

「싸릿골의 신화」 각색의 공간 전환과 ‘실패한 신화’의 형상화*

김진규**

초록 이 연구의 목적은 선우희의 중편 소설 「싸릿골의 신화」에서 이만희의 영화 〈싸릿골의 신화〉로의 각색 과정에 나타난 공간의 전환이 작품의 주제 의식과 서사 구조를 어떻게 변화시키는지를 분석하고, 그것이 갖는 의미를 규명하는 것이다. 소설은 사방이 험준한 산으로 둘러싸인 지리적 폐쇄성을 바탕으로, 이념과 폭력이 침투하지 못하는 이상적 공동체의 신화를 창조한다. 이 원초적 폐쇄성이 한국전쟁 중에도 ‘아무도 죽지 않는 신화’를 가능하게 한 핵심 조건이었다. 반면 영화에서 싸릿골은 서해안 바닷가 마을로 전환되면서, 공간의 성격이 근본적으로 달라진다. 영화에서 부각되는 폐쇄성은 자연 지형이 아니라 인민군의 군사적 점령에 의해 만들어진 상황적 고립이며, 이 전환이 소설의 신화가 영화에서 파괴될 수밖에 없었던 구조적 이유이다. 영화의 핵심 무대인 ‘염전’은 이중적 의미를 담는 공간이다. 1950-60년대 피난민 정착사업으로 실제했던 공생염전과 남북한이 공유했던 협동조합 운동의 역사적 맥락을 바탕으로, 영화 속 염전은 남북의 이념 대립을 넘어서는 소통의 가능성을 일시적으로 열어놓는다. 인민군 장교 표문원이 공생염전의 운영방식을 ‘훌륭하다’라고 감탄하는 장면은 이념적 적대 관계가 일시적으로 해체되고 동질성이 확인되는 순간이다. 그러나 이 소통 가능성은 전쟁이 야기한 극단적인 갈등과 표문원 개인의 증오와 복수심에 추동된 폭력 앞에 무너진다. 염전이 제방이라는 물리적 장벽에 의해 시각적으로 분할되고 폐쇄된 전투의 무대로 전환되는 미장센은 이 역전을 시각적으로 형상화한다. 기존 연구가 ‘비현실적인 소설’과 ‘현실적인 영화’라는 구도에서 영화의 현실 반영에 주목했다면, 본고는 그 현실성의 핵심이 공간의 전환에 있음을 밝히고, 특히 영화 속 염전이 역사적으로 실제했던 공생염전과 맞닿아 있음을 구체적으로 논증한다. 나아가 제작신고서와 검열서류의 비교를 통해 제작 기획 단계에서 존재하지 않았던 염전이 영화의 핵심 무대가 되고, 실제 제작 단계에서 전쟁의

* 이 논문은 2025년도 가천대학교 교내연구비 지원에 의한 결과임(GCU-202504010001).

** 가천대학교 한국어문학과 조교수

비극성이 드러나는 방향으로 기획이 수정되었음을 확인한다.

주제어 선우휘, 이만희, 각색, 반공영화, 공간, 공생염전, 협동조합

1. 들어가며

이 연구의 목적은 선우휘의 중편 소설 「싸릿골의 신화」에서 이만희의 영화 〈싸릿골의 신화〉로의 각색 과정에 나타난 공간의 전환이 작품의 주제 의식과 서사 구조를 어떻게 변화시키는지 분석하고, 그것이 갖는 의미를 규명하는 것이다. 선우휘(1921-1986)의 「싸릿골의 신화」(1963)는 반공주의 소설로 평가받아왔다. 이만희 감독, 서윤성·백결 각본의 〈싸릿골의 신화〉(1967) 역시 당대의 대표적인 반공영화로 평가받았으며, 1968년 제4회 백상 예술대상에서 감독상과 남우주연상을, 제11회 부일영화상에서는 특별상을 받았다.¹

「싸릿골의 신화」는 ‘싸릿골’이라는 폐쇄적인 공간을 배경으로 좌우 갈등과 한국전쟁을 휴머니스트와 비인간적 이데올로기 신봉자들 간의 대립으로 단순화했다는 점에서 탈역사적이며 동화적인 작품으로 비판받아 왔다. 선행 논의는 공통적으로 한국전쟁의 구체적 현실 속에서 실현 불가능했던 ‘신화’를 소설로 형상화하고자 했던 작가의 의도와 작품의 배경이 폐쇄된 공간이었다는 점에 주목했다.² 이재선은 텍스트가 전쟁의 폭력성을 비

1 이만희(1967), 〈싸릿골의 신화〉, 협동영화주식회사. 영화에 대한 기본 정보와 보관 정보는 다음 한국영상자료원의 정보를 참고할 것. <https://www.kmdb.or.kr/db/kor/detail/movie/K/01581>(검색일: 2026. 3. 29.). 소설과 영화 제목의 차이를 반영하여 이후 소설 속 마을을 지칭할 때 ‘싸릿골’로, 영화 속 마을을 지칭할 때 ‘싸릿골’로 쓸 것이다.

2 선우휘는 한국전쟁 당시 낙오된 국군과 인민군의 갈등 속에서 국군과 마을 사람 그리고 인민군조차 한 사람도 죽지 않게 만든 것을 자신의 ‘아집’으로 설명한다. 선우휘(1967), 「소설에 있어서 재미」, 『현대문학 전집』, 신구문화사, p. 484.

관하기 위해 의도적으로 작위성을 드러냈으며, 이상적 인도주의를 형상화하기 위해서 문명과 이념의 세계로부터 분리된 공간을 설정해야 했다고 보았다.³ 이러한 탈역사화는 결국 한국전쟁에 대한 현실적 인식을 가로막는다는 점에서 비판받았다. 변화영은 탈역사적 공간 속에서 구현된 신화가 작가의 '친군사정부적 성향'을 드러내는 것으로 비판하였고,⁴ 서세림은 텍스트가 현실정치와 반공이데올로기의 영향으로 역사를 '신화화·탈현실화'함으로써 당대 현실과 단절되었다고 보았다.⁵

해당 텍스트를 영화화한 <짜릿골의 신화>에 대한 기존 논의는 소설과 달리 영화가 현실을 반영하였다는 사실에 초점을 맞추었다. 김경옥은 소설 원작의 공간이 고립된 특별한 공간이었지만, 영화에서는 염전이 있는 바닷가 마을이라는 '평범한 공간'이 되었고, 원작에 없었던 전투로 강 노인 등이 죽음으로써 소설 속 '유토피아'가 현실에서 불가능함을 드러냈다고 보았다.⁶ 박소영 역시 <짜릿골의 신화>가 국군과 인민군 사이의 전투를 삼입하여 북한군을 '악마화'함으로써 남한 국민의 결속을 꾀하지만, 그러한 전투 속에 강 노인이 죽음으로써 전쟁이 결국 동족상잔의 비극이었음을 보여준다고 논의했다.⁷ 본고는 선행연구에서 지적된 '비현실적인 소설'과 '현실적인 영화'라는 구도를 넘어서, 소설의 이상적 '신화'가 이념을 초월한 소통이라는 새로운 신화 모색과 그 비극적 실패로 나아가는 과정을 분석하고자

3 이재선(1987), 「인간주의의 불꽃」, 『선우휘문학전집 4』, 조선일보사, p. 405.

4 변화영(2012), 「전후작가의 공간 체험과 기억의 재현: 소유권의 <방앗골 혁명>과 선우휘의 <짜릿골의 신화>를 중심으로」, 『한국문학이론과 비평』 54, 한국문학이론과비평학회, pp. 266-267.

5 서세림(2016), 「월남작가 소설 연구: '고향'의 의미를 중심으로」, 서울대학교 박사학위논문, p. 103.

6 김경옥(2013), 「한국영화에서 한국전쟁이 재현되는 변화과정에 관한 연구: 내러티브를 중심으로 살펴본 사례분석」, 『영화연구』 55, 한국영화학회, pp. 14-15.

7 박소영(2015), 「[영상문화 - 특집 | 이만희 감독 40주기] 이만희의 불온한 반공영화: <돌아오지 않는 해병>, <군번 없는 용사>, <짜릿골의 신화>를 중심으로」, 『영상문화』 19, 부산영화평론가협회, pp. 60, 70.

한다. 특히 이 연구는 소설의 배경이 고립된 산골 마을에서 바닷가 마을로 바뀌었다는 사실에 주목한다.

이러한 공간의 전환은 단순한 배경의 교체를 넘어서 작품의 주제 의식과 서사 구조의 변화에 영향을 미친다. 이를 분석하기 위해 본고는 먼저 2장에서 소설의 ‘폐쇄된 산골 마을’이라는 가상의 공간을 통해 구축되는 유토피아적 신화의 특성을 살펴볼 것이다. 이어 3장에서는 영화의 ‘바닷가 마을’로의 공간 전환이 인물 구성과 서사 구조를 어떻게 변화시키는지 살펴볼 것이다. 마지막으로 4장에서는 피난민 공생염전의 역사적 맥락을 바탕으로 영화 속 염전이 이념을 넘어서는 소통의 가능성을 어떻게 형상화하는지를 분석하고, 그 소통의 가능성이 어떻게 파괴되며 ‘실패한 신화’의 비극적 의미를 담게 되는지를 살펴볼 것이다.

이 연구에서 ‘공간’은 단순한 서사적 배경으로 취급되지 않는다. 서사 속 공간은 “권력관계라든가 문화적 헤게모니와 관련”되어 있으며, 인물들이 갈등하고 성장하는 과정을 규정하는 조건으로 기능한다.⁸ 이러한 관점에서 소설의 ‘폐쇄된 산골 마을’은 이념과 폭력을 무력화하는 공간으로, 영화의 ‘염전이 있는 해안 마을’은 이념 갈등이 구체화되고 소통의 가능성과 그 파괴가 동시에 펼쳐지는 공간으로 분석될 것이다. 이를 통해 본고는 기존 연구가 ‘비현실적 소설’과 ‘현실적 영화’라는 구도에서 충분히 해명하지 못했던 두 작품의 관계를, 각색 과정에서 나타난 공간의 전환을 중심으로 새롭게 조명하고자 한다.

2. 폐쇄된 공간과 공동체적 신화

소설 「싸릿골의 신화」는 한국전쟁 발발(1950. 6. 25.)로부터 인천상륙작

— www.kci.go.kr

8 김중욱(2000), 『한국 소설의 시간과 공간』, 태학사, 2000, p. 35.

전 이후 인민군의 후퇴(1950. 10.)까지의 100여 일 동안 휴전선 근처 짜릿골에서 남한 사람과 북한 사람 모두 목숨을 잃지 않았던 '신화'에 대한 이야기이다. 김 소위와 8명의 국군은 진격 명령을 내려놓고 도망친 국군 장교들 때문에 낙오됐다. 김 소위는 산에서 우연히 만난 강 노인에게 부상병을 포함한 부하들을 숨겨달라고 부탁한 후, 자신은 무책임한 상관들에게 항의하기 위해 떠난다. 고매한 인품과 탁월한 지도력으로 짜릿골을 이끌고 있던 강 노인은 마을 사람들을 설득해 국군 패잔병을 마을에 숨긴다. 과거에 좌익운동을 하다 북한으로 떠났던 표문원이 인민군 장교가 되어 짜릿골에 돌아온다. 표문원과 마을 사람들의 갈등, 다양한 신분으로 숨어있는 국군 패잔병을 둘러싼 마을 사람들 간의 갈등 등 여러 위기가 있었지만, 강 노인의 지혜와 지도력으로 마을 사람들과 국군은 물론 인민군도 죽지 않는 놀라운 '기적/신화'를 이룬다.

짜릿골의 신화적 성격은 무엇보다 그 공간의 지리적 폐쇄성에서 비롯된다. 소설에서 짜릿골은 “거의 사면이 검푸른 솔이 우거진 높다란 산으로 둘러싸여 있는 것이다. 그래서 높은 데 오르면 오목한 사발 속같이 보인다”(p. 153).⁹ 오십 리나 떨어진 읍내에 이르려면 “그리 쉽지 않은 고개 네댓개는 넘어야” 하는 이 지형적 조건으로 외부와의 교류가 차단된다. “짜릿골은 지형상으로나 위치로 보아, 진격이나 후퇴의 일종 사각(死角)에 들어 있기 때문에”(pp. 277-278), 표문원도 완장 찬 읍내 젊은이 두 명만 대동하여 오고(p. 209), 국군 역시 짜릿골을 중요하게 여기지 않는다. 이러한 지리적 폐쇄성과 강 노인을 중심으로 한 결속력으로 인해 짜릿골은 한국전쟁 이전 “좌우익투쟁이란 거센 물결” 속에서도 “짜릿골 이외의 마을들과 달리 시세의 회오리바람 속에 휩쓸리는 일이 없이 일종의 무풍지대로서 한 사람의 희생자도 내어 본 적이 없”었던 것이다(p. 155). 이처럼 짜릿골의 지리적 폐

9 선우휘(1987), 「짜릿골의 신화」, 『선우휘 문학선집 4』, 조선일보사 출판국. 앞으로 이 작품의 인용면수는 이 판본의 것임.

쇄성은 이념 대립의 역사적 폭력이 침투하지 못하는 보호막으로 기능하며, 한국전쟁 중에도 “어느 누구의 피 한 방울도 보지 않”은 동화적인 일이 가능했던 핵심 조건이 된다(p. 283).¹⁰

선우휘의 「싸릿골의 신화」에 등장하는 ‘단한 산골 마을’은 또한 개개인의 이념과 욕망을 ‘이상적’ 공동체의 생존 논리에 용해시키는 ‘용광로’ 역할을 한다. 이는 국군과 인민군이 결국 ‘싸릿골’이라는 이상적 공동체 앞에서 자기 신념을 관철하지 못하는 모습을 통해 잘 드러난다. 소설의 앞부분에는 전쟁의 비극 자체보다 자신의 소대를 버리고 달아난 지휘관들에 대한 김소위의 분노가 전면화된다. 그의 목표는 민족이나 국가에 대한 충성이 아니라 “우리를 이처럼 속여서 버리고 간 상관놈들”을 현해탄 기슭까지 뒤쫓아가 죽이는 것이었다(p. 167). 또한 싸릿골에 남은 현 상사를 비롯한 부대원들 역시 국군으로서의 정체성을 잊지 않으려 하고, 문제가 발생할 경우 ‘군인답게’ 죽고자 한다. 하지만 이러한 국군으로서의 정체성은 이상적 공동체인 싸릿골의 질서 속에서 약화된다. 이는 “군인답게가 아니라 싸릿골 청년답게라야겠죠”라는 경수의 말 앞에서 군인으로서의 정체성에 대한 확신이 “자기과신이요, 자대(自大)”였음을 깨닫는 현 상사의 모습에서 잘 드러난다(p. 228). 현 상사 등과 대척점에 있는 표문원의 ‘이념’ 역시 싸릿골 공동체의 논리 앞에서 무화된다. 그는 과거 싸릿골에서 좌익운동을 하다 월북한 인물로, 인민군 장교로 다시 돌아와 싸릿골을 공산주의 이념에 따라 재조직하려는 목표에 충실하고자 한다. 하지만 그는 마을 원로들의 기세에 눌려 자신의 뜻을 분명하게 펼치지 못한다. 가령 상부의 명령에 따라 인민군을 징집해야 하는 상황에서, 강 노인은 “이 싸릿골에서 나서 이 싸릿골에서 자”란 표문원이 그렇게 행동해서는 안 된다고 말하고(p. 252), 표문원의 무리한 요

10 실제로 한국전쟁 당시 북한 영토였던 경기도 연천지역의 산골마을 사람들은 연합군의 인천상륙작전과 서울 수복 이후에야 한국전쟁 발발을 알았고, 1950년 2~3월 인민군의 소개 대상에서도 제외되었다. 이기철(2021), 「한국전쟁(6.25전쟁) 속의 연천(1)」, 『연천신문』, 2021. 3. 9., <https://www.yc-news.com/63948>(검색일: 2026. 2. 1.).

구 앞에 마을 사람들을 모두 이끌고 산으로 올라가겠다고 위협한다(p. 254). 이러한 마을 원로들의 권위와 위협 아래에서 표문원은 타협할 수밖에 없었다. “어떻게 생긴 게 조선인민공화국이지”와 같은 강 노인의 말에서 드러나듯이 ‘짜릿골의 방식’은 공산주의라는 외부의 새로운 이념조차 무력화시킨다. 이 폐쇄된 공간 안에서 남과 북, 좌와 우의 이념은 이상적(민족)공동체의 지속이라는 근본적인 가치 앞에서 그 효력을 상실한다. 즉, 소설에서 짜릿골의 폐쇄성은 이념과 폭력을 무력화하는 보호막으로 기능하며, 바로 이 지리적·원초적 폐쇄성이 ‘아무도 죽지 않는 신화’를 가능하게 한 조건이었다.¹¹

이처럼 선우휘에게 ‘폐쇄된 공간’은 한국전쟁을 리얼리즘적으로 형상화하기 위한 가상의 공간이 아니라, 월남민으로서 겪은 분단의 비극 속에서 ‘공동체의 온전한 보존’이라는 신화를 창조하기 위한 ‘가상의 공간’이었다. 물론 기존 연구가 공통으로 지적하듯이 이러한 설정은 현실의 복잡한 이념 및 계급 갈등을 피상적으로 봉합한다는 비판을 피할 수 없다. 짜릿골의 ‘신화’는 탈역사화된 공간을 배경으로 현실의 이념 및 계급 갈등을 피상적으로 봉합하기 때문이다. 그러나 이러한 지리적 폐쇄성이 소설 속 ‘아무도 죽지 않는 신화’를 가능하게 한 핵심 조건이었다. 사방의 험준한 산은 외부 세계와의 왕래를 막는 동시에, 마을 내부의 결속과 ‘짜릿골의 방식’이 지속될 수 있는 조건이 되었다. 반면 영화 속 짜릿골의 폐쇄성은 성격이 다르다. 영화에서 부각되는 공간적 고립은 지리적 조건이 아니라 인민군의 군사적 점령에 의해 만들어진 것이다. 육로와 해로가 모두 봉쇄된 상황에서 마을 주민들은 자신들과 낙오된 국군을 “독 안에 든 쥐(69:30)”라 말한다. 지리적으

11 한기는 ‘폐쇄된 공간에서 이뤄지는 인물들의 활극’이라는 점에서 「짜릿골의 신화」가 『페스트』와 유사하다고 보았다. 이때 카뮈에게 폐쇄된 공간이 현실의 알레고리화를 위한 리얼리즘의 무대라면, 선우휘에게 그것은 신화 창조를 위한 가상의 공간이라는 점에서 구별된다. 한기(2005), 「전후 세대 휴머니즘의 진폭」, 『오늘의 작가총서21 불꽃』, 민음사, p. 288.

로 폐쇄적인 소설의 공간이 마을 사람들을 지키는 ‘울타리’였다면, 영화 속 전쟁으로 인한 상황적 폐쇄성은 인민군의 진격으로 누구도 빠져나갈 수 없는 ‘감옥’으로 기능한다. 이에 대해서는 3장에서 상세히 살펴볼 것이다.

3. 공간의 전환과 서사의 재구성

앞서 살펴보았듯이, 소설 속 높다란 산으로 둘러싸여 외부와 차단된 ‘짜릿골’은 영화에서 외부 세계와 연결된 서해안 바닷가의 ‘짜리골’로 전환된다. 표문원은 배를 타고 마을에서 탈출했으며, 마을 사람들은 공동으로 염전을 운영하고 있다. 소설 속 짜릿골이 모두가 가난한 원시적이고 탈역사적인 공동체라면, 영화 속 짜리골은 염전을 통해 발전해 가는 현실 속 공동체가 된다. 공간이 전환됨에 따라 소설 마지막의 철교 폭파 등의 이야기는 영화에서 사라지게 되고, 작품 마지막에는 국군과 인민군 사이의 전투가 짜리골의 염전에서 일어날 수 있게 된다.

영화는 “한국 땅 어느 두메 고을”인 짜리골이라는 외딴곳에서 이야기가 시작한다고 밝히지만(1:46), 극 중에서 부각되는 폐쇄성은 소설과 성격이 다르다. 소설의 폐쇄성이 자연 지형에서 비롯된 원초적인 것이라면, 영화의 폐쇄성은 인민군의 군사적 점령에 의해 만들어진 상황적인 것이다. 읍을 통과하지 않고서는 도망갈 수 없고, 인민군의 감시로 인해 배조차 띄울 수 없는 상황에서 마을 주민들과 국군은 ‘독 안에 든 쥐(69:30)’가 된다. 소설의 짜릿골이 자연이 만든 보호막이었다면, 영화의 짜리골은 전쟁이 만든 밀실이다. 이것이 소설에서는 아무도 죽지 않는 신화가 가능했고, 영화에서는 그 신화가 파괴될 수밖에 없었던 구조적 이유다.

4장에서 구체적으로 다루겠지만, 영화 〈짜리골의 신화〉의 배경은 화성 남양만 일대로 보인다. 당시 남양만 지역은 북한군이 ‘폐잔병 소탕’과 수송을 위해 편성한 107연대의 주둔지로, 북한군이 인천상륙작전에 대비하여

부대를 배치하는 주요 거점이었다. 1950년 9월 15일 인천상륙작전 성공 이후 9월 28일 화성을 포함한 경기도 대부분이 수복되었다.¹² 소설과 달리 영화 말미에서 표문원이 인민군 소대를 대동하여 나타나고, 복상하는 남한군과의 전투가 일어날 수 있었던 것은 영화의 배경이 서해안 바닷가 마을로 바뀌었기 때문인 것이다.

전략적으로 중요하지 않은 '폐쇄된 공간'에서 비록 조수간만의 차가 심하지만 적군이 침투할 수 있는 서해안 지역으로 배경이 바뀔에 따라 싸리골은 한국전쟁기의 갈등이 구체화되는 공간이 된다. 각색 과정에 나타난 다양한 층위의 변화는 기본적으로 해당 영화가 '반공영화'로 기획되었다는 사실과 관련을 맺으며, 동시에 그 기획을 넘어서는 모습을 보이기도 한다. 후자의 면모는 4장에서 살피도록 하고, 여기서는 전자의 측면을 살펴보겠다. 검열을 받기 전에 공보부에 '우수 반공 영화 추천'을 신청하였다는 사실에서 알 수 있듯이 <싸리골의 신화>는 '반공'적인 영화로 기획되었고,¹³ 이에 따라 마을 사람들과 인민군 사이의 갈등이 전면화된다.

이러한 공간의 전환과 반공영화 기획이 맞물리면서 인물 구성에도 중요한 변화가 생긴다. 가장 주목할 것은 소설에 없던 양장 맥이 새롭게 등장한다는 점이다. 그녀의 남편은 마을의 박해를 받고 월북하다 국군의 총에 맞아 죽었다. 즉 그녀는 이념 갈등의 피해자이면서 동시에 남과 북 사이의 선택을 강요받는 존재이다. 표문원은 그녀에게 이념이 아니라 남편의 죽음이라는 개인적 원한을 이용하여 인민군의 편에 서도록 설득한다. '원수를 갚으라'라는 표문원의 설득은 중요한 의미를 갖는다. 영화 속 표문원이 이념적 신봉자의 면모뿐만 아니라 개인적 증오와 복수심에 의해 움직이는 존

12 박철웅(2022), 「6·25전쟁」, 『디지털화성시문화대전』, <https://hwaseong.grandculture.net/hwaseong/dir/GC08600381?category=%ED%91%9C%EC%A0%9C%EC%96%B4&depth=3&name=%EC%95%84&type=titleKor&search=%EC%95%84>(검색일: 2025. 7. 1.)

13 한국영상자료원, 「싸리골의 신화(이만희, 1967) 검열서류」, 한국영화데이터베이스, p. 14, <https://www.kmdb.or.kr/history/leaflet/3594>(검색일: 2026. 3. 10.).

책임이 드러나기 때문이다. 양장 댁과 시누이는 각각 남편과 오빠를 잃은 피해자이지만 서로 다른 선택을 한다. 시누이는 오빠를 배척한 사람들에게 대한 원망을 바탕으로 국군 일꾼이 마을에 숨어있다는 것을 표문원에게 밀고하고 살아남아야 한다고 주장한다. 반면 양장 댁은 “오빠는 이 마을 사람들이 전부 반대하는 사상을 가졌기 때문에 여기를 떠나간 거예요. 동생을 버리고, 자기 처를 버리고(80:20)”라며 이념을 위해 가족을 버린 남편의 과오를 지적하고, 강 노인과 국군의 편을 선택함으로써, 남한 체제의 정당성을 옹호하는 역할을 한다. 결국 시누이의 배신은 결말의 비극을 초래한다. 시누이는 마지막 총격전에서 표문원에게 인질로 붙잡혀 표문원이 국군과 마을 사람들을 협박하는 방패막이로 이용당한다. 소설의 짜릿골이 자연 지형에 의해 외부의 이념 대립으로부터 차단된 공간이었다면, 영화 속 짜릿골은 이념 갈등의 피해자들이 한 공간에 갇혀 서로 다른 선택을 강요받고 그 선택의 결과가 비극으로 귀결되는 폐쇄적 공간이 된다. 이런 맥락에서 양장 댁과 시누이는 바로 이 공간적 전환이 만들어낸 인물들이라고 할 수 있다.

기존 인물의 성격 역시 남과 북의 대립을 보다 선명히 하는 방향으로 바뀐다. 소설에서 표문원은 사라질 때도 조용히 사라졌고, 돌아와서도 마을 원로들의 기세에 눌러 자기 뜻을 분명하게 펼치지 못하는 평면적인 인물이었다. ‘전략적 사각지대’였던 소설 속 공간에서 표문원은 온전한 인물일 수밖에 없었다. 반면 영화에서 표문원은 서해안 지역을 사수해야 하는 포악한 점령군으로 변모하며, 영화 마지막 장면에서 강 노인을 죽이고 마을 사람들을 학살하는 악인이 된다. 양장 댁에게 원수를 갚으라고 강요한 것에서 드러나듯이, 표문원의 폭력성은 이념적 확신뿐만 아니라 개인의 증오와 복수심에서도 기인한다. 이 점은 이후 4.3절에서 분석할 염전 전투 장면에서 분명하게 나타난다. 염전을 두고 일시적으로 강 노인과 동질성을 확인했던 표문원이 결국 그 공간을 살육의 장으로 만드는 것도 이념과 함께 개인의 증오가 그의 행동을 추동하기 때문이다.

소설에서 국군은 전쟁 자체에 회의하고 무력이 아닌 ‘짜릿골의 방식/휴

머니즘’으로 마을을 지켜야 한다는 마을 사람들의 생각에 동화되었다. 따라서 국군과 인민군 사이에 제대로 된 전투가 일어나지 않았고, 결국 아무도 죽지 않았다. 하지만 영화에서 패잔병은 국군으로서의 사명감으로 인민군과 싸운다. 남북의 교전으로 인민군 전원이 죽고, 국군의 절반인 4명과 다수의 마을 사람들, 그리고 작품의 주인공인 강 노인마저도 죽는다. 또한 소설에서 김 소위는 무책임한 국군장교를 비판하고 그들을 죽이기 위해 남하하지만, 영화에서 이러한 내용은 사라진다. 이에 따라 “인민군이 남침했다가 다시 물러간 백 날 가까운 동안, 그렇게 되어 씨릿골에서는 어느 누구의 피 한 방울도 보지 않았다(p. 283)”라는 신화는 영화에서 깨진다. 영화에서 강 노인은 “이 고을에서 맨이라도 서로 죽이고 죽는 일이 없도록 하자는 거야. 전쟁 속에서 그런 신화는 있을 수 없다지만 그런 신화를 이룩하고 싶은 마음은 누구에게도 있는 거야(31:27)”라고 말하지만, 정작 본인이 죽고 낙오된 국군 일부도 마을 사람을 지키다 목숨을 잃는다.

이처럼 공간의 전환은 단순한 배경의 교체를 넘어 인물의 성격과 서사의 방향을 근본적으로 바꾼다. 소설에서 이념과 폭력을 무력화하는 보호막이었던 공간은 영화에서 이념 갈등의 피해자들이 간혀 서로 다른 선택을 강요받는 밀실이 되고, 그 안에서 소설의 신화는 깨진다. 다음 장에서는 영화 속 염전이라는 공간이 어떤 역사적 기반 위에 놓여 있으며, 그것이 어떻게 소통의 가능성과 그 파괴라는 이중적 의미를 담게 되는지를 살펴볼 것이다.

4. 염전의 이중적 의미와 ‘실패한 신화’의 형상화

4.1. 피난민의 공생염전과 남북한 협동조합의 공통 지향

깊은 산중 마을에서 염전이 있는 연안 마을로 공간 설정이 바뀐 직접

적인 이유를 확인하기는 어렵다. 그러나 1960년대 전반 신문과 다큐멘터리 영화 등을 통해 전국에 소개되었던 피란민들의 공생염전이 이 배경 전환에 영향을 미쳤을 가능성이 높다. 김아람이 정리했듯이 월남민을 대상으로 한 ‘난민정착사업’은 1950년대의 중요한 구호정책이었다. 종교 단체 등의 구호양곡이 지급되는 동안, 개간·간척·토지 개량으로 피난민들이 자급자족 할 수 있도록 도운 것이다. 이 사업 중 하나가 염전 개발이었다. 개간과 염전 개발에는 막대한 노동력이 필요했기 때문에 염전의 소유와 운영은 협동조합의 형태로 운영되기도 했다.¹⁴ 그중 대표적인 사례가 남양만 매화리 사업장의 염전 조성이었다. 이곳의 난민은 강원도의 철원, 김화, 평강 출신으로, 이 지역 난민 395세대 2천여 명이 ‘철의 삼각지 피난민 자치 공생조합’을 설립하여 운영하였다.¹⁵ 당시 매화리 염전 사업장은 신문과 홍보 다큐멘터리 등의 매체를 통해 전국에 소개되었다. 『동아일보』의 기사 「6.25의 유산 (2) 월남피난민」(1962. 6. 26.)에서는 ‘철의 삼각지 난민’들이 조합을 형성하여 염전을 일구는 고된 노동을 하며 “공동·균등”의 생활을 하고 있음을 소개하였다.¹⁶ 특기할 만한 것은 미공보원이 이 난민염전정착 사업에 관한 기록 영화 「바다를 밀어낸 사람들」(1958)을 제작하였고,¹⁷ 각 지역의 시민회관 소강당에서 이 영화를 상영하였다는 사실이다.¹⁸ 김한상은 1950년대 주한미국공보원 영화가 한국인의 자립 의식을 중점적으로 보여주고, 미국의

14 김아람(2017), 「한국의 난민 발생과 농촌 정착사업(1945~1960년대)」, 연세대학교 박사학위논문, pp. 8, 61.

15 김아람(2017), p. 180.

16 이 외에도 다음과 같은 기사들이 있다. 「염전을 축조 피난민공생조합서」, 『조선일보』, 1956. 7. 27.; 「자력갱생하는 사람들 정착난민을 찾아서 상 맨손으로 쌓은 제방 팔백미」, 『조선일보』, 1957. 10. 5.

17 「바다를 밀어낸 사람들」, 『조선일보』, 1958. 8. 21.

18 「문화영화관으로 시민회관소강당」, 『경향신문』, 1965. 7. 7.

영화의 정보는 다음과 같다. 양승룡 감독, 〈바다를 밀어낸 사람들(Hands that Moved the Sea)〉, 주한미공보원 제작(29분), 한국영상자료원(kmdb) 비디오보존실, <https://www.kmdb.or.kr/db/kor/detail/movie/B/07368>(검색일: 2026. 3. 10.)

원조가 부가적으로 기입된다는 사실을 밝혔다. 「바다를 밀어낸 사람들」 역시 '철의 삼각지대'에서 월남한 실향민들의 자립의지를 중점적으로 보여주면서 UN경제조정관실(OEC), 미국 가톨릭복지협회(National Catholic Welfare Council), 세계식량자원(World Food Service) 등의 원조를 짧게 묘사했다.¹⁹ 이러한 정황으로 볼 때, 당시 미디어를 통해 소개되었던 '철의 삼각지' 지역 피난민들의 염전 조합 운영이 이만희의 <짜릿골의 신화>의 배경 변화에 영향을 미쳤을 가능성이 높다.

38선 부근에서 살던 피난민들의 서해안 이주, 조합을 통한 염전의 공동 소유와 운영 등은 소설 속 38선 근처 산속 마을이 서해안 마을로 바뀌고, 마을의 주된 사업이 '염전'이 된 것과 궤를 같이한다. 위에서 인용한 『동아일보』 기사에서 제시되었듯이, '철의 삼각지 난민'들은 조합을 형성하여 "공동·균등"의 생활을 하였다. 한국전쟁 피난민들에 의해 남한에서 실현된, 노동자들이 생산수단을 공유하고 함께 경영하는 이 공생염전은 영화 짜릿골의 신화 속 '염전'의 모델이었을 것이며, 이는 영화 속 인민군이 선전하는 '노동자가 착취당하지 않고 잘 먹고 잘 사는 세계'와 그리 멀지 않았을 것이다.

일반적으로 이념과 체제 갈등의 결과로 한국전쟁을 설명하지만, 같은 식민지 역사를 공유하는 두 나라는 경제체제 등에서 유사한 문제의식을 가졌으며, 이러한 동질성은 영화 <짜릿골의 신화>에서 인민군과 남한 마을 사람들이 염전 경영에 대해 일치된 의견을 표명하게 되는 것의 중요한 기반을 형성한다. 이경란은 한국근현대 협동조합운동을 정리하는 작업에서 두 국가 모두 국가주의적 경향이 강하며, 협동조합이 남북한 사회경제 구조와 체계에 있어 중요한 역할을 담당했다는 점에서 공통된 면을 갖고 있음을 지적하였다.²⁰ 남북한은 공통적으로 식민지 기간의 역사, 즉 식민지 시

19 김한상(2012), 「주한미국공보원(USIS) 영화선전의 표상과 담론: 1950년대, 국가 재건과 자립 한국인의 주체성」, 『사회와 역사』 95, 한국사회사학회, pp. 259-260.

20 이경란(2014), 「한국근현대사에서 공생적 관점의 도입과 협동조합운동사」, 『사학연구』

기 기독교와 천도교 계열의 협동조합 운영, 러시아 연해주에 거주하던 조선인들의 협동조합 경험, 사회주의자들의 소련 협동조합 경험, 자본주의의 위기 극복 방편으로 수행된 일본의 전체주의 협동조합 운영 등의 경험을 계승했기 때문이다.²¹ 실제로 해방기에 남한과 북한의 경제체제 지향은 토지개혁, 협동조합, 노동권 보장, 중요 산업의 국유화 등에서 유사한 경향을 보였으나, 한국전쟁 이후 남북한 모두에서 국가주의의 강화와 함께 협동조합의 역할이 쇠퇴하기 시작했다.²²

이러한 역사적 사실들은 영화 속 '염전'이 이념을 초월하는 소통의 가능성을 보여주는 공간으로 기능할 수 있었던 배경을 제공한다. 이념과 체제 갈등을 중심으로 분단과 한국전쟁을 바라볼 때, 남과 북이 공유했던 역사적 경험을 간과하기 쉽다. 해방기 남북한의 경제체제 지향은 토지개혁, 중요 산업 국유화, 그리고 '협동조합'을 통한 경제 공동체 건설 등에서 상당한 유사성을 보였다. 영화 속 '염전'은 남북한의 '공통 지향'을 되살려낸다. 짜리깅의 '공생염전' 운영방식에 대한 표문원의 감탄은 해당 염전을 남한과 북한의 서로 구분되고 대립되는 경제질서 중 하나로 포섭되지 않는 곳으로 위치시킨다. 영화는 당대에 실재했던 '공생염전'을 영화의 배경으로 삼음으로써, 남북한의 이념 대립이 소통 불가능한 절대적인 것이 아니었으며, 남한과 북한의 체제 사이에는 공통의 기반이 존재했음을 보여주는 것이다.

4.2. 소통의 가능성과 염전 공간의 형상화

피난민들이 남한에서 실현한 공생염전은 영화 속 염전이 단순한 경제적 공간을 넘어 이념적 접점의 공간으로 기능할 수 있는 실제적 근거를 제공한다. 소설 속 산골 마을이 외부 세계와 단절된 '유토피아'였다면, 바닷가

116, 한국사학회, p. 347.

21 이경란(2014), pp. 352-358.

22 이경란(2014), pp. 359, 365, 371.

싸리골 마을은 '공생염전'이라는 새로운 방식을 통해 부를 축적해가는 현실적 공동체이다. 일견 좌와 우, 남과 북의 당대 현실 속 갈등을 충실하게 재현해 낸 것처럼 보이는 이 싸리골은 흥미롭게도 새로운 사회·경제적 관계가 시도됨으로써 변화하고 발전하는 공간으로 형상화된다.

영화에서 염전이 중요한 배경이 됨에 따라, 강 노인 지도력의 기반 역시 구체적으로 제시된다. 소설에서는 막연히 강 노인의 지도력을 그가 “싸리골을 비추는 등불”이자, “소박한 이곳 사람들에게 윤리와 질서를 준” 사람이라는 점으로 설명한다(p. 197). 소설 속 강 노인이 가진 지도력은 탈역사적이고 비현실적으로 그려지나, 영화 속 강 노인의 지도력은 현실에서 비롯된다. 사람들이 그를 따르는 것은 그가 염전 개발 등을 통해 마을을 발전시켰고, 사람들을 먹고살게 해줬기 때문이다. 소설에서 싸리골은 좁은 땅에서 발농사밖에 할 수 없어 '모두가 가난할 수밖에 없는 조건을 지니고 있기 때문에 빈부의 차가 적은' 곳이었다면(pp. 154-155), 영화 속 '싸리골'은 강 노인의 지도 아래 물질적인 부를 축적해 나가는 공간이다.

여기서 영화는 소설과 다른 '소통의 신화'를 제시한다. 소설의 신화가 지리적 폐쇄성과 공동체적 윤리의 힘으로 이념과 폭력을 무력화함으로써 가능했던 것이라면, 영화의 신화는 다른 기반 위에서 있다. 그것은 이념을 초월하거나 무화하는 것이 아니라, 남북이 공유했던 경제적 실천의 차원에서 접점을 발견하는 것이다. 영화는 공생염전이라는 역사적 실재를 끌어들이므로써, 자본주의와 공산주의라는 대립적 체제 이전에 '함께 잘살고자 하는' 공통의 지향이 존재했음을 보여준다. 이 접점은 완전한 화해나 이념의 극복이 아니라, 극단적 갈등 속에서도 순간적으로 드러나는 동질성의 확인이다.

영화 속 '염전'은 소설의 탈역사화된 이상적 공간을 현실적 공간으로 전환시키는 동시에, 현실의 이념 갈등을 넘어서 새로운 소통의 가능성을 열어놓는 공간으로 기능한다. 영화는 이 소통의 가능성을 시각적으로 형상화한다. 표문원이 강 노인 등 마을 사람들과 염전에 대해 처음으로 이야기하

는 장면에서, 그들은 산등성이에 서서 아래에 펼쳐진 염전을 내려다본다. 이념적 적대자인 양 측이 같은 공간에서 아래를 내려다보는 이 구도는, 이후 벌어질 갈등에 앞서 두 사람 사이에 잠재된 동질성을 시각적으로 암시한다. 탁 트인 갯벌과 함께 개방적으로 표상되는 염전은 이 순간 남과 북 어느 쪽에도 속하지 않는 중립적 공간으로 존재한다. 이 장면이 가진 의미는 표문원이 염전의 공동 운영 방식을 ‘훌륭하다’고 감탄하는 대화를 통해 서사적으로 구체화된다.

김봉식: 영감, 저 염전은 누가 만들라고 했소

강 노인: 누가 만들라고 하다니?

김봉식: 뭐뭐뭐!

표문원: 어어어, 그건 훌륭한 사업을 완성한 거야. 동무의 업적을 높이 평가합니다.

마을 노인: ㉠ **아니 이 사람아, 동무라니. 누구한테 하는 말인가 이 사람!**

표문원: 동무는 동무라는 말이 생소하니 모르겠지마는.

마을 노인: ㉡ **표문원 이 사람, 자네 그게 무슨 말이야 그게.**

김봉식: ㉢ **자네가 뭐야. 표 동무, 아니면 군관 동무 이렇게 부르셔.**

강 노인: 예 역시 생소하니까, 이해하십시오.

표문원: 아, 좋습니다. ㉣ **그런데 저 염전은 동무가 주인입니까?**

강 노인: 아니지. 마을 사람들이 협력해서 만들었고, 전체가 공동으로 관리하고 있네.

표문원: 오 그것 참 훌륭합니다.

〈짜리골의 신화〉, 41:43-42:48

강 노인을 비롯한 마을 노인들과 표문원의 대화에는 남한과 북한 체제의 충돌이 나타나는 동시에 그 대립이 모호해지는 순간이 나타난다. 이 장면 이전에 인민군 장교가 되어 돌아온 표문원은 자신이 도망칠 때는 없었

던 염전을 보고 놀란다. 그를 안내하던 김봉식은 2년 전, 강 노인이 주도해서 염전을 만들었다고 말하며, “표 동무가 없는 동안에 많이 발전한 셈이죠.”라고 말하고, 표문원은 ‘발전’이라는 말에 화를 낸다(39:00-39:10). 남한 정권 아래서의 발전은 곧 북한의 점령 의의를 퇴색시키기 때문이다. 이후 산등성이에서 표문원은 마을 사람들과 염전에 대해 이야기한다. 인용문의 대화에서 ‘동무’라는 호칭을 둘러싼 갈등은 남한과 북한 체제의 차이가 야기하는 충돌을 보여준다. 웃어른을 ‘동무’로 지칭하는 것에 대한 마을 노인들의 거들된 분노(㉠, ㉡)와 표문원에 대한 마을 노인들의 호칭에 대한 김봉식의 지적(㉢)은 전통적인 사회 구조와 계급 없는 동등한 관계를 표방하는 공산주의 사회 구조 사이의 충돌을 보여준다. 김봉식의 지적(㉢)은 단순한 호칭 문제를 넘어서 새로운 사회적 분류 체계와 그에 따른 위계를 강제하려는 시도로 볼 수 있다.

반면 뒤에 이어지는 대화는 기존의 구조로 해석되지 않는 짜릿골의 모습 앞에서 표문원과 강 노인의 갈등이 일시적으로 해소되는 양상을 보여준다. 염전의 ‘주인’이 누구냐는 표문원의 질문(㉣)은 남한의 자본주의 구조, 즉 사적 소유에 기반한 계급적 질서 속에서 염전을 이해하기 위한 시도이다. 하지만 강 노인이 염전을 마을 전체가 공동으로 관리한다고 답하는 순간 염전은 표문원이 생각하는 사적 소유에 기반한 남한의 체제를 벗어난 공간이 된다. ‘훌륭합니다’라는 표문원의 감탄은 염전의 ‘공동 생산과 관리’가 자신이 신봉하는 ‘노동자가 주인이 되는 세상’이라는 이념적 지향과 맞닿아 있음을 발견한 것에서 오는 놀람과 인정의 표현이다. 이 순간 남한과 북한이라는 적대적 관계는 일시적으로 해체되고, 이념의 갈등을 넘어서 가치를 공유하는 인간 대 인간의 소통이 이뤄진다. 이때 ‘염전’은 남과 북, 좌와 우의 이분법을 넘어서, ‘어떻게 함께 잘살 것인가’라는 공통의 목표 아래 상대방과의 관계맺음을 새롭게 모색할 수 있는 공간이 된다. 이처럼 영화 속 ‘염전’은 공생염전이라는 역사적 실재를 기반으로, 남북의 이념 대립이 절대적인 것이 아니었으며 그 사이에 공통의 기반이 존재했음을 보여주

는 공간으로 기능한다. 소설의 신화가 이념과 폭력을 차단하는 폐쇄적 공간에 의존했다면, 영화의 신화는 남북이 공유했던 경제적 실천의 접점에서 소통의 가능성을 발견하는 것이다. 이 소통의 가능성이 어떻게 파괴되는지는 다음 절에서 살펴볼 것이다.

4.3. 소통의 파괴와 '실패한 신화'의 비극

앞 절에서 살펴보았듯이 영화 속 염전은 남북의 경제적 동질성을 기반으로 소통의 가능성을 일시적으로 형상화한다. 이 절에서는 그 가능성이 어떻게 파괴되는지, 그리고 그 파괴가 어떤 비극적 의미를 담는지를 살펴보고자 한다. 소설에서는 위협적이지 않은 총격전이 벌어질 뿐, 제대로 된 전투가 벌어지지 않는다. 소설에서 안 주사는 철교 폭파범으로 의심받는 아들 성호를 구하기 위해 윤 중사가 국군 패잔병임을 표문원에게 밀고한다. 마침 마을로 돌아온 김 소위는 인천상륙에 대해 전하며, 인민군이 마을로 진격할 일은 없다고 말한다. 마을의 국군은 녹슨 총을 꺼내 마을로 오던 예닐곱 명의 인민군에게 위협사격을 가하고, 표문원도 누덕 스님을 인질로 삼아 마을을 떠난다. 이후 싸릿골은 표문원을 비롯한 인민군의 위협을 받지 않는다. 인민군을 향한 유일한 총격전은 다음과 같이 우스꽝스럽게 묘사된다.

정모를 놀러 쓴 보안 서원이 앞장을 서서 이리로 다가오고 있던 예닐곱 명은, 현 상사들이 일제히 쏘아 붙이는 위협 사격에 혼비백산한 모양이었다. 얼결에 땅바닥에 엎드렸거나 논바닥으로 굴러 떨어졌던 그들은 재차 또 한번 일제 사격을 받자, 제각기 벌떡벌떡 일어나더니 몸을 돌려 길이고 논두렁이고 논바닥이고를 가릴 새 없이 그저 허겁지겁 남녘 고개를 향해 도망쳐 갔다.

「싸릿골의 신화」, p. 279.

영화도 처음 진행 상황은 유사하다. 마을에 숨은 국군들 대신에 인민군의 용대에 끌려가게 된 성호는 순희 집에 숨어있는 윤 중사를 고발하고, 표문원은 염전에 모인 마을 사람들 앞에서 잡힌 국군 일부와 그들을 숨겨준 순희 일가 등을 총살하려 한다. 총살 직전 표문원 등은 국군에 의해 총기를 탈취당한다. 국군은 표문원 등을 죽이려 하나 강 노인은 그들을 놓아주라고 말한다. 결국 표문원과 김봉식, 그리고 나머지 두 명의 인민군은 도망간다. 하지만 이내 표문원은 인민군 소대를 대동하여 다시 짜리골을 찾고, 여기서 강 노인과 표문원을 비롯한 다수의 사상자가 나온다. 염전을 배경으로 국군과 인민군은 소총은 물론 수류탄 등을 동원하여 본격적인 전투를 치른다. 한국전쟁이라는 당대 현실의 틈입으로 소설 속 '신화'는 깨진다. 기본적으로 이러한 사실적인 전투 장면은 〈짜리골의 신화〉는 물론 〈돌아오지 않는 해병〉, 〈군번없는 용사〉 등 이만희 감독 전쟁 영화의 주요한 특성이었다.²³ 이러한 본격적인 전투 장면의 삽입은 '소설의 현실화'나, 영화의 불거리 제공을 넘어서 이만희 감독의 작가주의적 경향과 연결된다.

이만희 감독의 전쟁영화는 기본적으로 반공 영화로 구분되지만, 영화의 구체적인 내용에서는 그 반공 이데올로기에 균열을 지속적으로 내왔다는 평가를 받았다. 대표작인 〈돌아오지 않는 해병〉(1963)은 반공영화를 표방하지만, 화려한 스펙타클과 함께 전투에 참여한 개인의 모습을 전면화함으로써 '반공서사의 문법'을 넘어서 '전쟁에 대한 회의감과 허무감'을 전달한다.²⁴ 더욱이 〈7인의 여포로〉(1965)에서 북한군을 인간적인 고뇌를 가진 존재로 묘사했다는 이유로 감독이 반공법 위반 혐의로 구속되고 영화가 대대적으로 수정되는 사건을 겪기도 했다.²⁵ 선행연구의 지적대로 이만희의 전쟁영화는 '남과 북이라는 이분법적 인식을 넘어서서 전쟁의 거대한 비극'

23 박소영(2015), p. 62.

24 유승진(2015), 「'반공'의 감각과 불온의 정치학: 박정희 체제 하의 '반공영화'를 읽는 방법론에 대한 고찰」, 『대중서사연구』 21-2, 대중서사학회, pp. 467-468.

25 유승진(2015), pp. 474-475.

만이 도드라지고, 인간애를 바탕으로 결국 전쟁을 겪은 한국인 모두가 피해자였음을 보여준다.²⁶

〈싸리골의 신화〉의 경우, 제작 기획 단계와 실제 완성된 영화 사이의 간극에서 ‘전쟁의 비극’이 강화되는 양상을 파악할 수 있다. 1967년 8월 제출된 제작신고서의 줄거리에는 이 논문이 주목하는 공간인 ‘염전’이 등장하지 않는다. 기획 단계의 줄거리는 야학당, 절간, 마을 어귀 진지 등을 배경으로 서술되어 있다. 특히 작품 후반부 마을 사람들과 인민군 사이의 갈등이 본격화되는 장면의 경우, 강 노인을 비롯한 마을 주민 전체가 “야학당을 불사르고 현 상사 일행을 구출”하며, 마지막 전투 역시 “마을 어귀에 진지를 구축하고 마을의 방비에 전념”하다가 벌어지는 것으로 되어 있다.²⁷ 실제 영화에서는 표문원이 윤 중사와 순희 일가를 염전에서 총살하려는 순간, 국군들이 나서 인민군의 총을 빼앗고, 마지막 전투도 염전에서 벌어진다. 또한 기획 단계에서는 강 노인이 죽기는 하지만 현 상사 일행이 “괴뢰군을 대하여 용감히 전투를 벌여 그들을 전멸”하며, 유엔군의 반격으로 평화가 찾아든 후 현 상사 일행은 강 노인의 묘에 명복을 빌고 “생명의 싸리풀을” 떠난다고 되어 있다. 즉 제작 신고서상에서는 염전이 배경이 아니었고, 실제 영화에서처럼 국군을 비롯해 다수의 인물이 죽는 비극적 결말도 아니었던 것이다. 하지만 완성된 영화에서는 염전이 마지막 전투를 비롯해 영화 전체에서 중요한 배경으로 나오고, 강 노인을 비롯한 마을 사람들과 국군 절반이 목숨을 잃는 비극적 결말로 전환된다. 이 변화가 각본 수정 과정에서 이루어진 것인지, 촬영 과정에서 이루어진 것인지는 현재 자료로는 확인하기 어렵다. 다만 분명한 것은 제작신고서 속 줄거리와 달리 염전이라는 공간이 완성된 영화의 핵심 무대가 되었고, 이 공간이 소통의 가능성과 그 파괴라는 이중적 의미를 담게 되었다는 사실이다. 한편 1967년 11월

26 박소영(2015), p. 70.

27 한국영상자료원, 「싸리골의 신화(이만희, 1967) 검열서류」, pp. 8-9.

검열 합격 판정문은 이 영화를 “그 마을에 진주한 북괴군과 총돌. 급기야는 그들을 섬멸하고 만다는 내용의 극영화”로 요약하며 검열 합격 판정을 내렸다.²⁸ 검열 합격 판정문은 제작신고서 줄거리와 거의 일치하며, 실제 영화 속 비극적 결말은 검열 과정에서 중요하게 포착되지 않았던 것으로 보인다. 물론 검열이 영화가 보여주는 의미를 단순화했다는 것이 검열 자체가 작동하지 않았음을 뜻하지는 않는다. 삭제된 장면들과 대사는 반공이데올로기가 검열 과정에서 작동했음을 보여준다. 국군이 스님 앞에 총을 내놓는 장면, ‘패잔병’이라는 대사, 헤어진 군복이 나오는 장면 등 국군을 약하거나 패배한 존재로 보이게 하는 장면들이 삭제되었고, 인민군의 이념적 언어인 “인민의 이름으로”라는 대사도 삭제되었다.²⁹ 그러나 이러한 검열에도, 염전이라는 공간이 열어놓은 소통 가능성과 그것의 파괴라는 이중적 의미, 그리고 결국 한국전쟁이 동족상잔의 비극이었다는 인식이 영화를 통해 전달되는 것이다.

이처럼 영화가 단순히 반공 이데올로기를 넘어 전쟁의 비극성을 고발한다고 할 때, 그 중심에는 인민군 장교 ‘표문원’이라는 인물의 형상화가 자리잡고 있다. 영화는 그를 평면적인 적대자로 그리지 않는다. 그는 영화에서 염전을 통해 일시적으로 동질성을 확인하는 순간을 보여주지만, 바로 그 염전에서 기만과 협박으로 마을 사람들을 학살하는 모습을 보인다.

국군 패잔병들에게 쫓겨난 표문원은 인민군 소대를 대동하고 나타난다. 김봉식과 표문원은 옷을 바꿔입고서 마을 사람들과 국군 패잔병들을 속인다. 긴 제방을 쌓아 만들어진 염전을 사이에 두고 인민군과 국군 낙오병이 대치하고 있는 상황에서 표문원은 “강 영감 나오시오 협상할 일이 있소

28 한국영상자료원, 「짜리골의 신화(이만희, 1967) 검열서류」, p. 56.

29 실제 검열 과정에서는 세 장면(“현 상사와 병사들이 스님 앞에 총을 내놓은 장면 삭제”, “헤어진 군복이 나오는 장면 삭제”, “김일성 사진과 표의 얼굴이 뚜렷이 나오는 장면 삭제”)과 두 대사(“패잔병”, “인민의 이름” 삭제)가 검열당한다. 한국영상자료원, 「짜리골의 신화(이만희, 1967) 검열서류」, p. 56.

[그림 1]
표문원과 강 노인이 언덕에서
염전에 대해 대화하는 장면



[그림 2]
염전을 사이에 두고 국군 및 마
을 사람들과 인민군이 대립하는
장면



(…) 마을 사람을 위해 협상합시다(86:25-86:50)”라고 말한다. 그는 자신이 먼저 비무장 상태로 가겠다고 말하지만, 실제로는 표문원의 옷을 입은 김봉식이 염전 가운데로 걸어 나온다. 강 영감 역시 위험하다는 국군의 만류에도 불구하고 협상을 위해 제방 뒤에서 일어나 염전 가운데에 선 ‘표문원’을 향해 “말하게 표문원”이라고 말한다. 맞은 편에 있던 표문원은 대화의 가능성을 믿고 죽음을 막기 위해 일어난 강 노인을 총으로 쏘 죽인다. 국군 역시 응사하여 표문원의 옷을 입은 김봉식 역시 염전 바닥에서 죽는다. 이후 표문원은 양장 택의 시누이를 인질로 삼아 제방 가까이 다가가 수류탄으로 마을 사람들을 살상한다. 소통의 가능성을 보여주었던 ‘염전’은 결국 표문원의 기만과 폭력 그리고 강 노인의 죽음이 직조되는 비극적 공간으로 전락한다.

이 비극적 전환은 시각적 연출을 통해서도 명확히 드러난다. 4.2에서 살핀 것처럼, 강 노인과 표문원이 산등성이에서 내려다본 염전은 탁 트인 갯벌과 함께 개방적인 공간으로 표상된다(그림 1). 이 부감 시점으로 조명된

염전은 소통과 공생의 가능성을 보여주며, 마을 사람들과 인민군 모두에게 위협의 공간이 되지 않는다. 하지만 인민군의 후퇴와 함께 짜리골이 전쟁의 직접적인 영향 아래에 놓일 때 염전은 비극의 공간이 된다. 허은설이 지적하였듯이, 〈짜리골의 신화〉의 짜리골은 병사들에게 “참호나 병커보다 훨씬 넓은 공간”이지만, “인민군이 사망에 깔려 마을 밖으로 나갈 수 없는 고립의 상태”이다.³⁰ 이는 작품의 마지막 무대인 염전에서 극적으로 형상화된다. 부감 시점에서 넓고 개방적으로 보였던 염전은 독이라는 물리적 장벽에 의해 시각적으로 분할되고 폐쇄된 공간으로 전환된다(그림 2). 염전을 사이에 두고 국군은 바다 쪽 독 뒤에, 인민군은 반대편 마을 쪽 엄폐물 뒤에 숨어 서로 대치한다. 국군과 마을 사람들 뒤로는 바다가 있을 뿐이어서 물리칠 곳이 없다. 이들 사이에 넓게 펼쳐진 염전은 격자무늬의 바둑판처럼 구획되어 있고, 그 위에 선 인물은 마치 바둑판의 바둑알처럼 보인다. 강 노인과 김봉식이 마주 보고 서 있는 격자무늬의 염전은 사방이 트여 어디서든 총알이 날아올 수 있는 무방비의 공간이 되고, 표문원이 시작한 총격전으로 강 노인과 김봉식은 물론 수많은 사람들이 목숨을 잃게 된다. 소통과 공생의 가능성을 품었던 공생염전이 결국 강 노인과 마을 사람들의 목숨을 앗아가는 살육의 공간으로 전략한다는 것, 영화 〈짜리골의 신화〉는 바로 이 역전을 통해 증오와 폭력 앞에서 대화의 가능성이 얼마나 쉽게 무너지는지를 보여준다.

영화 마지막 전투의 직접적인 도화선이 된 것은 남과 북의 ‘이념적 차이’가 아니라 마을에서 쫓겨난 표문원의 복수이다. 앞에서 살폈듯이 인천상륙작전 성공 이후 북한은 퇴각하고 있었고, 9월 28일 화성지역을 포함한 경기도 대부분이 수복되었다. 소설의 마지막 단락에서 말하는 “인민군이 남침했다가 다시 물러간 백 날”(283쪽)의 마지막 시기, 인민군이 북으로 후퇴하

30 허은설(2014), 「전쟁영화에 나타난 이만희의 작가주의 연구: 〈돌아오지 않는 해병〉, 〈04:00 -1950-〉, 〈짜리골의 신화〉를 중심으로」, 서강대학교 석사학위논문, pp. 52-53.

고 연합군과 국군은 이를 뒤쫓아야 할 시기, 국군 패잔병과 인민군이 염전에서 전투를 할 전략적 이유는 없다. 그럼에도 표문원이 인민군을 데리고 와 전투를 벌인 원인으로 추정해 볼 수 있는 것은 국군을 총살하려던 이전 장면에서 마을 사람으로 위장하고 있던 또 다른 국군에게 총을 빼앗김으로써 쫓겨난 것에 대한 복수, 더 근본적으로는 자신을 받아들이지 않은 양장 댁과 마을 사람들에게 대한 증오와 그것이 촉발시킨 폭력성이다. 3년 만에 마을에 돌아온 표문원은 ‘자신을 쫓아낸 마을을 지배하러 왔다’고 말했다(37:06). 또한, 그는 양장 댁에게 그의 남편을 쫓아내 죽게 만든 마을 사람들에게 원수를 갚으라고 말하는 동시에(40:20), 그녀의 남편이 “고향에 돌아가거든 내 처를 부탁한다”는 유언을 남겼다며 노골적으로 그녀에 대한 욕망을 드러냈다(66:23). 하지만 그의 ‘지배’가 끝이 나고, 양장 댁마저 자신을 적대할 때 표문원은 증오와 기만으로 양측의 죽음을 초래한다.

〈싸리골의 신화〉가 보여준 ‘실패한 신화’의 본질은 ‘염전’이라는 공간이 보여준 양면성을 통해 분명히 드러난다. 염전은 남북이 공유했던 ‘협동조합과 공생’의 경험을 소환하여, 이념을 넘어서는 소통의 가능성을 보여주었던 공간이었다.³¹ 하지만 동시에 그곳은 이념적 증오와 개인의 복수심이 폭력으로 표출되는 비극의 공간이었다. ‘염전’에서 잠시나마 마을 사람들과 자신의 동질성을 확인했던 표문원은 결국 그 소통의 가능성을 기만과 폭력으로 파괴한다. 영화에서 강 노인은 서로를 향해 총을 겨눈 염전 앞에서도 대화를 위해 나섰다. 그러나 대화를 통해 함께 살아남으려는 그의 믿음은 표문원의 증오와 폭력 앞에 무너졌다. 소통의 공간이었던 염전이 살육의 공간으로 전락한 것이다. 이처럼 〈싸리골의 신화〉는 이념 갈등을 넘어서 증오와 복수에 추동되는 개인이 소통의 가능성마저 스스로 파괴하고 맹목적 폭력

31 해방기에 남북한이 공유했던 협동조합의 지향은 한국전쟁 이후 국가주의의 강화와 함께 쇠퇴하기 시작했다[이경란(2014), p. 359]. 이러한 역사적 맥락에서 볼 때 영화 속 염전의 소통 가능성이 파괴되는 서사는, 남북이 공유했던 경제적 동질성의 기반이 전쟁과 분단의 심화 속에서 소멸해 간 역사적 현실과 공명한다고 볼 수도 있다.

을 행사하는 비극을 보여주는 것이다.

5. 나오며

본고는 선우휘의 소설 「짜릿골의 신화」와 이만희 감독의 영화 〈짜릿골의 신화〉를 비교하며, 각색 과정에서 나타나는 새로운 '신화'의 탐색과 좌절이 공간의 전환과 관련되는 양상을 분석했다. 소설 「짜릿골의 신화」는 외부의 이념과 폭력이 차단된 폐쇄된 공간에서 아무도 죽지 않는 신화를 창조했다. 반면, 영화는 염전이 있는 해안 마을이라는 현실적 공간을 배경으로 대화의 가능성과 그것의 실패를 그림으로써 전쟁의 비극을 형상화한다. 영화는 공생염전의 역사적 사실을 영화 속으로 끌어들여 남과 북이 공유했던 경제적 목표를 확인시켰다. 표문원이 염전의 공동 운영 방식을 '훌륭하다'라고 인정할 때 서로의 동질성 확인과 소통의 가능성이 일시적으로 드러난다. 그러나 영화는 이러한 '소통의 신화'가 전쟁이라는 극단적인 갈등 상황과 증오를 품은 인간의 폭력 앞에서 얼마나 쉽게 무너질 수 있는지를 보여준다.

본고는 선우휘의 소설을 비교 분석의 준거로 삼아, 이만희의 영화가 각색 과정에서 공간의 전환을 통해 소설의 이상적 신화를 어떻게 해체하고 새로운 의미를 만들어내는지 구체적으로 밝혔다. 점에서 의의를 갖는다. 기존 연구가 '비현실적인 소설'과 '현실적인 영화'라는 구도에서 영화의 현실 반영에 주목했다면, 본고는 공간의 전환이 역사적 실재였던 공생염전과 맞닿아 있음을 밝히고, 그 공간이 소통의 가능성과 파괴라는 이중적 의미를 담는 방식을 분석하였다. 다만 이 논문은 소설과 영화의 최종 텍스트를 중심으로 분석했다는 점에서 한계가 있다. 소설에서 각본으로, 각본에서 영화로 이어지는 단계별 변화, 그리고 각본 검열 과정에서 실제로 어떤 수정이 이루어졌는지에 대한 검토는 충분히 이루어지지 못했다. 이만희의 다

른 영화들과의 체계적 비교 역시 후속 연구의 과제로 남긴다.

참고문헌

자료

- 선우휘(1987), 「짜릿골의 신화」, 『선우휘 문학선집 4』, 조선일보사 출판국.
 선우휘(1967), 「소설에 있어서 재미」, 『현대문학 전집』, 신구문화사.
 이만희(1967), 〈짜릿골의 신화〉, 합동영화주식회사.
 한국영상자료원, 「짜릿골의 신화(이만희, 1967) 검열서류」, 한국영화데이터베이스,
<https://www.kmdb.or.kr/history/leaflet/3594>(검색일: 2026. 3. 10.).

- 『경향신문』
 『동아일보』
 『조선일보』

논저

- 김경욱(2013), 「한국영화에서 한국전쟁이 재현되는 변화과정에 관한 연구: 내러티브를 중심으로 살펴본 사례분석」, 『영화연구』 55, 한국영화학회.
 김아람(2017), 「한국의 난민 발생과 농촌 정착사업(1945~1960년대)」, 연세대학교 박사 학위논문.
 김종욱(2000), 『한국 소설의 시간과 공간』, 태학사.
 김한상(2012), 「주한미국공보원(USIS) 영화선전의 표상과 담론: 1950년대, 국가 재건과 자립 한국인의 주체성」, 『사회와 역사』 95, 한국사회사학회.
 박소영(2015), 「[영상문화 - 특집 | 이만희 감독 40주기] 이만희의 불온한 반공영화: 〈돌아오지 않는 해병〉, 〈군번 없는 용사〉, 〈짜릿골의 신화〉를 중심으로」, 『영상문화』 19, 부산영화평론가협회.
 변화영(2012), 「전후작가의 공간 체험과 기억의 재현: 오유권의 〈방앗골 혁명〉과 선우휘의 〈짜릿골의 신화〉를 중심으로」, 『한국문학이론과 비평』 54, 한국문학이론과비평학회.
 서세립(2016), 「월남작가 소설 연구: '고향'의 의미를 중심으로」, 서울대학교 박사학위논문.
 유승진(2015), 「'반공'의 감각과 불온의 정치학: 박정희 체제 하의 '반공영화'를 읽는 방법론에 대한 고찰」, 『대중서사연구』 21-2, 대중서사학회.
 이경란(2014), 「한국근현대사에서 공생적 관점의 도입과 협동조합운동사」, 『사학연구』

116, 한국사학회.

이재선(1987), 「인간주의의 불꽃」, 『선우휘문학전집 4』, 조선일보사.

한기(2005), 「전후 세대 휴머니즘의 진폭」, 『오늘의 작가총서21 불꽃』, 민음사.

허은설(2014), 「전쟁영화에 나타난 이만희의 작가주의 연구: <돌아오지 않는 해병>, <04:00 -1950->, <짜릿골의 신화>를 중심으로」, 서강대학교 석사학위논문.

원고 접수일: 2026년 4월 12일, 심사완료일: 2026년 4월 28일, 게재 확정일: 2026년 5월 11일

ABSTRACT

Spatial Transformation in the Adaptation of “The Myth of Ssaritgol” and the Figuration of a ‘Failed Myth’

Kim, Jingyu*

This study aims to analyze how the spatial transformation that occurs in the adaptation of Sunwoo Hwi’s novella “The Myth of Ssaritgol” into Lee Man-hee’s film of the same title alters the thematic consciousness and narrative structure of the two works, and to elucidate the significance of that transformation. The novella constructs the myth of an ideal community impervious to ideology and violence, grounded in the geographical closure of a valley surrounded by steep mountains on all sides. This primordial closure is the essential condition enabling the myth of ‘no one dying’ even amid the Korean War. In the film, however, the relocation of the setting to a coastal village on the West Sea fundamentally transforms the nature of the space. The closure foregrounded in the film is not topographical but situational — produced by military occupation — and this transformation is the structural reason why the novella’s myth is inevitably destroyed in the film. The salt farm, the central setting of the film, carries a dual meaning. Drawing on the historical context of communal salt farms established

* Assistant Professor, Department of Korean Language and Literature, Gachon University

through refugee resettlement projects in the 1950s and 1960s and the cooperative movements shared by both Koreas, the salt farm in the film briefly opens a possibility of communication that transcends ideological antagonism. The scene in which the North Korean officer Pyo Mun-won admires the collective operation of the salt farm represents a moment in which ideological hostility is temporarily dissolved and shared identity is confirmed. Yet this possibility of communication collapses in the face of the extreme conflict generated by war and the deception and violence driven by Pyo's personal hatred and desire for revenge. The *mise-en-scène* — in which the salt farm, previously represented as an open space, is visually divided by the physical barrier of an embankment and transformed into an enclosed battlefield — cinematically renders this tragic reversal. Where existing scholarship has focused on the film's reflection of reality within the binary of 'unrealistic novella' versus 'realistic film,' this study demonstrates that the core of that realism lies in the spatial transformation itself, and concretely establishes that the salt farm is historically grounded in the communal salt farms that actually existed. Furthermore, through a comparison of the production registration documents and the censorship records, this study confirms that the salt farm — absent from the original production plan — became the central setting of the completed film, and that the production was revised in a direction that foregrounded the tragedy of war.

Keywords Sunwoo Hwi, Lee Man-hee, Adaptation, Anti-communist Film, Space, Communal Salt Farm, Cooperative Movement

