

수폭괴수 고질라의 탄생과 특촬 테크놀로지

제국과 포스트제국의 단속적 선율*

이경희

1. 들어가며

이 논문에서는 영화 <고질라>(1954)의 탄생 서막을 재조명함으로써, 제국 일본의 문화권력을 지탱했던 테크놀로지가 ‘수폭괴수’ 고질라와 결합하며 포스트제국으로 이행한 단속적 선율을 밝히고, <고질라>의 불확정적 양가성의 획득 양상 및 그 함의를 밝히고자 한다.

도호(東宝)의 고질라 시리즈는 961만 명의 관객을 동원하며 흥행에 성공한 <고질라>(1954)와 함께 시작됐다. 60여 년간 지속해 온 고질라 시리즈

이경희(李京僖) 상명대학교 일어일문학과 학사, 도쿄대학 종합문화연구과(비교문학비교문화코스) 학술박사. 현재 한림대학교 일본학연구소 HK연구교수로 재직 중. 최근 논문으로 「어느 전공투세대의 민주주의론: 가토 노리히로의 전후론을 중심으로」(『일본학연구』, 2018. 5), 「마루야마 마사오와 다케우치 요시미의 전후 사상 재건과 ‘근대’적 사유: 전전의 문화권력 ‘근대의 초극’과의 비/연속성」(『동아시아문화연구』, 2018. 5) 등이 있다.

* 이 논문은 2017년도 정부(교육부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 한림대학교 일본학연구소가 수행하는 인문한국플러스지원사업의 일환으로 이루어진 연구임(2017S1A6A3A01079517).

<https://doi.org/10.29154/ILBI.2018.19.342>

는 총 29편에 이른다. 하지만 그간의 관객 동원 수는 대체로 하락세였고, 초대 고질라가 세운 기록은 한 번의 예외(〈킹콩 vs 고질라〉, 1962)를 제외하면 끝내 갱신되지 못했다. 고질라 탄생 50년을 맞은 2004년, 〈고질라 FINAL WARS〉가 동원한 관객 수는 급기야 100만 명이라는 시리즈 최저치를 기록했다. 12년 만에 다시 돌아온 〈신고질라〉는 개봉 40일 만에 420만 명의 관객을 동원하면서 고질라의 인기는 현저한 회복세를 보였다. 2016년 도호의 흥행수입에서는 〈신고질라〉(82억 엔)가 〈너의 이름은〉(250억 엔)에 이어 2위를 차지했다. 1위와의 격차는 크지만 〈신고질라〉에 대해 보인 일본 각계의 관심과 반응¹은 이례적이었다. “원전사고를 에너지원 삼아 소생”²한 것이 무엇보다 크게 작용했겠지만, 고질라 탄생 30주년의 해에 두 번째 시리즈가 약 10년의 공백을 거쳐 원조 고질라에 가까운 모습으로 재개됐을 때(〈고질라〉, 1984)도 그 인기는 회복세를 보였었다.

고질라 시리즈는 〈고질라 FINAL WARS〉를 끝으로 도호가 50년간 상치(常置)해 온 고질라 촬영용 풀을 최종 해체하면서 완전히 끝난 듯했다.³ 그러나 5년 후, 3·11 동일본대지진이 발생하고 2014년에는 헐리우드가 먼저 원전사고를 소재로 한 〈고질라〉(GODZILLA)를 공개했다. 그리고 2016년, 도호의 고질라는 12년 만에 암묵의 은퇴를 번복하고 네 번째 시리즈를 재개한 것이다. 〈신고질라〉에서 고질라는 다시 미지의 존재로 초기화돼 있다. 하지만 스크린 밖의 관객에게는 그러한 단절감도 ‘원전사고’에 앞서 ‘수폭실험’으로 탄생한 초대 고질라에 관한 기억을 활성화하는 촉매제일 수 있다.

60여 년 전의 원조 고질라는 스크린 밖의 관객들에게도 미지의 존재였

1 22명의 논객의 목소리를 담은 『「シン・ゴジラ」をどう観るか』(河出書房編集部, 2016), 『ユリイカ: 「シン・ゴジラ」とはなにか』(2016. 12. 임시중간호), 넷케이비지니스(日経ビジネス) 온라인에서는 『「シン・ゴジラ」, 私はこう読む』(2016~2017)라는 제목으로 각계 인물들의 ‘신고질라’론을 연재하는 등, 한 동안 〈신고질라〉 관련 특집 기획들이 잇따랐다.

2 「シン・ゴジラに漂う「別世界感」の正体 文芸評論家・加藤典洋氏に聞く(前編)」, 『日経ビジネスオンライン』, <http://business.nikkeibp.co.jp/atcl/opinion/16/083000015/091300014/?P=2&mids>(최종검색일: 2018. 5. 20)

3 加藤典洋, 『さようなら, ゴジラたち: 戦後から遠く離れて』, 岩波書店, 2010, 172~173쪽.

다. 1954년 3월 1일, 미국은 ‘캐슬작전’(Operation Castle)이라는 이름으로 마셜제도 비키니환초에서 수폭을 폭발시켰다. 히로시마(広島), 나가사키(長崎) 원폭의 600 내지 700배 위력을 지닌 것이다. ‘죽음의 재’(死の灰)라 불리는 다량의 방사성 낙진의 피해 범위는 당초 예상한 위험구역을 훨씬 넘어섰다. 이 실험으로 일본의 참치 어선 제5후쿠류마루(第5福竜丸)의 선원 전원(23명)이 피폭하고 그중 1명은 이듬해에 사망했다. 비키니환초의 수폭실험과 일본어선의 피해가 없었더라면 <고질라>의 탄생은 없었을 것이다. 그러나 또 전전(戰前) 일본의 문화권력을 지탱했던 ‘특수기술’이 없었더라도 사정은 마찬가지였을 것이다.

그러한 의미에서도 이 논문에서는 <고질라>의 탄생을 ‘수폭괴수’, ‘반원수폭 평화기원’ 너머로 확장해 전전 일본과 전후 일본의 비/연속성과 그 문화적 함의에 접근하고자 하며, 따라서 논의의 주안점도 영화 <고질라> (1954)의 텍스트 자체보다는 그 탄생 서막에 관한 총체적인 분석에 있음을 밝혀둔다.

2. <고질라>(1954) 평가의 ‘절제’된 기억

도호의 특촬영화는 괴수의 도시 파괴, 핵의 세계 파멸, 우주의 공중전 같은 거대 스펙터클로 특화된 자랑거리로 세계적인 평가를 받아 왔다.⁴ ‘특수촬영기술’(special effects; SFX)과 결합한 ‘특촬영화’란 본래 “미니어처와 합성 등을 사용한 특수기술촬영이 구사된 영화”를 가리킨다. 일본에서는 울트라맨으로 대표되는 1960년대 ‘히어로 vs 괴수’의 특촬물 붐이 TV의 급증과 맞물리면서, ‘특촬영화’는 “괴수가 등장하는 영상 작품”의 뜻으로도 통용돼 왔다.⁵ 그리고 특촬괴수는 고질라에서 시작됐다.

4 도호의 <고질라>를 비롯한 공상과학영화는 1950년대에 이미 세계적인 호평을 얻었다(『大怪獣ラドン太平洋を渡る: アメリカでテレビ放送』, 『読売新聞』, 석간, 1958. 9. 5, 4쪽).

5 森下達, 『怪獣から読む戦後ポピュラーカルチャー』, 青弓社, 2016, 17쪽.

1954년 11월 3일 ‘문화의 날’에 개봉된 <고질라>의 내용은 대략 다음과 같다. 1954년 8월, 태평양을 향해하던 일본의 화물선과 구조선이 잇따라 조난된다. 조난사고에 이어 거대한 괴생물이 오가사와라제도(小笠原諸島)의 오토시마(가공의 섬)에 상륙해 마을을 파괴하고 바다로 돌아간다. 일본 정부가 파견한 재해조사팀은 거대 생물이 지나간 자리에서 방사능을 탐지한다. 조사팀의 고생물학자 야마네 박사는 그것이 수폭실험에 의해 소생한 쥐라기 시대의 공룡 ‘고질라’의 소행임을 확신한다. 정부는 자위대를 동원해 프리 게이트 함대로 폭격을 가하기도 하지만 고질라는 끄떡없이 방사능 화염을 내뿜으며 도쿄(東京)의 요지들을 차례차례 파괴해 간다.

한편, 전시 중에 한쪽 눈을 잃고 은둔자처럼 지내던 화학자 세리자와 박사는 자신이 개발한 가공할 신병기 ‘옥시젠 디스트로이어(산소파괴탄)’의 존재를 야마네 박사의 딸 에미코에게만 알린다. 속출하는 사상자를 보다 못한 에미코는 약속을 어기고 자신의 피양세인 오가타(인양회사 사장)에게 그 사실을 알린다. 둘은 세리자와를 설득해 고질라 격퇴에 착수한다. 고질라를 찾아 해저로 내려간 오가타와 세리자와는 옥시젠 디스트로이어를 사용해 고질라를 격퇴한다. 그리고 세리자와는 자신이 개발한 이 최종병기의 악용을 막기 위해 해저에 남아 고질라와 함께 죽음을 맞는다. 바다 위에서는 장중한 레퀴엠이 흐르고 선상에서는 바다를 향해 엄숙한 애도가 이어진다.

도호의 프로듀서 다나카 도모유키(田中友幸: 1910~1997)에 의하면 <고질라>는 개봉 당시 ‘괴상한 것’(ゲテもの)으로 취급되며 좋은 평을 얻지 못했다.⁶ 1954년 7월 5일자 『요미우리신문』의 「괴상한 것, 영화계에 버젓이 통용되다」가 보여주듯 괴기물이 유행하는 영화계 전반에 대한 비판과도 닿아 있었다. 그러나 <고질라>는 수폭괴수라는 설정 덕분에 일본영화로서는 처음으로 특촬이 영화의 중심이 됐다. 그런 만큼, <고질라>의 특촬 관련 평가에는 별도의 주목이 필요하다. 개봉 당일, 『요미우리신문』에는 「불거리는 특수촬영본: 괴수영화 「고질라」=도호」라는 제목의 기사가 게재됐다.

6 田中友幸, 『ゴジラ—特撮映像の巨星: 刊行によせて』, 朝日ソノラマ, 1978, 간행의 말.

특수촬영은 우선 합격점. 미국영화 기술에 결코 뒤처지지 않는 제작. 전후 일본 영화의 특수촬영 기술이 여기까지 부활, 발달한 숨은 노력은 칭찬하고 싶다.⁷

여기서는 특촬의 평가 기준과 함께 전전과의 관계를 엿볼 수 있다. 그 기준의 하나는 전시기에 지배담론으로 부상했던 좌담회 『근대의 초극』(1942. 9. 10)에서, 막대한 자본력과 스피드와 데모크라시로 세계를 매료시키며 ‘모더니즘(근대)=아메리카니즘’을 확산시킨 원흉이자 초극의 대상으로 지목됐던 미국영화다.⁸ 이제 모방과 경쟁의 대상으로 돌아온 미국영화는 전후 일본의 특촬 기술력을 가늠하는 기준으로 작동하고 있다. 그런가 하면, 기사는 ‘전후 일본영화의 특수촬영’ 기술이 “여기까지 부활”했다며 놀라움을 표하고 있다. 이는 특촬의 전사(前史)를 염두에 둔 평가로 고질라의 탄생이 특촬 테크놀로지의 단절과 부활이라는 단속적 계기를 지님을 암시한다.

전전과의 연속성은 또 다른 형태로도 감지된다. <고질라> 개봉 이틀날인 1954년 11월 4일, 『마이니치신문』에는 「좀 대단!? 방사능 괴수 <고질라> (도호)」가 게재됐다.

약 6천 년에서 2억 년 이전에 지상을 횡행했다고 여겨지는 공룡의 일종을 본뜬 괴물이다. 해저에 잠복해 있던 것이 수폭실험 소동으로 성큼성큼 지상에 나타나 난동을 부린다는 착상은 이를 전후해 개봉된 미국영화 『원자괴수 나타난다』의 발상과 그리 차이가 없다. (...) ◇특수촬영은 쓰부라야 에이지. 뛰어난 실적을 많이 지닌 사람인데 이 영화에서도 실력을 십분 보여주고 있다. 신장 50척의 괴물이 입에서 강렬한 방사능 백광을 뿜어내며 도쿄의 중심가를 불사르고 빌딩을 세계 넘어뜨리고 국회를 물어뜯고 다시 바닷속으로 간다. 이 부분은 볼거리의 절정을 이루는데 모든 괴물영화와 마찬가지로 고질라가 어딘가의 어촌에 처음으로 상륙하는 부분이 최고의 흥미. 폭풍 장면도 잘 만들어 좀 대단.⁹

7 「みものは特殊撮影だけ: 怪獣映画「ゴジラ」= 東宝」, 『読売新聞』 석간, 1954. 11. 3, 2쪽.

8 河上徹太郎(他), 『近代の超剣』, 富山房, 1979, 255~259쪽.

9 「ちょっとスゴイ!? 放射能の怪獣『ゴジラ』(東宝)」, 『毎日新聞』 석간, 1954. 11. 4, 2쪽.



〈그림 1〉 〈고질라〉의 첫 등장 장면.
출처: 영화 〈고질라〉(1954)

‘수폭괴수’라는 설정이 미국의 〈원자괴수 나타난다〉(유진 로리 감독, 1953)와 흡사하다고 언급하고는 있지만 그렇다고 딱히 개의치도 않는 논조다. 작품의 소재나 테마보다는 ‘특촬’의 기술력에 주목한 때문일까. 기사는 특촬 감독 쓰부라야 에이지(円谷英二: 1901~1970)의 기술이 발휘된 고질라의 활약을 높이 평가하면서 고질라의 첫 등장 장면을 괴물영화로서의 최대 관람 포인트로 꼽고 있다. 전체 90여 분의 상영 시간 중 고질라가 관객에게 얼굴을 보여주는 것은 영화 시작 20여 분이 지나서다(〈그림 1〉). 훗날, 감독 혼다 이시로(本田猪四郎: 1911~1993)는 한 인터뷰에서 “지금 〈고질라〉를 본 사람은 고질라 등장까지의 시간이 길다고 하지만 당시만 해도 영화에 그런 게 처음 나온지라 고질라가 갑자기 나오면 거꾸로 ‘뭐야 이거 장난감이잖아’라는 얘길 듣기 십상이죠. 그래서 이런저런 사건이 일어난 뒤에서야 나와요. (...) 당시 관객은 마침내 산 위에서 고질라가 나오자 모두 우앗! 하며 몸을 쪼뼛다고 그래요. (웃음)”라고 설명했다.¹⁰ 일본영화 사상 최초로 등신대 미니어치 인형탈로 제작된 괴수를 관객에게 선보이는 장면이었으니 심혈을 기울였을 법하다. 혼다는 당시의 〈고질라〉 비평에 관해서도 다음과 같이 언급했다.

그 당시 비평에서는 특촬기술에 대해서는 “여기까지 왔나”하며 놀라움을 표했

10 樋口尚文, 『グッドモーニング, ゴジラ』, 図書刊行会, 2011, 171쪽.

지만 완성된 작품에 관해서는 대개 괴상한 영화 취급이어서요. 그것이 문자화 되면 제작진도 기분이 좋지는 않을 거고, (...) 괴상한 것이라는 비평이 나왔을 때는 회사에 가는 게 싫어졌어요. 그렇게 재미없으면 쓰질 말지 싶었죠(웃음). 다만 당시 흥행 면에서는 크게 히트해 관객이 “재미있었어요”라고 해 주는 게 저의 유일한 희망이었어요.¹¹

혼다의 기억은 앞서 확인한 다나카 도모유키의 회상, 그리고 『요미우리 신문』의 기사와도 다르지 않다. 한편, 앞의 『마이니치신문』 기사는 특촬감독 쓰부라야 에이지에 대해 특수촬영에서 “뛰어난 실적을 많이 지닌 사람”으로 언급하면서, 〈고질라〉에서도 손색없는 기술력을 크게 평가했다. 쓰부라야의 이름이 세상에 알려진 것은 〈고질라〉가 흥행을 거두면서지만,¹² 생각해 보면 이미 당시 그는 제목만 대면 누구나 알만한 특촬영화들을 제작한 바 있었다. 쓰부라야의 소개는 단순히 “뛰어난 실적을 많이 가진 사람”보다 구체적이며 효과적일 수 있었던 것이다. 이 ‘절제’된 표현은 무엇에 기인한 것일까.

3. 제국의 그림자

1) 제국의 이데올로기, 제국의 테크놀로지

‘특수촬영’은 전전에는 ‘특수기술’(=특기)이라는 이름으로 불렸다. ‘특수기술’이 부상한 것은 중일전쟁 발발 직후의 도호영화주식회사 설립(1937. 8. 26)으로 거슬러 올라간다. 특수기술과가 신설된 것도 도호영화주식회사가 설립되면서였다. 중일전쟁의 발발로 일본은 전쟁·군수사업에 자금과 물품을 집중시키기 위한 전시경제체제로 돌입했다. 설비자금조달에 관한 ‘임시자

11 樋口尚文, 『グッドモーニング, ゴジラ』, 189쪽.

12 右田昌万, 『円谷英二の言葉: ゴジラとウルトラマンを作った男の173の金言』, 文藝春秋, 2011, 49쪽.

금조정법'과 물자조달에 관한 '수출입 등 임시조치법'을 제정·시행(1937. 9) 하면서 통제경제정책을 폈다. '임시자금조정법'은 전쟁 수행에 '불요불급의 사업'에 대한 자금유입을 제한하기 위한 법안으로, 자본금 50만 엔 이상의 기업이 사업 설립, 증자, 합병, 목적 변경의 경우, 그리고 설비 신설, 확장, 개량의 경우 정부 인하가 요구됐다.¹³

영화산업도 '불급의 사업'의 하나로 설비 확장 등이 제한됐다. 도호영화 주식회사의 설립과 특수기술과(=특기과)의 신설은 이 법안이 시행되기 직전에 이루어진 것이다. '임시자금조정법' 시행 이후였다면 난항을 겪었을지도 모른다. 그런가 하면 설립 2년 후에는 '유일한 문화입법'으로 불리던 영화법¹⁴이 시행(1939. 10)됐다. 이로써 도호의 특수기술은 전시(경제)체제와 본격적으로 보조를 맞추며 연마되기 시작했다.

미국 영화제작 시스템의 도입과 특수촬영기술 확립에 열심이었던 도호의 프로듀서 모리 이와오(森岩雄; 1899~1979)는 쓰부라야를 신설된 특기과 초대 과장 자리로 영입했다. 그때까지 쓰부라야는 일독합작영화 <새로운 땅>(新しい土, 1937. 2. 4 개봉)을 제작한 교토의 JO스타디오에 있었다. 독일 정부의 적극적인 지원으로 제작된 <새로운 땅>은 일독방공협정 체결(1936. 11. 25) 이듬해 개봉됐고, 도쿄, 오사카, 조선, 만주, 대련, 봉천 등 17개 도시 20개 영화관에서 상영되면서 제작·기획·선전·홍행실적 모든 면에서 화제를 불러일으켰다. 당시 뛰어난 과학성과 영화기술을 토대로 한 독일 '문화영화부'의 걸작들은 일본에도 영향을 주었었다. 다만 일본은 파시즘과 군사적 팽창주의가 고조되면서 '문화영화'도 그러한 팽창주의와 결합됐다.¹⁵ <새로운 땅>도 비좁아진 일본 본토를 떠나 광활한 '새로운 땅=만주'로 내국인의 이주를 장려하는 프로파간다 영화다. 특수기술은 일본 영토의 포화상태를 상징화한 후지산(富士山)의 폭발 장면(주인공 야마토 데루오의 꿈)에서 사

13 白井博之, 「戦時体制下における普通・貯蓄銀行業の集中・合同について」, 『甲子園短期大学紀要』(28), 2010, 53~54쪽.

14 영화 내용, 제작, 배급, 홍행에 이르는 영화산업 전체에 국가가 관여하는 통제 입법.

15 岩崎昶, 『(日本近現代史)映画史』, 東洋経済新報社, 1961, 190~191쪽.

용됐다.¹⁶ 이때 촬영조수를 담당했던 것이 쓰부라야 에이지였다. 도호의 첫 번째 특촬영화이자 쓰부라야가 처음으로 감독을 맡은 작품은 특기와 신설 3년 후, 해군성의 후원을 받아 전의고양을 목적으로 만든 국책영화 <해군폭격대>(1940)다. 중국 대륙을 무대로 한 이 영화에서는 일본해군의 폭격기가 중국군기의 공격을 받으며 기지로 귀환하는 내용이다. 특수기술은 미니어 처 공중기와 폭탄 투하 장면 등에 사용됐다.¹⁷

<해군폭격대>부터 <고질라>까지 도호가 제작한 특촬영화는 <표 1>과 같다. 전전과 전후에 걸쳐 약 15년간 특촬이 본격적으로 사용된 도호의 특촬영화

<표 1> 도호의 특촬영화 목록: 전전~1954

연도			제목		
전전	1940	*◎〈해군폭격대〉(5.22.)	1943	*◎〈열풍〉(10.7.)	
		*◎〈불타는 대공〉(9.25.)		*◎〈전진하라 독립기〉(10.21.)	
		◎〈손오공 · 전후(前後)편〉(11.6.)		◎〈나니와부시 주신구라〉(12.29.)	
	1942	◎〈하얀 벽화〉(2.4.)	1944	*◎〈저 깃발을 쏘라〉(2.10.)	
		*◎〈남해의 꽃다발〉(5.21.)		*◎〈가토하야부사 전투대〉(3.9.)	
		◎〈고하루 교겐〉(8.13.)		◎〈분노의 바다〉(5.25.)	
		*◎〈날개의 개가〉(10.15.)		*◎〈뇌격대 출동〉(12.7.)	
		*◎〈하와이 말레이 해전〉(12.3.)		*◎〈승리의 날까지〉(1.25.)	
	1943	*◎〈아편전쟁〉(1.14.)		*◎〈간첩 바다의 장미〉(2.22.)	
		*◎〈사랑의 세계 살랭이 도미 이야기〉(1.28.)		*◎〈후에 계속될 것을 믿다〉(3.8.)	
		*◎〈음악대진군〉(3.18.)	1945	△◎〈도쿄 5인남〉(12.27.)	
		◎〈효로쿠 꿈이야기〉(4.1.)		1946 ~1952	—
		*◎〈망루의 결사대〉(4.15.)	전후		1953
		*◎〈아사기리 군가〉(4.29.)		1954	
		◎〈남자〉(6.10.)			◎〈투명인간〉(12.29.)
		◎〈소년표류기〉(9.30.)			

*전쟁관련·(국책)프로파간다 영화, △패전관련 영화, ◎쓰부라야 에이지 특촬

(『도호특촬영화전사』를 토대로 필자 작성)

는 30편에 이른다. 대부분이 전전의 전쟁영화, 국책영화들이어서 간혹가다 보이는 오락물이 오히려 생경할 정도다. 1960년 시점에서 일본영화사의 반은 전쟁영화사라 해도 과언이 아니었고,¹⁸ 그 대부분은 이 시기에 집중돼 있었다. ‘특기’ 테크놀로지의 가장 팔목할 활약은 단연 야마모토 가지로(山本嘉次郎: 1902~1974) 감독의 〈하와이 말레이 해전〉에서였다.¹⁹ 아시아·태평양전쟁 1주년을 기념하며大本영 해군보도부가 진주만공격과 말레이 해전의 승리를 재현하고자 도호와 공동기획한 다큐멘터리식 극영화다.²⁰ 제작기간 1년, 제작비 77만 엔, 선전비 15만 엔이 소요됐다.²¹ 보도부 소령 하마다 쇼이치(浜田昇一)는 진주만공격의 기록영화 제작의 어려움을 인식하고는 개전 이전에 이미 도호촬영소 특수기술과를 찾았었다. 그리고 개전 당일(12월 8일)에는 쓰부라야 에이지를 보도부로 불러 해전 장면에 관한 특촬 연구를 의뢰했다.²² 규모로나 정밀함으로나 실전과 실사를 방불케 하면서 특수기술을 과시한 이 초대작은 ‘국민 필견’의 영화로서 관객 1,000만을 동원했다.²³ 특수기술은 제국 일본에 ‘혁혁한’ 공을 세웠고, 진주만공격은 도호영

16 〈새로운 땅〉과 ‘특촬’에 관하여 필자는 「특촬물로 본 ‘일본’과 ‘세계’의 후지산」(『일본학보』, 2013. 8)에서 논한 바 있다.

17 〈해군폭격대〉 필름(35밀리, 78분)은 2006년에 발견된 한 수집가의 것을 기탁받아 교토영화제 기획위원회가 디지털판으로 복원했다. 영화감독 나카지마 사다오(中島貞夫)는, 기탁받은 필름(16밀리, 50분)은 “해군이 PR용으로 재편집해 공민관 등에서 상영”했을 것으로 추측한다. 「円谷英二初特撮映画「海軍爆撃隊」, 復元され京都映画祭で上映」, 『京都民報web』(2006. 9. 17), http://www.kyoto-minpo.net/archives/2006/09/17/post_1595.php(최종검색일: 2018. 5. 22).

18 岩崎昶, 『(日本近現代史)映画史』, 291쪽.

19 東宝株式会社出版事業室(編), 『東宝特撮映画全史』, 田中友幸監修, 東宝株式会社, 1983, 83~89쪽.

20 『도호특촬영화전사』는 이와 관련하여, 전시기 국책영화로서의 노골적인 ‘전의 양양’보다는 “철저한 리얼리즘으로 전쟁을 묘사함으로써 도호영화는 전쟁의 비극적인 일면을 확실하게 포착했다. 이러한 제작 자세는 당시 도호 영화제작자의 양심의 발로라 할 수 있을지도 모른다.”고 기술하고 있다. 이와 상반된 해석으로, 적개심보다는 자기희생이 강조된 『하와이 말레이 해전』의 서사는 정신지상주의적인 자기완결적 내러티브의 한계를 담고 있다는 지적(강태웅, 「국가, 전쟁 그리고 ‘일본영화’: 진주만 공습 1주년 기념영화를 중심으로」, 『일본역사연구』, 일본사학회, 2007. 6) 등이 있다.

21 岩崎昶, 『(日本近現代史)映画史』, 183쪽.

22 東宝株式会社出版事業室(編), 『東宝特撮映画全史』, 83쪽.

23 도호는 해군 공격부대의 카메라맨이 16밀리로 촬영한 실전기록 사진 자료를 토대로 먼저 진주만 전역의 정밀 지도를 제작한 후, 이에 따라 바다 500평을 포함한 약 1,800평 부지의 진주만 미니어처를 옥외에 제작했다. 약 360센티의 적전함을 비롯한 군함, 비행기 등 대량의 미니어처가 약 반년에 걸쳐 제작됐고 그 비용으로 약 4만 엔이 들었다. 이는 진주만의 주요 부분만 재현한 것으로 이와는 별도로 전경용 세트도 제작했다.

화의 특수기술 향상에 다대한 영향을 미쳤다.

패전 후 10년이 채 안 돼서 제작된 <고질라>가 지금 봐도 흥미롭고 스펙터클한 것은 쓰부라야 에이지가 “평생 가장 고생한 작품”²⁴으로 기억하는 <하와이 말레이 해전>에 의해 다져진 기술력 덕분이었던 것이다. 그렇다면 특촬은 어떠한 형태로 전전과의 단절을 통과했고, 그 내적 계기는 무엇이었을까. 특수기술의 전후 부활에 요구된 것 역시 제국의 문화권력과 단절이며, 패전이 초래한 단절을 체화하는 것이었다. 특촬영화 확립에 진력했던 프로듀서 모리 이와오와 특촬감독 쓰부라야 에이지는, 전시 중에 전의고양적 국책영화 제작에 협력한 이유로 1947년부터 1952년까지 GHQ의 공직추방²⁵ 명령을 받고 도호를 나왔다. 그리고 이 시기, 도호는 특촬영화를 한편도 제작하지 못했다. 그러고 보면, 앞의 『마이니치신문』 기사가 쓰부라야를 “뛰어난 실적을 많이 지닌 사람”으로 소개하는데 그쳤던 것도 그 ‘뛰어난 실적’의 대부분이 제국의 문화권력의 실질적 추동력이었다는 것, 바로 그 기억을 소환하는 과정에서 나온 ‘절제’된 표현이 아니었을까.

2) 제국 이데올로기의 단말마

특수기술의 전후적 과제가 기술 그 자체로 향한 것은 아니었다. 테크놀로지 자체는 제국의 이데올로기와 단절되면서도 그 연속성을 확보할 수 있다. 게다가 쓰부라야는 <킹콩>(1933)을 보면서 “본편의 보조이자 실사로는 찍을 수 없는 것을 찍는 소위 대용품적 위치”²⁶를 넘어 특촬을 메인으로 한 작품을 꿈꿨던 영화인이었다. 그렇다고 특촬의 핵심을 이루는 폭격, 격파, 침몰, 파괴와 같은 장면들을 유지하면서 제국의 이데올로기와는 단절된 새로운 이념을 녹여내는 것이 자동으로 되는 것은 아니었다.

패전 직후, 도호의 그러한 시도는 전후 첫 특촬영화 <도쿄 5인남>(1946)

24 東宝株式会社出版事業室(編), 『東宝特撮映画全史』, 85쪽.

25 통칭은 ‘공직추방’이며 정식 명으로는 ‘공직에서 바람직하지 않은 인물의 제거 및 배제(Removal and Exclusion of Undesirable Personnel from Public Office)’다(増田弘, 「公職追放の終結と追放解除(1): 1947~1952」, 『法学研究』 70(11), 1997. 11, 76쪽).

26 東宝株式会社出版事業室(編), 『東宝特撮映画全史』, 94쪽.

에서 이루어졌다. 패전과 함께 도쿄로 귀환한 다섯 명의 남자들의 활약상을 그린 것으로 ‘모두의 밝은 도쿄’를 만들어가자는 뮤지컬 풍의 희극영화다. 일본의 민주화를 기조로 한 GHQ의 점령정책은 영화와 관련해서도, “전시 과시즘과 관료통제를 위한 모든 법률과 기구, ‘영화법’을 비롯해 영화 검열 제도, 정보국, 영화공사, 일본영화사 등을 먼저 폐지하거나 해산했다.”²⁷ 이러한 점령기 상황에서, 전후부흥을 소재로 한 특촬영화가 그 기술력을 과시한다며 도쿄 대공습부터 재현하기는 어려웠을 것이다. 패전 후의 이 첫 특촬영화에서 특촬 장면은 이미 폐허가 된 도심의 판잣집들이 폭풍우 속에 맥없이 무너져 떠나려가는 장면으로 대체됐고, 영화의 불거리는 암거래상 사장, 부정한 식량 배급소장과 술집 주인에 대한 응징으로 대체됐다. 대공습이 끝난 ‘불탄자리’²⁸에서 시작된 특촬은 ‘본편의 보조’이자 ‘대용품적 위치’도 그나마 겨우 유지한 셈이다.

그런데 공직추방이 해제되고 점령기가 끝나면서 도호에 복귀한 쓰부라야의 첫 특촬영화는 감독 혼다 이시로와의 첫 콤비작 <태평양의 독수리>(1953, 예술제 참가)였다. 연합함대사령장관 야마모토 이소로쿠(山本五十六: 1884~1943)를 주인공으로 그가 지휘했던 진주만공격과 미드웨이해전 등을 그린 전쟁영화였다.²⁹ 영화 도입에서는 “죽은 자는 돌아오지 않는다. / 과거를 돌이킬 방법은 / 없다 … 그러나 조용히 역사를 생각하며 / 우리가 저지른 과오를 / 또다시 반복하지 않기 위해서는 / 우리는 냉철한 눈으로 / 과거를 되돌아보고 / 지나간 사실 하나하나를 짚어 / 봐야 한다”라는 에피그라프를 통해 제작 의도를 밝히고 있다. 영화가 그린 야마모토 이소로쿠는 대영미전만큼은 어떻게든 피하려 했고 일독이 삼국동맹에도 마지막까지 반대했던, 하지만 끝내는 진주만공격을 지휘할 수밖에 없었던 제국의 그리고

27 岩崎昶, 『(日本近現代史)映画史』, 216쪽.

28 加藤周一, 「焼跡の美学」, 『世界』, 1946. 4. [『1946・文学的考察』, 富山房, 2005(초판은 眞善美社, 1947), 84쪽]

29 1953년에는 <태평양의 독수리> 외에도 <구름 흘러가는 끝에>, <히메유리담>, <전함 야마토> 등 전쟁 영화가 다수 제작됐다(鶴見俊輔, 「戦争批判の眼」, 『映画芸術』, 1957. 3). (『誤解する権利: 日本映画を見る』, 筑摩書房, 1959, 35쪽)



〈그림 2〉 진주만 공격 장면을 재현한 〈하와이 말레이 해전〉 필름이 〈태평양의 독수리〉에 유용된 예.
출처: 영화 〈태평양의 독수리〉(1953)

비운의 해군 사령장관이었다. 그로 인해 이 영화는 “‘객관적 사실’을 빙자해 역사적 진실을 왜곡하거나 숨기는”, “‘양심적 파시스트’ 전설”을 만들어냈다는 지적³⁰과 마주해야 했다.

게다가 도호 측은 처음부터 “〈태평양의 독수리〉에는 〈하와이 말레이 해전〉의 필름을 유용하면 저렴하게 끝낼”³¹ 수 있으리라는 심산이었다. 영화 시작 전 스크린에는 “이 영화의 공중전 장면에 사용한 몇 장면은 미 극동공군사령부의 호의로 동 사령부 소유 필름을 복사한 것입니다”라는 텔롭(telop)이 뜨지만, 거기에 〈하와이 말레이 해전〉 관련 언급은 보이지 않는다. 그러나 〈태평양의 독수리〉에서 〈하와이 말레이 해전〉의 필름이 유용된 장면들을 찾아내기란 그리 어렵지 않다(〈그림 2〉). 때문에 “〈하와이 말레이 해전〉이래 금지로 여기는 특수기술(쓰부라야 에이지 담당)을 중황으로 구사해 다시금 하와이 및 미드웨이해전을 켜러, 와이드스크린(wide screen)으로 재현함으로써 전쟁을 시각적으로 미화하고 스펙터클한 매력으로 관중을 사로잡”으려 한다는 비판³²도 피하기는 어려웠다.

30 岩崎昶, 『(日本近現代史)映画史』, 252, 254쪽.

31 영화비평가 히구치 나오후미가 인터뷰한 혼다 이시로 감독의 발언(樋口尚文, 『グッドモーニング, ゴジラ』, 157쪽).

32 岩崎昶, 『(日本近現代史)映画史』, 293쪽.

〈하와이 말레이 해전〉(1942)에서 〈태평양의 독수리〉(1953)까지 패전을 낀 10여 년의 경과를 보여주는 것은, 전자에서 적진을 폭격하고 승리 포즈를 취하는 일본 군기 탑승원들의 모습이 후자에서는 삭제된 것(물론, 그 의미는 중요하나) 외에는, 두 영화에서 모두 야마모토 이소로쿠를 연기한 배우 오코치 덴지로(大河内傳次郎: 1898~1962)의 노화 정도일까. 그만큼, 10년 전의 특촬 필름을 그대로 재활용할 수 있었다는 것은 전시기의 기술력이 어느 정도였는지를 다시 한번 확인시켜준다. 동시에 바로 그 점은 패전 후 제국의 이데올로기와 테크놀로지의 분리를 더디게 하는 요인으로도 작용했다.

이처럼 점령기가 끝나면서 제국의 잔운은 다시 특촬영화에 감돌기 시작했다. 그러나 얼마 안 가 ‘수폭괴수’와 조우하면서 그 잔운은 걷히기 시작했다. 물론 특촬감독은 여전히 쓰부라야였고 감독도 〈태평양의 독수리〉의 혼다 이시로 그대로였다. 고질라 미니어처의 조형을 담당한 것도 〈하와이 말레이 해전〉에서 미니어처 제작을 도왔던 도시미쓰 데이조(利光貞三: 1909~1982)였다.³³ 바로 그래서도 〈태평양의 독수리〉에서 〈고질라〉로의 이행을 설명하려면, 특촬과 ‘수폭괴수’의 결합 전에 있었던 잊혀진 또 하나의 역사적 사건을 간과해서는 안 된다.

프로듀서 다나카 도모유키가 〈태평양의 독수리〉 다음 작품으로 기획 중이었던 것은 사실 〈고질라〉와는 전혀 다른 것이었다. 〈태평양의 독수리〉 개봉 4개월 후인 1954년 2월 25일, 도호는 인도네시아의 내셔널필름주식회사[사장 우스마르 이스마일(Usmar Ismail)]와 합작영화 〈영광의 그늘에〉를 제작하기로 계약에 조인했다. 그런데 한 달 후, 촬영을 목전에 두고서 합작영화는 인도네시아 정부의 반대로 갑작스레 무산되고 말았다. 도호와 내셔널필름의 공동선언(1954. 4. 5)은 그 이유를 명목상의 이유와 배후의 이유로 구분하고 있다.³⁴ 전자는 영화 테마에 대한 반대, 후자는 미해결된 국교 문제와 배상

33 〈고질라〉 이후, 도시미쓰는 괴수물의 인형탈 제작 전문으로 활약하게 된다(樋口尚文, 『グッドモーニング, ゴジラ』, 169쪽).

34 竹内博, 『『ゴジラ』の誕生』, 『円谷英二の映像世界』, 実業之日本社, 1983. (竹内博·村田英樹, 『ゴジラ 1954』, 実業の日本社, 1999, 122쪽)

문제로 인한 반대였다. 특촬영화연구가 다케우치 히로시(竹内博: 1955~2011)는 여기에 미국의 개입을 하나 더 꼽는다.³⁵

하지만 정당한 이유가 아니라면 명목상의 이유도 되기 어렵다. 인도네시아 정부가 일본과의 합작 계획을 무산시킨 명목상의 이유, 즉 영화의 테마³⁶는 당시 합작영화를 추진했던 다나카 도모유키의 회상에서 확인할 수 있다.

같은 해(1953년, 인용자) 나는 인도네시아와의 합작영화를 준비했었다. <영광의 그늘에>(감독 다니구치 센키치)라는 이케베 료(池部良), 아마구치 요시코(山口淑子) 주연의 인도네시아 독립전쟁에 몸을 던진 전 일본병사를 다룬 것이다. 그러나 이듬해인 1954년, 막상 현지 촬영팀이 인도네시아를 향해 출국하기 직전이 되도록 입국비자가 나오지 않아 하는 수 없이 출발을 포기했다. 후일, 아직 국교가 회복되지 않았기 때문에 인도네시아 외무부가 반대했다는 것을 알았고 영화는 제작이 중지됐다. / 화가 났지만 서둘러 같은 제작진으로 대신 찍을 것을 기획해야 한다. 그때까지 내 머리에는 인도네시아의 바다가 있었기 때문에 아무래도 그 부근이 무대로 떠올랐다. / 그때 비키니환초의 핵실험이 사회문제가 되고 있었다(제5후쿠류마루의 피폭이 1954년 3월). 그래서 이렇게 가정해 봤다.—가령 비키니환초 부근의 해저에 공룡이 잠들어 있다가 수폭 실험의 충격으로 눈 뜨고 발달 이상으로 특수한 성능을 지녀 일본으로 상륙해 오면 어떻게 될까—이 때 붙인 제목이 “해저 2만 리에서 온 대괴수.”³⁷

비자 발급을 기다리는 시점에서 일방적으로 계약을 파기 당한 도호 측도 당혹스러웠겠지만, 양국의 국교단절과 인도네시아에 대한 보상 문제를 대하는 그의 역사인식, 그리고 “인도네시아 독립전쟁에 몸을 던진 전 일본 병사” 이야기를 합작영화의 테마로 잡는 역사감각은 과연 제국과의 단절을 통과한 것인가 하는 의문이 들게 한다. 혹 2차대전 종결 후 부상한 구 식민

35 竹内博, 『『ゴジラ』の誕生』, 122쪽.

36 竹内博, 『『ゴジラ』の誕生』, 122쪽.

37 田中友幸, 『特撮映画の思い出』, 『東宝特撮映画全史』, 53쪽.

국가들의 ‘아시아 내셔널리즘’과의 연대를 통해 제국과의 단절을 시도하려 한 것이라면, 동시에 그것은 아시아의 내셔널리즘과 ‘처녀성’을 잃은 일본의 내셔널리즘의 결합을 난망하게 보고, 아시아 국가들이 달성한 결과에 무임승차하는 것을 경계했던 당시 일본의 대표적인 전후 지성³⁸과도 단절된 곳에 있었다. 앞서 언급한 도호와 내셔널리즘의 공동선언에서 양측은 합작의 훗날을 기약했지만, 국교 정상화(1958) 이후에도 <영광의 그늘에>가 제작되는 날은 오지 않았다.

이미 도호의 관심은 동일 제작진을 유지하면서 <영광의 그늘에>를 대신할 플랜을 찾는 데 있었다. 그때 다나카의 뇌리를 스친 것이 약 한 달 전에 발생한 제5후쿠류마루사건이었다. 그렇게 기획 단계부터 새롭게 시작된 <고질라>는 6월에 탐정소설가 가야마 시게루(香山滋: 1904~1975)에 의한 각본형식의 원작(<G작품 검토용 대본>)이 완성, 혼다와 무라타 다케오(村田武雄: 1907~1994)의 촬영용 대본에 맞춘 촬영 개시를 거쳐 연내 개봉에 이르렀다(1954. 11. 3).³⁹ 사실 이는 거대한 문어가 인도양에 출현해 포경선단을 위협하는 쓰부라야의 구상으로 대신될 수도 있는 기획이었다. 쓰부라야가 주저하는 동안 제작본부장 모리 이와오는 다나카 도모유키가 제시한 플랜(<해저 2만 리에서 온 대괴수>안)을 채택했고, 다나카는 쓰부라야에게 ‘괴수물’ 촬영을 의뢰했다.⁴⁰

<고질라>는 이처럼 제국의 테크놀로지와 유착됐던 제국 이데올로기의 불현듯한 단말마와 조우하며 급조된 대체물이었다. 게다가 제5후쿠류마루 사건을 배경으로 하면서도 그 원안은 미국의 <원자괴수 나타나다>(1953)를 가져온 것이었다. ‘고질라’라는 제목으로 확정되기 이전에 다나카가 생각한 “해저 2만 리에서 온 대괴수”라는 제목 역시 미국의 <원자괴수 나타나다>의

38 예를 들면, 丸山真男, 「日本におけるナショナリズム」, 『中央公論』, 1951. 1; 竹内好, 「近代主義と民族の問題」, 『文學』, 1951. 9.

39 <고질라>의 준비 기간은 “에폭 메이킹(epoch-making)적 대작”치고 특별히 공을 들였다고는 보기 어렵다. 같은 해 상영된 도호의 <7인의 사무라이>(구로사와 아키라 감독)의 제작 기간은 1년 반이었다(森下達, 『怪獣から読む戦後ポピュラーカルチャー』, 34쪽, 55쪽).

40 樋口尚文, 『グッドモーニング, ゴジラ』, 166쪽.

원제 “The Beast from 20,000 Fathoms”와 흡사하다. 이처럼 원조 <고질라>의 탄생에는 전전부터 다져진 탄탄한 특촬 테크놀로지, 그리고 전후 세계의 역사적 사건과 사고와 우연들(미국의 수폭실험 및 제5후쿠류마루의 피재, 전후처리 과정과 얹힌 일인합작영화 제작의 무산, 그리고 전자와 후자의 동시성)이 얹혀 있었다. 이러한 요인들 속에서 제국의 테크놀로지는 ‘수폭괴수’와 만나며 특정 이데올로기(=제국의 이데올로기)의 구속에서 벗어난 불확정적 상징성을 띠게 된 것이다. <고질라>가 획득한 불확정적 상징성은 무엇이며 또 그것은 어떠한 형태로 부각됐을까.

4. 전후 일본의 복합적 상징성: 제국 이데올로기 너머로

점령기를 벗어나며 재개된 전후 일본의 특촬은 <태평양의 독수리>(1953)에서도 제국의 그늘에서는 완전히 벗어나지 못했다. 뒤이은 일인합작영화(<영광의 그늘에>)도 구 식민국의 ‘아시아 내셔널리즘’과 일본군의 성급한 연대를 그리려 했던 점에서는 제국의 ‘성전 콤플렉스’의 또 다른 후유증처럼도 보였다. 이에 제동을 건 것은 인도네시아 정부의 예상치 못한 반대였다. 이때, 무산된 일인합작영화를 대신해 특촬 제작진 앞에 부상한 것이 비키니환초 수폭실험과 피폭 사고(1954. 3)였다. 그리고 특촬과 ‘수폭괴수’의 결합에 결정적 힌트를 준 것은 미국의 <원자괴수 나타난다>(1953)였다. 합작의 무산으로 인한 낙심도 잠시, 더 이상 현실의 적을 재현하는 것이 아닌 고도로 상징화된 가상의 적을 만들어 내고, 이와 결합함으로써 가능해진 것은 ‘특촬’의 메인화였다. 또한, ‘원자괴수’의 모방과 표리를 이루는 ‘수폭괴수’의 오리지널리티야말로 <고질라>의 복합적 양가성 즉, 특정 이데올로기(제국의 이데올로기)나 이원론적 구도를 빗겨나갈 불확정성으로 이어지게 된다.

1) 스크린 속 고질라의 복합적 불확정성

전후의 수폭실험을 배경으로 한 <고질라>에서는 전쟁의 기억을 소환하는

요소들도 산견된다. 그중에서도 극적 효과가 두드러진 것은 화학자 세리자와가 괴수 고질라와 함께 남아 죽음을 택하는 마지막 장면이다. 전쟁경험도 없고 〈고질라〉 개봉 당시 겨우 한 살이었던 민속학자 아카사카 노리오(赤坂憲雄: 1953~)는 1990년에 〈고질라〉를 처음 봤다. 물론 1954년도 영화임을 감안했겠지만, 세리자와가 죽는 장면에서 그가 떠올린 것은 가미카제 특공대였다. 그러니 불과 10년 전까지 전쟁에 총동원됐었던 많은 관객에게 있어 이 장면은 거의 자동반사적으로 전쟁의 기억을 자극했을 것이다. 앞서 봤던 기사 「좀 대단!? 방사능 괴수 〈고질라〉(도호)」(『마이니치신문』, 1954. 11. 4)는 해당 장면을 다음과 같이 평하고 있다.

마지막에 무슨 신발명 물건을 들고 젊은 학자가 해저로 잠입해 들어가 고질라가 쉬고 있는 데서 터트리는 장면 등은 괜히 결사대 같아 오히려 년센스다. 인물은 하나같이 센티멘털하고 소심하고 인간적이어서 고질라와 조화를 이루지 못한다. 그냥 과학적이고 그냥 학자다운 정도면 되는 건데 그 정도의 인간을 연출하는 데도 평소의 교양이 필요한 듯하다. 그점 외국 것은 역시 그럴 듯하다.⁴¹

이 기사는 세리자와가 수폭괴수 고질라를 퇴치한 후, 신병기 개발의 악용을 막겠다는 이유로 스스로 죽음을 택한 설정에 대해 비판적인데, 그것은 과학자에게 과학자 이상의 것(=결사대)을 요구하는 것이 년센스라는 판단에 의거하고 있다. 그러나 후술하듯, 세리자와의 죽음은 〈고질라〉가 〈원자괴수 나타나다〉와 구별되는 핵심적 설정이자 다의적 상징성의 구심점을 이룬다는 점에서 그 함의가 ‘제국의 결사대’에게 독점되기는 어렵다.

반면, 1954년 11월 3일자 『요미우리신문』 기사 「불거리는 특수촬영뿐: 괴수영화 〈고질라〉=도호」에서는 캐릭터 비판이 인간이 아닌 고질라로 향하고 있다.

41 「ちょっとスゴイ!? 放射能の怪獣『ゴジラ』(東宝)」, 『毎日新聞』夕刊, 1954. 11. 4, 2쪽.

가장 큰 결점은 고질라에게 성격이 없다는 점이다. 킹콩은 어딘가 그 동작에 애교가 있어 한편으로 아무리 난폭하게 굴더라도 킹콩 그 자신의 비극이 배어나 있었다. 악의적인 난폭함이 아닌 아무것도 모른 채 다른 환경의 세계에 당황해서 나온 파괴로 오히려 동정마저 들었다. 그러나 고질라는 전혀 애교가 없다. 고질라 자신에게 수폭실험으로 인해 평화로운 서식지를 쫓겨났다는 비극미가 하나도 안 난다.⁴²

미국의 킹콩과 비교하면서 고질라의 ‘성격’ 부재를 지적하고 있다. 앞의 기사가 등장인물의 캐릭터에 대해 고질라와 부조화를 이루는 인간성 과잉을 비판했다면, 이 기사는 반대로 고질라에 대해 의인화 결핍을 비판하고 있다. 기사는 괴수의 공포심에 동정심을 덧대는 기능을 ‘애교’에서 찾으려 이 괴수 캐릭터의 핵심 요소로 중시하고 있다. 그러한 의미에서 여기서 말하는 ‘애교’란 18, 19세기 유럽에서 성행했던 고딕소설의 시조 『프랑켄슈타인』에서의 난폭함과 측은함을 동시에 지닌 괴물 즉, 인간의 탐욕과 근대 문명이 낳은 ‘괴물’ 캐릭터의 표본적 지표와도 통한다. 이에 비춰 볼 때, 고질라는 수폭실험의 피해자면서 잔혹한 가해자, 정당한 고발·응징자면서 난폭한 파괴자, 소외된 외부자면서 잠재된 내재자라는 점에서 공포심과 동정심을 자극하는 양가성으로 가득하다. 그러나, 기사는 그러한 양가성을 괴수 캐릭터(‘애교’)의 본질로 간과하면서도, 킹콩을 표준화함으로써 고질라의 ‘수폭괴수’로서의 양가성을 간과하고 있다.

반면, 킹콩이 아닌 ‘원자괴수’와 비교하고 있는 『아사히신문(오사카)』(1954. 11. 2)의 수록 기사는 고질라의 ‘애교’를 평가하고 있어 대조적이다. 〈고질라〉가 모방한, 따라서 ‘원자괴수’와 공유한 출생의 비화를 고려한다면 ‘원수폭’이라는 궁극의 근대문명에 대한 비판적 상징성을 분석함에 있어 ‘원자괴수’는 킹콩 이상으로 중요한 비교대상이 된다. 그러한 의미에서, 〈고질라〉와 〈원자괴수 나타나다〉를 비교한 1954년 10월 27일자 『마이니치신문(충부)』

42 「みものは特殊撮影だけ: 怪獣映画「ゴジラ」= 東宝」, 『読売新聞』 석간, 1954. 11. 3, 2쪽.

기사 「특수기술은 “일본판”이 우수」는 〈고질라〉의 양가성과 관련하여 또 하나의 관점을 제시한다.

테마도 일본판이 훨씬 더 재미있다. 북극의 빙하 내지 바다 속의 동굴에서 가사 상태로 있던 괴수가 수폭실험으로 눈을 뜨는 데까지는 같지만 거기서부터는 상당히 다르다. ‘원자괴수’는 괴수가 뉴욕에 상륙해 한 번 난동을 부리고는 끝난다. ‘고질라’는 괴수를 원수폭 그 자체로 비유해 원수폭금지, 영세평화를 바란다는 깊이를 더하고 있다.⁴³

제목에서 유추되는 것은, 특촬에 있어서만큼은 〈고질라〉가 〈원자괴수 나타나다〉를 앞선다는 것이다. 그러나 기사를 읽어 내려가면 특촬 뿐 아니라 테마에 있어서도 〈고질라〉의 평가가 한 단계 높은 것을 확인할 수 있다. 원수폭의 피해자면서 원수폭 자체라고 하는 모순된 중의성도 ‘원자괴수’에 비해 고질라의 불확정적 상징성을 증폭시킨다. 〈원자괴수 나타나다〉는 〈고질라〉 개봉보다 조금 앞선 10월 17일, 일본에서 개봉됐다. 1954년 10월 5일, 『신오사카』에 게재된 기사 「선전전 바야흐로 한창 (도호) “고질라” 대 (다이에이) “원자괴수” 미묘히 앞선 개봉」에서도 두 영화를 둘러싼 당시 상황을 엿볼 수 있다.

앞에서도 언급했지만, 〈원자괴수 나타나다〉와 그 모작인 〈고질라〉 사이에는 간과할 수 없는 차이가 있다. 고질라는 세리자와가 개발한 옥시젠 디스트로이어에 의해 완전히 용해되는데, 이때 죽음을 맞는 것은 고질라 만이 아니다. 가공할 신병기의 악용을 우려하며 고질라와 운명을 같이한 세리자와와(〈그림 3〉, 〈그림 4〉)의 죽음에서는 일종의 속죄의식마저 느껴진다. 그런가 하면 선상에 남은 사람들이 보인 반응도 고질라를 퇴치한 승리감보다는 죽음에 대한 애도였다(〈그림 6〉). 바다를 향한 사람들의 애도도 세리자와를 대상

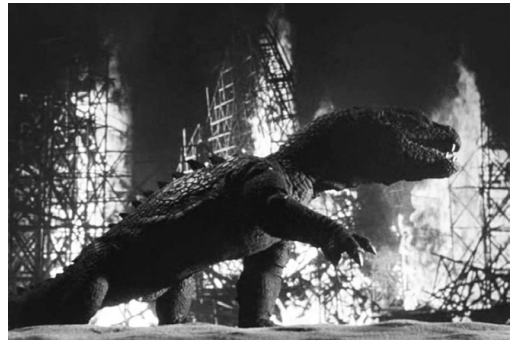
43 「特殊技術は“日本版”が優秀: 競映(東宝作品)ゴジラ(アメリカ)原子怪獣現わる」, 『毎日新聞(中部)』, 1954. 10. 27. (『ゴジラ 1954』, 152쪽)



〈그림 3〉 해저에서 옥시젠 디스트로이어를 든 세리자와(위 왼쪽)
 〈그림 4〉 옥시젠 디스트로이어에 고통스러워 하는 고질라(위 오른쪽)
 〈그림 5〉 또 다른 고질라의 출현을 경고하는 야마네 박사(아래 왼쪽)
 〈그림 6〉 선상의 애도(아래 오른쪽)

출처: 영화 〈고질라〉(1954)

으로 한 것인지 아니면 고질라의 죽음까지 의식한 것인지는 단언하기 어렵다. 또 고질라와 세리자와가 죽은 후, “저 고질라가 마지막 한 마리라고는 생각되지 않아. 만약 수폭실험이 계속해서 일어난다면 저 고질라의 동류가 세계 어딘가에 또 나타날지도 모르지”라는 야마네 박사의 독백은 도리어 살아 남은 ‘승리자(=인간)’을 향한, 그리고 고질라를 대변하는 조용한 경고다(〈그림 5〉). 이처럼 〈고질라〉에서 인간과 수폭괴수 고질라는 이원론적 대립 구도 너머에 있다. 반면, 〈원자괴수 나타나다〉에서는 핵실험으로 소생하고, 전염병을 지닌 공룡의 신체조직을 완전분해하기 위해 인간이 들고 나오는 것은 다른 아닌 방사성 동위원소다. ‘원자괴수’의 종말은 이미 그 출생의 비화 속에 예고돼 있었던 것이다. 따라서 ‘원자괴수’ 퇴치를 지휘한 물리학자 토마스과 이를 지켜보던 사람들이 보인 반응은 안도와 승리의 기쁨뿐이다(〈그림 7〉~〈그림 10〉).



〈그림 7〉 물리학자 토마스와 동반한 저격수가 원자괴수에게 방사성 동위원소탄을 쏘는 장면(위 왼쪽)

〈그림 8〉 방사성 동위원소탄을 맞고 고통스러워 하는 원자괴수(위 오른쪽)

〈그림 9〉 원자괴수를 퇴치하고 기뻐하는 사람들(아래 왼쪽)

〈그림 10〉 원자괴수가 쓰러진 엔딩 장면(아래 오른쪽)

출처: 영화 〈원자괴수 나타난다〉(1953)

〈고질라〉의 중층성은 여기서 그치지 않는다. 『요미우리신문』의 1954년 12월 17일자 기사 「『고질라』보다 몇 배 뛰어난 『원자괴수 나타난다』 미국·J·디츠, H·체스터·블로, 다이에이배급」은 두 작품의 우열을 가리고 있다.

목적도 채비도 모두 도호의 〈고질라〉와 같고 기막히게도 이렇게 비슷한가 하고 놀랄 뿐이다. 개봉은 이 영화가 늦지만 사실 제작은 〈고질라〉보다 훨씬 전. 말하자면 이 영화의 재탕이 고질라였던 것이다. / 수폭실험의 충격으로 일억 년 정도 전의 괴수 티라노사우르스가 소생해 마침내 뉴욕까지 습격해 온다. 괴수가 도심에서 심하게 날뛰는 광경은 트릭촬영이지만 그 제작은 〈고질라〉보다 몇 배 낫다. / 유사 종류 영화의 본가 『킹콩』 때까지는 괴수를 그렇게까지 과학적으로 설명하지 못하고 그저 재미있고 웃기게 보였는데 최근에는 일단 원폭, 수폭과 관련시킴으로써 ‘학적’인 것으로 엉터리 비방을 피하려 한다. 본래가 흥

행을 위한 영화니 그런 변명 같은 것은 필요 없을 것이다. 발달한 기술을 잘 구사해 가장 원시적인 기획을 살리는 이런 유의 영화도 오락작품으로서는 충분히 “즐길 수 있는” 요소는 갖고 있으니 그리 부끄러워 말고 만들어야 한다. / 그러나 원자력을 “군용”으로 활발히 연구, 제조하는 나라가 가상적국의 영역을 넘어선 ‘적’에게서 느끼는 불안의 한 형태로서 이런 유의 괴수영화 유행의 단초를 만들고 있는 거라면 이는 논외. 보는 눈을 바꿔야 할 것이다. 원제 “The Beast from 20,000 Fathoms.”⁴⁴

기사는 <고질라>가 <원자괴수 나타나다>의 ‘재탕’이며 제작 면에서도 후자가 전자보다 훨씬 낫다고 잘라 말하고 있다. 그런데 조금 더 읽어 내려가면 기사의 주안점은 다른 데서 발견된다. 원수폭이라는 소재를 일종의 위장된 오락, 비과학성을 과학적 설명으로 덮으려는 변명으로 간주하면서, 처음부터 대놓고 “그저 재미있고 웃기게” 보이는 오락물을 과감하게 지향하라는 것이다. 그러면서 다른 한편으로는 핵 시대의 도래와 함께 가상세계를 넘어선 적의 실재, 공포의 리얼리티와 괴수물 붐의 관련성을 염두에 두면서 그에 상응하는 감상안의 전환도 함께 요구하고 있다. 여기서 부각되는 것은 오락과 문명비판의 경계와 함께 그 이원론적 관계다.

다나카 도모유키는 개봉 당시 ‘괴상한 영화’로 취급받던 <고질라>를 유일하게 평가한 것이 미시마 유키오(三島由紀夫: 1925~1970)뿐이었다고 했다. 그가 기억하는 미시마는 <고질라>를 “원폭의 공포가 잘 드러났다. 임장감도 있고 원폭의 상징으로서의 괴물도 성공적이다. 멋진 착상이며, 재미있는 영화”⁴⁵면서 “문명비판의 힘을 지닌 영화”⁴⁶로 평가했다. 그의 <고질라> 평가에 ‘문명비판의 힘’과 오락성의 경계는 보이지 않는다. 다만, 다나카의 기억은 한 가지 오류를 지닌다. 당시 <고질라>를 평가한 것은 미시마만이 아니

44 「『ゴジラ』より数段勝る『原始怪獣現わる』米・J・ディーツ, H・チェスター・ブロ, 大映配給」, 『読売新聞』 석간, 1954. 12. 17, 5쪽.

45 다나카는 이를 『아시아 그래픽』 아니면 『마이니치 그래픽』에서의 발언으로 기억하고 있다(田中友幸, 「特撮映画の思い出」, 『東宝特撮映画全史』, 東宝株式会社出版事業室(編), 54쪽).

46 田中友幸, 『ゴジラ—特撮映像の巨星—刊行によせて』, 간행의 말.

었다. 고질라 시리즈가 2편으로 이어지고(〈고질라의 역습〉, 1955), 전후 종언 선언을 목전에 둔 1956년 3월, 영화평론가 이자와 준(井沢淳: 1916~1976)과의 대담에서 영화 고질라의 가능성을 극찬한 또 한 명이 있었다. 그것은 평론가 쓰루미 쉰스케(鶴見俊輔: 1922~2015)였다.

쓰루미: 그런 방향으로 자꾸 더 만들면 좋겠어요. 장래성이 있거든요. 더 잘 만들어 고도의 사상성을 담을 수 있을 거예요. (...) 젊은 사람이나 특히 농촌처럼 무상으로 지나간 곳이 많으니까 그런 사람들한테는 전쟁이네 원폭반대네 해도 그다지 딱 와닿지 않아요. 실감이 안 나는 거죠. 그런 사람들에게는 고질라 영화처럼 고질라라는 존재, 방사능 그 자체로 된 그런 게 아니면 분명한 관념을 파악하지 못할 거예요. (...) 그러니까 제국주의 전쟁이네, 전쟁은 안 돼네 하고 있는 것보다 방사능을 머금은 괴수가 나와 그런 것으로 모두가 죽는 것을 보거나 비키니의 재가 떨어져 죽는 것을 보는 쪽이 딱 와닿아 알 수 있죠. 그런 의미에서는 그게 지금 일본의 대중영화로서의 본분이 아닐까. 그러니까 그런 것을 더 많이 만들어 기술적으로도 향상되면 제대로 사상을 담을 수 있게 되지 않을까. 비평가도 작가도 그리고 기술 문제도 있으니까 카메라맨도 자진해서 협력하게 되면 좋겠어요.⁴⁷

쓰루미의 〈고질라〉 평가와 전망은 한층 구체적이다. 반전이든 반핵이든 실감(=체험)의 부재는 공허함을 면하기 어렵다는 전후 일본(인)의 심정적 현실 인식 위에, 그는 괴수=‘공포’의 가공화·가시화에 실감의 부재를 대체할 사상적 가능성을 보고 있다. 그 연장선에서 영화 〈고질라〉의 위치를 고도의 사상성과 고도의 기술의 긴밀한 협력의 결과로 평가하고 있다. 사상과 기술의 결합, 비평가와 작가와 카메라맨의 결합, 사상과 오락의 결합에서 일본 대중영화의 이상적인 형태를 찾고 있음을 볼 수 있다.

47 〈対談〉鶴見俊輔・伊沢淳, 「日本映画の思想について」, 『映画芸術』, 1956. 3. (『誤解する権利: 日本映画を見る』, 128~134쪽) 단, 쓰루미는 자위대의 등장에 대해서는 거듭 불만을 드러내고 있다.

미시마와 쓰루미의 이 같은 〈고질라〉 평가는 당시 비평가·지식인 중에는 소수 의견이었으나, 시간의 경과와 함께 그 영향력은 점차 확대해 갔다. 그것은 일찍이 그들의 〈고질라〉 평가가 사상 vs 오락이라는 이원론적 대립 구도 밖에 있었던 것과 무관하지 않을 것이다.

2) 스크린을 나간 고질라

아카사카 노리오는 자신이 〈고질라〉(1954)를 본 것은 1990년이 처음이라고 했는데, 그 계기가 된 것도 미시마 유키오의 〈고질라〉 평가였다. 이후, 그는 「고질라는 왜 황거(皇居)를 밟지 못하는가」에서 미시마의 『영령의 목소리』와 〈고질라〉를 관련지어 논하기도 했다.⁴⁸ 국회의사당이며 TV탑이며 가차 없이 도쿄의 요지들을 파괴한 고질라도 황거만은 건드리지 않고 지나쳤다. “고질라는 왜 황거를 밟지 못하는가”라는 물음은 분명 지식인들의 구미를 당길만한 사유지점이다. 유사한 물음은 다른 각도에서도 가능하다. 긴자(銀座)에 나타난 “고질라는 왜 모리나가(森永) 광고탑(긴자의 상징)만 부수지 않는가.” 그 답은 스크린 밖 고질라의 활약을 생각하는 데 중요한 시좌를 제공한다. 다음은 한 좌담회에서 〈고질라〉의 선전 담당 사이트 다다오가 한 발언이다.

사이트: (...) 당시 모리나가 제과와 제휴해서요. [고질라가—인용자] 긴자를 성큼 성큼 걷고 역시 긴자에서 가장 제휴할 만한 데는 모리나가의 광고탑이 있으니까. 그게 당시 긴자의 상징이었고 역시 모리나가와 제휴하려니까 모리나가와 여러 포스터를 만들었는데, 이걸 다니 씨한테도 부탁해서 긴자 거리를 가는 건 좋지만 모리나가 광고탑은 부수지 말아 달라고. (웃음) 계속 그 부탁만 해서...(웃음)

48 赤坂憲雄, 「ゴジラは、なぜ皇居を踏めないのか」, 『物語からの風』, 五柳書店, 1996. (赤坂憲雄, 『ゴジラとナウシカ: 海の彼方より訪れたものたち』, イースト・プレス, 2014, 18~29쪽)

고마쓰: 돈 내면 안 부수나요?

사이토: 네. 처음에는 부술 예정이었으니까 (웃음) 모리나가가 화낸다는 거예요.

(웃음) 모리나가만큼은 부수지 말아 달라고. (웃음) 여러 가지 이런저런 일이

있고 덕분에 포스터, 여기도 나와 있는데요 (프로그램의 「자료 고질라」를 가리킴)

지금 모리나가 광고탑이 나와 있는 걸 정말 반갑게 보고 있었어요.⁴⁹

도호는 〈고질라〉 제작에 1억 엔을 들였다. 당시 영화 제작비의 3~5배에 달하는 비용이었다.⁵⁰ 긴자에 나타난 고질라가 모리나가 광고탑을 부수지 않은 이유는 명확했다. 〈고질라〉의 든든한 후원자와의 약속이었다. 도호의 선전부는 오토바이 메이커 캡톤, 모리나가 카라멜, 와타나베 그린 카라멜과 제휴한 그림책 등 제휴광고를 적극 전개했다. 그 결과, 〈고질라〉는 ‘일대 선전작’으로서도 공전의 히트작이 됐다. 모리나가 측도 스크린 안에서만 자신들의 광고탑을 지켜낸 것이 아니었다. 스크린 밖에서도 모리나가(광고탑)의 존재는 곳곳에서 확인됐다(〈그림11〉, 〈그림12〉). 안 그랬다면 온통 고질라에게 집중하고 있었을 대부분의 극장안 관객에게는 존재한 모리나가 광고탑도 무주의 맹시의 대상에 그쳤을지 모른다.

도호의 〈고질라〉 캠페인에는 빈틈이 없었다. 당시 도호의 전화교환원은 전화가 걸려오면 “여보세요 고질라의 도호입니다”로 받았고 〈고질라〉 광고 전단지, 팜플렛, 대형 간판 등은 일본 전역을 도배했다. 극장은 연일 대만원, 일본극장은 일주일 만에 472만 명의 관객을 동원해 538만 엔의 흥행수익을 올리기도 했다. 〈고질라〉의 총 흥행수익은 1억 5천만 엔으로 도호배급작 중 3위를 기록했다. 물론 이 같은 대대적인 선전공략도 당시로서는 이례적이었다.⁵¹ 도호는 고질라 광고가 들어간 편지봉투, 입체카드처럼 펼치면 고질

49 〈座談会〉小松左京・田中友幸・本多猪四郎・円谷皐・岸田九一郎・齋藤忠夫・福田純・石上三登志・酒井敏夫, 「ゴジラの頃」(怪人同人誌, 『PUFF』大増刊 ゴジラの頃: 日本怪獣特撮映画の系譜』1975. 1), 竹内博・村田英樹(編), 『ゴジラ 1954』, 119~120쪽.

50 당시 신문기사 「ゲテもの映画会をまかり通る “原始怪物, 東京へ上陸”」, 『読売新聞』, (1954. 7. 5, 4쪽) 는 〈고질라〉의 제작비를 7천만 엔으로 보도하고 있다.

51 青柳宇井郎, 『大怪獣ゴジラ99の謎』, 二見書房, 1993, 43~44쪽.



〈그림 11〉 긴자에 나타난 고지라. 우측에 보이는 것이 모리나가 광고탑.

출처: 『요미우리신문』, 1954. 11. 3



〈그림 12〉 우측 뒤편에 모리나가 광고탑이 보이는 포스터(AO판).

출처: 〈고지라1954〉, 1999, 4쪽.

라가 튀어나오는 그림책, 고질라 성냥, 카르타 등 일일이 다 열거할 수 없는 관련 굿즈들을 내놓았다. 그야말로 고질라는 스크린 밖에서도 열일하며 일본인들에게 다채로운 엔터테인먼트를 제공했던 것이다. 지금 같은 고가의 정교한 피규어나 프라모델도 없었던 시대였다. 오타쿠 문화는 말할 것도 없다. 영화사이기 전에 기업으로서 도호가 보여준 대대적이면서 주도면밀한 홍보와 마케팅은 고질라의 활약을 뒷받침했다. 이로써 고질라는 스크린 속의 진지한(공포와 비극의) 문명비판 메시지와는 별도로 스크린 밖에서 킁콩도 능가할 다채로운 ‘애교’를 연출하며 오락의 세계를 전담한 것이다.

5. 나가며

〈고질라〉(1954)는 일본영화로서는 최초로 브로드웨이(Broadway)와 세계시장

에 진출했다.⁵² 그것이 당시의 전후 일본인에게는 <원자괴수 나타나다>의 나라 미국(영화)을 능가했다는 묘한 쾌감을 주었을 가능성도 생각해볼직하다.

정말이지 일본제가 더 트릭영화다운 애교 있는 괴수, 그러나 어느 쪽도 거대 공룡에 가까운 전세기의 괴물이라는 점에서 동격 (중략) 대도시 상륙 후의 활약은 고질라가 입에서 방사능이 있는 화염을 뿜고, 도쿄 긴자, 국회의사당을 불태우고 짓밟으며 기무라 장관이 자만하는 신국군 자위대도 손을 쓰지 못한다. 이에 비해 ‘원자괴수’는 뉴욕을 파괴하지만 이내 바주카포(bazooka)에 격퇴돼 간단히 코니아일랜드(Coney Island)로 퇴산하고 만다. (중략) 수폭실험의 위기에 대한 풍자를 살짝 살린 점 등 공상 영화 중에서도 현실감을 갖게 하려는 것은 『원자괴수 나타나다』보다 한 수 위를 갈 것이다. 이 미일 두 괴수의 대전은 일본산 「고질라」의 승.⁵³

앞서 언급했던 1954년 11월 2일 자 『아사히신문』(오사카)에 실린 기사 일부로, 이는 「세계의 슈퍼스타 괴수왕 고질라!!」(『아사히 쇼노라마』, 다나카 도모유키 감수, 1978. 5. 1)에서 재인용한 것이다. 이를 재인용함으로써 확인할 수 있는 것은, 「세계의 슈퍼스타 괴수왕 고질라!!」의 저자가 위 인용문 뒤에, “다소 긴 글, 아전인수식의 인용이 됐지만 이것만으로 놀라서는 안 된다”라며 고질라의 해외 활약, 미국을 비롯한 ‘세계의 슈퍼스타’로서의 활약을 소개하고 있는 점이다. 이는 미국산 원자괴수를 그 ‘재탕’인 고질라가 능가했다는 것, 그것은 패전과 점령기를 거친 전후 일본인이 지닌 문화적·정서적 부가가치가 어떠했을지 가늠케 하는 대목이기도 하다. 서론에서 잠깐 언급했듯, 고질라 시리즈 중 유일하게 초대 고질라의 관객 동원수를 뛰어넘은 것이 <킹콩 vs 고질라>(1962)였던 것도 그러한 사정과 무관하지는 않을 것이

52 <고질라> 해외판은 <대괴수 고질라>(Godzilla, King of the Monsters)라는 제목으로 1956년에 상영됐다. 주연은 레이몬드 버(Raymond Burr)가 연기했다.

53 「世界のスーパースター 怪獣王ゴジラ!!」, 『ゴジラ: 特撮映像の巨星』, 朝日ソノラマ, 田中友幸監·東宝株式会社協力, 1978, 50쪽.

다. 이처럼 특촬괴수 <고질라>는 폭력과 응징, 가해와 피해, 외부자와 내재자, 문명비판과 오락 등 스크린 안에서 연출된 양가성뿐 아니라 스크린 밖에서도 원작(전승국)과 모작(패전국)의 우열론적 대립구도를 해체하면서 전후 일본의 문화적·사상적 함의의 중의적 상징성을 옴티웠다.

미시마 유키오의 <고질라> 평가에 주목했고 또 누구보다 쓰루미 슌스케의 영향을 크게 받아 온 문예비평가 가토 노리히로(加藤典洋: 1948~)는 자신의 <고질라> 분석이 제작자의 의도(‘반원수폭 평화기원’)를 넘어 바르트(Roland Barthes)적 텍스트 분석에 의거한다는 입장⁵⁴을 밝히면서 <고질라>의 다기에 걸친 상징적 의미망을 분석했다.⁵⁵ 그런데 <고질라>의 감독 혼다가 훗날 인터뷰에서 밝혔듯, 수폭과 괴수를 결합한 설정은 어디까지나 고질라를 등장시키기 위한 하나의 계기로서 시의적인 소재를 활용한 것일 뿐 ‘반원수폭 평화기원’을 설교할 생각은 전혀 없었다는 것⁵⁶이 제작진의 솔직한 입장이었고, 그 점은 이 논문에서도 확인됐다.

또 그렇기 때문에 원조 <고질라>는, 서로 모순되거나 중의적인 (그렇다고 꼭 주도면밀하게 의도된 것으로 단정하기는 어려운)요소들이 때로는 정치하게 때로는 성글게 배치되고 관계하는 가운데, 제국의 특정 이데올로기나 이원론적 대립 구도를 넘어선 불확정적 의미망과 상징성을 획득할 수 있었던 것이 아닐까. 전쟁/프로파간다 영화라는 제국의 문화권력과 유착하며 다져진 테크놀로지, 하지만 어디까지나 ‘본편의 보조’이자 ‘대용품적 위치’에 머물렀던 전전의 특촬 기술을 처음으로 메인화한 영화 제작, 쓰부라야를 비롯한 제작

54 가토는 본래 바르트의 텍스트론(작가의 죽음)에 회의적이지만(加藤典洋, 『テキストから遠く離れて』, 講談社, 2004 참조) <고질라> 분석에 있어서만큼은 텍스트론의 입장을 취한다고 밝히고 있다.

55 그의 <고질라> 분석 일부를 인용하면 다음과 같다. “태평양에 떠 있는 고도 오토섬을 고질라가 습격하는 장면은 어딘가 대일본제국 육군에게 유린당하는 아시아 국가들의 모습 속에 있다. 핵 방사능으로 이상 성장을 이룬 고질라는 이렇게 해서 과거에는 일본국가의 자존자위와 동양의 백인지배 타도를 위해 목숨을 바친 전사자면서 또 아시아 국가를 유린하고 이천만 사망자를 초래한 침략전쟁의 침병으로, 이제 와서는 의미지울 방법이 없는, 부정돼야 할 전쟁에 대한 가담자라는 전쟁의 전사자 그 자체의 다의성뿐 아니라 도쿄대공습의 미군이기도 하고, 아시아 공폭의 일본군이며 그러면서 또 원수폭의 부산물이며 동시에 원수폭 그 자체이기도 하다는 전후 일본 전체의 핵심부를 이루는 구조적인 다의성을 띠기에 이른다”(加藤典洋, 『さようなら, ゴジラたち: 戦後から遠く離れて』, 157쪽).

56 樋口尚文, 『グッドモーニング, ゴジラ』, 188쪽.

자의 진짜 의도는 거기에 있었다. <고질라>의 불확정적 상징성 획득은 ‘반원수폭 평화기원’의 메시지를 덧입은 제작 의도와도 표리관계를 이루며 진행됐던 것이다.