

동아시아의 역사·정치적 상흔과 피 흘리는 남성의 신체

—이영재, 『아시아적 신체: 냉전 한국·홍콩·일본의
트랜스/내셔널 액션 영화』, 소명출판, 2019.

송아름*

국문초록

이영재의 『아시아적 신체』는 액션 영화를 통해 동아시아의 인적·물적·정치적 차원의 연결과 이를 가능하게 했던 역사적 지층을 탐색하는 흥미로운 기획을 선보인다. 저자는 ‘아시안 마살 아즈 필름’으로 명명되었던 액션 영화들을 통해 내셔널하면서도 트랜스한 개입이 포함된 작품들의 특징과 그 내부의 정치적 무의식을 독해하며 논외의 영역에 있던 액션 영화를 부각시킨다. 민족의 정체성을 찾고자 소환된 1960년대의 만주 대륙물과 이것이 성취하지 못했던 민족주의 서사를 실현시키고 국가의 독점적인 폭력을 은유적으로 표현한 1970년대의 협객물로의 이행 과정 분석은 분리되어 있던 두 영역을 연장선상에서 새롭게 바라보게 한다. 나아가 저자는 패전 이후 국민국가를 형성하기 위한 일본의 영화적 시도가 휴머니즘에 대한 긍정으로 귀결되었음을 설명하고, 일본을 비롯하여 동아시아에 등장한 신체장애 무사들이 개별 국가의 정치적 표상들이었음을 증명한다. 마지막으로 저자는 아시아 영화제를 통해 시도되었던 아시아성은 대규모의 트랜스내셔널 시대극이 아닌 액션 영화로 성취되었으며, 이것이 아시아 남성의 신체와 그것에 환호했던 관객의 감각적 동조에서 비롯되었다는 탁월한 분석을 내놓는다. 『아시아적 신체』는 연구의 영역에서 그리 주목하지 않았던 액션 영화를 동아시아를 설명할 수 있는 요체로 삼고, 영화를 산업성과 관객성을 중심으로 바라본다는 점에서 영화 연구에 대한 새로운 시각을 제시한다고 볼 수 있다.

1. 도시 변두리에서 꿈꾸는 무도인의 길

무도인은 일반인과 싸우지 않으며, 아무리 타당한 이유가 있다 해도 타인을 해치지 않고, 술과 담배처럼 무책임하게 몸에 해로운 것을 하지 않는다. 이 모든 것의 궁극적인 목표는 두려움을 이겨내고 자신과의 싸움에

* 성공회대학교 열림교양대학 강사

서 승리하는 것, 이를 통해 이소룡의 뒤를 잇는 것이다. 천명관의 소설 『나의 삼촌 부르스 리』 속 삼촌은 평생을 이 무도인의 기준으로 살아간다. 1970년대에 10대를 보낸 ‘나와 삼촌은 이소룡의 강인한 육체에 매혹되었고, 서자로 집에서 천덕꾸러기 취급을 받던 삼촌은 매혹을 넘어 자신의 인생을 이소룡에 던져 넣었다. 그는 쫓기듯 서울로 올라가 중국집 짜장면 배달부로 일하면서도, 삼청교육대에 끌려가서도, 누구의 관심도 받지 못하는 난잡한 제목의 액션 영화 속 으악새 배우로 살아가면서도 한 번도 이소룡을 닮고자 하는 자신의 삶을 의심하지 않았다. 그러나 삼촌과 함께 이소룡에 열광하던 ‘나는 성인이 되고 대학생이 되면서 삼촌의 집념에 동의하지 못했고, 어쩌다 본 재개봉관에서의 액션 영화의 조악함에 놀라고 만다. 삼촌과 ‘나가 보았던 영화에 대한 환호, 그리고 약 10년 후 벌어진 그 간극은 무엇을 의미할까.

‘나가 자라며 삼촌이 지키려는 정의를, 영화 속에서 과장된 몸짓으로 과장된 소리를 내며 떨어지던 수많은 아류 배우들을 도무지 이해할 수 없었던 것은 아마도 내가 1970년대의 액션 영화를 보며 느꼈던 것과 비슷한 궤에 있을 것이다. 1960년대의 왕우, 1970년대의 이소룡, 1980년대의 성룡과 주윤발, 그리고 1990년대의 이연결과 같이 세대 구분의 지표처럼 놓인 영역에 나는 속하지 않았고, 무엇보다 한국 영화 내에서 액션 영화로 분류된 영화들을 보기 시작한 것이 1970년대의 것들이라는 점은 과거 액션 영화들에 대한 나의 생각을 더욱 혼란스럽게 했다. ‘흑(黑)이나 ‘검(劍), ‘협(俠) 등의 글자를 두 글자나 네 글자 사이에 끼워 넣어 조합한, 의미를 알 수 없는 제목의 (합작)영화들이 내가 과거 한국 영화 속에서 액션을 인식한 시작점이었기 때문이다.

이 영화들의 궁극적인 목표는 선을 실현하는 것이었다. 상당한 폭력성과 잔인성을 내재하고 있는 이 영화들에 죄책감 없이 열광할 수 있었던 것은 주인공들이 누구보다 선의 가치를 긍정하기 때문일 것이다. 각 배우들이 보여준 육체와 액션의 분위기, 그리고 영화를 이어나가는 맥락은 달

랐지만 아버지의 대의를 잇기 위해, 사부의 원수를 갚기 위해, 갑작스레 침범하는 악인이나 범죄 조직을 제거하기 위해 몸을 내던졌던 액션 영화 속 주인공들의 승리는 곧 선의 실현이었다. 그러나 이 영화들에서 삶의 지침으로 삼을 정도의 선을 느끼기에 영화는 너무도 ‘이상했다.’ 영화들은 정확한 제작국도, 배우의 국적도 알기 힘들었다. 도무지 한국이랄 수 없는 공간에서 배우들은 입과 싱크가 맞지 않는 한국말을 내뱉었고, 자주 등장하는 태권도 대결은 뜬금없었다. 영화의 포스터는 홍콩의 배우와 감독을 강조하며 외화인 듯 홍보했지만 서류상 이 영화들은 한국 영화에 외국 배우를 기용한 한국 영화이거나 합작영화인 경우도 상당수였다. 현대를 배경으로 한대도 악의 근원은 늘 일제 식민지에서부터 시작된 금과 나 인물에 있었고, 근육질의 몸으로 상대를 제압하는 독립투사는 비현실적이었다. 과연 이 난해하면서도 난잡한 영화들은 어떻게 한국에 도달하여 삼촌의 인생을 뒤흔들어 놓았던 것일까. 그러니까 이 영화들은 왜, 어떻게 만들어졌으며, 어떤 의미를 담고 있는가. 그리고 누구를 향하고 있었는가. 『아시아적 신체』는 이 ‘이상한’ 영화들을 보면서 떠올릴 수 있는 수많은 질문에 답하고 있다.

저자는 연구의 첫 기획이 동아시아의 인적·물적, 정치적 차원의 연결과 이를 가능하게 했던 역사적 지층의 탐색이었다고 밝힌다. 즉 일본과 홍콩, 한국을 둘러싸고 있는 구제국·구식민지로 얽힌 역사적 기억과 냉전이라는 이데올로기적이고 경제적인 블록을 형성하고 있는 설명의 고리를 찾고자 했던 것이다. 그리고 그가 이 모든 것을 설명할 수 있는 허브로 삼은 것은 바로 ‘액션 영화’였다. ‘아시안 마샬 아츠 필름’으로 정리된 액션 영화들의 특징들, 즉 내셔널 시네마이면서도 트랜스한 개입이 포함된 작품들과 여기에서 포착되는 대중의 정치적 무의식, 그리고 아시아 산업화에 동원되었던 하위 계층 남성들이 보인 액션 영화에 대한 환호의 정체를 바로 동아시아의 정치적·역사적 기반을 설명할 수 있는 핵심 기제로 본 것이다. 이처럼 액션 영화를 바라보는 저자의 흥미로운 시선은 기존

영화사의 관점으로 결코 설명할 수 없는 영역의 확장이라는 점에서 주목할 필요가 있다.

한국영화사의 서술은 기본적으로 영화는 민족 예술이며, 감독이 만든 예술 작품이라는 관점에서 운용된다. 민족의 수난을 표현할 수 있는 수단으로서의 영화와 그것에 어느 정도 부합하여 영화를 만들었는가라는 기준은 선택된 몇몇의 감독과 작품을 반복적으로 언급하고 수많은 한국 영화를 배제했다. 그중에서도 『아시아적 신체』에서 주목하고 있는 액션 영화들, 즉 여러 나라에서 부르는 제목들이 각기 다르며, 같은 영화면서도 버전에 따라 주인공이 뒤바뀌고, 변두리 극장에서 특정 계급이 향유했던 폭력적인 영화들은 한국 영화를 저질로 만든 주범으로 지목되면서 거의 논의의 장으로 올라서지 못했다. 그러나 민족 예술에 대한 영화의 기여도와 완성도를 중심으로 했을 때 액션 영화가 접할 수 있는 범주는 상상하기 힘들지 몰라도, 산업의 관점에서는 액션 영화의 확장이 무한해진다는 점에 주목할 필요가 있다. 이질적이고 도무지 국적을 알 수 없는 영화는 역으로 외부와의 교류와 상호작용에 가장 적극적인 장르였다는 점을 지시할 수 있기 때문이다. 저자가 액션 영화라는 장르를 제작의 관점이 아닌 어떤 대상을 향하고 있는가라는 시장 논리의 관점에서 설명하는 것은 이러한 맥락에서 매우 생산적인 결과를 기대하게 한다. 아시아 무도인의 맨몸에 새겨진 흔적들은 무엇인가, 그것은 무엇을 말하며 누구를 경유하는가. 이제 그의 설명을 따라가 보자.

2. 대륙물에서 협객물로의 이행에 놓인 민족사, 법, 그리고 폭력

1960년대 만주물, 만주 웨스턴 등으로 불리던 대륙물, 그리고 이것의 쇠락과 동시에 등장한 1970년대 협객물의 등장은 분명 갑작스러운 것이었

다. (1960년대 만주물에 한해) 이에 주목한 논의는 적지 않으나 이 영화들의 특징을 설명하는 것에 집중되어 있을 뿐 영화가 등장하게 된 배경이나 이유, 혹은 이와 연결되는 이후의 영화적 전개에 대해서는 깊은 논의로 이어지지 않았다. 특히 냉전의 공간에서 상상조차 불온한 것으로 간주되었던 ‘이북’ 공간인 만주가 거대한 스크린에 출현한 것을 어떻게 설명할 수 있을까. 대륙물이 사라진 후 경성과 서울로 공간이 바뀌고 정의로운 깡패가 등장하는 협객물로의 전환은 어떻게 설명할 것인가. 저자는 이를 한 민족 정체성의 실현과 국가와 법, 그리고 폭력의 관계를 통해 해답을 제시한다.

만주라는 공간을 설명하기 전, 영화에서의 액션은 폭력의 전시를 지시한다는 점에 먼저 주목할 필요가 있다. 그리고 대륙물이 시작된 시기, 사회적으로 이와 겹치는 사건을 찾는다면 두말할 나위 없이 5.16 쿠데타가 될 것이다. 그렇다면 대륙물 속 폭력의 허용은 5.16 쿠데타의 긍정에서 기인하는 바, 저자는 당시 박정희가 ‘현존하는 법질서에 대한 침범’이었던 쿠데타의 모순을 어떻게 해결하고자 했는지 설명하는 것으로 논의를 시작한다. 박정희는 쿠데타를 ‘법질서 이전에 있는, 또 현존의 법질서 기저에 있는’ ‘국민의 기본권’에 대한 발로로 이해해야 한다고 설명한다. 즉 자신의 폭력은 법 정립을 위한 폭력이며 정당한 것으로 간주할 수 있다는 논리가 성립하는 것이다. 이것으로 박정희 정권은 폭력을 독점함으로써 국가를 성립하고, 폭력은 분명한 정당성과 명분을 마련한다. 저자는 1960-70년대 대륙물이나 협객물이 폭력을 전시할 수 있었던 이유를 여기에서 찾는다. 물론 이는 국가의 폭력의 독점을 침범하지 않는 한에 가능한 일일 것이다. 기본권을 지킬 수 있다면 용인되는 폭력은 내부를 동질화시키고 그 외의 것들을 배제하며 국가를 공고히 할 수 있기 때문이다.

이처럼 제한적으로 승인된 폭력을 등에 업고 등장한 것이 바로 대륙물이었다. 저자는 일본·한국·중국 모두에게 각각 패전·피식민·점령을 환기시키는 공간으로 1945년 8월 15일 이후 의도적으로 망각되었던 만주가 1960

년대에 한시적으로 등장하는 것에 주목한다. 그리고 박정희의 등장과 함께 나타난 만주를 그의 정통성의 문제와 함께 논의한다. 박정희도 김일성도 모두 만주의 자식이며, 특히 박정희에게는 자신의 개인사를 덮어버릴 수 있는 공간으로서의 만주가 매우 중요하게 호명되어야 했다. 즉 만주는 대한민국과 조선민주주의인민공화국이라는 두 개의 민족국가 모두에게 정통성을 끌어낼 중요한 공간으로 등장한 것이다. 남과 북을 가르기 전 독립전쟁의 근거지로서 정통성을 끌어내고 민족사를 구성할 수 있는 만주의 유리한 장소성은 대륙물에서 빛을 발하기 시작한다.

냉전 속에서 내전을 겪어야 했던 남한이 적이자 동족을 하나의 민족사에 기입할 수 있는 유일한 방법은 분단국가 이전 하나였던 그때, 그곳에서의 저항을 격상시키는 것이었다. 그러나 저자는 이것이 쉽게 이루어질 수 없다는 점을 지적하는데, 만주가 필연성이나 정당성을 의심받는 공간이었다는 점에서 강력한 민족주의와는 거리가 생길 수밖에 없었기 때문이다. 그는 대륙물이 역사적 공간을 배경으로 하면서도 정확한 시간을 명시하지 않고, 반드시 허구성을 끼워 넣고야 마는 특징에 주목한다. 대륙물이 식민지시기 만주를 배경으로 독립군과 일본군의 대결을 중심에 두고도 밀정이나 국제 갱과 같은 제3의 존재가 설정되면서 사실성을 밀어내며, 민족국가가 설정하려는 악인의 정체성 역시 모호하게 만든다는 것이다. 이러한 허구적 설정들은 실재했던 역사이면서도 상상적 영역을 설정하게 했고, 만주에서의 교전에는 만인에 대한 만인의 투쟁과 주권 간의 경쟁, 개인과 집단의 귀속 여부와 같이 하나의 민족적 역사로 설명할 수 없는 다양한 잉여의 문제로 확대될 수 있다. 저자가 설명하고 있는 대륙물의 상상된 역사적 특징이 중요한 것은 이것이 대륙물과 협객물, 그리고 1960년대와 1970년대의 액션을 연장선상에서 설명할 수 있는 방법을 찾는 것이기 때문이다. 만약 대륙물이 강력한 민족주의 서사로의 저항의 역사와는 거리를 둘 수밖에 없었고, 내부적으로 강력한 민족주의 서사로서의 저항의 역사가 성립될 수 있다면 대륙물은 존재의 이유를 상실하며, 이제

다른 대안을 찾을 수밖에 없다.

저자가 1970년대에 들어서면서 대륙물이 사라지고 협객물이 등장하는 것, 그리고 김두한이라는 인물에 집중하여 대륙물의 쇠락과 협객물의 부흥을 설명하는 것은 이러한 연장선상에서 매우 합리적인 판단으로 보인다. 이승만의 부패와 부정을 대척점에 두는 것으로 정당성을 찾으려 했던 쿠데타 정부는 국가의 질서를 잡는 것에 집중했고 특히 깡패집단에 대한 응징을 가시적으로 드러내었다. 깡패집단을 일소하는 것은 정치 깡패집단을 수용함으로써 유지되었던 이승만 정권과 다르다는 것을 보여줄 수 있는 매우 중요한 퍼포먼스였고, 이때 부각된 김두한은 사형당한 임회수나 이정재와는 전혀 다른 노선을 걸으며 합법적인 정치의 공간으로 들어선 인물이었다. 무엇보다 그의 이력은 민족사를 구성하는 데에 상당히 매력적인 재료로 작용할 수 있었다.

저자가 반복되는 김두한의 스토리에서 가장 주목한 것은 그가 자신의 혈통을 깨닫는 부분이다. 많은 시리즈 속에서 김두한이 거리의 불량소년에서 부정부패에 대항하는 정의로운 협객으로 변신할 수 있는 것은 그가 자신이 독립투사의 아들이라는 점을 알아차리며 가능했기 때문이다. 자신은 독립투사의 아들이기에 단지 고아 소년으로 혹은 비행 소년으로 남을 수 없다. 그는 이제 나라를 구하고자 한 아버지의 뜻을 이어받아 당연히 민족을 위해 정의로운 응징에 나서야 한다. 이로써 그의 주먹은 아버지의 그것과 등가에 놓이게 될 것이며, 민족적 자각이 뒤섞인 폭력으로 현대사를 관통하게 된다. 이러한 서사의 호소력은 1990년대의 <장군의 아들> 흥행이 증명했던 것처럼 매우 길게 이어질 정도로 대중성을 확보하는 것이기도 했다.

게다가 이 중심에 자리하고 있는 남성적인 힘에 대한 경외와 찬사는 대한민국이 바라 마지않는 남성성을 현현한다. 독립투사의 아들로서 자신의 정체성을 확립하고, 식민지 시기에는 조선인을 폄박하는 일본인을 응징하며, 해방 정국에는 극우 테러리스트를 일소하고, 1960년대에 들어

서는 부패한 정치인을 처단하는 협객 김두한은 민족과 반공이라는 강력한 내부적 결속을 구성하는 데에 부족함이 없는 남성이 될 수 있었던 것이다. 저자는 이 같은 역사가 기입된 그의 몸은 구구절절한 설명 없이도 한국의 근대사를 설명할 수 있는 것이었고, 현존하고 있는 국가의 힘을 긍정할 수 있을 만큼 강력한 것이었다고 본다. 물론 이러한 김두한의 힘 역시 무한할 수 있는 것은 아니었는데, 바로 이 부분에서 저자가 생각하는 폭력과 국가, 그러니까 국가가 독점하고 있는 폭력에 대한 액션 영화의 반영이 흥미롭게 분석된다. 저자는 김두한을 긍정할 수 있는 것은 당연히 그가 국가를 위협할 만큼의 힘을 가지지 않는다는 전제로 그의 힘이 국가를 위할 때에만 가능한 것이라는 점을 지적하며 1970년대 김두한 만큼이나 영향력을 가졌던 용팔이 시리즈로 대상을 옮겨 분석을 시작한다.

김두한과는 다르게 상정한 저학력 하층 계급을 반영한 인물인 용팔이는 1970년대에 발견되는 ‘민중의 범주에 미처 도달하지 못한 이이다. 그는 감옥을 들락거리며 잘못된 길로 빠지지만 경찰과 법을 통해 관리됨으로써 갱생의 의지를 보인다. 즉, 협객물의 주인공들은 과거 대륙물의 무법과는 거리를 두며, 법의 테두리 속에서 새사람이 되어야 한다는 강한 신념을 가진 인물들로 설정된다. 늘 경찰과 함께 등장하거나 법의 테두리에서 움직이고 있는 협객물 속 주인공들은 강력한 경제 개발과 군사 근대화를 위해를 위해 만들어져야 했던 질서에 매우 충실히 순응하고 있었던 셈이다. 국가가 폭력을 독점한 상황에서 이들의 개인적인 폭력은 결코 용인될 수 없으며, 법은 이들의 잘잘못을 가리며 갱생의 가능성을 마련한다. 저자는 이 협객물들이 1972년 이후의 유신체제와 직접적인 연관성을 지니는 것으로 보며, 이 영화들이 보여준 폭력은 긴급조치 이후 법이 자의적인 방식으로 출몰하던 때에 안전한 방식으로 보여줄 수 있던 ‘액션’이었다고 설명한다. 이렇게 전혀 다른 부류의 두 영화는 저자가 설명하고 있는 민족사의 구성, 그리고 법과 폭력의 조응을 통해 새롭게 연결된다.

3. 국민국가 건설을 위한 선택과 신체장애 무사의 개별성

수정과 이행만으로 극복할 수 없는 완전한 파괴인 패전, 그로 인해 위축되어버린 제국과 신민에게 영화가 할 수 있는 것은 무엇인가? 저자는 이 극점에 놓여 있던 일본 영화로 눈을 돌려 아시아적 신체의 의미를 명확히 하고, 1960-70년대에 동아시아에 공통적으로 등장했던 신체장애자 액션영화에 주목한다. 2장과 3장에 걸쳐 설명되는 신체의 정치적 의미화, 그리고 그것에 내재한 개별 국가의 특징과 그에 따른 장애의 수용은 '아시아의 신체에서만 읽어 낼 수 있는 상흔, 결여, 고통, 극복 등의 과정을 매우 흥미롭게 보여준다.

저자는 패전 후 일본 영화의 시작점에 <라쇼몽>(1950)의 국제영화제 수상을 둔다. <라쇼몽>은 1951년 베니스 영화제에서 황금 사자상을, 이듬해 아카데미 영화제에서는 외국어 영화상을 받으면서 패전국이자 점령의 과거를 가진 일본을 문화적 성취를 이뤄낸 국가로 세계에 알렸다. 그러나 이 수상을 두고 일본 내부적으로는 그리 긍정적이지 않았는데, 수상이 과연 영화에 대한 이해에서 비롯되었느냐는 의문 때문이었다. 당시 일본 내에서 <라쇼몽>의 해외 영화제에서의 수상은 패전국 일본이 불쌍해서 줬다거나 엑조티즘으로 받아들이는 시선이 있었던 것이다. 구로사와 아키라는 이러한 시선 자체가 패배의식이라고 선을 긋고 수상을 굳이 비하할 필요가 없다고 이야기하는데, 이 논쟁에서 저자가 주목하는 것은 구로사와가 <라쇼몽>은 서구에서도 충분히 이해할 수 있을 만큼 '보편성'을 가지고 있다고 확신하는 부분이었다.

저자는 구로사와 아키라와 비슷한 세대에 속한, 그리고 비슷한 시기에 영화를 만들어 온 오시마 나기사의 영화를 통해 일본이 각기 어떠한 보편성을 통해 패전의 기억을 넘어 국민국가로 나아가려 했는지에 주목한다. 먼저 구로사와의 <라쇼몽>과 <살다>의 분석은 그의 보편성이 휴머니즘,

그리고 국민국가 일본의 국민이 된 자들이 끊임없이 만들어 나가야 하는 행위 자체로 귀결된다는 것을 보여준다. 이는 붕괴된 세상을 다시 세울 수 있는 가장 근본적이고 절대적인 가치에서 비롯되는 것으로 인간에 대한 믿음을 전제한다. 원작과 다른 <라쇼몽>의 결말이나 공원을 만들며 죽어간 <살다> 속 공무원은 이를 설명하는 데에 매우 적합해 보인다.

두 사람이 동일하게 보편성을 추구하고 있다고는 해도 구로사와와 오시마는 전혀 다른 관점을 가지고 있었는데, 이 두 감독의 차이에 대해 저자가 주목하는 것은 가시성이었다. 국가는 전쟁에서 살아남은 그리고 정당한 보상을 받은 이들만으로 안전하게 국민국가를 구성하려 하지만, 분명 여기에 속하지 못한 이들 또한 남아 있다. 구로사와와는 다르게 오시마가 끊임없이 상기시키는 국가에서 버림받았거나 신체를 훼손당한 이들에 저자가 집중하는 것은 주목할 만한 부분이다. 오시마의 영화에 등장하는 전쟁에서는 일본인으로 싸웠지만 전후 국적이 바뀌어 버린 전(前)일본군 한국인, 범죄를 저지른 재일조선인은 국민국가에 포함될 수 있는가? 그렇지 않다면 이유는 무엇인가? 이에 대한 대답은 국민국가를 구성하는 데에 매우 중요한 기준이 될 테지만 현실에서 이에 대해 적절한 대처는 이루어지지 않았다. ‘이물’이 되어버린 이들은 근대 국민국가와 개인 사이에 놓여 필요에 의해 죽음을 요구받으며 국민국가를 위해 배제되어야 했던 이들을 표상한다. 이 분석을 통해 저자는 이들이 배제될 수밖에 없던 이유, 즉 양안 실명과 왼쪽 팔의 상실로 ‘일국 단위의 초과한 모순이 각인된 아시아적 신체’로 구체화 될 수 있었다는 결론에 도달한다.

바로 이 아시아적 신체에 집중할 때 한 가지 질문이 떠오르는 것은 당연하다. 전쟁 후 상이군인의 등장은 그렇다 치더라도, 국가에서 이들을 빠르게 삭제해 버린 후 각종 액션 영화에 등장하는 신체장애자 무사들은 어떻게 설명할 것인가. 실제로 1960-70년대 액션 영화들의 검열 서류에서 가장 많이 지적되는 것은 잔인함과 폭력성인데, 그 중 신체의 절단 장면과 관련한 지적을 심심치 않게 찾아볼 수 있다. 저자 역시 이 부분에 집

중하면서 더 나아가 일본에서의 맹인, 홍콩의 외팔이, (법적으로는 금지되었지만 일본 영화의 영향이 항상 도사리고 있던 상황에서) 맹인이 아닌 외팔이 이미지를 받아들인 한국이 각각 어떠한 차이점을 보이고 있는지, 왜 서로 다른 장애를 선택했는지에 대한 정치적 분석을 시도한다. 당겨 말해 이 신체장애자의 이미지는 영화적 신체를 정치적 신체로 치환하여 해석할 수 있으며, 국민국가의 결여와 불완전한 회복과 등가에 놓일 수 있다.

일본에서 1962년부터 시작된 <자토이치> 시리즈는 1980년대를 다 지날 때까지 해외에 일본을 알리는 데에 큰 역할을 했다. 맹인 무사를 중심에 둔 이 시리즈는 홍콩에서도, 그리고 정식 외화로 수입은 되지 않았던 한국에서도 상당한 영향력을 행사한 작품이었다. 저자는 <자토이치> 시리즈의 맹인 검객을 분석하며 그가 자신의 정체를 드러내는 가장 상징적인 장면으로 검을 뽑는 바로 그 순간을 든다. 공격하지 않는 한 먼저 공격하지 않는 맹인 무사의 검, 저자는 그 순간에서 방어적 태도와 그저 보이지 않는 것이 아닌 보이지 않으려는 의지를 읽어내며 냉전의 한가운데 있던 일본의 자각을 설명한다. 전쟁 전 제국의 역사를 향수로 돌리며 패전의 과정을 걷어내고, 나를 공격하지 않는 한 냉전에 대한 무관심으로 평화로울 수 있는 일본은 맹인 무사로 재현된 것이었다. 저자는 여기에 시각이 상실됐을 때 다른 감각은 훨씬 활성화된다는 점을 덧붙이며 맹인 무사에 내재된 의미를 확장한다. 자토이치 시리즈와 여타 시각을 상실한 인물들이 가지고 있는 예민함, 그리고 촉각에 치밀한 묘사는 이 맹인들의 존재가 시각의 권능으로 구성된 공동체를 상대화시키면서도 개인주의의 가능성을 드러낸다고 보는 것이다. 즉 시각의 상실을 일본의 의도적인 망각과 관련되어 있으면서도 전복성을 내재하고 있는 힘으로 보는 저자의 시각은 <세이사쿠의 아내>의 시각이 배제된 채 촉각과 청각이 지배하고 세계에 대한 탁월한 분석으로 드러난다.

전언했듯 일본과 홍콩, 한국에서 상영된 액션 영화에서 맹인 무사의 반

대축을 이루고 있는 것은 외팔이 시리즈였다. 1967년 <독비도>로 시작된 외팔이 무사의 영향력은 유일하게 <자토이치>와 대결할 만한 것이었다. <독비도>가 쇼 브라더스의 작품이라는 점, 그리고 쇼 브라더스가 일본의 <자토이치 이야기>를 거의 실시간으로 홍콩과 동남아 일대에 배급했다는 점은 분명 그 후에 나온 <독비도>에 대한 <자토이치 이야기>의 영향력을 추측케 한다. 이때 저자가 의문을 갖는 것은 맹인 무사는 왜 한 팔이 잘려나간 이로 번안되었느냐 하는 것이었다. 이와 함께 저자는 일본의 맹인 무사가 아닌 홍콩의 신체장애 형상만이 한국 액션 영화에서 외팔이, 외다리, 애꾸눈 등의 제목을 단 영화로 이어지고 있다는 점에 주목한다. 이를 설명하기 위해 저자는 일본과 홍콩·한국이 가지고 있는 분명한 역사적·정치적 지층의 차이를 짚어나가며 해석을 더했다.

이 영화들은 모두 동일한 구조로 이루어져 있다. 최초 신체를 상실하는 사건이 있고, 이후 일정한 공백기를 가진다. 이 공백기에 신체의 한 부분을 잃은 남성들은 극한의 수련을 거친다. 그리고 최초 상실의 장소로 회귀하는 사건과 맞닥뜨리면서 장애를 가지기 전과 동일하거나 더 큰 힘을 전시하며 견재함을 과시한다. 이 클라이맥스에 다다랐을 때 극한을 넘어선 육체의 힘은 곧 강인한 남성성으로 대체되면서 아시아 남성들의 공통적 열망을 드러내고 또 충족시킨다. 그러나 저자는 이들의 승리를 완벽한 것으로 보지 않는다. 이들의 불완전한 신체는 끊임없이 상흔을 상기시키는 것이기 때문이다. 대결에서 이겼다고 해도 잘려나간 팔과 다리가 돌아오는 것은 아니며, 오히려 비어 있는 소매와 바짓단은 그들의 승리를 오히려 기뻐할 수 없게 만든다. 이를 통해 저자는 회복과 상실, 억압과 파괴의 모순적인 가치가 새겨진 그들의 몸이 곧 냉정과 내전, 분단으로 인한 정치적 급변이 결코 개별 국가 단위로 메워질 수 없다는 것을, 그렇기에 여전히 회복되지 않은 상흔이 환기된다는 점을 짚어내며 아시아적 신체의 내재된 의미를 강화한다.

4. 하층 계급 남성의 신체로 실현된 트랜스내셔널 아시아 시네마

조금 늦었지만, ‘아시아적 신체’를 이해하기 위해 가장 먼저 던져야 했던 질문을 떠올려보자. 과연 ‘아시아란 무엇인가? 지정학적 위치로도 쉽게 규정할 수 없다면 질문을 바꾸어 보자. 아시아인들은 무엇을 ‘아시아’로 보이게 하려 했는가? 이 질문에 대해서는 1950년대 시작된 아시아 영화제와 이를 통해 성취하려던 ‘아시아적인’ 당대 영화들이 답해 줄 수 있을지 모른다. 4장과 5장에서 저자는 이를 1960년대 초 자유 진영의 아시아의 구분과 그것의 문화·정치적 기획으로 설명하고, 이 과정을 통해 서로 관계할 수밖에 없었던 아시아의 트랜스내셔널한 경합으로서의 합작영화와 이에 열광하던 관객층의 문화까지를 설명한다. 이 설명은 1960년대 초, 막대한 제작비와 컬러 시네마스코프를 적극적으로 홍보하던 영화들을 보았을 때의 당혹감을 해결해주며 그 이후를 상상하게 한다. 역사적 인물을 바탕으로 역사적 공간을 재현하고 있으면서도 영화의 장치와 색채가 주는 이국적인 감각은 과연 무엇을 소구하고 있는 것인가. 왜 한국에서 진시황과 만리장성의 이야기를 엄청난 제작비를 들여 만들고, 왜 조선의 궁궐 내부에 돌로 쌓은 욕탕이 등장하며 붉은 조명 효과가 필요한가. 이 영화들의 실패 이후 새로운 아시아성은 어떻게 액션 영화로 정착하는가.

저자는 1950년대에서 1960년대에 걸친 아시아 영화제가 세계 속에서 아시아를 하나로 묶을 수 있는 문화적인 연대로 기능할 수 있었다는 점을 먼저 설명한다. 물론 냉전 하에서 이들을 하나로 묶을 수 있는 것은 반공 블록 내에서의 자유 진영 아시아였고, 이때의 ‘아시아’라는 명칭은 각 국가들이 내셔널 시네마에 대한 열망을 가지고 있었지만 서로 다른 발전 단계로 인해 성취할 수 없는 개별체를 하나로 묶는, 매우 유용한 카테고리 기능했다는 것이다. 즉, 아시아 영화제는 자유 진영으로서의 아시아

의 범위를 설정하고 보편으로서의 할리우드, 그리고 유럽과의 매개로 대결하는 연대로 의미화될 수 있었다. 물론 아시아 영화제는 개별 국민국가들이 영화를 교류하는 매우 실질적인 내셔널 시네마의 위치짓기와 관계되는 것이기도 했다. 그렇다면 아시아적인 것을 어떻게 구축할 것인가. 저자는 앞서 언급했던 영화들, 도무지 '내셔널'의 흔적을 찾을 수 없는 바로 이 영화들을 트랜스내셔널 스펙터클 시대극으로 명명하며 설명을 이어나간다.

자유 진영 아시아 만들기는 영화라는 상품과 자본, 그리고 인력의 결합으로 대작 스펙터클 시대극들을 만들어낸다. 저자가 예로 드는 작품은 이를 가장 잘 보여주었던 두 편의 영화, 홍콩의 쇼 브라더스와 신상옥의 신필름의 합작영화였던 <달기>(1964)와 <대폭군>(1966)이다. 즉 할리우드의 대작들에 규모 면에서 견줄 수 있고 그 내용으로는 구분될 수 있는, 거대한 세트와 무수한 등장인물을 필요로 하는 중국의 고대 역사 혹은 불교의 신화라는 내러티브의 선택은 충분히 '보편'을 의식한 동양 미학 만들기의 결과였다. 합작이라는 방법은 인적·물적 교류라는 점에서, 또 각국 대중의 기호에 맞게 결말을 수정하거나 자국의 배우를 기용하여 경제적인 방법으로 영화를 만들 수 있다는 점에서 매우 매력적인 방법으로 인식되었을 것이다. 그러나 <달기>나 <대폭군>은 예상했던 것처럼 아시아성을 획득하는 데에도 대중의 관심을 끄는 데에도 성공하지 못했다.

이 합작영화들이 성공하지 못한 것에 대해 저자는 두 가지 이유를 든다. 하나는 결국 내셔널 시네마의 문제였다. 이렇게 제작된 영화들은 각국이 열망하던 내셔널 시네마의 정체성을 만드는 데에 전혀 기여하지 못했고 당연히 흥행에 실패한다. 위의 두 영화는 시대를 특정하기 어려운 복식, 이질적인 역사적 공간을 영화의 중심에 두면서도 언어만 한국어로 들리는 기묘한 경험을 선사할 뿐이었다. 다른 하나로 꼽고 있는 것은 경제적인 문제였다. 스펙터클을 중심에 둘 때에 당연히 부딪힐 수밖에 없는 높은 제작비는 실제로 위와 같은 영화들이 2·3년 만에 깨끗이 사라진다는

점으로도 증명될 수 있을 것이다. 결국 이 영화들이 만들려던 아시아 블록은 지리적이나 정치적으로는 구성할 수 있을지 몰라도, 하나의 공유체로 묶일 수 없다는 점을 분명하게 보여주었다. 영화에 내재한 망탈리데는 결국 내셔널한 것과 충돌할 수밖에 없다는 점이 자명하게 드러난 셈이었다. 그러나 저자는 이것이 완전히 실패한 기획은 아니라고 보는데, 흥미롭게도 1970년대의 액션 영화 속에서 아시아적 공통성이 성취되고 있었기 때문이다. 이는 거액을 들여 보편과 대결하려 했던 강박과는 상관없이 아시아 남성의 맨몸과 그것을 둘러싼 계급적 몸들의 옹호로 가능한 것이었다.

저자는 아시아 영화제를 비롯 트랜스내셔널 스펙터클 사극이 성취하려던 것이 ‘아시안 마살 아츠 필름’을 통해 가능했던 이유를 만드는 이들이 아닌 그것을 보는 자들에게서 찾는다. 저자는 이 영화들이 ‘국적 불명’의 아시아 영화들이었음에도 ‘아시아작’인 것으로 글로벌하게 유통될 수 있던 이유로 산업화 과정에서 등장한 하위 도시 남성의 증가, 의심 없이 공유될 수 있는 가치로서의 협(協), 남성 젠더의 정치적 무의식과 취향을 든다. 결국 아시아 마살 아츠 필름으로 명명될 수 있었던 무수한 (아류)권력 영화들은 동아시아 냉전 하에서의 남성성의 재활성화를 촉발시키면서도 하위 계급의 시장적 가치를 충분히 고려한, 문화적 경제적 교차가 이뤄낸 성취로 볼 수 있다는 것이다.

아시아 액션 영화의 중심에 있었다고 할 수 있는 홍콩 액션 영화의 흐름은 이를 매우 잘 보여준다. 호금전의 여협에서 장철의 강인한 남성의 신체, 잔인함, 그리고 비장미로 넘어간 홍콩 액션 영화는 놀라울 정도의 흥행을 이루어내면서 남성의 신체에 주목하기 시작했다. 물론 이 특징들은 쉽게 수용될 성격의 것이 아니었다. 특히 한국에서 이 홍콩발 검객물들은 백해무익한 것으로 취급받았고 1970년대 내내 수입규제 대상이었다. 그럼에도 불구하고 이 액션 영화들은 합작의 틀을 쓰고, 혹은 아류 영화의 외피를 덮고 꾸준히 제작되었다. 사회적 멸시를 받으면서도 이 영화들

이 꾸준히 생산될 수 있었던 것은 이 액션 영화들은 분명 돈이 되었기 때문이다. 저자는 1970년대 도시 계획과 관객의 재편을 통해 액션 영화가 성공적으로 통용될 수 있었던 이유에 대해 설명한다.

주지하다시피 1970년대에 들어서면서 관객층은 분명 재편되었다. 산업화의 일환으로 서울이 돈을 벌 수 있는 공간이 되는 순간, 수많은 젊은이들이 서울로 모여들었다. 갑작스런 인구의 팽창은 역시 갑작스런 도시 계획을 필요로 했고, 서울은 중심부와 외곽지역을 나누어 인구를 분산시키고자 했다. 바로 이 외곽지역에 수많은 재개발권이 생기기 시작했는데 무국적의 권력 영화들, 남성의 몸이 곧 무기가 되는 강인함은 바로 이곳에서 하층 도시 남성들의 열렬한 지지를 받았다. 서울 내에서의 산업지역인 영등포, 성북, 동대문, 그리고 늘 상경하는 이들을 맞이하던 청량리역 주변에서는 쉽게 동시 상영하는 액션 영화를 볼 수 있었고, 이소룡이 한국에 당도했을 때 그 열기는 폭발적이었다.

저자는 이소룡 신체의 강인함이 개인적인 것이 아닌 '아시아의 것이었다'고 본다. 황인종의 무술이 세계의 상품이 되는 순간 그것은 곧 아시아적인 것이 되기 때문이다. 여기에 환호하던 수많은 하층 계급 남성들은 트랜스내셔널한 아시아적 동일성의 감각 속에 빠져든다. 백인을 물리치거나, 그들이 총을 쏘는 순간에도 죽어가는 신체를 등장시키지 않는 이소룡 영화들은 오로지 신체를 통해서만 발현될 수 있는 의지가 무엇까지 이겨낼 수 있는지를 명확히 보여주었다. 물론 이소룡의 세계적인 인기 이후 개별 국가는 이와 유사한 영화들을 만들어내며 민족 무예를 통해 내셔널한 특징을 부여하기도 하지만 몸만으로 성취해 낼 수 있는 최고치를 보여준다는 데에는 변함이 없다. 즉, 전 세계의 하위 남성들에 의해 주도되던 소비 속에서 영화는 진정한 아시아의 공통성을 얻은 셈이었다. 전혀 다른 노동 앞에 선 전 세계 노동자들의 감각적인 단결과 그것을 가능하게 하는 강인한 몸, 그리고 자본의 순환은 바로 이 아시아적인 것으로 세계성의 획득에 성공할 수 있었다. 저자는 바로 이 아시아적 신체의 의미

를 비단 이소룡으로 대표되는 스크린 속 그것을 넘어 이에 환호하던 노동하는 몸까지로 확대한다. ‘아시아적 신체’에 대한 이 같은 의미화는 액션 영화의 트랜스내셔널한 성취와 그것에 대한 분석의 가치를 가장 매력적으로 보여주는 결론일 것이다.

5. Bruce Lee와 Bruce Leung · Dragon Lee · Bruce Li · Bruce Le

『나의 삼촌 브루스 리』의 한 장면으로 돌아가 보자. 액션 영화의 인기가 시들해지면서 액션 배우들, 정확하게는 단역의 으악새 배우들은 일 자리를 잃는다. 간간이 들어오는 아동용 영화의 악당 역할로 생계를 이어가던 그들은 신세를 한탄하며 술자리를 가진다. 그때 이들을 통솔하던 관장은 자신이 홍콩보와 친했었다며 그와의 친분을 자랑하는데, 후배들이 믿지 않자 발끈하며 홍콩에서 영화를 찍을 때 그가 매우 화통하여 술을 함께하고 친해졌다고 억울한 듯 이야기한다. 이 장면에서 관장이 정말로 홍콩보와 친했는지 친하지 않았는지는 그리 중요하지 않다. 곱씹어 볼 것은 이제 한물가 버린 한국의 액션 배우들이 대스타가 된 홍콩의 액션 배우와의 친분을 논할 수 있는 그 자체이다. 그들의 대화는 한국 배우와 홍콩 배우의 뒤섞임이 그다지 이상하지 않았던, 그리고 부르스 리나 홍콩보가 되지 못했다면 도시 하층 남성으로 남았던 영화 노동자들의 모습을 보여주고 있기 때문이다.

이소룡의 강인한 몸이 전 세계에 전파될 수 있었던 것은 그만큼 값싼 아시아의 영화 노동자들의 또 다른 ‘아시아적 신체’가 작동한 결과일 것이다. 저자가 이들의 노동까지를 언급했던 것처럼 아시아적 신체는 비단 영화적 신체로 성취될 수 없는, 분명 초과의 의미를 지니고 있었다. 그들

이 누군가의 아류이냐의 문제도, 그들의 국적이 어디이냐의 구분도 큰 의미가 없던 액션 영화들은 잠시 호황을 누리다 천천히 사라져 갔지만, 영화 속 강인한 혹은 그 강인함에 나가떨어진 수많은 몸 들에 남은 흔적은 세계 속 동아시아 블록을 형성하는 중요한 연결고리가 될 수 있었다. 이렇게 『아시아적 신체』로 액션 영화에 대한 본격적이고 매혹적인 논의가 시작되었다. 이 신호를 예민하게 잡아 한국영화사에서 밀어둔 무수한 영화들, 그러나 누군가는 매우 소중하게 기억할 영화들에 대한 연구가 확대 되길 기대한다.