



## 『셸부르의 우산 Les parapluies de Cherbourg』의 ‘마술적 사실성’

Les parapluies de Cherbourg – la réalité ‘agique’

---

저자 (Authors)	황혜영 HWANG Hye-Young
출처 (Source)	<a href="#">프랑스문화예술연구 16</a> , 2006.02, 451-472 (22 pages) <a href="#">Etudes de la Culture Francaise et de Arts en France 16</a> , 2006.02, 451-472 (22 pages)
발행처 (Publisher)	<a href="#">프랑스문화예술학회</a> Association D'Etudes De La Culture Francaise Et Des Arts En France
URL	<a href="http://www.dbpia.co.kr/Article/NODE00992498">http://www.dbpia.co.kr/Article/NODE00992498</a>
APA Style	황혜영 (2006). 『셸부르의 우산 Les parapluies de Cherbourg』의 ‘마술적 사실성’. 프랑스문화예술연구, 16, 451-472.
이용정보 (Accessed)	한국산업기술대학교 210.93.48.*** 2019/03/04 22:37 (KST)

---

### 저작권 안내

DBpia에서 제공되는 모든 저작물의 저작권은 원저작자에게 있으며, 누리미디어는 각 저작물의 내용을 보증하거나 책임을 지지 않습니다. 그리고 DBpia에서 제공되는 저작물은 DBpia와 구독계약을 체결한 기관소속 이용자 혹은 해당 저작물의 개별 구매자가 비영리적으로만 이용할 수 있습니다. 그러므로 이에 위반하여 DBpia에서 제공되는 저작물을 복제, 전송 등의 방법으로 무단 이용하는 경우 관련 법령에 따라 민, 형사상의 책임을 질 수 있습니다.

### Copyright Information

Copyright of all literary works provided by DBpia belongs to the copyright holder(s) and Nurimedia does not guarantee contents of the literary work or assume responsibility for the same. In addition, the literary works provided by DBpia may only be used by the users affiliated to the institutions which executed a subscription agreement with DBpia or the individual purchasers of the literary work(s) for non-commercial purposes. Therefore, any person who illegally uses the literary works provided by DBpia by means of reproduction or transmission shall assume civil and criminal responsibility according to applicable laws and regulations.

## 『셸부르의 우산*Les parapluies de Cherbourg*』의 ‘마술적 사실성’

황 혜 영\*

### < 차례 >

- |           |                |
|-----------|----------------|
| 1. 서론     | 2.2 색상, 영상, 환상 |
| 2. 본론     | 2.3 시간의 봉합     |
| 2.1 매혹된 말 | 3. 결론          |

## 1. 서론

자크 드미 Jacques Demy(1931-1990)의 『셸부르의 우산*Les parapluies de Cherbourg*(1964)』은 전 세계적으로 잘 알려진 프랑스 영화중의 하나다. 『셸부르의 우산(1964)』의 내용은 사실 아주 단순하다. 전쟁으로 두 연인이 헤어져 각자 다른 사람과 결혼해서 살다가 우연히 한순간의 아쉬운 재회를 하게 된다는 진부한 이야기이다. 어떻게 이런 평범한 이야기로 이 영화가 내내 관객을 마법 같은 분위기로 매혹하고, 영화가 끝나고 난 뒤에도 오래도록 관객 곁에 은근한 잔향으로 남게 되는 것일까?

이 영화는 우선 형식부터 일반적인 영화들과 구별되는 뮤지컬영화다. 그러나 『셸부르의 우산』이 다른 영화들과 구별되는 점은 뮤지컬 영화라는 사실 자체보다 오히려 영화 처음부터 끝까지 모든 대사를 노래로 표현함으로써 노래와 대사가 분리되는 일반적인 뮤지컬 영화와도 다른 『셸부르의 우산』 자체의 형식을 창조하고 있다는 점에 있다.<sup>1)</sup> 이 영화는 일반영화의 틀을 벗고 뮤지컬 형식을 취

\* 서원대학교

1) “100% 말하고, 100% 노래하기”가 30년대 새 영화들을 위한 광고이었듯이, 초기 유성영화는 노래하는 것에서 시작되었다. 그러나 그 당시 노래는 미리 녹음된 반주음악이며 대사부분은 자막으로 표현되고 본질적으로는 무성의 상태가 남아있는 영화였다. (미셸 시옹, 『영화와 소리』, 지명혁 옮김, 민음사, 2000, 217쪽 참조 요약). 그 이후 만들어진 우리가 흔히 말하는 뮤지컬 영화의 서술은 말과 노래의 두 가지 표현방식으로 구분된다. “(...) 하나(말)는 일상적이

하는 데서 한걸음 더 나아가 뮤지컬 영화의 기존 형식마저 벗어던지며 독자적인 담화 형태를 만들어내고 있다.

노래뿐만 아니라 이 영화의 색상 또한 영화가 만들어진지 40년이 지난 요즘 관객조차 그 시선을 매료하는 주술적인 힘을 발하며 주도적인 역할을 수행한다. 이 색상들은 단순히 영상에 포획된 사물의 색이라는 수동적인 역할에 국한되지 않고, 영화 전체의 분위기의 변화와 인물들의 성격이나 심리, 사건의 진행을 보여주는 말없는 영화의 서술 장치로서의 능동적인 역할을 수행한다.

시간의 관점에서 볼 때 이 영화는 순차적인 시간의 흐름에 따르고 시간 배경을 자막으로 써줄 정도로 영화가 편집한 현실의 시간을 분명히 명시해주는 것 못지않게 극적인 긴장감을 고조시키고 이질적인 장면들을 자연스럽게 연결시켜 주며 마술과 같은 영화 내적 시간 감각을 만들어내고 있다.

자크 드미는 어릴 때부터 인형극에 그리고 좀 더 커서는 연극에 빠졌으며, 특히 극장의 ‘붉은 색과 금빛의 커튼 그리고 빛나는 전등, 벨벳 커튼이 내리고 난 뒤의 철의 막’의 마술적인 분위기에 매혹되었었다고 한다.<sup>2)</sup> 그 후 영화에 관심을 가지면서 어린 시절에 극장에서 만난 꿈같은 체험들을 극적이고 몽환적인 영화들로 직접 실현하게 된다. 첫 단편 영화 『발 드 루아르의 나막신장수 *Le Sabotier du Val de Loire*(1955)』를 시작으로 5편의 단편 영화와 『롤라 *Lola*(1958)』를 비롯한 3편의 장편 영화를 만든 뒤 33세의 자크 드미는 『셸부르의 우산』을 통해 자신의 독자적인 영화 스타일을 구축한다. 『셸부르의 우산』 이후에도 그는 『로쉬포르 아가씨들 *Les Demoiselles de Rochefort*(1966)』를 통해 더욱 발전된 형식의 뮤지컬 영화를 만든다.

동화와 같은 분위기가 느껴지는 『셸부르의 우산』은 역설적으로 알제리 전쟁이라는 동시대의 사회문제를 영화에 반영하고 있는 당시의 드문 현실참여적인 영화다. 물론 영화에서 알제리 사태를 직접 보여주지는 않지만 이 영화의 갈등의 원인을 알제리 사태로 인한 기의 징집이라는 사실로 설정하여 전쟁이 당시 일상에 미친 결정적인 영향을 부각하고 있으며, 기(Guy)가 즈느비에브(Geneviève)에게 보낸 편지내용이나 그가 전쟁터에서 돌아온 뒤에 대모 엘리즈(Elise)에게 알제리의 상황에 대해서 설명해주는 장면에서 간접적인 방법으로 사회현실을 반영

고 현실적이며 실용적이고 평범한 것이고, 다른 하나(노래)는 정형화되고 의식화되고 비현실적이며 수준 있고 인위적인 것으로 간주된다(...)”. 같은 책, 218쪽.

2) Jean-Pierre Berthomé, Synopsis, *Les parapluies de Cherbourg*, Nathan, 1995, p. 8 “(...) Le théâtre m’a envouté : le rideau rouge, et l’or, et les lumières étincelantes, et le rideau de fer qui tombait après le rideau de velours.”

하고 있다.

『셸부르의 우산』은 현실을 과장해서 허구적인 연출을 드러내는가 하면 때로는 영상의 인위적인 이음새를 숨기며 자연스러움을 추구한다. 고다르가 영화는 본질적으로 ‘예술과 인생 사이에 존재하는 사물’<sup>3)</sup>이라고 지적하였듯이, 이 영화는 끊임없이 현실을 충실히 재현하려는 욕망과 현실과 거리를 두고 영화가 환상적으로 만들어내는 감각을 드러내는 ‘자기반사적’<sup>4)</sup> 움직임 사이를 오간다. 우리는 이 연구에서 『셸부르의 우산』에 나타난 그럴듯하게 현실을 재현하는 성격<sup>5)</sup>과 사실과 거리를 둠으로써 영화 자체의 감각이 이 영화에 ‘마술적인 사실성’을 부여한다고 가정하고 이에 대해서 살펴보고자 한다.

## 2. 본론

### 2.1 매혹된 말

처음부터 인물들이 대사를 노래로 부르는 뮤지컬 영화인 『셸부르의 우산』은

- 3) 리처드 라우드, 『장 뤽 고다르, 소비 사회와 이데올로기』, 한상준 옮김, 예니, 1991(1997), 13쪽, “카메라는 재생 장치에 불과한 것이 아니다. 영화란 인생을 찍는 예술이 아니다. 영화는 예술과 인생 사이에 존재하는 사물이다. 회화나 문학과는 달리 영화는 인생에 굴복하기도 하고 인생을 정복하기도 한다. 나는 이 개념을 영화 속에서 구체화하려 한다. 문학과 회화는 모두 처음부터 예술로서 존재하지만 영화는 그렇지 않다.”
- 4) 글쓰기나 영화에서 자기반영성을 보여주는 방식은 다양하다. 액자기법과 같이 영화 안에서 영화를 이야기하거나 소설 속에서 소설에 대해서 이야기하는 것도 하나의 자기반영적 성격이다. 더 본질적으로 소설의 자기반영성은 소설이 현실의 이야기를 하는 대신 언어 자체에 대한 감각을 드러내는 경우를 말한다. 영화에서도 현실을 재현하는 영화 자체의 소리나 영상 등 영화서술의 감각들을 드러내는 경우에 영화의 자기반영성을 볼 수 있다. 영화의 자기반사적 성격이 현실/환상의 대립 항에서 반드시 환상에 해당하는 것은 아니지만 이 영화에서는 특히 현실의 이미지에 환상적인 효과를 만드는 경우가 많이 있다.
- 5) 현실재현성은 관객이 영화가 보여주는 내용에 몰입하게 해주는 영화의 기능이다. 『영화서사학』, 서정남 지음, 생각의 나무, 2004, 343쪽, “몰입은 실재와 다른 세계에서 느끼는 현실감이 강할 때 갖게 되는 하나의 느낌이며, 여기에는 현실세계와의 심리적 절연이 전제되어 있다. 실재와 허구의 경계선에서 서성이다가 허구 쪽으로 자신을 내맡겨야 몰입이 가능해진다. 브레히트의 ‘소격효과’와 같은 관점이 적용될 여지없이, 스크린과 관객 사이의 분리 없이 양자가 뒤섞여야 성취될 수 있다. 그것은 허구의 세계에 대한 ‘불신의 자발적 중지’, 혹은 ‘믿음의 적극적 창조’라는 차원에 속해 있는 것으로, 실재와 허구의 차이에 대해 내릴 수 있는 판단력의 결여와는 별개의 문제이다.”

관객들에게 우선 신선하면서도 낯설고 부자연스러운 느낌을 준다. 영화 속의 인물들이 노래를 부른다는 점에서 이 영화는 일반 뮤지컬 영화와 다르지 않다. 그러나 보통 뮤지컬에서는 노래와 말이 구분이 되는 반면, 『셀부르의 우산』에서는 시종일관 모든 말이 노래로 불려진다. 미셸 시옹이 “노래가 공중의 가볍고 날아가 버리기 쉬운 차원의 것이라면, 말은 지상의 무거운 차원인 것인 듯싶다. 말에서 노래로 넘어가는 것은 일종의 비약과 같다. 공간이 열리고 카메라가 날며 목소리 자체는 공기 중의 가스처럼 퍼진다. 반대로 노래에서 말로 되돌아오는 것은 경우에 따라 고통스럽거나 또는 휴식과도 같은 착륙”<sup>6)</sup>이라고 지적하였듯이, 일반적으로 뮤지컬에서 말을 하다가 노래를 부르기 시작할 때 혹은 노래를 부르다가 다시 말을 하기 시작할 때 두 표현방식 간에 간격이 생기고 현실의 환상이 깨어지면서 낯선 느낌을 받게 된다. 하지만 『셀부르의 우산』에서는 영화 처음부터 끝까지 대사가 노래로 표현되기 때문에 대사와 노래의 구별이 없어 영화가 진행될수록 관객은 일관되게 노래로 표현되는 담화에 익숙해지고 영화가 재현하는 현실에 몰입하게 된다.<sup>7)</sup> 비사실적인 노래의 담화는 차츰 사실적으로 느껴지고 관객은 부수적인 인물들의 짧은 대사조차 노래로 진행되는 부자연스러운 상황을 거부감 없이 받아들여지게 된다. 음악이 ‘소리를 지니고 있는 이 세계의 있는 그대로의 자연스러운 모습’<sup>8)</sup>일 수 있듯이, 실제로 자크 드미는 노래를 대사의 인위적인 변형이라고 생각한 것이 아니라 마르세이유 사람들이 말을 할 때 노래를 부르듯이 하는 것에서 영감을 받아 그들이 이야기할 때 느껴지는 멜로디를 대사에 자연스럽게 결합시키고자 한 것이다.<sup>9)</sup> 시종 일관 인물들이 모든 대사를 노래로 부르는 동안 노래가 주는 낯선 느낌에서는 차츰 친숙함이 나오고, 반복되는 멜로디에서 리듬이 나온다.

이 영화에서 배경음악은 인물들이 부르는 노래와 동일한 멜로디로 혹은 멜로디가 뚜렷하지 않게 노래의 박자만 맞춰주는 형식으로 노래 뒤에 흐르고 있으

6) 미셸 시옹, 『영화와 소리』, 위의 책, 218쪽.

7) “la parole chantée se substitue totalement au dialogue et, au lieu d’éclater brillamment comme dans une autre comédie musicale où elle reventiquerait sa différence, tente au contraire de faire oublier son incongruité première.” *Synopsis, Les parapluies de Cherbourg*, op. cit., p. 38.

8) 안드레이 타르코프스키, 『봉인된 시간』, 김창우 옮김, 분도출판사, 1991, 206쪽, “영화 음악이란 내게 있어서 어떤 경우에도 소리를 지니고 있는 이 세계의 있는 그대로의 자연스러운 모습일 뿐이며, 인간적 삶의 한 부분일 뿐이다.”

9) *Synopsis, Les parapluies de Cherbourg*, op. cit., p. 15 “Je suis parti des Marseillais qui chantent quand ils parlent. Organisons cette mélodie et nous aurons du chant.”

며, 인물들의 대사가 없을 때에도 배경음악은 화면 전체를 감싸고 있다. 인물의 감정이나 사건의 긴장감이 고조될 때 배경음악도 함께 고조되는 등 인물이 부르는 노래와 배경 음악은 메아리처럼 서로 화답한다. 빛을 갇기 위해 보석을 팔러 간 에머리 부인에게 보석상이 아무 것도 해줄 수 없다고 말할 때 보석상의 노래는 톤이 점점 높아지다가 최고조에 달함으로써, 그의 말이 그녀에게는 마치 파산 선고와 같이 들리는 것을 표현한다. 이때 배경음악도 대사와 함께 음이 고조되고 점점 강해짐으로써 에머리 부인의 심리적인 충격을 한층 강조한다. 지속적으로 음악이 흐르고 있는 이 영화에서 음악과 인물들의 노래-대사 외의 소음들은 음악에 묻혀 약하게 들리지만 자동차와 자전거의 경적소리나 우산 가게의 문에서 나는 벨소리, 기차의 기적소리나 항구의 뱃고동 소리 등은 배경음악에 참여하는 색다른 악기의 연주처럼 들리며, 영화의 진행에 중요한 의미를 던져주기도 한다. 셸부르의 기차역의 기적소리는 기의 징병이 가져올 더 긴 이별의 고통을 담고 있으며, 기와 제니의 사랑의 장면을 대신하는 셸부르 항의 짧은 뱃고동 소리는 기가 밖에서 보낸 하룻밤 사이에 지키지 못한 엘리즈 대모의 임종을 경고한다. 또 즈느비에브가 우산가게에서 나가는 순간 카사르가 도착하는 장면에서 그가 아슬아슬하게 그녀와 만나지 못하는 안타까움은 그의 차에서 나는 날카로운 경적소리로 표현된다.

인물에 따라 대사에 결합된 멜로디가 다르며, 영화의 일부 노래들은 멜로디가 분명한 노래의 양상을 띠기도 하지만<sup>10)</sup>, 대체로 이 영화의 노래는 아름답고 시적인 가사로 되어 있는 전형적인 노래와 달리 욕설까지 포함하여 사소한 일상의 말들로 이루어진 빠른 흥얼거림에 가까워서 말과 노래의 중간적인 성격을 보여준다.<sup>11)</sup>

뮤지컬에서 한 인물의 노래가 완전히 끝나고 다른 인물이 노래를 부르는 것이 일반적이라면, 이 영화에서는 일상의 대화에서처럼 두 인물들이 단편적인 노래를 번갈아가면서 주고받는다. 한 사람의 말을 상대방이 마무리하면서 서로 다른 음색의 두 사람의 대사가 하나의 문장을 이루는 경우도 많다.

Guy : Avec une jeune fille<sup>12)</sup>

Tante Elise : que tu aimes.

10) 특히 영화만큼이나 유명한 아름답고 애절한 선율로 되어 있는 테마곡은 즈느비에브만이 혼자서나 기와 함께 부른다.

11) “Le film est à la limite du parlé et du chanté finalement ; il est vraiment entre les deux.” *Les parapluies de Cherbourg : Synopsis, op. cit.*, p. 18.

12) 대사는 우리가 영화에서 직접 인용하였다.

또 다른 장면에서

Guy : Nous serons très heureux

Geneviève : et nous resterons amoureux.

두 개의 바늘이 번갈아 뜨개질의 한 코 한 코를 이어가듯이 짧게 주고받는 노래에는 평상시의 대화 모습이 가미되어 있으며 사실과 환상이 어우러진 노래와 말의 ‘사이’를 보여준다.

동일한 곡이라도 상황에 따라 전혀 다른 분위기를 만들어서, 1부와 3부에서 반복해서 등장하는 정비소 장면에서 인물들은 매번 빠른 리듬의 재즈음악에 맞춰 대사를 노래하지만, 기가 즈느비에브와의 데이트를 기다리는 1부 첫 장면에서는 재즈 음악이 그의 들뜬 기분을 대변하듯 경쾌하고 즐겁게 느껴지는 반면, 3부에서는 같은 재즈음악이 불만스럽고 반항하는 기의 신경질적인 내면을 반영하여 날카롭고 불안하게 느껴진다.

영화 마지막 장면의 즈느비에브와 기의 대화는 너무나도 담담하고 절제되어 있지만 오히려 그 감흥이 깊고 여운이 길다. 예상하지 못한 상황에서 다시 기와 마주치게 된 즈느비에브는 차에서 내리며 출다(“Il fait froid.”)는 한마디 무덤덤한 말을 하고 기도 역시 아무런 인사도 없이 사무실로 들어가자고(“Viens au bureau.”) 답한다. 옛 애인이 다른 남자와 키우고 있는 자신의 딸의 이름만 물을 뿐 보지 않으려 하는 것처럼, 즈느비에브도 기가 결혼해서 아들도 있다는 사실에 당연하다며(“Bien sûr”) 고개를 끄덕이며 더 묻지 않는다. 주유소를 나서는 즈느비에브는 뒤돌아 그에게 잘 지내는지 묻는 평범한 인사(“Toi, tu vas bien?”)만을 건넨다. 눈에는 말보다 깊은 사연을 담고 그녀를 응시하면서 기도 아주 잘 지낸다는 짧은 답을 건넨다(“Oui, très bien.”). 울며 처음 이별한 그들이 이제는 아무 할 말이 없는지, 아니면 어떠한 말도 그들에게는 부족해서인지, 한 마디 인사도 없이 서로를 향한 시선만을 뒤로 한 채 담담하게 두 번째 이별을 한다.<sup>13)</sup>

이 마지막 장면에서, 주유소 직원이 등장하여 대사를 노래할 때, 코믹하기까지 한 그의 노래는 즈느비에브와 기의 두 음색이 이끄는 노래에 새로운 음색으로 대화에 입체감을 준다. 제 3의 인물의 등장은 최고조에 달한 이 영화의 분위기를 무너뜨리는가 하면 극적인 순간에 평범한 일상의 대사들을 넣어 현실성을 강조<sup>14)</sup>하면서도 역설적으로 이들의 짧은 해후의 순간을 더욱 꿈결과 같이 아련하

13) *Ibid.*, p. 36 : Geneviève et Guy se parlent, sans trahir la moindre émotion. Peut-être n'ont-ils plus rien à se dire. Peut-être ne peuvent-ils plus rien se dire. Lui, parle de sa femme, de son fils, et ne dit rien d'eux. Ils sont l'un près de l'autre, mais ne se touchent pas, se regardent à peine.

게 만들어준다.

암시적인 대사들도 자주 등장한다. 즈느비에브에게 결혼해서 온통 하얗게 칠한 주유소를 차리자던 기는 그 희망을 결국 마들렌과 대신 이룬다. 기에게 자신들의 딸을 프랑수아즈라 부르겠다던 즈느비에브는 실제로 기의 딸을 임신한 채 카사르와 결혼해서 낳은 딸의 이름을 프랑수아즈라고 짓는다. 기는 즈느비에브와의 아이에게 주려고 했던 이름 프랑수아를 마들렌과의 사이에서 태어난 아들에게 지어준다. 각자 다른 사람과 결혼한 기와 즈느비에브는 예전에 약속한 것처럼 프랑수아, 프랑수아즈라고 거울과 같이 서로를 상기시키는 이름을 지음으로써 잊을 수 없는 사랑의 추억을 간직한다.<sup>15)</sup> 왕관을 쓴 즈느비에브의 모습을 보고 카사르는 그녀의 모습이 그가 예전에 본 성모마리아의 모습과 비슷하다고 말할 때 카사르의 대사는 처녀로서 아기를 임신한 즈느비에브의 처지를 암시한다.

정비소 장면에서 기의 동료가 오페라를 보러가는 기에게 자기는 오페라보다 영화가 더 좋다고 두 번이나 강조해서 말하는 것(“J’aime mieux le ciné.” / “Le ciné, c’est mieux.”)이나 에머리 부인이 사랑 때문에 죽는 것은 영화에서나 있는 일(“On ne meurt de l’amour qu’au cinéma.”)이라고 하는 대사는 영화 속에서 영화에 대해서 언급하는 것으로 영화의 자기 반사적 성격을 보여주는 대사들이다.<sup>16)</sup> 기와 즈느비에브가 카르멘을 보러 간 장면에서 공연을 직접 보여주는 대신 마지막 장면을 감상하는 두 주인공의 모습만을 보여주는데, 두 주인공의 모습은 영화를 보고 있는 관객의 모습을 반사하며, 그들이 관람한 <카르멘>은 오페라에서처럼 대사를 노래로 부르는 이 영화의 독특한 서술방식을 반영하는 것으로 볼 수 있다. 또한 보석상이 롤랑 카사르가 보여주는 보석들을 보며 ‘알리바바의 동굴’과 같다는 말에 카사르는 ‘잠자는 숲속의 공주’와 같다고 말하는 순간

14) 즈느비에브와 에머리부인이 심각하게 대화를 나누는 동안 지나가던 행인이 가게 안으로 들어와 길을 묻는 장면에서도 두 인물들이 나누는 대화에 끼어드는 예기치 못한 부수적인 인물의 대사는 노래로 말하는 과장되고 극적인 분위기에 자연스러운 현실의 느낌, 비사실적인 담화에 일상성과 친숙성을 제공해준다.

15) 또 이 두 아이는 어른들 사이에서 간과될 법한 자신의 존재를 인식하게 하듯이 프랑수아는 인디언 머리 장식을 하고 장난감으로, 프랑수아즈는 클랙슨으로 큰 소리를 내며 어른들의 주의를 끈다.

16) 영화가 자기 자신의 이미지를 반사하는 것은 소설에서 주로 언어 차원에서 이루어지는 것과 달리 대사와 영상, 음악 등 복합 감각 차원에서 이루어진다. “자기 반영적 전략들은 문학과 영화 모두에서 사용되지만, 이들 전략들이 적용되는 질료에 있어서 두 매체는 서로 다르다. 가령 소설은 순전히 언어적인 매체인 반면, ‘비결정체적 텍스트’인 영화는 여러 트랙으로 구성된 감각적 복합체이다.” 로버트 스템, 『자기 반영의 영화와 문학(돈키호테에서 장 뵈크 고다르까지)』, 오세필, 구종상 옮김, 한나래, 1998, 353쪽.



에머리 부인과 즈느비에브가 보석 가게에 들어선다. 이 대사들은 카사르가 ‘잠자는 숲속의 공주’를 깨워 줄 왕자처럼 두 모녀를 빗에서 구해주게 됨을 암시하는 것으로 영화에 동화적인 분위기를 더해준다.

일상을 말하듯이 노래하고, 노래하듯이 말하는 이 영화의 대사들은 현실의 말들을 충실하게 재현하면서도 몽환적인 분위기를 만든다. 절제된 대사에서 극적인 긴장이 묻어나오며 지나가는 말 속에 의미심장한 복선이나 영화 자신의 이미지가 담겨 있다.

## 2.2 색상, 영상, 환상

『셀부르의 우산』에서는 인물들의 대화와 행동, 이야기와 사건들만큼이나 중요하게 무심히 화면에 담긴 색상과 장식, 의상과 카메라의 동작이 모두 영화의 서술에 참여하면서, 영화가 재현하는 현실의 감각(sensation)과 현실을 재현하는 영화의 감각의 유희를 보여준다. 삶을 묘사하는 영화 그 자체도 하나의 삶이며, 현실의 감각을 담아내는 영화는 자신의 감각 또한 발산하고 있다.

영화를 여는 첫 장면에서 셀부르 항의 정경이 보인다.<sup>17)</sup> 한 폭의 풍경화와 같은 이 화면 속의 원경에 보이는 작은 자동차들의 움직임은 정지되어 보이는 화면에 운동감을 준다. 이어 카메라는 각도를 아래로 이동하여 비 내리는 거리를 건물 위에서 수직부감기법으로 내려다보며 찍어 첫 장면부터 익숙하지 않은 각도에서 포착된 인상적인 영상들을 보여준다. 수직으로 내려다보는 화면에서 우산속의 사람은 보이지 않고 한개씩 혹은 여러개가 한꺼번에 지나가는 다양한 색상의 우산들만 보이며, 우산 없이 빗속을 지나가는 행인들도 있다. 우산의 행렬의 맨 마지막에는 검은 우산들이 일렬로 지나간다.

다양한 색의 우산들이 화면 중간에 와서 일렬로 잠시 멈추어 섰다가 다시 지나가는 장면과 검은 우산들이 일렬로 화면 가운데에 멈추어 설 때 우산들 앞으로 지나가는 빨간 유모차와 유모차를 밀고 가는 빨간 옷을 입은 인물은 이 우산들이 유모차가 지나가도록 잠시 멈추는 것이라는 인상을 줌으로써 연극적으로 과장된 장면에 자연스러운 필연성과 현실성을 부여한다. 이 우산행렬도 무대공연과 현실의 경계를 드러내고 있다. 정지된 화면에서는 색색의 우산 행렬과 검은

17) 떠난 배가 돌아오고 다시 떠나는 셀부르 항구의 이미지는 두 연인의 만남과 헤어짐이라는 주제를 형상화한다.

색 우산 행렬이 똑같아 보이지만 이동 방향은 서로 달라서 색색의 우산들은 화면 위에서 아래로 지나가고 검은 우산 행렬은 화면 왼쪽에서 오른쪽으로 지나간다. 정지된 사진에서는 구분되지 않는 우산들의 행진의 운동방향의 차이는 ‘운동-이미지’인 영화의 본질적인 특징들을 살리고 있다.

2부에서 벚꽃이 만발한 4월의 하늘을 보여주는 장면은 영화 첫 장면과 반대로 카메라 각도를 아래에서 수직으로 올려 찍고 있다. 수직으로 올려다보며 찍은 하늘은 수직으로 내려다본 영화 처음의 거리장면에 대칭되면서 시적인 리듬을 형성한다.<sup>18)</sup> 영화의 첫 장면이 중력을 받아 아래로 떨어지는 빗물의 무게감을 싣고 있다면 카메라를 이동하면서 수직으로 하늘을 올려다 찍은 장면은 반대로 가볍게 피어오르는 봄의 분위기를 느끼게 해준다. 일반적으로 상향 촬영이 불안정하고 부정적인 이미지를 줄 수 있다는 다른 시각에서 보자면 상향 촬영한 벚꽃 만발한 하늘은 다음 장면의 즈느비에브와 롤랑 카사르의 결혼식으로 활짝 꽃피는 즈느비에브의 삶과 함께 기와 즈느비에브의 사랑에 대한 불안한 미래를 암시한다.<sup>19)</sup> 이처럼 카메라 각도의 이동은 영상의 역동성을 드러내는가 하면 영화의 분위기를 형성하는 것이다.

다시 영화 첫 장면으로 돌아가서 여러 가지 우산의 행렬이 끝난 후 아래로 향해 있던 카메라 초점이 서서히 위로 이동하면서 화면에는 영화 첫 장면에서 보여주었던 셀부르 항의 모습이 다시 나타나고, 그 위에 1부의 제목에 이어 시간 배경을 알려주는 자막이 보인다.<sup>20)</sup> 카메라의 움직임이 풍경화나 스틸 사진과 같은 셀부르 항의 정지된 경치에 운동감을 준다면, 카메라의 움직임이 서서히 멈추고 고정되는 동안 화면 깊숙한 원경에서 작은 자동차의 이동이 드러나면서 영

18) 정비소 장면이 1부와 3부에 반복해서 등장하는 것처럼 1부에서 즈느비에브와 기가 헤어지기 전에 들어간 카페에 3부에 기가 혼자서 들어가서 함께 앉았던 자리의 빈 의자들을 쳐다보는 장면이나, 즈느비에브와 카사르가 나란히 앉아 결혼한 교회에 에머리 부인의 장례식을 치르면서 기와 마들렌이 나란히 앉아 있는 장면 등 상반된 분위기로 반복해서 등장하는 장면도 이 영화의 리듬을 만들어준다.

19) 『영화학습(실천적 지표들)』, F. 바누아/F. 프레/A. 르테, 문신원 옮김, 동문선, 2003. F. Vanoyé/F. Frey/A. Leté, *Le cinéma*, 1998, Editions Nathan. 112쪽, “(...)카메라 축을 아래 쪽으로 기울일 수도 있고, 이를 부감 촬영이라 한다. 이 각도는 높은 곳에서 보았을 때 더 잘 보이는 풍경이나 배경을 묘사하는데 이용된다. (...) 카메라가 그 축을 위로 젖힐 때, 이를 상향 촬영이라 한다. 이 각도는 수직선을 늘린다. 어떤 인물을 촬영할 때, 축소된 상향 촬영의 활용은 그 인물을 돋보이게 하고 강력한 느낌을 준다. 반면에 상향 촬영의 강조는 인물에 대한 부정적인 이미지를 준다.”

20) 2, 3부의 제목이 검은 화면 위에 자막으로 표현되는 것과 달리 1부에서는 만남과 이별을 상징하는 항구의 풍경을 담은 이미지 위에 “떠남”이라는 자막을 결합함으로써 영상과 문자의 결합이 주는 복합적인 감각으로 영화전체의 분위기를 암시하고 있다.

상 안의 사물들의 움직임이 정지된 카메라의 이동을 대신한다. 카메라가 이동하는 동안 화면 안의 풍경은 마치 정지된 풍경화처럼 느껴지지만, 카메라 초점이 고정되자 풍경의 움직임이 드러난다. 이때 카메라 각도의 이동을 통한 영상의 움직임과 화면 안에 재현된 현실의 움직임은 이중적인 영화의 운동을 보여준다. 영상의 움직임과 영상 안의 이미지의 움직임이라는 서로 다른 차원의 운동을 대비하는 이 장면은 현실의 감각을 반영하는 영화의 ‘투명성’과 영화 자신의 감각을 반사하는 ‘불투명성’의 유희를 통해 영화에 내재된 이중적 운동(영상 안의 사물의 운동과 카메라 이동으로 인한 영상의 움직임)을 보여준다.

이 영화에서 의상이나 배경의 색상은 현실을 자연스럽게 재현하는 것과 함께 환상적이고 동화적인 분위기를 만들어준다. 색상은 여기서 단순히 영상에 포획된 사물들의 속성을 넘어 영화의 서술을 이끌어가는 적극적인 역할을 수행한다. 1, 2부 동안 영화를 지배하던 화사한 파스텔 톤과는 대조적으로 3부의 마지막 장면에서는 온 세상을 뒤덮고 있는 눈의 순백색과 즈느비에브의 검은 자동차, 그녀가 입은 상복, 그녀의 머리의 검은 색 리본의 대비가 영상을 지배한다. 영화 초반에는 두 주인공의 사랑의 환상적인 분위기가 그 장면에 나타난 동화 속 같이 화사하고 아름다운 색상과 어우러졌다면, 영화 마지막 장면에 드러나는 이들 사랑의 상실(*deuil de l'amour*)은 온 세상을 뒤덮는 흰 눈과 검은 옷의 이미지로 표현된다. 영화 처음의 우산들 색상의 변화도 영화의 전체 흐름을 요약적으로 서술해준다. 다양한 색상의 우산들은 아름답고 감미로운 사랑의 설렘을, 맨 마지막에 지나가는 검은 우산들은 상복을 입은 즈느비에브의 모습과 두 사람의 사랑의 종말을 암시해준다. 또한 화사한 우산들로 가득 채워져 낭만적인 분위기를 만들어주었던 에머리 부인의 우산가게도 즈느비에브가 떠난 3부에서는 온통 흰색으로 칠해진 빨래방으로 바뀌어 사라진 사랑을 색상이 대변해준다.<sup>21)</sup> 3부에서 거의 사랑을 받게 되는 마들렌은 오히려 상(喪)중에 있는 검은 의상의 즈느비에브와 대조적으로 오렌지색의 화사한 색상의 옷을 입고 등장한다.

색상은 인물의 심리와 분위기를 반영하기도 한다. 우산 가게와 집 안의 화사한 벽지 색상에 동화된 즈느비에브 모녀의 옷이나 가게에 진열된 우산들의 알록달록한 색상은 감정을 겉으로 표출하는 에머리부인과 즈느비에브 모녀의 이미지를, 연두색의 계단과 푸른빛에 연두색 줄무늬가 있는 거의 아파트의 실내 벽지

21) 이별을 아쉬워하며 기와 즈느비에브가 함께 앉아 있던 카페의 자리는 3부에서 텅 비어 있어 사라져버린 사랑의 자리를 보여준다. 또한 2부에서는 즈느비에브의 결혼식으로, 3부에서는 엘리즈 대모의 장례식으로 유사하게 등장하는 성당장면과 미사음악도 반복을 통한 차이를 보여주며, 결혼식과 장례식이라는 대조적인 분위기를 강조한다.

의 차분하게 가라앉은 색상은 상대적으로 절제된 감정의 소유자들인 엘리즈 대모와 마들렌 그리고 기의 분위기를 형상화한다. 색상은 인물의 대사나 행위 못지않게 말없이 사건이나 인물의 내면을 표현하고 영화의 분위기를 전체적으로 요약해서 서술하는 치밀하게 계획된 서술의 도구다.

이 영화의 많은 장면들에서 인물의 의상은 그들을 둘러싼 벽지나 배경과 동일한 계통의 색상이다. 파란색 벽지의 방에서 기가 파란색 옷을, 보라색과 주황색으로 된 부엌에서 에머리 부인이 주황색 옷을, 오렌지색 야외카페에서 마들렌은 오렌지색 원피스를 입고 나오고, 파란색바탕에 꽃무늬가 있는 벽지의 방에서 즈느비에브는 파란색 혹은 파란색에 꽃무늬가 있는 원피스를 입고 등장한다. 기의 편지를 읽는 장면에서 즈느비에브의 옷과 벽지, 창틀, 창밖의 눈 덮인 경치, 그녀를 둘러싼 풍경은 온통 흰색이다. 인물의 의상과 배경의 색상이 구별되지 않아 뷔야르(Vuillard)의 그림에서처럼 등장인물은 배경에 동화되어 하나가 된다. 뷔야르의 그림에서 배경과 유사한 인물의 옷의 색상은 인물과 배경 사이의 거리감과 입체감을 없애 그림이 재현하는 현실의 깊이(*profondeur*)의 환상을 부정하면서 오히려 그림 자체의 평면을 강조하고 현실의 재현을 통해 오히려 그림 자체의 성질을 반사하듯이, 『셀부르의 우산』에서 배경과 동일한 색상의 인물들의 의상은 입체적인 현실의 이미지를 통해 스크린의 평면의 진실을 드러낸다. 이 장면들은 사진이 가진 입체감의 거짓에 저항하고<sup>22)</sup> 현실의 이미지로 오히려 영상의 진실을 폭로하는 효과를 만든다. 인물의 말과 노래가 하나로 녹아있듯이, 인물과 배경은 하나로 만난다. 이 영화에서 색상의 유희는 현실의 재현과 영화의 자기반사성의 상호작용을 보여 준다 ; 영화는 평면으로 깊이를 보여주고, 색상은 입체에서 평면을 드러낸다.<sup>23)</sup>

이 영화는 사실적인 내용을 비현실적이고 허구적인 장면들로 표현하기도 한다. 기의 출발 전날 밤 기의 집으로 향해가는 두 주인공을 보여주는 장면에서 두 연인의 다리는 전혀 움직이지 않는데 마술처럼 거리를 지나가고 있다. 고정된 무대 뒤의 배경이 움직이는 공연 무대를 연상시키는 이 장면을 찍을 때 실제

22) 로베르 브레송, 『시네마토그래프에 대한 단상』, 오일환, 김경은 옮김, 동문선, 2003, 138쪽. “사진의 거짓된 힘과 싸워 이겨라.”

23) 영화의 현실 재현성과 자기반사성은 문학에서 언어가 현실을 투영하면서 동시에 현실을 재구성하는 과정에서 자신의 모습을 변모시키는 반사경과 요지경의 이중적인 역할을 하는 것에 상응하는 모습을 보여준다. “그런즉, 반사경이면서 동시에 요지경인 언어. 반사경으로서의 언어는 투영된 제 모습을 새롭게 변모시키려는 모색에 의해 요지경이 되고, 요지경으로서의 언어는 그렇게 해체된 현실을 새롭게 재구성하려는 노력을 통해 반사경이 된다.” 이인성, 『식물성의 저항』, 1999, 문학과 지성사, 181쪽.

로 자크 드미는 배경이 움직이는 마술과 같은 효과를 내기 위해 두 주인공을 바퀴가 달린 판자 위에 올라가 있게 하고 여러 사람이 끈으로 판을 끌어 당겨 움직이지 않는 두 사람의 이동을 촬영하였다고 한다. 인물은 가만히 있는데 배경이 이동하는 환상적인 효과를 내는 영상의 시도는 이별로 인한 사랑의 상실 앞에 선 두 주인공의 절박한 심정과 상황을 꿈속처럼 만드는 이 영화의 독창적인 감각을 보여준다.

기와 즈느비에브가 이별에 앞서 함께 사랑을 나누는 지극히 친밀한 장면은 무정한 풍경을 담은 정지된 화면들의 현기증 나는 이동으로 서술된다.<sup>24)</sup> 사랑을 나누는 동안 화면은 빠르게 지나가는 기 아파트의 텅 빈 계단, 안뜰, 그의 집으로 가는 골목을 담은 스틸 사진들로 채워진다.<sup>25)</sup> 이때 사랑의 장면을 사실적으로 재현하는 대신 텅 빈 공간의 정지된 영상들로 화면을 채워나가면서 영화는 이야기내용이 아니라 이야기하는 영화 자체의 감각을 드러낸다. 하지만 “때때로 완전히 비현실적인 것이 현실 자체를 표현”<sup>26)</sup>하듯이 이 텅 빈 공간의 영상들은 겉으로 보이는 현상으로는 표현할 수 없는 인물의 내면적인 현실을 좀 더 사실적으로 강조해서 전달해주기 위해 의도적으로 거리두기를 하는 것으로 볼 수 있다.

대화를 나누는 두 인물을 보여줄 때 카메라가 한 인물과 상대방 인물을 번갈아 가면서 비추는 ‘화면-반화면’ 기법 대신 종종 이 영화는 거울을 이용한 다양한 방식의 ‘이중 프레임(frame dans le frame)’ 효과를 써서 영화 공간의 변이를 시도한다. 즈느비에브 모녀가 방 안에서 대화를 나누는 장면에서 에머리 부인을 화면에 담아 보여준 뒤에 반화면 영역에 있는 즈느비에브를 보여주어야 할 때 카메라는 각도를 그대로 유지한 채 거울 속의 즈느비에브를 비춤으로써 하나의 화면으로 반화면 영역까지 보여준다. 빛을 갇기 위해 에머리 부인이 자신의 보석들을 팔아야겠다고 말하는 장면에서도 카메라는 에머리 부인의 뒷모습만을 보여주지만 거울을 통해 그녀가 말하는 모습이 보이고 화면 밖의 소파에 앉아 있는 즈느비에브의 모습이 간접적으로 거울을 통해 화면 안으로 들어온다. 또 다른 장면에서 즈느비에브와 에머리 부인이 대화를 나누는 모습을 모두 거울을 통

24) 알제리에서 돌아온 뒤에 절망에 빠진 기가 창녀와 사랑을 나누는 장면도 셸부르 항구의 모습과 기적소리로 가려지며 다음 화면에 곧바로 옷을 입고 제니의 침실에서 나올 준비를 하는 기의 모습이 화면에 등장한다.

25) 1장에서 즈느비에브와 기가 안고 기의 아파트로 올라가던 이 세 가지 공간은 그들의 사랑의 공간으로, 3부에서 즈느비에브가 떠난 후에 기가 집으로 돌아갈 때는 그 공간들을 보여주지 않는다.

26) 『봉인된 시간』, 위의 책, 202쪽.

해 보여주는데, 이때 카메라는 두 인물을 번갈아보여주는 대신 즈느비에브의 뒷모습만을 보여주며 거울 속의 즈느비에브의 앞모습과 거울 안에 멀리 비치는 에머리부인의 모습을 하나의 카메라 화면에 담는다. 정면을 비춰야 할 인물의 뒷모습을 보여주고, 화면 안에 두어야 할 인물을 화면에서 제외한 뒤 다시 거울 안에 되돌아서 있는 인물의 정면을 담고, 화면 밖의 인물을 화면 안으로 끌어들면서 거울은 영상의 전형적인 규범을 거부하고, 화면 안과 밖의 경계를 허문다. 대화를 나누는 인물을 화면에서 제외시키지 않아 영화의 기본 원칙을 지키면서도 대화를 나누는 두 인물을 번갈아 보여주기 위해 카메라를 이동하는 대신 한 번의 카메라 촬영에 담기지 않는 각도의 공간을 한꺼번에 제시함으로써 화면의 경계를 넘어서고 풍부한 공간 감각을 생성해낸다. 이 영화는 ‘질서와 무질서를 동시에 존중’<sup>27)</sup>하며 기존의 규범을 바꾸면서도 도에 지나치지 않고 틀 안에서 그 밖을 담는다.

카사르가 에머리부인에게 즈느비에브에 대한 사랑을 고백할 때에는 인물들의 이동에 따라 방을 돌면서 카메라가 이동하면서 관객이 귀뿐 아니라 눈으로 대사에 집중하게 한다.<sup>28)</sup>

즈느비에브가 카메라를 응시하는 화면들은 현실과의 거리두기를 함으로써 현실을 담는 그릇으로서의 영화 자신의 모습을 상기한다. 에머리 부인과 대화를 하다가 즈느비에브는 기를 잊지 않겠다고 노래하는 장면에서 그녀는 마치 관객에게 맹세를 하듯이 카메라를 쳐다보며, 카사르와 함께 식사를 하던 즈느비에브가 왕관을 쓰고 그를 바라볼 때 그녀는 카메라를 응시하고 있다. 카메라를 바라보는 즈느비에브의 시선은 영화에 재현된 현실과 영화 밖의 현실로 동시에 향한다.

2부에서 즈느비에브가 카사르에게 편지를 쓰다가 멈추고 편지지 위에 기의 사진을 두고 쳐다보는 장면은 그녀의 상황과 내면의 갈등을 드러내주는 사진과 글쓰기를 결합한 섬세한 영상서술이다.<sup>29)</sup> 카사르에게 보내는 클로즈업된 편지 위의 기의 사진은 편지에 적힌 사연들을 덮지만 엽서 맨 위에 써 놓은 카사르의 이름을 가리지 못하듯이 카사르가 즈느비에브의 마음속에 차지할 자리가 없을

27) 『시네마토그래프에 대한 단상』, 위의 책, 70쪽. “질서와 무질서 양편을 다 존중하라.”

28) *Synopsis : Les parapluies de Cherbourg, op. cit.*, p. 16 “Là, il marche dans la pièce avant d’avoir à Mme Emery qu’il aime Geneviève, là, on en aura plein les yeux et pas seulement plein les oreilles.”

29) 제 1부에서 이별을 슬퍼하며 두 주인공이 들어가는 카페의 간판에 씌어진 이름 : Café du pont tournant도 말없이 영상 위의 글자가 영화의 전체 내용을 암시해주고 있다. 이 카페의 이름은 원처럼 헤어졌다가 영화 마지막에 다시 만나게 되는 이들의 운명을 암시해준다.

만큼 그녀의 마음을 가득 채우고 있는 기에 대한 강렬한 그리움조차 현실적인 상황에 의해 그녀가 카사르를 선택하는 것을 결국 막지는 못하게 됨을 암시해준다. 마치 하나의 평면처럼 포개져 보이는 기의 사진과 카사르에게 보내는 편지는 기와 카사르에 대한 즈느비에브의 감정과 그들의 관계를 형상화한다. 글쓰기와 영상의 유희가 잘 나타나는 이 장면에서도 이야기를 전달하는 것과 영상이미지의 특질을 동시에 볼 수 있다.

### 2.3 시간의 봉합

이 영화는 3부로 구성되어 있다. 각 부가 시작될 때 화면에는 제목이 나오고(1부는 ‘떠남Le départ’, 2부는 ‘부재L’absence’, 3부는 ‘귀환Le retour’), 이어 시간적 배경<sup>30)</sup>이 자막으로 제시된다. 자막에 나타난 시간적 배경이 말해주듯이 이 영화는 시간의 흐름에 따른 사건의 추이를 순차적으로 보여준다. 1부는 기가 알제리 전쟁에 소환되어 떠나기까지 즈느비에브와 보내는 며칠 동안의 비교적 짧은 시간을 보여주고 있으며, 2부에서는 기가 알제리로 떠난 후의 시기인 1958년 1월부터 4월까지의 시간, 3부는 기가 알제리에서 돌아온 후부터 기와 즈느비에브가 다시 만나는 1963년 12월까지를 다루고 있다. 2부와 3부에서는 각 부 안의 시간의 경과 역시 자막을 통하여 설명해준다. 무대의 막과 같이 영화의 각 부를 여는 화면은 연극적인 효과를 부여한다. 시간의 경과를 명시하는 자막은 영화가 만드는 연속된 시간의 흐름 안에 생략된 공백을 드러내며 현실의 시간을 자르고 다시 이어 붙이면서 재단하는 영화의 불연속적인 편집된 시간을 고백한다.

자막까지 사용하여 생략된 시간의 경과를 직접 말해주는 이 영화는 역설적으로 다양한 방식으로 더 작은 단위의 시간의 공백들과 시절의 변화들을 수도 없이 눈에 띄지 않게 은근히 전달해준다. 단순한 이야기와 순차적 시간 구성은 복잡한 음악의 구성과 은밀하게 재단된 허구의 시간을 감추는 마스크와 같다. 애타게 기의 소식을 기다리는 즈느비에브에게 기의 편지 대신 다른 우편물만 갖다주는 우편배달부의 잦은 등장은 시간을 명시해주는 자막이나 설명 없이 빨리 흐르는 시간의 경과를 암시해주는 이 영화의 시간 표현방식이다. 만발한 벚꽃이나, 카르네의 <친구의 아이들>의 마지막 장면을 연상시키는 카르나발, 주현질의 잠두, 크리스마스트리 등도 계절의 변화와 세월의 흐름을 보여준다. 다른 각도에서 위에서 살펴보았던 즈느비에브와 기가 재회하는 장면에서 두 사람 사이의 고조

30) 1부 (1957년 11월), 2부 (1958년 1월), 3부 (1959년 3월).

된 분위기를 깨며 끼어드는 주유소 직원의 대사는 두 옛 연인에게 남아 있는 짧은 시간을 분해하여 그 안에 내재된 감각을 확대하고 고조시킨다.

우연한 장면이 사건의 극적인 전개를 연출하기도 한다. 영화 첫 장면에 일을 마치고 즈느비에브와의 ‘신성한’ 약속을 위해 퇴근을 준비하려는 기가 일하는 정비소에 카사르의 차가 도착하는 상황은 이후 두 사람의 엇갈린 운명을 암시하는 의미심장한 복선이 된다. 카사르가 즈느비에브의 우산가게를 방문하는 장면에서 그의 차가 가게 앞에 등장하는 순간 즈느비에브는 가게에서 나가버리게 연출하여(즈느비에브가 우산가게에서 나가는 순간 어느새 카사르의 차가 화면에 등장하며, 그녀가 화면에서 채 사라지기 전에 중절모를 쓴 카사르가 화면 왼쪽에 등장한다) 영화는 두 사람의 드라마틱한 관계를 암시해준다. 이어 즈느비에브 없이 혼자 카사르를 우산가게에서 맞이하는 에머리 부인이 다음 날 저녁 식사에 그를 초대하지만 그는 다음날 바로 외국으로 떠나야 하는 사정을 설정하여 영화는 두 사람의 만남을 연기시킴으로써 영화 내용 차원에서 즈느비에브에 대한 카사르의 감정이 깊어지게 해주며, 우연히 스치도록 그러나 마주치지는 않도록 함으로써 관객의 긴장을 고조시킨다.

3부에서 마을 상점에 크리스마스 선물을 보러가기 위해 마들렌과 프랑수아가 주유소 문을 나서는 순간 즈느비에브의 검은 자동차가 주유소에 도착하는 장면은 아슬아슬한 긴장감과 절묘한 운명을 상기시킨다. 아내와 아들이 나가는 모습을 눈길로 배웅하고 고개를 채 돌리기도 전에 밖에서 들리는 프랑수아즈가 울리는 클랙슨 소리에 기는 다시 고개를 창밖으로 향한다. 잠시 후에 즈느비에브가 기름을 넣고 주유소에서 나서는 것을 바라보던 기의 시선은 바로 다음 화면에서 선물을 들고 집으로 돌아오는 마들렌과 프랑수아를 향해 옮겨 간다. 즈느비에브가 잠시 기름 넣을 동안 기의 가게에 들어갔다가 나오는 시간과 마들렌이 프랑수아를 데리고 나가서 크리스마스 선물을 사가지고 돌아오는 시간 사이의 공백은 원경에서 근경으로 이동하면서 기의 모습을 비추는 화면 틈새에 깃든다. 즈느비에브가 차를 타고 떠나는 모습을 바라보는 기를 원거리 쏘트로 보여주다가 기의 모습을 클로즈업해서 보여주는 순간 그의 시선은 이미 반대쪽에서 도착하는 마들렌과 프랑수아를 향해 있기 때문에 기가 즈느비에브를 바라보다가 고개를 돌리는 순간 마들렌이 도착한 것처럼 자연스럽게 두 화면을 이어주면서 생략된 시간을 표현한다. 마들렌과 프랑수아가 나가자마자 즈느비에브와 프랑수아즈의 차가 화면 안으로 등장하고, 즈느비에브의 차를 배웅하던 기가 곧장 돌아서서 환한 웃음으로 마들렌을 맞이하도록 시간을 마술과 같이 연결함으로써 영화는 기와 즈느비에브의 재회에 꿈과 같은 환상적인 인상을 주며, 잠시 동안 믿기



어려운 만남을 하고 난 뒤에 다시 현실로 돌아오는 기의 절제된 내면을 강조한다. 기의 시선을 멀리서 다시 가까이서 포착하면서 영화는 마치 기의 시선이 연속된 것처럼 자연스럽게 이어지면서 두 장면의 생략된 시간을 교묘히 은닉하고 현실의 재현과 허구적인 연출의 절묘한 경계를 드러낸다. 하나의 화면 안에서 영화의 재현성과 허구성을 살펴본 것이 공시적인 관점이었다면, 화면과 화면 사이의 이음새에서 영화의 환상성과 비현실성을 살펴보는 것은 통시적인 관점이다.<sup>31)</sup>

영화는 편집된 영화의 시간을 표명하면서 다시 그 안에 드러나지 않는 환상적인 시간을 봉합한다. 일부러 바느질 술기를 밖으로 드러내 보이다가도 그 안에 흔적 없이 바느질 자국을 감추기도 하는 솜씨 좋은 재봉사처럼, 이 영화는 시간 표시의 자막으로 영화의 이음새를 보여주면서 그 안에 더 작은 자국 없는 이음새들을 넣는다.

2부에서 즈느비에브의 우산가게에 들어오는 룰랑 카사르를 에머리 부인이 안내해서 방안으로 들어가는 순간 그들이 들어가고 있는 곳은 즈느비에브가 면사포를 쓰고 있는 웨딩숍이다.<sup>32)</sup> 연속된 동작으로 단절된 시간을 이어준다. 또한 기의 징병소식을 듣고 슬픔에 잠긴 즈느비에브가 거리에서 기의 품에 안기는 장면은 같은 포즈로 카페에 앉아있는 장면으로 이어지면서 시간의 공백을 메운다.

시선의 연속도 영상을 이어준다. 파란색의 임신복을 입은 즈느비에브가 면사포를 쓰고 카사르를 바라보는 장면과 이어지는 즈느비에브의 결혼식 장면 사이의 시간의 경과와 공간의 이동을 카메라를 계속해서 응시하는 즈느비에브의 시선이 봉합한다.<sup>33)</sup>

대사의 반복도 상이한 장면을 자연스럽게 이어주어서, 즈느비에브가 기와의 결혼 계획을 에머리 부인에게 고백할 때 그녀가 어떻게 대답할지 에머리 부인의

31) 영화에서 공간은 한 화면 안의 공간, 즉 공시적인 공간과 연속된 영상에서 나오는 공간감, 즉 통시적인 공간으로 구분된다. 『누보로망, 누보시네마』, 클로드 뤼르시아, 동문선, 78쪽, “실제로 영화는 2개의 축에서 동시에 전개된다. 즉 연속성이라는 통시적인 축과, 영상이라는 공시적인 축이다.”

32) 카사르를 맞이한 에머리 부인이 손님의 벨소리에 가게로 나가기 위해 방에서 나갈 때 이어지는 장면은 이미 손님을 우산가게 밖으로 배웅하는 장면이다.

33) 즈느비에브의 시선의 연속성을 통해 시간의 단절을 메우는 이 장면이 주는 감각적인 효과는 알프레드 히치콕의 『북북서로 진로를 돌려라(1959)』의 맨 마지막 장면에서 남자 주인공이 절벽에 매달려 있는 여자주인공의 손을 잡아주는 장면에서 이어 기차의 객실 안에서 남자가 여자의 손을 잡아주며 침대로 끌어올려주는 동작의 연속으로 시간의 단절과 생략된 사건을 교묘하게 자연스럽게 이어주고 자연스러운 시간의 연속성의 환상을 만드는 것에서 볼 수 있는 감각과 유사하다.

톤을 흉내를 내며 기에게 이야기하는 장면이 이어 즈느비에브가 한 대사와 똑같은 대사를 에머리 부인이 노래한다.

Geneviève : Ma petite fille, tu es folle, est-ce qu'on pense au mariage à ton âge.

Mme Emery : Ma petite fille, tu es folle, est-ce qu'on pense au mariage à 16 ans, à 17 ans.

이때 즈느비에브가 에머리부인에게 실제로 기와의 관계를 털어놓는 장면을 생략한 채 곧장 에머리부인이 즈느비에브와 같은 대사를 반복하는 장면을 연결시켜 영화는 단절된 시간을 이어준다. 혹은 하나의 대사가 진행되는 동안 이미 시간과 장소가 바뀌기도 한다.

Mme Emery : Geneviève,(우산가게에서) / nous sommes perdues(집에서).

에머리 부인이 즈느비에브를 부르는 것은 우산가게에서이지만, 딸에게 파산했다고 말을 할 때는 이미 집에 가 있다. 한 문장을 말하는 사이에 시간이 경과되고 장소도 이동하고 있다.

이어지는 두 화면에 나타난 화면 위의 인물의 동작이나 시선의 연속성, 대사의 반복은 비약된 시간에 지속의 환상을 준다. 와이프아웃이나 페이드아웃과 같이 화면과 화면 사이의 단절을 표시해주는 장치 없이 바로 한 화면 다음에 다른 화면이 이어져서 더욱 두 장면 사이의 연속이 부각된다. “삶의 사실들로 이루어진 거대하고 정리되지 않은 혼합물들 속에서 모든 불필요한 것들을 제거하고 자신이 만들어 낼 영화의 요소가 되고 예술적인 전체 형상의 없어서는 안 될 모든 순간들만을 남겨 두듯이”<sup>34)</sup> 자크 드미는 모든 필요 없는 부분을 깎아내고 꼭 보여주어야 할 시간을 이어 붙인다.

인물들이 사랑을 나누는 동안 화면에는 사건과 상관없는 영상들이 지나가는 것처럼 카사르가 에머리 부인에게 자신의 과거를 들려줄 때에도 화면 위에는 무심한 건물의 풍경이 파노라마로 펼쳐진다. 영화가 이야기하고 있는 내용과 무관한 영상은 시간의 관점에서 보면 실제 시간의 흐름에 속하지 않는 인물 내면의 시간을 역설적인 방식으로 표현한다. 내용과 일치하지 않는 영상을 의도적으로

34) 『봉인된 시간』, 위의 책, 80쪽.

보여줌으로써 영화는 이야기와 영상의 틈새로 물리적인 시간으로 표현할 수 없고, 겉으로 드러난 사건의 시간과 일치하지 않는 심리적이고 내면적인 시간을 관객이 상상할 수 있는 여지를 준다.

이 영화는 자막을 통해 시간의 경과를 명시하고 재단한 시간을 드러내면서 그 안에 또 다른 재단된 시간의 흔적을 덮으며, 진실과 허구, 솔직함과 감추기의 교묘한 경계를 보여준다. 영화는 끊임없이 자신의 허구성을 고백한다. 그러나 고백은 자신이 말하지 않은 모습을 은닉하기 위한 보호막이기도 하다. 영화에서 편집된 시간을 고백하는 것과 그 안에 다시 보이지 않게 시간의 편집을 감추는 것은 서로 모순되어 보인다. 그것은 영화의 본질이 실제의 삶 자체를 사실대로 전달하는 것에서 끝나지 않으며, 현실에서 꼭 필요한 부분을 보여주기 위해, 혹은 현실에서 드러나지 않은 진실을 드러내기 위해 현실을 조각해내는 작업이라는 것을 말한다.

### 3. 결론

이 영화는 보통영화와는 다른 뮤지컬 영화다. 그러나 이 영화는 모든 대사를 말과 노래 중간의 독특한 방식으로 표현하여 대사와 노래가 구분되는 전형적인 뮤지컬 영화와도 또 다른 환상과 현실의 경계의 담화를 만들어낸다. 모든 대사가 노래로 되어있다는 점에서 이 영화는 비현실적이지만 시적이고 곡조가 뚜렷한 노래와 달리 평범한 일상의 대화로 일관된 이 영화의 노래는 관객에게 실제와 같은 친숙한 분위기를 만든다. 영상이 보여주는 색상은 또한 부수적이고 우연적인 요소가 아니라 현실과 환상을 넘나드는 영화의 몽환적인 분위기를 만드는가 하면 영화의 내용을 서술하는 독자적인 역할을 수행한다. 현실의 순행적인 시간을 재현하는 이 영화의 사실적인 시간 안에서 우연적이고 허구적인 극적 긴장감을 고조하는 연출된 시간이 드러난다. 뿐만 아니라 영화 서술의 고유한 본질을 이루는 이미지의 결합에서 시간 안에 내재된 마술적이고 과장된 비시간적 감각이 나온다. 노래나 색상을 통한 독자적인 서술이나 영상으로 만들어내는 영화 고유의 시간성을 통하여 영화가 재현하는 현실의 감각과 현실을 서술하는 과정에서 묻어나는 영화 고유의 감각이라는 영화의 이중적인 특징들이 잘 드러나고 있으며, 이 두 가지 모순된 면의 긴장과 유희에서 영화의 예술적 감각과 에너지가 만들어진다. 진부하고 통속적인 소재를 다루고 있는 『셀부르의 우산』은

영화장르의 정해진 틀을 전적으로 거부하지는 않으면서도 그에 구속되지 않는 자유롭고 실험적인 연출로 영상과 노래, 색상과 시간의 다차원적 영화서술을 새롭게 창조해냄으로써 만들어진지 오랜 시간이 지난 지금까지도 관객에게 신선한 감동을 주고 있다.

이 영화의 이야기는 낯설면서 친숙하다. 처녀로 아이를 임신한 채 다른 남자의 아내가 되는 즈느비에브, 남의 아이를 가진 즈느비에브를 사랑한 카사르, 과거를 잊은 듯이 살아가는 기, 다시 만나게 되는 옛사랑, 이 모든 것이 꿈속 같은 이야기지만 묻어둔, 아련한, 믿기지 않는 어떠한 추억이라도 가슴에 간직한 이에 게 이 영화는 또한 납득할 만한 현실로 다가온다. 매혹된 듯 노래하는 대사들, 사실적이면서 환상적인 영상과 색상, 그리고 솔직하면서도 감추는 이 영화의 시간은 잊을 수 없으면서 믿을 수 없는 사랑의 환상을 담아내는 그릇이다. 말과 음악의 몽환적인 조합, 견지도 않고 움직이는 두 연인의 모습이나 벽지와 같은 색의 인물들의 의상, 아슬아슬하게 스치면서 마주대하지 않는 인물들의 관계들, 고전적인 연극적인 연출과 교묘한 허구적 시간 연출을 결합하면서 현실을 환상처럼, 허구를 실재처럼 변화시키는 과정 속에 『셸부르의 우산』의 매혹이 숨겨져 있다. 자크 드미의 『셸부르의 우산』에는 오래도록 관객의 뇌리를 떠나지 않는 여운과 바래지 않은 향기가 스며있다. 그래서인가, 이 영화에는 ‘끝’이라는 자막이 없다.

## 참고문헌

- Jean-Pierre Berthomé, *Les parapluies de Cherbourg : Synopsis*, Nathan, 1995.
- Michel Chion, *La comédie musicale*, Cahiers du cinéma, 1995.
- 로버트 스텐, 『자기 반영의 영화와 문학(돈키호테에서 장 뵝 고다르까지)』, 오세필, 구종상 옮김, 한나래, 1998.
- 송희복, 『영화, 뮤즈의 언어』, 문예출판사, 1999.
- 리처드 라우드, 『장 뵝 고다르, 소비 사회와 이데올로기』, 한상준 옮김, 예니, 1991(1997).
- 클로드 뤼르시아, 『누보로망, 누보시네마』, 동문선, 2003.
- 자끄 오몽, 미셸 마리 공저, 『영화분석의 패러다임』, 전수일 옮김, 현대미학사, 1999.
- 로베르 브레송, 『시네마토그래프에 대한 단상』, 오일환, 김경은 옮김, 동문선, 2003.
- 마르틴 졸리, 『영상이미지 읽기』, 김동윤 옮김, 문예출판사, 1999.
- 이인성, 『식물성의 저항』, 열림원, 2000.
- 안드레이 타르코프스키, 『봉인된 시간(영화 예술의 미학과 시학)』, 김창우 옮김, 분도출판사, 1991.
- 서정남, 『영화서사학』, 생각의 나무, 2004
- F. 바누아/F. 프레/A. 르테, 『영화학습(실천적 지표들)』, 문신원 옮김, 동문선, 2003.
- 장 피에르 장콜라, 『프랑스 영화사』, 김혜련 옮김, 동문선, 2003.
- 미셸 시옹, 『영화와 소리』, 지명혁 옮김, 민음사, 2000.

## &lt;Résumé&gt;

*Les parapluies de Cherbourg* – la réalité  
‘agique’

HWANG Hye-Young

*Les parapluies de Cherbourg* de Jacques Demy est un des films français les plus connus du monde. Si ce film se différencie d'autres film sous une forme de comédie musicale, il se distingue également des comédies musicales quotidiennes. En effet, tandis qu'en général dans les comédies musicales les paroles et les chansons se séparent, dans *Les parapluies de Cherbourg*, elles ne se distinguent pas les unes des autres étant donné que toutes les paroles sont chantées de sorte que le discours est vraiment l'entre-deux de parole et de chanson. Il revêt une nouvelle forme de la comédie musicale 'en chantée, enchantée'. D'ailleurs les paroles chantées sont si quotidiennes et anodines qu'au fur et à mesure nous nous y habitons et que le discours rythmé et fantastique retrouve l'aspect réel. En liant la musique magique à la parole familière, ce film nous permet de ressentir à la fois la sensation du réel 'représenté' et celle du film 'représentant'.

La couleur et la décoration jouent ici un rôle significatif ; elles ne se limitent pas à une simple proie captée par la caméra, mais elles nous expliquent silencieusement l'histoire, le sentiment et l'atmosphère, dirigeant activement la narration. Les couleurs des parapluies lors de l'ouverture du film résument le déroulement de l'histoire et de l'atmosphère du film.

L'affinité des couleurs entre les vêtements et le papier peint imprimé fait au jeu du "fond-surface" en révélant la planéité de l'écran en niant l'illusion de la profondeur du représenté.

Le cadre dans un cadre à travers le miroir remplaçant le champ-contre-champ, introduit l'espace en dehors du cadre de caméra, procure à l'écran immobile la dynamique spatiale.

Le montage révèle d'une autre manière le va-et-vient entre la représentation du réel et la réflexion de la matérialité filmique. Le continu du regard, des gestes de même que les paroles reprises comblent le trou du temps et crée l'effet dramatique de l'histoire. Avec une histoire banale et anodine en respectant la nature de la comédie musicale ce film dévoile une réalité 'magique' au travers des couleurs et de la 'couture' des images.

주제어 : 뮤지컬 영화(comédie musicale), 노래-말(parole chantée), 색상의 서술(narration de la couleur), 시간의 봉합(la couture du temps), 재현과 자기반사성(représentation et l'auto-réflexion), 마술적 사실성(réalité magique)

투 고 일 : 2005. 12. 31

심사완료일 : 2006. 2. 12