

알리스 기(Alice Guy)의 ‘기술적 작가성’:
고몽(Gaumont) 시기 작품들의 시각적 스타일과
사운드 실험을 중심으로*

이선주
한양대학교 연구교수

목차

1. 초기영화와 ‘기술적 작가성 (technical authorship)’
2. 알리스 기의 시각적 스타일과 기술적 실험들
 - 1) 색채: 수작업-착색 색채(hand-tinted color)와 댄스 영화
 - 2) 촬영, 편집 및 특수효과: 파노라마, 이중인화, 역재생, 교차편집
3. 초기영화 = 무성영화?
 - 1) 초기영화의 사운드 테크놀로지와 사운드스케이프
 - 2) 고몽의 크로노폰(chronophone)과 포노센(phonoscène): 동시 사운드에 대한 상상
4. 나오며



* 이 논문은 2016년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임
(2016S1A5B8914175)

국문요약

1896년 첫 극영화를 만든 최초의 여성감독 알리스 기는 영화역사에서 가장 오래된 영화사 중 하나인 고몽을 탄생시킨 주역이었다. 고몽사의 총괄제작자로서 컬러 영화 기법의 일종인 수작업-착색 색채(hand-tinted color)와 초기 사운드-이미지 동기화 시스템인 크로노폰(Chronophone)과 같은 새로운 영화기법을 실험했던 알리스 기는 뤼미에르 형제 및 벨리에스와 함께 초기영화 역사의 선구자였다. 그녀는 수많은 영화의 각본을 쓰고 연출하고 제작했을 뿐 아니라, 루이 피야드(Louis Feuillade), 에티엔 아르노(Étienne Arnaud)와 같은 프랑스 초기 영화의 개척자 감독들을 키워냈고, 고몽의 스태프들에게 새로운 기술을 훈련시키며 영화 테크놀로지 발전에 기여했다. 그럼에도 불구하고 영화사는 기를 오랫동안 주변적으로 다루거나 뒤늦게 인정해 왔다. 본 논문은 초기영화라는 특수한 맥락에서 영화제작 전반은 물론 영화 테크놀로지의 기법적, 미학적 차원들에도 직접적으로 개입해 자신의 서명을 남긴 알리스 기의 작가성을 ‘기술적 작가성’으로 규정하고, 그녀가 고몽 시절(1896~1907) 만든 영화들에서의 시각적 스타일과 사운드 실험 등을 살펴봄으로써 이를 입증하는 것을 목표로 한다. 하지만 본 논문은 기를 ‘최초의 여성감독’으로서보다는 ‘최초의 개척자 감독’중 한 사람으로 인식하고, 그녀가 탐구하고 발견했던 기술적 특성들을 통해 초기영화의 역사를 맥락화한다. 또한 초기 컬러 영화와 사운드 영화를 조명함으로써 흑백에서 컬러로, 무성에서 유성으로의 변화라는 영화 기술 발전의 진화론적 관점에 질문을 제기하고자 한다.

주제어 :

알리스 기, 기술적 작가성, 수작업-착색 색채, 포노센, 크로노폰, 동시 사운드, 초기영화, 고몽

1. 초기영화와 ‘기술적 작가성’

1905년 영화 스튜디오가 지어지기 이전 고공사에서 제작한 영화들에서 그녀는 카메라 앞에서 벌어지는 모든 세부사항(detail)에 대해 거의 홀로 책임을 지고 있었던 것으로 보인다. 영화에 대한 아이디어는 그녀로부터 나왔고, 로케이션을 위해 끊임없이 파리 근교를 물색했다. 그녀는 소품과 의상들을 구하러 찾아 나섰고, 많은 의상들을 손수 만들었다. 그녀는 세트 디자인을 고용했고, 스스로 연기했다.¹⁾

“감독의 역할은 복잡하다; 시나리오, 배우 선택, 장식, 의상, 가구들과의 조화, 최종 리허설, 무대연출, 조명, 촬영이 끝난 영화의 편집과 몽타주 또한 중요하다”²⁾

고공의 총괄제작자로서 1896년 <양배추 요정(The Cabbage Fairy³⁾>을 만든 최초의 여성감독 알리스 기⁴⁾는 비슷한 시기에 영화경력을 시작했지만, 1905년과 1912년에 각각 영화제작을 중단했던 뤼미에르 형제와 멜리에스에 비해 더 오래 커리어를 지속했다. ‘발명의 소용돌이(Spiral of Inventions)’ 시기인 초기영화의 역사에서 기술적, 과학적 발전은 미학적

주

- 1) Alison McMahan, *Alice Guy-Blaché: Lost Visionary Cinema*, New York and London: Continuum, 2002, pp. xxvi-xxvii (강조는 인용자).
- 2) Alice Guy-Blaché, *The Memoirs of Alice Guy-Blaché*, trans. Roberta and Simone Blaché, ed. Anthony Slide, New York: Scarecrow Press, 1996, p. 17 (강조는 인용자).
- 3) 본 논문은 영미권에서 연구된 자료들을 주로 참고하고 있으므로 작품의 외국어 표기는 영문 제목명을 따르는 것을 원칙으로 한다. 그러나 필모그래피를 기의 자서전, imdb.com, McMahan의 저서 등 다양한 경로로 체크해 봐도 프랑스어 제목만 남아있는 영화의 경우는 프랑스어로 표기한다. 또한 프랑스에서 발명된 기술이나 상용화된 용어도 프랑스어 표기를 따른다(ex-포노센 phonoscène). 한국어로 번역된 제목의 경우는 2016년 서울국제여성영화제에서 소개된 작품에 한해서는 영화제 측의 표기를 사용하고, 그 밖의 작품은 필자가 번역한 제목을 쓴다.
- 4) 알리스 기(Alice Guy)는 그녀의 프랑스 이름이고, 결혼 이후에는 알리스 가-블라셰(Alice Guy-Blaché), 혹은 마담 블라셰(Madame Blaché)로 불리는 경우도 많지만, 본 논문에서는 그녀의 영화경력 중 결혼 전인 프랑스 시기를 다루고 있으므로 알리스 기로 칭하기로 한다.

도약을 결정짓는 중요한 요인이었다. 알리스 기의 자서전이나 그녀에 관한 연구들에서 공통적으로 지적하듯, 고몽 시기 그녀의 역할은 시나리오, 제작, 연출, 기술 엔지니어, 연기 등을 망라하는 전방위적인 것이었으며 그녀는 “이 모든 책임을 홀로 어깨에 짊어지고 있었다.”⁵⁾ 그러나 기의 이와 같은 경력과 광범위한 활약에도 불구하고 고몽 시기 그녀의 전방위적인 역할은 오랫동안 영화사에서 지워져 있었다. 여기에는 다양한 이유가 있을 것이다. 주류 영화사에서 여성영화인에 대한 성차별이 존재해왔다는 점, 고몽의 창립자인 레옹 고몽(Léon Gaumont)이 초기 영화제작에서 기술적 혁신에 대한 자신의 우위를 주장하기 위해 소속 감독들의 의도적으로 평가절하했다는 점, 그리고 초기 영화에는 크레디트가 포함되지 않았고 저작권 개념 자체가 희박했다는 점 등을 들 수 있다. 이런 점들로 인해 초기 영화와 개척자 감독들의 작가성을 개념화하는 것은 복잡한 질문을 제기한다. 알리스 기가 초기 영화 산업에서 다양한 역할을 담당했던 점을 고려할 때, 어떤 영화들을 그녀의 작품이라고 규정지을 수 있을 것인가? 초기 영화제작의 협업 과정에서 누가 혹은 무엇이 상대적으로 큰 비중을 차지하는가?

그런데 이러한 질문들은 특정 작품의 감독을 알리스 기로 인정하고 귀속시키는 수준을 넘어서는 문제다. 더욱 중요한 문제는 영화제작 전반의 과정들에 직접 관여하고 이를 책임진 기의 면모가 초기영화의 제작 환경, 그리고 영화사 초기에 활발하게 개발되어 실험되었던 다른 시청각적 테크놀로지의 영화적 적용에 있어서도 드러난다는 점이다. 1900년은 기의 영화제작에 있어 전환점이 된 해였다. 당시 파리 만국박람회에서 고몽의 영화들은 최고의 어트랙션으로 평가됐고, 여기서 그녀의 영화작업에 대한 첫 번째 수상인 ‘협력자의 상(a diplôme de collaboratrice)’이라는 영예가 부여된다.⁶⁾ 이 시기는 아직 ‘감독(metteur en scène/director)’이라는 용어가 공식화되지 않았던 때였다. 그녀는 이후 릴(1903), 세인트 루이스

주 ■ ■ ■ ■ ■

5) McMahan, *op. cit.*, p. 15.

6) Joan Simon, “The Great Adventure: Alice Guy Blache, Cinema Pioneer”, in *Alice Guy Blache: Cinema Pioneer*, ed. Joan Simon, New Haven, CT: Yale University Press, 2009, p. 14

(1904), 리에주(1905), 밀라노(1906) 엑스포 등에서 정기적으로 수상했고, 1907년에는 연출 감독상(Directrice de théâtre) 상을 받으며 총괄제작자로서 활약한다.

알리스 기는 초기 무성영화 시기에 고몽사가 시도한 사운드 테크놀로지의 실험 및 이의 영화적 적용에 핵심적인 역할을 했다. 1900년 고몽사는 파리 박람회에서 세 개의 발성영화(talking film) 시스템을 선보였고 1901년 자사의 동시 사운드 장치인 크로노폰의 특허를 얻었으며 1902년 이를 시연했다. 또한 고몽사는 1905년 크로노폰 스튜디오를 건설하고 1907년 ‘포노-시네마토그래프(Phono-Cinematograph)’를 완성했다. 이러한 일련의 발전 과정에서 기는 크로노폰의 실험 및 판촉 작업에 관여하면서 이를 토대로 제작한 일종의 음악 퍼포먼스 발성영화인 포노센을 150편 이상 직접 감독하거나 총괄했다. 이처럼 초기 사운드 영화의 역사를 지속적으로 새로 써나갔던 역할 이외에도 알리스 기는 초기영화의 시각효과와 색채 실험에도 천착했다. <그리스도의 탄생, 삶, 죽음(The Birth, the Life and the Death of Christ, 1906)> 등에서 효과적으로 실험된 이중인화(superimposition)와 같은 시각효과 이외에도, 움직임이 많은 댄스 영화에서 섬세한 수공업적 아름다움을 부각시킨 수작업-착색 색채(hand-tinted color)는 1911년 파테가 대량생산을 위해 성공적으로 표준화시킨 스텐실 기반 다색채 인쇄 시스템인 파테컬러(Pathécolor)⁷⁾가 보급되기까지 기의 스타일과 연출적 역량을 발휘한 기술적 분야였다.

본 논문은 이처럼 초기영화라는 특수한 맥락에서 영화제작 전반은 물론 영화 테크놀로지의 기법적, 미학적 차원들에도 직접적으로 개입해 영향을 끼친 알리스 기의 작가성을 ‘기술적 작가성’으로 규정하고, 그녀가 고몽에서 만든 영화들(1896~1907)의 시각적 스타일과 사운드 실험을 살펴봄으로써 이러한 작가성을 입증하는 것을 목표로 한다. 기술적 작가성이라는 개념은 1950년대 중반 이후 프랑스와 미국에서 영화비평의 중요

주

7) Charles O' Brien, "Motion Picture Color and Pathé-Freres: The Aesthetic Consequences of Industrialization," in *A Companion to Early Cinema*, eds. Andre Gaudreault, Nicolas Dulac, and Santiago Hidalgo, Oxford, UK: Wiley-Blackwell, 2012, p. 298.

한 방식으로 정립된 작가주의와 연결되면서도, 초기 영화의 제작환경 및 이를 근거로 한 초기 개척자들의 정체성을 변별적으로 파악할 수 있게 한다는 점에서 차별성과 정당성을 갖는다.⁸⁾ 감독을 기능적인 연출가를 넘어선 창조적인 예술가로 정립하고 작품들을 영화에 대한 감독의 개성을 투영한 결과로 간주하는 작가주의 비평에서 영화의 기술적 요소들에 대한 통제력은 특정 감독을 작가로 식별하는 주요한 척도였다. 트뤼포, 고다르, 리베트 등 《카이에 뒤 시네마》의 비평가들이 미장센을 작가적 감독이 스스로를 표현하는 주요한 수단으로 간주했을 때, 이들은 미장센을 구성하는 기술적 요소들에 대한 감독의 이해력과 통제력이 선행되어야 함을 전제했다. 또한 《카이에 뒤 시네마》의 ‘작가정책(politique des auteurs)’을 미국화하는데 기여한 앤드류 새리스(Andrew Sarris)가 작가를 판별하기 위해 제시한 유명한 세 가지 기준의 첫 번째는 ‘기술적 숙련도(technical competence)’였다. 이런 관점에서 볼 때 기술적 작가성이라는 개념은 프랑스에서 정립되고 이후 미국화된 작가주의 비평 및 이론과 하나의 전체를 공유한다. 그러나 이 개념이 작가비평이 가리키는 기술적 차원을 넘어선다는 점을 두 가지 근거로 설명할 수 있다. 우선 기존의 작가주의는 영화제작이 분업화된 과정 속에서도 기술적 숙련도를 가지고 독창적인 기법들을 고안한 감독들을 가리키는 것이다. 반면 기술적 작가성이라는 개념은 영화제작이 아직 분업화되지 않고 영화의 기술적, 형태적, 미학적 표준들이 정립되지 않은 초기영화의 맥락 속에서 초기 개척자들이 영화제작의 전반적인 과정에 개입해야 했던 독특한 역사적 맥락을 파악할 수 있게 한다. 또한 1950년대 이후 정립된 작가주의에서 말하는 기술적 숙련도가 미장센, 편집, 촬영기법 등 영화언어의 차원을 가리키는 반면, 기술적 작가성은 이를 넘어 초기 개척자들이 새로운 기술적

주

- 8) 개인 프로덕션 중심의 프랑스 영화 전통에서 ‘작가’라는 개념은 1950년대 이전에도 이미 여러 형태로 존재해 왔다. 리치오토 카누도(Ricciotto Canudo)가 영화를 ‘제 7의 예술’로 규정하며 영화 예술가들에게 작가의 지위를 부여하려 한 것이나, 장 엽슈타인(Jean Epstein)이 1920년대에 ‘작가’란 말을 당대 영화감독에게 사용한 사례 등을 들 수 있다 (로버트 스태, 『영화이론』, 김병철 옮김, K-books, 2012, 109쪽).

장치들을 개발하고 적용시킨 과정은 물론 이 장치들을 영화산업과 기술적 표준양식으로 연장시킨 과정에 주목한다. 카메라제작 엔지니어 출신인 레옹 고몽의 관심사는 일차적으로 촬영 및 영상장비의 발명과 판매에 있었지만, 영사기를 팔고 효과적으로 홍보하기 위해서는 영화제작이 필수적이었다. 영화의 태동기에 고몽의 비서로서 경력을 시작한 알리스 기는 연속사진(chronophotographie)의 발명가였던 에티엔느-쥘 마레(Étienne-Jules Marey) 및 조르주 드미니(Georges Demeny)와 교류하면서 사진과 영화의 경계에 빠져들었고 기술적 사항들을 습득했다. 이러한 과정에서 그녀는 ‘정열의 알리스’라는 별명을 얻었으며, 이로 인해 그녀는 비서의 업무를 소홀히 하지 않는다는 서약 하에 최첨단의 기술들을 섭렵하며 초기영화의 문법 개척에 뛰어들 수 있었다.

이러한 두 가지 의미를 갖는 ‘기술적 작가성’이라는 개념은 우선 뤼미에르 형제와 멜리에스에게 적용할 수 있다. 뤼미에르 형제는 영화의 발명을 자신들이 고안한 카메라의 기술적 역량이 연장된 결과로 여겼고, 이는 다큐멘터리의 원시적 형태인 액추얼리티(actualities)로 이어졌다. 멜리에스 또한 스스로 영화 장치를 실험하는 과정에서 시각적 트릭들을 개발했고 수작업을 통한 색채영화를 실험했으며, 이 기술적 실험들은 <달세계 여행(A Trip to the Moon, 1902)>과 같은 내러티브 영화는 물론 마술과 퍼포먼스를 어트랙션으로서 직접적으로 전면에 내세운 영화들로도 이어진다. 본 논문은 초기영화 시기의 이러한 기술적 작가성이 뤼미에르 형제 및 멜리에스와 동시대에 영향관계를 주고받았던 알리스 기에게도 적용될 수 있다고 주장한다. 이를 뒷받침하기 위해 본 논문은 기가 개발하고 실험했던 시각적, 청각적 테크놀로지들을 현재 남아있는 그녀의 프랑스 시기 영화들을 통해 분석한다. 뤼미에르 형제 및 멜리에스와 동시대를 살았던 영화의 개척자임에도 불구하고 기에 대한 주목은 프랑스에서도 뒤늦게 이루어졌고, 영미권에서 본격적으로 학문적인 연구가 시작된 것도 오래되지 않았다.⁹⁾ 주류 영화사는 여전히 그녀의 이름을 간과하

주

9) 알리스 기는 프랑스에서는 1980년대 중후반부터 활발하게 조명되기 시작했다. 알리스 맥마흔

는가 하면, 국내에서는 2016년 서울국제여성영화제의 특집 프로그램을 통해 처음으로 소개된 바 있다.¹⁰⁾ 알리스 기의 영화세계 전반과 그의 실천이 여성영화의 역사에서 갖는 의의는 페미니즘의 관점에 입각한 별도의 접근을 요구한다. 하지만 본 논문에서는 기를 ‘최초의 여성감독’으로 서보다는 최초의 개척자 감독 중 한 사람으로 인식하고, 그녀가 탐구하고 발견했던 기술적 특성들을 통해 초기영화 역사를 맥락화할 것이다. 또한 초기 컬러 영화와 사운드 영화를 조명함으로써 흑백에서 컬러로, 무성에서 유성으로의 이행과 같이 통념적으로 받아들여져 왔던 영화 기술 발전의 진화론적 관점에 질문을 제기하고자 한다. 이러한 접근은 알리스 기의 영화를 풍요롭게 조명하는 것은 물론, 초기영화 역사를 이해하는데 있어 새로운 방식이 될 것이다.

제인 게인즈(Jane M. Gaines)는 기의 작가성에 대한 논문에서 “기를 높게 평가하는 것은 그녀의 업적을 존중하는 것일 수도 있지만”¹¹⁾ 그녀를 최초의 극영화 감독으로 단정짓거나 개인의 천재성에 기반한 단일한 작가성을 부여하는 것은 초기영화의 복잡하고 역동적인 역사를 심각하게 오해하는 것일 수 있다고 주장한다. 게인즈의 주장은 초기영화 개척자들에서의 작가성이 1950년대 중반 이후 작가이론에서 정착된 ‘예술로서의 영화를 표현하는 개인적 작가로서의 감독’, 그리고 이러한 작가의 개념을 뒷받침했던 ‘분업화된 제작 시스템에서의 감독의 체계적인 통제’라는 조건으로 설명될 수 없음을 입증한다는 점에서 유용하다. 그러나 다른

주

의 10년여의 열정적인 리서치와 아카이빙의 결과물인 연구서 *Alice Guy-Blaché: Lost Visionary Cinema*(2002)는 알리스 기의 자서전 *The Memoirs of Alice Guy-Blaché*(1996)와 더불어 영미권에서 알리스 기를 연구하는데 있어 중요하면서도 영감을 주는 자료를 제공한다. 알리스 기의 영화들을 수집하고 전시해온 휘트니 뮤지엄의 큐레이터 조안 사이먼(Joan Simon)이 편집한 *Alice Guy-Blaché: Cinema Pioneer* (2009) 또한 알리스 기에 관한 다양한 관점의 질문들을 환기시키는, 통찰력 있는 연구서다. 아울러 초기영화사를 페미니즘적 관점으로 읽고 있는 앤솔로지 *A Feminist Reader in Early cinema* (2002) 속에 포함된 알리스 기 분석도 작가성과 페미니즘의 시각에서 주목할 만한 연구다.

- 10) “프랑스 여성영화 120년, 1896-2016: 알리스 기-블라셰에서 뉴 제너레이션까지” http://www.siwff.or.kr/kr/program/program_list.php?code=223 2017년 4월 20일 접근.
- 11) Gaines, Jane M., “Of Cabbages and Authors,” in *A Feminist Reader in Early cinema*, ed. Jennifer M. Bean and Diane Negra, Duke University Press, 2002, p. 103.

한편으로 나는 기술적 작가성이라는 개념이 이러한 게인즈의 주장을 수용하면서도, 감독의 정체성과 역할이 유동적이었던 초기영화 시기의 특수한 산업적, 기술적 맥락을 고려한 작가성의 국면을 식별하고 특징짓는데 도움이 된다고 주장한다. 자넷 스타이거(Janet Staiger)는 미국 영화산업에서 첫 번째 제작양식을 촬영기사가 영화의 통제권을 가졌던(ex-에드윈 포터의 사례) “카메라맨 시스템(The ‘Cameraman system’ of production 1896~1907)”¹²⁾으로 설명한다. 톰 거닝(Tom Gunning)이 밝히고 있듯¹³⁾ 튀미에르나 영국의 “브라이트 스쿨 (Brighton School)”도 카메라맨-제작자들이었다. 이렇듯 영화에 대한 책임과 권한을 카메라맨에게 부여한 것은 영화를 기계기술자의 경험이 필요한 기술적 제품으로 규정했다고 볼 수 있다. 반면 멜리에스의 경우는 카메라를 거의 다루지 않았고, 시나리오, 특수효과 개발, 세트 디자인 등 제작의 모든 측면에 관여했기 때문에 “제작회사모델 (production company model)”을 상정할 수 있다. 알리스 기의 경우는 파트너였던 카메라 스탠프(Anatole Thiberville)와 함께 이러한 기술을 개발하고 적용 및 홍보하는 역할을 담당했을 뿐 아니라, 동시에 멜리에스처럼 시나리오를 쓰고, 로케이션을 직접 하며, 의상 및 세트 디자인을 관장하는 (훗날의) ‘프로듀서/감독’의 역할을 하기도 했다. 체계적인 분업화 이전의 기의 작업방식은 감독 역할의 위계성이 존재하지 않고, 영역의 범위를 넘나들며 유동적인, 수평적 시스템의 다원적 협상을 특징으로 하고 있었다. 즉, 카메라맨 시스템의 기술적 특징과 프로듀서 기획자의 산업적 모델, 그리고 훗날의 작가모델이 혼합된 형태였다고 볼 수 있을 것이다.

주

- 12) Bordwell, David, Janet Staiger and Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, New York: Routledge, 1985. pp. 116-117.
- 13) Gunning, Tom, “D. W. Griffith: Historical Figure, Film Director, and Ideological Shadow,” in *Film and Authorship*, ed. Virginia Wright Wexman, New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2003, p. 184.

2. 알리스 기의 시각적 스타일과 기술적 실험들

1) 색채: 수작업-착색 색채와 댄스 영화

초기영화는 곧 흑백 영화라는 통념과는 달리, 영화는 탄생 초기부터 색채의 개발에 몰두했다. 톰 거닝(Tom Gunning)이 지적하듯 영화사의 초기 10년 동안 색채는 상당히 중요한 역할을 해 왔다. 그리고 이 기간의 대부분은 영화에 색채를 입히기 위한 장인적이고 수공예적인 과정들이 이를 가능하게 한 새로운 기술에 불안정하게 적응했던 시기였다.¹⁴⁾ 초기 영화의 수작업 색채는 붓을 도구로 한 프레임 단위의 수작업을 수반했는데, 유화제(emulsion)의 물리적 구조를 바꾸지 않고 필름스트립의 표면에 염료를 착색하는 방법이다. 이 시기의 색채 영화는 흑백 영화에 비해 제작비가 많이 소요되었고, 색채 톤 조정(toning)의 어려움 및 사운드와 함께 사용될 경우 색채의 품질이 저하되는 등의 기술적 한계 때문에 스펙터클을 중요시하는 판타지 영화나 트릭 영화 등의 몇몇 장르 영화에 주로 국한되어 사용됐다.¹⁵⁾

댄스 영화는 1900년대 초반 여성 감독으로서의 알리스 기의 서명이 두드러졌던 장르였을 뿐 아니라, 고몽사의 주력 장르 영화 중 하나이기도 했다. 기는 움직임이 강조되는 댄스 영화들에 컬러를 특히 많이 활용했다. 또한 <꽃무늬 무도회에서(At the Floral Ball, 1900)> 및 <볼레로를 공연하는 사하레(Saharet Performs the Bolero, 1905)> 등 다수의 작품에서 전문 댄서를 특별 출연시켜 공연하게 했고, 남장 여자와 여자가 서로 다른 컬러의 복장을 입고 커플 댄스를 추는 경우가 많았다. 이러한 성전환¹⁶⁾의 소재는 춤을 소재로 한 영화 뿐 아니라 마술을 무대화한 트릭 영

주

14) Tom Gunning, "Applying Color: Creating Fantasy of Cinema," in Tom Gunning, Joshua Yumibe, Giovanna Fosssati, and Jonathon Rosen, *Fantasia of Color in Early Cinema*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2015, p. 15.

15) 정현, 『영화기술역사』, 커뮤니케이션북스, 2013, 84쪽.

16) 성전환은 신체, 역할, 복장, 성적 관계 등 다양한 차원에서 표현되었다. 알리스 기 영화에서의

하나 코미디의 소재로도 그녀가 즐겨 사용한 방식이었는데, 기의 댄스 영화에서 색채는 일종의 젠더 구분의 지표가 되곤 한다. <피에로의 구애 댄스(Pierrette's Escapade, 1900, 그림 1)>에서 남장여자는 흰색 상의와 바지를 입고 있는 반면, 여자의 분홍색 드레스와 화려한 동작의 아름다움은 수작업-착색으로 드러난다. <꽃무늬 무도회에서>(그림 2)에서는 남 장 여자는 갈색 바지를, 여자는 하늘색 치마를 입고 있다.



<그림 1> <피에로의
구애 댄스(1900)>



<그림 2> <꽃무늬
무도회에서(1900)>



<그림 3> <탱고(1905)>

우리 영화들 중 다수는 컬러였다. 두 명의 노동자가 장비가 설치된 테이블에서 고운 브러쉬로 빗질을 하곤 했고, 투명한 컬러 이미지들 안에서 배우들은 극도로 작게 존재했다. 영사할 때 이 한결같은 이미지들이 확대된다는 것을 고려할 때, 이 작업을 위해 얼마나 **조심성(care)과 인내(patience)**가 필요한지 상상해 보라.¹⁷⁾

초기 영화에서 색채는 여배우들을 시각적으로 전시하면서 영화 속에 성적 상품화의 코드를 확산시키는¹⁸⁾ 역할을 하기도 했다. 알리스 기의 댄스영화에서 색채의 사용은 젠더를 구별하는 지표가 되고 있을 뿐, 당시 다른 초기영화에서와 같은 성의 상품화나 혹은 그 반대로 특별한 페미니즘적 급진성을 띠고 있다고 보기는 어려울 것이다. 조혜영이 지적하

주

성전환과 복장도착(crossdressing)을 페미니즘적 시각에 입각하여 상세히 분석한 사례는 McMahan, *op. cit.*, pp. 206-241을 참조하라.

17) Guy-Blaché, *op. cit.*, p. 34 (강조는 인용자).

18) 정현, 앞의 책, 91쪽.

듯 알리스 기는 대다수의 작품에서 “자연스럽게 여성을 주인공으로 이야기
기를 써 내려갔으며, 여성들이 관심을 가질만한 주제와 경험을 각본에
녹여냈다.¹⁹⁾ 그런 점에서 알리스 기의 댄스 영화에서 색채의 사용은 생산
과정 자체의 섬세함과 오랜 노동시간과 더불어 영화가 전시하는 스펙터
클의 아름다움에 있어서도 여성성을 장점으로 발휘한 기술이었다고 할
수 있다.

알리스 기가 수작업-착색을 위해서는 “조심성과 인내”가 필요했다고
말하는 점은 초기 색채 영화가 가진 시각적 섬세함 뿐 아니라 기술적 어
려움까지도 시사한 것이었다. 이는 알리스 기는 물론 수작업-착색 색채
를 실험했던 영화의 개척자들에게도 마찬가지였다. <달세계여행>에서
수작업-착색을 활용했던 펠리에스는 1900년대 수작업-착색 색채영화들이
대중들에게 큰 인기를 끌 것이라는 것을 재빨리 알아챘다. 그러나 문제
는 작업과정의 노동 집약성이었다. 더욱이 단색 영화에 비해 3~4배의
많은 비용이 필요해 비경제적이었다. 1차 세계대전 이전 영화의 산업화
의 미학적 효과를 파테의 스텐실 컬러 시스템을 통해 조명하고 있는 찰
스 오브라이언(Charles O'Brien)은 색채영화의 기계화가 고품질 색채영화
의 숫자와 영화의 평균길이를 증가시켰을 뿐 아니라 주요한 미학적 변천
을 수반했다고 주장한다.²⁰⁾ 1909년 이전 파테의 수작업-착색 색채영화가
트릭 영화와 동화(fairy tale) 같은 환상적 특수효과 장르였던 것과 달리,
기계화된 다색채(polychrome) 시스템에서 영화 장르는 신생의 논픽션 장
르인 야외영화(outdoor films), 자연의 재현을 강조하는 과학 교육영화,
새로운 멀티 릴의 필름 다르(film d'art) 드라마 등으로 다변화되면서 영
화의 리얼리즘을 강화하는데 기여했다는 것이다. 거녕 또한 단색 영화와
비교할 때 다색채 영화들은 개별 사물들에 유사한 색채(하늘은 푸른색,
풀은 녹색, 땅은 갈색 등)를 부여함으로써 더욱 리얼리즘적인 목적을 띠
었다고 보았다.²¹⁾ 그러나 일반적으로 1900년대의 색채영화는 관객의 눈을

주 ■ ■ ■ ■ ■

19) 조혜영, “프랑스 여성영화 120년, 1896-2016 - 알리스 기 블라쉴에서 뉴 제너레이션까지”,
2016 서울국제여성영화제 프로그램 노트, <http://iwffis.tistory.com/715>, 2016/12/17.

20) O' Brien, *op. cit.*, p. 304.

어지럽게 하고 스토리와 배우의 행동에 집중할 수 없게 만든다는 이유로 뮤지컬과 판타지 같은 스펙타클 장르에 한정적으로 활용됐다는 점을 고려할 때, 컬러 기술의 발달과 영화적 리얼리즘의 관계에 대한 면밀한 고찰이 향후에 요구된다.

이러한 맥락에서 보았을 때 알리스 기의 색채 댄스 영화는 독특한 위상을 차지한다. 춤추는 무용수의 시각적 아름다움을 강조하기 위해 색채를 활용했다는 점은 멜리에스의 색채 활용과 마찬가지로 수작업·착색 색채가 스펙터클한 ‘아트랙션의 영화(cinema of attraction)’에 적용되었음을 입증한다. 그럼에도 불구하고 환상적인 특수효과를 수반하는 멜리에스의 색채 활용과는 달리 알리스 기의 색채 댄스 영화는 카메라의 기록성과 조음함으로써 영화적 리얼리즘과 스펙터클의 미학을 화해시키고자 했던 것으로 보인다. 1905년 스페인에서 로케이션으로 촬영했던 일련의 댄스 영화들을 보면 안달루시아 지방의 전통 춤들인 플라멩코(<탱고 Tango, 1905, 그림 3>²²⁾), 말라게냐(<말라게냐와 투우사 (Malaguena and Bullfighter, 1905)>), 볼레로 (<볼레로를 공연하는 사하레, (1905)>)등을 액추얼리티 또는 민족지적 다큐멘터리 형식으로 기록하고 있는 것을 볼 수 있다. 여기에서 색채는 환상성과 복장도착적 코미디가 강조됐던 알리스 기의 1900년대 초 댄스영화들과는 상반된, 스페인의 민속춤 자체에 충실한 사실주의적 재현 기술로 기능한다. 즉 알리스 기는 카메라에 기록된 무용수 또는 배우의 움직임이라는 지표적 흔적을 그 자체로 보존하면서도, 이러한 움직임이 갖는 스펙타클적 가치를 배가하기 위해 수작업·착색 색채를 활용한 것으로 볼 수 있다.

주

21) Gunning, *op. cit.*, p. 23.

22) 이 영화의 제목은 <탱고>로 되어있지만, 그림 3에서 드러나듯 화면 중앙의 댄서의 동작이나 그 배경의 기타 연주자와 노래 부르는 사람이 함께 어우러져 공연하고 있는 것으로 보아 춤과 음악, 연주라는 세 가지 요소의 융합예술인 플라멩코를 촬영한 것으로 보인다.

2) 촬영, 편집 및 특수효과: 파노라마, 이중인화, 역재생, 교차편집

고몽은 뤼미에르의 영화들만을 모방하지는 않았다. 에디슨과 멜리에스를 포함해 모두를 모방했다 ... 기는 멜리에스의 산물을 잘 인식하고 있었다²³⁾

뤼미에르 형제 이후의 프랑스 초기영화에서 파테와 고몽, 그리고 멜리에스의 영화사인 스타필름(Star Film Company)은 발명(새로움)과 모방의 끊임없는 영향관계 속에 서로의 영화를 주시하고 경쟁적으로 인식하고 있었다. 알리스 기는 자서전에서 레옹 고몽이 뤼미에르 형제와 마찬가지로 기계적 문제를 해결하는 데는 관심이 많았지만, 활동사진의 교육적이고 오락적인 가치는 그의 관심을 사로잡지 못하는 것으로 보였다고 말한다.²⁴⁾ 그러나 알리스 기는 활동사진의 기록성과 스펙타클한 구경거리로서의 가치 뿐 아니라, 허구성과 내러티브가 영화의 미래가 될지 모른다는 것을 감지하고 있었다. 기가 다양한 장르와 실험들을 통해 영화의 지속가능한 양식/정체성을 탐구했던 이유는 바로 이런 인식 때문이었다.

<오페라 거리(Avenue d'Opera, 1900)>는 파리의 오페라 거리를 오가는 행인들과 교통수단을 고정 카메라로 촬영한 액추얼리티 작품이지만, 하나의 테이크로 이루어진 50여 초의 영화는 역재생된다(그림 4, 5). 이는 기가 영화장치를 탐구하는 과정 중에 발견한 트릭들 중 하나로, 그는 자서전에서 이를 “거꾸로 돌아가는 영화(film turned in reverse)”로 명명한다. 이러한 역재생 외에도 초기영화 시기에 기가 친착했던 트릭들은 영화의 속도(감속 또는 가속), 정지, 이중노출, 페이드 아웃 등으로 마술사나 최면술사가 등장하는 <최면술사 집에서 (At the Hypnotist's, 1898)>, <사라지는 행위(Disappearing Act, 1898)> 등 초기작품에서 주로 시도되었지만, 이 시기의 트릭 영화는 아직 연극이나 마술의 연장으로 카메라가 고정된 채 움직임이나 편집은 존재하지 않았던 볼거리로서의 영화들이었다.

주 ■■■■

23) McMahan, *op. cit.*, p. 30.

24) Guy-Blaché, *op. cit.*, p. 26.



〈그림 4, 5〉 〈오페라 거리〉(1900)

〈스페인 (Spain, 1905)〉과 〈그리스도의 탄생, 삶, 죽음 (1906)〉은 비교적 긴 러닝 타임과 제작 규모를 갖춘 영화들이지만 액추얼리티와 서사극 (epic drama)이라는 점에서 장르적으로 뚜렷이 구분된다. 그럼에도 불구하고 이 두 편의 영화가 비슷한 시기에 나란히 제작되었다는 점은 알리스 기가 뤼미에르와 멜리에스의 영화 양식을 자신의 방식으로 발전시켰음을 의미한다. 〈스페인〉은 뤼미에르 형제의 액추얼리티를 닮아 있다. 그러면서도 이 영화에서 스페인 지역 곳곳의 풍경을 촬영하는 기의 트래킹 및 패닝은 파노라마적 시각을 펼치면서도 6분이라는 긴 지속시간 동안 왼쪽에서 오른쪽으로 일관된 움직임을 유지한다 (그림 6). 이는 파노라마적 촬영을 활용한 다른 당대의 액추얼리티 영화는 물론 뤼미에르 형제의 다른 액추얼리티에서도 보기 힘든 스타일의 일관성과 과감함으로 보인다. 또한 〈그리스도의 탄생, 삶, 죽음〉은 멜리에스가 선구적으로 발견하여 적용한 디졸브 기법을 꿈과 환상, 성스러운 존재의 출현과 같은 장면들에 활용함으로써 〈달세계 여행〉과 유사한 기법들을 보인다. 그러면서도 마지막 시퀀스인 예수의 부활 및 승천 장면에서 기는 디졸브와 와이어를 활용한 공중부양 효과를 결합함으로써(그림 7) 어트랙션의 미학을 생생히 보여준다. 그리스도의 수난을 다룬 서사영화들은 초기 영화사의 주요 소재였는데, 이 작품은 각종 특수효과의 활용과 화려한 미장센, 장구한 스토리의 편집, 300명이 넘는 출연인원과 33분의 상영시간 등에 있어 이 시기 고몽의 역량을 집대성한 작품으로 볼 수 있을 것이다.



〈그림 6〉 <스페인>(1905)



〈그림 7〉 <<그리스도의 탄생, 삶, 죽음>(1906)

영화
연구
72

노엘 버치(Noël Burch)는 1910년대 중반 이후 성숙한 고전영화의 제도적 재현양식(*institutional mode of representation: IMR*)과 대조적으로 화면의 2차원적 평면성과 정면성이 두드러지는 초기영화의 원시적 재현양식(*primitive mode of representation: PMR*)이 변성한 시기를 1906년까지로 간주한다.²⁵⁾ 이런 관점에서 볼 때 <그리스도의 탄생, 삶, 죽음>은 PMR에서 IMR로의 이행 과정을 잘 보여준다. 전체적으로 화면의 2차원적 평면성과 정면성이 두드러지는 쇼트들로 구성되어 있으면서도 막달라 마리아가 예수의 발을 씻겨주는 장면에서는 전경(발을 씻겨주는 모습)과 후경(지나가는 행인들의) 사건을 동시적으로 배치함으로써 심도(*depth of field*)와 겹침(*layering*)에 대한 기의 감각을 확인시킨다. 또한 기는 이러한 심도와 겹침의 감각을 강화하기 위해 전경에는 그림자를 드리우는 반면 후경에는 조명을 부각시켰다.

영화라는 매체에 대한 자의식과 영화언어에 대한 탐구, 작가로서의 개성적 스타일 등을 고려할 때, 가장 흥미로운 작품은 <식탐(Madame's Cravings, 1906)>이나 <통굴리기(A Story Well Spun, 1906)>, <소시지를 위한 경주(The Race for the Sausage, 1907)>, <구르는 침대(The Rolling Bed, 1907)> 등 1906년에서 1907년 사이에 만들어진 액션이 동반된 코

주

25) Noël Burch, *Life to Those Shadows*, trans. and ed. Ben Brewster, Berkeley, CA: University of California Press, 1990. PMR에 대한 상세한 논의는 데이비드 보드웰, 『영화 스타일의 역사』, 김숙, 안현진, 최경주 옮김, 한울, 2002, 118-157쪽을 참조하라.



〈그림 8〉 〈식탐 (1906)〉



〈그림 9〉 〈통굴리기(1906)〉

미디 장르 영화들이다. 출산을 앞둔 한 여성이 거리를 배회하며 다른 사람들의 먹을 것(아이의 막대사탕, 신사의 와인, 거지의 생선, 행상의 담배)을 훔쳐 먹는 과정을 그린 <식탐>은 룡솟으로 촬영된 거리장면의 일상성과 각각의 썸 사이에 배치된, 여성이 훔친 음식을 탐닉하는 장면의 클로즈업이 교차편집으로 구성되어 경쾌한 영화적 리듬을 만들어낸다. 임신한 여성에게 금기시되는 술과 담배를 익살스럽게 만끽하는 클로즈업(그림 8)이나, 첫째 아이의 유모차를 끌며 돌보는 사람이 여성이 아닌 나이트 남성이라는 성전환 코드도 흥미롭다. 특히 마지막 장면에서 양배추밭에서 아이를 출산하고 후련해하는 여성과 달리, 돌볼 아이가 둘이 되자 난처한 표정으로 울상을 짓는 남자의 모습은 임신과 출산, 여성의 욕망에 대한 해학과 낙천성을 보여준다는 점에서 초기 영화에서 보기 드문 그녀만의 서명이라 할 것이다. <통굴리기>는 <술취한 침대 (The Drunken Mattress, 1906)>, <장애물 경기 (An Obstacle Course, 1906)>, <소시지...>와 더불어 버스터 키튼(Buster Keaton)의 아크로바틱한 슬랩스틱 코미디를 예견하게 하는 빠른 편집과 역동적인 액션이 돋보이는 작품이다. 2분 9초의 상영시간 동안 영화는 언덕에서부터 강물까지 빠르게 굴러가는 드럼통의 운동 이미지들을 포착하면서, 철도와 자전거와의 충돌 등을 리듬감 있는 편집으로 담아내는 등 가중되는 속도의 쾌감과 스릴을 만끽하게 한다(그림 9). 통 안에서 계속 돌던 남자가 밖으로 나와서

도 관성에 의해 계속 돌아 다시 언덕에서 굴러 떨어지는 라스트 씬은 코미디 장르에 특히 재능이 많았던 기의 작가적 개성을 엿볼 수 있는 대목이다. 줄 풀린 강아지가 소동을 일으켜 이를 추격하는 20~30명의 마을 사람들과 함께 울타리를 넘고, 언덕을 구르고, 유모차를 쓰러뜨리는 등의 유쾌한 난장이 펼쳐지는 <소시지...> 또한 알리스 기의 로케이션 촬영과 편집 등 영화언어에 대한 이해와 장르적 감각이 빛나는 작품이다.

뤼미에르와 멜리에스는 영화사에서 각각 사실주의와 형식주의라는 스타일의 기본형을 제시하며 선구적 기여를 했지만, 영화라는 매체가 과학적 호기심 이상의 예술적 가능성이 있는 것인지, 혹은 마술이나 환상을 넘어 영화적 시공간을 재구성한다는 것이 어떤 것인지에 대한 자신의 비전을 충분히 오랫동안 펼치지는 못했다. 고몽 시기 알리스 기는 ‘활동사진의 교육적이고 오락적인 가치’를 감지하고 급변하는 테크놀로지의 홍수 속에서, 시각적 환영에서 스토리텔링의 매체로 이행하고 있던 영화의 지속가능한 양식을 끊임없이 모색했던 것으로 보인다.

3. 초기영화 = 무성영화?

1) 초기영화의 사운드 테크놀로지와 사운드스케이프

‘무성영화(silent film)’라는 용어는 초기영화를 제도적 재현 양식²⁶⁾으로서의 고전영화와 기술적, 미학적으로 구분하는 가장 보편적인 명명법으로 여전히 통용된다. 이는 무성영화에 소리의 감각이 부재하거나, 또는 소리가 암시되더라도 배우들의 과장된 연기나 간자막 (intertitle)과 같은 비-음향적 수단을 통해 간접적으로 표현될 수밖에 없었음을 시사한다. 이처럼 초기영화를 무성영화, 고전기 이후의 영화를 발성영화로 구분하는 이분법이 지배적임에도 불구하고 1980년대 이후 초기영화의 미학과 기술, 형식이 영화사 연구의 주목을 받기 시작하면서 이러한 이분법에

주 ■■■■■
26) 보드웰, 앞의 책, 144-145쪽.

도전하는 입장들이 지금까지 간헐적으로 제기되어 왔다. 이러한 입장들을 반영한 연구는 초기영화에 사운드를 더하려는 다양한 시도들이 실제로 존재했으며, 그 결과 음향과 목소리를 기록하거나 전달할 수 있는 테크놀로지들은 물론 이들이 형성했던 사운드스케이프(soundscape) 또한 다양했다는 점을 밝혀 왔다. 무성영화 시기의 사운드 연구를 주도해온 릭 알트만(Rick Altman)의 입장을 통해 이 점을 부연하자면, 이러한 다양한 테크놀로지들과 사운드스케이프에 주목함으로써 무성영화를 직접 들을 수 있는 사운드가 부재한 단일한 구성물로 간주하는 관점을 극복할 수 있다. 즉 이를 통해 우리는 “단일하고 등질적인 현상”으로서의 무성영화로부터 벗어나 “사운드의 운반체로 기능하는 대상과 공간들의 이질적 연쇄”를 파악할 수 있다.²⁷⁾

알트만과 마찬가지로 알란 윌리엄스(Alan Williams)는 초기영화에서 사운드의 기술적 실험과 사운드스케이프가 갖는 이질성에 주목함으로써 무성영화를 단일한 구성물로 보는 관점에 도전한다. 윌리엄스는 앙드레 바쟁이 “영화언어의 진화” 및 “완전영화의 신화”에서 제시한 무성영화 대 유성영화의 이분법, 즉 사운드의 도입과 토키(talkie)로의 이행을 리얼리즘의 성취를 위한 발전적 도약으로 보는 견해에 문제를 제기한다. 바쟁에 따르면,

이른바 ‘무성영화’. 이는 결코 진정 무성이 아니었다 – 는 예술 형태의 ‘구약(Old Testament)’이고 이는 사운드 영화제작이 신약(New Testament)이자 사운드 기술이 구원자라는 점을 시사한다 ... 영화사에 대한 이런 관점의 문제점은 유성영화가 기술적으로 실제적이 된 지 25년 이상의 기간 동안 – 그것이 갖는 호기심의 가치를 넘어 – 관람자에게 거의 호소하지 않았던 것처럼 보인다는 것이다.²⁸⁾

주

27) Rick Altman, “General Introduction: Cinema as Event,” in *Sound Theory, Sound Practice*, ed. Rick Altman, New York: Routledge, 1992, pp. 6-7.

28) Alan Williams, “Historical and Theoretical Issues in the Coming of Recorded Sound to the Cinema,” in Altman (ed.), *op. cit.*, p. 127.

노먼 킹(Norman King)은 무성영화를 소리 없는 원시적 영화라는 등질적 구성물로 보는 견해에 대한 윌리엄스의 도전적 견해에 동조하듯 초기 영화 시기 사운드 발생과 기록, 동기화(synchronization)를 위한 다양한 시도들을 열거한다. “영사기의 속도를 축음기의 속도와 동기화시키기 위해 가감저항기(rheostat)를 사용한 시스템인 고몽의 크로노폰은 1902년에 소개되었다 ... 사운드 효과는 박람회장 공연에 흔한 것이었고 영화관에서 배우들은 종종 스크린 뒤에 숨어서 영화 내의 등장인물과 동기화하여 말을 했다. 노엘 버치의 견해에 따르면 보다 중요했던 것은 행동을 설명하고 논평했던 변사(lecturer)였다.”²⁹⁾ 이처럼 무대 뒤의 배우, 변사, 별도의 사운드 효과, 영사기-축음기 동기화 시스템 등과 같은 다양한 기술적, 수행적 시도들은 초기영화의 사운드스케이프가 영사 현장에서의 현장음, 음악, 목소리와 녹음된 음향 및 목소리 등을 포괄할 만큼 다채로웠음을 암시한다. 이는 초기영화의 최초 상영 공간 및 관람방식이 박람회장 및 보드빌과 긴밀하게 연관되어 있었다는 점과도 연관된다. 그러나 이 다양한 기술들 중에서도 가장 주목할 만한 것은 “연극적인 사운드 모델을 재생하기 위해 활동사진과 축음기를 동기화하려는 많은 시도들”로, 비록 이들 중 어떤 것도 이후에 지속적으로 이어진 성공을 거두지는 못했지만 “동기화된 사운드 필름 영사 시스템들이 1907-9년 사이에 거대하게 도입되었다”³⁰⁾는 역사적 사실로 이어진다.

1990년대 이후 무성영화 사운드에 대한 연구들은 1890년대 영화의 발명 이전부터 도입되었던 축음기(phonograph)의 존재에 주목하여, 축음기를 영화장치와 동기화시키고자 했던 다양한 시도들을 조명했다. 에디슨은 개인 촬영 및 영화관람 장치였던 키네토스코프(Kinetoscope)와 더불어 이 장치에 실린더로 돌아가는 축음기를 더한 키네토그래프(Kinetograph)를 1894년 고안하고, 같은 해와 이듬해에 걸쳐 윌리엄 디슨(William Dickson)과 함께 실시간 레코딩 사운드를 동반한 첫 번째 영화

주 ■ ■ ■ ■ ■

29) Norman King, “The Sound of Silents,” in *Silent Film*, ed. Richard Abel, New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1996, p. 32.

30) Altman, *Silent Film Sound*, New York: Columbia University Press, 2004, p. 158.

인 <딕슨 실험 사운드 영화 (The Dickson Experimental Sound Film, 1894-95)>을 제작했다. 2000년대 들어 복원된 이 작품은 커다란 실린더 옆에서 바이올린을 연주하는 딕슨의 모습을 제시한다.³¹⁾ 이는 재생을 통해 사운드와 영상을 동기화하는 발성영화 시스템은 아니었다는 점에서 1900년대 초반에 시도된 다른 동기화 시도들과는 기술적으로 차이가 있다. 또한 축음기와 키네토스코프를 단순히 연결시킨 키네토그래프는 매우 원시적이었다. 이후 에디슨은 1895년 키네토스코프를 업그레이드하여 관람자가 이어폰을 통해 이미지와 영상을 동시에 체험할 수 있는 키네토폰 (Kinetophone)을 제작했다.³²⁾ 이 이외에도 그는 영화를 위한 사운드의 전자 기록 및 증폭 시스템의 개발을 위해 노력했으나 기술적으로는 물론 상업적으로도 크게 성공적이지 못했다.³³⁾ 이러한 한계들에도 불구하고 영화 이미지에 음향을 더하기 위한 에디슨의 일련의 기술적 시도들은 영화장치의 발명이 축음기와와의 결합과 거의 동시에 시도되었음을 입증한다는 점에서 의미가 있다.

에디슨 이후 동기화된 사운드 시스템들에 대한 관심은 19세기말과 20세기 초에 걸쳐 동기화된 사운드에 대한 유럽과 미국에서의 다양한 기술적 시도들과 특허권 출원으로 이어졌다. 예를 들면 영국에서는 윌리엄 프리스-그린(William Friese-Greene)이 1889년 특허 출원한 동기화 시스템이 있었고, 프랑스에서는 에티엔느-쥘 마레의 조수였던 조르주 드미니가 유리 디스크 영상장치를 축음기와 동기화시킨 장치인 포노스코프(Phonoscope)를 1892년 고안했으며, 미국에서는 조지 W. 브라운(George W. Brown)이 에디슨의 키네토폰을 향상시킨 장치를 1897년 특허 출원했다. 그러나 이들 대부분은 “동기화의 열악함과 불충분한 증폭, 그리고 상업적 매력의 부족”³⁴⁾이라는 어려움에 직면했다. 동기화된 사운드 시스템

주

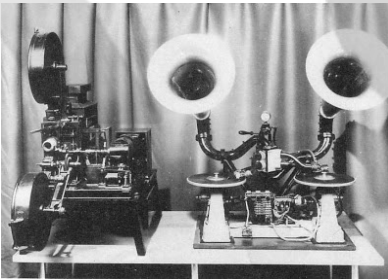
31) 키네토그래프 및 <딕슨 실험 사운드 영화>의 제작 과정과 이 영화의 복원 과정에 대해서는 다음을 참조. <http://designingsound.org/2014/05/the-dickson-experimental-sound-film/>, 2016/12/15.

32) Altman, *op. cit.*, p. 158.

33) Williams, *op. cit.*, p. 127.

34) Altman, *op. cit.*, p. 159.

의 가장 성공적인 사례는 고몽의 크로노폰이었다(그림 10). 레옹 고몽은 1900년 파리 만국박람회에서 실린더 대신 디스크를 활용하여 영사기와 축음기를 기계적으로 연결시킨 동기화 시스템을 시연했고 이것이 발전한 결과가 1902년에 발명된 크로노폰이었다. 이는 프랑스에서 상업적인 성공을 거두었고 1907년 초 런던에서 크로노폰의 성공적인 공연 이후 고몽은 유럽과 미국에서 이 기술의 판촉 활동을 전개했다(그림 11). 그 결과로 “미국에서 프랑스 사운드 시스템을 판촉하기 위해 조직된 클리블랜드 고몽 크로노폰사(the Gaumont Chronophone Co. of Cleveland)는 1907년 5월 지역 패밀리 시어터에서 열린 미국에서의 첫 번째 크로노폰 시연을 후원했다. 이 시연에서는 대중가요부터 오페라에 이르는 모든 노래를 부르는 솔로 가수들과 합창단들의 영화 몇 편이 소개되었다.”³⁵⁾ 알트만의 연구는 1907년 크로노폰의 미국 진출이 미국 내에서 동시-사운드 시스템에 대한 관심을 촉발했음을 생생하게 보여준다.



〈그림 10〉 크로노폰



〈그림 11〉 고몽사의 크로노폰 광고

《Moving Picture World》 잡지의 1907년 9월호에 실린 기사인 “포노-시네마토그래프의 완성(The Perfection of the Phono-Cinematograph)”은 이 새로운 테크놀로지를 공식적으로 축복했다. 이 기사에서 익명의 편집자는 “축음기와 시네마토그래프의 결합은 적어도 완전히 실제로 성공하

주 ■ ■ ■ ■ ■
35) *Ibid.*, p. 160.

게 되었다”라는 의견을 피력하면서 다음과 같이 덧붙인다. “한 기계는 이미지를, 다른 기계는 단어나 사운드들을 위해 쓰이는 것으로 이들은 동시에 살아 움직이는 장면은 물론 이에 정확하게 동반되는 모든 종류의 목소리들을 생산한다.” 축음기가 ‘말하는 기계(talking machine)’라 불렸던 오랜 전통과 맥을 같이 하는 초기 동기화된 사운드 시스템들은 무엇보다도 말과 목소리들을 재생할 것으로 기대되었다.³⁶⁾

2) 고몽의 크로노폰과 포노센: 동시 사운드에 대한 상상

알리스 기는 이처럼 동기화를 지향했던 초기 사운드 영화 실천의 주요 인물이었다. 1902-1906년 고몽에서 생산한 150편 이상의 포노센 중 100편 이상을 그녀가 감독했고 나머지 작품들 또한 총괄했다.³⁷⁾ 크로노폰은 알리스 기의 경력과 개인적 삶에서 핵심 역할을 했다. 결혼 후 남편과 함께 미국으로 가게 된 것도 고몽의 크로노폰의 미국진출로 인한 것이었다. 맥마흔이 주장하듯 보드웰과 톰슨의 영화사의 고전적인 무성영화/유성영화라는 시기구분은 초기 영화의 다양한 사운드 실험을 고려할 때 재고될 필요가 있다.³⁸⁾ 이는 영화 역사의 진화론적 시각에 대한 문제제기로 볼 수 있는데, 윌리엄스 또한 바쟁이 제기한 진화론적 관점, 즉 사운드와 색채가 영화의 리얼리즘의 성취를 강화했다고 보는 관점에 의문을 표시한다.³⁹⁾ 맥마흔과 윌리엄스의 견해는 초기영화에서의 사운드-이미지 동기화 실험이 사운드를 이미지의 부수적 존재로 간주하는 관점을 문제시할 수도 있음을 시사한다. 기가 크로노폰 장치를 통해 만들었던 포노센은 그 메커니즘 자체가 사운드와 이미지 두 가지 요소를 등가적으로 간주하는 초기영화의 방식이기 때문이다. 맥마흔은 이 점을 다음과 같이 밝힌다.

주

36) *Ibid.*, p. 161.

37) 알리스 기가 고몽에서 1900년에서 1907년 사이에 만든 포노센들의 리스트는 자서전의 부록 부분을 참고할 것. Guy-Blaché, *op. cit.*, pp. 159-162.

38) McMahan, *op. cit.*, pp. 43-75.

39) Williams, *op. cit.*, pp. 126-127.

나는 초기 영화의 ‘거대 서사(grand narratives)’ 중 하나를 재평가 하는 게 필요하다는 것을 알았다. 그것은 무성영화가 처음으로 도착했고, 동기화된 유성영화(synchronized sound cinema)는 뒤늦게 이후에 도래했다는 것, 그리고 사운드는 언제나 여왕인 영화-이미지의 압전한 시너로 존재해 왔다는 것이다.⁴⁰⁾

알리스 기는 크로노폰을 최초의 유성영화로, 프랑스의 발명품인 초기 사운드 싱크(early synch-sound) 시스템으로 설명한다. 뮤직비디오의 초창기 형식이라 할 포노센은 노래와 춤, 그리고 일인극(monologues) 등으로 제한됐다. 그녀는 벨 에포크 시대 대중문화의 스타 세 명을 포노센의 주요 공연자로 기용했다. 일인극의 귀재였던 폴랭(Polin)의 공연 시리즈, 코믹 송으로 유명했던 펠릭스 마올(Felix Mayol)이나 드라넴(Dranem)의 시리즈, 스페인에서 촬영한 포노센 시리즈 등과 오페라들(<카르멘(Carman)>이나 <파우스트 (Faust)> 시리즈)을 포노센으로 만들었다. 여기서는 1901년 크로노폰 기술이 특허를 받은 이후, 고몽에서 이 사운드 기술에 주력했던 시기에 만들어진 <폴랭의 ‘징집자의 해부’ 공연 (Polin Performs “The Anatomy of a Draftee”, 1905)>, <드라넴의 ‘5시의 차’ 공연 (Dranem Performs “Five O’ Clock Tea”, 1905)>, <펠릭스 마올의 ‘무분별한 질문들’ 공연 (Felix Mayol Performs “Indiscreet Questions”, 1905)> 등의 남아있는 작품들과 포노센의 제작과정을 담은 메이킹 영화라고 할 수 있는 <알리스 기가 ‘포노센’을 촬영한다(Alice Guy Films a “Phonoscène”, 1905)>, 유성영화에 대한 상상을 짐작할 수 있는 <저항할 수 없는 피아노(The Irresistible Piano, 1907)>, <위대한 테너의 데뷔 (Les Débuts d’un grand ténor, 1907)> 등을 통해 포노센의 사운드 미학적 특징과 알리스 기의 포노센이 유성영화에 끼친 영향을 고찰해 보고자 한다.

주 ■■■■

40) McMahan, *op. cit.*, p. 43.



〈그림 12〉 <알리스 기가 ‘포노센’을 촬영한다(1905)>

<알리스 기가 ‘포노센’을 촬영한다>(그림 12)는 고몽 스튜디오에서의 포노센 작업과정 및 알리스 기의 연출을 엿볼 수 있는 1분 30초 가량의 무성영화인데, 그림 16의 오른쪽에 드러나듯 크로노폰 시스템이 있고 알리스 기는 <로미오와 줄리엣>의 촬영현장을 지휘하고 있다.⁴¹⁾ 기는 댄스 공연단의 배우들이 미리 녹음된 것과 매치시켜 연기할 때까지 배우들을 리허설시킨다. 그녀 옆에 있는 스틸 사진작가가 사진을 찍고 있고, 활동 사진 카메라맨이 리허설이 완료되어 그가 공연을 촬영할 때까지 기다리고 있다. 고몽의 스튜디오에서 만들어졌던 포노센의 전체 제작과정은 기술적으로 극도로 까다로웠고, 그녀는 당대에 인기 있었던 전문적인 가수, 댄서, 오페라스타, 무대 코미디언 등과 함께 공연하며 이 과정들을 총괄 독했다. 기의 자서전에서 다음과 같은 언급은 그녀의 포노센 연출이 크로노폰에 대한 지식과 긴밀히 결부되어 있음을 시사한다.

이 장치는 당신이 알고 있는 발성영화와는 다르다. 아티스트의 목소리나 댄스를 위한 음악이 스튜디오에서 녹음된다. 그리고 나서 축음기에 의한 녹

주

41) 이 영화는 현재 남아 있지 않다.

음과 함께 완벽한 일치를 할 때까지 배우들은 그들의 역할을 리허설한다. 그리고 시네마토그래픽한 레코딩이 이루어진다. 사진(photo)과 음향(phono)은 동기화를 보증하는 전자장치에 의해 결합된다.⁴²⁾

코믹 송을 부르는 클럽의 유명가수였던 드라넬은 <드라넬의 ‘5시의 차’ 공연>에서 에너지 넘치게 무대 전체를 좌우로 오가며 음치 같은 목소리로 노래와 랩에 가까운 중얼거림을 뒤섞으며 재미를 자아낸다. 2분 55초의 상영시간 동안 그는 염소소리나 비분적절 사운드를 내기도 하고, 때론 여러 사람의 목소리를 흉내내면서 언어유희 및 사운드 개그를 유발한다. 펠릭스 마을은 빨 같은 앞머리가 트레이드 마크였던 당대의 코믹 송 가수였다. 수작업-착색 색채로 제작된 <펠릭스 마을의 ‘무분별한 질문들’ 공연>에서 마을은 추파를 던지는 한 남자와 여자 사이의 대화를 노래한다. 미디엄 쇼트로 프레이밍된 화면 속에서 그는 택시도를 입고 무대에서 많이 움직이는 것은 아니지만 연기하는 캐릭터에 맞게 목소리를 바꾸고 완급을 조절하거나 여성적 몸짓을 곁들여가며 남녀를 번갈아 연기한다. “대사와 어울리는 연극적 판토마임 제스처와 캐리커처화된 행동의 결합은 마을 공연의 가장 특징적인 요소다.”⁴³⁾ 연극적 전통에 기반한 포노센은 1907년 이후 세트를 벗어나 로케이션으로 옮겨갔지만, 무대 관행들로부터 벗어난 야외 포노센은 그리 성공적이지 못했다.

포노센은 이후 알리스 기에게 사운드에 대한 새로운 인식을 하게 하는데, 영화를 만드는 데 있어 주제나 소재, 연기지도⁴⁴⁾에 이르기까지 새로운 미학을 고민하게 했던 것이다. <저항할 수 없는 피아노>와 <위대한 테너의 데뷔>는 무성영화지만 음악을 소재로 하거나 말, 사운드를 상상

주

42) Guy-Blaché, *op. cit.*, p. 50.

43) McMahan, *op. cit.*, p. 58.

44) 포노센은 알리스 기가 배우들의 연기를 재고하도록 하는 계기가 되었을 것이다. 기는 연극적 전통의 연기방식인 연극적인 코드(histronic code)와 사실적인 코드(verisimilar code)사이의 차이점을 인식하고 있는 것으로 보였고, 그녀가 연극적인 포노센을 연출하는 동안 동시에 로케이션 무성영화들을 연출하면서 이러한 차이에 대해 의식하게 됐다는 것이 맥마흔의 가설이고 이에 동의한다.

하게 만드는 뛰어난 영화들의 사례다. <저항할 수 없는 피아노>에서 한 건물에 피아니스트가 이사 오고 그가 연주하는 피아노 소리에 이웃 사람들이 모두 덩실덩실 춤을 추기 시작한다. 카메라는 아래층의 중년부부, 재봉일을 하는 여성들의 작업공간을 비추다가 마지막에 마을을 순찰하는 경찰을 향하는데, 결국은 모두 음악소리에 이끌려 피아니스트의 방에 모여 저항할 수 없는 춤을 추는 것으로 마무리된다. <위대한 테너의 데뷔>는 파워풀한 목소리로 모든 것을 날려버리는 주인공이 경찰에 체포되지만, 경찰서에서도 그의 목소리를 통제하기 어렵다⁴⁵⁾는 내용을 담고 있다. 맥마흔은 사운드에 대한 인식을 담고 있었던 알리스 기의 무성영화를 “유성영화를 재미있게 만드는 무성영화!(A silent films making fun of talking films!)”⁴⁶⁾라고 불렀다. 1907년 알리스 기가 미국으로 진출해 자신의 스튜디오인 솔렉스(Solax Company)를 건설했을 때, 그녀는 포노센으로 무대화했던 오페라들의 무성영화 버전을 만들었다. 그녀는 또한 <그의 어머니의 찬가(His Mother’s Hymn, 1911)> 및 <녹음된 화음(Canned Harmony, 1912)>과 같은 영화들 속에서 음악에 대한 더욱 강화된 의식을 보여주었다. 토키 영화라는 용어가 생겨나기 전에 그녀는 말하는 영화를 상상해왔던 것이다. 기가 크로노폰과 포노센 작업을 통해 상상하고 구체화하고자 했던 말하는 영화는 19세기 말과 20세기 초의 음향-이미지 동기화에 대한 활발한, 그러나 영화사를 비롯한 주류 미디어의 역사에서 잊혀진 시도들을 2차 대전 이후의 자기 오디오테이프와 관련하여 미디어 고고학적으로 재평가한 프리드리히 키틀러(Friedrich A. Kittler)의 견해에 비추어 보았을 때 더욱 흥미롭다.

무성영화와 전자기 음향 레코딩을 연결시키려는 실험들이 있었다. 이 실험들은 어떤 구체적 성공을 낳지는 않았더라도 이론적으로 중요한데, 이것들이 2차 대전 동안 생산 준비단계에 들어갔던 자기 오디오테이프의 원리

주 ■■■■

45) McMahan, *op. cit.*, p.60.

46) *Ibid.*, p. 61.

를 수립했기 때문이다. 오디오테이프 및 카세트와 함께 사운드 녹음은 처음으로 필름과 같은 물질적 포맷을 획득했다. 축음기와 달리 가변적인 시간축 조작을 허용했던 롤(roll)로서 말이다.⁴⁷⁾

다음의 <표 1>은 알리스 기의 고몽에서의 사운드 실천을 초기영화에서의 동기화된 사운드 실험의 역사라는 맥락에서 조명한 것으로, 보드웰과 톰슨 등 기존 영화사의 주류적 서술에 사운드의 관점을 덧붙여 맥마

<표 1> 초기영화 시대 동시 사운드 기술 발전의 연대기 (1896~1907)

연도	초기영화의 동기화된 사운드의 역사	고몽의 크로노폰 사운드의 역사(알리스 기)
1896	아우구스트 바롱(Auguste Baron), 동기화된 사운드 기록 실험 시작 오스카 메스터(Oskar Messter), 음악을 '바이오라마(Biorama)'에 동기화	알리스 기 각본, 제작, 감독 시작 (<양배추 요정>)
1897		기의 총감독 하에 고몽 프로덕션 시작
1898	바롱, 동기화된 사운드 시스템 특허	
1899	바롱, 진전된 기술의 동기화된 사운드 시스템인 그라포노스코프(Graphonoscope) 특허	
1900	메스터, 베를린에 영화 프로덕션 설립	파리 만국박람회에서 세 개의 말하는 영화(talking film)시스템 시연: 포노-시네마-극장(The Phono-Cinema-Theatre), 시어터스코프(Theâtrescope), 포노라마(Phonorama)
1901		고몽의 동기화된 사운드 시스템인 크로노폰 특허
1902		첫 번째 크로노폰 시연
1903	메스터, 8월 29일 베를린에서 시네마토그래프-축음기 연결장치인 바이오폰(Biophone) 시연	1902~1906: 알리스 기, 크로노폰을 위한 영화 포노센 150편 이상 연출지휘
1905		
1906	고몽사에서 일하던 프레리(Frely)가 인간의 음성 녹음 위한 전자마그네틱 신호와 연결된 첫 번째 마이크로폰 발명	고몽의 크로노폰, 독일 베를린에 진출
1907	메스터가 개발한 동기화 장치 톤빌더(Tonbilder)의 전성기포노-시네마토그래프의 완성	중폭 문제 해결, 적합한 동기화를 가리키는 다이얼 고안, 크로노폰의 완성, 고몽의 미국 진출

주 ■ ■ ■ ■ ■

47) Friedrich A. Kittler, *Optical Media: Berlin Lectures 1999*, trans. Anthony Enns. Cambridge UK: Polity Press, 2010, p. 190.

혼이 시기 구분한 자료,⁴⁸⁾ 그리고 초기영화의 사운드에 대한 주요 연구들을 바탕으로 필자가 재구성한 것이다.

4. 나오며

활동사진(motion picture) 연출과 관련해 여성이 남성처럼 쉽게 할 수 없는 것은 없고, 여성이 이 예술의 모든 기술을 완벽하게 마스터하지 못할 이유는 없다.

- 마담 알리스 블라쉴레(Madam Alice Blaché)⁴⁹⁾

알리스 기에 대한 다큐멘터리 <잃어버린 정원: 알리스 기-블라쉴레의 삶과 영화(The Lost Garden: The Life and Cinema of Alice Guy-Blaché, 1995)>에서 고몽의 대표 책임자 니콜라스 세이두(Nicolas Seydoux)는 “영화사에서 같은 사람이 각본을 쓰고, 제작하고, 감독하는 뉴 웨이브가 제기되기 70년 전에 이미 기는 열의를 가지고 도전해 공헌했다”라고 증언한다.⁵⁰⁾ 뿐만 아니라 그녀는 에티엔느 아르노나 루이 쾨이야드 같은 프랑스 초기 영화사의 위대한 감독들을 키워냈고, 고몽의 스태프들에게 새로운 기술을 훈련시키며 영화 테크놀로지 발전에 기여했다. 초기영화 시기는 기술적, 창의적 도전들의 각축장이었고, 프랑스와 유럽을 넘어 글로벌한 영향력을 꿈꿨던 고몽을 총괄하면서 알리스 기는 자신만의 서명을 만들어 나갔다. 본 논문에서는 초기영화라는 특수한 맥락에서 영화제작 전반은 물론 영화의 기술적, 미학적 차원들에도 직접적으로 관여하면서 영화장치를 개발하고 적용(수작업-착색 색채나 크로노폰 같은 초기 유성영화 시스템 등)한 알리스 기의 작가성을 ‘기술적 작가성’이라는 개념으로 설명했다. 그러나 그녀가 이처럼 수많은 영화들을 만들고 제작하고 아이디어를 제공하는 기여를 했음에도 불구하고 알리스 기는 여러 이

주

48) McMahan, *op. cit.*, p. 46.

49) Joan Simon (ed.), *Alice Guy-Blaché: Cinema Pioneer*, p. i.

50) Marquise Lepage, <잃어버린 정원: 알리스 기-블라쉴레의 삶과 영화 (The Lost Garden: The Life and Cinema of Alice Guy-Blaché, Canada, 1995)>

유료 주류 영화의 역사에서 오랫동안 저평가 되어 왔다. 거기에는 주류 영화사에서의 여성에 대한 차별, 1912년까지 저작권에 대한 관념이 불분명했던 측면, 엔지니어 출신으로 기술적 혁신에 대한 자의식이 강했던 레옹 고몽의 의도적 견제, 미국 시절 솔락스에서 제작했으나 소실된 장편들을 비롯해 수집 및 보존의 아카이빙 문제 등도 관계되어 있을 것이다.

뤼미에르와 멜리에스는 사실주의와 형식주의라는 영화 스타일의 기본사를 제시하면서 초기 영화사를 선도했지만, 영화라는 매체가 어떻게 정체성을 형성해가고 기술의 발전에 적응해 나갈 지에 대한 미래의 비전을 충분히 펼치지는 못했다. 1900년 작품인 <모자와 소시지를 만드는 자동기계 (Automated Hat-Maker and Sausage-Grinder)>에서 알리스 기는 무슨 재료를 넣든지 모자와 소시지를 생산해내는 만능 자동기계를 해학적으로 그려낸다. 기의 작품에서 근대의 기술에 대한 매혹과 경이, 과학의 발전에 대한 낙관주의는 다른 한편으로는 언제나 그 기술에 대한 근심어린 풍자적 비전을 드리우고 있었다. 과학의 세기였던 19세기 말에 태어난 발명품인 영화는 상품이자 예술이라는 모순적 정체성 속에 초기 개척자들의 열정과 도전을 이윤이라는 이름하에 점점 밀어내곤 했다. 영화사의 첫 10여년, 이러한 발명과 테크놀로지의 흥수 속에서 알리스 기는 스펙타클로서의 영화의 특성을 고려하면서 내러티브 영화로의 이행 같은 영화의 지속가능한 양식을 지치지 않고 모색해 나갔던 것으로 보인다. 본 논문에서 제시한 ‘기술적 작가성’은 영화의 기술과 미학적 실험에 대한 알리스 기의 탐구와 열정을 조명하면서, ‘카메라맨 시스템’의 기술적 특성과 프로듀서 기획자의 산업적 모델, 그리고 훗날의 작가모델을 혼합한 초기영화의 작가성을 역사적으로 맥락화한 개념이다. 즉, 알리스 기의 기술적 작가성은 초기영화에서 고유한 기술적 특성을 고려하면서, 감독 중심의 위계성이 존재하지 않은 채 다양한 역할을 유동적으로 넘나드는 수평적 시스템을 선호했던 기의 작업 방식을 강조한 개념이다.

참고문헌

1. 단행본

- 데이비드 보드웰, 『영화 스타일의 역사』, 김숙, 안현신, 최경주 옮김, 한울, 2002.
- 로버트 스템, 『영화이론』, 김병철 옮김, K-books, 2012.
- 정현, 『영화기술역사』, 커뮤니케이션북스, 2013.
- Abel, Richard, *The Ciné Goes to Town: French Cinema, 1896-1914*, Berkeley, CA: University of California Press, 1998.
- Altman, Rick, *Silent Film Sound*, New York: Columbia University Press, 2004.
- Bordwell, David, Janet Staiger and Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, New York: Routledge, 1985.
- Burch, Noël, *Life to Those Shadows*, trans. and ed. Ben Brewster, Berkeley, CA: University of California Press, 1990
- Guy-Blaché, Alice, *The Memoirs of Alice Guy-Blaché*, trans. and eds. Roberta and Simone Blaché, New York: Scarecrow Press, 1996.
- Kittler, Friedrich A., *Optical Media: Berlin Lectures 1999*, trans. Anthony Enns, Cambridge UK: Polity Press, 2010.
- McMahan, Alison, *Alice Guy-Blaché: Lost Visionary Cinema*, New York and London: Continuum, 2002.
- Simon, Joan (ed.), *Alice Guy-Blaché: Cinema Pioneer*, New Haven, CT: Yale University Press, 2009.

2. 논문

- Gaines, Jane M., "Of Cabbages and Authors," in *A Feminist Reader in Early cinema*, ed. Jennifer M. Bean and Diane Negra, Duke University Press, 2002, pp. 88-118.
- Gunning, Tom, "Applying Color: Creating Fantasy of Cinema," in Tom Gunning, Joshua Yumibe, Giovanna Fosssati, and Jonathon Rosen, *Fantasia of Color in Early Cinema*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2015, pp. 17-28.
- Gunning, Tom, "D. W. Griffith: Historical Figure, Film Director, and Ideological

Shadow,” in *Film and Authorship*, ed. Virginia Wright Wexman, New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2003, pp. 181-193.

Hastie, Amelie, “Circuits of Memory and History: The Memoirs of Alice Guy Blaché,” in *A Feminist Reader in Early cinema*, ed. Jennifer M. Bean and Diane Negra, Duke University Press, 2002, pp. 29-59.

King, Norman, “The Sound of Silents,” in *Silent Film*, ed. Richard Abel, New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1996, pp. 31-44.

Musser, Charles, “Pre-classical American Cinema: Its Changing Modes of Film Production,” in *Silent Film*, ed. Richard Abel, New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1996, pp. 85-108.

영화
연구
72

O’ Brien, Charles, “Motion Picture Color and Pathè-Freres: The Aesthetic Consequences of Industrialization,” in *A Companion to Early Cinema*, eds. Andre Gaudreault, Nicolas Dulac, and Santiago Hidalgo, Oxford, UK: Wiley-Blackwell, 2012, pp. 298-313.

Williams, Alan, “Historical and Theoretical Issues in the Coming of Recorded Sound to the Cinema,” in *Sound Theory, Sound Practice*, ed. Rick Altman, New York: Routledge, 1992, pp. 126-137.

3. 신문, 잡지, 영화 및 기타

조혜영, “프랑스 여성영화 120년, 1896-2016 – 알리스 기 블라쉴에서 뉴 제너레이션까지”, 2016 서울국제여성영화제 프로그램 노트,
<http://iwffis.tistory.com/715> 2016/12/17.

Gaumont Treasures: 1897-1913 (Kino Lorber Film, DVD, 2009)

Marquise Lepage, <잃어버린 정원: 알리스 기-블라쉴의 삶과 영화 (The Lost Garden: The Life and Cinema of Alice Guy-Blaché, Canada, 1995)>

Abstract

**Alice Guy’s ‘Technical Authorship’:
Visual Styles and the Experiments with Sound
in Her Gaumont Films**

Lee Sun Joo

Research Professor/Hanyang University

영화
연구
72

Alice Guy, the first female filmmaker in the history of cinema who made her first narrative film in 1896, was one of the leading figures of Gaumont as one of the oldest film studios. She was a pioneer of early cinema along with the Lumière brothers and Georges Méliès, as she experimented with new technologies of film, such as hand-tinted color and the Chronophone that Gaumont invented as an early system of sound-image synchronization, during her service as executive producer of Gaumont. She did not simply write, direct, and produce numerous films, but also cultivated early pioneers of French cinema such as Louis Feuillade and Étienne Arnaud and trained new techniques for Gaumont’s staff and thereby made significant contributions to the development of film technology. Despite these contributions, however, the official history of cinema has long marginalized Guy or acknowledged her too late. This paper proposes the idea of ‘technical authorship’ as a conceptual tool that specifies Alice Guy’s idiosyncratic authorship characterized by her wide-ranging control of the whole film production processes as well as the technical and aesthetic dimensions of cinematic technologies in the

context of early cinema. In doing so, it examines Guy's uses of cinematography, visual effects, and sound experiments in the films that she produced in Gaumont from 1896-1907. At the same time, however, this paper acknowledges her as 'the first pioneer of cinema' rather than 'the first female director' as it contextualizes the history of early cinema by illuminating technical aspects that Guy investigated and discovered. In doing so, its examination of the color and sound in early cinema also intends to problematize the evolutionary perspective on the development of film technology.

영화
연구
72

Keywords :

Alice Guy, technical authorship, hand-tinted color, phonoscène, Chronophone, synchronized sound, early cinema, Gaumont