

드라마 속의 예수 그리스도

— 그 미학적 수용성과 한계 —

이문원(한동대 언론정보문화학부 전임강사)

요지

20세기 이후 연극과 영화를 통해 수많은 예수 드라마들이 생산되었다. 이 드라마들이 예수 그리스도와 복음에 대한 지식을 대중문화 속에 널리 전파한 기여도도 크지만, 드라마라는 표현양식은 이질적인 장르와 목적으로 기록된 성경 원전(原典)을 그대로 담아낼 수 없는 한계와 문제점을 지니고 있다. 본 논문은 예수 드라마에 대해 관객이 통속적으로 갖기 쉬운 세 가지 ‘신화’를 지적하고, 100여 년간 예수 드라마 역사상 가장 주목할 만한 4개의 작품들을 분석한 후에, 성경과 예수 드라마간의 상호 보완적 관계를 가장 잘 설명해주는 ‘부록적 모델’을 제시하여 예수 드라마의 미학적 의의와 한계를 동시에 조명하고자 한다.

I. 머리말

연극과 영화사의 관점에서 드라마와 예수 그리스도는 불가분의 관계에 놓여있다. 10-16세기를 품어왔던 중세 유럽의 예수 드라마는 비적극(mystery plays) 혹은 순환극(cycles), 고난극, 기적극, 예배극 등의 다양한 형식과 유형으로 중세 문화의 꽃으로서, 또 중세인들의 예배, 교육, 그리고 공동체 축제의 중심으로서 사회와 교감해왔다. 주제와 소재로서의 예수 그리스도와 복음은 그리스 신화체계와 더불어 서구 드라마를 지탱해온 두 개의 기둥이라 할 수 있다. 1895년 최초의 상업 영화가 상영된 이래 영화는 연극에서 누려오던 그리스도의 인기를 넘겨받았다. 준비된 드라마와 내용의 고상한 품격은 새로운 영상 매체를 위해 더할 나위 없는 소재였다. 1634년에 만들어진 이후로 꾸준히 인기를 누려오던 <오베라메르가우(Oberammergau)의 고난극 *Passion Play of Oberammergau*>(1898) 등 많은 기존의 고난극들이 영화화되기 시작했고, 켈실 B. 드밀(Cecil B. DeMille)이 제작한 흑백 무성영화의 대 서사시 <예수 그리스도 *The King of Kings*>(1927)가 나올 즈음엔 이미 39개의 예수 영화들이 완성된 후였다. 이후의 영화사 100여 년 동안 제작된 예수 영화는 헤아릴 수 없을 정도이고 흥행과 예술성 면에서 주목을 받은 작품도 수십 편이 넘는다. 현대 연극에서도 뮤지컬 등의 다양한 장르와 스타일을 통해 예수 이야기를 간접적인 소재로 혹은 직접적인 탐구의 대상으로 다루어오고 있다.

20세기 이후로 예수 드라마는 무대와 스크린을 통해 아마 어느 매체보다도 복음과 예수 그리스도에 관한 가장 많은 지식을 대중문화 속에서 전파해왔으며, 큰 영향력을 행사해왔다. 다빈치(DaVinci)나 마네(Manet)의 그림 이상으로 대중들의 머리 속에 새겨진 예수의 이미지는 <나사렛 예수 *Jesus of Nazareth*>에서 본 신비롭고 경건한 로버트 포웰의 예수 그리스도이다. 이밖에도 <왕중왕 *King of Kings*>(1961)이나 <나사렛 예수 *Jesus of Nazareth*>(1977), 뮤지컬 <지저스 크라이스트 슈퍼스타 *Jesus Christ Superstar*>(1973)와 심지어 <그리스도 최후의 유혹 *The Last Temptation of Christ*>(1988)에 이르기까지, 지난 한 세기 동안 예수 드라마는 성경 원전(原典)에 버금가는 영향력으로 대중에게 다가갔다. 드라마의 특성상 관객들에게 파고드는 예수 그리스도의 이미지에 대한 시각적 각인, 그리스도의 인격에 대한 감각적 경험, 연출/감독의 미학적-신학적 해석의 영향이 극장을 찾는 관객들을 사로잡아 온 것이다.

그러나 이들의 압도적인 영향력에 반해, 예수 드라마들의 유형과 심연구조(즉, 극의 핵심적 가치관)에 대한 체계적인 분석, 더 나아가 그 미학적 수용성과 그 한계라는 본질적인 문제에 대한 논의는 매우 미흡한 실정이다. 이 논문에서는 한 편의 예수 드라마가 복음 자체의 객관적이고 총체적인 투사가 아니라 하나의 부록적인 해석이자 즉각적이면서도 제한적인 재창조라는 매체의 특성을 사례 연구를 통해 주장하고자 한다. 즉 드라마¹⁾라는 표현 양식의 분석을 통해 예수 드라마들이 담고 있는 미학과 신학

의 균형 있는 논의의 초석을 제공하는 것이 이 논문의 목적이다.

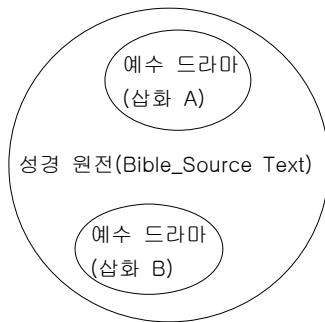
II. 예수 드라마의 3가지 '신화'들

주요 영화들의 사례 연구에 들어가기 전에 일반적으로 예수 드라마에 대해 관객들이 공유해 온 몇 가지 그릇된 '신화'들을 먼저 지적해 보고자 한다. 이후에 다루게 될 4편에 대한 분석에서도 활용하겠지만, 이 신화들은 드라마의 본질에 대한 오해에서 비롯된 것들로, 이 거짓 신화들을 해체함으로써 예수 드라마를 본연의 미학적 표현매체로 이해할 수 있으며, 그 한계와 가능성을 정확히 파악할 수 있는 것이다.

II.1 신화 1: “예수 드라마는 성경 원전의 삽화(illustration)이다.”

예수 드라마를 볼 때 가장 흔히 범하는 오류가 바로 이것이다. 관객은 흔히 성경의 내용이 왜곡됨 없이 충실하게 영상과 무대에 재현되었으며 시각적인 이미지들과 대사 등의 극화된 내용은 이미 완전한 성경의 텍스트를 알기 쉽고 더욱 매력적으로 부연 설명하는 삽화의 역할을 한다고 전제한다 ('성경 그대로 만들었겠지'). 따라서 눈앞에 펼쳐지는 드라마가 성경을 그대로 극화한 것이라는 선의의 가정 하에, 정서적으로 드라마에 몰입하고, 감정적 카타르시스를 경험하면서 어느덧 자신이 본 예수 드라마가 곧 성경이었다고 은연중에 인정하게 되는 것이다. 그러나 예수 드라마가 그림책이 될 수 없는 두 가지 이유가 있다.

첫째, 드라마는 위의 그림처럼 원전을 매력적으로 장식해주는 부가물이 아니라 독자적인 생명력을 가진 유기적 실체이다. 따라서 삽화 이상의 존재 이유가 있으며 그 출생은 언제나 제작자의 창조적인 해석과 중재(mediation)를 전제로 한다. 위의 삽화(illustration) 이론은 텍스트-공연의 상호 관계에 대한 19세기 말 낭만주의적인 시각과 유사한데, 영국의 비평가 찰스 램(Charles Lamb)은 “셰익스피어의 비극에 관하여”라는 에세이에서, “연기된 햄릿이 원작과 얼마나 달라졌는가” 라고 불평하면서 “셰익



<그림 1> 부가적인 삽화로서의 예수 드라마

스피어 작품들의 뛰어난 탁월성은 다른 어떤 작가들보다도 무대의 공연을 필요로 하지 않는다”라고 단언한 바 있다. 굳이 공연을 하겠다면 가급적 “해석”은 하지 말 것이며 “텍스트가 스스로 말하게 하라”는 것이다.²⁾ 그러나 연출자, 작가, 연기자의 창조적 해석과 중재 없이 원전(source text)의 극화는 불가능하다. 작가와 원전의 중심적 권위가 해체되어버리고 제작자와 공연텍스트의 중재적 기능이 더욱 중요해진 포스트모더니즘(postmodernism) 시대의 공연 비평에서 이러한 언어적 텍스트로의 무조건적 종속을 주장하는 삽화적 시각에 대해 파비스(Pavis)는 공연/영상이 언어적 텍스트의 단순한 번역에 머무를 수 없음을 이렇게 반박 한다:

1) 본문에서 다루는 대부분의 예수 드라마는 영화이지만 ‘영화’와 ‘연극’은 표현 매체상의 차이일 뿐 그 본질은 아리스토텔레스가 주장한 바대로의 “행동하는 인간에 대한 모방”을 모체로 한 드라마의 플롯을 공유하므로 보다 포괄적인 개념 정의를 위해 영화, 연극을 모두 아울러 ‘드라마’라는 표현을 사용하도록 하겠다.

2) Charles Lamb, "On the Tragedies of Shakespeare," *Critical Essays of the Early Nineteenth Century*, ed. R. M. Alden (New York: Scribner's, 1921) 172-73.

[. . .] 무대를 위한 번역은 순수한 언어적 번역 이상의 수단을 차용해야 하고 [. . .] 진정한 번역은 미장센(mise-en-scène) 전체로부터 일어나는 것이다. [. . .] 이제 더 이상 원전(source text)으로부터 기계적으로 복제된 의미적 등가물을 찍어내는 생산 메커니즘으로 받아들일 수는 없다. 그보다는 한 텍스트에 의한 다른 텍스트의 전유(專有, appropriation)로 이해해야 하는데 [. . .] 원전은 단지 공연 요소들 중 하나일 뿐이며, 번역작업의 맥락에서 볼 때, [공연]텍스트는 일련의 단어들의 나열 이상이다: 여기에는 이데올로기적, 인종적, 문화적 차원이 접목되어 있는 것이다.³⁾

삽화 이론의 주장은 또한 기독교 드라마의 역사를 간과하는 것이기도 하다. 가장 삽화적 기능에 충실했어야 할 중세극에서조차 대사와 무대화를 통한 해석은 필연이었으며 그 창조적인 연극성은 성경의 틀에 박힌 그림의 영역을 초월하였음을 얼마든지 볼 수 있기 때문이다 (예, *The Second Shepherd's Play*).

둘째, 장르와 목적에 있어서 서로 이질적인 성경과 드라마는 창조적이고 제한적인 해석을 불가피하게 만든다. 성경 원전과 극화된 텍스트 사이의 긴장은 아예 연극대본으로 쓰인 셰익스피어의 작품들과 공연간의 그것과는 차원이 다른 것이다. 이것은 문학 장르의 이질성이 빚어낸 심각한 갈등이요 간극이다. 모이라 왈쉬(Moira Walsh)라는 비평가는 예수 영화 <가장 위대한 이야기>를 평하면서 이렇게 어려움을 토로했다:

그리스도의 생애를 다루는 영화감독은 누구나-그가 석의(釋義)학자이건 문외한이건-같은 문제에 봉착하게 된다: 신약성경이 제공하는 대사와 특정한 정보만으로는 한 편의 시나리오를 짜 맞춰내는 것이 불가능하다는 문제 말이다. 이 간단한 사실에서 온갖 고통스럽고 풀리지 않는 딜레마가 발생한다. 그리스도를 위한 “추가적인 대사들”을 써야 하는 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?⁴⁾

드라마는 본질적으로 상반된 목적을 이루기 위해 갈등하는 인간들을 모방하는 이야기 형식이다. 그리고 이 이야기 형식은 각 분류가 인과관계로 조리 있게 전후 연결되어있으며 액션을 이끌고 나가는 인물들의 대사와 행동은 그 동기가 분명해야 한다. 당연하게도 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 하나님의 아들이자 구세주인 예수 그리스도, 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 두 가지 정도이다. 하나는 사단이 그런 생각을 넣어준 것이고 (“마귀가 벌써 시몬의 아들 가룟 유다의 마음에 예수를 팔려는 생각을 넣었더니,” 요 13:2, 눅 22:3) 다른 하나는 그가 돈에 욕심내는 도적이었기 때문이다 (“저는 도적이라 돈 께를 맡고 거기 넣는 것을 훔쳐 감이러라,” 요 12:6) 그러나 어느 것도 설득력 있는 직접적인 동기를 말해주지는 않는다. 이러한 딜레마 때문에 <왕중왕> 등 몇몇 영화에서는 유다를 셸롯당원으로 만들고 배신의 동기를 이스라엘 독립의 갈망으로 승화시켜 해석의 빈칸을 창조적으로 채워 넣었다. 가장 ‘삽화적인’ 영화이자 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.⁵⁾ 결국 한편의 예수 드라마는 위의 도표

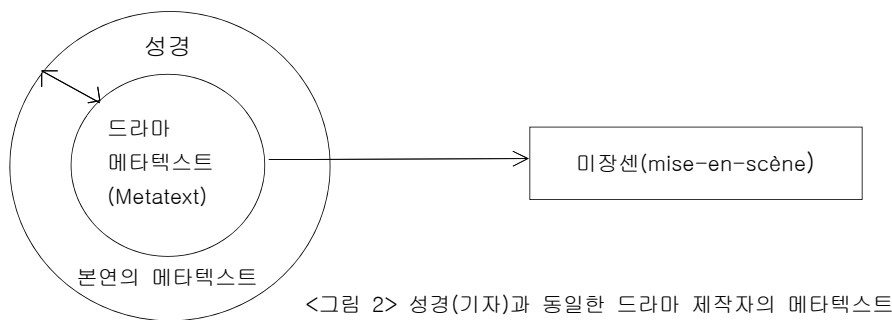
3) Patrice Pavis, "Problems of Translation for the Stage: Interculturalism and Post-Modern Theatre," *The Play out of Context: Transferring Plays from Culture to Culture*, eds. Hanna Scolnicov and Peter Holland (Cambridge: Cambridge UP, 1989) 41.

4) W. Barnes Tatum, *Jesus at the Movies: A Guide to the First Hundred Years* (Santa Rosa, CA: Polebridge Press, 1997) 7.

처럼 성경 텍스트 내의 이곳저곳을 잉여적인 그림으로 장식해주는 움직임은 그림책이 아니다. 성경 원전의 수많은 침묵과 애매함, 그리고 단절된 인과관계들과 씨름은 구체적인 창조적 선택들을 반드시 필요로 한다. 결론적으로 **예수 드라마는 성경 속의 삽화가 아닌 성경의 새로운 해석이자 유기적 창조물이고 그 권위는 최종적일 수 없다.**

II.2 신화 2: “예수 드라마와 성경 원전의 제작 동기와 메타텍스트는 동일하다.”

관객들의 이상적인 기대(‘예수 영화니 은혜롭게 만들었겠지’)와는 달리, 예수 드라마는 성경의 영감으로 만들어지지 않았고 영혼 구원을 위해 제작되지도 않았다. 물론 <예수 Jesus>처럼 복음전파를 목적으로 만들어진 극소수의 작품들도 있었지만 대다수는 상업적인 목적을 위해 할리우드와 브로드웨이에서 오락용으로 생산되었고, 이윤추구를 전제로 하고 있으며, 일반 극장이나 TV에서 대중들에게 상연되었다. 즉, 그들이 예수를 택한 이유는 그가 ‘잘 나가는’ 대중문화의 스타였기 때문이며, 흥행의 성공여부가 예수 드라마 제작 동기 및 목적과 직결되어있다. 예를 들어 지나치게 거룩한—혹은 다루기에 민감한—그리스도가 곧 상업적인 성공을 위협하자 할리우드 영화산업은 1950년대에 그 전략을 바꾸었다. 예수 그리스도의 이야기에 대비되는 로마제국의 타락상을 가미해서 관객들을 유혹하기도 했고, <폼페이 최후의 날 The Last Days of Pompeii>(1920)와 <퀴바디스 Quo Vadis>(1951)처럼 초대 크리스천들의 박해와 로마 고위층의 방탕을 삽입하기도 했다. 흥미로운 것은 50년대의 높은 흥행실적을 자랑하는 기독교 영화들이 <십계 The Ten Commandments>, <삼손과 데릴라 Samson and Delilah>처럼 스펙터클의 여지가 더 많은 구약을 소재로 하였거나, 신약을 다룬 경우도 <퀴바디스>, <성의 The Robe>(1953), <디미트리우스와 검투사 Demetrius and Gladiator>(1954), <벤허 Ben Hur>(1959)처럼 한결같이 예수 그리스도를 배경으로 후퇴시킨 채, 보다 창의적이고 흥미로운 허구의 플롯을 통해 관객을 극장으로 끌어들이었다는 사실이다.⁶⁾ 예수 그리스도의 이름과 시각적인 아이콘(icon)을 빌려오되 그의 캐릭터와 사역에 관한 언급은 거의 없는 것이 이 50년대의 “칼과 가죽신 드라마(sword and sandal drama)”의 특징이다.⁷⁾ 예를 들면, <벤허>는 예수를 빌려온 스펙터클이었다. 1천5백만 불의 제작비와 4시간여의 러닝타임을 자랑하는 이 영화에서 그리스도는 벤허와 단 두 번 의미심장하게 스쳐지나갈 뿐이다. 영화의 대부분의 예산과 공은 엄청난 규모의 해상 전투와 전차 경주 등 스펙터클에 들어갔다. 이 장엄한 스케일의 스펙터클과 대중적으로 언제나 인기 있는 복수극이라는 주제, 그리고 그리스도의 사랑과 용서의 대단원이라는 기독교와의 환상적인 결합이, 50년대 최대의 흥행수익과 11개의 아카데미상을 거머쥔 성공의 열쇠였으며 이것은 치밀한 계산의 결과이다.



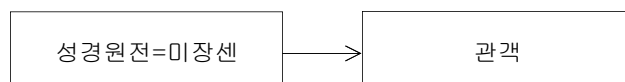
모두가 너무나 잘 알고 있기에, 결코 모두를 행복하게 할 수 없는 모두의 예수 그리스도를 정면으로 내세우는 모험을 피하면서도 기독교라는 거대한 시장에 팔릴 수 있는 ‘종교’ 영화들을 양산해낸 50년대의 할리우드 영화전략은 성경을 바라보는 연예산업의 상업적 시각을 예증한다.

5) Lloyd Baugh, *Imaging the Divine: Jesus and Christ Figure in Film* (Franklin, WI: Sheed and Ward, 1997) 79-81.
 6) Babington B. and P. W. Evans, *Biblical Epics. Sacred Narrative in the Hollywood Cinema* (Manchester: Manchester UP, 1993) 5-6.
 7) Jeffrey H. Mahan, "Celluloid Savior: Jesus in the Movies," *Journal of Religion and Film* 6.1 (2002) 8 Aug 2002 <<http://www.unomaha.edu/~wwwjrf/celluloid.htm>>.

이와는 별개로 한 편의 예수 드라마가 만들어지기까지 감독/연출의 메타텍스트(metatext)⁸⁾와, 또 그 메타텍스트에 영향을 미치는 사회적 맥락이 큰 변수로 작용한다. 비평가가 문학적 텍스트를 해석을 통해 중재하듯이 제작자는 관객을 위해 영화 매체를 중재하여 이야기를 전달한다. 그리고 빈번하게 감독의 메타텍스트와 사회적 맥락은 유기적 일체감을 형성한다. 왜냐하면 연출/감독의 해석의 지평은 어느 정도 그가 태어나고 자라온 사회적 맥락에 의해 미리 결정되어있으며, 여기에서의 사회적 맥락이란 과학, 철학, 종교, 정치, 경제 등 “주어진 환경에서 벌어지는 모든 사회 현상의 총체적 맥락”을 의미한다.⁹⁾ 따라서 현대 드라마 제작자의 동기와 메타텍스트는 <그림 2>에서처럼 신약 시대의 기자의 메타텍스트 안에 머물 수 없다.

60년대까지의 사회적 맥락에서 예수의 드라마의 모습은 다빈치의 <최후의 만찬> 그림을 3차원으로 옮겨놓은 것 같은 전형적인 성화(聖畵)의 복제였다. 다소의 운색과 사소한 해석상의 차이는 있었으나 걸어 다니는 성화같은 예수 그리스도의 평면적인 캐릭터와 성화풍의 미장센 스타일은 모든 영화들이 동일했다. 심지어 『버라이어티 Variety』 지의 한 기사는 초기의 영화에서 ‘성화에 나오는 후광을 감히 없애버렸다’고 불평했을 정도였다.¹⁰⁾ 그러나 60년대에 들어와 상황은 급변한다. 사례연구에서 자세히 다루겠지만, 이태리 감독 파올리니의 해석은 자신의 사회적 맥락인 마르크스주의라는 프리즘으로 <마태복음>을 해석하였으며 예수 그리스도를 사회비평가이자 혁명가로서 제시한다. <지저스 크라이스트 슈퍼스타>와 <갯스펠>은 각각 60-70년대 히피문화를 반영하며 슈퍼스타이자 어릿광대로서의 인간 그리스도를 등장시킨다. 스킨세즈의 예수는 영과 육의 영원한 갈등에 골몰했던 니콜 카잔차키스(Nikos Kazantzakis) 지적인 탐구를 극화하고 있으며 동시에 그리스도의 진정성에 회의의를 갖기 시작한 사회적 맥락을 반영한다. <몬트리올 예수 Jesus of Montreal>는 신앙의 예수와 역사적 예수의 이중성을 기정 사실화하며 ‘예수 정신’으로 세상을 살아갈 것을 권한다. 60년대 이후 예수 드라마의 일탈성은 제작자의 메타텍스트에 내재한 심미적, 이데올로기적, 신학적 경향과 예수와 복음에 대해 변화되고 있는 총체적인 사회 문화적 감수성에 의해 설명된다. 분명한 것은 100년간의 예수 드라마 역사를 관통하고 있는 제작 동기와 목적은 상업적이건, 예술적이건, 사회적인 것이건 간에 “세상이 구원을 받게 하려”(요 3:17) 함이라는 원래의 성경 저술 동기, 기자의 유대주의-헬레니즘에 영향 받은 메타텍스트와는 현격한 차이가 있다는 것이다. 결국 **예수 드라마는 상업적 사회적 예술적인 생산물이며 제작자의 메타텍스트에 의해 좌우된다.**

II.3 신화 3: “예수 드라마는 성경 원전을 총체적으로 실현(fulfill)한다.”



<그림 3> 성경 등가물로서의 예수 드라마

위의 표가 보여주듯이 이 마지막 신화는 삽화론에 반(反)하여 미장센의 기여를 지나치게 강화시킨 입장으로, 한편의 예수 연극이나 영화가 복음서의 총체적인 실현임을 가정한다. 즉, 관객은 미장센을 성경원전의 등가물로서 받아들이는 것이다 (‘영화를 보았으니 성경을 다 읽은 셈이군’). 그러나 드라마의 가장 큰 강점인 동시에 한계는 이것이 매우 구체적이며 즉각적인 매체라는 점이고 이 점이 다른 문학 장르와의 본질적인 차이점이다. 한 편의 시를 읽으며 우리는 한 단어가 주는 축약미와 모호함의 여운, 다의적인 상징성을 얼마든지 음미할 수 있다. 또 한 편의 소설을 읽으며 우리는 이야기의 흐름을

8) ‘원전(문자언어 텍스트) 이후의 텍스트’ 라는 뜻으로 1) 극화된 영상/공연 텍스트를 가리키기도 하고 2) 원전에 대한 중재자(mediator)의 총체적인 해석 텍스트를 의미한다. 본고에서는 중재자의 사회적 맥락, 가치관, 스타일, 기법 등 작품의 심연구조와 미장센 일체를 생산해낼 제작자(감독/연출)의 총체적 해석 체계를 지칭한다.

9) Jan Mukarovsky, "Art as a Semiotic Fact," *Structure, Sign, and Function*, trans. & eds. John Burbank and Peter Steiner (New Haven & London: Yale UP, 1978) 8.

10) Roy Kinnard and Tim Davis, *Divine Images: A History of Jesus on the Screen*, (New York: Citadel Press, 1992) 14.

마음대로 조절하며 책에서 잠시 눈을 떴 채 상상해보기도 하고, 앞으로 돌아가서 지나간 내용을 다시 한번 살펴볼 수 있다. 작가의 복합적인 상황묘사와 등장인물들의 의식의 흐름을 충분히 소화시키며 다음 페이지로 넘어갈 수 있는 권리와 여유가 독자에게 있으며 상상을 통해 자신이 채워 넣을 수 있는 창조적인 빈칸이 많이 남아있다.

공연과 상영을 전제로 쓰인 대본이나 시나리오의 이와 다르다. 셰익스피어의 드라마는 아름답고 서정적인 무운시(無韻詩)이기 이전에 무대의 배우들의 구체적인 연기와 무대에서의 즉각적인 전달을 위한 실용적인 대사로 쓰였다. 텍스트로서의 대본은 한 단어와 표현에 대해 다중적인 해석의 가능성이 있으나, 무대화/영상화 작업을 하면서 연출자와 연기자는 하나의 해석으로 작품을 통일하고 이를 뒷받침하기 위해 연출, 연기, 디자인의 측면에서 구체적인 선택을 해야 한다. 그리고 관객은 일회적인 실시간의 감상을 통해 드라마의 모든 대사와 내용을 즉각적으로 해독할 수 있어야 한다.

예를 들어 <리어왕 *King Lear*>의 경우를 보자. 공연역사를 살펴보면 이 작품은 고전적인 기독교적 가족비극으로도 공연되었고, 왕정복고기에는 해피 엔딩으로 막을 내리는 희비극(tragicomedy)으로, 1960년대에는 베케트(Beckett) 스타일의 부조리극(absurd play)으로도 해석되었으며, 러시아의 사회주의적 해석은 무책임한 정치 지도자의 몰락을 그린 사회-정치적 관점에서 풀기도 하였다. 그러나 이 언어적인 텍스트를 영화나 연극으로 옮기기 위해서 감독/연출은 단 하나의 해석을 택해야 한다. 희비극인 동시에 부조리극일 수도 없고, 정치적 해석과 가족비극이 한 작품 속에 들어있을 수도 없는 것이다. 작품 해석의 방향이 부조리적인 해석으로 결정되었으면 코델리아의 "Nothing"이라는 대사와 리어의 "Nothing will come out of nothing"이라는 대답은 정직한 효성과 상처받은 아버지의 심정이라는 맥락에서가 아니라, 인간관계와 존재의 부조리함에 대한 낯두리로 해석되어야 하고 친밀한 감정이 모두 제거된 상태에서 차갑게 대사가 전달되어야 할 것이다. 연극자가 부조리연극 스타일의 대사를 하면서 동시에 기독교적인 사랑과 용서의 가능성을 관객에게 전할 수는 없다는 것이다. 이와 함께 모든 시각적 요소도 낭만적인 화려함과 따뜻함보다는 창백한 흑백의 대비를 선택해야 할 것이다.¹¹⁾ 이처럼 미장센을 만드는 작업은 구체적인 수밖에 없으며 어느 것도 우연에 맡겨지지 않는다. 철저한 인과관계의 구성과 인물의 행동 동기가 최우선으로 여겨지는 아리스토텔레스적인 드라마의 구조에서 여운과 모호성은 별로 설 자리가 없는 것이다. 결국 드라마는 가장 인간에 대한 가장 직접적이고 구체적인 모방을 통해 가장 강력한 대리 경험을 가능케 한다. 그러나 그 장점이 개개의 연극/영화가 안고 있는 한계이기도 하다. 타이론 거스리(Tyrone Guthrie)가 말했듯이, 햄릿이 수천 가지로 해석될 수는 있지만 "셰익스피어 혹은 몰리에르 혹은 유진 오닐 혹은 다른 어느 작가라도 그 의도가 완벽하게 실현된 이상적인 공연은 이제까지 없었으며 앞으로도 결코 없을 것이다"¹²⁾라는 말은 바로 일회적인 무대/영상 미장센이 원전을 총체적으로 실현할 수 없다는 매체의 한계이자 특성을 요약해준다.

여기에 삽화론에서 이미 다룬 원전의 심각한 문제가 하나 더 있다. 성경에는 예수 그리스도의 행적과 어록을 담은 4개의 복음서 원전들이 존재한다. 이 4복음서는 예수 그리스도의 고난과 부활에 대해서는 상당한 일치점을 보이고 있지만 각각 강조하고 있는 독특한 신학이 있고, 사건의 기술이나 내용면에서도 공통성과 차별성이 공존하고 있다. 그렇다면 무엇을 택할 것인가? 그 선택의 기준은 무엇인가? 한두 개의 복음만을 원전으로 택할 것인가, 아니면 4복음서를 모두 조합할 것인가? 물론 4개의 수평적인 관계의 복음기록들이 상호보완적인 역할을 할 때도 있다. 마태복음과 누가복음에 나오는 친구들이 메고 온 중풍병자의 이야기는 마가복음에서 "지붕을 뜯어 구멍을 내고" 상을 달아 내린 세부묘사로 (막 2:4) 구체적인 정황이 보완된다. 예수가 십자가에서 마지막 남기신 7언은 4복음서를 모두 보면 찾아낼 수 있다. 옥합을 깨뜨린 여인에게 화를 내며 '이것을 팔아서 가난한 자들에게 나눠주라'고 성을 낸 사람들 중 (마 26:8-9, 막 14:4-5), 주도적인 인물이 가룟 유다였음은 요한복음에 나와 있고 그가 재물 욕이 강한 사람이었음을 유추하게 해준다 (요 12:4-6). 그러나 복음서들의 관계가 언제나 이처럼 상호 보

11) 이상의 <리어왕>에 대한 요약은 저자의 학위 논문을 참조한 것이다. Moon Won Lee, "King Lear Out of Text: A Study of Confrontations Between the Script and Mise-en-scène," thesis, U of Texas at Austin, 1990.

12) Tyrone Guthrie, "Directing a Play," *The Director in a Changing Theatre* ed. J. Robert Wills (Palo Alto: Mayfield, 1976) 90.

완적인 것만은 아니다. 특히 아래의 표가 보여주는 공관복음과 요한복음의 간격과 충돌들은 예수 드라마의 제작자들이 어떻게든 중재해야하는 어려운 문제들이다.

이러한 조합의 고충 때문인지 베르그(Bergh)와 파졸리니의 <마태복음>은 아예 마태복음만을, 존 헤이만(John Heyman)의 <지저스>는 누가복음만을 원전으로 사용하였다. 그러나 생략과 편집 없이 어순 그대로 복음 전체를 영화화 한 것은 베르그의 비디오영화 <마태복음>(1993) 뿐이다. <나사렛 예수>처럼 복음의 내용에 비교적 충실한 영화들로부터 <그리스도 최후의 유혹>같은 파격적인 영화에 이르기까지 거의 대부분의 드라마들은 4개의 복음서의 어록과 행적을 선택적으로 조합하고 있으며, 4개의 수평적 문자언어 텍스트들과 성경이라는 비(非)드라마적인 원전의 문학 장르, 드라마의 특성인 구체성과 즉시성, 다양한 사회적 맥락, 상업적 동기, 그리고 제작자의 독특한 메타텍스트는 예수 드라마의 창의적 중재가 필연일 수밖에 없음을 보여준다. **예수 드라마는 결국 성경의 선택적인 측면만을 수용할 뿐이다.**

<표1> 공관복음과 요한복음간의 긴장들의 예

	공관복음	요한복음
사역	예수님의 세례, 광야에서의 사단의 시험	요한의 증거를 받으심
	세례 요한의 체포 후 공생애 시작	요한의 체포 이전에 공생애 시작
	공생애 중 예루살렘에 한 번 오심	예루살렘에 여러 번 오심
	유월절 기록이 1회이므로 1년의 사역기간 가능	유월절 3회 기록. 공생애 3년 가능 (2, 6, 12)
	공생애 마지막에 성전 청소	공생애 처음에 성전 청소
	최후 만찬은 유월절 음식이며 유월절에 죽으심	최후 만찬은 유월절 음식이 아니며 유월절 전날 죽으심
메시지	메시아임을 알리지 말라는 “메시아의 비밀”	메시아임을 감추지 않으심
	비유와 경구로 하나님 나라를 선포	“I am”의 화법으로 자신과 영생을 강조하심
	치유, 귀신을 몰아내시고 “능력”을 행하심	귀신 몰아내는 일은 없으며 “표적”을 행하심
	빈부의 문제를 다루심	빈부의 문제 언급 없음

III. 사례 연구

이제 100여년의 예수 드라마의 역사를 60년대 이전의 ‘전통적’인 시대와 그 이후로 나누어, 60년대 이후로 주목과 논란의 중심이 되었던 4편의 영화를 살펴보고자 한다. 어떤 의미에서건 예수 영화사에서 획기적인 이정표를 세웠던 이 영화들의 사례 연구를 통해, 앞에서 언급한 분석의 원칙으로 예수 이야기를 조망해보고, 또 이들이 깨뜨렸거나 새로 만들어 놓은 ‘신화’는 무엇인지, 예수 드라마는 어디를 향해 가고 있는지, 이 영화들이 담고 있는 신학적 실체와 예수 드라마에 대한 미학적 기여는 무엇인지, 이 드라마들이 현재와 앞으로의 사회적 맥락에 어떤 영향을 주고 있고 또 줄 것인지 다루어보고자 한다.

III.1 <마태복음 // *Vangelo Secondo Matteo*> (Pier Paolo Pasolini, 1964)

<뚜쟁이 *Accatone*>(1962), <창녀 *Mamma Roma*>(1962) 등 이탈리아의 지저분한 하층계급을 소재로 다룬 영화를 주로 만들었고, 고난극에 대한 회화 때문에 로마 가톨릭으로부터 기소되기까지 했던 무신론자이자 마르크스주의자 감독 피에르 파졸리니가 진지한 예수 드라마 <마태복음>을 만들었다는 것은 참 놀라운 사실이다. 그는 어느 호텔 방에서 무심코 신약을 읽다가 마태복음에 나오는 “혁명가적인 특성”에 매료되어 영화화를 결심했다고 한다.¹³⁾ 그는 당시 교황인 요한 23세에게 이 영화를 헌정했다.

감독의 메타텍스트가 보여주듯 그의 해석의 심연구조는 혁명가요 사회비평가로서의 예수 그리스도이다. 그의 사회적 맥락인 이데올로기와 가치관은 자신의 해석의 지평으로서 <마태복음>의 심연구조를 생성하였으며, 미장센과 스타일, 인물구성과 플롯 배열의 모든 측면에서 드라마에 영향을 미쳤음을

13) Bryan P. Stone, *Faith and Film: Theological Themes at the Cinema* (St. Louis, MO: Chalice Press, 2000) 76.

알 수 있다.

그의 파격은 시각적인 측면과 스타일에서 시작한다. 동시대의 <왕중왕>이나 <가장 위대한 이야기>가 사랑하는 거대한 할리우드의 자본, 명배우들, 화려한 세트는 찾아볼 수 없다. 영화를 촬영한 장소는 황량한 남부 이태리의 들판, 마을, 유적들이며, 예수 역을 맡은 스페인 학생출신 엔리크 이라조키(Enrique Irazoqui)를 비롯한 모든 캐스트는 아마추어들이다. 자주 클로즈업되는 군중들의 거친 표정은 무표정하고 이들의 말없는 반응과 응시는 열정적이고 선동적인 예수의 대사들과 좋은 대조를 이룬다. 조역들이 던지는 대사도 감정 없는 반복적 말투이다. 이처럼 거칠고 중립적인 미장센은 다큐멘터리 형식을 차용한 이태리 네오리얼리즘(neo-realism) 촬영과 편집기법으로 더욱 완성미를 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 함께 때로 우리는 관객은 군중 사이의 한 사람의 시각으로 예수 그리스도를 바라보기도 한다. 예를 들어, 베드로는 군중들 틈에 섞여 공회에서의 예수의 심문을 구경하는데 우리는 베드로의 어깨 바로 뒤에 선 사람의 시각에서 식별조차 잘 되지 않는 저 멀리에서 예수가 재판 받은 후에 얻어맞고 끌려 나가는 것을 지켜본다. 다양한 카메라 효과의 활용과 함께 장면들의 편집 역시 의도적으로 극적 구조나 장면의 연결을 무시한 듯 이루어져 있어서 다큐적인 현장감을 높이는 데에 기여하고 있다. 이처럼 파졸리니가 작품의 심연구조를 근거로 선택한 스타일과 장소와 배우들은 그가 의미한 예수 설화의 “유추(analogy)”를 가능하게 해준다. 여기에서의 “유추”란 “고고학적 언어적인 재구성 없이 고대에서 현대 세계로의 전위(轉位)”¹⁴⁾를 의미한다. 결국 그의 미장센과 영상에 대한 미학적인 선택은 이천 년의 시대, 문화적 간극을 초월하여 ‘그 때 그 곳(Then and There)’의 이야기를 ‘지금 이 곳(Here and Now)’의 이야기로 새롭게 생명력을 부여하는 것이다. 또한 이 유추는 미장센만의 현대화가 아니라 메시지의 현대화도 의미한다. 1세기 유대지방에서의 유대 지도자들을 향한 혁명가 그리스도의 비평은 20세기 이태리의 종교적 문제를 향한 파졸리니의 유비(類比)인 것이다.¹⁵⁾

파졸리니의 캐릭터로서의 예수는 전통적인 푸른 눈과 금발의 사랑과 평화의 메시야도 아니고 자신의 정체성에 대해 불안해하는 라이스나 스콜세즈의 인간적 메시야도 아니다. 이라조키의 예수는 마르고 수척한 얼굴, 흰한 이마, 날카로운 눈매, 짧고 억센 수염, 화난 듯 슬픈 듯 모호한 무표정이며, 하얀 옷에 검은색 술 차림으로 언제나 바빠 움직이며 절박하고 걱정적인 어조로 말씀을 선포하는 “사회 비평가”¹⁶⁾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.¹⁷⁾ 공생애를 시작하는 그리스도의 신속한 시퀀스를 보면 체제 비평적인 예수 사역의 성격이 금방 드러난다. 광야에서의 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 10장으로 건너 뛰어 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” (마 10:34) 라고 선포한다. 예수의 무리와 세상과의 대립구도가 사역초기에 확립된다. 그 후에 산상수훈까지도 선동적인 웅변조로 전달되며 11장, 23장 등에서의 회개치 않는 유대인들과 바리새인의 위선에 대한 “화 있을진저”의 저주는 거의 독설에 가깝다. 또 하나 특기할만한 것은 13장과 24-25장의 천국의 비유나 세상의 종말에 대한

14) Tatum 105.

15) Reinhartz, Adele, "Jesus in Film: Hollywood Perspectives on the Jewishness of Jesus," *Journal of Religion and Film* 2.2 (1998), 17 Oct. 2002 <<http://cid.unomaha.edu/~wwwjrf/JesusinFilmRein.htm>>.

16) Tatum 109.

17) William Telford, "Images of Christ in the Cinema," Media and Theology Project Public Lectures by The School of Divinity, The University of Edinburgh <<http://www.div.ed.ac.uk/research/com/telford.htm>>.

설교를 생략하여 예수의 현세적 사역을 은연중에 강조하였다는 것이다.

이렇듯 미장센과 캐릭터의 획기적인 혁명에도 불구하고 마태복음의 원전은 놀랍도록 충실히 수록되어 있다. 비록 예수의 족보, 변화산상, 천국과 종말에 대한 훈화와 예언 등 종말적인 메시야에 대한 생각이 있었고 원전의 순서를 뒤바꾼 편집은 있을지언정, 4복음서에서 하나의 이야기를 엮어낸 다른 어떤 영화들보다도 추가적인 대사의 삽입이나 인물의 동기부여 없이 성경의 어록을 충실히 대사로 쓰고 있다. 파졸리니는 시각적인 네오리얼리즘과 거친 편집 등과 더불어 추가적인 대사와 동기부여를 통한 인과적인 연결보다는 과감히 영상을 통한 환기(evocation)를 시도한다. 갈릴리 해변에서 제자를 부르는 장중한 음악과 시적인 영상은 대사를 통한 아무런 부연 설명 없이 예수 영화 중 가장 농축된 감흥으로 어느 언어적 인과성보다 설득력 있게 다가온다. 파졸리니는 자신의 의도가 결코 성경을 왜곡하여 정치적인 예수를 만들어내려는 것이 아님을 밝힌 바 있다. 그는 자신의 영화에 대해 회고하며 이렇게 결론 지었다: “불신자인 나는 신앙인의 눈을 통해 그 이야기를 전하고 있었다.” 그는 이렇게도 말했다: “내 영화는 그리스도의 생애에 지난 이천 년 간의 그리스도의 생애를 더한 것이다.”¹⁸⁾ 피에로 델라 프란체스카(Piero della Francesca, 1492)의 그림에서 영감을 얻은 바리새인의 의상과 비잔틴 성화에서 빌려온 예수의 얼굴, 바하의 수난곡에서 흑인 영가에 이르기까지 각 시대의 크리스천 예술을 작품 곳곳에 사용한 것은 마태복음을 나름대로 경건하게 “재(再) 신화화(re-mythize)”하려는 그의 진지한 의도를 반영해주는 것이다.¹⁹⁾

『아메리카 *America*』에 실린 영화 평은 파졸리니의 <마태복음>이 이뤄낸 업적을 가장 잘 평가하고 있다:

그 극단적인 단순함과, 불완전성과, 민족적 지형적인 정통성의 고의적인 결핍에도 불구하고, 이 영화는 그리스도의 삶과 가르침의 현실성으로 우리를 위로한다. 이제는 무관해져버린 과거의 편안한 맥락에서가 아니라 모든 시대에서 직접적으로 언제나 새롭게 다가오는 도전으로 우리를 위로하는 것이다.²⁰⁾

석화(石化)된 원전과 전통적 미장센을 해체하여 새롭게 다가오는 현실적 이야기로 재창조한 것은 파졸리니 이전의 누구도 이루지 못했던 성과이다. 그러나 이 작품은 또한 뒤를 이을 감독/연출의 메타텍스트에 강화된 권위를 부여하였고 더욱 파격적이고 창의적인 해석의 자유라는 미학적인 정당성을 제공한 선례로 남게 되었다.

끝으로 앞에서 다룬 3개의 신화적 틀로 돌아가 보자. (1) <마태복음>은 드라마가 단지 원전을 장식하는 예쁜 삽화가 아니라 적극적인 중재와 해석을 통해 관객에게 원전에 묻혀있던 새로운 의미(예, 복음의 사회 비평적 관점)를 조명해주는 독자적인 실체임을 확인해준다. (2) 감독의 제작 동기와 메타텍스트는 성경의 영생과 구원의 메시지보다는 그의 마르크스주의적 관점과 맞아떨어지는 복음의 사회 혁명적 잠재력에 있었고 이것이 작품의 심연구조와 미학적 선택을 결정했음을 살펴볼 수 있었다. 끝으로 (3) 파졸리니는 4개의 복음서 중 마태복음만을 원전으로 택하여 다른 복음서의 그리스도의 모습들을 제외시켰으며 작품의 새로운 생명력과 현대화의 대가로 이 세상에 속하지 않은 천국과 종말론적인 부활의 소망 등 복음의 핵심적인 메시지를 필연적으로 희생했음을 알 수 있다. 즉, 한 작품에서 사회 혁명가인 예수이면서 동시에 내가 곧 영생임을 주장하는 부활의 구세주를 만들어낼 수는 없었던 것이다. 하나의 심연구조로부터 일관된 하나의 해석과 하나의 스타일이 작품을 관통하고 있다. 이것이 바로 드라마의 무한한 가능성이자 본질적인 한계이다.

III.2 <지저스 크라이스트 슈퍼스타 *Jesus Christ Superstar*> (Norman Jewison, 1973; Gale Edwards, 2001)

예수 드라마의 역사를 새로 쓴 경이적인 록 뮤지컬의 작곡자 앤드류 로이드 웨버(Andrew Lloyd Webber)와 작사자 팀 라이스(Tim Rice)의 제작 동기는 복음서의 기자들과 이미 상당한 거리가

18) Tatum 105.

19) Telford.

20) Kinnard 16.

있다. 웨버는 1970년 『롤링스톤(Rolling Stone)』과의 12월 2일자 인터뷰에서 “나는 개인적으로 예수 가 하나님이 아니었다고 생각한다”라고 밝혔으며, 라이스도 “우리는 그리스도를 신으로 보지 않으며 그는 단지 적당한 때에 적당한 곳에 있던 적당한 사람이었을 뿐이다 (Time, 1970. 11. 9, 47) 라고 말했다. 그는 뮤지컬의 가사가 기독교의 교리에 대해 부정적이지 않았느냐는 질문에 이렇게 답했다:

아니다. 어떤 의미에서는 긍정적이지도, 부정적이지도 않았으며, 단지 질문을 던졌을 뿐이다. [. . .] 그리스도의 삶에서 벌어진 많은 일들이 전설이기 쉽다고 해서 그 전설의 중요성이 감소한다고 생각하지는 않는다. 그러나 내 생각엔, 20세기와 21세기에 들어와 그리스도를 신으로서 고마워하는 사람들은 점차 줄어들고 있으며 더 많은 사람들은 그를 그냥 좋은 사람[good thing]으로 보게 될 것이다. 나는 그를 신으로 전혀 생각지 않으며, 이 오페라는 그가 신이 아니었다고 단언하지는 않지만 그 질문을 활짝 열어놓고 있다.²¹⁾

이제까지의 전통적인 예수 드라마에서 예수 그리스도의 신성은 결코 부인된 적이 없었다. 물론 <왕중왕>에서의 예수처럼 천국이나 자기 계시의 메시지보다 사랑과 평화를 강조하는 평화주의적인 메시야도 있었고, 파졸리니의 <마태복음>처럼 사회혁명가로서의 메시야도 등장했지만, 이러한 해석의 자유는 예수의 신성이라는 신학적 기반을 공유한 가운데 이루어진 것이었다. 예수 드라마는 교회가 전통적으로 권위 있게 주장해온 그리스도 신성의 교리를 충실히 작품을 통해 대중문화 속에서 교감해왔다. 그러나 이제 성경은 감독/연출의 메타텍스트의 중심에 자리했던 심연구조로서의 권위를 위협 당한 채 미장센을 구성하는 하나의 재료로 전락하고, 드라마는 해석의 자유 곧 ‘창의적인 오독(creative misreading)’을 통해 성경의 권위의 해체를 위한 도구로 사용되기 시작한 것이다. 예수 드라마의 이러한 창조적 권위의 역전 현상은 <지저스 크라이스트 슈퍼스타>로부터 시작하여 <그리스도 최후의 유혹>, <몬트리올 예수> 등에서 그 절정을 이룬다.

이러한 성경과 드라마 간의 위계질서의 붕괴는 포스트모더니즘의 해체주의적인 문학비평과도 일맥상통하며 해체주의적 비평은 이 현상을 미학적으로 이해하는 데에 유익한 모델을 제시해준다. 해체주의적인 비평 모델은 서구문명의 음성언어중심주의(logocentrism)를 반박하여 자크 데리다(Jacques Derrida)가 주장한 서구문명의 계층적인 이항 대립구조(binary opposition, 예- 말/글, 남자/여자, 문학/철학, 사실/허구 등)와 그 억압적인 위계질서의 해체를 문학 비평으로 응용한 것이다. 즉, 성경을 문학텍스트로, 감독/연출을 비평가로 대입 시켜 놓고 보면 일방적인 권위체계가 아닌 동등한 상호텍스트성(intertextuality)으로 글쓰기의 원전과 그에 대한 해석의 관계가 재정립된다. 비평가(감독)의 역할은 텍스트를 분리된 조각들로 축소시키는 것이 아니라 텍스트(성경)의 영역 안에 머무르면서 분해된 것들을 새롭게 주제적으로 재구성하며 두 텍스트는 대립적이고 위계적인 두 개의 원이 아닌 대등한 동심원을 이룬다:

[. . .] 이제 비평[예수 드라마]으로부터 공손한 거리감을 요구하며 문학 작품[성경 원전]만이 전유했던 최상의 권위는 더 이상 존재하지 않는다. 문학적 의미의 전통적인 속성들에 질문을 던지는 새롭고 종속적인 주석들[영화/연극]이 적극적으로 자율적인 텍스트[성경]를 침입하는 것이다.²²⁾

더 이상 비평가는 문학 텍스트에 기생하지 않으며 원문의 의도에 얽매어 있지 않는다. 해체된 원문은 단지 새롭고 무한한 해석의 가능성을 열어주기 때문이다. 드라마 작업으로 응용해보자면 비평가가 원문을 중재하듯이 감독/연출은 성경을 중재하여 시나리오를 만들고, 관객을 위해 그 시나리오를 중재한다. 비평가와 다른 점이 있다면 중재의 작업이 텍스트→비평/해석에서 다시 미장센→관객으로의 이중적 과정을 거친다는 것이며 시각적인 매체를 통해 중재해야 하므로 원문의 모호함은 배가되고 권위는 더욱

21) E. L. Bynum, "Jesus Christ Superstar:' Critically Examined in the Light of the Bible," 12 Oct. 2002 <<http://www.llano.net/baptist/superstar.htm>>.

22) Christopher Norris, *Deconstruction: Theory and Practice* (London and New York: Continuum, 1979) 24.

회석된다는 것이다. 물론 <지저스 크라이스트>의 작가나 감독이 이 모델을 염두에 둔 것은 아니겠지만 적어도 그들이 성경원전의 의미가 해석자의 작업을 통해 ‘차별화’되고 ‘지연’된다는 해체주의의 차연(差延, *différance*)적인 시각을 공유함은 분명하다. 이제 예수 드라마는 성경 원전에 내재된 ‘의미’를 흠여 버리고, 원전을 근거로 감독/연출의 중재과정이 곧 심연구조가 되어버리는 상대주의적 해석이 본격화 되어버린 것이다.

이러한 미학을 가능케 한 것은 또한 새로운 신학의 발전과도 그 시기를 함께 한다. 18세기 말부터 시작된 이래 알버트 슈바이처(*Albert Schweitzer*)의 『역사적 예수의 탐구 *The Quest of the Historical Jesus*』(1906)로부터 본격화되어 이제 “예수 세미나 (*Jesus Seminar*)”로 대중화 되어버린 예수 그리스도의 역사성 연구는 신약과 교회의 전통으로 대변되는 “신앙의 그리스도(*Christ of faith*)”와 성경 외의 역사적 증거를 근거로 밝힌 “역사적인 그리스도(*Christ of history*)”간의 간극을 넓혔으며, 신학적인 측면 뿐 아니라 예술적인 해석에서도 성경의 권위를 약화시키는데 기여했다. 루돌프 볼트만(*Rudolf Bultmann*)의 실존 신학 역시 부활을 비롯한 예수 그리스도의 실체가 역사적 사실이라기보다는 그리스도에 대한 교회의 선포를 대면한 사람들의 실존적 선택이자 믿음이었다고 설명한다.²³⁾ <지저스 크라이스트>나 <갓스펠>에서 복음의 핵심인 그리스도의 부활을 생략하고 십자가를 바라보며 버스를 타고 떠나는 배우들의 모습이나 (1973년 판) 일상으로 돌아와 뉴욕의 봄비는 거리로 사라지는 ‘제자’들의 모습으로 끝내는 것도, 비록 예수의 부활이 역사적 사실이 아니어도 우리의 정신 안에서 계승되도록 살면 된다는 지극히 볼트만적인 해석을 반영하고 있는 셈이다.²⁴⁾

<지저스 크라이스트>는 그리스도 공생애의 마지막 일주일간을 다루고 있으며, 4 복음서의 내용들을 취사선택하고 있다. 플롯은 비교적 간단하다. 뮤지컬이 시작하면 유다는 예수에 대해 염려한다. 그냥 인간이었던 그를 사람들은 이제 하나님의 아들이라고 부르는 데 이 거짓말이 밝혀지면 사람들이 분노할 것이고, 또 이 소문이 커지면 로마인들이 유대민족을 그냥 두지 않을 것이기 때문이다 (창작). 즉 예수는 한낱 인간 지도자였던 것이다. 베다니에서 제자들이 예수의 계획이 뭐냐고 못살게 구는 가운데 막달라 마리아는 향유로 예수의 머리와 발을 씻기며 그를 위로한다 (요한복음). 마리아의 천한 신분과 낭비된 비싼 향유에 대한 유다의 비난과 예수의 반박, 마리아의 위로가 교차된다. 한편 가야바 일행은 예수를 죽이기로 결의하고 (요한복음), 예수와 제자들은 백성들의 환호 가운데 예루살렘에 입성한다 (공관복음). 열십당 시몬은 이 기회를 이용하여 로마에 대항할 것을 권하지만 예수는 죽음을 정복하기 위해 자신이 죽어야 함을 예언한다. 성전청소 (공관복음), 최후의 만찬 (공관복음), 겟세마네 동산에서의 기도와 체포가 이어진다 (공관복음). 예수는 가야바와 안나스 앞에서 심문 당하고 (요한복음), 그 사이 베드로는 예수를 세 번 부인한다 (공관복음). 예수는 빌라도 앞에 끌려 나갔다가 (공관복음), 다시 헤롯 안티파스에게 인도된다 (누가복음). 유다는 목을 매어 자살하고 (마태복음), 예수는 빌라도 앞에서 다시 재판 받는다 (요한복음). 예수는 구레네 시몬의 도움 없이 (요한복음) 십자가를 끌고다 언덕까지 지고 가서 십자가에 달린다 (4복음서). 십자가에서의 죽음 이후에는 빈 무덤도 부활도 없다.

부활이 삭제된 것을 제외하면, 플롯의 표면적 전개 상 복음서와 다른 것은 별로 없다. 보다 근본적인 파격은 예수 그리스도, 가롯 유다, 막달라 마리아 3인의 캐릭터와 그리스도의 신성에 관해 의문을 제기하는 이들의 대사의 내용에서 찾을 수 있다. 먼저, 예수의 캐릭터를 살펴보자. 성경에 의하면 메시아로서의 예수의 정체성에 관한 가장 중요한 대목들은 ‘광야에서의 시험,’ ‘세례 요한에 의한 세례,’ ‘고난 받고 부활하는 메시아에 대한 반복적인 예언 (예, 막 8:30-31, 10:32-34, 14:27-28),’ ‘변화산상,’ ‘표적으로서의 기적들,’ ‘십자가에서의 죽음,’ ‘빈 무덤과 부활,’ 그리고 천국과 종말에 관한 어록들이다. 그러나 공생애 마지막 일주일 간을 택했기에 이들 중 십자가 죽음을 제외한 어느 사건도 다루어지지 않았고 부활은 제외되었다. 예수의 신성과 고난 받는 메시아임을 알리는 모든 필수적인 정보들이 제거된 것이다. 십자가의 장사와 부활을 약속하는 옥합을 깨뜨린 여인의 장면과 최후의 만찬은 원래의 의미를 상실한 채 매우 감상적이고 표피적으로 다루어져 있다. 예수는 향유를 붓고 어루만지

23) Rudolf Bultmann, "New Testament and Mythology," *New Testament and Mythology and Other Basic Writings*, ed. and trans. Schubert Ogden (Philadelphia: Fortress Press, 1984) 참조.

24) Tatum 122.

는 마리아에게 “느낌이 좋구나, 참 좋다. 마리아야 좋구나. [. . .] 그녀만이 바로 여기에서 내가 필요로 하는 것을 알고 있다”²⁵⁾라고 모호하게 칭찬하며, 이에 화답하는 마리아는 “걱정 마시고, 당신을 괴롭히는 문제들도 돌아보지 마세요. 오, 모든 것이 괜찮고 잘 될 거라는 걸 모르시나요”라며 애매한 위로를 반복한다. 이런 여자와 어울리며 가난한 자들을 도울 수 있는 이 비싼 향유를 왜 낭비하느냐는 유다의 날카로운 항변에 대해 예수는 “너희 중에 내가 오고 가는 것을 알거나 상관하는 사람은 아무도 없다”라는 식의 무기력한 동문서답으로 일관할 뿐이다. 최후의 만찬도 왜곡되어 있기는 마찬가지다. “사도”들은 “우리가 은퇴하면 복음서를 쓸 것이고, 우리가 죽은 후에도 사람들은 우리에게 대해 말할 것이다”라는 수다를 늘어놓고 예수는 자신이 죽은 10분 후면 모두가 자신을 잊어버릴 거라며 야속한 듯 유다의 배신을 암시한다. 제자들을 끝까지 사랑하고 발을 씻기신 예수의 모습 (요한복음), 자신의 몸과 피로 세운 새 언약을 기념하는 성찬식 (공관복음) 등은 간 곳이 없다. 이처럼 의미가 축소된 장면, 동기가 왜곡된 대사들, 아예 제거되어 버린 주요 사건과 어록들의 부재와 침묵은 작가와 감독의 의도대로 예수 그리스도를 나약하고 불완전한 한 인간, 저항하되 저항의 이유를 알지 못하고, 구원을 외치되 아무도 구원할 수 없는 너무도 나약한 대중문화의 우상으로 재구성 한다. 특히 예수가 겐세마네 동산에서 절규하듯 열창하는 노래는 스킨세즈의 예수를 예견하며 자신이 왜 죽는지, 어떤 메시아인지에 대해 알지 못하는 한 인간의 몸부림이 그려져 있다.

좋아요, 죽지요!
 내가 죽는걸 지켜보세요!
 내가 어떻게 죽는지 봐요!
 내가 어떻게 죽는걸 지켜보라구요!
 그 땐 나도 의욕이 넘쳤었죠.
 이젠, 슬프고 피곤해요.
 3년 동안 해온 모든 것이
 마치 90년이 된 것 같아요.
 그런데 왜 내가 시작한 일을 끝내기 두려운 거죠?
 당신이 시작했죠
 내가 시작한 게 아녜요.
 하나님, 당신의 뜻은 혹독하지만,
 당신이 모든 카드를 쥐고 있어요.
 내가 당신의 독잔을 마시리이다.
 당신의 십자가에 날 못 박고 날 부수소서.
 피를 짜내고, 때리소서.
 날 죽이소서.
 날 데려가란 말요 지금!
 내가 맘을 바꾸기 전에.²⁶⁾

그러나 성경 속의 예수는 겐세마네에서 조차 고난의 이유를 몰랐던 적은 결코 없었다. 하나님의 메시아는 이스라엘의 독립을 쟁취할 정치적 메시아가 아니라 세상의 죄악을 지고 (사 53장) 십자가의 길을 가야함을 언제나 알고 있었고, 이 사실을 제자들에게도 계속해서 강조하곤 했다 (예, 막 10:45). 그리스도의 인성이 곧 정체성 상실이라는 공식은 <지저스 크라이스트>와 <그리스도 최후의 유혹> 둘 다 사용하고 있으나 성경의 내용과는 무관한 제작자의 선택이다.

주요 인물인 막달라 마리아와 유다는 신이 아닌 인간 예수를 더욱 강조하는 역할을 한다. 막달

25) *Jesus Christ Superstar*, dir. and prod. Norman Jewison, writ. Tim Rice, music. Andrew Lloyd Webber, videocassette, Universal Pictures Universal City, 1973에서 대사 발췌 및 번역.

26) *Jesus Christ Superstar*.

라 마리아는 잠든 예수에게 명곡 “그를 어찌 사랑해야할지 *I Don't Know How to Love Him*”를 불러 준다. “그는 남자일 뿐인데 [. . .] 또 하나의 남자일 뿐인데” 라고 한숨짓는 그녀는 예수를 주님으로서가 아니라 동등한 인간이자 한 남자로 생각하며 연모의 정을 품고 있다. 유다는 제작자의 대변인인 동시에 관객의 관점을 안내하도록 고안된 또 하나의 주인공이자 내레이터 같은 역할을 맡고 있다. 그는 뮤지컬의 첫 곡과 끝 곡을 통해 예수의 정체성에 대해 끝없이 문제를 제기한다. 첫 곡 “그들 마음에 있는 천국 *Heaven on Their Minds*”에서 분명 인간이었던 예수가 신격화 되어가고 있는 사실에 대해 염려하며, 사랑하는 예수에게 충정어린 충고들을 하지만 모두 거절당한다. 그의 동기는 매우 진지하며 모호한 예수의 대사들에 비해 현실적이고 날카롭다. 자살 직전의 그는 갯세마네의 예수처럼 자신의 죽음을 하나님의 뜻(“당신이 날 죽였어”)으로 돌린다. 죽은 후 화려한 차림의 팝 가수처럼 등장한 그는 피날레 “슈퍼스타 *Superstar*”를 코러스와 함께 부르며 예수에게 질문한다:

유다: 그렇게 죽을 생각이었소? 실수였소 아니면 그런 비참한 죽음이 기록 경신이라도 할 거라고 생각한거요? 오해하진 말아요. 난 단지 알고 싶은 거니까.
 코러스: 예수 그리스도, 예수 그리스도, 당신은 누군가요? 무슨 희생을 했죠? 예수 그리스도 슈퍼스타, 당신은 사람들이 말하는 그 사람인가요?²⁷⁾

유다의 캐릭터는 그 어느 예수 드라마에서 보다는도 큰 비중을 차지하고 있고 예수의 정체성을 밝혀내는 데에 집중하고 있다. 라이스의 말처럼, 이 뮤지컬에서 예수의 정체성에 대한 답은 없으며 반복된 질문만이 입증될 뿐이다. 막달라 마리아, 헤롯, 빌라도, 제자들, 군중이 끊임없이 예수에 대해 질문하며, 이중에서도 유다는 관객의 대변인이라 할 수 있다. 그리고 그는 많은 질문 속에서 예수는 “슈퍼스타”이기는 해도 결국 인간일 뿐이었음을 강하게 암시하고 있다. 이와 같은 캐릭터 구성과 대사, 종말적 그리스도를 지워버린 선택적인 장면의 편집은, 드라마가 복음서를 삽화적으로 재현하거나 총체적으로 실현 했다고 보다 성경이 70년대 히피 그리스도를 만들어내는 창작물에 재료가 사용되었다는 인상을 준다. 창의적 비평이 원전을 붕괴시키고 파비스가 표현한 “텍스트의 전유”가 매우 강력하게 일어난 것이다.

1973년과 2001년에 제작된 두 영화 버전은 각각 이 드라마가 제작된 시대의 사회적 맥락과 감독/연출의 상이한 메타텍스트를 각각 반영하고 있음을 볼 수 있다. 1973년 노만 주이슨의 영화는 70년대 히피 문화의 예수 스토리이다. 이스라엘에서 촬영되었으며 극중극의 형식을 빌리고 있다. 영화가 시작되면 한 대의 버스가 먼지를 일으키며 정해진 어느 광야의 유적에 도착하고 일군의 배우들이 내린다. 그들은 십자가를 비롯한 대소도구를 내리고, 의상을 갈아입고, 준비운동을 하면서 공연을 준비한다. 미장센은 고대와 현대가 묘하게 혼재되어 있다. 배경은 이스라엘의 유적지와 광야이지만 배우들은 히피적인 현대적 복장이며, 탱크와 기관총 등의 현대병기가 등장한다. 이들의 도착은 매우 밝고 힘차게 시작되지만, 빈 십자가를 남겨두고 떠나는 영화 마지막의 배우들 모습은 엄숙하고 사색적이다. 빈 십자가와 함께 예수의 역을 맡았던 주인공 테드 넬리(Ted Neely)의 모습도 보이지 않는다. 이러한 사진틀 장치는 그들의 히피 슈퍼스타 예수가 그들의 마음속에 부활하여 정신으로 함께 돌아간다는 실존주의적 메타텍스트를 암시해준다. 2001년 게일 에드워즈의 <지저스 크라이스트>는 자신의 2000년 브로드웨이 리바이벌을 영상으로 옮겨지만 연극의 무대를 상당 부분 차용하는 등 영화적인 해석보다는 무대를 충실히 영상으로 옮겨왔다고 볼 수 있다. 2001년의 예수 그리스도는 히피의 영웅이 아니라 파시즘이 지배하는 독재정권에 대항하는 저항세력의 메시아이다. 따라서 낙서와 전단으로 무대를 뒤덮는 그에 대한 선전구호는 (“예수는 멋지다,” “예수가 지배한다,” “예수 우린 당신을 원한다”) 지배계급에게는 견딜 수 없는 위협이며, 예루살렘 입성 후 무장한 저항군들을 지휘하지 못하는 평화주의적인 그의 나약한 모습은 유다를 비롯한 제자들에게는 참기 어려운 답답함이다. 파시즘과 또 CNN방송의 전쟁 화면들과 슬롯머신으로 장식된 21세기의 돈과 전쟁의 성전을 감히 소란케 한 예수가 가야할 곳은 십자가뿐이다. 파시스트 국가에서 십자가에 달린 예수도 역시 부활하지 않는다. 심지어 뮤지컬 버전에서는 그의 십자가에 달린 모습이 대형 스크린에 클로즈업으로 생중계된다. 비명 지르는 예수(글렌 카터 분)의 입 속까지도 살살이

27) *Jesus Christ Superstar*.

잡아내는 정보화 미디어 시대에 예수의 신화는 완전히 해체되어버렸고 영웅은 사라져버렸다.²⁸⁾

이 뮤지컬은 한국의 기독교 드라마사와 관련하여 특별한 의미가 있다. 1971년 브로드웨이에서 초연된 이후, 우리나라에서도 1980년 현대극단이 국립극장 대극장에서 초연한 이래로 가장 최근엔 2000년 연말에 이르기까지 20여 년 동안 수백 회의 공연 백여만 명의 관객을 동원한 대표적 뮤지컬이다. 흥미로운 점은 지금까지 언급한 심연구조의 문제들에도 불구하고 아직도 대표적인 기독교 뮤지컬 중 하나로 일컬어지고 있다는 것이다. 어떻게 우유부단한 인간이자 부활마저 거부당한 미완성의 메시아와 복합적이고 냉철한 캐릭터로 예수를 시종 압도하는 유다가 주름잡는 이 논란의 뮤지컬이 한국 기독교 드라마로서 자리매김을 하게 되었을까? 브로드웨이에서의 초연 때에는 성난 기독교 군중들이 극장을 에워싸고 항의를 했는데, 우리나라에서는 왜 이 뮤지컬을 보고 기독교를 믿게 되었다거나 은혜를 경험했다는 고백이 많을까? 원작 그대로를 우리나라에서 공연한다는 것은 절대 다수의 관객이 기독교인인 현실을 감안할 때 흥행 상의 자살행위였을 것이다. 그리고 초기의 멤버인 윤복희, 이종용, 추송웅 등 기독교인들이 캐스트의 주축을 차지한 것을 보면 원작 그대로의 공연은 애초에 염두에 두지 않은 듯하다. 이 뮤지컬이 한국에서 살아남을 수 있었던 이유는 번역과정에서의 대사 수정과 사라진 부활의 복원에 기인한다. 빈 십자가와 요한복음 19:47로 원작이 끝나는 것과는 달리, 한국의 <지저스 크라이스트>에서는 마지막 장면에서 <갯츠>의 피날레처럼 십자가상이 무대 한 가운데서 공중으로 떠오른다. 웨버와 라이스의 성경해체를 원점으로 다시 돌려놓은 것이다. 여기에 그리스도의 신성을 의심케 하는 대사들에 대한 적극적인 중재가 있었다. 현대극장에서 사용한 김의경의 번역본을 살펴보면 적지 않은 대사의 삭제와 첨가를 발견할 수 있다. 예를 들어, 유다의 첫 노래에서 “당신[예수]도 저들의 말을 믿기 시작했군요. 하나님에 대한 이야기가 진실이라고 믿는 거군요. [. . .] 처음에는 하나님 애긴 없었고 우린 당신을 인간이라 불렀어요”의 대사는 아예 번역되지 않았다. 또 성전에서 예수가 모여드는 병자들에 압도되어 “너무나 많다. 날 밀지 말라. 나는 너무도 작구나. 날 밀지 말라. 너희 스스로 고쳐라!”라는 문제의 대사도 삭제되었다. 위에서 인용했던 갯세마네에서의 예수의 노래가사를 원문, 원문의 직역, 그리고 김의경의 번역을 비교해보면 현대극장의 대본은 라이스와 거의 무관한 창작임을 알 수 있다 <표 2>.

김의경 (현대극장)	Tim Rice (from "I Want to Say")	직역 (이문원)
좋아요, 죽겠어요. 보세요, 내가 어떻게 죽는지 보세요. 어떻게 죽는지를.	Alright I'll die! Just watch me die! See how, see how I die! Oh, just watch me die!	좋아요, 죽지요! 내가 죽는걸 지켜보세요! 내가 어떻게 죽는지 봐요! 내가 어떻게 죽는걸 지켜보라구요!
지쳐 버린 몸 슬픈 이 마음. 사랑하는 내 형제들 바람 불고 비 오는 날 고생하며 걷어가는 그 모습 못 보겠어요. 주님, 받겠습니다. 주시겠다는 그 잔. 하나님 뜻 이루소서. 주신 잔을 받습니다. 제 마음이 변하기 전에 지금 그 잔을 주소서. ²⁹⁾	<i>Then I was inspired Now I'm sad and tired After all I've tried for three years Seems like ninety Why then am I scared To finish what I started What you started I didn't start it God thy will is hard But you hold every card I will drink your cup of poison Nail me to your cross and break me Bleed me, beat me Kill me, take me now Before I change my mind</i>	그 뻔 나도 의욕이 넘쳤었죠. 이젠, 슬프고 피곤해요. 3년 동안 해온 모든 것이 마치 90년이 된 것 같아요. 그런데 왜 내가 시작한 일을 끝내기 두려운 거죠? 당신이 시작했죠 내가 시작한 게 아녜요. 하나님, 당신의 뜻은 혹독하지만, 당신이 모든 카드를 쥐고 있어요. 내가 당신의 독잔을 마시리이다. 당신의 십자가에 날 못 박고 날 부수소서. 피를 짜내고, 때리소서. 날 죽이소서. 날 데려가란 말요 지금! 내가 맘을 바꾸기 전에.
* 기울인 대사들은 김의경의 경우에는 원전에 없는 첨가를, 라이스와 직역의 경우에는 김의경의 번역에서 삭제된 부분을 나타낸다.		

<표 2> 지저스 크라이스트 슈퍼스타 번역 비교

28) Brad, Hathaway, "Jesus Christ Superstar," Archive Broadway Reviews, 15 Oct. 2002 <http://www.musicalstages.co.uk/international/usa/broadway/jesuschristsuperstar_broadway_review.htm>.

그러나 이런 부분적인 수정과 복원이 <지저스 크라이스트>의 심연구조까지 변화시킬 수는 없다. 유다는 죽기 전 여전히 하나님을 원망하며, 피날레에서의 그의 냉소적인 질문들도 그대로 남아있다. 문제는 기존 대사들의 수정보다도 이미 라이스와 웨버의 메타텍스트 영향으로 배제되어버린 핵심적인 장면들의 부재이다. 이미 심연구조와 플롯의 구조는 예수의 신성을 거부하고 있는데 기존의 대사들만 성형수술하는 것은 완전한 부활이 아니라 일시적인 소생술에 불과하기 때문이다. 현대극장의 <지저스 크라이스트>는 드라마가 하나의 심연구조와 해석을 담을 수밖에 없다는 원칙을 무시한 채, 세 번째 신화의 오류를 범하고 있다. 원작의 심연구조까지 건드리지 못하는 보좌이나 개작에서는 자아 분열적 작품이 나올 수밖에 없음을, 일련의 성경적 소재를 다른 세속적 관점을 다른 드라마들을 다시 경건하게 고쳐보려는 미숙한 무대 작업들에서 이미 입증되었다 (<요나답>, <땡큐 하나님> 등). 한국어 번역 뮤지컬로서의 <지저스 크라이스트>가 일반 오락물을 넘어 기독교 예술로서의 대표성을 갖기에는 중재될 수 없는 본질적인 결함이 내재되어 있다. 제작자의 메타텍스트는 드라마 작업의 핵심이고 본질임을 다시 보여주는 예이다.

<지저스 크라이스트>는 예수 드라마에 관한 첫 번째 신화를 거의 무색하게 만들어버렸다. 드라마 창조자의 예술적 권위와 그의 '인간 예수'로 대표되는 메타텍스트가 오히려 성경을 장식적인 삽화로 밀어내 버렸고 드라마의 독자적 생명력은 극대화 되었다. 제작자의 동기는 다분히 상업적이고, 문화 지향적(60-70년대의 히피문화, 혹은 파시즘)이었으며, 4복음서 모두에서 플롯의 윤곽과 이야기의 내용을 빌려왔지만 슈퍼스타 예수의 뮤지컬을 만들기 위한 원료로 재가공 되었다. 신성과 부활이 설 곳 없는 드라마에서 복음의 총체적인 실현은 당연히 거부될 수밖에 없었다. 물론 이런 극단적인 흐름이 이후의 예수 드라마를 지배한 것은 아니다. <지저스 크라이스트>와 <갓스펠>의 뒤를 이은 것은 예수 그리스도의 신성이 완전히 회복된 제피렐리 감독의 <나사렛 예수>이었다. 그러나 파졸리니에서 태동한 전통성으로부터의 탈피는 이제 관객이 전도된 예수 드라마 <지저스 크라이스트>를 계기로 원전과 더욱 치열한 싸움을 벌일 격투 장으로서의 미장센을 가능하게 했고, 다음에 논할 영화는 이러한 측면에서 가장 큰 파장을 불러일으켰다.

III.3 <그리스도 최후의 유혹 *The Last Temptation of Christ*> (Martin Scorsese, 1988)

<벤허>처럼 <그리스도 최후의 유혹>의 원전도 성경이 아닌 소설이었다. 그리스 작가 니코스 카잔차키스 1955년에 쓴 동명의 소설을 <택시 드라이버 *Taxi Driver*> 등으로 명성을 얻은 마틴 스콜세즈(Martin Scorsese)가 영화로 옮긴 것이다. 따라서 성경에서 소설, 소설에서 영화화 되는 가운데 두 번의 해석과 중재가 있었지만 그럼에도 두 예술가의 공통적인 관심사는 <지저스 크라이스트>의 논란의 중심이기도 했던 그리스도의 신성과 인성, 그와 밀접하게 연결되어 있는 영과 육의 문제였다. 카잔차키스는 그리스 정교와 로마 가톨릭의 종교적 배경을 갖고 있고, 베르그송과 니이체의 철학, 부처, 프란체스코, 레닌에 이르기 까지 다양한 분야를 섭렵한 소설가였으나 이 작품에 관한 한 그의 저술 동기는 영과 육의 갈등에 집중되어 있다. 스콜세즈는 영화 시작 부분에 다음의 카잔차키스의 말을 인용하여 소설과 영화, 작가와 감독간의 일체감을 강조해준다:

그리스도의 이중적 실체—
 인간이 신에 도달하려는 갈망은
 너무도 인간적이고,
 너무도 신(神)적인 것이었으며,
 언제나 내게 불가사의한 미스터리였다.
 나의 청년 시절 이후로 줄곧
 나의 심각한 고통과
 내 모든 기쁨과 슬픔의 원천은

29) 김의경 역, 「지저스 크라이스트 슈퍼스타」 17 Oct. 2002. <http://www.kcaf.or.kr/hyper/Kdrama_main.html>

영혼과 육신이 벌이는
 끊임없고 무자비한 싸움이었고
 내 영혼은 두 군대가 충돌하여 부딪히는
 격투장이었다.

-니코스 카잔차키스(Nikos Kazantzakis), 「그리스도 최후의 유혹」 중에서³⁰⁾

바로 이 뒤를 이어 성경을 왜곡했다는 종교계의 비난을 의식한 듯 스킨세즈는 다음의 단서를 붙였다: “이 영화는 복음에 근거하고 있지 않으며 영원한 영적인 갈등에 대한 가상의 탐구에 근거하고 있다.”

그러나 이 영화는 분명히 성경의 4복음서 내용을 상당히 의존하고 있으며, 해체비평 이론처럼 그 원전으로의 적극적인 ‘침입’은 작품의 정체성이 원전에서 분리될 수 없음을 보여준다. 이 영화에 대한 논의를 위해 플롯의 구조를 먼저 살펴볼 필요가 있다. 영화는 크게 3부로 나뉘어 진다. 1부와 3부는 그리스도의 해체된 신성에 근거한 창작이며 중간에 낀 2부는 복음서에 나오는 예수 행적과 어록들의 조합이다.

1부에서 영화는 누워있는 예수의 내면 독백으로 시작한다: “그 느낌이 시작된다. 매우 부드럽고 사랑스러운 . . . 그리고 고통이 시작된다 [. . .] 그리고 그 음성들이 내 이름을 부른다. 예수.” 정신 분열적인 내적 갈등에 시달리는 스킨세즈의 예수는 형틀로 사용될 십자가를 만드는 목수로 등장한다. 친구이자 열심당원인 유다는 그를 찾아와 때리며 예수가 “유대인을 죽이는 유대인이며 비겁자”라고 비난한다. 라이스의 유다처럼 스킨세즈의 유다도 정의롭고 카리스마적인 인물로 묘사된다. 예수는 한 유대인의 십자가형에 십자가관을 지고 참여하여 형의 집행을 돕는다. 예수의 내면적 독백들이 계속 보이오버(voice over)형식으로 개입하는데, 그는 십자가를 만드는 목적이 ‘신과 싸우기 위해서이며, 신이 자기를 미워해서 다른 사람을 찾기 바란다’는 것이다. 극심한 고통 속에서 들려오는 음성은 하나님의 것인지 사탄의 것인지 알 수 없고, 자신이 메시아인지도 확실하지 않다. 메시아로서의 불분명한 정체성은 <지저스 크라이스트>와 유사하다. 예수는 어린 시절 친구이기도 했던 창녀 막달라 마리아를 찾아가 이야기를 나누기도 하고, 영적인 조언을 구하기 위해 사막의 수도원을 찾아가기도 한다. 유다는 예수를 죽이는 대신 그를 따르기로 한다.

2부는 복음서의 행적들을 자유롭게 재배열해서 사용하고 있다. 요한복음 8장을 빌려와 간음한 막달라 마리아를 구하고, 산상수훈 중 “씨 뿌리는 자의 비유”를 설교하기도 하고 (마태복음), 제자들을 모으고, 광야에서 뱀과 사자와 불꽃의 모습으로 나타나는 사탄의 시험을 받기도 한다 (공관복음). 그 후에 마리아, 마르다, 나사로의 집을 처음 방문한다 (요한복음). 귀신을 내어 쫓고 치유하는 에피소드들과 (공관복음), 가나의 혼인잔치 (요한복음), 나사렛에서의 거부가 이어지며 (공관복음) 나사로를 살리는 기적 (요한복음)으로 사역의 절정에 이른다. 예루살렘에 도착한 예수 일행은 성전을 뒤엎는다 (4복음서). 예수는 나귀를 타고 두 번째로 입성해서 성전을 다시 뒤집어엎는다. 혁명의 직전에서 라이스의 예수처럼 무력하게 물러난 그는—마리아, 마르다, 막달라 마리아를 포함한—제자들과 최후의 만찬을 나누고 자신의 죽음을 준비한다. (4복음서). 예수는 유다에게 자신을 배신해 달라고 간청하고, 그는 겻세마네에서 체포되고 베드로는 그를 세 번 부인한다 (4복음서). 빌라도는 가벼운 심문 후에 십자가형을 허락하고, 예수는 채찍과 조롱 속에 십자가의 가로대를 홀로 지고 골고다로 향한다. 따라서 가야바도, 바라바도, 구레네 시몬도 등장하지 않는다. 그는 많은 십자가들 중 하나에 거칠게 못 박혀 매달린다. <지저스 크라이스트>처럼 그리스도의 메시아성의 핵심인 천국과 종말에 관한 어록들, 가이사라 빌립보 노상에서의 예수의 고난 예언과 베드로의 고백, 변화산상, 부활, 요한복음의 자기 계시 등은 거의 생략되었다.

3부에 나오는 예수의 마지막 유혹이자 환상은 이 영화에서 가장 논란이 되는 부분이다. 십자가에서 “왜 나를 버리셨나이까”를 외친 후, 예수는 십자가 앞에 앉아있는 어린 소녀를 발견한다. 군중의 소음이 모두 사라져버린 가운데, 그녀는 자신이 예수의 수호천사이며 “당신의 아버지는 형벌의 하나님이 아니라 자비의 하나님이시니 이삭을 아브라함으로부터 구한 하나님이 당신의 아들을 구하지 않겠느냐”

30) *The Last Temptation of Christ*, dir. Martin Scorsese, writ. Paul Scharder, prod. Barbara de Fina, videocassette, Universal Pictures Universal City 1988에서 대사 발췌 및 번역.

고 반문한다. “하나님은 당신을 기뻐하시고 꿈에서는 죽었지만 자신의 인생을 살도록” 허락해주셨다는 것이다. 천사는 면류관을 벗겨내고 옷을 모두 뽑아내고 그 상처에 키스해준다. 예수는 천사와 함께 빈 십자가에 손가락질하는 군중을 뒤로하고 그곳을 떠난다. 예수는 이제 더 이상 메시아가 아니며 희생할 필요도 없어졌다. 예수는 막달라 마리아와 결혼하고, 그녀가 죽은 후에는 마리아와 결혼하여 자녀를 낳아 가정을 이루고 행복하게 산다. 오랜 시간이 지난 후 예수는 가족과 길을 가다가 부활한 예수 그리스도를 전파하고 있는 바울과 마주친다. 자신은 십자가에서 죽지도 부활하지도 않았다며 바울에게 항의하자, 바울은 이렇게 응수 한다:

그들의 유일한 희망은 부활한 예수요. 당신이 예수이건 아니건 상관없어. 부활한 예수가 세상을 구원할 것이고 그게 중요한 거요. [. . .] 나는 그들이 필요로 하고 믿는 것으로부터 진리를 창조해냈지. 만일 내가 세상을 구하기 위해 당신을 십자가에 못 박아야 한다면 난 그렇게 할 거요. 당신을 부활시켜야 한다면 또한 그렇게 할 거요. 당신이 좋아하건 싫어하건 할 거란 말요.³¹⁾

비록 환상이라는 장치를 통해서이지만, 예수 드라마에서 바울 신학에 대한 회의가 여기에서 최초로 극화되었다. 시간은 흘러 AD 70년 로마에 유린당한 예루살렘은 불타고 늙은 예수는 침상에 누워 임종하기 직전이다. 옛 제자인 베드로, 나다나엘, 요한, 그리고 유다가 그를 찾아온다. 로마군과 싸우다가 피 묻은 손으로 찾아온 유다는 예수를 이렇게 비난한다: “당신의 자리는 십자가였고 하나님께서 당신을 거기 두었는데 당신은 겁쟁이처럼 달아났소. 우리는 우리의 몫을 다 했는데 당신은 그러지 못했어.” 결국, 그때까지 함께 있던 천사의 정체는 광야에서 불꽃으로 나타났던 사탄이었음이 밝혀지고, 사탄에게 속았다는 사실을 깨달은 그는 불타는 거리로 뛰쳐나와 언덕을 기어오르며 하나님께 부르짖는다:

아버지, 제 말 들어주시겠어요? 아직 거기 계세요? 이기적이고 믿음 없는 아들의 말을 들어주시겠어요? 날 용서하시겠어요? 끝까지 싸우지 못했어요. 아버지, 손을 잡아주세요. 구원을 이루고 싶어요. 아버지, 날 다시 받아주세요. 잔치를 열어주세요, 집에 온 저를 맞아주세요. 당신의 아들이 되고 싶어요. 대가를 치르겠어요. 십자가에 달리고 다시 살아나고 싶어. 메시아가 되고 싶어!³²⁾

이 순간, 장면은 다시 군중들이 야유하는 골고다 언덕으로 돌아오고, 십자가에 달린 예수는 “다 이루었다” (요한복음)라는 마지막 한 마디를 남기고 미소 지으며 눈을 감는다. 그는 마지막 육신의 유혹을 이겨냈고, 마지막 빛의 영상은 그의 승리 아니면 임박한 부활을 암시하는 희미한 여운이다.

스콜세즈는 자신이 진지한 신학적 관심을 가진 가톨릭 신자로서 ‘예수가 하나님임’을 믿는다고 말했지만,³³⁾ 라이스와 마찬가지로 자기가 누군지도 잘 모르는 그리스도의 인성에 대한 강조는 불안하고 정신분열적인 정체성 위기에 빠진 그리스도를 만들어냈고, 그리스도의 성육신에 전제 되어야 할 최소한의 신성마저 위협하였다. 라이스의 히피 예수는 아예 인간이었으므로 차라리 논리적이라고 할 수 있지만 “영혼과 육신이 부딪히는” 격전장으로 표현한 영화의 내적 갈등구조와 예수 그리스도의 영과 육이 다투는 분열적인 캐릭터는 영화 내내 이중적이며 자기 해체적이다. 막달라 마리아를 구해낸 후 그는 유다에게 이렇게 말한다: “내가 어떻게 메시아가 될 수 있지? 저 사람들이 마리아를 괴롭힐 때, 난 그들을 죽이고 싶었어. 근데 입을 열자 ‘사랑’이란 말이 튀어나왔어. 이해가 안돼.” 그는 자신의 사역에 대해서도 불안해한다: “이렇게 많은 기적들. 잘못 말하면 어떡하지? 제대로 말하면 또 어떡하지?” 죽은 나사로를 살리면서도 자신의 말대로 살아나 손을 뺀 것을 보고 깜짝 놀라는 그리스도, 예루살렘의 성전으로 앞장서 가면서도 자신이 하는 일이 옳은 일인가를 반문하는 그리스도, 마침내 십자가에서 확신 없이 내려오는 육의 그리스도와 십자가에서 눈을 감는 영의 그리스도. 이 모두는 우선적으로 카잔차키스와 스

31) *The Last Temptation of Christ*.

32) *The Last Temptation of Christ*.

33) Tatum 171.

콜세즈의 영/육으로 나뉜 이분법적 그리스도관이라는 메타텍스트가 성경의 원전을 비평적으로 ‘전유’하여 만들어낸 심연구조에서 비롯된다. 그리고 아이러니컬하게도 이 심연구조로부터 가장 창의적이고 극적인 갈등이 풍부한 그리스도의 캐릭터와 플롯이 구성되었다.

스콜세지의 예수는 성경의 관점에서 보면 이단이지만 드라마의 관점에서 보면 성장하고 발전하는 복합적인 캐릭터이다. 그는 언제까지 자아분열적인 상태에 머물러 있지는 않는다. 하나님의 음성으로부터 도망 다니던 목수 예수는 수도원에서 메시아로서의 사명을 받아들여지게 되고, 제자들을 모아 사랑을 전하는 구세주가 된다 (사랑의 단계). 이후 광야의 시험 끝에 세례 요한(혹은 그의 유령)을 만난 후에는 “도끼를 들어 사탄의 목을 찍어버리자”는 행동의 혁명가로 돌변하고 (도끼의 단계), 마침내 유다에게 배신을 부탁하며 자신을 줄곧 따라오던 그림자의 실체는 십자가였음을 고백한다 (십자가의 단계). 환상으로 이루어진 십자가에서의 마지막 유혹에서 그는 인간의 길을 택하고, 마지막 순간에 그것이 사탄의 계략임을 깨달은 그는 십자가에서 죽음으로서 최종적인 승리를 거둔다. 이처럼 그는 “하나님은 내게 한 번에 조금씩 말씀하신다. 내가 알아야 할 만큼만 알려주신다”는 자신의 말과 같이 단계별로 조금씩 성장해가는 것이다. 그의 자기 분열적인 말과 행동들은 플롯의 측면에서 봤을 때에는 클라이맥스인 십자가에서의 마지막 유혹 장면을 준비하기 위한 치밀한 복선이다. 십자가 형틀을 만들던 목수 예수에서 유혹을 모두 이겨내고 인류의 구원자로 십자가에 달리는 메시아로의 성장은 윌렘 데포(Willem Dafoe)로 하여금 가장 인간적인 동기와 서브텍스트(subtext)가 풍부한 예수를 연기하게 해주었다. <지저스 크라이스트>에서처럼 막달라 마리아와 유다의 역할도 크게 신장되었다. 마리아는 예수의 오랜 친구일 뿐 아니라 요한복음의 간음한 여인이기도 하며 환상 속에서는 예수와 결혼하기까지 한다. 유다는 예수가 그 품에 안겨 잠들 정도로 가장 강하고 신뢰하는 친구일 뿐 아니라 마지막엔 그를 십자가로 돌아가라고 꾸짖는 하나님의 음성이기도 하다. 결코 예수를 배신할 수 없다는 강직한 유다의 항변에 예수는 자신들이 힘을 합치지 않으면 십자가에서 ‘하나님과 인간이 하나 될 수 없다’며 유다의 배신이 십자가에 달리는 일보다 더 어려운 일임을 인정할 정도로 유다는 정의의 화신이다. 이처럼 성경의 제한된 정보로부터 이렇게 전혀 다른 예수와 유다의 캐릭터로 진화된 것은 놀랍지만 이미 그 씨앗은 <왕중왕> 등의 ‘전통적’ 영화들이 뿌려놓았고 파졸리니의 <마태복음>이 물 주었으며, 이제 라이스와 스콜세즈에서 꽃 피운 것이다. 플롯도 이제까지의 예수 드라마 중 가장 많은 횡수의 ‘발견’과 ‘반전’을 자랑한다. 전통적인 메시아로서의 예수의 모습은 장면 단위로 새롭게 해석되어 소규모의 해체적인 반전을 만들어낸다. (예, 세례요한이 당신이 메시아냐고 묻자 예수는 “모른다. 네가 말하라”라고 대꾸한다) 회의론자→사랑의 메시아→혁명의 메시아→십자가의 메시아로 이행해가는 진화적인 자기 발견과 반전들은 드라마의 분류들을 심연구조와 유기적으로 연결해주며, 최종적인 클라이맥스로서의 유혹과 깨달음의 반전은 어느 드라마에서도 보기 드문—신학적으로 뿐 아니라 드라마로서도—충격과 도전을 던져준다. 물론 이 모든 창의성과 극적 효과는 성경의 원전으로부터 완전히 이탈한 대가로 얻어진 것이다. 예술을 얻은 대가로 (보수적인 의미의) 신학은 포기되어야 했고, 영과 육의 싸움만큼이나 성경의 권위와 예술의 권리 사이의 치열한 논쟁이 극화되어있는 것이다. 이 영화가 표면으로 떠올려준 긍정적이고 새로운 시각도 분명히 있다. 유혹이 있었기에 그 희생은 더 고귀한 것이 아닌가라는 관점이 그 중 하나이고 인성과 신성이 모두 완전한 하나님이 어떤 모습일까에 대한 수천 년의 신학적 논쟁을 드라마를 통해 진지하게 탐구해보았다는 것이 다른 하나이다. 그러나 바로 그 유혹의 내용이 드라마의 갈등을 심화하기 위한 가공의 극적 장치요 상상이기에 흥미 이상의 의미를 부여하기 어렵고, 이원론적인 그리스도론만을 선택하여 묘사했기 때문에 이 영화 역시 잠재력과 한계를 동시에 갖고 있다.

영화에 대한 반응은 각양각색이었다. 흥행 면에서는 만족스럽지 못했다. 일단 기독교 단체들의 거센 항의와 시위로 개봉관의 숫자가 대폭 줄었으며 비디오 대여점도 선불리 이 테이프를 취급하려 하지 않았다. 보수적인 기독교단과 언론에서는 예수의 비성경성과 영화의 신학적 결함을 비난했고, 자유주의 진영에서는 지나치게 성경의 틀에 갇혀있다는 전혀 다른 이유로 영화를 비난했다. 전문적인 영화 평도 양극단이었다. 혹자는 가장 뛰어난 영화라며 스콜세지의 예술성에 박수를 보냈는가 하며 신학적으로 뿐 아니라 예술적으로도 탁월하지 못했음을 지적하기도 했다.³⁴⁾ 그러나 조금 다른 관점에서, 평론가 예

34) Tatum 171-73.

버트는 <그리스도 최후의 유혹>에 대한 자신의 평에서 대중문화 상품으로서의 예수 드라마의 본질과 의의를 요약한다:

내가 비평 내내 영화로서의 “그리스도 최후의 유혹”이 아닌 영화 비평가들의 공격에 대응하는데 몰두하였음을 알고 있다. 아마도 이것이 이 영화가 가치 있다는 흥미로운 증거일 것이다. 여기 그리스도의 이원적인 본성을 다룬 영화가 있고, 이 영화는 신이자 인간인 존재의 신비함에 대해 생각하게 만들었다. 나는 종교적 주제에 관해 이처럼 나를 심각하게 도전한 영화를 생각할 수 없다. 이 영화는 자기만의 신관과 인간관을 고집한 사람들의 마음을 상하게 했다. 그러나 그건 예수도 그랬다.³⁵⁾

이 영화는 물론 성경이 아닌 성경을 소재로 한 소설이 원작이었다. 그러나 스킨세즈가 원작과 자신의 영화를 동일시하다시피 한 것을 보면 스킨세즈의 영화는 카잔차키스의 안경으로 성경과 그리스도를 바라본 자신의 해석이기도 하다. 그렇다면 그는 자신의 영화에서 드라마의 해체적 비평 모델을 재현하고 있다. 원전의 권위와 비평의 종속성은 무시되었다. 비평과 해석이 원전에 ‘침입’하여 원전의 권위를 ‘해체’하고 그 심연구조를 ‘전유’하여 새로운 의미를 창출했으나 그 해석의 존재의미는 원전과 구분해서 설명할 수 없다. ‘차연’적 해석이 만들어낸 새로운 의미 체계는 중심성과 주변성의 구분 없이 예수 설화 원전의 의미를 해체하고 재조립한다. 원전은 무한한 해석의 연결고리를 출발시켰으며 라이스와 스킨세즈는 그 연장선상에 놓여있다. 이러한 해체적인 시각은 ‘지저스 세미나(Jesus Seminar)’ 등으로 일반화되기 시작한 역사적 예수 탐구의 붐에 의해 더욱 가속화될 수 있었다.

이 영화에 대한 논의를 마치면서 세 가지 신화의 모델로 돌아가 보자. 이 영화의 관심사는 아주 구체적으로 영과 육에 대한 이원론적 시각이었다. 구세주이자 하나님인 메시아보다는 인성과 신성이 한 인격 안에서 별이는 갈등과 역동성이 그 제작 동기이자 메타텍스트였고 (신화 2) 그 결과 스킨세즈의 텍스트에서는 원전인 성경의 중심성과 권위가 완전히 해체되었으며 (신화 1), 결과적으로 회의에서 신념으로 조금씩 이행해가는 구도적이고 매우 인간적인 메시아가 극화되었다 (신화 3). 이 이원론적인 그리스도의 해석은 라이스의 인간 예수와도, 파졸리니의 사회비평적인 그리스도와도 양립할 수 없다. 스킨세즈는 단 하나의 심연구조를 선택해서 강력하고 생생한 드라마 속의 예수를 탄생시켰다.

III.4 <몬트리올 예수 *Jesus of Montreal*> (Denis Arcand, 1989)

60년대 이후 가속화되기 시작한 예수 드라마에서의 비신화화(非神話化, demythologization)는 캐나다의 거장 테니 아르캉이 각본을 쓰고 감독한 <몬트리올 예수>에서 절정에 도달한다. 이 작품은 1989년 칸 영화제 심사위원 상을 받았고 이듬 해 몬트리올 영화제에서는 작품상, 남우주연상 등 9개 부문을 석권했으며 아카데미상 최고 외국 영화상 후보에 오르기도 했을 정도로 주류 영화계의 주목을 받은 작품이다.

몬트리올의 젊은 배우 다니엘 쿨롬브(Daniel Coulomb)는 한 성당으로부터 40년간 공연해왔던 고난극을 현대화 시켜 올려줄 것을 제안 받는다. 그는 기존의 대본을 사용하지 않고 어느 신학자가 건네준 예수의 역사성에 관한 연구 자료들을 근거로 ‘지저스 세미나’를 연상시키는 새로운 극본을 완성한다. 그는 예수가 제자를 부르듯 도시 곳곳에 흩어져 있는 모델, 포르노 영화 더빙 성우, 풋내기 배우, 성당 신부의 연인 등을 불러 모아 팀을 구성한다. 이 공연은 대성공을 거두지만, 예수의 신성과 부활을 부정한 내용 등으로 성당의 거센 항의를 받게 된다. 한편으로는 상업주의적인 성공의 유혹을, 다른 한편으로는 종교 세력으로부터의 박해를 받게 된 이 그룹은 다니엘을 중심으로 이 모든 어려움을 이겨 나가며 강한 결속력을 다지게 된다. 다니엘과 그 일행은 어느 의미에서는 현대의 예수 그리스도와 그 제자들인 것이다. 결국 금지된 공연을 강행하게 되고, 공권력이 투입되어 삼시간에 공연장은 난장판이 되는데 이 와중에 다니엘이 매달려있던 십자가가 쓰러져 그는 치명상을 입는다. 그리스도의 고난처럼 이 병원 저 병원에서 냉대 당하던 그는 잠시 깨어나 몬트리올의 지하철로 내려와 버림받은 자신의 모습과 사람들의 불행한 모습을 보며 마가복음 13장의 암울한 묵시를 남기고 자신의 신체를 모두 기증한 채 죽는다. 다

35) Roger Ebert, "The Last Temptation of Christ," Chicago Sun-Times, 17 Oct. 2002 <http://www.suntimes.com/ebert/ebert_reviews/1998/01/010706.html>.

니엘의 심장, 눈, 장기로 사람들이 소생한다. 영혼을 구원할 수도 영생을 줄 수도 없는 사랑 많은 그리스도가 이제 줄 수 있는 것은 말 그대로 자신의 생명과 육신뿐이다.

이 영화에서는 이제 인류를 구원하기 위한 십자가에 달리기 위해 극복해야 할 유혹 조차 존재하지 않는다. 영육간의 갈등도 이원론적인 그리스도론도 사라져버렸고, 인간 예수만이 심연구조에 남게 되었다. 다니엘이 새로 쓴 고난극의 대본의 주요 내용은 바로 감독이 복음서와 그리스도를 바라보는 기본 시각이기도 하다. 다니엘의 새 고난극은 이렇게 시작한다:

가장 유명한 유대 선지자, 우리가 예수라고 부르는 예수 벤 판테라(Yesu Ben Panthera)의 이야기. 타키투스, 수에토니우스, 플리니, 플라비우스 요세푸스 등 당시의 역사가들은 그를 지나가듯 언급했을 뿐이다. 우리가 알고 있는 이야기는 그의 제자들이 백년 후 짜 맞춘 것이다. 제자들은 속이고 미화했다. 그가 어디서 출생했는지, 몇 살에 죽었는지도 알 수 없다. [. . .] 유대인들은 그가 거짓 선지자이며 부정한 관계에서 출생했다고 주장했다. 그들은 그를 ‘판테라의 아들’ 예수라고 불렀다. AD 6년에 가버나움에서 전출된 한 병사의 기록이 발견되었는데, 그의 이름이 판테라였다 [. . .] 예수는 또한 마법사였다. 그는 마법의 요람이라 할 수 있는 이집트에서 자랐다고 전해진다. 그의 설교보다 그의 기적이 훨씬 인기가 있었다.³⁶⁾

성경 외의 기록들을 짜 맞춘 이 대사들은 ‘역사성’이라는 또 하나의 선택적이고 주관적인 해석으로 성경의 권위를 해체하고 있으며, 예수의 부적절한 출생과 그의 능력들은 마법사들에게는 드물지 않은 일이었음을 강조한다. 예수의 출생과 기적들이 비신화화된 것이다. 믿음의 예수와 역사적인 예수의 긴장관계에서 아르캉은 역사적인 예수의 해석에 손을 들어주었다. 그렇다면 인간 예수가 줄 수 있는 것은 무엇일까? 빌라도가 예수의 가르침에 대해 심문하자 그는 “사람이 친구를 위하여 자기 목숨을 버리면 이에서 더 큰 사랑이 없나니” (요 15:13) 라고 답한다. 이 고난극과 영화의 핵심적인 메시지가 바로 인간을 향한 인간의 사랑이며 영화 전편에 걸쳐 계속 강조되고 있다. 그는 자신이 하나님의 아들 메시야가 아니라 그냥 인간의 아들로써의 “인자”임을 강조한다. 이 고난극의 압권은 “버림 받았다 (forsaken)”라는 한 마디로 숨을 거둔 예수 장면 이후에 벌어진다. 연극의 마지막 장소인 지하묘지 같은 곳에서 3인의 배우가 관객에게 마지막 에피소드를 전한다:

그가 죽은 후 오랜 시간이 흘렀다. 5년. 아마도 10년. 그의 제자들은 흩어졌다, 실망과 원망과 절망을 가득 안고 [. . .]

마리아가 정원에서 예수를 만나는 모습과 (요한복음), 엠마오의 두 제자 (누가복음) 장면이 간단히 연기된 후 갑자기 막달라 마리아가 달려오면서 “그를 보았다”고 외친다. 얼굴이 보이지 않는 한 사람이 서 있다. 그 신비로운 인물은 빵을 두 조각으로 떼어 건네준다. 한 제자가 말한다. “주님 당신이군요. 당신이군요.” 내레이션은 계속된다:

서서히 사람들은 확신을 갖게 되었다. 그의 모습은 변했다. 처음에는 아무도 알아보지 못했다. 그러나 모두가 그가 거기 있었다고 믿게 되었다. 베드로와 요한을 제외하고는 제자들도 모두 바뀌었다: 바리새인 바울, 바나비, 스테반, 그리고 헬라와 로마의 이방인들이었다. 그들은 자신들의 신념을 위해 죽을 각오가 되어있었다. 그들 역시 참수되고, 십자가에 달리고, 돌에 맞아 죽었다. 그들은 단호했다: 예수가 자신의 왕국에서 그들을 기다리고 있었다. 그들은 가장 비이성적이고 완고한 감정인 희망을 인격화시켰다. 당혹스런 이 우주에서 방향하는 인생을 건널 만 하게 만들어주는 신비로운 희망. 여러분, 구원에 이르는 자신만의 길을 찾으십시오. 아무도 도울 수 없습니다. 겸손과 용기를 가지고 자신을 돌아보십시오. [. . .] 서로 사랑하십시오. 자기 안에 있는 구원을 찾으십시오. 여러분과 여러분의 영혼에 평강이 있기를.³⁷⁾

36) *Jesus of Montreal*, dir. and writ. Denys Arcand, prod. Roger Frappier, et al., videocassette, MGM Home Entertainment Santa Monica 1990에서 발췌 및 번역.

연극이 끝나고 박수가 쏟아지는 가운데, 예수역의 다니엘이 위층 계단에서 걸어 내려와 합류한다. 부활한 주님은 다른 배우였음이 밝혀진다. 결국 부활 신앙은 엉뚱한 사람을 그리스도로 잘 못 알아본 데에서 시작되었으며 부활 신앙은 실존주의적인 희망이었을 뿐이다. 부활에 대한 비신화화로 이 연극은 마무리되고 몬트리올의 예수인 배우 다니엘과 그 무리의 고난과 사랑의 드라마는 성경의 이야기와 평행하게 계속 진행된다.

매우 주관적이고 단편적인 그리스도의 역사성에 대한 탐구, 그리고 볼트만의 실존적 신앙, 극중극의 기법 등이 이 드라마의 해석의 틀이자 감독의 메타텍스트를 이루고 있다. 이 드라마는 상업주의와 비인간화가 판치는 현대문명 속에서 과연 어떻게 예수처럼 사랑하며 살 수 있는가의 문제를 진지하게 탐구하기는 했지만 그리스도와 복음의 총체적 의미를 심도 있게 다룰 의도는 없었다. 그럼에도 예수의 정신을 자기 안에서 되살려 실천해야 한다는 인간적인 사랑, 인간적인 구원의 메시지가 진실의 편린으로서 이 시대에 어필하고 있다는 사실은 주목할만하며, 역사적 예수의 논의가 이처럼 메타텍스트의 중심으로 등장했다는 사실은 20세기 말 예수 드라마에 세워진 또 하나의 의미 있는 이정표이다.

III.5 설화(narrative)와 플롯(plot)간의 갈등

사례 연구를 마치면서 극적 인물로서의 예수 그리스도와 플롯으로서의 예수 설화가 모든 예수 드라마에 던져주는 딜레마를 언급하고자 한다. 플롯의 핵심은 극적인 갈등이다. 장애물과 치열하게 부딪혀 그것을 극복해 나가는 분규와 위기와 클라이맥스를 통해서 주인공은 내적으로 성장하며 관객은 그에게 완전히 몰입된다. 드라마라는 형식은 예수 설화에는 잘 맞지 않는 옷이다. 극적 캐릭터라는 관점에서 볼 때 예수는 딱딱한 식빵이기도 하고 뜨거운 감자이기도 하다. 먼저, 극중인물로서의 예수는 딱딱한 식빵처럼 무미건조하다. 완전한 인간이요 완전한 하나님인 그리스도의 실체는 극적인 인물 성장의 폭을 크게 제한한다. 그는 시작부터 모든 것을 다 알고 있고 그 신념은 조금도 흔들림이 없다. 공생애를 시작하는 세례에서 십자가에 이르기까지 그는 변화하지 않는다. 백성들이 가여워 병을 고쳐주고, 귀신을 쫓고, 먹을 것을 나눠주고, 종교지도자들의 위선과 들을 귀 없는 자들의 강박함에 대해서는 근심하고 분노하고, 때론 배고파하고 울기도 했지만, 십자가의 길을 포기하려 한 갈등도 메시아로서의 회의에 빠진 기록도 전해지지 않는다. 십자가에서의 죽음과 부활에 대해 분명히 알고 있었음을 성경은 증거하고 있으며 겟세마네에서 잔을 옮겨달라는 기도에서조차 자신의 뜻 보다는 하나님의 뜻이 이루어져야 함을 이해하고 있었다. 심문과 재판 중에도 아무런 항변도 하지 않았고, 군중들 앞에서의 멋진 반전을 만들어낼 만한 기적이나 연설도 없었으며, 십자가에 달린 후에도 “저희를 사하여” 줄 것을 간구하고 옆에 달린 ‘행악자’까지 구원한 후에 고개를 숙였다. “자기를 낮추시고 죽기까지 복종”하신 (빌 2:8) 100%의 순종은 곧 0%의 극적인 갈등을 의미한다. 많은 예수 드라마들이 중세 성화같은 평면적인 그리스도를 만들 수 밖에 없는 원인을 제작자에서 뿐 아니라 바로 이 그리스도라는 캐릭터의 완전성에서 찾아야 한다. “모든 일에 우리와 한결 같이 시험을 받은 자로되 죄는 없으시니라” (히 4:15) 라는 증거에는 햄릿의 내적인 갈등도 리어왕같은 비극적 결함의 여지도 남아있지 않다. 물론 복음서는 주인공의 가장 극적인 반전을 준비해놓고 있다. 즉 빈 무덤과 부활이다. 그러나 서구 드라마의 관점에서 이것은 원인이 없는 결과요 가장 당혹스러운 반전이다. ‘기계에 매달린 신 (deus ex machina)’ 이라는 연극 용어가 있다. 이 말은 그리스 비극에서 극적인 위기의 해결방법으로 돌연 크레인에 매달린 신들을 등장시키곤 한 유클리데스(Euripides)의 극작 기법에서 비롯되었으며 인위적이고 설득력 없는 극적 결말을 일컫는 말이다. 예수 스스로의 약속 외에는 별다른 인과관계로 준비되지 못한 주인공의 부활은 신앙적인 메타텍스트를 갖지 못한 중재자와 관객, 대중 오락산업이라는 맥락에서 상업용으로 예수 이야기를 만들려고 하는 제작자에게는 ‘기계에 매달린 신’과 별반 다르지 않다. <왕중왕>같은 전통적인 영화에서조차 부활한 그리스도는 갈릴리 바닷가에 놓인 그물 위로 드리우는 그림자로 절제 되었으며, 라이스와 스킨세즈는 아예 제거해 버렸고 아르캉은 착각으로 결론지었다. 또한 예수의 캐릭터는 뜨거운 감자다. 그리스도는 모두가 공유하는 공동체적이지 대중적인 아이콘이기에 창조적인 해석이 쉽지 않은 것이다. 기독교계에서 찬사를 아끼

37) *Jesus of Montreal*.

지 않은 <나사렛 예수>마저 개봉 전 제피렐리 감독이 ‘평범한 인간’으로서의 예수를 그리겠다고 인터뷰했다가 거센 반발과 함께 스폰서까지 바뀌는 수모를 겪었다.³⁸⁾ 모든 예수 드라마에서 예수의 캐릭터는 관심의 초점이며 논란의 대상이다. 따라서 그나마 성경의 복음적인 틀 내에서 내릴 수 있는 창조적 해석은 파졸리나 베르그가 그 한계인 것처럼 보인다. 스킨세즈의 예수는 가장 극적인 캐릭터였고, 우유부단한 인간에서 메시아로부터 승리하기까지의 가장 인상적인 캐릭터의 성장을 보여주었지만, 감독의 자신의 말처럼 성경의 예수라고 볼 수 없는 이질성이 있었다. 다니엘은 예수적인 한 인간이었을 뿐이다. 이처럼 예수는 창조적 미학과 복음 신학 사이의 끝없는 긴장감을 보여준다. 전통적인 예수는 아무런 독특한 개성도 보이지 않아 관객의 공감을 제한한다. 창조적인 예수는 우리 앞에 생생히 살아 움직이는 대신 복음적인 그리스도관을 위협한다. 이것은 결코 풀리지 않을 숙제이고 성경과 드라마간의 영원히 좁혀지지 않을 간극이다.

플롯의 관점에서 본 예수의 생애도 마찬가지이다. 초(超) 드라마적인 부활의 클라이맥스는 논외로 치더라도, 복음서 속의 예수 설화는 전혀 인과적으로 짜여져 있지 않다. 신성하면서도 구성상 험거운 원전을 보완하기 위해 행적의 순서를 바꾸고 편집을 할 수 있지만 그 한계를 완전히 극복하려면 상당한 모험이 필요하다. 대안적인 방법은 <벤허>나 다른 50년대의 ‘칼과 가죽신’ 영화들, 혹은 <몬트리올 예수>처럼, 복음을 아예 배경으로 사용하던지, 아니면 <왕중왕>처럼 성경의 틀 안에서 폼페이의 예루살렘 침공 같은 역사적 맥락을 더하는 것이었다. 그러나 창작의 여지가 별로 없는 서술적인 플롯은 딱딱한 식빵이 되기가 십상이었다. 크리스천 관객들은 감명과 존경으로 영상을 대할 수 있겠지만 대중문화의 오락물로서의 경쟁력은 약화될 수밖에 없는 것이다. 이에 대해 <지저스 크라이스트>는 예수를 대중문화의 스타로 재창조하면서 부활을 없앤 플롯의 틀을 제시했다. 여기에 뮤지컬이라는 삽화적인(episodic) 장르와 완전한 대중문화의 슈퍼스타 인간 예수라는 파격적인 인물구성을 더하여 창의적이고 예술적 완성도 높은 매력적인 상품을 만들어냈다. <그리스도 최후의 유혹>은 한 걸음 더 나아가 성경의 설화와 창의적인 에피소드들을 결합하였고 결과적으로 매우 다르지만 극적으로 더욱 탄탄한 플롯을 만들어 냈다. 과연 완성도 있는 플롯을 위해 복음 본연의 심연구조는 어디까지 희생될 수 있는가? 반대로 플롯은 어디까지 성경의 설화구조에 얽매어있어야 하는가? 100년의 예수 드라마의 역사 그 자체가 드라마와 원전 간의 대화와 분열과 통합을 거듭해온 증거요 실체이다.

IV. 맺음말

이 글의 목적은 무엇보다 예수 드라마를 드라마로서 파악하고, 복음 원전을 담고 있는 드라마라는 그릇의 재료와 성질을 정확히 이해하고 분석해보자는 것이 그 목적이었다. 이제 본 연구의 결론으로 앞의 세 가지 신화를 대신하여 예수 드라마와 성경 원전의 관계를 이해할 수 있는 새로운 모델을 제시하고자 한다. 그것은 삽화(illustration)도, 미장센의 과장도, 완전한 성취(fulfillment)도 아닌 ‘부록(supplement)’으로서의 예수 드라마이다 <그림 4 참조>.

자크 데리다(Jacques Derrida)는 『그라마톨로지 *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. 이런 현실관에서 루소는 연극 역시 비난하고 있다. 그는 연극 공연을 “순전하고 단순한 부가물이자 부수적인 것”³⁹⁾으로 다루었으며, 연극은 잉여적일 뿐 아니라 자연의 존재와 충만함에 대한 위협이므로 억압되어야 한다고 주장했다. 이에 대한 데리다의 해체적 비평은, 루소 자신의 관점에서조차 자연 본연의 보충적이지 않은 형태를 파악하는 것은 불가능하다는 것이다. 그는 오염되지 않은 자연은 열망의 산물이자 신화임을 입증하면서, 부록성은 공연이나 글에서만 나타나는 것이 아니라 자연

38) Tatum 143.

39) Jacques Derrida, *Of Grammatology*, trans. Gayatri Chakravorty Spivak (Baltimore: Johns Hopkins UP, 1976) 312.

그 자체도 보충적인 실체임을 드러내었다. 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.”⁴⁰⁾

그의 이론은 예수 드라마의 경우에도 훌륭히 적용될 수 있다. 원전인 성경 본연의 원형 ‘신화’가 있다. 각각의 드라마는 이 원전에 대한 독특한 메타텍스트의 해석과 중재가 담긴 부록이다. 원전에 대한 이해를 풍성하게 해주는 새로운 잉여물인 동시에 이전까지의 해석을 대체하고 보완하는 적극적 개입도 하는 것이다. 하나의 부록이 있다는 것은 이전의 불완전성을 입증하는 동시에 자신의 불완전성에 개입해 줄 다음 부록이 따라올 것이라는 전제를 달고 있다. 마치 사전이나 교과서의 끝없는 증보판이 나오듯 말이다. 이렇게 해서 끊임없는 해석의 부록들이 원전의 충만성을 더해주는 것이다. 예수 드라마의 존재의미와 기여는 바로 이런 것이 아닐까. 데리다의 말처럼, 극화된 부록으로서 언제나 원전의 의미를 더욱 충만하게 되살려주는 “존재의 극치” 말이다. 예를 들어 스킨세즈의 드라마가 원전에 대한 하나의 부록이라면, 그의 메타텍스트의 한계도 유연하게 수용될 수 있을 것이다. 온전한 인간 예수가 당면해야 했던 유혹과 그 숭고한 자발적 희생의 무게를 집중 조명함으로써 성경에 수록된 그리스도의 인성이 더욱 충만해졌다면, 그 부록으로서의 존재가치는 충만한 것이 아닐까? 그 해석의 불완전성은 스킨세즈를 대체하는 베르그의 완전한 신성과 인성을 겸비한 예수 그리스도가 충분히 보완하고 있는 것이 아닐까?

그러나 이러한 미학적 유연성은 보다 근본적인 세계관의 문제를 해결해주지는 못한다. 일부 비평가들은 <몬트리올 예수>를 끝으로 스크린 속의 그리스도 연구는 사실상 끝이 났다고 선언한다. “예수 그리스도’라는 이미지를 만들어낸 문화 자체가 사라졌기 때문에 예수 영화를 구축했던 세계도 끝이 났고,” 이제 세계는 “이미지와 사람들과 신화들이 끝없이 구성되고 해체되는 세계 공동체가 되었다”는 것이다.⁴¹⁾ 이들의 말처럼 만일 앞으로 더해지는 부록들이 스킨세즈와 아르캉의 해체주의 노선으로 일관하여 예수의 다의적인 콜라주(collage)가 부록의 규범이 되어버린다면, 그래서 어느 날엔가 그리스도의 신성과 성경적 세계관이 완전히 해체되어 버리게 된다면 그 날에 성경이 설 자리는 어디일까? 크리스천들과 교회가 설 자리는 어디일까? 분명 예수 드라마는 관객과의 상호 교감을 통해 각 시대의 대중문화가 예수의 복음을 어떻게 해석했고 수용했는가를 확인해볼 수 있는 가치 있는 이정표들을 제시했다. 이제 날로 가속화 되는 다원주의와 세계화의 문화 속에서 어떤 메타텍스트와 부록들이 예수 드라마에 더해질 것인가는 이 논문의 지평을 넘어선 영역이며, 드라마 이전에 “예수 그리스도 복음 (막 1:1)”을 대면하는 각 공동체와 구성원 각자에게 남겨진 빈 칸이요 선택의 영역이다.

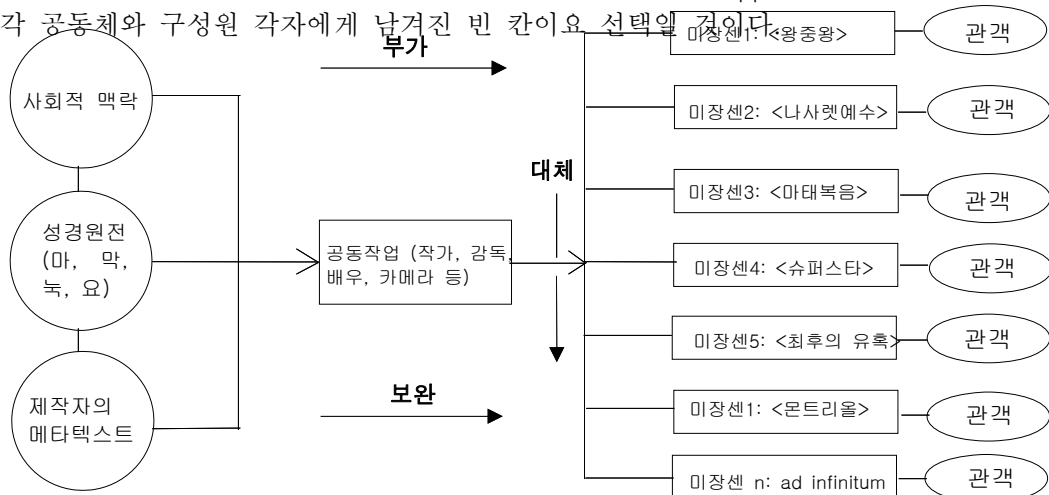


그림 4: 부록으로서의 예수 드라마 (원전에 대한 무한한 첨가와 보완)

40) Derrida 144-45.

41) Richard C. Stern, Clayton N. Jefford, and Guerric DeBona, *Savior on the Silver Screen* (New York: Paulist Press, 1999) 332-33.

<참고문헌>

- 김의경 역, 「지저스 크라이스트 슈퍼스타」 17 Oct. 2002. <http://www.kcaf.or.kr/hyper/Kdrama_main.html>
- Babington, B. and P. W. Evans. *Biblical Epics. Sacred Narrative in the Hollywood Cinema*. Manchester: Manchester UP, 1993.
- Baugh, Lloyd. *Imaging the Divine: Jesus and Christ Figure in Film*. Franklin, WI: Sheed and Ward, 1997.
- Bultmann, Rudolf. "New Testament and Mythology." *New Testament and Mythology and Other Basic Writings*. Ed. and trans. Schubert Ogden. Philadelphia: Fortress Press, 1984.
- Bynum, E. L. "Jesus Christ Superstar:' Critically Examined in the Light of the Bible." 12 Oct. 2002 <<http://www.llano.net/baptist/superstar.htm>>.
- Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. Trans. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1976.
- Ebert, Roger. "The Last Temptation of Christ." Chicago Sun-Times. 17 Oct. 2002. <http://www.suntimes.com/ebert/ebert_reviews/1998/01/010706.html>
- Goodacre, Mark. "Do You Think You're What They Say You Are?: Reflections on *Jesus Christ Superstar*." *Journal of Religion and Film* 3.2 (1999). 8 Sep 2002. <<http://cid.unomaha.edu/~wwwjrf/jesuscscs2.htm>>
- Guthrie, Tyrone. "Directing a Play." *The Director in a Changing Theatre*. Ed. J. Robert Wills. Palo Alto: Mayfield, 1976.
- Hathaway, Brad. "Jesus Christ Superstar." Archive Broadway Reviews. 15 Oct. 2002. <http://www.musicalstages.co.uk/international/usa/broadway/jesuschristsuperstar_broadway_review.htm>
- Il Vangelo Secondo Matteo*. Dir. and writ. Pier Paolo Pasolini, prod. Alfredon Bini. Videocassette. Arco Film Italy, 1964.
- Jesus Christ Superstar*. Dir. and prod. Norman Jewison, writ. Tim Rice, music. Andrew Lloyd Webber. Videocassette. Universal Pictures Universal City, 1973.
- Jesus Christ Superstar*. Dir. Gale Edwards, writ. Tim Rice, music Andrew Lloyd Webber, prod. Austin Shaw and Kevin Wallace. Videocassette. Universal Pictures Universal City, 2001.
- Jesus of Montreal*. Dir. and writ. Denys Arcand, prod. Roger Frappier., et al. Videocassette. MGM Home Entertainment Santa Monica, 1990.
- Kinnard, Roy, and Tim Davis. *Divine Images: A History of Jesus on the Screen*. New York: Citadel Press, 1992.
- Lamb, Charles. "On the Tragedies of Shakespeare." *Critical Essays of the Early Nineteenth Century*. Ed. R. M. Alden. New York: Scribner's, 1921.
- Lee, Moon Won. "King Lear Out of Text: A Study of Confrontations Between the Script and Mise-en-scène." Thesis. U of Texas at Austin, 1990.
- Mahan, Jeffrey H. "Celluloid Savior: Jesus in the Movies." *Journal of Religion and Film* 6.1 (2002). 8 Aug. 2002. <<http://www.unomaha.edu/~wwwjrf/celluloid.htm>>

- Mukarovsky, Jan. "Art as a Semiotic Fact." *Structure, Sign, and Function*. Trans. & eds. John Burbank and Peter Steiner. New Haven & London: Yale UP, 1978. 3-9.
- Norris, Christopher. *Deconstruction: Theory and Practice*. London and New York: Continuum, 1979.
- Pavis, Patrice. "Problems of Translation for the Stage: Interculturalism and Post-Modern Theatre," *The Play out of Context: Transferring Plays from Culture to Culture*. Eds. Hanna Scolnicov and Peter Holland. Cambridge: Cambridge UP, 1989. 25-44.
- Reinhartz, Adele. "Jesus in Film: Hollywood Perspectives on the Jewishness of Jesus." *Journal of Religion and Film* 2.2 (1998). 17 Oct. 2002. <<http://cid.unomaha.edu/~wwwjrf/JesusinFilmRein.htm>>
- Stern, Richard C., Clayton N. Jefford, and Gueric DeBona. *Savior on the Silver Screen*. New York: Paulist Press, 1999.
- Stone, Bryan P. *Faith and Film: Theological Themes at the Cinema*. St. Louis, MO: Chalice Press, 2000.
- Tatum, W. Barnes. *Jesus at the Movies: A Guide to the First Hundred Years*. Santa Rosa, CA: Polebridge Press, 1997.
- 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.div.ed.ac.uk/research/com/telford.htm>>
- The Last Temptation of Christ*. Dir. Martin Scorsese, writ. Paul Scharder, prod. Barbara de Fina. Videocassette. Universal Pictures Universal City 1988.

이문원

언론정보문화학부 전임강사

경북 포항시 북구 흥해읍 남송리 3번지 한동대학교 (우) 791-708

전화 054-260-1413

E-mail: mwlee@handong.edu