

<밀양>, 우리의 자화상인가!

송주화(영상원 졸업/할렐루야 교회 목사)

‘밀양’을 바라보는 몇 가지 시선들

영화 ‘밀양’에 대한 대중들의 평가는 극과 극을 오가고 있다. 영화 관계자들과 평론가들에게 영화가 최초로 공개 되었을 때 극찬에 가까운 놀라운 평가가 나왔던 것에 비해 영화가 실제 개봉된 후 관객들의 반응은 대체로 ‘매우 좋거나’ ‘매우 나쁘거나’와 같은 양극단의 평가로 양분되고 있다. 몇몇 주요 포털 사이트의 영화 정보란에 들어가서 ‘밀양’이 대중들에게 받고 있는 평가의 면면을 살펴보면 이러한 면이 두드러지는데 네티즌들이 별점을 매기는 매우 직설적인 평가에서 ‘밀양’은 거의 이와 같은 양분된 평가, 별 10개 아니면 별 한 두 개를 대체로 받고 있는 편이다. 또한, 네티즌들이 쓰는 리뷰들 가운데 상당수는 이 영화가 기독교적이냐, 반기독교적이냐 또는 이 영화는 종교 영화이냐 아니냐에 대한 논쟁으로 가득 차 있다. 어떤 이들은 이 영화가 지나치게 기독교적인 내용과 메시지를 담고 있어서 일반인들이 공감할 수 없다고 말하는가 하면 또 어떤 이들은 이 영화가 지능적으로 기독교를 비판하고 혐오하고 있어서 기독교 영화인 줄 알고 보았다가 무척이나 실망하고 이걸 거의 종교박해 수준이라고 흥분하는 사람들도 있다. 같은 감독의, 같은 영화를 보고 나서도 이렇게 다양한 반응이 나오는 것을 보면 예술의 다면성, 다중성을 확보해 낸 이창동 감독의 연출 솜씨가 대단하다라고 당연히 칭찬해야 하겠지만 기독교 영화인들 혹은 영화를 기독교적으로 해석하고자 하는 사람들에게 쏟아지는 이러한 질문들을 풀어 내야하는 과제 아닌 과제를 던져 주신 감독의 친절함 앞에서는 사실 웃을 수도 울 수도 없는 형편이다. 영화를 본 대부분의 사람들이 고백하고 있는 대로 이 영화는 복잡하고 명쾌하지 않다. 복잡하다는 말은 여러 가지 면에서 다층적인 접근이 가능하다는 것이고 명쾌하지 않다는 것은 영화를 어떤 시선과 관점에서 바라보느냐에 따라 분명 다른 여러 가지 해석들이 타당성을 가질 수 있다는 말이 되는 것

이다. 이것을 굳이 ‘게임’이라는 단어를 사용해서 표현해 본다면 분명 이것은 ‘게임’이다. 더더군다나 현실의 한 자리를 뚝 떼내어 그것을 극단적인 리얼리즘의 집요함으로 표현해 내는 이창동 감독의 연출 기법을 생각해 볼 때 그의 이번 게임 ‘밀양’은 대단히 성공적이라고 할 수 있다. 감독 자신이 필요한 질문과 답을 먼저 꺼내어 들어 밀기 전에 관객들은 보여지고 있는 오브제인 ‘현실’을 스스로 바라보고 자신의 입장과 실존에 따라서 그 현실을 분석하고 판단해야 한다-그런 면에서 이 영화는 실존적이라고 할 수 있을 것이다-. 즉, 관객들은 이 영화를 보고 감독이 무엇을 말하고 있는지 자신의 입장과 인식 속에서 스스로 판단해야만 하는 것이다. 영화 속에서 극단적이라고 할 수 있을 만큼 사실적이고 자세하게 묘사되고 있는 교회 안팎의 집회 장면들과 기독교인들의 현실 속 모습들은 보는 입장에 따라서 답살 돋고 우스꽝스럽고 기가 막히는 희화화된 모습들이지만 또 다른 시선에 따르면 나도 저 삶에 동참해야만 할 것 같은 선교적 메시지를 마주하게 되는 부담스러운 장면들이다. 같은 영화를 보고 나서도 누구는 이 영화는 지나치게 기독교적이라고 하고 누구는 이 영화가 반기독교적이라고 하는 이유는 감독의 철저한 의도였다고 판단되어질 뿐만 아니라 정교한 연출의 결과라고 할 수 있을 것이다.

모두를 불편하게 하는 영화, ‘밀양’, 왜 불편한가?

기독교인이 아닌-기독교에 관심이 없거나, 반감을 갖고 있거나-, 팝콘 필름을 즐길 뿐인데 ‘간느’라는 명품 브랜드와 전도연, 송강호, 이 화려한 라인업에 딸 그대로 ‘낙여서’ 정통 멜로를 기대한 관객들의 이 영화에 대한 배신은 차마 입에 담을 수 없는 것일 것이다. 마케팅 단계에서 철저하게 감추어진 영화의 시놉시스와 내용은 이 영화에 대한 제작진들의 우려와 기대를 동시에 반영한 것이다. 실제로 이 영화가 간느에서 김기덕 감독의 ‘숨’과 마찬가지로 무관의 제왕으로 귀환했더라면 영화의 흥행 성적은 어땠을까? 2시간 20분이라는 긴 러닝타임, 대중들이 불편해 할 만큼의 지나친 기독교 묘사와 ‘하나님’ 이야기? 사실 작금의 한국영화가 ‘기획영화’라는 그럴싸한 이름으로 모두 통일되고 식상해 지며 관객들의 기호를 맞추기에 급급해 있는 판에 이러한 흐름에 정면으로 도전한다는 것은 아무나 할 수 있는 일은 아니었다. 영화의 기획 단계에서부터 이러한 불안을

노출했던 제작진들에게 이창동 감독은 남들과 똑같은 흥행 영화를 할 꺼라면 아예 영화를 안하겠다는 식의 자신감을 내비쳤고 원래 영화 ‘밀양’은 신인 배우를 기용하여 10억 내외의 예산을 가지는 저예산 HD 영화 프로젝트로 시작되었다고 전해진다. 분명한 것은 이 영화를 원래 기획한 감독의 기본 의도에서도 볼 수 있듯이 ‘밀양’이 대중들의 보편적인 감수성에 어필하고 반응을 이끌어 내는 영화라기 보다는 철저한 작가 정신의 영화이자 예술가의 작품으로서의 의미가 더 강하다는 것을 우리는 전제해야 한다. 따라서 영화 ‘밀양’에 대한 대중들의 불편함은 기본적으로 이러한 배경을 갖는다고 할 수 있을 것이다. 대중들은 낮은 것, 집요한 것, 현실을 돌아보게 하며 생각하게 하는 것을 기본적으로 좋아하지 않는다. 이러한 것들은 모두 상업 영화의 기획에서 배제되는 것들이고 소통하고 공감하기 원하는 대중들에게 이러한 감독의 선택은 매우 불편한 것이다. 어떤 면에서 신앙인의 실존의 이야기라고 할 수 있는 ‘밀양’이 기독교적 메시지(일단 이렇게 말해두자)를 드러내기 위해 현실에서 떼내어 온, 날 것으로서의 기독교 묘사는 우선 대중들을 불편하게 한다. 심지어 주인공 신애(전도연)가 상처 입은 영혼을 위한 기도회에 참석하여 울부짖는 장면에서의 자세한 묘사-여러 곡의 찬양곡의 전곡이 흘러나오며 자세한 기도 내용 전체가 편집됨 없이 보여 지는-는 흡사 관객들로 하여금 유사한 종류의 집회 장소에 와 있는 듯한 생경함의 충격 혹은 낮은 감정을 경험케 한다. 원하지 않은 집회에 강제로 초대 받은 불청객처럼 관객은 불편함에 직면하게 되는 것이다. 사실 기본적으로 이창동 감독의 영화 속에서 보여 지는 현실은 생경함과 불편함이다. ‘오아시스’에서 몸을 비틀어 대며 절규하는 뇌성마비 장애인 공주(문소리)를 보면서, ‘박하사탕’의 영호(설경구)가 벗어 날 수 없는 과거의 미로 속에서 그토록 고통스러워하는 것을 보면서도 관객이 공감하게 되는 정서는 낮은 감성과 불편함, 자학의 감정이다.

그렇다면 이 영화를 보는 기독교인들의 불편함은 어떻게 설명할 수 있을까? 아니 어떻게 이해해야 할 것인가. 필자가 이 영화의 블라인드 시사회-영화 관계자들과 마케팅 목적으로 불특정 다수의 관객을 초대하여 열리는 프리미어 이전의 시사회-때 ‘밀양’을 보고 제작진을 통해 개인적인 호평을 이창동 감독에게 전달했을 때의 반응은 ‘걔 선수잖아. 평범한 목사님들의 반응이 필요해’였다. 실제로 영화의 기획과 제작 단계에서 감독과 제작진은 이 영화 속에서 기독교인들의 모습이나 교회의 면면이 부정적이거

나 냉소적으로 보이는 것을 피하기 위해(감독은 사석에서 ‘기독교인들의 마음을 아프게 하거나 상처주고 싶지 않다’고 했다) 여러 차례 목회자들과 교회 관계자들에게 자문을 구했을 뿐만 아니라—영화 제작 과정에서 밀양 시내 교회들과 관련된 목사님들, 성도들의 도움은 절대적인 것이었다—연출부들을 통해 실제 교회의 집회 장면과 기독교인들의 모습들에 대한 철저한 조사와 여러 모습들을 편견을 갖지 않고 표현할 수 있는 방법을 찾도록 지시했다고 알려진다. 그러나, 그럼에도 불구하고 기독교 내에서 이 영화에 대한 평가는 대체적으로 부정적인 편이라고 알려지고 있다. 영화는 일반 대중들이 충분히 불편해 할 만큼, 아니 기독교인들이 반기독교적이라고 말하는 이 영화를 매우 기독교적이라고 느낄 수 있을 만큼, 많은 분량을 교회 안팎의 삶의 정황을 비교적 객관적인 시선으로 묘사하는데 공을 들이고 있다—이 영화에서 사용된 CCM과 찬양곡들의 저작권 문제를 해결하기 위해 제작진들이 적잖은 애를 먹었다—. 그러나, 이 영화를 불편하게 보던 대중 관객들은 영화가 중반을 넘어 가면서 불편함의 감정 보다는 다소 공감하게 되고, 이 영화에 대한 기대를 걸며 바라보던 기독교 관객들은 공감의 감정에서 급격한 불편함의 감정으로 대체로 변화하게 된다. 그 이유는 무엇일까?

근본적으로 이창동 감독의 영화에서 관객들이 직면하게 되는 감정이 불편함과 낯섬이라고 정의해 본다면, 또 이창동 감독이 정통 기독교의 ‘회심’을 통해서 C. S. Lewis와 같은 기독교 예술가가 되지 않는 이상, 평범한 기독교인이 표면적으로 ‘밀양’을 통해서 전통적인 의미의 영적 충만함을 느끼리라는 것은 사실 지나친 기대이다. 하나님께 실망하여 절망에 빠진 신애가 그 절망을 신앙의 힘으로 이겨 내고 ‘나는 할렐루야 아줌마였다!’라고 외치지 않는 이상, 이 영화가 아무리 많은 부분 기독교 묘사를 객관적이고 정당하게 하고 있다고 하여도 절대 ‘밀양’은 보편 개념으로서의 ‘기독교 영화’에 해당될 수 없을 것이다. 사족이지만, 사실 우리가 정말 안타까와 해야 할 일은, 왜 이창동 감독이 기독교를 소재로 했으면서 기독교인들이 만족할 만한 ‘기독교 영화(이건 말 그대로 우리가 기대하는 기독교 영화)’를 찍지 않았는가에 있어야 할 것이 아니라 왜 기독교인들이 일반인들도 볼 수 있는 ‘기독교 영화’를 못 만들고 아니 안 만들고 있는가에 대한 문제 의식이 되어야 할 지도 모르겠다.

기독교인들의 ‘밀양’에 대한 불편함의 첫 번째 이유는 아무래도 이 영화

의 내용과 그 전개와 관련되어 있다고 판단되어 진다. 이 영화의 원작인 이청준의 ‘벌레이야기’를 예로 들지 않아도 영화 속 주인공 신애는 결국엔 눈에 보이지 않는 하나님의 섭리에 불복종하고 그에 처절하게 도전하는 캐릭터이다. 하나님께 대항하는 신애의 행동이 얼마나 위악적인가를 떠나서 자신을 위한 목사님의 기도 중간에 끼어 들고, 하늘을 바라보며 ‘나 너한테 안 져’ 등의 말을 던지고, 야외 집회 도중 김추자의 ‘거짓말이야’를 틀며, 장로님을 유혹해 간음하려는 행동 등은 그 행동 자체가 신성 모독적 행동임을 사실 부인할 수 없으며 이러한 모습은 기독교인들의 심기를 매우 불편하게 하는 것이 사실이다. 약 주고 병 주는 형국이랄까? 앞부분에 비교적 중립적이고 객관적으로 보이는 기독교인들과 교회에 대한 묘사는 일순간 하나님의 이름을 참람되이 여기는 신애의 사악한 행동들로 인해 그 빛이 일순간 아래지는 것이 대부분의 기독교 관객들이 느끼는 심정이었을 것이다. 또한 이러한 신애의 행동에 통쾌해하며 ‘거봐라, 이 개독교들아’를 외치는 일부 몰지각한 반기독교 관객들의 반응을 볼 때, 기독교인 관객들은 이 영화가 오히려 기독교를 이용해 기독교를 비판하고 욕 먹이려는 고단수의 지능형 안티라고 생각하게 되었을 것이다.

두 번째 이유는 그간 한국영화 속에서의 기독교에 대한 예의 없는 묘사들로 인한 기독교인들이 받아온 씻을 수 없는 상처에 기인한다고 보여 지는데 이러한 클리셰들은 비기독교인들에게는 관습적인, 자기 반성 없는 웃음과 냉소를 만들어 내고 기독교인들에게는 무한한 불편함의 감정을 재생산해왔다. ‘친절한 금자씨’에서 어설픈 사악한 전도사와 산타 옷을 입은 성가대들에게(사실 정말 말도 안 되는 표현이 아니었던가!) ‘너나 잘하세요’를 외치는 이영애의 모습 속에서나 굳이 그럴 필요가 없었음에도 하나님을 부정하며 십자가를 던지고 성경책을 찢는 과도한 모습을 보였던 ‘그놈 목소리’의 설경구나, 심지어 ‘투캅스’에서 갖은 거짓말과 술수를 부리는 타락 형사 안성기가 주일 예배 시간에 ‘아멘’을 외치는 모습들은 사실 너무나 단세포적이고 뻔한 기독교 비판 혹은 흥분용 각성제 같은 묘사들이었다. 절대 권력과 진리에 대항하고 그로 인한 창작의 에너지를 얻는 예술 본연의, 기독교적 관점에서의 모순과 한계를 인정하더라도 그동안 한국 영화 속에서 확대, 재생산되어온 기독교 씹기와 조소의 클리셰는 이제는 그 정당성과 예술적 표현의 의미라는 측면에서 비판적으로 고찰되어야 마땅할 것이다.

필자가 무척 놀랐던 것은 블라인드 시사회에서의 젊은 관객들의 ‘밀양’의 몇몇 장면에서의 전혀 의도되지 않은 반응이었다. 심지어 일부 관객들은 전도연의 치유 기도회 장면에서 계속적으로 웃어대며 낄낄 대기까지 하였다. 관객들의 심리와 그 반응을 백프로 이해한다고 말할 수는 없겠으나 그간 한국영화 속에서의 이러한 묘사가 얼마나 자동적으로 관객들의 반응을 이끌어 내도록 안티 기독교 매체로서 교육 기능을 충실히 해왔는가가 단적으로 보이는 순간이었다고 말한다면 지나친 표현이 될지 모르겠다.

이러한 그간의 상처들은 ‘밀양’에서 표현된 비교적 정당하게 판단되는 중립적인 묘사들에 있어서도 기독교인들의 불편함을 유발했다고 보여 진다. 약국 아주머니의 선의를 가진 전도 행위도 불편해 보이고(정말 ‘불행한’이란 표현을 안했더라면 좋았겠지만), ‘당신은 사랑 받기 위해 태어난 사람’을 부르며 서로를 축복하는 장면에서도 웬지 모를 어색함을 느끼게 되는 것은 우리 내부에서도 이러한 표현들을 객관화 하지 못하는 아픔의 현주소라고 여겨진다. 더더군다나 신애의 도발적 행동의 장면들이나 장로님의 실수 장면에서 우리가 느끼는 상처는 더욱 증폭되었다. 흡사 우리는 철마다 때마다 PD수첩이니 추적 60분 등의 사회 고발 프로그램에서 동네북처럼 두들겨 대는 기독교 비리 고발이 영화 속에서도 재현되고 있는 현실을 목도하며 악몽과 같은 감정을 느꼈을 지도 모른다. 약국 아주머니의 다소 무례한 전도(자매님처럼 불행한 사람들에게는 꼭 우리 주님이 필요해요)를 보면서 예의 없는 기독교의 모습을 고발하고 성도의 유혹에 남자임을 숨기지 않는 장로님의 모습을 보면서 목회자나 교회 지도자들의 성적 타락의 모습들이 날날이 고발되고 있는 느낌을 우리는 충분히 받게 된다. 그러나 우리가 여기서 다시 생각해 보아야 할 점은 우리가 그만큼 황색 저널리즘의 선정적 보도, 일부의 잘못과 실수를 들어 전체가 그렇다고 생각하게 만드는 식의 자동 프로그램이 우리 안에도 심겨져 있음을 깨달아야 한다는 것이다. 과연 이창동 감독이 ‘모든 교회 장로님들은 다 저래요! 여러분 비판해 주세요!’라는 차원에서 그 장면을 넣었는가에 대해서 우리는 다시 한번 생각해 볼 필요는 있을 것이다.

또 한 가지 불편함의 이유는 기독교 신앙이 가지는 체험적 측면, 즉, 보는 것으로는 도저히 판단할 수 없는 실존적 경험의 제한성에서 비롯된다고 할 수 있겠는데 많은 기독교인 관객들은 영화 속에서 결국 교회와 기독교인들의 삶이 다뤄지고 있기는 하지만 그것이 너무나 피상적인 것은

아닌가 하는 것에 대한 답답함과 그것을 설명할 수 없음이라 생각되어진다. 열정적인 모습의 집회 장면을 찍은 영상들은 하나 같이 광신도 사이버 집단의 그것을 연상시키고-이건 정말 시사 고발 프로그램이 교육해 온 것이다- 보여지는 그 순간 그 집회 안에 담겨 있었던 생생한 의미는 사라져 버리는 것을 경험해 본 사람이라면 아무리 이창동 감독이 연출을 했다 하더라도 영상과 매체에 온전히 담길 수 없는 기독교 체험의 특이성에 대해서 고민하지 않을 수 없을 것이다. 사실 우리는 이 지점에서 피상성을 벗어난 진정한 초월적 의미의 ‘기독교 영화’가 가능한 것인가에 대한 질문에까지 도달할 수 있다. 과연 간절한 마음으로 주님 앞에 실존적으로 나아온 개개인의 절박함이 스크린 속에서 표현될 수 있는 것인가? 보통 관객들이 각자의 마음 상태나 상황과 상관 없이 그러한 신앙적 체험을 영화를 통해 공유할 수 있을 것인가? 이러한 근본적인 질문들 앞에 사실 영화에 관심 있는 기독교인들은 고민하지 않을 수 없다. 영화가 과연 초월적인 것을 담아 내는데 적절한 그릇인가, 아니 그것은 가능한가? 이 질문은 더 집요하게 들어간다면 과연 신애(전도연)는 내적 치유 집회에서 무엇을 경험했던 것인가, 그녀 안에서는 정말 변화가 있었던 것인가에 대한 질문으로까지 연결될 수 있다. 과연 그녀는 진정 회심한 것일까? 과연 그녀는 성령을 체험했다고 말한 그녀 자신의 말을 따라서 진정한 기독교인이 된 것일까? 우리는 이 지점에서 고민에 빠지지 않을 수 없다. 의견상으로 인물의 대사와 화면의 배치로 미루어 볼 때 명백한 것으로 간주되는 신애의 회심은 사실상 아무도 정확한 판단을 내릴 수 없는 피상성의 지점에 놓여 있다. 사실 기독교적 신앙의 체험을 공유할 수 없는 비기독교인 관객들에게 이러한 질문은 의아하게 여겨지는 것이고 당연히 신애는 신앙인이 된 것이 아니냐, 회심한 것인 아니냐 라고 말할 수 있을 것이다. 이 지점이 본질적으로 신자들과 비신자들이 공유할 수 없는 신앙의 실존 문제의 지점이 되는 것인데 의견상 똑같아 보이는 사이버 집단의 예배와 열정적인 정통 기독교의 예배의 차이를 읽어낼 수 있는가 없는가의 문제가 현실에서 존재하는 것이고 어쩌면 영화라는 매체가 표현해 낼 수 없는 것이 존재하는 것이 아닌가에 대한 근본적 질문에 우리는 도달하게 된다. 사실 이러한 피상성은 영화 속에서 신애를 파탄으로 초대하는 결정적인 원인을 제공하는 학원 원장 도섭을 통해서도 보여 지는데 과연 도섭은 정말로 주님을 만난 것인가에 대하여 우리는 의아해 하지 않을 수 없는 애

매함의 지점이 사실 존재한다. 자신으로 인해서 말할 수 없는 고통을 겪고 있을 아이의 엄마 앞에서 자신 있게 주님을 만났다고, 용서를 다 받았다고 말하면서 한마디 사과 조차 하지 않는 말 그대로 ‘은총’의 수혜자인 학원 원장에게서 과연 우리는 신앙인으로서의 진정성을 찾을 수 있는 것인가. 물론 그것이 현실 속의 기독교인들의 모습이다 혹은 신애가 하나님에게 반항할 수 있는 포인트를 잡으려면 학원 원장이 회심한 상태여야 한다. 그래야 모순이 생기지 않는다고 말한다면 정말 할 말은 없지만, 신앙인의 실존이라는 측면에서 학원 원장이라는 캐릭터가 갖는 피상성은 분명 지적되어야 할 중요한 지점이다. 소설 ‘별레이야기’속에서의 살인자는 훨씬 정당성을 갖는다고 판단되어지는 점이 있을 때 보여지고 들려지는 것으로 모든 판단이 종료되는 영화 매체의 특성상 과연 이러한 예민한 주제가 효과적으로 다뤄졌는가에 대해서는 영화의 작품성과 상관 없이 지적 받을 수 있는 부분이라고 생각이 되어 진다. 정통 기독교인들의 입장에서 볼 때 신애와 학원 원장은 온전히 회심하지 않았을 가능성이 크며 영화가 원하는 신과 인간의 갈등이라는 주제를 전달하기 위해서는 신애와 학원 원장은 마땅히 회심한 상태이어야 하므로 여기서도 기독교 관객들은 충분히 답답함과 불만을 가질 소지가 있다고 보여진다. 즉 영화 속에서 보고 싶은 것을 보고자 하는 관객들의 욕망은 감독이 원래 의도한 것과 사실 상관 없이 반응하는 것을 볼 수 있는데 앞에서 불편함과 낯섬을 동시에 느꼈던 대중 관객들은 영화의 중반 이후 신애의 하나님과 신자들에 대한 도발적 행동을 통해서 평소 본인들이 기독교에 느꼈던 불만 혹은 억압된 감정을 해소시켜 주고 있다는 동감을 표시하는 반면, 기독교인 관객들은 영화 속에 그려진 신자의 모습들이 피상적이거나 왜곡되어 있고 주제를 전달하기 위해 끼워 맞춰진 것 같은 어색함을 느끼고 있는 것이 밀양에 대한 반기독교적 해석으로 이어지고 있다고 보여진다.

등을 비추는 영화, 이면(裏面)을 보라고 말하는 영화

영화 ‘밀양’에서 여러 장면이 중요하겠지만 무엇보다 의미 심장하면서 거듭 반복되고 있는 장면들은 여러 등장인물들의 등을 비추는 장면이다. 특별히 주인공 신애(전도연)의 등을 비추는 장면들은 처연한 여인의 운명의 모습과 어우러져 슬픔과 애잔함을 드러낼 뿐만 아니라 이 영화가 말하고

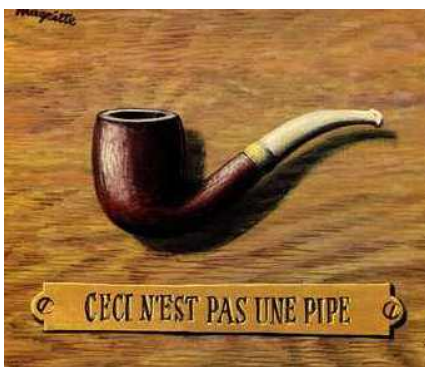
싫어 하는 지점을 무엇보다 잘 드러내는 장면들이라고 할 수 있다. 기독교인들과 신앙의 면면에 대해 묘사함에 있어서도 사실 영화 ‘밀양’은 이와 같은 등을 비추는 태도를 견지한다. 알고 보니 어둡고 추악한 면이 있더라도 아니라 실제로 존재하는 ‘등’에 주목하라는 것이 이 영화가 우리에게 주는 중요한 메시지 중의 하나인 것이다. 신앙은 무엇인가, 예수님의 끝없는 사랑으로 위로를 얻고 마음의 상처를 치유 받을 수 있는 것이기도 하지만 그 사랑 때문에 자기의 이기심을 버리고 희생과 이웃사랑으로 나아가야 할 뿐만 아니라 정말 원수까지도 사랑해야 하는(원수를 사랑하라는 명령형이지 않은가), 초월의 단계로 나아갈 것을 요청 받는 것이 바로 신앙의 이면, 등이 아니던가. 이러한 이면성을 드러내기 위해 사실 영화 속 기독교인들의 모습과 카센터 사장 종찬(송강호)의 모습은 비교적 대립적으로 묘사 되고 있다. 신앙과 신앙적 행위들로 신애의 문제에 접근하려는 다소 인간적이지 못한 신애 주변의 동료 기독교인들에 비해 아무 것도 원하지 않고 요구하지 않는—그러기에 상당히 비현실적으로 보이는—종찬의 모습은 매우 인간화된 또 다른 기독교인의 모습을 표현하고 있다고 할 수 있을 것이다. 정말 기도와 말씀이 우리 영혼의 문제를 해결하는 유일한 답인 것을 앞에도 불구하고 현실 속의 인간들 속에서 위로와 평안을 찾고자 하는 내적인 필요가 또한 존재하는 이 이면적인 상황 속에서 때로 우리 기독교인들에게는, 아니 우리 주변의 상처 받은 이웃들에게는 신앙적 수단들로 회개와 결단을 촉구하는 복음적인 기독교인들 뿐만 아니라 말없이 그들 옆에서 인간적인 모습으로 다가와, 치유를 시도하지 않는 치유자들이 필요한 것이 아닌가 하는 메시지를 우리는 이 영화를 통해서 읽어낼 수도 있는 것이다.

교회 바깥에 존재하는 기독교인들을 위한 영화

사실 영화 ‘밀양’은 단연코 롤러 코스터 같은 영화이다. 신애의 감정과 실존에 공감되면 공감 될수록 영화는 강력한 동감과 내적인 울림을 동반한다—한번쯤 자신의 아픔과 고민을 주님 앞에 나아가 내려 놓고 통곡도 해보았지만 지금은 어떤 이유에서든지 신앙과 그 삶을 떠난 비슷한 실존적 경험을 가진 사람들의 반응은 사실 놀랄만한 것이었다. 그러나 이에 비해 이미 답을 가지고 정도를 걷고 있는 기독교인이거나(절대 비아냥거

리는 것이 아님) 신앙과 기독교에 대해 피상성 만을 갖고 있는 평범한 대중들에게 영화는 짜릿해 보이기는 하지만 올라타기 꺾끄러운 롤러 코스터였다. 인터넷에 올라온 네티즌 리뷰들 하나하나를 읽어 보면서 특별히 눈에 띄었던 것은 바로 지금은 교회를 떠나 있는, 신앙 생활을 접은, 그러나 믿음을 소유하는 것으로 보이는(모순되어 보이더라도 참아주시길) 이들의 간절한 글이었다. 어떤 사람은 영화를 보는 내내 눈물을 감출 수 없었다고 말하고 어떤 이들은 신애의 아픔과 고통에 동참되어 자신도 숨이 막히는 절박함을 고스란히 느꼈다고 이야기 했다. 결국 외견상 영화가 현실의 기독교인들의 모습을 백프로 긍정하지도 백프로 부정하지도 않는다고 볼 때 바로 한 때 절박하게 주님을 따랐으나 지금은 교회를 떠나 있는 이 세상 속의 많은 ‘신애’들이 이 영화가 원래 노렸던 타겟 관객(target audience)은 아니었는지 조심스럽게 생각해 볼 수도 있을 것 같다. 그러한 시선에서 기독교인들의 모습은 다소 불만스러워 보이기도 하고 답답해 보일 수도 있는, 무언가 자신들의 떠남에 동기를 부여한 모습으로 비춰질 수도 있으리라 생각이 되어 지는 것이다. 근본적으로 영화 ‘밀양’은 여러 기독교인들의 모습을 보여주고 있다. 외견상 신자이건, 비신자이건 그것을 떠나 신애, 종찬, 교회 성도들, 밀양을 살아가는 평범한 사람들의 모습을 통해서 여러 모습의 기독교인들의 모습이 그려지고 있는 것이다.

우리의 자화상을 무엇으로 그릴 것인가



르네 마그리트의 그림, ‘이미지의 배반 (The Treachery of Images)’을 보면 화폭에 분명 파이프가 그려져 있음에도 불구하고 밑에 글씨로 ‘이것은 파이프가 아니다’라고 쓰여져 있다. 우리는 이 그림 속에서 분명 파이프를 보고 있지만 ‘이것은 파이프가 아니다’라고 작가는 말하고 있다. 이것이 무슨 패변인가! 그러나 이

것은 정말 ‘사실’이다. 우리는 영화 ‘밀양’ 속에서 많은 기독교인들의 모습을 보았다. 그것은 정교한 연출과 잘 배치된, 계산된 기법을 통해서 매우 사실적이고 현실적으로 우리에게 다가왔다. 그러나, 그것은 사실 기독교

인들의 모습을 반영하고 있기는 하지만 우리의 모습 그 자체는 아니다. 감독이 전하고자 하는 메시지의 계획 속에서 우리가 사실적으로 느꼈던 그러한 면면들조차 가공된 진실이라고 할 수 있을 것이다. 그렇다면 결국 기독교인들에게 영화 ‘밀양’이 주는 진정한 의미는 무엇일까? 그것은 어떤 면에서 도식적으로 그려진 면이 없지 않은 종찬(송강호)과 이웃 기독교인들의 대비를 통해서 보여주고 있는 바대로 밀양, 시크릿 선샤인과 같은 내재된 기독교적인 삶의 촉구라고 할 수 있을 것이다. 보다 인간적이고 보다 열려 있는, 그러나 본질은 추구하는 기독교적인 삶으로의 초대라고 할 수 있을 것이다. 종찬이 무심코 내뱉은 통찰의 대사들은 결코 그냥 넘길 수 있는 대사들이 아니다. 때로는 기도가 아닌 대화로, 때로는 전도가 아닌 같이 있어줌으로, 내재와 초월을 이미 주님께서 반복하셨던 것처럼 진정한 기독교인들의 자화상은 보다 인간화된 기독교인의 모습으로 나아가야 하지 않는가 하는 것이다. 십자가가 굳이 수직과 수평의 두 축으로 되어 있음을 이야기하지 않더라도 감독이 다소 단순하게 표현한 기존 기독교인들의 모습이 수직 관계에 충실한 사람들이라면 종찬처럼 헐렁이 신자로 보일지라도 수평적으로 신애의 주변을 감싸 안는 기독교인들의 삶의 면면을 영화는 신애가 예배당에서 앞 자리에 앉아 기도하고 있는 성도들과 하나님이 들으라고 장의자를 쳐대며 울부짖는 것처럼 우리에게 촉구하고 있는 것은 아닐까 생각해 본다—그러나 또한 잊지 말아야 할 것은 ‘밀양’은 결코 수직 관계의 기독교인들을 부정하고 있지 않다는 것이다. 어느 한 쪽으로 메시지를 몰고 가는 것은 옳지 않은 해석으로 여겨진다—. 영화 속의 우리의 자화상은 오직 주의 사랑에 불타고 시험에 빠진 동료들을 위해 철야 기도를 하며 또 완벽한 인간은 아니어서 죄의 유혹에 넘어가기도 하는 연약한 사람들이지만 영화 속에서 배교하는 듯이 보이는 신애조차도 교회 밖의 실존적인 신자(信者)라는 사실을 인정한다면 영화는 사실 너무나 현실적으로 우리의 모습을 잡아내고 있는 하나의 모사물이 될 수 있다는 것이다. 하나님의 회복과 치유를 저버리고 스스로를 치유하는 듯이 보이는 신애도 말없이 종찬이 들어주는 거울을 바라보며 그녀의 머리를 다듬어 줬던 것처럼 어쩌면 전통적인 신앙인의 모습이나 우리의 바램과 상관없이 교회 밖의 신앙인들은 그러한 거울을 들어주는 인간적인 기독교인들의 모습을 원하는 것이며 종찬이 들고 있는 거울 속에 비친 신애의 얼굴처럼 바로 우리의 자화상도 우리가 이제는 실망하여 교

회를 떠나 있는 그들에게 기꺼이 우리의 거울을 들어줄 때 비로소 그려지는 것은 아닐지 생각해 보게 되는 것이다.

할렐루야교회에 실린 청년들의 대담

영화 <밀양>을 보고

영화는 어느 사이 놀 거리를 넘어 문화를 이해하고 사회를 살피는 하나의 도구가 되었다. 특히 우리나라 젊은이들 사이에서 영화에 대한 감상평의 수준이 '재미있었다', '재미없었다' 정도를 넘어 선다. 감독의 의도에 대한 고민과 전작과 비교분석, 배우들의 내면 연기와 영화미술, 영화음악, 조명, 촬영 기법 등을 논한다. 이러한 우리나라 대중의 영화에 대한 애정과 관심에 대한 폭넓은 발전이 우리나라 영화 발전을 뒷받침 해 주고 있다. 다양한 해외 영화상에서 수상들이 그 증거다. 최근 칸느영화제에서 또 하나의 커다란 성과가 있었다. 배우 전도연 씨가 <밀양>이란 영화로 여우주연상을 받은 것이다. <밀양>은 개봉 전부터 소재면에 있어서 우리교회 청년들에게서 관심을 받아왔다. 이

번 할렐루야 신문에서는 이 <밀양>을 본 몇 명이 모여 이 영화에서 표현하는 기독교인들의 모습을 이야기 해 보고자 한다. 대화에서 우리는 무슨 결론을 내리지는 않겠지만 평소에 영화를 본 사람들이 영화 하나를 두고 여러 이야기를 하듯, <밀양>을 소재로 크리스천 청년들의 시선을 나누어 보았다.

최순영(이하 순영) 할렐루야 신문사 기자 최순영 이다. 오늘 참석해 주어서 고맙다. 편안하고 즐거운 자리가 되길 바란다. 본론으로 들어가서 우선 우리는 <밀양>을 종교영화로 볼 것인가 라는 것부터 이야기를 시작했으면 좋겠다. 그리고 비기독교인들은 어떻게 보는지에 대해서도 아는 대로 말해 주면 좋겠다.

소운의(이하 윤의) 영화 전체 내용 중에 교회에 관한 내용이 많은 것은 사실이다. 40분에서 길게는 1시간 정도 차지하는 것 같다. 하지만 신애(전도연 분)의 감정이 인간의 느낄 수 있는 감정을 표현했다. 교회 생활이 사건의 배경으로 큰 비중을 가지고 들어갔을 뿐이다. 종교영화는 아니지만 확실히 비중이 컸다. 나는 이렇게 생각하지만 실질적으로 확실한 답은 없는 것 같다. 감독이 답을 주지 않고 모호하게 흘러가게 했다.

조민혜(이하 민혜) 영화를 보면서 감독이 기독교인인지 아닌지 궁금했다. 교회에서의 여러 장면들이 회화한 것인지 아닌지, 아니면 다른 의도가 있는지가 궁금했다. 그 드라마에 비추어진 교회의 모습을 보고 있으면 비기독교인에게 조롱거리가 된 것 같은 느낌을 받았다. 특히 극중 신애가 간증을 하는 장면에서 자신의 불행을 피하려고 억지로 하나님을 붙잡으려 하는 것처럼 보였다. 비기독교인이 이러한 장면을 보고 어떻게 느꼈을지 우려가 되었다.

순영 하지만 교회에서 예배를 드리거나 찬양을 하거나 구역예배 장면들을 보면 실제 우리의 교회의 생활과 다르지 않다. 있는 그대로, 과장을 하지도 않았고, 생략을 하지도 않았다. 리얼하게 있는 그대로 보여준다. 그럼에도 우리는 감독이 네거티브하게 그린 것처럼 느낀다. 그 사이에 아이러니가 있는 것 같다.

민혜 맞다. 날것으로 그대로 드러낸 것이 마음 불편하게 한다. 먼저 이 영화를 본 친구가 나에게 재미없으니 보지 말라는 말을 했다. 나름 이슈도 되고 해서 기대를 하고 있었는데 그 친구의 반응에 어떤 영화인지 더 궁금했다. 막상 보고나니 그 친구의 반응이 이해되었다. 그럴 수도 있겠다. 나도 불편한 장면들이 많았는데 교회 생활에 낯선 그 친구는 더욱 그러했을 것이다.

윤의 경험의 차이인 것 같다. 배경지식이 우리에게는 있다. 사실적이지만 비 기독교인에게는 본적이 없어서 낯설고 그것이 좋지 않은 것으로 보일 수 있다. 이 영화를 보는 시선을 세 부류로 나눌 수 있을 것 같다. 단순히 재미를 기대하고 본 사람들은 그저 “재미없어” 라 단정해 버릴 것이다. 심지어 보다가 나가는 사람들도 있었다. 그리고 두 번째는 이런 작가주의 영화에 관심을 가진 사람들이라면 전체 영화에 대해서는 관심을 가지겠지만 상당히 자세히 묘사되는 기독교적인 내용에 심적으로 반발이 있을 것 같다. 그리고 기독교인들이 보았다면 너무 낯것으로 보여주어서 느끼는 어려움이 있다. 그리고 결국 신애가 좋은 상황으로 끝나지 않은 것에 대해서도 어떻게 느껴야 할지 어렵다.

순영 난 그렇게 보지는 않았다. 신애가 상황이 좋아졌는데 감독이 그에 대한 힌트를 너무 약하게 주었다고 생각했다.

박경률(이하 경률) 사람들은 마지막 장면을 보고, 적어도 신애는 이 영화의 원작 소설인 <별레이야기>의 엄마처럼 자살할 것 같지는 않다는 것을 알 수 있다. 그리고 “어느 정도 회복을 했구나, 해피 엔딩이 아닌 것은 아니구나” 생각한다. 하지만 그렇다고 완전히 회복되어서 범인을 용서한 것도 아니었다. 만약 그런 장면이 1초라도 보았다면 완전히 기독교 영화가 되어 버렸을 것이다. 감독은 그 중간에서 위치를 잘 지켰다.

이 영화의 가장 큰 역할은 기독교와 하나님에 대해 호기심을 불러 일으켰다는 것이다. 감독이 던진 것은 신의 존재에 대한, 신의 힘에 대한 물음이다. 일반적인 마케팅에서도 첫 번째는 호기심 자극이다. 생각하게 한다. 티저 광고처럼... 그 다음은 설득이다. 그런 의미에서 볼 때 성공한 것이다.

근래 많은 기독교단체에서 문화사역을 한다. 그리고 문화사역을 할 때 가능한 한 기독교의 냄새가 나지 않게 한다. 선불리 강조했다가는 사람들이 안 좋은 선입견을 가지기 때문이다. 그런데 이 영화에서는 과감했다. 그리고 그 수위가 높았다. 숨기기는커녕 노골적이었다. 감독이 기독교인이 아니기 때문에 가능한 것 같다.

민혜 나는 신애가 마지막에 평안을 얻은 것 같지 않다. 내가 기독교인이라서, 하나님을 믿기 때문에 억지로 그렇게 생각하는 것은 아닌가 생각했다.

경률 더 나아질 것이라는 것은 신애가 미용실을 나와 길에서 옷가게 주인아줌마를 만날 때 드러난다. 예전에 자기에게 조언해 준 대로 인테리어를 바꾸었더니 매상이 오르더라는 보고를 신애에게 해 준다. 그것부터가 신애가 더 나아질 것이

라는 암시라고 생각한다.

민혜 하지만 신애가 하늘에 대고 하나님께 “보이냐구?” 할 때나 부흥회에서 신애가 틈 김추자의 <거짓말이야>가 나올 때 소름이 돋았다. 만약에 정말로 내가 하나님을 믿지 않았다면 “정말 아니네, 거짓말이네, 하나님이 보고 있나?” 이렇게 생각할 수도 있을 것 같았다. 불안했다. 재미있었나는 질문에 이것을 어떻게 말해야 하나 고민하게 되더라. 생각을 하게 되더라.

경률 <거짓말이야> 노래가 나오는 장면에서는 나도 소름이 돋았다. 하지만 그렇게 될 수밖에 없었던 신애의 상황을 감독은 그 전에 충분히 이해 시켰다. 관객의 입장에서 충분히 심정이 이해되었다. 그리고 그런 상황으로 끝났으면 반 기독교적인 영화라 분류되었겠지만 뒤에 오해를 풀 수 있게 끌고 나갔다.

순영 결국 신애의 하나님 대항하기 프로젝트는 실패로 돌아갔다고 여긴다. ‘거짓말이야’라는 노래로 사람들의 기도를 멈추지 못했고 장로님을 유혹했으나 그도 실패로 돌아갔다. 그리고 눈이 벌게지도록 울음을 삼키며 자기머리를 자르는 살인자의 딸을 보고 분명 연민을 느꼈을 것이다. 용서가 되어 버리는 자신과 그런 자신이 용서 되지 않는 자신에 대해 괴로워 한 것 같다. 스스로 머리를 자르고 잘린 머리가 바람에 흩날리는 마지막 장면이 그런 것에 대한 감독의 소박한 친절이 아닌가 한다.

경률 이 영화에서 2007년 기독교의 현재에 대해 지극히 객관적으로 표현했다. 다큐라 여길 정도로... 이것을 문화사역 관점에서 보면 긍정적으로 받아들여진다. 청년 드라마팀에서 <웬수를 사랑하라>는 영화를 찍었다. 그런데 바로 이 영화가 <웬수를 사랑하라>였다. 만약 이 영화가 기독교 자본으로 만들었다 해도 믿을 만큼 기독교 문화사역에 큰 역할을 한 것 같다.

민혜 나에게 이 영화는 너무 난해했다. 사전에 티비에서나 다른 매체들을 통해 보여진 것은 전도연과 송강호의 연애이야기였다. 포스터의 카피도 ‘이런 사랑도 있다’라며 그것을 강조 했다. 하나님 이야기가 없는 것은 아닌데 그 이야기를 하려고 한건지 어려운 사랑이야기를 하려고 한 것 인지 ‘시크릿 선샤인’ 이런 이야기를 하려고 한 것인지 정의가 어렵다.

윤의 신애는 자신의 어려움을 하나님의 은혜를 통해 해결하고 그것이 기뻐서 나누려다 난관에 부딪힌다. 신앙인이 겪을 수 있는 평범한 굴곡의 감정선을 그린

것 같다. 신애가 잘못했다 나뻐다가 아니라 감독도 아들이 죽었던 과거의 기억이 있듯이 사람들이 바라볼 때 어찌면 누구든지 느낄 수 있는 자신의 이야기를 이 영화에서 발견할 수 있을 것 같다. 자식을 잃은 부모 입장이나 은혜 받은 초신자의 심정이나...

경률 이 영화를 보며 믿지 않는 사람을 통해서도 일하시는 하나님을 느꼈다. 이 영화를 보았다면 바보가 아닌 이상 고민한다. 신에 대해서, 죽음에 대해서, 죄에 대해서... 그렇다면 우리가 해야 할 것은 그들에게 그들의 고민을 들어주고 답을 제시해 주는 것이다. 가만히 있어서는 안 된다. 그러한 것을 하나님께서 보여주시는 것 같다.

순영 여러 가지로 많은 생각들 나누어 주어서 고맙다. 한편으로는 믿는 자이기 때문에 너무 민감하게 반응하는 것은 아닌가라는 생각도 하게 된다. 믿지 않는 사람과 같이 보았는데 “종교영화라더니만 아니네”라 반응하더라. 인간의 나약함을 표현하고자 했을 때 기독교를 그 도구로 사용했을 뿐인 것 같다는 이야기도 하더라. 하지만 이러한 것에 민감하게 반응하고 또한 우리가 깊게 치밀히 생각하고 계획하여 문화사역을 해야 할 것이다. 영적인 것과 믿는 것에 대해 대화를 끌어내는 것이 중요하다. 그래서 전략이 필요하다. 오랜 시간 동안 동참해 주어서 고맙다.

정리 최순영 신문위원 archim0@gmail.com

박경률 청년1부 간사

소운의 청년1부

조민혜 청년1부

영화와 기독교, 해석과 실천의 말 걸기 -----영화 <밀양>을 중심으로

성석환(문화선교 연구원 책임연구원)

영화 ‘밀양’은 감독에 따르면 기독교에 대한 영화도 아니도 더더군다나 신에 대한 이야기도 아니다. 그럼에도 불구하고, 기독교계가 이 영화에 대해 비상한 관심으로 주목하는 것은, 이 영화가 기독교에 ‘대한’ 영화는 아니더라도 기독교와 한국 교회를 ‘향해’ 말을 걸고 있기 때문이다. 이 영화는 그 동안 형성되었던 기독교계와 대중문화 사이의 적대적 긴장감을 생산적으로 해소하고 서로가 가진 질문에 대해 진지하게 성찰할 기회를 제공한다.

감독은 ‘은밀한 빛(밀양密陽)’이 제도화된 의식이나 신에의 귀의를 통한 자기설득 기제가 아니라 은폐되지 않은 현실을 통해 대면하는 타인의 얼굴, 혹은 자신의 삶 속에서 운명적인 비극조차도 제어할 수 없는 무한한 자유로움을 터득할 때 비로소 다가오는 신비함이라고 웅변한다. 첫 장면 하늘에서 시작해서 마지막 장면 땅바닥의 개숫물로 마무리하여 감독은 땅에 주목하지만 그 땅은 결국 처음의 하늘과 인간의 삶을 통해 통합된다.

혼자 힘으로는 도저히 감당할 수 없는 고통에 직면한 한 여성, 신애(전도연)는 자신의 고통을 부정하고 신을 긍정하기로 하지만, 그래서 눈에 보이지 않는 세계를 자신의 세계로 받아들이지만, 보이는 세계의 여전한 모순은 그 잠깐의 휴전을 오래가지 못하게 한다. 현실의 모순은 잠깐 봉합되지만 현실(신애의 고통)과 또 다른 현실(아들 살인범)이 충돌하면 여지없이 그 봉합의 약효는 떨어져 버린다.

아이러니컬하게도 두 현실은 피차 비현실을 무기로 삼기 때문이다. 용서하기도 전에 용서받은 이의 비현실과, 용서할 대상을 잃어버린 이의 비현실은 종교를 통해 보증된다. 그래서 이들의 종교는 현실을 회피하고 외면하도록 하는 비밀 금고이다. 언제고 정당한 방식으로 보상받지 못하게 되면 그 효력이 정지해버리는 임시 저장소이다. 그래서 아들의 살인범을 용서해야 한다는 명분은 정지하고 주인 공은 현실로 되돌아오고, 비로소 삶의 주체가 된다.

혹시 어떤 기독교인들이 이 영화를 보며 불쾌하거나 불편했다면 어쩌면 그것은 우리 안에 숨겨 두었던, 아니면 모른 척 했던 질문이 적나라하게 영화를 통해

드러났고, 또 그에 대한 적절한 답을 찾기 어렵기 때문일 것이다. 칸이 인정한 전도연의 열연 덕에 관객은 신애의 절절한 고통의 무게와 신애에 대한 반항에 일체감을 느끼는 사이, 기독교인으로서의 관객이라는 정체성은 신과 교회를 변호해야 한다는 의무감에 시달리게 되는 것이다.

하지만 주일 강단에서 상투적으로 선언되는 용서와 화해의 도식적 메시지를 해법으로 제시하기에는 이 영화의 질문이 너무도 구체적이고 실존적이다. 박하사탕처럼 기독교에 대한 감독의 시선이 아예 드러내 놓고 비아냥조였다면 차라리 기독교인은 편하게 영화를 보았으리라. 하지만 이 영화는 한국 교회라고 하는 현실 기독교를 직접적인 공격 대상으로 삼지 않으면서도 그 구성원들을 충분히 불편하게 만든다.

영화를 통해 진정한 용서와 구원을 질문하는 영화는 많이 있었다. 잉마르 베르히만 감독의 <처녀의 샘 (1960)>은 독실한 기독교인인 아버지 퇴레가 딸을 강간하고 죽인 이들에게 잔인하게 복수하고 신께 회개하는 장면으로 끝을 맺는다. 이 경우 <밀양>의 신애와는 달리 퇴레는 이미 용서와 구원에 대한 기독교적 해결 방식을 알고 있었다. 하지만 그는 용서하지 않고 처절하고 잔인하게 복수한다.

그런가 하면 박찬욱의 금자도 ‘복수는 나의 것’이라며 퇴레의 전철을 밟고, <오로라 공주>의 순정도 스스로 딸의 복수를 감행한다. 그것이 신이든 공권력이든 고통의 장본인이 아닌 타자는 그 고통에 대해 아무런 답을 줄 수 없다는 것을 영화는 웅변한다. 기독교인이 겪는 불편함, 즉 신애가 겪었던 혼란스러움이 바로 이 지점이다. 아프지만 아프지 않다고, 밋지만 사랑한다고 말하며 그 간격을 매워버리기 것이 신앙이라고 배웠기 때문이다.

하지만 이 모든 영화의 질문은 ‘어떻게 하는 것이 더 기독교적인가?’가 아니다. 기독교인들이 응답해야 할 질문은 ‘신이 원하시는 용서와 구원은 무엇인가?’라는 신학적 질문이 아니다. 우리가 이 영화들을 통해 직면해야 하고 고민해야 할 질문은 ‘지금 여기에 사는 인간에게 진정한 구원이란 무엇인가?’이다. ‘지금 여기’라는 현실의 모순 속에서도 여전히 구원과 용서를 말할 수 있다면 그 실천 가능한 방식을 보여 달라는 일종의 애원인 것이다.

영화와 기독교-의미의 소통에 대하여

아예 종교적 소재를 채택하는 선교적 영화를 제외하면 대체로 영화는 기성 제도권 종교에 대해 비판적이었다. 그런 점에서, 오히려 이 영화 <밀양>은 기독교인의 입장에서조차 매우 긍정적이거나 혹은 고마운 영화라고 해야 할 지도 모른다. 영화는 마치 아파트나 길, 차나 행인들을 다루듯 객관화된 배경으로 교회와

신앙행위를 다루려 하기에 이 영화는 단지 기독교인들에게만이 아닌 보편적 인간의 고통과 용서와 구원에 대한 영화로 해석될 수 있다.

하지만 영화가 끊임없이 특별히 기독교에 말을 걸고 있음은 분명하다. 보통 영화가 기독교에 말을 거는 형식은 앞서 언급한 대로 비판적이다. 개인의 신앙이 체험과 성찰을 통하지 않고 교리와 학습에 의해 구성된 강도가 강할수록 영화의 말 걸기에 대한 불편함은 그 농도가 짙어진다. 이미 정답이 명확하게 주어져 있는 삶을 살던 기독교인에게는 영화의 말 걸기는 말 걸기의 주도권을 빼앗겨버린 상태에서 일종의 스캔들이 되어 버린다.

영화가 어떻게 사회적 의제를 반영하고 그래서 사회를 재구성하는지에 대한 연구는 특별히 최근 ‘상상력’에 대한 논의를 통해 수행되고 있다. ‘상상의 세계(imaginary)’는 현실 재구성의 근원으로 인정받는다. 칸트에게 상상은 단지 인지의 한 영역이지만, 프로이트 이후 오늘의 라캉이나 지젝에 이르기까지 상상의 힘은 사회적 현실을 변혁하는 힘으로 인정된다. 상상의 세계는 단지 환상이 아닌 현실의 실천으로 번역된다.

그래서 영화의 상상력은 의미를 생산한다. 영화는 기호와 상징의 미학이지만 궁극적으로 의미를 생산한다. 단지 미학적 미장센과 스타일에 집중하는 영화적 재현이 관객에게 말을 걸기 시작하면서는 기호와 상징의 상상의 세계가 일상의 삶으로 변화하게 된다. 그것은 새로운 의미 체계를 구축하는 해석학적 단계이다. 소위 영화사의 거장들은 당대의 사회적 모순과 절망의 현실을 영화를 통해 성찰하고 새로운 비전을 던진다.

영화가 생산하는 의미는 자발적 소통자, 즉 사전에 대가를 지불하고 제한된 공간 안에 자발적으로 발걸음 하는 관객들로 인해 선전되고 또 확장된다. 그것은 그 제한된 공간을 벗어나는 순간 관객 각 자는 각기 다양한 현실과 모순 속에서 영화의 의미를 재구성할 수밖에 없기 때문이다. 영화의 말 걸기는 그래서 다만 일방적이거나 억압적이지 않다. 그 소통의 대미는 결국 관객의 소통 능력, 즉 해석 능력에 달려 있기 때문이다.

영화가 기독교에 말을 거는 경우, 만약 기독교가 그 대화를 거부한다면 그것은 두 가지 이유에서이다. 말을 거는 방식이 마음에 들지 않아서든지 아니면 그 대화에 참여할 준비가 되어 있지 않아서이다. 하지만 오늘날 영화와 기독교는 극장과 교회라는 전혀 다른 공간을 점유함으로써 애초부터 그 대화의 정당성을 어느 쪽에서도 일방적으로 확보하기 어렵다. 문제는 어느 쪽이 더욱 강력한 의미를 생산해 내고 있는가에 따라 대화의 필요성이 성사된다.

현대사회의 과잉 기호체계를 내파(implosion)로 일컬어 의미의 파괴로 보는 보드리야르(Jean Baudrillard)와는 달리 종교사회학자 우스나우(Robert Wuthnow)는 오히려 현대 문화의 경쟁이 의미의 경쟁임을 주장한다. 양자가 보합적이기는 하지만

기독교 입장에서 영화가 던지는 말 걸기, 질문에 대해 무시하거나 거부한다면 결국 의미의 경쟁에서 패배하고 말 것이다. 일차적으로 선교적 목적에서라도 이 경쟁은 피할 수 없는 것이다.

그렇다면 영화의 기독교를 향한 말 걸기를 우리는 어떻게 대응해야 할까? 그것은 영화가 사회에 실천하는 패션과 이데올로기의 순간성, 우연성에 매몰되지 않으면서도 우리가 응답할 의미의 상징적 혹은 기호적 재현 가능성을 풍부하게 하는 것이다. 다시 말해서 기독교의 의미와 비전을 영화적 상상력으로 재현할 수 있는 다양한 가능성들을 내부적으로 구축해 내는 것이다. 영화와의 의미 경쟁은 곧 상징과 상상력의 경쟁이다.

다원주의 사회에서도 가치의 경쟁은 피할 수 없다. 기독교 역시 이 경쟁을 피할 수 없다. 상상력이 개인의 인지능력으로만 제한되지 않고 공동체적 변화의 힘으로 인식된다면, 기독교는 이 경쟁을 회피할 이유가 없다. 기독교가 상상하는 세계는 언제나 공동체적 세계이며, 성경은 온통 그러한 상상의 세계에 대한 현실적 실천과 성취를 꿈꾸고 있기 때문이다. 오히려 영화의 말 걸기는 기독교로서는 새로운 기회이다.

지금껏 이러한 영화의 말 걸기에 기독교가 제대로 대응하지 못한 까닭 중 하나는 영화의 말 걸기가 영화적 말 걸기임에 비해 기독교의 응답이 ‘너무도’ 기독교적이었기 때문이다. 물론 의미의 경쟁은 정체성의 경쟁이기도 하여서 기독교적 응답이 문제될 것은 없다. 다만 ‘너무도’라는 수식어구의 강도가 조절될 필요가 있다는 것이다. ‘덜’ 기독교적인 응답으로 오히려 영화적 방식으로 응답한다면 이 소통의 가능성은 더욱 확장될 것이다.

기독교와 영화-소통의 변혁성에 대하여

이제 기독교는 영화가 말을 걸오 오기만을 기다릴 수는 없다. 기독교 역시 적극적인 말 걸기를 통해 영화에 반영된 이데올로기와 상업성을 폭로하고 고발하는 역할을 포기할 수 없다. 영화를 기독교적으로 혹은 신학적으로 어떻게 볼 것인가, 즉 기독교의 영화 해석학은 최근 각광을 받는 분야이다. 영화를 통해 하나님을 만나거나 예배를 드리거나 성경을 공부하는 일련의 행위가 모두 여기에 속한다.

미국 홀러(Fuller) 신학교의 존스톤(R. Johnston) 교수는 리처드 니버(Richard Niebuhr)의 다섯 가지 ‘그리스도와 문화(Christ & Culture)’의 유형론을 병렬에서 직렬에 바꾸어 배치함으로써 신학적 영화읽기의 유형으로 재구성했다<영화와 영성 *Reel Spirituality*>. 그 중 그가 선호하는 방식은 니버가 그러했듯 명확하다. 마지막 니버의 ‘변혁적 모델’에 대비되는 ‘신적 만남(divine encounter)’의 단계이다.

여기서 중요한 것은 신학적 영화해석의 방향성인데, 신학적 혹은 윤리적 명제가 강할수록 그 해석은 영화에 대한 회피와 경계의 방식으로 드러나고, 또 미학적 혹은 심미적 관심이 강할수록 그 해석은 영화를 통한 신적 만남의 가능성을 열어 놓는다고 설명한다. 그래서 그는 신학적 영화해석이 처음부터 과도한 윤리적 명제로 시작하는 것을 주저한다. 영화를 영화 자체로 읽어낼 수 있는 리터러시의 중요성이 강조된다.

그러나 그의 입장을 오해할 경우, 그러한 그의 주장은 전혀 다른 방식으로 전개될 가능성이 있다. 니버의 변혁적 입장이 자칫 제국주의적이거나 혹은 혼합주의적으로 오용될 가능성이 있는 것과 마찬가지로이다. 기독교가 미학적으로 영화를 접근한다 해도 그 해석의 완성은 당연히 신학적이요, 신앙적이어야 한다는 것이 존스톤의 입장이다. 문제는 미학적 입장이 강조되는 것이 곧 기독교적 정체성의 약화로 인식되는 우리의 협소한 문화관이다.

기독교의 영화에 말 걸기는 신학적 입장의 차이에 따라 다양한 모습으로 교회 현장에서 혹은 문화 현장에서 구체화된다. 이번에 <밀양>에 대한 기독교 내부의 다양한 입장을 살펴더라도 그러하다. 이 영화에 대해 ‘반기독교적’이라고 반발하는 입장이 있는가 하면, 또 이 영화가 넓게는 ‘기독교 영화’에 속한다고 환영하는 입장도 있다. 존스톤의 방법론에 따르면, 양자는 우선적으로 신학(양)적 명제에 그리고 미학적 명제에 서로 기울어져 있다.

기독교적 영화읽기는 어느 한쪽을 전면적으로 부각시킴으로써 완성될 수 없는 것이, 기독교적 영화읽기는 기독교 공동체의 영화읽기이며 그것은 곧 다양성의 차원에서 현실로 받아들여야할 사태이기 때문이다. 다만 여기서 어느 한 쪽에 치우칠 수밖에 없는 정당한 이유가 있다면, 기독교적 영화읽기가 그저 소통 자체에 만족하거나 소통 자체가 목적이 될 수 없다는 점이다.

영화 <밀양>이 적극적으로 말 걸기를 시도해 왔고, 기독교는 이에 응답해야 한다. 그러나 그 응답과 소통은 그 동안 부족한 소통의 공백을 메우는 것으로만 만족할 수는 없다. 기독교적 영화읽기, 더 넓게 이야기하면 기독교적 문화해석은 곧 기독교적 가치와 진리로 새로운 사회적 현실을 실천하는 것이어야 하기 때문이다. 이런 이유에서 <밀양>에 대한 기독교계의 반응들의 가능성과 한계를 지적할 수 있다.

이 영화를 두고 ‘반기독교적’ 영화가 아니냐고 의심한다면 그것은 거꾸로 ‘기독교적’ 영화의 기준을 소재나 인물에 한정된 것으로 좁혀버리는 꼴이 될 것이다. 또 이 영화에 대한 적극적 해석이나 비평에 있어서 영화의 질문 자체가 교회와 2000년 신학의 전통을 일방적으로 압도하는 것처럼 온통 사회학적 분석이나 철학적 장치만을 동원한다면 그 또한 기독교적 영화해석, 기독교의 영화를 향한 말 걸기의 정당한 태도가 아니다.

여기서 우리가 더 생각해야 할 것은 이러한 영화읽기가 기독교적 문화해석의 지평을 확장하는 일에 큰 기여를 하고 있음에도 불구하고 영화 자체가 가진 메시지가 장치된 주어진(given) 텍스트로 간주한다는 점이다. 기독교적 영화읽기가 기독교 공동체의 자기 성찰이나 반성으로만 향한다면 그것은 문화해석의 일차적 목표를 훌륭히 수행했음에도 불구하고 기독교 문화해석의 이차적 지향점, 즉 기독교적 문화변혁의 방향성을 상실할 가능성이 있다.

물론 이 영화에 대해 아무런 진지한 성찰과 해석 없이, 오로지 드러난 영상의 기독교 재현방식을 문제 삼고 이 영화의 '반기독교성'을 의심하는 수준은 논외로 한다. <밀양>이 던지는 기독교에 대한 말 걸기는 실상 세상에 대한 말 걸기이다. 대표 상징으로 기독교가 채택되었다 하더라도 그것의 질문, 용서와 구원, 신정론과 인간의 주체성에 대한 논의는 한국의 왜곡된 인간 관계, 사회상, 세계상을 문제 삼는 것으로 확장되어야 한다.

이런 점에서 존스톤 교수와는 조금 다른 시각에서 신학적 영화읽기를 다루는 노팅햄 대학의 마쉬(Clive Marsh)의 입장을 고려할 필요가 있다. 그는 신학적 영화읽기를 신학적 실천(practices)으로 수행한다. 즉 신학적 해석은 단지 텍스트의 의미 독해로만 끝나지 않고, 오히려 영화가 제기하는 문제의식을 가장 효과적으로 확장할 수 있는 가능성을 가지고 있다는 것이다. 다시 말해 영화의 모든 질문은 이미 기독교적 질문이다.

기독교적 문화해석이 변혁적 소통을 지향하기 위해서는 영화에 대한 미학적 접근을 어떻게 이해할 것인가가 관련된다. 즉 신학적 미학의 문제이다. 폴 리피르의 미학의 문제를 의미 실천의 문제로 전환한다. 그래서 텍스트로서의 예술을 행동으로 전환시킨다. 앞서 영화의 기독교를 향한 말 걸기에 적극적으로 대응해야 하는 이유를 설명하면서 '의미의 경쟁'이라고 지적했는데, 이는 곧 미학의 윤리적 확장을 의미한다.

영화가 던지는 문제 제기가 상징과 기호를 통한 미학적 방식이었다면, 기독교 신학의 영화를 향한 말 걸기는 오히려 영화적 방식의 한계를 극복하는 것이어야 하며 기독교적 해석의 무한한 가능성에 노출시킴으로써 신학의 사회적이며 공동체적인 비전을 실천하는 연대에 초청하는 것이어야 한다. 이러한 적극적인 변혁적 해석의 수행은 마쉬나 존스톤이 공히 강조하는 사회적 영성의 회복을 지향한다.

기독교적 문화해석, 문화해석은 다만 대화나 소통에 만족하지 않는다. 그것은 '변혁'을 지향한다. 소통을 강조하는 입장들이 '변혁'의 요청을 의도적으로 제외하려는 이유는 그 동안 한국교회의 변혁적 태도라는 것이 매우 일방적이거나 때로는 적대적이고 이분법적이며 정복주의적이었기 때문이다. 앞서 말한 것처럼, 의미 생산의 경쟁에서 신학적 가능성이 풍부하게 제시하고 기독교적 문화해석의

정당성을 먼저 확보해야 한다.

영화 <밀양>이 의도적으로 기독교를 폄하하지 않았음에도 불구하고 우리는 왜 영화에서 재현되는 기독교적 의식이나 행위를 바라보며 어색하거나 불편한 것일까? 누구나 볼 수 있는 영화라는 매체에서 그 구성원이 아니면 이해하기 어려운 우리의 특수 용어와 의식을 객관적으로 바라볼 때 느끼는 어색함! 신애의 고통과 우리식의 해법이 갖는 간격, 그만큼 한국교회의 언어는 한국사회의 언어, 인간의 언어와 거리가 있다. 여기서 기독교와 영화의 소통의 정당성이 확보된다.

여러 가지 이유로 무산되기는 했으나, 영화 <밀양>의 제작사는 서울기독교영화제 측에 공동시사회를 요청했었다. 그들의 말 걸기가 상업적 목적을 일차적으로 가진 것이 분명했지만, 어쨌든 영화 쪽의 기독교에 대한 말 걸기, 혹은 시비 걸기는 계속될 것이다. 이 대화가 지속되는 연장선에서 제 5회 서울기독교영화제가 2007년 10월에 개최될 것이다. 미리 알기라도 한 것처럼, 이번 영화제의 주제는 “보시니, 참 좋았다.”이다.

여기에 기독교적 영화해석의 변혁적 정당성이 확보된다. 영화에 반영된 사회상이 아무리 답답해도, 영화를 통해 폭로되는 교회의 실상이 아무리 괴로워도 기독교적 말 걸기, 신학적 영화해석은 여전히 “참 좋았다.”라고 말씀하시는 하나님의 놀라우신 은총을 근거로 하나님이 원하시는 정의와 평화, 생명존중과 해방의 세상을 열어가는 실천의 가능성이다. 그것을 설득하는 것은 단지 기독교 비평가들만의 몫이 아닌 우리 공동체 모두의 몫이다.

그래서, “우리가 살아야 할 의미는 하늘이 아니라 두 발을 딛고 서 있는 땅에 있다는 걸 <밀양>을 통해 말하고 싶었다.”(칸영화제 기자회견)는 감독의 메시지는 기독교신학의 메시지와 다르지 않으며, 그 실천의 증거가 ‘교회’이다. ‘교회’야말로 인간을 향한, 또 문화를 향한 신의 소통과 변혁의 결과이다. 이제 ‘교회’의 문화를 향한, 인간을 향한 소통과 변혁은 그 공동체의 과제로 주어져 있다.

참고자료

‘밀양’ 관련리뷰 스크랩

이창동 감독의 ‘밀양’ - 무시무시한 걸작

이동진(영화 평론가)

암연(暗淵)이다. 삶이라는 부조리다. 세상이라는 수수께끼다. 1일 첫 시사회를 갖고 뚜껑을 연 이창동 감독의 신작 ‘밀양’(5월24일 개봉)은 깊이를 가늠할 수 없는 심호흡으로 관객을 끝없이 빨아들이는 걸작이었다. 생(生)의 의미와 무의미 사이, 서슬 퍼런 경계의 칼날에 제겨디던 채 피를 뚝뚝 흘리면서도, 이 영화는 인간의 전쟁을 치절한 용기로 끝끝내 치러낸다. 여기에 값싼 카타르시스 따윈 없다.

푸른 하늘을 올려찍는 쇼트로 시작하는 ‘밀양’은 햇볕 따가운 마당을 내려찍는 쇼트로 끝맺는다. 첫 장면의 하늘은 드넓고 푸르기 이를 데 없지만, 자동차 유리창을 통해 비춰진 간접적 광경이다. 마지막 장면의 땅은 좁고 웅색하기 짝이 없지만 직접적인 풍경이다. 하늘은 멀거나 불투명하고, 땅은 좁거나 생생하다. 언뜻 기독교적인 세계관의 강렬한 자장 속에서 신을 논하는 듯한 이 영화는 사실 소화할 수 없는 고통을 꺾꺾대며 삼키려는 인간에 대한 영화인 것이다.

혹시라도 ‘밀양’을 반기독교 영화로 읽어낸다면, 그건 지나치게 단선적인 이해가 아닐 수 없다. 게다가 이 영화엔 균형을 맞추기 위한 세심한 장치들까지 들어 있다. 용서조차 소유할 수 없고 절망만이 온전히 인간의 몫이 되는 삶에서, 인간은 피투성이가 된 채 저마다의 몸부림을 힘에 부치도록 겪어낸다.

사고로 남편을 잃은 신애(전도연)는 어린 아들과 함께 남편의 고향 밀양으로 간다. 카센터를 운영하는 종찬(송강호)은 피아노 학원을 열고서 의욕적으로 새출발하려는 신애를 마음에 두고 그녀 곁을 맴돌며 도움을 주려 한다. 개업 인사를 다니고 다른 학부모들과도 적극 교류하면서 새로운 삶을 시작하려는 신애에게 하늘이 무너질 것 같은 일이 생긴다. 아들이 유괴되어 생사조차 확인할 수 없게 된 것이다. 극심한 고통을 겪는 그에게 이웃이 신앙을 권하며 적극적으로 다가온다.

또다시 유괴 이야기냐고 지레 꾸넘하지 말 것. 이 영화는 모든 사건이 종결된 것처럼 보이는 바로 그 지점에서 이제껏 한국영화가 한 번도 해본 적이 없는 이야기를 꺼내놓기 시작한다. 아예 외면한다면 모를까, 일단 극장에 발을 들여놓았다면 당신은 이 어둡고 위엄 있는 이야기의 마력에 사로잡혀 쉽게 헤어 나오지 못할 것이다. 30페이지 남짓한 이청준의 단편을 원작으로 삼았지만, 핵심 모티브와 범인의 직업 정도만 빌려왔을 뿐, 이창동 감독은 거의 전면적으로 살을 붙이고 뼈대를 바꾸어서 새로운 이야기로 만들어냈다.

전도연과 송강호라는 대한민국에서 가장 연기 잘하는 여자배우와 남자배우가 등장하는 이 영화는 연기의 폭과 깊이가 어디까지 가능한지를 드러내는 하나의 사례가 될 것이다.

모든 것을 내던진 채 낮고 또 낮아져야 비로소 가능해지는 캐릭터를 맡은 전도연은 처음 유괴범의 전화를 받으며 심하게 떨 때, 걸리지 않는 자동차 시동에 발악할 때, 처음 찾아간 교회에서 발작적으로 기침을 하다가 통곡으로 바뀔 때, 촬영이 끝난 후의 그녀 모습이 못내 걱정스러울 정도로 무서운 물입력을 보여준다.

송강호는 캐릭터의 색깔과 동선을 한 눈에 파악한 채 어디까지 나아가면 되고 어디서 멈춰야 하는지를 정확히 아는 배우다. 어차피 이 이야기가 신애의 것이 될 수 밖에 없음을 잘 알고 있는 그는 심각한 주제의 표면을 이리저리 미끄러지면서 관객에게 숨쉴 공간을 제대로 만들어준다. 이창동 감독의 가장 어두운 영화에 가장 유머가 많다는 것은 아이러니가 아닐 수 없다.

종찬의 시각에서는 이 영화가 멜로라고 말할 수도 있겠지만, 신애의 입장에서라도 이 작품이 사랑영화라고 우기는 것은 온당한 발언이 아닐 것이다. 그리고 다시 한 번. ‘밀양’은 결국 신애라는 인물 혼자 온전히 짊어져야 하는 영화다.

‘살인의 추억’이 송강호의 앞모습에 대한 영화였다면, ‘밀양’은 전도연의 뒷모습에 관한 영화로 기록될 것이다. 유괴 사실을 알고서 누군가의 도움을 찾아 밤거리로 뛰어나갈 때 전도연의 뒷모습을 비추기 시작하는 카메라는 이후 영화가 마음의 계곡을 저공비행할 때마다 그녀의 상처받은 등을 처연히 바라본다. 허세를 부리고 위엄을 가장하고 예의를 차리는 앞모습이 아니라, 부르르 떨리거나 초라하게 말리는 ‘위장할 수 없는 뒷모습’을 아프도록 생생하게 응시하는 영화인 것이다.

동시에 스타일적으로 ‘밀양’은 “왜 그 형식이냐”라는 질문에 설득력 있게 답할 수 있는 드문 작품이기도 하다. 왜 내내 핸드헬드 카메라를 사용했는지, 왜 신애가 비극의 현장으로 다가가는 장면은 멀리찍기로 담았는지, 왜 어떤 장면들은 유리창을 필터로 사용해서 찍었는지, 왜 위악적인 특정 장면은 아예 인물을 거꾸로 놓고 클로즈업으로 포착했는지에 대해 이 영화는 제대로 답한다.

혹시 이 이야기는 지독히도 운이 없었던 한 여자의 일회적이고 예외적인 참극이 아닐까. 만일 밀양이 아니라 다른 곳에 갔더라면, 그녀는 보란 듯이 새로운 삶을 행복하게 살 수도 있지 않았을까. 극이 막을 내릴 즈음 신애의 남동생이 묻는다. “밀양은 어떤 곳이에요?” 차를 몰던 중찬이 답한다. “똑같아예. 딴 데 하고. 사람 사는 게 다 똑같지예.”

아, 정말이지, ‘밀양’은 사무치는 가슴 통증 없이는 볼 수 없는 무시무시한 영화다.

이청준 ‘벌레이야기’

이주향 수원대 교수·철학

• 누가 누굴 용서해?

사랑을 하면 가슴이 열리고, 거기서 미세한 생명들이 불꽃놀이를 합니다. 가슴 속을 수놓는 수많은 불꽃들, ‘나’는 불꽃놀이로 아름다운 하늘입니다. 반면 사랑을 빼앗기면 그 하늘이 꺼지고, 불꽃들이 꺼지고, 마침내 가슴이 짝, 막혀버립니다.

영화 ‘밀양’으로 다시 태어난 이청준의 ‘벌레이야기’를 보셨습니까? 사랑하는 아들을 유괴범에게 빼앗긴 후 명치끝이 막히고 가슴이 막히고 숨이 차올라 문득문득 녀을 놓는 여자가 주인공입니다. ‘벌레 이야기’는 아들을 유괴당한 여자와 유괴범과 하나님의 삼각관계를 통해 용서란 도대체 무엇인가,를 묻고 있는 철학적이고 종교적인 소설입니다. 보고 있어도 보고 싶은 어린 아들을 영영 볼 수 없게 된 여자는 살아 있어도 살아있는 것이 아닙니다. 그 초열지옥에서 마음을 태우며 혹독한 세월을 견디다 못한 여자는 교회로 갑니다. 오로지 하나의 기도 제목을 가지고! 그것은 참담하게 죽어간 아이의 구원이었지요. 여자는 아이의 구원만을 빌고 또 빌었습니다.

억울하게 생을 빼앗긴 아이의 구원을 확신할수록 여자는 유괴범이 불쌍해진 모양입니다. 마침내 기적이 일어납니다. 여자가, 극악무도한 유괴살인범을 용서하기로 한 거지요. 모두들 마음으로 용서하면 됐다고, 굳이 교도소까지 갈 필요가 있겠느냐고 말렸지만 여자에게는 형식이 필요했습니다. 여자는 아이를 죽인 살인범을 용서해주려 교도소로 갑니다.

그런데 사형을 기다리는 범인의 얼굴이 성자처럼 차분하고 침착한 거예요. 그건 무죄한 어린이를 죽이고 불안과 절망으로 죄과를 치러야 할 범인의 태도가 아니었습니다. “그는 이미 주님의 사랑으로 자신의 모든 죄과를 참회하고 그 주님의 용서와 사랑 속에 마음의 평화를 누리고 있었다고 하였다.” 생명 같은 아이의 목숨을 빼앗기고 절망의 늪에서 괴로웠던 바로 그 만큼 여자는 충격을 받았습니다. 여자에게 용서를 받을 필요도 없이 이미 하나님의 용서를 받고 평화를 누리고 있는 범인을 보고 여자는 범인도, 범인을 용서해준 하나님도 용서할 수 없었습니다.

“그 사람이 너무 뻔뻔스럽게 느껴져서... 그 사람은 내 자식을 죽인 살인자예요. 살인자가 그 아이의 어미 앞에서 어떻게 그토록 침착하고 평화로운 얼굴을 할 수가 있느냐 말이에요. 게다가 주님께선 그를 먼저 용서하시구, 내게서 그를 용서할 기회를 빼앗고, 나는 질투 때문에 더욱더 절망하고 그를 용서할 수 없었던 거예요.”

용서할 수 없는 곳, 그곳이 울울이 맺혀있는 내 삶의 매듭입니다. 내 가슴이 갈기갈기 찢겨나가는 고통 속에서 엉키고 맺힌 그 삶의 매듭을 내가 풀기도 전에 누군가가 끊어버린다면 오, 주여, 그걸 어찌 내 삶이랄 수 있겠습니까? 용서가 없으면 삶의 평화도 없는 거지만, 나만이 할 수 있는 용서를 내가 하기도 전에

누군가가 해버린다면 어떻게 인생을 믿을 수 있겠습니까? 인생을 믿을 수 없으니 차라리 벌레라 할 수 밖에요.

남편·아이 잃고 절망에 빠진 여자, 구원의 빛은 어디에

김지미/영화평론가

요즘 한국 영화에서 구원, 용서, 화해는 일정한 작품성을 얻는 필수적인 밑거름처럼 여겨질 정도로 반복적으로 거론되는 주제다. 그러나 감독의 개성에 따라 구원과 화해의 양상은 사뭇 다르게 펼쳐진다. 박찬욱이 처절한 복수 끝에서의 깨달음을 이야기했다면, 김기덕은 소통할 수 없었던 영혼들의 초월적인 구원을 말한다. 100편째 영화로 돌아온 임권택 감독은 예술혼을 통해 말없이 소통하는 경지에 올라 오래된 감정의 앙금들을 털어낸다. 이창동 감독의 새 영화 <밀양>은 좀더 일상적인 차원에서 이 문제에 접근한다. '밀양'이라는 지명 안에 숨은 '빛'을 찾아내는 것으로 시작되는 영화는 칠혹같이 어두운 삶 속에서 영혼의 '빛'을 향해 자지러지듯 절규하는 인물의 내면을 담아낸다.

'숨은 빛' 혹은 '비밀의 빛'이라는 뜻으로 해석될 수 있는 '밀양'은 영화의 공간적 배경인 동시에 이 영화가 전하려는 주제와 의미상으로 맞물린다. 밀양은 주인공 신애(전도연) 남편의 고향이며 그가 언제나 서울을 떠나 살고 싶어 했던 곳이다. 남편을 잃은 신애는 아들을 데리고 갑자기 그곳에 살기로 마음먹는다. 남편이 자신을 배신했다는 사실을 알면서도 인정하지 않았던 신애에게 밀양은 애정의 대상이라기보다 극복의 대상이었을지도 모른다. 그러나 죽은 남편에 대한 감정을 극복하기도 전에 자신의 인생이나 마찬가지로 아들 준이 유괴되어 살해당한다. 정신적 충격으로 신애는 슬픔과 분노가 뒤엉킨 혼란스러운 상태에 빠진다. 신애가 밀양에 도착하던 첫날부터 묘한 인연으로 얽히게 된 카센터 주인 종찬(송강호)은 그의 주위를 맴돌며 사랑과 관심을 표현하면서 신애를 지켜본다. 신애가 밀양에 도착하던 첫날부터 그에게 관심을 갖게 된 카센터 주인 종찬(송강호)은 그의 주위를 맴돌며 사랑과 관심을 표현하면서 신애를 지켜본다.

<밀양>은 기독교적 구원의 의미와 그것을 받아들일 수 없는 인간의 감정적 한계라는 모티프를 원작인 이창준의 <벌레 이야기>로부터 고스란히 빌려 왔다. 기독교 색채를 전면에서 드러내는 것을 꺼려하는 한국 영화적 풍토에서 이 작품은 다소 이례적이다.

그러나 절망의 구렁텅이에서 실존적 위기를 맞은 인물의 내면 그리고 거짓된 구원과 용서를 통한 자기 기만의 문제를 이야기하면서 이창동 감독은 이것을 기독교의 문제로 국한시키지 않고 보편 정서와 종교 일반의 문제로 풀어나간다.

뿐만 아니라 이창준의 소설에서 이성적이고 분석적인 화자였던 남편의 존재를 지우는 대신 종찬이라는 인물을 창조해 멜로 드라마 요소를 가미한다. 하지만 시종일관 일정한 감정적 거리를 두고 있는 소설의 담담한 어조는 그대로 유지한다. 비극을 다루되 신과로 흐르지 않고, 특정한 종교에 대한 찬동이나 비판으로 머무르지 않는 것, 그것이 바로 이 작품이 갖는 큰 미덕이다. 더 나아가 용서와 구원에 관여할 수 있는 있는 인간과 신의 입지는 어디까지인가라는 질문을 끈질기게 던지며, 원작과는 다른 긍정적인 가능성을 찾는다.

<밀양>의 뛰어난 균형 감각은 많은 부분 배우들의 뛰어난 연기력에 빚지고 있다. 언제나 그가 가진 연기의 정점을 보았다고 생각하는 순간 다른 국면을 보여주는 배우 전도연과 송강호의 매력은 이 작품에서도 마찬가지로 발휘된다. 질식할 것 같은 고통 속에서 세상과 소통을 거부하고 자기 속으로 숨어들어가는 신애의 내면을 사실적으로 소화한 전도연과 어디선가 한 번은 만났을 것 같은 종찬이라는 캐릭터와 하나된 것처럼 보이는 송강호의 연기 호흡이 이 영화의 역동적인 리듬을 만들어낸다. 신애의 끝도 없는 절망감으로 하강곡선을 그리던 감정선은 종찬이라는 인물이 갖고 있는 유머와 현실감을 발판으로 탄력적으로 상승하면서 두 시간을 훌쩍 넘는 이 작품이 시종일관 서사적 긴장력을 잃지 않도록 한다. 두 주연배우뿐 아니라 영화 곳곳에서 숨은 빛처럼 반짝거리는 조연들의 연기가 철학적인 주제에 현실의 살을 입히는 역할을 하며, ‘밀양’을 살아 숨쉬는 공간으로 만들어 낸다.

크리스찬은 영화 “밀양”을 어떻게 바라보아야 하는가.

임성빈(장신대 교수, 문화선교연구원 원장)

우리가 <밀양>을 주목하는 이유

전도연의 칸 여우주연상 수상과 함께 <밀양>은 예상 보다 큰 각광을 받고 있다. 그러나 그만큼 기독교 내부에서는 적지 않은 논쟁을 불러일으키고 있다. 이 영화

에 대한 신앙인들의 평가가 매우 대조적이기 때문이다. 어떤 이들은 이 영화는 한 인간의 비극이 어떻게 극복될 수 있는가를 작가주의 관점에서 펼쳐나가면서 인간과 신, 고통과 용서의 문제를 통하여 인간의 비극적 일상과 승화의 희망을 함께 일구어낸 수작이라고 평가한다. 반면 다른 이들은 이 영화가 기독교를 객관적으로 그리기 보다는 여전히 기독교인들의 생똥맞은 모습과 신앙의 희망 없음을 그리며 조롱하는 불쾌한 영화라고 보고 있다.

사실 밀양은 누구에게나 불편한 영화이다. 기독교인들로서는 신앙이 온전한 삶의 희망으로 제시되지 못한다는 점에서, 비기독교인들에게는 너무도 기독교의 비중이 크게 자리하고 있다는 점에서 편안하게 관람하기는 어려운 영화이다. 그럼에도 불구하고 신앙인들은 이 영화에 주목할 수밖에 없다. 무엇보다도 이 영화는 우리들이 몸담고 있는 교회와 신앙인들의 삶을 직접적으로 그리고 있으며, 이 영화의 묘사에 대한 동의 여부와 관계없이 신앙인들은 자신의 신앙의 진정성과 이웃의 눈에 비추는 우리의 모습을 돌아보는 시간을 가지게 되기 때문이다. 이와 함께 영화를 통하여 보여 지는 교회와 신앙에 대한 세상 사람들의 선입견과 경험과 희망에 대하여 이제는 신앙인들이 관념이 아닌 구체적 삶으로 ('감추어진 태양빛'과 같이) 응답해야 한다는 책임감까지 느끼게 하기 때문일 것이다.

손님 같은 영화 "밀양"

<밀양>에 관한 논의가 소모적인 논쟁으로 비화되는 것은 바람직하지 않다. 특정 종교에 대한 비하나 비난의 의지가 없었다던 감독의 설명을 우리가 전향적으로 받아들일 수 있다면 우리의 소통의 광장은 더욱 더 넓어지게 될 것이다. 분명한 점은 영화 <밀양>이 인간의 비극적 현실과 그것을 극복하는 희망의 가능성을 다름에 있어 기독교 신앙에 주목하였다는 것이다. 그것은 한국 교회와 신앙인들의 사회적 비중을 전제로 한 것이라고 해석할 수 있다. 이러한 해석은 우리에게 기독교인들의 사회적 책임을 다시 한 번 기억하도록 도전한다. 또한 비극적 현실 속에서의 신의 섭리와 죄와 용서, 용서의 주체로서의 인간과 하나님 등에 대한 신학적 문제제기는 신앙인들에게 자신의 신앙의 진정성을 신학적으로 통찰케 하는 중요한 계기를 제공하고 있다.

어쩌면 이창동 감독의 영화 <밀양>은 기독교에 있어서 손님과도 같은 영화이다. 그 손님은 적어도 우리가 편안한 마음으로 쉽게 맞이할 수 있는 친구는 아닐지라도 결코 적이나 불청객으로 취급받아서는 안 될 것이다. 나름대로의 관점에 따라 평가도 다를 수 있고, 그에 따른 감정도 다양하겠지만 예우를 갖추어 대화를 건네야 할 손님과도 같은 존재가 바로 <밀양>이 아닐까. 대중문화와의 적절한 소통을 통하여 우리는 신앙인으로서의 '확신'의 진정성을 점검하고, 또한 그 확신을 대중들과 나눔에 있어 요구되는 '교양'을 배울 수 있을 것이다. '확신'과

‘교양’이 어우러진 우리의 삶은 ‘숨겨진 태양빛’의 따사로운 햇살을 많은 이들이 느끼고, 고백하고, 향유할 수 있도록 초대하는 역할을 할 것이기 때문이다.

보이지 않는 태양, 당신은 누구시길래
- 이창동 감독의 새 영화 <밀양> -

정 혁 현 (기독교영화제 영화비평공모 심사위원,
한살림교회 목사)

이청준의 단편소설 <벌레 이야기>에서 착상한 영화 <밀양>은 영화가 어떻게 ‘보이지 않는 것’에 접근할 수 있는지를 빼어나게 보여주는 영화다. 남편을 잃은 미망인 신애(전도연)가 밀양으로 이주하는 것은, 결코 그녀의 말대로 “남편 살아생전의 꿈을 이루기 위해서”가 아니다. 그녀는 밀양(密陽), 그러니까 ‘보이지 않는 빛’에 운명적으로 이끌려갔을 뿐이라는 표현이 더 적절하다. 그렇다면 그녀는 어쩌다가 그 볼 수 없는 빛에 이끌리게 되었을까?

남편의 죽음과 밀양으로의 이주라는 영화의 발단은 죽은 남편의 꿈을 살아남은 아내가 이룬다는 의미에서 매우 전형적인 멜로영화의 이야기 도입 방식 같아 보인다. 하지만 그렇게 본다면 이 영화가 말하고자 하는 바를 처음부터 놓치게 되고 말 것이다. 애당초 남편의 죽음과 함께 그의 외도행각이 드러났기 때문이다. 서울이라는 공간에서 그녀가 구축했던 ‘단란한 가정 속 행복한 30대 주부’라는 환상은 무너졌다. 그러나 아직 다 무너진 것은 아니다. 그녀가 죽은 남편의 고향 밀양으로 이주하는 이유는 이미 균열된 환상을 봉합하려는 것이었기 때문이다. 그녀의 속사정을 모르는 낯선 장소에서, 죽은 남편을 열렬히 사랑하는 아내로 남편의 분신과 같은 어린 아들과 함께 성실하게 살아가는 미망인이 되고 싶었던 것이다. 그녀는 내면 깊은 곳에서 남편의 죽음을 부인하고 있다. 그것은 바로 남편의 죽음과 함께 드러난 견딜 수 없이 참혹한 진실을 받아들일 수 없었기 때문이다. 따라서 그녀의 밀양에서의 삶은 기위 맞춘 환상의 삶이 될 것이었다. 그 환상은 기워진 것이기에, 예기치 않은 순간에 그것이 가리고 있는 참혹한 현실을 불쑥불쑥 드러내곤 할 것이었다.

그런 의미에서 그녀를 그림자처럼 지키는 종찬(송강호)의 대사는 의미심장하다. “밀양이라고 뭐 다르겠어요? 사람 사는 데가 다 그렇지요.” 영화에서 종찬의 역

할은 텍스트적으로 매우 기능적이다. 다시 말해 종찬이라는 존재는 영화 속 다른 인물들과의 관계 속에서 중요성을 갖기보다는 영화의 이야기가 관객에게 의미화하는 방식을 매개하는 과정에서 중요성을 갖는 인물이다. 그의 시선은 신애의 특별한 인생을 일반화하는 독특한 프리즘과 같은 역할을 한다. 그를 통해 신애의 인생 역정은 기구한 여성의 별다른 그것이 아니라 우리 시대의 공간을 공유하는 모든 존재의 그것이 된다. 그는 아마도 단편 <벌레이야기>의 화자, 곧 이청준의 단편소설 속 주인공 여성의 남편이 변신한 존재일 가능성이 높다. 그러나 이청준의 화자와 이창동의 종찬 사이에는 분명한 차이가 있다. 이청준의 화자는 주인공의 남편이면서도 모든 정보를 종합하는 객관적 시점을 견지하는 비인간적 존재인 반면, 이창동의 카센터 주인 종찬은 영화적 현실 속의 한 인물, 곧 결코 정보를 종합하지도, 신애의 속내를 들여다보거나 주변 인물들의 됴됨이를 평가하지도 못하는 존재일 뿐이다. 이와 같은 소설 속 인물의 영화적 변신은 영화가 결코 소설이 말하는 바를 그대로 반복하지 않을 것이라는 점을 분명히 한다. 그렇다면 종찬이라는 프리즘을 통해 보편화되는 신애의 특별한 삶의 내용은 무엇일까? 우리는 영화 주인공 신애가 겪는 지독한 비극을 통해 어떻게 우리의 삶을 되돌아볼 수 있을까?

신애가 밀양에서 다시 시작하는 삶은 순조롭게 전개되는 듯이 보인다. 터줏대감 같은 종찬의 도움으로 피아노 학원도 열고 집도 장만하며 이웃과의 관계도 터나간다. 그녀는 결코 자신의 비극을 감추지 않는다. 아니 오히려 은밀히 흘린다. 자신의 비극적 전사에 대한 이웃들의 인지는 그녀가 새로 구성하는 환상의 중요한 구성 부분이기 때문이다. 그녀는 이웃들이 자신을 바라보는 방식을 구성하는 것이다. ‘죽은 남편을 못 잊어 그의 고향으로 내려온 미망인’이라는 환상 속에서 그녀는 남편에게 사랑받고, 이웃에게 동정과 존경을 받는 존재이다. 그녀는 또한 은밀하게 재산을 과시하기도 한다. 환상의 주체는 언제나 세계의 주인공이자 그 세계를 통제하는 자이기도 하다. 그녀가 독실한 그리스도 교인인 약국집 부부의 열성적인 전도에도 아랑곳하지 않는 것은 그녀가 새롭게 구성한 환상 속에서 행복한 존재였기 때문이다. 약국집 부인의 “당신같이 불행한 사람은 주님을 영접해야...”라는 말에, 그녀가 신경증적으로 반응하는 이유는 이런 맥락에서 찾을 수 있다.

그런데, 진실과 대면하지 않으려 필사적으로 환상을 구축하는 그녀의 노력이 다시 참혹한 진실을 불러들인다. 그녀에게 참혹한 진실을 일깨우는 존재는 역설적으로 그녀가 구축한 환상에 말려든 자이다. 그녀를 돈 많은 미망인이라고 오인한 주변인 가운데 하나가 그녀의 아들을 유괴하여 살해하기 때문이다. 영화는 이 부

분에서부터 급격히 신학적인 문제에 빠져든다. 이른바 신정론(神政論)의 문제이다. 신이 존재한다면 왜 이 세상에 이유 없는 가혹한 비극이 발생하는가?

아들의 죽음은 그녀가 더 이상 자신만의 능력으로 환상을 구성할 수 없는 궁지에 몰렸다는 것을 의미한다. 그녀는 모든 이유를 만족스럽게 해명해준다고 간주된 존재, 곧 신에게 의지하기 시작한다. 그녀의 불행은 “은혜를 드러내시려는 주님의 섭리” 속에서 단순히 의미 있는 것 이상의 어떤 것이 된다. 갑자기 열성적인 신자가 된 그녀는 남편과 자식을 대체한 ‘주의 섭리’와 함께 가장 숭고한 주체로 거듭나는 환상을 구성한다. 그리고 자신의 환상을 확고한 것으로 만들기 위해 마지막 내기를 건다. 전적으로 사랑하시는 주님을 증거하기 위해 자신의 아들을 끔찍하게 살해한 자를 용서하기로 한 것이다. 그녀의 용서는 결코 내면에만 머물 수 없는데, 환상은 언제나 그것을 증명해 줄 타자를 필요로 하기 때문이다. 환상의 구성은 언제나 사회적이다. 따라서 그녀의 용서에는 그녀의 용서를 증명할 일종의 의식이 필요하다. 그녀의 용서는 교도소로 살인범을 직접 찾아가 타자들이 지켜보는 가운데 그와 대면하면서 치러져야 하는 하나의 의식이 되어야 했다. 그러나 의식은 실패로 돌아간다. 용서할 대상을 잃어버렸기 때문이다. 교도소에서 신앙에 귀의한 살인범은 이미 자신이 하느님으로부터 용서받았다고 확신하고 있었다.

이 대목에서 소설과 영화는 그녀의 절규를 공유하고 있다. “내가 그를 용서하지 않았는데, 어느 누가 나보다 먼저 그를 용서하느냐 말이에요.... 그럴 권한은 주님에게도 없어요.” 하지만 그 의미는 각각 전혀 다른 방향으로 분기한다. 소설은 그리스도교의 값싼 용서를 비판하는 데 반해, 영화는 그녀의 절규를 문장 자체의 의미를 갖는 발언이 아니라 일종의 신음이나 비명과 같은 어떤 것으로 만든다. 그것은 참혹한 진실 앞에서 자신이 구축한 초라하고 빈곤한 환상이 여지없이 파괴되는 것을 온몸으로 인정할 수밖에 없는 존재의 신음이다. 역설적으로 그녀는 이 순간부터 신의 존재를 뚜렷이 느낀다. 그녀의 하느님은 환상 속에 안주하려는 그녀의 모든 퇴행적인 시도를 철저하고도 끔찍한 방식으로 방해하고 차단하며 무너뜨린다. 그것은 라캉의 실재, 칸트의 물 자체와 같은 것이다. 인간이 구축하는 낙원의 환상, 그 환상 속에 신이 존재하든 그렇지 않든 간에, 오직 그것의 실패를 통해서만 그 존재가 인지되는 낯선 자 말이다. 그의 형상은 그의 형상을 주조하려는 인간의 시도가 실패하는 지점에서 찰나적으로 감지될 뿐이다. 그는 밀양이다. 보이지 않으나 태양과 같이 압도적으로 존재한다.

그녀는 신이 자신을 배신했다고 생각하며 그에게 복수하려 한다. 그러나 소설과

달리 영화 속의 그녀는 어림껏이나마 배신한 자는 그분이 아니라 자기 자신이라는 것을 안다. 그녀의 복수가 서슬이 퍼런 것이 아니라 오히려 무기력하고 심지어는 희극적인 이유도 여기에 있다. 그녀는 더 이상 저항할 수 없다는 사실을 알며, 따라서 절망적으로 저항할 뿐이다. 소설에서 여주인공의 자살 시도가 철저한 절망의 표현으로서 그녀를 죽음에 이르게 하는 반면, 영화에서 그녀의 자살 시도는 상징적이다. 그녀는 다시 살기 위해 죽어야 했다.

자살 시도로 인한 상처를 회복하고 돌아온 날 그녀는 미장원에 들른다. 그러나 그녀의 머리를 잘라 줄 미용사는 다름 아닌 살인자의 딸이었다. 그녀는 신이 그녀를 끝까지 방해한다고 생각한다. 머리를 자르던 그녀는 참지 못하고 자리를 박차고 일어나 집으로 돌아온다. 그리고는 마당에서 스스로 가위를 들고 제 머리를 자른다. 그녀의 하느님이 끝까지 방해한 것은 무엇일까? 그것은 자신의 모습을 타자의 욕망에 맡기는 주체였다. 그러나 이제는 그럴 수 없다. 그녀는 자신의 모습을 그녀의 진실에 터하여 스스로 구성해야 한다. 신애가 종찬에게 거울을 맡기고 스스로 머리를 자르는 장면은 미장아빌(mise en abyme), 곧 영화가 말하는 모든 의미가 누적되어 있는 요약적 장면이다. 그녀는 이제 “전혀 그녀의 타입이 아니”었던 종찬에게 거울을 들리고 자신을 본다. 그녀의 삶은 이제 폐쇄적인 환상 밖으로 열려졌다. 그녀는 환상을 가로지른 것이다. 한 편 관객은 종찬이 든 거울을 통해 그녀를 본다. 그녀는 관객의 거울이미지가 된다. 물론 영화는 관객과 신애 사이의 상상적이며 자기애적인 관계를 요구하지 않는다. 오히려 행복한 관객들은 종찬이 든 거울을 통해 자신의 비극적인 진실을 보아야 한다. 우리가 누더기 같은 환상 안에서 실제로는 얼마나 비루하며 비극적인 삶을 이어가고 있는지를.

영화는 새파란 창공을 비추는 것으로 시작해서 마당에 고인 지저분한 개숫물을 포착하며 끝난다. 추상적이며 신앙적인 하늘에서 시작하여 구체적이며 신 없는 현실로 돌아온 걸까? 그렇지 않다. 개숫물이 반짝이는 건 바로 태양 때문이다.

이 영화는 놀라운 모험이다. 감독은 흥행 코드를 철저하게 삭제했다. 그는 진정한 의미에서 신앙인이다. 그는 관객의 궁극적 관심은 영화적 쾌락이 아니라 인간과 삶 그 자체에 대한 깊고 진지한 탐구라고 확신하고 있는 것이 틀림없다. '그림에도 불구하고' 인지 아니면 '그렇기 때문' 인지, 영화는 강력한 흡입력을 발휘한다. 이 영화는 하나의 모험영화이다. 스티븐 스피버그의 <레이더스: 잃어버린 성계의 추적자들>를 빗대서 '부인된 인간과 삶의 진실의 추적자들'이라고 이름 붙일 수 있지 않을까? 그만큼 영화는 상영시간 내내 매혹적인 긴장을 유지한다.

영화의 산업적 정체를 실현하기 위해, 그러니까 영화가 오직 돈 되는 방식만을 생각하는 것이 지각 있는 태도가 된 현실에서, 영화가 가장 중요한 주체인 관객에게 무엇이어서야 하며, 이를 어떻게 호소할 수 있는가를 용감하게 시도한 감독에게 경의를 표한다. 더욱이 오직 세계의 표면에만 시선을 불박아두는 세대 속에서, 보이지 않는 존재에 대한 진지한 신학적 성찰은 참으로 귀하고도 귀하다. 그리스도교의 하느님은 교리가 그 정체를 규정할 수 있는 존재가 아니다. 하느님은 오직 스스로 말씀하신다. 교회를 포함한 인간의 신학적 노력은 스스로 말씀 하시는 하느님께 귀 기울이는 방식을 제안할 수 있을 뿐이다. 그것은 바로 이 영화처럼 동시대의 선입견에 의해 가려진 진실, 그것을 부인하는 태도가 인간의 삶에 치명적인 증상으로 귀환하는 방식을 탐색하는 것이다.

사족이지만 이 영화에 대해 그리스도인들에게 민감한 문제인 그리스도교 재현의 문제를 짚고 넘어가자. 영화는 어떻게 이렇게 냉정한 거리를 유지할 수 있을까 경악스러울 정도로 사실적이다. 영화 속의 그리스도인들은 신애와 하느님 사이를 매개하기는 하지만, 그들 역시 신애와 마찬가지로 미망 속의 군상들이다. 그러나 영화는 결코 그들을 냉소적으로 바라보지 않는다. 영화는 단지 그들을 그들의 진실에 충실한 자로 그릴 뿐이다. 그리스도인들에게는 이 정도로만 그려졌다는 게 못마땅할 수 있겠지만, 누구나 객관적 시선에 드러나면 어딘지 어색해 보이게 마련이다. 최소한의 양식만 있어도 인간은 누구나 자신을 상상적으로 오해하는 한계 속의 존재라는 사실을 인정할 수 있을 것이다. 그리고 이러한 한계는 자인(自認)이라는 경로를 통하지 않고는 결코 돌파할 수 없을 것이다.

<밀양>, 그녀들의 촘촘한 빛

김영민/철학자

그녀는 아버지(유괴범)에게 승합차 속으로 끌려온 채로, 말없이 아버지를 떠나 밀양으로 온 신애를 처음 대면한다. 그런 식으로, 가해자의 의도 없는 중개에 의해 과거의 상처와 미래의 상처는 생급스레 합류한다. 오직 이 장면에서만 가해자와 두 피해자들이 동시에 등장한다. 아득한 미래의 기억 속에서 상처는 상처를 하염없이 본다.

상처는 그 전형(典型) 속에서 주술적이다: ‘욕망은 욕망을, 상처는 상처를 낳는다(similarities begets similarities)’. 그것이 곧 내가 말해온 세속(世俗)이다. 그러나 이 창동의 <밀양>은 ‘상처가 상처를 지울 수 있는가’, 를 탐문하기도 한다. 그것도, 바로 ‘옆’(그녀)에서, 혹은 ‘뒤’(종찬)에서, 말이다. 그녀는 아버지와의 관계 속에서 얻은 상처를 세상과의 불화로 이입(移入)한다. 아버지라는 대상을 넘어설 모델이 더 이상 없는 세상, 곧 그것이 세속이다. 어느, 아무래도 좋은 날, 죽은 자식을 가슴에 묻고 종교에 귀의한 신애의 시야에, 그녀는 도시의 한 켠 구석에서 또래의 남자애들에게 얻어맞고 있는 모습으로 다시 등장한다. 구타당하는 중에 그녀는 고개를 돌려 신애를 하염없이 쳐다본다. 그 하염없는 시선은 도시의 기원을 묻는 희생양(犧牲羊)의 것이다.

그러나, 상처와 상처를 징검다리 삼아 힘겹게 세속을 건너가고 있는 15세의 그녀와 달리, 신애는 이미 자신의 상처를 악압한 채 초월 속으로 직입(直入), 도피한 상태다. 아직, 땅은, ‘세속적 구원’은 좀처럼 다가오지 않는다. 보이는 세계의 일을 보이지 않는 세계에 조희한 비용을 치르기 전까지, 세속은 구원과 결합하지 못한다.

그녀는 어떤 상처의 잉여를 안고 ‘의도의 외곽에서’ 신애의 피아노 학원 앞을 서성거린다. 그녀의 아버지가 유괴해서 죽인 신애의 아들, 이제는 그 아들이 없는 차갑고 험한 그 집 앞을, 멍멍한 가슴을 다스릴 길 없이 눈물을 글썽이며 서성거린다.

그 사이, 종교(나르시스)에 빠진 신애가 꽃을 꺾어들었다; 용서의 ‘의도’를 품고 자신의 아들을 죽인 사람을 찾아간다. (아아, 신애씨, 대단해요!) 그러나 벽 속의 그 남자는 이미 용서를 받았다고 저 홀로 ‘생각’하고 있다.

(복수/용서의 대상을 도난당한 이 대목은 족히 밀란 쿤데라적이다.) 신애는 자신의 ‘의도’가 그 남자의 ‘생각’—그것도 신(神)이 조형해준 그 생각의 벽—을 뚫지 못한다는 것을 깨닫자 꽃을 던져버리고 곧 실신한다. 그녀는 마땅히 실신해야 하는 것인데, 그간 그녀의 존재는 상처를 억압한 ‘생각’이었기 때문이며, 그녀가 귀의한 신(神)조차 그 바로 그 ‘생각의 생각’이었기

때문이다. 신(神)조차, 것이 단지 생각의 생각일 때, 상처의 회귀 앞에서 그 타자성을 잃어버리고 적나라하게 벌거벗기 때문이다. 약자는 강자를 용서하지 못한다. 용서의 실체는, 도덕주의적 강박이 오히려 밀어내는 잉여의 실재에 의해서 그 불가능성을 고스란히 드러낼 뿐이다.

(그렇기에 전쟁피해자들이 일본 제국주의를 용서하는 것은 불가능하고, 망월동에 누운 고혼(孤魂)들이 전두환 일당을 용서하는 일은 오직 불가능, 그 자체다.) 그 불가능을 넘어서겠다는 신애의 환상은 영웅적 에고이즘(=나르시시즘) 속에서 몽실몽실 피어오른다. 물론 이 나르시스를 막아낼 수 있는 길은 어떤 선택된 삶의 양식과 그 충실성 밖에 없다. 그것이 내가 말해온 ‘약속’이다. 신애는 ‘명시적으로’ 용서를 도난당한다. 그것은 진실을 정면으로 응시하려는 심리주의적 허위의식과 관련된다. 신애는 왼손의 그녀에게 자신의 머리카락을 반(半)만 맡김으로써 ‘묵시적으로’ 용서를 되찾는다. 햇별은 깊고 뻑뻑하다. 그 모든 가능성과 그 모든

일리(一理)들을 한 데 모은 하야얀 의욕-욕심이 아닌!-의 상징으로서 햇별은 오직 충실하다. 그리고, ‘밀양’이라는 다층적 가능성의 별니 속으로, 어설피고 생된 동작의 그녀는 그 자신의 상처를 품고 신애의 ‘옆’에서 반쯤 스친다. 그녀는, 자해한 후 병원에서 퇴원한 신애의 머리카락을 반쯤, 그것도 왼손으로, 깎아준다. 머리를 깎다 만 신애가 미장원을 뛰쳐나왔다는 사실은 그리 중요하지 않다. 중요한 사실은, 자신의 머리카락을 그녀에 손에 맡긴 그 짧은 순간 속의 ‘뻑뻑한 빛’(密陽)이다.

<밀양>은 윤리적인 영화인가?

필름 2.0 장병원 기자

<밀양>은 이창동의 최고작이 분명하지만, 윤리적인 주제를 다룬 만큼, 그것이 윤리적인 영화인가에 대해 의심해볼 만한 구석이 있다. 여기엔 초월자적 감독이 인물들과 그의 운명을 관장하는 계몽의 시선이 강하게 자리하고 있다.

<박하사탕> 유의 유려하고 장중한 이야기에 압도된 나머지 미처 간파되지 못했

지만, <밀양>에서 이창동의 미학적 태도는 뚜렷해졌다. 전작들과 격이 달라진 듯 도약한 이창동의 진화는 이 영화의 정교한 형식미로부터 나온다. 이창동 영화는 늘 '문학적' 혹은 '문자적'이라 폄훼하는 시선들에 감싸여 있었는데, 이는 그의 영화를 서사나 주제의 측면에 국한시켜 읽어내는 편향을 낳았다. 하지만 그것을 '문학적'이라 부를 수 있다 하더라도, 카메라에 담기는 순간부터 문학의 속성은 사라지고 마는 것이 아니겠는가. <밀양>은 '문자예술의 영상적 대체물'이라는 혐의를 받았던 이창동 영화에 대한 세간의 비판을 불식시킬 만한 정련된 스타일을 구사한다. 그의 최고작이라고 해도 좋을 이 영화를 통해 이창동은 자신이 믿는 영화의 정수를 토해내고 있다. 하지만 대상이나 주제에 대한 엄격한 윤리의식만큼이나 <밀양>이 윤리적인 형식과 스타일을 구현했는가에 대해서 의심해볼 만한 점들이 없는 것은 아니다. 이 같은 의심에서 이 글은 출발한다.

진실-거짓 게임

<밀양>의 주인공 신애(전도연)는 인간으로서 '자기결정'의 권리를 잃어버린 것을 한탄한다. 용서하고 싶어도 할 수 없게 된 상황, 내가 용서하기도 전에 신에게 사함을 받았다고 주장하는 죄인 앞에서 신애의 믿음은 무너진다. 신이 나를 배신했다. 신애는 망가짐으로 신에게 저항한다. 순진한 바보처럼 자신에게 깃들하게 대하는 종찬(송강호)에게 위악적으로 굴고, 신성을 가장한 종교인들을 능멸하는 그녀의 행위는 의도적인 '거짓 액션'이다. 이처럼 <밀양>은 거대한 진실-거짓 게임을 보여준다. 인물들과 상황들은 '진짜'와 '가짜' 사이를 왕복한다. 신애의 아들 준의 특기는 '속이기 게임'이다. 첫 장면에서부터 준이는 거짓으로 죽은 척, 거짓으로 사라진 척, 거짓으로 코고는 척한다. 그리고 마침내 거짓은 진실이 돼 아이는 눈앞에서 사라지고 만다.

거짓됨의 결정적 양상은 '척하는 행위들'로부터 나온다. 첫 장면, 밀양으로 내려오는 도로 한복판에서 길을 잃은 신애는 자신이 어디서 왔는지, 여기가 어딘지도 모른다. '밀양'이 '비밀의 햇볕'이라는 의미라며 종찬에게 아는 척을 하지만 정작 밀양이 어떤 곳인지는 모른다. 신애는 타인의 삶의 방식과 태도에 영향을 주려는 우월의식을 타고난 여자다. 남의 가게 인테리어를 바꾸라고 훈수하는 그녀는 뭔가 돈벌이의 이치를 '아는 척' 한다. 진짜 위에 가짜로 포장을 덧씌우는 인테리어는 신애처럼 도시에서 온 여자애겐 중요할지 모르지만 밀양과는 어울리지 않는다. 밀양에서의 삶의 방식과 원리에 무감한 신애의 충고는 미용실에서의 뒷담화로 응징된다. '좋은 땅을 보고 다닌다'고 떠벌리고 다닌 신애의 '있는 척'은 부자로 오인 받아 아이의 유괴로 이어진다. 유괴범의 협박 앞에 절박한 심정이 된 신

에는 "돈 있는 척 거짓말한 것"이라고 애걸하지만 '거짓말'의 대가는 혹독하게 그녀를 옥죄다. 진실-거짓 게임의 결정타는 옥외 목회에 잠입한 신애의 행위로부터 나온다. 신을 모독하기 위해 그녀는 목사의 설교 도중 아이러니한 노래 '거짓말 이야기'를 틀어버린다. 신애는 거짓을 응징하는 의미 있는 작업을 하고 있다고 믿지만 그녀의 행위 역시 진실과는 거리가 멀다.

이외에도 진실과 거짓의 숨바꼭질은 곳곳에서 확인된다. "그러니까 신애 씨는 눈에 보이는 것만 믿고 안 보이는 건 안 믿는 거네요. 세상에는 눈에 안 보이는 것도 있어요"라는 약국 집사의 말은 보이지 않는 곳에 있는 진실의 가치를 설교한다. 보이는 것이 모두 진실이 아니고 보이지 않는다고 해서 반드시 거짓은 아니라는 것. 이 명제는 일종의 영화에 대한 메타포이기도 하다. 가장 자명하게 대상의 형태를 묘사하는 영화는 최고로 '신실한 이미지'를 제공하는 예술이다. 신실한 이미지는 가시적 영역 뒤에 숨어 있는 비가시적 영역까지 보여줄 수 있다. 이것은 '비밀스러운 빛'이라는 '밀양'의 뜻풀이와도 통한다. 보이지 않는 곳에 숨어 있는 빛의 존재, <밀양>은 곧 '영화'를 보여주는 영화인 셈이다.

'영화를 보여주는 영화'를 찍으려 했던 이창동의 야심은 보통을 넘는다. 보이지 않은 것이란 무엇일까? 이는 단순히 가시성의 문제만은 아니다. 보이지 않은 것이란 존재하지 않는 것과는 다르기 때문이다. 그것은 감각으로 포착할 수 없는 것을 보는 능력, 시력과 시계의 범위 바깥에 있지만 잘 눈에 띄지 않는 것들을 보게 되는 것을 말한다. <밀양>은 그 숨은 의미를 보여주려 하고, 이는 영화의 권능과 통한다.

무의미의 힘

이창동의 야심은 <밀양>에서 극단적인 방식으로 영화의 가식을 말소시키려 한다. 이걸 단지 제작방식의 문제가 아니다. 로케이션 촬영, 비전문 배우의 기용, 핸드헬드 카메라를 쓴 이미지, 현실에서 모델을 찾은 인물들을 썼다고 해서 얻어질 수 있는 경지가 아니라는 말이다. 영화에 대한 윤리적 정결성을 얻기 위해 이창동은 '어떻게 무의미로 화할 수 있는가?'를 골몰한다. <밀양>은 나름대로 의미 있는 삶을 살았다고 자부하는, 적어도 스스로에게 그렇게 다짐하는 여자가 실은 완전한 무의미로 추락한 뒤 겪게 되는 절망감에 대한 이야기다. 신에게 배신당했다고 판단한 뒤 신애는 내가 의미 있는 존재인가, 내 삶에서 무슨 의미를 찾을 수 있는가를 회의하게 된다. 이렇게 무너질 순 없다. 날 이런 벌레 같은 무의미한 존재로 만든 신에게 굴복하지 않겠다고, 신애는 작정한다. 즉, 그녀의 분투는 '무

의미와의 투쟁'인 셈이다. '밀양'이라는 공간 역시 그 자체로 무의미의 장소다. 세상 어디에도 있을 법한 도시, 어디여도 무방한 공간, 가장 평범한 보통사람들이 가장 평범하게 가장 평범한 관계를 맺으며 살아가는 도시가 밀양이다. 진부함, 특징 없음, 사소함, 무의미 그 자체인 공간이다. 실재하는 공간 밀양은 여기서 전혀 중요하지 않다.

밀양의 무의미성은 영화 매체의 속성과 연결된다. 영화는 무의미를 보여주는 매체다. 카메라는 무언가를 말하는 장치가 아니라 대상의 표면을 차갑게 재생하는 냉혹한 기계장치다. 카메라는 인간의 속마음을 투사해서 보여줄 수 없다. 그것은 X레이가 아니며 투시경도 아니다. 대상을 취사선택해 재생할 수 있다는 것 외에 카메라가 가진 능력은 없다. 하지만 카메라를 활용한 영화는 그 본질을 왜곡시켜왔다. 카메라는 현실을 담는 기계장치지만, 영화는 현상 혹은 현실을 '허구적인 구조' '작가에 의해서 해석된 완결된 이야기'로 재현해왔다. 카메라는 '진실된 기계'지만, 영화는 신적인 지위를 남용해 현실을 가짜로 만드는 '거짓 예술'인 것이다. 여기서 신의 위치에 올라서는 것은 영화의 서술 주체, 즉 감독이다.

<밀양>은 카메라의 능력에 대한 믿음을 '어느 정도' 보여준다. 실존의 위기라는 형이상학적인 주제를 다루면서 이창동은 영화의 윤리에 대해 동시에 질문한다. 하지만 바로 이 지점에서 <밀양>의 윤리적 순결주의는 의심받을 만하다. 인간의 미천한 머리로 헤아릴 수 없는 신성을 넘보지 말자고 말하지만 이 영화에는 명백히 신의 존재를 긍정하고 심지어 그 위치에 서려는 순간들이 있다. 신의 섭리란 인간의 어린 눈으로는 헤아릴 수 없는 모종의 장소에 있다. 그렇다면 여기에 '인간의 개입'이 있는가, 없는가는 감독의 윤리적 태도를 판단하는 중요한 기준이 된다. 이창동의 카메라는 신의 위치에 서지 않고 거룩한 신성 앞에 엎드리는가? <밀양>은 전적으로 이 무의미의 힘에 귀의하지 않는다.

소멸을 향한 욕망

내가 본 것을 믿을 수 있는가? 보이는 것과 보이지 않는 것을 질문하는 영화를 찍으면서 이창동은 "보이지 않는 것과 보이는 것을 영화에서 어떻게 드러내는가"에 대해 고민했다고 말했다. '비가시성의 가시화'가 그의 화두였던 셈이다. 하지만 본질적으로 보이지 않는 것을 드러낸다는 건 불가능하다. 보이지 않는 것이 이미지를 통해 드러난다고 했을 때, 그 계기는 필연적인 '동기'가 아닌 완전한 '우연'에 의해서다. 어쩌면 그건 감독 자신도 모르는 순간에 발생한다. 신애가 한 치 옆에 있었던 구원의 빛에 둔감했던 것처럼. 하지만 <밀양>에서는 이 같은 우

연적인 계기를 발견할 수 없다. 그 영화는 여전히 놀랍도록 촘촘히 짜인 드라마를 통해 전진하는 이야기를 보여준다.

적어도 신애의 자학 앞에서 삶은 의미가 없다. 그가 거주하는 곳에 삶의 의미는 없다. 삶의 의미는 다른 곳에 있는데, 딱하게도 그는 그곳이 어딘지를 모르며, 심지어 다른 곳에 삶의 의미가 있다는 것조차 모른다. 그걸 누가 알 것인가. 신이 역사하는 곳을 아는 사람은 또 다른 신이거나 신적 지위에 있는 누군가다. 이 영화에서 신적 지위에 있는 사람은 감독 이창동이다. 소설가들과 영화감독들이 신이 될 수 있는 조건은 그들이 선택권을 가졌을 때다. 무엇을 보여줄 것인가에 대한 선택권. 이창동은 여러 인터뷰를 통해 "영화의 신비주의를 벗겨내려 했다"는 요지의 말로 자신의 의지를 피력했지만, 그의 카메라는 지극히 작가 중심적인 시선의 위계를 벗어나지 못하고 있다. 이것은 무의미가 아닌 '의미'가 앞서는 순간들에 의해서 확인된다.

주의 깊게 영화를 봤다면, 사소하게 넘겨버릴 수 있는 계기들마저 모두 이후에 올 사건들에 대한 복선이라는 걸 알 수 있다. 이와 관련해 재미있는 것이 '반복'이다. <밀양>은 거의 강박적으로 반복적인 이미지들을 복선처럼 사용하고 있다. 첫 장면은 파란 하늘을 보여주다 차 안에서 무료하게 하늘을 보고 있는 준이로 커트된다. 준이의 사체가 발견된 현장검증 장면에서 다시 한 번 이 파란 하늘이 등장하는데, 이번에는 차 안에 앉아 있는 신애에게 커트된다. 두 번의 급정거도 반복된다. 유괴범이 요구한 돈을 쓰레기통에 넣고 나오던 신애는 반쯤 정신이 나간 채 급정거를 하는데, 그때 차에 받힐 뻔한 아이는 유괴범의 비행소녀 딸이다. 이후 신혼부부로 보이는 남녀를 칠 뻔하고 미안하다고 말하는 신애에게 그들은 "사람 죽여놓고도 미안하다고 말만 하면 답니까?"라고 말한다. 그들은 마치 신애의 처지를 알고 있다는 듯 뼈 있는 말을 던진다. 반복은 계속된다. 신애의 하늘 쳐다보기가 반복되고, 준이의 속이기 게임이 반복되고, '밀양은 어떤 곳입니까?'라는 질문이 반복되고, 미용실에서 머리 자르기가 반복되고, 유괴범과의 최초 전화통화가 반복된다.

말의 비유적인 의미에서 <밀양>은 '소멸을 향한 욕망'에 의해 추동된 영화처럼 보인다. 의미의 소멸, 영화적 이야기의 소멸, 연기의 소멸, 의도의 소멸, 사건의 소멸 등등. 영화를 찍는 과정에서 아마추어 배우들을 기용했다는 건 단지 전문가를 쓰지 않았다는 것보다 '연기'를 부정하려 했다는 걸 의미한다. 연기의 소멸은 영화가 조장하는 거짓들에 맞서려는 창작자의 의지 표현이다. 하지만 <밀양>에는 의미화 작용의 틀 속에 감싸인 까닭에 무의미로 향하는 소멸의 욕망은 실현되지

못한다. 이창동의 이미지들은 여전히 '의미'이며, 강렬한 '메시지'이며, '각성'이며, '계몽'이다. 종종 서사의 유혹을 피해 달아나는 듯한 이미지들이 있지만 궁극적으로 작가의 시선이 매개하는 숭고한 의미 속으로 빨려 들어가고 만다. 이 영화에서 카메라의 시선은 궤멸돼가는 한 여자의 인생 주변을 관찰하는 작가 자신의 눈과 구별되지 않는다. 카메라의 움직임과 신의 시선이 그 자신, 이창동의 목소리임을 알기란 그렇게 어렵지 않다.

신의 눈이 된 카메라

<밀양>이 윤리적인 주제를 다룬 영화라는 걸 의심하기는 힘들다. 존재를 위협당하는 인간을 묘사하는 이 영화는 죄에 대한 용서, 용서권의 박탈로 인해 비롯된 인간과 신의 반목, 그리고 희미하게나마 현실 어딘가에 존재하는 구원을 보여준다는 점에서 한 편의 윤리극임에 틀림없다. 원작 소설인 이청준의 <벌레이야기>는 벌레에 비견될 만한 상황으로 추락한 주인공의 지난한 투쟁에 숭고한 가치를 부여한다. 이에 반해 이창동의 영화는 신애를 자살할 수조차 없게 만듦으로써 완전히 다른 방향으로 주제를 굴절시킨다. '존재하기'를 빼앗긴 나의 실존은 어디서 찾아야 하는가? 라는 질문이 <벌레이야기>의 화두였다면, <밀양>은 내팽개쳐진 실존을 찾으려는 신애가 애석하게 '놓치고 있는 것'에 점을 맞춘다. 그렇다면, 놓치고 있는 걸 볼 수 있는 능력이 누군가에겐 있다는 말인가? <밀양>에서 그것은 이야기의 서술 주체가 가진 초월적 권력으로 나타난다.

진실이 거짓이 되고 그것이 다시 진실로 둔갑하는 상황들을 통해 <밀양>은 대단한 것을 아는 척하지만 실은 사소한 것조차 알기 힘든 인간의 조건을 말한다. 신에 대한 완전무결한 복수라고 여기고 손목을 자해했던 신애가 유혈이 낭자한 채 거리에서 살려달라고 애원하는 모습은 무력한 인간의 조건에 대한 초월자(감독)의 시선을 담고 있다. 남의 가게 인테리어에 대해 왈가왈부하고, '밀양'의 의미에 대해 설교하고, 원수의 죄를 용서하겠다고 작정한 신애의 '거짓 행위'들은 실은 자존감에 못 이겨 했던 미력한 인간의 초상에 다름 아니다. 이와 관련해 아이를 잃은 직후 신애의 최초 변화를 보여주는 장면의 카메라 운용을 보자. 부흥회에서 뜻하지 않은 감흥을 얻은 신애가 신도들 앞에서 신앙 간증을 하는 이 장면은 신애의 얼굴 클로즈업으로 시작해 주변에 둘러앉은 신도들로 천천히 빠져나간다. 변화를 감지할 수 없을 정도로 미세한 움직임이지만 한 인간의 변화가 거대한 파장으로 주변을 잠식하는 기운이 카메라 이동을 통해 구현된다. 신과의 대결을 결심한 후 이어지는 신애의 일련의 행위들 역시 누군가에 의해 조종되는 것이 분명한 방식으로 그려져 있다. 신애의 뒤통수를 쫓는 카메라는 여기서 분명하게

어떤 시선을 상징하고 있다. 옥외 집회를 방해하기 위해 걸어가는 장면이나, 약국집 장로를 피어 낸 신애의 얼굴이 신(하늘)의 시점으로 보이는 장면에서 카메라의 시선은 누군가에게 속해 있다.

'거짓 행위'와 그에 따른 혹독한 징벌을 내리는 이 초월적 시선의 주인은 감독이다. 마지막 장면은 확정적으로 이것을 보여준다. 서서히 시야의 범위를 좁혀가던 카메라는 신애의 잘려 떨어진 머리카락을 따라 바닥에 날리는 그것을 훑다가 물고인 황토와 그 위로 떨어지는 햇살에서 멈춘다. 비실비실 옆으로 이동하는 카메라는 오로지 관객들에게만 제시되는 이미지다. 그곳에 무엇이 있는가보다 중요한 건 이 자의식적인 카메라 이동이 이전까지 모호했던 의미를 강력하게 환기시킨다는 것이다. 이전까지 우리가 따라갔던 건 신애의 고통이 그녀의 눈을 가렸다는 사실, 즉 '밀양'은 그때까지 신애가 놓쳤던 것들, 그리고 앞으로도 계속해서 놓칠 수밖에 없는 것들임을 이 장면은 보여준다. 무지를 가장하고 있지만 사건의 전모를 알고 있는 주체의 시선이 거기에는 분명히 있다. 그것은 이 영화를 창조했고, 관장하고 있는 조물주-감독의 시선이자 해석이다. 인물들을 주관하는 유일한 시선의 주체로서 초월적 권력을 지닌 창조주로서 이창동은 거기에 버티고 서 있다. <밀양>은 궁극적으로 그 해석에 관객의 눈을 일치시키려 한다.

목적론적 서사의 완강한 질서에 저항하려 한 흔적이 보이지만, 그것으로 충분하다고 말할 순 없다. 우리가 사는 현실의 낮은 곳으로 임하는 듯한 제스처를 보여주지만 서술 주체의 시선은 확실히 이곳에 있지 않다. 영화가 반복해서 보여주는 하늘은 그곳 어딘가에서 땅 위 사람들을 바라보고 있을 신의 존재를 암시하는 것만 같다. 고로 신애는 그녀의 삶을 살지 못한다. 신애가 삶의 그토록 기구한 우연에 의해 조종되고 있다는 느낌을 주는 것은 감독의 것이 분명한 이 초월적 시선의 존재 때문이다. 이 완강한 시선의 주체는 캐릭터와 이야기를 붙잡고 최후의 순간 단단하게 의미의 압침을 박는다. 이 같은 계몽의 시선이 난 여전히 불편하다.

이창동 감독의 신작 <밀양>을 보고, 만나고, 쓰다

허문영(영화평론가, 전 씨네21 편집장)

홍상수는 즐거움을 찍고, 이창동은 괴로움을 찍는다. 물론 홍상수가 희망을 찍고

이창동이 절망을 찍는다는 말이 아니다. 상식적인 용법으로는 차라리 그 반대에게 가깝다. 홍상수는 현재에 도착한 세계만을 믿고, 이창동은 아직 도착하지 않은 시간, 혹은 같은 의미에서, 지나가버린 시간을 믿는다. 홍상수는 영화적 기호의 물질성에 몰두하며, 이창동은 미끈한 기호 뒤로 사라졌거나 오지 않은 의미를 붙잡으려 한다. 그 결과, 홍상수의 이야기는 충만으로 향하고, 이창동의 이야기는 결여로 향한다.

공통점은 둘 다 거짓말과 싸운다는 것이다. 그러나 두 사람에게 거짓말의 범위가 조금 다르다. 홍상수는 의미 자체와 싸운다. 그는 의미작용 자체를 불신한다. 그에게, 비유컨대, 말은 필연적으로 거짓말이다. 이창동은 무의미와도 싸운다. 그는 무의미도 거짓말의 일종이라고 본다. 그에겐 거짓말이 아닌 말이 여기 아닌 어딘가에 있다. 요컨대 의미가 비워져가는 자리를 영화적 기표들의 활력이 채워가는 과정이 홍상수의 서사라면, 이창동의 서사는 오염된 의미들을 끝내 소진시켜 아직 도착하지 않은 진정한 의미의 빈자리를 확인하는 과정이다.

이창동의 서사를 듣고 있기 힘겨운 이유는 그가 소진을 중간에 멈추지 않기 때문이다. 심지어 이야기가 끝나고도 소진은 끝나지 않는다. 의미는 바닥나고 인물은 탈진한다. 우리는 추락을 거듭해 흥하고 딱딱한 바닥과 결국 마주한다. 아주 희미한 반짝임이 있었다. 아니 없었을지 모른다. 말 그대로, 있는 것 같기도 하고, 없는 것 같기도 하다. 그게 말할 수 있는 의미의 전부인가? 이창동은 동요없이 그렇다고 말한다. 그리고 그것이 그가 이야기를 하는 이유다. 이창동 영화의 괴로움을 받아들인다면, 소진된 거짓 의미들에 더이상 기댈 수 없다는 사실에 동의하기 때문이며, 동시에 그 희미한 반짝임마저 사라져서는 살아낼 수 없다고 당신의 몸이 말하기 때문이다.

타인의 고통을 이해한다는 게 가능한가

이창동의 네 번째 장소 밀양에 신애(전도연)라는 여인이 어린 아들과 함께 내려와 새 삶을 시작한다. 밀양은 교통사고로 죽은 남편의 고향이며, 그곳에서 신애를 아는 사람은 아무도 없다. 카센터를 하는 종찬(송강호)이 신애의 곁에 머무르려 하지만 그녀는 그의 자리를 마련하지 않고 홀로 버텨내려 한다. 그러다 아들은 유괴당하고 곧이어 시체가 되어 돌아오며 범인은 금방 잡힌다. 이것은 이 영화에서 스포일러가 될 수 없다. 여기서부터 새로운 이야기가 시작되기 때문이다. 과연 그녀는 버텨낼 수 있을까.

<밀양>은 유괴를 언급하지만 다루지 않는다. 우리는 유괴의 과정도 유괴된 아이

의 시신도 볼 수 없으며, 아이의 절규도 유괴범의 목소리도 듣지 못한다(사건이 종료된 뒤에야 체포된 유괴범의 모습을 볼 수 있다). 신애의 몸과 말을 통해서 그 과정을 알 수 있을 뿐이다. 돌려 말할 필요가 없겠다. <밀양>은 유괴라는 행위와 살해에 관심없다. 오직 그 결과를 짊어지고 살아가는 한 여인의 흐느낌과 구도와 떨리는 몸과 통곡과 광기를 보여줄 뿐이다. 그게 전부다.

“왜 고통을 다루는가”라는 질문에 이창동은 “고통을 다루는 게 즐거움을 다루는 것보다 덜 불편해서”라고 대답했다. 이창동은 <밀양>에서 지금까지처럼 가해자가 존재하는(그것이 익명의 집단이건 아니면 특정한 인물이건) 고통을 다룬다. 그러나 그 방식에서 전작을 훌쩍 뛰어넘는다. <밀양>은 고통받는 주인공을 드러내면서, 고통을 영화라는 매체에 담아온 이창동이 자신에게 혹은 자신의 영화에 던지는 질문이다. 이창동은 먼저 자신에게 묻는다. 고통을 재현한다는 게 가능할까. 혹은 정당할까. 이 질문을 경유해 그는 우리에게 묻는다. 타인의 고통을 이해한다는 게 가능할까.

관객이 즉각적인 고통을 느끼도록 혹은 느낀다고 믿도록 하는 방법은 간단하다. 가해행위 즉 폭력을 육체적으로 보여주면 된다. 그 효과는 피해자가 관객이 동일시할 만한 인물일수록 더 강해진다. 하지만 영화의 이야기는 거짓말이다. 영화에서 고통을 유발한 폭력이 재현되는 순간, 그것이 아무리 끔찍하게 표현되더라도 ‘참을 만한’ 자극이 된다. 우리는 그것이 거짓이라는 것을 알고 극장에 들어와 안전한 자리에 앉아 있기 때문이다. 게다가 영화 관람이라는 행위에서 관음증의 탐식성은 지독한 것이어서, 피해자의 고통의 자리에서 묘사된 폭력조차 은밀하게 ‘즐길 만한’ 것이 된다. 9·11 동영상에서 경험했듯 허구의 서사로 재현된 폭력이 아니라 기록된 실제의 폭력조차 이 관음증의 탐식을 피해가지 못한다.

최악의 사태는 영화의 재현된 폭력을 감상하고 나서, 우리는 피해자의 고통을 ‘이해할 만한’ 것이라고 믿는다는 것이다. 가해자에 대한 안전한 분노가 그 이해의 증거로 내밀어진다. 이른바 고발성 영화에서 종종 일어나는 전도 한 가지는, 고통의 이해가 분노를 낳는 게 아니라 안전한, 그래서 극장 밖을 나서는 순간 거의 잊혀질 분노가 고통의 이해를 사후 승인하는 것이다. <그놈 목소리>를 본 그 수많은 관객 중 나를 포함한 대다수는 그 영화를 즐기기 위해 쓴 비용을 범인 체포를 위해 쓰지 않는다. 이것은 관객의 윤리의 문제가 아니라, 재현의 윤리의 문제다. 또한 폭력의 재현을 변호하는 데 동원된 언어의 문제다.

이창동이 지켜온 재현의 윤리는 재현된 ‘나’의 손상된 육체나 일그러진 삶을 전

시함으로써 가해자를 비난하고 고발하는 것이 아니라, 가해자에 내가 포함돼 있다는 죄의식, 혹은 김혜리가 말한 공범의식(<씨네21> 594호 ‘김혜리가 만난 사람’)에 있었다. 그러나 <밀양>에서 폭력은 아예 재현되지 않는다. 이견 심각한 결단이다. 재현된 폭력을 접해온 우리의 관성으로는 여기서 분노의 계기를 찾을 수 없다. 그러므로 고통의 이해라는 자신의 인간적 감정을 사후 승인받을 기회를 얻지 못한다.

이창동은 거기서 멈추지 않는다. 주인공을 불투명하게 만드는 것이다. 첫 시퀀스에서 왜 신애가 아들에게 히스테리를 부리는지, 그녀의 죽은 남편은 정말 바람을 피웠는지, 그리고 정말 밀양으로 온 이유는 무엇인지 알지 못한다. 우리는 신애라는 여인의 내력도 동기도 잘 알 수 없다. 게다가 땅 살 돈이 있다고 떠들고 다니는 선뜻 이해하기 힘든 그녀의 언행은 유괴범을 끌어당기는 한 요인이 되었다. 신애는 평범하되 사랑스러운 범상함을 갖고 있지 않은, <귀여운 여인>(체호프)의 올렌카처럼 그저 약간 이상하고 딱한 여인이다.

그러나 어둠 속에 빛이 스며드는 법

이 여인이 끔찍한 불행에 당했다는 말만 듣고, 우리는 그 여인의 오열과 통곡, 종교에 몰두한 뒤 갑자기 천사처럼 바뀐 얼굴, 그러다 다시 종교를 증오했고 미쳐가는 모습을 차례로 당혹스러운 마음으로 지켜보아야 한다. 그리고 우리는 결코 그녀에게 다가가지 못한다. 이창동은 극중 인물 누구도 이해하지 못하지만 이 영화를 보는 당신은 이해하겠지, 라고 단 한번도 달콤하게 말해주지 않는다.

<밀양>은 유괴도 신앙도 광기도 언급하지만 어느 것도 다루지 않는다. ‘타인의 고통을 이해한다’라는 단 한마디가 불가능하다는 것 외에는 아무것도 말하지 않는다. <밀양>은 고전적 서사를 해체하지 않고, 오히려 영화의 거짓말하는 능력을 경유해, 동시대 영화와 동시대의 삶을 말하는 언어의 가장 깊은 곳에 놓여 있는, 그러나 위장된 대답에 휩싸여 죽어가던, 이 질문에 뜨거운 숨결을 불어넣는다. 대답들이 모조리 실패했을 때, 비로소 되살아난 질문, 그러나 여전히 불가능한 대답, 그 어둠 속에 흘러드는 희미한 비밀의 빛. ‘밀양’은 그곳에 있다.

첨언컨대, <밀양>은 이 글의 딱딱함과 무관하다. 이 영화를 보고 감동적이라고 말하는 순간, 우리는 이 영화로부터 멀어지게 된다. 하지만 영화가 끝나면 어쩔 수 없이 어떤 육중한 감정을 안고 있게 된다. 이창동은 극적 장치들을 거의 버리고서, 그리고 잔인하게도 전도연이라는 가냘픈 여배우의 육체에만 서사 전체의 무게를 실으면서, 놀랍게도 그것을 해낸다. 전도연은 연기했다기보다는 이 가혹

한 서사 안에서 그저 버텼다는 인상을 준다. 그 버텨냄이 그녀의 어떤 연기와도 다르게 보는 이의 마음을 움직인다.

타인과 끝내 나눌 수 없는 고통 <밀양>

김혜리(씨네 21기자)

스포일러 있습니다.

남들이 나를 불행한 여자라고 부르지만 앓으면, 난 감쪽같이 다시 행복해질 수도 있을 거야. 아무도 나를 모르는 곳에 가기만 하면, 그럴 수만 있다면... 신애(전도연)는 그렇게 생각한다. 그리고 교통사고로 죽어버린 남편의 고향 밀양으로, 아들 준(선정엽)을 데리고 이사한다. 밀양 오는 길에 고장난 차를 고쳐주러 온 카센터 사장 종찬(송강호)에게 신애는 문득 묻는다. “밀양의 뜻이 뭐 줄 아세요? 비밀의 햇별이래요.” 그녀의 인생은 의미에 목말라 있다. 그리고 종찬은 이 속모를 여자를 그날부터 줄줄 따른다. 늘 네땀 걸음 뒤에서, 부르면 다가서고 밀쳐내면 물러나면서.

사실 남편이 신애를 떠난 건 죽음이 처음이 아니었다. 남편은 다른 사람을 사랑했었다. <밀양>은 시작이 시작이 아니고, 끝이 끝이 아닌 영화다. 영화가 시작하기 전부터 신애는 먼 길을 걸어왔고 영화가 끝나도 신애에게 끝난 일은 없다. 2시간20여분의 러닝타임은 푹 베어낸 생의 고약한 한 토막일 뿐이다. 신애는 관객이 모르는 과거에 (아마도) 세번의 절망을 맛보았고 관객의 눈앞에서 두번의 끔찍한 상실을 경험한다. 짐작건대 그녀는 아버지와 불화했고 피아노 공부를 후원받지 못했으며 그 꿈 대신 사랑에 인생을 걸었으나 배신당했다. <밀양>이 보여주는 신애의 시간은 플래시백이나 판타지 장면 없이 곧바로 흐르며 마디가 분명히 구분된다(밀양으로 간다-산다-아들을 유괴당한다-기독교에 감화돼 범인을 용서한다-신애에게 분노하여 미친다-치료받고 퇴원한다). 오래전 이창동 감독은 소설은 사건이 필요한데 우리의 일상은 기승전결이 없다며 혹시 영화는 다른 서사가 가능할지 모른다는 희망을 비친 바 있다. <밀양>은 사람의 행복과 불행이 한 점에서 시작하고 끝난다는 ‘기원의 신화’에 반발한다.

밀양은 라스 폰 트리에의 ‘도그빌’이 아니다. 일상이 특별한 의미도 품위도 얻지

못한 채 소진되는 무수한 도시의 대명사일 뿐이다. 반면 신애는 ‘아이를 유괴당한 엄마’의 전형이 아니라, 운명에 특이한 태도로 반응하는 인물이다. 그녀는 인생에 납득할 만한 스토리를 끈질기게 부여하려고 몸부림치는 여자다. 아들을 잃은 신애가 붙든 논리는 ‘신의 뜻’이다. 하지만 범인의 죄를 사하는 특권마저 하나님 가로겠다는 사실을 발견한 순간 신애는 쓰러진다. 남은 건, 자기를 망가뜨려 신이 지은 세계에 흠집을 내려는 ‘자해 공갈’뿐이다. 신애로 분한 전도연은 바짝 마른 풀포기처럼 메마르고 작다. 영화에서 그녀는 피해자지만 줄곧 극한상황을 표현해야 하는 까닭에 결과적으로 배우 전도연은 전에 볼 수 없던 악의와 독기를 연기한다. 송강호의 종찬은, 단순히 유머로 비극의 숨통을 트는 환기구 역할이 아니다. 종찬의 존재로 인해 <밀양>은 원작 <벌레 이야기>와 결정적으로 다른 이야기가 된다. “우리가 어디 뜻보고 삽니까? 그냥 살지예”를 비롯해 그의 대사는 구구절절 명언이다. 종찬은 곧 밀양이고, 신애가 눈을 맞추어야 할 현실이며, 이 영화의 혼이다.

<밀양>은 또한 타인과 끝내 나눌 수 없는 고통에 관한 이야기다. <밀양> 속 기독교인들은 모두 선의와 진심을 갖고 자신과 이웃을 위해 기구한다. 극중 교인들이 위선자로 보일 수는 있으나, 이 영화는 그들이 다른 인간들보다 특별히 더 위선적이라고 말하고 있지 않다. <밀양>은 긴 영화지만, 인물과 함께 물리적 시간을 건디는 일이 꼭 필요한 드라마다. 영화의 종장에서 신애는 종찬이 든 거울 앞에 앉아 짹짹 머리칼을 썩둑썩둑 자른다. 이창동 감독은, 절망이 완전히 잦아들어야 희망이 오는 것도, 용서가 시작됐다고 미움이 소멸하는 것도 아니라고 말하는 듯하다. 신애의 머리칼처럼 삐죽삐죽 못난 물건이 인간의 삶이라고, 그러니까 당신은 결국 가장자리 없는 무(無)를 감당하는 법을 깨우쳐야 할 거라고. <밀양>은 삶의 이유라 여겼던 모든 명분과 가치가 소멸한 후에도, 생을 놓지 못하는 불가사의한 우리 안의 힘에서 신을 보는 영화다.