

무용 영화 속 신체, 섹슈얼리티, 사회적 차이에 대한 비판적 읽기

「더티 댄싱」, 「스텝 업 2」, 「블랙 스완」을 중심으로

김수인*

I. 서론	IV. 종합 및 결론
II. 대중영화와 춤추는 몸의 정치학	참고문헌
III. 무용 영화의 몸, 섹슈얼리티, 사회적 차이	Abstract

I. 서론

“움직임을 문화로서 바라보기”는 1988년 신시아 노박(Cynthia Novack)의 기념비적 논문의 제목이다.¹⁾ 이 논문을 통해 노박은 춤을 구조적 측면에서 뿐 아니라 문화적 측면에서 바라보아야 할 필요성에 대해 역설한다. 이러한 접근법은 춤과 같은 구조화된 움직임 체계에 대해 문화적 현실의 일부로 이해하려고 한다. 노박에 의하면 움직임에 대한 비판적 이해는 문화의 묘사와 해석을 촉발한다. 이러한 춤 움직임에 대한 비판적 읽기는 오늘날 비판적 무용학(critical dance studies)의 토대를 이루며, 본 논문이 적용할 주요 관점이다.

춤 문화에 대한 묘사와 해석의 일환으로 본 논문은 대중상업영화가 무용을 재현하는 방식에 대한 비판적 읽기를 시도한다. 『무용과 대중영상문화 *The Oxford Handbook of Dance and the Popular Screen*』(2014)의 편집자인 멜리사 블랑코 보렐리(Melissa Blanco Borelli)가 지적하듯이, 대중상업영화는 오늘날 일상적인 삶 속에 깊이 그리고 춤추며 스며들어 있기 때문에 이를 통해 매개된 춤의 재현을 살펴보는 것이 춤추는 몸에 대한 비판적 연구를 위한 풍부한 영역이 될 수 있다.²⁾ 영화의 줄거리, 등장인물, 그리고 춤이 반영하는 동시에 형성하면서 맞닿아 있는 문화를 비판적으로 읽기 위해 본 논문은 움직이는 신체의 정치학을 들여다보려고 한다. 특히 상업주의가 강화시키는 이데올로기에 대해 집중하여 논의한다.

* 성균관대학교 겸임교수, algedi4236@gmail.com

1) 신시아 노박(1988), 움직임은 문화로서 바라보기, 『문화연구, 춤의 새로운 이해』, 김수인, 김현정(역)(서울: 성균관대학교 출판부, 2015).

2) Melissa Blanco Borelli(2014), Introduction: Dance on Screen, In *The Oxford Handbook of Dance and the Popular Screen*, Melissa Blanco Borelli(Ed.)(NY: Oxford University Press), pp.3-4.

상업적이고 대중적인 영화는 매체의 특성상 불특정 다수의 관객에게 호소하려고 하며 그렇기 때문에 일반적으로 통용되는 지배적 이데올로기를 반영하고 재생산한다. 현실의 춤추는 몸에는 복잡하고 때로는 모순적인 다층적 의미가 존재하지만, 상업영화는 영화의 주요 메시지 및 목적을 위해 이를 재단하고 포장해 낸다. 그리고 대중들이 손쉽게 소비할 수 있는 문화적 표준(norm)을 유통시킨다. 우미성의 논평에 따르면 무용 영화들은 대체로 예상 가능한 줄거리 및 젠더와 섹슈얼리티에 대한 고도로 보수적인 재현을 가진다.³⁾ 이는 문화 산업의 기업들이 수요 불확실성을 줄이고 이윤을 높이기 위해 위험을 피하고 안전한 경로를 택하기 때문이다.⁴⁾ 이러한 견지에서 본 논문은 상업적 무용 영화를 대량 생산·소비·유통되는 춤의 문화적 표준, 다시 말해 지배적 이데올로기를 읽어내는 유용한 대상으로 삼는다.

접근법에 있어 본 논문은 대중문화의 하나인 상업영화가 만들어내는 춤추는 몸에 대한 문화적 표준을 지적하고 그 작동방식을 밝힌다는 점에서 롤랑 바르트(Roland Barthes)의 신화분석과 유사하다. 바르트는 대중문화가 이데올로기를 만드는 방법이나 그것을 자연스러운 것으로 변화시키는 것이 무엇인지 찾아내려는 구조 기술(structural description)의 방법으로 문화 분석을 시행한다.⁵⁾ 그리고 여기서의 지배 이데올로기를 다른 말로 신화(myth)라고 지칭한다. 바르트의 용어를 빌리자면 본 연구는 상업영화의 내러티브와 장치가 춤에 대한 어떠한 사회적 신화를 구축하고 있는지 살펴보려고 한다.

특히 본 연구는 비판적 무용학이 주요 쟁점으로 삼는 정체성의 정치학에 입각하여 무용 영화가 재현하는 춤의 문화를 해석하려고 한다. 그리고 춤의 문화를 해석하는 세 가지 축으로 몸, 섹슈얼리티, 그리고 사회적 차이에 집중하여 논의할 것이다. 먼저 정체성의 요소들이 의미를 다투는 장으로서의 몸을 분석의 한 축으로 삼는다. 몸은 춤의 핵심 매체이자 무용 영화의 주요 매체로서 다층적이고 때로는 모순되는 의미를 전달한다. 본 논문은 무용수이자 배우의 몸이 어떻게 설정되고, 제시되며, 재현되는지 살핀다. 분석의 두 번째 축인 섹슈얼리티는 영화 속 인물과 춤의 관계에서 뿐 아니라 영화와 관객의 관계에서 중요한 역할을 한다. 춤추는 인물들이 주변과 관계를 맺는 방식에 섹슈얼리티가 중요하게 작용할 뿐만 아니라 문화 산업으로써 영화는 섹슈얼리티를 흥행의 전략으로 사용하기 때문이다. 본 논문은 영화 속 춤이 내러티브와 영화적 장치를 통해 섹슈얼리티를 다루어 내는 전략을 논의한다. 분석의 세 번째 축인 사회적 차이란 계급, 인종, 젠더의 차이로 이 차이에서 발생하는 권력 관계에 집중한다. 춤 스타일, 춤추는 사람, 춤추는 장소와 파트너 외에도 다양한 권력 관계가 춤추기의 실천에 관계된다. 본 논문은 영화가 반영하고 재생산하는 사회적 차이의 문화적 이데올로기에 대해 춤을 관련시켜 조사한다.

본론의 논의에는 주인공이 영화의 내러티브와 춤을 이끌어가는 영화 3편을 선정하여 분석할 것이다. 「더티 댄싱 *Dirty Dancing*」(1987), 「스텝 업 2: 더 스트리트 *Step Up 2: The Streets*」(2008), 「블랙 스완 *Black Swan*」(2010)은 모두 주인공이 아마추어 혹은 프로페셔널 댄서의 역할을 맡은 작품이다. 그래서 등장인물들의 삶 자체가 춤을 중심으로 펼쳐지는 내러티브를 보여준다. 이 세 작품은 또한 상업영화로 흥행에 성공한 작품들이다. 따라서 춤추는 신체에 대한 대중적 이데올로기를 반영하고 재생산하는데 유의미한 관계를 가졌을 것으로 생각된다. 또한 이 세 영화의 주인공은 모두 여성이기 때문에 몸과 섹슈얼

3) Miseong Woo(2014), *Dancing Body, Social Class, and Utopian Vision in Dance Films*, 『문학과 영상』 p.428.

4) 빅토리아 알렉산더(2003), 『예술사회학』, 최셋별, 한준, 김은하(역)(파주: 살림문화사), p.220; 김수인(2015), 춤, 대중문화, 영상이 함께 추는 안무, 『무용예술학연구』 56, p.139.

5) 존 스토리(2009), 『대중문화와 문화이론』, 박만준(역)(서울: 경문사, 2012), p.223.

리티에 대한 분석은 춤추는 여성에 대한 문화적 이데올로기 혹은 신화를 파헤치는 작업과 중첩된다.

본 연구가 대상으로 삼는 「더티 댄싱」, 「스텝 업 2」, 「블랙 스완」은 그 인기에 힘입어 다양한 학문적 논의를 이끌어 냈다. 우미성은 「더티 댄싱」과 「스텝 업」 및 다른 무용 영화들에서 나타나는 계급 가로지르기(클래스 트랜스그레이션)와 영화의 유토피아적 환상에 대해 논의한다.⁶⁾ 이리나 모건(Ilana Morgan)은 「더티 댄싱」과 같은 영화들이 과연 여성의 권력강화(empowerment)를 말하는지 아니면 여성의 상품화(commodification)를 보여주는지에 대해 논의한다.⁷⁾ 라켈 몬로(Raquel L. Monroe)는 「스텝 업 2」에서 나타나는 인종, 계급, 젠더의 수행성에 대해 이야기 한다.⁸⁾ 토마스 드프란츠(Thomas F. DeFrantz)는 대중 영화 속 힙합에 대해 그 역사를 훑으면서 「스텝 업 2」가 지속시키는 힙합영화의 클리셰들에 대해 언급한다.⁹⁾ 「블랙 스완」은 구자룡(2011)¹⁰⁾과 임찬(2012)¹¹⁾처럼 심리학적 분석의 사례로 사용되기도 하고, 아리엘 오스테비스(Ariel Osterweis, 2014)처럼 발레와 영화의 테크닉을 대비해 기교와 감정에 대한 의미를 분석하기도 하고, 심혜경(2011)¹²⁾이나 케이티 김슨(Katie L. Gibson)과 멜라니 월스크(Melanie Wolske, 2011)¹³⁾처럼 여성과 섹슈얼리티의 측면에서 분석하기도 한다.

본론의 분석은 이들 선행 연구들 중 춤추는 몸의 정체성이 영화의 소비적 시선과 만나는 지점에 집중하다. 특히 인종, 계급, 젠더, 섹슈얼리티와 같은 정체성 요소들이 영화의 내러티브, 춤추는 몸, 그리고 춤 스타일을 통해 작동하는 방식을 파헤치는 비판적 무용학의 관점을 차용하여 적용한다. 그러나 앞의 선행 연구와는 차별적으로 세 영화가 공통적으로 가지고 있는 여성의 변화/변신을 중심으로 분석의 축을 삼는다. 또한 몸의 정체성을 몸, 섹슈얼리티, 사회적 차이의 세 측면으로 나누어 면밀히 조사한다. 이를 통해 세 영화가 춤추는 몸에 대해 구축하는 환상 혹은 신화를 파헤치는데 초점을 맞춘다.

본 연구가 탐구하는 연구문제는 다음과 같다. 세 편의 영화는 춤과 몸, 섹슈얼리티, 사회적 차이의 관계를 어떻게 재현하고 있는가? 춤추는 몸과 섹슈얼리티는 계급 및 인종과 같은 정체성 요소와 어떠한 관계를 갖는가? 이러한 논의를 통해 본 논문은 세 편의 무용 영화가 춤 움직임을 통해 문화적 의미와 관계를 드러내며, 특히 춤과 몸, 춤과 섹슈얼리티, 그리고 춤과 사회적 차이에 대한 신화를 재생한다고 주장한다.

물론 대중문화는 다양한 관객 위치를 포섭하기 위해 다의적 독해가 가능하도록 의도하는 경향이 있고,¹⁴⁾ 문화 텍스트의 의미는 독자의 읽기와 함께 완성¹⁵⁾되며 다양한 수용자들은 상이한 독해를 한다¹⁶⁾

6) Miseong Woo(2014).

7) Morgan(2011).

8) Raquel L. Monroe(2014), *The White Girl in the Middle: The Performativity of Race, Class, and Gender in Step Up 2: The Streets*, In *The Oxford Handbook of Dance and the Popular Screen*, Melissa Blanco Borelli(Ed.)(NY: Oxford University Press).

9) Thomas F. DeFrantz(2014), *Hip-Hop in Hollywood: Encounter, Community, Resistance*, In *The Oxford Handbook of Dance and the Popular Screen*, Melissa Blanco Borelli(Ed.)(NY: Oxford University Press).

10) 구자룡(2011), 영화 「블랙 스완」에 나타난 대타자의 파괴적 욕망: 라캉의 'Object a' 개념 및 욕망의 불가능성을 중심으로, 『영어권문화연구』 4(1).

11) 임찬(2012), 「블랙 스완」의 상상, 상징, 실재 이미지, 『한국사진학회지』 27.

12) 심혜경(2011), 매혹의 몸짓으로 무겁게 말 걸기, 여성 예술가에게 성공과 자기완성은 어떻게 가능한가? 『반성폭력』 2.

13) Katie L. Gibson and Melanie Wolske(2011), *Disciplining Sex in Hollywood: Comparison of Blue Valentine and Black Swan*, *Woman and Language* 34(2), pp.79-96.

14) J. Fiske(1989), *Television Culture*(London: Routledge).

15) Roland Barthes(1977), *The Death of the Author*(스토리(2009), p.228 재인용).

16) 롤랑 바르트(1957), 신화의 독서와 판독, 『현대의 신화』, 이화여자대학교 기호학연구소(역)(서울: 동문선, 1997), p.292;

는 점을 부정하는 것은 아니다. 또한 본 연구의 분석 대상이 영화 내부 텍스트에만 제한되고 있다는 한계점이 있다. 이러한 텍스트 자체에 대한 분석은 하나의 단계로써 차후 생산자 및 수용자 연구와 연결되었을 때 의미작용에 대한 총체적 파악을 가능케 할 것이다.

본 연구는 대중 상업 영화의 춤 재현이 내포하는 신화 혹은 지배적 이데올로기를 파헤치는 데 의의를 둔다. 그럼으로써 대중적으로 유통되는 춤의 개념을 파악하는 데 도움이 될 것이다. 따라서 이러한 비판적 무용 영화 읽기는 춤과 몸의 사회적 리얼리티를 드러내는 동시에, 그것을 상업화하고 상품화하는 현실을 의식하게 하는 의의를 지닌다.

II. 대중영화와 춤추는 몸의 정치학

본 장은 바르트, 로라 멀비(Laura Mulvey), 리처드 리퍼트(Richard Leppert), 셰릴 도즈(Sherril Dodds)의 이론적 논의를 토대로 대중영화가 매개하는 춤이 권력 및 이데올로기의 재현으로 나타남을 살펴본다. 특히 춤추는 몸의 대중적 재현이 제시하는 성적 정치학, 정체성의 정치학에 초점을 맞춰 논의한다.

바르트는 대중문화 특히 시각적 이미지가 지배적 이데올로기이자 신화로 작동하는 방식에 대해 분석한다. 그의 신화 개념은 『파리 마치』라는 잡지의 표지 이미지를 분석하는데서 구체적으로 드러나는데, 그 이미지의 핵심이 인간신체라는 점에서 본 논문의 주제와 중첩되는 면이 있다. 요컨대, 바르트의 분석은 그 표지 사진에 재현된 한 인물의 몸짓에 관한 것이다. 그 사진에는 피부색이 검은 소년이 군복으로 추정되는 복장을 하고 한 팔을 들어 손을 머리에 갖다 대는 자세를 취한 채 진지한 표정과 눈빛으로 한 곳을 바라보는 모습을 바스트 샷으로 나타나고 있다. 이러한 외연(denotation)으로부터 바르트는 식민지 흑인의 프랑스 국기에 대한 경례라는 내연(connotation) 혹은 2단계 기의를 끌어내고 이것이 위대한 프랑스 제국주의라는 신화로 수렴된다고 분석하였다.¹⁷⁾ 바르트의 이러한 대중 이미지 읽기는 흑인 소년이라는 인종 정치학이 경례와 군복을 통해 암시되는 제국주의와 만나도록 하는 미디어의 의미 구축 방식을 지적한다.

대중 매체 중 영화가 이용하는 의미 구축 방식을 특히 페미니스트적 관점에서 분석한 멀비는 춤추는 여주인공을 바라보는 영화적 시선이 가진 이데올로기적 측면을 이해하는데 도움을 준다. 남성의 응시(male gaze)라는 잘 알려진 개념적 틀을 통해 멀비는 영화 속 여성이 (남성)관객과 남자 주인공이 바라보는 시선의 대상으로 소비됨을 분석하였다. 또한 멀비에 따르면 영화의 시선이 여성 인물을 바라보는 세계를 환상으로 만들어내고 욕망을 불러일으킨다.

영화의 관음적 잠재성은 스텐리핑, 연극, 쇼와 같은 것들과 매우 다르다. 영화는 여성의 '보여지기'를 강조하는 것을 넘어 그녀가 보여지는 방식을 구경거리 자체로 구성한다. 영화는 시간의 차원을 통제하는 측면(편집, 나레이션)과 공간의 차원을 통제하는 측면(거리 조절, 편집) 사

Stuart Hall(1980), *Culture, Media, Languages*(London: Hutchinson).

17) 롤랑 바르트(1957), p.292.

이의 긴장을 가지고 논다. 그러면서 영화적 코드는 시선, 세계, 대상을 창조하고 그림으로써 욕망의 표지로 전환되는 환상을 만들어낸다.¹⁸⁾

영화의 시선이 여성 인물을 바라보는 세계를 환상으로 만들어내고 욕망을 불러일으킨다는 멀비의 논의를 무용 영화에 적용해 본다면, 영화는 춤추는 자와 춤을 바라보는 세계에 대한 욕망을 불러일으키는 환상을 창조한다고 할 수 있다. 모건은 이에 대해 영화 속에서 춤은 편집된 욕망의 대상 혹은 욕망을 불러일으키는 환상이 된다고 지적했다.¹⁹⁾ 본 논문의 관점에서 볼 때 멀비의 논의는 무용영화의 주인공이 소비되는 방식에 대해 고찰하게 해준다. 주인공의 춤추는 몸은 남자 주인공과의 관계에서 핵심이 되는 토대인 동시에 영화를 바라보는 관객들과의 관계에서도 핵심이 되기 때문이다. 이처럼 영화 안팎의 성적 정치학은 춤추는 몸의 의미를 구축하는 장치가 된다.

영화의 시선은 또한 대상을 소비하는 실천과 맞닿아있다. 무용 영화의 경우 소비되는 대상은 춤추는 몸이라고 할 수 있다. 본 연구의 주제인 무용 영화와 관련하여 영화적 환상의 소비는 몸과 정체성을 처리하는 체계로서 논의될 수 있다. 리처드 리퍼트(Richard Leppert)는 이러한 욕망과 소비의 실천이 특히 이미지 속 인간 신체와 관련되는 방식을 다음과 같이 논한다.

우리는 시각적 이미지의 문화 속에서 활동한다. 그 가상현실에서 우리는 지속적으로 욕망하고, 환상을 갖고, 구매하도록 요청받는다. 거기에는 다양한 재현을 전시하는 일종의 쇼핑몰에서 우리의 정체성들을 “구매”하는 것이 포함된다... 시선은 존재와 정체성의 구체적 장소인 인간 신체에 강력하게 투사된다. 존재와 정체성은 모두 모더니티가 철저히 성적인 것으로 체계화한 것이다.²⁰⁾

시선, 정체성, 그리고 소비문화를 한데 엮는 이 구절에서 몸은 그 핵심적인 위치를 차지하고 있다. 시각적 문화에서 몸은 시선의 강력한 대상이며 소비의 대상이다. 몸은 또한 구체적으로 눈에 보이는 존재와 정체성이다. 그리고 현대 사회에서 몸의 가장 강력한 의미는 성적인 것이다. 이러한 리퍼트의 논의는 대중 무용 영화 속 춤추는 몸의 정치학이 연루되는 세 가지 영역, 즉 몸, 섹슈얼리티, 사회적 차이를 조명한다. 다시 말해 우리는 영화가 매개하는 춤추는 몸의 소비를 통해 사회적 차이에 근거한 정체성을 학습한다. 영화는 어떤 몸, 인종, 계급, 젠더는 어떤 춤에 관계되어야 하며 그 의미는 무엇인지에 대한 메시지를 구축하고 수용자의 고정관념 형성과 강화에 결정적인 역할을 하게 된다.²¹⁾

비판적 무용학은 비판 이론, 문화 연구, 페미니스트 이론들에 힘입어 대중 영화에서 춤추는 몸이 소비되는 방식에 대해 정체성의 정치학, 특히 성적인 정치학에 대해 다루어왔다. 본 논문에 많은 영향을 준 도즈의 『댄스 온 스크린 *Dance on Screen*』(2001)은 무용 영화 중 힙합을 다룬 『플래쉬댄스 *Flashdance*』(1983)에 대해 비판적이고 방법론적인 분석을 보여주는데, 특히 상업적 영화가 춤추는 몸을 상품화하는

18) L. Mulvey(1975), Visual Pleasure and Narrative Cinema, *Screen* 16(3), p.6. (my translation)

19) Iliana Morgan(2011), Empowerment in This Dance? You Love This Dance? *Journal of Dance Education* 11, p.121.

20) R. Leppert(2000), Representing Girls: Modernity, Cultural Anxiety, and the Imaginary, In *The Body Aesthetic: From Fine Art to Body Modification*, T. Siebers(Ed.)(Ann Arbor: University of Michigan Press), p.77.

21) 장희전(2002), 무용영화에 나타난 이데올로기 분석, 『한국스포츠사회학회지』 15(1), p.106.

다양한 방식을 지적한다.²²⁾ 도즈의 논의는 주요 무용 장면을 인물 설정과 정체성 요소들, 내러티브, 의상과 분장 같은 시각적 요소들, 카메라 워크와 편집 같은 기술적 요소들을 아울러 영화가 춤추는 몸에 대한 의미를 어떻게 구축하고 있는지 보여준다. 그리고 춤추는 몸의 대중적 재현이 특정한 경제적·사회문화적·이데올로기적 구조를 지속시키고 있다고 주장한다. 도즈는 대중상업영화가 다양한 관객층을 포섭하기 위해 의도적으로 다의적인 해석을 가능케 하는 이미지를 이용한다는 점을 인식²³⁾하면서도, 상업적 이윤과 지배적 이데올로기 위치를 차지하게 해줄 대중적 이미지와 흥행, 인기가 더 중요시된다고 논평한다.²⁴⁾ 도즈의 논의가 본 논문에 주는 시사점은 무용영화에 대한 비판적 읽기가 춤추는 몸의 상품화에 내포된 지배 이데올로기를 파악하는 분석적 관점을 제시한다는 점이다.

이상의 이론적 논의를 종합해보면, 대중상업영화의 무용 재현은 매체가 구축하는 지배 이데올로기와 의도적으로 혹은 부지불식간에 엮여있으며, 춤추는 몸의 정치학에 대한 비판적 읽기를 통해 그곳에서 소비, 유통, 재생산되는 신화의 작동 방식을 파악할 수 있다는 것이다. 특히 그 핵심에 위치하는 춤추는 몸은 현대 대중문화의 주요 소비재가 되는 섹슈얼리티와 사회적 차이에 근거한 정체성의 그물망 속에서 비판적으로 독해될 수 있다.

III. 무용 영화의 몸, 섹슈얼리티, 사회적 차이

본 장에서는 세 편의 영화에서 나타나는 춤의 재현이 몸, 섹슈얼리티, 그리고 사회적 차이와 어떻게 관계되어 나타나는지 논의한다. 먼저 「더티 댄싱」은 주인공이 소녀에서 성숙한 여성으로 변화하는 내러티브의 중심에 춤의 학습을 위치시키고 그것을 낭만적 사랑과 동일시하고 있다. 「스텝 업 2」는 힙합이라는 흑인남성의 활동을 백인여성을 통해 보여주며 그 속에서 인종, 계급, 젠더의 요소를 조작하여 상품화된 신체성을 제시한다. 「블랙 스완」은 예술적 성공을 위한 주인공의 변신 과정 중 섹슈얼리티의 통제를 연관시킨다. 각 영화에서 주인공의 몸은 계급, 인종, 젠더, 나이와 같은 다양한 정체성 요소를 지니고 움직인다. 그들의 몸은 학습되고, 통제되고, 전시되고, 변화되어야 하는 장이다. 각 영화의 춤 형식인 라틴 볼룸 댄스, 힙합, 그리고 발레는 그러한 학습, 통제, 전시, 변화가 일어나는 구체적인 활동 공간으로 사용된다.

1. 「더티 댄싱」(1987): 춤을 통한 여성의 성숙과 사랑

「더티 댄싱」은 주인공의 가족이 호화로운 여름 리조트로 휴가를 가서 생긴 일을 그린 것이다. 전형적인 성장영화로 주인공이 춤을 배우고 마스터해가면서 소녀에서 여성으로 변화하는 것을 중심 줄거리로 삼고 있다. 춤과 여성성의 학습에는 섹슈얼리티의 일깨움이라는 요소가 핵심적으로 들어간다. 이러한 줄거리는 춤과 섹스를 연관 짓는 오래된 사상에 바탕을 두고 있다.²⁵⁾ 본 절에서는 영화가 그려내는 춤의

22) Sherril Dodds(2001), *Dance on Screen: Genres and Media from Hollywood to Experimental Art*(NY: Palgrave), pp.37-44.

23) Ibid., p.43.

24) Ibid., p.44.

신화를 파악하기 위해 춤과 몸의 관계, 춤과 섹슈얼리티의 관계, 그리고 춤의 유토피아적 재현에 의해 지워지는 차이에 대해 논의한다. 이를 통해 소녀에서 여성으로 변화하는 주인공의 이야기가 규범적인 여성의 성숙과 사랑에 대한 신화를 재생한다고 제시한다.

첫째, 「더티 댄싱」에서 춤은 몸이 새로운 신체성을 획득하는 매개체로 나타난다. 영화는 소녀가 여성으로 변화하는 과정을 비-댄서가 댄서로 변화하는 과정과 중첩시킨다. 영화 초반에 여주인공인 베이비(본명은 프란시스 하우스만(Francis Houseman), 제니퍼 그레이(Jennifer Grey) 분)은 그 애칭에서도 드러나듯이 미성숙한 존재로 나타난다. 외모, 쇼핑, 남자에 신경이 집중되어있는 언니와 대비되는 베이비는 선머슴 같이 청바지나 펄퍼짐한 옷을 입고 책을 보고 있다. 이러한 베이비의 움직임 역시 어색하고 서툴게 나타난다. 리조트의 게스트들이 레크리에이션으로 즐기는 메렌게(merengue) 댄스 레슨에서 베이비는 앞에서 지도하는 강사의 지시를 따라 방향전환을 잘하지 못하고 다른 사람의 발을 밟는다. 계속해서 당황한 표정과 어색한 몸동작을 통해서 베이비가 자신의 몸과 움직임에 익숙지 못하다는 것을 보여준다.

베이비의 다음 춤 배우기 장면은 그녀가 리조트 직원인 빌리를 따라 직원들의 파티에 갔을 때 일어난다. 그곳에서 베이비는 새로운 종류의 춤, 즉 라틴적 맘보를 접하고 충격을 받는다. 잠시 후 파티에 합류한 남자 주인공 조니 캐슬은 베이비를 데리고 “더티 댄싱”을 가르치려고 한다. 처음에 골반을 따로 움직이고 돌리는 것을 시켜보는데 베이비는 골반을 뒤로 빼거나, 틀린 타이밍에 움직이거나, 신체의 다른 부분과 조화를 이루지 못하고 움직인다. 조니는 베이비에게 바짝 다가가 시범을 보이고 허리를 잡고 움직임을 이끌며 춤을 가르친다. 베이비의 반응은 서툴고 어색함에서 점차 매혹되고 흥분되는 모습으로 이동한다. 이 장면에서 베이비는 몸과 움직임에 대한 새로운 인식을 처음으로 맛본다.

조니의 원래 파트너 페니가 사정이 생겨 예정된 무대에서 서지 못하게 되자 베이비가 대신 춤을 배워 공연하기로 한다. 춤을 배우는 것은 몸을 통제하는 법을 배우는 것으로 나타난다. 조니는 끊임없이 지적사항을 이야기하는데 “뒤로 기대지 말고, 몸을 세우고, 어깨를 내리라”고 말할 뿐 아니라 “뒤꿈치를 내려놓지 말고 발가락으로 서서 춤을 추라”고 한다. 베이비는 마음대로 움직여지지 않는 몸 때문에 짜증을 부리고 울타리를 걷어차지만 계속적인 반복을 통해 춤을 몸에 익힌다. 몸에 대한 통제 능력은 특히 조니가 춤 공간(dance space)를 설명할 때 잘 드러난다. 조니는 “스파게티 국수 같은 팔”이라며 베이비가 팔과 몸을 통제하고 있지 않음을 지적한다. 그는 자신의 팔로 틀 잡힌 자세를 시범보이면서 “이것은 내 춤 공간이고, 이건 네 춤 공간이야... 틀을 유지해”라고 말한다. 뒤 이어 페니가 베이비의 뒤에서 한 손은 척추에 대고 몸을 곧게 세우도록 통제하며 다른 손은 골반에 대고 골반 움직임을 지도한다. 더내건과 펜톤은 이 장면을 일컬어 페니가 베이비에게 “새로운 신체성을 접합시키는 것” 같다고 설명한다.²⁵⁾ 이 장면이 계속되면서 베이비는 점차 어색함을 벗어나고 자신의 몸과 춤에 편안함을 느끼는 모습으로 변화한다.

베이비의 움직임과 그에 대한 태도가 변화하는 것과 함께 그녀의 의상도 변화한다. 펄퍼짐한 셔츠나 가디건을 입던 모습에서 시작하여 짧은 반바지와 민소매 셔츠 의상으로, 탱크탑과 비니키 치마 의상으로, 그리고 타이즈와 레오타드 차림으로 점차 변화한다. 신발도 테니스 슈즈에서 하이힐로 바뀌는 모습

25) Colleen Dunagan and Roxane Fenton(2014), Dirty Dancing: Dance, Class, and Race in the Pursuit of Womanhood, In *The Oxford Handbook of Dance and the Popular Screen*, Melissa Blanco Borelli(Ed.)(NY: Oxford: Oxford University Press).

26) Ibid., p.143.

을 클로즈업으로 보여준다. 또한 이 장면들 중간에 베이비가 거울을 보고 립스틱을 바르는 장면이 배치 되는데 이는 타인의 시선을 의식하여 신체를 조정하고 있음을 드러낸다. 이러한 베이비의 몸과 춤의 변화는 모두 섹슈얼리티의 성숙과 여성성의 획득을 가리키고 있다.

둘째, 「더티 댄싱」에서 춤은 섹슈얼리티와 여성성을 학습하는 매개로 나타난다. 춤을 통해 여주인공은 남성 파트너와의 낭만적인 사랑과 결부되는 동시에 성적인 관계를 맺는다. 영화는 베이비가 춤을 배우는 동시에 조니와 감정적으로 그리고 성적으로 가까워지는 과정을 그린다. 베이비가 학습하는 새로운 신체성에는 성적인 여성성을 체현하는 것이 결부되어 있다. 예를 들어, “헝그리 아이즈”(Hungry Eyes)라는 곡이 나오는 장면의 후반부에는 조니가 베이비의 뒤에서 그녀의 한쪽 팔을 들어 올려 자신의 머리를 감싸게 한 다음 자신의 손등으로 베이비의 겨드랑이와 옆구리를 훑어 내리는 동작을 반복적으로 보여준다. 처음에 베이비는 조니의 손이 겨드랑이에 닿자 간지러워서 웃어대면서 춤을 제대로 실행하지 못한다. 조니는 베이비의 적절치 못한 반응에 난색을 표하며 춤을 멈춘다. 베이비가 평정을 유지하는데 성공하자 분위기는 관능적으로 바뀐다. 베이비는 눈을 내리깔고 머리는 조니의 빗은 뒷모에 거의 기대고 있다. 더내건과 펜톤에 의하면 이 장면은 베이비가 춤을 배울 뿐 아니라 성적이 존재가 되는 것을 학습함을 보여준다.²⁷⁾

또 다른 장면인 물속에서의 리프트 연습 장면 역시 조니와 베이비의 감정적이고 성적이 교감을 보여준다. 공연의 마지막 동작이자 가장 난이도 높은 동작인 리프트를 연습하기 위해서 조니와 베이비는 야외의 연못으로 간다. 그곳에서 베이비는 물에 젖어 몸에 달라붙은 민소매 셔츠와 간혹 드러나는 속옷차림이고 조니는 맨가슴을 드러낸 상태이다. 반복된 연습에서 리프트와 물속에 빠지는 것이 계속 일어나고 그 와중에 둘은 서로 자연스럽게 끌어당기고 끌어안는 움직임에 취한다.

다음으로 조니와 베이비의 첫날밤 장면은 춤을 성관계와 가장 노골적으로 연관 짓는 장면이다. 공연이 끝난 후 베이비는 조니의 숙소로 찾아와 자신의 감정이 깊어졌음을 고백하고 함께 춤을 추자고 초대한다. 이 장면에서 추어지는 춤은 베이비가 공식적으로 배운 춤보다는 직원들의 파티에서 본 춤 스타일과 더 가깝다. 즉, 더 많은 몸통의 사용, 몸통의 접촉, 즉흥적이고 자발적이며, 더 많은 감정의 표현 등이 특징이다. 이날 밤 이후 그들이 함께 추는 “러브 이즈 스트레인지”(Love is Strange) 장면에서 베이비는 자신의 몸뿐 아니라 관능적이고 유혹하는 움직임에도 편안하고 능숙하게 처리하고 있다.

이러한 조니와 베이비의 관계는 흥미로운 동시에 위태로움을 간직하고 있는데, 이는 그들의 사회적 차이 때문이다.

셋째, 「더티 댄싱」에서 춤은 계급적, 인종적, 성적 차이가 충돌하고 화해하는 장이다. 베이비의 인물 설정은 의사인 아버지를 둔 인물로 그녀를 백인 상류층에 위치시킨다. 그리고 남자주인공 조니와 주변 인물들을 통해서 그녀의 사회적 위치와 차이를 보이는 계급적, 인종적, 성적 타자들과 대비시킨다. 그리고 춤은 이러한 차이를 부각시키기도 하고 희석시키기도 한다.

조니를 만나기 전 베이비는 리조트 회장의 손자인 니일을 소개받고 그와 함께 볼룸 댄스를 춘다. 베이비와 니일은 사회 계급적으로 올바른 파트너가 되고 최소한의 접촉으로 이루어진 올바른 볼룸댄스 자세로 춤을 춘다. 하지만 곧이어 리조트의 부유한 손님들이 춤을 즐기는 자리에서 조니와 페니는 정리된 스

27) Ibid., p.146.

텡 패턴, 곧게 세운 몸통, 표준화된 손잡기와 미리 약속된 안무 그리고 화려한 기교를 선보이는 볼룸 댄스를 선보인다. 이를 통해 백인 상류층의 공간에서 성적 예의범절을 준수하는 댄스 스타일을 보여준다.

이와 대비되는 공간인 직원들의 파티 장소에서는 상류층 백인들의 볼룸댄스와는 다른 라틴적 맘보가 추가된다. 1930년대와 40년대 쿠바 하바나에서 발생한 맘보는 미국에서 크게 인기를 끌면서 두 가지 스타일로 나뉘게 된다. 프로페셔널한 스튜디오 백인 댄서들은 더 올바른 스텝 패턴과 백인의 성적 예의범절을 반영한 춤 스타일로 맘보를 백인화했다. 대표적인 인물로 1920년대 볼룸댄스 무용가 버논 캐슬과 아이린 캐슬이 있다. 이들처럼 스튜디오 기반의 백인 댄서들은 볼룸댄스의 기본을 분석하고 체계화하고 기준을 만들어냈다.²⁸⁾ 반면 라틴 댄서들은 전신을 사용하고 자연적 표현성이 돋보이는 춤 스타일을 보였다. 더내건과 펜톤은 「더티 댄싱」이 이 두 가지 맘보 스타일을 재현하는 방식이 다분히 인종화된 관점이라는 것을 지적한다.²⁹⁾ 다시 말해, 라틴적 맘보를 “더티 댄싱”이라고 부르는 것 자체가 이미 특정한 관점을 반영하고 있다는 것이다. 데이빗 가르시아는 아프리카 원시주의라는 용어로 춤 스타일의 인종화를 설명하는데, 이에 의하면 라틴적 스타일이 방탕한 섹슈얼리티와 비이성적 행동으로 인식된다는 것이다.³⁰⁾ 「더티 댄싱」에서 이 두 가지 스타일은 계급과 인종을 표시하는 문화적 기호로서 작용한다. 즉, 리조트 게스트들의 백인 상류층과 직원들의 유색인종 노동자계급이 그것이다.

베이비가 배우고 추는 춤은 두 가지 모두를 포함한다. 공연을 위해서 배우는 춤은 곧게 세운 몸통, 제한적 접촉이 있는 표준화된 손잡기, 발 스텝의 강조, 정리된 안무, 정교한 스텝 패턴, 시각적 볼거리로서의 기교, 그리고 남성의 리드를 주요 특징으로 하는 스타일이다. 이러한 춤을 통해 베이비는 자신과는 다른 계급의 남성과 춤을 추면서도 한편으론 자신의 사회적 위치를 유지한다. 반면에 베이비가 조니와 성적으로 교감할 때 추는 춤은 라틴적 스타일에 더 가까운 춤으로 즉흥적이고 자발적인 춤을 성적인 몸 인식과 연관시키고 있다. 이때 베이비는 섹슈얼리티를 성숙케 하고 여성성을 학습하는데, 이때도 사회적 위치의 위반과 유지가 동시에 나타나고 있다. 왜냐하면 춤 스타일과 파트너는 사회적으로 차이가 나는 타자이지만, 이러한 계기를 통해 자신의 사회적 위치에서 요구되는 여성성, 즉 성적으로 성숙한 여성이라는 규범을 획득하기 때문이다. 춤을 통해 베이비가 체현한 지식과 독립은 궁극적으로 그녀가 규범적 여성성을 학습하는 것에 의존한다. 이로써 베이비의 인종적, 계급적 가로지르기는 기존의 질서에 근본적 위협이 되지 않는 안전한 모험의 형태를 띤다.

마지막 “타임 오브 마이 라이프”(Time of My Life)이라는 곡에 맞춘 피날레 댄스는 이러한 다방면의 차이가 마치 마법처럼 사라지는 장면을 연출한다. 베이비는 드디어 본명인 프란시스 하우스만으로 불리고 성숙한 여성으로 완성된다. 그리고 지금까지 고전해왔던 리프트 동작도 멋지게 해냄으로써 가족과 게스트들과 직원들에게 환호를 받는다. 이러한 베이비의 성공을 기점으로 게스트들은 의자를 치우고 직원들과 어울리고 오해는 풀리고 모든 갈등 요소가 해소되는 유토피아적 춤의 세계가 그려진다. 그럼에도 불구하고 기존의 질서가 해체되는 대신 안정되는 메시지가 전달되는데, 이는 베이비의 역할 때문이다. 먼저 그녀의 의상은 연한 핑크색의 부드럽고 가벼운 치마 차림으로 적절하게 신체가 노출되고 가려

28) 김말복(2011), 『무용예술코드』(서울: 한길아트), pp.255-256.

29) Dunagan and Fenton(2014), p.138.

30) David F. Garcia(2009), *Embodying Music/Disciplining Dance: The Mambo Body in Havana and New York City*, In *Ballroom, Boogie, Shimmy Sham, Shake: A Social and Popular Dance Reader*, Julie Malnig(Ed.)(Urbana: University of Illinois Press), p.175.

지는 드레스를 입고 있다. 베이비의 하이힐과 진한 화장은 성숙한 여성성을 성공적으로 체현했음을 암시한다. 무엇보다도 베이비는 일관적으로 남성 파트너인 조니의 리드에 따라가고 있다. 무대 위에 나가는 것도 조니가 베이비와 합의 없이 손을 잡아 끌어 나간 것이고, 영화의 클라이맥스이자 춤의 클라이맥스인 리프트에 리프트에 대한 시도도 조니의 큐에 맞추어 시행되고 있다. 춤이 끝나고 아버지와 대면하게 될 때도 조니의 손에 이끌려 가고 있는 중이었다.

이 영화의 시간적 배경은 1960년대로 설정되어 있지만 당시 미국에서 벌어지고 있던 혼란과 민권 운동 대신 영화는 이 모든 차이가 아무런 갈등 없이 춤으로 하나 되는 춤의 신화를 보여주고 있다. 하지만 그러한 춤의 신화는 여전히 견제된 계급적, 인종적, 성적 경계에 베일을 씌우고 규범적 여성성이라는 또 다른 신화를 재생산하는 밑바탕으로 기능하고 있다.

2. 「스텝 업 2: 더 스트리트」(2008): 백인 여성을 통한 힙합의 상품화

「스텝 업 2: 더 스트리트」은 여주인공 앤디가 자신의 힙합춤을 계속 하기 위한 하나의 타협수단으로 메릴랜드 예술학교에 들어가서 겪는 이야기이다. 앤디는 무법자와 같은 댄스 크루 410에서의 활동에만 빠져 학교도 제대로 나가지 않는 막무가내의 인물에서 춤과 사랑, 그리고 사회적 인정을 모두 성취하는 인물로 변화되어 간다. 이러한 변화의 내러티브에서 춤은 표면적으로는 자기성숙의 매개가 되지만, 영화가 춤을 다루는 방식은 화려한 볼거리에 치중한 상품으로 나타난다. 본 절에서는 춤이 몸, 섹슈얼리티, 그리고 차이를 재현하는 방식에 집중하여 논의하면서 앤디가 인정받는 힙합 댄서로 변화하는 과정이 백인 여성을 내세워 힙합을 시각적 볼거리로 소비하게 하는 상품화 과정을 내포한다고 제시한다.

첫째, 「스텝 업 2」에서 춤은 백인 여성의 몸을 특권화하는 장치로 사용된다. 여주인공 앤디는 볼티모어 흑인 동네에 사는 백인 소녀로 주변의 유색인종 캐릭터들과 대비되어 두드러진다. 또한 앤디가 하고 있는 춤이 흑인과 라틴계 남성들이 지배하는 힙합이라는 장르라는 점에서도 그녀의 백인 신체가 두드러진다. 공격적이고 경쟁적이며 신체적으로 힘든 남성적 활동인 힙합에 있어서 앤디의 백인 신체는 심각한 인종 위반(transgress)의 예이다. 그럼에도 불구하고 영화의 내러티브는 앤디를 누구보다 뛰어난 힙합 댄서로 설정함으로써 그녀가 숙련된 미학적 신체를 가진 것으로 재현한다. 그러기 위해 영화는 힙합의 인종성을 희석시키는 동시에 앤디의 여성 신체를 강조한다.

앤디의 의상은 계속적으로 여성 신체의 노출을 보여준다. 예를 들어, 영화 전반부에 힙합을 출 때는 상체에 달라붙어 가슴이 강조되는 탱크탑을 입는다. 또 친구 미씨의 집에서 열리는 댄스 파티에서는 어깨가 드러나는 흰 원피스 치마를 입는다. 마지막 춤 경연 장면에서 앤디는 다른 팀 멤버들과는 달리 혼자만 복근이 다 드러나는 짧은 달라붙는 상의를 입는다. 여기에 비가 내리고 풀어진 머리카락이 달라붙어 그러한 차림을 더욱 섹시하게 만든다. 이러한 의상은 앤디의 신체를 욕망의 대상으로 만든다.

반면 앤디 주변의 유색인종 캐릭터들은 인종화된 고정관념적 인물 설정을 보여준다. 앤디의 친구였다가 서로 적대적이 되는 흑인 여성 펠리샤는 못되고, 공격적이며 신랄한 말을 쏟아내는 흑인 여성의 스테레오타입을 재생산한다. 또 다른 친구인 미씨는 남자에 열광하는 “톡톡 튀는” 라틴 여성을 재현한다. 앤디의 크루 멤버로 영입되는 동양인 여성은 말도 제대로 안 통하는 이해할 수 없는 동양 여성으로 설정된다. 이들의 여성 신체는 앤디에 비해 그다지 여성적 매력을 어필하지 않는다. 마지막 춤 경연 장면에

서 앤디가 짧은 탱크탑 상의를 입은 반면 다른 여성 인물들은 몸을 드러내지 않는 평퍼짐한 의상을 입고 모자로 얼굴을 가려 그저 배경으로 존재하는 듯하다.

앤디의 백인 신체의 우월성은 다양한 여성성과 춤 형식을 체현할 수 있다는 점에서도 드러난다. 앤디는 섹시하지만 터프한 비걸(b-girl)이지만, 미씨네 집 댄스파티에서는 부드럽고 순수한 여성성을 드러낸다. 또 마지막 춤 경연 장면에서는 하이퍼섹시한 욕망의 대상이 된다. 이렇게 다양한 여성성을 섭렵할 수 있는 가능성에 대해 라켈 몬로(Raquel L. Monroe)는 백인성의 힘(power of whiteness)라고 표현한다.³¹⁾ 여성성의 다양함에 덧붙여 앤디의 백인 신체는 춤 형식의 다양함도 섭렵하고 있다. 그녀는 힙합과 살사, 그리고 학교에서 가르치는 발레까지 춤출 수 있다. 영화는 백인 여성 캐릭터에게 다양한 스펙트럼의 춤을 허용하면서 백인성의 힘을 더욱 강화한다.

몬로는 페미니스트 학자 벨 후크스(bell hooks)를 인용하여 백인 여성과 흑인 여성을 구분 짓는 남성 주인의 관점을 소개한다.³²⁾ 즉, 백인 남성에게 흑인 여성은 백인 숙녀들이 할 수 없는 일들을 해내는 “남성화 된, 기 썩, 아마존 같은 존재”이 반면 백인 숙녀들은 우아, 교양, 정숙, 아름다움이라는 “진정한 여성성”을 구현한다는 것이다. 이런 관점에서 본다면 앤디의 백인 신체는 힙합이라는 춤 형식을 통해 인종 가로지르기를 하면서도 동시에 그녀의 여성성 재현을 통해 인종의 경계를 공고히 하고 있는 셈이다.

둘째, 「스텝 업 2」에서 춤은 섹슈얼리티를 전시하고 상품화하는 매개로 작용한다. 앤디의 춤은 힙합이기는 하지만 비걸의 파워무브, 즉 헤드스핀이나 곡예와 같은 기교 대신에 안무된 스텝과 엉덩이 흔들기를 특징적 움직임으로 보여준다. 예를 들어, 앤디가 메릴랜드 예술 학교에 들어와 즉흥 수업을 받게 되었을 때, 그녀는 엉덩이를 뒤로 빼고 살이 흔들리게 하는 움직임을 보여준다. 그러면서 고개를 돌려 자신의 엉덩이(혹은 거울에 비친 엉덩이)를 바라본다. 이로써 영화는 엉덩이 흔들기를 하나의 “구경거리”로 제시한다. 앤디의 엉덩이 흔들기는 그녀가 새로운 크루를 결성한 뒤 보여주는 시퀀스에서도 반복된다. 새로 결성된 멤버들은 거울 앞에서 한 명씩 자신의 춤을 추는데 앤디는 이때 카메라를 향해 엉덩이를 뒤로 빼고 흔들어대는 움직임을 한다.

앤디의 캐릭터는 영화 초반부터 섹시하게 나타났기 때문에 베이비의 경우처럼 성적 몸의 인식을 깨워야 할 필요는 없지만, 앤디의 섹슈얼리티는 남자 주인공인 체이스와 본격적으로 교감을 하게 하는 장치로 사용된다. 친구 미씨의 집에서 열린 댄스 파티가 그것인데, 여기서 추어지는 춤은 힙합인 아닌 라틴계 댄스 살사이다. 흰 원피스를 입고 나타난 앤디에게서 체이스는 눈을 떼지 못한다. 그리고 다른 파트너와 춤을 추는 앤디의 손을 빼앗아 자신과의 춤으로 이끈다. 춤이 끝난 듯하여 걸어나가려는 앤디를 체이스는 반복적으로 끌어당겨 다시 춤을 시작하며 그 때마다 둘의 신체적 거리와 접촉은 더욱 밀접해진다. 「더티 댄싱」의 경우와 마찬가지로 라틴계 커플 댄스는 성적 교감의 매개로 재현되며 여성은 남성의 리드를 받는 낭만적 사랑으로 빠져드는 것으로 나타난다. 이를 통해 앤디의 캐릭터는 섹시하지만 남성 관객들이 소비하기에 안전한 섹슈얼리티를 지닌 것으로 재현된다.

셋째, 「스텝 업 2」에서 춤은 모든 차이가 사라진 듯 한 유토피아적 환상을 그려낸다. 실제 존재하는 인종차별, 계급차별, 성차별이 없는 듯 포장한다. 영화의 오프닝 시퀀스는 볼티모어의 흑인 동네를 직접 찍은 듯한 장면들을 나열하여 도시 빈민가의 척박함, 궁핍함, 삭막함을 보여준다. 그리고 힙합이 시작된

31) Monroe(2014), p.193.

32) bell hooks(1981), *Ain't I a Woman?: Black Women and Feminism*(Boston: South End Press), pp.81-82.

문화적 기원의 진정성을 취하는 듯하다. 즉, 극도의 가난과 폭력 속에서 거친 저항의 수단으로 사용된 힙합의 도전 정신을 인식하는 듯하다. 그러나 이어진 앤디의 나레이션은 이러한 힙합의 흑인성(blackness)를 지워버린다. 앤디는 “자기 자신에게 진실하기”(being true to yourself)의 중요성을 설파한다. 이 발언을 통해서 영화는 힙합의 인종성을 희석시킨다. 힙합은 어떤 인종의 사람이 추던 간에, 어떤 사회적 지위를 가지고 있던 간에, 스스로에게 진실한 것이다. 따라서 앤디의 백인 신체는 아무 무리 없이 힙합의 대표 실천자가 될 수 있다. 또한 다양한 인종으로 구성된 앤디의 크루에서 흑인 신체가 주변으로 밀려나는 것도 가능해진다.

이러한 차이 지우기는 마지막 춤 경연에서 직설적으로 드러난다. 앤디가 동네의 거리 춤 경연에서 공연할 기회를 얻지 못하자 DJ 박스로 올라가 기적적으로 흥분한 관중들을 잠잠케 하고 연설을 한다.

너희들은 우리가 여기에 속하지 않는다고 생각하지. 하지만 중요한 건 어디서 왔느냐가 아니야. 거리는 다양한 사람들이 오고가는 곳이 아닌가? 배틀이러는데 무엇을 싸우는 거지? 우리는 춤추기 때문에 여기 있는 거야. 그렇지 않아? 거리에 있다는 건 권력이나 세력에 대한 게 아니야. 새로운 걸 가져온다는 의미지. 무슨 옷을 입던 어디 학교든 어디 출신이던 중요하지 않아. 중요한 건 어떤 사람이냐가 아니라 어떤 사람으로 자신을 키우는 지야.

이 연설에서 다시 한 번 힙합은 초 인종적, 초 계급적, 초 젠더적 공간으로 나타난다. 그리고 「더티 댄싱」의 마지막 춤에서처럼 계급적, 인종적 갈등이 사라지는데, 예술 학교 교장이 앤디와 크루의 춤을 보고 인정하는데서 절정을 맞는다. 이로서 춤은 모든 갈등이 해소되는 유토피아라는 신화가 재생된다.

하지만 그러한 환상의 이면에는 유색 인종의 여성을 손상시켜 백인 여성의 몸에 바람직한 여성성을 부여하는 차별이 있으며 흑인춤을 추는 백인 공연자를 흥행요소로 이용하는 마케팅 전략이 있다. 백인 남성으로 상정되는 관객들은 백인 여성의 춤을 통해 안전하게 다른 사회적 타자의 문화와 섹시함을 소비한다.

「스텝 업 2」가 이용하는 흑인의 공간은 실제 현실의 가난과 폭력을 순화시켜 보여주거나 아예 지워버린다. 앤디가 찾아가는 드래곤 클럽과 마지막 춤 경연이 펼쳐지는 곳은 어둡고 다듬어지지 않은 듯 보이지만 최신 음향 설비와 댄스 플로어를 갖춘 곳이다. 이렇게 상업화된 힙합은 본래의 거칠고 극렬한 도전 정신이나 저항으로부터 길들여져 안전한 구경거리이자 상품으로 소비된다. 이러한 점에서 상업영화로서의 「스텝 업 2」는 비판성과 부정성을 제거하는 이데올로기 역할을 수행한다는 점에서 프랑크푸르트 학파의 이데올로기적 면역에 해당하는 사례라 할 수 있다. 아도르노와 마르쿠제에 따르면 어떠한 혁명적 가치도 자본주의의 영리 목적에 이용해 버리는 문화적 상황에서는 진보적이거나 급진적인 사상도 일시적 유행이나 상품으로만 대하게 된다는 것이다.³³⁾ 「스텝 업 2」도 이와 유사하게 힙합의 저항적 가치를 흥행요소로 이용하고 백인 여성의 섹슈얼리티를 통해 순치시킴으로써 상품화시킨다고 할 수 있다.

이러한 할리우드 영화식 힙합의 재현은 토마스 드프란츠가 힙합의 본래 기능으로 지적인 신체적 구연(corporeal orature)을 제거하고 단지 화려한 볼거리만 남겨 놓는다. 드프란츠에 따르면, 신체적 구연이란 몸 움직임으로서 언어와 같은 메시지를 전달하고 그로써 행동을 촉발케 하는(actionable) 힙합의

33) 원용진(2013), 『새로 쓴 대중문화의 패러다임』(서울: 한나레), pp.220-221.

특징을 말한다. 그 표현의 예로는 ‘나는 고발한다’(J'accuse), ‘결의한다’(Be it resolved...), ‘사과합니다’(I apologize), ‘한번 해보지 그래’(I dare you) 등이 있다. 힙합의 이러한 예술적 의미작용은 그 실천 관습을 알지 못하는 외부의 관객에게 제대로 이해될 수 없다. 때문에 드프란츠는 관객과 공연자를 분리시키는 상업적 스크린이 의미를 비워내고 그저 밋밋하고 기계적인 반복을 초래한다고 진단한다.³⁴⁾ 그래서 미국 사회에서 억압받는 흑인과 유색인종 젊은이들을 위한 저항적 공간으로써 사회의 억압적 힘과 배틀하도록 댄서들을 준비시킨 힙합이 상업 영화 속에서는 이국적이고 시각적으로 화려하며 재미있는 상품으로 소비된다. 이로써 그 안의 저항과 분노는 일종의 할리우드 공식으로 활용된다.³⁵⁾

3. 「블랙 스완」(2010): 예술 완성을 위한 여성의 변신

대런 아로노프스키 감독의 「블랙 스완」은 뉴욕시티 발레단의 새로운 「백조의 호수」 버전 제작을 둘러싼 심리 스릴러 무비이다. 앞서 논의한 두 영화와 마찬가지로 「블랙 스완」은 여주인공 니나 세이어즈(Nina Sayers(나탈리 포트만 분))의 변신과정을 보여준다. 그러나 두 영화에서 베이비와 앤디가 춤과 사랑을 완성하고 사회적 인정을 받는 것과는 달리 니나는 춤을 완성하기 위해 몸과 사랑을 희생한다. 이때 니나의 섹슈얼리티는 예술적 완성을 위해 개발되어야 하는 수단으로 나타난다. 본 절에서는 춤이 몸, 섹슈얼리티, 그리고 사회적 차이와 관계되는 방식을 살피면서 니나의 변신은 그녀를 억압하는 사회의 구조에 전혀 위협이 되지 않은 채 스스로에게만 치명적인 여성성의 체현임을 논의한다.

첫째, 「블랙 스완」에서 춤은 몸에 대한 통제의 측면으로 나타난다. 발레는 그러한 통제의 강력한 은유로 기능한다. 니나는 누구보다 발레에 헌신적인 댄서이다. 오프닝이 보여주는 꿈에서 깨어난 직후 니나는 제일 먼저 스트레칭을 하고 거울 앞에서 몸을 푼다. 거울은 자신의 몸을 보고 통제할 수 있게 하는 기계로 작동한다. 발레 무용수들은 거울 앞에서, 교사의 시선 앞에서, 관객들의 시선 앞에서 자신의 몸을 보이고 감시를 받는다. 이러한 실천을 통해 몸의 외부와 내부 모두의 감시와 통제의 대상이 된다.

심혜경은 니나가 몸으로 관객에게 말을 거는 방식으로 “스타킹을 신고 토슈즈의 리본을 꼭꼭 조여 발에 딱 맞추는 일도, 거울 앞에서 딱딱한 코르셋과 발레복을 입고 기형적이리만큼 마른 몸을 만들어 내는 스트레칭도...”³⁶⁾라고 지적하며 발레가 요구하는 몸의 통제를 시사한다. 「블랙 스완」에 대한 비평을 쓴 『뉴욕 타임즈』의 A. O. 스콧(A. O. Scott)도 발레의 끊임없는 반복 훈련이 젊은 여성에 몸에 가해지는 혹독한 규율이라고 말한다. “젊은 여성의 몸은 부자연스런 자세로 스트레치되고 비틀어진다.. 피투성이의 발과 끊어지기 일보직전인 힘줄... 완벽에 대한 가차 없는 추구에 있어 발레리나들이 자신에게 가하는 폭력의 상징으로 토슈즈가 있다.”³⁷⁾ 토슈즈를 통해 발레리나의 발은 상처입고 손상되고 변형된다. 아리엘 오스테비스(Ariel Osterweis)는 이러한 손상을 연마(refinement)의 이름으로 행해지는 발레의 논리라고 설명한다.³⁸⁾ 이러한 연마로서의 손상에 대한 은유로 영화는 토슈즈의 변형을 익스트림 클로즈업

34) 토마스 드프란츠(2004), 『문화연구, 춤의 새로운 이해』, 김수인, 김현정(역)(서울: 성균관대학교 출판부, 2015), p.308.
 35) Thomas DeFrantz(2015), Hip-hop in Hollywood Encounter Community, Resistance, In *The Oxford Handbook of Dance and the Popular Screen*, Melissa Blanco Borelli(Ed.)(NY: Oxford University Press), p.128.
 36) 심혜경(2011), p.131.
 37) A. O. Scott, “Natalie Portman Embraces Monster and Victim,” *New York Times*, Dec 30, 2010. (my translation)
 38) Ariel Osterweis(2014), Disciplining Black Swan, Animalizing Ambition, In *the Oxford Handbook of Dance and the Popular Screen*, Melissa Blanco Borelli(Ed.)(NY: Oxford University Press), p.73.

으로 보여준다. 이는 니나가 발레 수업에 들어가기 직전 장면으로 발레리나들이 새 토슈즈를 길들이기 위해 거치는 일련의 작업 과정을 상세하게 보여준다. 토슈즈의 밑창을 뜯고, 가위로 자르고, 바닥에 내리치고, 심을 제거하고, 바늘로 꿰매고, 바닥을 가위로 흠집 내고, 물을 뿌려 부드럽게 만든다. 이 모든 과정이 토슈즈를 길들이기 위한 과정으로 바로 다음에 이어지는 발레 훈련에서 발레리나들이 자신들의 신체를 연마하는 장면으로 연결된다.

이러한 통제는 니나에게 있어 완벽을 추구하는 통로가 된다. 니나는 발레가 요구하는 몸의 통제에 가장 헌신적으로 임한다. 단장 토마스 르로이와의 대화에서 니나는 자신의 그러한 헌신을 완벽하기 위해 서라고 설명한다. 몸의 변형으로 이루어지는 완벽은 니나가 주체로서 획득하는 외부의 무언가가 아니라 나를 변신시켜 이루어야 하는 ‘되기’(becoming)이다.

발레가 움직임의 교정하는 과정을 영화는 니나의 몸의 교정으로 보여준다. 발레 테크닉이란 불완전한 몸을 완벽하게 만든다는 아이디어에서 학습된다. 교사와 발레 마스터는 계속해서 지적 사항을 이야기한다. 무용수들은 그 지적 사항을 점차적으로 몸에 적용시켜야 한다. 영화 「블랙 스완」은 춤의 완성과 함께 니나의 몸이 인간에서 흑조로 변하는 것을 보여준다. 영화 전체에 걸쳐 니나의 등에 난 상처는 점점 더 심해지고 마침내는 검은 깃털이 자라난다. 후반부에 가면 니나의 눈은 빨갛게 변하고 다리는 새의 관절처럼 뒤로 꺾인다. 영화의 막바지에 등장하는 흑조의 무대에서 니나의 팔과 손은 검게 변한다. 그녀가 흑조의 32바퀴 휘테(fouetté)를 하며 춤을 완성시키는 절정의 순간이 오자 커다란 검은 날개가 완성된다.

발레를 통한 몸의 손상이자 연마는 피와 고통을 동반한다. 끊임없이 반복되어야 하는 발레 훈련처럼 니나는 강박적으로 자신의 몸을 굽어대고 등에 상처를 남긴다. 이뿐만 아니라 영화는 계속해서 피 흘리는 니나의 손톱과 발톱 장면을 보여준다. 여성의 변화에 있어 피와 고통은 발달과정 중 초경과 첫 성경험을 은유한다. 이런 발달과정을 거쳐 여성은 몸매의 변화와 기능의 변화를 겪게 되는데, 이러한 변화는 스스로 체현해야 하는 ‘되기’의 과정이다. 피와 고통을 동반한 춤과 몸의 변화를 통해 영화 「블랙 스완」은 여성의 춤의 변화를 몸의 변신과 동일시하고 있다.

둘째, 「블랙 스완」에서 춤은 섹슈얼리티를 도구로 사용한다. 단장 르로이는 백조의 캐릭터에는 이상적인 니나의 춤에 흑조의 유혹과 도발을 불어넣기 위해 그녀의 섹슈얼리티를 일깨우려 한다. 「더티 댄싱」의 라틴적 볼룸 댄스나 「스텝 업 2」의 힙합과는 달리 「블랙 스완」에서 발레의 테크닉 훈련은 섹슈얼리티가 살균되어 버린 상태이다. 극 초반의 니나는 엄마가 지배하는 집에서 인형과 오르골, 온통 핑크색으로 뒤덮인 방이 암시하듯 섹슈얼리티에 있어 순진무구한 소녀의 상태로 나타난다. 르로이 단장은 이러한 니나에게서 흑조에게 중요한 성적인 매력을 끄집어내기 위해 여러 방도로 시도를 한다.

백조와 동일시되는 니나에게 있어 단장과의 만남은 자신의 소원을 이루어줄 왕자와 만남과도 같은 것이지만 어떤 감정적인 유대나 낭만이라고는 전혀 없다. 르로이는 거칠고 강제적 그리고 일방적으로 니나의 섹슈얼리티를 깨우려 한다. 예를 들어, 배역을 요청하러간 니나에게 기습적으로 키스를 해서 니나는 이에 대해 르로이를 깨물어버리는 반응을 보인다. 또 후원회 행사 후 집에서 단동이 만남을 가질 때 르로이는 단도직입적으로 처녀여부와 섹스를 거론함으로써 니나를 불편하게 한다. 심지어 숙제라고 하며 자위를 해보라고 한 직후 어떤 감정적인 기류가 나타날 여지도 없이 택시를 불러 줄 테니 타고 가라고 내보낸다. 한편 리허설 중에 니나의 흑조 춤에 못마땅함을 느끼고 직접 교습을 하던 중 성추행을 하다가 이게 유혹을 제대로 하는 거라며 니나를 책망하고 떠난다. 이러한 장면들에서 니나와 르로이의 성적 교

환은 감정적 유대나 낭만이라고는 전혀 없는 메마른 신체적 경험에 국한되고 있다. 「더티 댄싱」의 베이비와는 달리 니나의 섹슈얼리티는 낭만적 사랑 없이 일깨워져야만 하는 것이다. 니나의 섹슈얼리티 인식은 춤을 위한 숙제이자 과업이다. 니나는 그러한 과업을 달성하기 위해 엑스터시에 의존하는 것도 감행하는데, 이 역시 낭만이나 사랑과는 관계없이 외부적 요인에 의해 강제되는 섹슈얼리티의 개발이다. 이런 점에서 「블랙 스완」은 「더티 댄싱」과 「스텝 업 2」가 그려내는 춤과 섹슈얼리티, 그리고 낭만적 사랑의 삼위일체에 대한 신화적 아이디어를 전면 부정한다.

백조와 흑조의 차이는 섹슈얼리티의 인식에 대한 차이라고도 할 수 있는데, 백조는 섹슈얼리티에 대해 순진무구한 상태이며 흑조는 섹슈얼리티에 대해 자유분방한 상태이다. 한데 니나에게 있어 이 양쪽이 모두 통제로 가해지고 있다. 초반에는 억압적인 엄마와 발레 훈련에 의해 순진무구한 섹슈얼리티를 갖게 되었다면 후반에는 백역에 대한 압박과 르로이의 요구로 자유분방한 섹슈얼리티를 갖게 된다. 백조의 여성상은 아름답고, 연약하고, 겁이 많은 것으로 설명되는데 이것은 일종의 정숙한 숙녀가 지녀야 할 규범적 여성성이다. 반대로 「블랙 스완」에서 흑조의 여성상은 남자들의 욕망의 대상이 되는 것으로 귀결된다. 이는 리허설 중 르로이가 니나의 춤에 대해 평하면서 “애랑 섹스하고 싶어? 아니지. 아무도 안할 거야. 니나 네 춤은 꼭 불감증...”이라고 말한 것에서 드러난다. 이렇게 흑조의 여성상에서 가장 중요한 것은 성적 대상이 되는 것이다. 그런데 「백조의 호수」의 여성 이미지를 분석한 샬리 베인즈는 흑조의 사악함에 대한 중심으로 여성 무용수의 권위, 단호함, 그리고 독립성을 지적하고 있다.³⁹⁾ 극장춤인 「백조의 호수」와는 달리 영화 「블랙 스완」에서 강조하는 흑조의 이미지는 성적 유희과 도발이다. 이 점에서 영화 속 춤이 다른 무엇보다 섹슈얼리티에 초점을 두면서 남성의 관점에서 여성 캐릭터를 해석하고 있다고 지적할 수 있다. 르로이가 니나에게 호되게 질책하는 가운데 약한 모습보이지 말라는 말로 흑조의 강함을 요구하는 장면이 잠깐 나오기는 하지만 그것도 르로이의 흔들리지 않는 우월적 권위에서 일방적으로 요구되는 것이다. 따라서 영화 전반에 걸쳐 가장 중요한 흑조의 특성은 섹슈얼리티이며 그것도 남성의 입장에서 요구되는 섹슈얼리티이다. 흑조의 전형으로 등장하는 릴리라는 무용수는 가볍고, 자유분방하고, 잘 웃는 인물로 드러난다. 베인즈가 지적한 것과 같은 권위, 단호함, 그리고 독립성은 보여주지 않는다. 「더티 댄싱」에서 베이비는 몸을 통제하는 것을 배움으로써 섹슈얼리티를 배웠다면 「블랙 스완」에서 니나는 몸에 대한 통제를 포기함으로써 섹슈얼리티와 춤을 완성하라고 요구받는다. 아이러니한 것은 르로이와 릴리(니나의 대역이자 라이벌)의 입을 통해 긴장을 풀고, 통제를 포기하고, 삶을 살라고 니나에게 이야기 하지만 이 모든 것이 결국 르로이가 원하는 춤의 성공이라는 더 큰 통제를 위한 것이라는 사실이다. 이로써 백조와 흑조의 여성상 모두 니나에게는 통제로 가해진다.

이렇게 영화는 백조와 흑조의 두 가지 여성상을 요구하며 이 사이에서 좌충우돌하는 니나의 모습을 그리는 한편, 이 두 가지 모두에서 벗어난 여성들도 보여주고 있다. 강제로 은퇴당하는 왕년의 스타 베스와 니나의 어머니가 그들이다. 이들의 공통점은 나이든 여성으로, 영화는 “폐경기”와 “할머니”라는 말로 이들을 표현한다. 나이든 여성은 남자들에게 성적 매력이 없으며 이들의 인물 설정은 폭력적이고 비이성적으로 나타난다. 이처럼 영화는 여성 무용수들을 몇 가지 프레임으로 규정하는 무용계의 일면을 강화시키고 있다.

39) 샬리 베인즈(1998), 『춤하는 여성』, 김수인, 김현정(역)(서울: 성균관대학교 출판부, 2012), p.119.

셋째, 「블랙 스완」에서 춤은 계급적, 인종적, 성적 위계를 표시하는 매개가 된다. 단장 르로이는 계급적이고 성적인 권위를 상징하는 인물이다. 백인 남성이자 발레단의 단장으로 뉴욕의 호화로운 집에 사는 르로이는 계급적, 인종적, 성적 위계에 있어 정점에 서있다. 물론 그가 더 부유한 후원회 사람들에게 아부를 해야 하기는 하지만 그러한 장면은 영화 속에서 대사로만 존재할 뿐이다. 예술계에 있어 그리고 예술사에 있어 대체로 남성은 권력자로, 여성은 피권력자로 자리매김 된다.⁴⁰⁾ 영화에서 르로이는 니나 및 발레리나들의 운명을 좌지우지 하는 권력자이다. 이는 특히 전에 르로이의 “나의 작은 공주님”이었던 베스의 축출에서 극명하게 드러난다. 그 사실을 너무나 명확하게 깨닫고 있기 때문에 니나의 불안감은 극에 달하고 그의 가치를 자신의 가치로 받아들이기 위해 분열증에 걸릴 지경에 이른다.

영화는 백조에 대응하는 역할에 백인인 니나를 그리고 흑조에 대응하는 역할에 유색인종인 릴리를 배치함으로써 인종적 여성상을 반영하고 재생산하고 있다. 즉 백조인 니나는 순진하고 완벽주의자이며 흑조인 릴리는 성적으로 자유분방하고 자연스러운 감정표현을 특징으로 한다. 영화는 이 둘을 경쟁관계로 그리고 있으며 더 나아가 백조에게 위협이 되는 존재로 흑조를 그리고 있다. 그러나 그러한 경쟁 구도를 짜놓은 것은 단장인 르로이이다. 르로이는 릴리와 니나 간의 경쟁 구도 이외에도 선배 베스와 니나 간의 경쟁 구도를 만든다. 이러한 다른 여성들과의 관계에서 니나가 항상 의식해야 하는 것은 남성인 르로이이다.

니나를 지배하는 가정, 발레단, 후원체계, 예술과 완벽에 대한 추구는 모두 르로이에 의해 지배되고 있다. 가정은 위압적인 어머니가 담당하고 있기는 하지만 니나는 발레 밖에 모르는 아이로 키웠다는 점에서 어머니의 가정도 발레에 귀속되고 있다. 니나의 변신과 마지막의 파멸에 이르기 까지 르로이의 질서는 조금도 위협받지 않고 굳건하다. 니나가 때때로 그 질서에 도전을 하기는 하지만 역부족이다. 르로이의 강제 키스에 깨물리고 반응했을 때, 그리고 흑조로 완성되어 르로이에게 키스할 때도 적극적 접근이지만 르로이에게 위협이 되지 않는 존재로 남아있다. 이 모든 것이 르로이의 인정을 받는 것에 의존하기 때문이다. 이런 점에서 르로이의 질서는 일종의 이데올로기라고 할 수 있다.

개개인의 신념과 가치관 감성 등을 통제하는 이데올로기적 장치를 논하며 루이 알튀세르(Louis Althusser)는 이데올로기적 국가 기구(ISA)라는 개념을 이론화한다.⁴¹⁾ 이데올로기는 곧 실천이라는 알튀세르의 말처럼 니나의 일상과 실천을 지배하는 가정과 발레단은 일종의 이데올로기적 국가 기구로 작동한다. “심원한 무의식”⁴²⁾으로 작용하는 이데올로기의 체계에서 니나의 꿈과 몸이 부서질 때 택할 수 있는 길은 받아들이는 것 뿐이다. 발레에서 백조가 자살을 함과 동시에 영화 속 니나도 죽음을 맞는다. 그러나 니나는 자신을 그러한 파국으로 몰고 간 이데올로기적 질서에 대해서는 일말의 저항도 보이지 않는다. 그녀는 자신이 완벽했다고 만족하며 그 상황을 그대로 수용하며 끝을 맞는다.

IV. 종합 및 결론

본 연구는 세 편의 무용 영화 「더티 댄싱」, 「스텝 업 2」, 「블랙 스완」을 비판적 무용학의 관점에서 분

40) 심혜경(2011), p.132.

41) 원용진(2013), p.320.

42) 존 스토리(2009), p.137.

석한다. 특히 영화의 소비적 시선이 구축하는 춤추는 몸의 신화를 파악하기 위해 세 영화가 재현하는 몸, 섹슈얼리티, 사회적 차이의 측면을 살펴본다.

세 영화는 춤추는 여주인공의 변화/변신을 이야기 한다는 공통점을 가진다. 「더티 댄싱」은 선머슴 소녀에서 성숙한 여성으로, 「스텝 업 2」는 무법자에서 인정받는 예술가로, 「블랙 스완」은 순진한 백조에서 성적인 흑조로의 변화/변신을 보여준다.

춤과 몸의 관계에 있어 세 영화는 여주인공의 춤추는 몸을 욕망의 대상으로 삼는 상업 영화의 전형을 따르고 있지만 그 세부사항은 상이하다. 「더티 댄싱」에서 춤은 몸이 새로운 신체성을 획득하는 매개체로 나타난다. 몸을 통제하는 법을 배우면서, 신체에 대한 새로운 인식을 얻고 이것은 섹슈얼리티에 대한 인식으로 이어진다. 「스텝 업 2」에서 춤은 백인 여성의 몸을 특권화하는 장치로 사용된다. 백인 여주인공의 몸은 다양한 춤과 몸의 스펙트럼을 통해 고정관념화된 유색인종 캐릭터들과는 차별되며 관객의 바람직한 욕망의 대상으로 재현된다. 「블랙 스완」에서 춤은 몸에 대한 통제의 측면으로 나타난다. 발레의 관습들은 몸의 변형으로 이루어지는 완벽을 추구하며 이는 춤추는 여성이 획득하는 외부의 무언가가 아니라 나를 변신시켜 이루어야 하는 '되기'이다.

춤과 섹슈얼리티의 관계에 있어 세 영화는 모두 그 둘 간의 밀접한 관계를 시사한다. 춤은 섹슈얼리티를 위해 중요한 수단이지만, 반대로 섹슈얼리티를 위해 춤이 중요한 도구가 되기도 한다. 「더티 댄싱」에서 춤은 섹슈얼리티와 여성성을 학습하는 매개로 나타난다. 춤을 통해 여주인공은 남성 파트너와의 낭만적인 사랑과 결부되는 동시에 성적 관계를 맺는다. 「스텝 업 2」에서 춤은 섹슈얼리티를 전시하고 상품화하는 매개로 작용한다. 「더티 댄싱」의 경우와 마찬가지로 라틴계 커플 댄스는 성적 교감의 매개로 재현되며 여성은 남성의 리드를 받는 낭만적 사랑으로 빠져드는 것으로 나타난다. 「블랙 스완」에서 춤은 섹슈얼리티를 도구로 사용한다. 앞서의 두 영화와는 달리 여기서 춤의 섹슈얼리티에는 어떤 감정적인 유대나 낭만이라고는 전혀 없다. 춤의 섹슈얼리티는 모두 춤추는 여성에게 가해지는 통제로 나타난다.

춤과 사회적 차이의 관계에 있어 세 영화는 사회적 차이를 표시하는 동시에 지워버리는 춤의 신화를 보여준다. 「더티 댄싱」에서 춤은 계급적, 인종적, 성적 차이가 충돌하고 화해하는 장이다. 춤은 모든 사회적 차이가 아무런 갈등 없이 춤으로 하나 되는 춤의 신화를 보여주고 있다. 하지만 그러한 춤의 신화는 여전히 견재한 계급적, 인종적, 성적 경계에 베일을 씌우고 규범적 여성성이라는 또 다른 신화를 재생산하는 밑바탕으로 기능하고 있다. 마찬가지로 「스텝 업 2」에서 춤은 모든 차이가 사라진 듯 한 유토피아적 환상을 그려낸다. 영화가 그리는 힙합은 초 인종적, 초 계급적, 초 젠더적 공간이며 그 본래 기원인 흑인 문화의 가난과 폭력성을 안전한 구경거리이자 상품으로 소비하게 한다. 「블랙 스완」에서 춤은 계급적, 인종적, 성적 위계를 표시하는 매개가 된다. 남성 단장은 이러한 사회적 차이에서 항상 권력자의 위치를 차지하기 때문에 그 차이를 항상 인식하게 된다. 하지만 여주인공의 파괴적 종말에도 불구하고 그의 질서는 조금도 위협받지 않고 굳건하게 남아 모든 사회적 차이를 초월한 춤의 완성을 그리고 있다.

요약하자면, 「더티 댄싱」은 소녀에서 여성으로 변화하는 주인공의 이야기가 규범적인 여성의 성숙과 사랑에 대한 신화를 재생한다. 「스텝 업 2」는 천방지축 철부지가 인정받는 힙합 댄서로 변화하는 과정을 통해 백인 여성을 내세워 힙합을 시각적 볼거리로 소비하게 하는 상품화 과정을 내포한다. 「블랙 스완」은 사회가 요구하는 춤의 완성을 위해 자신에게 치명적일 정도까지 변신을 이루어내는 발레리나를

그리면서 그 변신이 그녀를 억압하는 사회의 구조에 전혀 위협이 되지 않은 채 스스로에게만 치명적인 여성성의 체현으로 제시한다.

이러한 춤추는 몸, 섹슈얼리티, 사회적 차이에 대한 영화적 재현을 비판적으로 읽음으로서 무용 영화에 대한 문화적 신화를 새롭게 인식할 수 있다. 「블랙 스완」의 한 장면에서 여주인공은 「백조의 호수」의 줄거리를 어떤 남성에게 이야기 한다. 이야기를 듣고 그가 “그건 슬픈 이야기네요”라고 하자 여주인공은 “그건 아름다운 이야기예요”라고 맞받아친다. 이 대화는 춤추는 여성을 소비하는 영화적 시선이 슬픈 것임에도 불구하고 그건 아름다운 것이라고 생각해야 하는 문화적 신화를 은유적으로 지시하고 있다.

이러한 연구와 분석을 통해 대중 무용 영화가 반영하고 재생산하고 있는 춤에 대한 신화를 인식하고 그것이 실생활에서 나에게 가해지는 이데올로기로 작용함을 깨닫는다면 그것이 본 연구가 가지는 실용적 의의가 될 것이다.

■ 참고문헌

- 김말복(2011). 『무용예술코드』. 서울: 한길아트.
- 드프란츠, 토마스(2004). 가시화된 검은 비트: 힙합 댄스와 신체 권력. 『문화연구, 춤의 새로운 이해』, 김수인, 김현정(역). 서울: 성균관대학교 출판부. 2015.
- 바르트, 롤랑(1957). 신화의 독서와 판독. 『현대의 신화』. 이화여자대학교 기호학연구소(역). 서울: 동문선. 1997.
- 베인즈, 샬리(1998). 『춤추는 여성』. 김수인, 김현정(역). 서울: 성균관대학교 출판부. 2012.
- 스토리, 존(2009). 『대중문화와 문화이론』. 박만준(역). 서울: 경문사. 2012.
- 신시아 노박(1988). 움직임은 문화로서 바라보기. 『문화연구, 춤의 새로운 이해』. 김수인, 김현정(역). 서울: 성균관대학교 출판부. 2015.
- 알렉산더, 빅토리아(2003). 『예술사회학』. 최셋별, 한준, 김은하(역). 파주: 살림문화사.
- 원용진(2013). 『새로 쓴 대중문화의 패러다임』. 서울: 한나래.
- Dodds, Sherril(2001). *Dance on Screen: Genres and Media from Hollywood to Experimental Art*. NY: Palgrave.
- Fiske, J.(1989). *Television Culture*. London: Routledge.
- Hall, Stuart(1980). *Culture, Media, Languages*. London: Hutchinson.
- Hooks, bell(1981). *Ain't I a Woman?: Black Women and Feminism*. Boston: South End Press.
- DeFrantz, Thomas F.(2014). Hip-Hop in Hollywood: Encounter, Community, Resistance. In *The Oxford Handbook of Dance and the Popular Screen*, ed. Melissa Blanco Borelli. NY: Oxford University Press.
- _____ (2015). Hip-hop in Hollywood Encounter Community, Resistance. In *The Oxford Handbook of Dance and the Popular Screen*, ed. Melissa Blanco Borelli. NY: Oxford University Press.
- Dunagan, Colleen and Roxane Fenton(2014). Dirty Dancing: Dance, Class, and Race in the Pursuit of Womanhood. In *The Oxford Handbook of Dance and the Popular Screen*, ed. Melissa Blanco Borelli. NY: Oxford University Press.
- Garcia, David F.(2009). Embodying Music/Disciplining Dance: The Mambo Body in Havana and New York City. In *Ballroom, Boogie, Shimmy Sham, Shake: A Social and Popular Dance Reader*, ed. Julie Malnig. Urbana: University of Illinois Press.
- Leppert, R.(2000). Representing Girls: Modernity, Cultural Anxiety, and the Imaginary. In *The Body Aesthetic: From Fine Art to Body Modification*, ed. T. Siebers, Ann Arbor: University of Michigan Press: 75-106.
- Monroe, Raquel L.(2014). The White Girl in the Middle: The Performativity of Race, Class, and Gender in Step Up 2: The Streets. In *The Oxford Handbook of Dance and the Popular Screen*, ed. Melissa Blanco Borelli. NY: Oxford University Press.
- Osterweis, Ariel(2014). Disciplining Black Swan, Animalizing Ambition. In *the Oxford Handbook of*

Dance and the Popular Screen, ed. Melissa Blanco Borelli. NY: Oxford University Press: 68-82.

- 구자룡(2011). 영화 「블랙 스완」에 나타난 대타자의 파괴적 욕망: 라캉의 'Object a' 개념 및 욕망의 불가능성을 중심으로. 『영어권문화연구』, 4(1): 23-41.
- 김수인(2015). 춤, 대중문화, 영상이 함께 추는 안무. 『무용예술학연구』, 56: 137-141.
- 심혜경(2011). 매혹의 몸짓으로 무겁게 말 걸기, 여성 예술가에게 성공과 자기완성은 어떻게 가능한가? 『반성폭력』, 2: 130-135.
- 임찬(2012). 「블랙 스완」의 상상, 상징, 실재 이미지. 『한국사진학회지』, 27: 193-205.
- 장희전(2002). 무용영화에 나타난 이데올로기 분석. 『한국스포츠사회학회지』, 15(1): 105-120.
- Gibson, Katie L. and Melanie Wolske(2011). Disciplining Sex in Hollywood: Comparison of Blue Valentine and Black Swan. *Woman and Language*, 34(2):79-96.
- Morgan, Ilina(2011). Empowerment in This Dance? You Love This Dance? *Journal of Dance Education*, 11: 119-123.
- Mulvey, L.(1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3): 6-18.
- Woo, Miseong(2014). Dancing Body, Social Class, and Utopian Vision in Dance Films, 『문학과 영상』: 411-433.
- Scott, A. O.(Dec 30, 2010). Natalie Portman Embraces Monster and Victim. *New York Times*.

논문투고일 2015. 12. 15
심사일 2015. 12. 24
심사완료일 2016. 1. 5

A Critical Reading of the Female Body, Sexuality, Social Differences Represented in Dance Movies

- Focusing on 「Dirty Dancing」, 「Step Up 2: The Streets」, 「Black Swan」 -

Kim, Sue In

Lecturer, Sungkyunkwan Univ.

This study undertakes a critical reading of three dance movies 「Dirty Dancing」(1987), 「Step Up 2: The Streets」(2008), 「Black Swan」(2010). By applying a lens of critical theory, cultural studies, and feminist theories as expressed in writings by Roland Barthes(1957), Laura Mulvey(1975), Richard Leppert(2000), Sherill Dodds(2001), and others, this investigation questions how dance movies represent dancing body, sexuality, and social differences, which reflect, construct, and distribute various kinds of myth about dance and the body. First, dancing bodies in the movies show a typical formula of popular screen, which display dancing bodies, female bodies in particular, to be looked at, controlled, tamed, and consumed. Second, the movies reproduce a time-old myth of a close relationship between dance and sexuality, both of which reciprocally feed each other. Third, the movies represent dance as a utopian site where social differences such as class, race, and gender are easily resolved or a transcendental site over differences. In conclusion, the dance movies embed cultural meanings and relationships, which reproduce myths of dancing body, sexuality, and social difference.

Keywords: Dance movie(무용 영화), Body(몸), Sexuality(섹슈얼리티), Social difference(사회적 차이), Critical dance studies(비판적 무용학)