

## 예수 드라마의 극적 사실주의에 관한 미학적 고찰 - <마태복음>과 <패션 오브 크라이스트>를 중심으로 -

이 문 원\*

### 논문초록

본 논문은 <마태복음>(1964)과 <패션 오브 크라이스트>(2004) 두 편의 영화를 사실주의 '드라마'의 관점에서 비교 분석하여, 예수 드라마에 대한 미학적 분석의 틀을 제공하는 데에 그 목적이 있다. 그 간 예수 드라마의 평가는 복음서의 충실한 재현 여부와 그에 따른 신학적-윤리적 유용성을 근거로 그 가치가 결정되는 경향이 강했다. 그러나 예수 드라마는 그 매체의 특성상, 원전의 수동적인 이식이 아닌 감독/작가의 창의적 중재와 예술적 실현의 결과이며, 이에 대한 정확한 이해는 신학과 드라마 간의 간극을 극복하고 복음서 원전의 사유와 해석에 대한 드라마의 생산적인 기여를 가능하게 할 것이다.

한 편의 드라마는 창작자가 속한 사회적 맥락과 개인적인 메타텍스트, 그리고 그가 선택한 표현 양식과 그에 따른 극적 내러티브의 구성, 그리고 시공간적인 미장센을 통해 태어난다. 본문에서 분석한 바와 같이 <마태복음>과 <패션>은 둘 다 극적 사실주의에 기반하여 예수에 대한 극적인 '모방' 곧 재현을 시도했지만 창작자의 해석의 관점에 따라 전자는 신사실주의(Neo-Realism)적인 표현양식을 통해 현대의 혁명가 예수를, 후자는 극사실주의(Hyper-Realism)를 통해 역사 속의 고통 받는 예수를 그려낸다. 사실주의 내에서조차 일어나는 이와 같은 창의적 표현 양식의 변용(變容)과 상이한 해석은 극적 표현 양식의 다양성과 생명력을 보여주는 동시에, 영화 대 신학의 이분법적인 접근으로는 예수 드라마들의 풍부한 창의적 담론들을 온전히 담아낼 수 없음을 예증해준다.

본고는 신학의 관점에서 바라본 예수 드라마의 당위성이 아닌, 각 드라마가 성취하고자 한 미학적 목표를 되짚어 가며 각 드라마에 담긴 창의적이고 논리적인 내러티브의 구조를 조망하여 그 독립적인 예술적 가치를 조망하였고, 이를 통해 데리다의 '부록(supplement)'으로서 복음서 원전의 의미를 더욱 충만하게 되살려주는 기여를 할 수 있음을 결론으로 제시한다. 하나의 부록이 있다는 것은 이전 부록의 불완전성을 입증하는 동시에 자신의 불완전성에 개입해 줄 다음 부록이 따라올 것이라는 전제를 달고 있듯이, 일면 단일한 해석의 충위를 전제로 하는 예수의 드라마들은 끊임없이 새롭게 등장하여 극적인 사유들을 통해 새로운 시대와 공동체에 말을 걸며 원전의 충만성을 더해주는 것이다.

주제어: 극적 사실주의(dramatic realism), 신(新)사실주의(Neo-Realism), 극(極)사실주의(Hyper-Realism), 예수 드라마, <패션 오브 크라이스트(The Passion of the Christ)>, <마태복음 (Il Vangelo Secondo Matteo)>

\* 한동대학교 언론정보문화학부 공연영상전공 교수

2012년 4월 30일 접수, 6월 4일 최종수정, 6월 11일 게재확정

## I. 서론

드라마<sup>1)</sup>는 “행동하고 있는 인간을 모방”한다는 아리스토텔레스의 정의(최상규, 2002: 26)는 필연적으로 극적 사실주의(dramatic realism)의 태동을 전제로 하고 있다. 그는 “모방”의 의미가 대상에 대한 단순한 외형적 모사에 그치는 것이 아니라 인간 행동 양식의 총체적, 인격적 재현이며 이 과정을 통해 관객은 지식과 즐거움을 동시에 경험하게 됨을 주장하였고, 그리스 비극들의 분석을 통해 현대 드라마의 구조와 요소들에 대한 기준을 확립하였다.

췌실 B. 드밀(Cecil B. DeMille)이 흑백 무성영화로 제작한 대 서사시 <왕중왕(The King of Kings)>(1927)에서 가장 최근에 화제의 중심이 되었던 <패션 오브 크라이스트(The Passion of the Christ)>(2004)에 이르기까지 20세기 이후에 제작된 예수 드라마들은 아리스토텔레스가 확립한 서구 드라마의 전통 위에 놓여있다. 즉, 이들은 한결 같이 복음서의 스토리를 인과관계로 짜인 일정한 길이의 ‘플롯’으로 극화하여, 주인공 예수 그리스도가 누구이며 어떻게 그리고 왜 십자가와 부활을 향한 여정을 걷게 되는지를 도입-전개-발전-위기-절정-결말의 역동적인 전개를 통해 보여준다. 관객은 생생하게 재현된 시공간적 미장센(mise-en-scène)<sup>2)</sup>과 그 속에서 살아 움직이는 예수(배우)에게 몰입하여 역사 속 그리스도와 그 행동들에 대한 전인격적인 모방을 ‘체험’하게 되는데 이것은 성경에 활자로 기록된 서사를 이해하는 것과는 다른 종류의 체험이다. 아리스토텔레스가 “연민”과 “공포”로 요약한 관극의 체험은 가상의 틀 안에서 관객의 “감각을 자극해 정서를 이끌어낸다. 영화의 서사는 의식의 저항을 피해 관객의 마음과 영혼에 직접 말한다.” 이는 관객이 고도의 집중도를 발휘할 수 있는 가장 강렬한 ‘경험’이고, 그 경험이 “종교적이고 초월적인 성격을 지닐 때” 드라마는 “관객 안에 신적 경험을 유발할 수 있다(박종석, 2010: 174).” 플라톤이 이데아에 도달할 수 없는 모방의 한계를 비난했을 때 아리스토텔레스가 바로 그 모방의 학습을 통해서 드라마가 진

1) 드라마(drama)는 아리스토텔레스의 비극에 대한 정의에 등장하는 동사 dran이 그 어원이며 “행동하다”라는 역동적 행위의 의미를 담고 있다. 이 논문에서는 예수 ‘영화’나 ‘연극’이라는 매체 제한적인 명칭보다는 극적 표현 양식의 본질을 담고 있는 예수 ‘드라마’라는 명칭을 사용하기로 한다.

2) “Putting on stage” 즉 “무대에 배치하다”라는 뜻이다. 영화와 연극 등 극예술 용어로서 정해진 공간(무대, 프레임) 안에서 인물, 사물, 조명, 세트를 배열하는 방법이나 배열된 상태를 의미한다. 미장센은 연출가의 방법론적인 미학이자, 시각화된 무대/영상 텍스트 전체를 의미한다.

실에 도달할 수 있다고 강변했듯이, 일면 극적 모방에 불과한 예수 드라마는 바로 그 모방을 통하여 원전에 대한 영적인 사유를 격려하고 전인적인 변화를 유도하는 촉매제로 기여한다.

이 과정에서 그 ‘모방’을 체험하는 질에 대한 논의는 늘 사실성의 여부와 정도로 귀결된다. 이 드라마 속의 예수가 충분히 사실적인가? 사실적이라는 것은 대체 무엇을 의미하는가? 그간 많은 논문들과 저서들이 스토리텔링 고유의 예술적 사실성 보다는 드라마를 성서의 재현 여부와 그 충실성에 근거해 그 ‘사실적인’ 가치를 판단하는 이 분법적 접근에 편향되어온 경향이 있다. 예를 들어, 예수 영화에 관해 가장 빈번하게 인용되는 테이텀(Tatum, 2004)의 접근법은 드라마 형식의 분석이라기보다는, 플롯과 대사의 어느 부분이 성경을 어떻게 반영하고 있는가와 관련된 신학적인 이슈들, 그리고 그 영화에 대한 종교적 평가들을 주로 다루었고, 디씨(Deacy)와 오르티즈(Ortiz)의 영화비평은 니버(Niebur)의 그리스도 대 문화의 이항대립의 구도를 방법론 삼아 신학과 영화 간의 간극을 극복하려는 시도를 보여준다. 안승범은 그의 논문에서 예수 영화에 대한 연구들의 경향이 “영화에 대한 신학적 조명에 치중했고, 개별 영화의 텍스트 비평이 짧은 평문 형식으로 시도되는 정도”였다고 조망한다(안승범, 2011: 114). 예수 드라마의 원전은 복음서들이고 그들이 담고 있는 중대한 신학적 함의를 생각할 때, 이러한 경향은 일면 당연하다. 그러나 이처럼 신학적이고 이념적인 접근들은 예수 드라마의 태생적 본질인 극적 ‘모방’과 경험의 특성을 간과하는 오류를 범할 뿐 아니라, 이미 수백 편이 나왔고 앞으로도 나올 예수 드라마의 다양한 표현 양식과 스타일을 정확히 포착하기 어려운 한계가 있다.

피에르 파졸리니(Pier Paolo Pasolini) 감독의 <마태복음(II Vangelo Secondo Matteo)> (1964)과 멜 깁슨(Mel Gibson) 감독의 <패션><sup>3)</sup>은 공통적으로 아리스토텔레스적인 ‘모방’이 추구하는 극적 사실주의에 매우 충실하고, 꾸며낸 대사들의 삽입이나 허구적인 극적 설정이 거의 없이 복음서의 대사 텍스트를 준수한다. 그러나 각각 신(新)사실주의(Neo-Realism)와 극(極)사실주의(Hyper-Realism)를 표방함으로써 그 지향하는 미학과 결과는 상이하다는 점에서 흥미로운 연구의 대상이다. 본론에서는 이 작품들의 상이한 리얼리즘의 표현 양식(style), 원전과 창작자의 메타텍스트(metatext)간의 관계, 그리고 혁명가 예수와 고통 받는 예수의 캐릭터가 미장센에 담긴 플롯, 인물, 시각적

3) 이하 <패션>으로 약칭하기로 한다.

요소들을 통해 어떻게 구현되는가를 비교 분석하여, 사실주의 미학의 관점에서 두 예수 드라마를 평가하고자 한다. 그리고 이러한 미학적 접근이 어떻게 예수 드라마와 원전 간에, 혹은 상호 드라마들 간에 파편적이거나 대립적이 아닌 상호 보완적이고 수용적인 시각 형성에 기여를 할 수 있는지, 또 드라마라는 표현 도구에 대한 정확한 이해가 어떻게 신학과 드라마 간의 생산적 대화의 길을 열수 있는가를 결론으로 제시하고자 한다.

## II. 본론

### 1. 표현 양식: 신사실주의와 극사실주의

<마태복음>에 가장 강한 영향을 미친 신사실주의는 1945-55년 사이에 절정을 누렸던 이태리 영화 운동으로서 로베르토 로셀리니(Roberto Rossellini)의 <무방비 도시(Open City)>로 대표된다. 초반에는 이태리의 파시즘이나 사회 문제를 반성하는 윤리적 정신이 강했지만, 후에는 스타일과 기법적인 경향만을 반영하는 다른 영화들도 지칭한다.

양식으로서의 신사실주의는 한 마디로 드라마의 다큐멘터리적인 사실성을 강조한다. 실제로 삶의 현장에서 벌어지는 듯한 느슨하고 에피소드적인 내러티브 구조, 다큐를 차용한 단순한 카메라 시각, 인공적인 세트 보다는 실제 로케이션 촬영, 아마추어 배우의 선호, 일상 언어의 사용, 인공조명-편집-카메라 워크 등 인위적 테크닉의 지양 등이 신사실주의적인 특징이라 할 수 있다(Giannetti, 1996: 449). 파졸리니의 소설, 평론, 영화 작업들은 하층민들의 문제를 통해 사회의 부정, 파시즘적 광기와 권위주의에 대한 반항 등을 다루었다는 점에서 신사실주의의 이념적 배경과 표현 양식을 공유하고 있으며, 그가 사회에 대한 자신의 메시지로 전달하기 원했던 <마태복음>에서도 이러한 특징들이 그대로 나타난다.

<마태복음>을 촬영한 장소는 인공 세트가 아닌 황량한 남부 이태리의 들판, 마을과 유적들이며, 예수 역을 맡은 스페인 학생출신 엔리크 이라조키(Enrique Irazoqui)를 비롯한 모든 캐스트는 현지인과 아마추어들이다. 자주 클로즈업되는 군중들의 거친 얼굴

들과 이들의 훈련되지 않은 자연스러운 표정들은 열정적이고 선동적인 예수의 설교와 기적을 수줍게 지켜보며 반응한다. 조역들이 던지는 대사들도 마치 다큐 속의 길거리 인터뷰처럼 연기의 꾸밈이 없다. 여기에 신사실주의 특유의 다큐멘터리 형식을 차용한 촬영과 편집기법으로 더욱 형식미를 더한다. 이 영화는 흑백으로 촬영되었으며 카메라는 거친 역동성과 친밀함을 오간다. 인물들의 정적인 클로즈업을 즐겨 쓰는가 하면, 계속 움직이며 메시지를 선포하는 예수를 앞뒤로 따라다니며 취재하듯 담아낸다. 이처럼 다큐성을 더해주는 흔들리는 핸드헬드 샷(hand-held shot)과 더불어 관객은 군중 속 한 사람의 시선으로 예수 그리스도를 바라보기도 한다. 예를 들어, 베드로가 군중들 틈에 섞여 공회에서의 예수의 심문을 구경하는 장면에서, 관객은 베드로의 어깨 바로 뒤에 선 사람의 시각에서 식별조차 잘되지 않는 저 멀리에서 예수가 얻어맞고 끌려 나가는 것을 지켜본다. 드라마의 플롯에 해당하는 장면들의 편집 역시 의도적으로 장면의 인과적이고 매끄러운 연결을 무시하고, 의도적으로 각 사건의 현장성에 집중하는 다큐의 에피소드적 구조를 보여주고 있다. 이 영화에서 파졸리니가 선택한 신사실주의적인 ‘모방’은 예수 내러티브의 “유추(analogy)”를 최종 목표로 하는데, 여기서 “유추”란 “고고학적 언어적인 재구성 없는 고대에서 현대 세계로의 전위(轉位)”를 의미한다(Natum, 2004: 107). 결국 파졸리니가 선택한 신사실주의는 성경 속 역사적인 예수의 재현뿐 아니라 이천 년의 시대, 문화적 간극을 초월하여 ‘그 때 그 곳(then and there)’의 이야기를 ‘지금 이 곳(here and now)’의 이야기로 새롭게 옷 입히기 위한 것이다. 1세기 유대지방에서의 유대 지도자들을 향한 혁명가 그리스도의 비평은 20세기 이태리의 종교적, 사회적 문제를 향한 파졸리니의 비판적 유비(類比)이다(Adele, 2002).

김슨이 파졸리니와 반대로 ‘그 때 그 곳’으로 돌아가기 위해 100% 고대 언어를 대사로 사용하고, 그 외 세심한 시각적 고증의 밑그림을 추구한 것은 <패션>이 그리스의 고난 서사의 역사성을 가장 사실적으로 부각시키기 위해서였다. 그러나 <패션>에 대해 ‘극사실주의’의 명칭을 붙이는 이유는 아랍어와 라틴어 사용이나 미장센의 역사적 고증 보다는, 영화 내내 그래픽하게 클로즈업 되는 그리스도의 잔혹한 고난의 묘사 때문일 것이다.<sup>4)</sup> ‘극사실주의(hyper-realism)’는 원래 미술 용어로서 ‘슈퍼리얼리즘’ 혹은

4) <http://www.chosun.com/se/news/200403/200403180155.html>. (검색일 2012.03.10) 조선닷컴 2004. 3. 18, 이동진, “<패션 오브 크라이스트> 관객들이 대리 체험하는 예수의 수난: 멜 김슨 감독/제작, 극사실주의적 잔혹 묘사에 고통의 의미 담아.”;

'포토리얼리즘'과도 동일시되기도 한다. 포토리얼리즘은 사물을 사진처럼 정확하고 상세하게 묘사하는 기법으로서 인간의 정서나 정치적 가치, 내러티브의 요소들을 최대한 배제하여 객관화된 시각을 보여주는 것을 목표로 한다. 극사실주의는 여기에서 더 나아가 피사체의 질감과 표면, 조명과 그림자 등을 원래 사진이나 실물보다도 더욱 정교하고 선명하게 포착하여 한층 강화된 현실의 환상(illusion of reality)을 환기한다 (Meisel, 1980: 12), 흔히 고해상도의 사진처럼 현실의 디테일을 그대로 복제해 놓은 것처럼 보이지만, 이면의 내러티브와 정서가 살아있는 작품들을 지향한다. 대표적인 극사실주의 조각가인 론 뮤엑(Ron Mueck)의 <죽은 아버지>(1996/97)나, 제레미 게디스(Jeremy Geddes)가 진공 상태의 침실을 그린 <완벽한 진공(A Perfect Vacuum)> (2012)이 대표적인 예들인데, 이들에 대한 묘사는 돋보기로 들여다보듯 극명하게 사실적이지만 특정 컨텍스트(context) 속의 피사체는 단순한 묘사를 넘어 감상자의 감성과 내러티브에 관한 유추 욕구를 자극한다.<sup>5)</sup> <패션> 역시 장면과 피사체의 포토리얼리즘적인 묘사에만 그치지 않는다. 사진처럼 사실적인 폭력의 장면들을 묘사하되 피사체인 예수그리스도를 여러 장치를 통해 더욱 부각시켜 내러티브에 대해 보다 심원한 관객의 반응과 감성적인 경험을 고양하고자 하는 감독의 의도가 들어있으며, 이것이 그가 추구하고자 했던 사실주의의 본질이다. 파졸리니의 다큐적 신사실주의가 고난당하는 그리스도를 면발치에서 바라보게 했다면, 김슨의 극사실적 리얼리즘은 관객을 피투성이 예수와 얼굴이 맞닿을 정도의 클로즈업으로 끌어당긴다. 전자의 객관적 사실의 재현이 파졸리니의 미학적인 선택이었다면, 밀착된 묘사를 통해 특정한 감성과 내러티브를 부각시키는 영화적 극사실주의의 재현은 김슨의 미학적 선택이다.

---

<http://news.naver.com/main/read.nhn?mode=LSD&mid=sec&sid1=001&oid=020&aid=0000231980>  
 (검색일 2012. 03.10) 동아일보 2004. 4. 7, 고미석, “한영화 두소리: 패션 오브 크라이스트를 보고,”;  
<http://news.naver.com/main/read.nhn?mode=LSD&mid=sec&sid1=106&oid=016&aid=0000130130>.  
 (검색일 2012.03.10) 헤럴드경제 2004. 3. 24, 하재봉, “하재봉의 영화야 놀자: 패션 오브 크라이스트.”;  
<http://movie.daum.net/movieinfo/news/movieInfoArticleRead.do?articleId=48028>.  
 (검색일 2012.03.10) 무비다움넷 2004. 4. 6, “예루살렘 잔혹사... 오 마이 갓.”;  
[http://www.ohmynews.com/NWS\\_Web/View/at\\_pg.aspx?CNTN\\_CD=A0000303935](http://www.ohmynews.com/NWS_Web/View/at_pg.aspx?CNTN_CD=A0000303935).  
 (검색일 2012.03.11) 오마이뉴스 2006. 1. 11, 윤세라, “<나니아 연대기>에 미국이 열광하는 이유.”  
 이외에도 다수의 리뷰들이 이 드라마의 사실적 폭력성에 관련하여 ‘극사실주의’를 언급하고 있다.  
 5) 론 뮤엑의 <죽은 아버지>가 보여주고자 하는 것은 극사실적인 시체의 재현 자체가 아니라 죽음의 외로움이다. “표피에 많은 시간을 보내더라도 내가 잡고자 하는 것은 내면의 삶이다(Stremmel, 2007: 68)”라는 그의 말은 극사실주의의 정신을 보여준다.

김슨의 극사실주의는 영화의 기능에 대한 그의 시각과 맞닿아있다. 그는 “영화는 본능적(visceral)”인 것이고, 관객을 “끌어들이는 힘이 있어 그들로 논리적 설명이 불가능한 정서적 차원의 것들을 경험하도록 한다”고 믿는다(Webb, 2004: 162). 따라서 그가 <패션>에서 원했던 정서적 경험은 다음과 같은 것이다.

나는 이 영화가 충격적이길 원했다... 또한 극단적이기도 바랐다. 관객을 끝까지 밀어붙여 서... 그래서 그들이 그 끔찍함을, 희생의 끔찍함을 보기 원했다. 누군가가 그 희생을, 극단의 고통과 조소를 감내하고도 여전히 사랑과 용서로 돌아올 수 있다는 것을 보게 되기를 원했다 (Webb, 162).

영화 서두의 이사야서 53장의 인용이 말해주듯이, 영화의 주제는 ‘고난’이었고, 결국 더 많은 육체적 고통과 더 많은 피가 더 큰 희생의 정도를 보여주며, 예수에 대한 지속적인 폭력은 그를 “피의 제사물”로 변화시키는 것이다(Tatum, 2004: 219). 그러나 <패션>이 너무도 익숙한 고난의 서사를 새로운 차원으로 부각시킬 수 있었던 이유는 고난의 폭력성을 표피적으로 관찰하는 것에 그치지 않고 그 고난당하는 예수의 내면으로 걸어 들어가 그의 시점으로 바라보고 그 삶과 정신을 포착하려 했기 때문이다. 이는 극사실주의적인 묘사를 통해 내면을 잡아내려는 뮤엑의 시각과 일치한다. 이를 위해 그는 사실적인 폭력의 묘사 뿐 아니라, 슬로우 모션과 음악, 인공 광원의 사용과 세심한 편집, 플래시백 등의 요소들도 적극적으로 사용하였다. 전체적인 효과는 <왕중왕>, <나사렛 예수(Jesus of Nazareth)>, <마태복음> 등 기존의 어떠한 영화들도 시도하지 못했던 사실적인 대담함과 관객을 압도하는 정서적인 충격이었고, 관객의 호불호를 떠나 예수 드라마의 역사에 새로운 획을 그을 만한 업적을 이루어냈다. 결과적으로 <패션>은 파졸리니 식의 “유사 다큐멘터리적인 사실주의가 아니라 승계된 이미저리의 영화적 고양, 즉 정제된 하이퍼리얼리즘의 영역”을 개척하였다(Miles, 2006: 18).

파졸리니와 김슨의 예수 드라마는 둘 다 극적 사실주의 양식에 충실한 작품이다. 두 작품 모두 복음서의 원전을 드라마의 공식에 의해 극화하여 ‘사실적’으로 재현하고 있으며, 관객의 정서적 몰입과 경험을 의도하고 있다. 그럼에도, 두 작품의 사실주의가 지향하는 바는 매우 다르다. 전자는 한 편의 다큐멘터리를 통해 우리에게 걸어 나온 듯한 ‘지금’의 그리스도를 만나 혁명에 참여하기를, 후자는 역사 속 ‘어제’로 우리를 불러들여 십자가 형벌의 현장에 선 그리스도의 고통의 현장에 함께 서기를 원한다. 그리

고 이것은 우/열이나 정/오의 문제가 아니라 극적 표현 양식의 다양성이 빚어낸 산물이다. 예수 드라마에 관련된 영화 대 신학의 단순한 이분법적인 담론의 한계는 이처럼 사실주의 내에서조차 무한히 풍부한 창의적 표현 양식의 변용(變容)들이 증거하고 있다. 백여 년의 예수 드라마의 역사를 돌아볼 때, 엄청난 드라마 양식의 진화와 발전이 있어왔고, 한때 찬양 받았던 드밀의 흑백 명화가 이제는 박물관적 가치 이상의 역할을 할 수 없는 것은 같은 기간의 드라마의 발전이 기법 면이나, 관객의 감수성과 취향 면에서 엄청나게 진화해왔기 때문이다. 따라서 표현의 ‘내용’ 뿐 아닌 표현의 ‘양식’도 예수 드라마의 감상과 비평에 있어서 합당한 평가를 받아야 한다. 그리고 이들이 선택한 이질적인 표현의 양식 이면에는, 창작자의 예술관과 그들만의 메타텍스트가 놓여있다.

## 2. 원전의 딜레마와 창작자의 메타텍스트<sup>6)</sup>

장르와 목적에 있어서 서로 이질적인 복음서 원전과 드라마 형식은 극적인 재현에 있어서 불가피한 딜레마를 던져 준다. 원전 텍스트와 극화된 텍스트 사이의 긴장은 아예 연극대본으로 쓰인 셰익스피어의 작품들과 공연간의 그것과는 차원이 다른 것이다. 이것은 문학 장르의 이질성이 빚어낸 심각한 갈등이요 간극이다. 비평가 모이라 월쉬(Moira Walsh)는 비평가는 예수 영화 <가장 위대한 이야기(The Greatest Story Ever Told)>를 평하면서 이렇게 어려움을 토로했다(Tatum, 7).

그리스도의 생애를 다루는 영화감독은 누구나—그가 석의(釋義)학자이건 문외한이건—같은 문제에 봉착하게 된다: 신약성경이 제공하는 대사와 특정한 정보만으로는 한 편의 시나리오를 짜 맞춰 내는 것이 불가능하다는 문제 말이다. 이 간단한 사실에서 온갖 고통스럽고 풀리지 않는 딜레마가 발생한다. 그리스도를 위한 “추가적인 대사들”을 써야하는 걸까? 예를 들면 가나의 혼인잔치에서 예수는 어떤 일상적 대화를 나누었을까? 또 유다의 배신처럼 동기를 찾을 수 없는 부분에서는, 우리가 동기를 부여해야 하는가? 그리스도가 살았던 세계의 사회적, 정치적, 종교적 상황을 어떻게 재현해야 하는가?

6) ‘텍스트에 관한 텍스트’ 혹은 ‘원전(문자언어 텍스트) 이면의 텍스트’ 라는 뜻으로 원전에 대한 창조적 중재자(mediator)의 총체적인 해석 텍스트를 의미한다. 본고에서는 중재자의 사회적 맥락, 세계관, 스타일, 기법 등 작품의 심연구조와 미장센 일체를 생산해낼 창작자(감독/연출)의 총체적 해석 체계를 지칭한다.



드라마는 본질적으로 상반된 목적을 이루기 위해 갈등하는 인간들을 모방하는 이야기 형식이다. 그리고 이 이야기 형식은 각 분류가 인과관계로 조리 있게 전후 연결되어 있으며 액션을 이끌고 나가는 인물들의 대사와 행동은 그 동기가 분명해야 한다. 신약 성경의 기자(記者)들은 이런 면에서는 관심이 없었다. 예수를 목격한 첫 세대가 사라지기 전인 AD 60년대 후반부터 마가복음을 필두로 기록되기 시작한 예수 그리스도의 행적과 어록은 교회 공동체의 공동체를 위한 기록이며, 그 메시지의 핵심은 하나님 의 아들이자 구세주인 예수 그리스도의 십자가와 부활이었다. 예수 그리스도의 역사성을 세상에 변증할 필요도 없었고, 사건들의 인과관계적인 기술이나 행동 동기를 설명할 이유는 더 더욱 없었다. 따라서 복음서의 극화에 있어서 중재적인 해석은 필연이다. 예를 들어, 왈쉬의 지적처럼 유다는 왜 배신했는가? 성경이 말하는 이유는 단편적인 두 가지 이유다. 하나는 사단이 그런 생각을 넣어준 것이고(“마귀가 벌써 시몬의 아들 가룟 유다의 마음에 예수를 팔려는 생각을 넣었더니,” 요한복음 13: 2, 누가복음 22: 3) 다른 하나는 그가 돈에 욕심내는 도적이었기 때문이다(“저는 도적이라 돈 께를 맡고 거기 넣는 것을 훔쳐 감이러라,” 요한복음 12: 6). 그러나 어느 것도 극적으로 심도 있는 동기를 말해주지는 않는다. 이러한 딜레마 때문에 <왕중왕> 등 몇몇 영화에서는 유다를 셸롯당원으로 만들고 배신의 동기를 이스라엘 독립의 갈망으로 승화시켜 해석의 빈칸을 창조적으로 채워 넣었다. 일면 가장 성경적이고 경건한 영화로 칭송을 받은 <나사렛 예수>도 실은 원전인 요한복음을 근거로 하였을 뿐 수많은 창조적 대사들의 삽입과 기존 설화의 편집은 이 영화의 성경적 충실성을 의심케 하였을 정도이다 (Baugh, 1997: 79-81). 따라서 극화에 따른 창조적 개입은 선택이 아닌 필연적 과정임을 알 수 있으며 성경 원전의 수많은 침묵과 애매함, 그리고 단절된 인과관계들과 씨름은 창작의 영역에서 다루어질 수밖에 없다.

더 나아가 예수 드라마의 창작 과정에서 감독/연출의 메타텍스트(metatext)와, 또 그 메타텍스트에 영향을 미치는 사회적 맥락 역시 큰 변수로 작용한다. 비평가가 해석을 통해 문학적 텍스트를 중재하듯이 창작자는 드라마 매체를 중재하여 당대의 관객과 소통한다. 그리고 빈번하게 감독과 관객이 공유하는 사회적 맥락은 유기적 일체감을 형성한다. 이들의 감상과 해석의 지평은 어느 정도 자신들이 태어나고 자라온 사회적 맥락에 의해 미리 결정되어있기 때문인데, 여기에서의 사회적 맥락이란 과학, 철학, 종교, 정치, 경제 등 “주어진 환경에서 벌어지는 모든 사회 현상의 총체적 맥락”을 의

미한다(Mukarovsky, 1978: 8). 따라서 창작자가 만들어낸 드라마 텍스트와 메타텍스트는 복음서가 기록된 당대와 기자의 의도 내에서 머물지 않고 자신이 속한 공동체와의 이념적, 정서적 공감대를 추구한다.

60년대 이전의 드라마에서 나타난 예수의 모습은 전형적인 성화(聖畵)의 복제라 할 정도로 평면적이었다. 윤색과 사소한 해석상의 차이는 있었으나 그림에서 나와 걸어 다니는 성화같은 예수 그리스도의 평면적인 캐릭터와 성화풍의 미장센 스타일은 모든 영화들이 공통적으로 추구했던 사실주의적 목표였다. 심지어 『버라이어티(Variety)』지의 한 기사는 초기의 영화에서 ‘성화에 나오는 후광을 감히 없애버렸다’고 불평했을 정도였다(Kinnard, 1992: 14). 그러나 60년대 이후로 상황은 급변한다. 선두주자인 파 줄리니는 자신의 사회적 맥락인 마르크스주의라는 프리즘으로 <마태복음>을 해석하여 예수 그리스도를 사회비평가이자 혁명가로서 제시한다. 뮤지컬 <지저스 크라이스트 슈퍼스타(Jesus Christ Superstar)>와 <갓spell(Godspell)>은 각각 60-70년대 권위 해체적인 히피문화를 반영하며 대중의 슈퍼스타이자 어릿광대로서의 ‘인간’ 그리스도를 등장시킨다. 니콜 카잔차키스(Nikos Kazantzakis)의 소설을 영화화한 스킨스(Scorsese) 감독의 <예수의 마지막 유혹(The Last Temptation of Christ)>은 영과 육의 영원한 갈등에 골몰했던 작가의 지적인 탐구를 극화하고 있으며 동시에 ‘흠 없는’ 그리스도의 진정성에 회의를 갖기 시작한 사회적 시각을 반영한다. <몬트리올 예수(Jesus of Montreal)>는 신앙의 예수와 역사적 예수의 불합치성을 아예 기정사실화하며 실존주의적인 ‘예수 정신’으로 세상을 살아갈 것을 권한다. 멜 깁슨의 <패션>은 60년대 이후 예수 드라마에서 이어져 오던 일탈과 실험성을 역류하여 복고적이고 정통적인 예수 드라마로 돌아선 극적인 유행이다. 이는 아마도 미국이 세속화 되었다는 일부의 시각과는 달리, 여전히 “94%의 미국인들이 신을 믿으며, 그중 92%가 종교 교단의 신앙에 동의하고, 그중 86%가 크리스천”이라고 연구결과를 내놓은 스틸(Steele)의 통계와 무관하지 않을 것이다(Steele, 2000: ix). 미국 내 4천개 이상의 상영관에 영화가 걸리고 60개국 이상 수출되어 역사상 가장 큰 수익을 올린 영화로 기록되었다는 사실은(Tatum, 220), 이념과 시장경제의 기반을 이루는 정통 기독교의 사회적 맥락이 아직 건재하다는 반증이자, 예수 드라마와 대중문화의 활발한 교감이 여전히 일어나고 있음을 보여주는 의미 있는 증거이다.

창작자의 메타텍스트는 이처럼 자신이 속한 사회적 맥락을 함의하고 있을 뿐 아니

라 또한 지극히 개인적인 비전과 세계관의 영역이기도 하다. <뚜쟁이(Accatone)> (1962), <창녀(Mamma Roma)>(1962) 등 이태리의 지지분한 하층계급을 소재로 다룬 영화를 주로 만들었고, 고난극에 대한 회화 때문에 로마 가톨릭으로부터 기소되기까지 했던 무신론자이자 마르크스주의자 감독 피에르 파졸리니가 성경 원전을 존중한 예수 드라마 <마태복음>을 만들었다는 것은 일면 뜻밖이다. 그는 어느 호텔 방에서 무심코 신약을 읽다가 마태복음에 나오는 “혁명가적인 특성”에 매료되어 영화화를 결심했고 (Stone, 2000: 76), 당시 교황인 요한 23세에게 이 영화를 헌정했다. 그는 “불신자인 나는 신앙인의 눈을 통해 그 이야기를 전하고 있었다”며 “내 영화는 그리스도의 생애에 지난 이천 년 간의 그리스도의 생애를 더한 것이다(Tatum, 107)” 라고 회고했다. 피에로 델라 프란체스카(Piero della Francesca)의 그림(1492)에서 영감을 얻은 바리새인의 의상과 비잔틴 성화에서 빌려온 예수의 얼굴, 바흐의 수난곡에서 흑인 영가에 이르기 까지 각 시대의 크리스천 예술을 작품 곳곳에 사용한 것은 마태복음을 나름대로 경건하게 “재(再) 신화화(re-mythize)” 하려는 그의 진지한 의도를 반영해주는 것이다 (Telford). <마태복음>의 원전은 어느 예수 드라마보다 충실히 반영되었고 극적 효과를 위한 추가적인 서브플롯(subplot)도 전혀 사용되지 않았다.

그러나 사회개혁을 의도하는 그의 신사실주의적인 메타텍스트는 미장센의 변혁을 통해 효과적으로 수행되었다. 당대의 고증을 전혀 의도하지 않은 이태리 시골 그대로의 야외 로케이션들과 현지의 농부들 모습, 그리고 이와 대비되는 우스울 정도로 과장된 의상을 입은 바리새인들과 사두개인들의 허세는 사회의 계급구조와 대비를 선명히 드러낸다. 유대 지배계층과 피지배 계층인 민중 간의 대립 구도는 과거의 문제가 아니라 현실을 바라보는 유비로 관객을 찾아오며, 예수 그리스도는 기득권의 파시즘에 대항하는 혁명가의 표상이다. 여기에 빛과 어둠의 강한 대비를 보이는 흑백의 거친 영화 입자와 점프컷(jump cut), 핸드헬드, 클로즈업 등의 거친 편집은 기존 할리우드식의 매끈한 영상언어를 전복시키며, 복음서를 사회적 다큐멘터리로 재편한다. 관객은 균중의 한 가운데를 누비며, 혹은 자신을 향해 열변을 토하는 예수의 클로즈업 된 얼굴을 대면하며 일상의 편안함을 떠나 행동할 것을 요청받는다. 파졸리니의 마르크스주의적인 예수 드라마는 원전 텍스트에 대한 충실함에도 불구하고 예수 시대의 역사적 재현과는 거리가 멀다. 복음서는 “정치적인” 목적으로 사용되고 있으며 위의 미장센이 만들어내는 연상과 환기 작용은 “불변의, 유명한 선구적 텍스트를 사용해 현행의 정치적인

성명"을 만들어 냈고, "중류층의 복음을 변형시켜, 친숙한 것을 급진적인 것을 위한 도구"로 삼았다(Stern, 1999: 122). 이는 복음서의 문자적 수용에 충실하면서도 동시에 창작자의 메타텍스트가 원전의 의미를 어디까지 확장시킬 수 있는 가를 보여주는 극명한 예라고 할 수 있다.

김슨의 메타텍스트도 다분히 개인적이다. 영화 개봉 후 CBN과 가진 인터뷰에서 그는 자신이 가톨릭 가정에서 어릴 때 가졌던 신앙의 "씨앗"이 인생의 어느 시점에서 매우 분명해졌고, "15년 이상" 신학자 등과 "[영화에서] 요구되는 희생과 야만성의 수위를 관객이 어떻게 지켜볼 수 있는가"의 문제를 나누며 준비해왔다고 답했다. 이 영화의 제작이 "하나님의 음성에 순종하는 것임을 믿으며" 또한 영화를 만든 목적 중 하나는 그리스도의 "화해의 희생(propitiatory sacrifice)을 표현하기 위해서"라는 것이다 (CBN.Com). 리더스 다이제스트와의 인터뷰에서는 개인적으로 "영적인 파탄" 상태를 겪으면서 "영화의 주제를 파고들었음"을 언급했다(About.com).<sup>1)</sup> 테이텀은 보다 구체적으로 김슨의 메타텍스트가 그의 가톨릭적 배경에 있음을 지적하고, 영화 구조와 미장센의 핵심을 이루고 있는 '고난의 길(Via Dolorosa)' 14차와 영화 주제인 '고통'의 신비를 묵상하는 로자리오 묵주 기도, 십자가에 달린 예수의 마지막 철연을 근거로 들었다. 그리고 무엇보다 19세기 성 아우구스티노 수녀인 안네 카트리네 에머리히(Anne Catherine Emmerich)의 환상을 기록한 "우리 주 그리스도의 비통한 수난(The Dolorous Passion of Our Lord Jesus Christ)"을 꼽고 있는데, 이 글은 유대 군중들에 대한 악마의 생생한 존재와 영향력, 고통 받는 예수에 대한 유혈 낭자한 묘사로 복음서 이상으로 김슨의 시나리오 집필에 기여를 한 텍스트이다(Tatum, 212). 결국 영화 서두에 나오는 "그가 찔림은 우리의 허물을 인함이요 그가 상함은 우리의 죄악을 인함이라 ... 그의 상처로 우리가 나음을 입었도다(이사야서 53: 5)"의 인용은 원전을 바라보는 감독의 시각이자 드라마의 주제인 것이다. 그의 드라마는 전통 예수 드라마의 공생애 조명도 아니고, 파졸리니의 사회적 맥락의 부각도 아닌, 그리스도의 마지막 열 두 시간 동안의 치유적 고난을 향해 달려간다. 그리고 고통과 희생에 대한 그의 신념은 "피의 제사"에 대한 극사실주의적 표현을 선택하게 했다. 그 결과로 "개인적 메시지를 담은 가장 급진적인 영화"가 만들어졌다(Ebert).

사실주의는 '현실'을 모방하는 표현 형식일 뿐 아니라 그 현실을 인식하는 해석의 체계이기도 하다. 이들 감독의 비전이 본질적으로 "나사렛 예수의 역사적 인간상 보다는 감독(극작가)에 대해 더 많은 것을 말한다"는 면에서 "자전적(自傳的)"이라 할 수

있다는 지적처럼(Stem, 98), 파졸리니와 김슨은 원전을 극화하는 과정에서 자신들만의 메타텍스트로 전혀 다른 색깔의 예수 드라마를 만들어냈다. 이들은 하나의 해석과 양식을 선택하여 일관되고 유기적인 극의 구조와 미장센을 창조해내고, 이 과정에서 극적 필요에 따른 원전의 단축, 생략, 재배치, 첨가와 강화 등의 선택은 필연적이었다. 이는 신사실주의의 혁명적 그리스도와 극사실주의의 고통 받는 그리스도가 애초부터 원전의 총체적 실현을 의도하지도 않았고 그러한 기준에서 신학적 검증의 대상이 될 수 없음을 의미한다. 드라마는 성경 텍스트의 단순한 그림 삽화가 아니라 적극적인 중재와 해석을 통해 관객에게 새로운 시각과 상상력을 전달해주는 독자적인 예술 매체이며 그것이 바로 예수 드라마의 태생적 한계요 동시에 무한한 가능성이기도 하다. 따라서 예수 드라마는 복음서의 영상 기록이 아니라 극화를 통한 원전의 묵상과 사유의 방식으로 이해되어야 할 필요가 있다. 창작자의 메타텍스트가 강력하게 개입된 예수 드라마는 극적 사실주의가 환기시키는 생생한 정서적 체험과 더불어 원전과의 “창조적인 상호작용”을 통해 “어떤 도약점(a jumping-off points)과 상상력을 자극하는 수단”과 “공관복음 연구를 위해 풍성한 유비(類比)를 제공”할 수 있는 순기능이 있다 (Goodacre, 2007: 450, 463). 이에 대한 고찰은 결론에서 다루도록 하겠다.

### 3. 미장센의 구현

미장센은 감독/연출의 메타텍스트의 시각적 구현의 총합이다. 무대 위의 모든 시공간 적인 요소와 인물의 연기, 영상 프레임 속의 카메라의 각도와 구성 등 모든 시각적인 요소는 자신의 메타텍스트와 스타일을 구현하려는 창작자의 의도적인 선택으로서 어떤 것도 우연적으로 배치되지 않는다. 미장센에 드러난 <마태복음>과 <패션>의 인물, 플롯, 세트, 기법들을 분석함으로써 이 두 드라마가 어떻게 자신의 메타텍스트를 극적 사실주의의 양식을 통해 성취하고 있는가를 살펴보도록 하겠다.

#### (1) <마태복음>의 혁명적 그리스도

파졸리니의 예수는 전통적인 푸른 눈과 금발의 할리우드 메시아도 아니고 자신의 정체성에 대해 불안해하는 라이스나 스콜세즈의 인간적 메시아도 아니다. 아마추어 배

우인 이라조키의 예수는 마르고 수척한 얼굴, 흰한 이마, 날카로운 눈매, 짙고 억센 수염, 화난 듯 한 단호한 표정에, 하얀 옷에 검은색 솔 차림으로 언제나 바빠 움직이며 절박하고 걱정적인 어조로 말씀을 선포하는 ‘혁명가’이다. 그는 고독하고 세상과 거리를 두고 있으며, 가난한 자들의 고통에 분노하고 기득권층을 비난하는 “민중의 그리스도”이자 팔레스타인에 마르크스(Marx)처럼 등장한 “혁명적 회오리”인 것이다(Telford). 공생애를 시작하는 그리스도의 신속한 시퀀스를 보면 체제 비평적인 예수 사역의 성격이 확연히 드러난다. 광야의 시험을 마친 그는 광활한 들판을 가로질러 바삐 걸어간다. 농부들과 스쳐지나가며 “회개하라 천국이 가까웠느니라”는 말을 던지고 계속 걷는다. 그는 바로 베드로, 안드레, 야고보, 요한 네 사람을 바로 제자로 부르시고 이들은 “곧” 그물을 버려두고 따라나선다. 그리고 바로 마태복음 10장으로 건너뛰어 모든 제자들의 이름을 부르며 그들이 자신의 이름 때문에 받을 박해에 대해 경고하고 “내가 세상에 화평을 주러 온 줄로 생각지 말라 화평이 아니요 검을 주러 왔노라”(마태복음 10: 34)라고 선포한다. 예수의 무리와 지배계급과의 대립구도가 드라마 초반에 확립된다. 그 후에 여러 샷(shot)으로 나누어 이어지는 산상수훈은 모두 헤드 샷(head shot)으로 마치 예수가 관객에게 일대일로 설교를 하는 듯 한 강렬한 효과를 노린다. 11장, 23장 등에서의 회개치 않는 유대인들과 바리새인의 위선에 대한 “화 있을진저”의 저주 역시 거의 선동적인 독설에 가깝다. 예수가 십자가에서 마지막으로 지른 “큰 소리”는 성소의 휘장을 찢는 대신 예루살렘 성읍이 무너져 내리는 창의적인 미장센을 통해 지배계급의 종말을 선언하는 것처럼 보인다. 이처럼 미장센 곳곳에서 보이는 예수의 캐릭터는 전체주의와 사회 불의에 대해 민중이 행동하기를 바라는 감독의 의도가 깔려있다(Stern, 124). 한편 예수의 이미지와 관련 없는 원전의 내용들은 과감히 생략되었다. 1장 예수의 족보는 유대 메시아로서의 한계성 때문에, 13장과 24-25장의 천국의 비유나 세상의 종말에 대한 설교, 그리고 17장의 변화산상 이야기는 예수의 현세적 사역을 강조하기 위해 배제되었다. 5장 9절의 “화평케 하는 자는 복이 있나니” 역시 대립구도에 반하므로 생략되었다.

미장센에서 혁명의 그리스도를 완성시키는 것은 원전을 박차고 나온 ‘민중’의 존재감이다. 영화 초반 동방박사의 경배와 헤롯왕의 유아학살, 그리고 세례 요한의 세례의 현장에서, 깊은 주름과 슬픈 눈빛의 ‘진짜 사람들’은 기대감과 공포와 갈급함으로 메시야를 고대한다. 일면 성경의 서사보다도 더욱 강력하게 이들은 미장센의 중심이 되어

또 다른 복음 해석의 충위를 드러내는 것이다, 이는 마치 러시아 감독 그리고리 미하일로비치 코진체프(Grigori Mikhaylovich Kozintsev)가 <리어왕(King Lear)>(1971)에서 리어왕의 몰락으로 인해 도탄에 빠진 민중들의 고통과 방황을 미장센 곳곳에 등장시켜 왕의 비극이 아닌 민중의 비극으로 변화시킨 접근법과 유사하다. 들판을 가로지르는 그리스도가 장중한 러시아 합창이 울려 퍼지는 가운데 마주치는 피곤한 농부들을 기점으로 민중은 “잠에서 깨어나듯 반응한다(Stern, 124).” 제자들과 함께 찾아온 예수를 바라보는 그들의 얼굴에는 미소와 희망이 피어난다. 이들은 들판과 산을 가로질러 병든 자를 고치고 산상수훈의 설교를 외치고 오병이어의 기적을 일으키는 예수와 제자들에게로 모여든다. 민중들의 역동성은 예루살렘 입성 이후 23장의 바리새인들을 꾸짖는 장면 전후에서 클라이맥스에 달하는데, 고무적인 합창을 배경으로 제지하는 군사들을 밀쳐내며 예수에게 모여드는 그들의 모습은 민중봉기 직전 혁명의 전야를 연상시킨다. 가야바 앞에 끌려나온 예수의 재판은 이례적으로 열린 공간에서 진행되며 여기에도 말없이 이 광경을 지켜보는 민중들의 시선이 곧 카메라의 시선이다. 영화의 피날레인 부활한 예수의 지상명령 장면에서는 농기구를 들고 아이를 둘러업은 농부들이 예수에게로 달려온다. 헤롯왕과 가야바, 바리새인과 사두개인 등 민중을 억압하고 주인공을 죽이려는 정형화된 지배계급과는 대조적으로 민중은 영화 전반에 걸쳐 집단으로서 반응하고 성장한다. 혁명가로서의 예수 그리스도는 이라조키의 연기에서가 아니라 민중들의 반응으로 완성되며 어찌 보면 복음을 듣고 변화하는 이 민중들이 곧 파졸리니의 주인공들일 수도 있다. 할리우드의 매끈하고 세련된 배우들과는 판이한 현자인들로 구성된 민중의 이미지는 그들이 실제로 살고 있는 마을과 자연을 배경으로 너무도 생생한 리얼리즘으로 복음을 ‘지금 여기’의 문제로 제시한다. 파졸리니의 예수는 마치 “이십 세기 삶의 악몽을 깨우기 위해 하나님이 보낸 천사처럼” 민초들을 찾아온 것이다(Stern, 124).

그렇다고 이 영화가 온전히 다큐적이기만 한 것은 아니다. 거친 편집과 삽화적 구성, 핸드헬드 카메라와 거리를 둔 롱 샷(long shot)들로 다큐적 문법을 따르면서도, 몇몇 장면들은 빠른 템포에서 일탈해 오래 머무르며 그 인상을 확대시킴으로써 매우 시적인 환기를 시도한다. 첫 장면에서 수태한 마리아와 이를 보는 요셉의 장면은 무성으로 긴 클로즈업이 교차된다. 충격의 침묵이 대사와 자연음 없이 길게 이어지며 “오직 이미지들만이 말을 한다(Stern, 120).” 제자를 부르는 장면 중 바닷가를 배경으로 그물

을 끌며 달려오는 야고보와 요한의 무빙 샷(moving shot)은 예수 드라마 사상 가장 아름다운 시적 장면으로 꼽힌다. 장중한 음악과 시적인 영상은 대사를 통한 아무런 부연 설명 없이 예수 영화 중 가장 농축된 감흥으로 어느 언어적 인과성보다 설득력 있게 다가온다. 병자들을 찾은 예수 장면에서 침묵 속에 하늘을 올려다보는 그리스도의 헤드 샷과 병자들의 헤드 샷이 교차되는 인터컷(intercut)들, 그리고 서글픈 음악과 함께 등장하는 나병 환자와 다가가는 그리스도의 인터컷, 그리고 환희의 합창과 함께 고침을 받는 시퀀스는 매우 공을 들인 장면으로서 예수의 치유사역을 보여주는 백미이다. 이처럼 곳곳에서 감독은 추가적인 대사와 동기부여를 통한 인과적인 연결보다는 과감히 영상을 통한 환기(evocation)를 시도한다. 또한 신사실주의로서는 예외적으로 이 영화에서는 자연음을 모두 배제하고 그 빈자리를 음악과 합창들이 메워 청각적인 서브텍스트(subtext)를 제공하는데, 예를 들어 흑인 영가는 병자들의 서러움을, 러시아 합창은 민중의 저력과 역동성을 부각시켜주며 현대적 유비를 완성시키는데 기여한다.

이렇듯 미장센과 캐릭터의 획기적인 혁명에도 불구하고 마태복음의 원전은 놀랍도록 충실히 수록되어있다. 지적하였듯이 비록 의도적인 생략들과 원전의 순서를 뒤바꾼 편집은 있었지만, <패션>을 비롯한 다른 어떤 영화들보다도 추가적인 대사나 사건의 삽입 없이 원전의 어록과 사건들만을 충실히 극화하였다. 결국 파출리니는 원전에 충실하면서도 동시에 감독의 메타텍스트가 사실주의적 미장센을 통해 어디까지 해석의 폭이 확장될 수 있는지 보여준 대표적 사례이며, 미장센에 담긴 강력한 신사실주의적 요소들과 시적인 환기의 조화는 극적 사실주의가 절충적이고 유연하게 얼마나 다양한 표현 양식으로서 사용될 수 있는지를 증명해준다.

## (2) <패션>의 고통 받는 그리스도

김슨이 그리고자 한 ‘고통’과 관련하여 가장 논란에 휩싸인 것이 ‘잔혹성’의 문제이다. 2시간 6분의 러닝타임 중 예수가 체포되는 영화 15분경부터 시작되는 폭력과 고난의 비주얼은 드라마의 80% 이상을 차지한다. 이 폭력성의 목적과 효과에 대해서는 국내외적으로 많은 논란이 있어왔다. “가족용 포르노그래피”라거나 “크리스천을 위한 사실상의 사디즘과 마조히즘,”(Goodacre, 2004: 34) 혹은 “끔찍하게 도륙당하는 하드 바디의 이야기(허문영)”라는 등의 비난도 거센 반면, 영화의 “극사실주의적인 장면들은



‘그리스도의 수난’이 기독교 신앙의 핵심을 이룬다는 점에서 센세이션널리즘의 혐의를 벗어난다”는(이동진) 수용적 입장과, 영화의 폭력성이 “감내할 수 있는 자들에게는 강력하게 발휘된다”며 만점을 준 에버트(Ebert)와 같은 평론가들도 있다(Ebert).

시각적 미장센을 가득 채우는 폭력의 당위성을 판단하기 전에, 김슨이 극사실주의적인 폭력 묘사를 통해 성취하고자 한 미학적 배경과 성과 자체를 분석해볼 필요가 있다. 먼저 예수의 십자가 고난의 폭력적인 묘사는 김슨의 창조물이 아니다. 중세의 순환극들과 수난극들은 의도적으로 십자가에 달리는 십자가형을 “조소와 경멸로 가득한 무자비한 놀이”로 보여준다(Happé, 1975: 525).<sup>7)</sup> 그 잔인함과 소란은 십자가가 세워진 후의 정적과 그 정적을 타고 흘러나오는 “거리와 길을 걷는 모든 이들이여 이 고통을 외면하지 마시오. 내 머리와 손과 다리를 보시오(Happé, 534)”로 시작되는 예수의 대사를 더욱 효과적으로 전달하기 위한 극적인 장치이다. 소음과 정적의 극적 대비, 잔혹한 병사들과 예수의 인격의 대비, 폭력과 자비의 메시지적인 대비는 매우 단순하고도 효과적인 극적 전개 방식이다. <패션>에서도 이러한 고난극적인 대비를 적극적으로 활용하고 있는데 김슨은 무엇보다 <표1>에 기술된 12개의 플래시백(flashback)을 통해 이를 성취하고자 하였다.

<패션>의 전편을 뒤덮는 폭력성은 이 플래시백들과 맞물려 이해할 때에만 그 미학적인 수용이 가능하다. #1의 이사야서 53장은 구약이 예언한 고난 받는 메시아에 대한 환기인 동시에 김슨의 해석적 시각을 요약하고 있다. 나머지 플래시백들은 고난 중에 예수의 관점과 의식에서 진행되는 회상이자, 영화 전편을 압도하고 있는 시각적 폭력성의 이면에 그 고통의 진정한 동인과 대의가 있음을 보여주는 또 하나의 내러티브로서 드라마 속의 드라마이다. #3, 6, 9는 예수와 어머니 마리아 그리고 막달라 마리아와의 개인적인 추억들을 보여주어 인물 간의 관계성을 풍성하게 채운다. #2, 4, 7, 12의 시퀀스는 제자들과의 관계와 그들에게 예언한 예수 자신의 고난과 희생의 메시지를 상기시킨다. #8, 10, 11에서는 박해하는 자들과 세상을 향한 그의 반응과 결단의 깊이를 볼 수 있다. 이 플래시백들의 극적 기능은 몇 가지로 요약할 수 있다. 첫째, 생애

7) 요크 사이클(York Cycle)의 작가는 십자가형을 그린 사실적인 폭력성 때문에 “요크 리얼리스트(York Realist)”라는 별명을 얻었고, 그 외에 웨이크필드 사이클(Wakefield Cycle) 등 다수의 중세극들이 이러한 전통을 확립하였다. <패션>에서 병사들이 예수의 팔을 잡아 늘어 못을 박는 장면 등은 중세극의 내용과 거의 일치한다.

최후의 열 두 시간만을 다룬 이 드라마에서 플래시백들은 배제된 예수의 공생애와 사건들에 대해 중요한 추가 정보를 제공한다. 둘째, 관객은 잔혹하고 강렬한 폭력의 현장에서 잠시 숨을 돌릴 수 있는 정서적 이완의 출구를 찾을 수 있다. 셋째, 고난의 길 요소요소에서 예수의 시선으로부터 비롯되는 플래시백들은 그가 무의미한 고통을 당하고 있는 것이 아니라 구원의 목적을 성취하고 있음을 상기시킨다. 십자가형의 드라마와 함께 구원의 드라마도 함께 진행되고 있는 것인데, 특히 마지막 #12는 예수가 골고다에 도착해서 십자가에 달리기까지의 형벌의 클라이맥스를 여섯 번의 회상 장면(‘최후의 만찬’)을 통해 그 이면에 스스로 선택한 희생의 드라마가 있음을 강조한다. 파졸리니가 민중의 흑백 미장센을 통해 사회적 맥락의 예수를 보여줬다면 김슨은 극단의 잔혹한 현재의 폭력과 내면적인 플래시백이 절묘하게 대비되는 미장센의 구성을 통해 지극히 개인적인 맥락의 예수를 그리고 있는 것이다.

〈표1〉 〈패션 오브 크라이스트〉의 플래시백들

플래시백#	시간	과거사건	큐(cue)
1	19초	이사야서 53장 자막	없음
2	3:20	제사장들을 만나 예수를 팔고 은화를 받는 유다.	예수에 대해 염려하다가 까마귀소리에 하늘을 올려다보는 베드로(갯세마네)
3	19:55	식탁을 만드는 예수, 마리아와의 정다운 한 때. comic relief	십자가를 만드는 목공을 바라보는 예수의 시선(공회)
4	29:59	예수와 베드로의 대화. 닭이 울기 전에 세 번 배신하리라는 경고.	세 번째 예수를 부인하던 베드로가 예수와 시선이 마주침(공회)
5	1:02:11	제자의 발을 씻겨주는 예수 “세상이 너희를 미워하거든 너희보다 나를 먼저 미워한 줄 알아라(요한복음 15장).”	채찍에 쓰러진 예수가 로마 병사의 발을 바라보는 시선(관정)
6	1:06:12	돌을 맞고 쓰러진 막달라 마리아 앞에 나타나 그를 구한 그리스도 (low angle)	마리아와 함께 무릎 꿇고 핏자국을 닦는 막달라 마리아(관정)
7	1:11:10	최후의 만찬에서 손을 씻는 장면	빌라도가 손을 씻기 위해 가져온 대야의 클로즈업(관정)
8	1:14:08	예루살렘 입성하는 예수를 반기던 군중들(예수의 관점)	십자가를 지고 가는 예수에게 돌 던지며 욕하는 군중과 예수의 얼굴 클로즈업(도상)

플레이백#	시간	과거사건	큐(cue)
9	1:17:45	넘어진 어린 예수에게 달려가 일으키는 마리아와 현재의 예수에게 달려가는 마리아의 인터컷 “엄마가 여기 있다”	쓰러진 예수를 바라보는 마리아(도상)
10	1:29:33	산상수훈. “원수를 사랑하고 박해하는 자를 위해 기도하십시오(마태복음 5장).”	골고다 언덕을 올려다보는 예수(도상)
11	1:31:03	예수의 설교. “나는 선한 목자니 내 양을 위해 목숨을 바친다(요한복음 10장).”	제사장들을 올려다보는 예수(골고다)
12 (시퀀스)	1:34:10- 1:43:05	- 최후의 만찬 - 12-1 최후의 만찬에서 떡을 돌림 12-2 “친구를 위해 목숨을 버리는 것보다 더 큰 사랑은 없다 (요한복음 15장).” 12-3 “서로 사랑하라(15장).” 12-4 (손바닥을 펴고) “나는 길ियो (요한복음 14:6)” 12-5 “먹으라 이것은 내 몸이라 (마태복음 26:26)” 12-6 “마시라 죄 사함을 얻게 하려고 흘리는 나의 피 (마태복음 26:27-28)”	- 요한의 반응 - 12-1 골고다에서 쓰러진 후에 다시 일어서는 그리스도 12-2 옷을 찢고고 얻어맞는 예수를 바라보는 요한 12-3 십자가에 누워 손에 박히려는 못을 봄. 12-4 못 박히는 예수. 12-5 “유대의 왕” 나무관을 박음. 12-6 십자가를 세움.(골고다)

종교학자 피터 프란시스(Peter Francis)는 <패션>의 시각적 미장센이 “르네상스의 종교적 이미지들의 브리콜라주(bricolage)”임을 지적하며 “이 영화는 르네상스의 위대한 그림들의 도상(圖像)들(피에로 델라 프란체스카, 만테냐) 특히 카라바조의 것들을 차용한다. 김슨은 이 위대한 대가들에 근거하여 살아있는 그림(tableau vivant)으로 면밀하게 구성한 장면들을 만들어냈다”고 주장한다(Christianson, 2005: 316).<sup>8)</sup> 진중권 역시 <패션>이 “중세말의 도상적 전통을 이어”가고 있음에 주목한다(진중권). 파졸리니가 시대를 초월한 민중들의 합창과 실제 농민들의 얼굴을 통해 현세적인 미장센을 창

8) 프란시스는 이 외에도 헤롯왕의 캐릭터가 <지저스 크라이스트 슈퍼스타>에서, 사탄의 이미지는 <위대한 생애(The Greatest Story Ever Told)>에서 빌려왔음을 들어 앞선 예수 드라마들의 영향도 지적하였다.

조했다면, 김슨은 중세 성화들의 이미지들을 빌려와 피칠 갑을 한 예수의 모습을 한층 성화시킨 미장센으로 만들어냈다. 슬로우모션이나 마치 정지된 듯 한 피투성이의 예수가 어디서 본 듯한 친숙한 느낌이 드는 것은 정적인 중세의 성화들을 동화(動畫)로 보여주고자 한 감독의 연출이 있었기 때문이다.

앞에서 언급한 게디스의 <완벽한 진공>은 깨어지는 침실 창문과 공중에 떠있는 잠옷 차림의 소녀, 부푼 있는 침대시트와 베개, 그리고 흩날리는 책장, 창에서 비치는 광원들을 사진보다 정교한 극사실주의적인 기법으로 재현한다. 그런데 그의 비전의 백미는 각 사물들의 사진과 같은 재현 자체가 아니라 이들이 하나의 프레임 안에서 서로 반응하며 만들어내는 내러티브의 풍성함이다. 새로운 것 없는 피사체들이 하나의 맥락 안에서 공존함으로써 감상자는 표면적인 사실성 이면에 있는 감성적 내러티브를 상상하게 되는 것이다. 마찬가지로 <패션>의 고난은 폭력적인 비주얼들을 단순히 돋보기로 들여다보는 것에 그치지 않고, 이면의 드라마를 그려내는 플래시백들의 배치, 르네상스 성상들의 슈퍼임포즈(superimpose)를 통해 폭력성 이면의 맥락에 대한 관객들의 감성적 반응과 고난의 내러티브에 대한 심도 있는 반응을 의도했다고 볼 수 있다. 그 증거는 두 시간 여에 걸친 이 고난의 미장센이 관객으로 하여금 액션 영화에서처럼 그 폭력성을 탐닉하도록 하는 것이 아니라 “외면하고 싶게 하고, 벌어지는 일에 대해 생각하도록 하며, 로마 병사들의 야만성에 치를 떨게 하고, 마리아와 막달라 마리아의 비통함을 공감하도록” 일관되게 요청하는 데에 있다(Goodacre, 2004: 34).

비성경적인 요소들로 비난받기도 하는 에메리히의 텍스트와 가톨릭 전통의 14처는 김슨이 단순히 가톨릭의 영향을 받았기 때문이라기보다는 장편의 플롯을 구성함에 있어 성경의 간략한 고난의 묘사를 확장하고 채워 넣어 자신의 미장센을 완성하기 위한 미학적 이유로도 설명될 수 있을 것이다. 이 고난의 드라마가 “상함”과 “찔림”은 보여주지만 “우리의 허물”과 “나움”을 보여주지 못했다는 면에서 불완전하다고 할 수도 있고, “전시된 폭력의 끝없이 적나라한 묘사가 그 학살 뒤에 놓인 신학적 존재이유를 결코 탐구하지 않는 이 영화는 본질적으로 소외시키는 무언가가 있다”고 그 한계를 지적할 수도 있다(Deacy, 128). 그리고 플래시백에서 보여주는 복음서의 추가적인 사실들과 엔딩이 예수의 공생애와 부활의 완전한 의미를 드러내기에는 역부족일 수도 있을 것이다. 그러나 김슨의 메타텍스트가 보여주듯이 이 드라마는 예수의 희생과 피의 제사에만 집중한 개인적 묵상과 그 극적 실현으로서 복음서의 총체적 서술이나 대중

적 커뮤니케이션은 궁극의 목표가 아니었음을 알 수 있다. 따라서 감독의 의도나 서술 양식을 간과하고 복음서 재현의 정도나 폭력성 그 자체의 과다함으로 이 드라마의 가치를 재단한다면 영화와의 생산적인 대화와 사유를 어렵게 만드는 선입견의 함정에 빠질 수 있다. 예수 드라마 역사상 그리스도의 고통의 내면에 다가간 첫번째 극적인 시도라는 점에서, 그리고 한 번도 목도하지 않았던 잔혹한 고난의 미장센 한 가운데에 관객을 서게 하여 ‘연민과 공포’의 새로운 감성적 경험을 하게 하였다는 점에서 이 드라마는 매우 의미 있는 기여를 했다고 볼 수 있다.

지금까지 파졸리니와 김슨의 예수 드라마를 분석하면서 극적 사실주의 범주 안에서 도 많은 변형과 변주들이 있을 수 있음을 확인하였다. 두 사람 모두 고난 받는 그리스도에 대한 ‘모방’ 곧 극적인 재현을 시도하였다. 그러나 전자는 피사체로부터 거리를 둔 균중의 시선으로, 후자는 극단적 클로즈업으로 각각 정당한 사실성을 성취하였다. 어떤 표현 양식이 더 우월한 것인가를 묻는 것은 잘못된 질문이다. 역사적 사건은 분명 벌어졌고 그와 함께 십자가를 졌던 구레네 시몬에게도, 멀찌감치 그 행렬을 지켜본 민초에게도, 그리고 예수 본인에게도 그것은 현실이었다. 어떤 거리와 시선으로 자신의 드라마를 그려나갈 것인가는 물리적인 선택이 아닌 정서적이고 미학적인 감독의 선택이다. 그리고 이 두 편의 드라마, 더 나아가 예수 드라마들의 다양한 미장센들은 우열의 위계질서가 아니라 원전에 대한 보다 풍성한 극적 경험과 사유의 기회를 관객에게 제공한다.

### III. 결론

본고에서는 극적 사실주의의 표현 양식을 공유하는 두 편의 예수 드라마가 원전을 극화하는 과정에서 창작자의 메타텍스트와 미장센을 통한 표현 양식 그리고 그가 속한 사회적 맥락이 어떻게 상이한 예술작품으로 귀결되는지를 살펴보았다. 아울러 드라마가 주는 극적 모방을 통한 강렬한 정서적 체험에도 불구하고, 한 편의 예수 드라마에서 왜 온전한 복음서의 실현을 기대할 수 없는지도 확인하였다. 그러한 바람은 마치 한 편의 공연에서 햄릿의 총체적이고 온전한 실현을 기대하는 것처럼 현실적이지 않다. 그럼에도 복음서 원전이 주는 거대한 신학적 무게감은 원전 재현의 ‘충실성’ 여부

만으로 드라마의 완성도를 판단하는 신학(신앙) 대 드라마의 이분법적인 접근을 유도해온 경향이 짙다. 그리고 그 ‘충실성’이라는 단어는 활자화 된 성경이 비워놓은 미장센의 빈 칸들과, 교파와 인종과 시대와 기호에 따른 다양한 원전 해석의 시각들만큼이나 자의적일 수밖에 없다. 이 논문은 신학이 바라본 예수 드라마의 당위성이 아닌, 각 드라마가 성취하고자 한 미학적 목표를 되짚어 가며 각 드라마에 담긴 창의적이고 다양한 내러티브의 구조를 조망하여 그 독립적인 예술적 가치를 조망하고자 하였다. 그러나 사실적 재현과 원전 텍스트 수용의 측면에서 가장 동질적인 이 두 편의 드라마가 이처럼 상이한 미장센과 해석을 빚어냈다면, 보다 다양한 표현 양식과 상호 텍스트적(intertextual)인 시각으로 만들어 낼 수 있는 극적 변용과 해석의 확장 가능성은 무한할 것이다. 이제 마지막 하나의 질문이 남아있다. 드라마의 본질이 하나의 해석의 층위만을 포착할 수밖에 없다면, 파편적이고 부분적인 개개의 예수 드라마들 혹은 그들의 합이 어떤 존재의미가 있을까?

자크 데리다(Jacques Derrida)는 *Of Grammatology*에서 루소(Rousseau)의 자연관에 대해 다룬다. 루소는 모든 문화적 표현—미술, 이미지, 재현, 관습 등—을 자연(Nature)의 부록(supplement)이며, 신 플라톤적 관점에서 자연의 완전성과 비교했을 때 열등하고 이질적이고 불필요한 것이라고 보았다. 그 연장선에서 루소는 연극 역시 비난하고 있다. 그는 연극 공연을 “순전하고 단순한 부가물이자 부수적인 것”으로 다루었으며, 연극은 잉여적일 뿐 아니라 자연의 존재와 충만함에 대한 위협이므로 억압되어야 한다고 주장했다. 이에 대해 데리다는, 루소 자신의 관점에서조차 자연 본연의 보충적이지 않은 형태를 파악하는 것은 불가능하다고 비평한다. 그는 오염되지 않은 자연은 열망의 산물이자 신화일 뿐임을 입증하면서, ‘부록성’은 공연이나 글에서만 나타나는 것이 아니라 자연 그 자체도 보충적인 실체임을 드러내었다. 여기서 데리다가 이론화시킨 부록의 개념은 두 가지 의미가 있다. 첫째, 부록은 “스스로를 더하고, 그것은 잉여물이며, 다른 충만함을 더 풍요롭게 하는 충만함이자, 존재의 극치이다. 그것은 존재를 축적하고 쌓아올린다.” 둘째, 부록은 “대체하기 위해 더해진다. 그것은 개입하거나 대체하기 위해 더해졌음을 암시한다. 마치 빈 공간을 채우듯 더해져 채우는 것이다 (Derrida, 1976: 144-45).”

그의 ‘부록론은 위의 질문에 대한 좋은 답이 될 수 있다. 성경 텍스트라는 원형이 있다. 각각의 드라마는 이 원전에 대한 독특한 메타텍스트의 해석과 표현 양식의 중재

가 담긴 ‘부록’이다. 원전에 대한 이해를 풍성하게 해주는 새로운 잉여물인 동시에 이전까지의 해석을 대체하고 보완하는 적극적인 개입도 한다. 하나의 부록이 있다는 것은 이전 부록의 불완전성을 입증하는 동시에 자신의 불완전성에 개입해 줄 다음 부록이 따라올 것이라는 전제를 달고 있다. 마치 사전이나 교과서의 끝없는 증보판이 나오듯 말이다. 새롭게 나타나는 끊임없는 해석의 부록들은 오히려 원전의 충만성을 더해 주는 것이다. 예수 드라마의 존재의미와 기여는 바로 이런 것이 아닐까. 테리다의 말처럼, 극화된 부록으로서 언제나 원전의 의미를 더욱 충만하게 되살려주는 “존재의 극치”로서 원전에 대한 관객의 묵상과 사유를 늘 새롭게 채워주지 않겠는가. 김슨의 회생을 그린 잔혹 드라마가 원전에 대한 하나의 부록이라면, 그의 메타텍스트의 기여와 한계는 보다 유연하게 수용될 수 있을 것이다. 파졸리니의 혁명 드라마가 성경의 현재성을 부각시켜 주었다면, 그 잉여적 부록으로서의 존재가치는 충분할 것이다. 이 부록의 모델은 <몬트리올 예수>나 <예수의 마지막 유혹>처럼 소위 ‘비정통적인’ 예수 드라마들에도 적용될 수 있다. 이들의 해체주의적인 미학은 60년대 이후의 평면적 사실주의의 전통에 대한 예술적 반발과 탈신화화가 대중화된 사회적 맥락을 반영하는 중요한 부록들이다. 이들 역시 잉여물로서 원전에 대한 풍성함을 더하는 동시에 부록으로서의 한계를 드러내며 자신들을 대체할 새로운 부록들을 기대한다. 만일 윤리적 당위성이나 성서적 충실성만을 이유로 이 풍성한 부록들의 유산을 거부하거나 일부를 배제한다면 결과적으로 예수 내러티브에 대한 각 시대의 풍성한 대중적 사유와 소통 역시 부인하는 오류를 범할 수 있다.

분명 예수 드라마들은 감독과 대중간의 상호 교감을 통해 각 시대와 문화가 예수의 복음을 어떻게 해석했고 수용했는가를 확인해볼 수 있는 가치 있는 이정표들을 제시했다. 날로 가속화 되는 다원주의와 세계화의 추세 속에서 어떤 메타텍스트와 부록들이 예수 드라마에 더해질 것인가는 이 논문의 지평을 넘어선 영역이며, 드라마 이전에 “예수 그리스도 복음(마가복음 1: 1)”을 대면하는 각 공동체와 그 다음 부록을 써내려갈 예술가에게 남겨진 빈 칸이요 선택일 것이다. 다만 이 연구가 예수 드라마를 수용하고 평가하는데 있어서 유의미한 미학적 패러다임이자 ‘부록’을 제시할 수 있기를 기대해본다.

“이 논문은 다른 학술지 또는 간행물에 게재되었거나 게재 신청되지 않았음을 확인함.”

## 참고문헌

- Gibson, Mel (2004). <패션 오브 크라이스트(Passion of Christ)>.  
Pasolini, Pier Paolo (1964). <마태복음(II Vangelo Secondo Matteo)>.  
박종석 (2010). “기독교 교육과 구원: 구원의 유인책으로서의 예수 영화.” 『성경과 신학』. 55. 165-193.  
안승범 (2011). “<그리스도 최후의 유혹>과 <패션 오브 크라이스트>에 나타난 기독교 비평장(場) 연구: 복음서 재현에 관한 논의를 중심으로.” 『신앙과 학문』. 16(2). 111-130.  
Baugh, Lloyd (1997). *Imaging the Divine: Jesus and Christ Figure in Film*. Franklin, WI: Sheed and Ward.  
Beal, Timothy K. and Tod Linafelt (Eds.) (2006). *Mel Gibson's Bible: Religion, Popular Culture, and The Passion of the Christ* Miles, Jack (2006). “The Art of Passion.” Chicago: The University of Chicago Press.  
Burbank, John and Peter Steiner (Trans. and eds.) (1978). *Structure, Sign, and Function*. Mukarovsky, Jan. “Art as a Semiotic Fact.” New Haven & London: Yale University Press.  
Christianson, Eric S., Peter Francis and William R. Telford (Eds.) (2005). “Table Talk: Reflections on *The Passion of the Christ*.” London: SCM Press.  
Corley, Kathleen E. and Robert L. Webb (2004). *Jesus and Mel Gibson's The Passion of the Christ: The Film, the Gospels and the Claims of History*. New York: Continuum.  
Deacy, Christopher and Gaye Williams Ortiz (Eds.) (2008). *Theology and Film: Challenging the Sacred/Secular Divide*. Malden, MA: Blackwell Publishing.  
Giannetti, Louis (1996). *Understanding Movies*. 김진해 역 (1999). 『영화의 이해: 이론과 실제』. 서울: 현암사.  
Golden, Leon (Trans.) (1982). *Aristotle's Poetics: A Translation and Commentary for Students of Literature*. 최상규 역 (2002). 『아리스토텔레스의 詩學』. 서울: 예림기획.  
Goodacre, Mark (2000). “The Synoptic Jesus and the Celluloid Christ: Solving the Synoptic Problem through Film.” 조석민 역 (2007). “공관복음의 예수와 영화(映畵) 속의 그리스도: 영화를 통해 풀어본 공관복음 문제.” 『신약연구』. 6(2) 447-466.  
\_\_\_\_\_ (2004). “The Power of *The Passion*: Reacting and Over-reacting to Gibson's Artistic Vision.” Kathleen E. Corley and Robert L. Webb (2004). *Jesus and Mel Gibson's The Passion of the Christ: The Film, the Gospels and the Claims of History*. New York: Continuum.  
Happé, Peter (Trans. and ed.) (1975). *English Mystery Plays: A Selection*. London: Penguin Books.  
Kinnard, Roy and Tim Davis (1992). *Divine Images: A History of Jesus on the*



- Screen*. New York: Citadel Press.
- Steele, Philip Ear (2000). "America's Christian Right in the Struggle for a Moral Consensus." *Dialogue & Universalism*. 10(1/2)
- Stern, Richard C., Clayton N. Jefford, and Gueric DeBona (1999). *Savior on the Silver Screen*. New York: Paulist Press.
- Stone, Bryan P (2000). *Faith and Film: Theological Themes at the Cinema*. St. Louis, MO: Chalice Press.
- Stremmel, Kerstin (2007). Realism. 정희정 역 (2007). 『사실주의』. 서울: 마로니에북스.
- Tatum, W. Barnes (2004). *Jesus at the Movies: A Guide to the First Hundred Years*. Santa Rosa, CA: Polebridge Press.
- <http://unomaha.edu/~wwwjrf/JesusinFilmRein.htm>. (검색일 2012. 2. 17). Adele, Reinhartz (1998). "Jesus in Film: Hollywood Perspectives on the Jewishness of Jesus." *Journal of Religion and Film* 2(2).
- <http://www.div.ed.ac.uk/research/com/telford.htm>. (검색일 2012. 2. 16). Telford, William, "Images of Christ in the Cinema." Media and Theology Project Public Lectures by The School of Divinity, The University of Edinburgh.
- <http://www.chosun.com/se/news/200403/200403180155.html>. (검색일 2012. 3. 10). 조선닷컴 2004. 3. 18, 이동진, "<패션 오브 크라이스트> 관객들이 대리체험하는 예수의 수난: 멜 깁슨 감독/제작... 극사실주의적 잔혹 묘사에 고통의 의미 담아."
- [http://www.cine21.com/do/article/article/typeDispatcher?mag\\_id=46825&page=1&menu=&keyword=&sdate=&edate=&reporter=](http://www.cine21.com/do/article/article/typeDispatcher?mag_id=46825&page=1&menu=&keyword=&sdate=&edate=&reporter=). (검색일 2012. 3. 15). 씨네21 2007. 6. 15. 진중권, "영상의 스티그마타."
- <http://news.naver.com/main/read.nhn?mode=LSD&mid=sec&sid1=001&oid=020&aid=0000231980> (검색일 2012. 3. 10). 동아일보 2004. 4. 7, 고미석, "한영화 두소리: 패션 오브 크라이스트를 보고."
- <http://news.naver.com/main/read.nhn?mode=LSD&mid=sec&sid1=106&oid=016&aid=0000130130>. (검색일 2012. 3. 10). 헤럴드경제 2004. 3. 24, 하재봉, "하재봉의 영화야 놀자: 패션 오브 크라이스트."
- <http://movie.daum.net/movieinfo/news/movieInfoArticleRead.do?articleId=48028>. (검색일 2012. 3. 10). 무비다움넷 2004. 4. 6, "예루살렘 잔혹사... 오 마이 갓."
- [http://www.ohmynews.com/NWS\\_Web/View/at\\_pg.aspx?CNTN\\_CD=A0000303935](http://www.ohmynews.com/NWS_Web/View/at_pg.aspx?CNTN_CD=A0000303935). (검색일 2012.3.11). 오마이뉴스 2006. 1. 11, 윤새라, "<나니아 연대기>에 미국이 열광하는 이유."
- <http://news.naver.com/main/read.nhn?mode=LSD&mid=sec&sid1=106&oid=028&aid=0000054575>. (검색일 2012. 3. 27). 한겨레신문 2004. 4. 12, 허문영, "패션 오브 크라이스트."
- <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20040224/REVIEWS/402240301/1023>. (검색일 2012. 3. 30). Chicago SunTimes 2004. 2. 24, Roger Ebert, "The Passion of the Christ."
- [http://www.cbn.com/entertainment/screen/passion\\_gibson\\_031105.aspx](http://www.cbn.com/entertainment/screen/passion_gibson_031105.aspx). (검색일 2012. 3. 26). CBN.Com 2005. 3. 11. "Mel Gibson 'Recut'"

<http://movies.about.com/cs/the Passion/a/melread021404.htm>. (검색일 2012. 3. 27).  
About.com 2004. 2. 14. "Reader's Digest Gets Exclusive Interview With Mel Gibson About 'The Passion.'"

## ABSTRACT

### A Study on Dramatic Realism of Jesus Drama – Focusing on *Il Vangelo Secondo Matteo* and *The Passion of the Christ* –

Moon Won Lee (Handong Global University)

This study aims to provide a basis for an aesthetic analysis of Jesus drama by comparative examination of *Matteo* and *The Passion*. So far, a value of Jesus drama has traditionally been determined by whether it has faithfully represents the Gospels, and therefore, by theological and ethical standards. Jesus drama, however, is not a passive or transparent translation of the original text, but a total realization of director's creative mediation and artistic vision through its own medium. Therefore, an accurate understanding of such characteristics of drama will certainly help to overcome the gap between theology and drama, and even contribute to more fruitful reflection and interpretation of the original text through dramatic renderings.

A drama comes into existence through concretization of director's metatext, a social context he/she belongs to, a style of expression he/she chooses, composition of dramatic narrative, and the final realization of *mise en scène*. As the main body of the study demonstrates, both dramas attempt to 'imitate' or re-enact Jesus through dramatic realism, but with different purposes and results. Pasolini creates a modern revolutionist Jesus through Neo-Realism, while Gibson, a suffering servant Jesus through Hyper-Realism. These variations of creative expressions and different interpretations even within the same frame of realism not only show a variety and vitality of dramatic medium but also testify that those dichotomic approaches hardly appreciate creative discourses produced by the body of Jesus drama.

This study views each Jesus drama not as it should be from the theological point of view, but as it is, as it aims to achieve its goals on its own terms. The autonomous artistic value of each Jesus drama can be made even clearer when one understands its contributions as Derridaean concept of ‘supplement.’ The presence of one supplement proves incompleteness of the previous one and at the same time preconditions another supplement to follow to complement its own imperfect nature. Likewise, supplements of Jesus drama with their own unique interpretations incessantly emerge to add up to fullness of the Gospels by dramatic mediations, which will continue to converse with ever-changing ages and communities of mankind.

Key Words: *Il Vangelo Secondo Matteo, The Passion of the Christ*, dramatic realism, Hyper-Realism, Neo-Realism