

<주요개념> 데이비드 맥두걸, 투르카나 대화 삼부작, 민족지영화, 참여적 시네마, 영상인류학, 투르카나(케냐), 유목민

데이비드 맥두걸의 ‘참여적 시네마’와 <투르카나 대화 삼부작>

이기중*

1. 머리말

데이비드 맥두걸은 민족지영화(ethnographic film) 분야에서 프랑스의 장 루쉬와 함께 미국 및 유럽에서 가장 영향력 있는 영화감독으로 손꼽힌다. 그는 1970년대 동아프리카의 <가축들과 함께 살기를(To Live With Herds)(1972)¹⁾로부터 시작하여 최근의 <간디의 아이들(Gandhis’ Children)>(2008)에 이르기까지 아프리카, 호주, 사르디니아, 인도 등지에서 수십 편의 민족지영화를 제작하였으며,²⁾ 지속적으로

* 전남대학교 인류학과 부교수

1) 이기중(2012) 참조.

2) 데이비드 맥두걸의 민족지영화 작품을 연대기 순(順)으로 소개하면 다음과 같다.

<To Live With Herds>(1972)(우간다); 일명 ‘투르카나 삼부작’(케냐): <The Wedding Camels: A Turkana Marriage>(1977), <Lorang’s Way: A Turkana Man>(1979), <A Wife Among Wives: Notes on Turkana Marriage>(1981); 호주 원주민에 관한 민족지영화(주디스 맥두걸과의 공동작품): <Goodbye Old Man>(1977), <Takeover>(1980), <Stockman’s Strategy>(1984), <Link-Up Diary>(1987); <Photo Wallahs>

자신의 영화적 방법론, 영상인류학 및 다큐멘터리영화의 조류에 관한 비판적인 글을 발표하는 학자로도 잘 알려져 있다.

데이비드 맥두걸의 영화적 방법론은 이른바 ‘관찰적 시네마’(Observational Cinema)와 ‘참여적 시네마’(Participatory Cinema) 방식으로 대별된다. 1972년 개봉된 <가축들과 함께 살기를>은 그의 첫 번째 민족지영화이자, 1960년대 말에서 1970년대 초에 걸쳐 유행하였던 관찰적 시네마의 고전적인 사례로 거론된다. 하지만, 그는 이 작품 이후 관찰적 시네마의 비판자로 입장을 바꾸면서 그 대안으로서 참여적 시네마를 주장하였으며, 영화작품의 대상 지역도 <가축들과 함께 살기를>의 우간다에서 케냐로 바꾸었다. 이로부터 나온 작품들이 본 논문에서 집중적으로 살펴볼 <투르카나 대화 삼부작(Turkana Conversations Trilogy)>(이하 <투르카나 삼부작>으로 표기함)이다. <로랑의 길: 투르카나 남자(Lorang’s Way: A Turkana Man)>(1979), <부인들 가운데 한 부인: 결혼에 관한 노트(A Wife Among Wives: Notes on Turkana Marriage)>(1981), <신부대(新婦貸) 낙타들: 투르카나 결혼(The Wedding Camels: A Turkana Marriage)>(1977)으로 구성된 <투르카나 삼부작>은 참여적 시네마의 대표적인 작품으로 손꼽힌다.

본 논문은 먼저 데이비드 맥두걸의 전기적 배경 및 <투르카나 삼부작>의 제작배경을 살펴본다. 특히 본 장은 데이비드 맥두걸이 아프리카에서 민족지영화를 제작하게 된 배경에 초점을 맞추면서 어린 시절의 아프리카 경험, 대학재학 시절 인류학 및 영화와의 만남, 영화학교의 교육, 그리고 본격적으로 아프리카에서 영화작업을 하게 된 동기 등을 다룰 것이다. 다음으로 본 논문은 <투르카나 삼부작>의 이론적 토대를 이루는 참여적 시네마 양식의 영화적 특징에 대해 고찰할 것이다. 데이

(1991)(인도)(주디스 맥두걸 공동작품); <Tempus de Baristas>(1993)(사르디니아); 일명 ‘둔 스쿨 프로젝트’(인도): <Doon School Chronicles>(2000), <With Morning Hearts>(2001), <Karam in Jaipur>(2001), <The New Boys>(2003), <The Age of Reason>(2004); <School Scapes>(2007)(인도); <Gandhi’s Children>(2008)(인도).

비드 맥두걸은 1975년 “관찰적 시네마를 넘어서”라는 글을 통해 관찰적 시네마의 방식을 수정하면서 ‘참여적 시네마’의 영화적 방법론에 대해 서술한 바 있다. <투르카나 삼부작>은 이러한 자신의 영화적 철학 및 방법론을 영화로 옮긴 작품이라고 할 수 있다. 따라서 본 논문은 데이비드 맥두걸의 설명을 중심으로 참여적 시네마 방식의 기원과 성격을 살펴볼 것이다. 이어 <투르카나 삼부작>을 통해 데이비드 맥두걸의 영화적 방법론이 어떻게 작품에 나타났는지 분석할 것이다. 한 마디로 참여적 시네마는 이전의 관찰적 시네마와의 단절이라기보다는 이전보다 영화의 전체구성에서 감독, 영화대상, 관객의 참여를 강조한 영화적 방식이라고 할 수 있다. 본장에서는 참여의 개념과 관련하여 <투르카나 삼부작>의 핵심적인 영화적 접근방식이 ‘대화’와 ‘탐구’라는 기제에 있다고 보고 영화 전체를 ‘대화를 통한 참여방식’과 ‘탐구프로젝트로서의 <투르카나 삼부작>’이라는 두 항목으로 나누어 고찰할 것이다.

본 논문은 영상인류학 및 민족지영화의 소개가 미약한 국내 학계에 대표적인 민족지영화 감독 및 그의 대표작을 소개한다는 점에서 그 의의를 찾고자 한다.

2. 데이비드 맥두걸의 전기적 배경 및 <투르카나 삼부작>의 영화제작 배경

데이비드 맥두걸은 미국의 뉴 햄프셔에서 태어나, 4살 때부터 뉴욕에서 어린 시절을 보냈다. 그리고 그는 14살 때 부모를 따라 6개월간 아프리카의 앙골라에서 산 적이 있다. 당시 그의 아버지는 앙골라의 개발 관련 프로젝트를 위해 조사 작업을 하고 있었는데, 데이비드 맥두걸은 이 프로젝트를 위해 사진을 현상하고 인화하는 일을 도와주었다. 그러면서 그는 자연스럽게 아프리카의 문화에 친숙해졌으며, 이를 통해

훗날 아프리카에서 영화작업을 계획하게 되었다.

양굴라에 있을 때 그들은 나에게 일을 시켰다. 아니 내가 일을 자청했다. 나는 프로젝트를 위해 사진을 현상하고 인화했는데, 그 때 즈음 현상과 암실 작업에 대해 알게 되었다. 나는 프로젝트를 위해 사진 작업에 많은 시간을 할애했다. 실제로 많은 사진을 찍은 것은 아니고, 사진들을 현상하고 인화했다. 그리고 나는 나 자신을 위한 사진 작업을 시작했고, 컬러필름까지도 현상했다. 아프리카와 친숙해진 것, 그 모든 경험이 매우 나에게 중요했고, 언젠가 다시 아프리카로 돌아가기를 원하게 했으며, 나는 결국 그렇게 했다고 생각한다 (Grimshaw and Papastergiadis 1995: 12).³⁾

데이비드 맥두걸은 버몬트에 있는 고등학교를 졸업한 뒤, 하버드 (Harvard) 대학에 진학했다. 전공은 문학이었다. 특히 그는 18, 19세기 소설에 관심이 많았는데, 19세기 소설에서 영화적 시각을 배웠다고 한다.

19세기 소설들의 다수의 시각과 영화 만들기의 양식을 연결을 할 수 있다고 생각하였다. 나는 누가, 누구에게, 누구를 위해, 어떤 방식으로 말하는지의 문제에 관심이 많다. 나는 일인칭, 이인칭, 삼인칭의 접근방식과 영화 만들기의 양식에서 많은 공통점을 끌어 낼 수 있다고 생각한다(Grimshaw and Papastergiadis 1995: 15).

데이비드 맥두걸은 대학 시절 인류학입문 수업을 들었으며, 에반스 프리차드, 브로니슬라브 말리노프스키의 민족지를 통해 현지조사에 대해 어느 정도 지식을 갖게 되었다. 그리고 1학년(17살) 때의 여름과 다음 해 여름을 캐나다 북극의 옹가바 반도에서 일하면서 보내기도 하였다.

3) *Conversations with Anthropological Filmmakers: David MacDouall*(1995)은 데이비드 맥두걸과의 인터뷰 내용을 정리한 글이다. 특히 이 책은 데이비드 맥두걸의 자서전적 배경이나 교육과정 및 민족지영화의 제작배경에 대한 귀중한 정보를 담고 있다.

또한 그는 하버드대학에서 문학 자체뿐 아니라 비판적인 사고와 글 쓰기를 배웠으며, 재학 시절 픽션 소설을 쓰려고 했다. 하지만 그는 대학의 창작수업에 문제점이 있다고 생각하고 그 해답을 영화에서 찾았다. 즉, 당시 글쓰기 수업은 개인의 경험에서 소재를 찾는 방식이었으나, 데이비드 맥두걸은 자신 밖의 이야기를 소재로 글쓰기를 원했으며, 이를 영화라는 장르에서 발견하였다.

돌아보면, 이른바 창의적 글쓰기 수업들에서 픽션을 가르치는 방식은 모두 잘못 되었다고 생각한다. 왜냐하면 자신의 개인적인 경험에서 글쓰기의 재료를 찾으라고 지속적으로 강조하였기 때문이다. (중략) 나는 나 자신 밖에서 이야기의 재료를 찾아 쓰라고 하기를 바랐다. (중략) 확실히 나에게 영화는 그러한 딜레마에서 벗어나는 방법을 제공해주었다. 왜냐하면 (영화는) 관찰된 어떤 것, 내 자신 밖의 어떤 것을 모아 만들기 때문이다(Grimshaw and Papastergiadis 1995: 21-22).

데이비드 맥두걸은 그 후 다양한 영화를 보았으며, 이를 통해 당시 매우 정체되어 있다고 느꼈던 문학과 비교할 때 영화 장르에서는 매우 새로운 것이 일어나고 있음을 알았다.

영화 스크린에 놀라운 것이 있었고, 당시 영화에서는 모든 것이 가능한 것처럼 보였다. 내가 보았던 영화들은 매우 다양했다. 여러 나라들에게 온 수많은 유럽영화가 있었는데, 이들은 지역마다, 문화마다, 분위기마다 색깔이 달랐으며, 모두 매력적이었다(Grimshaw and Papastergiadis 1995: 22).

그 후 데이비드 맥두걸은 영화를 만들겠다고 결심을 하고 뉴욕에 있는 영화사에서 자료조사원으로 일하기 시작했다. 그 영화사는 기관이 후원하는 영화나 교육영화의 제작을 전문적으로 하였는데, 데이비드 맥두걸은 얼마 지나지 않아 자신이 하고 있는 일이 본인의 관심사와 거리가 있다는 것을 깨달았다. 게다가 그 영화사는 데이비드 맥두걸이 카메라와 같은 촬영장비나 편집장비에 손을 대는 것을 허락하지 않았다. 회

사에서 영화제작을 배울 수 없다고 생각한 그는 컬럼비아(Columbia) 대학의 야간과정에서 영화수업을 들으면서 촬영과 편집을 직접 해볼 기회를 얻었다. 그는 약 2년 뒤, 회사를 그만 두었다.

데이비드 맥두걸은 당시 육군에 징집될 예정이었는데, 그때 미국에서 평화봉사단(Peace Corps)이라는 제도가 만들어졌다. 그는 평화봉사단에 지원하여 2년 동안 아프리카의 말라위 교육대학에서 영어를 가르쳤으며, 당시 중앙아프리카의 선사학(先史學)에 관심을 갖게 되어 버클리(UC Berkeley) 대학의 인류학부에 지원하였다. 그리고 동시에 UCLA의 영화학과에도 지원하였다. 그는 두 학교에서 입학허가서를 받았다. 어느 길을 선택해야 하는지 고민하던 차에 그는 어머니로부터 아주 중요한 편지를 받았다. “너의 삶을 정말로 어떻게 보내기를 원하느냐? 대학교냐, 무슨 분야에 몰두하기를 원하느냐?”라는 데이비드 맥두걸의 진로에 관한 글이었다. 결국 데이비드 맥두걸은 UCLA의 영화학과를 선택하였다.

당시 UCLA에는 영화학과의 콜린 영(Colin Young) 교수⁴⁾와 인류학과의 월터 골드슈미트(Walter Goldschmidt) 교수에 의해 만들어진 ‘민족지영화프로그램’(Ethnographic Film Program)이 있었다. 영화와 인류학의 융합을 시도한 일종의 간(間) 학문적 프로그램이었다. 데이비드 맥두걸도 영화학과 학생으로서 이 프로그램에 속하게 되었다.

나는 UCLA의 간(間) 학문적인 민족지영화프로그램에 속해 있었다. 그것은 영화학과의 콜린 영 교수와 당시 인류학과의 학과장이었던 월터 골드슈미트가 만든 것이었다. 이 프로그램의 취지는 인류학자와 영화감독들을 함께 끌어 들여 대학원 석사과정 안에 1년짜리 프로그램을 만드는 것이었다. 이 프로그램의 일부로서 우리들은 소위 민족지영화라고 불리는 수많은 영화를 보았다. 콜린 영은 또한 다큐멘터리의 특별한 형태로서 민족지영화에 관심을 가지고 있었다고 생각한다(Grimshaw and Papastergisdis 1995: 18).

4) Young(1975); Henley(2007) 참조.

한 마디로 당시 UCLA의 민족지영화프로그램은 관찰적 시네마의 중요한 산실 역할을 하였다. 데이비드 맥두걸이 스스로 “영향의 바다”(MacDougall 2007: 124)라고 표현한 것처럼 그는 샌 프란시스코와 뉴욕의 언더그라운드 영화들, 독립 할리우드 영화, 장 루쉬(Jean Rouch) 및 리차드 리콕(Richard Leacock), 디 페니베이커(D. Pennebaker), 메이즐즈 형제들(Maysles brothers) 등과 같이 당시 태동하기 시작한 시네마 베리테(Cinéma-Vérité) 및 다이렉스 시네마(Direct Cinema) 감독의 영화들, 이탈리아 네오리얼리즘 영화들, 그리고 누벨 바그(Nouvelle Vague)의 혁신적인 영화들을 경험하였다. 특히 데이비드 맥두걸에게 직접적인 영향을 준 것은 민족지영화와의 만남이었다.

우리들이 (당시 UCLA의 민족지영화프로그램을 통해서) 본 민족지영화들은 매우 고무적이었으며, 새로운 생각을 자극하였다. 우리들은 민족지영화를 통해 새로운 영역, 즉 인간의 경험을 기록하는 새로운 방식에 대한 생각을 얻을 수 있었다.(Grimshaw and Papastergiadis 1995: 20)

또한 데이비드 맥두걸의 인생과 영화에서 중요한 사건은 당시 같은 학과에 재학 중이던 주디스 맥두걸(Judith MacDougall)과의 만남이었다. 후에 데이비드 맥두걸의 부인이 된 주디스 맥두걸은 데이비드 맥두걸의 첫 번째 학생 작품에서 촬영을 맡았고, 데이비드 맥두걸 또한 그녀의 졸업 작품에서 촬영을 담당하였다. 그 이후 이들은 수많은 작품에서 협력관계를 유지하면서 작품 활동을 하였다. 즉, 초기의 작품에서는 주로 데이비드 맥두걸이 촬영을 맡고 그녀는 음향을 담당하였으나, 그 이후의 작품에서는 두 사람은 공동 감독과 공동 편집자로서 일하였다.

데이비드 맥두걸은 민족지영화 프로그램의 수업을 마친 후, 주디스 맥두걸과 함께 아프리카의 마케레레(Makerere) 대학 프로젝트에 고용되어 UCLA의 교수인 리차드 호킨스(Richard Hawkins)가 감독을 맡은 영화제작에 참여하게 되었다. 데이비드 맥두걸과 주디스 맥두걸, 그리

고 음향을 맡은 잭 리드(Jack Reed) 세 명이 이 영화의 스태프로 참여하였다. 이들은 1968년 여름 방학에 우간다로 건너가, 그곳에서 마케레레 대학의 영국 인류학자 수제트 힐드(Suzette Heald)가 광범위하게 현지 조사를 하였던 부기수(Bugisu) 지역의 통과의례에 대한 영화를 만들었다. 리차드 호킨스와 수제트 힐드가 감독한 <임발루>(Imbalu)⁵⁾의 촬영을 마친 후, 리차드 호킨스와 음향감독인 잭 리드는 미국으로 돌아가면서 맥두걸 부부에게 촬영 장비를 나누고 갔다. 맥두걸 부부는 미국으로 돌아갈 비행기 표가 있었지만, 아프리카에서 졸업 작품을 만들기로 결심하고 돌아가지 않았다. 그들은 비행기 표를 팔아 남은 랜드로버 지프차를 구입했다. 그리고 맥두걸 부부는 마케레레 대학교의 사람들과 특히 탄자니아의 고고(Gogo) 부족을 연구해온 인류학자 피터 릭비(Peter Rigby)와 접촉을 시도하였다. 대학 당국은 맥두걸이 또 다른 영화를 만들기 원한다면 도와주겠다고 약속하고 텐트나 캠핑 장비 등을 지원해주었으며, 피터 릭비 또한 개인적으로 많은 도움을 주었다.

데이비드 맥두걸은 부기수 프로젝트가 끝난 후, 주디스 맥두걸과 함께 케냐의 카리모종(Karimojong) 지역으로 여행을 떠났는데, 그곳에서 남부 우간다의 농경민들과는 다른 유목민들의 생활방식을 보고 매우 놀랐다. 결국 데이비드 맥두걸은 유목민에 대한 영화를 만들기로 마음을 먹었다.

많은 점에서 부기수에는 사람을 숨 막히게 하는 답답한 것이 있었다. 그곳은 내적 긴장감으로 가득 한 농경 사회였다. 부기수는 언덕과 나뭇잎으로 둘러싸여 있었다. 그곳은 남동부 우간다의 엘곤산 쪽에 있었다. 나는, (영화를 촬영하면서) 성인식 참가자들이 겪은 심리적인 고통을 관찰한 경험이 우리들에게도 억압적으로 느껴졌다고 생각한다, 반면 유목민들은 매우 다른 삶의 스타일, 즉 자기 자신을 서로에게 표현하는 다른 스타일을 가진 것처럼 보였다.

5) 감독: 리차드 호킨스(Richard Hawkins), 인류학자: 수제트 힐드(Suzette Heald), 촬영: 데이비드 맥두걸, <임발루: 우간다 기수의 성인식>(Imbalu: Ritual of Manhood of the Gisu of Uganda), 1968/89, 75분.

경관도 매우 달랐다. 언덕도 별로 없고, 평평하고 탁 트여 있었다. 사람들은 옷도 다르게 입었거나, 거의 입지 않았다. 이곳 사람들은 공간과 개방성의 감각을 가지고 있다. 시간이 지나면서 물론 그곳에도 역시 내적인 압력이 있다는 것을 알게 되겠지만, 부기수 사람들 사이에서 작업을 하는 것과 대조적으로 매우 매력적일 것으로 생각되었다. (결국) 우리들은 카리모중에서 영화를 만들기로 결정했다(Grimshaw and Papastergiadis 1995: 26).

그 당시 피터 릭비는 “유목과 편견”(Pastoralism and Prejudice) (Rigby 1969)이라는 글을 통해 탈식민지 이후 새로 등장한 아프리카 국가의 유목민사회에 관한 글을 발표하였다. 그의 글은 탄자니아의 유목민을 다루고 있었지만, 우간다에 살면서 대학에서 가르치고 있었던 피터 릭비는 케냐에서 일어나고 있는 것에 대해서도 잘 알고 있었다. 피터 릭비의 글은 데이비드 맥두걸의 작품에 이론적인 틀을 제공하여 주었다. 당시 식민지 이후 새로 수립된 아프리카의 국가에는 농경사회에서 선출된 관료에 의해 지배되는 중앙정부가 있었다. 한편, 유목민들은 새로운 국가의 건립에 걸림돌로 인식이 되었다. 이들은 항상 이동하기 때문에 세금을 거두기가 힘들고, 교육이나 의료의 제공자인 정부의 개입을 꺼리고 있었기 때문이다.

데이비드 맥두걸은 피터 릭비를 통해 피터 루키루(Peter Lukiru)라는 지에(Jie) 출신 조수를 만났다.

피터 릭비는 카리모중 지역 중심에 있는 그의 집에 나를 데리고 갔다. 그 지역은 세 주요 지역-북쪽의 도도스(Dodoth), 중앙의 지에(Jie), 남쪽의 카리모중(Karimojong)으로 나뉘어 있었다. 나는 피터와 그의 가족을 소개받은 관계로 지에에서 영화를 만들기로 결심했다(Grimshaw and Papastergiadis 1995: 27-8).

그리고 데이비드 맥두걸은 라차드 호킨스를 통해 1만 피트의 흑백 필름을 살 수 있는 지원금을 받았다. 결국 데이비드 맥두걸은 부기수 프로젝트에서 남은 약간의 컬러 필름으로 <가족들과 함께 살기를>⁶⁾과

두 개의 단편영화, <남자의 나무 아래서(Under the Men's Tree)>와 <나위(Nawi)>7)를 만들었다. 특히 이 가운데 새로 수립된 국가의 주변부에서 어렵게 살아가는 유목민을 그린 민족지영화 <기축들과 함께 살기들>은 데이비드 맥두걸의 UCLA 대학원 졸업 작품이자 관찰적 시네마의 대표작으로 손꼽힌다.

이후 맥두걸은 우간다에서 다른 작품을 만들려고 하였으나, 이디 아민(Idi Amin)이 정권을 잡은 후 우간다의 정치적 혼란으로 데이비드 맥두걸은 지에(Jie) 사람들을 대상으로 한 영화를 만들 수 없게 되었다. 그래서 그는 또 다른 유목사회인 이웃 케냐의 투르카나(Turkana) 사람들로 연구대상을 바꾸었다. 영화의 주제는, 후기식민주의 국가의 틀 속에서 살아가는 유목민의 삶을 다룬다는 점에서 동일하였지만, 그는 <기축들과 함께 살기들>의 민족지영화 제작방식과는 다른 새로운 방식으로 유목사회를 보여주기를 원했다. 데이비드 맥두걸은 투르카나 사회에서 결혼을 둘러싼 사람들의 생각 및 행위, 그리고 결혼과정이 투르카나 사회의 많은 면을 보여준다는 것을 알고 나서 투르카나의 결혼에 대한 영화를 만들기로 계획을 세웠다. 데이비드 맥두걸의 원래 의도는 투르카나 사회의 결혼에 대한 10편의 단편 민족지영화시리즈를 만드는 것이었다. 즉, 그는 하나의 결혼(식)에 참여하고 있는 다양한 사람들의 각기 다른 이야기를 담으려 하였으나, 그 계획은 너무 복잡하다는 것을 깨달았다.

나는 일종의 <라쇼몽>(Rashomon)⁸⁾ -동일한 사건에 대한 서로 다른 시각

6) 1968/72년, 70분, 흑백 필름. 1972년 베니스영화제 대상 수상.

7) 1968/70년, 20분.

8) 아키라 구로자와의 <라쇼몽(羅生門)>(1950)은 일본의 헤이안 시대인 11세기, 한 숲 속에 일어난 살인사건을 소재로 한 영화이다. <라쇼몽>은 사건에 연루된 산적과 무사, 피살자의 아내와 목격자의 진술이 서로 다르다는 것을 보여준다. 즉, 진실은 분명 하나 일 톱데 모두 사건에 대해 자신의 관점에서만 이야기한다. 이처럼 <라쇼몽>은 객관적인 진리보다는 주관적인 진리, 그리고 진리의 상대성을 주제로 다루고 있

에 기초한 (영화)구조-을 생각하고 있었다. 하지만 여러 이유로 그것은 불가능하다는 것을 깨달았다. 왜냐하면 무엇보다도 결혼이 실제로 성사될 것이라는 것은 누구도 미리 예측할 수 없기 때문이었다. 그것은 (가족들 간의) 협상의 과정이며, 아주 끝에 가서야 확실히 알 뿐이다(Grimshaw and Papastergiadis 1995: 48).

결국 1973-74년에 걸쳐 케냐에서 촬영된 영화는 3편의 장편영화- <로랑의 길(Lorang's Way)>⁹⁾, <부인들 가운데 한 부인(A Wife Among Wives)>¹⁰⁾, <신부대 낙타들>(The Wedding Camels)>¹¹⁾ -로 완성되

다.

- 9) <투르카나 삼부작>의 첫 번째 영화. 부제에서도 알 수 있듯이 이 영화는 로랑이라는 투르카나 남자의 전기적인 성격을 지닌다. 영화는 제1장 “잃어버린 시간 메우기,” 제2장 “집안 건사하기,” 제3장 “영역 정하기”의 세 부분으로 구성되어 있다. 영화 내내 거의 웃음을 보이지 않는 로랑은 강인하고 보수적이며, 신에 대해 경건한 사람으로 그려진다. 로랑은 한때 영국 군인으로 강제 징집되어 투르카나를 떠나 오랜 동안 타향살이를 하였다. 그는 많은 사람들의 만류를 뿌리치고 고향으로 돌아와 성공적으로 투르카나 사회에 정착하여 다섯 명의 부인과 백 마리의 가축을 소유한 성공한 유목민 가장이 되었다. 제목의 ‘로랑의 길’은 투르카나 남자가 따르고 싶어 하는 길, 성공을 위한 모델을 암시한다. 영화는 질문, 다양한 사람들의 이야기와 관찰을 통해 전개되며, 로랑의 과거와 현재의 모습을 통해 유목민의 삶을 탐구한다. 영화를 장(章)으로 나누거나 소재목과 자막을 사용하는 방식은 그 이전의 작품인 <가족들과 함께 살기를>을 답아 있다. 1974/79년, 70분.
- 10) <투르카나 삼부작>의 두 번째에 해당하는 이 영화는 결혼 및 일부다처제에 대한 사람들의 생각을 탐구한다. 특히, 투르카나의 여성들을 통해 유목민의 삶을 보여준다. 즉, <투르카나 삼부작>의 다른 두 작품이 특정한 인물(로랑)이나 사건(결혼)을 중심으로 전개되는데 반해, 이 영화는 ‘결혼에 대한 노트’라는 부제가 암시하듯 결혼에 관한 ‘생각’이 중심을 이룬다. 특히 영화감독의 기록을 담은 노트나 촬영장면을 보여주는 장면은 이 영화가 의도적으로 성찰적 방식을 차용하고 있음을 보여준다. 1974/81년, 75분.
- 11) <투르카나 삼부작>의 세 번째에 해당하는 작품이지만, 데이비드 맥두걸은 이 작품을 <삼부작>의 ‘중심작품’이라고 불렀다. 이 영화는 1장 “준비,” 2장 “신부대의 문제”, 3장 “신부대 소”, 4장 “떠남”의 네 부분으로 구성되어 있다. 영화는 먼저 로랑과 그의 동생이 투르카나의 결혼과 유럽의 결혼의 차이에 대해 이야기하는 장면으로 시작하여, 투르카나 결혼에 대한 로랑의 첫 번째 부인과 그의 누이의 이야기로 이어진다. 그리고 나서 데이비드 맥두걸이, 로랑의 딸이자 결혼당사자인 아카이에게 투르카나 사회에서 여자들이 얼마나 결혼상대에 대한 선택권이 있는지 질문하고, 아카이가 이에 대답 한다. 이어 아카이의 어머니와 로랑, 그리고 로랑의 친구로부터 투르카나의 결혼에 대한 생각을 듣는다. 이후 영화는 15살의 아카이와 로랑의 동년배인 콩구라는 다른 부족 남자와의 결혼이라는 사건을 중심으로 전개된다. 하지만 이 영화는 결혼식 자체에 대한 영화가 아니다. ‘신부대’가 영화의 주제다. 특히 신부대를 둘러싼 양가 원로들의 교묘한 협상 전략 및 팽팽한 신경전이 깊고 지루하게 전개되며, 협상 과정 중간 중간에 아카이와 친구들, 로랑의 부인들의 생활모습을 보여준다. 관객은

었다. 이 세 작품은 일반적으로 <투르카나 대화 삼부작(Turkana Conversations Trilogy)>으로 잘 알려져 있다. 하지만 데이비드 맥두걸에 의하면, 처음부터 3편의 영화를 구상한 것이 아니라, “<신부대 낙타들>을 만들기 시작하면서 다른 두 편의 영화의 모습이 나타나기 시작한 것”(Grimshaw and Papastergiadis 1995: 39)이다. 그러나 서로 다른 시각을 통해 결혼(식)이라는 사건을 재현해야겠다는 원래의 생각은 그대로 유지되었으며, 이러한 의도가 <투르카나 삼부작>의 기본 구조를 이루고 있다. 첫 번째 영화 <로랑의 길>은 ‘투르카나 남자’(A Turkana Man)라는 부제가 말해주듯 로랑이라는 인물에 초점을 둔 작품이며, 두 번째 <부인들 가운데 한 부인>은 결혼 및 다처제에 대한 사람들의 다양한 생각들로 구성되어 있고, 데이비드 맥두걸이 ‘삼부작의 핵심’이라고 부른 세 번째 <신부대 낙타들>은 결혼이라는 하나의 사건을 기록하고 있다.

3. ‘참여적 시네마’(Participatory Cinema)

1960년대 말에서 1970년대 초반에 등장한 관찰적 시네마는 한 때 민족지영화제작의 돌파구로서 받아들여졌지만, 관찰적 시네마에 대한 초기의 열정은 빠르게 회의와 비판으로 바뀌어 갔다(Grimshaw 2009: 113). 흥미롭게도 관찰적 시네마의 문제점을 먼저 지적한 사람은 한때 관찰적 시네마의 옹호자이자 관찰적 시네마의 대표적 영화감독으로 알려진 데이비드 맥두걸 자신이었다. 주지하다시피 데이비드 맥두걸이 감

결혼이 실제로 성사될지 알 수 없다. 따라서 영화 내내 긴장감이 흐른다. 드디어 양가 원로들의 밀고 땅기는 협상과정을 끝나고 결혼이 결정되면서 결혼식 준비과정과 결혼식의 일부를 보여준다. 영화가 끝나기 전 로랑과 다른 원로로부터 아카이의 결혼에 대한 솔직한 생각을 듣는다. 이 영화는 투르카나 결혼의 한 사례를 통해 투르카나 사회의 결혼, 젠더, 친족의 정치학, 신부대의 정치경제학, 흥정의 전략 등을 보여준다. 1974/77년, 108분.

독한 <가축들과 함께 살기를>은 관찰적 시네마의 고전적인 예로 손꼽힌다. 하지만, 데이비드 맥두걸은 이 영화를 완성한지 불과 몇 년 후, “관찰적 시네마를 넘어서”(Beyond Observational Cinema)(1975)라는 글을 통해 자신이 이른바 ‘관찰자적 접근’이라고 지칭한 영화 장르에 문제점이 있다는 점을 밝혔다.

관찰적 시네마는 내가 교육받은 전통이고, 그것은 과학적 방법론의 고전적인 개념들과 분명한 유사점을 가지고 있다. 그러나 바로 이러한 정설이 미래의 민족지감독들에게 매우 편협한 모델을 줄 수 있다(MacDougall 1995: 118).

먼저 데이비드 맥두걸은 관찰적 시네마의 금욕주의적이며, 실험실 과학자들의 연구방식과 유사한 접근방식을 문제시하였다.

관찰적 시네마의 접근방식은, 영화감독이 현장에 없었더라면 일어났을 것을 영화화하는 것이다. (그것은) 문학작품에서 발견되는 상상의 비가시성(非可視性)(invisibility of the imagination)이나 외과 의사가 사용하는 수술 장갑의 무균성(無菌性)에 대한 바람 같은 것이었다—어떤 경우에는 과학이라는 이름으로, 또는 관음증 환자의 틈 구멍이라는 이름으로 정당화되었다(MacDougall 1995: 120).

이처럼 관찰적 시네마는, 영화감독이 영화대상의 삶이나 사건을 관찰하듯 들여다보면서 감독에 의해 유발되지 않는 것들을 기록하는 방식을 택한다는 점에서 잠재적인 수동성의 위험이 있다는 것이다. 데이비드 맥두걸은 월터 골드슈미트가 민족지영화에 대해 “만약에 카메라가 (현장에) 없었더라면 사람들이 행했을 것을 촬영한 쇼트를 이용하여 한 문화의 사람들의 행위를 다른 문화의 사람들에게 해석하려는 영화”(Goldschmidt 1972: 1)라고 내린 정의를 거론하면서 당시 관찰적 시네마 방식이 민족지영화에 대한 공식으로 환원되기까지 하였다고 지적하

고 있다.

위에서 본 것처럼 관찰적 시네마는 영화적 대상의 삶이나 사건에 개입하지 않고 사건들 자체가 자연스럽게 드러나는 것을 기록하는 방식을 택한다. 따라서 영화감독에 의한 질문이나 감독과 영화대상자들 간의 커뮤니케이션을 통해 문화에 잠재된 것들에 끌어내려는 노력을 하지 않는다는 것이다. 즉 영화감독은 영화대상에 대해 특권을 가진 관찰자일 뿐이고, 영화대상으로부터 어떠한 사회적 반응을 요구하지 않는 역할을 설정한다. 이처럼 관찰적 시네마는 근본적으로 영화대상과의 만남이나 관계성을 배제하고, 영화감독과 영화대상 간의 거리감을 유지하는 방법을 택하고 있다는 점에서 윤리적으로나 정치적으로 문제가 있다고 데이비드 맥두걸은 생각하였다.

(관찰적 시네마 감독)은 필연적으로 인류학의 식민주의적인 기원을 재확인하고 있다. 한때 ‘원시적인’ 사람들에게 대해 무엇을 알 가치가 있는지, 그리고 무엇을 배워야 하는지를 결정하는 것은 유럽인들이었다. 이러한 태도의 그들이 관찰적 시네마에 드리워 서구의 편협성을 준 것이다. 과학과 내러티브 예술의 전통이 인간에 대한 연구를 비인간화하기 위해 결합한 것이다. 그것은 관찰자와 관찰 당하는 사람이 서로 분리된 세계에 존재하는 형태이며, 독백적인 영화를 생산한다(MacDougall 1995: 124-5).

따라서 관찰적 시네마는 영화대상과 거리를 둔다는 점에서 영화대상의 삶으로부터 단힌 영화가 될 수 있으며, 일면 객관적이고 과학적으로 보이는 관찰적 시네마의 방법론들이 사실상 그 안에 신(新)식민주의적인 태도들을 담을 수 있다는 것이다. 또한 관찰적 시네마는 관객과의 관계에서도, 스크린에서 일어나고 있는 것과 윤리적으로나 감정적으로 괴리된 관객을 생산한다고 보았다. 이런 의미에서 데이비드 맥두걸은 “영화의 관객들도 영화감독의 자발적인 부재에 대한 공범자들”(MacDougall 1995: 121)이라고 말하였다.

데이비드 맥두걸과 마찬가지로 영화학자인 빌 니콜스(Bill Nichols) 또한 관찰적 시네마의 단점으로 감독과 영화적 대상 간의 거리 두기, 수동성, 그리고 이른바 ‘현재시제’적 재현을 꼽았으며(Nichols 1991: 40-41), 감독의 부재, 코멘터리의 결핍, 과도한 기술(記述)이 관객에게 ‘매개되지 않은 리얼리티의 환상’을 줄 수 있다고 지적하였다(Nichols 1991: 93).

데이비드 맥두걸은 “관찰적 시네마를 넘어서”라는 글에서 자신의 관찰적 시네마의 방법론을 수정하면서 이른바 ‘참여적 시네마’(Participatory Cinema)를 제안하였다. 한마디로 데이비드 맥두걸의 참여적 시네마는 관찰적 시네마의 관습에 대한 도전이자 관찰적 시네마의 한계에 대한 자각으로부터 출발하였다고 볼 수 있다.

데이비드 맥두걸의 참여적 시네마는 영화감독, 영화대상, 관객의 ‘참여’를 강조한다. 데이비드 맥두걸은 참여적 시네마의 가능성을 밝히면서 ‘참여’의 개념을 세 가지 각도에서 설명하였다.¹²⁾ 첫 번째는 영화대상의 삶에 대한 감독의 참여, 두 번째는 영화대상의 참여, 세 번째는 관객의 참여이다(Grimshaw and Papastergiadis 1995: 40). 관찰적 시네마의 단점으로 영화감독의 부재, 영화대상과의 비(非)관계성, 영화관객의 수동성이라는 점을 인식한 데이비드 맥두걸은 무엇보다도 먼저 ‘참여’란 ‘만남’이라는 점을 강조하였다. 즉 데이비드 맥두걸에 의하면,

12) 대표적인 다큐멘터리영화 이론가인 빌 니콜스는 시네마-베리테의 영화장르를 ‘참여적 양식’(Participatory Mode)으로 규정하고 있다. 따라서 데이비드 맥두걸의 ‘참여적 시네마’라는 용어와 혼동을 일으킬 수 있기 때문에 이 둘 간의 유사점과 차이점을 간략하게 살펴볼 필요가 있다. 이 두 가지 영화 양식은, 영화감독이 적극적으로 영화적 사건이나 영화대상자의 삶에 개입하고, 영화감독의 존재나 영화적 과정을 드러내며, 카메라를 영화적 대상자의 반응을 유도하기 위한 ‘촉매제’로 사용하고 있다는 점에서 유사성을 보인다. 하지만, 데이비드 맥두걸의 참여적 시네마는 영화감독의 참여뿐 아니라 영화적 대상이나 관객의 참여를 같은 수준에서 강조하고 있다는 점에서 차이점을 보인다. 특히 영화감독과 영화적 대상 간의 관계는 단순히 영화의 기법의 측면의 문제가 아니라 ‘재현의 정치학’과 관련이 있다. 즉, 참여적 시네마는 영화적 대상과의 만남을 강조하고 이들 간의 관계는 보다 호혜적이고 대화적이며, 더 나아가 ‘공동 작가성’(joint authorship)을 주장한다는 점에서 시네마-베리테와 차이점이 있다.

영화란 “영화대상, 영화감독, 관객이라는 삼각형에서 형성되는 개념적 인 공간이며, 이 모든 세 가지의 만남”(MacDougall 1978: 422)이다.

먼저 참여적 시네마의 첫 번째 특징은 관찰적 시네마와는 달리 영화 감독이 자신의 존재를 숨기려 하지 않고 드러낸다는 점이다. 즉, 영화감독은 영화대상의 세계에 들어간다는 것을 인정하고 자신의 역할을 영화 속에서 보여준다. 이는 다이렉트 시네마의 특징을 언급하면서 리차드 리콕(Richard Leacock)이 말한 “거기에 있지 않는 척하기”(Levin 1971: 204)처럼 하지 않는다는 것을 의미한다. 이처럼 데이비드 맥두걸은 외부자로서의 영화감독의 시각을 드러냄으로써 영화대상의 삶에 대해 보다 많은 정보를 얻을 수 있다고 보았다.

또한 참여적 시네마에서는, 영화감독이 일인칭 코멘터리를 사용하거나 영화감독의 질문 및 영화대상의 반응뿐 아니라 영화제작과정을 보여줌으로써 영화감독의 존재와 영화적 활동을 드러내는 방식을 취한다. 이런 의미에서 데이비드 맥두걸의 참여적 시네마는 자기반영적 영화의 선구자적 실례로 손꼽힌다(Barbash and Taylor 1996: 371). 데이비드 맥두걸 또한 자기성찰성(self-reflexivity)의 중요성을 강조하면서 “성찰성의 개념은 작품의 구성에서 작가의 위치를 드러내는 것”이라고 설명하였다(MacDougall 1998a: 89). 이는 연구가 진행되면서 연구자가 현지조사의 특징인 분위기와 라포의 변화뿐 아니라, 이해 수준의 차이점을 경험함에 따라 현지조사자로서의 입장에 대해 지속적으로 생각하는 것에 대한 인식이다(MacDougall 1998a: 89). 데이비드 맥두걸은 이러한 영화감독의 경험이 영화에 반영되어야 하고, 영화는 영화감독의 변화하는 시각들을 드러낼 수 있어야 한다고 주장한다.

영화감독의 참여와 관련하여 참여적 시네마의 또 다른 특징은 데이비드 맥두걸의 이른바 ‘비특권적인 카메라 스타일’(unprivileged camera style)(MacDougall 1982)의 주장이다. 이는 이전의 관찰적 시네마의 이른바 ‘특권적인 카메라 스타일’(privileged camera style)의 개념과 대조

된다. ‘특권적인 카메라 스타일’이란 일반적으로 할리우드영화에서 볼 수 있는 카메라의 시각으로 영화의 썬 안의 어느 곳에든 위치하면서 누구의 시각인지 알 수 없는 카메라의 눈, 인간의 시각과 시각의 한계를 넘어서 ‘전지적(全知的)인 카메라의 눈’을 의미한다. 데이비드 맥두걸은 이러한 미학 뒤에는 권력의 문제가 놓여 있다고 보았다. 이와 달리 데이비드 맥두걸이 말하는 ‘비특권적인 카메라 스타일’은 카메라를 ‘인간화하는’ 것을 말한다. 즉 “영화감독은 인간이며, 실수를 할 수 있고, 실제적 공간과 사회에 뿌리를 두고 있으며, 시각의 한계를 지니고 있다는 것”(MacDougall 1998b: 205)을 드러내는 것이다.

참여적 시네마의 또 다른 특징은 영화대상의 참여를 강조한다는 점이다. 먼저 데이비드 맥두걸은 민족지영화는 영화감독과 영화대상과의 ‘만남’을 통해 만들어지며, 영화는 이러한 ‘만남’의 과정을 다루어야 한다고 주장하였다.

어떠한 민족지영화도 단지 다른 사회의 기록이 아니다. 그것은 항상 감독과 그 사회 간의 만남의 기록이다. 만약 민족지영화들이 현재의 관념론에 내재되어 있는 한계들에서 벗어나려면, 그들은 그 만남을 다루려고 해야 할 것이다. (하지만) 지금까지 그들은 그러한 만남이 일어났다는 것을 거의 인정하지 않았다(MacDougall 1995: 125).

따라서 참여적 시네마는 영화대상에게 영화에 접근할 수 있는 기회를 주고, 영화 안에 영화대상들의 반응과 의견을 반영하는 방식을 취하려 한다. 즉, 참여적 시네마는 영화대상들의 ‘다수의 목소리’(multiple voices)를 담으려 한다.

영화대상의 세계에 적극적으로 들어감으로써 영화감독은 그들에 대한 더 많은 정보의 흐름을 유발할 수 있으며, 영화대상에게 영화에 대한 접근을 허용함으로써 단지 그들의 반응만이 유발할 수 있는 수정(修正)이나 부연 및 설명을 가능하게 한다(MacDougall 1995: 125).

이처럼 데이비드 맥두걸은 영화감독과 영화적 대상자들 간의 공동 작가성(joint authorship), 관찰자와 관찰대상자 간의 덜 분명한 분리, 호혜적인 의견 교환의 중요성을 강조하였다. 데이비드 맥두걸은 이러한 교환을 통해 “영화는 대상들이 세상을 인지하는 방식들을 반영하기 시작할 수 있다”(MacDougall 1995: 125)고 보았다.

세 번째로 참여적 시네마는 관객의 참여를 유도한다는 데 그 특징이 있다. 데이비드 맥두걸은 앞서 말한 것처럼 참여적 시네마가 참여자들의 ‘다수의 목소리’를 강조하듯 또한 ‘다수의 관객들’(multiple audiences)을 고려해야 한다고 주장하였다. 이를 위해 데이비드 맥두걸은 영화감독의 존재, 질문, 탐구방식, 영화제작과정 등을 보여주는, 보다 실험적이고 성찰적인 시각이 담긴 열린 방식의 텍스트를 구성함으로써 관객들이 영화에 참여하도록 하였다. 즉, 보다 대화적이고 쌍방향적인 방식을 통해 영화관객에게 영화의 의미를 해석하는 공간을 허락함으로써 영화해석의 권한을 부여한다는 것이다.

이렇게 본다면 데이비드 맥두걸의 참여적 시네마는 영화감독을 유일한 작가로 보는 작가성의 개념에 도전하고 있으며, 영화의 제작과정을 드러내고, 영화의 의미구성에서 관객들의 참여를 유도한다는 점에서 보다 개방적이고 상호참여적인 텍스트를 지향하고 있다고 볼 수 있다. 따라서 데이비드 맥두걸은 참여적 시네마를 영화 참여자들의 문화의 다양성, 다수의 목소리, 다수의 관객을 반영한다는 의미에서 ‘상호텍스트적 시네마’(intertextual cinema)(MacDougall 1995: 129-30)라고 부르기도 하였다.

4. <투르카나 삼부작>의 영화분석

앞서 밝힌 대로 데이비드 맥두걸은 <투르카나 삼부작> 이전의 작품인 <가족들과 함께 살기를>에서는 ‘관찰적 시네마’의 방식을 차용했지만, <투르카나 삼부작>에서는 새로운 영화제작방식, 즉 이른바 ‘참여적 시네마’의 방식을 사용하고 있다. 하지만 <투르카나 삼부작>은 관찰적 시네마나 <가족들과 함께 살기를>의 영화적 방식으로부터 완전히 단절된 것이라기보다는 관찰자적 시네마에서 진화했다고 보는 것이 맞다. 실제로 <투르카나 삼부작>을 보면, 관찰자적 시네마의 특징들, 예를 들어, 영화대상의 삶에 대한 세밀한 관찰과 묘사, 친밀한 카메라 워크, 롱테이크, 동시녹음 등의 영화적 방식이 포함되어 있음을 알 수 있다. 또한 영화 전체를 몇 개의 장(章)으로 나누어 이야기를 전개하거나 타이틀, 삽입자막(intertitle), 하단자막(subtitle)을 사용하는 방식은 <가족들과 함께 살기를>과 매우 닮아 있다. 본 장에서는 이러한 점을 염두 해두면서 <투르카나 삼부작>의 특징이라고 할 수 있는 ‘참여적 방식’을 중심으로 살펴보기로 한다. 특히 <투르카나 삼부작>의 핵심 개념이라고 할 수 있는 ‘대화’와 ‘탐구’라는 핵심 개념을 중심으로 영화를 분석하기로 한다.

1) ‘대화’를 통한 참여방식

<투르카나 삼부작>의 영화적 방법에서 핵심적인 것은 ‘대화(conversation)’의 개념이다. 영화의 제목 또한 <투르카나 대화 삼부작(Turkana Conversations Trilogy)>이라는 사실에서도 이 점을 확인할 수 있다. 데이비드 맥두걸은 <투르카나 삼부작>에서 영화대상의 삶을 관찰하는데 그치지 않고 영화감독과 영화대상 간의 ‘영화적 만남’을 강

조하고 있는데, 이는 실제적으로 영화감독과 대상 간의 대화의 형태로 나타난다. <가축들과 함께 살기를>에서는 감독이 영화대상의 행위를 관찰하면서 그들의 이야기를 듣는 방식을 취했다면, <투르카나 삼부작>에서는 감독이 질문하고 영화대상이 설명하는 방식이 많이 등장한다. 그리고 이들의 대화 내용이 영화의 사운드와 자막을 통해 나타난다. 예를 들어, <로랑의 길>에서 감독이 로랑에게 묻고 대답한다.

(데이비드 맥두걸)

당신은 투르카나에 대한 영화에서 무엇이 가장 중요하다고 생각합니까? 어디든, 무엇이 가장 중요합니까? 세상에서요.

(로랑)

오직 생명이다. 그밖에 무엇이 있겠는가. 그밖에 무엇이 있겠는가. 내가 존재하는 한, 나는 생명을 안다. 당신의 영혼이 가장 중요하다.

(데이비드 맥두걸)

생명을 지탱해주는 동물들과 농작물들 어떻습니까?

(로랑)

내가 조금 전에 이야기했듯이 오직 생명이 중요하다. 당신은 사람으로부터 시작해야 한다. 그런 다음에 동물이 중요하다. 이게 내가 말하는 요점이다. 그 다음에 신(神)이다. 우리들이 자궁에서 형성되기 전부터 우리들을 생각해낸 신이 다음이다. 신은 사람이 아직 아버지의 고향에 있을 때 어떻게 될 것인지 알고 있었다. 더 이상 내가 무엇을 말할 수 있겠는가? 생명은 그대로 생명이다. 신은 우리를 이렇게 만들었고 우리에게 생명을 주었다. 신 외에 누가 우리들에게 이만큼 해주었다고 말할 수 있겠는가?

이러한 대화는 즉흥적이고 비공식적이며, 개방적인 상호행위의 형태를 지닌다. 즉, <투르카나 삼부작>은 1960년대 이전의 해설적인 다큐멘터리에서 나타나는, 감독의 일반적인 설명이나 <가축들과 함께 살기를>에서처럼 감독이 영화대상의 이야기를 듣기만 하는 방식이 아니라 서로 의사소통하는 방식을 취한다. 이런 의미에서 안나 그림쇼(Anna

Grimshaw)는 관찰자적 시네마에서 참여적 시네마에로의 변화는 “시각 (vision)에서 목소리(voice)에로의 이행”을 포함한다고 설명하였다 (Grimshaw 2001: 138).

또한 이러한 대화는 영화대상으로부터 문화에 대한 지식을 이끌어 내는 수단으로 사용된다. 예를 들어, <신부대 낙타들>에서 데이비드 맥 두걸은, 로랑의 딸이자 결혼식의 주인공인 어린 아카이(Akai)에게 투르 카나 사회에서 얼마나 여자들이 결혼상대에 대해 선택권을 가지고 있는 지에 대해 세 가지의 질문을 하고 아카이가 이에 대답한다.

(자막)

결혼에 관한 세 가지 질문

(자막)

소녀가 자신의 남편을 고르는가, 아니면 그녀의 부모들이 그를 선택하는
가?

(아카이)

두 가지 방법 다 좋아요. 부모가 결정하건 상관없어요.

(자막)

투르카나 소녀들은 가끔 남편에 대해 이야기한다.

(자막)

너는 어떤 종류의 남편이 좋으냐?

(아카이)

예의바른 사람. 그리고 부자인 사람.

(자막)

어린 소녀들은 가끔 늙은 남자와 결혼을 하게 된다는 게 사실이냐?

(아카이)

우리들은 언제나 거절할 수 있어요. 아무리 그가 부자이고 잘생겨도. 만약
소녀가 가난한 사람을 선택한다면, 그리고 그녀의 마음이 변하지 않는다면, 그
녀는 부모가 선택한 사람을 거절하죠. 그녀는 연인과 도망가서 산에서 살 수

도 있어요. 우리들은 마음에 들지 않으면 부모들의 선택을 무시할 수 있어요.

또한 쌍방향 의사소통의 형식은 영화감독과 영화대상 간의 상호협력관계를 인정하는 것을 의미하며, “민족지적 만남 자체를 통해 교섭되는 상이한 사회적 관계의 표현”이라고 볼 수 있다(Grimshaw 2001: 138). 이러한 상호협력적인 관계와 영화대상의 참여방식은 감독이 영화대상자에게 투르카나 사회에서 무엇을 재현하고 어떻게 재현하는 것이 좋은가에 대한 질문을 던지는 방식에서 뚜렷하게 드러난다. 이러한 방식이 가장 확실하게 나타난 것은 <부인들 가운데 부인>의 첫 번째 시퀀스이다. 영화감독은 투르카나 부인들에게 무엇을 촬영하면 좋겠냐고 묻는다. 그러자 여인들이 다음과 같이 대답한다.

(여인 A)

나는 당신의 물건들을 촬영하겠소. 당신이 입고 있는 옷, 당신의 카메라 케이스 나는 카쿠마에 있는 구슬들도 촬영하겠소. 그리고 우리의 것처럼 아름다운 옷, 상자, 컵. 그런 모든 것들.

(여인 B)

당신의 집에는 촬영하기에 좋은 것이 많아요. 우리들은 당신의 랜드로버 자동차도 찍을 거예요. 당신의 집과 그 안에 있는 것. 당신이 가지고 있는 것. 우리들은 분명히 그것들을 찍을 거예요.

이처럼 <투르카나 삼부작>에서 추구하는 영화대상의 참여방식은 한 투르카나 여인이 카메라를 들고 거꾸로 영화감독의 모습을 촬영하는 장면에서 절정을 이룬다. 한 여인(위 인용문의 여인 A)이 데이비드 맥두걸에게 “당신은 무엇을 찍길 원하죠? 우리를 위해 그런 모든 것들을 찍어요. 아니면 우리들에게 카메라를 줘요. 우리들이 그걸 찍게.”라고 말하자 데이비드 맥두걸이 카메라를 그 여인에게 넘겨준다. 그녀의 촬영장면은 영화 속의 다른 쇼트와 함께 편집된다. 데이비드 맥두걸은

<부인들 가운데 한 부인>의 첫 번째 시퀀스에 대해 “(투르카나) 사람들과 우리들의 관계, 그리고 우리들이 느꼈던 일종의 교감의 상징”(Grimshaw and Papastergiadis 1995: 36)이라고 말했으며, 콜린 영(Colin Young)은 이를 두고 “두 문화가 서로 바라보는 것”(Grimshaw 2001: 140에서 재인용)이라고 해설을 덧붙였다.

이어 <부인들 가운데 부인>의 다음 시퀀스에서 데이비드 맥두걸은 여인들에게 “만약 여러분들이 우리가 하고 있는 작업을 한다면, 어떻게 투르카나 사람들이 살고 있는지 설명할 겁니까?”라는 질문을 던진다. 즉, 데이비드 맥두걸은 투르카나 여성들에게 영화의 초점이 무엇이 되어야 하는지 질문을 하고 여성들이 대답한다. 이는 데이비드 맥두걸이 영화를 통해 상이한 문화를 가진 사람들이 만나고 있다는 것을 드러내는 것으로 민족지영화 작업과정을 마치 인류학자의 현지조사에서 나타나는 민족지적 탐구과정으로 유추하여 보여주는 것이라고 할 수 있다.

(안나 그림쇼)

이제 참여적 시네마에 관한 논의를 제기하는 <투르카나 삼부작>으로 이야기를 옮겨보죠. <부인들 가운데 부인>에서 실제로 투르카나에서 결혼 상황의 상이한 차원들을 탐구하기 위해 협력관계(partnership)를 사용하였는데, 내가 아는 한 당신이 영화감독으로서 당신의 상보성(相補性)을 분명하게 사용한 유일한 영화입니다. 그것이 결론의 의미를 탐구하는 수단, 방법으로서 역할을 했다고 느낍니까?

(데이비드 맥두걸)

그 영화에서는 영화가 일련의 시간적인 사건을 따른다거나 특정한 사람에 초점을 두는 것이라기보다 탐구를 통해 구성되기 때문에 단지 그렇게 나타난 것이죠(Grimshaw and Papastergiadis 1995: 35).

<투르카나 삼부작>의 또 다른 특징은 대화를 통해 투르카나 사회 구성원의 다수의 시각을 보여준다는 점이다. 즉, 데이비드 맥두걸은 <투르카나 삼부작>에서 자신을 포함하여 주요 참여자들(영화대상들)의 상

이한 시각들과 변화하는 입장을 보여준다. 이처럼 영화는 참여자들의 ‘다수의 시각’을 보여줌으로써 투르카나 사회를 하나의 고정된 시각을 지닌 사회로 그리는 것이 아니라 다양한 시각이 존재하는 장(場)으로 제시한다.

민족지영화제작 관행을 보면, (한 사회 안에) 카메라로 담아 영화로 만들어 가지고 올 수 있는 하나의 민족지적 리얼리티가 있다고 생각하는 경향이 강하다는 것을 느꼈다. 민족지적 리얼리티가 존재할지 모르지만, 다수의 시각들의 형태가 존재하고 그것에 관련되어 있는 각 사람들마다 한 편의 스토리, 즉 전체 가운데 한 부분이 있다는 것을 제시하는 것이 중요하였다. 외부로부터 들어오는 사람에게는 (문화들) 이해하는 데 보다 커다란 문제들이 있다. 따라서 영화(<투르카나 삼부작>)는 정보와 잘못된 정보, 그리고 일어난 사건에 대한 상이한 견해들을 다루고 있다(Grimshaw and Papastergiadis 1995: 37).

이처럼 한 사건에 대해 다수의 시각을 드러내는 장면은 여러 곳에서 찾을 수 있다. 예를 들어, <로랑의 길>에서 로랑의 과거에 대해 로랑 자신의 말, 로랑의 처형의 말, 그리고 영화감독을 찾아와 자청해서 로랑의 이야기를 들려주는 로랑의 친구에 이르기까지 다양한 견해들이 섞여 진행된다. 특히 <로랑의 길>에서는 삽입자막으로 “다른 견해”(Another View)라는 글을 넣어 로랑의 생각과 그의 아들의 생각을 대조시킨다.

(로랑)

삶이 변할 것이다. 변할 것이다. 어떻게 변할 것인가? 요사이 우리들은 과거의 것들을 잊어버리라는 소리를 듣는다. 무엇을 잊어버리라는 것인가? 우리의 아버지들과 어머니들의 생각들? 우리의 동물에 찍는 낙인들?

(자막)

다른 견해

(데이비드 맥두걸)

요즘 투르카나에 변화가 있다는 것이 사실인가요?

(로랑의 아들)

잘 모르겠는 걸요. 음, 그렇다고 할 수도 있고 아니라고 할 수도 있죠. 얼마 전 일부 사람들은 옷을 벗고 다녔죠. 몇몇 사람들은 가축이 없었죠. 이제 그들은 가축들 가지고 있어요. (반대로) 가축을 가지고 있던 다른 사람들은 더 이상 가축이 없죠. 다른 사람들은 이제 죽었구요. 그리고 우리들은 당신이 살고 있는 곳에서 온 사람들을 만나죠.

2) '탐구 프로젝트'로서의 <투르카나 삼부작>

<투르카나 삼부작>의 두 번째 특징은 영화 전체가 일종의 '탐구'의 형태로 진행된다는 것이다. 즉, <투르카나 삼부작>은 투르카나 문화에 관한 정보를 전달하는 데 초점을 두기보다는 이를 찾아가는 과정, 즉 탐구의 과정을 드러내는 형식을 취한다. 그리고 영화감독은 투르카나 문화에 대해 확실한 정보를 가지고 있는 사람이 아니라, 외부자로서 투르카나 문화의 양상에 대해 묻고 이해하려하고 알아가는 인물로 설정한다. 이런 의미에서 <투르카나 삼부작>은 일종의 '탐구 프로젝트'(Loizos 1993: 100)라고 할 수 있다.

우리들[데이비드 맥두걸과 주디스 맥두걸]이 <가축들과 함께 살기를>을 만들 때는 우리들의 존재가 가끔 확인되는 시퀀스를 포함하는 데 만족했다. (반면) <신부대 낙타들>을 만들 때는 매우 의식적으로 복잡한 사건 안에서 관찰자가 된다는 것이 어떤 것인지를 영화를 통해 보여주려 하였다. 영화는 탐구로부터 구조를 취한다(MacDougall 1998b: 207-8).

이처럼 지식을 획득하는 과정이 가장 잘 나타난 영화는 <부인들 가운데 한 부인>과 <신부대 낙타들>이다. 즉, 증거와 제시의 형태로 영화의 이야기를 전개시키는 <로랑의 길>과는 대조적으로 <부인들 가운데 한 부인>은 증거 자체를 얻으려는 과정과 이에 관련된 어려움에 대한 이야기가 이야기를 전개시키는 힘이 된다.

이러한 탐구로서의 영화의 형태는 <신부대 낙타들>에서 가장 잘 나타난다. <신부대 낙타들>은 투르카나의 결혼식에 관한 영화가 아니다. <신부대 낙타들>은 결혼이라는 사건, 즉 로랑의 딸인 어린 아카이(Akai)와 로랑의 동년배인 콩구(Kongu)와의 결혼과정에 초점을 두고 있다. 의례로서의 결혼식이 부분적으로 나오지만, 이 영화는 투르카나 결혼에 대한 일반적인 문화적 정보를 주는 영화가 아니라 결혼식이라는 사건, 특히 신부대(新婦貸)를 둘러싼 협상과정을 주요 이슈로 삼고 있다. 영화 속의 신부, 신랑의 가족 친지들은 신부대를 둘러싸고 서로 상대방의 속마음을 떠보기도 하고 밀어붙이거나 양보하는 척하는 등의 긴 협상과정을 거친다. 따라서 영화가 끝날 때까지 영화감독이나 관객들은 실제로 결혼이 성사될지 모른다. 영화의 내러티브 전략의 측면에서 보자면, 아무도 영화에서 결혼이 성사될지 모르기 때문에 <신부대 낙타들>은 극적인 긴장감과, 이른바 다이렉트 시네마의 감독들이 내러티브의 장치로 사용했던 ‘위기 상황’과 ‘위기의 해결’¹³⁾이라는 요소를 포함하고 있다고 할 수 있다. 데이비드 맥두걸은 이러한 내러티브 장치와 이야기 속에서 자연스럽게 투르카나 사회의 일면을 드러낸다. 한 마디로 말해서 데이비드 맥두걸은 결혼이라는 사건이 투르카나 사회에서 중요한 순간이며, 친족, 교환행위, 정치학 및 의례와의 복잡한 관계들이 교차하는 점이라는 것을 알고 있으며, 이를 탐구의 과정 안에서 보여주고 있는 것이다.

한편으로 데이비드 맥두걸은 유목민 사회에서 결혼의 의미를 이해하기 탐구과정을 일종의 인류학적 작업의 은유로 사용하고 있다. 즉, <부인들 가운데 한 부인>과 <신부대 낙타들>은 인류학적 탐구, 또는 민족지영화적 탐구의 메타텍스트의 성격을 지닌다고 할 수 있다. 다시 말해서 투르카나의 결혼을 알아가는 과정은 현지조사처럼 길고 복잡하

13) Mamber(1974) 참조.

며, 영화감독의 지식은 결정적인 것이 아니라 부분적이고 잠정적이라는 것을 보여주는 것이다(Grimshaw 2001: 136). 이러한 의미에서 감독으로서 데이비드 맥두걸의 시각은 ‘비특권적인 카메라 스타일’을 반영한다. 즉 데이비드 맥두걸은 <투르카나 삼부작>에서 영화의 시각을 하나의 포지션에 위치시키는 것이라기보다는 상이한 각도에서 사건을 탐구하는 방식을 택하고 있다. 즉, 이는 영화에서 전지적인 하나의 카메라의 시각을 보여주는 것이 아니라, 실제 상황에 맞게 카메라의 시각, 즉 감독의 시각이 달라지는 것을 보여준다고 할 수 있다.

또한 이러한 탐구방식은 관객의 참여와도 관계가 있다. 데이비드 맥두걸은 관객의 경험이 사건의 참여자들의 경험을 반영해야 한다고 보았다. 그리고 이를 위해 “관객들로 하여금 그들이 자신들을 위치시켜야 하는 곳을 결정하도록 끝까지 내버려 두는”(Grimshaw and Papastergiadis 1995: 49) 방식을 취한다. 따라서 <투르카나 삼부작>은 피터 로이조스(Peter Loizos)가 말한 ‘지속적인 애매성’(sustained ambiguity)(Loizos 1993: 102)의 형태로 전개된다. 즉 <투르카나 삼부작>은 하나의 정답을 제시하지 않는다. 그리고 어느 의견이 옳다고 설명하지도 않는다. 이러한 애매성은 <신부대 낙타들>에서 영화가 끝날 때까지 결혼이 성사될지 모르게 하는 방식에서 잘 드러난다. 이는 관객을 영화에 참여시키는 방식이라고 할 수 있다. 즉, 영화는 이러한 장치를 통해 끝까지 관객을 붙잡아 놓는다. 다시 말해서 데이비드 맥두걸의 영화는 관객들이 영화적 의미의 해석에 참여하도록 요구한다. 이런 의미에서 관객은 의미의 생산에 있어서 영화감독과 투르카나 사람들과 더불어 영화의 참여자라고 볼 수 있다.

또한 <투르카나 삼부작>에서 민족지적 탐구의 최종 결과만을 보여주는 방식이 아니라 지식을 얻어가는 과정을 드러내는 방식에서 <부인들 가운데 한 부인>이나 <신부대 낙타들>은 ‘자기성찰적’(self-reflexive)이라고 볼 수 있다. 데이비드 맥두걸은 이에 대해 다음과 같이

진술하고 있다.

내[데이비드 맥두걸]는 항상 <신부대 낙타들>이 <부인들 가운데 한 부인>보다 더 자기성찰적(self-reflexive)이라고 생각한다. 왜냐하면 아마도 그것이 세 작품들 가운데 주요 작품이기도 하고, 또한 그것은 우리들이 현지에서 복잡한 사건들을 반드시 이해할 수는 없지만, 이해하려고 하면서 발견한 지식과 상황에 대한 불확정성의 느낌을 전달하려고 매우 노력을 한 영화이기 때문이다. 이 영화는 결혼에 대한 것이라기보다는 지식의 획득에 관한 것 이상이다. 그것은 우리들이 어떤 인간의 상황에 대해 어떻게 배우는가에 대한 것이고, 따라서 탐구의 본질에 대한 것이다(Grimshaw and Papastergiadis 1995: 37).

이러한 자기성찰적인 측면은 <부인들 가운데 한 부인>의 오프닝 시퀀스에서 데이비드 맥두걸이 투르카나 사회를 탐구하면서 기록한 노트나 카메라를 보여주는 장면에서 확연히 드러난다. 이처럼 데이비드 맥두걸은 영화제작 과정을 관객에게 드러내고, 영화를 만들기 위한 현지 조사의 전략들과 기제들을 보여주면서 관객의 참여를 유도한다. 즉, <투르카나 삼부작>은 인류학적 탐구의 결과만을 보여주는 폐쇄적이고 권위적인 영화가 아니라, 탐구의 과정을 관객과 함께 공유하려는 보다 참여적인 영화를 추구하고 있다고 할 수 있다.

5. 맺음말

데이비드 맥두걸은 1970년대 초반에서부터 최근에 이르기까지 약 40년간 지속적으로 민족지영화를 만들어오고 있는 대표적인 민족지영화감독으로 손꼽힌다. 데이비드 맥두걸의 영화적 방법론은 크게 ‘관찰적 시네마’ 방식과 ‘참여적 시네마’ 방식으로 나누어진다. 1960년대 말 UCLA의 대학원에서 본격적으로 영화공부를 한 데이비드 맥두걸은 UCLA의 ‘민족지영화프로그램’에서 추구하였던 관찰적 시네마의 직접

적인 영향을 받았다. 따라서 데이비드 맥두걸의 첫 번째 민족지영화가 자 졸업 작품인 <가축들과 함께 살기를>은 관찰적 시네마 방식을 실험한 영화로 손꼽힌다. 하지만 이후 그는 관찰적 시네마의 한계를 깨닫고 새로운 대안으로서 참여적 시네마 방식을 개발하고, 차기 작품인 <투르카나 삼부작>을 통해 참여적 시네마의 방식을 추구하였다.

하지만 <투르카나 삼부작>은 <가축들과 함께 살기를>이나 관찰적 시네마와 완전히 단절된 것은 아니다. 이러한 의미에서 주목할 점은 <투르카나 삼부작>의 구성이 <가축들과 함께 살기를>을 닮아 있다는 것이다. 예를 들어, <투르카나 삼부작>의 전체적인 구조는 <가축들과 함께 살기를>처럼 영화 전체를 장(章)으로 나누고, 각 장에는 소재목을 붙이는 방식을 사용하고 있다. 이는 데이비드 맥두걸이 밝힌 대로 바실 라이트(Basil Wright)의 <실론의 노래(Song of Ceylon)>에서 착안한 것이다.

장(章)과 텍스트를 사용하려는 결심은 부분적으로 <실론의 노래>의 기억과 무성영화 뿐 아니라 고다르의 내러티브 영화에서 나왔다. 나는 또한 내가 '다이렉트 시네마'로부터, 이전에 민족지영화에서 사용된 바 없는 어떤 기술들을 차용하려고 하고 있다는 것을 알았다. 나는 매우 다른 어떤 것이 될 새로운 종류의 영화를 만들고 있다는 것을 느꼈다(Grimshaw and Papastergidis 1995: 29).

데이비드 맥두걸은 <투르카나 삼부작>에서도 영화의 이야기를 논리적으로 전개하기 위해 영화 전체를 몇 개의 단락으로 나누는 방식을 사용하고 있다. 각 단락의 소재목은 주제를 명확히 하고 앞으로 전개될 이야기의 이정표 역할을 한다. 또한 투르카나 사람들의 목소리를 직접 전달하기 위해 영어로 자막을 붙이는 방식도 <가축들과 함께 살기를>과 닮아 있다. 데이비드 맥두걸은 <가축들과 함께 살기를>에서처럼 <투르카나 삼부작>에서도, 이전의 영화다큐멘터리에서 사용되었던 권위적

인 보이스-오버 내레이션을 통해 영화의 내용을 설명하는 영화방식을 배제하고 관객들이 직접 원주민이 목소리를 듣도록 하기 위해 하단자막을 사용한 것이다. 또한 이러한 방식을 통해 관객들은 영화대상의 목소리를 직접 들음으로써 이들이 살고 있는 곳에 있는 듯한 현장감과 생생함을 느낄 수 있다.

하지만 무엇보다도 중요한 점은 데이비드 맥두걸이 <투르카나 삼부작>을 통해 자신이 생각해 낸 참여적 시네마의 방식을 추구하고 있다는 점이다. 즉, 이전의 <가축들과 함께 살기를>에서는 UCLA의 ‘민족지영화프로그램’에서 나온 관찰적 시네마를 차용하는 방식을 택하였지만, <투르카나 삼부작>에서는 독창적으로 개발한 영화적 방법론을 실험하고 있다는 것이다. 따라서 <투르카나 삼부작>은 <가축들과 함께 살기를>처럼 후기식민주의 국가에서의 유목민을 다루고 있지만, 각 유목민 사회를 드러내는 방식은 다르다.

한 마디로 <투르카나 삼부작>은 영화감독, 영화대상, 관객의 참여를 시도한 작품이라고 할 수 있다. 영화감독은 관찰적 시네마의 수동적인 거리두기 방식에서 벗어나 자신의 존재를 드러내고, 보다 적극적으로 대화나 질문을 통해 영화대상의 반응을 유도하는 방식을 통해 영화에 참여한다. 영화대상 또한 영화감독에 의해 관찰당하는 대상에서 벗어나 보다 능동적으로 자신의 의견을 개진함으로써 영화에 참여한다. 그리고 관객은 열린 텍스트 방식을 통해 영화해석에 능동적으로 참여한다.

<투르카나 삼부작> 이후 데이비드 맥두걸은 보다 영화대상과 협력하는 ‘공동작가성’을 추구하는 방식으로 옮겨갔다. 하지만 2000년대의 <둔 스쿨 연대기(Doon School Chronicles)>(2000)와 같은 영화에서는 다시 관찰적 시네마로 되돌아오는 경향을 보인다.¹⁴⁾ 이렇게 본다면, 데이비드 맥두걸의 영화 방식은 관찰적 시네마와 참여적 방식의 두 축을

14) Grimshaw(2002) 참조.

중심으로 전개된다고 할 수 있다. 그림쇼가 주장한 바와 같이 참여적 시네마는 관찰적 시네마에서 발전했기 때문에 관찰적 시네마의 특징들, 예를 들어 일상생활의 세심한 관찰과 묘사, 친밀한 카메라 워크, 동시녹음과 자막의 사용, 사건의 자연적인 통합성에 대한 존중 등의 요소를 포함하고 있다(Grimshaw 2001: 137). <투르카나 삼부작> 또한 관찰적 시네마에서 완전히 단절된 것이 아니라 부분적으로 관찰적 시네마 방식을 차용하고 있다. 따라서 <투르카나 삼부작>은 참여적 시네마 방식이 주를 이루지만, 관찰적 시네마와 참여적 시네마 방식이 혼합된 작품으로 평가하는 것이 옳다.

논문접수일: 2012년 4월 15일, 논문심사일: 2012년 5월 30일, 게재확정일: 2012년 6월 28일

참고문헌

이기중

2012 “대빗 맥두걸(David MacDougall)의 <가축들과 함께 살기를(Live With Herds)>과 ‘관찰적 시네마(Observational Cinema)’”, 『현대영화연구』 13: 5-31.

Barbash, Ilisa and Lucien Taylor

1996 “Radically Empirical Documentary: An Interview with David and Judith MacDougall,” *American Anthropologist Journal* 98(2): 371-387.

Goldschmidt, Walter

1972 “Ethnographic Film: Definition and Exegesis,” *PIEF Newsletter* 3(2): 1-3

Grimshaw, Anna

- 2001 “The anthropological cinema of David and Judith MacDougall,” in *The Ethnographer’s Eye: Ways of Seeing in Modern Anthropology*, Cambridge University Press, pp. 121-148.
- 2002 “From Observational Cinema to Participatory Cinema-and Back Again? David MacDougall and the Doon School Project,” *Visual Anthropology Review* 18(1-2): 80-93
- 2009 *Observational cinema: anthropology, film, and the exploration of social life*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Grimshaw, Anna and Nikos Papastergiadis (eds.)

- 1995 *Conversations with Anthropological Filmmakers: David MacDouall*, Cambridge: Prickly Pear Press.

Henley, Paul

- 2007 “The Origins of Observational Cinema: Conversations with Colin Young,” in *Beate Engelbrecht, ed., Memories of the Origins of Ethnographic Film*, Frankfurt am Main; Peter Lang GmbH, pp. 139-161.

Levin, G. Roy

- 1971 *Documentary Explorations*, New York: Doubleday

Loizos, Peter

- 1993 “Complex constructions with subjective voices: East Africa, 1971-76,” in *Innovation in ethnographic film: From innocence to self-consciousness 1955-1985*, Chicago: The University of Chicago Press, pp. 91-114.

MacDougall, David

- 1975 “Beyond Observational Cinema,” in Paul Hockings, ed., *Principes of Visual Anthropology*, The Hague: Mouton, pp. 109-24.
- 1978 “Ethnographic film: failure and promise,” *Annual Review of Anthropology* VII: 405-26

- 1982 “Unprivileged camera style,” *Royal Anthropological Institute Newsletter* 50: 8-10.
- 1995 “Beyond Observational Cinema,” in Paul Hockings, ed., *Principles of Visual Anthropology* (2nd ed.), The Hague, Paris: Mouton Publishers, pp. 115-132.
- 1998a “Visual Anthropology and the Ways of Knowing,” in Lucien Taylor, ed., *Transcultural Cinema*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, pp. 61-92.
- 1998b “Unprivileged Camera Style,” in Lucien Taylor, ed., *Transcultural Cinema*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, pp. 199-208.
- 2007 “Colin Young, Ethnographic Film and the Film Culture of the 1960s,” in Beate Engelbrecht, ed., *Memories of the Origins of Ethnographic Film*, Frankfurt am Main; Peter Lang GmbH, pp. 123-132.

Mamber, Stephen

- 1974 *Cinema Verite in America*, Cambridge, Mass.: MIT Press.

Nichols, Bill

- 1991 *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*.
Bloomington: Indiana University Press.

Rigby, Peter

- 1969 “Pastoralism and prejudice: ideology and rural development in E. Africa,” in R.J. Apthorpe and P. Rigby, eds., *Society and Social Change in Eastern Africa*, Nkanga Editions no 4, Makerere Institute for Social Research, Kampala.

Young, Colin

- 1975 “Observational cinema,” in P. Hockings, ed., *Principles of Visual Anthropology*, The Hague: Mouton, pp. 65-80.

<Key concepts>: David MacDougall, “Turkana Conversations Trilogy,” ethnographic film, participatory cinema, observational cinema, visual anthropology, Turkana(Keyna), pastoralist

David MacDougall’s ‘Participatory Cinema’ and <Turkana Conversations Trilogy>

Lee, Kijung*

David MacDougall is one of the most influential ethnographic filmmakers in the English-speaking world as well as a critical writer on visual anthropology and documentary film. He is a pioneer of observational and participatory cinema which have originated in the 1970s. The paper examines David MacDougall’s participatory cinema and <Turkana Conversations Trilogy> which has been cited as an example of it.

The paper firstly sketches David MacDougall’s bibliographical and educational background, and gives informations about his connection with East African pastoral societies. Secondly, it examines how his idea of observational cinema has evolved into participatory style and also elucidates the main features of participatory cinema. Thirdly, the paper approaches <The Turkana Conversations Trilogy> by turning to two main themes that are

* Associate Professor, Department of Anthropology, Chonnam National University

central to the films. The first theme focuses on David MacDougall's use of 'conversations' as a device for participation in the film. The second theme examines his idea of 'exploration' of a culture and how it is represented throughout the films.

