

# 《히로시마 내 사랑》에서의 영화음악과 반전평화의 의미\*

이 경 분\*\*

1. 들어가며
2. 영화의 구조와 내용: 내러티브, 영상, 사운드의 종합적 관점에서
  - 1) 전반부: 히로시마 원폭·반전평화 vs 남녀의 정사
  - 2) 후반부: 히로시마 vs 느베르
3. 《히로시마 내 사랑》의 영화음악
  - 1) 영상을 해석하는 대위법적 음악사용
  - 2) 내재적 상황음악으로 해석하기
  - 3) 라이트모티브를 통한 《히로시마 내 사랑》의 영상코멘트
  - 4) 타이틀 음악: ‘생명력’ 모티브
4. 라스트신의 해석과 반전평화의 의미
  - 1) 당신의 이름은 히로시마, 당신의 이름은 느베르
  - 2) 《히로시마 내 사랑》에서의 반전평화의 의미
5. 끝내며: ‘음악적’ 반전평화 영화

---

\* 본 논문은 2008년도 정부(교육과학기술부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2008-362-B00006)

\*\* 서울대학교 일본연구소

## 개 요

미군정 지배 하의 일본에서 오랫동안 금지되었던 히로시마 원폭에 관한 영화가 처음 공개된 것은 1952년 8월 신도 가네토(新藤兼人)감독의 《원폭의 아이》(原爆の子)이다. 이어 1953년에 세키카와 히데오(関川秀雄)감독의 《히로시마》(ひろしま)가 히로시마의 시민과 교육계의 적극적인 지원으로 (8만8천5백명 엑스트라 참여) 원폭직후의 참상을 재현하는 두 번째 영상이 되었다. 세 번째 영화는 6년 후 공개된 일본과 프랑스 합작영화 《히로시마 내 사랑》이다. 이 영화는 나치 아우슈비츠 수용소의 참상을 보여주는 다큐멘터리영화《밤과 안개》(Nuit et brouillard)로 주목을 받았던 젊은 감독 알랑 레네(Alain Resnais)의 작품으로 1959년 6월 프랑스에서 《Hiroshima mon amour》, 일본에서는 《24시간의 정사》(二十四時間の情事)로 각각 개봉되었는데, 당시로서는 불편한 주제인 ‘원폭’을 다룬 것 뿐 아니라 영화 미학적으로 획기적인 영화로 평가받았다.

본 연구에서는 《히로시마 내 사랑》의 해석에서 내러티브에 못지않게 중요한 영화음악의 역할을 살펴보고 내러티브, 영상, 영화음악을 종합적으로 고려하여 영상을 해석하고자 한다. 영화음악은 과거의 트라우마를 가진 여주인공의 심리적 변화를 해석해주고, 결국 그녀의 트라우마가 치유되어 새로운 인식에 도달하는 과정을 이해하는 데 중요한 정보를 제공한다. 결론적으로 이 영화가 음악적 평화반전영화임을 주장하고자 한다.

주제어: 《히로시마 내 사랑》, 알랑 레네, 평화반전영화, 대위법적 영화음악, 라이트모티프

## 1. 들어가며

미군정 지배 하의 일본에서 오랫동안 금지되었던 히로시마 원폭에 관한 영화가 처음 공개된 것은 1952년 8월 신도 가네토(新藤兼人)감독의 《원폭의 아이》(原爆の子)이다. 이어 1953년에 세키가와 히데오(關川秀雄)감독의 《히로시마》(ひろしま)가 히로시마 시민과 교육계의 적극적인 지원으로 (8만8천5백명 엑스트라 참여) 원폭직후의 참상을 재현하는 두 번째 영상이 되었다.<sup>1)</sup> 세 번째 영화는 6년 후 공개된 일본과 프랑스 합작영화 《히로시마 내 사랑》이다.<sup>2)</sup> 이 영화는 나치 아우슈비츠 수용소의 참상을 보여주는 다큐멘터리영화 《밤과 안개》(Nuit et brouillard)로 주목을 받았던 프랑스의 젊은 감독 알랑 레네(Alain Resnais)의 작품으로 1959년 6월 프랑스에서 《Hiroshima mon amour》, 일본에서는 《24시간의 정사》(二十四時間の情事)라는 타이틀로 각각 개봉되었다.<sup>3)</sup>

본 논문에서 다루고자 하는 《히로시마 내 사랑》은 알랑 레네를 1950년 대말 누벨바그(Nouvelle Vague) 초기의 대표적 감독으로 명성을 안겨준 현대영화미학의 가장 중요한 영화 중 하나이다.<sup>4)</sup>

- 
- 1) 두 영화의 원작은 오사다 아라타(長田新)編의 『원폭의 아이(原爆の子)』이다. 福島勳, “他者の記憶に触れる。レネ=デュラスの『ヒロシマ・モナムール』における復興のイメージ,” 『北九州市立大學文學部紀要』 81 (水本弘文教授・新村昭雄教授退官記念号, 2012), 79. 1953년 미국에 대한 강한 비판을 담고 있는 아가와 히로유키(阿川弘之)의 『마의 유산(魔の遺産)』같은 히로시마원폭 소설도 출간된다.
  - 2) 이 영화는 일본-프랑스 합작의 첫 영화이며, 여성이 영화에서 독주하고, 사회적으로 독립적인 존재로 묘사된 첫 영화로 여겨진다. Jacek Klinowki/Adam Garbicz, *Feature Cinema in the 20<sup>th</sup> Century*, Vol II (1951-1963), UK Planet RGB (2012) 참고.
  - 3) 《히로시마 내 사랑》은 일본에서 1958년 8~9월에 촬영되고, 프랑스에서는 12월에 촬영되었다. 프랑스카메라맨이 일본에서 찍은 영상의 영향을 받지 못하도록 일본에서의 필름자료를 보는 것은 금지되었다. Henri Colpi, “Editing Hiroshima, Mon Amour,” in: *Sight and Sound* 29/1 (London, Winter 1959), 14-15. 일본타이틀 《24시간의 정사》는 영화의 주제를 제대로 반영하지 못하므로, 일본학계의 연구에서는 오리지널 타이틀이나 일본식 발음 『ヒロシマ・モナムール』을 선호한다.

레네는 《히로시마 내 사랑》을 원래 다큐멘터리로 제작하고자 했으나 결국 “리브 스토리가 딸린 다큐멘터리(a documentary cum love story)”로 여겨지는 상업영화가 되었다.<sup>5)</sup> 원폭으로 죽음의 도시가 된 히로시마를 ‘내 사랑’이라 부르는 것에서부터 이 영화는 ‘일본제’ 히로시마 다큐멘터리와는 다르다.<sup>6)</sup>

이 흑백영화 《히로시마 내 사랑》의 주인공은 평화를 선전하는 다국적 영화를 찍으러 히로시마에 온 미모의 프랑스여배우와 불어를 잘 하는 험담한 히로시마 출신의 일본 건축가이다. 전쟁으로 인해 고통을 당하는 히로시마 사람들의 신체적 피해가 첫 장면에 적나라하게 보여지고, 영화가 흐를수록 아름다운 프랑스여인의 마음 속에는 누구도 짐작하지 못했던 큰 상처가 있음이 드러난다. 독일병사였던 옛 애인의 주검도 받아들이지 못하는데, 전쟁이 끝나고 독일군과 관계를 맺었다는 이유로 삭발당하고 동네에서 쫓겨났던 과거의 고통이 히로시마의 일본남자와의 우연한 사랑을 계기로 되살아나게 된다. 영화는 결국 그녀의 고통이 곧 히로시마의 고통임을 암시하면서 끝난다.

여러 면에서 실험적이고, 독창적인 이 영화는 당시 프랑스의 누벨 바그 감독들에게도 큰 영향을 미쳤으며, 영화사에서 “하나의 경이”로 평가된다.<sup>7)</sup> 이런 위상에 어울리게 《히로시마 내 사랑》에 대한 연구는 세계적인 관심을 불러일으켰다.

지금까지 연구는 기억과 망각 그리고 시간과 공간을 키워드로 하는 내러티브 위주의 연구와 참신한 몽타쥬 기법으로 만들어 내는 세계의 분열과

4) Louis Marcorelles, “Rebel with the camera,” in *Sight and Sound* 29/ 1, (Winter 1959), 12. 이 영화로 레네는 제임스 조이스나 마르셀 프루스트와 같은 작가와 비교되었다. [Neu in Deutschland] Hiroshima, mon amour, in *Spiegel*, 1960. 4. 27. <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-43065550.html> (검색일 2017. 6. 9). 이 영화는 1959년 칸느 영화제에서 황금종려상을 획득하는 등 1960년대 영국, 미국, 프랑스에서 여러 차례 최고의 영화상을 받았다.

5) James Monaco, *Alan Renais: The Role of Imagination*, (New York, 1978), 34.

6) Jacek Klinowki/Adam Garbicz, *Feature Cinema in the 20<sup>th</sup> Century*, Vol II: 1951-1963 참고.

7) 김성욱, “레네 영화에서의 시간과 기억,” 임재철(엮음), 『알랭 레네』 (한나래, 2001), 41.

통합 등 영화기법적인 연구가 주를 이룬다고 해도 과언이 아니다.<sup>8)</sup> 또한 이 영화는 현실을 있는 그대로 보여주기보다 여주인공의 의식에 잠재해있는 이미지를 보여주고자 하는 “영화화된 의식(gefilmtes Bewusstsein)”<sup>9)</sup>이라 해도 과언이 아닐 만큼 기억의 재현이나 보는 것 또는 경험한 것의 재현문제 등이 중요한 분석대상이 되었다.

다른 한편, 감독 스스로 이 영화를 “음악적 4중주”라고 언급하며 “음악적 구성”을 강조하였으므로,<sup>10)</sup> 영화의 음악성에 관한 미학적 토론도 매우 활

- 8) 김소연, “당신이 히로시마에 관해 알고 싶었던 모든 것(그러나 《히로시마 내 사랑》에게 묻기를 두려워했던 것),” 『영상예술연구』 2, 259-279; 오정민, “영화 <히로시마 내 사랑>에 나타난 심리적 이미지와 시간, 공간 구성: 플래시백과 편집을 중심으로,” 『프랑스문화예술연구』 14, 147-164; 최광식, “연대기적 시간에서 위상학적 시간으로: 알랑 레네의 《히로시마 내 사랑》,” 『프랑스문화예술연구』 10 (2004), 343-364; 김성욱, “레네 영화에서의 시간과 기억”; 福島勳, “他者の記憶に触れる。レネ=デュラス의『ヒロシマ・モナムール』における復興のイメージ”; 青木佑介, “Hiroshima mon amour の生成研究: 「一度きり」または「唯一の」物語を巡って,” Gallia 53, (大阪大學フランス語フランス文學會 2014), 71-80; Cardullo, B., “The Symbolism of *Hiroshima mon amour*,” in *Film Criticism* (Meadville, Pennsylvania, Winter 1984); Etkowitz, Janice, *Toward a Concept of Cinematic Literature: An Analysis of Hiroshima Mon Amour* (New York 1983); Monaco, James, *Alain Resnais: The Role of Imagination* (New York, 1978); Sweet, Freddy, *The Film Narratives of Alain Resnais* (Ann Arbor, 1981); Van Wert, W. F., “Point/Counterpoint in *Hiroshima Mon Amour*,” in *Wide Angle* (Athens, Ohio), 2 (1978); Ward, John, *Alain Resnais or The Theme of Time* (New York, 1968). 마가리테 듀라스(Marguerite Duras)의 대본과 레네의 영상에 대한 비교나 역사학적, 여성학적 관점에서 접근한 것도 내러티브중심의 연구라 할 수 있다. 이순희, 정경주 공저, “『히로시마 내사랑』에 나타난 여성해방,” 부산대학교 여성연구소, 『여성학연구』 6/1 (1995) 61-76; 이지순, 박규현 공저, “<히로시마 내사랑>에 나타난 몸과 역사의 증언,” 『불어불문학연구』 59 (2004), 225-247.
- 9) Neu in Deutschland, “Hiroshima, mon amour,” in *Spiegel*, 1960. 4. 27. <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-43065550.html> (검색일 2017. 6. 9).
- 10) Gianmario Borio, *Musical Listening in the Age of Technological Reproduction* (Routledge 2016), 178. 재인용. 또한 레네는 《히로시마 내 사랑》이 테마와 변주곡의 형식으로 테크레센도로 끝나는 작품이라고 음악적 비교를 하였다. Mervyn Cooke, *A History of Film Music* (Cambridge University Press 2008), 329.

발하다.<sup>11)</sup>

본 논문도 이 영화의 독특한 영화음악에 주목한다. 영화음악을 작곡한 사람은 조바니 푸스코(Giovanni Fusco)와 조르쥬 들르뤼(Georges Delerue)이다. 들르뤼는 오타강변 술집 장면의 슈크박스에서 나오는 왈츠음악 1곡만을 작곡하였고,<sup>12)</sup> 그 외는 모두 푸스코가 담당하였다. 대체로 기존연구는 쟁쟁한 두 작곡가의 영화음악의 분석을 통해 《히로시마 내 사랑》의 미학적 가치를 강조하는 방향으로 진행되어 왔다. 하지만 본 논문은 영화음악의 분석을 통해 오히려 기존연구에서 소홀히 다루어졌던 ‘반전평화’의 의미를 밝혀보고자 한다.<sup>13)</sup> 즉, 《히로시마 내 사랑》의 해석에서 내러티브 못지않게 중요한 영화음악의 역할을 살펴보고, 과거의 트라우마를 가진 여주인공의 심리가 어떻게 영상과 음악으로 이미지화되는지, 또 히로시마로 상징되는 반전평화의 이미지가 이 과정에서 어떤 의미를 가지게 되는지 서술하고자한다.

## 2. 영화의 구조와 내용: 내러티브, 영상, 사운드의 종합적 관점에서

《히로시마 내 사랑》에서 사용된 영화음악은 영상의 그림자로서 존재하는 헐리우드 영화의 사운드적 문법으로 보면 이해하기 힘들고, 낯선 것이다. 더욱이 이 영화에서 음악은 조용히 배경음악으로 존재하지 않고, 영

11) Henri Colpi, “Editing Hiroshima, Mon Amour,” 15.

12) Russell Lack, “About the composer: Giovanni Fusco”. Alan Renais, *Hiroshima mon amour* (booklet, 2003), 25.

13) 음악에 대한 언급은 Jacek Klinowki/Adam Garbicz, *Feature Cinema in the 20<sup>th</sup> Century*, Vol II 1951-1963; Emma Wilson, Alan Resnais (Manchester University Press, 2006); 김소연, “당신이 히로시마에 관해 알고 싶었던 모든 것”; 오정민, “영화 <히로시마 내 사랑>에 나타난 심리적 이미지와 시간, 공간 구성: 플래시백과 편집을 중심으로” 등이 있고 난해한 영화음악에 대한 중요성이 어김없이 지적되나, 비전문적이고, 피상적인 서술에 국한된다.

상에 대해 적극적으로 의미를 부여하는 독자적 역할을 한다.

내러티브와 영상 그리고 영화음악을 종합해서 볼 때, 영화는 크게 두 부분으로 나누어볼 수 있다.<sup>14)</sup> 전반부와 후반부를 나누는 경계는 강이다. 즉 히로시마의 오타 강가에서 여름 날 해 질 무렵 사람들이 (홀로 또는 무리지어) 강을 응시하는 장면이다.

[사진 1] 저녁 무렵 히로시마의 오타강변 장면



이 [사진1]을 영화의 터닝포인트로 여기는 이유는 무엇보다도 영화의 내용과 형식이 이 강변 장면이후에 완전히 달라지기 때문이다. 즉, 전반부는 원폭평화와 남녀정사의 두 줄기가 병렬되어 진행되었지만, 후반부는 여주인공의 과거 느베르의 기억과의 화해과정이라는 하나의 줄기로 수렴된다. 즉 전반부는 히로시마 반전 평화에의 공적 요구와 남녀의 정사가 대립된다면, 후반부는 여자의 과거가 밝혀지면서 느베르의 고통과 히로시마의 비극이 연결점을 모색하는 내용이다.<sup>15)</sup>

14) 편집자 헨리 콜피는 영화편집 당시 단순히 “편리상” 5막으로 구성하였다고 한다. 즉, 1막은 남녀가 호텔에서 함께 밤과 “꿈같은 히로시마 다큐멘터리”, 2막은 두 사람이 호텔에서 아침을 보내고, 헤어지기까지, 3막은 촬영장에서 남녀의 재회, 남자의 집에서의 남녀. 4막은 강가 찻집에서 느베르에의 회상, 5막은 두 사람간의 사랑이 싹튼 상황과 마지막 호텔의 라스트 씬. 하지만, 본고는 영화를 만든 창작자의 입장이 아니라 관객의 입장에서 분석한다.

15) 장소의 의미에서도 그러한데, 전반부는 호텔방과 일본에인의 집에서 히로시마와 느베르의 과거가 거리를 두고 관찰되거나 회상되지만, 후반부에서는 찻집에서 회상되는 느베르의 과거는 여자의 감정이입으로 혼돈상태가 된다. 라스트신의 호텔

또한 오타 강이 히로시마 시를 관통하며 흘러서 도시를 둘로 나누듯, 영상은 강 이쪽과 저쪽의 사람들을 교대로 보여주면서 강이 만들어내는 경계를 상징적으로 보여준다. 이 때 동반되는 음악은 3박자 왈츠리듬(3.3.2.에서 “죽음의 강 모티브”로 칭함)인데, 느리고 부드럽게 흐르면서 상징적인 강처럼 여주인공의 심리가 그 이전과 그 이후로 달라짐을 예고한다. (자세한 것은 3.3.에서 서술)

### 1) 전반부: ‘히로시마 원폭/평화반전’ vs ‘남녀의 정사’

‘죽음의 강’ 모티브가 나오기 이전의 전반부는 다시 4부분으로 나누어 볼 수 있다. 1) ‘사이비 다큐멘터리’: 원폭 피해 영상, 2) 호텔에서의 첫 번째 정사, 3) ‘영화 속의 영화’: 반전평화 영화의 촬영 장면. 4) 남자의 집에서 두 번째의 정사. 이렇게 보면 전반부의 내용은 ‘히로시마 원폭/반전평화’ vs ‘남녀의 정사’로 압축된다. 더욱이 두 남녀의 사랑은 불륜의 관계인데, 이로써 《히로시마 내 사랑》은 ‘전형적인 히로시마 상’에 대한 심각한 의제기를 하고 있으며, 도덕적 관습에 대해서도 도전적인 자세를 취하는 듯하다.

‘사이비 다큐멘터리’부분에서는 히로시마의 병원 내부와 전시관의 내부, 자료 영상, 원폭 돔, 평화 기념비 등 다큐멘터리에서 볼 수 있을 법한 영상이 화면에 가득하다. 여기에는 또한 앞서 언급한 일본인 감독 세키카와의 다큐멘터리 《히로시마》 영상의 일부도 인용되었다.<sup>16)</sup>

---

방은 전반부에서 사랑을 나누었던 에로틱한 그 방이었다는 것을 의심할 정도로 차갑고 비로맨틱한 장소로 변한다.

- 16) 《히로시마 내 사랑》에서 일본인 남자주인공역 오카다 에이지(岡田英次)는 영화 《히로시마》에서 교사 기타카와(北川)역도 맡았다. 福島勳, “他者の記憶に触れる。レネ=デュラスの『ヒロシマ・モナムール』における復興のイメージ,” 80.

[사진 2] 원폭투하 후 히로시마 전경(좌)과 피해자 영상



하지만 이것은 ‘사이비 다큐멘터리’이다.<sup>17)</sup> ‘히로시마에서 모든 것을 보았어요’라는 여자 목소리의 내레이션과 ‘당신은 아무 것도 본 것이 없어요’라고 부정하는 남자 목소리, 그리고 원폭피해의 끔찍한 영상 사이로 몽타주되어 반복적으로 등장하는 남녀의 쓰다듬는 나체 흉상은 일정한 패턴으로 반복되면서 ‘음악적’ 형식미를 만들어낸다.<sup>18)</sup> 테마가 반복되면서 음악의 2부, 3부형식 또는 테마와 변주, 푸가 및 소나타형식을 만들어내듯이, 일정한 간격으로 반복되는 남녀의 나체흉상 영상이 첫 부분에서 ‘리듬적’인 형식미를 느끼게 한다.

이 때 사용된 영화음악도 기존의 전형적인 히로시마 상에 대한 마지막 기대를 저버리게 한다. 특히 [사진2]에 사용된 음악은 이해하기 어려운 것으로 여겨지거나, 영상과 동떨어진 것으로 부유감(浮遊感)을 준다고 해석된다.<sup>19)</sup> 고통당하는 사람들의 영상에서 흔히 사용되는 감정이입을 유도하

17) 대본가 마르그리트 뒤라스(Marguerite Duras)는 이를 “허위 다큐멘터리”라고 부른다. James Monaco, *Alan Renais: The Role of Imagination*, 35.

18) 영상과 내러티브가 어떻게 ‘대위법’적으로 사용될 수 있는지 보여준다. 오정민, “영화 <히로시마 내 사랑>에 나타난 심리적 이미지와 시간, 공간 구성: 플래시백과 편집을 중심으로”, 156-157 참고. 첫 장면의 보듬은 나체 어깨 영상이 히로시마 평화 기념 박물관의 영상 사이로 나타나면서, 주제의 반복을 암시한다. 동시에 내러티브에서는 “당신은 아무 것도 보지 못했어요/나는 히로시마에서 모든 것을 보았어요”가 사이비 다큐멘터리 영상 사이 사이에 반복되어 나타난다.

19) 김소연, “당신이 히로시마에 관해 알고 싶었던 모든 것,” 261; 福島勳, “他者の記憶に触れる. レネ=デュラスの『ヒロシマ・モナムール』における復興のイメージ,” 69.

는 슬픈 음악 대신 활발한 음악이 사용되기 때문이다.

‘영화 속의 영화’부분에서는 반전평화의 메시지가 직접적으로 전면에서 드러난다. 반핵데모행렬, 희생자추모행렬, 일본전통 춤행렬 등 히로시마 마츠리(축제)와 같은 히로시마의 반핵, 반전 평화운동의 한 면을 보여준다. ‘사이비 다큐멘터리’ 부분에 사용된 음악이 현대음악이었다면, ‘영화속 영화’ 부분에서는 일본전통음악이 사용되어 대조를 이룬다.

영화를 촬영하는 곳에서 재회한 그녀와 그는 남자의 집으로 가서 두 번째 사랑을 나눈다. 전반부의 한축이 히로시마 원폭과 평화 반전에 맞추어져 있다면, 다른 한축은 프랑스배우와 일본건축가의 ‘정사’를 보여주면서 여자의 과거 연인에 대한 두 가지 정보를 제공한다.

[사진 3] 그녀의 과거 애인을 회상하는 장면



하나는 (호텔방에서) 잠자던 일본 남자의 손가락의 움직임에서 피로 응고된 한 군인의 손가락이 연상되는 장면(사진3 좌)은 여자의 옛 애인이 총에 맞아 죽었음을 암시하고, 다른 하나는 옛 애인과 사랑이 항상 외딴 곳과 폐허에서 이루어졌음(사진3 우)은 그 사랑이 떳떳하지 못했음을 암시하다. 전반부에서는 그녀의 비밀스러운 과거가 심상치 않으리라는 암시에만 그치고, 맘 속 깊은 상처에 관한 얘기는 후반부에서 비로소 밝혀진다.<sup>20)</sup>

20) 영화음악의 측면에서 보아도 전반부는 후반부에서 사용될 음악의 토대가 된다.

## 2) 후반부: 느베르 vs 히로시마

전반부에서 ‘원폭평화반전’과 ‘남녀 정사’가 두 축을 이루었다면 후반부에서는 느베르와 히로시마가 두 축을 이룬다. 후반부의 내용은 1) 찻집(Tee Room) “도무”(どーむ)에서의 느베르에 대한 고백, 2) 방황하는 그녀: 느베르와 히로시마를 넘나 들기, 3) (느베르)사랑의 통속화: 트라우마의 극복, 4) 히로시마가 된 그, 느베르가 된 그녀로 요약할 수 있다.

전반부에서 ‘원폭반전’과 ‘남녀 정사’의 양축이 팽팽하게 병렬되었던 것과 달리, 후반부의 느베르와 히로시마의 두 축은 어떤 식으로든 연관성을 획득하고 융합되어야 할 과제를 안고 있다. 이 과제는 ‘그’가 히로시마라는 이름을 얻고, ‘그녀’가 느베르라는 이름을 얻는 것으로 해결된다. 이 해결점으로 도달하기 위해 후반부는 세 가지 과정을 거치게 된다.

후반부의 찻집 장면에서 여주인공이 일본남자에게 처음으로 옛 애인에 관해 14년간 봉인되어왔던 고통스런 이야기를 풀어놓음으로써 트라우마의 극복이 시작된다.<sup>21)</sup> 그녀는 맥주를 마시며 맘속에 억눌러왔던 과거를 일본애인에게 이야기한다.<sup>22)</sup> 전반부에서는 그녀의 독일애인이 죽었고, 그와의 행복한 순간에 대해서만 짧게 언급되었지만, 여기서 비로소 애인의 죽음이라는 비극적 사건에 정신이상이 된 그녀가 전쟁이 끝난 후 적과 내

---

21) 트라우마의 고통을 겪은 희생자들의 경험에 따르면, 과거의 엄청난 고통의 체험은 오로지 이미지와 감정에 압도되어 말로 서술되기 힘들지만, 말로 서술될 수 있을 때야 비로소 트라우마의 극복은 가능해진다. 김소연, “당신이 히로시마에 관해 알고 싶었던 모든 것,” 269.

22) 남자 주인공의 역할에 대해 두 가지 언급이 가능하다. 한편으로 그는 그녀의 독일 애인과 혼동되기도 하고, 그녀에게 질문을 던져 숨은 과거를 이야기하게 하고, 침묵으로 기다려주어서 생각을 정리할 수 있도록 하는 이상적인 정신분석가 같은 역할을 한다. 다시 말해, 독일애인과 혼동되는 것은 대상이 바뀌어도 문제가 없음을 의미한다. 이는 곧 그는 중요하지 않음을 암시함과 동시에 그녀의 치유과정의 핵심임을 암시한다.

통한 여자로서 동네사람들에게 삭발당하는 수모를 겪는 스토리의 전모가 밝혀진다.<sup>23)</sup>

찾집에서의 고백이 끝난 후, 그녀는 무거운 짐을 내려놓은 심적 가벼움을 느끼지만, 둘만의 얘기를 제3자에게 했다는 죄책감과 새로운 사랑에 대한 내적 혼란이 느베르의 겨울 거리와 히로시마의 여름 거리의 교차와 대조로 표현된다. 이 때 일본과 프랑스의 전혀 상관없고 공통점이 없는 거리를 연결하는 것은 음악이다.

서술 불가능하다고 믿었던 그녀의 과거는 스토리로 발설된 후, 세 차례에 걸친 ‘통속화’ 과정을 거치면서 일반화되는 경험을 한다.

첫 번째, 거리를 해마다 도착한 히로시마 역에서 쿠마모토행, 도쿄행 기차에 대한 안내방송이 흘러나올 때, 여자는 (전반부에서 절대로 안 간다고 강조했던) “느베르를 다시 보고 싶다”고 생각하게 되면서(사진4),<sup>24)</sup> 서술 불가능한 것이라 믿어 봉인해왔던 트라우마적 사랑이 흔한 통속 가요, 즉 ‘하나의 노래’가 될 수 있음을 깨닫게 된다.

[사진 4] 느베르시 전경 [사진 5] 히로시마 역에서 [사진 6] 카사블랑카 바  
일본노파를 가운데 두고 장면  
서로 바라보는 장면



23) 대본을 쓴 뒤라스는 적을 진심으로 사랑했다고 해서 강제 삭발시키는 것 또한 잔학함과 어리석음의 소치라고 주장한다. 레네의 영상보다 뒤라스의 대본은 “소설화한 주문품 기록영화를 테두리를 탈피하기 위해” 개인의 스토리에 더 비중을 두었다. 이순희/정경미, “히로시마 내 사랑에 나타난 여성해방,” 64.

24) 그녀의 말은 전반부와 후반부에서 모순되는 경우가 자주 있다. 모든 것을 보았다고 했지만, 후반부에서 아무것도 보지 못했고 아무것도 모른다고 수정한다.

두 번째, 일본노파를 사이에 두고 여자와 남자가 역의 대합실 벤치에 앉아 있는 [장면5]에서이다. 여자가 어디 아픈지 묻는 일본노파의 질문에 남자는 ‘둘은 사랑하는 관계인데 여자가 떠나야 해서 슬퍼하고 있는 것이다’라는 삼류소설 같은 대답을 한다. 두 사람 사이에 앉아있는 노파를 그녀와 그의 “관계를 방해하는 장애물”로 해석되기도 하지만,<sup>25)</sup> 노파는 두 사람의 관계가 통속적인 것이 될 수 있음을 보여주는 장치이다.

세 번째는 카사블랑카 바의 [사진6]이다. 앞에서는 ‘생각과 말’로서 그녀의 사랑이야기가 ‘상승’이나, 삼류 소설 같은 흔한 이야기가 될 수 있음을 보여주었다면, 여기서는 ‘행동’으로 센치멘탈한 영화가 될 수 있음을 보여준다. 즉 그녀는 술집 카사블랑카에서 다른 남자에게 옆자리를 허락하는데, 일시적으로 통속적인 삼각관계가 형성된다. 술집의 간판이 하필 ‘카사블랑카’인 것은 1942년 개봉된 유명한 할리우드 영화 《카사블랑카》를 연상시킨다.<sup>26)</sup> 밤늦게 바에 혼자 앉아있는 프랑스배우 ‘그녀’, 영어로 수작을 거는 일본인 건달, 그리고 그 광경을 대각선의 위치에 앉아서 초초하게 담배를 피며 바라보는 ‘그’, 이 3인은 여주인공 잉그리트 버그만, 험프리 보가트, 폴 헨리드가 출연하는 영화 《카사블랑카》의 삼각관계를 재연하는 듯 통속적인 장면을 만들어낸다.<sup>27)</sup>

이런 식으로 과거 사랑의 통속화 과정을 여러 차례 거치고 호텔방으로 돌아온 그녀는 영화의 라스트신 직전에 “있을 거야, 잊고자 했어”라고 소

---

25) 이지순/박규현, “<히로시마 내 사랑>에 나타난 몸과 역사의 증언,” 240. 이 영화에서 가장 코믹한 인물은 이 노파일 것이다.

26) 이 카사블랑카 장면에 대해 통속화의 관점에서 바라보는 논문은 현재까지 보이지 않는다. 오히려 기억과 망각의 경계선상에서 헤매는 여자의 내면을 표현한 것으로 이해된다. 福島勳, “他者の記憶に触れる. レネ=デュラス의『ヒロシマ・モナムール』における復興のイメージ,” 77.

27) 이 장면에 대해 제임스 모나코는 영화 《카사블랑카》와의 연관성을 지적하면서도 “사랑과 영광을 위한 싸움”이자 “행동하느냐 죽느냐의 문제”의 로맨틱한 연인들의 오래된 스토리로 치부한다. James Monaco, *Alain Resnais*, 52.

리치지만, 일순간 예기치 않았던 인식에 도달한다. 호텔에서의 마지막 씬은 다음의 고백으로 종결된다.

“여자: 히. 로. 시. 마. 이것이 당신의 이름이에요.

남자: 그래요. 내 이름이에요. 당신의 이름은 느. 베. 르. 프랑스의  
느베르”

90분간의 영화는 이 라스트신을 위해 총력을 기울였다고 할 정도로 이 마지막 인식의 해석은 중요하다.<sup>28)</sup> 이 마지막 인식에 도달하기까지 영화음악은 영상에 대해 어떤 해석과 어떤 역할을 했는지 구체적으로 살펴 본 후 라스트신을 분석할 것이다.

### 3. 《히로시마 내 사랑》의 영화음악

알랑 레네 감독의 《히로시마 내 사랑》에서 사용된 영화음악은 1950년대 일반적인 헐리우드 영화에서는 상상하기 힘든 것이다. 중요한 것은 음악을 어떻게 사용하는가 인데, 여기에 감독의 영화음악적 관심과 공감각적 미학이 관여한다. 레네는 이미 《밤과 안개》에서 음악을 어떻게 효과적으로 사용할 수 있는지 이 분야의 전문가 한스 아이슬러(Hanns Eisler)와 실험한 경력이 있다. 레네는 아이슬러에게서 영상에서의 음악사용에 대해 매우 중요한 것을 배웠다고 고백하는데, 이를 한마디로 ‘영화음악의 대위법적 사용(Kontrapunktische Verwendung der Filmmusik)’이라고 축약할 수 있다.<sup>29)</sup>

28) 이 라스트신에 대한 여성주의적 해석으로 이순희/정경미, “히로시마 내사랑에 나타난 여성해방,” 『여성학 연구』 6/1, 61-76참고.

29) 아이슬러는 아도르노(Theodor W. Adorno)와 함께 저술한 *Composing for Film*이라는 책에서 영화음악의 대위법적 사용이라는 이론을 주장하였다. 자세한 것은 이경분(2004), “아도르노, 아이슬러 그리고 『영화를 위한 작곡 *Composing for the Film*,” 『서양음악학』 7, 27-47.

예를 들면, 충격적인 장면에 일반적으로 포르테시모(fff)를 사용하는 것이 헐리우드식 영화음악이지만, 이런 상식을 깨고 오히려 피아니시모(ppp)를 사용하면 그 효과를 배가할 수 있다는 것이다. 이러한 경험으로 레네는 영상이 말하는 것과 (헐리우드적 관습에서 볼 때) 매치되지 않는 사운드를 결합시킴으로써 전혀 다른 의미를 만들어 낼 수 있는 효과에 대해 깊이 이해하게 되었다.<sup>30)</sup> 본고는 1959년 뿐 아니라 지금도 신선하고 실험적으로 여겨지는 《히로시마 내 사랑》의 영화음악을 크게 4가지로 나누어 서술하고자 한다.<sup>31)</sup>

### 1) 영상을 해석하는 대위법적 음악사용

일반적으로 영화음악이라면 거의 배경음악으로 이해하는데, 이를 ‘외재적 배경음악’이라 칭한다.<sup>32)</sup> 외재적 음악은 그 음원이 어디서 온 것인지 영상에서 드러나지 않는, 외부에서 첨가된 배경음악을 의미한다. 일반적으로 배경음악의 역할은 영상의 분위기를 북돋아주고 영상과 내러티브가 전달하고자 하는 메시지의 효과를 배가시키는 것이다. 그래서 영화의 그림자 또는 시녀처럼 시각에 종속되어 있어서 영화를 보는 동안, 특별한 경우를 제외하고 음악은 잘 감지되지 않는다.<sup>33)</sup> 대다수 감독은 영상에 방해가 되거나 영상에 착 달라 붙어있지 않고, 따로 들리는 음악을 원치 않는다.

---

30) 알랑 레네가 함께 작업한 음악가는 한스 아이슬러 외에도 현대음악작곡가 한스 베르너 헨체(Hans Werner Henze) 등이 있다.

31) 영화편집자 헨리 콜피(Henri Colpi)는 이 영화음악에서 11개의 기악적 음악을 추출해내고, 음악의 기능이 ‘망각’이라는 테마를 표현하는데 국한되어 사용되었다고 주장한다. Emma Wilson (2006), *Alan Resnais*, 63-64. 하지만 본고는 관객의 입장에서 해석한다.

32) 한상준, *영화음악의 이해*, 한나래, 2000년 참고.

33) 예를 들면 《타이타닉》 같은 영화에서 주제가 영상에 압도하면서 세뇌하듯 자주 등장하는 경우에는 영화음악이 오래 기억된다.

하지만 《히로시마 내 사랑》에서는 이런 의미의 배경음악이 거의 없는 것이 특징이다. 영상의 분위기를 북돋아주는, 즉 영상과 같은 방향으로 가는 배경음악이 아니라, 오히려 영상에 거슬리는, 즉 영상이 말하고자 하는 것과 대립되거나 모순되는 반대방향으로 음악을 사용하고 있다.

한 예로 히로시마 병원 및 원폭 피해의 참상을 보여주는 전반부 ‘사이비 다큐멘터리’ 부분의 음악을 살펴보자. “당신은 아무 것도 보지 못했어요”라는 남자의 내러티브와 “나는 히로시마에서 모든 것을 보았어요”라는 여자의 목소리와 함께 여자가 보았다는 히로시마 병원과 히로시마 평화박물관, 평화기념공원, 원폭 소녀상(原爆の子の像), 원폭사물자 위령비, 원폭동 등의 다큐멘터리 영상이 약 15분 동안 이어지는 동안, 음악은 영상과 대조적인 느낌을 주며 지속된다. 이 때, 영상 없이 음악만 들으면 15분정도의 ‘콘서트 음악’이라 해도 손색이 없을 정도의 스트라빈스키적인 현대 음악이다. 이 냉정한 음악은 영상과 함께 나오는 내러티브(보았어 vs 보지 못했어)와 3각 관계를 이루면서 시각, 청각, 언어가 총체적으로 만들어내는 이미지에 거리감을 만들어낸다. 만약 이 영상에 비통한 멜로디의 음악을 사용했다면, 끔찍한 이미지에 감정적으로 기울게 되어 관객의 동정심을 유발시키며, 감정이입을 가능하게 할 것이다. 하지만, 영상에 감정이입이나 동정심을 허용하지 않는 음악은 여자의 말을 그대로 믿지 못하게 하고 눈으로 보는 것에 대한 의구심을 가지게 한다.<sup>34)</sup> 뿐 만 아니라 과거를 재현하는 방식에 대한 비판을 느끼게 한다.

물론 《히로시마 내 사랑》에서 음악이 모순적, 대위법적으로만 사용되었다고는 말할 수 없다. 외재적 배경 음악은 여주인공의 심정을 드러내 주는 역할을 하기도 한다.

34) 이러한 의구심은 여자가 후반부에서 얘기하는 느베르의 과거가 정말 일어났는지조차 의심하게 한다. Kent Jones, “Time Indefinite,” 9. 이 영화는 의구심투성이이다. 전반부의 호텔장면에서 그녀는 적십자 머리수건과 간호원복(원피스)을 입고 작은 손가방만 들고 촬영소로 갔지만, 정작 남자가 그녀를 찾아갔을 때는 간호원복이 아닌 투피스와 적십자마크가 없는 머리 수건을 쓰고 있었다.

[사진 7] 느베르의 집에서



[사진 8] 그녀가 오타강변  
찾집 도무를 나서는 장면



예를 들면, 후반부에서 그녀가 고백을 끝낸 후, 조용히 찾집 도무를 나올 때 ‘녹턴’ 같은 서정적인 피아노 음악이 배경음악으로 나온다. 이 음악은 트라우마적 과거경험을 처음 말로 발설한 후, 가벼워진 심정을 코멘트 해 준다(사진8). 피아노가 그녀의 심정을 묘사해주는 악기가 될 수 있는 근거는 전반부에서 (당시 18세) 그녀가 자택의 업라이트피아노 앞에 앉아서 뚜껑을 닫는 영상의 정보 때문이다(사진7). 만약 [사진8]에서 비극적인 분위기 또는 걱정적인 분위기의 피아노음악이 나왔다면, 그녀의 심정을 다르게 해석할 수 있을 것이다.

## 2) 내재적 상황음악으로 해석하기

외부에서 첨가된 외재적 배경음악과 달리, 찾집장면에서 음향기기가 보이는 가운데 음악이 흘러나오거나, 거실에 라디오가 보이고 음악 소리가 들리는 경우, 관객은 그 음악의 출처를 짐작할 수 있다.<sup>35)</sup> 즉, 배경음악이 줄거리의 일부로서 영상에서 직접 파생되어 출처를 알 수 있는 영화음악을 ‘내재적 상황음악’이라고 한다. 《히로시마 내 사랑》에서 내재적 음악으로 사용된 것은 일본전통 춤음악, 왈츠음악, 엔카이다.

첫 번째 일본전통 춤음악이 나오는 것은 프랑스여자가 배우로 등장하는

35) 이경분, “영화음악으로 해석한 식민지 조선 영화 『반도의 봄』(半島の春),” 『人文論叢』 68 (서울대학교 인문학연구원, 2012), 193-224 참조.

다국적 평화영화를 찍는 장면이다. 군중 시위행렬 사이로 기모노를 입은 일본여성들이 일렬로 서서 전통춤 행렬을 만들고 있는데(사진9), 이 춤이 요구하는 음악은 일본전통음악이다. 4/4박자의 일본음악의 음원출처는 직접적으로는 보이지 않지만, 춤있는 곳에 음악이 있으므로 춤자체가 음원의 출처라 할 수 있다.

[사진 9] 히로시마전통  
춤장면



[사진 10] 찻집도무의  
쥬크박스 장면



두 번째 내재적 음악은 찻집 ‘도-무’에서 그녀와 그가 맥주를 마시며 얘기를 나누고 있을 때, 한 손님이 쥬크박스에 동전을 넣자 나오는 왈츠이다. (사진10) 이 음악은 이미 언급되었듯이, 프랑스작곡가 들르뤼가 작곡한 것이므로, 1959년 당시 일본에서 레코드음악으로 들을 수 있는 곡은 아니다.

이 왈츠음악은 차가운 지하실에서 감금되어 첻바퀴 도는 일상을 엿보며 좁은 지하실에서의 부자유로웠던 그녀의 심적 상황을 묘사해 준다. 또한 같은 리듬과 멜로디의 반복은 뭔가 비현실적인 느낌마저 준다. 특별히 들르뤼에게 작곡을 의뢰한 것도 그만큼 이 장면의 중요성을 간접적으로 암시한다.<sup>36)</sup>

36) 레네감독은 영화의 프랑스적 분위기를 가지면서도 일본음악을 염두에 둔 왈츠를 작곡해줄 것을 들르뤼에게 특별히 주문하였다고 한다. Mervyn Cooke, *A history of film music*, 329.

〈악보 1〉 들르위의 왈츠 자필악보<sup>37)</sup>



copyright Henri Colpi

이 왈츠음악이 주크박스 속 레코드에서 나온 것처럼 보이지만 실제로는 새로 작곡한 곡이므로, 엔카 음악이 나오는 장면까지는 ‘보이는 것과 들리는 것’을 그대로 믿는 것에 함정이 있음을 보여주는 부분으로 주목할 만하다.

왈츠음악이 사라진 후, 여자의 내러티브 외에는 전혀 사운드가 없다. 그녀가 지하실에 감금된 시절을 회고하며 사람들이 프랑스 국가 《라 마르세즈》를 부르는 소리를 들었다고 말해도 노래 소리는 들리지 않고, “교회 종소리가 들렸다”고 해도 종소리는 동원되지 않는다. 즉 할리우드영화에서 기대되는 일은 전혀 일어나지 않는다.

반면, 그녀가 과거와 현재를 혼동하여 감정적으로 격하게 되었을 때 일본에인으로부터 뺨을 맞게 되는 장면에서는 짧은 나팔소리가 들리는데, 현실의 소리가 아니라 상상의 경고음이다. 그녀가 정신을 다시 찾게 되자 찻집의 소음이 다시 들리기 시작한다.

세 번째 내재적 상황음악 엔카가 나오는 때는 혼돈 속에 헤매던 그녀가 정신을 차리고 다시 차분한 목소리로 얘기하는 장면이다. 왈츠음악이 끝난

37) Henri Colpi, “Musique d’Hiroshima,” in *Cahiers du Cinéma* (Paris), January 1960, 5.

후 한참 만에 누군가가 주크박스에 동전을 넣는 소리가 들리고, 이번에는 엔카음악이 나온다. 헨리 콜피는 주크박스와의 관계를 무시하고 엔카음악을 외재적 배경음악으로서 느베르 영상에 엔카 음악을 사용한 것은 영상이 미지에 복잡한 연상작용을 주기 위한 것이라 주장한다.<sup>38)</sup> 하지만 그녀의 심리상태의 관점에서 본다면 ‘내재적 상황음악’으로서의 엔카음악은 그녀가 히로시마의 찻집이라는 현재의 시공간을 의식하고 있으며, 더 이상 과거와 현재를 혼돈하지 않음을 말해준다.<sup>39)</sup>

### 3) 라이트모티브를 통한 《히로시마 내 사랑》의 영상 코멘트

영화음악에서 일회적으로 사용되는 내재적 상황음악이나 외재적 배경음악과 달리 영화에서 여러 번 등장하는 음악적 라이트모티브도 중요한 역할을 한다. 라이트모티브 역시 외부에서 첨가한 외재적 음악에 속하지만, 단순한 배경음악과 달리, 이별의 테마, 사랑의 테마처럼 독자적 특성을 가지고 여러 번 사용되므로, 영상에 새로운 의미를 창출하게 된다. 《히로시마 내 사랑》의 스코어에 등장하는 라이트모티브는 헨리 콜피가 공개하였듯이, 뮤지엄 테마, 폐허테마, 서정테마, 육체 테마, 강 테마, 느베르 테마 등 많다.<sup>40)</sup> 하지만, 본 논문은 콜피가 제시한 명칭을 따르지 않고 관객의 입장에서 영상이미지와 음악적 성격을 종합하여 새로운 테마 명칭을 제시하고, 지면 상, 본 논문의 해석에 중요한 ‘육체적 사랑’, ‘죽음의 강’, ‘행복한 사랑의 기억’ 모티브 및 타이틀 음악만 다루고자 한다.

38) Jacek Klinowki/Adam Garbicz, *Feature Cinema in the 20<sup>th</sup> Century*, Vol II: 1951-1963 참고.

39) 개구리 사운드도 마찬가지로 외재적이거나, 내재적이거나에 따라 오타 강가이나 르느와르 강이냐가 결정된다. 다른 한편 레네의 말처럼 이 영화에서 시간은 산산조각이 난 것으로 볼 때, 주크박스 영상 후 바로 나와야 할 엔카음악이 나중에 나온 것이라 한다면, 왈츠음악은 외재적 음악이 되고 엔카음악은 내재적 상황음악이 될 수도 있다.

40) Henri Colpi, “Musique d'Hiroshima,” 1-14.

① 육체적 사랑 모티브

본격적으로 영화가 시작하면, 두 남녀의 나체 등과 엉킨 어깨, 팔 위로 금속가루와 재가 비처럼 내리는 영상이 나온다(사진11). 나체의 에로틱함과 동떨어진 섬뜩함을 느끼게 한다. 이 첫 영상이미지에 동반되는 음악(f 단조)은 영화 전체에 걸쳐 여러 번 반복되는데, 시각적 이미지를 강조하여 ‘육체적 사랑 모티브’로 칭하고자 한다.<sup>41)</sup>

〈악보2〉 육체적 사랑 모티브



copyright Henri Colpi

전체 영화에서 가장 자주 등장하는 이 모티브는 ‘사이비 다큐멘터리’ 사이 사이에 나체홍상이 나올 때마다 약간 변형된 형태로 짧게 나온다.

[사진 11] 금속재를 뒤집어쓴 (사진 12) 겨울의 느베르 시 (사진 13) 여름밤의 남녀의 나체홍상 장면 히로시마시



41) 조바니 푸스코는 “theme corps”(육체 테마)로 칭한다. Henri Colpi, “Musique d’Hiroshima,” 12.

‘사이비 다큐’ 부분이 일단락난 후 에로틱하게 변한 여자의 목소리가 “당신은 누구죠?”라고 질문하면서 러브스토리로 넘어갈 때, ‘육체적 사랑’ 모티브는 가장 긴 버전으로 등장한다. 반면, 후반 부 찾집을 나선 그녀가 히로시마 시내를 방황할 때 등장하는 2분정도의 변주된 육체적 사랑 모티브는 유니슨의 피아노음이 테마를 리드하지만, 현악기가 이를 방해하려는 듯 불협화음을 만들어낸다. 느베르와 히로시마의 영상이 교차로 편집된 시퀀스(사진12와 13)와 함께 이 음악은 그녀의 과거 느베르의 옛 사랑과 현재 히로시마의 육체적 사랑이 혼란을 겪고 있음을 코멘트 해준다.

## ② ‘죽음의 강’ 모티브

앞서 언급되었듯이, 사이비다큐멘터리가 계속되는 동안 나체 어깨영상과 내러티브가 대위법적으로 나타나다가 사이비다큐멘터리의 마지막 부분에서 히로시마의 오타강에 대한 설명이 나온다(사진14). 여기서 나오는 인상적인 플룻 음악을 ‘죽음의 강 모티브’라고 칭하고자 한다.<sup>42)</sup> 강은 영화 음악의 관점에서 보면 매우 중요하다.

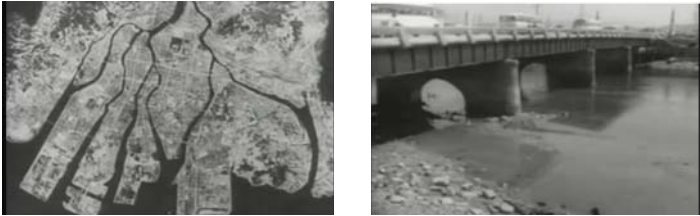
### 〈악보 3〉 죽음의 강 모티브

copyright Henri Colpi

42) 죠바니 푸스코 스킵어에는 “theme fleuve”(강 테마)로 칭해지고, e단조로 되어 있다 (Henri Colpi, “Musique d’Hiroshima,” 13). 하지만 실제로는 오타강 장면에서 #단조로 연주된다.

여자는 오타강가에는 아무도 없고 죽은 강이라 강조한다. 강은 그녀에게 죽음(트라우마)과 연결되어 있는 곳으로 독일 애인이 죽은 장소이기도 하다.

[사진 14] 히로시마의 오타강



죽음의 강 모티브는 (다른 모티브와 결합되지 않은 경우만) 총 4번 나온다. 이 음악이 나온 전후에는 항상 여주인공의 심리와 기억에 중요한 변화가 일어난다. 이 모티브가 두 번째 등장하는 것은 호텔에서의 아침, 먼저 일어난 그녀가 기모노를 입고 커피를 마시는 장면이다(사진15). 잠시 후 그녀는 자면서 움직이는 일본남자의 손가락에서 총에 맞아 쓰러진 옛 독일 애인의 손가락을 떠올리고 표정이 흐려진다.

[사진 15] 호텔 베란다에서 아침 커피를 마시는 장면



세 번째 나오는 강 모티브는 호텔장면에서보다 두 배로 긴 버전(플룻 솔로+기타 반주)인데, 일본애인의 집에서 다시 두 번째의 사랑을 나누고 잠시 든 잠에서 깨어난 여자가 한시라도 떠나고 싶다고 괴로워하고(사진 16), 곧 이어 나오는 오타강의 저녁 풍경에서이다. 이미 언급되었듯이, 여기

서 죽음의 강 모티브는 전반부와 후반부를 가르는 구조적인 역할을 한다.

눈에 띄는 것은 후반부가 시작하는 오타강의 영상은 뭔가 부자연스럽다는 것이다. 어둠이 깔리고 네온사인이 번쩍이기 시작하는 저녁 무렵, 아이들과 어른이 모두 그림처럼 고정되어 한 방향을 보고 있다. 움직여서는 안 된다는 지령을 받은 듯, 나란히 말없이 앉아있다.(사진 17) 이 장면은 전반부에서 ‘오타 강가에는 아무도 오지 않는다’라고 한 그녀의 말과 모순된다. 이는 눈에 보이는 것을 과연 그대로 믿을 수 있는지에 대한 의문을 제기한다. 게다가 3/4박자의 느리고 매끄러운 ‘죽음의 강 모티브’ 선율은 부자연스런 영상과 함께 ‘합성사진’의 느낌을 준다.

[사진 16] 그의 집에서 나오기 전



[사진 17] 한여름 오타강가의 사람들



흥미롭게도 이 모티브가 두 번째 나올 때(전반부 호텔)와 세 번째 나올 때(후반부 오타강가)의 장면연결이 ‘닭은꼴’을 하고 있다.

[사진 18] 호텔 앞길. 자전거를 타고 가는 사람들



[사진 19] 찻집 앞. 자전거를 타고 지나가는 사람들



즉 전반부에서 호텔 밖에 사람들이 자전거를 타고 지나가는 장면(사진 18)에서 ‘죽음의 강 모티브’가 나타나기 시작하고, 곧 옛 독일 애인에 대한 트라우마적 기억으로 이어졌다면, 후반부에서는 죽음의 강 모티브가 나오고, 자전거를 탄 사람들이 지나간 후(사진19), 옛 애인에 대한 회고적 고백으로 순서가 약간 변형되었지만, ‘죽음의 강 모티브/자전거/옛 독일애인의 기억’이 하나의 세트로 결합된 것은 같다. 그녀가 애인을 만나러 강가에 갈 때 자전거를 뒀던 느베르의 기억과 중첩되면서, 프랑스의 느베르 강과 일본의 오타 강이 ‘죽음의 강 모티브’(청각)와 자전거(시각)를 통해 공통된 이미지를 가질 수 있음을 암시한다.

죽음의 강 모티브가 마지막 사용되는 것은 찻집에서의 고백 후, 호텔로 돌아왔지만, 맘의 안정을 얻지 못한 그녀가 다시 불 꺼진 찻집 도무 앞에서 쭈그리고 앉아 괴로워하는 장면에서이다.

[사진20] 찻집 앞에 쭈그리고 있는 그녀의 모습



왜 하필 찻집 이름이 도무인가? 도무는 돔(Dom)의 일본식 발음이다. 그녀가 밤늦게 찾게 되는 술집 이름 ‘카사블랑카’가 영화 《카사블랑카》를 연상시키는 하나의 장치이듯이, 찻집 도무는 히로시마의 원폭돔 ‘겐바쿠도무(原爆ドーム)’를 연상시킨다. 그녀는 찻집 도무 앞에 있지만 심정은 히로시마 원폭 도무 앞에 있는 듯, 그녀의 고통이 원폭피해의 고통과 연결될 수 있음을 암시한다.

## ③ ‘행복한 사랑의 기억’ 모티브

첫 번째 사랑 후 그녀는 옛 애인에 대한 일본애인의 몰음에 자극되어 독일애인과의 만남에 대해 회상한다. 사람들의 눈을 피해서 폐허와 헛간도 개의치 않고 애인을 만나러 자전거를 타고 가는 장면은 활기차고 명랑한 음악과 결합되어 그녀의 행복한 사랑을 암시한다(사진 21). 이 때의 음악(B♭장조)을 ‘행복한 사랑의 기억’ 모티브라 칭하고자 한다.<sup>43)</sup>

## 〈악보 4〉

The image shows a musical score for a film. It is titled 'ALLEGRO SPIRITOSO (in 1)' and is in 3/4 time. The score is for strings (STT, CL, CCR) and piano (PF). The tempo is marked 'Allegro' and the dynamic is 'mf'. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes and sixteenth notes, with a 'Ped.' (pedal) marking. The strings play a simple accompaniment. The score is for a section of the film 'Hiroshima, My Love'.

copyright Henri Colpi

여기서 자전거는 서로 떨어져 있는 장소를 연결해주고, 만나서는 안 될 사람과의 만남을 가능하게 하는 도구로 사용되고 있다. 이 ‘행복한 사랑의 기억’ 모티브는 영화 전체에서 독자적으로 총3번 사용된다.

43) 조바니 푸스코의 스코어에는 “theme Nevers”(느베르 테마)로 되어 있다. Henri Colpi, “Musique d’Hiroshima,” 13.

[사진 21] 독일애인을 만나러  
자전거를 타고 가는 그녀



[사진 22] 한밤중에 호텔방에서  
머리를 식히는 그녀



두 번째 사용은 (후반부에서) 혼자 고민하면서 호텔방 세면대의 물에 얼굴을 담그는 장면에서 이다(사진22). 영상과 내러티브만 보았을 때는 자책하는 모습이지만, 음악은 그녀가 과거 중 행복한 시간을 다시 떠올림을 암시한다. 세 번째 사용은 히로시마 역에서 “느베르를 다시 보고 싶다”라고 생각할 때 나오는데[사진4], 이 때, ‘행복한 사랑의 기억’ 모티브가 ‘육체적 사랑’ 모티브에 연결되는 것은 과거 느베르의 사랑과 현재 히로시마의 사랑이 연결됨을 의미한다.

이런 식으로 라이트 모티브는 영상이나 내러티브가 말하지 않는 여주인공의 심리 상태를 대변해준다. 그 결과 이 모티브들은 과편화, 분절화 되어 이해하기 힘든 영상의 여백을 다양하게 연결해주면서 동시에 새로운 의미 창출에 기여한다.

#### 4) 타이틀 음악: ‘생명력’ 모티브

영화의 시작 영상과 함께 나오는 타이틀 음악도 이 영화에서 라이트모티브 처럼 사용되지만, 전체영화를 대표하는 이미지를 가지므로 따로 다루고자 한다.

## [사진 23] 영화의 크레딧



이 타이틀 영상의 물체는 원폭 후의 폐허 속에서도 살아남은 식물(잔디)로서 상상을 초월하는 끈질긴 생명력을 과시한다. 가공할 파괴와 고통이 있었지만, 그럼에도 불구하고 지속되는 생명체의 끈질김을 이 영상은 강조하고 있다. 이 영상과 함께 나오는 타이틀 음악도 반복되는 음과 리듬으로 끈질김을 형상화하는데 ‘생명력’모티브라 칭하고자 한다.<sup>44)</sup>

## 〈악보5〉 ‘생명력’모티브

The musical score is for a piece titled '생명력' motif. It is written for a full orchestra and guitar. The tempo is Moderato (in 2) in 4/4 time. The instruments listed are OTTAVINO, FLAUTO, CLARINETTO, Corno in F, VIOLA, C. BASSO, PIANOF., and CHITARRA. The score shows a melodic line for the flute and clarinet, with dynamic markings of *p* and *sf*. The bassoon and cello/bass parts have markings for *pizz.* and *arco*. The piano part has a *p* marking. The guitar part is also marked *p*. The score is in a key with one flat (B-flat major or D minor).

copyright Henri Colpi

44) 조바니 푸스코의 스코어에는 “theme oubli”(망각 테마)로 칭해지고, 피아노, 플룻, 피콜로, 클라리넷, 비올라, 더블 베이스, 호른, 기타의 8악기로 편성되어있다. Henri Colpi, “Musique d’Hiroshima,” 12. 하지만 선율의 특성과 영상을 함께 고려할 때 끈질김의 이미지가 자연스럽게 떠오른다.

이 타이틀 음악이 다시 등장하는 것은 영화의 후반부 중에서도 끝부분인데, 총3회 사용된다. 영화의 후반부는 짧은 대화마저 없는 경우가 자주 있어서 영화음악의 역할은 그 어느 때보다 중요해진다. 타이틀 음악이 두 번째 등장하는 장면은 히로시마 역의 벤치에 앉은 그녀가 느베르의 행복했던 시절을 회상하면서 애인과의 사랑이 ‘하나의 상송’이 될 것이라고 생각할 때이다[사진 5].

세 번째 장면은 카사블랑카의 바에서 일본군달이 수작을 걸고 있는 ‘그녀’를 대각선에 자리한 ‘그’가 담배를 피우며 관찰하는 장면에서 시작한다. 여자의 얼굴과 남자의 얼굴을 클로즈업하던 카메라가 통샷으로 물러서 바의 전경을 보여주고, 새벽이 오는 술집의 밝은 유리 지붕을 넘어 내온사인이 꺼진 새벽 거리를 보여주는 동안도 타이틀 음악은 계속된다.

[사진 24] 밝아오는  
술집의 유리천정

[사진 25] 호텔방까지  
그녀를 뒤따라온 그

[사진 26] 라스트 신



카사블랑카의 통속화는 새벽의 밝음에 밀려간다(사진24). 호텔에 들어온 ‘그녀’, 뒤따라온 ‘그’가 방문을 열고 나타날 때, 줄곧 따라다니던 타이틀 음악은 잠시 중단된다(사진25). 결국 두 사람에게 새로운 이름이 부여되면서(사진26) 영화는 다시 타이틀 음악으로 끝난다. 이 때의 타이틀 음악은 그녀가 트라우마를 극복하고, 망각에의 자책을 넘어,<sup>45)</sup> 파괴의 고통과 절망 속에서도 살아날 수 있는 끈질긴 생명력에의 긍정이라는 인식에 도달하

45) 마지막 호텔방 장면에서 그녀는 “잊으려고 했던 말이에요”라며 망각의 고통을 내뱉듯이 부르짖는다.

였음을 암시한다. 하지만, 이 라스트신에서 획득한 히로시마와 느베르라는 이름은 무엇을 의미하는가?

#### 4. 라스트신의 해석과 반전평화의 의미

##### 1) 당신의 이름은 히로시마, 당신의 이름은 느베르

라스트신에서 영화 내내 이름이 없었던 그녀'와 '그'가 “당신의 이름은 히로시마”, “당신의 이름은 느베르”라는 거창한 이름을 부여받게 되는 것의 의미는 내러티브, 영상 그리고 음악의 정보를 종합하여 두 가지로 서술해 볼 수 있다.

하나는, 그녀가 느베르와 동격이 되었음은 느베르와의 화해를 암시한다. 그는 히로시마와 화해를 한 것으로 해석될 수 있다. 또한 전반부에서 느베르를 부정했던 그 또한 그녀가 히로시마를 보았다는 말을 내내 부정해왔지만, 라스트신에서는 처음으로 그녀의 말을 긍정하는데, 그 역시 히로시마와 화해하였고, 동시에 느베르와 히로시마의 화해로도 볼 수 있다.

다른 하나는, 한 개인에 불과한 그녀와 그가 느베르와 히로시마가 된다는 것의 상징성은 개인의 기억이 집단적인 기억과 대립되는 것이 아님을 말해준다. 영화의 전반부에서는 개인적 욕망과 집단의 욕망이 서로 대립되는 것으로 연출되었던 것과 대조적이다. 반핵평화영화의 촬영(전반부 세 번째 부분) 장면에서 여자와 남자가 군중 속을 헤치며 단둘만의 시간을 가지기 위해 그곳을 빠져나가려하지만, 수많은 군중 행렬이 갑자기 두 사람과 반대되는 방향에서 거칠게 밀려온다.

(사진 27) 영화촬영장의 데모행렬에 떠밀리는 그와 그녀



이로 인해 남자와 여자는 서로를 놓치게 되고, 여자는 홀로 군중 속에 떠밀려 갈 듯한 장면이 연출된다(사진27). 개인적 욕망을 위해서 엄청난 대중적 요구를 거슬러가야 하는 어려움을 극복해야 했다.

하지만 이 대립적인 개인의 욕망과 집단의 공적요구의 관계가 라스트신에서는 상호의존적인 것이 된다. 이것의 의미는 개인이 역사에 의해 희생되고 사라지는 것이 아니라 개인의 역사가 집단의 역사가 될 수 있다는 것이다. 특히 라스트신을 장식하는 타이틀 음악의 끈질긴 ‘생명력’ 모티브는 영화를 끝맺는 역할 외에도 ‘히로시마’와 ‘느베르’와 같은 파괴되고 잊혀진 도시에도 삶이 계속될 수 있고, 계속되어야 함을 암시한다.

## 2) 《히로시마 내 사랑》에서의 반전 평화의 의미

1950년대 히로시마는 의도하든 하지 아니하든 평화, 원폭, 반핵반전의 상징이 되었으므로, 히로시마를 영화의 제목에 포함시키는 한 평화반전의 이미지를 무시할 수 없다.<sup>46)</sup> 히로시마에서 어떤 영화를 찍는지 묻는 남자의 말에 여주인공은 “히로시마에서 무슨 다른 영화를 찍을 수 있겠어요? 평화가 아니면”이라고 대답한다. 우회적으로 반전평화를 암시하는 《히로

46) 2017년 3월 18일 세계의 평화를 위한 New York Peace Film Festival에서도 《히로시마 내 사랑》이 평화반전 영화의 한 예로서 상영되었다. <https://www.nypeacefilmfest.com/films-for-2017-1>(검색일 2017. 6. 15)

시마 내 사랑》이 말하고자 하는 평화는 무엇인가? 지금까지 영상, 내러티브 및 음악사용의 분석을 종합하면 3가지로 요약해 볼 수 있다.

첫째, 이 영화는 일본제 히로시마 다큐멘터리처럼 끔직한 장면을 연속적으로 보여주는 것만으로는 반전평화를 효과적으로 인식하는 데 한계가 있음을 암시한다. “이해할 수 없는 공포를 이해할 수 있는 수준으로 떨어뜨림으로 그 의미가 축소되기 때문”<sup>47)</sup>이다. 무엇보다도 전반부의 사이비다큐멘터리의 끔직한 영상에 사용된 명랑한 음악은 이런 식의 반전평화에의 메시지 발신에 회의적임을 말한다.<sup>48)</sup> 《히로시마 내 사랑》은 히로시마의 공포를 재현하는 것이 (아우슈비츠의 경우처럼) 불가능하다는 인식에서 출발하여 새로운 방법을 실험한 그 결과라 할 수 있다.

둘째, 끔직한 과거를 모방하는 방식에 대해 냉담했던 이 영화는 반전반핵 평화 시위운동에는 부정적이지 않다.

(사진 28) 반핵반전 데모행렬을  
지켜보는 그녀와 그

(사진 30) "더 왼쪽으로"라고  
외치는 장면

(사진 29) "수소폭탄 하나가  
원자폭탄 1,500개와 같다"  
고 쓰인 플래카드



47) 김성욱, “레네 영화에서의 시간과 기억,” 48.

48) 집단적 기억에 대한 회의도 강했으므로 보다 효과적으로 히로시마의 문제를 보여주기 위해 개인의 러브스토리를 틀로 삼았지만, 러브스토리가 영화의 주제는 아니었다. 물론 감독 레네는 한 인터뷰에서는 “전쟁을 비판하는 사랑이야기”를 만들려 한 것이 아니라, “매우 모순되는 감정을 포함한 사랑이야기”, 즉 현대적 사랑에 대한 영화를 만들고자 했다고 자신의 다른 인터뷰 내용을 부인하기도 했다. Jacek Klinowki/Adam Garbicz, *Feature Cinema in the 20<sup>th</sup> Century*, Vol II: 1951-1963 참고.

반핵평화영화 촬영 장면의 데모행렬에서 등장하는 플래카드와 현수막을 통해 《히로시마 내 사랑》은 “수소폭탄 하나가 원자폭탄 1,500개와 같다”, “원자폭탄 시험을 중단하라”, “불행하게도 인간의 정치적 지능은 과학적 지능보다 100배 이상 모자란다.” “더 이상 히로시마는 없어야한다” 등의 메시지를 발신한다. 이 때, 음악은 어떠한 방해도, 거리감도 주지 않고 침묵한다. 또한 반핵평화영화를 촬영하는 첫 장면에서 일본어로 “また ひだり、ひだり(더 왼쪽, 왼쪽으로)”라고 외치는 장면(사진30)은 이러한 시위 운동이 정치적으로 좌파성향임을 암시한다. 실제 남자 주인공으로 캐스팅된 오카다 에이지가 실제 공산당계에서 활동하고 있던 인물로 잘 알려져 있음도 이러한 이미지를 강조한다.<sup>49)</sup> 냉전이 한창이었던 1950년대말 히로시마 원폭에의 반대시위행위는 미국에 대한 직접적인 비판 없이도 반미적 뉘앙스를 가진다.

셋째, 영화의 시작부분에 부각되는 히로시마에서의 사랑은 (섬뜩한 이미지의 금속 빛 재로 뒤덮인 남녀의 나체 흉상이 암시하듯) 모두 원폭의 재를 뒤집어쓸 수밖에 없음을 암시한다. 이 영상과 함께 등장하는 ‘죽음의 육체’ 테마는 원폭의 금속재와 옛 애인의 죽음이 서로 연결되어있음을 말해준다. 《히로시마 내 사랑》은 느베르의 이야기를 히로시마의 역사에 연결하려면, 인간 개인의 화해가 바탕이 되어야 하고, 이것이 결과적으로 평화에 기여함을 간접적으로 주장하고 있다. 피해규모나 형태, 피해발생의 원인 등 아예 비교가 되지 않는 느베르가 히로시마와 동등한 위치에서 거론되는 것은 다수의 고통도 개인의 고통에서 시작하기 때문임을 암시한다.<sup>50)</sup>

49) 福島勳, “他者の記憶に触れる. レネ=デュラスの『ヒロシマ・モナムール』における復興のイメージ,” 80.

50) 이런 인식 이후 그녀가 히로시마에 머물 것인가, 떠날 것인가는 중요하지 않다. 가족과 직업 등의 정황으로 그녀가 파리로 돌아가리라는 주장이 많다. Emmanuelle Riva interview directed by F. Chalais for Cinepanorama, aired May 15, 1959, courtesy of INA (Institut National de l’Audiovisuel, Paris) 후반부 히로시마 호텔과 역 사진에서 느베르의 회고에 동반되는 ‘행복한 사랑의 기억’ 모티브 음악은

하지만, 그녀와 그는 일방적으로 고통을 받게 된 순수한 피해자는 아니다. ‘그’는 히로시마 원폭투하로 온 가족을 잃었지만, 다른 아시아인에게 엄청난 고통을 안겨준 일본제국의 군인으로 전선에 있었으므로 오히려 살아남을 수 있었던 가해자이면서 동시에 피해자이다.<sup>51)</sup> 또한 ‘그녀’는 애인의 죽음에 직면하여야 했고, 전쟁 후 수모를 겪었지만, 애인이 나치제국의 군인이었기 때문이었다. 히로시마의 사랑이 불륜에 기반하고 있는 설정은 독일애인과 일본애인을 대칭에 놓고자 하는 의도이지만, 동시에 히로시마와 느베르가 핵폭탄과 전쟁의 순수한 피해자가 아님도 말해주고 있다. 물론 영화에서는 그녀의 독일애인과 일본애인이 전쟁 중에 가해자의 편에 있었음을 환기시키는 어떠한 암시도 없다.

《히로시마 내 사랑》이 말하는 평화는 결국 과거의 과오를 제대로 기억하고 고백함 그리고 (불순함에도 불구하고) 화해와 결부되어 있음을 암시한다.

## 5. 끝맺으며: ‘음악적’ 평화반전 영화

《히로시마 내 사랑》은 영화자체가 ‘음악적’이다. 여기서 ‘음악적’이라는 용어는 영화에 음악이 많이 사용되었거나 음악과 관련된 영화라는 의미가 아니라, 시간예술인 음악이 가진 본질적인 형식적 원리를 의미한다. 짧고 함축적인 시적 대사와 영상 등이 일정하게 반복됨으로서 만들어내는 《히로시마 내 사랑》의 리듬적 형식미는 과히 ‘음악적’이라해도 과언이 아니다.

---

그녀가 절대 가지 않는다면 느베르를 14년만에 다시 찾을 수 있음을 암시한다. 그가 그녀에게 “당신의 이름은 느베르”라고 한 것은 그녀가 히로시마에 남을 이유가 없음을 말해준다.

- 51) 히로시마 박물관의 피폭 인체 표본들에서 마루타의 이미지와 중첩될 수 있다고 주장하는 연구도 있다. 김소연, “당신이 히로시마에 관해 알고 싶었던 모든 것 (그러나 《히로시마 내 사랑》에게 묻기를 두려워했던 것),” 277.

《히로시마 내 사랑》의 ‘음악적’ 형식미는 재즈나 대중가요 또는 19세기적 고전음악이 아니라, 20세기 아방가르드적 예술음악의 미를 연상시킨다. 구질구질한 설명은 생략하고 군더더기가 없으며 추상적이다. 현대사회의 감각이 더 이상 조성음악으로 표현될 수 없음을 보여주는 쇤베르크 음악처럼,<sup>52)</sup> 시공간을 파편화하고 스토리를 분절화 시키는 몽타주를 이용한 《히로시마 내 사랑》은<sup>53)</sup> 전통적인 선적 이야기 구조의 기존 영화방식으로는 불가능한 “현대적 삶의 실제적 리듬을 해석”하고 “조각난 세계”를 보여주고있다.<sup>54)</sup>

이런 모던한 형식미의 영상에 맞게 푸스코의 음악은 기존 관습을 깨는 독특한 대위법적 원칙으로 사용되었다. 음악은 영상에 대조되어 접착되었으므로, 일방적으로 종속되지 않고, 새로운 의미를 만들면서 영상을 해석한다. ‘육체적 사랑’, ‘죽음의 강’ 등 음악적 라이트모티브는 영화의 뼈대를 만들어 줄 뿐 아니라, 서로 연관성이 없는 히로시마와 느베르를 연결시켜 주는 다리역할을 한다. 즉 영상과 내러티브 만으로는 퍼즐조각에 불과한 장면들이 음악을 통해 서로 연관성을 가지게 된다.

다른 한편, 어떻게 반인륜적인 끔직한 역사를 기억해야 하는가의 반전평화의 문제에서 보면, 음악은 박물관에서 흔히 전시되는 방식에 대해 냉담한 자세를 취하는데, 재현할 수 없는 것의 대용품에 대한 경고로 볼 수 있다.

52) 켄트 존스는 《히로시마 내 사랑》이 안톤 베베른(Anton Webern)의 음악에 비유할 수 있다고 한다. 또한 레네를 지휘자 피에르 블레즈(Pierre Boulez)에 비유하기도 한다. Kent Jones, “Time Indefinite,” 9.

53) 최광식은 선적 전개와 붕괴 결과 이 영화에서 “상이한 두 세계(히로시마와 느베르)는 끊임없이 두 세계사이에 공통된 지층을 형성하면서 순환구조를 형성한다”고 주장한다. 최광식, “연대기적 시간에서 위상학적 시간으로: 알랑 레네의 《히로시마 내 사랑》,” 346.

54) 최광식, “연대기적 시간에서 위상학적 시간으로: 알랑 레네의 《히로시마 내 사랑》,” 344.

결론적으로 《히로시마 내 사랑》은 반전반핵 평화의 허위 대용품 대신 관객 스스로 상상력으로 채울 수 있도록 군데군데 여백이 많은 그림과 같고, 다큐멘터리영상을 보고 일방적으로 세뇌되는 방식이 아니라, 관객 스스로 빈 구석을 채워야 완성될 수 있는 미완성 퍼즐과 같다. 반전평화영화의 새로운 실험은 수용자의 역할을 존중하고 자발적인 모색을 가능하게 하고 있다. 본 논문은 관객의 입장에서, 즉 수용미학적 관점에서 음악과 영상이 만들어내는 의미를 해석한 하나의 예에 속한다고 하겠다.

## 참고문헌

- 김성욱. “레네 영화에서의 시간과 기억.” 임재철(편), 『알랑 레네』(한나래 2000), 40-57.
- 김소연. “당신이 히로시마에 관해 알고 싶었던 모든 것(그러나 《히로시마 내 사랑》에게 묻기를 두려워했던 것).” 『영상예술연구』 2호 (2002), 259-279.
- 김이석. “기억의 재현 : 알랑 레네의 <밤과 안개>를 중심으로.” 문학과영상학회, 『문학과영상』 9/3 (2008), 587-613.
- 오정민. “영화 <히로시마 내 사랑>에 나타난 심리적 이미지와 시간, 공간 구성 : 플래시백과 편집을 중심으로.” 『프랑스문화예술연구』 제 14집(2005), 147-164.
- 이경분. “아도르노, 아이슬러 그리고 『영화를 위한 작곡』(*Composing for the Film*).” 『서양음악학』 7 (2004), 27-47.
- 이순희, 정경주. “『히로시마 내사랑』에 나타난 여성해방.” 부산대학교 여성연구소, 『여성학연구』 6/1 (1995), 61-76.
- 이용주. “시나리오에서 영화로, <히로시마 내사랑>.” 『프랑스문화예술연구』 6권 2호 (제11집, 2004), 239-266.
- 이지순, 박규현. “<히로시마 내사랑>에 나타난 몸과 역사의 증언.” 『불어불문학연구』제59집 (2004), 225-247.
- 최광식. “연대기적 시간에서 위상학적 시간으로: 알랑 레네의 《히로시마 내 사랑》.” 『프랑스문화예술연구』 제10집 (2004), 343-364.
- 한상준. 『영화음악의 이해』. 한나래, 2001.
- 青木佑介. “Hiroshima mon amour の生成研究 : 「一度きり」 または 「唯一の」 物語を 巡って.” 『Gallia』 53 (大阪大學フランス語フランス文學會, 2014), 71-80.
- 福島勲. “他者の記憶に触れる. レネ=デュラスの 『ヒロシマ・モナムール』 における復興のイメージ.” 『北九州市立大學文學部紀要』 81 (水本弘文教授・新村昭雄教授退官記念号, 2012), 67-82.

- Borio, Gianmario. *Musical Listening in the Age of Technological Reproduction*. (Routledge 2016).
- Cardullo, Robert. “Modish Artifice versus Modern Art : Alain Resnais's Last Year at Marienbad in Light of His Hiroshima mon amour.” 동국대학교 영상미디어센터, 『씨네포럼』 16 (2013), 9-29.
- Cardullo, B. “The Symbolism of *Hiroshima mon amour*,” in *Film Criticism* (Meadville, Pennsylvania, Winter 1984)
- Colpi, Henri. “Editing Hiroshima, Mon Amour.” in *Sight and Sound* 29/ 1 (London, Winter 1959), 14-16.
- Colpi, Henri. “Musique d'Hiroshima.” in *Cahiers du Cinéma* (Paris, January 1960), 1-14.
- Cooke, Mervyn. *A history of film music*. Cambridge University press, 2008.
- Desser, David M. “Japan: An Ambivalent Nation, an Ambivalent Cinema.” *Hiroshima: A Retrospective program in Arms Control, Disarmament and International Security* (University of Illinois, 1995), 15-19.
- Emmanuelle Riva interview directed by F. Chalais for Cinepanorama. aired May 15. 1959, courtesy of INA (Institut National de l'Audiovisuel, Paris)
- Etzkowitz, Janice, *Toward a Concept of Cinematic Literature: An Analysis of Hiroshima Mon Amour* (New York, 1983).
- Jones, Kent. “Time Indefinite.” Alan Renais, *Hiroshima mon amour* (booklet, 2003). 7-11.
- Klinowki, Jacek. Garbicz, Adam. *Feature Cinema in the 20<sup>th</sup> Century*. Vol II (1951-1963), UK Planet RGB, 2012.
- Marcorelles, Louis. “Rebel with the camera.” in *Sight and Sound* 29/ 1, (Winter 1959), 12-14.
- Monaco, James. *Alain Resnais: The Role of Imagination*. New York, 1978.
- Neu in Deutschland. “Hiroshima, mon amour.” in *Spiegel*, 1960. 4. 27. <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-43065550.html> (검색일 2017. 6. 9).
- Russell Lack. “About the composer: Giovanni Fusco.” Alan Renais, *Hiroshima*

*mon amour*, booklet, 2003.

Sweet, Freddy. *The Film Narratives of Alain Resnais*. Ann Arbor, 1981.

Van Wert, W. F. "Point/Counterpoint in *Hiroshima Mon Amour*." in *Wide Angle*, no. 2 (Athens Ohio, 1978).

Ward, John. *Alain Resnais or The Theme of Time*. New York, 1968.

## Abstract

***Hiroshima mon amour*, Peace and Film Music**

Lee, Kyungboon (IJS, Seoul National University)

The Japanese-French film *Hiroshima mon amour*, published in 1959 by Alan Resnais, is considered as “a wonder in the postwar film history” due to its modern way of interpreting reality. The astonishing film music of *Hiroshima mon amour*, in particular using the counterpoint and leitmotiv functions, give obvious messages to screens which alone remain unclear.

This study addresses the understudied film music exploring a new possibility of interpreting this film. While *Hiroshima mon amour* was often received as a film about the mechanisms of memory and forgetfulness, the comments of film music show that *Hiroshima mon amour* can be a film to express the human search for personal happiness and peace, and the constant awareness of collective tragedy and threat.

Keywords: *Hiroshima mon amour*, film music, Alain Resnais, peace.  
leitmotiv

투고일	심사일	게재 확정일
2017년 4월 30일	2017년 5월 20일 - 6월 10일	2017년 6월 10일