이 와중에 대한청년단 단장이었던 엘리트 정치인 유진산으로부터 정치술을 배운 김두한

31) 김두한은 1930년대 중반 종로 일대의 가장 영향력 있는 폭력배로 성장하였다. 1943년 당시 조선총독부의 고등계 형사로 재직하였던 장명원은 ‘불량청년’들을 규합, 총독부 협력단체인 반도의용정신대(半島義勇挺身隊)를 조직하였다. 김두한은 사실상 이 조직의 주도자였다. 1949년 ‘반민족행위특별위원회’는 이 단체의 설립 및 활동에 근거하여 장명원을 기소한다. 그러나 이 기소는 반도의용정신대가 “표면상 왜의 정책에 협력하는 것같이 보이”나 불량청년들을 “감화 지도하여 선량한 청년을 육성”하였다는 이유로 기소유예된다. (반민족행위특별검찰부, 단기 4282년(1949년) 刑第 297號) 1949년 당시 김두한은 대표적인 백색 테러리스트로 강력한 힘을 행사하고 있었다. 장명원에 대한 반민특위조사기록은 국사편찬위원회 한국사데이터베이스에 전문이 게재되어있다. <http://db.history.go.kr>

은 휴전 이후인 1954년 민의원 당선을 기점으로 합법적 정치공간으로 들어왔다.(그러나 1950년대 내내 그가 거느린 집단이 물리적 폭력을 쓰고 있다는 의문이 제기되었다.) 김두한은 대표적인 ‘독립군’ 김좌진의 숨겨진 아들이자, 식민지 시대에는 일본에 맞서 조선 상인들의 방패 노릇을 한 것으로 알려졌다.³²⁾ 김두한의 이러한 이력은 어떻게 그만이 ‘단체적 폭력행위’에 대한 죄목에서 벗어날 수 있었는지를 보여준다.

5.16 쿠데타 직후의 박정희와 김두한의 관계는 그럭저럭 괜찮았다. 1963년 당시 김두한을 단장으로 애국단이라는 청년운동 단체가 조직되었는데, 박정희가 승인한 이 단체는 ‘구정치인의 재기를 철저히 저지할 것’을 목적으로 하고 있었다. “국민을 기만한 민주당 친구파와 그 밖의 모든 구정치인을 고발하겠다”는 김두한의 호언장담과 함께 이 단체에는 당수, 유도유단자, 재향군인 등으로 이루어진 27,000명 규모의 별동대가 설치되었다.³³⁾ 박정희와 맺은 이 은밀한 관계는 김두한에 따르면 ‘청년운동 당시 오야붕’이었던 공화당 의장 윤치영을 매개로 가능했던 것 같다. 그러나 이 밀월관계는 1964년이 되면서 금이 가기 시작한다. 김두한은 학생들이 꾀하는 모종의 행동에 선도적 역할을 하려고 했다는 이유로 수사받는다.³⁴⁾ 폭력 일소와 질서회복이 완성되자, 이 ‘청년운동’이라는 이름의 폭력은 별반 필요가 없어졌고, 오히려 ‘혁명’의 정당성이나 폭력의 ‘독점’을

32) 김두한이 김좌진의 아들인가, 아닌가라는 진위여부에 대한 논쟁은 현재까지도 여전히 사람들의 흥미를 끌고 있는 것 같다.

(이를테면 <https://namu.wiki/w/%EA%B9%80%EB%91%90%ED%95%9C>) 아마도 그 이유는 이 주장 자체가 김두한 본인으로부터 나왔다는 데에서 기인하는 것일 게다(김두한『김두한 자서전』메트로신문사, 2002(초판 『피로 물든 건국전야』1963년 발행) 중요한 것은 어쨌든 김두한 본인이 이를 진심으로 믿었으며, 그 믿음 위에서 자신의 모든 행위를 설명하고자 했다는 점이다. 또 대중은 그의 자서전에 기반한 영화와 드라마를 수용하면서, 그를 김좌진 ‘장군의 아들’로서 받아들였다. 그럼으로 대중문화 속에서 김두한의 의미를 추적할 때, 이 사실의 진위 여부를 따지는 것은 그렇게 큰 의미가 없는 것인지도 모른다.

33) 『동아일보』, 1963.8.10.

34) 『경향신문』, 1964.3.4.

위협하는 것이 되었기 때문이다.

1965년 11월 9일 한국독립당 공천으로 보궐선거에서 당선(용산구)된 김두한은 직후 한독당 내란음모사건으로 기소된다. 당시 경찰이 밝힌 혐의의 내용은 5단계 폭력혁명 모의였으나 실상 구체적인 근거로 제시된 것은 한일협정 반대 데모를 조종해왔다는 것이었다. 김두한은 자금줄로 지목되었다.³⁵⁾ 한독당내란음모 사건은 계엄령마저 불사하며 강행한 한일협정의 후폭풍을 무마시키고자 한 사건이었다. 김두한은 이듬해 1월 구속되지만, 이어지는 재판에서 무죄 판결을 받았다. 같은 해 삼성의 사카린 밀수사건과 국회의 미온적 대처에 대한 항의로 벌어진 김두한의 국회 오물투척사건은 급기야 내각총사퇴로 이어졌으며, 국회 위신 손상에 대한 제명론이 비등한 가운데 그는 의원직에서 자진사퇴한다. 국회의장모욕죄와 공무집행방해죄로 김두한이 구속되면서 종결된 이 사건은 1966년의 가장 큰 정치적 이슈로 기록되었다.³⁶⁾ 1967년 총선에서 신민당 공천(수원)으로 나온 김두한은 “서민층에 호소력이 강하”다고 평가받고 있었다.³⁷⁾ 그러나 이 선거운동 기간 중 반공범위반(“북괴에는 농촌까지 전기가 들어와 있는데 우리 농촌은 헐벗고 있다”는 요지의 연설)으로 다시 한 번 구속된다.³⁸⁾ 결국 그해 11월 보석으로 출감된 이 사건을 마지막으로 정치판에서 김두한의 자취는 사라졌다. 하지만 그의 높은 대중적 인기는 이후 대중문화에서 반복될 협객 김두한 신화의 출발점이 되었다. 백색 테러리스트로 시작한 이 정치 강패는 이 일련의 과정을 거쳐 부정부패에 대항하는 정의로운 협객으로 거듭났다.

2.3. ‘팔도’ 사나이, 주먹의 중앙집권적 현현

35) 『경향신문』, 1965.11.20.

36) 『동아일보』, 1966.9.23~25.

37) 『동아일보』, 1967.5.13.

38) 『경향신문』, 1967.6.9.

김두한의 인기가 절정에 다다른 1969년 <팔도사나이>가 공개되었다(1969년 1월 개봉). 이후 1970년대를 풍미할 ‘협객영화’의 효시가 될 이 영화는 김두한이라는 실명을 주의깊게 피하고 있지만, ‘김두한 스토리’의 첫 번째 버전이었다. <팔도사나이>는 10만 7천의 관객동원을 기록하였다.³⁹⁾ 이 성공 이후 각각 연출자 김효천과 시나리오 작가 편거영에 의해 ‘명동’ 시리즈와 ‘사나이’ 시리즈로 양분, 반복/복제되어간 이 시리즈는 수많은 방계들을 낳으면서 1960년대 말부터 1970년대 내내 번성하였다.⁴⁰⁾ 이른바 ‘협객물’은 이렇게 등장했다. 이들 영화는 하위계층 남성을 상대로 한 ‘오락영화’이자 종종 ‘우수영화’와 ‘반공영화’ 쿼터를 따내기 위한 프로파간다로서 제작되었다. 이 영화들은 박정희 시대의 정책 이념을 그 가장 낮은 차원에서 구체화한 것이었다.

<팔도사나이>의 내러티브를 요약하자면 다음과 같다. 고아인 어린 호(虎, 장동휘)는 자신을 길러준 노인으로부터 그의 아버지가 유명한 독립투사라는 이야기를 듣는다. 어른이 된 호는 주먹으로 종로 일대를 평정한다. 그런 그에게 전국의 주먹들이 하나 둘 도전장을 내밀며 찾아온다. 호는 이 싸움에서 거듭 승리를 거두고 도전자들은 그를 ‘형님’으로 모신다. 이제 조선 주먹을 대표하게 된 호는 종로를 넘보는 일본 야쿠자와 한

39) 『매일경제』, 1969.12.20.

40) 김효천의 <명동출신>(1969) <명동노신사>(1970) <명동에 흐르는 세월>(1971) <명동을 떠나면서>(1973). 편거영의 <속 팔도사나이>(1969), <돌아온 팔도사나이>(1969), <한국 제일의 사나이>(1970) <원한의 팔도사나이>(1970) <예비군 팔도사나이>(1971) <바보같은 사나이>(1971) 등. 또 <팔도사나이>에서 등장한 ‘용팔이’는 <속 팔도사나이>, <돌아온 팔도사나이>, <원한의 팔도사나이>의 실질적인 주인공이 되었으며, 이 캐릭터를 연기한 박노식의 이후 필모그래피에서 가장 중요한 캐릭터가 되었다. <역전출신 용팔이>(1970) <남대문출신 용팔이>(1970) <위기일발 용팔이>(1971) <운전수 용팔이>(1971) <신입사원 용팔이>(1971) <방법대원 용팔이>(1976) 등. 박노식 본인이 감독한 <왜?>(1976)에서 박노식은 스스로의 주요 두 캐릭터, 악당 박노식과 용팔이 박노식을 내러티브 안에서 맞부딪치게 한다. 이 영화는 아마도 1970년대의 하층계급 남성 이미지와 관련하여 흥미로운 과잉을 보여주고 있는 박노식이라는 배우/감독과 용팔이라는 캐릭터 사이의 관계를 가장 잘 보여주는 영화일 것이다.

판 승부를 벌이고 이들을 내쫓는다.

거듭되는 도전과 절대강자의 부상, 그리하여 등극한 최종 승자는 외부의 적(일본 야쿠자)에 대항하여 형성된 내부(조선 강패)의 대표로서 적을 물리친다. 놀랍도록 전형적인 이 이야기는 김두한 본인이 구술한 그의 자서전에 느슨하게 기대었다. 이 영화로부터 시작된 ‘김두한’ 스토리는 이후 수많은 영화와 소설과 드라마를 통해 꾸준히 재현되었으며, 한국 대중문화의 중요한 원천 중의 하나로 작용하였다.⁴¹⁾

대체 무엇이 이 이야기를 그토록 오랫동안, 그토록 광범위하게 소비할 수 있도록 만든 것인가? ‘김두한’ 스토리의 클라이맥스는 고아 소년이 어느 날 자신의 진짜 혈통을 깨닫는다는 데에 있다. 그는 더 이상 거리의 불량소년일 수 없다. 소년은 나라를 구하고자 한 아버지의 뜻을 이어받아 민족을 위해 뜻있는 일을 해야 한다. 식민지의 남성들이 겪어야 했던 그토록 강렬했던 고아 의식과 전후의 한결같이 비루한 아버지의 형상을

41) 1990년에 임권택에 의해 만들어진 영화 <장군의 아들>은 대한민국 사회에서 김두한 스토리가 특정 시대를 넘어 얼마나 지속적인 소구력을 지니고 있었는가를 보여준다. 1960년대 대륙물, 검객물 등의 영화를 주로 찍은 임권택은 1970년대 새마을 영화와 반공영화를 통한 일종의 ‘습작가’를 거쳤으며 1980년대에 <안개>, <길소뜸>, <티켓> 등으로 동시대의 가장 중요한 한국영화 감독으로 부상하였다. <장군의 아들>은 그가 거의 20년 만에 되돌아간 ‘액션영화’였다. 이 영화는 그해 흥행 1위, 당시까지의 역대 한국영화 흥행 기록 2위를 달성하는 대성공을 거두었으며, 결코 속편을 찍지 않는다는 임권택의 원칙에도 불구하고 제작사의 요청으로 3편까지 이어졌다. <장군의 아들>은 임권택의 오랜 파트너인 프로듀서 이태원의 ‘돈을 벌어야 한다’는 제안으로 만들어진 영화였다. 그러나 임권택 본인은 “아무 것도 아닌 줄 알았던 자기를 스스로 깨닫고 자개의 민족적 정체성을 찾아가는” 이 영화의 테마가 어느 정도 시대착오적인 것이라고 생각했다. 그래서 그는 이 이야기가 가지고 있는 ‘항수’를 동시대와 소통시키는 것이야말로 이 영화의 성공에 가장 중요한 요인이라고 보았다. 임권택, 정성일 대담, 『임권택이 임권택을 말한다 2』, 현실문화연구, 2003, 179-211면. 이 새로운 ‘김두한’ 시리즈의 시대배경은 일제시대를 벗어나지 않으므로써, 김두한 스토리의 영화가 빠져들곤 했던 반공영화의 포맷으로부터 벗어날 수 있었다. 한편 이 영화에 관한 송효정의 ‘식민지 배경 중로액션영화 <장군의 아들> 연구」(『한국문학이론과 비평』 제60집, 한국문학이론과 비평학회, 2013)은 김두한에 관한 드물지만 귀중한 선행 연구이다. 여기에서 송효정은 특히 종로라는 공간에 집중해서 김두한 스토리와 국가주의적 서사의 만남을 추적하고 있다.

떠올린다면⁴²⁾ 거리의 고아가 독립운동가 ‘장군’의 아들로 거듭 태어나는 이 스토리는 확실히 매력적인 것이다. 게다가 그는 태생적으로 강한 힘을 가지고 있다. 이제 그의 주먹은 아버지의 명성에 걸맞는 방향성을 가지게 될 것이다. ‘민족적 자각’과 탁월한 폭력이 뒤섞이며 한국 현대사를 관통하는 이 이야기의 호소력은 역사적인 한편 대중적인 것이었다.

한편 <팔도사나이>라는 제목이 명징하게 보여주는 바, 이 영화는 국립영화제작소에서 만들어진 국책영화 <팔도강산>이 거둔 성공을 끌어들이고자 했다. 1967년 대통령 선거를 두 달 앞두고 이해 끝난 제1차 경제개발계획의 성과를 과시하고자 만들어진 영화 <팔도강산>은 서울에서만 30만에 육박하는 공전의 히트를 기록하였다.⁴³⁾ 물론 이 수치는 대규모의 조직적 관객동원에 힘입은 바 크지만 이 놀라운 성공이 오직 동원의 결과라고 말하기는 힘들 것이다.⁴⁴⁾ 이 영화의 성공으로 1960년대 후반부터 1970년대 초까지 <팔도며느리>, <팔도사위>, <팔도기생>, <팔도가시나이>, <팔도식모>, <팔도검객> 등 ‘팔도’가 붙은 일련의 영화들이 우후죽순처럼 쏟아져 나왔다. <팔도사나이>는 이 중에서 흥행에 가

42) 잘 알려져 있다시피 식민지 경험과 거의 동시에 도착한 한국의 근대문학은 고아의식으로부터 시작되었다. 그 고아는 이광수인데, 그는 끊임없이 새 아버지를 찾아나섰다. 이광수는 후쿠자와 유키치, 또는 도쿠토미 소호와 유사부자의 관계를 맺고자 하였다. 식민지 이후, 그리고 전후의 한국문학 혹은 영화에서 역시 아버지는 처음부터 존재하지 않거나, 무력하거나, 비굴한 부정적 존재로 그려진다. 아버지의 부채를 짊어져야 하는 것은 아들의 몫이었다.

43) 이 수치는 1967년 당시까지 최고의 흥행기록을 보유하고 있던 신상옥의 1961년 영화 <성춘향>의 관객수에 육박하는 것이었다. 『경향신문』, 1967.3.18. 대통령 선거 두 달 전이자 국회의원 선거 석 달 전에 공개된 이 영화의 상영을 선거법 저촉이라고 본 야당 신민당은 상영중지를 촉구하였으나, 중앙선거관리위원회는 해당사항 없음이라는 해석을 내렸다. 『동아일보』, 1967.4.14.

44) 국책영화 <팔도강산>에 대한 자세한 분석으로는 다음을 참조. 김한상, 『조국근대화를 유람하기』, 한국영상자료원, 2008. 김한상은 여기에서 박정희 정권의 프로파간다로서 이 영화가 어떻게 속도전과 개발주의 세계관을 이해가능한 것, 친숙한 것으로 만들어졌는지를 매우 설득력있게 논구하고 있다. 동시에 이 영화의 놀라운 성공은 개발주의라는 박정희 정권의 담론에 대중이 어떻게 호응하고 있었는지를 보여주는 적절한 예라고 할 수 있을 것이다.

장 성공한 영화였다. 1968년 공사에 착수한 경부고속도로가 1970년에 개통했으며, 전국은 일일생활권 안으로 접어들었다. 이 사실은 두 가지를 의미한다. 서울로의 인구집중의 가속화와 함께 전국의 시공간적 근접화는 팔도라는 오래된 국토의 ‘환유’를 새롭게 불러왔다.

<팔도강산>의 이야기는 다음과 같다. 남편의 환갑을 맞아 노부부는 전국에 흩어져 살고 있는 딸들의 집을 방문하기로 한다. 그런데 청주, 광주, 울산, 부산, 속초로 이어지는 여정에는 경제개발의 성과뿐만 아니라 불균등한 발전의 결과 또한 포착된다. 이를테면, 경상도의 울산과 부산은 놀라운 발전의 속도를 보여주고 있으나, 전라도의 광주는 그에 훨씬 못 미치는 저개발의 모습을 보여주고 있다. 강원도 속초는 거의 개발의 손길이 닿지 않은 가난한 어촌 마을의 모습으로 등장한다.⁴⁵⁾ 그러나 모두 같은 노부부의 딸이자 사위인 각 지역의 ‘주민’들은 그들의 위치에서 최선을 다해 살아가는 모습을 보여주면서, 발전의 과실이 순차적으로 돌아오게 될 것임을 확신해 마지않는다. 노부부의 여정은 일종의 국토순례와 같은 것이다. 이들이 도착하는 마지막 장소는 아들이 장교로 근무하고 있는 최전방이다.

아들은 말 그대로 ‘국토’를 방위하고 있는 자인데, 그가 지키고 있는 철책 저편의 공간은 회복되어야 할 땅으로 표현되지만 동시에 철책 자체

45) 박정희 시대에 경제개발은 경상도 지방에 집중되었다. 이 집중화는 단기적으로 경제적 성과를 과시하는 데에 있어서 효율적이었을 뿐 아니라, 박정희의 정치적 지지세력을 특정 지역과 결부시킴으로써 정권의 지지기반을 안정화시키는 데에 유효하게 작용하였다. 박정희의 최대 정치적 라이벌이었던 김대중은 박정희 정권의 지역감정 조장이 정치적인 고려 속에서 행해졌다고 주장하고 있다. “텔레비전이나 라디오 등 매체를 통해 경상도 사람은 좋은 이미지를, 전라도 사람에게는 나쁜 이미지를 심었다. 사투리까지 차별을 받았다. 이는 엄연한 문화차별이었다. 무서운 일이었다. 나라를 분열시키는 망국적인 책동이였다.” 김대중, 『김대중 자서전 1』, 삼인, 2010, 247면. 실제로 1960년대 이후 전라도 방언에 대한 대중문화적 재현은 하층계급의 이미지와 결부되었다. <팔도강산>에서 광주의 사위 역이었으며, <팔도사나이>에서 전라도 출신 ‘용팔이’로 분한 박노식은 도시 하층노동자로 편입된 전라도 출신 남성의 이미지를 대표하였다.

가 대한민국의 영토가 어디까지인가를 웅변적으로 가시화하고 있다. 즉, 이 영화는 한편으로 이 철책을 넘어 북조선 괴뢰 정권하의 동포를 구해야 한다고 주장하는 한편 바로 그 명확한 경계선으로 인해 대한민국의 영토가 어디까지나 휴전선 이남임을 ‘확정’짓는다. 대한민국과 비(非)대한민국을 가르는 철책을 둘러싸고 벌어지는 이 반공 이데올로기와 민족주의, 그리고 경제개발 언설의 결합은 대한민국의 영토를 확정짓는 데 있어서 (이 국가 자체가 이미 그러한 것처럼) 어떻게 ‘민족’이 보충되어야 할 ‘한계 지점’으로 기능하는지를 전형적으로 보여준다. 바로 이 점에서 ‘팔도강산’이라는 이 영화의 타이틀과 (이 제목 하에서 보자면) 절반의 국토 여행인 이 영화의 여정 사이의 불일치야말로 1948년의 대한민국 수립 이후 부족한 국가적 정통성을 민족이라는 수사를 통해 보충해올 수밖에 없었던 이 ‘국가’의 전략이 그대로 노출된 사례라고도 볼 수 있을 것이다.

그에 반해 <팔도사나이>는 철책 너머의 장소까지를 아우른다. 명실공히, 팔도다. 평양 박달이부터 광주 용팔이까지 팔도의 사나이들이 차례로 경성의 호에게 도전장을 내민다. 각각의 인물들은 진한 지역색을 전신한다. 강한 사투리와 함께 지리적 상징물들이 등장인물들을 수식한다. 대동강, 무등산, 영도다리 등. 각 지역을 대표하는 구체적 지명이 ‘팔도’로서의 국토를 환기시킨다. 여기에서 지리적 상징물들은 그 지역을 인텍스화하는 작용을 한다. 한편 도전과 굴복, 형제의 연을 맺는 이 과정은 ‘종로’의 주인 김두한을 통해, 서울을 중심으로 한 지역의 위계화를 완성하는 과정이기도 하다. 김두한의 이력 그리고 완력을 통해 한국 근대사와 ‘팔도강산’으로서의 국토가 완성된다.

요컨대, 각각의 인텍스들이 서울 아래 복속하는 방식으로 수렴되면서, 강력한 중앙집권적인 ‘국토’가 현현하는 것이다. 그런데 같은 말이지만, 이 국토의 절반은 사실상 상상의 영역이다. 이는 물론 이 영화의 배경이 남과 북이 갈라지기 전의 시간, 그리하여 민족이 온전히 상정되었던 시기, 즉 식민지기를 배경으로 했기 때문에 가능한 것이었다. 이때 <팔도사

나이>는 명실공히 <팔도강산>에서 반으로 끊긴 국토에 대한 ‘상상적’ 복원을 수행하고 있다고 해도 무방하리라. 중요한 것은 이 복원이 서울에 있는 호의 가히 독점적인 남성적 힘에 의해 이루어진다는 점이다.

‘독립투사의 아들’로서 자신의 정체성을 확립시켰으며, 해방공간의 극우 테러리스트에서 1960년대 부정부패한 정치인들을 응징하는 정치 ‘협객’으로 재등장한 김두한은 ‘대한민국’이 소망하는 강력한 남성성의 체현자로서 부각되기에 부족함이 없어 보인다. 호·김두한은 온갖 시리즈로 변주된 ‘협객’ 영화들에서 내내 민족과 반공이라는 대한민국의 강력한 키워드 속에서 적을 선명히 하며 이들과의 대결을 수행하였다. 아마도 이런 류의 영화들이 이토록 많이 만들어질 수 있었던 것은 선명한 적의 부각을 통해 반공영화의 포맷을 맞추면서도, 반공영화라는 이 인기 없는 장르를 액션영화로서의 활극적 재미를 통해 만회할 수 있었기 때문이리라.

나는 지금 의도적으로 액션영화로서의 활극적 재미라는 부정확한 표현을 썼다. 이 말을 좀 더 정확히 정의하기 위해서는 액션영화와 활극적 재미라는 말이 각각 정의되어야 한다. 누구를 적으로 상정하는가의 문제는 액션영화에 있어서 고유한 전제이다. 적은 누구인가? 누가 나의 편인가? 액션영화는 적과 동지를 나누는 ‘정치적인 것의 개념’의 가장 순수한 영화적 환원물이다. 이 적대는 개별 공동체의 정치적 기반을 드러낼 뿐 아니라, 이 공동체가 전제하고 있는 ‘보편성’에 균열을 불러일으키는 계기로써도 작용한다. 그런데 식민지기의 종로통 깡패이자 해방기의 백색테러리스트인 김두한의 신체야말로 이 국가의 정체를 현현시키는 강력한 신체라는 점에서 그 무엇보다 안전한 대상인 것만은 분명해 보인다. 요컨대 여기에서 활극적 재미란 일종의 안전한 쾌감과 연결된다.

아마도 해방 직후를 배경으로 한 <명동노신사>(김효천, 1970)는 이 국가의 정체를 요란하게 드러내고 있다는 점에서 특기할만한 영화일 것이다. 이 영화는 남한 사회가 누구를 동지로 삼고 있으며, 누구를 적으로 하여 형성되었는지를 적나라하게 보여준다. 강룡(장동휘)과 덕팔은 해방

전 함께 독립운동을 했던 ‘형제 같은’ 사이이다. 남조선노동당의 앞잡이가 된 덕팔은 강룡을 포섭하려고 하나 그의 완강한 거부로 뜻을 이루지 못하자 강룡의 노모와 누이를 살해하고 빨치산이 되어 산에 들어간다. 한편 강룡이 과거 덕팔과 함께 모셨던 형님 덕진은 국방경비대 창설의 주역이다. 강룡은 덕진 형님을 찾아가 자신의 부하들로 특별부대를 편성, ‘공산비적’을 소탕하겠다는 비장한 결심을 밝힌다. 팔도에서 온 부하들을 이끈 강룡의 공비소탕전이 펼쳐진다. 부하들은 임무를 완수하고 장렬히 전사해간다.⁴⁶⁾ 이 이야기에는 두 개의 결절점이 있다. 첫 번째, 형제애의 수사로 강조되는 하나의 민족. 함께 일본에 대항했던 덕팔과 강룡은 ‘형제 같은’ 사이였다. 두 번째, 그러나 이 ‘형제’는 이데올로기의 이름으로 서로 총구를 겨눈다.

<명동노신사>는 아무도 없는 텅 빈 바에서 노신사 장동휘가 홀로 술잔을 기울이고 있는 장면에서 시작한다. 흰 슈트에 흰 실크햇을 쓴 이 멋쟁이 신사는 자신의 파란만장한 생애를, 친구의 배신과, 응징과, 형제 같은 부하들의 죽음을 회상한다. 그리고 마지막 장면. 첫 장면과 똑같은 구도로, 이 홀로 살아남은 전투의 증언자가 죽은 자들을 추모한다. 그럼으로 우리를 또 하나의 애도의 공동체로 초대한다.

너무 멋을 부린 감이 없지 않아 있지만, 이 장면은 해방 이후의 어떤 한국영화에서 계속해서 반복되었던 것이다. 애도의 공동체와 관련해서 가장 먼저 이곳에 도착한 영화는 <자유만세>(최인규, 1946)일 것이다. 독립투사 전창근이 8월 15일 새벽에 죽어야 하는 것은 우연이 아니다. 그의 죽음은 남은 자들을 위한 것이다. 더 정확히는 해방이라는 시간에 의해 한꺼번에 대속(代贖)된 조선인민들에게, 이 죽음은 제의로서의 ‘희생’을

46) 강룡과 덕팔의 이야기는 김두한의 실제 스토리와 유사하다. 1947년 김두한은 죽마고우 정진용을 그가 좌익 행동대장이라는 이유로 린치, 살해하였다. 이 사건으로 김두한은 미군정에 의해 사형을 언도 받았으나, 1948년 대한민국 건국과 함께 이승만에게 특별사면 받았다.

거쳐 새롭게 태어나는 재생의 신화이면서, 또한 그 희생으로 인해 남은 자들은 애도의 공동체로 거듭날 수 있다. 죽음의 서사는 만주를 배경으로 국가 창생의 내러티브를 반복하는 만주물에서 반복된다. 이 탈식민지 서사극에서 마지막은 거의 예외없이 주인공의 죽음으로 끝난다. (이렇게 되면 <불붙는 대륙> <소만국경>) 이 죽음의 순간, 국가의 서사는 가장 강력한 설득력을 획득한다. 이 죽음들을 통해 식민지라는 역사적 과오에 대한 장례가 성공적으로 치러진다.

만약 저 죽음들이 ‘탈식민지’ 국가 성립을 위해 요구된 것이라면, <명동노신사>의 죽음은 ‘분단’ 국가 대한민국의 성립을 위해 요구된 것이다. 요컨대, <명동노신사>의 질문은 다음과 같다. 이 국가, 대한민국을 형성하기 위해서 누구의 피가 흘려졌는가?

1970년대에 들어서는 김두한이라는 실명을 쓴 일련의 ‘김두한 시리즈’가 만들어졌다. 김두한이 죽은 지 2년 후인 1974년 만들어진 <실록 김두한>을 시작으로 4편까지 만들어진 이 시리즈는 1970년대 몰락기에 들어간 신필름의 마지막 흥행영화이기도 했다.⁴⁷⁾ 이 영화들의 시간적 배경 역시 식민지와 미군정기를 거쳐 대한민국 정부수립기까지를 관통한다.

47) <실록 김두한>(김효친, 1974) <협객 김두한>(김효친, 1974) <김두한 속 3부>(고영남, 1975) <김두한 속 4부>(고영남, 1975). 김두한 시리즈의 마지막인 <김두한 속 4부>는 신필름이 아닌 합동영화사 이름으로 제작되었다. 신필름 소속의 프로듀서이자 감독이었던 최경옥에 따르면 이는 신필름의 영화사 허가 취소에 따른 대명제작이었다. 최경옥, 『2008년 한국영화사 구술채록연구 시리즈 <주제사> 신필름 1』, 신필름채록연구팀, 한국영상자료원, 2008, 196면. 1975년 11월 신필름은 영화사 허가를 취소당한 다. 허가 취소의 이유는 신필름 영화 <장미와 들개>의 예고편 검열에서 삭제된 키스 장면이 개봉 필름에 포함되었다는 것이었다. 당시 영화계에서는 신필름의 영화사 허가 취소에는 정권의 의지가 개입되었다는 소문이 파다했다. 신상옥 스스로도 이 사건에 중앙정보부가 개입되어 있었다고 주장하고 있다. 이후 신필름이 기획하거나 제작중이던 영화는 신상옥과 친밀한 관계를 유지했던 합동영화사의 이름으로 발표되었다. 신필름 허가 취소의 경위에 대해서는 다음 책을 참조. 조준형, 『영화계국 신필름-한국영화 기업화를 향한 꿈과 좌절』, 한국영상자료원, 2009, 179-187면.

4. 긴급조치 시대의 강패와 경찰

“그때는 싸워서 잘못하면 법에 고소를 하고 그런 것들이 생기기 시작할 무렵이었지요. (중략) 당시에 분풀이 할 데가 없잖아. 대리만족을 시켜줘야 할 것 아니에요. 그래서 그 영화들을 만들었던 거예요. 인정사정 없이 쥐 패는 게 좋았지. (중략) 멋있는 한국의 사나이들, 그림이 괜찮게 나오는 거예요. 이 영화들이 흥행이 됐어요. 돈 많이 벌었어요. 빛도 엄청 많이 빠르게 잼았지요. 그 시대가 필요로 하는 영화였던 거예요.”⁴⁸⁾

1970년대 초반 신필름 전속 프로듀서로서 김두한 시리즈를 기획했던 기획자 김갑의의 진술에 따르면, 이 영화들은 모두 흥행에 성공했고, ‘돈 벌이’가 됐다. 이 기획자가 생각할 때, 이유는 간단했다. ‘분풀이 할 데가 없는 자’들에게 이 ‘인정사정 없이 쥐 패는’ 영화들이 훌륭한 ‘대리만족’이 되었기 때문이다. 그런데 분풀이 할 데가 없는 자들은 과연 누구이며, 이들은 왜 대리만족이 필요했는가? 이 진술이 흥미로운 이유는 이 기획자가 어떤 갑갑함을 감지하고 있는데, 그 갑갑함이 “그때는 싸워서 잘못하면 법에 고소를 하고 그런 것들이 생기기 시작할 무렵”이었기 때문에 발생하는 것으로 본다. 데에 있다.

김두한 시리즈가 지속된 1974년부터 1975년까지 9차례의 긴급조치가 행해졌다. 이 긴급조치는 1971년의 국가비상사태 선언, 1972년의 비상계엄 선포, 그리고 이어진 유신헌법의 산물이었다.⁴⁹⁾ 유신헌법 제53조의 긴급

48) 김갑의, 『2008년 한국영화사 구술채록연구 시리즈 <주제사> 신필름 1』, 신필름 채록연구팀, 한국영상자료원, 2008, 494면

49) 1974년 1월 8일 ‘헌법 제53조에 의한 긴급조치의 선포에 즈음하여’라는 대통령 담화와 함께 선포된 긴급조치 1호의 내용은 다음과 같았다. “대한민국 헌법을 부정, 반대, 왜곡, 비방, 개정운동, 폐지운동, 유언비어의 날조 및 유포하는 일체의 행위를 금한다. 이러한 금지된 행위를 권유, 선동, 선전하거나 방송, 보도, 출판 등의 방법으로 이를 타인에게 알리는 일체의 언동을 금한다. 이 조치를 위반한 자와 이 조치를 비방한 자는 비상군법회의에서 심판, 처단한다.” 1975년의 긴급조치 9호는 지금까지의

조치권은 국가 위기의 ‘예방’이라는 차원에서 남발되었다.⁵⁰⁾ 이 순간 법은 그것의 가장 자의적인 형태로 다가왔다. 긴급조치의 시간은 흥흥한 소문의 시대이기도 했다. 수많은 처벌과 금지가 이루어졌으나, 이 처벌과 금지의 이유는 불분명했으며, 따라서 대개가 소문의 형식으로 떠돌았다.⁵¹⁾ 동시에 ‘이미’ 개인들의 사적 폭력은 회수되었으며, 개인들 간의 다

긴급조치의 내용을 집대성해놓은 것이었다. 총 14조로 이루어진 이 조치의 주된 내용은 “유언비어 날조·유포·왜곡전파, 집회·시위·방송통신에 의한 헌법부정, 이 조치에 대한 비방금지, 위반내용의 전파보도 등의 금지, 조치에 위반한 경우 제적·휴교·폐간·면허취소 등의 권한부여, 이 조치의 사법심사 대상으로부터의 제외”였다. 유신 헌법 제정과 이에 기반한 긴급조치의 구체적인 내용에 대해서는 김민배, 『유신체제와 긴급조치 세대』, 『역사비평』 제32호, 역사비평사, 1995을 참조.

50) 유신체제의 가장 큰 특징은 선거를 통한 제한적 대중정치에 대한 부정에 있었다. 1970년대 유신체제로의 변모를 당시 대중사회의 형성과 균열이라는 맥락에서 이해하는 황병주는 유신체제를 통해 대중정치를 포기한 박정희가 1960년대 구사했던 인민주의적 선동을 더 이상 써먹을 필요가 없어졌음을 지적하고 있다. 대신 근대화(산업화)가 폐해를 집중적으로 부각시키는 민족주의적 담론이 중요한 대중동원의 논리로 부상하였다. 물론 민족주의 담론은 1960년대에도 중요한 동원의 논리였다. 이때의 논리가 민족의 나아갈 바라는 미래적 가치를 지향하는 것이었다면, 1970년대의 논리는 있었던 것에 대한 재발견에 집중해 있다. 1960년대 박정희가 자주 써먹었던 지양해야 할 것으로서의 민족의 구습은 1970년대 전통으로의 회귀, 혹은 재발견이라는 언설로 바뀌었다. 1970년대 박정희는 경제발전의 결과 증가하는 대중의 욕구를 통제해야 할 필요가 있었다. 박정희는 자원배분을 둘러싼 갈등조절의 메커니즘으로서의 ‘정치’가 아닌 ‘협동의 노력’으로 인해 개인과 국가의 힘과 부를 생산하는 과정으로 재규정하였으며, 이는 서구와 달리 한국의 ‘고유한’ 것으로 제시되었다. 이때 농촌은 한국적 가치의 저장소로서 새롭게 부상하였다. 농촌이 도시를 선도하는 ‘새마을 운동’은 실제로는 경제발전의 과정에서 소외된 이 지역이 가치의 차원에서 이를 만회할 수 있게 하는 것이었다. 황병주, 『유신체제의 대중인식과 동원 담론』 『상허학보』 제32집, 상허학회, 2011.

51) 1970년대의 대중가요 생산자와 곡들에게 정기적으로 가해진 대마초 파동과 금지곡 리스트는 처벌하는 자의 자의성을 보여주는 대표적 사례일 것이다. 1970년대 초중반 새롭게 등장한 ‘청년문화’에 대한 정권의 불안과 대처를 보여주는 이 일련의 과정은 수많은 소문들을 동반했다. 이를테면 1973년부터 1975년 사이의 가장 대표적인 ‘청년문화’의 아이콘이었던 가수 이장희가 70년대 당해야 했던 가혹한 금지와 처벌의 배경에는 그와 동년배였던 박정희의 아들 박지만과의 연관설이 꾸준히 ‘소문’으로 나돌았다. 또, 한국 록의 대부로 일컬어지는 신중현에게 가해진 박해는 개인적으로 그가 정권의 미움을 샀기 때문이라는 ‘소문’으로 이해되었다. 1970년대 중후반 청년문화와 관련된 대다수의 뮤지션들은 활동을 접거나 미국으로 거처를 옮겨야 했다. 신현준, 『이장희와 1970년대: 실종된 1970년대, 퇴폐 혹은 불안』, 『당대비평』 제28호,

툼은 법의 조정을 통해서 해결되어야 했다. 요컨대, 개개인의 물리적 폭력은 ‘금지’되었고, 법은 예측할 수 없는 형태로 도처에 있었다. 더구나 경제성장에 따른 이익 갈등이 도처에서 민사·형사상 충돌을 낳고 있었지만 법이 약자를 보호하지 않는다는 사실에는 변함이 없었다.

<팔도사나이>의 성공 직후 만들어진 <돌아온 팔도사나이>(편거영)에는 이와 관련하여 흥미로운 장면이 등장한다. 이 영화의 주인공은 호가 아니라 그에게 도전했다가 아우가 된 전라도 광주 출신 강패 용팔이다. 호는 조직을 해산하고, 부하들은 뒷골목의 세계로부터 손을 씻고 성실하게 살아가기로 한다. 용팔이도 짐꾼이 되어 가난하지만 행복하게 살고 있다. 그런 어느날 사업가로 성공한 옛 동료에게 아내를 빼앗긴 용팔이는 어떻게든 돈을 벌어서 복수할 것을 다짐한다. 하지만 그가 다시 주먹을 쓰려고 하는 순간 매번 그럴 수 없게 된다. 그럴 때마다 형사가 나타나기 때문이다. 이 형사는 말 그대로 ‘불쑥’ 등장한다.

어느 날 용팔이는 자신을 자처하는 가짜 용팔이를 만난다. 이 가짜에게 주먹을 들어 응징하려는 순간 홀연히 등장한 형사가 용팔이의 팔을 잡으며 말한다. “우리는 법치국가의 민주시민입니다. 억울한 일이 있으실 때는 법에 호소하면 정당한 판결을 내려줍니다.” 용팔이가 가짜 용팔이와 대치하고 있는 장소에서 거울을 통해 마치 환영처럼 모습을 드러낸 형사는 다음 샷에서 용팔이의 팔을 잡음으로써 이 상황에 개입한다. 이 형사의 등장은 거의 초현실적으로 보이는데, 왜냐하면 그의 등장을 예고하는 어떤 단서도 앞의 장면에서 찾아볼 수 없기 때문이다. 거울을 통한 이

2004; 신현준, 『한국 팝의 고고학 1970: 한국 포크와 록, 그 절정의 문화』, 한길아트, 2005. 한편 1970년대 초중반의 청년문화를 대표하는 한편의 영화는 1974년의 <별들의 고향>이었다. 최인호의 신문 연재소설을 바탕으로 이장희가 감독하고, 이장희가 음악을 담당한 이 영화는 청년문화의 트리오가 결합한 영화로 센세이셔널한 반향을 불러일으켰다. 한 순진한 여자가 남자들을 거처면서 전략해가는 이야기를 그린 <별들의 고향>은 이후 1970년대 한국영화의 가장 중요한 장르가 될 ‘호스텔스’ 영화의 효시가 되었다.

백락없는 등장은 이 형사를 전지적 존재로 보이게 만든다. 그는 보이지 않지만, 어디에나 있고, 어디서나 용팔이를 보고 있다. 형사의 말에 용팔이 역을 맡고 있는 박노식이 그 특유의 전라도 사투리로 다음과 같이 응답한다. “아이고 내가 공부를 좀 했으면 그 법인지 뭔지 알 거인데 말입니다잉 미치겠네라우, 아이구 요 새끼가 말입니다잉 남의 이름을 빌려서 용팔이 행세를 했는데 그것이 사기로 들어갑니까, 강도로 들어갑니까? 내가 참 대갈통이 나빠가지고” 용팔이는 형사의 말대로 결국 주먹을 쓰지 않지만, 눈을 부라리며 자신의 머리를 툭툭 치는 박노식의 제스처는 희극적이면서 도발적이다. 그의 제스처는 마치 이렇게 말하고 있는 것 같다. “당신은 법에 대해 말하고 있지만, 나는 머리가 나빠서 법에 대해 잘 모르겠소”

<팔도사나이> 시리즈는 박노식이라는 악역 전문 배우에게 용팔이라는 독특한 캐릭터를 안겨주었다. 이 영화 이후 1970년대 내내 그 자신이 감독을 겸한 영화들까지 포함해서 박노식의 필모그래피를 채운 역할의 절반은 용팔이었다. 영화들에서 반복되는 이 극단적인 마초 캐릭터는 전라도에서 서울로 상경한 ‘촌놈’이고, 힘이 세고, 다혈질이다. 용팔이 캐릭터를 1970년대 대중문화의 중요한 아이콘으로 만들어낸 것은 상당 부분 박노식이라는 배우의 기묘한 매력 때문이었다. 우직하면서 비굴하고 때때로 우스꽝스러운 잔인함을 발산하는 박노식의 용팔이는 종종 체제순응적인 내러티브의 층위와 상관없이, 과시적인 제스처를 통해 가진 자와 배운 자에 대한 은밀한 경멸을 표현해내곤 했다.

박노식-용팔이라는 캐릭터의 대중적 설득력은 용팔이가 처음 등장한 <팔도사나이>에서 이미 예고된 바 있다. 술집에서 우연히 만난 역사교수와 그의 제자들과 함께 용 일당은 요정에서 연회를 갖는다. 배운 것 없음을 한탄하는 호에게 교수의 민족의식에 관한 장황한 연설이 시작된다. 모두들 그의 연설에 고개를 끄덕거리고 있는 사이 프레임의 왼편에 박노식의 얼굴이 비춘다. 그 자리에서 유일하게 동의할 수 없는 표정으로 앉

아있는 그의 얼굴은 너무나 이질적이어서 이 동의의 숲 전체를 무너뜨려 버릴 지경이다. 이어지는 씬에서 그는 교수에게 춤을 추자고 강권한다. 박노식의 손에 이끌려 교수는 바보춤을 춘다.

박노식이 이 시리즈 안에서 가지고 있는 이미지는 박정희 정권의 대외적 인민주의 노선과 일치하는 것처럼 보인다. 반엘리트주의, 반행동주의, 힘으로서의 질서에 이르기까지 박노식은 1960,70년대 한국영화에서 가장 흥미로운 스타중 하나일 것이다. 하층계급 남성들의 판타지를 고스란히 채현해내는 그는 그러나 그 판타지의 과잉 속에서 언제나 좌절에 이르는 경로를 또한 보여준다.

요컨대 도시로 이주한 저학력의 하층계급 남성들의 적절한 반영물로서 용팔이는 1970년대부터 발견되기 시작한 ‘민중’이라는 이데올로기적 단위에 미처 끼지 못한 잉여적 존재라고 할 수 있다. 순치의 대상으로서 그는 법과 가까울 수밖에 없는 존재이기도 했다. 용팔이는 감옥을 들락날락한다. ‘성격적 결함’이 종종 그를 잘못된 길로 이끌지만, 그는 매순간 갱생에의 의지를 불태운다.⁵²⁾ 무엇보다 ‘경찰’이 그를 관리하고 있기 때문이다. 감시와 예방으로 대변되는 유신체제는 범범의 폭력을 정리해줄 힘으로 이들 협객물 안에서 계속 얼굴을 드러낸다.

김두한에서 용팔이에 이르기까지 협객영화 속에 이 캐릭터들의 가장 큰 특징은 이들 모두가 과거를 청산하고 ‘새사람’이 되어야 한다는 당위에 사로잡혀 있다는 점이다. 이 영화들에서 강패들은 법의 체제에 순응하기 위해 정말로 안간힘을 다한다. 김두한은 그의 부하들에게 이제 힘을 쓰는 시대는 갔고, 새 시대가 왔으니, 새로운 삶을 살아야 한다고 강변한다.<김두한 속 4부> 새사람 되기란 ‘유신’과 얼마나 근사하게 합치

52) 이 캐릭터는 또한 반공영화의 포맷 안에서도 활발하게 활동하였는데, 예를 들어 <범범대장 용팔이> 같은 영화에서 의리를 사랑하는 용팔이는 민족을 ‘배신’하는 공산주의자들을 처단한다. 이때 공산주의자는 배운 자의 모습과 겹쳐진다. 이들은 배운 자들의 병폐인 말만 앞세우는 자들로 묘사된다.

되는 것인가. 이 영화의 주인공들이 범범자라는 사실은 다시 한 번 강조될 필요가 있다. 그들은 법을 범함으로써, 법을 드러내고 그 법에 포획당한다. 그것이 제국일본의 것이든(<팔도사나이> <실록 김두한>), 미군정의 것이든(<김두한 속 3부>), 대한민국의 것이든(<김두한 속 4부>) 이들이 법을 범하는 자, 범/범자인 한에 있어서 이 법 자체, 주권의 소재를 묻는 것은 이미 불가능하다.

<실록 김두한>의 마지막 장면은 그 전형성 때문에 다시 한 번 살펴볼 필요가 있다. 김두한과 숙적 야마구치가 일대 격전을 벌이는 이 장면에서 일본 옷을 입고 있는 야마구치와 그의 부하들은 일본성을 간명하게 도상화하면서 등장한다. 이에 반해 중절모를 쓴 김두한(이대근)과 그의 부하들은 양복 차림으로 이들과 대치하고 있다. 골목을 배경으로 난투가 벌어지고, 드디어 거드름을 피우던 야마구치에게 김두한이 일격을 가한다. 싸움이 끝나고 살아남은 자들이 죽은 자들을 뭉까지 안아 기쁨을 나눈다. 그때 불현듯, 형사가 다가온다. 그는 이 싸움이 시작되기 전에 슬쩍 모습을 드러낸 적이 있다. 그러니까 그는 조선인 강패와 일본인 야쿠자의 싸움을 방조하고, 그래서 한 편이 한 편을 이기는 것을 지켜보고, 그리고 남은 한 편을 정리하러 온 셈이다. 베레모에 검은 선글라스를 쓰고 있는 그의 복장은 종족성 이전에 ‘관료성’을 보여주는 데에 적합해 보인다(사실 이 형사는 일본인 형사일 수도 있고, 조선인 형사일 수도 있다) 그의 뒤로 안개 속에 어슴프레 제복을 입은 경찰들이 서 있다. 형사는 수갑을 꺼내고, 김두한은 수갑을 받기 위해 양 팔을 내민다.

이 장면은 매우 단순한 질문으로 우리를 이끈다. 왜 조선인 강패는 ‘언제나’ 총독부가 아니라 일본인 야쿠자와 싸우는가? 즉, 이 강패는 왜 이 법의 틀, 주권자의 위상을 묻지 못하는가? 협객물에서 강패와 경찰은 서로 상관적이다. 강패들은 언제나 경찰과 함께 존재한다. 혹은 경찰의 존재야말로, 이 강패들의 서사를 가능하게 해주는 것이라고 말하는 편이 좋을지도 모른다. 이미 법에 포획되어 있는 자, 범범자야말로 협객물의

전형적인 등장인물인 것이다. 그리고 이 사실이야말로 이들이 구성된 법이 성립한 이후의 존재라는 것을 보여주는 것에 다름 아니다. 아마도 법 밖이 금지된 시대, 수중의 폭력을 넘어 대의제 하의 민중의 잠재력까지 장악한 유신체제에 이 보다 더 어울리는 (액션) 영화도 드물 것이다.

5. 결론: 유신 시대의 폭력영화

1970년대 한국영화가 맞닥뜨린 변화 중 하나는 세대적/지역적/젠더적/계급적 관객 구성의 분화라고 할 수 있을 것이다. 이때 홍콩식 권력영화와 소위 ‘협객물’이라고 불려졌던 강패영화는 70년대 액션영화를 구성하는 두 축이었다. 홍콩식 권력영화가 동시대의 트렌드로 부상한 ‘액션과 섹스’에 부합한 트랜스내셔널한 구성물이었다면, 협객물은 아마도 이 국제적 트렌드에 대한 가장 국지적이고, 지역적인 적용사례라고 할 수 있을 것이다. 이 영화들은 지방을 중심으로 특히 하층계급 남성들에게 인기가 있었다. 이 사실은 이 영화들이야말로 1970년대 이들이 처해 있는 이 공간에서의 법과 폭력의 관계를 적나라한 형태로 지시하고 있으며, 이에 대한 대중적 동의와 반발까지를 드러내고 있음을 의미한다. 왜 이 영화들은 그 때 그 순간 ‘지방’과 도시 변두리, 하위계급 남성이라는 관객층에게 그토록 어필할 수 있었는가?

식민지 시대의 조선인 강패두목, 대한민국 성립기의 정치강패를 주인공으로 삼은 협객물은 일본인과 빨갱이라는 두 적을 순차적으로 상대함으로써 대한민국이라는 정치 공동체의 현현을 과시한다. 이 영화들은 무엇보다 경제 개발과 군사 근대화(military modernism)에 의해 질서잡힌 제3공화국의 후반기와 1972년 이후의 유신 체제의 직접적인 상관물이라고 할 수 있다. 다시 말해 1970년대 박정희의 유신 체제 성립기에 도착한 이 영

화들은 긴급조치의 이름으로 법이 자의적인 방식으로 출몰하고 있는 이곳에서 상상할 수 있었던 폭력의 한 형태를 보여준다. 즉, 법의 도래와 함께 투항하는 범법자를 주인공으로 함으로써 수중의 폭력이 회수된 이후, 법에 포박된 이후의 순간에 가장 안전한 방식으로 폭력을 전시할 수 있는 방식을 찾아낸 것이 1970년대의 한국 ‘협객물’이라고 할 수 있다.

참고문헌

1. 기본자료

『경향신문』, 『동아일보』, 『매일경제』
 『60년대 한국영화 가교가 되다』, 영상자료원 편거영 다큐멘터리
http://www.kmdb.or.kr/actor/mmmultimedia_list.asp?person_id=00001480&div=2#
 반민특위조사기록 <http://db.history.go.kr>
<https://namu.wiki/w/%EA%B9%80%EB%91%90%ED%95%9C>

2. 단행본

김갑의, 『2008년 한국영화사 구술채록연구 시리즈 <주제사> 신필름 1』, 신필름 채록연구팀, 한국영상자료원, 2008
 김대중, 『김대중 자서전 1』삼인, 2010
 김동호 외, 『한국영화정책사』, 나남출판, 2005
 김소영, 『근대의 원초경』, 현실문화, 2010
 김한상, 『조국근대화를 유람하기』, 한국영상자료원, 2008.
 박기성, 『대중문화와 문화산업』, 평민사, 1992.
 박정희, 『지도자도-혁명과정에 처하여』, 국가재건최고회의 간행, 1961.
 발터 벤야민, 최성만 옮김, 『폭력비판을 위하여』, 『발터 벤야민 선집 5』, 길, 2008.
 신현준 『한국 팝의 고고학 1970: 한국 포크와 록, 그 절정의 문화』한길아트, 2005.

영화진흥공사편, 『1977년도판 한국영화연감』, 영화진흥공사, 1978
 오승욱, 『한국 액션영화』, 살림, 2003.
 이길성, 이호걸, 이우석, 『1970년대 서울의 극장산업 및 극장문화 연구』, 영화진흥위원회, 2004.
 임권택, 정성일 대담, 『임권택이 임권택을 말한다 2』, 현실문화연구, 2003.
 조준형, 『영화제국 신필름-한국영화 기업화를 향한 꿈과 좌절』, 한국영상자료원, 2009.
 한국혁명재판사편찬위원회, 『한국혁명재판사 제5집』, 동위원회 발행, 1962.
 時事通信社編, 『映画年鑑 1966年版』, 時事通信社, 1966.
 佐藤忠男, 『日本映画史3』, 岩波書店, 1995.
 James Kung and Zhang Yueai, "Hong Kong Cinema and Television in the 1970s", Li Cheuk-to, Michael Lam, Leong Mo-ling eds, A Study of Hong Kong Cinema in the Seventies (1970-1979), Hong Kong Urban Council, 1994.
 Poshek Fu, "The Shaw Brothers Diasporic Cinema", China Forever, edited by Poshek Fu, University of Illinois, 2008.
 Teresa Ma, "Chronicles of Change:1960s-1980s", Changes in Hong Kong Society Through Cinema, Hong Kong Urban Council, 1988.
 3. 논문
 김민배, 『유신체제와 긴급조치 세대』, 『역사비평』 제32호, 역사비평사, 1995.
 박유희, 『박정희 정권기 영화 검열과 감성 재현의 역학』, 『역사비평』 제99호, 역사비평사, 2012.
 박은정, 『한국 여성의 모더니티 경험과 대중문화 : 60년대 영화관람을 중심으로』, 서강대학교 박사논문, 2000.
 변재란, 『한국 영화사에서 여성 관객의 영화 관람 경험 연구 : 1950년대 중반에서 1960년대 초반을 중심으로』, 중앙대학교 박사논문, 2000.
 송효정, 『식민지 배경 종로액션영화 <장군의 아들> 연구』, 『한국문학이론과 비평』 제60집, 한국문학이론과 비평학회, 2013.
 신현준, 『이강희와 1970년대: 실종된 1970년대, 퇴폐 혹은 불안?』, 『당대비평』 제28호, 2004.

- 이봉범, 「1950년대 문화정책과 영화 검열」, 『한국문학연구』 제37호, 동국대학교 한국문학연구소, 2009.
- 이영재, 「아시아영화제와 한홍합작 시대극·‘아시아영화’라는 범주의 생성과 냉전」, 『대동문화연구』 제88집, 2014.
- 「중공업 하이모던 시대의 아시아적 신체」, 『여성문학연구』 제30호, 한국여성문학학회, 2013.
- 이호길, 「1960년대 전반기 한국영화에서의 폭력과 정치」, 『서강인문논총』 제38집, 2013.
- 조준형, 「박정희 정권 후반기 영화와 섹스 그리고 국가-독일 성교육영화 <헬가>의 수입과 검열과정을 중심으로」, 『한국극예술연구』 제45집, 한국극예술학회, 2014.
- 황병주, 「유신체제의 대중인식과 동원 담론」, 『상허학보』 제32집, 상허학회, 2011.

Abstract

Lawbreaking Films in Park Chunghee Era

-Kim Duhan in Modern Korea Popular Culture-

Yi Youngjae

One of the changes that Korean films confronted in late 1960s and 1970s is the division of audience by generation, region, gender, and class. At this time, Hong Kong martial arts/fight movies and gangster movies that were so called ‘chivalrous genre’ were the two main axis of action films in Korea 70s. Especially, the ‘chivalrous genre’ is the most local application toward the trend ‘action and sex.’ of transnational contemporary films. What became the wide-ranging narrative foundation of ‘chivalrous genre’ was the story of Kim Duhan, a real life person who turned into a gang, white terrorist, and politician. This political gang’s story recreated the modern Korean history from the colonial era to the Korean war at the dimension of a personal history. It clearly emphasized South Korea’s two enemies, Japan and the Communist and won victory from the two, showing the typical example of masculinity that South Korea wanted. Chivalrous genre can also be directly correlated to the late Third Republic and the Yushin reform system after 1972. These films found out how to display violence safely here, where law appears everywhere in the most arbitrary way in the name of emergency measure. This was made possible by having lawbreakers as the main characters, who are already tied up by law and are already intertwined with the law as they violate the law.

Key words : Coup d’État, Kim Duhan, Korea action film, lawbreaking, monopoly of violence, Park Chunghee

접수일: 2016년 2월 10일

심사기간: 2016년 2월 13일~2월 22일

게재결정: 2016년 2월 26일