

김종삼 시의 시네포엠적 성격과 그 의미

The Cine-poetic Features in Kim Jong Sam's Poetry and their meaning

신철규*

국문요약 이 논문은 김종삼 시의 시네포엠적 성격과 그 의미를 영화적 기법인 몽타주를 중심으로 살펴본다. 그의 시에 나타난 관조적 이미지와 불연속적 이미지는 시네포엠의 성격과 맞닿는 측면이 있다. 내적 정감과 외부의 객관이 섬세하고 내밀하게 만나는 자리에서 일어나는 이미지의 현현을 중심으로 하는 시네포엠은 결국 이미지를 배열하는 방식에 의해 작동될 수밖에 없다. 이러한 논의를 위해 영화의 몽타주 기법과 긴밀한 연관성을 보인 김종삼의 시들을 살펴보았다.

이미지를 병치시키는 기법을 활용한다는 점에서 영화와 시는 유사한 구조를 보인다. 시의 전체적인 열개를 짜는 것을 편집에, 시의 행과 연의 배치를 콜라주에 연결지을 수 있으며 그것은 극적 구성과 긴장을 만들어내는 데 효과적이다. 김종삼의 시는 이러한 몽타주를 통해 대비와 생략의 기법을 과감하게 활용했다. 「십이음계의 총총대」와 「주름간 대리석」에서는 이미지의 돌연한 충돌을 통해 이미지의 파장력을 극대화하고 풍경의 의미를 암시적으로 전달하다는 데 집중했다. 아우슈비츠 연작에서는 화면의 분할과 클로즈업 기법을 통해 '대비'와 '놀람'의 효과를 가져왔다. 과거와 현재 또는 두 가지 사건의 병렬을 교차 편집함으로써 죽음으로 인한 상실과 방황을 포함하는 비극적 운명을 암시하는 방식을 추구하는 '사이안' 시편들도 있다.

이러한 이미지 또는 사건의 연결과 중첩은 김종삼이 추구했던 시네포엠과 일맥상통한다. 그는 내적 이미지의 파장이 만들어내는 형상에 침잠하고 삶의 여러 굴곡과 내밀한 시간의 겹침, 즉 '세월의 주름'을 담고 있는 이미지를 포착하고자 노력했으며, 그것을 효과적으로 발현되게 하기 위해 영화의 몽타주 기법을 섬세하게 활용했다. 이러한 몽타주를 한마디로 규정하면 '반어적 몽타주'라고 부를 수 있다. 이는 언어의 지시성을 최소화하고 의미의 불확정성을 최대화하는 효과를 추구하는 김종삼의 시작 태도와 맞닿는다.

핵심어 김종삼, 시네포엠, 몽타주, 불연속적 이미지, 대립적 구도, 프레임, 교차 편집, 아이러니

* 조선대학교 문예창작학과 초빙교수.

1. 서론
2. 시네포엠의 정의와 특징
3. 영화적 기법의 다각적인 활용
4. 결론

1. 서론

이 논문은 김종삼 시의 시네포엠적 성격과 그 의미를 탐색하는 것을 목적으로 한다. 이는 1960년대에 집중적으로 쓰인 비화해적 가상으로의 이미지의 성격을 좀더 명확하게 구명하는 데 이바지할 것이며, 또한 객관 중립 서술을 통해 사건과 상황을 전달하는 데 초점을 맞추는 시들의 구조화 방식을 밝히는 데도 일정 정도 기여할 것이라고 생각된다.

김종삼은 자신의 시론을 펼치는 자리에서 자신의 고유한 시학과 시적 지향성을 다음과 같이 밝혔다.

봄이 오고 하늘을 날으는 새들이 나에게 自由를 자랑한다는 것은 나에게 詩의 世界의 門을 두드리라는 警告인 것이다.

봄이 이와 같이 나의 詩作의 怠慢에 警告를 주는 季節이라면 겨울의 雪景은 나에게 「아라비안·나이트」의 夜話와 童心을 運輸해 주는 싼타·크로즈 할아버지 인지도 모른다. 우거진 수풀의 여름을 돌아서 가을에 直面하면 나는 나의 歲月에 주름이 잡히는 落照의 世界 「시네·포엠」의 記錄을 읽으면서 憂愁에 잠기는 것이다.

나의 詩는 이와 같이 春夏秋冬 四節을 한결같이 나의 意味의 軌道를 한 발자

욕도 벗어남이 없이 걸어가며 一種의 不可抗力性을 어쩔 수 없이 지니고 있는 것이다.

피어난 꽃은 이윽고 지리지⁰¹ 우리 무엇을 또 이야기하라 — 나는, 그러한 流의 無常이나 反유립的인 虛無와는 關係없이 나의 流의 意味를 사랑하면서 그것을 園丁처럼 가꾸며 精神의 紫外線을 그것들에게 비쳐주면서 죽는 날까지 이 作業을 계속하겠다는 것이 말하자면 나의 信條라 하겠다.

萬有愛와도 絶緣된 나의 意味의 白晝 위에 노니는 이미취의 어린이들, 幻想의 領土에 자라나는 植物들, 그것은 나의 貴重한 詩의 素材들이다.⁰²

김중삼은 눈앞에 드러나는 풍경을 단순히 복사하거나 또는 풍경을 감정적으로 윤색하는 시각 태도를 혐오했으며 그러한 시인들을 ‘낡은 사진사’라고 폄하했다. 그는 즉각적인 풍경의 복사보다는 이미지의 관조에 집중하고자 했으며, 자신을 비의적이면서도 순수한 상태의 언어를 추구한다는 면에서 일종의 ‘퓨리턴청교도’에 속한다고 하였다. 그는 재현적 언어를 거부하고 환상의 영역에서 떠도는 이미지들을 시의 소재로 삼았다. 김중삼은 기존의 시들, 다시 말해 1950년대에 헤게모니를 잡고 있던 재현적 언어에 충실한 시들에 강한 회의감을 가지고 있었으며 그에 대한 반작용으로 근원의 언어, 순수한 이미지에 집중했던 것이다. 또한 그는 특정 소재나 주제에 특권적 권위를 부여하는 재현의 위계에 대한 저항 의식을 가지고 있었다. 이처럼 재현의 바깥으로 나아가기 또는 비-재현적 태도는 김중삼 초기시의 시적詩作에 근본이 되었으며, 이는 그가 암시적 언어에 집중하게 된 계기가 된 것으로 보인다.

01 지리니의 오기로 보인다.

02 박인환 외, 『한국전후문예시집, 신구문화사, 1961, 362쪽. 강조는 인용자.

위의 인용문에서 보듯 그는 자아와 타아, 주관과 객관의 상호 연관성과 통일성에 도달하는 것이 시의 목표가 아니라 자기의 내적 이미지를 관조하는 데서 시가 착상되는 방식을 취했다. 그러한 이미지는 자신이 자발적으로 선택한 것이라기보다는 적극적 수동성으로 받아들일 수밖에 없는, 내적 저항을 침투해 들어오는 ‘경고’ 또는 ‘불가항력’과 같다. 생명력으로 가득한 봄의 기운이 생기 넘치는 이미지를 추동시킨다면 겨울은 과거의 기억과 그것을 동심으로 감싸 안는 고요와 평화의 이미지와 연결된다. 가을은 조락의 이미지와 함께 자신의 삶의 여러 굴곡과 내밀한 시간의 겹침, 즉 ‘세월의 주름’을 담고 있는 시네포엠으로 다가온다. 그는 내적 정감과 외부의 객관이 섬세하고 내밀하게 만나는 자리에서 계시와 같은 시네포엠이 펼쳐짐을 역설한다. 그는 자연의 아름다운 가상으로 받아들이는 상투적 인식과 그것을 날아버린 언어로 재현해내는 것을 부정했다. 상상력의 부재로 인해 자연을 복사하는 수준에서 그치는 것과 지적 정련의 과정을 거치지 않은 과장되고 소란스러운 언어¹⁴ “부로지껄이는 언어”를 넘어서 새로운 이미지와 언어를 찾아 나서기를 열망했다. 다시 말해, 언어는 정신을 찍어서 훼손하는 도끼와 같은 것은 것이 되어서는 안 되며, “새로운 경지로서의 새로운 언어” “아무도 발견해 보지 못하고 또한 맞이해 본 일 없는 언어”를 통해 시어의 자립성과 순수성을 극대화하는 방식의 이미지를 시 속에 담으려고 노력했다. 이러한 언어와 이미지에 대한 인식은 한편으로는 현실적 연관을 끊어내고 언어의 울림과 반향에 집중하는 이미지의 조작으로 나아갔으며, 다른 한편으로는 객관 중립 서술을 바탕으로 한 사건의 계시에 집중하는 언술 태도로 나아갔다고 할 수 있다. 이는 언어를 매개로 사물을 관념화하여 표현하는 재현을 넘어 언어와 사물이 밀착된 ‘정확한’ 이미지를 공동의 목표로 삼았다고 할 수 있다. 이러한 두 가지의 시적 지향성이

1960년대 이후의 작시 원리의 두 가지 태도라고 할 수 있다.

김중삼 시의 언술 구조 방식과 의미를 논한 연구들을 살펴보면 다음과 같다.

이승원은 김중삼의 작시 원리로 음악의 대위법적 구성에서 영향을 받은, 명암의 교차, 동動과 부동不動의 교차를 통한 구조적 견고성을 지니고 있으며, 참으로 특이한 제작시의 반열에 올라 있다고 평가한다.⁰³ 그에 따르면, 침울한 분위기와 비극적 상황에 대비되는 순수하고 친진한 아이나 영롱하고 아름다운 자연 세계를 극적으로 교차하면서 아이러니로 가득한 현실 세계의 비극성을 정직하게 드러내는 동시에 ‘비애의 음영’을 만들어내는 것이 김중삼 시의 주요한 시적 구조 원리라고 할 수 있다. 이승원은 환상과 이미지의 교호 작용은 음악의 연상성과 시어를 하나의 음표처럼 사용하는 언술 작용에 의해 이루어진 것이라고 본다. 이러한 대위법적 구성은 김중삼 시의 이미지의 연결과 교차에 주요한 기제로 작용한다. 김중삼은 아이러니를 통해 비인간성이 극대화된 공간과 거기에 놓인 비참한 인간의 모습을 충격적으로 드러내려는 형식적 실험을 보여주었다. 아이러니는 두 개의 관점 또는 층위가 중첩되거나 교차되면서 발생한다. 이를 위해 발화의 이중성과 복잡성을 공식적 구조 속에서 통합한다. 표면적으로는 긍정적 언술이 지배적이지만 부정적 인식이 잠재되어 있는 ‘내적 아이러니’나 언술의 전개나 이미지의 연쇄 구조상 작품의 말미에 반전을 끌어들이며 충격 효과를 주는 ‘구조적 아이러니’를 만들어내기도 한다.⁰⁴ 이러한 아이러니의 효과를 극대화하는 방식은 화자의 개입을 최소화한 시들에서 두드러지는데 가장 대표적인 시가 「민간인」이라고 할 수 있다. 또한 김중삼의 「라산스카」 시편들은 그의 시의 특질인 이질적인 이미지의 병치를 통한

03 이승원, 「김중삼 시의 환상과 현실」, 『20세기 한국시인론』, 국학자료원, 1997 참조.

04 이에 대해서는 신철규, 「김중삼 전집 미수록 시의 소개와 해제—「에즈라 파운드의 귀향」, 「식모의 고향」, 「어린 이 시간」을 중심으로」, 『한국시학연구』, 67, 2021, 97~98쪽 참조.

환상적인 시공간의 창출, 생략과 암시를 통한 간결성이 극대화되어 있다.

김승희는 김종삼이 자본주의적 가치와 부르주아 미학을 거부하는 전위적 태도를 보여주었으며 그것이 자아를 축소하고 서술과 맥락의 최소화하는 기법을 추구하는 ‘미니멀리즘 시학’으로 구현되었다고 평가한다. 낭만주의적 태도와 문법을 거부하는 것은 세계와 비화해적 갈등의 상황에 놓여 있다고 판단하는 시적 자의식은 ‘나’라는 일인칭 대명사의 삭제, 미니멀한 어조, 간접 화법, 불완전한 종결 구문의 형식을 추구할 수밖에 없는 필연성을 가지며, 이는 지시성을 최소화하고 의미의 불확정성을 최대화하는 효과를 가져왔다. 이 연구는 시네포엠의 기법적 특징과도 일정한 연관성을 띠고 있어 주목을 요한다.

이러한 논의를 바탕으로 김종삼 시의 시네포엠적 성격과 그 의미를 밝히기 위해 우선 시네포엠의 담론이 펼쳐지기 시작하던 1960년대부터 그 개념에 대한 풍성한 논의가 이루어지는 1970년대 중반의 문학장을 살펴본다. 김종삼은 영화 작업과 밀접하게 관련된 이력 또한 가지고 있다는 사실은 시네포엠이라는 영화적 형식을 시에 차용하는 원동력이 되었을 것이다. 이러한 논점을 기반으로 김종삼 시에 나타난 영화적 기법을 다각적으로 활용한 시적 구조화 원리를 밝혀내고 그것이 어떻게 시네포엠에 연결될 수 있는지를 짚어보는 것이 이 논문의 궁극적인 지향점이 될 것이다. 이는 단순히 시 작품 속에 나타난 서사와 의미를 밝히는 해석에 앞서 그 의미 작용을 만들어내는 영화 기법적 특성, 다시 말해 ‘어떻게 보여주고 들려주는가’에 대한 논의를 전제로 한다.

2. 시네포엠의 정의와 특징

최일수는 1960년대에 들어서면서 지속적으로 시극과 시네포엠을 하나의 문예운동과 문학적 실험의 일환으로 추구해온 비평가이다. 그는 순수 감각에 집중하는 현대시의 성격에 대한 이해를 바탕으로 시네포엠을 추구했던 것으로 보인다. “현대시는 재래의 인습적인 논리 형식이나 의미 또는 사물에 대한 ‘이미지’의 상호간의 연결을 대담하게 단절해 버림으로써 거기에 전개되는 진공의 공간에서 울어난 영상이나 사상의 감각적인 미의 세계를 추구하는 데 있다.”⁰⁵ 순수 감각은 외부적 현실에서 기인한 것이 아닌 심리적 내면과 추상화된 단순한 의식에서 추동된 것이라는 것이 일반적인 육체적 감각과는 결을 달리 한다. 순백한 감동과 진공의 감각 세계를 보여준 시들은 언어와 감각의 순수성을 추구한다는 측면에서 현대적이라고 할 수 있다.

최일수는 시네포엠의 두 가지 갈래를 제시한다. 하나는 주제의 깊이와 무게이며, 다른 하나는 광학적인 프리즘과 빛의 실험을 통한 영상미이다. 그는 시네포엠이 완전한 문학적 형태를 갖추게 된다면 두 갈래의 장르로 구분될 수 있다고 보았다.⁰⁶ 그는 시극이 종합적 광장인 ‘무대’에 진출한 것이라고 보고 그 ‘무대’를 스크린으로 진출한 것이 바로 시네포엠이라고 규정한다. 그는 시네포엠의 출발을 일차대전 직후에 태동한 초현실주의의 연장선에 있다고 본다. 그에 따르면, 시네포엠은 종합 예술의 가장 높은 차원에 있으며, 연극보다 미술이나 음악이 주제나 인물의 감정을 전달하는 부수적 장치가 아니라 이미지와 상호 작용하면서 종합성을 획득한다.⁰⁷ 최일수에게 시네포엠은 그

05 최일수, 「현대시의 순수 감각 비판」(『문학예술』, 1956년 5월호), 『현실의 문학』, 형설출판사, 1976, 234쪽.

06 최일수, 「시극과 시네포엠—새로운 문학예술 운동의 하나로서」, 『조선일보』 1961년 3월 24일, 4면 참조.

당시 문학과 영화의 한계를 뛰어넘어 새로운 예술의 장을 선도해나가는 ‘전위적 예술’이었다.

최일수는 시네포엠의 성격을 ‘상황의 예술’로 규정하고 종합적인 이미지를 전달하는 것에 초점을 둔다. 감정의 종합과 이질적인 이미지의 통합이라는 시의 근원적인 기능이 스크린이라는 매체를 통해 영상으로 구현된 것이 시네포엠이라고 보았기 때문이다. 그는 창조적인 작가의 내면에 떠오르는 심상과 언어를 통해서 또는 언어에 의해서만 상상할 수 있는 세계를 영상을 통해 ‘종합적 이미지’로 구현하는 것이 시네포엠의 중요한 목표라고 보았다. 이를 위해 상황과 감정, 분위기를 집약적으로 전달하는 시각적 이미지의 창조가 시네포엠의 가장 근본 조건이라고 보았던 것이다.⁰⁸

김규동은 활자에 갇힌 시에 새로운 ‘에스프리생생신’을 부여한 것이 바로 시네포엠이라고 규정한다.⁰⁹ 그는 시와 영화 장르의 한계를 뛰어넘는 정신과 기법 차원에서의 혁신에 초점을 맞춘다. 그는 또한 생명의 약동과 영혼의 깊이를 드러내어 깊은 정서적 울림을 주는 효과를 주는 것이 시정신이라고 보았다. 그에 따르면, 시정신은 “시작품을 형성하는 내부적 ‘에네르기’”인데, 이는 “평면적인 관찰이 아니라 입체적인 관조를 외형적인 묘사의 경지가 아니라 심리적으로 즉물적인 입장에 입각하여 인간상을 창조해내는 방법”¹⁰으로 구

07 “이와 같이 영화가 종합적이며 직관적인 것이 그 특징이라 할 것 같으면 문학은 분석적이며 연상적인 것이 그 특징으로써 가지고 있으면서도 하나는 종합적인 대신에 풍부한 연상을 할 수 없고 반면 풍부한 연상력을 가질 수 있음에도 불구하고 현실을 구체적으로 표현할 수가 없다.” 최일수, 『시네포엠과 종합적 영상』, 『현실의 문학』, 456쪽.

08 최일수는 이러한 논의를 바탕으로 세 편의 시네포엠을 창작하고 발표했다. 이에 대해서는 오준호, 「종합적 이미지의 예술과 영상주의-최일수와 유현목의 시네포엠」, 『영화 연구』 76호(2018년 6월), 141~151쪽 참조. 이 작품들은 상징적인 장면의 연속과 불연속, 주제나 분위기를 함축하는 장면을 특정 오브제의 변주로 표현하는 것을 그 특징으로 한다. 오준호에 따르면, 이 작품들은 실험 영화의 촬영을 위한 대본의 성격이 강하다.

09 김규동, 「현대시와 영화- 씨네·포엠까지의 새로운 장르」, 『조선일보』 1960년 3월 23일, 4면 참조.

10 김규동, 「영화와 시-영화에 있어서의 시정신」, 『영화세계』, 62쪽. 『이단문고 미공개 자료 총서. 2013』, 소명출판, 2013에 실린 판본임.

현된다. 영화의 움직이는 이미지를 통한 시적 체험이 가능해지는 순간에 시정신이 발현되는 것이라고 할 수 있다. 최일수가 종합 예술로서의 시네포엠을 새로운 문학 운동 또는 실천의 영역으로 끌어올리려고 노력한 반면, 김규동은 영화의 주제와 분위기를 집약해서 전달하는 시적 감성과 이미지에 집중하는 것으로 논의를 한정한다.

이러한 두 선구적 업적 이후 1970년대 중반 시네포엠은 다시 문학장에 호출된다. 『심상』 1974년 7월호에 특집 지면을 시네포엠으로 꾸렸다. 이 지면에는 영화·연극 연출가, 영화평론가, 문학평론가, 시인 등 영화와 시 양 측면에서 바라본 시네포엠의 정의와 성격을 다채롭게 살펴보고 있다.

먼저, 김정옥¹¹은 시네포엠 시적 영화와 영화적 시 둘 다를 의미할 수 있는 것이라고 본다.¹² 영화적 시는 시나리오 형식을 시에 도입한 것이라고 할 수 있다. 그는 시네포엠의 가능성을 1920년대 루이 뒤라크, 제르멘 뒤라크, 레온 무시낙 등 포토제니파가 추구한 “영상을 통해 표현하되 외형적이고 가시적인 세계에 만족하지 않고 뭔가 본질적인 것, 내면적인 것, 비물질적인 것을 포착하고 가시적인 것을 뛰어넘으려 시도”¹³한 모험에서 찾았다. 언어를 통한 시각적 이미지로 사건이야기와 감정을 암시함으로써 일종의 잔상 효과와 여운을 만들어내는 것이 바로 시네포엠이며, 영화와 시가 상호 작용하여 새로운 영토를 발견하는 것이 시네포엠의 지향점이라고 할 수 있다. 신봉승은 영화의 촬영 기법이나 영상 제작 방식을 시에 도입한 새로운 시 형식인 ‘영화시’와 달리 극적 요소와 무대적 요소를 철저하게 제거하고 순수한 시각적 요소만으로 시

11 김정옥은 최인훈 극본의 〈어디서 무엇이 되어 만나랴〉 등을 연출한 연극 감독이다. 대표작으로 이오네스쿠의 〈대머리 여기사〉가 있다.

12 김정옥, 「시인의 새로운 영토 확대」, 『심상』 1974년 7월호.

13 위의 글, 105쪽.

적 감흥을 추구했던 시네포엠에 집중한다.¹⁴ 의미론적 차원에서 평범한 진술이 아닌 비현실적이고 환상적인 이미지의 창조에 집중한다. 이영일 또한 시의 이미지가 언어라는 한계 안에 머무는 것과 달리 시네포엠의 이미지는 육체적이고 물리적인 감각을 현실화하는 데 그 특징이 있다고 보았다.¹⁵ “언어와 영상이 고도로 복합하는 형식”¹⁶의 시네포엠이라는 것이다. 김종원은 보는 시 또는 읽는 그림으로서의 시네포엠의 성격을 강조한다. 그는 철저하게 계산된 이미지의 교합에 의해 인간의 잠재의식과 꿈의 세계를 드러내는 것이라고 보았다. 최일수의 시도는 이미지의 부자연스러운 연결과 치밀하게 설계된 환상의 부재 때문에 실패했다고 본다. “시의 모체가 언어에 있다면 시네포엠은 그 언어를 통해 창조되는 영상의 파노라마, 심상과 작가의식의 몽타쥬에 있다는 사실을 알아야 한다.”¹⁷

이러한 논의와 달리 김광림은 영화시라고 번역될 수 있는 영화적 기법을 활용한 시에 초점을 맞춘다. 그는 “행마다 숫자가 붙어 있고 한 행 한 행이 영화의 한 컷 한 컷처럼 처리되며 이렇게 해서 이루어진 시네포엠 전체가 곧 영화의 한 썬스퀼에 해당하는” 시의 형식적 실험을 소개한다. 그 시들은 영상이 주는 시각 효과를 철저하게 활용하면서 냉정한 카메라의 눈으로 대상을 응시하는 특징을 가지고 있다.

이상의 논의들에 나타난 시네포엠에 대한 정의와 성격이 김종삼이 생각한 것과 어느 정도 일치하는 지점이 있는지 확인하기는 힘들다. 다만 서론에서 밝혔듯이, 그는 내적 이미지의 파장이 만들어내는 형상에 침잠하고 자신

14 신봉승, 「언어, 영상적인 이미지의 접근」, 『심상』 1974년 7월호.

15 이영일, 「새로운 방법론적인 접근」, 『심상』 1974년 7월호.

16 위의 글, 111쪽.

17 김종원, 「시도할 만한 영상의 모자이크」, 『심상』 1974년 7월호, 120쪽.

의 삶의 여러 굴곡과 내밀한 시간의 겹침, 즉 ‘세월의 주름’을 담고 있는 이미지를 포착하고자 노력하였다. 연보에 따르면, 그는 1944년경 일본 동경에 있을 당시 영화인과 접촉하면서 조감독직으로 일한 경험이 있으며 자신의 약력에 해방 후 연극 연출부에서 음향을 담당했다고 적었고, 1954년부터 정훈국 방송국에서 음악 담당으로 일하는 중에도 여러 연극이나 영화의 음향 감독을 맡아보았다.¹⁸ 심지어 1960년 11월 군방송에서 반공을 주제로 한 라디오 방송극 〈방패〉, 〈국군의 시간〉, 〈우리들의 구호口號〉 연출을, 1961년 3월 삼일절 특집 방송극 〈돌아온 아들〉 연출¹⁹을, 같은 해 12월 18일 문화방송^{KV} 〈예술극장〉에 장호章浩 원작 「모음의 탄생」을 연출하기도 했다. 이들은 라디오 방송극 이기는 하지만, 서사적 구성에 대한 김종삼의 감각이 전문적인 수준이었음을 짐작할 수 있다.

로버트 리처드슨은 이미지를 병치시키는 기법을 활용한다는 점에서 영화와 시가 유사한 구조를 보이며, 두 장르 간의 호응을 가능하게 한다고 본다. “현대의 문학 장르 가운데는 시가, 특히 이미지의 사용과 연상 논리의 사용이라는 문제에 있어서 영화에 가장 가까운 것 같다.”²⁰ 시의 단어 또는 이미지는 영화의 쏏과 대응되는 것이라고 볼 수 있다.²¹ 이러한 이미지의 배치와 연

18 다른 연보에는 1955년 12월부터라고 되어 있으나 이는 틀린 것이다. 김종삼 시인의 방송 활동 이력에 대해서는 추후 연구에서 자세히 밝히겠다. 그는 1956년 8월 17일에 중앙극장에서 개봉한 영화 〈물레방아〉, 1958년 4월 25일에 국립극단에서 개봉한 연극 〈가족〉(희곡 이웅찬, 연출 이원경)에 음악 담당으로 참여하기도 했다.

19 이 작품에서 김종삼은 효과음악을 녹음된 것으로 쓰지 않고 공군교향악단의 라이브 연주로 내보낸 실험을 함.

20 로버트 리처드슨, 이영식 역, 『영화와 문학』, 동문선, 2000, 37쪽. 시어들이 행과 연이라는 구조적 경계를 넘어 상호작용하면서 의미론적 연관을 만들어내는 것과 같이 영화 화면 속 이미지들은 서로를 조명하면서 화면 분할을 넘나든다. 유리 로트만·유리 치비안, 이현숙 역, 『스크린과의 대화, 우물이있는집, 2005, 38~40쪽.

21 다음은 영화와 문학의 연관성에 대한 러시아 영화 제작자 푸도프킨의 언급이다. “시인과 작가에게는 단어 하나하나가 재료이다. 단어는 광범위하고 다양한 의미를 지니고 있지만 문장 내에서의 위치에 의해 의미가 정확해진다. 단어가 문장 전체에서 중요한 부분인듯이, 단어가 조각된 예술적 형태로 고정될 때까지는 그 효과와 의미가 유동적이듯이, 영화감독에게 있어서 완성된 영화의 쇼트 하나 하나는 시인에게 있어서 단어의 역할을 하는 것이다.” V. I. Pudovkin, *Film Technique and Film Acting*, Trans. Ivor Montagu(London, Vision : Mayflower, 1958), pp.23~24; 로버트 리처드슨, 이영식 역, 『영화와 문학』, 55쪽에서 재인용.

결 방식을 세심하게 다루는 것이 바로 몽타주라는 영화적 장치이다. 뱀상 아미엘에 따르면, 몽타주는 분할을 기반으로 하는 ‘토막의 미학’이다.²² 이는 시의 행과 연의 배치와 작동 방식에도 적용될 수 있다. 몽타주는 기본적으로 장면 연결의 조작을 통해 연결감을 불러오는 것이라고 할 수 있는데 그것은 논리적 연속성과 지각의 통일성을 기반으로 한다. 다시 말해, 시간적·공간적인 접성을 드러내어 관객이 자연스럽게 장면의 지속성을 받아들이고 사건의 진행을 이해하게 만드는 것이다.²³ 이와 달리 연속되는 장면속에서 시퀀스 속에 이질적인 장면을 개입시키거나 사건의 의미를 증폭시키는 이미지를 삽입하는 몽타주도 가능하다. 몽타주는 이미지나 사건을 결합하기도 하고 분할하기도 한다. “이처럼 몽타주는 편집과 콜라주라는 때로 대립되고, 때로 보완되는 두 개의 논리에 따른다고 할 수 있다. 오늘날 많은 영화에서 편집과 콜라주를 사용한다. 편집은 큰 서사 구조의 배열을, 콜라주는 오히려 일부 시퀀스의 내적 조화를 담당한다.”²⁴ 시의 전체적인 열개를 짜는 것을 편집에, 시의 행과 연의 배치를 콜라주에 연결지을 수 있으며 그것은 극적 구성과 긴장을 만들어내는데 효과적이다.

뱀상 아미엘은 이야기의 전체 열개를 짜는 것을 서사 몽타주로, 의미의 관계를 세우는 것을 담화 몽타주로, 일시적인 정서를 생성시키는 것을 대응 몽타주로 구분 짓는다. “서사 몽타주가 관객이 인식할 수 있는 명백한 세계를 활용하고, 이 세계의 존재를 조직하고 있는 논리적 연속성과 필연적인 관계들을 바꾸어 놓는 것이라면, 담론 몽타주montage discursif는 그대로 모방은 하지 않

22 뱀상 아미엘, 곽동준·한지선 역, 『몽타주의 미학』, 동문선, 2009, 7쪽.

23 “모든 장면 연결은 사건과 시선의 연속이라는 이중의 연속성에 토대를 둔다. 사건의 연속은 솟에서 솟으로 넘어가면서 이야기의 단위를 보장해주는 연결 전체를 의미한다.” 위의 책, 40쪽.

24 위의 책, 26~27쪽.

면서 여러 관계를 입증하고, 명백하지 않은 의미들을 조직하려 하는 또 다른 형태의 몽타주다. 이른바 시니피앙 몽타주montage signifiant라는 것으로 담론의 형태를 활용하면서 흐름 속에 더 이상 빠져들지 않고 허구의 세계를 구축하고자 하는 것이다.”²⁵ 이와 달리, 불연속적인 두 가지 사건을 불확실하게 접합시키면서 그 두 가지가 교묘하게 반응하는 방식이 바로 ‘대응 몽타주’이다.²⁶

3. 영화적 기법의 다각적인 활용

영화는 기본적으로 화면을 분할하고 동시에 연속하면서, 조합하고 동시에 결합하면서 세계와 인물을 재현한다. 이는 장면의 연속분할과 결합을 통해 스토리를 전달하고 그 의미를 전달하는 데 몽타주뿐만 아니라 필수적인 결합 장치인 컷을 의미한다. 장면과 장면 사이의 의외적인 연결은 충격 효과를 발생시킬 뿐만 아니라 장면의 의미를 새롭게 전달하는 기능을 하기도 한다. 대조를 통해 표면적인 인물의 감정 표현과 다른 복잡한 내면을 전달할 수도 있고 상황의 이면에 담긴 숨은 의미를 전달할 수 있으며, 장면이 가진 울림을 증폭시킬 수도 있다. 또한 바라보는 위치인 입각점의 전환을 통해 낯선 분위기를 연출할 수도 있고 프레임의 축소와 확대를 통해 작가관점이 강조하려는 요소들이 부각되기도 한다. 이러한 영화의 기본적인 편집 기술과 촬영 기법은 실제 시적 구조화 원리에도 적용될 수 있다.

25 위의 책, 81쪽.

26 “말하자면 기는다리 끈조차 없는’ 몽타주, 외적 정당성도 없고 서사적이거나 지적인 것에도 의존하지 않는 몽타주, 사후에 합리적 증거나 이야기의 논리를 개입시킬 수 없는, 오로지 예술가의 ‘시각’만이 정당화할 수 있는 몽타주, 몽타주에 대한 이런 개념 속에서 우리는 분명 이상으로 중요한 형식과 양식이 — 주권뿐만 아니라 — 감각의 우위를 통해서만 존재할 수 있는 미묘한 영역으로 진입한다.” 위의 책, 131쪽.

3.1. 이미지의 돌연한 충돌과 암시적 효과

石膏를 뒤집어 쓴 얼굴은 어두운 晝間.
부魘을 만난 구름일수록 움직이는 角.
나의 하루살이떼들의 市場.
질은 煙氣가 나는 싸르뜨르의 뒷간.
주검 一步直前에 無辜한 마네킹들이 化粧한 陳列窓.
死産.
소리 나지 않는 完璧.

「十二音階의 層層臺」, 『현대문학』 1960년 10월호

위의 시는 제목과 본문의 연관성을 쉽게 짐작하기도 힘들뿐더러 본문의 이미지들의 비약이 심해서 그 의미의 윤곽마저 잡아내기 힘들다.²⁷ 다만, 비극적 상황이 고조되면서 이미지의 단단함이 적층되는 것만을 파악할 수 있다. 이는 이미지의 낯선 연결로 인한 지각의 통일성이 해체되어 있기 때문이다. 1연만 보더라도 “石膏를 뒤집어 쓴 얼굴”은 석고로 만들어진 조각상의 이미지, “어두운 晝間”은 밝은 한낮과 대비되는 어두운 실내의 이미지와 연결된다. 문체는 이것이 하나의 연에 주술 구문으로 통합되면서 어두운 실내로 비쳐드는 흐린 햇살에 질은 음영을 드리운 석고상의 얼굴이라는 이미지로 통합된다. 이 두 가지 이미지를 동시에 전달하기 위해 시인은 이것을 하나의 구문으로 만든 것이라고 할 수 있다. 이러한 대응과 대조를 이루는 이미지를 하나의 구문

27 이 시는 ‘小品’이라는 큰 제목에 ‘주름간 大理石’과 묶여 발표되었다. 이 시의 해석은 신철규, 「김종삼 시의 심미적 인식과 증언의 윤리」, 고려대 박사학위 논문, 2020, 56~57쪽 참조.

속에 통합하는 방식은 뒤에서도 계속된다. “旱魃”과 “구름의 움직이는 角”은 무더운 지상의 공기와 대비되는 구름의 활발한 움직임의 대응을, “나의 하루 살이때”와 “시장”은 어지럽고 복잡한 심사와 활기찬 시장의 시끌벅적함의 대조를 보여준다. 무질서하게 연결된 것처럼 보이는 장면 또는 대상의 급작스러운 연결은 충격 효과를 불러일으킨다.

이러한 이미지의 의외의 연결을 통합하여 이 시의 의미를 따라가면 다음과 같은 해석이 가능해진다. 1연의 인간적인 표정이 굳어버린 듯한 “石膏를 뒤집어 쓴 얼굴”은 어두운 낮^{晝間}과 같은 불길함을 준다. 건조한 구름은 “움직이는 角”을 그리며 날카롭게 움직이고 “旱魃” 때문에 “하루살이때”가 무리지어 움직인다. 이처럼 어둡고 불길한 세계와 건조하고 답답한, 그래서 격렬하게 요동치는 내면 곁에 “질은 煙氣가 나는 싸르트르의 뒷간”이 있다. 이는 아마도 이제 실존주의라는 사상적 흐름은 시대적 유효성을 상실하고 “질은 연기”를 피워 올리며 소진되어가고 있는 것을 말하는지도 모른다. “질은 연기”는 제대로 기능을 하지 못하는 실존주의 사상의 한계를 보여주는 이미지라고 할 수 있다. 전후의 팍박한 한국의 현실에서 실존주의 논쟁은 더욱 공허하게 느껴졌을 것이다.²⁸ “주검 一步直前に 無辜한 마네킹들이 化粧한 陳列窓.” 죄 없는 인간들이 여전히 죽어가고 있으며 그 죽음이 전시되고 있다. 굳어버린 신체와 박탈된 영혼을 상징하는 “마네킹”의 이미지를 단적으로 드러내는 “死産”이라는 말이 다음 행에 이어진다. ‘죽은 아이를 낳는다’라는 말은 더 이상

28 이러한 이유 때문에 김종삼은 이 시를 『십이음계』(1969)에 실으면서, “질은 연기가 나는 싸르트르의 뒷간”에서 ‘싸르트르’를 빼고 “질은 연기가 나는 뒷간”으로 수정한다. 이러한 수정으로 인해 이 구문은 잘 타지 않는 것을 태우는 상황으로 읽을 수도 있다. 이는 “주검 일보직전의 무고한 마네킹”과 어울려 아우슈비츠의 확실 장면을 연상할 수 있기 때문이다. 이 시는 수정되면서 『십이음계』에 함께 실린 「아우슈비츠」 연작과 함께 충분히 그렇게 읽힐 수 있는 맥락을 가지게 되었다. 『實錄』(『문학과 지성』 1977년 봄호)에는 유태인들을 가스실에 넣고 사체를 태워버릴 때 나오는 “높은 굴뚝에서 치솟는 검은 연기”를 기술하는 장면이 나온다.

생명을 잉태할 수 없는 시대 현실에 대한 시적 주체의 진단이라고 생각된다. “소리 나지 않는 完璧.”은 고통과 죽음으로 가득한 세계가 이해되거나 공유되지 못하는 현실에 대한 풍자로 보인다. 이젠 죽음만이 유일한 완벽으로 나타나며 모든 것은 결핍과 불안과 두려움으로 고통을 겪고 있기 때문이다. 이 시는 모순 형용의 반복과 참담한 상황이 주는 비극적 아이러니가 두드러진다.

— 한 모퉁이는 달빛 드는 낡은 構造의 大理石. 그 마당寺院 한구석—
앞사귀가 한잎 두잎 내려 앉았다.

「주름간 大理石」, 『현대문학』 1960년 10월호

이 시는 ‘주름간 대리석’이라는 중심 소재를 중심으로 그 주변의 풍경을 제시한다. 대리석은 대개 매끈하게 다듬어져 있는 것을 생각할 때 여기서 ‘주름’은 대리석의 무늬를 지칭하는 것으로 보인다. 대리석의 어지럽게 흐르는 곡선형의 무늬는 신묘한 느낌을 주며, 낡은 외관은 시간의 오랜 적층이 거기에 आरो새겨져 있음을 떠올리게 한다. 이 대리석으로 지어진 ‘사원’의 마당의 한 구석에 달빛이 비쳐든다. 대리석 사원의 전체 외관에 대한 설명 없이 그 한 부분을 잘라서 제시함으로써 암시적으로 처리하는 기법은 영화의 화면 분할과 같으며 이 시에서 그것은 최소화되어 있다. 1연은 상황 제시로서의 고정된 프레임 보여주고 2연은 그러한 무대 설정에 움직임 부여한다. “앞사귀가 한잎 두잎 내려 앉았다.” 앞사귀의 하강은 사원의 정적과 함께 고요하게 흐르는 시간을 암시한다. 신성하고 고요한 기도의 순간처럼 천천히 시간이 흐른다.

첫 번째 시는 담론 몽타주의 성격을 강하게 띠고 있다. 그것은 쫓과 쫓이 불연속적으로 결합되면서 대조의 성격을 띠며, 그것은 어떤 관념을 전달하기

위해 선택된 것이다. 그것은 현실과는 다른 낮은 세계를 구축하는 힘을 가지고 있으며 의미를 충격적으로 제시한다. 두 번째 시는 숲과 숲이 자연스럽게 연결되면서 결합되고 현실의 재현에 충실하다. 허나 그것을 정지된 시간 속에 놓아둠으로써 이미지의 과장력을 극대화하고 풍경의 의미를 암시적으로 전달한다.

3.2. 화면 분할과 대립적 구도

영화의 촬영과 편집에서 중요한 것은 화면을 분할하는 것이라고 할 수 있다. 무엇을 보여주고 어디까지 보여주는 것은 시각의 초점을 만들어내며 프레임의 바깥에 있는 것을 암시적으로 처리할 수 있는 기법이다. 전경과 후경의 대비contrast를 통해 시각적인 상징을 만들어낼 수 있으며, 어떤 것을 프레임의 바깥에 놓음으로써 의도적으로 배제하거나 필요한 정보를 지연시킴으로써 서스펜스를 만들어낼 수 있다. “프레임을 구성하는 데는 관객의 시선이 프레임의 중앙에 오도록 잡는 것이 일반적이다. 그러나 서스펜스와 극적 긴장을 만들어내기 위해 중요한 동작을 의도적으로 화면에서 배제하는 예가 많다.”²⁹ 잔혹한 장면이나 불편한 진실을 생략과 암시를 통해 전달할 수 있는 것이다. “공간을 분할하고 제한하는 것은 예술가로 하여금 핵심을 선택하게 하고 관객의 주목을 집중하게 할 뿐만 아니라 ‘대비’와 ‘놀람’이라는 강력한 극적 효과를 얻는 데 사용된다.”³⁰

官廳 지붕엔 비둘기떼가 한창이다.

29 랄프 스티븐슨·장 데브릭스, 송도익 역, 『예술로서의 영화』, 열화당, 1990, 93쪽.

30 위의 책, 92쪽.

날아다니다간 앓곤 한다.

門이 열리어져 있는 敎會堂의 形式은 푸른 뜰과 넓이를 가졌다.

整然한 舖道론 다정하게 생긴 늙은 우체부가 지나간다.

부드러운 낡은 벽들의 골목길에선 아이들이 고분고분하게 놀고 있고.

박해와 굴욕으로서 갇힌 이 무리들은 제네바로 간다 한다.

어린 것은 안겨져 가고 있었다.

먹을 거 한 조각 쥐어줘채.

「終着驛 아우슈비치」, 『문학춘추』, 1964년 12월호

밤하늘 湖水가엔 한 家族이

앉아 있었다

평화스럽게 보이었다

家族 하나 하나가 뒤로 자빠지고 있었다

크고 작은 人形같은 屍體들이다

흰가루가 묻어 있었다

언니가 동생 이름을 부르고 있다

모기 소리만 하게

아우슈비츠 라게르.

「아우슈비츠 라게르」, 『한국문학』, 1977년 1월호

위의 두 편의 시는 공통적으로 아우슈비츠라는 제재를 공유하고 있으면서 시적 전개 방식에서도 일정 정도 유사성을 가지고 있다.³¹

「중착역 아우슈비츠」는 그 제목에서도 드러나듯 한 마을의 평화로운 풍경과 아우슈비츠로 끌려가는 기차 안의 유대인의 상황이 대비적으로 드러난다. 이 시의 한 행은 한 장면을 보여주는 데 온전히 바쳐지는데 이는 영화의 샷과 같은 기능을 한다. 멀리서 광장을 조감하는 듯한 풍경은 점차 마을의 곳곳의 풍경을 구체적으로 제시한다. “官廳 지붕” 위의 비둘기, 문이 열린 “교회당”, “늙은 우체부”, 골목길에서 놀고 있는 아이들의 모습은 평온한 일상의 일부로 담담하게 묘사되며, 그들이 여유로운 삶을 누리고 있음을 보여준다. “整然한 舖道”, “부드러운 낡은 벽들”은 이 마을의 운택함과 오랜 시간 동안 별다른 침해 없이 평화를 유지하고 있음을 보여주며, “다정하게 생긴 늙은 우체부”와 “고분고분하게 놀고 있”는 아이들은 평온한 일상이 계속되는 안정된 삶과 여유를 느끼게 한다. 어떤 결락이나 훼손도 없는 이러한 바깥 풍경과는 대조적으로 “이 무리들은” “박해와 굴욕으로서” 간혀 있다. 박해나 굴욕과는 무관한 일상의 장면과 이것은 극단적으로 대비되면서 충격을 안겨준다. 화면의 급작스러운 이동은 우리의 안이하고 평면적인 지각을 뒤흔든다. 시적 주체는 이러한 대비적인 상황을 보여주기 위해 평화로운 마을의 풍경과 여유로운 삶의 모습을 미리 제시한 것이라고 할 수 있다. 자신들의 거주지에서 강제로 쫓겨나 유대인 거주지인 게토에 수용되었다가 다시 아우슈비츠로 이송되던 유대인들은 기차 밖의 상황과 기차 안의 현실은 극단적으로 대비된다. 특히, 마지막의 ‘먹을 것을 줘 어린 것’의 이미지에 강한 집중을 불러일으키며 절박하게 생명을 이어나갈 수밖에 없는 극단적인 고립과 위기의 상황은 ‘죽음의 수

31 이 두 편의 시에 대한 자세한 분석은 신철규, 「김중삼 시의 심미적 인식과 증언의 윤리」, 제4장 3절 참조.

용소'인 아우슈비츠를 강하게 암시한다.

「아우슈비츠 라게르」 또한 비인간적이고 끔찍한 학살이 체계적으로 진행되던 수용소의 삶과는 다른 장면으로 시작된다. 1연의 낭만적이고 평화로운 분위기는 2연에서 급작스럽게 전환된다. “家族 하나 하나가 뒤로 자빠지고 있었다”. 가족들이 느리게 뒤로 자빠지면서 죽음을 맞이하는 장면은 죽음의 장면을 강조한다. 인간의 형상을 닮았지만 더 이상 인간이 아닌 ‘인형’이라는 사물로 귀결되는 것은 살아 있는 인간이 시체가 되어버렸다는 것을 암시한다. 그들은 어떤 살아 있음의 증표인 표정을 잃어버리고 딱딱하게 굳은 얼굴과 신체로 표상된다. 동생의 이름을 희미하게 부르는 “언니”는 동생의 죽음을 목도하면서 죽어야 하기에 더욱 더 큰 고통을 암시한다. 이 시의 시선 주체는 먼 거리에서 가까운 거리로 이동하여 최대한 밀착된 상태로 참담한 상황을 보여준다.

이 두 편의 시는 공통적으로 결말 부분에서 영화의 클로즈업처럼 초점화된 대상에 급작스럽게 가까이 다가가면서 프레임을 좁힌다. 영화에서 보통의 클로즈업은 장면 연결을 통한 서사적 결합에 중점을 두지만, 다른 관점에서 바라본 대상의 낯선 면을 부각시키는 기능을 하기도 한다.³² 프레임의 급격한 축소를 통해 하나의 장면을 시각적 상징으로 전환시킨다. 근접 촬영을 통해 확대하여 대상에 대한 집중을 불러일으키며 미학적 차원에서의 단절을 통해 지각의 충격과 격정이라는 감정적 반응을 유도하는 것이다.

초점의 점진적인 이동이 이어지다가 급진적이 비약이 일어남으로써 ‘대비’와 ‘놀람’의 효과를 불러오고 그것의 비극적 아이러니를 부각시키는 것은

32 “죽 클로즈업은 미학적으로 주의를 집중시키고, 시선을 고정시키지만, 그것은 정반대로 지적인 측면에서 시선을 분산시키거나 오히려 이미지를 광범위하게 재현한다. 클로즈업은 근접의 기교를 통해 변형되고, 역전되고, 의미가 주어지기 때문에 클로즈업의 대상은 시선을 끌어당기는 이점이 있다. 그것은 그 자체로서는 이해할 수 없고, 생각할 수 없는, 그리고 매력적인 이름다음과 형태로는 사용되지 않는 조각이기 때문이기도 하다.” 뱁상 아미엘, 광동준·한지선 역, 앞의 책, 87쪽.

「아우슈비츠」연작의 주요한 시적 구조화 원리라고 할 수 있다. 이를 위해 화자는 장면을 최대한 객관적으로 전달하는 데 치중한다. 타자를 향해 열린 주체는 가난과 고통에 처한 타자의 상황에 주목하게 되고, 그러한 주체의 태도 변화는 객관 중립 서술과 긴밀히 연관될 수밖에 없으며 이러한 주체는 시에서 비개입적 화자로 나타났다. 이와 구조적 연관성을 띤 시가 「무슨 요일일까」라는 시이다.

醫人이 없는 病院뜰이 넓다.
 사람들의 영혼과같이 介在된 푸름이 한가하다.
 비인 乳母車 한臺가 놓여졌다.
 말을 잘 할줄 모르는 하느님의 것일까.
 버리고 간 것일까.
 어디메도 없는 戀人이 그립다.
 窓門이 열리어진 파아란 커튼들이 바람 한점 없다.
 오늘은 무슨 曜日일까.

「무슨 曜日일까」, 『현대문학』 1965년 8월호33

이 시는 서실법과 서상법의 교차로 이루어져 있다. 객관적인 묘사로만 본다면 이 시의 초점은 병원 뜰 → 잔디밭/깨진푸름 → 비인 유모차 → 창문과 커튼으로 이동한다. 굳이 병원 뜰 앞에 “의인이 없는”이라는 수식어를 쓴 것은 병원의 존재 이유라고 할 수 있는 의사가 없는 상황을 강조하고 있다. 아픈 사

33 이 시는 수정 없이 『本籍地』(成文閣, 1968)에 실리고, 이후 7행만이 두 행으로 행같이 된 채(窓門이 열리어진 파아란 커튼들이/바람 한점 없다.) 『十二音階』(三愛社, 1969)에 실린다. “파아란 커튼이” 움직임 없이 정지되어 있는 느낌을 강화하기 위해 행같이를 한 것으로 보인다.

람들이 모여 있는 곳에 이를 고쳐줄 의사는 없다는 것은 절망적인 상황을 암시할 수도 있지만 이 시의 전체적인 분위기는 평화롭다. 육신의 치료에 집중하는 의사는 없지만 영혼의 안식과 평화로 가득한 병원이라면 그곳은 천국에 가까운 곳이라고 할 수 있다. 2행은 딸에 펼쳐진 잔디밭으로 초점이 좀더 가까워진다. 잔디밭의 형상을 굳이 ‘개재된 푸름’이라는 이미지로 포착한 것은 병원 곳곳에 펼쳐진 잔디밭을 묘사하기 위한 것이며, 그 잔디밭으로 바람 한점 없이 햇볕이 포근하게 내리쬐으로써 나른하고 한가로운 느낌을 만들어낸다. “사람들의 영혼과같이”는 ‘개재된 푸름’에 걸린다고 볼 수도 있고 ‘한가하다’를 꾸며주는 말이라고 볼 수도 있다. 육신의 고통이 없는 영혼은 한가롭게 풍경을 즐기고 있는 것이다. 물론 여기에 사람들의 형상을 찾아볼 수는 없다. 3행에서 초점은 그러한 푸른 잔디밭 근처에 놓인 유모차로 이동한다. 하지만 유모차는 비어 있으며 당연히 아이를 돌볼 보호자도 없다. 이 세계에서 사람들이 증발이라도 한 것일까. 김종삼의 다른 시에 종종 나오는 것은 이 아이는 ‘죽은 아이’가 되어버렸기 때문일까. 아마도 유모차를 내어놓고 어머니가 아이를 자신의 품에 안고 병원 안으로 들어가 버렸기 때문에 빈 유모차가 남아 있는 상황일 것이다. 잠에 빠진 아이를 더 이상 바깥에 둘 수 없어 어머니가 실내의 침대에 재우기 위해 데려갔을 것이다. 4행부터 6행에 이르는 이 이미지에 잇따르는 연상이 흥미롭다. “말을 잘 할줄 모르는 하느님의 것일까./ 버리고 간 것일까./ 어디메도 없는戀人이 그립다.” 폭력과 억압, 김종삼의 다른 시의 구문에 따르면 참상으로 뒤덮인 이 세계에 하느님은 어떤 관여도 하지 않는다. 하느님의 보살핌과 구원이 작동했다면 이 세계가 이렇게 망가지지는 않았을 것이다. 전지전능한 능력을 가지고 있음에도 이 세계에 어떤 선한 작용을 하지 못하는 신에 대한 원망과 비탄이 조심스럽게 깔려 있다. 몰인정과

비정함으로 가득한 어른과 달리 순수하고 때 묻지 않은 영혼을 간직한 아이야
 말로 말을 할 줄 모르는 하느님이라고 할 수 있다. 그 아이는 이 세속에 속할
 수 없거나 속하는 순간 타락할 수밖에 없는 운명을 가지고 있기에 이 세계를
 버린 것이라고도 할 수 있다. ‘버리다’라는 동사의 목적어는 유모차로 보는 것
 이 합당하지만, 이 세계 전체를 놓아버리고 떠났다³⁴를 버리다는 느낌 또한 준다.
 두 번의 의문형 진술 뒤에 갑자기 “어디에도 없는 연인이 그림자”라는 강한 정
 서적 중량을 품은 진술이 이어진다. 빈 유모차처럼 텅 빈 세계에 버려진 또는
 의미 없는 세계에 갇힌 자신을 떠올리며 시적 주체는 어디에도 없는 연인을
 그리워한다. 연인과 함께 단란한 가정을 꾸리지 못한, 어쩌면 복에 두고 온 연
 인을 떠올리는지도 모른다. 시적 주체의 시선은 빈 유모차에서 병원 건물로
 이동하는 것은 자연스럽다. 이 유모차의 주인이 누구일지 가늠해보는 것이다.
 바람 한 점 나쁜 날이기에 병원 유리창의 커튼은 움직이지 않는다. 청신한
 빛을 띤 “파아란 커튼”은 바람 한 점 없는 파란 하늘의 이미지와 조용하며 눈
 을 시리게 한다. 시적 주체는 모든 것이 정지된 것과 사람들은 증발해버린 공
 간 속에서 시간 감각을 순간적으로 상실하게 된다. “오늘은 무슨 曜日일까.”라
 는 질문은 시간 감각을 되살리기 위한 스스로에게 던지는 질문이면서, 오늘이
 도대체 무슨 날이기에 이렇게 인적도 없이 세계가 정지된 것처럼 고요한 것인
 지 자문해보는 것이기도 하다. 그에게는 자신의 존재마저 낯설게 느껴지며 세
 속의 질서를 넘어선 천국에 와 있는 듯한 느낌 속에 망연자실해한다.³⁴

이 시에서 공간적 거리감과 이탈을 가능하게 하는 것은 시적 주체의 목소

34 신규호 또한 이 시의 시적 공간을 천상 세계로 간주한다. “죽어서 이승을 떠나고 없는 아기의 부재를 중심으로 연상되어 이루어진 이 시의 그리움의 이미지들은 제목 ‘무슨 요일일까’의 의문문에 연결됨으로써 지상 세계가 아닌, 시간을 초월해서 알 수 없는(요일이 없는) 천상 세계를 강하게 암시해준다. (중략) 더구나 그것이 병원을 배경으로 주어진 천상적 이미지라는 데에 이 작품의 비밀이 있다.” 신규호, 『김중삼론』, 『성결교신학 교어문집』 17, 1988, 262쪽.

리의 개입이다. 객관적 상황을 낯설게 지각하는 존재는 그 상황의 이유와 의미에 대해 질문하면서 일견 평범하거나 일상적인 상황의 부조리함을 드러낸다. 병원에 의사가 없고 유모차에 아이가 없으며, 그리워할 연인도 세상의 아픈 자들을 보살펴줄 하느님도 없다. 있어야 할 것이 없는 이 공간은 시적 주체로 하여금 현실감을 상실하게 하며 자신의 살아 있음도 의심하게 만든다. 객관적 상황에 질문이 뒤따르는 것은 이미지의 노출 시간을 상대적으로 늘리고 그 이미지에 대한 지각을 지연시키는 기능을 한다. 특정 정보의 의도적인 비노출은 상황의 해결을 지연시키면서 긴장을 생성해내면서 독자의 흥미와 집중을 불러일으킨다.

3.3. 교차 편집과 대비적 구성

앞서의 시들이 시간적 연속과는 무관하거나 한정된 시간 속에서 일어나는 사건이나 풍경을 보여주는 것과 달리 시간의 단절과 중첩이 일어나는 시들은 다른 양상을 보인다. 이는 영화에서 교차 편집cross cutting 또는 병행 편집parallel cutting과 비교될 수 있다. 이는 대응 몽타주라는 개념으로 살펴볼 수 있다. 영화는 크게 흐름을 조직하는 몽타주와 그 흐름에 저항하는 몽타주 간의 대립으로 구성되는데,³⁵ 대응 몽타주는 전반적인 사건의 흐름의 흐름이나 이미지의 연결에 저항하는 이미지의 갑작스러운 출현개념을 보여준다. 교차 편집은 대응을 통한 사건의 연속성의 단절과 시간적 지속의 단절을 보여준다. 대응 몽타주는 교차되는 사건 또는 상황을 매개하는 기능을 하는데, 내용이나 형상 면에서의 유사성이나 인접성을 넘어서는 감각의 우위가 두드러지면서 각 장면 또는 상황의 침투성을 강화하는 방식으로 작동한다. 그것은 플래시백

35 뱅상 아미엘, 앞의 책, 145쪽 참조.

효과와 종결 효과로서 기능하는데, 김종삼의 시에서 그것은 죽음으로 인한 상실과 방황을 포함하는 비극적 운명을 암시하는 장면에서 주로 쓰인다. 여기서는 김종삼의 시에서 비교적 후기에 속하는 ‘샤이안’ 시편들을 다룬다.

一八六五년 와이오밍 콜라우드山아래

뛰약별 아래

망아지 한마리

맴돌고 있다

마부리 주었던 裝身具 덩굴었다 흠어졌다 다 없어졌다 깔라꾸라 마부리 까당
가 살았다.

날마다 날개쭉지 소리 거칠다

머얼리서 반짝일 때 있다

넓은 天地 호치가 먹는다

※ 호치카=뱀

「샤이안」 전문, 『신동아』 1972년 9월호36

36 이 시는 『시문학』 1977년 2월호에 다시 실리면서, 행과 연의 구분이 일부 수정되고 3연의 “다 없어졌다”가 “없어졌다”로 수정되고 그 뒤에 “다 죽었다”는 구문이 덧붙여진다. 같은 해에 발간된 시집 『詩人學校』(新現實社, 1977)에 수록되면서 추가 수정이 이루어진다. 첫째, 시집에 수록되면서 3연 1행 “마부리 주었던 裝身具 덩굴었다 흠어졌다”가 삭제되고 “까당가가 까당다”로 수정된다. 둘째, 4연 2행 “머얼리서 반짝일 때 있다”가 “머얼리 번득일 때 있다”로 수정된다. 『시인학교』에서 이 시가 「민간인」 뒤에 실렸다는 것은 의미심장하다.

이 시는 1865년 와이오밍 주의 콜라우드 산 아래 살고 있었던 미국 원주민 부족의 이야기를 배경으로 하고 있다. 1연에서는 이 시의 시간 및 공간을, 2연에서는 띄약별 아래 맴돌고 있는 망아지 한 마리를 제시한다. 3연을 제외한 모든 연들이 현재형으로 쓰인 것과 달리 3연만 과거형으로 쓰인 것을 보면 3연이 과거에 일어난 사건을 기술한 것임을 알 수 있다. 인적 없는 공간에서 맴돌고 있는 망아지는 그러한 과거의 사건 이후의 현재 상황이다. 3연에 나타난 고유명사들의 의미를 정확하게 짚어내기 힘들지만 맥락상 샤이엔 부족 구성원의 이름으로 짐작된다. ‘마부리’는 두 번이나 나오며 ‘갈라꾸라’와 ‘까당가’는 한 번만 등장한다. 마부리에게 장신구를 준 주체는 드러나지 않지만 4연의 “넓은 천지 호치가 먹는다”의 주체와 동일 인물이라고 보는 것이 타당해 보인다. 즉, 이 시는 비인칭적 서술자의 시점에서 숨겨져 있기는 하지만 1인칭 서술자의 시점으로 이동한 것이다. 특히 “다 없어졌다”라는 구문은 모든 것이 사라진 상황에 대한 부정적인 감정을 강하게 내포한다. 마부리에게 장신구를 주었다고 하니 마부리는 여인이나 어린아이가 보인다. 그 장신구만 들뜬 채 뒹굴고 있다는 것은 그들이 황급히 그 자리를 떠났거나 급작스럽게 죽었다는 것을 암시한다.³⁷ 뒤따르는 구문 “홀어졌다 다 없어졌다”는 부족 구성원 전체가 홀어져 없어졌음을 가리킨다. 이 연만 과거형으로 기술되면서 일종의 플래시백 효과를 만들어낸다. 이를 통해 그들이 학살 때문에 모두 목숨을 잃고 사라진 과거와 그 이전에 행복하게 살았던 대과거의 상황을 동시에 드러낸다.³⁸

4연에서 다시 시점과 초점이 이동하는데³⁹ 그것은 시간의 경과를 포함한

37 바로 앞에서 살펴본 대로 ‘다 죽었다’로 부족이 학살당한 과거의 상황을 명확히 알려준다. 이 시에서 마침표(은점)는 3연에서 단 한 번 쓰이는데, 그것은 그 사건이 돌이킬 수 없이 완료된 과거의 사건임을 암시한다.

38 행위가 일어난 시점의 차이와 과거형(또는 현재완료형)의 서술 어미는 3연 전체를 외부 초점 화자의 목소리가 개입한 것이라는 것을 강하게 암시한다. 이는 일종의 ‘보이스 오버’로서 가능하다.

다. “날마다 날개쭉지 소리 거칠다”의 주어는 하늘에 나는 새로 보이는데, 날개 소리가 크게 들릴 정도라면 아마도 덩치가 큰 새일 가능성이 크므로 독수리와 같은 맹조류를 떠올리게 한다. 한낮의 빛을 받아 “머얼리서 반짝”이는 것은 독수리일 수도 있고 뒤 행에 나오는 ‘뱀’일 수도 있다. 먹잇감이 부족한 황량한 들판에서 그 새는 ‘뱀호치카’을 잡아먹는다. 마지막 연의 이 이미지는 굶주림을 견디며 하루하루를 버텨내야 하는 삶의 고통과 인디언 부족이 모조리 학살당해 황폐화된 삶의 터전을 암시한다. 아메리카 이주민들에 의해 인디언 부족이 잔혹하게 학살당하던 장면 또한 겹쳐 있다.

이 시의 서두 부분에 나오는 1865년은 남북전쟁이 끝난 해이며 샌드크리크 Sand Creek, 모래냇강 대학살이 이루어진 다음해이다. 이 시의 창작 배경에는 이러한 역사적 사건이 있으며, 특히 이 대학살을 다룬 <솔저 블루>라는 영화의 강한 영향 아래 쓰인 것으로 짐작된다. 랄프 넬슨 감독의 <솔저 블루 Soldier Blue, 푸른기병대>는 1970년에 미국에서 개봉했으며 한국에서는 1971년 5월 29일 토끼가디리 극장에서 개봉되었다. 이 영화의 홍보물에는 다음과 같은 문구가 적혀 있었다. “이것이 아메리카의 양심의 발로 發露 (...중략...) 전세계 인류가 심판할 이 주제 主題!”

이 영화는 푸른 제복을 입는 미국의 기병대가 인디언 대학살을 자행했던 사건을 그린다. 재정 담당관을 태우고 이동 중인 기병대 부대가 인디언의 습격을 받는다. 가까스로 살아남은 ‘호너스 겐트’ 이등병 피터 스트라우스본과 인디언 부족에 잡혀 있다가 탈출한 뉴욕 태생의 여인 ‘캐시 마리벨 리’ 캔디스 버겐본은 힘

39 “그러나 관습에 따라 행위에 관한 중립적 단어들은 서술자의 매개를 의식적으로 피한 것이라는 사실을 암시하는 경향이 있다. 물리적 행위에 대한 사실 그대로의 기술은, 공공연한 주제적 해석이 없는, 본질적으로 비매개적인 것으로 느껴진다.” Seymour Chatman, *Story and discourse : Narrative structure in fiction and film* (New York : Cornell University Press, 1988), p.168.

난한 길을 걸어 모부대인 콜로라도 11의용군 베이스캠프를 향해 떠난다. 두 사람은 여러 난관을 거치며 서로를 알아간다. 겐트 이등병은 전쟁의 명분을 찾을 수는 없지만 애국심이 강한 인물이며, 캐시는 인디언 부족인 샤이엔의 문화에 동화될 수는 없었지만 그들이 선량한 사람들임을 누구보다 잘 알고 있으며 기병대의 학살이 얼마나 잔혹하게 일어났는지를 증언한다. 이러한 입장 차 때문에 갈등한다. 그들은 굶주림 끝에 미국인을 만나 구조되지만, 이내 그가 인디언에게 총을 밀수하는 상인임을 알게 되고 목숨을 건 탈출 끝에 겐트 이등병은 총상을 입는다. 캐시는 총상을 당한 겐트 이등병을 동굴에 숨기고 정성껏 간호한다. 그녀는 긴 잠에서 깨어난 겐트에게 고기를 구워서 주는데 그것이 바로 뱀 고기이다. 겐트는 그것이 무슨 고기인 줄 모르고 맛있게 먹다가 물어본다. 그녀는 대답을 회피하다가 ‘호치카뱀’라고 답한다. 생사의 고비를 넘긴 그들은 짧은 사랑을 나누고 캐시는 그를 구하기 위해 먼저 베이스캠프를 향해 떠나고 천신만고 끝에 부대에 도착한다. 하지만 콜로라도 11의용군은 겐트를 구하기 위한 소교모의 병력을 보내달라는 그녀의 요청을 묵살한다. 부대장인 아이버슨 대령은 샤이엔 토벌 작전을 앞두고 있기에 병력을 다른 데로 돌릴 인원이 없다고 단칼에 거절한다. 그녀는 이를 알리기 위해 다시 탈출을 감행한다. 샤이엔 마을에 도착한 그녀는 기병대의 토벌 작전을 알리지만 추장은 미국 당국의 약속을 믿고 평화주의로 일관할 것을 천명하지만, 기병대는 샤이엔 마을을 무자비하게 침탈한다. 영화에서는 기병대의 광기와 폭력, 무자비한 학살을 잔혹하게 그려낸다. 겐트는 학살 현장에 뛰어들어 이 토벌이 얼마나 비이성적이며 잔혹한 것인지를 호소하지만 소용이 없다. 캐시는 부녀자와 아이들이 죽어 있는 현장을 망연자실하게 바라본다. 부락 하나가 완전히 몰살당한 상황을 보고 어이없어 하는 호너스를 향해 “기도라도 올리

지 그래요, 기병대 나오리, 아님 멋진 시라도 읊거나. 무슨 고상한 말이라도 한번 해봐요.”라고 나지막하게 항변하는 크레스타의 모습은 이 영화 전체의 주제가 함축되어 있는 장면이다.

토벌 작전이 마무리되고 겐트 이등병은 명령 위반으로 끌려가고 케시는 살아남은 몇 안 되는 사이엔과 또다시 길을 떠나며 둘은 헤어진다. 영화의 마지막 장면은 불에 그슬리고 연기가 피어오르는 사이엔 마을의 폐허와 희생된 인디언의 무덤을 보여주며 다음과 같은 보이스오버로 마무리된다. “1864년 11월 29일 이른 아침, 700명이 넘는 콜로라도 기병대가 콜로라도 주 샌드 크릭의 평화로운 사이엔 족의 마을을 공격하였다. 인디언들은 성조기와 백기를 게양했지만 기병대는 이를 무시하고 공격하였다. 학살된 500여 명의 인디언 중 반 이상은 여성과 어린이였으며 머리가죽이 벗겨지고 사지가 절단된 시체가 100여 구였고 많은 여성이 강간당했다. 빌슨 A. 마일스 장군은 1864년 미국 역사상 가장 부당한 대량학살을 저지른 사람으로 기록되어 있다.”⁴⁰

이 시는 퇴약별 아래 망아지 한 마리가 맴돌고 있는 들판과 독수리에 의해 잡아먹히는 뱀의 현재적 상황과 그 들판에 평화롭게 살던 부족의 대학살이라는 과거의 사건이 중첩되면서 무고하게 희생된 인디언 부족의 비극적 상황을 암시한다. 이는 과거의 비극적 사건과 그것이 망각된 현재와의 거리를 드러낸 「민간인」과 주제적 연관성을 가진다.

40 “1864년 11월 콜로라도 지역에서 샌드 크릭족의 대학살이 자행되면서 또다시 전투가 시작되었고, 수백 명의 민병대가 불시에 사이엔족 진영을 공격했다. 연대장 시빙턴은 ‘어른들은 물론 어린아이들도 모두 죽여 머리 가죽을 벗겨라. 이 잡듯이 잡아내어 씨를 말려야 한다.’고 명령을 내렸다. 무기를 가지고 항거했지만, 600여 명의 사이엔족이 몰살당했다.” 필리프 지캥, 송숙자 역, 『아메리카 인디언의 땅』, 시공사, 1998, 101쪽. 이 학살의 기록과 증언은 『나를 운디드니에 물어주오』에도 찾아볼 수 있다(디 브라운, 최준석 역, 『나를 운디드니에 물어주오』, 나무심는사람, 2002, 158~165쪽 참조). 이러한 학살은 1970년대까지 이어졌고 이를 통해 아메리카 북서쪽 땅을 식민지인들이 장악했다. 그 상징적인 사건이 바로 1866년 오마하 서쪽의 황량한 평원 한복판에서 유니온퍼시픽 사의 기관차가 개통된 것이다. 이로써 본격적인 서부 개척 시대가 열리게 된다.

1947년 봄

深夜

黃海道 海州의 바다

以南과 以北의 境界線 용당浦.

사공은 조심 조심 노를 저어가고 있었다 기침도 금지되어 있었다 十餘命이 타고 있었다

울음을 터뜨린 한 嬰兒를 삼킨 곳.

스무몇해나 지나서도 누구나 그 水深을 모른다

「民間人」 전문, 『현대시학』 1970년 11월호

이 시는 해방 후 38선을 경계로 해서 갈라진 남북의 접경지대에서 일어난 비극적인 사건을 다룬다.⁴¹ 북한의 공산주의 체제의 억압과 압박을 견디다 못한 이들은 1947년 “이남과 이북의 경계선인 용당포”를 배로 건너고 있었다. 원경에서 근경으로 점점 좁혀 들어가는 서술적 진행은 긴장과 몰입을 생성해 낸다. 이 시는 영아 살해라는 비극적 정황이 있었다는 소문을 듣고서도 탈출을 감행할 수밖에 없는 사람들의 난처함과 절실함, 그리고 슬픔을 시간의 단절과 중첩을 통해 그려낸다. 시적 주체의 논평적 개입을 통해 시가 마무리되기는 하지만, “울음을 터뜨린 한 嬰兒를 삼킨 곳”이라는 구문은 플래시백과 종결의 이미지가 제시되는 것은 살기 위해 군사적 경계선을 넘는 탈출을 감행한 사람들과 대응하면서 남과 북 어느 체제에도 깰 수 없는 그들의 비극적 난관을 드러낸다.

한 여인이 병들어가고 있었다
그녀의 남자도 병들어가고 있었다
일년 후 다시 만나기로 하고 헤어졌다
그 일년은 너무 기일었다

그녀는 다시 술집에 전락되었다가
죽었다
한 여인의 죽음의 門은
西部 한 복판
돌막 몇 개 뚜렷한
어느 平野로 열리고

주인 없는
馬는 엉금엉금 가고 있었다

그 남잔 사이안 族이
그녀는 牧師가 묻어 주었다.

「西部의 여인」 전문, 『세대』 1977년 4월호⁴²

이 시는 연인의 비극적인 이별을 내용으로 하고 있다. 1연은 두 사람이 헤어질 수밖에 없는 필연적 운명을, 2연은 남겨진 여인의 불행한 죽음을 서술하

41 이 시에 대한 자세한 설명은 신철규, 「김종삼 시의 심미적 인식과 증언의 윤리」, 91~94쪽 참조.

42 이 시는 이후 『시인학교』(신현실사, 1977.8.)에 실린다.

고, 3연은 주인 없는 말의 이미지가 나타나며, 4연은 두 사람의 장례를 보여주는 장면으로 마무리된다. 특히, 4연의 장례가 치러지는 장면은 간결하게 기술되어 있기는 하지만 서로 갈등하는 두 집단에 속하는 두 사람의 사랑이 결국은 파국으로 끝날 수밖에 없었음을 암시한다. 여인은 서부 개척을 감행한 식민지 집단의 일원이었으며 남자는 사이엔 죽이였을 것이다. 이는 1연에서 보여준 두 사람의 ‘병’ 또한 언어와 문화의 차이를 극복해낼 수 없었던 두 사람의 상황과 자신이 소속된 집단으로부터의 이탈에 따른 향수 때문에 생긴 것이라는 짐작을 가능케 한다. 그들은 서로의 병을 낫게 하기 위해 잠시 동안의 이별을 택했지만 불가피한 상황 때문에 그들의 재회는 불가능하게 된다. “기일었다”는 표현은 한 번의 짧은 이별이 영원한 이별이 되었음을 시·창작적으로 인지하게 해준다. 이 시의 제목이 「서부의 여인」인 것처럼 그 불행의 상황은 ‘여인’ 쪽에 초점이 더 맞춰진다. 2연에서 이별 후의 여인의 상황을 보여주는 것과 달리 남자가 죽음을 맞기까지의 과정은 이 시에서 생략되어 있다. 이는 그 여인의 상황이 훨씬 더 암울하게 진행되었다는 것을 암시하는 것이면서 동시에 자신의 삶을 놓아버리게 된 원인이 남자에 대한 애절한 그리움 때문이라는 것을 암시한다. 연고도 없는 그녀의 무덤은 돌막 몇 개만으로 허술하게 지어져 “서부 한 복판”에 덩그러니 놓여 있다. 하지만 그녀의 “죽음의 문”은 “평야”를 향해 열려 있다. 죽는 순간까지도 남자를 향한 그리움을 간직한 그녀의 뜻에 따른 것일 것이다. 이 시는 시간의 극적인 압축과 사건의 생략을 통해 시간의 흐름의 급격한 전환을 보여준다. 이처럼 두 사람의 서사가 간략하게 기술된 것은 두 사람의 사랑의 깊이와 그에 따른 불행의 비극성을 강화하는 데 기여한다. 중간 단계의 요소를 없애거나 중간 과정이 생략된, 그래서 분리된 병렬 이미지는 장면의 밀도를 높이면서 상황의 의미에 집중하게 만든다.

이 시의 서사는 ‘결합cohesion’과 ‘일관성coherence’이라는 기본적 법칙에 따라 두 사람이 떨어져 살았던 짧은 ‘주름’이 만만치 않았음을 암시하는 데 그친다. 이 시에는 인물이 맞닥뜨린 상황의 이유나 경과 등에 대한 구체적인 정보는 주어지지 않으며, 인물의 내면 심리나 감정에 대한 서술도 없다. 시적 주체는 상황과 사건, 인물에 관한 정보를 전달하는 것으로 자신의 역할을 한정하면서 소설에서의 3인칭 제한적 시점으로 일관한다. 요약적 진술이 지배적인 이 시에서 단 한번 장면으로만 서술되는 연이 있다. 이 시에서 두 개의 사건 계열(연과 파자은 하나로 모아졌다가 다시 나뉘는데, 그 경계가 3연의 주인 없는 말의 이미지이다. 이 이미지는 앞뒤의 상황과는 표면적인 연관성을 띠지 않은 채 삽입된 것이다⁴³ 이는 영화에서 단절된 숏에 가깝다. 주인 없는 말의 이미지는 서부 영화에서 주인공의 죽음을 표상하는 관습적 기표로 쓰인다. 이 시에서 그것은 잃어버린 사랑, 헛되이 흘러보낸 시간, 방황으로 일관되었던 삶, 그리움의 깊이 등을 상징한다. 그것은 지나온 시간들의 압축이며, 미래에 대한 암시이다. 이는 반주관적 이미지에 가까운데,⁴³ 인물의 시점과 함께 바깥의 시점(무초점화)에 의해 동시에 포착된 것으로 보이기 때문이다. 주인 없는 말^은 말이 여인이 생전에 바라본 장면이라면, 사랑하는 사람을 끝내 보지 못한 채 자신의 삶이 마무리될 수도 있다는 예감을 확인하게 해준 상징적 기표가 되며, 여인이 죽고 난 이후의 장면이라면 죽어서도 사라지지 않는 그리움의 상징적 기표로 해석될 수도 있다.

43 이지영, 「틀리츠의 『시네마』에 나타난 영화 이미지 존재론」, 서울대 철학연구소, 『철학사상』 22, 2006, 263쪽. 반-주관적 이미지(image semi-subjective)는 인물의 시아가 이미지 자체에 각인된 내인(內因) 주관적 이미지와 이미지들의 관계 속에서 드러나는 외인(外因) 주관적 이미지의 사이의 중간 상태를 말한다. 이수진, 『크리스티앙 메츠』, 커뮤니케이션스북스, 2016, 104쪽.

4. 결론

지금까지 김종삼 시에 나타난 영화적 기법과 그 효과를 몽타주를 통해 살펴 보았다. 이는 김종삼이 자신의 시론에서 추구했던 시네포엠의 의미를 살펴 보는 작업의 일환이었다. 그의 시에 나타난 관조적 이미지와 불연속적 이미지는 시네포엠의 성격과 맞는 측면이 있다. 내적 정감과 외부의 객관이 섬세하고 내밀하게 만나는 자리에서 일어나는 이미지의 현현을 중심으로 하는 시네포엠은 결국 이미지를 배열하는 방식에 의해 작동될 수밖에 없다. 언어를 통한 시각적 이미지로 사건¹⁾과 감정을 암시함으로써 일종의 잔상 효과와 여운을 만들어내는 것이 바로 시네포엠이기 때문이다. 이러한 논의를 위해 영화의 몽타주 기법과 긴밀한 연관성을 보인 김종삼의 시들을 살펴보았다.

이미지를 병치시키는 기법을 활용한다는 점에서 영화와 시는 유사한 구조를 보인다. 이미지의 배치와 연결 방식을 세심하게 다루는 것이 바로 몽타주라는 영화적 장치인데, 몽타주는 기본적으로 장면 연결의 조작을 통한 연결감을 불러오기도 하지만 연속되는 장면²⁾이나 시퀀스 속에 이질적인 장면을 개입시키거나 사건의 의미를 증폭시키는 이미지를 삽입하기도 한다. 시의 전체적인 열개를 짜는 것을 편집에, 시의 행과 연의 배치를 콜라주에 연결지을 수 있으며 그것은 극적 구성과 긴장을 만들어내는 데 효과적이다. 김종삼의 시는 이러한 몽타주를 통해 대비와 생략의 기법을 과감하게 활용했다. 특히, 대조를 통해 표면적인 인물의 감정 표현과 다른 복잡한 내면을 전달하거나 상황의 이면에 담긴 숨은 의미를 전달하여 장면이 가진 울림을 증폭시키는 방식을 주로 사용했다. 「십이음계의 층층대」와 「주름간 대리석」에서는 이미지의 돌연한 충돌을 통해 이미지의 파장력을 극대화하고 풍경의 의미를 암시적

으로 전달하라는 데 집중했다. 아우슈비츠 연작에서는 화면의 분할과 초점의 점진적인 이동으로 장면이 전개되다가 클로즈업 기법과 같은 급진적인 비약으로 마무리됨으로써 '대비'와 '놀람'의 효과를 불러오고 비극적 아이러니를 부각시켰다. 이는 「무슨 요일일까」에서 시적 주체의 목소리의 개입을 통해 이미지의 노출 시간을 상대적으로 늘리고 특정 정보의 의도적인 비노출은 상황의 해결을 지연시키면서 긴장을 생성해내는 방식으로 변환되기도 한다. 과거와 현재 또는 두 가지 사건의 병렬을 교차 편집함으로써 죽음으로 인한 상실과 방황을 포함하는 비극적 운명을 암시하는 방식을 추구하는 '사이안' 시편들도 있다. 이는 교차되는 사건 또는 상황을 매개하는 이미지를 삽입함으로써 과거의 비극적 사건과 그것이 망각된 현재의 시점, 내적 시점과 외적 시점이 중첩된 반주관적 이미지를 생성하여 아이러니를 상징적으로 드러낸다.

이러한 이미지 또는 사건의 연결과 중첩은 김종삼이 추구했던 시네포엠과 일맥상통한다. 그는 내적 이미지의 과장이 만들어내는 형상에 침잠하고 삶의 여러 굴곡과 내밀한 시간의 겹침, 즉 '세월의 주름'을 담고 있는 이미지를 포착하고자 노력했으며, 그것을 효과적으로 발현되게 하기 위해 영화의 몽타주 기법을 섬세하게 활용했다. 이러한 몽타주를 한마디로 규정하면 '반어적 몽타주'라고 부를 수 있다. 이는 언어의 지시성을 최소화하고 의미의 불확정성을 최대화하는 효과를 추구하는 김종삼의 시작 태도와 맞닿는다.

참고문헌

1. 기본자료

- 장석주 편, 『김종삼 전집』, 청하, 1988.
권명옥 편, 『김종삼 전집』, 나남, 2004.
이민호·홍승진 외편, 『김종삼 정집』, 북치는소년, 2018.
백철·유치환·조지훈·이어령 편, 『한국전후문예시집』, 신구문화사, 1961.

2. 단행본 및 논문

- 장석경, 「문명의 배에서 침몰하는 토끼」, 장석주 편, 『김종삼 전집』, 청하, 1988.
고형진, 「김종삼의 시 연구」, 『상허학보』 제12집, 2004.
김규동, 「현대시와 영화-『씨네·포엠』까지의 새로운 '장르'」, 『조선일보』 1960.3.23.
김정옥, 「시인의 새로운 영토 확대」, 『심상』 1974년 7월호.
김준오, 『시론(제4판)』, 삼지사, 2007.
김종원, 「시도할 만한 영상의 모자이크」, 『심상』 1974년 7월호.
김현, 「시와 암시-언어과의 시학에 관하여」, 『상상력과 인간 / 시인을 찾아서-김현 문학 전집 3』, 문학과학지성사, 1991.
디 브라운, 최준석 역, 『나를 운디드니에 물어주오-미국 인디언 멸망사』, 나무심는사람, 2002.
랄프 스티븐슨·장 테브릭스, 송도익 역, 『예술로서의 영화』, 열화당, 1990.
로버트 리처드슨, 이영식 역, 『영화와 문학』, 동문선, 2000.
뱅상 아미엘, 광동준·한지선 역, 『몽타주의 미학』, 동문선, 2009.
신규호, 「김종삼론」, 『성결교신학교 어문집』 제17집(1988).
신봉승, 「언어, 영상적인 이미지의 접근」, 『심상』 1974년 7월호.
신지연, 「김종삼 시 연구-언술 주체를 중심으로」, 고려대 석사학위 논문, 2000.
신철규, 「김종삼 시의 심미적 인식과 윤리적 증언」, 고려대 박사학위 논문, 2020.
_____, 「김종삼 전집 미수록 시의 소개와 해제-『에즈라 파운드』의 귀향」, 「식도의 고향」, 「어린 이 시간」을 중심으로, 『한국시학연구』 제67호, 2021.9.
오준호, 「종합적 이미지의 예술과 영상주의-최일수와 유현목의 시네포엠」, 『영화 연구』 제76호 (2018년 6월).
오형엽, 『풍경의背痛과 존재의 감춤』, 송하춘·이남호 편, 『1950년대 시인들』, 나남, 1994.
이수진, 『크리스티앙 메츠』, 커뮤니케이션스북스, 2016.
이승원, 「김종삼 시의 환상과 현실」, 『20세기 한국시인론』, 국학자료원, 1997.
_____, 『김종삼의 시를 찾아서』, 태학사, 2015.
이영일, 「새로운 방법론적인 접근」, 『심상』 1974년 7월호.
이지영, 「들뢰즈의 『시네마』에 나타난 영화 이미지 존재론」, 서울대 철학연구소, 『철학사상』 제22권

(2006.6).

최일수, 「현대시의 순수 감각 비판」(『문학예술』 1956년 5월호), 『현실의 문학』, 형설출판사, 1976.

_____, 「시극과 시네포엠: 새로운 문학예술 운동의 하나로서」, 『조선일보』 1961.3.24.

_____, 「시네포엠과 종합적 영상」(『자유문학』 1961년 9월호), 『현실의 문학』, 형설출판사, 1976.

필리프 자갱, 송숙자 역, 『아메리카 인디언의 땅』, 시공사, 1998.

황동규, 「잔상의 미학」, 장석주 편, 『김중삼 전집』, 청하, 1988.

Seymour Chatman, *Story and discourse : Narrative structure in fiction and film*, New York : Cornell University Press, 1988.

Abstract

The Cine-poetic Features in Kim Jong Sam's Poetry and their meaning

Shin Cheol-Gyu*

This paper examines the cine-poetic features in Kim Jong-sam's poetry and their meaning, focusing on montage, a cinematic technique. The contemplative and discontinuous images in his poems are in contact with cine-poetic features. Cine-poem, centered on the presentation of images that occur in a place where internal feelings and external objects meet delicately and intimately, is eventually operated by arranging images. For this discussion, we looked at Kim Jong-sam's poems, which were closely related to the montage technique of the film.

Movies and poetry show a similar structure in that they utilize a technique that juxtaposes images. It is possible that "editing" is connected with the overall shape of the poem, and "collage" is connected with the arrangement of lines and stanzas, which is effective in creating dramatic composition and tension. Kim Jong-sam's poem actively utilized the techniques of contrast and ellipsis through these montage. In the "Twelve-scale Flight of Steps" and "Wrinkled Marble," they concentrated on maximizing the wavelength of the image and implicitly conveying the meaning of the landscape through sudden collisions of the image. In the "Auschwitz" series, the effects of "contrast" and "surprise" were brought through screen division and close-up techniques. There are also "Cheyenne" poems that seek a way to imply a tragic fate that involves loss and wandering due to death by cross-editing the parallels of past and present or two events.

The connection and overlap of these images or events are in line with Cine-poem pursued by Kim Jong-sam. He tried to capture images that contained the overlapping of various curves of life and the "wrinkle of time," and delicately utilized the movie's montage technique to effectively express it. If such a montage is defined in a word, it can be called "ironic montage." This is related to Kim Jong-sam's attitude to writing poetry, which seeks the effect of minimizing the referentiality of language and maximizing the uncertainty of meaning.

Keywords Kim Jong-sam, Cine-poem, Montage, Discontinuity of image, Oppositional composition,

* Chosun University.

Frame, Cross-editing, ironic montage

이 논문은 2023년 9월 15일에 투고 완료되어
2023년 9월 25일부터 10월 10일까지 심사위원이 심사하고
2023년 10월 15일에 심사위원 및 편집위원 회의에서 게재 결정된 논문임.