

박인환 모더니즘의 필름 느와르와의 상관성 연구

김윤정*

|| 차례 ||

- I. 서론
- II. 박인환 모더니즘의 기점과 필름 느와르의 수용
- III. 박인환 시의 필름 느와르적 요소
- IV. 결론

【 】

본고는 박인환의 시적 특성을 필름느와르와의 상관성 하에 고찰함으로써 그의 모더니즘이 1930년대의 이미지즘과 다른 맥락에 놓이면서 새로운 시의 모더니즘을 구현하고 있음을 확인하는 데 목표를 두고 있다. 박인환의 모더니즘은 이미지즘이 아닌 박인환 시 자체의 특성으로부터 규명되어야 하는바, 이에 대해 필름느와르가 유효한 기준을 제공하고 있다는 주장이다. 필름느와르와의 상관성을 고찰할 때 박인환의 모더니즘의 독창성이 드러나면서 그것이 1930년대 모더니즘과 포스트모더니즘의 교차역할을 하고 있음을 확인하게 될 것이다.

박인환의 모더니즘을 밝히기 위해서는 먼저 그가 에즈라 파운드 류의 이미지즘이 아닌, 전쟁 후 ‘황무지’의 실상에서부터 모더니즘을 구하려 했던 엘리트층을 모델로 하고 있다는 점에 주목해야 한다. 박인환은 모더니즘을 전쟁의 참상으로 인해 인간들이 겪은 불안과 공포, 허무와 환멸 등의 정신적 실상에 기반하여 구축하였던 것이다.

이때 박인환과 영화와의 관련성에 주목해볼 필요가 있다. 영화는 그와 같은 삶의 구체적 실상을 가장 생생하게 묘사할 수 있는 매체이기 때문이다. 실제로 영화광이면서 전문 영화평론가로 활동했던 박인환이었으므로 그의 시적 특성을 고찰할 때 영화와의 관련성

* 강릉원주대 국어국문학과 교수

을 고구하는 것은 유의미한 일이다. 그런데 이 시기 박인환이 인상적으로 수용한 영화 장르가 있었음을 알 수 있는데, 그것은 필름느와르이다.

필름느와르는 1940년대 초부터 1950년대 중반까지 헐리우드에서 집중적으로 제작되었으며, 2차 대전 이후 미국 사회의 모순과 부조리, 소외된 인간의 불안 심리와 몰락의 양상을 다루면서 자본주의 물질문명을 비판하는 역할을 행하였던 영화 장르이다. 프랑스에서 더욱 주목받았던 이것은 2차대전 이전의 모더니즘 영화의 한계를 극복하기 위해 리얼리즘적 요소를 도입하면서 당대 근대성에 대해 비평을 시도하였기에 영화인들로부터 각광을 받았다. 박인환의 영화 평론에는 그가 당시의 그 어느 장르보다 필름느와르에 관심을 지니고 있었음이 잘 드러나 있거니와 실제로 도시의 이면에서 살아가는 소외된 인간들을 중심으로 그들의 일상과 운명을 우울한 어조로 묘사하고 있는 박인환의 시는 필름느와르의 주제와 기법적 측면에서의 유사성을 나타낸다.

주제어: 박인환, 필름느와르, 모더니즘, 물질문명, 약자, 우울, 영상화

I. 서론

1946년 12월 등단한 이후 1956년 3월에 사망하기까지 단 10여 년 간의 활동기간을 보유했던 까닭에 박인환에 대한 인식은 피상성을 벗어나기 어렵다. 정열적이고 왕성한 활동을 한 것에 비해 10여 년 간 짧은 생애를 살다 갔다는 점은 그의 의식의 총체를 이해하는 데 장애로 작용하곤 하기 때문이다. 박인환에 대한 관점이 호불호로 극단적으로 나뉘고 박인환에 대한 평가가 어느 시인보다도 가혹하게 이루어진 점도 이러한 사정에 기인한다. 그에 대한 단편적인 이해는 그를 유행을 좇는 경박한 인물로 본다든가¹⁾ 대중추수적 센티멘탈리스트²⁾로 보게 하는 계기가 되었다. 이밖에 박

1) 박인환과 더불어 1948년 신시론 동인 결성에 참여한 김수영은 박인환을 가리켜 “나는 인환을 가장 경멸한 사람의 한 사람이었다. 것처럼 재주가 없고 것처럼 시인으로서의 소양이 없고 것처럼 경박하고 것처럼 값싼 유행의 숭배자가 없었기 때문이다”라고

인환을 비롯한 1950년대 모더니즘이 모더니즘 본래의 기법과 정신을 제대로 살려내지 못했다³⁾는 식의 평가라든가 이에 대한 반론으로 박인환이 초기에 리얼리즘 경향의 주목할 만한 시들을 보여주었다는 연구,⁴⁾ 혹은 모더니즘과 리얼리즘적 요소가 공존한다⁵⁾는 등의 관점들도 박인환에 대한 총체적 접근의 어려움을 말해주고 있다.

박인환의 다양한 시적 양상에도 불구하고 박인환의 시는 여러 논자들에게 의해 일정하게 시기 구분되고 있다. 6.25 전쟁을 기점으로 전·후기로 구분⁶⁾한다거나 타계 1년 전 미국 여행을 계기로 쓰게 된 12편의 『아메리카 詩抄』를 따로 분류하여 초·중·후기로 구분⁷⁾하는 것들이 그것이다. 이에 따르면 또다른 제국주의의 등장으로 민족 정체성의 혼돈을 겪어야 했던 해방기의 리얼리즘 시들⁸⁾과 전쟁 체험을 직접 기록하고 있는 시들⁹⁾ 및 전후의 허무주

말함으로써 박인환에 대한 부정적 인식을 양산하는 단초를 제공하였다. 김수영, 『박인환』, 이동하 편저, 『박인환』, 문학세계사, 1993, p.94.

2) 김춘수는 박인환을 포함한 후반기 모더니즘의 의의를 논하는 자리에서 그들이 “소재나 언어의 처리에 있어서 30년대보다도 훨씬 더 사적, 감상적으로 흐르고 있다”고 비판적으로 언급한 바 있다. 김춘수, 『<후반기> 동인회의 의의』, 위의 책, p.182.

3) 이동하, 『박인환 평전』, 위의 책, p.42.

4) 송기환, 『역사의 연속성과 그 문학사적 의미: 박인환의 경우』, 문학과 비평연구회 편, 『1950년대 문학연구』, 예하, 1991; 윤정룡, 『1950년대 한국 모더니즘 시 연구』, 서울대 박사학위논문, 1992.

5) 조영복, 『1950년대 모더니즘 시에 있어서 ‘내적체험’의 기호화 과정 연구』, 서울대 석사논문, 1992.

6) 오문석, 『박인환에 대한 오해와 이해』, 오문석 엮음, 『박인환』, 글누림, 2011; 박민수, 『한국 현대시의 리얼리즘과 모더니즘』, 국학자료원, 1996.

7) 김은영, 『1950년대 모더니즘시 연구』, 창원대 박사학위논문, 2000; 김은철, 『박인환시의 현실인식과 시적 대응』, 『한민족어문학』 47집, 한민족어문학회, 2005, pp.279-310.

8) 『인천항』(1947)과 『남풍』(1947), 『인도네시아 인민에게 주는 시』(1948), 『정신의 행방을 찾아』(1949) 등. 이중 1949년 신시론 동인의 합동시집인 『새로운 도시와 시민들의 합창』에 『인천항』과 『남풍』이 재수록 된다. 작품 연도는 발표 시기를 나타내며 『박인환 쏜시집-김은준열의 시대』, 민윤기 엮음, 스타북스, 2016를 참조하였음.

의적 경향의 시들¹⁰⁾, 그리고 미국여행 체험을 담은 『아메리카 詩抄』의 시들¹¹⁾이 각 시기를 대표한다 하겠다.

박인환의 시에 대해 행해지는 이와 같은 시기 구분은 박인환이 당대의 현실적 상황 속에서 시대에 대해 민감히 반응하였음을 말해준다. 그런 점에서 박인환에 대해 제기되었던 공간의 비판들, 유행을 좇는 경박한 인물이라거나 대중지향적 센티멘탈리스트라는 판단들은 지나친 것이 아닐 수 없다.

그런데 아이러니하게도 박인환에 대해 가해졌던 가혹하고도 부정적인 시각들은 박인환이 스스로 모더니즘을 표방하였던 데에서 비롯한다. 박인환은 『새로운 도시와 시민들의 합창』 서문에서 자신을 비롯한 신시론 동인들의 시적 방향을 제시하게 되는데,¹²⁾ 이때 그는 그들의 시가 ‘시민정신’을 구현하는 동시에 ‘애가’와 ‘토속의 노래’에 해당하는 과거의 전통적인 시의 언어와 차별되어야 함을 천명하고 있다. 이러한 관점은 김규동의 시론¹³⁾에서 다시

- 9) 『어린딸에게』(1955), 『서부전선에서』(1952), 『신호탄』(1952), 『고향에 가서』(1955) 등.
 10) 『세 사람의 가족』(1952), 『불행한 신』(1955), 『잠을 이루지 못하는 밤』(1955), 『침을 한 바다』(1956), 『일곱 개의 층계』(1955) 등.
 11) 『태평양에서』(1955), 『이국항구』(1955), 『아메리카 시편 수부들』(1955), 『다리 위의 사람』(1955), 『투명한 버라이어티』(1955) 등.
 12) “나는 불모의 문학자본과 사상의 불균정한 싸움 속에서 시민 정신에 이반된 언어작용만의 어리석음을 깨달았다. 자본의 군대가 진주한 시가지는 지금 증오와 안개진 현실이 있을 뿐…… 더욱 멀리 지난날 노래하였던 식민지의 애가(哀歌)며 토속의 노래는 이러한 지구(地區)에 가라앉아간다”(『새로운 도시와 시민들의 합창』, 도시문화사, 1949.)라고 함으로써 박인환은 새로운 시대가 추구해야 할 언어의식에 대해 제시하고 있다.
 13) 김규동은 그의 시론에서 “오늘날 한국 시단의 선진적 주류를 형성하여 나가고 있는 계층을 새로운 시인 즉 모더니스트의 활약이라고 본다면 이와 정반대로 현실의 암흑을 피하여 지나간 과거의 낡은 전통 속에서 쇠잔한 회상의 울타리 안으로만 움츠려들려는 유파들이 또하나 다른 흐름을 형성하고 있다는 사실은 한국시단만이 가지는 슬픈 숙명인 동시에 참을 수 없는 비극이 아닐 수 없다. <청록파>를 중심으로 한 시인들의 소위 순수시 운동이 그것이었다.”고 하면서 자신들의 시를 소위 전통적서정시와 구별되는 모더니즘 시로 규정지었다.

한 번 강조되면서 1950년대 모더니즘의 외연을 갖추어나갔다. 요컨대 박인환은 그의 동인들과 함께 모더니즘의 가치를 높였던 것인데, 이에 따라 박인환에 대한 이해가 모더니즘 구현의 공과의 측면에서 이루어지게 되어 결국 박인환이 긍정적인 평가를 얻지 못하는 계기가 되었다는 것이다.

그러나 이러한 과정에는 박인환에 대한 평가 기준이 되었던 모더니즘이 과연 무엇인가에 대해 엄밀히 규정하지 못하였다는 문제가 도사리고 있다. 흔히 문명비판과 지적이고 감각적인 언어로 특성화되는 모더니즘이 1930년대 시도된 바 있지만 1950년대 모더니즘이 1930년대의 모더니즘과 그 기준을 공유하고 있었던가? 박인환이 1930년대 모더니즘을 계승하고자 하였고 김기림, 김광균 등과 긴밀히 접촉하고 있었다고 하여 박인환에 대한 평가를 1930년대 모더니즘을 기준으로 행하는 것이 과연 올바른 것인가?¹⁴⁾ 박인환에 대한 경박한 유행의 숭배자라거나 센터멘탈리스트라는 규정들은 감정절제를 통해 이미지즘을 추구했던 1930년대 모더니즘이 기준이 되었을 때 내려질 수 있는 것임을 단적으로 말해주거니와, 박인환에 대한 정당한 평가는 1930년대의 그것이 아닌 박인환이 실제로 보여준 모더니즘을 기준으로 할 때 비로소 이루어질 수 있는 것이다. 박인환이 스스로 지향한 모더니즘의 정신은 무엇이고 그가 시도하고 실험한 기법은 무엇이며 그것이 과연 전체적인 모더니즘의 역사적 흐름¹⁵⁾ 속에서 어디에 위치

14) 이와 관련하여 오세영은 상당히 유연하고 의미 있는 말을 한 바 있다. 그는 아놀드와의 유사성을 통해 박인환의 시정신을 언급하면서 박인환의 문학적 태도가 문예사조로 등장한 20세기 모더니스트와는 다르다고 보았다. 엄밀한 의미에서 박인환은 서구 모더니스트와 다르며 다만 서구 모더니즘의 몇 가지 성격을 실천한 포괄적인 관점에서 현대 정신을 소유한 사람이라는 것이다. 오세영은 박인환의 모더니즘을 오히려 한국적 특수성으로 보면서 넓은 의미의 모더니즘으로 포함시키고자 하였다. 오세영, 『후반기 동인의 시사적 위치』, 이동하 편, 앞의 책, p.199.

15) 모더니즘은 과연 1930년대 이미지즘적 모더니즘만을 기준으로 설정할 수 있는 것인가? 본래 모더니즘의 개념과 정신은 보들레르로부터 연원한 ‘일시적인 것과 영원한

하고 있는가를 논하는 것이 박인환에 대한 올바른 이해이자 평가가 될 것이라는 점이다.

이에 따라 본고에서는 박인환이 그의 모더니즘 정신의 근원으로 설정하고 있는 것이 무엇인가를 따라가면서 실제 그의 시에 나타나 있는 주요 시적 요소들을 종합하여 그것이 가리키는 미학이 무엇인가를 확인하고자 한다. 박인환이 추구한 시정신에 따라 구현되었을 시적 요소들은 기존 모더니즘의 기준에 따라 고찰되는 대신 그 자체로 판별되어야 하며, 이리할 때 박인환의 미학이 보여주는 기존 모더니즘과의 차별성이라든가 전체 모더니즘의 흐름 속에서의 박인환 미학의 위상, 그리고 향후 현대시의 전개에 그가 끼친 영향 등이 제대로 이해될 수 있을 것이다.

II. 박인환 모더니즘의 기점과 필름 느와르의 수용

박인환 모더니즘의 객관적인 양태를 확인하기 위해 우선적으로 주목해야 할 점은 모더니즘과 관련하여 박인환이 엘리엇의 모더니즘과 T. E. 홉과 E. 파운드 류의 이미지즘을 분리하고 있다는 사실이다. 후반기 동인의 문학적 지향을 제시하는 글에서 『황무지』에서 비롯된 엘리엇 시세계의 정당성을 밝히던 박인환은 문명비평가로서의 엘리엇과 별도로 ‘새로운 이마지즘 운동’에 대해 언급하고 있는 것이다.

것의 결합’에서 시작된 것으로, 넓은 의미에서 모더니즘은 당대의 모더니티에 대한 반응이자 모더니티에 의한 자아의 혼란에 대한 극복의 함의를 띠고 있다. 이런 측면에서 모더니즘은 대단히 포괄적이며, 지역적이고 시기적인 특수성을 띠면서 나타난다 하겠다. 이러한 관점은 데이비드 하비, 『포스트 모더니티의 조건』, 한울, 2009, pp.19-63 참조.

T. S. 엘리엇에서 발단되었다고 볼 수 있는 현대시는 그 후 수많은 공감자와 유능한 문명비평가를 성장케 하였다.

물론 엘리엇 이전에 영국에 있어서는 T. E. 홉, E. 파운드(휴음은 1908년에 The poet's club을 창설하였다), H. D. Hilda Doolittle(1886~1961), 올딩턴 등이 있었으나, 이들은 새로이 이미지즘 운동을 하였다.¹⁶⁾

흔히 영미 모더니즘의 범주 속에서 엘리엇과 에즈라 파운드를 동일하게 취급하는 것과 달리 박인환이 엘리엇를 T. E. 홉과 E. 파운드로부터 분리시키는 점은 매우 의미심장하다. 『황무지』로 대변되는 엘리엇 문학세계를 1차 대전 이후 황폐해가는 유럽 문명과 연관시키는 박인환에게 엘리엇는 스펀더와 오든에 의해 계승되고 있다¹⁷⁾고 보인 반면 홉과 파운드는 문명비평보다는 주지적 태도의 이미지즘 기법 계열에 놓인다고 보였던 것이다. 이는 박인환이 흔히 알려져 있는 것처럼 1930년대 김기림류의 이미지즘적 모더니즘 경향을 계승하고자 하였던 것이 아니라는 사실을 말해준다.¹⁸⁾ 그리고 그것은 박인환의 시에 나타나 있는 정서라든가 낭만성이 센터멘탈리즘이라는 관점에서 비난받아야 할 점이 아니라 그 자체로 규명되어야 함을 의미한다. 말하자면 박인환의 모더니즘을 해명함에 있어서 그

16) 박인환, 『현대시의 불행한 단면』, 『박인환전집』, 문학세계사, 1986, p.164.

17) 『현대시의 불행한 단면』에서 박인환은 엘리엇와 오든에 대해 자세하게 소개하면서 이들 사이에 불안 의식과 전통 문명에 대한 비판, 순수한 표현과 새타이어 정신의 일관성이 있음을 강조하고 있다. 박인환에게 엘리엇로 대표되는 모더니즘은 기법보다는 문명 비평적 태도에 의해 W. H. 오든, S. 스펀더, W. 루이스, 세실 D. 루이스, 윌리엄 엠프슨, 조지 파커 등의 뉴 컨트리 운동가들에 의해 계승되었다고 여겨졌음을 알 수 있다. 위의 글, pp.164-5.

18) 물론 박인환의 이러한 점에 기대에 박인환을 스펀더, 오든 등의 뉴컨트리학과와 관련시켜 이해한 경우도 있다. 그러나 이들이 2차 대전 이후 사회주의자로 귀결되었던 것과 달리 박인환은 전쟁 후 반공주의자의 면모도 보여주고 있다는 점에서 박인환의 시세계를 이들과 관련시키는 것은 매우 제한적으로 이루어질 수밖에 없다.

의 시에 나타나 있는 감정적 요소는 1930년대 모더니즘의 기준에서가 아닌 다른 관점에서 고찰되어야 한다는 것이다.

실제로 박인환은 엘리엇트를 집중적이고도 상세하게 언급하고 있는데, 이때 엘리엇트 모더니즘은 단지 문명비판이라는 개념적인 차원에서 제시 되는 것이 아니라 상당히 구체적이고도 총체적으로 묘사되고 있음을 알 수 있다. 『황무지』를 썼을 당시의 엘리엇트가 처한 당대의 상황들 및 그 속에서 지니게 되었을 시민들의 정서와 의식 상태 모든 것이 주목의 대상이 되고 있기 때문이다. 즉 박인환에게 중요하게 여겨졌던 것은 단지 문명비판이라는 항목이 아니라 1차 대전이라는 부조리하고 절망적인 상황과 이후 자아들이 겪었을 불안과 공포, 좌절과 혼돈의 정서들, 그리고 그에 따른 위기의식이었다. 박인환은 엘리엇트의 『황무지』에서 1차 대전 후 유럽인들이 겪었던 삶의 구체적인 실상들을 보았던 것이다.

2차 세계 대전과 6.25 전쟁을 연달아 치러야 했던 한국의 상황에서 엘리엇트의 『황무지』는 너무도 직접적이고 생생하게 추체험되는 성질의 것이었을 터이다. 더욱이 6.25 전쟁 이전부터 시대의 실상에 지속적으로 관심을 지녔던 박인환에게 『황무지』는 전쟁의 참상이 우리만의 것이 아닌 세계와의 공통된 경험 속에 놓이는 것임을 확인케 해주었을 것이다. 이는 박인환이 세계주의자로서의 면모를 띠었던 이유를 말해주는 것이자 그가 2차 대전 이후 전세계적으로 확산되고 있던 실존주의를 자연스럽게 받아들이게 되었던 정황을 설명해준다.¹⁹⁾ 이처럼 박인환은 엘리엇트를 통해 모더니즘의 개념에 앞선 전쟁 후 인간들의 실상에 주목하게 되었거니와, 이에 따라 그의 시는 기존의 모더니즘 기법보다 실존철학에 근접한 인간주의적

19) 박인환 시의 실존주의적 성격에 대한 자세한 논의는 김은영의 『박인환의 실존주의 시 연구』, 『사람어문연구』 13권, 사람어문학회, 2000, pp.55-95.

양상으로 전면화될 수 있었다. 즉 박인환에게 모더니즘은 사조이기 이전에 생활상에 근거한 매우 구체적이고 절박한 것으로 다가왔으며 이는 박인환의 시를 감정 절제에 의한 지적 성향의 것으로 방향짓는 대신 정서적으로 민감하면서 전체적으로 암울한 색채로 이끌어간 계기로 작용하였다.

한편 박인환이 모더니즘을 삶의 구체적 실상으로 받아들였다고 하였을 때 간과해서는 안 되는 점이 박인환의 영화와의 관련성이다. 박인환에게 영화는 이미 그의 생활 속에 긴밀히 자리잡고 있었으며, 영화야말로 삶의 실상을 나타내는 데 가장 훌륭한 매체였기 때문이다. 박인환의 영화와의 밀접함은 알려져 있는 것보다 더욱 강했던 것으로 보이거나²⁰⁾ 이점에서 박인환의 모더니즘을 규명하는 데 있어서 영화와의 상관성을 고찰하는 것이 요긴해 보인다. 박인환의 영화 체험은 그의 시의 요소 및 미학을 규명하는 데 커다란 시사점을 제공해 줄 것이라는 점이다.

이때 박인환 시에 지배적으로 나타나 있는 불안과 우울,²¹⁾ 허무와 환멸의 정서는 감상적이고 비관적이라는 이유로 배척되어야 할 것이 아니라 박인환의 미학적 특성을 규명하기 위해 적극적으로 고려되어야 하는 요소

20) 박인환의 전기에 따르면 인제에서 태어난 그가 서울로 이사한 것은 1936년 11세 때의 일이고 그후 14세인 1939년 경기 공립중학교에 입학하게 되는데 그로부터 2년 뒤 학업을 중단하는 것으로 나타난다. 그런데 이것의 계기가 된 것이 영화 때문이라는 것이다. 이동하는 박인환의 중학교 중퇴의 원인을 영화에의 심취 때문으로 보면서 박인환의 영화에의 관심이 예사롭지 않다고 하였다(이동하, 앞의 글, p.19). 실제로 박인환은 서구영화를 140편 가량을 소개하였고 30여 편의 영화평론을 썼던 전문영화평론가였다고 전해진다. 박인환의 영화전문인으로서의 면모에 대해서는 맹문재의 『영화평론가 박인환』, 『서정시학』 26(4), 2016, pp.224-233, 박연희의 『박인환과 영화-영화평론(1948-1956)에 나타난 아메리카니즘』, 『한국문학연구』 45, 동국대 한국문학연구소, 2013, pp.305-335 참조.

21) 박인환의 시에서 ‘우울’의 정서는 매우 주된 요소 중 하나이다. 광명숙은 『1950년대 모더니즘의 목시록적 우울』, 『정신문화연구』 제32권 3호(통권116), 2009년 가을, pp.59-79에서 ‘우울’의 정서를 통해 박인환의 세계관을 고찰하고 있다.

들이 된다. 또한 박인환이 그리는 소재들이 대부분 도시를 배경으로 하면서 주로 어두운 거리라든가 술집, 항구, 밤의 바다 등이라는 사실 또한 눈여겨 볼 부분이다. 박인환은 이같은 도시의 퇴폐적인 공간을 배경으로 소외된 인물들의 우울한 생활상을 묘사하곤 하는데 여기에서 이들 요소들은 하나의 유기적인 서사성과 스타일을 구축하고 있다는 점에서 주목된다. 이야기 속 등장인물들은 황폐한 도시의 삶에서 절망과 허무에 시달리고 있으며 생과 사의 갈림길에서 결국 비극적인 종말로 치달아간다. 도시의 외곽이라는 구체적 배경과 어두운 색채에 의해 그려지는 인물들은 부조리한 도시적 일상을 구체적이고 생생하게 전달하는 계기가 된다. 박인환 시에서 이러한 도시의 실상들은 박인환 특유의 우울한 어조로 어둡게 채색됨으로써 시를 일관된 분위기로 이끌어가는 요인이 된다는 것을 알 수 있다.

박인환 시를 이와 같은 세부적 요소들의 측면에서 보았을 때 그의 시는 기존 모더니즘과는 전혀 다른 모습으로 현상하게 된다. 그것은 1930년대 모더니즘이라는 사조적 관점에서 이해될 것이 아니라 전혀 다른 틀로서 규명되어야 하는바, 이때 박인환 시의 미학적 특성과 관련되는 것으로 영화의 일 장르인 필름 느와르(film noir)를 떠올릴 수 있다. 특히나 전문 영화인으로서 영화에 심취되어 있던 박인환에게 영화적 요소가 시에 강도높게 습합되었으리라는 점은 어렵지 않게 짐작할 수 있거니와 이 시기 한국에 수용되었으며 박인환이 인상깊게 받아들였던 스타일이 필름 느와르였다면 박인환 시와 이것과의 상관성을 논하는 것은 상당한 근거를 지니게 된다.

‘검은 영화’라는 뜻을 지니고 있는 필름 느와르는 1946년 프랑스 비평가들에 의해 만들어진 용어로서 2차 대전 이후 미국에서 제작된 영화들 가운데 미국 사회의 음습하고 어두운 이면을 드러내고 있는 특정 영화들을 지칭한다. 당시 서양의 어느 국가들보다 자본과 물질주의 문명이 극에 달했던 미국은 2차 대전과 한국 전쟁, 그리고 냉전을 겪으면서 부조리에 찬 어

두운 단면을 드러내게 되는데, 필름느와르는 도시 하층민들의 일상을 통해 이러한 미국 사회의 암울한 면을 형상화함으로써 전후 시민들의 황폐한 삶의 실상을 잘 드러낼 수 있었다. 필름느와르의 등장인물들인 도시의 불량자들, 범죄자, 창녀, 일용직 노동자들은 사회의 혼돈과 모순 속에서 탐욕과 질투, 절망과 좌절에 사로잡힌 채 살아가다가 대부분 비극적인 최후를 맞게 되거니와, 이들 삶을 통해 미국사회를 조명하였던 필름느와르는 당시 영화의 사회적 역할 및 헐리우드에서의 미국 영화의 가능성을 보여주었다는 점에서 영화인들의 주목을 받았다.²²⁾

영화사(史)에서 필름느와르는 단순히 헐리우드 장르에 그치는 것이 아니라 여러 장르들간의 상호 교섭을 기반으로 하여 당대의 부르조아 이데올로기와 자본주의, 모더니티에 대한 비평적 역할을 하였는데 이때 필름느와르에 영향을 준 장르들에는 영화로서는 독일의 표현주의, 프랑스의 시적 리얼리즘, 그리고 이탈리아의 네오 리얼리즘이 있으며 소설에서는 탐정 소설이라 할 수 있는 하드보일드 소설, 철학적으로는 실존주의, 그리고 정신분석학 등이 있다.²³⁾ 여러 분야에 걸친 현대적인 장르들을 흡수하면서 필름느와르는 전후 도시인들의 파편화된 삶과 불안 심리를 심층적으로 다루었을 뿐만 아니라 영화사적으로 20세기 초반 영화에서의 모더니즘과 1960년대에 등장하게 되는 포스트모더니즘 사이의 교량역할을 해주기도 하였다.²⁴⁾ 말하자면 2차대전 후인 1940년대에 처음 등장²⁵⁾하여 1950년대 중반

22) 권주연, 『에드워드 호퍼 회화에 나타난 소외의 표상-모더니즘과 필름느와르와의 연관성을 중심으로』, 홍익대 석사학위논문, 2009, pp.34-35.

23) 장윤정, 『모더니즘의 알레고리와 비전으로서의 필름 느와르』, 중앙대 박사학위논문, 2004, p.92.

24) 모더니즘은 19세기 말에 시작되어 1차 대전을 전후하여 전성기를 맞은 다음 2차 대전 후 차츰 쇠퇴하게 되고 포스트모더니즘이 등장한 1960년대 막을 내리게 되는데, 2차 대전 후의 쇠퇴는 모더니즘이 지닌 엘리트중심의 형식미학적 성격에 기인한다.

까지 지속되었던 필름느와르는 당시 모더니티에 대한 비평적 산물로서 리얼리즘적 주제 의식을 모더니즘적 표현기법으로 담아낸 새로운 형태의 영화장르임을 알 수 있다.

1940년대에 시작되어 십수년간 활발하게 제작되던 필름느와르를 영화 평론가였던 박인환이 접했음은 물론이다. 한국은 1950년을 전후해서 미국, 이태리, 프랑스 영화들을 대거 수입했는데 여기엔 이 시대의 외국영화조류가 거의 포함되어 있었고 이들 가운데 미국영화가 7-80%를 차지하였다.²⁶⁾ 박인환의 영화평론이 집중적으로 이루어졌던 시점도 바로 이즈음으로, 영화에 관한 그의 평론을 보면 그가 당시 수입되던 여러 장르의 영화들을 골고루 소개하는 가운데 특히 네오리얼리즘이나 필름느와르와 같은 사회비평적 영화를 높게 평가하고 있음을 알 수 있다.

현대 세계 영화계에서 우수한 영화감독 5명을 선정한다 하면 그속에 반드시 존 휴스턴을 뽑지 않을 수가 없다. 우리나라에는 존 휴스턴의 작품은 특히 최근에 겨우 소개되었다. 즉 그의 감독 제1작은 「마르타의 비보(秘寶)」(인용자 주-말타의 매)인바 이것은 그 주제를 대실 해밋의 동명 원작에서 얻은 것이다.

해밋은 내가 여기서 설명하지 않아도 널리 알려진 하드보일드에 속하는 탐정 작가이며 휴스턴이 그의 처녀작으로 「마르타의 비보」를 영화화하였다는 것 역시 그가 하드보일드 정신을 지니고 있다는 증거이며 결국 작품에 나타난

이는 세계대공황과 대량학살이 도구적 이성에 의해 자행된 것이라는 반성과 함께 이루어진 현상으로, 이때 영화는 실존주의 철학과 리얼리즘을 도입하게 되었는데 단순한 리얼리즘으로 2차 대전의 결과들을 수용할 수 없었던 당시 예술가들이 추상적 표현주의로 선회하게 됨에 따라 모더니즘은 복잡하고 모순된 것들이 공존하는 형태로 변모되어 갔다. 위의 논문, pp.74-75.

25) 필름느와르의 최초의 작품은 1941년 제작된 존 휴스턴의 「말타의 매 The Maltese Falcon」로 알려져 있다. 수잔 헤이워드, 『영화사전』, 이영기 역, 한나래, 1997, p.424.

26) 이선주, 「열정과 불안: 1960년대 한국 영화의 모더니즘과 모더니티」, 중앙대 박사학위논문, 2012, p.65.

것도 그러한 세계임은 다시 말할 필요가 없다. (중략)

나는 「마르타의 비보」를 접한 후 무조건에 가까운 정도로 휴스턴을 지지하여 왔으며 그의 작가적인 이질성이 마음에 들었다.²⁷⁾

「마르타의 비보」, 즉 「말타의 매」는 대실 해밋의 원작을 1941년 존 휴스턴이 영화화한 작품으로 험프리 보가트 주연의 느와르 영화이다. 살인사건을 주제로 한 탐정 소설인 원작 「말타의 매」는 하드보일드 소설 붐을 일으킬 정도로 성공적이었고 영화 역시 느와르 영화의 시초로 평가될 정도로 우수한 작품이다. 박인환의 위의 글은 필름느와르가 하드보일드 소설에 기반하여 등장하였음을 말해주는 한편 자신이 그러한 세계에 얼마나 몰입해 있는가를 단적으로 보여주고 있다. 박인환은 또 다른 영화 관련 글에서 ‘자신이 가장 좋아하는 배우’로 ‘험프리 보가트’를, 감독으로 ‘앙리 조르주 클루조’, ‘캐럴 리드’, ‘존 휴스턴’ 등을 꼽고 있으며 ‘인상에 남는 영화’로 「제3의 사나이」, 「젊은이의 양지」, 「정부 마농」, 「자전거 도적」 등을 들고 있는데²⁸⁾ 이들은 대부분 느와르와 직간접적으로 관련을 지니고 있다. 가령 험프리 보가트는 당시 가장 유명한 배우 중 하나로 주로 필름느와르에 등장한 인물에 해당하며 감독 앙리 조르주 클루조나 캐럴 리드, 존 휴스턴 역시 필름느와르의 대가들이라 할 수 있다. 또한 「제3의 사나이」와 「젊은이의 양지」는 대표적인 느와르 영화에 속하며 「자전거 도적」은 이탈리아의 네오리얼리즘 작품이다. 「정부(情婦) 마농」은 멜로 장르에 속하는 것이지만 다른 선호작들과 함께 욕망으로 인해 비극적 운명을 겪게 되는 사회 외곽의 인물을 주인공으로 내세우고 있다는 점에서 공통점을 지닌다.

27) 박인환, 『물랭루즈』, 『신영화』, 1954, 맹문제 편, 『박인환전집』, 실천문화사, 2007, p.337.

28) 박인환, 「앙케트」, 『신태양』, 1954, 위의 책, p.337.

이처럼 박인환은 당시 한국에 수입되었던 영화들에 대해 폭넓게 섭렵하고 있었으며 이들 가운데에서도 극도로 변창한 자본주의 체제 속에서의 인간 소외를 다루는 리얼리즘 계통의 영화를 특히 옹호하였음을 알 수 있다. 실제로 박인환은 영화 관련 평론에서 그가 좋은 영화로 여기는 기준들과 그에 해당하는 작품들을 적극적으로 개진하였는데 이들을 보면 박인환이 느와르 영화에 얼마나 강하게 매력을 느끼고 있었던가가 고스란히 드러난다. 가령 ‘영화에 있어서의 현대적 감각이 무엇인가’의 질문에 대해 “현대의 인간이 지니고 있는 착잡한 사고나 심리의 표현”과 “불안과 공포의 허덕이는 사회와 그 심상 풍경을 영화가 어떻게 묘사하는가에 있다”라고 하면서 “전후적인 사회와 인간의 심리를 압축시켜 표현한 『제3의 사나이』야말로 지금까지의 어떠한 영화보다도 가장 훌륭한 예술성을 가진 것”²⁹⁾이라고 극찬한 대목은 그의 느와르 영화에 대한 애정을 잘 나타내고 있다.

박인환에게 느와르 영화는 “다른 세상에서 버림받고 인간의 마지막 토지를 찾아온 사람들이” “그곳에서 또다시 떠나기 위하여 갖은 최선을 노력했으나 끝끝내 절박된 것을 뛰어넘지 못하고 죽고 마는” 인물을 다루는 것으로, “내가 지금까지 기다리고 바라던 영화의 세계”³⁰⁾에 해당되었다. 실제로 필름느와르는 자본주의 대도시의 뒷골목에서 패배해가는 인간의 내면을 충실하게 묘사하면서 이를 통해 현대 사회에 대한 비판과 풍자를 가하는 리얼리즘의 소산인바, 이러한 주제적 측면과 더불어 영화 속에서 구현되는 강렬한 연출기법과 분위기는 박인환을 매혹시키기에 충분하였다. 박인환은 필름느와르를 주제적 측면과 기법적 측면, 즉 내용과 형식에 걸쳐 전체적으로 수용하면서 그의 현대적 정신과 감각을 형성해나갔던 것으로 보인다. 더욱

29) 박인환, 『현대 영화의 감각』, 『국제신보』, 1956.1.27, 위의 책, p.378.

30) 박인환, 『절박한 인간의 매력』, 『세월이 가면』, 근역서재, 1982, 위의 책, p.405.

이 필름느와르가 드러내고 있는 소외된 자들의 비극적인 삶의 실상이 그가 엘리엇의 『황무지』에서 본 불안과 환멸의 세계와 일치하였던 정황은 그에게 필름느와르가 어떤 의미로 다가왔는지 짐작하게 한다.

Ⅲ. 박인환 시의 필름 느와르적 요소

박인환이 엘리엇의 모더니즘에 준거하면서 기법보다는 시대적 상황과 인간의 의식에 관심을 두었을 때 시는 이미지즘의 감정 절제의 형태로 서가 아니라 삶의 구체적인 양태와 정신의 심층적 상태를 구현하는 데 주력하게 될 것이다. 또한 그것이 필름느와르의 양식과 만나게 될 때 시는 전쟁 이후 삶의 절박성을 짊어지고 살아가야 했던 인간들의 불안 심리와 방황을 효과적으로 형상화하는 데로 나아가게 될 것이다. 박인환의 시에 등장하는 화자들의 허무주의적 의식과 우울과 환멸의 정서는 전쟁 이후 ‘황무지’를 살아가는 인간들의 정신을 반영하는 것이자 필름느와르가 보여주는 패배하는 인간의 내면에 해당한다. 이것들은 감상주의라는 관점에서 배격되어야 할 요소가 아니라 특유의 미학성을 위해 필연적으로 형상화되어야 할 내용들이라 할 수 있다.

엘리엇의 『황무지』에서 경험하게 되는 불안과 허무의 의식들은 2차대전 후의 황폐함과 자본의 모순을 다뤘던 필름느와르에서 다시 한번 증폭되어 나타나게 된다. 현대의 물질화된 도시는 인간의 욕망을 부추기는 한편 그것의 좌절 또한 예비하고 있거니와 이러한 특성들, 즉 도시의 어두운 장소를 배경으로 인간의 내면 심리를 묘사하는 박인환의 시들은 필름느와르의 주제적 요소들에 대응한다. 박인환은 이러한 요소들을 우울의 정조와 분위기로 형상화됨에 따라 그의 시에서 필름느와르적 미학의 총체적 형태

를 구현하고 있음을 알 수 있다.

1. 소외된 시민의 일상

미국 할리우드에서 1940년대에 등장한 필름느와르가 인기를 끌 수 있었던 것은 그것이 그들의 사회의 모습을 보여주고 있었기 때문이다. 당시 미국은 전쟁 승진국이었음에 불구하고 전쟁의 와중에서 핵무기와 극단적 반공주의인 매카시즘의 공포를 겪어야 했으며 남성들은 삶의 터전이 뿌리 뽑혀 정체성의 혼란에 노출되었다.³¹⁾ 전쟁 이후 자본 중심의 물질주의 체제는 더욱 공고해졌고 이에 적응해야 했던 인간들은 내면의 파괴와 소외를 겪게 되었다. 필름느와르는 미국 대도시의 뒷골목 인생들을 그려내면서 전쟁 이후 미국사회의 양면성을 드러냈고 이는 미국 현대성에 대한 비판의 계기가 되었다. 필름 느와르에서 배경은 어두운 도시의 거리, 항구, 술집, 카페, 사무실, 공장, 창녀촌, 밀폐된 방, 호수나 다리, 계단 등으로 설정되었는데, 하층민의 일상을 보여주면서 그들의 암담하고 비극적인 운명을 암시하는 이러한 배경은 박인환의 시에도 빈번히 등장하는 소재가 되고 있다.

가만히 눈을 감고 생각하니/ 지난 하루 하루가 무서웠다/ 무엇이나 거리낌

31) 반면 여성들은 전쟁 중 남성의 부재로 생긴 사회적 공백 탓에 사회에 진출하는 기회를 얻게 되고 이때부터 가정으로부터 벗어난 출세지향적 여성들이 생겨나게 된다. 필름느와르에서 여성 주인공은 남성 주인공 못지않게 중요한 인물로서 등장하는데 이때의 여성들은 대개 성적 매력을 무기로 자신의 사회적 욕망을 실현하고자 하는 팜므파탈(femme fatale)형 인물로 형상화된다. 필름느와르에서 등장하는 여성들이 창부나 정부(情婦) 등의 역할을 띠게 되는 것도 이 때문이다. 그러나 필름느와르에서 이들 여성들은 역시 패배하는 운명에서 벗어나지 못한다. 그것은 미국 사회에서의 하층민의 운명이자 남성들에 의해 지켜져야 했던 가부장제의 견고성을 반영해야 했기 때문이다. 필름느와르에서의 여성의 성격에 대해서는 권주연의 앞의 논문, pp.43-8 참조.

없이 말했고/ 아무에게도 혐의해 본 일이 없던/ 불행한 연대였다.// 비가 줄줄 내리는 새벽/ 바로 그때이다/ 죽어간 청춘이/ 땅속에서 솟아나오는 것이...../ 그러나 나는 뛰어들어/ 서슴없이 어깨를 거느리고/ 악수한 채 피 묻은 손목으로/ 우리는 암담한 일곱 개의 층계를 내려갔다.//(중략)// 또 다른 그날/ 가로수 그늘에서 울던 아이는/ 옛날 강가에 내가 버린 嬰兒/ 쓰러지는 건물 아래/ 슬픔에 죽어가던 少女도/ 오늘 환상처럼 살았다/ 이름이 무엇인지/ 나라를 애태우는지/ 분별할 의식조차 내게는 없다/ 시달림과 증오의 육지/ 패배의 폭풍을 뚫고/ 나의 영원한 작별의 노래가/ 안개 속에 울리고/ 지난날의 무거운 회想方을 더듬으며/ 벽에 귀를 기대면/ 머나먼/ 운명의 도시 한복판/ 희미한 달을 바라/ 울며 울며 일곱 개의 층계를 오르는/ 그 아이의 방향은/ 어대인가.

『일곱 개의 층계』 부분³²⁾

흔히 느와르 영화에서 ‘계단’은 가파르고 비탈진 인생을 상징하면서 카메라에 의해 사선(斜線)의 구도로 포착된다. 그것은 상승의 매개이지만 가파름으로 인한 상승의 어려움과 추락에의 공포의 의미 또한 담게 된다. 마찬가지로 위 시에서 ‘층계’는 결코 낙관적이거나 희망적으로 묘사되고 있지 않다. 그것은 ‘일곱 개’가 상징하듯 희망의 의미를 띠어야 하지만 실상은 ‘암담함’으로 인지되고 있는 것이다. 시에서 등장인물은 화자 ‘나’와 ‘아이’, ‘소녀’인데 이들은 모두 어둠 속에서 참담한 일상을 살아가고 있다. 이들을 에워싸는 것은 슬픔과 죽음, 절망과 공포뿐이다. ‘나’는 공포의 환상으로 가득 찬 불행의 시간을 살아가고 있으며 ‘아이’는 ‘버려졌고’ ‘소녀’는 ‘쓰러지는 건물 아래에서 슬픔에 죽어간’다. 이들 모두는 화려한 도시의 이면에서 하루하루를 고통스럽게 견디는 삶을 살고 있을 뿐이다. 이들 앞에 놓인 것은 미래에 대한 확신 대신 시달림과 증오, 패배와 이별이다. 이들에

32) 박인환, 『일곱 개의 층계』, 『박인환전집』, 문학세계사, 1986, p.24. 이후 시 인용은 페이지 매김 없이 이 책을 따름.

게 세계는 온통 희미한 안개처럼 뿌옇다. 따라서 이들에게 희망과 상승의 사다리가 되어주어야 할 ‘일곱 개의 층계’는 그저 방향을 알 수 없이 험겁고도 슬프게 올라야 하는 ‘희미한 달’로 여겨질 뿐이다.

위 시는 도시의 어둡고 그늘진 거리에서 살아가는 소외되고 약한 사람들의 일상과 내면을 우울한 어조로 그리고 있는 전형적인 느와르 미학에 해당하는 시이다. 위 시의 인물들은 밝고 화려한 도시에 적응하지 못하고 전락해가는 필름느와르적 인물들에 속한다. 도시를 배경으로 그려지고 있는 이들 인물들의 삶과 운명은 더욱더 참담하고 비극적이다. 이러한 이들의 일상을 묘사하는 시의 어조는 우울하고 그로테스크하다.

박인환의 시에서 이와 같은 요소들은 빈번하게 등장한다. 화려한 도시적 이미지와 대립하는 쇠락과 퇴폐의 공간, 그곳에서 암울한 일상을 살아가는 소외된 인물들, 그들의 내면과 운명을 담아내는 혼돈스럽고 복잡한 시선, 이들을 에워싸는 우울한 어조 등은 박인환 시를 구성하는 가장 전형적인 요소들이다. 박인환은 이들 요소들을 중심으로 시의 전체성을 치밀하게 조직하고 있다. 박인환의 시가 하나의 총체적인 스타일로서 유려하게 다가오는 것도 이 때문이다. 즉 박인환 시에서 이들 요소들은 제각각 존재하는 것이 아니라 유기적으로 잘 짜여져 있음을 알 수 있는데, 여기에는 박인환의 필름느와르와의 친밀성이 크게 영향을 미친 것으로 보인다.

위의 시에서처럼 도시와 계단 이외에도 박인환의 시에서 소재와 배경으로 등장하는 것들에는 부두와 항구(「인천항」, 「이국항구」, 「식민항의 밤」, 「바닷가의 무덤」), 기차역(「검은 강」, 도시의 시가지(「거리」), 뒷골목(「거리」), 클럽(「무도회」), 술집(「최후의 회화」), 열차(「열차」), 담배(「센티멘탈 자니」, 「하늘 아래서」, 「십오일간」), 술(「주말」), 돈(「부드러운 목소리로 이야기할 때」), 부랑자(「미스터 모의 생과 사」), 창부(娼婦)(「미래의 창부」, 「투명한 버라이어티」), 무희(「무희가 온다 하지만」), 소년과 소녀(「거리」)

등이다. 박인환의 시에서 이들 요소들은 모두 퇴폐적이고 위태로운 삶을 나타내는 이미지로 등장하면서 박인환의 어둡고 침울한 시세계를 구축하는 계기가 되고 있다.

이러한 박인환의 시적 특성은 1955년 3월 19일간의 미국 여행을 토대로 하여 쓴 12편의 『아메리카 詩抄』의 시들에서도 그리 다르지 않게 구현된다.

다리 위의 사람은/ 愛憎과 負債를 자기 나라에 남기고/ 암벽에 부딪히는
파도 소리에 놀래/ 바늘과 같은 손가락은/ 난간을 쥐었다./ 차디찬 鐵의 고체/
쓰디쓴 눈물을 마시며/ 혼란된 의식에 가랏아 버리는/ 다리 위의 사람은/ 긴
항로 끝에 이르는 정막한 토지에서/ 神의 이름을 부른다.// 그가 살아오는 동
안/ 풍파와 孤絶은 그칠 줄 몰랐고/ 오랜 세월을 두고/ DECEPTION PASS
에도/ 비와 눈이 내렸다./ 또다시 헤어질 숙명이기에/ 만나야만 되는 것과 같
이/ 지금 다리 위의 사람은/ 로사리오 해협에서 불어오는/ 처량한 바람을 잇
으려고 한다./ 잇으려고 할 때 두 눈을 가로막는/ 새로운 불안/ 화끈거리는
머리/ 절벽 밑으로 그의 의식은 떨어진다./ 태양이 레몬과 같이 물결에 흔들거
리고/ 州立公園 하늘에는/ 에머랄드처럼 반짝거리는 기계가 간다./ 변함없이
다리 아래 물이 흐른다./ 絶望된 사람의 피와도 같이/ 피란 물이 흐른다/ 다리
위의 사람은/ 흔들리는 발걸음을 견잡을 수가 없었다./ (아나코테스에서)

『다리위의 사람』 전문

‘아나코테스’라는 지명에서도 짐작할 수 있듯이 위 시는 박인환이 항만회사를 다닐 때 가게 된 미국 여행 도중 쓰여진 것이다. 해운공사에서 일하던 1955년 박인환은 화물선 남해호를 타고 미국 출장을 가게 되었던 것이다. 이때 박인환은 미국 워싱턴주에 있는 여러 도시를 방문할 기회를 얻었고 ‘아나코테스’는 그 중 하나인 항구도시였다. 처음 이러한 내용의 출장 제안을 받았을 때 박인환은 주저없이 그것을 받아들였다. 그때의 그의 마음은 식민지 시대 모더니스트 이상이 동경에 가게 되었을 때의 심정과 다르지 않았을

것이다. 당시 최고의 현대성을 구축하고 있었을 뿐 아니라 영화의 본고장이었다는 점에서 미국은 박인환에게 호기심과 설레임의 장소로 다가왔을 터이다. 그러나 그것이 미국의 근대성에 대한 적극적인 옹호에서 비롯된 것은 물론 아니었다. 그러기엔 박인환은 미국 사회의 모순과 그늘에 가리워진 채 살아가는 시민들의 삶을 너무도 분명하게 알고 있었던 것이다.

필름느와르의 또 다른 주요 소재인 ‘다리’는 역시 위태롭고 불안한 삶을 상징한다. ‘다리’는 삶과 죽음, 만남과 이별, 상승과 전락 등의 인생의 갈림을 위한 경계가 되어주는 것이나 느와르영화에서 그것은 물론 비극적 상황을 강조해 줄 뿐이다. 미국영화 가운데서도 필름느와르에 강한 매혹을 느꼈던 박인환에게 미국의 도시는 외면적 화려함보다는 이면의 어두움이 더욱 부각되어 다가왔을 것이다. 단지 배를 타고 이루어진 잠깐의 여행이었을 뿐인데도 관찰자로서의 박인환에게 포착되었던 것은 곧 ‘다리위’의 불안한 ‘사람’이었다. ‘그’에게 미국의 도시는 성공을 보장해주는 희망적인 장소가 아닌, 풍파와 고독, 혼돈과 절망의 장소에 해당한다. 거대하고 변화한 도시에 반해 ‘다리 위의 그’는 위태롭게 난간을 붙들고 있는 쓸쓸하고 처량한 인물로 보인다. ‘바늘과 같은 손가락’, ‘쓰디쓴 눈물’, ‘차디찬 철의 고체’는 삭막한 도시에서 외롭게 살아가야 하는 ‘그’의 상황을 짐작하게 해준다. ‘그’는 자본으로부터 밀려난 자이고 도시의 소외된 자이다. 사정이 이러하므로 ‘에머랄드빛 하늘’과 ‘파란 바다’ 역시 결코 긍정적인 이미지로 그려지고 있지 않다. 그것들은 냉혹한 ‘기계’로 혹은 ‘절망된 사람의 피’로 비유될 뿐이다.

도시의 소외된 ‘다리 위의 사람’의 의식은 언제나 ‘혼돈’과 ‘불안’으로 가득차 있을 뿐 건강한 미래와 무관하다. 시에서 그러한 ‘그’의 의식은 ‘가랏아 버리는’, ‘절벽 밑으로 떨어지는’, ‘흔들리는’ 등의 형상으로 표현되고 있다. ‘그’에게 정체성은 불투명하고 삶 또한 불확실하다. 이러한 ‘그’를 두고 박인환은 ‘흔들리는 발걸음을 견잡을 수가 없었다’고 말하고 있다.

도시를 배경으로 하여 그려지고 있는 ‘다리’와 그 위의 ‘사람’에 관한 위의 시는 도시의 소외된 하층민의 삶을 초점으로 하고 있다는 점에서 어둡고 우울한 느와르적 풍경을 담아내고 있다. 위의 시는 타지에서 건너와 외롭게 살아가는 도시 노동자의 모습을 통해 미국 사회의 이면을 조명하고 있거니와, 이는 미국이라는 극단적 자본주의 문명에 대한 박인환 나름의 비판적 인식을 표출하는 일에 해당한다. 이러한 그의 시는 물질주의로 치닫고 있던 당시 미국사회에 경종을 울리고자 했던 필름느와르와 동일한 세계관적 지향을 드러내고 있는 것이라 할 만하다.

2. 미학으로서의 우울

박인환의 시에서 강렬하게 표현되고 있는 정서는 사실상 연구자들을 당황케 하는 요인이다. 박인환이 1930년대 모더니즘을 계승하겠노라고 표방했기에 더더욱 그러하다. 1930년대 모더니즘에서 감정 표현은 거의 금기시되었기 때문이다. 김기림이 모더니즘 이론을 소개할 때 그것의 가장 주된 특징으로 감정 절제를 내세웠던 것은 잘 알려진 사실이다. 그러한 1930년대 이미지즘의 정의를 바탕으로 할 때 박인환의 모더니즘 시가 쉽게 해명되지 않은 것은 물론이다. 박인환의 시는 기존의 시들과 혹은 1930년대 모더니즘 시와도 달리 매우 난해했고 어두웠으며 정서 역시도 강렬했기 때문이다. 박인환 시의 이러한 특징들은 당시로서는 너무도 낯설고 앞선 것이었다. 박인환 시가 극도로 앞서 있었기에 당시 김수영과 같은 작가도 그를 온전히 받아들이기 어려웠던 것으로 보인다.

그러나 이미지즘의 관점에서 배척되었던 감정의 강렬함은 소외된 도시인들의 내면과 삶을 드러낼 때 불가피한 요소가 된다. 물질주의 사회에 편입되지 못하고 자본주의의 도시의 외곽에서 부랑해야 하는 인물들의 삶이

어떠한 정서도 불러일으키지 못한다면 그것이야말로 부자연스런 일이기 때문이다. 그들의 삶이 전쟁으로 파괴된 시민들의 그것일진대 그때의 정서가 우울과 환멸이 될 것이라는 점은 지극히 당연하다 하겠다.

아름답고 사랑처럼 무한히 슬픈/ 回想의 긴 계곡/ 그랜드 쇼우처럼 인간의
운명이 허물어지고/ 검은 연기여 올라라/ 검은 幻影이여 살아라// 안개 내린
시아에/ 新婦의 베일인가 가늘은 생명의 연속이/ 최후의 頌歌와/ 불안한 발
걸음에 맞추어/ 어데로인가/ 황폐한 토지의 외부로 떠나가는데/ 울음으로서
죽음을 대치하는/ 수없는 악기들은/ 고요한 이 계곡에서 더욱 서럽다// 강
기슭에서 기약할 것 없이 쓰러지는/ 하루만의 인생/ 화려한 옥망/ 旅券은 산
산이 찢어지고/ 낙엽처럼 길 위에 떨어지는/ 캘린더의 鄉愁를 안고/ 자전거의
소녀여 나와 오늘을 살자// 군인이 피워 물던/ 물뿌리와 검은 연기의 印象과/
위기에 가득찬 세계의 邊境/ 이 회상의 긴 계곡 속에서도/ 列을 지어 죽음의
비탈을 지나는/ 서럽고 또한 환상에 속은/ 어리석은 영원한 순교자/ 우리들.
『회상의 긴 계곡』 전문

필름노와르에서 노와르(noir)는 ‘검은, 어두운, 우울한’의 의미를 담고 있다. 그런 점에서 필름노와르는 시대에 대한 부정성의 함의와 함께 정서상의 우울과 무드 상의 어두움, 그리고 색채 상의 블랙이라는 여러 차원의 기법적 특징을 함축하고 있다. 이와 마찬가지로 박인환 시에도 이러한 요소들이 모두 동시적으로 발현되고 있음은 특기할 만하다. 박인환 시에서 ‘검은’ 색채를 발견하기란 어렵지 않은데³³⁾ 이를 통해 박인환은 시대적인 불행과 인물의 비극적 운명을 형상화하고 있다.

위의 시에서 역시 ‘검은 연기’와 ‘검은 환영’은 시의 전체적인 분위기를 이끌어가고 있는 주된 요소로 작동하고 있다. 그것은 ‘허물어진 인간의 운

33) 인용한 시 「회상의 긴 계곡」 외에 「검은 신이여」, 「검은 강」, 「열차」, 「최후의 회화」 등.

명'에 대한 환유적 표현들을 이루면서 어둡고 우울한 정서를 불러일으키고 있다. 시에서 환기되는 우울의 정서는 매우 강렬하거니와, 그것은 '울음으로서 죽음을 대치'하는 만큼의 비극성을 내포한다. 반복되는 '서러움'의 연표 역시 시의 우울함을 가중시킨다.

그런데 위 시에서 우울은 직설적으로 표출되는 대신 전체적인 상황적 구도에 의해 환기되고 있다는 점에서 주목된다. 그것은 시에서의 우울이 직접적인 감정이기 이전에 미학성을 위한 필연적인 요소임을 의미한다. 즉 박인환의 시에서 우울은 시의 총체적 구성을 위한 일 요소로 자리하는 지적 감정이다. 박인환의 시가 자체적으로 완전한 스타일로서 다가오는 것도 이와 관련된다. 요컨대 박인환의 시에서 우울은 표출되는 것이 아니라 환기되는 것이라는 점이다. 박인환 시에서 우울이 지나는 이러한 성격은 그의 시를 센터멘탈리즘으로 볼 수 없게 하는 근거가 된다. 박인환은 우울을 통해 모더니즘을 위반하는 것이 아니라 우울을 통해 새로운 형태의 모더니즘을 창출하고 있다고 말할 수 있다.

위 시에서 우울을 환기시키는 상황적 구도란 느와르미학에서 구할 수 있다. 여기에는 분명 쇠락의 운명에 허우적대는 인물이 등장할 것인바, 위 시에서 그는 '나'이기도 하고 '소녀'이기도 하며 '군인'이기도 한 '우리들'이다. '우리들'은 모두 '아름답고 사랑처럼 무한히 슬픈 회상의 긴 계곡'에서 '허물어지고', '쓰러지고', '떨어지고', '열을 지어 비탈을 지나는' 동족들이다. '우리들'은 모두 '안개 내린 시야'에서 '가늘은 생명'을 붙들고 '불안한 발걸음에 맞추어' '어테로인가' 혹은 '황폐한 토지의 외부로' 떠나가는 위태로운 존재들을 나타낸다. 이들은 보이지 않는 희망을 찾아 방향도 없이 길을 걷는 허망한 운명들이기도 하다. 그 가운데 '하루만의 인생', '화려한 욕망', '찢어진 여권', '캘린더의 향수'는 부랑하는 이들이 부여잡을 수 있는 최소한의 삶의 근거에 해당한다.

그러나 이것들은 ‘우리들’의 삶의 불안함을 나타낼지언정 결코 희망의 지표는 될 수 없다. 박인환은 이러한 ‘우리들’을 가리켜 ‘환상에 속은 어리석은 영원한 순교자’라 명명하는바, 그렇다면 이는 무엇에 대한 환상이고 무엇을 향한 순교일 것인가? ‘위기에 가득찬 세계의 邊境’에서 외곽을 이루고 내부로의 진입을 위해 외곽을 지키는 ‘우리들’이야말로 시대의 지지대가 아닐 수 없다는 점에서 그 ‘무엇’이란 결국 시대이자 문명이라 할 수 있다. 이점에서 비판하고자 하는 것이 인간소외를 야기하는 자본주의 물질 문명임에도 불구하고 그로부터 소외된 자들이 목숨을 다해 지키고 있는 것 역시 그것이라는 사실은 참으로 아이러니하지 않을 수 없다. 그런데 이 점이야말로 필름느와르가 구현하고 있는 시대의 양면성에 해당한다. 박인환이 필름느와르에 매혹된 것도 이런 이유에서이다. 즉 박인환이 필름느와르에서 본 것은 시대의 아이러니 속에서 위태롭게 살아가는 ‘절박한’ 인간들이었던 셈이다. 박인환의 시에서 환기되는 우울함은 이같은 절박한 인간들에 대한 연민에서 비롯되는 것이다.

3. 방법적 영상화 기법

박인환의 모더니즘을 평가할 때 그것을 1930년대 이미지즘을 통해 바라보고자 할 때의 문제점을 지적한 바 있지만, 실제로 박인환의 시는 당시로서 매우 파격적인 형태에 속하는 것이었다. 맥락을 따진다면 그것은 김기림류의 이미지즘보다 이상의 초현실주의에 가까웠을 것이나 그렇다고 박인환 시가 제시하는 현실 인식적 성격으로 인해 초현실주의라 단정짓기 어려운 측면도 있는 것이 사실이다. 말하자면 박인환의 시는 현실 인식적 요소와 초현실주의로서의 모더니즘 기법이 종합된 복합적 성격을 지니는 바, 이러한 형태의 시는 2000년대인 오늘날에 이르러 시의 규범이 되다시

피 하고 있다. 이는 박인환 시의 진보성이 어느 정도였나를 말해주는 대목이다. 영화사의 측면에서 보더라도 필름느와르가 2차 대전 이전의 모더니즘과 1960년대 이후의 포스트모더니즘 사이에 등장했던 사실은 필름느와르의 진보성과 사적 의의를 말해준다 하겠다.

당시 박인환 시가 형태적인 면에서 그토록 혁신적일 수 있었던 것은 박인환의 영화에 대한 감수성에서 일 근거를 찾을 수 있을 것이다. 박인환 시에 나타나 있는 환상적 요소는 모두 영상화 기법을 통해 성립되는 것이기 때문이다. 영화의 영상을 접하면서 습득된 장면화의 감각이야말로 박인환 시를 난해하고도 현대적으로 만들었던 요인이 된다. 1950년을 전후해서 영화가 급격히 대중화됨에 따라 시에서의 영상화 기법의 출현은 필연적인 것이었을 테지만 그러나 그 초입에 해당되었던 만큼 박인환 시가 이해되기엔 어려움이 따랐을 것이다. ‘경박한 유행의 숭배자’라는 김수영의 비난이야말로 그 같은 어려움을 단적으로 나타낸다.

그런데 박인환 시에서 영상은 무작위로 던져지는 것이 아니라 서사성을 전제로 하고 있다. 그의 영상화 기법은 환상적 요소를 띠지만 오늘날의 포스트모던한 시처럼 무차별적이지 않다는 특징을 지닌다. 박인환 시의 서사성은 시적 내용이 인물과 상황과 배경을 통해 구성된다는 점에서 비롯되는 것이며 바로 그 점에서 그의 시가 지닌 현실 인식 및 문명 비판적 요소를 말할 수 있게 된다. 그의 대부분의 시들은, 특히 1950년대 쓰여진 시들은 거의가 이러한 요소들을 지니고 있다.

아무 잡음도 없이 멸망하는/ 도시의 그림자/ 무수한 印象과/ 전환하는 연대의 그늘에서/ 아 영원히 흘러가는 것/ 신문지의 傾斜에 얽혀진/ 그러한 불안의 格闘// 함부로 개최되는 酒場의 謝肉祭/ 黑人의 트럼펫/ 구라과 新婦의 비명/ 정신의 황제!/ 내 비밀을 누가 압니까?/ 체험만이 늘고/ 실내는 잔잔한

이러한/ 환영의 침대에서// 回想의 起源/ 오욕의 도시/ 황혼은 망명객/ 검은
외투에 목을 굽히면/ 들려오는 것/ 아 영원히 듣기 싫은 것/ 쉬어빠진 鎮魂曲/
오늘의 폐허에서/ 우리는 또다시 만날 수 있을까/ 1950년의 사절단// 병든
배경의 바다에/ 국화가 피었다/ 폐쇄된 대학의 정원은/ 지금은 묘지/ 繪畫와
理性의 뒤에 오는 것/ 술 취한 水夫의 팔목에 끼여/ 파도처럼 밀려드는/ 불안
한 최후의 會話.

「최후의 회화」 전문

자유로운 연상으로 이루어진 듯한 위의 시에서 각각의 구절들은 저마다 하나의 장면으로 이미지화되고 있다. ‘도시의 그림자’ ‘주장의 사육제’, ‘흑인의 트럼펫’, ‘구라과 신부’, ‘잔잔한 실내’, ‘검은 외투’, ‘병든 배경의 바닷가’, ‘폐쇄된 대학의 정원’, ‘술취한 수부’ 등 장면으로 그려지는 소재들은 위 시에 가득하다. 이들 이미지들 가운데 특히 2연에서의 ‘소란스런 酒場’, ‘트럼펫부는 흑인’, ‘비명을 지르는 구라과 신부’, ‘잔잔한 실내’, ‘환영의 침대’들이 모자이크처럼 전환되는 장면들은 혼잡함 속에서도 단절된 파편화된 존재들을 형상화하고 있다. 이들 파편화된 존재들은 복잡하고도 차가운 도시 속에서 불안과 소외라는 동일한 운명을 겪고 있다.

소외된 도시의 하층민들이 살아가는 곳을 시는 퇴폐적이고 쇠락한 이미지로 묘사하고 있다. ‘폐허’와 ‘묘지’, ‘병든 바다’ 등이 그것이거나 이것들을 품고 있는 도시야말로 밝고 변화한 이미지가 아닌 어둡게 ‘그늘진’ 것으로 형상화된다. ‘검은 외투에 목을 굽히’는 군상들의 도시는 숨막힐 듯 폐쇄된 공간으로 다가온다.

이처럼 박인환의 시는 시를 메우는 여러 장면들의 구성을 통해 한 편의 영화처럼 영상화되고 있음을 알 수 있다. 술집의 흥청거리는 사람들과 황혼을 등지고 어슬렁거리는 망명객들, 그리고 부두의 술취한 어부가 영상 속 등장 인물들이라면 이들이 배회하는 쓸쓸한 바다, 지저분한 부두, 술집,

묘지 등 변화가로부터 밀려난 도시의 뒷골목이 영상의 배경이 된다. 시는 사회의 소외된 인물들의 불안한 일상과 결국은 ‘잠음도 없이 떨랑해’기는 운명을 그리고 있는 것이다. 인물과 배경, 그리고 상황으로 이루어진 위의 시는 일정한 서사성을 구축하고 있거니와 이들이 실체화된 이미지들로 구성되고 있다는 점에서 위 시는 영상화 기법을 구사하고 있다고 할 수 있다.

그런데 박인환의 경우 시도되는 영상화의 기법은 상당부분 필름느와르와의 친연성을 드러낸다. 그것은 필름느와르가 내용으로 삼고 있는 도시적 일상 및 하층민들의 몰락이라는 주제적 측면에서뿐만 아니라 필름느와르가 구사하는 카메라기법³⁴⁾의 측면에서도 그러하다. 가령 필름느와르에서 구사하는 불안과 긴장을 유발하는 사선(斜線) 혹은 수직적인 화면구도,³⁵⁾ 딥포커스(deep-focus)를 통해 배경과 인물을 대등하게 포착함으로써 인물의 무기력과 왜소함을 강조하고 배경의 우위성을 부각시키는 방법,³⁶⁾ 광각렌즈의 사용으로 인해 화면을 왜곡함으로써 인물을 기괴하고도 인공적으로 느껴지게 하는 기법,³⁷⁾ 인물을 밀폐된 공간에 배치함으로써 인물의 고립감을 강화 하는 기법³⁸⁾ 등은 박인환 시의 영상 속에서 최대한 각색되어 활용되고 있음을 알 수 있다. 박인환은 필름느와르에서 구현하는 의미

34) 이 글에서 제시되는 여러 카메라 기법에 대해서는 장서희, 『2000년대 한국 영화에 나타난 필름 느와르 스타일에 관한 연구』, 중앙대 석사학위논문, 2008, pp.8-10 참조.

35) 위 시의 ‘신문지의 傾斜에 얽혀진 불안의 格鬪’에서의 ‘傾斜’짐을 통해 환기되는 ‘불안’이 이러한 기법에 해당한다고 할 수 있다. 이 부분은 박인환이 느와르 영화에서 제시되는 사선(斜線)의 화면구도를 겨냥한 것으로 보인다.

36) 배경과 인물을 교차적으로 배열함으로써 인물의 존재감을 약화시키는 방법에 대응시킬 수 있다. 이러한 방식은 인물을 부각시키기보다 인물이 환경에 의해 지배당하고 있음을 암시하는 영상화 기법이다.

37) ‘비명을 지르는 구라과 신부’에서 느껴지는 인물의 기괴성과 관련된다.

38) ‘술 취한 水夫의 팔목에 끼어 밀려드는 회화’에서의 숨막힘의 느낌으로 활용되고 있다. 박인환은 여러 수식어들을 통해 회화성과 분위기를 드러내곤 하였는데 여기에 서 ‘팔목에 끼어’라는 술어는 인물의 압박감을 형상화하는 데 기여하고 있다.

와 카메라 기법들에서 유발되는 효과들을 최대한 살려내기 위한 시의 어법들을 스스로 창출하고 실현하고 있는 것이다. 이는 그의 시가 단순히 영상의 줄거리를 필사하는 것이 아니라 그가 필름느와르를 통해 공감한 현실 인식과 정서적 느낌을 시를 통해 구현하기 위한 것으로, 이러한 과정으로 인해 박인환의 시는 감도높은 영상 미학으로, 나아가 잘 짜여진 총체적 스타일로서 다가오는 것일 테다.

박인환의 시에서 구현되는 이와 같은 영상화의 기법은 박인환으로 대표되는 1950년대 모더니즘의 중요한 특징 가운데 하나로 논해져야 한다. 그것은 1930년대 모더니즘 가운데서 이미 찾아볼 수 있던 영화적 요소에 비해 보다 기법적이고 본격적이라 할 수 있다. 박인환의 영상화는 단지 서술하는 데서 그치는 것이 아닌 내러티브를 어떻게 전달할 것인가 하는 스타일까지도 담아내고 있기 때문이다. 방법적 영상화를 위한 박인환의 이러한 시도는 그의 시적 미학을 구축하는 데에서 국한되지 않고 시의 새로운 어법들을 창출하는 데에도 기여하게 되었다고 볼 수 있다. 포스트모더니즘의 환상 어법은 곧 박인환의 시와 같은 복합적 영상 기법의 발전에 따른 것이라는 점에서 그러하다. 박인환 시의 시사적 위상이 새삼 주목되는 지점도 바로 여기이다.

IV. 결론

본고는 박인환의 시적 특성을 필름느와르와의 상관성 하에 고찰함으로써 그의 모더니즘이 1930년대의 이미지즘과 다른 맥락에 놓이면서 새로운 시의 모더니즘을 구현하고 있음을 확인하는 데 목표를 두고 있다. 박인환의 모더니즘은 이미지즘이 아닌 박인환 시 자체의 특성으로부터 규명되어

야 하는바, 이에 대해 필름느와르가 유효한 기준을 제공하고 있다는 주장이다. 필름느와르와의 상관성을 고찰할 때 박인환의 모더니즘의 독창성이 드러나면서 그것이 1930년대 모더니즘과 포스트모더니즘의 교량역할을 하고 있음을 확인하게 될 것이다.

박인환의 모더니즘을 밝히기 위해서는 먼저 그가 에즈라파운드 류의 이미지즘이 아닌, 전쟁 후 ‘황무지’의 실상에서부터 모더니즘을 구하려 했던 엘리엇트를 모델로 하고 있다는 점에 주목해야 한다. 박인환은 모더니즘을 전쟁의 참상으로 인해 인간들이 겪은 불안과 공포, 허무와 환멸 등의 정신적 실상에 기반하여 구축하였던 것이다.

박인환의 모더니즘이 당대 현실에 처한 인간의 실상이었던 점을 고려할 때 박인환과 영화와의 관련성에 주목해볼 필요가 있다. 영화는 그와 같은 삶의 구체적 실상을 가장 생생하게 묘사할 수 있는 매체이기 때문이다. 실제로 영화광이면서 전문 영화평론가로 활동했던 박인환이었으므로 그의 시적 특성을 고찰할 때 영화와의 관련성을 고구하는 것은 유의미한 일이다. 그런데 이 시기 박인환이 인상적으로 수용한 영화 장르가 있었음을 알 수 있는데, 그것은 필름느와르이다.

필름느와르는 1940년대 초부터 1950년대 중반까지 헐리우드에서 집중적으로 제작되었으며, 2차 대전 이후 미국 사회의 모순과 부조리, 소외된 인간의 불안 심리와 몰락의 양상을 다루면서 자본주의 물질문명을 비판하는 역할을 행하였던 영화 장르이다. 프랑스에서 더욱 주목받았던 이것은 2차대전 이전의 모더니즘 영화의 한계를 극복하기 위해 리얼리즘적 요소를 도입하면서 당대 근대성에 대해 비평을 시도하였기에 영화인들로부터 각광을 받았다. 박인환의 영화 평론에는 그가 당시의 그 어느 장르보다 필름느와르에 관심을 지니고 있었음이 잘 드러나 있다.

실제로 도시의 이면에서 살아가는 소외된 인간들을 중심으로 그들의 일

상과 운명을 우울한 어조로 묘사하고 있는 박인환의 시는 필름느와르의 주제와 기법적 측면에서의 유사성을 나타낸다. 잘 알려져 있듯 리얼리즘적 측면이라든가 실존주의, 우울의 정서와 허무주의 등의 요소를 복합적으로 지니고 있는 박인환 시의 경우 이 모든 것들이 유기적으로 어우러져 전체적으로 안정된 스타일을 보여주고 있다는 사실은 박인환 시가 특정하게 구성된 미학을 지향하고 있음을 짐작하게 하거니와, 그 기반을 필름느와르에서 구할 수 있다는 것이다. 이러한 관점에서 본고는 박인환 시에 나타난 소재 및 주제의식, 불안과 우울의 정조, 영상화 기법 등의 특징들을 고찰함으로써 그 구체적 근거를 확인하고자 하였다.

【참고문헌】

1. 기본자료

문학세계사 편집부 편, 『박인환전집』, 문학세계사, 1986.

맹문재 편, 『박인환전집』, 실천문학사, 2007.

민윤기 편, 『박인환순시집』, 스타북스, 2016.

2. 논문 및 단행본

곽명숙, 『1950년대 모더니즘의 목시록적 우울』, 『정신문화연구』 제3권 3호, 2009 가을, pp.59-79.

권주연, 『에드워드 호퍼 회화에 나타난 소외의 표상, 홍익대 석사학위논문, 2007.

김수영, 『박인환』, 이동하 편저, 『박인환』, 문학세계사, 1993, pp.94-95.

김은영, 『박인환의 실존주의 시 연구』, 『사립어문연구』 13집, 사립어문학회, 2000, pp.55-95.

김은영, 『1950년대 모더니즘시 연구』, 창원대 박사학위논문, 2000.

김은철, 『박인환 시의 현실인식과 시적 대응』, 『한민족어문학』 47, 한민족어문학회, 2005, pp.279-310.

김춘수, 『<후반기> 동인회의 의의』, 이동하 편저, 『박인환』, 문학세계사, 1993, pp.173-182.

박민수, 『한국 현대시의 리얼리즘과 모더니즘』, 국학자료원, 1996.

박연희, 『박인환과 영화 - 영화평론(1948-1956)에 나타난 아메리카니즘』, 『한국문학연구』 45, 동국대한국문학연구소, 2013, pp.305-335.

오문석, 『박인환에 대한 오해와 이해』, 오문석 엮음, 『박인환』, 글누림, 2011.

오세영, 『후반기 동인의 시사적 위치』, 이동하 편저, 『박인환』, 문학세계사, 1993, pp.192-209.

윤정룡, 『1950년대 한국 모더니즘 시 연구』, 서울대 박사학위논문, 1992.

이동하, 『박인환 평전』, 이동하 편저, 『박인환』, 문학세계사, 1993, pp.15-87.

이선주, 『열정과 불안: 1960년대 한국 영화의 모더니즘과 모더니티』, 중앙대 박사학위논문, 2012.

장서희, 『2000년대 한국 영화에 나타난 필름느와르 스타일에 관한 연구』, 중앙대 석사학위논문, 2008.

장윤정, 『모더니즘의 알레고리와 비전으로서의 필름노와르』, 중앙대 박사학위논문, 2004.

조영복, 『1950년대 모더니즘 시에 있어서 ‘내적체험’의 기호화 과정 연구』, 서울대 석사학위논문, 1992.

Hayward, S., 『영화사전』, 이영기 역, 한나래, 1997.

Abstract

A Study on the Relation of Park In-hwan's Modernism
with Film Noir

Kim, Yun-jeong

This study aimed to examine Park In-whan's poetry in relation to film noir to ensure that his modernism embodied the new modernism which was in a different context from the 1930s' imagism. Film noir provided valid criteria for Park In-whan's modernism. When considering correlation with film noir, Park In-whan modernism's originality acted as a bridge between 1930s' modernism and 1960s' post-modernism.

In order to reveal Park In-whan's modernism, it was important to note that he was modeled on Eliot who tried to construct modernism from realities of "The waste land" rather than Ezra Pound's imagism. Park In-whan built modernism based on mental realities of anxiety, fear, vanity, and disillusionment that horrors of war brought.

Considering that Park In-whan's modernism was a reality for human beings in the modern world, we need to pay attention to the relationship between Park In-whan and the movie. This is because the movie is the most vivid description media of the specific reality of life. Actually, Park In-hwan who was a movie buff and a professional movie critic subtly accepted a genre of film noir.

Film noir was mainly produced in Hollywood from the early 1940s to the mid-1950s since World War II. It played a role in criticizing capitalist material civilization, dealing with aspects of contradictions and absurdities of American society. Park In-whan's movie reviews showed that he was more interested in film noir than any other genre in movie.

Park In-hwan's poetry which describes weak person's daily routine and fortune in a melancholy tone expresses similarities in aspects of subject and

technique of film noir. Park In-hwan who combined realism, existentialism, mood of depression, and nihilism, had organically composed all these elements, showing a stable style. From this point, this study intended to confirm concrete bases by considering Park Inwhan poetry's characteristics such as material and theme awareness, anxiety and depression, and visualization techniques.

Key Word : Park In-whan, film noir, modernism, material civilization, weak person, melancholy, visualization

김윤정

소속 : 강릉원주대 국어국문학과

전자우편 : 63yjk@hanmail.net

이 논문은 2018년 8월 10일 투고되어
2018년 9월 3일까지 심사 완료하여
2018년 9월 7일 게재 확정됨.