

# 다이렉트 시네마의 ‘발견’과 ‘재구성’을 통한 매체 교육 연구

홍인영\*

1. 서론
2. 다이렉트 시네마의 특징과 매체교육적 의의
3. 〈뉴욕 라이브러리에서〉 분석
4. 매체교육 방안
5. 결론

## 국문초록

이 논문은 매체 교육을 위한 교육 자료로서 다이렉트 시네마에 주목하여 영화 〈뉴욕 라이브러리에서〉를 분석하고, 이를 토대로 매체교육의 방안을 제안하였다. 작품의 분석과 교육내용의 설계에는 프레더릭 와이즈먼 감독의 창작론인 ‘발견’과 ‘재구성’을 적용하였다.

작품 분석은 세 범주로 나뉜다. 첫째, ‘발견’이라는 형식을 사용해서 도서관의 생태계를 관찰한 양상은 강연 및 회의, 도서관 내부와 외부의 일상 풍경 등 각각의 성격을 지닌 시퀀스와 신이 제시되고 이들을 촬영하는 카메라의 역할이 관찰자의 임무를 충실히 수행하는 점으로 나타났다. 등장하는 인물이나 진행되는 행사에 대한 정보가 제시되지 않고, 청중의 모습을 자연스럽게 비추며, 영화음악이 삽입되지 않는 점 등이 다이렉트 시네마가 지니는 ‘발견’의 특성을 보여준다. 둘째, 감독의 의도를 표현하기 위

---

\* 육군사관학교 국어·철학과 조교수

한 '재구성'의 양상으로 도서관을 관객에게 어떤 모습으로 보여주는지에 대해서는 긴 러닝 타임, 선형적 시간 구성, 시퀀스들의 교차 편집으로 나타났다. 마지막으로 '재구성'의 측면에서 이 영화가 드러내는 주제의식은 현대사회에서 도서관의 역할이다. 회의 장면과 각종 행사를 통해 도서관이 시민들에게 교육의 기회를 제공하고 디지털 허브의 기능을 하며 청소년, 노숙자, 장애인 등에 대한 책무성을 지니고 있음을 드러낸다.

작품 분석을 바탕으로 한 매체교육 방안은 관찰과 기록의 태도 함양, 영상언어 익히기와 다이렉트 시네마 창작, 주제의식의 도출이다. 관찰과 기록의 태도는 매체자료를 감상할 때와 창작할 때 모두 적용되며, 학습자는 영상 문법을 학습하여 다이렉트 시네마를 직접 창작하는 데 적용할 수 있고, 사회적 주제를 강조하는 다이렉트 시네마의 특성을 이해하고 주제의식을 도출해볼 수 있다.

(주제어: 다이렉트 시네마, 발견, 재구성, 매체 교육, 〈뉴욕 라이브러리에서〉, 프레더릭 와이즈먼)

## 1. 서론

오늘날 소통의 도구로 주로 쓰이는 것은 글보다는 이미지, 정지된 이미지보다는 움직이는 영상이다. 디지털 미디어의 발달에 따라, 태어나면서부터 컴퓨터나 스마트폰을 활용하는 세대가 등장했고 이 시대의 학습자에게 영상은 인쇄매체보다 손쉽고 폭넓게 경험하는 대상이 되었다.

이와 같은 변화에 발맞추어 2022 개정 국어과 교육과정에서도 공통 교육과정 내에 '매체' 영역을 신설하고, 선택 중심 교육과정의 선택 과목으로 〈문학과 영상〉(진로 선택 과목), 〈매체 의사소통〉(융합 선택 과목)을 개설

하였다. 사실 '매체'를 내용체계의 하위 영역이나 선택 과목의 과목명으로 내세우지 않더라도 이미 국어과에서는 여러 방면으로 다뤄왔다. 문자언어에서 영상언어로 주된 소통 수단이 변화하는 시대적 흐름에 따르기 위하여 교육 대상인 학습자들이 실질적으로 사용하고 향유하는 것이 영상이기 때문이다.

또한 영상의 문학적 수용에 대한 논의도 활발하게 진행되었다. 영화를 문학교육에서 수용할 것을 제안한 박기범(2001)을 비롯하여 영상문학 작품의 문학교육적 의의를 분석한 이정연(2005)의 논문, 그리고 영상매체를 문학교육에서 활용하는 방안을 실천하고 그 교육적 실효성을 입증한 수십 편의 논문들이 이어진 결과 현재 학교 현장의 문학 수업에서는 영상 매체가 빈번하게 활용되고 있다.<sup>1)</sup>

교육에서의 매체 활용은 매체의 수용 및 생산으로 구현된다. 관련 내용을 교육과정의 성취기준에서 찾아보면 다음과 같다.

과목	성취기준
공통 교육과정 <국어>	[4국06-02] 매체를 활용하여 간단한 발표 자료를 만든다. [6국06-03] 적합한 양식과 수용자의 반응을 고려하여 복합 양식 매체 자료를 제작하고 공유한다. [9국06-03] 복합양식성을 고려하여 영상 매체 자료를 제작하고 공유한다. [9국06-04] 매체 소통에서의 권리와 책임을 이해하고, 수용자의 반응을 고려하며 매체 자료의 제작 과정을 성찰한다.

1) 박기범, 「2022 개정 국어과 교육과정의 <문학과 영상> 과목에 대한 검토와 구체화를 위한 과제 탐색」, 『국어문학』 82, 국어문학회, 2023, 411-412쪽.

선택 중심 교육과정 - 공통 과목 <공통국어1>	[10공국1-06-02] 소통 맥락과 매체 특성을 고려하여 다양한 목적의 매체 자료를 제작한다.
선택 중심 교육과정 - 진로 선택 과목 <문학과 영상>	[12문영01-04] 문학 창작과 영상 창작의 요소와 기법을 바탕으로 문학 작품과 영상물을 수용·생산한다. [12문영01-08] 문학 작품과 영상물을 비판적으로 수용하며 자신의 삶을 성찰한다. [12문영01-09] 문학 작품과 영상물을 통해 창의적 사고를 표현하고 세계와 적극적으로 소통하는 태도를 가진다.
선택 중심 교육과정 - 융합 선택 과목 <매체 의사소통>	[12매의01-03] 영화, 게임, 웹툰 등의 매체 자료가 현실을 재현하는 방식을 분석하며 생산자의 의도나 관점을 파악한다. [12매의01-06] 개인적·사회적 관심사에 대한 자신의 관점이 드러나는 주제를 선정하여 설득력 있는 매체 자료를 제작하고 공유한다. [12매의01-07] 매체 자료의 생산자이자 수용자로서 권리와 책임을 인식하고 사회적 가치와 문제에 대해 소통한다.

〈표 1〉 매체의 수용과 생산을 다룬 교육과정 성취기준

매체의 수용과 생산과 관련하여 눈여겨볼 성취기준은 [12문영01-04]와 [12매의01-03]이다. 영상물의 실질적인 형식을 익혀 감상하고 창작하는 데 직접적인 도움이 되도록 하며<sup>2)</sup> 매체 자료가 현실을 재현한다는 점을 강조하여 학습자가 자신의 삶의 맥락 안에서 영상물을 이해할 수 있도록

2) [12문영01-04]의 성취기준 해설에서 확인할 수 있다. “이 성취기준은 문학과 영상의 창작 요소를 중심으로 다양한 기법의 특성과 효과를 이해하고 이를 바탕으로 문학 작품과 영상물을 수용하고 생산하는 능력을 기르기 위해 설정하였다. 문학 창작의 요소와 기법을 학습할 때는 갈래별 구성 요소를 중심으로 미적 형식과 문학적 표현 방식에 중점을 두어 이해하고, 영상 창작의 요소와 기법은 시각적 요소와 청각적 요소를 중심으로 화면의 구도와 시점, 소리의 크기와 음색, 컷의 배열과 화면 전환 등 연출 기법에 중점을 두어 이해한다.” 교육부, 「국어과 교육과정」, 교육부 고시 제2022-33호 [별책 5], 2022.

록 한다.<sup>3)</sup> 이는 매체가 국어교육에서 본격적인 교육의 대상이 되면서 가능해진 부분이다. 그동안 국어교육 내 타 영역에서 '문자언어와는 다른 표현 방식을 지닌 자료' 정도로 활용되었다면 이제 매체언어, 매체자료는 그 자체의 내용과 형식을 중심으로 학습할 필요가 있는 교육대상이 되었다.

매체 교육에서 중요한 것은 교수·학습의 자료, 즉 '어떤 매체를 대상으로 할 것인가'이며 이 논문에서는 다큐멘터리에 주목한다. 다큐멘터리는 인간이 살아가는 사회를 잘 이해하기 위해 기록과 재구성 등의 방식을 사용하여 영상으로 나타낸 것<sup>4)</sup>이다. 다큐멘터리 중에서도 다이렉트 시네마(direct cinema)는 관찰에 중점을 두며 감독이 최소한으로 개입하여 일상세계를 담아내는 장르이다. 내용으로는 사회적 문제를 주로 다룬다. 다이렉트 시네마의 수용과 생산을 중심으로 매체교육에서는 학습자가 관찰과 기록의 방법론을 삶의 태도로 습득할 수 있으며, 감독의 재구성 방식을 학습하여 일상의 문제를 자신의 의도에 맞게 영상으로 표현하는 연습을 할 수 있고, 주제의식에 대해 고민하는 기회를 가진다는 점에서 의의를 지닌다.

이 논문은 매체 교육을 위한 교육 자료의 하나로 다이렉트 시네마에 주목하여 프레더릭 와이즈먼(F. Wiseman)의 〈뉴욕 라이브러리에서〉(이하에

3) [12매의01-03]의 성취기준 해설에서 확인할 수 있다. “이 성취기준은 영화, 광고, 게임, 웹툰, 웹드라마, 애니메이션 등 다양한 매체 자료가 현실을 어떻게 재현하고 있는가를 분석하는 능력을 기르기 위해 설정하였다. 재현이란 현실에 존재하는 대상을 매체를 통하여 다시 나타내는 것으로, 매체가 재현하는 현실은 특정한 관점과 의도에 의해 선택되거나 배제된, ‘중재된’ 세상이다. 예를 들어, 영화, 게임, 웹툰 등 서사가 드러난 매체 자료에서 특정한 이야기나 사건, 인물을 나타내기 위해 어떤 표현이 선택되거나 배제되는지를 파악하면서 매체에 재현된 현실이 매체 생산자의 의도나 관점에 따라 다름을 이해한다.” 교육부, 앞의 문서.

4) 임영호, 「관찰자적 다큐멘터리의 내러티브 양식 연구: 프레더릭 와이즈먼과 이승준의 다큐멘터리 비교를 중심으로」, 『디지털융복합연구』 17(1), 한국디지털정책학회, 2019, 339쪽.

서 〈뉴욕〉으로 표기함)를 분석하고, 이를 토대로 매체교육의 방안을 제안하는 것을 목적으로 한다. 작품의 분석에는 ‘발견’과 ‘재구성’이라는 감독의 창작론을 적용할 것이며 이에 대해서는 2장에서 구체적으로 서술하겠다.

이 작품은 대표적인 다큐멘터리 시네마 감독인 프레더릭 와이즈먼의 ‘공공기관 시리즈’ 중 하나이다. 프레더릭 와이즈먼은 1960~70년대 미국에서 활발하게 활동한 ‘아메리칸 다큐멘터리 시네마’ 감독 가운데 한 명이다. 그가 관찰 대상으로 삼은 것은 주로 공공기관이다. 브리지워터(Bridgewater) 주립 정신병원의 죄수, 교도관, 정신분석가 등을 대상으로 만든 〈티티켓 풍자극〉<sup>5)</sup>을 시작으로 국민의 세금으로 운영되는 기관들을 주로 다루었다. 고등학교, 경찰, 육군 훈련소, 병원, 법원, 복지관련 기관을 대상으로 한 작품<sup>6)</sup>이 초기부터 주된 흐름을 이루며, 흑인 저소득층 입주 주택 단지, 아이다호 주 의회, 파리 국립오페라 발레단, 다양한 나이, 인종, 계층이 모인 권투도장, 아트섹슈얼리티 쇼 클럽, 미국 이민자 공동체, 농업 공동체와 같이 다양한 사람들의 삶을 관찰한 작품<sup>7)</sup>도 주목할 만하다. 최근에도 대학, 박

5) 이 주립 정신병원은 정신병원과 감옥의 중간 형태, 즉 정신병으로 인하여 범죄를 저지른 죄수를 수용한다. 영어 제목인 ‘티티켓 폴리스’는 그 병원에서 해마다 정기적으로 열리는 연례공연의 이름이다. 〈티티켓 풍자극〉은 와이즈먼이 미국의 병원, 고등학교, 법원 등과 같은 제도화된 기관에서의 사람들의 삶을 다룬 스물 일곱 편의 영화 중 첫 번째 영화이다. 1967년 가을 뉴욕영화제의 “미국에서의 사회적 변화” 프로그램에서 초연되었다. 다음(Daum) 영화: <https://movie.daum.net/moviedb/main?movieId=107701> (최종 검색일: 2023.9.15.)

6) 〈하이스쿨(High school)〉(1968), 〈법과 질서(Law and Order)〉(1969), 〈기초 훈련소(Basic Training)〉(1970), 〈병원(Hospital)〉(1970), 〈소년법원(Juvenile Court)〉(1974), 〈복지(Welfare)〉(1975)

7) 〈공공주택(Public Housing)〉(1997), 〈주의회(State Legislature)〉(2006), 〈라 당스(La Danse: The Paris Opera Ballet, La danse - Le ballet de l'Opéra de Paris)〉(2009), 〈권투도장(Boxing Gym)〉(2010), 〈크레이지호스(Crazy Horse)〉(2011), 〈잭슨 하이츠에서(In Jackson Heights)〉(2015), 〈인디애나 몬로비아(Monrovia, Indiana)〉(2018)

물관, 시청의 일상을 다룬 <버클리에서(At Berkeley)>(2013), <내셔널 갤러리(National Gallery)>(2014), <시티홀(City Hall)>(2020)을 내놓았다. 그의 작품은 다양한 사람들의 삶을 통해 사회적 소우주를 탐구하며 정부기관과 공적 제도의 작동 방식을 실제 모습으로 담아낸다. 그리고 이를 구현하기 위해 모자이크적 구성을 택하여 현장감을 살린다.<sup>8)</sup> <뉴욕> 역시 뉴욕공립도서관의 일상을 있는 그대로 보여주고 독립적인 장면들이 구조화되어있다는 점에서 다이렉트 시네마의 특징을 잘 살리며, '관찰'의 방법론을 통해 드러내는 진실로서 민주주의, 인권, 공공성 등의 가치가 다루어진다는 점에서 매체교육의 자료로 의의를 지니기에 분석 대상으로 선정하였다.

2장에서는 다이렉트 시네마의 개념과 특성, 창작방법론인 '발견'과 '재구성'에 대해 이론적 논의를 하고 매체교육 자료로서 다이렉트 시네마의 의의를 다루겠다. 3장에서는 <뉴욕>을 감독의 창작방법론에 입각하여 분석한다. 4장에서는 3장의 분석을 바탕으로 다이렉트 시네마를 매체교육에서 활용하는 방안을 설계할 것이다.

선행연구로는 먼저 국어교육에서의 매체교육에 대한 연구들이 있다. 매체의 개념을 언어, 문화, 교육과의 관련성 안에서 살펴보고 매체언어교육의 현재와 미래를 논의한 박인기(2010)는 매체교육 연구의 선편을 쥐었다. 이후 교육과정에서의 매체언어교육 현황을 분석하는 연구가 2015 개정 교육과정기, 2022 개정 교육과정기를 거치며 활발하게 이어졌고<sup>9)</sup> 교과

8) 이기중, 「프레데릭 와이즈먼(Frederick Wiseman)의 다큐멘터리영화방법론 고찰」, 『영화연구』 66, 한국영화학회, 2015, 158쪽.

9) 박기범, 「매체 언어 교육의 현황과 과제」, 『우리말교육현장연구』 10(2), 우리말교육현장학회, 2016, 149-184쪽; 김영선, 「매체 언어의 국어과 교육과정 수용 방안 연구」, 『동남어문논집』 46, 동남어문학회, 2018, 299-324쪽; 강민규, 「교육과정의 사회적 전망과 해석으로서의 문식 환경 이해-국어과 교육과정의 소통 방식 구현 및 매체 포섭 논리에 대한 고찰-」, 『국어교육』 170, 한국어교육학회, 2020, 1-51쪽; 정현선·장은주, 「디지털 미디어 문해력 교육의 국어과 교육과정적 함의」, 『청람어문교육』 88, 청람어

서 학습 활동의 매체 관련 내용에 대한 연구<sup>10)</sup>도 이루어졌다. 문화적 문식성과 연관지어 매체언어 교육의 방향을 논의한 박창균(2019), 매체 교육에 대한 교사의 인식 및 학생의 디지털 미디어 리터러시 인식을 다룬 장은주(2022), 최진영(2023), 매체언어의 기호 특성에 대한 연구인 한명숙(2023)도 연구사에서 중요한 위치를 차지한다. 이들 연구에서 국어교육 내 매체교육의 위상과 변천사, 그리고 매체교육의 지향점을 확인하여 본 연구의 매체교육 설계 논의에 참고하였다. 그러나 구체적인 교육 자료에 대한 논의가 부족하기 때문에 본 연구는 다큐멘터리 시네마의 교육적 활용 가능성을 제안한다는 점에서 차별성을 지닌다.

다음은 다큐멘터리 활용 교육 연구들이다. 국어교육에서 다큐멘터리는 다른 제재와 마찬가지로 그것을 수용한 후 교육 활동(감상문 쓰기, 토론하기, 내면화하기 등)을 하는 데 활용되고, 수용 이후 학습자가 직접 다큐멘터리를 생산하는 활동을 하기도 한다. 이때 교육의 대상은 다큐멘터리를 이해하는 데 다소 고차원의 이해 능력이 요구된다는 점에서 대학생으로 상정된 경우가 많으며 초등학생을 대상으로 하는 경우는 1건 있다.<sup>11)</sup> 본

문교육학회, 2022, 7-39쪽; 장은주·정현신, 「초·중기 청소년의 디지털 미디어 문해력 관점에서 본 국어과 교육과정 매체 영역 분석」, 『청담어문교육』 92, 청담어문교육학회, 2023, 219-258쪽; 박종관·구영산, 「2022 개정 국어과 교육과정의 매체 영역에 대한 고찰」, 『국어교육학연구』 58(1), 국어교육학회, 2023, 39-67쪽; 박기범, 앞의 글, 2023, 411-442쪽.

10) 허선아·김중수, 「국어과 '매체' 관련 내용을 다룬 교과서 학습 활동의 계열성 검토- '매체의 비판적 수용 및 평가' 관련 성취기준 중심으로 -」, 『우리말연구』 68, 우리말학회, 2022, 219-264쪽.

11) 박수자, 「초등학교 6학년 다큐멘터리 감상문의 양상」, 『작문연구』 12, 한국작문학회, 2011, 205-246쪽; 한귀은, 「자아와 삶을 통찰하는 다큐멘터리 만들기 교육」, 『배달말』 55, 배달말학회, 2014, 563-587쪽; 하채현, 「매체 특성을 고려한 효과적인 다큐멘터리 교육 방안 연구」, 『열린정신 인문학연구』 16(2), 원광대학교 인문학연구소, 2015, 335-359쪽; 조남민, 「비판적 인지와 자기표현 능력 향상을 위한 미디어 리터러시 교육 방안 연구」, 『교양교육연구』 12(6), 한국교양교육학회, 2018, 195-215쪽;

연구는 다큐멘터리가 지닌 교육적 의의를 분석하고 교육 방법에서 수용과 생산을 모두 다루고 있어 선행연구들의 연장선상에 있다. 그밖에 다큐멘터리가 지닌 창의적 속성을 밝히거나<sup>12)</sup> 미국 대학의 다큐멘터리 교육 사례를 분석한 연구<sup>13)</sup>에서도 다큐멘터리 교육이 나아갈 방향을 모색하는데 참조점을 얻었다.

## 2. 다이렉트 시네마의 특징과 매체교육적 의의

다이렉트 시네마는 다큐멘터리의 한 종류이다. 다큐멘터리(documentary)는 여행을 기록하는 사진을 가리키는 프랑스어 'Documentaire'를 어원으로 한다. 사실의 기록을 중시한다는 점에서 다큐멘터리는 카메라 보도의 등장, 영상제작 기술의 발전과 흐름을 같이한다. 다큐멘터리의 정의는 다양한데 크게 두 가지로 나누어서 현실세계의 폭로와 탐구에 중점을 두느냐, 감독의 창조적 편집에 중점을 두느냐에 따라 성격이 달라진다. 전자를 주장한 사람은 미국의 영화감독이자 기록 영화의 창시자인 로버트 플레허티(R. Flaherty)이다. 그는 객관적으로 대상을 바라보고 사실적인 정보 전달을 위해 롱 테이크(long take) 기법을 많이 사용하였으며 편집을 최대한 자제했다. 후자의 입장에 선 존 그리어슨(J. Grierson)은 다큐멘터리를 “현실의 창조적인 표현(creative treatment of actuality)”이라고

장영지, 「다큐멘터리 연극을 활용한 교양 연극 수업의 가능성 -〈수사〉와 〈모티베이션 대행〉을 중심으로」, 『교양교육연구』 15(4), 한국교양교육학회, 2021, 151-161쪽.

12) 이상아·윤여탁, 「다큐멘터리의 언어적 창의성 연구 - 《지식채널e》를 중심으로 -」, 『국어교육연구』 31, 서울대학교 국어교육연구소, 2013, 169-197쪽.

13) 박종호, 「미국 대학의 다큐멘터리 교육 사례 연구」, 『씨네포럼』 30, 동국대학교 영상미디어센터, 2018, 239-294쪽.

하며 창조적인 측면에 주목했다. 따라서 창작 '의도'가 있음을 인정하며(예컨대 다큐멘터리가 선전(propaganda)의 도구로 기능할 수 있다고 보았다.) 영화를 만들 때 쇼트 테이크(short take)를 주로 사용하고 설득의 기능을 강화하기 위한 수사적 형식을 취했다. 두 가지 입장 모두 다큐멘터리의 속성을 구성하는 중요한 특징이다. 이를 종합하여 1948년 다큐멘터리 연맹에서는 다큐멘터리에 대한 정의를 '문화와 경제, 인간관계 등의 영역에서 지식과 이해를 확장시키고 욕구를 자극시키면서 문제와 해결책을 제시하기 위한 목적을 가지며 이성이나 감성에 호소하기 위한 재구성을 통하여 기록하는 모든 방법'이라고 규정했다.<sup>14)</sup>

다큐멘터리는 서술방법, 즉 어떻게 표현하는가에 따라 분류된다. 다큐멘터리의 제작 방법에 따라 표현 양식(mode)을 기준으로 분류한 빌 니콜스(B. Nichols)의 논의 전개 과정<sup>15)</sup>을 표로 나타내면 다음과 같다.

저서	분류					
	직접서술		간접서술			
Nichols (1981)	직접서술		간접서술			
Nichols (1983)	직접서술		간접서술	인터뷰 지향	성찰양식	
Nichols (1991)	시적 양식	설명 양식	관찰양식	상호작용 양식	성찰양식	
Nichols (1994)	시적 양식	설명 양식	관찰양식	상호작용 양식	성찰양식	수행적 양식

〈표 2〉 빌 니콜스의 다큐멘터리 분류

14) P. Rotha, *Documentary Film*, NY: W. W. Norton, 1939, 임영호, 앞의 글, 2019, 339쪽에서 재인용.

15) 최현주, 「디지털 테크놀로지의 발달과 다큐멘터리 스토리텔링 방식의 변화」, 『언론과 학연구』 13(2), 한국지역언론학회, 2013, 401쪽의 내용을 〈표 2〉로 정리함.

직접 서술에 해당하는 시적 양식(poetic mode), 설명 양식(expository mode)은 시의 화자가 단독으로 존재하는 것처럼 한 사람의 발화자가 화면 밖에서 설명하는 방식이다. 교훈적인 주제 전달을 위해 쓰이는 이 방식은 해설적 양식으로도 불린다. 이 논문의 주제인 다이렉트 시네마는 관찰양식(observational mode)에 해당한다. 감독이 카메라를 고정시키거나 피사체에 직접 개입하지 않고 거리를 두며 관찰하듯 촬영한다. 그밖에 상호작용 양식(interactive mode), 성찰양식(reflexive mode), 수행적 양식(performative mode)은 모두 감독과 대상 간의 소통이 개입된다. 상호작용양식에서는 인터뷰가 삽입되어 촬영 대상이 스스로 생각하는 자신의 삶에 대한 내용이 들어가고, 성찰 양식은 다큐멘터리를 만드는 감독의 행위 자체가 중점적으로 다루어진다. 수행적 양식은 특정한 장면을 얻기 위해 감독이 나 스텝들이 특정 행위를 수행하여 그 결과로 진실을 확인한다는 관점을 취한다.<sup>16)</sup>

이들 분류는 영화 제작 기술의 발달에 기초한다. 카메라 기술의 발달이 충분히 이루어지지 않은 초창기에는 직접 서술 양식이 주로 사용되었고, 1960년대 무렵 핸드헬드(handheld) 카메라와 동시녹음기가 나오면서 촬영 대상에게 밀착해서 그를 따라다니며 직접 목소리를 들을 수 있게 되자 권위적인 발화자의 내레이션이 사라지고 영상은 촬영 대상이 주도하게 되었다.<sup>17)</sup> 다이렉트 시네마는 이 흐름에서 객관적인 관찰을 강조하는 움직임 아래 등장했다.<sup>18)</sup>

16) 서현석, 「다큐멘터리와 아방가르드의 접점에서: 수행적 다큐멘터리에 관한 수행적 단상들」, 『영화연구』 43, 한국영화학회, 2010, 233쪽; 한귀은, 앞의 글, 568쪽.

17) 최현주, 앞의 글, 2013, 403쪽.

18) 미국에서는 객관적인 관찰을 강조하여 사람들의 외적 진실을 포착하려는 '다이렉트 시네마'의 경향으로, 유럽에서는 사람들의 내적 진실을 포착하려는 '시네마 베리떼(cinéma vérité)'의 경향으로 나타났다. 니콜스는 이 두 가지의 다큐멘터리 운동을 각

다이렉트 시네마의 핵심은 감독의 개입을 최소화하며 있는 그대로의 현실을 포착하고자 하는 노력에 있다. 내레이션이 없는 이유도 특정 의도를 부여하지 않기 위해서이다. 로버트 드류(R. Drew), 리차드 리콕(R. Leacock), 돈 페니베이커(D. A. Pennebaker) 등이 대표적인 감독들인데, 이들은 카메라 앞에서 벌어지는 상황을 아무 개입 없이 있는 그대로 촬영하고자 했다. 16mm 경량카메라와 동시녹음기술로 극영화에 버금가는 정치·사회적인 진실을 영상으로 담아냄으로써 초창기 루미에르 형제가 추구했던 생생한 삶의 포착을 한 차원 더 높게 끌어올렸다.<sup>19)</sup> 다이렉트 시네마에서는 다큐멘터리가 현실을 반영한다는 것, 즉 대상이 실제 존재하는가에 대한 신빙성 문제가 중요한데 이에 대해 신빙성의 의미를 4가지로 정리한 칸초크(K. Kanzog)에 따르면 어떤 다큐멘터리가 신빙성이 있다는 것은 ① 해당 사건 또는 사태가 실제로 존재했어야 하며, ② 촬영된 상황이 실제로 있었어야 하며, ③ 관찰 가능한 사건이나 상황이었어야 하며, ④ 그것이 당대의 것이어야 한다는 것을 의미한다.<sup>20)</sup>

그러나 아무리 실제 현실을 강조하더라도 감독이 카메라를 들고 촬영해서 편집한 영상, 즉 재현물의 성격을 띠는 이상 주관성이 개입될 수밖에 없다. 영상매체는 기술적으로 현실을 완벽하게 복사하지 못하며 그 자체의

---

각 관찰적(Observational) 양식과 상호작용적(Interactive) 양식으로 구분했다. B. Nichols, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington: Indiana University Press, 1991, 최현주, 앞의 글, 2013, 403쪽에서 재인용.

19) E. Barnouw, *Documentary: A History of the Non-fiction Film(2nd rev. ed.)*, New York: Oxford University Press, 1993; R. M. Barsam, *Nonfiction film: A Critical History*, Indiana University Press, 1992, 최현주, 앞의 글, 2013, 403-404쪽에서 재인용.

20) K. Kanzog, *Einführung in die Filmphilologie*, München, 1991, p.65, 강태호, 「다큐멘터리에 있어서 주관성과 신빙성」, 『독일언어문학』 39, 한국독일언어문화학회, 2008, 267쪽에서 재인용.

속성상 선택과 구성이 필연적이다. 다큐멘터리 제작자는 카메라가 파악할 수 있는 사실 가운데 중요하다고 생각하는 것을 찾아내 그중 일부만을 선택하여 촬영한다. 따라서 다큐멘터리가 주장하는 객관성은 상대적 객관성에 머물 수밖에 없다.<sup>21)</sup>

현실의 포착을 목적으로 하는 가운데 최소한의 주관성이 개입되는 다이렉트 시네마는 주로 정치 및 사회 문제에 관심을 갖는다. 이들은 카메라를 들고 거리, 아파트, 공공건물, 정글 등으로 돌아다니며 주로 마약 밀매자, 사회 부적응자, 매춘업자, 소외된 자들의 모습을 사실적, 충격적으로 영상화했다.<sup>22)</sup> 본 연구에서 다루는 〈뉴욕〉 또한 공공기관인 도서관을 대상으로 하며 도서관의 사회적 역할이 주된 내용으로 등장한다.

정리하면 다이렉트 시네마는 형식적으로는 관찰의 방법을 통해 감독의 개입을 최소화하며 일상세계를 담아내고, 내용상으로는 사회, 정치적 문제를 다루는 다큐멘터리이다. 이러한 다큐멘터리를 매체교육의 자료로 활용하는 것의 의의는 다음과 같다. 첫째, 관찰과 기록이라는 다이렉트 시네마의 방법론은 학습자로 하여금 자신의 삶과 자신이 속한 사회를 바라보는 방법으로 전유할 수 있다는 점에서 교육적 가치가 있다. 이는 다이렉트 시네마를 감상하거나 창작할 때 모두 활성화시킬 수 있는 속성이다. 둘째, 관찰이 주된 방법이기도 하지만 다이렉트 시네마 역시 창작물이기 때문에 감독의 의도가 내재되어 있으며 의도를 표현하기 위한 재구성 방식이 있는데 학습자는 그것을 하나의 영상 창작 문법으로 습득하여 자신이 선택한 주제를 표현해보는 연습을 할 수 있다. 셋째, 다이렉트 시네마에서 다루는 사회적 질은 주제를 통해 학습자가 가치관을 정립하는 기회를 마련하고 바람직한 사회적 소통을 학습할 수 있다. 이는 다이렉트 시네마가 내세

21) 강태호, 앞의 글, 268쪽.

22) 강태호, 앞의 글, 277쪽.

우는 주제의식에 일방적으로 동조해야 한다는 것이 아니며 제기된 문제에 대해 학습자가 주체적으로 가치판단을 할 수 있다는 뜻이다. 다른 영상으로도 가능하지만 다이렉트 시네마는 최대한 객관성을 확보하려는 의도 아래 제작된 것이므로 학습자 역시 감독의 의도에 휩쓸리거나 편향되지 않고 사안에 대해 거리를 두고 판단하게 된다.

이상의 의의는 매체 교육의 목표와도 맞닿는다. 매체 교육의 목표는 매체를 원활하게 받아들이고 적절하게 활용할 수 있는 능력을 기르는 것이다. 교육과정에서는 이를 ‘디지털·미디어 역량’으로 표현하며 공통 교육과정의 ‘교수·학습 방법’과 ‘평가’<sup>23)</sup>의 내용으로 미루어보아 매체를 실제로 수용, 생산, 공유하는 활동을 통해 해당 능력을 함양하고 사회적 맥락을 고려하여 매체 소통 문화를 성찰하는 태도를 갖는 것을 구체적인 내용으로 볼 수 있다. 이때의 ‘역량’을 ‘리터러시’ 개념으로도 설명할 수 있는데 전통적인 ‘리터러시’가 ‘읽고 쓸 줄 아는 능력’이라면 미디어(매체), 인터넷, 디지털, 소셜 미디어, 소프트웨어, 사이버콘텐츠의 용어 뒤에 따라붙는 리터러시는 그것의 외연적 의미를 넘어서 함축된 행간의 의미, 저자의 의도, 상징성 등을 파악하는 고차원적인 비판적 사고력을 요구한다.<sup>24)</sup> 다이렉트

23) • 교수·학습 방법: ‘매체’ 영역에서는 매체 자료가 생산되고 소통되는 상황 맥락 및 사회·문화적 맥락을 고려하여 다양한 매체를 실제로 수용, 생산, 공유하는 활동과 자신과 우리 사회의 매체 소통 문화를 성찰하는 활동을 강조한다. 매체 영역의 학습과정에서 지면을 통해 간접적으로 구현된 매체 자료를 일부 활용할 수 있으나, 되도록 디지털 기기를 활용하여 실제적인 매체 자료를 수용·생산할 수 있도록 하고, 학습자가 생산한 매체 자료를 다양한 온라인 플랫폼을 활용하여 공유할 수 있도록 안내한다.

• 평가 방법: ‘매체’ 영역에서는 상황 맥락과 사회·문화적 맥락을 고려하여 매체를 수용하고 생산하는 능력과 능동적인 태도에 중점을 두어 평가한다. 특히, 매체와 관련한 개념이나 지식의 단순 암기에 그치지 않고 실제 언어생활 맥락에서 매체를 수용하고 생산하는 능력에 중점을 두어 평가하되, 이 과정에서 ‘국어’의 타 영역과 긴밀하게 통합하여 평가 과제를 구성할 수 있도록 한다. 교육부, 앞의 문서.(밑줄-인용자)

24) 조남민, 앞의 글, 196쪽.

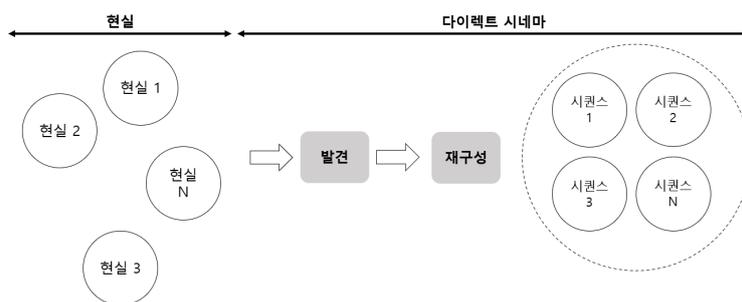
시네마는 형식과 내용 측면에서 관찰과 기록이라는 영상 매체의 특징을 학습하여 다큐멘터리의 수용과 생산을 연습해볼 수 있고, 사회적으로 의미 있는 주제에 대해 비판적 사고를 해볼 수 있는 매체라는 점에서 적절한 교육 자료이다.

이상의 매체교육적 의의를 전제로 하여 이 연구는 다이렉트 시네마인 〈뉴욕〉을 분석하고, 그것을 활용한 교육 방안을 설계할 것인데, 이 작업의 이론적 토대가 되는 것은 프레더릭 와이즈먼 감독의 창작방법론인 '발견'과 '재구성'이다. 그는 자신의 영화작업을 가리켜 '발견의 여행(voyage of discovery)'이라고 했다. 이는 영화대상에 대한 선입견이나 전형화에 대한 생각 없이 촬영에 임하고, 현장의 관찰과 경험을 증시하려 한 그의 영화적 태도를 나타낸다. 영화의 주제, 관점, 또는 방향에 대해 고정된 생각 없이 촬영을 시작한다고 밝히면서 '시퀀스를 모으는 것'을 목표로 한다고 했다. 현장에서 목격하고 경험한 것을 영화언어를 통해 고스란히 관객에게 전달하려는 감독의 의도가 담겨있다. 다음으로 '재구성'은 연구자가 제안한 용어로서 다이렉트 시네마가 현실을 그대로 전달하려고 하되 최소한의 편집은 발생한다는 점을 의미한다. 프레더릭 와이즈먼은 자신의 영화를 '리얼리티 픽션(reality fiction)'이라고 불렀다. 자신의 영화가 다큐멘터리적 기술보다 픽션적인 기술과 더 관련이 있다고 했는데 리얼리티를 '해석'하고, 방대한 양의 사실들로부터 '선택'을 하는 작업이 중요하다는 것을 뜻한다. 감독의 구조화 과정을 가리킨다.<sup>25)</sup> 이 방법론은 다이렉트 시네마의 특성을 명확하게 담고 있다는 점에서 분석 기준으로 삼기에 적절하다.<sup>26)</sup> 다이렉트 시네마가 현실의 재현이라는 점에서 '발견'과 '재구성'의

25) 이기중, 앞의 글, 162-171쪽.

26) 3장의 분석은 '발견'과 '재구성'으로 나뉜다. 그러나 '발견'에 대해 논의한 1절 역시 감독의 창작물에 대해 분석하는 것이기 때문에 연구자의 입장에서는 일단 감독의 창작

의미를 도식으로 나타내면 아래와 같다.



〈그림 1〉 ‘발견’과 ‘재구성’

### 3. 〈뉴욕 라이브러리에서〉 분석

#### 3-1. ‘발견’이라는 형식: 도서관 생태계의 관찰

〈뉴욕〉의 첫 번째 특징은 ‘발견’의 형식을 사용한다는 점이다. 영화는 도서관의 생태계, ‘뉴욕공립도서관의 일상’을 면밀히 관찰해서 관객에게 고스란히 전달한다. 사람들이 오고가고, 도서관 직원들이 회의를 하고, 강연이나 대담회 등의 행사가 열리고, 각각의 목적을 지닌 도서관 세부 공간에서 그곳의 성격에 맞는 활동이 이루어지는 과정을 특별한 서사 없이, 그리고 감독의 관여 없이 카메라로 관찰해 담아낸다. 특별한 서사가 없다는 것

---

이라는 외부 요인을 전제할 수밖에 없다. 즉 이미 창작된 작품에서 ‘발견’의 속성이 강하게 드러나는 부분을 찾아내는 것이지, 그 어떤 장면도 현실 그대로를 옮겨놓았다고는 볼 수 없기 때문에 그 점은 다큐멘터리 영화가 갖는 숙명적인 모순임을 밝혀둔다.

은 예컨대 특정 인물의 기승전결이 담긴 사연을 내세우지 않는다는 뜻이며, 감독의 관여가 없다는 것은 감독이 촬영 대상을 향해 인터뷰를 하는 등의 행위를 하지 않고 철저하게 카메라 뒤에서 관찰자로 존재한다는 뜻이다.

다이렉트 시네마는 “해설이 없고, 현실 속에서 이야기와 비슷한 사건을 물색”<sup>27)</sup>하는 다큐멘터리이다. 매혹적이거나 선정적이지 않은 일상 현실을 직접적·즉각적·실제적으로 포착해 진실하게 보여주려는 의도로 감독의 개입을 최소화하고 오직 관찰만으로 만들어진다. 계획된 내러티브를 거부하며 사건을 기록할 때에는 여행연습이나 재연의 과정 없이 최소한의 편집으로 정확하게 기록하고자 한다. 따라서 등장하는 사람들도 감독의 지시나 간섭을 받지 않은 채 발언하며 자신의 발언 목적이나 태도를 무의식중에 드러내게 된다. 이를 가리켜 다이렉트 시네마의 카메라를 ‘벽에 붙은 파리(Fly on the Wall)’ 같다고도 한다. 카메라는 가능한 한 눈에 띄지 않는 관찰자로 존재하며 촬영된 사건에 영향을 덜 끼쳐야 한다.<sup>28)</sup> 〈뉴욕〉의 카메라 역시 마치 도서관의 벽처럼 그저 도서관에서 일어나는 일들, 도서관을 지나는 사람들을 간섭 없이 응시한다.

이와 같은 관찰자의 태도는 현실을 진실되게 보여주려는 의도에서 비롯된다. 일종의 “소극적 보여주기(dieses zurückhaltende Zeigen)”<sup>29)</sup>인데 감독과 현실세계 사이에 일정한 거리를 유지하면서 관객으로 하여금

27) H. Farocki, “Zweimal Leacock”, In: A. Horwath(Hrsg.), *Das sichtbare Kino*, Wien: Österreichisches Filmmuseum/Synema, 2004, p.304, 임유영, 「쇼핑 공간의 이미지 성찰을 위한 다큐멘터리 전략 - 하룬 파로키의 〈쇼핑 세계의 창조자들〉을 중심으로」, 『독일언어문학』 93, 한국독일언어문학회, 2011, 256쪽에서 재인용.

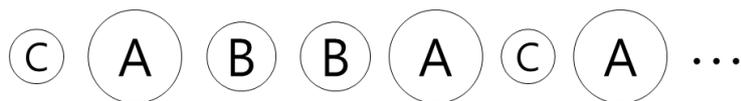
28) 임유영, 위의 글, 256쪽.

29) A. von Graffenried, *Dramaturgien der Wirklichkeit. Dokumentarfilme im Theater*, Zürich: Chronos Verlag, 2012, p.182, 임유영, 위의 글, 256-257쪽에서 재인용.

현실에 대한 환상을 깨고 진실에 다가가도록 한다.

다이렉트 시네마의 방법론이 가능하게 된 것에는 기술의 발전, 즉 경량의 카메라와 녹음기의 발명이 큰 역할을 했다. 그동안 접근하기 어려웠던 평범한 사람들의 일상에 근접해서 포착하도록 했고, 어떤 상황 속에 놓인 사람들의 행동, 언어, 표정, 몸짓을 통해 그들의 실제적인 느낌과 감정적 진실을 표현할 수 있게 되었다. 그리고 이것은 촬영하기 전에는 미처 알지 못한 것으로서 영화를 만드는 과정에서 ‘발견’되었다.<sup>30)</sup>

〈뉴욕〉에서 발견된 것들을 구체적으로 분석하기 위해 영화의 전반적인 흐름을 살펴보겠다. 영화를 이루는 구성 요소를 크게 셋으로 나누면 첫째, 도서관에서 행해지는 일련의 행사가 각각의 시퀀스를 이루고 있으며(A, 총 39개), 둘째, 도서관 내부의 장면이나 도서관에서 사람들이 제각기 도서관을 이용하는 방식을 담은 시퀀스들이 있고(B, 총 28개), 셋째, 시퀀스와 시퀀스를 연결하는 역할은 도서관 밖의 일상 풍경, 즉 사람들, 거리, 도로의 차들, 도서관 외관과 표지판 등의 신들이 맡고 있다(C, 총 32개). 시퀀스의 길이에 따라 원의 크기를 다르게 하여 단순화하면 아래와 같다.



〈그림 2〉 시퀀스의 배열

30) “대부분이 동의하리라 보지만, 나는 애초에 찍으리라 생각했던 작품의 틀이 꼭 아니더라도 촬영 내용 속에 이미 작품의 구조가 존재한다는 놀라운 사실에 대한 확신을 갖고 있다. 우리는 촬영할 때 알 수 없었던 새로운 종류의 드라마를 자주 발견한다.” 케빈 맥도날드·마크 키즌스, 최정민 역, 『현실을 상상하다: 다큐멘터리의 철학과 작업』, 커뮤니케이션북스, 2013, 341쪽, 민환기·문지원, 「다이렉트 시네마와 멜로드라마 비교연구: 〈스텔라 달라스〉와 〈죽어머니 날〉, 〈세일즈맨〉을 중심으로」, 『영상예술연구』 27, 영상예술학회, 2015, 181쪽에서 재인용.

위와 같이 나타났다고 해서 둘째, 셋째 범주에 속하는 장면들이 첫째 범주보다 중요하지 않은 것은 아니다. 오히려 이 영화는 다이렉트 시네마의 특성을 고려했을 때 때로는 둘째, 셋째 범주가 나타내는 일상성이 더 중요하게 느껴지기도 한다.

A 범주의 시퀀스는 강연, 저자와의 대화, 낭독회, 직원 회의, 수업, 소모임 등으로 이루어진다. 강연, 저자와의 대화, 낭독회의 성격을 띠는 행사는 11회, 직원 회의는 8회이며 그밖에 직원 대상 설명회, 연주회 및 음악회, 전시회, 채용박람회, 각종 수업과 소모임, 독서모임, 댄스모임, 개관 축하 행사, 이사회 등을 포함해서 총 39개의 시퀀스가 등장한다. 영화는 이들 각각의 행사를 처음부터 끝까지 보여주거나 요약적인 설명을 통해 친절하게 제시하는 것이 아니라 행사의 일부분을 무작위로 아무런 사전 설명 없이 싣고 있다.

가령 강연에 대해서도 제목이나 주제를 제시하지 않으며 강연자의 정보를 자막으로 띄우지 않는다. 'A-14'<sup>31)</sup>는 강연자의 말에 집중하는 청중들의 모습을 롱 샷과 미디엄 샷으로 보여주면서 시작한다. 강연이 진행되는 가운데 청중들은 모두 앞을 바라보고 경청하는 표정을 짓고 있다. 이 시퀀스는 "2014년에 우린 광범위하고 전략적인 계획을 세웠습니다. 무엇보다 우리가 무얼 할지 정했다는 게 중요하죠."라는 말로 시작한다. 관객 입장에서 이 공간이 '미드맨해튼 도서관'이라는 사실 외에 어떤 정보도 제공받지 못하며 연사가 누구인지, 강연에서 말하는 것이 어떤 계획을 가리키는 것인지 전혀 알 수 없다. 마찬가지로 'A-39'는 청중 전체의 롱 샷 장면과 함께 "난 세상을 이해하고 싶어 했던 남자에게 빠졌다."로 시작하는데 연사가 책을 읽는 자세를 취하고 있고 자막이 이탤릭체로 제공된다는 점에

31) A, B, C 범주의 시퀀스들에 영화의 진행 순서에 따라 각각 일련번호를 부여하였다.

서 낭독 상황이라는 것을 알 수 있을 뿐 관객은 낭독하는 사람이나 텍스트에 대한 정보를 알지 못한다. 직원 회의 또한 임의의 시점부터 제시되기 때문에 관객은 처음에 ‘저들이 무슨 이야기를 하는 것일까?’라는 의문을 갖게 된다. 예컨대 “십 대는 독립적이고 도움도 청하지 않아요.”(A-21), “어떻게 대출을 돕죠?”(A-33) 등과 같은 시퀀스의 첫 발화문은 관객에게 불친절한 제시 방식이다.<sup>32)</sup> 또한 회의 참여자에 대한 정보를 제공하지 않기 때문에 그저 발언의 상황을 지켜볼 뿐이다.

그러나 정보가 충분히 제공되지 않는 이와 같은 제시 방식은 비록 내용 파악에 다소 시간이 걸리게 하지만, 화면에 나오는 내용이 영화를 위해 촬영된 것이 아니라 이미 진행되고 있는 현실세계의 사건에 대해 카메라를 비추었을 뿐이라는 인상을 준다. 이 방식에 익숙해지면 관객은 이내 이 영화가 보여주려는 것은 각각의 행사가 지닌 주제 또는 행사 자체의 완결성이 아니라 도서관이라는 공간에서 이루어지는 생생한 현장감이라는 사실을 알아차리게 된다.

이들을 촬영하는 방식의 또 다른 특징은 강연자나 진행자, 무대를 비추는 것만큼이나 그것을 보고 있는 청중의 모습을 비춘다는 것이다. 이 영화에서 청중에 대한 촬영은 클로즈업과 미디엄 샷의 방법을 모두 사용한다. 정면보다는 측면에서의 접근을 통해 자연스러운 현장감을 살리고, 청중 전체를 보여주는 샷도 시퀀스 당 하나 이상씩 삽입하여 현장의 분위기를 드러낸다. 이를 통해 영화를 보는 관객은 청중에게 이입하여 도서관의 행사 공간에 실제로 있는 것과 같은 기분을 느끼고, 도서관에서 진행되는 강연이나 대담회에 대해 심리적 거리를 좁힐 수 있다. 청중을 보여주는 장면

32) 그나마 “보관소 역할에 머무르던 분관들이 교육의 장으로 변모하고 있습니다.”(A-6), “노숙자 방문객 얘기로 넘어가죠.”(A-26) 등의 시작은 회의의 주제를 어렵פות이 짐작할 수 있게 해준다.

은 '발견'의 형식을 통해 전달하려는 자연스러움과 현실감을 부각시킨다.

청중 한 명 한 명에 대한 클로즈업은 카메라가 대상을 존중하고 있다는 인상을 준다. 도서관은 공공기관으로서 그것의 역할과 기능이 평면적이고 포괄적인 이미지로 단순화되기 쉬운데 그런 위험에서 벗어나게 한다. 또한 미디어 샷을 적절히 병행함으로써 수많은 이용객을 표현하고, 많은 사람들이 같은 높이의 좌석에 앉아 있는 장면은 이들이 수평적인 관계임을 나타내고 더 나아가 도서관은 모두에게 평등하게 열린 공간임을 보여준다.



〈그림 3〉 청중 클로즈업 샷



〈그림 4〉 청중 미디어 샷

한편 A 범주에서 두드러지는 것은 등장하는 인물들의 익명성이다. B, C 범주는 각 신의 길이가 짧고 인물보다는 배경에 초점을 둔다는 점에서 인물이 익명으로 처리되어도 크게 특별하게 느껴지지 않는다. 길을 걷어가는 행인이나 도서관에서 책을 보는 사람들의 경우 이름을 드러내는 것이 더 어색할 것이다. 그런데 A에서는 어느 정도 인물이 중심에 놓임에도 불

구하고 이름이 드러나지 않는다. 그나마 진행자가 강연자를 부르는 장면이나 회의에서 상대방을 부르는 것을 통해 짐작할 수 있을 뿐이다. 이처럼 등장인물의 이름을 소거하는 방식은 프레더릭 와이즈먼 감독이 지향하는 ‘머리를 비운 상태’에서의 촬영과 관련된다. 감독은 “적어도 내가 관찰하려고 하는 것을 설명하기 위한 어떠한 이데올로기라도 비운 상태에서 촬영에 임하려고 한다”<sup>33)</sup>라고 말한다. 영화에 등장하는 인물을 미리 섭외하여 배치하는 방식이 아니라 촬영하는 대상에 대해 선입견이나 이데올로기적 편향 없이 접근하여 ‘발견’을 통해 획득할 수 있는 내용을 다루겠다는 의지가 엿보인다. 관객은 익명의 다수 인물들을 접하면서 여타의 영화 감상에서 하듯 특정 인물에 집중하여 서사의 전개를 따라가는 식의 사고를 할 수 없는데, 오히려 이와 같은 방식은 도서관의 생태계를 전체적으로 조망하게 하고 일상성을 부각시킨다. 관객으로 하여금 자신이 도서관을 이용했던 특별할 것 없는 경험을 떠올리게 할 수도 있다.

다음으로 B 범주는 도서관 내부의 일상을 담고 있다. 복도, 사무실, 특별실의 문과 표지를 비롯해 공간을 스케치하고, 도서관 이용자들이 각각 어떤 방식으로 시간을 보내는지 보여준다. 주로 A 시퀀스들 사이의 연결 역할을 하는 도서관 내부 공간 장면은 총 10회 등장한다. 낮은 조도의 복도와 계단, 열람실에서 노트북이나 핸드폰을 사용하고, 직원의 도움을 받고, 도서관 내부를 핸드폰으로 촬영하고, 서가에서 책을 고르고 대출하는 사람들의 모습이 담겨있다.

도서관에서 상시적으로 행해지는 활동을 담은 시퀀스는 총 11회로 직원의 전화통화, 열람실 사서의 안내, 자료의 검색과 책 스캔, 그림 관람, 고

33) F. Wiseman, “A Sketch of a Life”, in A. Delbanco, W. T. Vollman, J. Siegel, M.-C. de Navacelle, F. Wiseman, *Frederick Wiseman*, New York: The Museum of Modern Art, 2010, p.30, 이기중, 앞의 글, 162쪽에서 재인용.

문서 촬영, 사진 분류, 책 분류, 책 대여 안내, 핫스팟 대여, 엄마와 아기의 책 읽고 동요 부르기, 책 반납, 연회장 준비, 이사회 사진 촬영 등으로 이루어진다(B-1, B-6, B-7, B-12, B-13, B-15, B-16, B-17, B-22, B-25, B-27).

B 범주의 촬영도 A 범주와 마찬가지로 카메라는 철저히 관찰자로 존재하며 현실에 개입하지 않는다. 다만 A 범주에 속하는 행사들은 성격상 다수가 참여하는, 보다 공식적인 특성을 띤다면 B 범주는 소수가 관여되는 활동이기 때문에 인물이 등장하는 장면에서 인물 한 명이 화면의 중심에 놓이므로 도서관의 실제 모습을 집중해서 들여다보는 효과가 있다. A 범주에서는 청중석이라는 특성상 클로즈업을 하더라도 한 화면에 적어도 2~3명이 함께 등장하는데, B 범주에서는 한 화면에 한 명의 개인이 작업하는 모습이 부각되면서 도서관에서 이루어지는 다양한 일의 면면을 현미경처럼 관찰할 수 있다.



〈그림 5〉 개인 클로즈업 샷

C 범주는 도서관 바깥의 거리 풍경을 주로 담는다. 마치 카메라를 거리에 고정시켜두었을 때 우연히 찍힌 장면을 영화 중간중간에 삽입한 것처럼 일상의 자연스러움이 녹아있다. 도서관 전경이나 분관의 이름을 나타내는 표지, 도서관 앞 횡단보도와 건너는 사람들, 도로 위의 차들, 잔디밭, 건물, 간판과 벤치, 그곳에서 걸어가거나 앉아있거나 각자의 시간을 보내는 사람들의 모습이 담겨있다. C 범주의 길이는 A, B에 비해 짧지만 영화 전반에 생활감을 불어넣어준다는 점에서 중요하다. 즉 이 영화가 단지 뉴욕 공립 도서관에 대해서만 조명했다면 관객은 영화를 보는 동안 자연스럽게 일상적인 삶에서 거리를 두고 도서관을 바라보게 되면서 도서관을 특별한 공간으로 여길 것이다. 그러나 C 범주의 장면들로 인해 도서관 내부의 시간과 외부의 시간이 균형있게 느껴지며 관객 입장에서는 일상과 유리되지 않은, 삶 속에 존재하는 도서관이라는 느낌을 받게 된다.

한편 영화 전체를 아우르는 특징은 A, B, C 범주의 시퀀스가 진행되는 동안 소스음악(source music)만 나올 뿐 언더스코어(underscore)가 없다는 점이다. 영화음악은 극중 배우들이 들을 수 있는 소스음악과 배우들 들을 수 없고 영화로 완성되었을 때 관객 입장에서 들을 수 있는 언더스코어(스코어(score)라고도 부름)로 나뉜다. 언더스코어는 일반적으로 영화음악, 배경음악이라고 인식하는 것으로 감독이 편집 과정에서 삽입하는 음악이다. 영화학자들은 영화음악(언더스코어)의 기능으로 시간과 장소의 분위기를 납득시키고, 말로 표현하지 않은 인물의 생각을 드러내고, 상황에 함축된 의미를 강조하고, 영화의 정서를 보강하거나 영화 진행에 도움을 주는 것 등을 꼽는다.<sup>34)</sup> 즉 창작의 의도를 부각시키기 위해 추가하는

34) 영화 음악의 기능은 물리적 기능(physical functions), 심리적 기능(psychological functions), 기술적 기능(technical functions)으로 나뉜다. 물리적 기능은 “언더스코어가 영화의 장소 설정에 도움을 주거나 시대적 배경에 대한 정보를 주거나 미키마

장치의 성격을 지닌다는 점에서 다이렉트 시네마의 지향점과는 다소 거리가 있다. 따라서 실제의 생활세계에 언제나 배경음악이 흐르지는 않는 것처럼 이 영화는 다이렉트 시네마의 특징을 십분 살려 음악 없는 현실의 시간을 그대로 담아낸다.

반면 소스음악은 내러티브 내부에서 나오는 음악으로서 극중에서 배우가 악기를 연주하거나 노래를 하거나 음악을 들으며 춤을 추는 경우, 즉 음악이 스크린 안에서 재생되는 경우와 관련된다. 이 영화에서 음악이 나오는 시퀀스는 총 6회로 브루노 윌터 강당에서의 피아노 연주회(A-4), 'NYPL과 라이브 대담-명사들과 만난 10년을 축하하며'에서 강연자가 아버지의 과거 노래를 언급하면서 재생시킨 신(A-9), 뉴욕공립도서관 브롱크스 도서관 센터에서의 목관악기 콰르텟 연주회(A-15), 노인 댄스 교실에서 춤을 위한 배경 음악(A-23), 축제의 모습을 담아낸 밤거리(C-27), 그리고 마지막 시퀀스인 저자의 낭독회에서 저자가 영향을 받았다고 하는 음악을 듣는 부분(A-39)이다. 모두 소스음악의 형식이다.<sup>35)</sup>

이처럼 일정 부분 소스음악을 사용할 뿐 언더스코어가 전혀 없기 때문에 영화 전반에 걸쳐 자연스러움이 강조되고 영화의 객관성이 증대된다.

---

우징(mickey-mousing, 애니메이션, 영화, 코미디 따위에서 캐릭터의 움직임에 따라 상응하는 음악적 등가물을 일치시키는 영화 음악의 한 형태. 설명-인용자)을 하여 등장인물의 동작을 강조해주는 기능"이다. 심리적 기능은 영화음악의 대표적 기능으로서 영화의 심리적·정서적인 면을 강조한다. 영화 속 사랑 고백 장면에서 선율이 아름다운 음악을 사용하거나 긴장되는 장면에서 불안, 초조의 감정을 고조시키는 음악을 사용하는 경우가 이에 해당한다. 기술적 기능은 "영화의 전체적인 구조를 돕는 것"이자 "썸과 썸 사이 혹은 영화 전체에 연속성을 부여"하는 것이다. 영화 음악은 이상의 세 가지 기능 중 반드시 한 가지만 담당하는 것이 아니라 동시에 여러 기능을 수행하기도 한다. 이재진, 「영화음악의 새로운 분류와 개념에 관한 연구 : M. 시옹의 영화 사운드 연구를 바탕으로」, 고려대 석사학위논문, 2014, 22-29쪽.

35) 언더스코어가 전혀 없는 이 영화의 마지막 장면을, 비록 소스음악이기는 하지만 음악이라는 방식으로 채운 것은 흥미롭다.

언더스코어는 창작자의 의도 측면에서 내레이션에 비견할 수 있는데 이와 관련된 프레더릭 와이즈먼 감독의 견해는 다음과 같다.

내가 다큐멘터리를 만드는 방식은 영화를 보는 관객과 영화의 사건들 간에 분리가 없는 것이다. 그것은 마치 극장에서 무대 아치를 제거하는 작업과 같으며, 비유하여 말하자면 내레이션은 당신에게 영화장면에 대해 생각해야 하는 것에 대해 말함으로써 당신이 보고 들으려는 것에 대한 경험으로부터 분리시키기 때문에 무대와 같다.(밑줄-인용자)<sup>36)</sup>

위 인용문은 내레이션을 넣지 않는 것에 대한 감독의 생각으로 언더스코어를 삽입하지 않는 것에도 동일하게 적용할 수 있다. 음악을 통해 관객의 감각을 인위적으로 조정하기보다는 ‘영화의 사건들’과 ‘분리’되지 않도록 하는 것을 강조한다.

‘발견’의 형식과 관련된 마지막 특징은 이 영화가 내러티브를 부각시키지 않는다는 점이다. 뼈대가 되는 기승전결이 없기 때문에 영화는 현실의 부분 부분을 날 것 그대로 떼어서 이어 놓은 듯한 인상을 준다. 만일 극영화처럼 특정 플롯을 중심에 놓거나 암시나 복선을 통해 입체감을 부여했다면 관객은 인공적인 이야기라는 인상을 받을 것이며 현실을 보여준다는 느낌은 받기 어려울 것이다.<sup>37)</sup> 따라서 감독의 주관성을 최대한 소거하는 방식을 취함으로써 전달하려는 내용의 실재성을 강조한다.

---

36) J. Graham, "There Are No Simple Solutions: Wiseman on Film Making and Viewing," in T. R. Atkins(ed.), *Frederick Wiseman*, New York: Monarch Press, 1976, p.44, 이기중, 앞의 글, 172쪽에서 재인용.

37) 박희태, 「픽션으로 다큐멘터리를 넘어서기 위한 시도 - 〈클라스〉 분석을 통해 살펴본 허구와 실제의 경계 -」, 『영상문화』 20, 한국영상문화학회, 2012, 216쪽.

### 3-2. '재구성'의 양상: 도서관은 관객에게 어떤 모습으로 보여지는가?

앞선 절에서 '발견'에 중점을 두어 <뉴욕>을 분석했다면 여기에서는 '재구성'의 양상을 중심으로 프레더릭 와이즈먼이 도서관의 실제 모습을 영화 속에서 어떻게 편집해서 보여주는지 논의하겠다. 3-1절이 '얼마나 현실 그대로를 촬영했는가'를 다루었다면 3-2절의 내용은 '의도를 표현하기 위해 선택한 촬영 방식은 무엇인가', '촬영한 내용을 어떻게 편집했는가'이다. 다이렉트 시네마가 추구하는 것이 현실의 진실된 반영이며 감독은 철저한 관찰자로 위치할 것을 요구받지만 한편으로는 다이렉트 시네마 역시 감독의 지휘 아래 제작되는 미적 구성물로서 날것의 재료들을 그러모아 '배치(arrangement)'한 결과이기 때문에 어떤 면에서는 허구적이다.<sup>38)</sup> 프레더릭 와이즈먼의 '재구성'은 곧 촬영으로 획득한 도서관의 현실을 관객에게 보여주기 위해 사용한 방식이다.

첫 번째 '재구성'의 양상은 긴 러닝 타임이다. 이 영화는 총 99개의 시퀀스로 이루어져 있으며 206분이라는 짧지 않은 러닝 타임을 특징으로 한다. 이렇게 긴 러닝 타임을 영화의 형식으로 선택한 것은 도서관이라는 장소의 정체성을 보여주기 위해서는 일반적으로 인식되는 영화 러닝 타임인 120분 내외의 시간보다 물리적으로 긴 것이 더 적절하다고 판단했기 때문일 것이다. 도서관은 시간과 역사가 쌓여있는 자료들이 총집합된 곳이며 과거의 자료와 현재의 이용자들이 만나는 곳이다. 그 자체로 시간의 의미를 강하게 지닌다. 시간은 인간이 자신의 존재를 이해하면서 생기는 개념

38) K. Kreimeier, Fingierter Dokumentarfilm und Strategien des Authentischen, In: K. Hoffmann(Hrsg.), *Trau-Schau-Wem*. Digitalisierung und dokumentarische Form, Konstanz, 1997, p.29, 강태호, 앞의 글, 270쪽에서 재인용.

으로서 신경생리학자 에델만(G. M. Edelman)은 인간의 의식은 몸을 지닌 인간이 살아온 삶의 과정에서 체험한 것을 기억으로 간직하면서 형성된다고 말한다. 지금 이 자리에서 의식을 지닌 인간은 과거의 경험에서 형성된 ‘기억된 현재’가 만들어낸 것이다.<sup>39)</sup> 도서관은 과거의 기억과 현재의 기억이 상호작용하는 장소로서 시간의 축적, 시간의 상호작용이 두드러진 도서관의 특성을 보여주는 데 긴 러닝 타임이 적절한 것으로 보인다.<sup>40)</sup>

‘재구성’의 양상 두 번째는 시간을 드러내는 방식으로 선형적인 구성을 따르며 플래시백을 전혀 사용하지 않았다는 점이다. 영화 <보이후드>(리처드 링클레이터 감독, 2014)가 ‘메이슨’이라는 소년의 성장을 보여주기 위해 실제로 배우의 어린 시절부터 청소년기까지의 시간을 따라간 것처럼<sup>41)</sup> <뉴욕>은 과거 회상 장면을 삽입하거나 미래의 장면을 상상해서 넣는 것이 아니라 과거-현재-미래로 흐르는 자연스러운 시간의 연속성을 보여줌으로써 인위적인 느낌을 최대한 줄이고 관객에게 단지 재료를 모아서 보여줄 뿐이라는 카메라의 중립성을 강조한다.

이 영화의 ‘재구성’ 방식으로 긴 러닝 타임과 선형적 구성을 든 것은 영화라는 장르가 등장할 때부터 추구해 온 ‘시간의 마술’ 측면을 역설적으로 강조하는 것과도 같다. 영화가 탄생했을 때 사람들의 눈을 매혹시킨 것은

39) 제럴드 에델만, 황희숙 역, 『신경 과학과 마음의 세계』, 서울: 범양사, 2006, 222-224쪽, 신승환, 「하이데거의 시간 이해」, 『가톨릭 신학과 사향』 88, 신학과사상학회, 2023, 152-153쪽에서 재인용.

40) 물론 프레더릭 와이즈먼 감독의 다른 영화들 역시 러닝 타임이 긴 편이다. <인디애나 몬로비아>는 143분, <내셔널 갤러리>는 180분, <잭슨 하이츠에서>는 190분, <라 당스>는 159분, <크레이지 호스>는 111분인데 이들에 비해서도 <뉴욕>은 긴 편에 속한다. <뉴욕>보다 긴 영화로는 <시티 홀>(272분), <버클리에서>(244분) 등이 있는데 각각 시청과 대학을 다룬 것으로 도서관과 비슷하게 시간의 축적과 관련 있는 장소이다.

41) <보이후드>는 ‘메이슨’ 역을 맡은 배우 엘라 콜트레인의 실제 성장 속도를 담아내기 위해 12년 동안 촬영했다고 한다.

이미 지나가버린 시간을 소환하여 현재화한다는 점이였다. 1895년 루미에르 형제가 파리의 그랑카페에서 <열차의 도착>(1895)을 처음 상영하던 순간 그들은 카페에 인위적 어둠을 만든 뒤, 공간 정면에 시오파 기차역 사진을 크게 영사했다. 사람들은 그들이 기대했던 볼거리가 그저 커다란 사진일 뿐이라는데 실망했는데, 그러나 잠시 후 정지된 사진 속 이미지들이 갑자기 움직이기 시작했고 관객들은 놀라움에 휩싸였다. 익숙하다고 간주되는 것에 시간의 마술을 부여함으로써 놀라움과 매혹(attraction)을 연출한 것이다. 이미지에 시간을 각인함으로써 생기는 놀라움과 충격은 영화가 보여준 새로움이었다. 자유롭게 변형 가능한 영화적 시간 기술은 점차로 발전하여 압축되거나 확장될 수 있는 전능성, 지연되거나 정지될 수 있는 조작 가능성, 혹은 동시성과 병렬성, 비선형성과 반복 가능성 등을 갖게 되었다. 흥미로운 점은 인간의 감각을 속여 전지전능한 시간 변형을 통해 도달하는 지점이 사실은 현실의 실제성이라는 것이다. 예를 들어 영화 속 인물이 느끼는 감정을 관객이 자신이 느끼듯이 진짜처럼 인식하기 위해서는 인물의 얼굴을 가까이에서 보여준다거나 360도 회전하는 카메라가 움직임과 정지 상태를 적절하게 조정하는 등 영화적 기법을 활용하여 시간과 공간을 조작하는 '재구성'이 필요하다. 그리고 이 '재구성'은 관객이 눈치채지 못하게 자연스럽게 이루어져야 한다. 이것은 영화라는 매체를 진짜 체험처럼 느끼기 위해서는 매체의 흔적 자체를 지우는 '비매개적 매체'의 가상성을 획득하는 일이다.<sup>42)</sup>

다시 <뉴욕>으로 돌아오면, 다이렉트 시네마는 영화가 본래 추구해온 시간의 미학을 인정하되 관객이 느끼기를 바라는 '진짜 같음'을 위해 일반적으로 극영화가 스펙터클을 염두에 두고 사용하는 촬영 및 편집 방식과

42) 정지연, 「영화적 시간성: 디지털 문화, 체제 그리고 형식」, 『영화연구』 93, 한국영화학회, 2022, 223쪽.

는 다른 방식을 사용한다. 그것이 바로 긴 러닝 타임과 선형적 구성과 같은, 어떻게 보면 최대한 조작을 덜 가하는 것으로 보이는 방법인데, 그러나 이 방식 역시 현실을 실시간으로 보여주는 것이 아니라 어디까지나 감독이 선택한 재구성의 형식이다.

세 번째, '재구성'을 잘 보여주는 특징은 시퀀스 A, B, C의 교차 편집이다. 영화 전체에서 A, B, C가 배열된 양상은 다음과 같다.

C-A-B-B-A-B-C-B-C-A-C-A-C-C-A-C-A-B-B-C-A-B-A-C-A  
 -C-A-B-A-C-B-C-A-A-C-A-C-A-C-B-C-A-C-A-B-A-B-A-C-A-  
 C-B-B-C-A-C-B-A-B-B-A-A-C-A-C-B-B-B-A-B-A-C-A-C-A-B-  
 C-B-A-C-A-C-A-B-A-B-B-A-B-B-C-A-C-A-B-A-C-A-C-A

비중이 가장 큰 A를 기준으로 보면 A 시퀀스 다음에 B 시퀀스가 오는 경우는 14회, A 시퀀스 다음에 C 시퀀스가 오는 경우는 22회이다. 'A-B'와 'A-C' 사이에 큰 차이점은 없으며 모두 A와 A 사이, 즉 서로 다른 주제가 다루어질 때 연결의 역할을 B와 C가 한다. 이 영화는 도서관의 생태계가 모자이크처럼 나열된 방식을 취하기 때문에 자칫 산만해지기 쉬운데 그 산만함을 잠재우고 영화 전체에 통일성을 부여하는 방식으로 B와 C를 중간에 지속적으로 삽입한다. A 없이 B와 C가 맞붙는 부분은 B-C의 형태가 8회, C-B의 형태가 7회로서 이때에는 도서관 안에서의 활동과 밖에서의 활동이 성격이 비슷하거나 연속성을 지니는 경우이다. 이상의 배치 형태는 교차와 반복을 중심으로 하여 관찰이라는 다이렉트 시네마의 본질을 잃지 않으면서도 감독의 개성을 표현하는 방법이 된다.

편집자로서의 나의 주된 작업은 각 시퀀스들의 의미들을 통해, 그리고

서 극적인 구조로 작동하는 특정한 순서로 시퀀스들을 배열하는 것의 의미를 통해 생각하는 것이다. 구조에 대한 상상과 선택 작업과 픽션 저술 작업-소설, 희곡, 시 또는 각본을 위한 저술-간에 어떤 유사점이 있다.(밑줄-인용자)<sup>43)</sup>

아마도 만약 영화가 제대로 작동한다면, 그것은 영화의 구조가 작동하기 때문에 그런 것이다. (...) 영화의 전반적인 진술은 영화의 관점이 무엇인가에 관한 것이다. 그리고 영화의 관점이 무엇이라는 것 또한 이론이나 영화를 구성하는 경험에 대한 태도의 표현이다. 특정한 방식으로 시퀀스들을 관련지을 때, 이러한 종류의 경험에 대한 영화적 형태를 제공하는 이론을 개발하고 있는 것이다.(밑줄-인용자)<sup>44)</sup>

A, B, C의 교차 편집은 감독의 편집자로서의 정체성이 부각된 것으로 '특정한 순서'에 따라 시퀀스를 배열함으로써 '상상', '선택', '픽션 저술'의 성격을 띤다. 이를 통해 영화에 '관점'과 '구조'를 부여함으로써 진실을 드러낼 수 있다. 편집 행위가 지닌 주관적인 인위성을 통해 오히려 주제의 진실에 가까워진다. 루치노 비스콘티(L. Visconti) 감독의 <흔들리는 대지>(1948)에서는 골목길을 촬영한 장면에서 여러 개의 짧은 샷을 이어 붙여 편집한 부분들이 나온다. 좁은 골목길에서 선택할 수 있는 카메라의 앵글은 한정되기 때문에 촬영의 한계를 극복하기 위한 방법이었는데, 극도로 세밀한 시공간적 연결을 통해 현장에서 포착하고 있는 듯한 이미지를 만들어냈다.<sup>45)</sup> <뉴욕>이 도서관의 모든 것을 보여주기 위해 실제로 24시

43) F. Wiseman, 앞의 글, p.39, 이기중, 앞의 글, 173쪽에서 재인용.

44) I. Halberstadt, "An Interview with Fred Wiseman", in R. M. Barsam(ed.), *Nonfiction Film: Theory and Criticism*, New York: Dutton, 1976, p.303, 이기중, 앞의 글, 176쪽에서 재인용.

45) 박희태, 앞의 글, 215쪽.

간 또는 몇 개월의 시간을 촬영하여 편집 없이 그대로 상영하는 것은 영화 미학적으로 불가능한 일이고 그것을 영화라고 부를 수도 없다. 관객에게 어떻게 보여줬을 때 도서관의 아침부터 저녁까지, 월요일부터 일요일까지를 가장 현실적으로 표현할 수 있을까에 대해 고민한 결과로서 범주를 설정해 교차 편집을 하는 방식을 택한 것은 감독의 의도를 반영한 '재구성'을 효과적으로 수행해낸 것이다.

### 3-3. '재구성'한 주제: 현대 사회에서 도서관의 역할은 무엇인가?

다큐멘터리가 현실의 모습을 있는 그대로 담아내는 것이라고 해도 한편의 다큐멘터리가 그저 현실을 촬영한 영상파일이 아닌 작품으로 존재하는 것이라면 거기에는 감독이 의도하는 방향성이 내포되어 있고 관객이 보면서 생각할 수 있는 주제가 있기 마련이다.

이 영화는 한 마디로 '이 사회에서 뉴욕공립도서관은 어떤 일을 하는가?'에 대한 응답이다. 다양한 장면을 통해 현대사회의 도서관의 역할을 말한다고 압축해볼 수 있다. 이 주제는 8회에 걸친 도서관 직원들의 회의, 그리고 강연과 행사의 내용에서 드러난다.

먼저 도서관 직원들이 의견을 나누는 원탁회의 장면에서 다루어진 내용은 다음과 같다.

- ① 교육의 장의 역할, 시 예산 확보 필요(A-6)
- ② 디지털 통합 기관(인터넷 허브)의 역할(A-10)
- ③ 정부와의 협력, 시 지원 방안(이민자에 대한 법률 상담 서비스 제공, 교육 체계 보완 등)(A-17)
- ④ 디지털 통합 도시 전략, 소외 계층 고려(A-19)

- ⑤ 청소년을 위한 프로그램(A-21)
- ⑥ 노숙자 방문객에 대한 규정(A-26)
- ⑦ 종이책과 전자책 대출 지원(A-33)
- ⑧ 도서관 운영, 기금 활용 방안(A-37)

회의 내용을 분류하면 첫째, 예산 확보 및 운영(①, ③, ⑦, ⑧), 둘째, 디지털 통합 기관으로서의 역할(②, ④), 셋째, 도서관 이용자에 대한 고려(⑤, ⑥)이다. 첫째 범주에 해당하는 회의 시퀀스들에서는 도서관의 역할이 '보관소'에서 '교육의 장'으로 변하고 있으며 이를 지원하기 위해 시 예산을 확보해야 하고 시의 돈을 쓸 때 고려해야 할 사항과 도서관이 당면한 과제를 파악해야 한다는 논의가 이루어진다. 이와 관련하여 도서관이 필요한 재정적 자원을 어떻게 확보하는지에 대해 세 개의 시퀀스에서 구체적으로 다룬다. 민간 자본이 공공 기관과 만나서 이뤄낸 성과를 소개하고(A-2), 직원 교육의 자리에서 공공 기금, 시 예산, 시와의 연계에 대해 말하면서 직원들의 의식을 진작시키고(A-28), 시설 감독의 목소리를 통해 시설 설비와 보완에 기금을 어떻게 활용했는지 설명한다(A-32). 이상의 내용은 뉴욕공립도서관의 운영에 관여하는 공공 재원 및 민간 기금에 대해 소개함으로써 도서관이 제 역할을 하기 위해 필요한 실질적인 조건을 말하고 있다는 점에서 의미가 있다. 여기에서 소개한 시퀀스만 모아놓고 본다면 영화의 한 장면이라기보다는 회의 녹화 영상 정도로 보일 만큼 건조하다. 그러나 바꿔 말하면 그만큼 현실적인 모습을 그대로 드러낸다.

둘째 범주의 시퀀스들에서는 도서관의 역할 중 디지털 통합 기관으로서의 책임을 다해야 한다는 점이 직접적으로 언급된다. “지역이 훌륭한 기술의 혜택을 누리게 하려면 기술이 발전함에 따라 정보에서 소외된 이들을 도와야 할 의무가 우리에게 있어요.”, “인터넷 없는 이들을 위한 기술 허브

공간이고 배움에 노출될 수 있는 공간이며 기술도 배우고 숙제도 할 수 있는 곳이니깐요. 전 누구나 참여할 수 있는 기회가 있다고 생각해요.”, “시민들은 늘 말하죠. 여긴 중요한 디지털 통합 기관이라고요. 그냥 인터넷에 접속하는 최소 기능을 충족하는 곳이 아닌 접속해서 뭘 하느냐가 중요하죠.”(A-10)와 같은 발화에서 도서관이 인터넷을 활용한 디지털 허브의 기능을 해야 하며 단순히 인터넷 사용 공간이라는 기능을 넘어서 ‘사회에 필요한 디지털 기술’을 함양하도록 해야 한다는 직원들의 인식을 알 수 있다. 또한 이 영화의 전반에서 강조하는 소외 계층에 대한 서비스 제공과 관련하여 ‘디지털 소외 계층’에 대한 고려도 언급된다(A-19). 도서관이 소장하고 제공하는 텍스트의 범위는 이미 인쇄 매체에서 디지털 매체로 빠르게 옮겨가고 있다. 이용자들은 더 이상 도서관에서 책만 읽는 것이 아니라 인터넷을 활용하여 정보를 습득하고 각종 컴퓨터 작업을 한다. 영화는 이러한 점을 분명하게 드러내며 둘째 범주의 시퀀스를 통해 현대 도서관의 역할을 강조한다. 또한 B 시퀀스에서 계속해서 노트북을 활용하고 인터넷을 사용하는 이용자들의 모습을 보여줌으로써 변화하는 도서관의 풍경을 보여준다.

셋째 범주에서는 청소년과 노숙자 문제를 다룬다. ‘A-21’에서는 청소년 대상 교육인 수학 프로그램에 대해 이야기를 나눈다. 학교 수업에 지친 학생들이 도서관에까지 와서 공부를 하려고 하지 않는다고 하면서 “그래서 도서관의 역할이 중요한 거예요. 십 대만의 공간과 시간을 줘야 해요.”라고 말하는데 이는 도서관이 십대들의 흥미를 끌 수 있는 장소가 될 수 있다는 인식을 나타낸다. 동일 인물의 이어지는 발화는 다음과 같다.

소속감을 느끼는 게 중요하잖아요. 여긴 학교가 아니니까 정자세로 문제 푸는 곳이란 느낌은 싫어요. 친구들과 편하게 와서 수학 얘기도 하면서 배

우고 존중하는 장소이길 바라죠. 서로 존중하고 배우며 돕는 거예요. 또 다른 좋은 방법은 아이들에게 필요한 걸 알려달라고 하는 거예요. 우리가 필요한 걸 말하지 말고요. 서로 도움 방법을 찾게 하는 거죠. 그런 방법들이 통해요.(A-21)

위 발화에서 중요하게 의미를 부여하는 것은 도서관이 소통의 공간이 되어야 한다는 점이다. '정자세로 문제 푸는 곳'에서는 소통이 일어나지 않는다. 교사는 문제를 제시하고 학생은 문제를 해결할 뿐이다. 그러나 그와 같은 학습 방법에 지친 학생들의 흥미를 유발하고 의욕을 고취시키기 위해서는 동료 학습자, 친구들 간의 소통이 필요하며, 그 소통이 가능한 장소가 바로 도서관이다. 위의 모임에 참석한 또 다른 참여자의 발화인 "특히 여긴 수요가 큰데 4,5일 연속으로 부모가 아이와 함께 수학을 배우는 프로그램을 만들면 지역 주민이 모이는 기회가 될 수도 있어요."라는 내용에서도 알 수 있듯이 이 시퀀스에서는 도서관을 사람들이 모이고 함께 이야기 하는 소통의 장으로 강조한다.

소통 공간으로서의 도서관이라는 주제는 독서 모임과 댄스 모임 시퀀스에서도 확인된다. 'A-18'은 가르시아 마르케스의 <콜레라 시대의 사랑>을 읽고 온 독자들이 모여서 이야기를 나누는 시퀀스이다. 참여자들은 미술적 사실주의, 사랑이란 무엇인가, 인간에 대한 이해 등을 주제로 자기 나름의 의견을 말한다. 작품과 인물에 대한 평가는 '지루하다, 통찰력이 있다, 연민을 느낀다' 등으로 다양하게 나타났으며 독자의 입장에서 자유롭게 발언을 하고 서로의 말을 경청하는 분위기이다. 카메라는 발화자의 측면에서 화자를 포함하여 양옆의 2~3명이 한 프레임 안에 들어가도록 촬영함으로써 이야기를 주고받는 상황을 자연스럽게 담아낸다. 책을 중심으로 한 소통은 도서관의 본질을 적확하게 드러낸다. 'A-23'은 노년층의 댄스

모임 시퀀스이다. 경쾌한 음악이 흐르는 가운데 열 명 정도의 노인 참가자가 둥글게 원을 그리고 서 있으며 진행자가 “솔로 댄스 춤시다!”라고 말하자 한 명씩 원 가운데로 들어와 흥겨운 몸짓을 선보인다. 도서관이 제공하는 시민 강좌 또는 소모임 활동으로 보인다. 이처럼 도서관은 이용자들의 만남의 공간이자 소통하는 기점을 제공하는 곳으로 기능하며 영화는 문서 보관을 넘어선 도서관의 다양한 역할을 제시한다.

한편 ‘A-26’이 다루는 노숙자 방문객의 문제는 사실 해결이 쉽지 않다. 회의 참석자는 ‘도서관은 모든 방문객을 돕고 환영할 의무가 있는 곳’이라고 생각하고는 있지만 현실의 이용객들이 제기하는 불만 사항 역시 이해한다. 그럼에도 “무서운 노숙자도 있겠지만 우리가 도와야 할 이들도 있어요.”라는 입장을 고수하며 논의는 짧게 마무리된다. 이 시퀀스가 제기하는 노숙자에 대한 문제는 더 확대하면 공공기관이 수행해야 하는 사회적 의무의 범위가 어디까지인지에 대한 논의로 이어진다. 영화는 여기에 대해 양쪽의 입장(공공기관이므로 사회적 약자에게 혜택을 제공해야 한다/ 공공기관을 이용하는 다른 이용자들이 불이익을 당할 수 있다.)을 모두 보여 주고 있지만 전자의 입장을 보다 옹호하는 것으로 보인다.

이는 흑인, 이민자, 장애인 등의 주제를 다루는 여러 시퀀스들에서도 확인할 수 있다. 먼저 흑인의 인권과 사회문제를 다룬 시퀀스는 ‘A-3, A-5, A-22, A-35, A-38, B-7’이다. 노예제와 이슬람교의 관계에 대한 잘못된 인식을 지적하는 저자 강연, 흑인들에게 다양한 직업(공무원, 건설업, 중소기업 창업, 국경순찰대, 기술직, 군인, 의료센터)을 소개하는 채용박람회, ‘NYPL 핫스팟’ 사업의 핫스팟 대역 설명, 흑인 사회의 범죄에 대해 말하는 저자 강연, 흑인 인권 침해 사례 및 교과서 역사 왜곡에 대해 성토했던 소모임, 솜버그 흑인 문화 리서치 센터에서 흑인을 주제로 한 작품을 관람하는 사람들을 담은 시퀀스, 이상이 그 내용이다. 유대인 이민자로서의 정체

성에 대해 말하는 저자 강연(A-8)과 미국 내 계급갈등 및 노예제에 대한 강의(A-30) 역시 궤를 같이하는 주제들이다. 총 10개의 강연 중 4개가 이와 같은 주제를 차지하는 것은 도서관이 추구하는 책무성이 궁극적으로 사회적 약자의 인권을 보호하고 왜곡된 역사를 바로잡는 데 있음을 보여 준다.

이와 같은 지향성은 점자책 읽기 개별 지도(A-12), 장애인 대상 바우처에 대한 설명회(A-13), 청각 장애 관객을 위한 공연 통역사 초청간담회 및 관객의 통역 실습(A-20)과 같은 장애인 이용객 관련 시퀀스들에서도 알 수 있다.

공연 통역사는 청각 장애 관객에겐 레드 카펫과 같죠. 무대 위 공연과 연결하는 통로인 셈이죠. 우린 배우가 아니에요. 하지만 청각장애 관객이 울고 웃으며 공연을 즐기고 다른 관객들처럼 느끼려면 무대 위 상황을 알아야 하고 캐릭터의 감정도 이해해야 해요. (...) 맥락이 주는 의미도 알아보고 캐릭터가 청각 장애 관객에게 전달하려는 의도가 뭔지도 고민하죠. 작품을 완전히 분해하고 분석해서 진정한 의사소통이 가능하게 하죠. 두 세계는 문화 자체가 다르고 배경도 이해 방식도 달라요.(A-20)

위의 인용문은 공연 통역사가 자신의 직업을 설명한 것인데 '레드 카펫'이라는 비유가 인상적이다. 공연을 직접 듣지 못하는 청각 장애인들에게 '무대 위 공연과 연결하는 통로'가 되어준다. 이를 위해 여러 가지 노력(무대 위 상황 파악, 캐릭터의 감정 이해, 극의 뼈대 알기, 배우의 습관 연구, 연출 방식, 무대, 대본 연구)을 기울이는 공연 통역사는 문화, 배경, 이해 방식이 완전히 다른 '두 세계' 사이를 '진정한 의사소통이 가능하'도록 연결한다. '레드 카펫'의 비유는 비단 공연 통역사뿐만 아니라 더 넓게는 공립도서관 자체를 은유하는 것으로도 보인다. 정보로부터 소외되거나 문해력을

기르는 데 어려움을 겪는 사람들이 보다 넓은 세상을 이해할 수 있도록 연결하는 역할을 도서관이 할 수 있으며 이 영화는 러닝 타임 내내 이 점을 강조한다. 사회 문제에 대한 지향성을 드러내거나<sup>46)</sup>, 시인으로서 언어의 정치적 성격을 이야기하는 것<sup>47)</sup>, 그리고 “도서관은 민주주의를 지탱하는 기둥이다.”라는 언명을 직접적으로 드러내는 장면<sup>48)</sup>도 같은 맥락에서 구성된 것이다.

이상의 주제들은 다이렉트 시네마가 현실에 대한 문제 제기의 목적을 지닌다는 점과 맞닿는다. 사회학자 에드가 모랭(E. Morin)은 다이렉트 시네마의 의미에 대해 “현실을 인식하는 데에는 두 가지 방법이 있다. 그 첫 번째는 현실을 보여주려 하는 것이고, 두 번째는 현실에 문제 제기를 하는 것이다”라고 말했다. 다이렉트 시네마는 현실을 보여주는 것에 만족하는

46) “같은 곡을 다른 분위기로 부를 때도 있죠. ‘트랩 더 더트 다운’도 다르게 노래했어요. 광부 파업이 좌절된 날 밤에 부를 땐 노래극처럼 불렀죠. 당시엔 꽤 공격적인 곡이라고 생각했어요. 곡은 ‘이즌 쉬 러블리’와 비슷하게 썼죠. 스티비 원더의 멜로디가 연상되게요. 조롱하는 거죠. 그런 조롱으로 노래가 표현하는 건 악랄하고 절망스러운 이미지예요. 당시 사람들이 표출했던 성공하려고 옆 사람을 밟고 오르는 욕망이요. 전 지금도 분노를 느껴요.(...) 그건 제 의견이고 민주주의 사회에선 제 느낌을 노래해야죠. 정치인들이 월급 받으며 같은 말을 반복하듯이요.”(A-9)

47) “전 언어가 정치적이라고 봐요. 전 그걸 도구로 사용하고요. 리처드 라이트는 자신의 글과 문장이 곤봉으로 기능했으면 좋겠다고 했어요. 전 꼭 그렇진 않아요. 전 시의 표면에 정치가 담겼다고 생각하지 않아요. 하지만 전 언어를 사용하니까 정치가 기저에 깔렸죠. 감성적인 구조 속에 얽여있어요. (...) 그래서 제 생각엔 아무래도 시인은 예리한 관찰자가 돼야만 하는 저주를 받았어요. 암시라는 방식을 쓰기도 하는데 그건 확장된 가능성을 뜻해요. 다시 말해서 우리가 시의 리듬을 느낀다면 시의 감성적인 구조를 느끼는 거예요. 그리고 언어라는 건 직접적이기도 하고 암시적이기도 하죠.”(A-11)

48) “과거의 갈등을 우리가 보존하면 미래 세대도 배울 수 있고 또 비슷한 상황이 발생할 땐 똑같이 일어설 수 있습니다. 90년 전 전미 흑인지위향상 협회와 전미 도시동맹 지도자들이 카네기 재단에 요청해 숨버그 컬렉션을 사려 한 건 우연이 아니죠. 민권 연구가들은 우리 컬렉션의 도움을 받아 흑백 분리 학교 폐지 소송을 냈어요. 그 의지와 우리의 사명은 오늘날에도 유효합니다. 전국의 파트너십과 디지털 사업으로 우린 더 많은 이들에게 다가갈 겁니다.”(A-25)

것이 아니라 현실에 대한 문제 제기를 통해 현실의 외관 뒤에 존재하는 진실에 접근하려는 영화적 시도이다.<sup>49)</sup>

한편 도서관의 본질적인 역할인 자료의 보관, 역사의 기록에 대해서도 그 중요성을 다루는 시퀀스가 삽입되어 있다. 그림 컬렉션 수업(A-7), 소장 컬렉션 소개(A-27), 솜버그 컬렉션 중 필리스 휘틀리의 작품 소개(A-34)가 여기에 해당한다. 단순히 자료를 소장하고 있다는 사실을 넘어서는 가치와 의미를 다음의 발화문에서 알 수 있다.

여긴 세계 최대 규모의 무료 그림 대출관이에요. 아까 들으셨겠지만 여긴 뭔가 만들어내고 생각해내는 예술가들을 위한 공간입니다. (...) 70년 된 자료를 만져보는 것도 흥미롭지만 여기엔 과거를 반영하는 광고들이 있어요. 당시 서체나 색상을 재현한 방법, 여성이나 소수자를 표현한 방식도 볼 수 있죠. 사람들 생각이나 생산 기술의 변화에 따라 역사 속의 변화를 확인할 수 있어요.(A-7)

세계 각지의 판화는 물론 유럽인쇄술의 역사가 담겼다고 해도 무방해요. 인쇄술은 15세기부터 시작됐고요. 14세기의 초기 표본도 있는데 소개는 주요 작품 위주로 할게요. (...) 이 판화에 대해 어떤 분들은 ... 특히 역사학자들은 렘브란트의 새 스타일이 시작된 주춧돌 같은 작품이라고 해요.(A-27)

필리스 휘틀리는 미국 흑인 여성 최초로 1770년대에 시집을 출간했습니다.(...) 진열된 책자는 모두 아서 솜버그가 수집했고 말씀드린 대로 휘틀리의 첫 발간 시가 있어요. 초판이며 휘틀리의 서명도 담겼죠. '기억'이 담긴 런던매거진도 있고요. 1834년 보스턴에서 출간된 '회고록'과 '필리스 휘틀리의 시'엔 솜버그의 서명도 담겼죠.(A-34)

---

49) 박희태, 앞의 글, 210쪽.

도서관에 소장된 자료를 통해서 백년이 넘는 시간을 거슬러 올라가고, '사람들 생각이나 생산 기술의 변화에 따라 역사 속의 변화를 확인'하며, 그것을 통해 예술가들은 영감을 얻는다. 또한 도서관의 자료들은 유럽인 쇄술의 역사를 담고 있으며, 수집된 자료를 기반으로 특정 인물의 행보가 지닌 사회·역사적 가치를 느낀다. 도서관이 수행하는 이상의 역할을 드러내는 방식으로 감독은 위와 같은 시퀀스를 삽입하였다.

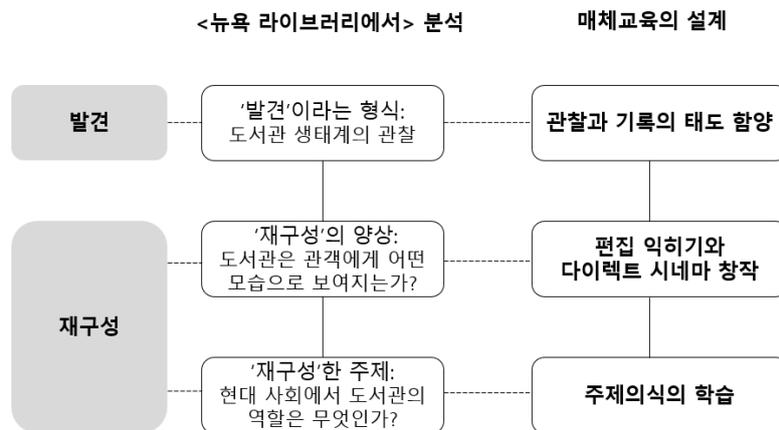
지금까지 '재구성'의 측면에서 감독이 이 영화를 통해 보여주고자 하는 메시지가 무엇인지 살펴보았다. 다큐멘터리는 현실의 부분들을 새롭게 조립하여 관객에게 재구성한 결과물을 보여준다. 물론 존재하지 않는 사실을 만들어내지는 않지만 기록 자료들을 새로운 방식으로 조합하는 행위를 통해 새로운 의미관계를 만들어내며, 이는 현실의 복사가 아니라 감독의 선이해에 토대를 둔 현실 해석이자 창조적인 과정이다.<sup>50)</sup>

#### 4. 매체교육 방안

4장에서는 3장의 영화 분석을 토대로 다큐멘터리 시네마를 활용한 매체교육 방안을 설계할 것이다. 교육의 실제 국면에서는 〈뉴욕〉의 감상과 다큐멘터리 시네마의 창작을 모두 다룸으로써 영상 자료를 수용과 생산의 측면에서 활용하고자 한다. 또한 '발견'과 '재구성'의 틀을 매체교육에도 적용하여 '발견'에 해당하는 교육 내용으로 관찰과 기록의 태도 함양을, '재구성'에 해당하는 교육 내용으로 삶과 사회의 구조화, 주제의식의 도출을 제

50) H.-J. Schlegel, Zum Streit um die Montage, In: *Kürbiskern* 2, 1974, p.82, 강태호, 앞의 글, 270쪽에서 재인용.

안한다. 도식으로 나타내면 아래와 같다.



<그림 6> <뉴욕>의 분석을 토대로 한 매체교육 방안

#### 4-1. 관찰과 기록의 태도 함양

다이렉트 시네마에서 카메라는 객관적 관찰자로 기능한다. 카메라는 촬영대상과 사건에 어떠한 개입도 하지 않고 관찰자로만 존재하면서, 상황 속에 숨겨진 진실이 드러나기를 기다린다. 다이렉트 시네마의 카메라는 상황에 개입하지 않지만 진실이 드러날 때까지 적극적으로 등장인물과 함께 움직이며, 상황을 포착하고 기록한다.<sup>51)</sup> 학습자는 다이렉트 시네마를 감상하면서 카메라의 관찰 및 기록자로서의 역할을 파악하고 그와 같은 태도를 자신의 삶을 이해하는 데에도 적용할 수 있다.

51) 조수진, 「독일 영화의 미학적 도전 - 세바스티안 쉬퍼의 플라방 세강스 영화 <빅토리 아>(2015) -」, 『인문과학연구』 30, 덕성여자대학교 인문과학연구소, 2020, 22쪽.

관찰의 개념을 이해하기 위해 직접 시네마와 유사한 관점을 지닌 일본의 관찰영화를 참고하겠다. 일본의 다큐멘터리 감독인 소다 카즈히로(想田和弘)는 자신의 작품세계를 ‘관찰영화(觀察映画, Observational Film)’라고 이름붙이며 다큐멘터리 제작을 창틀을 보여주는 일에 비유한다. 관객에게 ‘세계를 잘라 낸 시각으로서의 창틀’, 즉 프레임을 제공하는 것이 감독인 자신이 하는 일로서 다큐멘터리는 하나의 창틀을 보여준다.<sup>52)</sup> 사실 다큐멘터리, 영화뿐만 아니라 모든 창작물이 그것을 수용하는 사람들에게 창작자의 세계관(창틀)을 보여주는데, 소다가 ‘관찰영화’에서 강조하는 것은 ‘관찰’과 ‘체험’이라는 두 행위의 결합이다. 대상과 어느 정도 거리를 두는 ‘관찰’과 직접 뛰어들어서 느끼는 ‘체험’은 공존하기에는 모순적으로 보이지만 다큐멘터리의 큰 두 축인 ‘사실의 객관적 제시’와 ‘주관적 해석’은 불가분의 관계를 지니며 프레더릭 와이즈먼이 천착한 ‘발견’과 ‘재구성’의 구도와도 같은 맥락에 있다. 실제로 소다는 와이즈먼 감독의 〈가정폭력(Domestic Violence)〉(2001)을 보고 다큐멘터리 방법론에 대해 새롭게 고민했다고 한다.<sup>53)</sup>

관찰영화 또는 직접 시네마에서의 관찰은 창작자가 세계와 관객 사이에서 둘 모두에 일정한 거리를 유지하면서도 자신의 관점을 드러내기 위한 방법을 고안해내는 것으로서 매체교육에서는 학습자가 매체 자료를 감상할 때 기점의 역할을 하며(영화에서 관찰의 태도가 드러나는 부분은

52) 想田和弘, 『觀察映画についての覚え書き』, 文学界, 2009. 전문은 소다 카즈히로의 홈페이지에서 확인함. <https://www.kazuhirosoda.com/oboegaki> (최종검색일 2023.9.15.), 박정민, 「관찰과 체험의 다큐멘터리: 소다 카즈히로의 관찰영화 연구」, 『아시아영화연구』 14(3), 부산대학교 영화연구소, 2021, 121쪽에서 재인용.

53) 소다는 자신의 저서에서 직접 시네마가 관찰영화의 원류임을 밝힌다. 想田和弘, 『なぜ僕はドキュメンタリーを撮るのか』, 講談社, 2011, pp.50-62, 박정민, 위의 글, 129쪽에서 재인용.

어디인가?), 직접 다이렉트 시네마 형태의 영상물을 제작할 때에는 창작 대상을 구체화하는 역할을 한다(나는 무엇을 관찰할 것인가? 관찰을 통해서 어떤 주제를 나타낼 것인가?). 또한 다이렉트 시네마는 관찰한 것을 영상의 방법으로 기록한 결과물로서 관찰과 기록은 모두 학습자가 숙지할 만한 태도로 기능한다.

관찰과 기록이 교육적 의의를 지니는 것은 궁극적으로 학습자의 삶을 이해하는 데 기여하기 때문이다. 주변 대상 혹은 자기 자신을 관찰하면서 그 과정에서 자연스럽게 발견되는 삶의 의미에 주목하는 것은 중요하다. 이것은 성찰과 관조의 자세로서 삶에서 필수적인 태도이지만 추상적인 개념이기 때문에 실천 방법이 요원하다. 이 지점에서 다이렉트 시네마의 기법을 차용하는 것은 상당히 실용적인 방법이다. 학습자는 다이렉트 시네마 작품을 감상하면서 카메라의 위치와 움직임을 포착하고, 그것을 자신에게 적용하여 삶의 태도로서 실천할 수 있다.

관찰은 보고(觀) 살피는(察) 것으로 주의와 노력이 필요한 행위이다. 변화하는 도시의 모습을 관찰하거나 식물의 성장을 관찰하는 것처럼 관찰이라는 표현은 대상을 면밀히 바라보는 행위에 적합하다. 또한 대상을 보는 지속 시간이 길어야 한다. 관찰영화의 열 가지 계율<sup>54)</sup>을 참고해서 학습자

54) (1) 피사체나 제재에 대한 조사는 하지 않는다. (2) 촬영 내용에 대하여 (약속 시간이나 장소 등의 요소 이외에는) 피사체와 사전에 협의하지 않는다. (3) 대본은 쓰지 않는다. 작품의 주제 및 결론도 촬영 전이나 촬영 도중에 설정하지 않는다. 계획 없이 촬영하고 미리 결론을 내리지 않는다. (4) 기동성을 높여 상황에 빠르게 대응하기 위해 원칙적으로 촬영과 녹음은 스스로 한다. (5) "필요 없지 않을까?"라고 생각하더라도 가능한 한 긴 시간, 모든 장면을 촬영한다. (6) 촬영은 '넓고 얇게'가 아니라 '좁고 깊게'라는 것에 유의한다. (7) 편집 작업에서도 미리 주제를 설정하지 않는다. (8) 원칙적으로 내레이션, 설명 자막, 음악을 사용하지 않는다. (9) 관객이 영상이나 소리를 충분히 관찰할 수 있도록 숏을 길게 편집하여 여백을 남긴다. 마치 그 자리에 함께 있는 듯한 현장감이나 시간의 흐름을 중요시한다. (10) 제작비는 기본적으로 스스로(자사自社에서) 충당한다. 제작비를 내면 의견을 덧붙이게 되므로 작품에 대해 간섭할 법한 투자는 일절 받지

의 관찰 태도를 목록화하면 다음과 같은 내용이 포함될 수 있다. ① 관찰 대상을 고정시키지 않으며, 관찰 과정에서 변화 가능하다는 점을 받아들인다. ② 관찰의 주체가 자기 자신임을 계속해서 유념하다. ③ 필요 없다고 느껴지는 시간도 인내하며 되도록 긴 시간 동안 관찰한다.

한편 관찰을 통한 학습자의 자기 이해와 관련하여 감정 작용에 대해서도 논의할 수 있다. 학습자가 <뉴욕>을 감상하면서 영화에서 파악된 관찰의 태도를 분석하다보면 특이점을 발견할 수 있는데 바로 감정에 대한 것이다. <뉴욕>은 극적인 기승전결 구조를 갖추고 있지 않으며 중심인물이랄 것이 없기 때문에 감정의 변화나 관객을 추동하는 특정한 감정의 방향성이 없는 것처럼 보인다. 한마디로 무미건조하게 진행되는 영화이다. 여기에서 생각해보아야 할 것은 '관객의 공감이 어디에서 발생하는가'이다. 영화가 무미건조하게 느껴진다고 해서, 즉 영화를 보면서 눈물을 흘리거나 박장대소를 하는 순간이 없다고 해서 그 영화가 의미가 없는 것은 아니다. 그리고 이러한 무미건조함은 사실 인생의 보통 순간들과도 닮아있다.

그렇다면 관객은 이 영화를 보면서 어떤 지점에서 마음이 움직이는가? 학습자들은 여기에 대해 숙고해보고 각자 느낀 점을 말하면서 관찰과 기록의 행위가 자아내는 공감의 특이성, 평범한 현실을 다루는 것에서 느껴지는 공감의 속성을 인지하면서 다큐멘터리의 의의를 알 수 있다. 사실 문학작품이나 영화를 활용한 교육에서 이루어지는 감정 반응의 표현은 보편적이며(인물 또는 사건에 공감한다/비판한다/그로부터 다양한 감정을 느낀다) 그것으로부터 교육적 의의를 쉽게 찾을 수 있는 데 비해, 일상의 평범함을 나타낸 작품의 의의는 자칫 소홀하게 다루어질 수 있다. 그러나 극적인 감정 반응이 나타나지 않는다고 해서 덜 중요한 것은 아니다. 다이렉

---

않는다. <https://www.kazuhirosoda.com/10-commandments> (최종검색일 2023.9.15.), 박정민, 앞의 글, 124-125쪽에서 재인용.

트 시네마가 지니는 삶의 본질과의 유사성, 평범함, 일상을 유지하는 힘 등에 대해 고민하는 것이 다이렉트 시네마의 '관찰'과 '기록'의 태도를 매체교육에서 활용하는 의미일 것이다.

학습자에게 제시할 수 있는 주요 발문은 다음과 같다.

- 〈뉴욕〉에서 관찰과 기록의 태도가 가장 잘 드러난다고 생각하는 숏/시퀀스는 무엇인가? 왜 그렇게 생각했는가?
- 이 숏을 촬영할 때 카메라 뒤에서 감독은 어떤 생각을 했을까?
- 만일 감독이 관찰자의 시선이 아닌 적극적인 개입자의 관점에서 이 장면을 다루었다면 어떤 개입이 가능했을까? 그리고 그렇게 했을 때 현재의 작품과 어떤 점이 달라졌을까?
- 자신이 관찰하고 싶은 대상이 있는가? 대상의 어떤 부분을 관찰하고 싶은가? 그 관찰을 통해서 어떤 주제를 나타낼 수 있으리라고 생각하는가?

#### 4-2. 영상언어 익히기와 다이렉트 시네마 창작

이 절에서는 '재구성'에 해당하는 활동을 학습자가 직접 수행하는 내용을 다룬다. 학습자는 자기 자신 또는 주변 환경을 관찰하면서 발견되는 주제에 대해 그것을 다이렉트 시네마의 형식으로 구현해야 한다. 이를 위해 기본적인 다큐멘터리 편집 방법을 배워야 하는데, 중요한 것은 만들어내는 영상물의 완결성이나 전문성이 아니라 영상언어의 특성과 다이렉트 시네마의 방법을 이해했는가이다. 즉 현실의 재현을 위해 선택한 다이렉트 시네마라는 미학적 형식이 적절한지에 대해 학습자가 표현 주체로서 답변을 해야 한다.

다이렉트 시네마에서 '발견'과 '재구성'이 공존한다는 사실은 영화의 역

사가 곧 현실 접근의 역사라는 점에서 비롯된다. 앙드레 바쟁은 영화의 궁극적인 목표는 음향, 색깔, 그리고 입체감을 통해 현실을 완전하고 전체적으로 재현<sup>55)</sup>하는 것이라고 말하며 영화는 인간의 가장 오래된 예술적 욕망인 ‘외부 현실의 완벽한 재현’에 가장 부합하는 예술이라고 주장한다. 사진에서 영화에 이르기까지 현대적 형태의 재현 매체는 모두 이와 같은 지향성을 갖는다. 영화가 흑백에서 컬러로, 무성영화에서 유성영화로, 2차원에서 3차원으로, 또 고화질 화면으로 발전을 거듭한 것도 모두 현실을 완전하게 포착하고 재현하기 위한 것이었다.

하지만 아무리 가까워지려고 해도 영상 이미지는 재현일 뿐이지 기록하는 대상과 동일할 수 없다. 여기에 다큐멘터리의 역설이 있다. 다큐멘터리는 관객에게 보다 진실된 장면을 보여주기 위해 편집의 힘을 빌린다. 편집을 창작자의 조작이 포함된 넓은 의미에서의 허구적 요소라고 한다면 이것은 사실을 위조하려는 의도에서 나온 것이 아니라 현실의 의미와 그 진실을 발굴하기 위한 사실들의 재배치이다. 존 그리어슨은 다큐멘터리는 단순히 현실을 묘사하고 노출하는 것이 아니라 그 속에 담겨있는 진실을 드러내야 한다고 말했다. 재현의 사실성이란 대상의 구체적이고 사실적인 외형에서 오는 것이 아니라 대상에 대한 재배치로 창조된다. 재현과 진실의 문제 제기는 미메시스(mimesis)를 복제가 아닌 배치의 문제로 본 아리스토텔레스의 생각과 가깝다. 다큐멘터리는 사실을 바탕으로 존재와 세계간의 관계로 구성된 세상 원리를 이해하는 것을 목적으로 하고, 영상 이미지에 가해진 편집, 재배치, 재구성의 요소는 현실 자체의 표현을 초월해 현실을 재현할 뿐만 아니라 진실을 창조해 낸다.<sup>56)</sup>

55) A. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Les édition du Cerf, 2002, p. 22, 박희태, 앞의 글, 207쪽에서 재인용.

56) 박희태, 앞의 글, 208-209쪽.

〈뉴욕〉에서 사용한 '재구성'의 방법론은 시간을 재현하는 방식으로 긴 러닝 타임과 선형적 구성을 사용했으며 일상성을 보여주기 위해 도서관의 내부 및 외부에서 일어나는 일들을 교차편집으로 조합한 점이다. 학습자는 이를 참고하여 자신이 제작하려고 하는 다이렉트 시네마에 적합한 편집 방법을 익혀서 적용하고 그 적절성을 판단해야 한다.

학습자는 프레임 속 이미지 구성, 샷의 수와 배열의 기능, 카메라의 거리·앵글·움직임의 기능, 색과 조명의 영향, 영화 음악·음향·발화·침묵의 기능, 샷의 수, 길이, 전환 방식, 편집, 제목 시퀀스, 엔딩 시퀀스 등을 구체적으로 학습해야 한다. 영국영화협회(British Film Institute)의 교육 프로그램을 살펴보면 프레임, 음향, 샷, 영상의 처음과 마지막 등과 같이 내용 요소를 나누어서 상당히 세분화된 교육을 하고 있다. 중등 학습자를 대상으로 하는 매체교육에서 이렇게 전문적인 내용을 알아야 하는가에 대한 반론이 제기될 수도 있지만, 이 내용은 영상 매체를 감상하고 창작하는 데 기본이 되는 지식이며 영상이라는 기호의 소통 방식을 익히는 데 핵심이 되기 때문에 중요하다. 예를 들어 '짧은 영상물이나 발췌본(예: 60초 길이)을 시청한 뒤 일시정지 버튼을 이용하여 각 샷(shot)에 대해 토론을 하는' 수업을 통해 학습자는 시각적 이미지가 의미를 지니고 있음을 알고, 텍스트처럼 '읽어낼 수 있음'을 알게 되며 카메라의 거리나 움직임, 샷의 수와 배열이 전달하는 의미에 영향을 미친다는 사실을 습득할 수 있다.<sup>57)</sup>

또한 창작 활동을 할 때에는 반드시 예상되는 수용자의 반응을 고려해야 한다. 자신이 만든 다이렉트 시네마의 예상 관객을 어떤 대상으로 상정할 것인지(나이, 성별, 학력, 다큐멘터리에 대한 배경지식 여부, 매체 문식성 수준 등) 생각해보고, 그에 맞는 창작 방법을 고민해본다. 그리고 소통

57) 영국영화협회 누리집(<https://www.bfi.org.uk>), 박기범, 앞의 글, 2023, 423-428 쪽에서 재인용.

론의 관점에서 이 영상물을 중심으로 관객들과 무엇에 대해 이야기 나누고 싶은지 생각해봄으로써 매체교육에서 표현의 주체로서 갖추어야 하는 자세를 함양할 수 있다.

학습자에게 제시할 수 있는 주요 발문은 다음과 같다.

- 다이렉트 시네마를 창작하여 어떤 주제를 나타내고 싶은가? 나, 가까운 주변, 사회 현상 등을 탐색해보자.
- 위 주제를 나타내기 위해 적절하다고 생각하는 편집 기법은 무엇인가?
- 현실과 현실을 촬영하여 편집한 다이렉트 시네마는 어떤 부분에서 달라져야 한다고 생각하는가?
- 어떤 관객을 대상으로 하는 다이렉트 시네마를 창작하고 싶은가? 내가 창작한 영상을 본 관객들과 어떤 대화를 나누고 싶은가?

### 4-3. 주제의식의 도출

마지막으로 제시할 매체교육의 내용은 다이렉트 시네마가 '재구성'하여 보여주는 주제의식의 도출이다. <뉴욕>에서는 현대사회에서 도서관의 역할은 무엇인가, 또는 무엇이어야 하는가를 보여준다. 주제를 구현하기 위해 직원 회의 및 강연 시퀀스의 내용이 일관된 지향성을 지님을 살펴보았다. 학습자는 연구자의 분석 과정과 유사한 활동을 할 수 있는데, 영화를 감상하면서 각 시퀀스의 내용을 간추리고 그것들의 공통점과 차이점을 찾아 주제의식을 도출해본다.

또한 학습자는 <뉴욕>뿐만 아니라 일반적으로 다이렉트 시네마가 사회적 문제에 관심을 기울이고 더 나은 세상을 위한 목소리를 내고자 하는 경향성에 대해 배울 수 있다. 영화사회학을 주장한 지그프리드 크라카우어

(S. Krakauer)는 어떤 사회의 모습을 다큐멘터리 영화처럼 그대로 담아 내는 사실주의 정신이 영화가 갖는 가장 중요한 기능이라고 말했다. 영화 사회학의 초창기에는 실제로 영화가 사회를 비추는 역할을 수행하는지, 그것의 방법은 무엇인지에 대해 연구하였고, 이후 역사나 장르 등을 고려하는 영화 연구로 확장되었다. 다큐멘터리 영화가 발전하면서 감독의 관점을 표현하는 것이 중요해졌고, 1, 2차 세계 대전 등 시대적 상황에 따라 때로는 사건(전쟁)의 기록을 위해, 때로는 정치적 선동을 위해 영화가 제작되면서 영화와 사회의 관계에 대한 고찰이 심화되었다. 그리고 다이렉트 시네마는 선전용 다큐멘터리에 대한 거부와 진실을 직접 포착하려는 목적 아래 최소한의 연출을 사용하는 장르로 부상하였다.<sup>58)</sup> 카메라가 앞에 없어도 발생되었을 사건들을 있는 그대로 보여주는<sup>59)</sup> 것이 본질이기 때문에 다이렉트 시네마는 촬영 기술의 발전에서 비롯된 그 탄생에서부터 현실의 사실적 재현에 중점을 두고 있음을 알 수 있다.

그런데 한편으로는 학습자가 받아들이기에 다이렉트 시네마가 주제를 보여주는 방식이 자칫 지나치게 교훈적이고 한마디로 덜 문학적이라고 느낄 수도 있는데, 이에 대해 감독의 '재구성' 역할을 강조할 수 있다. 창작물 이므로 창작자의 의도와 관철시키려는 주제가 선행하는 것은 사실이지만 다이렉트 시네마는 영화의 결론을 확정하는 것을 최대한 뒤로 미루고 촬영 과정에서 발견되는 눈앞의 풍경을 중시한다. 즉 특정 주제와 관련된 요소들에만 카메라를 향하는 것이 아니라 일단 현재 펼쳐진 시간과 공간을 오랜 기간 다양한 각도에서 관찰하고 기록하면서 그 과정에서 도출되는

58) 성경숙, 「“참여하는 카메라”로서의 난민영화 연구 - 2015년 이후 독일 다큐멘터리 영화 < 난민의 땅 Asyland > (2015), < 엘도라도 Eldorado > (2018) 및 < 독일어 반 Klasse Deutsch > (2019)을 중심으로」, 『독일문학』 62(3), 한국독어독문학회, 2021, 74-79쪽.

59) 강태호, 앞의 글, 279쪽.

주제의식을 편집을 통해 영상으로 만든다. 주제를 정하는 것과 영화를 만드는 것 사이에 명확한 선후 관계가 있지 않으며 계속된 교호작용이 일어난다는 점에서 다큐멘터리 시네마는 완성된 영화만큼이나 제작 과정 자체도 의미를 지닌다. 학습자는 이 점을 인식하면서 관객의 입장에 있을 때에는 적절한 주제를 도출하는 경험을 하고, 창작자의 입장에 설 때에는 주제의식의 구현과 ‘관찰’이라는 특유의 촬영 방식의 관계에 대해 고민해야 한다.

학습자에게 제시할 수 있는 주요 발문은 다음과 같다. 아래의 내용은 <뉴욕>에 특화된 발문이며 교육 자료에 따라 바꿀 수 있다.

- 도서관을 이용한 경험을 떠올린 후 자신의 경험을 토대로 이 다큐멘터리에서 강조하는 도서관의 역할에 대해 의견을 말해보자.
- 이 다큐멘터를 보고 도서관의 역할에 대한 평소의 생각과 일치한 부분, 평소의 생각에서 달라진 부분이 있다면 무엇인가?
- 사회적 약자에 대한 공공기관의 책무성이 강조되고 있는데, 이에 대한 자신의 의견을 말해보자.(찬성/반대/그 외의 의견)
- 다큐멘터리에서 다루는 내용 외에 자신이 생각하는 도서관의 역할과 기능은 무엇인가?
- 다큐멘터리가 사회 문제를 주제화하는 것에 대해 어떻게 생각하는가?

## 5. 결론

“진짜를 찍는 게 우리가 하는 일이지. 그럼 진짜가 나오게 하는 것도 우리 일이지.”<sup>60)</sup>

60) JTBC 드라마 <벨로가 체질>(이병헌·김혜영 연출, 2019) 4회에서 다큐멘터리 감독은 정의 선배인 아랑의 대사

위 대사는 한 드라마에서 다큐멘터리를 만드는 감독이 후배에게 하는 말이다. 다큐멘터리에서 '진짜를 찍는다'의 구체적인 속성은 '진짜가 나오게 한다'이다. 이것은 '진짜'가 아닌 것을 '진짜처럼' 보이게 한다는 속임수의 화법이라는 뜻이 아니다. 진실을 드러내기 위해 때로는 진실을 그대로 두기보다는 진실이 드러나도록 가공, 편집, 조작을 가하는 것이 최선이 될 수도 있다. 다큐멘터리는 바로 그 진실과 조작 사이에서 줄타기를 하면서 궁극적으로 진실을 향하는 매체이다. 그리고 그 점은 학습자로 하여금 삶의 진실을 바라보고 성찰하게 한다는 점에서 매체 교육의 유용한 학습자료로 활용가능한 근거가 된다.

이 논문은 매체 교육을 위한 교육 자료의 하나로 다이렉트 시네마에 주목하여 <뉴욕>을 분석하고, 이를 토대로 매체교육의 방안을 제안하였다. 작품의 분석과 교육내용의 설계에는 프레더릭 와이즈먼 감독의 '발견'과 '재구성'이라는 창작론을 적용하였다.

작품을 분석한 결과는 세 범주로 나뉜다. 첫째, '발견'이라는 형식을 사용해서 도서관의 생태계를 관찰한 양상은 강연 및 회의, 도서관 내부의 일상 풍경, 도서관 외부의 일상 풍경 등 각각의 성격을 지닌 시퀀스와 신이 제시되고 이들을 촬영하는 카메라의 역할이 관찰자의 임무를 충실히 수행한다는 점으로 나타났다. 등장하는 인물이나 진행되는 행사에 대한 정보가 제시되지 않고, 청중의 모습을 자연스럽게 비추며, 영화음악이 삽입되지 않는 점 등이 다이렉트 시네마가 지니는 '발견'의 특성을 보여준다. 둘째, 감독의 의도를 표현하기 위한 '재구성'의 양상으로 도서관을 관객에게 어떤 모습으로 보여주는지 살펴본 결과 긴 러닝 타임, 선형적 시간 구성, 앞서 언급한 세 가지 종류의 시퀀스들의 교차 편집을 확인하였다. 마지막으로 '재구성'의 측면에서 이 영화가 드러내는 주제의식은 현대사회의 도서관의 역할이라고 할 수 있다. 회의 장면과 각종 행사를 통해 도서관이 시

민들에게 교육의 기회를 제공하고 디지털 허브로서의 기능을 하며 청소년, 노숙자, 장애인 등 사회적 약자에 대한 책무성을 지니고 있음을 살펴보았다.

이상의 분석 결과를 바탕으로 제시한 매체교육 방안은 관찰과 기록의 태도 함양, 영상언어 익히기와 다이렉트 시네마 창작, 주제의식의 도출이다. 관찰과 기록의 태도는 매체자료를 감상할 때와 창작할 때 모두 적용되며, 학습자는 영상 문법을 익혀 다이렉트 시네마를 직접 창작해보는 활동을 할 수 있고, 사회적 주제를 강조하는 다이렉트 시네마의 특성을 이해하고 주제의식을 도출해볼 수 있다.

이 연구는 특정 작품을 중심으로 하여 매체교육의 구체적인 내용으로 다이렉트 시네마 교육을 제안한 점에서 의의를 지닌다. 다소 긴 러닝 타임으로 인해 실제 교실에서의 교육 상황이라면 작품 감상을 어떻게 진행해야 할지 등 해결해야 할 점이 남아 있지만 기존에 주로 활용되던 교육용 자료의 틀을 과감하게 벗어나 새로운 작품을 제시하여 학습자에게 의미 있는 교육내용을 선보인 점이 특징적이다. 그러나 이것은 곧 단점이 될 수도 있는데 다이렉트 시네마라는 생소한 장르가 공교육에서 다룰 만한 가치가 있는지, 실제 학생들의 반응은 어떤지 등 아직 부족한 점에 대해서는 후속 연구를 통해 보완하겠다.

## 참고문헌

### 1. 기본 자료

프레더릭 와이즈먼, 〈뉴욕 라이브러리에서〉, 2017.

### 2. 논문과 단행본

강민규, 「교육과정의 사회적 전망과 해석으로서의 문식 환경 이해-국어과 교육과정의 소통 방식 구현 및 매체 포섭 논리에 대한 고찰-」, 『국어교육』 170, 한국어교육학회, 2020, 1-51쪽.

강태호, 「다큐멘터리에 있어서 주관성과 신빙성」, 『독일언어문학』 39, 한국독일언어학회, 2008, 265-285쪽.

교육부, 「국어과 교육과정」, 교육부 고시 제2022-33호 [별책 5], 2022.

김영선, 「매체 언어의 국어과 교육과정 수용 방안 연구」, 『동남어문논집』 46, 동남어문학회, 2018, 299-324쪽.

민환기·문지원, 「다이렉트 시네마와 멜로드라마 비교연구 : 〈스텔라 달라스〉와 〈죽어머니 날〉, 〈세일즈맨〉을 중심으로」, 『영상예술연구』 27, 영상예술학회, 2015, 177-203쪽.

박기범, 「영화의 문학교육적 수용 연구」, 한국교원대학교 석사학위논문, 1999.

\_\_\_\_\_, 「매체 언어 교육의 현황과 과제」, 『우리말교육현장연구』 10(2), 우리말교육현장학회, 2016, 149-184쪽.

\_\_\_\_\_, 「2022 개정 국어과 교육과정의 〈문학과 영상〉 과목에 대한 검토와 구체화를 위한 과제 탐색」, 『국어문학』 82, 국어문학회, 2023, 411-442쪽.

박수자, 「초등학교 6학년 다큐멘터리 감상문의 양상」, 『작문연구』 12, 한국작문학회, 2011, 205-246쪽.

박정민, 「관찰과 체험의 다큐멘터리: 소다 카즈히로의 관찰영화 연구」, 『아시아영화연구』 14(3), 부산대학교 영화연구소, 2021, 119-151쪽.

박종관·구영산, 「2022 개정 국어과 교육과정의 매체 영역에 대한 고찰」, 『국어교육학연구』 58(1), 국어교육학회, 2023, 39-67쪽.

- 박종호, 「미국 대학의 다큐멘터리 교육 사례 연구」, 『씨네포럼』 30, 동국대학교 영상미디어센터, 2018, 239-294쪽.
- 박창균, 「문화적 문식성 신장을 위한 매체언어 교육의 방향」, 『국어교육연구』 70, 국어교육학회, 2019, 105-132쪽.
- 박희태, 「픽션으로 다큐멘터리를 넘어서기 위한 시도 - <클래스> 분석을 통해 살펴 본 허구와 실재의 경계 -」, 『영상문화』 20, 한국영상문화학회, 2012, 201-230쪽.
- 서현석, 「다큐멘터리와 아방가르드의 접점에서: 수행적 다큐멘터리에 관한 수행적 단상들」, 『영화연구』 43, 한국영화학회, 2010, 229-271쪽.
- 성경숙, 「“참여하는 카메라”로서의 난민영화 연구 - 2015년 이후 독일 다큐멘터리 영화 < 난민의 땅 Asylant > (2015), < 엘도라도 Eldorado > (2018) 및 < 독일어 반 Klasse Deutsch > (2019)을 중심으로」, 『독일문학』 62(3), 한국독어독문학회, 2021, 73-92쪽.
- 신승환, 「하이데거의 시간 이해」, 『가톨릭 신학과 사향』 88, 신학과사상학회, 2023, 124-160쪽.
- 이기중, 「프레더릭 와이즈먼(Frederick Wiseman)의 다큐멘터리영화방법론 고찰」, 『영화연구』 66, 한국영화학회, 2015, 155-183쪽.
- 이상아·윤여탁, 「다큐멘터리의 언어적 창의성 연구 - <지식채널e>를 중심으로 -」, 『국어교육연구』 31, 서울대학교 국어교육연구소, 2013, 169-197쪽.
- 이재진, 「영화음악의 새로운 분류와 개념에 관한 연구: M. 시옹의 영화 사운드 연구를 바탕으로」, 고려대 석사학위논문, 2014.
- 이정연, 「영상문학 작품의 문학교육적 의의 분석」, 고려대석사학위논문, 2005.
- 임영호, 「관찰자적 다큐멘터리의 내러티브 양식 연구: 프레더릭 와이즈먼과 이승준의 다큐멘터리 비교를 중심으로」, 『디지털융복합연구』 17(1), 한국디지털정책학회, 2019, 337-345쪽.
- 임유영, 「쇼핑 공간의 이미지 성찰을 위한 다큐멘터리 전략 - 하룬 파로키의 <쇼핑 세계의 창조자들>을 중심으로」, 『독일언어문학』 93, 한국독일언어문학회, 2011, 253-272쪽.
- 장영지, 「다큐멘터리 연극을 활용한 교양 연극 수업의 가능성 -<수사>와 <모티베이션 대행>을 중심으로」, 『교양교육연구』 15(4), 한국교양교육학회, 2021,

151-161쪽.

- 장은주, 「매체 문해력 교육 실행에 대한 고등학교 국어교사의 인식 연구」, 『우리말교육 현장연구』 16(2), 우리말교육현장학회, 2022, 41-69쪽.
- 장은주·정현선, 「초·중기 청소년의 디지털 미디어 문해력 관점에서 본 국어과 교육과정 매체 영역 분석」, 『청람어문교육』 92, 청람어문교육학회, 2023, 219-258쪽.
- 정지연, 「영화적 시간성: 디지털 문화, 체제 그리고 형식」, 『영화연구』 93, 한국영화학회, 2022, 211-245쪽.
- 정현선·장은주, 「디지털 미디어 문해력 교육의 국어과 교육과정적 함의」, 『청람어문교육』 88, 청람어문교육학회, 2022, 7-39쪽.
- 제럴드 에델만, 황희숙 역, 『신경 과학과 마음의 세계』, 서울: 범양사, 2006
- 조남민, 「비판적 인지와 자기표현 능력 향상을 위한 미디어 리터러시 교육 방안 연구」, 『교양교육연구』 12(6), 한국교양교육학회, 2018, 195-215쪽.
- 조수진, 「독일 영화의 미학적 도전 - 세바스티안 쉬퍼의 플랑 세캉스 영화 <빅토리아>(2015) -」, 『인문과학연구』 30, 덕성여자대학교 인문과학연구소, 2020, 9-30쪽.
- 최진영, 「우리나라 중·고등학생의 디지털 미디어 리터러시 인식 연구」, 『리터러시 연구』 14(2), 한국리터러시학회, 2023, 241-276쪽.
- 최현주, 「디지털 테크놀로지의 발달과 다큐멘터리 스토리텔링 방식의 변화」, 『언론과학연구』 13(2), 한국지역언론학회, 2013, 397-432쪽.
- 케빈 맥도날드·마크 커즌스, 최정민 역, 『현실을 상상하다: 다큐멘터리의 철학과 작업』, 커뮤니케이션북스, 2013.
- 하채현, 「매체 특성을 고려한 효과적인 다큐멘터리 교육 방안 연구」, 『열린정신 인문학 연구』 16(2), 원광대학교 인문학연구소, 2015, 335-359쪽.
- 한귀은, 「자아와 삶을 통찰하는 다큐멘터리 만들기 교육」, 『배달말』 55, 배달말학회, 2014, 563-587쪽.
- 한명숙, 「매체언어의 기호 특성과 국어교육의 과제」, 『청람어문교육』 91, 청람어문교육학회, 2023, 179-211쪽.
- 허선아·김중수, 「국어과 '매체' 관련 내용을 다룬 교과서 학습 활동의 계열성 검토- '매체의 비판적 수용 및 평가' 관련 성취기준 중심으로 -」, 『우리말연구』 68, 우리

말학회, 2022, 219-264쪽.

Atkins, T. M.(ed.), *Frederick Wiseman*, New York: Monarch Press, 1976.

Barnouw, E., *Documentary: A History of the Non-fiction Film(2nd rev. ed.)*, New York: Oxford University Press, 1993.

Barsam, R. M.(ed.), *Nonfiction Film: Theory and Criticism*, New York: Dutton, 1976.

Barsam, R. M., *Nonfiction film: A Critical History*, Indiana University Press, 1992.

Bazin, A., *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris: Les édition du Cerf, 2002.

Delbanco, A., Vollman, W. T., Siegel, J., Navacelle, M.-C. de, Wiseman, F., *Frederick Wiseman*, New York: The Museum of Modern Art, 2010.

Hoffmann, K.(Hrsg.), *Trau-Schau-Wem. Digitalisierung und dokumentarische Form*, Konstanz, 1997.

Horwath, A.(Hrsg.), *Das sichtbare Kino*, Wien: Österreichisches Filmmuseum/Synema, 2004.

Kanzog, K., *Einführung in die Filmphilologie*, München.

Nichols, B., *Ideology and the Image: Social Representation in the Cinema and other Media*, Bloomington: Indiana University Press, 1981.

\_\_\_\_\_, The Voice of Documentary, *Film Quarterly* Vol. 36 (Spring), No. 3, 1981, pp.17-30.

\_\_\_\_\_, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington: Indiana University Press, 1991.

\_\_\_\_\_, *Blurred Boundaries: Questions of meaning in Contemporary Culture*, Bloomington: Indiana University Press, 1994.

Rotha, P., *Documentary Film*, NY: W. W. Norton, 1939.

Schlegel, H.-J., Zum Streit um die Montage. In: *Kürbiskern*, 2, 1974, pp.82-86.

von Graffenried, A., *Dramaturgien der Wirklichkeit: Dokumentarfilme im Theater*, Zürich: Chronos Verlag, 2012.

想田和弘, 『観察映画についての覚え書き』, 文学界, 2009.

\_\_\_\_\_, 『なぜ僕はドキュメンタリーを撮るのか』, 講談社, 2011.

### 3. 기타자료

다음(Daum) 영화: <https://movie.daum.net/moviedb/main?movieId=107701>  
(최종검색일: 2023.09.15.)

소다 카즈히로 홈페이지: <https://www.kazuhirosoda.com/oboegaki> (최종검색  
일: 2023.09.15.), <https://www.kazuhirosoda.com/10-commandments>  
(최종검색일: 2023.09.15.)

영국영화협회 홈페이지: <https://www.bfi.org.uk> (최종검색일: 2023.09.15.)

이병현·김혜영 연출, 〈멜로가 체질〉, JTBC, 2019.

## Abstract

### A Study on Media Education through 'Discovery' and 'Reconstruction' of Direct Cinema

Hong, In-Young(Korea Military Academy)

This paper focuses on direct cinema as an educational material for media education, analyzes the film <Ex Libris - The New York Public Library> and proposes a plan for media education based on it. Frederick Wiseman's creative theory of 'discovery' and 'reconstruction' was applied to the analysis of the film and the design of educational contents.

The analysis of the work is divided into three categories. First, the observation of the library ecosystem using the form of 'discovery' showed that sequences and scenes with their own characteristics, such as lectures and meetings, and daily scenes inside and outside the library, are presented, and the camera's role in filming them fulfills the task of an observer. No information about characters or events is presented, the audience is shown naturally, and no movie music is inserted, which shows the characteristics of 'discovery' in direct cinema. Second, in terms of 'reconstruction' to express the director's intention, the long running time, linear time organization, and cross-editing of the three aforementioned types of sequences show how the library is presented to the audience. Finally, in terms of 'reconstruction', the film's main theme is the role of libraries in modern society. Through the meeting scenes and various events, the film reveals that libraries provide educational opportunities for citizens, function as digital hubs, and are responsible for the socially disadvantaged, such as the youth, homeless, and disabled.

Based on the analysis of the work, the media education plan is to cultivate the attitude of observation and recording, learn video language, create direct cinema, and derive a sense of theme. The attitude of

observation and recording is applied to both viewing and creating media materials, and learners can learn video grammar and apply it to creating direct cinema, and understand the characteristics of direct cinema that emphasizes social themes and derive thematic awareness.

**(Keywords: Direct Cinema, Discovery, Reconstruction, Media Education, 〈Ex Libris – The New York Public Library〉, Frederick Wiseman)**

■ 논문투고일 : 2023년 9월 16일  
논문심사일 : 2023년 10월 8일  
수정완료일 : 2023년 10월 17일  
게재확정일 : 2023년 10월 18일