

# 식민지 조선에서 영화적인 것과 시적인 것

오문석\*

|| 차례 ||

1. 영화와 문학의 불편한 공존
2. 김기림과 시의 위기
3. 임화와 무성영화
4. 몽타주와 이미지즘
5. 몽타주에 대한 몽타주
6. 영화적인 것과 시적인 것의 상동성

## 【국문초록】

조선에 영화가 도입된 것은 1900년대 초반이지만, 조선영화의 시작점은 1919년 <의리적 구토>라는 ‘연쇄극’에서 발견된다. 연쇄극에서 영화는 연극을 보조하는 기능에 한정되었으며, 아직 연극보다 열등한 장르였다. 당시 영화계는 미국영화를 포함하여 외국영화의 수입으로 유지되었다. 1926년 나운규의 <아리랑>에 이르러 한국영화는 드디어 독자적 성격을 인정받게 된다. 아리랑의 성공은 소설에 반영되어 ‘영화소설’이라는 새로운 장르를 탄생시키게 된다. 연극과 소설에 기생하던 영화가 독자성을 획득하면서 소설에 영향을 주기 시작한 것이다.

반면에 ‘영화시’라는 장르는 낯설다. 영화와 시의 관계는 영화와 소설의 관계와 달랐던 것이다. 임화의 단편서사시는 영화적 경험이 반영된 작품으로, 영화와 시의 관계를 잘 보여주는 새로운 시도이다. 그 작품은 영화적인 것과 서사적인 것이 결합된 점이 특징이다. 임화는 1928년과 29년에 걸쳐서 영화배우로 활동했으며, 1929년에는 영화소설까지 선보였는데, 그 과정에서 탄생한 것이 ‘단편서사시’이다. 임화는 영화의 대중성에 주목하여 ‘연결 몽타주’의 방식을 선호하고 있다. 1920년대 중반 소련에서 발전한 몽타주 이론은 1930년대에 접어들어 조선에 수입되었다. 임화는 서사적 연속성을 강조하는 푸도프킨

\* 조선대학교 국어국문학과 교수.

(Pudovkin)의 관점을 계승하고 있다.

몽타주가 소개되고 국내영화산업이 발전하면서 김기림은 '시의 위기'를 강조하게 된다. 김기림은 영화를 보는 시선과 상품을 주시하는 시선에 유사성이 있음을 발견했다. 이에 김기림도 '영화시'를 지향하고 몽타주를 적극 도입하게 된다. 이때 그는 임화와는 달리 대중에게 충격을 주는 에이젠슈타인(Eisenstein)의 '충돌 몽타주'를 선호하고 있다. 하지만 임화와 김기림의 시도는 영화에 굴복하는 방식은 아니다. 오히려 영화적 기법을 통해서 시적 기법을 갱신하려는 시도라 할 수 있다.

에이젠슈타인의 '충돌 몽타주'와 에즈라 파운드의 '이미지즘'은 모두 '동양의 충격'을 배경으로 하고 있다. 하지만 그것은 충격의 출처인 동양으로 다시 재수입되어 충격을 주고 있다. 마찬가지로 몽타주 이론은 '낯설게하기'를 지향하는 러시아 형식주의와 연결된다. 그들(몽타주 이론과 러시아 형식주의)은 모두 '시적인 것'을 지향했다. 러시아의 영화적 기법은 이미 시적인 것을 지향하고 있었다. 따라서 김기림은 다만 '영화적 기법'을 시에 도입한 것이 아니다. 오히려 본래부터 '시적인 것'을 지향했던 '영화적인 것'을 재수입한 것이다.

주제어 : 시적인 것, 영화적인 것, 임화, 김기림, 몽타주, 이미지즘, 단편서사시

## 1. 영화와 문학의 불편한 공존

1940년대 초반, 한국근대문학사 40년을 정리하던 임화는 영화에 대해서도 동일한 작업을 구상하여, 『조선영화발달소사』(『삼천리』, 1941. 6.)와 『조선영화론』(『춘추』, 1941. 11.) 등을 제출하게 된다. 임화의 시도는 예의 '이식문화론'<sup>1)</sup>의 관점에서 한국영화사의 초창기 모습을 비교적 분석적으로 살피고 있어 주목된다. 임화에 따르면 동일하게 외래에서 수입된 근대문화이

1) '이식문화론'은 임화의 '이식문화론'의 상위개념이다. 문학을 포함하여 조선의 근대문화 전체는 서구적 근대문화의 수입에서 시작되었다는 것이 '이식문화론'의 골자로서, 이는 자주 논의되는 '이식문화론'보다 더욱 중요하게 취급될 필요가 있다. 임화의 이러한 관점은 그의 조선영화사 관련 글에서 확연히 드러난다.

지만, 문학과 영화는 그 출발에서부터 큰 차이가 있었다고 한다. 즉 “문학이나 기타의 예술이 모방을 통하여 그것의 왕성한 이식운동을 전개하고 있는 동안에 우리는 단순히 활동사진을 보고 있었는데 지나지 않았다는 것이 영화사의 특색이”<sup>2)</sup>라는 것이다. 동일한 이식이라 할지라도 문학과 영화는 그 출발부터 달랐던 것이다. 그 원인에 대해서 임화는, “서구의 문화, 즉 근대 문화가 수입되기 전에 이미 상당한 수준에 도달해 있던 문학과 음악과 회화”에 비한다면, ‘활동사진’은 처음 등장한 것이기에 “단순히 진기한 발명에 지나지 아니 하여 아직 문화와 예술로서 명확한 장르를 형성하지 아니 했”기 때문이라고 보았다. 임화의 판단에 따르면 이미 상당한 문화적 기반을 갖춘 상태에서 이식된 문학을 비롯한 여타의 근대문화에 비해 영화는 전혀 문화적 조건이 구비되지 않은 상태에서 수입되는 바람에 독립적인 문화라든가 예술로서 대접받지 못했던 것이다. 따라서 “영화가 예술 혹은 문화로서 자기 고유한 장르를 개척하기 전, 즉 주로 오락물로서의 지위를 우선 개척하지 아니 할 수 없는 시대”를 통과해야만 했다.

이와 같이 조선에서의 영화산업은 애초에 ‘진기한 발명’이자 ‘오락물’에서 출발할 수밖에 없었다. 구체적으로는 그것은 1903년경<sup>3)</sup>부터 일본 자본에 의해 수입된 이른바 ‘활동사진’을 가리킨다. 하지만 그것조차도 아직은 ‘조선’영화라고 할 수는 없었다. 조선인이 제작하고 상영한 진정한 조선영화는 대개 『의리적 구토(義理的 仇討)』(1919)에서 비롯된다고 보는데, 이 당시의 영화를 ‘연쇄활동사진극’(혹은 활동사진연쇄극, Kino Drama)이라고 한다. 그것은 연극을 진행하는 과정에 무대에서는 직접 보여주지

2) 임화, 『조선영화론』, 정재형 편저, 『한국 초창기의 영화이론』, 집문당, 1997, 109쪽. 이하 인용은 115쪽까지.

3) 1903년 6월 한성전기회사가 전차를 홍보하기 위해 동대문 기계실에서 활동사진을 상영했다는 기록이 『황성신문』에 실려 있다. 정종화, 『한국영화사』, 한국영상자료원, 2008, 17쪽 참조.

운 장면을 미리 영화로 찍어두었다가 연극 사이사이에 보여주는 공연 형식으로, 연극 형식을 보조하며 거기에 기생하고 있는 영화의 초창기 처지를 잘 말해주고 있다. 임화는 이 ‘연쇄극’과 같이 영화가 연극에 의존하는 단계를 조선영화의 첫 번째 장면으로 지목하면서, 영화가 처음부터 자립적인 장르가 아니었으며, 자립을 위해서는 연극은 물론 문학에도 도움을 구하지 않을 수 없는 사정을 설명했던 것이다.<sup>4)</sup>

그리고 드디어 조선영화가 그 ‘독자성’을 인정받게 된 것으로 임화는 1926년 나운규의 <아리랑>을 지목하고 있다. 임화는 그것이 “조선영화 최초로 타자의존에서 독립해본 성과이며 또한 여러 가지의 조선영화 중 그중 독립적인 영화정신이 농후한 조선영화”라는 평가를 내리고 있다.<sup>5)</sup> <아리랑>에 이르러 조선영화는 드디어 영화(“독립적인 영화정신”)로서 ‘자립’하게 되었을 뿐 아니라 마침내 문학, 특히 소설과 맞먹는 지위에까지 오르게 된 것이다. 실제로 1926년 <아리랑>의 등장은 한국영화사에서 큰 획을 긋는 사건으로 기억된다. 그것의 대중적 인기는 말할 것도 없고, 그 후 영화적 수위의 갑작스런 증대로 인해서 이른바 ‘영화소설’이라는 새로운 문학 장르가 출현하는 계기가 되었기 때문이다. 영화소설은 영화를 보지 못하는 사람들을 위해서 마치 영화를 보는 듯한 실감을 전해주는 것으로, 영화제작의 막대한 비용을 값싸게 대체하는 일종의 트릭이기도 하지만, 영화에 대한 대중의 요구를 충족시키기 위한 궁여지책이기도 했다.

<아리랑>의 성공을 전후해서 등장한 ‘영화소설’의 존재는 영화가 더 이상 연극이나 문학 등에 의존하는 부수적 장르가 아니라, 문학과 대등할 뿐 아니라 심지어 문학이 영화를 대리하고 보충하는 지경에 이르렀음을 시사하는 장면이기도 하다. 「삼림에 섭언(囁言)」(김영일작, 1926)<sup>6)</sup>과 「탈춤

4) “연쇄극에서 주지와 같이 영화는 연극의 원조자로서 등장했으며, 그 다음에는 자기의 자립을 위하여 가장 많이 문학에 원조를 구하였다.” 임화, 같은 글, 같은 책, 113쪽.

5) 임화, 같은 글, 같은 책, 113쪽.

(심훈 작, 1926) 등에서 시작되는 영화소설의 등장은 소설에 영화적 기법(예컨대 잦은 장면전환)을 도입함으로써 이른바 ‘읽는 소설’에서 ‘보는 소설’로의 소설사적 전환을 예고하는 역할을 수행하게 된다.<sup>7)</sup> 물론 초창기 영화소설의 단계에서는 영화를 위해 창작된 소설, 혹은 영화를 소설로 변환한 경우가 대부분이었지만, 이후 그것은 본격적으로 영화적 기법을 동원하는 모더니즘 소설이 등장하는 발판을 마련해주었다. 이처럼 영화의 빠른 성장으로 말미암아 영화보다 우월한 위치에 있었던 소설조차도 문자 미디어의 한계 내에서 영상 미디어의 기술을 수용하지 않으면 안 되는 상황에 직면하게 된 것이며, <아리랑>의 성공은 그것을 가시적으로 보여주는 사건인 것이다.

## 2. 김기림과 시의 위기

이처럼 영화산업의 독자성이 어느 정도 확보되면서 소설적 서사는 영화적 서사를 상당히 위협적인 세력으로 인식하게 되었고 시급하게 ‘영화소설’과 같은 대응책을 마련하기도 했다. 하지만 당시 소설계의 적극적 반응에 비한다면 시장르는 그때까지만 해도 영화의 위협으로부터 비교적 안전한 위치에 있었던 것처럼 보인다. 영화라는 것이 그 성격상 연극과 소설에 근접한 장르로 인식되었고 그 유사성의 영역을 두고 서로 다투다보니 인접 장르간에 경쟁적 관계가 형성될 수 있었던 것이지만, 영화와 시는 그런 의미의 경쟁적 관계를 우려할 만큼 양자간의 유사성이 발견되지 않았기 때문

6) 이 작품은 <아리랑>의 개봉(2006. 10) 이전에 발표된 유일한 영화소설이다. 이를 통해서 영화에 대한 소설계의 준비된 반응을 알 수 있으며, <아리랑>은 일종의 기폭 장치로 기능했음이 확인된다.

7) 전우형, 『1920-1930년대 영화소설 연구』, 서울대 박사논문, 2006, 130쪽.

이라 할 수 있다. 그래서인지 1926년부터 1939년까지 꾸준히 생산된 ‘영화 소설’에 비한다면, 그와 유사한 ‘영화시(cine-poetry)’의 구상은 아주 드물게 언급되었을 뿐이고 구체적인 작품적 성과로 이어지지도 못하였다.<sup>8)</sup>

그 이유를 생각해보자면, 영화적 기법을 적극적으로 도입하는 ‘영화시’가 등장할 무렵에는 그 배경으로 대개 ‘시적 영화(poetic film)’에 대한 갈망이 있었다는 서구적 사례를 참조할 수 있을 것이다.<sup>9)</sup> 영화와 소설은, 영화소설의 등장에서도 알 수 있듯이 ‘소설의 영화화’와 ‘영화의 소설화’와 같은 장르변환이 비교적 손쉽게 그리고 활발하게 진행될 수 있었지만, 영화와 시에서는 ‘영화의 시화’와 ‘시의 영화화’와 같은 사례는 찾아보기 힘들다. 양자 사이에서는 그 내용과 소재를 공유할 수 있는 접점을 찾기 힘들었던 것이다. 하지만 오히려 그렇기 때문에 영화와 시는 각각 상대 장르의 ‘내용’을 자신의 장르로 번안하는 방식을 취하지 않고, 거리를 둔 채로 각각의 ‘형식’을 분석적으로 이해하는 관계에 있었던 것이다. 그와 같은 분석적 접근법은 오히려 기존의 영화 형식과 기존의 시적 형식의 한계를 발견하고 거기에서부터 한 단계 도약을 감행할 수 있게 하는 역할을 하였다고 할 수 있다. 그래서 말라르메가 구상했다는 ‘영화시’의 사례를 보아도 그렇지만, 영화적 측면에서도 이른바 ‘시적 영화’는 매우 급진적인 방식으로 관례를 깨는 모험을 감행하는 경우를 자주 보여준다.<sup>10)</sup> 이로써 시와 영화의 만

8) ‘영화시’에 대해서는 조영복, 『김기림 시론의 기계주의적 관점과 ‘영화시’(Cinepoetry)』, 『한국현대문학연구』, 2008.를 참조할 수 있다. 조영복에 따르면 ‘영화시’에 대한 언급은 김기림의 경우는 해방이후 『문학개론』을 통해서 주변적 진술로서 등장하며, 카프의 경우에는 1933년에 박완식에 의해서 예술대중화의 차원에서 거론된 것이 전부이다. 이때 조영복은 김기림의 모더니즘 시를 ‘영화시’로 보고 그것을 레제의 미학과 견주어 설명하고 있다.

9) 예컨대 ‘시적 영화’를 구상했던 전위극의 대표자 ‘아르토’를 들 수 있다. 그가 생각하는 시적 영화는 오히려 ‘영화언어만의 특수성을 극대화하고자 하는 실험정신’, 즉 아방가르드적 경향을 대변한다. 이에 대해서는 정의진, 『Antonin Artaud의 “시적 영화”에 대하여』, 『프랑스문화예술연구』, 2008, 192쪽 참조.

남에는 소설과 영화의 만남과 구별되는 어떤 특이한 측면이 내재한다는 것을 알게 된다.

그것을 감지해낸 사람으로 우선 김기림을 주목할 수 있다. 그는 「근대시의 芻鐘」(『동아일보』, 1931. 7. 30. - 8. 9.)이라는 글에서 뜬금없이 근대시의 몰락을 예고하는 폭탄발언을 하고 있다. “시인이 아무리 깃발을 갖고 간판에 온갖 근대색을 칠한다 할지라도 벌써 고객을 잃어버린 이 고품의 花商의 운명은 아마 세상에서 가장 참담한 것의 하나일 것”이라면서, 시를 향하여 “나 먹은 매춘부여, 인제는 분칠하는 것을 그만두어라. 어떠한 화장도 너의 얼굴 위의 주름살을 감출 수는 없을 것”이라는 비관적 전망을 제시하고 있다. 그가 “명일의 시”에 대해 비관적 전망을 제출한 배경에는 “『시네마』의 영역이 무한히 크다”는 발언이 전제되어 있다. 이것은 우선적으로 일종의 장르간 경쟁의식의 발로로 받아들여진다. 김기림에게 있어서 영화는 전통적인 시의 고객을 약탈해가는 경쟁적 신흥 장르의 이미지가 강하다.

시를 위하여 지극히 불행한 일이 또 있습니다. 문학의 각분야 중에서 시보다는 매우 연령이 어린 소설이 그보다도 『키네마』가 시의 존재를 위협하는 일이 그것입니다. …(중략)… 지극히 최근까지도 예술비평가나 미학자가 예술로서 취급하는 것을 불유쾌하게 생각하고 있던 『키네마』가 오늘날 시뿐만 아니라 소설까지를 능가하려는 의기는 가경할 형세에 있습니다. 소설이 사람의 의식 위에 『이미지』(영상)를 현출시키려고 애쓸 때 『키네마』는 『이미지』 그것을 관중에게 그대로 던집니다.<sup>11)</sup>

김기림은 ‘시→소설→영화’의 순서대로 대중의 관심이 점차 옮겨간다는

10) 시와 영화의 만남이 아방가르드적 경향으로 발전한다는 것은 두 장르간의 만남이 일종의 상승작용으로 기능한다는 것을 알 수 있다. 이것은 소설과 영화의 만남에서는 확인할 수 없는 독특한 현상이다.

11) 김기림, 「청중 없는 음악회」, 『문예월간』, 1932. 1.

역사적 사실을 매우 안타깝게 바라보고 있다. 이때 무엇보다도 영화가 대중을 사로잡는 결정적 형식은 ‘이미지의 직접성’에서 발견된다. 영화가 이미지의 직접성을 미끼로 대중을 사로잡음으로써 시라는 장르는 이제 “청중이 없는 음악”, “관객이 없는 무용”과 같은 처지로 전략하게 된 것이다. 시의 독자가 영화의 관객으로 개종하는 순간 대중으로부터 외면을 받게 되는 시인의 모습을 김기림은 “고독한 시인”으로 표현하고 있다. 이렇게 보면 김기림의 경우 영화의 성장은 시의 몰락으로 이어지는 것처럼 보인다.

그러나 김기림의 입장에서는 시가 몰락할 수밖에 없는 사정을 전적으로 영화 탓으로만 돌릴 수 없다는 데서 문제가 복잡해진다.

현대의 문학과 문 예술과의 사이에는 떼려야 뗄 수 없는 내면적 교섭관계가 있어서 그 어느 것의 이해를 위해서는 다른 여러 것의 이해가 필요하다. 전람회와 영화관과 극장과 음악회에 가는 것과 거기에 다시 건축과 도시의 설계와 교량과 항만과 비행장과 공장과 정거장과 열차, 비행기, 자동차의 새 「폼」을 무시로 보는 것과 문학을 읽는 일과 쓰는 일과는 서로서로 깊은 관련과 보족 관계가 있는 것이다.<sup>12)</sup>

다시 말해서 영화를 보러 가는 행위와 신상품의 형태를 둘러보는 행위, 즉 문명을 배경으로 해서 성장하는 문화적 활동과 문학적 활동 사이에는 어떤 긴밀한 연관관계가 있다는 것이다. 영화의 급격한 성장은 도시문명과 그 문화적 산물의 변화를 반영하는 자연적인 현상이며, 그 문화적 변화에 보조를 맞추자면 문학의 창작과 독서방식에서도 근본적인 변화가 요청된다는 것도 자연스러운 현상이다. 그렇다면 영화의 화려한 등장으로 인한 시의 위기는 오히려 시의 변신을 기획할 수 있는 기회에 해당한다고 볼 수 있다.

12) 김기림, 『문학개론』, 1946. 12. 김기림, 『전집3권』, 심설당, 1988, 66쪽에서 재인용.



이 글에서 김기림은 “영화가 제기한 제 이론으로서 문학에 절대적 흔적을 남긴 것”으로서 “소련의 『에이젠슈타인』, 『푸도프킨』 등의 『몽타주』론”을 들면서, “영화의 여러 가지 수법 『클로즈업』, 『컷트백』, 『오버랩』, 『몽타주』를 다소간이라도 이용하지 않은 현대소설가는 거의 없다”고 확인하고 있다. 해방 이후에 작성된 원고라는 점을 감안하자면 이미지의 직접성으로서의 독자를 앗아간 바로 그 영화적 장치가 다시 문학적으로 수용되면서 문학계에 찾아온 어떤 변화를 담당하게 기술하고 있는 것이라 할 수 있다. 이때 그 중심에 ‘몽타주’가 있음을 우선 기억해야 한다.

### 3. 임화와 무성영화

다시 잠시 임화로 돌아가 보자. <아리랑> 이후 영화에 대한 관심이 폭증할 무렵 그와 같은 대중적 현상에 편승한 사람들 중에는 조선 최초의 다다이스트 고한승도 섞여 있었다.<sup>13)</sup> 그는 <아리랑>의 성공을 전후한 시기에 잠시 다다이즘의 유행을 선도한 것으로 유명하다. 또한 고한승과 더불어 임화조차도 등단 초기에는 『지구와 박테리아』(1927) 등 다다이즘에 근접한 작품들을 선보인 바가 있었음을 기억한다. 하지만 그것들이 비록 전위적인 기법을 동원하고 있지만 그것이 직접적으로 영화와 관련된다는 증거를 대기는 힘들다. 서양의 경우 다다이스트를 포함한 전위작가들에 의해서 ‘시적 영화’가 활발히 모색되었지만 조선의 경우는 여건상 그렇지 못하였다는 점, 더군다나 이제 막 출발한 근대문학을 향해서 다시 전위부대를 논하기에는 너무도 일천했던 조선근대문학의 자산을 고려했을 때 치기 어린 시도였음은 문학사가 증명한다.

임화가 영화에 입문하게 되는 것은 오히려 다다이즘의 실험에서 벗어나

13) 포영(고한승), 『신영화 <아리랑>을 보고』, 『매일신보』, 1926. 10. 10.

는 시점과 일치한다. 1928년부터 임화는 몇 차례 영화배우로 나선 적이 있다. 비록 실패하긴 했지만 1928년의 『유랑』, 1929년의 『혼가』에서 주연배우로 참여한 경험이 있고, 그것은 그의 시에서 영화적 흔적을 발견할 근거로 활용된다. 문제의 ‘단편서사시’가 그것이다.<sup>14)</sup> 다다이즘에서 벗어나면서 임화는 『젊은 순라의 편지』(1928. 4.)와 『네거리의 순이』(1929. 1.), 『우리 오빠와 화로』(1929. 2.), 『어머니』(1929. 4.) 등 일련의 시편들을 통해서 편지형식에다 신과조이기도 하고 변사조이기도 한 배역시(配役詩)의 가능성을 실험하는 것을 보게 된다. 김기진이 이것들을 묶어서 ‘단편서사시’로 명명하면서 이들 작품에서 ‘이야기’가 주목받게 되었지만, 사실상 이러한 작품들은 변사의 연기력이 요구되는 편지형식의 연극적 대사에 근사하다는 것은 분명한 사실이다. 그리고 적어도 카프의 해산과 무성영화의 종말이 겹치게 되는 1935년까지 그 형식은 유력한 프로시의 형식으로 자리잡게 된다.

하지만 이러한 일련의 작품들이 당시의 무성영화와 변사영화의 영향권 하에 있었다는 것을 입증해주는 두 가지 사실이 있다. 하나는 임화의 영화소설 창작이다. 임화는 1929년 5월호부터 총 4회에 걸쳐서 아동잡지 『별나라』에 영화소설 『신문지와 말대리』를 게재하고 있음<sup>15)</sup>을 보게 되는데, 이는 이 시기의 시작품에서 임화가 ‘영화적 서술’의 가능성을 고려하고 있었음을 간접적으로 시사한다. 두 번째는 임화 자신이 주인공으로 출연한 영

14) 임화의 단편서사시와 영화의 관련성에 대해서는 윤수하, 『〈네거리의 순이〉의 영화적 요소에 관한 연구』, 『한국시학연구』, 2003. 참조. 이에 따르면 영화 <유랑>은 이중명의 소설을 각색한 영화로서 주인공은 영진과 순이로서, 임화는 이때 영진역을 맡았다고 한다.

15) 전우형, 위의 논문, 43쪽 참조. 전우형의 논문 서지사항에는 1929년 5월호라고만 되어 있으나, 1929년 5월호부터 8월호까지 총 4회 분량으로 연재되었음이 확인되었다. 1차대전 당시 프랑스를 배경으로 펼쳐지는 아동용 영화소설로서, 전쟁터로 끌려간 아버지와 두 남매의 구도는 『우리 오빠와 화로』에서 감옥으로 끌려가는 오빠와 버려진 두 남매의 구도와 일치한다.

화 <유랑>(1928)에서 상대 여자 주인공 이름이 ‘순이’라는 사실이다. 이를 통해 볼 때 『네거리의 순이』로부터 『우리 오빠와 화로』를 거쳐 완성되는 ‘오빠-누이’의 구도와 변사조의 말투에 당시 영화적 체험이 반영된 것은 분명해 보인다.

하지만 임화의 시에서는 결정적으로 ‘몽타주’의 흔적을 발견하기가 쉽지 않다. 혹시 발견된다고 할지라도 그것은 적어도 에이젠슈타인의 몽타주 개념과는 거리가 있다. 그런 점에서 영화에 참여했던 주인공 배우 임화에게 몽타주는 별다른 충격으로 다가오지 않은 것으로 보인다. 그리고 보면 몽타주에 대한 보편적 인식이 적어도 1930년대에 접어들어야 가능했다는 점을 상기할 필요가 있다. 특히 당시 카프 진영의 영화비평에서 두각을 나타냈던 서광제가 그 중재자의 역할을 하고자 했다. 임화와 더불어 <유랑>에서 배우로도 참여했던 서광제는 당시로서는 가장 발빠르게 에이젠슈타인의 몽타주 이론<sup>16)</sup>과 발성영화의 존재<sup>17)</sup>를 소개한 사람인데 이때가 이미 1930년대로 접어드는 시기이다.<sup>18)</sup> 하지만 그 소개도 빈약할 뿐 아니라 그 자신이 몽타주 이론에 대해 지속적으로 관심을 보였다고 할 수는 없다. 오히려 몽타주에 대해서 비교적 자세한 소개는 오덕순의 『영화 몽타주론』(『동아일보』, 1931. 10. 1. -27.)을 통해서 이루어진다. 오덕순은 몽타주의 어원

16) 서광제, 『영화연구-노서아 명감독 ‘에이젠슈타인’의 강연』, 『동아일보』, 1930. 9. 7. 이 글은 같은 해 2월 17일 파리 소르본 대학에서 행해진 에이젠슈타인의 강연 내용을 기사화한 것이다.

17) 서광제, 『토키에 관한 선언』, 『동아일보』, 1930. 10. 2. -7. 이 글에 따르면 “1928년 9월 15일 아방가르드의 기관지 『바리에테』 지상에 3인[에이젠슈타인, 푸도프킨, 알렉산드르프-인용자]이 서명하여 발성영화에 대한 선언서를 발표”한 것으로, 그것을 재수록한 것임을 밝히고 있다. 서양에서 발성영화의 결정적 진전은 1927년 워너 브라더스에서 제작한 <재즈 싱어>을 통해 이루어졌다.

18) 조선에서 발성영화는 1930년부터 시도는 되었지만, 1935년에 이르러서야 <춘향전>의 성공을 통해 실현되었다. 발성영화의 출현과 그에 대한 비판적 논쟁에 대해서는, 이정배, 『한국 영화비평사 연구』, 강원대 박사, 2009, 125쪽 이하 참조.

에서부터 몽타주 이론의 전개과정, 특히 에이젠슈타인과 푸도푸킨의 몽타주 이론을 소상히 소개하고 있어서 당시로서는 가장 몽타주의 본질에 근접한 설명을 제출한 것이다. 예컨대 그는 영화에서는 ‘촬영’이 중요한 것이 아니라 ‘편집’이 중심이라는 점을 상기시키고, 몽타주의 본질이 바로 그 편집에 있다는 것, 따라서 편집을 통해서 영화의 독자성이 확보될 수 있었음을 강조하고 있으며, 이어서 그는 영화의 독자적 특성인 ‘몽타주’가 소련내부에서는 다른 문학 장르로까지 전파되고 있음을 소개하고 있다. 이는 당시 몽타주에 대한 문인들의 인식의 깊이를 보여준다.

#### 4. 몽타주와 이미지즘

이렇게 해서 1931년 무렵부터 몽타주 이론은 보편적인 관심의 대상으로 떠오르게 되었다. 그리고 이때가 김기림이 시의 몰락을 비관적으로 예견한 시점과 겹친다. 김기림의 의식에서는 몽타주의 발견과 시의 몰락 사이에 어떤 연결선이 그려진 것이라 짐작할 수 있다.

영화적 입장에서 보았을 때 몽타주의 발견은 일종의 ‘독립선언’에 가까운 사건이다. 그 동안 영화의 정체성을 발견하지 못하고 연극과 문학 등에 기생하던 지난 삶을 청산할 가능성이 열렸기 때문이다. 몽타주 이론의 발상지인 소련에서 몽타주가 논의된 시기는 1925에서 1930년에 이르는 짧은 기간에 불과하다.<sup>19)</sup> 혁명 이후 스탈린의 집권 이전까지 소련에서는 영화뿐

19) 몽타주가 일종의 편집기술로 정착된 데에는 필름 수급의 어려움이 한몫을 했다는 설도 있다. “1920년대 초기 (소련인들이 스스로 제작을 시작하기 전) 소련에서의 원자재 부족은 베르토프가 다른 영화 필름의 끝부분에 남아 있는 필름 조각들을 찾아내어 사용해야 했다는 것을 의미하였다.” 그 과정에서 “베르토프는 구제정 러시아 때의 뉴스 영화의 쇼트들과 새로운 쇼트들을 병치시킴으로써 새로운 의미들을 창출해낼 수 있다는 것을 알게 되었다.” “이것은 세르게이 에이젠슈타인이 몽따쥬로 발전시킨 편집

아니라 시문학, 미술, 음악 등에서 모더니즘 열풍이 광범위하게 확산되었음은 주지의 사실이다. 몽타주도 그 연장선상에 놓여 있음은 물론이다. 우선적으로 일종의 편집 이론으로서 몽타주를 처음 제시한 사람은 레프 쿨레쇼프(Lev Kuleshov)이다. 그는 미국의 그리피스(Griffith) 영화를 분석하는 과정에서 하나의 샷이 다른 샷과의 관계를 통해서 그 의미를 부여받는다는 사실을 알아내었고 그것으로 몽타주론의 원형을 제시하였다. 하지만 그는 관객들이 샷과 샷의 연결관계를 이해하지 못할 정도로 난해해서는 안 된다면서, 관객이 이야기를 잘 따라갈 수 있도록 샷과 샷이 부드럽게 연결될 것을 강조하였다. 쿨레쇼프는 수동적인 대중을 염두에 두고 있었던 것이다.

쿨레쇼프의 몽타주론은 푸도프킨(V. I. Pudovkin)에게로 계승된다. 그 또한 관객의 이해를 돕기 위해서 그리고 이야기를 진행시키기 위해서 샷과 샷을 누진적이고 점진적인 방식으로 쌓아가는 이른바 ‘벽돌쌓기’ 이론을 옹호하였다. 그리하여 푸도프킨의 몽타주론을 ‘연결 몽타주’라고 한다. 이에 반해서 몽타주를 전혀 다른 의미로 발전시킨 사람이 에이젠슈타인(S. M. Eisenstein)이다. 그는 영화 <전함 포츨킨>(1925)과 <10월>(1927)을 통해서 자신의 몽타주 이론을 실천에 옮기고 있는데, 이때 그는 오히려 관객이 스스로 사고할 수 있게끔 충격을 주어야 한다고 주장했다. 그는 샷과 샷 사이의 부드러운 연결보다는 갑작스런 비약과 충돌을 주장하여 극적인 긴장감을 강조하였다. 푸도프킨의 몽타주가 ‘현실감’을 불러일으키는 장치로 활용된 것이라면, 에이젠슈타인의 몽타주는 ‘새로운 리얼리티’를 창조하는 데 기여하고 있음을 보게 된다. 또한 푸도프킨이 선형적 이야기와 연속성을 강조한다면, 에이젠슈타인은 비선형적 이야기와 불연속성을 내세우

---

의 맹아적 형태였다.” 책 씨 엘리스, 변재란 옮김, 『세계영화사』, 이론과실천, 1988, 125쪽.

고 있어서 양자 사이에 큰 차이가 있음을 알게 한다.<sup>20)</sup>

하지만 생각해보면 푸도프킨의 연결 몽타주와 에이젠슈타인의 충돌 몽타주는 모두 이미 쿨레쇼프의 몽타주 이론 속에 잠재성의 형태로 내포된 것의 발현에 불과하다. 쿨레쇼프가 발견한 내용을 자세히 들여다보면, 하나의 샷의 의미는 그것이 놓여 있는 맥락에 따라 달라진다는 것, 따라서 하나의 샷을 다른 시퀀스로 옮기게 되면 샷과 시퀀스의 의미가 모두 변한다는 것, 그리고 샷과 샷의 연결을 통해 전혀 다른 제 3의 의미가 생성된다는 것 등등 무궁한 해석 가능성이 열려 있기 때문이다. 그 결과 낯선 맥락에 친숙한 사물을 재배치했을 때 관객은 소외감을 경험하며, 결국에는 그 이미지의 의미에 대해서 다시 곰곰이 생각하게 된다는 에이젠슈타인의 판단도 예견할 수 있다. 에이젠슈타인의 충돌 몽타주는 이처럼 독자로 하여금 스스로 창의적으로 사고할 것을 강조한다는 점에서 ‘지적 몽타주’라고도 한다.<sup>21)</sup>

그런데 여기에서 에이젠슈타인이 충돌 몽타주를 구상하게 된 동기에 잠시 주목할 필요가 있다. 동서고금의 문화에 관심이 많았던 에이젠슈타인이 몽타주를 구상하는 데에는 중국의 한자와 한시, 일본의 하이쿠(俳句), 가부키(歌舞伎), 판화 등이 중요한 역할을 수행했다고 한다.<sup>22)</sup> 특히 그는 한자의 제자원리에서 많은 영감을 받았는데, 예컨대 입(口)과 새(鳥)의 결합을 통해 전혀 다른 ‘울다’(鳴)라는 제 3의 뜻이 만들어지는 현상을 보고, “가장

20) 푸도프킨의 연결 몽타주와 에이젠슈타인의 충돌 몽타주를 시분석에 적용한 사례로는 문혜원, 『1930년대 모더니즘 문학에 나타난 영화적 요소에 대하여』, 『한국현대사와 모더니즘』, 신원, 1996, 178-202쪽을 참조.

21) 에이젠슈타인은 “두 가지 사실이 충돌할 때 사상이 생겨난다는 것”을 강조하였다. (랄프 슈넬, 강호진·이상훈·주경식·육현승 옮김, 『미디어 미학』, 이론과실천, 2005, 152쪽.) 그의 경우 몽타주란 연속된 조각들로 이미 존재하는 생각을 맞춰내는 것이 아니라 서로 독립된 두 가지 것이 함께 충돌할 때 발생하는 생각에 초점이 있는 것이다.

22) 잭 씨 엘리스, 앞의 책, 131쪽 참조.

단순하게 배열한 두 개의 상형문자의 결합을 ... 그들의 함이 아니라 곱으로 생각해야” 함을 알게 되었다. 마찬가지로 일본 하이쿠의 대가 바쇼(芭蕉)의 작품을 통해서 서로 다른 이미지들의 파편들이 충돌하여 전혀 이질적인 이미지가 만들어지는 현상에도 주목하였다.<sup>23)</sup>

여기에서 연상되는 것은 중국의 한시와 일본의 하이쿠에서 발견되는 동양적 이미지를 통해서 서구 근대시의 전통을 파괴할 만한 에너지를 발견하고자 했던 T. E. 흠(Hulme)과 에즈라 파운드(Ezra Pound)의 ‘전기(前期) 이미지즘’ 운동이다.<sup>24)</sup> 1912년에서 1915년까지 집중적으로 활동했던 초창기 이미지즘 운동은 동양적 타자성의 발견을 통해서 서양적 근대성에 대한 반성의 지점을 확보했던 것인데, 그 초점에 한시와 하이쿠의 ‘이미지’가 놓여 있었던 것이다. 영미의 시인들에게 충격으로 다가왔던 한시와 하이쿠의 동양적 이미지는 오래되고 낡아빠진 서구의 근대시에 ‘회춘(回春)’의 기회를 제공했던 것이다. 그리고 그것은 다시 소련으로 이동되어 비교적 어린 예술장르인 영화에 ‘개성’을 부여하고 있음을 보게 된다. 동양의 타자성이 처음에는 이미지의 이름으로 영미권에서, 그 다음으로는 몽타주의 이름으로 소련지역에서 그 이질성의 참 의미를 발현하고 있었던 것이다.

## 5. 몽타주에 대한 몽타주

이로써 식민지 조선의 1930년대는 영미권에서 도래한 이미지즘과 소련 지역에서 전해진 몽타주가 화려하게 결합할 준비를 마친 시기에 해당한다.

23) 윤시향, 『생소화 기법으로서 몽타주』, 『독일학연구』, 2000. 참조.

24) 흠과 파운드가 주도했던 이미지즘을 전기 이미지즘이라고 하고, 미국의 에이미 로웰이 주도하였던 이미지즘을 후기 이미지즘(일명 에이미즘)이라고 한다. 양자는 대략 1915년을 기준으로 나뉜다. 이미지즘과 동양적 근원에 대해서는 줄고, 『이미지즘과 동양담론』, 『인문학연구』 제37집, 조선대학교 인문학연구원, 2009. 2. 참조.

양자 모두 중국의 한시와 일본의 하이쿠라는 동양적 타자성을 그 기원에 포함하고 있었지만, 조선으로 수입될 당시 그것들은 다만 영국과 미국, 그리고 소련 지역에서 생산된 외국 이론의 모습을 하고 있었다. 그것은 어디까지나 외래종이고 이국종이었던 것이다. 하지만 앞서 보았듯이 근대시의 갱신을 약속하는 이미지즘과 영화적 정체성의 발견을 축하하는 몽타주 이론은 공히 ‘동양적 타자성의 충격적 발견’이라는 지점에서 서로 만날 수 있는 여지가 많았다.

그런데 1910년대 영미권의 이미지즘과 1920년대 소련지역의 몽타주 이론이 화려하게 결합될 수 1930년대 초반 시점에 김기림은 ‘시의 위기’를 생각하고 있었다. 특히 몽타주의 발견으로 편집이라는 독자적 영역을 확보하고 마침내 장르적 정체성을 깨닫게 된 영화가 문학(특히 시)의 고객을 상당 부분 흡수해버릴 것이라는 위기감을 피력한 것이다. 그것은 가장 최근에 탄생한 예술장르가 가장 오래된 시 장르를 몰아낼 수 있다는 생각이 었다.

시는 일찍이 평민과 타협하기 위하여 귀족적인 「리듬」을 버리고 산문시로서 나타난 때가 있었다. 「알렉산드란」의 엄격한 「틀」을 세운 고객 때문에 그만 깨어버리고 자유시의 새 옷을 입고 나오기도 하였다. 그러나 현대에 예술의 분야를 확보하고 있는 것은 소설이다. 그것은 그 자신의 발전을 위하여 때때로 예술의 이름 밖에 서는 것조차 주저하지 않는다. 그것보다 「시네마」가 현대의 관중에게 가지고 있는 매력은 가경할 정도에 있다.<sup>25)</sup>

산문(특히 소설)과 경쟁하기 위해서 옛시의 귀족적인 리듬을 버리고 ‘자유시’로 재탄생했던 근대시는 이제 다시 영화와 경쟁하기 위해서, 그리고

25) 김기림, 「근대시의 甁鐘」, 『동아일보』, 1931. 7. 30. - 8. 9. 『전집2권』, 317쪽에서 재인용.



더 이상 고객을 잃어버리지 않기 위해서 어떤 변화의 압력을 받고 있다는 것이다. 영화의 매력에 “가경할 정도”에 도달한 이상 소설이 부상할 때 그랬던 것처럼 향후 근대시의 변화는 영화적 정체성을 수용하는 쪽으로 흐를 것임을 김기림은 예견하고 있다. 이때 영화적 정체성의 진수가 솟과 솟의 자유로운 이동과 편집의 기술에서 기원하는 몽타주에 있는 이상, 근대시는 생존을 위해서 몽타주리는 영화적 기술을 도입하지 않을 수 없게 된다. 하지만 이미 몽타주는 푸도프킨의 연결 몽타주와 에이젠슈타인의 충돌 몽타주로 양분되어 있었는데, 이때 김기림이 우려하는 영화의 대중적 흡입력은 쿨데쇼프에서 푸도프킨으로 이어지는 ‘연결 몽타주’에서 주로 발견된다. 그것은 수동적이고 이해력이 빈약한 대중을 상대로 이미지의 직접성을 활용하여 ‘영화적 현실’에 몰입하게 만드는 기술적 장치로 기능하고 있다. 특히 그것은 단편서사시로 불리는 임화의 일련의 변사조의 배역시에서도 충분히 발견되는 기법이다.<sup>26)</sup>

하지만 김기림에게 있어서 영화적 기술의 수용은 푸도프킨의 선형적이고 서사적인 방향을 받아들이는 데서 그치지 않는다. 그것은 영화의 대중영합적 성향에 시인들이 무작정 동조하는 일에 불과하기 때문이다. 그래서 그는 오히려 에이젠슈타인의 비선형적이고 극적인 ‘충돌 몽타주’의 가능성에 주목하게 된다. 그것은 그 자신의 거점에 해당되는 이미지즘의 발상에도 상당히 근접하고 있기 때문에 오히려 자연스럽게 느껴진다. 하지만 그렇다고 해서 훨씬 대중적 형식에 근접하는 푸도프킨의 연결 몽타주를 배제했다고도 볼 수 없다. 그것은 최소한의 선형적 서사를 유지하는 데 유용하게 사용되기 때문이다. 따라서 김기림은 에이젠슈타인과 푸도프킨의 극단적 입장을 동시에 결합하는 제 3의 길을 모색하게 된다. 그러한 시험의 결

26) 문혜원은 임화의 시작품을 ‘연결 몽타주’의 관점에서 분석하고 있다. 문혜원, 앞의 글. 참조.

과물이 『기상도』이다. 1936년 이상(李箱)의 개입으로 출간된 그의 시집 『기상도』는 가히 영화적 몽타주 기술의 총합이라고 할 수 있을 정도로 현란한 몽타주의 전시를 자랑한다. 이때 작품 전체로는 ‘연결 몽타주’를 통해서 서사적 연속성을 유지하고 있지만, 내부적으로는 ‘충돌 몽타주’가 풍부하게 산재하여 불연속적 이미지들이 충돌하면서 비선형적인 진행을 연출하고 있음을 보게 된다.

## 6. 영화적인 것과 시적인 것의 상동성

김기림의 『기상도』가 발간되기 한 해 전, 1935년 10월 4일은 식민지 조선의 영화사에서 획기적인 사건이 발생한 해이기도 하다. 영화 <춘향전>에 초보적인 형태이긴 하지만 사운드가 도입된 것인데, 이는 무성영화시대가 종언을 고하고 유성영화가 개막되었음을 알려주는 사건이다. 기술적인 면과 재정적 문제를 동시에 해결되면서 가능해진 영화계의 대사건에 대해서 대중들의 열광적 반응은 충분히 예측이 가능하다. 이처럼 이미지와 사운드가 결합되면서 ‘변사’라는 직업군은 무성영화시대의 유물로서 역사에서 사라지게 되는데, 그에 따라서 임화가 한때 지향했던 변사조의 배역시도 자연스럽게 시대적으로 낡은 형식이 되고 말았다.

이와 같은 영화계의 기술적 발전을 목전에 두고 임화와 김기림, 그리고 박용철 삼자가 시의 기술과 기교의 문제를 두고 논쟁을 벌였다는 것은 의미 있는 일이기도 하다. 1935년 12월 한 해의 시적 성과를 정리하는 글(『담천하의 시단 일년』)에서 임화가 시적 기교와 관련된 김기림의 글을 비판적으로 언급하면서 시작된 일명 ‘기교주의 논쟁’은 영화계의 기념비적인 사건을 목격한 이후 시단에서 시적 기술을 재점검하는 기회이기도 했다. 그 논쟁은 변사조의 배역시가 무력해지는 것을 경험하게 된 임화의 처지를 반

영하면서, 연결 몽타주와 충돌 몽타주의 시적 총합을 통해 기술적인 도약을 감행하고자 했던 김기림의 도전적 시도를 앞두고 양자 사이에 점점을 찾게 되는 계기가 되었다. 이를 계기로 해서 김기림은 자신이 제안했던 ‘전체시’의 구체적인 위상을 새삼 재점검하게 되었고, 영화적 기술의 비약적 발전이 시적 기술에 큰 변화를 요구할 것임을 새삼 실감하게 되었다.

하지만 ‘편집’이라는 영화적 정체성의 발견 이후 영화적 기술이 비약적으로 성장하면서 시적 기술에 몽타주와 같은 영화적 편집 기술이 광범위하게 도입되는 것은 단순히 ‘시의 위기’라는 의식에서 비롯된 것만은 아니다. 1920년대 에이젠슈타인이 구상했던 ‘충돌 몽타주’는 궁극적으로 숏과 숏 사이의 충돌을 통해 양자 사이의 은유적 관계를 환유적 단계로까지 발전시킨 것이며, 결국에는 ‘새로운 리얼리티’를 제시하는 ‘낯설게하기’ 이론에 근접하고 있기 때문이다. 그리고 1920년대 슈클로프스키에 의해 제시된 ‘낯설게하기’는 근본적으로 산문적 세계를 ‘시적으로’ 바라보는 방식이기도 하다.<sup>27)</sup>

게다가 몽타주 이론에서 그리 멀지 않은 러시아 형식주의와 영미 이미 지즘에서 멀리 떨어져 있지 않은 영미 신비평에서 모두 각자 자신의 방법을 통해 ‘시적인 것’을 구제하고자 했다는 것은 의미심장한 일이다. 양자는 모두 일상적 언어와 시적 언어의 차이를 극단적으로 대비하고 ‘시적 언어’를 예술적 경험의 정점에 올려놓고 있음을 보게 된다. 몽타주와 낯설게하기의 근접한 거리를 계산한다면, 가장 영화적인 형식이라고 생각했던 ‘몽타주’가 거꾸로 궁극적으로 ‘시적인 것’에 도달하고자 하는 욕망의 표현이라는 사실이 드러나게 된 것이다. 그렇다면 1930년대 영화적인 것의 출현으로 인한 식민지 조선 시단의 술렁임은 시적인 것을 포기하고 영화적인 것으로 전향하는 것이 아니라 그와는 반대로 영화적인 것을 받아들임으로

27) “초기 형식주의자들은 ‘문학적인 것’과 ‘시적인 것’을 동일한 것으로 보는 경향이 있었다.” 레이먼 셀던, 현대문학이론연구회 역, 『현대문학이론』, 문학과지성사, 1987, 22쪽.

써 오히려 ‘시적인 것’에 근접하게 된다는 희망적 역설의 발견에 다름 아니다. 이 역설적 과정을 김기림은 이미 알고 있었을 것이다. 김기림이 인용하고 있는 다음의 진술이 낯설게하기의 본질에 근접한다는 것은 명백하기 때문이다.

「꼭또」는 이런 말을 했다. “진짜 「리얼리티」는 우리들이 날마다 접촉하고 있음으로써 기계적으로밖에는 보이지 않는 사물을 마치 그것을 처음 보는 것처럼 새로운 각도로서 보여주는 것이다.”

김기림의 경우를 통해 알 수 있는 것처럼 영화적 기술의 발전에서 기원하는 시의 위기는 오히려 ‘시적인 것’의 본질에 접근하게 하는 계기가 되었다. 러시아의 몽타주와 영미의 이미지즘이 비평적 관심으로 확산된 형태가 러시아 형식주의와 영미의 신비평이라고 한다면, 그것들이 공히 ‘시적인 것’을 지향하고 있음은 결코 무시할 일이 아니다. 시적인 것이 영화적인 것의 핵심에서 매혹적일 수 있었던 것은, 그것이 다른 장르들에 비해서 재현적 사고를 넘어서는 지점을 가리키고 있기 때문이라 할 수 있다. 김기림은 그것이 ‘리얼리티’가 아니라 ‘진짜 「리얼리티」’임을 알고 있었던 것이다. 그것이 시적인 것에 잠재되어 있음을 영화가 먼저 보았던 것이고, 영화가 일깨워준 시적인 것의 본질을 실행에 옮김으로써 현대시의 새로운 도약이 가능해진 것이라 하겠다.

## 【참고문헌】

### 1. 자료

- 김기림, 『김기림전집』 1~4. 심설당, 1988.  
김기림, 『문학개론』, 1946. 12.  
김기림, 「청중 없는 음악회」, 『문예월간』, 1932. 1.  
김기림, 「근대시의 弔鐘」, 『동아일보』, 1931. 7. 30. - 8. 9.  
임화, 「조선영화론」, 『춘추』, 1941. 11.  
임화, 「조선영화발달소사」, 『삼천리』, 1941. 6.  
서광제, 「영화연구-노서아 명감독 '에이젠슈테인'의 강연」, 『동아일보』, 1930. 9. 7.  
서광제, 「토키에 관한 선언」, 『동아일보』, 1930. 10. 2. -7.  
포영(고환승), 「신영화 <아리랑>을 보고」, 『매일신보』, 1926. 10. 10.  
정재형 편저, 『한국 초창기의 영화이론』, 집문당, 1997.

### 2. 논문

- 문혜원, 「1930년대 모더니즘 문학에 나타난 영화적 요소에 대하여」, 『한국현대시와 모더니즘』, 신원, 1996.  
오문석, 「이미지즘과 동양담론」, 『인문학연구』 제37집, 조선대학교 인문학연구원, 2009. 2.  
윤수하, 「<네거리의 순이>의 영화적 요소에 관한 연구」, 『한국시학연구』, 2003.  
윤시향, 「생소화 기법으로서 몽타주」, 『독일학연구』, 2000.  
이정배, 『한국 영화비평사 연구』, 강원대 박사, 2009.  
전우형, 「1920-1930년대 영화소설 연구」, 서울대 박사논문, 2006.  
조영복, 「김기림 시론의 기계주의적 관점과 '영화시'(Cinepoetry)」, 『한국현대문학연구』, 2008.

### 3. 단행본

- 김종원, 정중현, 『우리영화100년』, 현암사, 2001.  
정종화, 『한국영화사』, 한국영상자료원, 2008.  
레이먼 셀던, 현대문학이론연구회 역, 『현대문학이론』, 문학과지성사, 1987,  
카르스텐 비테 엮음, 박홍식·이준서 옮김, 『매체로서의 영화』, 이론과실천, 1996.

조지 랠리스, 이경운·민경철 옮김, 『브레히트와 영화』, 말길, 1993.

랄프 슈넬, 강호진·이상훈·주경식·육현승 옮김, 『미디어 미학』, 이론과실천, 2005.

잭 씨 엘리스, 변재란 옮김, 『세계영화사』, 이론과실천, 1988.

## Abstract

## The poetic and the cinematic in colonial period

Oh, Moon-Seok

From early 1900's cinema have been imported into colonial Chosun. However genuine Chosun Movie started from Kino-Drama <Urijeok Guto(義理的 仇討)> in 1919. By that times, movie's function has confined into supporting the dramatic play. At last movie's liberation from the parasitic life realized in Na Un-kyu's <Arirang> in 1926. It produced the new narrative style, 'cinematic novel'. Meanwhile 'cinematic poetry' was a strange word. At that time Im wha and Kim Ki-rim recognized the power of cinema. Therefore they wanted to reveal the possibility of 'cinematic poetry'. Im Wha played as a screen actor several times. So his new experimental poetry, 'short epic' style reflected that empiricism of actor. His 'cinematic poetry' adopted the 'connection montage' which was the cinematic cutting skill created by Pudovkin. But Kim Ki-rim accepted the growth of cinema as the sign of poetic collapse. He wanted to renovate a poetic tradition, and then introduced the cinematic montage skill, especially 'conflict montage' proposed by Eisenstein. Im Wha and Kim Ki-rim tried to change the poetic style with the help of the cinematic montage skill. However Russian theory of montage and Russian formalism movement together aimed at the accomplishment of 'the poetic' at each part. Besides their theory concealed the impact of Oriental origin. Oriental culture helped the West modern culture to rejuvenate. Likewise cinematic montage skill hid an impact of the poetic. But the poetic direction to the cinematic revealed the hidden origin of that cinematic skill. Im Wha and Kim Ki-rim performed that role.

Key-words : the poetic, the cinematic, Im Wha, Kim Ki-rim, montage, imagism, short epic

오문석

조선대학교 국어국문학과 교수

주소 : 광주 동구 서석동 375

전화번호: 011-9771-5913

전자우편 : oms65@chosun.ac.kr

이 논문은 2009년 10월 31일 투고되어  
2009년 11월 17일 편집위원회의 심사를 거쳐  
2009년 11월 17일 게재 확정됨.