

프랑스 영상문화 <제 9 차시>

신화 서사의 영상화: 『흑인 오르페 Orfeu Negro』에 나타난 신화적 상징 해석 (3)

3. 영화: 신화 서사의 해석

3.1. 심층구조의 동일성 : 노래의 힘

3.2. 표면구조의 변형 : '흑인' 오르페

3.3. '흑인'이 부르는 '노래'의 의미

4. 나가면서

부산대학교 사범대학 불어교육과

김 종 기

3. 영화 : 신화 서사의 해석

오르페를 태양과 관련시키고 기타를 통하여 예술가의 특성을 부여했다면, 유리디스의 탄생과 운명은 배를 타고 강을 건너 도시로 들어온 그녀의 등장과 스카프를 통한 은유로써 이루어 졌다.

또한 이들 주요 등장인물들의 '여기 이 땅'으로의 추락 혹은 갇힘이 새장에 갇힌 새의 이미지와 대사를 통하여 표현되었다면,

죽은 유리디스가 죽음의 나라로 들어가는 여정을 '죽음'이 그녀를 앰블런스에 실고 어두운 화면의 긴 터널을 통과하는 쇼트로 영상화하고 있었다 (1:22:08).

이 씬은 '무엇을' 말하는가? 또한 '어떻게' [연출] 말하는가? (1:31:16)



3. 영화 :
신화
서사의
해석

유리디스를 찾아, 하데스로 들어가는 오르페우스[신화] = 어둡고 긴 회전 계단을 천천히 내려가는 오르페[영화]. 그런데 저 아래로 천천히 떨어지는 종이 조각은? 공간의 하향성과 그 깊이를 강조하고 있다.

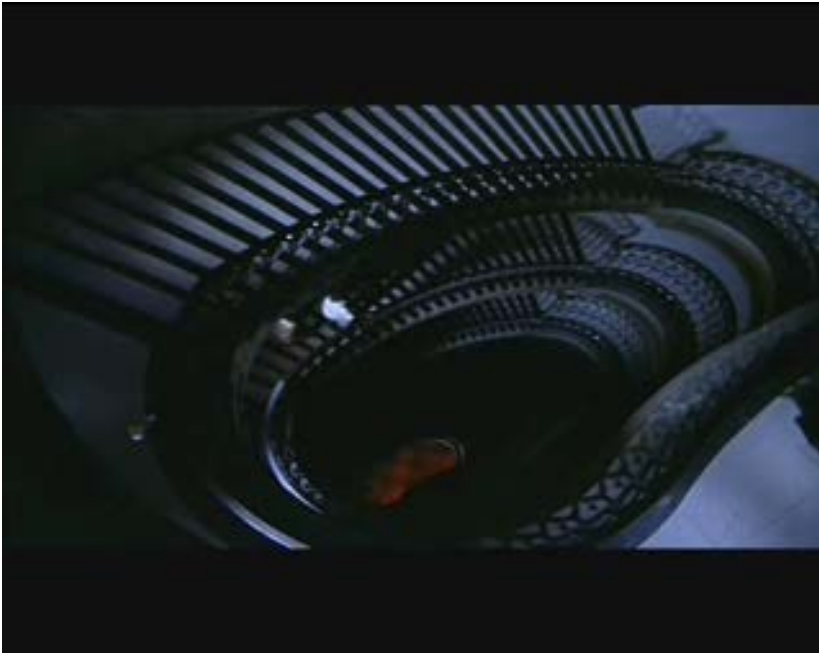
3. 영화 : 신화 서사의 해석

이 쇼트를 구성하는 색채의 구성은 무엇을 말할까?

색채의 변화는 죽은 유리디스가 싸이렌 음향과 함께

긴 터널을 건너 죽음의 세계로 들어가는 과정과 동일하다.

'죽음의 세계 = 붉은 색'이라는 기호해석이 가능.



다음 장면의 또 다른 의미는? 카메라의 이동을 어떻게 해석할 수 있을까? (1:44:36).



신화에서 오르페우스의 죽음과 에우리디케와의 해후를 영화는 미라의 돌에 맞아 절벽에서 떨어진 오르페와 유리디스가 절벽 중간 나무에 함께 누워 걸쳐진 극적인 쇼트로 제시하고 있다.

이 장면의 또 다른 의미는? 카메라의 이동을 어떻게 해석할 수 있을까? (1:44:36).

하늘의 인간 즉 요정인 유리디스가 자신의 정체, 고향인 나무로 돌아갔음을, 동시에 이들의 사랑은 이 땅에서가 아니라 유리디스의 고향인 하늘에서 이루어짐을 의미하고 있다. 이를 표현하는 방법은 바로

틸업[tilt up]을 통해 천천히 이동하면서 하늘을 향하는 카메라 이동. 하늘로의 회귀를 형상화하는 테크닉으로 해석할 수 있다.

이런 점들이 영상 언어를 통하여 해석된 영화 서사의 특징이 된다.

이와 같은 '양태의 서사학'을 이제 '주제의 서사학 narratologie thématique' 차원에서 영화가 해석하고 있는 신화 서사의 내용 층위와 관련하여 이해하여야 한다.

3.1. 심층구조의 동일성 : 노래의 힘

오르페우스 서사의 공간인 트라키아는 디오니소스 축제에 빠져있는 풍속이 몹시 험한 지방이었다.

이 지방 태생인 오르페우스의 노래는 이러한 “험한 풍속을 순화시키고 야만적 생활을 문명화된 삶으로 바꾸려는 알레고리 혹은 시적 과장”으로 해석될 수 있다.

따라서 오르페우스의 노래[예술]은 아폴론적 요소를 함의하고 있으며, 이러한 의미에서 그의 짝인 에우리디케의 죽음은 디오니소스적 광란을 극복하려는 아폴론적 희생을 의미할 수 있다.

시퀀스 전체를 구성하는 19개의 쇼트에서 감독은 대사 없이 마을사람들이 춤추는 모습만을 제시한다. 그들의 모습을 보라. 무엇을 의미할까? (34:04 ~ 37:00)

3.1.
심층
구조의
동일성:
노래의
힘



신화의 공간처럼 영화의 공간인 카니발의 도시 혹은 바빌로니아 마을 또한 디오니소스적 공간임을 의미한다. 노래와 춤, 광기가 만연한 공간이기 때문이다.

3.1. 심층구조의 동일성 : 노래의 힘

더 구체적으로 제시된
이 쇼트들은 무엇을 의미할까?

축제의 광기에 취한 여인
들의 가슴이나 엉덩이를
CU로 제시

➔ 디오니소스 축제의 관
능성을 강조,

영화는 신화의 공간인 트
라키아의 디오니소스적 특
성을 탁월하게 해석한 것.



대사가 말하는 '부른다'의 의미는 무엇일까?

3.1. 심층 구조의 동일성: 노래의 힘



디오니소스적 공간에 태양을 뜨게 하고, 동물과 아이들이 조용히 어울려 쉬게 하는 오르페의 노래는 언제나 힘을 발휘한다. 실종자 서류 보관소 12층의 청소부는 영매의 집으로 안내하며,

영매의 집을 지키는 개 케르베는 오르페를 들여보내 주지만, 그를 따라온 베네디토는 쫓아낸다. (1:32:00). 그 이유는?

3.1.
심층
구조의
동일성:
노래의
힘



신화가 말하는 오르페가 부르는 노래의 힘을 상징하고 있다.

'노래[예술]의 힘'이라는 관점에서 다음 시퀀스는 어떤 의미를 담고 있을까? (0:40:45).



3.1.
심층
구조의
동일성:
노래의
힘

오르페의 노래를 바빌로니아 마을의 모든 사람들이 좋아한다는 것을 묘사하고 있다. [그런데 오르페의 노래는 삶의 불행과 덧없음을 서정적으로 표현하고 있다.]

구체적으로 카니발 전야 시퀀스에서 오르페와 유리디스가 함께 춤출 때 모든 마을 사람들이 더 없이 행복해하는 모습을 통하여 영화는 이러한 의미를 형상화 시키고 있다.

3.1. 심층구조의 동일성: 노래의 힘

오르페와 유리디스의 사랑과 춤과 노래는 바빌로니아 마을 사람들의 가난과 빈민과 고통을 위로하고 행복과 사랑을 노래하는 예술을 상징한다.

이러한 사실이 영화의 서사가 신화의 서사와 심층적으로 동일하다고 볼 수 있는 근거가 된다.

그러나 영화는 신화의 서사를 뛰어넘어 좀 더 본질적인 인간의 존재 조건에 관한 그 무엇을 함의하고 있는 것으로 보인다.

영화 서사의 사회학적, 존재론적 해석 가능성이 그것이다.

이러한 부분은 신화 서사의 해석으로서 영화가 가지는 '지금, 여기'라는 현장성과, 동시에 인간적 보편성에 닿을 수 있는 긴장관계일 것이다.

3.2. 표면구조의 변형 : '흑인' 오르페

등장인물 중 흑인 아닌 사람이 있나? '흑인'은 무엇을 의미할까?

이 영화의 모든 등장인물들은 흑인이다. 이는 신화와 근본적으로 다른 부분이다. 그것도 제목에부터 강조되어 있으니 무언가 중요한 의미가 있을 것이다. 바로 "흑인"이라는 사실에서 신화를 현대적으로 해석한 이 영화의 중요한 모티브를 찾을 수 있다.

사실, 영화의 제목이 그냥 '오르페'였다면, 그래서 고대의 신화를, 많은 영화들이 그러한 것처럼 시간과 장소, 등장인물들을 그대로 재생했다면, 이 작품에 어떤 새로운 의미를 부여하기 어려울 것이다.

지금도 어느 정도 그렇지만, 영화가 만들어진 시대(1959년)의 서구 사회에서 특히 흑인은 사회에서 소외된 종족, 이 땅에서 저주받은 노예, 그래서 피곤한 일생을 살 수 밖에 없는 인종이었다.

오프닝 시퀀스가 보여주는 바빌로니아 마을이다. 어떤 특징이 있는가?

3.2.
표면
구조의
변형 :
'흑인'
오르페'



바빌로니아 마을은 그 아름답다는 항구 리오 데 자네이로가 저 만큼 발아래 펼쳐 보이는, 건물들이 성냥갑처럼 조그맣게 멀리 떨어져 보이는, 흙 벽과 열기설기 양철판으로 덮인 지붕과 헤진 판자로 벽을 엮은, 물을 길어 먹는 가난한 달동네로 묘사되고 있다.

다음 시퀀스가 보여주는 바빌로니아 마을에는 어떤 특징이 있는가?

3.2.
표면
구조의
변형 :
'흑인'
오르페'



화려한 대도시와 떨어져 있어 오히려 하늘과 가까운 동네, 가난하여 흔히 외상으로 빵을 구해야 하지만 한 번의 뽀뽀로 통할 수 있는 사랑의 동네, 여기에 사는 이들 흑인들은 춤추고 노래하고 마냥 행복한 표정이다. 오르페의 노래가 있기 때문일까? 이 땅에 유배된 실향민, 가난하고 힘든 일상의 "흑인"들이 꿈꿀 수 있는 이상을 흑인 오르페와 유리디스의 사랑이, 그 노래가 보여주고 있다. 오르페의 노래는 태양처럼 이 땅에 퍼진다.

현대의 사회문화적인 이데올로기를 신화 본래의 이야기에 적용한다면,
다음 대사의 '가난'의 의미는? '흑인'과는 어떻게 연관될까?

3.2.
표면
구조의
변형 :
'흑인'
오르페



가난하게 살아가는 흑인은 이데아의 세계 혹은 존재의 본향인 실재계에서 쫓겨난, 하늘로부터 버림받은 영혼[=인간]을 의미한다. 오르페와 헤르메스의 매우 상징적이고 시적인 대사를 통하여 추론할 수 있다. "나는 가장 가난한 사람보다 더 가난하다"라는 오르페의 말에 "우리 모두가 가난한 사람들이다"라는 헤르메스의 대답이 바로 그것이다.

그렇다면 이는 이데아의 세계에서 불멸의 영혼으로 살았던 존재인 인간이 [어떤 알지 못할 죄를 짓고] 이 땅에 추락한 이후 '가난'하게 살아가는, 플라톤주의의 이데아 사상이 규정하는 인간의 운명과 닮아 있다고 볼 수 있다.

그런데 플라톤주의 철학에 따르면 사랑(에로스)은 이 천박한 지상에서 저 천상을, 실재계를 추억할 수 있는, 귀향을 꿈꿀 수 있는 유일한 통로가 된다 (플라톤, 박희영 옮김, 『향연 -사랑에 관하여』, 문학과 지성사, 2003 참조).

이 작품은 이러한 인간의 존재 조건을 “흑인”이라는 상징을 통하여 극명하고 사실적으로 드러내고 있으며, ‘흑인 오르페’의 노래와 사랑이 이러한 인간의 존재 조건을 초월하게 해주는 수단임을 말하고 있다.

결국 이 영화의 ‘흑인’은 이 땅에서 힘겹게 살아가는, 저 이상향을 그리워하는 보편적인 ‘인간’의 상징으로 해석할 수 있다.

3.3. '흑인'이 부르는 '노래'의 의미

플라톤주의에 따르면 '저기 하늘'에서 추방당한 인간이 천박한 '여기 이 땅'에서 저 천상-실재계를 추억할 수 있는, 귀향을 꿈꿀 수 있는 유일한 통로는 사랑(에로스)과 아름다움[예술]이다.

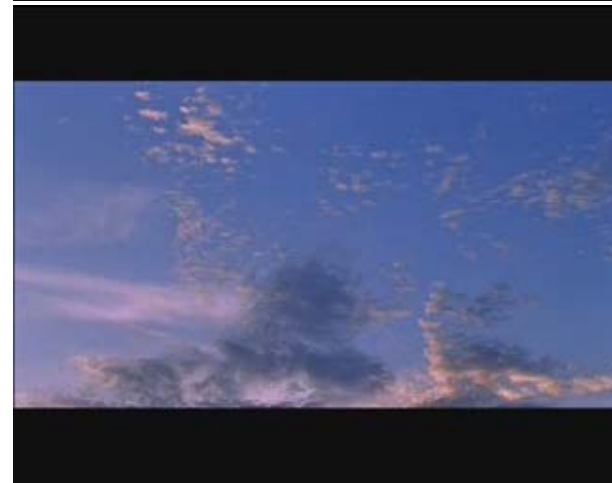
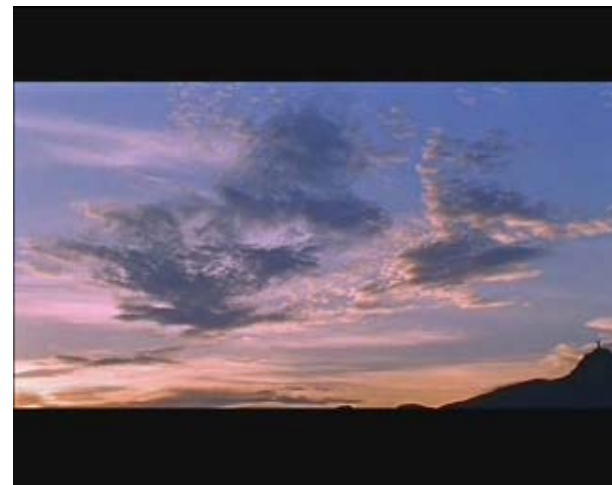
잘 알려져 있듯, 이러한 관점은 플라톤주의 전반에 걸쳐 나타나는 보편적인 사유 방식이다.

또한 이러한 논의는 플로티노스로 대표되는 신플라톤주의의 미학으로 계승되고 있다.

작가-감독은 이러한 인식론적 사유의 해석을 몇몇 뛰어난 쇼트를 통해 제시하고 있다. 유리디스는 '저기 하늘'의 존재였다.

오르페가 유리디스에게 오르페우스 서사에 관한 '옛 이야기'를 하고 난 후, 그녀는 "당신이 부른 노랫말을 기억하고 있다"고 말한다.

플라톤주의의 관점에서 아래의 씬은 '무엇'을 의미할까? 어떻게 표현하고 있는가?



두 인물의 교감이 이루어지고 유리디스가 태어난 '하늘의 집' 스카프와 하늘을 배경으로 한 유리디스의 얼굴이 차례로 클로즈업으로 제시된다. 그리고 유리디스의 시선에 이어 하늘을 향해 천천히 올라가는 카메라[tilt up]는 저녁노을이 진 하늘을 한 동안 보여준다 (0:31:20).

3.3. '흑인'이 부르는 '노래'의 의미

플라톤주의의 관점에서 아래의 씬은 '무엇'을 의미할까? 어떻게 표현하고 있는가?

이러한 카메라의 이동과 유리디스의 시선 이후 하늘을 제시하는 편집은 '여기' 이 지상에 유배된 존재인 그녀의 하늘, 고향에 대한 그리움을 상징적으로 드러낸다.

이처럼 이 영화의 공간인 '여기 이 땅'은 "물질적이며 감각적인 세계의 찰나적 승리를 상징"하는 바빌로니아 마을이다.

그리고 이 마을의 '흑인'들은 이데아 세계에서 추방당한 보편적 인간의 상징이다.

따라서 그들은 춤과 노래라는 예술을 통하여 행복과 아름다움을 되찾고자 하는 영혼의 존재들이다.

그렇다면 오르페와 유리디스의 사랑과 그 사랑을 위한 오르페의 노래는 카니발의 광기에 휩싸인 디오니소스적 인간의 운명적 한계를 인식하는 아폴론적 시도이며

3.3. '흑인'이 부르는 '노래'의 의미

플라톤주의의 관점에서 아래의 씬은 '무엇'을 의미할까? 어떻게 표현하고 있는가?

동시에 인간이 '여기 이 땅'을 벗어날 수 있는 유일한 통로는 역설적으로 디오니소스적 노래/예술이라는 인간적 분열의 딜레마를 제시하고 있다.

만약 오르페우스 서사가 이러한 딜레마에 의한 인간의 운명적 비극일 수 있다면, 그것은 다분히 니체의 "비극적 신화 mythe tragique"일 것이기 때문이다.

오르페와 유리디스의 사랑이, 그리고 오르페의 노래가 이 땅에 유배된 실향민, 가난하고 힘든 일상의 '흑인'들이 꿈꿀 수 있는 이상을 보여주고 있다면,

결국 이 영화의 '흑인'은 이 땅에서 힘겹게 살아가는, 저 이데아 세계, 이상향을 그리워하는 '보편적 인간'의 상징이 된다.

이러한 관점에서 이 영화의 클로징 씬이 의미하는 바는 무엇일까?
아이들의 대사, 연출 등을 잘 보고 이 영화의 주제를 생각해 보자.

3.3.
'흑인'이
부르는
노래'의
의미



3.3. '흑인'이 부르는 '노래'의 의미

매우 시적이며 감동적인 영상이다. 시간, 장소, 사건과 그 의미를 정리해 보자

시간: 오르페가 죽은 다음 날 아침,

장소: 오프닝 시퀀스에서 제카가 태양 연을 날리던 리오의 빈민촌
바빌로니아 마을의 언덕

사건 1: 미라에 의해 불탄 오르페의 집에서 베네디토가
오르페의 기타[= 예술]를 되찾아온다.

사건2: 기타를 연주하는 제카, 베네디토, 흰 원피스를 입은 마을의
어린 소녀, 동물들이 함께 노래를 부르며 어울려 춤춘다.
아이들의 대화를 통하여 기타를 치는 제카는 새로운 오르페가 되고,
어린 소녀는 유리디스가 된다.

인간의 노래와 예술이 가지는 아폴론적 시도와 디오니소스적 수단 사이의 딜레마를
시간을 통하여 극복하고 있다.

→ '여기 이 땅'에서 인생은 덧없고 유한하지만,
'저기' 이데아의 세계를 그리워하고, 되돌아가기 위한
꿈과 노력, 예술은 영원하다는 것을 상징적으로 표현

3.3. '흑인'이 부르는 '노래'의 의미

특히 작가-감독은 유리디스가 '여기 이 땅'의 도시로 올 때 입었던 원피스와 같은 흰 원피스를 소녀에게 입힘으로써 이러한 유사 관계를 은유적으로 표현하고 있다.

사랑과 아름다움[예술]의 부활을 예술적으로 해석하고 있는 것이다. 이러한 관점에서 또한 이 영화의 독창적인 신화해석을 말할 수 있다.

결국 영화는 신화를 해석하여 새롭게 창조하고 있다 :

미라 즉 디오니소스적 인간이 보여주는 시기, 질투, 광기, 인간에게 닥치는 그 어떤 불행과 재난이 있더라도, 또한 '죽음'이 인간의 운명을 마음대로 조종한다 할지라도,
사랑과 예술은 살아남아 대를 거듭해 이어지며 또 다시 태양을 뜨게 한다는 희망을 꿈꾸게 한다.

그래서 흑인처럼 이 땅에 유배당한 '가난한' 인간을 어루만져 주며 저 피안의 이상 세계를 꿈꾸게 하는 사랑과 예술은 영원하다.

사랑과 예술이 인간의 구원이 될 수 있다는 궁극적인 메시지를 영화의 마지막 시퀀스가 시적 영상과 음악을 통해 담아내고 있는 것이다.

4. 나가면서

이 영화는 칸느 영화제 황금 종려상(1959), 오스카 최고외국영화상(1960) 등 다양한 수상과 대중적 호응으로 예술적이며 상업적인 성공을 동시에 거둔 영화이다.

분석의 방향과 방법의 문제, 서사적 의미의 상징성 등을 제쳐두더라도 한 편의 영화가 어떻게 고도로 서정적이며 예술적일 수 있는가라는 극명한 예를 이 작품의 신화적 상징 해석이라는 관점에서 이해할 수 있다.

뿐만 아니라 현대의 제7 예술인 영화가 고대의 신화와 닿아 있을 때, 신화가 어떻게 변형되고 어떤 새로운 해석을 함의할 수 있는가를 알 수 있다.

이러한 과정에서, 작가-감독의 유일하고 고유한 표현형식으로서의 영화는 그 표현형식의 고유성으로 인하여 내용형식 또한 새로운 형식으로 창조될 수 있음도 알 수 있다.

그 구체적인 사례를 인물과 공간, 그리고 서사의 비교와 이의 사회학적, 존재론적 해석을 통하여 확인한 것이다.

~ 끝 ~

영화 『흑인 오르페 *Orfeu Negro*』에 나타난 신화적 상징 해석*

김 종 기**

1. 들어가면서

프랑스, 이탈리아, 브라질 3개국 합작 영화인 『흑인 오르페』는 마르셀 카뮈 Marcel Camus가 1959년 Vinicius De Moraes의 연극 “Orfeu da Conceição”를 스크린에 옮긴 것이다.¹⁾ 제목이 시사하듯 이 작품의 근본적인 서사는 그리스 신화 중 트라키아 Thrace를 배경으로 한 오르페우스와 에우리디케 서사에 기초하고 있다. 이는 우리에게 매우 친숙한 주제이다.

리오 카니발 전날, 자신을 죽이려하는 고향의 남자를 피해 유리디스는 배를 타고 강을 건너 리오에 사는 사촌 세라피나를 찾아온다. 세라피나의 바로 옆 오두막에 사는 오르페는 전차 운전수이며 미라의 약혼자이다. 전차에서 만난 둘은 오르페의 집에서 다시 만나고 곧장 사랑에 빠

* 이 논문은 부산대학교 자유과제 학술연구비(2년)에 의해 연구되었음.

** 부산대학교

1) 영화 텍스트로는 포르투갈어 버전인 Orfeu Negro(A Janus Films, 1959)를 사용하였으며, 프랑스어 대사는 TV5에서 방영된 이 영화의 자막을 참조하였음. 인용한 영화의 프레임쇼트시퀀스는 텍스트의 특성상 그 시작 시간(예를 들어 0:01:02)으로 표시하였음.

진다. 카니발에서 우연히 세라피나를 대신해 춤을 추었던 유리디스는 결국 고향의 남자에게 쫓기고 전차 중점에서 전기에 감전되어 죽는다. 시체 안치소에서 유리디스의 시신을 찾아 안고 돌아오던 오르페 또한 광기에 휩싸인 미라가 던진 돌에 맞아 절벽에서 떨어져 죽는다. 다음날 아침 바빌로니아 마을 언덕위에 다시 태양은 떠오르고 오르페의 기타를 치며 마을 아이들이 노래하며 춤을 춘다.

그런데 시놉시스를 통해서 우선 신화의 오르페우스 서사가 현대의 영화로 재현되는 과정에서 많은 변형이 가해졌음을 쉽게 알 수 있다. 고대 그리스의 신화인 오르페우스 서사를 현대의 리오 데 자네이로의 삼바축제로 그 시공간적 배경을 옮긴 것이다. 전체적으로 전차가 다니는 현대라는 시대적 배경과 현대 도시인 리오 데 자네이로라는 공간적 배경, 또한 흑인이라는 인물 설정이 그것이다. 서사의 근본적 구성요소인 사건과 인물, 그리고 배경의 이러한 변형은 작가-감독이 의도하는 바에 따른 많은 상징과 해석의 긴장관계를 새롭게 설정할 것이다.

영화는 영상과 음향을 그 주된 표현 수단으로 가진다. 그런데 언어로 구성된 신화의 서사와 비교할 때 특히 서술과 묘사의 관점에서 영화의 서사는 그 대상에 관한 모종의 구체성을 요구할 것이며 재구성되어야 할 것이다.²⁾ 영화 『흑인 오르페』에 나타난 시공간과 인물의 구체성은 따라서 신화의 사건을 황당한 옛이야기가 아니라, 현대의 구체적 인물과 배경, 사건에 근거하는 사실적 차원으로 변형시키고 재구성시킴으로써 ‘옛날, 그곳’의 이야기가 아니라 ‘지금, 여기’의 구체적인 이야기임을 효과적으로 제시할 수 있다. 영화를 통해 구축된 이와 같은 이야기의 사실성은 고대 신화 자체를 모사하는 것이 아니라 그 상징적 의미를 ‘지금, 여기’의 관점에서 재현하고 해석하기 때문이다.

2) 서정남, 「영화 텍스트에서 시간의 공간화와 공간의 시간화에 대한 서사학적 분석」, 한국기호학회, 『환상, 네러티브, 신화』, 기호학 연구 제15집, 도서출판 월인, 2004. pp. 87-98.

사실 ‘재현 représentation’은 아리스토텔레스의 개념에서 ‘모방 mimésis’이며 그것이 “인간의 재현이 아니라 행동·삶·행복(또한 행동 속에 자리하는 불행)의 재현 représentation non d’homme, mais d’action, de vie et de bonheur(le malheur aussi réside dans l’action)”이라면,³⁾ 영화는 고대 그리스 신화 서사를 오늘날의 이야기로 해석하고 재창조하고 있음을 의미할 수 있다. 이러한 과정을 통하여 영화에 나타나는 고대 신화의 서사는 사실성을 획득하고, 이 사실성은 압축적이고 상징적이며 또한 시적인 대사, 화려한 화면과 현란한 음악을 동반한 극적 긴장감을 통하여 영상화됨으로써 오늘날의 또 다른 신화로 표현될 수 있을 것이다.

이러한 관점에서 우리는 이 영화를 오르페우스 서사와 비교하면서 크게 두 가지 관점에서 살펴볼 것이다. 먼저 영화와 신화의 사건, 인물, 공간을 비교해 봄으로써 이 영화의 근본적인 구성과 이에 따른 변형이 어떻게 영상을 통하여 표현되었는가를 이해할 것이다.

만약 신화가 하나의 심층구조라면 영화는 여기에 기초한 변형일 것이며, 이에 따라서 다양한 의미효과를 함의할 것이다. 이러한 변형을 따라서 영화를 통한 신화의 다양한 해석 가능성을 열어둘 수 있다는 전제가 될 것이다. 따라서 우리는 이 영화가 신화의 틀을 넘어 보여주는 아폴론적 세계관과 디오니소스적 세계관의 대립·갈등·혼용의 양상, 현대 사회가 가진 사회학적 소외의 문제, 그리고 플라톤적 세계관이 함의하고 있는 예술의 의미 등으로 그 해석 공간을 어떻게 확장해 가고 있는가를 살펴 볼 것이다.

3) Aristote, *La Poétique*, traduit et annoté par R. Dupont-Roc et J. Lallot, Seuil, 1980, pp. 55, 144.

2. 영화와 신화의 인물과 공간

2.1. 인물의 탄생과 공간

신화의 배경은 트라키아라는 지방이다. 오르페우스는 이 지방의 왕인 OE d'agre와 뮤즈인 칼리오페 Calliope의 아들이다. 일설에 의하면 그는 또한 뮤즈들의 아버지인 아폴로와 클리오 Clio의 아들이다.⁴⁾ 이윤기가 정리한 내용은 다음과 같다.

제우스는 기억의 여신인 므네모쉬네와 아흐레 밤을 동침하고, 이 기억의 여신은 아홉 자매를 낳는데 이들이 신과 인간 세상의 온갖 예술을 담당하게 될 무사이(Mousai)여신들이다. [...] 음악의 신 아폴론이 무사이 9자매의 막내인 칼리오페를 사랑한 적이 있다. 음악의 신과 현악기의 여신이 어울린 것이다. 그리하여 칼리오페가 아들을 낳으니, 그가 바로 천하 제일의 명가수라고 불리는 오르페우스다.⁵⁾

오르페우스의 아버지가 음악의 신인 아폴로이고 어머니가 현악기의 여신이라면, 그가 노래와 악기에 뛰어난 사실을 충분히 이해할 수 있다.

그러나 영화는 오르페의 출생과 배경에 관한 그 어떤 정보도 제공하지 않는다. 단지 결혼 신고를 담당하는 시청 직원의 농담에서(0:14:26), 그리고 오르페의 기타에 쓰인 글귀 “오르페는 나의 주인이다 Orphée est mon maître,” “이전에 오르페가 있었고 이후에도 다른 오르페가 있을 거야. 그러나 지금 오르페는 바로 나야 Un Orphée a existé avant moi, après moi, il y en aura un autre. Mais maintenant Orphée c'est moi” 등과 같은 오

4) P. Commenlin, *Mythologie Grecque et Romaine*, Classiques Garnier, 1960, p. 333.

5) 이윤기, 「제 7장, 노래는 힘이 세다」, 『이윤기의 그리스 로마 신화』, 웅진닷컴, 2000, pp. 222-242.

르페와 소년들 사이의 대사 등을 통하여 오르페를 고대신화의 인물과 연관시키고 있을 뿐인데(0:26:49), 이러한 서사가 가지는 ‘또 다른 오르페’ 혹은 ‘지금의 오르페’라는 암시는 이 영화 전체의 서사구성과 관련하여 중요한 의미를 지닌다.

이러한 까닭에 영화의 오르페가 아폴로 그러니까 태양과 관련된 인물임이 드러나는 방식은 아주 간접적이다. 꼬마들(베네디토와 제카)이 오르페에게 노래를 불러 태양을 뜨게 할 수 있느냐고 묻고(0:26:12), 오르페가 유리디스에게 노래를 부를 때 태양은 떠오른다(0:58:00). 오르페는 아이들과 함께 자신의 집으로부터 카니발의 장소로 큰 태양 장식을 옮긴다(1:02:40). 또한 이 마을의 무용단원들은 카니발에서 춤을 출 때 작은 태양의 문장이 달린 막대를 들고 있다(1:10:10). 신화에서 볼 수 있는 오르페우스의 출생 내력과 그가 태양신의 아들임이 이처럼 영화에서는 그 양식적 기법으로서 제유적 상징을 통하여 제시되고 있는 것이다.

반대로 영화는 유리디스의 탄생에 대해서 매우 구체적으로 설명하고 있다. 그녀가 하늘나라에서 온 요정이라고 스스로의 대사를 통해 제시되고 있기 때문이다. 이러한 설정을 위해 쓰인 영화적 은유 양식이 그녀의 스카프이다. 이 스카프는 그녀가 강을 건넌 배에서 내릴 때 그녀의 허리에 걸쳐져 있었던 스카프로서(0:05:16), 하얀색 원피스와 대조되어 선명히 드러난 하늘의 색깔인 파란색 스카프이다. 그 스카프에는 ‘하늘의 집 les Maisons du Ciel’(점성술에서 말하는 별자리)이 그려져 있으며 그녀는 작은 양과 함께 거기에서 태어났다고 서술된다(0:50:53). 영화는 이러한 장치를 통하여 유리디스의 고향마을이 ‘여기 이 땅’의 어느 곳이 아닌 ‘저기 하늘’임을 은유하고 있는 것이다. 비록 그 탄생을 구체적으로 설명되고 있으나 그 설명 방식이 고도로 은유화 됨으로써 오르페우스의 탄생과 마찬가지로 상징성을 증폭시킨다.

신화의 세계에서 인간의 탄생과 죽음은 모두 강과 관련되어 있다. 죽음이 스틱스와 아케론 강에 의해 구분된다면, 삶-탄생은 레테 강을 통해서

이다.⁶⁾ 신화의 이러한 설정은 영화에서 그 시작부터 매우 암시적으로 제시되고 있다. 마치 레테 강을 건너듯 그녀는 배를 타고 강을 건너 도시로 들어온다. 그런데 영화는 카니발을 앞두고 흥청거리며 들떠 있는 이 도시에서 매우 낮설어 하는 모습의 유리디스를 긴 시퀀스를 통하여 묘사하고 있다(0:06:05). 이러한 묘사는 그녀가 이 땅의 이방인임을 의미하는 것으로 보인다.

그녀가 헌병에게 길을 물어 본격적으로 도시로 들어가는 과정을 보여주는 쇼트가 이를 구체적으로 설명할 수 있다. 먼저 그녀가 배에서 내리면서 처음 만나는 도시의 사람인 맹인과의 대사에서 그녀는 “새장에 갇힌 한 마리의 새처럼 *comme un oiseau en cage*” 비유된다(0:04:57). 이어 쇠창살을 훑어가는 패닝 쇼트 panning shot의 마지막 부분에서 카메라가 잠깐 동안 정지되면서 동일한 쇼트 안에 그녀와 새장을 중첩시키는 미디엄 클로즈업 쇼트(0:07:13), 그리고 대형 건물을 매개로 위에서 아래로 천천히 내려가는 카메라 각도의 이동[tilt down]과 조안각 bird's eye view으로 제시되는 익스트림 롱 쇼트 속의 유리디스를 통하여 그녀가 드디어 도시로 들어가는 편집 구성을 보이고 있다(0:07:35). 하늘의 존재였던 그녀가 이 도시 그러니까 ‘여기 이 땅’에 갇힌다는 의미를 고도의 은유로 상징하고 있음을 이해할 수 있다.

이러한 영화 속 인물들인 오르페와 유리디스의 ‘여기 이 땅’의 공간은 리오 데 자네이로라는 도시이며 더 구체적으로는 바빌로니아라는 언덕 위 산동네 마을이다. 그리고 오르페가 카니발에 참여하기 위해 지도하는 무용단 이름 또한 바빌로니아이다. 이는 자연스레 그가 운전하는 전차의 종착역 이름이 되고 자신이 운전하는 전차 앞면에 마치 스스로의 이름표처럼 크게 쓰여 있다(0:08:38).

6) P. Commenlin, op. cit., p. 241 : "Il [la L  th  ] séparait les Enfers de ce monde extérieur du côté de la Vie, de même que le Styx et l'Ach  ron les en séparaient du côté de la Mort."

그런데 ‘바빌로니아라’ 라는 이름은 고대 도시의 이름이며, 상징의 차원에서는 태양 혹은 바퀴와 연관될 수 있다. 고대 바빌로니아는 특히 수학과 점성술이 발달한 나라였으며, 바빌로니아인들과 그리스인들이 천체의 운행을 작성하기 시작한 이래로 태양은 바퀴달린 수레요, 하늘 그 자체도 바퀴였다. 이러한 ‘바빌로니아’는 다음과 같이 상징적인 해석이 가능한 공간이기도 하다.

상징의 차원에서 바빌로니아는 천상의 예루살렘에 반대되는, 천국에 반대되는 도시이다. 한편 어원적으로는 “신의 문”을 의미하기도 한다. 그러나 이 문이 열려 보이는 신은 하늘의 어떤 특정한 시간이 되면 정신적인 의미에 있어서는 인간으로, 인간적 비천함에 있어서는 절대적으로 받들어지는 지배와 사치 본능의 인간으로 타락하게 된다.

“이 도시는 너무도 찬란하여서 이 세상 어디에도 견줄 다른 도시가 없다”라고 헤로도투스는 쓰고 있다. 그러나 모든 것이 파괴되었는데, 그것은 그 모든 것이 유한한 가치에 토대를 두고 있기 때문이다. 바빌로니아의 상징은 자신의 아름다움 때문에 단죄된 찬란함의 상징이 아니라, 인간이 정신적 소명을 저버림으로써 스스로 단죄 받은 오염된 찬란함의 상징이다. 바빌로니아는 그러니까 인간의 한 부분만을 고양할 뿐이며 그 결과로 인간을 파멸시키는, 물질적이며 감각적인 세계의 찰나적 승리를 상징한다.⁷⁾

신화적 차원에서 바빌로니아가 “어떤 특정한 시간이 되면 [...] 인간으로 타락하게” 되는 디오니소스적 도시로서 “인간의 한 부분만을 고양할 뿐”인 “물질적이며 감각적인 세계” “천국에 반대되는 도시”로서 ‘여기 이 땅’을 상징한다면, 카니발을 앞둔 리오라는 도시, 특히 구체적 공간으로서 바빌로니아라는 마을이 바로 ‘저기 하늘’과 대립되는 ‘여기 이 땅’이라는 의미가, 그리고 ‘여기 이 땅’에서의 죽음 혹은 멸망이라는 의미가 함의되어

7) J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, Robert Laffont/Jupiter, 1969, p. 94. “Babylone.”

있음을 알 수 있다.

유리디스가 물을 건너 온 도시인 ‘여기 이 땅’의 새장에 갇힌 낮선 모습, 오르페 또한 새 oiseau로 비유되고 ‘여기 이 땅’에 갇혀있다는 암시,⁸⁾ 그리고 그가 바빌로니아 마을에 살며 그곳으로 가는 전차 운전수이며 또한 카니발에 바빌로니아라는 무용단을 이끌고 참여한다는 서사 등을 통하여 신화 서사가 보여주는 ‘여기 이 땅’과 ‘저기 하늘’의 대립이라는 공간의 특성을 이해할 수 있다. 여기에는 또한 오르페와 유리디스가 이 마을, 즉 ‘여기 이 땅’ 찰나의 공간에 사는, 모두 죽을 수밖에 없는 유한한 존재라는 의미가 동시에 함의되어 있다.

이처럼 영화는 영화에 직접 관련시키기 어려운 트라키아라는 신화의 공간과 인물의 특성을 리오 데 자네이로라는 도시, 특히 ‘바빌로니아’라는 구체적인 마을을 그 배경으로 설정하고 인물의 특성을 은유적으로 제시함으로써, 신화의 인물과 공간이 가지는 상징적 특성을 구체적으로 재창조하고 있음을 알 수 있다.

2.2. 인물의 죽음과 암시

영화에서 오르페와 유리디스의 죽음, 그러니까 삶의 유한성은 반복적인 복선으로 암시되어 있다. 영화의 오프닝 시퀀스에서 제카가 태양 연을 날린다. 그러나 연줄은 끊어지고 태양 연은 스물스물 가라앉는다(0:04:00). 영화가 진행되면서 오르페와 태양과의 관계가 서서히 제시되고, 결국 미라의 질투에 의해서 오르페가 태양 연이 가라앉았던 그 언덕 아래로 떨어져 죽는 장면을 목격하게 될 때 관객은 오프닝 시퀀스에서 가라앉았던 태양 연이 오르페의 죽음을 암시한 복선이었음을 비로소 이해할 수 있다.⁹⁾

8) 이러한 암시는 오르페가 세라피나의 집에서 유리디스를 다시 만나 들려주는 ‘옛 이야기 une vieille histoire’에 관한 대사에서 드러난다(0:30:40) : “Il y a longtemps... Orphée était triste, mélancolique, comme cet oiseau en cage.”

신화에서 죽음과 직접적으로 관련되며 또한 명시적으로 삶과 죽음의 경계에서 죽음의 세계로 영원히 빨려 들어간 존재는 수목의 요정인 에우리디케이다. 앞서 스카프 모티브를 통하여 그녀의 탄생이 은유적으로 제시되었다면, 그녀는 베네디토의 대사를 통해 설명되는 ‘죽음 la Mort’ (1:03:52)을 피해 하늘에서 ‘여기 이 땅’으로 도망 온 요정이다.

유리디스가 하늘과 관련된 영적인 존재로 암시된 영화의 서사구조라는 관점에서 유리디스의 탄생을 설명하기 위해 사용된 모티브가 하늘의 색깔인 푸른색 스카프였다면, 이 스카프에 그려진 점성술 그림은 오르페우스가 실종자 서류 보관소 청소부의 안내로 따라간 영매의 집에서 신들린 여인들이 쓰고 있는 머리 수건에도 그려져 있다(1:35:32). 그리니까 이 수건은 인간의 영혼인 머리를 감싸고 있으며, 따라서 스카프와 수건에 그려진 점성술 그림은 하늘과 소통하기를 원하는 인간들의 절대적이며 이상적 가치, 즉 아폴론적 가치를 상징할 수 있다. 이러한 관점에서 결정적인 죽음의 암시는 미라가 유리디스의 스카프를 찢는 쇼트에서 드러난다(1:02:20).

그런데 영화는 시작부터 유리디스의 운명을 죽음의 그림자가 드리워진 그것으로 설정하고 있으며, 여러 가지 복선을 통하여 그녀의 운명을 암시하고 있다. 이러한 유리디스의 죽음에 관한 암시가 싸이렌 음향을 통해서 구성되고 있기 때문이다. ‘죽음’(해골 분장 남자)이 전차 종착역으로부터 죽은 그녀를 영안실로 옮기는 과정에서 어둡고 긴 터널을 지나는 쇼트를 중심으로 전후 3개 쇼트에 걸쳐 길게 사용되어 강조된 구급차의 싸이렌 소리(1:21:49)는 영화의 시작 무렵 그녀가 도시로 들어올 때 새장과 함께 제시되었던 싸이렌 소리(0:07:26), 그리고 나중 카니발이 본격적으로 시작될 때 군중 사이를 지나가는 경찰 오토바이의 싸이렌 소리를 환기 시킨다

9) 리파떼르M. Riffaterre가 말하는 서사구성의 관점에서 보면 이는 “대용 기능 fonction cataphorique”에 의한 “소급적 독서 lecture rétroactive”가 가지는 서사 텍스트 전체의 함축적 의미형성의 메카니즘으로 설명될 수 있다. *Sémiotique de la poésie*, Seuil, 1983, pp. 17, 130.

(1:10:07). 이러한 음향의 배치는 결국 도시와 카니발이 모두 죽음과 관련되었음을 의미하는 영화 텍스트의 대응 기능임을 이해할 수 있다.

그리고 도처에 이러한 복선이 제시되어 있다. 카니발의 혼돈속에서 미라와 '죽음'을 피해 도망하는 유리디스는 또한 죽음을 상징하는 검은 의상의 사나이들에게 둘러싸이거나(1:17:32) 또 다른 해골 가면을 쓴 사내가 그녀에게 키스하려고 하는 등이 그것이다(1:17:24). 또한 그녀가 베네디토가 만들어 준 목걸이를 잃어버리고 베네디토가 이를 주우려는 순간 뱉혀서 깨어지는 크로즈업 쇼트도 이러한 복선의 한 부분을 구성한다(1:14:37). 마침내 죽은 유리디스는 오르페의 팔에 안긴 채 그와 함께 절벽에서 떨어진다. 그런데 이 쇼트는 죽은 그들이 절벽 중간의 관목에 었힌 모습을 클로즈업으로 제시함으로써(1:45:15) 그녀가 수목의 요정인 에우리디케임을 결정적으로 확인시킴과 동시에 죽음을 말하고 있다.¹⁰⁾ 이처럼 영화는 서사, 영상, 음향 모두를 통하여 아주 은밀하게, 그리고 상징적으로 그녀가 수목의 요정임과 그녀의 죽음이 고향으로의 회귀임을 은유하고 있는 것이다.

2.3. 인물과 서사의 확장

영화의 등장인물과 신화의 등장인물은 전체적으로 유사하게 구성되어 있지만, 주요 등장인물 이외에 영화 고유의 몇몇 등장인물이 새로운 캐릭터를 부여받고 있음을 알 수 있다. 이를 보다 명확히 이해하기 위하여 먼저 그 이름과 캐릭터를 통하여 다음 도표와 같이 정리할 수 있다.

10) 에우리디케가 수목의 요정이라는 사실에서 우리는 식물을 통한 유리디스의 죽음에 관한 암시를 또한 발견할 수 있다. 카니발 전야 '죽음'에게 쫓기던 유리디스를 구하러 온 오르페 때문에 물러서는 '죽음'이 "다시 만나게 될거야, 줌 있다 봐 On se retrouvera, à bientôt."라는 대사와 함께 옆에 있는 관목의 가지를 꺾는 장면이 그것이다(0:48:10).

이름 (영화/신화)	영화	신화
오르페/ 오르페우스	가수이며 댄서. 바빌로니아 행 전차 운전수. 바빌로니아 마을에 살며 같은 이름의 무용단을 지휘한다.	제우스와 므네모쉬네의 딸들인 아홉 자매(무사이Mousai, 뮤즈Muse) 중 막내인 칼리오페(현악기의 여신)와 아폴론(태양의 신, 음악의 신) 사이에서 출생
유리디스/ 에우리디케	고향 마을에서 자신을 죽이려는 남자를 피해 도망쳐 온 세라피나의 사촌. 오르페와 사랑에 빠진다.	트라키아 지방의 하마드리아스(나무의 요정 Nymph). 오르페우스의 깊은 사랑을 받고 결혼한다.
미라/ 마이아스	오르페우스의 약혼녀. 낮의 여왕. 시기와 질투가 심하고 폭력적이다. 오르페를 죽인다.	복수형은 마이아데스. 트라키아지방의 여인들로서, 디오니소스를 따라 미친 듯한 황홀한 상태에서 춤추고 노래하는 등 디오니소스 의식을 행한 '미친 여자들'이라는 뜻. 오르페우스를 죽인다.
세라피나/ 세라핀	오르페 옆집에 사는 유리디스의 사촌. 밤의 여왕. 미라로부터 떨어지려는 오르페를 도와준다.	구약. '불타는 것'을 의미하는 천상적 존재의 이름. '불타는 것'의 상징적 의미는 불을 통하여 정화 시키는 하나님의 천사. 의식의 가장 정신적인 차원에서는 열정, 정화, 자기동일성, 빛, 계시, 어둠의 소멸 등에 관한 불의 능력을 상징한다.
베네디토/ 작은 양	오르페의 마을에 사는 소년. 유리디스에게 목걸이를 만들어 준다. 카니발에서 유니콘을 쓰고 있다.	점성술의 양 자리.
헤르메스/ 헤르메스	전차 정거장의 감독. 유리디스에게 길을 가리켜준다. 오르페에게 유리디스의 시체를 찾을 수 있는 서류를 준비해준다.	제우스와, 아틀라스의 딸인 마이아 사이에서 태어난 아들. 제우스의 전령이자 죽음의 나라로 영혼을 인도하는 안내자. 길과 여행자를 지키고 행운을 가져다주며, 도둑과 상인의 수호신(피가 많고 영리하며 교활하다). 에우리디케를 다시 저승으로 인도한다.

'죽음'(헤골 분장 남자)/아리스타이 오스	유리디스의 고향 마을에서 그녀를 죽이려고 찾아온 남자. 유리디스가 죽는 전차 차고에는 전기음이 들리는데 이는 꿀벌들의 소리와 유사하다.	올림포스 산 기슭의 템페 계곡에서 양을 돌보며 꿀벌을 치는 청년. 다른 요정들과 그곳으로 꽃을 꺾으러 온 에우리디케에게 말을 걸러 쫓아갔고, 결혼한 지 열흘이 못되는 새색시 에우리디케는 그를 피해 황급히 도망가다 독사에게 물려 죽는다.
병원 청소부/카론	병원 12층 실종자서류보관소의 청소부. 긴 빗자루를 들고 있다. 오르페우스가 자신의 이름을 말한 적 없는데 그의 이름을 안다. 오르페를 데리고 어두운 회전계단을 내려간다.	죽은 자를 최후의 집인 하데스로 인도해주는 스틱스 강의 뱃사공. 더럽고 초라하며 신경질적이었으나 위세가 당당한 노인이다. 오르페우스가 산 자임을 알아보고는 그를 돌려치려고 노를 돌려메었다. 그러나 오르페우스의 노래를 듣고 그를 하데스의 나라로 들여보내어 준다.
케르베/케르베로스	오르페우스가 병원의 실종자 서류 보관소 청소부의 안내로 따라간 영매의 집을 지키는 사나운 개. 오르페는 들여보내고, 베네디토는 저지한다.	머리 셋 달린 지옥의 지킴이 개. 주된 역할은 도망을 시도하는 하데스의 나라(죽은 자의 나라) 주민을 붙들어 잡아먹는 일. 죽은 자가 저승에 들어오는 것은 환영하나, 살아있는 사람이 자기가 지키는 나라에 오는 것은 용인하지 않았다.

영화 속 인물들의 신화적 캐릭터가 전반적으로 드러나고 있으며, 또한 영화가 새롭게 도입한 인물(제카, 베네디토, 세라피나)이 오르페우스 서사를 벗어나 점성술이나 기독교적 세계관으로까지 확대되어 있음을 알 수 있다.¹¹⁾ 또한 영화의 서사가 신화의 오르페우스 서사를 뛰어 넘어 확대되고, 현대적으로 잘 해석되고 있음을 우리는 먼저 유리디스의 죽음을 통하여 확인할 수 있다. 그녀의 죽음의 원인을 살펴보면 신화의 서사와 다른

11) 베네디토 Benedito의 경우 이름의 구성(bene + dito)에서 기독교의 영향을 읽을 수 있으며, 세라피나의 경우 J. Chevalier, A. Gheerbrant(op. cit., "Séraphin", pp. 865-867) 참조.

점을 발견할 수 있기 때문이다.

신화를 보면 오르페우스의 운명의 여인들(에우리디케와 마이나데스)은 같은 마을 트라키아에 살았다. 결혼한 지 열흘이 못되는 에우리디케는 그녀에게 반한 꿀벌치기 아리스타이오스가 말을 걸러 쫓아오자 그녀는 그를 피해 황급히 도망가고, 놀란 독사에게 물려 죽는다. 그녀가 죽는 직접적인 원인은 꿀벌치기 아리스타이오스이자 독사이며, 오르페우스와 결혼한 여자라는 사실은 감추어져 있다.

신화에서처럼 영화에서도 많은 여인들이 오르페를 사랑한다. 또한 그의 사랑을 받은 유리디스의 운명은 영화의 시작부터 이 땅에서 살 수 없는 그것으로 설정되고 있다. 유리디스는 '죽음'에 쫓겨 전차 차고로 도망한다. 영화는 이 전차 차고 시퀀스의 효과음인 전기가 흐르는 소리를 통하여 신화에서의 꿀벌의 잉잉거리는 소리를 암시함으로써 신화의 상황을 표면적으로 상징하고 있다(1:19:17). 이러한 상징은 이미 다양한 영화적 장치로 표현되고 있다. 예를 들어 세라피나의 옷을 입고 춤추는 유리디스에게 칭칭 감기는 해골사나이가 던진 종이테이프는 신화에서 에우리디케를 죽이는 뱀의 혀로 은밀하게 환유된다(1:13:58). 신화의 뱀이 '죽음'과 관련될 수 있는 영화적 장치이다.

이런 과정을 거친 유리디스가 전차위로 피하면서 전선을 붙잡는데, 오르페가 그녀를 찾으러 와서 불을 밝히려고 스위치를 올리는 순간 그녀는 감전되어 죽는다(1:21:34). 유리디스의 죽음의 직접적인 원인이 오르페임이 명시적으로 드러나고 있는데, 이는 영매의 집에서 할머니의 목소리를 빈 유리디스의 대사 "Tu me tues, Orphée!"(1:38:43)를 통해 직접 확인된다. 비록 질투의 화신인 미라도 유리디스를 죽이려 하고, 죽음의 사자도 그녀를 따라 다니지만, 영화는 유리디스의 죽음을 오르페로 인한 운명 때문인 것으로 해석하고 있는 것이다.

오르페우스 서사에는 등장하지 않지만 영화에 새롭게 도입된 인물인 제카와 베네디토, 그리고 세라피나를 통하여 영화의 서사가 또한 확장되고

있음을 살펴볼 수 있다. 먼저 제카는 영화의 마지막 시퀀스에서 새로운 오르페의 캐릭터를 부여받는다. 이는 영화 전체의 서사와 메시지 구성의 관점에서 중요한 의미를 띤다. 그리고 베네디토는 카니발 때 유니콘이 된다(1:08:46). 작은 양인 셈이다. 그는 다름 아닌 스카프를 통해 유리디스가 말한 그녀와 함께 태어난 점성술의 작은 양으로서 유리디스의 조연자 confident인 것이다. 그래서 그는 부적으로서 목걸이를 그녀에게 주며, '죽음'으로부터 그녀를 보호하려고 애쓰며, 죽은 그녀를 찾는 오르페를 도우려하고, 그녀의 죽음을 안타까워한다.

신화의 서사에서 세라피나의 캐릭터는 아예 존재하지 않는다. 그러나 영화 속의 세라피나는 유리디스의 사촌 자매로 등장한다. 그녀는 반복적으로 미라로부터 오르페를 떼어 놓으려는데, 이는 유리디스의 심리적 욕구를 대신하는 서사로 이해할 수 있다. 마침내 카니발에서 유리디스는 세라피나의 의상을 입고 세라피나 역할을 함으로써 오르페의 짝이 된다. 이들이 의상을 바꿔 입고 역할을 바꾼 사실은 이들이 동일인물로 간주될 수 있는 근거이다. 신화의 차원에서 세라핀은 구약 속의 요정이다. 둘 다 요정이라는 점, 특히 세라핀은 태양[오르페]의 시간이 아닌 밤, 그 밤의 시간을 밝히는 '불'과 관련됨으로써 오르페[태양, 밝음, 낮]의 짝으로 간주할 수 있을 것이다.¹²⁾

유리디스와 세라피나는 영화의 표면적 서사에서는 각각 다른 인물이다. 그러나 심층적인 차원에서 이들은 동일인물로 해석될 수 있으며, 이러한 사실이 영화 서사의 신화적 재해석의 한 부분으로 이해될 수 있다. 이처럼 영화는 여러 신화에 등장하는 인물들을 설정함으로써 영화 서사의 구체성과 사실성을 확립하며, 영화의 서사를 확장하고 치밀하게 구성하여 극화시키고, 그 결과 신화의 다양한 해석을 가능하게 하는 토대를 마련하고 있다.

12) 주요 등장인물들이 처음으로 모두 한자리에 모인 카니발 전야, 유리디스에게 이들을 소개하는 베네디토의 대사를 통해 영화의 인물 설정을 이처럼 유추할 수 있다: "Lui [Orphée] est le Soleil, Sérafina, c'est la reine de la Nuit. Elle est toute heureuse. C'est Mira, la reine du Jour."(0:37:56).

3. 영화 : 신화 서사의 해석

서사적 담론의 층위, 그러니까 영화적 표현의 층위에서 신화의 오르페우스 서사를 해석하는 영화의 ‘양태의 서사학 narratologie modale’은 서사 전반에 걸쳐 있었다.¹³⁾ 오르페를 태양과 관련시키고 기타를 통하여 예술가의 특성을 부여했다면, 유리디스의 탄생과 운명은 배를 타고 강을 건너 도시로 들어온 그녀의 등장과 스카프를 통한 은유로써 이루어 졌다. 또한 이들 주요 등장인물들의 ‘여기 이 땅’으로의 추락 혹은 간헐이 새장에 갇힌 새의 이미지와 대사를 통하여 표현되었다면, 이제 죽은 유리디스가 죽음의 나라로 들어가는 여정을 ‘죽음’이 그녀를 앰블런스에 싣고 어두운 화면의 긴 터널을 통과하는 쇼트로 영상화하고 있다(1:22:08). 신화에서 에우리디케를 찾아 하테스의 나라로 들어가는 오르페우스를 영화는 오르페가 실종자 문서보관소의 직원을 따라 회전 계단을 천천히 내려가는 어둡고 긴 쇼트로 보여주고 있다(1:31:16). 이 때 표현 양식으로서 화면의 구성은 저 아래로 천천히 떨어지는 종이조각들을 통하여 인물들이 향하는 공간의 하향성과 그 깊이를 강조하고 있다.

신화에서 오르페우스의 죽음과 에우리디케와의 해후를 영화는 미라의 돌에 맞아 절벽에서 떨어진 오르페와 유리디스가 절벽 중간 나무에 함께 누워 걸쳐진 극적인 쇼트로 제시하고 있다(1:44:58). 뿐만 아니다. 신화가 의미하는 예술의 영원성과 사랑 혹은 오르페우스와 에우리디케의 부활을 불탄 오르페의 집에서 베네디토가 오르페의 기타를 찾아오고, 아이들[새

13) G. Genettes는 서사의 차원을 두 가지로 나누고 있다. "Il y aurait donc apparemment place pour deux narratologies : l'une thématique, au sens large (analyse de l'histoire ou des contenus narratifs), l'autre formelle, ou plutôt modale : analyse du récit comme mode de «représentation» des histoires, opposé aux modes non narratifs comme le dramatique, et sans doute quelques autres hors-littératures." *Nouveau Discours du Récit*, Seuil, 1983, p. 12.

로운 오르페와 유리디스]이 노래하고 춤추는 시퀀스에서 은유적으로 해석하고 있다(1:45:29). 이러한 사실들이 영상 언어를 통하여 해석된 영화 서사의 특징이 될 것이다. 이와 같은 ‘양태의 서사학’을 이제 ‘주제의 서사학 narratologie thématique’ 차원에서 영화가 해석하고 있는 신화 서사의 내용 층위와 관련하여 이해하여야 한다.

3.1. 심층구조의 동일성 : 노래의 힘

오르페우스 서사의 공간인 트라키아는 디오니소스 축제에 빠져있는 풍속이 몹시 험한 지방이었다.¹⁴⁾ 이 지방 태생인 오르페우스의 노래는 이러한 “험한 풍속을 순화시키고 야만적 생활을 문명화된 삶으로 바꾸려는 알레고리 혹은 시적 과장”으로 해석될 수 있다.¹⁵⁾ 따라서 오르페우스의 노래는 아폴론적 요소를 함의하고 있으며, 이러한 의미에서 그의 짝인 에우리디케의 죽음은 디오니소스적 광란을 극복하려는 아폴론적 희생으로 해석될 수 있다.¹⁶⁾

신화의 공간인 트라키아와 마찬가지로 영화의 공간인 카니발의 도시 혹은 바빌로니아 마을 또한 디오니소스적 공간이다. 노래와 춤, 광기가 만연

14) 오비디우스, 김영락 옮김, 『변신』, 도서출판 전망, 2000, p. 281, 각주 2 : “오르페우스는 트라키아 지방에 사는 치코네스 족의 일원. 그는 평소에 박쿠스 여신도들을 더러 초대한 적이 있었으나, 아내를 잃고 나서 모든 여인들을 멀리하자, 그들은 그에게 앙심을 품게 되었다. 이때 그들은 축제의 광란 속에 빠져 있었다. 일설에는 박쿠스 여신도들이 오르페우스를 서로 정욕의 대상으로 삼으려고 다투다가 그가 아무도 상대하지 않자 그를 해치게 되었다고도 한다.”

15) P. Commenlin, op. cit., p. 334 : "allégorie ou exagérations poétiques qui expriment ou la perfection de ses talents, ou l'art merveilleux qu'il sut employer pour adoucir les moeurs féroces des Thraces et les faire passer de la vie sauvage aux douceurs de la vie civilisée."

16) 조셉 헨더슨, 「고대신화와 현대인」, 『인간과 상징』(칼 G. 용 외, 열린책들, 1996) 참조.

한 공간이기 때문이다. 이러한 공간의 특성은 카니발의 음악과 춤, 그리고 군상들이 광기에 취해 춤추는 모습을 길게 보여주는 영화의 오프닝 시퀀스, 특히 카니발 전야 마을 사람들의 춤추는 모습을 보여주는 시퀀스에서 잘 드러나고 있다. 이 시퀀스 전반을 구성하는 19개의 쇼트에서 감독은 대사하나 없이 이들이 춤추는 모습만을 제시한다(0:34:12). 이 쇼트들에서 특히 미라를 비롯한 축제의 광기에 취한 여인들의 가슴이나 엉덩이를 클로즈업으로 제시함으로써 디오니소스 축제의 관능성을 강조하고 있다 할 때, 영화는 신화의 공간인 트라키아의 디오니소스적 특성을 탁월하게 해석하고 있는 것으로 보인다.

이러한 디오니소스적 공간에서 오르페의 노래는 태양을 뜨게 하고, 동물과 아이들이 조용히 어울려 쉬게 한다. 그의 노래는 언제나 힘을 발휘한다. 죽어 실려 간 유리디스를 찾아 오르페가 병원 앞에서 헤맬 때, 거리의 경찰은 그가 유명한 댄서인 오르페임을 알아보고 길을 가르쳐주고(1:27:55), 실종자 서류 보관소 12층의 청소부는 영매의 집으로 안내하며, 이곳을 지키는 개 케르베는 오르페를 들여보내준다(1:32:00). 또한 영화 전반을 통하여 바빌로니아 마을의 모든 사람들이 좋아하는 오르페의 노래는 삶의 불행과 덧없음을 서정적으로 표현하고 있다. 구체적으로 카니발 전야 시퀀스에서 오르페와 유리디스가 함께 춤출 때 모든 마을 사람들이 더없이 행복해하는 모습을 통하여 영화는 이러한 의미를 형상화 시키고 있다(0:40:45). 그러니까 오르페와 유리디스의 사랑과 춤과 노래는 바빌로니아 마을 사람들의 가난과 빈민과 고통을 위로하고 행복과 사랑을 노래하는 예술을 상징하는 것이다. 이러한 사실이 영화의 서사가 신화의 서사와 심층적으로 동일하다고 볼 수 있는 근거가 된다.

그러나 영화는 신화의 서사를 뛰어넘어 좀 더 본질적인 인간의 존재 조건에 관한 그 무엇을 함의하고 있는 것으로 보인다. 영화 서사의 사회학적, 존재론적 해석 가능성이 그것이다. 이러한 부분은 신화 서사의 해석으로서 영화가 가지는 ‘지금, 여기’라는 현장성과, 동시에 인간적 보편성에

닿을 수 있는 긴장관계일 것이다.

3.2. 표면구조의 변형 : ‘흑인’ 오르페

영화의 제목이 뚜렷이 제시하듯 모든 등장인물들은 흑인이다. 이는 신화와 근본적으로 다른 부분이다. 그것도 제목에부터 강조되어 있으니 무언가 중요한 의미가 있을 것이다. 이처럼 오르페가 ‘흑인’이라는 사실이 신화를 독창적으로 해석한 이 영화의 중요한 모티브라고 우리는 충분히 유추할 수 있다. 영화의 제목이 그냥 “오르페”였다면, 그래서 고대의 신화를 그대로 재생했다면, 혹은 장 꼭또의 『오르페우스 Orpheus』(1950)와 같이 신화 서사와 관련한 ‘양태의 서사학’의 관점에서 세부적 상관성 설정이 어렵다면, 이 영화의 신화적 상징성 또한 그 의미효과가 반감되었을 것이다.

먼저 사회학적 소외라는 관점에서 ‘흑인’을 생각해 보자. 지금도 어느 정도 그렇지만, 영화가 만들어진 시대(1959년)의 서구 사회에서 특히 흑인은 사회에서 소외된 종족, 이 땅에서 저주받은 노예, 그래서 피곤한 일생을 살 수 밖에 없는 족속이었다. 그래서 영화가 보여주는 바빌로니아 마을 또한 그 아름답다는 향구 리오 데 자네이로가 저 만큼 발아래 펼쳐 보이는, 건물들이 성냥갑처럼 조그맣게 멀리 떨어져 보이는, 얼기설기 양철판으로 덮인 지붕과 헤진 판자로 벽을 엮은, 물을 들통으로 길어 마시는 소외되고 가난한 달동네로 묘사되고 있다. 그러나 저 화려한 대도시와 떨어져 있어 오히려 하늘과 가까운 동네, 가난하여 흔히 외상으로 빵을 구해야 하지만 한 번의 불맞춤으로 통할 수 있는 사랑의 동네, 여기에 사는 이들 흑인들이 카니발을 맞아 춤추고 노래하는 마냥 행복한 표정을 통하여 작가-감독은 이들 흑인 사회에 대하여 한없는 애정을 표현하고 있다.

이러한 관점은 작가-감독의 이전 작품 『불법적인 죽음 Mort en fraude』(1957)과 동일한 문맥에서 해석될 수 있다. 인도차이나 전쟁으로 굶주린 어떤 베트남 마을의 이야기를 담은 이 영화는 전쟁의 타당성을 근본적으

로 문제 삼았으며 인도차이나 문화를 폄하하고 타락시킨 프랑스의 정책을 공개적으로 비판했다. 이런 까닭에 젊은이들의 환호를 받았으나 민족 간의 우애라는 전복적인 메시지로 인하여 DOM-TOM에서는 검열을 받았다.

『흑인 오르페』도 『불법적인 죽음』이 표현하는 ‘우애적 이상 idéaux fraternels’을 다분히 드러내고 있다. 작가는 『흑인 오르페』에 대하여 “나에게 영화란 목적이 아니다. 그것은 사람들과의 접촉을 위한 수단이다”라고 말한다. 『흑인 오르페』가 흑인들의 아름다운 음악과 노래를 통하여 “환기적인 소통의 힘 force évocatrice communicative”을 발휘한다면, 그것은 바로 이 “우애적 이상”을 위한 것으로 해석할 수 있는 까닭이 될 것이다.¹⁷⁾

이제 ‘흑인’의 상징성이 이처럼 사회학적 소외라는 관점에서 이해될 수 있다면, 작가-감독은 이러한 소외의 메커니즘을 ‘흑인’을 넘어 보편적 인간의 존재론적 소외로 확장시키고 있다. ‘저기 하늘’로부터 이 땅으로의 타락 혹은 추방을 인간의 탄생이라고 본 그리스의 신화적 사유가 플라톤의 세계관에 비판적으로 계승되었다면,¹⁸⁾ 이 영화의 전면에 드러나는 가난하게 살아가는 흑인은 플라톤이 말하는 ‘저기 하늘’ 혹은 존재의 본향인 실재계에 자리하다 어떤 운명으로 인하여 날개를 잃고 ‘여기 이 땅’에 추락한 운명적 인간의 영혼을 상징할 수 있다.¹⁹⁾ 인간의 이러한 존재 조건을

17) <http://www.michelaudiard.com/dialogues/realisateurscamus.htm>. 실제로 이 영화 이후 남미의 흑인 음악인 보사노바와 삼바가 전 세계적으로 알려졌다.

18) 플라톤이 『향연』(*Banquet*, in *Oeuvres Complètes*, tome III, texte traduit et annoté par E. Chambry, Classiques Garnier, 1963)에서 아리스토파네스가 전하는 에로스의 탄생에 관한 총체인간에 관한 전설(신화)을 비판하며 소크라테스가 전하는 ‘디오티마의 가르침’을 도입한 일련의 과정. 도정일, 「플라톤의 욕망론과 창조신화-혼은 어떻게 시간과 섞이는가?」, 『문학동네』 20호, 1998년 여름) 참조. 또한 서양의 신화와 철학의 전체적 상관성에 관하여는 김윤애, 「서양의 철학적 사유구조에 나타난 신화」(한국기호학회, op. cit., pp. 45-86) 참조.

영화는 유리디스를 잃고 절망한 오르페와 헤르메스 사이의 시적이며 철학적인 대사 속의 ‘가장 가난한 흑인 le plus pauvre nègre’을 통하여 (1:39:55), 또한 이러한 인간의 유배지인 ‘여기 이 땅’을 리오 데 자네이로라는 도시 혹은 바빌로니아라는 마을의 디오니소스적 특성을 통하여 상징적으로 해석하고 있기 때문이다.

3.3. ‘흑인’이 부르는 ‘노래’의 의미

플라톤 철학에 따르면 ‘저기 하늘’에서 추방당한 인간이 천박한 ‘여기 이 땅’에서 저 천상-실재계를 추억할 수 있는, 귀향을 꿈꿀 수 있는 유일한 통로는 사랑(에로스)과 아름다움[예술]이다. 잘 알려져 있듯, 이러한 관점은 플라톤 철학 전반에 걸쳐 나타나는 보편적인 사유 방식이다.²⁰⁾ 또한 이러한 논의는 플로티노스 Plotin로 대표되는 신플라톤주의의 미학으로 계승되고 있다.²¹⁾

19) Platon, *Phèdre*, op. cit., 246a - 247c, pp. 242-244.

20) Platon, *Banquet*, op. cit., 201, b-c, pp. 70-71 : "La vraie voie de l'amour, [...], c'est de partir des beautés sensibles et de monter sans cesse vers cette beauté surnaturelle [...], pour aboutir des sciences à cette science qui n'est autre chose que la science de la beauté absolue et pour connaître enfin le beau tel qu'il est en soi." *Phèdre*, op. cit., 249 c, pp. 246-247 : "Or cette faculté est une réminiscence des choses que notre âme a vues quand elle cheminait avec l'âme divine et que, dédaignant ce que nous prenons ici-bas pour des êtres, elle se redressait pour contempler l'être véritable. Voilà pourquoi il est juste que, seule, la pensée du philosophe ait des ailes: car elle ne cesse de poursuivre de toutes ses forces, par le souvenir, les choses dont la possession assure à Dieu même sa divinité."

21) Plotin, *Ennéades*, texte établi et traduit par E. Bréhier, Les Belles Lettres, 1924, 2003, tome I, Ch. VI, 「Du Beau」, p. 102 : "La grandeur d'âme est le mépris des choses d'ici-bas. La prudence est la pensée qui se détourne des choses d'en bas et conduit l'âme vers le haut. L'âme, une fois purifiée,

작가-감독은 이러한 인식론적 사유의 해석을 몇몇 뛰어난 쇼트를 통해 제시하고 있다. 유리디스는 ‘저기 하늘’의 존재였다. 오르페가 유리디스에게 오르페우스 서사에 관한 ‘옛 이야기 une vieille histoire’를 하고 난 후, 그녀는 “당신이 부른 노랫말을 기억하고 있다 Je me souviens des mots que vous chantiez”고 말한다. 이후 두 인물의 교감이 이루어지고 유리디스가 태어난 ‘하늘의 집’ 스카프와 하늘을 배경으로 한 유리디스의 얼굴이 차례로 클로즈업으로 제시되고 난 후 유리디스의 시선에 이어 하늘을 향해 천천히 올라가는 카메라[tilt up]는 저녁노을이 진 하늘을 한 동안 보여 준다(0:31:20). 이러한 카메라의 이동과 유리디스의 시선 이후 하늘을 제시하는 편집은 그녀가 이 지상에 유배된 존재이며 따라서 하늘, 고향에 대한 그녀의 그리움을 상징적으로 드러낸다.

이처럼 이 영화의 공간인 ‘여기 이 땅’의, 즉 “물질적이며 감각적인 세계의 찰나적 승리를 상징”하는 바빌로니아 마을의 ‘흑인’들이 실세계에서 추방당한 보편적 인간이라면, 그리고 그들이 춤과 노래라는 예술을 통하여 행복과 아름다움을 되찾고자 하는 영혼의 존재들이라면, 오르페와 유리디스의 사랑과 그 사랑을 위한 오르페의 노래는 카니발의 광기에 휩싸인 디오니소스적 인간의 운명적 한계를 인식하는 아폴론적 시도이며 동시에 인간이 ‘여기 이 땅’을 벗어날 수 있는 유일한 통로는 역설적으로 디오니소스적 노래/예술이라는 인간적 분열의 딜레마를 제시하고 있는 것으로 보인다. 만약 오르페우스 서사가 이러한 딜레마에 의한 인간의 운명적 비극일 수 있다면, 그것은 다분히 니체의 “비극적 신화 mythe tragique”일 것이기 때문이다.²²⁾

devient donc une forme, une raison; elle devient toute incorporelle, intellectuelle; elle appartient tout entière au divin, où est la source de la Beauté."

22) Nietzsche, *La Naissance de la Tragedie*, Traduit de l'allemand par Haar M. Lacoue-Labarthe Ph. et Nancy J.-L., Gallimard, 1977 : "Pour nous rendre plus proches ces deux impulsions, représentons-les-nous d'abord comme les

오르페와 유리디스의 사랑이, 그리고 오르페의 노래가 이 땅에 유배된 실향민, 가난하고 힘든 일상의 '흑인'들이 꿈꿀 수 있는 이상을 보여주고 있다면, 결국 이 영화의 '흑인'은 이 땅에서 힘겹게 살아가는, 저 이상향을 그리워하는 보편적인 '인간'의 상징이 된다. 영화의 마지막 시퀀스는 이러한 상징을 매우 시적이며 감동적인 영상으로 구성하고 있다. 인간의 노래와 예술이 가지는 아폴론적 시도와 디오니소스적 수단 사이의 딜레마를 시간을 통하여 극복하고 있는 것으로 보이는 이 시퀀스가 이를 상징적으로 표현하고 있기 때문이다.

오르페가 죽은 다음 날 아침, 미라에 의해 불탄 오르페의 집에서 베네디토가 오르페의 기타[예술]를 찾아온다. 아이들의 대화를 통하여 기타를 치는 제카는 새로운 오르페가 되고, 어린 소녀는 유리디스가 된다. 영화의 첫 장면에서 제카가 태양 연을 날리던 리오의 빈민촌 바빌로니아 마을 언덕에서 기타를 연주하는 제카, 베네디토, 흰 원피스를 입은 마을의 어린 소녀, 동물들이 함께 노래를 부르며 어울려 춤춘다. 특히 작가-감독은 유리디스가 '여기 이 땅'의 도시로 올 때 입었던 원피스와 같은 흰 원피스를 소녀에게 입힘으로써 이러한 유사 관계를 은유적으로 표현하고 있다. 사랑과 아름다움[예술]의 부활을 예술적으로 해석하고 있는 것이다. 이러한 관점에서 또한 이 영화의 독창적인 신화해석을 말할 수 있을 것이다.

결국 영화는 신화를 해석하여 새롭게 창조하고 있다. 미라가 보여주는 그 어떠한 시기와 질투, 인간이 가진 그 어떤 불행과 재난이 있더라도, 또한 '죽음'이 인간의 운명을 마음대로 조종한다 할지라도, 사랑과 예술은 살아남아 대를 거듭해 이어지며 또 다시 태양을 뜨게 한다는 희망을 꿈꾸게 한다. 그래서 흑인처럼 이 땅에 유배당한 '가난한' 인간을 어루만져 주며

deux mondes esthétiques distincts du rêve et de l'ivresse, dont les manifestations physiologiques offrent une opposition correspondant à celle de l'apollinien et du dionysiaque."(p. 28) ; "Le mythe tragique peut seulement se comprendre comme une illustration de la sagesse dionysiaque par des procédés artistiques apolliniens."(p. 129).

저 피안의 이상 세계를 꿈꾸게 하는 사랑과 예술은 영원하다. 사랑과 예술이 인간의 구원이 될 수 있다는 궁극적인 메시지를 영화의 마지막 시퀀스가 시적 영상과 음악을 통해 담아내고 있는 것이다.

4. 나가면서

이 영화는 칸느 영화제 황금 종려상(1959), 오스카 최고외국영화상(1960) 등 다양한 수상과 대중적 호응으로 예술적이며 상업적인 성공을 동시에 거둔 영화이다. 분석의 방향과 방법의 문제, 그리고 서사적 의미의 상징성 등을 제쳐두더라도 한 편의 영화가 어떻게 고도로 서정적이며 예술적일 수 있는가라는 극명한 예를 이 작품의 신화적 상징 해석이라는 관점에서 이해할 수 있었다.

뿐만 아니라 현대의 제7 예술인 영화가 고대의 신화와 닿아 있을 때, 신화가 어떻게 변형되고 어떤 새로운 해석을 함의할 수 있는가를 살펴보았다. 이러한 과정에서, 작가-감독의 유일하고 고유한 표현형식으로서의 영화는 그 표현형식의 고유성으로 인하여 내용형식 또한 새로운 형식으로 창조될 수 있다는 구체적인 사례를 인물과 공간, 그리고 서사의 비교와 이의 사회학적, 존재론적 해석을 통하여 확인하였다.

그러나 영화라는 장르 고유의 표현형식이 어떻게 새롭게 구성된 내용형식과 팽팽한 긴장관계를 유지하고 있는가라는 본질적인 문제는 여전히 남아있다. 다양하게 사용된 영화적 테크닉이 주제를 구성하는 힘을 제대로 밝히는 것이 영화와 관련된 연구의 필연적 과정임에도, 우리의 연구에서는 부분적으로 다루어졌기 때문이다. 앞으로의 연구과제가 될 것이다.

참고문헌

- Bettetini G., *The Language and Technique of the Film*, Mouton, 1973.
- Dupont-Roc. R et Lallot J., *Aristote La Poétique*, Edition du Seuil, 1980.
- Chevalier J., Gheerbrant A., *Dictionnaire des Symboles*, Robert Laffont/Jupiter, 1969.
- Commenlin P., *Mythologie Grecque et Romaine*, Classiques Garnier, 1960.
- Durand G., *Les Nostalgies d'Orphée. Petite Leçon de Mythanalyse*, in *Religiologiques* No 15, printemps 1997, <http://www.unites.uquam.ca/religiologiques/no15/durand.html>.
- Gaudreault A. et Jost F., *Le Récit Cinématographique*, Nathan, 1994 (『영화 서술학』, 송지연 옮김, 동문선, 2001).
- Genettes G., *Figures III*, Seuil, 1972.
- _____, *Nouveau Discours du Récit*, Seuil, 1983.
- Hayward S., *Key Concepts in Cinema Studies*, (『영화 사전[이론과 비평]』, 이영기 옮김, 한나래, 1997, 2002).
- Nietzsche F., *La Naissance de la Tragedie*, Traduit de l'allemand par Haar M. Lacoue- Labarthe Ph. et Nancy J.-L., Gallimard, 1977.
- Platon, Banquet, *Phèdre in Oeuvres Complètes*, tome III, texte traduit et annoté par E. Chambry, Classiques Garnier, 1963.
- Plotin, *Ennéades*, tomes I, V, texte établi et traduit par E. Bréhier, Les Belles Lettres, 1924, 2003.
- 김운애, 「서양의 철학적 사유구조에 나타난 신화」, 한국기호학회, 『환상, 네러티브, 신화』, 기호학 연구 제15집, 도서출판 월인, 2004.
- 도정일, 「플라톤의 욕망론과 창조신화 - 혼은 어떻게 시간과 섞이는가」,

『문학동네』 15호, 1998 여름.

루이스 자네티, 김진해 옮김, 『영화의 이해』, 현암사, 1987, 2002.

서정남, 「영화 텍스트에서 시간의 공간화와 공간의 시간화에 대한 서사학적 분석」, 한국기호학회, 『환상, 네러티브, 신화』, 기호학 연구 제15집, 도서출판 월인, 2004.

오비디우스, 김영락 옮김, 『변신』, 도서출판 전망, 2000.

유리 로트만 외, 오종우 옮김, 『영화의 형식과 기호』, 열린책들, 1995, 2001.

유재원, 『신화로 읽는 영화 영화로 읽는 신화』, 까치, 2005.

프랑시스 바느와, 안 콜리오 레테, 주미사 옮김, 『영화분석입문』, 한나래, 1997, 2006.

http://www.allocine.fr/film/anecdote_gen_cfilm=261.htm.

<http://www.michelaudiard.com/dialogues/realisateurscamus.htm>.

주제어: 흑인 오르페, 오르페우스, 오르페, 유리디스, 신화, 상징 상징 해석, 서사학.

<Résumé>

Interprétation du symbole mythique dans le film *Orfeu Negro*

Kim, Jong-Guy

(Université Nationale de Pusan)

Orfeu Negro, film franco-italien-brésilien réalisé par Marcel Camus en 1959, se fonde manifestement sur la légende d'Orphée et d'Eurydice dans la mythologie grecque. Adapté d'une pièce de Vinicius de Moraes *Orfeu da Conceição*, ce film transpose donc le mythe de Trance à Rio de Janeiro pendant le fameux Carnaval, surtout avec tous les personnages en couleur. De ce fait, l'adaptation filmique du mythe semble provoquer de certaines transformations aux plans non seulement de l'expression mais aussi du thématique, ou du 'contenu' au sens sémiotique du terme hjelmslevien.

C'est dans cette perspective que notre analyse s'orientera dans la comparaison des récits mythologique et filmique, pour dire comment ce film recoupe le mythe de sa manière et comment il exprime par des moyens cinématographiques ce qui caractérise sa transposition. Si le mythe se constitue comme une structure profonde du film, celui-ci se manifestera donc comme une 'transformation' au sens linguistique du

terme. Et cette transformation, connotant de divers effets de sens esthétique-philosophiques, présupposera éventuellement de certaines possibilités d'interprétation du mythe déguisé (Ch. 2).

Cela nous permet de sonder à ce film de divers modalités de l'antagonisme entre deux Univers : celui de l'apollinien et du dionysiaque selon l'expression nietzschéenne. Et le symbole de 'Negro' nous conduit alors à le comprendre dans la lignée d'alinéation au sens non seulement sociologique et encore ontologique (Ch. 3.1, 3.2). Anisi s'expliquera que l'esthétique de ce film soit en forte relation avec celle platonicienne, sur laquelle est fondé le message essentiel de ce film : l'Amour et la Beauté pour retrouver l'âme dans son être et son éternité (Ch. 3.3).

Cependant, si les plans de l'expression et du contenu doivent être isomorphiques au sens large, notre interprétation de ce texte filmique nous laisse encore à mieux travailler de divers expressions cinématographiques par lesquelles se construira la tension des relations artistiques dans le film.

mots-clés: Orfeu Negro, Orpheus, Orphée, Eurydice, mythe, mythologie, symole, interprétation symbolique, narratologie.

논문투고일	2006년 10월 30일
심사완료일	2006년 11월 20일