

1. 시와 영화의 예술적 양식
2. 근대성 · 시각화 · 이미지
3. 시와 영화의 문법들
  - 3-1. 몽타주와 은유
  - 3-2. 클로즈업과 시적 순간
  - 3-3. 시와 영화에서의 현실과 환영(illusion)
4. 상상적 동일화 과정과 이데올로기의 문제
5. 맺으며 - 현대 예술적 차원에서의 영화와 시의 연관성

## 국문요약

예술적 행위에서 기술의 변이는 매체의 변이에 따라 예술적 특질과 체험의 양식도 달라져야 한다는 것을 전제한다. 영화는 기술적 장치의 복잡한 조작을 통해 예술과 기술이 만나는 극단적인 지점을 제공해준다. 영화는 보고자 하는 욕망을 최대한 시각화하는 극단적 재현력을 내장한다. 문학이 영화적 상상력에 소재적 주제적 측면을 제공해 준다는 점에서 지금까지 영화와 서사물(소설) 장르의 연관성이 지속적으로 논의되어 왔다. 그러나 한편 영화의 기술적인 과정들, 이를테면 카메라의 움직임, 이미지의 연출, 쇼트들의 배열 등의 과정에서 영화는 시적 특질과 매우 밀접한 관련을 맺는다. 지금까지 시와 영화의 상관성에 대한 논의는 '시적인 풍경의 영화' '서정적 분위기의 영화' 혹은 '시인이 등장하는 영화'라는 측면에서 제기되었다. 그러나 더 근본적으로 영화가 예술적 장

\* 평택대학교 국어국문학과 교수

르로서의 미학적 기법을 성공시키는 데에 시 언어적 특질을 빌려오지 않을 수 없다는 점을 좀더 주목해야 한다. 이 글은 시와 영화의 문법을 통해 그 양식적 특질을 규명하고 영상과 시학의 이미지, 기법, 이데올로기적 작용, 현대성의 감각이라는 측면에서 영화와 시 문법의 접맥을 살펴본다. 궁극적으로 시와 영화가 함께 공유하게 되는 미래적 감각에 대하여 전망해 보는 것이 이 글의 결론이다.

우선 영화와 시는 근대적 시각주의를 완성한다는 점, 그것을 통해 대상과 주체 사이의 상상적 동일화과정을 이룩하는 점에서 일차적 공유점을 드러낸다. 부재하는 것을 현존하게 함으로써 이미지의 간섭을 끌어내고 이를 통해 감각의 직접적 체험을 이끌어낸다. 시와 영화가 의미발생을 위해 동원하는 문법들은 서로 유사점을 보여준다. 이를테면 영화에서 '몽타주'는 병치되고 배치되는 쇼트의 연결로 이루어지는데 이와같은 겹침에 의한 의미의 산출은 시어에서 두 개의 사물을 겹쳐놓음으로써 의미를 만들어내는 시적 은유와 비슷하다. 영화에서의 클로즈업은 인위적으로 시간의 흐름을 중단함으로써 사물을 시공간적 관계에서 떨어진 의미기호로 격리시켜 의미의 강화를 만들어내는 기법이다. 이와같은 시간의 중지는 감응대상에 대한 섬세한 반성적 성찰을 가능하게 하는데 이것은 시에서 시적 순간, 순간적 정지와 비슷하다. 시와 영화가 현실적으로 환영을 만들어낸 것 또한 서로 닮아 있는데 그러나 이와같은 환영(illusion)의 탄생이 결국에는 상상적 동일화를 이룩하고 그로 인해 주체물각의 이데올로기의 문제를 담보한다는 문제를 제기할 수 있다.

그러나 미래적인 전망에서 영화는 점점 더 기법적 이미지들을 생산해낸다. 만화와 뮤직비디오와 광고 등의 속도적인 영상과 프레임 균열을 통해 카메라의 변환과 실험들을 계속한다. 이와같은 이미지 기호의 변화는 이미지의 충동, 과편성을 통한 탈문명적, 문화적 진보를 시도하는 현대시의 새로운 이미지 충격의 방식과 공유점을 지닌다. 앞으로 현대시와 현대영화는 그 미래적 감각을 서로 공유하고 상호작용을 하면서 현대문명에 대한 저항과 매력을 동시에적으로 뽑어내며 미래 예술 장르의 예술적 향수체험을 확장시킬 것이라 생각한다.

## 주제어

시각성, 근대성, 상상적 동일화, 몽타주, 은유, 클로즈업, 시적 순간, 환영, 현대문명의 탈숭고화, 미래적 감각

### 1. 시와 영화의 예술적 양식

예술행위의 기원에 대한 의견은 분분하지만 일차적으로 외부세계에 스스로를 표시하고 드러내는 기호의 차원에서 변화된 것이다. 무기에 그려진 토템의 그림과 동굴벽화는 집단을 기표화하고 구별짓고자 하는 의도가 우선적이다. 표시로서의 기호는 두 가지의 기능을 가지고 있다. 물질적으로 묘사하는 기능과 주술적 기능이 그것이다. 그림의 도상 기호는 의미를 추상화하는 문자기호로 변해갔고 문자기호는 다시 사진술의 발달에서 비롯된 영상기호로 변하고 있는 추세다. 기술적 매체의 변이는 기호 수단의 변이를 넘어 예술적 수단의 변이로 나아간다. 기술의 변화는 예술적 특질을 드러내는 양식의 변화를 초래한다. 기술적 장치는 예술의 미학적 범주를 변화시켰고 새로운 양식으로서의 예술개념을 상정하게 한다. 예술은 결국 예술적 형식과 양식의 변이 속에서 그 '특질'이 결정된다는 사실이다. 기술적 변이 속에서 예술적 수단의 변이가 생겨나고 심미적 특질이 새롭게 구성된다.

영화가 가지는 기술적 장치의 복잡한 조작은 예술과 기술이 만나는 극단적인 지점을 제공해준다. 이를테면 영화는 보고자 욕망하는 것을 최대한 시각화하는 극단적 재현력을 내장한다. 영화는 상상적 현실 속에서 인간 삶의 미래와 운명과 세계를 보여줌으로써 사유와 오락의 독특한 미학적 범주를 이끌어낸다.

한편 문학과 영화의 상관성을 논하는 자리에서 흔히 영상매체가 세계를 즉물화함으로써 문학이 가지는 근원에 대한 사고나 내면성에 대한 성찰이 없다는 비판을 하기도 한다. “영상이미지와 반(半)의식적 접촉을 계속하는 것은 문자인식에 두드러진 상징적 거리감이나 자기반성 능력을 없앴으로써 사유의 공허를 초래한다”<sup>1)</sup>는 것이다. 그러나 외적 세계를 인식하는 감각의 영역이 달라졌다는 점, 감각이 물질적 세계를 넘어 인식적인 면에서 객관적 인식의 징표이기도 하다는 점을 먼저 고려해야 한다. 영상매체는 근대감각을 해방시켜 오히려 풍성한 방식으로 세계와 교섭하고 대응하고 있다. 어떤 점에서 글자가 지배논리의 특권의식 속에서 계층화를 지속시키기 위한 수단이 된 점도 없지 않다. 이를테면 옛날 서양의 성화(聖畵)나 한국에서의 불화(佛畵)는 문맹자들을 위한 교육기능을 담당하기도 했다. 영상의 도상과 그림은 지식의 대중적 공유와 민주화에 기여한다.

또한 ‘사유’와 ‘성찰’이라는 인문학적 태도에 대하여 다시금 생각해 볼 수 있다. 문자가 생겨난 뒤, 가장 큰 사유의 변화는 현전 위주에서 벗어나 부재와 더불어 사유할 수 있게 되었다는 점이다. 문자는 없어져 버린 과거, 보이지 않는 것을 재생하는 추상적 기호다. 재현된 장면과 사물들은 항상 개념적이고 감각적인 관념(부재)를 통과하게 된다. 사유한다는 것은 결국 직접적인 현전을 매개된 관념인 부재와 연결하는 것이다. 영상이 보여주는 시각적 장면은 세계의 단순한 현전이 아니다. 세계를 묘사하는 ‘이미지’다. 현실 모방으로서의 이미지에는 사물이 간접화되고 부재의 층들이 중첩된다. 이미지는 상상이나 환영이 아니라 그것을 통해서 보이지 않는 것, 숨겨진 것을 암시한다. 부재의 흔적들, 부재에 대한 사유, 영상의 이미지 기호는 부재에 대한 사유를 이끌어낸다.

1) 김영민, 『문화 문화 문화』, 동녘, 1998, 49쪽.

요컨대 영화가 문자 매체가 가지는 특권의식을 넘어 좀더 민주적 저변확대를 이끌어낼 수 있는 '시각 이미지'를 구사하고 있다는 사실, 그러면서 '이미지 기호'를 통해 사유하는 예술적 상징성을 지닌다는 사실이다. 무엇보다 '이미지 기호'는 '시적 특질'과 연결되면서 시적 사유를 가능하게 한다. 그런 점에서 영상 매체가 생산하는 '이미지'가 시적 '이미지'와 어떤 점에서 겹치고 달라지는지를 살펴볼 필요성이 있는 것이다.

문학과 영화의 상호텍스트성은 영화가 갖는 서사성으로 말미암아 소설 장르와 밀접하게 논의되어왔다.<sup>2)</sup> 실제 영상세대 작가들은 영화적 소설창작을 시도하고 있으며 시각적 요소의 차용이나 이미지의 시퀀스(sequence)를 보여주기도 한다(김영하, 배수아, 백민석, 김경욱). 그러나 영화적 문법은 상당히 시적 문법을 답습하면서 변용한다. 영화의 문법은 단순한 시각성이 아니라 쇼트를 배열하는 편집, 커팅, 몽타주, 디졸브, 페이드 아웃, 플래쉬 백 등의 방법으로 영화적 의미를 생산한다. 페이드 인 다음에 페이드 아웃이 오면 "시간이 흘렀다"는 의미를, 디졸브는 "한편 다른 곳에서는"이라는 의미를 갖는다.<sup>3)</sup> 쇼트 하나는 시의 한 행에 해당하고 몽타주는 단어들의 중첩을 의미할 수 있다. 영화와 시가 부재에 대한 이미지를 전제로 미학적 의미를 지닌다는 말은 이와같은 공유점에서 찾아낼 수 있다.

시와 영화의 상관성에 대한 논의는 '시적인 풍경의 영화' '서정적 분위기의 영화'(타르코프스키 <향수>, 이광모 <아름다운 시절>) 혹은 '시

2) 김중철, 『小説과 映畵의 서사전달 방식 비교』, 『한양어문』 13호, 1995.

송희영, 『소설과 영화의 서사구조 비교』, 『독일문학』 88호, 2003.

오연희, 『영화와 소설』, 『세계문학비교연구』 4호, 2000.

조현일, 『소설의 영화화에 대한 미학적 고찰』, 『현대소설연구』 21호, 2004.

채트먼, 시모어, 김경수 역, 『영화와 소설의 서사구조』, 민음사, 1990.

3) Robert Richardson, 이형식 역, 『영화와 문학』, 동문선, 2000, 96쪽.

인'이 등장하거나 '시적 비유'가 대사로 나오는 영화(<일 포스티노> <모터사이클 다이어리> <베를린 천사의 시>)의 관점에서 이루어졌다. 이 논의들의 의미<sup>4)</sup>도 충분히 있지만 시와 영화의 상관성은 우선적으로 예술적 문법과 코드에서 예술적 상관성이 찾아져야 할 것이다. 예술적 양식의 특징이 미학적 의미와 특질을 결정짓는 요소이기 때문이다.

본고에서는 시와 영화의 문법을 통해 그 양식적 특질의 상호적 연관성을 규명하고 결론에서는 최근 현대 영화와 현대시에서 새로운 감각과 미학성을 점검하는 것으로 시와 영화의 현대 예술적 연속성을 검토하고자 한다.

## 2. 근대성·시각화·이미지

근대 개인은 시각을 통해 세계를 지각한다. 근대는 시각 체계의 중심 원리에 의해 기능한다. 근대를 추동해 온 과학적 합리성의 약진은 시각의 발달과 맞물려 있다. 학문적 사유논리의 준거, 차이와 증명은 시각의 범주 안에서 이루어진다. 데카르트가 말하는 시각은 주체의 존재론적 확실성에 기초해서 세계에 대한 명료한 시각장(視覺場)을 구성하는 것이다. 인간은 시각에 의해 자연을 객관적 대상으로 바라보게 되었다. 근대적 투시화법인 기하학적 원근법에 의해 주체의 확고한 시점이 가능해진 것이다. 인간과 자연 사이에 객관적 인식의 거리가 생겨난다. 대상을

4) 송희복의 논문 「시와 영화의 상호관련성 연구」(『동악어문논집』 34집, 동악어문학회, 1999)은 시와 영화의 상호관련성을 체계적으로 논의한 유일한 논문이 아닌가 한다. 논자는 시적언어와 영화적 언어를 구분하고 영화가 시의 표현방법에 근거한 영상시가 될 때 영화예술의 궁극적 지점에 도달할 수 있다고 언급한다. 첸카이거의 <현(絃)위의 인생>, 샤오시엔의 <비정성시(非情城市)>, 이광모의 <아름다운 시절>에서 시적 여백미를 찾고 시적 영화의 미학을 논의하고 있다.

‘본다’는 것은 대상을 장악하고 지배한다는 것을 의미한다. ‘본다’는 시각은 ‘안다’라는 인지적 이성적 체계와 연결되면서 근대적 시지각의 이성주의를 드러낸다. 이를테면 김수영의 시에서 “나는- 본다” “바로 보마” “똑바로 본다” 등 “본다”가 강조되는 것은 이성적 통찰을 드러내는 한 방식이다.

근대는 인간의 눈을 재현체계의 중심에 두게 함으로써 다른 체계를 배제한다. 다른 모든 감각기관에 대한 눈의 지배를 확립한다. 눈(주체)은 신성한 것의 지위로 등극한다. 영화 스크린은 상상의 공간이지만 시각주체는 화면대상을 주체적으로 관리한다. 로라 멀비가 말하는 시각적 권력이나 관음증적 시선은 시각의 절대적 입장을 전제로 하는 것이다. 관객은 과장된 크기로 제시된 배우 얼굴 근육의 미세한 움직임도 볼 수 있다. 영화 전개에 따라 관객은 인물의 제스처와 의상과 세트, 미장센 등 모든 미세한 디테일을 볼 수 있다. 영화의 발명은 사진술의 발명을 이어 근대 시각적인 것의 압도적인 승리를 보여준다. 영화는 시각적인 것으로서의 스펙터클과 보는 자의 권리를 제공한다.

시적 체험에서 ‘시각적 형상화’는 근대문학에서 중요한 예술형성원리이다. 근대에서 시적 체험이란 시각 이미지, 그 이미지가 마음속의 그림을 그리게 되는 <심안(心眼) 속의 그림>에 대한 체험을 의미한다. 회화적 이미지를 통한 사물의 가장 핵심적 본질을 파악한다는 논리다.

근대 시적 체험 이전부터 시각적 이미지는 고전에서 중요한 시적 요소가 되어왔다. 시조와 한시를 읽으며 독자는 동양의 산수화 한 폭을 연상한다. 시조와 한시는 정경교응의 한 장면을 시각적으로 제시한다. 그러나 그것은 근대 이후 근대 독자들에게 의해 시조와 한시가 다시 읽혀지는 과정에서 비롯된 독법 방식에 기인한다. 근대 초엽 활자 미디어의 보급 속에서 근대시는 음독하거나 이야기하는 시에서부터 묵독하는 시

로 급속히 변해갔다. 상업화된 출판기업과 책방을 통해 구술문예에 익숙했던 민중 속으로 기록문예가 침투해 갔다. 이것은 집단적 청각적인 향수의 존재 양식에서 수용의 장이 시각적 차원으로 달라지게 되었다는 것을 의미한다. 근대독자는 한시 문체의 리듬에 흥겨워하거나 시조에 따라 노래를 부르는 자가 아니라 묵독으로 개인적 내면 풍경을 心景으로 그려보는 시각적 독자인 것이다.

손 바닥을 울리는 소리  
곱드랴게 건너 간다

그 뒤로 흰게우가 미끄러진다

정지용 「湖面」 전문

사물과의 주객관적 거리 속에서 시인의 응시적 거리가 확보된다. 시각적 이미지들의 배열, 최대한 감정 절제를 통한 결벽증적 감정조절이다. 호수표면은 신체의 조그마한 손바닥으로 전이되면서 표면의 잔잔한 떨림이 "손바닥을 울리는 소리"로 표현된다. 손바닥의 손금과 손가락의 갈래들은 물결과 물살의 흐름을 나타낸다. 호수 표면 위를 번지는 미세한 물결의 파문은 손바닥을 곱게 울리며 지나가는 침묵 속의 여운을 나타낸다. 지용의 시는 시각적 이미지의 방법적 명제를 잘 보여준다.

영화와 현대시는 근대 시각주의를 완성시키면서 대상을 재현하고자 한다는 점에서 일치한다. 시(문학)는 주제적 재료로서 영화를 풍요롭게 하고 그 상징성을 부각시킨다. 그러나 그 자신(시)은 이전의 지위를 잃고 새로운 예술의 양식(영화)에 대한 부차적 의미를 내포하게 된다. 영화의 역동성은 시보다 더 강력하기 때문이다. 영화의 포토제니의 속성과 몽타주는 다른 예술들에서는 불가능한 시각적 형상의 역동성을 가능하게 만들



었다. 영화는 쇼트와 쇼트의 포개어짐으로 이루어진다. 이러한 공시성의 화면은 의미론적 기호로 중요하다. 하나의 쇼트는 의미론적 기호를 가지고 있는 다른 쇼트의 뒤를 잇는다. 쇼트의 움직임은 자연을 그대로 재현한 것이 아니다. 영화는 시와 달리 '움직임의 감각'을 전달하는 것이다.

근대에서 시의 시각적 재현은 주체적 시선 작용에 의한 여러 이미지들을 독자로 하여금 능동적으로 생산해내도록 하는 이미지의 방식들을 드러낸다. 영화 또한 중심적 시선 주체(카메라의 위치)에 의해 원근법적 시선을 형성하고 관객이 주체적 시선을 소유하도록 월등한 위치를 지워준다. 그러나 영화에서의 '시각성'은 '움직임의 원리'에 따라 시가 주는 평면성과 달리 훨씬 능동적으로 주체적 시선 작용을 허용한다는 점이다.

그러나 궁극적으로 시와 영화는 근대성의 형성과 시각화의 방식 속에서 '이미지'를 생성한다는 중요한 공유점을 지닌다. 19세기말 사진 제판술의 발전과 미디어 활용을 통한 대중출판, 광고, 삽화가 들어간 인쇄물의 범람이 있었고 다양한 이미지 인쇄가 이어졌다. 근대성의 형성과 이미지의 상호 연관 관계는 상당히 의미있는 지점이다. 장콕토는 "이미지가 텍스트의 대위법 역할을 할 수 있는 일종의 시를 쓰려고 했다"<sup>5)</sup>고 말한다. 그는 "화면에 다른 화면이 더해지면서 만들어지는 통일된 한 영상을 보여주면서 영화적 이미지를 완성하려 했다"<sup>6)</sup>.

그러나 대개 영화적 이미지는 허위의 이미지라는 것을 알면서 빠져드는 상상적 작용과 연관된다. 롤랑 바르트는 영화 속의 판타지에 동화되는 경험은 "매혹"<sup>7)</sup>이라고 부른다. 매혹의 체험은 영화의 이미지가 완벽

5) Robert Richardson, 이형식 역, 『영화와 문학』, 동문선, 2000, 24쪽.

6) 장콕토가 만든 작품 <시인의 피>와 <오르페우스>는 현대시와 연관된 기법에 널리 의존한 것으로 유명하다.

7) Roland Barthes, 김인식 편역, 『이미지와 글쓰기:롤랑 바르트 이미지론』, 세계사, 1993, 58쪽

한 속임수라는 것을 알면서 대상에 완전히 몰입하는 것을 의미한다. 바르트가 말하는 매혹은 라캉의 말로 인간이 '거울단계'에서 느끼는 희열이라고 할 수 있다. 영화의 이미지는 현실과 어느 정도 유사성이 있지만 현실과 일치하지 않는다. 여기서 '이미지적인 것' '상상적인 것'이 발생한다. 관객들은 실물로서의 기관차가 아닌 뤼미에르의 기관차를 보기를 원한다. 관객은 현실적인 것이 아니라 상상적인 것, 즉 판타지 속에서 희열을 느낀다. 영화는 표면구조에 서사성을 담고 있지만 하부구조에 시적 이미지들의 흐름에 의존한다. 체계적으로 경계지을 수 없는 영화 이미지의 기호는 영화가 궁극적으로 시적이라는 것을 짐작하게 한다. 영화는 독자적인 의미전달을 하기보다 비지시적이란 점에서 시적 이미지와 일치한다.

시 언어 또한 이미지를 지향한다는 것은 주지의 사실이다. 시적 언어는 단순히 지시하는 언어가 아니다. 비지시적인 소리, 리듬과 운율, 의미가 담긴 시어의 선택과 배열, 단어의 유기적 연합에 의해 시적 이미지가 만들어진다. 모음운과 자음운, 도치법과 반복 싯구의 배열 속에서 이미지가 생성된다. 시각적인 묘사와 정감적 진술을 통해 비지시적 의미가 생겨나고 다양하고 이질적인 요소에 의해 새로운 의미, 이미지를 탄생시킨다.

이미지는 상상으로 그림을 들여놓는 행위이지만 단순한 상상과 환영이 아니다. 보이지 않는 것, 즉 숨겨진 것을 드러내는 한 방식이다. 이미지가 존재자를 은폐하는 것이 아니다. 오히려 존재자는 특정한 이미지가 그것을 드러내는 방식으로 비로소 밝혀질 수 있다<sup>8)</sup>. 블랑쇼는 이미지가 그 자체 전통 형이상학에 보았을 때 실체성을 지닐 수 없는 무에 불과하지만

---

8) 이종관, 「영화, 그 구원을 향한 빛의 향연?」, 『철학과 현상학 연구』 13집, 한국현상학회, 1999, 12쪽. 플라톤이 말하는 개념에서 이미지는 실체를 대신하는 2차적인 것, 그림자라는 부정적 함의를 함축한다.

바로 그 무(無)속에서 사물은 드러난다고 한다. "아무 것도 없을 때 그때가 바로 이미지가 그의 조건을 발견하는 곳이다".<sup>9)</sup> 이와 같은 의견에서 이미지에 대하여 단순히 '허상' '허위'라는 부정적 함의에 대하여 긍정성을 이끌어낼 수도 있다. 사물은 이미지로 흩어지지만 그 흩어짐 속에서 지속되고 사물의 부재를 현존으로 이끌어낸다는 점, 사물은 현존과 부재의 상호연관성 속에서 존재의 지속감을 이끌어간다는 사실, 실제보다 이미지가 존재의 실체를 완성시킨다는 사실<sup>10)</sup> 등을 환기해 볼 수 있다.

시적 이미지, 영상의 이미지는 은폐된 그 부재의 간극으로 상상적 시각을 만들어내지만 그렇게 함으로써 이데올로기의 문제를 안고 있다. 정치적 은유가 작용할 수 있고 판독과 해석에서의 권력적 문제가 개입할 수 있다. 시각성과 이미지가 갖는 감각의 직접적 체험이 민주화와 대중화를 이끌어내면서도 동시에 이데올로기가 작동할 수 있는 복합적 지점이 된다.

### 3. 시와 영화의 문법들

#### 3-1. 몽타주와 은유

- 
- 9) 블랑쇼는 무에 불과한 이미지가 어떤 존재자를 보여주는 것을 극단적인 예로 비유하여 보여준다. 그 예는 바로 죽은 자의 시체다. 시체는 존재가 상실된, 그러한 의미에서 무와 비유되는 죽은 자의 이미지 대상에 불과하다. 하지만 이 무에 비유되는 이미지 대상을 통해서 죽은 자의 존재가 드러난다. 어떤 상황에 놓여 있는 신체는 존재하지만 사람은 아니다. 죽은 인간은 그 자신의 이미지가 된다. 잘 연습되어 입관된 죽은 살참은 그 자신이지만 보다 근엄하고 기품이 있다. (Blanchot, Maurice, 박혜영 역, 『문학의 공간』, 책세상, 1998, 346-347쪽 참조)
- 10) 이종관, 『영화, 그 구원을 향한 빛의 향연』, 『철학과 현상학 연구』 13집, 한국현상학회, 1999, 12쪽 참조

영화에서 몽타주는 “시간과 사건 사이의 경과를 나타낼 때 사용하는 영상의 편집된 장면 전환”을 말한다. 몽타주는 영화적 편집과 연관된다. 한 편의 영화를 찍을 때 여러 개의 쇼트를 결합하게 된다. 쇼트는 카메라를 찍기 시작한 때부터 멈출 때까지 연속적으로 기록된 영상이다. 쇼트가 결합되는 과정을 편집이라고 했을 때 편집과정에서 발생하는 것이 몽타주다. 편집과정에서 서사적 진행을 따라가기도 하지만 병치되고 배치되는 쇼트의 연결을 보여주기도 한다. 영화 뿐 아니라 문학에도 적용되는 이 몽타주 개념은 에이젠슈타인의 주장에서 비롯된다. “어떤 종류의 필름이라도 두 개를 연결시켜 놓으며 그 병치로부터 새로운 개념, 새로운 성질이 나온다는 사실<sup>11)</sup>이다. 아이젠슈타인의 주장은 두 사물의 병치가 두 개의 합이 아니라 새로운 실체를 만들어낸다는 것이다.

영화에서 몽타주라고 불리는 기법은 사실 문학과 시각 예술이 오래 전부터 사용해 오던 사물 배열의 방법이다. 시각적인 편집들(쇼트)을 모아서 배열하고 무위의 이미지를 전달하는 것은 단순한 사실주의가 아니다. 의도적으로 세부를 선택하여 하나의 전체적 인상을 주려는 것이다.

영화 <정사>에서 이정재와 이미숙이 초등학교 과학실 실험대 위에서 누워 정사를 벌이는 장면을 보여준다. 다시 카메라는 실험실 수도꼭지에서 수도물이 똑똑 떨어지는 장면을 보여준다. 두 행위자체는 둘로 분리되어 있다. 첫 번째 두 사람이 정사를 하는 신과 수도꼭지에서 물이 떨어지는 신 사이는 연결지점이 없다. 카메라 앵글은 두 쇼트를 겹쳐놓음으로써 동기를 부여하고 독특한 의미를 만든다.

정사의 강렬함과 수도꼭지 물의 나른하고 고요한 떨어짐은 고요함 속에서의 격렬함을 암시한다. 여자(이미숙)는 자기 여동생의 약혼자와 정사를 벌인다. 남자(이정재)는 처형이 될 사람과 결합을 원한다. 금지될수

11) Robert Richardson, 이형식 역, 『영화와 문학』, 동문선, 2000, 64쪽.

록 격렬하면서 고요한 움직임 만들어낸다. 이들의 정사는 수도꼭지에서 조금씩 떨어지는 수돗물과 겹쳐지면서 고요와 격렬함의 역설적 결합을 준비한다.

몽타주는 쇼트를 병치하거나 충돌시켜 새로운 의미를 생성한다. 몽타주는 장면의 급격한 전환으로 유추적 상상을 얻는 데 유리하다. 공존할 수 없는 것의 동시성, 개별적인 요소들 사이의 충돌은 영화의 움직임을 진행시키는 영화의 양식적 수단이다. 쇼트와 쇼트의 연관 속에서 의미론적 상관 관계가 발생한다. 몽타주는 "이질적인 것의 병치(대립과 통합)"<sup>12)</sup>다. 이것이 영화가 의미를 구성해 가는 방식이다. 영화에서 하나의 쇼트는 사진이나 독립적인 시행과 같은 독자적인 조각이다. 시에서 시행은 서로 간에 독특한 관계를 맺고 긴밀하게 작용한다. 영화에서 쇼트의 개별적 의미의 교차와 대립은 시에서의 은유, 시행간의 상호작용과 일치한다.

사랑하는 나의 하나님, 당신은  
늙은 悲哀다.  
푸줏간에 걸린 커다란 살점이다  
詩人 릴케가 만난  
슬라브 女子의 마음 속에 갈랐은  
눗쇠 향아리다.

김춘수 <나의 하나님>부분

"하나님"은 "늙은 悲哀" "푸줏간에 걸린 커다란 살점" "눗쇠 향아리"와 병치된다. 하나님과 연결되는 기이한 것과의 결합 속에서 의미가 발생한

12) Iurii Tynianov, Boris Eikhenbaum, Roman Jakobson, Iurii Lotman, 오종우 역, 『영화의 형식과 기호』, 열린책들, 1995, 185쪽.

다. 모호하고 다양한 개별적인 것들의 결합 속에서 시적 의미가 결정된다. “나의 하나님”은 거대한 추상으로서의 ‘슬픔’이거나 속된 세속에서의 ‘살점’이거나 구체적으로 마음속에 간직한 ‘항아리’ 같은 존재다. 은유는 두 사물의 결합에서 새로운 문맥을 보여준다. 은유는 시인의 세계관을 드러내는 ‘힘의 긴장’이다.

영화와 시는 추상적인 명제를 보여주기 위해 구체적인 이미지들을 세심하게 선택하고 제시한다. 영화가 한 장면에서 다른 장면으로 디졸브하면서 한 이미지에서 다른 이미지로 대체하듯 시는 시행의 한 구절에서 다음 시행의 구절로 변이되면서 사물들과의 연속과 병치를 준비한다. 이미지의 몽타주는 시인들이 오랫동안 사용해 온 기법이다. 이미지를 이미지가 대체하고 산문적인 논리나 주장이 없다. 과정의 느낌이 장면을 움직이는 힘이다. 천천히 흘러하는 이미지의 시퀀스는 독자의 마음에 유기적 과정의 느낌을 불러일으킨다. 영화 기법에서 몽타주는 시적 문법에서 은유와 일치한다.

### 3-2. 클로즈업과 시적 순간

영화에서 내적인 리듬을 중시하는 카메라의 창조적 역할은 클로즈업에서 드러난다. 인위적으로 조작된 시간의 흐름은 내면적 삶을 포착할 수 없다<sup>13)</sup>. 몽타주에 의해 좌우되는 시간의 길이보다는 카메라에 포착된 내용들의 집약적 강도가 중요한 이유는 이 때문이다. 클로즈업은 시간의 흐름을 중단하기 때문에 시간의 리듬적 흐름에 결정적 요소로 작용한다. 영화형식을 빚어내는 중요한 요소가 되는 것이다. 영화의 리듬은 편집된 단위화면(sequence)들의 길이에 의해 정해지지 않고 단위화면 속에 흐르

13) 송희복, 『타르코프스키의 『鄉愁』와 그 시적 영상언어』, 『현대시학』 1996.5., 163쪽.

는 시간의 긴장감에 의해 결정된다<sup>14)</sup>.

클로즈업은 시간이 흘러가는 것을 방해할 뿐만 아니라 사물, 디테일, 얼굴 등 공간적 관계에서의 흐름도 방해한다. 클로즈업은 사물을 시공간적 관계에서 떨어진 의미 기호로 격리시키고 강조하는 독립적인 기법으로서 자유로운 기능을 발휘한다. 일반적으로 얼굴 표정을 클로즈업해서 강조하거나 사물을 클로즈업시켜 사건의 의미를 강화한다.

시간을 중지시킨다는 것은 매체 감응과정에서 중요한 의미를 산출한다. 즉 시간을 멈추게 하는 행위는 그 정지된 시간 위에 머무르는 행위를 연이어 낳기 때문이다. 머무름은 휴식의 시간과 공간이 아니다. 그 머무름은 감응대상에 대한 섬세한 반성적 성찰을 가능케 하는 조건이 된다. 관객과 독자는 시각적으로 체험한 대상과 현실에 대한 반성의 공간과 시간을 확보한다.

영화 <바튼핑크>(1991 조엘 코엔 작)에서 남자는 호텔옆방에 투숙한 한 여인과 잠을 자고 어두운 방 잠에서 깨어난다. 카메라는 침대 위에 누운 여자의 벌거벗은 등을 보여준다. 여자의 등에 모기가 그녀의 피를 빨아먹고 있는 것이 클로즈업된다. 남자는 손바닥으로 모기를 내리친다. 피가 솟는다.

어떤 사물이나 인간 신체의 일부분을 클로즈업하는 것은 시간과 장소의 일탈을 의미할 뿐만 아니라 의미론적 파격을 생성한다. 스크린 화면 가득 여자의 등 중 일부가 드러날 때 숨구멍이 다 보일만큼 극단적으로 들이댄 여자의 등 어느 부분에 그녀의 피를 빨고 있는 모기의 모습이 극대화된다. 이때 극단적 '핍진성'은 현실의 한 국면을 새롭게 부각시킨다. 클로즈업은 근본적인 초점의 관점에서 '사진'에서의 핍진성을 환기시킨다. 사진의 정지는 대상을 순간적으로 죽게 하는 것이다. 즉 현실적

14) Andrej Tarkowskij, 김창우 역, 『봉인된 시간』, 분도출판사, 1991, 146-152쪽 참조.

공간과 시간을 갑작스럽게 이탈하게 하는 독립된 디테일로서의 초시공간성, 고립의 극치이다. 남자가 여자 등의 모기를 내리치는 순간 피가 솟고 여자가 돌아 눕혀지자 여자는 이미 죽어있는 것으로 드러난다. 모기는 이미 죽은 여자의 등에서 피를 빨고 있었다. 영화에서 여자의 등과 모기를 클로즈업시킨 것은 '여자의 죽음'을 극대화시킨다. 여자를 위해 모기를 죽이려한 것은 별 의미없는 행동이었던 셈이다.

클로즈업은 초(超)시간성을 드러내면서 시적 순간, 시적 묘사에서의 정지를 암시한다. 영화에서 클로즈업의 순간은 시적 시간과 만나는 지점이다. 서정시는 본질적으로 순수한 '현재성'이며 현재 인상을 순간적으로 창조하는 특수한 형식이다. 시는 존재 안에 항구적으로 흐르는 시간을 '순간적 직관력'에 의해 고정시키고 사물의 초상을 그려내려 한다. 서정시는 서사적 시간의 배열로 이야기를 만들어 가는 서사와 달리 현재성 속에서 집중된 정서를 강렬하게 표현한다.

물먹는 소 목덜미에  
할머니 손이 얹혀졌다.  
이 하루도  
함께 지났다고,  
서로 발잔등이 부었다고,

김종삼 「목화」

한 폭의 동양화를 보고 쓴 작품일 수도 있고, 또 실제로 시인이 본 광경일 수도 있다. 힘겹게 하루를 넘긴, 그래서 발등이 부은 할머니가 같은 처지에 있는 소 잔등에 손을 얹고 있는 시의 세계는 이심전심의 동양적 심미성이다. 더구나 "서로 발잔등이 부었다고" 하는 구절에 오면 삶의 적막이라고 하는 것, 그러한 감정 속에 스민 존재적 허전함이 느껴



진다. 시인은 하루 해가 지는 한 순간에 할머니와 소의 한 장면을 고정시켜 시간적 순간성을 성취한다. 시는 응축된 주의이며 기울임이다. 시는 삶의 한 순간을 통찰력있게 간파하려 한다. 객관적 시간의 축 위에 흐르는 시간들을 멈추게 하고 제 일의 현실로서의 '순간'을 배어낸다. 시적 순간은 내적 삶의 깊이를 들여다보려는 존재의 시간이다.

### 3-3. 시와 영화에서의 현실과 환영(illusion)

영화가 허구와 집단적인 상상력의 매체가 된 현상은 '현실의 영상'이면서 동시에 '영상의 현실성'이라는 영상의 이중적 성격과 연관 있다<sup>15)</sup>. 가시적인 세계를 보기 위해 굳이 어두운 영화관이 필요하지 않다. 그럼에도 거대한 암실이 필요했던 것은 직접적인 가시성으로부터 거리를 두고 영상의 비현실성에서 스스로 존재성을 부여받고 싶기 때문이다. 기차를 보기 위해 역으로 가지 않고 영화관으로 가는 것은 영사막에 비친 기차를 보기 위해서다. 세상을 가시적인 것으로 되게 하기 위해 영상의 비현실성이 필요하다. 세상을 가시적인 것으로 되게 하기 위해 세상과 다른 모든 것과 단절된 채 그 가시성만이 남아 있어야 한다. 다른 모든 것에서의 관심을 일시적으로 중지하는 데서 미학적 경험이 생겨난다. 영상은 현실과 다른 곳에 있고 비물질적이기에 매혹적이다. 실제 현실이 아니면서 현실을 모사하는 마술적인 사실성이 영화적 환상(illusion)을 제공한다. 우리는 영화가 속임수라는 것을 알면서 사건의 현실성을 믿는다. 스크린은 우리의 상상력을 실현시킨다. 상상력이 현실을 대신한다. 여기서 영화적 환상과 현실의 변증법적 상호교류가 시작된다. '현실에 대한 영상'이면서 동시에 '영상의 현실성'이 성립된다. 결국 영화의 '존재

15) Youssef Ishagpour, 이민정 역, 『영화』, 영림카디널, 2001, 95쪽.

론적인 사실주의'는 '환영'이다. 영화의 환영이 영화의 현실성을 보장한다. 영화는 '보이지 않는 것'을 드러내 보인다. 영화에 의해 드러나는 세계는 뚜렷한 것이 아니고 현실의 이미지라는 불확실한 것이다.

시적 상상은 실재하는 세계 너머의 것에 가 닿아 있다. 시는 상상적인 것을 통해 실제적인 것을 부정하고 사실적인 관습을 넘어선다. 가시적인 것 너머의 '낮설고 이질적인 것', '불편하고 친숙하지 않은 것'을 드러낸다. 낮익은 현실을 뒤집어 기이한 새로운 현실을 이끌어낸다. '시적 인식'이란 상상적 전복을 의미한다. 시적 환영을 만들어내는 데 있다.

지하도

그 낮게 구부러진 어둠에 눌러  
그 노인은 언제나 보이지 않았다.

출근길

매일 그 자리 그 사람이지만  
만나는 건 늘  
빈 손바닥 하나, 동전 몇 개뿐이었다.  
가끔 등뼈 아래 숨어 사는 작은 얼굴 하나  
시멘트를 응고시키는 힘이 누르고 있는 흰 얼굴 하나  
그것마저도 아예 안 보이는 날이 더 많았다.

하루는 무덥고 시끄러운 정오의 길바닥에서  
그 노인이 조용히 잠든 것을 보았다.  
등에 커다란 알을 하나 품고  
그 알 속으로 들어가  
태아처럼 웅크리고 자고 있었다.  
곧 껍질을 깨고 무엇이 나올 것 같아  
철근 같은 등뼈가 부서지도록 기지개를 하면서  
그것이 곧 일어날 것 같아  
그 알이 유난히 크고 위태로워 보였다.



거대한 도시의 소음보다 더 우렁찬  
숨소리 나직하게 들려오고  
웅크려 알을 품고 있는 어둠 위로  
종일 빛이 내리고 있었다.

다음날부터 노인은 보이지 않았다.

김기택 「꼭추」<sup>16)</sup>전문

대도시 지하도에 웅크려 구걸하는 거지 노인이 꼭추라는 사실은 비감스럽다. 형태의 이지러짐, 곳곳이 설 수 없는 등뼈로 인해 그는 늘 아래를 향해 있다. 그러나 비록 노인의 조그만 얼굴은 '어둠에 눌러' 보이지 않지만 그의 등 위 혹은 오히려 어둠을 찌를 듯 솟아 있다. 시인의 상상력은 노인의 등 위 혹은 "커다란 알" 하나로 품어낸다. 시적 환상은 꼭추 노인을 껍질 속에 숨어있는 달팽이처럼 바라본다. 혹은 꼭추노인에게 거추장스러운 육체의 짐이 아니라 그가 숨어있는 소굴이며 피막인 셈이다. 시적 상상은 드디어 노인의 혹은 알처럼 부화하여 빛 속에서 알을 깨고 나오기를 기다린다. 어두운 지하도는 알이 잠을 자고 부화되는 따뜻한 새집으로 변화한다. 드디어 "껍질을 깨고 무엇이 나올" 듯 "철근 같은 등뼈가 부서지도록 기지개를" 한다. 이 우렁찬 숨소리에 꼭추 노인을 누르고 있는 콘크리트 장벽이 도리어 무너질 듯하다. 노인은 콘크리트 속에서 침몰하는 것이 아니라, 신생의 태아, 신생의 빛이 된다.

지하도 어둠 속에 엮드려 있는 꼭추노인을 신생의 태아로 만들고 알 속에서 부화되는 생명으로 잉태하게 하는 것은 시인의 환상적 힘이다. 시인의 투사능력이 사실적인 충실성과 만나 환상을 얻게 되고 간헐 죽음에 대한 공포를 넘어서게 한다. 꼭추노인은 죽음을 극복하고 시적 상

16) 김기택, 『태아의 잠』, 문학과 지성사, 1991.

상 속에서 불멸의 지점을 성취한다. 시적 상상력이야말로 '보이는 것'과 '보이지 않는 것', 그 이면과 표면 사이를 왕래하는 '환각적 힘'이다. 사물 이면의 심연을 들추어내는 힘이다.

시와 영화의 본질은 이와 같이 보여진 것과 보여지지 않은 것의 극단적인 양 극점 사이에 자리한다. (출현과 소멸의 극점들 사이에 자리한다.) 시와 영화는 보는 순간에 이미 지나간 것에 대한 기억으로 나타나지만 동시에 현재적으로 복원되는 현존으로 주어진다. 혼합적인 결합을 통해 사실적인 지각과 미술적인 심상 사이를 정확하게 일치시킨다.

시와 영화는 현실의 상상적인 요소로 숨겨진 '현실성'을 창조한다. 현실의 상상적인 요소이면서 동시에 상상의 현실적인 요소가 된다. 시와 영화에서 환상은 현실을 드러내는 '보증'이 되는 것이다.

#### 4. 상상적 동일화 과정과 이데올로기의 문제

문학작품과 영화를 향수하는 수용자의 입장은 조금 다른 과정을 겪게 된다. 문학작품을 독서하는 과정에서 독자는 '건너뛰기'도 하고 휴식을 취하거나 잠시 덮어둘 수도 있다. 그러나 영화는 문자 텍스트의 독서보다 훨씬 더 많은 지각의 제약이 따른다. 영화가 관객의 눈앞에서 전개되는 동안, 관객은 그 시간의 주인이 아니다. 멈추거나 일어나거나 도망가는 것은 불가능하다. 영화 감상이 집단적인 것이라는 사실을 생각해 보면 관객은 일정 시간 동안 꼼짝없이 어두운 객석에 앉아 있어야 하며 소음을 내거나 크게 움직여서는 안 된다. 영화는 관객으로 하여금 집단적 체면에 걸리게 한다. 그의 주의력은 영화 감상의 조건 자체에 의해 잠들어 있어야 한다. 관객은 자발적으로 영화에 몸을 맡기며 수동적인

관객으로 처신해야 하는 것이다.

이때 영화를 보는 관객은 영화 속의 인물과 자신을 동일시한다. 여기서 영화적 환상이 개입한다. 상상적 동일시를 통한 나르시즘적 자기 확인이 이루어진다. 메츠에 의하면 "관객은 스크린이 허구만을 보여준다는 것을 '알고'있다. 모든 관객은 '그것을 믿지 않는다'고 말한다. 그럼에도 불구하고 모든 것은 속아넘어가는 듯이 그리고 실제로 '그것을 믿는'듯이 진행된다"<sup>17)</sup>. 영화를 보는 즐거움은 그것이 허구인지 알면서도 동시에 영화의 허구적 이야기에 빠져드는 이중성 안에서 성립한다는 것이다. 하여 관객은 스크린 속의 인물을 자신과 동일시하면서 상상적 동일화를 이루어나간다. 이것은 라캉의 거울 단계에서 어린아이가 거울에 비친 자신을 자신이 아닌데도 자신이라고 오인하는 상상적 동일시와 닮아 있다.

서정시와 영화는 수용과정에서 강제성의 강도에서 차이가 있겠지만 정서 동일시 방식은 공통적으로 드러난다. 서정시의 가장 중요한 특징은 내면과 외적 세계를 상호 연관시키는 능력이다. 시인은 세계를 자아화(동화)하거나 자아를 세계화(투사)하는 방식으로 자아와 세계의 유기적 관계를 형성한다. 인간 정신과 세계의 상호작용 가운데 상상력이 발동한다. 시인은 어린애와 같이 사물을 느끼고 사물 속으로 파고 들어간다. 시인의 감각체험은 동시에 여러 감각 기관으로 그 체험이 전이된다. 사상과 감정이 분리되지 않는 묘한 공감각의 능력은 세계와 자아가 동일화되는 극치의 감각이다. 자아와 세계의 만남, 주체와 객체의 상호작용이 시적 체험으로서의 원체험이다.

시는 내러티브의 요소보다 정서적 움직임과 환기에 더 주목한다. 그

---

17) Christian Metz, *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*, Celia Britton 등 역, Indiana University Press, 1982. 72쪽. 박성수, 『영화를 보는 즐거움 그리고 응시』, 『영화 이미지 이론』, 문화과학사, 1999, 212쪽 재인용.

가운데 독자는 일련의 이미지에 사로잡힌다. 독자는 스스로 작품 세계에 참여하여 세계와 하나가 된다.

내일같이 명절날인 밤은 부엌에 쪼뚝하니 불이 밝고 솔뚜껑이  
놀으며 구수한 내음새 곰국이 무르끓고 방 안에서는 일가집  
할머니가 와서 마을의 소문을 퍼며 조개송편에 달송편에  
권두기송편에 떡을 빚는 곁에서 나는 밥소 팔소 설탕 든 콩가루소를  
먹으며 설탕 든 콩가루소가 가장 맛있다고 생각한다 나는 얼마나  
반죽을 주무르며 흰가루 손이 되어 떡을 빚고 싶은지 모른다

백석 <古夜> 부분

백석은 명절날 부엌 솔뚜껑에서 구수한 냄새를 맡고 조개송편, 달송편을 빚던 일, 설탕 든 콩가루 속을 먹던 일을 생각한다. 장지문틈으로 무국을 끓이는 맛있는 냄새가 올라오면 어느덧 잠이 든다. 시인은 어린 시절 음식을 생각하고 그리워하면서 어린 시절에 대한 강렬한 동일화를 이룩한다. 냄새를 맡고 만져보고 그리워하는 것은 세계와 자아의 신체 공동체적 관계를 환기시킨다. 음식을 먹는다는 것은 세계와 자아가 일체화가 되는 가장 극단적 형태다. 백석 시는 몸 감각을 통해 우주의 거대한 사이클 속에서 세계와 몸의 유기성을 발견한다. 자아의 세계화를 이룩하는 서정시의 첨예한 예증이다. 이렇듯 시는 시인의 직관과 비전에 의해 어떤 사물을 '지향'하고 상상력으로 일체화해 나가는 자아와 세계의 동일화이다.

그러나 한편 상상적 동일시의 과정은 서정적 공감의 미적 쾌감을 유발하면서 중립적인 예술의 한 형식이 아닌 특별한 이데올로기적 장치로 기능한다. 사실 영화는 수많은 편집(보이지 않는 편집)을 통해 영화가 일종의 담론이라는 특성을 은폐하려 한다.<sup>18)</sup> 영화가 제작자나 감독이나

18) 박영옥, 『방브니스트, 알튀세르 그리고 영화』, 『철학으로 대중문화 읽기』, 이룸,

작가의 주관에 담긴 일종의 담론이라는 것을 숨기고 이야기로 위장한다는 것이다. 메츠의 주장을 한마디로 요약하면 관객은 영화를 담론이 아닌 이야기로 봄으로써 그것을 마치 현실에 대한 기술로 착각하게 한다는 것이다. 관객은 영화 속의 허구적 기호와 자신을 동일시하고 독자는 문장 속의 나와 현실의 나를 동일한 것으로 착각한다. 이것은 알튀세의 '이데올로기의 주체 호명'을 연상시킨다.<sup>19)</sup> 알튀세가 말하는 이데올로기가 주체를 호명하는 방식을 살펴본다면 봉합의 과정이 주체로서의 관객의 탄생과정과 자연스럽게 연결된다. 즉 관객은 영화 속 등장인물과 자신을 동일시함으로써 영화의 주체로 형성된다. 영화에서 이러한 봉합이 가능한 것은 영화의 일차적 주체인 카메라의 운동이 철저하게 은폐되기 때문이다.

결국 시와 영화에서 '봉합'과정에서 만들어지는 상상적 동일시는 이데올로기의 조작과정을 은폐할 수도 있으며 이데올로기를 생산하거나 또 전달할 수도 있다. 집단적 동일화 과정에서 수동적 주체가 되고 그 형식에서 이데올로기의 문제가 발생하는 것이다.

## 5. 맺으며 - 현대 예술적 차원에서의 영화와 시의 연관성

파졸리는 영화의 언어를 이미지 기호라 부른다. 영화의 기본적인 의

2003, 198-203쪽 참조.

19) 알튀세에 따르면 주체란 허구적 기호와 자신을 동일시하는 이데올로기적 과정의 결과물이다. 인간이 기호 혹은 언어의 세계로 진입하지 않고서는 주체가 될 수 없다. 그리고 기호의 세계 속에 드러난 주체는 자신의 실상과는 다른 것이다. 하지만 인간은 언어 속에서 주체로 행세하기 위해 자신의 실상과 기호의 차이를 제거하지 않으면 안된다. 이러한 차이를 제거하면서 언어 속에서 자신을 하나의 주체로 형성시키는 과정을 자크 알랭 일러는 '봉합'의 과정이라고 정의한다. (황정미, 『알튀세의 이데올로기 이론에 대한 일연구, 과학, 이데올로기, 역사유물론』, 『사회와역사』 24호, 한국사회사학회, 1990, 239-323쪽 참조)

미 단위인 이미지 기호는 일반적인 언어의 어휘와 문법과는 달리 일정하게 고정된 형식과 법칙을 갖고 있지 않다. 영화의 표면구조는 서사구조이지만 그 하부에는 시적 이미지들의 흐름이 떠받치고 있다. 현대 영화는 점차 시로 수렴되는 경향이 있다. 원근법적 중심을 끝없이 재설정하고 사물들의 관계는 지속적으로 불안정하게 변화한다. 왕가위 영화에서 점프 컷과 스텝 프린팅 같은 카메라기법(뮤직비디오나 광고에 자주 활용되는)은 이미지 구축에서의 중심 상실과 내러티브에서의 중심 상실을 보여준다. 핸드 헬드(hand-held)<sup>20)</sup>는 카메라를 손으로 잡고 찍는 다큐멘터리처럼 카메라의 프레임을 흔들고 균열시킨다. 고정된 물체의 시점을 교란시키면서 위태로운 중심을 부각한다. 규칙화된 내러티브와 좌표화된 이미지에 균열을 일으키는 이 이질적 힘은 장면에서 일정한 시공간과 인과적 고착성을 파괴한다. 이것은 지금까지 고전영화에서 보여주던 카메라 자체의 권력을 숙고하게 한다<sup>21)</sup>. 낭만적 열망이 절망으로 떨어지는 현대문명의 현장에서 현대영화는 점점 불협화음의 영화가 되어간다. 현대영화가 이미지들의 상충과 균열, 이미지의 파생과 접합을 보여주면서 시의 이미지 흐름을 닮아 간다는 것을 암시한다.

그럼에도 현대는 참을 수 없는 '소비주의'의 시대이고 영화는 비싼 비용과 중산계급을 연결해야 하는 장소가 점점 되고 있다. 한편의 영화를 찍기 위해 들이는 필름의 통수만으로 자본의 끔찍한 개입을 체험한다. 생산하고 배포하고 팔기 위해 자본과 연합적 관계에 놓일 수밖에 없는 것이 영화의 근본적인 생리다. 무엇보다 광고와 텔레비전의 결합은 정보와 상품을 팔기 위해 반복적인 이미지를 되풀이한다. 점점 세계와 이미지의 관계는 스펙타클한 현실을 만들어내거나 스펙타클이 되어간다. 증식

20) 카메라를 들고 뛰어 긴박함과 속도감을 느끼게 하는 방식 등의 기법.

21) John Orr, 김경옥 역, 『영화와 모더니티』, 1999, 민음사, 21쪽 참조.



하고 범람하는 이미지 속에서 영화는 외설스러운 세계를 건디면서 소비주의의 빠른 속도를 따라갈 것인가, 사유 확장의 효과를 생성할 것인가.

빠른 영화가 예정된 귀결을 향해 기계적인 시간 운동을 하며 사이의 여백을 전혀 주지 않는다면 느린 영화는 모호한 이미지를 배포하고 스크린과 관객의 상호주관성의 연쇄를 극한까지 실험한다. 속도주의 속에서 영화는 점점 더 만화와 뮤직비디오와 광고를 닮아간다.<sup>22)</sup> 영화의 이미지 기호는 빠른 속도주의든 느린 모호함이든 시적 구조와 더 긴밀해질 때 오락의 도구가 아니라 내면의 존재론적 잠재력을 드러낼 수 있다. 시와 영화는 부재와 현존의 넘나들 속에서 이미지의 의미론적 생성의 과정 속에 함께 놓여 있기 때문이다. 시와 영화의 이미지는 비지시적인 존재의 진의를 드러내는 예술 형식이다. 현대문명과 상업성의 반복적인 이미지가 이미지의 과잉이나 자기복제의 진부함을 드러낼 때 시와 영화는 부재와 현존의 간극을 왕래하면서 사유와 존재의 깊이라는 예술적 의미를 실현시킨다. 무엇보다 고정점(소실점)을 상실함으로써 지각작용이 모호하게 된 현대성 속에서 현대 영화와 시는 시적 일탈과 파편적인 이미지 충돌로서 미래 예술 감각을 실험한다. 현대 영화와 시는 고전적 서정성의 동일화 추구보다 단절의 과격화, 문화적 전복을 통해 상호 관련성을 새롭게 구축하려 한다. 숭고한 세계의 조화로운 이미지보다 표층과 심연의 간극에서부터 '이미지의 충격'이라는 예술적 환영을 찾아내려 한다.

좌우 이념대립의 붕괴로 이데올로기적 격화가 둔화되자 우리의 구체적인 체험은 빈곤화되어 간다. 사이버 공간에서의 감각화와 물신화가 강화된다. 직접적 구체적 '경험의 쇠퇴' 속에서 현대 산업 사회는 현실 원칙에 더 엄격한 적응을 요구한다. 현대영화와 시적 충돌은 현대 문명

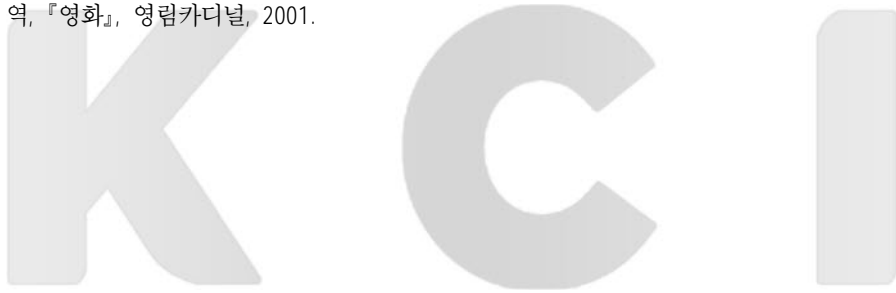
22) 그런 점에서 최근 영화는 '은유'의 영역 중에서도 '환유적' 특징들이 나타나기도 한다.

의 기제를 전제하면서도 동시에 현대문명을 '탈숭고화' 하는 작업을 시도한다. 현대성과 현대문명에 대한 근본적인 저항과 매력을 담보한다는 점에서 문화 실천적인 의미를 실현하고 있다.

K C I

## 참고문헌

- 김우창, 성완경, 박명진의 대담, 『영상문화와 인문학의 만남』, 『이미지는 어떻게 살고 있는가』, 생각의 나무, 1999.
- 박성수, 『영화 이미지 이론』, 문화과학사, 1999.
- 박성수, 『들뢰즈와 영화』, 문화과학사, 1988.
- 송희복, 『타르코프스키의 『鄉愁』와 그 시적 영상언어』, 『현대시학』, 1996.5.
- 박영옥, 『방브니스트, 알튀세르 그리고 영화』, 『철학으로 대중문화 읽기』, 이룸, 2003.
- 이종관, 『영화, 그 구원을 향한 빛의 향연?』, 『철학과 현상학 연구』 13집, 한국현상학회, 1999.
- Andrej Tarkowskij, 김창우 역, 『봉인된 시간』, 분도출판사, 1991.
- Blanchot, Maurice, 박혜영 역, 『문학의 공간』, 책세상, 1998.
- Francis Vanoye, 송지연 역, 『영화와 문학의 서술학』, 동문선, 2003.
- Iurii Tynianov, Boris Eikhenbaum, Roman Jakobson, Iurii Lotman, 오종우 역, 『영화의 형식과 기호』, 열린책들, 1995.
- John Orr, 김경옥 역, 『영화와 모더니티』, 민음사, 1999.
- Robert Richardson, 이형식 역, 『영화와 문학』, 동문선, 2000.
- Roland Barthes, 김인식 편역, 『이미지와 글쓰기:롤랑 바르트 이미지론』, 세계사, 1993.
- Youssef Ishagpour, 이민정 역, 『영화』, 영림카디널, 2001.



## The Structure of Poem/Movie and Modern Aesthetics

Kim, Yong-Hee

The mutation of technology in artistic behavior presupposes that artistic property and mode of experience should be different depending on the variation of media. Films provide an extreme encountering point for art and technology through complex operation of technical devices. Films have the power of extreme re-enactment that offers maximum visualization of the desire to see. There has been a continuing discussion on the connection between films and the narrative (fiction) genre in that literature provides material and thematic aspects to the imagination of films. However, during the technical processes of a film, such as camera movements, image display, birth of meanings from an alignment of shots, films develop a very close relationship with poetic properties. The discussions so far regarding the relationship between poetry and film have been proposed from the aspects of 'films with poetic landscape', 'films with a poetic atmosphere', or 'films with poets as characters'. But more fundamentally, we must focus on the fact that films cannot help borrowing poetic linguistic properties in order to succeed in using aesthetic techniques as an artistic genre. This paper defines the modal properties of poetry and film through their grammar and examines the connection of poetic grammar of film from the perspective of the image of picture and poetics, techniques, ideological operations, and

sensitivity of modernity. Ultimately, it is this paper's conclusion to provide an outlook for futuristic senses shared by poetry and film.

First of all, film and prosperity display an initial commonality in that they complete contemporary visualism, and that through it, they establish an imaginary identification process between the target and the subject. By bringing the non-existent to existence, they draw out picture interference and by doing so, they draw out first-hand experience of the senses. The grammars mobilized by poetry and film to generate meaning also show similarity. For instance, in film, 'montage' is made up of a series of aligned and allocated shots, and it is similar to poetic metaphor, which creates meaning through such overlapping layers two objects in poetic language. In film, close-up is a technique for reinforcing meaning by artificially suspending the flow of time to isolate objects as meaning symbols apart from the time/space relations. Such time suspension enable a sensitive and reflective introspection on sensed objects, which is similar to the poetic moment, momentary suspension in poetry. The creation of realistic illusions is another similarity between poetry and film, but the creation of such illusions ultimately lead to imaginary identification, which may present issues that the problem of the ideology of ignored subject is at risk.

Nevertheless, film is producing more and more technical images with a futuristic outlook. Through speedy images like cartoon, music videos, and advertisements and frame cracks, camera transformation and experiments continue. Such changes in image symbols share a similarity with the new image impact method of modern poetry that attempts image stimulation, and anti-civilizational cultural subversion through fragmentary nature. It is believed that modern poetry and modern film will expand artistic nostalgia experiences in the future art genres by displaying their charm and resistance to modern civilization as they share their futuristic senses and interaction.

---

## Key Words

Visuality, modernity, imaginary identification, montage, metaphor, close-up, poetic moment, illusion, anti-worship of modern civilization, futuristic senses

\* 위 논문은 2006년 4월 29일 투고되어, 5월 28일 심사 완료 후, 6월 5일 게재가 확정되었음.

K C I