

한국 근대시의 시적 전환과 영화 체험의 상관성¹⁾

문 혜 원 (아주대학교)

<목 차>

1. 영화 체험과 근대 문학
2. 카메라적인 시선과 이미지즘 시
3. 영화의 기법과 시의 환상성
4. 근대시 연구의 새로운 영역으로서의 영화

1. 영화 체험과 근대 문학

조선에서 영화가 대중 앞에서 상영된 것이 공식적으로 확인되는 것은 1903년의 일이다. 이는 현재까지 발굴된 가장 오래된 사료인 『황성신문』(1903.6.23-30)의 광고를 근거로 한 것이다.²⁾ 이후 서울에서는 활동사진을

- 1) 이 논문은 2005년 정부(교육인적자원부)의 재원으로 한국학술진흥재단의 지원을 받아 수행된 연구임(KRF-2005-079-GS0011).
- 2) 이영일, 『한국영화전사』, 도서출판 소도, 2004, pp.38-39 참고. 영화가 대중에 상영된 시기에 대해서는 어느 정도 의견의 일치를 보는 것과는 달리, 조선에 영화가 처음 전래되었는지에 대해서는 여전히 다양한 의견이 있다. 영화의 전래 시기를 가장 앞당겨 잡고 있는 것은 김종원으로, 그는 『런던 타임즈』 1897년 10월 19일자 기사를 근거로 1897년에 에스터하우스라는 영국인이 충무로 진고개에 있는 중국인 소유의 가건물에서 프랑스 파테사

비정기적으로 상영하는 활동사진소가 새로운 오락공간으로 자리잡아갔다. 영화가 도래한 후 약 10년간은 단발적인 판촉 영화 상영이나 활동사진소, 활동사진회가 일시적으로 활동사진을 상영하는 형태가 이어졌다. 영화를 상시 상영하는 활동사진관 시대가 열린 것은 1910년 2월 일본인 거류지 황금정에 경성고등연예관이 개관하면서부터였다. 일본인이 거주하던 남촌 지역에는 일본인 거류민을 위한 본정좌, 수좌 등의 극장이 있었고, 조선인 거주지역인 북촌에는 1907년에 생긴 단성사를 비롯해서 단성사, 연흥사 등의 극장에서 활동사진을 상영하기 시작하면서, 영화는 새로운 오락물로 자리잡기 시작했다.³⁾

1920년경을 지나면서 서울 외의 각 지방에도 극장이 연달아 생겨나고, 그 수효는 빠르게 증가해서 1925년에는 극장 수가 27관, 1935년에는 90여관으로 늘어났다. 참고로 1926년 조선에는 전국에 50개 극장이 있었고 연 200만 명 정도가 영화를 관람했을 것으로 추정된다. 당시 조선의 인구가 1900여만 명이었던 것에 비추어볼 때 산술적으로는 10% 가까운 사람이 영화를 관람한 것이고, 특히 경성을 포함한 경기도에서는 190여만 명 중 절반이 영화를 본 것이라고 결론내릴 수 있다.⁴⁾

의 단편 실사 필름을 상영했다고 주장했다(김중원·정중헌, 『우리 영화 100년』, 현암사, 2001). 그러나 조희문은 당시 ‘턴턴타임즈’라는 제호를 내세운 신문이 없었고, 에스턴하우스 역시 사람 이름이 아니라 호텔의 이름이라고 반박하고, 미국인 여행가 버턴 홈스의 기록을 근거로 해서 1899년으로 추정하고 있다(조희문, 『한국영화의 쟁점 1』, 집문당, 2002). 이에 대해 김려실은 버턴 홈스의 원전을 확인한 결과, 홈스가 1899년부터 영화를 찍기 시작했고, 그의 트래블로그 <서울, 한국의 수도>가 1901년부터 1902년 사이에 공개되었으므로, 황실이 어람한 홈스의 영화 상영은 1901년 무렵이었을 것으로 추정하고 있다(김려실, 『투사하는 제국, 투영하는 식민지, 삼인, 2006).

3) 김려실, 위의 책, pp.35-47 참고.

4) 주훈, 「1920-30년대 한국의 영화 관객성 연구」, 서울대 석사논문,

이처럼 영화가 봄을 이루게 된 것은 당시의 사회적 분위기와도 연관이 있다. 1920년대 조선은 3.1운동의 실패로 인해 사회 전반적으로 우울하고 침체된 분위기가 조성되었다. 동시에 한편으로는 근대적인 문화생활이 이상적인 모델로 생각되었고, 일반 대중들 역시 그것에 대한 선망의 마음을 가지고 있었다.⁵⁾ 3.1운동 후 일제가 조선에 대한 통치 방식을 문화 통치로 바꾸면서, 서민들이 문화적인 경험을 할 수 있는 기회가 상대적으로 많아졌다는 것도 영화가 흥행하게 된 요건 중의 하나이다. 영화는 이러한 상황에서 수입되어 대중들에게 가장 어필했던 문화 장르이다.⁶⁾

이러한 정황으로 볼 때, 지식인들 사이에 영화 관람이 필수적인 문화적 경험이었던 것은 충분히 짐작할 수 있는 일이다. 1926년에 발표된 이장희의 「가을 밤」에는 “활동사진관에서 아까 구경한 피에로의 슬업은 신세를 생각하며”라는 구절이 시의 말미에 붙어 있다. 이는 당시 지식인들에게 영화 관람이 익숙한 중요한 문화 체험이었으며, 그만큼 강렬한 인상을 주었다는 것을 보여주는 것이다. 이장희의 또 다른 시 「겨울의 모경(暮景)」은 겨울날 도시 풍경을 묘사한 것으로서, 저물어가는 거리의 흐릿한 풍경을 녹슨 무쇠 같은 냄새, 허공에 번져가는 푸른 연기, 세찬 바람에 실려 오는 가느다란 여운, 막 지평선을 넘어가는 햇빛 등으로 표현하고 있다. 이장희는 이러한 느낌을 마치 ‘환등의 영사막’에 비친 장면 같다고 표현하고 있다(“이들 눈에 모든것이 저마다 김을 뿜어서/ 그는 幻燈의 映寫幕이며 沈鬱한 溼入산을 보는듯하다.”) 풍경을 보며 환등의 영사막을 떠올린다는 것은 그만큼 영화체험

2005, pp.18-19 참고.

5) 위의책, p.16.

6) “영화소설이 발표되기 시작했을 당시 영화적 표현은 이미 대중적인 문화 양식의 일부가 되었다. 사람들은 신문과 잡지에 실린 광고 사진을 통해 카메라 앵글을 접할 수 있었으며, 기차나 전차를 타고 움직이는 차창을 통해 펼쳐지는 풍경에서 스크린에 펼쳐지는 쇼트를 확인할 수 있었다.” - 전우형, 1920~30년대 영화소설 연구, 서울대 박사논문, 2006, p.121.

이 자연스럽고 잦았다는 것을 의미한다. 이는 이장희의 시를 비롯한 당시의 시들이 직·간접적으로 영화의 영향을 받았을 것이라는 추정을 가능하게 한다.

1930년대에 이르면, 영화 관람 체험은 문화 향유의 차원을 넘어서 문학 작품 속에 변형된 형태로 나타난다. 영화를 문학과 결합하려는 시도가 이루어지는 것이다. 1926년부터 1939년에 걸쳐 집중적으로 창작되는 영화소설이 그 대표적인 예이다.⁷⁾ 박완식은 ‘영화시’의 창작을 제안하기도 했다.⁸⁾ 구체적으로는 영화 기법 중에서도 몽타주가 중요한 기법으로 수용되었다. 몽타주는 1920년을 전후해서 그리피스의 영화가 일본에서 개봉되면서 영화의 새로운 서술형식으로 학습되었고, 일본의 松竹撮影所에서 유학중이던 이필우가 1923년 관동대지진으로 인해 조선으로 돌아올 때 그리피스의 <東道>(1920)를 복사하여 가지고 옴으로써 조선에 소개되었다. 그러나 이후 조선에서 중요하게 소개되고 학습된 몽타주 기법은 에이젠슈테인이나 푸도프킨 등 러시아의 영화 이론이었다. 서광제는 「토키에 관한 선언」(동아일보, 1930.10.2)에서 에이젠슈테인의 「사운드 영화 선언」을 소개했고, 연이어 에이젠슈테인이 1930년 2월 17일에 파리 소르본느 대학 초청으로 강연한 ‘러시아 영화의 원칙’이라는 강연문을 「노서아 명감독 에젠슈테인의 강연」(동아일보, 1930.9.7-23)이라는 글로 번역했다. 오덕순의 「영화몽타주론」(동아일보, 1931.10.1~27) 역시 몽타주의 어원과 이론의 전개 양상, 종류를 설명하고, 에이젠슈테인과 푸도프킨의 이론을 간략하게 소개하고 있다. 러시아의 몽타주 이론은 주로 좌익 영화인들에 의해 계몽적인 효과를 위한 방법으로 설명되고 있다⁹⁾는 점이 특징적이다. 그러나 영화 체험이 보편화되면서, 몽타주는

7) 위의글, p.8.

8) 박완식, 「금후 영화운동의 원칙적 중심과제」, 『신계단』, 1933.5.

9) 조선영화사에서 중요한 하나의 계기는 좌파 영화인들의 활약이다. 1927년 김기진, 고한승, 안석영 등에 의해 조선영화예술협회가 발족되고 거기에서

실제 창작에서는 좌익과 우익에 상관없이 영화 제작의 한 기법으로 사용되었다.¹⁰⁾

이와 더불어 몽타주 수법을 문학 작품에 변용시켜 차용하는 경우도 생겨났다. 동일한 정서를 불러일으키는 장면들을 각각의 씬으로 하여 시 한 편을 만들어 내거나, 정반대로 서로 무관한 장면들을 병치시켜 그 사이에서 발생하는 극적 효과를 노리는 경우가 그 예이다. 이는 각각 푸도프킨과 에이젠슈테인의 몽타주 원리로 설명할 수 있다.¹¹⁾ 또한 소설에서는 장면의 갑작스러운 이동을 보이거나 시공간을 넘나드는 장면을 연출할 때 몽타주 기법이 사용되기도 했다.¹²⁾ 이처럼 조선에서 영화가 문학에 미친 영향은, 초기에는 교양인의 필수적인 문화 체험이었다가 점차 작품을 창작하는 기법에까지 응용되었다.

2. 카메라적인 시선과 이미지즘 시

영화가 한국 근대시에 미친 가장 큰 영향은, 대상을 바라보는 주체의 시선을 변화시켰다는 점이다. 영화의 카메라적 시선은 주체와 대상 사이에 또

배출된 김유영, 임화, 서광제 등이 본격적인 영화 장르에 뛰어드는 것이다. 이들은 몽타주를 중요한 영화의 기법으로 생각했는데, 그것은 에이젠슈테인이나 푸도프킨의 입장을 받아들인 것이었다.

10) “ ‘몽타주’에 있어서도 2,3개소 나운규씨의 고심한 자취가 나타났다. 예를 들면 주인공인 처녀가 팔려갈 때 그의 애인인 청년과 이별하는 장면에 있어서 새끼줄이 끊어지는 것이라든지 동리 사람들이 모여서 주인공인 여자의 집에 험담을 하는 장면에 있어 벌(蜂)의 집에 모여드는 벌떼들을 넣어서 동리사람들이 모여드는 표현을 고조한 것 등은 ‘몽타주’에 많은 유의를 둔 것이라고 본다 - 신경균, 금년도 조선영화 개평, 『조광』, 1935.12.

11) 줄고, 「1930년대의 모더니즘 문학에 나타난 영화적 요소에 대하여」, 『한국 현대시와 모더니즘』, 신구문화사, 1996, pp.188-198 참고,

12) 전우형, pp.142-154 참고.

하나의 시선을 설정하는 것이다. 시에서 이 시선은 대상과 그것을 바라보는 주체 사이에 제3의 시선을 가정하게 함으로써, 대상에 대한 주체의 심리적 거리감을 확보할 수 있도록 한다. 이것은 주체의 감정을 대상에 덧입혀서 대상을 자아와 동일시하는 기존 서정시의 창작 방식과는 구별된다.¹³⁾ 1920~30년대 이미지즘시들은 카메라적 시선을 이용해서 대상을 포착한 예들이다.

꽃가루와 같이 부드러운 고양이의 털에
고운 봄의 향기가 어리우도다.

금방울과 같이 호동그란 고양이의 눈에
미친 봄의 불길이 흐르도다.

고요히 다물은 고양이의 입술에
포근한 봄줄음이 떠돌아라.

날카롭게 쪽 뺨은 고양이의 수염에
푸른 봄의 생기가 뛰놀아라.

13) 1920년대 무렵 조선의 시의 일반적인 특징은, 주체의 정서나 감정을 표출하는 것 자체를 중시하는 것이었다. 시는 주체의 감정이나 정서가 자연스럽게 표출된 산물이고, 시적인 대상은 객관적으로 존재하는 것이 아니라 주체의 정황이나 생각에 따라 의미를 부여받는 수동적인 것으로 인식된다. 하나의 예로, 김소월의 「진달래꽃」을 들 수 있다. 이 시에서 ‘진달래꽃’은 님에 대한 사랑과 이별의 아픔이라는 주체(시적 화자)의 심정을 상징하는 것으로 기능할 뿐, 그것 자체의 속성이나 존재 양태는 드러나지 않는다. 설령 진달래꽃이 아닌 다른 꽃이나 사물이라고 하더라도, 주체의 심정을 대변한다는 기능에는 별다른 차이가 없다. 이러한 특징은 비단 김소월에게서만 나타나는 것이 아니라, 김억, 주요한, 홍사용, 이상화 등 당시 시인들의 시에 공통적으로 나타나는 특징이었다. 이에 비할 때 이미지즘시는 대상의 특징을 객관적으로 묘사함으로써, 시의 초점을 주체에서 대상으로 이동시키고 대상을 어떻게 포착할 것인가 하는 방법의 문제로 눈을 돌리게 한다.

각 연의 1행에 있는 ‘꽃가루와 같이 부드러운 털’, ‘금방울과 같이 호동그란 눈’, ‘고요히 다문 입술’, ‘날카롭게 쪽 뺀 수염’은 고양이의 신체의 부분-고양이의 털, 눈, 입술, 수염-을 클로즈업시켜 포착하고 있다. 여기서 시선은 대상에 대한 주관적인 해석을 철저히 배제하고 단지 대상을 포착하는 것으로만 기능한다는 면에서 카메라적 시선을 유지하고 있다.

여기에 봄의 성질에 대한 해석을 보여주는 2행이 각각 결합되어 병치되어 있다¹⁴⁾. 2행의 고운 향기, 미친 불길, 포근한 줄음, 푸른 생기는 시인이 정의하는 봄의 속성이다. 즉 시인이 생각하는 봄은 곱고 포근하고 생기가 넘치며, 때로 광기가 발동하는 복합적인 속성을 가진 계절이라는 것이다. 이것은 봄에 대한 시인의 주관적 해석이므로, 1행의 객관적인 카메라의 시선과는 구별된다.

1행이 객관적인 묘사에 해당한다면 2행은 시인의 경험적인 판단을 근거로 한 표현이다.¹⁵⁾ ‘A는 B이다’라는 은유의 기본적인 형식에서, 시인이 표현하

14) 이 시에 대한 자세한 해석은, 졸고, 이장희 시에 나타나는 이미지의 특징과 기능, 『국어국문학』 146호, 2007 참고.

15) 루돌프 아른하임은, 이미지의 제작이란 재현 대상에서 본질적인 특징을 포착하여 예술가의 매체에 적합한 형식으로 번역하는 것이며, 이 때 형식은 물리적인 현상과 정신적인 활동 간의 유비를 가정한 동형설에 의거하여 그것이 전달하는 의미와 구조적으로 유사하다고 설명하고 있다. (윤혜경, 「영화예술에 관한 형태심리학적 접근」, 서울대 석사논문, 2002, p.5) 이러한 생각은 이미지즘의 본래적 입장을 연상시킨다. 엄밀하게 말하면 이미지즘은 대상을 그대로 베끼는 것이 아니라 대상에서 받은 인상을 충실하게 재현하고자 하는 것이다. 이미지즘의 경우 그 적확성은 사물 자체의 본질을 향하고 있는 것이 아니라 시인의 마음에 떠오른 이미지를 어느만큼 그것에 가깝게 전달하는가에 맞추어져 있다. 즉 대상을 포착하고 나열하는 데서 그치는 것이 아니라 포착된 대상에 대한 주체의 인상과 해석을 이미지로 재현해내는 것이다. 이는 이미지스트들이 1916년도에 발간된 시

고자 하는 원관념은 'A'이다. 이 원관념 'A'를 더 잘 설명하기 위해 보조관념인 'B'를 끌어들이는 것이다. 그러므로 사실상 이 시가 표현하고자 하는 것은 고양이가 아니라 그에 빗댄 봄이다. 가시화될 수 없는 봄의 속성들은 고양이의 신체적 특징을 빌려 표현되고 있다. 따라서 이 시는 추상적인 대상과 그에 대한 해석을 가시화하는 과정에서 카메라적인 수법을 사용하고 있는 경우라고 할 것이다.

카메라가 어떠한 대상을 포착한다고 할 때, 시선은 특정 위치에서만 작용하며 시각장의 일부만을 볼 수 있다. 마찬가지로, 표면상 눈에 보이는 대상들을 무차별하게 열거하는 것처럼 보이는 시들 역시 실제로는 선택과 배제의 과정을 거친 결과물이다. 주체는 풍경을 그대로 베껴내는 것 같지만, 사실은 평면적으로 전개된 풍경 중에서 인상적인 장면을 선택하고 묘사하는 것이다. 나열된 대상들은 시인의 주관적인 기준에 의해 선택되고 재배열된다. 카메라의 렌즈는 그것을 작동하는 사람의 의지에 따라 대상을 선택하고

집 서문에서, 자신들의 입장을 보다 명확하게 하기 위해 밝힌 내용이기도 하다. 여기서는 김재근의 『이미지즘 연구』에 소개되어 있는 내용을 인용한다. “이미지즘의 시는 주제에 대해서보다는 표현 양식에 중점을 둔다. 작자가 전달하려고 하는 것은 무엇이든지 명백하게 표현할 것을 의미하는 것이다. 확실하지 않은 정조를 전달하기를 바랄 때는 그러한 분위기 아래서는 그 시는 정확한 것이 못된다. 시인이 끊임없이 움직이고 변하는 광선과 풍경을 독자 앞에 보이려 하고, 강렬한 감동을 느낀 사람의 변하는 마음의 태도를 표현하려고 할 때는 그의 시도 이것을 명백히 표현하는 데 움직이고 변하여 가게 된다. 정확하다는 말은 본질적으로 대상을 정확하게 서술한다는 말을 의미하는 것이 아니다. 그 말은 대상물이 시인이 시를 쓸 때 시인의 마음에 그 자체를 보여준 대로 독자에게 그 대상물의 효과를 가져오는 정확이라는 말을 의미하는 것이다.” (김재근, 『이미지즘 연구』, 정음사, 1973, pp.39~40) 이는 대상의 인상을 조합해놓은 이장희의 「봄은 고양이로다」를 설명하는 데도 유효하다. 재현 대상을 봄이라고 한다면, 이장희는 봄의 본질적인 특징-부드러움, 광기(설레임), 포근함, 생동감-을 포착해서 고양이라는 구체적인 사물의 모습을 빌려 이미지화한 것이다.

클로즈업한다.

시인들이 선택과 배제의 원리를 의식하고 있었다는 것은, 이미 1920년대의 시에서부터 발견된다. 1926년에 쓰여진 정지용의 「슬픈 인상화」에서, 화자는 항구 근처의 다방이나 카페로 짐작되는 공간에 위치한 채로 바깥 풍경을 포착하고 있다. 6연으로 이루어진 이 시는 1연에서 6연으로 갈수록 원경(遠景)에서 출발하여 근경(近景)으로 가까워지는 카메라의 렌즈를 뚜렷이 의식할 수 있다.¹⁶⁾ 그만큼 시인이 대상을 바라보는 시선을 의식하고 조절하고 있다는 것을 의미한다.

1930년대에 많이 쓰여진 기행시들 역시 시인이 카메라적인 시선을 의식하고 있음을 보여준다. 기차의 유리창은 카메라의 렌즈를 대신하고, 시인은 풍경을 의식적으로 바라보며 그것을 필름으로 찍듯이 문자로 받아 적는다. 이때 대상은 그것을 바라보는 주체의 해석과는 분리되어 그것 자체가 독립적인 의미를 가진 것으로서 인식된다.¹⁷⁾ 대상을 마치 그림을 그린 듯이 베껴

16) 졸고, 「정지용 시의 모더니즘적 특질」, 『한국 현대시와 모더니즘』, 신구문화사, 1996 참고.

17) 전우형은 카메라의 시각과 관련된 영상-미디어 미학의 특징이 ‘보이는 대상의 주관적 성격과 시야의 분열’에 있다고 본다. 카메라의 시선은 관찰자의 시선이고, 이러한 시각 방식은 소설을 보이는 대상에서 보는 관찰자로 강조점을 바꾸게 한다는 것이다. 또한 시야 자체가 연속적이고 개방적인 일반적인 소설 형식과 달리 불연속적이고 파편적이며 유쾌적인 것으로 변한다는 것이다. (전우형, 앞의책, pp.15~16) 이는 영화소설의 특징으로서, 소설이 영화로 만들어질 것을 전제로 하기 때문에 애초부터 카메라의 시선을 의식하고 있기 때문이다. 즉 처음부터 카메라 앵글에 담을 장면을 상상하면서 보이는 풍경들을 재단하는 것이다. 이에 비하면, 시에서 카메라적 시선을 의식하는 것은, 오히려 대상과 주체를 분리하고 그 대상을 객관적으로 바라보게 하는 거리를 확보함을 의미한다. 시는 장르의 속성상 그 자체가 주관적인 관찰과 해석을 특징으로 한다. 외부 사물이나 사건을 보더라도 객관적인 대상이 중요한 것이 아니라 시인의 주관적인 해석이 우선시되는 것이다. 카메라적 시선은 대상과 시인 사이에 거리를 두

내고 있는 시각적인 이미지가 두드러지는 시들이 그 예라고 할 수 있다.

하이한 暮色속에 피어 있는
山峽村의 고독한 그림 속으로
파-란 驛燈을 달은 馬車가 한대 잠기어 가고
바다를 향한 산마룻길에
우두커니 서 있는 電信柱 위엔
지나가던 구름이 하나 새빨간 노을에 젖어 있었다.

바람에 불리우는 작은 집들이 창을 내리고
갈대밭에 묻히인 돌다리 아래선
작은 시내가 물방울을 굴리고

안개 자욱-한 花園地의 벤치 위엔
한낮에 少女들이 남기고 간
가벼운 웃음과 시들은 꽃다발이 흩어져 있다.

外人墓地의 어두운 수풀 뒤엔
밤새도록 가느란 별빛이 내리고.

空白한 하늘에 걸려 있는 村落의 時計가
여윈 손길을 저어 열시를 가리키면
날카로운 古塔같이 언덕 위에 솟아 있는
退色한 聖教堂의 지붕 위에선
噴水처럼 흩어지는 푸른 종소리.

- 김광균, 「외인촌(外人村) 전문

이 시는 발표 당시 ‘속 함경선의 점묘’라는 부제가 붙어있었던 것으로서,

계 함으로써 주체와 대상의 동일화를 차단하고 주관적인 해석을 배제하도록 하는 기능을 한다. 소설이 카메라적 시선을 의식하면서 주관적인 성격을 가지게 되는 것에 반해, 시는 정반대로 카메라를 의식하면서 객관성을 확보하게 되는 것이 특징이다.

함경선을 타고 가는 길에 본 마을의 풍경을 묘사한 것이다. 저물 무렵 차창 너머로 보이는 산골짜기 마을에 마차가 지나가고 전신주 위에 구름이 떠 있다. 창문을 닫은 집들과 갈대밭, 작은 시내가 눈에 들어오고, 시든 꽃다발도 보인다. 주체는 눈앞에 펼쳐지는 풍경을 객관적으로 그리고 있을 뿐, 대상에 대한 감정 이입이나 주관적인 해석을 가하지 않는다. 그런 면에서 카메라적인 시선을 유지하고 있는 것이다.

이 때 주체와 대상(풍경) 사이에 놓여있는 기차의 유리창은 카메라의 렌즈처럼 대상과의 일차적인 거리를 확보하는 역할을 한다. 즉 ‘나’와 풍경 사이에 물리적인 거리가 존재한다는 것을 인식하게 하고, 그럼으로써 풍경에 관여하지 않고 그것을 단지 바라보기만 할 수 있도록 하는 것이다. 여기에 ‘여행’이라는 행위가 가지는 무관심성이 이차적인 거리감을 만들어낸다. 여행이란 자신이 생활하고 있는 시공간에서 벗어나므로써 일상성에서 탈피하는 방식이다. 여행객은 여행지의 모든 사물이나 사람, 사건과 무관한, 자유로운 존재인 것이다. 그러므로 그의 시선은 무심하고 자유로울 수밖에 없다.

그런데 이 시는 영화의 영향을 직접 받아서 제작된 것이기도 하다. 위의 시의 마지막 연에 등장하는 언덕 위에 있는 고탑 같은 교당과 종소리는 그가 영화 <白き處女地>에서 본 장면에서 얻은 이미지이다.

영화 <白き處女地>에서 본 캐나다의 수도 도시에 서 있던 가톨릭 敎會의 尖塔은 훌륭한 詩였다. 언제 서 있었는지 東本町 초가지붕 위에도 素朴한 衣裳을 한 敎堂이 하나 우뚝 서 있다. 겨울 가까운 흐린 하늘을 날카롭게 찌르고 서 있는 빠빠 마른 鐘樓에서 黃昏이면 낮은 종소리가 噴水같이 퍼진다.¹⁸⁾

마지막 연은 위의 산문에 나오는 영화 속 교회의 이미지에서 촉발되어 만들어진 것이라는 점을 알 수 있다. 영화에서 받은 강렬한 인상에 동본정에 있는 교당의 이미지가 겹쳐진 것이다. 시의 배경이 되는 시간이 저물 무렵이

18) 김광균, 『김광균 문집 와우산』, 1985, p.43.

었다가 후반부에서 갑자기 밤으로 바뀌는 것 또한 이러한 영향과 무관하지 않다. 즉 이 시는 여행을 하는 과정에서 직접 쓴 것이 아니라 여행의 기억을 되살려 써낸 것이고, 그 과정에서 시인의 기억 속에 축적된 몇 가지 인상들을 결합한 것일 가능성이 크다.¹⁹⁾

영화가 기본적으로 시각예술이라는 점을 감안하면, 영화적 체험이 시에서 시각적 이미지의 나열과 포착으로 나타난다는 것은 당연한 일이다. 이와 더불어, 영향을 미친 영화가 무성영화였다는 점도 중요한 요인이다. 한국영화사에서 발성영화가 등장하는 것은 1935년에 만들어진 <춘향전>에서부터이다. 따라서 1935년 이전의 영화 체험은 무성영화에서 얻어진 것이었다. 발성영화와 비교할 때, 무성영화는 장면 전체를 보여주는 미장센과 일부를 보여주는 클로즈업 또는 편집에 의한 몽타주 등의 사진의 기법을 통해 주로 표현된다. 배우의 연기력이 문제가 아니라 화면 전체의 이미지와 사진적인 평면성이 강조되는 것이다.²⁰⁾ 따라서 무성영화가 시와 접목될 수 있는 부분은 서사적인 구성이나 배우의 흡인력보다는 움직이는 이미지 형태로 각인되었을 가능성이 크다. 이것은 우리 시가 리듬을 바탕으로 한 음악과의 친연성에서 벗어나 이미지를 중심으로 한 회화나 영화와 같은 시각 예술과의 긴밀한 관련 속에 놓이게 되었음을 의미한다.

3. 영화의 기법과 시의 환상성

이미지즘시에서 영화의 영향은 카메라적 시선을 경험함으로써 주체와 대상 사이에 객관적인 거리를 확보하게 하는 간접적인 방식으로 나타난다. 대

19) 서준섭은, 김광균의 시에서 영화와 관련이 있는 예로 「환등」, 「장곡천정에 오는 눈」, 「눈오는 밤의 시」 등을 들고 있다. - 서준섭, 『한국 모더니즘 문학 연구』, 일지사, 1988, p.155.

20) 이정배, 「1930년대 한국문학과 영화의 상관성 연구」, 강원대 석사논문, 2003, p.3.

상을 선택하고 배제하는 것 역시 카메라적인 시선과 연관이 있다. 이것은 시를 창작하는 태도와 시각에 전반적인 변화를 불러일으켰다. 시가 진솔한 감정을 표출하는 데서 그치는 것이 아니라 제작 과정을 거쳐야 하며, 시를 창작하는 태도 지적인 판단과 해석이 필요하다는 것을 인식시키는 계기를 제공한 것이다. 이것은 영화 체험이 시에 미친 소극적인 영향이라고 할 수 있다.

이와 비교해볼 때, 몽타주나 파노라마 수법은 영화적인 기법이 창작 방법으로 적극적으로 활용된 것이다. 실제와 환영이 겹칠 때 오버랩을 사용하는 것은 당시 유행했던 영화소설 전반에 걸쳐 폭넓게 사용되었던 것이다. 오버랩은 환영 장면 묘사에서 자주 활용된 영상 편집 기술이었다.²¹⁾ 이러한 상황으로 보아 시에서 이러한 기법들이 사용되었을 가능성 역시 높다. 특히 환상이 발현되는 시들에서 이러한 기법이 사용되고 있다.

시내우에 들다리,
달아래 버드나무.
봄안개 어린인 시내스가에, 푸른 고양이
굽다라케 단장하고 빗겨잇소, 울고잇소,
기름진 꼬리를 치들고

밝은 애닦은 노래를부르지요.
푸른 고양이는 물울은 버드나무에 스르를 올라가
버들가지를 안고 버들가지를 흔들며
또 목노아 읊니다, 노래를 불읍니다.

멀니서 검은 그림자가 움죽이고,
칼날이 銀가티 번쩍이더니,
푸른 고양이도 불수업고,
숫다운 소리도 들을수업고,

21) 전우형, 앞의글, pp.86~88 참고.

그저 쓸쓸한 모래위에 鮮血이 흘러있소.

- 이장희, 「고양이의 꿈」 전문

‘푸른 고양이’는 황석우의 「벽모(碧毛)의 묘(猫)」에서부터 등장하는 환상적인 상징이다. 시의 시공간적 배경은 달이 뜬 날, 돌다리가 있는 시냇가이다. 버드나무가 있고, 그 버드나무에 고양이 한 마리가 올라가 있다. 그러다가 어느 순간, 검은 그림자가 움직이고 칼날이 번뜩이더니 고양이의 모습도 울음소리도 사라져버리고, 모래 위에는 선혈이 남아있다. 마치 괴기영화의 한 장면을 보는 듯한 이 시는, 어디까지가 현실이고 어디까지가 환상인지를 구별하기 어렵다. 3연이 환상이라는 것은 분명해보이지만, 1,2연은 현실인지 환상인지를 확실하게 구별하기 어렵다. 3연을 환상이라고 한다면 1,2연 역시 굳이 현실이라고 판단할 만한 근거가 따로 설정되어 있지 않다. 화자가 1연에 나오는 실제의 시냇가에 앉아 일으킨 환상이라고 볼 수도 있지만, 1연의 배경 자체가 아예 환상이라고 볼 수도 있는 것이다.

이 시에서 특히 주목해볼 만한 부분은 3연이다. 현실적인 시공간의 배경에 갑자기 검은 그림자가 등장하고 칼날이 번뜩이는 것은 환상임에 분명하다. 느닷없이 전개되는 이 환상 부분은 독일 표현주의 영화인 <칼리가리 박사의 밀실>의 한 장면을 연상시킨다. 로베르트 비네의 <칼리가리 박사의 밀실>은 독일 표현주의 영화에 속하는 작품²²⁾으로서, 조선에는 서울에서 1922년에 개봉되었다. 영화는 칼리가리 박사를 둘러싼 의문의 살인 사건을 추적해가는 내용으로 이루어져 있다. 칼리가리 박사가 몽유병자인 세자르를 깨운 후 의문의 살인 사건들이 계속 일어난다. 프랜시스 친구인 알렌 역시 박람

22) 1920년대에는 미국 영화 외에 프랑스나 이탈리아, 독일 영화들 역시 소개되었다(이영일, 앞의 책, pp.52-53 참고). 비록 일반 대중들에게 미국 영화가 많이 보급된 것이 사실이긴 하지만, 지식인들의 경우 비단 계몽적인 것에 한정되지 않고 다양한 경향의 영화를 접했으며, 그것이 직간접적으로 문학에 영향을 미쳤을 것이라고 짐작할 수 있다.

회장에서 내일 새벽에 죽을 것이라는 세자르의 예언을 듣게 되고, 다음날 아침 시체로 발견된다. 프랜시스도 추적 끝에 칼리가리 박사가 살인을 했다는 것을 밝혀낸다. 그러나 실제 이 모든 것은 정신이상자 프랜시스의 과대망상임이 밝혀지며 영화는 끝난다.

주목할 부분은 영화에서 살인이 일어나는 장면이다. 알렌이 살해되는 장면은, 실제 범인의 얼굴은 보이지 않고, 갑자기 검은 그림자가 나타나서 칼을 휘두르는 것으로 처리된다. 위의 시에서 검은 그림자가 갑자기 나타나고 칼날이 번뜩이는 부분은, 이 장면과 상당히 유사하다. 환상 속에서 발생한 죽음이라는 모티프가 유사하고, 그것이 검은 그림자와 번뜩이는 칼날로 상징적으로 처리되는 것이 그렇다.²³⁾

이러한 추정이 가능한 것은 「고양이의 꿈」 외에도 이장희의 적지 않은 시에서 영화와의 관련성을 짐작하게 하는 단서들이 발견되기 때문이다. 앞부분에서 밝힌 것처럼, 그의 시에는 영화를 보고 나서 썼다는 말이 직접 기록되어 있기도 하고, ‘환등’, ‘영사막’ 등의 단어가 자연스럽게 포함되어 있기도 하다. 시의 내용만으로는 잘 설명되지 않는 「무대」, 「사상(沙上)」 등의 시들 역시 영화와 관련이 있을 가능성이 커 보인다. 「무대」는 촛불이 흔들리는 것을 보고 쓴 것이라고 해석할 수 있지만 실제 상영된 영화를 내용으로 했을 가능성을 배제할 수 없고, 「사상」에 나타나는 사막 이미지는 영화의 장면에서 빌려 왔을 가능성이 크다.

또한 환상성은 초현실적인 경향을 드러내는 시들에서 중요한 기능을 한다.

그사가기킵은내骸骨과흡사하다. 내가그킵을손으로꼭쥐었을때내팔에서는난데없는팔 하나가接木처럼돌히더니그팔에달린손은그사가기킵을번쩍들어마룻바닥에메어부딪는다.

23) 이영일은 정신병자가 몽환 속에서 살인을 저지르는 이 영화의 내용이 훗날 나운규의 <아리랑>에서 영진이 환상 속에서 살인을 하는 장면에도 영향을 주었을 것이라고 해석하고 있다 - 위의 책, p.106.

내팔은그사기컵을死守하고있으니散散이깨어진것은그럼그사기컵과흡사한내骸이다. 가지났던팔은배암과같이내팔로기어들기前에내팔이或움직였던들洪水를막은白紙는찢어졌으리라. 그러나내팔은如前히그사기컵을死守한다.

- 이상, 「鳥瞰圖詩第十一號」 전문

이 시에는 컵을 손에 쥐고 있는 현실의 팔과 그 컵을 깨뜨리는 환상 속의 팔이 있다. 현실에서 팔은 그 사기컵을 꼭 쥐고 있고 그러므로 컵 안의 물은 깨어지지 않았다. 그러나 환상 속에서 돌아난 팔은 사기컵을 바닥에 내동댕이치고, 깨어진 사기컵은 곧 나의 해골과 오버랩된다. 시가 그리고 있는 장면을 상상해보면, 사기컵을 들고 있는 사람의 모양이 보이고 그 팔에서 또 다른 팔이 돌아나오는 장면이 연출되고 이윽고 그 팔이 컵을 내동댕이친다. 내동댕이쳐진 것은 실상 컵이 아니라 나의 해골이다. 바닥에는 산산조각난 사기컵 아니 나의 해골이 굴러다니고 있다. 그러나 환상 속에서 돌아난 팔이 사라지면, 내 팔은 여전히 컵을 쥐고 있고, 아무 일도 일어나지 않았다. 현실과 환상이 오버랩되면서 하나의 시가 만들어진 것이다. 환상은 현실의 한 끄트머리에서 자유롭게 발생한다. 그럼으로써 시적 상상력의 영역을 초현실의 영역까지 확대시키는 것이다.

이 시는 장 콕토의 영화 「시인의 피」의 장면을 연상시킨다. 화가가 그린 초상화에서 입이 빠져나와 화가의 손바닥에 붙는다. 입을 떼어내기 위해 전전긍긍하던 화가는 석고로 만든 조각에 입을 옮겨 놓는데, 그 후 석고 조각이 지시하는 대로 여러 가지 경험을 하게 된다. 화가가 거울로 뛰어드는 순간 거울은 물로 바뀌고, 화가는 거울 속의 세계에서 열쇠 구멍을 통해 나란히 늘어선 방들의 안쪽 풍경을 들여다보게 된다. 총을 맞고 쓰러졌다가 다시 제자리로 돌아가기를 반복하는 그림 속 인물이 있는가 하면, 채찍질을 피해 천장에 붙어있는 소녀가 있고, 남성과 여성이 섞여 양성애자가 탄생한다. 방이 끝나는 지점에서 조각은 화가에게 권총으로 자살할 것을 명령하고, 화가는 자신의 머리에 총을 겨누고 죽는다. 그리고 나서 거울 밖으로 뛰쳐나온

화가는 자신에게 명령을 내리는 석고 조각을 망치로 깨부순다. 그러나 다음 장면에서, 깨져나간 것은 화가의 머리에 쓰고 있던 석고조각이었음이 밝혀진다.

이상의 시에서 사기컵의 형상은 <시인의 피>의 석고 조각과 닮았고, 사기컵을 바닥에 내팽개치는 장면은 석고조각을 깨뜨리는 장면과 흡사하다. 그러나 무언가를 깨뜨리는 것은 환상일 뿐 실제로는 아무런 일도 일어나지 않았다는 것도 공통점이다. 이상 시의 화자는 컵을 들고 환상에 빠져들고, 영화 속의 화가는 석고 조각을 보며 환상에 빠져든다. 두 작품 모두 실제와 환상이 자유롭게 교차하며 상상력의 범위를 넓히고 있다.

일본에서 이상과 같이 하숙을 했던 김소동 감독의 회고에 따르면, 이상은 당시 일본에서 새롭게 출간되던 『시와 시론』을 읽었고, 그것에 영향을 많이 받은 것으로 되어 있다.²⁴⁾ 실제로 이상은 영화 감상을 즐겼을 뿐만 아니라, 영화의 현대 예술적인 지위를 인정하고 그 중요성을 간파하고 있었다.²⁵⁾ 그의 시 「二人……1……」이나 「二人……2……」에는 영화 「스카페이스」의 실제 주인공인 알 카포네가 등장하고²⁶⁾, 산문에서는 파라마운트 영화사나 세실 B.

24) “당시 일본문단에는 새로운 현대시를 주제로 하는 『시와 시론』이라는 책이 월간으로 나왔다. 장 콕토를 필두로 프랑스 문인들이 내세우는 신불란 서문학 즉 초현실과의 표현방식을 연구하는 출판물이다. 하루야마(春山行夫), 기다가와(北川冬彦), 안자이(安西東衛) 등이 모여서 새로운 시론을 주장한 책이다. 에세이와 시와 프랑스시의 번역이 실려서 새로운 사조와 새로운 시의 세계를 주창하던 하나의 시대적 결말이었다. 이상은 그러한 시와 문장을 진지하게 수궁하며 글을 썼다.” - 김소동, 나의 이력서, 『한국일보』, 1982.3.12.

25) “활동사진? 세기의 총아-온갖 예술 위에 군림하는 ‘넘버’ 제8예술의 승리. 그 고답적이고도 탕아적인 매력을 무엇에다 비하겠습니까.” - 이상, 「산촌여정」, 『이상문학전집 3』, 문학사상사, 1993, p.111.

26) “基督은襁褓한行色으로說教를 시작했다./아아르·카아보네는橄欖山을산채로라攝해갔다// 一九三〇年以後의 일-. / 네운싸인으로裝飾된어느敎會入

데밀의 영화가 자연스럽게 인용된다²⁷⁾. 그는 성천의 풍경을 보면서 “나의 동글납작한 머리가 그대로 카메라가 되어 疲倦한 따블렌즈로나마 몇 번이나 이 옥수수 무르익어가는 初秋의 情景를 撮影하였으며 映寫하였던가-후래슈 백으로 흐르는 얇은 哀愁-都會에 남아있는 몇 孤獨한 팬에게 보내는 斷腸의 스타일이다”²⁸⁾라고 말할 만큼 영화에 심취해있었다.²⁹⁾ 따라서 영화는 이상의 시를 설명할 수 있는 중요한 단서라고 볼 수 있다. 이상의 시 이외에도 환상성이 발현되는 시들을 설명할 때, 영화와의 관련성을 추적해보는 것은 새로운 접근 방식을 제공해줄 수 있을 것이다.

4. 근대시 연구의 새로운 영역으로서의 영화

口에서는똥똥보카아보네가볼의傷痕을伸縮시켜가면서入場券을팔고있었다.” (二人……1……」 전문) “아아르·카아보네의貨幣는참으로光이나고메달로 하여도좋은만하나基督의貨幣는기송할지경으로貧弱하고해서아뭇돈이이라는資格에서는一步도벗어나지못하고 있다./ 카아보네가프렛장으로보내어준프록·코오트를基督은最後까지拒絕하고말았다는것은有名한이야기거니와宜當한일이아니겠는가.” (「二人……2……」 전문)

27) “수수깡 울타리에 오렌지빛 여주가 열렸습니다. 당콩넝쿨과 어우러져서 세피아빛을 배경으로 하는 一幅의 屏風입니다. 이 끝으로는 호박넝쿨 그 素朴하면서도 大膽한 호박꽃에 스파르타式 꿀벌이 한 마리 앉아 있습니다. 濃黃色에 反映되어 세실·B·데밀의 映畫처럼 華麗하며 黃金色으로 侈奢합니다. 귀를 기울이면 르넷산스 應接室에서 들리는 扇風機 소리가 납니다” - 이상, 「산촌여정」, 앞의책.

27) 위의책.

29) 이상의 산문에는 영화 <지킬박사와 하이드 씨>, <죄와 벌>, <후랑켄슈타인>, <FUA薔薇新房> 등을 보았다는 내용이 실려있다. 또한 조용만의 이상 시대, 젊은 예술가들의 초상 에는 이상이 르네 클레르의 영화를 좋아해서 박태원, 조용만 등과 함께 <최후의 억만장자>를 관람했고, <유령, 서쪽으로 가다>를 보고 싶어했다는 기록이 있다.

조선에서 영화는 1900년대 초에 수입된 후 빠르게 보급되어 갔다. 1920년대에는 서울 뿐만 아니라 지방에까지 극장이 속속 생겨나면서, 영화는 새로운 오락예술로 정착되어갔다. 따라서 당시 문인들에게 영화 체험은 당연하고 필수적인 것이었다고 볼 수 있다. 1920년대 초중반 이장희의 시에는 활동사진을 보았다는 이야기가 나오고 시에서 역시 영화와 관련된 단어들 이 자연스럽게 포함되어 있다. 이는 영화 관람이 당시 문인들에게 기본적인 문화 체험이었다는 것을 보여주는 것이다.

1930년대에는 문학 작품과 영화를 보다 적극적으로 연결시키려는 시도가 이루어진다. 그 중에서도 두드러지는 것은 몽타주 기법의 소개와 활용인데, 초기에 그것은 좌파 영화인들에 의해 계몽적인 효과를 위한 방법으로 인식되었다. 그러나 실제 작품상에서 몽타주는 좌익과 우익의 구별 없이 영화 제작의 기법으로 사용되었다. 그 과정에서 문학작품에서도 몽타주를 기법으로 활용하는 경우들이 나타났다. 서로 다른 장면들을 나란히 배치하거나 동일한 정서를 일으키는 장면들을 묶어서 하나의 시로 만드는 등의 시도가 이에 해당한다.

시에서 영화가 미친 가장 중요한 영향은 주체의 시선의 변화이다. 영화의 카메라적 시선은 주체와 대상 사이에 또 하나의 시선이 있다는 것을 인식하게 했다. 주체와 대상 사이에 거리를 두게 함으로써, 주체가 대상을 일방적으로 흡수하거나 동화하는 것을 방어하는 역할을 하는 것이다. 이는 시를 주체의 주관적인 정서와 감정의 표현이라고 보는 기존 서정시와는 구별되는, 시에 대한 새로운 인식을 가능하게 한다. 시가 제작되는 것이라는 개념이 싹트기 시작하는 것이다.

이미지즘시는 카메라의 시선을 가장 선명하게 느낄 수 있는 시들이다. 이장희의 「봄은 고양이로다」는 고양이의 신체 부분을 클로즈업시켜 보여주고 있고, 정지용의 「슬픈 인상화」는 먼 곳의 풍경에서부터 가까운 풍경까지 움직이는 카메라의 이동을 느끼게 한다. 이외에도 김광균의 「와사둥」 같은 기

행사에서 기차의 차창은 카메라의 렌즈 역할을 하고 펼쳐진 풍경은 시인에 의해 선택되는 대상이다. 묘사된 각 풍경들은 그것 자체가 영화의 한 장면에 비유될 수 있다.

현실과 환상의 경계가 모호한 시들에서도 영화의 영향이 나타난다. 이장희의 「고양이의 꿈」의 장면은 독일 표현주의 영화 <칼리가리 박사의 밀실>의 장면과 상당히 흡사하고, 이상의 「오감도시제십일호」는 장 콕토의 영화 <시인의 피>와 유사한 흐름을 보여준다. 이장희의 경우 영화 체험을 직접적으로 드러내는 자료들을 구할 수가 없지만, 환상적인 경향을 보여주는 몇 편의 시들 역시 영화의 영향을 받았을 가능성이 큰 것으로 추측된다. 이상은 시와 산문에서 영화 체험을 보여주는 단서들을 많이 남기고 있다. 따라서 영화와의 상관관계를 중심으로 한 연구가 진척될 수 있을 것이라고 짐작된다.

주제어 : 영화 체험, 몽타주, 카메라적 시선, 이미지즘 시, 환상성

<참고문헌>

- 김광균, 『김광균 문집 와우산』, 1985.
김려실, 『투사하는 제국, 투영하는 식민지』, 삼인, 2006.
김소동, 「나의 이력서」, 『한국일보』, 1982.3.12.
김소희, 「일제 시대 영화의 수용과 전개 과정」, 서울대 석사논문, 1994.
김재근, 『이미지즘 연구』, 정음사, 1973.
김종원·정중헌, 『우리 영화 100년』, 현암사, 2001
문혜원, 『한국 현대시와 모더니즘』, 신구문화사, 1996,
문혜원, 「이장희 시에 나타나는 이미지의 특징과 기능」, 『국어국문학』 146호, 2007.
서준섭, 『한국 모더니즘 문학 연구』, 일지사, 1988,

- 윤혜경, 「영화예술에 관한 형태심리학적 접근」, 서울대 석사논문, 2002.
- 이기림, 「1930년대 한국영화 토키로의 전환에 관한 연구」, 동국대 석사논문, 2003
- 이상, 「산촌여정」, 『이상문학전집 3』, 문학사상사, 1993.
- 이영일, 『한국영화전사』, 소도, 2004.
- 이정배, 「1930년대 한국문학과 영화의 상관성 연구」, 강원대 석사논문, 2003.
- 전우형, 「1920~30년대 영화소설 연구」, 서울대 박사논문, 2006,
- 조희문, 『한국영화의 쟁점 1』, 집문당, 2002.
- 주훈, 「1920-30년대 한국의 영화 관객성 연구」, 서울대 석사논문, 2005.

<Abstract>

Interrelationship of poetic conversion and movie experience at Korean modern poetry

Mun Hyewon (Ajou University)

In Chosun, Movie was imported in early 1900s. As the theater was founded successively in the country as well as Seoul in the 1920s, movie was settled by new entertainment art. Therefore, movie experience was essential thing for a literary man at that time.

Attempts to connect movie with literary works were achieved in the 1930s. For example, montage was realized by method for enlightening effect by left-wing film critics. It was used by technique of film-making

both left-wing and right-wing in movie. Literary men also used montage by literary technique. For example, they arranged different scenes side by side and bounded scenes that arouse equal emotion.

The most important impact of movie is change of sight in poem. Owing to camera eye, the poets recognized another gaze between subject and object. As the result, it can be defended that the subject assimilates the object one-sidedly.

'Camera eye' is grasped most clearly in imagism poems. Lee Jang-Hee took a close-up a cat's body in "Spring Is A Cat". Jung Ji-Yong expressed camera eye as moving a sight from a far scenery to a near scenery in "The Sad Impressionist Picture ". The window of the train acts as lens of camera in "The Gaslamp" of Kim Gwang-gyun. Each described sceneries can be compared scenes of movie.

The effect of movie appears in poems that are both real and fantastic. The fantastic image of "Dream Of A Cat"(Lee Jang-Hee) resembles closely with a scene of the German expressionism movie "The Cabinet of Dr. Caligari". Although a direct evidence cannot be found out, the fantastic poems of Lee Jang-Hee must be influenced by movie. And "Ogamdo 11th" of Lee Sang is similar to "The Blood Of A Poet" of Jean Cocteau. Lee Sang left a lot of clues that show movie experience in poem and prose.

Key Words : movie experience, montage, Camera eye, Imagism poem, fantasticality

문혜원

아주대학교 인문학부 교수

메일주소 : kuzuburi@hanmail.net

연락처 : 031-219-2805, 016-365-7315

주소 : 경기도 군포시 궁내동 백두한양아파트 988동 2302호 (우:435-730)