

## 다큐멘터리 <노무현입니다> - 인터뷰 미장센 사례 연구\*

이 창 재

중앙대학교 첨단영상대학원/영상학과 교수

심 지 현

중앙대학교 첨단영상대학원/영상학과 석사과정

### 목차

- 
1. 서론
  2. 다큐멘터리 인터뷰의 성격
  3. 인터뷰 연출의 범위와 한계
    - 1) <휴먼>의 정면촬영
    - 2) <요 푸타>의 컴퓨터 그래픽으로 창조된 미장센
  4. <노무현입니다> 인터뷰 미장센 적용 사례
  5. 결론

\* 본 논문은 2018년 애니메이션연구 14호의 논문을 재게재한 것임.

\* 이 논문은 2016년도 중앙대학교 연구장학기금 지원에 의한 것임.

## 요약문

인터뷰는 다큐멘터리의 심장이라는 말이 있을 정도로 중요한 의미와 비중을 지닌다. 내러티브 극영화에서는 이야기적 서술이 중심이 되는데 반해 다큐멘터리는 담화적 성격이 강하고, 담화는 내레이션과 인터뷰로 구성된다. TV 다큐멘터리에서는 인터뷰가 관습적인 쇼트를 반복적으로 활용하는데 반해, 상대적으로 큰 스크린을 대상으로 하는 다큐멘터리 영화에서는 인터뷰의 미장센은 미학적 심도를 깊게 고려해야한다. 2017년 개봉하여 다큐멘터리 영화사상 세 번째로 관객을 동원한 <노무현입니다>는 본편 분량의 40퍼센트가 같은 앵글과 같은 사이즈로 구성하는 시도를 한다. TV 다큐멘터리에서는 인터뷰 컷이 30초를 넘어가는 경우는 드물 뿐 아니라, 1분을 넘는 경우 몰입도가 현저히 낮아지는 만큼 인터뷰 담화의 분량과 압축은 연출자와 수용자 모두에게 중요한 요소다. <노무현입니다>의 인터뷰 시퀀스의 경우 최소 8분30초에서 최대 11분이라는 상대적으로 긴 담화 중심의 서브 플롯을 관객들에게 소통 가능한 방식으로 전달하는 것이 관건이었다. 나아가 주인공인 노무현의 서거 후 제작된 만큼 주인공의 음성을 배제하고 주변인물을 통해 노무현의 음성을 간접적으로 재현한다는 한계를 안고 제작이 진행되었다. 본 연구에서는 다큐멘터리 연출에 있어서 인터뷰의 의미와 범위, 미장센을 미학적으로 응용한 사례들을 고찰하여 <노무현입니다>의 인터뷰 시퀀스를 도출하는 과정을 복기한다.

---

주제어

---

다큐멘터리, 인터뷰, 담화, 미장센 <휴먼>, <요 푸타>, <노무현입니다>

## 1. 서론

2017년 극장에 개봉된 다큐멘터리 <노무현입니다>은 2002년 새천년민주당 대통령후보 경선에 출마한 지지율 2%의 군소후보인 노무현이 여당의 대선후보가 되어가는 역전의 드라마에 초점을 맞추고 지지자들을 추동하게 한 노무현의 인간적 면모를 주변인의 담화라는 점묘화법식의 인터뷰를 통해 형성해가는 과정을 담고 있다. 이 영화는 두 가지의 플롯을 씨줄과 날줄로 엮는 전략을 취하는데 씨줄이자 메인 플롯(main plot)인 민주당 경선과정은 파운드 푸티지(found footage)의 형식을 담고 날줄이자 서브 플롯(sub plot)인 인터뷰 시퀀스는 그의 인간적 면모에 대한 구술을 중심으로 하여 이질적인 두 플롯의 봉합을 시도한다. 기존의 영상을 가져와 연출자의 의도대로 편집하여 새로운 영상작품을 만드는 파운드 푸티지 영화는, 영상자료 보존이 상대적으로 잘되어있는 나라에서는 다큐멘터리의 하류장르로 정착될 만큼 일반적이지만, 휴먼과 액티비즘 전통이 강한 국내 다큐멘터리 영화에서는 낯선 양식이다. 파운드 푸티지 영화는 여러 촬영 주체들과 다양한 촬영의도의 영상 푸티지들을 하나의 이야기적 맥락으로 배열하는 것과 이를 다시 주제 중심의 유기적 연결을 통한 단일한 작품의 형식적 균질성을 담보해야 하는 과제를 안고 있다. 상기 서술한 바와 같이 여러 촬영주체들의 불균질한 영상들에서 단일한 주제적 이야기를 추출하는 것이 본 영화에서는 주요한 해결 사안이므로 이를 위해 기술적으로는 DV, DVCAM, SD, Betacam, Digi-Beta, HD 영상소스를 코덱통합과 업스케일링(up-scaling), 디그레이닝(degraining)<sup>1</sup> 등의 공정을 통해 보정하고, 형식적으로는 일반적인 다큐멘터리 수준을 넘어선 색보정으로 단일한 톤의 에피소드를 형성하기 위한 전략을 취하며, 내용적으로는 개별 푸티지의 불균질한 특성을 무마하기 위해 편집의 리듬감을 강화시켜 경선의 여섯 시퀀스별로 주제별 배경음악의 통일성을 추구한다. 이와 같이 파운드 푸티지로 구성된 메인 플롯의 당면한 문제들을 기술적, 형식적 해법으로 보완한데 반해, 인터뷰 시퀀스로

<sup>1</sup> 디그레이닝(degraining) : 낮은 조도 하에 촬영되어 입자가 드러난 영상의 입자를 지우는 작업을 의미함.

만 구성된 서브 플롯에서의 문제는 상대적으로 지난하였다. 주인공이 이미 고인이 된 상황에서 연출자와 작품의 의도와는 무관하게 촬영되어진 인터뷰 푸티지들로 서브 플롯을 구성하는 데에는 주제적 통일성을 담보하기에는 한계상황이 따랐으므로, 주인공 주변 인물들의 인터뷰를 통해 구현해나갔다. 주변 인물들의 경험과 시선, 에피소드를 통해 모자이크 형식으로 구성되는 인터뷰 시퀀스에서 주요한 핵심은 주인공이 제3자에 의해 객관적으로 서술되어지는데 머물지 않고 주인공의 내면을 주변인들과 카메라라는 창(window)으로 어떻게 관객들에게 직접적 소구를 할 것인가 하는 점이었다. 이를 위해 〈노무현입니다〉는 기존의 관습적 인터뷰 양식을 지양하고 보다 직접적이면서도 주관적이고 감정이입에 용이한 촬영방식을 추구하게 된다. 인터뷰는 다큐멘터리 연출에 있어 가장 인위적인 측면이 강하다. 본 연구에서는 〈노무현입니다〉의 인터뷰 양식의 도출과정을 살펴보면서 인터뷰의 다큐멘터리에서의 의미와 함께 인터뷰 연출의 범위를 고찰해보고자 한다.

## 2. 다큐멘터리 인터뷰의 성격

뤼미에르가 필름을 선보이면서 ‘물 뿌리는 사람’과 ‘공장을 나서는 노동자들’에서 50피트 분량의 필름에 심은 씨앗은 내러티브 극영화와 다큐멘터리라는 거대한 수목으로 성장한다. 이후 내러티브 극영화와 다큐멘터리는 서로의 매체적 특성을 상호 접목하면서 균락을 이루게 되었고, 이와 같은 영화 생태계 안에서 둘을 구분 짓는 수사학적 형식을 찾는 것은 무의미할지 모른다. 그럼에도 최소한 표현의 양태로 볼 때 특별히 ‘다큐멘터리적’이라 할 수 있는 여러 특성 중에서 인터뷰는 두 매체를 가르는 가장 두드러진 양식적 변곡점 중의 하나라 할 만하다. 빌 콜린스는 극영화와 다큐멘터리가 상호 배타적인 관계는 아니지만, 특정한 스타일에 의해 전달되는 설득력 있는 스토리가 내러티브 극영화에서 지배적인 데 비해, 다큐멘터리에서는 특정한 목소리에 의해 전달되는 정보 제공의 논리가 지배적이라는 의견이

다. <sup>2</sup> 또한 언어학에서 언어표현의 두 가지 영역으로 구별할 때, 이야기는 모방적인 성격을 가지고, 사건들은 그 자체로 전개되고 이야기되어지는 것처럼 보인다. 그리고 성찰적인 성격의 담화는 그 발화의 표시들을 내포하고 있다. 우리는 이야기를 내러티브 극영화로, 담화를 다큐멘터리로 규정하는 프랑수와 니네<sup>3</sup>의 주장과 같이 다큐멘터리 표현양식 중에서도 특히 인터뷰는 담화와 정보전달의 목소리 역할로서 중요한 비중을 지닌다. 내러티브 극영화에서도 <내츄럴 본 킬러>에서 황색저널리즘 비판을 목적으로 배치된 배우들의 연기의 일부로서의 인터뷰, 사실에 기초한 재현임을 강조하는 <밴드 오브 브라더스>의 도입부 인터뷰, 특정 연애담을 일반화시키려는 목적으로 배우가 아닌 일반인들의 인터뷰를 삽입한 <해리가 셸리를 만났을 때>, <택시운전사>의 엔딩화면에서 등장한 독일 기자의 생전 인터뷰는 이 영화의 사실성을 강화시켜주는 장치로 활용되고 있다. 그러나 스토리와 사건 중심의 내러티브 극영화에 인터뷰가 주요한 비중과 양식으로 삽입될 시 오히려 스토리 흐름을 끊는 효과를 가져 오거나 스토리에 덧대어진 부연적 설명으로 치부되어지는 경향으로 인해 극영화에서의 인터뷰는 극히 제한적으로 사용되거나 오히려 다큐멘터리의 양식적 모방을 통해 다큐멘터리의 상대적 특성인 사실성을 강화하는 장치로 활용되어지는 경향이 강하다. 이에 반해 마이클 래비거의 주장처럼 다큐멘터리에서의 인터뷰는 심장으로서의 비중을 지닌다. 거의 대부분의 표현양식이 인터뷰로만 구성되어져 있는 <쇼아>나 <인사이드잡> 같은 다큐멘터리 영화 뿐만 아니라 <가늘고 푸른 선>이나 <침묵의 시선>같은 영화처럼 인터뷰가 다큐멘터리 스토리 전개에서 중요한 비중과 열쇠를 내포하고 있는 것과 같이 인터뷰는 다큐멘터리 서술의 주요 담화양식으로 볼 수 있다.

<sup>2</sup> 빌 니콜스, 『다큐멘터리 입문』, 이선화 역, 한울아카데미, 2005, 89쪽.

<sup>3</sup> 프랑수아 니네, 『다큐멘터리란 무엇인가 “다큐멘터리와 그 아류들”』, 예림기획, 2012, 256쪽.

### 3. 인터뷰 연출의 범위와 한계

인터뷰는 다큐멘터리의 주요 양식임에도 연출의 문제를 야기한다. ‘있는 그대로의 현실’을 담기 위해 연출자를 ‘벽에 붙은 파리’의 역할로 한정시키는 다이렉트 시네마의 관습을 배제하더라도, 연출자의 적극적 개입과 소통을 통한 진실을 추구하는 시네마 베리떼와 같이 다큐멘터리 연출의 관용도를 확장시키는 접근에서도 인터뷰는 다큐멘터리 연출의 측면에서 몇 가지 작위성과 인위성의 문제를 야기한다. 일반적으로 다큐멘터리 인터뷰는 출연자의 공간이나 확장된 일상 공간에서 진행되거나, 연출자의 편이나 의도에 의해 창조된 공간에서 진행되고 출연자는 연출자의 의도된 질문에 답하는 과정을 갖는다. 이 과정은 연출자의 입장에서는 다큐멘터리 작품으로의 초대라는 성격을 띠 수 있지만, 출연자 입장에서는 일상의 자연스러운 흐름을 깨고 본인의 의도와는 상관없는 담화로 유도되어진다는 인위성을 벗어 버리기 힘들다. 다큐멘터리에서 불특정 다수를 향해 관습적으로 행해지는 거리 인터뷰의 경우를 보면, 대다수의 행인들은 이를 자연스럽게 수용하기 보다는 회피나 거부 반응을 보이는 것이 일반적이다. 행인들이 그들의 일상을 방해받지 않으려는 욕구가 연출자의 작품에의 초대의 욕구를 넘어서기 마련이다. 인터뷰 공간의 측면에서 보면 연출의 문제가 보다 표면적으로 드러난다. 다큐멘터리에서 인물과 이야기 공간의 연속성은 중요한 의미를 가진다. 프랑스의 유명한 사진작가이자 다큐멘터리리스트인 리샤르 땡도는 과거 사건의 목격자들을 인터뷰할 때, 반드시 그 사건이 일어난 장소에서 인터뷰를 했다. 이것이 불가능할 때, 자신의 원칙을 포기하기보다는 인터뷰를 포기하는 것을 택했다.<sup>4</sup> 왜냐하면 이야기적 공간과 인물 그리고 인터뷰 공간 간의 간극이 발생할 경우, 내러티브 극영화적 이야기 전통에 익숙한 관객의 입장에서는 이야기 흐름과 몰입의 방해로 수용되어지는 경향이 강하다. 그럼에도 일반 방송 시사 다큐멘터리나 역사 다큐멘터리에서 광범위하게 활용되는 스튜디오 인터뷰 촬영의 경우 출연자와 인터뷰 공간, 그리고

<sup>4</sup> 기이 고티에, 『다큐멘터리 또 하나의 영화』, 김원중, 이호은 역, 커뮤니케이션북스, 2006, 213쪽.

해당 스토리 사이에는 하등의 연관성이 배제되어지기도 한다. 다큐멘터리 연출자가 인위적으로 설정한 공간에서 인터뷰이는 자신의 공간이나 일상과는 유리되어 부자연스러운 격리를 경험하기도 한다. 이를 보완하기 위해 출연자의 일상의 왜곡을 최소화하고 출연자의 공간의 연속성을 유지하는 현장인터뷰는 보다 다큐멘터리의 본질에 부합하는 결과를 가져올 수 있을까. 거대 조선소의 격한 노동현장을 다룬 방송다큐멘터리 프로그램(EBS 극한직업 <조선소> 2008. 7.10)에서 더운 여름날에 환기나 냉방조차 되지 않는 선박 엔진룸에서 용접작업을 하고 있는 작업 기사에게 감독이 질문한다.

감독 : 요즘처럼 더운 여름날에 뜨거운 불을 다루는 게 힘들지 않으세요?

용접공 : (귀마개를 뺏으며) 네? 뭐라고요?

감독 : 더운 날씨에 용접하기 힘드시죠?

용접공 : (다시 귀마개를 꺾으며) 네. 많이 덥고 힘들어요.

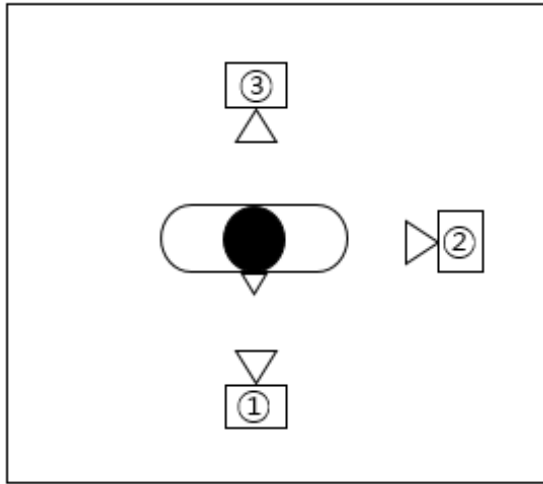
감독의 첫 번째 질문은 현장 소음으로 방해되었고, 두 번째 질문은 함께 작업하는 동료들의 시선과 용접공이 작업에 방해받지 않겠다는 신호를 주면서 답변이 단답화되고 통속화되었다. 현장인터뷰는 출연자와 그가 속한 공간의 연속성을 담보할 수는 있겠지만, 인터뷰 환경의 측면에서 보면 균질한 녹음 환경의 문제, 출연자의 일상의 향진성 문제, 열린 공간의 산만함의 문제를 안고 있는 까닭에, 단답형의 외피적 담화 외에는 진실에의 추구라는 다큐멘터리적 이상과는 거리가 있다. 현장인터뷰를 통해 인물과 공간의 인과성이라는 다큐멘터리의 양식을 구현했다 하더라도 주제의 본질과 진실에의 추구를 이상으로 삼는 다큐멘터리의 내적 목적을 성취하는 데는 명백한 한계를 드러낸다. 인터뷰의 본질은 인터뷰이의 담화 내용의 진실성에 있다. 따라서 인터뷰이로부터 보다 사실적 담화를 도출하기 위한 여타의 장치가 담보된다면 공간적 인과성의 문제는 상대적으로 부차적 요소로 치부될 수 있다. 인물의 공간적 연속성과 이야기적 인과성을 배제하면서도 다큐멘터리적 거리를 담보하는 여러 사례들을 살펴보겠다.

## 1) 〈휴먼<sup>5</sup>〉의 정면촬영

〈하늘에서 본 지구〉로 유명한 사진작가이자 다큐멘터리 감독인 얀 아르튀스 베르트랑이 연출하여 유엔 창설70주년 기념행사 때 첫 선을 보인 〈휴먼〉은 16명의 연출자가 참여하여 60개국에서 2,020명의 63가지의 언어로 2500시간 동안 촬영되었다. 인터뷰에 응한 출연자는 동일한 40개의 질문을 묻고 검은 스크린을 배경으로 신원과 지역에 대한 세부 정보가 제시되지 않은 채 오로지 클로즈업에 가까운 사이즈로만 대상을 보여준다. 〈휴먼〉의 극장 개봉판은 80퍼센트 이상이 인터뷰시퀀스로 구성되고, 20퍼센트는 ‘하늘에서 본 지구’의 인류와 문명 그리고 자연이 상징적 의미와 스펙터클한 이미지로 인터뷰 시퀀스의 닫힌 공간을 여는 형식을 지닌다. 큰 비중을 지닌 인터뷰 시퀀스는 모두 같은 앵글과 사이즈로 클로즈업(close-up)에 정면 촬영을 시도했다. 다큐멘터리는 객관과 관찰이라는 대상과의 일정한 거리 두기를 준용하려는 관습이 있다. 일반적으로 카메라와 촬영대상간의 각도에 따른 상관관계를 살펴보면 촬영대상과 카메라렌즈가 마주보는 정면촬영(그림 1의 ①)의 경우 대상에 대한 주관성이나 직접 소구의 경향이 강하다. 카메라와 대상과의 각도가 넓어지는 측면촬영의 경우(그림 1의 ②) 관객은 대상을 객관적이고 관찰하는 느낌을 받게 되며, 90도를 넘어서는 후면촬영(그림 1의 ③)은 대상이 익명적으로 보여 지게 되고, 카메라가 대상의 정후면에 오는 180도 후면촬영의 경우 익명성을 넘어 대상에 대해 거부감이나 적대감에 가까운 반응을 느끼게 된다.

<sup>5</sup> 얀 아르튀스-베르트랑, 『휴먼(Human)』, 2015.





| 그림 1 |

따라서 통상적인 다큐멘터리 인터뷰는 몰입감을 담보하면서 동시에 객관적 관찰의 미학을 구현하기 위해 인물과 카메라와의 각도를 15도에서 45도 범위 내에서 설정하려고 한다.”완벽한 정면이나 측면은 금기에 가깝다. 평면적인 화면에서 인터뷰이의 시선은 왼쪽이나 오른쪽으로 향할 수밖에 없는데, 이른바 ‘1/3의 법칙’이라는 고전적인 구도에 의해 인터뷰이의 얼굴은 중앙에 자리 잡는 대신 화면의 왼쪽이나 오른쪽으로 치우치고, 시선이 향하는 방향으로 이른바 ‘응시의 여백’이 마련된다. 인터뷰이의 눈은 역시 ‘황금비’에 맞추어져 화면 상단 1/3 정도 되는 선에 위치함으로써 화면의 안정성에 기여한다.”<sup>6</sup> 여기서 응시의 여백은 가상의 소통공간으로도 통한다. 통상적으로 내러티브 극영화의 대화 장면에서 반복적으로 활용되는 쇼트와 역쇼트의 관습에서 보면 두 쇼트는 인물의 크기뿐만 아니라 카메라의 높이도 유사하지만 데칼코마니처럼 여백(nose space)을 비례하여 설정한다. 이는 두 인물 상호간의 응시의 여백이나 소통을 위한 가상의 공유공간

<sup>6</sup> 서현석, 「다큐멘터리 유형: 인터뷰 쇼트의 기호학적인 기능과 권력관계」, 『프로그램텍스트』 10권, 2004, 139~167쪽.

으로 활용된다. 출연자가 카메라렌즈와 상호 대면하는 인터뷰 촬영의 경우, 위에서 기술한 주관성의 문제 외에 소통과 응시의 공간이 사라지고 관객은 카메라를 통해 간접적으로 관찰하는 상황에서 출연자와 직접 대면하는 관계로 변한다. 이는 카메라의 존재를 망각하고 출연자가 프레임 내에 갇혀있음을 암묵적으로 약속한 출연자가 카메라를 넘어 관객을 인지하고 직접적으로 말을 건네는 것과 같은 효과를 유발한다. 인터뷰 상에서 연출자의 존재가 보이지 않고 음성으로만 존재하더라도 쇼트와 역쇼트의 고전 극영화의 관습을 확장하여 관객은 보이지 않는 역쇼트를 무의식적으로 설정한다는 서현석의 말처럼 인터뷰는 사람과 사람간의 담화를 전제한다. 정면촬영은 인터뷰이가 인터뷰어의 질문에 대한 답변하는 형식과 두 사람간의 대화 중 인터뷰이만을 선택적으로 보여주는 방식인데, 관객의 입장에서는 카메라와 인터뷰어라는 중간 매개가 사라지고 출연자와 직접 소통한다는 착각을 하게 만든다. 이를 통해 어떤 매개없이 출연자인 인간(Human)이 관객인 인간(Human)에게 ‘인간이란 존재는 무엇인가’를 직접 묻고 대화를 하려는 감독의 의도를 달성하고 있다고 볼 수 있다. “사랑과 행복, 증오와 폭력과 같은 이야기들을 통해<휴먼>은 우리의 삶에 자신을 반영하면서 우리를 서로 마주보게 한다.”<sup>7</sup>



| 그림 2 | 휴먼

<sup>7</sup> <http://www.human-themovie.org/>

## 2) <요 푸타<sup>8)</sup>>의 컴퓨터 그래픽으로 창조된 미장센

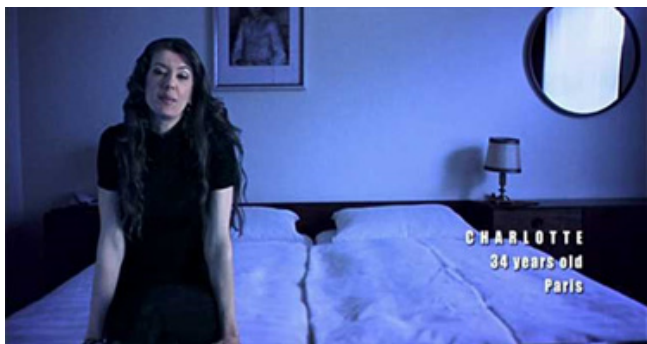
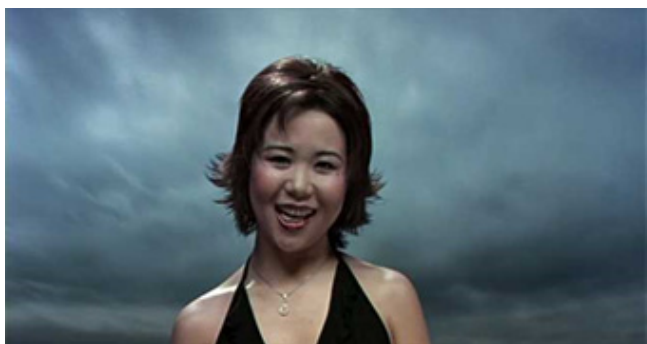
상업적인 성공 뒤에 혹독한 비판이 뒤따랐던 <요 푸타 *Yo Puta*>는 인류학 석사생이 논문을 위해 성매매 산업을 탐사해가는 과정에서 스스로 성매매에 발을 들이게 되는 이야기를 극영화로 표현하고, 2/3의 시퀀스는 성매매 종사자와 성매수자들에 대한 직접 인터뷰로 구성되어 있다. 영화는 두 플랫폼을 내러티브 극영화와 다큐멘터리의 하이브리드적 연결을 시도하는데, 기존 배우가 등장하는 재현적 영화의 한 축이 이야기적 흐름을 만드는데 반해, 실제 성매매 종사자들과 구매자들의 인터뷰는 주제적 담화를 이끈다. 두 플랫폼은 명확한 인관성이나 연결없이 평행으로 진행되는데 재현된 극영화 시퀀스는 주인공이 성매매업에 함몰되어가는 사건의 심화로, 인터뷰 시퀀스는 성매매에 대한 주제의 심화 방식으로 진행된다. 이 영화에서 특기할 점은 대부분의 인터뷰가 <휴먼>과 같이 정면 촬영인데, 그 배경이 그린스크린에서 촬영되어지고 후반작업에서 컴퓨터 그래픽으로 미장센이 창조되어진다. 연출자는 인터뷰 시퀀스에서 준거한 미장센은, 수초 내의 짧은 단답형 인터뷰가 시퀀스의 흐름을 끊는 문제를 회피하기 위해 같은 미장센(그림 3)을 반복하여 시퀀스 톤을 균일화시키는 접근을 한다. 또한 출연자들 중 비중이 큰 인물들은 그들의 사회적 배경이나 직업 공간을 유추할 수 있는 미장센을 부여하여 인물이 불규칙적으로 빈번하게 노출되어도 관객이 인물을 쉽게 인지할 수 있는 전략을 취한다. (그림 4) 그런데 현실의 객관적 기록이라는 다큐멘터리의 명제 하에서 미장센이라는 개념은 다소 생소하게 여겨진다. ‘미장센(*mise-en-scène*)’은 원래 ‘무대에 올리다’는 뜻의 연극용어였으나 영화에서는 프레임 안의 모든 시각적인 요소들을 구성하는 창작 행위를 포함하는 용어로 발전했다. 영화의 한 양식인 다큐멘터리에서 미장센을 배제할 수 있는가 라는 문제를 제기할 수 있다.<sup>9)</sup> 따라서 ‘영화의 한 양식으로 존재하는 다큐멘터리는 미장센이라는 창작 과정을 전적으로 배제할 수 있는가?’라는 문제는 다큐멘터리의 존재론에 관한 근본 질문이 된다.

8 마리아 리든, 『요푸타 *Yo Puta*』, 2004.

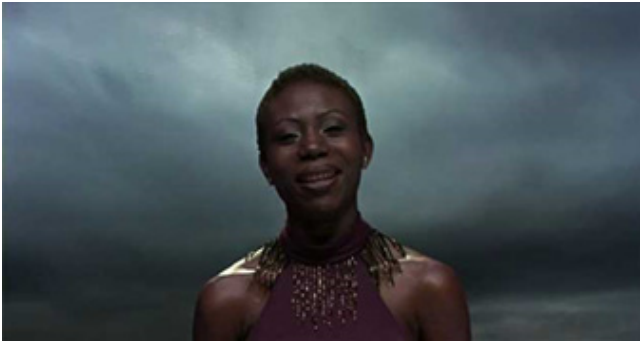
9 차민철, 『다큐멘터리』, 커뮤니케이션북스, 2014, 100쪽.

그리고 그 질문은 다음과 같은 몇 가지 문제의식을 제공해 준다. 과연 다큐멘터리는 그 어떤 주관적 개입이나 선택 없이 ‘있는 그대로의 현실, 즉 실제(the real)’를 여과 없이 담아내는가? 다큐멘터리는 실제 세계에 대한 ‘기계적 모사’에 불과한가? 다큐멘터리에서 창작자의 주관성과 상상력은 어느 범위에서 어떠한 방식으로 개입하는가? 프랑스의 영상인류학자 클로딘 드 프랑스(Claudine De France)는 “영화적 재현(représentation cinématographique)은 필연적으로 미장센을 전제로 한다. 극영화와 달리 배우의 존재와 연출자의 연기 지도, 소품이나 세트 등이 없다는 측면에서 다큐멘터리의 경우 미장센과는 거리가 멀다고 생각할 수 있지만, 본질적으로 영화의 연출은 ‘실재의 모사(présentation du réel)’라는 차원에서 ‘미장센’을 완벽하게 배제할 수 없다”(『영화와 인류학 *Cinéma et anthropologie*』, 1989)<sup>10</sup>고 주장한다. “현실의 창조적 처리(Creative Treatment of Actuality)” 존 그리어슨(John Grierson)의 명제를 준용해 볼 때 인물 자체만을 강조하는 〈휴먼〉의 스튜디오 촬영양식을 넘어 인물의 사회적 배경을 창조해낸 〈요 푸타〉의 적극적 연출을 다큐멘터리적으로 바라보는 것은 무리가 있다고 할 수 없다. 특히 연출자의 입장에서 볼 때, 성매매자들의 현장 공간을 직접 촬영하거나 구현해내는 것은 현실적인 한계가 분명한 상황에서 인물의 담화와 다큐멘터리적 연속 공간을 선택해야하는 조건에서 미장센을 컴퓨터 그래픽으로 창조해내는 접근은 ‘현실의 창조적 처리’의 사례로 수용될 수 있다.

<sup>10</sup> 차민철, 앞의 책, 101쪽.



| 그림 4 | 요 푸타



| 그림 3 | 요 푸타

#### 4. <노무현입니다> 인터뷰 미장센 적용 사례

서론에서 기술한 바와 같이 <노무현입니다>에서 주인공과 인터뷰를 할 수 없는 조건 하에서 주변 인물들만의 담화로 주인공의 내면세계를 엿볼 수 있는 목표를 설정하고 이를 구현하기 위해 여러 작품들의 인터뷰 양식들을 적용하였다. 두 대의 카메라로 2002년 민주당 경선이라는 이야기적 메인 플롯에서는 측면샷 중심으로 인터뷰이를 해설자(narrator)의 위치에서 표현하고(그림 5), 인터뷰 시퀀스로만 구성된 노무현과의 에피소드는 <휴먼>의 인터뷰 쇼트인 정면촬영을 적용하였다. (그림 6) 빌 니콜스가 분류한 참여적 형식의 다큐멘터리 중 <로저와 나>의 마이클 무어처럼 특정한 퍼스낼리티(personality)를 갖고 있는 진행자(Presenter)가 등장하는 퍼스낼리티 다큐멘터리에서 정면촬영은 빈번하게 활용된다.



| 그림 5 | 측면 촬영



| 그림 6 | 측면 촬영

하지만 이는 진행자에 한정하여 사용되고 진행자는 정면촬영을 통해 관객에게 직접 말을 거는 권위를 부여받는다. 퍼스널리티 다큐멘터리에서 변형된 리포터나 저널리스트 혹은 뉴스릴에서의 앵커 등은 정면촬영을 통해 일방적 권위를 인정받아 보다 직접적 소구양식에 의존한다. 그러나 정면촬영을 인터뷰이에게 직접 적용할 시에는 여러 문제를 야기한다. 일방적 권위를 통한 직접적 소구방식은 다큐멘터리에서 주요덕목으로 삼는 객관적, 관찰적 연출양식에 배치되는 개념으로 볼 수도 있기 때문이다. 관객의 입장에서 출연자가 프레임을 넘어오는 듯한 직접적 대면은 관객에게 어떤 감정을

유발시키지는지를 점검하기 위해 사전 촬영을 하고 이를 30분으로 편집하여 대학원생으로 구성된 20명의 모니터링 그룹의 반응을 받았다. 테스트 관객 중 2명은 정면응시 인터뷰장면이 영화를 마칠 때까지 계속 불편해서 몰입이 힘들었다는 반응을 하였고, 3명은 다른 인터뷰 장면과 차별점을 못 느낄 정도로 몰입되었다는 반응을 하였다. 나머지 15명은 처음 화면에 출연자가 등장했을 때 출연자가 자신을 보는 듯한 어색함이 있거나 불편함을 느꼈으나 초반 이후로는 정면응시의 불편함 없이 담화내용에 몰입할 수 있었다고 했다. 이를 바탕으로 <휴먼>의 형식은 유지하되 인터뷰 내용의 강도나 깊이 문제를 보다 강화하고, 몰입을 위한 여러 장치들을 고려하게 되었다. 장치에 대한 일차 접근으로 <요 푸타>와 같이 적극적인 컴퓨터 그래픽으로 후반작업에서 인터뷰 내용에 따라 배경이 변하는 방식을 택하여 테스트했다. 예를 들어 출연자가 우울한 에피소드에 관한 내용을 구술하는 경우, 배경이 검은 스크린에서 점점 블루톤으로 변하여 출연자가 눈물을 흘리는 단계에서는 답블루톤으로 감정과 미장센을 일치시키는 방식을 테스트했다. (그림 7)결과적으로 보면 이는 상당히 인위적이면서 연출자의 의도가 과하게 노출될 뿐만 아니라 연출자가 느낌을 강요하는 듯한 완력을 느꼈다는 반응이 다수였다. 이를 근거로 <휴먼>과 같은 조건으로 보여지되 그린 스크린으로 촬영하여 인터뷰 상의 에피소드를 관객이 보다 용이하게 환기시키는 방향으로 선회하였다. (그림 5) 인터뷰 내용이 강하다 하더라도 주인공과 그 시대에 대한 기억이나 경험이 열은 관객은 담화내용만으로 몰입을 시키는데 무리가 있다는 여러 의견에 따라 보다 관객 중심으로 표현을 강화하였다. 배경 이미지의 경우, 동영상과 사진 이미지를 두고 여러 테스트를 진행한 결과 출연자가 타이트하게 보여 지는 상황에서 출연자의 일거수일투족이 스크린에 큰 반향을 주는데 이 화면에 동영상 이미지가 합성되어질 경우 두 이미지의 움직임에 따라 담화에 대한 집중도가 떨어지는 결과가 나왔다. 이로부터 배경이미지는 만화에서 흔히 사용되는 상상 풍선처럼 출연자의 담화 내용을 보완하는 선에서 사진이미지에 움직임을 주거나 동영상을 삽입하는 경우에는 25퍼센트 미만의 속도로 느리게 재생하여 출연자의 영상을 상쇄하지 않는 범위 내에서 적용하였다.





| 그림 7 | 테스트촬영

촬영 중에 노출된 정면인터뷰의 문제가 제기되었다. 인터뷰가 사람과 사람간의 담화임에도 정면촬영의 경우 촬영현장에서는 사람과 카메라와의 담화형식으로 설정되어 미디어에 익숙하지 않는 일반 인터뷰이들은 사람이 아닌 카메라를 대상으로 대화를 하는 불편한 상황에 놓이게 된다. 나아가 스튜디오에서 정면촬영을 하는 경우 통상적인 3점 조명의 설정 하에 인터뷰이는 강한 조명으로 제작진을 인지하기 어려운 고립된 상황이 연출되고, 이는 마치 일반인이 무대에 오른 느낌이나 혹은 피의자가 심문을 받는 상황과 유사한 느낌을 받는다. 이러한 문제를 보완하기 위해 <노무현입니다>에서의 스튜디오 정면촬영 시 연출자를 카메라에 밀착시키고, 200밀리 망원 렌즈를 사용하여 5미터 이상의 거리를 띄워서 인터뷰이의 시선이 카메라

정면을 응시하는 듯한 착시를 유도했다.

또한 사람 대 카메라가 아닌 사람 대 사람간의 담화로 이끌기 위해 부분 조명으로 연출자를 대화상대로 드러내는 설정을 취한다. 이와 같은 조건에도 불구하고 편안함을 느끼지 못하거나 보다 사적이고 내밀한 구술이 필요한 인터뷰이의 경우에는 45도 측면에 B카메라를 설치한 뒤 촬영감독과 스텝 전원을 현장에서 배제하고 인터뷰어와 인터뷰이 둘만의 공간과 담화로 유도하여 보다 사적인 분위기를 이끌어내는 형식을 취한다. 이를 통해 정면 인터뷰의 어색한 심문받는 조건을 완화시키고 15도 이상의 객관적 촬영 현장의 장점을 이용했다.

## 5. 결론

135분의 첫 편집본을 대학원생과 일반인으로 구성된 50명의 모니터링 그룹에 선보인 결과 작품 전체에 대한 평점이 5점 만점에 4.2점을 기록하고 인터뷰 시퀀스에 대한 반응은 5점 만점에 3.9점을 기록하였다. 작품 전체 평점보다 낮게 나온 요인을 분석한 결과, 발성이 뚜렷한 배우에 비해 발음이 불분명한 인터뷰이들의 담화내용을 정확히 이해할 수 없다는 반응에 따라, 모든 인터뷰 장면에 가독성이 강한 자막처리를 하여 이해도를 상승시킨 결과, 개봉 첫 주 상영관 마케팅팀의 조사에서 인터뷰 시퀀스가 전체 작품 평점과 높거나 비슷한 결과를 얻게 되었다. (전체 평점 4.4점, 인터뷰 평점 4.6점). 일반관객이 기술한 설문지 내용을 분석해보면 민주당 경선이라는 기적적인 승리의 메인플롯에서는 감동을 받은 반면, 인터뷰 시퀀스에서는 두 번 이상 눈물을 흘렸다는 반응이 다수 나왔다. 네이버영화 평점의 경우에도 관람객 기준 3,326명이 참여하여 9.49점대를 기록했고 8분30초에서 11분20초까지 진행되는 총 48분의 인터뷰 시퀀스 플롯을 포함한 <노무현입니다>는 극장관객 185만 명을 동원하며 대중적 소통에 있어 의미 있는 결과를 얻게 되었다.

## 참고문헌

### 단행본

기이 고티에, 『다큐멘터리 또 하나의 영화』, 김원중, 이호은 역, 커뮤니케이션북스, 2006.

빌 니콜스, 『다큐멘터리 입문』, 이선화 역, 한울아카데미, 2005.

차민철, 『다큐멘터리』, 커뮤니케이션북스, 2014.

프랑수아 니네, 『다큐멘터리란 무엇인가 “다큐멘터리와 그 아류들”』, 예림기획, 2012.

### 논문

서현석, 「다큐멘터리 유형: 인터뷰 쇼트의 기호학적인 기능과 권력관계」, 『프로그 램텍스』, 2004.

조현준, 「다큐멘터리에서의 인터뷰 활용 방식 연구」, 『씨네포럼』, 2013.

### 기타

휴먼 <http://www.human-themovie.org>

## Abstract

## The case study on interview mise-en-scène of documentary film 〈Our President〉

*Changjae Lee*

*Jung-ang University*

*The graduate school of Advanced Imaging Science/Professor*

*Jihyun Sim*

*Jung-ang University*

*The graduate school of Advanced Imaging Science/the master's course*

Interviews are so important and meaningful that it is the heart of the documentary. In narrative film, it is focused as the story discourse, whereas documentary is strong in disclosure, which consists of narration and interview. In a TV documentary, interviews use conventional shots repeatedly, whereas in a documentary film that targets a relatively large screen, the interviewer's Mise-en-scene should consider the aesthetic depth. 〈Our President〉, which released in 2017 and used the audience for the third time in documentary film history, tries to make 40% of the volume of the main volume equal to the same angle. In a TV documentary, it is not uncommon for an interview cut to exceed 30 seconds, and if it exceeds 1 minute, immersion is significantly lowered, so the amount and compression of the interview disclosure is important for both the director and the audience. In the case of the interview sequence of 〈Our President〉, it was the key to communicate the sub-plot with a relatively focused with long discourse, which is at least 8 minutes and 30 seconds to a maximum of 11 minutes, in a way that allows the audience to communicate. Furthermore, it was produced after the death of the protagonist Roh Moo Hyun, with the limitation that the voice of the protagonist was excluded, and the voice of Roh Moo Hyun was indirectly reproduced through the surrounding characters. In this

study, it covers the meaning and scope of interviews in the production of documentary, and the aesthetic applications of the Mise-en-scène.

---

**Keywords**

Documentary, Interview, Discourse, mise-en-scène, 〈*Human*〉, 〈*Yo Pota*〉, 〈*Our President*〉

---