

새로운 예수영화, <나는 비와 함께 간다>(2008)에 관한 소고 - 예수영화의 담론과 적용을 중심으로 -

윤성은(한양대학교)(문화/예술 3-3)

I. 들어가며

영화의 탄생 이후부터 기독교계는 이 새로운 매체의 부정적 측면을 경계하는 한편, 선교의 도구로서의 가능성도 주시해왔다. 양 진영은 논쟁적인 작품을 만날 때마다 치열한 공방을 펼치기도 했지만, 어느덧 120주년을 향해 달려가고 있는 현시점에서는 영화의 역할과 활용을 강조하는 연구들이 더 활발해지고 있다. 윌리엄 로마노프스키 William D. Romanowski, 로버트 존스톤 Robert K. Johnston 등은 대중문화로서 영화의 위상을 강조하고 기독교적 비평의 가치를 옹호한 대표적 학자들이다. 이들의 작업은 국내에도 많은 영향을 미쳤고, 최근 한국에서도 영화와 설교를 접목시키거나 영화를 신학적으로 비평하는 작업이 종종 이루어지고 있다. 보수적인 신앙인들에게는 여전히 영화가 다루기 어려운 매체지만, 더 이상 영화를 보아야 할 것인가 말아야 할 것인가 하는 것은 논쟁거리가 되지 않는다. 다만, 영화를 어떻게 볼 것인가에 관한 다양한 시각들이 있을 뿐이다. 본고는 바로 그 시각들로부터 발전된 기독교 담론의 양상과 적용에 관한 연구의 일환으로서, ‘예수영화’에 대한 담론을 중심으로 트란 안 흥 Tran Ahn Hung 감독의 <나는 비와 함께 간다 I Come with The Rain>(2008)를 분석해 보고자 한다.

II. 예수영화의 쟁점들

1. 예수영화의 역사와 쟁점

성서의 이야기를 소재로 한 영화는 영화사 초기부터 제작되어 왔다. 1895년 대중들 앞에 최초로 공개된 ‘활동 사진 moving picture’은 먼저 메카닉의 신기함으로 인기를 끌었지만, 그 신기함이 사라지자 곧 흥미로운 이야기를 필요로 하게 되었고, 성서에 등장하는 여러 인물들의 드라마틱한 삶은 단연 그 필요에 부합했다. 그리스도의 수난극을 비롯한 성서 이야기 영화들은 때로는 소재주의라는 비판과 신성모독 등의 논쟁에 휩싸이기도 했지만, 그러한 평단의 관심만큼 관객들의 호응도 이끌어냈으며 21세기 이후에도 꾸준히 만들어지고 있다.

그 중에서도 ‘예수’를 등장시킨 작품들은 거의 언제나 논쟁적이었다. 이러한 작품들은 우선, ‘예수를 영화화 해도 되는가’라는 근본적인 의문에 직면했다. 아무리 철저한 고증을 근거로 한다고 해도 신이자 인간이었던 예수를 완벽히 형상화 한다는 것은 거의 불가능하다고 여겨졌으며, ‘예수영화’¹⁾의 제작은 평론가들과 신학자들의 신경을 날카롭게 만들었다. 실제로 영국에서는 1912년에 ‘영화검

열부'를 설립한 이후 영화에서 그리스도를 묘사하는 것을 금지시켰고(C. Marsh & G. W. Ortiz, 2007: 239), 미국의 '미국영화배급 및 영화제작자 협회'(MPPDA)의 윌 헤이즈 Will Hays는 1927년 발표한 '금지 및 주의사항'에 "자막이든 대사이든 직접적인 불경죄에 해당하는 말. 여기에는 '하나님', '주님', 예수, 그리스도(적절한 종교 의식에 관련된 장면에서 경건하게 사용되었을 경우를 제외하고)···", "성직자에 대한 조롱", "국가, 일종, 교리에 대한 어떠한 의도적인 공격" 등의 항목을 포함시켰다.((W. Barns. Tatum, 2004: 99 참고) 다행스럽게도, 이러한 조항에는 곧 반대 의견이 뒤따랐고 예수영화 제작의 제도적인 걸림돌이 되지는 않았지만, 감독들의 심적 부담은 계속되었다. 따라서, <벤허 Ben-Hur>와 같은 로마-기독교적 서사영화들²⁾은 예수를 직접적으로 화면에 노출시키지 않고 상징적으로 등장시킴으로써 예수 이미지에 대해 불거질 수 있는 논쟁을 교묘히 피해가기도 했다.

그러나 일단, 예수가 영화의 주인공으로 전면적에 등장하는 작품들은 예수를 어떻게 묘사할 것인가 하는 문제에 부딪혔다. 여기서 가장 원초적인 문제는 예수의 역할을 연기하는 배우를 선택하는 것이다. 영화가 시각적인 매체라는 점을 고려할 때, 일반적인 대중들이 예수라는 캐릭터를 어떻게 받아들이는가 하는 것은 배우의 이미지와 직결되므로 이것은 매우 중요한 문제이다. 상업 영화는 스타를 주인공에 캐스팅 함으로써 홍보 효과를 높이는 것이 하나의 공식이지만, 아무리 제작비가 많이 들어간 작품이라고 할 지라도 예수가 주인공인 경우는 잘 알려진 배우를 섭외하는 것이 망설여질 수 밖에 없다. 그 배우의 전작이나 사생활이 관객들로 하여금 '하나님의 아들', 예수의 캐릭터를 받아들이는데 방해가 될 수 있기 때문이다. 그렇다고 무명 혹은 신인 배우를 쓰기에는 연기력이나 캐릭터의 무게감이 떨어질 수 있는 위험부담이 있다. 캐스팅에는 응당 용모의 문제도 따른다. 성화(聖畵)의 전통으로 거슬러 올라가자면 '영지주의자들은 예수를 종종 준수하게 묘사한 반면, 정통주의 입장은 '불품없는 자', 심지어는 '추한 자'로 묘사'(C. Marsh & G. W. Ortiz, 2007: 244에서 재인용)한다. 감독들의 판단에 따라 이 두 가지 입장은 영화에도 반영된다. 결국, 스타와 신인, 미모와 추모(醜貌), 그 밖의 어떤 특성을 가진 배우든 간에 궁극적으로 감독들이 지향하는 것은 자신들이 영화 속에서 구현할 주제에 적합한 인물을 캐스팅 하는 것일 것이다.

일례로, 2006년에 만들어진 <컬러 오브 크로스 Color of the Cross>(장 끌로드 라 마레 Jean-Claude La Marre, 2006)는 흑인 예수를 묘사하고 있어 눈길을 끈다. <컬러 오브 크로스>는 예수를 흑인 유대인으로 그리고 있는데, 각본 및 감독, 주연을 맡은 장 끌로드 라 마레는 "우리가 전달하고자 하는 것은 예수가 어떻게 생겼느냐가 중요한 게 아니라 그가 전하는 메시지가 중요하다는 사실"(조민우, 2006년 8월 30일자 기사)이라며 기존의 예수 이미지에 대한 문제를 제기했다. 이 작품은 미국에서 개봉하면서 백인인종주의자들로부터 항의와 비난을 불러일으킨 바 있다. 반면,

1) 테이텀은 '예수-이야기 영화'라고도 한다. '예수영화'의 정의와 분류는 III장에서 자세히 언급된다.

2) 『성서적 서사 영화』에서 바빙턴 Babington과 에반스 Evans는 이 하위 장르에 <벤허>(프레드 니블로 Fred Niblo, 1925/ 윌리엄 와일러 William Wyler, 1959), <폼페이 최후의 날 The Last Days of Pompeii>(머리안 쿠퍼, 어니스트 쇼드사크, 1935), <퀴바디스 Quo Vadis>(머빈 르로이 Mervin LeRoy, 1951), <성의 The Robe>(헨리 코스터 Henry Koster, 1953), <바라바 Barabas>(리처드 플레이셔 Richard Fleischer, 1962) 등을 포함시킨다. (C. Marsh & G. W. Ortiz, 2007:215-216 참고)

흑인 예수를 보여주는 또 한 편의 영화, <선 오브 맨 Son of Man>(마크 돈 포드 메이 Mark Dornford-May, 2006)은 흑인 예수라는 세팅 자체보다는 현대 아프리카의 정치적 선동가로서의 예수를 형상화했다는 점, 아프리카 전통 음악 및 춤의 사용, 독특한 편집 등 미학적 가치를 높이 평가받아 선댄스 영화제를 비롯한 유럽의 크고 작은 영화제들에서 러브 콜을 받았다.³⁾

그렇다면, 지금까지 영화에 등장한 ‘예수들’은 대체적으로 어떤 이미지를 가지고 있을까. 윌리엄 텔포드 William R. Telford는 20세기 영화에 등장한 예수의 7가지 유형과 그에 해당하는 작품 및 배우를 제시하였는데, 그 내용을 표로 정리하면 다음과 같다.(C. Marsh & G. W. Ortiz 2007: 245-252 참고)⁴⁾

	예수의 이미지	영화명	예수역의 배우
1	가부장적 이미지	<구유에서 십자가까지>(1912)	로버트 핸더슨 블랜드 Robert Handerson - Bland
		<왕중왕>(1927)	위너 H.B.Warner
2	청년 그리스도의 이미지	<왕중왕>(1961)	제프리 헌터 Jeffrey Hunter
3	평화주의자 그리스도	<왕중왕>(1961)	제프리 헌터
		<나사렛 예수>(1977)	로버트 포웰 Robert Powell
4	혁명적 그리스도	<마태복음>(1964)	엔리케 이라조퀴 Enrique Irazoque
		<몬트리올 예수>(1989)	로세어 블루토 Lothaire Bluteau
5	신비스러운 그리스도	<위대한 생애>(1965)	막스 폰 시도우 Max von Sydow
6	뮤지컬의 그리스도	<지저스 크라이스트 수퍼스타>(1973)	테드 닐리 Ted Neeley
		<갯스펠>(1973)	빅터 가버 Victor Garber
7	인간 그리스도	<그리스도 최후의 유혹>(1988)	윌렘 다포 Willem Dafoe

위에서 볼 수 있는 것처럼, 각 영화의 ‘예수들’과 텔포드가 제시한 7가지 유형이 1대 1 대응을 이루고 있지는 않다. 한 작품에서도 여러 이미지의 예수를 발견할 수 있기 때문이다. 또한, ‘뮤지컬의 그리스도’는 장르적인 분류이지 이미지에 대한 분류라고 보기 어렵다는 한계도 있다. 그러나 21세기에 만들어진 <패션 오브 크라이스트>, <컬러 오브 크로스>, <선 오브 맨> 등의 예수들도 대체적으로 위의 7가지 이미지 안에서 설명될 수 있다는 점을 고려할 때,⁵⁾ 텔포드의 분류는 예수 캐릭터

3) <선 오브 맨>은 2006년 선댄스 영화제, 시카고 국제 영화제(이상 미국), ‘film by the sea’ 영화제(네덜란드), 런던 영화제, 2007년 BFM 국제영화제, ‘I will tell’ 영화제(이상 영국) 등에서 상영되었으며, 선댄스 영화제에서는 비평가상 후보에 오르기도 했다.

4) 텔포드는 이 유형을 예수역을 연기한 배우들의 이미지와 연결시켜 설명하고 있으므로, 본고에서도 각 작품별로 예수역을 맡은 배우의 이름을 밝혀 둔다.

터의 원형을 잘 제시했다고 볼 수 있다.

예수영화에 대한 다음 논쟁은 더욱 핵심적인 신학적 비평과 연결된다. 영화 속에 예수의 신성에 대한 인정과 묘사가 있는가 하는 부분이다. 일례로, 성서를 소재로 하면서 자료가 남아있는 최초의 영화는 <구유에서 십자가까지 From the Manger to the Cross>(시드니 올cott Sydney Olcott, 1912)로 알려져 있는데, 이 작품은 4복음서의 내용을 기초-이하 ‘공관적 예수영화’⁶⁾-로 했음에도 예수를 ‘하나님의 아들’로 언급하지는 않기 때문에 격렬한 항의와 신성모독이라는 비난을 받았다.⁷⁾ 반면, 세실 B. 데밀 Cecil Blount DeMille의 <왕중왕 The King of Kings>(세실 데밀, 1927)은 무성영화기 가장 대표적인 예수영화이자 수작으로 일컬어지고 있는데, 그 근거는 다른 작품들에 비해 상대적으로 성서와 가장 유사한 표현을 이뤄냈을 뿐만 아니라 기적 및 부활을 대담하게 그려냄으로써 ‘하나님의 아들 예수’의 이미지를 확실히 보여주었기 때문이다.(김윤지, 2007: 54 참고)⁸⁾

공관적 방식의 예수영화는 <왕중왕> 이후 50년대까지 할리우드에서 만들어지지 못하다가 데밀 사후(1959년)인 60년대에 이르러서야 다시 볼 수 있다. 데밀의 작품에 대한 오마주가 묻어나는 동명의 영화, <왕중왕 King of Kings>(니콜라스 레이, 1961), 그리고 <위대한 생애 The Great Story Ever Told>(조지 스티븐슨, 1965) 등이 그러한 작품들이다. 대안적 예수영화도 만들어졌는데, 그 중 첫 번째 경향은 하나의 복음서만을 택해 영화로 옮겨놓는 방식이었다. 피에르 파올로 파졸리니 Pier Paolo Pasolini의 <마태복음 Il Vangelo Secondo Matteo>(1964)은 제목 그대로 마태복음에 충실하게 만들어진 작품이며, 존 헤이먼의 <예수 Jesus>(존 헤이먼 John Heyman, 1979)는 누가복음에서 이야기 구조를 가져온 것이다. 이러한 작품들 역시 각 복음서의 원천적인 특징들을 잘 반영하는데 초점이 맞추어져 있다. 각 복음서의 저자의 신학적 관점을 연구하는 ‘편집 비평’은 이러한 작품들을 접근하는데 유용한 기준이 된다.

한편, 70년대 초반에는 예수의 이야기를 좀 더 자유로운 형식으로 접근한 예수영화도 나왔는데, 이것이 두 번째 경향의 대안적 예수영화이다. <지저스 크라이스트 슈퍼스타 Jesus Christ Super Star>(노만 주이슨 Norman Jewison, 1973)와 <갯spell Godspell: A Musical Based On The Gospel According To St. Matthew>(데이비드 그린 David Greene, 1973)은 모두 뮤지컬을 원작으로 한 영화들로서 극중 극의 형식을 보여주는 등 새로운 방식의 예수영화를 만들어냈다는 공통점

5) <패션 오브 크라이스트>와 <컬러 오브 크로스>는 인간 그리스도의 이미지를, <선 오브 맨>은 혁명적 그리스도의 이미지를 보여준다.

6) 데이텀은 영화에 예수를 묘사하는 두 가지 접근법을 공관적 harmony 방식과 대안적 alternative 방식으로 구분하였다. 공관적 접근법은 네 복음서 전부에서 소재를 가져와 광범위하게 활용하는 방식이며, 대안적 방식은 복음서의 일부만을 선택하거나 상상력을 동원한 것으로(W. Barns. Tatum, 2004:36-38 참고), 본고에서 이러한 구분에 따라 ‘공관적’, ‘대안적’이라는 용어를 사용하였다.

7) <구유에서 십자가까지>에서 예수역을 맡았던 로버트 헨더슨-블랜드는 이 영화의 반응에 대해 “전 세계에서 문자 그대로 비판이 ‘쏟아졌다’. 신문에도 온통 그 기사뿐이었고, 사람들도 모두 그 이야기를 했으며, 성직자들은 영화의 신성모독에 대해서 미친 듯이 떠들어대었다...”고 회상했다. (W. Barns. Tatum, 2004:59)

8) 이것은 철저히 의도적인 것이었다. 데밀은 <왕중왕>에 4복음서의 내용을 망라했으며, 영화 제작 과정 내내 종교계 전문가들에게 조언을 구해 성서의 내용과 의도를 훼손시키지 않도록 했다. (김윤지, 2007: 54-55 참고)

을 가진다. 반면, <지저스 크라이스트 슈퍼스타>는 슈퍼스타로서의 예수, <갯스펠>은 어릿광대적인 예수를 형상화했다는 차이도 있는데, 이것은 ‘<지저스 크라이스트 슈퍼스타>는 관람료 수익 만으로도 천이백만 불이 넘었지만, <갯스펠>은 백만 불에도 미치지 못했던’(W. Barns. Tatum, 2004: 222) 결과와 묘하게 연결된다.⁹⁾ 여전히 몇몇 비평가들은 <갯스펠>과 복음서의 예수의 무관함을 지적했고, 그 중에는 혹독한 비판도 있었다. 그럼에도 불구하고 이 두 작품에 대한 주된 평가는 ‘젊은 세대들이 가지고 있는 이미지에 예수를 투영시켰다’(W. Barns. Tatum, 2004: 223)는 등의 긍정적인 것이었다. 이러한 평가는 신학적 논의를 넘어 사회학적인 관점을 보여주는 것으로서 의미를 부여할 만하다. 새로운 형식의 예수영화가 새로운 담론을 끌어냈던 것이다.

그러나 80년대 후반에 만들어진 <그리스도 최후의 유혹 The Last Temptation of Christ>¹⁰⁾(마틴 스콜시즈 Martin Scorsese, 1988)은 평범한 삶을 살고자 하는 유혹에 빠진 예수의 모습을 그림으로써 제작단계부터 개봉이후까지 항의와 압력을 받아야 했다. 성서에 명시되어 있지 않은, 허구적인 장면들이 또 다시 도마에 올랐던 것이다. 의도적으로 십자가에서 죽는 장면으로 막을 내리는 영화의 엔딩 역시 복음주의자들을 자극할 수밖에 없었다. 스콜시즈가 계속해서 인터뷰를 통해 자신은 카톨릭 신자이며 예수가 하나님의 아들임을 믿고 있고, 영화에서도 분명히 그렇게 말하고 있음을 밝혔지만(데이텀 2004: 296 참고), 논쟁은 쉽게 사그라들지 않았다.

반면, 이듬해에 만들어진 <몬트리올 예수 Jésus de Montréal>(드니 아르캉 Denys Arcand, 1989)는 현대를 배경으로 예수 이야기를 극중 극으로 녹여냄으로써 오히려 찬사를 받았던 작품이다. 이 영화는 상업적인 성공을 거두었을 뿐 아니라 칸느 영화제에서 심사위원상을 수상하는 등 국내외적으로 좋은 평가를 받았다. 2000년 전 유대가 아닌 20세기 캐나다에 예수를 옮겨 놓고서야 예수영화는 순수하게 미학적 평가를 얻어낼 수 있었던 것이다. 그럼에도 불구하고 <몬트리올 예수>가 그 다음 세대의 예수영화에 좀 더 다양한 담론을 이끌어냈던 것은 사실이며, 바로 그 점이 이 작품의 가장 큰 가치라고 할 수 있다.

영화 배우로 잘 알려진 멜 깁슨 Mel Gibson이 제작, 감독한 작품으로 화제가 된 <패션 오브 크라이스트 Passion of the Christ>는 유수의 영화사들로부터 제작을 거절당하고, 감독의 사재로 만들어진 작품이다. 예상 밖으로 이 영화는 미국내에서는 물론 전세계적으로 상업적 성공을 거두었다.¹¹⁾ <패션 오브 크라이스트>는 제목 그대로 수난극의 계보를 잇는 영화이며, 예수가 십자가에

9) 데이텀은 두 작품이 수익면에서 차이는 있었지만, 공히 ‘다양한 문화 상품으로 확산되어 엄청난 상업적 성공을 안겨주었다’고 말한다.(W. Barns. Tatum, 2004: 222)

10) 이 영화는 한국에서 <예수의 마지막 유혹>이라는 제목으로 개봉되었으나, <그리스도 최후의 유혹>이 더 정확한 번역이라는 지적이 일어나면서 두 제목이 병기되는데, 본고에서는 <그리스도 최후의 유혹>으로 표기하기로 한다.

11) www.imdb.com 의 자료에 의하면, 제작비는 \$30,000,000 이었으며, 미국에서만 \$370,782,930 의 수입을 기록했다. 영국에서는 £10,604,723, 이탈리아에서는 €19,946,692, 헝가리에서도 \$946,000 를 벌어들이는 등 세계적으로 관객 동원에 성공했다.

한국에서는 전국 관객수 2,523,700명을 동원하며 2004년 외국영화 흥행순위에서 4위를 차지했다. (영화진흥위원회 www.kofic.or.kr, 온라인 영화 연감 ‘2004년도 한국영화산업 결산 1월~12월’ 엑셀 파일 참고)

달리기 전 12시간을 보여준다. <임팩트: 패션 오브 크라이스트 Impact: Passion of Christ>(티모시 셰이 Timothy Chey, 2004)라는 다큐멘터리가 나올 정도로 이 작품은 많은 크리스찬들에게 감동을 주었고 파급효과도 컸지만, 개봉 전후로는 비성서적이며, 반셈주의적 anti-semitism이며, 폭력의 수위가 높다는 이유로 비난을 받았다. 특히, 폭력의 수위가 심하다는 지적은 이 작품이 예수영화이면서도 지나치게 상업적이라는 비판과 이어져 감독의 제작 의도에 강한 의혹을 불러일으켰다. 성서 이야기 영화를 소재주의로 보는 20세기의 시각들이 21세기에도 계속되어 다시 예수영화는 선교적 목적과 상업적 목적 사이에서 줄타기를 해야 하는 입장이 되었다. 이 모든 논쟁의 중심에 뭇 김슨이라는, 예수영화 역사상 가장 유명한 감독이 자리하고 있음은 물론이다.

2. 한국의 기독교 담론과 예수영화

앞서 언급되었던 예수영화 중, 한국에서 개봉된 예수영화는 <나사렛 예수>, <왕중왕>, <마태복음>, <그리스도 최후의 유혹>, 그리고 <패션 오브 크라이스트> 등이다. 그나마 <나사렛 예수>, <왕중왕>, <마태복음>, <그리스도 최후의 유혹>은 각각 1991년, 1996년, 2001년과 2002년에 개봉하였는데, 이는 제작시기보다 한참 늦은 것이어서 대부분은 조용히 막을 내렸다. 다만, <그리스도 최후의 유혹>은 교계의 반발로 개봉이 미뤄지는 사건이 있었고, <패션 오브 크라이스트> 역시 국내에서도 찬반이 갈렸던 작품이므로 언급할 필요가 있을 것이다. 그러나 그에 앞서 한국에서 영화에 대한 기독교 담론이 형성되어가는 과정을 살펴보면 예수영화에 대한 한국영화사의 빈약한 담론을 보충하고자 한다.

한국의 경우, 20세기 초, 중반의 암울한 역사로 인해 영화에 대한 기독교 담론은 매우 늦게 시작된 편이다. 영화는 일제시대나 한국전쟁기에도 대중들의 정서를 반영하고 카타르시스를 주는 중요한 문화였지만, 매체에 대한 체계적인 이해는 부재했고, 제작과 이론 분야의 전문가도 드물었다. 더욱이 크리스토폴로 문화권에 있는 서양과 달리 한국은 이 새로운 예술에 대한 신학적 비평을 할 수 있는 토양이 형성되어 있지 않았다. 그러나 한국 기독교의 폭발적인 성장과 더불어 한창 ‘기독교 영화’라 할 만한 작품들이 제작되었던 시기가 있었음은 주목할 만하다. <저 높은 곳을 향하여>(임원식, 1977), <하늘 가는 밝은 길>(김성호, 1982), <낮은 데로 임하소서>(이장호, 1982) 등은 그 대표적인 작품으로, 각각 주기철, 주영진, 안요한 등 모두 한국 기독교의 위인을 소재로 했다는 점이 눈에 띈다. 한편, 60년대 중반부터 <순교자>(유현목, 1965)와 같이 논쟁적인 작품을 만들었던 유현목 감독은 <사람의 아들>(유현목, 1980)을 통해 기독교 신앙의 본질에 대해 고찰하기도 했다. 이러한 작품들은 모두 한국영화사에서 보기 드문 기독교 영화로서 가치가 있으나, 교계에 충분한 담론을 불러일으키지는 못했다.

그러나 21세기를 전후해 영화에 대한 기독교 담론이 성숙해가기 시작하는데, 여기에는 몇 가지 요인이 있다. 우선, 1990년대 후반에 오면 박찬욱, 이창동, 민병훈, 김기덕 등과 같이 기독교 및 신앙, 구원에 대해 직, 간접적인 주제를 형상화하는 감독들이 등장했다는 사실이다. 뿐만 아니라 이들의 작품은 때로 반기독교 정서와 맞물려 기독교나 기독교인에 대해 부정적인 이미지를 내비치기

도 하였는데, 이것이 오히려 교계를 적당히 자극하면서 이슈를 만들어냈다. 여기에 <다빈치 코드 The Da Vinci Code>(론 하워드 Ron Howard, 2006)와 같은 외화가 개봉한 것도 같은 맥락에서 영화의 신학적 접근을 더욱 주시하게 만드는 계기가 되었다.

2003년부터는 국내의 영화계 붐에 힘입어, 기독교적 비평이 가능한 영화를 상영하는 ‘서울기독교-영화 축제’가 개최되었고 이는 ‘서울기독교영화제’라는 이름으로 현재까지 이어지고 있다. 규모와 영향력은 미미한 수준이지만, 서울기독교영화제는 매년 세계 각처에서 만들어지고 있는 기독교 영화를 발굴하고 상영해왔으며, 기독교 영화 비평 및 단편 영화 경선을 통해 크리스찬 영화인들을 격려하고 있다는 점에서 의의를 가진다.

또한, 2000년대 후반에는 기독교 다큐멘터리가 꾸준히 만들어지면서 크리스찬들의 관심을 모으고 있다. 올 봄, 세 번째 이야기를 선보인 <소명> 시리즈(신현원, 2009)¹²⁾를 필두로 하여 <회복>(김종철, 2009)과 <용서>(김종철, 2010), <잊혀진 가방>(김상철, 2010), <울지마, 톤즈>(구수환, 2010) 등의 영화는 기독교 다큐멘터리라는 장르적 한계에도 불구하고 멀티플렉스에서 개봉하였고, 몇몇 작품은 제작비 대비 큰 수익을 거두기도 했다.

이러한 국내 영화계의 동향에 힘입어 기독교 학계 및 평단에서도 이전과는 차별화된 담론들이 나오고 있다. 현재, 영화에 대한 한국의 기독교 담론은 크게 세 가지 정도로 구분할 수 있다.

첫째, ‘기독교 영화’의 정의에 관한 것이다. 이는 연구 대상의 범위를 명확히 하고자 하는 시도로서, ‘기독교 영화’를 위한 연구에 반드시 필요한 작업이다. 여기에는 기독교 영화 뿐 아니라 ‘기독교적 영화’, ‘예수영화’ 등 인접해 있는 장르를 정의하는 문제도 포함된다. 그러나 몇 개의 카테고리리로 분류하기에 너무나 다양한 영화가 존재하는 것이 사실이다. 따라서 연구자들은 이 작업이 단 발적으로 끝날 수 있는 작업이 아니라는 점을 인식할 필요가 있다.

둘째, 영화를 신학적으로 접근하는 것이다. 영화 텍스트를 신학이라는 프리즘에 통과시키는 것은 비교적 익숙한 접근법이다. 신학적인 접근에도 다양한 양상이 드러나는데, 영화의 플롯이나 캐릭터에서 기독교적 의미를 찾아내거나 적용시키기도 하고, 성서 구절과의 비교/대조를 통해 주제의식을 옹호/비판하기도 한다.

셋째, 영화를 기독교 미학의 관점으로 접근하는 연구이다. 주로 영화의 매체적 특성을 기반으로, 영화 속 이미지에 기독교적 의미를 부여하는 작업이 많다. 앞서 언급했듯이 서양은 오랜 기간 기독교가 문화, 예술 전반을 지배했었던 만큼 기독교 미학의 역사도 길고, 그것을 영화에 적용시키는 작업도 일찍부터 이루어지고 있다. 그에 비해 한국에서는 상대적으로 기독교 미학 분야의 연구가 일천한 만큼 이러한 연구도 초기 단계라고 할 수 있다.

연구 목적이나 대상에 차이가 있지만, 그 밖의 연구들도 이 세 가지 분야의 지류라고 할 수 있다. 또한, 위의 세 가지 연구들은 독립적이기 보다는 서로 연결되어 있어서 오히려 어느 한 분야만 파고들기가 어렵다는 점도 밝혀둘 필요가 있을 것이다.

예수영화에 대한 담론 역시 이러한 연구들과 직,간접적으로 연결되는데, <그리스도 최후의 유혹>

12) <소명>(신현원, 2009), <소명 2 - 모겐족의 월드컵>(신현원, 2010), <소명 3 - 히말라야의 슈바이처>(신현원, 2011)

이나 <패션 오브 크라이스트>를 둘러싼 비평은 사실상 외국의 경우와 크게 다르지 않다.¹³⁾ <그리스도 최후의 유혹>은 1988년 국내로 수입이 시도되었으나 개신교계의 반발로 실패로 끝났다가 2002년에야 상영되었는데, 이 때에도 한기총은 상영금지 가처분 신청을 했지만 기각됐다.(크리스천 투데이, 2006년 6월 22일자 기사) 그러나 이러한 소란 속에 원래 2001년 연말에 개봉하려던 것이 다음 해 1월로 늦춰지기는 했다. 여기에는 ‘한기총 등 기독교계의 거센 반발이 영향을 미친 것으로 사료’(양홍식, 2001년 12월 14일자 기사)되며, 이는 개봉 저지 운동이 일었던 미국의 경우와 오버랩 된다. 그러나 당시 교계 내에서도 영화의 허구성을 인정해야한다는 주장이 일어 논란은 더욱 가열되었다. 영상문화연구소 케노시스 정혁현 목사는 영화상영 저지운동을 비판하면서 “영화에서 재현된 예수의 삶은 허구적이며 이를 보고 신앙에 혼란을 일으킨다면 취약한 교인을 양산하는 교회교육을 문제 삼아야 하지 않을까”라고 반문했다.(서화동, 2001년 12월 12일자 기사) 그리고 개봉 시기를 한참 지나오면서, 이 영화를 불경스럽기보다 예수의 인간적인 측면을 강조한 작품으로 보는 경향이 점차 지배적이 되어 갔다.¹⁴⁾

반면, <패션 오브 크라이스트>를 보는 비평가들의 시각은 좀 다르다. 앞서 제시한 자료에서도 알 수 있듯이 국내에서 대중적인 인기가 높았음에도 불구하고 담론은 꽤나 부정적이었고, 시간이 지나도 그러한 관점은 달라지지 않았다. 그것은 신학적 접근, 미학적 접근 모두에서 마찬가지였다. 신학적으로는 복음서에 전혀 충실하지 않다는 점이 문제가 되었다.¹⁵⁾ 사실상 이 작품의 원작은 ‘앤 에머리히 Anne Emmerich(1774-1824)의 환시를 크레멘트 브렌타노 Clement Brentano가 기록한 The Doloros Passion of Our Lord Jesus Christ(1833)라는 비성서’(김윤지, 2007:71-72)였으므로 혹자들은 가톨릭과 개신교의 반응 및 평가를 나누기도 했다.¹⁶⁾ 미학적으로 보았을 때도 영화의 폭력성이 과도하다는 지적이 많다. 이것은 신학적 접근으로부터 설득력을 얻는다. 성서에서 ‘예수가 맞았다’는 단순한 글에서 유추한 고문 장면이 그야말로 관객들에게 시각적 폭력으로 변질되었다는 것이다.¹⁷⁾ 이와 같이 <패션 오브 크라이스트>가 기독교 담론에 있어 좋은 평가를 받지 못한 이유

13) 이 영화들에 대한 담론은 지금까지도 계속 되고 있으므로 당시의 반응과 최근의 연구들을 함께 기술하기로 한다.

14) “<그리스도 최후의 유혹>은 예수의 고난에 초점을 맞춘 <패션 오브 크라이스트>와는 달리 인간 예수가 한 인간으로서 여러 가지 유혹과 불확실함을 어떻게 극복하고 하느님의 아들이로서의 주어진 소명을 다할 수 있었는가하는 것을 기존과는 전혀 다른 해석으로 예수의 삶을 조명해 본 영화라 할 수 있으며, 예수의 타생을 맞으며 우리에게 여러 가지 생각의 기초를 제공하는 영화다.”(임순혜, 2004년 12월 27일자 기사) “<그리스도 최후의 유혹>은 그리스도의 정체성에 대한 탐구가 아니다. 예수의 자아 정체성에 대한 탐구이다.”(이신형, 2009: 99)

15) 『예수영화 100년』의 역자인 승현민은 후기에서 이렇게 지적하고 있다. “십자가에서 죽기까지 마지막 12시간을 그대로 ‘재현’했다고 주장하지만 누구나 다 아는 몇 가지 고증과 아무도 알 필요 없는 부분을 제외하고는 거의 모든 면에서 틀렸다.”(W. Barns. Tatum, 2004: 375)

16) “가톨릭 신자들에게 <패션 오브 크라이스트>는 전혀 문제가 되지 않는다. 성서보다 교회의 전통과 해석이 우선되기 때문이다. 예수의 수난과 구원에 참여하는 어머니 마리아의 역할은 성서의 기록과 무관하게 교회의 해석과 전통에서 얼마든지 가능하다. 그러나 개신교는 그렇지 않다. 예수의 수난과 구원에 대해서 개신교는 철저하게 성서의 기록만을 따른다.”(이신형, 2009:122)

17) “성서의 기록은 싱거울 정도로 간략하다. “예수는 채찍질하고”(마태, 마가), “때려서 놓으니라”(누가) “예수를 데려다가 채찍질하더라”(요한). 이 추상적인 언어가 멜 깁슨의 영화에서는 참혹할 정도의 구체성을 얻는다. 카메라는 로마병정의 채찍이 예수의 등에 닿는 순간을 클로즈업하고, 채찍 끝에 달린 고리에

는 자명하다.

여기서 전제되는 것은 ‘예수영화’라는 장르가 가진 특수성의 문제이다. 소설을 각색할 때 발휘되는 상상력은 아무리 선정적이어도 비난을 받지 않지만, 각색 대상이 성서일 경우에는 문제가 되는 것이다. 이것은 ‘예수영화’가 예수를 형상화하기 때문에 다른 영화들과는 차별화되어야 한다는 잠재적인 의식으로부터 시작된다. 승현민은 “멜 깁슨이 관객에게 이미 선포된 자신의 관점을 매우 폭력적으로 강요하고 있으며, 그것은 예수의 방식이 아니다.”(W. Barns. Tatum, 2004: 376)고 단언했다.

그렇다면, 과연 ‘예수의 방식’대로 구현되는 ‘예수영화’란 어떤 것일까.

III. <나는 비와 함께 간다>와 예수영화

1. 트란 안 홍 연출, 다국적 스타들의 출연

<나는 비와 함께 간다>는 우선, 세계적으로 잘 알려진 감독과 배우들이 참여해 화제를 모았던 작품이다. 이는 앞서 언급되었던 어떤 예수영화보다 더 이 영화를 흥미로우면서도 모호하게 만드는 컨텍스트적 요소이다. 이 영화를 연출한 트란 안 홍 감독은 베트남 출신으로, 전작인 <그린 파파야 향기 The Scent Of Green Papaya>(트란 안 홍, 1993)와 <씨클로 Cyclo>(트란 안 홍, 1995) 등은 한국에도 잘 알려져 있다. 열두 살에 프랑스로 이민을 간 후, 뤼미에르 영화학교에서 연출을 전공했으며, 칸느영화제에서 황금카메라상을, 베니스국제영화제의 황금사자상을 수상¹⁸⁾한 국제적인 감독이다. 1980년대 후반, 단편으로 데뷔한 후 현재까지 단 다섯 편의 장편 밖에는 만들지 않았다는 점에서 그의 작품 선택에 대한 신중함과 진지함을 엿볼 수 있다. 그런 그가 명백히 신약과 예수를 모티브로 한 영화를 만들었다는 점은 주목할 만하다. 마틴 스코세지나 멜 깁슨처럼 이름 있는 감독들도 예수 영화를 만들었지만, 그들은 할리우드 상업 영화의 범주 안에 있는 감독들이므로 작가적 성향이 강한 트란 안 홍과는 차이가 있다. 아시아 출신의 유럽 이민자로서 비상업적인 영화를 만들어왔던 그의 행보는 그동안 예수영화를 만들어왔던 어떤 감독들보다 독특하다고 볼 수 있는 것이다.

예수의 삶이 찢겨나가는 모습을 그대로 노출한다. 여기서 현상학적 구체화는 폭력적 수준에 도달한다.”(진중권, 2007년 6월 15일자 기사)

정혁현은 “우리가 꿈꿀 수 있는 예수 영화는 이런 것이 아닐까? 교회의 일방적인 주장을 구현한 예수가 아니라, 오늘 이 세계의 문제의식 안에서 하나님 앞에 선 존재의 삶의 방식을 보여주는 예수.”라는 말로 예수영화의 다양성에 대해 관대한 입장을 취했지만 <패션 오브 크라이스트>에 대해서는 다음과 같이 평가한다. “그러나 멜 깁슨의 영화가 예수에 대한 사유의 깊이를 포기하고 철저하게 영화 테크놀로지의 픽진성에 기댔다는 점에서, 1970년대에 수명을 다한 할리우드 성서영화장르의 미학에서 한 치도 벗어날 수 없었다. 특히 ‘하이퍼리얼’이라는 표현이 부족하다 싶을 정도로 과잉된 고문 묘사는 지극히 자극적인 상업주의인 동시에 선동적이기도 하였다.”(정혁현, 2005: 121)

18) <그린 파파야 향기>는 제46회 칸느 영화제에서 황금카메라상을 수상했으며, <씨클로>는 제52회 베니스 영화제에서 황금사자상을 수상했다.

여기에 주인공을 맡은 세 명의 배우는 상업적 가치가 입증된 스타들이다. 전직 LA 형사로서 세계적 제약회사 부호의 의뢰를 받게 되는 ‘클라인’ 역은 조쉬 하트넷 Joshua Daniel Hartnett이 맡았다. 그는 이 영화의 실질적인 나레이터라고 할 수 있다. 조쉬 하트넷은 국내에서도 인기를 얻었던 영화, <진주만 Pearl Harbor>(마이클 베이 Michael Benjamin Bay, 2001), <블랙 호크 다운 Black Hawk Down>(리들리 스콧, Ridley Scott, 2001) 등을 통해 스타덤에 올랐으며, 이후, <당신이 사랑하는 동안에 Wicker Park>(폴 맥기건 Paul McGuigan, 2004), <블랙 달리아 The Black Dahlia>(브라이언 드 팔마 Brian De Palma, 2006) 등 할리우드 굴지의 감독들과 함께 작업하면서 세계적인 배우로서 자신만의 입지를 굳혀나가고 있다.

제약회사 부호의 아들이자 클라인이 영화 내내 찾아다니는 ‘시타오’ 역에는 일본 배우, 기무라 타쿠야 木村拓哉가 캐스팅 되었다. ‘시타오’는 현대의 예수를 상징하는 캐릭터로, 등장 분량은 클라인에 비해 적지만 이 영화의 무게 중심이라고 할 수 있다. 기무라 타쿠야는 일본에서 최고의 인기를 누렸던 아이돌 그룹, SMAP의 멤버로서 1990년대 중반부터 드라마에 출연하며 연기자로서도 절정의 인기를 얻었다. ‘불패신화’로 불리울 만큼 그의 출연작들은 대부분 성공했지만, 대표작으로는 드라마, <러브 제너레이션 ラブジェネレーション>(1997), <뷰티풀 라이프 ビューティフルライフ>(2000), <히어로 Hero>(2001) 등을 꼽을 수 있으며, <히어로>는 2007년에 영화(스즈키 마사유키 Masayuki Suzuki 감독)로도 제작되어 국내에 개봉된 바 있다.

한류 스타인 이병헌도 이 영화에 합류하였는데, 홍콩의 마피아 두목인 ‘수동포’ 역할을 맡아 피도 눈물도 없는 캐릭터를 열연했다. 이병헌은 한국에서 1990년대 초반부터 드라마와 영화, CF를 오가며 활약해온 대표적 한류 스타이며, 2009년에는 <지.아이.조 - 전쟁의 서막 G.I.Joe: The Rise Of Cobra>(스티븐 소머즈 Steven Sommers, 2009)의 주연을 맡아 할리우드에 진출하기도 했다. 최근 한국 배우가 할리우드에 진출하는 일이 잦아지고는 있지만, 그들이 이미 아시아에서 어느 정도 인기를 얻고 있는 이들이라는 점을 감안할 때 이병헌의 국내외적 인지도는 입증된 것으로 보아도 무방할 것이다. 기무라 타쿠야가 출연한 극장판 <히어로>에 우정 출연한 것도 일본에서 ‘본사마 ビンサマ’로 불리는 이병헌의 인기를 짐작케 한다. <내 마음의 풍금>(이영재, 1999)의 풋풋한 시골 학교 교사에서부터 <악마를 보았다>(김지운, 2010)의 광기어린 경찰에 이르기까지 멜로와 액션 모두에 잘 어울리는 그의 이미지는 잔혹하지만 한 남자로서 사랑에 집착하는 <나는 비와 함께 간다>의 수동포와도 묘하게 맞아떨어진다.

그러나 이토록 쟁쟁한 감독과 배우들의 인지도에도 불구하고 이 영화는 상업적으로 성공하지 못했다.¹⁹⁾ 개봉 전 부산국제영화제에 초청되어 세 배우들이 인터뷰를 가졌을 때만 해도 그들을 보기 위해 몰려든 취재진과 군중들이 해운대 백사장을 가득 메웠지만, 정작 영화는 대중들의 관심 밖으로 밀려났다. 트란 안 흥 감독의 지난 작품들은 비록 대중적이지는 않았지만 일단 작품을 본 관객들에게는 호응을 얻어왔다. 그러나 세계적 남성 스타가 세 명이나 출연한 이번 작품은 오히려 주

19) www.imdb.com의 자료에 따르면, <나는 비와 함께 간다>는 일본에서 \$3,140,797, 러시아에서 \$222,742, 한국에서 \$1,339,296, 타이완에서 \$23,123, 우크라이나에서 \$21,837를 거둬들였으나 제작비 \$18,000,000에 비하면 상업적으로는 실패한 셈이다.

목 받지 못했다.

그러나 학자들이나 평론가-군이 기독교인에 한정하지 않더라도-조차 이 작품에 대해 무관심한 것은 또 다른 이유 때문일 것이다. <나는 비와 함께 간다>는 상업 영화라고 하기에는 내용이 난해하고 주제가 모호한데다 예수를 모티브로 하고 있어 선불리 접근하기 까다롭고, 비상업적인 예술 영화로 보기에는 제작비가 만만치 않은데다 세계적 스타들이 출연한 글로벌 프로젝트라는 점이 꺼림칙하다. 아이러니하게도, 이 작품을 찬찬히 살펴보아야 하는 이유는 바로 여기에 있다. 신약과 예수를 모티브로 세계적인 감독과 배우들이 만들어낸 이 영화가, 관객 및 학자 모두에게 외면당했다면, 그 이유는 무엇일까? 그만큼 무의미한 영화인가? 그렇지 않다면 과연 어떤 의미를 가지는가? 본고에서는 예수영화의 담론을 적용시켜 이 영화의 좌표점을 찾아보고자 한다.

2. 과연 예수영화인가?

테이텀은 ‘예수-이야기 Jesus-story 영화’와 ‘그리스도-유형 Christ-figure 영화’에 대해 전자는 ‘예수의 생애와 사역을 대개 1세기 팔레스타인이라는 배경에서 서술하는 것’이지만 후자는 ‘인물, 사건, 그리고 복음서의 예수 이야기를 연상케 하는 세부적 상황 설정을 통해서 좀더 최근 시대를 이야기’(W. Barns. Tatum, 2004: 8) 한다고 했다. 그리고 ‘그리스도-유형 영화’는 다시 ‘공개 유형’과 ‘잠재 유형’으로 나눌 수 있는데, 공개 유형은 ‘명백하게 그(혹은 그녀) 자신을 예수로 규정하거나 예수 이야기의 특정 부분을 연기하는 캐릭터가 등장’(W. Barns. Tatum, 2004: 353)하는 반면, 잠재 유형은 ‘중심인물들이 예수 이야기에 따라야 하는 것으로 이해하고 있지는 않지만 관객들이 그렇게 판단할 수 있도록 만드는 이미지를 사용’(W. Barns. Tatum, 2004: 356)한다고 했다. 테이텀의 분류에 적용시켜보면, <나는 비와 함께 간다>는 현대의 동남아시아라는 시공을 배경으로 하고 있으므로 ‘예수-이야기 영화’라기 보다는 ‘그리스도-유형 영화’이며, 극중 ‘시타오’가 명백히 예수를 형상화하고 있기 때문에 ‘공개 유형’이라고 볼 수 있다.

그러나 이러한 유형의 구분은 한계를 갖고 있다. 우선, ‘그리스도-유형 영화’의 근간은 알레고리적인 것이어서 장르 영화의 대다수가 적용될 수 있다는 문제가 있다. 오르티즈는 ‘많은 영화 주인공들은 실제로 그리스도가 했던 것과 같은 종류의 경험을 하거나, 혹은 의롭고 사랑이 넘치며 자기희생적인 그리스도를 구현하는 그리스도적인 인물들’(C. Marsh & G. W. Ortiz, 2007: 225 재인용)임을 지적하면서 공개 유형의 성격을 지니는 영화로 <수퍼맨 Superman>(리처드 도너 Richard Donner, 1978), <빠꾸기 둥지 위로 날아간 새 One Flew Over The Cuckoo's Nest>(밀로스 포먼 Milos Forman, 1975), <엘리펀트 맨 The Elephant Man>(데이빗 린치 David Lynch) 등을 비롯하여 다양한 장르의 영화를 언급한다. 그러나 그 영화들의 인물들은 ‘의롭고 사랑이 넘치며 자기희생적’일지 모르지만 모두 그리스도를 구현하고 있다고 보기는 어렵다. 그 의와 사랑, 희생의 원천이 기독교 신앙과 연관되어 있음을 영화 속에서 표면적으로 드러내지 않는 이상은 단정할 수 없는 것이다. 일례로, <E.T.>에 대한 오르티즈의 언급을 인용하면 다음과 같다.

“그리스도의 생애를 <E.T.>의 이야기와 동일시할 수 있는 어떠한 방법도 없다. 그러나 이 이야기에는 무시하기 어려운 중요한 유사성들이 있다. E.T. 또한 선제하는 존재로서 그의 이전의 삶은 우리들에게 숨겨져 있었고, 그는 어린 아이들에게 다가왔다. 그는 죽음과 부활을 겪었고, 그의 본향으로 승천했다. 보다 중요한 것은 그가 던지는 메시지가 무조건적인 사랑이라는 점이다. 이것은 십자가에서 그리스도가 보여주신 사랑과 같다.”(C. Marsh & G. W. Ortiz, 2007: 226-227 재인용)

이것은 <E.T.>의 내러티브가 예수-이야기와 유사함을 지적한 비평이다. 영화에 대한 이러한 통찰은 어떠한 영화라도 신학적으로 읽어낼 수 있다는 점에서 일차적인 의미가 있다. 또한, 비슷한 방식으로 수많은 영화를 그리스도-유형 영화로 포함시킬 수 있을 것이다. 대다수의 영화가 그리스도-유형 영화로 분류되는 것 자체에 문제가 있는 것은 아니지만, 이것은 신학적 통찰력의 유무 혹은 정도에 따라 작품의 분류가 유동적이 되므로 학문적 유형 구분의 기준으로서는 부적합하다. 최소한 절대적인 기준은 될 수 없다.

또한, <나는 비와 함께 간다>처럼, 1세기의 팔레스타인을 배경으로 하지 않더라도 극중 인물이 예수를 형상화하고 있음을 확실히 보여주는 작품과 <빠꾸기 동지 위로 날아간 새>를 같은 유형으로 분류한다는 것은 기준이 비합리성을 보여주는 것이다. 사실상 테이텀 자신 뿐 아니라 많은 학자들이 예수영화의 계보 안에서 분석하고 있는 <몬트리올 예수>는 현대의 캐나다를 배경으로 하고 있다. 그렇다면 <나는 비와 함께 간다>는 <몬트리올 예수>가 1980년대에 가졌던 현대적 예수 영화의 양상이 21세기 영화의 형식을 입은 것으로 볼 수 있다. 두 작품 사이의 유사성을 의미하는 것이 아니라 <나는 비와 함께 간다>의 주제와 ‘시타오’라는 캐릭터가 기독교와 예수를 적극적으로 형상화한다는 의미이다. 그래서 본고는 <나는 비와 함께 간다>를 ‘그리스도-유형 영화’가 아니라 새로운 ‘예수영화’로 보고 있다. 신앙인들 뿐 아니라 비신앙인들도 직관적으로 받아들이게 되는, ‘예수영화’의 구체적인 증거들은 다음 장에서 살펴보도록 한다.

3. 신학적 접근: 고통당하는 구원자로서의 예수

<나는 비와 함께 간다>는 클라인의 시선으로 전개된다. 그는 LA의 형사였으나 헤쉬포드라는 범 죄자를 쫓는 과정에서 점차 그에게 동화되어 정신과 치료를 받게 된다. 헤쉬포드는 자신을 예술가라 여기는 연쇄 살인범으로, 살아있는 사람을 해부해 예술작품으로 만든 사이코이다. 그 후, 클라인은 세계적 제약회사의 부호에게 아들(시타오)을 찾아달라는 부탁을 받는다. 예수영화의 관점에서 볼 때, 성부 하나님과 성자 하나님의 존재가 소개되는 이 장면에서 시타오의 아버지는 직접 등장하지 않고 모니터를 통해 클라인과 대화한다. 스크린에는 모니터 속의 인물조차 보여주지 않기 때문에 관객들은 아버지의 목소리만 들을 수 있다. 그것은 굵고 나지막하지만 권위가 느껴지는 음성으로, 절대자의 존재감을 짐작케 한다.

시타오가 아버지를 떠나 아시아로 간 시점은 3년 전으로 설정되어 있다. 1년 후, 시타오는 필리

편에서 전보 한 통을 보내 1만 달러를 보내달라고 했고 아버지는 아무 말 없이 보내주었다. 그러나 한 달 후에 시타오가 같은 금액을 요구하자 아버지는 돈 대신 탐정을 보내 아들이 무슨 일을 하는지 알아보라고 한다. 탐정은 6주 만에 시타오가 고아원을 돕고 있다는 소식을 전해왔으나 그 후로 탐정과도 소식이 끊겼고, 아버지는 클라인에게 시타오를 찾아서 데려와 달라고 의뢰하게 된 것이다. 성부 하나님께서 세상을 사랑하사 성자 하나님을 친히 이 땅에 보내셨다는 사실(요 3:16)과는 확연한 차이가 있지만, 시타오가 아시아로 떠난 3년 동안 사람들을 도운 것은 예수의 공생애를 의미한다고 볼 수 있다. 절대적 권력자인 아버지를 떠나 아시아의 고통 받는 이들을 만난 시타오의 행적은 명백히 예수-이야기의 플롯을 따르고 있다. 시타오의 아버지가 제약회사 부호라는 설정 또한 의미심장하다. 제약회사는 약을 만들어 팔고, 그 약은 사람들을 치료한다. 약을 매개한 치료이다. 그나마도 대부분의 경우 약은 증상을 줄여줄 뿐, 병을 근본적으로 치료하지는 못한다. 반면, 시타오는 그 불완전한 매개 없이 자신이 직접 병자들을 만나 치료하는 인물이다. 성자 하나님의 성육신 사건이 갖는 의미가 시타오의 공생애에서도 나타나는 것이다.

동남아시아는 트란 안 홍 감독의 출신지이며 그의 전작들의 배경이기도 했기 때문에 낯설지 않지만, 이 영화에서는 특별히 고통에서 벗어나야 할 대상이 많은, 구원자가 반드시 필요한 공간을 상징한다. 클라인은 필리핀에서 시타오의 흔적을 찾지만, 그가 가난한 사람을 돕느라 구걸하다가 세 남자에게 총을 맞아죽었다는 얘기만 듣는다. 그러나 그가 홍콩에 나타난 것 같다는 소식을 듣고 클라인은 다시 홍콩으로 가서 옛 친구이자 경찰인 조맹지를 만나 도움을 청한다. 조맹지를 만나러 간 경찰서에서 클라인은 시타오와 마주치지만 그를 알아보지는 못하고 스쳐지나간다.

시타오는 영화의 러닝타임이 17분 정도 지나서야 등장하는데, 그의 모습은 너무나 지저분하고 초라하다. 작고 마른 체구에 장발의 머리는 헝클어져 있어서 아무도 주목하지 않을 법한 외모이다. 예수의 모습이라고 하기에는 다소 충격적이다. 그러나 현대 홍콩에 등장한 이 황인종 예수는 구원을 위해 ‘고통 받는’ 인물을 묘사하는데 적절한 외형을 보여준다. 기무라 타쿠야는 이 영화에서 기존의 도시적이고 자신감 있는 이미지를 버리고 자신을 희생함으로써 타인을 치유하는 구원자로 분했다. 트란 안 홍 감독은 고통으로 괴로워하는 예수를 집중적으로 조명하면서 인자하고 온화한, 미소 짓는 예수의 모습을 감추어 버렸다. 기무라 타쿠야는 영화 내내 거의 웃지 않고 고통으로 일그러진 얼굴을 보여준다.

여기서 주목해야 할 것은 시타오의 구원이 가지는 내용과 방식이다. 기독교의 구원은 아담과 하와의 타락 이후 인류가 갖게 된 ‘원죄’를 사함으로써 영생을 얻는 것이다. 그 유일한 방법은 그리스도의 성육신과 죽음, 그리고 부활이다. 반면, 시타오는 병든 사람들을 끌어안음으로써 자신의 몸에 그 고통을 이전시키는 방식으로 구원한다. 시타오에게 찾아오는 사람들이 구체적으로 어떤 문제를 갖고 있는지는 표면화되지 않지만, 그것은 육체적인 병 뿐 아니라 정신적인 문제를 포함하고 있는 것으로 보인다. 마약중독에 빠져 있던 수동포의 연인 릴리를 고쳐준 것이 그 예이다. 그러나 영화 텍스트 속에서 속죄의 문제까지 다루고 있다고 보기는 어렵다. 어쨌든 시타오의 몸은 자해한 것처럼 크고 작은 상처들로 가득하며, 그는 그 상처들로 인해 죽을 만큼 괴로워한다. 이것은 예수의 구원이 십자가의 고통과 죽음을 담보로 했음을 매우 직접적인 방식으로 보여주는 것이다.

<나는 비와 함께 간다>는 시타오 뿐 아니라 여러 인물들을 통해 고통 없이는 구원도 없다는 것을 끊임없이 강조한다. 클라인은 시타오의 흔적을 좇으면서 헤쉬포드에게 그랬던 것처럼 시타오에게 빠져든다. 계속해서 시타오의 정체성에 대해 파고드는 그는 헤쉬포드에 대한 기억이 떠올라 악몽에 시달리며 괴로워한다. 시타오가 육체적으로 고통당하는 인물을 보여준다면 클라인은 내면적 고통으로 황폐해진 인간을 보여준다. 잠시나마 헤쉬포드에게 동화되어 그를 예술가라고 생각했던 자신의 과거를 씻어내려면 그러한 고통은 피할 수 없는 것이다.

헤쉬포드와 클라인이 만나는 씬은 시타오를 추적하는 나머지 영화의 내용들과는 별개로 클라인의 회상 속에 조각 조각 전개된다. 헤쉬포드는 이 영화 속에서 고통의 문제를 초점화 시키는 인물이라고 할 수 있다. 그는 클라인에게 자신을 죽여 달라고 하기 직전, 자신이 인체로 만들어 놓은 기이한 형상의 작품들 속에서 다음과 같이 말한다.

“인간의 고통. 경이롭지 않나. 이보다 더 아름다운 것이 존재할까? 골고다에 이 세상에서 가장 숭고한 나무가 있었지. 십자가와 가장 고귀한 존재. 그 별거벗고, 생명을 뺏긴, 인류의 고통 속에서 창조된 육신. 여기 이 육체들 속에 그리스도의 수난에서 빠진 것들을 구현해 놓았네. 여기에 진정한 고통이 승화되어 있어.”

헤쉬포드는 자아도취적인 싸이코 살인마임에도 불구하고 자신의 행위에 대한 소신을 갖고 있으며, 그것은 예수가 당했던 육신의 고통과 연결되어 있음을 위의 대사를 통해 짐작할 수 있다. 그것이 그의 살인과 기행을 정당화시킬 수는 없지만, 이 영화가 예수의 수난을 얼마나 심각한 주제로 다루고 있는지 확인할 수 있는 대목이다.

또한, 이 영화는 고통당하는 구원자의 모습을 구현하는데 그치지 않고, 그에게 불멸성을 제공함으로써 예수의 신성을 인정하고 있다. 앞서 살펴본 것처럼 예수영화에 대한 비평에서 ‘부활’의 형상화는 매우 중요한 문제이다. 시타오는 놀랍게도 일회적인 부활을 넘어 영생을 가진 인물로 묘사된다. 먼저, 필리핀에서 세 명의 남자가 시타오를 총으로 쏘아 죽인 후 숲 속에 버렸지만 시타오는 살아나서 홍콩으로 간다. 그가 죽었다 살아났음은 숲 속에서 눈을 뜬 그의 몸 위로 기어다니는 구더기들로부터 짐작할 수 있다. 그리고 영화의 마지막 장면에서 시타오는 수동포에게 또 한 번의 죽음을 당한다. 이번에도 네 발의 총알을 가슴에 맞고 나무판자에 못 박히기까지 했지만 시타오는 클라인이 그를 찾아내 아버지에게로 데려갈 때까지 살아있다. 그러나 총알을 맞고, 못 박힐 때의 고통은 여느 인간과 같이 치절한 것으로 묘사된다. 이러한 시타오의 모습은 신이자 인간이었던 예수의 성격을 잘 보여주는 것이다.

그렇다면, <나는 비와 함께 간다>의 예수는 앞 장에서 텔포드가 제시한 예수의 7가지 이미지 중 어디에 적용될까? 굳이 꼽으라면 ‘인간적인 예수’에 가깝겠지만, <그리스도 최후의 유혹>의 신과 인간 사이에서 고뇌하는 예수나 <킬러 오브 크리스>의 나약하고 소심한, 두려움에 가득 찬 예수와 시타오는 근본적으로 다르다. 그보다는 고문 장면이 주를 이루는 <패션 오브 크라이스트>의 예수와 가장 닮아있을 것이다. 그러나 <패션 오브 크라이스트>는 예수가 엄청난 고문을 당했다는 데 초점을 맞추었을 뿐, 고통당하는 구원자의 모습을 강조했다고 보기는 어렵다. 즉, <나는 비와

함께 간다>의 시타오는 지금까지 예수영화의 역사에 등장했던 예수에서 벗어난, 트란 안 홍이 만들어낸 새로운 예수이다.

4. 미학적 접근; 십자가의 이미지

이미 탁월한 영상미와 음악적 감각으로 인정받은 감독의 명성에 걸맞게 <나는 비와 함께 간다>는 웰 메이드한 작품이다. 이 영화는 대사가 거의 없고 대부분 영상과 음악으로만 진행된다. 전작들에서도 주로 영상으로 이야기해왔던 트란 안 홍의 스타일이 이 관념적인 영화에서도 변함없이 드러나고 있다. <씨클로>를 통해 강한 인상을 남겼던 ‘라디오 헤드’의 몽환적인 음악을 다시 들을 수 있는 것도 이 작품을 감상하는 즐거움 중 하나이다.

세련된 미장센과 영상미도 나무랄 데 없다. 엄청난 제작비를 가지고 거대한 세트와 수많은 엑스트라를 동원했던 고전적 예수영화의 스펙터클은 없지만, 필리핀의 정글, 홍콩의 밤거리, 헤쉬포드의 작업실, 수도포의 아지트, 시타오의 오두막 등 영화의 주요 장소는 그 자체만으로도 각 씬의 분위기를 잘 살려내고 있다. 촬영은 핸드 헬드를 지향하고 롱테이크를 종종 사용하면서 최대한 정적인 느낌을 살린 반면, 과거와 현재를 오가는 편집은 수수께끼를 풀어가는 과정처럼 흥미롭고 역동적이다. 클라인과 헤쉬포드 사이에 있었던 사건과 시타오가 필리핀에서 총을 맞고도 살아나는 과정 등은 관객들에게 조금씩 공개되다가, 영화 종반에야 완전한 윤곽을 드러낸다. 특히 클라인과 헤쉬포드를 죽이던 날 있었던 일은 영화 중반까지 클라인의 악몽 및 회상 등을 통해 파편화시켜 보여줌으로써 관객들의 호기심을 증대시킨다. 그리고 그 호기심은 헤쉬포드를 닮아간 클라인의 기행으로 말미암아 경악으로 바뀐다. 현재와는 동떨어진 과거의 사건임에도 불구하고 클라이막스를 향해 극적인 긴장감을 고조시킨 후, 가장 충격적인 이미지를 제시하는 연출이 트란 안 홍의 재능을 유감없이 보여준다.

기독교 미학의 측면에서 주시해야 할 이 영화의 특징적 이미지는 단연 십자가이다. 십자가는 곧 바로 예수 그리스도의 이미지(정경수, 2008:8)이자 대속과 부활의 상징이기 때문이다. 십자가의 이미지가 전면에서 등장하는 것은 세 번 정도로, 많지는 않지만 분명히 강조되어 있다.²⁰⁾ 첫 번째 십자가는 클라인과 조맹지가 식사하는 식당의 TV 속에서 등장한다. TV에는 하나님의 집을 준비하고 있다는 청년과의 인터뷰가 나오고 있다. 그 청년은 건물의 벽면, 화장실, 경찰서 탈의실까지 온통 금색 페인트로 십자가 모양을 그려 놓아서 조맹지로부터 미친놈이라는 욕을 듣는다. 이 청년이 그린 십자가는 여러 벽면의 페인트가 합쳐져야 비로소 십자가 모양으로 보인다는 점이 독특하다. 그런데, 이 인터뷰를 보고 나서야 관객들은 바로 전 씬에서 시타오가 서 있던 경찰서 탈의실 벽면에 칠해져 있던 황금색 페인트의 정체를 알게 된다. 시타오는 여러 벽면에 칠해져서 황금색 페인트의 십자가가 만들어낸 입체적 공간 안에 서 있었던 것이다.

20) 클라인이 헤쉬포드의 작업실에 갔을 때 바닥에 고인 물에 비춰진 형광등도 두 개가 십자가처럼 크로스되어 있는 등 다른 장면에서도 십자가 모양이 등장하지만, 본고에서 언급하는 세 장면에 비해서는 중요도가 떨어진다고 판단되어 일일이 언급하지 않았다.

두 번째 십자가도 인터뷰 속의 청년의 눈에 비춰진다. 그가 누워서 하늘을 바라보자 홍콩 시내의 빌딩 숲 사이로 보이는 파란 하늘이 명확히 십자가 모양을 하고 있다. 카메라는 여기서 직각각의 앵글로 하늘을 잡는다. 이것은 이 청년이 정말 미쳐서 십자가에 대한 과도한 집착을 보이는 것으로 해석할 수도 있지만, 십자가의 이미지가 예수 그리스도의 상징이라는 점을 고려하면, 그가 인터뷰 속에서 되뇌이던 말, 즉 “그는 곧 오십니다. 그는 우리 안에 계십니다.”라는 대사를 시각적으로 드러낸 장면으로 볼 수 있다.

십자가의 세 번째 이미지는 수동포가 시타오를 총으로 쏜 후, 그의 양팔을 벌려 기다란 판자에 못 박음으로 인해 생긴 것이다. 수동포와 릴리가 떠나고 얼마간의 시간이 흐르자 그 십자가에는 어김없이 TV에서 인터뷰를 했던 청년이 다가온다. 그는 못 박힌 시타오를 살피면서 말을 건다. “하나님은 우리 안에 계십니다. 신이시여! 당신이십니까! 우리를 위해 고통 당하고 있군요.” 청년은 십자가에 못 박힌, 아니 그 자신이 십자가가 된 시타오를 스스로없이 신이라고 부른다. 그러나 그의 신성을 너무 믿은 나머지 여전히 고통스러워하는 시타오를 풀어주지 않고 “사람들에게 좋은 소식 good news을 전하러 가야겠다”고 말하며 떠난다. 영화의 마지막 장면에서 카메라는 두 번째 십자가 이미지를 잡았던 앵글과 정반대, 즉 직부감 샷으로 클라인이 시타오를 부축해나가는 장면을 보여준다. 누워있는 시타오와 긴 나무판은 십자가의 이미지를 뚜렷이 보여주고, 클라인이 시타오를 부축해 나가면서 그 이미지는 사라진다. 마치 시타오의 고통이 사라질 것을 예고하는 것처럼. 그리고 그것은 곧 부활로 이어질 것이다.

IV. 결론

이미 3년 전에 관객과 평단 모두에게 외면당했던 작품을 본고에서 들추어보기로 한 것은 최근 영화에 대한 기독교 비평이 활발해지고 있음에도 불구하고 관심의 대상은 여전히 소수의 작품들에 머물고 있음을 지적하기 위함이다. 기독교 비평이 제한된 텍스트에 머물러 있는 것은 교계의 영화 연구자들이 영화 정보에 밝지 못한 탓도 있을 것이며, 인지도가 떨어지거나 상업적으로 실패한 작품, 혹은 논쟁적이지 않은 작품에 대해 연구할 필요를 느끼지 못하는 이유도 있을 것이다. 그러나 영화의 흐름은 생각보다 빠르게 변하고 있으며, 지금 이 시각에도 세계 각처에서는 새로운 주제와 형식을 앞세운 영화들이 만들어지고 있다는 사실을 인식할 필요가 있다. 테이텀의 분류로 <나는 비와 함께 간다>의 유형을 정확히 잡아내지 못했던 것처럼, 연구자들을 혼란스럽게 하는 영화들이 언제 등장할지 알 수 없는 것이다. 앞서 예수영화의 역사와 담론에서 살펴보았듯이 새로운 영화는 새로운 담론을 만들어내므로 더욱 주목할 필요가 있다. 좀 더 다양한 텍스트를 대상으로 비평에 적용 가능한 실천적 담론을 꾸준히 만들어 가는 것이 혼란을 줄일 수 있는 한 방법이 아닐까 한다.

참고문헌

- 노종성 (1999), 『영상 이미지로 표현되는 그리스도교의 구원』, 서강대학교 수도자대학원 석사학위논문
- 양인수 (2007), 『예수 영화에 나타난 예수상 연구』, 가톨릭대학교 문화영성대학원 석사학위논문
- 이신형 (2009), 『영화, 신학에 말을 걸다』, 부천: 올리브박스
- 이혜정 (2010), 『영화 속에 나타난 현대의 속죄 양상에 대한 분석』, 가톨릭대학교 문화영성대학원 석사학위논문
- 정경수 (2008), 『영화 속의 "예수-그리스도"에 대한 해석의 문제에 대한 연구 -예수 이야기 영화와 그리스도 형상 영화의 비교 연구를 통해-』, 장로회신학대학교 대학원 석사학위논문
- 최동환 (2007), 『영화의 영성 읽기에 관한 연구』, 부산가톨릭대학교 대학원 석사학위논문
- 최승웅 (2009), 『할리우드 상업영화에 나타난 영성 코드 -멜 깁슨 감독, 출연 작품을 중심으로-』, 가톨릭대학교 문화영성대학원 석사학위논문
- 황하민 (2008), 『기독교 영화와 기독교적 영화 연구-기독교 영화의 범주와 유형을 중심으로』, 한서대학교 대학원 석사학위논문
- C. Marsh & G. W. Ortiz, *Explorations in Theology and Film: An Introduction, First Edition*, 김도훈 역 (2007), 『영화관에서 만나는 기독교 영성』, 파주: 살림
- W. Barnes Tatum, *Jesus at the Movie: A guide to the first hundred years*, 승현민 외 역 (2004), 『예수영화 100년』 서울: 백림
- William D. Romanowski, *Eyes Wide Open*, 정혁현 역 (2004), 『맥주, 타이타닉, 그리스도인』, 서울: IVP
- 김윤지 (2007), "예수 영화 The Jesus Film의 원형과 그 흐름", 『현대영화연구』, 서울: 현대영화연구소, 3호, 49-76
- 서보명 (2002), "해리포터 현상에 관하여", 『기독교 사상』, 46(1), 대한기독교서회
- 서화동 (2001년 12월 12일), <'예수의 마지막 유혹' 논란가열..예수의 결혼.정사장면 등 담은 영화>, 《한국경제》
- 양홍식, (2001년 12월 14일), <'그리스도 최후의 유혹' 개봉 늦춰져...>, 《크리스천투데이》
- 이화정 (2009년 10월 20일), <인간의 고통과 구원에 대한 집요한 물음표>, 《씨네21》,
- 임순혜 (2004년 12월 27일), <[임순혜의 영화 읽기 34] 그리스도 최후의 유혹>, 《대한민국 정책 포럼》
- 정혁현 (2005), "예수, 영화, 교회", 『교회와 신학』, 60권, 장로회신학대학교, 118-123
- 조민우, (2006년 8월 30일), <예수님은 흑인?>, 《기독교 타임즈》, 진중권, (2007년 6월 15일) <[진중권의 이매진] 영상의 스티그마타 - <패션 오브 크라이스트>, 영화 매체의 촉각성으로 극대화되는 종교적 메시지>, 《씨네 21》,
- 크리스천투데이 (2006년 6월 22일), <다빈치 코드의 음모를 밝힌다(2)>, 《크리스천투데이》
- www.filmjunk.com
- www.imdb.com
- www.kofic.or.kr