

구도의 영화와 히어로파니적 시간

- 〈희생〉과 〈꽃섬〉을 중심으로

안 승 범
(경희대학교)

1. 서론

오늘날 실험정신을 갖춘 영화, 예술적 심미성이 돋보이는 영화들은 제작 자체가 어려운 상황이다. 특히 한국영화사 안에서 유독 명맥을 찾기 어려운 종교적 구원을 다룬 정신성의 영화들은 설령 제작이 되더라도 관객을 만날 수 있는 가능성이 사전에 차단될 처지에 놓였다. 이는 철학적 영화가 부재한 불운의 시대를 전망하게 한다는 점에서 근본적인 성찰을 요한다.

그 연장선에서 보면, 이 글은 정신성의 영화를 간접적으로 옹호하면서 개별 영화가 철학적 사유를 견인하는 과정을 살피는 작업이 될 것이다. 구체적으로, 인간의 삶을 영속하는 시간과 견주어 성찰하게 하는 국내외 영화 두 편을 분석하도록 하겠다. 이들 영화는 종교적 구원, 특히 기독교적 구원에 관한 전망을 다루면서 정신적 고양의 순간을 매혹적으로 선사한다. 따라서 두 영화가 보여주는 구도의 여정을 미시적으로 비교·분석하는 것은 종교성을 드러내는 심미적 영화의 가치를 확인하는 작업이 될 수 있을 것이다.

먼저 국외 작가의 작품으로 타르코프스키 A. Tarkovsky의 영화를 분석하기로 하겠다. 주지하다시피, 그는 인류가 쌓아 올린 정신문명 안에 깃든 위기의 일면을 직시하면서, 영화를 통해 선지자적 목소리를 내 온 작가다. 반면,

한국영화사 안에서는 그에 비견될 수 있는 수준으로 구원의 문제에 천착한 작가를 찾기 어려운 것이 사실이다. 비교적 최근의 작품 중에서는 김기덕의 일부 작품이 유사한 관심사를 수렴한 바 있으나, 그조차도 영화 전반의 메시지를 상기해 볼 때, 종교적 성찰의 문제는 지엽적이거나 도구적인 관심에 그친 것으로 보인다. 주제의 선명함을 갖고 논의하자면, 송일곤의 <꽃섬>이 관련 내용을 가장 구체적으로 포용한 작품이라 할 수 있을 것이다. 특히 타르코프스키의 마지막 영화인 <희생 Offret>과 송일곤의 첫 장편 영화인 <꽃섬>은 ‘희생’과 ‘구원’, 혹은 ‘희생을 통한 구원’에의 희망을 밀도있게 구축한 영화로 동류에 속한다고 할 수 있겠다.

예컨대, <희생>을 통해 확인되는 타르코프스키의 선지자적 직관은 분명한 수준으로 종교학적인 관심까지 포용한다. 그와 관련해서는 송일곤의 <꽃섬> 역시 유사한 조명을 받을 수 있을 것이다. 비록 영화스타일과 주제적 관심은 다소 상이하지만, <꽃섬> 역시 초월적 구원의 순간을 향한 로드 무비라는 점에서 기독교인으로서 작가의 자의식이 서사의 동력으로 작동하는 영화다. 특히 주목할 것은, 이들 영화에 반복적으로 등장하는 사물과 인물, 더 나아가 몇몇 인물의 행동이 일상의 논리로 해명할 수 없는 상징성을 갖고, 그에 대한 해명이 영화의 주제의식을 일별하는 데 중요한 활로가 된다는 사실이다. 이를 테면, 언젠가 되살아날 것이라는 믿음과 결부된 ‘죽은 나무’(<희생>), 거기 어딘가 존재할 것이라는 확신 안에 구체화되는 ‘꽃섬’(<꽃섬>)은 엘리아데 M. Eliade의 표현을 빌리면 주술종교적 차원의 상징¹⁾처럼 여겨진다. 그리고 이들이 등장하는 순간, 영화가 축적해 온 미시적인 메시지는 포괄적으로 규합된다.

미리 밝힐 것은, <희생>과 <꽃섬>의 영화적 성취를 수평 비교하는 작업이 이 글의 목적이 아니라는 사실이다. 알려진 대로, 타르코프스키는 구소련 시절 정부의 개입과 검열을 피해 세계 영화사에 자신만의 독창적인 영화미학을 각인시킨 작가다.²⁾ 1986년에 연출된 <희생>은 영화감독으로서 완숙한 경지

1) 마르치아 엘리아데, 『종교형태론』, 이은봉 역, 한길사, 2012, 549쪽.

2) 그의 장편 데뷔작 <이반의 어린 시절 Ivanovo detstvo>(1962)부터 베니스 영화제 황금사자상을 받았다. 이후 <안드레이 류블로프 Andrey Rublyov>(1966)로 칸영화제 심사위원 특별상, <솔라리스 Solyaris>(1972)로 칸영화제 심사위원 대상, <향수

에 도달한 타르코프스키가 쇠약해진 자기 육체와 싸우며 만든 마지막 유작이다. 영화 외적 정보에 해당하는 그의 지난한 개인사와 결부지어 보면, 영상 안에서 그의 인생 여정과 예술가적 초상을 발견하는 일도 어려운 일이 아니다.³⁾ 그런 면에서 추후 구도의 영화로서 <희생>의 내적 전언을 구체적으로 논의하겠지만, 이 영화는 그의 작가로서의 개성을 명징하게 구별시키는 여러 요소를 아우른다고 할 수 있을 것이다.

한편, 2001년에 완성된 <꽃섬>은 송일곤 감독의 장편 데뷔작이다. 당시 그는 <광대들의 꿈>, <간과 감자>, <소풍>과 같은 단편영화들을 통해 국내외 평단으로부터 전에 없던 주목을 받던 작가였다. 이를테면, 그는 <소풍>으로 칸영화제 단편영화 부분에서 심사위원상을 받고 멜버른 국제영화제에서 단편부문 대상을 받으면서 이후 행보를 기대하게 한 바 있다. 그러한 세간의 주목에 부응하면서 <꽃섬>은 장편 데뷔작임에도 불구하고 베니스 영화제 경쟁부문에 공식 초청받을 정도로 작품성을 인정받게 된다.⁴⁾ 이 작품은 이후 그의 주요 작품들로 분류 되는 고통받는 인간에게 초월적 실재로 임하는 치유의 순간, 현실의 고통과 좌절을 자가 해명하는 과정에서 만나게 되는 구원의 문제 등을 아우르는 문제적 작품이기도 하다. 송일곤의 영화들이 최근 들어 형식과 내용에 있어서 일관된 논점으로 포용할 수 없는 양상으로 불균질해지고 있지만⁵⁾, <꽃섬>을 통해 파악되는 영화적 개성은 작가로서 송일곤을

Nostalgia>(1983)로 칸영화제 감독상 등을 받았다. <희생>(1986)은 칸영화제에서 심사위원 특별상, 비평가협회상 등 4개의 상을 동시에 수상했다.

- 3) <향수>에서 고르차코프 역을 맡았던 배우는 <희생>의 알렉산더 역까지 맡을 예정이었다. 그러나 타르코프스키가 아끼던 그는 알렉산더의 삶을 바꾸어 놓은 암에 걸려 현실에서 죽고 만다. 이후 <희생>을 찍을 당시 타르코프스키 자신도 암에 걸려 자기 현실과 영화 내용의 놀라운 유사성에 대해 생각한다. 그는 “내가 언젠가 생각했던 시적인 영상은, 구체적이고 명료한 현실이 될 것이며, 유형화되고 나의 의사와 상관없이 나의 삶에 영향을 끼칠 것이다.”고 예견한 바 있다. 안드레이 타르코프스키, 『봉인된 시간』, 김창우 역, 분도출판사, 2007, 296쪽.
- 4) 한국영화사에서 당시까지 베니스영화제 경쟁부문에 공식초청 받은 한국영화는 단 네 편(이두용의 <피막>, 임권택의 <씨받이>, 장선우의 <거짓말>, 김기덕의 <섬>)에 불과했다.
- 5) 예컨대, <꽃섬>과 마찬가지로 원 테이크 원 컷으로 찍은 <마법사들>은 송일곤의 미적 자의식이 강한 영화이면서도 연극적인 성격이 두드러진다. 한편, <거미숲>이나 <오직 그대만>은 각각 미스터리 스릴러, 멜로드라마의 장르적 관습을 포용한 대중성

구별짓는 근거가 될 만하다.

본고는 논의의 구체성과 집중성을 확보하기 위해 타르코프스키와 송일곤이 종교적 구원에 대한 관심을 영상화하는 방식에 주목하고자 한다. 그런 관점에서 주인공들의 일상을 낮설게 사유하게 하는 성현의 순간, 곧 엘리야데가 히에로파니적 시간 hierophanic time⁶⁾이라고 말한 역설적 상황에 대한 해석은 매우 중요하다. 현실적 관습과 논리로 보면, 모순의 병존이라 할 만한 그러한 이미지 안에서 두 작가의 주제의식이 상징적으로 발현되고, 잠재화된 의미들이 좀 더 명료한 수준으로 동시에 계시되기 때문이다. 쇼트 단위에서 그러한 특징을 세부적으로 검토할 수 있다면, 구원의 열망을 드러내는 두 작가의 내용적·형식적 차이도 파악해 볼 수 있을 것이다.

엘리아데는 히에로파니의 구조와 체계를 들여다보는 과정을 통해 상징에 대한 해석학을 추구해온 학자다. 이 글은 그의 관점을 차용하여 일상적인 시선으로는 정합적으로 포괄할 수 없는 <희생>과 <꽃섬>의 상징적 이미지를 다각도로 고찰하려 한다. 이 작업을 통해 추상적으로 논의되었던 이들 영화의 가치와 의의가 좀 더 소상하게 밝혀지길 기대한다. 또한 미약하나마, 이 글이 인간의 정신성을 드러내는 심미적 영화의 필요성을 공론화시키는 데 기여할 수 있길 희망한다.

II. 히에로파니적 시간과 전면적 재생

프랑스의 고전적인 사회학자 에밀 뒤르켐 E. Durkheim은 종교적인 사고의 변별적 특성을 이항 대립적 논리로 구체화한다. 예컨대, 거룩한 것과 속된 것 사이에는 절대적 이질성이 있어서 그들은 항상 분리되며 서로 섞이지 않는다는 것이 그의 생각이다. 이에 관해 그는 ‘두 세계의 근본적인 이원성’이라는 표현을 사용한다.⁷⁾ 다만, 뒤르켐은 인간의 의식 속에서 어떠한 사물도 성스러

을 갖춘 영화다. 한편, <시간의 춤>과 <시간의 숲>은 전혀 생경한 느낌의 다큐멘터리 작품이다.

6) 마르치아 엘리야데, 같은 책, 498-499쪽.

운 것으로 비약할 수 있다는 단서를 덧붙인다.

엘리아데는 뒤르켐의 바로 그 단서에 착안하여 성스러운 것과 세속적인 것 사이의 이항대립을 실증적으로 해체한다. 우선 다음 인용문을 보면, 엘리아데가 뒤르켐의 단서를 어떻게 받아들였는가를 간접적으로 확인할 수 있다.

우리는 인간역사의 언제 어디에서든 히에로파니로 변형되지 않는 어떤 것(물체, 운동, 생리적 기능, 존재, 게임조차도)이 있다고는 확신할 수 없다. 이 어떤 것이 왜 히에로파니로 변했다가 어떤 시점에서 더 이상 히에로파니이기를 그치는가를 알아내는 것은 별개의 문제이다. 그러나 인간이 다루고 느끼고 접촉하고 사랑했던 것은 어느 것이나 히에로파니로 변할 수 있다는 것은 확실하다.⁸⁾

이처럼 엘리아데는 어떤 사물도 세속적인 영역과 성스러운 영역 사이를 오가며 다른 관점으로 해석될 수 있음을 강조한다. 그러면서 하나의 사물, 행동, 현상이 ‘성/속’의 구분에 고정되지 않고 비약, 혹은 궤절을 거치는 과정에 대해 좀 더 심도있는 논의를 이어간다. 그 과정에서 엘리아데가 주목한 것 중 하나는 ‘상징의 기능’이다. 세속적인 경험 범주에 속하던 일상의 사물이 성스러운 것으로 공유되는 순간 상징의 능력이 발휘된다는 것이다.

이러한 설명으로부터 상징에 의해 실현되는 히에로파니의 변증법⁹⁾을 유추해 볼 수 있다. 유념할 것은, 성스러운 것이 세속적인 것으로 변할 때, 혹은 그 반대의 순간에 반드시 질적인 단절이 발생한다고만은 볼 수 없다는 점이다. 그와 관련하여 말하자면, 엘리아데의 시간에 대한 성찰을 살펴볼 필요가 있다. 그는 시간의 속성을 사유하면서 ‘성’과 ‘속’의 이분법적 순환 논리를 벗어난다.

시간이 불균질이라는 것, 시간이 ‘성’과 ‘속’으로 이분되어 있다는 것은 단지 세속적 시간 가운데서 주기적인 ‘분열’이 생겨서 거기에 성스러운 시

7) 에밀 뒤르켐, 『종교 생활의 원초적 형태』, 노치준-민혜숙 역, 민영사, 1992, 69-70쪽.

8) 마르치아 엘리아데, 『종교형태론』, 이은봉 역, 한길사, 2012, 65쪽.

9) 같은 책, 567쪽.

간이 삽입된다는 것만을 의미하지 않고 그보다도 성스러운 시간의 삽입은 서로 연결되어 있어서 자신은 스스로 연속성을 지니고 있으면서 다른 지속의 시간을 구성하고 있음을 보여준다.¹⁰⁾

인용문의 내용을 좀 더 자세히 파악하기 위해서는 성현의 시간, 곧 히어로파니적 시간에 대한 구체적 이해에 도달할 필요가 있다. 이를테면, 히어로파니적 시간에 관한 대표적 사례라 할 수 있는 종교적 의례의 시간을 살펴봐도 좋을 것이다. 천주교 미사나 개신교 성찬예배 때엔 빵과 포도주를 음미하며 그리스도의 살과 피의 의미를 되새기는 시간을 갖는다. 흔히 ‘십자가 사건’으로 일컬어지는 그리스도의 대속의 순간은 그러한 의례의 과정을 통해 다시 한 번 현재화된다. 성찬식 의례의 의미를 내면화한 성도들 사이에서 ‘십자가 사건’의 가치는 주기적·불연속적으로 반복되어 온 것이다.

이때 엘리아데는 비일상적인 의례의 시간이 일상의 시간과 모순적으로 길항하는 게 아니라고 본다. 그의 주장을 따르면, 세속적인 시간과 성스러운 시간은 애초에 평행하게 흐른다. 그러다가 ‘연속체 continuum’로 흐르던 성스러운 시간이 우리에게 계시되는 순간이 있는데 그 순간이 바로 종교적 의례의 순간, 성찬식의 시간이라는 것이다. 따라서 엘리아데에 따르면, 종교적 진실성을 보여주는 시간, 신화와 전설의 영향력 속에 포섭되는 시간은 질적으로 다른 시간 흐름의 역설적 통합을 보여준다고 할 수 있다. 그리고 그러한 비현실적 시간의 틈입은 다양한 상징체계 혹은 구조를 동반하며 다면적인 의미로 각인된다고 할 수 있다.

그렇다면, 히어로파니적 시간, 곧 다가적의 의미를 담지하는 초월적이고 비일상적인 실재의 순간은 왜 출현하는가. 이에 대한 엘리아데의 생각 중 하나는 인간의 본원적인 욕망과 관련된다.

여기서 우리의 흥미를 끄는 것은 무엇보다도 시간의 전면적 재생에 대한 희망인데, 그것은 우주적 순환기를 포함한 일체의 신화와 교의에 명료하게 나타나 있다. (중략) 우리는 인간들 속에서 모든 면에 걸쳐 세속적

10) 마르치아 엘리아데, 같은 책, 498쪽.

시간을 폐하고 성스러운 시간에 살고 싶어 하는 동일한 희망을 발견할 수 있다. (중략) 원형의 반복은 인간실존의 조건 가운데서 이상적 형태(원형)를 실현하고 싶다는 희망, 즉 시간의 하층을 깊어지지 않고, ‘시간의 불가역성’이라는 제약을 받지 않고, 시간 속에 살고 싶다고 하는 역설적인 원망을 나타낸다.¹¹⁾

위의 인용문은 엘리아데의 주저 중 하나인 『영원회귀의 신화 Le mythe de l'éternel retour』 속 중요한 논제를 그 스스로 요약한 말이다. 엘리아데에 따르면 히에로파니적 시간을 담은 신화와 교의는 곧 ‘시간의 전면적 재생에 대한 희망’을 드러낸다. 것처럼 일상적인 것 속에 출현한 비일상적인 시간, 현실적인 것 사이에 탐입한 신비한 시간은 지금 여기에서 지상 낙원을 경험코자 하는 인간의 본원적 욕망과 관련된다. 이는 항상 경험하는 현실 문제들로부터의 도피적 해탈을 꿈꾸는 행위로 치부될 수 없다. 일탈적인 초월에 대한 열망만으로도 볼 수 없다. 더 정확하게 말하면, 인간적인 세계, 역사적인 공간 안에서 이상적인 전환을 도모하는 포월 에의 꿈과 관련된다고 할 수 있다.

지금까지 엘리아데의 관심을 좇아, 인류가 실존적 조건 속에서 만들어 온 히에로파니적 시간과 그 안에 담긴 전면적 재생에의 소망을 파악해 보았다. 이와 관련지어 보면, 본고의 연구 대상인 <희생>과 <꽃섬>은 영화라는 매체의 한계 안에서 히에로파니적 시간을 이미지화 하려 했다는 점에서 흥미를 끈다. 또한 이들 영화 안에서 히에로파니적 시간은, 중층적인 의미를 담지하는 상징적 이미지와 함께 등장한다. 그 순간, 이상향을 향한 주인공들의 전면적 재생에의 희망이 상이한 내용으로 공표된다.

다음 장 이하에서는 <희생>과 <꽃섬>의 인상적인 쇼트들을 통해 지금까지의 논의를 실증하도록 하겠다. 그 과정에서 히에로파니적 시간을 담고 있는 <희생>과 <꽃섬>의 상징적 쇼트가 영화의 핵심적 전언과 어떻게 연관되는지를 이해할 수 있을 것이다.

11) 마르치아 엘리아데, 같은 책, 517-518쪽.

Ⅲ. <희생>, 시적 연결의 결절점 結節點

타르코프스키의 영화는 자칫 정신주의라는 혐의를 받을 수 있을 만큼 작가의 관념적 자의식이 강하게 투영되어 있다. 정신주의란 표현이 부정적인 뉘앙스로 쓰일 때엔, 현실 세계로부터의 도피나 해탈을 과도하게 추구하는 경우를 일컫는다. 더 나아가 현실 세계의 체계와 가치를 부정하고 일상의 논리를 초월하려는 태도를 말할 때에도 사용된다. 그러나 타르코프스키 영화의 ‘관념성’은 그의 남다른 문제의식의 차원을 고려할 때, 충분히 옹호될 만하다고 판단된다. 이를테면, <희생>의 문제의식은 개인의 힘으로 규제할 수 없는 현대문명의 비인간성, 몰지각성, 자가 확장성에 대한 비판을 담아낸다. 이러한 논점은 개인이 한 작품 안에 다루기엔 너무 거대한 제재여서 결국 에포케 epoche적 상황에 직면할 가능성이 높다.

그럼에도 타르코프스키의 영화는, 현대인이 안고 있는 시대적 과제에 대한 도전을 멈추지 않는다. 물론 문제의식의 성격을 고려할 때, 관념성의 정도가 문제시 될 수 있지만¹²⁾ 그를 옹호하는 입장에서 보면 관념에 담긴 자의식의 치열성, 혹은 영상 이미지의 적실성이 영화적 성패를 나누는 기준이 될 것이다. 그러한 관점에서 <희생>을 보면 타르코프스키가 말하는 구원의 차원은, 극중 인물의 개인적 사생활의 영역을 벗어난다. 간단한 논평으로 포괄할 수 없는 문명사적 전환에 대한 염원이 드러나기 때문이다. 실제로 영화에 드러난 타르코프스키의 관심을 짐작해 보면, 역설적이게도 문제의식 없이 제 삶에 안주하는 현대인이야말로 ‘실재로부터의 도피 a flight from reality’라는 비판을 면키 어려울 것이다.

영상 이미지의 적실성과 관련해서는 ‘시적 서정성의 논리’란 용어를 좀 더 숙고할 필요가 있다. 사실 이 표현엔 타르코프스키가 동시대의 작가주의 감독

12) 이와 관련하여 나리만 스카코브 Nariman Skakov는 <희생>의 영화적 성과를 인정하면서도 내용과 형식의 불균질성, 추상성의 문제를 지적한 바 있다. 특히 시각적 표현이 애매한 소재와 내러티브 구성상의 문제를 노정한다고 말한다. 영화가 추구한 담론과 영화가 취한 미학적 전략 간의 투쟁이 나타난다는 설명 역시 관념적 자의식과 미학적 형식 양자에 있어서의 과잉의 문제를 언급한 것으로 보인다. 나리만 스카코브, 『타르코프스키의 영화』, 이시은 역, B612, 2012, 327-328쪽.

과 분변되는 지점이 암시되어 있다. 그 용어가 ‘문제적 내용의 심미적 형식화’에 대한 타르코프스키의 자기 고백을 집약적으로 보여주기 때문이다.

영화에서 나를 매혹시키는 것은 그 정서적인 연결, 그 시적 서정성의 논리이다. 나의 견해로는 바로 이 점에 영화가 모든 예술 중에서 가장 진실적이고 서정적일 수 있는 가능성이 내포되어 있다.(중략) 나의 견해로는 고전적인 드라마투르기의 논리보다도 서정적인 논리가 사고 전개의 범칙과 삶 그 자체에 훨씬 더 근접해 있다고 생각된다.¹³⁾

이처럼 타르코프스키는 사건 간의 개연성을 면밀하게 밝아가는 ‘서사의 영화’를 지향하지 않는다. 오랜 시간 단절없이 지속하는 그의 롱테이크 쇼트들은 이전 쇼트들과 구문론적으로 개별화되는 경우가 많다. 그렇지만, 의미적으로 틈새를 드러내는 그러한 쇼트들이 연결하는 동안, 평범한 사물, 공간, 인물, 인물 간의 행위 등은 영화 후반부로 갈수록 비교적 명료한 형태의 상징적 전언을 내포하게 된다. 평범한 피사체가 그의 심미적 직관에 따라 의미부여되어 가는 중에 분명한 메시지를 확보해 가기 때문이다. 이 과정에서 일상의 구체적인 피사체가 히에로파니적 대상으로 비약하는 순간¹⁴⁾이 등장하고, 그러한 쇼트들을 통해 그의 선지자적 지성이 구체화되곤 한다. 그의 말을 빌리면, 시적 서정성의 논리를 명징하게 드러내는 결절점에 히에로파니의 시간이 있다고도 할 수 있겠다.

<그림 1>

<그림 2>

<그림 3>

13) 안드레이 타르코프스키, 같은 책, 23쪽.

14) 엘리야데는 이를 히에로파니의 변증법이라고 부른다. 속 적 경험으로 나타나는 대상도 언제든지 성 의 차원을 획득할 수 있다. 따라서 성과 속은 명확히 대별되거나 별개의 두 실재가 아니라, 하나의 존재의 다른 두 양태이며 ‘비동시적인 것의 동시성’으로 해명할 수도 있겠다.

<그림 1>은 오프닝 쇼트에 등장하는 레오나르도 다빈치의 <동방박사의 경배 Adoration of the Magi> 그림의 한 부분이다. 이 장면의 진정한 의미는 처음부터 이해되는 게 아니다. 다만, 종교적 성화 , 곧 이콘 icon을 곧잘 이용하는 타르코프스키의 연출미학을 고려할 때¹⁵⁾ 추후 이 장면이 중요한 의미를 드러낼 것이란 추측을 해볼 수 있다. 실제로 이 쇼트의 의미는 엔딩 쇼트에 등장하는 피사체, 곧 메마른 나무의 이미지(<그림 3>)와 대별적으로 중첩되면서 마지막 장면에 고인 히어로파니적 시간을 다층적으로 사유하게 한다.

<희생>이 시작되면, 바흐의 마태수난곡 제39번 아리아 「주여, 우리를 불쌍히 여기소서 Erbarme dich, mein Gott」가 흐르고, 그와 동시에 <그림 1>이 등장한다. 특이한 것은, <동방박사의 경배> 그림의 전체 윤곽이 한 번에 제시되지 않고, 무릎을 꿇은 채 누군가에게 선물을 바치는 사람의 얼굴 부분에 포커스가 맞춰진다는 점이다. 곧이어 아리아의 볼륨이 줄어들고, 대신 바닷가 파도소리가 외재음향으로 삽입된다. 그때 카메라가 익스트림 클로즈업 extreme close up을 유지하면서 수직으로 상승하기 시작한다. 이때 그림 속에서 선물을 주고받는 사람이 각각 동방박사와 아기 예수라는 사실이 공지되고 그 주변 사람들과 공간 배경이 이해된다.

그림 속 폐허가 된 석조건물 안에는 예수 탄생의 의미를 전혀 감지하지 못한 구경꾼들, 관심조차 없어 보이는 사람들이 늘어서 있다. 그때 카메라 안에 손가락으로 위를 가리키는 인물의 모습이 나오고 카메라는 계속 그림의 상단부로 상승하여 무성한 잎을 가진 올리브 나무를 보여준다. 이 나무는 짙은 채색 때문에 다빈치의 미완성작인 <동방박사의 경배>에서 유독 두드러져 보인다. 그 이후, 곧바로 주인공 알렉산더(얼랜드 조셉슨 분)가 바닷가에서 죽은 나무를 심고 있는 장면(<그림 2>)으로 넘어간다. 그런 식으로 타르코프스키는 이미지의 유사성(나무)과 외재음향의 연관성(파도소리)을 부각시키면서 <동방박사의 경배>의 의미를 영화적 현실 세계 안으로 유입한다.

<그림 2> 장면에서 알렉산더는 병어리 아들에게 ‘믿음을 통한 구원’에 관한

15) 정태수, 「안드레이 타르코프스키 영화미학 해법연구」, 『영화연구』 15호, 한국영화학회, 1999.8, 596-601쪽.

옛이야기를 들려준다. 신비한 뉘앙스를 풍기는 그 이야기를 읊기면 다음과 같다. 옛날 어느 수도원에 살던 늙은 수도승이 산에 죽은 나무를 심고 제자에게 매일 물을 주라고 말한다. 제자는 가망이 없는 실천이지만, 스승의 말대로 매일 산에 올라 죽은 나무에 물을 준다. 그런데 그로부터 3년이 지나자 죽은 나무에 온통 꽃이 피는 기적이 일어난다. 알렉산더는 이 이야기를 마치면서 아들에게 이런 말을 남긴다. “만약 매일같이, 정확히 같은 시간에 같은 행동을 반복한다면, 늘 꾸준하게 의식과도 같이 그렇게 하면, 세상은 변하게 될 거다.”

결과적으로, 도상적·음향적으로 연결된 <그림 1>, <그림 2>의 이미지와 알렉산더가 들려준 옛이야기가 남긴 불분명한 의미는 엔딩 씬에 삽입된 <그림 3> 장면에서 이르러 통합된다. 그 의미 통합의 순간은 매우 명료하게 히어로 파니적 시간으로 다가온다. 영화가 진행되는 중 현대문명의 비인간성은 종말론적 분위기를 자아내는 핵전쟁의 발발, 곧 세계 3차 대전의 시작으로 부각된다.¹⁶⁾ 그 와중에 알렉산더는 자기희생을 감수하면서도 이 절망적인 문명의 흐름을 역전시켜 달라고 신에게 매달린다. <그림 3>은 그 모든 내적 갈망의 끝에 도착한다. 이 쇼트에서 알렉산더의 아들은 아버지가 심은 나무에 물을 준 후 나무 밑동에 눕는다. 얼마 후 카메라가 천천히 틸트 업 tilt up되면서 영상은 <그림 1> 쇼트에서의 움직임을 정확하게 재생한다. 천천히 상승하는 카메라를 따라 나무기둥부터 우듬지까지 순차적으로 시각화되는 것이다. <그림 3>을 보면, 수면에 부딪힌 햇살 때문에 진경화된 나무는 희망적인 전망을 담아내는 것처럼 보인다. 죽은 나무에 꽃이 피는 기적처럼, 불가능할 것 같은 문명사적 전환도 가능하리라는 신념이 투영되어 나타나 있는 것이다.

16) 타르코프스키가 비인간적 기술문명에 대한 비판의식을 ‘핵전쟁’이라는 소재를 통해 확인시키는 과정은 놀랍게도 하이데거 M. Heidegger의 사유계좌과 닮아 있다. 하이데거는 현대문명에서 기술의 본질이 인간에게 근본적인 위협을 야기하고 있다고 말하면서 “인간이 대상 없는 속에서 그저 부품의 주문자로서 존재하게 되자마자, 인간은 추락의 낭떠러지의 마지막 끝에까지 와 있어 그런 곳에서는 그 자신마저도 그저 한낱 부품으로서 받아들여질 수밖에 없다.”(마르틴 하이데거, 『기술과 전향』, 이기상 역, 서광사, 1993, 73쪽)고 단언한다. 여기서 더 나아가 현대의 기술 안에 숨겨진 위대한 위력이 인간의 존재양상과 관계맺는 방식까지 굴절시켰다는 것을 강조하며 오늘날을 ‘원자력 시대’로 규정한 바 있다. 이기상, 『하이데거의 생애와 사상 그리고 그 영향』, 누멘, 2010, 296-299쪽에서 재인용.

이를 통해, 아기 예수에게 무릎 꿇은 동방박사의 이미지와 알렉산더의 이미지, 옛이야기 속 수도승의 이미지는 긴밀한 연상관계로 합치된다. 비극과 절망을 낳는 현대 문명으로부터의 전환을 바라는 타르코프스키의 의지가 ‘동방박사-수도승-알렉산더’에 관한 정보를 규합하면서 경건하게 부각되는 셈이다. 그 때문에 <그림 3>은 구원에 대한 간절하고 진실된 믿음과 함께 자기희생을 통한 전면적 재생의 희망을 적극적으로 제시한다고 할 수 있다.

<그림 4>

<그림 5>

<그림 6>

<그림 7>

엘리아데에 따르면, 종교적 인간은 신 적인 모델에 접근함으로써 자기 자신을 만든다.¹⁷⁾ <그림 4>부터 <그림 7>까지의 쇼트들은 바로 그러한 명제에 의거해 해석이 가능하다. 알렉산더는 괴짜 우편배달부 오토(알란 에드발 분)를 통해 인류를 구원할 실마리를 얻기 위해선 외딴 곳에 사는 마리아(구드룬 기슬라도티르 분)와 동침해야 한다는 조언을 반복해서 듣는다. 일상의 세계에서 그런 논리는 틀림없이 궤변이다. 그러나 타르코프스키는 오토의 조언이 상징하는 바를 이미지화하여 히에로파니의 순간을 보여준다.

<그림 4>는 알렉산더가 마리아를 만나러 가기 직전의 모습을 담은 쇼트다. 알렉산더 집에 걸려있던 그림은 앞에서 살펴보았던 ‘동방박사의 경배’이다. 프레임 안을 보면, 마리아가 아기 예수를 안고 있는 모습이 중앙에 위치해 있다. 그런데 액자 유리 위에 무성한 잎을 가진 나무의 흔들림이 반사되어 비치더니, 곧이어 프레임 안으로 들어온 알렉산더의 모습이 그 위에 중첩된다. 바로 그 순간에, <그림 4>는 히에로파니의 표지로 다가온다. 그도 그럴 것이, 액자 위에 비친 알렉산더의 모습, 곧 자기 시선을 응시하는 알렉산더의 모습은 진정한 구원의 의미를 내면화하는 구도자의 모습으로 재창조된다. 아

17) 마르치아 엘리아데, 『성과 속』, 이은봉 역, 한길사, 2003, 111쪽.

올려, 관객은 오토의 요청이 종교적 구원의 여정에 알렉산더를 참여시키려는 독촉임을 비로소 이해하게 된다.

<그림 5>는 마리아의 집을 찾아가 알렉산더가 그와 동침하는 순간을 보여주는 쇼트다. 엘리아데는 현대사회로 진입하기 이전 세계 어느 곳에서든, 섹스는 ‘완전한 행위’를 상징했고, 신성현현, 곧 히어로파니와 결부되었다고 말한다.¹⁸⁾ <그림 5>는 그러한 섹스에 관한 신화적 해석을 초월적 이미지로 실천한다. 섹스를 나누는 두 사람의 모습은 그 자체로 신비로운 분위기를 낳는다. 공중 부양한 그들의 육체는 순결해 보이는 하얀 담요에 싸여 있고, 카메라는 그들 주변을 천천히 돌면서 그들의 섹스가 갖는 상징적 의미를 관조하게 한다. 관객을 흥분시키려는 의도가 완전히 소거된 이 장면은 쾌락적 기능과 분리된 성스러운 결합, 곧 신화적이고 제의적인 시간의 투입을 암시한다.

그런데 알렉산더가 동침해야 할 대상이 왜 마리아이어야 하는가에 대한 타르코프스키의 설명은 아직까지 불분명하다. 일단 외딴 곳에 살면서 알렉산더의 집안일을 돕는 하녀 마리아는 타르코프스키에게 마녀로 분류된 인물이다.¹⁹⁾ 따라서 개연성 확보여부를 따지자면, 알렉산더와 마리아의 결합은 타당한 이유를 발견하기 힘들다. 이에 대한 의문은 <그림 6>과 <그림 7>의 도상적 유사성을 발견해낼 때 비로소 지워지기 시작한다. 연속하는 두 쇼트에서 캡처한 이들 장면은 마녀 마리아의 서사 내 상징적 지위가 성모 마리아임을 분명하게 암시한다. 이러한 편집은 오토의 궤변이 갖는 종교적 함의를 구체적으로 드러낸다. 사실 마녀 마리아는 영화 속에서 공간적으로 외딴 곳에 떨어져 사는 존재²⁰⁾로, 세속적인 현대문명에 속한 사람들²¹⁾과 완전히 대별되는

18) 마르치아 엘리아데, 『이미지와 상징』, 이재실 역, 까치, 2013, 17쪽.

19) 타르코프스키의 고백에 따르면, <희생>의 초안은 <마녀>라는 제목이었다. 그만큼 마리아의 성격은 확실하고 중요하다. 안드레이 타르코프스키, 같은 책, 294쪽.

20) 타르코프스키는 파괴적인 현대문명으로부터 시공간적으로 떨어져 있는 인물이나 사물로부터 구원의 희망이 담긴 성스러운 상징을 의도한다. 오토가 알렉산더 생일날 선물한 17세기 유럽 고지도 역시 그와 같은 성격을 갖는다.

21) 대사와 정보를 미뤄볼 때 알렉산더의 아내, 딸, 의사 빅터는 세속적인 현대사회, 곧 물질문명의 비정상성을 드러내는 인물군에 속한다. 반대로 알렉산더, 오토, 마리아, 알렉산더의 아들 고센은 현대사회의 폭압적인 규제력을 벗어난 인물들로 앞의 인물군과 대조를 이룬다.

인물이다. 그렇다면, 상식적인 일상의 세계 바깥에 존재하는 ‘마녀’가 오히려 염원의 대상으로 복권되는 이 히어로파니의 순간은 영화의 주제와 맞닿는 아 이러니로 읽어야 할 것이다.

<희생>에 삽입된 가장 중요한 히어로파니의 시간은, 사랑하는 아들의 죽음 까지 각오하면서 알렉산더가 자기 집을 불태우는 순간 이후(<그림 8>)에 펼쳐진다. 영화 초반부의 정보에 의하면 바닷가 근처 소나무 아래에서 알렉산더가 발견한 이 빈 집은 매우 중요한 의미를 지닌다. 그의 대사를 통해 짐작컨대, 이 집은 야만적인 파괴를 일삼는 기술문명 사회의 영향력이 미치지 않는 곳에 위치한, 그 자체로 성스러운 장소다. 심지어 알렉산더는 “거기서 산다면 죽을 때까지 행복할 것

<그림 8>

같았지.”라고 말하면서 ‘넋을 잃을 정도의 아름다움’이 그 집에 존재한다고 말한다. 인상적인 ‘평화와 고요함’이 깃든 장소라고 묘사하기도 한다. 그 때문에 사랑하는 아들의 위험을 감수하면서 이 집을 불태우는 행위는 완전한 자기 희생의 의미를 지닌다.

더 나아가, ‘불타는 집’ 이미지에서 마주하게 되는 히어로파니가 특별한 것은, 알렉산더의 기행에 가까운 그간의 행위들이 기독교적 신, 특히 성부 하 나님의 구속사적 실천과 연결되어 해석될 수 있기 때문이다. 구체적으로 말하면, 알렉산더는 마녀 마리아를 통해 거룩하고 초월적인 방식으로 구원의 희망을 잉태한 바 있다. 또한 <그림 8>에 이르러 아들의 희생을 감수하면서, 또 자신의 본래적 거처를 포기하면서까지 인류 구원에 관한 메시지를 내보이는 인물이 된다. 요컨대, 타르코프스키가 알렉산더의 비밀상적인 여정 중에 종종 선보인 히어로파니적 시간은 ‘불타는 집’ 이미지를 통해 가장 분명한 의미로 규합된다 할 수 있겠다.

이처럼 <희생>에 삽입된 히어로파니적 시간은 현대의 기술문명을 종말론적 시각에서 비판하면서도 구원을 향한 열망을 상징적으로 제시한다. 이때의 구원은 주인공의 희생을 통한 전면적 재생에의 꿈으로 나타난다. 엘리아데의 용어를 빌리면, 초역사적 의미 metahistorical meaning에의 열망을 드러낸다

고도 할 수 있겠다. 인류가 무비판적으로 수용하고 있는 현대사회의 비극적 운명을 지금이라도 당장 역전시켜야 한다는 사실을 시각적 상징으로 전달하고 있는 것이다.

한편, 타르코프스키의 문제의식이 난해하고 혼란스러우며 때론 엉뚱하고 비약이 심한 이미지로 표현된다는 지적은 어느 정도 타당한 면이 있다.²²⁾ 그럼에도 고도의 상징으로 등장하는 히어로파니의 순간에 이르러, 복잡하게 계열화되어 온 선지자적 자의식이 예각적으로 전달되는 것만은 틀림없는 사실이다. <희생>에서의 타르코프스키는 히어로파니의 순간을 활용해 파편화분절화 된 이미지 배면의 의미를 동시적으로 통합하여 제시하고 있는 것이다.

IV. <꽃섬>, 기독교적 구원을 향한 초극적 이미지

앞 장에서 살펴본 <희생>은 서사적 시공간에 대한 관념적 사유를 유도하는 롱테이크 쇼트가 돋보인다. 단순화의 위험을 무릅쓰고 말하자면, 그런 류의 영화들은 대개 ‘해석 의존적’인 영화로 기울기 마련이다. 영상에 대한 해석 주도권이 관객에게 이양될 가능성이 높아지기 때문이다. 반면, <꽃섬>은 현실적인 좌표 안에서 일상적인 정보를 가진 인물들을 내세운 후, 그들의 고통을 치유하기 위한 여정을 따라 관념적인 비약²³⁾을 도모한다. <꽃섬> 역시 점점 ‘해석 의존적’인 영화로 변모해 가지만, 인물들의 내적 갈등은 매우 현실적인 조건 속에서 출발하는 셈이다.

실제로 <꽃섬>이 시작되면, 관객은 현실적인 인물들의 극단적인 고통을

22) 이왕주, 「타르코프스키의 <희생>의 영상 기호 분석」, 『영화』 1권 1호, 부산대학교 영화연구소, 2008, 206쪽.

23) 송일곤은 자신이 쓴 영화촬영일지와 영화전문잡지사와의 인터뷰를 통해 <꽃섬>을 ‘인물화인 동시에 판타지’로, ‘다큐멘터리와 판타지가 조화롭게 공존’하는 영화로 찍고 싶었다고 말한다. 이는 <꽃섬>이 관념적 우화이고 판타지이며 비현실적인 현상에 대한 이야기로 환원되지만, 인물을 포함한 상황 묘사에 있어서는 리얼리티를 추구했다는 설명으로 들린다. 송일곤, 「상처받은 영혼들, 세상 끝에서 돌아오다」, 『씨네21』 328호, 씨네21, 2001.11., 남동철, 「<꽃섬>의 송일곤을 만나다」, 『씨네21』 329호, 씨네21, 2001.11.

실감하게 되고 곧이어 연민의 시선을 갖게 된다. 관객들이 볼 때, 기시감을 주는 갈등 속에 그들이 던져져 있기 때문이다. 먼저 헤나는 독특한 피어싱과 스모키 화장, 염색한 머리카락이 먼저 눈에 들어오는 10대 소녀다. 영화가 시작되자마자 그녀는 공용화장실 수세식 변기에 아이를 출산하고, 변기 물을 내려버린다. 그렇게 그녀는 엄마가 되는 순간에 엄마라는 지위의 획득을 강렬하게 거절한다. 이후에 밝혀지는 내용에 따르면, 헤나는 얼굴도 모르는 친엄마에 대한 희미한 정보를 갖고 있음에도 그녀가 자기를 버렸다는 생각에 엄마를 잊고 살아온 소녀다. 그런데 화장실 안에서 끔찍한 육체적·정신적 고통을 경험한 그녀에게 내적 변화가 찾아온 것으로 보인다. 이후 그녀가 친엄마에 대한 정보를 좇아 남해행 버스에 오르기 때문이다.

그녀와 야간 남해행 버스에 동승한 여성은 30대의 옥남이다. 영화 속 정보에 따르면, 그녀는 딸아이에게 피아노를 선물하기 위해 매춘을 실천한 바 있다. 그러나 나이 지긋한 매춘 상대남이 섹스 도중 복상사하게 된다. 이제 그녀는 경찰을 통해 매춘 사실을 알게 된 남편에 의해 집으로 돌아갈 수 없는 처지에 놓이게 된다. 그때 옥남은 모든 슬픔을 잊게 해준다는 남해 어딘가의 섬을 떠올린다. 옥남에게 천사 친구 영란으로부터 전해들은 이 신비한 섬의 존재는, 고통의 초극을 위한 유일한 출구처럼 보인다. 따라서 옥남의 남해행은 자가 치유가 불가능한 상처를 안게 된 자의 초월적 여정이라는 인상을 강하게 풍긴다.

마지막으로, 헤나와 옥남의 여정에 합세하게 된 여성은 20대의 유진이다. 뮤지컬 가수로 이제 막 꿈을 펼쳐가던 그녀는 최근 설암 진단을 받고 목소리와 목숨을 잃을 위기 앞에 선다. 영화 초반부, 헤나와 옥남을 태우고 남해를 향해 가는 줄만 알았던 버스는 눈 내리는 겨울 산에 멈춰 선다. 버스기사는 의아해 하는 헤나와 옥남에게 여기가 종점이라면서 본인은 남해가 아닌 북쪽 산으로 간다고 말하며 사라진다. 사실상 이 순간부터 <꽃섬>의 서사는 관념과 상징의 여정으로 전환된다. 이후 옥남과 헤나는 그 겨울 산 부근에 와 자살을 시도한 유진을 만나게 된다. 유진은 자신을 구해 준 옥남과 헤나가 달갑지 않았지만, 결국 옥남과 헤나의 여정에 아무런 희망없이 동참하게 된다. 이후 그들 세 명은 옥남의 신념에 이끌려 남해를 거쳐 꽃섬에 이르게 된다.

지금까지 설명한 세 주인공이 각각 10대(혜나), 20대(유진), 30대(옥남)에 속한다는 사실은 다분히 의도적이라고 볼 수 있다. 그들이 각 세대에 속한 여성의 삶을 대표한다고 볼 순 없다. 그럼에도 그들은 다소 극단적이거나 그들 연배에서 경험할 수 있을 것 같은 사연들을 품고 있다. 송일곤은 자신이 직접 쓴 촬영일지를 통해 현실에서 한 인물이 성장하며 겪을 수 있는 세 가지 절망의 양태를 세 명의 주인공에 투사했다고 말한 바 있다.²⁴⁾ 것처럼 <꽃섬>은 세 인물의 현실적인 내적 갈등을 내보인 후, 기독교적 차원에서 ‘치유’와 ‘구원’의 가능성을 타진해 간다. 그런 면에서, <꽃섬>은 초개인적·탈일상적인 관념의 문제를 다시 관념적 상징으로 풀어내는 <희생>과 대비된다. 문제 해결 과정에서 관념적 상징을 활용하는 것은 동일하지만, 서사의 동력이 되는 갈등의 출발점이 개인적·일상적인 현실 문제에 기초하기 때문이다.

물론 주인공들의 여정이 점점 기독교적 관념의 세계로 진입해 가는 순간에도 관객들은 그녀들의 서사무대가 평범한 현실인 것 같은 느낌을 받게 된다. 이에 관해서는 디지털 카메라가 만들어낸 영상의 질감을 이야기할 필요가 있다. 송일곤은 휴대성과 조작의 편이성을 갖춘 디지털 카메라를 이용해 주인공들을 밀착하여 보여주면서 다큐멘터리적인 느낌을 극대화한다. 당시 이러한 시도는 매우 획기적인 것이었고, 그 결과물로서의 영상 역시 매우 독창적인 미학으로 수용되었다.²⁵⁾ 요컨대, 핸드헬드 handheld의 효과와 디지털 영상의 질감 때문에 <꽃섬>의 롱테이크 long take 쇼트는 오히려 현실적인 시공간을 담아내고 있다는 느낌을 배가시킨다.

주목할 것은, 디지털 영상의 특징이 효과적으로 구현되는 순간에 히어로파니적 시간이 모습을 드러내는 경우가 많다는 점이다. 이후 예거하겠지만, 다듬어지지 않은 듯한 거친 질감의 쇼트와 함께 히어로파니적 시간이 공지되기도 한다. 때론 의도적인 포커스 아웃으로 피사체의 윤곽이 흐려지는 순간에 중층적으로 얹힌 상징적 의미가 동시에 제시되기도 한다. 더 나아가, 등장 순간엔 곧바로 해명되지 않지만 자주 반복되면서 그 의미가 조금씩 명료해지는

24) 송일곤, 앞의 글.

25) 정하제, 「송일곤 감독의 『꽃섬』과 『깃』- 디지털 영화의 내용과 스타일의 실험」, 『공연과 리뷰』 48호, 현대미학사, 2005.3., 182-189쪽.

플래시포워드, 플래시백 장면들의 상징성도 히에로파니적 시간과 닿아 있다. 이들 장면은, 주인공들이 견디고 있는 현실의 시간 바깥에 종교적 신념에 따라 흐르는 영적 시간이 존재한다는 사실을 낯설게 환기시킨다. 그런 순간에, 이상향(‘꽃섬’)에 이를 때 경험하게 될 전면적 재생애의 꿈이 감지되기도 하고, 현실 문제를 포월 하고자 하는 세 인물의 내면, 특히 종교적 열망이 강하게 드러나기도 한다.

<꽃섬>에서 히에로파니적 시간을 구체적으로 추인해보자면, 먼저 헤나가 지니고 다니는 천사의 날개가 시각화되는 순간을 빼놓을 수 없다. 헤나는 스스로 치유하기 힘든 가족사의 아픔을 가지고 있다. 그녀는 모성에 의해 훼손된 인물이면서, 스스로 모성을 훼손시킴으로써 자신이 받은 상처를 우회적으로 암시하는 인물이다. 아래의 <그림 9>는, 헤나가 극심한 고통을 느끼며 화장실 변기 위에서 아이를 출산하는 씬 중간에 삽입된다. 그 때문에 이 장면은 극심한 육체적·정신적 고통 중에 헤나가 불러낸 자가 치유를 위한 이미지로 읽힌다. 실제로 이 단절적 쇼트는 통증을 억지로 참는 헤나의 얼굴 클로즈업 장면 이후 등장한다. 송일곤은 현실적 상황 정보가 완전히 소거된 이 쇼트를 끼워 넣음으로써 구원의 열망을 담은 히에로파니적 시간을 불러내려 한 것이다. 이를 통해 불행한 현실과 초월적인 이상 사이의 낙차가 심미적인 긴장으로 배가된다. <꽃섬>은 이러한 방식으로 초월적인 열망에서 비롯된 헤나의 낭만적 아이러니를 전달한다.

<그림 10>은 플래시포워드를 통해 영화 중반에 삽입된 적이 있는 쇼트다. 실제로는, 꽃섬에 도착한 헤나가 폐교의 창가

<그림 9>

<그림 10>

에서 그와 같은 장면을 연출한다. 그 때문에 꽃섬 도착 후 <그림 10> 장면이 시각화될 때, 관객은 앞에서 본 유사 장면들의 의미를 사후적으로 파악하게 된다. 결론적으로, <그림 10>은 불가능한 현실 초극의 꿈과 이상적 치유의 장소로서 꽃섬의 이미지가 중첩되는 장면이 된다. 엘리아데의 말을 따르면,

이 이미지는 주술종교적 시간의 간섭을 가능케 하는 세속적 시간의 입구²⁶⁾라 할 수 있겠다.

<그림 11>과 <그림 12>는 영화 말미, 혜나와 유진이 서로를 치유해주는 관계로 발전하는 장면을 시각화한다. 이들 장면에서,

<그림 11>

<그림 12>

각각 혜나와 유진의 불가능한 꿈을 상징했던 기표인 천사 날개와 오르골은 서로에게 선물로 건네진다. 이 사물들은 개인적인 힘으로 치유할 수 없는 그들 내면의 역설적인 국면을 지속적으로 상기시켜 온 중요한 ‘오브제 objet’였다.

<그림 11>에 등장하는 오르골은, 유진이 붙들고 있는 실낱같은 삶의 희망을 보여준다. 영화 초반 자살을 결심한 그녀는, 오르골을 포함한 자신의 중요한 물건들을 마을 휴지통에 버린다. 그런데 얼마 지나지 않아 유진은 유독 오르골만을 다시 가져와 품에 지녀오던 터였다. 뮤지컬 가수로 더 이상 목소리를 낼 수 없는 그녀에게 태엽을 감으면 항상 맑고 청명한 소리를 내는 오르골은, 단념해야 하지만, 포기할 수 없는 꿈과 환치된다. 붙들수록 고통스러워지는 가수로서의 삶에 대한 애착이기도 하다. 그런데 그녀는 꽃섬에 들어가기 직전 혜나에게 오르골을 건넨다. 그때 혜나는 남해까지 왔지만 어머니를 만나지 못했고, 더 이상 어머니에 대한 정보를 알려 하지 않는 게 좋다는 말만 듣는다. 고통의 근원이면서, 일말의 치유 가능성이기도 했던 어머니와의 연결 가능성이 완전히 단절된 것이다. 그 때문에 자기 삶과 더불어 꿈을 정리해야 할 유진이 새로운 삶을 다시 시작해야 할 혜나에게 건넨 오르골은 유진의 혜나에 대한 진정한 위로와 연민을 상징한다. 따라서 <그림 11> 장면은 유진이 혜나의 전면적 재생의 꿈을 지지하는 치유의 순간이라 할 수 있겠다.

<그림 12>는 유진이 꽃섬에서 배에 타고 승천하기 직전 모습을 잡아낸 것이다. 기증기에 의해서 유진이 탄 배가 들려지는 장면은 낮설고 기괴하기까지 하다. 이러한 수직적 상상력은 오직 관념적인 차원에서 그 의미를 획득할

26) 마르치아 엘리아데, 『종교형태론』, 이은봉 역, 한길사, 2012, 499쪽.

수 있다. 기독교적 구원을 표상하는 예수의 부활·승천에 관한 시각적 이미지를 연상시키기 때문이다. 그 때문에 배에 올라탄 유진에게 헤나가 건넨 천사의 날개는 기독교적 의례의 의미를 상기시킨다. 앞에서 언급한대로, 헤나는 고통스러운 현실을 초극하기 위한 순간에 천사의 날개를 펼쳐보곤 했다. 따라서 삶의 마지막에 다다른 유진을 하늘로 올려 보내는 순간에 유진에게 건네진 천사의 날개는, 기독교적 구원과 치유를 위한 의식행위가 된다. 관객들은 이 장면을 경유하여 유진이 서글픈 현실에서의 삶을 폐기하고, 새로운 세계에서 전면적으로 회복되길 염원하게 된다. <그림 12>는 히어로파니적 시간의 공유를 요구하는 장면이 되는 셈이다.

<그림 13>

<그림 14>

<그림 15>

<그림 16>

앞에서 언급한대로 <꽃섬>은, 주인공들이 현실의 좌표를 옮겨 다니는 영화가 아니라, 현실적인 일상에서 관념적인 열망의 세계로 옮겨가는 영화다. 그래서 <꽃섬>을 자세히 보면, 종교적 신념 안에 구축된 영적인 세계가 주인공들의 현실 세계와 교합되는 순간이 나타나 있다. 그 순간들은, 주인공들의 관념 안에서 히어로파니적 시간이 현실의 시간과 중첩하여 흐르고 있다는 것을 보여준다.

<그림 13>과 <그림 14>는 영화 중반, 세 주인공이 눈 덮인 겨울산을 벗어 나는 중에 등장한다. 이 장면들이 등장하기 전, 그들은 트럭을 빌려 타고 험한 산을 겨우 내려올 수 있었다. 그 과정에서 그들은 트럭운전사로부터 짐칸에 실린 게 아내에게 끔찍하게 살해당한 남자 시체라는 말을 듣게 된다. 트럭운전사는 눈이 더 내려서 세상의 더러운 것을 싹 덮었으면 좋겠다는 바람까지 덧붙인다. 추측컨대 트럭에서 내리는 순간에 주인공들은 끔찍한 자기 현실을 복기할 수 있었을 것이다. 세상 어디에서나 비극이 일어나고 있다는 것을 마주했기 때문이다. 그로부터 얼마 후, 꽃섬의 존재를 가장 먼저 알고 있었던

옥남이 다음과 같은 말을 한다.

무슨 소리 들리지? 저기... 얼음 밑에 물 흘러가는 소리 들린다. 가만있어 봐. 가만있어 봐. 바람 소리 들리지? 뭔가 속삭이는 거 같지?

그 순간 카메라는 눈감은 그녀들의 표정(<그림 13>)을 잡는다. 한 명씩 클로즈업하여 물소리와 바람소리를 느끼는 그들의 모습을 계속해서 보여준다. 그러다가 혜나가 눈을 뜬 채 어딘가를 응시하는 장면이 나오고 <그림 14>가 등장한다. <그림 14>는 트럭에서 내린 직후 혜나가 자신의 디지털 카메라로 잠깐 포착한 적 있는 일상적 장면이다. 그런데 옥남의 대사 이후 <그림 14>가 재등장할 때, 이 장면은 전혀 새로운 상징적 의미로 재해석된다. 뽕뽕언 계곡에 난 작은 구멍과 그 안에 흐르는 물이 ‘보이지 않는 세계의 실재성’을 표지하기 때문이다. 그 때문에 <그림 14>는 ‘꽃섬’처럼 비의적이고 영적인 세계가 존재한다는 사실을 상징적으로 보여주는 ‘히에로파니’의 장면이 된다.

<그림 15>가 등장하기 전에도 영민한 관객들은 꽃섬의 상징적 지위를 다면적으로 추측할 수 있다. 먼저는 천사 친구 영란의 존재론적 의미와 그녀가 머무는 폐교를 개조한 집을 교차해 볼 때, 유념할 만한 의미가 획득된다. 이 영화는 시작부터 모성에 대한 다양한 진언을 내포해 왔다. 인물을 내세워 설명하면, 옥남은 상처를 안고 있는 유진과 혜나에게 모성의 역할을 감당하는 동반자였다. 그 때문에 그녀들의 동행에서 유사가족²⁷⁾의 모습을 볼 수 있는 것도 사실이다. 이후 꽃섬에서는 영란이 세 주인공 모두를 위로하고, 치유하는 모성의 역할을 감당한다. 영란은 황량해 보이는 폐교를 개조해 살고 있는데 이 역시 세 주인공에 대한 영란의 역할과 관련이 있다. 영란은 과거의 기억 속에 멈춰버린 세 주인공의 내면을 변화시키고 치유해야 할 위치에 놓여 있기 때문이다. 따라서 영란이 폐교를 개조한 집에 사는 마술사, 혹은 최면술사로 등장한다는 점에서, 그녀는 신비한 모성의 상징이면서, 전면적 재생의 기적을 낳는 꽃섬의 이미지와 중첩되어 있다.

27) 김경, 「질박하지만 섬세하고 아심찬 영화- 송일곤 감독의 <꽃섬>」, 『공연과 리뷰』 35호, 현대미술사, 2001.12, 129쪽.

꽃섬의 상징적 지위를 시각적으로 확인시키는 두 번째 대목은, 영란과 세 주인공의 불꽃놀이 썬이다. 영화 초반부, 유진이 자살을 결심하고 서울을 떠날 때 먼 밤하늘에서는 폭죽과 불꽃이 터지고 있었다. 그 썬에서 유진을 포함한 세 주인공의 비참한 현실과 아름답게 하늘을 수놓는 불꽃의 문양은 서글픈 대조를 이룬다. 그 때문에 주인공들이 꽃섬에 도착한 날, 천사 친구 영란과 함께 행복한 불꽃놀이를 하는 모습은 치유의 기적이 일어나는 꽃섬의 이미지를 적확하게 구체화한다.

꽃섬의 상징적 지위와 영란의 존재론적 의미가 중요한 까닭은, 이를 바탕으로 가장 중요한 히어로파니적 시간이 등장하기 때문이다. <그림 15>는 불꽃놀이를 마치고 옥남이 잠에 빠져들 때 떠올린 기억 속 한 장면이다. 이 장면에서 옥남은 천사 친구(영란)에게 배운 거북이를 사라지게 하는 마술을 딸에게 보여준다. 서사 맥락과 무관하게 삽입된 이 장면은, 관객에게 미리 주어진 ‘꽃섬-천사 친구 영란’의 의미를 토대로 해석이 가능하다. 일단 <그림 15>는 <그림 13>, <그림 14>를 거치면서 공표된 히어로파니의 시간을 옥남의 관념 속에서 다시 파악하게 한다. ‘꽃섬-천사 친구 영란’은 현실 논리로는 설명할 수 없는 기적적인 치유 가능성을 믿는 자에게 실존하는 ‘신비의 세계-영적 존재’인 것이다.

<그림 16>은 혜나가 들고 있는 디지털 카메라에 잡힌 몽환적 장면이다. 이 쇼트가 등장한 후, 배 위에 탄 유진은 기중기에 의해 하늘로 들린 채 사라진다. 유진의 실종 장면에 대한 인상 때문에 <꽃섬>은 마술적 리얼리즘이라는 평가를 종종 받았다.²⁸⁾ 그도 그럴 것이, 유진의 실종 장면은 슬픔없는 세계로의 완전한 비약과 영적인 치유의 순간을 보여주는 가장 극적이고, 한편으론 비현실적인 장면이다. 그러나 그에 대한 논의에 비해 바로 앞 장면인 <그림 16>에 대한 언급은 거의 생략되어 왔다. 사실상 <꽃섬>의 가장 신비로운 히어로파니적 순간은 <그림 16>에서부터 시작되어 유진의 실종 장면으로 이어진다고 봐야 한다.

<그림 16>은 디지털 카메라에 의해 탄생한 영상의 양가적 속성을 그대로

28) 장훈, 「<꽃섬> 송일근 감독과의 커뮤니케이션- 상처를 안고 소풍을 떠난 오펜리어들」, 『KINO』, 키노넷, 2001.11, 78-83쪽.

드러낸다. 포커스 아웃된 거친 질감의 디지털 영상이 다큐멘터리를 보는 듯한 느낌과 관조를 요구하는 몽환적인 느낌을 동시에 전달하기 때문이다. 헤나는 자신의 카메라로 유진을 찍다가 우연하게 <그림 16>의 장면을 잡게 되는데, 아마도 그 대상은 남해에서 만나지 못한 그녀의 엄마라고 해야 할 것이다. 결론적으로, 이 장면은 모성의 부재로 인해 고통받아 온 헤나의 자기 치유 순간을 보여준다고 할 수 있다. 애증의 대상이었던 엄마를 받아들이면서 그녀는 현실을 포월할 수 있는 용기를 얻게 된 것이다. 이처럼 <꽃섬>은 관념적이고 신비한 방식으로 인물 개개인의 갈등을 해결한다. 물론, 이러한 해결 방식에 대해서는 관객들의 호오가 엇갈리는 게 사실이다. 분명한 것은, 주인공들의 자기 치유 순간을 히어로파니의 시간으로 보여주면서 송일곤은 영적인 기적에 대한 신념을 공유하고자 했다는 점이다.

엘리아데는 인간존재의 실현이란, 평행하는 두 면에서 동시에 이뤄진다고 말한다. 시간, 생성, 환영의 면이 있고 영원, 실체, 실재의 면이 있어, 양자가 평행하게 연속한다는 것이다. 그에 따르면, 이 두 면이 만나는 접점에 히어로파니가 있고 히어로파니의 체계와 구조를 파악하는 건, 상징해독의 차원과 맞닿는다. 그와 관련지어 볼 때, <꽃섬>은 히어로파니적 시간의 출현을 의미화 해가면서 구도의 여정을 상징적으로 완성해 간 적확한 사례라고 할 수 있겠다.

V. 결론

지금까지 <희생>과 <꽃섬>을 중심으로 타르코프스키와 송일곤이 히어로파니적 시간을 영상 안에 수렴하는 방식을 살펴보았다. 현실을 직접 대면하는 듯한 환영으로 존재하는 영화매체에서 비밀상적이고 초월적인 실재를 표현한 이들 작품의 미학적 개성은 존중받을 만하다. 기본적으로, 두 작가는 히어로파니적 시간을 전면적 재생에의 희망, 혹은 사태의 이상적인 전환을 도모하기 위한 상징으로 활용한다는 점에서 유사점이 있었다. 그러나 주제의식의 차이만큼이나 히어로파니적 시간을 활용하는 의도에는 변별점이 있었다.

종합해보면, 타르코프스키는 관념적인 주제의식을 역시 관념적인 방식으로 풀어내는 방식을 취했다. 그 과정에서 이미지화된 사물, 공간, 인물, 인물 간의 행위는 모두 상징적인 중층성을 드러내기 위한 의미작용의 도구로 활용되었다. 구체적으로 요약해 보면, 타르코프스키는 현대의 기술문명을 종말론적 시각에서 비판하면서도 구원, 혹은 자가 극복에 대한 열망을 포기하지 않는 선지자적 지성을 보여주었다. 그 과정에서 히어로파니적 시간의 투입을 보여주는 쇼트들은 다면적인 독해를 요구하는 상징적 장치로 기능했다. 결과적으로, 타르코프스키는 히어로파니의 시간이 현실의 시간과 병존하는 순간들을 통해 인류 문명의 지향점에 대한 거시적인 조망을 유도해냈다.

한편, 송일곤은 <꽃섬>을 통해 동일시를 이끌어낼 만한 세 여인의 개인사적 고통을 먼저 세밀하게 보여주었다. 그리고는 자가 치유가 불가능한 그들의 문제를 종교적 신비와 기적에 대한 신념의 차원에서 풀어나갔다. 이를테면, 히어로파니적 시간이 삽입된 장면들을 보면, 기독교적 신앙과 구원의 의미가 표지되는 경우가 많았다. 그들 장면엔 해명할 수 없는 고통스러운 현실을 초극하고자 하는 신념이 있었고, 그 신념이 불러온 기적의 상징이 담겨 있었다. 그 때문에 <꽃섬>에 등장하는 히어로파니적 시간은, 고통없는 낙원을 경험코자 하는 인간의 욕망과 교응하는 치유의 이미지와 관련된다 할 것이다.

본고는 <희생>과 <꽃섬>의 주요 장면들 안에서 유추되는 히어로파니의 구조와 체계에 주목했다. 이를 통해, 일상적인 시선에서는 정합적으로 독해할 수 없는 두 작가의 상징적 전언을 파악해볼 수 있었다. 여기에서 다 다루지 못한 두 작가의 세부적인 연출미학은, 향후 그들의 필모그래피를 통시적으로 검토하여 작가론의 형태로 보완해 나가야 할 것이다.

이들 영화가 관객에게 전하는 성찰적 시선은 종교적 구원을 다룬 철학적 영화의 가치와 개성적인 힘을 환기시킨다. 한국영화 안에서 삶에 대한 통찰을 유도하면서 정신의 힘을 고양시키는 영상을 자주 만날 수 있길 희망한다. 그 연장선에서 다양성 영화를 살리기 위한 제도적 개선책을 찾는 목소리에도 더 힘이 실리길 기대한다.

❖ 참고 문헌

- 김경, 「질박하지만 섬세하고 야심찬 영화- 송일곤 감독의 <꽃섬>」, 『공연과 리뷰』 35호, 현대미학사, 2001.12.
- 나리만 스카코브, 『타르코프스키의 영화』, 이시은 역, B612, 2012.
- 남동철, 「<꽃섬>의 송일곤을 만나다」, 『씨네21』 329호, 씨네21, 2001.11.
- 마르치아 엘리아데, 『성과 속』, 이은봉 역, 한길사, 2003.
- 마르치아 엘리아데, 『이미지와 상징』, 이재실 역, 까치, 2013.
- 마르치아 엘리아데, 『종교형태론』, 이은봉 역, 한길사, 2012.
- 마르틴 하이데거, 『기술과 전향』, 이기상 역, 서광사, 1993.
- 송일곤, 「상처받은 영혼들, 세상 끝에서 돌아오다」, 『씨네21』 328호, 씨네21, 2001.11.
- 안드레이 타르코프스키, 『봉인된 시간』, 김창우 역, 분도출판사, 2007.
- 에밀 뒤르켐, 『종교 생활의 원초적 형태』, 노치준·민혜숙 역, 민영사, 1992.
- 이기상, 『하이데거의 생애와 사상 그리고 그 영향』, 누멘, 2010.
- 이왕주, 「타르코프스키의 <희생>의 영상 기호 분석」, 『영화』 1권 1호, 부산대학교 영화연구소, 2008.
- 장훈, 「<꽃섬> 송일곤 감독과의 커뮤니케이션- 상처를 안고 소풍을 떠난 오펜리어들」, 『KINO』, 키노넷, 2001.11.
- 정태수, 「안드레이 타르코프스키 영화미학 해법연구」, 『영화연구』 15호, 한국영화학회, 1999.8.
- 정하계, 「송일곤 감독의 『꽃섬』과 『깃』- 디지털 영화의 내용과 스타일의 실험」, 『공연과 리뷰』 48호, 현대미학사, 2005.3.

❖ ABSTRACT

Movies that seek after the truth and hierophanic time
- Focused on <Offret> and <Flower Island>

Ahn, Soong-beum

This writing, focused on <Offret> by Tarkovsky and <Flower Island> by Song, Il-gon, examines moments of sage which is what Eliade described as 'hierophanic time'. These productions, which can be seen as movies that seek after the truth, show important paradoxical ideas and expressions in those moments. This is because symbolic messages from unrealistic and out of ordinary images are specifically shown.

If they had to be compared, through the film <Offret> by Tarkovsky, the technical civilization of contemporary society in an apocalyptic view is criticized and saved, or the prophetic will to not give up the desire for salvation is shown. In the process, the short shots which forces to show hierophanic time not only diversely visualized the author's ideological self-consciousness towards the conversion of the new world, but it also fulfills the metahistorical meanings mentioned by Eliade.

However, in the film <Flower Island> by Song, Il-gon, the realistic personal sufferings of three women is specifically shown first in extreme. They overcome their unsolvable problems through mysterious rituals and belief in miracles. In the scenes that include hierophanic time, there are many cases that cover Christian faith and the meaning of salvation. In other words, we can say that hierophanic time in <Flower Island>, are related to conviction which led to moments of miracles in order to overcome reality.

Therefore, even though there is a difference in the way authors use hierophanic time, the scenes that show it in the two movies display individuality of mythical imaginations disclosed by Eliade. This is because the general hope for reproduction, or meaningful symbols related to the ideal conversion of affairs are revealed.

Key Words

히에로파니, 안드레이 타르코프스키, 송일곤, 초역사적 의미, 상징

hierophany, Andrei Tarkovsky, Song, Il-gon, metahistorical meaning, symbol

논문접수일: 2014. 01. 25

심사완료일: 2014. 02. 28

게재확정일: 2014. 03. 12