

북한과 세계 사이의 영화 <불가사리>*

불가살이와 고지라, 두 원형의 경험

김성래**

북한 예술영화 <불가사리>는 북한이 진영을 막론하고 적극적으로 해외와 영화교류를 추진하던 시기에 대내 선전과 대외적으로 국제영화시장을 동시에 겨냥하고 제작한 영화이다. 그러나 신상옥 부부가 북에서 탈출하면서 바로 상영이 금지되었고 1990년대 중후반부터 국제영화시장에 재등장해 여러 나라에서 상영하게 된다. 본고에서는 기존 연구에서 부각되지 못한 <불가사리>의 제작 배경, 국제시장에 재등장한 과정과 북한 내·외부의 상황을 정리했다. 특히 이 영화는 '불가살이'와 '고지라'라는 두 원형, 민족성과 세계성이라는 두 욕망의 경합이라는 문제를 태생적으로 안고 있었다. 여기서 불가살이가 만들어 내는 불가사리의 민족성은 '쇠'라는 불가살이의 핵심적인 요소에서 출발해서 '쌀'과 '소'의 형상을 통해 재현되었다. 동시에 <불가사리>는 기존 괴수물의 문법을 답습하는 작품이다. 이러한 괴수영화에 대한 익숙함을 이용해 '1985년 북한, 1990년대 일본, 2000년 남한'이라는 3개의 시간간 속에서 고지라 시리즈와 동반 등장한 정황이 확인됐다. 이 과정에서 '민족성'과 '세계성'은 불가분의 관계가 되었기에 이 영화를 두 시각으로 동시에 해독할 필요가 있다.

주제어: 북한영화, 신상옥, 불가사리, 고지라, 민족성, 세계성

* 이 논문은 2021년 8월에 개최된 반교어문학회 제168차 학술대회에서 발표한 발표문을 수정 및 보완하여 작성한 것이다. 조안을 아끼지 않은 모든 선생님들과 익명의 심사위원 선생님들께 지면으로 감사의 인사를 드린다.

** 성균관대학교 국어국문학과 박사과정 수료.

1. 서론

북한 예술영화 중 전설에 가까운 일들로 둘러싸인 영화가 있다. 사회주의 진영에서 최초로 제작된 괴수영화, 세계적으로 제일 잘 알려진 북한영화, 이례적으로 일본 제작진들이 북한에서 영화 제작에 참여했지만 북한에서 그 사실을 은폐하려 했던 영화, 신상옥 감독이 납북된 당시 연출했다는 영화, 그러나 그가 탈북하면서 ‘신상옥’의 이름이 지워진 영화, 남한의 영화관에서 최초로 공식 개봉된 북한영화, 그래서 신상옥 감독이 남한에서 저작권 소송을 올렸던 영화 등, 이와 연관된 사건들만 정리해도 영화로 만들 수 있는 영화이다. 이 영화는 바로 1985년에 북한에서 제작된 <불가사리>이다.¹⁾

<불가사리>는 제작 당시 국제영화제와 국제영화시장을 겨냥하고 만든 영화이다. 이 작품에 대해 김정일은 관심을 보이면서 영화 제작에 상당한 인력과 자본을 투입했고 북한 내에서 상영될 때 큰 인기를 끌었지만, 신상옥 부부가 1986년 3월 13일에 북에서 탈출하면서 이 영화는 북한영화사에서 삭제되었다. 1990년대 중반부터 비디오 형태로 일본 일부 지역에 유통되다가 1998년 일본 몇몇 도시에서 공식적으로 상영되었다. 이렇게 <불가사리>가 세간에 널리 알려지면서 크게 주목받게 되었고 2000년 7월에는 남한에서도 개봉하게 된다.

1970년대에서 1980년대까지 북한은 적극적인 국제교류를 추진했다. 그중에서도 영화를 통해 해외시장으로 진출하기 위해 여러 노력을

1) 1962년 남한에서 제작한 동명의 영화 <(송도말년의) 불가사리>가 있었는데, 이 영화는 한반도 최초의 괴수영화라고 할 수 있다. 하지만 해당 영화의 필름이 남아 있지 않고 포스터만 남아 있어서 북한영화 <불가사리>와의 직접적인 연관성을 비교연구하기 불가능한 상태이다.

기울였다. 이 시기에 신상옥과 최은희가 납북된 것은 북한 정부가 그들이 북한영화를 쇄신하고 국제영화시장으로 진출하기 위한 노력에 박차를 가해 줄 것을 기대하고 있었음은 분명하다. 특히 김정일이 북한에서 신필름을 설립할 것을 특별히 허락하면서 최고의 대우²⁾를 해주었다. 신상옥도 김정일을 실망시키지 않았다. 신상옥은 과감하게 북한영화의 개혁과 해외시장 진출을 추진했고,³⁾ 그 결과 2년 동안 다양한 국제영화제에서 수상하게 되면서 북한영화는 세계 영화인들의 주목을 받게 되었다. 바로 이러한 분위기에 힘입어 기획단계부터 해외시장을 노리는 <불가사리>가 제작되었던 것이다.

하지만 기획의도와 달리 <불가사리>는 북한에서 오랫동안 공식적으로 볼 수 없는 작품이 되었고, 제작한 지 10여 년 만에 국제관객들과 만났다는 점이 흥미롭다. 아쉽게도 지금까지 북한 예술영화 <불가사리>에 대한 선행연구들은 이 지점에 관한 논의보다는 영화 스토리에 관한 연구가 주를 이루거나 영화미학적인 특성에 치중하고 있다. 박훈하(2004)는 영화를 18개의 서사단위로 나눠서 분석함으로써 <불가사리>가 따르고 있는 영웅서사가 변곡되고 좌절되는 지점에서 주인공 아미의 희생이 갖는 필연성을 “사회주의국가들 내부에서 새롭게 생성된

2) “신필름은 조선영화촬영소 내 백두산 창작단 사무실을 사용하면서 북한에 존재하고 있었다. 북한에서 최고의 창작단 가운데 하나인 백두산 창작단의 사무실을 이들에게 내준 것만 해도 북한이 이들에게 최고의 대우를 해준 것으로 여겨진다.” 그 외에도 최고의 영화인과 막대한 제작비도 지원했다. 이명자, 『북한영화사』(서울: 커뮤니케이션북스, 2007), 127쪽.

3) 대표적인 사례로는 <탈출기>(1984) 도입부에 붙인 글은 빅토르 위고의 ‘레미제라블’에 나오는 말이나 <소금>(1985)에 붙인 성경 문구는 외국에 수출된 프린트에만 그대로 살리고, 북한 내에서 상영한 버전에는 그 자리에 김일성의 교시가 대신 삽입되어 있었다. 신상옥·최은희, 『신상옥 최은희 비록: 우리의 탈출은 끝나지 않았다』(서울: 월간조선사, 2001), 340쪽 참조.

모순까지 제거”해야 했다고 주장했다. 여기서 불가사리와 함께 희생된 여주인공 아미를 ‘대가정론’과 연결 지어 남성들에 비해 불완전한 존재로 형상화됐고, ‘대가정론’이 부여한 여성의 모호한 위치를 반영하고 있다고 보았다.⁴⁾ 이지용(2018)은 <불가사리>가 이례적으로 북한 영화에서 강조하는 리얼리즘에 배반되는 ‘환상’을 내세우는 작품으로, 그 환상의 형태와 의미를 설명하려고 했다. 특히 이 영화가 기존 북한 문화예술에서의 장르 구분에 들어맞지 않은 장르의 모호성이 있으며 그 환상의 요소들이 다중적이라는 점, 오히려 그 환상이 리얼리즘을 극대화하고 있다는 점에서 환상에 대한 논의는 북한 내에서도 더 이상 회피하기 어려운 문제라고 지적했다.⁵⁾ 엄소연(2019)은 ‘한국형’ 괴수인 ‘불가사리’의 형상이 고전설화에서 출발해 소설, 영화, 그리고 현대의 웹툰, 웹무비까지 서로 다른 매체 속에서 어떻게 변주해 왔는지 살펴보면서 ‘불가사리’가 한국 대중문화에서 갖는 특이성을 포착했다.⁶⁾

분명 <불가사리>는 탄생의 순간부터 이미 단순한 ‘민족괴수’를 넘어서는 ‘세계괴수’가 되기 위해 치밀한 해외 교섭이 이루어지고 있었다. 하지만 이러한 영화 제작과 해외수출에 대한 연구가 드물고 선행연구에서는 ‘북한영화’라는 일국의 영화로 국한했다. 다만, 선행연구에서 반복적으로 지적하고 있는 기존 북한영화와의 차이는 바로 <불가사리>가 처음부터 국제영화시장을 겨냥하고 제작된 작품임을 방증하고

4) 박훈하, “북한의 ‘대가정론’과 여성의 주체 위치,” 『오늘의 문예비평』(2004), 146~164쪽.

5) 이지용, “북한 영화에서 나타난 환상의 양상: 영화 <불가사리>의 내용적 특징을 중심으로,” 『한국문화기술』, 제24호(2018), 115~135쪽.

6) 엄소연, “괴수 ‘불가사리’의 이미지 변주와 미디어 횡단성,” 『기호학연구』, 제60호(2019), 59~79쪽.

있는 증거이다. 특히 북한 내에서 상영금지 된 후 해외에 수출되면서 ‘불가사리’라는 괴수는 ‘일국의 괴수’에서 완전한 ‘초국가적인 괴수’가 되었다는 것을 본고에서 논증하고자 한다. 영화의 기획단계에서 제작진은 ‘민족성’과 ‘세계성’을 겸비한 괴수를 만들기 위해 전통 설화 속에 있던 괴수 ‘불가살이(不可殺伊)⁷⁾와 당시 전 세계 괴수영화의 상징인 ‘고지라(ゴジラ) 시리즈⁸⁾를 두 개의 원형으로 삼았다. 민족성과 세계성이라는 두 개의 욕망은 곧바로 불가살이와 고지라 간의 경합, 또는 경쟁과 융합으로 이루어졌다. 여기서 논의의 편의를 위해 설화, 딱지본 소설에서 나오는 괴수를 ‘불가살이’라고, 북한 예술영화 〈불가사리〉에서 나온 괴수를 ‘불가사리’라고 표기한다. 동시에 일본의 원형 피폭괴수를 ‘고지라’라고 하고, 할리우드에서 리메이크한 영화 속 괴수는 ‘고질라’로 표기한다.

〈불가사리〉의 불가살이와 고지라라는 두 개의 원형, 민족성과 세계성이라는 두 욕망 사이의 경합을 설명하기 위해서는 먼저 영화 제작 전후의 북한 내·외부의 상황과 제작 배경을 정리하겠다. 그리고 영화 스토리에서 중요하게 나오는 ‘농기구/대장장/무기’와 ‘농민/쌀’ 등 키워드에서 찾을 수 있는 ‘쇠’와 ‘쌀’이라는 요소에 대해서 논의한다. 여기서 ‘불가사리’의 형상을 요약하자면 ‘쇠 먹는 쌀 괴수’라고 할 수 있다. 이러한 형상은 기존 괴수영화 역사 속에서 전례 없는 것으로 괴수영화 중에서는 〈불가사리〉만이 갖고 있는 특징인데, 불가사리의 원형

7) 죽일 수 없는 괴수라는 뜻으로 경우에 따라 ‘不可殺爾’이라고도 표기하거나 ‘불을 통해서 퇴치할 수 있다’고 하여 ‘불可殺伊’로 이해하기도 한다.

8) 최초의 고지라 원작은 1954년에 일본 도호(東宝)영화사에서 감독 혼다 이시로(本多猪四郎)가 제작한 〈고지라(ゴジラ)〉이다. 그러나 할리우드에 수출되면서 Godzilla라는 이름으로 번역되어 ‘고질라’라는 명칭이 남한에서 통용되면서 남한에서는 일본판 고지라도 ‘고질라’로 번역했다.

중 하나인 ‘불가살이’ 설화에서 유래했음을 짐작할 수 있다. 그렇기에 불가살이에서 유래한 ‘쇠’와 ‘쌀’이라는 두 요소를 재해석함으로 <불가사리>가 갖는 ‘민족성’을 재현방식과 북한 내의 상황을 통해서 확인할 것이다. 마지막으로 이 영화가 3개의 시공간에 걸쳐서 해외시장에 재 등장하게 될 때 부단히 ‘고지라’와 동반되어서 등장하고 있다는 지점을 추적해, 태생부터 <불가사리>에 내재된 ‘세계성’에 대해서도 알아본다. 현재 <불가사리>를 둘러싼 논의는 대부분 신상옥 및 최은희의 일부 증언과 북한영화사 관련 서적을 바탕으로 진행되고 있다. 김보국⁹⁾ 등 연구자들의 고증에 의하면 신상옥의 증언은 정치적 입장에서든, 시간의 격차로 생긴 기억의 편차이든 분명한 오류들이 존재한다. 그래서 본고에서는 신상옥과 최은희의 증언에서 영화적인 주장을 일부 수용하여 논의의 바탕을 구성하되 다양한 국내외 자료들을 참조, 인용하여 좀 더 다각도로 고증하도록 하겠다.

2. <불가사리> 제작의 안과 밖

1970년대 초중반은 유일사상체계가 확립되고 “북한체제의 우월성과 독자성을 대내외적으로 확산시킴으로써 혁명전통의 계승을 통해

9) 김보국의 연구는 신상옥과 최은희의 자서전과 인터뷰에 나왔던 ‘부다페스트의 신편들’ 지사는 없는 것으로 판단하였고 영화 <칭기즈칸> 촬영을 위해 받은 300만 달러의 비용은 실제 존재했지만 아들 부부가 일부 인출하고 나머지는 빈(Wien) 계좌에 그대로 있다는 사실을 확인했다. 비록 이 연구가 주로 신상옥 부부의 탈출과정을 추적하면서 오류를 확인한 것이지만 현재로서는 다른 증언에 대해서도 비판적으로 받아들이 필요가 있다. 김보국, “신상옥 감독과 배우 최은희의 미국 망명 관련 의문점들,” 『아세아연구』, 제63호(2020), 191~219쪽 참조.

계속혁명론의 정당성을 확보함으로써 김정일로의 완전한 후계체제 확립”이라는 목표가 영화교류에도 영향을 미치면서 “이른바 적극적 영화 교류의 시기로 접어든 것이다.”¹⁰⁾ 이전부터 북한은 소련, 중국, 동유럽 사회주의국가들과 오랫동안 영화를 포함한 다양한 문화교류를 이어 왔다. 특히 북한이 보다 적극적으로 영화교류에 나선 것은 1970~1980년대 들어서이다. 1972년부터 주로 소련과의 친선교류를 추진하면서 영화감상회를 열었고 1970년대 중후반에는 동유럽 사회주의국가들과도 영화교류를 적극적으로 펼쳤으며,¹¹⁾ 문화대혁명에 빠져 있던 중국에서도 <꽃피는 처녀>(1972)와 같은 작품들이 같은 해나 이듬해에 바로 더빙되어 개봉하면서 크게 이목을 끌었다.¹²⁾ 특히 <꽃피는 처녀>가 1972년 제18회 카를로비바리영화제에서 특별상을 수상하게 되면서 북한의 영화교류는 북유럽 국가들을 포함한 사회주의 진영이 아닌 국가들로도 확대되었다.¹³⁾

1980년대 북한의 영화교류는 당시의 대외교류 방침에 따라 “사회주의 국가들을 중심으로 친선을 강화하고 평화적인 모습으로 이루어”지면서¹⁴⁾ 대체로 1970년대의 교류형식과 비슷하다. 다만 1984년 4월 11일 ‘프랑스영화문헌고’에 의해 프랑스에서 ‘조선영화회고상영주간’

10) 정태수, “북한영화의 국제교류 관계연구(1972~1994): 소련, 동유럽을 중심으로,” 『현대영화연구』, 제44호(2021), 233쪽.

11) 위의 글, 233~234쪽.

12) 장동천, “문혁시기 중국의 북한영화 수용과 신세기 전후 중국영화 속의 잔영,” 『중국현대문학』, 제97호(2021), 138쪽.

13) 1973년 수교한 스웨덴, 스위스, 핀란드, 노르웨이 등에서 북한영화 감상회가 열렸다. 정태수, “북한영화의 국제교류 관계연구(1972~1994): 소련, 동유럽을 중심으로,” 237쪽 참조.

14) 위의 글, 240쪽.

이 열린 것을 계기로 『로동신문』¹⁵⁾은 많은 지면을 할당해서 현지에서 높은 평가를 받았음을 알리고 북한영화의 현황을 소개했다. 그 외에도 다수의 국제영화제에서 북한영화가 수상했고 1987년에는 제1차 평양 영화축전까지 개최했다. 사실 북한은 당시 여러 루트를 통해 공식적이든 암암리에서든 서방국가들과 교류를 해 왔었다. 1978년에 시작된 제2차 7개년 계획에는 서방 세계와의 무역과 경제 협력을 다짐했다.

1984년 9월 8일에 제8기 최고인민회의는 〈합작회사경영법〉, 약칭 〈합영법〉을 제정했다.…… 재일 동포들을 비롯한 해외 동포들과의 합작도 가능하도록 명시했다.…… 그만큼 북한은 해외에서, 특히 서방 세계와의 경제 협력을 통해, 경제 침체 또는 경제 실패의 탈출구를 찾고자 한 것이다.¹⁶⁾

이러한 대외적인 경제·무역의 확장 외에 신상옥이 북한에 머물고 있을 때 조선예술영화촬영소에서도 그 흔적을 확인할 수 있다. 당시 조선 예술영화촬영소는 이미 어마어마한 규모를 자랑하고 있어 대규모의 야외 세트장은 기본이고 미국의 대형 영화사에서 사용하는 최신 기자재로 영화 촬영과 제작을 진행하고 있었다. 그리고 필름 중 일부는 수입산을 사용했고, 필름 현상도 비(非)사회주의진영 국가들의 기술력에 의

15) ‘조선영화회고상영주간’이 시작되기 한 달 전부터 프랑스영화문헌고에서는 〈조선민주주의인민공화국주간〉을 마련해서 북한영화를 소개했다. 여기서 프랑스영화문헌고는 영상자료원 역할을 하는 프랑스 시네마테크 프랑세즈를 의미하는 것으로 추정된다. “조선인민이 영화예술분야에서 이룩한 성과는 위대한 수령 김일성주석의 현명한 령도의 결과이다.” 『로동신문』, 1984년 5월 21일.

16) 김학준, 『북한50년사: 우리가 떠안아야 할 반쪽의 우리 역사』(서울: 동아출판사, 1995), 366쪽.

존하고 있었다.¹⁷⁾ 또한 평양에는 시대와 진영을 막론하고 세계 각국의 방대한 영화 필름을 보관하고 있는 ‘영화문헌고’까지 있었다.¹⁸⁾

이러한 북한 내외의 복잡한 상황 속에서 <불가사리>는 처음에는 북한 주민을 대상으로 한 대내 선전용 영화라는 성격과 세계에 선보일 북한표 블록버스터라는 대외 선전용 영화의 성격이 결합된 것으로 기획·제작하게 된다. 북한에 있는 동안 신상옥 감독이 실제로 영화활동을 한 기간은 2년 정도이고, 이 동안 <돌아오지 않은 밀사>(1984)를 시작으로 <불가사리>까지 총 7편의 영화를 직접 제작했고, 그 외에 13편의 영화를 제작 지도했다.¹⁹⁾ 1985년 여름부터 신상옥은 괴수영화 <불가사리>와 무협영화 <홍길동>(1985)²⁰⁾을 동시에 촬영하기 시작했고, <불가사리>의 제작에 있어서 특수촬영이 필요했기에 김정일의 허가를

17) 조명 시설도 TV방송국 스튜디오처럼 완전 자동화되어 있는 등 신상옥도 감탄을 금하지 못했다. 또 영화 제작에 있어서도 김일성 관련 극영화에는 미제 코닥필름이나 일제 후지필름을 사용하든지 혹은 이를 서독이나 일본에 보내 한꺼번에 수백 본씩 현상해 오기도 한다. 신상옥·최은희, 『신상옥 최은희 비록: 우리의 탈출은 끝나지 않았다』, 279~284쪽 참조.

18) 영화문헌고에는 15,000여 편의 필름을 소장하고 있었고 할리우드의 필름은 기본이고 남한 필름도 있었으며, 심지어 신상옥이 남한에서 제작했지만 본인도 갖고 있지 않은 <빨간 마후라>(1964)의 원본이 여기에 소장되어 있었다. 그러나 이곳은 거의 김정일만 자유롭게 사용할 수 있었는데, 신상옥은 불법으로 들여온 필름이 대부분일 것으로 추측했다. 위의 책, 291쪽 참조.

19) 신상옥·최은희, 『신상옥 최은희 비록: 우리의 탈출은 끝나지 않았다』, 340쪽.

20) 신상옥이 탈북 이후 북한에서는 <불가사리>를 포함한 신상옥의 대부분 작품에 관련된 내용을 대거 삭제했다. 1987년 『영화연감』에서 외국인들이 북한영화에 대한 반응을 정리한 글에서 소련영화대표단 단장이 영화 <홍길동>(신상옥이 제작 지도)에 대해 높게 평가했다고 짧게 언급했다[“조선영화는 사상예술성에 있어서 조금도 흠잡을데가 없는 완전히 성공한 예술작품이다.” 『조선영화년감(1987년)』(평양: 문예출판사, 1987), 53쪽]. 이렇게 비슷한 시기 신상옥이 참여한 작품의 흔적을 북한에서 찾아보기 어려운 만큼 관련 북한 자료를 수집하는 것을 추후 과제로 남기겠다.

받고 일본 도호(東寶)영화사 특수촬영팀을 북한으로 초청했다. 처음 초청했을 때 순조롭지는 못했지만, 신상옥은 일본 현지 영화계 동료들을 동원해서 결국 일본 특수촬영의 제1인자인 나카노(中野) 감독 등 6명을 북한으로 초대해 약 7개월 동안 머물면서 같이 작업을 했다.²¹⁾

〈불가사리〉가 상대적으로 순조롭게 제작될 수 있었던 것은 이 시기에 북한에서 고전문학을 영화화하는 ‘민족고전물’이라는 영화 장르가 크게 주목받고 있었다는 사실을 상기해야 한다. ‘민족고전물’의 핵심은 “‘역사주의 원칙과 현대성의 결합’이라는 것이다. 즉 고전을 영화화할 때 우리가 흔히 전통적인 특징이라고 하는 면을 살리면서도 그것을 현대적 의미로 해석하여 보여주는 것이 중요하다는 의미일 것이다.”²²⁾ 이러한 민족고전물들은 크게 두 가지 경향으로 구분할 수 있는데 하나는 액션영화의 재부흥과 함께 등장한 ‘전통액션활극’이고, 다른 하나는 전통 민담, 설화를 영화화한 경우이다.²³⁾ 후자에 속하는 작품이 바로 〈사랑 사랑 내사랑〉(1984), 〈불가사리〉와 같은 작품이다.

당시 『춘향전』을 원작으로 한 〈사랑 사랑 내사랑〉을 보고 김일성은 대단히 만족해하면서 “우리나라 고전문학들을 이런 식으로 하게 되면 외국에도 자연스럽게 우리 것을 많이 뽐내고 소개도 할 수 있다”²⁴⁾고 신상옥을 격려했다. 이 부분이 흥미로운 것은 과거에 김일성은 「춘향전에 대한 교시」에 “춘향전은 이 계급간의 남녀 사랑을 취급한 것이기 때문에 지금 젊은 세대에게는 도움이 안되는 작품입니다”라고 지적해 오랫동안 북한에서 다룰 수 없었던 고전작품이었다는 ‘기정사실’을 엿

21) 신상옥·최은희, 『수기: 조국은 저 하늘 저 멀리(하)』(서울: 행림출판사, 1988), 327쪽.

22) 이명자, 『북한영화사』, 147쪽.

23) 위의 책, 145쪽.

24) 신상옥·최은희, 『수기: 조국은 저 하늘 저 멀리(하)』, 262쪽.

은 격이기 때문이다.²⁵⁾ 이 시기에 신상옥이 연출하거나 지도한 고전 문학 원작 영화들이 대거 제작되었고, “베를린영화제 기간 동안 비경쟁부문인 필름마케팅에 북한 매대를 설치하고…… 〈사랑 사랑 내사랑〉, 〈심청전〉(1985), 〈홍길동〉(1985), 〈불가사리〉 필름을 팔아보려고”²⁶⁾ 하는 등 세계에 북한영화와 고유의 고전문학을 알리는 데에 심혈을 기울였다. 〈사랑 사랑 내사랑〉은 이미 김일성뿐만 아니라 김정일도 상당히 흡족해하면서 해외에 전파할 것을 지시하면서 신상옥에게 앞으로 외국에 수출하는 작품은 국내 상영을 고려하지 말고 대담하게 찍어도 좋다고 주문했다.²⁷⁾ 사실 김정일은 예술에 대해 상당한 자질이 있었기에 영화를 직접 검열하고 북한 내에서의 비평도 그의 비평에 따를 수밖에 없는 구조를 조성했는데,²⁸⁾ 이러한 북한의 실정 속에서 김정일이 신상옥에게 상대적으로 자유로운 창작권한을 준 것이 상당히 파격적인 제안임을 알 수 있다.

〈사랑 사랑 내사랑〉에 대한 김정일의 애착은 필름 수출에서도 확인할 수 있다. 당시 남북회담을 앞두고 김정일은 첫 문화예술 교류를 영화로 하고 싶어 남한에 〈사랑 사랑 내사랑〉을 선물로 보내겠다고 신상옥과의 면담에서 말했다. 또 필름 복사를 6부 하기로 한 것을 200부로 대폭 늘리면서 다음과 같이 지시했다. “소련 원동에 있는 조선사람들, 그 다음에 중앙아시아에 있는 조선사람들, 중국 동북에 있는 조선 민족들, 이거 많이 선전해야 합니다. 우리는 그런 문학이 없는 민족이고

25) 최은희·이장호 엮음, 『영화감독 신상옥: 그의 사진풍경 그리고 발언 1926~2006』(파주: 열화당, 2009), 117쪽.

26) 위의 책, 340쪽. 영화 연도는 인용자.

27) 최은희·이장호 엮음, 『영화감독 신상옥: 그의 사진풍경 그리고 발언 1926~2006』, 267~269쪽.

28) 신상옥·최은희, 『수기: 조국은 저 하늘 저 멀리(하)』, 72쪽.

이렇게 생각하기 때문에 이젠 다들 보게 하고 자꾸 내보내는게 좋습니다.”²⁹⁾ 이 대목에 확인할 수 있는 것은 민족고전물을 해외로 수출할 때 제일 먼저 고려되는 대상 관객은 재외동포들이라는 점이다. 즉 〈불가사리〉는 비록 일본 ‘고지라’의 기술진의 도움으로 제작되었지만, 그 출발은 ‘민족고전’을 세계에 알리는 것에서 시작해 해외동포들을 제일 먼저 겨냥했다. 해외동포들이야말로 ‘민족성’과 ‘세계성’을 겸비한 관객층이라는 점을 상기하면 충분히 이해할 수 있는 지점이다.

이러한 맥락에서 탄생한 〈불가사리〉는 “국내 상영을 고려하지 않아도 된다”는 김정일의 지시 이후에 만들어졌고 〈고지라〉 시리즈처럼 해외에서 주목받는 괴수 캐릭터를 선보이는 실험작이다. 그럼에도 불구하고 이 작품도 결국 대내 선전적인 성격도 겸비한 작품이라는 것을 간과할 수 없다. 특히 많은 선행연구나 관련 자료에서 〈불가사리〉가 신상옥의 탈출로 북한에서 상영되지 못하고 일본에서 최초 공개되었다고 언급하면서 북한 내에서 〈불가사리〉의 상영 여부에 대한 주장이 엇갈린다. 비록 현재로서는 북한 내의 영화사 기술에서 삭제된 작품인 것은 맞지만 평양연극영화대학 출신의 드라마 작가 정성산의 증언 등을 확인한 결과, 실제 상황은 북한에서 상영된 바가 있다는 것이다. 정성산(2000)의 말에 의하면, 〈불가사리〉는 북한의 첫 괴수영화라는 점에서 북한의 영화예술론에 어긋나는 작품으로 여러 차례 심사와 검토틀 거치면서 처음에는 당 간부들만 볼 수 있었던 영화여서 대중의 호기심만 자극했다. 그러나 신상옥이라는 특례가 있었기에 일반 극장에서 상영하게 되었는데 당이 조직했던 영화 관람보다도 더 많은 사람이 자발적으로 극장에 몰려서 〈불가사리〉를 관람했고 여러 차례 다

29) 위의 책, 264쪽.

시 관람하는 관객도 있었다. 여기에 북한의 최고의 역사 고전물 작가 김세륜이 영화문학(시나리오)을, 최연소 조선영화촬영소 연출가(감독)인 장건조가 연출을 맡는 등 북한 최고의 창작가들이 모였고, 이미 일전에 신상옥 감독의 작품에서 ‘춘향’과 ‘심청’을 맡았던 배우 장선희가 여주인공 이미 역으로 발탁된 것도 인기에 한몫을 했다.³⁰⁾ 그만큼 북한 내에서도 <불가사리>는 상징성과 파급력을 갖는 작품으로서 북한적, 조선(한)민족적인 요소, ‘반봉건사상’을 선전할 수 있는 중요한 ‘민족성’을 갖는 작품이기도 하다.

3. 쇠 먹는 쌀 괴수

현재 우리가 접할 수 있는 <불가사리>는 신상옥의 탈출과 대외 수출 등의 이유로 수정되었을 가능성이 있어서 완전한 ‘신상옥 버전’이라고 장담하기는 어렵다. 그리고 북한의 저작활동은 단체단위로 이루어진 것을 감안해서 남한에서도 그 창작 주체를 신상옥이 아닌 북한의 ‘신필름영화촬영소’로 판결했기에³¹⁾ 현재의 <불가사리> 버전과 신상옥의 증

30) 정성산, “불가사리: 평양 1985년, 서울 2000년,” 『KINO』, 8월호(2000), 186쪽.

31) 남북 간의 저작권 분쟁사례로 ‘신필름사건’을 들 수 있다. 이 사건은 영화감독 신상옥이 홍콩에서 납북(1978년)된 후 북한에서 촬영한 영화 “사랑 사랑 내사랑”(1984년 작)과 “불가사리”(1985년 작)에 대해 영화 제작자로서의 권리를 주장하면서 일본을 통해 수입된 위 영화의 방영금지 가처분신청을 남한 법원에 제기한 것이다. 법원은 ‘신필름사건’에서 신상옥 감독 개인에게 우리나라의 저작권법상의 영상제작자 또는 영상 저작자로서의 권리를 인정하지 않고 신상옥의 소속기관이었던 북한 ‘신필름영화촬영소’를 영화 제작자로 인정하였다. 최은석, “‘신필름사건’: 북한 영화 ‘불가사리’와 신상옥 감독,” 『통일한국』, 제313호(2010), 85쪽.

언으로 당시의 상황을 완전히 파악할 수는 없는 것이 현실이다. 그렇지만 이 영화가 선천적으로 갖고 있는 ‘민족성’은 이 작품에 녹아 있는 ‘불가살이’라는 원형을 통해서 어느 정도 추적할 수 있다.

불가사리와 불가살이는 모두 ‘쇠 먹는 쌀 괴수’이다. ‘쇠’라는 요소는 불가사리 이야기와 원형으로서의 ‘불가살이’에 내포되어 있는 핵심적인 요소이다. 구비문학 특성상 전해지는 이야기마다 조금씩 다르지만 대체로 설화 속의 불가살이는 코끼리, 곰, 호랑이 등 맹수들의 혼합체로 묘사되고 쇠를 먹어 성장한다는 서사는 동일하다. 그리고 영화 〈불가사리〉와 비슷하게 불가살이가 처음으로 먹은 것이 바늘이었다는 점과 사람들이 불로 이 괴수를 퇴치하려고 시도했다는 점도 유사하다. 1921년 현병주의 딱지본 소설 『송도말년 불가살이전』에서도 ‘쇠’는 굉장히 중요한 요소로 묘사되었다. 이 소설 속 불가살이는 동방청제의 신자(臣子)로 설정되었는데 소설 후반부의 내용은 다음과 같다. 불가살이는 이성계의 조선 건국을 도운 후 쇠덩이가 되었고 이를 세종이 발견하여 위에 새겨진 문자를 보고 언문(諺文)을 창제한 뒤 쇠덩이를 녹여 종을 만들었다.³²⁾ 특히 흥미로운 점은 이 소설에서 불가살이는 한 반도를 떠나 세계 각국의 전쟁터에 있는 무기를 모조리 먹고서야 다시 돌아오는 여행을 했다는 점이다. 이러한 ‘세계평화’와 괴수를 연결짓는 모티프는 영화 〈불가사리〉에서도 나온다. 신상옥은 〈불가사리〉를

32) 여기서 불가살이는 파괴적인 괴수가 아닌 상서로운 신수의 형상으로 등장한다. 이는 당시 일제강점기에 검열을 피하기 위해 소설의 내용이 꾸며낸 이야기임을 여러 차례 강조하고는 있지만, 신수를 통해 한반도라는 땅에 대해 조선이 갖고 있는 정당성을 표현하려고 우회적으로 설화를 차용해 온 것이라고 볼 수 있다. 이는 ‘쇠’라는 요소는 조선이라는 나라의 건국과 정통성을 부여할 뿐만 아니라, 백성들로 하여금 자기 민족의 문자를 갖게 함으로 문명과 교화의 역할까지 하고 있다. 현병주, 『불가살이전』, 조재현 옮김(서울: 지식올만드는지식, 2017), 167~171쪽 참조.

다음과 같이 평가했다.

다양한 해석이 가능한 이야기다. 이 작품을 보고 계급투쟁을 그린 작품이라고 해석하는 사람도 있는 모양이지만, 내가 의도한 것은 강대국들의 핵무기 경쟁에 대한 경고였다. 전쟁을 승리로 이끄는 데는 크게 기여를 했지만, 전쟁이 끝난 후에는 오히려 평화로운 삶을 위협하는 존재로 변해 버린 괴물 ‘불가사리’의 한없는 식욕은 곧 ‘군비경쟁’을 상징한다.³³⁾

이러한 신상옥의 언급은 비록 불가사리가 ‘고대’와 ‘농촌’을 배경으로 하고 있지만 동시에 전쟁과 ‘핵’, ‘냉전’의 메타포를 품고 있음을 알 수 있어 ‘세계평화’라는 보편적인 세계성과 연결 지을 수 있다. 이는 또 1985년 북한이 소련의 요구에 따라 핵확산금지조약에 가입한 것과 어느 정도 관련 있다고 볼 수 있다. 북한 탈출 이후 신상옥이 핵실험을 강행하는 북한의 모습이나 북한의 핵 위협을 통한 정치외교 행위에 대한 상당한 회의감을 드러내고, 여러 핵보유국에 대해 비판을 가했던 사실은 이러한 해석에 설득력을 더해 준다. 즉 이 영화에서 쇠라는 요소가 적극적으로 반핵, 반전이라는 테마와 직접적으로 이어질 수 있었던 것은 북한 내의 체제적인 선택과 감독인 신상옥의 가치판단이 어우러진 결과라고 볼 수 있다.

‘쌀’은 ‘쇠’의 연장선에 놓여 있는데, 기타 괴수영화와 분명하게 구분되는 점으로서 〈불가사리〉가 ‘불가살이’라는 원형과 긴밀하게 연결

33) 최은희·이장호 엮음, 『영화감독 신상옥: 그의 사진풍경 그리고 발언 1926~2006』, 120쪽.

되어 있음을 보여 주는 요소이다. ‘쌀’은 한반도에서 중요한 식량으로 현병주의 소설에서도 등장한다. 소설에서 이성계를 숭앙하는 백성들이 다시 태조를 못 볼까 봐 자발적으로 밥을 ‘이(李)밥’이라고, 팔을 ‘이(李)팔’이라고 부르기 시작했다는³⁴⁾ ‘이밥’의 어원을 신화화했다. 그리고 북한에서 1978년에 ‘제2차 7개년 계획’을 시작해 1984년에 끝내면서 이 동안 대외무역 외에도 생산과 건설에서는 속도전을 요구했고 농업에서는 김정일 농법을 시작했다. 그러나 추진 과정에서 차질이 생기게 되면서 식량난은 완전히 해결되지 못했고 김일성은 “쌀이 곧 공산주의”라고 외치며 식량 증산을 독려했다.³⁵⁾ 더불어 1984년에 남한의 수해피해에 대한 구조물품 중에 큰 비중을 차지한 것이 쌀이었다. 그만큼 ‘쌀’은 북한, 나아가 한반도에서 생존과 평화를 의미하는 중요한 작물이다.

쇠와 쌀의 관계는 기본적으로 농기구와 생활기구로서의 ‘쇠’를 통해 ‘쌀’과 같은 농산물을 생산할 수 있고 그 농산물을 다시 조리하여 농민들의 음식물로 만들 수 있다는 데에 있다. 영화 〈불가사리〉에서는 ‘쌀’은 불가사리의 제작원료이고 ‘쇠’는 불가사리의 빠른 성장을 돕는 ‘괴수만의 음식’이다. 그러나 여기서 주목해야 할 지점은 ‘쌀’로 불가사리의 원형이 만들어졌으나 그에게 생명을 불어넣은 것은 아버지인 대장장 탁쇠³⁶⁾의 ‘원혼(冤魂)’과 딸 아미의 ‘피’가 있기에 가능했다는 것이다. 신상옥은 “사람이 인형 속에 들어가 연기하는 것이 어설프게

34) 현병주, 『불가살이전』, 60쪽.

35) 김학준, 『북한50년사: 우리가 떠안아야 할 반쪽의 우리 역사』, 337~338쪽.

36) 신상옥은 ‘탁세’라고 기록하고 있지만 한국영상자료원의 한국영화데이터베이스에는 ‘탁쇠’로 표기하고 있고 대장장이라는 신분으로 미뤄보아 ‘탁쇠’가 더욱 정확한 것으로 보여 본고에서는 ‘탁쇠’로 표기한다. 한국영화데이터베이스, 〈불가사리〉, <https://www.kmdb.or.kr/db/kor/detail/movie/F/07180>(검색일: 2022년 2월 1일) 참조.

보이기도 하겠지만, 그런 점이 오히려 ‘불가사리의 따뜻한 인간미’로 느껴지기도 한 모양이다”³⁷⁾라고 자평했다. 이런 ‘인간미’가 가능했던 것은 일본에서 시작된 괴수 슈트를 쓴 인간이 연기하는 이족보행의 괴수³⁸⁾라는 것과 더불어 한반도 사람들에게 중요한 음식인 쌀로부터 오는 친근감으로도 이해할 수 있다. 무엇보다도 중요한 것은 기존 설화에서 불교 탄압에 대한 반항을 표현하기 위해 괴수를 만든 제작자가 승려로 되어 있는 것과 달리 이 영화에서는 제작자를 노동자이자 혁명가 부녀(父女)로 교체했다. 그리고 제의적으로 그들의 혼과 피가 들어간 불가사리는 아미 남매와 직접적으로 교감과 소통을 하면서 기존의 설화와 기타 괴수영화의 파괴적인 형상을 벗어나 더욱 관객들에게 친근하게 와닿게 된다. 그렇기에 불가사리와 아미의 관계는 물장난하는 악동 같은 불가사리와 그를 보살피는 어머니 같은 아미라는 모자(母子) 관계의 모습과 불가사리가 자신을 희생해 아미를 보호하려는 부녀(父女) 관계의 모습을 동시에 볼 수 있다. 특히 아미를 구하기 위해 불가사리가 무릎을 꿇기도 하고 공격당했을 때 붉은 피³⁹⁾를 흘리며

37) 신상옥, 『난, 영화였다: 영화감독 신상옥이 남긴 마지막 글들』(서울: 랜덤하우스, 2007), 137쪽.

38) 일본의 ‘고지라’만 보아도 일반 파충류처럼 사족보행 하는 ‘서양 괴수들’과 달리 이족보행은 기본이고 <괴수섬의 결전: 고지라의 아들>(1967)과 같은 작품에서는 귀여운 고지라의 아들이 등장하고, 그 아들을 교육하고 보호하는 부모로서의 고지라가 등장한다. 남한의 괴수들도 유사한 점인 있는데, <대괴수 용가리>(1967)는 처음부터 아동영화로 제작된 만큼 큰 몸집으로 서울을 파괴하고 있는 용가리가 간지럼을 타면서 변주된 아리랑에 맞춰서 트위스트를 추는 모습은 할리우드식 괴수영화에서 쉽게 볼 수 있는 장면은 아니다.

39) 괴수영화에서 나오는 대부분 괴수는 파충류의 형상을 하고 있고 또 그 위험성을 나타내기 위해 푸른색 계열의 피로 묘사되면서 그 피에서 방사선, 바이러스를 내뿜거나 건물과 인체를 부식시키는 경우가 많다.

함정인 것을 알면서도 아미를 위해 헌신하는 모습에서 불가사리와 아미의 연대감을 엿볼 수 있다.

더 나아가 이 영화에서의 불가사리에게는 신상옥 감독이 주장한 ‘인간미’를 넘어서 좀 더 반려동물에 대한 감정, 나아가 ‘소’라는 가축에 대한 감정으로도 연결된다. 영화에서 불가사리가 손바닥만 한 작은 사이즈로 시작해, 쇠붙이를 먹으면 먹을수록 커져 산처럼 ‘성장’하는 과정을 볼 수가 있다. 강아지의 ‘깹깹’거리는 소리에 가깝던 불가사리의 울음소리가 영화 시작과 결말에서 나오는데 기존 ‘거대 괴수’의 이미지와 완전히 동떨어진 울음소리이다. 이러한 비(非)괴수적인 형상은 원본에 대한 하나의 새로운 돌파구로서 ‘쌀’, 나아가 이 곡물을 생산하는 북한(한국)적인 가축 ‘소’라는 형상에서 그 단서를 찾아볼 수 있다. 기존 설화나 소설에서 대체로 ‘불가살이’는 소의 꼬리나 발톱을 갖고 있고 머리는 맹수의 머리를 하고 있는 것으로 묘사되지만, ‘소의 머리’를 하고 있는 경우는 드물다. 여기에 일본의 <고지라>나 남한의 <송도 말년>의 불가사리(1962), <대괴수 용가리>(1967) 등 작품 속 괴수들이 모두 파충류에 가까운 형상을 하고 있다는 점을 상기해 보면 1985년 북한의 <불가사리>가 얼마나 특별한지 알 수 있다.

“불가사리는 농민의 편이므로 소 같은 모양을 해야 이치에 맞다고 지적한 것도 김정일이었다”⁴⁰⁾는 신상옥의 언급에서 ‘소’의 머리를 하고 있다는 것은 처음부터 의도적인 선택임을 알 수 있다. 한편으로 ‘소’라는 동물은 영화의 배경인 농경사회에서는 둘도 없이 중요한 가축이다. 그렇기에 소가 갖는 특성은 일반적인 반려동물인 강아지나 고

40) 최은희·이장호 엮음, 『영화감독 신상옥: 그의 사진풍경 그리고 발언 1926~2006』, 111쪽.

양이가 갖고 있는 ‘반려’의 성격을 넘어 ‘생산’, 나아가 ‘생존’까지 직접적으로 연관된다. 다른 한편으로는 북한의 사회적 상황을 파악할 필요가 있는데, 다른 가축들에 비해 소는 북한에서 상대적으로 좀 더 중요한 지위에 있다. 1960년대부터 북한에서는 축산의 중요성이 부각되었고 1980년대에 이르러 상당히 고조되었는데 그중에서도 ‘소’만은 완전히 국영, 도영의 협동농장에서 일괄적으로 관리했고,⁴¹⁾ 경우에 따라 군수물자로도 등록된다. 즉 북한에서 소는 농업의 ‘쌀’의 생산량에 직접적으로 연결될 뿐만 아니라 군수물자로서 농민과 사회의 안위나 존망까지 영향을 미칠 수 있다.

또한 이 영화에서 불가사리는 주인공 아미와 갖는 유대관계가 지배적이고 그 주변에 있는 인물과 사물에 대해서는 적아(敵我)를 명확히 구분하지 못하고 무기와 농기구를 가리지 않고 식탐만 부리는 ‘동물’적이고 본능적인 모습을 강조한다. 보는 시각에 따라 상서로운 동물이거나 영웅으로 보이면서도 골칫거리나 공포의 대상으로도 보이기에 ‘구세주’와 ‘원수’라는 상충되는 이미지가 아이러니하게 공존한다. 이는 원형인 불가살이도 갖고 있었던 특징이다. 불가살이는 “지배·피지배, 권력·무권력, 상충·하충과 같은 계층 간의 대립의식과는 거리가 멀다. 양자 모두 피해를 입는 상황을 연출하고 있어서 특별한 계층 간의 대립의식은 ‘불가살이’와 관련이 없”고 “개인의 힘으로 해결할 수 없는 전체적인 사회행태”⁴²⁾를 전제로 하고 있다. 영화에서도 결말로 이르기 전까지는 불가사리의 ‘인간적’인 요소와 아미와의 유대관계를 강조해 백성들에게 무기로서의 공포보다는 친근감을 부각하여 관객들로

41) 변홍상, “북한의 축산정책과 그 실태,” 『북한』, 제238호(1991), 160~162쪽.

42) 김보영, “불가살이설화,” 화경고전문학연구회 편집부 엮음, 『설화문학연구』 하(서울: 단국대학교출판부, 1998), 651쪽.

하여금 애착을 느끼게 함으로써 민족성에 대한 공명을 이뤄내려고 한다. 당연히 여기서의 민족성은 조선(한)민족적인 것에 더불어 민중적이고 북한적이며 사회주의적, 주체사상적인 것이다.

그렇다면 이 연장선에서 두 개의 질문을 던질 수 있다. 하나는 “부드러운 쌀로 만든 괴수가 왜 쇠로 만든 갑옷을 입은 것처럼 검고 두꺼운 피부를 가졌을까?”이고, 다른 하나는 “왜 불가사리는 결말에서 소멸되어야만 하는가?”이다. 원형적으로 불가살이는 ‘쇠뿔 모양의 이빨과 쇠침 같은 털’⁴³⁾을 갖는다고 했지만 영화 <불가사리>에서는 이 대목을 더욱 급진적으로 풀이할 수도 있다. 이는 ‘쌀’이 상징하는 ‘농민’이 ‘쇠’로 무장된 군인, 정확히는 봉건왕조의 탄압에 저항하려는 ‘반봉건 농민저항군’으로의 전환을 의미한다. 그래서 불가사리의 성장과정은 농민저항군이 주인공들과 무고한 백성들이 부단히 위험에 빠지는 상황을 목격함으로 혁명적으로 각성해 나아가는 모습으로 풀이할 수 있다. 그러나 <불가사리>가 북한 내에서 논란이 되었던 부분 중 하나가 “영화미학이 반사회주의적”⁴⁴⁾이라는 점인데 주인공이 근로인민 대중이 아니라 가상의 괴수라는 점에서 위험하고 불온한 설정이었다는 것이다. 그렇기에 영화 결말 부분에서 특이하게 승리를 거두고 평화의 시대가 도래했지만, 불가사리의 멈출 수 없는 식탐으로 곡소리 하는 백성들의 모습을 보여 준다. 그러자 주인공 아미는 “고맙던 구세주가

43) 김보영, “불가살이(不可殺伊) 전설연구,” 『도솔어문』, 제6호(1990), 57쪽.

44) 정성산은 이론적 근거로서 『영화예술론』(김정일, 1973년 4월 11일)의 “..... 조선영화는 근로인민 대중의 혁명의식을 흐리게 하는 종교, 미신, 공상과학 분야에 대해 늘 경계심을 가지고 대하여야 하며, 특히 민족 고전물에서의 역사의식을 사회주의적 내용과 형식에 맞게 형상화하여야 한다”라는 부분과 1980년대 초반 북한의 최대 전쟁영화인 <월미도>가 김정일의 교시에 의해 대사를 수정한 사건을 예시로 들어서 이 부분을 논증했다. 정성산, “불가사리: 평양 1985년, 서울 2000년,” 188쪽 참조.

무서운 원수”가 되었다면서 이러다가 본국의 쇠붙이를 다 먹고 나면 다른 나라의 ‘쇠’도 탐낼 것이고, 그러면 전 세계가 전쟁에 빠질 수밖에 없으니 “제발 사라져다오”라고 외우면서 자기 몸을 희생해 불가사리를 소멸한다. 혁명이 끝나는 순간까지만 해도 불가사리는 분명 영웅이었고 실제로 여기까지는 영웅서사를 따르고 있지만,⁴⁵⁾ 불가사리가 식탐을 억제하지 못하면서 ‘영웅’ 형상이 좌절된다. 이러한 〈불가사리〉의 반사회주의적 영화미학을 제거하기 위해 불가사리의 죽음은 필연적일 수밖에 없다. 특히 영화는 신체가 폭파된 뒤 다시 새끼가 된 불가사리가 아미를 향해 아장아장 걷다가 빛이 되어 아미를 부활시키면서 끝난다. 여기서 아미는 자신을 희생해 불가사리를 소멸했지만 새끼 불가사리는 또다시 자신을 희생해 아미를 부활시키는 순환구조를 보여 준다. 이는 ‘불가사리 = 아미’의 형태로 환상의 영웅인 불가사리의 문제점을 상쇄하면서 다시 혁명의 주체를 근로인민 백성으로 돌려놓은 것이다. 이렇게 〈불가사리〉는 민족고전에서 출발하여 치밀한 기획과 제작을 통해 민족성을 전면에 내세우면서 선전적인 목적을 달성하려고 했다.

4. 세계로 나아가간 〈불가사리〉

〈불가사리〉의 스토리는 설화 ‘불가살이’와의 긴밀한 관계성을 보여

45) 대장장 탁식와 농민저항군의 수령이던 인대는 긍정적인 인물로 그들이 다 못한 혁명을 불가사리가 이어 나가고 있고, 결국 혁명을 완수하고 있는 점에서 충실히 영웅서사를 따르고 있다고 볼 수 있다. 박훈하, “북한의 ‘대가정론’과 여성의 주체 위치,” 157~158쪽 참조.

주고는 있지만 영화 제작에 있어서는 ‘고지라’ 시리즈에 뿌리를 두고 있다. 김정일과 신상옥은 세계시장을 겨냥하기 위해 이미 완성된 고지라의 영화미학을 적극 답습하면서 〈불가사리〉에 ‘세계성’을 부여하고자 했다. 주목해야 할 지점은 고지라 시리즈가 1990년대부터 〈불가사리〉의 해외 수출에 있어서 일본-미국-남한을 이어주는 중요한 단서로 동반해서 등장한다는 사실이다. 〈고지라〉와 할리우드의 다양한 괴수(被爆怪獸)들은 대부분 ‘핵’에 대한 상상과 공포의 메타포의 산물이다.⁴⁶⁾ 이는 냉전의 편집증에서 오는 내러티브로 “완전한 타자로서의 적, 그러므로 절멸만이 가능한 외계인, 뮌튼트, 괴수들은 저쪽 진영의 적, 타협의 여지가 없는 냉전의 적의 형상화로서 가능하였다”.⁴⁷⁾ 이러한 절대적 타자, 상대방 진영에 대한 전멸과는 조금 다르지만 앞서 논의한 것과 같이 냉전의 편집증과 전쟁에 대한 공포, 평화에 대한 기원이라는 지점에서는 〈불가사리〉도 괴수영화들의 문법을 답습하고 있음을 알 수 있다. 그리고 이것을 영화에서는 또다시 불가사리의 ‘불가살이’적인 원형에 있었던 ‘쇠’라는 요소와 적극적으로 결합하여 활용된다.

영화에서는 의도적으로 불가사리 자체를 ‘무기’나 적의 무기에 저항할 수 있는 ‘최종병기’로 형상화하려고 했던 것을 확인할 수 있다. 나라에서 불가사리를 퇴치하기 위해 만든 ‘최종병기’인 사자포와 장수포는 “큰 철통에 화약을 가득 채워 산 하나쯤은 날릴 수 있다”고 묘사했

46) 이영재는 1950년대의 〈심해에서 온 괴물〉(유진 로리 연출)와 〈고지라〉에서 2010년대의 괴수영화까지를 언급하면서 1953년 ‘핵의 평화이용’ 선언 등 일련의 움직임이 핵에 대한 상상 자체가 ‘파괴와 죽음의 무기/풍요와 번영의 에너지’라는 이중성을 갖고 있고, 현재로서는 그 분할선이 마저도 붕괴해 가고 있는 것이라고 논증했다. 이영재, “1950년대 미국과 일본의 괴수영화와 핵: 지구, 블록, 국가의 착종,” 『사이』, 제25호(2018), 75쪽 참조.

47) 위의 글, 48쪽.

는데, 이러한 묘사는 핵폭탄을 연상케 한다. 그만큼 불가사리를 처치하려면 기존에 요괴나 괴수들을 퇴치할 때 쓰이는 불이나 무당의 힘으로는 부족하고 실제로 무기, 나아가 ‘최종병기’로 퇴치해야만 가능하다는 발상이다. 그러나 불가사리는 이 ‘최종병기’들이 발사한 탄약을 삼키거나 삼킨 탄약을 역으로 내뿜어 공격하고 주먹으로 성벽을 마구 무너뜨린다. 심지어 전쟁이 끝났는데도 배고픈 불가사리가 대포들을 먹어 버림으로써 ‘최종병기’를 넘어서는 절대적인 무기에 가까운 존재가 되어 버린다. 이 사례에서 보다시피 ‘민족성’을 의미하는 ‘불가살이’와 ‘세계성’을 의미하는 ‘고지라’는 동전의 양면처럼 대립하고 경쟁하고 있지만 동시에 하나로 융합되어 있어서 불가분의 관계임을 알 수 있다. 사실 한 영화나 영화 캐릭터의 민족성을 포착하기는 쉬우나 그것들의 세계성을 가시적으로 확인하는 것은 어려운 일이다. 그렇기에 〈불가사리〉의 세계성과 두 욕망의 경합 관계를 좀 더 확인하기 위해서 이 작품과 관련된 3개의 중요한 ‘시공간’을 추적할 필요가 있다.

첫 번째로 추적할 것은 북한이 서방국가와 적극적으로 영화교류를 추진했던 시기이자 〈불가사리〉가 만들어진 시기인 1985년 전후이다. 1975년에 〈메카고질라의 역습(メカゴジラの逆襲)〉을 마지막으로 쇼와(昭和) 시대의 고지라가 끝났다가 1984년 초기작과 동명인 〈고지라〉가 “The Return of Godzilla”라는 영문명으로 해외에 소개되면서 고지라 시리즈의 새로운 시작을 알렸다. 이 작품은 고지라 시리즈의 30주년 기념작이면서도 오랫동안 난발되던 후속작들의 혼잡한 설정을 뒤엎고 다시 1954년 초기작의 세계관으로 귀환하는 작품이기도 하다. 무엇보다도 중요한 것은 1984년作的 고지라 분장을 맡은 배우 사쓰마 겐파치로(薩摩剣八郎)⁴⁸⁾가 불가사리를 연기했다는 사실이다. 다시 말해 민족의 영웅 괴수인 ‘불가사리’를 연기한 사람이 일본인 배우였다는 점을

상기하면 참으로 아이러니한 사실이다. <불가사리>도 당시의 고지라 시리즈처럼 미니어처와 괴수 슈트를 사용하는 특촬촬영 기법을 사용했다. 특촬에 있어서 괴수 연기 자체는 강한 정신력과 체력, 숙련된 스킬이 필요하고 유난히 육중한 ‘불가사리’를 표현해 내야 했기에 이미 다수의 괴수 슈트를 입고 연기한 경험이 있는 사쓰마 겐파치로가 발탁되었던 것이다.⁴⁹⁾ 여기서 일본 제작진을 북한으로 초청하고 향후 해외 수출에 있어서 중요한 역할을 한 조력자는 조총련(재일본조선인총연합회)을 중심으로 하는 일본 동포들이다. 조총련은 여러 분야에서 북한이 해외와 접촉할 수 있는 기회를 마련해 주었는데 신상옥의 추론에 따르면 이미 이전부터 조총련은 김일성, 김정일 부자를 위해 일부 해외 영화 필름을 구해 주는 역할도 하고 있었다. 그리고 신상옥도 북한에 있을 때 평양영화축전을 개최하기 위해 조총련을 통해 재일한국 민주회복통일촉진국민회의(한민통)와 연락하는 등 조총련과 자주 왕래했었다.⁵⁰⁾ 그렇기에 조총련과 조총련을 통한 일본이라는 루트가 없었다면 <불가사리>는 제작하지도 못했을 것이고 제작하더라도 세계시장에 유통되지 못했을 것이다.

48) 사쓰마 겐파치로(薩摩劍八郎)는 1971년 <고지라 대 헤드라>에서 괴수 ‘헤드라’ 역으로 시작해 1984년 버전의 <고지라>에서 ‘고지라’를 연기하는 등 10편 넘는 고지라 시리즈 특촬영화에 참여한 배우이다.

49) 불가사리의 슈트는 무게도 상당했지만 내부 통기성도 좋지 못해 사쓰마 겐파치로가 불가사리를 연기할 때마다 머리부터 발끝까지 찢질한 것처럼 땀으로 흠뻑 젖었으며, 기후까지 좋지 못해 촬영과정이 순탄치는 못했다. 그리고 사전 테스트할 때부터 불가사리가 날렵한 괴수가 아닌 무게감이 강한 괴수임을 나타내기 위해 수많은 시도와 조절이 필요했다. 薩摩劍八郎, 『ゴジラが見た北朝鮮: 金正日映画に出演した怪獣役者の世にも不思議な体験記』(도쿄: 네스코日本影像出版株式会社, 1994), pp.108~111 참조.

50) 신상옥·최은희, 『신상옥 최은희 비록: 우리의 탈출은 끝나지 않았다』, 318쪽.

그러나 일본과의 협력이 우연으로 갑자기 결정된 것은 아니다. 사실 김정일은 일본과의 합작을 원했고 일본의 영화잡지인 『기네마 준포(キネマ旬報)』도 구해 보면서⁵¹⁾ 일본영화를 알아 갔다. 이에 신상옥이 모색한 방법은 사회주의국가인 소련-동유럽권 국가와 중국에서 현지 촬영을 도모하고 홍콩과 일본에서 기술진을 초청해서 작품을 만드는 방법인데, 그중 한 결과물이 바로 <불가사리>였던 것이다. 그리고 해외에 <불가사리>를 내놓았을 때 신상옥은 다음과 같이 자기의 시도가 성공적이었음을 자부하는 것을 볼 수 있다.

이 작품을 본 서방측의 영화 관계자들은 “이제까지 노골적인 정치선전 영화밖에 없다고 생각해 온 북한 영화계에도 이런 작품이 존재하는가”라며 충격을 받았다고 말하기도 했다. 결국 문제는 어떤 내용을 주체적으로 담느냐에 있는 것이지, 해외에서 기술을 도입하고 자본을 받아들이는 것을 겁내서는 안 된다는 사실, 발전을 위해서는 폐쇄성에서 과감하게 벗어나야 한다는 사실을 이 영화를 통해서 북한사회에 알리고 싶었다.⁵²⁾

이러한 일본영화와의 연결이 세계시장 진출의 중요한 조건을 제공한 측면도 있지만 1985년의 <불가사리>는 1954년 <고지라>가 처음으

51) 김정일이 소련도 자본주의국가들과 협작해서 기술도 도입하고 교류를 활발히 진행하고 있지만, 북한의 체제적 특성으로 그것이 불가능해 안타까워했다. 그러면서 김정일은 “특히 일본하고 많이 해야겠는데 일본영화는 보지도 못하고 그저 『기네마 준포(キネマ旬報)』나 하나 얻어보는 게 전부이다”라고 신상옥에게 자신의 심경을 토로했다. 최은희·이장호 엮음, 『영화감독 신상옥: 그의 사진풍경 그리고 발언 1926~2006』, 119쪽 참조.

52) 위의 책, 120쪽.

로 등장한 일본의 시공간과도 간접적으로 연결된다. 1950년대는 일본 영화사에서 자립기, 혹은 황금시대라고 할 수 있다. 미군정의 점령에서 벗어난 일본은 상대적으로 자율적이고 자립적인 시대를 맞이하면서 사회문화적으로 크게 변화하게 된다. 특히 이 시기의 일본영화가 본격적으로 해외 진출을 시도했는데,⁵³⁾ 1951년 구로사와 아키라(黒澤明)의 <라쇼몽(羅生門)>이 베니스 영화제에서 그랑프리를 수상한 것이 그 포문을 여는 사건이다. 이 시기 일본영화의 풍부한 장르들 중에서도 고전물, 액션물이 많았던 것도 북한과 비슷하다. 그리고 1953년 미국 <심해에서 온 괴물(The Beast From 20,000 Fathoms)>이 이듬해 일본에서 만들어진 <고지라>에 강력한 영향을 준다⁵⁴⁾는 점과 1984년 새롭게 시작된 <고지라>의 제작진과 배우가 1985년의 <불가사리>에 참여한다는 점도 중첩해서 볼 수 있다. <고지라>가 상영한 1954년의 일본과 <불가사리>가 제작된 1985년의 북한 사이에는 30년의 시간적 격차와 체제의 차이로 두 시공간이 다르다는 것은 분명하다. 그럼에도 비슷한 요건들이 확인된다는 사실은 시공간을 초월하는 <고지라>의 '세계성'을 당시 진영을 불문하고 대외교류를 원하던 북한의 <불가사리>에 부여하려는 치밀한 계획과 욕망이 있었다는 사실을 방증한다.

두 번째 시공간은 <불가사리>가 일본에 '상륙'한 1990년대이다. 이 시기는 최초의 '기획의도'가 신상옥 부부의 탈출로 무산된 이후 <불가사리>가 국제무대에서 '부활'을 맞이하게 되는 시기이다. 하지만 여기서 흥미로운 지점은 1995년에 <불가사리>의 비디오가 일본에서 유통되었는데 1995년은 1984년에 재개된 2기 고지라의 마지막 작품인 <고지

53) 요모타 이누히코(四方田大彦), 『일본영화, 전통과 전위의 역사』, 박전열·최중락 옮김 (서울: 민속원, 2017), 119쪽 참조.

54) 이영재, "1950년대 미국과 일본의 괴수영화와 핵: 지구, 블록, 국가의 착종," 68쪽.

라 vs 데스토로이아(ゴジラvsデストロイア)가 상영되던 해라는 사실이다. 이 시기 고지라는 대체로 파괴적인 이미지로 일관해 왔고 쇼와 시대 버전에서 일본과 지구를 지키는 고지라와는 어느 정도 거리를 두고 만들어졌다. 그러나 미국 할리우드에서 리메이크작인 <고질라>를 제작하게 되면서 1993년 전후로 고지라 시리즈 종결을 준비했고 1995년 “고지라 죽다(ゴジラ死す)”라는 슬로건을 걸고 <고지라 vs 데스토로이아>를 통해 고지라의 사망과 시리즈의 종결을 알렸다. 즉 일본에서 고지라가 ‘사망’해 가는 시간대에 불가사리가 ‘부활’해서 등장한 것이다. 그리고 이 두 괴수영화는 처음에는 모두 선전영화였지만, 이 시기의 고지라 시리즈와 <불가사리>는 선전적 의미가 퇴색되어 사람들에게 익숙한 세계적인 오락물인 ‘괴수물’의 한 부류, 또는 아류로 인지된다.

그러다가 고지라의 죽음이 선고된 이후인 1998년 <불가사리>가 공식적으로 일본에 상영된다. 그러나 할리우드판 <고질라>가 같은 해에 상영되면서 또다시 불가사리-고지라(고질라)가 동반되어 소환되는 구도를 형성한다. 고지라와 고질라의 차이점은 고지라가 가해자 괴수이면서도 수소폭탄의 피해자임을 강조한다는 점이다. “고지라가 증오하는 것은 인간의 문명이나 인간 전체가 아니라, 핵을 만들어낸 현대문명, 핵을 만들어낸 서구인이다.”⁵⁵⁾ 그렇기에 고질라가 무작위로 난폭하게 도시를 파괴하는 것과 달리 고지라는 파괴에도 선택적이고 목표가 명확한 모습을 보인다. 이런 지점에서 <불가사리>가 <고질라>보다 일본에서 더 많은 관객을 동원했다⁵⁶⁾는 것은 아마도 ‘인간미’가 넘치는 <불가사리>가 좀 더 일본 원본 고지라 시리즈의 계보에 가까웠을

55) 정수완, “원조 고지라, 전후 일본의 알레고리,” 『KINO』, 8월호(2000), 209쪽.

56) 신상옥, 『난, 영화였다: 영화감독 신상옥이 남긴 마지막 글들』, 136쪽.

것으로 추론할 수 있다. 당시 일본에서는 전문 영화잡지인 『기네마 준포』에서 7~9월 사이에 〈불가사리〉를 3번 언급했는데, 그중 7월의 2074호에는 사쓰마 겐파치로의 인터뷰도 실렸다. 그 외에 『스크린(スクリーン)』, 『선데이 마이니치(サンデー毎日)』 등 잡지에서도 〈불가사리〉를 소개한 바가 있다. 그리고 일본 상영 당시 포스터나 관련 홍보 팸플릿에서는 “긴급발매, 해금, 결정판”과 같은 문구는 대체로 ‘북한영화’라는 점을 강조하는 홍보문구를 사용했음을 알 수 있다. 하지만 이와 동시에 “전 세계가 기대하던 괴수영화 피라미드(정상), 괴수영화 역사에 남을 걸작”과 같은 표현들과 함께 일본의 〈고지라〉 제작진과 사쓰마 겐파치로의 참여를 상세히 설명해 전면에 내세우고 있었다. 이렇게 〈불가사리〉가 단순한 북한 예술영화가 아닌 북-일 합작영화, 혹은 신상옥의 참여로 북-(남)-일 합작영화로 정의하여 그가 오마주했던 고지라 시리즈와 미국의 〈고질라〉와도 겨룰 수 있는 괴수물로 부상했다.

이렇게 〈불가사리〉는 고지라 시리즈의 한 아류로 인식되면서 1990년대에 일본을 통해서 북한영화 중에서 전무후무한 세계성과 국제적인 인지도를 얻게 된다. 이뿐만 아니라 재일교포들에게도 〈불가사리〉는 하나의 추억의 상징이다. 재일교포들은 학생 시절부터 북한영화를 많이 봤다고 한다. 당시 조총련 기관지에서는 비슷한 시기 일본에서 상영된 할리우드판 〈고질라〉와 비교하면서 “불가사리 대 고질라의 대결”⁵⁷⁾이라고 공식적으로 언급하기도 했다. 현재 일본의 일부 DVD숍에서 〈불가사리〉와 같은 ‘조선영화’들이 아직 존재한다는⁵⁸⁾ 점은 이

57) 장용훈, “북한영화 이야기: 〈불가사리〉 악정에서 백성 구한 전설적 괴물 영화화,” 『통일한국』, 제200호(2000), 92~93쪽.

58) 씨네21, “박영이 감독: 평양국제영화축전에 한국영화가 상영되는 그날까지,” http://www.cine21.com/news/view/?mag_id=90822(검색일: 2022년 2월 20일).

작품이 민족성에 기대고 있기에 세계성을 얻을 수 있었다고 풀이할 수 있다.

마지막 시공간은 바로 2000년의 남한이다. 당시 21세기를 맞이하면서 고지라 시리즈가 〈고지라 2000(ゴジラ2000ミレニアム)〉(1999)로 재개하게 되는데, 이 작품과 〈불가사리〉는 거의 동시에 남한에서 개봉하게 된다. 남한 영화잡지인 『KINO』에서는 두 작품을 하나의 세션에 넣어서 각각 소개했다. 먼저, 북한 출신 정성산(2000)⁵⁹⁾은 본인이 북한에서 〈불가사리〉를 본 기억을 통해 북한 내에서 이 영화가 보여 준 파급력과 문제점을 지적하고 있다. 다음으로 〈고지라 2000〉을 소개한 글⁶⁰⁾에서는 초기작부터 시작해 시리즈의 계보를 소개하면서 고지라와 일본사회, 일본인과의 관계성을 논증했다. 비록 이 글에서 〈불가사리〉를 언급하지 않았지만, 〈고지라 2000〉에 대한 분석에서 우리는 〈불가사리〉가 갖는 세계성이 항상 ‘고지라’와 동반되어 소환되는 이유를 추론해 볼 수 있다. 이 괴수물들은 유사한 특징을 갖고 있어 서로가 서로를 증명해 주고 있는 구조를 갖고 있고 ‘불가사리 대 고지라’라는 오마주작과 원작의 후속작 간의 경쟁도 화젯거리가 되기 때문이다. 이미 괴수는 적이나 공포의 대상이 아니라 주인공들만이 활용할 수 있는 위대한 무기가 되었고, 사람들에게 익숙해진 괴수물의 문법은 관객들이 그 속에서 공포보다는 스펙터클한 볼거리를 얻어가면서 의외로 안전감과 친근감을 느낄 수 있게 한다. 또한 원작 〈고지라〉 이후에는 사실 고지라의 완전한 죽음보다는 부활이나 자신의 고향으로 돌아간다는 설정이 주를 이뤘는데 〈불가사리〉에서 불가사리가 죽었다기보다

59) 정성산, “불가사리: 평양 1985년, 서울 2000년,” 『KINO』, 8월호(2000), 184~189쪽.

60) 정수완, “원조 고지라, 전후 일본의 알레고리,” 『KINO』, 8월호(2000), 208~211쪽.

빛의 형태로 자신을 만들어 낸 아미의 몸속으로 돌아간다는 결말도 고지라와 일맥상통한다고 볼 수 있다.

남한에서 상영될 때의 상황을 좀 더 확인해 볼 필요가 있다. 〈불가사리〉는 최초로 남한에 소개된 북한영화는 아니었다. 이미 1990년대 부터 TV에서 다양한 북한 영화들이 공개적으로 방영되었다. 극장 개봉 전인 1998년에 문화관광부 허가로 일본을 경유해서 〈불가사리〉를 남한으로 들여와서 MBC가 TV방영을 시도하려고 했으나 당시 미국에 있던 신상옥이 저작권 문제를 제기해서 부단히 연기되었던 것이다.⁶¹⁾ 그리고 남한에서 개봉될 때 심의에 있어서 이 영화가 ‘외국영화’, ‘국내영화’ 중에서 어느 쪽으로 정해야 할지에 대한 논란도 불리일으켰다. 그러나 당시에 세기적인 남북정상회담이 성사되고 남북문화교류의 한 부분으로 남한영화가 북한에 전달되고 남한에서는 〈불가사리〉가 극장에서 개봉되면서 향후 남북이 영화를 공동 제작할 것을 약속하기도 했다. 하지만 〈불가사리〉가 이렇게 여러 역경을 견디고서야 남한에서 상영할 수 있었지만 흥행에 실패하면서⁶²⁾ 화제성과 상징성만 남은 작품이 되었다.

그리고 남한에서 개봉 당시의 포스터를 보면 “50년만에 북에서왔습네다!”라는 문구는 〈불가사리〉 영화가 제작된 시간부터 계산한 것이 아니라 분단된 역사인 ‘50년’을 강조하고 있다는 점도 주목할 필요가 있다. 예고편에서도 “남한 동포 여러분 반갑습네다!”라는 홍보문구에

61) 당시 MBC는 남한 업체인 SN21엔터프라이즈를 통해서 북한 조선영화수출입사로부터 판권을 위임받은 일본 서해무역에서 한국 내 배급권과 상영권을 사서 들여왔다. 진성호, “북한영화 ‘불가사리’ TV방영 진통,” 『조선일보』, 1999년 1월 21일.

62) 〈불가사리〉는 “서울 변두리 극장 세 곳에서 문을 열었다가 하루 관객 70명을 넘지 못하고 너무 초라하게 막을 내려 버리고 말았다”. 전평국, “북한영화수용성과 교류방안에 대한 연구,” 『영화교육연구』(2000), 92~93쪽.

서는 단순히 북한영화로 소환되기보다는 한반도의 지정학적 상황에 빚지고 있음은 분명하다. 적어도 이미 세계 괴수영화사의 흐름에 편입된 <불가사리>를 단순히 민족성으로만 국한하려는 홍보전략을 택한 것은 잘못된 판단인 것은 분명하다. 앞서 언급한 것처럼 괴수물의 문법이 고착화되었고 민족성은 이미 굴절되어 세계성과 하나로 융합되면서 <불가사리>는 결국 제일 널리 알려진 북한영화이면서도 하나의 초국가적이고 초진영적인 괴수물이 된 것이다.

<불가사리>와 비교해서 볼 수 있는 작품이 있는데 바로 1996년에 신상옥 감독이 미국에서 각본을 맡은 <천하무적 갈가메스>(손 맥나마라 감독)라는 영화이다. 이 작품은 신상옥이 <불가사리>에서 북한적이고 민족적인 부분을 삭제하려는 기획이라고 볼 수 있다. 중세 유럽을 배경으로 한 이 영화는 갈가메스가 쇠불이를 먹고 성장해 주인공을 돕는다는 기본 설정에서 <불가사리>와 동일하다. 하지만 ‘쌀’에 대한 언급이 전혀 없고 갈가메스의 외형도 일반적인 파충류의 형태를 하고 있으며, 갈가메스는 누군가에 의해 만들어진 것이 아니라 처음부터 괴수의 형상으로 된 오브제로 등장한다. 즉 불가살이에서 유래한 ‘쌀’이라는 민족성이 강한 요소와 ‘소’의 형상이 삭제된 것이다. 의외로 민족성의 삭제는 이 영화가 평이하고 특별한 구석이 없는 작품으로 치부되면서 신상옥 관련 연구에서 거의 거론되지 않는 작품이 되었다. 앞서 논의들을 종합해 보자면 <불가사리>는 민족성과 세계성이라는 두 욕망이 갖는 긴밀한 경합관계가 어느 한쪽을 떼어 내려는 시도가 다른 한쪽의 승리를 의미하는 것이 아니라 양자 모두 실패할 수밖에 없는 관계임을 보여 준다.

5. 결론

앞서 〈불가사리〉 스토리의 제 요소와 북한 내외의 상황, 그리고 제작에서 해외 수출까지의 일련의 정황에 대해서 살펴보았다. 이 과정에서 불가사리가 얼마나 ‘조선(한)민족적’이고 ‘북한적’인 괴수물이고 동시에 태생부터 이미 ‘세계적’인 작품이었는지 확인했다. 특히 본고에서는 고전설화 속의 ‘불가살이’와 괴수영화의 효시인 ‘고지라’라는 불가사리의 두 원형을 각각 ‘민족성’과 ‘세계성’이라는 두 개의 욕망으로 해석하여 두 가지 원형 간의 경합을 추적해 보았다.

불가살이가 만들어 내는 불가사리의 민족성은 ‘쇠 먹는 쌀 괴수’라고 요약할 수 있다. 이 시기에 신상옥이 북한영화의 민족고전물 열풍과 김정일의 지시에 따라 상대적으로 과감하게 영화를 제작할 수 있게 되면서 〈불가사리〉라는 작품이 탄생할 수 있었다. 특히 당시 북한 영화를 해외에 수출할 때 제일 먼저 재외동포들에게 수출하는 등 수출전략에서도 민족성을 강조했다. 그리고 이 작품에서 고전설화와 딱지본 소설 속 불가살이의 다양한 요소가 확인된다. 대체로 ‘쇠’라는 불가살이의 핵심적인 요소에서 출발해서 민족성과 계급성을 나타내는 ‘쌀’과 ‘소’의 형상으로 재현된다. 여기에 반봉건을 이루기 위한 불가살이의 ‘쌀’에서 ‘쇠’로의 변화 과정을 적극 활용해 ‘농민에서 농민저항군’으로의 전환과 불가사리의 죽음을 통해 근로인민 백성에게 혁명 과제를 부여하는 북한적, 사회주의 선전적인 메시지도 전달한다.

〈불가사리〉는 기존 괴수물의 문법을 답습하면서 반핵과 반전, 나아가 세계평화를 강조하는 작품이기도 하다. 본고는 〈불가사리〉가 등장한 3개의 시공간을 추적해 그 ‘세계성’을 확인했다. 1985년 북한에서 1984년의 〈고지라〉의 제작진과 배우를 초청하여 불가사리를 제작했

고, 그 불가사리를 연기한 배우가 일본인이었다는 점은 불가사리의 '세계성'이 태생적이고 치밀하게 계획된 것이었음을 보여 준다. 북한 내에서 상영 금지된 이후, 1990년대 일본에 수출되면서 <불가사리>는 '고지라 죽다'의 시대에 등장해 할리우드판 <고질라>와 '대결구도'를 이뤘고 점차 세계적인 괴수물의 맥락에 편입된다. 그러나 2000년의 남한에 이르러 <고지라 2000>과 동시에 상영될 때에는 크게 주목을 받지 못했다.

이렇게 북한이 사회주의국가 외에도 다양한 서방국가들과의 영화교류에 적극적으로 나서던 시대에 제작된 <불가사리>는 두 원형, 두 욕망의 경합을 태생적으로 안고 있었다. '민족적(북한적)'인 괴수물이지만 일본 특촬팀의 참여와 국제영화시장과의 교류 속에서 영화가 만들어지면서 이미 '초국가작'인 괴수물의 가능성이 짙었다. 1990년대부터 현재까지 여러 차례 다양한 국가에서 고지라 시리즈와 동반 등장하면서 <불가사리>는 단순히 '고지라의 탈을 쓴 불가살이'라는 한계를 넘어서게 된다. 그렇기에 민족성만 부각한 기존 연구에서 포착하지 못한 해외 수출 부분을 추적한 결과 세계성은 민족성에 뿌리를 두고 있고 민족성은 세계성을 통해서 다시 주목을 받게 된다. 두 욕망의 경합은 부단히 경쟁과 대립의 형태로 보이지만 실제로는 처음부터 하나로 결합되어 있었기에 경합관계 속에서 상생하는 구조도 갖고 있다. 그렇기에 초국가적인 시각도 병행해서 이 영화를 보아야만 <불가사리>를 북한영화사와 괴수영화사라는 두 맥락에서 모두 해독이 가능해진다.

신상옥과 <불가사리>는 사실 우리에게 많은 유산을 남겨 주고 있다. 신상옥의 탈출로 그의 영화들이 북한에서 금기시되고 있지만 그의 조감독이나 촬영감독이었던 전종팔, 황룡철 등⁶³⁾이 그 후로 북한영화의 변화를 이끌면서 신상옥의 흔적을 곳곳에서 찾아볼 수 있게 된다. 그

리고 〈불가사리〉가 남한에서 상영될 쯤에 제기되었던 남북 합작영화는 현재 중지되었지만 그래도 〈황진이〉 등 작품이 만들어졌었다. 또한 제22회 부천국제판타스틱영화제에서 〈불가사리〉 등 6편의 북한영화가 ‘북한영화 특별상영’ 프로그램으로 상영되었고 일부 작품은 남한에서 처음으로 공식 상영된 작품들이었다.⁶⁴⁾ 〈불가사리〉의 복잡한 상황을 제치하더라도 이 작품이 갖는 상징성과 전달하고자 했던 평화와 화합의 메시지는 계속해서 유효하다는 것이다.

■ 접수: 3월 2일 / 수정: 4월 4일 / 채택: 6월 3일

63) 이명자, “신상옥 영화를 통해서 본 북한의 작가주의,” 『현대북한연구』, 제8권 2호 (2005), 153쪽.

64) 씨네21, “강원도와 강원영상위원회, 2019년 평창남북평화영화제 개최 외,” http://www.cine21.com/news/view/?mag_id=90590(검색일: 2022년 2월 20일).

참고문헌

1. 북한 자료

1) 논문

“조선영화는 사상예술성에 있어서 조금도 흠잡을데가 없는 완전히 성공한 예술 작품이다,” 『조선영화년감(1987년)』(평양: 문예출판사, 1987)

2) 신문

“조선인민이 영화예술분야에서 이룩한 성과는 위대한 수령 김일성주석의 현명한 령도의 결과이다,” 『로동신문』, 1984년 5월 21일.

2. 국내 자료

1) 단행본

김학준, 『북한50년사: 우리가 떠안아야 할 반쪽의 우리 역사』(서울: 동아출판사, 1995).

신상옥, 『난, 영화였다: 영화감독 신상옥이 남긴 마지막 글들』(서울: 랜덤하우스, 2007).

신상옥·최은희, 『수기: 조국은 저 하늘 저 멀리(하)』(서울: 행림출판사, 1988).

_____, 『신상옥 최은희 비록: 우리의 탈출은 끝나지 않았다』(서울: 월간조선사, 2001).

요모타 이누히코(四方田犬彦), 『일본영화, 전통과 전위의 역사』, 박전열·최중락 옮김(서울: 민속원, 2017).

이명자, 『북한영화사』(서울: 커뮤니케이션북스, 2007).

최은희·이장호 엮음, 『영화감독 신상옥: 그의 사진풍경 그리고 발언 1926~2006』(파주: 열화당, 2009).

현병주, 『불가살이전』, 조재현 옮김(서울: 지식음만드는지식, 2017).

2) 논문

- 김보국, “신상옥 감독과 배우 최은희의 미국 망명 관련 의문점들,” 『아세아연구』, 제63호(2020), 191~219쪽.
- 김보영, “불가살이설화,” 화경고전문학연구회 편집부 엮음, 『설화문학연구(하)』(서울: 단국대학교출판부, 1998).
- _____, “불가살이(不可殺伊) 전설연구(傳說研究),” 『도술어문』, 제6호(1990), 52~87쪽.
- 박훈하, “북한의 ‘대가정론’과 여성의 주체 위치,” 『오늘의 문예비평』(2004), 146~164쪽.
- 변홍상, “북한의 축산정책과 그 실태,” 『북한』, 제238호(1991), 159~167쪽.
- 엄소연, “괴수 ‘불가사리’의 이미지 변주와 미디어 횡단성,” 『기호학연구』, 제60호(2019), 59~79쪽.
- 이명자, “신상옥 영화를 통해서 본 북한의 작가주의,” 『현대북한연구』, 제8권 2호(2005), 125~156쪽.
- 이영재, “1950년대 미국과 일본의 괴수영화와 핵: 지구, 블록, 국가의 착종,” 『사이』, 제25호(2018), 47~81쪽.
- 이지용, “북한 영화에서 나타난 환상의 양상: 영화 <불가사리>의 내용적 특징을 중심으로,” 『한국문화기술』, 제24호(2018), 115~135쪽.
- 장동천, “문혁시기 중국의 북한영화 수용과 신세기 전후 중국영화 속의 잔영,” 『중국현대문학』, 제97호(2021), 135~160쪽.
- 장용훈, “북한영화 이야기: <불가사리> 악정에서 백성 구한 전설적 괴물 영화화,” 『통일한국』, 제200호(2000), 92~93쪽.
- 정성산, “불가사리 평양 1985년, 서울 2000년,” 『KINO』, 2000년 8월호, 184~189쪽.
- 정수완, “원조 고지라, 전후 일본의 알레고리,” 『KINO』, 2000년 8월호, 208~211쪽.
- 정태수, “북한영화의 국제교류 관계연구(1972~1994): 소련, 동유럽을 중심으로,” 『현대영화연구』, 제44호(2021), 229~258쪽.
- 최은석, “‘신필름사건’: 북한 영화 ‘불가사리’와 신상옥 감독,” 『통일한국』, 제313호(2010), 84~85쪽.

3) 신문

진성호, “북한영화 ‘불가사리’ TV방영 진통,” 『조선일보』, 1999년 1월 21일.

4) 기타 자료

씨네21, “강원도와 강원영상위원회, 2019년 평창남북평화영화제 개최 외,” http://www.cine21.com/news/view/?mag_id=90590(검색일: 2022년 2월 20일).

_____, “박영이 감독: 평양국제영화축전에 한국영화가 상영되는 그날까지,” http://www.cine21.com/news/view/?mag_id=90822(검색일: 2022년 2월 20일).

한국영화데이터베이스, “불가사리,” <https://www.kmdb.or.kr/db/kor/detail/movie/F/07180>(검색일: 2022년 2월 1일).

3. 국외 자료

1) 단행본

薩摩劍八郎, 『ゴジラが見た北朝鮮: 金正日映画に出演した怪獣役者の世にも不思議な体験記』(東京: ネスコ日本影像出版株式会社, 1994).

2) 논문

Schönherr, Johannes, “The North Korean Films of Shin Sang-ok,” 『社会システム研究』, 第22号(2011), pp.1~22.

Between North Korea and the World, the Film *Pulgasari*: The Competing Archetypes of Bulgasari and Godzilla

Jin, Shenglai (Sungkyunkwan University)

The North Korean film *Pulgasari* was produced for domestic promotion and exported in an era when North Korea was actively using foreign films to promote exchanges. *Pulgasari* was immediately banned after its director — the kidnapped South Korean filmmaker Shin Sang Ok — escaped from North Korea in 1986; but the film is widely known to the public since the mid-1990s as it was released in many countries. In this study, I focus on the background of *Pulgasari* and the situation in which it reappeared in the international market. First, I examine the situation inside and outside North Korea, and the background of the film's production. *Pulgasari* is a work that uses classical Korean folklore's imaginary monster 'Bulgasari' and world famous Japanese *kaiju* (strange beast) 'Godzilla' as its prototypes, behind which stands the competition between the desire for 'nationality' and

‘internationality’. *Pulgasari* acquires nationality by using the elements of iron, rice, and cattle as seen from the folklore of Bulgasari. Meanwhile, *Pulgasari* is also a typical Kaiju film. It was released simultaneously with *Godzilla* in North Korea in 1985, Japan in the 1990s, and South Korea in 2000. In the process, its nationality and internationality became inseparable, making it necessary to watch this movie from these two perspectives.

Keywords: North Korean film, Shin Sang Ok, *Pulgasari*, *Godzilla*, nationality, internationality.