

존재의 규명 방식으로서의 기록

- '구별 짓기'로 읽는 재일한인 극작가 정의신과 그의 작품들 -

진 주(전북대)

〈목 차〉

- | | |
|-----------------------------------|------------------------------|
| 1. 들어가며 | 4. 배제된 목소리의 발견과 구체화되는 타자들 |
| 2. 부르디외의 '구별짓기' | 5. 존재의 수용과 확장 : '구별짓기'로서의 기록 |
| 3. 모순된 모라토리움 :
테이 요시노부와 앙그라 연극 | 6. 나가며 : 작가적 정체성을 통한 존재의 규명 |

1. 들어가며

재일한인 극작가 정의신(1957~)은 『더 테라야마(寺山)』로 1993년에 일본 내 최고의 희곡상으로 꼽히는 기시다쿠니오 희곡상을 수상하고, 일본아카데미 최우수 각본상, 마이니치 영화콩쿠르 각본상 등을 수상한 예술성과 흥행성을 인정받는 일본의 1급 작가¹⁾이다. 2008년 한국과 일본 양국에서 초연된 『야끼니꾸 드래곤』은 기노쿠니아 연극상, 아사히 무대예술상, 쓰루야난보쿠 희곡상 등 일본 유수의 연극상을 수상했을 뿐 아니라 국내에서도 같은 해 동일작품으로 한국연극평론가협회가 선정한 올해의 연극베스트³, 한국 연극협회가 선정한 공연베스트⁷에 오르며 한국과 일본에서 가장 주목받는 재일한인작가로 자리매김하게 되었다.

1) 『야끼니꾸 드래곤』 공연프로그램.

그는 일 년 중 3분의 1을 한국에서 보낼 정도로 양국을 오가며 활발하게 공연을 하고 있는데, 일본 오사카의 빈민가 출신 재일한인이, 출생적 한계를 뛰어넘어 유수의 희곡상을 수상하고, 시나리오, 연출 등 다양한 방면에서 인정받으며 독보적인 활동을 하고 있다는 것은 매우 놀라운 일이 아닐 수 없다. 게다가 그의 작품세계가 다루는 것들은 가난하고 고독하고 소외되어 있으며 시대의 뒤편에 놓인 소수자들이다. 그는 개인적 기억에서 역사적 문제까지 다양한 소재를 다루면서도 재일한인이라는 자신의 경계적 정체성을 마이너리티에 대한 포편적 감수성으로 확대하여, 일본인뿐만 아니라 한국인들도 함께 공감할 수 있도록 이끌어어나가고 있다.

그가 극작가로서 독보적이고 독자적인 위치를 점할 수 있도록 이끈 것이 역사에 의해 강제된 ‘이산·유랑의 계보와 이방인으로서의 경험’이라는 사실은 매우 역설적이다. 그는 자신의 정체성을 거부하지 않고, 스스로를 ‘경계인’이라고 칭하면서, 이제는 자신이 작가로서 ‘기록’해야 하는 사명에 놓여 있다고 고백한다.

정의신과 그의 작품에 관한 기존의 연구들은 국내에 소개된 희곡집을 중심으로 한 작품 분석이 주를 이루었다. 정치적 의미와 사유의 발견(이진아:2010), 디아스포라 의식과 마이너리티 의식(최정:2010), 체홉과의 연관성을 토대로 한 작품 연구(허영균:2013) 자이니치의 정체성 변화(민병은:2013), 탈식민주의적 역사 재현(문경연:2009) 등으로 작품을 파악하거나, 동시대 재일한인 극작가의 ‘경계인의 형상화’(정진세:2013) 등을 읽어냈다.

본고에서는 경계인이라는 정체성을 읽는 정의신 연구의 연장선에서, ‘기록’이라는 행위를 통해 작가적 정체성을 발견하기까지 개인의 존재를 규명해나가는 작가의 삶과 작품에 주목하고자 한다. 극작가 정의신의 경계적 삶과 이산의 계보가 낳은 작품들을 부르디외의 ‘구별짓기’와 ‘자본’의 개념으로 재조명하여, 빈민촌 재일한인의 특수한 위치에서, 일본과 한국에서 인정받는 문화예술헌작자의 위치로 변모하는 과정과 작가로서의 궁극적 방향을 찾아나가는 과정을 국내에 소개된 작품을 중심으로 분석하고자 한다.

정의신은 재일한인들을 억눌러온 두 국가의 억압과 방임으로부터, 내지 사람과 섬사람들로부터 구별 ‘되었던’ 자신을 주체적으로 구별하여 탈출하고자 한다. 그는 스스로를 경계인으로 명명하면서 양국의 어느 정체성이나 집단과

도 동일시하지 않고 스스로를 차별화함으로써 자신을 드러낸다. 어렸을 적, 김지하의 작품을 만나면서, ‘테이 요시노부’라 불리던 이름을 거부하고 ‘정의신’이라고 불리기를 선택한 것 역시 이를 뒷받침하는 한 단면이다. 또한, 연극과 희곡을 통해 스스로를 창조적 위치에 세우고, 상류층의 구성원으로 포섭되어 어느 한쪽의 국가, 혹은 민족적 정체성을 선택하여 정주하려는 것이 아니라, ‘차별’받던 재일한인들의 삶을 전면적으로 다루는 모습은 자신을 타인들과 ‘구별’함으로써 자신의 존재를 규명하려는 모습으로 읽힌다.

이 재일한인 극작가의 ‘자본 소유’의 방식과 ‘구별짓기’를 통한 ‘작가적’ 정체성의 확립 과정은 국가나 민족의 영역을 뛰어넘어 ‘문학’의 존재 이유와 당위성에 대해서 시사하는 바가 매우 명확하기 때문에, 부르디외의 개념으로 재조명하는 과정은 작가 연구의 외연을 넓혀줄 것이다. 여기서는 작가가 소유한 어떤 자본의 규모가 크기를 파악하는 것이 주 목적이 아니라, 그 자본의 성격과 구별짓기가 드러나는 양태, 그리고 작품들과의 연결성을 분석하여 그의 작품세계를 규명하고자 한다.

2. 부르디외의 ‘구별짓기’

부르디외의 사상은 “인간의 행동은 엄격한 합리성과 계산을 근거로 행해지기 보다는 일정한 기억과 습관 그리고 사회적 전통의 영향을 받는다”는 데서 출발²⁾한다. 인간의 의식과 행동을 결정하는 것이 사회적으로 구성되고 전수되어온 도식이며, 이 도식의 사회적 기능을 통해 계급적 질서가 재생산된다는 데 주목한다.

부르디외는 자신의 용어로서 ‘구별짓기(Distinction)’를 자신의 동명 저서에서 사용하고 있는데, 이 말이 기본적으로 함축하는 의미는 남들로부터 자신을 구별하여 두드러지게 하는 것이 계급 분화와 계급 구조를 유지하는 기본원리 중의 하나³⁾라는 것이다. 또한 그는 자본의 형태를 구분하고, 이 자본들이 각 계층별로 불평등하게 분배되며, 차별적으로 소비되도록 구조화된 사회를 비

2) 홍성민, 『피에르 부르디외와 한국사회』, 살림, 2004, 9면.

3) 베에르 부르디외, 최종철 역, 『구별짓기:문화와 취향의 사회학 상』, 새물결, 2006, 11면.

판한다. 특히 문화를 통한 실천, 예술 작품의 수용형태가 취향의 차별화와 고착화를 이끄는 계기가 됨을 시사한다.

이 ‘구별짓기’를 이해하기 위해서는 먼저 부르디외의 ‘자본’에 대한 개념부터 접근을 해야 하는데, 부르디외는 고전주의 경제학이나 마르크스와 달리 자본을 경제적 차원에 국한시키지 않는다. 그에게 있어 ‘자본’은 ‘희소재 및 그와 관련된 이윤을 전유할 수 있는 능력’이다. 또, 자본을 사회적 경쟁의 도구로 사용할 수 있는 모든 에너지로 봄으로써, 경제적 갈등과 다른 갈등의 분석을 가능하게 한다. 부르디외는 경제적 차원 이외의 자본으로 ‘문화자본’, ‘사회자본’, ‘상징자본’에 주목한다.

문화자본은 ‘육화’, ‘객체화’, ‘제도화’ 상태로 존재한다. 여기서 문화자본은 경제자본에 연결되는 것이자 가족에게 물려받은 것으로 지식, 교양, 기능, 취미, 감성 등 무형의 형태로 존재한다. 객체화된 문화자본은 문화적 상품의 형태로 존재하며, 법률적 속성으로 양도가 가능하고, 특수한 전유 조건 속에는 육화된 형태로서의 문화자본과 유사하다. 제도화된 문화자본은 학교 졸업장이나 자격증 같이 제도로 존재하는, 학력자본과 유사한 것이다.

한편, 사회 자본은 상호인식과 상호인정으로부터 제도화된, 지속적 관계망의 소유와 관련된 현재적·잠재적 자본이다. 즉, 이것은 영속적이고 유용한 관계에 의해 뭉쳐진 ‘집단’에 소속되어 얻는 자원으로, ‘인맥’ 개념과 유사하다. 여기서 상호인정을 제도화하는 사회자본의 교환은 최소한의 객관적인 동질성의 인정을 전제한다.⁴⁾

‘상징자본’은 돈이나 물질로 환원되지는 않으나, 명성·신뢰도·호감처럼 존재하는 비정형적인 평가라고 할 수 있다. 그는 어떤 유형의 자본이든 실질적이거나 명시적인 인정을 얻게 되면, 상징자본으로 기능하는 경향이 있다고 말한다. 사회적 존경, 위신, 명예, 신용 등은 모두 상징자본의 예에 속한다.⁵⁾

이러한 자본들은 유동적인 성질을 지니고 있으며, 서로의 축적에 강한 영향을 받기 때문에 자본 간에 다양한 전환이 이루어질 수 있다. 이것은 결과적으로 ‘상징자본’의 축적에 봉사한다.

4) 부르디외, 위의 책, 13~14면 참조.

5) 스테판 올리브지, 이상길 역, 『부르디외, 커뮤니케이션을 말한다』, 커뮤니케이션북스, 2007, 166~167면.

‘자본’형성에서 중요한 기제로 작동되는 것은 ‘아비투스(habitus)’와 ‘구별짓기’와 ‘신뢰도’이다. ‘아비투스’와 ‘구별짓기’는 주로 ‘문화자본’의 형성에 막강한 영향력을 발휘하고, ‘신뢰도’는 주로 ‘사회자본’ 형성에 영향을 미친다.

아비투스는 아리스토텔레스의 ‘hexis’ 개념에서 발전된 것으로, 부르디외에 이르러 ‘일정한 방식의 행동과 인지, 감지와 판단의 성향체계’로서 개인의 역사 속에 개인들에 의해 내면화되고 육화되어 일상적인 실천들을 구조화하는 양면적 메커니즘⁶⁾이라고 설명된다. 부르디외에 따르면 ‘습관’은 반복적이며 기계적인데 반해, 아비투스는 고도로 생성적이어서 스스로 변동을 겪으면서 조건과의 객관적 논리를 생산⁷⁾하는 경향이 있다.

구별짓기는 무의식적으로 표현되는 개인적 취향과 언어 사용 및 제스처 등을 통해 사회적 신분을 구별 지으려는 행위이며, 이러한 취향의 구별짓기는 출신 계급이나 문화자본이 개인의 취향을 결정하는데 결정적인 영향력을 행사할 수 있다. 결국 사회 집단은 개인적 취향의 이면에 행동과 감성의 무의식적 성향 체계를 공유⁸⁾한다는 것이다.

사회적 행위자들은 자신이 행하는 ‘구별짓기’에 의해 스스로를 구별하며, 이를 통해 객관적 관계망 안에서의 자신의 위치를 드러낸다. 특히 ‘취향판단’에 의해 다른 계급들을 분류하며 마찬가지로 다른 계급들에 의해 자신도 분류된다. 그리고 이 ‘취향’이 다른 계급의 ‘따라잡기’에 의해 변별력을 잃게 되면 또 다른 ‘구별짓기’를 위해 새로운 ‘취향’을 만든다. 그러므로 ‘구별짓기’를 계급의 문화적 재생산의 맥락에서 이해해야 한다. 더구나 이 ‘구별짓기’에서의 진정한 탁월성은 자연스런 탁월성이어야 하고 무의식적으로 체화되어 몸에 밴 것이어야 한다.⁹⁾

6) 부르디외, 앞의 책, 13면.

7) 부르디외, 같은 책, 13면.

8) 이상준, 『한국의 교양을 읽는다3』, 휴머니스트, 2006, 161면.

9) 김혜원, 『백철의 문화자본과 사회자본』, 『한국언어문학』 제87집, 한국언어문화회, 2013, 286~287면.

3. 모순된 모라토리움 : 테이 요시노부와 앙그라 연극

3.1. 일본 제도 교육과 오사카 빈민촌의 기억

극작가 정의신의 부친은 일본에서 교육을 받으면 성공할 수 있다는 ‘향상심’으로 혼자 15살에 일본 히로시마고등학교(현 히로시마 대학) 사범과에 유학을 왔으며, 전쟁 전에 이미 일본에 살고 있었으나, 전쟁에 동원되는 바람에 대학에서 중퇴하고 다시 돌아가지 못했다. 그는 헌병으로 복무했고, 일본 협력자라는 꼬리표가 붙어 동네 사람들에게 따돌림 당하게 되었다는 사실 때문에 끝내 고향으로 돌아갈 수 없었다. 거기다 전후에 쌀집을 운영하며 모은 전 재산을 실은 배가 현해탄에서 침몰되어, 무일푼으로 고철상을 시작하게 된다.

그의 부친은 당시 땅이 없던 사람들이 모여 판잣집을 지어 취락을 형성한 오사카 인근의 히메지시 귀퉁이에 자리를 잡게 되었다. 타국에서 학력 자본을 축적하여 고국에서의 성공을 꿈꾸었던 부친은 전쟁이라는 시대의 흐름 속에서 좌절하고, 자신의 자녀들에게 학업과 성공에 대한 기대를 전이시킨다. 다섯 명이나 되는 형제가 식탁도 없이 서서 밥을 먹었지만, 부친은 다섯 자녀들에게 ‘이과 계열’로 진학하여 ‘기술’을 배우는 것이 중요하다고 가르치면서, 이를 통해 안정적이고 보장된 삶을 살기를 원했다. 당시 재일한국인의 직업 선택의 폭은 매우 좁아서, 대학을 나왔더라도 ‘파칭코, 불고기집, 신발 공장, 고물상’ 같이 도시 안으로 들어갈 수 없고, 낙후된 지역의 취락민들을 대상으로 하는 일 밖에 할 수 없는 현실을 잘 알고 있었기 때문이다.

그의 부친은 『야끼니꾸 드래곤』의 가족들처럼 국유지에 살다가 쫓겨난 인물이었고, ‘우리가족이 지켜주지 않으면 누가 지켜줘? 학교가? 경찰이? 아무도 못 믿어!’, ‘재일교포는 모순 덩어리야, 차별과 편견을 받으며 일본을 미워하고 한국을 그리워하면서도 이곳을 떠나지 못해.’와 같은 대사들은 실제 정의신이 어렸을 때 자주 들었던 말이라고 한다.

일본 사회에서의 성공을 위해서는, 재일교포일지라도 살아남을 수 있는 방법으로 ‘기술’을 배워야 하고, 대학을 마치게 해야 한다는 방침을 가지고 있었다. 객체화된 상태의 어떤 문화, 경제 자본도 물려줄 수 없는 환경 속에서 학력자본 형성에 대한 아버지의 의지가 강력히 피력되면서, 다섯 형제 중 넷째

인 정의신을 제외한 나머지 아들들은 약사, 고철상, 치과의사, 의사라는 직업을 갖게 된다.

뿐만 아니라 아버지의 교육열에 따라 정의신은 민족학교에서 교육받지 않고 유치원부터 대학까지 죽 일본 학교에 진학한다. 『야끼니꾸 드래곤』에 나타나는 아버지 ‘용길’의 대사에서 나타나듯, 일본 사회 내부로 진입하기 위해서는 일본의 제도교육을 받아, 그 안에 섞여 들어가야 한다고 여겼기 때문이다.

용 길 우리는 앞으로 일본에서 계속 살 거야. 그러니까 일본 교육을 받아야해.
...(중략)... 도망간다고 해결되는 건 아니야. ...(중략)... 아무리 당신이 속을 태워도 방법이 없어. ...(중략)... 우리한테 여기밖에 없어.....갈 곳이 아무데도 없다구.....10)

이러한 부모님의 영향으로 일본의 제도교육을 받게 되면서, 한국어에 대한 별도의 교육이나 민족적 정체성을 고취시키기 위한 제도적 교육은 따로 받을 수 없었다. 가난한 생활 탓에 그가 고철상을 하는 부모나 낙후된 조선인 취락에 살던 할머니, 그리고 빈민가의 교육 환경으로부터 전수받은 사회자본과 상징자본은 대사회적인 영향을 기대하기 어려운, 매우 미약한 것들이었다.

그가 기억하는 히메지는 ‘퀴퀴한 술 냄새로 진동을 하고, 취해서 쓰러지고 토하는 어른들의 모습이 빈번한, 왜 저렇게 사는지 이해할 수 없는’¹¹⁾ 곳이었다. 그의 작품 『야끼니꾸 드래곤』에서 정의신 자신이 투영된 캐릭터인 ‘토키오’를 통해 작품 속에 반복적으로 취락에 대한 감정이 드러난다.

토키오 저는 이 동네가 싫었습니다. 이 동네 사람들이 싫었습니다.....
시대는 고도성장의 특급열차를 타고 모든 것을 뒤로 남겨 두고, 너도나도 맹렬히 달려가고, 모든 것이 새것으로 번쩍번쩍하게 변해 가는데... 하지만이 동네만큼은 옛날 그대로...아저씨들은 대낮부터 술에 취해 비틀거리고...아줌마들은 변변찮은 남편들의 흉을 보며 공동 수돗가에서 하루 종일 살고...골목에는 아이들의 웃는 소리, 우는 소리, 떠드는

10) 정의신, 서현주 역, 『야끼니꾸 드래곤』, 『공연과이론』통권40호, 2010, 249~251면 참조.

11) ‘모국서 야심찬 ’무대실험‘ 중앙일보, 2006.12.06

소리가 넘치고, 아저씨, 아줌마가 싸우는 소리로 시끌시끌한...아무튼 아침부터 밤까지 시끄러운...저의 집... 야키니쿠드래곤은 그런 골목에 있었습니다.¹²⁾

다섯 아들 중 자신만 집안 사정으로 할머니와 살게 되면서, 어린 시절 할머니의 영향을 매우 강하게 받았다고 회상한다. 고도성장기였던 당시에 고철상 일이 너무 바빠 정의신만은 또 다른 조선인 취락에서 외할머니와 함께 초등학교에 갈 때까지 단둘이 살게 되었기 때문이다.

초등학교 입학과 함께 부모와 형제들이 살고 있던 집으로 돌아오면서 집 앞의 초등학교와 중학교에 진학하게 되는데, 이미 고철상을 하는 재일한국인의 아들이라는 사실이 공공연하게 알려져 이 사실을 굳이 감추려고 하지 않았고, 그와 그의 형제들은 특별히 차별받았다는 생각을 하지도 않았다고 한다.

그러나, 성인이 된 후 정의신은 같은 고향의 사람에게 당시 본인이 살았던 취락에 대해서 물을 기회가 생기는데, 그는 “어머니한테 ‘거기엔 가면 안 된다’는 말을 들었다”고 고백한다. 그 속에 살고 있었기에 몰랐지만, 그 이야기를 듣고서야 자신이 ‘특수한’ 곳에 살고 있었음을 깨달은 것이다.

가난과, 치이는 일 속에서 ‘일만 하다 나이가 들어버린’ 아버지는 정의신의 어린 시절에 지식이나 교양 같은 문화적 자본을 전수할 수 있는 상황이 될 수 없었다. 그나마 모은 재산이 현해탄에 침몰하여 빈민촌에 머물게 된 것이어서 경제적으로 취미나 기능을 키워줄 수 있는 교육 환경을 자녀들에게 제공할 수 없었다.

부친은 일본 학교 진학과 대학 진학에 대한 강조를 통해 제도화된 문화자본과 학력 자본을 강조하며, 조선인 취락을 중심으로 형성되어 사회적으로 인정받을 수 없는 사회자본이 아니라, 재일한인이지만, 일본인 집단에 포섭되어 영속적이고 유용한 관계 속에서 일본 사회 내부로 진입하게 되길 원하는 것이다. 그 자녀들만큼은 ‘가서는 안되는 곳’이라는 상징적 공간으로서의 히메지를 벗어나, 사회적 인정을 받을 수 있는 기능적 인간이 되길 원하는 것이기도 하다.

12) 정의신, 서현주 역, 『야키니쿠 드래곤』, 『공연과이론』통권40호, 2010, 225면.

이러한 부친의 강력한 교육방침에도 불구하고, 오히려, 부모님의 고물상이라는 직업 덕분에 정의신은 문화라는 환상 속으로 들어갈 수 있었다. 아버지가 가져오는 헌책이나 잡지를 닦치는 대로 읽었고, 어머니가 청소하는 영화관을 자기 집처럼 드나들 수 있었다. 그는 ‘어렸을 때부터 꿈속에 폭 빠지는 것을 아주 좋아’했고 밤에 잘 때는 ‘동생에게 늘 옛날이야기를 만들어 들려주었다.’¹³⁾

또, 어린 시절에 외할머니에게 받은 영향으로 극작가가 될 수 있었는지도 모른다고 회상한다. 14살 때 사진결혼으로 일본에 건너온 외할머니는 일본어도 모른 채로 남편을 만나 슬하에 4명의 딸의 낳았고, 정의신의 모친은 그 중 둘째였다. 외할아버지는 바깥에 일본인 애인을 둔 자유분방한 사람으로 집에 들어오는 일이 드물었고, 오더라도 할머니에게 돈을 뜯어내고 다시 애인에게 돌아가곤 했다. 그러나 젊은 나이에 할아버지가 돌아가시면서, 외할머니는 육체노동을 시작했지만 경제적인 변동이 좋지 않았고, 이후에 그 일본인 애인이 집에 들어와 집안일을 도맡아 관리했다고 한다.

할머니는 늘 ‘죽고 싶다’, ‘고향에 가고 싶다’라는 말을 반복했고, 잠 못 이루는 어린 정의신을 안고 한국에서의 소녀 시절을 몇 번이나 들려주었다. 이러한 할머니를 보며 정의신은 ‘인생’과 ‘죽음’에 대한 생각에 깊이 빠지게 되었고, 이 덕분에 극작가가 될 수 있었는지도 모른다고 고백한다. 더불어 그는 한국에서 출간된 첫 희곡집에서 ‘나의 말들은 할머니의 슬픔과 기쁨으로 빚어낸 것들’¹⁴⁾이라고 고백한다.

그는 비록 ‘한국어’는 하지 못했지만, 부친이 가지고 있었던, 일본 사회에 대한 양가적인 감정과 성공에 대한 욕구와 좌절, 고국으로 돌아갈 수 없었던 유랑민으로서의 신산한 삶, 자녀들에 대한 제도 교육의 강조, 할머니의 향수와 슬픔, 그가 살던 취약의 가난하고 고단한 삶의 단면들은 그가 비록 어린 시절에 재일교포로서의 정체성에 대해 깊이 고민하지는 않았지만, 마이너리티에 대한 기억과 체험을 축적한 시기가 되었을 것이다. 그래서 그의 작품 속에 드러나는 마이너리티는 재일한국인의 정체성과 빈곤소외계층의 그것이 혼

13) 앞의 글, 중앙일보, 2006.12.06.

14) 정의신, 이혜경 외 역, 『정의신 희곡집』, 연극과 인간, 2007, 3면.

재하게 된다. 결국 그의 어린 시절은 정체성에 대한 직접적 고민보다는 이 미 이너리티적 아비투스과 문화적·문학적 재능이 배태되기 위한 경험들이 축적 되는 시기였던 셈이다.

3.2. 모순된 모라토리움 : 테이 요시노부에서 정의신으로

정의신은 중학교 때까지 ‘테이 요시노부’라고 불렸으며 스스로 제일한국인의 정체성에 대해서 크게 고민하지 않았다고 고백한다. 그에게 한국은 특별한 이미지가 없는 먼 나라에 불과했다. 그러나, 그는 ‘테이 요시노부’라 불리던 이름을 고등학생이 되면서 자신을 ‘정의신’으로 불러달라고 한다. 그는 그 일화에 대해 자신이 ‘한국인으로서의 민족의식이 강해져서’였다고 설명한다. 그는 당시 시인 김지하의 영향을 굉장히 많이 받았는데, 고교시절 도서관에서 일본어로 번역된 김지하 시인의 『오적』을 읽고 나서야 비로소 한국이라는 나라에 관심을 갖게 되었고, 그 뒤로는 ‘한국’이라는 단어가 나오는 책이나 잡지를 찾아 읽었다.

또한 『위법인의 강』이라는 영화에서도 인물이 자신의 이름을 한국 이름으로 하는 것을 보고 영향을 받아 “나는 오늘부터 정의신이다”라고 강하게 어필하고 다녔다¹⁵⁾고 한다. 외부세계를 향해 정의신이 제일한인으로서 내놓은 첫 선언은, 자신을 제일한인으로 명명하는 것이었으며, 자신을 호명하는 방법을 스스로 결정지은 것이었고, 외부세계를 향한 ‘자아정체성’의 선언¹⁶⁾이 될 수 있는 것이었지만, 이것은 외부 세계에 대한 경험의 부족이라는 한계에 곧 부딪히게 된다.

제일한인으로서의 자기 인식 뒤에, 그는 아버지의 뜻을 벗어나 교토에 있는 도시샤 대학에 입학한다. 어린 시절, 고향의 사람들은 제일한인이나 일본인이라는 국적 문제보다는 빈곤이라는 공통적인 문제를 끌어안고 있었기 때문에 특별히 차별을 느낄 수 없었지만, 교토의 대학에서는 달랐다.

15) 『야끼니꾸드래곤』 공연프로그램.

16) 허영균, 『체홉의 옷을 입은 자이니치 작가 정의신의 디아스포라의 자기 정체성과의 화해와 수용: 『야끼니꾸드래곤』과 『봄의노래는 바다에 흐르고』를 중심으로』, 성균관대학교 예술학 석사학위논문, 2013, 19면.

하지만 대학(교토 도시사대 미학 전공)에 들어가서는 달랐다. ‘히메지 빈민촌에 살던 조선인 정의신’은 배척 차별 팔시의 대상이었다. 그렇지 않아도 내성적이었던 그는 더욱더 외톨이가 되어 갔다. 무엇보다 힘들었던 것은 아무리 노력해도 자신은 일본사회에서 쓸모없는 존재가 될지 모른다는 불안이었다. “아버지 말이 맞았다. 1970년대 재일한국인들이 가질 수 있는 직업이란 신발공장이나 뼈짚꼬 종업원, 고물상, 곱창집 정도였다. 최고 직업이 기술자격증을 갖는 약사나 의사였다. 변호사도 못했다. 기업들도 재일한국인은 채용하지 않았다. 교사도 불가능했다.”¹⁷⁾

거기다, 그는 이대로 문학을 배우는 것만으로 괜찮은가, 라는 의문을 갖게 되었다. 당시 그는 ‘자이니치 계열 학생운동’을 하고 있었는데 그 안에서도 위화감을 갖고 있었다.

“한국민단의 학생조직에도 참석해보고, 조총련 산하 단체인 유학생동맹에도 참가했습니다. 하지만 결국 어느 쪽에도 어울리지 못했는데요. 특히 유학생동맹에서는 주1회 주체사상을 학습시켰습니다. ‘주체사상’이라고 하지만 무엇이 주체이고 무엇이 객체인지 모르겠습니다. 결국 전체주의 속에서의 이야기고 그러한 특 속에 인간을 억지로 밀어 넣으려고 하는 것에 대해 거부감과 위화감이 있었습니다. 그래서 이대로 있으면 내가 이상해질 것 같아서 도망치듯 그만 두었습니다.”¹⁸⁾

그는 재일한인이라는 특수한 입장 내에서 더 세밀하게 자신의 정체성을 찾기 위해 민단과 조총련계의 학생활동에 참가하지만, 결국 답을 찾지 못하고, 대학을 휴학한다. 그는 일본의 일반회사에서 일할 수 없다는 것을 알고 있었고, 조총련이나 민단이 운영하는 은행, 자이니치 계열의 회사들도 있었지만 그곳에 갈 생각은 ‘털끝만큼도 없었다’고 고백한다. 이는 그가 조총련이나 민단처럼 강한 구속력을 가지고 있는 공동체에 대한 사상적 공감이나 유대감을 갖기 어려웠고, 그들을 통해 사회구성원으로 자리 잡기를 원하지 않았음을 시사한다. 그는 스스로를 타인과의 구별을 통해 자신을 증명하고 규명하는 방식

17) 허문명, 「연극 『야기니꾸 드래곤』 정의신 감독」, 동아일보, 2011.03.14

18) 노다 마나부, 『세계는, 『연극평론』통권 64호, 2012., 138면.

으로서 자이니치 계열의 집단들을 자본 형성을 위해 활용하지 않는다.

게다가 대학을 졸업한다고 해도, 일본 주류 사회 내에 진입할 수 있는 기회가 없을 것이라는 판단은 그가 애써 진학한 사립대학 졸업장이라는 학력자본의 효용성을 의심하게 했을 것이다. 그가 부모나 가정환경으로부터 전수받은 것들은 그가 주류사회로 진입할 수 있도록 도울 수 있는 객관적인 자본으로 기능할 수가 없었다. 게다가, 환경을 배제하고 스스로 유일하게 쌓아올릴 수 있었던, 스스로 선택했던 사회자본마저도 소속된 사회가 거부하고 있었기 때문에 그는 위화감과 혼란 속에 사로잡힐 수밖에 없었다.

이후 그는 막노동판을 전전하는데, ‘뜻밖에 그를 구원한 것은 영화’였다. 1년에 500여 편을 봤다. 그는 당시의 자신을 ‘모라토리움’¹⁹⁾이라고 표현하는데, 이 시기에 서서히 “비현실의 세계, 환상의 세계야말로 현실에 발 딛지 못하는 내가 있어야 할 자리가 아닐까”하는 생각을 하게 되었다. 부모의 덕택에 접근성이 더 높았던 영화 일을 다시 만나게 된 것이다.

그는 결국 도시샤 대학을 중퇴하고 요코하마방송영화학원(현 일본영화학교)에 진학한다. 이후 쇼치쿠에²⁰⁾서 미술조수로 근무한다. 하강기에 접어든 영화계 사정으로 여유가 생겼을 때, 극단 검은 텐트(쿠로 텐토)에 몸담은 제일 교포 선배의 연락으로 정의신은 연극계에 발을 내딛게 된다. 1980년대 초, 그를 끌어들이던 극단 검은 텐트²⁰⁾는 말 그대로 텐트로 순회공연을 주로 하는 앙그라(언더그라운드) 연극의 주요 극단 중의 하나였다. 당시 검은 텐트는 ‘붉은 교실’이라는 배우양성교실 같은 프로그램을 실시하고 있었고 그곳에서 비전문연극인들과 공연을 만들게 되는데, 그는 영화 일을 하면서 이 ‘붉은 교실’에 다니게 된 것이다. 붉은 교실의 졸업 공연 연출을 맡아준 극작가 야마모토 기요카스가 ‘정군, 검은 텐트에 들어오는 거지?’라고 묻자, 깊이 생각하지 않고 대답한 것이 그대로 연극을 하게 되었다고 회상하지만, ‘연극을 해보니, 이 건

19) 경제학 용어로, 전쟁·천재(天災)·공황 등에 의해 경제계가 혼란하고 채무이행이 어려워지게 된 경우 국가의 공권력에 의해서 일정기간 채무의 이행을 연기 또는 유예하는 일을 의미한다. 정의신은 자신의 방황기가 미래에 대한 어떤 결정과 실행을 유예하는 인간으로 표현하기 위해 이 단어를 쓰고 있는 것으로 보인다.

20) 사토 마코토, 쓰노 가이타로, 야마모토 기요카즈 등을 중심으로 1968년에 ‘연극센터68/71’로 출발하였으며, 연극의 사회적 기능을 재규정하기 위해 1970년대 말부터 필리핀교육연극협회 등의 아시아 연극인들과 함께 아시아 연극의 발전에 힘을 쏟는다. 노다 마나부, 앞의글, 138면.

정말 나한테 딱 맞는 일이랄까, 재미있다는 생각이 들었다'고 고백한다.

‘아무리 노력해도 일본 사회에서 아무리 노력해봤자 쓸모없는 존재’에 불과할 것이라는 불안은, 적성에 딱 맞는 듯한 ‘연극’을 시작하면서 상쇄되었다. 물론 정의신은 검은 텐트에서 극작가로 데뷔하게 되었지만, 원래는 워크숍의 스태프 역할을 맡고 있었다. 작은 역할이나마 연기를 할 때도 있었다. ‘바보’ ‘말더듬이’가 단골 배역이었지만 “나 같은 인간도 남들에게 쓰일 수 있는 존재라는 것을 처음 깨닫게 해준 고마운 시간이었다”고 한다.

검은 텐트 입단 2년차에 신인을 양성하는 과정에서 처녀작인 『사랑의 미디어』가 선정되어 공연이 되었고, 그것이 갑자기 기시다구니오 희곡상 후보가 되면서 극작을 시작한다. 이 일을 계기로 ‘글을 쓰면서 살 수 있지 않을까’라는 생각을 하게 된 것이다. 이후 1987년 김수진과 함께 극단 ‘신주쿠양산박’을 창단한다.

신주쿠는 도쿄 외국인 촌으로 유명한 지명이고 양산박은 ‘수호지’ 반체제 영웅들의 집결지다. 외국인과 비주류 반항아를 결합한 극단 이름 자체가 일본 연극계의 아웃사이드를 표방한 것이었다.²¹⁾

극단 ‘신주쿠양산박’의 설립 당시 핵심단원은 모두 재일한인으로 연출가 김수진, 극작가 정의신, 배우 김구미자와 주원실 등이었다. 정의신과 달리 김수진은 재일한인 2세로서, 고등학교까지 조총련계 민족학교에서 교육을 받았고, 토카이 대학에서 전자공학을 전공하였지만 구직난에 시달리다가 귀화를 선택하는 대신 연극이라는 직업을 선택했다.²²⁾ 김수진은 연극을 선택하기 전에는 “힘, 스포츠, 기록 깨기”에만 “미쳐”있었고, 그것들을 성취함으로써 강해질 수 있고, 일본인에게 “지지 않기 위해서” 다양한 무술과 운동을 고루 배우곤 했다. 연극을 선택하기 전에도 대학시절부터 김지하의 희곡을 보면서 강한 영향을 받게 되었고, 연극을 하면서 사색가로 변모²³⁾하게 되었다고 고백한다.

21) “‘양산박’ 출신 두 호적수의 ‘서울 맞대결’”, 동아일보, 2011.02.24.

22) 민병은, 『자이니치 극단 신주쿠료잔바쿠의 공연학:포스트-식민주의적 특성을 중심으로』, 이삭, 2009, 40면.

23) 위의 책, 41면.

‘신주쿠양산박’은 일본의 텐트 연극 전통에서 나온 아방가르드 극단으로 시작해서, 일본의 주류극단으로 자리를 잡았는데,²⁴⁾ 이 텐트 연극은 포스트-신극운동이라 불린 앙그라 또는 소극장 운동의 일환이었다. 서양스타일의 연극이 일본 현대연극을 지배하는 데에 반항하여, 일본적인 상상력을 자원으로 대항하려고 했다. 프로시니움 무대에 대한 도전으로 연극을 텐트에서 공연하게 된 것이다. 신주쿠양산박의 창단 전에 김수진은 아카 텐토에서, 정의신과 김구미자는 쿠로 텐토에서 활동을 했고, 새롭게 만들어진 이 극단은 텐트 연극을 계승하고자 자신들을 자(紫)텐트 또는 파푸르(purole) 텐트로 부르며 일본 연극계에 등장²⁵⁾하게 된다.

이러한 예술 활동이 가능했던 것은 다른 분야에 비해 문화예술계가 재일교포에 대한 차별이 덜했기 때문이었다. 일본의 비교문학자인 요모다 이누히코는 실제 일본 인구 1억3천만명 대비 0.44%밖에 안되는 숫자이지만 “일본의 영화, 문학, 연극 음악 등 네 분야에서 60만명의 재일한국인이 30%의 몫을 하고 있다”고 평가²⁶⁾했다.

일본 현대사회에서 재일한국인이 구애를 받지 않고 자아를 실현할 수 있고, 자신의 목소리를 낼 수 있는 가장 열려있는 것이 문화예술계였다라는 점은 연극과의 만남을 우연성으로만 볼 것이 아니라 그간, 사회의 잉여물로 남을지도 모른다는 존재적 불안을 표출할 수 있는 필연적 도구로서의 만남으로 해석될 수 있다.

조총련이나 민단에서의 사회자본 형성의 기회를 마다한 그는 예술계 안에서 텐트 연극을 통한 사회자본을 구축하기 시작한다. 이 시기는 본격적인 사회자본의 구축기로서, 소외되었던 재일한국인으로서의 자신의 존재를 적극적으로 드러내게 된다. 핵심멤버로 참가한 극단 창단에 참여한 인물들은 모두 텐트 연극의 경험자로서, 교육 환경은 달랐지만 자이니치의 문제에 천착하고 있는 이들이었다. 특히, 암으로 사망한 고(故) 김구미자를 위하여 쓴 「아시안 스위트」나, 「야끼니꾸 드래곤」과 「쥐의 눈물」 공연 팸플릿에서 밝힌 ‘아무리 설명해도 알수 없는 재일한국인만이 지닌 독특한 체취와 감촉을 아주 작은 설

24) 앞의 책, 39면.

25) 위의 책, 46~47면 참조.

26) 장지영, “재일교포, 일본 연극계를 주름잡다”, 웹진 아르코 151호, 해외 문예소식. 2010.01.11.

명만으로도 공통의 서랍을 열수 있었다며 회상하고 있는 고(故) '주원실'에 대한 언급은 그들에 대한 애정과 지속적인 관계를 확인할 수 있는 부분이다. 이 두 사람과의 함께 했던 30년에 걸친 세월 동안, 정의신은 이들이 현재 연극을 하고, 또 앞으로도 연극을 계속해야 하는 이유이자 원동력이었으며, 기쁨과 아픔을 함께 나눌 수 있었던 동료였다²⁷⁾고 고백한다.

신주쿠양산박을 통해 김수진과 정의신은 여덟 작품에서 함께 일했는데, 그 중 어느 작품도 자이니치라는 쟁점을 직접적으로 다루지 않는다.²⁸⁾ 1994년에는 「더 테라야마」로 기시다구니오희극상을 수상하고, 같은 해에 최양일 감독의 「달은 어느 쪽에 뜨는가」의 시나리오를 써서 마이니치 영화 콩쿠르 각본상, 키네마 준보 각본상 등을 수상했다. 그리고, 「천년의 고독」(1988)과 「인어 전설」(1990)은 일본 소극장 연극과 분명히 구별되는 독특한 정서와 열린 공연 양식으로, 90년대 일본 소극장 연극의 베스트 작품으로 떠오르기도 했다.²⁹⁾

재일한국인으로서의 정체성을 발견하고 스스로 선택하여 '정의신'으로 불러달라던 소년시절을 지나 일본 사회에 편입될 수 없는 자신의 정체성과 부딪히는 청년 시절을 거쳐 그는 자신의 목소리를 낼 수 있는 문화예술의 장으로 들어가게 된다. 그에게 문화예술의 장이란, '연극인'으로서의 성공을 위한 시장이 아니라, '쓸모'있는 인간으로서의 자기 자신의 정체성을 확인할 수 있는 실천의 장이었다.

부모의 직업적 특성 덕분에 체화된 문화적 경험, 대학 중퇴이후 선택한 영화학교라는 제도적 사회자본을 통해 형성된 인맥으로 시작하게 된 '연극' 속에서 발견된 재능, 그리고 재일한국인에게 비교적 열려있던 예술문화계의 사회적 분위기라는 삼박자가 맞자, 그는 이제 일본 주류 사회의 관점으로부터 구별되던 객체가 아니라 스스로 주체가 되어 (연극) 공동체를 형성하는 자리에 까지 이르게 된다. 이러한 주체적 경험은 당시 일본의 앙그라 연극 운동이라는 사회적인 변화와도 맞물려 매우 독특하고, 주목할 만한 움직임으로 여겨졌다. 게다가 일본 연극계에서 재일한국인 연극인이 갖는 위상은 매우 특수한 것이기도 했다.

27) 「취의눈물」 공연프로그램.

28) 민병은, 앞의 책, 47면.

29) 장지영, 앞의 글.

“일본 극작가 중에 제일 한국인을 테마로 쓰는 작가가 없기 때문에 나 자신은 특수하다고 볼 수 있다. 일본 연극인들은 비교적 부유한 환경에서 자랐거나 부모가 연극계의 유명인사인 경우가 많은데 나는 부자도 아니고 조선인 부락 출신이니 다른 연극인들과 환경 자체가 다르다.”³⁰⁾

대부분의 거주자들이 생산노동자나 단순노무자의 위치에 있을 수밖에 없던 히메지 빈민촌을 둘러싼 사회집단의 취향을 뛰어넘어, 이제 그는 부르디외의 계급구분에 따르면, 상층 계급의 피지배분파인 예술제작자의 위치로 나서게 된다. 경제인으로서의 장점들을 십분 활용한 도전적이고 새로운 연극 운동을 펼치면서도, 제일한인의 자신의 정체성을 드러내는 작품을 쓰는 일에 고민을 가지고 있었던 것으로 보인다. 그는 여전히 작품을 창작과 자신의 정체성에 관하여 많은 혼란을 가지고 자신을 바라보고 있는 ‘모라토리움’의 시기를 보내고 있었다.

그런데, 이듬해 1995년에 성격적인 차이를 이유로 신주쿠양산박을 탈퇴하게 된다. 신주쿠양산박을 탈퇴하면서, 정의신은 김수진에게 “자이니치의 문제로부터 자유롭고 싶다”고 전했다는 점에서 아직 답을 찾지 못한 그의 혼란들이 여실히 드러난다. 그러나 그러한 모라토리움의 시기를 보내면서도 그는 그의 인생에서 역량을 인정받고, 주체가 되어 형성한 공동체를 떠나 프리랜서로서의 삶을 다시 선택하며 또다시 마이너리티가 된다. 당시 텐트 연극을 통해 일본 소극장 연극에 새로운 바람을 불러왔던 ‘신주쿠양산박’이라는 상징으로서의 사회자본과 그것과 연결될 수 있는 안정성을 선택하지 않는 것이다.

4. 배제된 목소리의 발견과 구체화되는 타자들

한국에 그가 처음 소개된 것은 신주쿠양산박의 활동을 통한 것으로, 당시에는 극단과, 여배우 ‘김구미자’에 가려 큰 주목을 받았던 것은 아니었지만, 국내에는 ‘일본 실험극의 대표주자의 반열’에서 있는 것으로 소개되었다. 1989

30) “내겐 정말 슬픈 일이 한 다리 건너면 우습게 보이지 인생은 그런 것: 제일한국인 3세 연출가 정의신”, 중앙일보, 2012.06.24

년 한국에서 공연된 『천년의 고독』을 시작으로 1993년 『인어전설』 역시 큰 호평을 받았고, 95년에 신주쿠양산박을 탈퇴하면서 그는 TV, 영화뿐 아니라, 한국과 일본으로 활동 영역을 넓히게 된다.

극단 탈퇴 이후, 그는 키네마순보 각본상, 일본아카데미상 최우수각본상, 아시아테평양영화제 최우수각본상, 예술제상 대상, 겔럭시 요미우리 연극상, 아사히 무대예술상 그랑프리, 기노쿠니야 연극상, 쓰루야난보쿠회곡상 등등 영화, 드라마, 연극 등 다양한 부문에서 수많은 상을 받는 등 화려한 경력을 쌓게 된다. 이 과정에서 ‘바다의 서커스’ 같은 프로젝트 팀을 결성하여 공연을 하기도 했지만, 극단을 직접 꾸리거나 단체에 소속되지 않은 채로 작업을 유지해 갔다. 기존에 소속된 극단의 명성에 기대지 않고 독자적 행보를 유지한 것이다. 그 행보에 뒤따른 화려한 수상경력은 극작가이자 연출가로서의 개인의 존재를 독보적으로 이끌었다. 그가 자신의 힘으로 쌓아올린 이러한 문화 자본과 사회자본들은 축적과 동시에 유기적으로 형성의 고리를 이루며 더욱 강력한 자본들을 구성하게 된다.

특히 그는 ‘일본의 극계에서 가족에 대한 ‘농밀한’ 인간관계, 진한 감정을 그리는 작가로 평가’되었는데, 이점이 일본 통상 작가군의 작품 세계와 좀 다른 것이었다.³¹⁾ 기존의 연극계의 유력인사들과는 태생적으로 다른 차이는 그를 일본 연극계에서 매우 독특한 자리에 위치하도록 이끈 것이었다.

그러나 이러한 부분들은 일본 내에서만 유력한 힘을 발휘했고, 한국에는 당시 일본 대중문화 개방이 이루어지지 않아 제대로 소개되지 못했다. 오히려 한국에서 그의 이름이 본격적으로 알려진 것은 2005년 한국에서 재일교포 최양일 감독의 영화 『피와 뼈』 시나리오를 쓴 덕분이었다. 폭력적인 아버지를 중심으로 재일한국인 가족의 애증을 서사적으로 다룬 이 작품이 2004년 일본 주요 영화제에서 작품, 감독, 남우주연상 등을 휩쓸며 한국에서도 큰 주목을 받았기 때문이다.

그런데, 일본 주류 사회 편입을 위해 필요한, 제도화된 문화자본이나 사회 자본 없이 스스로 하나의 장을 선택하여 자본을 축적해가는 과정을 통해, 독보적이고도, 상징적 존재로 급성장하게 되지만 그는 정작 자신의 재능과 심미

31) 『아시안 스위트』 공연 프로그램.

성을 드러내는 방식을 활용하여 주류 사회로 진입하려 들지 않는다. 그는 혼란 속에서도 양극 중 어느 한 쪽의 주류 세력에 포섭되는 것에 관심을 갖고 있지 않았다.

그는 지속적으로 마이너리티의 음성과 기억을 주류 연극계에 토로할 수 있는 독특한 자리에 자신을 위치시킨다. 그것은 선동적이거나 잔혹하지 않은 방법으로 전달되었으며, 어렵지 않고, 휴머니즘에 기반을 두면서도 소소한 일상을 중심으로 드러낸다는 점에서 단연 독보적인 것이었다.

한편, 한국에서 극작가로서 정의신이 알려진 계기는 2006년 『행인두부의 마음』과 『20세기 소년소녀 창가집』 공연이었다. 두 작품의 공연 기간은 그리 길지 않았으나 한국 관객에게 호평을 받았고, 이듬해 2007년에 희곡집이 발간되었다. 같은 해 국립극단에서 공연된 그의 작품 『겨울 해바라기』가 큰 인기를 끌면서 그는 주목해야 할 작가로 떠올랐고, 일본의 신국립극장과 한국의 예술의전당에서 한일공동으로 제작한 『야끼니꾸드래곤』으로 진가를 발휘하게 되었다.

그 이후로 그의 희곡집 작품과, 한국에서의 공연을 위한 작품들이 창작되어 연간 2~3개의 작품이 무대화되고 있다. 현재 공연된 그의 작품 목록이다.

〈표-1〉 국내공연목록³²⁾

연번	작품명	공연시기	연출
1	천년의 고독	89.10.27	김수진
2	인어전설	93.5.14~5.20	김수진
3	20세기 소년소녀 창가집	06.03.23~26	마츠모토 유코
4	행인두부의 마음	06.12.06~08	정의신
5	겨울 해바라기	07.12.27~08.01.06	이상직
6	야끼니꾸 드래곤	08.05.20~05.25	정의신
7	바케레타!	09.11.26~29	정의신
8	적도아래의 맥베스	10.10.02~14	손진책
9	겨울 선인장	10.10.21~31	김계훈
10	아시아 스위트	11.06.30~07.14	김계훈

32) 2002년도에 공연된 『히비끼』는 6명의 연주자가 출연하는 음악퍼포먼스로 국내 공연된 연극 목록에서 제외하였으며, 표의 모든 내용은 최초 공연 시기를 중심으로 정리하였다.

연번	작품명	공연시기	연출
11	귀의 눈물	11.10.14~23	정의신
12	봄의 노래는 바다에 흐르고	12.06.12~07.01	정의신
13	나에게 불의 전차를	13.01.30~02.03	정의신
14	푸른 배 이야기	13.03.08~24	정의신
15	아시아 온천	13.06.11~16	손진책
16	가을반딧불이	13.06.14~30	김제훈
17	노래하는 샤일록	14.04.05~20	정의신

그의 작품들은 지속적으로 경계인에 대한 연민과 애착, 예술과 삶에 대한 공정을 이야기한다. 재일한인의 삶을 소재로 하는 「천년의 고독」, 「인어전설」, 「20세기 소년소녀 창가집」, 「야끼니꾸 드래곤」이 있고, 소외된 현대인의 인간 군상을 다루는 「행인두부의 마음」, 「겨울선인장」, 「아시안 스위트」, 「가을반딧불이」, 「겨울해바라기」, 「푸른배 이야기」가 있다.

또, 「바케레타」와 「귀의 눈물」은 예술과 삶의 애환을 다루며, 경계인의 시선으로 고전을 재해석한 「노래하는 샤일록」, 역사적인 사건을 다루는 남사당패를 중심으로 한 일본인과 한국인의 우정을 다룬 「나에게 불의 전차를」이 있다. 또한 B급 전범들을 소재로 한 「적도아래의 맥베스」와 섬을 배경으로 경계에 놓인 인물들의 갈등과 화해를 다루는 「봄의 노래는 바다에 흐르고」, 「아시아 온천」들로 분류해 볼 수 있을 것이다.

그의 작품에 공통적으로 등장하는 인물들은 빈곤계층, 성소수자, 장애인, 불법입국자, 재일한인 등 정치, 사회, 경제적으로 하층계급에 속하는 인물들이다. 약자들의 내밀한 일상을 그 주위의 문화적 관계망 속에서 촘촘하게 들려주는 방식을 통해 미시적 역사를 써내려간다. 그는 이와 같은 작품들을 통해 ‘정의신’이라는 극작가/연출자로서 관객과 평단에 신뢰도를 쌓기 시작하고, 그것은 지속적인 공연과 공연매진이라는 형태로 가시화되었다.

그런데, ‘자이니치의 문제에서 벗어나길’ 원했다는 김수진과의 인터뷰 내용과 달리 정의신은 극단 탈퇴 이후 수많은 작품을 창작하면서 더욱 재일한인의 문제에 천착하게 된다. 그는 일본에서 재일한인에 대한 작품 「이르테면 들에 피는 꽃처럼」과 「제비꽃 파마집」등을 일본의 신극극장에서 발표하여 큰 반향을 불러일으킨 바 있는데, 이 작품들은 2008년 발표된 「야끼니꾸 드래곤」

과 함께 ‘재일한인 3부작’이라고 칭해진다. 특히 한일합작이었던 『야기니꾸 드래곤』 제작과 관련한 그의 인터뷰에는 ‘재일한인’을 다루는 그의 태도가 분명하게 드러난다.

원래 한일합작으로 하자고 했을 때 자이니치를 소재로 쓰겠다고 생각했기 때문
에요. 일본이든 한국이든 자이니치는 기민(棄民)과 같은 존재거든요. 특히 한국
은 재일한국인에 대한 이해가 전혀 없다고 할까, 잘 몰라요. …(중략)… 두 나라
의 국립극장에서 자이니치의 이야기를 시작한다는 것이 매우 의의가 있다는
생각이 들었습니다. 그래서 ‘어떤 이야기를 쓸 겁니까?’라는 질문을 받아들 때,
‘받아들여지든 그렇지 않든 우선 자이니치의 이야기를 쓸 겁니다’라고, 처음에
선언을 했습니다.…(중략)…처음부터 ‘어느 쪽이든 돌을 던져 줄 거야’라는 생
각이었기 때문에.³³⁾

재일한인의 운명이라는 고된 무게를 벗어던지고, 인간에 대한 희망과 긍정
을 발견하기까지, 1998년과 2008년 사이에 구체적인 계기가 드러나지는 않지
만, 그간 발표되었던 작품들의 경향과 그의 인터뷰를 통해서, 그가 정체성의
수용을 통해 적극적으로, 배제된 역사를 다루게 되었음을 추측할 수 있다. 그
는 이러한 인식의 변화에 대해 다음과 같이 설명한다.

“한·일 어느 쪽에도 정체성을 둘 수 없었기 때문인지 자연스레 ‘마이너리티’에
관심이 갔죠. 제 작품에 주로 불법입국자, 하층민, 동성애자 등이 등장하는 것도
이와 무관하지 않을 듯합니다. 옛날엔 그런 불우함 혹은 무소속이 너무 싫었는
데 어느 순간 그걸 제 것으로 받아들이게 되더군요. 그때부터 제 어깨도 한층
가벼워졌죠.”³⁴⁾

그는 보다 보편적인 관점으로 다시 ‘마이너리티’에 대한 관심으로 자신의
문제를 바라보는 과정에서 점차적으로 재일한인의 문제를 수용하게 된 것으
로 보인다. 그리고, 비슷한 시기에 그는 주체나 타자를 넘어 ‘인간에 대한 이
해’라는 측면에서 또다른 인식의 변화를 겪는다.

33) 노다 마나부, 앞의 글, 142면.

34) 김옥란, 『우리 시대의 극작가』, 객석 아카이브, 2010, 159면.

점점 어른이 되어감에 따라 ‘인간은 그리 대단한 존재가 아니다. 우습기도 하고 어리석기도 하지만 멋있기도 한거야’라고 생각하게 되었습니다. 이전에는 자신의 성장과정이나 삶의 모습, 즉 나 자신이 아주 싫어서 무척 고민했던 시기도 있었습니다. 그렇지만 언제부터인가 ‘이만하면 됐어, 이 모습 이대로도 괜찮아, 나를 더 사랑하고 더 관대해도 되는 거야’라고 생각하게 된 것입니다. 잘 모르겠지만, 자신을 사랑하는 것이 남을 사랑하는 것이기도 하다는 사실을 깨닫게 된 것입니다. 그 무렵부터 작풍이 아주 달라졌다고 생각합니다.“³⁵⁾

그의 수용은 단순히 재일한인으로서의 자신의 한계를 용인했다는 의미로 귀결되는 것이 아니다. 자기 자신에 대한 수용은 타인에 대한 수용으로 이어졌으며, 세계의 존재 자체를 인정하고 긍정하는 사고로 나아간다. 이러한 변화로, 그는 작풍의 변화를 맞게 되는데, 이와 함께 작가적 사명을 발견하고 작품세계를 확장해 나간다.

그 예로, 초창기의 『천년의 고독』(1989)이 보여준 재일한인의 신산한 삶은 ‘소외된 삶 속에서 꿈을 꾸지 않고서는 살아갈 수 없는 인간의 ’이상적 지향성’을 추구³⁶⁾하는 것이었다. 나비처럼, 인형처럼 세상 밖으로 자유롭게 나돌며 살고 싶지만 황폐한 땅에 갇힌 이들이 고독을 견딜 수 있는 방법은 꿈을 꾸는 것 밖에 없는 것이다. 소망을 빌 듯 펌프질을 하지만, 펌프에서 솟는 것은 붉은 피다. 환상적이고 은유적인 장면이 구현되지만, 이들이 꾸는 꿈은 언제나 무너지지 않는 벽과 마주한 상태다. 『인어전설』(1993)에서도 등장인물들은 모두 배제된 인물들로, 사회내부로 진입할 수 없는 한계 속에서 일련의 불행 을 겪다가 폐허가 된 도시를 뿔뿔이 흩어져 떠난다.

『야끼니꾸드레곤』(2008) 역시 모든 가족들이 강제 철거된 고향을 떠나 다른 나라, 다른 도시로 떠난다는 점은 유사하지만, 등장인물들이 삶을 바라보는 태도는 매우 달라져 있음을 확인할 수 있다. 아들을 잃고, 세 명의 딸들을 각기 한국, 북한, 일본으로 보낸 김용길은 아내를 리어카에 태우고 벚꽃이 쏟아지는 가운데 희망을 찾아 떠난다.

35) 노다 마나부, 『한국연극과의 인터뷰』, 2011, 09, 26; 허영균, 『체휼의 옷을 입은 자이니치 작가 정의신의 디아스포라의 자기 정체성과의 화해와 수용: 『야끼니꾸드레곤』과 『봄의 노래는 바다에 흐르고』를 중심으로』, 성균관대학교 예술학 석사학위논문, 2013, 49면에서 재인용.

36) 서연호, 『현대연극사: 현대편』, 연극과인간, 2005, 171면.

용 길 (한국말로)봄바람에 벚꽃잎이 휘날리고…기분좋다…

이런 날은 내일을 믿을 수가 있지…설령 어제가 어떤 날이었든지, 내일은 꼭 좋은 날이 올 것 같은 기분이 들어…

불안과 고독 속에 놓인 소외 계층들에게 상황과 환경은 변하지 않았지만, 그 안에서 지금-여기 이 순간, 삶에 대한 긍정을 붙잡으려는 작가의 태도의 변화는 단순히 재일한인으로서의 정체성에 대한 긍정으로 멈추지 않는다. 여러 인터뷰를 통해, 정의신은 재일한인 3부작을 마지막으로 더는 재일한인을 소재로 한 작품을 쓰지 않겠다고 밝혔지만,³⁷⁾ 그것은 ‘모라토리움’ 시절의 선언과는 궤도를 달리하는 것으로 보인다. 그는 재일한인을 소재로 하는 것을 거부한 것이 아니라, 그들을 포괄하는 더 넓고 깊은 의미로 역사에 가려졌던 약자들을 향해 귀를 기울이고자 하는 것이다. 또한, 전쟁 같은 현실 속에서 무엇을 보며 살아갈 것인가에 대한 질문을 던지는 그의 작품들을 발표하면서 그는 자신의 역할과 사명에 대해 고백한다.

그는 ‘시대가 어두운 방향을 향하고 있다 해도 아니, 오히려 향해가고 있기 때문에 작가로서 희망을 이야기하지 않으면 안되는 것입니다. 매일 많은 슬픔과 괴로움이 파도처럼 밀려든다 해도, 우리는 하루하루를 살아가는 발걸음을 계속 내딛어야 합니다. 멈춰 서서는 안됩니다. 우리는 오늘을, 그리고 내일을 살아가지 않으면 안됩니다.’³⁸⁾

‘제 이야기에 등장하는 사람들은 거의 대부분이 힘없는 보통 사람들(서민들)입니다. 전쟁을 비롯한 어쩔 수 없는 시대의 흐름 안에서 대부분의 보통 사람들은 삶에 희생되고 시대의 풍랑에 휩쓸려 버립니다. 하지만 수 천년의 세월 속에서도 결코 변하지 않는 광물처럼, 희망만큼은 잃지 않았으면 좋겠다는 바람을 담았습니다. 시대가 어두워지면 어두워질수록, 작가는 희망을 구하지 않으면 안 된다고 생각합니다.’

37) “현실 반, 상상 반으로 쓴 연극”이라며 “재일 교포가 5,6세대로 오면서 정체성을 상실, 앞으로 재일교포라는 말이 무의미해질 것이다. 그런 의미에서 재일교포를 소재로 쓴 나의 마지막 작품이 될 것”이라고 말했다. 「야끼니꾸 드래곤」 공연 프로그램.

38) 「취의 눈물」 공연프로그램.

그의 작품에는 여전히 사회의 주류로부터 벗어난 사람들, 결핍되고 상처 입은 사람들이 등장한다. 하지만 어렵고 험겨운 현실을 살아가는 그들을 바라보는 작가 정의신의 시선을 늘 날카로우면서도 따뜻하다. 그는 희망을 이야기하며 동시에, “작디작은 슬픔과 분노를 그리고 싶어”한다. 그의 작품들의 시대적 배경은 잘잘못을 따질 수 없는 가혹한 상황의 딜레마에 빠져있고, 상황을 반전시킬 수 있는 권위와 부를 가진 계층은 등장하지 않는다. 다만 등장 인물들은 더 크게 노래하고 춤을 추면서 현재의 괴로움을 달래고, “산다는 것이 어떤 상황에서든 아름다운 것”이었으면 하는 작가의 소망을 전달한다. 그에게 연극이란 “축제이자, 언제나 보통 사람들에게 용기를 북돋워주고 서로의 마음을 이어온 하나의 장”³⁹⁾이기 때문이다.

그런데, 작가가 꿈꾸는 “좋은 날이 될 것 같은 내일”은 언젠가는 도래할, 어떤 날이 아니다. 작가는 “좋은 날이 될 것 같은 내일”을 믿으며 사는 오늘이 내일도 계속된다는 것을 알고 있다.

만드시 내일은 좋은 날이 올 것이라고' 믿는 오늘이 중요하다고 생각한다 고도를 기다리며의 고도라고 해야할까. 내일은 좋은 날이 될 것이라는 희망을 가지고 오늘을 살아가고 있는 지금이 중요하다. 내일이 좋은 날이 될지 나쁜 날이 될지는 관객들이 생각할 부분이고, 나에게 중요한 것은 내일이 좋은 날이 될 것이라고 생각하며 살아가는 오늘이 중요하다. 야끼니꾸 마지막 장면의 용길이와 영순 부부의 모습처럼.⁴⁰⁾

『취의 눈물』(2011)은 브레히트의 『억척어멈과 그의 자식들』을 모티프로 삼아, 전쟁터를 오가며 서유기를 공연하는 어느 유랑 ‘취’ 가족의 이야기를 펼친다. 전쟁의 참혹함 속에서도 서유기를 공연하는 이들의 모습 속에 ‘천축’을 향한 그들의 희망은 『야끼니꾸 드래곤』, 『20세기 소년소녀 창가집』 등 그의 작품 전반에 드러나는 희망 찾기와 겹쳐진다. 내일이 어떤 날이든지 간에 내일을 기대하는 ‘오늘’을 중시하는 작가의 사고방식이 더욱 구체화되는 것이다.

39) 『취의 눈물』 공연프로그램.

40) 『야끼니꾸드래곤』 공연 프로그램.

‘사실 저 자신은 천축은 어디에도 없다고 생각합니다. 어디에도 없기 때문에, 오히려 천축을 꿈꾸고 있는 것일지도 모르겠습니다.’⁴¹⁾

이러한 지향성은 『노래하는 샤일록』(2014)에서도 분명하게 드러난다. 이 작품은 국립극단의 셰익스피어작품 연출의뢰에 의해 쓰여지고 연출된 작품이다. 정의신이 각색한 이 작품은 유대인의 디아스포라와 재일한국인의 디아스포라를 겹쳐 그리고 있다. 인종적 핍박, 신분의 한계, 사랑과 슬픔에 대한 이야기가 다양한 위치의 인물을 중심으로 그려진다. 차별적 사회구조의 타파에 대한 이야기가 아니라, 그 극복이 불가능할지라도 ‘어떻게든 살아가야 한다’는 주제가 작품 전반에 흐르고 있다.

그는 원작 『베니스의 상인』으로부터 유대인을 향한 비하가 자신에게 향한 것처럼 들렸다고 고백한다. 그래서 그가 다시 쓴 『노래하는 샤일록』의 샤일록은 ‘선조대로 베니스에 살면서 신경질적이긴 해도 인정 있고 딸을 사랑하는 평범한 아저씨’이다. 작품 말미에서 모든 재산을 잃은 그는 원작과 달리 사랑을 잃고 정신을 놓아버린 딸 제시카를 데리고 예루살렘을 향해 떠난다.

샤일록 그래도 천천히 걸어 가다보면 언젠가는 닿을 수 있을 거야.

걱정할 필요없어 제시카.

천천히 노래하면서 파란 하늘을 올려다보며 걸어가면 곧 도착할 수 있어. 절대로 힘들지 않아. 어디를 가든 파란 하늘은 있고

어디로 가든 노래하면 마음이 맑아진다고.

그의 작품 속에 등장하는 인물들은 여러 결함이나 어려움을 지니고 있는 인물들이다. 이들의 문제는 사회구조적인 것이기도 하고, 역사적 대의와 명분의 이름으로 강제된 것이기도 했다. 재일한국인의 문제를 ‘경계인’으로 두고 판타지적 세계를 그려냈던 신주쿠양산박 시절을 지나 프리랜서 선언 이후로 ‘불법입국자’, ‘B급 전범’, ‘남사당패’, ‘대일협력자’ 등과 같은 구체적이고 역사적인 인물들을 그려나가기 시작했다. 양국의 예민한 역사적 배경을 바탕으로 그려진 사랑이나 우정은 역사 왜곡으로 비난 받기도 했다. 그렇게, 그는 친일(봄

41) 『취의 눈물』 공연프로그램.

의 노래는 바다에 흐르고)과 반일(나에게 불의 전차를)의 경계를 오가는 소재와 입장을 다루면서도 자신이 할 수 있는 말을 하고자 한다.

“이 작품을 씀으로써 친일파 소리를 들을 거라는 생각은 많이 했지만 나에게서 별로 관계 없는 이야기다. 나는 재일한국인이라 그런 말을 들어도 ‘아, 그런가요?’라고 대답할 수밖에 없다. 이런 나 자신도 역사가 낳은 존재다. 나는 한국인이지만 아버지가 역사의 흐름 속에 고향으로 돌아갈 수 없게 된 처지라 일본에서 나고 자랄 수밖에 없었다. 나는 일본만세도 한국만세도 아니다. 이쪽만 옳고 이쪽은 나쁘다는 이분법적인 사고가 아니라 인간의 다양한 모습을 그리고자 하는 것을 관객이 알아줄거다.”⁴²⁾

그는 이제 한일 양국의 문제를 떠나 보다 근본적인 문제에 대해 다루고자 한다. 이 작품들의 이면에는 여전히 그가 믿고 있는 ‘희망이라는 존재에 대한 희망’이 존재하고, 그 역사적 기록에는 작가로서의 사명이 짙게 깔려있다.

“잊혀져 가는 사람들에게도 큰 역사가 있다는 사실을 전하고 싶었다.”⁴³⁾

“재일한국인은 이제 5세, 6세의 시대로 접어들고 있다. 일본인과 한국인이 결혼하는 데 장애도 없어지고 귀화도 막을 수 없다. 오십년 후, 백년 후에는 재일한국인이라는 단어는 사어(死語)가 될지도 모른다. 나는 사라져가는 재일한국인의 체취를 연극을 통해 기록하고 싶다.”⁴⁴⁾

그는 이렇듯 기록을 통해 잊혀진 자들을 기억하고 조명하고자 하는 데, 여기서 그가 기록하는 방식은 어떠한가라는 문제에 봉착하게 된다. 먼저, 그는 사실주의 연극을 지향하고 있으며, ‘동양의 체휼’으로 불릴 만큼 체휼의 영향을 깊이 받고 있는데, 정의신이 본 체휼은 특유의 인간에 대한 깊은 통찰을 시적 언어를 통해 보여주는 작가였다. 그리고 이 이후에 집필하게 되는 자신

42) “내겐 정말 슬픈 일이 한 다리 건너면 우습게 보이지 인생은 그런 것: 재일한국인 3세 연출가 정의신”, 중앙일보, 2012.06.24

43) 『야끼니꾸드레곤』 공연 프로그램.

44) 앞의 책.

의 작품들에 채흡적 인물들, 침묵으로 대신하는 대사, 비극과 희극이 교차되는 장면들을 의식, 무의식적으로 사용하게 된다.⁴⁵⁾

텍스트를 전달하는 과정에서 연출자로서 정의신은 ‘하나의 장면을 연습할 때, 무언가 하나라도 해결이 되지 않으면 그것이 해결될 때까지 그 장면을 수업이 많이 반복한 뒤 다음 장면으로 넘어간다. 얼핏 보기에는 큰 차이가 없는 섬세한 변화임에도 정의신 자신이 생각하는 완벽한 모습이 나올 때까지 반복에 반복을 거듭⁴⁶⁾하는 면모를 보여준다. 이는 그 자신이 쓴 이야기가, 자신이 그려내고자 하는 장면을 명확하고 사실적으로 전달하고자 하는 그의 의도와 노력이 드러나는 부분이다.

그가 완벽하게 복원하고 싶은 기억들이 역사의 주류적 시선에서 비취진 적 없는 것들이라는 점은 그의 노력에 대한 이해를 불러일으킨다. 그는 이 기억들이 대부분의 사람이 경험하지 못하고 알 수 없는 것이라는 것을 누구보다 잘 이해하고 있다. 그는 이로 인해 사회와 집단에게 구별‘당했’기 때문이다.

5. 존재의 수용과 확장 : ‘구별짓기’로서의 기록

미시사로 다시 기록되는 사회적 약자들의 음성은 결국, 정의신이라는 개인의 존재로부터 출발한 것에 다름 아니다. 그는 타인과의 존재를 구별함으로써 자신의 위치를 찾는 상대적 방법이 아닌, 자신의 존재를 수용해주는 실천의 장으로서 문화예술의 장을 선택했다. 이 선택에는 부모와 외조모로부터 받은 체화된 ‘마이너리티’적 아비투스⁴⁷⁾와 잡지와 영화를 통해 축적된 문화적 경험과 문화예술에 대한 높은 접근성이 큰 영향을 미쳤다.

영화보다 자신에게 더 잘 맞는 형태로 ‘연극’을 인식하고 극작을 통해 많은 상을 수상하는 동안에도 그는 자신이 극작을 계속해야 하는 것인지에 대한, 작가로서의 자신에 대한 확신이 부족했던 것으로 보인다. 확신의 부족과 자이니치의 문제에 대한 혼란이 겹쳐지면서 주체적으로 형성했던 신주쿠양산박을 떠나 홀로 활동을 시작한다. 그는 개인적인 문제에서 역사적인 문제를 소재로

46) 허영균, 앞의 논문, 26면 참조.

46) 김주연, 드라마 터그의 글, 『봄의노래는 바다에 흐르고』 공연프로그램.

다루며, TV에서 영화에 이르기까지 다양한 활동을 펼치는 10년간 많은 변화를 겪고 작가적 사명을 발견하며 자신의 존재를 수용하고, 자신의 세계를 확장해 나가게 된다.

“우리 아버지 어머니들이 어떻게 살아왔는지 남기고 싶다. 꼭 재일교포가 아니라도 좋다. 자신의 의지와 상관없이 역사라는 숙명 앞에 내동댕이쳐진 이들을 조명하고 기억하고 알리고 싶다. 그게 또한 세상과 맞닥뜨리며 살고 있는 작가의 의무다.”⁴⁷⁾

그의 구별짓기는 자신의 존재와 생존을 규명하기 위한 방식이라는 점에서, 사회 계급구조의 고착화에 봉사하는 지배분과의 구별짓기와 매우 다르다. 또한, 성장과정에서 정의신은 부모나 교육제도로부터 주류사회 진입에 도움이 될 것들을 크게 얻지 못하고, 스스로의 선택에 의해 제도화된 문화자본과 사회 자본을 형성하게 된다.

그런데 그는 그 자본들은 주류사회 진입을 위한 포석으로 삼지 않고, 한일 양국 어디에도 속하지 못하는 자신의 한계를 인정하면서, 재일한인이라는 특수성을 통해 배제된 타자들을 기억하고, 적극적으로 기록하는 작업을 수행한다. 그는 기성의 언어, 주류의 담론에 의해 배제된 음성을 재조명하는 방식으로 일본이나 한국의 어느 작가와도 다른 모습을 보여준다. 그것은 공연작업의 방식이나, 주제적 측면, 다루는 소재의 폭 등 다양한 측면에서 구별된다.

이러한 구별을 기반으로 형성된 자본들은 하나의 피드백 고리를 형성하면서 유기적으로 움직이며 ‘1급 작가’라는 상징자본을 형성하게 된다. 그 과정에서 드러나는 관객과 평단의 신뢰가 한국까지 영향을 주게 되었고, 양국에 동시대적으로 큰 영향을 미치는 극작가의 위치에 오르게 된 것이다.

그 과정에서 정의신은 그의 이야기를 더욱 효과적으로 전달하고, 관객에게 각인시키기 위한 방법으로 극사실적인 장면들을 만들어낸다. 그의 다수의 작품들이 ‘회상’이라는 방법을 통해 전개되는데, 이 작업을 통해 관객들은 등장 인물의 상흔과 기억을 공유하는 시간을 갖게 된다. 화해와 용서, 이해와 포용, 존재에 대한 희망으로 귀결되는 장면들이 고기를 굽고 노래하고(야끼니꾸 드

47) ‘재일교포 얘기 누가 관심이나 갖겠나, 오기로 썼다’ 중앙일보, 2011. 03.03

래곤), 발을 씻고(봄의 노래는 바다에 흐르고), 춤을 추며 뒤엎키는(아시아 온천) 모든 행위들이 하나의 그림으로 명확하게 새겨지도록 유도한다.

오카 마리(2004:28)는 하나의 역사적 사건이 지닌 폭력의 깊이를 상기해야, 그 사건이 망각되지 않도록 하는데 기여할 수 있고, 그 망각의 폭력을 정당화하지 않도록 할 수 있다고 설명한다. 또한, 사람이 사건을 상기하는 것이 아니라, 사람의 의사와 관계없이 기억이 도래한다⁴⁹⁾는 지적은 정의신이 왜 무대 위에서의 벌어지는 상황에 대해 완벽하게 자신의 의도를 투영시키고자 하는지를 추측해볼 수 있는 지점이다.

이러한 ‘기억의 기록’이야말로 구별짓기를 이루는 방식이다. 그는 주류의 목소리로 인해 지워졌던 자신의 음성을 구별하여 전면에 드러내며 그것을 알리고자 한다. 이를 통해 그가 적극적으로 자신의 존재를 규명하려고 했던 것이다. 지배 계층에 의해 쓰여진 거대 역사 앞에서 그가 끊임없이 역사적 재조명의 필요성을 강조하는 이유는, ‘그들’의 음성이 바로 자신의 음성이기 때문이며, 기회를 갖지 못한 민중 계층의 음성을 대신해야 한다는 사명 때문이다.

그는 자신의 작품들이 단순한 볼거리를 제공하는 것에 그치는 것이 아니라, 자신의 의도와 그림이 새겨진 무대의 광경들이 이제는 관객의 기억이 될 수 있도록 유도한다. 결국, 무대 위에서의 ‘현현’된 것들은 ‘지금-여기’에서 관객들의 ‘기억’을 형성한다. 이제 기억은 작품을 만든 정의신 자신으로부터 공연을 지켜본 관객에게로 전이되며, 이것은 작가 자신이 의도했던 것에 가장 가까운 형태로 전달된다. 물론 공연을 받아들이는 것은 오롯이 관객의 몫이지만, 정의신은 관객이라는 개인의 기억 속에 기록하고자 하며, 이를 통해 그는 어디에도 정주할 수 없었던 경계인들의 공간을 만들어주고 한다. 결국 이것은 역사를 전달하고, 관객의 기억을 형성하는 하는 과정이면서 동시에 역사에 다시 기입되는 과정이다. 잊혀진 존재였던 그가, 스스로 힘겹게 쌓아올린 문화 자본과 사회자본을 토대로, 이제 다시 역사 안으로 자신과 배제되었던 ‘그들’을 새겨 넣고 있는 것이다.

결국, 정의신이 도달하고자 하는 세계는 물리적 정주의 공간이 아니다. 앞으로 도래할 실제적 구원으로서의 내일도 아니다. 그는 희망 혹은 유토피아를

49) 오카 마리, 김병구 역, 『기억·서사』, 소명출판, 2004, 54면.

바라면서도 유토피아가 없을지도 모른다고 생각한다. 그래서 그의 작품 속의 등장인물들은 끊임없이 어딘가로 떠난다. 떠나는 오늘의 상황, 지금의 현실이 내일에 대한 기대와 소망으로 가득 차 있다는 것만이 중요하다.

따라서, 그에게 있어서 존재하는 지금 이 순간 희망을 품는 것이 가장 중요하게 되고, 그것이 현실화되며, 현현되는 세계가 바로 무대라는 점에서 연극은 그에게 더욱 유의미한 가치를 갖게 된다. 모든 공연은 다른 의미를 갖고, 완성되는 순간 사라져버리지만, 관객에게 분명히 존재했던 것으로, 새로운 기억으로 남게 된다. 이제 그 기억들은 관객이 알아야 했고, 기억해야 하는 당위를 갖는 기억이면서 동시에 눈앞에 펼쳐진 실제적 상황의 기억으로 관객의 신체적 반응의 기억으로 남게 된다. 그의 기록은 무대 위에서 쓰여지고 사라지지만, 그의 언어와 생각과 표현은 그 의도와 가장 가까운 ‘사실주의적인 방식’으로 구현되어 관객에게 수용된다는 점에서, 그의 구체적 정주의 공간은 결국, 무대 위가 되는 것이다. 그 무대야말로 대중의 기억 속에 기록되기 위한 공간이자 하나의 공적 장소로서의 역사적 공간이다.

6. 나가며: 작가적 정체성을 통한 존재의 규명

극작가로서의 정의신의 전성기는 아직 지나지 않았다. 또, 단순히 리미널한 존재라는 스스로의 규정만으로 정의신을 설명하기는 매우 어렵다. 대체로 ‘경계인’이라는 입장에 놓인 이들은 대개 시공간적으로, 역사적으로 약자의 위치에 놓여있었기 때문이다.

그러나 그는 이제 한일 양국을 오가며 활동하는 극작가이자, 양국의 주요 연극상을 휩쓸고 있는, 인정받고, 신뢰받는 극작가로서 자신의 위치를 구축하고 있다. 일본 내에 국한되었던 그의 활동 영역은 점차 확장되고 있는데, 이 유랑 공간의 확장은 부유 공간의 확대라기보다는 적극적으로 자신의 위치를 찾고자 하는 행위로 읽힌다.

그의 작품들이 보여주는 것은 상실된 고향을 향한 애끓는 향수 같은 ‘뿌리 찾기’나 ‘아비찾기’가 아니다. 부르디외의 ‘구별 짓기’ 개념을 통해 살펴보았을 때, 그의 창작 활동은 지금 여기 살고 있는 ‘재일한인’으로 대표되는 마이너리

티적 ‘존재의 현현’ 자체가 그 목적이자 자신만의 유토피아적 공간을 구축하고, 그곳에 정주하려는 소망을 드러낸다.

그는 잊히지 않기 위한 방식으로 기록으로서의 극작을 시도하며, 그것에서 작가로서의 숙명, 어떤 사명 같은 것을 발견하고 있다. 그럼으로써 자신과 같은 입장에 놓인 배제되었던 마이너리티의 대변자로서 극작·연출 활동을 이어가고 있는 것이다.

할머니와 부모에게서 받은 체화된 ‘마이너리티’적 문화자본이 ‘연극’이라는 장르를 만나며 대립적인 양국을 이어주고 잊혀진 기억을 되살려주는 인간적 연극 작품의 창조자라는 ‘상징’으로 존재하기까지의 과정을 살펴보았다.

그 안에서 드러난 정의신의 ‘구별짓기’는 상류층의 구별짓기와는 매우 다른 노선을 취한다. 사치재의 소비를 통해 자신의 부를 과시하고, 차별화하려고 하면서도, 이러한 ‘사치 취향’을 계급적 조건과는 무관한 ‘자연적 취향’인 것처럼 가장하고 정당화함으로써, 대중이 이것을 다양한 취향의 하나로 받아들여게 하는 것이 아니기 때문이다. 또한, 과시적 소비, 사치적 전유물을 통한 고이한 취향으로서 타인, 특히 중간 및 하층 계급과의 구별을 요청하고, 존재를 드러내는 것으로서의 구별짓기 역시 아니다. ‘필요취향’밖에 가질 수 없었던 민중 계급의 제일한인이 상층계급의 피지배분파로 구분될 수 있는 예술제작자의 위치로 상승했으면서도, 정의신이 상류층 계급 분파들과 결정적으로 다른 부분은 소비를 통한 존재의 규명이 아니라, 어디에도 포섭될 수 없었던 마이너리티들의 역사를 기록하고, 예술작품으로 창작하는 것을 통해 존재를 규명하고자 했다는 점이다.

그는 양국의 극작가로 인정받기 위한 작품으로 <야끼니꾸 드래곤>을 쓴 것이 아니라, 어떻게 되든지 간에 자신이 그 이야기를 ‘써야만’하고 ‘쓸 수 있기’ 때문에 썼다고 고백한다. 그의 예술적 행보와 활동은 주류 연극계와는 그 궤도를 달리하였기 때문에 매우 독특한 움직임으로 여겨졌지만, 이것은 주목을 끌기 위한 단순한 과시적 행동이 아니었다. 지속적으로 발표되는 작품들이 보여주는 소재와 주제들은 양국에서 동시에 활동하는 작가라고 해서 쉽게 선택할 수 있는 부분이 아니었다.

작가로서 가지고 있는 자이니치에 대한 역사적 사명감은 아마도 자이니치인 자신 역시 사라져갈 것이라는 사실을 너무도 분명하게 인지하고 있기에,

스스로의 위치와 의미를 밝히고 싶은 그의 욕망이 드러난 것일 수도 있다.

잊히지 않기 위해, 그대로 사라지지 않기 위해 기록된 이야기들은 자신의 존재를 증명하기 위한 방식이고, 정주하기 위한 공간을 접하는 방식으로 여겨진다. 그는 스스로의 존재를 규명하기 위해 ‘연극’이라는 방식을 만나, 시간의 흐름에 따라 그 존재가 희석되어 잊혀질 수밖에 없는 재일 한인들의 역사와 운명을 그리면서, 자신의 경계적 위치를 전면에 내세우며, 문학작품의 사회적 인 역할과 존재의 이유 같은 사회적 기능의 문제를 상기시킨다.

그는 여전히 활발한 활동을 하고 있고, 재일한인의 문제에 천착하며, 마이 너리티의 삶에 대한 증언들을 지속하고 있다. 새로운 창작극을 포함하여 그의 작품들이 연간 3작품 정도 공연이 되고 있고, 일본에서 공연된 재일한인 3부작이 곧 한국에서 공연될 예정이고, 또, 위안부와 관련한 뮤지컬을 의뢰받았다는 기사가 나오기도 하였다. 양국의 작가들이 언급하지 못한 가려진 역사들이 재조명받고, 역사적 인식을 재고하고 양국의 화해를 이끌어내는 역할까지 나아가기를 기대하지만, 여전히 ‘신파극적 요소’, ‘자기복제 형태의 가족극’, ‘날카로운 현실 인식을 피한 낭만적 심미화’에 대한 비판과 같은 문제들도 남아있다. 이러한 비판을 뛰어넘는 자신만의 방식을 타개해야만 할 것이다. 앞으로 그의 활동과 비평들을 통해 연구해야 할 부분 역시 향후의 과제로 남겨둔다.

〈참고문헌〉

1. 자료

정의신, 박현숙 외 역, 『정의신 희곡집』, 연극과인간, 2007.

정의신, 서현주 역, 『야끼니꾸 드래곤』, 『공연과이론』 통권40호, 2010.

『노래하는 샤일록』 공연프로그램, 2014.

“내겐 정말 슬픈 일이 한 다리 건너면 우습게 보이지 인생은 그런 것 재일한국
인 3세 연출가 정의신”, 중앙일보, 2012.06.24.

노다 마나부, 『세계는』, 『연극평론』 통권 64호, 2012.

“모국서 야심찬 ‘무대실험’”, 중앙일보, 2006.12.06.

『봄의 노래는 바다에 흐르고』 공연 프로그램, 2012.

『아시아 온천』 공연프로그램, 2013.

『아시아 스위트』 공연 프로그램, 2011.

『야끼니꾸드래곤』 공연 프로그램, 2011.

“‘양산박’ 출신 두 호적수의 ‘서울 맞대결’”, 동아일보, 2011.02.24.

“연극 『야끼니꾸 드래곤』 정의신 감독”, 『동아일보』, 2011.03.14.

장지영, “재일교포, 일문 연극계를 주름잡다”, 웹진 아르코 151호, 해외 문예소
식. 2010.01.11.

『적도아래의 맥베스』 공연 프로그램, 2010.

“재일교포 얘기 누가 관심이나 갖겠나, 오기로 썼다”, 중앙일보, 2011.03.03.

『취의 눈물』 공연 프로그램, 2011.

2. 논저

김옥란, 『우리시대의 극작가』, 객석 아카이브, 2010

김혜원, 『백철의 문화자본과 사회자본』, 『한국언어문학』 제87집, 한국언어문
학회, 2013.

베에르 부르디외, 최종철 역, 『구별짓기:문화와 취향의 사회학 상』, 새물결,
2006.

- 빠에르 부르디외, 최종철 역, 『구별짓기:문화와 취향의 사회학 하』, 새물결, 2006.
- 스테판 올리브지, 이상길 역, 『부르디외, 커뮤니케이션을 말하다』, 커뮤니케이션북스, 2007.
- 문경연, 『재일 한국인 극작가 정의신의 낯선 역사 재현』, 『한국극예술연구』제 38집, 한국극예술학회, 2012
- 민병은, 『자이니치 극단 신주쿠료잔바쿠의 공연학:포스트-식민주의적 특성을 중심으로』, 이삭, 2009.
- 민병은, 『정의신의 희곡에 나타난 자이니치 정체성의 변화에 대한 연구』, 『한국연극학』제49호, 한국연극학회, 2013.
- 서연호, 『현대연극사:현대편』, 연극과인간, 2005.
- 오카 마리, 김병구 역, 『기억·서사』, 소명출판, 2004.
- 이상준, 『한국의 교양을 읽는다3』, 휴머니스트, 2006.
- 이진아, 『정의신 희곡에 나타난 정치적 타자성의 문제:『인어전설』을 중심으로』, 『드라마연구』제33호, 한국드라마학회, 2010.
- 정진세, 『동시대 재일한인연극연구: 경계인의 형상화를 중심으로』, 한예중 석사, 2013.
- 최정, 『재일 한국인 정의신 희곡 연구』, 『한국언어문학』제74집, 한국언어문학회, 2010.
- 허영균, 『체홉의 옷을 입은 자이니치 작가 정의신의 디아스포라의 자기 정체성과의 화해와 수용: 『야끼니꾸드래곤』과 『봄의노래는 바다에 흐르고』를 중심으로』, 성균관대 석사, 2013.
- 홍성민, 『피에르 부르디외와 한국사회』, 살림, 2004.

【국문초록】

이 연구는 재일한인 극작가 ‘정의신’과 그의 작품에 관한 것으로, 그는 일본과 한국 양국에서 재능 있는 극작가이다. 그의 전성기는 아직 지나지 않았고, 지금도 매우 활발한 활동을 벌이고 있다. 그는 일본 주류 연극계에 포섭되어 있으면서도 그는 재일한국인으로서의 정체성을 전제로 한 메시지를 일본사회에 전면적으로 던진다.

그가 작가로서 가지고 있는 자이니치에 대한 역사적 사명감은 스스로의 위치와 의미를 밝히고 싶은 욕망에서 배태된 것일 수도 있다. 아마도 자이니치인 자신 역시 사라져갈 것이라는 사실을 너무도 분명하게 인지하고 있기 때문일 것이다.

그의 작품들은 재일한인의 역사적 정체성을 증언하기 위한 것이자 나아가 자신의 존재를 기록하기 위한 방식이며, 유랑민이 정주하기 위한 유토피아적인 공간을 탐색하는 과정이었다. 역사적으로 외면당하고 억압받았던 양국의 영향 가운데서, 어느 한쪽을 선택하여 주류로 포섭되는 꿈을 꾸거나, 연극을 신분 상승의 방법으로 사용하지 않는다. ‘경계인’이라는 정체성으로 자신을 규정지으면서, 자신이 정주할 공간을 스스로 찾아 나선 것이다.

그의 ‘구별짓기’는 사치재를 활용하여 민중계급과 자신을 구별하고 계급화를 촉진하고 고착화시키는 상류층의 것과 대별되고, 외면당했던 역사의 뒷면을 다양한 시각으로 들추어내어 기록한다는 점에서 앞으로의 행보가 더욱 기대된다.

주제어 : 정의신, 구별짓기, 재일한인, 극작가, 경계인, 기록

【Abstracts】

A Study on the Records as the identification method of existence

– Reading of a Zainichi playwright ‘Chong Wishing’ and his works
as ‘Distinction’ –

Jin, Ju

This study relates to zainichi playwright ‘Chong Wishing’ and his dramas. ‘Chong’ has been recognized both in Japan and South Korea as talented playwright. His time is not yet passed. And he still be very active. Although he was a part of the mainstream of Japanese theater, he sent the messages that based on the identity of zainichi to Japanese society.

As a writer, he has a historical Missions about zainichi. But this is mission born of the desire to find himself rather than a historian’s calling. Because he is also zainichi, he is aware clearly of the fact that he was going to disappear from history along with other zainichi.

His works are testimony for zainichi’s historical identity. Moreover, it is a way to record his presence and prove the existence and search the utopian space for the settlement.

He didn’t takes advantage of ‘the capitals’ for ascent of status. He also didn’t want to taken into the mainstream of ‘the ’ society by selecting a certain identity.

He was defined himself as a ‘margin man’, was tried to find his own

space for settlement. His 'distinction' is different from the behavior of the upper class that promote hierarchical classification, seperate the working class from themselves as they spend luxury item. He records the fact that the backside of hidden history in the works. And he exposed the fact through various perspectives, voices of minority. His future is anticipated of the reason for this.

Key words : Chong Wishing, Distiction, Zainichi, Playwright, Marginal man, Record

이 논문은 2014년 7월 11일에 투고되었으며, 2014년 8월 1일에 심사 완료되어 2014년 8월 11일에 게재가 확정되었음.