

오테석 희곡 <자전거> 연구

백로라*

<차 례>

1. 서론
2. 시간의 단절과 은폐된 비극의 제 양상
 - 1) 추체험을 통한 동일성 회복의지
 - 2) 비극적 숙명의 거부와 부정적 아이덴티티
 - 3) 역사적 상처와 정화의지
3. '천형'의 상징성과 민족적 동일성
4. 결론

1. 서론

모든 예술 작품들은 그들 구성 요소들 사이의 관계를 통해 주제를 드러낸다. 미술품의 경우 그 모든 요소가 눈 앞에 동시적으로 나타나지만, 서사성을 기본으로 한 소설이나 희곡에서는 그 요소들이 시간과 공간이라는 두 개의 축에 의해 비롯되는 것이며, 그것들의 관계가 끝까지 지속되어야 한다. 그 두 관계를 위도와 경도로 상징할 때 위도로서의 관계는 극적 행위와 동시적으로 존재하지만, 경도는 시간의 경과를 포함하는 관계로 볼 수 있다.¹⁾ 문학의 본령은 이러한 공시적·통시적 연속성 속에서 인간의 총

* 숭실대 강사

1) 로날드 헤이먼, 김만수 역, 『희곡을 어떻게 읽을 것인가』, 현대미학사, 1995. 90면 참조.

체적 삶을 조망하는 데에 있다고 볼 수 있다.

상연을 전제로 쓰여진 희곡문학의 경우, 동일한 허구를 이야기하는 서술(narration)에 머물지 않고 그것을 재현하는 과정까지 포함한다는 점에서 소설과 변별된다. 여기서 ‘재현하다’(다시 제시하다)라는 말의 어원과 공동체적인 삶에 활력을 불어넣어 주는 제의적 활동으로서의 ‘코모스’²⁾의 기능을 연결시킨다면, 재현은 인간을 의미있는 연속체 속에 위치시키기로 예정된 순환적인 발현으로서, 또 내적 세계의 잃어버린 양상을 드러내기 위한 반복으로서 그 의미를 갖게 된다.³⁾

쉬타이거(Emil Staiger)는 이러한 문학 텍스트로서, 공연 텍스트로서의 희곡문학의 본질이 시간 양식과 관련된 긴장의 구성에 있다고 하였다. 즉, 극은 선취된 미래와 차후에 드러날 과거를 연속시켜 현재화시킴으로써 독자(관객)의 긴장을 조성한다는 것이다.⁴⁾ 이때 극에 나타나는 현재는 과거와 미래와의 계기성 속에서만 의미를 포착할 수 있는 현재이다. 그리고 그것은 집단적 실존과 개인적 실존이라는 상이한 두 층위의 삶이 공존하는 환경으로서의 시간을 의미한다.⁵⁾ 극 속에서 과거와 연속선 상에 있는 현재가, 특히 현재의 문제 상황에 직면한 인간의 실존 문제가 증점적으로 다루어지는 것도 이러한 희곡문학의 특성에서 연유하는 것이다. 따라서 희곡문학에서는 항상 동일성의 문제가 제기되는 것이며, 이를 통해 궁극적으로 개인적·집단적 동일성의 회복을 지향하는 것이라고 할 수 있다. 이와 같은 동일성의 문제를 공시적·통시적인 관점에서 다루고 있는 작품이 바로 오태석의 <자전거>이다.

2) 코모스는 고전주의 시대의 그리이스인에게 있어서 격정적인 서정시·풍자극·비극 및 희극의 네 가지 스펙타클에 선행했던 행렬식을 의미한다. 즉 축제적인 활동과 아울러 종교적인 제의-여기서 인간은 타부의 대상이 무엇인가를 보여 주기 위하여 복제된다-의 한 요소를 환기하는 기능을 한다. 질 지라르 외, 윤학노 역, 『연극이란 무엇인가』, 고려원, 1992. 14면 참조.

3) 질 지라르 외, 『연극이란 무엇인가』, 고려원, 1992. 18~20면 참조.

4) 피터 핏츠, 조상용 역, 『드라마 속의 시간』, 들불, 1994. 13~14면 참조.

5) 신현숙, 『희곡의 구조』, 문학과지성사, 1990. 157면 참조.

오태석은 <웨딩드레스>(1967)가 『조선일보』 신춘문예에 당선된 1960년대 후반 이후부터 현재에 이르기까지 우리 연극계를 이끌어 온 극작가겸 연출가이다. 그가 현대의 문제 작가로 평가받는 것은 오늘의 현실을 위기의 상황으로 파악하고 동일성의 위기에 처해 있는 우리의 현재적 삶에 끊임없이 문제를 제기하고 있기 때문이다. 양혜숙⁶⁾은 <초분>(1973) 이후 그의 작품들 속에 나타나는 두 가지 이질적 요소에 주목하여, 그의 작품을 ‘한국의 토속문화와 정감적 정서구조에 대한 무한한 탐구정신과 동경’이 나타나는 작품군과 ‘오늘의 현실을 전통의 시각으로 꿰뚫어 보고자 하는 열정’이 나타나는 작품군으로 분류하고, <초분>, <태>, <자전거> 등의 작품이 한국의 정감적 정서구조를 구축하여 한국적 심성과 정신적 뿌리의 근원을 찾는 데 열중한 결과 태어난 작품이라고 한다면, <1980년 5월>, <아프리카>, <비닐하우스> 등은 오늘의 현실을 초현실적 감각의 더듬이로 탐지해낸 오태석의 또다른 면모를 보여주는 작품들이라고 하였다.

그의 작품에서 다루어지고 있는 과거는 항상 현재적 삶을 살아가는 우리의 현 좌표를 인식하게 해주는 것으로서의 과거이다. 현상적으로는 단절된 것처럼 보이는 현재와 과거의 질긴 끈을 인식시킴으로써 고도로 문명화된 세계 속에서 동일성의 위기에 처해 있는 우리에게 동일성 확인의 기회를 제공하는 것이다. 특히 오태석의 <자전거>는 상처로 얼룩진 과거를 현재에 끌어들여 한국인의 집단적 정서를 환기하고, 이를 통해 개인과 집단의 연대감을 확인시킴으로써 개인적·집단적 동일성의 문제를 심각하게 제기하고 있다는 점에서 주목할 만하다.

<자전거>는 우리 민족의 잠재의식 속에 깊이 자리잡고 있는 정신적 체험(전쟁)과 집단적 정서, 그리고 그로 인한 상흔을 다룬⁷⁾ 작품이다. 이 작품에 대한 본격적인 논의는 1994년 오태석 연극제에서 상연된 후에 이루어지기 시작했는데, ‘안’과 ‘뱀’으로 작품에 나타난 공간을 구분하고 이항대

6) 양혜숙, 「오태석論」, 『한국 현역 극작가론』 2(한국연극평론가협회 편), 예니, 1994. 63면 참조.

7) 김중숙, 「오태석의 연극미학」, 『오태석의 연극세계』, 현대미학사, 1995. 50면.

립적 의미를 추출하여 공간의식을 고찰한 명인서⁸⁾와, 바흐전의 이론을 바탕으로 등장인물을 분석한 이화원⁹⁾에 의해 논의가 전개되었다. 그러나 명인서의 경우 <자전거>의 공간구조가 물리적 공간, 즉 ‘안’과 ‘밖’으로 단순하게 나누어질 수 없는 구조임을 간과하고 있다. 또 이화원의 경우에는 시점, 화자, 등장 인물, 독자, 작가 간의 관계가 복잡하게 얽혀 있는 소설 분석의 틀로 바흐친이 사용했던 이론과 작품분석의 실제 사이의 간극이 나타나는 결과를 초래하였다. 일정한 성과에도 불구하고 이러한 논의들의 근본적인 한계는 <자전거>에 나타난 시간의 문제, 그리고 시간과 관련된 개인 및 집단의 현재적 삶의 문제를 간과한 데 있다.

<자전거>는 ‘자전거’라는 상징적 표제를 통해 작품의 의미를 함축적으로 제시하고 있는 작품이다. 따로 떨어져 있으며 함께 굴러가는 자전거의 두 바퀴는 각각 과거와 현재의 시간을 상징하는 것으로, 바퀴가 굴러가는 것은 시간의 흐름을, 자전거가 지나간 자리는 시간 속의 공간을, 자전거 페달을 힘껏 밟으며 바퀴를 굴리는 인간은 역사 속의 인간을 상징하는 것이다. 따라서 <자전거>는 현재와 과거라는 시간의 연속성이 구축해 놓은 세계, 즉 역사의 한 가운데에서 살아가는 인간의 현재적 모습을 조명하고 있는 것이다. 이 작품은 이러한 자전거의 상징을 통해 시간의 지속성을 확보함으로써 “변화하는 시간의 지속 안에서 불변하는 실체”인 동일성¹⁰⁾의 문제와 긴밀한 관계를 맺는 것이다.

<자전거>에서 윤서기가 시간의 단절을 체험하고 단절된 시간을 회복하기 위하여 과거의 사건을 추체험하는 것은 자기동일성을 회복하려는 의지에서 비롯된 행위일 수 있다. 자아 내부에서의 연속성에 대한 자각은 시간 속에서의 연속성이나 지속의 측면과 상관적¹¹⁾이기 때문이다. 특히 이 작품은 ‘변화 속에서도 변하지 않는 실체’인 동일성¹²⁾이 질곡의 역사 속을 살

8) 명인서, 「오태석의 공간의식 연구」, 앞의 책, 85~104면 참조.

9) 이화원, 「자전거, 그 ‘다음성(多音性)’의 세계」, 앞의 책, 105~127면 참조.

10) 한승옥, 『이광수 연구』, 선일문화사, 1984. 52면 참조.

11) 한스 메이어호프, 이종철 역, 『문학과 시간의 만남』, 자유사상사, 1994. 54면.

아온 개인과 집단의 비극과 관련되어 보다 복잡한 의미망을 이루고 있다는 점에서 공시적·통시적인 접근이 요구되는 작품이라 할 수 있다. 즉, <자전거>에 나타난 동일성의 문제를 심층적으로 밝혀내기 위해서는 윤서기가 현재의 시점에서 체험하는 문둥이 일가의 비극과 당숙을 비롯하여 역사적 비극을 함께 체험한 생배 마을 주민들의 상처가 공시적·통시적으로 결합되어 있는 양상을 살펴보아야 할 것이다. 이것은 비극적 체험을 통해 개인이 집단과의 정신적 유대감을 발견하게 되는 과정을 밝힘으로써 '자아의 총합'으로서의 동일성이 궁극적으로 집단의 이상과 내적인 '일치(연대)'를 이루는 민족적 동일성¹³⁾ 회복 과정을 탐색하는 작업이 될 것이다.

2. 시간의 단절과 은폐된 비극의 제 양상

1) 추체험을 통한 동일성 회복의지

<자전거>는 극의 초반에 윤서기가 결근계 초안을 들고 동료 구서기를 찾는 장면과 결말 부분에 다시 작성한 결근계를 구서기가 읽는 장면 사이에 벌어지는 일련의 사건을 극의 중심 내용으로 삼고 있다.

(가) 윤서기: (결근계 초안을 읽는다) 이거, 내 결근계 초안이네. 길가에 암장된 처녀가 야밤에 길가에 사람 불러잡는 바람에 졸도, 42일간 출근이 불가하였기로 결근계를 제출하나이다.

(...생략...)

구서기: 어떻게 된 일이며. 자초지종을 들어나 보드라고.¹⁴⁾(141면)

12) 한승옥, 앞의 책, 48면 참조.

13) 박아청, 『아이덴티티의 탐색』, 정민사, 1984. 21면 참조.

14) 오태석, 「자전거」, 『오태석 희곡집』 1, 평민사, 1994. 이후 본문 인용은 면수만 적기로 한다.

(나) 구서기: (결근계 초안 읽는다) 지난 달 8일 야근 후 귀가 도중, 신틀매 골쟁이에서 야반 질주해온 3년생 한우에 받쳐 의식불명, 익일 의식은 찾았으나 이후 고열과 의식이 흐려지는 심한 두통으로 인하여 출근이 불가하였기에 결근계를 제출하나이다. 본인 윤진.(170~171면)

위의 인용문 (가)와 (나)는 각각 극의 서두와 결말에 해당하는 부분으로 결근계의 내용이 달라져 있음을 알 수 있게 한다. 차이를 보이는 두 결근계 사이에 다루어지는 극적 내용은 윤서기가 잃어버린 기억을 회복하는 과정인 동시에 윤서기의 동일성을 찾아내는 여정을 보여주는 부분이라고 할 수 있다. 이러한 여정은 ‘자초지종을’ 들려주는 형태로 전개되지 않고 윤서기와 구서기가 함께 과거의 사건을 체험하는 추체험의 형태로 전개된다.

윤서기는 졸도하여 42일간 의식을 잃음으로써 시간 단절을 체험한다. 따라서 윤서기가 자전거를 끌고 현재로부터 ‘그날’로 돌아가는 것은 ‘그날’의 사건을 기억해내고 잃어버린 시간을 회복하려는 의도에서 비롯된 극적 행동이다. 일반적으로 인간은 사물들을 습관에 의해, 즉 거듭된 반복을 통해 조건지워진 과정에 의해서 기억할 뿐만 아니라, 단 한 차례 일어났었고 결코 반복되지 않았고 반복될 수도 없었던 사건들도 기억한다. 베르그송과 프루스트는 시간과 자아를 회복하기 위한 탐구에서 특히 오직 하나의 반복불가능한 경험들에 대한 회상에 특별한 기능을 부여하였다.¹⁵⁾ 이때 회상의 창조적 행위는 “잠수부”처럼 “무의식적 자아”의 “심층”으로 내려가 상실된 것처럼 보이는 그러한 흔적들과 인상들 및 연상들을 조명하는 데 있다.¹⁶⁾ 윤서기가 상실한 기억, 즉 ‘그날 밤’에 경험한 사건은 일상 속에서 경험할 수 없었던 특별한 사건에 해당한다고 할 수 있다. 의식을 잃었다는 것은 이러한 비밀상적 사건이 그에게 충격적으로 인식되었음을 암시해 주는 극적 사실이 될 수 있다. 따라서 현재 동일성의 혼란에 빠져 있는 윤서기는 구서기와 다시 과거로 돌아가려는 것이다.

15) 한스 메이어호프, 앞의 책, 69면 참조.

16) 한스 메이어호프, 위의 책, 80면.

<자전거>에서 윤서기가 경험하는 시간은 결근계를 제출하는 면사무소, 졸도한 그날 밤의 산길, 6·25 전쟁 당시의 등기소 등의 공간과 관련된 시간인 현재, 42일 전의 과거, 몇십 년 전의 과거 등으로 나타난다. 인물의 대화를 통해 환기되는 시간까지 포함한다면 일제시대부터 현재에 이르기까지의 시간을 담고 있다고 할 수 있다. 작품에 명시된 10개의 장면은 이러한 시간을 공간화한 것이다. 명인서¹⁷⁾는 <자전거>의 공간을 안/밖으로 분류하고 면사무소와 산길을 이항대립적으로 고찰하여, 면사무소라는 ‘안’의 공간은 밝음, 낮(현재), 닫힌 곳, 간혀진 곳, 구속, 질서, 따스함, 고요함, 안정, 생명, 행복 등의 의미를 지닌 공간인 반면, 산길이라는 ‘밖’의 공간은 어둠, 밤(과거), 열린 곳, 자유, 혼돈, 서늘함, 소란함, 불안, 죽음, 불행 등의 의미를 나타낸다고 하였다. 그러나 이러한 분석은 층위가 각기 다른 시간성을 고려하지 않은 채 현재와 과거를 이분법적으로 파악하였다는 점에서 설득력을 잃고 있다. 물론 극의 출발점인 ‘면사무소’의 시점을 기준으로 삼는다면 문동이 일가의 이야기가 전개되는 시간은 ‘과거’의 시간에 해당한다. 그러나 이 시간은 등기소 화재사건이 있던 날과 같은, ‘과거’라고 할 수 없다. 42일 전의 과거는 몇십 년 전의 과거와 같은 시간의 층위에 놓일 수 없기 때문이다. 문동이 일가의 비극이 전개되는 42일 전의 과거는 윤서기의 현재적 삶이 진행되는 과정에 놓여 있다는 점에서 현재의 시간으로 간주해야 한다. 따라서 안과 밖을 기준으로 <자전거>의 공간을 구분하는 것은 시간 개념상의 혼란을 초래하여 일정한 한계를 보일 수밖에 없다.

이러한 시간 개념상의 혼란은 <자전거>의 극 구조가 극중극의 형태를 취하고 있는 데서 기인한 것이다. 일반적으로 ‘극중의 극’은 연극을 허구의 공간과 성찰의 공간으로 이분하고자 할 때 사용된다. 무대 한쪽에 위치한 허구적 관객(해설자, 코러스)의 현존에 의해 포괄하는 공간과 포괄된 공간 사이의 경계가 확정되어 극중의 극 공간이 형성되는데,¹⁸⁾ <자전거>에서 윤서기가 재현하는 부분은 포괄된 구조(내적 구조)에 해당하며, 구서기가 관찰

17) 명인서, 앞의 글, 97면.

18) 신현숙, 『희곡의 구조』, 문학과지성사, 1990. 136~137면 참조.

하며 검증하는 부분은 포괄구조에 해당한다. 이처럼 극 속에서 재현과 검증의 역할을 수행하는 인물, 윤서기와 구서기의 존재 여부에 따라 극의 구조를 분석해야 <자전거>의 복잡한 의미망을 풀어낼 수 있는 것이다. 인물들이 어떠한 공간에 존재하느냐에 따라 <자전거>의 공간을 구분해 보면 다음과 같은 양상이 나타난다.

구서기와 윤서기	윤서기	윤서기와 구서기 부재
#1 면사무소	#4 삼거리	#9 술매집
#2 낙배재		
#3 거위집		
#5 돌다리 갯막		
#6 신틀매 골챙이		
#7 거위집		
#8 신틀매 골챙이		
#10 면사무소		

위의 표처럼 이 작품에는 구서기와 윤서기가 등장하는 장면이 절대적으로 많이 나타나고 있다. 그러나 윤서기와 구서기는 면사무소를 제외한 공간에서는 다른 시간대에 놓인다. 과거의 사건을 재현하는 공간(과거)에서 구서기는 부재하기 때문이다. 같은 무대에 있지만 현재(지금)라는 시간대에 서만 윤서기와 구서기는 만나고 있다. 윤서기가 과거를 재현시키고 구서기가 객관적으로 검증하는 작품 속에서 윤서기만 등장하는 삼거리 장면과 두 인물이 부재하는 술매집 장면은 윤서기와 구서기의, 재현자와 검증자로서의 극적 기능의 의미를 보다 심층적으로 드러내 주고 있다는 점에서 주목할 만하다.

한의원 : 불 있는가

윤서기 사방 둘러보며 자전거에서 내린다. 귀 기울인다. 이 장면에서 윤서기

의 움직임에 약간 혼란이 온다. 거리와 방향에서 그러하다.(149면)

윤서기는 자전거 받침 풀고, 마치 개울이라도 건너듯 자전거 들어 어깨에 메고 뒷걸음친다. 한의원은 (…중략…) 뒷간에서 나오더니 곁에 누어 있던 몽당 빗자루 세워 왕돛자리 틈새에 꽂고서 반대쪽으로 유유히 사라진다. 안개 속에 묻혀있던 구서기 모습을 보인다. 이 장면에서 구서기의 눈에는 한의원이 보이지 않는 것으로 된다.(150면)

윤서기와 죽은 한의원이 만난 삼거리의 시간과 공간을 초월한, 초시간적·초공간적 영역에 해당한다. 거리와 방향을 잃고 안개 속에 묻혀 있는 곳은 ‘자전거’를 어깨에 메고 벗어나야 하는 초월적 시공간인 것이다. 이 영역으로 윤서기를 ‘불러잡은’ 것은 귀신이다. 윤서기가 결근계에 밝혔던 ‘암장한 처녀’의 ‘불러잡음’이 연상되는 사건이라 할 수 있다. 죽은 한의원이 나타난 비현실적 사건은 윤서기가 제삿날 밤에, 시골의 뒷간 근처를 걸었다는 사실과 관계되며 일종의 피기담을 연상시키는 부분이라고 할 수 있다. 오태석은 시골의 밤에는 모든 것이 일어날 수 있다고 하면서 특히 귀신과 만나는 것은 상상력과 만나는 것이라고 하였다.¹⁹⁾ 한의원의 등장은 시골의 밤길, 뒷간, 몽당 빗자루가 엮어내는 피기담으로 독자(판객)의 상상력을 자극함으로써 흥미를 유발하는 것 이상의 의미를 가진다. 6·25 전쟁 당시, 등기소의 불 속에서 죽었던 한의원이 출현하여 윤서기와 대화하는 장면은 현재와 과거가 공존하는 상태의 도상이라고 할 수 있다. 한의원은 길을 가던 윤서기에게 “불 있는가”라고 말하며 윤서기를 불러 세우고, 윤서기가 내미는 성냥불을 자꾸 꺼버림으로써 윤서기로 하여금 성냥불을 반복적으로 켜게 만든다. 이로 인해 윤서기의 손바닥에는 상처가 남게 되는데, 이때 손에 남은 상처는 윤서기의 기억 저편으로 사라져 버린 과거의 상처, 당숙 개인의 상처로만 생각하여 왔던 전쟁의 상처를 윤서기 자신의

19) 서연호(오태석과의 인터뷰), 「오태석의 창작활동」, 『오태석 희곡집』 4, 평민사, 1994. 335면 참조.

것으로 인식하게 하는 상징적인 의미를 갖게 된다. 윤서기의 손에 상처를 남긴 후, 한의원은 윤서기가 아버지, 할아버지라는 핏줄에 이어진 존재임을 인식시켜 준다. ‘자전거를 타고 앓은 게 영락없’이 윤서기의 할아버지 세환과 닮았다는 한의원의 대사는 일제시대, 전쟁 당시, 현재라는 시간을 초월하여 할아버지와 아버지를 윤서기라는 인물에 중첩시킨다. 이것은 외양의 닮음이라는 현상적인 공통점 때문만은 아니다. 윤서기가 그의 조상들과 연결되는 것은 자전거 때문이다. 순검을 지냈던 할아버지, 교감을 지냈던 아버지, 그리고 서기라는 직업을 가진 윤서기는 그들의 직업상 자전거를 타고 다닌다는 점에서 공통점을 갖는다. 자전거를 타고 다니는 직업인 순검, 교감, 서기는 모두 역사의 질곡과 무관할 수 없는 직업이다. 따라서 일제 때 순검을 지낸 할아버지는 해방 후 여수배미에서 빠져 죽었으며, 교감을 지낸 아버지는 인공 때 등기소에서 불타 죽었고, 서기를 지내는 윤서기는 문둥이 일가의 비극을 체험하면서 과거의 비극적 역사를 들추어 내는 것이다. 시간과 공간을 초월한 삼거리 장면은 일제에서부터 현재에 이르기까지의 파노라마적인 역사적 사건을 압축적으로 제시하고 있는 부분으로 윤서기의 추체험 과정이 동일성 확인의 노정임을 알게 해주는 실마리를 제공하고 있다.

삼거리에서의 윤서기의 체험은 윤서기의 의식 속에 과거와 현재라는 시간의 연속성을 인식하게 하고 동시에 윤서기 개인의 동일성을 찾게 하는 계기로 작용한다. 그러나 추체험을 통한 윤서기의 동일성 확인 의지는 구서기의 존재에 의해 방해받음으로써 동일성 회복에까지 이르지 못하게 된다. 귀신과 만난 윤서기의 체험은 구서기의 눈에 보이지 않음으로써 구서기에 의해 검증받지 못한다. 따라서 구서기에게는 윤서기의 특별하고도 의미있는 경험이 우스꽝스러운 몸짓으로밖에 여겨지지 않는 것이다. 이것은 극 속에서 윤서기가 경험자로서의 기능을, 구서기가 분석자로서의 기능을 수행하는 인물임을 암시하는 것이다. 윤서기가 경험을 통해 동일성 회복의 실마리를 찾지만 이것이 객관적인 분석에 의해 無化됨으로써 결국 경험에 의해 확보된 동일성 확인의 길은 불투명해진다. 다시 쓰여진 결근계 초안

은 윤서기의 동일성을 확인하게 해 준 경험적 진실이 삭제되어 있다는 점에서 시사하는 바가 크다고 할 수 있다. 극 속에서 각기 다른 기능을 수행 하였던 윤서기와 구서기는 동일성의 위기에 처한 현대인을 환유하는 극적 인물이다. 윤서기는 동일성을 회복하려는 인간의 지향성을 의미하며, 구서기는 내적인 연속성을 객관적 세계의 원리에 의해 분석하고 회의하는 인간의 현존재를 의미하는 것이라 할 수 있다.

삼거리 장면에서 구서기가 부재하는 극적 장치는 객관적 세계와 인간 의식 사이의 불일치를 보여줌으로써 현대인의 동일성의 혼란상을 함축적으로 제시한다는 점에서 중요한 의미를 갖는다. 이러한 불일치는 동일성의 확인 과정에서 '불'의 상징성을 통해 의미화되는 '상처'와 깊이 관련되어 있다. 따라서 상처의 의미가 화재사건을 통해 극적으로 형상화되는 술매집 장면은 동일성 확인이 쉽지 않은 과제임을 함축적으로 보여주는 부분이라고 할 수 있다. 윤서기의 기억상실로 인해 윤서기에 의한 술매집 장면 재현이 불가능했기 때문에 이 장면에서는 두 인물이 부재한다. 재현할 수도 없고 검증할 수도 없지만, 윤서기의 의식 속에 역사적 진실로 남아있는 방화사건은 부정적 아이덴티티를 인식하게 하는 사건에 해당한다. 이것은 윤서기의 '기억상실'과 '다시 쓰여진 결근계 초안'으로 암시되고 있는 '동일성의 혼란'의 원인을 규명할 수 있는 해결의 실마리가 주어져 있다는 점에서 중요한 의미를 가지는 것이다.

2) 비극적 숙명의 거부와 부정적 아이덴티티

42일 동안 의식을 찾지 못했던 윤서기의 시간 단절 경험은 시간 감각의 위기로써 드러나는 동일성 위기의 구체적 모습이다. 윤서기는 단절된 시간을 회복하기 위하여 과거의 사건을 추체험하는 동일성 회복 의지를 보이는데, 이러한 과정에서 문동이 일가와 당숙의 비극을 동일한 것으로 인식하게 된다. 이것은 윤서기의 동일성 위기와 관련된 시간 단절 경험이 두

비극적 사건과 깊게 연관되어 있음을 밝히는 단서를 제공한다.

윤서기는 그날 밤 귀가 길에 한씨의 딸이 가출하였다는 소식을 접하면서 문둥이 일가의 고통스러운 삶에 점차적으로 접근하게 된다. 술매에 사는 문둥이 부부는 아이를 낳을 때마다 거위집 한씨에게 보내서 그들의 자식을 기르게 하였는데, 한씨 집 큰딸과 작은딸은 문둥이 자식이 동생으로 입적되는 것을 보고 자신의 혈통을 의심하며 갈등한다. 가출한 작은딸은 언니가 잠자는 틈을 타서 언니의 얼굴을 더듬거나, 거위가 문둥이(어머니)의 손가락을 빼어 무는 꿈을 꾸 후 현실에서 거위의 목을 조르는 이상행동을 보인다. 자신과 언니가 문둥이일지도 모른다는 강박관념에서 비롯된 이러한 행위는 아이의 내부에서 모순적 감정이 치열하게 대립되고 있음을 드러내는 것이다. 즉, 공포심에서 비롯된 어머니에 대한 거부감과 자식으로서 본능적으로 가질 수밖에 없는 어머니에 대한 애정이 서로 대립하는, 내적 갈등을 겪는 것이다. 문둥이가 두려워 ‘사시나무 떨듯’ 떨면서도 거위의 목을 비트는 것은 이러한 감정을 입증하는 것이라 할 수 있다. 문제는 이러한 갈등이 큰딸인 거위집 처녀에게 오면 더욱더 심각한 양상을 보인다는 점이다.

처녀는 빨래가 날리는 모습을 보고도 문둥이를 본 듯하여 공포감을 느끼며, 삭정이만 부러져도 자신의 손가락이 문둥이의 그것처럼 부러진 듯한 착각을 한다. 이러한 극도의 공포감이 ‘울렁거림’이라는 병적 징후로 나타나게 된 것이다. 그리고 문둥이 부부의 존재가 자신의 삶을 위협하는 현실에 고통을 느낀 나머지 부모일지도 모르는 문둥이 부부의 집에 불을 지르는 꿈을 꾸는 것이다. 자신과 같은 이유로 고통받는 동생이 ‘엄니나 언니’의 존재를 잊으며 살길 바라는 마음에서 동생의 가출을 종용한 것임이 윤서기와 처녀의 대사에서 밝혀진다. 거위집 딸들, 즉 문둥이의 딸들은 부모의 존재를 거부함으로써 자기 혈통의 근원을 부정하고 있다. 그럼에도 불구하고 처녀의 고통은 사라지지 않고 계속된다. 이것은 동생을 어딘지도 모르는 곳으로 내 몬 행위에 대한, 더 나아가서는 부모의 존재를 거부하고 있는 자신의 태도에 대한 죄의식으로 인해 더욱더 내적 갈등이 심해졌기

때문이다. 자기 혈통에 대한 의심, 그로 인한 불안과 공포, 부모를 거부해야 하는 죄의식으로 결국 작은딸은 가출하는 것이며, 처녀는 술매집에 불을 지르는 것이다.

윤서기는 거위집 작은딸을 찾아다니다가 신틀매 골챙이에 이르러 아이와 만나게 된다. 그러나 술매(문둥이)의 등장으로 아이는 곧 도망쳐 버린다. 찾아다녔던 아이가 어둠 속에서 갑자기 나타나 윤서기의 자전거에 올라타는 장면, 비닐옷 소리를 내며 문둥이가 등장하는 장면과 이후에 일어나는 술매집에 불길 치솟는 장면, 문둥이 여자가 졸도한 윤서기의 얼굴을 성냥불로 밝혀보는 장면 등 골챙이에서 일어나는 일련의 사건들은 모두 어둠 속에서 진행되는 장면이기 때문에 놀람과 함께 극적 긴장감을 유발시킨다. 주로 인물의 움직임을 통해 극이 진행된거나 시각적·청각적 기호로서 극적 상황을 제시함으로써 독자(관객)에게 긴장감을 느끼게 하는 것이다. 그리고 윤서기의 재현과 구서기의 검증이 반복적으로 전개되는 극적 장치를 통해 극을 지체시킴으로써 문둥이 일가의 내력과 그들의 상처를 점층적으로 드러내고 있다. 즉, '문둥이와의 대화 장면에서 윤서기가 상황을 설명하고 구서기가 재현 → 앞에 나왔던 거위집 장면 재현 → 구서기가 했던 연기를 윤서기가 다시 재현'의 순서로 반복적으로 극이 전개되는 가운데 술매집의 문둥이와 거위집 딸과의 혈연 관계가 드러나는 것이다. 신틀매 골챙이 장면에서 이와 같은 긴장 조성과 반복적 재현은 관객을 극속에 몰입하게 하는 한편 이후에 일어나는 윤서기의 '졸도'에 문둥이 일가가 관련되어 있음을 암시하는 기능을 하고 있다.

술매가 윤서기와의 대화 중에 불길을 발견하고 제 집으로 뛰어간 뒤, 윤서기는 도망간 아이를 쫓아가려다가 무엇인가 채여 의식을 잃는다. 윤서기는 그날 밤 의식을 잃게 한 것이 무엇인지 밝혀내기 위해 다시 의식을 잃기 전으로 돌아간다. 지워진 기억을 복구하려는 의지, 즉 동일성 회복의지에서 비롯된 재현 과정 속에서 이전에 드러나지 않았던 새로운 사실이 밝혀진다.

술매집 쪽에서 불길이 오른다.

술매: 허어 마누래 거기서 나오소. (술매집 나간다)

윤서기: (문득) 내가 갔어. 불싸지르고 없어지라고.

(…중략…)

윤서기: 모르겠어. 갔구만.

구서기: 가서?

윤서기: 처녀가 거기 거기 있던만.(167~168면)

구서기의 도움으로 윤서기는 불타는 술매집에 자신이 갔었다는 사실을 기억하게 된다. 그의 의식에 남아 있는 것은 문둥이에게 ‘불싸지르고 없어지라고’ 욕박지른 행위와 ‘처녀’가 그곳에 있었다는 사실 뿐이다. 그의 대사와 그동안의 사건 전개를 바탕으로 사건을 재배열 해보면, 아이의 달아남 → 문둥이 술매 등장 → 술매집 불 발견 → 술매 퇴장 → 여자의 소리 → 윤서기 졸도 → 술매집 여자 등장의 순으로 정리할 수 있다. 이로 보아 윤서기가 술매집에 간 시간은 술매가 퇴장한 시간이며, 그가 불타오르는 술매집에 가서 목격한 장면이 그로 하여금 의식을 잃게 한 것이었음을 알 수 있다. 윤서기가 의식을 잃고 그곳에서 일어났던 사건을 기억하지 못함으로써 시간이 단절된 것이고, 이로 인해 그날의 충격적 체험이 윤서기 의식의 심층으로 가라앉게 된 것이다. 따라서 재현해 보일 수도 없고 검증받을 수도 없지만 그날 밤, 그 장소에 윤서기가 있었다는 사실과 충격적 사건이 발생했다는 사실은 부인할 수 없는 진실로 남는 것이다.

처녀: (…생략…) 엄니, 아이고 내가 엄니 죽이네. 내가 불질렀어라우. 그려, 엄니 병 꼬슬라버리라고. 엄니 병 낫으라고. 태워번지고 낫으라고 아이고 엄니, 내가 무서서 그랬어. 뭘 한다우, 엄니 거기서 나오시오. (…생략…)

처녀 거동 정지한다. 불길 정지한다. 환청처럼 호명소리 들린다. 불길 속에 등기소에서 불타 죽은 무리의 모습이 인화지의 영상모양 모습을 보인다.

호명: 박병훈, 성기만, (…생략…) 문백현, 장금용, 윤정태, 윤정목, 윤정목. 윤정

목 불 지르고 집 지고 따라와.

한편에 앉아 있던 당숙이 보시기를 내리쳐 조각을 낸다. 조각을 집어 이마로부터 얼굴을 긁는다.

당숙: 내가 불질렀다. 그러. 산사람이나 살자.

(…중략…)

일시에 정지한다. 모두 잿빛으로 변한다.(168~170면)

윤서기와 구서기가 등장하지 않은 채 제시되는 장면이다. 두 장면은 윤서기의 기억에 의해 재현된 장면이 아니라 윤서기의 의식 속에만 남아 있는 충격적 사건을 작가가 제시해 준 장면이라고 할 수 있다. 처녀는 부모의 집에 불을 지름으로써 자신의 혈통을 부정하고 싶은 욕구를 표출하고 있다. 그녀는 ‘엄니 병 꼬슬라버리라고’ 불을 지른 것이다. 여기서 강조점은 ‘엄니’에 있다기보다는 ‘엄니 병’에 있다. 즉 거위집 처녀는 문둥병에서 벗어나고 싶어서 불을 지른 것이며, ‘무서서’, 견딜 수 없는 공포심과 불안 속에서는 더이상 살 수 없어서 불을 지른 것이다. 그러나 아이러니컬하게도 불길은 본 순간 문둥이라는 굴레에서 벗어나기는커녕 자신이 문둥이 부부의 자식임을 인정하게 된다. ‘아이고 엄니’를 반복적으로 외치며 절규하는 것은 부모를 부정하려 했던 자신의 행위에 대한 처절한 회한의 감정 때문일 것이다.

술매집 방화사건은 윤서기의 의식 속에 또 하나의 사건을 연상시키는데, 몇십 년 전의 오늘(제삿날) 있었던 등기소 화재사건이 그것이다. 술매집 방화사건과 등기소 방화 사건이 중첩되어 나타나는 것은 두 사건이 내적 연계성을 갖고 있기 때문이다. 과거와 현재라는 시간의 차이에도 불구하고 두 사건이 동일하게 인식되는 것은 비극의 숙명성 때문이다. 혈통의 굴레에서 벗어날 수 없는 문둥이나 객관적 세계의 힘(전쟁)에 의해 자신의 의지대로 행동할 수 없었던 당숙은 혈육에게 상처를 입힘으로써 가해자의 입장에 서게 된 인물들로서 평생을 죄의식 속에서 살아가야 하는 것이다.

두 방화범, 처녀나 당숙은 자신의 혈육에게 가해함으로써 혈통을 부정하

고, 결과적으로 자책하거나 자학하는 자기 부정의 행위를 하게 된다. 자신의 동일성을 부정하는 것은 이들이 열등감이나 죄악감 또는 자기혐오감 등으로부터 형성된 부정적 아이덴티티²⁰⁾를 가진 인물들이기 때문이다. 즉, 이처럼 실존적인 자아를 인정하지 않으려는 태도는 모두 인물의 내부에 형성되어버린 부정적 아이덴티티와 깊이 연관되어 있다. 윤서기가 의식을 잃은 것도 이러한 맥락에서 이해될 수 있다. 문둥이들의 고통과 당숙의 고통을 동질적인 것으로 인식하였을 뿐만 아니라 그들의 고통이 자신과도 무관하지 않음을 인식했기 때문이다. 비극의 숙명성에 대한 그의 통찰은 그들과 윤서기 자신을 연결하고 있는 고리를 발견하게 하지만, 역설적으로 이러한 고리를 끊고자 하는 욕망을 형성하게 한다. 따라서 윤서기의 기억 상실은 집단과 연결된 고리를 끊음으로써 비극적 숙명을 거부하려는 그의 의지에서 비롯된 것이라고 이해될 수 있다. 집단과의 일치감을 발견하는 동일성의 확인이 결국은 자기 자신에 대해 부정적인 작용을 하는 부정적 아이덴티티를 확인하는 결과를 초래하기 때문이다.

3) 역사적 상처와 정화이지

개인은 분리될 수 있는 독자적인 존재라기보다는 어떤 집단이나 부류의 한 구성원이라는 최초의 역사적 의미를 지니고 있다.²¹⁾ 극의 표층에서 서사의 중심축으로 작용하였던 문둥이 일가의 개인적 비극은 역사적·민족적 비극을 상징하는 기표로서 기능함으로써 공시적·통시적인 측면에서 비극성과 집단적 동일성의 문제를 연계시킨다.

윤서기가 졸도한 그날, 즉 제삿날은 ‘인공’ 때 등기소 건물에서 마을 어른들 127명이 불 속에서 죽은 날이다. 따라서 그날은 마을 대부분의 집에

20) 박아청, 앞의 책, 47면 참조.

21) 레이먼드 윌리엄즈, 임순희 역, 『現代悲劇論』, 학민사, 1985. 24면.

서 제사를 지내는 날이기도 하다. 윤서기의 ‘일진이 사나웠던’ 것도 그날의 분위기와 연관시켜 생각할 수 있다. 그날 윤서기가 ‘심난했던’ 이유는 두 가지 사건 때문이다. ‘간호병 제대 돌팔이가 사람배를 쪼대서’ 동창임에도 불구하고 ‘고발조치’한 것과 열아홉 살 된 처녀의 사망신고 처리가 그것이다. 이로 인해 술을 먹고 밤길을 가게 된 것이 그날 사건의 발단이다. ‘사람 배를 쪼대’는 행위와 처녀의 죽음은 논리적으로 연관된 사건이 아님에도 불구하고 가해-피해의 관계를 연상시키면서 어두운 죽음의 이미지를 만들어 내고 있다. 이러한 죽음이 집단적 죽음과 관련되는 것은 윤서기가 녀배재에서 임선생을 만나서 그날이 제삿날임을 알게 된 후, 구서기에게 마을 주민 대부분이 같은 날 제사를 지내야 하는 사연을 설명하는 장면부터이다. ‘그날’, 즉 제삿날은 윤서기의 집에만 제사가 있는 것이 아니라 마을 전체의 제사가 있다는 데 의미가 있다. ‘인공 때’, 전세가 불리해진 인민군들이 반동분자라고 잡아들인 마을 유지 127명을 등기소에 가두고 불을 질러 죽였는데, 이로 인해 마을 주민 대부분이 같은 날 제사를 지내게 된 것이다. 윤서기는 구서기에게 그날이 마을 전체의 제삿날임을 설명하고, 제삿날이면 당숙이 이마에 사금파리로 금을 긋고 피를 흘리며 고통스러워한다는 이야기를 들려주면서도 과거의 비극이 현재에까지 지속되고 있음을, 당숙을 포함한 마을 주민의 비극이 결국은 자기 개인의 비극이기도 한 사실을 인식하지 못한다. 과거와 현재라는 시간의 연속성을, 개인과 집단의 동일성을 인식하지 못했기 때문이다. 그러나 자전거의 두 바퀴가 굴러가는 모습처럼 문둥이 일가의 이야기를 향해 전진하는 극은 역사적 사건이 있던 이전의 과거와 함께 전진하는 것이다. 현재는 과거에 이어진 시간으로서의 현재를 의미한다. 그러나 현재라는 시간이 언제나 미래를 향해 진행하고 있기 때문에 우리는 그 연속성을 의식하지 못한다. 시간의 연속성은 인간의 감각에 의해 탐지되지 않기 때문이다. 윤서기가 죽은 한의원(귀신)과 만나는 비현실적인 사건은 비록 구서기로부터 검증받지 못하지만 윤서기에게 과거와의 끈을 인식하게 해 준 중요한 체험에 해당한다. 한의원과과의 대화를 통해 과거와 현재의 연속성을 의식하게 되었을 뿐 아니라

현재 자신의 존재가 할아버지, 아버지라는 혈육과 연결되어 있다는 사실의 중요성을 인식하게 되었기 때문이다. 극 속에서 이러한 연결고리는 ‘상처’로써 드러난다. 한의원이 윤서기에게 반복적으로 불을 켜게 함으로써 그의 손에 상처를 남기는 것은 상처로 얼룩진 과거를 윤서기에게 환기시켜 주기 위한 행위에 해당하는 것이다. 윤서기 개인과 무관한 일로 여겨졌던 과거의 사건들은 한의원과 만나는 삼거리 장면 이후부터 윤서기의 일상 속에 끼어들기 시작한다. 이로부터 과거는 인물의 대화를 통해, 또는 상징적인 장치를 통해 환기되어 빈번하게 현재화된다.

돌다리 깃막에 이르러 윤서기는 계를 잡는 노인을 만나는데, 노인은 골챙이 쪽에서 웅성거리는 소리가 들린다고 한다. 도살이 아닌가 추측하고 있을 무렵 변소에서 소에 받쳐 똥물을 뒤집어 쓴 황씨가 나타나 당숙 때문에 윤서기의 집에 난리가 났다는 사실을 알려 준다.

황 씨 : 저그 선동리 감나무집이 외양간 낀 칩간 안 있습디여. 거그 뒤를 본다고 들어가 앉았구만, 이쪽 발밑이 널판지가 좀 기울었던가 간다간다하고 놀드만그려. 그래 바로 잡는다고 이려고 었드리는디 네밀혈, 외양간이 소란 것이 내 궁뎡이가 여물통으로 보였던가 콧등으로 쿡 밀어번져 내 참. 널판지 밑이 저승이라고 까딱했더라면 꺼꾸로 박혀 죽었지. 황석구 건드렸은게 저는 죽었지. 끌어내서는 배지에 대고 냅다 발길질한게 친정 모르고 뛰어오르더만 디럽다 내빼데. 소 똘다고 소리친 계, 안채서 우르르 쏟아져 나가더만.

윤서기 : 야밤이 날벼락났구만 거그.

황 씨 : 누구여, 이 사람 여그서 뭘 하고 있디야. 난리는 그 집서 옮겨 갔구만.

윤서기 : 우리 소도 똘디여.

황 씨 : 그 양반 얼굴이 하이고, 피가 영낙 비암 꺾질 벗겨논 거 모냥 시빨개 가지고, 근게 눈구녕 콧구녕 간 데 없이 빨개 갖고.(154면)

골챙이에서 들리는 웅성거림이 인물들로 하여금 도살을 연상하게 할 무렵 황씨가 나타나 소와 실랑이를 벌인 이야기를 하는 장면이다. 황씨의 소

이야기와 당숙의 자학 소식이 자연스럽게 연결되고, 이후 골챙이의 웅성거림이 문장리 처녀의 암장 소리였다고 윤서기가 구서기에게 설명하는 부분이 이어진다. 이것은 논리적 인과율보다는 이미지의 연쇄작용에 의해 극이 전개되고 있음을 보여주는 부분으로 황씨 다리의 ‘상처’에 이르러 통합적 의미를 획득하게 된다. 수복 후 태극기를 자전거에 꽂고 살아서 돌아왔다는 기쁨에 울면서 집에 달려와 보니 다리에 죽창이 박혀있더라는 황씨의 얘기는 과거의 사건이 현재 황씨 다리에 남은 상처와 연관되면서 모두에게 잊혀진 기억을 떠오르게 한다. 황씨의 상처는 황씨 개인만의 상처를 의미하지 않는다. 이러한 상처는 ‘골챙이 쪽의 웅성거림 → 도살 연상 → 소의 날땀 → 당숙의 자학 → 문장리 처녀의 암장 → 다리의 상처’로 이어지는 극의 전개 속에서 도살, 피, 6·25, 죽음의 이미지와 결합되어 집단적 상처로 의미가 확대된다.

이러한 집단적 상처가 청각적 기호로 나타난 것이 ‘웅성거림’이다. 황씨와의 대화 중에 노인은 반복적으로 골챙이쪽의 ‘웅성거림’에 주의를 환기시키는데, 이후 문둥이와 거위집 둘째 딸을 만나는 것, 술매집의 불길을 발견하는 것, 윤서기가 의식을 잃는 것과 같은 극적 사건들이 모두 신틀매 골챙이에서 일어난다는 점에서 이 웅성거림은 앞으로 일어날 긴박한 사건을 예고하는 소리라고 할 수 있다. 웅성거림이라는 단어는 일정한 무리의 사람들이 남몰래 무엇인가를 공모하는 모습을 연상시키는데, 신틀매 골챙이에서의 웅성거림은 그 공간에서 유추될 수 있는 ‘도살’(노인의 추측), ‘암장’(문장리 처녀의 암장), ‘절규’(술매집 여자의 딸을 찾는 소리), ‘공포’(신틀매 골챙이에서의 아이의 정서), ‘졸도’(윤서기의 의식 잃음) 등의 단어와 결합되어 불안한 분위기를 조성한다. 어두운 밤에 들려오는 웅성거림은 이후에 일어날 문둥이 일가의 비극을 예고하는 것이기도 하지만, 인물의 의식 속에서 과거의 시간 속에 묻혀 있었던 비극적 사건들이 하나씩 들추어지는 술렁거림으로 인지되는 소리일 수도 있는 것이다.

신틀매 골챙이에서 윤서기가 졸도함으로써 그의 노정은 끝이 난다. 그런데 그의 재현부분 어느 곳에도 결근계 초안에 제시된 ‘암장된 처녀’는 나타

나지 않는다. 윤서기가 쓰러진 뒤에 ‘소방울 소리’와 ‘소발굽 소리’가 들릴 뿐 구체적인 상황은 전개되지 않는 것이다.

(…생략…)

술매 쪽 하늘이 노을처럼 붉다.

무엇에 채인 듯 외마디 소리를 내면서 몸을 꺾어 쓰러진다.

술매 쪽 하늘에 비친 불꽃이 갑자기 사그라든다.

칠흙같은 어둠 속에 소방울 소리, 소발굽 소리 이어지다가 돌 구르는 듯한 소리로 멀리 사라진다. (…생략…)(162면)

소발굽 소리와 방울 소리로 보아 소에 밟혔다는 사실이 분명한 것임에도 두 인물 모두 확신하지 못한다. 그것이 42일간 앓게 한 이유로는 너무 미약하기 때문이다. 윤서기의 졸도와 관련이 있는 소방울 소리는 윤서기 자전거의 방울 소리와 거위울음 소리를 연상시킨다. 과거로의 이동매체 역할을 했던 자전거에서 나는 방울 소리는 혼을 부르는 제의적 도구와 유사한 소리를 갖고 있다. 방울 소리는 어두운 밤길에서 윤서기의 존재를 인지할 수 있게 하는 기능도 하지만, 한에 맺혀 죽은 사람들을 부르는 기능도 동시에 하고 있는 것이다. 이것은 제삿날 밤에 울리는 방울 소리라는 점에서 더욱더 설득력을 얻게 된다. 따라서 자전거 방울 소리는 과거를 불러오는 역할을 한다고 할 수 있다. 그리고 거위의 울음 소리는 거위집 딸의 고통을 암시한다. 거위집 큰딸의 등 퇴장 직후에 들리는 거위울음 소리는 문둥이의 자식으로서 겪어야 하는 공포감, 부모의 곁을 떠나 다른 사람의 딸로 살아야 하는 한을 함축하고 있는 청각적 기호로서 문둥이 일가가 평생 느끼고 살아야 할 고통을 암시하는 것이라 할 수 있다. 이러한 방울 소리와 거위울음 소리가 합쳐져 변주된 것이 소방울 소리인 것이다. 이러한 의미에서 윤서기가 쓰러진 뒤에 울리는 소방울 소리는 윤서기의 의식 속에서 과거와 현재의 고통들이 얽혀 동시에 표출된 소리라고 할 수 있으며, 실제 들렸던 소리가 아니라 의식 속에서 변주된 소리라고 할 수 있는 것

이다.

소방을 소리는 자전거의 방울 소리와 거위의 울음 소리에 ‘소’의 상징적 의미가 결합된 것이다. 소는 황씨가 걷어찬 소, 도살, ‘소뿔모냥’ 박힌 죽창, 소발굽 소리 등으로 변주되면서 작품에서 시종일관 나타난다. 이러한 반복은 우리의 비극적 역사를 축약하여 보여주는 일종의 상징장치에 해당한다고 볼 수 있다. 소의 상징적 의미를 풀 수 있는 열쇠는 황씨의 대사에 담겨져 있다. 소에 반혀 ‘널판지 밑 저승’에 갈 뻔하였던 황씨가 “황석구 건드렸은게 저는 죽었지”라고 말하며 소의 배를 걷어찬 사건은 가해자와 피해자의 관계, 더 나아가 보복으로 점철된 우리의 비극적 역사를 함축적으로 보여주는 것이다. 일제 때 순검을 지낸 할아버지의 의문의 죽음, 강도를 만난 후 포목점을 걷어치우고 강도를 잡으려고 길목을 지키는 껏막의 노인, 죽창에 박힌 황씨 등에 얽힌 일화는 그러한 엄청난 비극의 역사를 보여주기 위한 소품에 지나지 않는다. 우리의 역사가 비극적일 수밖에 없는 것은 이러한 가해자와 피해자의 관계가 같은 민족, 즉 혈육 간에 형성되었기 때문이다. 혈육 간에 벌어진 살육이 바로 6·25 전쟁이며, 근친 살해의 현장이 바로 등기소이고 술매집인 것이다. 이러한 비극이 ‘밤길’로 상징되는 암울한 역사를 거슬러 올라와 술매집의 화재를 통해 인식되는 것이다.

술매집의 ‘불’과 등기소의 ‘불’은 촛불, 성냥불 등 극에 나타난 모든 ‘불’의 이미지가 결합된 총체적 의미를 가진다. 불은 일반적으로 어둠을 밝히고 사물을 연소시키는 기능을 한다. <자전거>에서 불은 과거라는 어둠 속에 묻혀져 있던 우울한 기억을 떠올리게 하여 현재의 인물들에게 ‘상처’를 남긴다. 그리고 잊고 싶었던, 감추고 싶었던 ‘죄의식’을 환기시킴으로써 암울한 역사 속에서 살아남은 자들을 고통스럽게 한다. 그러나 이와 동시에 불은 그 ‘燃燒’의 속성으로 말미암아 이 모든 고통스런 기억을 태워버리고 인물들의 의식의 심층에 ‘재’처럼 가라앉아 버리는 역설적 의미를 갖는다. 따라서 ‘불’은 “불꽃처럼 살아 올라 언제나 살을 태우는 고통을 안겨주었던 과거라는 불의 진화, 진혼을 상징”²²⁾하게 되는 것이다. 등기소 화재 장면

에서 죽은 자들의 이름이 끝없이 호명되는 것은 이처럼 ‘진혼’을 내포하는 ‘불’의 상징적 의미를 드러내는 것이라 할 수 있다. 이때 불은 죽은 자들의 혼을 위로하는 제의적 의미마저 갖게 된다. 역사의 소용돌이 속에서 억울하게 죽어간 자들, 익명으로 죽어간 자들의 이름을 일일이 호명함으로써 그들의 죽음에 ‘타인을 위한 희생’이라는 의미를 부여해 주는 것이다. 이로써 타오르는 불길에 모든 것을 태우고 재로 남듯이 산 자의 ‘죄의식’은 ‘드러남’을 통해 가라앉을 수 있는 것이다.

상처는 역사적이고 민족적인 상처라는 점에서 치유될 수 없는 성격을 지닌다. 따라서 물어버림으로써 극복할 수 있는 것이 아니라 드러내어서 감싸안으며 달래야 하는 것이다. 이것은 집단 속의 개인으로서의 현재의 우리도 과거의 인물들과 같은 역사를 공유하고 있으며, 그로부터 비롯된 정서도 같기 때문이다. 이로써 현재 속의 개인은 모두가 가해자이며 동시에 피해자라는 굴레를 벗어나지 못하는 것이며, 피해자와 가해자가 짝지어야 할 상처와 고통이라는 짐을 함께 짊어져야 하는 것이다.

3. ‘천형’의 상징성과 민족적 동일성

<자전거>는 문둥이 일가의 비극을 통해 우리의 무의식 속에 묻혀져 있던 과거의 비극적 사건을 의식의 표면으로 떠오르게 하면서 역사적 상처를 재인식시키고 있는 작품이다. 이러한 역사적 상처는 ‘어둠’과 ‘밝음’이라는 대립적 이미지를 통해 선명하게 드러나고 있다.

‘밤길’, ‘암장’, ‘烏石’, ‘문둥이’, ‘상처’, ‘죽음’, ‘망각’ 등의 어둠의 이미지들은 어두운 기억의 저편에 묻혀진 부끄러운 과거, 의식의 심층에 우리 민족 전체가 공유하고 있는 ‘죄의식’을 환유하는 것이다. 따라서 윤서기가 ‘밤길’을 걷는 행위는 과거의 시간 속에 은폐되어 있던 비극적 역사의 현장으로

찾아들어가는 행위인 동시에 궁극적으로 우리의 내부에 감춰져 있었던 '죄의식'과 만나는 행위에 해당한다. 이러한 과거의 비극적 사건과 죄의식이 드러나는 것은 '불'을 통해서이다. 불은 그 붉은 빛으로 인해 '피'와 '희생적 죽음'을 환기한다. 그것은 제삿날, 상처, 죽음과 관련된 비극성을 함축한 '불'인 것이다. '불'을 밝히는 행위가 비극적 운명을 극복하는 것이 아니라 오히려 비극적 운명을 확인시키는 결과를 초래하여 정신적 상처를 남기는 것이다. 이처럼 오태석은 역사적 상처가 잊음으로써 극복할 수 있는 대상이 아니라 정확하여 감싸안아야 하는 대상임을 불의 상징성을 통해 암시하면서 비극의 숙명성을 깊게 인식시키고 있다.

민족적 비극을 숙명적인 것으로 인식하는 이러한 태도는 현재와 과거라는 시간이 자전거의 두 바퀴처럼 따로 떨어져 있으며 함께 굴러가는 것이라는 오태석의 시간의식과 관련되어 있다. 즉, 현상적으로는 단절되고 분리된 것으로 보이지만 인간의 의식을 지배한다는 점에서 그것은 본질적으로 연속성을 갖는다는 것이다. <자전거>에서 우리가 시간의 연속성을 인식하게 되는 것은 '상처' 때문이다. 과거는 의식의 심연에 뿌리를 내리고 있다가 현재에 모습을 드러내 현재적 공간의 인물들을 고통스럽게 한다. 제삿날마다 사금파리로 얼굴을 그어대며 고통스러워 하는 예산 당숙이나 자기의 혈통 때문에 공포에 떨다가 동생의 가출을 계기로 그 공포를 폭력적으로 표출하는 거위집 큰딸은 모두 치유할 수 없는 상처를 안고 사는 인물들이다. 거위집 큰딸과 예산 당숙은 가족에게 상처를 주고 그로 인한 죄의식을 내부 깊숙히 안고 살아야 하는 인물이라고 할 수 있다. 이들의 비극적 운명은 가족과 동족 간에 피해를 주고 받는 굴레에서 벗어날 수 없었던 우리 민족의 운명이라고 할 수 있다. 근대사 이후 우리의 역사는 질곡의 연속이었다. 식민지 시대, 전쟁 당시, 그리고 작품이 쓰여진 1983년 현재에 이르기까지 서로가 가해자와 피해자가 되어 왔던 것이다. 일제 때 순검을 지내다 해방 후 죽은 윤서기의 할아버지, 다리에 죽창이 꽂힌 황씨, 머리가 상한 지환이 어른, 등기소 화재사건으로 죽은 마을 어른들, 등기소에 불을 지르고 살아남은 당숙, 고통스러워 하는 당숙을 지켜보아야 하는

윤서기 등은 비극으로 점철된 역사 속에서 벗어날 수 없는 인물들로서 바로 우리 민족 전체를 환유하는 것이다. <자전거>에서 이러한 우리 민족의 비극적 운명은 문둥이 일가의 그것처럼 천형과도 같은 것으로 그려지고 있다. 자기의 혈통을 감추고 부정하려 해도 끊임없이 그것 때문에 고통스러울 수밖에 없는 문둥이 딸처럼 현재를 살아가는 우리도 과거를 덮어두기 어려운 것이다. 아무리 과거를 ‘암장’하려 해도 그것이 우리를 ‘불러잡기’ 때문이다.

윤서기의 42일간의 결근은 상처를 안고 사는 문둥이 일가의 고통과 당숙의 고통을 자신의 고통으로 인식하고 그들과 함께 앓는 시간이었다고 할 수 있다. 그가 졸도의 원인을 ‘암장된 처녀’가 ‘불러잡’았기 때문이라고 생각한 것은 ‘암장’과 ‘처녀’가 환기하는 정당하지 않게 덮여진 과거와 문둥이 일가의 상처가 그의 의식 속에서 하나로 통합되었기 때문이다. 이것은 자아와 타자, 개인과 집단, 과거와 현재가 하나의 고리로 연결되어 있다는 사실을 인식한 데서 기인한 것으로 집단 속의 개인, 민족 구성원의 하나로서의 윤서기가 비극적 체험을 통해 집단과의 정신적 유대감을 발견함으로써 집단(민족)과 내적인 일치를 이루는 민족적 동일성을 확인했음을 의미하는 것이다. 동일성은 고유한 문화 특성, 삶의 스타일, 전통 등과의 연대에 대한 자각과 자기 수용을 나타내는 개념으로부터 유래되었으며, 외부 세계로부터의 편견과 박해로 인해 그 민족의 동일성을 포기하거나 억압하지 않으면 적응할 수 없게 된 운명을 타고난 소수 민족의 사람들에게서 비롯된 것이다.²³⁾ <자전거>에서 윤서기가 한국인 고유의 체험에서 비롯된 숙명적 비극성을 자신도 공유하고 있음을 깨닫는, 동일성 확인에 이르지만 그 역시 타인들처럼 모든 기억을 내부에 감춰두는 것이다. 오태석은 이러한 윤서기의 동일성 확인 과정과 거부행위를 동시에 보여줌으로써 극을 원점으로 돌려 놓는다. 이는 윤서기 개인이 해결할 문제가 아니라 우리 모두가 해결해야 할 과제임을 암시하는 것이라 할 수 있다.

23) 박아청, 앞의 책, 24면 참조.

4. 결론

<자전거>는 윤서기가 잃어버린 기억을 재생하기 위해 42일 전의 밤으로 돌아가 과거의 사건을 추체험하는 과정에서 드러나는 개인적·집단적 비극의 문제를 공시적·통시적 측면에서 다루고 있는 작품이다. 문동이 일가의 비극을 중심으로 극이 전개되는 가운데 생배 마을의 비극적 일화가 삽입됨으로써 윤서기가 체험하는 42일 전의 시간과 공간이 역사적 공간으로 확대되어 시간의 연속성 속에서 변화하지 않는 지속성을 지니는 실체인 동일성에 대해 문제를 제기하고 있다.

윤서기의 결근계 초안과 다시 쓰여진 결근계 사이에 전개되는 극의 내용은 동일성의 위기에 처한 개인이 동일성을 회복하려는 과정을 보여주는 것이라고 할 수 있다. 그러나 동일성을 확인했음에도 불구하고 그것을 다시 감추어 두는 행위는 이러한 동일성 확인이 우리 민족의 숙명적 비극성을 확인하게 되는 결과를 초래하기 때문이다. 따라서 개인은 자신에게 주어진 운명을 거부하는 행위를 하게 되는 것이다. 이로 인해 극 속의 인물들은 망각/기억(윤서기의 기억상실과 과거재현), 감춤/드러냄(문동이와 당숙의 은폐되었던 죄의식의 드러냄), 동일성 확인/동일성 거부(비극적 사건의 중첩과 다시 쓰여진 결근계) 등의 대립 사이에서 갈등하는 것이다. 이러한 갈등이 어둠과 밝음의 이미지를 통해 보다 선명하게 나타나고 있다.

<자전거>에서 윤서기가 경험한 비극이 개인의 범주를 넘어서 민족의 비극으로 우리에게 인식되는 것은 우리 민족만이 경험할 수 있었던 비극적 사건들을 모두가 기억하고 있기 때문이다. 동일한 역사적 사건을 체험한 구성원들은 공통의 정서, 집단적 정서를 내부에 형성하게 된다. 질곡의 역사를 통해서 우리 민족에게 굴레로서 작용한 것은 모두가 가해자인 동시에 피해자라는 공범의식이라고 할 수 있다. 따라서 이것은 살아 남은 자들의 비극이며, 현재의 시간 속을 살아가는 우리 민족 전체의 비극인 것이다. 오태석은 고도로 문명화된 세계에 사는 우리에게, 과거와는 단절된 것처럼 살아가는 우리에게 이러한 한국적 비극의 문제를 제기하고 있는 것

이다. <자전거>에서 윤서기가 문둥이 일가의 비극과 당숙의 비극을 목격하고 충격받는 것은 윤서기 자신도 그들과 하나의 고리로 연결되어 있다는 사실을 인식했기 때문일 것이다. 그럼에도 불구하고 다시 의식의 심층에 모든 고통스런 기억을 가두어 버리는 윤서기의 행위에서 우리는 윤서기 개인의 자각만으로는 역사적 상처를 치유할 수 없다는 작가의 의식을 발견할 수 있다.

<자전거>에서 윤서기의 밤노정은 과거로의 조심스런 접근과정이며, 은폐된 정신적 상처의 뿌리를 들추어 내는 과정이기도 하다. 그가 끌고 다니는 자전거의 두 바퀴가 상징하는 것처럼 이 작품은 현재와 과거라는 시간과 공간이 함께 구축해 놓은 세계를 사는 인간들의 모습을, 구체적으로는 밤길과 같은 어두운 역사 속을 살았던 우리 민족의 고통스런 삶을 담아내고 있다. 이때 자전거의 바퀴가 굴러가며 흔적을 남기는 것은 시간과 공간 속에서 인간들이 만들어 가는 역사를 상징하는 것이며, 바퀴의 원은 인간을 각자의 고통스러운 운명에 가두어 두는 '굴레'로서의 의미를 가진다. <자전거>에서 오태석은 우리 민족의 어두운 역사와 관련된 한국적 비극을 문둥이의 비극적 운명에 비유함으로써 민족적 동일성의 실체를 드러내 보이고, 이로부터 벗어나려 하기보다는 그것을 오히려 감싸안아야 한다고 말하고 있다.

참고문헌

- 김종숙, 「오테석의 연극미학」, 『오테석의 연극세계』(명인서·최준호), 현대미학사, 1995.
- 레이먼드 윌리엄즈, 임순희 역, 『현대비극론』, 학민사, 1985.
- 로날드 헤이먼, 김만수 역, 『희곡을 어떻게 읽을 것인가』, 현대미학사, 1995.
- 명인서, 「오테석의 공간의식 연구」, 『오테석의 연극세계』(명인서·최준호), 현대미학사, 1995.
- 박아청, 『아이덴티티의 탐색』, 정민사, 1984.
- 서연호, 「오테석의 창작활동」, 『오테석 희곡집』 4, 평민사, 1994.
- 신현숙, 『희곡의 구조』, 문학과지성사, 1990.
- 양혜숙, 「오테석論」, 『한국 현역 극작가론』 2(한국연극평론가협회 편), 예니, 1994.
- 오테석, 『오테석 희곡집』 1, 평민사, 1994.
- 이상일·김미도, 「실험적 언어와 오브제의 연극적 코너웁」, 『오테석 희곡집』 2, 평민사, 1994.
- 이화원, 「자전거, 그 다음성의 세계」, 『오테석의 연극세계』(명인서·최준호), 현대미학사, 1995.
- 임혜정, 「오테석의 희곡 읽기」, 『오테석의 연극세계』(명인서·최준호), 현대미학사, 1995.
- 질 지라르 외, 윤학노 역, 『연극이란 무엇인가』, 고려원, 1992.
- 피터 뢰츠, 조상용 역, 『드라마 속의 시간』, 들불, 1994.
- 한스 메이어호프, 이종철 역, 『문학과 시간의 만남』, 자유사상사, 1994.
- 한승옥, 『이광수 연구』, 선일문화사, 1984.