

# 댄스 다큐멘터리 영화 「댄싱 베토벤 *Dancing Beethoven*」(2016)의 내러티브 분석을 통한 댄스필름 논의

한지영\* · 김말복\*\*

## I. 서론

## II. 댄스 다큐멘터리 영화와 내러티브

## III. 「댄싱 베토벤」 내러티브 분석으로서 춤의 영화적 표현특성 논의

## IV. 결론

## 참고문헌

## Abstract

## I. 서론 : 영상매체 시대, 문화예술콘텐츠로서의 댄스 다큐멘터리 영화

1997년 일본에서 첫 선을 보인 DVD(digital versatile disc)에 대해 당시 세계는 ‘꿈의 영상매체’라며 열광했다. 그러나 그 순간도 잠시, 초고속 인터넷의 발달로 VOD(video on demand) 서비스가 등장하면서 고화질 영상에 대한 접근성은 더욱더 용이해졌다. 영상 저장매체로서 DVD의 가치는 여전히 살아있지만, VOD는 사용자가 필요로 하는 영상을 원하는 시간에 제공해주는 맞춤형영상정보 서비스라는 점에서 강력한 파급효과를 지닌다. 또한 전 세계의 네티즌들이 동영상 콘텐츠를 공유하는 사이트인 유튜브(youtube)도 주목할 필요가 있다. 유튜브는 세계 최대의 동영상 사이트로서 매일 1억 개의 비디오 조회수를 기록하고 있을 정도로 영상매체 시대의 영향력을 가속화시키는 주요 요인 중 하나다.

VOD와 유튜브를 통한 영상 문화 시대의 근저에는 특별한 진입 장벽 없이 정보를 생산하고 공유하는 인터넷의 대중화가 있다. 인터넷의 대중화와 디지털 기기의 급격한 발전으로 개인의 생활은 많은 부분 온라인에서 이루어지고 있다. 특히 블로그와 다양한 형태의 SNS는 대중들에게 개방적이고 참여적인 1인 미디어 시대를 제공하였다. 개인의 차원으로 이루어지는 블로그와 페이스북 그리고 인스타그램 등은 그 어떤 매체보다 빠른 속도로 정보를 교류하고 여론을 형성하는 것이 특징이다. 이렇듯 영상 매체를 중심으로 한 1인 미디어의 등장 및 발전은 오늘날의 새로운 문화 환경이자 커뮤니케이션 패러다임의 변화라고 할 수 있다.

그렇다면 이러한 문화 지형의 변화는 무용예술에 어떠한 영향을 미쳤으며, 무용 문화콘텐츠의 표현

\* 주저자, 이화여자대학교 무용과 박사과정 수료

\*\* 교신저자, 이화여자대학교 무용과 교수, eos@ewha.ac.kr

특성은 어떠한가? 본 연구는 이러한 질문에서 시작되었다. 대중들은 DVD, VOD, 유튜브, SNS를 통해 더 이상 직접 공연장을 가지 않아도 손쉽게 무용예술을 향유할 수 있다. 이러한 매체들은 장소와 시간에 관계없이 공연 영상을 제공할 뿐만 아니라 사용자가 원할 때 언제든지 다시 보거나 특정 부분을 선택해서 볼 수 있다는 강점이 있다. 이에 따라 오늘날 많은 예술 단체들과 안무가들은 관객을 극장으로 이끌기 위해, 혹은 관객에게 효과적으로 다가가기 위해 자신의 작업을 영상화하거나 다양한 매체 활용을 통한 콘텐츠(contents) 만들기에 대해 고민한다. 이러한 맥락에서 춤과 영화의 만남으로 탄생한 댄스필름(dance film)은 영상매체 시대에 공연예술의 산업화와 관객개발을 위한 문화예술콘텐츠로서 그 의미와 가치를 읽을 수 있겠다.

이에 본고에서는 댄스필름의 다양한 유형 중 하나인 댄스 다큐멘터리 영화에 대한 내러티브 분석을 시도하여, 춤이 기록영화적 표현에 의해 어떠한 미학적 담론을 끌어낼 수 있는지 탐색하고자 한다. 나아가 댄스 다큐멘터리가 영상매체 시대의 무용 문화콘텐츠로서 어떠한 함의를 가졌는지 살피고자 한다. 초창기 댄스필름은 춤의 일시성에서 비롯되는 한계를 극복하기 위해 카메라의 기록성에 그 기원을 두고 있다. 그러나 이제까지 무용학 논의에서 댄스필름에 대한 연구는 주로 미국 댄스필름의 선구자로 평가되고 있는 마야 데렌(Maya Deren, 1917~1961)과 같이 무용의 매체적 실험을 시도한 예술영화에 대한 미학적 논의, 또는 뮤지컬 영화나 극영화와 같은 대중영화 속 춤에 대한 연구로 집중되어 왔으며, 다큐멘터리 특성에 기반을 둔 연구는 찾아보기 어렵다. 이에 본 연구는 “사실의 창조적 배열”<sup>1)</sup>로서의 플롯을 가지고 있는 다큐멘터리의 속성을 바탕으로 하여, 댄스 다큐멘터리 영화가 독자적인 방식으로 무용예술의 가치를 담아낼 수 있다는 가전에서 출발하고자 한다.

그러나 댄스필름은 춤과 영화의 접점에서 시작된다는 점에서 이를 바라보는 관점에 따라 다양한 용어들이 사용되고 있다. 우선 영화를 의미하는 용어도 다양하다. ‘필름(film)’은 영화에 대한 미적이고 철학적인 접근을 의미하고, 시네마(cinema)는 사회적·기술적·산업적 접근을 의미한다. 또 다른 용어로는 무비(movie)가 있는데, 미국의 영화 비평가인 제임스 모나코(James Monaco, 1942~)는 무비가 경제상의 한 상품으로서의 영화의 기능을 나타낸다고 설명한다.<sup>2)</sup> 또한 춤과 영화 중 어떤 장르를 비중 있게 보느냐에 따라 다른 용어가 사용될 수 있다. “영화적 기법으로 생산되는 춤”으로서 춤에 비중을 두는 입장에서 댄스필름(dance-film)을, “춤과 관련한 영화”로서 영화를 중심으로 하는 입장에서는 필름댄스(film-dance)를 사용한다. 그러나 데렌은 자신의 아티클에서 「카메라를 위한 안무연구 A Study in Choreography for the Camera」(1946)를 정의하기 위해 위의 두 용어를 동시에 사용하기도 했을 만큼 두 개념이 명확하게 구분되지 않는 것으로 사료된다.<sup>3)</sup>

본 연구의 대상인 「댄싱 베토벤 *Dancing Beethoven*」(2016)은 댄스필름 중에서도 다큐멘터리 영화 형식을 빌어 춤에 대해 이야기하는 댄스 다큐멘터리 영화이다. 이 영화는 9개월이라는 장기간의 촬영을 통한 세밀한 기록과 아란차 아그레(Arantxa Aguirre, 1965~) 감독의 감각적인 연출로 작품성을 인정받아 스페인의 대표 영화 시상식인 고야상(Goya Awards, 2018)과 고야상 명예상(Jose Maria Foque

1) 최민성(2009), 다큐멘터리와 스토리텔링, 『한국언어문화』 40, p.323.

2) 한국영화학교수협의회(2001), 『영화란 무엇인가: 영화예술학 입문』(서울: 지식산업사), pp.31-32.

3) 유사 개념으로는 스크린 댄스(screen dance), 스크린 퍼포먼스(screen performance), 비디오 댄스(video dance) 등의 여러 용어가 있는데, 이들은 영화를 포함한 텔레비전, 비디오, 전자 기기 등의 미디어 화면을 통해 전개되는 무용 장르를 통칭하기 위해 사용되고 있다.

Awards, 2018)에서 최고의 다큐멘터리 부분 후보에 이름을 올렸다. 또한 본 영화는 제작 이후 해외 유수의 영화제에서 상영되었으며,<sup>4)</sup> 국내에서는 2017년 서울국제무용제의 폐막작으로 소개된 후 2018년 2월 22일 개봉되었다. 개봉 후 국내에서만 약 6000명 이상의 누적 관객 수를 기록한 「댄싱 베토벤」은 현재 VOD로 서비스되고 있다. 높은 접근성은 물론 향후 영화를 보는 잠재적인 이용자를 고려한다면, 극장에서 한시적으로 공연되는 무용작품 형태에 비해 상당한 파급력을 가진다. 특히 본 영화는 아기레 감독의 탐미적인 연출력을 통해 현실에서 환상까지의 장면들을 자연스럽게 연결하고 있으며, 춤이 가지는 역동성과 스펙타클을 충실히 재현한다. 또한 기록영화의 핵심인 감독의 관점이 뚜렷하게 내재되어 있으며, 극성을 띄는 전개방식을 통해 실제와 허구를 넘나드는 현대 다큐멘터리 영화의 미학적 흐름을 대변한다고 할 수 있다.

앞선 연구들 중에서 댄스 다큐멘터리 영화를 대상으로 한 논문들은 다수 발견된다. 그러나 이들은 공통적으로 영화의 형식이나 장르에 구분을 두지 않고 댄스필름이라는 방대한 테두리 안에서 이것의 사회문화적, 인류학적, 교육적, 예술적 가치 등을 피력하고 있다. 한편 최근의 연구 중 다큐멘터리의 특성에 근거해 댄스 다큐멘터리를 분석한 연구는 이영주(2017)<sup>5)</sup>가 유일하다. 여기서는 다큐멘터리를 문화 구성물로서 인식하고, 기호학적 관점을 통해 다큐멘터리에서 사용한 기호들을 살피고 있다. 그러나 본 연구는 댄스필름 중 댄스 다큐멘터리 영화를 독립적으로 구분해내고 있으며, 분석 방법론으로 영화의 가능한 모든 요소를 동원하여 형식과 스타일 분석이 가능한 내러티브적 접근을 시도한다는 점에서 선행연구와 차별성을 지닌다.

본 연구의 구성은 다음과 같다. 우선 II장에서는 「댄싱 베토벤」에 대한 예비적 고찰로서 댄스필름의 개념과 댄스 다큐멘터리 영화의 특성을 고찰해보고, 댄스 다큐멘터리 영화를 분석하는 방법론으로서의 내러티브를 살펴볼 것이다. 이후 III장에서는 본격적으로 「댄싱 베토벤」의 내러티브 분석을 시도할 것이다. 내러티브 분석은 “객관적 대상”, “구성 방식”, “촬영 및 편집기법”의 측면으로 전개하고자 한다. 세 가지의 분석 축은 다큐멘터리의 기록적 측면과 영화예술의 표현적 측면을 아우르는 동시에 이미지와 서사의 층위를 관통한다. 이로써 궁극적으로 「댄싱 베토벤」이 전달하는 춤의 영화적 표현 특성을 논의하는데 방점을 둔다. 본 연구는 「댄싱 베토벤」이라는 하나의 영화 분석에 국한된다는 제한점이 있지만, 이는 문화예술콘텐츠로서의 댄스 다큐멘터리 영화의 현 지형을 살피는 하나의 사례연구라는 점에서 그 필요성과 의의를 밝힌다.

4) 「댄싱 베토벤」은 제작 이후 제61회 바야돌리드국제영화제(Valladolid International Film Festival, 2016), 제19회 쿠엥카스페인시네마위크(Cuenca's Spanish Cinema Week, 2016), 제12회 도미니카공화국국제영화제(Dominican Republic Global Cinema Film Festival, 2017), 제45회 댄스온카메라(Dance on Camera Festival, 2017), 제20회 상하이국제영화제(Shanghai International Film Festival, 2017) 등에서 꾸준히 상영된바 있다.

5) 이영주(2017), 뉴욕시티발레단(New York City Ballet)의 다큐멘터리에 나타난 기호학적 의미: <city.ballet.>를 중심으로, 성균관대학교 대학원 박사학위 논문.

## II. 댄스 다큐멘터리 영화와 내러티브

### 1. 댄스필름으로서의 댄스 다큐멘터리 영화

#### 가. 댄스필름의 등장 및 유형

오늘날 영화는 카메라, 영사기, 필름, 음향기재 등의 발명이 결합하고 보완됨으로써 발전해 온 것이다. 흔히 류미엘 형제(Auguste Marie Louis Nicholas Lumière, Louis Jean Lumière)가 발명한 것으로 회자되는 영화의 탄생(1895년)은 고정된 상태로 대상을 재현 및 복제하는 사진에서 나아가 물체의 움직이는 상태를 재현하고자 하는 욕망과 그에 따른 과학기술의 발전으로 시작되었다. 따라서 영화에 대한 초기 무용예술의 관심 역시 카메라의 기록성에 있었다. 그리고 춤에서 움직이는 동작을 연속적으로 담아내는 영화의 기술적 논리는 춤을 한시성에서 비롯되는 한계로부터 해방시켰다. 이후 영화가 하나의 예술적 장르로 정착되고 대중적으로 확산되면서 춤은 영화를 통해 새로운 양식을 제시하였다. 이것이 바로 댄스필름의 등장이다.

무용학 논의에서 댄스필름은 ‘1894년 토머스 에디슨(Thomas Alva Edison, 1847~1931)이 촬영한 루스 세인트 데니스(Ruth Saint Denis, 1879~1968)의 스커드 댄스(Skirt Dance)를 최초로 보고 있다.’<sup>6)</sup> 이후 ‘1906년 로이 풀러(Marie Louise Fuller, 1862~1928)가 자신의 작품인 「불의 춤 Fire Dance」(1895)을 영화로 제작하여 안무가가 자신의 작업을 직접 영화매체로 재창작한 시도<sup>7)</sup>가 있었으며, ‘테드 쉰(Ted Shawn, 1891~1972)은 「춤의 역사 Dances of the Ages」(1913)에서 무대 춤과는 달리 오버랩이나 삽입을 포함한 영상을 통해 가상과 실재의 공존을 선보였다. 한편 미국의 댄스필름은 마야 데린의 「카메라를 위한 안무연구」를 시발점으로 하고 있다.’<sup>8)</sup> 데린의 작품은 ‘무용에 대한 영화이되 영화적 표현법이 두드러진 유형으로 댄스필름이라는 양식의 확립에 크게 기여하였다.’<sup>9)</sup> 댄스필름은 머스 커닝햄(Merce Cunningham, 1919~2009), 마사 그라함(Martha Graham, 1894~1991), 호세 리몽(Jose Limon, 1908~1972)과 같은 현대무용 2세대들의 작업에서 한층 다양화되는 발전을 보였다. 이후 ‘1960년대 이전에는 주로 영상 제작자들이 주도하던 영상 비디오 댄스를 1960년대 접어들어 안무가들이 주도하고, 1970~80년대에는 무용수이자 안무자가 댄스필름의 작가가 되기도 하였다. 안무자들은 단순한 영상 기록보다는 더 발전적이고 세련된 제작을 위해 실제로 영화 제작에 관여함으로써 무대를 확장하고자 한 것이다.’<sup>10)</sup>

이제 무용과 영상 제작자들의 협업은 더는 낯선 것이 아니다. 나아가 춤을 영상화하는 작업에 있어 안무가들에게는 무용과 영화를 자유로이 넘나드는 멀티 플레이어의 자질이 요구되고 있다. 이처럼 안무가들이 직접 영화를 제작하게 된 근본적인 이유는 춤을 성공적으로 카메라로 담아내기 위해서는 춤에 대한 깊은 이해가 필요하기 때문이다. 그만큼 두 매체를 결합하는 구성은 많은 요소를 고려하고 이들을 매우 섬세하게 조율해야 하는 작업이다. 오히려 댄스필름에서는 카메라로 춤을 담아내는 과정 자체를 안

6) 김말복(2011), 『무용예술코드』(서울: 한길아트), p.405.

7) 이지선(2011), 매체미학적 관점에서 본 춤 환영성 연구, 『무용예술학연구』 33, p.85.

8) 이지원(2013), 『춤, 테마로 읽다』(서울: 두술), p.250.

9) 이용관(1991), 『전위영화의 이해』(서울: 도서출판 예니), p.60.

10) 김말복(2011), p.410.



무 일부로 보는 것이 타당할 것이다. 이동하는 카메라는 춤 움직임을 촬영하는 동시에 영화 안에서 춤이 펼쳐 보이는 드라마와 함께 춤 자체를 강화해야 한다. 움직임 고유의 특질이 관객에게 제대로 전달되기 위해서는 카메라의 속도가 주요하게 고려되어야 한다. 또한 카메라의 각도도 안무에 통합되며, 프레임 안에 무용수의 신체가 배열되는 방식인 프레이밍(framing)도 중요한 요소이다. 특히 프레이밍은 무용수의 전체 라인과 주변 공간과의 관계를 어떻게 인식하느냐의 문제로, 이것이 발생하는 효과는 막대하다. 이후 진행되는 편집과정 또한 안무의 연속성과 통일성을 이루는 요소이다. 특히 춤 장면들에서 샷(shot)들을 편집하는 것은 새롭고 독특한 ‘영화적 맥박’을 춤에 추가하는 것이다. 결과적으로 제작자 간의 더욱더 긴밀해진 협업, 그리고 춤과 영상의 영역을 자유로이 넘나드는 안무가들의 등장은 영화의 제작 구조 자체를 안무로 치환시키는 댄스필름의 독특한 특성에 대한 방증이라 하겠다.

댄스필름은 국가적 차원에서의 다양한 문화예술 활동을 통해 독자적인 예술로 자리 잡게 되었다. 그 시작으로는 1956년 미국에서 조직된 댄스필름협회(Dance Films Association, Inc. DFA)를 들 수 있다. ‘DFA는 무용과 영상을 위한 최초의 비영리 서비스 단체로 무용영상의 질을 높이고 페스티벌, 상영회, 출판, 지원금, 워크숍 등을 통해 댄스필름이 대중적인 인지도를 확보하는데 크게 기여하였다.’<sup>11)</sup> 나아가 DFA는 1971년 최초의 댄스필름 축제인 제1회 댄스 온 카메라(Dance on Camera)를 개최하여 댄스필름 고유의 예술성을 향유하는 자리를 마련했다. 한편 프랑스는 미테랑(François Maurice Adrien Marie Mitterrand) 정부가 출범한 후, 자크 랑(Jack Lang) 장관은 문화 민주주의 이념에 따라 대중문화의 활성화와 무용분야의 발전을 위해 적극적인 정책을 내놓았다. 특히 그의 대표적인 결과물은 1982년 설립된 무용 시네마테크(Cinémathèque de la danse)라 할 수 있다. ‘이는 대중문화인 영화를 고급문화인 무용에 도입함으로써 비교적 대중과 가깝지 않은 무용이라는 공연예술을 영상예술로 접하게 하고, 무용관람의 동기부여를 자극하고자 했다. 이러한 기관설립 의도에 따라 비디오 댄스(Video Danse)라는 새로운 장르가 탄생하게 되었다.’<sup>12)</sup>

오늘날 댄스필름축제(Dance Film Festival)는 세계 각지에 걸쳐 총 66개에 이르고 있을 정도로 댄스필름의 위상과 관심은 날로 높아지고 있다. 그 중 풍피두 센터가 기획하고 있는 “비디오 댄스 페스티벌(VIÉODANSE)”은 1985년 이래 매년 개최되며 댄스필름의 저변확대에 영향을 끼친 역사적인 축제로 알려져 있다. 스위스 IMZ(국제음악센터)와 독일 프랑크푸르트 알트 오페라 주관의 “댄스스크린 페스티벌(DANCESCREE)”, “샌프란시스코 댄스필름 페스티벌(SFDFP)”, 남미지역에서 선구적 역할을 한 “비디오 단사바 국제 페스티벌(FESTIVA VideoDanzaBA)”, 아시아에서 가장 오래된 댄스필름축제인 “점핑 프레임 국제 댄스비디오 페스티벌(JUMPING FRAMES INTERNATIONAL DANCE VIDEO FESTIVAL)” 등이 대표적인 댄스필름 페스티벌이다.<sup>13)</sup> 이 외에 모바일 기기의 발전에 힘입어 올해 새롭게 등장한 “92Y 모바일 댄스필름 페스티벌(92Y Mobile Dance Film Festival)”<sup>14)</sup>도 주목할 만하다. 기존의 댄스필름이

11) Mitoma, Judith(2002), *Envisioning Dance on Film and Video*, New York and London Routledge, p.xxii.

12) 장인주(2016), 문화정책 이념에 따른 프랑스 무용의 발전 양상: 문화민주화를 중심으로, 『무용예술학연구』 58, p.84.

13) 댄스필름협회(Dance Films Association) 해외 댄스필름페스티벌 일람, <<http://www.dancefilms.org/other-dance-film-festivals/>>, 2018. 5. 31.>.

14) 92Y 모바일 댄스필름 페스티벌은 모바일 기술이 새로운 세대의 영화 제작자들에게 힘을 실어주면서, 모바일 장치로 완전히 촬영된 작품들을 다루는 첫 번째 댄스영화제이다. 2018년 92Y Harkness Dance Center에서 제 1회를 맞이한 본 영화제는 7월 28일 총 24개의 작품을 상영하였다. 92Y 모바일 댄스필름 페스티벌 홈페이지, <<https://www.92y.org/dance/mobile-dance-film-festival.aspx>>, 2018. 8. 29.>.

춤의 영역을 대중문화로 확장시켰다면, 모바일 댄스필름 페스티벌은 모바일 장치로 촬영된 댄스필름을 다루는 축제로서 춤을 개인의 차원으로 전파시켰다.

국내의 경우, 2016년 서울무용센터는 댄스필름 제작 아카데미 및 상연회를 연례 개최하였다. 2017년에는 영상예술포럼이 주최하는 “서울무용영화제(Seoul Dance Film Festival : SDFP)”가 새롭게 태동해 개막한 바 있다.<sup>15)</sup> 국내 유일의 무용영화 축제인 서울무용영화제에서는 총 33편의 국내외 무용영화 상영과 함께 관객과의 대화와 특강 등 다양한 부대행사들이 마련되었다. 또한 공모전에서 선정된 총 7편의 작품 중 최우수 작품상과 최우수 감독상, 그리고 심사위원특별상을 시상하는 시상식도 진행되는 등 작품 발표와 더불어 댄스필름 창작을 장려하고 지원하는 국제적인 플랫폼을 구축하였다. 국내 첫 무용영화제임에도 불구하고 100여 편에 다다른 작품이 출품되어 무용영화에 대한 국내 영화감독과 안무가들의 높은 관심을 다시 한번 확인시켜주었다. 이처럼 댄스필름축제는 매년 선정된 아티스트와 미디어 창작자 및 수 백 명의 댄스필름 팬들이 모여 획기적인 아이디어와 수준 높은 댄스필름을 공유한다. 이와 더불어 제작된 필름은 공연보다 유통과 공유가 매우 수월한 만큼 댄스필름축제를 겨냥한 해외진출도 주목받고 있다.

댄스필름에는 여러 유형이 있다. 안무가이자 민족무용표기(ethnochoreologist)학자인 ‘알레그라 풀러 스나이더(Allegra Fuller Snyder, 1927~)’는 1965년 댄스 매거진 (Dance Magazine)과 이후 미국 국립예술기금위원회(National Endowment for the Arts)를 위한 보고서에서 춤의 필름을 “안무의 단순 녹화”, “공연의 다큐멘터리 필름”, “코레오시네마(choreocinema)”<sup>16)</sup>의 세 가지 유형으로 분류하였다.<sup>17)</sup> 이와 더불어 댄스필름축제에서 다루고 있는 댄스필름의 유형을 살펴보면, 무용을 소재로 하는 극영화(Fiction)와 무용을 소재로 하는 다큐멘터리(Documentary), 그리고 공연 실황을 기록한 영상(Live Performance Capture)과 카메라를 위해 안무된 춤으로 영상 속에서 다양한 매체적 실험을 시도하는 유형(Art/Experimental Films) 등이 있다. 이러한 분류는 작품에 따라 명확히 구분될 수도 있지만, 여러 유형의 특징이 복합적으로 발견되기도 한다. 따라서 여기에서 댄스필름은 춤을 담아내고 있는 영화, 혹은 영화적 기법으로 제시되는 춤을 모두 포함하는 넓은 의미라 할 수 있겠다.

## 나. 댄스 다큐멘터리 영화의 특성

앞서 살펴본 바와 같이 영화적 기법으로 제시되는 다양한 형태의 댄스필름 중 댄스 다큐멘터리 영화는 사실적 내용을 기반으로 한 다큐멘터리 형식을 취한다. 그러므로 댄스 다큐멘터리 영화는 실제 벌어진 사건을 중심으로 해서 춤을 소재로 허구의 줄거리를 가지는 극영화와 근본적으로 다르다. 또한 댄스 다큐멘터리는 영화는 공연 실황을 기록한 영상과도 차이가 있는데, 그 이유는 다큐멘터리에는 영화를 통해 전달하고자 하는 감독의 관점 내지는 일종의 메시지가 존재하기 때문이다. 그러므로 여기서는 다큐멘터리의 개념적 이해를 통해 댄스필름의 방대한 영역 안에서 독립적으로 구분 가능한 댄스 다큐멘터리의 특성을 관찰하고자 한다.

15) 제 1회 서울무용영화제는 2017년 11월 3일부터 ~ 5일까지 명보아트홀 아트시네마와 예술통 코쿤홀에서 개최되었다. <영상예술포럼 홈페이지, <http://www.mediaartforum.kr/main/index.html>, 2018. 6. 8.>.

16) 코레오시네마는 존 마틴(John Martin)이 사용한 용어로 안무가와 씨네마토그래퍼가 합작하여 새로운 예술 작업을 하는 것을 일컫는다(Mitoma, Judith(2002), p.57.).

17) Mitoma, Judith(2002), pp.116-117.

다큐멘터리 영화는 '1922년 미국의 작가 로버트 플레허티(Robert J. Flaherty, 1884~1951)가 제작한 「북극의 나눅 *Nanook of the North*」에 기원을 두고 있다.'<sup>18)</sup> 다큐멘터리는 '가르친다는 뜻의 라틴어 docere에서 유래한 것으로, document가 그 어원이다. 플레허티는 다큐멘터리를 "발견과 폭로의 예술, 모든 예술은 일종의 탐사다"라고 말한 바 있다.'<sup>19)</sup> 다큐멘터리는 일반적으로 픽션의 대칭개념으로 쓰이고 있지만, 면밀히 살펴보면 다큐멘터리는 논픽션(non-fiction)과 구분된다. 다큐멘터리 이론가 '존 그리어슨(John Grierson, 1898~1972)은 다큐멘터리의 원형성에 대해 "실재의 창조적 가공(the creative treatment of actuality)"이라는 최초의 정의를 제시하였다. 이것은 현실과 예술의 관계를 나타내는 것으로, 현실이 바로 예술이 될 수 없다는 함의를 지닌다.'<sup>20)</sup> 또한 미국의 영화사학자인 리처드 바삼(Richard Barsam, 1938~)에 따르면 '논픽션은 단순히 사실만을 전달할 목적으로 제작된 작품인 반면, 다큐멘터리는 관객들을 일정한 방향으로 유도하고 설득시키기 위해 사실과 의견을 토대로 만든 영화'<sup>21)</sup>라 주장함으로써 다큐멘터리 영화가 있는 그대로의 사실을 전달하는 것이 아닌, 작가의 시각을 통해 작품으로 형성되는 예술 형식임을 강조하였다.

그러나 논픽션과 다른 다큐멘터리 개념은 1960년대를 맞이하여 등장한 다이렉트 시네마(direct cinema)에 의해서 큰 도전을 받는다. 캐나다와 미국, 프랑스를 중심으로 확산되기 시작한 다이렉트 시네마는 가볍고 부피가 작아 이동이 쉬운 16mm 영화 카메라와 무선 동시녹음 기술 등 촬영 장비의 발전으로 등장하였으며, 연출자의 인위적 개입을 철저히 배격한 채 현실을 있는 그대로 포착한다는 것을 원칙으로 한다. 즉 다이렉트 시네마는 다큐멘터리 제작에 관한 기술적 방법론이자 동시에 '영상만으로 현실을 있는 그대로 보여주며 비지시적이고 중립성을 지향하는 미학으로, 관객 스스로 생각하고 해석하여 의미를 파악하도록'<sup>22)</sup> 하는 운동이다. 이후 다이렉트 시네마는 프랑스로 건너와서 시네마 베리테(cinema verite)라는 개념으로 변용된다. 시네마 베리테는 현실을 포착하고 사건을 기록하는 데서 멈추지 않는다. 연출자는 사건에 개입하기도 하고, 촬영 대상의 행위를 촉발함으로써 다이렉트 시네마의 방법론적 경직성을 초월한다.

다이렉트 시네마와 시네마 베리테는 촬영 대상의 자발적 목소리에 귀를 기울여야 한다는 지향점을 공유하고 있기에 대립적인 다큐멘터리 경향이라 할 수는 없다. 그러나 현실에 대한 주관성의 개입을 허용하는 시네마 베리테는 결국 논픽션-다큐멘터리-픽션간의 경계를 더욱더 모호하게 만들었다. 이처럼 다큐멘터리를 둘러싸고 있는 '현실에 대한 작가의 해석'이라는 입장과 '작가의 개입을 최소화하여 현실을 있는 그대로 전달해야 한다'는 상반된 입장은 다큐멘터리 개념에 대한 불완전성을 지시한다. 더욱이 오늘날 실화를 바탕으로 한 극영화의 재연 형태나 감독의 예술적 상상력이 가미된 다큐멘터리를 보면, 영화의 장르 구분은 오히려 무의미한 것으로 보인다.

그렇다면 다큐멘터리 정의는 불가능한 것인가? 이에 대한 답은 영화의 커뮤니케이션 기능에서 찾을 수 있다. 즉 다큐멘터리의 핵심은 수용자들의 시청경험으로 귀착됨으로써, 결국 시청자들이 리얼리티를 어떻게 보는가 하는 문제라 할 수 있는 것이다. 따라서 다큐멘터리에 대한 일반적인 합의는 '현실이라는

18) 전평국(1994), 『영상다큐멘터리론』(서울: 나남), p.6.

19) Ibid, pp.23-24.

20) 전평국(2008), 매체 다원화 시대 다큐멘터리 장르의 경계에 관한 연구, 『영화연구』 37, p.355.

21) 전평국(1994), p.16.

22) 전평국(2008), p.358.

질료를 바탕으로 실제 삶에 기초한 것이고, 관객들의 이해와 공감을 얻기 위해 재구성이나 드라마적 요소가 가미될 수 있다는 것과 또한 관객은 그것을 사실이라고 믿는다'<sup>23)</sup>는 것으로 정리할 수 있다. 이러한 일반적인 합의는 무용예술과 관련하여 실재하는 사람, 행동, 장소, 그리고 사건들을 다룬 영화로 댄스 다큐멘터리 영화에도 적용할 수 있다.

1920년대 후반 유성영화의 등장과 함께 영화 속 춤은 음악과 함께 맞춰졌다. 영화사 초기에 무용 그 자체는 장편 영화 극 길이의 필름을 위한 주제로 채택되는 것이 드물었으며, 보통 춤은 막간을 위해 사용되거나 서사적 영화에 삽입되었다. '발레를 주제로 한 첫 장편 영화는 장 브누와 레비(Jean Benoît-Lévy) 감독의 「발레리나, 빈사의 백조 *Ballerina, Le Mort du cygne*」(1937)이고, 10년 후 마이클 파웰(Michael Powell)과 에머릭 프레스버거(Emeric Pressburger)감독의 「분홍신 *The Red Shoes*」(1948)이 흥행에 성공했다.'<sup>24)</sup> 오늘날 장편 극영화에서 무용이 성공적으로 포함된 경우에 춤은 전체 영화의 모티브로 작용하여 줄거리를 진행하거나, 내러티브의 문맥 속에서 인물을 묘사하거나 캐릭터를 발전시키기 위해 사용되고 있다.

반면 댄스 다큐멘터리 영화는 근본적으로 카메라의 기록성에 의한 것이다. 주된 형태로는 공연 실황을 보전 및 기록하거나 특정한 춤의 역사를 영상 자료화 하는 것이다. 전자의 경우 안무가나 무용수의 감정과 표현이 관객들에 의해 수용되는 것을 최대한 유지하고 강화시키고자 노력한다. 후자의 경우에는 최대한 다양한 관점을 반영한 장기간의 촬영을 통해 춤의 역사를 충실히 담아내고자 한다. 그러나 매체가 다원화되면서 고전적 다큐멘터리의 경계가 모호해지는 시대적 상황 속에서 현실의 무용 세계를 직접 표현하는 댄스 다큐멘터리는 점차 감독의 예술적 표현을 반영해 자체적인 내러티브를 구축하고 있다. 즉 논픽션과 픽션의 형식 구분이 유연해진 현대의 다큐멘터리 영화의 속성은 “기록성과 표현성의 결합”이라 할 수 있다. 이제 우리는 댄스 다큐멘터리 영화를 통해 예술·작품·무대의 틀에서 벗어난 무용 현실을 마주 보는 것에서 나아가 감독의 창조적 해석 속에 담긴 춤의 가치를 탐색한다. 다시 말해 댄스 다큐멘터리 영화는 무용예술과 관련한 실제적인 사건과 현상의 기록물들이 감독에 의해 재구성된 표현물로, 그 자체로 독자적인 예술성을 지닌다.

오늘날 댄스 다큐멘터리 영화는 매우 다양한 형식과 주제를 가지고 있다. 그중 하나는 역사적 사실이나 사회적인 이슈에 대해 오류를 지적하는 르포르타주(reportage) 형식이고, 다른 하나는 무용단체·인물·공연(작품) 등을 둘러싼 여러 가지 에피소드들을 다루는 것이 있다. 이때 장기간에 걸쳐 촬영을 하거나 다양한 유형의 자료들을 통한 아카이브가 활용된다. 특히 감독은 현실을 반영하는 스토리를 말하고 또 강조하기 위해 기록된 이벤트들을 창의적으로 엮어내고 있다. 그렇기 때문에 영화를 깊이 있게 이해하고 그 안에서 표현되는 춤의 가치를 통찰하기 위해서는 극영화만큼이나 세밀한 내러티브 분석이 필요하다.

최근에 제작된 댄스 다큐멘터리 영화를 살펴보면 다음 <표 1>과 같이 다양한 주제와 내용을 가지고 있음을 알 수 있다. 이들은 모두 제작 이후 DVD로 출시되거나 VOD로 서비스되고 있어 접근이 쉬운 뿐만 아니라 소장도 가능하다.

23) Ibid, p.359.

24) Mitoma, Judith(2002), p.56.

〈표 1〉 2010년 이후 제작된 주요 댄스 다큐멘터리 영화

제목	년도	감독	내용
「피나 바우쉬의 댄싱 드림즈 <i>Dancing Dreams</i> 」	2010	안네 린셀, 라이너 호프만	피나 바우쉬의 작품에 대한 공연 리허설부터 개막공연까지의 과정을 보여주는 영화
「피나 <i>Pina</i> 」	2011	빔 벤더스	피나 바우쉬의 대표작인 「봄의 제전」, 「카페뮐러」, 「콘택트호프」, 「보름달」과 함께 그녀와 오랜 기간 작업해온 무용수들의 인터뷰를 담은 영화
「퍼스트 포지션 <i>First Position</i> 」	2011	베스 카그먼	유스 아메리카 그랑프리에 참가하기 위해 노력하는 6명의 발레댄서들의 이야기를 다룬 영화
「라 당스 <i>La Danse</i> 」	2013	프레데릭 와이즈먼	350년 전통을 자랑하는 파리 오페라 발레단의 무용수들 뿐만 아니라 오페라 극장 속 안에서 숨겨진 모습으로 일하는 이들의 생활을 보여주는 영화
「파리 오페라 발레의 별, 아녜스 <i>Agnès Letestu: L'apogée d'une étoile</i> 」	2014	마를렌느 이오네스코	16년간 에프왈로서 감동의 무대를 선사한 아녜스를 중심으로 그녀의 무용인생과 함께 파리 오페라 발레 에프왈의 모습을 담아내는 영화
「발레 422 <i>Ballet 422</i> 」	2014	조디 리 라이프스	뉴욕 시티 발레의 안무가인 저스틴 펙의 작품 「Ballet 422」의 세계 초연 리허설을 담은 영화
「볼쇼이 바빌론 <i>Bolshoi Babylon</i> 」	2015	닉 리드	2013년 1월, 볼쇼이 발레단의 전(前) 수석 무용수이자 예술 감독 세르게이 필린의 염산 테러 사건을 다룬 영화
「미스터 가가 <i>Mr. Gaga</i> 」	2015	토머 헤이만	Batsheva Dance Company의 유명한 안무가이자 예술 감독인 오하드 나하린의 이야기를 다룬 영화
「댄서 <i>Dancer</i> 」	2016	스티븐 캔터	19살의 나이에 영국 로열발레단 최연소 수석 무용수에 발탁된 천재 발레리노 세르게이 폴루닌의 춤 인생을 다룬 영화
「포인트의 반항아 <i>Rebels on Pointe</i> 」	2017	바비 조 크랄스	트로카데로 발레단(Les Ballets Trockadero de Monte Carlo)의 백스테이지를 담은 영화

## 2. 댄스 다큐멘터리 영화에 대한 내러티브적 접근

### 가. 내러티브의 개념

‘내러티브(narative)는 산스크리트 어원인 gna(알다)에서 파생된 라틴어 단어 granus(~를 잘 아는, ~에 능숙한)와 naro(말하다, 이야기하다)에서 유래’<sup>25)</sup>하였으며, 일반적인 의미로는 일련의 사건이 가지는 서사성을 말한다. 그렇기 때문에 내러티브는 사용되는 맥락에 따라 개념정리에서 약간의 차이를 보이지만 소설, 건축, 영화 등 이야기가 있는 모든 분야에 적용 가능하다. 넓은 개념에서 내러티브는 ‘사실적 혹은 허구적 사건을 시간과 인과 구조에 따라 이야기 형식으로 구성 서술하는 담화 양식으로서 구성적 시간성, 논리적 인과성 그리고 심미적 형식성을 기반으로 하는 서술적 담화 양식’<sup>26)</sup>이라 할 수 있다.

25) 권수경(2009), 내러티브 디자인을 적용한 상호작용적 공간특성에 관한 연구: 창덕궁원 중심으로, 홍익대학교 대학원 석사학위 논문, p.6.

26) 류은영(2009), 내러티브와 스토리텔링: 문학에서 문화콘텐츠로, 『인문콘텐츠』 14, p.244.

그러나 내러티브는 스토리(story)와는 조금 다른 의미를 가진다. 대표적으로 서사성을 지닌 매체로는 문학을 언급할 수 있는데, 소설과 같이 ‘사건의 이야기’ 혹은 ‘사건의 서술’은 내러티브의 일차적 의미에 불과하다. 왜냐하면 내러티브는 소설과 같이 보편적 문자기호 외에 소설이 가지고 있지 않은 영상 언어로서의 기호뿐만 아니라 음향이 전하는 기호와 같이 다양한 방식으로 표현되는 수많은 사건의 집합이 말하고자 하는 바를 설명하기 때문이다. 다시 말해 내러티브는 언어로 기술이 불가능한 모든 종류의 서사성 전부를 포함하는 이야기의 개념으로 이해된다. 이러한 이유로 내러티브는 90년대부터 문화 담론의 표면으로 부상하였으며, 그 어느 때 보다 대중적으로 쓰이는 용어가 되었다.

내러티브의 대중화에는 크게 두 가지 요인을 짚어볼 수 있다. 하나는 현대 여러 매체, 특히 디지털 매체 등장으로 형성된 디지털 문화에 기인한다. 왜냐하면 디지털 매체는 문자 기호와 이미지 기호 외에도 다양한 종류의 표현 양식을 포함하고 있기 때문에, 이를 포괄할 수 있는 내러티브의 사용이 비근해졌다. 나아가 디지털 시대의 내러티브의 특성은 ‘포스트모더니즘의 탈장르 미학 및 현대의 여러 디지털 매체의 발달과 더불어 이제 소설뿐만 아니라 거의 모든 층위의 서사물들을 통해 다양한 형식으로 변형 및 창출되고 있다’<sup>27)</sup>. 구체적으로 말하자면, 전통적인 내러티브는 화자에서 청자로의 선형적인 구조였다. 이를테면 만화, 영화, 애니메이션 등과 같이 선형적인 완결 구조의 담화 양식을 예로 들 수 있겠다. 그러나 디지털 매체에 이르러 쌍방향의 상호작용이 가능해짐에 따라 현재의 내러티브는 게임과 같이 인터랙션이 가능한 여러 가지의 인스톨레이션(installation)을 추구한다. 그 결과 일대다(一對多), 다대다(多對多), 다대일(多對一), 일대일(一對一) 등의 다양한 형태의 구조가 등장하였으며, 다각각적인 담화 양식을 생산해 내었다. 또한 수용자에 따라 다른 이야기를 경험할 수 있으며, 공간이 시간이 일치하지 않는 비선형적 구성도 보인다.

또 다른 요인으로서는 현대사회의 큰 특징 중 하나인 소비문화와 관련한다. 현대사회는 개인의 소비 행위를 통해 자신의 정체성과 행위 양식을 결정하고, 타인을 평가하는 기제로 사용될 정도로 소비의 비중이 크다. 이에 따라 현대사회는 소비를 촉진하기 위한 창조경제의 핵심으로 ‘콘텐츠(contents)’ 중심의 창조 산업을 주요 전략으로 삼았다. 콘텐츠는 ‘매체에 담기는 내용물 외에도 대중의 유희적 소비 욕구에 맞춰 기획 생산된 창조적 내용물로까지 의미 확대되어 사용’<sup>28)</sup>되고 있으며, 소비자로부터 친근감과 공감감을 형성하기 위해 내러티브를 구축하고 있다. 그중 문화콘텐츠는 일차적으로 문화적 성격의 콘텐츠를 의미하는 것으로, ‘다양한 매체에 담기는 문화적 내용물 전반을 가리키고, 문화 혹은 문화원형을 원천소스로 하여 대중의 유희적 소비 욕구에 맞춰 기획 생산된 창조적 내용물 전반’<sup>29)</sup>을 의미한다. 이처럼 문화콘텐츠에서 내러티브의 중요성이 가중되는 이유는 콘텐츠가 일종의 “기교적 커뮤니케이션 양식”<sup>30)</sup>으로서 잘짜여진 이야기를 추구하는 대중 지향적이며 소비 지향적인 성격을 내포하기 때문이다. 다시 말해 대중들의 흥미를 유발할 수 있는 탁월한 내러티브는 콘텐츠의 상품으로서의 가치와 직결되는 요인인 셈이다.

정리하자면, ‘사건과 공간, 시간의 경험 총체라 할 수 있는 내러티브 표현은 기본적으로 사건과 시간,

27) Ibid.

28) Ibid, p.235.

29) Ibid, p.236.

30) Ibid, p.239.

그에 따른 상황들의 배열을 전제로 진행된다. 이때 배열은 구성방법에 따라 연속적으로 진행되거나 비 연속적으로 구성될 수 있다.’<sup>31)</sup> 디지털 매체가 현대 문화 현상의 중심에 위치하면서 결론적으로 내러티브는 오늘날 다양한 매체가 이야기를 전달하는 과정에서 사용되는 수많은 기호들—언어, 문자, 음향, 동작 등—이 보편적이고 관습적으로 특정 기호화된 모든 종류의 광범위한 표현 양식을 지칭하는 개념이라 할 수 있다. 특히 디지털 매체를 통한 소통 방식은 비선형적인 구조를 포함한 다양한 형태의 구조가 있으며, 다감각적인 담화 양식을 추구함으로써 내러티브의 수용범위는 확장되었다. 나아가 콘텐츠들이 구성하는 내러티브는 대중들의 소비를 끌어내기 위한 중요한 전략으로 기능하고 있음을 상기해 볼 때, 내러티브적 접근은 필수 불가결한 것이라 할 수 있다.

#### 나. 영화 분석 방법론으로서의 내러티브 분석

영화 기호학의 창시자이자 권위자로 명성을 떨친 크리스티앙 메츠(Christian Metz, 1931~1993)가 모던 영화에 대해 가했던 내러티브 정의에 따르면, ‘한 영화가 완전히 비내러티브적으로 되기 위해서는 그것이 비재현적으로 되어야 하며 그 이미지에서 어느 것도 알아볼 수 없게 쏘이나 요소 간에 시간, 연속, 인과 등의 어떠한 관계도 지각할 수 없게 되어야 할 것’<sup>32)</sup>이라 주장한다. 나아가 메츠는 내러티브 차원에서 다큐멘터리와 허구 영화, 그리고 실험 영화 간의 어떠한 근본적인 차이도 존재하지 않으며, 이들은 ‘시각각적인 요소 간의 상호작용을 통해 의미작용이 시작된다는 점에서 동일한 원리를 공유’<sup>33)</sup>하고 있음을 피력한다. 이로써 비재현적인 영화란 거의 불가능하며 영화 이미지는 실재하는 대상과 연출이 뒤섞여 있어 그 자체로 지시와 함축을 포함하게 된다. 이는 영화의 유형이나 장르, 그리고 성격의 문제와 상관없이 발생하는 것으로 영화는 곧 내러티브 자체임을 의미한다.

한편 영화에 대한 실증적 분석 틀로서 내러티브적 접근은 영화의 구조를 분석하는 일로, 구조주의(structuralism)라는 학문적 시각 아래에 출발한다. 구조주의는 ‘영화에서 내적으로 의미가 발생하는 구조를 분석하고, 이것을 가능하게 한 사회 구조를 분석하며, 영화의 의미를 받아들이는 소비자의 주체에 대해 연구한다.’<sup>34)</sup> 즉 한 편의 영화 안에는 영화가 제작된 사회의 구조 혹은 의미체계가 반드시 어떤 형태로든지 반영돼 있는데, 영화 속에 있는 이데올로기 체계를 고찰하기 위해서는 내러티브에 대한 연구가 필수적이라 할 수 있다.

지금까지 내러티브 분석 이론은 여러 학자에 의해 구축 및 발전되어 왔다. 대표적으로는 시퀀스분류의 객관적 기준을 제시하는 메츠의 그랜드 신태그마 분석방법<sup>35)</sup>과 내러티브에 내재된 이데올로기를 분석할 수 있는 롤랑 바르트(Roland Barthes, 1915~1980)의 층위이론<sup>36)</sup> 등을 들 수 있다. 이들의 이론은

31) 임화경(2010), 영화의 내러티브 구성기법을 적용한 메모리얼(memorial) 공간디자인 연구: 임진각 평화누리 공원을 중심으로, 이화여자대학교 디자인대학원 석사학위 논문, p.6.

32) 안상원(2011), 모던 영화의 내러티브 문제: 크리스티앙 메츠의 분석과 관련하여, 『미학』 68, p.142.

33) Ibid.

34) 강성률(2016), 『영화 비평: 이론과 실제』(서울: 아모르문디), p.70.

35) 크리스티앙 메츠에 따르면 내러티브에서 기호학적 분석을 가능하게 하는 영화적 코드를 발견할 수 있는데, 쏘의 연속체인 신태그마(통합체)가 영화적 코드이다. 그리고 신태그마로 구성된 그랜드 신태그마(거대 통합체)는 내러티브의 외연에 해당하는 것으로, 메츠 영화기호학의 중심대상이다. 그랜드 신태그마는 독립쇼트(plan autonome), 평행적 통합체(syntagme parallele), 포괄적 통합체(syntagme en accolade), 묘사적 통합체(syntagme descriptif), 서술적 교대 통합체(syntagme narratif alterne), 씬(scene), 에피소드형 시퀀스, 일반시퀀스(sequence ordinaire)의 8가지로 분류제시하고 있다. (백승철(1999), 내러티브 분석을 통한 영화의 이데올로기 연구: 그랜드 신태그마분석과 층위이론분석을 중심으로, 동아대학교 대학원 석사학위 논문, pp.35-39.)

영화기호학이라는 방법론 아래, 영화적 기표와 서사구조의 기의에 대한 체계적이고 구조주의적인 분해를 통해 영화이론에 대한 새로운 과학적 분석의 전통을 세웠다. 오늘날 가장 대중적으로 사용되는 분석 방식은 영화의 형식(열린 형식, 닫힌 형식)과 스타일(미장센, 촬영 기법, 시점 등)이다. 영화의 열린 형식과 닫힌 형식은 주로 서사의 결말에 따라 구분되는 것으로 극영화 내러티브 분석에 초점이 맞추어져 있다. 한편 스타일 분석에서 미장센은 빛, 공간, 색채 등을 포함하고, 촬영 기법에는 카메라의 앵글과 렌즈가 고려된다. 시점은 영화 관객들의 반응을 유도하기 위해 사용한 표현 수단으로 주관적 시점과 객관적 시점으로 나눌 수 있다. 정리하자면, 메츠는 영화의 숏과 시퀀스를 기표로 읽고 이것의 의미를 파악하고 있으며, 바르트는 여기서 한 단계 더 나아가 이데올로기를 도출하는 데 주력한다. 그리고 영화의 형식과 스타일을 분석하는 방식은 영화를 내용적 요소와 회화적 요소로 구분하고 있음을 알 수 있다.

그러나 내러티브는 “영화의 가능한 모든 요소”들을 동원하고 있기 때문에 수용자에 따라 다양한 해석이 가능한 주관적 해석의 문제와 연결된다. 다시 말해 영화의 ‘내러티브는 해석의 다양성을 낳는 잠재성(virtualité)’<sup>36)</sup>의 특징을 가진다. 그렇기 때문에 내러티브를 분석하는 방식 역시 다양할 수 있다. 왜냐하면 영화의 두드러지는 특징과 더불어 연구자의 주관적인 해석의 개입이 불가피하기 때문이다. 이에 본 연구자는 사실을 창조적으로 배열한 다큐멘터리 영화의 특성에 기반 한 내러티브 분석방식으로 “객관적 대상”, “구성 방식”, 그리고 “촬영 및 편집기법”의 세 가지 축을 설정하고자 한다.

먼저 “객관적 대상”은 현전하는 내용을 탐색하는 것이다. 이는 영화의 지시적 차원에 대한 접근으로, 영화가 ‘무엇’에 대해 말하고자 하는가 혹은 ‘어떠한 재료를 사용하고 있는가’와 같은 기초적인 물음이다. 즉 영화 내용의 기초적인 자료를 논의하는 “객관적 대상”은 영화의 기록성에 근거한 것이다. 그러므로 본 논의는 극영화와는 달리 오로지 다큐멘터리 영화에서만 그 중요성을 가진다.

두 번째 논점인 “구성 방식”은 영화의 플롯을 살피는 것이다. 첫 번째 논의가 ‘무엇’과 관련된 것이었다면, 여기서는 무엇을 ‘어떻게’ 말하고자 하는가에 대한 문제라 할 수 있다. 영화의 특정한 구성 방식은 감독의 의도와 더불어 영화가 전체적으로 전달하고자 하는 주제의 이해로 나아갈 수 있다.

마지막으로 “촬영 및 편집기법”은 영화예술의 고유한 문법을 파악하는 일이다. 촬영기법으로는 숏, 카메라의 앵글, 카메라의 속도 등이 포함되는데, 기본적인 숏의 종류로는 롱숏(long shot), 풀숏(full short), 미디엄숏(medium shot), 클로즈업(close up) 등이 있다. 카메라의 앵글은 아이 레벨 앵글(eye level angle), 하이 앵글(high angle), 로 앵글(low angle), 사각 앵글(oblique angle), 버즈아이뷰(bird’s-eye view) 등이 있고, 카메라 속도에는 팬(pan), 틸트(tilt), 달리(dolly), 핸드헬드(handheld), 크레인(crane), 줌(zoom), 스테디캠(steady cam) 등이 있다. 또한 영화의 시나리오에 따라 스토리를 완성하는 편집기법은 연속 편집(cutting to continuity), 교차편집(cross cutting), 래디컬 몽타쥬(radical montage), 플래시백(flashback), 플래시 포워드(flash-forward) 등이 있다.

36) 롤랑 바르트의 내러티브 분석모델에서는 기능층위, 행위층위, 서술층위가 점진적으로 통합되어 이야기를 구성하는 것으로 본다. 이러한 층위이론에 입각한 바르트의 내러티브 분석은 계열체 분석과 통합체 분석을 동시에 행하기 때문에, 외시적인 의미(줄거리)와 함축적 의미를 모두 밝혀주고 있다(백승철(1999), pp.43-44.).

37) 안상원(2011), p.158.



### III. 「댄싱 베토벤」의 내러티브 분석으로서 춤의 영화적 표현특성 논의

2016년 제작된 「댄싱 베토벤」은 베자르 발레 로잔(Béjart Ballet Lausanne)이 모리스 베자르(Maurice Béjart, 1927~2007)의 「교향곡 9번 *Symphony No. 9*」(1964)의 초연 50주년 기념 공연을 준비하는 과정을 담아낸 댄스 다큐멘터리 영화이다. 영화는 작품의 연습 과정을 통해 춤과 예술을 바라보는 감독의 깊이 있는 시선을 드러내고 있다. 이에 본 장에서는 「댄싱 베토벤」의 내러티브 분석을 통해 영화적 표현기법에 의해 춤이 드러나는 방식과 이것의 의미를 탐구해보고자 한다. 구체적으로 「댄싱 베토벤」의 내러티브 분석은 “기록성과 표현성의 결합”이라는 다큐멘터리 형식을 바탕으로 하여 “객관적 대상”, “구성 방식”, “촬영 및 편집기법”의 세 가지 논의로 이루어질 것이다. 이를 통해 영화의 사실적 구성물과 이것이 감독에 의해 어떻게 구성되었는지 탐색하고, 주요한 촬영과 편집기법을 분석함으로써 결과적으로 영화가 춤을 어떻게 담아내고 있는지 해석하고자 한다.

#### 1. 객관적 대상

객관적 대상에 대한 논의는 카메라의 기록성에 근거한다. 특히 허구의 이야기를 만들어내는 극영화와 달리, 다큐멘터리 영화는 실재하는 대상을 다루기 때문에 객관적 대상을 살핍으로써 본 영화의 토대를 파악할 수 있다. 따라서 「댄싱 베토벤」에서 현전하는 객관적 대상은 영화에 기록된 내용을 파악하는 일로, 이는 다음과 같이 세 가지로 범주화할 수 있다.

##### 가. 9개월의 연습 기간

영화는 2014년 2월 3일의 첫 촬영을 시작으로 작품이 무대에 오른 11월까지의 약 9개월간 촬영되었다. 이번 공연은 작품의 초연 50주년을 기념하기 위해 기획된 것으로, 80여 명의 무용수와 엑스트라, 오케스트라와 합창단을 더해 총 350명의 예술가가 함께하는 대규모 프로젝트이다. 그렇기 때문에 영화는 공연이 기획되는 단계에서 주역 무용수가 캐스팅되고 협업 파트너로서 도쿄 발레단과 이스라엘 필하모닉이 결정되는 장기간의 과정을 압축된 형태로 담아낸다. 스위스와 일본을 번갈아 오가며 베자르 발레 로잔과 도쿄 발레단 무용수들의 연습 장면을 보여주고 있으며, 시간이 흐름에 따라 오케스트라 단원들과 비무용인으로 구성된 엑스트라들이 참여하면서 공연이 구체화되는 흐름을 보여준다.

「댄싱 베토벤」은 9개월이라는 기간을 선형적인 구조로 제시하고 있지는 않지만, 영화가 전개됨에 따라 계절이 변화하고 무용수들이 연습에 박차를 가하는 모습을 통해 장기간에 걸친 연습과정을 짐작케 한다. 이를 통해 영화는 무용작품이 단순히 무대 위의 조명이 켜지고 꺼지는 순간까지의 찰나의 예술이 아니라는 것을 말한다. 장기간의 촬영을 통해 영화는 한 작품이 무대 위에 오르기까지는 수많은 예술가들의 열정이 있었으며, 그 기간 동안 연습을 반복하는 무용수들의 땀과 노력이 있었음을 강조한다.

##### 나. 다양한 인물들의 설명과 증언

두 번째는 공연을 둘러싼 여러 인물의 인터뷰를 기록했다는 것이다. 「댄싱 베토벤」에서는 특정한 캐릭터를 연기하는 배우 대신 생활인들이 주인공이 되는 다큐멘터리 영화의 특성에 의해 영화에 등장하는 많은 인물이 바로 영화의 주인공이라 할 수 있다. 나레이터를 포함한 주요 등장 인물들은 베자르 발레



나레이터, 말리아 로망  
(Malya Roman)



베자르 발레 예술감독,  
질 로망(Gil Roman)



무용사학자, 장 피에르 파스토리  
(Jean Pierr Pastori)



도쿄 발레단 예술감독,  
이다 무네타카(Munetaka Iida)



작가, 존 호프웰  
(John Hopewell)



이스라엘 필하모닉 오케스트라  
지휘자, 주빈 메타(Zubin Metha)



원로 무용수, 키라 카르케비치  
(Kyra Karkevitch)



예술 평론가, 미우라 마사시  
(Massashi Miura)



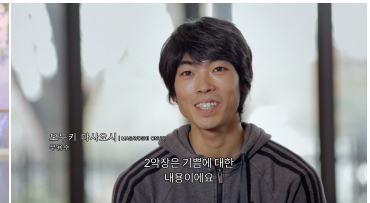
미술감독, 로제 베르나르  
(Roger Bernard)



「교향곡 9번」 연출,  
표트르 나르델리(Piotr Nardelli)



무용수, 요시오카 미카  
(Mika Yoshioka)



무용수, 오누키 마사요시  
(Masayoshi Onuki)



무용수, 카테리나 샬키나  
(Kateryna Shalkina)



무용수, 오스카 차콘  
(Oscar Chacon)



무용수, 알라나 아치볼드  
(Alanna Archibald)

### 〈그림 1〉 〈댄싱 베토벤〉의 주요 등장인물

로잔의 예술감독, 무용사학자이자 베자르 발레 로잔 재단이사장, 미술감독, 작가, 원로 무용수, 예술 평론가, 도쿄 발레단 예술감독, 지휘자, 그리고 공연에 참여한 다수의 무용수가 등장한다. 영화는 여러 인물의 목소리를 통해 모리스 베자르의 예술관은 물론 「교향곡 9번」에 대한 역사적이고 미학적인 가치와 작품의 음악성, 그리고 작품을 향한 무용수의 입장에 이르기까지 광범위한 정보를 제공함으로써, 작품

에 대해 다각도의 접근을 추구한다.

구체적으로 주요 인물들의 인터뷰 내용과 역할을 살펴보자면, 먼저 영화에서 가장 많이 등장하는 인물로 베자르 발레 로잔의 예술감독인 질 로망에 주목할 필요가 있다. 그는 모리스 베자르가 살아 있을 당시 무용수로서 오랜 시간을 함께하였으며, 그렇기 때문에 그 누구보다 베자르가 평생에 걸쳐 추구한 것을 알고 있는 인물이다. 그에 따르면, 베토벤의 음악과 모리스 베자르 사이에는 긴밀한 연결성이 있다. 두 거장의 작품은 리듬감과 리듬감이 있는 대조(죽음-부활, 하늘-땅, 불-물 등), 연극적 측면, 초월 의지, 그리고 거대한 스케일 등을 공유한다. 특히 베자르는 “모든 인류가 형제이다”라는 자신의 신념을 작품을 통해 드러내고자 했으며, 인류애와 형제애는 「교향곡 9번」을 관통하는 핵심이다.

무용사학자이자 베자르 발레 로잔 재단이사장인 장 피에르 파스토리와 예술 평론가인 미우라 마사시는 작품에 대한 역사적이고 미학적인 관점을 제시한다. 파스토리에 따르면, 「교향곡 9번」이 모리스 베자르의 대표작품인 「봄의 제전 *The Rite of Spring*」(1959)과 「볼레로 *Bolero*」(1961)에 이어 세 번째로 제작된 장편 작품이며, 「녹색 여왕 *Green Queen*」(1963)과 「프로스펙티브 *Prospective*」(1965)의 아주 현대적인 두 작품 사이에 초연되었다. 한편 마사시는 베자르 사상이 선종을 중심으로 한 아시아 문화와 맞닿아 있다고 말한다. 베자르는 ‘생명의 환생’에 강한 영감을 받았는데, 그가 가지고 있는 죽음과 부활에 대한 감정 혹은 죽음과 부활에 대한 시간적 개념은 작품 속에서 선(線)이 아닌 원(圓)으로 표현된 것이다. 그에 따르면, 이것이 「교향곡 9번」을 포함한 베자르 작품에서 원형이 자주 등장하는 이유이다.

이스라엘 필하모닉 오케스트라 지휘자인 주빈 메타는 베자르가 베토벤의 음악을 훌륭하게 이해했음을 강조한다. 그는 교향곡 9번을 작곡할 당시 이미 청력을 완전히 상실한 베토벤이 베자르의 「교향곡 9번」을 본다면, 이 발레를 통해 듣지 못했던 음악을 볼 수 있을 정도로 베토벤이 음악에서 추구했던 것이 작품에 형상화되었다고 덧붙인다. 그뿐만 아니라 원로 무용수와 함께 실제 공연에 참여한 다수의 무용수는 자신의 경험으로서 작품에 관해 이야기한다. 특히 원로 무용수인 키라 카르케비치는 본 작품을 연습할 당시 자신이 얼마나 즐겁게 춤을 추었는지 회상하면서 자신을 완전히 장악했던 음악과 안무의 힘을 말한다. 또한 공연에 참여하는 무용수들은 춤을 추면서 각자가 해석한 작품의 의미를 말하고, 공연에 대한 각오와 소감 등을 전함으로써 영화의 현장감을 살린다.

#### 다. 공연 준비 과정에서 일어난 여러 사건과 무용수들의 일상적인 모습들

영화가 담고 있는 기록의 세 번째 범주는 공연 준비 과정에서 일어난 여러 사건이다. 그중 가장 큰 사건은 2악장의 주역을 맡은 베자르 발레 무용수인 카테리나 샬키나가 갑작스럽게 임신을 한 사건이다. 그녀의 임신 소식에 본인은 물론 예술감독과 단원들은 당황하지만, 곧바로 캐슬린 티헬름(Kathleen Thielhelm)이 투입되어 연습에 박차를 가한다. 또 하나의 사건은 공연을 위해 도쿄로 온 베자르 발레 단원 중 한 명이 공연을 일주일 앞둔 시점에서 연습 도중 부상을 입게 된 것이다. 그녀는 한 작품을 무대에 올리기 위해 수개월 간 연습해왔지만, 결국 무대에 오르지 못하게 된다.

이 밖에도 영화는 드라마틱한 사건 외에도 춤을 벗어난 곳에서 일어나는 일상적인 모습들도 고스란히 담아낸다. 임신 후 연습에 참여할 수 없게 된 샬키나가 집에서 간단히 몸을 푸는 모습, 그리고 그녀의 남편이자 베자르 발레의 주역 무용수인 오스카 차콘이 아내를 생각하며 가족들과 영상통화를 하는 모습 등은 무용수를 넘어 인간으로서 단원들을 바라볼 수 있는 요소로 작용한다. 이를 통해 영화는 춤의 예술

성을 연습이라는 과정을 매개로 하여 인간의 존재와 일상생활 속으로 다시금 끌어들인다.

지금까지 「댄싱 베토벤」에서 현전하는 객관적 대상에 대한 논의는 다음과 같이 정리할 수 있다.

〈표 2〉 「댄싱 베토벤」의 객관적 대상 논의

관점	표현특성	의미
영화가 기록한 사실적 내용	9개월의 연습 기간	한 작품을 공연하기 위해 노력한 수많은 예술가들의 열정을 강조, 공연 못지않게 과정의 소중함을 묘사
	다양한 인물들의 설명과 증언	모리스 베자르의 예술관과 「교향곡 9번」에 대한 역사적·미학적 관점, 작품의 음악성, 작품을 향한 무용수들의 입장 등을 제시, 한 작품에 대한 다각도적인 관점으로 이해의 폭을 넓힘
	공연 준비 과정에서 일어난 여러 사건과 일상적인 모습	무용수의 갑작스런 임신과 부상, 무용수들의 사적인 공간에서의 모습은 한 인간으로서 무용수를 조망, 춤의 예술성을 인간 존재와 삶 속으로 끌어들임

## 2. 구성 방식

영화 구성 방식에 대한 분석은 객관적 대상들을 창조적으로 배열한 방식, 즉 영화의 플롯을 파악하는 것이다. 이러한 논의는 감독의 의도와 접근방식을 관찰함으로써 궁극적으로 영화가 전달하고자 하는 메시지를 이해하는 것으로 나아갈 수 있다. 「댄싱 베토벤」에서 특징적인 구성 방식은 두 가지로 정리할 수 있는데, 하나는 영화를 네 개의 챕터로 구성한 점이고, 다른 하나는 나레이터를 중심으로 한 담화 형식이라 할 수 있다.

### 가. 네 개의 챕터 구성

베토벤 교향곡 9번은 총 네 개의 악장(1악장 Allegro, 2악장 Scherzo, 3악장 Adagio, 4악장 Presto)으로 이루어져 있으며, 모리스 베자르는 각각의 악장에 주제를 부여한 「교향곡 9번」을 안무하였다.<sup>38)</sup> 이에 아끼레 감독은 가장 웅장하고 강렬한 베토벤 교향곡 제9번과 모리스 베자르의 「교향곡 9번」을 영화로 담아내기 위해 영화를 네 개의 챕터로 구성하는 전략을 세웠다.

각 챕터의 내용과 특징을 살펴보면, 1장은 스위스 로잔의 겨울을 배경으로 하고 있으며, 대지에서 솟아나는 생명력을 묘사한다. 종교적 요소를 통해 선과 악의 대립, 전쟁으로 인한 죽음, 그리고 새로운 생명의 탄생을 드러내는 삽화 이미지가 베토벤의 음악과 함께 제시된다. 이어지는 장면에서는 성당의 장미 모양 스테인드글라스가 「교향곡 9번」의 무대 바닥과 연결되면서 인간의 예술이 선과 악, 탄생과 죽음의 근원적이면서 동시에 초월적인 힘과 맞닿아 있음을 암시한다. 그리고 “나는 배우이고, 교향곡 9번을 무대에 올리는 작업을 다큐멘터리로 만들기 위해 고향 로잔으로 가는 중이다”라는 나레이터의 나레이션으로 영화의 전체적인 분위기를 소개한다. 영화의 초입부인 만큼 1장은 전문가들과의 인터뷰로 베토벤

38) 모리스 베자르의 「교향곡 9번」에서 갈색 의상의 1악장은 대지를, 빨간 의상의 2악장은 불, 기쁨, 생명을, 흰색 의상의 3악장은 겨울, 시련, 조화, 사랑, 물을 표현하고 마지막으로 노란 의상의 4악장은 자유, 빛, 환희를 표현한다(Christina Gallea Roy(2017.7.7.), Bejart Ballet Lausanne & The Tokyo Ballet - The Ninth Symphony - Monte-Carlo, 댄스맵 홈페이지, <<http://dancetabs.com/2015/07/bejart-ballet-lausanne-the-tokyo-ballet-the-ninth-symphony-monte-carlo/>, 2018. 9. 7.>).

과 베자르, 그리고 무용작품에 대한 설명이 주를 이루고 있다.

2장은 도쿄의 봄을 배경으로 하여 스케르초 속의 열정과 기쁨을 표현한다. 꽃과 푸르른 나무 이미지를 통해 봄의 화창함을 담은 영상미가 돋보인다. 이 장에서는 모리스 베자르가 추구한 것이 무엇인지 묻는 나레이터의 질문에 대한 예술 평론가 마사시의 설명에 많은 분량을 할애하고 있다. 도쿄 발레단의 예술감독과 무용수들의 인터뷰가 포함되어 있으며, 설원을 넘어 봄의 활기가 춤과 함께 어우러진다.



〈그림 2〉 「댄싱 베토벤」의 네 첩터

3장은 다시 스위스 로잔, 시간적 배경은 여름으로 조화와 사랑을 이루는 물이 주제이다. 주역 무용수인 샬키나가 임신한 드라마틱한 사건이 벌어진다. 이를 계기로 영화는 무용수의 인간적 측면을 강조한다. 무용수의 삶에서 춤이 지니는 의미를 말하는 샬키나의 인터뷰를 통해 영화는 삶과 예술의 경계를 허물고 예술 속의 삶, 또는 삶 속의 예술이라는 관점을 생성해낸다. 나아가 영화는 무용단원들이 이루는 공동체에 가족의 의미를 부여하고, 다양한 사람들이 생성해내는 공동체 속에 내재된 화합과 그것의 풍요로움은 다시 「교향곡 9번」의 주제와 연결된다. 무용수들이 이질적 요소와 난관을 극복하면서 열정과 헌신으로 조화로운 무대를 완성한다. 영화는 “춤에 구분이 어디 있나요? 난 오른손을 내밀고 당신은 왼손을 내밀고, 피부가 검은색이든 녹색이든 뭐 어때요? ... 우리는 누구나 다 살아가면서 극복하려는 단순한 인간이에요”라는 질 로망의 설명으로부터 「교향곡 9번」이 함축하고 있는 주제를 부각시킨다. 이로써 영화는 무용수의 임신이라는 새로운 생명의 시작을 통해 베자르가 춤을 통해 말하는 인류애와 형제애가 심화하는 방향으로 전개되고 있음을 알 수 있다.

다시 도쿄의 가을을 배경으로 하는 4장은 실제 베토벤 교향곡 9번 4악장처럼 다른 부분보다 길게 진행되며, 이전의 내용과 구성을 해결하는 역할을 하고 있다. 주빈 메타의 지휘 아래 오케스트라의 연습 장면으로 시작되는 4장은 무용수들은 물론 합창단과 일반인들로 구성된 엑스트라들의 연습장면을 담아냄으로써, 다양한 국적과 문화가 모인 공동작업의 이미지를 강화한다. 드디어 수 개월간의 연습의 종지부를 찍는 실제 공연장면이 4장의 말미를 장식한다. 막이 오르기 전 기대에 부풀 관객들의 모습을 보여



주고, 베토벤과 베자르라는 두 거장의 위대함은 거듭 강조된다. 무용수들이 기대와 긴장 속에서 몸을 푸는 백스태이지 장면은 역동적으로 춤을 추는 무대 위의 장면과 반복적으로 교차편집 된다.

이처럼 「댄싱 베토벤」에서 보이는 네 개의 챕터 구성 방식은 두 가지 점에서 의미를 가진다. 첫 번째는 음악-춤-영화를 유기적으로 연결하는 효과이다. 베토벤의 음악과 베자르의 무용의 4악장 구조를 그대로 반영해 이것의 리듬과 구조를 공유하고 있기 때문에 영화는 「교향곡 9번」이라는 무대 위의 춤과 긴밀한 관계를 형성한다. 즉 영화는 단순히 ‘춤을 기록한 영화’가 아닌 영화 자체로 또 다른 춤의 세계를 창조한다. 두 번째는 영화가 독자적인 시공간적 흐름을 가진다는 것이다. 겨울, 로잔-봄, 도쿄-여름, 로잔-가을, 도쿄라는 시간과 공간의 설정은 사계절의 순환을 담아내는 영상미로 몰입도를 높이고 있으며, 특히 유럽과 아시아 대륙을 넘나드는 전개를 다국적 대규모 프로젝트의 의미가 강조된다.

## 나. 나레이터를 통한 담화 형식

「댄싱 베토벤」의 표현형식의 두 번째 특징은 말리야 로망이라는 인물을 나레이터로 삽입하여 그녀를 통한 담화 형식으로 전개된다는 것이다. 감독은 자신이 하고 싶은 이야기를 직접 넣기보다 나레이터를 통해 객관적으로 표현하고자 노력하였다. 영화 초반 말리야가 「교향곡 9번」의 연습 과정을 촬영하기 위해 기차를 타고 스위스 로잔에 가는 장면이 제시된다. 그녀는 자신을 배우라고 소개함으로써 무용계에 몸을 담고 있지 않은 비전문가로서 객관적인 입장을 보인다. 연습장면을 참관하는 그녀의 태도는 철저히 관찰자적인 태도이며, 이는 다양한 인물들과의 인터뷰에서 역시 일관된다. 그렇기 때문에 그녀가 포착한 관점은 무용단과 작품 외부에 위치한 관점, 즉 감독의 관점과 동일시된다.

그러나 3장에서 말리야가 베자르 발레 예술감독인 질 로망과 원로 무용수로 인터뷰를 했던 키라 카르케비치의 딸이라는 사실이 밝혀지면서, 영화는 새로운 국면을 맞이한다. 객관적인 태도로 일관했던 그녀의 인터뷰는 한순간 부너지간 혹은 모너지간의 인터뷰로 탈바꿈하며, 그로부터 그녀만이 끌어낼 수 있는 이야기가 시작된다. 말리야는 직접 무용수가 되지 않았지만, 베자르 발레의 주역 무용수였던 부모님에 의해 항상 무용 세계에 속해 있던 인물이다. 이로써 영화는 무용 세계와 살짝 물러나 있는듯하지만, 발레단 내부에 밀접하게 관여된 그녀를 통해 객관성과 주관성의 경계를 적절히 조화시킨다. 또한 말리야는 자신의 성장과정 안에 발레단의 역사가 살아 있고, 누구보다 춤을 향한 무용가들의 열정을 옆에서 지켜본 증인이다. 영화는 그녀처럼 발레단에서 곧 태어날 생명을 통해 모두 하나 됨을 표현해낸다.

나레이터를 통한 담화 형식의 구성 방식은 두 가지에서 의미를 가진다. 하나는 나레이터가 객관적인 관찰자의 입장과 주관적인 감독의 관점을 오간다는 점이다. 감독의 의견을 나레이터를 통해 전하는 것은 마치 반은 “또 다른 자아”이자, 반은 “말리야 자아”가 되는 이중적인 의미를 내포한다. 따라서 영화는 말리야를 통해 영화는 객관성과 주관성 사이, 나아가 실제와 허구 사이를 자유로이 넘나들며 관객의 상상력을 자극한다. 또 다른 하나는 말리야가 발레단의 가족 구성원이라는 사실로부터 기인한다. 아기에 감독의 인터뷰에 따르면, 그녀가 안내자이자 호스트로 말리야를 선택한 이유는 ‘그녀만이 할 수 있는’ 이야기가 있기 때문이었다. 이는 말리야가 예술 감독의 ‘딸’이라는 특수한 관계를 의미하는 대목이다. 말리야를 통해 발레단의 단원들이 하나의 거대한 가족이 되고, 이것은 형제애와 인류애를 강조하는 작품의 주제와 맞물리는 영화적 장치로 기능한다.

지금까지 「댄싱 베토벤」의 구성 방식에 대한 논의는 다음과 같이 정리할 수 있다.

〈표 3〉 「댄싱 베토벤」의 구성 방식 논의

관점	표현특성	의미
플롯의 특성, 감독의 의도 파악	네 개의 챕터 구성	음악-춤-영화를 유기적으로 연결함으로써 영화 자체로 새로운 춤의 세계를 창조
		사계절의 순환을 담아내는 영상미와 함께 독자적인 시간간 흐름 확보, 다국적 대규모 프로젝트의 의미 강조
	나레이터를 통한 담화 형식	객관적인 관찰자의 입장과 주관적인 감독의 관점을 넘나들, 객관성과 주관성 사이의 유희를 통해 관객의 상상력 자극
		무용 작품의 주제인 형제애와 인류애를 강조하는 영화적 장치

### 3. 촬영 및 편집기법

구성 방식을 통해 「댄싱 베토벤」의 특징적인 플롯과 감독의 메시지를 파악할 수 있었다면, 촬영기법과 편집기법에 대한 접근은 오로지 영화만이 가지는 영화언어에 해당한다. 영화에서 촬영은 암시적이고 촬영방식에 따라 영화가 전달하는 의미도 달라진다. 그리고 편집은 효과적으로 영화의 스토리를 표현해 내는 작업이다. 그러므로 촬영과 편집은 영화 자체에 내재한 문법을 해석하는 일이라 할 수 있다.

#### 가. 촬영기법: 숏, 앵글

촬영기법에서는 카메라 위치에 따른 ‘숏’과 카메라의 ‘앵글’을 살펴보고자 한다. 먼저 숏은 카메라와 피사체 사이의 거리에 의해 이것의 크기가 결정된다. 「댄싱 베토벤」에서 춤을 담아내기 위해 특징적으로 사용된 숏은 풀숏, 롱숏, 그리고 클로즈업이다. 등장인물의 머리부터 발끝까지 몸 전체를 보여주는 촬영장면을 일컫는 풀숏은 전신을 보여 줄 수 있지만, 인물의 표정이 쉽게 드러나지 않기 때문에 극영화에서는 즐겨 쓰이지 않는다는 특징이 있다. 그러나 「댄싱 베토벤」에서는 무용수들의 연습장면이 주를 이루고 있는 만큼 〈그림 3〉과 같이 무용수의 전 신체의 움직임을 보여주기 위해 풀숏이 가장 많이 사용되고 있다.



〈그림 3〉 연습 장면에서 활용된 풀숏

공연 장면에서는 롱숏의 활용이 돋보인다. 피사체 전체를 넓게 잡아주는 촬영 방식인 롱숏은 대략 공연에서 관객석과 무대에 사이의 거리 정도이다. 롱숏의 촬영에는 와이드 앵글 렌즈가 많이 사용되므로 와이드숏이라고 부르기도 한다. 이번 공연이 전 세계 350명의 예술가가 투입된 다국적 대규모 공연인

만큼 룡솿을 통해 무대를 한눈에 보여준다. <그림 4>에서 보이는 것처럼 무용수는 물론 오케스트라와 합창단을 모두 담아내며 이들의 배치를 알 수 있다.



〈그림 4〉 공연 장면에서 활용된 룡솿

다음으로 살펴볼 솿은 클로즈업이다. 피사체에 가까이 접근해 찍은 장면을 의미하는 클로즈업은 대개 피사체를 화면 가득 포착한 장면을 지칭한다. 클로즈업은 피사체의 특징을 살릴 수 있고 특히 인물의 얼굴인 경우 그 정서와 감정선을 포착하는 데 효과적이다. 「댄싱 베토벤」에서 클로즈업은 연습장면에서 무용수의 특정 신체 부위를 강조하기 위해 사용되고 있다. 여기에서 강조되는 신체 부위 및 움직임은 작품의 주제와 밀접하게 연관된 것임을 알 수 있다.

<그림 5>는 4악장 환희의 송가 부분의 연습장면이다. 이 부분에서 실리와 베토벤은 ‘환희’라는 개념을 강조하였는데, 베자르는 인간이 겪는 탄생의 고통과 우주에 맞선 인간의 영원한 투쟁 사이에 환희가 폭발하는 것으로 해석하고 이를 움직임으로 표현하였다. 무용수는 몸을 잔뜩 웅크린 자세로 시작하여 팔과 다리를 뻗는다. 자궁 속에 있는 태아가 세상 밖으로 나오는 과정을 형상화한 것이다. 이 부분에서 클로즈업한 부위는 힘 있게 뻗은 손이다. 이를 통해 깨어난 자가 자신의 힘을 발견하고, 노력과 투쟁, 힘과 움직임의 환희를 효과적으로 담아내고 있다.



〈그림 5〉 탄생의 고통을 표현하기 위한 클로즈업 기법

<그림 6>은 3악장 아다지오의 연습장면이다. 여기서는 두 무용수가 마주 잡은 손을 클로즈업하여 ‘조화와 사랑’이라는 주제를 전달하고 있음을 볼 수 있다. 한편 <그림 7>과 같이 연습하는 무용수의 발을 클로즈업한 장면도 볼 수 있는데, 이를 통해 영화는 한 작품을 공연하기 위해 오랜 기간 연습하는 무용



수의 땀과 노력을 강조하기도 한다. 특히 토슈즈를 벗은 무용수 발의 이미지는 무용표현의 아름다움을 넘어 수행성의 미학을 담아낸다.



〈그림 6〉 3악장 연습 장면

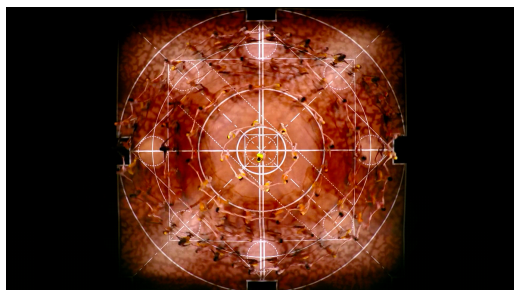


〈그림 7〉 무용수의 발 이미지 클로즈업

카메라 앵글의 경우, 이는 카메라의 높이에 따라 결정되며 특정한 앵글의 사용을 통해 예술적, 극적, 심리적인 효과를 높일 수 있다. 감독은 무대 위의 춤을 카메라에 담아내는 데 있어 베를린 올림픽을 다룬 레니 리펜슈탈(Leni Riefenstahl)의 다큐멘터리에서 영감을 받은 만큼, 다양한 앵글을 활용하여 작품에 내재한 서사적인 분위기와 시각적인 힘을 드러내고 있다. 그중 피사체보다 높은 곳에 있어서 위에서 아래를 내려다보는 화면인 하이 앵글과 버즈아이뷰가 두드러진다. 영화는 이러한 앵글을 통해 〈그림 8〉, 〈그림 9〉과 같이 베자르 안무의 특징인 큰 구도를 한눈에 보여준다.



〈그림 8〉 하이 앵글



〈그림 9〉 버즈아이뷰

한편 인터뷰 장면에서는 미디엄샷이 주로 사용되고 있다. 미디엄샷은 인물의 허리 바로 아래까지를 포착하는 정도의 화면으로, 피사체를 원경에서 찍어 배경을 두드러지게 하고 이를 통해 분위기를 강조하는 롱 쇼트와 피사체를 근경에서 찍는 클로즈업의 중간 단계이다. 따라서 미디엄샷은 포착하는 인물의 크기가 사건을 제시하기에 적당한 중간 거리에 관객을 위치시키고, 화면의 중형비상에서 가장 안정된 화면에 속한다.



〈그림 10〉 인터뷰 장면에서 활용된 미디엄 쇼트

〈그림 10〉과 같이 미디엄샷을 활용한 인터뷰 장면에서 기본적으로 강조되는 것은 인물이다. 특히 나레이터와 인터뷰이의 담화형식이 주를 이루기 때문에 두 인물이 한 화면에 잡히는 투샷(two shot)을 자주 볼 수 있다. 인물의 무릎이나 허리 위쪽까지를 담고 있으며, 약간의 인물이 위치하는 공간적 배경을 보여 준다. 연습실과 서재라는 주위 배경은 예술감독과 무용사학자라는 해당 인물을 성격을 수식하고 있다. 또한 카메라는 주로 나레이터와 인터뷰이의 중간에 위치하여 안정적인 상황과 분위기가 연출된다. 이를 통해 인터뷰 내용에 대한 관찰자적 시점과 사실 전달의 객관성이 강화됨을 알 수 있다.

그리고 카메라 앵글의 경우, 공연 이미지를 제외한 대부분의 장면들은 카메라와 촬영 대상의 눈높이를 일치키는 아이 레벨 샷이 사용되었다. 이를테면 연습 장면과 같은 일상적인 장면, 그리고 인터뷰 장면에서 아이 레벨 샷의 일관된 사용은 지극히 자연스러운 느낌을 살리는 데 기여하였다.

#### 나. 편집기법: 교차편집

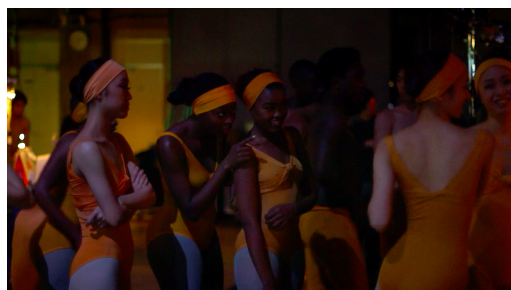
편집기법에서는 교차편집에 주목하고자 한다. 「댄싱 베토벤」에서는 교차편집이 매우 많이 사용되고 있는데, 크게 연습 장면과 공연 장면으로 나누어 살펴볼 수 있다. 먼저 영화는 공연의 준비과정에서 공연으로 이어지는 전체적인 시간의 흐름을 유지하면서도, 〈그림 11〉과 같이 연습 장면에서 실제 공연 이미지를 반복적으로 보여주고 있다. 영화 전반에 걸쳐 사용되고 있는 교차편집은 서사적인 층위에서 장기간에 걸친 수많은 무용수의 노력을 드러냄으로써 진정성에 호소하고, 시각적 층위에서는 작품을 입체적으로 조명하여 작품이 드러내는 표현성과 주제의 이해를 증폭시킨다.

두 번째로 공연 장면에서는 〈그림 12〉와 같이 무대 위의 이미지와 무대 뒤의 이미지를 반복적으로 교차편집하여 제시하고 있다. 이를 통해 공연 현장에서의 긴장감을 살리고 있으며, 무대 위의 춤을 하나의 완성된 그림으로 보는 것이 아닌 무대 뒤에서 준비하고 있는 무용수나 감독의 시선을 포함한다. 연습 장면에서의 교차편집이 ‘무대 이전’의 이미지들을 포착한다면, 공연 장면에서의 교차편집은 ‘무대 뒤’의 이미지들

을 포착한다. 이렇게 포착된 무대 밖의 이미지들은 결과적으로 춤의 일부로 응용된다. 따라서 교차편집은 「댄싱 베토벤」의 춤 텍스트를 무대 전과 밖으로까지 확장하는 것에 직접적으로 기여하였다고 볼 수 있다.



〈그림 11〉 연습장면과 공연장면의 교차편집



〈그림 12〉 무대 위와 무대 밖의 이미지의 교차편집

지금까지 「댄싱 베토벤」의 촬영 및 편집기법에 대한 논의는 다음과 같이 정리할 수 있다.

〈표 4〉 「댄싱 베토벤」의 촬영 및 편집기법 논의

관점	표현특성	의미
영화에 내재한 문법 파악	풀샷, 롱샷, 클로즈업 하이 앵글, 버드아이뷰	무용수의 전 신체의 움직임을 보여주기 위한 풀샷, 넓은 무대를 한눈에 보여주기 위한 롱샷, 작품의 주제와 밀접하게 연관된 신체 부위 및 움직임을 강조하기 위한 클로즈업, 베자르의 안무 특징인 독특한 작품의 구도를 조망하기 위한 하이 앵글과 버드아이뷰
	미디엄샷	인터뷰 장면에서 사용, 사실 전달의 객관성을 강화
	교차편집	연습 장면과 공연 장면에서 사용, 춤의 텍스트를 무대 전과 밖으로 확장

## IV. 결 론

본 연구는 춤이 기록영화적 표현에 의해 어떠한 미학적 담론을 끌어낼 수 있는지 논의하기 위해 최근 댄스 다큐멘터리 영화인 「댄싱 베토벤」의 내러티브 분석을 시도하였다. 근본적으로 다큐멘터리는 사실에 근거해 현실을 담아내지만, 감독은 예술적 표현을 반영해 자신의 관점을 제시한다는 점에서 기록성

과 표현성의 결합으로 이해할 수 있었다. 이에 본 연구자는 사실을 창조적으로 배열한 다큐멘터리 영화의 특성에 기반한 내러티브 분석방식으로 “객관적 대상”, “구성 방식”, “촬영 및 편집기법”의 세 가지 논점을 설정하였다. 이에 근거해 본 영화의 내용과 형식을 살펴보고, 영화적 표현으로 승화된 미적 내용을 통해 「댄싱 베토벤」이 담아내는 춤의 세계를 해석할 수 있었다.

지금까지 논의를 정리하자면, 「댄싱 베토벤」에서 “객관적 대상”에 대한 논의는 다큐멘터리의 기록적 측면에 해당한다. 영화는 9개월의 연습 기간과 작품에 관련한 다양한 인물들의 설명과 증언, 그리고 공연 준비 과정에서 일어난 여러 사건과 무용수들의 일상적인 모습들을 기록했다. 이를 통해 영화는 한 작품을 공연하기 위해 노력한 예술가들의 노력을 조망하면서 공연 과정의 소중함을 묘사하고 있었다. 또한 작품에 대한 다각도의 접근을 통해 이해의 폭을 넓혔으며, 인간으로서 무용수를 제시하여 춤의 예술성을 인간 존재와 삶 속으로 끌어들이고 있음을 알 수 있었다.

다음으로 “구성 방식”과 “촬영 및 편집기법”에 대한 논의는 다큐멘터리의 표현적 측면에 해당한다. 구성 방식에 있어 네 개의 챕터 구성은 음악의 4악장 구조와 동일하지만 특정한 계절과 도시라는 시공간적 설정을 가지고 있었다. 특히 나레이터로서 말리야 로망을 캐스팅한 것은 객관성과 주관성 사이를 넘나드는 표현 형식일 뿐만 아니라 「교향곡 9번」의 주제인 형제애와 인류애로 나아갈 수 있는 영화적 장치라 할 수 있다. 그리고 춤의 역동성과 스펙터클을 담아내기 위해 다양한 샷과 앵글이 사용되고 있었으며, 무대 안과 밖의 이미지들을 활용한 편집과정을 거쳐 춤 텍스트를 확장시켰다. 이로써 영화는 단순히 춤을 기록하는 것을 넘어서 영화적 기법으로 춤을 재맥락화 함을 알 수 있다.

세밀한 기록과 독특한 연출로 잘짜여진 내러티브는 보는 이의 관심을 증폭시키고 설득력을 높여 궁극적으로 감동을 선사하는 것으로 연결된다. 이러한 감동적 요소는 영화 전반에 걸쳐 제시되는 예술가와 예술, 그리고 작품에 대한 일종의 ‘앓이’으로부터 시작된다. 즉 무대 안과 밖의 교류는 인식과 감각 사이의 교류를 발생시키는 것이다. 이것은 결국 “느껴야 알 수 있고, 알아야 느낄 수 있다”는 명제가 다큐멘터리의 속성인 동시에 「댄싱 베토벤」이 선사하는 예술적 감흥의 원천임을 시사한다.

영화가 전하는 감동은 지난 8월 20일부터 26일까지 진행된 제15회 EBS국제다큐영화제(International Documentary Festival, EIDF)<sup>39)</sup>에서 다시 한번 이어졌다. EIDF의 “나의 삶, 나의 예술” 부분에 이름을 올린 본 영화는 행사 기간 동안 EBS 1TV와 오프라인 극장에서 상영되었으며, 더 많은 관객이 영화를 통해 베토벤과 베자르 예술을 향유할 수 있었다. 이것이 바로 영화의 가장 큰 특징 중 하나인 원 소스 멀티유스(One Source Multi Use, OSMU)인 것이다. 최근 OSMU를 넘어 융합 콘텐츠를 지향하는 멀티소스 멀티유스(Multi Source Multi Use, MSMU)가 각광받고 있는 만큼, 다양한 원도를 통한 「댄싱 베토벤」의 확장된 콘텐츠 활용은 거듭될 것이다. 이처럼 원 소스의 높은 부가가치는 영상매체 시대에 문화예술콘텐츠로서 댄스필름이 갖는 경쟁력일 것이라 사료된다. 결론으로 이러한 시대적 흐름 아래 댄스필름의 예술적 의미는 단순히 춤을 담은 ‘액자’가 아닌, 새로운 문화와 소통 환경 속 춤의 세계를 바라보는 ‘창문’이 될 수 있을 때 더욱 빛을 발할 것이다.

39) EBS국제다큐영화제는 2004년부터 시작된 부문경쟁 국제다큐멘터리 영화제이다. TV와 극장에서 동시에 열리는 다큐멘터리 축제형식으로 ‘쿨 서머 나이트’, 야외상영 등 일반 시민 및 관객 참여형 행사를 진행하고 있다. 동시대 이슈에 주목한 작품 구성으로 다양성을 강화하고 있는 본 영화제는 15회째를 맞이한 2018년 행사 기간 동안 33개국 72편의 다큐멘터리를 EBS 1TV, 다큐멘터리 전용 VOD 서비스인 온라인 플랫폼 D-BOX, 그리고 오프라인 극장을 통해 상영하였다. EIDF2018 제15회 EBS국제다큐영화제 공식홈페이지, <<http://www.eidf.co.kr>>.



## ■ 참고문헌

- 강성률(2016). 『영화 비평: 이론과 실제』. 서울: 아모르문디.
- 김말복(2011). 『무용예술코드』. 서울: 한길아트.
- 이용관(1991). 『전위영화의 이해』. 서울: 도서출판 예니.
- 이지원(2013). 『춤, 테마로 읽다』. 서울: 두술.
- 한국영화학교수협의회(2001). 『영화란 무엇인가: 영화예술학 입문』. 서울: 지식산업사.
- Mitoma, Judith(2002). *Envisioning Dance on Film and Video*. New York and London Routledge.
- 권수경(2009). 내러티브 디자인을 적용한 상호작용적 공간특성에 관한 연구: 창덕궁원 중심으로. 홍익대학교 대학원 석사학위 논문.
- 백승철(1999). 내러티브 분석을 통한 영화의 이데올로기 연구: 그랜드 신테그마분석과 층위이론분석을 중심으로. 동아대학교 대학원 석사학위 논문.
- 이영주(2017). 뉴욕시티발레단(New York City Ballet)의 다큐멘터리에 나타난 기호학적 의미: <city.ballet.>를 중심으로. 성균관대학교 대학원 박사학위 논문.
- 임화경(2010). 영화의 내러티브 구성기법을 적용한 메모리얼(memorial) 공간디자인 연구: 임진각 평화누리 공원을 중심으로. 이화여자대학교 디자인대학원 석사학위 논문.
- 류은영(2009). 내러티브와 스토리텔링: 문학에서 문화콘텐츠로. 『인문콘텐츠』, 14: 229-262.
- 안상원(2011). 모던 영화의 내러티브 문제: 크리스티앙 메츠의 분석과 관련하여. 『미학』, 68: 129-168.
- 이지선(2011). 매체미학적 관점에서 본 춤 환영성 연구. 『무용예술학연구』, 33: 71-110.
- 장인주(2016). 문화정책 이념에 따른 프랑스 무용의 발전 양상: 문화민주화를 중심으로. 『무용예술학연구』, 58: 79-90.
- 전평국(2008). 매체 다원화 시대 다큐멘터리 장르의 경계에 관한 연구. 『영화연구』, 37: 351-382.
- 최민성(2009). 다큐멘터리와 스토리텔링. 『한국언어문화』, 40: 311-332.
- Christina Gallea Roy(2017년 07월 07일). Bejart Ballet Lausanne & The Tokyo Ballet - The Ninth Symphony - Monte-Carlo, 『DanceTabs』. <<http://dancetabs.com/2015/07/bejart-ballet-lausanne-the-tokyo-ballet-the-ninth-symphony-monte-carlo/>>, 2018. 8. 26.>.
- 댄스필름협회(Dance Films Association) 홈페이지. <<http://www.dancefilms.org>, 2018. 5. 31.>.
- 92Y 모바일 댄스필름 페스티벌(92Y Mobile Dance Film Festival) 홈페이지. <<https://www.92y.org/dance/mobile-dance-film-festival.aspx>, 2018. 8. 29.>.
- 영상예술포럼 홈페이지. <<http://www.mediaartforum.kr/main/index.html>, 2018. 5. 20.>.
- EIDF2018 제15회 EBS국제다큐영화제 공식홈페이지. <<http://www.eidf.co.kr>, 2018. 8. 28.>.

논문투고일 2018. 9. 15  
심사일 2018. 9. 19  
심사완료일 2018. 10. 1

## Discuss Dance Films Through Narrational Analysis of The Dance Documentary Film *Dancing Beethoven*(2016)

Han, Jiyoung \* · Kim, Malborg\*\*

Doctoral candidate, Ewha Womans University\* · Professor of Dance, Ewha Womans University\*\*

The purpose of this study is to analyze the narratives of dance documentary film 「Dancing Beethoven」 (2016) and to see what aesthetic discourse can be elicited by using “documentary film” expressions. To achieve it, I examines the characteristics of dance documentary films within the context of dance film theoretically and the narratives in analytical methods.

Specifically 「Dancing Beethoven」 is analyzed in three aspects: “objective subject”, “composition method” and “photography and editorial methods.” The three analytical axes span the historical and expressive aspects of documentaries and cinematic arts, while penetrating the layers of images and stories in the dance.

The find this study, The film is not just to simply recording dancing, the film was re-contextualizing dance with cinematic techniques. In addition, various shorts and angles were used to capture the dynamics and spectacles of the dance, and it is observed that the dance text is expanded through editing process using images both inside and outside the stage.

Keywords: Dance film(댄스필름), Dance documentary film(댄스 다큐멘터리 영화), Narrative(내러티브), Dancing Beethoven(댄싱베토벤), Symphony No. 9(교향곡9번)