

한국 현대 기독교 희곡에 나타난 용서와 책임의 윤리*

- 이 반의 희곡 〈아, 제암리어!〉를 중심으로

이영호 (루터대학교 조교수)

I. 들어가며

II. 3·1운동, 기독교 그리고 학살의 기억 : 제암리 교회 사건(1919)

III. 아픈 과거사에 대한 거리두기 기법의 서사극 〈아, 제암리어!〉

IV. 처용무 논란 : 토착 기독교 신앙의 용서와 화해를 위한 예배로서의 춤

V. 레비나스의 타자 철학으로 본 〈아, 제암리어!〉

VI. 글을 마치며

DOI: <http://dx.doi.org/10.21050/CSE.2019.43.08>

* 본 연구는 루터대학교 2019년도 교내학술연구지원으로 이루어졌음.

• ABSTRACT •

A Study on the Ethics of Forgiveness and Responsibility in Modern
Korean Christian Drama

Prof. Lee, Young Ho(Luther Univ.)

“Lee Ban” has a unique position in Korean contemporary drama. He is a writer who has contributed to the quality of truly Christian drama produced in Korea. Lee learned directly from the pioneers of the ‘western religious drama movement’ and this strongly influenced his playwriting. His goals were to inform Christian religious plays in Korea. He crafted Western religious drama into reality. This article will discuss the drama “Ah, Jaemlee!”, which deals with the Jaemlee Church event, a most notable incident in Korean and Japanese history. By using the philosophical principles from Emmanuel Levinas, the author will analyze and critique examples of ‘understanding the other’ when the act of forgiveness is viewed as a responsibility. Ultimately, this work has a Christian message that does not ignore the other, but intentionally and responsibly seeks to understand the suffering of others in order to achieve real, lasting peace. Playwriting done with Christian-ethics as a premise can be applied directly to the relationship between Korea and Japan, as well as to various kinds of conflicts taking place all over the world.

Key words: Religious Drama, peace, Korea and Japan, Korean Theater, Forgiveness

✎

3·1운동 100주년을 맞이하며 과거의 아픈 역사에 대한 되짚기가 사회적으로 한창이다. 과거사에 대한 재평가가 거듭되면서, 국제적으로는 과거사의 주범국가인 일본과의 관계가 유례없이 긴장의 연속이다. 일본은 시간이 지나도 과거사에 대한 시원한 해답을 내놓지 않고 오히려 피해자인 한국을 호도하여 양국은 감정적으로 대척점에 서 있다고 할 수 있다.

특별히 2019년은 3·1운동 100주년 기념의 해이다. 대통령 직속 기구로 운영되는 「3·1운동 및 대한민국임시정부 수립 100주년 기념사업추진위원회」 홈페이지에서는 31운동을 민주주의, 평화 그리고 비폭력 운동으로 정의¹⁾하고 있다. 그러나 일본은 무자비한 탄압과 학살로 대처하였다. 그 대표적인 사건이 <제암리 교회 사건>이다. 3·1운동의 불길이 전국적으로 확산되어 가던 1919년 4월 15일 20여 명의 일본 군경이 제암리에 도착하여 장날에서 일어난 독립만세운동의 보복으로 기독교인과 천도교인 등 30여 명을 제암리교회에 모이게 하고 집중사격하여 학살한 사건이다. 게다가 자신들의 학살 증거를 없애려 교회에 불을 지르기까지 하였던 끔찍한 사건이다. 이즈음 이 땅에서 이런 잔혹한 행위들이 비밀비재하였으나 당시 선교사들의 관심과 노력으로 <제암리교회 사건>은 널리 알려지게 되었다. 그럼에도 불구하고 일제는 이 사건을 은폐하여 하고 무마시켜 버렸다.

과거의 잔혹한 기억들은 쉽게 잊혀지지 않는 법이다. <제암리교회 사건>과 같은 강렬한 사건들은 봄기운에 돌아나는 풀처럼 매년 새롭게 대두된다. 그리고 이런 아픈 기억들 속에서 늘 언급되는 것은 용서와 화해의

1) 「3·1운동 및 대한민국임시정부 수립 100주년 기념사업추진위원회」 홈페이지, <https://www.together100.go.kr/lay2/S1T9C38/contents.do>

문제이다. 어떻게 용서할 것인가? 어떻게 화해할 것인가? 의 문제 말이다.

그런 의미에서 작가 이 반의 〈아, 제암리여!〉는 의미를 갖는 작품이다. 이 작품은 독특한 집필 동기 그리고 특이한 공연사(公演史)를 가지고 있다. 이 작품은 일본인 연출가가 한국인 작가에게 의뢰한 작품이다. 일본인 기독교 연극 모임에서 한국인 이 반 작가에게 3·1운동 81주년을 기념할 수 있는 작품을 써줄 것을 요청하였다. 특별히 〈제암리교회 사건〉을 소재로 하여 달리는 추가 주문까지 있었다. 그러니 이 작품은 일본어로의 번역과 각색을 숙명처럼 가지고 태어났다. 때문에 이 작품의 초연은 일본어로 공연되었다. 그리고 다음 해, 한국에서의 공연이 이루어졌으나 한국 관객을 상대로 일본어 공연이 이루어 졌다.²⁾ 이 복잡한 탄생의 과정과 공연사는 이 작품이 한국과 일본 사이의 해묵은 감정을 해소하기 위한 노력 속에서 탄생한 것임을 짐작케 한다.

작가 이 반은 이 작품의 목적을 분명히 알고 집필을 시작하였다. 그러나 작업은 쉽지 않았다. 실제로 역사 속에 존재하는 사건이며 그 사건으로 인한 감정의 찌꺼기가 남아있는 상태에서 피해자가 가해자 측의 사죄를 만들어 주어야 하는 형국인 것이다. 그럼에도 불구하고 이 작품은 작가 이 반의 작품 속에서도 돋보이는 수작으로 완성되었다.

이 글에서는 작가 이 반이 앞에서 논의한 여러 가지 문제들을 어떻게 해결하고 있는 지에 대해서 살펴보고자 한다. 특별히 작가가 아픈 역사 속의 감정 충돌의 문제를 어떻게 그려내고 갈등 극복을 위해 어떤 방안들을 제시하고 있는 지에 대해서 살펴보기 위해서 레비나스의 이론을 사용하고자 한다. 앞에서 언급했지만 이 작품은 〈제암리교회 사건〉을 다루고 있으므로 기독교적 측면을 배제하고 이야기하기 힘들다. 무엇보다 작가

2) 장원재, “이반 희곡에 나타난 종교적 상징연구”, 『이반 희곡 선집』3권, (서울: 연극과 인간, 2008), 222-223.

이 반은 한국 희곡 작가들 가운데서도 철학 교수이면서 기독교 작가로 활동한 몇 안 되는 작가이다. 그는 오랜 시간동안 대학에서의 학문적 사고와 기독교 정신을 접목하여 작품을 생산해 왔다. 본 연구에서 이반의 작품을 비추어볼 도구로 사용할 레비나스의 이론은 현대 철학 사조 중에서 타자에 대한 관심과 책임, 그리고 용서와 화해를 강조한다. 그런 의미에서 작가 이 반이 추구하였던 기독교 정신과도 상통한다고 말할 수 있다.

»#(, & ! · · · · · / · · · I&&t

작가의 이 반의 1999년 작품인 <아, 제암리여!>는 아픈 과거의 역사를 다루고 있는 작품의 내용 그리고 장원재가 언급하였듯 “복잡한 공연사”³⁾를 가지고 있는 만큼 한국과 일본, 양국가의 복잡한 과거사 그리고 현재 관계의 문제를 다루고 있다.

작품의 제목에서 알 수 있듯이 이 작품은 1919년 3·1운동 당시 일본이 저지른 수많은 만행들 가운데에서도 “만겁을 지나더라도 우리 민족이 결코 잊어서는 안 될”(爲吾族萬劫不忘之紀念)⁴⁾ 사건인 “제암리 교회 사건”을 다루고 있다. 이 사건은 경기도 화성군 제암리에서 1919년 4월 15일 일본군이 기독교인과 천도교인 29명을 예배당에 감금하고 학살한 사건이다. 이는 제국주의 일본의 3·1운동에 대한 탄압이 잔인한 방법으로 이루어졌음을 확인할 수 있는 대표적인 사례이다.

3) 이 작품은 2000년 3월 1일부터 8일까지 도쿄 제일 한인 YMCA 대강당에서 초연되었다. 이듬해 한국 공연이 성사되어 2월 26일부터 3월 2일까지 서울 문예회관에서 3월 5일부터 6일까지 속초 문화회관에서 무대에 올랐다. 모든 공연은 일본어로 진행되었으며 한국어 공연은 이루어 지지 않았다. 장원재, “이반의 희곡에 나타난 종교적 상징 연구”, 『외국문학연구』 제10호, (2002), 571-586.

4) 김전식, 『韓國獨立運動之血史』(서울: 서울신문사 출판국, 1946), 111. 이덕주, “3·1운동과 제암리 사건”, 『한국기독교와 역사』제39호,(1997), 39. 재인용.

1919년 4월 15일 아리타 도시오(有田俊夫) 중위의 부대가 자행한 <제암리 교회 사건>은 31운동 탄압을 위해 저질러진 일제의 만행 중의 하나이다. 이 사건이 세계적인 주목을 받게 된 이유는 당시 한국에 머물던 서구인들이 일제 만행을 확인하는 과정에서 이 사건의 현장을 발견하여 총독부에 직접 항의하고, 화재현장 사진과 함께 적극적으로 국제 여론에 알렸기 때문이다.⁵⁾ 이 사건의 일본 측, 첫 공식 보고 문건인 “독립운동에 관한 건”(제50보)에서는 다음과 같이 보고된다.

「(一)
 …… 15 2 同面 400
 (有田)
 15 3 (15町
) 30
 1 , 2
 1. 20
 1. 1, 2
 1. 18 1 , 1 .」⁶⁾

일본군에 의한 제암리 주민들의 학살만행 피해에 대해서는 왜곡 축소

5) 김승태, “제암리교회 사건과 서구인들의 반응”, 『한국기독교와 역사』 제7호, (1997), 111~149. 참조.
 6) “소밀 제343호, 독립운동에 관한 건”(제50보, 1919년 4월 17일); 한국민족운동사자료(삼일운동편 其三), 대한민국국회도서관, 1979, 277. 김승태, “일제의 제암리교회 학살·방화 사건 처리에 관한 소고”, 『한국독립운동사연구』 제30호, (2008), 417-448. 재인용.

하여 보고했지만, 사건의 책임자와 시간은 정확하게 보고되었다.

김승태는 제암리 사건에 대해서 자신의 논문 「일제의 제암리 교회 학살·방화 사건 처리에 관한 소고」에서 제암리 교회 사건에 대해서 “제암리 교회 사건은 일본의 3·1운동 무력 탄압 과정에서 일어난 전형적인 비무장·비폭력 민간인 학살이었다. 둘째, 이 사건은 신성한 종교적 예배 장소에서 저지른 비인도적 만행이었다. 셋째, 일본은 조선군사령부 중심으로 사건을 조직적으로 은폐, 허위 보고하였으며, 군법회의에서도 사건의 책임자인 아리타(有田) 중위에게 무죄를 선고함으로써 만행을 합법화하였다.”라고 정의하고 있다.

이와 같이 일본은 “제암리 교회 사건”이 스스로의 판단에도 과잉 학살·방화 사건임을 분명히 인지하고 있었고 국제적으로 이 사건이 알려지고 있는 상황에서도 이 사건을 무마하였다. 이 아픔과 슬픔은 고스란히 생존자들에게 각인되었다. 피해자들은 이후에도 고통의 기억에서 벗어날 수 없었다. 그러나 후세들은 사건에 대한 기억도 아픔에 대한 이해도 가지고 있지 못하였다. 가해자와 피해자가 다시 만나기 전까지는 말이다.

이 반의 작품 〈아, 제암리여!〉에서 일본인 오야마 목사는 전동례 할머니를 처음 만났던 날을 다음과 같이 고백한다.

36

?

7) 김승태, “일제의 제암리교회 학살·방화 사건 처리에 관한 소고”, 『한국독립운동사연구』 제30호, (2008), 437-448.

1919 4 15 ,

“
”
“
”

8)

장원재는 이 작품의 중요성 가운데 이 작품의 기획 단계부터 초연에 이르기까지의 과정이 일본 기독교 연극인들에 의해 이루어 졌다는 것⁹⁾에 있다고 말한다. 그것은 21세기 한일 문화 교류의 전범으로 삼을만한 것이었다. 일본의 기독교 연극인들은 과거사에 대한 ‘진정한 사과와 마음에서 우러나오는 참회’가 없는 건설적인 한일관계의 재정립이 불가능하다는 결론을 내고¹⁰⁾, 사죄를 표하는 진지한 방법을 모색한 끝에 연극 공연을

-
- 8) 이 반, “아, 제암리여!”, 『이반 희곡 선집』3권, (서울:연극과 인간, 2008), 203.
- 9) 작가 이 반의 증언에 의하면 이 사건을 다루게 된 것은 이 작품의 연출가인 일본의 극작가이며 출판인인 다카도 가나베(高堂 要)의 요청에 의한 것이었다고 한다. 1998년 다카도 가나베(高堂 要)는 작가 이 반에게 2000년 3월 1일 동경에서 공연할 작품의 집필을 의뢰한다. 그리고 그 소개는 <제암리 교회 사건>을 다루어 달라고 요청하였다. 작품의 공연장도 미리 정해져 있었다. 동경에 위치한 한국 YMCA 극장이었다. 이 반, “작품 후기 ‘처용무’에 대한 작가의 변”, 『이반 희곡 선집』3권, (서울:연극과 인간, 2008), 236.
- 10) 이 공연의 총 기획자이자 각색자인 다카도 가나베(高堂 要 극작가)는 “일본인은 한국을 침략하여 형언할 수 없는 고통을 안겼다. 이것은 일본인의 원죄이다. 한국민들에게 속죄하고, 나아가 남북통일에도 미력이나마 보탬이 될 수 있었으면 하는 마음에서 이 공연을 기획하였다” (高堂 要, 2000, 64). “일본인의 침략의 죄가 얼마나 막대한 지를 깨달았다. 그리고 갚을 길이 없는 죄값을 갚으려 애쓴다는 것이 얼마나 곤란한 일인가를 통감하였다. 민족해방/독립의 원점이었던 1919년 3.1운동을 되새기는 이번 공연이

계획하게 된다. 이 작품의 초연 날짜와 공연장은 이런 일본 기독교 연극인들의 의도를 충분히 짐작케 한다. 이 작품은 2000년 3월 1일에 도쿄에 있는 제일 한인 YMCA 소극장에서 초연되었다. 이곳은 1919년 2월 8일 한국인 유학생들이 독립선언서를 낭독하며 3·1운동의 신호탄이 되었던 2·8 독립선언의 현장이다. 극단 측에서는 포스터에 “3·1 독립운동 81주년 기념 공연”이라고 표기하기까지 하였다.¹¹⁾ 비록 소수의 일본인들이지만 일본 기독교 연극인들은 과거 일제강점기의 자신들의 조상들이 저지른 만행에 대해서 분명한 죄의식¹²⁾을 가지고 있었던 것이다.

>>># · · · · · '1 !' “3

이 작품을 기획하고 공연한 일본 기독교 연극인들은 작품 속의 오야마 목사를 무척 닮아 있다. 그리고 그런 그들의 공연을 관람할 한국인들은 제암리 사건의 피해자들이다. 양국의 국민들 사이에는 김순희 할머니와 오야마 목사 일행이 극중에서 그랬듯이 아직 감정의 골이 깊이 패여져 있다. 무엇보다 이 작품이 쓰여 질 때에는 이 사건의 피해자와 가해자는 생존해 있지 않을 때였다. 다만 그 아픔과 분노의 감정만이 남아 있었다.

이런 상황에서 작가는 <아! 제암리여>를 집필하게 된 배경에 대해서

만에 하나 ‘남북통일’에 조금이라도 기여할 수 있다면, 그것은 바라마지 않는 행(幸)이라고 감히 말씀드릴 수 있으리라(高堂 要, 2001, 11)” 말했다. 장원재, “이반 희곡에 나타난 종교적 상징연구”, 『이반 희곡 선집』3권, (서울:연극과 인간, 2008), 222.

11) 위의 책, 223-224.

12) 연극 평론가 사토 야스히라는 <데아도로(デアドで)> 2000년 5월호에 발표한 평문 ‘사건과 거리’에서 제작진의 이같은 의도를 “3.1운동은 피압박 민족의 당연한 반발이다. 피해자의 입장에서 사상자 750명, 부상자 15,690명, 검거자 46,948명, 소실 및 전파 가족이 765동(이상 총독부 공식발표 자료)에 이른 일본인의 대폭력, 야만적 행동을 여찌 용서할 수 있겠는가. 제암리 사건은 베트남 손미 마을의 대학살을 능가하는 국제적 범죄이다.(2000, 65)”라고 표현하였다. 위의 책, 223. 재인용.

다음과 같이 설명한다. “이 작품이 과거의 실제 일어난 역사적인 사건이라는 점에 주목하고 서사극 작법인 거리두기를 염두에 두었다”¹³⁾ 서사극은 브레히트를 세계적으로 유명하게 만들었다. 브레히트는 전통적인 연극을 ‘환상주의 연극’이라 비판하면서 새로운 연극을 고심하다가 서사극을 탄생시켰다. 전통적인 연극에서 배우들은 자신의 배역에 완전히 몰입한다. 그는 관객들이 이런 몰입의 연기가 관객들로 하여금 극 중의 인물과 자신을 동일시하게하고 희노애락의 감정을 느끼게 한다고 보았다. 때문에 브레히트는 전통적인 연극은 관객의 이성을 마비시킨다고 생각했다. 전통적인 연극은 꾸며진 이야기를 현실 속의 사건처럼 보이려 노력한다. 객석을 어둠 속에 배치하고 관객들의 시선이 무대 위로 몰입하게 만든다는 것이다. 이런 상태에서 관객은 극 속에 감정이입을 하고 현실을 왜곡하여 받아들이게 됨으로써 이성적이고 비판적인 관람을 할 수 없게 된다고 그는 생각했다. 결국 연극은 마취제의 역할을 함으로써 현실 세계에서 쓰여야 할 관객들의 능력을 헛되이 소모시키는 기능을 한다¹⁴⁾고 브레히트는 생각했다. 무엇보다 인간이 이 상태에 놓이면 사회 현실을 비판할 수 있는 능력이 정지될 위험이 있다고 생각했다. 그래서 브레히트가 고안한 서사극에는 소외효과(거리두기)가 사용된다. 소외효과는 사회적 현상에서 익숙함을 배제시키는 기능을 한다. 예를 들어 어머니를 ‘한 남자의 아내’로 볼 때 소외효과가 나타난다. 관객에게 친숙한 것을 새로운 관점으로 제시하는 것이다. 평범함을 비틀어 특별하게 만드는 힘이 소외(거리두기)¹⁵⁾에는 있다. 브레히트의 서사극은 배우나 관객에게 무대 위의

13) 이 반, “작품 후기- ‘처용무’에 대한 작가의 변”, 236.

14) 브레히트학회(편), 『브레히트의 연극세계』, (서울:열음사, 2001), 519-520.

15) 브레히트가 철저하게 배제시킨 것은 관객의 감정이 아니라 감정이입이다. 감정이입은 하나의 연극적 상황에서 자연스런 감정을 포기하고 극 중 감정이 사실이라고 느끼게 만들어 관객이 극 중 캐릭터의 감정 상태를 공유하여 연극적 사건에 대한 인식을 잃어버리게 만든다. 바로 이것을 브레히트는 반대했다. John Harrop & Sabin Epstein,

익숙한 사건이나 인물을 의심의 눈초리로 다시 보라고 요구하는 것이다. 이것은 브레히트가 헤겔의 영향을 받은 것이다. 헤겔은 정신현상학에서 “알려져 있는 것은 무엇이든, 그것이 알려져 있다는 이유 때문에 제대로 인식되지 못하고 있다”¹⁶⁾라는 명제를 말했다. 브레히트는 이 명제를 비판적 관람자세의 인식론적 근거로 삼았다. 브레히트는 관객들이 극 속에서 나타난 대상을 알고 있던 것과 다르게 볼 수 있도록 ‘생소하게 만들어’ 제시하였던 것이다.

브레히트는 환상주의 연극을 극복하기 위해서는 무엇보다도 능동적인 관객의 태도 변화가 필요하다고 생각했다. 이를 위해 연극을 통해 관객들의 의식을 깨우고, 그들이 현실을 인식하는데 사용할 수 있는 생산재로서 연극을 변혁시키는 작업이 필요했다. 결과적으로 그의 서사극은 무대 위에서 벌어지는 일들이 작가에 의해 재구성된 허구일 뿐이라는 점을 관객들이 분명하게 인식할 수 있도록 다양한 연기술, 연극적 장치로 꾸며졌다. ‘역할 번갈아 하기’, ‘상반된 행동의 도플갱어의 등장’, 극 중 감정이입의 환기를 위한 ‘극중극’, 이성적 사고를 깨우는 ‘재판 장면’, 논리적 실험 등이 도입되었다. 또한 공연 시에도 조명을 켜 놓거나, 반쯤 가린 무대커튼을 통해 소품의 교체 등이 그대로 노출되기도 했다. 이외에도 문학처럼 서술자가 등장했다. 이는 장면마다 연극의 줄거리를 미리 이야기해줌으로써 관객에게 연극의 결말에 도달하는 과정과 그 원인을 파악하는 데 집중하게 하였다. 또는 줄거리가 써진 영사막이나 커튼이 내려오기도 했고, 배우가 갑자기 객석을 향해 말을 하거나 또는 노래를 하는 등의 다양한 방식을 통해 관객들이 무대에 몰입하지 못하도록 하여 ‘이상하다, 낯설

박재완, 『스타일 연기』, (서울:게릴라 2005), 296.

16) “Das Bekannte überhaupt ist darum, weil es bekannt ist, nicht erkannt.” G.W.F Hegel, *Werke in 20 Bänden. Auf der Grundlage der Werke von 1832-1845*, neu ed. Ausg. Redaktion E. Moldenhauer u. K. M. Michel. Bd. 15 (Vorlesungen über die Ästhetik), 3. Aufl. Frankfurt a.M. 1986. S.35.

다, 왜 그럴까?라는 의심을 갖게 하였다. 그 결과 관객들은 낯설게 그려진 대상을 새롭게 인식하게 된 것이다. 이러한 인식태도는 작품 수용의 단계, 즉 관객의 관람태도에도 영향을 미쳤다. 전통적인 연극이 관객들로 하여금 극의 진행에 무비판적으로 몰입할 것을 요구하는 반면, 브레히트의 서사극¹⁷⁾은 극 중 사건을 낯설게 비취춤으로써, 관객들이 의심을 갖게 하였던 것이다.

작가 이 반은 이 작품이 역사적 사실을 소재로 하고 있으며 관객들이 쉽게 평소의 감정에 빠질 수 있음을 감안하여 감정이입을 하지 않도록 거리두기를 염두에 두고 서사극으로 집필을 시작한 것이다. <제암리 사건>은 한국인으로 하여금 일본인과의 과거사를 자연스럽게 떠오르게 한다. 그리고 그 감정은 익숙한 분노이다. 관객이 이 작품을 접하면서 과거사에 대한 감정에 이입되어 작가가 인도하고자 하는 길을 따라오지 못할 수도 있는 것이다. 그러므로 작가는 이 작품을 프롤로그와 에필로그가 포함된 총 12막의 장막으로 제작하고 현실과 과거, 집단과 개인, 독백과 대화, 침묵과 춤의 상반된 무대를 번갈아 보여주면서 관객들로 하여금 계속해서 무대 위의 사건으로부터 소외시키는 것이다. 이 작품의 구조를 풀어보면 다음과 같다.

: - 3.1

17) 브레히트는 서사극에 대해서 설명하면서 교통사고를 예로 들었다. 서사극은 교통사고 현장 주변에 모여 든 구경꾼들에게 목격자가 구체적으로 실연하는 것과 같다고 하였다. - “교통사고의 목격자가 모여든 사람들에게 그 사고의 경위를 상세하게 실연해 보여주는 것이다. 둘러선 사람들은 그 사고를 직접 보지 못했을 수도 있고, 목격자의 생각과 다를 수도 있으며 그 사고를 ‘달리 볼’ 수도 있다 - 중요한 것은 실연을 하는 사람이 둘러선 사람들로 하여금 그 사고에 대하여 판단을 내릴 수 있도록 운전자와 차에 치인 사람의 태도를 각각 보여주거나, 또는 두 사람의 태도를 함께 보여주는 일이다.” Bertolt Brecht, “*Werke in 30 Bänden*” Grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hrsg. v. Jan Knopf u. a. Frankfurt a. M. 1988-2001, Bd.2, S.425.

로 변경¹⁸⁾되었다고 한다. 필자는 이 과정이 단순한 희곡이 연출되는 과정 속에서 이루어진 일이 아닌 것으로 생각되었다. 작가 이 반이 처음 이 작품에 붙인 ‘칼과 춤과 연출자 다카도 가나메가 명명한 ‘총검과 처용무’ 그리고 서울 공연에서 다시 정해진 〈아, 제암리여!〉는 마치 이 작품 속에 등장하는 일본인 오야마 목사와 제암리 교회 사건의 피해자 전동례 할머니의 만남과 갈등 그리고 결말에 대한 축약으로 보인다.

작품은 경기도 화성군의 요청을 받은 연극인들이 제암리 현장에 가서 80년 전의 사건을 재현하고자 하는 시도로 시작된다. 극의 중반을 넘어 일본인 목사 오야마가 마을의 지도자 격인 전동례 장로를 찾아와 제암리 사건에 대한 참회의 교회를 짓게 해달라고 간청한다. 일부 마을 주민들과 희생자 유족들이 일본인들의 교회를 마을에 세울 수 없다며 반대했기 때문이다. 첨예하게 대립하는 두 의견 사이에서 결정권을 가지게 된 전동례 장로는 고민한다. 그녀는 제암리 사건 당시에 남편을 잃고 불에 타서 없어진 교회를 추슬러 지금까지 이끌어 온 제암리 사건의 산 증인이었다. 전동례 장로는 어떤 결정도 내리지 못하고 조용히 몸을 움직여 춤을 춘다. ‘처용무’이다.

작가 이 반은 자신이 처음 집필했던 원작에서는 전동례 장로가 ‘처용무’를 추는 것으로 극을 끝내었다고 한다. 그러나 연출자 다카도 가나메는 전동례 장로의 처용무 이후에, 장면을 추가한다.

조명이 밝아지면 일본인들의 헌금으로 세워진 제암리 교회가 보인다. 교회당 종소리와 찬송가 소리도 들린다. 교회마당에는 무궁화가 탐스럽게 피어있다. 오야마 목사와 마을 사람들이 화해의 모습을 보이며 암전된다.

작품이 상연된 후, 김문환의 비평¹⁹⁾처럼 이 작품의 결말에서 전동례가

18) 이 반, “작품 후기- ‘처용무’에 대한 작가의 변”, 236.

추는 “처용무”는 많은 논란을 불러왔다. 작품에 호의적인 일본 평론가들도 처용무 장면만은 의문을 제기했다. 미츠에다 레이초는 “적색과 백색의 이미지, 우아함과 익살스러움까지 어우러진 처용무가 그 자체로는 훌륭한 춤이기는 하지만, 처용무가 나오는 장면에서 무대의 분위기가 급전직하는 것을 느꼈다” 비판했고, 사토 야스히리는 “처용무의 전승지에서는 이해가 가능할지 모르겠으나 일본인에게는 이해가 쉽지 않은 대목”이라고 했다. 하지만 장원재는 작가 이 반이 제암리 사건을 단순 재현하지 않으려 했던 것처럼, 처용무라는 전통춤의 단순한 재현을 극속에 펼치고 있는 것이 아니라 작가의 의도를 집약시켜 표출하는 상징적 장치라고 평가하기도 하였다.²⁰⁾

이즈음에서 우리는 처용무에 대해서 살펴 볼 필요가 있겠다. 처용무는 역사적으로 어떤 의미를 가지고 있는가에 대해서 말이다. 처용무는 삼국유사 권 제2 「처용랑(處容郎) 망해사(望海寺)」조의 처용설화에 유래하였다. 이 설화는 신라 헌강왕(憲康王, 제49대, 875~886) 때의 것이다. 그 내용은 처용이 밖에서 놀다가 밤늦게 집에 돌아오니 역신이 자기의 아내를 차지하고 있었는데, 처용이 노여워하지 않고 오히려 <처용가>라는 향가를 지어 불렀다. 역신은 처용에게 용서를 빌면서 앞으로 처용의 형상만 보아도 그 집에 들어가지 않겠다고 하고서는 사라졌다는 것이다.

전경욱은 이 설화가 처용을 문신(門神)으로 신격화하고, 처용의 얼굴이

19) “이 작품은 많은 문제점을 야기시켰다. 그 중 크게 부각된 점은 전통례와 처용무의 관계였다. 그러나 처용설화에 대한 해석은 단일하지 않다. 예컨대 최승범 교수는 ‘아아 난 어찌하랴라는 구절에 체념이나 용서가 아니라 ‘감히 네가 어찌’라는 위협과 응징의 뜻이 담긴 것으로 본다. 문제는 처용설화의 해석 자체가 아니라, 한국 교회가 그동안 이와같은 접근에 너무나 낯설었기 때문에 교회 장로인 전통례 할머니가 자신의 갈등을 해결하기 위한 방안으로 처용무를 추는 장면이 너무나도 생경하고 급작스러워 보인다는 것이다.” 김문환, “연극 ‘아, 제암리여!’가 남긴 의미” 『기독교공보』 2001년 3월 7일자, 문화면.

20) 장원재, “이반의 희곡에 나타난 종교적 상징 연구”, 232.

역귀 퇴치의 주술력을 갖게 되는 과정을 상세하게 그리고 있다 설명한다. 무엇보다 이는 중국의 전통적인 나례(儼禮)와 매우 유사하다고 한다. 나례의 주목적은 역귀와 재앙을 물리치는 것²¹⁾이기 때문이라는 것이다. 그러니까 처용무는 전통적인 주술적 치유의식이라는 해석이다. 그는 『삼국유사』 ‘처용랑 망해사’ 조의 ‘범처(犯妻)’를 그는 “역신이 사람으로 화하여 처용의 아내를 능욕하다”로 풀이하기에는 난점이 많다고 본다. 산문 기록 속 “變無人夜至其家竊與之宿”의 ‘변(變)’에는 “역신이 사람으로 변하여”라는 의미 외에도 “정기가 뭉치어 물(物)이 되고, 떠도는 유혼(游魂)이 모여 변(變)이 된다.”²²⁾의 ‘변’, 즉 ‘귀신(역신)’과 동일한 지칭으로 볼 수 있는 여지가 있다는²³⁾ 것이다. 이에 〈처용가〉의 구절 “드러사자리보곤 / 가로리 네히어라(入良沙 寢矣見昆 脚烏伊 四是良羅)”는 처용의 처가 두창에 걸린 것을 현실감 있게 적은 것이고, 설화 속의 “其妻甚美 疫神欽慕[···] 變無人夜……”를 “처용의 처가 심히 아름다워서 역신까지도 그녀를 사모하였다. 그러다가 역신이 야밤에 집에 몰래 침입하여 그녀의 잠자리에 숨어들었다”²⁴⁾로 풀이하는 것이 옳다고 본다. 다시 말해서 “두창신이 처용의 아내에게 덤벼들어 병들게 했다”는 것이다. 결국 이는 “질병의 귀신이 그녀의 아름다움을 시새움했음을 뜻하고, 함께 잤다는 것은 그녀를 병들게 했다는 것이다.”²⁵⁾ 그렇다면 이제 우리는 처용이 추었던 처용무에 대해서 새롭게 이해할 수 있을 것이다.

21) 진경옥, “처용무의 성립과 각 지방이 관련 민속 연회 및 민속”, 『한국 민속학』 제44호, (2006), 439-440.

22) “精氣爲物 游魂爲變 是故知鬼神情狀.”(『周易』繫辭 上)

23) 홍재휴, 「處容郎 望海寺 說話의 校訂字辨正-處容郎 夫妻의 寬容, 不貞說 辨正을爲한 註釋的 考究」, 『女性問題研究』 제8호(1979), 97면 참조.

24) “其妻甚美 疫神欽慕之 變無人夜至其家 竊與之宿.”(『三國遺事』卷2, 紀異).

25) 임재해, “처용 담론에 나타난 사회적 모순과 굿 문화의 변혁성”, 『배달말』 제24호,(1999), 215-220.

〈처용가〉의 “빼앗긴 것을 어찌 하리(奪叱良乙何如爲理古)”의 ‘탈(奪)’도 “처용 아내가 능욕을 당하였다”와 같은 성적인 의미보다는 “역신이 처용 아내의 곁에 누웠다”로 읽어야 할 것이다. 처용이 당연히 들어야 할 잠자리이지만 역신이 든 상황에서 처용의 마음을 이해하게 된다. 처용은 아내에게 닥친 역신의 공격 앞에서 역신을 흥분시키지 않기 위해서 향가를 부르고 탄 짓을 한다. 처용무를 춘다. 아내를 붙잡고 있는 역신에게 관심도 없는 것처럼 행동하는 것이다. 공격이나 축귀(逐鬼)도, 또 다른 의료행위도 선불리 행할 수 없는 상황에서 처용은 춤을 선택하였다. 조심성 없는 의료행위가 ‘고귀한 손님’을 노하게 하여 환자의 목숨을 요구하기 때문 이라”²⁶⁾고 여겼다. 처용의 춤은 이와 같은 절박하고 안타까운 상황에서 비롯된 것이다.

아내가 무서운 전염병에게 인질로 잡혀 있는 셈이니 체념도 관용도 초월도 쉽지 않다. 아내에게 더 큰 위험이 닥치지 않을까 화도 못내고 질병에게 공격도 못하고 속만 태우고 있었던 때에 처용의 춤이 시작되었던 것이다. 처용의 춤은 절대절명의 순간에 이루어진 엄숙한 행위였다. 그것은 일종의 예매였다. 간절한 기도였다. 때문에 그 간절함이 역신에도 전해져서 역신이 “감동을 느끼고 아름답게 여기어(感而美之)” 뿔어앉는 지경에 이르렀을 것이다.

처용무 보존회에서는 처용무에 대해서 “대지 위에서 자연 만물이 생장(生長)하였다가 수장(收藏)되는 순환의 원리를 담은 춤으로 거듭나고, 사계절의 치우치지 않는 올바름과 당당함, 그리고 평온과 조화, 어진 임금이 잘 다스리는 태평한 세상을 암시하며 기후가 적절한 태평한 세상에서는 농사와 풍작을 기대하는”²⁷⁾ 의미를 가진 다고 설명한다. 이것은 처용

26) H. G. 언더우드 저, 李光麟 譯, 『韓國改新敎受容史』, (서울:일조각, 1989), 70.

27) 중요무형문화재 제39호 처용무보존회, 『처용무보』 (서울:민속원, 2008), 214.

동례의 처용무는 위의 두 질문에 대한 답²⁹⁾이라고 작가는 말한다.

“처용은 벗들과 밤늦게 놀다 집으로 왔다. 그리고 아내가 다른 사람과 동침하는 장면을 목격했다. 믿고 있던 아내에 대한 배신감으로 인생의 무상함을 타하며 체념어린 몸짓으로 조용히 떠날 수도 있다”³⁰⁾ 부정을 저지른 두 남녀를 고소할 수도 있고, 현장에서 폭력을 휘두를 수도 있다. 그러나 처용은 그 모든 행위를 하지 않고 누구도 예상치 못한 행위인 춤을 춘다.

작가 이 반은 “처용의 춤은 인간의 이성과 상상력이 이르지 못했던 또 하나의 영역을 제시한다. 처용의 춤은 지상의 괴로움을 격렬한 몸짓으로 산화시키려는 체념의 미학도, 상대를 응징하려는 분노의 잔혹극도 아니다. 처용은 지상에 밭을 디디고 사방을 정화하며 하늘 문을 두드린다.”³¹⁾ 고 작품 속의 처용무 사용에 대해서 설명한다. 처용무는 우리가 앞에서 살펴본 것처럼, 분노도 치료를 위한 처방도 할 수 없는 안타까운 상황 속에서 이루어진 일종의 예배이다. 그것은 깨끗한 땅과 열린 하늘 사이를 오가며 땅의 소원을 하늘에, 하늘의 뜻을 지상에 전한다. 작품 속의 처용무는 자신의 춤으로 땅과 하늘, 그 곳에 사는 모든 생명체들이 조화를 이루며 살아가기를 바라는 전동례 장로의 염원이고 기도인 것이다.

그녀는 1912년 가을에 시집가서 1919년 봄에 남편을 잃는다. 동례는 시부모를 모시고 열심히 일해, 가산을 늘리고 아이도 낳아 행복하게 살았다. 그리고 7년 만에 남편과 마을 사람들을 잃었다. 그녀에게는 낯이 나간 시부모를 봉양하고 아이들을 키워야 할 책임이 있었다. 그 뿐이 아니었다. 마을 남정네의 무덤이 되어 잿더미로 변한 교회를 재건하고 지킬 책

29) 위의 책, 242.

30) 차범석, 『처용』울산, 처용뮤지컬컴퍼니, 2002. 이 반, “작품 후기- ‘처용무’에 대한 작가의 변”,(2008), 243. 재인용.

31) 위의 책, 245.

임마저 따랐다. 남편과 이웃과 교회마저 잃어버린 고통의 세월이 50여년이 지난 다음, 일본인 목사가 제암리를 방문했을 때, 그녀는 빗자루로 일본인을 때리며 일본인은 마을에 발을 디디서는 안된다고 소리쳤다. 그리고 1년 후 일본인 오야마 목사와 감리교 총리원 임원이 참회의 교회 설립문제로 제암리를 찾아왔다. 결정권은 전동례 장로에게 있었다. 그러므로 그녀를 설득하는 박목사의 입장과 김순희를 비롯한 피해자 유족들의 교회설립 반대운동이 극단의 대립 양상을 보일 때, 전동례는 조용히 처용무를 추기 시작했다.

전동례는 혼란스러웠다. 기나긴 고통을 견디며 살아온 그녀였다. 그러나 50년 후 찾아 온 일본인 목사와 한국인 목사는 그녀에게 용서를 종용한다. 간절한 참회의 마음을 표시하는 일본인 목사 오야마를 통해 그녀의 마음이 흔들리기도 하였다. 그러나 제암리 사건의 피해 유족들의 완강한 분노를 외면할 수도 없다. 그런데 지금 그녀에게 이 논쟁의 결정권이 주어진 것이다.

이 순간 이루어진 전동례의 춤은 논쟁을 중단시키고, 인간의 인식활동과 감정과 의지를 멈추게 한다. 그녀의 행동은 파라독스이며 놀라움이다. 세상을 정화하고 인간들의 모습을 하늘에 보이고 하늘의 뜻을 세상에 전하기 위한 의례이다. 전동례는 반백 년 이상이나 인고의 세월을 살아왔다. 그러나 지금 그녀는 가장 고통스러운 순간을 맞이하고 있다. 그리고 그녀는 그 숨막히는 선택의 순간에 춤을 추었다. 그녀가 춘 처용무는 신라시대 처용이 춘 처용무가 아니다. 이 땅에서 가장 인고의 세월을 보낸 여인이며, 기독교 장로인 전동례가 추는 처용무였다. 전동례 장로의 마지막 춤은 한국의 전통과 기독교가 만나 갈등·융합의 과정을 거쳐 새하늘·새 땅을 여는 조화를 소원하는 춤이었던 것이다.

K# · · · 1 ! · 3

문학은 넓은 의미에서 인간학이라고 할 수 있다. 무엇보다 문학 안에는 윤리의식의 수용과 변천의 역사가 담겨있다. 특별히 사회윤리의식과 개인윤리 간의 갈등의 문제가 다루어지는 경우들이 많다. 이에 대한 선행연구들이 많이 있다. 조연현은 현대 문학 속에 담긴 윤리의식³²⁾에 대해서 다루었고 김현룡은 『한국문학과 윤리의식』³³⁾에서 공리적 측면에서의 윤리의식 변천사를 정리하기도 하였다. 또한 서영채는 『문학의 윤리』³⁴⁾에서 문학이 윤리적 긴장을 통해 시대의 문학적 태도를 구축한다고도 하였다. 다시 말해서, 문학 작품의 주제가 시대와 작가의 윤리의식에 대한 수용태도로 결정된다는 것이다. 이 글에서 작가 이 반이 그의 작품〈아, 제암리여!〉를 통하여 어떤 주제를 그려내고 있고 그가 시대의 윤리의식을 어떻게 받아들여 작품의 주제를 완성하고 있는 지에 대해서 레비나스의 타자 철학을 통해 알아보고자 한다.

레비나스는 '타자성의 윤리'³⁵⁾를 통해 개인의 갈등 관계 속에서, 타자를 있는 그대로 존중하고 이해하려는 태도가 성숙한 윤리의식이 된다고 하였다. 예를 들어 김춘수의 「꽃」에서 이런 태도를 확인한 바 있다. 너의 이름을 부르는 행동은 존재의 인식과정이다. 그 과정 속에서 타자를 수용하고 인정하게 되면, 의미 있는 존재인 '꽃'으로서 타자와 관계를 맺는 것이다. 그러므로 문학 작가에게 윤리의식은 타자의 존재를 인정하고 수용하는 과정이다.

32) 조연현, “현대문학과 윤리의식”, 『성웅』제1,3권, (1957) 참조

33) 김현룡, 『한국문학과 윤리의식』, (서울: 박이정, 2000), 4.

34) 서영채, 『문학의 윤리』, (서울:문학동네, 2005), 5.

35) 강영안, 『타인의 얼굴-레비나스의 철학』, (서울:문학과 지성사, 2005), 124.

작가 이 반은 〈아, 제암리여!〉에서 전동례 장로와 오야마 목사를 무대 위에 등장시키고 남성과 여성 그리고 한국인과 일본인을 대표하는 인물로 그려내며 대비시키고 있다. 오야마 목사는 한국을 방문하여 제암리를 찾게 되고 〈제암리 교회 사건〉에 대한 일본의 잘못을 깨닫는다. 오야마 목사는 사죄의 의미로 제암리 교회를 건축하고자 한다. 그러나 오랜 시간 제암리를 지켜온 전동례는 가해자에 의해 제암리 교회가 세워지는 것을 반대한다. 이 두 인물은 일제강점기에 일어났던 〈제암리 교회 사건〉의 피해자와 가해자를 대변한다. 그리고 그들 사이에서 일어나고 있는 제암리 교회 재건은 가해자와 피해자, 한국과 일본 양국간의 화해의 상징이 되고 있는 것이다.

하지만 이 작품은 반성과 속죄의 행동 그리고 용서를 통한 화해를 도식적으로 그려가지 않는다. 12막에서 오야마 목사와 전동례 장로의 만남은 불가능의 현시이다. 서로 만날 수 없는 사람들이 함께 마주하고 있다. 이 부분에서 레비나스의 타자의 철학을 논의할 수 있다. 레비나스는 모든 인간 윤리가 타인의 얼굴과 마주함에서부터 비롯된다고 하였다. 그가 말하는 타자의 얼굴이란 “cogito”와 같은 완전성을 의미한다. 그의 타자 철학을 인간 삶에 대한 이해라는 측면에서 이 작품에 접목해 보면 레비나스가 이야기하는 타자와의 관계 회복 그리고 용서가 이 작품의 주제와 일맥상통한다는 것을 찾을 수 있다.

작품 속의 전동례 장로가 일본인 오야마 목사의 얼굴과 어떻게 대면하고 이해하고 용서와 화해를 하는지에 대해 좀 더 자세히 살펴보도록 하자.

일본인 오야마 목사는 1965년 제암리를 방문하고서 과거 일제가 저지른 만행에 대해서 깨닫고 피해자들의 고통에 진심으로 공감하여 속죄의 방법들을 고민하다 〈제암리 교회〉 재건을 계획한다. 그러나 피해자를 대표하는 전동례 장로는 일본인의 자본으로 지어질 교회를 반대한다. 하지

만 오야마 목사의 진심어린 사과와 설득에 그녀는 흔들리게 된다. 레비나스는 타자와의 만남을 언어적으로 ‘대면적 대화’와 ‘수사적 대화’로 구분하였다.³⁶⁾ 대면적 대화란 진심으로 타자와 마주함이며 근원적 관계를 갖게 한다. 그러나 수사적 대화는 타자를 측면으로 대하는 것이다. 수사적 대화는 타자와 대화하지만 정면으로 보지 않고 결국 상대의 말을 듣지 않는 것이다. 이런 대화로는 타자에 대한 진정한 이해가 불가능하다.

이 작품에서 전동례 장로와 오야마 목사는 대면적 대화를 하고 있다. 〈제암리 교회〉 재건이라는 주제를 두고 양측이 열띤 논쟁을 벌이지만 정작 그들의 대화는 겉돌기만 할 뿐이다. 상대를 바라보지 못하는 것이다. 박목사와 제암리 사람들은 수사적 대화만을 이어간다. 제암리 교회 재건을 돕기 위해 파송된 한국인 박목사는 용서를 강요하기까지 한다. 목적은 교회를 다시 짓는 것에만 있다.

?

³⁷⁾

36) 이안나, “레비나스 타자윤리와 도덕성”, (건국대학교 석사학위논문, 2008), 39.

37) 이 반, “아, 제암리여!”, 209-210.

박목사와 마을 지도자가 수사적 대화 방식에 집중하여 서로를 이해하지도 받아들이지도 못하고 있는 반면, 오히려 일본인 오야마 목사는 일본 인들에 의한 교회 건축을 반대하는 제암리 사람들과 전동례 장로의 감정을 이해하려 하고 전동례의 의견과 감정을 적극적으로 수용한다.

38)

오야마 목사의 행동은 레비나스가 타인에 대한 깊은 이해를 획득할 수 있는 방법이라 표현한 타인의 얼굴의 에피파니(epiphany)라고 할 수 있다. 그는 타인의 얼굴을 마주하고자 하는 열려있는 마음을 통해서 스스로를 살펴 볼 수 있게 되었다. 레비나스는 타인의 얼굴에서 오는 힘을 주장한다. 그것은 무한성, 무저항에 근거하여 그 얼굴에서 도덕적 힘³⁹⁾이 나온다는 것이다. 오야마 목사는 주체가 되어 전동례의 얼굴을 바라보고 에피파니를 느끼고 있는 것이다. 오야마는 자신의 존재에 대해 주체의 유한성을 인정하게 된다. 이것은 주체에 대한 완전성의 위협이다. 오야마는 전동례 장로와의 만남을 통해, 아니 과거 일본이 저지른 만행의 확인을 통해 자신이 냉혹한 인간이며, 꾸밈음을 당해도 마땅한 인간이라고 자책하고 있는 것이다. 박원빈은 레비나스의 타자의 얼굴이 이성의 정언

38) 위의 책, 210.

39) 윤대선, 『레비나스의 타자철학』, (서울:문예출판사, 2004), 288.

명령보다 더 종교적이며 철저한 이유가 무한과 연결되기 때문이라고 했다.⁴⁰⁾ 그것은 신의 개념이다.

오야마는 전동례 앞에서 자신의 삶의 시간 속에서 가지고 있던 인식체계가 무저항으로 심판을 받고 있다. “나무로 깎아 만들어도 좋으니, 내 남편 내놓으라.”는 김순희의 원망을 들으면서 자신의 조국과 선조들이 저질렀던 과거의 과오가 죄책감으로 다가오기 시작했던 것이다. 스스로를 객관적으로 바라볼 수 있게 된 것이다. 오야마는 마주보는 타인의 얼굴에 대해서, 타인에게 말을 건넌으로서, 현재의 시간 속으로 그리고 화해의 형태로 김순희, 전동례를 만나고자 한다. 레비나스에게 있어서 관계는 다른 사람의 존재에 대해서 거역할 수 없는 나의 반응이며, 부름과 대답의 과정이다.⁴¹⁾

레비나스는 타자의 타자성에 대해 설명하면서 타자의 타자성이 나의 정체성과 구별되는 타자의 정체성에서 유래되었다고 규정하지 않는다. 타자의 타자성은 타자의 정체성에서 비롯되는 것이 아니라 타자를 구성하는 것이라고 하였다.⁴²⁾ 그러니까 타자를 나와 다른 나, 나와 다르기에 타자로서 이해하는 것이 아니라 나와 다른 존재 그 자체로서 받아들일 때 타자로 기능한다는 것이다.

극의 후반부에서 오야마 목사와 마을 대표들의 논쟁을 조용히 응시하던 전동례는 일어서려다 비틀거린다. 레비나스가 이야기 한 것처럼 전동례와 오야마는 서로에게 ‘타자의 얼굴’⁴³⁾이 되어 주었다. 특별히 이 작품에서 작가는 전동례와 오야마라는 인물의 얼굴을 독백의 막을 통해 관객

40) 박원빈, “신학담론으로서 타자윤리의 가능성과 한계”, 『기독교사회윤리』 제16집, (2008), 226-227.

41) 성신형, “존재의 의미에 대한 윤리적 답변”, 『현상과 인식』 제38호, (2014), 89.

42) 김영희, “레비나스의 에로스학”. 『대동철학회지』 제57집, (2011), 130.

43) 레비나스는 고아와 과부의 얼굴을 예로 들면서 이들의 얼굴이 대면하는 사람에게 무언의 말을 하고 있고 주체로서 나는 이것에 반응해야 한다고 말한다.

들에게 보여주고 있다. 관객은 그들의 독백을 통해 전동례와 오야마 목사의 감정에 동화되고 그들의 변화를 이해하게 되는 것이다. 그런 의미에서 전동례와 오야마 목사는 극 중에서는 서로에게 무대 밖에서는 한국과 일본, 양국에게 서로의 '타자'가 되고 있다.

레비나스는 오랜 철학의 전통이었던 주체의 진정한 외부인 타자(the Other)에 대해 연구하였다. 그는 기존의 철학이 추구하던 주체 중심에서 벗어나 타자 중심으로 시각전환을 시도하였다. 타자라는 존재 너머의 초월을 추구하였던 것이다. 레비나스는 주체와 타자에 대한 거리 그리고 분리를 전제로 타자의 존재 저편으로 나아가고자 하는 지향성이라는 개념을 말했다. 이러한 타자를 향한 지향이 다시 주체의 내재성으로 회귀할 때 타자의 의미가 발생한다고 했다. 레비나스는 인간이 존립하는 세상 속에서 자기 자신과의 관계, 사물과의 관계, 함께 존재하는 타자와의 관계는 경험과 관련된 일이라 정의하고 그들과의 경험을 통하여 나와 다른 '타자'의 존재를 파악하고자 했다. 그런데 타자를 만나기 이전에 선행되어야 할 일있다. 그것은 주체성의 확립이다. 레비나스는 주체의 성립이 부조리에서 출발하며⁴⁴⁾, 부조리 상황 속에서 주체는 '어떤 것'에도 존재하지 않는 '부재' 속에 존재할 수밖에 없다고 한다. 이 부재는 시간과 장소를 거슬러 피할 수 없는 현존이다. 삶 속에서 고통과 죽음에 대한 공포와 전율을 숙명처럼 지닌 인간은 현재라는 공간에서 빠져나올 수 없으며, 그러한 상황에서 실존적 존재로 살아가므로 고독하다고 하였다.

전동례 장로는 남편을 잃고 수십 년을 고통 속에 살아야 했다. 전동례는 1912년 가을에 시집가서 1919년 남편을 잃었다. 어린 나이에 시집왔지만 동례는 시부모를 모시고 열심히 일해, 가산을 늘리고 아이도 낳아 행복하게 살았다. 그러나 그녀는 시집 온 지 7년 만에 남편과 마을 사람들을

44) 강영안. 『레비나스의 철학 타인의 얼굴』, (서울:문학과 지성사. 2005), 43-44.

잃어야 했다. 그녀에게는 낮이 나간 시부모를 봉양하고 아이들을 키워야 할 책임이 있었다. 그 뿐이 아니었다. 마을 남정네의 무덤이 되어 잿더미로 변한 교회를 재건하고 지킬 책임마저 더해졌다. 때문에 남편과 이웃과 교회마저 잃어버린 고통의 세월이 50년이 지난 다음, 일본인 목사가 제암리를 방문했을 때, 그녀는 빗자루로 일본인을 때리며 일본인이 마을에 발을 디더서는 안 된다고 했던 것이다. 그녀는 부재 속에서 고통을 느끼며 살아왔다. 그것은 타의에 의한 것이었고 부조리한 상황이었다.

일본인 오아마는 한국에 와서 전동례 장로를 만나기 전까지 과거 선조들의 만행을 알지 못하였다. 막연하고 희미한 역사 인식과 호기심은 스스로 제암리를 찾는 과감한 결단을 하게 한다. 그리고 전동례 장로와 김순희 할머니를 만나고 난 후 부조리한 상황에 빠져버린다. 그리고 부조리한 상황 속에서 얻게 된 죄책감에서 벗어나기 위해 몸부림친다.

두 사람은 자신의 삶의 문제에 대해서 주체 스스로 책임을 져야 한다. 레비나스는 그것을 무신론자와 같은 모습⁴⁵⁾이라고 하였다. 무엇인가를 하기 위한 전제 조건으로서 무신론적인 자기 힘이 필요한 것이다. 자기 자신 안으로 돌아갈 수 있는 영혼은 본능적으로 무신론자이기 때문이다.

극 중에서 교회 건축 허가를 돕기 위해 오아마 목사와 함께 전동례 장로를 찾은 박목사는 “용서와 화해를 위해 성전은 세워져야 합니다. 이 건 주님의 명령입니다”⁴⁶⁾라고 모두를 설득한다. 그러나 박목사는 자신이 하고 있는 말이 무엇을 뜻하는지 모른다. 박목사의 말을 듣고 있던 전동례 장로는 비틀거리며 일어난다.

45) 심상우, “무원리성의 신과 레비나스”, 『기독교사회윤리』, 제22집, (2011), 157-158.

46) 이 반, “아, 제암리여!”, 211.

47)

오야마 목사와 박목사 그리고 모여 있던 인물들은 전동례 할머니의 춤을 통해 신비로운 소통을 시도하게 된다. 그것은 레비나스가 말하던 에로스에 비견할 수 있다. 에로스는 과거와 현재를 연결시켜 만나게 한다. 이 순간 인간이 주체적으로 가능했었던 것들은 모두 불가능해지고 현재의 ‘가능함’은 ‘불가능’으로 변하는 것이다. 전동례 할머니의 처용무를 바라보는 사람들이 아무것도 하지 못하고 바라볼 뿐인 것은 주도권과 능력의 포기이고, 주체적 행위의 불가능을 나타내는 것이다. 인간의 ‘할 수 없음’의 자각이다. “교회는 자신의 뜻에 따라 세워진다” 외치던 박목사는 전동례 장로의 처용무를 통해 인간이 할 수 없다는 것을 인지하게 된다. 그러나 ‘불가능’의 인지는 비로소 ‘가능함’으로 전환⁴⁸⁾되는 것이다. ‘용서할 수 있다’와 ‘용서할 수 없다’의 팽팽한 대립 속에서 인간은 ‘할 수 없지만 신이 이 자리에 오시면 ‘할 수 있다’로 전환되는 것이다.

그러므로 전동례 장로의 작품 속 “처용무”는 레비나스가 말하는 ‘아뒤(adieu)’⁴⁹⁾의 개념으로 이해할 수 있겠다. 그녀는 슬픔과 아픔의 목각(木刻)같은 세계에서 벗어나 하늘의 세계로 가고자 한다. 그녀는 팔을 휘둘러 세계를 어루만진다. 하늘을 쓰다듬는다. 타자와의 교제로서의 어루만지기(careesse)는 단순한 감각적 차원을 넘어 본질적인 타자와의 대면을 뜻하는 에로스의 시작이다. 전동례 장로의 처용무는 현존하면서도 부재

47) 위의 책, 212.

48) 강영안, 『레비나스의 철학 타인의 얼굴』, (서울:문학과 지성사, 2005), 107.

49) ‘아뒤(adieu)’는 타인과 하는 인사나 축복 또는 떠날 때 인사나 죽음, 그리고 신을 향한(a Dieu)라는 세 가지 해석으로 이해된다. ‘아뒤’는 레비나스의 초월 개념의 본질을 설명한다. 다시 말해 타자에 대한 욕망의 지향성인 것이다. 서동욱, 『차이와 타자』, (서울:문학과 지성사, 2000), 145.

하는 과거를 회상하는 것이며, 용서를 더듬거리는 몸짓이고, 화합이라는 미래를 기다리는 행위인 것이다.

레비나스는 타자와의 에로스적 관계를 생산성 또는 출산(fecondite)의 개념⁵⁰⁾으로 정리한 바 있다. 이것은 주체와 타자 그리고 시간의 관계 속에서 미래로의 초월성을 실존의 가능성으로 보고 있는 것이다. 즉 레비나스는 ‘생산성, 출산’의 문제를 생물학적 의미가 아닌 존재론적 의미로 생각했던 것이다. 그런 의미에서 작가의 의도와 달리 일본인 기독교 연극인들에 의해 바뀐 이 작품의 마지막 장면이 1970년에 세워진 “제암리 새 교회당”의 모습을 보여 주는 것은 레비나스의 존재론적 의미의 ‘생산성’의 의미라고 할 수 있겠다.

그러므로 작가 이반은 이 작품 속에서 전동례 장로를 제사장으로 묘사하고 있는 것이다. 그녀의 처용무는 일종의 축복 의식이다. 우월하고 신성한 권위를 상징하는 것이다. 얼어붙은 겨울처럼 황폐해져 버린 한국과 일본의 과거의 관계와 상처들을 용서하시고 다시 일으켜 세워 줄 신들의 신성한 힘을 간구하는 기도이다. 그녀의 춤은 49년간 끊어졌던 사람과 사람의 관계를 현재로부터 다시 이어나아가는 시간의 통로가 된다고 할 수 있다.

그리고 이 극을 관람하고 있는 오야마 목사로 대변되는 일본인 관객들은 전동례 장로를 만나 무한한 시간과의 관계를 회복 받게 되는 것이다. 시간은 늙어가는 전동례 장로에게 불멸의 삶을 약속하지는 않는다. 하지만 오야마 목사를 만나 과거 〈제암리 교회 사건〉을 다시 상기하면서 시간을 거슬러 젊음으로 미래의 시간과 연결되도록 해주는 것이다.

50) 윤대선, 『레비나스의 타자철학』, 248.

K>#

지금까지 우리는 3·1운동을 100주년을 맞이하면서 한국과 일본의 오랜 과거사 문제 가운데 하나인 <제암리교회 사건>을 다룬 작가 이 반의 작품 <아, 제암리여!>를 통하여 기독교인의 윤리적인 측면을 용서와 책임이라는 주제로 살펴보았다. 무엇보다 이런 기독교 윤리적인 측면의 문제를 문학을 통해 살펴 본 것은 문학은 광범위한 인간학으로, 윤리의식 수용과 변천사라고 할 수 있다. 윤리의식은 사회윤리의식과 갈등하는 개인적 윤리를 수용하는 문제이기도하기 때문이다. 서영채는 『문학의 윤리』⁵¹⁾에서 문학은 작가의 윤리의식 수용태도에 따라 그 주제가 결정된다고 보았다. 본 연구에서는 작가 이 반의 작품 <아, 제암리여!>를 살펴 보면서 레비나스의 ‘타자성의 윤리’⁵²⁾를 적용해 보았다. 레비나스는 개인의 갈등 관계 속에서 타자를 있는 존중하며 받아들이는 태도 즉, 대면한 그 대로를 존중하고 이해하려는 태도가 성숙한 윤리의식을 갖게 한다고 보았다. 그러므로 작가에게 타자의 존재를 인정하는 것과 그것을 수용하는 과정은 윤리의식과 밀접한 관계가 있다는 것을 알 수 있었다.

오래 된, 그러나 아직 끝나지 않은 과거의 아픔들을 오늘날의 우리들은 어떻게 대하여야 하는가 라는 질문에 대해서 작가 이 반은 철저하게 기독교적 접근을 하고 있었다. 때문에 그의 서사는 레비나스의 이론과도 일맥상통하는 점들을 보여 주었다.

레비나스는 타자의 고통에 대한 나의 반응은 타자의 얼굴이 나의 주체성을 무력화시키면서 나의 깊은 심연에서 그에 대한 책임을 불러일으킨 결과라고 표현한다. 타자의 고통에 대한 우리의 반응은 비의지적이고 수

51) 서영채, 『문학의 윤리』, 10.

52) 강영안, 『타인의 얼굴-레비나스의 철학』, 124.

동적인 것이다. 레비나스는 세계의 현상에 대해서 비의지적이고 수동적인 측면을 강조하였던 것이다.⁵³⁾ 작품 속에서 한국과 일본을 대표하는 인물로 그려진 오야마 목사와 전동례 할머니는 서로 마주하게 됨으로 서로에게 타자의 얼굴이 되었다. 예상하지 못한 두 사람의 대면은 두 사람을 각성하게 하였고 신비의 장으로 이끌어 갔다.

레비나스에 따르면 타자의 도출은 갑작스러우며 우리가 타자로부터 왜 영향을 받아야 하는지 이유도 알 수 없다. 그러나 이렇게 ‘타자’를 대면하여 스스로를 희생하면서까지 타자에 대해 책임을 지려 할 때 윤리적 주체가 새롭게 탄생한다고 하였다. 이것은 타자에 대한 전적인 희생의 ‘대속(substitution)’ 행위이다. 이 행위를 통해 인간은 자기중심적 주체가 아니라 타자와의 윤리적 관계를 통한 진정한 주체로 거듭⁵⁴⁾난다고 하였다.

우리가 알고 있는 이런 대속 행위의 대표자는 바로 기독교의 예수이다. 레비나스도 이 대속적 주체를 ‘메시아’⁵⁵⁾라고 표현한다. 그러므로 레비나스가 밝히려 한 인간의 참된 자아는 예수 그리스도의 모습⁵⁶⁾이라고 말할 수 있다. 그러므로 이 작품의 마지막 처용무 장면은 새로운 교회이고 새 하늘이고 새 땅이다. 전동례 장로에게 제암리는 과거의 아름다운 기억이 기록된 행복한 공간이었지만 현실은 용서와 기억의 상실이 강요되는 슬

53) 레비나스에 따르면 “인간은 타자성의 접근에 대해 수동적이며 이것에 동화됨이 없이 그 충격을 견딘다.” (E.Léinas, tr.by A. Lingis, *Otherwise than Being or beyond Essence*, Dordrecht, 1994, 역자서문, xvii; 박인철, 앞의 논문, 233. 재인용).

54) 레비나스는 이 대속 행위를 ‘주체성의 변화’라고 표현한다. 인간의 주체성은 두 가지로 규정될 수 있다. 하나는 즐김과 누림, 곧 향유로 형성된 주체성이다. 이 주체성은 본질적으로 이기주의적이다. 그래서 자신의 삶에만 관심을 갖는다. 또 하나는 타자와의 윤리적 관계를 통해 얻어지는 주체성이다. ‘환대로서의 주체성’이라 표현한다. 이것은 타자의 출현을 통해 내가 타자를 영접하고 대면할 때 발생하는 진정한 의미의 주체성이다. 강영안, 앞의 책, 40~41.

55) 위의 책, 188.

56) 그러나 레비나스는 종교적 담론과 철학적 방식을 분리하여 이해했다. 박원빈, 『레비나스와 기독교』, (서울:북코리아, 2010), 7.

픈 공간이자, 가해자들과 피해자들의 반대되는 욕망이 넘치는 세계이다. 따라서 좀처럼 두 세계의 간극을 좁히지 못하던 전동례는 처용무를 통해 공감과 수용의 세계에 나아가는 것이다.

기독교인이 된다는 것과 도덕적인 주체로 살아간다는 것은 정 반대의 길이다. 기독교인이 된다는 것은 그리스도의 사랑과 뜻에 철저히 복종하는 삶을 살기로 결단하는 것이고, 도덕적인 주체로 살아간다는 것은 스스로의 윤리적인 결단에 따라서 주체적인 삶을 살아간다는 것을 의미하기 때문이다.⁵⁷⁾ 신의 가르침에 따라 살아가려는 존재가 그리스도인이고, 주체적으로 자신의 판단을 통해서 윤리적인 삶을 살아가려는 존재가 도덕적인 주체이다. 그러므로 주체성의 원리를 중심으로 기독교적 윤리에 대해서 이야기하는 것은 불가능하다. 니버는 이것을 ‘불가능한 가능성’⁵⁸⁾이라고 표현하였다.

작가 이 반은(〈아, 제암리여!〉)를 통하여 이 점을 분명히 하고 있다. 사실 기독교인은 윤리에 얽매어 있지 않다. 윤리로부터 완전히 자유로운 존재가 기독교인이다. 하지만 시간과 공간 속에서 살아가는 인간은 항상 윤리적 선택의 문제에 놓일 수밖에 없다. 인간이 살아가는 사회 속에서 이런 선택의 순간마다 우리는 신을 찾을 수밖에 없다. 공동체 속에서 벌어지는 신과의 만남은 우리의 한계를 인식하게 하고 신을 따르겠다는 결단을 하게 한다. 이것은 불가능이 가능으로 바뀌는 순간이고 철저한 복종을 다짐하는 순간이다. 작가 이 반은 전동례 장로의 처용무 장면을 통하여 용서와 책임에 대한 기독교 윤리의 차원의 질문을 던져주었다. ‘어떻게 용서할 것인가?’, ‘어떻게 책임질 것인가?’ 그리고 ‘그것은 가능한가?’. 작가 이 반

57) 성신형, “기독교 윤리의 한 기초로서의 윤리적 주체성에 대한 연구”, 『신학연구』제68호, (2016), 142.

58) 니버(Reinhold Niebuhr)는 그의 책 *An Interpretation of Christian Ethics*, New York: Meridian Books, (1956).에서 사랑의 법의 딜레마에 대해서 설명하면서 기독교윤리는 불가능한 가능성(Impossible Possibility)이라고 역설한다.

이 이 작품에서 던지는 질문들은 오늘의 기독교인들에게 실재하는 현실의 기독교 윤리적 선택의 자리이다.

, “ ”, 『 』 16 , (2008), 217-237.

, “ ”, 『 』 38 , (2014), 81-1002.

——, “ ”, 『 』 68 , (2016), 141-166.

, “ ”, 『 』 22 , (2011), 135-165.

, “3·1 ”, 『 』 8 , (1997), 39-73.

, “ ”, , 2008.

, “ ”, 『 』 24 , (1999), 215-230.

, “ ”, 『 』 10 , (2002), 571-586.

, “ ”, 『 』 44 , (2006), 439-440.

, “ ”, 『 』 1, 3 』 8-9 , (1957), 5-25.

, “ ”, 『 』 8 , (1979), 90-117.

•

“騷密 343 , ”(50 , 1919 4 17); (其三), , 1979, 417-448.

, “ ‘ , ! ”, 『 』 2001 3 7 , .

39 , 『 』, : , 2008, 210-221.

“3·1 100 ” ,

<https://www.together100.go.kr/lay2/S1T9C38/contents.do>

논문투고일: 2019년 2월 28일
 심사게시일: 2019년 3월 13일
 게재확정일: 2019년 4월 22일

• 국 문 초 록 •

” < , !>

주제어:

, , , , , , ,

,
