

한국 독립 다큐멘터리가 역사와 벌이는 한판 내기

이도훈

1. 들어가는 말

모든 다큐멘터리는 역사적 세계에 대한 기록이다. 일반적으로 다큐멘터리의 역사적 가치는 공식적인 역사에 기록된 사건, 인물, 집단을 다루는 데 있는 것으로 이해된다. 하지만, 역사적으로 중요한 소재를 활용했는지 여부와 상관없이 모든 다큐멘터리는 지나간 현상을 기록한다는 점에서 역사적 세계를 다룬 것으로 볼 수 있다. 이와 관련해서 다큐멘터리가 사실의 기록을 통해 “진정성의 인상(impression of authenticity)”¹⁾을 전달하는 것이라고 했던 빌 니콜스(Bill Nichols)의 다음과 같은 말을 참고해볼 수 있다. “다큐멘터리는 지표적 기록을 통해서 역사 세계를 제시하며, 특정한 관점이나 시각에서 이 기록을 구체화함으로써 역사 세계를 재현한다.”²⁾

한국 독립 다큐멘터리와 역사의 결속력을 살펴보려는 본 연구는 다큐멘터리의 매체적인 속성이 기록에 있다는 사실로부터 출발한다. 한국 독립 다큐멘터리가 역사를 다루는 방식에 주목한 기존 선행 연구들은 대체적으로 독립 다큐멘터리가 문자 역사를 지배해온 공식역사, 거대서사, 지배기억의 질서를 뒤흔들 수 있는 대안적인 역사 서술을 지향한다고 주장한다. 김선아는 한국 독립 다큐멘터리가 역사에 접근하는 방식을 크게 세 가지로 나눈다. 그것은 지배적인 역사에서 왜곡 또는 누락된 부분을 채우는 보철로서의 역사 서술, 거대 서사에서 배제된 개인적인 경험을 중심에 둔 역사 서술, 그리고 앞의 두 가지 방식을 절충한 일인칭 시점으로 쓰는 보철로서의 역사 서술이다.³⁾ 맹수진은 김선아의 분류법을 적용해 “한국 현대사의 폭력적 역사, 외상적 기억을 재현한 독립 다큐멘터리”⁴⁾를 분석의 대상으로 삼았다. 비교적 최근에 나온 연구들 또한 한국 독립 다큐멘터리가 지배적인 권력의 체계에 포섭되지 않는 역사적 세계를 재현하기 위한 고유의 방식을 가지고 있으며, 이를 바탕으로 공적 사안들을 위한 담론을 구축하는 데 기여한 것으로 평가한다.⁵⁾ 이들은 한국 독립 다큐멘터리의

1) 빌 니콜스, 이선화 역, 『다큐멘터리 입문』, 한울 아카데미, 2005, 81쪽.

2) 위의 책, 81쪽.

3) 김선아, 「‘나의 작품은 초점을 잃고 방향을 찾아가야 했다’ : 한국 독립 다큐멘터리의 정체성, 역사, 기억을 중심으로」, 『영상예술연구』 12호, 영상예술학회, 2008, 36~37쪽.

4) 맹수진, 『한국 독립 다큐멘터리의 대항기억 재현에 관한 연구』, 동국대학교 대학원 연극영화학과 박사학위 논문, 2009, 14쪽.

5) 다음의 연구들을 참고하라. 김주현, 「역사와 마주선 독립다큐멘터리의 대항 역사 쓰기: 사실-왜곡

정치적 그리고 윤리적 과업이 사회적 약자의 재현이 있다는 기존의 평가에 동의한다. 하지만 이들 연구는 최근 독립 다큐멘터리들이 과거 민중과 같은 집합적이고 추상적인 단위보다는 비정규직 노동자, 여성, 성소수자와 같은 구체적이고 개별적인 단위, 특히 사적인 개인에 주목한다. 더 나아가 그러한 주체들이 역사적 사건에 실존적으로 연루된 상태에서 자기 목소리를 내고 있다고 주장한다. 즉, 독립 다큐멘터리가 구성하는 역사적 담론의 주요 요소가 사회적 약자의 목소리라는 것이다. 이외에도, 드물긴 하지만 독립 다큐멘터리가 역사를 미학적으로 다루고 있음에 주목하면서 불협화음(dissonance), 재연(reenactment), 습득영상(found footage) 등의 방식을 활용한 작품들을 분석한 연구들이 있다.⁶⁾

위 연구들 중 상당수가 한국 독립 다큐멘터리의 역사 서술을 대항 기억으로 개념화했다는 점에서 큰 성과를 남겼지만, 아쉽게도 독립 다큐멘터리와 역사의 상관관계를 침체하게 다루지 못했다. 이를 테면, 그 연구들은 이미 공인된 역사적 사건을 다룬 작품들을 분석의 대상으로 한정하면서 지극히 소재 편향적인 모습을 보여주었다. 이미 한국 근현대사에서 중요한 사회적 이슈로 부각된 사안을 다룬 작품들을 선별해서 분석하는 학문적 관행은 한 편의 다큐멘터리 작품에 담긴 역사적 요소들을 식별하고 그로부터 의미를 도출하는 데 유용하지만, 다큐멘터리 또는 독립 다큐멘터리 일반이 역사를 기록하고 역사에 의미를 부여하는 그 본성에 대해서는 충분한 설명을 제공하지 못한다. 따라서 본 연구는 기존 선행 연구들이 간과한 다큐멘터리와 역사의 관계를 이론적으로 규명하기 위해 영화의 매체적 속성과 역사의 관계를 살펴보는 것으로부터 출발하고자 한다. 단순히 공인된 사건이나 인물을 다룬 작품만이 역사를 위한 다큐멘터리가 될 수 있다는 통념을 거부하고, 다큐멘터리가 그것의 매체적인 본성상 역사적 세계에 대한 기록, 재현, 구성에 충실한 성향을 가지고 있음을 최근의 한국 독립 다큐멘터리를 통해서 살펴보고자 한다.

이러한 연구 수행을 위해 해외 영화학자들이 다큐멘터리와 영화의 결속력을 강조한 바 있음에 우선적으로 주목해볼 필요가 있다. 그들 중 일부는 다큐멘터리가 제시하는 이미지의 지표성과 이미지의 의미화 작용을 근거로 다큐멘터리와 역사가 긴밀한 결속 관계를 가지고 있음을 주장했다. 전자의 경우 카메라라는 기계 장치로 현실을 포착해서 만들어낸 사진적 이미지의 지표성이 역사적 세계에 대한 진정성을 담보한다는 것을, 그리고 후자의 경우 역사적 시공간을 시청각적 기호로 기록하여 일련의 텍스트를 생산해내고 그것을 바탕으로 특정 역사적 세계에 대한 의미, 지식, 담론을 구축한다는 것을 의미한다. 필립 로젠(Philip Rosen)에 따르면, 기본적으로 영화는 실제 과거의 지표적인 흔적을 제공하지만, 그런 속성을 가지고 있다는 이유만으로 다큐멘터리가 역사를 다룬다고 단언하기 힘들다. 왜냐하면 “순수한 현존과 순수한 기록은 의미 없는 역사성을 암시할”⁷⁾ 것이기 때문이다. 로젠은 초기

을 넘나드는 <천안함 프로젝트>와 <다이빙벨>을 중심으로」, 『드라마 연구』 48권, 한국드라마학회, 2016. / 정민아, 「일본군 ‘위안부’ 소재 다큐멘터리의 기억 기록과 담론 전개 방식: <낮은 목소리> 3부작, <나의 마음은 지지 않았다>, <레드마리아2>를 중심으로」, 『영화연구』 68호, 한국영화학회, 2016. / 송다금, 「‘위안부’ 재현과 담론을 통해 본 피해자성 고찰: <레드 마리아> 연작과 <귀향>에 주목하여」, 『동아시아문화연구』 70권, 동아시아문화연구소, 2017. / 배주연, 「디지털 이미지와 여성의 장소 기억: <개의 역사>를 중심으로」, 『비교문학』 78호, 한국비교문학학회, 2019.

6) 다음의 연구들을 참고하라. 김은경, 허철, 「역사다큐멘터리의 미적 가능성과 중층 텍스트(thick text): <청계천 메들리>의 영상미학적 특징을 중심으로」, 『역사연구』 27호, 역사학연구소, 2014. / 조혜영, 「역사는 세 번 반복한다: <만신>과 <거미의 땅>의 다큐멘터리 재연 미학을 중심으로」, 『영화연구』 69호, 한국영화학회, 2016. / 김지훈, 「2010년대 한국 다큐멘터리의 ‘아카이브적 전환’과 벤야민적 역사쓰기: <논픽션 다이어리>, <88/18>, <순환하는 밤>」, 『문학과영상』 19권, 3호, 2018.

무성 영화 시절의 액추얼리티 영화(actuality film), 뉴스릴, 그리고 오늘날의 텔레비전 뉴스 등을 예로 들면서, 중심이 되는 의미가 없거나 시공간적인 연속성이 확보되지 않을 경우 다큐멘터리가 되기 힘들다고 말한다. 그의 주장에 따르면, 다큐멘터리는 매개되지 않거나 조직되지 않은 현실의 종합을 통해서 역사적 의미에 관한 개념과 긴밀하게 뒤얽혀야 한다.

로젠과 비슷한 관점은 다큐멘터리를 여타의 논픽션 시스템들과 같이 “진지한 담론(discourse of sobriety)”⁸⁾으로 간주했던 빌 니콜스에게서도 나타난다. 그 또한 현실을 기록하고 복제할 수 있는 사진적 이미지의 역량만으로는 다큐멘터리가 진지한 담론이 될 수 없다고 주장한다. 니콜스는 “다큐멘터리 이미지에서 우리가 느끼는 진정성에 대한 담보는 우리 스스로 텍스트의 주장에 연루되어 있을 때 보장된다”⁹⁾고 말하면서, 다큐멘터리가 역사적 세계를 기록하고 그것에 대한 지식을 연출자의 고유한 시선, 양식, 논제를 통해서 전달할 때 비로소 진지한 담론이 구축될 수 있다고 말한다. 이처럼 로젠과 니콜스 모두 다큐멘터리는 사진적 이미지의 본성이라는 내재적 요인에 의해서 역사적 세계에 대한 기록을 보증하지만, 그것이 역사와 긴밀하게 결속하기 위해서는 작품에 의미를 부여하거나 작품 전체를 특정 담론의 장으로 구축하기 위한 외재적 요인이 필요하다고 말한다.

본 연구는 한국 독립 다큐멘터리를 통해 다큐멘터리가 내재적인 또는 외재적인 방식을 두루 활용해서 역사와 결속력을 획득하고 있음에 주목한다. 앞서 로젠과 니콜스가 지적한 다큐멘터리와 역사적 관계에 대한 논의를 확장하는 차원에서, 이론적인 논의 부분에서는 영화학자 지그프리트 크라카우어(Siegfried Kracauer)가 사진적 매체와 역사의 친연성(affinity)을 탐구한 사실에 주목한다. 크라카우어는 사진과 영화의 매체적 본성이 물질적 현실의 포착과 그것의 복원에 있다고 주장하면서, 그러한 사진적 매체의 역사적 접근 방식을 크게 리얼리즘적 성향과 조형적 성향으로 구분한다. 본문에서는 비교적 최근에 제작된 한국 독립 다큐멘터리들 중에서 역사에 대한 접근법이 상이한 작품들 네 편-〈당신의 사월〉(주현숙, 2019), 〈깃발, 창공, 파티〉(장윤미, 2019), 〈김군〉(강상우, 2018), 〈증발〉(김성민, 2019)-을 검토한다. 역사에 접근하는 태도와 관점에 따라서 그것이 다루는 범주가 무한할 수 있다는 점을 감안하여, 분석 대상은 연출가의 태도, 연출 방식과 스타일, 그리고 그것이 다루는 역사적 사건과 주체가 상이한 것들을 중심으로 선별했다. 이처럼 본 연구는 영화가 매체적 본성에서부터 역사와의 결속력을 유지할 수 있는 가능성이 있음을 주장하면서, 한 편의 독립 다큐멘터리를 통해 역사적 실체가 드러나는 순간에 주의를 기울이고자 한다.

7) Philip Rosen, “Document and Documentary: On the Persistence of Historical Concepts”, in *Theorizing Documentary*, ed. Michael Renov (New York, London : Routledge, 1993), 71.

8) “다큐멘터리는 우리가 진지함의 담론들이라고 부를 수 있는 것을 구성하는 여타의 논픽션 시스템들과 친족 관계를 맺고 있다. 과학, 경제학, 외교 정책, 교육, 종교, 복지와 같은 시스템들은 도구적인 힘을 가지고 있는 것으로 간주된다. 그들은 세계 그 자체를 바꿀 수 있으며 또 그래야 하고, 그들은 행위에 영향을 미칠 수 있으며 결과를 수반한다. 그러한 담론이 진지한 분위기를 가질 수 있는 것은 (비록 그들이 ‘현실의’ 어떤 것에 관한 실질적으로 유용한 모조품이 아니라면) ‘사실인 척하는’ 인물, 사건, 혹은 전 세계를 좀처럼 수용하지 않기 때문이다. 진지한 담론들이 진지한 것은 그들이 현실과 직접적으로, 무매개적으로, 투명하게 관계 맺기 때문이다. 그들은 지배와 의식, 권력과 지식, 욕망과 의지를 전달하는 수단이다. 다큐멘터리는 논픽션 시스템과 친족 관계를 맺고 있음에도 불구하고 아직까지 정당한 대접을 받은 적이 없다.” Bill Nichols, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary* (Bloomington : Indiana University Press, 1991), 3-4.

9) *ibid.*, 151.

2. 사진적 매체와 역사의 결속력

다큐멘터리의 진정성은 이미지의 객관성과 역사적 세계의 사실성이 갖추어져 있을 때 담보될 수 있다. 다큐멘터리는 그것을 구성하는 이미지들이 현실을 있는 그대로 담아낸 것이라는 믿음과 함께 그것이 재현하는 역사적 세계가 실제로 존재한 것이라는 확신을 통해서 진정성을 획득한다. 따라서 다큐멘터리는 그것이 기록해서 보여주는 이미지에 대한 신빙성을 바탕으로 특정 역사적 세계에 대한 이해를 증진시킬 수 있을 때 완성된다고 할 수 있다.

다큐멘터리와 역사의 결속력을 이론적으로 고찰하기 위해 이 장에서는 지그프리트 크라카우어가 주장한 사진적 매체와 역사의 친연성에 주목한다. 그레이엄 질로크(Graeme Gilloch)의 표현을 빌자면, 크라카우어는 “위대한 일상의 인상학자”¹⁰⁾였다. 1920년대 《프랑크푸르터 차이퉁(Frankfurter Zeitung)》에서 기자와 편집위원으로 활동했던 크라카우어는 도시, 건축, 문학, 철학, 영화와 관련된 글을 약 2000편 가량 썼다. 그는 1940년대 미국으로 망명하여 바이마르공화국 시기의 영화들을 관통하는 시대정신을 읽어낸 『칼리가리에서 히틀러까지: 독일 영화의 심리적인 역사(From Caligari to Hitler : A Psychological History of the German Film)』(1947)와 영화가 외재적 세계를 드러내면서 예술가의 내재적 삶을 발산한다는 것을 매체적인 관점에서 설명한 『영화 이론: 물질적 현실의 구원(Theory of Film : The Redemption of Physical Reality)』(1960)(이하 ‘영화 이론’)을 쓰기도 했다. 흥미로운 것은 그의 미완의 유작인 『역사 : 끝에서 두번째 세계』(이하 ‘역사’)가 넘쳐나는 자료들과 혼란스러운 시간으로부터 역사를 구성하는 방법에 대해서 다루면서도, 그것을 사진적 매체와 관련지었다는 점이다. 크라카우어는 이 책의 서문에서 사진과 역사 사이에 존재하는 유사점에 대한 자신의 관심이 1920년대에 시작되었다고 밝혔다.

사진적 매체와 역사의 친연성에 관한 크라카우어의 고찰은 1927년에 발표한 「사진(Photography)」으로부터 출발한다. 크라카우어는 한 장의 사진을 두 개의 서로 다른 시점에서 바라봤을 때 발생하는 차이를 설명하면서 논의를 시작한다. 그 사진은 베니스 리도에 위치한 호텔 엑셀시오 앞에서 한 여배우를 찍은 것이다. 사진 속 여인은 대중적으로 널리 알려진 24살의 디바(diva)이다. 대중들은 사진 속 여인을 어느 영화에 출연한 악마와 같은 디바로 기억하고 있다. 하지만 같은 사진을 시간이 한참 지나서 사진 속 여배우의 손주들이 봤다고 생각해보자. 손주들이 할머니의 과거에 대해서 아는 것이 전혀 없다면, 그 사진은 더 이상 24살의 디바를 찍은 것이 아니다. 오히려 손주들은 사진 속 여인의 헤어스타일이나 장신구를 골동품 수집가의 태도로 바라보면서, 그러한 세목들로부터 고고학적인 가치를 끌어낼지도 모른다. 이처럼 사진은 시간이 지나면서 닻, 의미, 상징 등을 잃어버린 채 순수한 역사적 자료로 남는 기묘한 운명을 갖고 있다.

사진적 이미지는 현실을 물질적으로 기록 또는 복원하는 역량을 가지고 있다. 그리고 이러한 사진적 이미지의 매체적 본성은 인간이 개입하는 기억 이미지와 차별화된다. 인간의 개입 없이 카메라가 자동적으로 포착한 현실은 “공간적 연속체(spatial continuum)”¹¹⁾를 제시한다. 즉, 사진은 시공간적 형상을 통해서 물질적 표면을 드러낸다. 반면, 기억 이미지는 그것이 중요하다고 간주하는 범위 내에 있는 것만을 간직한다. 기억은 파편적인 형태로 존재하며, 그것은 이름을 하나의 단일한 그래픽적 형상으로 응축하는 모노그램처럼 중요한 것

10) Graeme Gilloch, *Siegfried Kracauer* (Cambridge : Polity Press, 2015), 12.

11) Siegfried Kracauer, “Photography”, in *The Mass Ornament*, ed. Thomas Y. Levin (Cambridge : Harvard University Press, 2005), 49.

으로 간주된 역사적 진실만을 추출하는데, 이와 같은 최후의 기억 이미지(the last memory image)는 그 자신을 제외한 나머지 것들을 감춘다. 따라서 “기억의 관점에서 봤을 때, 사진은 잔여물로 구성된 잡동사니”¹²⁾에 지나지 않는 것처럼 보인다. 기억 이미지와 사진 이미지의 결정적인 차이는 기억과 달리 사진은 최초 물질적 현실을 포착하지만 그것의 진정한 가치는 사후적으로 발견된다는 데 있다. 앞서 예로 들었던 24살의 여배우를 찍은 사진은 최초 대중들의 의식에 각인된 디바를 위한 광학적 기호로 작동했다. 하지만 사진이 오래될수록 그 사진 속 공간적 형상들은 사진 속 대상의 삶 자체를 뒤덮어버린다. 이러한 상태에 이르면, 24살의 여배우를 찍은 사진 속 여인의 인간적인 특성은 말소되고, 그녀는 사진 속에서 유명과 같은 존재가 된다. 쉽게 말해, 더 이상 사진 속 디바를 기억하는 사람이 없기 때문에 그 사진 속 여인의 형상은 단순히 시각적 데이터에 지나지 않게 된다.

다소 거칠지만 사진의 물질적 현실이 드러나는 과정은 다음과 같이 정리할 수 있다. 사진은 최초 그것을 바라보는 인간의 의식을 물질적 대상으로 이루어진 자연에 사로잡히게 한다. 하지만, 시간이 지나면서 인간의 의식은 자연으로부터 해방되고, 사진은 그 자신의 물질적 토대를 드러낸다. 그 결과 인류는 그 이전까지는 역사에서 검토되지 않았던 자연의 토대 또는 무기력한 세계 그 자체의 모습을 사진적 이미지를 통해 마주하게 된다. 이처럼 의식으로부터 해방된 또는 의미로부터 해방된 사진들은 일종의 아카이브처럼 “일반적인 목록(general inventory)”¹³⁾을 구성한다. 그것은 우리가 통념적으로 알고 있는 역사, 즉 사건들을 시간적인 연속으로 읽어내는 방식과는 크게 관련이 없다. 오히려 그것은 역사의 공간적인 목록을 역사의 시간적인 목록과 일치시키는 데 쓰인다. 결국 사진의 등장으로 역사에 접근하는 방식 자체가 달라진 것으로 볼 수 있다. 크라카우어의 표현을 빌리자면, “사진으로의 전환은 역사와의 한판 내기”¹⁴⁾와 같다.

사진이 물질적인 현실을 드러내는 능력은 영화의 매체적 속성에 해당하는 것이기도 하다. 크라카우어는 「사진」의 마지막 단락에서 자연의 요소를 드러낼 수 있는 역량이 영화에도 있다면서, “그 가능성은 영화가 낯선 배열들로 부분과 단편들을 결합할 때 현실화된다.”¹⁵⁾고 썼다. 이후 크라카우어는 『영화 이론』에서 사진과 영화의 친연성을 좀 더 상세하게 설명한다. 그는 “영화는 본질적으로 사진의 연장이며 그렇기 때문에 영화는 사진이라는 매체와 함께 우리를 둘러싼 가시적인 세계에 대한 뚜렷한 친연성을 공유하고 있는 것이다.”¹⁶⁾고 말한다. 그리고 사진과 영화가 공유하고 있는 사진적 이미지의 특징을 다음의 네 가지로 정리한다. 첫째, 사진적 이미지는 연출되지 않은 상태의 무언가를 기록하고 드러낸다는 점에서 비작위적이다. 둘째, 사진적 이미지는 무작위적으로 발생하는 사건들을 다룬다는 점에서 우연적이다. 셋째, 사진적 이미지는 파편화된 현실을 우연의 복합체로 만들어낸다는 점에서 비종결적이다. 넷째, 사진적 이미지는 자연의 원재료를 특정 의미로 규정하지 않고 있는 그대로 제시한다는 점에서 비결정적이다.¹⁷⁾ 미리엄 한센(Miriam Hansen)은 사진과 영화에 대한 크라카우어의 관심은 역사로 귀결된다고 지적한다. 그에 따르면, 사진이 그러하듯이 물질적 현실을 기록하고 드러내는 영화의 능력은 단순히 지표적 리얼리즘에 국한되는 것이

12) *ibid.*, 50.

13) *ibid.*, 61.

14) *ibid.*, 61.

15) *ibid.*, 62-63.

16) Siegfried Kracauer, *Theory of Film : The Redemption of Physical Reality* (Princeton, NJ : Princeton University Press, 1997), xlix.

17) *ibid.*, 18-20.

아니라 “자연(physis)에 관한 역사적인 이해”¹⁸⁾로 확장된다.

실제로 크라카우어는 말년에 사진적 매체와 역사의 친연성에 대한 아이디어를 역사주의에 접목시킨다. 그의 미완의 유작인 『역사』는 철학을 세계의 맨 끝에 존재하는 것으로 간주하고 역사를 끝에서 두 번째에 위치하는 것으로 본다. 철학이 세계를 내다보는 총체적인 비전으로서의 이념을 탐색하는 것과 달리 역사는 미지의 현실을 미지의 사유로 탐구한다. 크라카우어는 역사가 과학적 법칙, 신학적 도그마, 문학적 예술성, 인상주의적 견해 그 어디에도 속하지 않는 중간계의 영역에 위치한다고 주장한다. 이처럼 역사가 분과학문 내에서 모호한 위치를 갖는 것은, 그것이 어떤 규칙으로도 환원되지 않는 우발적인 현상들과 인간의 자율적인 행위들을 다루기 때문이다. 크라카우어는 역사를 과학이라고 불려야 한다면 그것은 오히려 “특이한 과학”¹⁹⁾에 가깝다면서, 역사가들은 법칙과 규칙을 도출하려는 충동과 함께 이야기를 들려주려는 충동을 가지고 있음을 지적한다. 역사 서술 방식에 서사가 활용되는 이유는 역사가 “환원 불가능한 존재단위들”²⁰⁾을 다루기 때문이다. 특히 크라카우어는 역사는 이야기의 매체이고, 그것의 주요 소재는 사람들이라면서 다음과 같이 썼다. “역사가 다루는 것은 결국 사람들이다. 우리가 관심 갖는 것은 사람이니, 사건들을 다루는 역사가는 그 사건들의 구체성, 나아가 단독성을 포착해야 한다. 그 사건들을 연결할 수 있을지, 있다면 어떻게 연결할 수 있을지는 그다음 문제다.”²¹⁾

역사와 사진적 매체의 친연성은 크게 소재적인 측면과 구조적인 측면으로 구분해서 설명할 수 있다. 우선, 소재적인 측면에서 역사와 사진적 매체 모두 생활세계를 다룬다는 공통점이 있다. 일찍이 『영화 이론』에서 사진적 이미지의 특징으로 설명되었던 우발성, 무한성, 불확정성 등은 역사적 현실에서도 나타난다. 다음으로, 구조적인 측면에서 역사와 사진적 매체 모두 리얼리즘적 성향과 조형적 성향을 갖는다. 전자는 모든 데이터를 손에 넣으려는 성향이며, 후자는 자료를 배열하고 구성하려는 성향이다. 사진을 예로 들자면, 스냅샷처럼 인간의 개입이 최소화된 리얼리즘적인 작품이 있는가하면, 렌즈, 노출 속도, 초점 심도, 앵글 등을 적극적으로 활용하는 심미적인 작품도 있다. 영화에서 논픽션과 픽션이 암묵적으로 구분되는 것처럼, 사진적 매체 일반에서 리얼리즘적 성향과 조형적 성향은 구분 가능한 것으로 간주된다. 여기서 유의할 점은, 사진적 매체와 역사를 아우르는 두 개의 상이한 방식이 연출가 또는 역사가의 태도에 의해서 혼재되기도 한다는 것이다. 일상적인 사건을 다루는 영화가 꿈 장면이나 다큐멘터리적인 장면을 포함하기도 하는데, 이것은 하나의 작품 안에서 리얼리즘적 성향과 조형적 성향이 “충돌”²²⁾하는 경우이다. 특히 영화감독은 “다큐멘터리적인 방식으로 물질적 실체의 파편들에 대한 그의 이러저러한 인상들을 드러내고, 환상과 정신적인 이미지를 스크린에 전달하고, 리드미컬한 패턴의 표현을 충족시키고, 인간사에 관한 이야기를 서술하는”²³⁾ 등의 방식으로 역사에 접근할 수 있다. 이처럼 사진적 매체에서 연출가의 개입이 최소화되거나 극대화될 수 있는 것과 마찬가지로, “역사가는 수동적인 동시에 능동적이며, 기록자인 동시에 창조자”²⁴⁾가 될 수 있다. 이런 점에 미루어봤을 때, 사

18) Miriam Hansen, *Cinema and Experience : Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno* (Berkeley : University of California Press, 2012.), 37.

19) 지그프리트 크라카우어, 김정아 역, 『역사 : 끝에서 두번째 세계』, 문학동네, 2012, 45쪽.

20) 위의 책, 47쪽.

21) 위의 책, 59쪽.

22) Kracauer, *Theory of Film*, 36.

23) *ibid.*, 38-39.

24) 크라카우어, 『역사 : 끝에서 두번째 세계』, 앞의 책, 63쪽.

진가나 역사가 모두 자신들이 다루는 대상들 앞에서 그 어느 쪽으로도 편향되지 않는 중간자로 볼 수 있다. 다만, 크라카우어는 사진적 접근의 이상적인 형태는 사진가의 조형 충동이 리얼리즘적 충동을 뒷받침하는 것이며, 역사적 접근의 이상적인 형태는 역사가의 자발적 직관이 증거에 대한 감정이입적인 몰두를 장려하는 것이라고 정리한다.²⁵⁾

역사는 모순적이고 이율배반적이다. 역사의 모호함은 현재와 과거의 마주침, 보편적인 것과 특수한 것의 긴장, 직선적인 시간과 순환적 시간의 뒤엉킴 등의 이유로 설명이 가능하다. 또한, 역사적 자료를 수집, 선별, 구성하는 역사가의 태도에서도 모순이 드러난다. 크라카우어는 역사가의 작업 과정을 여행에 빗댄다. 그 여행의 출발과 끝에서 역사가의 태도는 계속해서 변한다. 역사가는 주어진 자료들을 객관적으로 처리하기 위해 자기 자신을 축소시켜야 하는데, 그 과정에서 사료로부터 무언가를 전달받기 위해 기약 없이 기다리기도 한다. 크라카우어는 역사가의 경험을 “적극적 수동성”²⁶⁾이라고 말한다. 이 형용모순의 상태는 역사가가 선형적으로 구성된 지식을 최대한 배제하면서 자기제거의 상태를 구축하고, 이를 통해서 역사적 사료와 소통하고, 마침내 새로운 무언가를 발견하여 자기확장의 상태에 이르는 것을 뜻한다. 크라카우어는 다음과 같이 썼다. “(역사가의) 적극적 수동성의 산물이 그의 사고를 뒤흔들 것이고, 이로써 그의 사고의 범위를 확장시킬 것이다. 곧, 자기삭제는 자기확장을 낳을 것이다.”²⁷⁾ 이처럼 크라카우어는 사진과 영화 모두 매체적으로 현실을 물질적으로 복원하는 역량을 가지고 있으며, 그로 인해 사진적 매체가 역사와의 친연성을 유지할 수 있다고 주장한다.

이제 상술한 논의를 다큐멘터리와 역사의 결속력과 관련해 적용해보자. 다큐멘터리와 역사 모두 소재적인 측면에서 우연성, 무한성, 불확정성의 지배를 받는 세계를 다루며, 구조적인 측면에서 리얼리즘적 성향과 조형적 성향의 균형을 추구한다는 공통점이 있다. 다큐멘터리리스트의 역사에 대한 태도와 이해는 지극히 모순적이다. 크라카우어가 역사가에 대해 ‘기록자인 동시에 창조자’라고 지칭했던 것은 일찍이 다큐멘터리의 기본 원리를 구축하려고 했던 존 그리어슨(John Grierson)이 말한 “현실에 대한 창의적 처리”²⁸⁾라는 정의와 공명한다. 다큐멘터리는 우발적인 사건과 사고로 가득한 현실을 기록, 관찰, 수집, 선별, 구성, 해석하면서 역사의 표면 아래에 잠들어 있던 특정 세계 대한 이해와 마주하기를 기다린다. 그것은 위로부터 아래로 쓰는 역사에 저항하는 아래로부터 위로 쓰는 역사에 가깝다. 다시 크라카우어의 표현을 빌려서 말하자면, 그러한 다큐멘터리적인 접근의 궁극적인 목표는 “미처 이름을 못 가진 탓에 무시되고 오해받는 존재 목적들과 존재 양식들을 복권시키는 것”²⁹⁾이라고 말할 수 있다.

25) 크라카우어는 리얼리즘적 접근과 조형적 접근의 균형, 특히 조형적 접근이 리얼리즘적 접근을 뒷받침하는 것이 중요하다고 말했다. 이와 관련된 크라카우어의 주장은 그의 『영화 이론』과 『역사』에서 각각 반복적으로 언급되었다. 전자의 경우 “사진에서 그러하듯이, 모든 것은 리얼리즘적 성향과 조형적 성향의 ‘올바른’ 균형에 달려 있다. 그리고 이 두 개의 성향은 후자가 전자를 압도하지 않고 후자가 전자의 인도를 받을 때 완전한 균형을 이룬다.”고 적고 있다. Kracauer, *Theory of Film*, 39. 후자의 경우, “사진가의 조형 충동이 사진가의 리얼리즘 충동을 배반하기보다 지지할 때 이것을 ‘사진적’ 접근이라고 할 수 있다.”고 적고 있다. 크라카우어, 『역사 : 끝에서 두번째 세계』, 앞의 책, 70쪽.

26) 위의 책, 101쪽.

27) 위의 책, 107쪽.

28) John Grierson, *Grierson on Documentary*, ed. Forsyth Hardy (New York, Washington : Praeger Publishers, 1971), 13.

29) 크라카우어, 『역사 : 끝에서 두번째 세계』, 앞의 책, 20쪽.

3. 기록을 위한 투쟁 : 사회적 약자들의 연대

이 장에서는 사회 참여적인 성향을 가지고 있는 독립 다큐멘터리 중 역사적 세계에 대한 기록에 충실한 작품들을 중심으로 살펴보고자 한다. 분석 대상은 세월호 참사를 다룬 <당신의 사월>과 경북 구미 KEC 공장의 한 노조가 임금 및 단체협약(이하 ‘임단협’)을 준비하는 과정을 기록한 <깃발, 창공, 파티>이다. 비록 스타일은 상이하지만, 두 작품 모두 영화 속 출연자들을 특정 역사적 세계에 대한 증인인 동시에 참여자로 위치시킨다. 또한, 두 작품 모두 역사적 세계에 대한 기록과 수집의 충동을 가지고 있는 리얼리즘적 성향을 통해서 특정 역사에 속해 있으면서도 제대로 된 이름을 갖지 못했던 이들의 이야기를 다루고 있다.

<당신의 사월>은 최근 몇 년 사이 독립 다큐멘터리 진영 내에서 중요한 주제로 다루어진 세월호 참사와 관련이 있다.³⁰⁾ 박래균은 세월호 참사를 기억하는 방식이 “망각세력”과 “기억세력”의 대결로 양분되었음을 지적한다.³¹⁾ 그 구분법을 적용하자면, 한국 독립 다큐멘터리는 세월호 참사를 위한 기억세력에 속한다. 주지하다시피 세월호 참사는 2014년 4월 16일 인천에서 제주로 향하던 여객선 세월호가 진도 인근 해상에서 침몰하면서 전체 476명의 탑승객 중 304명이 사망 또는 실종된 사건과 그에 따른 집단적 슬픔, 사회적 애도, 수색 작업, 진실 규명 등을 포함한다. 지주형이 지적하듯이 “세월호의 경우에는 국가, 자본, 전문가의 무책임과 무능”³²⁾이 드러난 사건이었으며, 이로 인해 세월호의 침몰은 단순히 사고가 아닌 참사로 인지되었다. 세월호 참사가 사회 전체에 큰 파장을 미쳤던 것은 해당 사건을 계기로 사람들이 믿어왔던 어떤 가치체계에 균열이 발생하는 아포리아적인 순간이 발생했기 때문이다.³³⁾ 비슷한 논조로 진태원은 세월호 참사는 국가의 무능을 일깨워주었고, 그것은 “커다란 공백”이자 “검은 구멍”과 같은 형태로 드러났다고 말한다.³⁴⁾

세월호 참사로 인한 사회적 고통은 연민의 정치학(politics of pity)을 양산했다. 뤽 볼탄스키(Luc Boltanski)는 대중매체가 제공하는 고통의 이미지에 의해 도덕성을 잃어가고 있는 현대 사회를 위기로 간주하고 그러한 상황을 극복할 수 있는 방안에 대해 고민한 바 있다.³⁵⁾ 그에 따르면, 고통을 겪어 불행한자와 그것을 멀찍이 떨어져서 바라보는 관객 사이에

30) 최근 5년 간 한국 독립 다큐멘터리들은 세월호 참사가 초래한 사회적 고통과 분열을 극복하기 위한 사회적 실천들을 기록하는 데 주력해왔다. 세월호 참사와 함께 수면 아래로 가라앉은 진실을 드러내기 위해 저널리즘적인 관점으로 접근한 <다이빙벨>(이상호&안해룡, 2014)과 <그날, 바다>(김지영, 2018), 세월호 참사의 발생 원인과 경과를 시계열적으로 구성하는 <부재의 기억>(이승준, 2018), 세월호 실종자 수색에 참여한 민간 잠수사의 활동과 그들의 트라우마를 다룬 <로그북>(복진오, 2018), 세월호 참사가 특정 개인 또는 사회 전반에 안겨준 불가해한 슬픔을 에세이적인 방식으로 표현한 <오, 사랑>(김응수, 2017), <초현실>(김응수, 2017), 그리고 세월호 참사를 기록하고 애도하는 사회적 실천의 중요성을 일깨우는 <416 프로젝트 ‘망각과 기억’>(416연대 미디어위원회, 2017), <416 프로젝트 ‘공동의 기억: 트라우마’>(416연대 미디어위원회, 2018) 등이 있다. 이 작품들 대부분은 기존 독립 다큐멘터리가 역사적 세계를 재현하는 방식 중 하나라고 할 수 있는 보철로서의 역사서술, 즉 권력이 주도하는 거대서사에 의해서 의도적으로 왜곡되거나 누락된 역사를 기억하는 데 집중한다.

31) 박래균, 「세월호 참사의 현재적 의미와 사회운동의 과제」, 『의료와사회』 4호, 도서출판 사회와의료, 2016, 71쪽.

32) 지주형, 「세월호 참사의 정치사회학 : 신자유주의의 환상과 현실」, 『경제와사회』 104호, 비판사회학회, 2014, 27쪽.

33) 김종근, 「세월호 트라우마와 죽은 자와의 연대」, 『진보평론』 61호, 진보평론, 2014, 73쪽.

34) 진태원, 『을의 민주주의: 새로운 혁명을 위하여』, 그린비, 2017, 110쪽.

35) 다음 책을 참고하라. Luc Boltanski, *Distant Suffering: Morality, Media, and Politics* (Cambridge, UK ; New York, NY : Cambridge University Press, 1999).

는 거리감이 발생한다. 예를 들어, 무대 위에서 타인의 고통이 펼쳐지고 그로부터 분리된 자리에서 고통을 바라보는 관객이 있는 연극적인 상황을 상상해보라. 고통의 재현은 한편으로는 사회적 연민을 유발하기도 하지만, 다른 한편으로는 자극적인 이미지들의 전시로 인해 도덕적 무감각을 초래하기도 한다. 이러한 관점에서 보자면, 세월호 참사를 다룬 대부분의 독립 다큐멘터리들은 타인의 고통을 재현하는 과정에서 윤리적인 문제에 봉착할 가능성이 크다. 이와 같은 재현의 윤리적인 부분과 관련해서 <당신의 사월>은 세월호 참사를 직접적으로 다루기보다는 그것에 대한 일반 시민들의 기억과 그들의 사회 참여적 활동에 초점을 맞추는 방식을 택했다. 특히 이 작품은 세월호 참사를 마주한 일반 시민들의 사회 참여적 활동을 중심으로, 멀리 있는 고통의 거리감을 좁힐 수 있는 방안에 대해 고심한다.

<당신의 사월>은 세월호 참사를 간접적으로 경험한 사람들과의 인터뷰와 그들의 일상에 대한 기록을 중심으로 전개된다. 영화 속 주요 출연자는 다음과 같다. 기록관리학을 전공하는 대학생 이유경, 서울시 종로구 통인동에서 커피공방을 운영하는 박철우, 영종중학교 교사 조수진, 전남 진도에 거주하고 있는 어부 이옥영, 인권활동가 정주연, 그리고 세월호 유가족 문종택. 작품 중간 중간에 삽입되는 약간의 자막을 제외하고는 연출자의 개입은 최소화되어 있다. 촬영과 편집의 스타일, 이미지와 텍스트의 배치 등에서 연출가의 개입이 있었음을 부정하기 힘들지만, 작품 전체적으로 조형적 접근이 리얼리즘적 접근을 뒷받침 하는 구조를 이루고 있다. 영화의 이야기를 이끌어가는 주된 방식은 출연자들과의 인터뷰이다. 이도훈과 채희숙은 한국 독립 다큐멘터리에서 주요하게 쓰이는 기록의 방식 중 하나인 인터뷰의 유형을 자기 서사로서의 인터뷰, 대화로서의 인터뷰, 몽타주로서의 인터뷰, 사건 발생으로서의 인터뷰로 세분화한다. 이 중 자기 서사로서의 인터뷰는 “부재하는 기록을 기억하고, 기존의 기록을 확장하고, 상투적인 진실에의 믿음을 전복하기”³⁶⁾ 위한 수단으로, 그러한 인터뷰 내용은 자기 서사를 넘어 공동체의 서사로 발전하기도 한다. <당신의 사월> 또한 자기 서사의 인터뷰를 주요 방식으로 활용해 출연자들이 경험한 세월호에 대한 기억, 세월호 이후 일상의 변화, 세월호의 아픔을 극복하기 위한 사회 참여 등에 대한 이야기를 전달해준다. 이 중 통인동에서 커피공방을 운영하는 박철우 씨는 최초 언론 보도를 통해 세월호 사건을 접했을 당시 “원하던 원하지 않았든 관람객이 된 것 같은, 그런 무기력”을 느꼈다고 토로했다. 그의 말처럼 세월호가 침수되는 과정을 미디어를 통해 접한 대다수의 일반 대중들은 충격에 뒤이은 무기력을 느꼈을 것이다. 영화는 자막을 통해 세월호 참사가 발생한 이후 사회 전반의 상황에 대해 “죽음이 일상이 되었다. 어떻게 울어야 할지 누구도 알지 못했다.”, “시간은 멈춰버렸다. 공동체에 대한 믿음은 사라지고 입 안에 절망만이 가득했다”는 등의 자막을 통해 압축한다.

<당신의 사월>은 인터뷰 상황 자체보다는 인터뷰 참여자의 발화에 강조점을 둔다. 일반적으로 상호작용 양식(interactive mode)에서 주로 쓰이는 인터뷰는 특정 분야에 대한 앎과 지식을 획득하기 위한 수단으로 쓰인다. 하지만 인터뷰는 그것의 목적 자체가 정보의 획득에 있기 때문에 닫힌 구조 속에서 인터뷰 참여자의 자율성을 침해할 가능성이 크다. <당신의 사월>은 연출자의 질문을 소거하는 방식으로, 즉 작품 전체에서 연출자의 존재감과 개입을 최소화함으로써 인터뷰 형식이 내재적으로 갖는 한계를 돌파해나간다. 이로 인해 인터뷰 참여자들의 발화는 누군가의 질문에 대한 반응이 아니라 그 자체로 독립적이고, 자발적이고, 적극적인 것처럼 보인다. 빌 니콜스의 표현을 빌리자면, 사회적 배우의 가시적 존재와

36) 이도훈 · 채희숙, 「한국 독립다큐멘터리의 목소리: 인터뷰와 함께 쓰는 역사」, 『독립영화』 49호, 한국독립영화협회, 2020, 21쪽.

연출자의 가시적 부재에 의해 완성되는 이러한 인터뷰는 유사독백(pseudomonologue)에 가깝다. 유사독백은 “바라보는 자에게 직접적으로 개별 인물들의 증언이 가지고 있는 생각, 인상, 느낌, 그리고 기억을 전달”³⁷⁾한다. 이를 참고해서 말하자면, <당신의 사월>은 세월호 참사를 멀리에서 바라보던 일반 시민들의 경험에 역사적 가치를 부여하고 그것을 관객과 공유하기 위해 만들어진 것으로 볼 수 있다.

결과적으로 <당신의 사월>은 세월호 참사라는 사회적 고통의 거리감을 좁히고 사회적 유대의 회복을 염원하는 작품이다. 앞서 예로 들었던 통인동에서 커피공방을 운영하는 박철우 씨의 이야기를 중심으로 살펴보자. 박철우 씨는 여느 사람들과 비슷하게 최초 세월호에 관한 이야기를 언론을 통해서 접했지만, 우연한 기회에 세월호 가족들과 만나면서 일상의 변화를 경험한다. 2014년 5월, 당시 KBS 보도국장이 세월호 참사를 교통사고에 비유했고, 이에 반발한 세월호 유가족들이 5월 9일 KBS 앞에서 항의 시위를 한 후 새벽이 되어서 청와대 쪽으로 행진을 한 바 있다. 당시 유가족들이 청와대 근방으로 온다는 소식을 전달받은 박철우 씨는 급하게 동네 지인들과 함께 따뜻한 물과 라면 등을 준비했다. 영화 속에서 박철우 씨는 지근거리에서 세월호 유가족들을 맞이했던 때를 회상하면서, “세상에서 가장 중요한 사람들이 하늘에서 떨어지는 기분”이 들었다면서, “너무 많은 고통을 겪고 있을 그 사람들이 조금이라도 힘든 게 너무 미안”했다고 말했다. 이후 그는 세월호 유가족들의 아픔을 치유하는 여러 사회적 활동에 적극적으로 참여한다. 특정 사회적 고통에 대해 소극적이었던 자가 적극적으로 변화하는 것이다. 이는 멀리 있는 고통의 거리감을 해소한 경우로 볼 수 있다. 불탄스키에 따르면, 고통으로부터 거리를 두려는 일반 관객(ordinary spectator)의 상태가 초래할 수 있는 윤리적인 문제들은 고통에 공감하고 도덕적인 행동을 하는 이상적인 관객(ideal spectator)의 상태를 획득함으로써 극복될 수 있다.³⁸⁾ 이처럼 영화는 세월호 참사의 슬픔을 극복해나가는 소시민의 사회 참여적인 모습에 집중하면서, 사회적 고통을 사회적 유대로 극복할 수 있을 것이라는 희망을 내비친다.

다음으로 살펴볼 작품은 구미 소재 반도체 생산업체인 KEC의 2018년 임단협 체결 과정을 KEC지회의 관점에서 기록하고 있는 <깃발, 창공, 파티>이다. 이 작품의 주요 관찰 대상의 정확한 명칭은 전국금속노조 구미지부 KEC지회이다. 약칭 KEC지회로 불리기도 하는 이 노조는 산별노조로 분류된다. 과거 1990년대 말의 외환위기 이후로 노동시장의 구조 자체가 유연화되자 노동 운동 진영을 중심으로 동종 산업 내 “임금과 근로조건의 평준화”³⁹⁾를 달성하기 위해 산별노조가 필요하다는 인식이 자리 잡는다. 특히 전국민주노동조합총연맹(민주노총)은 기존 기업별노조체계의 한계를 극복하고 노동운동을 사회체제의 변혁이라는 한 단계 높은 차원으로 도약시키기 위해 1990년대부터 산별노조 건설 운동을 추진한다.⁴⁰⁾ 이로 인해서 민주노총 내부에서는 본조-지부-지회로 결속되는 형태가 일반화된다. 이런 역사적 배경에서 보자면, <깃발, 창공, 파티> 한국 노동운동사의 거시적 흐름을 국지적으로 보여주는 단위인 KEC 지회의 활동을 기록한 것으로 볼 수 있다.

영화의 주요 대상인 KEC지회는 복수노조가 법제화되면서 소수노조로 전략한 경우이다. KEC지회가 세간에 알려진 시기는 2010년 6월 즈음이다. 당시 KEC지회는 KEC 사측과 정리해고와 타임오프제 실시를 놓고 충돌했다.⁴¹⁾ 노조 측은 6월 9일 파업에 들어갔고, 11월

37) Nichols, *Representing Reality*, 54.

38) Boltanski, *Distant Suffering*, 40.

39) 이주희, 「한국의 단체교섭 구조」, 『산업관계연구』 19권 1호, 한국고용노사관계학회, 2009, 72쪽.

40) 이원보, 『한국노동운동사 100년의 기록』, 한국노동사회연구소, 2013, 373~374쪽.

3일부터 14일 동안 공장점거 농성을 벌였다. 이에 사측은 400여명의 용역을 동원하여 직장 폐쇄를 단행했고, 노조원을 상대로 손해 배상 소송을 제기했다. 또한, 사측은 KEC지회를 분열시키기 위한 목적으로 복수노조 설립이 법제화되는 2011년 7월 1일을 기해, 복수노조로 회사를 살리고 고용안정을 지킨다는 명분으로 한국노총 금속노동조합연맹 KEC노동조합을 설립했다. 이 노조는 결성된 이후부터 단체교섭권을 갖고 수년간 임단협에서 무과업 타결을 고수했다.⁴²⁾ 같은 시기 KEC지회는 임단협에 참여하지 않은 상태로 KEC노동조합과 사측 모두를 견제하려고 했지만, 사측의 노조 파괴, 노조원의 이탈, 교섭권과 투표권의 부재 등으로 인한 소수노조의 한계를 절감한 끝에 2018년 임단협을 앞두고 교섭창구 단일화에 참여하게 된다. <깃발, 창공, 파티>는 바로 이 부분, 즉 KEC지회가 2018년 임단협과 교섭창구 단일화를 대비하는 과정을 기록하고 있다.

영화는 관찰자적인 양식(observational mode)에서 두드러지게 나타나는 연출자의 자기 소거(self-effacement) 방식을 적극 활용한다. KEC지회에 대한 역사적 배경과 영화 후반부 임단협 결과를 요약하는 자막을 제외하고는 여타의 설명적인 그리고 서사적 장치들이 쓰이지 않고 있다. 이 작품은 과거 1960년대 전후 경량화 된 카메라와 동시녹음 장비가 등장하면서 미국을 중심으로 유행했던 다이렉트 시네마(direct cinema)의 방식을 참고한다. 특히 특정 기관 또는 집단에 초점을 두면서도 그곳에 속해 있는 무명의 행위자들의 일상적 실천에 주목한다는 점에서, 여러 다이렉트 시네마의 선구자들 중에서도 프레드릭 와이즈먼(Frederick Wiseman)의 연출 방식과 유사한 점이 많아 보인다. 영화는 KEC지회의 일상을 시공간적인 변화의 흐름에 초점을 두고 기록하는데, 영화가 드러내고자 하는 것은 KEC지회의 고유한 역사적 시간과 공간이다. 연출자가 기록하고 있으면서 동시에 그가 속해 있는 세계를 무매개적으로 드러내는 것이 이 영화의 목적이었던 것이다. 이와 같은 다큐멘터리 감독의 자기소거는 역사가의 자기삭제가 지향하는 관찰자적인 태도와 유사하다. 관련해서 크라카우어의 다음과 같은 말을 참고해볼 필요가 있다. “역사가가 자신의 자아를 지워야 하는 이유는 과거 사건들의 행로를 냉철한 태도로 전달하기 위해서일 뿐 아니라, 세계라는 무대에서 펼쳐지는 유일무이하고도 의미심장한 스펙터클에 몰입하는 참여관찰자가 되기 위해서이기도 하다.”⁴³⁾

<깃발, 창공, 파티>는 연출자 스스로가 참여관찰자가 되어 특정 역사적 세계에 대한 몰입과 이해를 도모한다. 영화는 표면적으로는 KEC지회가 조직하고 있는 여러 사업과 활동들을 일상의 리듬을 통해 구체화하고 있다. KEC지회는 조합원 간담회, 간부회의, 소식지 발간 등과 같은 정기적이고 사내 중심적인 활동을 주로 한다. 이와 함께 민주노총에서 주최하는 시위에 참석하거나 기타 노동운동과 관련된 비정기적이고 사외 중심적인 활동을 병행한다. 영화가 포착한 KEC지회의 조직사업의 목표는 크게 단기적 과제와 장기적 과제로 구분되어 있다. 그들의 단기적 목표는 임단협 잠정합의안에 단일호봉제 쟁취, 임금 기본급 인상, 직장 내 남녀차별 철폐와 같은 요구 조건을 관철시키는 것 등이 있다. 그리고 그들의 장기적 목표로는 사내의 복수노조와 그것과 직접적으로 연관된 교섭창구단일화로 인한 소수노조의 탄압 문제를 극복하고, 더 나아가 KEC지회가 겪는 노동문제를 일반화하여 사회적 연대를 이끌어내는 것 등이 있다. 이처럼 영화는 KEC지회라는 국지적이고 미시적인 단위로부터 출발

41) <노사갈등 KEC ‘제2쌍용차’ 우려>, 《한겨레》, 2010.10.24.
<<http://www.hani.co.kr/arti/society/labor/445303.html>> (검색일: 2020.03.16.)

42) <구미 KEC 노사, 올해 임단협 체결>, 《대구신문》, 2015.06.08
<<https://www.idaegu.co.kr/news/articleView.html?idxno=166420>> (검색일 : 2020.03.16.)

43) 크라카우어, 『역사 : 끝에서 두번째 세계』, 앞의 책, 97쪽.

해서 오늘날 노동 운동 일반이 당면한 과제가 무엇인지를 환기시키고 있다.

더불어, 이 영화는 KEC지회의 조직사업을 따라가는 과정에서 역사적 아이러니를 발견한다. 그것은 역사의 예측불가능성이 드러나는 것과 관련이 있는데, 실제 영화는 KEC지회의 성공이 실패로 급작스럽게 전환되는 과정을 보여준다. 2019년 1월 17일 KEC지회의 요구안이 반영되지 않은 임단협 잠정 합의안에 대한 KEC 노동자들 전체의 찬반 투표가 이루어지고, 그 결과는 찬성 39.1%, 반대 60.1%, 기권 4.6%, 무효 0.8%로 나타난다. 이것은 영화의 전개 과정에서 놓고 봤을 때 KEC지회의 노력이 보상받는 승리의 순간과 같다. 그러나, 이 영화가 포착한 역사는 물리적인 법칙이 자연을 지배하는 것처럼 순리대로 진행되지 않는다. KEC 사측은 잠정합의안에 대한 노동자들의 찬반 투표 결과를 무시하고, 단체교섭권을 가진 KEC노동조합과 잠정합의안을 체결한다. 영화가 거의 끝나갈 무렵, KEC지회 측은 자체적으로 모임을 가지면서 지난 시간을 자체 평가한 다음 앞으로의 사업 계획을 꾸린다. 그들은 자신들의 과거가 실패했건 또는 성공했건 간에 그 일련의 시간들이 더 큰 노동 운동으로 나아가기 위한 경험적 자산이라고 믿는 듯하다. 그것은 역사에 대한 경험적 이해를 통해 더 나은 미래를 그려보려는 진취적인 태도라고 볼 수 있다.

지금까지 연출자의 개입을 최소화하면서 역사적 세계를 충실하게 기록하려고 했던 두 편의 독립 다큐멘터리를 살펴보았다. <당신의 사월>이 세월호 참사라는 거시적인 사안을 도시민의 일상과 사회적 참여라는 미시적인 사안으로 좁혀나가는 방식을 취한다면, <깃발, 창공, 파티>는 소수노조의 조직사업이라는 미시적인 사안을 노동 운동 일반이라는 거시적인 사안으로 확장하는 방식을 취한다. 두 영화 모두 사회적으로 이름 없는 자들을 역사적 장으로 소환하고 그들의 존재 양식을 복권하는 방식으로 특정 역사적 세계를 경험적으로 매개하였다. 이것은 사회적 약자들의 존재를 복권하기 위해 독립 다큐멘터리가 기록을 위한 투쟁에 헌신한 경우라고 볼 수 있다.

4. 기억을 위한 투쟁 : 역사적 진실의 회복

이 장에서는 역사적 기록, 기억, 재현의 불완전성을 드러내는 두 편의 독립 다큐멘터리를 살펴보고자 한다. 앞선 장에서 살펴본 작품들이 역사적 세계에 대한 기록에 충실한 리얼리즘적 성향의 다큐멘터리라고 한다면, 이 장에서 살펴볼 작품들은 역사적 자료에 대한 처리와 해석이 강조되는 조형적 성향의 다큐멘터리에 가깝다고 할 수 있다. 분석 대상은 1980년 5.18 광주민주화운동 당시에 시민군으로 참여한 사람들의 사진을 놓고 벌어진 논쟁을 따라가는 <김군>과 17년 동안 실종된 아이를 찾는 한 남자의 이야기를 다룬 <증발>이다. 두 작품 모두 특정 대상의 역사적 흔적을 기록한 사진적 이미지의 불분명한 의미와 그로 인해 불거지는 역사적 논쟁에 대해 다루고 있다.

<김군>은 흡사 미스터리한 사건을 풀어나가는 탐정영화처럼 5.18 광주민주화 운동 당시 폐퍼포그 차량에 올라탄 한 남성의 정체를 둘러싼 역사적 논쟁을 다루고 있다. 영화에서 주목하는 의문의 남성은 5.18 광주민주화운동 당시 시민군으로 참여했으며, 그에 관한 기록은 다수의 사진으로 남아 있다. 영화는 한 여성의 증언을 참고해서 사진 속 남성을 ‘김군’이라고 지칭하는데, 사실 그의 정체를 공론화한 것은 광주민주화운동 자체를 부정하는 일부 보수주의자들이었다. 2015년 5월, 보수논객 지만원은 자신의 홈페이지 게시판에 1980년 5월 광주에서 “눈에 띄게 활약한 사람들” 가운데 “중기관총으로 무장한 3인”이 있었고, 그들의

정체가 북한군지휘부였다고 주장하는 글을 공개한 다음 같은 내용을 언론에 배포한다.⁴⁴⁾ 지만원이 1980년 5월 광주에 폭동을 일으킬 목적으로 내려온 600명 정도의 북한군이 있었다면서, 그들을 모두 광수라고 명명한다. 여기서 ‘김군’은 지만원이 ‘제1광수’로 지목한 인물이다. 광주민주화운동에 북한군이 개입했다는 지만원의 주장과 그가 자신의 주장을 뒷받침하기 위한 근거로 제시한 ‘광수’들의 사진은 곧 바로 5.18 광주민주화운동 진영의 반발을 사게 된다. 영화는 한편으로는 지만원이 촉발시킨 광주민주화운동을 둘러싼 역사적 해석의 논쟁을 따라가면서, 다른 한편으로는 ‘김군’ 혹은 ‘제1광수’로 지목된 신원미상의 역사적 대상의 존재를 복권하기 위한 여러 차원의 노력들을 보여준다.

영화가 주요 대상으로 삼고 있는 1980년 5월 광주의 사진, 특히 그 중에서도 시민군을 찍은 사진들은 여러 가지 측면에서 모호하다. 인간의 개입 없이 우발적인 현실을 포착할 수 있는 사진의 매체적 특성을 고려했을 때, 광주민주화운동에 시민군으로 참여한 사람들을 찍은 사진들이 실재를 기록한 것임에는 의심에 여지가 없다. 또한, 사진의 역사적 진정성은 그것의 네거티브 필름에 의해 뒷받침될 수 있다. 실제 영화는 김군으로 불리는 무명의 시민군을 찍은 당사자를 만나 그와 함께 김군을 찍은 사진들의 네거티브 필름을 확인한다. 이러한 이유로 역사적으로 실존했던 인물인 김군과 그의 사진적 이미지는 존재론적 동일성을 확보한다. 앙드레 바쟁의 표현을 빌려 말하자면, 역사적 세계를 기록한 한 장의 사진은 “자신의 시간 속에 정지되어서, 자신의 운명으로부터 자유로워진 생명들의, 마음을 설레게 하는 현존”⁴⁵⁾을 마주하게 한다. 하지만 김군을 찍은 사진이 지표성을 보장한다는 이유만으로, 김군의 역사적 지위나 그의 정체성이 명백해지는 것은 아니다. 롤랑 바르트가 저널리즘의 사진을 분석하면서 지적했던 것처럼 사진은 제목이나 설명과 같이 “정박”⁴⁶⁾의 기능을 해주는 장치가 없다면 코드 없는 메시지에 지나지 않는다. 만약 김군의 사진에 대한 설명이 없다면, 그 사진은 문자 그대로 이름 없는 사진으로 전락한다. 그레고리 커리(Gregroy Currie)가 정확하게 지적했듯이, 사진과 다큐멘터리는 모두 지표성을 담보하는 흔적의 기능을 수행하며, 그것은 “비-의도적인 내용들(non-intentional contents)”을 담는다. 사진은 항상 침묵을 전체로 하며, 다른 무엇보다도 시각적인 흔적을 통해서 소통하는 매체인 것이다.

김군과 관련된 사진들은 사후적으로 다양한 의미를 획득한다. 그 사진들은 광주민주화운동을 기억하는 사람들에게는 시민군의 전형이지만, 지만원과 같은 보수주의자에게는 북한특수부대원의 전형이다. 동일한 역사적 자료가 그것을 바보는 관점에 따라서 달리 해석된 것이다. 역사학자 헤이든 화이트는 역사 연구의 형식을 크게 연대기, 이야기, 플롯 구성, 논증, 이데올로기적 의미로 구분하는데, 이중 이데올로기적 의미는 “역사의 지식과 의미의 본질이 라는 문제에 대해서, 독특한 위치에 있는 역사가의 가설에 나타난 윤리적 요소를 반영한”⁴⁷⁾ 것이다. 지만원의 경우, 보수주의적인 관점에 따라서 광주민주화운동을 부정한 것으로 볼 수 있다. 그는 자신의 주장이 충분히 신빙성 있는 것이라고 믿고 있다. 그는 영화 속에서 인터뷰어로 등장해 광주민주화운동 당시의 사진들을 기하학적으로 분석하는 과정을 설명한다. 그 분석 방법은 김군을 포함한 시민군의 사진에서 얼굴 윤곽선을 본뜬 다음 그것을 어

44) <기자회견 보도자료(광수 얼굴 공개)>, 《지만원의 시스템클럽》(2015.05.20.) http://www.systemclub.co.kr/bbs/board.php?bo_table=12&wr_id=10031&sfl=wr_subject&stx=%EA%B4%91%EC%88%98&sop=and&page=9&keyword=%EA%B4%91%EC%88%98 (검색일 : 2020.03.20.)

45) 앙드레 바쟁, 박상규 역, 『영화란 무엇인가?』, 사문난적, 2013, 37쪽.

46) 롤랑 바르트, 김인식 편, 『이미지와 글쓰기 : 롤랑바르트와 이미지론』, 세계사, 1993, 96쪽.

47) 헤이든 화이트, 천형균 역, 『메타 역사 I』, 지식은만드는지식, 2011, 55쪽.

는 북한군의 사진 위에 덧입히는 식으로 이루어진다. 만약 비교 대상이 되는 두 장의 사진에서 얼굴의 윤곽선이 일치한다면, 두 사진 속 인물은 동일 인물로 간주된다. 이와 같이 지만원은 광주민주화운동에 대한 자신의 주장을 뒷받침하기 위해 시민군을 찍은 사진이 내적으로 담보하고 있는 기계적, 객관적, 구체적, 과학적인 특성을 인위적, 주관적, 추상적, 유사-과학적인 특성으로 바꾸어 놓았다. 이것은 이데올로기적인 해석에 의해 이미 공인된 역사적 사실들의 진위가 모호해질 수 있다는 것을 의미한다. 이처럼 <김군>은 광주민주화운동의 주역 중 한명이었던 김군의 행방을 추적하면서, 광주민주화운동의 역사적 진정성을 둘러싼 논쟁을 하나의 담론으로 구축하고, 더 나아가 아직 공백으로 남아 있는 무명씨들에 관한 이야기를 서술한다. 특히 이 영화는 아직 광주민주화운동과 관련된 역사에는 서술된 부분보다 서술되지 않은 부분이 더 많다는 사실을 일깨우고 있다.

다음으로 살펴볼 <증발>은 한 장기실종 아동의 행방을 찾는 과정을 다루고 있다. 2000년 4월 4일 오후 3시 30분 경 썸 최용진 씨의 딸 최준원 양이 실종되고, 이후 최용진 씨는 약 17년의 시간 동안 딸을 찾기 위해 백방으로 노력한다. 영화는 아버지 최용진 씨의 기억과 그의 시점을 중심으로 과거 최준원 양이 실종될 당시를 재구성하면서 가족들이 장기간 동안 겪었을 상실감과 그에 따른 심리적 고통에 대해 다룬다. 또한, 영화는 잃어버린 딸을 찾기 위한 아버지 최용진 씨의 강박증적인 노력이 주변의 다른 이들과 긴장 관계를 형성하는 것을 보여준다. 이처럼 <증발>은 미스터리한 사건 또는 인물에 관한 이야기를 전개하고, 현재 행방이 불분명한 인물을 찍은 사진을 영화적 장치로 활용하고, 역사적 자료를 처리하거나 해석하는 과정에서 나타나는 상반된 입장을 보여주고 있다는 점에서, 앞서 살펴본 <김군>과 유사한 지점이 많다. 특히 두 작품 모두 탐정 영화의 어두운 분위기와 스릴러 영화 특유의 긴장감 있는 연출 방식을 활용하고 있다는 점에서 역사를 창의적으로 처리하는 조형적 성향이 강조된 경우로 볼 수 있다. 물론, 두 작품 모두 단순히 드라마틱한 이야기를 전개하기 위해서라기보다는 역사의 공백에 접근하기 위한 하나의 방법으로 연출자의 개성이 강조된 조형적 접근 방식을 따른 것으로 보인다.

<증발>의 전반부는 실종아동 가족들의 찾기 노력(search effort)을 시계열적으로 압축해서 보여주고 있다. 영화는 최준원 양이 실종된 이후의 시간을 경찰의 수사 일지, 가족들의 방송출연 영상, 제보 내용을 기록한 노트, 가족들과의 인터뷰 내용 등을 배열하는 방식으로 압축한다. 시간의 변화에 따른 장기실종 아동 부모들의 행동 양태에 대한 김성천과 이은주의 연구에 따르면, 실종아동 부모들의 찾기 노력은 단계적으로 소극적 행동기, 적극적 행동기, 일시 소강기, 체계적 행동기로 변화한다. 실종아동의 부모들은 최초 자신의 자식이 실종되었다는 사실 자체를 부정하거나 주변의 가족, 친지, 지인, 경찰에게 의존적인 모습을 보이다가(소극적 행동기), 직접 수사를 하거나 전단지 돌리는 등의 적극적 태도를 보이며(적극적 행동기), 찾기 활동이 장기화되면서 절망적인 상태에 이르렀다가(일시 소강기), 그간의 축적된 경험적 지식을 바탕으로 자체적으로 체계적인 수사를 이어나간다(체계적 행동기).⁴⁸⁾ 최준원 양의 부모들 또한 최초 딸의 실종을 현실로 받아들이지 못하다가 직접 딸을 찾기 위해 발 벗고 나서는데, 이 과정에서 딸을 잃은 상실의 고통과 장기화된 찾기 활동으로 인한 물질적 및 심리적 고통이 가중되어 가정불화를 겪기도 했다. 현재 최준원 양의 가족들 대부분은 체념과 절망에 가까운 상태에 이르렀지만, 최준원 양의 아버지 최용진 씨는 17년이 지난 현재까지도 딸을 찾을 수 있다는 희망을 포기하지 않고 있다.

48) 김성천 · 이은주, 「장기실종아동부모의 시계열적 실종아동찾기 변화에 관한 질적 연구」, 『한국지역사회복지학』 36호, 한국지역사회복지학회, 2011, 66쪽.

영화의 핵심인물인 최용진 씨의 시간은 그의 딸이 실종된 과거 그 시간에 멈춰 있는 것처럼 보인다. 최용진 씨가 영화 속에 처음 등장하는 장면에서, 그는 딸의 행방을 수소문하기 위해 직접 운전을 해서 어딘가로 이동 중이다. 잠시 휴게소에 들른 그는 자판기의 한 귀퉁이에 최준원 양의 과거 사진과 신상정보가 적혀 있는 스티커를 붙인다. 최준원 양은 실종된 지 17년이나 지났지만, 그녀는 사진 속에서 과거의 옛된 모습 그대로 남아 있다. 스티커가 사물에 단단히 점착되듯이, 최준원 양에 대한 기억 또한 최용진 씨의 의식 속에 고정되어 있었던 것으로 볼 수 있다. 그렇게 최준원 양은 사진을 통해서 그리고 최용진 씨의 기억을 통해서 부재하지만 현존하는, 즉 하나의 유령과 같은 상태로 존재했던 것이다. 이처럼 과거를 통해서 최준원 양을 기억하려는 최용진 씨의 노력은 그의 습관적인 기록 행위를 통해서 여실히 드러난다. 그는 제보자들의 증언과 자신이 직접 수사하면서 얻은 정보가 뼈곡하게 적혀 있는 여러 권의 노트들이 사건의 실마리를 풀 수 있는 유일한 단서라면서 다음과 같이 말한다. “분명히 이 노트 안에 우리 준원이가 있을 거예요. 난 믿고 있습니다.” 그것은 흡사 수많은 기록과 정보를 수집하여 역사의 공백을 메우려는 역사가의 태도와 비슷하다.

역사가는 특정 사건에 대해 문제를 제기하고 그것에 대한 해답을 찾으려고 한다. 역사를 탐구하는 역사가는 현재도 아닌 그렇다고 과거도 아닌 그 중간에 위치한다. 때문에 역사를 힘들게 하는 것은 역사의 애매모호한 시간성이다. 실종된 딸의 과거를 객관적으로 복기하고자 하는 최용진 씨의 최대 난제는 17년이라는 시간의 무게이다. 이를 태면, 그는 자신의 딸이 실종될 당시를 기억하고 있을 법한 사람들을 수소문하여 그들과 직접 만나거나 전화통화를 하지만, 그렇게 만난 이들 대부분이 기억의 한계를 토로한다. 과거의 시간을 되돌리고 그것을 있는 그대로 복원하려는 최용진 씨의 열망은 시간의 비가역성을 인정하고 현재적 시점에서 수사를 이어가려는 경찰들의 태도와 묘한 긴장 관계를 형성한다. 최용진 씨가 자신만의 노하우를 바탕으로 자체적으로 주변 탐문 수사를 이어나가는 동안, 2017년 서울경찰청에 신설된 장기실종전담수사팀의 경찰들은 나이 변환과 이미지 변환 기능이 있는 몽타주 프로그램⁴⁹⁾을 활용하여 최준원 양의 현재 모습으로 추정되는 몽타주를 만들어낸다. 그리고 장기실종전담수사팀은 경찰 내의 전산망과 빅데이터를 활용하여 최준원 양의 행방을 찾으려고 한다. 최용진 씨가 사건 발생 당시와 관련된 정황 증거에 기반 한 고전적인 수사 방식에 집착하는 반면에, 경찰들은 디지털 이미지 제작 프로그램과 자체 정보전산망을 기반으로 과거의 자료를 현재에 접목할 수 있는 과학 수사 방식을 선호했던 것이다. 전자의 의식의 흐름이 과거의 대상을 지향하고 있다면, 후자의 의식의 흐름은 현재의 대상을 지향하고 있다. 전자가 시간의 흐름을 거스르고 후자가 시간의 흐름을 앞지른다는 차이는 있지만, 둘 모두 기억 이미지로 고착되어가고 있는 특정 대상을 물질적으로 회복하려는 시도라고 볼 수 있다. 여기서 우리는 실종아동을 위한 찾기의 방식이 다르다고 해서 그 각각의 목적이 본질적으로 다른 것은 아님을 알 수 있다. 최준원 양의 과거 사진을 기억하는 최용진 씨나 최준원 양의 현재 모습을 상상하는 경찰들 모두 실종된 최준원 양의 행방이 밝혀지기를 기다린다는 점에서는 크게 다르지 않다. 그들은 모두 사라진 자료부터 응답이 오기를 기다리고 있는 것이다.

49) 2016년 6월 경기남부경찰청 과학수사계는 한국과학기술연구원이 개발한 3D 몽타주 시스템 ‘폴리스케치’를 활용해 38년 전에 실종된 남성의 몽타주를 제작했다. 그리고 진단지를 배포한지 한달 만에 실종자를 찾아낸 바 있다. 이것은 국내에서 3D 몽타주 시스템을 활용해 장기 실종자를 찾아낸 첫 번째 사례에 해당한다. 다음 기사를 참고하라. <38년 전 실종자, 나이 변환 몽타주로 찾았다>, 《연합뉴스》(2016.06.21.) <https://www.yna.co.kr/view/AKR20160621191200061?input=1195m> (검색일 : 2020.03.23.)

지금까지 이 장에서는 <김군>과 <증발>을 분석 대상으로 하여 한국 독립 다큐멘터리가 역사적 현실의 불가해함을 다루고 있음을 살펴보았다. 두 작품은 탐정영화의 어두운 분위기와 스릴러 영화의 드라마적인 서사 구조를 활용하여 역사적으로 공백으로 남아 있는 사건이나 인물에 대해 접근했다. 특히 두 작품 모두에서 사진적 이미지는 명확하게 의미화가 되지 않는다는 점에서, 일종의 역사의 공백과 같았다. 크라카우어의 표현을 빌려 말하자면, “역사적 현실과 사진적 현실은 일종의 대기실”⁵⁰⁾과 같은 상태로 그것에 접근하는 이들에게 기다림을 요구한다. 비록 역사적 세계에 대한 기록이 역사를 일반화하고, 보편화하고, 명료화할 수는 없겠지만, 최소한 역사를 기록하고 해석하려는 모든 시도들은 “외부 세계의 찰나적 현상을 구체화시키는 일, 그리고 이로써 외부 세계의 찰나적 현상을 망각에서 구원”⁵¹⁾는 하는 일을 지향한다고 볼 수 있다. 결국 다큐멘터리리스트들은 자신이 직접 역사를 형상화하려고 하면서도 언젠가는 역사가 제 자신의 모습을 스스로 드러내주기를 간절한 마음으로 바라고 있는 것이다.

5. 나오는 말

본 연구는 대안적인 역사 서술을 지향하는 것으로 평가받고 있는 한국 독립 다큐멘터리가 역사와 어떤 본질적인 관련성이 있는지에 대한 질문으로부터 시작했다. 그리고 다큐멘터리와 역사의 결속력을 이론적으로 탐구하기 위해 지그프리트 크라카우어의 매체 이론과 그의 역사 이론에 주목했다. 크라카우어는 사진 매체와 역사의 친연성을 주장했는데, 그에 따르면 사진 매체와 역사 모두 데이터를 수집하려는 리얼리즘적 성향과 데이터를 처리, 배열하려는 조형적 성향을 가지고 있다. 사진 매체와 역사 모두 아직 이름 없는 자들의 존재를 복권하는데 그 목표를 두고 있다는 공통점이 있다. 이런 관점에서 보자면, 사진적 이미지를 기록하고 그것을 배열하여 의미를 도출하는 것은 이름 없는 자들을 위해 대안적인 역사를 쓰는 것이다.

이어서 본문에서 한국 독립 다큐멘터리와 역사의 결속 관계를 보다 구체적으로 확인하기 위해 리얼리즘적 접근 방식과 조형적 접근 방식을 가지고 있는 작품들을 분석했다. 우선, 역사적 세계의 객관적 기록을 추구한 리얼리즘적 성향의 <당신의 사월>과 <깃발, 창공, 파티>를 살펴보았다. 두 작품은 각기 다른 양식을 지향했지만, 연출자의 개입을 최소화하는 대신 역사적 세계를 객관적으로 기록하려고 했다. 그리고 두 작품이 궁극적으로 지향하는 것은 사회적 약자들의 연대를 통해 더 나은 사회적 비전을 그리는 것이었다. 다음으로 역사적 세계에 대한 창의적 처리와 배열을 중시한 조형적 성향의 <김군>과 <증발>을 살펴보았다. 두 작품 특정 역사적 사건을 기록한 사진적 이미지를 둘러싼 상반된 태도를 보여줌으로써 역사 그 자체의 불가해한 성격을 드러냈다. 이처럼 독립 다큐멘터리는 다양한 연출 방식을 활용하여 한편으로는 그것의 매체적 본성인 물질적 현실의 복원에 충실하면서 다른 한편으로는 특정 역사적 담론을 구축하거나 역사 그 자체의 성격을 규명하기 위해 노력한다.

흥미로운 것은 분석 대상으로 살펴본 작품들 모두가 역사의 가장자리와 공백을 다루었다는 점이다. 리얼리즘적 성향의 독립 다큐멘터리들이 역사적 세계의 가장자리에 위치한 사회적 약자들을 위한 기록 투쟁이었다면, 조형적 성향의 독립 다큐멘터리는 역사적 공백을 위

50) 크라카우어, 『역사 : 끝에서 두번째 세계』, 앞의 책, 209쪽.

51) 위의 책, 210쪽.

한 기억 투쟁에 가까웠다. 결국, 독립 다큐멘터리는 그것이 역사적 현실의 물질적 복원에 충실하건 역사적 진실의 회복에 충실하건 간에, 아직 이름을 갖지 못한 자들을 위한 역사 쓰기에 충실했던 것으로 볼 수 있다. 이것은 독립 다큐멘터리가 그 자신의 매체적 본성을 바탕으로 역사와 벌이는 한판 내기라고 할 수 있다.

참고문헌

<단행본>

롤랑 바르트, 김인식 편, 『이미지와 글쓰기 : 롤랑바르트와 이미지론』, 세계사, 1993.

빌 니콜스, 이선화 역, 『다큐멘터리 입문』, 한울 아카데미, 2005.

앙드레 바쟁, 박상규 역, 『영화란 무엇인가?』, 사문난적, 2013.

이원보, 『한국노동운동사 100년의 기록』, 한국노동사회연구소, 2013.

지그프리트 크라카우어, 김정아 역, 『역사 : 끝에서 두번째 세계』, 문학동네, 2012.

진태원, 『을의 민주주의: 새로운 혁명을 위하여』, 그린비, 2017.

헤이든 화이트, 천형균 역, 『메타 역사 I』, 지식을만드는지식, 2011.

Boltanski, Luc. *Distant Suffering: Morality, Media, and Politics*, Cambridge, UK ; New York, NY : Cambridge University Press, 1999.

Gilloch, Graeme. *Siegfried Kracauer*, Cambridge : Polity Press, 2015.

Grierson, John. *Grierson on Documentary*, ed. Forsyth Hardy, New York, Washington : Praeger Publishers, 1971.

Hansen, Miriam. *Cinema and Experience : Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*, Berkeley : University of California Press, 2012.

Kracauer, Siegfried. *Theory of Film : The Redemption of Physical Reality*, Princeton, NJ : Princeton University Press, 1997.

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

<논문>

김선아, 「‘나의 작품은 초점을 잃고 방향을 찾아가야 했다’ : 한국 독립 다큐멘터리의 정체성, 역사, 기억을 중심으로」, 『영상예술연구』 12호, 영상예술학회, 2008.

김성천 · 이은주, 「장기실종아동부모의 시계열적 실종아동찾기 변화에 관한 질적 연구」, 『한국지역사회복지학』 36호, 한국지역사회복지학회, 2011.

김은경, 허철, 「역사다큐멘터리의 미적 가능성과 중층 텍스트(thick text): <청계천 메들리>의 영상미학적 특징을 중심으로」, 『역사연구』 27호, 역사학연구소, 2014.

김종곤, 「세월호 트라우마와 죽은 자와의 연대」, 『진보평론』 61호, 진보평론, 2014.

김주현, 「역사와 마주선 독립다큐멘터리의 대항 역사 쓰기: 사실-왜곡을 넘나드는 <천안함 프로젝트>와 <다이빙벨>을 중심으로」, 『드라마 연구』 48권, 한국드라마학회, 2016.

김지훈, 「2010년대 한국 다큐멘터리의 ‘아카이브적 전환’과 벤야민적 역사쓰기: <논픽션 다이어리>, <88/18>, <순환하는 밤>」, 『문학과영상』 19권, 3호, 2018.

- 맹수진, 『한국 독립 다큐멘터리의 대항기억 재현에 관한 연구』, 동국대학교 대학원 연극 영화학과 박사학위 논문, 2009.
- 박래군, 「세월호 참사의 현재적 의미와 사회운동의 과제」, 『의료와사회』 4호, 도서출판 사회와의료, 2016.
- 배주연, 「디지털 이미지와 여성의 장소 기억: <개의 역사>를 중심으로」, 『비교문학』 78호, 한국비교문학회, 2019.
- 송다금, 「‘위안부’ 재현과 담론을 통해 본 피해자성 고찰: <레드 마리아> 연작과 <귀향>에 주목하여」, 『동아시아문화연구』 70권, 동아시아문화연구소, 2017.
- 이도훈 · 채희숙, 「한국 독립다큐멘터리의 목소리: 인터뷰와 함께 쓰는 역사」, 『독립영화』 49호, 한국독립영화협회, 2020.
- 이주희, 「한국의 단체교섭 구조」, 『산업관계연구』 19권 1호, 한국고용노사관계학회, 2009.
- 정민아, 「일본군 ‘위안부’ 소재 다큐멘터리의 기억 기록과 담론 전개 방식: <낮은 목소리> 3부작, <나의 마음은 지지 않았다>, <레드마리아2>를 중심으로」, 『영화연구』 68호, 한국영화학회, 2016.
- 조혜영, 「역사는 세 번 반복한다: <만신>과 <거미의 땅>의 다큐멘터리 재연 미학을 중심으로」, 『영화연구』 69호, 한국영화학회, 2016.
- 지주형, 「세월호 참사의 정치사회학: 신자유주의의 환상과 현실」, 『경제와사회』 104호, 비판사회학회, 2014.
- Kracauer, Siegfried. “Photography”, in *The Mass Ornament*, ed. Thomas Y. Levin, Cambridge : Harvard University Press, 2005.
- Rosen, Philip. “Document and Documentary: On the Persistence of Historical Concepts”, in *Theorizing Documentary*, ed. Michael Renov, New York, London : Routledge, 1993.
- <인터넷 자료>
- <38년 전 실종자, 나이 변환 몽타주로 찾았다>, 《연합뉴스》(2016.06.21.)
<https://www.yna.co.kr/view/AKR20160621191200061?input=1195m> (검색일 : 2020.03.23.)
- <구미 KEC 노사, 올해 임단협 체결>, 《대구신문》, 2015.06.08
<https://www.idaegu.co.kr/news/articleView.html?idxno=166420> (검색일 : 2020.03.16.)
- <기자회견 보도자료(광수 얼굴 공개)>, 《지만원의 시스템클럽》(2015.05.20.)
http://www.systemclub.co.kr/bbs/board.php?bo_table=12&wr_id=10031&sfl=wr_subject&stx=%EA%B4%91%EC%88%98&sop=and&page=9&keyword=%EA%B4%91%EC%88%98 (검색일 : 2020.03.20.)
- <노사갈등 KEC ‘제2쌍용차’ 우려>, 《한겨레》, 2010.10.24.
<http://www.hani.co.kr/arti/society/labor/445303.html> (검색일: 2020.03.16.)