

치유와 자기 통합의 파랑

영화 『세가지 색: 블루』를 중심으로

The Blue of Healing and Self-Integration

Focusing on the Film "Three Colors: Blue"

주 저 자 : 김경화 (Kim, Kyung Hwa) 충북대학교 유럽문화연구소 연구원

공 동 저 자 : 안상원 (AHN SANGWON) 성균관대학교 독어독문학과 초빙교수

교 신 저 자 : 김연순 (Kim, Yun Sun) 성균관대학교 독어독문학과 초빙교수

교 신 저 자 : 고봉만 (KO Bongmann) 충북대학교 프랑스언어문화학과 교수
hermes6311@chungbuk.ac.kr

<https://doi.org/10.46248/kidrs.2025.4.831>

접수일 2025. 11. 21. / 심사완료일 2025. 11. 25. / 게재확정일 2025. 12. 08. / 게재일 2025. 12. 30.

Abstract

This paper aims to explore the symbolism of blue in “Blue” of “Three Colors: Blue, White, Red” trilogy directed by Krzysztof Kieślowski, based on Carl G. Jung’s analytical psychology. It intends to not only illuminate the psychological functions of healing and self-integration inherent in the color blue but also present symbolism of blue as a color of liminality mentioned by Murray Stein, Jungian psychologist. This study is supposed to help provide a theoretical ground utilizing the color blue in the design field from a new perspectives. It also seeks to shed new light on the meaning of color in Kieślowski’s visual aesthetics, contributing to stimulate academic discussion on his film recognized for outstanding artistic achievement.

Keyword

Blue(파랑), Analytical Psychology(분석 심리학), Liminality(경계성)

요약

본 논문은 키에슬로프스키(Krzysztof Kieślowski) 감독의 『세가지 색: 블루, 화이트, 레드』 연작 중 첫 번째 작품인 『블루』에 나타난 파랑의 상징성을 융(C. G. Jung)의 분석 심리학을 바탕으로 탐구한다. 파랑에 내포된 자기 통합과 심리적 치유 효과를 살펴보고 융 심리학자, 머레이 스타인(Murray Stein)이 논한 경계성의 컬러로서 파랑의 상징성을 규명한다. 이러한 작업은 디자인에 블루 컬러가 활용될 수 있는 이론적 지반을 제공하는 데 도움을 줄 것이다. 또한 키에슬로프스키의 영상 미학에서 색이 지닌 의미를 새롭게 조명한 연구는 탁월한 예술적 성취를 보인 그의 영화에 대한 학문적 논의를 심화하는 데 일조할 것이다.

목차

1. 서론

- 1-1. 연구 배경
- 1-2. 연구 목적 및 방법

2. 이론적 배경

- 2-1. 융의 심층 심리학
- 2-2. 스타인의 중년의 심리 변화 3단계

3. 등장인물의 원형 분석

- 3-1. 줄리의 페르소나

3-2. 현자 원형: 무프타르 거리의 악사

3-3. 그림자: 루실

3-4. 새로운 아니무스: 올리비에

4. 파랑의 상징 분석

- 4-1. 스타인의 이론과 『블루』의 파랑
- 4-2. 경계공간의 파랑: 수영장

5. 결론

참고문헌

1. 서론

1-1. 연구의 배경 및 목적

폴란드가 낳은 세계적인 영화감독, 키에슬로프스키 (Krzysztof Kieślowski, 1941~1996)는 컬러를 통해 인간의 복잡한 내면을 묘사한 예술가로 유명하다. 1993년 유럽 연합의 공식 출범을 기념해 그가 제작한 『세 가지 색: 블루, 화이트, 레드』(“Three Colors: Blue, White, Red”)에서는 컬러를 작품 제목으로 삼을 정도로 색에 대한 키에슬로프스키의 관심은 지대하였다.

하지만 국내 연구는 프랑스 혁명의 ‘자유’, ‘평등’, ‘박애’를 상징하는 영화로 소개되고, 더 나아가지 못했다. 논문도 조자영의, 『영화 ‘Blue’에서 블루의 색채치유 효과와 연구』(2010)와 정윤주의 『키에슬로프스키의 영화 『세 가지 색』 삼부작에 나타난 자유·평등·박애의 영화적 재구성』(2024), 두 편뿐이다. 세 차례나 국내에서 재개봉될 정도로 사랑받은 작품이 학계에서는 정작 주목받지 못한 것이다. “면밀하게 선택된 로케이션과 색채 설계가 뛰어난 감독¹⁾으로 박찬욱도 극찬한 바 있는 키에슬로프스키에 대한 연구가 미미하다는 사실은 척박한 국내 학술 환경을 방증한다.

본 논문은 키에슬로프스키의 연작 중 『블루』에 나타난 피랑의 상징을 용(C. G. Jung)의 분석 심리학을 바탕으로 탐구하고자 한다. 이를 통해 피랑에 내포된 ‘자기 통합’과 심리적 치유 효과를 제시함으로써 디자인에 블루가 새롭게 활용될 수 있는 이론적 지반을 제공하고자 한다. 또한 키에슬로프스키의 영상 미학에서 색이 가지는 의미를 새롭게 조명하여 탁월한 예술적 성취를 보인 그의 영화에 대한 학문적 논의를 심화하는 데 일조하고자 한다.

2. 이론적 배경

2-1. 용의 심층 심리학

『블루』를 개봉하며 가진 인터뷰에서 키에슬로프스키는 “인간 내면을 촬영한다는 건 불가능에 가까워요. 아무리 해도 할 수 없다는 걸 알지만, 기술이 허용하는 한 노력할 뿐”²⁾이라고 고백하였다. 『블루』가 표방한 자유의 이념 뒤에 있는 인간의 실존적 상황과 개인 내면에 집중해 촬영했다는 말이다. 이 발언은 용 심리학의 관점에서 영화의 색채 상징을 분석할 수 있는 단서를

제공한다. ‘자기 통합’을 향해 나아가는 주인공, 줄리 (Julie)의 복잡한 내면이 다채로운 피랑으로 변주되어 관객의 마음을 물들이기 때문이다.

분석 심리학의 핵심은 집단 무의식이다. 집단 무의식은 고대부터 인류에게 상속된 인류 정신의 저수지에 비유된다. 개인은 무의식 내용을 의식화하고 내면의 대립적 요소를 통합하면서 자아(ego)보다 더 큰 자기 (self)에 도달한다. 용은 이러한 자기 통합을 개성화 (individuation)로 명명하고 심리학의 최종 목표로 삼았다. 분석 심리학의 기본 틀은 다음과 같이 도식화될 수 있다.



[그림 1] 분석 심리학의 정신 구조 ³⁾

[그림 1]에 따르면 의식 주체인 자아는 외부 세계와 반응하며 페르소나(persona)라는 가면을 형성한다. 이 때 열등하게 여기는 요소는 자아에 의해 억제되지만, 완전히 사라지는 게 아니라 무의식에 그림자(shadow)로 남게 된다. 그러나 그림자에는 자아가 의식하지 못한 짐재력과 활력도 있다. 그림자를 과감하게 수용한 자아는 집단 무의식 심층부의 애니마(anima)와 애니무스(animus)에 이르게 된다. 애니마는 남성 정신 속 여성적 측면이고, 애니무스는 여성 정신 속 남성적 측면이다. 자아는 반대 성(性)의 장점을 통합하여 이상적 자아에 도달한다.

집단 무의식의 보편적 형태인 원형(archetype)은 구조와 내용으로 구분된다. 구조적 원형에는 ‘페르소나’, ‘그림자’, ‘애니마’, ‘애니무스’, ‘자기’가 있다. 이 원형이 “고대 신화와 원시인들의 신앙이나 제의에 나타나는 상징”⁴⁾ 이미지로 표출된 것이 내용적 원형이고, ‘현자’ ‘영

1) 박찬욱, 『박찬욱의 오마주』, 마음산책, 2005, p. 227.
2) Krzysztof Kieslowski, *Kieslowski on Kieslowski*, Faber & Faber, 1993, p. 194.

3) community.thriveglobal.com/a-controversial-concept-of-the-structure-of-the-psyche/ (2025.09.20.)

웅, ‘어머니’ 등 다양한 유형이 있다. 자아는 새로운 원형을 수용하면서 인격적으로 성숙해진다. 하지만 이 단계에는 여기에도 저기에도 속하지 못하는 심리적 혼돈이 필연적으로 동반된다. 웅 심리학자인 스타인 (Murray Stein)은 이를 경계공간(liminality)으로 명명하고 중년 초기 심리적 위기 중 가장 중요한 시기로 본다.

본 논문은 스타인이 언급한 중년의 심리 변화 3단계에 기초해『블루』의 주인공, 줄리의 정신적 성장을 탐구한다. 줄리의 기존 페르소나에 균열이 오고 집단 무의식이 활성화되는 심리적 과정이 영화에서 다채로운 피랑으로 변주되면서 어떠한 상징적 의미를 띠는지 규명한다. 주인공의 자아 내부를 형성하는 구조적 원형에서는 ‘페르소나’, ‘그림자’, ‘아니무스’를 분석하고, 치유와 성장에 관여하는 내용적 원형에서는 ‘현자’ 원형을 중심에 두고 살펴본다.

2-2. 스타인의 중년의 심리 변화 3단계

스타인은 “중년의 심리 변화를 철수-경계-재통합이라는 3단계”⁵⁾로 구분하면서 경계단계의 중요성을 강조한다. 경계단계는 “급격한 심리적 혼돈과 함께 심리적 성장도 일어나는 과도기”⁶⁾로, 애벌레가 필연적으로 겪는 고치 상태에 비유된다. 스타인은 “이후, 자녀의 죽음, 부모 혹은 사랑하는 사람의 상실과 같은 인생에서 겪는 트라우마가 경계 상태를 더욱 촉발”⁷⁾한다고 부연한다.

[표 1] 스타인의 중년 초기 심리 변화 3단계

단계	내용	변화	경험
1	철수	과거 구조 해체	상실과 슬픔
2	경계	과거 구조 용해	집단 무의식
3	통합	새 정체성 구축	고치에서 나비

1단계 철수(withdrawal)는 자아가 기존 삶의 역할에서 멀어지면서 내면으로 후퇴하는 시기다. 이때 자아는 이전 자아가 무너지는 상실과 슬픔을 겪는다. 2단

- 4) 칼 웅, 아윤기 역, 『인간과 상징』, 열린책들, 2009, p. 161.
 5) Murray Stein, *In midlife: a Jungian perspective*, Chiron, 2014, p. 1-5.
 6) Murray Stein, “Liminality,” *The San Francisco Jung Institute Library Journal*, 1980, p. 21.
 7) Murray Stein, *Transformation: Emergence of the Self*, Texas A&M UP, 1998, p. 6.

계 경계(liminality)는 과거 정체성이 사라지고 새로운 정체성은 아직 만들어지지 않은 과도기다. 그림자와 아니마(혹은 아니무스) 같은 집단 무의식이 작용하면서 자아는 심리적 혼돈에 빠진다. 여태 사회적 페르소나를 형성하며 억제한 그림자가 나타나 수용을 요구한다. 이 그림자를 잘 받아들이고 재통합(reintegration)하면 자아는 과거와는 전혀 다른 새로운 정체성을 구축하게 된다. 이러한 통합의 상태를 스타인은 고치에서 나비가 되는 혁명적인 사건에 비유한다.

3. 등장인물의 원형 분석

3-1. 줄리의 페르소나

사고로 남편과 딸을 잃은 줄리는 ‘어머니’라는 페르소나는 물론 ‘아내’라는 페르소나를 상실한다. 무명의 작곡가 역할도 할 수 없게 된다. 사고 이전 줄리는 자신의 작곡 능력을 남편의 이름으로 세상에 드러냈다. 이전 당신 이름으로 작곡하라고 조언하는 기지를 거부한다. 음악은 이제 남편과 딸, 행복했던 과거를 상기시키는 고통이 되어버렸기 때문이다.

줄리는 세상과의 절연을 결심한다. 집은 물론 남편의 미완성 악보까지 처분하고 파리 시내 아파트로 도피한다. 그러나 과거를 망각하려는 열망이 커지면 커질수록 음악은 더 웅장하게 뇌리를 파고든다. 또 사람들을 피하면 피할수록 사람들과의 관계에 더욱 연루된다. 새롭게 만난 거리의 악사와 루실(Lucille)은 줄리 자신의 삶을 되돌아보게 한다. 음악에 대한 열정과 사람에 대한 애정을 서서히 되살려 준다. 이들은 줄리의 개성화 과정에 그림자로 작용해, 줄리 자신도 모르게 억제해 왔던 욕망과 열정을 수용하게 돋는 인물이다.

3-2. 현자 원형: 무프타르 거리의 악사

무프타르 거리(Rue Mouffetard)는 파리에서 가장 역사가 오래된 유서 깊은 장소다. 이곳에 거주하며 작품을 쓴 헤밍웨이(Ernest Hemingway)는 “비좁지만 늘 사람들로 붐비는 매력적인 시장 골목”⁸⁾이란 감상을 남겼다. 조이스(James Joyce)와 오웰(George Orwell)도 무프타르에 살면서 자신을 대표하는 작품을 썼다. 이 거리로 이사 온 줄리가 예술적 에너지와 삶의 활기를 회복하게 된 것은 결코 우연이 아닌 것이다.

- 8) Ernest Hemingway, *A Moveable Feast*, Scribner, 2010, p. 15.



[그림 2] 영화 중반 스틸컷⁹⁾



[그림 3] 영화 중반 스틸컷¹¹⁾

줄리가 이곳에서 처음 만난 예술가는 거리의 악사다. 그는 줄리에게 음악적 영감과 더불어 세상을 다른 각도에서 바라보는 시각을 열어 주는 '현자' 원형으로 작용한다. 분석 심리학에서 현자는 인류의 지혜와 경험을 상징하는 인물이다. 줄리는 단골 카페에서 커피를 마시다가 푸른 벽을 등지고 연주하는 악사를 보게 된다. 놀랍게도 악사는 줄리의 남편, 파트리스(Partice)의 미완성 교향곡 일부를 리코더로 연주한다. 줄리는 악사의 연주를 계속 듣게 되면서 음악을 더는 과거의 상실과 연결하지 않게 된다. 자신이 의식적으로 외면한 것들도 받아들이게 된다. 남편 동료 올리비에(Olivier)의 사랑을 수용하고, 치매에 걸린 어머니를 새로운 시각에서 받아들이며, 새로 알게 된 루실과 인간적 유대를 맺게 된다.

3-3. 그림자: 루실

웅은 '그림자'를 의식적 인식 주체인 자아의 반대편에 있지만, 자아와 반드시 절대 관계를 형성하는 것은 아니라고 강조한다. "무시되거나 오해될 때만 절대적"으로 변하기 때문에 자아는 "때로 양보하고, 때로 저항하며, 때로 사랑하며"¹⁰⁾ 그림자와 동행해야 한다고 주장한다. 그림자를 잘 끌어안고 다듬어갈 때 자아도 예상하지 못한 잠재력과 창조적 요소를 발견하게 된다는 것이다.



9) film-grab.com/2014/09/15/three-colours-blue/ (20.09.20.)

10) 칼 용, 이윤기 역, 『인간과 상징』, 열린책들, 2009, p. 265.

영화에서 루실은 줄리의 그림자 역할을 한다. 스트립 댄서로 일하는 루실은 쥐에게 고양이를 풀어놓고 괴로워하는 줄리 대신 뒤처리를 하는 마음 따뜻한 인물이다. 옆에 사람이 없으면 잠을 못 잘 정도로 육체의 감촉을 중시하는 여성이다. 정신적 가치를 추구하는 줄리와 달리, 루실은 원초적 본능에 충실하다. 줄리가 사회적 지위를 유지하며 억눌러 왔던 모든 요소를 체현하는 인물이 바로 루실이다. 그런 루실과 우정을 나누며 줄리는 그동안 자신이 억압한 육체의 따뜻함이 인간적 유대의 바탕임을 깨닫게 된다. 두 사람은 가까운 남성에게 크게 실망하는 사건도 함께 겪는다. 루실이 자기 아버지의 부정을 목격한 자리에서 줄리도 남편이 상드린(Sandrine)이라는 여성과 생전에 불륜을 저질렀음을 알게 된다.

푸른 상들리에도 두 사람을 이어주는 매개체다. 줄리네 집에서 상들리에를 본 루실은 어릴 적 좋아한 것과 같다며 감탄한다. 줄리에게 죽은 딸을 연결하는 물건이 루실에게는 순수한 과거를 이어주는 것이다. 상들리에 구슬을 손으로 만지고 싶었다는 루실의 고백은 줄리에게 새로운 인식을 준다. 자신이 폐기하려는 과거의 삶이 타인에게는 동경의 대상이고 소중한 가치일 수 있다는 것이다. 자신의 아픈 과거가 죽여 없앨 고통이 아니라 살아있는 가치가 될 수 있음도 알게 된다. 상들리에를 두고 고차하는 두 사람의 기억과 회상을 통해 루실의 그림자는 줄리에게 스며든다.

3-4. 새로운 아니무스: 올리비에

분석 심리학에서 아니무스는 여성 인류가 경험한 남성에 대한 경험의 축적물로, 이성과 추진력, 창조성 등을 내포한다. 교통사고 전까지 줄리는 파트리스를 아니무스로 삼고 자신의 페르소나를 형성했다. 실제 파트리스는 아내가 작곡한 작품에 아내의 이름을 밝히지 않을 정도로 권위적인 남편이었다. 이를 의식하지 못한

11) film-grab.com/2014/09/15/three-colours-blue/ (20.09.20.)

줄리는 소극적 예술가로 남편의 명성 뒤에 숨어 살았다.

그러나 올리비에는 줄리의 수동성을 허락하지 않는다. 이름을 공개하지 않으면 곡을 발표할 수 없다고 못을 박는다. 올리비에는 줄리의 예술적 역량을 인정하고 주체적인 예술가로 사회적 책임을 다하라고 주문한다. 두 사람이 함께 교향곡을 완성하는 과정은 줄리가 올리비에라는 아니무스를 수용하고 자기 통합으로 나아가는 과정이기도 하다. 이는 교향곡 대미를 고린도전서 13장 합창으로 마무리하는 데서 잘 드러난다. 줄리가 올리비에를 찾아가 사랑을 나누는 장면에서, 사랑 장(章)의 그리스도 합창이 울려 퍼진다. 앙트완(Antoine)과 줄리의 어머니, 가게의 루실과 병원에서 아기 초음파를 보는 상드린의 모습이 차례로 이어지면서 줄리는 비로소 눈물을 흘린다. 이들은 모두 더 넓고 큰 자기가 된 줄리가 넉넉한 가슴으로 다시 품게 된 사람들이다.



[그림 4] 영화 후반부 스틸컷¹²⁾

12) film-grab.com/2014/09/15/three-colours-blue/ (20

나아가 코츠(Paul Coats)는 여기서 줄리의 사랑이 신적인 거룩한 영역으로까지 확대되었다고 주장한다. 마치 투명한 유리 혹은 막에 갇힌 존재처럼 보이는 이 장면에서 올리비에와 줄리는 “자궁의 양수와 하늘의 별”이라는 거룩한 요람에 안긴 존재¹³⁾로 표현된다는 것이다.



[그림 5] 영화 후반부 스틸컷¹⁴⁾

올리비에라는 아니무스를 수용하면서 줄리의 사랑이 신적인 영역으로 나아갔다는 코츠의 의견은 통찰력 있는 해석이다. 교향곡을 완성한 후 사랑하는 사람과 관계하는 장면에서 줄리의 얼굴에 번지는 푸른 빛은 예술과 사랑이 교차하는 성스러운 지점에서 줄리의 자기 통합이 이뤄졌음을 암시하는 상징이다.

25.09.20.)

13) Paul Coats, “Kieslowski and the Antipolitics of Color: A Reading of the ‘Three Colors’”, *Cinema Journal* 41(2), 2002, p. 49.

14) film-grab.com/2014/09/15/three-colours-blue/ (20 02.09.20.)

4. 파랑의 상징 분석

4-1. 스타인의 이론과 『블루』의 파랑

『블루』를 압도하는 컬러는 파랑이다. 새벽의 미명에서 시작해 사랑하는 사람을 맞이하는 밤으로 끝나는 영화에서 파랑은 다층적 스펙트럼을 연출한다. 빛과 석여 여명이 되기도 하고, 암흑과 석여 어둠을 강화한다. 수영장 물을 투과하는 광선과 석여 다채로운 푸른 빛을 산란하기도 한다. 어둠과 빛의 중간 단계에서 명멸하고, 물과 석여 유동적인 파랑이 된다. 영화가 시작되는 새벽의 파랑을 살펴본 후 스타인의 관점에서 수영장의 물을 분석한다.



[그림 6] 영화 도입부 스틸컷¹⁵⁾

영화가 시작되면 오프닝 음악 대신 도로를 질주하는 차량 소음이 화면을 채운다. 새된 클락슨 소리와 함께 자동차 바퀴가 클로즈업된다. 차 뒷자리에 앉아있던 어

15) film-grab.com/2014/09/15/three-colours-blue/ (2025.09.20.)

린 소녀가 창밖으로 손을 내밀고 파란 사탕 봉지를 바람에 휘날린다. 줄리의 어린 딸, 안나다. 도로변에는 한 소년이 빌보케 놀이를 하면서 히치하이킹을 하려는지 차량을 지켜보고 있다. 안나가 탄 차가 갓길에 멈춰선다. 아이는 소변을 보러 달려가고 운전하던 남자, 파트리스는 차에서 내려 기지개를 켠다. 다시 아이를 태우고 자동차는 달린다. 소년(앙트완)이 연신 떨어뜨리던 공이 컵에 성공적으로 들어가는 순간 일가족이 탄 차는 나무를 들이박고 전복된다. 굉음과 함께 연기가 피어나 새벽 안개와 뒤섞인다. 앙트완이 사고 지점으로 달려갈 때 하늘은 섬뜩하도록 차가운 파랑이다.

이 파랑을 이조드(John Izod)는 “영화 관객까지 경계성 영역에 두려는 감독의 의도”¹⁶⁾라고 본다. 도입부터 관객의 시선을 사로잡는 새벽의 파랑이 영화의 전체 분위기를 압도한다는 것이다. 스타인도 파랑에 내포된 경계성을 중심으로 줄리의 심적 변화가 전개된다고 주장한다. 스타인의 이론에 따라 작품을 분석하면 다음과 같이 정리될 수 있다.

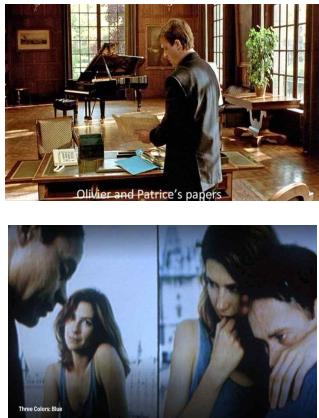
[표 2] 스타인의 심리 3단계에 따른 영화 분석

장소	상징적 사물	의미
1단계 철수	파리외곽 저택	푸른 유리 푸른 상들리에 푸른 서류철 우울과 비밀
2단계 경계	파리시내 아파트	푸른 수영장 흔돈과 정학
3단계 통합	올리비에 방	푸른 악보 푸른 펜 사랑을 통한 구원

기존 삶의 방식이 해체되는 철수단계에서 줄리는 상실과 슬픔을 경험한다. 남편과 딸을 잃었으니 아내와 엄마의 자리는 사라졌다. 유명한 음악가 남편 대신 곡을 쓰던 무명의 예술가 자리도 없어지고 말았다. 줄리는 상실의 고통을 잊으려고 익명의 공간으로 철수한다. 가족이 살던 파리 외곽 저택을 처리하고, 남편 사무실 정리는 올리비에에게 부탁한다. 줄리는 딸의 푸른 방에 있던 푸른 상들리에를 손으로 쥐어뜯으며 고로워하다가 새집으로 가져간다. 파트리스의 유품을 정리하던 올리비에는 푸른 서류철에서 무언가를 발견하고 줄리에게 보여주려다 말고 돌아간다. 나중에 밝혀지지만 서류철에는 파트리스의 불륜을 입증하는 사진이 있다. 철수단

16) John Izod & Joanna Dovalis, “Grieving, Therapy, Cinema and Kieslowski’s “Trois Couleurs: Bleu”,” *San Francisco Jung Institute Library Journal* 25(3), 2006, p. 55.

계의 푸른 상들리에와 푸른 서류철에서 파랑은 각각 우울과 비밀을 상징한다.



[그림 7] 영화 초반 스틸컷¹⁷⁾

무프타르 거리로 이사해 만난 거리 악사와 루실은 각각 ‘현자 원형’과 ‘그림자가 되어 줄리를 경계공간으로 끌어들인다. 경계공간의 줄리는 혼란과 경화를 동시에 체험한다. 이 모호한 감정은 4차례에 걸친 수영장 장면에 잘 묘사된다. 줄리는 푸른 수영장을 유영하며 현자의 목소리를 듣는다. 그리고 자신의 그림자를 수용하고 올리비에를 새로운 아니무스로 받아들인다. 푸른 악보에 푸른 펜으로 음표를 적어가는 얼굴에 푸른 빛이 점점이 박히는 장면은 줄리가 새로운 인식으로 나아갔음을 은유한다. 웅장한 사랑의 합창으로 마무리되는 교향곡은 관객에게 사랑을 통한 구원을 암시한다. 또한, 올리비에와 사랑을 나누며 줄리가 흘리는 눈물은 과거의 트라우마를 치유하고 자기 통합에 이르렀음을 나타낸다.

4-2. 경계공간의 파랑: 수영장

베르크만(Ina Bergmann)은 문학 작품을 분석하면서 “파랑이야말로 독특한 경계성의 컬러”¹⁸⁾라고 강조한다. 베르크만의 주장은『블루』에 대입해도 손색이 없다.

17) film-grab.com/2014/09/15/three-colours-blue/ (20 25.09.20.)

18) Ina Bergmann, “The Blue Zone”: Liminality in Rick Bass’s “The Hermit’s Story”, *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 24(3), 2017, p. 549.



[그림 8] 영화의 스틸컷¹⁹⁾

영화에서 수영장 장면의 파랑은 심리적 경계 상태에서 주인공이 겪는 혼돈과 연관된다. 줄리는 심각한 사건을 겪을 때마다 수영장을 찾는다. 수영장 오기 전 줄리가 접한 대상, 수영장 영화 시간과 지속시간, 수영을 끝내면서 새롭게 환기한 대상을 요약하면 다음과 같은 도표를 얻을 수 있다.

[표 3] 네 차례 수영장 장면의 지속시간과 그 의미

앞 장면	영화 시간	시간	환기 대상
악사	33:52~34:23	31초	음악
앙트완	45:41~46:36	55초	파트리스
취	1:02:06~1:03:33	1분 27초	안나
상드린	1:19:29~1:20:05	36초	올리비에

19) film-grab.com/2014/09/15/three-colours-blue/ ((2 025.09.20.)

첫 번째 수영장 장면은 무프타르 아파트로 이사한 날 거리의 악사가 들려주는 음악을 들은 후다. 줄리는 익명성의 공간에 들어와 고립된 삶을 살고자 한다. 남편의 미완성 교향곡 악보도 문서보관소에서 찾아와 쓰레기통에 버린다. 아내와 엄마의 자리를 상실한 줄리가 유일하게 복귀할 수 있는 자리는 음악기다. 하지만 줄리에게 음악은 과거와 연결된 슬픔이다. 쉽게 돌아갈 수 있는 곳이 아니다. 그런 줄리에게 거리의 악사가 들려주는 연주는 줄리를 더는 슬픔에만 가두지 않는다. 그를 처음 본 날 줄리는 수영장을 찾아 푸른 물에 다이빙한다. 수영장 장면 중 가장 평화로운 이 장면은 줄리가 새로운 곳에서 아픔을 정화하고 과거와 전혀 다른 페르소나를 형성하리란 것을 암시한다.

두 번째 수영장 장면은 사고현장에서 주운 목걸이를 들려주려고 찾아온 앙트완을 만난 직후다. 목걸이는 파트리스가 줄리에게 준 선물(똑같은 목걸이를 상드린도 하고 있음)로, 소년의 출현은 죽은 남편을 환기하는 사건이다. 또한, 아무도 자신을 알지 못하는 곳에 있다는 줄리의 믿음을 깨뜨리는 일이기도 하다. 이 세상에는 완전한 망각도 완전한 익명성도 불가능함을 앙트완이 줄리에게 각인시킨다. 줄리는 앙트완의 목걸이를 받지 않는다. 죽은 남편을 추억하는 일 자체를 거부하는 것이다. 앙트완을 만나고 수영장을 찾은 줄리가 수영을 마치고 물에서 나오려는 순간 장중한 음악이 뇌리를 떠린다. 줄리는 물속으로 다시 들어간다. 수영장으로 끌어당기는 파랑은 줄리에게 남편은 잊을 수 있어도 음악으로부터 결코 도망갈 수 없음을 암시한다.

세 번째 장면은 아파트에서 새끼를 낳은 어미 쥐를 발견하고 이를 처치하려고 고양이를 들여놓은 후다. 새끼 쥐를 보면서 줄리는 미처 사랑을 다 주지 못하고 떠나보낸 어린 딸을 떠올린다. 요양원에 있는 어머니를 찾아가 자신이 어릴 때 쥐를 무서워했는지 물어보지만, 치매에 걸린 어머니는 자신을 잘 알아보지도 못한다. 어머니와 자신은 자신과 안나처럼 모녀 관계지만, 이 상태가 항상 같은 수는 없다. 어릴 적 자신의 모든 것을 돌봐주던 어머니가 늙고 병들어서는 자신을 몰라볼 수도 있는 것이다. 그 빈 자리에 루실이 들어온다. 루실은 울면서 나간 줄리를 걱정해 수영장까지 따라와 위로한다. 루실이 떠나자 아이들이 수영장으로 몰려든다. 죽은 딸을 상기시키는 게 전혀 없는 곳은 이 세상 어디에도 없다. 수영장의 파랑은 줄리가 루실이라는 그림자를 수용해 자신의 사랑을 확장할 시점에 이르렀음을 깨닫게 되면서 느끼는 심리적 혼돈을 상징한다.

네 번째 수영장 장면은 파트리스가 생전 상드린과

깊은 관계를 맺고 있었다는 것을 안 직후다. 줄리는 이 사실을 루실의 가게 텔레비전을 통해 알게 된다. 분노한 줄리는 올리비에를 찾아가 파트리스의 서류철을 없애지 않고 왜 공개했냐고 따지는 한편 상드린의 근무지로 찾아간다. 상드린이 남편 아이를 임신하고 자신의 것과 똑같은 목걸이를 한 것을 본 줄리는 두 사람이 예사롭지 않은 관계였음을 확신한다. 이후 수영장을 찾아 오랫동안 잠수한다. 한참 뒤 물에서 나와 거친 숨을 물이쉬는 장면은 줄리가 익사를 결심했던 건 아닐까 의심하게 한다. 남편의 배신은 그의 죽음만큼 충격적인 사건이다. 이때 푸른 수영장은 줄리에게 과거의 페르소나를 죽이고 새 페르소나를 구축하는 경계성의 상징이 된다.

네 번째 걸친 푸른 수영장 장면을 통해 줄리가 깨닫게 된 것은 사랑의 진정한 의미다. 그 과정에서 거리의 악사라는 현자를 만나 음악적 열정을 회복하고 루실이라는 그림자를 수용해 온전한 사랑의 실천에 다가가게 된다.

5. 결론

『블루』에서 파랑은 자아 내면의 대립적 요소를 통합해 자기실현에 이르는 주인공 줄리의 정신적 모험에 동반하는 컬러다. 처음 파랑은 사고로 남편과 딸을 잃은 줄리의 슬픔과 고립, 비극과 연관된 청각적 고통을 상징한다. 과거를 망각하고자 숨은 무프타르에서 고통의 파랑은 경고의 색으로 변모한다. 음악과 함께 강타하는 갑작스러운 푸른 섬광은 줄리에게 이제 세상을 다른 방향에서 보라고 경고하는 경고등으로 작용한다.

이곳에서 만난 거리의 악사는 줄리에게 현자의 원형이 된다. 음악에 대한 열정을 회복해 슬픔과 아픔을 극복하게 돋는다. 또한, 루실이라는 그림자를 인정하면서 올리비에를 아니무스로 인식하게 된다. 네 차례에 걸친 수영장 장면에서 파랑은 줄리가 현자와 그림자, 아니무스를 수용하면서 필연적으로 겪는 심리적 혼돈을 암시한다. 경계 상태의 혼란 속에서 줄리는 예술과 사랑에 대한 이해를 확장한다. 고린도전서 13장의 사랑을 노래하는 것으로 교향곡을 끝맺는 장면이 이를 입증한다. 우렁찬 합창과 함께 이어지는 네 장면은 줄리가 더 넓은 가슴으로 품게 된 사람들을 담고 있다. 트라우마를 치유하는 힘은 결국 사랑인 것이다. 사랑하는 사람과 관계하면서 줄리의 얼굴에 퍼지는 푸른 빛과 교향곡을 완성하면서 번지는 파란 빛은 줄리의 자기실현이 사랑

과 예술이 교차하는 성스러운 지점에서 출발했음을 최종적으로 드러낸다.

참고문헌

1. 박찬우,『박찬우의 오마주』, 마음산책, 2005.
2. 칼 융, 이윤기 역,『인간과 상징』, 열린책들, 2009.
3. Ernest Hemingway, *A Moveable Feast*, Scribner, 2010.
4. Ina Bergmann, “The Blue Zone”: Liminality in Rick Bass’s “The Hermit’s Story”, *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 24(3), 2017.
5. John Izod & Joanna Dovalis, “Grieving, Therapy, Cinema and Kieslowski’s “Trois Couleurs: Bleu”,” *San Francisco Jung Institute Library Journal* 25(3), 2006.
6. Krzysztof Kieslowski, *Kieslowski on Kieslowski*, Faber & Faber, 1993.
7. Murray Stein, *In midlife: a Jungian perspective*, Chiron Publications, 2014.
8. _____, “Liminality,” *The San Francisco Jung Institute Library Journal*, 1980.
9. _____, *Transformation: Emergence of the Self*, Texas A&M UP, 1998.
10. Paul Coats, “Kieslowski & the Antipolitics of Color: A Reading of the “Three Colors” , *Cinema Journal* 41(2), 2002.
11. community.thriveglobal.com
12. film-grab.com