

재일 한국인 극작가 정의신의 낯선 역사 재현*

- <아끼니꾸 드래곤>을 중심으로

문경연**

<차례>

1. 역사와 연극이 만나는 몇 가지 방식들
2. 장소없는 기억의 연극적 재현
3. 타자성의 구현과 '고향'의 의미
4. 비극성과 희극성의 길항
5. 나오며

<국문초록>

국가와 민족을 묶어줄 합의의 이미지는 무엇보다 '과거'의 '기억'에서 비롯한다. 그런데 국민의 과거 기억은 배제와 억압, 차별과 은폐를 통해 이루어진 지배적인 허구이기 때문에 균질적인 이미지는 애초부터 불가능하다. 2000년대 한국 연극의 새로운 현상 중 하나는, 역사와 민족을 구축하는 과정에서 쫓겨난 소수적 기억들이 등장하고 있다는 점이다.

재일 한국인 극작가 정의신의 <아끼니꾸 드래곤>(2008)은 일본 내 재일 한국인의 삶을 통해 물리적으로 국경 외부의 공간에서 살아야하는 '실향'의 존재를 전경(前景)에 내세운다. 이 작품은 식민 제국에 의해 이루어진 식민지적 체험 뿐 만 아니라 사회적, 심리적으로 구조화되어 각인됨으로써 식민 이후에도 작동하는 식민주의를 기제를 형상화하고 있다. 일본 제국에 의한 '식민지 지배'와 그 이후에 벌어진 '전쟁'과 '분단'이라는 역사적 상황, 그 위에서 탈식민주의적 시각에 대한 문제제기를 시도한 작품인 것이다. 마지막에 세 딸들은 북한행, 한국행, 일본 잔류를 선택하면서 각자의 길을 떠난다. 이들은 국가로 통합되지 않는 삶을 지속할 것이고, 이들의 삶의 양상과 주체성 구성 간에는 다시 측정불가능한 차이가 생성될 것임을 짐작하는 것은 어렵지 않다. 이 작품은 소수적 기억을 발화하고 기록하고 서사화함으로써 자이니치들이 소수적 주체로 다시 설 수 있게 하는데 기여한다.

주제어 : 재일 한국인, 자이니치, 정의신, <아끼니꾸 드래곤>, 국민, 소수적 기억, 역사 재현, 고향, 비극성, 희극성

1. 역사와 연극이 만나는 몇 가지 방식들

해방 이후부터 1980년대까지 '역사'를 소재로 한 한국 연극들은 '국민'에 대한 재현적 상상력의 지평이 당위로서의 '민족'과 '국가'에 집중되는 경향이 컸다.¹⁾ 그렇지만 1990년대 이후 포스트모더니즘과 신문화사적 조류가 학계와 문화계 전반을 휩쓸면서, 희곡과 역사의 조합에도 새로운 기운이 형성되었다. 국민국가의 영토 외부와 변두리 세계에 존재하는 자들을 소환하고, 혼종 지대에서 부유하는 존재들의 구성 역학에 관심을 기울이면서 '역사'를 둘러싼 새롭고 이질적인 상상력이 한국 연극 안에서 생성된 것이다. 그 새로운 흐름의 양상을 대략 세 가지 정도로 정리할 수 있다. 그러나 흐름이라는 것이 그러하듯 개별 작품들의 특성이 단일하고 분명하게 구획되지는 않는다. 특정한 한 작품 안에서 여러 가지의 양상과 특성들이 합류(合流)하기도 하고 어떤 지점에서는 분류(分流)되기도 한다. 또 새로운 흐름들이 현재에도 계속 생성되고 있기 때문에 잠정적인 정리임을 밝혀둔다.

첫째, '탈역사화'된 역사 연극의 등장이다. 포스트모더니즘의 수혜 아래 역사를 해체하고 다시-쓰기(rewriting)를 시도한 것은 연극 장르뿐 만이 아니며, 전세계적으로 소설, 영화, 드라마 장르 등에서 전방위적으로 시도되며 주목받고 있다. 이들 작품들은 역사적 고증과 사실(fact)의 위압에서 해체된 상상력을 발동하여 기존의 대문자 역사 자체를 불신하고 뒤집어 보고 해체하는 데까지 나아간다. 그 선두에 선 한국 연극으로 오태석의 1990년대 이후 역사 연극)과 <문제적 인간 연산>(이윤택 작/연출, 1995)과

* "이 논문은 2009년 정부(교육과학기술부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임. (NRF-2009-32A-G00018)"

** 경희대학교 국어국문학과 강사

1) 양승국, 『한국 근대 역사극의 몇 가지 유형』, 『한국극예술연구』 제1집, 한국극예술학회, 1991. 백소연, 『1970-80년대 역사극 연구』, 이화여대 박사논문, 2011.

<이>(김태웅 작/연출, 2000) 등을 들 수 있다. 이 작품들은 역사(서)의 기록에서 누락되고 문자 사이의 빈틈에 흔적으로만 남은 자들의 욕망과 그들을 둘러싼 사건들을 연극적으로 재구해 냈다. 때문에 기존의 역사해석과 충돌하는 차이나는 역사를 무대화했다.

둘째, 식민지 근대와 경성을 통해 한국의 근현대사를 호출하는 작품들이 있다. 과거에도 구한말과 개화기, 일제 시대를 다룬 연극이 있었지만, 2000년대 이후 최근작들이 보여준 역사 인식과 극적 재현의 전략은 이전 시기 작품들과 확연히 다르다.²⁾ 민족주의적 시각이나 일제 강점기의 억압과 수탈, 친일과 협력, 독립운동 등을 전경화하는 서사전략을 배제하고, 이 시기를 한국적 근대성과 자본주의가 배태된 기원의 공간으로 접근한다. 이들은 미시적 일상과 식민시대의 풍속을 재현하고, 자본과 모던의 욕망을 형상화했다.⁴⁾

셋째, 21세기의 전지구적 자본주의가 전개되면서 국가와 민족 간의 경계가 희미해지고, 더불어 국내-국외 간 인구의 유입이 증가하면서 한국 현대 연극에서도 소수자 혹은 타자의 출현이 극적 징후로 나타나고 있다.⁵⁾ 소수자들은 국가 내부에 안정적으로 귀속되지 못한 존재, 즉 우리

2) <백마강 달밤에>(1993), <도라지>(1994), <천년의 수인>(1998), <잃어버린 강>(2000) 등이 있다.

김미도, 『오태석의 연극과 포스트모더니즘』, 『오태석의 연극세계』, 현대미학사, 1995 참조

3) <왕세자 실종사건>(한아름 작/서재형 연출, 2005), <다리퐁 모단걸>(이해제 작/연출, 2007), <조선형사 홍윤식>(성기웅 작, 김재엽 연출, 2007), <소설가 구보씨와 경성사람들>(성기웅 작/연출, 2007), <은세계>(배삼식 작, 손진책 연출, 2008), <깃본 우리 절본 날>(성기웅 작/연출, 2008), <운현궁 오라버니>(신은수 작, 이성열 연출, 2009) 등이 여기에 해당한다.

4) 김성희, 『역사를 다루는 한국연극의 시각-패러다임의 전환과 통사적 조망』, 『연극평론』 2010년 봄호, 한국연극평론가협회, 2010.

5) 2000년 이후, 무명의 독립운동가가 등장하는 박수진의 <용명>(2000), 한국현대사와 비전향장기수의 삶을 조명한 <영광의 탈출>(2001), 4.3당시 제주도민을 전경에 내세운 오태석의 <앞산아 당겨라 오금아 밀어라>(2002), 불법체류 조선족을 다룬 박수진의 <초야>(2004), 일제 시대에 강제징용당한 실존인물을 극화한 차범석의 <현해탄의 침묵>(2005), 전진호 사건과 한국 밀입국자들을 다룬 김민정의 <해무>(2007), 역사가 외면한 우키시마호 폭침 피해자와 그 후손을 호출한 정복근의 <집>(2007) 등이 그것이다.

사회의 구성원이면서도 공식적, 비공식적 차원에서 사회의 일원으로 수용되지 못한 집단을 의미한다. 이들이 2000년대 한국연극에 극적 주체로 호출되고 있는데, 구체적으로는 한국 근현대사 속의 난민, 빨치산, 포로, 전범, 혼혈인, 비전향 장기수, 사상범, 재일 한국인을 포함하여 전 세계에 산재한 재외(在外) 한국인 등이 해당된다.

본고는 세 번째 유형에 해당하는 작품 중에서 재일(在日) 한국인의 존재와 역사를 예각화한 <야끼니꾸 드래곤>(정의신 작/연출, 2008⁶⁾을 통해 한국 근현대사와 재일 한국인, 국가 외부와 내부를 넘나드는 역사와 연극의 낯선 조우 방식과 그 내용상/형식상의 특이점을 고찰하는데 목적이 있다. <야끼니꾸 드래곤>은 거대 담론의 역사를 비판하며 작은 사람들, 변두리 개인들의 역사를 새롭게 제기하는 일상사의 맥락과 역사관을 같이하는 연극이며, 재일 한국인을 연극 주체로 내세운 소수자 연극이라고 할 수 있다. 21세기 전지구화 시대의 세계관은 자국 중심주의에서 벗어나 탈국가, 탈이념, 탈종교적 가치를 급격하게 구축해가고 있고, 디아스포라의 이산적 경험이 문화/문학 연구의 화두인 것을 부정할 수 없다.⁸⁾ 그 중에서도 대표적인 디아스포라적 존재가 바로 재일 한국인이다. 재일 한국인 2세인 윤건차에 따르면 “재일이란 일본/조선/동아시아의 ‘원죄(原罪)’를 계속 내리쬐며, 민족·국가에 관계하면서도 그것과 거리를 두는 존재이면서 동시에, 스스로 ‘살아가는 방법’에 의해서만이 그 존재가치를 보일 수 있는”⁷⁾ 경계인이다. 재일 한국인에게는 식민 지배의 역사와 대한민국의

6) 본고는 정의신의 희곡 『야끼니꾸 드래곤』(『공연과 이론』, 2010년 겨울호 수록)을 연구 텍스트로 삼지만, 필요에 따라 공연 상황(연극)을 고려하고자 한다.

7) 2008년 예술의전당과 일본신국립극장 공동제작으로 공연되어 한국연극협회의 ‘2008 공연베스트 7’과 한국연극평론가협회의 ‘올해의 연극 베스트3’에 선정됐다. 또 일본에서는 2008년 요미우리연극상 대상과 최우수작품상 및 우수 연출상, 아사히무대에 술상 그랑프리, 기노쿠니야 연극상, 쓰루야난보쿠 희곡상 등을 수상했다. 아빠(용길)역의 배우 김철진과 엄마(영순)역의 배우 고수희는 2009년 요미우리 연극상 남자/여자우수연기자상을 수상하며 양국 연극계에 새로운 역사를 썼다.

8) 전세계에 흩어져 살고 있는 한인들 중에서 특히 미국, 일본, 중국, 러시아, 중앙아시아 지역을 중심으로 한 디아스포라 문학연구는 이미 상당한 연구성과를 축적한 상태이다.

식민-이후의 신식민주의적 현실이 각인되어 있다. 일본에서 태어난 재일 한국인 3세¹⁰⁾이며 재일한국인의 삶을 극화하는 작가 ‘정의신’과 그 작품에 대한 연구가 한국 현대희곡연구의 자장 안으로 들어와야 하는 이유가 바로 여기에 있다.

재일 한국인의 디아스포라적 상황을 바탕으로 형성된 재일 한국인 문학의 형성과 변화는 재일 디아스포라적인 상황 변화와 세대 변화에 긴밀하게 연결되어 있다. 그렇기 때문에 학계에서 재일한국인 문학연구는 1세대, 2세대, 3세대로 나누어 시도되고 있다. 많은 논자들은 3세대의 문학적 경향이 이전 세대의 ‘민족’ 중심에서 ‘실존’ 중심의 경향으로 변화하고 있다는 데에 동의하고 있다. 3세대 재일 한국인 문학이 한국과 일본 어디에도 자신의 자리를 확보하기 힘든 재일이라는 실존적 상황에서 오는 내면적 갈등과 고뇌를, 재일이라는 상황을 초월한 보편적인 테마로 제시하고 있다는 것이다.¹¹⁾ 재일 한국인 작가 연구는 한국에서는 물론이고 일본 학계에서도 활발하게 진행 중이다. “일본에서 진행된 한국 현대문학 중에는 “재일 문학”이 단연 가장 많고, 작가론이 많으며, 그 중 유미리나 김지하가 가장 많고 그 다음이 이광수와 윤동주”¹²⁾ 연구이다. 재일 한국인 문학 연구는 김달수, 김석범, 이회성, 김학영, 이양지에 이어, 유미리, 양석일, 현월, 가네시로 카즈키(金城一紀)로 이어지면서, 일본 문학계와 한국의 문학연구 영역에 일정한 지분을 확보했다. 한국에서는 소설과 문학비평 연구를 중심으로 디아스포라와 재일 한국인 문학연구가 활발하게 축적되고 있음에 반해, 희곡 연구에서는 아직 두드러진 연구성과가 나오지

9) 윤건차, 박진우 역, 『교착된 사상의 현대사-1945년 이후의 한국. 일본. 재일조선인』, 창비, 2009.
 10) 충청도 출신 아버지와 재일 한국인 2세 어머니 사이에서 출생했기 때문에 재일한국인 2.5세로 좀더 디테일하게 구분하는 논자들도 있다.
 11) 유숙자, 『재일한국인문학연구』, 월인, 2002, 151면.
 김환기, 『재일 디아스포라 문학』, 새미, 2006, 3면.
 12) 장사선, 『일본에서의 한국 현대문학 연구-역사적 반성 및 협동 연구 전망』, 『한국현대문학연구』30호, 한국현대문학학회, 2010, 528면.

않고 있다. 이는 그간의 문학사에서 재일 한국인 극작가의 존재가 희소했던 이유가 가장 크리라고 본다. 정의신 이전에 극작가 김봉웅(쓰카 코헤이)과 유미리가 이미 한국에 알려졌다. 재일 한국인 2세로 일본 현대 연극의 거장으로 평가받는 김봉웅의 경우 1998년 일본 대중문화 개방 이전에는 한일 간의 문화적 교류가 드물었기 때문에 본격적으로 소개되기 어려웠고, 1999년 한국에서의 공연 이후 한국공연을 접은 이후에는 존재감이 희미해질 수 밖에 없었다.¹³⁾ 유미리는 1988년 일본에서 희곡으로 등단한 이후 <물고기의 축제>(1993)로 기시다(岸田)상을 수상했다. 한국에서는 <물고기의 축제>, <해바라기의 관>, <그린벤치>, <정물화> 등이 꾸준히 공연되면서 재일 한국인 극작가로 입지를 굳건히 했다. 유미리의 희곡은 민족성이나 디아스포라적 정체성보다는 보편적인 일본인에 가까운 현대적 일상과 가족의 문제를 다루고 있는데, 1994년 이후 소설로 전향하여 현재는 희곡 창작을 하지 않고 있기 때문인지 유미리에 대한 한국문학 연구자들의 관심은 ‘소설’ 연구에 국한되어 있다.¹⁴⁾ 이런 학문적 상황을 고려할 때 정의신을 포함하여 ‘재일 한국인 작가’라는 경제적 정체성을 가지고 있는 극작가 김봉웅, 유미리에 대한 본격적인 연구는 앞으로 한국 현대희곡연구가 껴안아야 할 조심스럽지만 중요한 과제라고 본다.

정의신은 재일 한국인의 삶을 천착한 ‘재일3부작’을 발표했다. 발표 시

13) 김봉웅(1948~2010)은 1974년 최연소의 나이로 키시다 희곡상을, 1982년 재일 한국인 작가 최초로 나오키 문학상을 수상하고 2007년 외국인 최초로 시즈포 문화 훈장을 수여했다. 1985년에 첫 한국 공연 <뜨거운 바다>로 주목을 받았고, 1999년 한국과 재일조선인 문제를 다룬 츠카 3부작 <뜨거운 바다>, <평양에서 온 형사>, <매춘 수사관>을 한국에서 공연했다. 하지만 한국 연극계에서 혹평을 받은 이후 한국 공연을 더이상 하지 않았다. 2010년 작고 이후 다시 한국 연극계의 주목을 받고 있다.
 14) 김영심, 『재일한국인에 대한 접근 혹은 이탈』, 『문학과 영상』제1권2호, 문학과영상학회, 2000, 49~67면.
 김응교, 『이방인, 자이니치 디아스포라 문학』, 『한국근대문학연구』21호, 한국근대문학회, 2010, 123~157면.
 장사선·지명현, 『재일 한민족 소설에 나타난 가족의 의미』, 『한국현대문학연구』23호, 한국현대문학학회, 2007, 563~599면.

기 순으로 보자면 한국전쟁이 있었던 1950년대를 배경으로 한 <이름테면 들에 피는 꽃처럼-안드로마케>(たとえば野に咲く花のように-アンドロマケ, 2007), 1970년대 전후 일본의 고도 경제성장기를 배경으로 재일한국인 가족에 초점을 맞춘 <야끼니꾸 드래곤>(焼肉ドラゴン, 2008), 1960년대 단광촌에 사는 재일 한국인들과 일산화탄소 중독 투쟁을 그린 <제비꽃 파마집>(パーマ屋ミレ(Sumire's Hair Salong), 2012)¹⁵⁾이 바로 그것이다.

3편의 작품 중에서 한국에 발표되고 공연된 작품은 현재로서는 <야끼니꾸 드래곤>뿐이다.¹⁶⁾ 재일 한국인의 구체적인 실존의 상처와 역사적 무게가 드리워져 있는 <야끼니꾸 드래곤>은 한국 역사의 공유기억에서 배제되었던 서늘한 진실을 직시한다. 이 작품을 통해 우리는 과거 역사극 무대에서 만났던 것과는 다른 '낯선 기억'의 식민지 경험과 한국전쟁, 제주 4.3사건의 기억을 듣게 되고, '김희로 사건'과 '오사카 만국박람회', '조총련'과 '조선인 학교' ('북한귀국사업' 등 한국인들이 실감하기 어려웠던 언표들을 통해 한국의 현대사의 기억을 재구할 수 있을 것으로 본다.

2. 장소없는 기억의 연극적 재현

정의신은 "잊혀져 가는 이야기를 연극이라는 형태로 기록하고 싶다. 책보다 무대 쪽이 보다 선명하게 사람들의 기억에 남지 않을까. 밑바닥으로부터의 시점을 잊지 않고 이름도 없는 서민의 역사를 써 나가고 싶

15) 일본 신국립극장 제공 자료 참고

www.nntt.jac.go.jp/release/updata/20001921.html

www.nntt.jac.go.jp/release/pdf/play_Sumire'shairsalon.pdf

16) 『정의신 희곡집』(연극과인간, 2007)이 한국에서 출간되었고, 희곡집에 실린 작품들은 꾸준히 공연되고 있다. 또 최근에는 <적도 아래의 맥베스>(2010), <귀의 눈물>(2011), <봄의 노래는 바다에 흐르고>(2012) 등이 공연되었는데, 본고는 재일 한국인이라는 작가 스스로의 실존적 고민과 재일 한국인의 역사적 삶을 형상화한 문 제의식을 고찰하고자 하므로 여기서 함께 논하지는 않을 것이다.

다"며 '기록하는 연극'이 자신의 연극관임을 여러 차례 밝힌 바 있다.¹⁷⁾ 몇 십 년 후면 '자이니치'라는 말조차 사라질 것이라고 보고 '자이니치'의 삶을 무대에 기록하겠다는 연극관은 하위 주체의 기억과 경험의 복원을 전제로 한다는 점에서 정의신 극작법의 중요한 특이점이 된다.

작가는 이 작품에서 "1970년대 재일교포들의 삶"을 통해 "힘든 상황에 놓인 한 가족과 그 가족을 지키려고 하는 사람들의 이야기"¹⁸⁾를 했다고 한다. 그러나 가족 이야기가 아니라 결국은 '공동체'의 이야기를 하고 싶었다고 한다. 용길이네 곱창집이 강제 철거당하는 장면을 통해, 1970년대 일본의 부흥기에 붕괴되고 있었던 공동체를 그리고 싶었다는 것이다. 실제로 이 작품에서는 용길네 가족 이야기가 서사의 축을 이루지만 재일 한국인이라는 집단적 표상으로 존재하는 주체를 일개인과 그 개인의 가족사로 형상화했다. 여기서 '공동체'의 개념은 내셔널 아이덴티티와 국가적 상상력을 넘어선 개념으로 작품 안에서 환기된다. 재일 한국인 공동체는 하천이 범람하여 침수되는 관서지방 'N지구'의 '조선인¹⁹⁾ 부락'에 뿌리를 내렸다. 연극 무대에는 빈민가임을 드러내는 공동수도과 좁은 골목을 사이에 둔 '함석 나가야'(다세대 주택)가 절반을 차지하고, 다른 한쪽에는 카운터와 테이블이 있는 곱창집 가게와 마루방이 놓여있다. '부락' 혹은 '부락민'²⁰⁾은 일본에서 재일 한국인이나 하층민을 부르는 차별적 명명

17) 정의신, 박현숙 외 역, 『서문』, 『정의신 희곡집』, 연극과 인간, 2007.

www.nntt.jac.go.jp/release/pdf/play_Sumire'shairsalon.pdf

KBS 수요일기획 광복절 기획 <자이니치의 달은 어디에서 뜨는가> 2012.8.15.

18) 김슬기, 『희망하라! 삶은, 그리고 사람을-야끼니꾸 드래곤> 작가 정의신, 『한국연극』2008년 3월호, 43면.

19) 작가는 이 작품에서 "역사적 경과를 고려해서 '조선'이라는 단어를 사용한다"는 부기를 지시문에 첨부해 두었다.

정의신, 『야끼니꾸 드래곤』, 『공연과 이론』, 2010년 겨울호, 공연과 이론을 위한 모임, 2010, 224면.

이후 작품 인용은, 제목과 면수만 표기하기로 한다.

20) 김남일·서경식·양영희, 『두 자이니치의 망향가-재일한국인 100년의 사진기록』, 현실문화연구, 2007, 303면.

인데, 한인 부락을 중심으로 한 재일 한국인의 거주지가 공간적 배경을 이룬다. 희곡의 시간적 배경은 1969년 오사카 만국박람회가 개최되기 한 해 전인 1968년으로, 1950년대 중반부터 시작된 일본이 고도성장이 만국 박람회 개최로 절정에 달하던 때였다. <야끼니꾸 드래곤>이라는 제목은 ‘용길네 곱창집’이라는 간판명이면서 극적 공간, 즉 장소를 드러내는 명명인 것이다. 곱창집으로 표상되는 오사카 한인 거주지이면서, 이제는 사라진 1960~1970년대 기억 속의 장소이다.

국민국가의 역사를 보면 국민의 내셔널한 기억에는 특정한 장소가 특권적인 토포스가 되어 있으며, 반면에 홀로코스트와 같이 역사의 흔적을 철저히 지우려는 가해자의 의도로 인해 오히려 장소없는 기억이 되는 경우가 있다. 여기서 비롯된 것이 ‘기억의 비장소’²¹⁾ 개념이다. 가해자들이 자신들에게 불리한 흔적을 지우기 위해 의도적으로 장소를 없애는 것이다. 이 경우와 동일하지는 않지만, 역사의 피해자이면서 타자인 재일 한국인들의 특정 장소(고향, 한인 부락, 학교 등)가 물리적으로 현실 공간에서 사라지고 있다는 점에서, ‘기억의 비장소’ 개념은 소수적 주체들의 ‘장소감’과 정체성을 설명하기에 유용한 개념이다. 장소와 기억이 공존함에도 불구하고 재현불가능했던 시대가 과거에 있었다면, 이제는 장소가 사라지면서 기억만 남아있는 상황이고, 머지않아 장소와 기억이 모두 사라

21) 타카하시 테츠야, 서경식 외, 『단절의 세기 증언의 시대』, 삼인, 2002, 28면.

“타카하시 : 예, ‘기억의 장소’라는 개념이 있습니다. 국민 국가의 역사를 생각할 때 그 국민의 내셔널한 기억에는 특정한 장소가 특권적인 토포스(topos)가 되어 있다는 그러한 문제 의식에서 나온 개념입니다. 예를 들어 프랑스라면 개선문이라든가 바스티유라든가 혁명군이 반란을 탄압한 방테라든가, 프랑스인들의 내셔널한 기억이 여기에 각인되어 있다는 식의 그런 장소가 있습니다.

그런데 <쇼아>(Shoah, 1985)의 감독 클로드 란즈만은 ‘기억의 비장소’(non-lieux de la memoire)를 말합니다. 즉 홀로코스트는 일어난 일의 흔적을 철저히 지우려는 가해자의 의도로 인해 오히려 장소 없는 기억이 되었다는 얘기지요. 특정한 장소가 토포스로서 있다면 그것을 상기의 원천으로 사용할 수 있지만, 그러한 것들을 전부 말소하려 했던 것이 홀로코스트였다는 겁니다. 아우슈비츠에는 기념관도 남아있고 바라크(가건물)도 보전되어 있습니다만, 트레블린카나 베우체츠, 헤우름노 등의 수용소에는 정말로 아무것도 남아 있지 않습니다.”

지는 미래가 올 것임을 예상하는 것은 어렵지 않다. 작가는 현재 장소없는 기억이 되어버린 재일 한국인들의 기억을 무대 위에 구축함으로써 재일 한국인의 역사를 기록하고 있는 것이다.

“과거 사건에 대한 어린 날의 기억과 그 의의에 대한 인식이 현재의 회상 행위 속에서 동시에 환기된다. 이 때 훗날의 인식은 형태가 흐릿한 과거의 기억을 상징적 리얼리티로 바꾼다. 즉 과거의 막연한 기억은 ‘실제’ 과거의 흔적으로서만 복원이 가능한 잃어버린 것으로 현상하는 것이다.”²²⁾ 오사카의 한인부락을 비롯하여 일본에 존재했던 재일한국인 부락은 일본의 도시개발이 진행되면서 지상에서 사라졌고, 재일 한국인의 기억 속에서도 무의식 안으로 침잠하거나 삭제되면서 재현불가능의 영역으로 밀려났다. 그리고 사라진 것은 ‘장소’일 뿐만 아니라 그 장소의 재현 방식 자체이기도 하다. 사라진 장소를 무대 위에 소환하고 ‘장소감’을 다시 구성해내고 있는 이 작품은 재일 한국인의 정체성을 구성하는 작업과 직결된다고 본다. ‘장소감’은 내부에 있다는 느낌이며 개인으로서 그리고 공동체의 일원으로서 나의 장소에 속해 있다는 소속감이다. 즉 집이나 고향 혹은 지역이나 국가에 대해 느끼는 감정으로서의 ‘장소감’은 개인의 정체성에 중요한 원천을 제공한다.²³⁾ “인간은 장소적 기체나 공간적 표상을 통해 세계를 이해하고 세계의 일원으로서 실존하는 세계-내-존재로서 세계를 구성”²⁴⁾하는데, 그렇기 때문에 장소성을 상실한 재일 한국인들은 비교적 고정된 정체성을 갖기가 어려울 수 밖에 없다.

곱창집 ‘야끼니꾸 드래곤’의 주인이자 네 명의 자식을 둔 재일 한국인 용길은 왼팔이 없는 불구이다. 그는 식민 시기 태평양전쟁에 징용갔다가 팔 하나를 잃었고, 한국 전쟁에서 아내를 잃었으며, 이후 제주도에서 오사카로 건너와 영순과 재혼했다.²⁵⁾ 이들 부부 사이에는 아들 토키오가 있는

22) 스킨 토키, 한일문학연구회 역, 『이야기된 자기』, 생각의 나무, 2004, 171면.

23) 에드워드 켈프, 김덕현 외 역, 『장소와 장소 상설』, 논형, 2005, 150면.

24) 장일규, 『경계와 이행의 서사 공간』, 서강대학교출판부, 2011, 33면.

데, 용길은 전처와의 사이에서 낳은 시즈카와 리카를, 영순은 전 남편과의 사이에서 낳은 미카를 데리고 재혼했다. 때문에 이들 가족에게는 아빠와 엄마가 다른 세 딸과 아들 하나가 있다. 테츠오의 말에 따르면 “(우리) 가족은 피가 조금씩 섞여있고, 조금씩 섞여있지 않”다. 이들을 가족이라는 이름으로 끈끈하게 결속시키는 인물은 모든 것을 감내하며 가슴을 쥐어 뜯는 엄마 영순과 말수 적은 아빠 용길이다. 이들 가족이 1969년부터 71년 사이에 겪은 여러 일들이 작품의 극적 사건으로 배치되어 있다.

작품은 일본 내 재일 한국인²⁶⁾의 삶을 통해 물리적으로 국경 외부의 공간에서 살아야하는 ‘실향’의 ‘존재들’을 전경(前景)에 내세웠다. 곱창집에는 재일 한국인의 가정이나 식당에 하나는 있게 마련인 ‘치마저고리’를 입은 ‘인형 케이스’가 먼지에 덮인 채 놓여있다. 그리고 카운터에는 복을 불러오고 돈이 들어오게 한다는 일본식 장식품 ‘구마테(熊手)’가 놓여있어 이 공간의 혼종성을 보여준다. 식당을 지키는 만딸 시즈카는 사고로 다리가 불구이고, 둘째 리카는 테츠오와 결혼을 하려고 하지만, 언니를 좋아하는 테츠오의 마음을 알고 있기 때문에 둘의 결혼은 평탄치가 않다. 막내 미카는 클럽 가수인데, 일본인 유부남 하세가와를 사랑하고 있다. 그리고 15살 된 아들 토키오는 일본인 학교를 다니는데 이지메를 당하고 힘들어한다. 이 식당에는 용길네 가족 외에도 한인 부락에 사는 단골손님 신길과 아내, 사사키가 수시로 드나든다. 이 외에도 돈을 벌기 위해 한국에서 일본으로 건너온 신길의 친척 일백과 윤대수가 있다.

25) 역사적·정치적·지정학적인 이유로 한국인들이 식민지 시기부터 해방 이후까지 ‘제주도’에서 ‘오사카’로 이주한 경우가 많았다. 이들의 디아스포라적 삶을 그린 재일한국인문학이 드물지 않다는 점에서, 제주도화 오사카라는 역사적 동선과 공간성의 문제는 주목할 만하다.

26) 당시에는 이들을 ‘재일 조선인’으로 불렀으나, 작품에서는 현재적 상황을 고려하여 ‘재일 한국인’으로 번역되었다.

재일 한국인을 명명하는 말은 재일동포, 재일교포, 재일조선인, 자이니치, 재일 코리안, 재패니즈 코리안 등 다수가 있으며, 용어 선택의 문제와 관련된 역사성과 정치적인 문제에 관해서는 서경식의 저서를 비롯한 다수의 관련 논문들에서 여러 차례 정리된 바 있어, 본고에서는 생략한다.

이들 토키오는 학교에서 친구들에게 폭행을 당하고 돌아온 후 말수가 줄었다. 친한 이웃 아베는 차라리 조선학교에 보내라고 하는데 영순은 그 곳을 ‘빨갱이학교’라고 반대하고, 용길은 토키오가 앞으로 일본에서 살아야 하므로 일본 교육을 받아야 한다고 생각한다. 사위 테츠오는 그런 용길과 영순을 이해하지 못한다.

테츠오 : 아버지 팔... 전쟁에서 잃으셨지요? 그래도 일본 교육 받게 할 겁니까?

용길 : ……

용길, 대답을 안 한 채 화로를 치우기 시작한다.

테츠오 : **모순 덩어리아, 재일 한국인은… 차별과 편견 속에서, 일본을 미워하고, 한국을 그리워하면서도 이곳을 떠나지 못해.**

신길 : 당연하지. 한국으로 돌아가서 우리가 뭘 할 수 있어? 말도 잘 못하고 …²⁷⁾

영순은 ‘왕따’와 ‘폭행’으로 ‘실어증’에 걸린 토키오 걱정에 속이 타고, 용길은 도망간다고 해결될 문제가 아니라고 한다.

용길 : (한국말로) 도망간다고 해결되는 건 아니야.

영순 : ……

용길 : (한국말로) 우리한테 여기밖에 없어…… 갈 곳에 아무데도 없대구……

영순 : ……²⁸⁾

여기에 또하나 이들 가족이 맞닥뜨린 커다란 위기는, 26년간 살았던 삶의 터전인 곱창집이 조만간 철거된다는 것이다. 용길은 이곳을 정식으로 샀지만 애초에 국유지였기 때문에 거래할 수 없는 땅이었던 터라 이

27) 『야끼니꾸 드래곤』, 249면.

28) 『야끼니꾸 드래곤』, 250~251면.

들은 ‘불법점거’를 하고 있는 셈이다. 용길의 이웃 ‘신길’은 시궁창 냄새가 나는 이 곳, 비가 오면 물난리가 나서 똥덩어리가 똥똥 떠다니는 이 곳이지만, 떠날 수 없다. 태어난 고향은 제주도이지만, 이곳이 “그래도 내 고향”이기 때문이다. 신길은 마치 “낡은 정보다 키운 정”과 같은 고향이라고 말하지만, 용길은 단호하게 고향이 없다고 말한다.

용길 : 언젠가는 고향, 돌아가려고 일하고 또 일했는데, 제주도…제주도 사건이 일어났어…어머니, 아버지, 형, 누나, 동생, 친척, 친구…모두, 살해당했어…우리 마을…하룻밤 사이에, 통째로 없어졌지…

하세가와 : …

용길 : 한국전쟁이 일어나고…마누라가 죽고…나는 딸 둘을 데리고 일하고 또 일했지… 그러다 지금 집사람을 만났어…

미카 : …

용길 : 집사람 마을도 다 타버려서(미카를 가리키며) 이 아이를 데리고 죽을 힘을 다해 일본으로 도망쳐 왔고…**우리 둘 다, 이제 돌아갈 고향이 없어**…²⁹⁾

물론 ‘제주도’라는 물리적 공간은 존재하지만, 가족과 친구가 사라진 그 곳은 더 이상 용길에게 고향이 아니다. 용길의 고향 제주도는 43사건이라는 역사적 사건 가운데 가족과 혈육이 모두 살해당하면서 존재의 끈이 절단되어버린 ‘실향’의 공간이다. 한국사예어 분단되어 있는 국가의 모순이 가장 집약적으로 발현된 사건 중의 하나가 바로 제주 43사건이다.³⁰⁾ 소설가 김석범이 <화산도>에서 그린 제주도는 디아스포라인들이 돌아가고 싶은 공간으로 구체화되고 있는 것이 아니라 ‘떠날 수 밖에 없는’ 공간으로서 출발점으로 다시 환원한다.³¹⁾ 반면 특하면 한국으로 돌아

29) 『야끼니꾸 드래곤』, 274면.

30) 역사문제연구소 편, 『제주 43 연구』, 역사비평사, 1999.

31) 윤정화, 『재일한인작가의 디아스포라 글쓰기 연구』, 이화여대 박사논문, 2010, 63면.

가겠다고 말하는 영순에게 고향 제주도는 분명 지도상 위도와 경도의 위치를 점하는 상징계의 한 지점임에도 불구하고, 한국에 가겠다고 소리치르고 나가서는 “동네 한바퀴를 돌고…한 시간쯤 지나면 돌아올” “한 시간의 한국여행”일 뿐이다.

영순 : **우린, 여기, 샀다구. 철거를 당하긴 왜 당해.**

테츠오 : 저, 어머니, 여긴 국유지입니다. 국유지는 살 수가 없다가요. 국유지라서 전화도 안되고 하수도도 안되고…공용 수도도 5년 전에 겨우 만들었잖아요.

용길 : 난 이 땅 샀어. 전쟁 직후에…

테츠오 : 그 땐 미군 관할지였을텐데…

신길 : 불법점거야. 불법점거. 전시 때 공사장 숙소가 들어섰지. 군용비행장 건설을 위해…기억이 생생해. 조선사람이 많았어…우리 식구도 그 숙소에서 먹고 자고…전후에는 미군에 넘어갈 예정이었지. 그런데 아무도 나가지 않았어. 천막을 치고 불법점유…그리고는 갈 곳 없는 조선인들이 여기저기서 몰려와 눈 깜박할 사이에 뻑뻑하게 천막이 들어섰지.

용길 : 난 정식으로 이 땅을 샀어.

신길 : **여긴 우리 땅이면서도 우리 땅이 아니예요** 용길씨.

용길 : 간장 장사 사토씨한테 분명히 돈주고 샀어…그게…6만…³²⁾

용길네가 살고 있는 오사카의 한인 부락은 일본이라는 국가의 내부에 있으면서도 외부적인 곳이다. 법은 국가장치에 의해서만 현실화되는 제도이다. 그러나 재일 한국인에게 ‘법’은 배제와 집단 폭력의 다른 이름일 뿐이다. 이들은 지리적으로는 일본 내부에 있지만 일본의 법망 밖에서 ‘불법 거주자’로 살고 있고, 정치적으로나 심리적으로 일본 국민의 경계

32) 『야끼니꾸 드래곤』, 237~238면.

밖에 있다. 이들은 오래 전에 한국 영토 내부로의 귀속에 실패했을 뿐만 아니라 일본 영토 내에도 안착하지 못한 것이다.

오사카 만국박람회가 열리는 1970년. 폭죽이 터지고 불꽃놀이가 벌어 지는 오사카는 찬란하지만 용길네는 철거를 해야만 하는 절박한 상황에 놓인다. 시청직원은 금전적 보상을 했으니 강제집행을 하겠다하고, 용길은 정당하게 산 땅이므로 나갈 수 없다고 언쟁을 벌인다. 물론 국가권력을 대변하는 시청직원과의 싸움에서 용길이 이길 승산은 전혀 없다.

스미코 : 정 이러시면 강제집행 수속을 할 수 밖에 없습니다.

테츠오 : 누가 일본 법 같은 걸 지켜...자기를 필요에 따라 맘대로 바꾸면서.

스미코 : 당신들을 세상 사람들이 뭐라고 하는지 아세요? 도둑을 돈 주고 내보낸다...불법으로 자리잡고 사는 사람들에게 철거금 적선하는 건 무슨 경우냐고...

테츠오 : (얼굴색이 변하여) 아!

스미코 : 세상 사람들의 일반적인 의견입니다.

테츠오 : 데리고 와! 그 세상 일반적인 사람, 데리고 와!

시즈카 : 하지 말아요.

스미코 : 당신들이 승낙 하지 않아도, 내일이라도, 철거할 수 있습니다. 물론입니다.

신길 : 무슨 헛소리야.

용길 : (한국말로) 우리가 돌맹이줄 알아? ...오른쪽에서 왼쪽으로 간단히 움직일 수 있다고 생각하나? 우리는 인간이야. 당신들과 똑같은 인간이야... 왜 이런 취급을 받아야 되지?

스미코 : 난, 한국말은 모릅니다. 무슨 말인지 모릅니다.

용길 : 가!³³⁾

33) 『야끼니꾸 드래곤』, 276~277면.

아버지 용길은 태평양전쟁에 끌려가 팔을 잃었고, 아들 토키오를 잃었고, 살던 땅까지 빼앗긴다. 자신의 ‘육신’과 ‘혈육’과 ‘거처’를 잃은 용길의 오열은 다시, 먼 하늘의 불꽃과 대비되면서 대조(contrast)의 비극미가 한층 더해진다. 그리고 용길의 분노는 자신의 거의 모든 것을 빼앗은 ‘일본’이라는 특정 정부를 넘어서, 독자와 관객들에게 과거 식민의 역사와 여전히 지속되고 있는 후기 식민의 역사가 가진 비극성을 환기시키는 데까지 확장된다. 특정 영토 내부로의 귀속은 단순히 공간적인 이동을 의미하는 것도 민족주의적 이념의 발현을 의미하는 것도 아니다. 용길네가 갈망하는 귀속 정체성은 생존을 보장하는 사적 안정과 공적 자격을 의미하는데, 이들은 그 어느 것도 보장받지 못한 것이다. 일본 내부에 있는 외부자들이며, 한국 국민의 외부에 있는 버려진 국민, 재일 한국인. 그래서인지 극작가 정의신은 스스로를 ‘자이니치(在日)’라는 장소 표식의 의미만 남긴 명명으로 지칭하는 지도 모른다. 연극의 말미에 불법점유지인 이곳 한인 거주지는 일본 정부에 의해 철거되고, 용길 부부는 이 곳을 떠나는 것으로 연극은 막을 내린다.

3. 타자성의 구현과 ‘고향’의 의미

재일한국인 3세대 작가인 정의신은 일본에서 태어났고 일본에서 자랐다. 때문에 자신의 부모님과 부모 세대가 조국으로 귀국하고자 했으나 실패한 후 고향을 가슴에 묻었던 것과는 전혀 다른 질감의 감수성을 가지고 있다.³⁴⁾ 정의신은 일본어를 ‘모어’³⁵⁾로 해서 자란 세대이다. 모국어가 아닌

34) 재일한국인 1세대들은 지킴과 투쟁, 갈등과 분열 속에 형성된 문화정체성이 조국지향적이라면, 1970년대 들어서 정주지향성이 강한 2세, 3세가 재일동포사회의 중심 행위자로 등장했다. 2세는 일본에서 태어나서 1세들의 문화에 적응하면서 정체성을 형성했기 때문에, 기존의 재일한인의 문화정체성이 내면화되어있는 것과 동시에 자신이

정주지의 언어를 사용하여 사고하고 스스로를 표명하는 작가이며, 그의 소통의 대상에는 한국인 뿐만 아니라 일본어 언어공동체가 놓여있다. 디아스포라를 경험한 작가 정의신은 정주지의 언어로 형성된 자이며, 타국의 언어로 정체성을 형성하는 것 자체가 이미 디아스포라의 조건이 된다. 작가의 경험 축적은 타국어이자 이산자의 언어인 일본어 체계 안에서 이루어졌기 때문이다. 일본어로 쓴 <야끼니꾸 드래곤>이 ‘소수문학’인 것은 재일한국인이라는 소수자 언어의 산물이어서가 아니라, “소수자가 다수자의 언어로 쓴 것”이기 때문이다.³⁶⁾ <야끼니꾸 드래곤>을 비롯하여 정의신의 작품들은 정주지인 일본에서 엄청난 반향을 일으키며 흥행을 이어나고 있다. 그의 일련의 작품들은 정주지의 언어인 일본어로 재일 한국인의 소수문학을 만들어냈기 때문에 탈영토화되었다고 할 수 있다.

용길은 어눌한 일본말을 사용하는 재일 한국인이지만, 절박한 순간에는 한국말이 먼저 나온다. 어떻게든 일본에 뿌리를 내리고 적응하고 살 수 밖에 없다는 용길의 생각은, 재일조선인의 극단에 몰린 삶의 불안을 드러낸다. 용길은 “(한국말로) 이 일본에서 우리들은 싸워야 돼! 따돌림

출생한 일본 사회와 문화에도 내면화되어 있는 세대이다. 한편 3세대들은 재일한국인의 문화정체성 보다는 일본사회와 문화에 더욱 내면화되어 있어 일본에서 정주하는 것을 당연시하는 세대이다. 1985년 이후 귀화자가 증가하고 있고, 일본인과의 결혼율 증가도 2세 이하 재일한국인들의 정주지향성을 잘 보여주는 지표이다. 90년대 이후 재일한국인간의 결혼은 10%이하로 축소되었고, 일본인과의 결혼은 80%를 넘어섰다. 2000년대 이후 일본인과의 결혼은 거의 90%를 육박한다. 3세대 이하의 재일한국인들은 자신이 태어나서 자란 일본문화가 내면화되었으면서도 가족과 친족구성원이 재일한국인이라는 점 때문에 존재와 의식의 다양성을 지니고 있는 세대이다. - 남근우, 『재일동보사회의 문화정체성에 관한 연구-민족, 조국 귀속성, 현실의 ‘3중 경계문화정체성’을 중심으로』, 『국제정치논총』제51집4호, 2011, 177~178면.

35) 서경식은 모어와 모국어 구별하고, 모국어의 권리와 마찬가지로 모어의 권리도 옹호해야한다고 본다. 한 국가나 사회 안의 언어소수자 권리를 지키고 동시에 그 국가가 편협한 내셔널리즘으로 전락하는 것을 막기 위해 필요하다는 것이다. 2세와 3세가 조선어와 조선무도화를 잃어가고 있지만 그렇다고 ‘조선민족’이라는 틀 밖으로 사라져가는 존재가 아니며, 조선인이 자기표명을 할 때 그것이 조선문화가 된다는 것이다. - 서경식, 『시대를 건너는 법』, 한겨레출판, 2007, 216면.

36) 들뢰즈·가타리, 조한경 역, 『소수 집단의 문학을 위하여 : 카프카론』, 문학과 지성사, 1997, 28면.

정도에 지면 어떻게”하나며 단호한 태도를 보이지만, 아들 토키오는 폭력을 견디다가 말을 잃었다.

영순 : (한국말로) 그 애가 말을 안 해서 그렇지, 뭔 일이 단단히 있었을 거예요, 그냥 왕따가 아니고...그렇지 않으면 그렇게 밝았던 아기가 실어중에 걸릴 리가 없지...

용길 : ...

영순 : (한국말로) 내 가슴이 찢어져...내가 대신 할 수만 있다면 뭐든지 하겠구만...

용길 : (한국말로) 아무리 당신이 속을 태워도 방법이 없어.

영순 : (한국말로) 걱정이 되서 죽겠어요. 토키오에게 무슨 일이라도 생기면...

용길 : (한국말로) 도망간다고 해결되는 건 아니야.³⁷⁾

그런데 “우리 가족이 지켜주지 않으면 누가 지켜줘? 학교가? 경찰이? 아무도 못 믿”지만, “우리한테 여기밖에 없어...갈 곳이 아무데도 없다구.”라고 한탄하는 용길이나 영순과 달리, 자식들은 “여기, 떠나고 싶어. 할 수만 있다면 먼 곳으로 가고 싶”(리카,미카)어 한다. 리카는 테츠오와 결혼하려고 했지만 뜻대로 되지 않았고, 한국에서 온 일백에게 사랑을 느낀다. 일본말이 익숙치 않은 일백이 양돈장에서 일하며 “뭘 위해 여기에서 일하고 있는지...고향을 버리면서까지 왜 일본에서 일하는지...모르겠”다고 힘들어 할 때 리카는 일백을 위로하며 고향 냄새를 느낀다.

리카 : 땀 냄새가 나...

일백 :

리카 : 햇볕 쬐이는 양지 냄새...풀 냄새...시냇물 냄새...시냇물을 가로 지르는 바람냄새...

37) 『야끼니꾸 드래곤』, 250면.

일백 : ...

리카 : 머언, 먼 고향 냄새가 나...

일백 : ...³⁸⁾

리카가 일백에게서 느낀 ‘먼 고향 냄새’의 근원은 무엇일까. 어렸을 때 아버지를 따라 ‘제주’에서 ‘오사카’로 이주한 리카가 가지고 있는 향수는 부모 세대의 그것에 비해 구체적인 경험이나 실체가 없고 다소 낭만적으로 채색되어 있다. 또 막내딸 미카와 일본에서 태어난 아들 토키오에게 고향은 오사카의 한인 부락, 즉 ‘야끼니꾸 드래곤’이다. 실어중에 걸린 토키오의 목소리를 들을 수 있는 순간은 작품의 서막과 종막에서인데, 무대를 가득 채우는 토키오의 나레이션은 ‘이 동네’에 대한 애증의 감정과 그리움의 정서로 이루어졌다. 결국 혼령이 된 토키오가 가진 ‘향수’이자 ‘실향의식’인 것이다.

토키오 : 이렇게 우리 가족은 빨빨이 헤어졌습니다... 이렇게 야끼니꾸 드래곤은 없어졌습니다...우리 동네는 없어졌습니다...나는 우리 동네가 싫었습니다. 이 동네 사람들이 싫었습니다.(중략) 아무튼 아침부터 밤까지 시끄러운...그런 동네가 싫었습니다. 하지만, 저는 지금, 주마등처럼, 사라진 동네를...그 따스하고 활기찼던 동네를...동네 사람들을...저의 가족들을 추억합니다. (중략) 비오는 날, 침수가 되고, 퐁덩리기가 똥똥 떠다니던 골목 이랑, 녹슨 쇠내가 나던 공동수도랑 바람에 펄럭이던 함석지붕 이랑 함석지붕에서 보던 하늘빛...그런 잔잔한 일들이 하나씩 하나씩 떠오릅니다. 저는 사실은 그 동네를 좋아했습니다...그 동네 사람들을 좋아했습니다.(중략) 모두모두 좋아했습니다.³⁹⁾

38) 「야끼니꾸 드래곤」, 247면.

39) 「야끼니꾸 드래곤」, 283면.

많은 재일 한국인들이 죽는 날까지 귀국을 소망하는 데에는 분명한 이유가 있지는 않다. 오히려 귀국 이후 현실적으로 더 불리한 상황에 놓일 수도 있고 혹은 특별한 이유가 없음에도 불구하고 돌아가고 싶은 곳이 고향이기 때문이다. 이 작품에서는 이들 재일 한국인들의 실존적 불안과 상처의 근원에 자리잡은 실향의 상처와 향수를 보여주지만, 특이한 것은 부모 세대와 자식 세대 사이에서 ‘고향’의 의미가 어떻게 차이 나는지를 무심한 듯 분명하게 보여준다는 데 있다.

한편 테츠오는 1968년에 일본 전역을 떠들썩하게 했던 김희로 사건을 언급하며, “김희로의 절규가 바로 내 절규야”라고 자신의 신세를 한탄한다. 일본인들의 한국인 멸시를 견디다 못해 살인과 인질극을 벌였던 김희로의 심정과 상황을 같은 재일한국인 테츠오는 이해할 수 있었을 것이다.

테츠오 : 작년 김희로 사건, 기억해? 김희로가 참 멋있는 말 했었지...일본의 전쟁, 그 전쟁에 끌려가서 협력하고 상처를 입고, 더우기 지금은 일본 사회 속에서 안정된 직업도 생활 보장도 없이 겨우겨우 살아가고 있다. 그런 동포들을 깊이 생각해 주었으면 한다.

리카 : 아무리 훌륭한 말을 해도, 총 쏘고 다이너마이트 폭탄이나 터뜨리면 한국 사람은 다 무섭다는 생각을 들게 할 뿐이야.

테츠오 : 김희로의 절규가 바로 내 절규야!

리카 : 당신은 전쟁터에도 가지 않았잖아.

테츠오 : 일본 공산당에서 밀려나고 조총련에서 밀려나고...일본 정부의 에너지 정책에 밀려나...유랑의 인생...가히 동정할 만하지.⁴⁰⁾

그러나 리카의 말처럼 “아무리 훌륭한 말을 해도, 총 쏘고 다이너마이트 폭탄이나 터뜨리면 한국 사람은 다 무섭다는 생각을 들게 할 뿐”이어서, 이후 김희로는 일본 내에서 재일한국인에 대한 일본인의 공포 담론을 확

40) 「야끼니꾸 드래곤」, 256면.

산시키며, 재일 한국인의 타자성을 증폭시키는 부정적인 효과를 내기도 했다.⁴¹⁾ 그런데 재일 한국인에게 배타적인 존재는 일본인뿐 만이 아니다.

대수 : 같은 한국사람이잖아요. 왜 축복해주지 못해?

신길 : **당신하고 우리 재일 한국인하고는 달라.** 같다고 생각하지마.

대수 : 어디가 어떻게 다른데요?

신길 : **우리가 일본에서 얼마나 힘들게 살았는지 알기나 해?**

대수 : **몰라요...당신이 똥똥한 이유를 모르는 것처럼요.**⁴²⁾

재일 한국인에게 일본인 못지않게 먼 존재가 한국인이다. 한국인들은 이들을 ‘반쪽발이’⁴³⁾라고 부르며 국가적 상상력 밖으로 몰아냈다. 한국인이 재일 한국인에게 갖고 있는 거리감과 무관심은 자신들의 삶을 이해하지 못하는 한국인에 대한 재일 한국인의 배타적 감정을 양산했다. 한국에서 온 대수가 신길의 디아스포라적 고통에 아무런 관심이 없는 것은, 민족의식(同族意識), 동포애(同胞愛)라는 말이 얼마나 허구적으로 구성된 것인지를 적나라하게 보여준다. 이들의 상호불가해한 관계를 드러내는 순간에도 작가는 그것을 일상의 개인적인 차원으로 비틀어버림으로써 씩씩한 웃음을 유발하고, 비극성의 무게를 감쇄시키기는 하지만 말이다.

테츠오 : 참 우습지, 인생은...생각대로 안되니까.

시즈카 : ...

테츠오 : 이런 일 저런 일을 하고, 여기저기서 살아보고 민족운동도 했었지. 노동운동도 했고...하지만, 항상 만족감이 없었어. 마음 한가운데 구멍이 뽕 뚫린 것처럼...

시즈카 : ...

41) 서경식, 임성모·이규수 역, 『난민과 국민 사이』, 돌베개, 2008, 111면.

42) 『야끼니꾸 드래곤』, 265면.

43) 유종호, 『한국현대문학50년』, 민음사, 1995, 563면.

테츠오 : 구멍이 뚫린 채...날아가는 비행기처럼 윙윙 소리가 나...

시즈카 : ...

테츠오 : ...⁴⁴⁾

용길네 가족들은 “마음 한가운데 구멍이 뽕 뚫린 채 날아가는 비행기처럼 윙윙 소리가 나”는 신산한 삶을 살아 갈 수 밖에 없고, 무대는 잦은 침묵으로 비워진다. 결국 학교에서 유급을 받고 돌아온 토키오는 함석지 봉위로 올라가 몸을 날리고, 영순의 비명은 비행기소리에 덮이고 만다.

4. 비극성과 희극성의 길항

이 작품은 시궁창냄새, 마늘냄새, 웅색하고 좁은 골목길과 아우성치는 소리로 가득찬 한국인 부락의 비루함, 추함, 폭력성 등을 노골적으로 재현하는 방식으로 ‘타자성’을 인정한다. 그래서 위험한 타자성을 타자성의 ‘생명력’으로 환치하는 데 성공한다. 용길네 가족과 ‘야끼니꾸 드래곤’의 단골 손님들이 하는 말과 행동은 하찮은 것 투성이다. 이들의 유머는 절박하고 안타깝고 때로는 해결의 방법을 찾을 수 없는 막막한 상황에서 어이없이 사소하고 하찮은 말을 내뱉는 경우가 많아서 허무한 웃음을 유발한다.

시즈카 : 왜 이렇게 조용해요? 좀 시끌벅적해야지.

신길 : 주역인 신랑 신부가 없으니까...(일백을 턱으로 가르키며) 이 높은 술을 못하고 (하세가와를 가르키며) 저쪽은 안 마시고...흥이 나아 말이지!

시즈카 : 큰아버지세요.

신길 : 작은아버지야. 찾아와봤자 아무 것도 못해주는데...

44) 『야끼니꾸 드래곤』, 258면.

일백 : (한국말로) 지금 뭐라고 하셨어요?

신길 : (한국말로) 좋은 일자리가 없다구.

일백 : ...

신길 : 세상은 고도성장이네 박람회네 들떠있는데, 이 동네는 거지 귀신이 살고 있어.

아베 : (신길을 가리키며) 바로 코 앞에도 있지요. 아주 큰 귀신이...⁴⁵⁾

한국말이 서투른 재일 한국인 ‘신길’과 ‘아베’, ‘사사키’ 역시 한일 부락에 터를 잡은 재일 한국인이다. 신길을 자신을 찾아 한국에서 온 조카 일백과 말이 잘 통하지 않기도 하고, 조카에게 아무런 도움도 줄 수 없는 하루벌이 노동자이다. 이들 재일 한국인 노동자들의 어이없이 장난스런 말과 행동은 마치 현실을 직시하기 두려운 데서 기인하는 것 같기도 하고, 비교적 좋았던 과거로 돌아가려고 하는 퇴행적 행동처럼 보이기도 한다. 그런데 이런 상황은 결국 자신의 삶 안에서 많은 것들을 꿈꾸었지만 번번히 좌절된 자들이 보이는 허탈감과 허무함이 점철된 것으로 보인다.

테츠오 : 만약...시즈카의 다리가 멀쩡했다면 우리 결혼했을까...

시즈카 : 말도 안되는 소리.

테츠오 : 왜? 왜 그렇게 단언하는데?

시즈카 : 나랑 결혼하면, 아마, 실증날거야...테츠오는 옛날부터 실증을 잘 냈잖아.

테츠오 : 난 실증내지 않아! 단지 계속하지 못할 뿐이야.

신길 : 그래 그거야...

테츠오 : 열심히 하면 할수록 결국 나만 바보가 되지. 우리 재일 한국인이 하는 일은 밑바닥을 기어서 뽕뽕이 도는 꼴이지...시공창냄새나는 이 동네가 너무 싫어서 뛰쳐나가 여기저기 돌아다니다...큐슈 탄광까지...하지만 결국엔 폐광되서 쫓겨나고... 새

로 소개받은 일자리가 바로 여기 비행장 활주로 공사...제자리로 되돌아왔어. 웃기는 일이지 정말.

신길 : 다 비슷비슷해. 재일 한국인의 역사 역사라는 것이... 너만 특별한 건 아니야.⁴⁶⁾

이들은 “인생을 낭비하는, 거기서 오는 이쁨과 슬픔과 웃음이 인생 그 자체”⁴⁷⁾인 자들이다. 말과 행동은 우스꽝스럽지만 그 배면에는 처절함이 가득하고, 때문에 우리는 그들 인생에 대해 울컥 치밀어 오르는 강렬한 페이스스를 느끼게 된다. 다리가 불구인 큰딸 시즈카는 “걱정 안해도 나 같은 절름발이를 진심으로 탐내는 사람”은 없다며 외간남자의 접근을 걱정하는 엄마를 위로한다. 둘째 딸 리카는 테츠오가 언니에게 마음이 가 있다는 것을 알면서도 약혼을 결심했다가 파혼을 하고, 한국에서 온 일백에게 일순간 마음을 뺏긴다. 세째 딸 미카는 유부남 하세가와와 사귀다가 하세가와의 처 미네코에게 들켜 한바탕 난리가 난다.

미네코, 핸드백으로 하세가와의 등을 때린다.

하세가와 : (아무 말없이 참으며) ...

미카 : 하지마!

하며 미네코 팔을 잡는다. 미네코, 미카를 뿌리친다. 엉덩방아를 찧는 미카.

미네코 : 벌써 여편네 흉내야! 너같은 계집애한테 절대로 안 뺏겨!

미카, 미네코에게 달려들어 목을 조른다.

미네코 : 나 죽어! 누가 좀 말려줘! 클레오파트라 죽는다!

신길들이 싸움을 말린다. 영순도 가게 안으로 들어온다.

영순 : (한국말로) 미카야! 그만해!

손뼉을 치며 싸움을 부추기는 테츠오.

45) 『야끼니꾸 드래곤』, 227~228면.

46) 『야끼니꾸 드래곤』, 233면.

47) 『작가와와 인터뷰』, 『행인두부의 마음 - 팜플렛』, 한일연극교류협회, 2006.12. 6면.

테츠오 : 잘 한다 잘해! 이겨라!

시즈카 : 부추기지 말아요.⁴⁸⁾

시즈카는 사려가 깊고 차분한 성격이지만, 리카와 미카는 순수하고 깊은 정감을 가진 반면 의미있는 말과 행동에 있어 깊은 고뇌나 진지함이 없다. 순간순간의 감정에 충실하지만 별 생각없이 살아가고 있어서 마치 인생을 소모하고 있는 듯한 느낌을 주기도 한다. 그리고 감정과 본능에 충실한 즉각적인 행동과 말은 관객들에게 어이없는 실소를 유발하게 한다.

막내아들 토키오는 일본인학교에서의 폭력적 현실을 그저 침묵으로만 응대하다가 결국 맞서지 못하고 스러져간 안타까운 어린 영혼이다. 토키오는 시는 동안 실존의 고통을 토로하거나 경계인의 삶에 대한 어떤 사변적이고 진지한 관념을 단 한마디도 내뱉지 않았다. 그리고 자살이라는 선택을 통해 모든 말들을 대신했다.⁴⁹⁾ 현실에서 재일 한국인은 학교에서도 사회에서도 거부되었고, 한국적인 것들은 수치심과 혐오의 근원이었다. 조롱과 따돌림이라는 물리적·상징적 폭력에서 기인한 자기모멸과 자기혐오는 결국 자살이라는 하나의 결론으로 수렴되고 만 것이다.

그런데 앞에서 잠깐 언급했듯이 이 작품의 중요한 특징은, 일상과 음울한 기운과 절규와 웃음이 동시에 존재하고 일시에 빠지고 나온다는 점이다. 정의신 희곡의 웃음과 유머는 권터 그라스와 함께 독일 전후문학을 주도한 작가 ‘하인리히 뵐’의 유머와 닮았다. 뵐은 유머를 “다른 사람을 구석에 몰아넣음으로써 생겨나는 악의적인 웃음이 아니라 어떤 어려운 상황도 견뎌낼 수 있게 하는 힘”⁵⁰⁾으로 보았고, 유머를 숭고함과 연

48) 『야끼니꾸 드래곤』, 253면.

49) 자살 내러티브는 재일 한국인 작가의 소설과 에세이, 자서전 등에 거의 빠지지 않고 등장한다. 이는 내러티브상의 쉬운 선택이나 우연의 일치가 아니라, 자살이 모든 재일 한국인들이 겨우 아슬아슬하게 건너온 다리이자, 피할 수 없는 필연적인 긴 터널이었음을 의미한다고 하겠다.

50) 이민수, 『하인리히 뵐의 <그리고 아무 말도 하지 않았다>-인간성의 미학』, 『혜세연구』2호, 한국혜세학회, 1999, 206면.

결시켰다. 뵐은 전쟁과 폐허 속에서 상실과 패배감에 휩싸인 동시대인들의 삶을 기록했고, 사회로부터 탈락된 그들에게 숭고함으로 부여함으로 써 유머의 정당성을 부여하려고 했다.

“작가는 유머의 위대한 대상을 사회에 의해 쓰레기로 취급되거나 경멸적으로 다루어진 것, 그리고 이런 거대한 사회에 속하지 않는 것에서만 발견한다. 비사회적인 것은 고귀한 것이다. 비사회적인 것이 고귀한 것임을 발견할 유머를 누군가는 지녀야 한다.”⁵¹⁾

정의신의 유머 역시 뵐의 경우와 유사하게 소수자인 재일 한국인의 비루한 삶에서 발견된 웃음으로, 모세혈관의 가장 하부까지 포착하려고 하는 작가의 섬세한 시각이 발견한 웃음이며, 비사회적인 삶의 양태이다. 재일 한국인의 삶이 아무리 격렬하고 전투적일지라도 매일의 일상을 채우는 말과 행동은 반복적이고 사소하며 그래서 희극미를 떨 수 있는 것이다.

결국 곱창집 '야끼니꾸 드래곤'이 철거되고 모든 이들이 이곳을 떠나면서 끝이 난다. ‘일본’은 이들을 국민으로 보호하지 않으며, 이들에게 아무 것도 보장하지 않는다. 시즈카 커플은 북한으로, 리카 커플은 한국으로, 미카 커플은 일본에 남는 것을 택한다. 이들은 선택은 ‘반역’도 아니고 ‘신남’도 아니지만, 현대사 안에서는 늘 정치화되고 해석되어 왔다.⁵²⁾ 세 딸네 부부들이 북한, 남한, 일본으로 흩어져 새로운 삶을 계획하는 선택이 어떤 불리한 결과를 가져올지 이미 이들은 알고 있다. 북한은 재일 한국인을 이용할 것이 뻔하고, 한국은 한일협정에서 재일 한국인 지위협정을 제대로

51) 하인리히 뵐의 <폐허문학에 대한 고백> (1978) 중 일부. - 이민수, 위의 논문, 206면에서 재인용.

52) 재일 한국인 2세 양영희(梁英姬) 감독은 다큐멘터리 영화 <굿바이 평양>과 <디어 평양(Dear Pyongyang)>에서 10대 시절 북송선을 타고 북한으로 간 세 명 오빠의 삶과 지난 30년간 북에 있는 아들 내외에게 생필품과 엔화를 보내며 평양을 방문하는 자신의 부모님 삶을 조명한 바 있다.

맺지 못한 무능한 정부이며, ‘재일(在日)’로 사는 것 역시 용길과 도쿄의 비극적 삶의 연장일 수 있음을 너무나 잘 알고 있다. 한국인이 해방 이후 건국과 전쟁경험을 통해 개인을 민족의 이름으로 통합되는 공유기억을 형성하고 집단적 주체성을 구성해냈다면, 재일 한국인들은 (제한된 의미의) ‘우리 모두’가 겪은 고통과 수난에서 배제된 것이 사실이다. 하지만 재일 한국인들은 아주 이질적인 한국전쟁과 그 여파를 겪었다. 그렇기 때문에 공통감각과 공유기억을 통한 한국인의 집단적 주체성 구성과, 재일 한국인의 체험 사이에는 통약불가능한 차이가 존재할 수 밖에 없다. 각각 북한행, 한국행, 일본 잔류를 선택한 세 딸들은 이후 국가로 통합되지 않는 삶을 지속할 것이고, 이들의 삶의 양상과 주체성 구성 간에는 다시 측정 불가능한 차이가 생성될 것임을 짐작하는 것은 어렵지 않다.

그러나 비극적 상황들은 희극적 재현방식과 화학작용을 일으키면서 비극성을 감쇄시키고, 작품은 ‘그래도 지속되는’, ‘그럼에도 지속되어야 하는’ 삶을 꿈꾸게 한다. 용길네 가족들은 무능하고 어리석은 약자라서 이런 선택을 한 것이 아니다. 선택을 피할 수 없는 상황에서, 그럼에도 살아야 하는 상황에 그저 삶을 맡긴 것뿐이다. 오히려 비국민이고 난민이며 소수자인 자신들의 존재 조건을 냉철하게 응시하고 있는 작품 속 캐릭터들은 ‘자각한 소수적 주체’라고 할 수 있다. 세 딸들의 선택이 다소 도식적으로 비취지는 것이 사실이지만, 이런 도식적인 선택만을 제공했던 것이 바로 1960~70년대의 ‘역사 프레임’이다.

‘재일조선인’⁵³⁾ 서경식은 난민이란 난민 캠프에서 살고 있는 사람들만이 아니며, 근대 국민국가의 약속, 즉 인권이나 생존권이 국가와의 관계 속에서 규정된다는 국민국가의 법 외부로 쫓겨난 자들이라고 정의한 바

53) 서경식은 “국적이라는 국가 측의 척도만으로 재일조선인의 실정을 파악할 수는 없다.”며 일본에 살고 있는 우리 민족에 대한 총칭으로 ‘조선’이 타당하다는 견해를 피력한다. ‘한국인’이란 것은 한국이라는 국가의 국민을 가리킬 뿐이므로 여러 국가와 지역에 걸쳐 생활하고 있는 우리 민족의 총칭이 될 수 없다는 것이다. - 서경식, 임성모·이규수 역, 『난민과 국민 사이』, 돌베개, 2008, 118면.

있다.⁵⁴⁾ 북한, 남한, 일본 정부의 경계에서 이들은 대규모로 이산하는 경험을 한다. 모국, 국민, 고향이 분리된 살아가는 재일 한국인의 위상은 식민 역사의 연장을 보여준다고 하겠다. 이들 가족이 국경 밖으로 이산하게 된 것은 이 시대와 우리의 역사가 그들에게 강요한 선택인 것이다.

이 작품에서 극적 언어로 한국어와 일본어가 함께 쓰이고, 공연에서는 한국 배우와 일본 배우들이 함께 참여했다. 그런 점에서 ‘연극 언어’와 ‘배우’라는 극예술의 가장 중요한 매체를 혼성시킨 이 작품은 자연스럽게 경계인들의 혼종적 존재방식을 재현하고 있다. 용길과 영순의 한국말을 제외하고 대부분의 언어는 일본말로 구현된다.

리카 : 찬밥 더운밥 가릴 형편이 아니야! 알아?

테츠오 : 대학까지 나와서 돼지나 치라고?

리카 : 학벌이 무슨 훈장이야. 우린 머리부터 발끝까지 한국사람이야. 일본 사람이랑 얼굴은 같아도 속은 김치라고.

테츠오 : 난 병에 들어있는 김치다. 고급 김치란 말이야.

리카 : (한층 더 화가 나서) 김치는 다 같은 김치제! 당신만 특별하다고 생각하지? 깔보고 있어, 다른 한국사람을...바보 취급하고 있다고⁵⁵⁾

테츠오는 재일 한국인을 ‘김치’로 표상하고 비하하는 일본 내의 언어 용법에서 벗어날 수 없는 존재이지만, 그럼에도 자신은 병에 든 고급김치라며 다른 재일 한국인과 구별하고 스스로를 격상시키고 싶어 한다. 그러나 결과적으로 이 장면은 테츠오가 자신을 물상화시킴으로써 스스로를 희화화시키는 효과를 내고 만다. 더욱이 전나무로 만든 일반적인 크리스마스 트리가 아니라 고무나무로 만든 크리스마스 트리, 게다가 그것이 놓이는 장소로서의 곱창집은 키치적인 풍경을 만들어내면서 웃음을 유발한다.

54) 서경식, 위의 책, 204면.

55) 『야끼니꾸 드래곤』, 244면.

이상에서 살폈듯이 <야끼니꾸 드래곤>의 비극성과 희극성은 재일한 국인의 일상을 과감하게 드러낸대서 기인한다. 일상의 언어와 습관, 사소하고도 오래된 감각과 정서를 가감없이 드러내는 ‘폭로’이되 그 위장없는 과감성이 슬픔과 동시에 웃음을 유발한다. 때문에 삶은 비루하고 희망은 없는 듯 보여도 궁극적으로 ‘파멸’이 아닌 종착을 보여줄 수 있는 것이다. 가장 비극적인 장면에서 동시에 웃기는 정의신 연극의 특징을 두고 작가는 스스로는 이렇게 해명한 바 있다. “인생이란 비극과 희극이 등을 맞대고 동시 진행되는 것이라 생각한다. 당사자가 매우 비극이라 생각하는 순간 도 조금 벗어나 바라보면 굉장히 바보스럽고 우스운 경우가 있다. 할머니가 돌아가셨을 때, 어머니를 비롯한 네 딸들이 흰 저고리에 지팡이를 짚고 영구차 뒤에서 ‘아이고~’ 하며 울면서 따라갔다. 나는 택시를 타고 뒤따라갔는데 택시운전사가 얼마나 대단한 사람이 죽었느냐고 묻길래 우리 할머니라니까 어이없어 하더라. 그렇게 본인들은 정말 슬프지만 한 발짝 떨어져 보면 우습게 보이는 그런 순간에 아, 인생이란 이런 거구나 느끼곤 한다.”⁵⁶⁾고

영순, 용길을 일으켜 세우려고 쪼그리고 앉는다. 영순, 용길, 함께 껴안는다.

불꽃이 저 먼 허공에서 화려하게 터진다.

쳐다보는 용길과 영순...

영순 : (한국말로) 이쁘네...

용길 : ...

영순 : (한국말로) 여보...나 아직 쓸만해요. 우리 오늘밤이라도 아들 하나 만들까?...

용길 : (고개를 끄덕이며)...⁵⁷⁾

56) 유주현, 『Who Are You : 재일한국인 3세 연출가 정의신』, 『중앙 SUNDAY』276호, 중앙일보사, 2012.

57) 『야끼니꾸 드래곤』, 278면.

이들의 죽음 앞에 용길은 맥없이 무너진다. 그러나 정의신 특유의 유머 감각은 비극미가 무대를 장악하게끔 그냥 두지 않고, ‘영순’이라는 포용력있고 생명력있는 캐릭터를 통해 웃음으로 마무리한다. 오히려 처절함을 과시하는 듯한 행동은, 침잠하지 않는 낙천성을 구현해낸다.

5. 나오며

랑시에르는 민족국가가 ‘사회적 합의의 이미지’ 혹은 ‘지배적 허구’라고 명명한 것들에 기반해서 집단의 정체성을 형성한다⁵⁸⁾고 힘주어 말한다. 이 때 민족을 묶어줄 합의의 이미지란 무엇보다 공유하는 ‘과거’의 ‘기억’일 것이다. 그러나 국민의 과거 기억은 배제와 억압, 차별과 은폐를 통해 이루어진 지배적인 허구임을 이제 우리는 알고 있다. 이 과정에서 쫓겨난 소수적 기억들이 2000년대 한국 희곡에서 새로운 하나의 조류를 만들고 있다는 것은 그런 점에서 반가운 현상이기도 하다. <야끼니꾸 드래곤>을 위시한 최근 몇몇 역사 소재 희곡작품들은 신민/국민이 아닌 소수적 주체의 서사를 만들어냈다. 우리 역사의 트라우마의 기억을 소환해 국가주의의 집단 서사가 지닌 어두운 측면을 드러낸 것이다. 그래서 소수적 기억을 이야기한다는 것은 신성한 국가의 서사를 위협하고 균열하는 반(反)기억의 행위라고 할 수 있다. 우카이 사토시는 마이너리티라고 불리는 존재들의 다양성을 괄호치고 이들을 마이너리티로 단일하게 명명하는 것도 폭력일 수 있지만, 그렇다고 지명하지 않는 것 역시 이들의 존재 자체를 부인하거나 무시하는 것이기에 마이너리티라는 이름은 일종의 아포리아라고 힘주어 말한다.⁵⁹⁾ 본고에서 고찰한 재일 한국인 극작가 정의신의 작품

58) 자크 랑시에르, 주형일 역, 『합의의 시대를 평론하다』, 인간사랑, 2011.

59) 우카이 사토시, 신지영 역, 『주권의 너머에서』, 그린비, 2010, 15~16면.

은 재일 한국인의 소수적 기억을 발화하고 서사화함으로써 소수자들이 소수적 주체로 다시 설 수 있게 하는데 기여⁶⁰⁾하고 있다.

<야끼니꾸 드래곤>의 마지막을 채우는 것은 연극의 막을 열 때와 똑 같이 함석지붕 위에 서있는 토키오(혼령)의 나레이션이다. 그러나 이 작품에서 토키오의 내면을 들여다 볼 수 있는 언어는 역설적이게도 ‘침묵의 언어’이다. 살아서 토키오는 연술 주체의 자리를 점유하지 못했다. 결국 토키오가 선택한 것은 영원한 침묵, 내면으로의 망명이었다. 혼령이 된 토키오의 목소리는 역사의 심연에 존재의 흔적은 있으나 발화되지 않은 언어, 그래서 우리의 기억에 포섭되지 않은 소수자의 기억이라고 할 수 있다. 특히 정의신이 ‘기록하는 연극’을 만들기 위해서는 기억의 복원과 발굴이 전제되어야 할 것이다. 그러나 기억의 복원과 발굴만으로 소수자의 자리가 복원되는 것은 아니다. “공식적인 역사에서 배제되고 절멸된 소수자의 역사를 복원한다는 것은 무엇인가. 소수자의 역사는 기억을 복원함으로써 가능한 것인가⁶¹⁾”라는 기억의 복원과 그 방법론적 딜레마와 관련된 문제가 남아있기 때문이다. 억압된 기억을 복원하고 소수자의 정체성을 발굴하려고 하는 순간, 정체성은 “역사적으로 구성된 것이라기보다 본질적이고 필연적인 정체성으로 환원함으로써, 정체성의 역사적 구성이라는 문제의식을 모호하게 만들 위험이 있다. 재일 한국인의 역사적 경험은 재일 한국인의 정체성이 구성되는 과정이다. “경험을 통해 개인은 현실과 역사 속에 자신의 위치를 지정하거나 할당받는다. 그렇기 때문에 작가의 ‘기록하는 연극’들은 구체적인 역사적 사건에 따라 개별적으로 구성되는 비균질적 ‘정체성들’에 대한 ‘기록’들이 되어야 할 것이다.

한국의 현대 희곡에서 소수적 주체의 출현은 민족담론과 국가주의 담

60) 들뢰즈와 가타리는 소수자들이 통제나 동정의 대상의 아니며, 그 존재 그대로 긍정적인 힘을 가지고 있다고 본다. 즉 소수자들이 인식의 대상이 아니라 사회의 주체로 일정 역할을 한다는 것이다.

61) 권명아, 「기억의 복원과 방법론적 딜레마」, 『실천문학』2003년 3월호, 실천문학사, 2003, 395~396면.

론에 대한 근본적인 성찰의 필요성을 제기한다는 점에서 새로운 희곡적 가능성을 기대하게 한다. 소수적 주체에 대한 연구는 한국 극예술 연구에서 배제되었던 소수적 기억을 복원할 수 있다. 뿐만 아니라 국가·국적·에스닉 경계의 배타적 경계 확정이 무효화되고 있는 현재의 전지구적 문화 흐름 속에서 문화의 교류와 연대를 위해 한국 극예술의 현재와 미래를 구성하는 중요한 연구대상임이 분명하다고 본다.

참고문헌

1. 기본자료

정의신, 『정의신 희곡집』, 연극과 인간, 2007.

정의신, 「야끼니꾸 드래곤」, 『공연과 이론』, 2010년 겨울호, 공연과 이론을 위한 모임, 2010.

2. 국내저작

권명아, 「기념/공유기억 연구 방법론과 탈 민족주의 연구 경향에 대한 비판적 고찰」, 『상허학보』16, 상허학회, 2006.

권성우, 「고녀와 지성 - 최근 서경식의 사유와 글쓰기에 대해」, 『세계한국어문학』4집, 세계한국어문학회, 2010.

김남일·서경식·양영희, 『두 자이니치의 망향가- 재일한인 100년의 사진기록』, 현실문화연구, 2007.

김미도, 오태석의 연극과 포스트모더니즘, 『오태석의 연극세계』, 현대미학사, 1995.

김성희, 「역사를 다루는 한국연극의 시각·패러다임의 전환과 통사적 조망」, 『연극평론』 2010년 봄호, 한국연극평론가협회, 2010.

김영심, 「재일한국인에 대한 접근 혹은 이탈」, 『문학과 영상』제1권 2호, 문학과 영상학회, 2000.

김응교, 「이방인, 자이니치 디아스포라 문학」, 『한국근대문학연구』21호, 한국근대문학회, 2010.

김슬기, 『희망하라! 삶을, 그리고 사람을 - <야끼니꾸 드래곤> 작가 정의신, 『한국연극』 2008년 3월호.

김환기, 『재일 디아스포라 문학』, 새미, 2006.

백소연, 『1970-80년대 역사극 연구』, 이화여대 박사논문, 2011.

백현미, 탈식민주의적 상상력과 민족주의, 『탈식민주의와 연극』, 연극과인간 2003.

서연호, 「동시대의 살아 있는 리얼리즘, 정의신의 최신작들」, 『공연과 리뷰』 2008년 3월호, 현대미학사, 2008.

양승국, 「한국 근대 역사극의 몇 가지 유형」, 『한국극예술연구』 제1집, 한국극예술학회, 1991.

역사문제연구소 편, 『제주 4.3 연구』, 역사비평사, 1999.

유숙자, 『재일한국인문학연구』, 월인, 2002.

유주현, 「Who Are You : 재일한국인 3세 연출가 정의신」, 『중앙SUNDAY』 276호, 중앙일보사, 2012.

윤건차, 박진우 역, 『교착된 사상의 현대사-1945년 이후의 한국. 일본. 재일조선인』, 창비, 2009.

윤정화, 『재일한인작가의 디아스포라 글쓰기 연구』, 이화여대 박사논문, 2010.

이민수, 「하인리히 뵐의 <그리고 아무 말도 하지 않았다>-인간성의 미학」, 『혜세연구』 2호, 한국혜세학회, 1999.

이진아, 「정의신 희곡에서 정치적 타자성의 문제」, 『드라마연구』 제33호, 한국드라마학회, 2010.

장사선 · 지명현, 「재일 한민족 소설에 나타난 가족의 의미」, 『한국현대문학연구』, 23호, 한국현대문학회, 2007.

장사선, 「일본에서의 한국 현대문학 연구-역사적 반성 및 협동 연구 전망」, 『한국현대문학연구』 30호, 한국현대문학회, 2010.

장일구, 『경계와 이행의 서사 공간』, 서강대학교출판부, 2011.

3. 번역서

강상중, 이규수 역, 「국민의 심상 지리와 탈국민의 이야기」, 『내셔널 히스토리를 넘어서』, 삼인, 2005.

들뢰즈 · 가타리, 조한경 역, 『소수 집단의 문학을 위하여 : 카프카론』, 문학과지성사, 1997.

로버트 영, 김택현 역, 『포스트식민주의 또는 트리컨티넨탈리즘』, 박종철출판사, 2005.

릴라 간디, 이영옥 역, 『포스트 식민주의란 무엇인가』, 현실문화연구, 2000.

서경식, 임성모 · 이규수 역, 『난민과 국민 사이』, 돌베개, 2008.

서경식, 이규수 역, 「어머니를 모욕하지 말라!」, 『내셔널 히스토리를 넘어서』, 삼인, 2005.

세일라 벤하비브, 이상훈 역, 『타자의 권리』, 철학과 현실사, 2008.

스즈키 토미, 한일문학연구회 역, 『이야기된 자기』, 생각의 나무, 2004.

에드워드 렐프, 김덕현 외 역, 『장소와 장소 상실』, 논형, 2005.

우카이 사토시, 신지영 역, 『주권의 너머에서』, 그린비, 2010.

자크 랑시에르, 주형일 역, 『합의의 시대를 평론하다』, 인간사랑, 2011.

조르조 아감벤, 김상운 · 양창렬 역, 『목적 없는 수단』, 난장, 2009.

타카하시 테즈야, 서경식 외, 『단절의 세기 증언의 시대』, 삼인, 2002.

호미 바바, 류승구 역, 『국민과 서사』, 후마니타스, 2011.

Abstract

Unfamiliar Representation of History in the Zainichi Korean
playwright Chong Wishing :
Focusing on *YakinikuDragon*

Moon, Kyoung-yeon

The image of consent that ties state and nation derives, mostly, from the “memory” of the “past.” However, a nation’s memory of the past is a dominant fiction that has been formulated from the process of exclusion, suppression, discrimination and concealment; hence, a homogeneous image is impossible from the outset. One of the new phenomena in the 2000s’ Korean drama is the emergence of the minority’s memories that had been expelled during the process of establishing history and nation.

Yakiniku Dragon(2008), a drama by the Zainichi Korean playwright Chong Wishing, puts the presence of “displacement” and “diaspora” in the foreground via the life of Zainichi Koreans who must physically live in the space outside the national border. This drama embodies not only the colonial experience under the colonial empire, but the colonial devices that are still at work during the post-colonial period by being socially and psychologically structured and imprinted. It attempts to question the post-colonialist approach and perspective by dealing with the “colonial rule” by the Japanese Empire and the ensuing historical situations such as “war” between and “division” of North and South Korea.

In the end, the three daughters each go their separate ways by, respectively, choosing North Korea, South Korea and Japan as their destinations. They would continue to live their lives that could not be integrated into a nation; and it is not difficult to assume that unmeasurable changes would occur among them in the modes of their lives and the

construction of subject. This work contributed to the reestablishment of Zainichi as the minor subject by enunciating, recording and narrativizing the memories of the minority.

Key words: Zainichi, Chong Wishing, *Yakiniku Dragon*, nation, diaspora, construction of subject, minority, representation of history.

접수일: 2012년 11월 15일
심사기간: 2012년 11월 20일~12월 4일
게재결정: 2012년 12월 4일