

인도네시아 족자카르타 그림자극 (Wayang Kulit)의 현대적 변용*

이 창 규**

I. 들어가며

와양(Wayang)은 와양 공연에 쓰이는 여러 ‘인형’ 또는 그 인형을 이용한 공연을 통칭한다. 와양은 그 공연방식과 공연에 사용되는 인형에 따라 여러 양식으로 분류할 수 있는데, 인도네시아 특히 자바에서 널리 공연되는 와양꾸릿(Wayang kulit)은 달랑(Dalang)이라는 공연자가 흰 천에 소가죽으로 만든 다양한 인형의 움직임을 보여주며 관객들에게 이야기와 노래를 들려주는 공연예술이다.¹⁾ 와양꾸릿이 일명 ‘그림자극’으로 불리는 것은 공연시 관객들이 등불에 의해 투영된 와양의 그림자가 만드는 움직임을 관찰하기 때문이다.

많은 동남아시아의 다른 그림자극들이 상대적으로 ‘엔터테인먼트’의 차원을 보여주지만, 인도네시아의 와양은 자바의 신화적인 질서와 상징적인 사회관계를 담고 있고 자바 전통사회의 도덕적인 가

* 본고는 연구자의 석사논문(이창규 2009)의 일부를 수정·보완한 내용을 담고 있다. 본고를 심도 있게 평하여주신 익명의 심사위원 분들께 감사를 드리며, 평가를 충분히 반영하지 못한 것은 전적으로 연구자의 책임임을 밝힌다.

** 서울대학교 인류학과 석사

1) 와양꾸릿(Wayang kulit)에서 와양(Wayang)은 ‘yang, eyang, hyang’이라는 조상이나 특정한 신들을 지칭하는 용어와 그림자를 뜻하는 ‘bayang’이라는 단어와 연관되어 있으며 꾸릿(kulit)은 가죽을 의미한다.

치들과도 연결되어 있다. 특히 와양이 갖는 삶과의 밀착성으로 인해 와양은 단순한 미학적 공연의 차원을 넘어 추상적인 개념을 사람들에게 보다 쉽고, 구체적으로 전달해 주는 기능을 담당해 왔다.²⁾ 할레나 결혼 등 중요한 통과의례를 위해 와양을 공연하기도 했고, 지역 공동체 수준에서는 일 년에 한번씩 마을 정화를 위해서나(Bersih Desa), 마을의 번영, 마을의 평안을 비는 연례 축하(Rasulan/Wilujengan)를 와양을 통해 열기도 했다. 대략 밤8시에서 다음날 새벽 4, 5시까지 계속되는 와양 공연은 단순한 ‘공연 차원’을 넘어, 사람들이 모여 음식과 함께 이야기를 나누는 사회적인 모임이자 자바 달력에 따른 중요한 의례의 일부분이었다.

예술이나 미적인 전통은 그들의 사회·문화적 맥락 속에서 정의되기 마련이고 문화적 생산의 과정이나 힘과 정체성을 위한 투쟁을 포함하기도 한다. 그래서 예술에 대한 분석은 그 대상이 ‘사회와 어떤 관계’를 맺고 있는가에 대한 문제를 동시에 제기하는 것이라고 할 수 있다.³⁾ 즉 ‘예술의 자율성’이라는 이름으로 예술의 독립된 본질이 가정되는 것이 아니라 예술은 그러한 예술적 실천이 유발되는 독특한 세팅의 차별성으로 간주되어야 하며 이런 점에서 예술은 하나의 문화체계로 이해되어야 한다(Geertz 1983: 109). 본 논문에서는 인도네시아 족자카르타 와양 꿀릿(Wayang Kulit Gaya Yogyakarta)이라는 전통공연예술의 양상과 실천을 현재의 맥락에서 살피고자 한다. 단순히 미학적 대상에 대한 소재주의적인 분석이나 서구 중심의 ‘Fine Art’라는 특수한 개념이 만든 협소한 방식이 아니라 전통공

2) 와양의 이야기들은 주로 라마야나(Ramayana)와 마하바라타(Mahabharata)가 이야기의 중심이 되고 있고, 이후에 인도네시아 혁명과 독립의 역사적 과정에서 차용된 이야기가 와양에 첨가 되었다. 와양의 이야기(라콘, Lakon)는 ‘대본’이지만 고정된 텍스트가 아니다. 이 이야기들은 인도문화와 자바 문화간의 혼종이나 토착화의 양상을 보여준다.

3) 이런 맥락에서 ‘예술(Art)’을 ‘Depiction, Representation, Aesthetics’ 등의 다른 용어들로 대체하려는 시도들과 논쟁들이 있어왔다(Morphy 2006: 239).

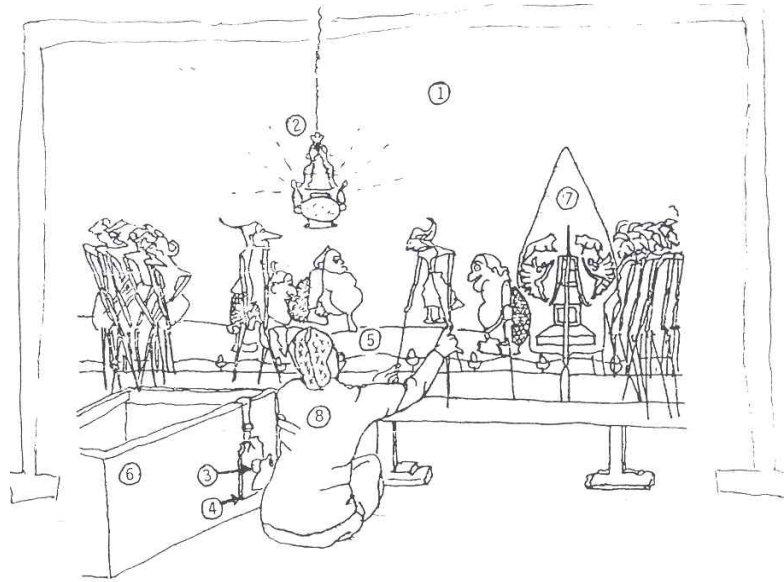
연예술을 유지하고 지속, 전승하는 주체인 달랑이라는 공연자의 실천에 주목하고 변화하는 자바의 사회문화적 변동 속에서 이 공연주체들의 대응과 실천을 살핀다.

와양 장르를 둘러싼 예술적, 정치적, 경제적, 문화적 생산과 수용 과정을 확대시켜 보는 본 작업에는 인도네시아 족자카르타가 가지고 있는 지역적인 특수성과 사회문화적 관계들이 개입하게 된다.⁴⁾ 이것은 ‘신비스러운 동양’이나 ‘자바 미학의 창조’라는 오리엔탈리즘적 기획의 연장선도 아니고, 서구에 대한 강박관념과 콤플렉스가 잠재화된 역 오리엔탈리즘도 아니다. 이는 와양의 생산과 순환, 그리고 그것의 소비 방식을 통해 전통적인 미학과 의례의 영역이 현대적인 맥락에서 어떻게 작동하는가를 밝히는 작업이며 국민국가의 성립과 함께 제도로서의 예술, 예컨대 예술대학이나 국립미술관이 정비되어 가는 이후의 시기에 주목하여 각 지역이 ‘예술’의 유입에 어떻게 대처해 왔는지 검증하는 시도이기도 하다.⁵⁾

연구자는 2008년 8월 23일부터 2주간 자카르타, 족자카르타, 솔로를 중심으로 사전조사를 실시하였고 2008년 11월 17일부터 2009년 3월 8일까지는 본격적인 현지조사를 진행했다. 연구를 진행하면서 가장 중심이 된 장소는 술탄의 궁정학교인 하비란다(Habirandha)였

4) 궁중 예술의 하나였던 와양은 ‘술탄의 지원’과 ‘근대적인 국가의 지원’이라는 두 개의 축 위에 놓여있다는 점에서 특기할만하다. 아직도 술탄이 존재하고 있는 족자카르타에서는 와양의 공연 양상과 후원 및 지원에 있어서 술탄의 영향력이 지속되고 있다는 점에서 인도네시아의 다른 지역과 차이점을 보여준다. 달랑을 교육하는 궁중예술학교인 하비란다는 궁중의 관장 아래 운용이 되고, 서구적인 모델에 기반한 이시(ISI)와 에스엠까이(SMKI)는 근대적인 예술 학교로서 국가의 지원 아래 궁중의 전통적인 방식이 아닌 ‘와양의 현대화’를 꾀하고 있다.

5) 예술가들은 공식적인 예술 학교에서 교육받지 못한 예술가들의 작품을 지칭하며 ‘훈련받지 않은 사람들에게서 만들어진(art produced “untrained”)’이라는 용어를 사용해 민속예술(folk art)의 개념에 혼란을 가중시켰다. 예술에 있어 기술(skill)과 훈련(training)의 구분은 예술에 있어 ‘원시적(primitive)’이라는 용어와 더불어 논쟁적인 요소가 되어 왔는데, 고대 그리스 인들은 ‘예술’과 ‘기술’을 구분하지 않고 테크네(Techne)로 통칭했다.



(*Wayang in Indonesia*, Indonesian Embassy, Canberra, c. 1977에서 인용)

다. 와양을 배우는 학생의 일원으로 들어가 학교의 입학식부터 현지 조사가 완료된 날까지 수업에 참여하는 과정에서 자연스러운 참여 관찰과 심층면접이 이루어졌고, 족자카르타의 와양에 대한 여러 정보를 공유할 수 있는 계기가 되었다. 와양을 조사하는데 있어 단순히 교육이나 달랑의 ‘행위’에 주목할 경우 그것이 가지고 있는 상징성이나 연행성을 놓칠 수가 있는데 그것을 보완하기 위해 본 연구에서는 현지 조사과정에서 참석한 다양한 공연을 통해서 와양을 둘러싸고 있는 미학적 예술 체제의 조우와 경합들, 그리고 그것들을 결정하는 변형 양식들, 더 나아가 그것으로 인해 규정되는 의미와 양식들을 보다 면밀히 규명해 보고자 했다.

II. 선행 연구 검토 및 이론적 배경

기존의 와양에 대한 연구들 중에 가장 큰 비중을 차지하고 있는 것은 와양의 예술형태 기저에 있는 미학적인 원리가 무엇인가를 규명하는 것이었다. 이는 크게 와양 공연자의 발화 모델에 대한 분석(Errington 1998), 와양을 하나의 텍스트로 다루어 그것이 진행되는 방식, 플롯, 주인공들의 특성을 분석한 것(Brandon 1970; Zurbuchen 1987), 와양의 연극적인 영향력에 주목하면서 와양에 대한 현상학적 분석을 시도한 작업(Mrazek 2006)으로 나누어 볼 수 있다. 하지만 이런 작업의 대부분은 공연이 진행되는 사회적인 세팅과 그것이 가지고 있는 사회문화적 의미에 대한 분석상의 공백을 안고 있다.

이에 비해 와양이 가지는 사회문화적 의미를 확대하거나 그것을 자바 사회를 이해하는 하나의 통로로 삼고자 한 연구는 기어츠(Geertz 1960, 1973), 앤더슨(Anderson 1965), 킬러(Keeler 1987)의 연구를 꼽을 수 있다. 기어츠는 가장 깊게 문화에 뿌리 박혀있고 고도로 개발된 예술 형태인 와양푼릿을 통해서 자바인의 가치와 형이상학간의 관계에 가장 분명하고 직접적인 통찰을 할 수 있다고 밝히며, ‘원형’이 ‘경험’을 조직화하는 것처럼 와양의 성스러운 상징이 자바인의 경험과 삶에 적극적으로 부여된다고 해석한다(Geertz 1973). 킬러는 수하르토 정부의 이데올로기인 뽀짜실라(Pancasila)⁶나 가족 계획, 또는 경제 개발이 어떻게 공연 안에서 전달되었는지 분석하고(Keeler 1987), 앤더슨 역시 현대의 현상을 보다 깊이 설명하고 이해하기 위해서는 전통문화의 영향을 고려해야 한다고 밝히며, 와양이라는 전통예술을 매개로 자바의 문화와 가치관에 기반한

6) 뽀짜실라(Pancasila)는 1945년 인도네시아 독립준비위원회에서 채택한 국가이데올로기이다. 뽀짜실라는 산스크리트어로 다섯(뽀짜) 개의 원칙(실라)을 의미하는데 절대신의 믿음, 인본주의, 국가통합, 합의와 만장일치를 통한 인도네시아식 민주주의, 사회정의가 그 다섯 원칙이다.

정치적인 분석을 시도한다(Anderson 1990).

이런 흐름의 연구들은 와양이라는 ‘원형’을 통해 자바 문화에 대한 이해를 돕고 언어예술이나 문학적인 분석에 덧붙여 와양이 공연되는 맥락과 그것의 사회문화적 의미를 연결했다는 점에는 의미가 있지만, 보다 구체적인 공연 양상과 현대적인 맥락에서 그것이 어떻게 변화를 겪고 있는가에 대한 추가적인 연구와 질문을 낳게 한다. 와양 공연의 성격과 양상에 핵심이 되는 달랑에 대한 기존 연구에서도 이런 점들은 드러난다. 와양에 대한 기존의 연구들은 달랑들의 모순적인 위치(정부나 술탄, 궁중의 지시와 사람들의 목소리를 ‘동시에’ 담아 전달해야하는)에서 공연을 통해 그 모순을 극화하는 방식(play on contradictions)에 초점을 두고 있는데, ‘후원-수혜’ 관계로 달랑의 역학관계에 주목한 킬러(Keeler 1987)나 달랑들이 정부의 프로파간다 전달자(Juru Pencerahan)였음에도 불구하고 공연 사이사에서 정부를 비판하고 정치적인 목소리를 낼 수 있었던 달랑들의 능력과 방식에 주목한 와인트라우브(Weintraub 2004) 역시 ‘신질서’ 시기(Orde Baru)⁷⁾의 정치적 엘리트나 정부의 메시지를 전달하는 ‘정치적인 달랑’의 역할에만 주목한 나머지 달랑의 실제적인 공연에 개입하는 다양한 힘과 이해관계를 사장시켰다(Mrazek 2002: 17).

‘예술’은 ‘국가’와 ‘기업’이라는 거대한 고객을 상대하고 때로는 초국가적 행위자와 만나게 된다. 이는 공연을 기획하고 실천하는 양상을 보다 장기적이고 거시적으로 분석해야 할 필요성을 제기하는

7) 신질서(Orde Baru)체제란, 인도네시아 2대 대통령 수하르토(Suharto)의 권위주의 통치체제로 1965년 9월 30일 쿠데타로 초대 대통령 수카르노를 몰아내고 정권을 잡은 수하르토가 수카르노 정부와 자신의 정부를 차별하고자 만든 말이다. 1966년 3월 수카르노로부터 행정권한을 이양 받고, 1967년 국민협의회(MPR: Majelis Permusyawaratan Rakyat)에 의해 대통령 직무대리로 임명된 후 1968년 대통령으로 추대된 수하르토는 그 후 32년 동안 인도네시아를 통치하면서 현역 대통령으로 최장수 재임을 기록하였다. 그래서 ‘신질서’는 32년 수하르토 독재 기간(1965년-1998년)을 가리키는 말로도 쓰인다.

데, 이렇게 ‘Art’의 한 특정 양식은 글로벌 시장이나 관광과 연동하며 ‘근대’를 상상하고 재현해내기도 한다. 그것은 더 나아가 민족주의 옷을 입고 변형되기도 하고, 식민지 경험을 변주하기도 한다(Price 1989; Phillips and Steiner 1999). 관광객의 등장으로 전통 수공예가 일방적으로 쇠퇴하는 것이 아니라 전통적 수공예품 이외에 새로운 장르가 부가되어 나란히 발전하면서 문화적 레퍼토리로 자리 잡기도 하고 그 의미 체계가 변화하기도 하는 것이다(McKean 1989; 홍석준 1998; 김이선 2003).

그런 점에서 와양쿨릿(Wayang kulit) 공연은 공적인 공간(public space)에서 기존의 사회적 공간과 분배의 차별화를 재구성하는, 하나의 ‘무대’가 되고 동시에, 공연을 준비하고, 계획하고, 연행하는 과정에 개입하는 수많은 행위자들이 집결 되며, 그것들이 맺고 있는 네트워크와 사회적 담론을 드러내는 하나의 ‘장’을 제공해 준다고 할 수 있다. 바우만과 브리그스(Bauman & Briggs, 1990:601)가 ‘공연’을 실체의 형성과 그것의 사회적 반사로서 작용하는 의사소통적 과정으로 간주한 것이나, 어떻게 사람들이 별개의 상황들 속에서 구축된 정체성을 고양하는데 공연의 수행적(performative) 측면을 동원하는지 지적하는 흐름도 이런 맥락과 닿아 있다.

공연상의 가정법인 ‘마치~처럼(as)’을 ‘~이다(is)’와 구분해야 한다고 지적하는 쉘크너(Schechner 2004)는 공연이 정체성을 나타내고 시간을 유용, 개조하며 신체를 장식한다고 이야기 하면서 공연의 수행적인 측면을 다시 짚어낸다. 이것은 사람들로 하여금 ‘거듭-행위된’ 행위, 즉 최초가 아니라 리허설 되고 다시 꾸며지고 준비된 행위 안에서 놀게 하는 기회를 부여한다. 공연(performance)이라는 것이 ‘일정한 공적인 시, 공간 속에서 청, 관중을 상대로 하여 의식적, 의도적으로 행해지는 신체 행위’를 가리키는 용어라는 점에서, 공연(performance)의 본질은 무엇보다도 그것이 ‘복원되는 행위

(restored behavior)’라는 점이다. 그래서 ‘공연하다(perform)’는 어떤 단일한 행위나 행동을 한다는 말이라기보다는 오히려 다소간에 내포되어 있는 과정들을 완성한다는 말이 된다.

구조와 문화적 관용어, 개인 간의 상호작용을 실제 일어난 사건들에 대한 서사(narrative)로 보여주는 사회극(social drama)을 통한 터너의 방법론은, 의례라는 것이 미메시스보다는 포에시스(poiesis: 생산, 제작)의 측면, 즉 ‘~인제’ 하는 것 보다는 무엇인가를 만드는 것을 목적으로 한다는 점을 지적해준다(Turner 1982). 곧 공연은 사회문화적 삶의 깊은 곳에 있기 때문에 일상적인 관찰과 합리화로는 근접하기 어렵고, 막히고 억제되던 것들이 공연 과정을 통해서 외부로 이끌어 나오는 ‘체험(experience)’이라는 점에서, 공연은 다시 체험의 적절한 종결이 된다. ‘체험에 대한 해석적인 재연기’에서 상징은 하나의 사물(thing)이 아니라 사건(event)이 된다. 하나의 사건으로서 와양은 단지 과거 속에 파묻혀 있는 것이 아니라 끊임없이 재현됨으로써 새롭게 창조되기도 하고, 하나의 ‘발명된 전통’으로 사람들의 정체성을 형성하기도 한다. 달랑 역시 기존의 방식을 그대로 받아들이는 수동적인 수용자가 아니라 자신들의 목소리를 담은 공연을 지속해오고 있다.

본 논문에서는 특히 달랑이라는 ‘행위자’가 ‘이야기, 이미지’를 연결하는 과정에서 와양 공연이 가지고 있는 ‘열린 텍스트성’과 ‘현장성’, ‘즉흥성’ 등의 미학적 특성들에 주목하며, 골격이 되는 이야기인 빠کم(Pakem)과 가지가 되는 이야기인 짜랑안(Carangan)을 달랑이 어떻게 엮어 내는지 살펴보았다. 그것이 ‘이야기’의 차원에서 공연 현장을 분석한 것이었다면, 와양의 ‘이미지’에 보다 주목하여 특정 상징의 의미가 확대되거나 변용되는 다양한 층위를 살피고 일련의 공연을 관통하는 연결고리로서, 와양 안의 희극적 캐릭터들이 가지는 역할과 기능에 주목했다. 더 나아가 족자카르타 지역과 인도네

시아 국경을 넘어서는 와양의 ‘움직임과 원용’을 통해 전통예술 장르가 매체와 산업, 그리고 국가적 연계라는 흐름 안에서 지역문화의 표상으로 어떻게 아이콘화 되어, 단순히 하위 지역문화로 국가에 위계적으로 편입되는 것이 아니라 지역의 맥락에 따라 재생산되고 지속되며 어떤 과정을 통해 의미가 변화하는지 그 역학을 밝혀 보았다.

III. 빠끔(Pakem)과 짜랑안(Carangan)의 변주

1. 지속되는 의례로서의 와양

다양한 방식으로 분기하는 공연 양상들은 기본적으로 와양 안의 시간에 대한 문제와 결부 된 것이다. 아리스토텔레스가 시학에서 극의 속성으로 지적한 ‘직선적인 시간, 인과성의 완전성, 텍스트가 하루를 넘겨서는 안된다’는 제약은 와양의 이야기에서는 파괴된다(Becker 1979: 226). 자연적인 시간, 선조의 시간, 신의 시간, 그리고 인간의 시간이 동시 다발적으로 발생하는 와양 안의 시간은 달랑이 빠끔의 기본 구조 안에서 빠뎃(Pathet)의 위치와 그 하위 구조를 어떻게 배치하느냐에 따라 달라진다.⁸⁾ 특히 의례적인 맥락의 와양에서는 의례가 펼쳐지는 공간 자체가 와양 이야기의 공간이 되면서 자연과 조상, 신, 인간의 시간은 빠끔의 기본 구조를 따라 진행 된다.

[루와탄(Ruwatan) 의례 맥락에서의 와양]

따르조를 포함한 가족 네 명은 화면 뒤에서 한참을 눈을 감고 있

8) 빠뎃(Pathet)은 원래 가믈란 음악의 음계와 조를 의미하는 것이었는데 와양의 이야기 안에서는 이야기의 순차적 구조를 지칭한다.

다. 항아리 안에는 봉헌으로 바쳐진 꽃(sesajen) 이 가득 들어 있는데, 와양의 한 막이 끝나자 달랑인 땀불(KMT Timbul Cemamanggala) 이 많은 사람을 헤치고 나오고 공연을 보조하는 사람은 새 한 마리를 풀어 하늘로 놓아준다. 땀불은 꽃잎을 가득 담고 있는 항아리의 물을 네 명의 가족에게 온 몸을 적실만큼 뿌려주고 네 명의 가족이 자신의 얼굴을 씻고 나면 다른 사람들은 경쟁하듯 달려들어 항아리의 남은 물로 자신의 얼굴을 씻거나 그 안의 꽃을 자신의 호주머니로 가져간다. 그 후 달랑과 사람들은 음식과 오리 2마리를 해변가로 가지고 가서 인도양으로 떠나보내는 공회 의례를 하고, 다시 공연 장소로 돌아와 다음날 아침까지 와양 공연을 지속한다.

빠끔의 신성성과 정통성은 액운을 떨쳐 버리는 루와탄(Ruwatan)의 의례 과정에서 더욱 부각이 되고, 8시간 지속되는 와양의 공연(Wayang Semalam)은 빠끔의 충실한 재현을 보장해주는 공간이 될 뿐만 아니라 액운을 충분히 떨어낼 수 있는 ‘최소한의 시간’이 된다. 자바 달력에 기반한 의례적인 공연의 주기적 반복과 그 양식으로서 빠끔에 기반한 전통적인 공연은 사제로서의 역할을 더욱 공고하게 해주고 의례적인 맥락이 기반하고 있는 신비적이고 상징적인 차원이 더 부각이 된다. 그것은 평생 궁정 소속의 달랑으로서 족자카르타를 대표하는 와양의 양식을 전승해온 스승에 대한 예우가 덧붙여진 것이었으며 머라삐(Merapi)의 활화산 정기가 술탄의 궁정에 전달되어 인도양으로 나아가는 주술적인 상징의 축 끝에서 열리는 것이었기 때문이었다. 이런 의례적인 맥락의 와양이 단순히 상징적인 차원에서만 공연되는 것은 아니다. 상징이 기반하고 있는 현실적인 지형 조건 또한 와양이 가진 의례적 요소를 지속적으로 유지시켜 주기도 한다.

[사빠란(Saparan)의례에서의 와양]

공연이 열리는 장소인 감뽕(Gamping) 주변은 악귀를 형상화한 인형인 브까깁(Bekakak)과 온갖 제물을 담고 올 행렬을 기다리는 많은 사람들이 길거리에 가득 차 있다. 달랑은 마을 회관에서 빠끔을 펴보며 공연될 와양의 이야기를 점검하고 중간 중간에 방에서 나와 손님을 맞아 인사를 한다. 감뽕의 지역 공동체 임원들과 경찰 간부들은 회관 안에서 간단한 음식을 차려놓고 행렬을 기다리며 기도를 드리고 행렬이 회관에 도착했을 때 브까깁을 안으로 모셔 달랑에게 와양을 시작해 달라는 주문을 한다. 수르조노(Ki Surjono)는 회관의 우측에 마련된 공연장소로 옮겨 본격적인 공연을 시작한다.

수르조노는 하비란다를 졸업한지 3년 밖에 되지 않은 초보 달랑이었다. 그래서 이야기를 엮는 방식에 있어서도 빠끔의 충실한 재현에 공연의 주안점을 둔다. 상대적으로 짧은 공연 경험과 그로 인한 레퍼토리의 부재는 특정한 의례적인 맥락에서 후원자들이 선택할 수 있는 이야기의 범위를 제한했다. 그러나 수르조노가 이번 공연에서 중요하게 지적한 점은 와양 의 이야기 자체가 아니라 와양이 이틀간 개최되는 사빠란(Upacara Saparan)의 전야제 성격을 띠고 있다는 점과 그것이 술탄과의 연관성을 가지고 있는 공연이라는 점이 있었다.

감뽕이라는 지역 공동체 차원에서 기획된 이 의례와 공연은 감뽕을 둘러싼 세 개의 큰 산이 가지고 있는 지질학적 특성에 기인



<브까깁(bekakak)을 동반한 행렬>

한 것이기도 했다. 이곳은 족자카르타의 벽돌과, 회반죽을 만드는데 필수적인 재료인 석회암을 생산해내는 카르스트(Karst, 회암) 지형이었기 때문에, 석회석을 캐는 과정에서 발생하는 많은 가스 사고와 이에 연이은 폭발을 막기 위한 슬라마탄



<브까깁(bekakak)>

(selamatan)⁹⁾의 성격을 가지고 있었다.

핵심적인 것은 이런 의례를 지속하고 있는 사람들이 생각하고 있는 의례의 힘과 기능, 현실적인 권능의 실현이 아니라 이런 의례의 맥락에서 와양이라는 하나의 전통 장르가 의례의 적절한 종결이자 다음날의 본격적인 행사로 이어지는, ‘쉬지 않는 시간의 연속’으로 해마다 반복되고 있다는 점이다. 브까깁(bekakak)의 목을 자르기 위해 지속되어야 하는 밤새 이어지는 시간은 달랑이 와양의 상징과 체계(따따난, Tatanan)를 넘어 세계와 우주의 질서를 다시 조형하고 매개할 수 있는 상징적인 조력자로서 자리하게 한다. 보다 현실적인 면에서 보자면 이런 공연에 초청될 수 있는 달랑들은 족자카르타의 전체 달랑들을 포괄하는 광범위한 집단 이라기보다는, ‘궁정 중심’과 ‘하비란다 중심’의 달랑들이라는 점에서 인도네시아 전국 달랑 연합회(PEPADI) 안에서도 궁정과 관련되는 달랑들이 공유하고 있는 ‘특수성’은 의례적인 맥락에 의해 더욱 강조되었다.

9) 슬라마탄(Selamatan)은 안녕, 평안(Selamat)을 의미하는 단어에서 온 것으로 인간 사회에서 일어나는 혼란과 고통의 원인이 조상의 혼과 그들의 주변세계에서 초자연적인 힘을 발휘하는 신령이 분노하고 있기 때문이라고 여기고 그들을 회유하기 위해 정성껏 음식을 준비하여 기도를 드리는 일련의 의례를 가리킨다.

족자카르타의 모든 와양 공연이 의례적 기능을 잃은 것은 아니다. 루와탄(Ruwatan)의 예처럼 슬라맛탄(Selamatan)의 와양에서도 신성한 측면이 더 부각이 되고 과거에 ‘치료자나 샤먼’으로 그려지기도 했던 달랑의 역할은 상징적으로 지속된다. 이런 의례적인 주기의 와양 공연은 달랑의 정체성 형성에 있어 ‘예술가(Seniman)’를 넘어서 ‘신비적인 위치’를 부여하고 달랑들은 *끄리스(Keris)*를 더욱 굳건하게 허리에 찬다.

2. 와양 공연 무대에서 만난 ‘8시간’과 ‘2시간’

근대적인 예술학교 출신들의 달랑들은 빠끔 사이사이에 짜랑안을 어떻게 붙이느냐의 문제가 아니라, 아예 빠끔 자체를 한 두 시간으로 ‘압축’시키거나 ‘틀 자체를 바꿔’버리는 보다 혁신적인 흐름들을 시도한다. 사실 와양 공연에서 짜랑안을 어떻게 엮어 가느냐의 문제는 이야기를 엮는 방법에 국한된 문제가 아니라 달랑이 와양을 이해하는 방식에 대한 보다 본질적인 문제제기였다.

전통적인 와양 공연이나 의례적인 맥락에서의 와양은 8시간 동안 쉬지 않고 이어지는 하룻밤의 공연이었다. 내일의 새로운 시간을 준비해야 하는 ‘빠른’ 사람들에게 8시간의 와양 공연은 너무 길어 단축되어야 하는 것이었다. 변화하는 새로운 사회문화적 과정에 대한 대응과 실천의 일환으로, 고전적이고 전통적인 8시간 와양을 2시간, 또는 1시간으로 줄인 와양 공연에 대한 필요성의 제기와 그것의 적극적 실천은, 근대적인 예술 학교가 주도한 하나의 ‘와양 운동’이었다. 근대적인 서구 교육을 받은 사람들의 변혁과, 변화하는 현대사회에서 8시간에 이어지는 전통적인 방식의 긴 공연을 진행할 수 없다는 현실적인 인식은 아예 새로운 방식의 이야기를 만드는 계기를 제공했다.

실제로 이씨(ISI)에서는 공연 시간을 1, 2시간으로 줄인 빠닷(Padat)이라는 극본을 만드는데 오랜 동안 심혈을 기울여 왔다. 이 차이는 ‘8시간’의 빠끔을 ‘한 두 시간’으로 줄이는 시간의 양적인 문제가 아니라 빠끔(Pakem)과는 아예 분리된 새로운 이야기를 다시 쓰게 하고, 외양의 질적인 변화를 낳게 하는 계기가 되었다. 빠끔에 기반한 ‘8시간’의 이야기를 ‘2시간’으로 단축하는 재현 과정에서 소실되는 외양의 미학적, 철학적 요소들을 아쉬워하기 보다는 아예 새로운 형식과 구조로, 가지가 되는 이야기들이 몸통을 구성해내는 - 전통적인 빠끔에 충실한 재현을 강조하는 족자카르타 양식에서 보자면 - 아예 다른 외양이 된 것이다.¹⁰⁾

이런 변화하는 시간과 공간에 대한 대응과 적응의 양상은 술탄과 궁정에 소속된 달랑에게도 예외가 아니었다. 관광객을 위한 공연을 위해 외양의 이야기는 술탄의 고전적인 전통 안에서 선택적인 재생을 필요로 했다. 다만 ‘축약’의 방식에 있어서는 여전히 자신들이 가지고 있는 전통적인 방식을 유지하는 여러 변수와 힘들이가 존재하고 있었다. 그것은 바로 궁정 안에서 열리는 공연을 지켜보고, 관장하는 또 다른 시선과 관점이 확장된 것이기도 했다.

공연 전에 달랑에게 이번 외양에서 주목해야할



<와양 안의 여성 캐릭터만을>

10) 다시 쓰여지는 극본인 ‘나스까(Naskah)’는 ‘원고, 서류, 초고, 계획’을 뜻 하는데, ‘가지가 되는 이야기’로 아예 새로운 이야기를 구성하는 외양의 이야기는 빠닷 나스까(Padat Naskah)라는 특정 명칭으로 불린다.

부분과 주의 사항을 전 달해준 조요 수마뜨리(Joyo Sumatri)는 70년 대까지는 달랑으로 많은 공연을 경험을 가지고 있었다. 지금은 술탄의 관장 아래 열리는 공연을 관리 감독하는 역할을 맡고 있는데, 젊은 달랑의 ‘문제’로 술룩(Suluk: 와양의 배



<중심으로 1937년에 궁정에서 편찬한 책>

경을 조성하는 달랑의 운율적 노래)이나 싸우는 장면(Perang Begal)에서 와양 간의 관계를 무시하고 자의적으로 할아버지와 아버지가 싸우게 만들고 여성의 캐릭터를 묘사하는데 있어서도 정제된(alus) 여성의 모습을 보여주지 못하는 점을 꼽는다. 와양에 나오는 여성의 캐릭터들은 ‘부드럽고, 정제되고, 예의바른 것’ 이어야 하는데 일부 달랑은 자주 여성을 말(kuda)과 같이 묘사한다는 것이다.

와양이 가지고 있는 훼손되어서는 안되는 요소들을 지키고 궁정 소속의 달랑들을 감독하는 시선은 달랑들의 구체적인 공연 양상과 와양의 캐릭터를 재현하는 과정에도 영향을 주었다. 술탄의 시선과 점검은 ‘천박해져가는 달랑’들과 와양의 질적 훼손 속에서 지켜 내야 할 고귀한 문화유산을 위한 것이었다. 와양이 ‘그림자 극’이라는 점에서 그림자가 생기지 않는 대낮의 야외 공연은 사실 와양이 가지는 신비적인 요소와 분위기를 애초에 탈각해버린 것이었다. ‘그럼에도 불구하고’ 지속되어야 하는 와양의 공연과 지원은 2시간으로 축소되었지만 그 시선의 지향점은 아직도 맞출 수(맞춰 줄 수)는 없는 것이었다. 그것은 자신들이 가지고 있는 전통예술과 문화가 점점 설

자리를 잃어가는 것에 대한 우려였고 동시에 20분 이상을 넘기지 못하는 새로운 세대들과 손님들에 대해 궁정 소속 달랑들이 현대적인 맥락에서 그나마 할 수 있는 최대한의 타협이었다.

와양을 ‘8시간’에서 ‘2시간’으로 줄이는 문제는 단순히 전체 공연의 길이에 대한 문제가 아니라 하루가 바뀌는 시간에 대한 리듬의 문제를 포함하고 있는 것이었다. 의례적인 맥락이나 하루를 넘겨 진행되는 전통적인 방식의 와양(Pakeliran Semalam)의 맥락에서 ‘하루’가 ‘다음 하루’로 바뀌는 밤 12시는 이제는 관객들의 핸드폰이나 손목시계가 정확히 알려주는 구분점이 되었고 달랑들에게는 관중들의 70%가 갑자기 약속이나 한 듯이 한꺼번에 자리를 떠버리는 ‘혼돈의 시간’이기도 하다. 몇몇 젊은 달랑들도 기존의 달랑들이 극을 진행하며 공연의 진행 속도를 가늠하는 기준으로 삼았던, 날씨와 몸 에 느껴지는 기온, 관객들의 반응속도에서가 아니라, 와양의 화면 아래 숨겨둔 자신의 핸드폰으로 시간을 체크하며 와양의 진행을 이끈다. 8시간의 공연 시간을 한 두 시간으로 줄이는 방식은 족자카르타 달랑들 사이에서는 와양을 주최하는 특화된 목적과 맥락에 따라 ‘릴레이 공연’, ‘둘, 셋의 달랑이 같이 하는 공연’ 이라는, 8시간은 유지하되 그 안에서 시간을 분절하는 새로운 양상으로도 변용되었다.

시청 사무실이 있는 띠모호 족자카르타(TIMOHO Yogyakarta)에서 열린 이 공연은 2009년부터 2013년까지 5년간 뽀빠디 꼬따(PEPADI KOTA)를 이끌어갈 조직의 주요 임원들의 임관식을 겸한 와양 공연이다. 뽀빠디 꼬따에 소속된 달랑은 물론 다른 족자카르타의 뽀빠디 달랑들과 족자카르타의 정관계 인사, 와양을 연구하는 소수의 국내외 학자들이 모인 신년 모임의 성격도 겸하고 있다. 이번 공연은 하나의 라꼴인 바밧 위노모르또(Babat Wanamarta)를 25명의 달랑이 각 부분을 나누어 릴레이 공연을 하고 이를 위해 세 개의 와양 화면(Kelir)이 연결이 되어 큰 하나의

장면으로 기능을 한다.

와양 화면의 접붙이기와 하나의 이야기를 달랑간에 분절하는 이 어달리기식의 공연은 와양의 전체 분위기와 흐름을 지배하는 단독 자로서의 달랑이 아니라 서로 돕고 교류하는 연대하는 달랑이라는 점을 부각시킨 하나의 기획이었다.¹¹⁾ 달랑 혼자 8시간 동안 공연을 지배하는 고정된 관습에서는, 와양을 조작하고 극 전체를 지배하는 달랑의 권위는 달랑 개인에게 복속된 것이었고, 그가 잘 공개하지 않는 스승에게서 받은 ‘혼자만의 빠끔’에서 나온 것이었다. 하지만 교체 가능하고 이어줄 수 있는 공연의 양식과 이제는 서점에서 ‘살 수 있는’ 이야기(lakon) 책들은 변화하는 달랑의 역할과 정체성, 그리고 그것에 관계하고 있는 달랑 교육 체계의 변화에 대한 연행적 은유로 자리할 수 있다. 빠끔과 짜랑안을 가지고 와양의 이야기를 엮는 방식에서 드러난 달랑들간의 이해와 해석 차이가 와양 공연 무대에서 만나 8시간과 2시간의 변주로 나타났다면, 이야기를 극으로 재현하고 와양의 캐릭터에 생명을 부여하는 실제적인 공연의 양상에서는 알루스(alus)와 까사르(kasar)라는 변주로 다시 나타나게 된다.¹²⁾

11) 3개의 와양 화면에서 공간적으로 확대된 와양은 와양 골렉(Wayang Golek), 와양 꿀릿(Wayang Kulit), 와양 끌리떡(Wayang Klitik)의 각 하위 와양 장르들이 자연스럽게 만날 수 있는 기회를 부여한다. 이런 만남들은 추후 달랑의 특정 와양 공연에서 와양 꿀릿을 넘어선 '와양 간의 혼종 현상'을 보여주며 공연 형식의 창조적인 재료로 자리하게 된다.

12) 알루스(alus)는 ‘세련된’, ‘품위 있는’, ‘우아한’, ‘예의 바른’, ‘문명화 된’ 것을 의미하고 까사르(kasar)는 ‘거친’, ‘서투른’, ‘조잡한’, ‘예의 없는’, ‘문명화되지 않는’ 것을 의미한다(Geertz 1960). 알루스와 까사르는 어떤 하나가 다른 것보다 좋다거나 선호되는 것이 아니다. 특히 와양 안에서는 그것은 고정된 의미를 가지는 것도, 항상 대립적인 것도 아니며 특정 성별에 한정된 것도 아니다.

IV. 알루스(alus)와 까사르(kasar)의 변주

1. 구농안(Gunungan)의 혁신과 미메시스의 파괴

와양이 공연되는 바나나 줄기 위의 화면(Kelir) 구성은 크게 좌, 우, 그리고 완전과 균형을 상징하는 가운데 공간으로 나눌 수 있다. 구농안(Gunungan)은 공연 화면의 양쪽에 2개, 또는 한 개씩 꽃혀 화면의 경계를 만들어 와양이 공연되는 공간을 조성해준다. 산의 형상을 모방하고 있는 구농안은 ‘생명의 나무’로 사물에 생명을 부여하고 와양 안에서 다산과 축복의 근원으로 간주된다.¹³⁾ 구농안은 와양의 공연이 진행되면서 나무, 산, 생명뿐만 아니라 궁정의 문, 신비한 힘 등을 상징하는 다층적 성격을 지니며 전체 공연의 진행을 이끄는 와양의 핵심 상징이 된다. 구농안이 가지고 있는 다양한 상징과 기능은 공연을 진행하는데 있어서 도상적인 초월성을 보여주지만 동시에 달랑과 이야기에 따라서는 상황적인 지시적(index) 성격도 지니게 한다. 맥락에 따라 구농안이 가지고 있는 상황성은 와양을 이끌어 가고 공연의 성격을 부여하는 데에 있어 양식상의 차이를 만들어 내게 했다. 달랑들이 보여주는 구농안의 상황성은 아예 공연 자체의 성격을 부여해 주는 것이기도 했다.

달랑들이 자신들의 공연을 연달아 선보이는 자리에서 아난또 위 짱소노(Ki Ananto Wicaksono)는 자신의 차례가 되자 준비해온 와양을 손에 들고 무대 위로 나간다. 다른 달랑들도 화살이나, 무기, 와양의 외형에 있어 새로운 색깔을 칠하거나 크기를 변형하는 등의 ‘작은 변화’를 주었지만 위짱소노는 화면 양쪽에 꽃혀 있는 구

13) 구농안의 뒷면에는 호랑이라는 성스러운 산의 수호자가 그려져 있고 앞에는 긴 검(Senjata pedang)이나 곤봉(Gada)과 방패(Tameng)을 소유한 락사사(Raksasa: 신화속의 거인)가 그려져 있다.

농안을 뽑더니 이제까지는 볼 수 없었던 ‘실제의 나무’ 형상을 하고 있는 구농안을 바나나 줄기에 꼽고 자신의 공연을 시작한다.

이제까지 기존의 구농안으로 공연을 지속해온 많은 달랑들은 젊은 달랑의 ‘혁신’에 있어서 신선하다는 반응과 불편함을 동시에 표시하며 웅성였다. 사람의 외양이나 현실적인 사물을 그대로 구체화한 와양의 캐릭터들은 많이 있지만 와양 공연을 이끌어 가는데 있어 가장 중심이 되는 구농안을 현실적인 모습으로 형상화한 이 시도는 족자카르타 와양의 상징과 체계(Tatanan)에서 일탈한 시험이자 기획이었다. 이것은 구농안을 시간의 상징이자 극 전체를 지배하는 축으로 사용해온 전통적인 방식에 익숙한 달랑들에게는 완전히 다른 와양으로 다가왔다.

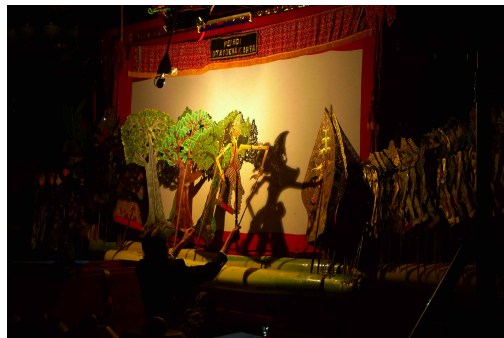
극의 시퀀스를 이끌어 가던 족자카르타의 도상(icon)은 젊은 달랑에 의해서 변형되었지만 여전히 해석과 진정성의 문제를 남겼다. 현실에 가까운 모사로서 ‘나무 구농안’은 뽀빠디 꼬다(PEPADI KOTA)의 달랑들 사이에서 다른 평가를 받게 했지만, 그것은 변화하는 시대와 환경에 대한 달랑 각자의 공연 방식에 대해 고민하는 계기를 제공했다. 달랑의 기획은 공연이 열린 맥락이 2013년까지 와양의 공연과 달랑 조직의 운용을 이끌어갈 뽀빠디 임관식 이었다는 점에서 다분히 의도적인 것이었다. 공연의 서두에 있었던 시장(Walikota)의 축사는 이 달랑의 ‘시험’을 예견하는 것이었다.

여러분들의 헌신과 문화에 대한 사랑을 저는 믿습니다. 신이 축원해 줄 것입니다. [자바어로 진행하다가 몇 단어가 생각이 나지 않아 얼버무리다, “크로모(Krama)에 익숙하지 않아서 이제 부터는 인도네시아어(Bahasa Indonesia)로 하겠다”고 해서 달랑들과 관객들에게 웃음을 준다] 문화를 유지하고 다음 세대로 이어주는 임무를 맡고 있는 중요한 인물인 여러분들은 제가 보기에는 근대화와 글로벌 문화, 팝문화에 대항하면서 경쟁하는 것이 아니라 그 문화

속에서 어떻게 변화하느냐가 관건인 것 같습니다. 와양에서 ‘기술’을 사용하는 것은 금기가 아니라 다른 문화와 경쟁하기 위한 도구입니다. 그것은 와양에서 핵심이 되는 이미지도 마찬가지입니다[쁘빠디꼬따(PEPADI KOTA)임관식 축사를 하는 시장].

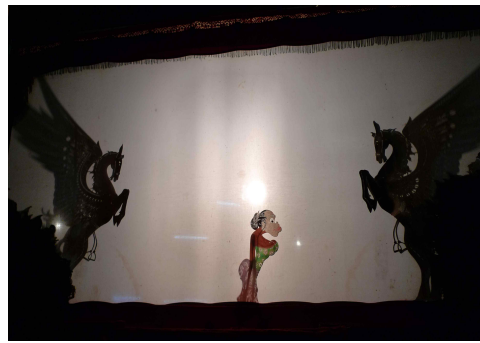
‘끄로모(Krama)’에 익숙하지 않은 시장은 변화하는 환경에 적응하는 전략을 와양 안에 도입하는 것이, 나중에는 결국 자신의 문화 안의 전통적인 것에 더 끌리게 될 젊은이들을 위한 준비 수단이 될 수 있을 것이라고 첨언한다. 시장 자신도 와양에 쓰이는 자바어 중에서 그 위계가 높은 끄로모를 구사하는 것은 달랑들에 비해서 어려운 일이었는데, 달랑들이 와양과 그것을 전승하는 가게, 교육 과정을 통해서 매일 보고 읽고 참조하는 빠꿈의 알루스(alus)한 끄로모 언어는 비록 ‘한 접시의 밥을 위해(hanya untuk satu piring nasi, 소박하고 적은 것에 만족하며 하루하루 근근히 사는)’ 공연을 진행하는 상황 아래서, 자신들이 가지고 있는 자원들을 상대적으로 더 드러내 줄 수 있는 장치가 되었다. 이런 알루스 한 것의 정수로서 와양이 가지고 있는 우아한 성격의 핵심에 구농안이 있었고 그래서 구농안을 변용하는 것은 와양의 상징과 체계(Tatanan) 자체를 흔드는 것이었다.

몇몇 친분이 있는 달랑을 초청하는 한 달랑의 독자적인 공연에서 달랑의 특정 혁신이 전체 와양의 변화를 조형하는데 미치는 영향은 미비하지만, 아예 뽀빠디 차원에서 기획된 공연을



<실제 나무의 형상을 한 구농안>

통해서 달랑들의 여러 양식이 ‘보여 지고’, ‘출현하는’ 방식은 이후의 공연 양상과 평가에 지속적으로 영향을 주고 특정 달랑의 혁신과 기획들이 ‘창의성’이라는 이름으로 지속적으로 의미를 확장해가는 계기로



<유니콘의 형상을 한 구농안>

작동하게 했다. 아난또 위작소노(Ki Ananto Wicaksono)의 구농안 변주는 계속되었다. 새해를 기념하기 위해서 2008년 12월 31일에서 1월 1일로 넘어가는 족자카르타의 고트로(GOTRO) 마을 공동체에서 연 공연에서는 와양의 무대 위에 등장한 구농안은 ‘은색의 빛나는 유니콘’이었다. 족자카르타의 구농안이 보이는 실제적인 모습과 말의 외형은 자신만의 창조적인 혁신을 가능하게 해주었지만 여전히 다수의 달랑들은 그 시도들을 폄하하며 그 기획을 까사르(Kasar)한 것으로 여겼다.

2. 뽀노까완(Punakawan)의 의미 확장과 고로-고로(Gara-Gara)

전통적인 방식의 족자카르타 공연(Wayang kulit Gaya Yogyakarta)과 빠끔 안에서는 보조적인 역할에만 치우쳐 있던 뽀노까완(Punakawan)의 와양 광대들은 변화하는 사회문화적 맥락 속에서 보다 무대의 전면으로 등장하게 된다. 와양의 문법 안에서는 뽀노까완의 와양들은 독특한 역할을 가지고 있다. 이 역할은 와양의 상징 체계 안에서 뽀노까완이 가지고 있는 상대적인 특성에 기인하는데, 그것은 이 캐릭터들이 라마야나와 마하바라타에 온 캐릭터가 아니라

와양 안의 토착적인 캐릭터라는 점이며, 신이 아닌 사람이라는 점에서 그렇다. 그래서 뽀노까완은 마을 사람들의 입장에서 사람들의 목소리를 가장 생생하게 전달해 줄 수 있는 캐릭터가 된다.

뽀노까완은 무엇보다도 자바어뿐만 아니라 현대의 인도네시아어를 구사할 수 있는 와양 안의 특수한 캐릭터들이라는 점에서 더욱 주목할 만한데, 뽀노까완은 전체 극의 전개에서 알루스한 와양들이 놓치는 부분을 보완하고 보다 극적 긴장성을 구축하며 공연 중간 중간 달랑의 목소리를 확대할 수 있는 기회를 제공한다.¹⁴⁾ 달랑의 유희를 맘껏 부러볼 수 있는 가장 열린 구조의 와양 질서이기도 한 뽀노까완의 와양들이 아예 독립적인 장을 구성하고 있는 고로-고로(Gara-Gara)는 그래서 달랑의 정체성과 목소리를 가장 확대할 수 있는 계기가 된다.

각 공연의 맥락에서 뽀노까완이 어떤 역할을 맡고 무대의 어디에,



<뽀노까완(Punakawan): 스마르(Semar), 가렝(Gareng), 뽀투룩(Petruk), 바궁(Bagong)>

14) 관객들은 와양을 조작하고, 돌리고, 회전시키는 달랑의 섬세한 기술을 볼 수 있는 전투 장면과 더불어, 유희적인 캐릭터들이 전면에 등장하는 고로-고로(Gara-Gara)에 대한 특별한 애정을 가지고 있었다. 12시에서 새벽 한시에 주로 벌어지는 고로-고로(Gara-Gara)는 졸고 있는 관객도 모두 깨우는 ‘환기’의 작용도 한다. 일부 관객들은 아예 미리 잠을 청하다 고로-고로(Gara-Gara)가 시작되는 시간에 맞추어 다시 깨기도 했다.

얼마만큼의 비중을 차지하는지의 문제는 지속적으로 달랑의 정체성과 역할에 대한 이해나 전통적인 방식의 와양에 대한 계승의 문제에서 드러나는 입장 차이들을 보다 면밀히 드러내는 사건을 제공해준다. 그것은 뽀노까완의 캐릭터가 와양을 진행하는데 있어서 연관되는 사회적 관계의 끊임없는 개입과 참여를 의미하기 때문이다. 특히 고로-고로 이전에 뽀노까완은 등장하지 않으나 고로-고로 이후에는 계속해서 아르주나(Arjuna)나 스리칸디(Srikandhi)의 옆에서 그들의 의견을 묻고, 조언을 해주고, 장난을 치고, 극에 기운을 불어 넣는 역할을 한다. 그들이 가지고 있는 가벼움과 장난 섞임이 이야기의 흐름을 원활하게 해주고 8시간 이어지는 긴 공연에서는 쉬어가는 국면으로 기능한다. 사람들의 목소리를 낼 수 있는 토착적인 캐릭터로서 뽀노까완은 와양이 공연되는 목적에 따라서 보다 본격적인 임무를 부여 받게 되고 그 의미가 확장된다.¹⁵⁾

족자카르타의 가장 변화한 거리인 말리오보로와 인근 지역에 소속된 베짜(becak, 인력거) 운전수와 주차 관리 일용직 등이 주도가 되어 만든 노동 조합인 콤바(KOMBA)가 세노(Ki Seno Hugroho)를 달랑으로 세워 공연을 연다. 말리오보로 입구는 발 디딜 틈이 없이 베짜이나 주차 관리인들이 모여 있고, 모인 사람들은 3분마

15) 와양 중간에 삽입된 하나의 막으로서 고로-고로에 등장하는 광대와는 다르게 변화하는 사회에서 그 기능과 의미, 목소리가 확대되는 캐릭터들은 와양 안에 있는 여성 광대들이다. 남성을 보좌하는 궁중 시녀인 빠르칸(Parekan)이나 몇몇 와양의 여성 캐릭터를 제외하면 대부분의 와양은 남성이다. 전통적인 빠꿈의 내용 안에서 여성 광대들은 단순히 시각적으로 유희적인 요소를 가지고 있었고 말을 하는 와양이 아니었지만 시대가 변화하면서 여성 광대들에게도 발언권이 생긴다. 이 두명의 광대 캐릭터는 림북(Limbuk)과 찡익(Cangik)이다. 찡익(Cangik)은 ‘엄마’이고 림북(Limbuk)은 아직 시집을 가지 못해 남편감을 물색하지만 마땅한 대상이 없어 항상 어려움을 겪는 ‘딸’이다. 1990년까지만 해도 정치적인 이슈들이나 정부의 훈육적인 내용을 주로 전달했던 것은 뽀노까완 중에 가장 똑똑하고 재치있는 빠뚜룩의 임무였다. 그러나 그 이후에는 이런 여성 광대들이 자신들의 이슈를 드러내고 특히 ‘아직 남편감을 찾지 못한’ 림북은 젊은 여성의 목소리를 재현하는 주인공으로 부상한다.

다 뽀노까완의 농치기에 웃음을 터뜨린다. 유난히 라꼰에서도 유희적인 요소가 많고 다른 공연에서 보조적인 역할을 하거나 고로고로 부분에 한정 되어 출현한 뽀노까완은 이번 공연에서는 아예 화면의 ‘중심’으로 등장한다.

A. 사회의 메타 비평

뽀뚜룩: 만약에 베짜 운전수들이 더 이상 그들의 일을 그만두면, 부자인 사람들의 다리(모든 거리를 걸어 다녀야 하기 때문에)는 마비가 될 것이야.

바공: 형 저기(뚜구 기차역을 가리키며)까지 다리가 닿을 수 있어?

가랭: 택시를 타!

뽀뚜룩: 여기(와양에 참가한 관중)에 택시 운전사도 포함이 되어 있어. 여기에 바로 사회와 국민의 힘(kesanggupane masyarakat, rakyat)이 포함이 되어 있는 것이야. 지도자는 가능한 까다롭게 찾아야 해. 난 대개는 와양 안에서만 찾지.

바공: (박장대소하며)맞아. 그 이외(현실)에서는 그다지...(찾을 수가 없어)

(중략)

B. 와양의 혁신과 꿈의 궁전

뽀뚜룩: 먼저 들어봐! 이 노래(Yati pes ek: 귀신을 부르는 노래)는 제목이 Lingsir wengi야. 너 느끼지 못했니? 방귀로 만들어진 자바의 애정에 관한 시(Sinom)! 이게 새로운 자바어 시에서 다시 인용되어 불리진 와양 빠꿈(wayang pakem)이야. 만약에 여기에 자부심을 느끼지 못한다면 그것이 부서진 것이 아니라 혁신(inovasi)이라는 것을 알아야 해! 무엇보다도 이 혁신이라는 이름은 훼손이나 망가진 것이 아니라는 것이야.

바공: 아까 저 사람 이름이 뭐라고? 두르소소노?

배뚜룩: 아구스!

바공: 아구스...씨 아구스를 아니?

신덴의 노래: 광란의 시기(Jaman Edan)

가렝: 광란의 시기가 어떻다는 이야기야?

배뚜룩: 공정은 세계화(globalisasi)에 전혀 영향을 받지 않는다네.
그 안에 있는 사람들은 비즈니스도 안하고 재정상의 위기도 없고,
있는 그대로..그것은 길(jalan)에서도 가능해. 그러나 난 단지 현재
의 상황에서 인용한 것 뿐이야. 만약 모든 사람이 끈당(kendang)
을 가지고 있으면 아주 시끄러울 것이거든.

바공: 그래, 그냥 공을 쳐. 니가 하고 싶은데로 공(gong)을 쳐 공
을!!¹⁶⁾



<무대에 오른 시장과 부시장>



<무대에 오른 조직 폭력배>

16) 공(Gong)은 인도네시아에서는 특별한 의미를 가지고 있다. 중요한 개막 행사나 폐막식 등에 참석하여 공을 두드리는 일은 대통령이나 수장들의 중요한 일 중에 하나이다. 은은하게 울려 퍼지는 공(Gong)을 친다는 것은 소리를 내기 위해서 경박하고 부산하게 움직여야 하는 끈당(Kendhang)과는 다른 상징적 의미를 지닌다.

고로-고로는 와양에서 극적인 긴장성을 구축해주지만 동시에 와양 안의 우주론적인 안정과 질서를 깨뜨려 버리는 작용도 한다(Anderson 1990: 24). 광대들은 경계나 주변부에 있으면서 위험한 요소를 가지고 있는 존재들이다(더글라스 1997). 뽀노까완 광대들의 역할은 단순히 힌두 신들의 이야기를 해석하고 알루스한 자바어에 익숙하지 않은 사람들에게 현재 어떤 이야기가 진행되고 있는지 알려주는 보조자를 넘어, 영웅과 악마, 신들 사이에서 ‘사람’으로 걸어 다닌다. 이 광대들은 현대의 언어를 사용하고, 현대적인 사고와 행동을 하기에 전통 속에서 언제나 현재를 맥락화 하여 둘을 변화시키기도 한다(Becker 1979: 229). 이런 뽀노까완의 전면부 등장은 콤마바(KOMABA)의 공연에서는 아예 빠끔의 이야기가 단지 배경으로 자리하게 했고 시장(Walikota), 동네

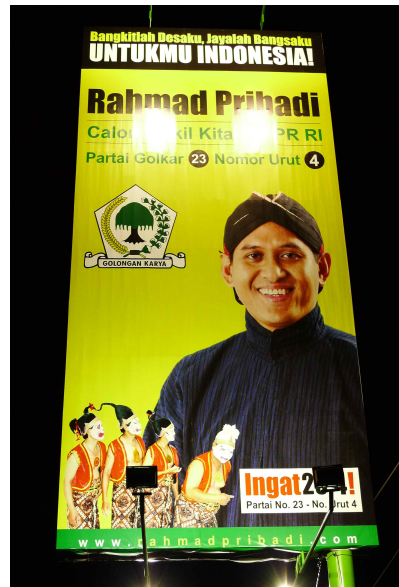


<성기의 모양을 한 화살>



<슈퍼스마르는 슈퍼맨에서 차용한 옷을 입고 있지만 조어상 의미에서(Surat:문서 Perintah:지시, 명령 Sebelas:11 Maret:3), 1966년 3월 11일에 수카르노가 수하르토에게 사실상 권력을 계승하도록 명령한 문서를 의미한다>

불량배, ‘성기’ 등이 자연스럽게 무대에 오르고 인도네시아의 경제와 사회, 노동자들의 어려움을 이야기하는 ‘새로운 무대’의 장으로서 와양을 자리하게 했다. 이런 와양의 무대는 닫힌 것이 아니라 출입이 자유롭고, 무대의 외적인 요소들이 자유롭게 개입되고 관여하는 사회문화적 공간이 된다. 베짜를 물거나 주차나 출차를 담당해 주고 적은 돈을 벌며 생계를 유지하는 사회의 주변적 위치에 있는 사람들에게 뽀노까완의



<선거홍보물에 등장한 뽀노까완>

와양은 자신들의 의사를 표현할 수 있는 무기가 되었다(Scott 1985).

광대들이 가지고 있는 와양 안에서의 까사르하고 심각하지 않은 미학적 문법은 관객들에게는 자신의 목소리를 증폭시켜 줄 수 있는, 달랑이 매개해주는 교신의 방법이었다. 와양 안에서 리미널(liminal)한 광대들의 덜 직접적이고 비공식적 방법은, 달랑을 통해 사회를 향해 비평할 수 있는 장치로 확장이 된 것이었다. 이런 공연에서 와양의 무대는 ‘아스티나 궁정’이 아니라 ‘민주적인 길거리’가 된다. 와양의 상징적인 질서를 동원해 신질서 정부의 출현을 정당화 하고자 했던 여러 시도들은 뽀노까완이 가진 특수성으로 인해 현대적인 맥락에서 그 이미지를 둘러싼 해석의 대상이 되는 것이다.

사회에서 보다 높은 위치에 있는 사람에 대한 풍자와 비꼴을 광대의 와양을 이용해 자신의 내러티브에 등장시킴으로써 사회적인 비평가로서 달랑의 역할은 자리 매김 되고, 달랑 자신이 살고 있는 사

회에 대한 성찰적인 비평 작업을 통해 와양이라는 예술 장르는 문화 주석의 일부분으로 자리하게 된다(Marcus and Myers 1995). 이런 면에서 신화적인 이야기가 아니라 사람들의 소우주를 들려주는 토착적이고, 인간적이며, 고급 자바어의 문법에 얽매어 있지 않은 광대들은 와양의 상징체계 안에서 정치적인 담론의 일부분으로 자리한다. 즉, 와양 안에 증가하는 ‘유희적인 요소’는 단순히 ‘와양의 세속화’를 보여주는 것이 아니라 와양의 상징체계 내에 잠재해 있던 물줄기들이 현대적인 맥락과 달랑의 기획 아래 그 의미를 확장해 가는 과정이었다.

V. 움직이는 와양의 공간과 이미지의 원용

단순히 와양의 공연 공간은 무대 위의 화면에 한정 되는 것이 아니다. 달랑으로 살아가고 공연을 한다는 것은 전통과 근대성의 이분법 중에서 하나를 택하는 방식도 아니다. 와양의 공연 공간은 하나의 본질적인 속성의 집합체라기보다는 다중적으로 구성되는 성격이기 때문이다. 와양의 공연이 진행되는 전통적인 공간은 화면을 중심으로 앞, 뒤로 열린 구조다. 이 열린 구조에 참여하는 것에는 비용이 들지 않고, 누구든지 참여해서 볼 수 있으며, 언제든지 자연스럽게 떠날 수 있는 개방적인 성격



<마을정 화의례(Bersih Desa)의 와양>

의 열린 공간이었다. 전통적인 방식의 와양이 공연되던 자바의 건축 구조는 와양의 이런 개방성을 더욱 확대하고, 야외 공연이라는 장소성은 와양을 매개로 기획된 회합의 문턱을 낮춰주는 것이었다.



<액을 막는 의례(Ruwatan)에서의 와양>

그러나 족자카르타가 직면한 현대적인 흐름에서 ‘알루스한 아스티나의 궁정’은 달랑들이 살아가기에는 너무 좁았다. 의례적인 맥락이나 시골 마을 회관의 와양 공연이 아니라 무대화된 술탄의 궁정 출입구나 소노부도요의 박물관이라는 공연장은 소수의 선택된 달랑들만이 지속적으로 공연을 열수 있는 한정된 기회였다. 여전히 마을의 차원에서는 주기적인 의례의 맥락에서 와양을 열고 있지만 그 횟수와 규모 면에서 달랑들은 새로운 공연 공간이 필요했다.

주전자에 기름을 넣어 와양의 그림자를 만들던 것과 비교하여 전구로 빛을 내서 만드는 ‘플러그 와양(Plugged Wayang)’이 전통적인 사회에서 근대적인 양식으로 넘어가는 와양 공연상의 상징적인 변환이었다면, 문화 산업의 발달로 테이프와 CD에 녹음이 되어 달랑이나 가믈란 연주자들 없이도 와양이 반복될 수 있고, TV를 통해 자바를 넘어 인도네시아 전역에 방영되는 와양 공간의 확대와 변주는, 근대적인 삶의 양식 속에서 달랑들이 어떻게 그것에 대응하고 자신들의 공연을 어떤 방식으로 조형할 것인지의 문제를 제기하는 상징적인 계기가 되었다. 이 계기에는 대중문화 시장 속에서 와양이 어떻게 나타나고, 현대 예술이나 일상에 와양이 어떤 모티브, 내용

그리고 아이디어를 제공하는가를 보게 한다. 이는 곧 와양을 공연하고 그것을 전달하고 재생하는 매체와 수단의 지향점과 결부가 된다.

1. 확장되는 와양의 공간

1950년대 이후 라디오와 음반 산업의 발달로 나르또삽도(Ki Nartosabdho) 같은 달랑이 전국의 방송을 타게 되게 되면서, 와양 공연 공간에 들어온 대중 매체는 중부 자바의 공연 양상을 바꾸어 놓은 주요한 계기가 되었다(Weiss 2007: 6). 그것은 와양의 주제나 공연 방식, 음악의 측면에서 혁신을 만드는 자극으로 작용했고, 70 년대를 시작으로 인도네시아 라디오 방송국(RRI)을 통해 족자카르타, 솔로, 스마랑, 자카르타에서 녹음과 방송을 위한 각종 무대 공연이 열리게 했다(Sears 1996: 269). 대중 매체들이 족자카르타 와양과 달랑들에게 준 영향은 와양이 정례화 되는 기반을 공고히 하게 했고 오히려 전통적인 형태를 유지하며 ‘족자카르타 양식’을 지속하는 달랑들의 역할과 정체성을 공고하게 하는 계기가 되었다. 족자 TV나 인도네시아 라디오 방송국(RRI)의 입장에서는 자신들의 문화적 컨텐츠를 발굴한다는 측면에서도 정례화된 와양의 지속은 중요하고 필수적인 것이었고, 이 과정에서 그들이 원하는 전통적인 방식의 공연과 빠끔에 기반한 고전적인 방식을 고수하고 있는 달랑들과의



<와양을 전송하고 있는 RRI 중계차>

연계가 보다 본격적으로 일어나게 되었다.

달랑들은 TV와 라디오를 통해 ‘방송을 위한’ 와양의 공연을 개최함으로써 전통적인 족자카르타의 와양을 지속적으로 공연한다. 이런 방식의 정례화된 기획 공연은 와양이 가지고 있는 고



<와양을 녹화하고 있는 족자 TV>

전적인 방식과 빠금의 이야기에 보다 충실하게 했고 짜랑안이 전혀 개입되지 않은 라마야나의 이야기가 와양의 ‘무대화된 고유성’을 획득하는 좋은 재료가 되게 했다. ‘정례화된 와양’의 공연은 외부의 환경과 날씨에 덜 영향을 받는 것이어야 했고, 그 공연 공간은 기존의 개방적인 공간이 아니라 객석으로 구획되어 있는 실내의 공간으로 와양이 편입되게 했다. 더 이상 와양의 공연에서는 생생한 현장성과 그것을 엮어 가는 달랑들의 역할과 능력만이 중요시 되는 것이 아니라 공연을 담아내고 전달해줄 매체의 힘이 공연의 양식을 결정하는 주요 변수로 등장하게 되었다. 물론 소노부도요 박물관에서 매일 밤 8시부터, 궁정 안에서 매주 토요일 10시부터 열리는 2시간의 공연도 정례화 된 것이지만 그것은 달랑들의 인식에서는 하나의 주기적인 와양이라기 보다는 관광의 차원에서 파편적으로 기획된 것이었다. 족자카르타 달랑들 사이에는 의례적인 주기만이 아닌 뼈빠디 조직 자체의 실천이 필요했고, 정례화된 와양은 달랑들이 보다 본격적으로 공연을 보존하고 지속하게 하는 새로운 후원체계 수립의 산물이었다.

대중 매체의 등장과 발달은 아예 와양 공연의 공간이 물적인 장소

성에 귀속 되는 것이 아니라 무대를 넘어 대중 매체에 의해 매개되는 가상의 공간을 상정하게 했다. 이 와양의 ‘움직이는 공간’은 인도네시아 전역에서 유통될 수 있는 길을 열었고, 근대적 상상과 창안으로서의 민족의 개념(Anderson 1983, Hobsbawm & Ranger 1983)과 더불어 자바를 넘어선 와양은 궁정 중심의 뿌리아이 문화에 기반해 자바의 신화, 기억, 상징 그리고 전통이 인도네시아라는 민족 정체성으로 편입되는 교차로에 와양을 다시 놓이게 했다.

특히 유네스코가 2003년 11월 7일 인도네시아의 와양꾸릿(Wayang Kulit)을 구술 및 무형문화재의 세계 유산으로 선정하고 파리에서 공표하면서 와양의 공연을 지속해온 달랑들에게 자신들이 하고 있는 일이 보다 국제적인 맥락에서 ‘의미 있는 것’이라는 자부심을 심어주게 했고 인도네시아의 와양을 국제적인 맥락에서 교류하게 하는 계기를 제공했다.¹⁷⁾ 그것은 인도네시아 국가 와양 사무국(SENA WANGI)과 와양과 관계된 학자, 정부, 관련기관의 오랜 노력의 결실이었다. 유네스코의 세계 문화 유산으로 격상된 와양은 아세안 인형 협회인 아빠(APA, ASEAN Puppetry Association)가 체결한 선언에서 인도네시아를 넘어 와양이 어떻게 의사소통과 교류의 자원으로 ‘상상’되고 ‘전치’되는지를 보여준다.

17) 이 교류는 동남아시아 연합(ASEAN)의 출범과 함께 보다 적극적인 양상을 띠게 되었다. 2006년 12월 자카르타에서는 첫 번째 아세안 인형극 축제(1st ASEAN Puppetry Festival)가 열렸고, 2007년 9월 6일부터 8일까지는 인도네시아 수마트라에서 처음으로 아세안 인형극 연합(ASEAN Puppetry Association)가 회의를 가졌다. 이 회의에서 아세안 비전 2020(ASEAN Vision 2020)을 위한 문화 교류와 아세안(ASEAN)의 문화적 유산에 대한 발굴과 보존의 필요성에서 동남아시아의 ‘공유해온 전통’으로 ‘와양’은 더욱 부각된다.

...(서략)...**인형극 문화는 아세안 전 국가에 존재**하며, 2000년 7월 25일 방콕에서 체결된 ‘문화유산에 관한 아세안 선언(ASEAN Declaration on Cultural Heritage)’에 정의된 바에 의해, 인형극 문화가 아세안 문화유산의 일부분을 형성하는 점을 고려하여 아세안 인형극을 장려하기 위해 인형극 예술가, 애호가 및 전문가간 상호교류를 활성화 하는 만남의 장이 요구된다. 인형극 분야의 아세안(ASEAN)의 설립과 역할로 인해 종래의 인형극이 현대엔터테인먼트 문화와 미디어에 의해 대체되어 생계를 위협받던 인형극 예술가, 애호가 및 전문가에게 끼칠 영향을 고려하여, 하나의 연합기구로서 아세안은, 상당부분 사멸의 위협에 처해있는 아세안 문화유산이며 동시에 **아세안 정체성을 형성하는 중요한 분야의 인적자원**을 효율적으로 보존, 개발할 수 있을 것이다. 또 이는 각국의 아세안 국민들이 현대엔터테인먼트 문화에서 찾아보기 힘든 가치들을 전통예술문화를 통해 발견하는 계기를 제공해 줄 것이다...(후략)...

자카르타
2007년 12월 1일

아세안 인형극 협회 선언(Declaration of the ASEAN Puppetry Association)

인도네시아 국가 와양 사무국(SENA WANGI)의 하위 조직이기도 한 아세안 인형 협회인 아빠(APA, ASEAN Puppetry Association)는 아세안의 차원을 넘어 국제 인형극 연대(UNIMA: Union de la Marionette)와의 교류도 시도한다. 애초에 인도네시아를 넘어서 와양을 지속적으로 교류하는 움직임은 아세안 국가들이 가지고 있는, 동남아라는 지리적 공간이 하나의 사회문화적 실체로, 오래전부터 존재해온 유의미한 단위인지 아니면 전략적 목적에 의한 구성된 가공물인지의 복잡한 문제를 내포하고 있는 것이었다(Cynthia Chou and Vincent Houben 2006).

동남아 지역 전체의 연속성, 공통점과 더불어 그 안에서는 헤아릴 수 없는 다양성과 혼종 현상을 목도하게 되는데(King 2003), 동남아

를 상상하고 기획하는데 있어서 토대를 마련하는 전시적 가치의 수단으로 공유해온 전통, 동남아의 공통 문법으로 와양은 다시 의미가 확대 된다. 이런 맥락에서 아세안의 정체성을 형성하는 중요한 인적 자원으로 달랑은 존재하게 되고 와양의 ‘전통’은 달랑들간의 정체성을 공고히 해주는 자원이 된다. 문화적으로 상호 연결된 세계 속에서 와양의 자리는 근대화에 따라 주변화 되는 것이 아니라 ‘교류의 공통 문법’으로 다시 자리매김 하게 된다. 족자카르타 달랑들에게 있어 인도네시아 라디오 방송국(RRI), 족자 TV라는 대중 매체에 의해 확장된 공연 공간과 더불어, 인도네시아를 넘어 국제적으로 교류되는 와양은 족자카르타 달랑들의 지역적 실천에 있어서 전통문화 계승자와 보유자라는 이미지를 국제적으로 더욱 부각시키게 한다.

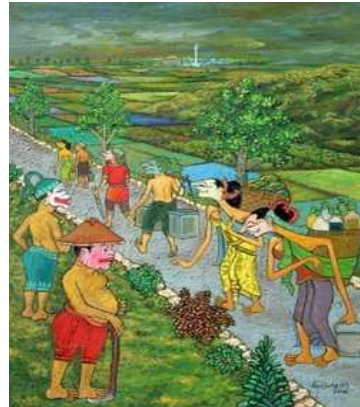
2. 이미지의 원용

와양 공연은 기본적으로 달랑이라는 사람이 와양을 가지고 가물란과 함께 극을 이끌어 가는 방식이지만 현대적인 맥락에서는 와양이라는 인형 자체가 가지고 있는 도상적 성격과 상징이 공연장을 넘어 확대된다. 언어예술, 음악, 자바 문학, 신화적 세계관, 우주론 등의 복합적 총체로서 와양 공연 안의 요소를 하나로 모으는 구심력의 중심에 달랑이 있었다면 이제는 그것을 나눠서 편재하는 원심력의 힘이 작동 하는 것이다.¹⁸⁾ 만화책이나 소설에 와양의 이야기가 다시 새로운 양식으로 등장하게 되고 달랑 개인의 독특성과 새로운 공연의 혁신안에서 와양의 전통과 지역의 전통은 다양한 방식의 조

18) 족자카르타에서 떨어진 시골 지역의 달랑들은 자신이 직접 와양을 만들어 공연하기도 했지만 대부분의 족자카르타 달랑들은 와양 작업소에서 와양을 구매하거나 특수 주문을 했다. 와양 작업소는 주로 반팔에 위치하고 있는데, 달랑들의 특수 주문을 받아 달랑들에게 제공해주기도 하고, 보다 저렴한 와양을 대량생산해서 기념품 가게에 팔기도 한다.



Surga Telah Mencium Dunia, 2005
바타라 도르모(Batara Dharama) 화
신의 안내로 뿐따데와(Puntadewa)
는 천국에 당도하게 된다. 그것은
그가 다르마에 따라 충실히 삶을
살았기 때문이다.



Mengadu Nasib Ke Kotaraja, 2008
새롭게 '자본의 도시'로 행운을 찾아
서 떠나는 행렬과 그것을 보고 있는
쁘노까완.

함을 맺게 된다(Jan Mrazek 2002). 그
것은 따따난(Tatanan: 와양의 상징과
체계), 톤툰안(Tontonan: 공연, 전시,
볼거리), 툄툰안(Tuntunan: 지도, 통솔,
계몽)의 다층적인 역할을 엮어내는 카
리스마적인 달랑이 아니라 상품의 체
계나 만화책, 영화나 서적 등에서 와
양의 신화적 정신과 상상력을 차용하
는 방식에서 나온 와양의 분산이자,
와양이라는 전통이 잠재되어 있다가
현대적인 맥락에서 분출된 것이었다
(뒤랑 1998). 자신의 관심 분야를 자바
의 문화로 이야기 하고, 와양이 정례



Rama & Sinta, 2007
라마야나의 주인공인 라마와 그
의 부인인 신따. 쉽게 같이 함께
할 수 없지만, 언제나 따로 떨어
질 수 없는 사랑의 상징이다.

화 되어 열리는 땀비 문화원(Rumah budaya tembi)의 직원으로 일하고 있는 51세의 헤르자까(Herjaka)는 와양을 소재로 해서 그림을 그리는 인형 회화 작가다.

인터넷 상에 자신의 갤러리를 가지고 있는 이 ‘예술가’는 현대적인 회화의 모티브를 와양의 이야기와 소재에서 빌려온다. 헤르자까의 그림을 통해 11세기에 존재했다가 사라진 천에 그려져 진행되던 와양 베베르(Wayang beber)가 현대적으로 변용이 된다. 이제는 달랑의 내려티브 와양이 아니라 오일로 그려진 새로운 캔버스 위에 와양의 캐릭터들과 이야기들은 다시 등장한다. 달랑의 손과 입으로 매개되는 화면(Kelir)이 아니라 달랑이 아닌 예술가(Seniman)의 손에 들려진 붓터치로 와양은 다시 확대가 되고 움직이게 된다. 비록 그 재현 방식에서는 차이가 있지만 헤르자까(Herjaka)는 와양 안에 담겨진 도덕과 미학을 담아내는 다른 방식의 화면(Canvas)으로 기존의 화면(Kelir)을 대체한다. 음반 가게에서 언제나 구할 수 있는 가믈란의 연주와 달랑의 술룩(suluk)은 와양이 가지고 있는 제의적이고, 총체적이고, 종합적이던 현장에서 신체적으로 관중을 변화시키는, 공



<스마르(Semar)로 꾸민 벽>



<판다와(Pandawa)택시>

감각적으로(Multisensory) 통합된 와양 공연 방식을 다시 현대적인 맥락에서 반복 재생한다. 와양은 단순히 공연상의 맥락에서만 이해될 수 있는 것이 아니라 더 나아가 길거리와 교육 현장에서 도상적 상징성을 가지고 원용된다.

와양의 물질성이 가지고 있는 도상적 상징성은 공연의 맥락에서는 화면에 위치해 달랑의 손에 조작된 ‘그림자’로 자리하며 주술적 힘의 인격화를 표상했지만, 단순히 근대화 과정에서 소멸되는



<책 읽기 권장 포스터>

것이 아니라 이야기의 출처와 원천으로 와양 캐릭터들과 와양의 이미지는 다시 재료로 사용이 된다. 이런 원용된 와양들과 이야기들은 적어도 달랑들에게는, 개인의 정체성을 구성하는 본질적인 부분이 된다. 이는 달랑 자신뿐만 아니라 현재 족자카르타, 인도네시아의 젊은 세대들에게도 교육 되어야 할 하나의 전형으로 자리한다. 아스티나 왕국의 다섯 형제인 유디스티라(Yudistira), 워크쿠도로(Werkudara), 아르주나(Arjuna), 나쿨로(Nakula), 사데워(Sadewa)는 와양의 공연을 넘어 각각의 인격과 특질을 표상하는 상징으로 전치된다.¹⁹⁾ 사회에 뿌리 내린 전통과 새롭게 변화하는 와양을 찾는 손님들 사이에서 달랑들은 새롭게 자라나는 세대들의 교육에도 관여해야 했다. 그것은 자신들의 정체성을 규정하는 과정이자 와양을 전승하고 유지하여 현대적인 맥락에서 와양의 도상이 가지고 있는 이미지의 힘을 원용하는 방편이기도 했다.

19) 문화 관광국은 2008년에 족자카르타 초중고 학교에 판다워 리마(Pandawa Lima)의 와양 세트를 배포했다. 문화 관광국은 이들 와양이 가지고 있는 도덕적 자질들과 의미들을 학생들이 접할 수 있게 지속적인 사업을 펴고 있다.

서구식으로 문명화되고 합리화된 인식의 입장에서 보면 와양은 ‘야생적’이고 ‘비합리적인 혼돈의 세계’지만 달랑들에게 와양의 이미지는 단순히 대상이나 실재의 모사나 복사가 아니라, 와양의 이미지를 통해서 세상을 볼 수 있는 하나의 능동적 주체로 와양의 의미가 격상된다. 근대적인 시간의 개념과 리듬 안에서 전통적인 방식의 ‘암흑과 그림자’가 만드는 이미지들은 현실과의 간극을 만들어내지만, 산재하는 일상적인 이미지 속에서 와양의 이야기는 다시 원용된다. ‘움직이는’ 와양의 공연 공간과 ‘이미지’의 원용에서 달랑은 그것을 조합하는 적극적 실천의 행위자가 된다. 달랑들의 대처와 새로운 방식의 관계 맺음 안에서 와양의 인형과 영혼, 그 안의 영적인 힘이 긴밀하게 연결되었던 주술적, 신화적 사고는 이제 단순히 작은 인형을 빛에 비추어 그림자를 확대하는 과정에서가 아니라 따따난(Tatanan: 와양의 상징과 체계), 툰툰안(Tontonan: 공연, 전시, 볼거리), 툰툰안(Tuntunan: 지도, 통솔, 계몽)의 ‘새로운’ 조합 안에서 자신의 위치와 입장을 조정하고 변용하는 연극적 실천의 ‘질료’가 된다.

VI. 나오며

과거 사제로서 누렸던 권위와 사회의 교사로서 행사했던 달랑의 사회문화적인 영향력은 보다 서구화되고 근대화된 맥락에서는 지속되기는 힘들었다. 결혼식이나 할례 등의 중요한 통과의례에서 와양을 공연하는 것은 자신의 위신을 드러내는 계기이자 달랑의 신비한 힘을 통해 좋은 기운을 담아내고 액을 떨쳐내는 좋은 기회로 자리매김 했었다. 상당한 비용을 치르면서도 와양이 지속적으로 공연될 수 있었던 것은 볼거리가 많지 않았던 과거의 상황에서 밤새 이어지는 와양 공연이 가지고 있는 오락적인 요소들과 그 공연을 통해서

가질 수 있었던 사회적인 모임의 기회였고 이렇게 달랑의 역할도 의례적인 차원에 상당 부분 가 있었던 것이다. 달랑이 가지고 있었던 신비한 능력은 세속화, 근대화의 과정에서 점차 자리를 잃어가고 우주와 세계의 질서 그리고 그 삶의 철학적 원리를 전달해주던 달랑의 위치는 이제 점차 유희적인 요소들과 공연의 측면이 강조 되면서 달랑 자신들의 문화적인 지향점도 변화하게 된다.

특히 정부는 근대화의 과정에서 지역문화의 유지와 보존을 장려 하면서도, 근대화의 강조를 통해 국가 중심부의 현대적 생활을 이상적으로 제시하고 지역의 문화는 단지 ‘예술’로만 동일시 해버리는 경향을 보였다(강윤희 2004). 이런 인도네시아 정부의 예술로서 문화(Acciaiolli 1985)라는 지배 담론은 전통의례의 일부로 진행되던 와양을 민속예술(folk art)로 그 의미가 옮겨가게 했다. 토착사회가 가지고 있는 전통이 미학적인 대상으로 자리매김 하게 되는 과정(Acciaiolli 1985; Bruner 1979; Adams 2006) 속에서 근대적인 달랑 학교들은(SMKI, ISI) ‘예술로서 와양(Wayang Sebagai Seni)’에 대해 보다 주목하고 와양 안에 잠재해 있던 예술적인 요소들을 더욱 부각시켰다. 이런 와양의 예술적인 향상과 더불어 달랑의 자질 육성이라는 목표는 달랑의 조직을 지속적으로 이끌어 가는데 있어서 핵심적인 화두가 되었다. 달랑 학교의 등장이 제도적인 차원에서 와양 교육을 실천할 수 있는 길을 열었고 이시(ISI)나 에스엠까(SMKI)라는 근대적인 학교의 설립과 체계적인 교육을 통해서 기존의 몇몇 달랑들에 의해서 독점되었던 와양의 전승과 교육 방식에 변화를 주었으며 달랑의 가족 계보를 중심으로 ‘유전’되었던 기술과 지식 및 권위가 분산되는 계기를 제공하기도 했다.

이런 배경아래 족자카르타 와양이라는 양식 안에서 달랑들이 보이는 다양한 공연의 양상은 빠끔의 정형적이고 고전적인 이야기를 얼마나 충실히 재현해 낼 것인가 그리고 그 안에서 어떻게 짜랑안을

만들어 붙여갈 것이냐는 차이로 다시 귀결된다. 빠끔과 짜랑안을 가지고 와양의 이야기를 엮는 방식에서 드러난 달랑들 간의 이해와 해석의 차이는 알루스(alus)와 까사르(kasar)라는 이미지 안에서 다시 변주된다. 와양 공연을 이끌어 가는데 있어 핵심 상징이었던 구농안을 현실적인 모습으로 형상화한 달랑의 혁신도 시도 되고 전통적인 방식의 족자카르타 와양에서 보조적인 역할에 그쳐 있던 뽀노까완(Punakawan)이 무대의 전면에 등장하는 새로운 양상을 보여주기도 한다. 미메시스의 파괴와 유희적인 캐릭터의 전면등장은 근대화의 흐름 안에서 전통적인 와양이 보여준 가장 극명한 변화의 지점이었다. 이는 달랑에 의해 와양의 문법들이 새롭게 의미를 획득한 것이기도 했는데, 극의 전개에서 알루스한 와양들이 놓치는 부분을 보완하고 ‘사람들’의 목소리를 낼 수 있는 토착적인 캐릭터로서 뽀노까완은 현대적인 맥락에서 보다 본격적인 임무를 부여 받고 무대의 전면으로 등장하게 된다.

와양의 공연 공간도 무대 위 화면에 한정 되는 것이 아니라 대중매체와 아세안의 국제적인 교류 안에서 확장하게 된다. 자바달력에 따른 의례적인 맥락에서 여전히 와양은 공연 되지만 과거에 비해 공연을 요구하는 후원자들은 급격하게 줄었다. 족자카르타 달랑들은 의례적인 주기만이 아닌 새로운 공연 공간을 필요로 했고 정례화된 와양은 달랑들의 공연을 지속하게 해주는 계기가 되었다. 이 과정에서 뽀빠디(PEPADI)를 통한 달랑들의 집합적 실천과 인도네시아 국가 와양 사무국(SENA WANGI)의 지원은 더욱 활기를 띠었다. 테이프와 CD, 라디오, TV 등의 등장은 와양이 인도네시아 전역에서 유통될 수 있는 길을 열었고 유네스코가 2003년 11월 7일 인도네시아의 와양꿀릿을 세계 문화 유산으로 선정하면서 인도네시아의 와양을 국제적인 맥락에서 교류하게 하는 계기를 제공했다.

와양은 공연상의 맥락을 넘어 길거리나 교육 현장에서 도상적 상

정성을 가지고 원용된다. 서구적인 영향과는 다른 전통적인 방식의 사고와 윤리를 주술적인 표상과 도상적 상징에 담은 것이 기존의 와양이었다면, 와양 인형 자체가 가지고 있는 물질적 이미지와 와양이 가지고 있는 정신적 이미지는 사람들의 사회 안에서 구체적으로 재생되고 그 안에서 의미를 다시 획득한다. 이미 ‘와양’은 미학과 사회적 관계가 배태된 하나의 ‘현대적 그림자’다.

<참고문헌>

- 강윤희. 2004. “주변화에 따른 전통 연행예술의 변화: 인도네시아 뿌탈랑안 사회”, 『한국문화인류학』 37(2): 23-59.
- 기어츠(Geertz, Clifford). 1998[1973]. 『문화의 해석』, 문옥표 역. 까치.
- 김이선. 2003. “관광 발달에 따른 타이 수공예품의 생산과 의미체계의 변화: 치앙마이 목공예 생산지 반타와이를 중심으로”, 서울대학교 인류학과 박사학위 논문.
- 김형준. 1998. “자바 이슬람과 크리포드 기어츠, 그리고 그 후 40년”, 『동남아시아연구』 6: 3-31.
1999. “전통의례의 이슬람화: 개혁주의 이슬람과 자바의 전통종교”, 『국제지역연구』 3(1): 9-28.
- 더글라스(Douglas, Mary). 1997. 『순수와 위험』, 유제분, 이훈상 역. 현대미학사.
- 뒤랑(Durand, Gilbert). 1998. 『신화비평과 신화분석: 심층사회학을 위하여』, 유평근 역. 살림.
- 쉐크너(Schechner, Richard). 2004. 『민족연극학: 연극과 인류학 사이』, 김익두 역. 한국문화사.
- 터너(Turner, Victor). 1996. 『제의에서 연극으로』, 이기우, 김익두

역. 현대미학사.

- 앤더슨(Anderson, Benedict). 2002[1983]. '상상의 공동체: 민족주의의 기원과 전파에 대한 성찰', 윤형숙 역. 제2판, 나남출판.
- 이창규. 2009. "인도네시아 족자카르타 그림자극(Wayang Kulit)의 의미와 현대적 변용", 서울대학교 인류학과 석사학위 논문.
- 자크 랑시에르(Jacques Ranciere). 2008. '감성의 분할: 미학과 정치', 오운성 역. 도서출판b.
- 홍석준. 1998. "전통의례에서 관광이벤트로: 와양꾸릿을 중심으로", '한국문화인류학' 31(2): 418-517.
- Acciaoli, Greg. 1985. "Culture as art: From Practice to Spectacle in Indonesia," *Canberra Anthropology*, 8: 148-172.
- Adams, Kathleen M. 2006. *Art as Politics: Re-crafting Identities, Tourism, And Power in Tana Toraja*, University of Hawaii Press.
- Anderson, Benedict. 1965. *Mythology and Tolerance of the Javanese*, Ithaca, NY, Cornell Modern Indonesia Project.
1990. *Language and Power: Exploring political cultures in Indonesia*, Cornell University Press.
- Bauman Richard and Briggs Charles L. 1990. "Poetics and Performance as Critical Perspective on Language and Social Life." *Annual Review of Anthropology*, 19:59-88.
- Brandon, James R. (ed.). 1970. *On Thrones of Gold : Three Javanese Shadow Plays*, University of Hawaii Press.
- Becker, A. L. 1979. "Text-Buliding, Epistemology, and Aesthetics in Javanese Shadow Theatre". in A.L.Becker and A. A. Yengoyan (ed.), *The Imagination of Reality: Essays in Southeast Asian Coherence System*, Norwood, NJ, Ablex,

pp. 211-43.

- Bruner, Edward M. and Judith O. Becker. 1979. *Art, Ritual and Society in Indonesia*, Athens: Ohio University Center for International Studies.
- Cynthia Chou and Vincent Houben. 2006. *Southeast Asian Studies: Debates and New Direction*, Singapore: ISEAS.
- Geertz, Clifford. 1960. *The Religion of Java*. The University of Chicago Press.
1983. *Local Knowledge : Further Essays in Interpretive Anthropology*, Basic.
- Errington, Joseph. 1998. *Shifting Languages : Interaction and Identity in Javanese Indonesia*, Cambridge University Press.
- Hobsbawm, E. and T. Ranger. 1983. *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press.
- Keeler, Ward. 1987. *Javanese shadow plays, Javanese selves*, Princeton: Princeton University.
- King, V. and Wilder. W. 2003. *An Introduction to The Modern Anthropology of Southeast Asia*, Routledge.
- Marcus, George E. and Myers. 1995. *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*, University of California Press.
- Mckean, Philip. 1989. "Towards a Theoretical Analysis of Tourism: Economic Dualism and Cultural Involution in Bali", in smith, V. ed. *Host and Guest: The anthropology of tourism*: 93-108, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Morphy, Howard(ed.). 2006. *The Anthropology of Art: A Reader*, Blackwell Publishing.

- Mrazek, Jan. 2002. *Puppet Theater in Contemporary Indonesia: New Approaches to Performance-Events*, Ann Arbor: Centers for South and Southeast Asian Studies, The University of Michigan.
- 2006 *Phenomenology of a Puppet Theatre: Contemplations on the Art of Javanese Wayang Kulit*, Kitlv Press.
- Pausacker, Helen. 1996. *Behind the Shadows: Understanding a Wayang Performance*, Melbourne: Indonesian Art Society.
- Philis, Ruth B. and Steiner. Christopher B. 1999. *Unpacking Culture: Art and commodity in the Colonial and Postcolonial Worlds*, University of California Press.
- Price, Sally. 2002. *Primitive Art in Civilizes Places*, University of Chicago Press.
- Schechner, Richad(ed.). 1990. *By means of performance*, Cambridge University Press.
- Sears, Laurie J. 1996. *Shadows of Empire*, Duke University Press.
- Scott, James C. 1985. *Weapons of the weak: everyday forms of peasant resistance*, Yale University Press.
- Turner, Victor. 1967. *The Forest of symbols: Aspects of Ndembu Ritual*, Ithaca: Cornell University Press.
1982. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, PAJ Publication.
- Weintraub, Andrew N. 2004. *Power Plays: Wayang Golek Puppet Theater of West Java*, Center for International Studies Ohio University.
- Weiss, Sarah. 2007. *Listening to an earlier Java: Aesthetics, Gender, and the Music of Wayang in Central Java*, KITLV Press.

Wessing, Robert. 2003. *Framing Indonesia Realities*, KITLV Press.

Zurbuchen, Mary S. 1987. *The Language of Balinese Shadow Theater*, Princeton University Press.

<http://www.pepadi.com/> 인도네시아 전국 달랑 연합회(PEPADI) 홈페이지

<http://www.wayang-indonesia.com/> 인도네시아 국가 와양 사무국 (SENA WANGI) 홈페이지

<http://www.herjaka.blogspot.com/> 와양 화가 헤르자까의 개인 블로그

(2009. 12. 31 투고; 2010. 1. 22 심사; 2010. 2. 25 게재확정)

<Abstract>

Contemporary Shadows:

Symbol, Space and Agent in Wayang Kulit Gaya YogyaKarta

LEE, Chang Kyu

(Graduate student, Seoul National University)

In contrast to most of the shadow theaters in Southeast Asia, which show mainly just the aspect of entertainment, Indonesia's Wayang contains a mythical order and a symbolic social relationship. As Wayang is closely associated with life through its stories and symbols, it has played the pivotal role of conveying philosophies and morality to the people. In this thesis, the onstage performance that is examined is not limited only to Wayang. Focusing on the dalang as an agent who connects and weaves the story/image of Wayang, an attempt was made to describe and analyze the aesthetic features that comprise Wayang's artistic grammar in a cultural context as well as in the cultural industry of painting.

In the process of Wayang performance, the openness of the text and the improvisation of the dalang make room for variations on Wayang's aesthetic grammar. They also shed light on the contested field in which the dalang shows its identity and unique style. As for the way that the dalang performs Wayang, *Pakem* and *Carangan* play

certain variations in the context of *Alus* and *Kasar*. The destruction of the Mimesis and the rise of the clown character show the most dramatic elements of Wayang's transformation in a modernized flow. *Gunungan*, which serves as a core symbol that leads the Wayang sequence, takes off its veil and reveals its real character. *Punakawan*, which has assumed a peripheral role, comes into the scene as a major character, with the people's voices.

Wayang has assumed a contemporary form and style due to the decline of the traditional systems of patronage and training. PEPADI and SENAWANGI stimulate the formation of modern professional associations at the local, national, and international levels. The UNESCO proclamation of Wayang as a 'Masterpiece of the Oral and Intangible Heritage of Humanity' constitutes an international recognition of the cultural value of traditional puppetry. With the emergence of new forms of media and technology, Wayang crosses the border of Java and Indonesia. Instead of becoming marginalized in the process of modernization, it has become an object of cultural exchange and an iconic symbol. Wayang, which incorporates a way of thinking and a system of morality in the form of magical representation and as an iconic symbol, has been transformed and is currently being performed under 'contemporary shadows'.

Key words: Wayang Kulit, Traditional Performing Art, Aesthetic Feature, Artistic Practice, Tradition and Modernity, Meaning and Transformation, Mimesis, Clown Character.