



오학영의 전후 희곡 3부작에 나타난 실존적 저항과 자기기만

김두열*

〈차례〉

1. 서론
2. 무의미의 심연과 의미 구성의 저항
3. 타자의 시선과 타자화된 주체의 저항
4. 부조리한 세계와 저항하려는 실존
5. 결론

국문 초록

본고는 오학영의 전후 희곡 3부작인 〈닭의 의미〉(1957), 〈생명은 합창처럼〉(1958), 〈꽃과 십자가〉(1958)를 대상으로, 작품에 나타난 실존적 저항과 자기기만의 양상을 분석하는 데 목적이 있다. 본고에서 실존적 저항은 주체가 자기 존재의 의미를 스스로 선택하고 구성하려는 태도를 의미한다. 자기기만은 자유로운 선택의 결과에 대한 책임을 회피하고, 자신의 행위를 외부 조건이나 본성, 욕망의 필연적 결과로 은폐하려는 태도를 가리킨다.

〈닭의 의미〉에서 상화는 전쟁으로 삶의 의미를 상실한 상황에서 그림 그리기를 통해 가치를 창조하고자 한다. 그림 판매 거부 행위는 예술을 경제적 가치로 환원하려는 논리에 대한 실존적 저항이자 가족의 경제적 위기를 부정하고 예술적 초월성만 추구한 자기기만이다. 또한 가족의 위기를 남겨둔 채 집을 떠나는 탈주는 주체성의 회복 시도인 동시에 타자에 대한 책임을 외면하는 자기기만의 성격을 가진다.

〈생명은 합창처럼〉에서 상화는 결혼을 제도적 억압으로 규정하고, 이를 거절하는 실존적 저항을 보인다. 그러나 타자의 시선에 의해 객체화되기를 거부하는 주체가 오히려 아란의 몸과 자유를 욕망의 대상으로 타자화하는 모순이 발생한다. 이때 상화는 자신의 성적 선택을 남성의 자연적 욕망으로 정당화하고 자유와 책임을 부정하는 자기기만을 보인다. 아란의 죽음으로 인한 깨달음은 타자를 자신의 실존적 각성을 위한 상징으로 전유한 결과라는 점에서 자

* 국립공주대학교 박사, 대전지족고등학교 교사

기기만이다.

〈꽃과 십자가〉에서 상화의 저항은 법적 심판과 죽음의 문제로 확장된다. 그는 이미 예정된 교수형을 능동적 자기 심판으로 재구성한다. 그러나 자기 심판은 아란의 죽음에 대한 책임 수용보다는 자신의 무죄 선언으로 귀결된다. 이는 폭력이라는 사실성을 지우고, 무죄라는 초월성만 절대화한 자기기만이다. 따라서 상화의 최후는 실존적 자유의 완성이 아니라 자유와 책임, 자기 선택과 자기기만, 저항과 자기 절대화가 충돌하는 모순이 된다.

이처럼 오학영의 3부작에서 상화의 실존적 저항은 ‘무의미, 타자화, 부조리’에 굴복하지 않으려는 전후 주체의 실존적 의지를 드러낸다. 또한 타자의 자유와 생명에 대한 책임을 포괄하지 못한 자유가 폭력과 자기기만으로 전도되는 과정을 보여준다.

주제어: 〈꽃과 십자가〉, 〈닭의 의미〉, 〈생명은 합창처럼〉, 무의미, 부조리, 실존적 저항, 자기기만, 자유, 오학영, 전후 희곡, 책임, 타자화

1. 서론

본고는 1950년대 후반 발표된 오학영의 전후 희곡 3부작에 나타난 실존적 저항과 자기기만(*mauvaise foi*)을 분석하고자 한다. 오학영의 전후 희곡 3부작은 <닭의 의미>(1957), <생명은 합창처럼>(1958)¹⁾, <꽃과 십자가>(1958)이다. 오학영의 작품은 희곡사에서 실존주의 경향²⁾ 작품으로서 부조리한 현실 속에 기투된 개인의 불안과 고독, 저항의 문제를 제시한 작품으로 평가받는다. 본고에서 실존적 저항은 주체가 자신을 규정하는 기존의 가치와 제도, 타자의 시선, 죽음의 필연성에 수동적으로 귀속되지 않고 자기 존재의 의미를 스스로 선택하며 구성하려는 태도를 가리킨다. 그

-
- 1) 〈생명은 합창처럼〉은 1974년 극단 신헌이 소극장 「르네상스」(서울 중구 목정동)에서 매주 목요일 오학영 작, 하중우 연출로 상연했다. 남성훈, 오세나 등의 출연으로 요일별 소극장 운동을 진행했다. 「신헌, 6개 작품 공연-요일별 소극장 운동」, 『중앙일보』, 1974. 4. 29., 4면.
 - 2) 실존주의라고 하지 않고, 실존주의 경향이라고 하는 이유는 서구의 문예 사조의 굴절된 수용을 의미한다. 1950년대 일련의 작품들에 부과된 장르적 폐쇄성을 개방적으로 변환시키면서 동시에 그것을 부과할 때 수반되는 필연적 굴절성과 불완전성을 상기시킨다. 박명진, 「1950년대 전후 희곡에 나타난 실존주의 양상-오학영과 장용학의 희곡을 중심으로-」, 『우리문학연구』 39, 우리문학회, 2013, 286면.

러나 이러한 저항의 방식은 언제나 정당하거나 성공적인 것은 아니며, 타자의 자유를 침해하거나 자기기만으로 전도될 가능성을 포함한다. 자기기만은 “자유로부터 비롯되는 불안을 회피하기 위하여 절대적인 의미, 가치, 권리 등을 믿으면서 자신들의 자유를 은밀히 부정³⁾하는 것이다. 즉 “자기기만의 본질은 핑계임⁴⁾을 알 수 있다. 또한 자기기만은 “의식의 초월성 또는 부정성 때문에 생⁵⁾기는데, “자기기만은 초월성의 권위를 주장하면서 동시에 사실성의 안락함을 스스로 부여하는 행위이다.”⁶⁾

한국 전쟁 이후에 희곡 문단은 인간 존재의 근원과 내면을 표현하기 위해 새로운 형식의 현대극을 지향했다. 특히 신세대 극작가들이 등장하면서 한국 극계는 세대교체를 하게 되었다. 신세대 극작가들은 기존 사실주의 희곡의 한계를 넘어서고자 했는데, 이러한 전환기에 등장한 작가가 바로 오학영⁷⁾이다. 오학영은 1957년 <닭의 의미>를 시작으로, <생명은 합창처럼>, <꽃과 십자가>를 잇달아 발표하며 전후 실존주의 경향의 희곡을 창작했다. 세 작품은 동일한 주인공 상화를 중심으로 예술, 사랑, 죽음의 문제를 비사실주의적 무대 형식으로 탐색한다는 점에서 하나의 연작으로 이해되었다.

3) 박정태, 「사르트르의 실존주의 도덕: 자기기만의 극복과 가치를 창조하는 삶」, 『동서철학연구』 49, 한국동서철학회, 2008, 320면.

4) 서동욱, 「사르트르에서 병리적 의식과 자기기만」, 『철학과 현상학 연구』 57, 한국현상학회, 2013, 9면.

5) 박정태, 앞의 논문, 321면.

6) René Lafarge, *La philosophie de Jean-Paul Sartre*, Toulouse: Édouard Privat, 1967, p.88.

7) 오학영(1937~1988)은 경동고등학교와 동국대학교 국문학과를 졸업했다. 1957년 11월 『현대문학』에 <닭의 의미>가 추천되었고, 이듬해 5월과 8월에 『현대문학』에 <생명은 합창처럼>과 <꽃과 십자가>를 발표하였다. 희곡으로는 <심연의 다리>(1959), <묘한 장난을 끝내라>(1962), <우리 모두의 꿈>(1972), <시인이여 독배를 들라>(1985) 등이 있으며, 1976년 희곡집 『꽃과 십자가』를 펴냈다. 오학영의 희곡은 전쟁이 인간의 의식구조에 미친 가혹한 정신적 상처를 예리하게 파헤쳤다는 평가를 받는다. 그 밖의 저서로는 1979년에 간행한 『희곡론』, 1988년에 나온 시집 『우수주의자의 여행』 등이 있다. 김시철, 『김시철이 만난 그때 그 사람들』, 시문학사, 2011, 133-143면.

오학영 희곡의 선행 연구는 다음과 같다. 오영미(1996)⁸⁾는 ‘욕망의 갈등 관계’와 ‘심리의 내면 추구’로 작중 인물의 내면 의식과 비정상적 애정 관계에 주목했다. 홍창수(1998)⁹⁾는 ‘자폐 의식의 세계와 생명의 자각’, ‘윤리의식의 부재와 비극적 허무주의’라는 항목으로 오학영의 작품을 분석했다. 김성희(1998)¹⁰⁾는 ‘관념적 실존주의와 도덕적 불확실성의 세계’에 초점을 두어 오학영의 아웃사이더로서의 실존적 인간형과 반항 의식을 제시했다. 박명진(1999)¹¹⁾은 ‘가부장주의 체계에 대한 저항과 화해, 기표와 기의의 불협화음, 남근 중심주의에의 도전과 좌절’이라는 측면으로 오학영의 작품이 비역사성이라는 한계와 이데올로기에 대한 저항을 담아냈다고 평가했다. 또한 박명진(2013)¹²⁾은 오학영과 장용학의 작품을 상호텍스트로 고찰하여 1950년대 전후 희곡의 실존주의 양상을 ‘훼손된 몸, 타자의 몸, 근친상간, 죽음과 멜랑콜리커의 포즈, 사유화된 자유와 미국문화의 흔적’으로 정리하였다. 조서연(2013)¹³⁾은 전후 희곡의 성적 자유와 젠더화의 균열을 통해 1950년대 청년 주체의 감각적 저항을 읽어냈다. 이승현(2015)¹⁴⁾은 <답의 의미> 3부작에 나타난 ‘타자화의 문제 해결 불가능성, 형식적 실험으로 저항적 존재의 탐색’ 등을 작품의 의의로 제시했다. 민선희·박종수(2020)¹⁵⁾는 ‘텍스트의 모순성, 메시아적 구조, 여성 희생 문제’를 제기했다.

오학영의 3부작은 상화가 무의미한 현실, 타자와의 관계, 사회의

8) 오영미, 『한국 전후 연극의 형성과 전개』, 태학사, 1996, 96-235면.

9) 홍창수, 「전후의 실존의식-50년대 오학영론」, 민족문화사연구소 희곡분과 편, 『1950년대 희곡 연구』, 새미, 1998, 249-267면.

10) 김성희, 『한국현대희곡 연구』, 태학사, 1998, 191-223면.

11) 박명진, 『한국 전후희곡의 담론과 주제 구성』, 월인, 1999, 212-270면.

12) 박명진, 앞의 논문, 279-316면.

13) 조서연, 「전후 희곡의 성적 ‘자유’와 젠더화의 균열」, 『한국극예술연구』 40, 한국극예술학회, 2013, 125-164면.

14) 이승현, 「〈답의 의미〉 삼부작에 나타난 현실 인식과 형식 실험의 상관성 연구」, 『한국극예술연구』 49, 한국극예술학회, 2015, 49-77면.

15) 민선희·박종수, 「오학영 희곡 텍스트의 모순성 연구-텍스트 내적 구조와 실존주의의 상관성을 중심으로」, 『어문론집』 83, 중앙어문학회, 2020, 257-290면.

심판과 죽음에 순차적으로 대면하는 과정을 보여준다. 이때 상화의 저항은 예술을 통한 의미 구성에서 출발하여 제도화된 관계의 거부와 자기 심판으로 심화되지만, 타자의 희생과 자기 절대화를 수반한다는 점에서 모순적인 실존적 저항으로 귀결된다. 또한 3부작은 전후 현실 속 훼손된 주체가 무의미, 타자화, 부조리의 조건에서 자기 존재의 의미를 형식적·감각적으로 극화해 나가는 과정을 보인다. 이때 무의미란 주체가 느끼는 의미 상실의 상태이고, 타자화는 타인에 의해 주체가 객체화되는 과정, 부조리는 그 의미 상실이 세계와 자아 사이의 관계에서 구조화된 조건이다.

이처럼 기존 연구는 전후 실존주의와 주체, 극적 형식과 현실 인식, 모순성과 메시아성, 젠더와 성적 자유 등을 중심으로 이루어졌다. 선행 연구는 오학영 작품의 실존주의 경향에 의미를 부여하면서도, ‘내면의식과 양’, ‘도덕성 부재’, ‘관념어의 남용’ 등을 한계로 지적해 왔다. 본고에서는 오학영의 3부작을 하나의 ‘연속적 구조’로 파악하고, 무의미, 타자화, 부조리의 조건 속에서 인물의 대응이 어떻게 실존적 저항으로 형상화되는지 구체적으로 분석할 것이다. 나아가 작품의 관념성과 모순성, 도덕적 불확실성을 실존주의의 불완전한 수용이나 윤리의식의 부재로만 판단하지 않고, 실존적 저항과 자기기만이 함께 나타나는 양상으로 해석하고자 한다.

2. 무의미의 심연과 의미 구성의 저항

실존주의는 인간의 개별적 실존, 불안, 죽음, 선택의 문제를 공통적으로 사유한 철학적 흐름이다. 본고는 이 가운데 주인공 상화와 직접적 관련성이 깊은 사르트르의 자유, 타자, 책임을 분석의 준거로 삼고자 한다. 실존주의의 원칙은 “실존은 본질에 앞선다.”¹⁶⁾이며, 인간의 주체성에서 출

발한다는 점이다.

사르트르에게 즉자 존재(l'être-en-soi)¹⁷⁾는 자기 자신과 충만하게 일치하는 사물의 존재 방식인 반면, 대자 존재(l'être-pour-soi)¹⁸⁾는 현재의 자기와 일치하지 않고 끊임없이 다른 가능성을 지향하는 의식의 존재 방식이다. 이때, '무(néant)'는 독립된 실체가 아니라 의식이 현재의 사실성과 거리를 두고 다른 가능성을 기획할 수 있게 하는 부정성의 구조이다.¹⁹⁾ 일상생활에서 의식은 사물에 이미 부여된 의미에 따라 세계를 이해한다. 그러나 전쟁 같은 비일상적 사건이 의미 체계를 붕괴시킨다면, 주체는 사물과 자기 존재의 우연성, 무근거성에 직면한다. 이 과정에서 기존 세계의 의미는 무의미해진다. 우연한 존재자는 무의미한 삶 속에서 의미를 추구하기 위해 선택하며, 선택 속에서 불안을 느낀다. 이 과정에서 존재자는 자유롭게 선택하고 그 결과를 책임지고자 하지만, 자신을 속이는 자기기만에 빠지기도 한다. 이때 자기기만은 “사실성(facticité)인 동시에 하나의 초월성(transcendance)이라고 하는 인간 존재의 이중의 성질을 이용한다.”²⁰⁾ 인간이 가진 과거의 이력과 현재의 상황을 사실성이라고 한다면, 인간은 자유로운 존재이기 때문에 앞으로 무엇을 할지 선택할 수 있는 초월성을 가진다. 자기기만은 사실성과 초월성 가운데 한쪽을 부인하거나 과잉 동일시하는 것이다.

실존주의 관점에서 자유로운 선택은 그 결과를 알 수 없으므로, 인간을 고독 속에서 불안하게 만든다. “인간이 자기의 자유를 의식하는 것은 불안에 있어서다. 또 말하자면 불안은 존재 의식으로서의 자유의 존재 방식이다. 불안 속에서야말로 자유는 그 존재 속에 그 자신을 위한 문제가 된다.”²¹⁾ 불안 속에서 인간이 자유롭다는 사실은 부조리의 맥락에서 보면,

16) 장 폴 사르트르, 방곤 옮김, 『실존주의는 휴머니즘이다』, 문예출판사, 2018, 15면.

17) 장 폴 사르트르, 정소성 옮김, 『존재와 무 I』, 동서문화사, 2016, 40-47면.

18) 위의 책, 157-166면.

19) 위의 책, 51-114면.

20) 위의 책, 129면.

인간은 주체의 위치를 차지하기 위해서 갈등, 투쟁하며 존재한다는 의미이다. 이러한 실존적 의식을 담고 있는 작품이 <닭의 의미>이다.

<닭의 의미>는 닭(괴물)에게 쫓기는 숙이가 상화에게 도움을 요청하며 시작된다. 상화는 어쩔 수 없는 상황이라며 닭의 의미 해명이 중요하다고 말한다. 전쟁에서 다리를 잃은 상이군인인 상화는 그림을 그리고 있는데, 이명규(아버지)는 그림을 그리는 행위가 돈이 되지 않는다고 화를 낸다. 숙이는 꿈에서 닭에게 쫓기다 막다른 곳에서 빨간 엽서로 변하는 벽을 보게 된다. 아버지는 숙이를 부자인 박가에게 시집보내어 집안의 빛을 갚으려고 하지만, 숙이는 아이를 뱀 상태로 연인에게 버림받고, 상화는 자신의 그림을 사러 온 부자 박가의 제안을 거절한다. 이명규는 숙이가 임신한 것을 알고 혼사를 망쳤다고 절망하고, 그림을 팔지 않은 상화에게 화를 내는데, 상화가 집을 나가면서 막이 내린다.

<닭의 의미>에서 실존적 저항은 무의미한 삶에서 의미를 찾고자 하는 ‘그림 그리기’로 나타난다. 전쟁 직후 폐허가 된 상황에서 생존자들은 삶의 의미를 찾기 어려웠다. 이때 주인공 상화가 선택한 것은 예술 지향적 태도이다. 상화의 그림에 대한 집착은 예술적 광기처럼 여겨진다. 예술적 광기는 실존의 심연을 응시하는 자의 감각적 과잉이다. 상화는 세계를 안정된 의미의 질서로 받아들이지 않고, 그 이면에 놓인 무, 무의미, 부조리, 불안, 죽음을 감지한다. 그러므로 여기서 상화의 예술적 광기는 정상성의 결여가 아니라 오히려 정상성을 은폐한 사회와 존재의 균열을 드러내는 방식이다. 이때 심연은 인간이 추락하는 공간이면서 동시에 자기 존재를 새롭게 자각하는 장소가 된다. 따라서 상화가 ‘그림 그리기’에 보이는 예술적 광기는 무의미의 심연을 병리적으로 회피하는 것이 아니라 무근거성²¹⁾과 불안을 언어와 이미지로 형상화하는 창조적 긴장으로도 해석할

21) 위의 책, 90면.

22) 독일어의 Abgrund는 일반적으로 심연, 절벽, 몰락, 지옥을 의미한다. 독일어의 구조상

수 있다. “인간의 모든 행위는 그 자체가 자유의 실천이기도 하지만 또한 가치의 창조이기도 하”²³⁾다. 즉, 상화의 그림 그리기는 인간이 무의미한 세계 속에서 자기 존재의 근거를 잃고도, 가치를 창조하여, 존재 근거를 만들고자 하는 ‘실존적 저항’이다.

상화: (말허리를 끊어서 통명스럽게) 이해두 못할 그림을 왜 그리느냐
말이지? 그건 나는 다른 사람일 수 없구 나는 나이기에 내가 살아
있다는 증거를 보여주는 거야. 또 살아가는 길을 발견하는 행
위란 말이야. 이런 것을 모르는 **바보들한테 책임이 있지 내 잘못
은 아냐.**²⁴⁾ (강조는 인용자)

다시 말해, 상화의 ‘그림 그리기’는 무의미에 굴복하지 않는 생존을 지향하는 의지적 태도이다. 그런데 “바보들한테 책임이 있지 내 잘못은 아냐”라는 발언은 자신의 선택과 가족 내 위치라는 사실성을 부정하고, 자신을 순수한 예술적 초월성으로만 규정하는 자기기만이다.

상화는 위태롭고 불안한 사회에서 실존적 자유를 위해 고독을 감수하며 그림을 그리지만, 아버지는 이를 경제적 가치로 환산하고자 한다. 상화는 이러한 거래 시도를 부정한다.

상화: 당신두 젊은이면, 보다 더 떳떳이 행동하오. 내 누이한테 청혼하는 것과 내 그림과 무슨 상관이오? 내 그림이 내 누이의 결혼문제 속에 끼어 들어가서 어색하게 어릿광대 놀음을 해야 옳소? 적어도 나에게는 예술이 생명이란 말이오. 자기의 생명이 부당히 매매되어두 목과해야 하겠소.²⁵⁾

Grund는 근거, 이유, 토대를 의미하고, Ab-grund는 근거가 빠져나간 상태, 이유 없음, 무근거성을 의미한다.

23) 박정태, 앞의 논문, 340면.

24) 오학영, 〈닭의 의미〉, 『꽃과 십자가』, 현대문학사, 1976, 43면.

25) 위의 책, 51면.

“상화는 예술가라는 그의 자기인식과 경제적 가치의 괴리를 더 큰 문제로 인식하고 있”²⁶⁾다. 작품 거래를 거절하는 상화의 태도는 존재의 상품화에 대한 저항이다. 그림이 돈이라는 경제적 가치로 환산되는 순간, 상화가 부여한 실존적 의미가 훼손된다. 그런데 아버지에게 그림은 돈이 되어야 하고, 박가는 그림을 소유 가능한 상품으로 인식한다. 그러나 상화에게 그림은 자기 생명이자 존재 근거이며, 잉여 존재의 가치 증명이다. 이처럼 상화의 거절과 부정을 통한 존재 의미의 확인은 실존적이다. ‘부정’은 존재의 조건이다. 존재하지 않기 위해서는 존재함이 선행해야 한다.

상화의 그림 그리기는 선험적 근거가 없는 우연한 자기 존재에 스스로 의미와 방향을 부여하려는 실존적 기투(project)²⁷⁾이다. 상이군인인 상화는 가족과 사회의 기준에서 생산 능력을 잃은 무능한 존재로 타자화된다. 그림 역시 돈이 되지 않는다는 이유로 무가치한 활동으로 취급되고, “환쟁이 노릇”²⁸⁾, “물감 장난”²⁹⁾, “도깨비 장난”³⁰⁾이라는 말로 격하된다. 필연적 존재 이유가 없는 인간의 존재론적 잉여성과, 전쟁으로 인한 장애와 경제적 무능으로 사회적 잉여로 내몰린 상화의 현실은 그가 예술적 가치 창조를 통해 자신의 존재 의미에 몰입하는 계기가 된다. 즉 예술 창작은 잉여 존재의 가치 창조로서, 존재 증명의 자율성을 지키려는 실존적 저항이 된다. 하지만 그림 그리기가 개인적 존재 증명이 가능할지라도, 가족의 생존 책임을 외면하고, 타자와의 공동 의미로 확장되지 못한다는 자기기만의 한계가 있다. 즉 상화의 행위는 전쟁과 가족의 경제적 빈곤 상황이라는 사실성을 부정하고 자신을 순수한 예술적 초월성으로 규정하는 자기기만이다.

26) 이승현, 앞의 논문, 56면.

27) 장 폴 사르트르, 정소성 옮김, 『존재와 무Ⅱ』, 동서문화사, 2016, 707면.

28) 오학영, 〈답의 의미〉, 40면.

29) 위의 책, 41면.

30) 위의 책, 51면.

한편, 제목인 <닭의 의미>에서도 실존적 저항을 파악할 수 있다. 닭은 날개가 있지만 날지 못하는 불구의 새이다. 이는 전쟁에서 다리를 잃은 불구의 상화를 상징하며 세상에 발톱을 드러내는 자세를 취하는 모습은 상화의 저항 태도를 보여준다. “마치 땅을 스치며 서투르게 나는 암탉의 불안한 날아오름”³¹⁾은 실패할 수밖에 없는 인간 존재를 상징한다. 전쟁이라는 불안한 상황 속에서 그림을 그리면서 저항하는 상화가 곧 닭으로 표현된다. 사실 닭은 일상적 가축이다. 하지만 작품에서 닭의 의미와 닭의 자세는 우리에게 낯설게 되는데, 심지어 숙이의 꿈에서는 괴물로 표현된다. 즉 극에서 닭은 상화와 동일시되는 훼손되고 공격적인 존재임과 동시에 익숙한 일상을 괴물로 전환하는 낯선 형상으로서 기능한다. 닭은 하나의 고정된 상징이라기보다, 인물들이 각기 다른 의미를 투사하는 비결정적인 기표이다. 숙이에게 닭은 공포와 파국의 형상이고, 상화에게는 현실에 발톱을 세우는 저항의 자세이다. 제목이 요구하는 <닭의 의미>는 끝내 해명되지 않으며 이러한 의미 지연 자체가 전후 현실의 불확실성을 드러낸다.

기존 연구에서 <닭의 의미>의 저항은 관념화되고, 구체적인 설명이 없이 선언적으로 제시되었다고 비판받았다.³²⁾ “상화가 동생인 숙에게 저항이 지닌 의미를 설명하기보다는 비판하기 위한 수단으로만 사용함으로써 저항이 지닌 사회의 구조적 모순에 대한 지적과 비판의 의미는 약화되고, 개인적 차원으로 국한되면서 단순한 불만 표시의 기능만을 지니고 있다는 것이다.”³³⁾ 그러나 상화의 저항은 실존적 저항으로서, 자신의 부조리한 현실에 개인적 차원으로 저항하고자 하는 의미를 지닌다. <닭의 의미>는 사건의 인과 관계, 인물 간 가치관 대립, 관념적 대화 구조를 유지

31) 장 폴 사르트르, 정소성 옮김, 『존재와 무Ⅱ』, 965면.

32) 민선희·박종수, 앞의 논문, 266면.

33) 현재원, 「실존주의, 형식 그리고 작가의식」, 민족문화사연구소 희곡분과 편, 『1950년대 희곡 연구』, 새미, 1998, 312면.

하면서, 닭의 날갯짓 소리, 뇌성, 번개, 불협화음 등의 음향과 상징적 장치들로 인물의 불안을 표현한다. 그러므로 이 작품의 실험성은 극적 논리의 소멸이 아닌, 개인에게 경험된 현실과 내면 의식을 무대화한 것이다.

상화: 멸시 받는 병신이고 버림받은 무능자, 절망할 수는 없다. **부조리(不條理) 속에서 빛을 구하는 자세**를 추구한다면 병신도 좋고 버림받은 인간이라도 좋고, 그건 아무래도 상관없다. 수치심을 가질 건 없어. **살면 된다. 살아가기만 하면 그것두 저항하는 방법** 일거야. 나는 저들과 같이 절망하지는 않는다, 결코 (화실로 내려가면서 웃음을 웃는다)³⁴⁾

...(중략)...

상화: 어쩔수 없다는 것은 자신을 포기하는 거야. 어쩔 수 없다는 상황에서 하나의 저항을 하는 것은 산다는 의미일 거야.³⁵⁾

(강조는 인용자)

작품의 결말에서 숙의 임신, 아버지의 절망, 가족의 붕괴 상황에서 상화는 “부조리 속에서 빛을 구하는 자세”, “살면 된다”, “살아가기만 하면 그것도 저항하는 방법”이라고 말한다. 무의미의 심연에서도, 무의미에 굴복하지 않는 저항의 태도가 삶의 의미가 된다.

결국 상화는 살기 위해 가출한다. 이러한 가출도 실존적 저항의 행위라고 할 수 있다. 가출은 자아를 억압하는 가정(家庭)에서 벗어나는 주체성 회복의 시도인 것이다. 하지만 가족의 생존을 외면하고 자신의 존재 가치만을 고집한다는 점에서, 상화의 자유는 자기중심적이다. 상화가 집을 떠나는 행위는 가족 제도와 경제적 의무로부터 벗어나려는 탈주의 형식이다. 이는 허무주의가 아닌 생존을 위한 탈주를 의미하지만 그것이 새로운 책임의 수용으로 이어지지 않는다. 따라서 이 가출은

34) 오학영, <닭의 의미>, 54면.

35) 위의 책, 55면.

상화의 주체성 회복인 동시에 가족의 현실을 남겨둔 채 이루어지는 책임 회피 의식이라는 양면성을 지닌다. <닭의 의미>에서 실존적 저항은 무의미 속에서 의미를 찾고자 하는 행위이자, 탈주 형식의 자기기만이다.

3. 타자의 시선과 타자화된 주체의 저항

<생명은 합창처럼>에서 상화는 술을 마시면서 인간의 고독감을 이야기한다. 그리고 중국계 혼혈인 아란을 모델로 그림을 그린다. 아란이 자살에 흥미를 가지자 상화는 자살도 욕망이라고 말한다. 돼지로 불리는 삼만은 상화를 쫓아다니지만, 상화는 삼만을 무시한다. 그러나 소매치기를 하는 삼만이 없으면 밥도 제대로 못 먹는다. 아이를 뺀 아란이 상화에게 결혼을 제안하지만 상화는 결혼을 거절한다. 상화는 아이가 생긴 것과 결혼을 별개로 생각하며 사랑과 결혼을 억압으로 인식한다. 속박되기 싫다는 상화는 아란을 밀치게 되고, 넘어져 머리를 부딪친 아란은 죽는다. 상화는 아란의 죽음 이후, 사랑과 생명의 의미를 깨달았다고 선언하면서 막이 내린다.

상화: 하(전율적으로 몸을 떠다) 에이.차라리 소나기라도 퍼부어라. 후덥지근한 더위, 기분 나쁜 날이야. (탁자에 병을 놓고 삼각대 앞 의자에 앉는다) 네장 끈적끈적 달라붙는 건 뭐야. 고독감? 그렇지. 인간이 떨고 있는 그 몸부림 하나하나가 고독한 것 뿐이었어. 유리벽에 서 있는 감장고양이처럼.³⁶⁾

(강조는 인용자)

땀은 “끈적끈적”한(visqueux) 액체이다. 끈적임은 자유로운 주체가 사물성

36) 오학영, <생명은 합창처럼>, 『꽃과 십자가』, 현대문학사, 1976, 58-59면.

에 포획되는 감각이다. 고체는 명확한 형태가 있고 액체는 흘러가며 붙잡히지 않는다. 그러나 끈적이는 것은 형태가 불안정하면서도 달라붙는다. 이는 세계가 자아를 침범하는 경험이다. 땀이라는 체액은 내 몸에서 나온 것이지만, 몸 밖으로 나온 순간 낯선 물질이 된다. 땀은 분명 ‘나의 것’이지만 피부 위에 흐르고, 옷에 배며, 냄새를 만들고 타자에게 감지된다. 땀은 나를 외부 세계에 노출시키는 물질이다. 이 끈적끈적한 것은 내가 소유하고 있다고 생각하는 바로 그 순간에 기묘한 전환에 의해 이번에는 끈적끈적한 것이 나를 소유한다.³⁷⁾ 땀은 자아가 세계 속에 놓이는 방식이다. 땀은 타자의 시선에 포착되고, 이는 수치심의 매개체가 된다. 타자의 시선을 통해 타자화되는 물질성이 바로 끈적이는 땀이다. 작품에서 끈적한 땀은 인간 존재의 근원적 “고독감”으로 표현되고 있다. 즉 끈적끈적함은 타자에 의해서 주체가 대상화되는 것을 보여주는 이미지이다. 이처럼 주체가 타자화되면서 느끼는 고독감이 작품 전체를 지배한다. 작품 속에서 인물들은 더위에 땀을 흘리며 타자화되고, 이 과정에서 고독감을 표출하게 된다.

아란은 ‘중국인을 부계로 한 한국 여성’이라는 설정을 지니고, 모델대위에서 ‘보이는 몸’으로 등장한다. 모델이란 ‘타자의 시선’을 온몸으로 받아내야 하는 타자화된 존재를 의미한다. 아란은 사랑의 상대이기 전에 이미 혼혈, 여성, 모델이라는 복수의 표지로서 타자화된 존재이다. 아란의 결혼 요구는 상화를 ‘남편’이라는 제도적 역할에 귀속시키는 측면을 지니지만, 동시에 상화와 그의 성적 관계에서 발생한 임신과 생명에 대한 책임을 요구하는 행위이다. 따라서 상화가 이를 단순한 억압으로 규정하는 것은 제도적 역할에 대한 저항인 동시에 자기 선택의 책임을 부정하는 자기기만으로 해석될 수 있다.

이 작품에서 사랑은 ‘누가 누구를 규정하는가’의 타자화 문제가 된다. 사르트르는 인간 존재가 자유를 가진 상태에서 타자의 절대적인 자유를

37) 장 폴 사르트르, 정소성 옮김, 『존재와 무Ⅱ』, 967면.

욕구하는 것이 사랑이며, 나와 타자 모두가 자유로운 상태에서 서로를 초월하여 우리가 정당화되어 존재하고 있음을 느낄 때 사랑의 기쁨을 누릴 수 있다고 말한다.³⁸⁾ 하지만 항상 무언가를 지향하는 대자 존재는 즉자가 되고 싶으나, 즉자와 대자의 합일은 불가능하다. 여기에서 사랑은 언제나 실패로 귀결된다. 사랑하는 사람을 유혹하는 과정에서 발생하는 성적 욕망을 사르트르는 타인의 자유로운 주관성을 빼앗으려는 나의 근원적 시도로 정의한다.³⁹⁾

상화: 아이가 생긴 것하고 결혼이 무슨 상관이야.

아란: 어마. 어쩌든 그렇게 말씀하실 수 있어요. 애정이 없으면서 애를 갖게 할 수 있어요?

상화: 애기는 누구 애건 결혼과는 아무 상관이 없는 짓이거든. 사랑한다고 해서 반드시 결혼까지 해야 될 이유는 없잖어. (사이) 그것이 오월이었던가, 아란이 벗은 몸동일 처음 보았던 때가? 아름답다고 느꼈어. **아름다운 여인을 보고 성인이나 고자가 아니라면 욕망이 생기잖을 리 있어?**

아란: 전 정말이지 **놀음감**은 아네요. 그런 줄은 모르고 사랑해 왔어요.

상화: 사랑……

아란: 전 사랑해요. 앞으로도……

상화: 귀찮은 애기군. 사랑이다 결혼이다 떠드는 건 억압이나 압박받기 좋아하는 친구들의 장난이야. 난 그 따윈 제발.⁴⁰⁾

(강조는 인용자)

아란은 자신이 상화의 “놀음감”이 되었다면서 화를 내지만, 상화에게 아란의 결혼 요구는 타자의 시선이다. 그러므로 상화의 실존적 저항은 결

38) 위의 책, 617면.

39) 위의 책, 651면.

40) 오학영, 〈생명은 합창처럼〉, 68면.

혼을 거부하는 방식으로 나타나고, 이후 상화는 욕망을 긍정하는 존재가 된다. 이때, 상화의 거절은 타자의 규정에 의해 굳어진 자기상을 거부하는 실존적 저항이다. 그런데 아란의 요구는 임신한 상태에서 자신의 생명과 태어날 아이의 삶에 대한 책임을 의미한다. 그러므로 상화의 결혼 거절은 자신의 욕망과 선택에 대해 책임지지 않는 자기기만적 태도이기도 하다. “아름다운 여인을 보고 성인이나 고자가 아니라면 욕망이 생기잖을 리 있어?”라는 상화의 대사는 자기 선택을 욕망의 필연성으로 환원한다. 이는 자신의 자유를 사실성이나 욕망 뒤에 숨기는 자기기만이다. 즉 자신의 성적 선택을 남성의 자연적 욕망으로 정당화하여 자유를 부정하는 자기기만이다.

이 작품에서 결혼 관습의 거부는 기존 제도에 대한 저항을 의미한다. 특히 상화와 아란의 성행위가 극화되는 부분은 성적인 것을 통해서 성스러운 것을 조롱하는 형태로 드러나는데, 이때 성스러운 것은 합리적 이성이자 결혼 제도이다. 결혼 제도 밖의 자유로운 성적 관계의 추구는 기존 도덕적 의식에 대한 부정이다. 즉 결혼 거부는 관습에 대한 저항으로 확장된다. 다시 말해 상화의 결혼 거절은 사랑을 혼인과 가족 재건의 제도적 틀 안에 배치하려는 사회적 규범에 대한 거부이다. 그러나 그의 거부는 타자의 생명과 책임을 인정하는 관계적 윤리로 발전하지 못한다는 점에서 한계를 지닌다. 상화는 아란과의 성적 관계를 자신의 자유로운 선택으로 인정하지 않고, 아름다운 육체를 보았을 때 발생한 욕망의 결과로 설명한다. 또한 아란의 임신과 결혼 요구를 관계의 결과에 대한 책임 문제로 인식하지 않고, 자신의 자유를 구속하는 제도적 억압으로 규정한다. 이는 결혼 제도의 강제성에 저항하는 태도인 동시에, 자신의 선택과 결과에 대한 책임을 부정하는 자기기만의 태도이다. 자신의 자유로 초래한 결과에 대해 책임지지 않으려는 태도는 자유를 사실성이나 욕망 뒤에 은폐한다. 따라서 자신의 선택을 욕망이나 본성, 사회적 조건의 필연적 결과로 설명하며 책임을 외부에 전가하는 행위는 자기기만으로 해석할 수 있

다.

이처럼 상화가 아란을 밀친 행위는 동기와 지향성의 차원에서는 실존적 저항이지만, 수단과 결과의 차원에서는 타자의 자유와 생명을 침해한 폭력이며, 결국 자기 모순적이고 실패한 저항으로 귀결된다.

불협화음의 음악.

상화는 시체에 눈을 준다. 한동안 긴장한 침묵이 계속된다. 돌연 전류에 찔린 사람처럼 벌떡 일어나서 모델대의 커튼을 움켜잡아 뜯어 시체 위에 던지듯 덮어준다.

상화: 아! (전신에 땀을 흘린다. 바가지에 남은 물을 들어마시고 비틀거리며) 말하라. 누가 살해자이고 누가 피살자인가……저 주검의 채취, 저 냄새는 내게서 풍기는 것이냐, 아니면 아란의 것이냐? 소포크레스 영감의 말이 옳았어. 지금 여기에 누가 살해자이고 누가 피살자인가? **내가 죽인 것이 아니라 내가 피살된 것이 아닐까.** (감정에 균열이 생기는지 그 움직임이 불안해진다) 이제 저 주검마저 내 곁을 떠나간다. 그럼 난 한층 더 고독해질 거야, 아니야. 어쨌면 사람은 날 때부터 고독한 존재였을 거야. 아란이 내 곁에 있을 때 그의 숨결도 고독했어. 하지만 그 고독하던 생명이 물거품처럼 사라져가고 없는 주검 앞에서 아. 나는 나의 별거벗은 생명이 여기 있음을 느끼게 된 까닭은 무엇을 의미하는 것일까.⁴¹⁾ (강조는 인용자)

<생명은 합창처럼>에서 사랑은 생명을 위한 합창이어야 하지만 제도화된 결혼과 가족 질서 속에서는 사랑이 오히려 주체를 규정하고 억압하는 장치가 된다. 또한 작품 속 합창은 “불협화음”으로 나타나는데, 이는

41) 위의 책, 71-72면.

자아와 타자가 합일될 수 없는 사랑의 한계를 의미한다. 합창은 결국 하모니가 되지 못한 채 불협화음이 될 뿐이다. 작품 속 인물들은 사랑을 통해 타자와의 진정한 관계를 추구하지만, 그 관계는 사회적 제도와 도덕적 시선에 의해 왜곡된다. 따라서 작품 속 저항은 타자를 부정하는 것이 아니라, 타자의 시선으로 작동하는 제도적 규범과 객체화에 맞서 자기 존재의 가능성을 회복하려는 실존적 저항으로 이해된다.

타자의 시선에 대한 저항은 주체가 타자에 의해 하나의 고정된 대상이나 역할로 환원되는 것을 거부하는 실존적 행위이다. 타자의 시선에 의해 주체는 객관화되고 수치심을 유발하지만, 주체는 이러한 대상화에 완전히 종속되지 않는다. 주체는 타자의 판단과 사회적 규범에 의해 부여된 정체성을 비판적으로 인식하고, 그 규정을 넘어 자기 존재의 가능성을 다시 선택하여 실존적 자유를 회복하고자 한다. 그러나 주체는 나를 대상화하는 타자의 시선에 저항하지만, 동시에 나에게 윤리적 응답을 요구하는 타자와의 만남을 통해 자기중심성을 극복해야 한다. 하지만 상화가 아란에게 행하는 폭력은 자기중심성을 극복하지 못하는 모순이다.

다시 말해 살인을 의도하지 않은 상화가 아란을 거절하여 밀치는 행위는 타자의 시선과 결혼 제도가 본인에게 부여하는 정체성을 거부한다는 점에서 실존적 저항의 동기를 내포한다. 하지만 자신의 자유를 지키기 위해 아란의 자유와 생명을 파괴한다는 점에서 저항의 자기부정이자 자기기만이다. 상화가 살인을 의도하지 않았더라도, 행위의 결과는 아란의 죽음을 초래했다. 이는 개인의 자유가 타자의 자유를 부정할 때 발생하는 파국을 보인다. 그런데 “내가 죽인 것이 아니라 내가 피살된 것이 아닐까”라고 말하는 장면은 가해자로서의 사실성을 피해자의 초월적 서사로 전환하는 자기기만이다. 타자의 규정을 거부하는 주체가 오히려 타자를 대상화하는 모순을 보여준다.

즉, <생명은 합창처럼>은 제도화된 사랑과 타자의 시선에 대한 상화의 실존적 저항을 그린다. 그러나 그 저항은 곧바로 타자의 몸을 도구화

하는 사유화된 자유로 전도되며, 아란의 죽음 이후에야 비극적인 각성으로 전환된다.

상화: (천천히 아란의 시체 앞에 꿇어 앉는다) 아란이 우린 우리들의 **사랑과 생명**을 이제야 늦게 알았어. 저렇게도 **웅엄하고 아름다운 것**을. (가만히 입술을 아란의 입에 맞추며 오열한다)⁴²⁾

(강조는 인용자)

상화는 아란의 죽음을 통해서 “사랑과 생명”이 “웅엄하고 아름다운 것”임을 깨닫는다. 타자화와 제도화에 대한 거부보다 실존에 중요한 것은 사랑과 생명임을 아란의 죽음으로 깨닫는다. 인간에게 죽음은 나의 주관성 저편에 있는 것이며, 나의 주관성 안에는 죽음을 위한 어떤 장소도 존재하지 않기 때문이다.⁴³⁾ 인간은 죽음 앞에서 실존을 경험하고, 역설적이게도 사랑과 생명을 느끼게 된다. 상화도 타자의 생명을 죽음 이후에 인식하며, 사랑의 각성은 타자의 부재를 전제로 한다. 즉 타자의 죽음을 통해서 주체는 실존적 각성을 한다. 그러나 아란의 죽음 이후 나타나는 상화의 인식 변화는 완전한 윤리적 각성이 아니라, 타자 상실 후에 사랑과 생명의 가치를 관념적으로 이해하고자 하는 불완전한 각성이다. 상화는 실존적 저항의 한계를 파악하기보다, 자신의 자유를 지키기 위한 과정에서 정작 사랑과 생명의 조건인 타자의 자유를 파괴했다는 사실을 자각할 뿐이다.

즉 인간은 타자에게서 벗어나고자 저항하지만, 결국 타자와의 관계 속에서 새로운 자아를 형성한다. 무의미한 세계 속에서 죽음은 생명의 의미를 역설적으로 확인하게 하는 실존적 계기가 된다. 상화는 살아 있는 아란의 요구는 거절했으나 죽은 아란을 숭고화한다. 이는 타자를 관계 주체로 인정하는 데 실패한 주체가 죽은 타자를 자신의 각성을 위한 상징으

42) 위의 책, 72면.

43) 장 폴 사르트르, 정소성 옮김, 『존재와 무Ⅱ』, 886면.

로 전유하는 역설을 보여준다. 아란의 시체에 키스하는 상화의 모습은 신체성을 통한 실존에서, 타자의 자유를 보존하려는 윤리적 거부가 아닌 자신의 감각을 타자 위에 우선시키는 독점적 자유 의식의 한계이다. 인간의 시체는 ‘대자의 즉자화’이다. 시체에 키스하는 상화는 타자의 자유가 제거된 즉자적 타자를 소유하고자 하는 욕망을 보여준다. 이때 상화의 키스는 살아 있는 타자의 자유는 거부하면서, 죽음으로 자유를 잃은 타자를 사랑의 절대적 대상으로 소유하려는 행위이다. 즉 즉자와 대자의 합일을 추구하는 행위로서, 자신의 자유는 유지하며 아란(시체)을 변하지 않는 즉자적 사랑의 대상으로 소유하여 완전한 사랑을 성립시키려는 불가능한 기투이다. 아란의 죽음 이후, 상화가 그녀를 변하지 않는 사랑의 대상으로 소유한다는 사실에서, 그의 키스는 타자의 자유가 제거된 뒤에 성립하는 실패한 사랑이자, 자기기만이다.

사르트르의 “타자는 지옥이다.”⁴⁴⁾라는 말처럼 타자화된 존재는 사랑을 추구하지만 실패하게 되고, 타자의 시선을 거부하는 자유가 타자를 객체화시키는 폭력으로 전도된다. 결국 타자 부정을 통해 생명을 인식하는 아 이러니가 드러난다. 상화가 아란을 밀쳐 죽게 된 사건은 타자의 시선을 거부하는 자유가 왜 다시 타자를 객체화하는 폭력으로 쉽게 전도되는지를 보여준다.

4. 부조리한 세계와 저항하려는 실존

<꽃과 십자가>는 아란의 죽음으로 사형을 선고받은 상화가 교수형을 앞두고 외부 법적 심판과 내면의 자기 심판에 직면하는 과정이 담겨있다. 상화는 간수에게 “생명의 물”⁴⁵⁾을 요구하지만, 그의 언어는 사형수의 광

44) 장 폴 사르트르, 지영래 옮김, 『달린 방·악마와 선택 신』, 민음사, 2013, 82면.

기로 치부된다. 교수대 아래에서 상화의 분열된 내면은 상화지, 상화심, 상화상으로 등장하여 고독과 죄의식, 양심과 책임의 문제를 둘러싸고 갈등한다. 상화는 변호인의 법적 구제와 종교적 회개를 거부하고, 자신만을 유일한 심판자로 세우려 한다. 아란의 시체가 출현하고, 그는 아란의 죽음을 통해 깨달은 사랑과 생명을 자신의 신념으로 절대화하고 스스로를 무죄라고 선언한다.

이 작품에서 부조리한 세계와 실존적 주체는 물 이미지로 드러난다. 물 이미지는 ‘바닷물-생명의 물-비-물거품’으로 변주되면서 상화의 실존적 위기와 죽음 인식의 변화를 드러낸다. 작품의 도입부에서 상화가 읊는 시에 나타나는 “바닷물”⁴⁶⁾은 햇빛과 뒤엉키고 혼음과 결합하여 눈과 비에 비애를 전하는 감각적 장면을 형성한다. 이때 바닷물은 단순한 자연 배경이 아니라, 고독한 꽃을 흔들고 압도하는 혼란한 외부 세계의 힘을 상징한다. 따라서 바닷물과 혼음이 뒤섞이는 장면은 부조리한 세계 속에서 실존적 주체가 겪는 불안과 저항의 몸부림을 청각적·시각적으로 형상화한다.

이후 상화가 요구하는 “생명의 물”은 현실에서 획득할 수 있는 물이 아니다. 상화가 그것을 “이승에 있는 게 아니”⁴⁷⁾라고 말한다는 점에서, 생명의 물은 현실에서 획득할 수 없는 절대적 생명과 구원에 대한 갈망을 의미한다. 그러나 사형을 앞둔 상화가 생명을 요구한다는 점에서 이 이미지는 역설적이다. 그는 죽음을 앞두고 생명을 갈망하지만, 그 생명은 현실에서는 실현될 수 없는 초월적 가치로만 제시된다. 따라서 생명의 물은 구원의 가능성을 환기하는 동시에, 그 구원이 현실에서는 부재하거나 불확실하다는 사실을 드러낸다.

“비” 이미지는 상화가 개 두 마리의 교미를 회상하는 장면과 결합하여 육체적 생명과 원초적 욕망을 환기한다. 상화가 “비는 생명감이나 사랑을

45) 오학영, <꽃과 십자가>, 『꽃과 십자가』, 현대문학사, 1976, 76면.

46) 위의 책, 74면.

47) 위의 책, 76면.

주는 것”⁴⁸⁾이라고 말하는 대목에서 비는 고독과 절망 속에서도 생명이 지속된다는 사실을 깨닫게 하는 외부적 계기로 기능한다. 그러나 비는 순수하게 정신적 사랑만을 상징하지 않는다. 그것은 동물적 교미와 육체적 욕망, 생명의 번식을 함께 불러온다는 점에서 생명의 지속성과 원초적 욕망을 양가적으로 드러낸다. 즉 비는 주체를 압박하는 외부 세계의 힘이며, 그 세계 속에서 생명이 계속된다는 감각을 일깨우는 매개이다.

마지막으로 상화가 “여기서 물거품이 되는가?”⁴⁹⁾라고 묻는 장면에서 물은 소멸의 이미지로 전환된다. 물거품은 잠시 형성되었다가 흔적 없이 사라지는 존재라는 점에서 죽음 앞에 놓인 상화의 불안정한 실존을 상징한다. 또한 이는 <생명은 합창처럼>에서 아란의 생명이 물거품처럼 사라졌다고 말한 장면을 환기하며, 타자의 죽음을 바라보던 상화가 이제 자기 죽음과 소멸 가능성에 직면하게 되었음을 보여준다. 따라서 <꽃과 십자가>의 물 이미지는 혼란한 세계의 압력에서 구원에 대한 갈망으로, 다시 육체적 생명과 사랑의 감각을 거쳐 죽음 앞의 소멸 가능성으로 변화한다. 이러한 변주는 상화가 외부 세계의 폭력과 생명의 충동, 초월적 구원과 존재의 소멸 사이에서 흔들리는 실존적 주체임을 드러낸다.

상화가 요구한 “생명의 물”은 타자에 의해 죽음 앞의 “광기”⁵⁰⁾로 여겨지기도 하고, 성인의 모습으로 표현되기도 한다. 이 장면에서 광기는 오히려 공유 불가능한 실존적 각성의 경험을 공적인 제도가 붙이는 진단이다. 작품에서 광기는 실존적 저항이 사회적으로 병리화되는 장면이다. 이러한 광기는 자아 분열을 초래하고, 죽음 앞에서 상화의 자아는 분열되어, 상화지, 상화심, 상화상으로 드러난다. 이들은 상화의 내적 재판을 무대 위 인물로 표현한 분신이다. 이러한 기법상의 특징은 당시 리얼리즘 작가들에게서 찾아볼 수 없는 것이며 한국의 희곡에서는 처음 시도했다는 의

48) 위의 책, 82면.

49) 위의 책, 84면.

50) 위의 책, 77면.

의가 있다.⁵¹⁾ “상화심과 상화지의 분신 형식은 자기 확신을 토대로 하는 코기토를 벗어나 있어서 해체적 주체의 행적을 재현하며, 동시에 모순적으로 절대적으로 존재하고 있는 자유와 결부된 저항 의식의 세계관 구조를 확인시키고 도식화하는 역할을 한다.”⁵²⁾ 분신들은 상화의 내면을 단순히 설명하고자 하는 보조자가 아닌, 사회적 법정이 종료된 후에도 지속되는 ‘자기 심판을 무대화한다. 이로써 작품은 외부의 재판과 내면의 재판을 하나의 공간에 교차시키고, 상화가 사회의 판결을 거부하더라도 자기 책임에서 완전히 벗어날 수 없음을 보여준다. 전후 현실에서 개인은 거대 담론을 변화시키기 어려운 위치에 있었다. <꽃과 십자가>에서 자아 분열과 내면 의식으로 자유가 표출되는 것은 현실의 압도성 속에서 주체가 끝까지 자기 존재를 포기하지 않으려는 방식이다. 즉, 상화의 내면적 자유는 가족, 예술, 사랑, 법, 죽음이라는 외부 조건에 의해 무너지는 주체가 자기 존재를 끝까지 보존하려는 자아 분열로서 실존적 저항의 방식으로 드러난다.

상화: (당황해지며) 아니 아무 것도……내 속의 저항하는 힘이 그랬소.
변호인: 저항(어이없이 말이 막힌다.)

상화: 사회는 **달팽이 소굴**이 아니오? 달팽이란 탈을 쓰고 꿈지락대고, 습지만 찾아 돌면서 음모를 하거든요. 이 사회에 인간은 없었소. 달팽이 뿐이고 달팽이가 주인이오. 이것을 의식한 후부터는 **구역질**밖에 별 느낌이 없었소. 난 그 달팽이 속에 섞여 뒹굴지 못한 **고독**을 맛보았소. 아마 이 고독이 저항하는 힘일 것이오.⁵³⁾
(강조는 인용자)

<꽃과 십자가>의 상화는 변호사 앞에서 사회를 “달팽이 소굴”이라고

51) 오학영, 『희곡론』, 고려원, 1979, 180면.

52) 민선희·박종수, 앞의 논문, 277면.

53) 오학영, <꽃과 십자가>, 81면.

부른다. 사회 제도 전체가 생명 없는 자동기계처럼 움직이며, 실존적 진실을 해명하기보다 개인을 제한한다는 판단이 여기에 있다. 달팽이는 끈적임을 가지고 있는 존재로서, 서로를 타자화하며 살아가는 사회의 모습을 단적으로 보여준다. 달팽이 이미지는 각자가 껍질 속에 폐쇄된 채 자기 보존과 음모만을 반복하는 사회를 형상화한다. 상화가 사회를 “달팽이 소굴”이라고 부르는 것은 법과 제도가 인간의 개별적 실존을 위해 존재하지 않는다고 판단했기 때문이다. 또한 상화가 변호를 거부하는 것도, 법의 언어가 존재를 번역하지 못한다고 보기 때문이다. 즉, 상화는 “고독” 속의 “구역질”을 통해 법, 제도, 관습에 실존적 저항을 하고 있다.

한편 제목의 <꽃과 십자가>는 각각 생명과 죽음, 구원과 절망의 상징을 병치하며 인간 실존의 부조리한 조건을 드러낸다. 제목의 “십자가”가 초월적 구원의 확실성을 보장하지 않고 고통의 현실성을 드러낸다면, “꽃”은 그 고통 속에서도 사라지지 않는 생명의 가능성을 상징한다. 따라서 이 작품에서 부조리에 대한 저항은 세계의 고통을 도덕적 혹은 종교적 의미로 봉합하지 않고, 구원의 불확실성 속에서도 죽음에 부여할 의미를 스스로 선택하려는 실존적 저항으로 나타난다.

결국 상화는 자신의 무죄를 외친다. 상화는 기정사실화된 사형에서 자아 분열을 일으키고, 제도적 폭력과 강제성이라는 사형제도의 예정된 죽음을 자신의 선택으로 재의미화한다. 그래서 사형의 주도권을 자신의 의미 선택으로 회수하려 하였다. 그러나 상화는 스스로 죽음을 결정한 자살자가 아니라 이미 교수형이 예정된 사형수이다. 따라서 그의 실존적 선택은 죽음 자체를 선택하는 데 있지 않고, 강제된 죽음을 어떠한 의미로 받아들이 것인가를 결정하는 데 있다. 그는 사회가 부여한 살인자와 사형수라는 정체성을 거부하고, 처형을 자신의 사랑과 신념을 증명하는 행위로 치환하려 한다. 이 태도는 법과 제도가 인간 존재의 의미를 완전히 결정할 수 없다는 점에서 실존적 저항의 성격을 갖는다. 그러나 이러한 능동적인 죽

음의 의미 선택은 실제적 자유의 획득인지, 죽음을 자기 선택이라고 믿는 자기기만인지는 비판적 논의가 필요하다. 상화가 사회의 재판을 거부할 수는 있지만, 타자의 죽음에 대한 책임까지 스스로 면제할 수는 없다. 폭력이라는 사실성을 부정하고, 자기 심판과 무죄 선언이라는 초월성만을 절대화하는 자기기만이다.

상화: (가쁜 숨을 몰아쉬다. 지친 모양이다. 힘을 다해서) 처음엔 공포에 떨고 회의를했어. 그러나 죽음을 초월한 사랑을 깨달았을 때, 그곳엔 이미 새로운 생명과 새로운 인간이 탄생했다. 나는 그 생명과 인간을 절실히 느꼈어. (지와 심을 각각 가리키며) 너같이 교활하고 또, 너같이 어처구니 없는 놈들은 소용없어. 전존재를 불살러 버리는 사랑은 나의 신념이고 용기야. 나의 전의지(意志)야, 전생명이야. 의지와 생명은 너같이 교활하거나 어릿광대도 아니다. 외부의 조건을 초월하는 모든 법칙의 모든 원리의 근원이야. 나를 누가 재판하느냐. 나를 재판하는 건 나 하나 뿐이야. 나는 **무죄**다. (시체를 안아 들고 걸음을 옮긴다)⁵⁴⁾

(강조는 인용자)

상화는 자기 심판을 통해 법을 초월하고자 하지만, 이는 구원으로 이어지지 않는다. 상화는 외부의 법이 자신의 실존을 온전히 해명하지 못한다고 판단하여 자기 자신을 유일한 심판자로 세운다. 그러나 이러한 자기 심판은 타자의 죽음에 대한 책임을 수용하기보다 자신의 “무죄”를 선언하는 방향으로 귀결된다. <꽃과 십자가>에서 핵심은 ‘구원의 부재’이다. 이극에서 상화는 부조리를 극복하지는 못한다. 부조리를 끝까지 응시하고 그 앞에서 자신을 최후의 심판자로 세우며 멈춘다. 그 멈춤이 ‘실존적 저항’이다.

54) 위의 책, 88면.

법, 양심, 사회적 심판, 죽음 앞에서 상화는 외부 심판을 거부하고 자기 존재를 스스로 심판함으로써 부조리한 세계에 저항한다. 따라서 그의 저항은 부조리한 법질서에 대한 저항임과 동시에 타자의 판단을 봉쇄하는 자기 절대화라는 모순을 지닌다. 그러나 상화가 죽음의 의미를 선택하는 것은 결과적 살인에 대한 책임을 회피하는 자기기만의 선택이기도 하다. 상화가 처형을 능동적으로 받아들이는 태도는 죽음을 넘어서 자유의 선언처럼 보인다. 그러나 상화의 선택은 부조리한 삶을 지속하면서 책임을 감당하는 저항으로 이어지지 못하고, 죽음을 통해 자유와 사랑을 절대화 한다는 한계를 지닌다. 따라서 상화의 최후는 실존적 자유의 완성이라기 보다, 자유를 죽음 속에서 절대화하려는 저항의 모순을 보여준다.

즉 상화는 죽음을 선택한 것이 아니라, 이미 예정된 죽음이라는 한계 상황 속에서 자신의 태도와 의미를 선택한 것이다. 그래서 죽음의 의미를 해석하는 주도권을 자신에게로 돌려놓았다. 그는 사형이라는 외적인 규정에 환원되기를 거부하고, 마지막 순간까지 자신이 누구인지 스스로 규정하고자 하며 죽음의 의미에 대해 선택했다. 죽음 앞에서 깨달은 사랑과 생명은 자신의 죽음이 단순한 소멸이 아니라, 자기의 신념을 끝까지 유지하는 존재 증명이 된다. 꽃과 십자가는 죽음을 통해 생명을 증명하려는 모순적 구조를 형성한다.

나. 그는 어느날 죽었다. 그것은 이유없는 피살이었다. 누구도 그의 죽음을 슬퍼하지 않았다. 어느덧 인적은 멀고 초라한 조소가 낙엽 밟히듯 뒹굴고 있으나 그는 메마른 황무지를 방황하는 인간이 인간의 그 파스한 인정(人情)과 사랑을 나눌 때 희망을 가졌다. 그것은 오아시스의 북소리와 덩실대는 춤의 환희였다. 지금 그의 주변에는 까마귀 두어 마리 날 뿐 무상의 희생이 갈채를 보내고 있다. 그는 어느날 죽었다. 그것은 아무도 증언할 수 없는 피살이었다.⁵⁵⁾

55) 위의 책, 88-89면.

(강조는 인용자)

상화의 죽음은 구원의 완성이 아니라, “증언할 수 없는 피살”이다. 결국 <꽃과 십자가>에서 십자가는 교수대에서의 죽음을 의미하고, “생명의 물”을 얻을 수 없는 상화를 상징하는 꽃은 죽게 된다. ‘꽃’ 이미지는 상화와 아란 두 인물 모두와 관련이 있다. 상화(傷花)는 상처 입은 꽃, 아란(阿蘭)은 난초 이미지를 연상시킨다.⁵⁶⁾ 이러한 음성적 연상은 작품의 의미 구조와 긴장감을 형성한다. 상화는 훼손된 주체이다. 아란은 꽃과 아름다움을 환기하면서, 실제 작품에서도 모델과 욕망의 대상으로 미화되다가 상화의 실존적 각성을 위한 폭력에 희생되는 생명으로 전환된다. 상화와 아란의 훼손된 생명을 함께 포괄하는 꽃은 “고독(孤獨)한 꽃의 반항(反抗)과 몸부림”⁵⁷⁾으로 그 실존적 의미를 더한다.

“아무도 증언할 수 없”다는 사실은 상화가 타자의 판단을 모두 거부한 결과, 그의 죽음은 누구도 증언할 수 없는 사건으로 남게 된다. 이는 신이 되고자 하는 인간 욕망의 실패이자, 자기 절대화의 역설이다. 주체는 타자의 시선을 벗어나고자 노력하지만, 타자의 증언 없이 자기 죽음의 의미를 남길 수 없다. 즉, 이는 타자 없이 주체가 존재할 수 없음을 의미한다.

상화는 초월적 신의 구원을 거부하는 대신, 자신을 심판자이자 무죄의 주체로 세운다. 이때 신의 자리는 사라지는 것이 아니라 상화 자신에 의해 대체된다. 따라서 그의 자기 심판은 실존주의적 자유의 선언인 동시에 자기 자신을 메시아적 주체⁵⁸⁾로 상승시키는 모순을 지닌다.

56) 작품에는 두 인물의 한자가 제시되지는 않는다. 다만, ‘상화’, ‘아란’이라는 음성적 기표는 각각 상처 입은 꽃과 난초를 연상시킬 수 있다.

57) 오학영, <꽃과 십자가>, 75면.

58) 상화의 “무죄”는 메시아적 정체성과 실존주의적 구원의 무용성이 결합된 것이다. 메시아의 죽음은 구원 완성의 근본적인 조건이다. 인간의 죽음 또한 필연적이다. 실존주의가 메시아의 죽음을 구원과 무관한 인간 실존의 형식으로 사유했다면, 오학영의 텍스트는 메시아성이 제거된 실존적 죽음을 실존적 메시아의 죽음으로 재구성한 것이다.

상화는 죽음에서 오는 부조리를 끝까지 응시하며 이미 예정된 죽음 앞에서 그 의미와 태도를 스스로 선택하는 실존적 저항의 태도를 보인다. 상화가 외부의 법적 규정을 거부하고 죽음의 의미를 스스로 구성하려는 태도가 실존적 저항이다. 그러나 그가 처형에 이르기까지 아란의 죽음에 대한 책임을 수용하지 않은 채, 강제된 죽음을 사랑과 자유의 절대성을 증명하는 사건으로 재구성한다는 점에서 자기기만이라고 할 수 있다.

5. 결론

오학영의 전후 회곡 3부작은 서로 독립적이지 않고, 실존적 저항의 확장성을 보여준다. 작품 속 실존 위기 갈등은 예술과 생존의 충돌에서 다시 자유와 책임의 갈등으로, 다시 외부 법적 심판과 내적 자기 심판의 충돌로 심화된다. 다시 말해 3부작의 연속성은 상화라는 인물의 재등장에만 있는 것이 아니라, 실존적 저항이 개인적 의미, 타자 관계, 세계의 부조리 차원으로 단계적으로 확장된다는 데 있다.

그러나 이러한 실존적 저항의 연속성은 한계가 있다. 상화는 끝없는 자유를 말하지만, 그 자유는 타자의 자유를 침해하고, 아란의 희생 위에서 각성에 도달한다. 또한 제도와 시장, 가부장제를 비판하지만, 그 저항은 집단적 양가주망으로 나아가기보다, 내면화와 사유화된 자유로 환원될 뿐이다.

<닭의 의미>에서 상화는 훼손된 몸과 경제적으로 무능한 존재라는 사회적 규정에 맞서 그림 그리기라는 예술적 행위를 통해 자기 존재를 증명하고자 한다. 아버지와 박가가 그림을 경제적 교환 가치로 환원하고자 할 때, 상화의 그림 판매 거부하는 자기 존재의 의미 훼손을 방어하는 실존

적 저항이자, 현실을 부정하는 자기기만이다. 또한 숙이의 꿈에 등장하는 닭은 공격적인 존재인 동시에, 상화와 동일시된 훼손된 존재이다. 그리고 일상의 공간을 공포와 파국으로 바꾸는 비결정적 기표로 기능한다. 한편 상화가 가족의 경제적 현실을 남겨둔 채 집을 나오는 가출은 주체성의 회복과 책임 회피의 자기기만이라는 양가성을 지닌다. 그러므로 이 작품은 무의미한 삶 속에서 자기 존재 의미를 포기하지 않으려는 의지적 태도로써 실존적 저항과 가족에 대한 책임 회피라는 자기기만을 보인다.

<생명은 합창처럼>에서 상화의 실존적 저항은 결혼과 가족 제도의 역할에 자신의 자유가 규정되는 것을 거부하는 방식으로 나타난다. 그러나 아란의 결혼 요구는 상화를 남편이라는 역할에 귀속시키는 동시에 두 사람의 성적 관계에서 발생한 임신과 생명에 대한 책임 요구 행위이다. 상화는 이를 억압으로 규정하며 결혼을 거절하고, 아란을 모델과 육체, 욕망의 대상으로 환원한다. 아란을 거절하는 행위는 제도에 대한 상화의 실존적 저항이자 책임 회피의 자기기만이다. 결국 타자에게 객체화되기를 거부하는 주체가 오히려 타자의 자유와 생명을 객체화하는 모순이 발생한다. 아란의 죽음 이후 상화가 사랑과 생명의 아름다움을 깨닫는 장면 역시 살아 있는 타자의 요구를 수용한 결과가 아니라, 죽은 타자를 자신의 실존적 각성을 위한 상징으로 전유한 결과일 뿐이다. 작품 속 불협화음은 합창 가능성의 실패를 의미하고, 상화의 자유가 타자에 대한 책임을 포괄하지 못한 자유였음을 보여준다.

<꽃과 십자가>에서는 상화의 실존적 저항이 법적 심판과 죽음의 문제로 확장된다. 상화는 사회를 인간성이 사라진 ‘달팽이 소굴’로 규정하고, 자신의 실존과 아란의 죽음을 온전히 해명할 수 없다고 판단하여 변호와 외부의 심판을 거부한다. 분신들은 재판 종료 후에도 지속되는 자기 심판을 극화하여, 상화가 사회의 판결을 거부하더라도, 자기 책임에서 벗어날 수 없음을 보여준다. 결국 상화는 스스로 자신을 무죄로 선언하고, 아란의 죽음에 대한 타자의 판단을 봉쇄한다. 그는 예정된 죽음에 의미를 부

여하는 실존적 저항을 보인다. 그러나 이는 죽음을 통해 자유와 사랑을 절대화한다는 한계가 있다. 또한 상화가 내리는 무죄라는 자기 심판은 아란의 죽음에 대한 책임을 부정하는 자기기만이다. 상화의 죽음은 실존적 자유의 완성이 아니라 자유와 책임, 선택과 자기기만, 저항과 자기 절대화가 충돌하는 모순이다.

이처럼 오학영 3부작의 실존적 저항은 예술을 통한 삶의 의미 구성에서, 제도화된 관계의 거부로, 다시 법과 죽음의 의미를 스스로 구성하려는 자기 심판으로 확장된다. 그러나 이러한 실존적 저항의 확대가 윤리적 성숙을 의미하지는 않는다. 무의미와 타자화, 부조리에 굴복하지 않으려는 전후 주체의 실존적 의지를 보여주는 동시에, 타자의 자유와 생명에 대한 책임이 결여된 저항이 폭력과 자기기만으로 전도될 수 있음을 보여준다.

본고는 오학영의 희곡 3부작을 ‘무의미·타자화·부조리’라는 실존 위기에서 ‘의미 구성·관계 거부·자기 심판’이라는 실존적 저항의 방식을 파악하고, 실존적 자유의 가능성과 자기기만을 함께 규명했다는 점에서 의의를 지닌다. 후속 연구에서는 오학영의 3부작 이후의 작품까지 범위를 확장하여 그의 실존주의가 어떤 방향으로 전개되고 변모했는지를 면밀히 규명할 필요가 있다.

참고문헌

1. 기본자료

- 오학영, <답의 의미>, 『꽃과 십자가』, 현대문학사, 1976.
_____, <생명은 합창처럼>, 『꽃과 십자가』, 현대문학사, 1976.
_____, <꽃과 십자가>, 『꽃과 십자가』, 현대문학사, 1976.

2. 단행본

- 김성희, 『한국현대희곡 연구』, 태학사, 1998.
김시철, 『김시철이 만난 그때 그 사람들』, 시문학사, 2011.
민족문화사연구소 희곡분과, 『1950년대 희곡 연구』, 새미, 1998.
박명진, 『한국 전후희곡의 담론과 주체 구성』, 월인, 1999.
오영미, 『한국 전후 연극의 형성과 전개』, 태학사, 1996.
오학영, 『희곡론』, 고려원, 1979.
장 폴 사르트르, 방곤 옮김, 『실존주의는 휴머니즘이다』, 문예출판사, 2018.
_____, 정소성 옮김, 『존재와 무 I』, 동서문화사, 2016.
_____, 정소성 옮김, 『존재와 무 II』, 동서문화사, 2016.
_____, 지영래 옮김, 『단한 방·악마와 선한 신』, 민음사, 2013.
René Lafarge, *La philosophie de Jean-Paul Sartre*, Toulouse: Édouard Privat, 1967.

3. 논문 및 기타

- 민선희·박종수, 「오학영 희곡 텍스트의 모순성 연구—텍스트 내적 구조와 실존주의의 상관성을 중심으로」, 『어문론집』 83, 중앙어문학회, 2020.
박명진, 「1950년대 전후 희곡에 나타난 실존주의 양상 -오학영과 장용학의 희곡을 중심으로-」, 『우리문학연구』 39, 우리문학회, 2013.
박정태, 「사르트르의 실존주의 도덕: 자기기만의 극복과 가치를 창조하는 삶」, 『동서철학연구』 49, 한국동서철학회, 2008.
서동욱, 「사르트르에서 병리적 의식과 자기기만」, 『철학과 현상학 연구』 57, 한국현상학회, 2013.
이승현, 「<답의 의미> 삼부작에 나타난 현실 인식과 형식 실험의 상관성 연구」,

『한국극예술연구』 49, 한국극예술학회, 2015.

조서연, 「전후 희곡의 성적 ‘자유’와 젠더화의 균열」, 『한국극예술연구』 40, 한국극예술학회, 2013.

현재원, 「실존주의, 형식 그리고 작가의식」, 민족문화사연구소 희곡분과, 『1950년대 희곡 연구』, 새미, 1998.

홍창수, 「전후의 실존의식-50년대 오학영론」, 민족문화사연구소 희곡분과 편, 『1950년대 희곡 연구』, 새미, 1998.

「실험, 6개 작품 공연-요일별 소극장 운동」, 『중앙일보』, 1974. 4. 29.

Abstract

Existential Resistance and Bad Faith in Oh Hak-young's Postwar Dramatic Trilogy

Kim, Du-yeol

This study examines existential resistance and bad faith in Oh Hak-young's postwar dramatic trilogy: *The Meaning of the Chicken* (1957), *Life Is Like a Chorus* (1958), and *The Flower and the Cross* (1958). Existential resistance refers to the subject's attempt to choose and construct the meaning of their own existence, whereas bad faith denotes an attitude of evading responsibility for one's free choices by presenting one's actions as the inevitable outcomes of external circumstances, innate nature, or desire.

In *The Meaning of the Chicken*, Sang-hwa attempts to create value through painting amid the loss of meaning caused by war. His refusal to sell his paintings resists the reduction of art to economic value. Yet it also constitutes bad faith insofar as he disregards his family's economic crisis and absolutizes artistic transcendence. Likewise, his departure from home represents both an attempt to reclaim subjectivity and an evasion of responsibility for others.

In *Life Is Like a Chorus*, Sang-hwa rejects marriage as an oppressive institution. However, while resisting objectification by the gaze of the Other, he paradoxically reduces Aran to an object of his desire, objectifying her body and denying her freedom. He further displays bad faith by justifying his sexual choice as the inevitable expression of natural male desire, thereby denying his own freedom and responsibility. His realization following Aran's death also constitutes bad faith insofar as it rests on his appropriation of Aran as a symbol for his own existential awakening.

In *The Flower and the Cross*, Sang-hwa's resistance extends to legal judgment

and death. He recasts his already scheduled execution by hanging as an active exercise of self-judgment, but this judgment culminates in a declaration of his own innocence rather than an acceptance of responsibility for Aran's death. This constitutes bad faith: he effaces the facticity of his own violence while absolutizing transcendence through his declaration of innocence. Sang-hwa's final stance thus represents not the fulfillment of existential freedom but a contradiction in which freedom and responsibility, his own choices and bad faith, and resistance and self-absolutization collide.

Oh Hak-young's trilogy thus portrays the existential determination of a postwar subject who refuses to submit to meaninglessness, objectification, and absurdity. At the same time, it demonstrates how freedom, when detached from responsibility for the Other's freedom and life, can turn into violence and bad faith.

Keywords: Absurdity, Bad faith, Existential resistance, Freedom, *Life Is Like a Chorus*, Meaninglessness, Objectification, Oh Hak-young, Postwar drama, Responsibility, *The Flower and the Cross*, *The Meaning of the Chicken*

접 수 일: 2026년 7월 5일

심사기간: 2026년 8월 16일~2026년 8월 26일

게재결정: 2026년 9월 8일