

1960년대 한국 SF 괴수영화와 동북아시아 영화 교류 · 관계의 양상*

함중범

한양대학교 현대영화연구소 연구교수

목 차

1. 들어가는 말
2. ‘사극’ 괴수영화에서 ‘SF’ 괴수영화로
3. 제작 과정에서의 기술 격차, 그리고 그 파급 효과
4. 괴수 형상 및 시대적 표상의 유사성과 차이
5. 북한영화를 통한 교류 · 관계 양상의 확장
6. 나오는 말

국문초록

본고에서는 <송도말년의 불가사리>(1962), <우주괴인 왕마귀>(1967), <대괴수 용가리>(1967) 등 세편의 작품을 통해 1960년대 한국 SF 괴수영화와 동북아시아 영화 교류 · 관계의 양상을 살펴보았다. 위의 세 작품에는 특이한 동물의 외양을 지닌 괴수가 등장하는데, 1960년대 시점에 한국영화 <송도말년의 불가사리>의 기획 및 제작 과정에서 특수 효과를 활용한 색다른 영화적 시도를 하게 된 데에는 일본영화 <고지라(ゴジラ)>(1954) 시리즈와의 영향 관계를 간과할 수 없다. 한편, <송도말년의 불가사리>로 대변되는 ‘사극’ 괴수영화가 <우주괴인 왕마귀>와 <대괴수 용가리>를 포괄하는 ‘SF’ 괴수영화로 수렴되어 가던 가운데, 한국과 일본의 영화 교류가 이전에 비해 크게 활기를 띠게 된 환경 하에 <대괴수 용가리>의 제작 과정에서 이례적으로 일본 영화계와의 기술 협업이 이루어졌다. 아울러, 각각의 작품은 국가 주도의 반공적 애국주의, 민족주의 정책이 강화되어 간 1960년대 한국 사회의 시대적 징후를 환기시킨다. 여기에 더하여, 20여년이 지난 시점에서 신상옥 감독의 북한영화 <불가사리>(1985)를 통해 다시 한번 국제 교류 및 관계성을 드러낸다.

* 이 논문은 2016년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(2016S1A5B8914175) / 이 글은 2019년 6월 22일 한양대학교에서 개최된 현대영화연구소 제1회 국제학술대회 ‘시네마, 테크놀로지, 미학 : 동아시아와 그 너머’에서의 발표문 「1960년대 한국 SF 괴수영화와 동북아시아 영화 교류의 양상」의 내용을 수정 · 보완한 것임.

주제어

1960년대 한국영화, SF 괴수영화, 동북아시아 영화 교류 및 관계, 송도말년의 불가사리, 우주괴인 왕미귀, 대 괴수 용가리, 불가사리, 고지라

ABSTRACT

1960s Korean SF Monster Movies and the Aspects of Film Exchange and Relationship in Northeast Asia

Ham, Chung Beom
Research Professor / Contemporary Cinema Research Institute, Hanyang University

This article examines the aspects of Korean SF monster films and cinematic exchange and Relationship in Northeast Asia during the 1960s through three movies titled *The Iron-eating Monster: Bulgasari* (1962), *Big Monster Wangmagwi* (1967) and *Yongary, Monster from the Deep* (1967). The movies above feature a monster with a strange animal appearance, so all of them may be categorized as “monster movie”. And, the fact that its unusual attempt to introduce special effects during its planning and production in 1960s was influenced by a Japanese movie *Godzilla* (1954) cannot be ignored. On the other hand, “historical” monster films represented by *The Iron-eating Monster: Bulgasari* converged on SF monster films including *Big Monster Wangmagwi* and *Yongary, Monster from the Deep*, cinematic relationship and exchange between Korea and Japan got heated up. Moreover, the stories behind these films indicate the character of Korean society in the 1960s when the state-led anticommunist jingoism and nationalism were strengthened. In addition, in the case of *The Iron-eating Monster: Bulgasari*, after more than 20 years, again reveals international exchange and relationship.

Key words

1960s Korean Cinema, SF Monster Movie, Film Exchange and Relationship in northeast Asia, *The Iron-eating Monster: Bulgasari* (1962), *Big Monster Wangmagwi* (1967), *The Great Monster Yongary: Yongary, Monster from the Deep* (1967), *Bulgasari* (1985), *Godzilla* (1954)

논문투고일 : 2019년 10월 08일 / 논문심사일 : 2019년 10월 27일 /
논문게재확정일 : 2019년 11월 05일

1. 들어가는 말

한국영화사에서 1960년대는 제작 인력 및 인프라가 확충되는 한편 다수의 회사가 출몰하고 다양한 작품이 양산된, 산업 규모 중심의 외형적인 면에서만은 20세기 최고의 호황기였다. 아울러, 영화법 도입과 국제영화제 개최를 통해 제도적 기반이 구축되고 해외 교류의 장이 마련되기 시작한 때이기도 하였다. 그러면서 동시기 한국영화는 보다 다채로운 제작 경향을 띠었는데, ‘불가사리’, ‘용가리’, ‘왕마귀’ 등 괴수 캐릭터가 등장하는 일련의 작품이 선보여졌다는 점 역시 특기할 만하다.

<송도말년(松都末年)의 불가사리>(1962), <우주괴인 왕마귀>(1967), <대괴수 용가리>(1967) 등 세 편의 영화가 그것인데, 이들 작품은 허구적 상상을 영상으로 구현함에 있어 ‘SF(Science Fiction)’적 요소를 접목시켰을 뿐 아니라 그 과정에서 일본영화(계)와 직간접적으로 관계를 맺기도 하였다. 이는 종래의 한국영화와는 구별되는 모습이었던 바, 위의 세 작품에 관한 검토 작업은 한국영화사를 넘어 동아시아영화사 연구의 지평을 확장하는 데 기여할 수 있을 터이다.

이들 작품은 오랫동안 한국영화사 연구의 관심 영역 안으로 들어오지 못하다가,¹⁾ 최근 들어 비로소 관련 연구들이 조금씩 축적되고 있다. 송효정은 <우주괴인 왕마귀>와 <대괴수 용가리>를 한국형 ‘소년 SF영화’로 분류한 뒤, 두 작품이 박정희 정권 하 제2차 개정 영화법(1966) 체제 속에서 당대 한반도 정세와 국제 질서를 반영하고 과학에 대한 유토피아적

1) 1960년대를 포함한 한국영화 통사를 담은 주요 단행본을 예로 들어보자. 1969년 ‘한국영화 50주년’ 기념 사업의 일환으로 한국영화인협회에서 편찬된 이영일의 『한국영화전사』(삼애사)에는 <송도말년의 불가사리>, <우주괴인 왕마귀>, <대괴수 용가리> 중 어느 작품에 대한 언급도 들어가지 않다. 이는 김종원과 정중현이 공술(供述)한 『우리 영화 100년』(현암사, 2001)에서도 마찬가지이다. 2000년대 중반 한국영상자료원에서 기획된 『한국영화사 공부: 1960~1979』(이효인 외, 이채, 2004)나 영화진흥위원회에서 기획된 『한국영화사: 開化期에서 開花期까지』(김미현 외, 커뮤니케이션북스, 2006)에서 역시 한 편의 작품명조차 거론되지 않는다. / 다만, 1988년 영화진흥공사를 통해 이영일이 저술한 『한국영화주조사』에서는 ‘1960년대의 작품경향’으로 ‘멜로드라마’, ‘희극-저속취향의 사회풍자’, ‘범죄심리극과 대륙활극물’, ‘궁중사극, 사극멜로드라마, 사극액션물’, ‘청춘영화의 대두’, ‘예술영화 또는 ‘문예영화의 붐’ 이외의 ‘기타’ 항목에 <홍길동전>(신동현 감독, 1967)과 <황금철인>(박영일 감독, 1968) 등의 만화영화와 함께 “SF(空想科學)영화는 金基惠가 감독한 『대괴수 용가리』(67년, 극동흥업제작)가 본격적인 대작으로서 그 효시가 되었다. 특수촬영을 위한 시설과 기술은 일본에서 불러온 기술진과 합작하면서 제작하였다.”라는 설명이 덧붙여져 있다.(이영일, 『한국영화주조사』, 영화진흥공사, 1988, 449쪽) 아울러, 2000년대 들어 호현찬이 ‘한국영화 100년사’를 편년체 방식으로 기술(記述)한 『한국영화 100년』의 경우 “저널리스트 출신인 차태진은 1960년에 극동흥업을 창설해 영화계에 뛰어들어 한때 명성을 떨친 제작자이다.”라는 문장 뒤에 “일본의 특수촬영팀을 초빙하여 <대괴수 용가리>(김기덕 감독)라는 괴물영화를 만들어 성공한다. 한국에서 본격적으로 만든 괴수영화의 시초라고 하겠다.”라는 서술이 이어져 있다.(호현찬, 『한국영화 100년』, 문학사상사, 2000, 169쪽)

태도를 엿보이며 냉전 시기 자기반영적 징후를 표출하였음을 강조한다.²⁾ 김청강 역시 이러한 논점의 연장선 상에서 <대괴수 용가리>에 주목하여, 1960년대 미국, 일본, 한국 등 ‘자유진영’ 간 ‘초국가적 문화 연대’를 통해 제작, 배급, 상영된 이 작품이 당대의 냉전 체제를 수용할 뿐 아니라 과학 정책 이면에 자리하던 원폭 피해와 전쟁 경험을 둘러싼 한국인의 (무의식적) 공포를 상기시킨다고 주장한다.³⁾ 함충범의 경우, 도호(東寶)의 특수촬영 기술을 중심으로 한일 영화 교류·관계사를 조망하는 가운데 1960년대에 있어서는 <대괴수 용가리> 제작 과정을 통해 양국 간 기술 제휴 양상을 재구하며 그 연대기적 궤적을 가늠한다.⁴⁾

그동안의 연구 동향을 감안할 때 세 논문의 성과를 인정하지 않을 수 없겠으나, 이들 모두 영화사적 관점을 견지하고 있음에도 불구하고 <송도말년의 불가사리>에 관한 내용을 거의 담아내지 못하였다는 부분이 아쉽다. 또한 송효정의 경우 서사적 측면에만 초점이 맞추어져 있을 뿐더러 제작을 둘러싼 국제적 관계성에 대한 논의가 이루어지지 못하였다는 점에서, 반대로 함충범의 경우 작품 외적인 측면에 방점이 찍힌 채 영화 자체의 내적 분석이 다각적으로 행해지지 못하였다는 점에서 한계가 발견된다. 아울러 김청강에 대해서는, 연구의 공간적 범주를 미국으로까지 확대함과 동시에 영화 작품에 대한 역사적 해석을 적극적으로 행하는 과정에서 자료의 구체성과 논거의 직결성이 충분히 확보되지 못하였다는 부분을 단점으로 지적할 만하다.

이에, 본고에서는 1960년대 한국 SF 괴수영화와 동북아시아 영화 교류 및 관계의 양상을 살펴본다. 즉, 한국 괴수영화로서 1960년대 전반기에 만들어진 <송도말년의 불가사리>와 1960년대 후반기에 나온 <우주괴인 왕마귀> 및 <대괴수 용가리>의 장르적 변화상 및 그 요인, 같은 연도에 제작·개봉된 <우주괴인 왕마귀>와 <대괴수 용가리>의 기술 차이 및 파급 효과, 각 작품의 서사 구성 및 표현 기법과 시대적 배경에 대해 동북아시아 영화 교류·관계사의 관점에서 단계적으로 탐구하고, 북한영화 <불가사리>(1985) 등을 통해 이후의 동향과 영화사적 의의를 되짚어보고자 한다. 이를 위해 기존 연구들의 결과를 수용하고 주장을 참조하면서도 그것들이 간과하였거나 규명하지 못한 지점을 아우르며 논지를 이어갈 것이다. 더불어 앞서 언급한 세 편의 영화 콘텍스트 및 텍스트적 요소를 분석의 주요 대상으로 삼는 동시에 이들 작품과 교류의 전력(前歷) 혹은 영향 관계를 지니는 여타의 작품들도 시야에 두려 한다.

2) 송효정, 「한국 소년SF영화와 냉전 서사의 두 방식: <대괴수 용가리>와 <우주괴인 왕마귀>의 제작 과정 연구」, 『어문논집』 73호, 민족어문학회, 2015.

3) Chung-kang Kim, “Monstrous Science: The Great Monster Yonggari(1967) and Cold War Science in 1960s South Korea,” *Journal of Korean Studies* 23-2 (2018).

4) 함충범, 「도호의 특수촬영 기술과 한일 영화 교류·관계사의 양상」, 『인문학연구』 30집, 인천대학교 인문학연구소, 2018.

2. ‘사극’ 괴수영화에서 ‘SF’ 괴수영화로

전술한 바대로, 1962년 작품인 <송도말년의 불가사리>와 1967년에 나온 <우주괴인 왕마귀>, <대괴수 용가리>에는 흔히 찾아볼 수 없는 특이한 동물의 외양을 지닌 괴수가 등장한다. 이에, 한국영상자료원 한국영화데이터베이스(<http://www.kmdb.or.kr>) 상에는 <송도말년의 불가사리>의 키워드가 ‘괴기, 괴물, 괴수, 괴수영화’로, <우주괴인 왕마귀>의 키워드가 ‘괴수, 외계인, 지구침략, 핵폭탄’으로, <대괴수 용가리>의 키워드가 ‘괴수, 괴수영화’로 표기되어 있다. 세 작품 모두 ‘괴수(영화)’라는 공통분모를 공유한 채 ‘괴수영화’로 범주화되어 있는 것이다.

그러나 한편으로 <송도말년의 불가사리>와 뒤의 두 작품 간의 구별 지점 또한 명확히 존재하기도 한다. 한국영화데이터베이스 상에, 광성영화사에서 김명제가 감독을 맡아 완성한 뒤 1962년 12월 1일 명보극장에서 개봉된 <송도말년의 불가사리>는 ‘공포(호러)’ 및 ‘판타지’로 장르 구분이 되어 있다. 반면, 세기상사 제작, 권혁진의 연출로 만들어져 1967년 6월 30일 대한극장, 세기극장, 시민회관 등에서 개봉된 <우주괴인 왕마귀>와 극동필름 제작, 김기덕의 연출로 만들어져 1967년 8월 12일 국제극장에서 개봉된 <대괴수 용가리>는 ‘공포(호러)’와 ‘SF’ 장르로 분류화되어 있다.⁵⁾

“가상 세계에서의 비현실적이고 초자연적인 내용을 담은 영화”⁶⁾라는 ‘판타지(Fantasy) 영화’의 단순한 사전적 의미 속에는 함유되어 있지 않은 “과학적인 지식을 토대로 하여 시간과 공간의 테두리를 벗어난 일을 가상하여 만든 이야기”⁷⁾라는 요소가 작품 전체의 중추를 이룬다는 점에서 ‘SF(Science Fiction)’영화로 구분되어 있는 <우주괴인 왕마귀>와 <대괴수 용가리>는 분명 <송도말년의 불가사리>와는 차별성을 지닌다고 할 만하다.

제목에도 반영되어 있는 것처럼 고려시대(918~1392) 말엽을 시간적 배경으로 삼은 <송도말년의 불가사리>의 경우, 한국영화의 일반적인 장르 기준을 적용한다면 ‘사극영화’의 카테고리 속에 들어갈 여지도 충분하다. 그도 그럴 것이, 1962년 3월 24일 영화 제작이 완료된 시점에서 이 영화의 장르는 다음과 같이 ‘사극’으로 통용되고 있었다.

光星푸로의 異色史劇 「불가사리」의 촬영이 24日 完了되었다
 피없이 죽어간 南溼의 魂이 불가사리로 변모하여 부패한 탐관오리들을 서늘케한다는 高麗末을
 時代배경으로 한 金明濟監督의 史劇. 崔戊龍·嚴鶯蘭 등 出演 (강조-인용자)⁸⁾

5) 한국영상자료원 한국영화데이터베이스(<http://www.kmdb.or.kr>) 참조.

6) 다음 한국어사전(<https://dic.daum.net>).

7) 위의 사전.

8) <김명제 감독 『불가사리』, 《동아일보》 1962.3.29, 4면.

사극은 한국전쟁(1950~1953)이 끝난 후 1950년대를 관통하며 1960년대 초 당시까지도 가장 선호되고 있던 영화 장르였다. 예컨대, 한국영화제작자협회에서 발표된 1961년도 ‘국산영화’의 수는 총 85편이었는데, 이 가운데 “거의가 사극물”로 분류될 정도였다. 한편, 1961년 “11월 26일 이후 제작신고를 하고” 1962년 2월 4일 현재 “아직 개봉 아 된 영화” 중에는 <송도말년의 불가사리>도 포함되었다.⁹⁾

그러나 사극 형식을 띤 작품에 괴수가 등장하는 경우는 이전까지 그 전례를 찾기 어렵다. 영화계에서는 1950년대 후반부터 “스릴러 액션 영화의 경향”이 일기 시작하여 1960년대 들어 “붐이 생”기기도 하였지만, 대부분 ‘현대’ 혹은 ‘근대’를 시대적 배경으로 둔 ‘탐정 스릴러’, ‘액션 스릴러’, ‘액션 활극물’, ‘심리 스릴러’, ‘사회 스릴러’ 등으로 점철되어 있었다.¹⁰⁾ 이 가운데는 “인간으로 변신한 천년 묵은 뱀인 백사부인(최은희)”과 “젊은 약사 허선(신성일)”의 사랑을 다룬 신필림 제작, 신상옥 감독의 <백사부인>(1960)과 같은 작품도 있었지만, 중국의 고대 설화집 『뇌봉괴적(雷峰怪蹟)』 중 「백사전(白蛇傳)」을 모태로 한 만큼 이 영화는 다소 이국적인 색채를 띠었다.¹¹⁾ 뿐만 아니라, 괴수가 아니라 ‘귀신’이 나온다는 점에서도 <송도말년의 불가사리>와는 간극이 존재하였다.¹²⁾

그럼에도 ‘판타지’가 가미된 사극영화로서 <백사부인>이 주목되는 것은, “백사부인이 요술을 부리는 장면이나 하늘로 승천하는 장면에서 특수촬영이 사용되어 화제가” 되었다는 사실이다.¹³⁾ 이는 현재적 기준에서 ‘판타지 영화’로도 공인되어 있는 <송도말년의 불가사리>의 사례와도 중첩되는 부분이기 때문이다.

“촬영의 기술적 난관이었던 불가사리 40년 한국영화 사상에 그 숙원 이루어지다”,¹⁴⁾ “웅대한 스케일과 특수촬영의 효과!”,¹⁵⁾ “전율! 비할 수 없는 대 스펙타클! 금년도 영화계에 대 혁명!”¹⁶⁾ 등 당대 신문 광고에 실린 영화 포스터의 문구를 들여다보면, 개봉 당시 이 작품이 특수촬영이라는 영화 테크놀로지를 통해 스펙터클을 제공하는 것으로 대중 관객의 문화적 소비를 유도하려는 의도 하에 홍보되었음을 알 수 있다.

9) <61년도 방화 제작 85본 거의가 사극물 · 미개봉도 50여작>, 《경향신문》 1962.2.4, 4면.

10) 이영일, 『한국영화전사』(개정판), 소도, 2004, 280~284쪽.

11) 한국영상자료원 한국영화데이터베이스(<http://www.kmdb.or.kr>).

12) 옛 시대를 배경으로 귀신이 등장하는 공포물로서는 동명의 중국 소설을 원작으로 둔 조선영화학연구소 제작, 김소동 감독의 <목단등기(牧丹燈記)>(1947)를 시초로 꼽을 만하다. 참고로, 이 작품은 1964년 백호빈 감독에 의해 다시 영화화되기도 하였다.

13) 한국영상자료원 한국영화데이터베이스.

14) 《경향신문》 1962.11.30, 8면 광고.

15) 《동아일보》 1962.12.3, 8면 광고.

16) 《동아일보》 1962.12.6, 8면 광고.

비록 현재 혹은 미래를 배경으로 둔 채 공상과학을 직접적인 소재로 채택한 영화는 아니라 할지라도, <송도말년의 불가사리>가 5년 후에 나오는 두 편의 ‘괴수영화’ <우주괴인 왕마귀>, <대괴수 용가리>와 연관 선상에 놓일 수 있는 또 다른 이유는 바로 이러한 지점에 자리한다. 특히 ‘용가리’라는 이름이 ‘용’과 ‘불가사리’의 합성으로 지어진 것이라는 김기덕 감독의 증언을 참고하건대, <송도말년의 불가사리>와 <대괴수 용가리> 간의 텍스트적 관계성을 유추해 볼 수 있다.¹⁷⁾

그렇다면, 1962년의 시점에 한국영화 <송도말년의 불가사리>의 기획 및 제작 과정에서 특수 효과를 활용한 색다른 영화적 시도는 어떻게 행해질 수 있었을까? 그 계기 혹은 동인으로 일본영화 <고지라(ゴジラ)> 시리즈를 지목할 수도 있을 것이다. 1937년 설립된 후 특유의 기술력을 바탕으로 일본의 대표적인 메이저 컴퍼니의 지위를 고수해 온 도호에서 지속적으로 제작되어 2016년 <신 고지라(シン・ゴジラ)>까지 총 29편이 선을 보인 ‘SF 괴수영화’ 시리즈의 제1편은 1954년 11월 3일 개봉되어 961만 여명의 관객을 동원한 혼다 이시로(本田猪四郎) 감독의 <고지라(ゴジラ)>였다. 첫 작품의 흥행 성공에 힘입어 곧이어 만들어진 <고지라의 역습(ゴジラの逆襲)>은 이듬해인 1955년 4월 24일 개봉되었는데, 오다 모토요시(小田基義)가 연출한 제2탄 역시 834만 여명을 극장에 불러들였다. 그리고 혼다 이시로 감독이 다시 메가폰을 잡아 완성을 이룬 제3탄 <킹콩 대 고지라(キングコング對ゴジラ)>가 1962년 8월 11일 공개되었는데, 이때에는 입장객 수 1,255만 여명을 기록하며 최고 기록을 세웠다.¹⁸⁾ 모두 쓰부라야 에이지(円谷英二)의 미니어처를 이용한 특수촬영 기술이 효과적으로 발휘되어 있다.

약 30년 전 미국에서 ‘SF 괴수영화’의 효시작으로 만들어진 <킹콩(King Kong)>(1933) 속 주인공 캐릭터와 ‘고릴라(ゴリラ:고리라)’와 ‘고래(クジラ:구지라)’의 합성어로 지어진 일본식 괴수의 만남으로 <킹콩 대 고지라>가 공전의 히트를 구가하던 1962년에 한국에서도 <송도말년의 불가사리>가 제작·개봉된 일은, 그 시기가 인접해 있다는 사실을 차치하더라도 다음과 같은 점들이 있기에 단순한 우연으로 치부하기 쉽지 않다. 우선 <고지라> 속 ‘고지라’가 전설의 생명체로 설정되어 있듯, <송도말년의 불가사리> 속 ‘불가사리(不可殺伊)’의 경우 실제로 예전부터 전승되어 온 전설 속 동물이다. 다음으로 고지라가 그러하듯, 불가사리 역시 마치 인간처럼 ‘이족보행’을 통해 몸을 움직인다.¹⁹⁾

17) 한국영상자료원 편, 『한국영화를 말한다: 한국영화의 르네상스 1』, 이채, 2005, 35쪽 참조.

18) 위키피디아 일본어판(<http://www.ja.wikipedia.org>) 참조.

19) 이와 관련하여, 이영재는 “미국영화의 피폭괴수들이 개미, 문어, 게, 거미 등”의 형상을 띠는 데 반해 “고지라를 비롯한 일본영화의 괴수들은 인간적인 특질들을 공유”하면서 “이족보행을 한다”고 설명한다. 아울러, 보다 실감나는 장면 구사를 위해 <고지라> 속 괴수의 표현은 “사람이 수트 속에 들어가 움직이는” 방식으로 이루어진다고 부연한다. 이영재, 「1950년대 미국과 일본의 괴수

<고지라> 시리즈와 <송도말년의 불가사리> 사이에는 차이를 보이는 지점도 당연히 동반되어 있다. 대표적으로 전자에는 ‘현재’가 배경으로 설정되어 있고 고지라가 인간에게 피해를 주는 존재로 나오는 데 반해, 후자의 경우 600여년 전의 시간대가 배경으로 등장하고 불가사리가 악정(惡政)에 항거하는 정의로운 영웅으로 묘사되어 있다.

흥미로운 점은, <우주괴인 왕마귀>와 <대괴수 용가리>로 오면서 적어도 위의 두 부분에서만큼은 <고지라>와의 간극이 상당히 좁혀지게 되었다는 사실이다. 이들 두 영화 또한 <고지라>와 영향 관계를 가지고 있었음을 전제할 때, 1960년대 전반기 일본 ‘괴수영화’의 장르적 ‘변용’이 후반기에 이르러 ‘차용’으로 전환되었다고 볼 수 있다. 그러면서 <송도말년의 불가사리>로 대변되는 ‘사극’ 괴수영화가 <우주괴인 왕마귀>와 <대괴수 용가리>를 포괄하는 ‘SF’ 괴수영화로 수렴되었던 것이다. 그 기저에 1960년대를 통과하며 한국영화의 다양화 및 분화 현상이 심화되었을 뿐 아니라 한일 관계가 진척됨에 따라 양국 간 영화 교류 역시 촉진되어 갔다는 점이 중요한 환경으로 놓여 있었음은 물론이다.

3. 제작 과정에서의 기술 격차, 그리고 그 파급 효과

1960년대 들어 한국과 일본의 영화 교류 및 관계의 양상은 이전에 비해 크게 활기를 띠었다. 4.19혁명(1960)과 5.16군사정변(1961)을 거치면서 한국 대중문화계 내에서 출판, 가요 업계를 중심으로 이른바 ‘일본 붐’ 현상이 일던 가운데, 영화 분야에서도 일본(인)을 다룬 작품이 양산되고 일본 소설이나 영화 작품을 기반으로 한 한국영화가 만들어졌으며 이에 따라 일본 원작에 대한 판권 문제와 표절 논란이 불어지기도 하였다.

보다 직접적인 교류는 국제영화제를 통해 성사되었다. 1954년 도쿄(東京)에서 열리기 시작한 아세아영화제가 그것인데, 1957년 도쿄, 1960년 도쿄, 1963년 도쿄, 1965년 교토(京都), 1967년 도쿄에서 열린 영화제에서 한국영화가 일본에 공개됨과 더불어, 1962년 제9회 대회 및 1966년 제13회 영화제의 서울 개최를 계기로 여러 편의 일본영화가 한국에서 상영되는 일도 생겨났다. 1962년 5월 12일부터 16일까지 서울에서 개최된 제9회 아시아영화제에서는 구로사와 아키라(黒澤明) 감독의 <쓰바키 산주로(椿三十郎)>(1962), 이치무라 히로카즈(市村泰一) 감독의 <강은 흐른다(川は流れる)>(1962), 마스다 도시오(外田利雄) 감독의 <위를 향해 걷자(上を向けて歩こう)>(1962), 마스무라 야스조

(増村保造) 감독의 <아내는 고백한다(妻は告白する)>(1961) 등의 일본영화가 공개되었다. 한편, 1966년 5월 5일부터 9일까지 서울에서 열린 제13회 아시아영화제에서는 야마모토 사쓰오(山本隆夫) 감독의 <일본 도둑 이야기(にっぽん泥棒物語)>(1965), 나카무라 노보루(中村登) 감독의 <난춘(暖春)>(1966) 등 일본영화 5편이 출품되어, 이 가운데 <일본 도둑 이야기>가 감독상, 편집상, 남우조연상을 수상하였다. 이때에는 특히 구로사와 아키라(黒澤明) 감독의 <라쇼몽(羅生門)>(1950, 제15회 베니스영화제 황금사자상), 이마이 다다시(今井正) 감독의 <무사도잔혹이야기(武士道残酷物語)>(1963, 제13회 베를린영화제(1963) 금곰상), 고바야시 마사키(小林正樹) 감독의 <할복(切腹)>(1962, 제16회 칸영화제(1963) 심사위원대상)과 <괴담(怪談)>(1965, 제18회 칸영화제(1965) 심사위원대상), 이마무라 쇼헤이(今村昌平) 감독의 <인류학 입문(人類學入門)>(1966) 등 국제적으로 인정받은 바 있는 유명 일본영화 5편이 “찬조 출품이라는 형식으로 영화인들에게 공개”되었다.²⁰⁾

이에 한국에서는 일본영화 개방을 둘러싼 논의가 일기도 하였다. 일본영화의 개방에 대한 문제는 한일 국교 정상화가 이루어진 1965년부터 본격적으로 제기된 것이었다. 한국 정부는 “소위 7.23공약이라 하여 66년 기술교류 67년 합작영화 68년에 수입이라는 방침을 세웠으나 국민감정을 고려, 실행하지”는 않았다.²¹⁾ 이러한 상황에서 “1967년에는 한일문화교류협정의 체결을 시도하였으나, 한국여론의 적극적인 반대로 인하여 결국 일본영화의 수입문제”가 원점으로 돌아간 일도 있었다.²²⁾

그럼에도 1967년 들어 한국영화계의 일본영화 수입을 둘러싼 기류는 점차 거세져 갔는데, 일례로 한국영화제작가협회 회장으로서 도쿄를 방문한 신상옥이 다이에의 사장 겸 일본영화제작자연맹 회장이자 아세아영화제의 탄생을 주도한 나가타 마사이치(永田雅一)를 만나 “한일 간의 영화 수출입 업무를 추진하는 데 거의 합의”에 도달하였다는 소식이 신문 지면을 채우곤 하였다.²³⁾

이러한 와중에 1967년 초, 극동흥업주식회사의 사장 차태진이 일본으로 건너가 ‘괴기과학영화’ 제작을 위한 ‘특수촬영 기술 타협’을 성사시켰으며,²⁴⁾ 이에 따라 일본 측 기술자 6명이 방한(訪韓)하여 촬영에 돌입하였다. 특수촬영은 화양리에 위치한 삼성스튜디오에서 진행되었다. 협업 과정에서 중개자 역할을 한 이는 ‘이노우에 칸(井上莞)’

20) 야마모토 이사오, 「일본대중문화의 개방정책과 유입실태의 변천에 관한 연구: 영화·방송·대중음악과 공연을 중심으로」, 경기대학교 석사논문, 2004, 32쪽, 54쪽.

21) <“신중” 소리높은 일본영화 수입>, 《경향신문》 1969.11.1, 5면.

22) 야마모토 이사오, 앞의 논문, 32~33쪽.

23) <영화 수출입 일원화 추진>, 《매일경제》 1967.1.7, 3면.

24) <이모저모>, 《경향신문》 1967.1.14, 5면.

으로 일본에서 활동하던 이병우였다.²⁵⁾ 또한 그의 주선으로 한국을 찾은 이들은 야기 마사오(八木正夫)의 기술진이었다. 야기 마사오는 도호촬영소에 소속된 상태로 <고지라(ゴジラ)>(1954) 제작에 참여한 후 1956년부터 다이에(大映)로 이적하여 여러 편의 SF 괴수영화 제작에 참가하고, 1966년부터는 에키스프로(エキスプロ)를 세워 영화와 텔레비전 드라마에서 다수의 특수촬영 제작 경험을 쌓아 가던 인물이었다.²⁶⁾

그리하여 만들어진 영화가 <대괴수 용가리>(1967)였다. 연출은 극동홍업을 이끌면서 <5인의 해병>(1961), <남과 북>(1965) 등의 전쟁영화와 <가정교사>(1963), <맨발의 청춘>(1964), <떠날 때는 말없이>(1964), <불타는 청춘>(1965) 등 일본영화와도 관련이 있는 청춘영화를 앞세워 1960년대 최다 흥행 감독 중 한 명으로 명성을 지니고 있던 김기덕이 맡았다. 특수촬영은 야기 마사오가, 미술은 미카미 무쓰오(三上陸南)가, 조연(操演) 기술은 스즈키 도오루(鈴木昶)가 담당하였으며, 이외에도 이병우와 그의 조수 나가가와 겐이치(中川建一)가 제작에 참여하였다.²⁷⁾

결국 <대괴수 용가리>는 통상적인 경우보다 3~4배의 제작비가 들긴 하였으나, 11만 3,000여 명의 관객을 동원하여²⁸⁾ 흥행에 성공하였다. 아울러, 이 영화는 일본에서 컬러 블루 스크린 합성 작업이 이루어져, 그 프린트가 세계 각지로 수출되기도 하였다. 이에 비해, 동시기에 나온 또 다른 한국 SF 괴수영화 <우주괴인 왕마귀>는 관객 동원 면에서만 하더라도 <대괴수 용가리>의 절반에도 미치지 못하였다.²⁹⁾

사실, 두 작품은 각각 “한국의 기술진만으로 시도되는 괴물영화”라는 점과 “일본 전문가들의 기술 협조로 한국에서 최초로 본격적인 미니아추어 촬영을 시도”한 괴물영화라는 점에서 영화 제작 과정을 거치며 세간의 주목을 받았다. 그러나 크랭크인 시점이 2주가량 앞섰던³⁰⁾ <대괴수 용가리>의 개봉일이 <우주괴인 왕마귀>보다 오히려 한 달 반 정도 늦어진 데에서도 드러나듯, 애초부터 전자의 경우가 더욱 과감한 투자를 시도하였다. 일본으로부터 기술력을 공수해 온 일부부터가 그러하거니와,³¹⁾ 막대한 자금과 물

25) 이병우는 1942년 <바다 독수리(海鷲)>의 감독으로 데뷔한 뒤 활동을 멈추었다가 1952년부터 1972년까지 총 27편의 작품에서 촬영을 담당하였다. 1958년부터 1966년까지는 일본 닛카쓰(日活)에서 경력을 쌓았다. 일본영화 데이터베이스(<http://www.jmdb.ne.jp>) 참조.

26) 위키피디아 일본어판 참조.

27) 한국영상자료원 편, 앞의 책, 35~36쪽 참조.

28) 한국영상자료원 한국영화데이터베이스 참조.

29) 한국영화데이터베이스 상에는 5만 명으로 표기되어 있다.

30) <대괴수 용가리>는 1967년 4월 3일, <우주괴인 왕마귀>는 동년 4월 17일에 크랭크인된 것으로 알려져 있었다. <첫 미니아추어 촬영 기피한 동물상 등장>, 《동아일보》 1967.5.2, 5면.

31) 이와 관련하여, 김기덕은 일본 기술진의 초빙이 “화면 합성 같은 기초적 기술도 없었”던 당시 한국 영화계의 낙후된 환경에 따른 선택이었다고 회고한다. 한국영상자료원 편, 앞의 책, 36쪽.

량을 투입하여³²⁾ ‘SF 괴수영화’의 장르적 특징을 살리고자 하였음은 기획의 일환이었던 것으로 보인다.³³⁾

단적으로, 필름 종류에서부터 차이가 나타났다. <우주괴인 왕마귀>가 흑백 필름을 사용한 뒤 “한국 최초의 괴수영화”, “한국 최초의 전 화면 특수촬영” 등의 문구로 홍보 전단지를 장식한 반면,³⁴⁾ <대괴수 용가리>는 줄곧 이 작품이 “충천역색 시네마스코프”로 촬영된 영화임을 내세우며 때때로 ‘특촬감독’으로서 야기 마사오의 이름을 공표함으로써 그 기술적 성취를 강조하곤 하였다.³⁵⁾

‘도호 창립 30주년 기념작품’이자 일본영화 최고의 흥행작인 <킹콩 대 고지라>가 충천역색 테크니컬러를 사용하여 ‘도호스코프’ 방식으로 만들어졌음을 상기할 때, <대괴수 용가리> 제작진의 관심과 선택은 단순히 일본 기술진의 협조를 구하는 것을 넘어 당대 세계 최고 수준의 기술력을 자랑하던 일본영화계와 SF 괴수영화를 모델로 삼는데 있었던 것으로도 유추 가능하다.

아울러 그 전략이 흥행의 측면에서도 커다란 성공을 거두었음은 앞서 살펴본 바와 같다. 그리고 이를 넘어 후대에 행해진 1960년대 한국영화사 서술에도 일정부분 영향을 미친 것으로도 해석 가능하다.³⁶⁾ 특정 영화의 기술 전략이 한일 영화 교류를 견인하고 이로 인해 동시기 관객의 호응을 얻는 한편 영화사적 족적을 남기게 된 하나의 사례라 할 만하다. 이는 물론 <대괴수 용가리>가 SF 괴수영화로 만들어졌기에 가능한 일이었다고 하겠다.

32) 개봉 당시 영화 포스터 상에는 “영화에 동원된 기재의 주요 내용”이 다음과 같이 나열되어 있기도 하였다. “고속도 촬영기 5대 / 한국 최초 500mm ‘즈프렌즈’ 사용 / 비행기 30대. 탱크 20대. 로켓트 24門, 대포 16門, 자동차 50대, 헬리콥터 2대(이상 1/20축소) / 인왕산 남산 세트 건축에 흙 700트럭 / 남대문 건조에 목수 120명 / 서울시가지 세트에 석회 1200포 / 용가리의 머리에는 전자장치 / 동양 유일의 구름과 안개 제조기 사용 / 우주공항 캡슐 발사 3회 / 수폭(水爆)투하용 구름 제조에 1개월” 《동아일보》 1967.8.10, 5면 광고.

33) <대괴수 용가리>의 제작 배경 및 기술 제휴 과정에 관한 전반적인 내용은 함충범, 앞의 논문, 425~429쪽을 참고한 것임.

34) 《동아일보》 1967.6.27, 7면 광고.

35) 《동아일보》 1967.8.9, 7면 광고 참조.

36) 가령, 이영일은 1960년대 ‘괴수영화’들 가운데 유일하게 <대괴수 용가리>에 관해 “본격적인 대작으로서” 한국 “SF(空想科學)영화”의 “효시가 되었다”고 설명한다. 이영일, 앞의 책, 449쪽. / 호현찬 역시 <대괴수 용가리>에 대해서만 “일본의 특수촬영팀”이 “초빙”되어 만들어진 “한국에서 본격적으로 만든 괴수영화의 시초”로 소개한다. 호현찬, 앞의 책, 169쪽.

4. 괴수 형상 및 시대적 표상의 유사성과 차이

1960년대 한국 SF 괴수영화 중 가장 큰 반향을 일으킨 <대괴수 용가리>에서는 인왕산 부근에 나타난 용가리가 서울 중심부의 광화문과 시청 거리를 지나 남대문, 남산 등으로 이동하며 수많은 건물을 파괴하면서 사람들에게 해를 끼치다가 한강대교에 이르러 공격을 받고 쓰러지는 일련의 과정이 컬러 영상을 통해 스펙터클하게 그려진다. 주목되는 점은, 이러한 장면들이 흑백 영상으로 구성된 일본영화 <고지라>의 그것과 매우 흡사한 방식으로 연출되어 있다는 데 있다.³⁷⁾

아울러, 영상 구성의 측면뿐 아니라 서사 구조에 있어서도 태평양에서 출몰하던 고지라가 한 섬마을을 덮친 후 일본의 수도 도쿄를 위협한다는 <고지라>의 위기 설정의 패턴이 상당 부분 <대괴수 용가리>에 차용된 듯 비추어진다. 또한 두 영화는 ‘대괴수’의 출현으로 막대한 피해가 발생한 뒤 정부와 군의 노력과 더불어 과학자와 해상 경비대원-우주 비행사(이순재 분)와 젊은 과학자(오영일 분)의 활약 속에, 양쪽 모두 과학자가 개발한 약물을 통해 괴수를 쓰러뜨려 최종적으로 승리를 거둔다는 문제 해결 방식에서도 유사성을 띤다.³⁸⁾

흥미로운 점은, <고지라>의 고지라와 <대괴수 용가리>의 용가리가 비슷한 외양을 띠고 있다는 사실이다. 직립하기는 하지만 마치 공룡의 형상과도 흡사한 이들 ‘괴수’는, <우주괴인 왕마귀>나 <송도말년의 불가사리>에 등장하는 괴인(怪人)이라고도 불린 만한 ‘인간을 닮은 괴물’과는 사뭇 다른 모습을 지닌다.

그도 그럴 것이, <우주괴인 왕마귀>에서 ‘감마성 괴인’은 외계 ‘인’이 보낸 존재로, <송도말년의 불가사리>에서 ‘불가사리’는 부패한 권력층에 대항하다 죽은 주인공 남형(최무룡 분)의 영혼이 들어간 존재로 설정되어 있기 때문이다. 하지만 감마성 괴인은 그를 통해 지구를 침공하려 한 감마성 외계인에 의해 다른 행성으로 이동하기 전 ‘처리’되는 반면에, 불가사리는 살아생전 자신의 연인이었던 나미(엄앵란 분)와 함께 승천하며 스스로 자취를 감춘다. 이는 두 영화 속 괴수에 대한 사람들의 인식과 태도의 차이에서 비롯된 설정이라고도 할 만하다. 즉, <우주괴인 왕마귀>의 괴인은 영화 속 영웅인 공군 소령 오정환(남궁원 분)과 용감한 고아 소년 ‘다람쥐’(전상철 분) 등에 의해

37) 나아가, 제목의 유사성을 통해서도 감지되듯 유아사 노리아키(湯淺憲明) 감독의 <대괴수 가메라(大怪獸ガメラ)>(1965) 등 동시기 제작된 일련의 일본영화 역시 한국영화 <대괴수 용가리>와 밀접한 연관성을 띠고 있었던 것으로 보인다. <대괴수 가메라>에 관한 김기덕의 언급에 대해서는 한국영상자료원 편, 앞의 책, 35, 42쪽 참조.

38) 함충범, 앞의 논문, 428쪽.

반드시 물리쳐야 할 ‘타자’로 상징되어 있는 데 반해, <송도말년의 불가사리> 속 불가사리는 백성의 편에 선 귀족 청년이 환생하여 부패를 일삼다가 급기야는 왕권까지 노리는 악한 역적 세력을 징벌하고 민중을 지키는 정의의 ‘수호신’처럼 묘사되어 있다.

종합적으로 정리해 보자. 먼저, <송도말년의 불가사리>의 경우 과거로부터 전승되어 오던 설화를 토대로 영화 속 불가사리가 유익하고 긍정적인 존재로 그려져 있다. 또한 극중 주동 인물이 환생하였기에 그 외형적 형태는 사람과 가깝다. 다음으로, <우주괴인 왕마귀>에서 괴인은 감마성 외계인의 대리인으로서 지구를 공격하는 침략자로 등장한다. 그리고 용맹스런 지구인의 반격을 받다가 결국에는 외계인이 지구를 떠나면서 소멸되고 만다. 마지막으로, <대괴수 용가리> 속 용가리는 갑작스레 변화된 환경에서 공룡과 닮은 모습으로 인간을 위협하며 나타난다. 그러나 이 역시 용감한 이들과의 ‘대결’ 끝에 퇴치된다.

<송도말년의 불가사리>를 통해 이 작품이 나온 1962년 당시를 떠올리건대, 5.16군사정변으로 수립된 과도적인 군사 정권 하에서 이전의 ‘낡은’ 정치가 타파의 대상으로 상징되어 있던 동시기 정치·사회적 상황이 읽혀진다.

이후 박정희 정권은 1963년과 1967년의 대통령 선거를 통해 집권에 성공함으로써 권력을 공고히 해 갔으며, 그 과정에서 냉전 하의 국제 정세와 남북한 대치 상황이 자주 이용되었다. 송효정은 <우주괴인 왕마귀>의 제작 과정에서 “괴물 왕마귀가 상징하는 추상적 전쟁의지에 대한 공포 및 반전과 보편주의에 입각한 세계 평화의 메시지는 희석되”는 대신 “휴전선에서 남하하여 서울을 파괴하는 정체불명의 괴물의 이미지”가 강조되었다는 점과³⁹⁾ <대괴수 용가리>의 경우 “오리지널 시나리오의 국제적 양식의 오락영화로 각색되면서 스토리에 내재되었던 악의의 갈등의 소지가 완화되고 오히려 괴물에 대한 양가적이고도 모호한 감정”이 침투하였다는 점을⁴⁰⁾ 지적하면서, 1965년 『학생과학』의 창간과 2차 영화법 개정(1966) 등을 사회·문화적 배경으로 거론한다. 여기에 더하여, 이들 영화를 1968년 한 해에만 국민교육헌장이 제정되고 향토예비군이 창설되며 광화문에 이순신 동상이 세워지는 등 국가 주도의 반공적 애국주의, 민족주의 정책이 강화되어 간 시대적 징후를 드러낸 텍스트로 해석해 볼 수도 있을 터이다.

39) 송효정, 앞의 논문, 117쪽.

40) 위의 논문, 125~126쪽.

5. 북한영화를 통한 교류 · 관계 양상의 확장

1960년대 후반 한국 영화계에서는 다양한 형태의 영상 기술적 시도가 있었는데, 관련 작품들은 대개 대중에게 볼거리를 제공하며 관객을 소구하려는 목적 하에 기획된 것이었다. 현재적 관점에서 ‘SF 장르’로 분류되기도 하는 <우주괴인 왕마귀>와 <대괴수 용가리> 역시 이와 궤를 같이한다. <대괴수 용가리>의 제작 과정에서 ‘중공(中共)’의 핵개발을 중심으로 한⁴¹⁾ ‘공산 진영’의 무력적 위협감과 이로 인한 불안감을 파생시킬 만한 배경적 정보가 희석되었음은 이러한 차원에서 이해 가능하다.

그럼에도 불구하고, 영화 텍스트를 둘러싼 시대적 배경이라는 콘텍스트적 요소는 일정 부분 작품 곳곳에 묻어나게 되는 바, <대괴수 용가리> 및 <우주괴인 왕마귀> 속 이야기가 ‘냉전 서사’의 틀에서 해석되는 이유는 바로 이 지점에 존재한다. 그도 그럴 것이, <대괴수 용가리>에 직간접적으로 영향을 미친 일본영화 <고지라>도, <고지라> 제작에 자극제가 된 미국영화 <심해에서 온 괴물>도 냉전(체제)과 핵무기(개발)를 둘러싼 위기감과 공포감을 반영하고 있었다. 특히 <고지라>는, 1954년 3월 1일 비키니 환초에서 행해진 미국의 첫 건식 수소폭탄 실험 과정에서 일본인 선원 23명이 피폭된 ‘제5후쿠류마루(第五福龍丸)호 사건’을 모티브로 하여, 전후 냉전 질서에 편입된 채 과거 전쟁 기억에서 벗어나지 못하고 있던 일본인의 불안과 공포를 자극하였다.⁴²⁾

한국의 경우, 1970년대 들어 국제 정세와 세계 경제의 변화에 직면한 상황에서 박정희 정권이 ‘10월 유신’(1972)을 통해 기형적 독재 체제를 구축한다. 이와 더불어 영화계에 대한 국가의 통제 및 개별 영화의 국책성이 강화되었는데, 국책영화 제작 과정에서 일본 기술진에 의한 ‘선진적’ 영상 기술을 활용하는 사례들도 늘어 갔다.⁴³⁾ 한편, 1978년에는 한국의 유명 감독 신상옥이 홍콩에서 납북되는 사건이 발생하기도 하였다.

41) 중국에서는 1964년 10월 최초로 원자폭탄 실험에 성공하였으며, 1966년 10월에는 미사일 기술을 이용한 수소폭탄 실험에도 성공하였다. 아울러 1967년 6월에는 3메가톤급의 수소폭탄을 개발하기도 하였다. <우주괴인 왕마귀>와 <대괴수 용가리>가 기획 · 제작 · 개봉되던 시기와 맞물린다.

42) 이와 관련한 자세한 내용에 관해서는 다음의 논문들을 참고할 만하다. 김려실, 「일본 재난영화의 내셔널리즘적 변용: 「고지라」와 「일본침몰」을 중심으로」, 『일본비평』 7호, 서울대학교 일본연구소, 2012 ; 이경희, 「수폭괴수 고지라의 탄생과 특촬 테크놀로지: 제국과 포스트제국의 단속적 선율」, 『일본비평』 19호, 서울대학교 일본연구소, 2018 ; 이영재, 앞의 논문 ; Chon Noriega, “Godzilla and the Japanese Nightmare: When “Them!” Is U.S.,” Cinema Journal 27-1 (1987) ; Yoshiko Ikeda, “Godzilla and the Japanese after World War II: From a scapegoat of the Americans to a saviour of the Japanese,” Acta Orientalia Vilmensia 8-1 (2011) 등.

43) 대표적인 예로 한국전쟁(1950~1953)을 배경으로 한 영화진흥공사 제작, 임권택 감독의 <중언>(1973)과 임진왜란(1592~1598)을 배경으로 한 한진흥업 제작, 장일호 감독의 <난중일기>(1977)를 들 수 있다. 전자의 경우 일본 기술진이 한국으로 초빙되었고, 후자의 경우 특수촬영 자체가 일본에서 진행되었다. 이에 관한 구체적인 내용은 함충범, 앞의 논문, 429~433쪽을 참고 바람.

흥미로운 점은, 1986년 3월 오스트리아 빈에서 배우 최은희와 함께 망명하기 전까지 그가 북한에 머무르며 연출을 맡은 총 7편의 작품 중에 북한 최초의 ‘SF영화’로 칭할 만한 <불가사리>(1985)가 포함되어 있다는 사실이다.

이 영화는 김세륜 각본, 신상옥 연출로 1985년에 만들어졌으나, 완성을 앞두고 신상옥의 ‘탈북 사건’이 발생하여 필름 상의 감독 타이틀은 후반 작업을 마무리한 정건조로 대체되었다. 특히 이례적으로 일본 기술진이 제작 과정에 참여하였다. 특수촬영 감독을 맡은 이는 나카노 테루요시(中野昭慶)였고 불가사리 인형 연기자(Suit Actor)를 담당한 이는 사쓰마 겐과치로(薩摩劍八郎)였는데, 이들은 모두 도호 소속으로 영화 <고지라> 시리즈 제작에 참여한 경력을 지니고 있었다.⁴⁴⁾

이렇듯 일본 영화인들과의 기술 제휴를 통해, <불가사리>는 SF 괴수영화에 걸맞은 스펙터클한 영상 기법을 선보였다. 아울러 남한 출신 감독이 메가폰을 잡고 한반도에 전승되어 오던 ‘불가사리 설화’를 이야기의 모티브로 삼으면서, 북한영화로는 흔치 않게 국제적 교류를 실현하게 되었다. 여기에는 일본을 비롯한 해외로의 수출이라는 기획 의도가 자리하고 있었는데, 실제로 이 작품은 일본에서 1998년 7월 4일 개봉되어 반향을 일으켰고⁴⁵⁾ 남한에서도 김대중 대통령의 평양 방문 이후인 2000년 7월 22일 정식 개봉되어 극장에서 관객에게 선보여졌다. 일본에서의 경우 때마침 <고지라>의 리메이크작으로 할리우드에서 제작된 <고질라(Godzilla)>(Roland Emmerich 감독, 1998)가 개봉 중이기도 하였는데, <불가사리>는 관객으로부터의 호응이라는 측면에서 <고질라>에 밀리지 않는 존재감을 나타내기도 하였다.⁴⁶⁾

이와 같이 남한 출신 감독이 메가폰을 잡고 일본 기술진과의 협업을 통해 SF영화로 만들어져 한국, 일본 등지에서도 상영되었다는 점과 연동을 이루며, <불가사리>는 그 사상성과 선전성에 머물지 않고 대중 오락적 성격을 충분히 발산하게 되었다. 아울러 그 이면에는 형식적, 내용적 차원에서 이 작품이 지니는 한국 및 일본 ‘SF 괴수영화’들과의 일련의 연계성이 자리하고 있었다.

우선, 표현 기법 면에서 <불가사리>는 1960년대 남한 SF 괴수영화 및 그 원형이 되는 일본 SF 괴수영화와 공통점을 보인다. 예컨대, <불가사리>에서 불가사리가 왕궁을 파괴하고 왕을 ‘응징’하기 위해 그곳에 진입하는 장면은, 전통 건축을 통해 공간-문화적인 특수성을 드러낸다는 점에서 <대괴수 용가리> 속 용가리의 남대문 근처 배회 장

44) 위키피디아 일본어판(<http://www.ja.wikipedia.org>) 참조.

45) <북 역류 때 만든 북한판 고질라 ‘불가사리’ 신상옥 감독 영화 일(日)서 개봉>, 《경향신문》 1998.6.19, 6면 참조.

46) <북한영화가 ‘할리우드’ 꺾었다>, 《경향신문》 1998.8.31, 8면 참조.

면을 연상시킨다. 또한, 거대하게 자란 불가사리가 농민들의 선두에 서서 군대를 무찌르는 장면은 <고지라>에서 고지라가 섬 마을에 나타나 사람들을 혼비백산하게 만드는 장면과 화면 구도 및 피사체의 움직임에 있어 유사성을 공유한다.

당연히 차이점도 발견된다. 1980년대에 만들어진 <불가사리>의 영상 기법이 컬러 화질이나 특수촬영, 미니어처 세트 및 소품 제작 등 전반적인 부분에서 1950년대 영화 <고지라> 및 1960년대 영화 <대괴수 용가리>의 그것보다 정교하고 세련되어졌음은 물론이거니와, 작품의 이야기 구조에 따라 주인공 ‘괴수’나 배경 공간을 둘러싼 이미지가 상이하게 비추어져 있다는 점에서도 그러하다. 즉, <불가사리> 속 불가사리는 용가리, 고지라와는 달리 민중의 편에 선 유의한 존재로 등장한다. 때문에 불가사리가 궁궐을 파괴하거나 군사를 쫓더라도 그 모습이 부정적으로 비추어지지 않는다. 오히려 그 피해의 대상 자체가 민중의 반대편에 있는 부정적 존재이기에 그러하다. 이는 <대괴수 용가리>와 <고지라> 속 괴수 및 그에 의한 피해의 대상이 지니는 이미지와 상반되는 것이라고 할 만하다.

그런데, 이러한 <불가사리> 속 괴수의 존재성과 연결되는 것이 있으니, 바로 <송도말년의 불가사리>에서의 또 다른 ‘불가사리’이다. 두 작품 모두 한국 전통의 ‘불가사리 설화’를 이야기의 바탕에 두었기에 둘 간의 서사적 연관성은 애초부터 클 수밖에 없었을 터이다. 나아가 23년 뒤에 나온 북한영화 <불가사리>를 남한 출신 신상옥이 연출하였다는 사실을 고려할 때, 이 작품에 어떠한 식으로든 <송도말년의 불가사리>의 영향이 미쳤을 것이라고도 볼 수 있다.

일차적으로, 두 작품은 불가사리 설화를 내용적 토대로 삼았다. 용어는 ‘불가살(不可殺)+이(명사화접미사)’ 형태에서 ‘이’의 음차 爾 또는 伊가 붙어 사용되다가 연철되어 ‘불가사리’가 되었다. ‘불가살’은 ‘죽일 수 없다’라는 뜻으로 “‘무슨 방법을 쓰더라도 막을 수 없는 현실’을 은유”하거나 혹은 ‘불가살(火可殺)’로서 ‘불로 죽일 수 있다’를 의미하기도 한다.⁴⁷⁾ 불가사리 관련 설화는 모두 18개가 있으며, 대다수가 “고려 말을 배경으로 설정하”여 “신돈이라는 등장인물에 주안점을 맞”춘다.⁴⁸⁾ 이어, 1921년에는 현영선에 의해 소설 『송도말년 불가살이전(松都末年不可殺爾傳)』이 출판되기도 하였다. ‘여말선초(麗末鮮初)’를 시대적 배경으로 두고 신돈, 이성계 등 역사적 실존 인물을 등장시킨다는 점이 특징적으로 비추어진다.⁴⁹⁾

그런데, 제목 자체가 <송도말년의 불가사리>와 일치하는 바, 영화 기획 과정에서 이 책이 내용적 토대를 제공하였을 가능성이 커 보인다. 물론, 영화 필름이 현존하지 않는

47) 김보영, 「한국서사문학에 나타난 ‘불가살이’ 연구」, 단국대학교 석사논문, 1994, 9, 14, 30쪽.

48) 위의 논문, 34쪽.

49) 위의 논문, 47~66쪽 참조.

상태에서 <송도말년의 불가사리>의 시나리오를 살펴건대 그 내용이 『송도말년 불가살 이전』과 차이를 보이는 바, 각본 구성 과정에서 소설에 대한 각색이 행해졌거나 소설에서 제목만을 따오고 주요 내용은 설화 중 하나를 바탕으로 한 것으로 추정된다.

<송도말년의 불가사리>와 북한영화 <불가사리>의 내용을 비교하더라도 이러한 양상이 발견된다. 전체적인 내용적 흐름에 있어서는, 사악한 권력층의 횡포로 민심이 흉흉하던 때에 정의로운 인물의 혼이 담긴 불가사리가 나타나 악의 세력을 물리치고 평화를 찾아주지만 대량의 철을 먹어 사람들에게 오히려 짐이 된 불가사리가 결국 주인공 여성의 요청과 희생으로 그녀와 함께 스스로 사라진다는 공통된 서사 구조를 지닌다.

반면, 세부적인 이야기 설정에 있어서는 두 작품 간의 차이도 존재한다. <불가사리>에서는 여주인공 이름이 나미가 아닌 아미(장선희 분)이고 그녀의 연인 이름도 인대(함기섭 분)이다. 인대는 봉기를 선두에서 이끄는 인물로 영화 중간 부분에서 처형되는데, 영화 속에는 그의 모친과 동생도 나온다. <송도말년의 불가사리>에서 나미와 남형이 높은 신분에 있던 이들이었던 데 반해, 아미와 인대는 피지배 계층에 속한다. 아미에게는 <송도말년의 불가사리>에 등장하는 하녀 음전이(강미애 분) 대신 남동생 아나(리종국 분)가 있으며, 그녀의 부친은 <송도말년의 불가사리> 속 성장군(김동원 분)과는 달리 대장장이 탁쇠(리인권 분)이다. 또한, 제목을 통해 그 정보를 드러내는 <송도말년의 불가사리>의 경우와는 상이하게 <불가사리> 속 시공간적 배경은 모호하게 설정되어 있다. 악역에 있어서도 <송도말년의 불가사리>에는 문관 출신의 정승(박경주 분)과 무관인 도철(최성호 분), 불교 승려인 선혜(이업동 분)가 나오는 데 비해, <불가사리>의 경우 황토포사(리룡운 분), 원(박봉익 분), 왕(박영학 분), 그리고 여러 명의 장교들이 등장한다. 두 영화는 불가사리의 탄생과 소멸에 관해서도 차이를 보인다. <송도말년의 불가사리> 속 불가사리는 죽은 남형의 무덤가에서 그의 혼이 들어가 탄생하고 마지막에는 나미의 부탁에 따라 무덤으로 사라진 뒤 다음날 아침 나미와 함께 승천하나, <불가사리>에서는 감옥에 갇혀 지내던 탁쇠가 자신의 자녀인 아미와 아나가 던져준 밥알을 모아 손으로 빚은 뒤 그가 죽은 후 바느질을 하던 아미의 피가 떨어져 불가사리가 생명력을 얻게 되고 종국에는 아미가 들어가 있는 대종(大鐘)을 섭취한 불가사리가 아미의 기도에 의해 산산조각나며 없어지게 되는 것이다.

이처럼, <송도말년의 불가사리>가 고려 말 상류층의 역사적 변화를 토대로 기존의 신분 질서를 유지한 채 이야기를 구성하고 있다면, <불가사리>의 경우 서사 구조 자체가 백성에 의한 왕조의 멸망이라는 계급투쟁에 기반하고 있다. 이는 북한영화 <불가사리>가 “사상제일주의라는 북한의 문예이론에 따라 만들어”져,⁵⁰⁾ “주체사상에 입각한

영웅서사 문법의 전형을 그대로 재현하”기 때문일 것이다.⁵¹⁾ 동시에 이 작품은 “1980년대의 주체사상의 변화” 하에서 ‘숨은 영웅론’과 ‘개성론’이 문예 이론의 핵심에 자리 하던 때를 반영하기도 하는데,⁵²⁾ 그렇기에 아미와 인대를 비롯한 백성들의 희생과 반란 성공 후 불가사리의 존재성에 대해 “사회주의국가들 내부에서 새롭게 생성된 모순까지 제거해야 함을 뜻하는 것”⁵³⁾이라든지 “혁명정신을 잊어버린 구세대일 수도 있고 책상머리에 앉아 탁상공론하는 관리들일 수도 있고 노동 없이 국가배급만 축내온 건달 노동자일 수도 있다”⁵⁴⁾는 해석이 가능하다.

그럼에도 간과하지 말아야 할 점은, <불가사리>가 “력사영화와 혁명영화”뿐 아니라 “과학환상영화의 요소들을 파편적으로 내포하고 있”다는 사실이다.⁵⁵⁾ 이렇듯 복합적 장르 특성을 지닌 이 작품에 대해 신상옥은 후일 “핵무기를 비판하기 위해서 만들어진 영화라고 역설”하기도 하였거니와,⁵⁶⁾ 이러한 지점에도 북한영화 <불가사리>에 묻어낸 일본 SF 괴수영화 <고지라> 및 남한 SF 괴수영화 <대괴수 용가리>와의 친연성이 묻어나 있다. 동아시아 영화 교류 · 관계 양상을 둘러싼 확장의 사례라 할 만하다.

6. 나오는 말

이후의 양상을 살펴보자. 북한에서 <불가사리>가 만들어진 시기와 비슷한 때에 남한에서는 우성사 제작, 김정용 감독의 <비천괴수(飛天怪獸)>(1985)가 나오는데, 이 작품은 현대 사회에서의 공룡 부활이라는 아이디어를 토대로 한 ‘공상과학(SF) 영화’로서 학생층을 주요 관객으로 상정한 채 겨울방학 시즌에 개봉되었다.

공룡을 소재로 삼은 영화는 1990년대에도 만들어졌다. 먼저, 원시 시대를 배경으로 한 <티라노의 발톱>(1994)이 여름방학 시즌에 맞추어 개봉되었는데, 이 작품은 실사영화(實寫映畫)와 만화영화(漫畫映畫, animation)의 혼합 형식을 띠며 1980년대 중반부터 유행하기 시작한 아동 대상의 일련의 SF 영화 ‘우뢰매 시리즈’와 ‘영구 시리즈’에서 출

50) 장용훈, <<불가사리> 악정에서 백성 구한 전설적 괴물 영화화>, 《통일한국》 2000.8, 93쪽.

51) 박훈하, <북한의 ‘대가정론’과 여성의 주체 위치: 영화 <불가사리>를 중심으로>, 《오늘의 문예비평》 2004.3, 156쪽.

52) 위의 글, 156쪽.

53) 위의 글, 159쪽.

54) 이명자, <괴물 대 불가사리- 괴물: 불가사리 불안의 재현>, 《민족21》 2006.10, 151쪽.

55) 이지용, 「북한 영화에서 나타난 환상의 양상: 영화 <불가사리>의 내용적 특징을 중심으로」, 『한국문화기술』 24호, 단국대학교 한국문화기술연구소, 2018, 123쪽.

56) 위의 논문, 127쪽.

연, 연출, 제작 등을 담당해 오던 유명 코미디언 심형래가 자신이 세운 영구아트무비에서 감독과 주연을 맡은 영화였다. <비천괴수>도 그러하거니와, <티라노의 발톱> 역시 평단에서도 논의의 작품으로 취급받았을 뿐더러 흥행에도 성공하지 못하였다.

그러다가 1990년대 말 심형래는 또 다른 ‘SF 괴수영화’를 내놓게 되는데, 다름 아닌 <용가리(Yonggary)>(1999)였다. 삼부파이낸스엔터테인먼트의 공동제작 및 배급으로 기획된 이 작품은 공간적 배경을 미국 로스앤젤레스(Los Angeles, LA)와 우랄산맥(Ural Mountains) 지역으로 설정하고 등장인물 또한 거의 현지 배우들로 채워졌다는 점에서 차별성을 지니기도 하였으나, 영화 타이틀을 비롯하여 주된 이야기의 소재가 <대괴수 용가리>의 그것과 일치성 혹은 최소한 유사성을 보이는 영화였다.

역시 여름방학 시즌에 개봉되어 30만 명이 넘는, 당시로서는 적지 않은 관객을 동원한 <용가리>를 기점으로, 이후 한국에서는 SF 괴수영화가 여러 차례 기획·제작되었을 뿐 아니라 비평과 흥행 양면에서 호성적을 거두기도 하였다. 대표적인 예로, 한강에서 서식하는 괴생명체를 통해 영화적 스펙터클 및 상상력과 사회 비판적 관점을 제공한 봉준호 감독의 <괴물>(2006)과, <용가리>를 만든 심형래가 ‘이무기 전설’을 모티브로 삼아 이번에도 미국 LA를 배경으로 현지 배우들과 작업하여 완성한 <디워(D-War)>(2007)를 들 수 있다. 후자는 한국에서만 누적 관객 7,855,474명을 기록하였으며, 전자의 경우 10,917,400 명이라는 1,100만 명에 육박하는 관객 동원과 더불어 평단에서도 호평을 받으며 한국영화의 새로운 가능성을 제시하기도 하였다.

한편, 일본영화 <고지라> 시리즈는 제29편인 안노 히데아키(庵野秀明) 감독의 <신고지라(シン・ゴジラ)>(2016)까지 도호에서 계속해서 만들어졌으며, 2017년 이후에는 총 3편의 애니메이션 버전으로도 나오게 되었다. 또한, 이 영화는 1990년대 후반 미국에서 롤랜드 에머리히(Roland Emmerich) 감독의 <고질라(Godzilla)>(1998)로 리메이크된 뒤 2014년에 가렛 에드워즈(Gareth Edwards) 감독의 동명 작품으로 다시 만들어졌고 2019년에는 마이클 도허티(Michael Dougherty) 감독의 <고질라: 킹 오브 몬스터(Godzilla: King of the Monster)>로 이어졌다. SF 괴수영화 <고지라>의 영향력이 1960년대 한국영화를 거쳐 1990년대 이후 미국영화로도 파급되었다는 점이 눈에 띈다.

이와 관련하여, 미국영화 <Tremors>(Ron Underwood 감독, 1990)가 한국 개봉 시 ‘불가사리’로 번역된 이래 돈 마이클 폴(Don Michael Paul) 감독의 <Tremors: A Cold Day in Hel>(2018)까지 6편이 이어져 오는 내내 줄곧 ‘불가사리’라는 제목을 유지해 왔다는 사실도 흥미롭게 비추어진다. 남한에서도 익히 알려진 1980년대 북한영화 <불가사리>의 문화적 영향력에 따른 현상이라 할 만하며, 한 단계 더 앞을 보건대 이를 통해

1960년대 남한영화 <송도말년의 불가사리>와의 연관성을 떠올리는 것도 무리는 아닐 터이다.

문화의 다양한 속성 중에서도 ‘문화전파(文化傳播, culture diffusion)’는 그것의 공간적 확대와 시간적 지속을 견인한 핵심적 특성이라 할 수 있다. 20세기 이후 대중적인 영상 문화로서 가장 꾸준히 자리를 지켜 온 영화 역시 국가와 시대, 지역과 시간을 초월한 초국가적(transnational) 차원의 전파와 수용 과정을 여전히 폭넓게 거쳐 왔다. 그리고 다각적이고도 다층적인 교류 양상을 보여준 하나의 사례로 한국영화사, 일본영화사, 북한영화사를 아우르는 동아시아영화사의 영역에서, 그리고 그 너머를 포괄하며 일련의 1960년대 한국 SF 영화들이 자취를 드러낸다.

참고문헌

<단행본>

- 김미현 외, 『한국영화사: 開化期에서 開化期까지』, 커뮤니케이션북스, 2006.
- 김중원·정중헌, 『우리 영화 100년』, 현암사, 2001.
- 이영일, 『한국영화전사』(개정판), 소도, 2004.
- _____, 『한국영화전사』, 삼에사, 1969.
- _____, 『한국영화주조사』, 영화진흥공사, 1988.
- 이효인 외, 『한국영화사 공부: 1960~1979』, 이채, 2004.
- 한국영상자료원 편, 『한국영화를 말한다: 한국영화의 르네상스 1』, 이채, 2005.
- 호현찬, 『한국영화 100년』, 문학사상사, 2000.

<논문>

- 김려실, 「일본 재난영화의 내셔널리즘적 변용: 「고지라」와 「일본침몰」을 중심으로」, 『일본비평』 7호, 서울대학교 일본연구소, 2012.
- 김보영, 「한국서사문학에 나타난 ‘불가살이’ 연구」, 단국대학교 석사논문, 1994.
- 송효정, 「한국 소년SF영화와 냉전 서사의 두 방식: <대괴수 용가리>와 <우주괴인 왕미귀>의 개작 과정 연구」, 『어문논집』 73호, 민족어문학회, 2015.
- 이마모토 이사오, 「일본대중문화의 개방정책과 유입실태의 변천에 관한 연구: 영화·방송·대중 음악과 공연을 중심으로」, 경기대학교 석사논문, 2004.
- 이경희, 「수폭괴수 고지라의 탄생과 특촬 테크놀로지: 제국과 포스트제국의 단속적 선율」, 『일본비평』 19호, 서울대학교 일본연구소, 2018.
- 이영재, 「1950년대 미국과 일본의 괴수영화와 핵: 지구, 블록 국가의 착종」, 『사이』 25호, 국제한국문학문화학회, 2018.
- 이지용, 「북한 영화에서 나타난 환상의 양상: 영화 <불가사리>의 내용적 특징을 중심으로」, 『한국문화기술』 24호, 단국대학교 한국문화기술연구소, 2018.
- 함중범, 「도호의 특수촬영 기술과 한일 영화 교류·관계사의 양상」, 『인문학연구』 30집, 인천대학교 인문학연구소, 2018.
- Ikeda, Yoshiko. "Godzilla and the Japanese after World War II: From a scapegoat of the Americans to a saviour of the Japanese." Acta Orientalia Vilnensia 8-1 (2011): 43-62.
- Kim, Chung-kang. "Monstrous Science: The Great Monster Yonggari(1967) and Cold War Science in 1960s South Korea." Journal of Korean Studies 23-2 (2018): 397-421.
- Noriega, Chon. "Godzilla and the Japanese Nightmare: When "Them!" Is U.S.." Cinema Journal 27-1 (1987): 63-77.

<신문, 잡지>

《경향신문》

《동아일보》

《매일경제》

《민족21》

《오늘의 문예비평》

《통일한국》

<인터넷 자료>

다음 한국어사전(<https://dic.daum.net>)

위키피디아 일본어판(<http://www.ja.wikipedia.org>)

일본영화 데이터베이스(<http://www.jmdb.ne.jp>)

한국영상자료원 한국영화데이터베이스(<http://www.kmdb.or.kr>)

<기타>

<송도말년의 불가사리> 오리지널 시나리오