

보이후드(*Boyhood*) 스토리텔링의 다큐멘터리적 기법

허 은 희*

Documentary Modes of Storytelling in *Boyhood*

Eunhee Huh[†]

ABSTRACT

Contemporary narrative and documentary share across boundaries between the 'actuality' and the 'creative treatment.' The documentary has blended modes of representation from various genre to reflect the world changing. The narrative movies also has applied the historicity of 'evidence' and 'documents' from documentary to obtain the new form of realism. *Boyhood* shows a differentiated realism to retain both the narrative structure and the documentary temporality, containing 12 years of timeline with the limited artificial space time. *Boyhood* also takes the analogical concept of 'the dramatization of the actual materials' from the early documentary films.

Key words: Boyhood, Historicity, 12 Years, Dramatization, Performative

1. 서 론

<보이후드>(2014)는 8살짜리 소년 메이슨 주니어가 19세의 청년으로 성장하는 과정을 보여 준다. 리처드 링클레이터(Richard Linklater)는 비상시 자신을 대신해 감독 역할을 수행할 수 있는 에단 호크(Ethan Hawke)를 아버지役に 캐스팅하고, 패트리샤 아퀘트(Patricia Arquette)를 엄마역으로, 메이슨 역할에 엘라 콜트레인(Ellar Coltrane), 사만다 역할에 자신의 딸 로렐라이 링클레이터(Lorelei Linklater)를 섭외해 12년 동안 이 영화를 만들었다. <보이후드>는 매년 같은 배우와 제작진이 모여 3~4일 동안 러닝타임 15분 분량의 장면들을 촬영하는 방식으로 제작되었고, 특정한 시점의 중요한 사건들을 점처럼 연결해 165분 길이의 장편영화로 완성되었다. 영화를 제작하는 데 걸린 시간도 12년, 영화 속 시간도 12년으로 설정된 <보이후드>는 성장영화의 진실성

과 사실감을 극대화하기 위해 영화적 시간과 공간의 허구적 표현을 최대한 제한하는 스토리텔링 방식을 취하고 있다.

이처럼 <보이후드>는 다큐멘터리영화의 시간적 속성과 극영화의 드라마 구조를 겸비한 새로운 형식의 리얼리즘을 보여주는데, 텍스트적 측면에서는 다큐멘터리영화의 핵심이 '실제의 창조적 처리(the creative treatment of the actuality)', 혹은 '현실재료의 극화'라고 정리한 초기 다큐멘터리의 개념과 유사한 콘셉트를 지니고 있으며, 표현 양식적 측면에서는 사실적 재현을 위해 영화적 장치를 숨기기보다 그것을 보다 분명하게 제시하며, 시적 자유와 비관습적인 내러티브를 강조한 빌 니콜스(Bill Nichols)의 '반영적 양식'과 '퍼포먼스 양식'에 가까운 극영화다.

현 시대의 극영화와 다큐멘터리영화는 모두 '있는 그대로의 현실'과 '가상의 현실', '사실'과 '허구', '실

※ Corresponding Author : Eunhee Huh, Address: (47340) Sanhak Building #708, Dong-Eui University, Busan Korea, Korea, TEL : +82-10-8720-3205, FAX : +82-51-890-1759, E-mail : uneehuh@deu.ac.kr
Receipt date : May 14, 2019, Revision date : June 25, 2019

Approval date : July 26, 2019

[†] Dept. of Film Studies, Dong-Eui University

※ This work was supported by the Ministry of Education of the Republic of Korea and the National Research Foundation of Korea (NRF-2017S1A5B8059186)

제'와 '창조적 처리', '관찰'과 '연출'의 경계를 넘나들고 있다. 다큐멘터리가 현실 세계의 급격한 변화를 표현하기 위해 다양한 양식의 혼합과 탈장르화를 시도해 온 것과 같이 극영화 또한 허구의 세상을 보다 실감나게 묘사하기 위해 다큐멘터리의 기술적인 요소들을 차용하는 것을 넘어서 다큐멘터리가 지니고 있는 시간적인 요소와 역사성까지 섭렵하며 새로운 형식의 스토리텔링을 선보이고 있다. 본 연구는 다큐멘터리영화의 시간적 속성과 극영화의 허구적 드라마를 겸비한 <보이후드>의 스토리텔링을 텍스트 위주로 분석하여, 다큐멘터리와 극영화의 스토리 표현 방식이 융합되고 변화하는 과정을 살펴봄으로써, 극사실주의와 판타지 영화가 주도하고 있는 현 시대의 영화산업에 대안적 스토리텔링 양식을 소개하는 것을 목적으로 한다.

2. 본 론

2.1 극영화와 다큐멘터리영화의 스토리텔링

영화의 스토리텔링 방식이란 영화 탄생 이후 영화 언어와 영화문법이 획득한 소통방식이다[1]. 스토리텔링은 '이야기'의 창작과 '말하기'의 기술을 동시에 포함하고 있다. 따라서 스토리텔링의 기술적 발전은 '무엇을', '어떻게' 전달할 것인가를 주요한 과제로 삼아 왔다. 여기에서 '무엇을'에 해당하는 '이야기'는 인간과 세계, 그리고 그 속의 수많은 관계들을 관찰하고 상상해 엮어내는 힘에서 시작된다. 다양한 실험과 도전을 통해 진화를 거듭해 온 영화의 스토리텔링은 극영화와 다큐멘터리의 형식적 구분을 벗어나 서로 모방하고 융합하는 과정을 겪으며 새로운 형태로 나타나게 되었고[2], 그와 함께 다큐멘터리영화의 스토리텔링은 많은 논란을 야기하게 되었다.

최민성은 다큐멘터리의 스토리텔링을 직업배우가 등장하지 않고, 극영화와 같은 즐거움을 가지고 있지 않다고 정리하면서, 좋은 다큐멘터리에는 항상 좋은 이야기가 있으나 그렇다고 다큐멘터리를 제작할 때 스토리텔링을 위한 픽션을 가미하라는 것은 아니라고 주장한다[3]. 이러한 시각은 스토리텔링 자체를 극영화의 특징적 표현법으로 간주하고 다큐멘터리의 메시지를 효과적으로 전달하기 위해서는 스토리텔링을 제한적으로 사용할 수 있다는 관점에 속한다. 한편, 계운경은 스토리텔링을 다큐멘터리의 사

실성과는 반대되는 개념의 극미학적인 효과로 취급하면서, 워낭소리의 대중적 성공을 “다큐멘터리의 장르적 특성인 사실의 충실한 재현보다는 극영화적 요소를 가미함으로써 만들어낸 성과[4]”라고 주장하는데, 이것은 스토리텔링을 다큐멘터리에서 지양해야 할 표현 방식으로 간주하는 시각에 해당된다. 형태조는 다큐멘터리에서 스토리텔링에 대한 논의는 이미 가능성의 여부를 지나 어떻게 다른가의 문제에 직면해 있으므로, 다큐멘터리의 본질을 ‘있는 그대로의 현실’에 대한 기록으로 제한하지 않고, 스토리텔링을 다큐멘터리의 자연스러운 부분으로 인식함으로써 다큐와 픽션, 사실과 허구를 가르는 이분법적 시각에서 벗어날 것을 제안한다.

이러한 논의들을 고려해서 본 논문에서는 스토리텔링을 극영화의 서사에 보다 가깝게 정의된 “사건들의 연결, 그리고 캐릭터와 세팅을 포함하는 스토리와 스토리를 그려내는 표현 방법(담화discourse)으로 형성되는 내러티브[5]”와 동일한 의미로 한정짓지 않고, “사건에 대한 진술을 의미하는 ‘스토리 story’와 이러한 사건에 대한 진술을 어떠한 방식으로 전달할 것인가에 대한 담화의 양식을 말하는 ‘텔링telling’의 합성어[6]”라는 개념 정리에 의거해서 표현하고자 한다. 즉, 다큐멘터리에 스토리와 그것을 표현하는 담화양식이 존재하며, 극영화와 차별화되어 발전해 왔다는 것을 전제로 <보이후드>에서 차용한 다큐멘터리의 스토리텔링 요소들을 살펴보고자 한다.

‘텔링’이라는 담화 양식적 측면에서 극영화는 ‘말’보다 ‘행동’이 앞서서 ‘Pre-verbal language’의 이미지가 중심으로 진행되고, 다큐멘터리영화는 이미지보다는 설명적 보이스 오버와 자막을 주로 사용해 주제와 메시지를 논리적으로 전달하고자 한다. 이것은 극영화가 ‘설정-갈등-발견-결말’로 이어지는 전통적 드라마 구조를 통해 관객의 ‘몰입’과 ‘감동’을 이끌어내는 것을 중요시하는 반면에, 다큐멘터리영화는 시의성이 짙은 문제를 제시하고 이를 해결하고자 하는 논리구조 방식을 취해 관객을 ‘깨몽’시키는 것을 목적으로 하기 때문이다. 극영화와 다큐멘터리를 구별하는 가장 확실한 기준으로 제시되어 온 등장인물의 속성 차원에서는 배우가 자신이 아닌 다른 사람을 연기하는 극영화의 허구성이 실제 인물들이 등장해 자연스럽게 자신의 일상을 보여주는 다큐멘터리의 사실성과 차별화된다.

담화의 기술적 양식에서도 허구와 사실이라는 속성의 차이가 드러나는데, 극영화의 촬영과 편집은 영화적 시공간을 재구성해 허구적 세팅에 사실감을 부여하고, 다큐멘터리는 실제 공간을 기록해 동시대의 역사적, 사회적 상황으로부터 현실감을 획득한다는 것이 다르다. 다큐멘터리의 편집은 관객이 영화 속 사건을 생생하게 목격하고 객관적으로 수용할 수 있도록 수단과 방법을 감추려 들지 않으므로, 편집의 존재가 드러나지 않도록 하는 극영화의 연속편집을 엄격하게 따를 필요가 없다. 따라서 다큐멘터리 스토리텔링의 기술적 측면은 극영화가 추구하는 ‘몰입’과 ‘감동’의 인위적 시공간과 대치되고, ‘증거’와 ‘기록’, ‘계몽’과 ‘교화’라는 목적을 위해 구성된다고 요약할 수 있다.

그러나 <북극의 나누크>(Nanook Of The North, 1922)라는 초기 다큐멘터리부터 <위낭소리>(이충렬 감독, 2008)에 이르기까지 다큐멘터리영화는 텍스트의 진실과 그 이면에 담긴 메시지를 효과적으로 전달하기 위해 ‘증거’와 ‘기록’이라는 객관적 표현법 이외에도, ‘몰입’과 ‘감동’라는 감성적 측면의 스토리텔링을 받아들이며 변화를 모색해 왔다. 극영화 또한 다큐멘터리의 주된 촬영 기법을 차용해 사실적인 묘사를 구현하는 것을 넘어서 다큐멘터리가 지니고 있는 시간적인 요소와 역사성까지 섭렵하며 새로운 형식의 스토리텔링을 시도해 왔다. 특히, <보이후드>는 극영화와 다큐멘터리영화의 스토리텔링 요소들을 두루 갖추면서 ‘사실’과 ‘허구’, ‘실제’와 ‘창조적 처리’, ‘있는 그대로의 현실’ 과 ‘연출’의 경계를 넘나들고 있는데, 존 그리어슨(John Grierson)의 ‘실제의 창조적 처리[7]’, 폴 로사(Paul Rotha)의 ‘현실재료의 극화[8]’라는 초기 다큐멘터리의 개념과 니콜스의 다큐멘터리 양식을 참고할 때, 스토리텔링의 융합적 속성들이 다양한 각도에서 발견된다.

2.2 <보이후드>의 소재와 스토리: 실제의 창조적 처리

‘다큐멘터리’는 그리어슨이 1926년 남태평양의 원주민 청년과 그의 가족의 일상생활을 담은 로버트 플래허티의 두 번째 영화 <모아나>(Moana, 1926)를 ‘documentary value’라고 표현함으로써 최초로 사용되었다. 초기 다큐멘터리 제작 양식에 대한 논의는 플래허티의 재연과 재구성, 그리어슨의 실제의 창조적 처리, 그리고 폴 로사의 현실재료의 극화로 정리된다. 극영화와 다큐멘터리 사이에 존재하는 관습화된 경계는 적어도 초기 다큐멘터리 단계에서 뚜렷해 보이지 않는데, 이후 다큐멘터리의 다양한 정의 속에서 다음의 두 가지 특성이 대체로 공유되어 왔다. 먼저 다큐멘터리는 실제에 대한 것이고, 다른 하나는 창조적 처리, 즉, 극화로 볼 수 있다[9]. 이는 곧 다큐멘터리가 영화 속 시대의 사회적 정보를 제공해야 하며, 나아가서 주어진 현실 문제를 창조적으로 형상화해야 한다는 것이다.

<보이후드>에서는 2000년대 초반부터 2010년 중반까지의 사회상과 문화적, 정치적 배경을 드러내는 장치들이 곳곳에 등장한다. SONY TV와 드래곤볼 애니메이션, 브리트니 스피어스와 레이디 가가의 노래(Telephone), 이라크 전쟁, 야구팀 휴스턴 애스트로스와 콘솔 게임기, 해리 포터와 혼혈 왕자, 부시와 오바마의 선거, 스타워즈 7편과 다크 나이트, 아이폰, 페이스북 등이 이에 속한다. 이것은 기존의 극영화가 주어진 시공간의 리얼리티를 구현하기 위해 소품과 배경을 인위적으로 배치하는 것과 달리, 12년의 시간을 촬영과 편집에 할애하면서 자연스럽게 시대적 상황들이 영화에 반영된 것으로, 카메라가 위치한 곳의 실제적 시공간을 꾸밈없이 담아내는 다큐멘터리적 담화 양식에 가깝다.

“현실성을 지향했다. 작위적인 것이라고 느껴지길 원하지 않았다. 항상 메이슨의 가족이 존재하는 곳의



Fig. 1. Samantha sings *Oops! I did it again*. (2003)



Fig. 2. TV news reports the Iraq War. (2004)

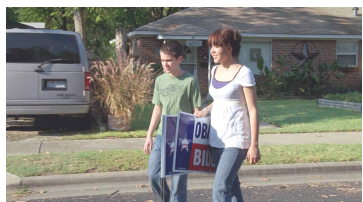


Fig. 3. Mason and Samantha electioneer for Obama. (2008)

온도 그대로를 유지하고 싶었다. 영화는 12년 동안 계속 진행 중인 협력 작업이었다. 그러나 지금 돌아보니, 가장 큰 협력자는 시간이었다[10].” <보이후드>의 미국 개봉에 앞서 오스틴영화위원회에서 이뤄진 인터뷰(2014년 7월 11일)에서 링클레이터가 언급한 대로, 영화 속 모든 시대적 장치들은 등장인물들의 생활을 있는 그대로 보여주려는 의도에서 분장이나 가발, CG나 기타 인위적인 조작 없이 화면에 담겼다. 오직 시간만이 영화 속 인물과 풍경을 변화시키는 아트 디렉터의 역할을 담당했다. 시간의 흐름과 함께 제공된 인문, 사회, 과학 분야의 정보들은 그 시대를 관통해 살아가는 등장인물과 긴밀한 관계를 맺으면서 현실의 문제를 자각하고 사회의 이데올로기에 대응해가는 메이슨의 성장기를 창조적으로 형상화하는데 중요한 요소로 작용하고 있다.

<보이후드>의 현실적 소재들을 극화하는 과정은 로버트 플래허티의 <북극의 나누크>와 많은 유사점을 지니고 있다. 로버트 셔우드(Robert Sherwood)는 <북극의 나누크>가 ‘영화의 근간이 되는 콘티뉴리티를 지니고, 플래허티가 설정한 캐릭터로서의 나누크가 주인공 역할을 하는 방식의 배우가 존재했으며, 모든 행동과 카메라가 그에게 초점을 맞추는 등 장면의 배열이 논리적이고 일관된 ‘드라마’로서의 특징을 지니고 있다[11]’고 주장했다. ‘나누크’가 북극에 실존하는 인물이었지만 실제 이름(Allakariallak)이 따로 있는 배우였고, 이글루 또한 실제 장소가 아니라 극영화의 세트처럼 만들어졌으며, 바다표범 사냥과 축음기 장면 역시 연출되었다는 점이 셔우드의 주장을 뒷받침한다. 플래허티는 이누이트 사람들의 ‘현재’가 아닌, 문명 이전의 ‘과거’를 보여주고자 했기 때문에 ‘과거’의 ‘재연’은 불가피한 것이었고[12], 그 대로의 현실을 보여주기보다 내러티브 구조를 지닌 주인공의 인상적인 이야기를 보여주는 방법을 선택했다. 이러한 시도는 당시의 극영화는 물론 논픽션영화화도 차별화된 스토리텔링 기법으로, 에스키모인의 과거와 현재를 창조적으로 극화함으로써, 극영화의 전유물로 여겨졌던 ‘몰입’과 ‘감동’의 서사를 완성하는데 효과적으로 작용했다.

<보이후드> 역시 실존하는 인물 엘라 콜트레인의 성장기를 실제 시간으로 묘사하고 있으나, 엘라가 아닌 메이슨이라는 설정된 캐릭터가 등장한다는 점과 그로 인해 주인공의 주변 인물과 배경이 인위적으로

연출되었다는 점, 그리고 제작 인력이 함께 촬영 분량을 본 후 의견을 교환하며 다음 이야기를 구상했다는 점 등이 ‘재연과 재구성’으로 정리되는 플래허티의 다큐멘터리와 유사하다. 더불어 <보이후드>에 등장하는 에피소드들 역시 시나리오 작업 단계에서 제작진과 배우들이 직접 겪은 유년시절의 사건과 부모로서의 경험담을 극화한 것으로, ‘실제의 창조적 처리’를 다큐멘터리의 핵심으로 제시한 그리어슨의 주장과 같은 연결선상에서 <보이후드>를 살펴볼 수 있도록 한다. 이처럼 <보이후드>는 동 시대 미국에서 살고 있는 소년과 주변 사람들의 이야기를 소재로 취해 창조적인 성장 드라마로 극화함으로써, ‘실제의 창조적 처리’, 또한 ‘현실재료의 극화’라는 초기 다큐멘터리의 개념에 근접한 스토리텔링 방식을 취하고 있다.

2.3 <보이후드>의 퍼포먼스적 다큐멘터리 양식

나누크는 에스키모들의 삶을 기록하기 위해서 플래허티가 영화의 주인공으로 창조한 캐릭터이므로 다큐멘터리의 ‘진실성’을 증명하는 실제의 인물은 아니다. 오늘날 1960년대 이전의 초기 다큐멘터리들을 다큐멘터리로 분류할 수 없다는 주장들은 ‘허구’와 ‘사실’이라는 경계에서 스토리를 풀어가는 다큐멘터리 작가의 제작 방식과 의도에 의문을 제기하는 것이라 할 수 있다. 빌 니콜스는 제작자의 태도, 즉, 촬영 대상과 관객 사이에서 제작자가 주제 전달을 위해 취하는 방식에 따라 다큐멘터리의 표현 양식을 여섯 가지로 분류했다. <보이후드>는 이 중에서 배우와 제작진들이 서로 의견을 교환하며 이야기를 기획했다는 점에서 참여적 양식에 가까우며, 배우 자체가 제작과정의 인위성과 허구성을 담보로 하고 있다는 점에서는 성찰적 양식과, 비 관습적인 내러티브나 주관적인 재현 형식을 취하고 있다는 점에서 퍼포먼스 양식에 가까운 극영화라고 할 수 있다[13].¹⁾ 이 중에

1) 빌 니콜스는 *The Voice of Documentary*(1983)에서 다큐멘터리의 양식이 등장한 사회, 역사적 배경과 특성을 파악하여 다큐멘터를 직접서술, 간접서술, 인터뷰 지향(interview-oriented), 그리고 반영(reflexive)의 4가지 양식으로 분류했다. 그리고, *Representing Reality*(1991)에서 다큐멘터를 설명양식(expository mode), 관찰양식(observational mode), 상호작용양식(interactive mode), 성찰적 양식(reflexive mode)으로 체계화했으며, *Blurred Boundaries*(1994)에서 1980년대 이후 등장한 새로운 형식의 다큐멘터를 연구하여 퍼포먼스 양식(per-



In 2003, Mason watches Sony TV.



In 2004, Mason uses an early apple computer.



In 2005, Mom's remarry & the 6th Harry Potter.



In 2006, Mason & his dad watches Houston Astros' basball.



In 2007, Soulja Boy's *Crank That* & Mom's divorce



In 2008, Mason's first camping with dad.



In 2009, Deviant behavior & Mom's 2nd remarriage



In 2010, 15th birthday & Beatles' black album



In 2011, Mason's Conflict with Mom's husband



In 2012, Mason video-calls his dad with iPhone.



In 2013, Mason breaks up with his girlfriend.



In 2014, Mason's Independent move & new friends.

Fig. 4. The historicity of Mason's growth.

formative mode)을 추가했다. 그 후, *Introduction to Documentary*(2001)에서 시적 양식(poetic mode)을 추가하고, 상호작용적 양식을 참여적 양식(participatory mode)으로 바꾸어 최종적으로 여섯 가지 양식 분류를 완성했다. 시적양식은 시공간의 구체적 현장감을 버리고 세계의 파편들을 상징적으로 재결합하여 보여주는 방식으로, 너무 추상적일 수 있다는 한계를 지니며, 설명적 양식은 역사적 세계의 문제를 해결 위주로 전달하는 방식으로 지나치게 교훈적이 될 수 있다. 관찰적 양식은 있는 그대로를 관찰하는 접근 방법으로 1960년대 다큐멘트 시네마가 여기에 속한다. 참여적 양식은 촬영 대상과의 인터뷰와 상호작용을 통해 만들어지는 다큐멘터리로 제작자의 지나친 간섭이 한계점으로 작용할 수 있다.

서 '성찰적 양식'은 영화의 제작 단계에서 심도 있게 고안된 표현법이 아니므로 논의에서 제외하고 참여적 양식과 퍼포먼스 양식과의 유사점을 중심으로 살펴보고자 한다.

'참여적 양식'은 촬영대상과의 인터뷰 영상이 강조되는 '인터뷰 지향적 양식(1983)' 또는 '상호작용적 양식'이라는 초기 명칭에서 제작에 관련한 사람들의 영화 외적인 참여도까지 포함하는 '참여적 양식'으로 이름이 바뀌었다. <보이후드>의 '참여적 양식'의 면모는 영화 내적인 부분보다는 외적인 측면에서 언급

될 필요가 있다. “우리 팀은 시간적인 면에서 큰 사치를 누렸다. 매년 제작진은 전에 촬영한 것과 편집한 분량을 보고 영화가 필요로 하는 것이 무엇인지 생각할 시간을 충분히 가질 수 있었다[14].” 뉴욕타임즈와의 인터뷰에서 언급한 대로 링클레이터 감독은 매년 촬영한 분량을 편집한 후 수개월에 걸쳐 다음 이야기의 윤곽을 잡고, 그 기간 동안 배우들이 대본 작업에 참여하도록 했다. 에단 호크는 이 과정과 함께 설명한다. “감독도 나도 이혼한 가정에서 자랐고, 엘라의 부모는 이혼한 상태였다. 나는 많은 밤들을 감독과 통화하며 ‘메이슨의 아버지가 메이슨을 야구 경기에 데려가면 어떤 일들이 일어날까’ 하는 식의 이야기거리를 제안했다.” 이처럼 배우들은 자신만의 언어와 대화 방식, 유년시절의 추억들을 제공했고, 여기에 에단 호크와 패트리샤 아퀘트의 부모로서의 실제 경험담이 추가되면서 에피소드의 세부적인 그림이 완성되었다. <보이후드>는 영화의 내용에 제작자가 자신을 직접 드러내는 인터뷰를 포함하지 않았다는 점에서 참여적 다큐멘터리의 일반적 양식과 다른 면을 지니고 있지만, 영화의 제작 과정에서 제작진과 배우의 적극적인 참여가 이뤄졌다는 점에서는 참여적 양식의 속성을 보인다고 할 수 있다.

퍼포먼스 양식은 객관성보다는 주관성, 논리보다는 감성으로 진실을 전달하려는 방식으로, 사실적 재현에서 벗어나 ‘선언’, ‘재연’, ‘시낭송’, 기타 퍼포먼스 등 비 관습적인 내러티브나 주관적인 재현 형식을 강조한다. 이것은 실제와 허구를 결합하여 관객들의 반응을 높이하고자 하는 표현 방법으로, 관객의 반응이 커지면 다큐멘터리의 진실성도 획득된다는 믿음에 근거한다.[15] 다른 표현 양식들과 비교할 때 가장 특징적인 것은 제작자가 퍼포먼스의 수행자로서 직접 작품에 등장하고, 수행자들에 의해 재연된 퍼포먼스를 통해 자신의 세계관을 관객들과 공유하려 든다는 점이다. 관객들은 그러한 퍼포먼스 양식과 내용을 공유함으로써 자신을 벗어나 다른 사람이 되는 경험을 제공받는다. 니콜스는 이것을 사회적 주체성이라 부르고, “사회적 주체성은 사회적 문제를 주체화 결합시키려는 개념의 일환으로서(중략) 일반적인 것을 개별적인 것에, 개인을 집합에, 정치적인 것을 사적인 것에 결합시키는 것”이라고 정의했다.

퍼포먼스 다큐멘터리를 <보이후드>에 적용할 때 주목할 것은 메이슨의 아버지이자 잠재적인 감독의

역할을 수행하는 에단 호크의 존재이다. 링클레이터 감독의 페르소나라 불리는 에단 호크는 감독이 작품을 구상하면서부터 자신을 대신해 극 안에 투입할 인물로서 섭외한 배우다. 에단과 링클레이터는 부모가 이혼한 가정에서 자랐고, 아버지가 보험회사 직원이었다는 공통점을 지니고 있다. 인생관과 직업관도 유사한 두 사람은 <비포 선라이즈>(Before Sunrise, 1995) 이후로 현재까지 가장 가까운 친구이자 동료로 지내고 있다. 링클레이터 감독이 에단 호크를 메이슨의 아버지로 캐스팅한 이유는 두 사람이 공유하고 있는 생각들을 소년의 성장기를 통해 표현하고자 했기 때문이다. 영화 속 세상에서도, 실제의 현실에서도 일 년에 한 번 메이슨을 만났던 에단 호크는 영화 내적으로는 감독을 대신하는 수행자로서 기능하고, 외적으로는 12년 동안 메이슨이 거쳐 온 주요 사건을 지켜보는 관객의 입장을 대변하는 인물이다. 이것은 제작자가 수행자의 기능을 담당하고, ‘일반적인 것을 개별적인 것에, 개인을 집합에, 정치적인 것을 사적인 것에 결합’시키며 사회적 주체성을 형성하게 만드는 퍼포먼스 다큐멘터리의 양식에 근접한 표현이다. 링클레이터 감독은 영화의 초반부에서 하위 문화를 대표하는 소수자로, 비현실적인 이상주의자로, 그리고 현실에 적응하지 못하는 낙오자로 등장하다가 후반부에서는 한 가정의 온전한 가장이 되어 평범하게 살아가는 에단 호크의 모습을 통해 결국 인생이란 자신에게 가장 소중한 것을 찾아가는 순간의 결합이고, 그것들이 현실의 인간을 살아가게 하는 힘이라는 깨달음을 담담하게 전하고 있다.

2.4 <보이후드>의 시간성과 역사성

“사람들은 언제나 순간을 놓치지 말라고 말하지. 하지만 난, 그 반대라고 생각해. 순간이 우리를 붙들고 있는 거지.... 그래 맞아. 시간은 영원하고, 순간은 항상 바로 지금 이순간이니까.”

메이슨과 니콜의 마지막 대사는 <보이후드>의 또 다른 주인공이 시간이라는 것을 확인시킨다. 영화 속에는 인위적으로 연출되지 않은 12년 동안의 사회상이 담겨 있다. 링클레이터 감독은 매년 15분 분량의 장면들을 총 39회에 걸쳐 촬영했다. 15분이라는 시간은 1년에 해당하는 365일을 24프레임으로 나눈 숫자이므로 <보이후드>의 15분은 축약된 1년을 상징한다. 관객들은 세월의 흐름에 대한 별도의 해설과 자

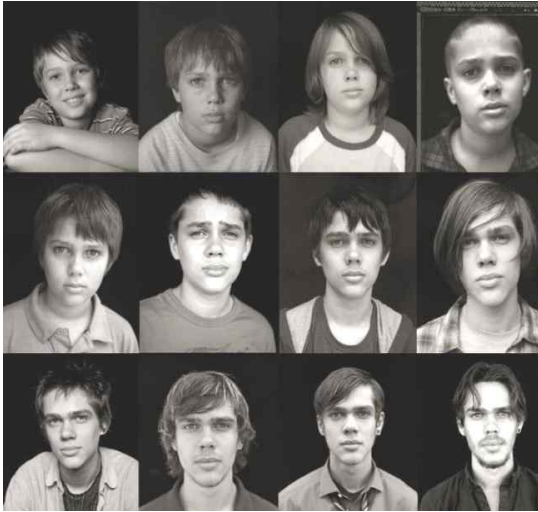


Fig. 5 Mason's face from the age of 8 to 19.

막 없이 메이슨의 1년을 15분씩 목격하는 동안 12년의 세월을 경험한다. 그러므로 <보이후드>에 대한 경탄은 감독과 배우가 조용히 공들인 서사 밖의 시간에 맞춰지고, 허구의 인물인 메이슨과 배우 엘라 콜트레인의 성장은 영화의 상영과 동시에 일어난다 [16]. 그러나 <보이후드>는 픽션과 배우라는 극영화의 작위성을 유지하고 있음에도 불구하고 한 편의 다큐멘터리처럼 읽힌다. 이 영화가 메이슨의 성장을 기록하면서, 과거부터 현재까지 개인의 역사를 보여주는 동시에 사회적 역사성까지 획득해 다큐멘터리가 추구하는 '증거'와 '기록'의 기능을 충실히 수행하고 있기 때문이다.

다큐멘터리는 현재의 사건에 영향을 끼친 과거의 사실이 중요하므로 충분한 시간적 거리를 확보해 촬영하고, 확보하지 못한 과거의 사건들은 자료 화면을 찾아 연결하거나 <북극의 나누크>와 같이 취재를 통해 검증한 세트 안에서 최대한 객관적으로 재현해서 보여주는 방법을 취하기도 한다. <보이후드>는 촬영 기간, 즉, 영화 속 사건들의 시간적 거리가 상당하므로, 특별한 취재나 재연 없이 등장인물과 사회가 변화하는 모습을 반영하고 있다. 메이슨은 사회적 집합체를 대표하는 개인이며 그의 성장에 대한 기록은 곧 시대의 변화상을 보여주는 증거로서 기능한다.

<보이후드>의 시간성은 12년의 세월을 기록한 시간의 점과 시간과 인간의 관계성, 그리고 관찰의 영역에 의해서 특화된다. 링클레이터 감독은 메이슨이

현재의 모습으로 성장하기까지의 시간들을 매 년 한 시퀀스 분량의 에피소드들로 구성해 점처럼 타임라인에 배치하고 있다. 이것은 인간이 특정 기간을 전체가 아닌 조각난 이미지로 기억하는 현상에 근거한 사실적인 표현 방법이다. 이러한 타임라인 위에서 전개되는 사건은 한 시절을 대표하는 에피소드의 독립성 때문에 연쇄적으로 관계를 맺지 않으며, 갈등의 국면에 이르면 다음 이야기를 과감히 생략하여 주인공이 사건의 해결을 위해 적극적으로 행동하는 모습을 보여주지 않는다. <보이후드>는 목적 있는 행동이 유발한 사건이 아니라 주어진 상황에 놓여 있는 인물에 초점이 맞춰져 있고, 그 인물은 행동의 동기나 욕망이 뚜렷하지 않은 소년이므로 결국 사건을 해결하는 것은 주인공이 아니라 시간이다. 그로 인해 <보이후드>의 스토리는 설정, 갈등, 발견, 결말로 이어지는 전통적 드라마 구조를 따르지 않고, 시간의 흐름과 관계를 맺으며 성장하는 피사체를 관찰하고 기록하는 다큐멘터리의 전개와 유사하게 진행된다.

“엘라가 성장하리라는 것을 알고 있었지만 어떻게, 어떤 사람으로 자랄지는 모르고 있었다. 그리고 점차적으로 (그가 어떤 모습으로 변해가든) 내 앞에 놓인 현실을 다뤄야 한다는 것을 확신했다.” 감독의 말처럼 <보이후드>의 스토리텔링은 적극적인 연출의 영역이 아닌 객관적인 관찰의 영역에서 형성된다. 이러한 관찰의 영역에서 관객들은 링클레이터 감독이 자신을 대신해 아버지 역으로 투입한 에단 호크의 시점으로 일 년에 한 번씩 메이슨과 사만다를 찾아가 그들의 이야기를 목격하게 된다. 깊이가 결여된 만남처럼 보이지만 아이들의 성장에 직접적으로 개입하지 못하는 아버지의 입장은 관찰자로서 메이슨의 성장을 바라보는 관객의 시선과 닮아있다.

3. 결론: 내러티브 영화의 대안적 리얼리즘

“다큐멘터리의 핵심은 스토리와 그 가상세계가 아니라 역사적 세계에 대한 주장이며[17], 그러한 역사적 세계가 무엇을 재현하는가 뿐만 아니라 어떻게 재현되는가에도 신경을 써야 한다”는 니콜스의 주장은 역사적 세계를 재현하는 다큐멘터리의 담화양식이 다양한 시도를 통해 진화해야 함을 강조한다. 영화의 스토리텔링을 정의하는데 있어, 일련의 장치들을 극영화적, 혹은 다큐멘터리적 이라고 구분하는 것은 어려운 일이다. 특히 장르의 융합이 일련의 문화

현상으로 나타나는 현 시대에 들어서는 각각의 영화 형식에 특화된 고유의 장치를 분류하는 기준 자체가 모호할 수 있다. 주인공의 시점으로 묘사되는 사건과 행동의 연쇄적 작용을 의미하는 내러티브는 극영화적 기법이라고 할 수 있는지, 제작자의 이데올로기와 미학적 시각이 반영될 수밖에 없음에도 불구하고, 지나치게 많은 연출이 드러나면 다큐멘터리라고 볼 수 없는지, 따라서 일정 부분 극영화적 스토리텔링을 취한 <북극의 나누크>와 <위낭소리>는 진정한 다큐멘터리에 속하지 않는 것인지 단언할 수 없다.

다큐멘터리의 개념은 재현 대신에 수용에 기초하는 것이 그 타당성을 보존하는 방법이라고 한 윈스턴은 실재하는 이슈를 다루는데 있어, 허구적 메커니즘의 스토리텔링과 다큐멘터리의 차이를 텍스트 상으로 분석할 수 없음을 지적하고, 니콜스가 암묵적으로 인정하듯 그 차이는 달라 보이는 것뿐임에 동의한다. 허구의 내러티브와 사실의 다큐멘터리를 구분하는 것은 바로 관객이라는 것이다[18]. 윈스턴의 주장에 근거해서 볼 때, <보이후드>가 픽션과 배우라는 극영화의 정형성을 유지하고 있음에도 불구하고 관객들에게 다큐멘터리와 유사한 형식으로 수용된다는 점을 주목할 필요가 있다. 그 이유는 이 영화가 한 소년의 성장기를 보여주는 과정에서 다양한 각도로 다큐멘터리적 스토리텔링을 선보이기 때문이다.

<보이후드>의 담화 양식에서 가장 특징적인 속성은 12년의 제작기간 동안 있는 그대로의 시대 상황을 영화에 반영해 다큐멘터리가 추구하는 ‘증거’와 ‘기록’의 기능을 충실히 수행하고 있다는 것이다. 영화에서 시간적 거리를 확보하며 제공된 인문, 사회, 과학 분야의 정보들은 그 시대를 살아가는 메이슨이 현실의 문제를 자각하고 사회의 이데올로기에 대응하며 성장하는 과정을 창조적으로 형상화하는데 중요한 요소로 작용하고 있다. 이처럼 <보이후드>는 한 사람을 변화시키고 성숙하게 만드는 가장 중요한 요인은 시간의 흐름이라는 메시지를 전달하기 위해서 사건 위주의 내러티브보다는 인물과 시간 중심의 스토리 전개 방식을 취함으로써 기존의 극영화와 차별화된 스토리텔링 기법을 선보이며, ‘실제의 창조적 처리’라는 초기 다큐멘터리의 개념에 근접한 스토리텔링을 보여준다. 실재를 창조적으로 처리하는 극화 과정에서는 제작진이 촬영 분량과 편집본을 확인해 의견을 주고받으며 다음 이야기를 구상했다는 점에

서 참여적 다큐멘터리의 외적인 양식과 유사하다. 이것은 정해진 플롯과 시간 안에서 촬영과 편집을 완성하기 때문에 극의 내용이 제작 과정에서 거의 변하지 않는 극영화와는 확연히 다른 점이다.

<보이후드>의 다큐멘터리적 담화양식은 영화 메이슨의 성장을 지켜보는 아버지이자 잠재적인 감독의 역할을 수행한 에단 호크에게서도 찾을 수 있다. 에단 호크는 영화 내적으로는 감독을 대신하는 수행자로서 기능하고, 외적으로는 관객의 관찰자적 입장을 대변한다. 이것은 제작자가 수행자의 기능을 담당하고, ‘일반적인 것을 개별적인 것에, 개인을 집합에, 정치적인 것을 사적인 것에 결합’시키며 사회적 주체성을 형성하도록 돕는 퍼포먼스 다큐멘터리의 속성에 근접한 표현법이다. 따라서 메이슨과 주변 인물들을 묘사하는데 있어서도 클로즈업보다는 미드 쇼트와 풀 쇼트의 사용 비중을 높이고, 이동식 카메라로 촬영하는 롱테이크의 활용도도 찾으며, 연속 편집을 기초로 하면서도 한 컷의 호흡을 최대한 길게 유지하는 편집으로 ‘몰입’의 서사보다는 ‘관찰’의 스토리를 완성했다.

현 시대의 극영화와 다큐멘터리영화는 모두 ‘관찰’과 ‘연출’, ‘사실’과 ‘허구’, 그리고 ‘실제’와 ‘창조적 처리’의 경계를 넘나들고 있다. 다큐멘터리가 현실 세계의 급격한 변화를 표현하기 위해 다양한 양식의 혼합과 탈장르화를 시도해 온 것과 같이 극영화 또한 허구의 세상을 보다 실감나게 묘사하기 위해 다큐멘터리의 기술적인 요소들을 차용하는 것을 넘어서 다큐멘터리가 지니고 있는 시간적인 요소와 역사성까지 섭렵하며 새로운 형식의 스토리텔링을 선보이고 있다. <보이후드>는 극사실주의와 판타지 영화가 주도하고 있는 현 시대의 영화산업에 다큐멘터리영화의 시간적 속성과 극영화의 드라마 구조를 겸비한 새로운 형식의 리얼리즘을 보여줌으로써 다양한 매체의 스토리 구성 방식이 융합되고 변화하는 대안적 스토리텔링의 좋은 본보기가 될 것이다.

REFERENCE

- [1] B.W. Jeon and M.C. Cha, "VR & Changes in Cinematic Storytelling—Focusing on Film Composition Unit, Montage, Space, Mise-en-scene and Perspective," *Journal of*

- Korea Multimedia Society*, Vol. 21, No. 8, pp. 991-1001, 2018.
- [2] E.H. Huh, "Humanistic Imagination and Cinematic Storytelling," *Busan Development Forum*, Vol. 19, No. 1, pp. 18-25, 2011.
- [3] M.S. Choi, "Documentary and Storytelling," *Korean Language and Literature*, Vol. 15, No. 1, pp. 312-332, 2009.
- [4] G.W. Gyoung, "The Effect of Dramatic Aesthetics and Popularity in Documentaries : Focused on Nanook of the North and Old Partner," *Literature & Film*, Vol. 11, No. 1, pp. 7-31, 2010.
- [5] S.B. Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University Press, New York, 1980.
- [6] H.S. Cheon, "Culture Contents und Storytelling -Zur Methode des Medialen Storytelling von Tristan und Isolde," *Bertolt Brecht und das Moderne Theater*, Vol. 24, No. 1, pp. 369-393, 2011.
- [7] P. Ward, *Documentary: The Margins of Reality*, Wallflower, London & New York, 2005.
- [8] P. Rotha, S. Road, and R. Griffith, *Documentary Film : The use of the Film Medium to Interpret Creatively and in Social Terms the Life of the People as it Exists in Reality*, Faber & Faber, London, 1964.
- [9] D.J. Hyung, "A Study on Documentary Storytelling", *Film Studies*, Vol. 62, No. 1, pp. 423-452, 2014.
- [10] Richard Linklater on 'Boyhood,' the 'Before' Trilogy and the Luxury of Time. <https://variety.com/2014/film/news/richard-linklater-boyhood-ethan-hawke-patricia-arquette-1201243485/> (accessed June 24, 2013).
- [11] R. Sherwood, "Robert Flaherty's Nanook of the North," *The Documentary Tradition*, Lewis Jacobs(ed.), W. W. Norton & Company, 1979.
- [12] E. Barnouw, *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*, OUP USA; 3 Edition, New York, 1993.
- [13] B. Nichols, *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, Bloomington, Indiana, 2001.
- [14] Casting Time as a Lead Character. <https://www.nytimes.com/2014/07/06/movies/richard-linklater-and-ethan-hawke-on-boyhood.html> (accessed July 6, 2014).
- [15] Y.S. Choi, "Deleuze's Documentary Image: Comparing to Bill Nichols's theory on the Mode of Documentary," *Broadcasting & Telecommunications Studies*, Vol. 28, No. 1, pp. 245-280, 2014.
- [16] *Boyhood*, How Boy Becomes a Movie?. http://www.cine21.com/news/view/?mag_id=80367 (accessed July 2, 2015).
- [17] B. Nichols, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, John Wiley & Sons, Bloomington, Indiana, 1992.
- [18] B. Winston, *Claiming the Real*, British Film Institute, London, 1995.



허 은 희

1995년 숙명여자대학교 영어영문학과 졸업

2002년 M.F.A., Film Directing Program, California Institute of the Arts

2006년~현재 동의대학교 영화학과 교수

관심분야 : 영화연출, 시나리오 창작, 연기