오리엔탈리즘과 민족지학 영화

-장 루슈의 「사자 사냥 *La Chasse au lion à l'arc*」을 중심으로

김 태 희(홍익대학교)

서 론
본 론
1. 민족지학 영화
1-1. 문헌적 접근
1-2. 시각적 접근
2. 타인의 이미지
2-1. 「사자 사냥 *La Chasse au lion à l'arc*」
2-2. 장 루슈, 오리엔탈리스트?
3. 초현실적 민족지학자
3-1. '참여하는 카메라'
3-2. 초현실주의자
결 론

서 론

에드워드 사이드는 오리엔탈리즘을 "오리엔트 곧 동양에 관계하는 방식으로서, 서양인의 경험 속에 동양이 차지하는 특별한 지위에 근거하는 것"[1]이라고 규정한 바 있다. 물론 모든 서양인들이 동

1) Edward W. Said, *Orientalism*, Patheon Books, 1978 (에드워드 사이드, 『오리엔탈리즘』, 박홍규 옮김, 교보문고, 1994, p. 13.)

양을 동일한 개념으로 받아들이는 것은 아니다. 미국이 생각하는 동양과 유럽 국가들이 생각하는 동양 간에는 두 지역이 위치한 역사적 지리적 여건만큼이나 적지 않은 간극이 있을 수밖에 없겠지만 일찍이 식민지 건설에 앞장서 왔던 프랑스를 위시한 영국, 스페인 등의 국가들에게는 우리가 흔히 중동 혹은 북아프리카 지역이라 일컫는 곳이 여기에 해당될 것이다.[2] 이미 잘 알려진 바와 같이, 19세기 초부터 20세기 중반에 이르기까지 유럽의 제국주의를 대표하던 프랑스와 영국은 이들 지역에 수많은 식민지를 건설하면서 동양에 대한 그들 나름대로의 개념화에 노력을 기울여 온 덕분에 동양에 관한 연구에 있어 비교적 일관되고도 주목할 만한 성과를 거둘 수 있었다.

사이드는 자신의 저서 『오리엔탈리즘』에서 이러한 연구가 지배자의 관점에서 피지배자를 개념화하는 오리엔탈리즘적 사고에 뿌리를 두고 있다고 주장하면서, 유럽의 유명 작가나 식민지 행정관의 글 속에 이러한 경향이 어떻게 반영되고 있는지를 구체적인 예를 들어 설명한 바 있다. 그러나 문헌상으로만 간접적으로 접해 왔던 동양을 서구인들이 직접 보고 들을 수 있게 되었다고 해서 그에 대한 이해가 더욱 경험적으로 발전해 왔다고 생각하는 것은 오류일 것이다. 문화적 상하관계 속에서 높은 곳에서 낮은 곳으로 문화가 일방적으로 이동한다는 기본 논리 속에 진행되어 왔던 오리엔탈리즘은 영상물의 영역에서도 마찬가지로 적용된다. 비록 사이드 자신은 이에 대한 구체적 언급을 피하고 있지만, 일찍이 영화를 만들어 그 주도권을 행사해 오던 유럽인들이 동양에 대해 갖는 고정관념을

2) 사이드는 오리엔탈리즘에 대한 자신의 문제 제기의 범위를 "영국, 프랑스, 미국의 아랍 및 이슬람을 둘러싼 경험에 한정"하고 있다. 다시 말해 그는 이 책에서 동양이라는 명칭을 우리나라와 인도, 일본, 중국을 제외한 아랍과 이슬람 권의 문화를 지칭하는 데 주로 사용하고 있다. *Ibid.*, pp. 40~41 참조.

화면 속에 투영해 왔으리라는 추론이 가능하다.[3] 따라서 문명 대 미개함이라는 이분법적 논리에 따라 야만의 의미를 읽는데 익숙해져 버린 문명인들이 타인의 전통적 생활방식을 담은 영상물에서 역시 이러한 사고를 반영했으리라는 점을 또한 어렵지 않게 예상할 수 있을 것이다. 사이드는 "현대의 전자시대 세계에서는 동양에 관한 여러 가지 고정관념이 현저히 강화된다고 하는 측면이 인정된다. 텔레비전, 영화, 기타 모든 매스미디어에 의해 정보는 더욱더 획일적인 내용으로 변화했다"[4]고 말하고 있다. 이중 우리는 시각적 매체, 특히 영화에 반영된 서구적 이데올로기에 대해 살펴보고자 한다. 이를 위해 우리는 민족지학 영화의 대표적인 영화인인 장 루슈의 영화 「사자 사냥 *La Chasse au lion à l'arc*」(1967)을 중점적으로 다루어 볼 것이다.[5] 또한 이와 더불어 이 영화의 후속편에 해당하는 「미국인이라 일컫는 사자 *Un lion nommé l'Américain*」(1972)[6] 역시 본 논문에서 간략히 다루어 보고자 한다. 프랑스 정부는 문헌을 통한 식민지 문화연구뿐만 아니라 고갱과 같은 화가들을 식민지에 직접 파견하여 그곳의 풍습을 그림으로 남기기도 했으며, 장 루슈가 초기에 인류 박물관의 지원에 힘입어 자신의 민족지학 영화를 시작하게 된 것도 이와 동일한 연장선상에서 파악해 볼 필요가 있을 것이다. 하지만 루슈의 영화는 이국적인 지역에 대한 단순한 호기심을 만족시키는 데 그치지 않고 기존의 민족지학적 영화를 넘어서는 새로운

3) 사이드는 자신의 저서에서 영화에서의 오리엔탈리즘에 대해 아주 간략하게 언급하고 있다. "아랍인이 자신의 모습을 헐리우드가 만들어 내는 '아랍'으로서 인식한다고 하는 역설"(*Ibid.*, p. 518.)에 대한 그의 지적은 그 한 예가 될 것이다.

4) *Ibid.*, p. 56.

5) 장 루슈 이전의 민족지학 영화의 흐름에 대한 연구와 장 루슈와 시네마 베리테의 연관성에 대한 연구는 차후 다큐멘터리 영화에 대한 별도의 논문에서 구체적으로 다루기로 하겠다.

6) Jean Rouch, *La Chasse au lion à l'arc, Un lion nommé l'Américain*, dvd 1, Editions Montparnasse, 2005 참조.

관점을 제시해 주었다는 점에서 그에 대한 연구의 의미를 찾아볼 수 있다. 그러나 이에 앞서 우리는 아프리카의 실제 모습과 서구의 오리엔탈리즘 간의 영화상에서의 외양적 차이를 논하기보다는, 장 루슈의 영화를 통해 영화 자체의 구조에 내재된 오리엔탈리즘이 갖는 내적 일관성 내지 논리성에 대해 자문해 봄과 동시에, 그 논리적 일관성의 배후를 살피고, 나아가 그것을 극복할 방법이 무엇인지를 분석해 보고자 한다.

본 론

1. 민족지학 영화

정치적 의미에서 보다 폭넓게 사용되어 오던 오리엔탈리즘은 이데올로기적으로 비교적 순수한 범주에 속하는 학문적 분야에서 역시 드러난다. 에드워드 사이드는 오히려 "오리엔탈리즘이 가진 여러 가지 의미 가운데 가장 널리 일반적으로 인정되고 있는 것은 학문과 관련된 것이다"[7]라고 주장하면서 다수의 연구기관에서조차도 오리엔탈리즘이라는 꼬리표는 통용되고 있음을 시사했다. 결국 동양에 관해 연구하며 동양과 동양인에 대한 학설이나 명제를 전개해 나가는 서구인들은 비록 정도상의 차이는 있겠으나 어떤 의미에서 모두 오리엔탈리스트인 셈이다. 다른 특정 지역의 민족문화를 연구하는 민족지학자들이라 할지라도 이러한 지위에서 완전히 자유로울 수는 없을 것이다. 타 문화인의 시선으로 다른 문화를 바라본다는 것은 어쩔 수 없는 한계를 지니게 되기 때문이다. 이런 점에서 볼 때, 민족지학, 혹은 민족학은 그 논쟁의 중심에 서 있는 학문

7) 에드워드 사이드, *op. cit.*, p. 14.

분야라 할 수 있을 것이다. 민족지학자이자 영화인이었던 장 루슈 역시 예외는 아니었다. 그에 따르면, 민족지학은 "낯선 어떤 문화와 마주한 누군가가 이 문화권 내의 사람들은 보지 못하는 몇 가지 사실들을 보는 것"[8]이며 "사라지거나 변하고 있는 문화들에 대한 영상자료를 구축하는 것"[9]이었지만, 셈벤 우스만Sembène Ousmane이 장 루슈에게 지적하듯, 자칫 이국적인 것에 대한 단순한 취미는 아프리카인들을 "벌레처럼 보는 것"에 다름 아닌 것은 아닐까 하는 강한 우려를 낳는 것이 사실이다. 사실 이러한 우려는 민족지학 연구 방법이 문헌에서 영화로 이동하면서 보다 더 심각한 문제로 대두되기 시작한다.

1-1. 문헌적 접근

일찍이 루소는 인간의 불평등 기원에 대해 논하면서 다음과 같이 말한 바 있다.

> Depuis trois ou quatre cents ans que les habitants de l'Europe inondent les autres parties du monde et publient sans cesse de nouveaux recueils de voyages et des relations, je suis persuadé que nous ne connaissons d'hommes que les seuls Européens : (...) Chacun ne fait guère sous le nom pompeux d'étude de l'homme

8) "Une confrontation historique en 1965 entre Jean Rouch et Sembène Ousmane : 'Tu nous regardes comme des insectes'", recueillie par Albert Cervoni, in *Jean Rouch ou le ciné-plaisir*, Corlet-Télérama, 1996, p. 104. 장 루슈는 민족지학ethnographie과 달리 민족학ethnologie은 자기 문화가 아닌 문화에 대한 연구라고 정의 내리고 있다.("L'éthique du cinéma ethnographique", in *Jean Rouch ou le ciné-plaisir*, Corlet-Télérama, 1996, p. 77) 그러나 실제로 루슈에게 있어 이 두 개념의 구분은 모호하기 때문에 본 논문에서는 이들 간에 개념상 차이를 두지 않을 것이다.

9) *Ibid.*

que celle de son pays.[10]

유럽에 거주하던 사람들이 세상의 다른 곳에 넘쳐나고 끊임없이 새로운 기행문과 견문록을 출간해 온 지 삼, 사백 년이 되었지만 우리[유럽인들]는 유럽인들에 관해서만 알고 있을 뿐이다. [...] 우리는 각자 인간학이라는 거창한 이름하에 자기 나라에 대한 연구만 하고 있다.

루소가 지적한 바대로, 비록 동서양의 인적교류가 18세기부터 활발하게 진행되긴 했지만 동양에 대한 지식은 사실이나 경험적 내용에 바탕을 둔 것과 거리가 멀었다. 또한 유럽 여행자들의 우연적인 경험담에 불과한 동양에 대한 극히 한정된 지식에서 사실과 거짓을 구분하는 것 자체가 불가능하였기에, 그 내용의 진위여부를 검증하는 절차가 생략된 채 이들 내용들이 그대로 문헌으로 남겨져 서구세계가 동양에 대해 논할 때면 빠짐없이 인용되는 일종의 고전적 자료의 역할을 맡게 되었다. 자연히 이러한 문헌학적 태도는 일반화의 오류를 피해갈 수 없었다.

연구대상이 된 동양은 거의가 텍스트의 세계였다. 동양의 충격은 책이나 사본을 통하여 전달되었고, 과거에 그리스가 조각이나 도자기와 같은 조형적인 공예품을 통하여 르네상스에 그 흔적을 남긴 것과는 사정이 달랐다. 오리엔탈리트와 동양의 관계도 텍스츄얼한 것이었다. 19세기 초엽의 독일 동양학자 중에는 팔이 여덟 개 달린 인도의 조각을 단 한번 보고서 자신의 동양취미를 완전히 극복했다고 하는 얘기가 있을 정도였다.[11]

---

10) J. J. Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Garnier-Flammarions, 1995, p. 180.

11) 에드워드 사이드, *op.cit.*, p. 95.

이런 점에서 볼 때, 나폴레옹이 세운 이집트 협회Institut d'Egypte의 등장은 문헌적 접근 방식의 대표적인 예를 제공해 주었다는 점에서 주목할 만한 사건 중 하나였다.[12] 나폴레옹은 이집트에 가서 그곳의 문화를 직접 경험하기에 앞서 전에 없던 엄청난 양의 사전 준비를 통해 문헌적으로 그곳에 대한 모든 지식을 갖추도록 하였다. 하지만 이 문헌들이란 잠깐 동안의 여행 중에 여행자들이 개인적으로 느낀 느낌들이 대부분이었다. 그럼에도 이러한 문헌적인 예비지식은 직접 동양을 경험할 때 느낄지도 모를 충격을 완화시키고 서구인들의 사고에 따라 동양을 미리 규정하는 것을 돕는 교본으로서의 역할을 담당하면서 식민지 지배의 유용한 도구가 되어 주었다. 나폴레옹 이후로 서양인들은 자신들이 쓴 문헌에 기초해 다져진 코드화된 지식에 따라 동양을 바라볼 수 있게 된 것이다. 실제 사실을 대체하는 가상의 이미지를 형성하도록 부추기는 이러한 태도는 동양이 갖는 신비성을 일소하고, 동양의 가장 심오한 지식조차도 서구적 틀에 맞춰 제도화하려는 합리주의적 사고에 바탕을 둔 것이라 할 수 있을 것이다. 결국 이러한 노력은 1809년부터 1828년에 걸쳐 23권의 「이집트지」로 결실을 맺게 되었으며 앞으로 이 지역에 대한 다른 모든 연구의 규범을 제시해 주게 된다. 타문화의 삶을 우월한 이성을 앞세워 관찰하는 듯한 이러한 태도에서 우리는 일종의 '문화적 헤게모니'의 전형을 보게 된다.

실제로 사실을 직접 대하면서 혼란에 빠지는 것보다 부정확할지라도 체계적인 정보를 제시해 주는 책의 내용을 더욱 신뢰하는 텍스츄얼한 자세는 다음의 두 가지 상황에 기초한다고 사이드는 지적하고 있다.[13] 우선 비교적 알려지지 않은 단편적인 사실들에 대한 정보 덕분에 우연찮게 성공하여 그 텍스트만을 일방적으로 신뢰하

12) 나폴레옹의 이집트 원정과 관련된 상세한 내용은 *Ibid.*, pp. 140~159를 참조.
13) *Ibid.*, pp. 161~162 참조.

게 되는 상황을 들 수 있다. 예를 들어 어떤 사람이 '사자는 사납다'라고 주장하는 책을 읽고, 처음 마주치게 된 사자가 정말 사나운 사자였다면 그는 그 책을 맹신하게 될 것이다. 그리고 동일한 저자가 쓴 다른 저서들도 참조하게 될 것이다. 저자 쪽에서도 역시 이러한 독자들의 신뢰에 보답하기 위해 사자의 사나운 성격에 초점을 맞추어 사나운 사자를 다루는 법과 같은 일관된 주제의 글들을 발표하게 될 것이다. 이렇듯 우선적으로 습득된 성격에 대한 기억은 주도권을 행사하며 오랫동안 유일한 진리인 양 지속되는 속성을 지닌다. 그리고 이 경우 텍스트는 현실을 능가하는 권위를 얻게 된다. 그런데 "더욱 중요한 것은, 이러한 텍스트가 단지 지식만이 아니라 그 텍스트가 서술하고 있는 듯이 보이는 그 현실도 '창조할' 수 있다고 하는 점이다."[14]

> 우리들은 동양을 묘사하는 경우에 사용되는 언어와 동양 그 자체의 사이에서는 대응관계를 탐구할 필요가 없다. 그것은 그 언어가 부정확하기 때문이 아니라 정확하게 하려고 노력한 적이 없기 때문이다. 단테가 '지옥편'에서 표현하고자 노력했듯이 그 언어가 목표를 삼는 것은, 동양을 이질적인 것으로서 성격지우는 것임과 동시에, 그것을 도식적으로 연극무대 위에 포함시키는 것이었다. 나아가 그 연극무대에서는 관객도, 감독도, 배우도 유럽을 '위하여', 단지 유럽을 위하여만 존재하고 있다.[15]

이렇듯 현실이 더 이상 그들을 '위하여' 존재하지 않게 되면서 기존의 문헌들에 기초한 이론들이 현실보다 더 강한 신뢰를 주는 경우가 발생하게 된다. 그리고 때론 이질적 문화가 지닌 신비함에 매

14) *Ibid.*, pp. 162~163.
15) *Ibid.*, p. 127.

료되었던 유럽의 몇몇 학자들은 자신들의 상상에 의해 만들어진 동양과는 다른 동양 자체를 발견하고서 일종의 배신감을 느껴 점차 동양에 대한 거부의 제스처로 그것을 표출하기도 하였다.

> 초기의 동양 애호가 중 상당수는, 그들의 유럽인으로서 지성과 정신의 습관에 건전한 '착란'을 불러일으켰다는 점에서 동양을 환영했다. 동양은 그 범신론, 정신성, 안정성, 항구성, 원시성 등등으로 인하여 과대평가되었다. 예컨대 셸링은, 동양의 다신교 속에 유태-기독교적인 일신론에 통하는 길을 발견했다. 곧 브라흐마는 아브라함의 원형으로 간주되었다. 그러나 이러한 과대평가의 다음에는 예외없이 그 반동이 초래되었다. 동양은 갑자기, 슬프게도 비인간적인, 반민주주의적인, 후진적인, 야만적인 등등의 모습으로 나타났다. 일방적인 시계추의 운동은 그것과 똑같은 반대방향의 반동을 초래했다. 그리하여 동양은 과소평가되었다. 직업으로서 오리엔탈리즘은 이러한 두 가지의 대립 곧 불평등성에 근거한 보상과 수정으로부터 성장하여 왔으며, 그 사고방식은 널리 문화 일반 속의 유사한 사고방식에 의해 함양되었고, 또 다른 유사한 사고방식을 함양했다.[16]

그러나 오리엔탈리즘을 순전히 서구인의 인문학적 상상력의 산물로 치부해 버리는 것은 경솔한 판단이 될 것이다. 지배자와 피지배자라는 둘 간의 기본적인 관계를 염두에 둘 때, 이들의 관계는 권력관계, 혹은 지배관계를 내포하고 있다고 해석하는 것이 더 바람직해 보인다. 실제로 초기 식민지 지배자들은 '지식은 권력을 낳고 권력의 증대는 지식의 증대를 요구한다'고 하는 논리에 따라 자신이 다스리는 지역에 대해 여러 가지 연구가 필요함을 인정하고 있었다. 점차 기술적 발달에 따라 그 연구 방법을 변화시킬 필요성이

16) *Ibid.*, p. 250.

대두되었고, 여러 매체들 중 특히 영화는 문헌적으로 전할 수 없는 다른 문화에 대한 정보를 보다 사실적으로 전할 수 있는 길을 열어 주었다.

1-2. 시각적 접근

만일 어느 문화권에서는 존재하지 않는 이국적인 물건들의 외양이나 용도를 사람들에게 말이나 글로 설명하고자 한다면 그 모두를 완전히 이해시키는 것은 무리일 것이다. 이런 점에서 이질적 문화 간의 소통에 있어 언어는 어쩔 수 없는 한계를 드러내는 것이 사실이며 그 지역 물품이나 풍속들을 지칭하는 낯선 용어들은 읽거나 듣는 이들에게 호기심만큼이나 강한 이질감과 거부감을 일으킬 가능성이 크다. 보통 이러한 설명을 시도할 때면 우리는 수용자들의 이해를 돕기 위해 '~와 같은'이라는 직유법을 통해 우리 자신의 문화 속에 자리 잡고 있는 기존의 지식을 끌어들여 그 모든 것을 이해하도록 유도하게 된다. 결국 이국적인 것을 이해시키려다 보면 무의식적으로나마 우리의 시각으로 다른 문화를 틀 지우면서 문화적 우열관계를 설정하는 과정을 거친다. 하물며 아직 자신들의 언어조차 갖지 못한 문화권에 대해서라면 정도는 더 심각할 것이다. 게다가 이를 빌미로 몇몇 지배적인 문화권의 학자들은 하위문화의 학문으로는 그들 자신의 문화를 자체적으로 파악할 언어나 인문학적 기반이 없어 그들보다 우위에 있는 자신들이 그것들을 체계화시켜 주어야 한다는 모순된 자기정당화의 근거를 제공해 주게 된다. 그러나 이들의 이러한 접근 자체는 문화적 특수성을 고려해 사실 자체를 이해하려는 노력보다는 자신들의 학문적 관점과 체계에 사실을 부합시키려는 경향에 가깝다고 볼 수 있다.

이런 점에서 볼 때, 인문학적 도식과 거리가 먼 영화 이미지로 다른 문화를 기록한다는 것은 중요한 의미를 지닌다. 문헌상으로 아

프리카의 한 현악기를 지칭하는데 적합한 단어가 없어 '바이올린과 같은'이라는 직유법을 사용할 수밖에 없는 상황은 영화에서는 존재하지 않는다. 이러한 지칭은 설령 정밀한 묘사가 뒤따른다 하더라도 실제 악기에 대한 대략적인 모습과 소리를 제공해 줄 수 있을 뿐이다. 이 상황에서 우리가 일반적으로 알고 있는 바이올린의 관점에서 아프리카의 바이올린을 떠올리게 된다면 상대적으로 가공 상태나 세련미가 떨어지는 것이 사실이며, 이러한 상대적 비교는 결과적으로 문화 간의 우열을 설정하는 의식 무의식적 토대를 제공하게 된다. 그러나 영화는 실제 사물들을 글이 아닌 이미지로 보여 줄 수 있다는 점에서 문자라는 중간 매체를 거치며 사실성이 왜곡될 가능성을 최소화시킨다는 장점이 있다. 이런 점에서 볼 때, 장 루슈가 문자와 더불어 영상 매체를 이용하여 아프리카 지역의 이미지를 기록했다는 것은 중요한 의미를 지닌다. 아스트뤽의 '카메라-펜'이라는 표현과도 같이,[17] 그는 실제 존재하는 것들을 글이 아닌 카메라로 옮겨 담아 여러 나라 사람들에게 전하고자 했던 것이다. 영화를 만드는 것은 그에게 있어 "눈과 귀와 몸으로 영화를 써나가는 것을 말한다."[18] 따라서 그가 볼 때에 민족지학자는 그 자신이 감독이자 촬영기사가 되어야 하며, 그래야만 언제나 다음 장면을 예상할 수 없는 현지촬영에서 영상과 음향을 놓치지 않고 있는 그대로—다시 말해, 현장 영화 Cinéma direct 로—담을 수 있다. 그에게 있어서는 굳이 영화인과 민족지학자 간의 구분이란 불필요하다.

17) 루슈는 『카이에 뒤 시네마』와의 인터뷰에서 다음과 같이 말하고 있다. "Pour moi, la seule façon de faire un film est la méthode d'approximations successives. Je m'étais fait jusqu'ici la règle de ne jamais écrire avant le tournage d'un film. Ce n'est pas pour rien que notre ami Astruc inventa la caméra-stylo, sans jamais s'en servir." Jean Rouch, "La Pyramide humaine", *Cahiers du cinéma*, n° 112, octobre 1960.

18) "Ciné-Anthropology (Jean Rouch with Enrico Fulchignoni)," in *Ciné-Ethnography Jean Rouch*, University of Minnesota Press, 1992, p. 147.

Et seul, à mon sens, l'ethnographe est celui qui peut savoir quand, où, comment filmer, c'est-à-dire réaliser. Enfin, et c'est sans doute l'argument décisif, l'ethnographe passera un temps très long sur le terrain avant d'entreprendre le moindre tournage. Cette période de réflexion, d'apprentissage, de connaissance mutuelle peut être extrêmement longue(...)[19]

내가 볼 때, 민족지학자만이 언제 어디서 어떻게 촬영할 것인가, 다시 말해 연출할 것인가를 알 수 있는 사람이다. 결국, 아마도 결정적인 논거를 들자면, 민족지학자는 촬영을 시작하기 전 상당히 오랜 기간 동안 현장을 경험하게 될 것이다. 이러한 사색과 수련, 상호 이해의 기간은 상당히 길어질 수도 있다.

2. 타인의 이미지

그러나 문헌적인 것에서 시각적인 것으로 전달 매체가 전환되었다 하더라도, 그래서 보다 직접적으로 사실을 전달할 수 있게 되었다 하더라도, 거기서 완전히 주관성을 배제하는 것은 불가능해 보인다. 아프리카의 모습을 담기 위해 그곳에 카메라를 가져가는 장 루슈의 시각은 어쨌든 서구인의 시각일 수밖에 없기 때문이다. 그러나 이것이 민족지학 영화와 같은 다큐멘터리 영화에서 꼭 단점만을 의미하는 것은 아니다. 현지 문화에 대한 전문적 지식이 있으면서도 그들의 삶을 완전히 공유할 수 없어 어쩔 수 없이 타자로 남을 수밖에 없다는 단점이 있긴 하지만, 그와 동시에 현지인들이 자신들의 문화에 대해 가질 수 없는 객관적인 시선을 부여할 수 있다는 장점도 있기 때문이다. 그렇다면 그의 영화 속에서 이러한 타자성

19) Jean Rouch, "La caméra et les hommes," in *Jean Rouch ou le ciné-plaisir*, Corlet-Télérama, 1996, p. 43.

은 어떻게 드러나고 있는 것일까? 장 루슈의 영화 「사자 사냥」에서 그의 이중적 시선이 어떻게 표현되고 있는지 살펴보도록 하자.

2-1. 「사자 사냥 *La Chasse au lion à l'arc*」[20]

일찍이 프랑스의 식민지였던 니제르와 말리, 두 나라의 국경에 위치한 '간지 강가무르 가무르'('멀고도 먼 오지'를 뜻함)를 배경으로 하고 있는 이 영화는 아프리카의 한 악사가 현악기를 연주하는 장면으로부터 시작된다. 이 악사의 곁에 어린 아이들의 해맑은 모습들이 보이고 곧이어 장 루슈의 내레이션이 뒤따른다. "아이들아, 신의 이름으로 말하건대, '가와이 가와이' 이야기를 들어 보렴. 네 아버지의 이야기이며 네 할아버지의 이야기이고, 사자 사냥꾼의 이야기란다."

다음 장면에서는 아프리카 오지의 강을 건넌 흰 차 한대가 뭍으로 올라와 먼지를 일으키며 황량하게 펼쳐진 초원을 헤쳐 앞으로 끊임없이 달려가는 모습이 보인다. 차가 지나치는 커다란 바위들 위에는 오래된 상형문자 같은 그림들이 여럿 새겨져 있다. 그곳을 지나 차가 도착한 마을의 사람들은, 배고파서가 아니라 단지 즐기기 위해 자신들의 가축을 죽이는 못된 사자를 죽이고자 사냥꾼들을 부르려 한다. 사자 사냥을 부탁받은 사냥꾼들은 그 준비를 위해 좋은 활을 만들고, 화살 끝에 바를 독을 만든다. 어느 토요일 이른 아침, 머리를 삭발한 두 명의 사냥꾼들이 독을 만들기 위한 의식을 치르고, 점차 완성되어 가는 독을 저어 가며 주문 같은 노래를 부른다. 독이 완성되자 그들은 그 독을 화살촉에 바르고 사냥을 위한 마지

20) 장 루슈는 1958년 이 영화의 촬영을 시작해 1965년 완성하였다. 이 영화의 제목을 직역하자면 「활을 이용한 사자 사냥」이 보다 정확한 표현이겠지만 우리말 어감 상 그 어색함을 고려해 본 논문에서는 「사자 사냥」이라는 제목을 사용하고자 한다.

막 준비를 마친다. 그러나 일곱 개의 조개로 사냥에 대한 점괘를 본 무속인이 사냥이 불길하다면서 사냥꾼 중 한 사람이 사냥을 망쳐 사고가 날 것이라고 예언한다. 이윽고 사냥꾼들은 사냥꾼의 음악인 '가와이 가와이'를 현악기로 연주한다.

이 예언에도 불구하고, 다음 날 사냥에 나선 사냥꾼들은 사자를 잡기 위해 덫을 사용하기로 결정한다. 쇠로 된 큰 덫은 통나무에 연결되어 있어 덫에 걸린 동물이 도망가지 못하게 만들어졌다. 땅을 파고 덫을 심고 흙을 덮은 후 나뭇잎을 그 위에 얹고 다시 위에 흙을 덮는다. 이렇게 덫을 놓아 여러 날 사자들을 잡으려 애쓰지만 그때마다 사자들은 사냥꾼들을 따돌린다. 그러던 어느 날 이들은 하이에나의 잘린 발 하나가 덫에 남아 있는 것을 발견하게 되는데 그들에게 있어 이러한 징조는 수풀이 사냥꾼들로 인해 피곤해 있다는 뜻이며, 사냥을 그만 하라는 일종의 계시와도 같다. 더구나 꽃이 피기 시작하고 강에 물이 차기 시작해 더 이상 사자들의 발자국을 알아볼 수 없게 되어 사냥을 중지해야만 하는 상황이 된다. 사냥꾼들은 사냥을 그만두기로 결심하고 무속인을 찾아가 사냥에 관한 점을 본다. 땅 위 모래에 그림을 그려 가며 점을 치던 무속인은, 사냥꾼 중 한 사람이 사자와 같은 별자리의 사람이었고, 사자를 죽이면 그도 죽었을 것이라 예언한다. 그리고 그로 말미암아 사냥이 실패한 것이라고 설명한다. 이로써 사자 사냥은 일단락된다.

이 일이 있고 나서 몇 년 후, 장 루슈에게 사자 사냥이 다시 시작되었다는 전보가 도착한다. 그 몇 년 사이에 함께 사냥에 나섰던 사냥꾼 하나가 죽었는데 그가 바로 수풀을 피곤하게 했던 그 사람이었고, 그래서 이제는 사냥을 다시 재개해도 된다는 것이다. 이를 위해 저녁에 사람들이 수풀의 혼령을 불러내는 의식을 치르자, 사냥꾼들은 사냥을 떠나도 좋다는 응답을 듣는다. 이들이 쫓는 사악한 사자는 이제 '미국인 Américain'이라는 이름으로 불리고 있다.[21] 이번

에는 낙타를 죽인 이 사자는, 먹기 위해 죽이는 것이 아니라 즐기기 위해 죽인다. 숲의 정령은 사냥꾼들에게 이 사자가 여자와 같아 향기를 좋아하니 덫에 향냄새를 뿌리라고 알려 준다. 그 말을 따른 사냥꾼들은 다음 날 아침 첫 번째 덫에서 자칼을, 두 번째 덫에서는 살쾡이를, 세 번째 덫에서는 족제비를 잡는다. 하지만 그 와중에 문제의 그 사자는 계속 가축들을 해친다. 며칠이 지나 덫에는 한 마리 하이에나가 잡힌다. 이들에게 있어 하이에나는 수풀에 사는 가장 무시무시한 동물이다. 그는 시체를 먹고, 영혼을 먹는다. 그래서 사냥꾼들은 자신들을 미치게 할 수도 있을 이 동물을 두려운 눈초리로 바라본다. 뿐만 아니라 죽어 가는 이 동물에게 용서를 빌고 머리를 세 번 쳐서 그의 영혼을 해방시킨다. 이렇듯 몇 차례 실패를 거듭한 끝에 그들은 마침내 '미국인'의 흔적을 발견한다. 그리고 이내 사자 한 마리를 잡는다. 그는 어린 수사자인데 어쩌면 '미국인'의 아들일지도 모른다. 덫에 걸려 화가 난 그를 진정시키기 위해 사냥꾼들은 노래를 하고 독화살을 쏘아 그의 죽음을 재촉한다. 사냥꾼의 우두머리는 마음속으로 그가 자신들을 용서하기를, 그리고 그가 되도록 빨리 숨을 거두어 더 이상 고통스럽지 않기를 기원한다. 그의 죽음을 확인하고 나서 사냥꾼은 사자의 머리를 세 번 쳐 그의 영혼을 해방시킨다. 그렇다면 '미국인'은 어디에 간 것일까? 얼마 후 다시 한 마리의 암사자를 잡은 후, 또 다른 암사자 한 마리가 덫에 걸렸다는 소식에 그곳 사람들이 몰려든다. 그런데 갑자기 이들 중 한 사람에게 사자가 덮쳐 상처를 입히고, 창에 맞은 그 사자는 곧 죽임을 당한다. 그는 며칠 전 암소를 공격했던 바로 그 사자였다. 사냥꾼은 "미

21) 루슈가 「사자 사냥」의 전반부를 찍고 나서 얼마간의 시간이 지난 후 연락을 받고 다시 돌아가 계속 촬영하게 된 그곳 현지인들이, 먹기 위해서가 아니라 그저 단순한 즐거움 때문에 가축을 죽이는 이 사악한 사자를 '미국인'이라고 부르는 부분에서 우리는 프랑스의 이데올로기가 식민지인들의 사고에까지 영향을 미친 것은 아닌지 의심해 볼 수 있을 것이다.

국인의 아내여, 예전엔 가축들을 공격하더니, 오늘은 가축을 돌보는 사람을 공격하였구나. 지금 네 신세를 보렴." 하고 말한다. 마을 사람들은 죽은 그 사자를 둘러싸고 자신들의 무용담을 나눈다. 사냥을 마친 사냥꾼들은 차를 타고 마을을 지나가며 뒤따르는 아이들에게 자신의 무용담을 노래로 전한다. 이윽고 마을 저편 큰 나무 아래서 사냥꾼들의 의식이 거행된다. 그리고 함께 사자의 가죽을 벗긴 후 그 고기를 나누어 먹는다. 사자의 심장은 말려서 남쪽 나라에 팔 것이다. 그리고 사자의 심장을 가진 자는 큰 용기를 얻게 될 것이다. 사람들은 하루 종일 사냥꾼들을 칭송하고, 오후에는 북을 울려 사냥꾼의 전통적인 이야기를 들려주기 위해 마을의 아이들을 모두 모은다. 둘러싼 아이들 한가운데에서 사냥꾼은 어떻게 자신들이 사자를 사냥했는가를 재현한다. 이날 하루는 온전히 사냥꾼의 날인 것이다. 저녁 무렵 마을로 돌아가기 전에 사자 가죽을 둘러싼 사냥꾼들 중 한 사람이 '가와이 가와이'라는 사냥꾼의 음악을 현악기로 연주하고, 다른 사냥꾼은 음악에 맞추어 최고 사냥꾼의 이야기를, 죽은 살쾡이와 어린 사자와 아직 수풀에 있을 '미국인'에 대한 이야기를 노래한다. 이렇게 장 루슈는 '가와이 가와이' 이야기를 마친다.

2-2. 장 루슈, 오리엔탈리스트?

"아이들아, 이 이야기를 그대들은 아마도 경험하지 못할 것이다. 너희가 어른이 되면 아무도 활로 사자 사냥을 하지 않을 것이기 때문에"라는 루슈의 내레이션과 함께 이 영화 「사자 사냥」은 점차 사라져 가는 아프리카의 전통을 영상으로 담아 보존하고자 하는 민족지학 영화의 한 모범을 보여 주고 있다. 이 영화 내내 감독인 루슈는 그의 다른 영화들에서와 마찬가지로 자신을 포함한 그 어떤 서양인도 영화 속에 등장시키지 않은 채, 오로지 현지인들의 모습만을 보여 줌으로써 진정한 아프리카 영화를 구현해 내고 있다고 할 수 있

다. 그러나 잘 정돈된 도시 배경을 바탕으로 한 영화들에 익숙한 다른 문화권 관객들에게 흙과 돌로 지은 허물어져 가는 집들과 비포장도로를 배경으로 한 영화 속 이미지들은, 그 첫 장면만으로도 '미개한 문명'에 대한 선입관을 전달해 주기에 충분해 보인다. 이와 더불어 아프리카를 다루는 통상적인 다른 다큐멘터리 영화들과 마찬가지로 이미지들의 화질이나 프레임이 불안정하고 음향도 부정확하다는 점은, 비록 그것이 사실적인 현장의 느낌을 부여해 준다 하더라도 서구의 근대적 도시를 배경으로 제작된 이미지들과는 비교될 수밖에 없을 것이다. 결국 기존의 세련된 영화 이미지에 익숙해져 있는 관객들에게 아프리카의 이미지는 그 내용 이전에 이미 형식만으로도 '미개한' 문화에 대한 시각적 정보를 관객들에게 전달하게 된다. 또한 이러한 형식적 측면만이 아닌 루슈가 다룬 소재에 있어서도, 아프리카 문화에 대한 그의 태도는 현지인의 입장에서 보았을 때 몇 가지 문제의 소지를 내포하고 있다고 볼 수 있다.

프랑스 인류 박물관의 지원에 힘입어 만들어진 이 영화는 민족지학적 관점에서 아프리카의 일상보다는 그들의 특별한 '의식'에 초점을 맞추고 있다.[22] 다시 말해 서양의 시각에서 보았을 때, 흥미로운 '사건'에 속하는 장면들을 카메라로 선별적으로 촬영한 후, 그 이미지들을 내레이션으로 덧입혀 이들 단편적 이미지들에 서구적 사고에 기반을 둔 인과성을 부여함으로써 본래의 사실들을 다른 맥락에서 재구성한 것은 아닌가 하는 우려를 낳는 것이 사실이다. 이점에 있어 우리는 사이드의 다음의 설명을 다시 한 번 상기할 수 있을 것이다.

---

22) 루슈의 초기 작품(「흑마술사의 나라에서 *Au pays des mages noirs*」(1946), 「완저베의 마술사들 *Les magiciens du Wanzerbé*」(1947), 「신들린 자들의 춤으로의 입문 *Initiation à la danse des possédés*」(1948), 「할례 *La circoncision*」(1948) 등)을 보면 이러한 경향은 뚜렷하다. 우리가 본 논문에서 다루고 있는 「사자 사냥」도 물론 '사건'으로서의 성격이 강하다고 할 수 있다.

[동양에 관하여] 쓰인 진술은 '동양'으로서 '실재하는 사물'과 같은 것을 배제하고 구축하며 불필요한 것으로 만듦으로써 독자에 대하여 하나의 존재가 되는 것이다. 따라서 오리엔탈리즘은 총체적으로 동양으로부터 멀리 떨어진 곳에 위치하고 있다. 오리엔탈리즘이 여하튼 간에 의미를 지니게 된 것은, 동양 때문이 아니라 도리어 서양 때문이다.[23]

동양을 다루는 서양의 작가가 동양에 관한 어떤 선례나 예비지식의 존재를 상정하며, 그것을 참조하고 그것에 의거하는 것은 그리 드문 일이 아니었다. 이집트인 창녀와 만나기 전까지 동양에 관해서 전혀 무지했던 플로베르가 그녀로 말미암아 소설 작품을 완성했으면서도 정작 그녀에게서 들었던 동양의 내용들은 소설에 반영하지 않은 채 오히려 자기 자신이 그녀를 대신해 소설 속 이야기를 전개해 나갔던 것도 이와 같은 맥락에서 이해할 수 있을 것이다.[24] 소설에서와는 달리 영화에서는 비록 일차적 영화 재료, 다시 말해 필름에 인화된 이미지들이 아프리카의 모습을 있는 그대로 전해 주긴 하지만, 정작 그 이미지들이 엮어져 전달하는 내용은 실제 동양의 모습과는 전혀 차원을 달리할 가능성이 크다. 이 경우 영화는 동양을 있는 그대로 묘사하는 외양을 띨 뿐, 사실은 그들에 대한 주관적 재해석에 머물 뿐이다.

결국 실제 사실들을 전하는 이미지들에 부여된 동양에 대한 언설인 영화 속 내레이션은 비록 그 이미지를 설명하고 구체화하여 그 이해를 돕는 역할에 한정된 듯한 양상을 띠지만, 다른 한편으로는 이미지에 대한 다양한 해석의 가능성을 최소화함으로써 이야기를 한 방향으로 이끌어 가는 역할을 하고 있다. 이를 통해 감독은 실제

23) 에드워드 사이드, *op.cit.*, p. 49.

24) *Ibid.*, p. 21.

이야기와는 다른 차원의 재-현존 Re-présence 을 형성하여 이 영화의 주된 관객층을 형성하게 될 서구인들의 일반적 사고에 받아들이게 유도하는 서술 양식과 내용을 제공하게 되는 것이다. 따라서 동양은 서구인들에게 그들 자체의 문화적 풍성함으로 인해 영향을 미친 것이 아니라, 서구인들에게 자신들의 상상력을 공고히 하도록 하는 일차적 재료로서의 역할만을 수행할 뿐이라고 생각해 볼 수도 있다. 몇몇 서구 학자들이 동양에 대한 연구에 큰 성과를 거두었을 때에도 "'현실의' 동양은 겨우 작가의 비전을 촉발시켰을 뿐이고, 그 지침이 되는 경우는 거의 없었다."[25] 선택적으로 촬영한 여러 장면들을 편집하여 이를 다시 조합하게 되면 비록 개별적 이미지들은 사실이라 할지라도 완성된 영화는 작품을 만든 감독의 비전에 종속되기 마련이다. 내레이션은 이들 결합된 이미지들 사이사이의 간격을 메우면서 논리적 인과관계를 구현하고 있다. 동일한 맥락에서 아프리카 문화를 카메라에 담은 루슈 또한, 이러한 내레이션을 통해, 현지어와 그곳 문화를 전혀 모르는 유럽 관객들에게 아프리카를 담은 영상 이미지들이 지니는 최소한의 이야기 구조를 부여하여 그 전개되는 내용을 정확히 전달해 주고 있다.

그렇다면 만일 내레이션을 제거해 버린다면 이러한 논란을 불식시킬 수 있는 것일까? 이러한 논란을 의식해서인지 루슈는 동일한 주제의 영화인 「미국인이라 불리는 사자 *Un lion nommé l'Américain*」에서 내레이션을 제거하고 이미지만을 보여 준다. 이 영화는 전편에서 '미국인'을 죽이지 못한 사냥꾼들이 다시 사냥을 떠나 그 사자를 잡는 이야기를 담고 있다. 이전 영화와 비슷한 스타일로 20여 분 동안 진행되는 이 영화에는 내레이션은 물론 인위적인 배경음악도 들을 수 없다는 점이 특징적이다. 다양한 이미지의 전개와 알아들을 수 없는 아프리카어로 인해 비록 영화의 내용을 정확히 이해하기는

25) *Ibid.*, p. 50.

힘들지만, 관객이 그나마 이 영화를 이해할 수 있는 것은 이 영화 이전에 만들어졌던 「사자 사냥」 덕분에 어느 정도 그 맥락을 대략적으로 파악할 수 있기 때문이다. 그리고 원주민들 중 몇몇이 드물게 불어로 나누는 대화는 최소한의 줄거리를 유추하는 데 도움을 주고 있다. 그러나 감독의 내레이션이 제거되었다고 해서 이 영화에 아무런 주관적 개입이 없다고 하는 것은 순진한 생각일 것이다. 비록 아무런 내레이션이나 자막 없이 단순히 장면들을 나열한다 하더라도 관객들은 그들이 속해 있는 사회 공동체 내에서의 선입관의 필터를 거쳐 다른 문화의 모든 것을 이해하고 받아들인다. 내레이션이 들어간 「사자 사냥」을 보지 못한 관객이 「미국인이라 불리는 사자」를 본다면 그 내용을 이해하는 데 적지 않은 어려움을 겪으리란 사실은 쉽게 짐작할 수 있다.[26] 「미국인이라 불리는 사자」에서는 카메라의 움직임만으로 자신의 존재를 유추할 수 있게 했던 루슈는 「사자 사냥」에서는 전설이 되어 버린 과거의 모든 이야기를 아프리카의 후손들에게 전하는 역할을 담당하고 있다. 이런 그의 역할은 한편으로는 아프리카의 전통적인 구송口誦 시인을 일컫는 그리오 Griot를 연상시킨다. 그러나 아프리카의 그리오와 다른 점이 있다고 한다면 그의 경우 그것을 직접 몸짓이나 말로 재현해 내는 것이 아니라 카메라를 통해 재현하고 있다는 점이다.

여기서 우리는 루슈와 사이드 간에 존재하는 큰 차이를 발견할 수 있을지 모르겠다. 프랑스인이었던 루슈와 팔레스타인 태생이었던 에드워드 사이드 간에는 분명 동양과 서양을 바라보는 시선의 차이가 있다. 에드워드 사이드는 동양적 시각에서 서구의 오리엔탈리즘적 이데올로기를 비판하고자 했던 반면, 루슈는 동서 문화 간의 이데올로기적 대립을 영화 속에 담는 것을 되도록 피하고 있다.

26) 거의 대부분의 경우 프랑스에서는 「사자 사냥」과 「미국인이라 불리는 사자」가 동시에 상영되고 있다.

사이드와 달리 루슈는 아프리카에 아직 남아 있는 문화유산들을 영상으로 보존하는 데 주로 관심을 집중할 뿐, 그 나라와 다른 나라 간의 역사적 고찰이나, 사회정치적 논의는 되도록 언급하지 않는다. 예를 들어 「나는 흑인이다 *Moi, un Noir*」라는 영화에서 주인공 아프리카 젊은이의 삶을 다루면서도 식민지 국가의 한 흑인 젊은이가 앞으로 어떻게 살아가야 될지에 대해서는 전혀 언급하지 않고 있다. 셈벤 우스만의 지적처럼[27] 어쩌면 그는, 일자리가 없는 아프리카의 절망적인 현실 속에서 죄를 범할 수밖에 없고 결국엔 감옥에 가게 될지 모름에도 불구하고 말이다.

3. 초현실적 민족지학자

처음으로 아프리카 문화를 접했던 당시, 루슈가 아프리카 문화에 대해 기울였던 관심은 다른 서구 이론가들과는 달리 자신의 실제적 경험에서 비롯된 것이었다. 이제까지 접해 왔던 서구적 사고와는 전혀 다른 바탕을 가진 아프리카의 정신성을 이해하기 위해 그는 아프리카에 관한 몇 권의 책을 참고하기는 하지만, 1940년대까지만 하더라도 이에 관한 관련서적은 극소수에 머물러 있었다. 우연히 프랑스 식민지로 파견되어 그곳에서 일할 기회를 갖게 된 루슈는 이론적 접근에 앞서 있는 그대로의 아프리카를 경험할 수 있었다. 아프리카 문화에 대한 그의 태도는 이러한 사실성을 바탕으로 하고 있으나, 그 속에는 새로운 문화에서 얻게 되는 일종의 놀라움이 깊이 배어 있었다. 타자로서 바라본 다른 문화에 대한 그의 이러한 시

27) Une confrontation historique en 1965 entre Jean Rouch et Sembène Ousmane: "Tu nous regardes comme des insectes", recueillie par Albert Cervoni, in *France Nouvelle*, n° 1033, du 4-10 août 1965, repris in *Jean Rouch ou le ciné-plaisir*, Corlet-Télérama, 1996.

선은 문화적 우열관계와는 다른 방식의 시각을 가능케 해준다는 점에서 지금까지 차별화되었던 문화적 틀을 넘어서는 문화적 형태 trans-culture에 대한 또 다른 가능성을 보여 주는 좋은 예가 될 것이다.

3-1. '참여하는 카메라'

루슈는 민족지학자로서 현장에서 작업할 경우, 기술적 완성도보다 "촬영하는 사람과 촬영되는 사람 간의 직접적인 접촉의 대체 불가능한 특성"[28]이 더 중요시된다고 말한다. 이를 위해 그는 카메라를 고정시켜 촬영하기보다 손에 들고 촬영하는—흔히 핸드헬드 Handheld라 부르는—방식을 취함으로써 "앞에 전개되는 사실을 관찰자적 입장에서 바라보는 것이 아니라 그 사실로 침투해 들어갈 수 있으며, 공간에 따른 움직임에 적응할 수 있다"고 주장한다. 몇몇 감독은 카메라를 고정시킨 채, 다양한 렌즈를 이용하여 줌 기법을 사용하지만, 인위적인 방식으로 대상에 다가가거나 멀어지는 이러한 방식은 카메라의 경직된 자세를 만회해 주거나 촬영대상과의 거리를 실제적으로 좁혀 주지 못하고 있어 엿보는 자와 같은 시선을 던지는 듯한 인상을 주게 된다.[29] 이에 루슈는 아프리카 문화에 대한 영상을 담으면서도 자신이 이들의 문화를 몰래 엿보는 인상을 주기를 거부하면서, 그보다는 그가 이들의 문화에 참여하거나 그들을 자신의 영화에 참여시키는 형식을 고수한다. 실제로 CNRS의 정식 연구원이었던 루슈는 1954년 니제르를 방문하고 거기서 자신이 1951년 하마 사냥을 촬영했던 「대하의 전쟁 *Bataille sur le grand fleuve*」을 원주민들에게 상영한 바 있다. 자신들의 이미지를 담고 있는 이 영화를 보고 이들은 장 루슈에게 하마의 수는 늘리고 음악은 줄이

28) *Ibid.*, p. 43.
29) *Ibid.*, p. 44.

라는 중요한 충고를 해준다. 본래 루슈는 사냥을 더욱 극적으로 만들기 위해 전통적인 사냥음악 '가와이 가와이'를 넣을까 고민했지만, 이들이 원했던 것은 그 배경음악을 아예 삭제하는 것이었다. 쓸데없는 소리는 하마를 쫓아내 사냥을 방해할 것이라 여겨졌기 때문이다.[30] 만일 루슈가 원주민들에 대한 책을 썼다면 글을 모르는 이들에게서 이러한 의견을 들을 수 없었을 것이다. 루슈의 영화는 영화를 촬영하고 그 영화를 함께 볼 수 있음으로 말미암아 단순히 타인의 이미지를 훔치는 것이 아니라 그것을 공유하도록 했다고 볼 수 있다. 이렇듯 영화는 영화를 찍는 사람과 찍히는 사람간의 보다 직접적인 접촉을 가능케 하였고, 루슈는 이러한 현지인들의 반응을 자신의 영화 속에 융화시켜 나갔다.

3-2. 초현실주의자

이러한 루슈의 영화적 스타일은 엄밀히 말해 소련 영화감독인 베르토프 Vertov 의 '영화-눈 kinoglaz' 이론과 플라허티 Robert Flaherty 의 '참여하는 카메라 caméra-participante'[31] 간의 접합 지점이라 할 수 있겠다. 다만 마치 소의 움직임에 따라 그때그때 반응해야 하는 투우사처럼 촬영 대상의 자유로운 움직임을 따라 카메라를 움직여 가는

30) Echard N. et J. Rouch, *Entretien avec Jean Rouch. A voix nue*, Entretien d'hier à aujourd'hui. (1988년 7월, France-Culture에서 10시간 동안 진행된 토론)

31) 장 루슈는 한 인터뷰에서 "Et dès le tournage, au simple spectacle du viseur, à la simple audition des écouteurs, l'équipe de réalisation sait immédiatement la qualité de ce qui a été enregistré, s'arrête s'il y a échec (pour prendre une autre voie) ou continue s'il y a succès, à enchaîner ces phrases d'un récit qui se crée au moment même de l'action, c'est cela, pour moi, la véritable 'caméra participante.'"(*Ibid.*, p. 44.)라고 말하고 있다. 그러나 그는 이미 플라허티의 영화적 방식을 지칭하기 위해 '참여하는 카메라'라는 용어를 사용한 바 있다.(Jean Rouch, "La caméra et les hommes", *op. cit.*, 1996, p. 43 참조)

그 순간, 카메라맨이자 감독인 그는 그 대상과 하나가 되는 '무아경의 영화ciné-transe'[32]에 빠지게 되는데, 이러한 모습을 전하는 영화는 일종의 영매médium로서의 역할을 담당하게 된다. 이렇듯 '현장*in situ*'을 방문해 그곳의 생활을 밀착해 보여 주는 민족지학자에게 토착민과 외부인 간의 구분은 더 이상 무의미할지도 모른다. 문자로 서술된 텍스트보다 손쉽게 자신의 뒤에 있는 나Je의 존재를 우리On로 확장시켜 줄 수 있는 카메라는 관찰자가 이성적으로 개입할 틈을 주지 않고 즉각적으로 앞에 있던 사실들을 기록하도록 돕는다는 점에서 초현실주의의 자동기술automatisme과도 일맥상통하는 듯 느껴지는 것이 사실이다. 실제로 루슈가 1946년 무렵 니제르에 있는 반디아가라 절벽 부근을 처음 방문했을 때 느낀 감정은 마치 초현실주의 그림을 대했을 때 그가 느꼈던 것에 다름없었다는 점을 알 수 있으며, 그 후의 인터뷰에서 보듯 이러한 경험이 그의 영화에 깊은 영향을 끼쳤음을 알 수 있다.[33]

In a single blow, I found again the nostalgia of adolescence, the mineral countrysides of Dali, the perspectives and hard light of De Chirico, the odor of the old Trocadero.[34]

대번에 나는 어릴 적 향수를 다시금 느꼈다. 그것은 달리Dali의 광

32) 루슈는 「미친 지도자들Les Maîtres fous」(1956), 「마미 워터Mammy Water」(1956) 「이전의 북/투루와 비티Les Tambours d'avant/Tourou et Bitti」(1972) 등과 같은 자신의 작품들을 이러한 명칭으로 불렀다.

33) 여기서 루슈가 아프리카의 모습을 1920년대 프랑스의 '초현실주의 회화'에 비추어 파악한다는 것 역시, 엄밀한 의미에서 보자면 서양인의 개념적 사고에 따라 아프리카 문화를 평가하고 있다는 점에서 오리엔탈리즘적 시각이라 할 수 있다.

34) Jean Rouch, "Le renard fou et le maître pâle," in *Système des signes : Textes réunis en hommage à Germaine Dieterlen*, Hermann, 1978, p. 10(Paul Stoller, *The cinematic griot*, The University of Chicago Press, 1992, p. 36에서 재인용)

산촌, 키리코De Chirico의 원근법과 강한 빛, 오래된 트로카데로의 냄새를 떠올리게 해주었다.

Pour moi le cinéma, filmer, c'est comme la peinture surréaliste: l'utilisation des prodédés de reproduction les plus réels, les plus photographiques, mais au service de l'irréel, de la mise en présence d'éléments irrationnels(Magritte, Dali). La carte postale au service de l'imaginaire.[35]

내게 있어 그것(영화와 촬영)은 초현실주의 그림과 마찬가지다. 이것은 가장 비현실적인 것과 비합리적인 요소들을 현재화(마그리트, 달리)하는 데 사진과 같이 선명한 이미지의, 가장 사실적인 재현방식들을 사용하는 것이다. 이는 마치 상상에 도움이 되는 엽서와 같다.

그러나 '무아경의 영화'에서처럼 이미지의 전달자가 전달하고자 하는 문화에 완전히 동화되었을 경우 보통 다큐멘터리에 있어 중요시되는 객관성이 혹시 손상된 것이 아닌가 하는 의문이 들 수 있다. 또한 만일 촬영 대상의 모든 행위가 자연스럽게 느껴질 정도로 완전히 그것과 동화된 상태라면 카메라에 의해 전달될 내용들이 자칫 혼란스럽게 전개될 수도 있는 것이다. 마치 여행 중 처음으로 방문한 외국을 바라보고 이국적인 것들을 카메라에 담는 것과, 그곳에 오랜 동안 체류한 후에 담는 내용 간에는 적지 않은 차이가 있는 것과 마찬가지이다. 이 경우 관객의 반응 역시 제각각이다. 만일 루슈가 자국의 관객들에게 이 영화를 보여 준다면 전자의 장면들이 더 흥미로울 수 있겠지만, 현지인들의 입장에서는 오히려 후자가 더욱 사실적일 수 있다. 결국 이미지의 형식적 구성에 영향을 미치는 주요인들 중 하나는 '누구에게 보일 것인가'의 문제이다. 비록 나와 타

35) "par exemple," *Cahiers du cinéma,* n° 195, 1967, p. 19.

인, 영화를 찍는 자와 찍히는 자가 현장에서 섞여 있는 무아경 속에서 이미지들이 촬영되었다 하더라도, 나중에 이를 보게 될 관객은 철저히 이성적인 상태에 있기 때문에, 이미지를 생산하는 감독의 측면에서는 이를 이해하는 관객의 입장 역시 고려하지 않을 수 없다.

그러나 다행히 루슈는 몽타주 과정에서 극히 주관적일 수도 있을 이미지들을 객관화할 기회를 갖게 된다. 그 자신이 말하듯, "작가의 주관성과 편집자의 객관성 사이에 위치한 편집[혹은 몽타주]은 가혹하고도 어려운 대화 dialogue 인데 이것이 영화를 결정짓기"[36] 때문이다. 이 과정 속에서 그는 일반인들이 화면에 보이는 것만으로 아프리카를 평가할 때 범할 수 있는 오류들을 제거하여 이미지의 일관성을 부여하고자 노력한다. 아프리카의 신들린 무당 모습이나 사냥한 사자와 하이에나의 목을 따는 장면을 담은 장 루슈의 영화를 일반인들에게 그대로 보여 준다면, 대다수는 그것을 야만스럽게만 여길 것이기 때문이다. 그러나 접신했던 사람이 그 상태에서 벗어나 다시 평범한 삶을 사는 모습과, 사냥에 나섰던 사람들이 마을로 돌아와 음악을 연주하는 모습을 바라보면서 우리는 더 이상 야만과 문명, 혹은 지배와 피지배를 생각하기보다는 보이는 것과 보이지 않는 것 간의 관계에 대한 깊이 있는 물음을 던지게 된다. 이렇듯 우리가 한쪽의 관점만을 내세우며 다른 쪽 시각을 무조건적으로 배타한다면 이는 아무런 해결의 실마리를 제공해 주지 못할 것이다. 여기서 우리가 취할 수 있을 만한 사이드식의 새로운 해법이란, 영화나 문헌에 직접적으로 표현된 것뿐만 아닌, 그곳에 기록되지 못한 채 (자의건 혹은 강제에 의한 것이건) 배제될 수밖에 없었던 텍스트들 역시 간과하지 않도록 하는 데에 있을 것이다.

---

36) Jean Rouch, "La caméra et les hommes," in *Jean Rouch ou le ciné-plaisir*, Corlet-Télérama, 1996, p. 45.

예컨대 이방인을 읽을 경우, 프랑스 식민주의의 역사와 알제리 정부의 파괴와 이후의 독립한 알제리(카뮈는 이것에 반대했다)의 출현 모두를 읽어 내야만 한다는 것이다. [...] 어떠한 책읽기도 특정한 텍스트, 작가 혹은 운동의 정체성을 무화할 만큼 모든 것을 일반화하면 안 된다. 게다가 어떤 작품이나 작가에게 있어 확실했던 것, 혹은 확실했던 것처럼 보이는 것이 논쟁의 대상이 될 수도 있다는 여지를 남겨 놓아야 한다. [...] 텍스트를 읽을 때에는 그 안에 들어간 것과 작가가 배제한 것 모두를 꺼내야 한다. 각 문화 텍스트는 순간의 비전이며 우리는 그 비전을, 그 비전이 후에 야기한 다양한 수정과 병치시켜야 한다.[37]

그러나 이러한 사이드의 해법이 "'동양'과 (대체로) '서양'이라고 하는 것 사이에서 만들어지는 존재론적이자 인식론적인 구별 ontological and epistemological distinction에 근거한 하나의 사고방식"[38]인 오리엔탈리즘적 사고를 전환시킬 만큼 적극적으로 보이지는 않는다. 타자와 자아 간의 비교가 존재하는 한 둘 간의 우열관계는 표면상으로는 극복 가능해 보일지라도, 잠재태로나마 남아 있을 수밖에 없기 때문이다. 따라서 서로 다른 문화들 간의 비교를 피하고 아프리카라고 하는 한 문화적 현실 속에서 그 뒤에 숨겨진 초현실적 모습을 담아내고자 했던 루슈의 방식은 한 문화와 타문화와의 비교로 인한 우열관계의 도식을 벗어날 수 있게 할 만한 하나의 새로운 대안으로 볼 수 있을 것이다. 다시 말해, 이전까지 서구와 동양, 문명과 미개라는 대립 구도에 주된 바탕을 두어 왔던 체계가, 현실과 초현실이라는 전혀 새로운 구도로 전환되고 있는 셈이다.

---

37) Edward W. Said, *Culture and Imperialism*, Alfred A. Knopf (에드워드 사이드, 『문화와 제국주의』, 김성곤·정정호 옮김, 도서출판 창, 2002, pp. 138~139.)
38) 에드워드 사이드, 『오리엔탈리즘』, pp. 14~15.

결 론

1815년 지구면적의 35퍼센트를 차지하던 유럽 소유의 식민지 영토 비율은 1914년에 이르러서는 무려 85퍼센트로까지나 확대되었다. 이러한 지배관계는 문화적, 인종적, 종교적 차원에서 체계적으로 이루어져 왔으나, 사실 이 모든 것들의 근저에 깔린 정치적 영향력을 부인할 수는 없다. 한편 지배적 위치에 있던 나라와 그 연구자들은, 피지배자들의 문화를 대하는 데 있어 사실적이고 객관적인 지식을 고려하기보다는 기존에 잘못 전달되었던 동양문화에 관한 내용들을 그들의 구미에 맞게끔 정교하게 다듬어 왔다. 이슬람 문화에 대해 실제적 지식이 없었던 단테는 이슬람이 기독교의 입장에서 보았을 때 이단이라는 이유만으로 『신곡』의 '지옥편 Inferno'에서 마호메트를 지옥의 가장 깊은 곳에서 엄청난 형벌을 받도록 하였을지 모른다. 실증적인 것과는 거리가 먼 서구의 일반 논리 하에서 오랜 역사를 거듭하며 발전해 왔던 "오리엔탈리즘은 허위와 신화로 이루어진 것에 불과하고 만일 그 진실이 밝혀진다면 허위와 신화도 일거에 없어질 것이라고 생각해서는 안 된다. [...] 동양을 소재로 하는 유럽의 공상만화가 아니라 하나의 이론 및 실천체계로 창조된 것이라 할 수 있다. 그 창조를 위하여 수세대 동안 엄청난 물질적 투자가 행해졌다. 이러한 계속된 투자에 의해, 동양에 관한 지식체계로서 오리엔탈리즘은 서양인의 의식 속에 동양을 여과하여 주입하기 위한 필터로 만들어졌다"[39]고 사이드는 지적한 바 있다.

사이드는 결국 오리엔탈리즘은 서구인들이 타문화에 대해 지닌 기본적 사고를 바탕으로 하고 있다는 점과 이를 체계적으로 전개시켜 온 서구 사상의 배경을 맹렬히 비난하고 나선다. 그러나 단지 서

39) *Ibid.*, pp. 22~23.

구 문명만이 비평의 대상이 되는 것은 아니다. 어느 한 민족이나 국가가 다른 나라보다 문화적으로 우월하다고 자부하는 한, 다른 나라의 문화적 존엄성을 경시하는 일은 암암리에 계속될 것이기 때문이다. 이러한 논리의 저변에는 기본적으로 경제적 논리가 자리하고 있음을 인정해야 할 것이다. 풍부한 자원을 개발할 능력이 없는 미개발 국가들에게 자신들의 기술력을 제공한다는 미명하에 오늘날 세계 각국에서는 비공식적인 식민지화가 이루어지고 있는 것이 사실이다. 인문학에서 역시 예외는 아니다. 아직 그들의 고유한 가치를 평가할 언어나 인문학적 체계가 세워지지 않은 나라의 문화를 자신들의 지적 범주에 끼워 맞춰 평가절하하거나 변형시키는 일은 문화적 상하관계가 지속되는 한 피할 수 없는 악순환이다.

유럽 국가들 중 식민지 건설에 앞장섰던 나라들은 피지배국의 문화에 대한 이해를 목적으로 민족학 혹은 민족지학적 연구에 대한 인문학적 고찰을 지속해 왔다. 문헌으로 남겨졌던 이들 내용들에 반영된 지배자적 시각은 민족지학 영화에서도 적지 않은 영향을 미쳤다고 생각되어, 우리는 그 양상을 장 루슈의 영화 「사자 사냥」을 중심으로 살펴보았다. 이를 통해 우리는 에드워드 사이드와 마찬가지로 "어떻게 하면 타인을 억압하고 조작하는 것이 아닌 자유로운 입장에 서서 상이한 문화나 상이한 민족을 연구할 수 있겠는가"[40] 하는 미래형 질문에 대한 해답을 영화 분야에서 고찰하면서 동시에 새로운 문화적 전이, 다시 말해 트랜스 컬처 trans-culture 의 가능성을 찾아보고자 했다. 지배자와 피지배자라는 정치적 대립관계에 초점을 맞추어 왔던 사이드와 달리, 루슈는 자신의 영화를 통해 이진까지 주를 이루었던 자문화 대 타문화라는 대립적 구도를 벗어나 현실과 초현실이라는 새로운 관계를 영화 속에서 보여 주고 있다.

오리엔탈리즘의 가장 대표적인 속성 중 하나는 한 지역의 문화적

40) *Ibid.*, p. 53.

우월성을 선전제한 상황에서 타문화를 그 전제에 종속시켜 사실화하고자 하는 데 있다. 이것은 비단 문자언어 영역에서만 드러나는 것이 아니며, 영상언어를 통해서 역시 드러난다. 즉 카메라를 통해 자신들과는 다른 문화 속에 사는 사람들을 바라보는 시선 또한 앞선 규범화에 무관할 수 없는 것이다. 이 과정에서 무엇보다 위험한 것은, 이러한 사고의 규범에 무의식적으로 길들여져 온 수용자들로 하여금 '진실'을 '거짓'으로 바라보게 만드는 시선이다.

□ 참고문헌

ANDREW, Dudley, "L'Afrique vue par le cinéma français pendant l'époque coloniale," in *L'Autre et le sacre*, L'Harmattan, 1995.

BENSMAÏA, Réda, "Un cinéma de la cruauté," in *Jean Rouch ou le ciné-plaisir*, Corlet-Télérama, 1996.

FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les choses*, Gallimard, nrf (미셸 푸코, 『말과 사물』, 이광래 옮김, 민음사, 1994.)

GAUTHIER, Guy, 1959 : "L'avénement du cinéma direct," in *Les grandes 'écoles' esthétique*, cinémAction, n° 55, 1990.

ROUCH, Jean, "La Pyramide humaine", *Cahiers du cinéma*, n° 112, octobre 1960.

_____, "Le renard fou et le maître pâle," in *Système des signes : Textes réunis en hommage à Germaine Dieterlen*, Hermann,

1978.

_____, "La caméra et les hommes," in *Jean Rouch ou le ciné-plaisir*, Corlet-Télérama, 1996.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Garnier-Flammarions, 1995.

SAID, Edward W., *Orientalism*, Pantheon Books, 1978 (에드워드 사이드, 『오리엔탈리즘』, 박홍규 옮김, 교보문고, 1991.)

_____, *Culture and Imperialism*, Alfred A. Knopf, 1993 (에드워드 사이드, 『문화와 제국주의』, 김성곤 외 옮김, 도서출판 창, 2002.)

STOLLER, Paul, *The Cinematic griot, The ethnography of Jean Rouch*, The University of Chicago Press, 1992.

인터뷰

Echard N. et J. Rouch, *Entretien avec Jean Rouch. A voix nu*, Entretien d'hier à aujourd'hui. (1988년 7월, France-Culture에서 10시간 동안 진행된 토론 내용)

Une confrontation historique en 1965 entre Jean Rouch et Sembène Ousmane : "Tu nous regardes comme des insectes", recueillie par Albert Cervoni, in *France Nouvelle*, n° 1033, du 4-10 août 1965, repris in *Jean Rouch ou le ciné-plaisir*, *Corlet-Télérama*, 1996.

장 루슈 Jean Rouch 의 영화

La Chasse au lion à l'arc, dvd 1, Editions Montparnasse, 2005.

Un lion nommé l'Américain, dvd 1, Editions Montparnasse, 2005.

«Résumé»

Cinéma et Orientalisme
—autour de *La Chasse au lion à l'arc* de Jean Rouch

KIM Taehee

Depuis leur colonialisation, les pays européens ont voulu établir leurs théories pour justifier leur occupation dans des pays orientaux. Les écrivains européens participent consciemment ou inconsciemment à sa théorisation, en écrivant sur l'Orient avec leur imagination *a priori* sans essayer de le vivre sur place. Edward W. Said a critiqué cet 'orientalisme' présupposant que la culture européenne est supérieure à l'autre. Quand nous estimons une culture étrangère à la nôtre, nous risquons toujours d'avoir une tendance à la critiquer avec notre propre critère culturel. Il en est de même dans le domaine cinématographique, notamment dans le cinéma ethnographique, d'autant plus que l'ethnographie est considérée comme un champ de recherches sur la culture 'sauvage'. Jean Rouch, qui est à la fois ethnographe et cinéaste, s'efforçait de filmer les cultes africains en voie de disparaître pour le perpéturer. Pourtant loin d'être content de filmer des images exotiques plairant aux européens, il a voulu trouver un moyen de communication

entre deux cultures différentes par l'intermédiaire du cinéma qui permet de partager le résultat visuel des études même avec des indigènes analphabétiques. Bien que la plupart de ses films prennent pour sujet ce qui est loin de la vie quotidienne indigène, il a pu dépasser le préjugé basé sur la comparaison bipolaire—la culture et le sauvage, le colonisant et le colonisé, le christianisme et l'islamisme—, en la replaçant dans une autre dimension de relation, c'est-à-dire le réel et le surréel.

주제어 : 장 루슈, 민족지학 영화, 무아경의 영화, 오리엔탈리즘, 사자 사냥, 에드워드 사이드

mots-clés : Jean Rouch, film ethnographique, ciné-transe, orien - talisme, La Chasse au lion à l'arc, Edward Said

투고일 : 2008년 9월 23일

심사완료일 : 2008년 10월 31일

김 태 희

홍익대학교 불어불문학과 졸업. 파리 1대학 영화학 박사. 현재 건국대, 국민대, 한국외대, 홍익대 강사.

주요 논문 : 「시네마토그라프, 로베르 브레송에게 있어서 우연의 아이러니컬한 글쓰기 Le 'cinématographe', une écriture ironique du hasard chez Robert Bresson」(박사학위 논문, 2005)

「베르나노스와 영화－『어느 시골 신부의 일기』의 두 각색 사례를 중심으로」(불어불문학연구, 제68집, 2006)

「문학과 영화에서의 자유간접화법」(프랑스학연구, 제39집, 2007)

「디드로와 브레송－영화 '불로뉴 숲의 여인들'을 중심으로」(프랑스문화예술연구, 제23집, 2008)

「영화 기법과 모럴의 문제」(프랑스학연구, 제 46집, 2008).

저서 : 『영화이론과 연출』(만남, 2008).