

# 포스트식민적 망각에서 포스트메모리로\*

- 일본군 '위안부'의 연극적 기억과 재현의 변화 -

최정(전북대)

## 〈목 차〉

- |                       |                          |
|-----------------------|--------------------------|
| 1. 서론                 | 3. 연결의 감각과 새로운 역사 쓰기의 시도 |
| 2. 역사적 기억의 복원과 고통의 재현 | 4. 결론                    |

## 1. 서론

'포스트식민적 망각(postcolonial amnesia)'이란 릴라 간디가 주창한 개념으로 식민주의 이후 독립 국가들에게서 발견되는 '망각하려는 의지'를 말한다. 그에 따르면 포스트식민 민족 국가들의 출현은 식민 경험이라는 불편한 과거를 망각하려는 욕망을 수반했는데 이 '망각하려는 의지', 즉 포스트식민적 기억 상실(amnesia)은 다양한 정치적·문화적 동기들에 추동되며 "무엇보다 역사를 스스로 창안하려는 충동이나 새롭게 출발하려는 욕구 - 식민 종속의 고통스러운 기억들을 지워버리려는 욕구 - 의 징후"이다.<sup>1)</sup> 오랜 시간 공식 역사 속에서

\* 이 논문은 2020년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2020S1A5B5A17088131)

침묵, 은폐, 부인되었던 일본군 '위안부'는 이러한 포스트식민적 망각의 산물이었으며, 1991년 김학순의 공개 증언 이후에서야 일본군 '위안부'의 존재는 비로소 '공공 기억의 장'으로 들어설 수 있었다.

일본군 '위안부'에 대한 역사적 기억은 피해자 본인들의 증언을 바탕으로 구술과 문서의 형태로 기록되어왔으며 문화적 재현을 통해 후세대에게 공유되고 전승되었다. 특히 일본군 '위안부'의 역사가 한 세대를 지나 피해/생존자 없는 포스트메모리 시대에 접어들면서 트라우마적 역사를 경험하지 않은 후세대의 기억 작업과 문화적 재현의 중요성에 대한 논의가 여러 담론의 장에서 활발하게 이루어지고 있다.

한 세기가 지나도록 '기억 투쟁'의 침예한 갈등이 끝나지 않은 일본군 '위안부'의 문제를 문화적으로 재현하는 작업은 비극적인 과거를 회상하는 차원의 단순한 기억 행위가 아니다. 그것은 탈식민주의 이론가인 호미 바바(Homi Bhabha)의 말처럼 "조각난 역사를 끌어 맞추어서 현재의 역사적 트라우마를 이해하기 위한 것"<sup>2)</sup>이며, 이러한 기억 작업은 후속 세대가 지나가 버린 "과거에 개입할 수 있는 유일한 방법"<sup>3)</sup>이기도 하다. 그런 의미에서 일본군 '위안부' 문제의 문화적 재현은 역사적 트라우마를 직접 경험한 피해/생존자가 사라진 이후, '위안부' 역사의 상흔과 고통을 어떻게 기억하고 극복해나갈 것인가의 역사적 책무와도 맞닿아 있다는 점에서 포스트메모리 시대에 더욱 중요한 의미를 지닌다.

최근 이러한 기억의 세대적 전회와 문화적 재현의 중요성을 반영하듯 일본군 '위안부'와 관련한 문화적 재현과 기억 문화에 대한 후속 세대의 연구 또한 활발하게 이루어지고 있다. 특히 '한일 위안부 합의'와 『제국의 위안부』 논란이 있었던 2015년을 전후하여 일본군 '위안부' 문제와 문화적 재현에 대한 관심이 대중적, 학문적 차원에서 촉발되며 새로운 국면을 이끌었으며 담론장의 문화적

1) 릴라 간디, 이영옥 역, 『포스트식민주의란 무엇인가』, 현실문화연구, 2000, 16면.

2) Homi Bhabha, *The Location of Culture*, London: Routledge, 1994, p.63.

3) 임지현, 『기억 전쟁』, 휴머니스트, 2019, 291면.

전환을 가져왔다. 이러한 흐름 속에서 일본군 '위안부' 문제를 다룬 영화, 소설, 만화, 애니메이션, TV 드라마, 연극 등 문화적 재현물도 다양한 형태로 창작·발표되었으며, 일본군 '위안부'의 재현에 대한 다양한 비평적·학문적 논의들도 본격적으로 이루어지기 시작했다.

이러한 담론의 장에서 일본군 '위안부'의 문화적 재현과 이후 세대의 기억 담론에 대한 논의 또한 활발하게 이루어졌으며, '증언 이후 재현의 문제', 즉 세대의 전환 속에서 일본군 '위안부'의 역사적 트라우마가 후세대의 문화적 재현을 통해 새롭게 재구성, 재전유되는 방식과 그 의미에 대한 논의들이 지금까지도 활발하게 이루어지고 있다는 것을 확인할 수 있다.<sup>4)</sup> 일본군 '위안부'에 대한 문화적 재현과 문화적 기억의 세대적 전환에 대한 학문적 관심은 무엇보다 일본군 '위안부' 문제에 대한 기억의 주체, 기억 방식의 변화를 감지한 후속 세대 연구자들의 실천적인 문제의식이 반영된 담론장의 변화로도 읽힌다.

그러나 2015년 이후 일본군 '위안부'에 대한 대중적 관심과 반향을 이끌었던 영화를 비롯하여 소설, 만화, 애니메이션, TV 드라마 등 타 장르에서 이루어진 학문적 관심과 논의에 비해 극문학 연구의 자장 안에서 일본군 '위안부'의 재현에 대한 연구<sup>5)</sup>는 여전히 매우 주변화되어 있으며, '문화적 기억의 세대적 전환과 트라우마의 재현' 등에 대한 논의 역시도 거의 이루어지지 않았다. 이러한 선행 연구, 논의의 공백은 한국 희곡·연극이 공동체의 정체성과 관련된 역사적 기억의 전승에 있어 유의미한 '기억의 공간'으로서 매우 중요한 문화정치적 역할을 수행해 온 문화적 기억의 중요한 매체라는 점을 숙고하지 못한 기존 극문학

4) 일본군 '위안부' 문제연구소에서 발견하는 웹진 『결』을 살펴보면 이와 관련된 활발한 논의와 흐름을 확인할 수 있으며, 일본군 '위안부' 관련 서사자료를 총정리한 장수희의 박사논문 「일본군 '위안부' 서사자료 연구」를 참조하면 2015년 이후 활발하게 이루어진 관련 연구 주제, 연구 동향 등을 확인할 수 있다.

5) 일본군 '위안부'와 관련된 극문학 연구로는 2002년 발표된 최영주의 논문 「위안부 문제의 연극적 재현: 한·일·미의 연극 텍스트를 중심으로」와 2010년에 발표된 김정순의 「세 위안부 연극에 나타난 주체성, 윤리성, 글로벌 관객의 문제: 〈노을에 와서 노을에 가다〉, 〈나비〉, 〈특급호텔〉을 중심으로」가 있다.

연구의 한계인 동시에 새로운 연구의 관점과 필요성을 반증하는 것이기도 하다. 본 연구자는 이러한 논의의 공백에 대한 문제의식을 바탕으로 일본군 ‘위안부’를 다룬 작품인 김민정의 희곡 〈하나코〉(2015)와 이해성의 희곡 〈빨간시〉(2011)에 대한 연구를 진행한 바 있다.<sup>6)</sup> 이 선행 연구의 과정을 통해 단일 작품들에 대한 단편적인 논의를 넘어서 보다 확장된 시선으로 시대적인 변화의 양상을 살피고자 하는 본 연구의 단초를 발견할 수 있었다.

본 연구는 이러한 선행 연구의 연장선상에서 일본군 ‘위안부’에 대한 연극적 기억과 재현의 변화 양상을 고찰하고 그 사회문화적 함의를 논구해보고자 한다. 특히 역사적 트라우마가 연극적 재현을 통해 새롭게 재구성되고 전승되는 문화적 기억의 문제에 착목하여 재현의 변화 양상을 분석하고 그 의미를 궁구해보고자 한다. 이를 위해 1991년 김학순의 공개 증언 이후 잇달아 발표된 1990년대 주요 작품들의 양상을 살피고, 일본군 ‘위안부’에 대한 연극적 재현의 변화가 적극적으로 감지되는 2010년 이후의 작품들을 살펴볼 것이다. 특히 본고에서 중점적으로 논의할 2010년 이후 창작·발표된 작품들에서 보이는 변화의 양상과 그 의미를 규명하는 데 있어 마리안 허쉬(Marianne Hirsch)가 제기한 ‘포스트메모리(postmemory)’ 개념은 유의미한 분석의 틀로 활용될 것이다.

기억문화 연구자인 알라이다 아스만(Aleida Assmann)의 표현을 빌리면 포스트메모리 세대는 “재난의 현장을 사후에서야 비로소 본”<sup>7)</sup> 이들이다. 홀로코스트 연구자인 마리언 허쉬는 홀로코스트와 같은 역사적 트라우마를 직접 경험한 세대들의 기억과 구분되는, 이후 세대의 기억을 지칭하는 용어로서

6) 일본군 ‘위안부’ 문제와 관련한 본 연구자의 선행 연구로는 2020년에 발표한 「일본군 ‘위안부’ 문제의 연극적 재현과 ‘포스트-기억 세대’의 시선: 김민정 희곡 〈하나코〉를 중심으로」와 2023년에 발표한 「문화적 외상의 극복과 기억의 윤리-이해성의 “빨간시”를 중심으로」가 있으며, 두 연구는 2010년 이후 창작된 작품들에서 보이는 변화의 지점들을 포착하고 논의를 확장하는 데 중요한 단초를 제공해 주었다.

7) 알라이다 아스만, 변학수·채연수 역, 『기억의 공간: 문화적 기억의 형식과 변천』, 그린비, 2011, 494면. 여기에서 아스만은 ‘포스트메모리 세대’라는 말을 직접적으로 사용하지는 않고 이를 다룬 2세대 작가들을 ‘기억 예술가’라고 지칭하고 있다.

포스트메모리(postmemory)를 사용하였다. 마리안 허쉬가 특별히 포스트메모리라는 용어를 사용한 것은 시간이 흐르고 세대가 전환되는 조건에서 문화적 기억의 변화 양상을 추적하기 위해서였다. 허쉬에 따르면 포스트메모리 세대(postmemory generation)<sup>8)</sup>는 이전 세대에게 전수 받은 역사적 트라우마의 기억을 통해 일종의 문화적 공통성을 공유하며, 공식 역사와는 차별되는 기억을 전승받게 된다. 일종의 문화적으로 '매개된 기억'인 포스트메모리는 “세대 간의, 그리고 세대를 넘어서 트라우마적 깨달음과 경험을 전달하는 전승의 구조”<sup>9)</sup>라고 할 수 있으며 그렇기에 과거와 현재 사이에서 부단히 진동하는 가운데 후세대에게 영향을 미치며 새로운 경험으로 재생성된다.

이후 세대, 즉 포스트메모리 세대들이 어떠한 방식으로 자신들이 체험하지 않은 과거의 고통스러운 트라우마적 역사에 접속하는가에 주목한 마리안 허쉬의 포스트메모리 담론은 이전 세대의 트라우마적 기억이 이후 세대의 '상상적인 투사, 반영, 창조'<sup>10)</sup>를 통해 어떻게 다르게 매개되고 새로운 문화적 기억으로 작동, 전승되는지를 살피는 데 유효한 분석의 틀을 제공해준다. 후세대로서 “자신들의 정체성에 있어 빈자리로 남아 있는 타자에 대해 갖는 윤리적 의무”<sup>11)</sup>

8) 마리안 허쉬에 따르면 '포스트메모리 세대(postmemory generation)'란 참혹한 역사적 폭력을 경험하지는 않았으나 이전 세대의 고통스러운 기억을 내밀한 구술이나 유품 등을 매개로 전승받은 후세대를 말한다. 초기에 가족, 혈연 등을 중심으로 논의되었던 포스트메모리 세대의 개념은 이후 확장되어 한 사회의 공동체에 속하는 후세대로서 문화적 재현의 매체 등을 통해 전수된 대중담론이나 기억들을 공유한 사람들까지도 포함하는 개념으로 확장되었으며, 포스트메모리 담론의 범위 역시도 가족적, 혈연적 연대를 넘어 공동체의 문제로 확장될 수 있다는 점을 밝힌 바 있다. 이에 대해서는 Marianne Hirsch, "The Generation of Postmemory", *Poetics Today* 29(1), Duke University Press, 2008과 Michael Rothberg, *Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation*, University of Minnesota Press 참조.

9) Marianne Hirsch, 위의 글, p.106.

10) 허쉬는 “포스트메모리는 기억의 강력하고도 매우 특별한 형태이다. 왜냐하면 그것의 대상 또는 출처와의 연관성이 회상을 통해서가 아니라 상상적인 몰두와 창조를 통해서 증개되기 때문이다.”라고 말하며, 포스트메모리 세대들은 “기억의 형태로 트라우마적 과거와의 연루를 상상한다.”고 말한다. 위의 글 참조.

를 바탕으로 ‘가족적 포스트메모리(familial postmemory)’에서 ‘관계 맺는 포스트메모리(affiliative postmemory)’로 나아가는 문화적 기억의 전환 과정을 조명한 허쉬의 포스트메모리 담론은 2010년대 이후 일본군 ‘위안부’ 문제에 접속하는 포스트메모리 세대 작가들의 변화된 태도와 인식에 주목하는 본 연구에서 중요한 분석의 기반이 될 것이다. 특히 포스트메모리가 무엇보다 ‘과거와의 감정적 연결’을 토대로 이루어진다는 것을 감안한다면 어느 예술 장르보다 사회적이고 집단적인 방식으로 감정을 공유하는 연극을 통해 구현된 일본군 ‘위안부’에 대한 기억과 재현의 양상을 살피는 것은 매우 의미 있는 작업이 될 것이다.

2015년 이후 일본군 ‘위안부’의 문화적 재현과 후속 세대의 기억 작업에 대한 논의가 피해/생존자 없는 시대를 준비하는 당대의 과제와 맞물려 유의미한 담론의 장을 형성해내고 있다는 점을 상기한다면, 본 연구 주제에 관한 학술적 관심과 논의는 반드시 필요한 작업이다. 이는 재현에 관한 연극적이고 미학적인 논의를 넘어 우리가 일본군 ‘위안부’라는 고통스러운 역사적 기억을 앞으로 왜 기억해야 하며, 어떻게 기록하고 기억해나갈 것인가에 대한 후세대의 책무와도 맞닿아 있는 중요한 문화적 성찰이기 때문이다.

이러한 의미에서 일본군 ‘위안부’에 대한 연극적 기억과 재현의 변화 양상, 그 사회문화적 함의를 고찰하고자 하는 본 연구는 상대적으로 극문학 연구의 장에서 소외되었던 일본군 ‘위안부’에 대한 학문적 관심을 환기하고 연구의 관점과 외연을 넓히는 데에 일조할 수 있을 것이며, 무엇보다 ‘포스트식민적 망각에서 포스트메모리’로 나아가는 일본군 ‘위안부’ 역사의 기억 투쟁, 문화적 기억의 전송 과정을 훑어보고 비판적으로 사유할 수 있는 학문적 성찰의 기회가 될 것이다.

11) 강경래, 「위안부 피해자 영상의 “포스트-기억 세대” 양식으로서의 변화와 사회문화적 함의 읽기」, 『인문논총』 75(4), 인문학연구원, 2018, 234면.

## 2. 역사적 기억의 복원과 고통의 재현

포스트식민적 망각(postcolonial amnesia)의 산물로서 공식 역사에서 은폐된 채 오랜 시간 보이지 않고, 들리지 않았던 일본군 '위안부'의 존재가 가시화되고 그 목소리가 비로소 공적인 장에서 들리기 시작한 것은 1991년 김학순의 공식적 증언 이후였다. 김학순의 공식적 증언 이후 '위안부' 문제가 한국 사회뿐만 아니라 전세계적으로 공론화되기 시작하면서 이를 다룬 희곡·연극들도 본격적으로 창작·발표되어 대중의 주목을 받기 시작했다.

1990년대에 발표된 작품들로는 전남대학교 극문화연구회의 <남자군>(전대극회 공동창작, 1992), <소리 없는 만가>(놀이패 한두레 공동창작, 남기성 연출, 1993), <노을에 와서 노을에 지다>(허길자 구성, 홍민우 연출, 1995), <반쪽 날개로 날아온 새>(극단 한강 공동창작, 장소의 연출, 1995), 한·일 합작으로 공연된 <거짓말쟁이 여자, 영자>(후지타 아사야 작·연출, 1995), 재미작가 김정미의 <나비>(1999) 등이 있다. 이 시기의 작품들은 오랜 시간 은폐되었던 일본군 '위안부' 문제의 '진실'을 알리고 일본 제국주의의 만행을 '고발'하는 것에 중점을 두고 있으며, 무엇보다 '민족 수난의 역사 속 성적 폭력의 피해자'로서 '위안부'의 고통을 드러내는 데 드라마를 집약하고 있다는 것을 알 수 있다.

일본군 '위안부'를 다룬 최초의 연극으로 주목받은 <소리 없는 만가>는 '순이'라는 인물을 중심으로 일본군 '위안부'의 비극적인 삶을 집약적으로 담아낸 작품이다. 이 극에서 '순이'는 16살에 '위안부'로 강제 동원되었다가 해방을 맞아 귀국하지만 차마 고향으로 돌아가지 못하고 50여 년을 넘게 혼자 숨어 살다 삶의 마지막 순간에서야 그리던 고향에 돌아와 외롭게 숨을 거두는 존재로 그려진다. 이 극은 강제 동원에서부터 위안소에서의 생활, '민족의 오욕'으로 취급받으며 해방 이후 겪어야 했던 사회적 냉대와 배제, 죄의식과 수치의 감정으로 이중의 고통에 시달렸던 일본군 '위안부' '순이'의 삶을 순차적으로 전개하면서도 춤과 풍물, 만가(挽歌) 등의 전통적 요소와 서사적 기법을 접목하여 장면을

극적으로 제시하고 있는 것이 특징이다.

일본군 '위안부' 문제의 역사적 '진실'을 관객들에게 전달하기 위해 일본군 '위안부' 강제 동원 당시의 역사적 상황을 나레이션을 통해 설명해 주거나 종전 이후 '위안부'들이 귀국선을 타고 돌아오는 장면, '위안부' 문제를 해결하기 위한 현재의 노력 등을 슬라이드와 함께 보여주는데, <소리 없는 만가>에서 쓰인 이러한 도큐먼트 기법은 관객들에게 일본군 '위안부' 역사에 대한 객관적인 정보를 제공하는 것뿐만 아니라 브레히트의 서사극 기법처럼 '거리감'을 갖고 일본군 '위안부' 문제를 바라보게 만드는 장치로 활용되고 있음을 알 수 있다. 이를 통해 관객들은 무대 위에서 재현되고 있는 '순이'의 이야기가 허구가 아닌 역사적 사실이라는 것을 환기하게 된다.

이러한 도큐먼트 기법이 관객들에게 역사적 진실에 대한 환기와 '거리감'을 유도하는 역할을 수행하고 있다면 <소리 없는 만가>에서 두드러지게 활용되는 춤과 가면 등의 전통적 표현 기법은 충격과 공포, 분노와 슬픔, 한(恨)의 정서를 극대화하는 장치로 활용된다. '프롤로그-처녀들의 춤' 장면에서 사물(四物)과 피리를 반주 삼아 전통적인 춤과 놀이로 봄을 맞은 마을 처녀들의 친진함과 흥취를 한껏 보여주는 가운데, 갑자기 조명이 어두워지며 음산한 분위기 속에 커다란 사무라이 탈을 쓰고 일본군들이 등장하는 장면은 '민족' 처녀들의 웃음과 흥을 일순간 앗아간 일본 제국주의의 침략을 상징적으로 보여준다. 또 '마을 처녀들을 강제로 끌고 가는 장면', '위안소에서의 생활' 등의 장면에서 행해지는 폭력과 유린의 모습을 일본군이 탈을 쓰고 기괴한 춤을 추는 형상으로 상징화하고 있는데, 이러한 형상화는 '위안부' 피해자가 경험한 공포와 충격을 전면화하면서 이를 지켜보는 관객들의 정서적 불안감을 증폭시키는 요소로 작용한다.

문제는 폭력과 고통을 재현하는 장면에서 쓰이고 있는 <소리 없는 만가>의 이러한 상징적 표현 기법이 일본군 '위안부'가 경험한 역사적 폭력에 대한 정확한 인식과 대면의 기회를 차단한 채, 관객들을 '알 수 없음'<sup>12)</sup>의 공포와 불안에

12) 김소연은 <소리 없는 만가> 속 상징적인 표현과 재현의 장치들이 자아내는 '알 수 없는' 불안감과 공포감에 대해 "영문도 모른 채 끌려갔던 피해자들이 겪었던 공포와



가두는 역할을 한다는 것이다. 물론 전통적인 가면과 춤적 표현 요소들을 활용하여 폭력의 모습을 상징화한 것은 한편으로 이 극을 창작한 놀이패 한두레<sup>13)</sup>의 정체성을 보여주는 예술적 재현 전략이며, 무대 위에서 폭력을 직접적으로 재현하는 것을 피하고자 한 창작자들의 선택이었을 수도 있다. 그러나 일본군 ‘위안부’가 경험한 폭력의 정체와 고통의 연원을 추상화하면서 공포와 불안, 충격의 정서를 극대화하고, 동시에 춤과 소리, 굿 등의 전통극적 요소를 활용하여 ‘민족적’인 감수성을 자극하는 것은 비단 〈소리 없는 만가〉에서만 발견되는 재현의 양상은 아니다. 이 극의 마지막 장면이 만가(挽歌)와 춤으로 마무리되고 있는 것 역시 이러한 문제와 닿아있다.

죽기 전에 부모님의 산소를 찾기 위해 고향에 돌아온 ‘순이’는 남의 시선을 피해 다니다 간첩으로 오인받아 취조를 받게 되는데, 자신이 ‘위안부’였으며 사람들이 무서웠다고 밝힌 ‘순이’에게 피부어지는 폭력적이고 혐오적인 질문 (“창피하고 부끄러워서였겠지요?” “이상한 눈으로 볼까 봐 그랬습니까?” “자살한 사람도 많다고 하던데.” “은몸에 매독균이 퍼져있는데 왜 치료하지 않으시죠?”)들은 해방 이후 ‘위안부’에게 가해진 한국 사회의 폭력과 냉대, 그로 인한 ‘위안부’의 포스트식민의 상흔을 고스란히 보여준다. 이 장면에서 “거서 죽었어야 하는 건데, 죄 많은 몸이, 이래 망가진 몸이 우째 어무이를 뵈겠습니까?”라고 말하는 ‘순이’의 모습은 식민 이후 ‘위안부’가 가졌던 ‘순결하지 못한’ ‘더럽혀진 몸’이라는 부끄러움과 죄의식을 그대로 보여주는 동시에 한편으로 이 극에 내재된 순결 이데올로기를 드러낸다. ‘순이’의 대사 외에도 〈소리 없는 만가〉에는 당시 한국 사회에 팽배했던 순결 이데올로기로 인해 일본군 ‘위안부’를 순결하지 못하고 ‘더럽혀진 여자’로 바라봤던 시선의 족쇄를 곳곳에서 발견할 수 있다.

---

폭력은 바로 ‘알 수 없음’ 때문에 배가되는데, 이러한 상징적 표현은 그 ‘알 수 없음’에서 오는 무참한 폭력과 극도의 공포를 드러낸다.”고 지적한 바 있다. 김소연, 『재현에서 사건으로: 일본군 위안부 문제를 다룬 연극들의 변화』, 『연극포럼』, 2016년 발제문에서 참조.

13) 놀이패 한두레는 마당극 집단으로 전통적인 춤과 연극의 접목에 관심을 두고 다양한 사회문제를 주로 다루었던 공연 단체이다.

식민지 이후 '위안부'를 침묵하게 만들었던 것은 순결 이데올로기에 기반한 가부장적 질서였다. 이 극이 위안소에서의 폭력적 사건뿐만 아니라 해방 이후 '위안부'의 고통스러운 삶을 연속성 있게 조명하였다는 의의를 지니면서도 그 의미가 희석되고 있는 것은 바로 이러한 남성중심적이고 가부장적인 시선의 폭력과 그 한계를 고스란히 내재하고 있기 때문이다.

남동생 '석이'에게 어머니가 남긴 비녀를 건네받은 '순이'는 꿈속에서 어머니를 만나고 세상을 떠난다. 이 극의 마지막 에필로그 장면은 장례 행렬이 이어지는 가운데 만가(挽歌)가 울려 퍼지고 '순이' 뿐만 아니라 일본군 '위안부' 할머니들의 한(恨)과 닮은 위로하는 춤으로 마무리된다. 이러한 위무와 '한풀이'는 슬픔의 정서를 극대화하는 동시에 '위안부'로서의 '순이'의 다층적인 삶의 궤적을 식민지 역사의 울분과 살아서 풀지 못한 '한(恨)'이라는 민족적 정서로 수렴한다. 그렇기에 일본군 '위안부'의 아픔과 고통은 과거 식민의 폭력을 경험한 '그들'이 당한 아픔이자 민족의 한(恨)으로 봉합되어 현재에도 여전히 계속되고 있는 '위안부'의 고통은 치유와 해결이 요원한 채 '출구 없는 것'이 되고 만다.

〈노을에 와서 노을에 지다〉에서도 〈소리 없는 만가〉와 비슷한 재현의 양상을 발견할 수 있다. 하중오의 극시와 일본군 '위안부'였던 이복녀의 증언집 〈흰 옷고름 입에 물고〉를 결합하여 1인극의 형식으로 재구성한 이 작품은 “가공되지 않은 날 것 그대로의 '위안부' 경험이 시종일관 주인공의 독백으로 이어지는 대사를 통해 이완 없이 터져 나오는 감각의 과잉”이라는 평가를 받을 만큼 '일본군 성노예'<sup>14)</sup>로서 겪은 참혹하고 충격적인 폭력과 고통을 재현하고 있다. 이 극의 플롯은 일상의 상상력을 초과하는 참혹하고 극단적인 사건들로 구성되어 있다. 성노예 생활을 거부하였다는 이유로 혼절할 만큼 구타를 당한 채 시체구덩이에 버려진 경험, 도망치다 잡힌 벌로 가해진 발목 인대를 끊는 고문, 눈앞에서 목격학 동료의 무참한 죽음과 그 동료의 시체를 끓인 물을 강제로

14) 1995년 발표된 〈노을에 와서 노을에 지다〉는 당시 김학순 할머니가 공연 중간에 출연하여 대본 없이 관객들에게 일본군 '위안부'의 역사를 직접 '증언'하였다는 점에서 큰 주목을 받았다. 초연 이후 1997년 〈일본군 성노예〉로 제목을 바꾸어 다시 공연되었다.

먹어야 했던 경험 등은 주인공의 생생한 기억을 바탕으로 구술 증언(oral testimony)의 형식으로 전달된다. 이 극에서 구술 증언은 “청중에게 경험의 진실성을 주장하는 정치적 욕망의 서사”<sup>15)</sup>로서 무자비한 폭력과 부조리한 상황의 극단에 닿아있는 사건들이 역사적으로 실재했던 사건이었다는 점을 지속적으로 환기시키면서 관객을 충격으로 몰아넣고 각성을 요구하는 장치로 작용한다.<sup>16)</sup>

〈노을에 와서 노을에 지다〉는 오랜 시간 침묵 속에 간혀있었던 일본군 ‘위안부’ 주인공이 침묵을 깨고 증언의 형식을 바탕으로 자신의 역사를 주체적으로 발화하는 존재로서 그려지고 있다는 점, 반세기가 넘게 숨겨왔던 고통을 직접적으로 드러냄으로써 절대적인 현존을 웅변하고 있다는 점, 그리고 “위안부 피해자들이 자신들의 목소리로 역사적 메모리를 표현하도록 하는 일종의 ‘공적인 연단’의 공간을 마련해”<sup>17)</sup>주었다는 점에서 성취와 의의를 발견할 수 있다. 특히 이 극에서 쓰인 증언의 형식은 앞서 말한 ‘역사적 사실의 환기와 증명’ 외에도 과거의 역사에 대한 ‘위안부’의 주체적 발화 행위인 동시에 증언을 듣는 관객들에게 역사적 기억을 직접적으로 전승하는 매개가 된다는 점에서 중요한 역할을 수행하며, 침묵했던 목소리를 귀 기울여 듣고 적극적으로 반응하는 존재로서 관객들을 위치하게 만든다는 점에서 의미가 있다. 그러나 이 극에서 증언을 통해 발화되는 충격적인 사건들, 폭력과 강간의 순간들은 어느 순간 피식민지국 여성이 당한 몸의 수난사로 초점화되며 ‘위안부’ 피해자의 고통을 민족의 고통으

15) 김성례, 「여성주의 구술사의 방법론적 성찰」, 『한국문화인류학』 35(2), 한국문화인류학회, 2002, 47면.

16) 최영주는 이러한 재현의 양상과 효과에 대해 “주인공의 이야기는 옹고 그림의 시비를 떠난 미학적 센세이션 그 자체”이며, “이때 주인공은 자신의 상황을 지적으로 성찰한 것이 아니라 고통스럽게 경험하고, 그 고통을 통해 절대적인 현존을 웅변하게 된다”고 말한다. “자신의 절대적인 현존을 고통스럽게 재현함으로써 충격과 전율을 통해 힘과 강렬한 반응을 유도”하며 “증언을 통해 주인공은 주체의 부재를 의미했던 침묵에서 벗어나 주체의 모색과 자기 구원을 성취하였다고 할 수 있다”고 평가한 바 있다. 최영주, 앞의 논문, 100-101면 참조.

17) 김정순, 앞의 논문, 148면.

로 치환하는 ‘피해자 민족주의(victimhood nationalism)’로 환원되어 민족적 정체성에 감정적으로 호소하는 방식으로 귀결된다는 점에서 재현의 한계를 보인다.

이 극의 마지막이 〈소리 없는 만가〉와 같이 맺힌 ‘원’과 ‘한’을 풀지 못한 채 구천을 떠도는 일본군 ‘위안부’ 피해자들의 영혼을 위무하고 달래는 해원극의 형식으로 마무리되는 것도 바로 이러한 ‘피해자 민족주의’의 정서를 강조하는 데 일조한다. 피해자들의 고통과 원한을 무속의 힘을 빌려 ‘대리적으로 해소’하고 민족적 상처로 봉합하는 이러한 결말은 일본군 ‘위안부’를 ‘한 많은 피해자상’으로 고착시킬 뿐만 아니라 ‘위안부’의 문제를 지나간 회한(悔恨)과 원한의 문제로 귀결 짓고 있다는 점에서 문제적이다. 이는 권은선의 지적처럼 현재진행형인 일본군 ‘위안부’ 문제를 “집단적, 민족적 염원과 원한의 대리해소라는 관객 경험으로 대체할 때, 역사의 현재적 의미를 가질 수 없으며, ‘위안부’ 피해자의 원한을 근본적으로 해소할 수 있는 정치적으로 유효한 집단 기억을 구성할 수 없다”<sup>18)</sup>는 한계를 드러내는 것이다. 이러한 한계들은 〈노을에 와서 노을에 지다〉에서 시도한 서발된으로서 ‘위안부’ 여성의 주체적인 발화 행위를 완수하지 못하게 만드는 요소로 작용한다.

일본 제국주의의 만행과 피해자들의 고통을 민족주의적 감수성을 기반으로 충격/공포/분노/슬픔 등 정서의 극대화를 통해 전달하고 있는 이 시기 재현 양상은 한편으로 일본군 ‘위안부’ 문제가 뒤늦게 공론화되면서 대중들이 느낀 충격과 분노에 대한 시대적 반영이자 연극적 고발로도 읽을 수 있다. 작품 속에서 극대화되는 충격과 공포, 분노와 슬픔의 정서는 실제 일본군 ‘위안부’ 사건에 대한 공감과 연대를 이끌어 내는 주요한 요소였다는 측면에서 정치적 정당성을 갖지만, 한편으로는 충격과 분노, 원한의 정서에 함몰된 채 폭력적인 사건에 대한 정확한 이해와 문제의 해결을 모색하는 비판적 인식을 가로막는다는 점에서 피해자들의 고통은 치유의 해법을 찾지 못하고 되풀이된다는 문제를

18) 권은선, 『증언, 트라우마, 서사-한일 ‘위안부’ 합의 이후의 일본군 ‘위안부’ 영화』, 『아시아 영화연구』 12(2), 영화연구소, 2019, 16면.

지닌다. 이러한 재현의 방식은 관객의 행동을 변화시킬 만큼 의식의 반전이나 사유의 변화를 적극적으로 촉구하지 못한 채 과거 식민지 역사의 재연에 그치고 있다는 점에서도 한계를 갖는다.

또한 일본군 '위안부'의 고통을 식민지 시기 과거의 문제로 고정하여 민족주의적으로 전유하는 방식은, 식민지 시기 이후에 그들이 경험했던 억압과 배제라는 또 다른 폭력과 그로 인해 지속되고 있는 고통을 축소, 소거하는 효과를 가져온다. 일본군 '위안부'의 문제를 현재의 차원에서 바라보고 해결과 치유를 모색하는 것이 아니라 식민지 과거에 겪었던 가슴 아픈 민족적 상처, '그들'이 경험한 특수한 과거의 이야기로 고착시키고 있는 이 시기 많은 작품들은 무엇보다 '위안부' 당사자들을 '역사의 희생물'로서 타자화시킬 위험이 있다는 점에서 일정 부분 한계를 노정하고 있음을 알 수 있다.

〈반쪽 날개로 날아온 새〉 역시 '민족과 역사의 희생물'로서 성적으로 유린 당하고 상처받은 '위안부'의 고통을 전경화하는 것에 초점을 두고 있다. 전쟁이 끝나고 귀향을 준비하는 세 여인이 위안소에서 마지막 밤을 보내는 이야기를 그린 이 극은 이 시기 다른 작품들과는 달리 충격적인 사건이나 폭력적인 장면 등을 직접적으로 재현하지 않지만 전쟁이 끝나도 끝내 귀향하지 못하는 '위안부'의 상황을 극적으로 보여줌으로써 고통을 초점화한다. 문제는 이 작품에서 그려지는 그들의 고통이 '아버지'와 연관되어 있다는 점이다. 순결을 잃은 자식으로서 아버지가 자신을 알아보지 못할까 봐 두려워하는 '순이', 아버지에게 '깨끗했던' 17살의 착한 딸로 기억되고 싶어 하는 '봉기'의 욕망은 이 극에 담지된 가부장적 시선에 고스란히 드러난다. 이 작품에서 '아버지'는 그리운 고향이자 순결한 민족성을 상징하며, 세 여인의 고통은 그들의 성이 귀속되어 있는 '아버지의 도덕률'로부터 비롯된 것이다.<sup>19)</sup> 일본군 '위안부'의 육체적·실존적 고통을

19) 이러한 가부장적 시선에 대해 연극평론가 이승희는 “군 위안부 여성의 육체적·실존적 고통에 초점을 두는 것은 분명 극적 진실성이 있지만, 이는 역설적으로 아직도 우리가 군 위안부 문제를 정조의 유린 차원에서 감상적으로 반응하고 있음을 자백하는 것이기도 모른다. 이 연극은 그녀들의 상처가 치유되고 더 이상의 비극이 발생하지 않기를 바라고

순결과 정조의 유린 차원에서 바라보는 이러한 시선은 순결 이데올로기가 뿌리 깊은 한국 사회에서 일본군 '위안부'의 존재가 왜 그토록 오랜 시간 침묵과 고통 속에 잠겨있었는가를 고스란히 보여준다. 이러한 가부장적 순결 이데올로기의 억압과 일본군 '위안부'의 고통에 대해 권은선은 다음과 같이 이야기한 바 있다.

일본군 '위안부' 피해자들은 한국사회에서 뿌리 깊은 순결 이데올로기와 반일 정서와 같은 문화적 요인, 그리고 자신이 경험한 것을 언어화할 수 있는 인식적, 사회적 장치의 부재 등으로 인해 고통받아 왔다. 오랜 기간 동안 남성중심적인 한국사회에서 군위안부 문제는 인권과 역사의 문제가 아닌 개인의 정조의 문제로 여겨져 왔으며, 지배적인 저항 민족주의 담론은 여성 폭력의 차원을 전유하여 위안부 피해를 '더럽혀진 오누이' '민족의 수치'로 재현함으로써 피해 여성들의 가시화와 경험의 언어화를 억압해왔다. 이런 상황에서 피해자들은 자신이 무슨 일을 당한 것인지, 무엇을, 누구를 상대로 분노를 표해야 하는지 모르는 상태에 놓여지게 되고 침묵 속에 잠기게 된다.<sup>20)</sup>

연극뿐만 아니라 이 시기 일본군 '위안부'을 다룬 많은 문화적 재현물들이 일본군 '위안부'의 문제를 과거에 있었던 민족 수난사의 일환으로 피식민지 여성의 몸에 가해진 성적 폭력과 정조의 유린의 상흔으로 바라보고, '위안부'의 고통을 '피해자 민족주의(victimhood nationalism)'의 틀 속에서 관습적으로 재현하고 있는 것은 바로 이런 뿌리 깊은 이데올로기적 시선이 작품 속에 내재하

---

있지만, 이를 위해 그녀들이 자신들의 반쪽 날개에 고통받고 있음에 강조점을 둔다는 것은 그녀들을 다시 정조 상실의 상처 안으로 밀어 넣는 위험에 노출되어있는 것과 마찬가지로 때문이다."라고 지적하면서 일본군 '위안부' 문제는 정조 상실의 문제로 축소될 수 없으며, "온갖 어려움 속에서도 생존하여 자신의 과거를 공개했던 정대협 할머니들의 정치적 의식이 말하는 역동성이 더 중요하"며 "더 이상 군 위안부 여성이 불쌍한 희생자만으로 재현되지 않기를 바란다. 그것이 역사에 대한 도덕이라 믿는 까닭이다."라고 말한 바 있다. 이승희, 「일본군 위안부를 재현한다는 것-극단 한강 나무와 물 〈반쪽 날개로 날아온 새〉의 글 참조.

20) 권은선, 앞의 논문, 24면.

여있기 때문이다.

이처럼 일본군 ‘위안부’ 역사에 있어 ‘증언의 시대’로 불리는 1990년대에 창작된 이 작품들은 공식 역사 속에서 오랜 시간 망각, 은폐되었던 위안부의 역사적 기억과 증언을 복원하여 대중들에게 위안부의 존재를 알리고 사건의 충격적인 참상을 ‘고발’<sup>21)</sup>하는 데 중점을 두었으며 ‘위안부’ 문제에 대한 관심과 각성을 유도하는 다양한 재현의 방식을 모색하였으나 궁극적으로 남성주의적 민족주의 담론의 한계를 떨치지 못했다는 것을 알 수 있다. 민족주의적 관점에서 일본군 ‘위안부’가 수난의 역사이자 “‘훼손된 조국’을 상징할 때, 말하지 못하는 하위 주체의 표상이 될 때, 일본군 ‘위안부’의 행위성은 소거”<sup>22)</sup>되며 피해의식과 감상주의적 담론을 동어반복적으로 구성하게 된다. 연극뿐만 아니라 이 시기에 발표된 ‘위안부’에 대한 다큐멘터리, 소설, 특집극 등 많은 문화적 재현물의 담론 구성이 지나치게 동어반복적이며, ‘위안부’를 ‘한스러운 슬픈 역사’로 치부하거나 ‘수탈당한 민족의 치욕적 상처’, ‘지켜주지 못한 우리의 소녀이자 할머니’ 등으로 고착시키고 있는 것 역시 바로 이러한 가부장적 민족주의 시선의 한계에서 기인한다. “민족의 ‘어린 소녀’를 지키지 못하고 제국주의 일본에게 유린당하는 것을 막지 못한 데에서 오는 분노, 수치심, 죄책감, 고통에 기반 한”<sup>23)</sup> 재현은 역사에 대한 성찰적 인식을 마비시킬 뿐만 아니라, 과거와 현재, 미래를 연결하는 ‘대화적 교류’를 불가능하게 한다는 점에서 한계를 지니며, 이렇게 정형화된 ‘위안부’의 표상은 무엇보다 영원히 역사 속의 타자로 고착된다는 점에서 문제를 지닌다. 그런 의미에서 일본군 ‘위안부’의 재현이 단순히 충격적이고 한스러운

21) 사카모토 지즈코는 일본군 ‘위안부’의 “증언이 거듭되면서, 피해생존자들의 진술이 ‘피해의 이야기에서 고발의 이야기로’ 전형화되었다고 지적한다. 고발의 모델 스토리 외의 다른 것들은 삭제되고 있다는 것을 비판한 것이다.” 사카모토 지즈코, 『전 일본군 ‘위안부’ 생존자 ‘증언’의 정치학』, 연세대 사회학과 석사학위논문, 2005. 허윤, 『목적(어) 없는 “기억하겠습니다”-일본군 ‘위안부’의 서사화와 역사적 상상력』, 『여성과 역사』 35, 2021, 17-18면 재인용.

22) 허윤, 위의 논문, 32면.

23) 권은선, 위의 논문, 18면.

과거의 '재연', 민족 수난사의 복원에 그쳤을 때 어떤 문제를 파생시킬 수 있는지, 또 '위안부' 문제를 재현하면서 '동시대적 연대감과 책임'을 연결하는 작업이 왜 중요한지를 지적한 유제분의 논의는 중요한 성찰의 지점을 제공한다.

기억을 통해 중군위안부들의 주체성을 재현한다 하더라도, 이들 주체가 떠맡았던 역사적 짐에 대해 동시대의 나 자신이 연대감이나 책임을 느끼지 않는 이상 그 재현 행위는 그저 하나의 객관적 서술행위에 지나지 않을 수 있는 것이다. 이 과정에서 간신히 재현한 주체로서의 중군위안부는 나와는 상관없이 역사로 흘러버릴 타자로 남을 수밖에 없다. 요컨대 역사적 진실의 전달과 더불어 현재의 나 개인이 역사의 일부이므로 역사적 책임에서 결코 자유로울 수 없다는 정서적 공감대가 필요하며 이러한 차원에서 역사적 재현에서 윤리가 중시되어야 하지 않을까.<sup>24)</sup>

유제분은 오랜 시간 망각되었던 일본군 '위안부'의 역사적 진실을 전달하는 것도 중요하지만 '위안부'의 문제를 과거가 아닌 동시대 역사의 문제로, 더 나아가 역사의 일부인 '나 자신'의 현재적인 문제로 바라보고 정서적 공감대를 연결하는 작업이 무엇보다 문화적 재현의 과정에서 필요하다는 것을 이야기한다. 일본군 '위안부'가 짊어졌던 고통을 지나간 과거의 상흔으로 치부하고 "동시대의 나 자신이 연대감이나 책임을 느끼지 않는 이상 그 재현 행위는 그저 하나의 객관적 서술행위에 지나지 않을 수"<sup>25)</sup> 있기 때문이다. 이는 지배 이데올로기에 의해 고착되고 정형화된 역사적 기억이 아니라 동시대 사람들의 '마음을 움직이고 연결하는 기억(affective memory)'으로서 유동하는 기억의 장에서 일본군 '위안부'의 문제를 살펴보아야 한다는 주장과도 상통한다. "기억은 '현재'의 역사이고 누가 어떤 틀로 기억하고 인식하는가에 따라 과거는 바뀔 수 있"<sup>26)</sup>기 때문이다.

24) 유제분, 「재현의 윤리: A Gesture life의 위안부에 대한 기억과 애도」, 『한국영미소설학회』 13(3), 2006, 78면.

25) 위의 논문, 78면.

26) 허윤, 앞의 논문, 18면.



일본군 '위안부'에 대한 기억의 정형화를 가져왔던 민족주의적 시선을 떨치고 '위안부' 재현의 폭을 확장한 작품들이 나타나기 시작한 것은 2010년대에 이르러서이다. 이 시기에는 일본군 '위안부'를 바라보는 민족주의적이고 감상주의적인 시선에서 벗어나 '나 자신'의 동시대적 문제의식을 투영하고 성찰함으로써 일본군 '위안부' 문제를 공동체의 문제로 확장하는 작품들이 등장한다. 그리고 무엇보다 '상상과 창조적 몰두'를 통해 이전 세대의 역사적 트라우마에 적극적으로 접속함으로써 '고통에의 연대'를 모색하고 후세대로서의 책무를 사유하는 일본군 '위안부'의 포스트메모리, 즉 '마음을 움직이고 연결하는 기억'으로서 새로운 문화적 기억의 양상이 비로소 활발하게 나타나기 시작한다.

### 3. 연결의 감각과 새로운 역사 쓰기의 시도

#### 3.1. 증언 너머의 상상과 경계의 확장

1990년대에 창작된 희곡·연극 작품들이 일본군 '위안부' 문제의 참혹한 진실을 알리고 고발하기 위해 일본 제국주의의 잔혹함과 피해자들이 당한 폭력의 고통을 극대화하는 것에 중점을 두었다면, 2010년 이후에 발표된 작품들에서는 '위안부' 문제를 과거의 아픈 역사가 아닌 여전히 해결되지 않은 채 현재까지도 영향을 끼치고 있는 문화적 외상(cultural trauma)으로 바라보는 포스트메모리 세대의 시선과 문제의식을 발견할 수 있다.

특히 2010년 이후 창작된 <빨간시>(이해성 작/연출, 2011), <하나코>(김민정 작, 한태숙 연출, 2015), <1945>(배삼식 작, 류주연 연출, 2017), <공주들>(극단 신세계 공동창작, 김수정 연출, 2018)<sup>27)</sup> 등은 포스트메모리 세대의 새로운

27) 이 외에도 <Face>(김혜리 작/연출, 2011), <봉선화>(윤정모 각색/극본, 구태환 연출, 2013), 뮤지컬 <꽃신>(육경선 작, 김근한 연출, 2013), <악사와 소녀>(김기영 작/연출, 2018), <캐러멜>(김기강 작/연출, 2018), <할매의 방>(김인경 작, 김창우 연출, 2019), <치마>(채승훈 작/연출)(2019) 등의 작품이 발표되었다.

시선과 문제의식이 적극적으로 투영된 작품들이다. 이들 작품에서 감지되는 새로운 재현의 경향들은 우리 사회에서 변화되며 축적되어 온 일본군 '위안부' 피해자들에 대한 기억의 정치, 기억의 투쟁을 바탕으로 하고 있으며, 무엇보다 후속 세대의 정동과 기억 작업을 바탕으로 기존의 국가·민족 담론과 서사적 체계모니에서 벗어나는 '위안부'의 모습을 적극적으로 상상하고 재현해 내고 있다는 점에서 주목을 요한다.

이 시기의 작품들은 이전 시기의 작품들과는 달리 '위안부' 피해자들의 증언과 기록을 창작의 토대로 삼으면서도 '증언의 프레임'에 함몰되거나 피해자의 고통을 재현하는데 천착하지 않고, 그동안 한국 사회에서 '위안부' 문제를 역사화하면서 지녔던 태도와 시선들에 문제를 제기한다. 또한 피해자/가해자라는 이분법적 시각을 넘어서 제대로 청산, 해결되지 못한 '우리 안의 과거', 잔존하는 내부의 문제들을 조명하는 등 일본군 '위안부' 문제를 바라보는 확장된 시선을 보여준다. 과거의 작품들과 달리 '증언의 레토릭'에 갇히지 않고 증언 너머를 상상하고 사유의 경계를 확장하는 이러한 양상은 일본군 '위안부' 재현의 축이 '메모리'에서 '포스트메모리'로 옮겨지고 있음을 보여준다. "증언이 우리에게 권유하고 우리에게 강제하는 것은, 그것을 부동의 역사적 사실이거나 완전히 통합된 역사적 내러티브로 다루라는 것이 아니라, 혹은 트라우마적 순간과의 조우를 반복하라는 것이 아니라, 증언이 가정하는 침묵, 분절되지 않는 목소리와 더불어 타자의 목소리와 대화하라는 것이다."<sup>28)</sup> 라는 권은선의 말처럼 이들 작품은 '위안부' 피해자의 증언과 기록에 함몰되지 않고 그 너머를 상상하고 사유하면서 타자의 목소리와 대화하기 위해 트라우마적 기억과 역사 사이에 '성찰적 극복의 매개'를 놓는 작업을 적극적으로 시도하고 있다.

배삼식의 <1945>는 역사적 트라우마를 경험한 이전 세대의 증언과 기록 너머 '과거와의 연루'를 상상하고 성찰하는 포스트메모리 세대 작가의 시선과 욕망이 가장 적극적으로 투영된 작품이다. 이 극은 명숙과 미즈코라는 두 여성을

28) 권은선, 앞의 논문, 29면.

중심으로 1945년 해방 원년의 시간, 만주에서 조국으로 (미)귀환하는 사람들의 여정을 새롭게 조명하고 있다. 배삼식은 해방 이후 ‘한국인의 정체성’이라는 민족 국가의 동일성을 구축하는 과정에서 민족 국가의 내부로 온전하게 편입되지 못하고 배제되었던 역사 속의 타자들, 비국민적 주체들을 재현의 주체로 호명하고 복원함으로써 역사와 민족의 경계를 질문하고 성찰하게 만든다. 그리고 이러한 해방 원년의 시공간, 역사와 민족의 경계에서 ‘우리의 가장 바깥, 경계의 가장자리에 내몰려’ 분투하는 역사적 존재로서 일본군 ‘위안부’를 새롭게 소환한다.

〈1945〉의 첫 장면은 일본군 ‘위안부’였던 조선인 명숙과 일본인 미즈코가 귀환에 필요한 돈을 마련하기 위해 길가에 버려진 일본인 갓난아이들을 중국인들에게 파는 모습을 그리고 있다. 갓난아이들을 돈을 받고 중국인에게 팔아넘긴 명숙이 미즈코에게 “사람이 아냐. 물건이야, 버린 물건. 미즈코 너도, 나도, 조센노, 니흥고, 닝겐자나이. 여기 사람 같은 건 없어. 사람들은 모두 빠져나갔어. 돈 있고 힘 있는 것들은 소식도 빠르고 눈치도 빠르니까. 어차피 너나 나나 팔린 물건 아니었어?” “물론 이제는 풀려났지. 주인들이 우릴 버리고 달아났으니까. 하지만 달라진 건 없어. 예전엔 그것들이 우릴 팔았지만, 이젠 우리가 우릴 팔아야 한다는 거... 달라진 건 그것뿐이야. 그게 해방이고 독립이야. 알겠어?”라며 이야기하는 모습은 해방 이후에도 다중의 폭력에 노출되어 인간으로서의 윤리와 존엄성마저 빼앗긴 채 삶과 죽음의 경계에서 생존을 위해 분투해야 했던 일본군 ‘위안부’의 실존적 모습을 생생하게 보여준다.

이러한 모습은 일본군 ‘위안부’의 여러 정체성 중 ‘성폭력 피해자’라는 측면만을 부각했던 과거의 작품들에서는 전혀 찾아볼 수 없었던 ‘위안부’의 모습이다. 이 극에서 명숙은 “어떤 욕망에도 물들지 않은 순수로서, 무죄하게 고통받은 어린 소녀의 이미지로서” 박제되고 성화(聖化)된 단일한 ‘위안부’의 표상이 아니라 “자신이 지닌 욕망과 당위 사이에서 흔들리며, 도덕적·윤리적 고뇌 속에서 능동적 선택을 하는 인간”<sup>29)</sup>으로 그려진다. 이러한 탈전형적인 ‘위안부’

29) 배삼식·박민정·허운, 「두 여자 이야기: 역사와 민족의 경계를 질문한다」, 『문학동네』 101, 문학동네, 2019, 73면.

의 모습은 극 중에서 또 다른 조선인 ‘위안부’이자 위안소 중간관리자 역할을 하며 명숙과 미즈코를 괴롭혔던 선녀라는 인물에게서도 찾아볼 수 있는데, ‘위안부’로 팔려 왔으나 포주가 될 만큼 생존력이 강했던 선녀는 조선인 구제소에서 조우한 명숙이 적개심과 분노를 드러내자 “너두 똑같았을걸? 내 자리에 네가 있었으면, 나두 느이처럼 팔려 왔어. 오래전에…… 빛을 지구 가네다한테 매인 건 나두 마찬가지로였다구. 가네다 그 새끼 독한 거야 잘 알잖아. 시키는 대로 하는 수밖에 없었어. 누가 됐든, 어차피 해야 하는 일이었고 그래, 느이들 속을 나만큼 이는 사람도 없지. 나만큼 느이들을 잘 다룰 수 있는 사람두 없고, 어렵지두 않았지. 그냥 하던 대루, 내가 당하면서 몸으루 배운 대루, 똑같이 하면 되니까….” “그래 못할 짓 많이 했지. 그래서? 못할 짓을 해야 사는 세상인데 어찌란 말야! 그 시절에 못할 짓 안 한 놈이 어디 있어? 못할 짓 한 건 너두 마찬가지로 아냐?”, “살자! 살자! 살려구 한 게 죄야? 제발, 나두 좀 살자! 응? 다 잊구, 새루 좀 살아 보자, 응?”(73-74)라며 응수한다.

고통을 잊기 위해 마약에 의존하는 선녀는 구제소에서 만난 장씨와 부부처럼 생활하며 귀환의 의지를 버리지 않는다. 이 극에서 피해자이자 가해자인 중층적인 정체성을 띠고 있는 선녀는 전염병으로 인해 장씨가 귀환 무리에서 배제되어 쫓겨나자 귀환을 포기한 채 무리에서 낙오된 장씨를 끝까지 돌보는 모습을 보인다. 미즈코가 일본인이며 명숙과 미즈코 두 사람이 ‘위안부’였다는 사실을 알게 된 구제소 사람들이 둘과의 귀환을 거부하며 혐오와 적의를 드러냈을 때도 명숙, 미즈코를 이해하고 그들과 함께하기를 선택한 사람 역시 선녀이다.

이들에게 마치 시혜를 베풀 듯 “우린 모두가 고통을 겪었어요, 더러운 진창을 지나온 겁니다. 지옥을 건너온 거예요, 다들 그을리고 때에 전 건 마찬가지로예요, 정도가 다를 뿐이죠, 진창에 더 깊숙이 빠진 게, 더 새까맣게 그을린 게, 이 여자들 잘못은 아니잖아요? 우린 이 여자들이 그럴 수밖에 없었던 처지를 이해해 줘야 합니다. 운이 나빴을 뿐이에요, 그런데 다시 저 여자들을 진창 속에 밀어넣구 가자구요? 우리가 씻어 줘야죠, 그 고통을, 지옥에서 건져 내야죠.”라고 말하며 손 내미는 영호에게 명숙은 “당신이 뉘데, 우릴 테러가구 버리구 한다는 거야?

씻어 줘? 우리가 더럽다구? 아니. 우린 더럽지 않아. 누가 누굴 보고 더럽다는 거야! (사이) 이 아이도, 나도, 깨끗해. 더러운 건 우릴 보는 당신, 그 눈이지. 씻으려면 그걸 씻어야지. 하지만 아무리 씻어도 아마 안 될 거야.” “이해해 주겠다구? 이해한다구? 아니. 당신들은 절대 이해 못해. 그래, 우리는 지옥을 지나왔지. 아무런 죄도 없이 우리는 울고 웃었을 뿐이야. 어떤 지옥도 우리를 더럽히진 못했어. 하지만 당신 앞에 서 있으면, 우리는 영영 더러울 거야. 그러니까 우리는 우리 대루 갈 거야.”(148-149)라고 일갈한다.

자신들을 씻어내야 할 오염된 존재로 바라보고 혐오와 적의를 노골적으로 드러내는 배타적인 집단의 논리와 동질성의 강요 앞에서 명숙은 ‘미귀환’을 주체적으로 선택한다. 구분 짓기를 통해 타자의 배제를 종용하는 집단의 논리에 포섭되길 거부하고 자신들의 운명을 주체적으로 선택한 명숙, 미즈코, 선녀 세 사람은 구제소 밖으로 나가 전염병에 걸렸다는 이유로 집단에서 버려진 장씨가 있는 곳을 향해 함께 향한다. 이 극에서 이들이 선택한 것은 민족국가로 ‘안’의 편입과 귀환이 아니라 민족국가의 경계를 넘은 고통에의 연대, 배제된 인간에 대한 돌봄이다.<sup>30)</sup> 명숙이 아이를 임신한 일본인 ‘위안부’ 미즈코를 외면하지 못하고 목숨을 걸고 함께 귀환의 여정을 밟게 된 것도 바로 이러한 인간적인 연대와 윤리적 책무 때문이다.

이처럼 <1945>는 민족, 국가의 경계를 넘어선 새로운 연대의 가능성을 보여준다. 그리고 일본군 ‘위안부’를 다룬 작품들에서 제대로 조명하지 않았던 해방 이후를 적극적으로 상상하면서 이들의 존재를 ‘순결한 민족의 딸/창녀, 소녀/할머니, 피해자/적극적 주체, 강제/자발’로 바라보는 이분법적인 시선에서 벗어나 고통 속에서도 삶을 욕망하고, 고통에서 벗어나기 위해 투쟁하는 ‘인간’으로서 재현한다. 역사의 피해자로서가 아니라 삶과 죽음의 경계를 가로질러 불굴의 생명력으로 폭력과 억압, 차별과 배제의 고통을 견디며 살아남은 저항적 주체로서의 일본군 ‘위안부’를 재현하고 있다는 점에서 이 극은 ‘위안부’ 문제에 대한

30) 최정, 앞의 논문, 3351면.

다원적 관점과 새로운 지평을 제시하고 있다고 볼 수 있다.

허운은 이 작품이 “일본군 ‘위안부’가 왜 돌아오지 못했는가를 보여줌으로써 일본군 ‘위안부’에 대한 공공역사가 말하지 않은 부분을 드러낸다.”고 말하면서 “결국 기차에 타지 못한 두 사람의 이야기는 그동안 일본군 ‘위안부’를 다룬 문학과 영화 텍스트가 다루지 못한/않은 부분”이며, “이러한 이유로 복합적인 평가를 받았다.”<sup>31)</sup>고 지적한 바 있다. ‘위안부’를 재현하면서 ‘고통받은 어린 소녀의 이미지’로 굳어진 ‘위안부’상을 벗어나는 것은 쉽지 않았으며, “지금도 거리에서 싸우고 계신 할머니들께 혹시 누가 되는 것은 아닐까” 싶어 두려웠다고 소회를 밝힌 배삼식은 ‘위안부’ 문제를 바라보는 우리 사회의 인식에는 어떤 ‘단절’이 존재한다고 지적하면서 다음과 같이 말한 바 있다.

여성에 대한 성적 착취와 억압, 그로 인한 고통은 역사적으로 끝없이 반복되어왔고, 지금도 진행 중이지요. 그런데 이 문제에 대한 우리의 인식에는 어떤 단절이 존재하는 것 같습니다. <1945>를 연극으로 만들어 연습할 때 탈북하신 분이 오셔서 이북 사투리를 가르쳐주셨는데, 그분이 그러시더군요. 어렸을 때 마을 옆에 따로 격리되어 지내는 ‘위안부 언니’들을 보고 자랐다고요. 사람들은 그 언니들을 경멸했지만 어쨌든 그분들은 거기 ‘있었다’고요. 1991년 김학순 할머니의 증언이 나오기 전까지 위안부의 존재가 완전히 지워져 있었던 남한과는 다르지요. 마치 그런 일이 없었던 것처럼. 그뒤로도 미군 ‘위안부’가 있었고 아예 정부에서 나서서 ‘기생관광’이란 것을 장려하기까지 해놓고 말이죠.<sup>32)</sup>

소녀상의 “이미지가 지닌 절박함과 필요를 충분히 인정하면서도 그 너머로 지워진 것들이 있다고” 말하는 배삼식은 “소녀상 앞에서 그 고통에 공감하고 함께 분노함으로써 우리가 잘라내는 것, 너무 쉽게 잊는 것”이 있으며, 그것은 당시에든 그 후로도 “오랫동안 그 범죄와 고통을 방조 혹은 방치했던, 무력하게 눈 돌리고 있었던 우리의 책임, 그것에 대한 뼈아픈 성찰”이라는 점을 지적한다.

31) 허운, 앞의 논문, 24면.

32) 배삼식·박민정·허운, 73면.

작가의 이러한 문제의식은 릴라 간디가 말한 탈식민적 기억의 행위-포스트식민적 망각에 저항하여 “식민의 과거를 되돌아보고, 다시 기억하고, 엄격하게 심문하는 것”<sup>33)</sup>-와도 맞닿아 있는 것이다.

이러한 측면에서 배삼식의 <1945>는 “과거와 단절된 기억이 아니라, 과거와 현재 사이에서, 또 연속성과 과열 사이에서 부단히 진동할 수밖에 없는”<sup>34)</sup> 포스트메모리를 바탕으로 “구성원들의 집단적 무/의식을 규정했던 억압적 의미망에서 벗어나 새로운 욕망과 기표를 생산하는 과정”<sup>35)</sup>을 적극적으로 수행하며 일본군 ‘위안부’에 대한 이후 세대의 새로운 기억을 생성, 전유하고 있다는 점에서 큰 의의를 갖는다.

이처럼 민족, 국가의 경계를 가로질러 “트라우마적 과거와의 연관 속에서 현재를 정의”하고자 하는 문제의식과 여전히 치유되지 않은 동시대의 문화적 외상으로서 일본군 ‘위안부’ 문제를 바라보는 포스트메모리 세대의 확장된 시선은 김민정의 <하나코>에서도 발견할 수 있다. <1945>가 해방 이후에도 돌아오지 못했던/않았던 ‘위안부’들의 존재를 떠올리게 하며 민족, 역사의 바깥을 상상하게 한 것처럼 김민정의 <하나코>에서도 귀환하지 못한 일본군 ‘위안부’ 피해생존자의 문제를 조명하며 오랜 시간 가시화되지 않았던 또 다른 역사 속 타자의 모습과 그 고통을 생생하게 복원한다.

<하나코>의 출발은 일본군 ‘위안부’ 피해자였으나 평생 그 사실을 숨기며 살아온 ‘한분이’가 캄보디아에서 헤어진 동생 ‘금아’를 찾는 여정으로서 ‘육친적 상상력’에 서사의 기반을 두고 있지만, 그 여정을 밟아가는 과정에서 현재와 과거, 한국과 캄보디아, 일본 등의 물리적 경계를 자유롭게 가로지르며 트랜스내셔널한 ‘위안부’의 서사로, 일본군 ‘위안부’의 문제를 육친적 상상력 너머 여전히 해결되지 못한 공동체의 문제로 확장해 나가는 구성을 보여준다. 동생을 찾으러

33) 릴라 간디, 앞의 책, 4면.

34) Marianne Hirsch, 앞의 글, p.106.

35) 김수진, 『트라우마의 재현과 구술사: 군위안부 증언의 아포리아』, 『여성학논집』 30(1), 한국여성연구원, 64면.

떠난 캄보디아에서 ‘한분이’는 또 다른 일본군 ‘위안부’ 피해생존자인 ‘렌 할머니’를 만나게 되는데, 이 ‘렌 할머니’는 해방 이후 조국으로 귀환하지 못하고 조국의 말도 잇은 채 반 세기가 넘는 시간 동안 캄보디아라는 떠나면 타국에서 ‘난민’의 삶을 살아가고 있는 존재이다. 작가는 극 중 인물인 이 ‘렌 할머니’를 통해 오랜 시간 망각되었던 일본군 ‘위안부’ 해외 피해생존자의 문제를 날카롭게 재조명한다.

〈하나코〉에서 ‘렌 할머니’로 표상되는 일본군 ‘위안부’ 해외 피해생존자는 국가, 민족/국민에 입각한 내셔널리즘과 여성 차별적인 시선이 교차하면서 민족국가의 내부로 온전히 환원되지 못하고 오랜 시간 무관심 속에 철저하게 외면받았던 존재이다. 이들은 민족국가로 귀환하지 못한 역사의 ‘바깥’으로 인식되어 일본군 ‘위안부’의 역사에서뿐만 아니라 ‘위안부’를 재현한 작품들 속에서도 철저하게 망각, 배제되었던 ‘난민화된’ 존재이다. 이들은 자신들이 조선태생의 일본군 ‘위안부’였음을 밝혔음에도 지리적, 사회적으로 민족국가의 밖에 재류하고 있다는 이유로 ‘위안부’ 주류 담론의 밖으로 밀려난 채 평생 난민화된 삶을 살아야 했다. 민족국가의 바깥에 위치했던 일본군 ‘위안부’ 해외 피해생존자가 민족국가의 담론 ‘안’으로 들어오고 다루어지는 과정에서 한국 사회, 한국 언론이 보인 양태에 대해 이지은은 다음과 같이 지적한 바 있다.

노수복의 우려대로 대중매체의 관심은 노수복이 겪은 끔찍한 위안소 생활에만 집중되었고, 현재의 삶은 오직 민족이라는 울타리를 중심으로 가늠되었다. (...) 그러나 오키나와, 태국, 베트남 등 아시아 각지에서 등장한 조선인 ‘위안부’의 삶은 민족국가의 서사로 말끔하게 회수될 수 없는 것이었다. (...) 순결 이데올로기로 쉽게 미끄러지는 ‘위안부’ 재현은 국민국가 바깥에서 조선인 ‘위안부’를 민족수난사의 증인으로 세우면서도 그들의 삶의 자리를 민족국가 바깥으로 배제하도록 작동했다. 그러나 이와 같은 안과 바깥은 전적으로 민족국가의 서사일 뿐, 아시아 각지에서 살았던 ‘위안부’ 피해생존자들에게 국가는 고정된 하나를 가리키지 않는다. 그들에게 국가는 때로는 고향이고, 때로는 삶의 현장이었으며, 때로는 자신을 배제하는 폭력적인 기제였을 것이다. 그런 점에서 이들은 지리적 의미에서 민족국가의



바깥은 물론, 민족국가라는 그 개념의 바깥 혹은 경계에서 살았던 것이기도 하다.<sup>36)</sup>

〈하나코〉는 이러한 일본군 ‘위안부’ 해외 피해생존자의 삶과 이들을 배제하고 규정해 온 우리 사회의 폭력적인 시선과 양태를 고스란히 집약하여 보여준다. 이 극에서 ‘렌 할머니’는 자신이 조선 출신의 일본군 ‘위안부’였으며 고향에 가고 싶다는 사실을 스스로 밝혔음에도 조선인으로서, ‘위안부’로서의 존재를 의심받는다. ‘위안부’ 피해자였다는 사실을 증명하기 위해 과거 위안소였던 락쿠엔을 찾은 장면에서 ‘렌 할머니’는 참혹한 기억의 증언을 종용받는다. 이 극에서 일본군 ‘위안부’ 문제를 연구하는 여성학자이자 ‘한분이’ 할머니의 여정을 함께 한 서인경은 “이건 사전에 약속된 게 아니잖아요. 꼭 이렇게까지 해야 증명이 되나요? 무슨 현장검증도 아니고”라며 따지는 통역사에게 “다 의심하고 있어서야. 다! 렌 할머니가 한국 사람은 맞는지… 위안부 피해자인 건 맞는지. 유전자 검사 결과 하나로 모든 게 의심받고 있어. 캄보디아에도 한국인 위안부가 있다.’ 이렇게 떠들어대던 언론이 이제 더 구미가 당기는 이슈를 하나 찾아낸 거지.” “기자 회견을 요구하고 있어. 렌 할머니가 거짓말을 한 건지 아닌지, 난 신뢰가 갈 만한 답을 줘야 하고.”라고 대답한다.

역사적 진실을 밝히고 증명한다는 미명하에 ‘한분이’와 ‘렌 할머니’에게 ‘위안부’ 피해의 고통스러운 증언을 종용하고, 결국 심연 속에 오랜 시간 유폐되었던 트라우마적 기억과 맞닥뜨린 채 고통에 몸부림치며 ‘찌아 스리아 빼샤 쵸레(조선 갈보)’를 되뇌이는 ‘렌 할머니’를 향해 카메라를 들이대는 방송국 사람들의 모습은 일본군 ‘위안부’를 역사화하는 과정에서 우리 사회가 보였던 비인간적인 태도와 폭력적인 시선을 집약하여 보여준다.

이 극에서 결국 조선 출신의 일본군 ‘위안부’라는 피해자로서의 공식적인 인정도 받지 못하고 고향에 가고 싶다는 염원도 이루지 못한 채 머나먼 이국땅에

36) 이지은, 「민족국가 바깥에서 등장한 조선인 ‘위안부’, 그녀들의 귀향과 거부 혹은 실패」, 『난민, 난민화되는 삶』, 갈무리, 2020, 131-133면 참조.

서 ‘난민화된’ 삶을 계속 살아가야 하는 ‘렌 할머니’와 그의 손녀 ‘메이린’은 대를 이어 지속되고 있는 ‘위안부’의 상흔과 여전히 해결되지 못한 역사의 비극을 표상하는 존재들이다. <하나코>는 우리의 시선과 민족 역사의 바깥에서 오랜 시간 배제되었던 ‘위안부’의 존재를 재현의 주체로 소환함으로써 우리 사회가 어떻게 ‘위안부’를 기억하고 잊어왔는지를 중층적으로 그려낸다. 그리고 이를 통해 일본군 ‘위안부’ 문제를 그들만의 문제가 아닌 ‘지금, 여기’ ‘우리의’ 문제로 연결하고 확장한다. <하나코>에서 시도하고 있는 이러한 구성과 재현의 장치들은 동시대 관객들을 일본군 ‘연루된 주체들(implicated subjects)’로서 ‘위안부’ 문제를 마주하게 만들고, 자연스럽게 고통의 역사를 함께 감각하고 사유하면서 후세대의 역할과 책무를 일깨우게 한다는 점에서 ‘연대적 포스트메모리(affiliative postmemory)’의 새로운 가능성을 보여준다.

민족, 국가, 언어의 경계를 넘나드는 세계화라는 동시대적 조건에서 시공간적 차이와 거리를 넘나들며 트랜스내셔널한 시선으로 일본군 ‘위안부’ 역사를 바라보고 재현하는 이러한 시도들은 피해당사자의 고통스러운 경험에 함몰되지 않고, 어떻게 그 고통과 연대할 수 있는가를 고민하는 포스트메모리 세대의 성찰과도 깊숙이 연결되어 있다. 이전 세대가 경험했던 참혹한 트라우마적 사건을 함께 고통스럽게 느끼지만 스스로를 당사자와 완전히 동일시하지 않으며, 객관적인 시선으로 현재까지도 지속되고 있는 ‘사후적 트라우마’를 날카롭게 성찰하는 이러한 태도는 포스트메모리를 이루는 중요한 요소인 ‘거리감이 있는 공감’에서 기인하는 것이다. 그리고 이러한 ‘거리감이 있는 공감’을 바탕으로 이전 세대와는 다른 방식으로 역사를 상상하고, 다른 목소리에 귀 기울이면서 일본군 ‘위안부’에 대한 동시대적 기억의 장을 새롭게 생성해 나가고 있는 포스트메모리 세대 작가들의 기억 작업은 “합일적 혹은 투사적 동일시가 아닌 자신과 타자 간의 차이를 인정하는 일종요법적 동일시(Heteropathic identification)에 기반 한 공감의 정치”<sup>37)</sup>를 향해있다는 점에서 실천적 의의를 갖는다.

37) 권은선, 앞의 논문, 29면.

### 3.2. 후속 세대의 정동과 연결되는 포스트메모리

일본군 '위안부' 문제를 다루면서 그 재현의 축을 '위안소'에서 발생한 사건에서 사건 이후에도 영향을 미치고 있는 '포스트 트라우마(post-trauma)'의 문제로 이동시키고 있는 것은 2010년 이후 창작된 작품들에서 주로 발견되는 양상이다. 이는 일본군 '위안부'에 대한 문화적 기억이 '메모리'에서 '포스트메모리'로 변화해 가는 양상을 보여주는 지표이며, 한편으로는 '위안부' 피해자들의 고통을 개인적 차원으로 축소하거나 외면하지 않고 동시대 공동체의 책무로 확장하여 바라봄으로써 고통을 겪는 존재와 적극적으로 연결되려는 후속 세대 작가들의 정동으로도 보인다. 이들은 현재의 지평 속에서 트라우마적인 과거와의 연루를 상상하고 '위안부'의 고통을 지금, 여기를 살아가는 우리 안의 경험과 적극적으로 연결함으로써 일본군 '위안부'의 역사를 새롭게 구성하고 기억하고자 하는 시도를 보여준다. 이러한 시도는 여전히 해결되지 못한 트라우마적 역사의 기억이 “현재의 질문과 상상과 만나지 않는다면 자신과 세계를 변화시킬 수 없다”<sup>38)</sup>는 문제의식과도 맞닿아 있다. 앞서 살펴본 〈1945〉와 〈하나코〉뿐만 아니라 극단 신세계가 공동 창작한 〈공주들〉과 이해성의 〈빨간시〉는 이러한 후속 세대의 정동과 동시대적 '연결과 연루의 감각'이 적극적으로 발현된 작품이다.

〈공주들〉은 일본군 '위안부' 문제를 성매매의 역사와 연결하고 있는 작품이다. 일본군 '위안부'를 '성매매 체제의 연속성' 안에서 바라보고 섹슈얼리티의 거래와 연결하고 있다는 점에서 이 극은 기존 '위안부' 서사와 재현의 전형성을 전복시킨다. “그동안 '위안부' 담론에서 누락되거나 간과된 고리” 혹은 “민감하고 불편할 수 있는 부분”<sup>39)</sup>을 여과 없이 드러내는 이 극은 그동안 일본군 '위안부'의 재현에서는 다루지 않았던 '위안부' 문제의 연속성을 비판적 시선으로 조명하고 있다.

38) 김꽃비 외, 『포스트 5.18』, 문학들, 2021, 6면.

39) 김지연, 「일본군 '위안부' 재현의 포스트메모리적 양상 분석-다큐멘터리 영화 〈보드랍게〉를 중심으로」, 『한국문학이론과 비평』 94, 한국문학이론과 비평학회, 2022, 296면.

이 극의 주인공 '김공주'는 1940년대 버마 만달레이 마다야 위안소부터 용산역 색시집, 한국군 초소, 파주 기지촌, 동두천 크라운클럽, 동두천 기지촌, 용산 집결지, 미아리, 수유리, 2010년대 후반 서울 종로의 여관 등을 경유하며, 일본군 '위안부'에서 한국군 '위안부', 미군 '위안부', 기생관광과 용산 성매매 집결지 업소 운영자, '박카스 할머니'까지 한국 성매매의 역사를 온몸으로 체현한 인물이다. 가부장적인 아버지와 국가, 자본에 착취당한 여성이면서도 단순히 성 착취의 피해자, 민족 수난사의 희생자로만 위치하지 않는 김공주는 복합적인 욕망과 정체성을 지닌 존재로서 유통하는 인물로 그려진다. '우리 할머니' 또는 '순수하고 무고한 어린 소녀'의 전형성을 탈구시키는 김공주의 모습은 그동안 '위안부' 재현에서 말해지지 못했던 문제들을 가시화하여 드러낸다.

〈공주들〉은 이러한 김공주의 생애사를 쫓아가는 가운데 "일본군 '위안부' 문제가 가지고 있는 두 가지 폭력 체계, 즉 일제의 식민주의와 한국 사회의 민족주의적 가부장제는 결코 동떨어진 것이 아니라, 복잡하게 얽혀 결국 피해자들을 '말할 수 없는 상태로 지속시키는 공모적 관계에 있는 것'<sup>40)</sup>을 보여줌으로써 "여성을 '위안부'로 삼아온 것은 일본만이 아니라고"<sup>41)</sup> 고발한다.

오랜 시간 민족주의 담론에 가려졌던 혹은 애써 외면해 왔던 불편한 진실, 우리 내부의 문제를 직시하고 조명하고 있는 〈공주들〉은 "지금까지 외면해왔던 나와 나를 둘러싼 불편한 현실을 직면"하게 만드는 과정에 관객들도 동참하게 만든다. "극장 안에 있는 모든 사람들이 그 순간을 함께 경험하는 공연"<sup>42)</sup>을 구현하기 위해 '불편함을 동반하는' 다양한 연극적 전략과 장치들을 의도적으로 활용한다. 가령 제복부터 '구멍 공(孔)', '주인 주(主)', '구멍의 주인'이란 뜻을 붙인 것이나 극의 첫 장면에서 "안녕하세요, 저는 김공주입니다. 이 극장에는

40) 김청강, 「'위안부'는 어떻게 잊혀졌다: 1990년대 이전 대중영화 속 '위안부' 재현, 『동아시아문화연구』 71, 동아시아문화연구소, 2017, 156면.

41) 허윤, 앞의 논문, 26면.

42) 정다운, 「'불편함' 없는 세상을 위해 '불편한' 연극을 만드는 극단 신세계, 『올댓아트』, 2021.6.28.

3개의 구멍이 있습니다. 윗구멍, 아랫구멍, 뒷구멍. 저에게도 세 개의 구멍이 있습니다. 윗구멍, 아랫구멍, 뒷구멍. 분명 이 구멍들은 제 구멍인데 어느 순간부터 이 구멍들이 제 구멍이 아니라는 생각이 들었습니다”(2018년 대본)라고 말하는 장면, 극장에 들어선 관객을 향해 “어떤 구멍으로 들어오셨어요? 오늘은 윗구멍엔 00분, 아랫구멍엔 00분, 뒷구멍엔 00분이 입장하였습니다. 모두들 선택하신 구멍 만족스러우셨길 바라면서 오늘 이 자리에는 구멍에 대한 이야기를 들려주실 구멍의 주인, 12 공주님을 모셨습니다.”(2020년 대본)라고 이야기하는 장면 등 <공주들>에서 ‘구멍’이라는 ‘날 것’의 표현이 주는 ‘불편함’은 이극의 중요한 재현 전략이면서 성찰과 관계 맺음의 ‘연결고리’가 된다.

이 극에서 ‘불편함’이라는 감정적인 연결고리는 ‘위안부’ 문제의 연속성을 ‘거리감’을 갖고 바라보게 하는 요인인 동시에 그동안 인식하지 못했던 ‘불편함’의 근원을 감각하고 경험하고 사유하게 만드는 장치로서 기능한다. “극장이라는 공간을 김공주란 인물의 몸으로 상징해서, 극장에 들어가는 행위를 김공주의 몸에 침입하는 것으로 연출”한 것 역시도 이 ‘불편함’이란 감정을 매개로 하여 “관객을 서사의 일부로 연결”<sup>43)</sup>하기 위한 연극적 장치이다. <공주들>은 이러한 불편함 속에서 관객들로 하여금 극장 너머 “지금껏 노출됐던 수많은 폭력”의 순간들을 환기하게 만든다.

이 극에 대해 <공주들>의 연출가이자 극단 신세계의 대표인 김수정은 다음과 같이 말한 바 있다.

미투운동을 계기로 내가 지금껏 노출됐던 수많은 폭력의 기원을 찾아가 보니 나는 1900년대 초반에 서 있었다. 연극 <공주들>은 국가와 사회가 여성이란 성을 가진 사람들에게 과거부터 지금까지 어떤 폭력들을 행사해왔는지 이야기한다. 역사를 읽어내는 방식은 다양하다. 그동안 내가 배워왔던 역사가 아닌 전혀 다른 방식으로 역사를 읽어내 보고자 한다. 과거를 통해 현재를 새롭게 바라보아 과연 어떻게 사는 것이 제대로 잘 사는 것인지 질문해보고자 한다. 나는 연극 <공주들>이 지금까지 대한민국에서 살아온

43) 정다운, 앞의 기사.

공주들의, 앞으로 새로운 세계를 살게 될 공주들의 목소리가 되길 바란다. 아주 오래된 지금을 통해 질문을 던진다. ‘위안부’ 문제를 비롯한 다양한 성착취 문제들은 과거의 일이 아니라 지금 우리가 겪고 있는 일이 아닐까?<sup>44)</sup>

미투운동을 계기로 자신이 마주했던 폭력의 기원을 찾아가 보니 어느새 1900년 초반 일본군 ‘위안부’ 문제 앞에서 서 있었다는 고백과 지금껏 배워왔던 역사가 아닌 전혀 다른 방식으로 역사를 읽어내고자 했다는 창작의도는 이극의 출발점과 방향성을 분명하게 보여준다. 특히 과거를 통해 현재를 새롭게 바라봄으로써 ‘위안부’가 경험한 착취와 폭력이 지나간 과거의 일이 아닌 지금 여기의 우리 역시도 겪고 있는 일은 아닌지를 묻고 있는 성찰적 태도는 <공주들>을 관통하는 문제의식과도 연결된다. <공주들>은 이러한 성찰과 문제의식을 바탕으로 “일본군 ‘위안부’ 문제가 특정 시기, 특정 여성의 개별적 문제가 아니라 ‘우리’들의 역사이자 현재이며 미래일 수 있음”<sup>45)</sup> 보여준다.

오혜진은 “‘위안부’의 역사를 사유하는 것은 ‘나도 피해자일 수 있었음’을 주장하는 것이 아니라, 어떤 지배 체제와 정서 구조에서 그러한 ‘폭력’이 발생할 수 있는 것인가를 사유하는 것”이라고 말한 바 있다. “나도 피해자일 수 있었다”라는 가정에 머무는 것이 아니라 ‘위안부’라는 역사적 폭력의 연원인 ‘식민지 가부장제’라는 시스템을 사유해야 하며, “그렇게 사유의 초점을 이동하면, ‘식민지 가부장제’는 여전히 한국 사회에 잔존하며, 현재의 나 역시 그 체제 효과의 자장 안에 있음을 알게”<sup>46)</sup> 된다고 그는 말한다. <공주들>은 ‘지금 세대의 시선과 감점’을 바탕으로 오혜진이 지적한 ‘위안부’ 문제의 심연에 놓여있는 폭력의

44) 극단 신세계, 『1도씨추적선:극단 신세계는 공동창작으로 연극 <공주들>을 만들었다』, 1도씨, 2022, 70면.

45) 이나영, 「일본군 ‘위안부’ 운동 다시 보기-문화적 트라우마 극복과 공감된 청중의 확산, 『사회와역사』 115, 한국사회사학회, 2017, 85면.

46) 오혜진 외, 「좌담: 대중매체물을 통해 바라본 일본군 ‘위안부’의 재현 (2부)- ‘위안부’를 둘러싼 재현의 윤리, 어디까지 묘사하고 재현할 것인가, 『웹진 결』, 일본군 ‘위안부’ 문제연구소, <https://kyeol.kr/ko/node/153>.

연원과 그 시스템을 사유하고 있는 작품이며, 무엇보다 '위안부'가 경험한 폭력과 고통을 그들만의 경험이 아니라 지금, 여기 '나의 문제로, 우리'의 문제로 연결하여 바라보는 포스트메모리 세대의 정동과 실천적 의지를 담고 있다는 점에서 의의를 지닌다. 정동은 "근본적으로 타자 및 다른 상황들과 연결되려는 방식"<sup>47)</sup>이며, 이러한 정동이 강렬해질수록 이들은 "더 넓은 장에 '접속'해있음을 강조하고, 관계의 정치를 추구"<sup>48)</sup>하게 된다. 이러한 측면에서 <공주들>에서 시도하고 있는 '연결'은 단순히 과거의 사건과 현재를 잇는 것에 머무는 것이 아니라 현재에도 지속되고 있는 폭력과 고통의 연원을 직시하고 치유되지 못한 오랜 상흔을 함께 극복, 치유하고자 하는 '관계의 정치(a politics of belonging)', '정동의 정치(a politics of affect)'로 나아가고 있음을 알 수 있다.

<빨간시>에서도 이러한 포스트메모리 세대의 정동과 '연결, 연루의 감각'을 발견할 수 있다. <공주들>이 일본군 '위안부' 문제와 성매매의 역사를 연결하였다면 <빨간시>에서는 '위안부' 문제와 연예인 성상납이라는 동시대 사건을 연결시킨다. 역사적인 맥락과 층위가 전혀 다른 두 사건의 연결고리는 바로 '폭력과 침묵'이다. <빨간시>는 역사적으로 지속되고 있는 여성에 대한 구조적인 성폭력과 사회적 방관, 침묵의 카르텔 문제를 역사적 폭력의 피해자인 '할머니'와 연예인 성폭력 사건의 방관자인 '손주'의 이야기를 통해 재현함으로써 현재적인 관점에서 일본군 '위안부'의 고통을 '연결'하고 재구성하고 있다.

이 극에서 작가가 조명하고 있는 것은 바로 '침묵'이다. 작가는 일본군 '위안부' 뿐만 아니라 우리 역사에서 여성에 대한 구조적인 폭력이 반복하여 지속될 수 있었던 근원에는 우리의 '침묵'이 있었음을 날카롭게 지적하고 있는 것이다. <빨간시>는 가해자의 침묵뿐만 아니라 피해자에게 강요된 침묵, 그리고 목격자의 침묵을 모두 조명한다. 이 과정에서 식민 이후 일본군 '위안부'에게 강요되었던 침묵과 타자의 고통을 외면했던 '침묵의 카르텔'<sup>49)</sup>이야말로 지울 수 없는

47) 브라이언 마수미, 조성훈 역, 『정동정치』, 갈무리, 2018, 29면.

48) 장소정, 「일본군 '위안부' 운동을 둘러싼 기억과 정동의 배치」, 중앙대학교 박사학위논문, 2023, 28면.

‘포스트 식민의 상흔’을 남긴 사회적 폭력이었음을 할머니 ‘성금자’와 손주 ‘동주’의 모습을 통해 보여준다.

〈빨간시〉에서 폭력적 사건의 방관자이자 진실 앞에 침묵했던 ‘동주’는 일본군 ‘위안부’ 피해생존자였던 할머니 ‘성금자’의 증언을 듣고 고통스러운 기억을 분유(分有)하게 되면서 ‘기억의 전승자’로서의 역할을 부여받게 되는데, 이 과정에서 오랜 시간 침묵 속에 잠겨있던 성금자의 상흔과 접촉하게 된 그는 침묵으로 인해 반복되는 고통과 폭력의 악순환을 비로소 직시하게 된다. 폭력의 방관자로서 진실에 눈감고 침묵했던 동주가 성금자의 영정 사진을 들고 수요시위에 동참하여 ‘이어 말하기’를 수행하는 마지막 장면은 “타자의 아픔을 경유해 자신의 가해자성을 성찰하고 스스로 변화”<sup>50)</sup> 하는 모습을 보여준다는 점에서 ‘성찰적 극복’의 가능성과 기억의 윤리를 환기시킨다.

〈빨간시〉에서 그려내고 있는 이러한 손주 동주의 성찰적 변모 과정은 일본군 ‘위안부’ 문제에 대한 후세대의 책무를 적극적으로 환기시킨다는 점에서도 의미가 있다. 단순히 ‘위안부’의 고통을 재현하는 것에만 주력하는 것이 아니라 “그 고통의 역사를 사유하는 이들이 깊어져야 하는 고통과 책무에 대한 상상”<sup>51)</sup>

49) 양현아는 일본군 ‘위안부’ 문제는 식민 이후 우리 사회에서 40여 년이나 침묵 되었으며, ‘위안부’를 둘러싼 ‘침묵의 카르텔’은 그 층위가 여러 겹이었다는 것을 지적한다. “그것은 첫째, 일본의 제국주의의 잔학행위에 대한 국제사회의 침묵, 둘째, 식민지 피해 규명에 적극적으로 나서지 않은 한국정부의 침묵, 셋째, 군위안부에 대해 낙인을 찍은 가족, 이웃, 공동체의 침묵, 넷째, 생존자들의 침묵, 다섯째, 죽어간 사람의 침묵이다.” 양현아, 「증언을 통해 본 한국인 ‘군위안부’들의 포스트식민의 상흔(trauma)」, 『한국여성학』 22(3), 한국여성학회, 2006, 134면.

50) 이나영, 앞의 논문, 98면.

51) 오혜진은 현재 ‘위안부’ 문제를 다룬 대중 서사는 “‘몸속 깊은 곳’에서 끓어오르는 고통을 재현하는 데에만 주력할 뿐, 그 고통의 역사를 사유하는 이들이 깊어져야 하는 고통과 책무에 대한 상상은 지체돼 있”다고 지적하면서, “‘위안부’의 역사를 피해당사자들이 생존해 있을 때 ‘해결’해야 하는(역으로 말하면, 피해생존자들이 모두 사망하면 종료되는) 문제로 생각할 것이 아니라, 역사적 존재로서 ‘나’의 역할을 성찰하게 하는 문제로서 ‘위안부’ 역사를 상상하는 재현이 필요하다”고 말한 바 있다. 오혜진 외, 앞의 대담 참조.



을 적극적으로 보여주는 〈빨간시〉는 고통스러운 기억을 전승받은 기억의 전승자이자 역사적 주체로서 ‘나’와 ‘우리’의 역할을 성찰하게 한다는 점에서 기억의 윤리, 기억의 책무에 대한 사유를 이끌어낸다.

역사 속의 타자였던 일본군 ‘위안부’를 바라보는 포스트메모리 세대의 확장된 시선과 윤리적이고 실천적인 문제의식을 바탕으로 ‘위안부’의 문제를 동시대 기억의 장으로 새롭게 소환하고 있는 이러한 작품들은 증언과 상상, 역사와 국가의 경계를 가로지르며 그동안 문화적 재현에서 다루어지지 않은 ‘위안부’의 문제를 새로운 문화적 기억으로 매개하는 가운데 일본군 ‘위안부’ 재현의 폭을 확장하고 있다. 무엇보다 ‘재현 불가능한’ 고통의 순간을 현재로 불러와 ‘다른 기억’과의 연대를 만들고<sup>52)</sup> 이를 통해 역사적 상흔의 극복과 치유를 모색하고 상상하는 이 작품들은 “전쟁이 빚어낸 광기와 희생을 치유하고 위로하며 과거 식민 역사를 극복하기 위해”<sup>53)</sup> 시도하는 포스트메모리 세대의 ‘새로운 역사 쓰기’ 작업의 일환으로도 바라볼 수 있다.

#### 4. 결론

희곡·연극은 궁극적으로 동시대 관객과의 접촉, 연결을 통해 구현되는 ‘관계 맺기’의 예술이자 생성의 예술이다. 역사의 기록 속에서 지워지고 망각되었던 일본군 ‘위안부’의 존재를 무대 위에 호명하고 생생하게 복원하였던 희곡·연극들은 식민지 ‘역사의 빈 페이지’를 환기하고 고통의 기억을 연대하는 문화적 실천의 장으로서, 역사적 사건을 추체험하고 관객들에게 새로운 문화적 기억을 생성, 전승하는 유의미한 ‘기억의 공간’으로서 작용해왔다. 특히 오랜 시간 우리 사회에

52) 김청강, 앞의 논문, 154면.

53) 주유신, 『위안부 영화와 역사쓰기의 새로운 도전: 〈귀향〉과 〈눈길〉을 중심으로』, 『동북아 문화연구』 51, 동북아시아문화학회, 2017, 106면.

서 망각되었던 일본군 ‘위안부’ 문제를 다룬 연극들은 동시대 대중들과 공감의 지대를 함께 통과하면서 공통의 감각을 만들고, 집단 기억의 구성에 적극적으로 참여해 왔음을 본 논의를 통해 살펴볼 수 있었다.

일본군 ‘위안부’ 문제가 뒤늦게 공론화되면서 대중들이 느낀 충격과 분노를 그대로 전유하여 담아내고 있는 1990년대의 작품들은 오랜 시간 은폐되었던 일본군 ‘위안부’ 문제의 ‘진실’을 알리고 일본 제국주의의 만행을 ‘고발’하는 것에 중점을 두고 있으며, 무엇보다 ‘민족 수난의 역사 속 성적 폭력의 피해자’로서 ‘위안부’의 고통을 드러내는 데 드라마를 집약하고 있다는 것을 확인할 수 있었다. 이 시기의 작품들은 ‘위안부’ 문제에 대한 대중의 관심과 각성을 유도하기 위해 다양한 연극적 전략과 재현의 방식을 모색하였으며, 특히 일본 제국주의의 만행과 피해자들의 고통을 극대화하여 전달하기 위해 민족주의적 감수성을 기반으로 충격/공포/분노/슬픔 등의 정서를 전면화하고 있음을 공통적으로 발견할 수 있었다. 이들 작품 속에서 극대화되는 충격과 공포, 분노와 슬픔의 정서는 실제 일본군 ‘위안부’ 사건에 대한 공감과 연대를 이끌어 내는 주요한 요소였다는 측면에서 정치적 정당성을 갖지만, 한편으로는 충격과 분노, 원한의 정서에 함몰된 채 폭력적인 사건에 대한 정확한 이해와 문제의 해결을 모색하는 비판적 인식을 가로막는다는 점에서 한계를 지닌다. 또 이 시기 작품들은 일본군 ‘위안부’의 문제를 현재의 차원에서 바라보고 해결과 치유를 모색하는 것이 아니라 식민지 과거에 겪었던 가슴 아픈 민족적 상처, ‘그들’이 경험한 특수한 과거의 이야기로 줄곧 수렴함으로써 ‘위안부’ 당사자들을 ‘역사의 희생물’로서 타자화하는 한계를 노정하고 있음을 알 수 있다.

2010년 이후에 발표된 작품들에서는 ‘위안부’ 문제를 과거의 아픈 역사가 아닌 여전히 해결되지 않은 채 현재까지도 영향을 끼치고 있는 문화적 외상(cultural trauma)으로 바라보는 포스트메모리 세대의 시선과 문제의식을 발견할 수 있었다. 3장에서 살펴본 작품들은 증언과 상상, 역사와 지금 여기의 경계를 가로지르며 트랜스내셔널한 시선으로 기존의 국가·민족 담론과 서사적 체계모니에서 벗어나는 ‘위안부’의 문제를 상상하고 재현함으로써 일본군 ‘위안부’

재현의 폭을 확장하고 있다. 과거의 작품들과 달리 '증언의 프레임'에 갇히지 않고 증언 너머를 상상하고 사유의 경계를 확장하는 이러한 양상은 일본군 '위안부' 문제의 재현의 축이 '메모리'에서 '포스트메모리'로 옮겨지고 있음을 보여준다. 피해자/가해자라는 이분법적 시각을 넘어 해결되지 못한 '우리 안의 과거'를 조명하는 이 작품들은 그동안 우리 사회에서 '위안부' 문제를 역사화하면서 지녔던 태도와 시선들에 문제를 제기하고 있으며, 무엇보다 피해당사자의 고통스러운 경험에 함몰되지 않고 지금, 여기에서 어떻게 그 고통과 접속하고 연대할 수 있는가를 고민한다는 점에서 포스트메모리 세대의 정동과도 깊숙이 연결되어 있음을 알 수 있다.

본 연구는 이처럼 1991년 김학순의 공개 증언 이후 발표된 1990년대 주요 작품들과 일본군 '위안부'에 대한 연극적 재현의 변화가 적극적으로 감지되는 2010년 이후의 작품들을 중심으로 일본군 '위안부'에 대한 연극적 기억과 재현의 변화 양상을 고찰하고 그 사회문화적 함의를 궁구해보았다. 이러한 논의의 과정은 우리 사회에서 여전히 치유, 해결되지 못한 일본군 '위안부' 문제에 대한 지난한 기억의 투쟁 과정을 성찰하는 과정이기도 했다. 이 과정에서 각 시대의 작품들을 정치하게 아우르지 못하고 주요 작품들을 위주로 재현의 양상을 소략하게 살펴본 점은 여전히 아쉬움이 남는다. 그러나 본 연구는 그간 연구자가 수행해 온 선행 연구와 문제의식을 바탕으로 단일 작품들에 대한 조명을 넘어서 일본군 '위안부'의 연극적 기억과 재현의 시대적 변화 양상, 그 사회문화적 의미에 주목하여 논의를 확장하고자 했다는 데 그 의의를 두고자 한다. 본 연구의 한계와 아쉬움은 추후 '전쟁과 여성'에 대한 지속적인 논의를 통해 채우고자 하며, 관련 주제에 대한 관심 또한 후속 연구를 통해 꾸준히 이어 나가고자 한다.

▮주제어 : 일본군 '위안부', 포스트식민적 망각, 역사적 트라우마, 포스트메모리, 포스트메모리 세대, 역사 다시 쓰기, 기억의 윤리

## 〈참고문헌〉

### 1. 자료

- 극단 신세계 공동창작, 〈공주들〉(2018)  
극단 한강 공동창작, 〈반쪽 날개로 날아온 새〉(1995)  
김민정, 〈하나코〉(2015)  
놀이패 한두레 공동창작, 〈소리 없는 만가〉(1993)  
배삼식, 〈1945〉(2017)  
이해성, 〈빨간시〉(2011)  
허길자 구성, 〈노을에 와서 노을에 지다〉(1995)

### 2. 논저 및 기타 자료

- 강경래, 「위안부 피해자 영상의 “포스트-기억 세대” 양식으로서의 변화와 사회문화적 함의 읽기」, 『인문논총』 75(4), 인문학연구원, 2018, 229-262면.  
권은선, 「증언, 트라우마, 서사-한일 ‘위안부’ 합의 이후의 일본군 ‘위안부’ 영화」, 『아시아영화연구』 12(2), 영화연구소, 2019, 7-32면.  
극단 신세계, 『1도씨추적선:극단 신세계는 공동창작으로 연극 <공주들>을 만들었다』, 1도씨, 2022.  
김꽃비 외, 『포스트 5.18』, 문학들, 2021.  
김성례, 「여성주의 구술사의 방법론적 성찰」, 『한국문화인류학』 35(2), 한국문화인류학회, 2002, 31-64면.  
김소연, 「재현에서 사건으로: 일본군 위안부 문제를 다룬 연극들의 변화」, 『연극포럼』, 2016.  
김수진, 「트라우마의 재현과 구술사:군위안부 증언의 아포리아」, 『여성학논집』 30(1), 한국여성연구원, 2013, 35-72면.  
김지연, 「일본군 ‘위안부’ 재현의 포스트메모리적 양상 분석-다큐멘터리 영화 <보드랍게>를 중심으로」, 『한국문학이론과 비평』 94, 한국문학이론과 비평학회, 2022, 271-304면.

- 김창강, 「‘위안부’는 어떻게 잊혀졌나: 1990년대 이전 대중영화 속 ‘위안부’ 재현」, 『동아시아문화연구』 71, 동아시아문화연구소, 2017, 149-193면.
- 릴라 간디, 이영옥 역, 『포스트식민주의란 무엇인가』, 현실문화연구, 2000.
- 배삼식·박민정·허윤, 「두 여자 이야기: 역사와 민족의 경계를 질문한다」, 『문학동네』 101, 문학동네, 2019, 66-83면.
- 브라이언 마수미, 조성훈 역, 『정동정치』, 2018, 갈무리.
- 사카모토 치즈코, 「전 일본군 ‘위안부’ 생존자 ‘증언’의 정치학」, 연세대 사회학과 석사학위논문, 2005.
- 심정순, 「세 위안부 연극에 나타난 주체성, 윤리성, 글로벌 관객의 문제: 〈노을에 와서 노을에 가다〉, 〈나비〉, 〈특급호텔〉을 중심으로」, 『한국연극학』 41, 한국연극학회, 2010, 141-169면.
- 알라이다 아스만, 변학수·채연수 역, 『기억의 공간: 문화적 기억의 형식과 변천』, 그린비, 2011.
- 양현아, 「증언을 통해 본 한국인 ‘군위안부’들의 포스트식민의 상흔(trauma)」, 『한국여성학』 22(3), 한국여성학회, 2006, 133-167면.
- 오혜진 외, 「좌담: 대중매체를 통해 바라본 일본군 ‘위안부’의 재현 〈2부〉- ‘위안부’를 둘러싼 재현의 윤리, 어디까지 묘사하고 재현할 것인가」, 『웹진 곁』, 일본군 ‘위안부’ 문제연구소, <https://kyeol.kr/ko/node/153>.
- 유제분, 「재현의 윤리: A Gesture life의 위안부에 대한 기억과 애도」, 『한국영미소설학회』 13(3), 2006, 77-100면.
- 이나영, 「일본군 ‘위안부’ 운동 다시 보기-문화적 트라우마 극복과 공감된 청중의 확산」, 『사회와역사』 115, 한국사회사학회, 2017, 65-103면.
- 이지은, 「민족국가 바깥에서 등장한 조선인 ‘위안부’, 그녀들의 귀향과 거부 혹은 실패」, 『난민, 난민화되는 삶』, 갈무리, 2020.
- 임지현, 『기억 전쟁』, 휴머니스트, 2019.
- 장소정, 「일본군 ‘위안부’ 운동을 둘러싼 기억과 정동의 배치」, 중앙대학교 박사학위논문, 2023.
- 장수희, 「일본군 ‘위안부’ 서사자료 연구」, 동아대학교 박사학위논문, 2023.

- 정다윤, 「'불편함' 없는 세상을 위해 '불편한' 연극을 만드는 극단 신세계」, 『올댓아트』, 2021.6.28.
- 주유신, 「위안부 영화와 역사쓰기의 새로운 도전: 〈귀향〉과 〈눈길〉을 중심으로」, 『동북아문화연구』 51, 동북아시아문화학회, 2017, 95-111면.
- 최영주, 「위안부 문제의 연극적 재현: 한·일·미의 연극 텍스트를 중심으로」, 『한국연극학』 18, 한국연극학회, 2002, 89-118면.
- 최정, 「문화적 외상의 극복과 기억의 윤리-이해성의 “빨간시”를 중심으로」, 『문화와 융합』 45(12), 한국문화융합학회, 2023, 349-362면.
- \_\_\_\_\_, 「역사적 기억의 연극적 재현과 포스트메모리-배삼식 희곡 「1945」를 중심으로」, 『인문사회21』 11(6), 인문사회21, 2020, 3339-3354면.
- \_\_\_\_\_, 「일본군 '위안부' 문제의 연극적 재현과 '포스트-기억 세대'의 시선-김민정 희곡 〈하나코〉를 중심으로」, 『문화와융합』 42(10), 한국문화융합학회, 2020, 343-371면.
- 허윤, 「목적(어) 없는 “기억하겠습니다”-일본군 '위안부'의 서사화와 역사적 상상력」, 『여성과 역사』 35, 2021, 1-36면.
- Homi Bhabha, *The Location of Culture*, London: Routledge, 1994, p.63.
- Marianne Hirsch, “The Generation of Postmemory”, *Poetics Today* 29(1), Duke University Press, 2008, pp.103-128.
- Michael Rothberg, *Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation*, University of Minesota Press.

[Abstract]

## From PostColonial Amnesia To Postmemory

- A Study on the Transition in Theatrical Memory and Representation of Japanese Military Sexual Slavery -

Choi, Jung

This study aims to examine the changing patterns of the theatrical memories and reproductions of the Japanese Military Sexual Slavery and shed light on their social and cultural implications. For these purposes, the study examined the reproduction patterns of the major works published one after another in the 1990s after Kim Hak-sun's open testimony in 1991 and also the works since 2010 when changes to the theatrical reproduction of the Japanese military Sexual Slavery were actively detected. The works created in the 1990s focused on telling the historical truth of the Japanese Military Sexual Slavery issue, which had long been forgotten, and reporting the brutality of Japanese imperialism. Most of all, they integrated drama on showing the pain of Japanese Military Sexual Slavery as "victims of sexual violence in the history of national suffering." The emotions of shock, fear, anger, and sadness maximized in these works hold legitimacy in that they were the main elements to induce sympathy and solidarity over the "Sexual Slavery" issue from people. On the other hand, however, they have limitations in that they block critical perceptions to search for the accurate understanding and solution of the violent events as they bury people in shock, anger, and grudge. The works published after 2010 have the viewpoint and problematic consciousness of the postmemory generation who sees the Japanese Military Sexual Slavery issue as a cultural trauma that has not been solved and still has an influence in the present times rather than a painful history of the

past. This period witnessed the emergence of works that dropped the nationalistic and sentimental viewpoint to look at the Japanese Military Sexual Slavery and expanded the issue as a community issue by projecting the contemporary problematic consciousness. Unlike the works from the past, they were not buried in the “testimony frame” and made active access to the historical trauma of the previous generation through “imagination and creative involvement,” seeking “solidarity over pain” and thinking over their accountability as the next generation. At last, a new pattern of cultural memories as this postmemory or “solidarity postmemory” began to show actively.

**【Key words】** : Japanese Military Sexual Slavery, postcolonial amnesia, historical trauma, postmemory, postmemory generation, history rewriting, ethics of memory

---

---

## 최정

전북대학교 부설 인문연구원 이야기연구소 전임연구원  
(54896) 전주시 덕진구 백제대로 567 전북대학교 인문대학 국어국문학과  
전자우편: yoondongju@hanmail.net

---

---

이 논문은 2024년 6월 20일에 투고되었으며, 2024년 7월 16일에 심사 완료되어 7월 23일에 게재 확정되었음.