

〈주요개념〉 티모시 애쉬, 린다 코너, 패치 애쉬, 저로 타파칸, 〈발리의 강신의례〉, 〈저로가 저로를 말하다〉, 타파칸 시리즈, 발리, 인도네시아 영화, 의례, 정보제공자의 피드백, 즉흥적 촬영

티모시 애쉬의 ‘인도네시아 민족지영화’:

〈발리의 강신의례〉와 〈저로가 저로를 말하다〉를 중심으로

이기중*

1. 머리말

티모시 애쉬(1932-1994)는 평생 동안 아프리카, 트리니다드, 베네수엘라, 아프가니스탄과 인도네시아에서 약 70편 이상의 민족지영화를 만든 대표적인 민족지영화감독이자 영상인류학자이다. 특히 티모시 애쉬는 1960년대 말에서 1970년대 초까지 베네수엘라의 야노마모(Yanomamö) 사회에서 인류학자 나폴레옹 샤농(Napoleon Chagnon)과 함께 만든 약 42편의 이른바 ‘야노마모영화’(Yanomamö Series), 특히 이들 가운데 〈축제(The Feast)〉(1970) 및 〈도끼싸움(The Ax Fight)〉(1975)²⁾으로 잘 알려져 있다. 티모시 애쉬는 ‘야노마모영화’를

* 전남대학교 인류학과 부교수

- 1) 티모시 애쉬의 전체 작품 목록에 대해서는 Lewis(2004b)를 참조할 것.
- 2) 티모시 애쉬의 〈도끼싸움〉과 야노마모영화에 대해서는 이기중(2005)을 참조할 것.

만든 후, 1976년 초에서 1982년까지 호주국립대학에 재직하면서 인도네시아에서 총 8편의 민족지영화를 완성하였다. 더글라스 루이스가 말한 것처럼 티모시 애쉬의 ‘인도네시아 민족지영화’는 야노마모영화보다 덜 알려졌지만, 티모시 애쉬의 민족지영화들 가운데 “가장 좋은 작품”(Lewis 2004b: 268)이라고 평가할 수 있다.

본 논문은 티모시 애쉬의 인도네시아 민족지영화들 가운데 일명 ‘타파칸 시리즈(Tapakan Series)’, 특히 티모시 애쉬의 민족지영화방법론 및 인류학적 연구방법론을 잘 드러내고 있는 <발리의 강신의례(A Balinese Trance Séance)>와 <저로가 저로를 말하다: “발리의 강신의례” 보기(Jero on Jero: “A Balinese Trance Séance” Observed)>를 중심으로 고찰하고자 한다. 티모시 애쉬가 4편의 ‘타파칸 영화’와 함께 출간한 『저로 타파칸: 발리의 치료사』(1986)에서도 이 두 편의 영화에 대한 제작과정 및 해설에 가장 많은 지면을 할애하고 있다는 점 또한 이들 민족지영화의 중요성을 알 수 있다.

먼저 본 논문은 티모시 애쉬가 인도네시아에서 민족지영화를 만들게 된 계기 및 인도네시아 민족지영화에 나타난 인류학적 주제와 영화적 방법론을 살펴본다. 또한 이와 더불어 티모시 애쉬가 인도네시아 민족지영화를 계획하면서 어떻게 그 이전의 야노마모영화와 차별화를 시도했는지 알아보기로 한다. 이어 인도네시아 민족지영화가운데 가장 핵심적인 영화라고 할 수 있는 <발리의 강신의례>와 <저로가 저로를 말하다>를 분석하기로 한다. 이를 위해 본 연구는 티모시 애쉬의 민족지영화적 방법론의 특징을 ‘의례의 영상화’, ‘정보제공자의 피드백’, 그리고 ‘즉흥적인 촬영’이라는 세 가지 주제로 나누어 고찰할 것이다. 특히 <발리의 강신의례>를 통해서 ‘의례의 영상화’에 대해, 그리고 <저로가 저로를 말하다>를 통해서 ‘정보제공자의 피드백’에 대해 집중적으로 살펴보고자 한다. ‘즉흥적인 촬영’이라는 주제는 두 작품 전체를 통해 설명하기로 한다.

티모시 애쉬는 인류학의 교육과 관련된 민족지영화를 만드는 데 일생을 바쳤다. 따라서 그의 작품들은 인류학에 관한 민족지영화의 모델로서 손색이 없을 뿐 아니라, 인류학 관련 수업에서도 매우 유용하게 쓰일 수 있다. 국외에서는 민족지영화감독으로서의 티모시 애쉬와 그의 대표작에 대해 많은 논의가 진행되어왔으나, 국내에서는 티모시 애쉬에 대한 소개가 매우 미미한 실정이다. 이러한 점을 고려할 때 본 논문은 티모시 애쉬의 후기작품이자 그의 민족지영화적 방법론을 엿볼 수 있는 ‘타파칸’ 영화를 소개한다는 점에서 그 의의를 찾고자 한다.

2. ‘인도네시아 민족지영화’의 제작배경

티모시 애쉬는 1967년에서 1976년까지 미국의 브랜다이스대학, 뉴욕대학과 하버드대학에서 민족지영화 및 영상인류학을 가르쳤다. 그는 이후 미국을 떠나 1976~1982년까지 호주국립대학의 태평양학 대학 (Research School of Pacific Studies, 현 Research School of Pacific and Asian Studies)의 연구교수로 있으면서 호주에 기반을 둔 3명의 인류학자들과 함께 동(東)인도네시아의 로티(Roti) 섬,³⁾ 발리(Bali) 섬⁴⁾ 과 플로리스(Flores) 섬⁵⁾에서 현지조사와 영화작업을 병행하여 총 8편의 민족지영화를 완성하였다. 즉, 린다 코너(Linda Connor) 박사와 함께 발리 섬에 관한 5편의 영화,⁶⁾ 제임스 폭스(James Fox)교수와 함께

3) 로티 섬의 민족지영화에 대해서는 Fox(2004)를 참조할 것.

4) 발리 섬의 민족지영화에 대해서는 Connor, Patsy and Timothy Asch(1986)와 Lewis(2004b)를 참조할 것.

5) 플로리스 섬의 민족지영화에 대해서는 Lewis(2004a)를 참조할 것.

6) 티모시 애쉬가 린다 코너와 함께 만든 영화 제목은 다음과 같다.

〈A Balinese Trance Séance〉(1979), 〈Jero on Jero: A Balinese Trance Séance Observed〉(1981), 〈The Medium Is the Masseuse: A Balinese Massage〉(1983), 〈Jero Tapakan: Stories from the Life a Balinese Healer〉(1983), 〈Releasing the Spirits: A Village Cremation in Bali〉(1991).

로티 섬에 관한 2편의 영화,⁷⁾ 그리고 더글라스 루이스(Douglas Lewis) 박사와 함께 플로리스 섬에서 1편의 영화⁸⁾를 제작하였다. 티모시 애쉬가 인도네시아에서 집중적으로 민족지영화작업을 한 6년은 그의 생애에서 가장 생산적인 시기로 평가된다. 또한 민족지영화의 역사에서 한 명의 민족지영화감독이 각기 다른 3개의 사회에서 3명의 인류학자와 함께 작업한 경우는 티모시 애쉬의 인도네시아 민족지영화의 경우가 유일하다. 이는 티모시 애쉬가 “(인류학) 연구 및 다른 사람들을 위한 교육적인 영화에 적합한 민족지영화를 만들기 위해서는 인류학적으로 훈련된 영화감독과 인류학자 간의 협력이 최선의 전략일 것”(Asch 1986: 42)이라고 생각했기 때문이다. 이처럼 티모시 애쉬의 인도네시아 민족지영화는 각 프로젝트마다 그 지역에 해박한 지식을 가지고 있는 인류학자와 함께 작업을 하였기 때문에 영화의 형태나 주제는 협력관계에 있는 인류학자의 연구관심사를 반영하고 있다. 또한 로티 섬, 발리 섬, 플로리스 섬에 관한 영화들의 편집 작업은 서로 시간적으로 겹쳐 진행되어 작품들 간에 서로 영향을 주었다는 점도 또 다른 특징이라고 할 수 있다. 그리고 티모시 애쉬의 부인이자 영화감독인 패치 애쉬는 인도네시아 영화 전체의 편집자 역할을 하였으며, 단행본 『저로 타파칸: 발리의 치료사(*Jero Tapakan: A Balinese Healer*)』의 공동저자로서 인도네시아영화 프로젝트에 참여하였다는 것 또한 주목할 점이다.

티모시 애쉬의 인도네시아 연구는 그가 호주국립대학에 도착한 후 바로 시작되었다. 티모시 애쉬는 1976년 12월 제임스 폭스 교수와 “사부 섬의 의식(儀式)들: 필름과 비디오테이프의 사용을 통한 대규모 의례 퍼포먼스의 분석을 위한 방법론의 개발(The Ceremonies of Savu: The

7) 티모시 애쉬가 제임스 폭스와 함께 만든 영화 제목은 다음과 같다.

〈The Water of Words: A Cultural Ecology of an Eastern Indonesian Island〉(1983), 〈Spear and Sword: A Ceremonial Payment of Bridewealth. The Island of Roti, Eastern Indonesia〉(1988).

8) 티모시 애쉬가 더글라스 루이스와 함께 만든 영화 제목은 다음과 같다.

〈A Celebration of Origins(Tana Wai Brama, Flores)〉(1993).

Development of a Methodology for the Analysis of Large-Scale Ritual Performances Via the Use of Film and Video-Tape)”이라는 제목으로 미국 국립연구재단(US National Science Foundation)에 연구자금을 위한 연구제안서를 제출하였다. 이들은 사부 섬의 프로젝트를, 인도네시아 제(諸) 섬의 의례에 관한 장기적인 비교문화연구의 첫 번째 단계로 생각하였다.

순차적인 방식으로 수행하려는 목적의 모듈라 계획. 각 프로젝트는 나름대로 의미가 있겠지만, 한 특정 지역의 다양한 집단으로부터의 비교자료를 생산하는 데 전체적인 가치가 있다. (중략) 만약 우리가 기대한 대로 사부 섬의 의례를 충분히 이해한다면 다른 섬으로 연구의 영역을 넓히는 데 유리할 것이며, 다른 집단과 비교할 수 있을 것이다(Lewis 2004b: 263에서 재인용).

또한 티모시 애쉬와 제임스 폭스는 연구제안서에서 동(東)인도네시아의 연구의 필요성을 다음과 같이 밝혔다.

동인도네시아는 놀랄만한 다양성 때문에 이러한 종류의 프로젝트에 가장 적합한 지역이다. 각 섬들의 생태는 열대우림, 사바나, 그리고 반(半)건조 지역에 이르기까지 다양하다. (또한) 몇 세기 동안 힌두교, 이슬람, 기독교와 여러 지역 종교들이 각각의 섬에 공존해 왔다. 경제적인 측면을 말하자면, 생계 방식은 수렵채집, 유목, 어로, 화전농법, 야자수액채취와 매우 발달된 쌀농사 등 다양하다. 하지만 이처럼 모든 면에서 다양하지만 이들 지역을 묶어주는 수많은 문화적 패턴들이 있다. 영화제작프로젝트의 전반적인 의도는 다양성 속에서의 문화적 유사점에 초점을 두는 것이다(Lewis 2004b: 264에서 재인용).

이들이 인도네시아의 비교문화연구를 위해 선택한 지역은 사부 섬, 로티 섬, 동(東)티모르의 맘바이(Mambai)와 남부술라웨이의 이슬람 지역이었다. 하지만 사부 섬에서의 영화촬영은 계획한 시간 안에 인도네시아 정부로부터 연구허가를 얻기 힘들어 현실적으로 진행할 수 없었으며, 동티모르의 맘바이에 대한 작업 또한 인도네시아가 포르투갈 식민

지를 장악한 것 때문에 촬영이 불가능하였다. 사부 섬의 연구계획은 플로리스 섬으로 지역을 바꾸어 진행되었다. 발리 섬과 로티 섬에서의 연구는 계획대로 이루어졌다.

이처럼 인도네시아 프로젝트의 특징 가운데 가장 중요한 것은 연구를 계획할 때부터 인도네시아 제(諸) 섬의 비교문화연구를 위해 영화필름의 사용을 목표로 삼았다는 점이다. 즉, 이들은 복잡한 사회적 상황에서 사람들의 행위를 연구하기 위해 필름 및 비디오매체를 이용하는 방법론을 개발하려는 목적을 가지고 있었다.

영화는 (필름에 기록하지 않으면) 놓치기 쉬운 사건의 전체적인 흐름을 포착할 수 있다. 필름은 수많은 참여자들의 동시적인 행위들을 담을 수 있다. 필름은, 상당한 시간이 지난 다음에도 참여자들에게 보여주어 행위에 대한 코멘트를 유도하고 사건들을 상기시킬 수 있다. (또한) 필름은 분석의 목적을 위해 반복해서 볼 수 있는 수단을 제공한다. 그리고 끝으로 프레임 단위의 검토를 통해 복잡한 사건들을 단순하고 선명하게 분석할 수 있다(Lewis 2004b: 264에서 재인용).

이처럼 티모시 애쉬의 인도네시아 영화들은 “특정한 사회의 세부적인 문화를 탐구하는 민족지영화이자, 각 집단들 간의 비교문화연구를 시도한 민족학적 영화(ethnological film)”(Lewis 2004b: 275) 프로젝트라고 할 수 있다.

지금까지 티모시 애쉬의 ‘인도네시아영화 프로젝트’에 대해 전반적으로 알아보았다. 그러면 지금부터 본 논문에서 집중적으로 다루고자 하는 ‘발리 섬 프로젝트’에 대해 살펴보고자 한다. 티모시 애쉬의 발리 섬 프로젝트의 커다란 특징은 그 이전의 ‘야노마모영화’에 대한 반성과 개선책을 담고 있다는 점이다. 즉, 티모시 애쉬는 발리 섬의 영화제작 계획을 세울 때 과거 야노마모영화를 만들면서 느꼈던 제작경험을 밑거름 삼아 새로운 영화적 방법론을 시도하였다. 티모시 애쉬는 발리에서

린다 코너와 영화작업을 시작할 무렵 4가지 방식으로 야노마모영화의 영화적 방법론을 개선하기를 바랐다.

1. 서구인들에게 내레이션이 없는 영화는 종종 ‘미개적인’ 사람들에 대한 서구적인 편견을 강화시킬 수 있다. 따라서 특이한 행위는 사회문화적인 설명을 통해 맥락화 되어야 한다. 또한 영화를 통해 서구인들이 영화대상자보다 우월하다고 생각하게 만들 기회를 제공하지 않아야 한다.

2. 단행본 형태의 교육매체가 영화와 함께 만들어져야 한다. 영화대상자의 문화에 대한 편견을 없애고 영화가 보다 교육적인 가치를 가지기 위해서는 사회문화적인 맥락을 제공해주는 자료와 영화가 통합되어야 한다.

3. 야노마모영화의 경우, 야노마모 사람들의 생각이나 의견이 드러나는 대화를 영화에 담지 못한 것을 후회하였다. 따라서 ‘발리영화’에서는 각 개인의 대화를 통해 자신의 내적인 생각을 드러낼 수 있게 되기를 원한다.

4. 영화가 완성된 후, 그것을 영화대상자들에 보여주고 그들의 반응을 얻을 수 있기를 원하였다. (하지만) 야노마모의 경우 만약 야노마모 사람들에게, 영화촬영 후 바로 죽은 사람들의 영상을 보여주면, 수술에 의해 그들이 죽었다고 생각하여 (우리들이) 야노마모 사람들로부터 보복을 당해 죽음을 당할 위험이 있었기 때문에 영화대상자들에게 영화를 보여줄 수 없었다(Asch 1986: 43-4).

패치 애쉬에 따르면, 티모시 애쉬의 ‘발리 섬 프로젝트’는 1978년 우연히 시작되었다고 한다.

티모시 애쉬는 먼저 1977년 동(東)인도네시아에서 작업을 시작하였으며, 1978년 제임스 폭스가 로티 섬으로 2차 연구여행에 합류하기를 기다리는 동안 막 수리를 마친 카메라를 테스트할 목적으로, 그가 1년 전 만난 인류학자 린다 코너와 약간의 촬영을 하기로 결심하였다(Asch 1986: 44-5).

당시 린다 코너는 발리 섬에서 박사학위논문을 위한 현지연구를 진행하고 있었고, 4편의 ‘타파칸 영화’의 주인공이자 발리의 치료사인 저로

타파칸(Jero Tapakan)⁹⁾뿐 아니라 다른 마을 주민들과도 좋은 유대관계를 맺고 있었다. 영화촬영은 저로가 사는 마을에서 주로 지내면서 6주 동안에 걸쳐 집중적으로 이루어졌다. 첫 번째 영화 작업을 통해 완성된 영화가 바로 ‘타파칸 시리즈’ 가운데 첫 번째 영화인 〈발리의 강신의례〉다. 티모시 애쉬는 1980년 두 번째 촬영 작업과 현지조사를 진행하였는데, 이 때 그는 먼저 완성된 영화, 즉 〈발리의 강신의례〉를 참여자들에게 보여주고 이들의 반응을 다시 촬영하여 또 다른 영화로 완성할 계획을 세웠다. 이를 통해 만들어진 영화가 바로 〈저로가 저로를 말하다〉이다.

1980년의 두 번째 촬영은 (영화) 참여자들의 협조에 대한 보답으로 그들에게 무엇인가를 제공하고, 또한 촬영된 필름에 대한 참여자들의 시각을 기록하고 이를 영화 속에 통합시키기 위해 참여자들과 함께 촬영필름을 보기로 계획하였다(Asch and Connor 2004: 165).

발리 섬 민족지영화의 또 다른 특징은 영화와 책을 패키지로 함께 만들 계획을 세웠고, 영화제작의 결과물로 티모시 애쉬, 패치 애쉬, 린다 코너가 공동저자로 된 『저로 타파칸: 발리의 치료사』를 출판하였다는 점이다. 티모시 애쉬는 이러한 출판물이 교육적인 목적을 위해 매우 중요하다고 생각하였다. 티모시 애쉬에 의하면, 영화는 구체적이고 특정한 것을 보여줄 수 있는 장점이 있는 반면, 책은 추상을 다루면서 패턴을 구별할 수 있는 장점을 가지고 있다(Patsy Asch 1986a: 7-8). 그는 자신이 만든 영화 또한 “모든 영화와 마찬가지로 리얼리티의 거울이 아니기 때문에 영화에서 보고 들은 것에 대해 질문을 던지고, 이에 대한

9) 저로 타파칸(Jero Tapakan)은 개인적인 이름이 아니다. ‘저로(Jero)’는 존경을 표하기 위한 말로 보통 젠티리계층 남자의 평민계층 부인이나 사원의 승려나 치료사와 같은 평민계층을 부를 때 사용한다. ‘타파칸(tapakan)’은 일반적으로 영매를 가리킬 때 사용되는 말이다. 따라서 저로 타파칸을 우리말로 옮기자면 ‘영매님’ 정도가 될 것 같다.

해답을 찾기 위해 단행본 책을 참고서적으로 사용할 것”(Patsy Asch 1986a: 8)을 권하고 있다. 한 마디로 티모시 애쉬는 영화/책의 패키지의 필요성을 주장하면서 “영화와 책만이 유일한 해석”(Patsy Asch 1986a: 9)이라고 주장하였다. 단행본 『저로 타파칸: 발리의 치료사』는 발리의 종교의례 및 전통치료술에 관한 민족지와 영화제작에 관한 내용을 담고 있다. 특히 ‘타파칸 영화’의 제작에 대한 내용으로 전체적인 영화의 개요, 영화제작의 맥락 및 배경을 설명하는 민족지적 에세이, 그리고 영화 편집과정에 대한 상세한 설명을 포함하고 있다. 예를 들어, 패치 애쉬가 편집과정에 대해 쓴 글을 보면 촬영시간, 촬영과정, 조명상태에 대한 설명뿐 아니라 구체적으로 언제 필름 테이프가 떨어졌으며, 언제 티모시 애쉬가 카메라의 위치를 바꾸었는지 등에 대한 세부적인 내용을 담고 있다. 『저로 타파칸』은 4편의 ‘타파칸’ 영화에 대한 전반적인 설명을 제공하고 있지만, 이 가운데 특히 <발리의 강신의례>와 <저로가 저로를 말하다>를 보다 구체적으로 다루고 있다. 따라서 <저로가 저로를 말하다>와 <발리의 강신의례>는 티모시 애쉬의 의도대로 인류학 관련 수업에서 『저로 타파칸: 발리의 치료사』와 함께 영화텍스트로서 매우 유용하게 사용할 수 있다는 장점이 있다.

3. <발리의 강신의례>와 <저로가 저로를 말하다>의 영화분석

티모시 애쉬의 ‘타파칸 시리즈’는 영화의 주제, 영화 스타일, 그리고 민족지적 연구 방식에서 통일성을 보인다. 특히 이러한 티모시 애쉬의 영화적 방법론은 ‘타파칸 시리즈’ 가운데 <발리의 강신의례>와 <저로가 저로를 말하다>에 잘 나타난다. 본 논문에서는 두 편의 영화에 초점을 두면서 ‘타파칸 영화’의 특징을 ‘의례의 영상화’, ‘정보제공자의 피드백’, ‘즉흥적 촬영’이라는 관점에서 고찰하고자 한다.

1) '의례의 영상화': 개인에 초점

'타파칸 시리즈'의 첫 번째 특징은 모든 영화들이 발리의 종교적 의례나 퍼포먼스를 영상화하고 있다는 점이다. 이와 관련하여 먼저 살펴볼 점은 티모시 애쉬의 문화와 영상에 대한 생각이다.

나는 많은 영화들이 그랬듯이 한 시간에 문화를 보여주기 위해 넓은 캔버스에 색칠하는 것 같은 다큐멘터리영화를 선호하지 않는다. 한 시간짜리 영화로는 한 집단의 사회적 관계들을 드러낼 수 없다(Asch 1986: 42).

위에서 보는 바와 같이 티모시 애쉬는 한 편의 영화 속에서 일반적인 문화를 요약하여 보여주려는 영화에는 관심이 없었다. 예를 들어, “발리의 강신의례는 일반적으로 이렇다”고 내레이션을 통해 설명해주는 방식의 영화는 그의 관심사가 아니었다. 그는 보다 미시적인 문화적 사건(event)에 주목하였다. 특히 티모시 애쉬가 영상의 초점을 맞춘 것은 발리의 의례이다.

티모시 애쉬가 의례를 영화적 대상으로 삼은 것은 영상과 관련된 그의 문화관과 관계가 있다. 더글라스 루이스가 말한 것처럼 티모시 애쉬는 어떤 의미에서 ‘문화’는 영상화될 수 없으며, 영상화될 수 있는 것은 사람들의 행위라고 생각하였다. 이런 의미에서 티모시 애쉬가 생각하는 ‘문화’란 “관찰할 수 있는(즉, 영상화할 수 있는) 사람들, 사람들의 행위, 사람들 간의 상호행위와 사건들에 관한 이론”(Lewis 2004b: 273)이라고 할 수 있다. 이 점이 바로 티모시 애쉬가 의례에 주목한 이유이다. 일반적으로 말하자면 문화를 재현하는 수단으로서의 언어와 영상은 각각 장단점이 있다. 일반적으로, 언어는 추상(抽象)에 강하고, 영상은 구상(具象)에 강하다. 티모시 애쉬는 이 점에 주목하면서 제(諸) 문화현상 가운데 의례 및 퍼포먼스의 영상화에 초점을 두었다고 볼 수 있다.

실제로 티모시 애쉬가 인도네시아의 세 개의 사회집단에서 만든 8편의 민족지영화 모두가 인류학적 범주로서의 의례에 관한 것이다. 본 논문에서 다루고 있는 ‘타파칸 시리즈’에 국한하여 말하자면 〈발리의 강신의례〉¹⁰⁾와 〈매체는 마사지사(師)다: 발리의 마사지(The Medium Is the Masseur: A Balinese Massage)〉¹¹⁾는 의례라는 문화적 사건에 관한 영화이며, 〈저로가 저로를 말한다〉¹²⁾와 〈저로 타파칸(Jero

10) 〈발리의 강신의례(A Balinese Trance Séance)〉. ‘타파칸 시리즈’ 가운데 첫 번째 영화. 이 영화는 발리의 영매인 저로의 강신의례를 보여주고 있다. 강신의례가 일어나는 곳은 저로의 집안에 있는 사당이다. 강신(降神)이 시작되기 전 린다 코너가 내레이션을 통해 강신에 대한 일반적인 설명과 저로에 대한 배경지식을 제공한다. 이어지는 강신의례의 참여자는 저로와 10여명의 의뢰인들이다. 강신의례가 일어나는 도중 저로는 여러 번 신들림 상태가 된다. 첫 번째는 지난 번 의례 때 제물을 소홀히 하였다고 다시 제물을 요구하는, 집을 지키는 신에 의해 신들림 상태가 되고, 두 번째는 다른 세계로 편하게 가게 해달라고 제물을 요구하는 죽은 아버지의 혼령에 의해, 세 번째는 의뢰자의 죽은 아들의 혼령에 의해 신들림 상태가 된다. 특히 어린 나이에 죽은, 의뢰인의 아들의 혼령이 나타나 죽음의 원인고 화장(火葬)의례를 베풀어 달라고 의뢰인 아버지와 대화하는 장면은 강신의례 중 가장 생생하고 감정적인 정서를 드러내는 부분이다. 의뢰인들은 혼령과 대화하고 저로가 신들림 상태에서 깨어나면 궁금한 점에 대해 물어보기도 한다. 또한 혼령과의 대화에서 불확실한 것이 있으면 저로에게 다시 신들림 상태에 들어가 달라고 부탁하고, 저로는 그들의 요구에 따라 다시 신들림 상태에 들어간다. 티모시 애쉬는 이 영화에서 저로의 신들림과 접신(接神), 혼령과의 대화, 의뢰인들과 혼령과의 대화, 의뢰인들과 저로 간의 대화 내용과 모습을 생생하게 전달하고 있다.

11) 〈저로 타파칸: 발리 치료사의 삶의 이야기(Jero Tapakan: Stories from the Life of a Balinese Healer)〉. ‘타파칸 시리즈’ 가운데 네 번째 영화. 이 영화는 린다 코너가 1976년부터 1980년까지 저로의 생애사 기록을 위해 6번에 걸쳐 행한 인터뷰의 일부를 보여준다. 이 영화는 저로가 25년 전 치료사가 되기 전의 삶의 이야기로부터 시작된다. 저로는 극심한 가난으로 강에 몸을 던져 자살을 결심한 후, 마음을 고쳐먹고 남편과 자식들을 떠나 행상인으로 살던 이야기와 북부 발리에서의 광기(狂氣)의 경험을 말한다. 그 후 2년 뒤 촬영한 필름에서 저로는, 집에 돌아와 많은 영매와 이야기를 나누는 자신의 증세에 대해 설명한다. 신과 혼령들은 저로가 정화의식을 갖고 치료사가 되어야 증세가 치료될 수 있다고 말한다. 그녀는 마침내 의식을 거쳐 영매가 되어 마지막해 고객을 받기 시작한 지 10년이 지나 겨우 빛을 보았다고 이야기한다. 영화의 후반에서 저로의 아들이 마사지사(師)로서 저로의 업을 이어받을 가능성을 보여준다. 영화는 목수로서의 그가 성스러운 장소에서 일하는 것을 허락하는 의식으로 끝난다. 영화에서 이 의식은 그를 위한 정화의식을 위한 중요한 단계이지만, 신(神)들이 그를 치료사로 선택할지는 모른다고 말한다. 이 영화는 저로의 자서전적인 영화이지만, 그녀의 가난, 신비적인 경험, 광기, 소명을 따르는 과정 등은 많은 발리의 치료사의 자서전적 설명과 공통된 요소를 지니고 있으며, 또한 저로의 내러티브 스타일은 종종 발리의 전통 민간설화 및 드라마적인 퍼포먼스와 닮아 있다(Connor, Patsy and Timothy Asch 1986: 224).

12) 〈저로가 저로를 말한다: “발리의 강신의례” 보기(Jero on Jero: “A Balinese Trance

Tapakan)》¹³⁾은 영화의 주인공이자 정보제공자인 저로가 사건에 대해 코멘트하거나 자신의 개인사에 대해 이야기하는 영화이다. 이런 점에서 ‘타파칸 시리즈’를 포함한 인도네시아영화는 “사건을 다룬 영화들(event films)”(Lewis 2004b: 268)의 성격을 지니고 있다고 할 수 있다. 이처럼 ‘타파칸 시리즈’의 특징으로서 문화적 사건을 다룬다는 점을 들 수 있지만, 더욱 중요한 점은 티모시 애쉬가 문화적 사건을 영상화하는 방법론이다. 왜냐하면 티모시 애쉬는 문화적 사건을 영상화하는 작업뿐 아니라 문화적 사건을 가장 잘 영상화할 수 있는 방법을 지속적으로 모색해왔기 때문이다.

먼저 티모시 애쉬의 ‘타파칸 영화’ 작업과 관련하여 주목할 점은 ‘개인’에 초점을 두고 있다는 점이다. ‘타파칸 시리즈’에서 개인에 초점을 두고 의례를 영상화한 티모시 애쉬의 영화적 방법론은 티모시 애쉬의

Séance” Observed)》. ‘타파칸 시리즈’ 가운데 두 번째 영화. 1980년, 티모시 애쉬는 1978년 촬영한 〈발리의 강신의례〉를 저로에게 보여주기 위해 발리로 되돌아갔다. 이 영화는 〈발리의 강신의례〉를 보면서 린다 코너와 대화를 나누고 신들림과 강신의례에 대해 즉흥적인 코멘트를 하는 저로의 모습을 담고 있다. 저로는 영화 속의 자신의 모습을 보면서 신들림 경험에 대해 되새겨볼 기회를 갖는다. 그녀는 신들림 상태에서 어떻게 느끼는지, 그리고 강신의례에 대한 자신의 생각을 서슴없이 이야기한다. 린다 코너 또한 촬영 당시 영상에 담지 못한 궁금한 점을 저로에게 물어보고, 저로는 이에 답한다. 이 영화는 티모시 애쉬가 의도한 ‘정보제공자의 피드백’의 과정을 잘 보여주고 있다.

- 13) 〈매체는 마사지다: 발리의 마사지사(The Medium Is the Masseur: A Balinese Massage)》. ‘타파칸 시리즈’ 가운데 세 번째 영화. 〈발리의 강신의례〉가 영매로서의 저로의 모습을 보여주었다면, 이 영화는 발리의 전통 치료사로서의 저로의 또 다른 모습을 보여주고 있다. 이 영화의 주제는 치료사로서의 마사지다. 저로는 매달 3일째 자신의 집 뜰에서 마사지와 다양한 전통 약으로 환자를 치료한다. 영화는 크게 두 부분으로 나뉜다. 첫 부분은 오랫동안 불임과 발작으로 고생하는 남자 환자에게 치료를 위한 마사지 시술을 하는 저로의 모습을 자세히 보여준다. 환자는 전신 마사지를 받고 안약 및 강장제를 이용한 치료를 받는다. 치료가 진행되는 도중 환자의 병에 대해 저로와 린다 코너가 나누는 이야기와 마사지 장면을 보고 있는 사람들 간의 이야기의 내용은 자막 처리되어 보여진다. 이 영화의 두 번째 부분은 치료가 끝난 지 4일 후의 인터뷰 모습이다. 저로는 남자환자와 그의 부인, 그리고 린다 코너에게 남자환자의 병력(病歷), 즉 10년 동안의 치료를 위한 노력과 불임의 원인에 대해 설명해준다. 저로는 인간의 신체구조, 질병의 성격, 서구와 발리의 전통적인 치료와 약(藥)의 차이, 인간과 우주와의 관계에 대한 자신의 생각을 드러내고, 또한 신체의 어느 부분을 마사지하고 어떤 순서로 하는지 자세하게 보여준다.

이전 작품인 야노마모영화와 비교하면 보다 명확해진다. 즉 티모시 애쉬의 야노마모영화 또한 의례를 다루고 있지만, ‘타파칸 시리즈’의 접근 방식과 차이를 보인다. 예를 들어, 야노마모영화들 가운데 대표적인 작품이라고 할 수 있는 〈도끼싸움〉이나 〈축제들〉은 부족 ‘전체’의 의례를 다루고 있다. 여기에서 개인은 집단의례의 한 구성원일 뿐이지 개인으로서의 개성을 드러내거나 발언권을 가지고 있지 않다. 즉, 야노마모영화에서는 부족구성원들 개개인은 목소리 없는, 집단의 구성원으로서 다루어진다. 이에 반해 ‘타파칸 시리즈’는 이와 정반대의 접근방식을 취하고 있다. 즉 ‘타파칸 시리즈’는 의례에 참여하는 특정 ‘개인’에 초점을 맞추어 영화화하고 있다. 예를 들어, 〈저로가 저로를 말하다〉는 발리의 문화에 관한 영화가 아니라, 발리의 치료사인 저로에 관한 영화이다. 관객은 한 사람으로서의 저로를 통해 발리의 문화에 대해 배운다. 여기서 또 한 가지 중요한 점은 영화작업에서 개인에 초점을 둔다는 점뿐 아니라, 개인을 능동적인 사회적 행위자(agent)로 다루고 있다는 점이다. 즉, 개인을 수동적인 의례의 구성원이 아니라 자신의 의견을 표출하고, 의례라는 퍼포먼스에 적극적으로 참여하면서 의례를 구성해가는 행위자로 보고 있다는 점이다. 또한 티모시 애쉬는 ‘과정(process)’으로서의 의례에 관심을 두면서 정형화된 의례의 구조보다는 의례의 과정 중에 즉흥적으로 ‘나타나는(emergent)’ 의례의 성격에 보다 주목하였다. 이를 위해 사용한 영화촬영 스타일이 바로 ‘즉흥적인 촬영방식’과 다큐멘터리 시네마 방식이다. ‘즉흥적인 촬영방식’에 대해서는 뒷장에서 살펴 보겠다. 그러면 본 장에서는 〈발리의 강신의례〉를 중심으로 의례와 관련된 티모시 애쉬의 영화적 방법론이 어떻게 반영되었는지 구체적으로 살펴보기로 한다.

〈발리의 강신의례〉은 한 발리 마을의 영매인 저로의 강신의례를 다루고 있다. 이 영화는 일반적인 발리의 강신의례에 관한 영화가 아니라 ‘하나의’ 의례에 관한 영화이다. 이 영화는 저로의 신들림을 이야기의

중심축으로 삼으면서 집을 지키는 신(神)의 강신, 죽은 아버지와의 이야기, 특히 얼마 전 어린 나이에 죽은 아들의 사인(死因)과 그의 원혼(冤魂)을 풀어주기 위한 의례절차를 알아보는 과정을 영상화하고 있다. 영화에 등장하는 사람들은 저로와 의뢰자들, 그리고 저로의 입을 통해 등장하는 여러 신들과 혼령들이다. 그리고 저로의 신들림과 강신이 행해지는 자그마한 의례 공간은 마치 연극무대와 닮아 있으며, 강신의례는 등장인물이 펼치는 하나의 퍼포먼스와 같다. 여기서 먼저 살펴보아야 할 점은 강신의례를 영상화하기 위한 영화텍스트의 구성방식이다.

〈발리의 강신의례〉의 텍스트 구성은 크게 린다 코너의 보이스 오버 내레이션(voice-over narration)과 다이렉트 시네마(Direct Cinema) 방식으로 촬영된 장면들이다. 이 가운데 전체적으로 주(主)를 이루는 것은 다이렉트 시네마 스타일로 촬영된 장면들이다. 먼저 린다 코너의 내레이션은 영화의 앞부분에 많이 등장한다. 그녀의 내레이션은 저로의 소개, 자신과 저로와의 관계, 의뢰인의 소개, 발리의 종교적 의례에 관한 일반적인 설명 등, 이른바 에틱(etic)한 정보와 설명을 제공하는 역할을 한다. 예를 들어, 영화의 초반부에 다음과 같은 린다 코너의 내레이션이 나온다.

(린다 코너의 내레이션)

저로 타파칸은 중앙 발리지역의 작은 마을에 산다. 그녀는 신들림 상태에서, 발리의 일상사에 영향을 주는 많은 신들 및 혼령과 접촉하는 능력으로 존경을 받고 있다.//나는 신들림, 주술, 치료의 여러 양상에 대한 2년간의 현지조사의 초기에 저로를 만났다. 그 기간 동안 나는 그녀와 친밀하게 지내며 연구를 하였다.

그리고 영화 중간에도 린다 코너의 내레이션은 이야기의 중간 고리 역할을 하면서 의례가 진행되면서 일어나는 일에 대한 상황 설명이나 문화적 지식을 제공한다.

(린다 코너의 내레이션)

저로는 의례의 대가로 적은 금액의 현금을 받았다. 또한 그녀는 제물로 사용된 쌀과 음식들의 일부를 받을 것이다.//신들과 혼령들은 제물음식 가운데 단지 본질만을 취할 것이다. 혼령이 요구한 돈을 포함해서 나머지 것들은 의뢰인들이 도로 집에 가져간다.

이처럼 린다 코너의 내레이션은 영화에 전체적인 큰 그림을 제공하면서 이야기의 전개를 위한 시작과 중간 고리, 그리고 맺음말로 사용되지만, <발리의 강신의례>의 핵심은 다이렉트 시네마 스타일로 촬영된, 생생하면서도 즉흥적인 촬영방식에 있다. 따라서 <발리의 강신의례>를 분석하면서 더욱 주목할 점은 저로의 ‘신들림’과 강신의례과정에서 나타나는 사건에 있다. <발리의 강신의례>는 영매인 저로의 ‘신들림’에 대한 영화인만큼 영화의 첫 장면은 신들림에 대해 이야기하는 저로의 모습으로 시작한다.

(저로)

나는 신들림에서 나오면 아무것도 기억하지 못한다.//누군가가 나에게 말해 주어야 한다.//나에게, 신들림 상태에서 이야기하는 것은 아주 복잡하다.//나는 의뢰인의 요구에 따라 네다섯 번 신들림 상태가 된다.

이어 티모시 애쉬의 카메라는 저로와 의뢰인을 오가면서 이들이 강신(降神)의례에 참여하는 장면을 보여준다. 여기서 중요한 점은 강신의례가 정형화된 것이 아니라 저로와 의뢰자들에 의해서 능동적으로 구성되고 있음을 보여주려고 한다는 점이다. 이러한 강신의례의 구성방식은 의뢰인과 죽은 혼령이 마치 산 자와 대화하듯 자연스럽게 대화하는 장면에서 여실히 드러난다.

(아버지의 혼령): 너는 신을 달래는 의례들 일부를 잊었다.

(의뢰인): (말씀하시는 분이) 어떤 아버지이지요?

(아버지의 혼령): 네 아버지다.

(의뢰인): 만약 우리들이 이러한 것들을 몰랐다면 용서하세요.

(아버지의 혼령): 너희들은 나를 위해 죽은 자를 위한 올바른 제물을 받쳐야 한다.

(의뢰인): 물론 우리들은 의례를 베풀 겁니다.

이어 다음과 같은 장면이 나타난다.

(죽은 아들의 혼령): 아버지, 여기 계세요?

(의뢰인): 그래.

(죽은 아들의 혼령): 저예요. 여기 내려왔어요.

(의뢰인): 그래.

(죽은 아들의 혼령): 할머니?

(의뢰인): 여기 계시다. 할머니가 너랑 이야기하려고 오셨다.

(죽은 아들의 혼령): 어머니는?

(의뢰인): 어머니는 오늘 못 왔다.

(죽은 아들의 혼령): 왜요?

(의뢰인): 그녀는 오늘 의례에 참석하기에 부정(不淨)하단다.

(죽은 아들의 혼령): 제가 죽은 이유를 알고 싶으세요? 아니면 제가 화장(火葬)을 바란다는 것에 대해서요?

이처럼 의뢰자들은 아들의 사인(死因)이나 혼령을 달래주기 위한 의례에 대해 물어보기 위해 저로가 신들림 상태에서 혼령과 대화하는 도중 끼어든다. 반복해서 강조하지만, 이처럼 티모시 애쉬의 영화적 목적은 저로의 신들림의 즉흥성과 의뢰자가 능동적으로 의례에 참여하는 모습을 영상화하는 것이다. 즉 티모시 애쉬는 문화적 사건을 일반화시켜 설명하는 방식, 특히 종종 스크립트로 마련된 ‘신의 목소리’, 즉 보이스 오버 내레이션으로 제공되는 영화적 양식에서 벗어나 한 개인이 자신의 의도에 따라 다양한 사건들 속에서 능동적으로 행위하는 모습을 보여 주려하고 있다.

의뢰인들이 강신의례에 적극적으로 참여하고 발언하는 상황은 저로에게 신들림 상태에 들어가 달라고 요청하는 장면에서 정점을 이룬다.

즉, 저로는 신들림 상태에서 혼령들과 이야기를 하고, 의뢰인들은 혼령들이 요구하는 것이 무엇인지를 듣는다. 그리고 저로가 신들림에서 깨어나면 의뢰인과 대화를 나누는데, 이 때 의뢰인들은 궁금한 점에 대한 더 많은 정보를 얻기 위해 저로에게 다시 신들림 상태에 들어가 달라고 주문한다. 그리고 저로는 이러한 의뢰자의 요구에 따라 신들림에 들어간다. 이런 식으로 <발리의 강신의례>에서 저로는 3번의 신들림에 들어간다.

(저로): (아까 혼령이 말한) 그 의례에 대해 이해했어요?

(의뢰자): 우리가 의례를 행해야 한다고 그가 말한 게 언제죠?

(저로): 당신들은 그 의례를 소홀히 했어요. 그걸 다시 잊으면 안돼요.

(의뢰자): 그걸 집에서 해야 하나요? 아니면 야외의 작은 집에서 해야 하나요?

(저로): 야외의 작은 집에서 해야죠.

(의뢰자): 저로, 한 번 더 신들림에 들어가 주세요. 우리들은 더 자세한 것을 알고 싶어요.

지금까지 본 것처럼 티모시 애쉬는 하나의 ‘문화’, 예를 들어 ‘발리의 강신의례라는 문화’가 있다고 상정하고, 이를 통해 문화적 사건이나 사람들의 행위를 설명하는 방식을 피하려 하고 있다. 즉, 티모시 애쉬는 많은 민족지영화가 일반적인 ‘문화’라는 틀을 설정하고 문화적 사건을 주로 ‘신의 목소리’같은 제3자의 보이스 오버 내레이션에 의해 설명하려는 방식에 반대하고 있다. 또한 앞서 말한 것처럼 티모시 애쉬는 추상적인 문화를 영상화하려 하지 않고 사건 속의 개인들에 초점을 두고 있다. 즉, 티모시 애쉬는 의례의 참여자로서의 ‘개인’, 그리고 문화적 사건들 속에서 자신의 의도에 따라 행위하는 개인에 영화의 초점을 두고 있다고 할 수 있다. 따라서 관객들은 일반적인 문화에 대한 설명을 듣지는 않지만, 영화 속의 사건들, 여러 개인들, 개인의 행위를 보면서 ‘하나’의 문화를 이해하기 위한 충분한 정보를 제공받는다. 즉, 관객들

은 영화가 상영되는 30분 동안 영매인 저로, 여러 신들과 혼령들, 의뢰인들이 참여하는 한 판의 강신의례를 보고 관객들은 어느 정도 발리의 종교적 의례에 관한 문화적 정보, 다시 말해서 영매, 제물의 내용, 신들림, 의뢰지들과 의뢰의 내용, 정화의식, 신을 부르는 의례, 혼령과의 접신, 혼령과의 대화, 혼령을 달래주기 위한 의례의 종류 등과 같은 강신의례의 과정과 내용, 주술과 사인(死因)과의 관계 등에 대한 정보를 얻는다. 이것이 티모시 애쉬가 영상을 통해 문화에 접근하는 방식이다.

종합적으로 본다면, 티모시 애쉬의 의례의 영상화 방법론은 리처드 쉘크너(Richard Schechner)의 이른바 ‘퍼포먼스 모델(performance model)’¹⁴⁾의 관점과 매우 닮아 있다. 티모시 애쉬 본인이나 어떤 학자들도 ‘타파칸 시리즈’와 관련한 영화적 방법론을 퍼포먼스 모델의 시각에서 고찰한 적은 없지만, 티모시 애쉬가 ‘타파칸 시리즈’를 만들면서 의도하였던 영화적 방법론은 퍼포먼스 모델의 이론들과 유사하다고 필자는 생각한다. 먼저 저로의 강신의례는 일종의 퍼포먼스 행위이며, 강신의례가 행해지는 곳은 일종의 연극판과 유사하다는 점을 지적할 수 있다. <발리의 강신의례>의 경우 강신의례라는 퍼포먼스의 주된 행위자(actor)는 저로이며, 보이지 않는 혼령들이 저로의 입을 통해 또 다른 행위자로 참여한다. 흥미로운 것은 의뢰인이다. 의뢰인은 강신의례의 관객이면서 적극적인 참여자이기도 하다. 이 또한 퍼포먼스의 관객을 수동적인 관람자가 아니라 ‘관람자이자 행위자’라는 관점에서 ‘spectator’(Boal 1985)로 보는 퍼포먼스의 모델과 닮아 있다. <발리의 강신의례>는 퍼포먼스 이론처럼 개인을 하나의 능동적인 행위자, 즉 사회적인 행위자로 보고 있으며, 강신의례가 이들의 능동적인 참여에 의해 구성된다는 점을 강조하고 있다. 퍼포먼스 모델이 의례를 ‘완성품(product)’이 아니라 ‘과정(process)’으로서의 의례를 강조한 점도 티모

14) 퍼포먼스이론에 대해서는 Richard Schechner(2002)를 참조할 것.

시 애쉬의 시각이나 영화적 방법론과 매우 유사하다. 즉, <발리의 강신의례>는 의례의 참여자들이 강신의례를 만들어가는 과정을 보여준다. 퍼포먼스이론이 퍼포먼스의 과정에서 나타나는 즉흥성과 역동성에 주목하고 있다는 점 또한 티모시 애쉬의 영화적 방법론과 닮아 있다. 즉, <발리의 강신의례>의 목적은 관객에게 정형화된 의례의 구조나 절차에 대한 정보를 알려주는 것이 아니라 강신의례의 즉흥적이고 역동적인 면을 영상으로 재현하는 것이다. 티모시 애쉬가 다이렉트 시네마 방식이나 특히, 티모시 애쉬 고유의 ‘즉흥적 촬영방식’을 차용한 것 또한 이러한 티모시 애쉬의 문화적 시각과 직결되어 있다.

2) ‘정보제공자의 피드백(Informant Feedback)’

머리말에서 밝힌 것처럼 티모시 애쉬는 인도네시아영화를 계획하면서 야노마모영화의 단점을 극복하면서 차별화된 방법론을 시도하려 하였다. 그 가운데 하나가 ‘정보제공자의 피드백(informant feedback)’이다. 즉 티모시 애쉬는 <도끼싸움>같은 야노마모영화들이 결연(alliance) 및 호혜성(reciprocity)과 같은 문화의 중요한 측면을 다루고 있지만, 영화 속의 사건에 대한 야노마모 사람들의 시각을 담지 못하였다는 점을 불만족스럽게 생각하였다. 이 점에 대해 티모시 애쉬와 폭스는 미국국립연구재단에 제출한 연구제안서에서 다음과 같이 말하였다.

이 영화[야노마모영화]는 야노마모 참가자들에게 보여주지 못하였으며, (중략) 게다가 <도끼싸움>이 만들어질 때 여러 참여자들로부터 사건에 대한 다양한 해석을 기록하려는 시도가 없었다(Lewis 2004b: 265에서 재인용).

티모시 애쉬는 이러한 단점을 극복하기 위해 촬영된 필름을 정보제공자에게 보여주어 영화 속의 사건에 대한 ‘정보제공자의 피드백’을 위해

사용하는 것을 연구 목적 가운데 하나로 정하였다. 결국 티모시 애쉬의 의도에 따라 ‘타파칸 시리즈’를 포함한 인도네시아 영화는 〈The Water of Words〉를 제외하고 이른바 ‘정보제공자의 피드백’이라는 방식이 포함된 영화로 완성되었다.

‘타파칸 시리즈’에서 이러한 정보제공자의 피드백 제작방식을 택한 영화는 〈저로가 저로를 말하다〉이다. 한편, 티모시 애쉬가 〈저로가 저로를 말하다〉를 만들려는 실제적인 생각은 수업 시간에 나왔다. 1978년 티모시 애쉬는 그가 가르치고 있던 호주의 아들레이드 대학교의 학생들에게 첫 번째로 완성된 〈발리의 강신의례〉를 보여주고 학생들의 반응을 물었다. 그런데, 영화를 본 학생들 가운데 몇 명의 학생들이 영화에 성찰적인 요소가 없다고 비판하였다. 티모시 애쉬는 또 다른 대학교 수업에서도 영화가 제국주의적이고 관음증적인 측면이 있다는 학생들의 반응을 듣고, “만약 저로에게 이 영화를 보여주면 이 프로젝트에 대한 그녀의 태도를 알 수 있을 것”(Asch 1986: 46)이라고 생각하였다. 또한 티모시 애쉬는 “영화의 참여자들에게 그들의 모습이 담겨 있는 영화를 보여주고 피드백을 얻는 방식을 통해 지난 사건들에 대한 추가적인 정보와 해석을 얻을 수 있을 것”(Asch 1986: 46)이라고 확신하였다. 그리고 티모시 애쉬는 이러한 생각을 실행에 옮겼다. 즉 그는 〈발리의 강신의례〉를 저로와 함께 보면서 그녀의 반응과 그녀가 영화에 대해 코멘트하는 장면을 촬영하였다. 이러한 과정을 통해 새로 만들어진 영화가 〈저로가 저로를 말하다: “발리의 강신의례” 보기〉이다. 따라서 〈저로가 저로를 말하다〉는 다른 세 편의 ‘타파칸 시리즈’의 영화들과 형태를 달리한다. 이 영화는 주로 〈발리의 강신의례〉를 보는 저로와 린다와의 대화로 이루어져있다. 그리고 여기에 TV 화면 속의 〈발리의 강신의례〉의 장면이 계속 번갈아가면서 보여진다. 그러면 ‘정보제공자의 피드백’이라는 시각에서 〈저로가 저로를 말하다〉를 구체적으로 살펴보기로 한다.

(린다): 막 시작했어요.

(저로): (웃음) 저게 사당(祠堂)이네요. 오, (항로로부터 나온) 연기가 자욱한데.

(저로): 미쳤어... 내가 조금 미친 것 같이 보이는데. 저 연기 좀 봐.

이처럼 영화는 저로가 신기한 듯 영화 속의 자신의 집을 보는 장면으로 시작되고, 이어 저로가 신들림에 들어가기 위해 주문을 외우는, 〈발리의 강신의례〉의 장면이 나온다.

(〈발리의 강신의례〉의 영화장면)

(저로): 음, 천상의 신이여, 산신(山神)이여//오 하늘의 주인이시어...

이 장면을 보고 저로는 당시 상황을 전혀 기억을 못하는 듯 다음과 같이 반응한다.

(저로): 오!

(린다): 이제 모두 잊어버렸군요.

(저로): “엄마가 왔다”(〈발리의 강신의례〉의 사운드)// 나는 (혼령이 말하고 있는 것을) 전혀 알지 못했는데.

위의 장면처럼 정보제공자의 피드백 방식은 지난 사건, 즉 〈발리의 강신의례〉의 경우 저로로 하여금 영화 속의 의례가 일어나던 날에 대한 기억을 되살려 즉각적인 반응을 유도할 수 있다. 이러한 인터뷰기술은 이른바 ‘사진유도기법’¹⁵⁾과 매우 유사하다. 사진유도기법은 사진을 비롯한 영상텍스트를 연구자와 연구대상자가 함께 보고 인터뷰를 진행하는 방식이다. 이러한 인터뷰방식은 과거에 일어난 일이나 기록된 사건에 대한 기억을 되살리는 데 매우 유용하다. 즉 과거의 사건에 대해 영상텍스트 없이 말로 설명하면서 기억을 더듬어가는 방식보다 사건을 즉

15) ‘사진인터뷰기법’에 대해서는 이기중(2011)을 참조할 것.

시, 그리고 구체적으로 기억해내는 효과가 있다. 이는 <저로가 저로를 말하다>에서 저로가, 신들림에 들어가는 자신의 모습을 보고 신들림 상태에 대해 설명하는 장면에 잘 나타난다.

(저로): 지금 (신)이 내려오고 있어요.

(린다): 그렇죠.

(저로): 이제 시작할 수 있어요. 내가 말을 하려는 신과 접신했을 때가 바로 “잊어버리는” 때이죠./그게 바로 내게 내려온 신이죠. 때로 푸라 다렘[죽음 또는 묘지]에서 온 신들입니다./나는 그들이 내려오는 게 오래 걸리지 않기를 부탁드립니다./나는 헛갈립니다. 나는 잠시 “있었다가” 잠시 “기억하였다가” 그러죠.

(저로): (하지만) 나는 아직 “기억하고 있어요.”

(저로): (신들림에 들어가는 게) 빠르네. 빨라.(웃음) 나는 내가 어떤 모습인지 전혀 알지 못했어요. 이제야 (영화를 보니) 알겠네. 내가 이런 모습을 보여주다니 아주 대단한 걸, 대단해.

(저로): 내 입술이 말하고 있네. (하지만) 나는 그걸 의식하지 못하고 있어요.

(저로): 하지만 나는 듣고 있어요. 깜깜한 상태에서, 누군가 ‘말’을 하고 있지만, 나는 그걸 받아들이고 있지 않고 있어요. 그리고 깜깜해요.

(저로): 하지만 나는 듣고 있어요.

(저로): 나는 이렇게 느끼고 있죠. 조용하게./내가 이미 신들렸을 때 나는 이런 식으로 느끼고(린다는 눈을 감고 몸의 움직임 없이 앉아 있는 시늉을 한다). 내 귀가 듣고 있어요. 나는 여기 위에 누군가가 말하는 것을 느끼고 있죠.(린다가 머리 위를 가리키며)

(린다): 정말요? 목소리가 분명하게 들리나요?

(저로): 목소리가 있으면 (들리죠), 여기 내려온 사람들이 그런 것처럼 나는 그걸 듣죠. 나는 듣고, 그들도 듣고..

(저로): 나는 말하고 있지만, 이해하지 못해요./이렇고 저렇고 이렇고... 그저 멍한 상태죠./나는 눈을 뜰 수 없어요./목소리가 끝나면, 텅 빈 상태가 되죠... 그리고나서 밝아지죠.

이처럼 영화적 대상자에게 영화장면을 보여줌으로써 ‘신들림’과 같이 객관적으로 설명하기 힘든 당사자의 체험 등을 구체적으로 들을 수 있

다. 또한 연구자(린다)와 영화적 대상자와의 대화가 자연스럽게 이어지는 효과도 있다.

두 번째는 영화를 보여주고 대화하는 방식은 영화대상자로부터 보충 설명을 유도할 수 있으며, 연구자가 미처 생각하지 못했던 상세한 정보를 얻을 수 있다. 일반적인 경우에는 영화 촬영의 현장에서는 일어나고 있는 사건만을 영상으로 기록할 수 있기 때문에 그 때 놓친 질문이나 내용은 영화에 답할 수 없다. 하지만 정보제공자로부터의 피드백을 통해 차후 추가적인 인류학적 지식이나 정보를 얻을 수 있다. 다음은 〈발리의 강신의례〉의 한 장면이다. 영화에서 어머니의 혼령이 저로의 입을 통해 자식들에게 자신의 처지를 설명하고 제물을 받칠 것을 요구하는 장면이다.

(〈발리의 강신의례〉의 영화장면)

(어머니의 혼령): 이 세상에서의 내 죄가 아직 속죄되지 않았다.//너희들은 자우만(jauman) 제물을 소홀히 하였다.//내 자식들이 나의 빛에 대해 무엇을 할 것인가? 여기에서 나의 운명은 불확실하다.

(미상): 이 빛을 갚기 위해 우리가 무얼 하기를 원하세요?

(어머니의 혼령): 저 자우만 제물을 베타라 구루(Betara Guru)에게 받쳐야 한다.//너희들이 그 제물을 받치기 전까지는 나는 깨끗해지지 않는다.

이 장면을 보고 저로는 그 상황에 대해 보충설명을 한다. 다음 장면은 이에 이어지는 〈저로가 저로를 말하다〉의 한 장면이다.

(저로): 파키디 의식(儀式)도 없고, 페라스 제물도 없고¹⁶⁾ 그러니까 만약 페라스 제물이 없으면, 의식은 완성된 게 아니다.

(린다): 그렇죠.

(저로): 파키디 의식. 발리에서 파키디는 다른 형태의 것이죠. 페라스는 제물예요. 그제 끝나지 않은 거죠. 문제가 있는 것은 그것 때문이죠.

16) 파키디(Pakidih)는 화장(火葬)의식의 부분으로서 죽은 친척을 위한 의례이고, 페라스(Peras)는 제물의 한 형태이다(Patsy Asch 1986b: 91).

이처럼 린다는 저로와의 대화를 통해 궁금한 점에 대한 추가 설명을 들을 수 있고, 관객들 또한 의례에 대해 보다 충분한 정보를 얻을 수 있다.

다음은 죽은 아들의 혼령에 관한 장면이다. <발리의 강신의례>의 영화 속에서 어린 나이에 죽은 혼령이 나타나서 아버지와 대화를 나눈다. <발리의 강신의례>의 영화에서는 집을 지키는 신, 의뢰자 가족의 죽은 아버지의 혼령, 죽은 아들의 혼령이 차례로 나타나지만, 어린 나이에 죽은 아들의 혼령이 나타나는 장면이 가장 감정적으로 북받치는 부분이다. 어린 나이에 제명에 못 죽었기 때문이다. 따라서 아들의 혼령이 나타나 이야기하는 도중 아버지와 친척들은 눈물을 흘린다. 저로는 영화 속에서 울고 있는 자신의 모습을 본다. 그리고 린다는 여러 사람들이 울고 있는 장면에 대해 저로에게 다음과 같은 질문을 던진다.

(저로): 저 사람(죽은 아들 혼령의 아버지)은 부카만에서 온 사람이죠? 그렇지요? 그는 눈물을 흘리지 않으려고 애쓰고 있네요. 그들은 아들을 기억하며, 그리고 누군가가 그를 죽였다는 사실을 알고 있죠. 그들은 그 사실에 대해 물어보는 것을 두려워하지 않고 있습니다./그들은 뒤에서 울고 있네요.

(린다): 그래요. 그들은 어디선가 울고 있는 것이 창피하다고 생각하나요?

(저로): 린다, 이건 이런 거예요. 만약 당신이 죽고 그걸 영매를 통해 이야기하는 거죠./당신은 친척들에게 당신의 병의 원인을 상기시키죠. 당신은 마치 살아있는 것처럼 말하죠. “어머니, 저에게 돈을 주세요…”, “어머니, 나에게 쌀을 주세요…” 그들은 혼령이 살아 있을 때를 기억하죠./그래서 그들이 우는 거예요.

린다는 이어 죽은 아들의 혼령이 주술을 통해 원한을 갚는 것에 대해 궁금한 점을 저로에게 물어보자 저로는 비유를 들어가면서 설명을 해준다.

(저로): 예를 들어, 린다 당신이 나를 아프게 하여 내가 죽었다고 합시다. 그러면 나는 나의 어머니에게 “어머니, 저를 위해 브라마, 위슈누, 그리고 시

와 신(神)에게 제물을 베풀어 주세요. 나는 린다를 병들게 하고 싶어요.”라고 말하죠. 이런 식입니다.

이러한 저로의 즉흥적인 설명과 이야기는 <저로가 저로를 말하다>의 초반부에 나오는 린다의 보다 절제된 진술과 대조를 이룬다. 저로는 자신의 이야기를 통해 신들림 상태, 주술, 초자연적인 존재 앞에서의 본인의 겸허한 마음 등 여러 생각들을 드러낸다. 이런 식으로 티모시 애쉬는 영화텍스트를 저로와 함께 공유함으로써 저로에게 자신의 신들림에 대해 되새길 수 있는 기회를 제공하였다고 말할 수 있다.

또한 정보제공자에게 완성된 영화를 보여주는 것은 학문적인 차원을 넘어서 영화 작업의 윤리성과도 관계가 있다. 일반적으로 민족지영화나 다큐멘터리영화의 경우 영화대상자를 영화의 도구로 사용할 뿐, 영화가 완성된 후 이를 영화대상자와 공유하는 경우는 매우 드물다. 반면 『저로 타파간: 발리의 치료사』를 보면, 티모시 애쉬는 저로에게 다른 모든 작품을 보여주었으며, <발리의 강신의례>에 등장한 의뢰자 가족들에게도 완성된 영화를 보여주었다. 영화감독과 영화대상자 간의 이러한 상호호혜적인 행위는 매우 바람직스러운 영화 작업방식이라고 할 수 있다. 또한 이를 다른 각도에서 보자면, 이 점이 바로 영상을 통한 민족지적 연구의 장점이라고 할 수 있다. 즉, 통상 인류학자는 현지에서 민족지적 연구를 마치고 그 연구 결과로서 민족지를 집필하고 출판하지만, 연구자와 연구대상자가 같은 언어를 사용하는 경우가 아니고는 민족지를 연구대상자에게 보여주는 것은 의미가 없다. 하지만 영상이라는 언어는 모든 사람들이 쉽게 이해할 수 있기 때문에 티모시 애쉬의 경우처럼 영화대상자와 민족지적 결과를 공유할 수 있었다. 이렇게 본다면, 티모시 애쉬는 이러한 영상민족지의 장점을 십분 활용하였다고 볼 수 있다.

3) ‘즉흥적 촬영(Opportunistic Filming)’

본 장에서는 <발리의 강신의례>와 <저로가 저로를 말하다>의 영화기술적인 측면, 즉 티모시 애쉬 및 패치 애쉬의 촬영과 편집방식에 대해 논하고자 한다. 하지만, 앞서 말한 바와 같이 이러한 영화의 기술적인 측면은 티모시 애쉬의 문화와 영상에 관한 시각 및 연구방법론과 직결되어 있다는 점을 잊지 말아야 한다. 본 장에서는 티모시 애쉬의 독특한 촬영방식인 ‘즉흥적인 촬영’과 이에 따른 패치 애쉬의 편집방식에 대해 살펴보겠다.

먼저 <발리의 강신의례>와 <저로가 저로를 말하다>를 보면, 일반적인 민족지영화와 달리 정지화면이나 사진을 사용한 곳이 많이 눈에 띈다. 또한, 관객들은 쉽게 알아차리지 못하겠지만 군데군데 인서트 쇼트(insert shot)가 들어 있음을 알 수 있다. 이런 영화의 최종적인 모습은 티모시 애쉬의 이른바 ‘즉흥적 촬영(opportunistic filming)’ 방식과 관련이 있다. ‘즉흥적 촬영(또는 임기응변식 촬영)’이라는 말은 일반적인 영화용어는 아니고 티모시 애쉬의 독특한 촬영 스타일을 일컫는 말이다. 리차드 소렌슨(Richard Sorenson)과 엘리슨 자브롱코(Allison Jablonko)는 민족지영화감독들에게 ‘즉흥적 촬영방식’을 권하면서 다음과 같이 말한 적이 있다.

기회를 잡아라. 어떤 흥미로운 일이 생기면 (바로) 카메라를 들고 촬영해라. 즉흥적인 촬영, 즉 자연적으로 일어나는 현상의 영상기록에 대한, 자유분방하지만 필수적인 접근방식은 낯선 환경에서 전개되는 사건들을 잘 다룰 수 있다 (Sorenson and Jablonke 1995: 148).

‘즉흥적 촬영’은 말 그대로 촬영현장에서 그때그때의 상황에 맞게 즉흥적으로 촬영하는 방식을 말한다. 즉, 이는 사전에 스크립트를 준비하여 그에 맞게 촬영하는 방식과 대조되는 촬영방식으로 이해할 수 있다.

티모시 애쉬는 종종 자신의 촬영방식을 언급하면서 ‘즉흥적 촬영’¹⁷⁾이라는 용어를 사용하곤 하였다.

한 마디로, 티모시 애쉬의 즉흥적인 촬영방식은 티모시 애쉬의 의례에 대한 시각과 관련이 있다. 예를 들어 〈발리의 강신의례〉의 경우처럼 저로가 언제 신들림의 상태에 빠질지 모르는 일이고, 저로 또한 〈저로가 저로를 말하다〉에서 말한 것처럼 “어떤 신(神)이 먼저 나타날지 모르는” 상황에서 촬영대본은 있을 수 없다. 또한 의뢰자들도 수동적으로 의례를 쳐다보고 있는 것이 아니라 즉흥적으로 의례에 끼어들면서 혼령과 이야기하고, 신들림 상태에서 깨어난 저로에게 궁금한 점에 대해 질문을 한다. 티모시 애쉬는 이러한 즉흥적이고 역동적인 의례의 과정에 주목하였다. 따라서 촬영방식도 즉흥적일 수밖에 없었다.

이러한 티모시 애쉬의 즉흥적 촬영방식에는 장단점이 있다. 우선 장점으로는 의례 도중 돌발적이고 우연히 일어나는 일들을 자연스럽게 기록할 수 있다. 티모시 애쉬 또한 즉흥적 촬영에 의해 얻은 촬영필름은 촬영대본에 의해 얻어진 촬영필름보다 민족지적 연구를 위한 데이터와 정보로서 우수하다고 보았다(Lewis 2004b: 269). 하지만 문제는 편집이다. 편집을 생각하지 않고 촬영된 필름을 편집하는 것은 때로 매우 어려운 일이 될 수 있기 때문이다. 즉, 한 편의 영화는 일관된 이야기의 흐름을 따라 만들어진다. 그런데 편집 도중 이야기의 전개를 위해 필요한 쇼트가 촬영필름에 없는 경우 편집자는 당황스러울 수밖에 없으며, 편집자가 선택할 수 있는 방법은 그리 많지 않다. 사전계획에 의해 촬영하는 경우에는 미리 편집을 생각하면서 촬영하기 때문에 이러한 일이 발생할 가능성이 적다. 하지만 ‘타파칸 시리즈’의 경우 편집자인 패치

17) 더글라스 루이스는 ‘즉흥적인 촬영’이라는 말은 정확하지 않은 용어라고 지적한다. 우선 이 용어는 “비계획적이고 따라서 임의적인 행위라는 의미를 가지며” 또한 “티모시 애쉬와 다른 영화감독들이 특정한 사건이나 인류학자와의 협동작업의 역동성을 기록하기 위해 차용한, (사건의) 과정의 복잡성과 민감함을 보여주지 못할 수 있다는 것이다. 따라서 그는 ‘즉흥적 촬영’이라는 용어 대신에 ‘발견적인 촬영(heuristic filming)’이라는 말이 더 적합한 용어라고 주장한다(Lewis 2004a: 98).

애쉬는 이들 영화를 편집하면서 필요한 촬영필름이 없는 경우를 여러 번 발견하였다.

패치 애쉬는 ‘타파칸 시리즈’를 편집하면서 이러한 문제점들을 극복하기 위해 새로운 스타일의 편집방식을 고안해냈다. 바로 스틸사진 및 인서트 쇼트의 사용이다. 즉, 그녀는 촬영필름의 부족으로 인해 발생하는 문제점들을 해결하기 위해 여러 상황에서 보충적인 스틸 사진과 인서트 쇼트를 사용하였다. 이러한 편집방식은 ‘타파칸 시리즈’뿐 아니라 인도네시아영화에서 전반적으로 발견된다. 그러면 먼저 〈저로가 저로를 말하다〉의 예를 구체적으로 살펴보기로 한다.

〈저로가 저로를 말하다〉에서 스틸 사진을 사용한 예는 먼저 오프닝 시퀀스의 처음 3개의 쇼트에서 나타난다. 오프닝 시퀀스의 각 쇼트는 1장의 스틸 사진으로 구성되었다. 즉, 처음 3개의 쇼트는 3장의 스틸 사진으로 전개된다. 첫 번째 쇼트는 저로의 모습을 담은 타이틀 스틸 사진이다. 이 사진 위에 〈Jero on Jero: A Balinese Trance Séance Observed〉라는 영화제목이 중첩되어 나타난다. 이 스틸 사진은 〈저로가 저로를 말하다〉의 촬영 당시의 필름과는 직접적으로 관계가 없는 사진으로 저로가 자신의 전기(傳記)를 다룬 영화를 보고 있는 모습을 사진으로 찍은 것이다. 이어지는 장면은, 저로의 스틸 사진이 페이드아웃(fade-out)되면서 열심히 이야기하는 저로의 동영상으로 바뀐다. 그리고 이어 이 동영상은, 다시 저로의 집의 모습을 보여주는 두 번째 사진으로 바뀐다. 이 스틸 사진 위로 “1978년 우리들은 발리의 영매인 저로 타파칸의 집에서 강신의례를 촬영하였다”라는 자막이 뜬다. 이 스틸 사진도 〈저로가 저로를 말하다〉의 촬영 때 찍은 사진이 아니다. 이 스틸 사진은 다른 때에 저로의 집 밖에 있는 나무 위에서 찍은 사진이다. 세 번째 쇼트는, 저로와 린다 코너가 비디오 모니터를 보고 있는 모습을 티모시 애쉬가 촬영하는 장면을 담은 스틸 사진이다. 이 스틸 사진 위로 “2년 후, 우리들은 완성된 〈발리의 강신의례〉의 비디오테이프를 보기

위해 저로를 이웃마을로 데리고 갔다”라는 자막이 보인다. 이 스틸 사진은 앞의 경우와 마찬가지로 저로와 린다 코너가 전기를 다룬 영화를 보고 있는 동안에 패치 애쉬가 찍은 사진이다. 이어 <A Balinese Trance Séance>라는 타이틀이 나타난다. 그리고 패치 애쉬가 “1980년 10월 17일, 오전 10시 20분”이라고 마이크에 속삭이는 목소리가 들린다. 이처럼 3장의 스틸 사진으로 <저로가 저로를 말하다>의 오프닝 시퀀스가 완성된다.

이후 본격적인 영화가 시작되면서 영화텍스트의 구성은 달라져 TV 모니터를 통해 <발리의 강신의례>를 보고 있는 저로와 린다 코너의 모습을 담은 동영상, TV 모니터 속의 <발리의 강신의례>의 영화장면, 그리고 여러 장의 스틸 사진(저로, 린다 코너, 의뢰인의 한 사람인 할머니의 모습)으로 구성된다. 이후 영화의 편집은 오프닝 시퀀스 때보다 수월했을 거라고 생각된다. 왜냐하면 현장에서 촬영한 장면과 TV 모니터 속의 <발리의 강신의례>의 장면을 번갈아가면서 편집할 수 있기 때문이다. 예를 들어, 저로와 린다 코너가 TV 모니터를 보면서 이야기를 나누고 있는 장면만으로 편집할 경우 사운드, 즉 이들 간의 이야기소리는 연속적으로 유지하고 싶은데 이에 상응하는 촬영필름이 없을 수 있다. 이 경우는 중간에 TV 모니터의 장면, 즉 TV 모니터 속에 나오는 <발리의 강신의례>의 영화장면을 넣으면 사운드를 그대로 유지하면서 자연스럽게 연결하여 편집할 수 있다. 즉, 현장에서 촬영한 장면(예, 저로와 린다의 모습A) — <발리의 강신의례>의 영화장면 — 현장에서 촬영한 장면(예, 저로와 린다의 모습B)과 같은 식으로 편집하면 점프 컷(jump cut)이 되지 않고 연속성(continuity)을 유지하면서 편집할 수 있다. 이처럼 패치 애쉬는 <저로가 저로를 말하다>를 편집할 때 영화 속 이야기의 전개의 목적 이외에도 기술적으로 장면의 연속성을 유지하기 위해 TV 모니터 속의 <발리의 강신의례>의 장면을 자주 사용했을 거라고 추측할 수 있다. 영화의 초반부가 넘어가면 스틸 사진은 사라지고 <저로

가 저로를 말하다)의 촬영 현장에서 촬영한 필름과 TV 모니터 속의 <발리의 강신의례>의 영화장면이 번갈아 나타나면서 영화가 전개되는 것을 보면 이를 알 수 있다. <저로 타파칸>에서 패치 애쉬는, TV 모니터 속에 나오는 <발리의 강신의례>의 영화 장면은 <저로가 저로를 말하다>의 모든 편집을 마친 후 호주에서 따로 촬영된 것임을 밝히고 있다. 다음은 <발리의 강신의례>의 경우를 살펴보기로 한다.

<발리의 강신의례>에서도 스틸 사진은 여러 번 사용된다. 영화의 첫 번째 쇼트는 저로가 주문을 외우기 시작하고 잠시 지나 신들림 상태가 되는 과정을 보여준다. 이러한 첫 번째 쇼트가 끝나고 두 번째 쇼트가 이어지는데, 이 두 번째 쇼트는 스틸 사진으로 구성된다. 저로가 오른손에는 제물로 받칠 꽃을 들고, 왼손으로는 향로를 들고 있는 모습을 담은 스틸 사진이다. 이미 저로는 신들림 상태이다. 이 스틸 사진 위로 영화의 제목과 제작연도, 티모시 애쉬와 린다 코너의 이름이 뜬다. 여기서 주목할 점은 사운드다. 스틸 사진이 지속되는 동안 저로가 주문을 외는 소리가 흐른다. 하지만 이 사운드는 스틸 사진의 장면과 상응되지 않는다. 패치 애쉬가 편집을 하면서 스틸 사진을 사용한 것은 바로 이 때문이다. 즉, 이렇게 편집하면 사운드의 연속성을 유지하면서 편집할 수 있기 때문이다. 만약 저로의 모습이 스틸 사진이 아니라 동영상이라면 그 영상과 사운드(주문을 외는 저로의 목소리)는 정확히 상응되어야 할 것이다. 이어지는 4번째 쇼트에서 11번째 쇼트까지는 모두 스틸 사진으로 구성된다. 즉, 저로, 린다 코너, 의뢰인 할머니와 여성, 다른 의뢰인들, 길거리의 의뢰인들 등 다양한 스틸 사진의 모습이 이어진다. 여기서 주목할 만한 점은 이 스틸 사진들을 위한 사운드로 린다 코너의 보이스 오버 내레이션을 사용하였다는 점이다. 예를 들어 4번째 쇼트는 저로와 함께 있는 린다 코너의 스틸 사진이다. 이 스틸 사진이 이어지는 동안 아래와 같은 린다 코너의 보이스 오버 내레이션이 깔린다.

(린다 코너의 보이스 오버 내레이션)

나는 신들림, 주술, 치료의 여러 양상에 대한 2년간의 현지조사의 초기에 저로를 만났다. 그 기간 동안 나는 그녀와 친밀하게 지내며 연구를 하였다.

이때 린다 코너의 보이스 오버 내레이션은 후시녹음을 한 것이기 때문에 그녀의 내레이션 목소리와 스틸 사진을 편집하는 것은 비교적 수월하다. 이런 이유로 4번째 쇼트에서 11번째 쇼트까지 모두 같은 방식으로 편집한 것으로 추측할 수 있다.

〈발리의 강신의례〉의 경우, 스틸 사진 외에 티모시 애쉬의 즉흥적 촬영방식의 문제점을 보완하기 위해 사용한 것은 인서트 쇼트다. 인서트 쇼트는 일반적인 영상편집에서 자주 사용되기 때문에 티모시 애쉬의 영화에만 나타나는 경우는 아니지만, 이 또한 티모시 애쉬의 촬영방식에 대한 보완적인 수단으로 사용되었음을 알 수 있다. 〈발리의 강신의례〉에서는 모두 5개의 인서트 쇼트를 사용하였다. 예를 들어, 쇼트 30은 향로를 들고 있는 저로를 클로즈 업으로 촬영한 장면이다. 이와 함께 편집된 사운드는 다음과 같다.

(아버지의 혼령): 내가 가기 전에 쌀과 위스키 좀 달라.

(의뢰인): 우리들을 용서하세요, 존경하는 아버님.

(의뢰인(할머니)): 위스키는 없어요.

그리고 이에 이어지는 쇼트 31은 의뢰인 아들의 처제의 동영상장면이다. 사운드는 쇼트 30에 이어 계속되는 혼령의 말이다. 사운드는 다음과 같다.

(아버지의 혼령): 그러면, 나에게 돈을 조금 달라. 나는 지금 떠나려한다.

원래 일반적인 편집방식을 따를 경우 쇼트 31의 사운드와 상응하는

장면은 저로의 모습을 담은 장면이다. 그러면 이미지와 사운드가 자연스럽게 연결된다. 그런데 왜 〈발리의 강신의례〉에서 중간에 특별한 이유 없이(즉, 인서트 쇼트의 장면을 보여주어야 하는 이유 없이) 중간에 인서트 쇼트, 즉 처제의 동영상 장면을 넣었을까? 이는 사운드는 연속적으로 이어지는데, 이에 상응하는 장면, 즉 저로의 모습을 촬영하지 못했기 때문이다. 따라서 할 수 없이 위와 같은 인서트 쇼트를 사용할 수밖에 없다. 영화 전체를 통해 이러한 예는 여러 번 나타난다.

또 다른 경우를 예로 들어보자. 쇼트 37과 쇼트 39는 저로의 모습을 담은 동영상인데, 그 사이에 들어 있는 쇼트 38은 의뢰인과 관련된 듯한 젊은 남자의 동영상 장면이다. 즉, 인서트 쇼트이다. 쇼트 37, 쇼트 38, 쇼트 39의 사운드는 모두 죽은 아들의 혼령과 의뢰자인 아버지의 대화를 담은 사운드다. 즉 사운드는 연속적으로 이어지고 있는데, 중간에 사운드의 내용과 특별히 관계가 없는 장면이 들어 있는 것이다. 쇼트 38의 인서트 쇼트에 대해 티모시 애쉬는 〈저로 타파간: 발리의 치료사〉에서 “다시 한 번 우리들은 혼령이 떠나는 장면을 담은 촬영필름이 없었다. 이 쇼트(쇼트 38)는 훨씬 나중에 찍은 것이다. 사운드는 연속적이다”(Patsy Asch 1986b: 132)라고 밝히고 있다.

이처럼 〈저로가 저로를 말하다〉와 〈발리의 강신의례〉에서 스틸 사진과 인서트 쇼트는 이미지와, 저로 및 린다 코너를 비롯한 등장인물들의 대화나 발리의 의례에 관한 설명을 위한 내레이션과의 자연스러운 연결을 위해, 또는 사운드는 있지만 이미지가 없는 경우에 연속성을 유지하기 위해 사용되었다. 한 마디로 스틸 사진과 인서트 쇼트는 모두 티모시 애쉬의 즉흥적 촬영방식에 따른 편집의 결과라고 할 수 있다.

4. 맺는말

본 논문은 티모시 애쉬의 인도네시아 민족지영화 가운데 티모시 애쉬의 인류학 및 민족지영화적 방법론을 가장 잘 알 수 있는 ‘타파칸 시리즈’, 특히 〈발리의 강신의례〉와 〈저로가 저로를 말하다〉를 중점적으로 고찰하였다. 먼저 본 연구는 두 편 영화에 대한 본격적인 분석에 앞서 티모시 애쉬가 6년간 호주대학에 머물면서 3명의 인류학자와 협력하여 만든 8편의 인도네시아 민족지영화의 기획과정과 의도, 인류학 및 민족지영화 방법론에 대해 알아보고, 이어 인도네시아 민족지영화 가운데 티모시 애쉬가 린다 코너와 함께 발리 섬에서 만든 ‘타파칸 시리즈’에 대해 보다 구체적으로 살펴보았다.

티모시 애쉬는 ‘타파칸 시리즈’를 기획하면서 이전에 만든 야노마모 영화의 영화적 방법론에 대한 성찰적 반성을 통해 보다 개선된 영화적 방법론을 시도하였다. 예를 들어, 야노마모영화들 가운데 〈도끼싸움〉을 평가하면서 사건의 참가자들의 시각을 담지 못했으며, 이들에게 완성된 영화를 보여주지 못하였다는 점과 남성을 중심으로 고찰했을 뿐 사회적 행위자로서 여성의 역할에 대해 주목하지 못했음을 반성적으로 지적하고 있다. 본 논문은 이러한 점에 주목하면서 티모시 애쉬가 ‘타파칸 영화’에서 어떻게 인류학 및 영화방법론적으로 야노마모영화와 차별화를 시도하였고, 그 특징이 무엇인지 고찰하였다.

본 논문은 ‘타파칸 영화’에 나타난 티모시 애쉬의 영화적 방법론을 ‘의례의 영상화’, ‘정보제공자의 피드백’, ‘즉흥적인 촬영’으로 나누어 살펴보았다. ‘타파칸 영화’의 첫 번째 특징은 의례를 중점적으로 다루고 있으며, 의례를 영상화하면서 개인에 초점을 맞추고 있다는 점이다. 티모시 애쉬는 의례를 정형화된 틀로 보지 않고 의례의 과정에, 그리고 의례의 집단성보다 개인에 주목하였으며, 각 개인을 자신의 정체성을

드러내는 능동적인 사회적 행위자로 보았다. 또한 티모시 애쉬는 의례를 영상화하면서 의례라는 퍼포먼스 장르가 가진 역동성과 즉흥성에 초점을 두었다. 그리고 티모시 애쉬는 의례 과정의 상황마다 나타나는, 사람들의 능동적이고 참여적인 행위의 모습을 보여주려 하였다. 그는 이러한 참여자들의 행위에 의해 의례가 구성된다고 보았기 때문이다. 이러한 맥락에서 본 논문은 티모시 애쉬가 의례를 보는 시각은 이른바 ‘퍼포먼스이론’의 시각과 매우 유사하다는 점을 지적하였다.

‘타파칸 영화’의 두 번째 특징은 티모시 애쉬의 의례의 영상화에 관한 시각이 영화의 촬영과 편집방식에도 영향을 미쳤다는 점이다. 한 마디로 티모시 애쉬의 촬영방식의 특징은 ‘즉흥적인 촬영’에 있다. 즉, 그는 사전에 스크립트를 준비하고 촬영할 내용을 미리 고려하여 촬영하는 방식을 따르지 않고 의례의 현장성에 초점을 두면서 의례의 현장을 영상화하려 하였다. 이러한 촬영방식은 패치 애쉬의 편집과정에 영향을 주었고, 그 결과로 ‘타파칸 영화’는 스틸사진이나 인서트 쇼트가 다수 포함되어 있는 작품의 모습으로 완성되었다. 또한 ‘타파칸 영화’에서는 개인, 특히 저로라는 인물에 초점을 두었기 때문에 자연스럽게 저로를 비롯한 의례의 참여자들의 ‘대화’ 및 저로의 ‘말’이 매우 중요한 위치를 차지한다. 각 개인은 대화와 말을 통해 자신의 정체성을 드러내기 때문이다. 이와 관련하여 또 한 가지 주목할 점은 〈발리의 강신의례〉나 〈저로가 저로를 말하다〉에서 저로의 말은 영화의 이야기 전개를 위한 내러티브로 사용된다는 점이다. 실제로 티모시 애쉬는 이 두 편의 영화를 촬영할 당시 저로를 비롯한 사람들의 대화와 말에 초점을 두어 촬영하려고 노력하였으며, 패치 애쉬 또한 편집을 할 때 촬영된 필름을 사람들의 행동이 아니라 말이나 대화에 맞추어 편집하려고 하였다. 특히, 〈저로가 저로를 말하다〉는 전적으로 린다 코너와 저로 간의 대화로 구성된 영화라고 할 수 있다.

‘타파칸 영화’의 세 번째 특징은 ‘정보제공자의 피드백’이다. 본 논문

은 이러한 특징을 〈저로가 저로를 말하다〉를 통해 살펴보았다. 한 마디로 〈저로가 저로를 말하다〉는 티모시 에쉬가 인도네시아 영화를 기획하면서 의도한 ‘정보제공자의 피드백’을 성공적으로 실험한 작품이라고 할 수 있다. 또한 ‘정보제공자의 피드백’ 방식은 민족지가 단순히 사건에 대한 리포터주가 아니라 인류학자와 정보제공자, 즉 연구자(린다 코니)와 저로 간의 문화적 사건에 대한 해석의 교환을 통해 구성된다는 것을 보여준다. 그리고 같은 맥락에서 〈저로가 저로를 말하다〉는 영화의 주제인 ‘신들림’뿐 아니라 인류학자와 영화대상자 간의 관계를 보여주고 영화제작의 과정과 환경을 드러낸다는 점에서 “성찰성의 예시”(Lewis 2004b: 272)라고 볼 수 있으며, 또한 〈저로가 저로를 말하다〉는 한 영화텍스트가 다른 영화텍스트의 주제가 되는 “메타-다큐멘트”(Loizos 1993: 41)의 좋은 예라고 할 수 있다. 이러한 맥락에서 볼 때, 〈저로가 저로를 말하다〉는 ‘타파칸 영화’ 가운데 가장 실험적인 영화라고 할 수 있다.

‘타파칸 영화’를 종합적으로 야노마모영화와 비교하여 본다면, 야노마모영화에서는 의례를 영상화하면서 한 집단의 문화에 초점을 두었으나, ‘타파칸 영화’에서는 ‘의례’의 참여자인 ‘개인’의 정체성을 드러내는데 주안점을 두었으며, 특히 ‘타파칸 영화’는 ‘저로 타파칸’이라는 한 ‘여성’을 주인공으로 삼아 그녀 스스로 발언할 기회를 제공하였다는 점에서 야노마모영화와 다시 차별화된다. 그리고, 영화적 대상자들에게 영화를 보여주어 그들의 시각을 담으려 하였다는 점에서 야노마모영화의 방법론에서 벗어나 ‘타파칸 영화’를 계획할 때 의도했던 것들을 성공적으로 달성하였다고 할 수 있다. 또한 한 걸음 더 나아가 이들 영화를 인류학의 연구경향과 관련하여 본다면, 야노마모영화들이 1960년대와 1970년대 초의 미국인류학의 문화적 결정론의 시각에서 ‘이국적인 문화’를 무(無)시간적이고 정형화된 모습으로 묘사하는 방식의 전형적인 예라고 본다면, 파야 긴스버그(Faye Ginsburg)의 말대로 ‘타파칸 영화’

는 자신의 개성과 주체성을 강하게 드러내는 능동적인 사회적 행위자로서 개인의 창조성과 민족지적 만남의 성찰성을 강조하던, 1970년대 말과 1980년대의 미국인류학의 학문적 경향을 반영하고 있다고 할 수 있다(Ginsburg 2004: 156).

논문접수일: 2012년 10월 15일, 논문심사일: 2012년 11월 23일, 게재확정일: 2012년 012월 19일

참고문헌

이기중

- 2005 “티모시 애쉬(Timothy Asch)의 민족지영화 방법론과 〈도끼싸움(The Ax Fight)의 분석〉”, 『한국문화인류학』 38(1): 235-273.
- 2011 “사진인류학의 연구방법론”, 『비교문화연구』 17(2): 125-162.

Asch, Patsy

- 1986a “The monograph and films,” in Linda Connor, Patsy Asch and Timothy Asch, *Jero Tapakan: Balinese healer*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 3-9.
- 1986b “The film and sound texts of A Balinese Trance Séance and Jero on Jero,” in Linda Connor, Patsy Asch and Timothy Asch, *Jero Tapakan: Balinese healer*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 81-172.

Asch, Patsy and Linda Connor

- 2004 “Subjects, images, voices: representations of gender in the films of Timothy Asch,” in Linda Connor, Patsy Asch and Timothy Asch, *Jero Tapakan: Balinese healer*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 163-184.

Asch, Timothy

- 1986 “How and Why the Films Were Made,” in Linda Connor, Patsy Asch and Timothy Asch, *Jero Tapakan: A Balinese Healer*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 39-53.

Boal, Augusto

- 1985 *Theatre of the Oppressed*, New York: Theatre Communications Group.

Connor, Linda, Patsy Asch and Timothy Asch

- 1986 *Jero Tapakan: Balinese Healer, An Ethnographic Film Monograph*, Cambridge: Cambridge University Press.

Fox, James J.

- 2004 “Efforts and events in a long collaboration: working with Tim Asch on ethnographic films on Roti in eastern Indonesia,” in E. D. Lewis, ed., *Timothy Asch and Ethnographic Film*, London and New York: Routledge, pp. 83-96.

Ginsburg, Faya

- 2004 “Producing culture: Shifting representations of social theory in the films of Tim Asch,” in E. D. Lewis, ed., *Timothy Asch and Ethnographic Film*, London and New York: Routledge, pp. 149-162.

Lewis, E. Douglas

- 2004a “From event to ethnography: film-making and ethnographic research in Tana’Ai, Flores, eastern Indonesia,” in E. D. Lewis, ed., *Timothy Asch and Ethnographic Film*, London and New York: Routledge, pp. 97-122.
- 2004b “Person, event, and the location of the cinematic subject in Timothy Asch’s films on Indonesia,” in E. D. Lewis, ed., *Timothy Asch and Ethnographic Film*, London and New York: Routledge, pp. 263-282.

Loizos, Peter

- 1993 *Innovation in ethnographic film: From innocence to self-*

consciousness 1955-1985, Chicago: The University of Chicago Press.

Schechner, Richard

2002 *Performance Studies: An Introduction*, London and New York: Routledge.

Sorenson, Richard and Allison Jablonko

1995 “Research Filming of Naturally Occurring Phenomena: Basic Strategies,” in Paul Hockings, ed., *Principles of Visual Anthropology*, Berlin; New York: Mouton de Gruyter, pp. 147-157.

〈Key concepts〉: Timothy Asch, Linda Connor, Patsy Asch, Jero Tapakan, 〈A Balinese Trance Séance〉, 〈Jero on Jero〉, ‘Tapakan Series’, Bali, Indonesian films, ritual, informant feedback, opportunistic film

Timothy Asch’s Indonesian Ethnographic Films:

〈A Balinese Trance Séance〉 and 〈Jero on Jero〉

Lee, Kijung*

Timothy Asch is well-known for the film series about the Yanomamo Indians of Venezuela. After finishing the Yanomamo Project with anthropologist Napoleon Chagnon, Timothy Asch devoted his professional energies to researching and film-making in Indonesia from 1976 to 1982 and made 8 ethnographic films in three different societies(Bali, Roti, Flores) in collaboration with three anthropologists. The films on Indonesia, especially ‘Tapakan Series’ on Bali are the best known and mostly widely screened in the anthropological classes.

This paper examines Timothy Asch’s Indonesian ethnographic films while focusing on 〈A Balinese Trance Séance〉 and 〈Jero on Jero〉 among the ‘Tapakan Series.’ The paper firstly sketches the background of Timothy Asch’s ethnographic film-making in Indonesia. Secondly, it gives informations about his intention, plan

* Associate Professor, Department of Anthropology, Chonnam National University

and methodology of ethnographic research/film-making in ‘Tapakan Series’ and also examines how he attempted to differentiate it from his ‘Yanomamo films.’ Thirdly, the paper analyzed the texts of 〈A Balinese Trance Séance〉 and 〈Jero on Jero〉 in terms of three perspectives: (1) ‘film-making of ritual’; (2) ‘informant feedback’; (3) ‘opportunistic film.’