

백스테이지 뮤지컬에 나타난 영화매체적 무용 표현 특성

- 버스비 버클리(Busby Berkeley)와 프레드 아스테어(Fred Astire)를
중심으로 -

이 지 선*

I. 서론

II. 20세기 초 영화적 소재로서 무용

III. 1930년대 백스테이지 뮤지컬의 무
용표현 특성

IV. 결론

참고문헌

Abstract

I. 서론

본 연구는 20세기 초 미국의 대중적 연희물로 등장한 백스테이지 뮤지컬에 나타나는 무용 표현 특성을 살펴보고자 한다. 특히 백스테이지 뮤지컬의 선구자 버스비 버클리(Busby Berkeley)와 프레드 아스테어(Fred Astaire)의 대표적인 작품 특성을 비교 논의함으로써 미국 백스테이지 뮤지컬 형성과 미국적 무용문화, 댄스필름의 초기역사를 고찰하는데 그 목적이 있다.

‘백스테이지 뮤지컬(backstage musical)’이란 뮤지컬 무대 뒷이야기를 영화적 소재로 삼아 배우들의 삶과 애환을 그린 영화로 극중 배경을 공연극장 무대 뒤로 삼아 영화 속 노래와 춤이 극의 전개에 주된 요소로 등장하는 뮤지컬 영화의 한 장르이다. 특히 버스비 버클리나 프레드 아스테어는 무용안무가이자 영화감독으로서 1930~40년대 유성영화시대가 열리던 미국 헐리우드에 진출하여 백스테이지 뮤지컬 장르의 형성과 발전에 지대한 영향을 미친 선구자이다. 두 인물은 뮤지컬

* 이화여자대학교 무용학연구소 연구교수, kitri1118@naver.com

영화라는 장르의 탄생기에 무용이라는 소재를 적극 활용한 공통점을 지니면서도 그 접근에서 상이한 방식을 보여주고 있다. 따라서 연구자는 이 두 인물의 작품에 대한 연구가 댄스필름이라는 무용양식이 출현하기 이전 무용매체 초기 역사에 중요한 논의의 시발점이 되며 오늘날 댄스필름 양식의 미학적 근간을 제시해 주었다는 가전제에서 본 연구를 출발하고자 한다.

연구 논의를 위해 백스테이지 뮤지컬이 성립될 시기 미국의 대중연희물의 특성과 영화매체의 형성과정에서의 특성을 문헌적으로 고찰하고, 버클리파와 아스테어의 주요작 3편을 각각 선정하여 영상분석을 하였다. 분석하는데 있어서 무용의 표현적인 특성을 논의하기 위해 각 작품에 춤이 두드러지게 활용되는 뮤지컬 넘버 3 장면을 선택하여 논의하였다. 논의 요소는 무용 표현이 나타나는 춤의 스타일과 무용수의 사용, 그리고 이를 매체적으로 표현하는 카메라 기술의 사용이라는 세 측면에 주목하여 보았다.

본 연구가 20세기 초엽에 주목한 까닭은 미국에서 영화매체의 등장과 함께 다양한 볼거리가 영화 속에 담겨지던 시기인 한편, 무용의 영화매체적 시도인 댄스필름 등장의 초기 역사를 가늠해 볼 수 있는 중요한 시기이기 때문이다. 그러나 20세기 무용 영상매체에 대한 연구는 주로 마야 데렌 같은 아방가르드 감독들의 예술영화 속 무용의 표현과 미학적 논의에 선행 연구들¹⁾이 집중되어 왔으며 초기 대중영화 속 춤에 대한 연구가 간과되어 왔다. 따라서 본 연구는 미국 영화산업의 발전에 힘입어 당대 대중적 춤 문화를 주도하던 사교춤, 보드빌, 레뷰와 같은 볼거리들이 어떻게 영화적 소재로 그려지며 대중적으로 확산되었는지 살펴본다. 또한 당시 미국에서 고급예술로서 극장무용이 활성화되지 못하고 이제 막 현대무용이 등장하기 시작한 시기에 어떻게 미국 내에서 현대문화로서 무용에 대한 인식이 자리 잡게 되었는가를 살펴볼 수 있다는데 연구의 독창성이 있다. 이는 주류 무

1) 나일화, 김말복(2012), 마야 데렌의 댄스필름에 나타난 신체 이미지에 관한 연구: 질 들뢰즈의 이미지론을 중심으로, 『무용예술학연구』 39, pp.47-70.

김은정(2008), 마야 데렌의 댄스필름의 특징에 관한 연구, 이화여자대학교 석사학위 논문, 미간행, 김현옥(2003), 마야 데렌의 카메라를 위한 안무에 관한 연구, 『대한무용학회논문집』 35, pp.37-55. 외 다수.

용학 논의에서 소외되어 온 대중적 역사를 살피며, 영화매체 속 무용이 소재로 등장하여 댄스필름이라는 독립된 양식으로 발전하게 되는 역사적 근거를 탐색하는데 본 연구의 의의가 있다.

II. 20세기 초 영화적 소재로서 무용

1. 미국의 대중적 스펙터클 전통

1930년대 현대무용 1세대들의 활발한 무용 활동이 있기 전까지 무용은 고급예술로서의 무용을 갖지 못했다. 대신 19세기 말 무렵 전 계층에서의 사교춤 문화가 성행하였다. 이 점은 춤을 금지하던 청교도에 의한 보수적인 사회 속에 새로운 도시문화와 오락거리가 보급되면서 나타나게 된 급진적인 변화라 볼 수 있다. 이 시기에는 다양한 형태의 무도회들이 새로 조성된 오락문화 속에 조직되었으며, 극장 춤들은 '상업적인 연예산업(show biz)'에 가까웠다. 화려한 춤, 무대 세트, 눈을 사로잡는 무대효과, 다양한 등장인물, 그리고 극장에서 전례 없던 과감한 신체 노출의 충격적인 의상이 특징적이다.²⁾

이와 같은 미국 대중문화의 특징은 '스펙터클 전통(tradition of spectacle)'을 표방한다. 대표적으로 민스트럴 쇼(minstrel show), 보드빌(vaudeville)³⁾ 등 극

2) 이지선(2007), 춤의 사회적 생산과 수용-20세기 초 미국 현대춤의 등장을 중심으로, 『무용예술학연구』 22, pp.100-101.

3) 민스트럴 쇼(minstrel show): 남북전쟁 후 19세기 초에서 20세기 초까지 대중적으로 유행하였던 미국의 극장 엔터테인먼트 쇼로 민스트럴시(minstrelsy)라고도 불림. 남성 백인이 얼굴을 검게 칠하고 흑인 노예들의 노래와 춤을 추며 풍자하던 형식에서 출발, 쇼는 크게 두 부분으로 전반부는 사회자와 출연자 간의 재담이, 후반부는 올리오(olio)라 불리는 노래와 춤의 잡다한 연출로 구성된다.

보드빌(vaudeville): 민스트럴의 인기가 시들해 질 무렵 유럽 전역에서 인기를 끌던 연극적 대사와 노래로 이루어진 가벼운 뮤지컬 형태가 미국의 보드빌로 발전. 10~15가지의 개별공연으로 구성된 버라이어티 쇼. 마술사, 광대, 희극배우, 동물, 곡예사, 가수, 무용수가 등장. 19세기 말에는 보드빌 극장 체인이 형성되어 극장에서 보드빌 공연 막간 정리를 위해 무성영화가 상영되었고, 1920년대 유성영화 등장 이후에는 역전되어 영화가 주가 되고 보드빌이 막간극으로 공연되기도 하였다.

장적 연희물과 동물원, 서커스, 강연 등 다양한 관심사를 제공해주었던 뉴욕 브로드웨이에 위치한 복합 문화공간 ‘아메리칸 뮤지엄(American Museum, 1841-1865)’과 유럽과 미국을 떠돌며 미국 서부의 이야기와 전설을 소재로 한 보드빌 공연 ‘와일드 웨스트 쇼(Wild West Show, 1883-1913)’ 등이 있다. 풍자극과 춤 노래의 복합 연희로서 민스트럴 쇼나 보드빌 등은 모두 극과 스펙터클이라는 두 가지의 표현특성을 포함하고 있었고, 이러한 여흥들은 20세기 초 뮤지컬(musical)이라는 장르로 자리 잡게 되었고 가장 독립적인 형태로서 스펙터클을 보여주고자 했던 것이 레뷰(revue)였다.⁴⁾

레뷰란 통일되지 않은 이야기와 노래, 춤, 풍자극 등을 혼합한 극장적 여흥의 한 형태로 그 기원은 중세 프랑스 길거리 축제로 거슬러 올라갈 수 있다. 프랑스 레뷰는 19세기 후반 파리의 폴리 베르제르(Folies-Bergere)나 여러 극장에서 여성 스타들을 선보이고 그들의 이미지를 파는 상업적인 여흥으로 자리 잡았다. 미국의 레뷰는 흥행사 플로렌츠 지그펠드(Florenz Ziegfeld)의 기획으로 코미디언, 미녀, 화려한 의상과 장치를 선보이는 지그펠드 폴리즈(Ziegfeld Follies, 1907-1931) 쇼를 선보임으로써 그 황금시대를 열었다. 당대 존재해왔던 민스트럴, 보드빌의 형식들이 레뷰 형식에서 화려한 스펙터클로 확고해졌다. 미국의 레뷰는 파리에서와 같이 주인공 여성의 ‘스타이미지(star personality)⁵⁾를 만들어내는 수단으로 사용되었다.

미국 대중문화의 스펙터클 전통은 시각매체인 영화의 발명과 함께 강화된다. 영사기의 시초는 영국의 사진가 머이브릿지(Eadweard Muybridge)가 1869년 달리는 말의 연속동작을 담아내기 위해 발명한 주프락시스코프(Zoopraxiscope)의 발명에서 출발한다. 뒤이어 1889년 미국의 발명가 에디슨(Thomas Edison)도 자신이 발명한 축음기와 사물의 움직임이 동시에 보고 들을 수 있는 영사기인 키네토

4) Martin Rubin(2002), Busby Berkeley and the backstage musical, in Steven Cohan(eds.), *Hollywood Musical, the Film Reader* (London & New York: Routledge), p.53.

5) ‘revue’, 브리태니커 온라인 백과사전, www.britannica.com.

스코프(kinetoscpe)를 발명하였다. 에디슨은 1894년 아나벨 무어(Annabelle Moore)의 춤을 담아 자신의 발명기술을 최초로 대중들에게 선보였다. 무어는 스킵 댄서로 유명하였던 로이 풀러(Loie Fuller)의 춤 스타일을 모방하던 무용수로 에디슨은 그녀를 영상에 담고 필름에 직접 손으로 채색을 하여 마치 조명이 비치는 것과 같은 환영을 만들어 내었다.⁶⁾

풀러는 1906년 자신의 작품 「불의 춤 *Fire Dance*」(1895)을 영화로 제작하여 안무가가 자신의 작업을 직접 영화매체로 재창작한 최초의 사건으로 평가받는데,⁷⁾ 그녀 역시도 자신이 춤 영상 필름에 직접 색채를 입혀 화려한 조명효과를 가진 춤 스펙터클을 완성해내었다. 풀러의 춤을 ‘초기 영화적 퍼포먼스(re-cinematic performance)⁸⁾’라고 해석하는 것은 당대 머이브릿지나 에디슨과 같은 영화 발명가들이 자신의 발명기술을 통해 추구하던 ‘움직이는 이미지의 재현’에 대한 열망과 풀러의 춤 작업이 동일선상에서 인식되었음을 의미한다.

영화의 발명은 움직이는 물체를 담아내고자 한 열망에서 시작되었으며, 초기 활동사진기적 소재로서 춤은 예술로서의 관심 보다 영화매체가 갖는 기술적 논리, 즉 움직이는 동작을 연속적으로 포착해내고 시간의 흐름을 선형적으로 드러낼 수 있는 소재로 적극 활용되었다. 또한 전통적인 발레가 갖고 있는 춤 내러티브와 스텝의 기교(둘 다 개인성과 톨플레이잉 강조)에서 벗어나 ‘탈인간적인 움직이는 이미지(dehumanized moving image)’를 담아내고자 하였다.

2. 20세기 영화산업의 형성과 발전

19세기 후반에서 20세기 초까지 미국사회는 도시가 거대해지고, 여가시간이 증대되었으며 산업기술이 크게 발전하였다. 도시의 거주민들 중 상당수는 유럽에서

6) Douglas Rosenberg(2012), *Screendance: Inscripting the Ephemeral Image* (New York: Oxford University Press), p.39.

7) 이지선(2011), 매체미학적 관점에서 본 춤 환영성 연구, 『무용예술학연구』 33, p. 85, 각주 26) 참조.

8) Erin Brannigan(2011), *Dancefilm: Choreography and Moving Image*(New York: Oxford University Press), pp.35-38.

이주한 이주민들이었다. 산업부문에서의 자동화와 노동조합의 성장은 노동자들의 주당 노동시간을 66시간에서 41시간으로 대폭 감축시켰다.⁹⁾ 미국 영화산업은 이와 같은 도시에 집중된 인구와 노동환경에서 성장할 수 있었다.

1890년대 말 등장한 영화 매체는 영화 기술의 발달과 함께 성장해 나갔다. 1870-87년 사이에 영화 카메라가 발명되었고, 1888년 코닥(Eastman Kodak)에서 필름(raw film)을 만들어내기 시작했다. 또한 에디슨의 뒤를 이어 뤼미에르 형제(Auguste and Louis Lumiere)가 1895년 여러 사람이 함께 볼 수 있는 영사기의 형태를 시네마토그래프(Cinematograph)를 발명하여 본격적인 영사기의 활용을 가능케 하였다. 이후 영화는 제작, 배급, 상영을 통해 이윤을 추구하는 산업으로 체계화되었으며, 이러한 체계화는 1920년대 이래 전 세계를 지배해온 할리우드라 알려져 있는 미국의 영화산업에 그 기반을 두고 있다.¹⁰⁾

1차 대전기간에서 20년대 초까지 브로드웨이의 레뷰가 대중적 스펙터클을 만족시켜주는 인기 있는 연희물이었다면, 20년대 이후 그 볼거리의 중심은 영화로 옮겨지게 된다. 1차 대전 이후 미국은 전쟁을 통해 경제적인 부를 축적할 수 있었고 그 바탕으로 상품소비문화를 형성하게 된다. 또한 1929년부터 시작된 대공황과 뒤이은 뉴딜정책의 여파는 할리우드에 제작, 배급, 상영 체인을 수직적으로 통합한 ‘스튜디오 시스템(studio system)’이라는 독점체계를 확립토록 하였다. 8대 주요 스튜디오(Paramount, Loew’s(MGM), Warner Bros, 20th Century Fox, RKO, Universal, Columbia Pictures, United Artists)가 유성영화의 개막과 함께 황금기를 맞이하게 된다. 1920년대 개봉 극장은 단순히 영화만 관람하는 곳이 아니라 오페라하우스처럼 수천의 객석을 구비하고 ‘아메리칸 뮤지엄’처럼 모든 예술을 한꺼번에 경험할 수 있는 종합체험 공간이었다. 관객들은 극장 안 무대에서 행해지는 보드빌 쇼를 보면서 연극 감상을 하고 장편영화도 감상할 수 있었다. 이런 종합 예술적 성격은 유성영화의 도래와 함께 자취를 감추고 모든 연희물들은

9) D. M. 고든(1982), 『분절된 노동 분할된 노동자-미국노동의 역사적 변형』(서울: 신서원), pp.171-188.

10) 홍종규(2006), 초기 미국영화산업의 형성, 『강원사학』 21, pp.234-235.

영화의 화면 속으로 흡수되게 된다. 기록성 매체를 벗어나 영화는 적극적인 오락 매체로 역할을 해야 했으며 당대의 관객들에게 호소할 수 있는 욕망과 무의식을 담아내었다. 나아가 미국 영화는 단순한 여흥이 아닌 근대화된 삶, 그리고 그 삶이 이루어지는 도시공간을 이야기 배경으로 구성함으로써 단지 미국 현실이 아닌 보편적인 현실로 전 세계적인 대중적 연희물로 자리 잡았다.¹¹⁾

III. 1930년대 백스테이지 뮤지컬의 무용표현 특성

무성영화시대 가장 인기 있던 장르가 코미디나 서부극이었다면, 뮤지컬은 유성 영화 도래 이후 새로이 등장한 장르이다. 1928년 개봉된 최초의 유성영화 「재즈 가수 *Jazz Singer*」는 백스테이지 뮤지컬의 효시였다. 할리우드는 뮤지컬이라는 장르를 개척하며 세 가지의 뮤지컬 유형을 고안해내었다. 첫째는 백스테이지 뮤지컬(backstage musical), 둘째는 올스타 무비 레뷰(all-star movie revue), 셋째는 오페레타 영화(operetta film)이다. 이들은 모두 노래에 직접적으로 극적 연기를 삽입 시키고도 전혀 무대예술의 공연이라는 형식을 필요로 하지 않는 형태를 띠었다. 영화만의 고유한 내용이 아닌 뮤지컬 영화들은 초창기 관객들에게 큰 관심을 얻지 못하였는데, 특히 백스테이지 뮤지컬은 경멸의 대상이었다. 서사와 노래의 논리적 불일치가 제일 큰 원인이었다. 또한 뮤지컬 초창기 영화 편집자들은 춤 시퀀스를 미리 녹음된 뮤지컬 음악에 편집하여 넣는데 대해 전혀 지식이 없었기 때문에 춤 동작과 음악의 박자가 종종 엇갈리는 것도 그 원인이었다. 따라서 초창기 백스테이지 뮤지컬에는 좋은 무용수보다는 좋은 가수가 주인공의 대부분을 차지하였다.¹²⁾ 하지만 음악과 함께 춤이 본격적으로 영화에 삽입되게 된 것은 「42번가 *42nd Street*」(1933)이다. 로이드 베이컨(Lloyd Bacon) 감독의 이 영화는 당시 브로드웨이 뮤지컬 안무가로 흥행하였던 버스비 버클리를 기용하여 춤을 중

11) 강현두, 원용진, 전규찬(1997), 초기 미국영화의 실험과 정착: 1920~30년대 할리우드, 『언론정보연구』 34, pp.79-88.

심으로 하는 본격적인 백스테이지 뮤지컬 다운 형태를 완성시켜 나가게 된다.¹³⁾

백스테이지 뮤지컬이 탄생될 초기 춤을 어떻게 영화에 담을 것인가에 대한 특별한 구상이 있었던 아니다. 단지 당시 무대에서 인기를 끌던 뮤지컬을 그대로 영화로 담아내는 정도로만 여겨졌다. 따라서 당대 연희되던 발레, 민스트럴 쇼, 탭, 사교춤 같은 춤들이 뮤지컬 영화의 무용 스타일과 함께 뮤지컬 무대 춤 스타일인 무용수가 집단적으로 줄을 서서 같은 스텝을 추는 라인 댄스(line dancing) 형태가 초기 백스테이지 뮤지컬의 춤 형식에 두드러지게 나타나게 된다.¹⁴⁾

1. 버스비 버클리 스타일

버스비 버클리(Busby Berkeley, 1895~1976)는 미국 로스앤젤레스에서 출생하여 순회공연 배우인 부모 아래서 5세 때부터 무대에 서기 시작하였다. 1차 대전 때는 미군장교로 복무하였고, 그 후 무용에 대한 전문적인 교육 없이 브로드웨이에서 안무가 겸 연출가로 활동하게 된다.¹⁵⁾ 1925년에서 30년 까지 버클리는 브로드웨이에서 레뷰 작품의 노래와 무용 안무를 감독하였다. 당시 레뷰 감독에서 쌓은 경험은 미국적 '스펙터클 전통'에 대한 이해를 가지게 하였고, 이후 그의 작업의 기초가 되게 된다. 1930년대 뮤지컬 영화의 제작 열기를 타고 할리우드에 진출하여 MGM과 워너브라더스에서 많은 뮤지컬 작품들을 안무·제작하였다.¹⁶⁾

그가 확립시킨 백스테이지 뮤지컬은 뮤지컬 무대 뒷이야기를 담고 있어서 영화는 '쇼 안에서의 쇼(show-within-a-show)¹⁷⁾'라는 이중 구조를 지니고 있다. 따라서 극중 백스테이지에서 보여지는 쇼 안의 쇼는 완전한 스펙터클적인 볼거리로 꾸며질 수 있고 동시에 노래가 이루어지는 백스테이지는 내러티브 공간으로 남겨

12) Jenelle Porter(ed.)(2009), *Dance with Camera* (Philadelphia: University of Pennsylvania), p.149.

13) Ibid., p.105.

14) Larry Billman(1997), *Film Choreographers and Dance Directors* (North Carolina: Mcfarland & Company Inc., Publishers), pp.25-26.

15) J. Delameter(1981), *Dance in the Hollywood musical* (Michigan: UMI Research Press), p.28

질 수 있게 된다. 프로시니엄 극장 공연물을 영화 속에 집어넣음으로써, ‘무대 (onstage)와 무대 뒤(offstage)라는 두 개의 공간’¹⁶⁾을 지닐 수 있게 된다.

그의 대표작인 「골드 디거 *Gold Diggers*」(1933), 「풋라이트 퍼레이드 *Footlight Parade*」(1933), 「데임스 *Dames*」(1934)에 나오는 노래넘버 중에서 춤이 추가 되는 장면 이미지를 요약하면 <표 1>과 같다.¹⁹⁾

<표 1> 「골드 디거」(1933)의 [장면 A]에서 무용수들은 몸에 동전을 붙여 만든 의상을 입고 동전 모형으로 들고 커다란 동전 앞에서 줄지어 일률적으로 춤을 춘다. 미국 경제공황과 자본 지향적 실태를 고발하는 내용을 표방하나 무용수가 돈 의상을 입고 있다는 것을 제외하고 춤 자체는 어떠한 내용도 포함하고 있지 않다. [장면 B]에서는 우아한 왈츠 음악에 맞춰 폭이 넓은 치마를 입고 빙글빙글 돌다가 빛나는 조명이 달린 바이올린을 연주하며 다양한 무대패턴을 만들어 나간다. 무대가 암전이 되면 무용수들의 몸은 사라지고 빛나는 불빛이 대형 바이올린 형상

<표 1> 버스비 버클리의 주요작품에 나타난 무용 표현 이미지

	「골드 디거」(1933)	「풋라이트 퍼레이드」(1933)	「데임스」(1934)
줄거리	<ul style="list-style-type: none"> - 미국 대공황 시대 배경 - 극장의 재정적 고난 등 일거리가 줄어들고 문화생활마저 끊고 생계에 매달리는 뮤지컬 배우, 제작자, 방황하는 백만장자 이야기 - 미미한 러브신 	<ul style="list-style-type: none"> - 미국 대공황 시대 배경 - 유성영화시대 위기를 맞은 뮤지컬 제작자는 영화관 막간극으로 라이브 뮤지컬을 올리는 사업으로 성공 - 연인의 사랑으로 그려지는 물의 요정 선 	<ul style="list-style-type: none"> - 미국 대공황 시대 배경 - 뮤지컬 댄서와 가수이자 작곡가와와의 로맨스 - 등장인물간의 얽힌 관계와 배신
뮤지컬 넘버	<ul style="list-style-type: none"> ① We're in the money ② Pettin' in the Park ③ The Shadow Waltz ④ Remember My Forgotten Man 	<ul style="list-style-type: none"> ① Sitting on a Backyard Fence ② Honeymoon Hotel ③ By a Waterfall ④ My Shadow ⑤ Ah, the Moon Is Here ⑥ Shanghai Lil 	<ul style="list-style-type: none"> ① Dames ② I Only Have Eyes for You ③ The Girl at the Ironing Board ④ When You Were a Smile on Your Mother's Lips... ⑤ Try to See It My Way






16) 두산백과, <http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1203122&cid=200000000&categoryId=200004584>.

17) Martin Rubin(2002), p.55.

18) J. Feuer(1982), *The Hollywood musical* (London: Macmillan), p.29

19) *Gold Diggers*(1933), *Footlight Parade*(1933), *Dames*(1934), CA: Warner Bros (DVD) 영상 분석.

〈표 1〉 계속

	「골드 디저」(1933)	「풋라이트 퍼레이드」(1933)	「데임스」(1934)
A	 “We're in the Money”	 “Sittin' on a Backyard Fence”	 “I Only Have Eyes for You”
B	 “The Shadow Waltz”	 “By a Waterfall”	 “Dames”
C	 “Remember My Forgotten Man”	 “Shanghai Lil”	 “Try to See It My Way”

을 만들어 낸다. 역시 바이올린이나 형상화되는 이미지들이 극의 내용전개와 연관성이 미미하다. [장면 C]에서는 전쟁터에 떠나는 군인들의 집단을 공장 창문에 충돌을 맨 남자들의 그림자로 대치하고 집단적인 춤을 연출하고 있다.

「풋라이트 퍼레이드」(1933)의 [장면 A]에서는 귀여운 고양이 복장을 한 무용수들이 고양이 동작을 모방한 제스처와 함께 탭 댄스를 집단적으로 추고 있고, [장

면 B]에서는 300명이 넘는 무용수들이 다이빙 수조 속을 자유롭게 넘나들며 인어처럼 헤엄치거나 다양한 기하학적 패턴을 만들어 내고 있다. 수조는 25×12미터의 크기에 모든 벽과 바닥이 유리로 되어 있고, 총 75,700리터의 물이 채워져 있었다고 한다.²⁰⁾ 형태와 무용수의 몸 사이의 긴장을 점점 고조시키다가 점차 깊이감이 사라진 추상적인 외부 공간에 다다른다. 공기와 물의 구분이 사라지고 인간의 신체는 세포와 같은 기본단위로 변한다. [장면 C]는 전쟁터에 끌려가는 남성들이 총을 들고 행진하는 춤에서 남성무용수들이 마스게임을 하듯 미국총기협회(National Rifle Association) 로고를 그려내고 있다.

「테임스」(1934)의 [장면 A]는 사랑에 빠진 여자주인공 얼굴이 카드섹션으로 보여지고 카드가 뒤집힐 때마다 여성무용수로 변모하여 화려한 집단 군무로 이어진다. [장면 B]에서는 갑자기 검은 스타킹을 신은 여성무용수들이 집단으로 무대에 도열하여 눈의 결정이나 만다라 문양을 연상케 하는 만화경을 들여다보는 것 같은 이미지를 연출해낸다. [장면 C]에서는 여성 무용수들의 다리만 수없이 나열되고 카메라가 다리 사이를 오가며 여성 다리를 탐닉하는 듯한 장면이 연출된다.

2. 프레드 아스테어의 스타일

1933년 버클리가 여성 군무의 화려한 시각 효과에 집중하고 있을 때, 프레드 아스테어(Fred Astaire, 1899-1987)는 정 반대로 혼자 추는 춤을 영화에 담았다. 아스테어는 「댄싱 레이디 *Dancing Lady*」(1933, MGM)를 통해 첫 영화데뷔를 하였고 주요 뮤지컬 코미디 무대에서 여동생 아델과 경험을 쌓아 나갔다. 그 후 독자적으로 보드빌 공연에서 안무가로 활동하다가 동생의 결혼과 은퇴 후 영화로 관심을 돌리게 된다.²¹⁾ 그는 영화 속에 자신의 입지를 굳건히 하고 최고의 자리에 오른 첫 번째 무용수로 평가받는다. 또한 카메라촬영기술과 편집 등 영화기술 전반에 걸쳐 한 단계 높은 수준으로 끌어올렸다.²²⁾ 아스테어는 무용수로서 안무가로 많은 대표작들을 남겼지만 본 논의에서는 「플라잉 다운 투 리오 *Flying Down to*

20) “Footlight Parade”, TCM(Turner Classic Movies), <http://www.tcm.com/this-month/article/12783%7C0/Footlight-Parade.html>

Rio」(1933), 「스윙 타임 *Swing Time*」(1936), 「로얄 웨딩 *Royal Wedding*」(1951) 세 가지를 살펴보았다.

아스테어는 자신이 출연한 두 번째 영화 「플라잉 다운 투 리오 *Flying Down to Rio*」에서 진저 로저스를 만나게 되었는데, 화면 속 그들의 카리스마와 아스테어만의 창의적인 안무는 단숨에 10년간 박스 오피스 1위로 지속되는 커플로 자리매김하도록 하였다.²³⁾

〈표 2〉의 [장면 A]에서는 극중 호텔의 성공을 위해 주인공이 새로 고안한 비행기 위에 올라타서 춤과 서커스를 선보이는 연희 스타일을 보여주는 내용이다. 노

〈표 2〉 프레드 아스테어의 주요작품에 나타난 무용 표현 이미지

	「플라잉 다운 투 리오」(1933)	「스윙 타임」(1936)	「로얄 웨딩」(1951)
줄거리	<ul style="list-style-type: none"> - 작곡가와 그의 오케스트라, 가수와 댄서들의 엇갈린 사랑 이야기, 브라질을 배경 - 그 안에서 새로운 예술형식의 실험과 성공 	<ul style="list-style-type: none"> - 대공황 시기를 배경 - 시골 댄서인 남녀가 도시에 올라와 새로운 사랑과 성공을 꿈꾸는 이야기 	<ul style="list-style-type: none"> - 남매 댄서가 주인공 - 런던으로 공연을 가서 새로운 인연을 만나 두 커플의 결혼이 행복하게 성사되는 결말
뮤지컬 넘버	<ul style="list-style-type: none"> ① Flying Down to Rio ② Music Makes Me ③ Orchids in Moonlight ④ Carioca 	<ul style="list-style-type: none"> ① Pick Yourself Up ② The Way You Look Tonight ③ Waltz in Swing Time ④ A Fine Romance ⑤ Bojangles of Harlem ⑥ Never Gonna Dance 	<ul style="list-style-type: none"> ① Ev'ry Night At Seven ② Sunday Jumps ③ Open Your Eyes ④ The Happiest Days of My Life ⑤ How Could You Believe Me... ⑥ Too Late Now ⑦ You're All the World to Me ⑧ I Left My Hat in Haiti
A	 <p>“Flying Down to Rio”</p>	 <p>“Pick Yourself Up”</p>	 <p>“Sunday Jumps”</p>

21) Larry Billman(1997), p.46.

22) Jenelle Porter(ed.)(2009), p.151.

〈표 2〉 계속

	「플라이 다운 투 리오」(1933)	「스윙 타임」(1936)	「로얄 웨딩」(1951)
B	 <p>“Music Makes Me”</p>	 <p>“Waltz in Swing Time”</p>	 <p>“Open Your Eyes”</p>
C	 <p>“Carioca”</p>	 <p>“Bojangles of Harlem”</p>	 <p>“You're All the World to Me”</p>

래 가사와 함께 비행기 위에 무용수가 몸을 매달고 다양한 레뷰 및 라인댄스 형식의 춤을 선보인다. [장면 B]에서는 리오 호텔 앞에서 여성 무용수들 앞에서 아스테어가 춤을 통해 얼마나 즐겁고 행복할 수 있는지 표현하는 장면이다. 아스테어 춤의 자유스러운 매력을 엿볼 수 있는 솔로 춤으로, 남성 댄서가 여성들에 둘러싸여서 마음껏 매력을 발산하는 이색적인 장면이 연출된다. [장면 C]에서는 브라질에 소재한 호텔을 배경으로 이루어지는 극의 설정상 호텔 안의 댄스홀에서 카리오카(carioca) 춤²⁴⁾이 추어지는 부분이다. 모두가 집중된 가운데 빙글빙글 돌아가는 피아노로 만들어진 무대 위로 브라질 스타일의 카리오카 춤이 서양남녀의 춤(사교춤)에 의해서 어떻게 새롭게 표현될 수 있는지 두 남녀 주인공의 춤을 통해 유쾌하게 제시된다.

「스윙 타임」(1936)의 [장면 A]에서는 아무도 없는 텅 빈 연습실에 남녀 주인공이 새로운 춤 모티브를 찾기 위해 연습하면서 무형식적인 동작으로부터 매력적인

23) Larry Billman(1997), p.46.

24) 카리오카(Carioca): 삼바가 유럽으로 전해져 실내에서 추는 사교춤으로 발전된 것, 또는 음악.

춤 시퀀스로 변모해가는 모습을 사교춤을 통해 선보인다. 동일한 제목으로 노래만 부르는 부분과는 달리 같은 제목 하에서 노래가사 없이 오로지 춤만으로 내용을 전달하려 시도하고 있다. 카메라는 편집 없이 춤 본연의 리듬과 흐름을 담아낸다. [장면 B] 역시 노랫말 없이 반주 음악만으로 댄스홀 가운데 남녀 주인공의 왈츠 춤이 장면의 편집 없이 그대로 담겨져 있다. [장면 C]에서도 노래가사는 없고, 대신 아스테어의 보쟁글(Bojangles)²⁵⁾ 춤동작으로 된 솔로 움직임과 함께 무대 뒤 배경의 그림자가 중첩되어 솔로 춤의 움직임과 함께 군무로 화려하게 무대를 장식한다. 후반에는 아예 무대엔 아무 것도 없고 오로지 아스테어의 솔로 춤만 남아 있다.

「로얄 웨딩」(1951)의 [장면 A]은 주인공(아스테어)이 댄서로서 외국공연 중 호텔 헬스클럽 빈 방에서 혼자 춤 연습을 하는 장면으로 메트로놈 박자에 맞춰 간단한 춤 모티브를 재미있게 변주해 나가며 춤이 가진 리듬의 매력을 관객들에게 보여준다. 또 모자걸이나 운동기구, 이단 평행봉, 도마 같은 사물들을 이용하여 함께 이인무를 선보인다. 즉흥과 같은 테크닉을 넘어선 여유로운 춤 동작을 통해 춤이 인위적인 사람간의 춤이 아닌 일상생활 속에 자연스럽게 스며들 수 있음을 보여준다. [장면 B]에서는 사교 파티장에서 남녀 주인공이 춤을 선보이는데 춤 중간에 과일들이 굴러오거나 악기가 굴러 내려와서 미끄러지거나 우스꽝스러운 춤 모습을 연출하기도 한다. 이때 카메라 각도를 기울여 실제 춤 공간이 비스듬히 기울어지는 것 같은 착각을 유도한다. [장면 C]에서는 주인공 남자가 묶는 방에서 사진을 들여다보며 여인에 대한 한결같은 마음을 노래로 하며 자연스럽게 움직이다가 어느 순간 벽으로 천장으로 중력을 초월한 탭 댄스를 보여준다. 어느 시점에서 편집이 되었는지 알아채지 못할 정도로 카메라는 무용수를 한순간도 놓치지 않고 따라가며 매끄러운 춤 진행을 보여주고 있다.

25) 보쟁글(Bojangles): 빌 보쟁글 로빈슨(Bill Bojangles Robinson, 1874-1949)이라는 흑인 배우이자 댄서가 1920~1940년대 브로드웨이와 할리우드 댄서로 활약하면서 새로이 개척하여 독보적인 춤 스타일로 발전시켜 큰 인기를 끈 탭 댄스의 한 스타일.

3. 비교논의

가. 공통점

이제까지 분석해본 버스비 버클리나 프레드 아스테어의 무용표현 양상들을 비교해 보면 다음과 같은 두 가지의 공통점을 지적할 수 있다.

첫째 이들이 모두 백스테이지 뮤지컬만의 통속적 줄거리 확립하고 있다는 점이다. 동시대 활동한 예술가로서 버클리와 아스테어는 대공황이라는 시대적인 상황과 백스테이지 뮤지컬이라는 장르적 속성에서 확립된 내러티브를 담고 있다. 즉 쇼 비즈니스를 주제로 무용수, 음악밴드, 가수, 흥행기획자, 또 이들 주위를 맴도는 백만장자 등의 등장인물을 배경으로 남녀 주인공의 엇갈린 사랑과 새로운 사랑의 결실, 쇼 비즈의 실패와 새로운 성공 등을 미약한 논리적인 연결을 통해 나열하고 있다. 영화의 소재 자체가 당대의 대중적 여흥인 레뷰와 사교춤을 바탕으로 하고 있기 때문에 가장 인기 있는 콘텐츠를 가장 대중적 파급효과를 가진 영화라는 형식에 담아냄으로써 당대 제1의 여흥거리로 자리 잡을 수 있었다.

또한 둘째로 이들 작품 모두가 춤이 갖는 매력을 적극적으로 활용하고 있다는 점이다. 백스테이지 뮤지컬의 장르적 속성은 노래와 내러티브만으로도 충족할 수 있으며, 유성영화의 등장 이후 댄서보다는 가수에 초점을 맞추어 노래를 중심으로 백스테이지 뮤지컬 장르가 형성되었다. 그럼에도 불구하고 버클리와 아스테어는 노래 대신 춤을 활용하여 춤만이 지닌 활기와 에너지, 관객의 눈을 사로잡는 화려한 스펙터클을 백스테이지 뮤지컬 장르에 끌어들이므로써 근대화된 삶의 부와 화려함, 도시의 생활 등이 지닌 매력을 적극적으로 드러내고자 하였다.

나. 차이점

백스테이지 뮤지컬이라는 장르에 속함에서 오는 버클리와 아스테어의 포괄적인 공통점과 달리 그들의 작업은 미시적인 표현 특성에서 매우 상이한 결과를 지향하고 있다.

먼저 춤 스타일에서 버클리는 레뷰 형식을 활용한다. 이는 브로드웨이 시절 버클리가 경험이 있었던 춤 분야이기도 하였고, 그가 전문적인 무용교육을 받지 않

있다는 점에서 비롯된 까닭으로 해석된다. 따라서 버클리의 작품에서는 무용테크닉이나 안무에 특별한 의미부여가 되지 않고, 해당 여성무용수들도 전문적인 무용수라고 보기에는 테크닉적으로 상당히 결여되어 있다. 기교 보다는 여성들의 신체적인 매력과 복제인형 같은 여성미의 나열이 주된 춤 표현으로 드러난다.

이와 반대로 아스테어의 춤 스타일은 좀 더 클래식한 사교춤에 있다. 다시 말해서 레뷰와 비교해 볼 때 상대적으로 더 많은 기교와 체계적인 형식이 갖추어진 춤 스타일에 있다. 아스테어 작품에 활용되는 춤들은 왈츠, 탱고, 카리오카, 보쌈글, 탭 등 다양하고 전문적인 춤 스타일에 대한 이해와 활용이 나타난다. 따라서 내러티브나 스펙터클 같은 춤 이외의 목적이 없더라도 춤 그자체로서 불만만 여흥적 소재가 된다. 뿐만 아니라 5세 때부터 춤 실력을 연마해온 아스테어의 사교춤 테크닉에 대한 이해는 영화제작자로서가 아닌 춤 댄서이자 배우로 직접 출연하여 기교를 넘어선 여유로움과 매력을 발산하기에 충분해 보인다.

둘째 무용수의 사용에도 차이를 보인다. 버클리가 내세운 무용수들은 <표 1>에서 보는바와 같이 모두 젊고 어린 금발의 여성들에 집중되어 있다. 또한 여성 개개인의 개성을 강조하기 보다는 군무로서 집단적인 장식성을 강조한다. 버클리 작품 전체에서 남성 솔로나 여성 솔로는 거의 찾아볼 수 없고 대부분 보드빌, 레뷰에서 보여지는 전형적인 여성 집단춤으로 구성되어 있다. 이는 여성성에 대한 환타지 혹은 탐닉으로도 볼 수도 있고, '백스테이지 뮤지컬이 갖는 관음증(voyeurism)적인 특성'²⁶⁾이 여실히 드러나고 있는 것으로 해석할 수 있다. 이는 무용수의 의상에서도 잘 드러나는데, 여성무용수들이 거의 의상을 걸치지 않거나 수영복, 잠옷, 타이즈와 같은 몸이 노출되거나 남성의 성적 판타지를 자극하는 것이 대부분을 이루고 있다. 그 의상들은 몸을 가리거나 캐릭터의 특성을 드러내주기 보다는 버클리가 보여주고자 하는 스펙터클을 효과적으로 보여주기 위해 디자인 되어 있다.

한편 아스테어의 작품에서는 남녀 이인무, 특히 아스테어의 남자 솔로에 영상이 집중되어 있다. <표 2>에서처럼 그의 작품은 한 장면을 제외하고 모두 남녀 주

26) Marcia B. Siegel(2009), Busby Berkeley and the Projected Stage, *The Hudson Review* 62(1), p.109.

인공의 이인무나 자신의 솔로 장면으로 주요 춤 장면이 표현되고 있다. 이는 레부, 보드빌의 두드러진 여성탐닉적 표현과는 매우 상이하다. 또한 서부 개척극이 당시영화의 큰 주류를 이루었던 점을 비교해 볼 때에도 강인한 서부 카우보이의 인상과도 다르다. 아스테어는 춤추는 남성이 갖는 부드럽고 섬세한 감성을 드러내어 춤으로써 새로운 남성성에 대한 제시를 가능케 하고 있다. 의상에서도 극의 주인공이 일상복으로 입고 있는 옷이 그대로 공연의상이 된다. 즉 별도의 무대의상이 없다고 할 수 있다. 따라서 춤을 통한 무용수의 신체적 탐닉과 성적 환타지의 추구 보다는 각 캐릭터가 갖고 있는 인물의 유형에 지칭하고 있음을 알 수 있다.

마지막으로 영화기술의 사용에서 오는 차이를 지적할 수 있다. 크게 영화의 매체적 표현은 카메라 워크와 편집기술 두 가지로 요약되는데, 버클리의 작품 속 무용수들은 모두 똑같은 복장을 하고 마스크임 같은 획일적인 집단동작을 기계처럼 반복하고 있다. 장면 대부분은 카메라와 피사체의 거리에 관계없이 초점을 중앙에 맞추어 모든 화면을 선명하게 찍는 딥포커스 샷(deep-focus shot)으로 촬영되었고, 움직임 패턴이나 공간적인 디자인을 강조하여 보여주기 위해 위에서 내려다보는 오버헤드 샷(overhead shot)이 많이 사용되었다. 무용수들은 당시 모더니스트 미학의 전형인 고도로 기계적이고 양식화된 미장센(mise-en-scene)의 일부로 표현되었다. 특히 버클리 이전의 영화들이 정지된 카메라에 무용수들을 담았다면 그는 카메라가 춤을 춘다고 이야기 할 수 있을 정도로 다양한 움직임과 화면구성을 보여주고 있다. 편집에 있어서도 다양하고 정교한 편집을 통해 장면과 장면을 이어 붙여서 여자의 얼굴 이미지에서 무용수들이 나오게 하거나, 여자들 가량이 사이로 남자가 걸어나오는 것처럼 보이거나, 카드섹션 동작에서 자연스럽게 이상이 바뀌어 연결되는 등의 장면묘사가 특징적이다. 버클리는 춤 움직임을 직접 안무하는 대신 카메라 편집을 통해 춤 시퀀스를 자르고 이어붙이는 안무를 하였다. 이러한 편집은 춤 공간의 맥락을 파괴할 수밖에 없다. 춤이 이루어지는 영화 속 공간은 극의 줄거리가 전개되는 공간과 분리되어 알 수 없는 무중력의 공간 혹은 외계적인 공간으로 점차 변모해간다.

그러나 아스테어는 이전까지 영화 속에서 무용 시퀀스가 분리된 짧은 막간 춤

처럼 삼입되었던 것과 달리 춤을 줄거리의 연장이 되도록 하고 주인공의 인물과 관계를 탐색하는 도구로 제시하였다. 아스테어는 우선 라이브 오케스트라에 맞춰 스튜디오에서 먼저 음향을 녹음할 것을 주장했다.²⁷⁾ 따라서 탭 댄스의 소리가 음향에 이미 녹음이 되고 영화가 촬영된 후 완벽한 준비과정을 거쳐 편집으로 완성되게 된다. 그만큼 극의 결과물이 사실적이고 개연성이 증대될 수 있었다. 또한 그는 무용수 몸을 풀 샷(full shot)으로 담아내었다. 아주 예외적인 경우를 제외하고 로저스와 아스테어의 춤추는 몸은 전신 그대로 카메라에 담겨졌다. 따라서 카메라 기교 없이 실제로 댄스커플 사이에 일어나는 사실적인 상황과 교감을 그대로 담아내는데 주력하였다. 그리고 장면 편집도 거의 찾아볼 수 없다. 때문에 춤추는 무용수를 따라 카메라도 같이 춤을 췄다. 대사연기와 노래 사이의 어색한 간극을 자연스럽게 춤으로 채울 수 있는 것에 고민하였고, 연기 동작에서 춤 움직임으로 자연스럽게 이어질 수 있는 고유한 움직임 패턴 개발에 몰두하였다. 따라서 이를 배우기 위해 춤 공간은 이질적인 별도의 공간이 아닌 사실적인 극의 공간 안에 그대로 흡수되도록 하였다.

IV. 결론

앞선 장의 논의에서와 같이 버스비 버클리와 프레드 아스테어는 동시대 백스테이지 뮤지컬의 선구자로서 백스테이지 뮤지컬의 전형적인 특징을 확립하였음에도 불구하고 그 표현 특성에 있어서의 춤 스타일과 무용수의 활용, 카메라 기술의 측면에서 차이가 있음을 알 수 있었다.

이들의 차이점의 핵심은 버클리의 경우 스펙터클(spectacle)을 강조하는 영화매체적 무용 표현을 강조하고 있다는 데 있다. 버클리는 영화촬영기법이 가진 기술과 춤이 가진 화려한 이미지를 기교적으로 유연하게 조합하여 대단한 스펙터클을 만들어 내고 있다. 그의 작품들에서 춤은 자신의 영화적 스펙터클의 통일성을

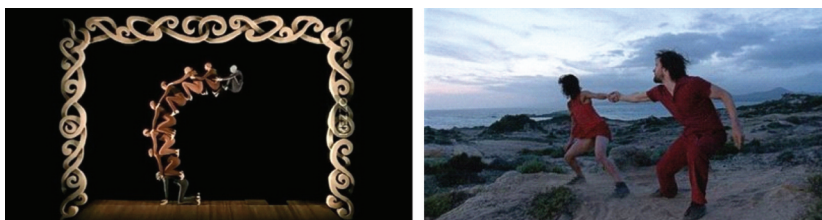
27) Larry Billman(1997), p.47.

강화하기 위한 수단으로서 영상을 장식하고 극의 내러티브로부터 이미지를 완전히 분리시킨다. 따라서 초기 백스테이지 뮤지컬이 비난 받던 논리성의 결여, 즉 극의 서사는 노래를 처음 배운 초년생 배우 캐릭터인데 그 내용을 노래로 표현하면서 노래를 훌륭히 하는 논리적인 모순 같은 것들에서 완전히 해방될 수 있게 된 것이다. 오직 다양한 형태나 움직임의 마법적 현시를 드러내기 위한 수단으로서 무용수를 활용하고 있다. 버클리의 춤 표현 방식은 무용수 개인의 외모나 테크닉, 동작에 대한 관심 보다는 군무가 만들어내는 효과와 변형에 몰입하고 있는 것이다. 뮤지컬 영화 이전의 대중적 볼거리인 레뷰나 보드빌의 스펙터클 전통을 계승하고 있다. 기계화된 스펙터클 속에서 춤의 목적은 관객의 시선을 매우 인상적인 대규모의 획일적인 몸 군집의 안무로 이끌도록 하는 것이었다. 버클리의 무용수들은 춤추는 댄서로서 이기에 앞서 움직이는 점과 선으로 추상화되어 드러난다. 매우 엄격한 공간적 배치로 정렬된 이 몸들은 비인간화(dehumanization)²⁸⁾되어 있다. ‘스펙터클이란 관객이 수동적으로 총체예술의 일부가 되는 것’이라는 코플랜드(Roger Copland)의 지적²⁹⁾처럼 버클리 작품 관객들은 수동적으로 점, 선과 같은 무용수들이 그려내는 환상의 이미지 속으로 빨려 들어가게 된다.

이와 정 반대로 아스테어는 내러티브(narrative)를 강조하는 표현방식을 추구한다. 버클리가 서사와 노래(스펙터클) 간의 간극을 그것의 완벽한 분리를 통해 해결하였다면, 아스테어는 춤을 서사 안으로 끌어들이어 서사전개를 보충하는 수단으로 적극 활용한다. 스펙터클과 내러티브가 분리되지 않고 자연스럽게 연결되는 두드러진 특징을 살펴볼 수 있었다. 이는 캐릭터의 개성과 등장인물간의 감정적 관계를 강화하고 드러낼 수 있는 도구로 춤 시퀀스가 제시되고 있는 것이다. 아스테어의 춤이 별도의 대사나 노래 없이 춤만으로 제시될 수 있었던 것은 춤 그 자체가 내러티브를 드러낼 수 있었기 때문이다. 따라서 줄거리, 캐릭터의 부여, 인과의 논리가 확립되고 극 세계의 연속성에 대한 의무를 성실히 수행하고 있다. 영화

28) Douglas Rosenberg(2012), p.48.

29) Roger Copeland(2004), *Merce Cunningham: The Modernizing of Modern Dance* (New York: Routledge), p.110.



〈그림 1〉 드쿠플레의 「아브라카다브라 *Abracadabra*」(1998), 반데키부스의 「블러쉬 *Blush*」(2004)

적 편집과 카메라 기술이 감독의 의도와 응시, 별도의 의도적 서사를 지닐 수 있기 때문에 아스테어는 이러한 기법들을 최소화하여 춤 고유의 내러티브와 시간성을 그대로 전달하고자 한 것이다.

버스비 버클리과 프레드 아스테어의 영화적 무용표현 방식은 이처럼 스펙터클과 내러티브라는 영화의 두 주된 표현기법에 각각 무게를 두고 독특한 매체적 표현특성을 확립하였음을 알 수 있다. 이들의 작업방식은 오늘날 댄스필름의 매체 표현 특성과도 무관하지 않다. 〈그림 1〉에서와 같이 구체적인 내러티브 없이 스펙터클을 강조함으로써의 착시와 환영의 세계를 추구하는 필립 드쿠플레(Philippe Decoufle)의 작업방식과 영화적 춤 시퀀스를 통해 일상 공간 속 무용의 유기적인 연결을 완성해나가고자 하는 빔 반데키부스(Wim Vandekibus)의 작업에서 두 선구자의 모습이 이어지고 있다고 생각한다.

현대 춤의 디지털 영상매체의 작업은 새로이 추구된 예술의 표현방식이 아니다. 새로운 미디어는 항상 그 이전 미디어의 표현형식을 흡수한다는 매체의 재매개(remediation) 논리는 무용에서의 영상매체 논의에서도 그대로 적용된다. 본 연구를 통해 영화 매체 초기의 작업에서부터 춤에 대한 접근방식이 뚜렷이 양분되고 지금까지 이어지고 있음을 확인할 수 있었다. 본 연구가 현대 춤에 나타나는 영상매체적 표현기법 연구의 이론형성의 시도가 되길 기대하며 현대 춤 사례에 나타난 선구자들의 논리를 분석하는 후속연구를 계획하고자 한다.

■ 참고문헌

- 고든, D. M.(1982). 『분절된 노동 분할된 노동자-미국노동의 역사적 변형』. 서울: 신서원.
- Billman, Larry(1997). *Film Choreographers and Dance Directors*. North Carolina: Mcfarland & Company Inc., Publishers.
- Brannigan, Erin(2011). *Dancefilm: Choreography and Moving Image*. New York: Oxford University Press.
- Copeland, Roger(2004). *Merce Cunningham: The Modernizing of Modern Dance*. New York: Routledge.
- Delameter, J.(1981). *Dance in the Hollywood musical*. Michigan: UMI Research Press.
- Feuer, J.(1982). *The Hollywood musical*. London: Macmillan.
- Porter, Jenelle(ed.)(2009). *Dance with Camera*. Philadelphia: University of Pennsylvania.
- Rosenberg, Douglas(2012). *Screendance: Inscribing the Ephemeral Image*. New York: Oxford University Press.
- Rubin, Martin(2002). Busby Berkeley and the backstage musical. in Steven Cohan(eds.). *Hollywood Musical, the Film Reader*. London & New York: Routledge.
- 강현두, 원용진, 전규찬(1997). 초기 미국영화의 실험과 정착: 1920~30년대 헐리우드. 『언론정보연구』, 34: 79-117.
- 이지선(2011). 매체미학적 관점에서 본 춤 환영성 연구, 『무용예술학연구』, 33: 71-110.
- _____(2007). 춤의 사회적 생산과 수용-20세기 초 미국 현대춤의 등장울 중심으로, 『무용예술학연구』, 22: 95-118.
- 홍종규(2006). 초기 미국영화산업의 형성. 『강원사학』 21: 233-251.
- Siegel, Marcia B.(2009). Busby Berkeley and the Projected Stage. *The Hudson Review* 62(1): 106-112.

두산백과. <<http://terms.naver.com>, 2013.12.8.>
 브리태니커 온라인 백과사전. <<http://www.britannica.com>, 2013.12.8.>
 “Footlight Parade”, TCM(Turner Classic Movies). <<http://www.tcm.com/this-month/article/12783%7C0/Footlight-Parade.html>, 2013.12.8.>
 Gold Diggers(1933), Footlight Parade(1933), Dames(1934), CA: Warner Bros(DVD)
 Royal wedding(1951). <<http://www.youtube.com/watch?v=t3SEGciTr7w>, 2013.12.10.>
 “Flying Down to Rio”. <<http://www.youtube.com/watch?v=6Ufd76O8UD>, 2013.12.10.>
 “Music Makes Me”. <<http://www.youtube.com/watch?v=RNtDcirgkmY>, 2013.12.10.>
 “Carioca”. <<http://www.youtube.com/watch?v=qWb90-afKHw>, 2013.12.10.>
 “Pick Yourself Up”. <<http://www.youtube.com/watch?v=mxPgpI MujzQ>, 2013.12.10.>
 “Waltz in Swing Time”. <<http://www.youtube.com/watch?v=Yj3130f4BbY>, 2013.12.10.>
 “Bojangles of Harlem”. <<http://www.youtube.com/watch?v=-A6h12Qj9Cc>, 2013.12.10.>

논문투고일	2013년	12월	15일
심사일		12월	21일
심사완료일	2014년	1월	7일

Abstract

The Characteristics of Dance Expressions in Backstage Musicals of Busby Berkeley and Fred Astaire

Jeesun Lee
Research Professor
Dance Research Institute
Ewha Womans University of Dance

In the early 20C, Busby Berkeley and Fred Astaire newly introduced backstage musical. This study aims not only comparing two musicals to show how backstage musical have been studied and developed, and also to research what the early history of dance film is.

For the study, it reviewed the books which explain the character of popular entertainment and film at the time when backstage musical initiated. To analyse the specific expression of dance, I choose three scene of works, *Gold Diggers*(1933), *Footlight Parade*(1933), *Dames*(1934), *Flying Down to Rio*(1933), *Swing Time*(1936) and *Royal Wedding*(1951). The analysis is focused on style of dance, how the dancer involved, and techniques of camera.

At result, Berkeley's style is spectacle. He separate spectacle from narrative using a dancer as a tool of visual composition. On the contrary, Astaire's style is narrative. He interweave narrative with spectacle using a dance as a part of the narrative structure in the film.

keywords: dance film(댄스필름), backstage musical(백스테이지 뮤지컬), Busby Berkeley(버스비 버클리), Fred Astaire(프레드 아스테어), media aesthetics (매체미학)