



비판적 포스트휴머니즘으로 본 SF 희곡의 극작술

— 마에카와 도모히로 〈산책하는 침략자〉와 〈태양〉을 중심으로*

최우정**

〈차례〉

1. 비판적 포스트휴머니즘과 '인간'을 낫설게 하기
2. 포스트휴먼 주체성과 긍정의 윤리-정치학
3. 개념의 순환과 탈중심적 유대: 〈산책하는 침략자〉
4. 초주체의 단절과 저주체적 공생: 〈태양〉
5. SF 희곡의 매체 전환과 포스트(인)문학의 향방

국문초록

4차 산업혁명과 여섯 번째 대멸종 사이에 가로놓인 이 시대에 포스트휴먼은 핵심적인 화두다. 포스트휴먼에 관한 이론적 기획은 트랜스휴머니즘과 비판적 포스트휴머니즘으로 구분되는데, 이때 인간 신체의 취약성은 전자에게는 기술적 향상을 통해 극복되어야 할 한계로, 후자에게는 생명의 상호의존성을 성찰하게 하는 전제조건으로 인식된다. 그동안 희곡과 연극은 시공간적 제약과 디지털 스펙터클의 측면에서 소설이나 영화에 비해 SF 장르를 구현하는 데 불리하다고 여겨져 왔으나, 생동하는 몸을 비결정적 의미작용의 통로로 삼는 연행의 본령이야말로 인간과 세계에 대한 관습적인 이해를 변전시키는 차별화된 거점일 수 있겠다는 것이 본고의 문제의식이다. 이 글에서는 비판적 포스트휴머니즘을 렌즈로 삼아 마에카와 도모히로(前川知大)의 희곡 〈산책하는 침략자〉(2005)와 〈태양〉(2011)에 나타난 포스트휴먼 상상력을 고찰한다. 2장에서는 로지 브라이도티가 '포스트휴먼 3부작'을 통해 제시한 포스트휴먼 주체성과 관계적 존재론의 사유를 재구성하고, 3장과 4장에서는 두 작품이 어떻게 자아와 타자의 이원적 기획을 교란하며 이종(異種)의 횡단적 배치를 서사화하고 있는지 살펴본다. 5장은 SF 희곡의 매체 전환에 관한 시론적 논의로서 영화·드라마·소설로의 각색 양상을 진단하는 한편, 창작

* 이 논문은 2025년 10월 18일 한국극예술학회 가을 정기학술대회 〈감정의 월경: 한국 극예술과 세계라는 무대〉에서 발표한 내용을 다듬고 보완한 것이다. 당시 토론을 맡아 귀중한 조언을 아끼지 않으신 전지니 선생님(한경국립대)께 감사드립니다.

** 연세대학교 국어국문학과 박사과정 수료

집단 LAS의 연극 〈산책하는 침략자〉(2019)와 시나브로 가슴에의 무용 〈태양〉(2023)의 성취와 한계를 점검한다. 나아가 다종의 이야기들과 조우하며 현실의 지배적 허구를 홀트리는 포스트인문학적 비평이 곧 지구 행성의 긴급성에 응답하고 다른 세계화(reworlding)에 동참하는 해석적 개입임을 제안한다.

주제어: 로지 브라이도티, 마에카와 도모히로, 비판적 포스트휴머니즘, 포스트인문학, 포스트휴먼, SF 연극

우리는 서로 함께 되거나, 아무것도 아니거나 둘 중 하나이다.
—도나 해러웨이, 『트리블과 함께하기』

1. 비판적 포스트휴머니즘과 ‘인간’을 낮설게 하기

‘로봇(Robot)’이란 단어가 카렐 차페크(Karel Čapek)의 희곡 <R.U.R.>(1920)에서 유래했음은 두루 알려진 사실이다. 체코어 ‘robota’에 어원을 두는 이 단어는 원래 봉건제 사회의 강제 노역을 뜻하는데, 로봇을 곧 인간과 닮은 “살아 있고, 지적이며, 노동하는 기계”¹⁾로 형상화한 위의 작품을 계기로 현재와 같은 일반명사로 사용되고 있다. 한국에서 <R.U.R.>은 1925년 박영희가 <인조노동자>라는 제목으로 『개벽』에 완역해서 게재했고, 1926년 일본 쓰키지 소극장에서 <인조인간>을 관람했던 김우진은 “자본주의와 군국주의에 대한 부인, 모성의 고창(高唱), 노동의 신성(神聖)”으로 요약되는 주제의식이 ‘환상적 멜로드라마로 극화되었다고 논평한 바 있다.²⁾ 1970년 이해랑 연출로 국립극단에서 공연될 때는 인간 배우(손숙)가 어떻게 로봇(헤레나)의 심리를 묘사할 것인지가 세간의 이목을 끌기도 했다.³⁾ 이처럼 로봇을 비롯한 포스트휴먼 형상은 기술 발전이 집적되는 시대적 맥락 속에서 인간성(humanity)을 숙고하게 하는 담론과 상상력을 촉발해 왔다.

2010년대 후반부터 국내 공연계에서는 SF 연극이 활발히 제작되는 중인데,⁴⁾ 저간의 무대에서 인간과 비(非)인간의 융합이 구현되는 방식은 다음

-
- 1) 카렐 차페크, 유선비 옮김, 『R. U. R: 로쭈 유니버설 로봇』, 이음, 2020, 23면.
 - 2) 김우진, 「축지소극장에서 <인조인간>을 보고」, 『개벽』 제72호, 1926.8.
 - 3) 「손숙씨: 국립극단 59회 공연 <인조인간> 타이틀롤 맡은」, 『조선일보』, 1970.11.12.
 - 4) 2016년부터 소극장 혜화당이 주최해 온 SF연극제는 2025년 11월을 기준으로 10회차를 맞이했고, 일명 SF 연극에 대한 관심이 본격적으로 고조된 시점은 코로나19 팬데믹 즈음인 것으로 보인다. 이러한 흐름은 2000년대 이후 SF 소설의 약진이 두드러진 문

의 세 가지 층위로 분류할 수 있다. 첫째는 인간-배우가 비인간-배역을 연기하는 경우로, 이때 후자에는 로봇, 사이보그, 동식물, 외계 생명체 등이 포함된다. 둘째는 비인간-배우가 (유사)인간-배역을 연기하는 경우이며, 2013년에 내한했던 히라타 오리자[平田オリザ]의 <사요나라>와 같은 안드로이드 연극에서 인간 배우와의 상호작용을 동반한 로봇 배우는 “현존의 유희적 조작에 관련되는 무한한 퍼포먼스의 가능성”⁵⁾을 넓힐 것으로 전망된다. 셋째는 비인간 존재를 의인화하기보다 그들 본연의 행위성을 부각시키는 경우이다. 고사리와 분재(盆栽), 잣나무 씨앗 등이 서바이벌 게임에 임하는 정진새의 <너의 왼손이 나의 왼손과 그의 왼손을 잡을 때>(2023)가 대표적인 사례로, 이는 물질세계를 고정된 배경으로 여기지 않고 비인간 주체와의 네트워크로 구성되는 복합적 현상으로 파악하려는 물질적 전회(material turn)와도 밀접하게 연관된다.

근래 다양한 학제를 가로지르며 철학, 문학, 예술 전반에서 긴요한 의제로 부상하는 포스트휴머니즘에서 단연 핵심적인 쟁점은 인간의 신체다. 4차 산업혁명과 여섯 번째 대멸종이라는 미증유의 기로에 선 우리는 모든 사물의 척도였던 ‘인간(anthropos)’ 표상을 재고해야 하는 상황에 당면해 있다. 오늘날 포스트휴먼에 관한 논의는 크게 트랜스휴머니즘과 비판적 포스트휴머니즘의 입장으로 양분된다. 먼저 전자는 기술적 향상을 통해 인간의 생물학적 한계를 극복하고자 하며, 몸/마음, 자연/문화, 주체/객체의 이분법에 근거하는 근대의 계몽주의 휴머니즘을 계승한다. 한스 모

학계의 동향과 조응하며, 2010년대 후반부터 한국문화예술위원회, 한국과학창의재단, 고양문화재단 등 “정부 산하기관 및 지역 문화재단이 예술과 기술의 만남을 제창하면서 기술을 적극적으로 차용한 공연의 무대화가 가능”해진 제도적 여건도 반영되어 있다(전지나, 「무대 위 ‘아트애펀크’의 현재와 미래—SF연극이 기술을 구현하는 방식」, 『한국극예술연구』 제74집, 한국극예술학회, 2021, 104면).

- 5) 주현식, 「포스트휴머니즘 시대의 퍼포먼스-배우로서 로봇에 대하여」, 『드라마연구』 제51호, 한국드라마학회, 2017, 97면. 주현식은 “자동화되거나 기계적으로 조작되지만 자연스러우면서도 자발적으로 행동하는 것 같은 로봇 배우의 현존”을 통해 “리얼하면 서도 리얼하지 않은, 직접적이면서도 매개적인, 이중적 리얼리티의 균열과 충돌”이라는 관객 경험이 빚어진다고 기술한다(같은 글, 101면).

라벡(Hans Moravec), 닉 보스트롬(Nick Bostrom), 레이 커즈와일(Ray Kurzweil) 등으로 대변되는 트랜스휴머니스트들은 과학적 합리성을 필두로 인간의 근본 조건을 개선시키고 궁극적으로 영생과 초월적 지능에 도달할 수 있다고 주장한다. 그러나 비판적 포스트휴머니즘 측에서는 이러한 기술 낙관주의가 “본질적으로 인간주의적인 가정을 재확인하고 그 과정이 갖는 개별적인 신체화된 측면을 소거한다”⁶⁾고 지적한다.

반면에 비판적 포스트휴머니즘은 인간과 비인간의 관계를 상호 연결성과 생태적 책임을 중심으로 재조직하며, 종래의 인간중심적 위계와 이분법적 사고를 해체하는 패러다임을 모색한다. 여기에는 서구의 역사에서 상정되어 온 대문자 인간(Man)이 특정한 범주만을 보편화된 기준으로 승인하는 배타적 협약임을 통찰했던 반(反)휴머니즘의 사상적 유산이 관류한다. 이를테면 페란도(Francesca Ferrando)는 철학적 포스트휴머니즘이 ‘타자들과의 전통적 대립이 아닌 대안적 전략을 통해 인간에 접근하는 방식이자, “탈-인간주의, 탈-인류중심주의, 그리고 탈-이원론으로 정의할 수 있다”고 언급한다.⁷⁾ 비판적 포스트휴머니즘 계열에 속하는 논자로는 기왕의 미래주의를 멀리하고 현재의 트러블과 함께하며 기이한 친족을 만들자고 제안한 도나 해러웨이(Donna Haraway), 관계적 역량과 조에 평등주의를 기반으로 포스트휴먼 주체성의 정립을 탐색한 로지 브라이도티(Rosi Braidotti), 물질세계에서 벌어지는 다종의 침투를 횡단신체성으로 개념화하며 유해한 환경에 뒤영기고 노출되기를 권유한 스테이시 얼라이모(Stacy Alaimo) 등을 예거할 수 있다.

6) 프란체스카 페란도, 이지선 옮김, 『철학적 포스트휴머니즘: 포스트휴먼 시대를 이해하는 237개의 질문들』, 아카넷, 2021, 158면.

7) 이때의 ‘타자들’이란 근대적 주체의 거울상으로서 열등한 지위를 부여받았던 여성, 유색인, 쿼어, 장애인, 동물, 기계, 사물 등을 일컫는다. 또한 페란도는 탈-인간주의가 인간을 단수가 아닌 복수로 파악함으로써 휴머니즘 전통을 약화시키는 것이고, 탈-인류중심주의가 인간종이 비인간과의 관계에서 당연시해 온 존재론적 특권을 탈중심화하는 것이며, 탈-이원론이 닫힌 차아 개념에 기초한 정체성 형성 전략과 우리/그들, 문명/야만 등의 상징적 이분법을 탈피하는 것이라고 설명한다(위의 책, 120-127면 참조).

이때 주어진 현실을 새로이 조망하고 인간중심적 시좌를 벗어나기 위한 방편으로 SF의 역할이 중요시된다는 점은 의미심장하다. 주지하듯 과학소설의 이론적 기틀을 마련한 다크코 수빈(Darko Suvin)은 SF를 “인지적 소외의 문학”⁸⁾이라 규정했다. 더불어 낯설게 하기(defamiliarization)가 포스트휴먼 지식의 “주요 방법론적 도구”⁹⁾이자 “인식 주체가 자신이 익숙했던 자아에 대한 지배적인 규범적 전망에서 자신을 떼어냄으로써 깨어나는 과정”¹⁰⁾이라는 브라이도티의 말을 곁쳐 놓자면, SF는 복수종의 타자와 연루되어 주체의 위치성을 재설정하는 창조적인 마중물이 될 수 있다. 이와 관련해서 SF 희곡·연극의 미학적 효과를 논구할 때는 ① 배우와 배역—현상학적 신체와 기호학적 육체—의 불일치에서 발생하는 긴장, ② 배우와 관객의 공동 현존과 피드백 고리¹¹⁾를 염두에 두어야 한다. 생동하는 몸을 비결정적 의미작용의 통로로 삼는 연극의 본령이야말로 인간과 세계에 대한 관습적인 이해를 변전시키는 차별화된 거점임을 유념할 필요가 있다.

2020년대 들어 한국 SF 소설과 영상물에 관한 연구가 가파르게 증가한 데 비해, 극예술 분야에서 포스트휴머니즘을 연계한 학술적인 논의는 점차 축적되어가는 단계이다. 전지니는 식민지기부터 2010년대까지 국내 SF 연극의 공연사와 개념의 변천을 검토하면서 사실적 묘사보다는 철학적 주제의 전달에 치중하기에 과학적 상상력이 미진하다는 점, 해외의 원작

8) Darko Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Haven: Yale University Press, 1979, p. 4. “SF는 소외(strangement)와 인지의 존재와 그 상호작용을 필요충분조건으로 하고, 작가의 경험적 환경에 대한 상상적 대안을 주된 형식적 장치로 삼는 문학 장르이다.” Ibid., pp. 7-8.

9) “포스트휴먼 문학이론은 낯설게 하기, 비선형성, 형상화의 역할, 교조적 진리에 대한 비판과 같은 주요 방법론적 도구들에 기초한다.” 로지 브라이도티, 김재희·송은주 옮김, 『포스트휴먼 지식: 비판적 포스트인문학을 위하여』, 아카넷, 2022, 201면; Rosi Braidotti, *Posthuman Knowledge*, Cambridge: Polity Press, 2019, p. 133을 참조하여 번역 일부 수정.

10) 로지 브라이도티, 이경란 옮김, 『포스트휴먼』, 아카넷, 2015, 215면.

11) 에리카 피셔-리히테, 김정숙 옮김, 『수행성의 미학: 현대예술의 혁명적 전환과 새로운 퍼포먼스 미학』, 문학과지성사, 2017.

을 번역 및 각색하는 경우가 많아 창작극의 비중이 적다는 점을 한계로 꼽는다.¹²⁾ 최근의 희곡 연극을 대상으로 포스트휴먼 테마에 주목한 연구로는 김민조, 김옥란, 전지니의 논문이 있다. 김민조는 2021년에 발표된 두 편의 희곡에 나타난 포스트바디(post-body)의 형상을 분석하고, ‘포스트휴먼 주체성을 서사적으로 조건짓는 텍스트와 극작술의 역할에 착목하는 연구를 상대적으로 찾아보기 어려운 비평적·학술적 공백’을 보다 진지하게 사유해야 한다고 제언한다.¹³⁾ 김옥란은 2020년대 국내 연극의 비인간 서사를 ‘동물-되기’와 ‘기계-되기’로 나누어 일별하며,¹⁴⁾ 전지니는 코로나19 팬데믹 이후 SF 연극이 성별화된 근현대사를 심문하거나 비인간 캐릭터가 젠더 및 쿼어 담론과 접목되는 양상을 확인한다.¹⁵⁾

마에카와 도모히로[前川知大, 1974]는 2003년 결성한 극단 이키우메(イキウメ)에서 활동하고 있는 극작가 겸 연출가이다. 지난 17년간 요미우리 연극대상, 기노쿠니야 연극상 등 주요 연극상을 14회 이상 수상하며 일본 현지에서 문학성과 대중성을 인정받았다. 대표작으로는 <산책하는 침략자>(2005), <함수 도미노>(2005), <성지X>(2010), <태양>(2011), <짐승의 기동>(2013) 등이 있으며, 그중 여럿이 국역본으로 발행되거나 번역극으로 무대화되어¹⁶⁾ 한국의 독자와 관객에게도 친숙한 편이다. SF, 공포, 오컬트의 코드가 빈번히 활용되는 도모히로의 작품들은 “평범한 일상에 투입한

12) 전지니, 「과학적 상상력의 무대화에 대한 시론—SF연극의 역사와 현재」, 『대중서사연구』 제25권 4호, 대중서사학회, 2019.

13) 김민조, 「‘이후’의 신체를 조형하는 포스트휴먼 극작술—신효진 희곡 〈머핀과 치와와〉(2021), 김연재 희곡 〈상형문자무늬 모자를 쓴 머리들〉(2021)을 중심으로」, 『한국극예술연구』 제76집, 한국극예술학회, 2022, 55면.

14) 김옥란, 「2020년대 한국연극과 포스트휴먼 서사의 새로운 가능성」, 『한국연극학』 제86호, 한국연극학회, 2024.

15) 전지니, 「동시대 한국연극에 나타난 포스트휴머니즘과 페미니즘의 공존 양상 연구」, 『이화어문논집』 제66집, 이화어문학회, 2025.

16) 일본 공연 연도, 국역본 서지사항, 매체 변용(영화·드라마·소설) 사례 등을 정리한 **마에카와 도모히로 주요 작품 연보**는 〈부록〉의 [표 1]을, 2025년 11월까지 상연된 마에카와 희곡 원작 **국내 공연 정보**는 [표 2]를 참고하라.

기이한 감각(sense of wonder)의 세계를 그려낸다”¹⁷⁾는 식으로 소개되는데, <산책하는 침략자>와 <태양>은 각각 외계인의 침략과 ‘녹스’라는 신인류의 출현을 서사의 발단으로 삼는 디스토피아적 설정의 텍스트이다. 그럼에도 인간 너머(more-than-human) 혹은 인간 이후(after-the-human)의 존재들을 휴머니즘적 대립항으로 환원하거나, 냉소적이고 종말론적인 비전에 침윤되지 않는다는 점에서 특기할 만하다.

이 글에서는 비판적 포스트휴머니즘의 관점에서 <산책하는 침략자>와 <태양>의 포스트휴먼 상상력을 고찰하고자 한다. 우선 2장에서는 로지 브라이도티가 제시했던 포스트휴먼 주체성과 관계적 존재론의 철학을 재구성하고, 이를 바탕으로 3장과 4장에서는 두 작품이 어떻게 자아와 타자의 이원적 분할을 교란하며 이종(異種)의 횡단적 배치를 서사화하고 있는지 살펴본다. 아울러 본고의 연구 대상이 영화·드라마·소설 등으로 다양하게 각색된 만큼 SF 희곡의 매체 전환을 다루기에 적합한바, 5장에서는 창작집단 LAS의 연극 <산책하는 침략자>(연출 이기쁨, 2019)와 시나브로 가슴에의 무용 <태양>(안무 이재영, 2023)에 초점을 맞춰 그 성취와 한계를 점검한다. 덧붙여 재난, 파국, 절멸이 동시대를 진단하는 낱말들로 운위되는 요즘, 포스트인문학적 비평이 어떻게 지구 행성의 긴급성에 응답하는 해석적 개입이 될 수 있는지 생각해 보고자 한다.

2. 포스트휴먼 주체성과 긍정의 윤리-정치학

이탈리아 출생의 로지 브라이도티(1954)는 호주에서 성장하여 네덜란드에 정착한 현대 유럽 사상가이자 여성주의 철학자이다. 2010년대부터

17) 인터뷰어 岡野宏文, “若者の日常生活を怪奇現象と絡ませる: 劇団イキウメ・前川知大の劇世界”, Performing Arts Network Japan, 2008.12.24. <https://performingarts.jp/f.go.jp/en/article/6933/> (접속일: 2025년 11월 10일)

이른바 포스트휴먼 3부작—『포스트휴먼』(*The Posthuman*, 2013), 『포스트휴먼 지식』(*Posthuman Knowledge*, 2019), 『포스트휴먼 페미니즘』(*Posthuman Feminism*, 2022)—을 출간한 그녀는 근대의 휴머니즘에 내포된 서양, 남성, 백인, 이성애, 건강, 이성 중심적 사고체계를 비판하고, 인간과 비인간, 물질과 환경의 얽힘 속에서 어떤 대안적 주체성의 틀을 고안할 것인지 탐구해 왔다. 특히 포스트휴머니즘적 선회로 말미암아, 인류세(人類世)¹⁸⁾와 선진 자본주의에 대응하는 새로운 욕망과 실천의 형식을 궁리하자고 피력한다. 이러한 시각에서 포스트휴먼 이론은 “인간을 지시하는 기본 준거 단위를 다시 생각하도록 돕는 생성적 도구”¹⁹⁾이자, 자연-문화 연속체(nature-culture continuum)가 지나온 역사를 지구 행성적 규모에서 돌아켜보며 이 시대에 절실히 요구되는 거주 방식을 구상해내는 비계(飛階)로 작용한다.

그런데 종종 암울한 파국의 이미지로 수렴하는 포스트휴먼 조건에서도 긍정적 전환으로의 단서가 포착되는 이유는 무엇일까. 생태 불안정성, 신자유주의의 포화, 사회 구성원 간의 정치적 반목이 격심한 지금, 약자를 향한 차별과 착취는 여전히 엄존하는 데다, 다종 생물의 서식 기반마저 회복 불가능한 수준으로 침식되고 있으니 말이다. 시장 만능주의와 첨단 과학기술의 결탁—생성형 AI, 바이오 공학, 데이터 플랫폼—에 따른 인지 자본주의(cognitive capitalism)의 가속화, 부와 권력의 양극화, 글로벌 전쟁과 난민 문제 역시 빼놓을 수 없다. 이와 같은 견지에서 브라이도티는 현 세기의 인류가 직면한 구조적 위기를 ‘포스트휴먼 곤경(posthuman predicament)’

18) 인류세(Anthropocene)는 네덜란드의 대기화학자 파울 크뤼첸(Paul J. Crutzen)과 미국의 생물학자 유진 스토머(Eugene F. Stoermer)가 2000년 국제 지구권-생물권 프로그램(IGBP)의 뉴스레터에서 제시한 용어로서, 인간 행위가 지구의 물리-화학적 시스템에 중대한 영향을 끼쳐 만들어진 새로운 지질시대를 뜻한다. 인류세 개념의 학술적 정식화 여부는 과학계에서 첨예한 논쟁거리가 되어왔고, 2024년 3월 국제지질과학연맹(IUGS) 산하 제4기 층서소위원회(SQS) 투표에서 공식 도입안이 부결되었으나, 이러한 학계 안팎의 갈등과 별개로 문화예술계를 위시한 동시대의 담론장에서 인류세가 생태위기(ecological crisis)에 관한 폭넓은 관심과 성찰을 이끌어내는 데 유의미한 구심점으로 안착했음은 분명해 보인다.

19) 로지 브라이도티, 앞의 책, 2015, 13면.

이라는 용어로 집약한다. 나아가 “포스트휴먼 곤경을 사유와 지식과 자기 재현의 대안적 도식들을 추구할 힘을 강화할 수 있는 기회로 본다.”²⁰⁾ 익숙한 휴머니즘의 보편주의에 기대지 않고 현행하는 복잡성과 중층성을 사고의 촉매로 삼음으로써, 오히려 유연하고도 창조적인 도약을 꾀하려는 것이다.

더욱 흥미로운 점은 포스트휴먼 지식이 비판적 논증이나 해석적 차원에만 머물지 않는다는 사실이다. 포스트휴먼 주체성은 고통과 혼돈, 물리적인 힘과 상징적인 힘이 병존하는 신체라는 문턱에서 규범화된 질서와 마찰하거나 협상함으로써 미(未)도래한 비전과 가치를 발명하는 수행(performance)에 가깝다. 브라이도티의 표현대로 하자면, 이는 “횡단적이고 물질적으로 뿌리박혀 있으며 차이적인 ‘우리’의 구성으로 시작해서 생성적 동맹들을 발견해가”²¹⁾는 여정인 한편, “다른 관점에서 알기를 원하고 다른 방식으로 지식을 생산하기를 원하는 포스트휴먼 주체들의 구성으로 정의된다.”²²⁾ 뿐만 아니라 강고한 통일성을 유지하는 대신, 상호 협력과 연속적 이동을 통해 끊임없이 변이되기를 지향하는 유목적 주체(nomadic subject) 개념과도 이어진다. 즉, 그녀에게 포스트휴먼이란 사이보그나 트랜스휴먼처럼 명료하게 지정되는 주체의 모습이라기보다는, 나날이 침해해져 가는 부정의와 불평등 속에서 탈중심화된 해방의 단서를 길어내는 이론적·실천적 형상인 셈이다.

익히 짐작되는 바처럼, 그녀의 지적 여정은 들뢰즈(Gilles Deleuze)와 아감벤(Giorgio Agamben)의 논의에 적잖이 빚지고 있다. 우선 포스트휴먼 되기—‘동물·되기’, ‘지구·되기’, ‘기계·되기’—는 들뢰즈의 생성 철학에 연원을 둔 것으로, 서로 상이한 몸들이 뒤섞이고 마주치며 그 어떤 형태론든 주체성을 갱신하는 물질적인 변형을 의미한다. 이러한 되기의 기획은 고대 그리

20) 로지 브라이도티, 앞의 책, 2015, 21면.

21) 로지 브라이도티, 앞의 책, 2022, 220면.

22) 위의 책, 232면.

스에서 유래한 생명의 두 가지 구분법—비오스(bios)와 조에(zoe)—을 전유하는 조에 평등주의와도 연동된다. 아감벤이 조에를 첫째, 모든 생명체에 공통된 살아있음이라는 단순한 사실, 둘째, 주권 권력에 의해 정치적 시민권을 박탈당한 예외적인 존재로 간주한다면,²³⁾ 이와 달리 브라이도티는 생명 자체의 생기적 힘(vital force)을 인류에만 귀속되지 않는 생성적 역량으로 탈바꿈시킨다. 따라서 조에는 그저 무력하거나 정태적인 상태가 아니라, 비인간 행위자들과 함께 새로운 결속의 양식을 창안해 가는 잠재력의 원천으로 재규정된다.

윤리학은 ‘우라’가 장차 될 수 있는 것의 실현되지 않은 혹은 잠재적인 퍼텐셜을 현실화하는 주체들—‘우리, 포스트휴먼 주체들’—의 **집단적 배치**들을 구성하는 것으로 시작한다. 그것은 사회적 변환을 집단적으로 관리하는 과정을 위한 일종의 레시피이며, **희망의 사회적 지평들을 공동 구축**하고 탈-가속화를 진행함으로써 작동한다. [...] 포스트휴먼 융합의 적절한 주체는 ‘대문자 인간’이 아니라, 새로운 집단적 주체, 즉 ‘우리는-(모두)-여기에-함께-있지만-하나가-아니고-똑같지도-않다’고 할 수 있는 주체의 일종이다. 이는 **인류가 취약하면서 동시에 저항하는 범주**임을 뜻한다. 포스트휴먼 주체성은 대립하는 이분법적 항들이 아니라 그 자체의 내재성 속에서 일어나는 생성의 과정으로 이해될 수 있다.²⁴⁾ (강조는 인용자)

행위적 실재론의 주창자로 널리 알려진 버라드(Karen Barad)가 자신의 사상을 존재-인식론(onto-epistemology)이라 명명했듯,²⁵⁾ 포스트휴먼 윤리와 정

23) 조르조 아감벤, 박진우 옮김, 『호모 사케르: 주권 권력과 벌거벗은 생명』, 새물결, 2008, 33-50면 참조.

24) 로지 브라이도티, 앞의 책, 2022, 90면.

25) 신유물론의 관점에서 존재와 인식, 물질과 담론이 하나로 얽혀 간행(intra-action)된다고 보는 캐런 버라드는 이렇게 언급한다. “존재는 물질화(mattering)로 관통되는 것이지요. 인식론, 존재론, 그리고 윤리학은 분리불가능합니다. 사실의 물질, 관심의 물질, 그리고 사려의 물질들은 서로가 섞여 있습니다.” 릭 돌피언·이리스 반 데어 툴,

치의 분리 불가능성을 역설하는 브라이도티의 사유를 긍정의 윤리-정치학이라 불러도 괜찮을 것이다.²⁶⁾ 그녀에게 있어서 광범위한 상호의존성에 바탕을 두는 횡단적 동맹은, “희망의 사회적 지평들을 공동 구축”하는 윤리적 책임과 정치적 결단의 실현에 다름 아니다. 이처럼 비동일적인 타자들과의 관계망 안에서 확장되는 주체의 궤도를 브라이도티는 ‘긍정의 유대(affirmative bond)’라고 지칭하는데, 이는 불가피한 취약성이나 집단적 죄의식 및 부채감, 멜랑콜리 등의 부정성을 열린 미래의 기폭제로 활성화하는 능동적인 공동체이다. 정리하건대, 필연적인 차이와 연결의 조건을 인정하고 패배주의나 허무주의를 멀리하며, 손상된 세계를 돌보고 감응하는 능력—“평화주의, 비폭력, 너그러움”²⁷⁾—을 버려내자는 것이 바로 긍정의 윤리-정치학이 ‘우리’에게 건네는 지침이다.

3. 개념의 순환과 탈중심적 유대: 〈산책하는 침략자〉

2005년 일본에서 초연된 이래 2007년, 2011년, 2017년에 걸쳐 도쿄·오사카·기타큐슈 등지에서 재연된 <산책하는 침략자>는 마에카와 도모히로를 SF 전문 극작가로 자리매김하게 한 대표작이다. 외계인의 지구 침략이라는 전형적인 SF의 소재를 취하면서도, 그로 인해 파생되는 ‘개념 빼앗기’라는 사건이 곧 인간 정체성의 본질이 무엇인지 입체적으로 되묻는다

박준영 옮김, 『신유물론: 인터뷰와 지도제작』, 교유서가, 2021, 98면.

- 26) 동시에 이는 주디스 버틀러(Judith Butler)의 정치철학으로부터 비폭력이 곧 지상에서 살아가는 취약한 존재자들에게 “주어진 현실의 구체적인 근거 위에서 정당화될 수 있는 윤리-정치적 선택”임에 착안하여 그것을 ‘비폭력의 윤리-정치학(ethico-politics of nonviolence)’이라 일컬은 다음의 논문에서 영감을 얻은 것이다. 김애령, 「폭력, 취약성 그리고 용서 불가능성: 버틀러의 ‘비폭력의 윤리-정치학’이라는 꿈」, 『안과밖: 영미문학연구』 57호, 영미문학연구회, 2024.
- 27) 로지 브라이도티, 윤조원 외 옮김, 『포스트휴먼 페미니즘: 더 나은 미래를 위한 변혁의 힘』, 아가넷, 2024, 396면.

는 점에서, 이 희곡은 과학적 정합성에 집중하는 하드 SF보다는 사회적 상상력을 중핵으로 삼는 소프트 SF에 해당한다. 마에카와는 한 인터뷰에서 “과학에서 설명할 수 없는 영역을 자유롭게 상상해 마음대로 설명을 붙여”보는 데서 창작의 긍지를 느꼈으며, “단순한 호러 이야기가 아닌 좀 더 현실의 세계와 연결되는 이야기”²⁸⁾를 쓰고자 했다고 진술한 바 있다. 이러한 집필 의도는 “친숙한 것과 낯선 것 사이의 변증법적 상호작용은, 일상 경험의 친숙한 세계를 형성하는 기초 구조물에 대해 더 결정적으로 이해할 수 있도록 해 준다”²⁹⁾는 미국의 SF 연구자 빈트(Sherryl Vint)의 논지와도 공명한다.

극의 배경은 실제로 존재하지 않는 가상의 지명, 즉 일본의 항구 마을 콘린초로 설정된다. “동맹국의 대규모 군사기지가 위치”³⁰⁾한 이곳은 전략적 요충지이자, 바다와 인접해 있는 해양 도시이다. 비행기의 굉음과 파도 소리 같은 청각적 요소들이 다양하게 활용되고, 미확인 비행물체가 출몰하며, 주변국에서 쏘아진 미사일—이는 장기간 휴전 중인 한반도의 상황과 동아시아의 지정학적 긴장을 환기시킨다—이 대사로써 언급되는 등, <산책하는 침략자>는 겉으로 평범해 보이는 일상 이면에 긴박한 위협이 도사리고 있음을 암시한다. 여기에 외계인의 침입이란 비현실적인 설정이 더해짐으로써, 관객에게 익숙한 공간은 언제든 균열이 가해질지 모르는 낯선 장소로, 일면 고요하고 권태롭게 비추어지던 세계는 더없이 불안정한 공간으로 묘사된다. 다시 말해 해안·병원·가정·거리를 오가는 극의 동선은 재난과 평화가 맞붙어 있는 폐회로를 형성하여, 무대 전체를 상시적인 위기의 현장으로 바꿔 놓는다.

28) 인터뷰어 岡野宏文, 앞의 글, 2008. (접속일: 2025년 11월 10일)

29) 셰릴 빈트, 전형선 옮김, 『에스에프 에스프리: SF를 읽을 때 우리가 생각할 것들』, arte, 2019, 68면.

30) 마에카와 도모히로, 이홍이 옮김, 『산책하는 침략자』, 알마, 2019, 6면. 이하 작품 인용 시에는 이 책—저본은 극단 이키우메에 의해 2017년 공연된 연극 〈散歩する侵略者〉의 대본이다—의 면수만을 본문에 표기한다.

먼저 눈여겨볼 것은, 인간의 신체가 취약하고 파손되기 쉬운 물질로 현전한다는 점이다. 가령, 죽은 금붕어가 담긴 비닐봉지를 들고 처음 등장하는 주인공 신지의 맨발에는 출혈이 멈추지 않는다. 그를 발견한 기자 사쿠라이와의 대화에서 반복되는 ‘파’와 ‘아프다’라는 낱말은, 사람의 몸이 수시로 훼손 가능성에 노출되어 있음을 부각한다. 이어 지구에 도래한 세명의 외계인 중 신지를 제외한 둘이 4인 가족에게 들어간 뒤, 할머니가 자녀 부부와 자신을 식칼과 주방 가위로 해체해 살해하고, 손녀만이 살아남아 ‘피 웅덩이 안에 가만히 앉아 텅 빈 눈으로 아빠의 아래턱을 양손에 들고 뺨히 쳐다봤다(43)’는 기묘한 일화가 전달된다. 이는 고의적 살인보다는 그들의 육체를 관찰하려는 외계인의 해부학 실험에 가까운데, 바로 그 지점에서 피부 표면을 경계로 개체의 안팎이 분리되는 근대적 신체관이 비틀어진다. 이렇듯 <산책하는 침략자>는 정신과 신체의 이분법 위에 세워진 ‘인간의 범주를 문제시하며 시작된다.

쿠루마다 다들 어떤 특정 대사에 대해 사고할 줄 모르게 됐어요. 설명하기 어려운데, ‘개념’을 잃어버린 거예요. 예를 들어 사과, 귤은 알아요, 과일이란 말도 알아요. 그런데 과일이 뭐냐고 물으면 구체적인 지식과 연결이 안 돼요. [...] 계절, 꿈, 질투, 마음. 아무리 말로 설명을 해도 이해를 못 해요. 숫자, 시간 이런 쪽을 모르는 사람은 손도 못 쓰죠. ... 서서히 정신을 망가뜨리는 거예요. (82-83)

본 희곡이 사변 문학(speculative literature)으로서 특별히 획득하는 위상이란, 외계인이 인간의 몸을 점유할 뿐 아니라 특정한 ‘개념’을 가져간다는 철학적 상상력에서 기원한다. “우린 소중한 거에 대해서 말하는 거 잘 못해.”(122)라는 나루미의 대사처럼, 추상적인 개념을 언어화하는 일은 애초부터 불완전한 시도이기 마련이다. 말하자면 사람의 판단력을 무너뜨리

는 ‘개념 빼앗기’는 로고스중심주의(logocentrism)에 물음을 던짐으로써 SF 특유의 인지적 소외의 효과를 발휘한다. 더욱이 개념을 잃은 인물에게 저절로 눈물이 흐른다는 설정은, 막연하게 감지될 법한 행위를 신체적인 반응과 접속시켜 관념과 물질의 경계를 교란하는 퍼포먼스적 장치라고 볼 수 있다. 이때 상실되는 것은 사회적 역할과 의사소통을 지탱해 온 근간—“보통 자기한테 중요한 개념이 엉망이 된 경우가 많거든요.”(83)—이므로, 결국 사람됨(personhood)을 고정된 본성이 아닌 가변적이고 관계적인 수행으로 인식하게 만든다.

더불어 <산책하는 침략자>는 연극 부문에만 한정되지 않고, 여러 매체가 집합적으로 축적해 온 SF 메가텍스트(mega-text)³¹⁾와 결부해서 이해될 필요가 있다. 세 편의 영화를 예로 들자면, 인간 신체를 가로채는 바디스내처(bodysnatcher) 장르의 원형을 제시한 <신체 강탈자의 침입>(돈 시젤, 1956), 9·11 테러 이후의 공포를 대규모 피난과 실종의 이미지로 외삽한 <우주전쟁>(스티븐 스필버그, 2005), 최면술이란 초자연 현상으로부터 현대인의 원초적 불안을 도출한 <큐어>(구로사와 기요시, 1997)³²⁾가 이 희곡의 상호텍스트적 배경에 놓인다. 그러나 여기서 중요한 것은 선행 작품의 영향을 추적하기보다는, 보편화된 장르적 코드와 규약을 염두에 두면

31) 호주의 SF 소설가 겸 이론가인 데이미언 브로데릭에 의하면, SF는 가정법적 성격(subjunctivity)을 띠고 있으며, 그것의 독해 자체가 거대한 상호텍스트적인 하이퍼텍스트, 즉 메가텍스트에 대한 공유된 접근을 요구하는 장르이다. 이러한 메가텍스트는 최신의 과학 연구에서 제출된 지식백과, 선행 SF에서 확립된 아이코노그래피, 표준 서사 기법과 그 변형들을 포함하는 장르적 레퍼토리로 구성된다. 브로데릭은 개별 SF 텍스트의 부호화(coding)와 독자의 해독(decoding) 작업이 고도로 응축된 백과에 의존한다는 점을 강조하며, 이처럼 광범하게 분기된 상호텍스트성이야말로 SF를 곧 판타지를 비롯한 다른 장르와 구분 짓는 특수화된 읽기 양식이라고 설명한다(Damien Broderick, *Reading by Starlight: Postmodern Science Fiction*, New York: Routledge, 1995, p. xiii 및 pp. 67-68 참조).

32) 구로사와의 대표작 <큐어>가 영화 <링>(나카타 히데오, 1998)과 함께 1990년대 후반부터 2000년대 초반까지 유행한 소위 ‘J-호러’ 열풍의 시초격임을 감안하자면, 연극 <산책하는 침략자>가 2005년 일본에서 초연되어 상업적 성공을 거둔 데에는 이러한 문화적 맥락이 일정 부분 반영된 것으로 보인다.

서 그것이 변주되는 방식을 살펴보는 일이다. 전술한 바와 같이, 외계의 돌연한 침입이 내면의 점진적 와해로 굴절되는 것이 하나의 축이라면, ‘우주인 대 지구인’으로 요약되는 집단 대치의 구도가 개인 간의 친밀성 서사—인간이 외계인과 ‘한 팀이 되어 돌봐주는’(20) 가이드 관계—로 치환되는 것이 또 다른 축이라 할 수 있다.

신지 난 신지가 쌓아온 정보를 통해서 존재해. 조금씩 기억이 스며들었어. 처음엔 그냥 정보였던 게 내 경험으로 즐길 수 있게 됐어. 그래서 옛날 얘기 하면서 진심으로 웃을 수 있었어.

나루미 난, 성격이 바뀐 신지를 보면서, 예전이랑 똑같은 진짜 신지라고 생각했어. 솔직히 예전의 신지보다 좋았어.

신지 그래. 맞아. 나도 좋아. 아니, 그거에 가까운 감정이 들어.
(151)

위의 인용문에는 아내 나루미의 조력에 힘입어 ‘포스트휴먼 주체이자 포스트의식 주체’³³⁾로 변모하는 신지의 소회가 담겨있다. 본래 자신이 “신지의 가능성 중 하나”(119)이며, 본인의 의식이 머릿속 회로에 따라 작동한다고 설명했지만, 누적돼 있던 정보에 새로운 기억과 감각이 스며들면서 그는 진심으로 웃으며 타자와 교류하는 유기체로 거듭난다. 미국의 철학자 겸 문화비평가 샤비로(Steven Shaviro)는 우리의 사고가 늘 합리적이지 않거나 의식적이지 않다는 전제에서 감수성(sentience)이란 용어를 사용한다. 그에 따르면, “정보의 기록뿐만 아니라 에너지의 흐름을 포함”하는 감수성은 “과거 사건의 흔적과 미래 사건에 대한 예기를 담은 얼룩진 현재”다.³⁴⁾

33) “우리는 더 이상 의식만이 자아의 존재를 보장한다고 가정할 수 없다. 이러한 의미에서 포스트휴먼 주체는 포스트의식 주체이기도 하다.” 캐서린 헤일스, 허진 옮김, 『우리는 어떻게 포스트휴먼이 되었는가』, 열린책들, 2013, 490면, 강조는 원문.

34) 스티븐 샤비로, 안호성 옮김, 『탈인지: SF로 철학하기 그리고 아무도 아니지 않은 자로

물론 이런 감수성이 신지만의 전유물은 아니다. “거의 별거한 거나 마찬가지”(15)였던 과거와 한없이 불투명한 미래에도 불구하고, 나루미는 신지를 보살피며 꺼졌던 사랑을 되살린다. 즉 인간과 비인간의 감수성을 매개로 관계가 조율되어가는 이야기는, 자아 중심적인 동일화의 기제를 넘어선 공존의 윤리를 시사한다.

마지막으로 ‘개념의 순환’에 따른 외계인의 변화와 인간의 변화가 교차해서 제시된다는 점에 주목해 보자. 이때 극에서 주요하게 장면화되는 개념이 ‘혈연’, ‘소유’, “자신과 타인의 구별”(99)임은 강조할 만하다. 외계인이 의문시해서 앓아간 개념들이 공통된 성질을 지녔다는 사실은, 거꾸로 작중 사회를 가동하는 군사주의와 자본주의의 논리가 배타적 경계 짓기에 근거하고 있음을 은밀히 폭로한다. 특히 소유의 덫에서 “해방”된 마루오는—마치 셰익스피어(William Shakespeare)의 비극 <리어 왕>(King Lear) 속 바보처럼—희화화된 어조로 진실을 발화하는 어릿광대의 역할을 부여받는다.³⁵⁾ 나루미와 신지가 부부로서 서로의 짝을 이루듯, 마루오와 하세베는 만사에 냉소와 무관심으로 일관하던 한 쌍의 젊은이다. 그러나 ‘-와’의 개념을 상실한 마루오는 전쟁이 곧 “남의 거 뺏어놓고 안 뺏기려”(113)는 수작에 불과하다며 하세베에게 반전운동을 권유하고, 중국에는 온라인 통신망을 경유해서라도 사람들의 적대감을 해소해 주면 안 되겠느냐고 신지에게 묻기까지 한다.

마루오 신장. 좋은 생각이 떠올랐어요. 텔레비전, 라디오, 인터넷

있기.], 갈무리, 2022, 7면. 그는 “과학소설은 일종의 사고 실험이며, 기묘한 관념을 향유하는 방법이며, 가상천외한 가정을 제기하는 방법”이라고 쓴다(같은 책, 14면).

- 35) 비록 전쟁이 바다 건너편에서 벌어지고 있을지라도, 탈-개인화된 마루오에게 더 이상 자국과 타국의 고통은 별개의 것이 아니다—“지금 전쟁 중이야, 이 나라.”(141) 그는 ‘물욕 때문에 인간은 자유롭지 못하다’(113)고 외치며 인간의 무분별한 탐욕이야말로 전쟁의 근본 원인임을 고발한다. 하지만 “비행기 굉음에 마루오의 목소리가 묻힌다.”(112)는 지시문은, 폭력과 살상이 범람하는 세계에서 그의 발화가 잘 들리지 않기에 오히려 주의 깊게 들어야 하는 윤리-정치적 메시지임을 역설적으로 강조한다.

다 써서 개념을 빼앗아주면 안 돼요? 국가, 재산, 인종, 종교? 잘 모르겠는데, 대충 이런 거 뺏으면 전쟁 멈추지 않을까요? ...내 생각 어때요? 신짱. (155)

<산책하는 침략자>의 결말부에 놓이는 ‘사랑과 ‘반잔’은 다층적인 확장성을 갖는다. 나루미의 요청에 따라 사랑의 개념을 빼앗은 신지는 “이제야 알게 된 사랑을, 나루미와 공유할 수 없다는 사실에 절망”(155)하며 통곡한다. 이를 통해 희곡은 비/인간이 비/물질과 관계 맺으며 구성되어가는 횡단적 존재임을 내보이는 한편, 전 지구적 수준의 전쟁을 상기시키는 마루오의 대사—“국가, 재산, 인종, 종교?”—를 병치하여 그런 ‘사랑이 한연인 사이의 이자적(二者的) 유대에만 국한되지 않음을 일러준다. 이윽고 본격적인 지구 침공을 위해 떠나야 함에도, “근데 이젠, 뭐가 뭔지 모르겠어.”(156)라는 신지가 미소를 지으면서 희곡은 끝맺는다. 요컨대 마에카와는 종말론적 상황 속에서도 사랑이 곧 폭력을 중단시키는 포용적 가치임을 드러내며, 브라이도티가 말했던 관계 중심적 윤리의 비전을 극적 서사에 구체화한다. ‘소유’를 잊은 자가 전쟁을 저지하고, ‘사랑’을 배운 침략자가 침략을 멈춘다는 아이러니. <산책하는 침략자>가 열어두는 긍정적 변혁의 가능성이 여기에 있다.

4. 초주체의 단절과 저주체적 공생: <태양>

2011년 1월 도쿄와 오사카에서 초연된 후 2014년, 2016년에 재연된 <태양>은 미지의 바이러스 감염과 생명 기술로 탄생한 신인류 ‘녹스와 구인류 ‘큐리오’가 공존하는 근미래의 디스토피아를 배경으로 한다. 3장에서 다룬 <산책하는 침략자>의 바닷가 마을은 현실에서 볼 법한 풍경과 그다지 멀지만은 않지만, 21세기 중반으로 시간적 좌표가 이동하는 이 극에

서는 바이오 테러로 황폐해진 대지가 전경화되어 포스트 아포칼립스(post-apocalyptic) 장르의 분위기가 짙어진다. 초연 이후에 동일본 대지진과 후쿠시마 원전 사고(2011년 3월), 그리고 코로나19 팬데믹(2020년대 초반)을 통과하며 재난 서사로서 시의성을 확보해 왔던 수용적 문맥도 짙어질 만하다.³⁶⁾ 무엇보다도 <태양>이 분명한 정치적 함의를 지닌 것은, 삶의 표준값으로 안착한 재난이 인물의 사회경제적 조건에 따라 불균질하게 경험되기 때문이다.

희곡의 서두에 배치된 「인트로」는 극의 무대, 즉 나가노 8구에 관한 전사(前事)를 자세히 기술한다. 녹스가 등장한 지 40년 후, 인류의 약 30%에 해당하는 큐리오의 거주지는 “따돌림과도 같은 봉쇄조치”³⁷⁾를 당해왔다. 현재 전기나 생필품이 제대로 공급되지 않을 만큼 열악한 이곳은 자원이 편중된 녹스 사회에 의지할 수밖에 없도록 내몰려진 처지이다. 그러한 물리적·경제적 고립은 10년 전 큐리오의 녹스 살해 사건에 대한 일종의 집단적 보복인데, 이로써 서로를 혐오하고 단절되어 온 역사가 극의 초반에 서부터 선명히 밝혀진다. 아울러 <태양>에는 구인류와 신인류의 구분만 큼이나, 구세대와 신세대의 구분이 부모-자식 관계로 맺어진 인물 구도에 반영되어 있다. 하지만 서로에게 호기심을 품은 두 신세대—녹스 파수꾼 모리시게(23세)와 큐리오 청년 데쓰히코(18세)—가 포함적 배제(inclusive exclusion)의 상징과도 같은 점문소에 모여들으므로써, 구세대의 유구한 대립이 허물어질 가능성이 점차 가시화된다.

36) 5장에 후술하겠지만, 2021년부터 2023년까지 한국에서 <태양>이 세 차례 공연—① 연극 <태양>(연출 김정, 두산아트센터, 2021.10.5.-10.23), ② 무용 <태양>(안무 이재영, 대학로예술극장, 2023.2.10.-2.12), ③ 연극 <태양>(연출 김정, 국립정동극장, 2023.2.3-2.26)—된 경위도 이와 궤를 같이한다.

37) 마에카와 도모히로, 이흥이 옮김, 『태양』, 알마, 2021, 11면. 이하 작품 인용 시에는 이 책—처분은 극단 이키우메에 의해 2016년 공연된 연극 <太陽>의 대본이다—의 면수만을 본문에 표기한다.

바이러스 감염자 중 기적적으로 병이 나은 사람들이 있다는 사실이 알려진다. 그들은 면역력이나 대사 기능이 인간의 몸을 월등히 초월한 존재로 변이된 상태다. [...] 하지만 자외선에는 약해 햇빛 아래에서는 활동할 수 없다는 치명적 결함을 가지고 있다. 그들은 이것이 진화의 과도기라 주장한다. 그리고 자신들을 가리켜 ‘호모 사피엔스지혜로운 인간’가 아닌 ‘호모 녹센시스(밤의 인간)’라 칭하고, 스스로 ‘녹스’라 부른다. (10)

평범한 인간 ‘큐리오’와 비범한 인간 ‘녹스’의 구도는 두 가지 차원에서 해석될 수 있다. 한편으로, 녹스라는 형상은 트랜스휴먼적 욕망을 함축한다. 그들은 “젊고 건강한 신체를 오랜 기간 유지할 수 있게”(10) 된 데다, 대체로 두뇌 회전이 빠르고 진보적인 가치관을 선택하는 월등한 존재로 여겨진다. 이는 노화와 질병이라는 인류의 육체적 한계를 극복하고 인지적 지평까지 확대하려는 트랜스휴머니즘의 오래된 이상이 극적으로 실현된 형태이다. 녹스 공무원 세이지의 “강해지면 문제에 맞설 수 있어. [...] 태양을 등지는 한이 있어도 강해져야 돼.”(134)라는 단언은 그들 사회가 과학적 합리성에 기대어 우생학적 개선과 치유 담론을 내면화했음을 알려준다. 하지만 희곡은 이런 초월적 이념에 반론을 제기한다. 늙는 것이 싫고 병에 걸리는 것도 무섭다는 데쓰히코가 녹스화를 열망하자, 모리시게는 “너 그거, 녹스가 돼도 해결 안 돼.”(145)라고 일축한다. 이는 유전자 개량 따위만을 신봉하는 기술 낙관주의가 인간의 실존적 불안이나 내면적 공허에 대한 처방이 될 수 없음을 지목하는 대사이다.

가네다 요즘엔 ‘시코쿠 특산물’은 인간 아이라는 말까지 있어요.
이게 말이 돼요?

세이지 심하네.

가네다 사는 사람이 있으니까 그런 사람이 존재하는 거예요.

세이지 마약 산업 말하듯이 말하지 마세요.

가네다 비즈니스로 만든 건 우리니까요. (90)

다른 한편으로, 이것은 사회적 불평등과 차별에 관한 알레고리로 읽히기도 한다. 일례로, 봉쇄가 해제된 후 나가노 8구에 방문한 세이지는 ‘마을을 다시 살리고 싶으면 기본적인 태도부터 바뀌야 한다며 자립과 채신을 강요한다. 사실상 명령에 가까운 그의 충고는 “열심히 노력할게요.”(26)라는 비굴한 답변을 얻어내지만, 이는 원조국(녹스)의 선행적 수탈을 은폐한 채 비원조국(큐리오)에게 책임을 전가하는 제국주의의 논리와 다르지 않다.³⁸⁾ 더구나 신체적 향상을 이룩한 녹스가 종족 번식의 위기—1%대 미만의 출생률—라는 치명적인 결핍을 안고 있음은 흥미롭다. 위의 인용문 속 표어는 오늘날 제1세계 국가의 재생산 노동이 제3세계 국가나 이주민에게 전가되는 초국적 비즈니스 모델을 환기한다. 그럼에도 기술적 증강이 오히려 생명의 상호의존성³⁹⁾을 심화하는 역설은, 어떤 인간도 세계를 통제할 수 없으며 모든 종(種)이 거대한 외부적 힘에 휘말리는 공통의 취약성을 지니고 있음을 보여준다.

이와 같은 <태양>의 세계관을 해명하는 데 있어서 영미권 철학자 모턴(Timothy Morton)의 생태이론은 유용한 분석틀을 제공한다. 객체지향 존재론(object-oriented ontology, OOO)의 관점에서 무수한 행위소 간의 얽힘을 탐구해 온 그는 인간의 지각 범위를 초과하여 대량으로 분산된 사물들을 ‘초객체(hyperobject)’라고 명명한다. 이는 기후위기와 자본주의, 미세 플라스틱과 원자력처럼 인류세 국면의 모든 삶을 제약하는 실재적 힘이다. 그러

38) 마에카와가 직접 언급했듯, “녹스의 기반은 자본주의의 기반”, 즉 “자본주의가 명목상으로는 개발도상국을 지원하면서 실제로는 착취하는 방식”인 셈이다. 인터뷰어 田中伸子, “前川知大と6人の翻訳家—前川戯曲の国際性を検証する”, Performing Arts Network Japan, 2024.4.1. <https://performingarts.jp/article/66936/> (접속일: 2025년 11월 10일)

39) “녹스로 태어나는 아이는 1%밖에 안 돼. 나머지는 전부 큐리오 아이를 사 오는 거야. 녹스는 자립할 수 없어.”(가네다, 155)

한 초객체 시대에 지향할 것은 만물을 지배하려다가 스스로를 피폐하고 고독하게 만드는 초주체(hypersubject)성이 아니라 “약함과 하찮음의 감각, 그리고 지식과 행위 능력의 결여”⁴⁰⁾를 포용하는 저주체(hyposubject)성이라고 모턴은 주장한다. 절대 권력이나 진리를 추구하는 대신 “놀고, 보살피고, 적응하고, 아프고, 웃”⁴¹⁾는 저주체의 존재 양식은 인간의 생활 세계보다 훨씬 거대한 공동 생산적인(sympoietic) 혼란으로 파고드는 ‘저월(subscendence)’이라 불리며, 한 발 더 나가자면, 개별화된 연약함을 넘어서는 횡단적 동맹을 발견하려는 브라이도티의 ‘긍정의 유대’와도 맞닿아 있다.

녹스와 큐리오 모두 일상화된 재난(포스트.바이러스)의 시대를 살아가고 있음에도 불구하고, 두 집단은 좀처럼 혐오와 폭력의 굴레에서 벗어나지 못한다. 이러한 대립은 구세대 인물의 극단적인 언술과 행위—10년간의 큐리오 구역 봉쇄, 녹스가 “벌레 같은 놈들”(31)이라는 비하 발언, 가쓰야가 저지른 증오 범죄—로 형상화된다. 장기간 쌓여온 불화와 분노는 ‘약함’을 제거돼야 할 형질로, ‘강함’을 이식돼야 할 형질로 간주하며 끝없는 발전과 진보를 추종하는 초주체성의 잔재와 맞물린다. 하지만 <태양>은 이와는 다른 모리시게와 데쓰히코의 선택을 극의 말미에 놓으며 지난한 폭력의 연쇄가 끊어질 희망을 제시한다. 우선, 그 희망은 가쓰야에 의해 수갑에 묶인 모리시게의 손목을 감염의 위험을 무릅쓴 큐리오들이 절단해서 구원하는 혈흔이 낭자한 공조 장면으로 시작된다. 다음으로, 세간의 평가와 무관하게 큐리오의 예술을 오롯이 향유해 온 모리시게는 “감성”(87)과 느낌의 가치를 존중하며, 여행의 목적을 ‘빨리 가기’가 아닌 ‘함께 가기’에 둬으로써 ‘강함’을 재정의한다.

모리시게 분명히 녹스는 노화나 질병에서 해방됐어. 그런데 태양이

40) 티머시 모턴·도미니크 보이어, 안호성 옮김, 『저주체: 인간되기에 관하여』, 갈무리, 2024, 19면.

41) 위의 책, 20면.

라는, 세상에서 제일 근원적인 존재에게선 버림받았어. 너
희는 낮에도 밤에도 살 수 있잖아. 우린 상상도 못할 일이
야. 그러니까 지금 삶을 즐겨.

데쓰히코 이런 갑갑한 동네 싫단 말이야.

모리시게 넌 24시간 움직일 수 있어. 어디든 갈 수 있어. 그러니까
우리 여행 가자. 우리 둘이면 24시간 풀가동으로 최고의
کم비가 될 거야. 녹스랑 큐리오가 함께 살 수 없다는 사람
들, 난 정말 이해가 안 돼. 서로 부족한 부분을 채워주면
더 강해질 거 아냐. [...] 난 녹스 대표, 넌 큐리오 대
표가 되는 거야. (밑줄은 인용자, 138-139)

이때의 ‘강함이란 무엇인가. 그것은 아름답지만은 않은 세계에서 아름답음을 꿈꾸고 “서로 부족한 부분을 채워주”며 기꺼이 아름다움을 찾아 여행하는 자들의 몫일 것이다. 또한 브라이도티식으로 말하자면 “우리는 모두 인간이지만, 일부는 다른 사람보다 조금 더 필멸할 운명”⁴²⁾임을 염두에 두면서 불평등하게 구축된 경계를 뛰어넘어 수많은 생명들과 공동생성(symbiosis)하려는 역량일 것이다. 끝으로, 마에카와가 점지하는 희망은 데쓰히코가 녹스 추천 당첨권 봉투를 갈가리 찢으며 모리시게와 친구로 남기를 선택하는 결말에서 비롯된다. 그들은 낮과 밤을 번갈아 운전하는 여행 파트너로서, 혈연의 배타성을 탈피해 혼종적 친족(kin)으로 거듭나는 횡단적 연대의 형상을 기약한다. 그러므로 <태양>은 각기 위태로운 형국에서 살아가는 존재들의 종적 차이를 서열화된 격차가 아닌 상호보완적인 “스펙트럼”⁽⁴⁹⁾으로 인정할 때, 마침내 평등한 생명의 힘에 기반한 느슨한 공생이 가능함을 묘파하는 희곡이다.

42) 로지 브라이도티, 앞의 책, 2015, 26면.

5. SF 희곡의 매체 전환과 포스트(인)문학의 향방

<산책하는 침략자>와 <태양>은 SF 희곡의 매체 전환을 살피기에 적절한 텍스트이기도 하다. 전자의 경우, 영화 <산책하는 침략자>와 스펀 오프 버전의 5부작 TV 드라마 <예조 산책하는 침략자> 및 동명의 영화를 구로사와 기요시[黒沢 清]⁴³⁾가 연출했고, 세 편의 영상물 모두 2017년에 공개되었다. 희곡에서 주로 청각적 효과로 간접화되는 전쟁의 징후가 독자의 상상력을 자극한다면, 영화 <산책하는 침략자>(2017)에서는 외계와의 충돌이 곧 군대 투입, 충격 전투, 공중 폭발 등으로 이어지며 시청각적 스펙터클이 강화된다. 반면 마에카와가 직접 각색한 소설은 나루미와 사쿠라이에 초점을 맞추어 외계인과 가이드 관계를 맺는 인간의 내면을 세밀히 묘사한다. 2016년 이리에 유[入江 悠]—그는 마에카와 원작의 <성지X>(2021)를 연출하기도 했다—가 영화화한 <태양>도 기존 플롯에 충실한 판본이라 할 수 있다. 여러 단역을 동원하여 녹스와 큐리오 집단의 비대칭적인 위계가 강조되는 한편, 광활한 역사발이나 미래 도시의 야경을 룡쫂으로 담음으로써 윤패된 작중 공간에 개방감을 부여하는 식이다.

43) 마에카와 도모히로는 <큐어>를 시작으로 <카리스마>(1999), <회로>(2001), <밝은 미래>(2002) 등을 연달아 관람하며 “큰 충격”을 받았고, “대학에 입학해 독립영화 시나리오를 쓰기 시작했을 때, 구로사와 작품으로부터 엄청난 영향을 받고 있다는 걸 나중에야 깨달았”다고 구로사와가 동석한 대담에서 밝힌 바 있다. 또한 초기 희곡인 <산책하는 침략자>에 배우의 등퇴장 횟수나 장면의 개수가 훨씬 많은 것은 “영화에서 배운 장면 구성 감각으로 쓰고 있었기 때문”이라고 술회하는데, 이에 구로사와는 “여러 장소에서 다른 이야기가 동시에 진행되는” 군상극의 구조가 “확실히 영상화하기 쉬웠다”고 답변하기도 했다. 인터뷰어 大堀久美子, “黒沢清×前川知大 映画と演劇『散歩する侵略者』の演出手法を語る”, CINRA Inc., 2017.8.7. <https://www.cinra.net/article/interview-201708-sanposurusurinryakusha> (접속일: 2025년 11월 10일)



[그림 1] 영화 <산책하는 침략자>(2017)



[그림 2] 영화 <태양>(2016)

창작집단 LAS의 연극 <산책하는 침략자>(연출 이기쁨)의 두 번째 재연은 2019년 8월 30일부터 9월 11일까지 아르코예술극장 소극장에서 상연되었다. 단출한 직육면체 구조물이 놓인 무대는 후면에 자막이 띄워짐에 따라 구체적인 장소로 지명되고, 바닥 전면에 깔린 횡단보도 무늬와 노란색 보도블록은 극의 배경이 일상적인 도시임을 드러낸다. 외계인 캐릭터는 경직된 제스처와 나직한 음성으로 표현되는데, 연극의 시초부터 양복에 맨발이라는 이질적인 차림새로 등장하는 신지(윤성원 분)는 줄곧 높낮이가 없는 억양을 구사한다. 외계인이 개념을 빼앗고자 인간의 이마에 검지손가락을 붙이는 동작은, 검푸른 조명과 독특한 효과음이 합쳐지며 인상적인 장면으로 각인된다. 자칫 섬뜩하거나 난해하게 느껴질 수 있는 줄거리를 의식한 듯, 한국적 맥락을 덧입힌 대사⁴⁴⁾와 몇몇 배우의 과장된 연기를 추가하여 관객의 심리적 장벽을 낮춘다는 점도 특징적이다. ‘사이언스픽션 멜로드라마 플레아를 표방했던 바대로, 신지와 나루미(한송희 분)의 잠정적 이별을 의상의 대비—파란 체크 남방과 분홍색 재킷—로 부각한 채, 사랑에 근거한 지구 평화의 도래를 암시하며 극은 마무리된다.

44) 단적인 예를 들자면, “실업급여도 받아야 하니까”, “비정규직 소용없다니까”, “병원쇼핑”처럼 한국의 사회적 현실을 반영한 대사들이 극에 코믹한 분위기를 불어넣는다.



[그림 3] 연극 <산책하는 침략자>(2021)
(제공: 창작집단 LAS, © 옥상훈)



[그림 4] 무용 <태양>(2023)
(제공: 한국문화예술위원회, © 옥상훈)

아울러, 시나브로 가슴에(Company SIGA)의 무용 <태양>(안무 이재영)은 2023년 2월 10일부터 12일까지 대학로예술극장 대극장에서 공연되었다.⁴⁵⁾ 원작의 “텍스트 기반의 서사”를 지양하고 “세밀하게 설계된 신체언어와 함축된 무대미술”⁴⁶⁾로 돌파하려는 기획이 돋보이는 이 무용에서는 희곡의 구세대에 해당하는 두 중년 남성—가네다 요지(녹스), 이쿠타 소이치(큐리오)—의 이야기가 다루어진다. 무대 앞쪽에 설치된 커다란 원형의 조명 장치는 태양의 직관적인 은유인 동시에, 객석의 시선을 틀 짓는 일종의 프레임으로도 기능한다. 남성 무용수(이재영, 박성율)의 2인무가 전개되는 중후반에는 서로의 어깨에 손을 얹거나 상대의 무게를 지탱하고, 한 명이 뒤로 기댈 때 다른 한 명이 받쳐주는 등의 움직임으로 구인류와 신 인류의 반목과 대치, 그리고 화해의 가능성이 서서히 점쳐진다. 다만 이처럼 고도화된 추상성은 원작의 SF 세계관을 미리 양지하지 못한 관객에게 불친절하게 작용할 여지가 있으나, 비언어적 재현에만 그치지 않고 하

45) 연극 <태양>은 두산아트센터·경기아트센터의 공동 기획 및 제작으로 2021년 10월 5일부터 23일까지 두산아트센터 Space111에서 초연되었다. 이때 움직임을 담당한 안무가 이재영은 위의 작업에서 얻은 영감을 토대로 무용에 적용했고, 해당 연극을 연출한 김정은은 무용 공연의 드라마터그로 참여했다.

46) [인터뷰] 무용 <태양> 이재영 안무가, 한국문화예술위원회 공식 블로그, 2023.2.5. https://blog.naver.com/arko_korea/223004088715 (접속일: 2025년 11월 10일)

나의 태양 아래 공존해 온 “인류의 근본적인 생명력”⁴⁷⁾에 관한 내밀한 물
입을 유도한다는 점에서 일정한 미학적 성과를 거둔다.

다른 이야기들을 이야기하기 위해 어떤 이야기들을 가지고 이야기하느
냐가 중요하다. 어떤 매듭이 매듭을 매듭짓는가, 어떤 사유가 사유를 사유
하는가, 어떤 설명이 설명을 설명하는가, 어떤 연결이 연결을 연결하는가
가 문제이다. 어떤 이야기가 세계를 만드는가, 어떤 세계 이야기를 만드는
가가 중요하다.⁴⁸⁾

이 논문은 SF와 연극이 내포한 가정법적 속성에 착안하여, 생동하는 몸
을 비결정적 의미작용의 통로로 삼는 후자의 본령이야말로 인간과 세계
에 대한 관습적인 이해를 변전시키는 차별화된 거점일 수 있겠다는 문제
의식에서 출발했다. 그 배면에는 재난, 파국, 절멸의 시대를 통과하는 우
리에게 SF가 이채로운 상상력을 연습하는 실험실이 되어준다는 발상과,⁴⁹⁾
20세기 말부터 반복되다가 이제 해묵은 수사로 전락해 버린 ‘(인)문학과
비평의 위기’ 담론에 포스트인문학(posthumanities)이 어떤 활로를 제공하지
않을까 하는 관심이 자리했다. 그러나 비평가의 위기와 비평의 위기가 구
별되어야 하듯, 대학의 쇠락과 함께 인문학자의 입지가 좁아지는 현실을

47) “우리는 서로 다른 사람이며 서로 다른 가치관, 이념, 종교 등 많은 것들로 인해 갈라
지지만 서로 존중받고 인정받아야 하는 생명이다. 살아있다는 것만큼 대단한 가치가
있을까라는 질문을 하며 작업을 진행하였다.” 「인터뷰」 무용 <태양> 이재영 안무가,
앞의 글, 2023. (접속일: 2025년 11월 10일)

48) 도나 해러웨이, 최유미 옮김, 『트러블과 함께하기: 자식이 아니라 친척을 만들자』, 마
농지, 2021, 27면.

49) 해러웨이는 SF를 두고 “과학소설(science fiction), 사변적 우화(speculative fab-
ulation), 실뜨기(string figures), 사변적 페미니즘(speculative feminism), 과학적
사실(science fact), 지금까지(so far)”라는 말놀이를 벌인 바 있는데(위의 책, 10면),
이것을 이어받아 적자면 다음과 같다. SF는 생존을 상상하는 우화(survival fab-
ulation), 형상을 조형하는 과정(shaping figures), 공산을 탐색하는 현장(symptoietic
fieldwork), 구도를 전환하는 작업(shifting frames), 미래를 공유하는 실천(sharing
futures)이다.

쉽사리 인문학 자체의 위기로 환원해서는 곤란하다. 오히려 신자유주의의 전면화, 기술문명의 가속화, 생태위기의 일상화가 중첩된 2020년대에 인문학은 그 어느 때보다도 “새로운 사유, 새로운 개념들, 사회적 상상들을 창조하는”⁵⁰⁾ 다방면의 실천을 긴급하게 요청받고 있다. 이러한 포스트휴먼 곤경은 결코 단기적인 수습이 불가능한, 기존의 주류 서사가 양산해 왔던 상상력의 고갈 혹은 실패이기도 하다.

그럼에도 불구하고, 아니 바로 그렇기 때문에, 우리에게서는 다른 세계화(reworlding)를 꿈꾸는 다른 이야기들이 필요하다. 본래 ‘위기(crisis)’가 그리스어로 선택과 전환의 기로를 뜻했다는 사실을 고려하자면, 그것과 어원을 공유하는 ‘비평(criticism)’은 애초부터 위기의 국면에 맞서 전인미답의 선택지를 수집하고 타진하는 과정일지도 모른다. “미래를 둘러싼 서사적 상상력의 싸움은 지구 행성 곳곳에서, SF 텍스트 안팎에서 계속되고 있다.”⁵¹⁾ 여기에 개입하는 포스트인문학적 비평은 지배 서사의 편향성을 비판하는 데만 머물지 않고, 대항 서사의 다양성을 발굴해서 정교하게 가다듬는 회복적인 응답이어야 한다. 새로운 지식과 사유, 집단적 욕망과 상상을 창조하는 일이란, 발전과 진보의 환상에 매몰돼 온 낡은 서사를 갱신하고 지금-여기의 트러블과 공존하려는 문학, 예술, 비평의 상호 협력이 이루어짐으로써 비로소 가능하다. 이렇듯 다중의 이야기와 조우하며 현실의 지배적 허구를 흔트리는 것이야말로 도래할 민중(missing people)을 예비하는 비평의 보루이자 책무가 아닐까. 마에카와가 말했듯이, “제일 중요한 것은 역시 이야기이다.”⁵²⁾

50) 로지 브라이도티, 앞의 책, 2022, 143면.

51) 노대원, 「포스트휴먼 (인)문학과 SF의 사변적 상상력」, 『국어국문학』 제200호, 국어국문학회, 2022, 130면.

52) 인터뷰어 岡野宏文, 앞의 글, 2008. (접속일: 2025년 11월 10일)

〈부록〉

[표 1] 마에카와 도모히로 주요 작품 연보

제목/원제	비고
<산책하는 침략자> (散歩する侵略者)	- 2005 초연, 2007·2011·2017 재연 - 희곡: 『산책하는 침략자』(이홍이 옮김, 알마, 2019) - 소설: 『FoP 소설: 산책하는 침략자』(이홍이 옮김, 알마, 2019) - 영화: <산책하는 침략자>(구로사와 기요시 연출, 2017), <예조 산책하는 침략자 극장판>(구로사와 기요시 연출, 2017) - 드라마: <예조 산책하는 침략자>(구로사와 기요시 연출, 2017)
<함수 도미노> (関数ドミノ)	- 2005 초연, 2009·2014·2022 재연 - 희곡: 『함수 도미노』(이홍이 옮김, 알마, 2024)
<기괴> (奇ッ怪)	- 2009 초연, 2010·2013·2024 재연 - 제목 전문은 <기괴: 고이즈미 야쿠모로부터 들은 이야기>(奇ッ怪 小泉八雲から聞いた話)
<성지X> (聖地X)	- 2010년 초연 때 <플랑크톤의 층계참>(プランクトンの踊り場)이던 제목을 2015년 재연 때 <성지X>로 변경 - 희곡: 『기억의 체은: 플랑크톤의 층계참』(이시카와 유리 옮김)으로 『현대일본희곡집 5』(한일연극교류협회의 위음, 연극과인간, 2012)에 수록 - 영화: <성지X>(이리에 유 연출, 2021)
<태양> (太陽)	- 2011 초연, 2014·2016 재연, 2014년 공연 제목은 <太陽2068> - 희곡: 『태양』(이홍이 옮김, 알마, 2021) - 소설: 『太陽』(KADOKAWA, 2016, 국내 미출간) - 영화: <태양>(이리에 유 연출, 2016)
<짐승의 기둥> (獣の柱)	- 2013 초연, 2019 재연 - 희곡: 사단법인 일본극작가협회(日本劇作家協会) 희곡 디지털 아카이브(戯曲デジタルアーカイブ)에서 원문 열람 가능. https://playtextdigitalarchive.com/drama/detail/554 (접속일: 2025년 12월 25일)
<하늘의 적> (天の敵)	- 2017 초연, 2022 재연

[표 2] 국내 공연 정보

제목	분류	연출/안무/제작			일시	장소	
<산책하는 침략자>	연극	연출 이기쁨, 제작 창작집단 LAS			2018.11.08-11.11	미아리고개 예술극장	
					2019.08.30-09.11	아트코예술극장 소극장	
					2021.07.31-08.15	두산아트센터 Space111	
					2022.11.11-11.13	고양아람누리 새라새극장	
					2023.06.09-06.10	대전예술의전당 앙상블홀	
<태양>	연극	연출 김정	제 작	두산아트센터, 경기아트센터	2021.10.05-10.23	두산아트센터 Space111	
				국립정동극장, 경기아트센터, 경기도극장	2023.02.03-02.26	국립정동극장	
				무용	안무 이재영, 제작 시나브로 가슴에	2023.02.10-02.12	대학로예술극장 대극장
	<하늘의 적>	연극	연출 이대웅, 제작 인천시립극단			2024.10.17-10.18	부평아트센터 해누리극장
	<함수 도미노>	연극	연출 이기쁨, 제작 창작집단 LAS			2024.11.21-12.08	소극장 산울림

참고문헌

1. 기본 자료

(1) 희곡 및 소설

- 마에카와 도모히로, 이흥이 옮김, 『산책하는 침략자』, 알마, 2019.
_____, 이흥이 옮김, 『FoP 소설: 산책하는 침략자』, 알마, 2019.
_____, 이흥이 옮김, 『태양』, 알마, 2021.

(2) 공연 영상

- 창작집단 LAS, 연극 <산책하는 침략자>, 2019. (아르코예술기록원 소장)
시나브로 가슴에, 무용 <태양>, 2023. (아르코예술기록원 소장)

(3) 영화 및 드라마

- 구로사와 기요시, 영화 <산책하는 침략자>, 日活・松竹 외, 2017.
_____, 드라마 <예조 산책하는 침략자>, WOWOW Inc., 2017.
_____, 영화 <예조 산책하는 침략자 극장판>, WOWOW Inc.・Pony Canyon Inc., 2017.
이리에 유, 영화 <태양>, Amuse Inc.・KADOKAWA Corporation, 2016.

2. 단행본

- 도나 해러웨이, 최유미 옮김, 『트러블과 함께하기: 자식이 아니라 친척을 만들자』, 마농지, 2021.
로지 브라이도티, 이경란 옮김, 『포스트휴먼』, 아카넷, 2015.
_____, 김재희・송은주 옮김, 『포스트휴먼 지식: 비판적 포스트인문학을 위하여』, 아카넷, 2022.
_____, 윤조원 외 옮김, 『포스트휴먼 페미니즘: 더 나은 미래를 위한 변혁의 힘』, 아카넷, 2024.
릭 돌피언・이리스 반 데어 튜, 박준영 옮김, 『신유물론: 인터뷰와 지도제작』, 교유서가, 2021.
세릴 빈트, 전행선 옮김, 『에스에프 에스프라: SF를 읽을 때 우리가 생각할 것들』, arte, 2019.

- 스티븐 사비로, 안호성 옮김, 『탈인자: SF로 철학하기 그리고 아무도 아니지 않은 자로 있기』, 갈무리, 2022.
- 에리카 피셔-리히테, 김정숙 옮김, 『수행성의 미학: 현대예술의 혁명적 전환과 새로운 퍼포먼스 미학』, 문학과지성사, 2017.
- 조르조 아감벤, 박진우 옮김, 『호모 사케르: 주권 권력과 별거벗은 생명』, 새물결, 2008.
- 카렐 차페크, 유선비 옮김, 『R. U. R: 로쭈 유니버설 로봇』, 이음, 2020.
- 캐서린 헤일스, 허진 옮김, 『우리는 어떻게 포스트휴먼이 되었는가』, 열린책들, 2013.
- 티머시 모턴·도미니크 보이어, 안호성 옮김, 『저주체: 인간되기에 관하여』, 갈무리, 2024.
- 프란체스카 페란도, 이지선 옮김, 『철학적 포스트휴머니즘: 포스트휴먼 시대를 이해하는 237개의 질문들』, 아카넷, 2021.
- Damien Broderick, *Reading by Starlight: Postmodern Science Fiction*, New York: Routledge, 1995.
- Darko Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Haven: Yale University Press, 1979.
- Rosi Braidotti, *Posthuman Knowledge*, Cambridge: Polity Press, 2019.

3. 논문 및 기타

- 김민조, 「‘이후’의 신체를 조형하는 포스트휴먼 극작술—신호진 희곡 <머핀과 치와와>(2021), 김연재 희곡 <상형문자무늬 모자를 쓴 머리들>(2021)을 중심으로」, 『한국극예술연구』 제76집, 한국극예술학회, 2022.
- 김애령, 「폭력, 취약성 그리고 용서 불가능성: 버틀러의 ‘비폭력의 윤리-정치학’이라는 꿈」, 『안과밖: 영미문학연구』 57호, 영미문학연구회, 2024.
- 김옥란, 「2020년대 한국연극과 포스트휴먼 서사의 새로운 가능성」, 『한국연극학』 제86호, 한국연극학회, 2024.
- 노대원, 「포스트휴먼 (인)문학과 SF의 사변적 상상력」, 『국어국문학』 제200호, 국어국문학회, 2022.
- 전지니, 「과학적 상상력의 무대화: 대한 시론—SF연극의 역사와 현재」, 『대중서사연구』 제25권 4호, 대중서사학회, 2019.

전지니, 「무대 위 ‘아트애펜크’의 현재와 미래—SF연극이 기술을 구현하는 방식」, 『한국극예술연구』 제74집, 한국극예술학회, 2021.

_____, 「중시대 한국연극에 나타난 포스트휴머니즘과 페미니즘의 공존 양상 연구」, 『이화어문논집』 제66집, 이화어문학회, 2025.

주현식, 「포스트휴머니즘 시대의 퍼포먼스—배우로서 로봇에 대하여」, 『드라마연구』 제51호, 한국드라마학회, 2017.

김우진, 「축지소극장에서 <인조인간>을 보고」, 『개벽』 제72호, 1926.8.

「손숙씨: 국립극단 59회 공연 <인조인간> 타이틀롤 맡은」, 『조선일보』, 1970.11.12.

[인터뷰] 무용 <태양> 이재영 안무가], 한국문화예술위원회 공식 블로그, 2023.2.5. https://blog.naver.com/arko_korea/223004088715 (이하 접속일: 2025년 11월 10일)

인터뷰어 岡野宏文, “若者の日常生活を怪奇現象と絡ませる: 劇団イキウメ・前川知大の劇世界”, Performing Arts Network Japan, 2008.12.24. <https://performingarts.jp/en/article/6933>

인터뷰어 大堀久美子, “黒沢清×前川知大 映画と演劇『散歩する侵略者』の演出手法を語る”, CINRA Inc., 2017.8.7. <https://www.cinra.net/article/interview-201708-sanposurushinryakusha>

인터뷰어 田中伸子, “前川知大と6人の翻訳家—前川戯曲の国際性を検証する”, Performing Arts Network Japan, 2024.4.1. <https://performingarts.jp/article/66936/>

前川知大, “獣の柱”, 戯曲デジタルアーカイブ, 2019.5.14. <https://playtextdigitalarchive.com/drama/detail/554> (접속일: 2025년 12월 25일)

Abstract

Critical Posthumanism and Science Fiction Dramaturgy:
Tomohiro Maekawa's *Before We Vanish* and *The Sun*

Choi, Woojeong

Situated between the Fourth Industrial Revolution and the Sixth Mass Extinction, the posthuman has become a pivotal concern in contemporary discourse. Theoretical approaches to the posthuman are commonly divided into two divergent strands: transhumanism and critical posthumanism. While the former frames the vulnerability of the human body as a biological limitation to be addressed through technological enhancement, the latter considers it a fundamental condition for reflecting on the ecological interdependence of all living beings. Typically, theater has been perceived as less suitable for the science fiction genre due to its spatiotemporal boundaries and technological constraints on staging digital effects, particularly when compared to novels or films. Yet, the performative essence of theater—its capacity to generate open-textured signification through embodied presence—offers a compelling vantage point from which to reconsider prevailing conceptions of the human and the world. Building on this premise, this study explores posthuman imaginaries in two plays by Tomohiro Maekawa [前川知大]—*Before We Vanish* (散歩する侵略者, 2005) and *The Sun* (太陽, 2011)—through the lens of critical posthumanism. The analysis unfolds in three main parts. The first part reframes the philosophical foundations of posthuman subjectivity and relational ontology, drawing on Rosi Braidotti's posthuman trilogy. The next two sections examine how Maekawa's plays unsettle binary distinctions between self and other, narrativizing transversal encounters among heterogeneous beings. The final section focuses on the media adaptations of these plays into film, novel, and television drama and evaluates the achievements of Creative Company LAS's theatrical

production of *Before We Vanish* (2019) and Company SIGA's dance performance of *The Sun* (2023). Ultimately, this study proposes that posthuman criticism—by engaging with a multiplicity of narratives and challenging dominant fictions of reality—functions as an interpretive intervention that not only responds to the urgency of the planetary condition but also participates meaningfully in the Harawayan project of “reworlding.”

Keywords: critical posthumanism, posthuman, posthumanities, Rosi Braidotti, science fiction theater, Tomohiro Maekawa

접 수 일: 2025년 11월 10일

심사기간: 2025년 11월 24일~2025년 12월 7일

게재결정: 2025년 12월 8일