

사실주의극과 생태적 상상력

나은하**

루시 커크우드(Lucy Kirkwood)의 『아이들』과
기후위기의 무대화*

초록 본 논문은 영국 동시대 극작가 루시 커크우드(Lucy Kirkwood)의 『아이들』(*The Children*)을 통해 기후위기 시대의 사실주의극이 지닐 수 있는 생태비평적 가능성을 고찰한다. 생태연극 담론은 근대극의 출발점이 되었던 자연주의 연극과 무대 사실주의가 인간중심적인 극작술과 극장 관습을 재생산해 왔다고 비판해 왔다. 본 논문은 『아이들』이 바로 그 사실주의적 관습을 변형함으로써 생태적 감각을 산출한다고 주장한다. 2011년 후쿠시마 원전 사고에 영감을 받은 이 작품은 핵 재난 이후의 세계를 배경으로 하지만, 거대한 재난을 직접 재현하기보다 은퇴한 세 과학자의 대화, 일상적 행위, 가정적 공간을 중심으로 전개된다. 본 논문은 집이라는 공간, 일상의 사물들, 노년의 신체, 삼각관계의 감정적 갈등이 어떻게 방사능, 침식, 물, 세대적 책임과 얽히며 인간과 비인간 세계의 상호의존성을 드러내는지 분석한다. 『아이들』에서 집은 더 이상 인간 행위가 펼쳐지는 안전한 내부가 아니라, 방사능과 물, 신체와 윤리적 책임이 서로 침투하는 생태적 오이코스스로 제시된다. 이를 통해 본 논문은 사실주의극이 생태적 위기를 축소하거나 배경화하는 형식이 아니라, 감당하기 어려운 규모의 재난을 인간의 일상과 관계 속에서 감각하게 하는 양식이 될 수 있음을 밝힌다. 나아가 『아이들』의 결말은 닫힌 집으로서의 극장을 넘어, 생태적 책임과 상상력을 길러내는 열린 정원으로서의 극장을 사유하게 한다.

주제어 루시 커크우드, 『아이들』, 사실주의극, 생태비평, 기후위기, 생태연극

* 이 논문은 서울대학교 인문학연구원이 지원한 집담회의 성과임.

이 논문은 2023년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 인문사회분야 신진연구자지원사업의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2023S1A5A8075886).

** 서울대학교 영어영문학과 부교수

1. 들어가며: 극장을 벗어나기와 극장 안에서 감각하기

생태비평은 1960년대 이후 영미권을 중심으로 문학 비평 및 학문적 담론에서 점차 중요한 위치를 확보해왔다. 그에 비해 연극과 공연 연구에서 생태비평의 본격적인 전개는 상대적으로 더디게 이루어진 듯하다. 여러 연극학자들이 지적해 온 바와 같이, 희곡의 경우 여타 문학 장르에 비해 생태비평의 주요 논의 대상으로 오랫동안 주목받지 못한 것이 사실이다. 이는 연극이 무대, 조명, 이동, 관객 등 물질적 조건에 의존하는 예술이라는 점, 그리고 인간 배우의 신체를 매개로 세계를 재현하는 매체라는 점과 무관하지 않다. 그럼에도 기후위기와 생태위기의 현실을 어떻게 감각하고 재현할 것인가는 다른 문학 장르와 매체에서와 마찬가지로 동시대 극장이 당면한 절박한 과제이다. 아미타브 고시(Amitav Ghosh)와 롭 닉슨(Rob Nixon)¹이 생태 위기 앞에서 문학이 직면한 상상력과 재현의 위기, 그리고 그 가능성에 주목해 왔듯이, 연극학자와 실천가들 역시 기후 위기의 조건 속에서 연극과 공연이 생태적 현실을 어떻게 비판적으로 재현하고 새롭게 상상할 수 있을지, 그 가능성과 한계를 지속적으로 탐색해 왔다. 이러한 문제의식은 연극과 공연의 생태비평이 단순히 자연이나 환경 문제를 무대 위에 올리는 데서 출발한 것이 아니라, 연극이라는 매체가 세계를 조직하고 감각하게 만드는 방식 자체를 재검토하는 방향으로 발전해 왔음을 보여준다. 실제로 생태비평과 퍼포먼스 연구의 문제의식은 1960년대부터 일정한 접점을 형성해 왔다. 레이첼 카슨(Rachel Carson)의 『침묵의 봄』(*Silent Spring*)²과 비슷한 시기에 퍼포먼스 연구의 선구자들 중 한 명인 리처드 셰크너(Richard Schechner)³

1 Amitav Ghosh (2016), *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*, Chicago: University of Chicago Press; Rob Nixon (2011), *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

2 Rachel Carson (1962), *Silent Spring*, Boston: Houghton Mifflin.

3 Richard Schechner (1973), *Environmental Theater*, New York: Hawthorn Books.

의 환경연극(Environmental Theatre)과 미국의 실험극단인 리빙 씨어터(Living Theatre)를 비롯한 동시대 아발가르드 연극의 실천은 무대와 객석의 경계를 허물고 공연 공간 전체를 ‘환경’으로 재정립하였다. 그러나 이 시기의 ‘환경’은 오늘날 생태비평이 문제 삼는 인간과 비인간 세계의 상호의존성이라기보다 공연 사건을 둘러싼 공간적, 사회적 조건을 가리키는 개념에 가까웠다. 바즈 커쇼(Baz Kershaw)가 지적하듯이, 아발가르드적 실험으로 전개된 환경연극에서도 무대 공간은 배우와 관객이 환경을 더욱 강하게 장악하도록 재구성되었으며, 이때의 ‘환경’은 여전히 인간 행위와 지각을 중심으로 조직되었다.⁴

1990년대에 들어 연극과 공연 연구에서 생태비평적 문제의식이 본격적으로 가시화되면서, 우나 차우두리(Una Chaudhuri)를 비롯한 연구자들은 현대드라마와 자연주의 연극이 생태위기를 낳은 인간중심주의와 어떻게 결부되어 있는지를 본격적으로 질문하기 시작했다. 특히 차우두리는 현대드라마에서 선구적 역할을 한 입센이나 체호프에서 발전한 자연주의 연극이 인간과 인간 너머의 세계 간의 간극을 은폐하거나 오히려 가속화하는 인간중심적 재현 양식으로 기능해왔다고 주장한다.⁵ 세밀하게 재현된 자연주의 무대에서 표상된 ‘자연’은 인간 사회의 갈등을 담아내는 장식적 배경 또는 상징물로 축소되고 그것이 지닌 능동적인 힘이자 행위자성(agency)은 드러나지 않았다. 칼 라버리(Carl Lavery) 역시 연극에서의 생태비평이 늦은 이유를 근본적인 인간중심주의로 꼽으며, 인간 주체를 거대한 시스템의 일부로 재배치시키는 동시대극과 퍼포먼스를 이해하려면 극장을 인간 행위의 장

4 Baz Kershaw (2000), "The Theatrical Biosphere and Ecologies of Performance," *New Theatre Quarterly* 16(2), p. 127.

5 본 논문에서는 사실주의와 자연주의를 엄격히 구분하지 않고 연속적인 미학적, 이데올로기적 계보로 다룬다. 차우두리에 따르면 사실주의는 자연주의가 확립한 사회적 환경결정론과 인간중심주의를 보다 광범위한 극적 관습과 이데올로기로 계승한 형식이다. 본 논문은 이 관점을 따르며 자연주의를 포괄하는 넓은 의미로 사실주의를 사용한다[Una Chaudhuri (1994), pp. 23-26].

으로 이해하는 기존의 해석 모델은 시대착오적이라고 주장한다.⁶

21세기에 접어들어 영미권 드라마와 공연 분야의 생태비평은 자연과 인간의 관계를 무대 위에 어떻게 재현할 것인가의 문제를 넘어, 극의 구조와 제작 과정, 극장이라는 환경 자체를 재고하는 방향으로 확장되어 왔다. 이러한 흐름은 특히 인간 행위자를 중심에 두는 아리스토텔레스적 극작술과 인간중심적 연극 관행에 대한 비판에서 출발한다. 북극을 주제로 기후 연작을 발표해 오고 있는 캐나다 극작가 샹탈 빌로도(Chantal Bilodeau)는 기후 위기 시대의 생태적 극작술은 『시학』으로부터의 결별에서 출발해야 한다고 주장한다.⁷ 즉, 소수의 인간 행위자를 중심으로 하는 수직적 질서를 재생산하는 극작술 대신, 다양한 행위자와 관점이 교차하는 다층적 서사와 수평적 관계망을 보여주는 극 구조를 지향해야 한다는 것이다. 이러한 문제의식은 생태연극을 단지 환경문제를 재현하는 장르가 아니라, 연극의 형식 자체를 재구성하는 작업으로 이해하게 한다. 오리건 대학 교수이자 연극 창작자인 테레사 메이(Theresa May)는 이러한 형식적 전환의 요구를 연극의 제작과 관람을 둘러싼 물질적, 제도적 조건으로 확장한다. 메이는 생태연극의 과제가 무대 위에 재현된 인간중심주의를 비판하는 데서 나아가, 연극이 만들어지고 유통되며 경험되는 방식 전체를 생태적으로 재구성하는 데 있다고 본다. 그는 에코드라마터지(ecodramaturgy) 개념을 통해 무대 위에 재현된 인간중심주의에 대한 재고에서 나아가, 인간의 노동과 에너지, 재료의 사용 방식 등 극장의 물질성을 성찰함으로써 관객의 정치적, 윤리적 행동을 촉발하는 진정한 의미에서의 생태적 실천이 될 수 있다고 제안한다.⁸

6 Carl Lavery (2016), "Introduction: Performance and Ecology —What Can Theatre Do?," *Green Letters: Studies in Ecocriticism* 20(3), pp. 230–231.

7 Chantal Bilodeau (2016), "Why I'm Breaking Up with Aristotle," *HowlRound Theatre Commons*, <https://howlround.com/why-im-breaking-aristotle> (최종 검색일: 2026. 8. 13).

8 Theresa J. May (2021), *Earth Matters on Stage: Ecology and Environment in American Theater*, New York: Routledge; Theresa J. May (2007), "Beyond Bambi: Toward a

그러나 이러한 전환은 극작술과 제작 방식의 변화에만 국한되지 않는다. 인간중심적 재현이 재생산되고 소비되는 물리적 공간이자 제도적 장치로서의 극장 자체 역시 비판적 성찰의 대상이 된다. 이러한 맥락에서 바즈 커쇼의 논의는 생태연극의 전환이 이루어지는 장소로서 극장 자체를 문제 삼는다는 점에서 주목할 만하다. 커쇼는 극장이 외부를 투명하게 반영하는 공간이 아니라 인공적이며 폐쇄적인 “문화적 바이오스피어”임을 지적한다. 자연을 모사하지만 자연으로부터 분리되어 있었던 바이오스피어⁹처럼, 물리적 공간이자 상업적 시스템으로서의 극장은 자연과 사회를 재현하는 듯 보이지만 이미 문화와 자본의 논리에 의해 이중으로 매개된 공간이다.¹⁰ 따라서 생태연극은 무대 위에 자연을 재현하는 문제에 그치지 않고, 극장 자체의 물질적 조건과 제도적 불투명성이 생태적 메시지를 어떻게 제한하며 조건짓는지 성찰해야 한다는 것이다.¹¹

이러한 생태적 전환에 대한 요청에 부응하기 위해 극장 안팎에서 여러 형식적 시도들이 이루어지고 있다. 기존 극작술과 극장의 인간중심성을 탈피하기 위한 시도로 라버리나 커쇼와 같은 여러 극장 이론가들이 공통적으로 제안해 온 것은 인위적이고 구성된 공연 환경이 아닌, 장소 특정적(site-specific)이며 비/자연, 비/인간이 어우러지는 형태의 공연이다. 자연과 직접적인 조우를 시도하는 여러 작업들은 지형지물을 확장된 형태의 배경이나 소도구로 삼는 것이 아니라, 극장 밖에서 인간과 비인간 환경의 공동행위성을 공연의 순간을 통해 직접적으로 드러내려는 방식으로 발전되어 왔다. 그러나 극장을 벗어나 인간 너머의 세계와 직접 조우하라는 생태연극의

Dangerous Ecocriticism in Theater Studies,” *Theatre Topics* 17(2), pp. 95–110.

9 바이오스피어 2는 1991년 미국 애리조나 사막에 유리화 콘크리트로 건설되었던 폐쇄형 인공 생태계 실험 시설로, 지구 생태계의 조건을 모사한 공간 안에서 인간이 자급자족할 수 있는지를 시험한 프로젝트였다. 커쇼는 이 인공 생태계를 현대 서구 극장의 은유로 사용한다.

10 Baz Kershaw (2000), pp. 123–124.

11 Baz Kershaw (2000), p. 126.

긴급한 요청에도 불구하고, 기존의 극장과 극작술의 관습을 단번에 폐기할 수 있는 것은 아니다. 레이먼드 윌리엄스(Raymond Williams)가 말하듯, 극장의 관습은 작가, 배우, 관객이 공연의 소통을 위해 공유하는 암묵적인 합의로서, 어떤 새로운 수용도 이러한 합의가 없이는 효과적인 연극적 방법으로 수용될 수 없다. 즉, 관습의 유효한 변화는 특정 시대와 사회 집단에 이미 잠재해 있는 수용 태도, 곧 감정의 구조(structure of feelings)와 만나면서 이루어진다.¹² 따라서 기후위기 시대에 상응하는 새로운 감정의 구조가 아직 새로운 연극적 관습으로 충분히 자리잡지 않은 상황에서, 관객은 기존 관습을 매개로 시대적 변화를 인식하고 경험하게 된다고 할 수 있다. 다시 말해, 새로운 생태적 감수성 역시 완전히 새로운 형식 속에서가 아니라, 낡은 관습을 변형하고 갱신하는 과정을 통해 점진적으로 가시화된다. 이러한 맥락에서 본고가 주목하는 것은 탈극장적 실천이 아니라, 오히려 극장 안에서 생태적 감각이 어떻게 가능하며 익숙한 관습들이 어떻게 그러한 감각을 산출할 수 있는가이다. 본고는 바로 이 질문에서 출발한다. 커쇼가 말한 것처럼 자연으로부터 두 겹으로 떨어진 안온한 극장의 객석에서 관객은 기후 위기의 현실을 어떻게 감각할 수 있는가. 무대 위에 재현된 가상의 이야기와 인물들을 마주하는 경험은 어떤 생태적 의미를 획득할 수 있는가.

본 논문은 상기한 맥락을 염두에 두고, 영국 동시대 작가 루시 커크우드(Lucy Kirkwood)의 『아이들』(*The Children*)을 통해 생태연극 담론의 반자연주의적 경향 속에서 사실주의 연극이 어떤 새로운 관점을 제공할 수 있는지 살펴보고자 한다. 2016년 런던의 로열코트 씨어터에서 초연된 『아이들』은 작가가 2011년 후쿠시마 원전 사고에 영감을 받아 쓴 작품으로 핵 재난 이후의 세계를 배경으로 한다. 작품은 은퇴한 노년의 과학자 세 명의 대화와 이들의 해묵은 감정의 분출, 그리고 지극히 일상적인 행위들을 중심으로

12 Raymond Williams (1971), *Drama from Ibsen to Brecht*, Oxford: Oxford University Press, pp. 13-15.

진행된다. 상상을 초월하는 규모의 재난을 소재로 하면서도 극이 전개되는 동안 어떤 극적인 사건도 발생하지 않는다. 극은 무대 위의 시간과 객석의 시간이 거의 동일하게 흘러가는 사실적이고도 선형적인 시간 속에서 세 인물의 미묘한 감정의 선을 따라 전개된다.

기존 논의들은 『아이들』의 사실주의적 팝진성이 기후위기를 관객에게서 동떨어진 문제가 아니라 우리의 삶과 밀착된 것으로 다시 감각하게 만든다는 점에 주목해 왔다. 예컨대 이 작품이 원전 사고 이후의 일상을 묘사하는 데 전후 영국 사실주의극의 키친 싱크(kitchen sink) 세트와 유사한 무대 장치와 플롯을 동원한다는 점¹³이나, 롭 닉슨이 말한 느린 폭력을 사실주의 극작술을 통해 효과적으로 가시화한다는 점¹⁴은 이미 중요한 비평적 논점으로 제시된 바 있다. 현재의 일상을 통해 기후 위기가 미래나 동떨어진 곳에서 일어나는 스펙터클이 아니라 우리의 삶과 닮아있는 시공간, ‘바로 이곳’에서 벌어지고 있는 일이라는 감각을 관객에게 불러일으킨다는 것이다. 『아이들』에서 집이라는 공간, 일상의 사물들, 신체의 감각, 남녀 간의 갈등과 같은 가정극의 요소들은 단순히 관객에게 친숙한 일상 세계를 재현하는 장치가 아니라, 그 일상 세계가 이미 생태적 재난에 의해 변형되어 있음을 감지하게 한다. 본 논문은 이러한 논의들을 바탕으로 하되, 일상의 무대화가 추구하는 팝진성에서 한 걸음 더 나아가 인물들 사이의 사적 갈등이 인간과 비인간 세계 간의 관계와 불가분하게 얽혀 있음을 드러내는 장면들에 주목한다.

『아이들』의 사실주의는 생태연극 담론의 반자연주의적 흐름에서 볼 때 일견 후퇴한 형식처럼 보일 수 있다. 그러나 이 작품의 의의는 생태주의 극작술의 새로운 모델을 즉각적으로 제시하는 데 있다기보다, 익숙한 사실주

13 김영덕(2025), 「루시 커크우드의 『아이들』: 미래를 위한 두려움과 책임」, 『영미어문학』 157, pp. 49-50.

14 박해리(2024), 「기후 변화가 초래하는 ‘느린 폭력성’의 극화: 루시 커크우드의 *The Children*」, 『현대영미드라마』 37(2), pp. 115-116.

의 가정극의 관습이 어떻게 내부에서부터 흔들리는지를 보여줌으로써 사실주의극의 한계를 반복하는 동시에, 바로 그 한계를 통해 생태적 감각이 발생하는 조건을 탐색하는 데 있다. 『아이들』에서 기후위기는 극장 사실주의의 관습을 벗어나는 것이 아니라 오히려 그 내부에 균열을 발생시키는 방식으로 무대화된다. 즉, 사실주의가 전제해 온 안정적인 집, 자율적 인간 주체, 배경으로서의 자연이라는 관습적인 구도가 무너지는 순간, 인간의 일상과 관계가 이미 생태적 조건 속에 놓여 있음이 드러나며, 생태적 가능성은 바로 이러한 사실주의 내부의 균열을 통해 발생한다.

2. 생태적 드라마투르기로서의 사실주의: 루시 커크우드의 『아이들』

준 슬루터(June Schlueter)는 사실주의 연극이 중산층 도덕률, 가정의 지속, 윤리적 봉합, 질서의 회복을 지지하는 보수적 형식임에도 불구하고, 그 강력한 정서적 효과 때문에 많은 현대 극작가들이 이 형식을 계속 차용해 왔다고 설명한다. 관객은 응접실, 가족 관계, 일상적 대화, 식별 가능한 갈등과 같이 친숙한 구조에 즉각적으로 반응하며, 이러한 친근함은 극적 균열을 더욱 선명하게 체감하게 만드는 연극적 문법으로 작용한다는 것이다.¹⁵ 『아이들』 역시 사실주의 가정극의 외피를 유지하지만, 중산층 도덕률에 균열을 가져옴으로써 그 허구성을 폭로한다. 일상이라는 표면적인 ‘현실’은 극이 진행되면서 집의 내부와 외부, 인간 신체와 외부의 환경이 분리될 수 없다는 사실이 드러난다. 사실주의극의 전통적인 정의가 흔히 “삶의 한 단면”(slice of life)을 있는 그대로 드러내는 것이라면, 『아이들』은 자연 환경이

15 June Schlueter (1999), "Domestic Realism: Is It Still Possible on the American Stage?," *South Atlantic Review* 64(1), pp. 23-24.

더 이상 인간 행위의 배경이나 은유가 아니라 인간의 몸과 생활 속에 이미 침투해 있는 현실의 단면을 무대화한다. 이러한 점에서 동시대 생태연극을 사유하는 데 있어 자연주의가 여전히 중요한 역할을 한다는 앤드류 버튼(Andrew Burton)¹⁶의 주장은 이 작품을 읽는 데 유용한 이론적 단서를 제공한다. 버튼은 자연주의를 인간중심적이고 폐쇄적인 서사를 견지하며 자연을 배경화하는 보수적인 형식으로 볼 것이 아니라, 생태적 감각을 구성하는 핵심적인 극작 메커니즘으로 이해할 필요가 있다고 제안한다.

그렇다면 『아이들』은 차우두리 등이 비판한 자연주의극의 인간중심성, 곧 자연이 인간 갈등의 배경이나 은유로 후퇴하는 문제를 어떻게 비껴가는가.¹⁷ 커크우드라는 인간 갈등이 침투해지는 순간마다 그 갈등을 추동하고 조건짓는 기후위기와 핵 재난의 현실을 소환한다. 인간의 극적 행위와 갈등의 공간으로 기능하던 가정은 비인간 생태계를 매개하는 공간으로 전환되며, 사물과 자연은 더 이상 인간 행위의 배경이나 도구로 머물지 않는다. 오히려 집 밖의 상황은 인물들의 행위, 심리 상태, 일상적 루틴을 제한하고 조정한다. 이로써 극의 중심 드라마는 인간 사이의 갈등에서 인간과 비인간의 갈등으로 이동하거나, 두 갈등이 처음부터 불가분하게 얽혀 있음을 드러낸다.

극중 헤이즐(Hazel)과 로빈(Robin) 부부가 머무는 영국 해안의 별장은 원전 사고가 일어난 곳에서 불과 16킬로미터 떨어진 임시 거처이다. 작품이 시작될 때 이 공간은 평화로운 가정집의 외양을 갖추고 있지만, 무대 지시문은 그 안정성이 이미 침식되고 있음을 암시한다. 무대에 불이 들어오면 거실 중앙에 60대 여성인 로즈(Rose)가 코에서 피를 흘리며 주위를 둘러

16 Andrew Burton (2022), "Theatre, Ecology and the Secret Life of Naturalism," Critical Stages/Scènes critiques 26, International Association of Theatre Critics, 2026.8.13. <<https://www.critical-stages.org/26/theatre-ecology-and-the-secret-life-of-naturalism/>>.

17 Una Chaudhuri (1994), p. 24.

보며 서 있다. 이 집은 로즈의 옛 동료들인 헤이즐과 로빈 부부가 살고 있는 곳이며, 로즈는 오랜만에 이들을 방문한 상황이다. 이 공간은 평화롭고 안온한 일반 가정집의 외양을 유지하려는 소유주의 노력이 엿보이지만, 동시에 외부의 불확실하고 위태로운 상황을 드러낸다. 무대의 바닥은 아래에서부터 침식되고 있으며, 방은 육안으로 즉각 식별 가능한 정도는 아니지만 미세하게 기울어져 있다.

동해안의 작은 오두막.

어느 여름 저녁.

열린 문 너머로 바다 소리가 들린다.

이곳은 보통 상시 거주하는 집이 아니다.

살림에 손길이 익숙한 누군가가 이곳에 임시 거처를 마련해 두었다.

우유병에 꽂힌 들꽃들.

와인병에 꽂힌 초들.

터퍼웨어 과일 그릇.

방은 아주 조금 기울어져 있다.

그 아래의 땅이 침식되고 있는 것이다.

하지만 이것이 맨눈에 확연히 드러나서는 안 된다. 예컨대 둥근 물체가 부엌 식탁 위에 놓였을 때에야 비로소 알아차릴 수 있을 정도다.¹⁸

특히 눈여겨볼 것은 집의 기울어짐이 “맨눈에 확연히 드러나서는 안 된다”는 지문인데, 쉽게 감지하기 어려울 정도로 미세하게 기울어진 집은 더 이상 인간 행위가 펼쳐지는 친밀함의 공간이 아니라, 생태적 재난이 이미 침투해 있는 불안정한 구조물로 사물과 공간이 인간의 행위를 제한하고 관계를 구성한다. ‘집’의 형태를 복원하려고 하지만 이미 기반이 침식되어 있

— www.kci.go.kr

18 Lucy Kirkwood (2016), *The Children*, London: Nick Hern Books, p. 4.

는 이 공간은 인간의 노력에도 불구하고 이미 기존의 일상이 붕괴 중인 현재를 드러낸다. 우유병에 꽂힌 들꽃, 와인병에 꽂힌 초, 터피웨어 과일 그릇은 이 별장이 안전하고 따뜻한 생활공간처럼 보이도록 만드는 장식적 장치들이지만, 오히려 그 안전함이 얼마나 취약하고 임시적인 것인지를 드러낸다. 이러한 설정은 재난이 아직은 완전히 가시화되지 않지만 이미 일상의 토대를 변형시키고 있음을 시작부터 보여준다. 작품이 진행되면서 분명해지는 것은 이 극에서 인간 갈등(전통적 의미에서의 '드라마')은 인간과 자연 사이의 갈등과 불가분의 관계에 있다는 것이며, 집은 작품 전체에서 인간과 비인간 환경의 관계가 드러나는 핵심적인 극적 장치로 기능한다. 극이 진행되면서 가정은 더이상 인물들의 사적인 갈등이 봉합되는 안정적인 내부가 아니라, 방사능, 침식, 오염, 물, 노년의 신체가 서로 얹히는 인간과 비인간 환경의 상호의존성과 취약성이 드러나는 공동의 집인 생태적 오이코스(oikos)로 제시된다. 극중 집 밖에서 벌어지는 일들은 인간 갈등의 단순한 배경으로 후퇴하지 않고 극이 진행되는 동안 끊임없이 전경화된다. 관객은 보고 있는 무대 위의 거실이 집 밖의 상황들이 계속 침투하는 공간임을 보게 되고, 내부와 외부가 필연적으로 얹혀 있다는 이러한 감각은 관극의 경험으로까지 확장된다.

인간중심적 공간으로서 집의 불안정함은 비밀을 품고 나타나 가정의 이성애적 질서를 위협하는 인물의 등장이라는 익숙한 극장의 관습과 만나면서 극대화된다. 이 집에 사는 인물들은 어느 정도 상황을 통제하며 살고 있는 것으로 그려지는데, 이러한 환상이 깨어지는 계기는 오랜 동료인 로즈의 출현이다. 예기치 못한 순간에 불거져 나오는 위태로움은 헤이즐의 불안한 상태에서 잘 드러난다. 로빈이 잠시 집을 비운 사이 혼자 있던 헤이즐은, 풍문에 사망했다고 알고 있던 로즈가 현관 앞에 나타나자 놀라서 자신도 모르게 주먹을 날렸음이 둘의 대화를 통해 밝혀진다.¹⁹ 로즈의 등장으로 표

19 Lucy Kirkwood (2016), p. 6.

면화되는 집 안의 긴장감은 극의 초반에는 마치 인물들 간의 갈등에서 기인하는 것처럼 보인다. 극은 과거 헤이즐의 연적이었던 이 불청객의 등장이 안온했던 가정을 흔들어 놓을 불안 요소인 것처럼 제시한다. 로즈의 방문 목적은 일찌감치 쉽게 드러나지 않으며, 이 인물의 등장은 과거의 기억, 진실, 비밀을 가진 방문객의 등장이라는 가정드라마에 흔히 동원되는 클리셰를 연상시키며 관객으로 하여금 장르에의 관습적인 기대를 갖도록 부추긴다.²⁰ 가령 로즈는 별장에 처음 왔음에도 불구하고 안락의자 밑에 있던 발받침대를 자연스럽게 꺼내고,²¹ 부엌 찬장에 컵이 어디에 있는지를 바로 찾아내는 등²² 이 공간에 익숙한 듯한 모습을 보이는데, 헤이즐은 이런 로즈의 모습을 불안하게 바라본다. 이런 장면들은 극의 중심 갈등이 이들의 삼각 관계에 있다는 예상을 증폭시킨다.

그러나 작품은 이 익숙한 가정극의 구도를 오래 유지하지 않는다. 로즈의 등장은 삼각관계의 불안을 불러일으키는 동시에, 집 밖의 재난이 이미 인물들의 감정과 신체 안으로 침투해 있음을 드러내는 계기가 된다. 죽은 줄 알았던 로즈의 예기치 못한 등장에 자신이 보인 폭력적인 행동에 대해 헤이즐은 “하루 종일 신경이 곤두서 있었다”고 말하는데,²³ 명쾌하게 설명되지 않는 이러한 심리 상태는 극의 초반에 종종 등장하는 “잠깐의, 방향을 상실한 듯한 침묵”²⁴의 순간들과 함께 마치 공기 중에 떠다니는 먼지처럼 불안한 분위기를 조성한다. 헤이즐은 이 별장으로 피난을 온 이유를 로즈에게 다음과 같이 설명한다.

20 Julia Hoydis (2020), “A Slow Unfolding ‘Fault Sequence’: Risk and Responsibility in Lucy Kirkwood’s *The Children*,” *Journal of Contemporary Drama in English* 8(1), p. 84.

21 Lucy Kirkwood (2016), p. 7.

22 Lucy Kirkwood (2016), p. 9.

23 Lucy Kirkwood (2016), p. 6.

24 Lucy Kirkwood (2016), p. 19.

우리가 집에 다시 갔을 때, 파도가 지나가고, 폭발도 지나간 뒤였는데, 그때 나는... 웃기지만, 공중에 방사능이 보이는 것 같았어. 뭔가, 뭔가 더러운 반짝임 같은 게 허공에 둥둥 떠 있는 것처럼. 그게 너무 싫었어. 나 바보 같은 여자 아니고, 당연히 내 배경을 생각하면 내가 버틸 수 있어야 했겠지만, 안 되겠더라. 더는 못 견디겠더라고.²⁵

헤이즐은 자신이 과학자로서 일반인들과는 달리 막연한 두려움에 결정이 좌우되지 않는 합리적인 태도를 지녀야 함에도 불구하고, 원전 사고 이후 비이성적인 두려움을 떨칠 수 없었다고 말한다. 헤이즐의 고백은 불가항력적인 거대한 재난 앞에서 인간이 느끼는 무기력함을 드러낸다. 그러나 별장이 위치한 곳이 방사능 위험 지역에서 고작 16킬로미터밖에 떨어져 있지 않다는 사실은 헤이즐과 로빈 부부가 당면한 딜레마를 보여주는 부분이다. 헤이즐은 원전이 보이지 않는 것만으로도 마음이 놓이며, 방사능 오염 지역을 완전히 떠나는 것은 “배신” 행위처럼 느껴졌다고 말한다. 그러나 “허공에 둥둥 떠 있는” “뭔가 더러운 반짝임 같은” 벗어날 수 없는 재난의 잔여물은 상기한 헤이즐의 불안함과 같은 감정으로 공간에 이미 침투해 있고 일상에 붙어 있다. 이처럼 헤이즐의 불안은 보이지 않는 방사능이 이미 감정과 일상에 침투해 있음을 보여주지만, 동시에 그는 그러한 재난 앞에서 자신의 삶을 정당화할 언어를 찾으려 한다.

문제는 이들이 생태적 책임을 전혀 의식하지 않는 인물들이 아니라, 오히려 자신들이 충분히 책임 있는 삶을 살아왔다고 믿는다는 데 있다. 헤이즐은 원전 사고 후 쓰나미가 쓸고 간 집안에 쌓인 퇴적물을 보자 복구할 의지를 잃었다며, 집을 그대로 두고 온 것에 대해 평생 다른 사람들이 버린 휴지를 줍고 다녔으니 괜찮다며 면죄부를 주장한다.²⁶ 이들은 일찍 은퇴한

25 Lucy Kirkwood (2016), p. 12.

26 Lucy Kirkwood (2016), p. 21.

후에도 쉬는 것을 참을 수 없어서 소를 키우며 유기농 농장을 시작했고, 낙농 제품으로 상을 받기도 했다. 또한 키우던 소들에게도 모두 이름을 붙여 주는 등 동물 친화적인 삶을 추구하며 환경적 책임을 실천해 온 개인들임을 자부한다.²⁷ 둘은 평생 열심히 일한 데 대한 보상을 받는 것이 당연하다고 여기며, 나이가 들어서도 사람은 계속해서 ‘성장’을 멈추지 말아야 하며 노화에 굴복하지 않고 그에 저항해야 한다고 주장한다.²⁸ 헤이즐과 로빈의 삶의 방식은 인간중심적 성장주의가 불러온 파국 그리고 개인의 책임이 더 이상 의미를 갖기 어려운 압도적인 규모의 재난 앞에서 신자유주의적 주체가 갖는 자기 정당화와 윤리적 피로를 보여준다.²⁹

로즈는 이 부부의 위선과 자의식을 드러내는 계기가 된다. 가령 로빈은 자신들이 집과 함께 버려두고 온 소들이 피폭으로 죽었음을 아내에게 숨김으로써, 자신들의 선택이 불가피한 것이었으며 그래도 바깥 세상은 아직 안전하다는 낙관적인 환상을 유지하는 데 공모한다. 그러나 동시에 아내가 집 밖의 현실과 무관하게 매일 요가를 하고 건강식을 먹으며 일상을 유지하려는 모습에는 냉소를 숨기지 않는다. “당신이 요가 매트를 펼칠 때마다 당신을 보면서 머릿속에 떠오른 기도문을 읊어. 이렇게 말이야. ‘지구는 방사능에 노출되어 있고 바닷물이 차 올라 우리를 씻어 가고 인류는 스스로를 잡아먹을지 몰라도 헤이즐의 태양은 언제나 경배를 받고 그녀의 개도 언제나 아래를 향하게 하소서!’”³⁰

로즈가 폭로하는 이 중산층 커플의 자기기만은 로빈과의 대화에서도 잘 드러난다. 둘의 대화는 과거 연인들 사이의 사적 대화처럼 보이지만, 곧 자원 고갈과 욕망의 절제, 후속 세대에 대한 책임의 문제를 호출한다는 점

27 Lucy Kirkwood (2016), p. 21.

28 Lucy Kirkwood (2016), pp. 14-15.

29 박해리(2024), pp. 20-21.

30 Lucy Kirkwood (2016), p. 43. “그녀의 개도 언제나 아래를 향하게(her dog always be downward)”는 요가의 건강자세(doing downward dog)를 빗댄 표현.

에서 관습에 대한 기대를 벗어난다. 헤이즐이 자리를 비우자 로빈은 로즈에게 육체적으로 친밀함을 표현하기 시작하는데, 이들의 대화는 집 밖에서 진행 중인 재난과 끊임없이 교차한다. 이 장면에서 기후 위기는 배경으로 머물지 않고, 로즈의 의식에 투입하며 사적 욕망의 언어를 윤리적 책임의 언어로 변환시킨다.

로즈: 그래도 좋은 일이야, 그렇지 않아?

로빈: (물을 삼키며) 뭐가?

로즈: 적게 쓰며 사는 법을 배우는 거 말이야.

로빈은 로즈의 손을 잡고 키스한다.

로빈: 하지만 적게 쓰며 살고 싶지 않아. 지옥 같아.

로즈: 그렇지만 그래야 할 걸.

로빈이 로즈의 뒤에 선다.

로빈: 그러다가 볼트건으로 나 자신을 쏘 버릴지도 몰라.

로빈이 로즈의 목에 키스한다.

로즈: 자원은 유한해.

로빈: 그럼 사람들은 더 적게 쓰는 법을 배워야겠네.

로빈이 로즈의 머리에 얼굴을 파묻는다.

로즈: 그럼 아이를 넷이나 낳지 말았어야지.

로빈이 로즈에게서 떨어진다. 문을 바라본다.

로빈: 당신 화났군. 내가 말을 안 해서.

로즈: 내가 화난 건 빌어먹을 무책임함 때문이야. 그래, 세 명이나 애를 더 낳다니.³¹

표면적으로 연인의 대화와 몸의 언어는 욕망에 따른 자원 고갈, 출산

이라는 재생산의 윤리가 충돌하는 장으로 바뀐다. “적게 쓰며 살고 싶지 않아. 지옥 같다”는 로빈의 말은 에너지 절약이나 물질적 결핍을 거부하는 것이 아니라, 지문에서 보이는 로즈를 향한 로빈의 신체적인 제스처에서 보듯이 성적 욕망과 깊이 결부되어 있다. 그에게 ‘적게 쓰며 사는 삶’은 먹고 싶은 스테이크를 먹지 못하고³² 나이가 들어서 더 이상 젊은 여성을 탐닉할 수 없는³³ 욕망의 제한, 쾌락의 포기, 자기 삶의 축소로 인식된다. 로빈의 반응은 기후 위기 시대의 주체가 요구받는 절제의 윤리에 대한 정서적 저항으로 읽을 수 있다. 반면 로즈는 자원이 유한함을 상기시키며 로빈의 욕망이 더 이상 사적인 문제로 남을 수 없음을 지적한다. “아이를 넷이나 낳지 말았어야지”라는 비난은 헤이즐에 대한 질투나 로빈의 배신에 대한 분노의 표현처럼 보이지만, 거기에 머물지 않고 기후 위기와 자원 고갈의 시대에 이루어지는 무책임한 재생산 행위에 대한 비판으로 확장된다. 이 장면은 개인적인 대화를 윤리적인 논쟁으로 확장함으로써, 기후 위기가 집 밖의 사건이 아니라 가장 사적이고 친밀한 관계 내부까지 침투한 조건임을 드러낸다.

이러한 사적 관계와 생태적 책임의 얽힘은 로즈의 방문 목적이 밝혀지는 순간 분명해지는데, 작품은 이 대목에서 책임의 범위를 후속세대 전체로 확장한다고 할 수 있다. 극이 진행되면서 로즈의 등장이 헤이즐과 로빈의 일상을 뒤흔드는 이유는 그가 옛 애인이라서가 아니라 세 명이 모두 대면할 수밖에 없는 인류 공통의 위기 상황에 대한 각성과 그에 대한 책임의 식임이 드러난다. 작품의 중반이 지나서야 인물들과 관객은 로즈의 진짜 방문 목적을 알게 된다. 헤이즐은 남편이 로즈를 지나치게 의식하면서 자신에게 과잉 친절을 베푸는 것에 대해 ‘당신을 나에게서 빼앗으러 왔다고 생각하면 큰 오산’이라고 편지를 주고,³⁴ 이에 로빈은 로즈에게 방문의 목적을 단도직입적으로 묻는다. 로즈는 방사선 피폭 허용 한도가 올라가고 있는 현

32 Lucy Kirkwood (2016), p. 29.

33 Lucy Kirkwood (2016), p. 45.

34 Lucy Kirkwood (2016), p. 44.

상황에서 또 다른 사고를 예방하기 위해 원전으로 함께 돌아가자고 설득하려고 왔음을 고백하고, 자신의 세대가 만들어낸 위험에 대해 집단적인 책임을 지고 미래 세대에게 안전한 조건을 남겨야 할 윤리적인 의무를 강조한다.³⁵ 헤이즐과 로빈이 젊은 엔지니어들의 책임을 그들이 당연히 할 일로 보는 반면, 로즈는 이들이 모두 35세 이하로 가정이 있는 “사실상 아이들이나 다름없는, 앞날이 창창한 젊은이들”이 자신들의 과실에 책임을 지는 것이 “공평하지 않다”며 그에 대한 책임을 함께 질 것을 촉구한다.

로즈: 우리는 바다 바로 옆에 원자로를 지어 놓고, 비상 발전기는 지하실에 처박아뒀어! 터질 게 뻔한 난장판을 만들어놓고도 대피 절차 하나 제대로 마련해 두지 않았다고! 그런데 결국 어둠 속에서 그걸 수습하려고 버틴 건 그 사람들이었어. 우리가 예측 가능했고, 예측했어야 하는 상황을 말이야. 이미 너무 늦어버렸는데도, 그 젊은이들이 손으로 직접 밸브를 열고 있었다고!³⁶

윤리와 책임에 대한 공방은 이 작품의 제목이기도 한 ‘아이들’ 또는 후속세대를 둘러싼 논쟁에 이르러 절정에 달한다. 결혼을 하지 않고 한 나라에 정착하지도 않는 비교적 자유분방한 삶을 살았던 로즈와 달리, 헤이즐은 네 명의 아이를 키우며 워킹맘으로 살아왔다. 그녀는 아이들의 생일 케이크를 손수 만들고 빈곤과 사회 불평등 문제를 해소하기 위한 문화행사에 아이들을 참여시키고, 방과 후 집에서 기다리는 모범적인 어머니였음을 자부한다.³⁷ 그러나 상기한 로빈과 로즈의 공방에서 보듯이, 아이들은 미래의 희망이라기보다 부모 세대의 욕망과 무책임이 전가된 희생자이기도 하다. 로빈과 헤이즐이 낳은 아이들은 부모의 사적인 욕망의 산물이자 파괴된

35 Lucy Kirkwood (2016), pp. 47-48.

36 Lucy Kirkwood (2016), p. 55.

37 Lucy Kirkwood (2016), p. 35.

생태계와 고갈된 자원을 물려받게 될 미래 세대를 대변한다. 특히 헤이즐이 로빈의 마음을 붙들기 위해 첫째 로렌을 임신했다는 사실은, 출산이 헤이즐의 욕망이 투영된, 관계를 유지하기 위한 전략적 선택이었음이 드러난다.³⁸

다음 세대에 대한 책임을 민감하게 느끼는 인물이 자신의 아이가 없는 로즈라는 설정은, 후속 세대에 대한 책임이 사적인 차원이 아니라 공동의 차원에서 이루어져야 한다는 작품의 메시지를 강조한다. 로즈의 책임의식은 추상적 윤리의 차원에 머물지 않고, 그의 몸에 새겨진 질병과 치료의 흔적을 통해 의미를 획득한다. 많은 인명을 앗아간 재해였음에도 불구하고 로즈는 원전과 방사능에 대해 중립적인 관점을 견지한다. 에너지와 자연은 가치중립적일 뿐, 사고를 초래한 것은 인간의 행위라는 것이다.³⁹ 원자력 발전소를 지으려는 결정이 애초에 잘못된 선택이었다고 말하는 헤이즐과 로빈과 달리, 로즈는 “바닷가 옆에 원자로를 지어 놓고는 비상 발전기를 지하실에 넣어 둔” 무책임한 자신들이 재앙의 원인이었다고 말한다.⁴⁰ 극중 로즈는 유방암으로 유방절제술을 받고 항암치료를 받았음이 드러난다. 로즈의 유방암과 치료의 흔적은 방사능을 단순히 외부의 오염원으로만 읽기 어렵게 만들며, 과학 기술과 에너지, 신체가 복잡하게 얽혀 있음을 환기하는 장치로 볼 수 있다. 극의 초반, 보이지 않는 방사능을 두려움의 대상으로, 자신의 일상과 분리시키려고 하는 헤이즐과 비교하면, 방사능 치료를 받았고 다시 원전으로 돌아가려고 하는 로즈는 기후위기라는 초객체가 더 이상 외부의 위협에 머무르지 않고 가정의 일상과 인간의 신체 내부에까지 이미 침투해 있음을 드러낸다.

로즈의 몸이 방사능과 과학 기술을 단순히 오염과 죽음의 원인으로만 볼 수 없게 만든다면, 로빈의 몸은 방사능이 더 이상 외부 환경에 머물지 않고 인간의 신체 안에 축적되어 있음을 가시화한다. 이는 인간의 몸이 환

38 Lucy Kirkwood (2016), p. 57.

39 Lucy Kirkwood (2016), p. 55.

40 Lucy Kirkwood (2016), p. 55.

경과 분리된 자율적 경계 안에 머무는 것이 아니라, 물질적 세계와 끊임없이 상호 침투한다는 스테이시 알라이모(Stacy Alaimo)의 횡단신체성(trans-corporeality) 논의와도 연결된다. 알라이모가 강조하듯, 몸은 외부 환경으로부터 보호된 닫힌 내부가 아니라 독성 물질, 에너지, 생태적 조건이 통과하고 축적되는 장소이다.⁴¹ 이 점에서 로빈의 몸은 원전 사고의 기록물로 기능하며, 인간은 방사능을 통제하는 주체가 아니라 방사능에 의해 행위와 행동반경이 결정되는 대상이 된다. 아내 몰래 피폭되어 죽은 소들을 묻고 매일 장례를 치러주는 의식을 거행한다고 로즈에게 고백하는 장면에서 관객은 로빈이 이미 방사능에 오랜 시간 노출되었음이 제시되는데, 작품의 후반부에서 로빈의 피폭 사실은 그의 몸을 통해 가시화된다. 원전으로 돌아갈지 말지에 대한 공방은 계속되고, 헤이즐은 자신들의 죄의식을 건드리는 로즈를 비난한다. 자신이 잠시 자리를 비웠다가 돌아왔을 때, 남편 로빈과 로즈가 키스하는 장면을 목격한 헤이즐의 분노는 극에 달해 급기야 로빈의 뺨을 때리는데, 이 순간 로빈은 피를 토한다.⁴² 로빈의 각혈 장면은 느린 폭력의 발현⁴³이자 방사능이 외부 환경에 있는 것이 아니라 이미 로빈의 몸 안에 들어와 축적되어 있음을 보여주며, 이러한 환경과 인간의 공존은 인간관계의 갈등이 최고조에 이르는 순간 몸의 증상을 통해 가시화된다. 이 장면은 작품의 맨 첫 장면인 헤이즐에게 맞아 코피를 흘리는 로즈의 모습과 겹쳐진다. 로즈와 로빈이 피를 흘리는 두 장면 모두에서 헤이즐이 직접적인 폭력의 계기를 제공한다는 점은 의도적인 병치로 볼 수 있다. 작품은 이러한 반복을 통해 인물들 사이에서 발생하는 즉각적이고 가시적인 폭력이, 원전으로 대변되는 인간중심적 성장주의가 오랜 기간에 걸쳐 신체에 남긴 비가시적 폭력을 나란히 놓는다. 로빈의 피폭 사실 자체는 이미 이 장면에 앞

41 Stacy Alaimo (2010), *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self*, Bloomington: Indiana University Press, pp. 11-12.

42 Lucy Kirkwood (2016), pp. 67-68.

43 박해리(2024), pp. 106-108.

서 로즈와의 대화를 통해서 관객에게 전달되기 때문에, 이 지점에서 각형의 효과는 그것이 발생하는 극적 순간이다. 관객이 세 인물의 삼각관계와 감정적 충돌에 몰입하는 바로 그 순간, 집 바깥의 재난은 로빈의 몸을 통해 다시 전경화된다. 즉, 로빈의 각형은 눈앞의 사적 갈등이 처음부터 끝까지 재난의 조건 속에서 벌어지고 있음을 상기시키는 장치로 기능한다.

방사능이 로즈와 로빈의 몸을 통해 인간의 통제 바깥에 있는 재난의 지속성을 가시화한다면, 물은 집이라는 공간 자체를 통해 헤이즐이 유지해 온 일상의 질서가 얼마나 취약한 것이었는지를 드러낸다. 로즈와 달리 모든 면에서 계획적으로 살아온 헤이즐은 자신의 삶을 스스로 질서 있게 관리하고 통제해 왔다고 믿지만, 극이 전개되면서 그러한 믿음은 점차 균열을 드러낸다. 자신이 잘 키웠다고 자부하는 큰딸 로렌은 서른 살이 넘어서도 정신적으로 독립적인 삶을 꾸리지 못한 채 사소한 문제로도 헤이즐 부부에게 전화를 걸어 의존하고 있음이 밝혀진다. 또한 피폭 지역에서도 살아 있다고 믿어왔던 소들은 이미 죽은 지 오래이며, 남편 로빈은 아내 몰래 죽은 소들을 물어주다가 방사능에 노출된 상태라는 것이 폭로된다. 이처럼 헤이즐의 통제 바깥에 놓인 현실은 극의 후반부에 이르면 견잡을 수 없이 혼란스러워진 집 안의 상황으로 구체화된다. 집 안의 변기를 사용할 때 주의사항을 로즈에게 미처 알려주지 못한 탓에 집 안은 물바다가 되는데, 이 작은 사고는 곧 인물들 사이의 책임 공방으로 번진다. 표면적으로는 낡은 배관과 제한된 물 사용이라는 생활상의 문제처럼 보이지만, 이 장면에서 집안으로 역류하는 물은 집 밖에서 이미 발생한 쓰나미와 원전 사고를 축소된 형태로 반복한다. 집안의 범람은 인재로서의 원전 사고와 쓰나미를 환기하면서, 인간 중심주의가 재생산해 온 일상성과 통제의 신화를 해체한다. 즉, 물바다가 된 집은 재난 이후에도 일상의 질서를 유지할 수 있다고 믿는 헤이즐의 통제 환상이 붕괴되는 공간이 된다. 안전한 내부로 유지되던 집은 더 이상 외부의 범람으로부터 분리될 수 없으며, 인간이 자신의 몸과 집, 환경을 관리 가능한 대상으로 통제할 수 있다는 믿음 역시 무너진다.

3. 나가며: ‘집’의 문을 여는 사실주의극

『아이들』의 결말은 헤이즐이 고수해 온 삶의 균형과 일상을 유지하려는 지극히 인간적인 시도들을 단순한 자기기만이나 회피로만 환원하지 않는다. 극의 후반부에서 로빈은 로즈의 제안을 받아들여 원전으로 돌아갈 준비를 하고, 헤이즐은 이웃에게 전화를 걸어 두 사람을 피폭 지역까지 태워다 달라고 부탁한다. 이 통화를 통해 헤이즐 역시 이들과 함께 갈지를 고민하고 있음이 드러나며, 결국 세 인물이 모두 원전을 향하게 될 가능성이 암시된다.⁴⁴ 자신이 애써 지탱해 온 가정과 일상이 무너지는 상황에 직면해서도 헤이즐은 ‘늦긴 했지만 루틴대로 요가를 하지 않으면 내일 몸이 찌뿌둥할 것’이라며 갑자기 요가를 시작하고, 이제 로즈 역시 그 움직임에 동참한다.⁴⁵ 이 장면에서 헤이즐의 요가는 이전과는 다른 의미를 획득한다. 지금까지 요가가 건강과 젊음의 유지, 혹은 로빈의 표현을 빌리자면 “똥만 싸는 빌린 고기 덩어리”⁴⁶인 몸에 대한 집착으로 읽혔다면, 결말부의 요가는 재난의 현실을 인정하고 타인들과 함께 책임을 감당하려는 결단과 양립 가능한 행위가 된다. 로즈가 요가에 동참한다는 사실은 두 인물이 서로의 상이한 삶의 태도를 완전히 해소하지 않으면서도, 공동의 책임 앞에서는 일시적인 리듬과 균형을 함께 만들어내는 순간을 보여준다.

이처럼 『아이들』이 생태적 책임을 인간적인 감정의 혼탁함, 다시 말해 각 인물이 드러내는 감정적 취약함과 윤리적 불완전함 속에서 발견한다는 점은 작품의 사실주의적 극작술이 갖는 강점이다. 헤이즐의 일상에 대한 집착과 자기 관리는 신자유주의적 주체의 일면을 드러내지만, 재난 이후에도 삶을 지속 가능한 것으로 만들고자 하는 가장 인간적인 형태의 실천이라는 점에서 관객이 동일시할 수 있는 태도이기도 하다. 로즈는 헤이즐보다 높

44 Lucy Kirkwood (2016), p. 76.

45 Lucy Kirkwood (2016), pp. 78-79.

46 Lucy Kirkwood (2016), p. 69.

은 공적 책임의식을 보여주는 듯하지만, 로빈과의 관계에서 드러나듯 사적인 차원에서는 윤리적 비난을 완전히 면하기는 어렵다. 이처럼 입체적이고 현실적인 인물화를 통해 작품은 환경정의를 둘러싼 고민이 그 실행 주체인 인간의 복잡한 감정적 현실과 불가분의 관계에 있음을 간과하지 않는다. 피타 테이트(Peta Tait)는 『아이들』이 더 이상 살 수 없는(uninhabitable) 세계를 사실주의를 경유하여 감정적으로 감당할 수 있는, 재현 가능한 상황으로 제시한다고 평가하는데 이러한 주장은 같은 맥락에서 설득력을 갖는다. 기후 위기나 핵 재난을 다루는 작품이 흔히 공포, 멸종 불안, 환경 파괴와 같은 압도적인 정동을 불러일으킨다면, 이 작품에서 사실주의가 세밀하게 그려내는 일상과 인간 간의 갈등, 그리고 동요하는 감정들은 오히려 감당하기 어려운 규모의 두려움을 견디게 하는 형식적 장치로 기능한다.⁴⁷ 자연은 여전히 무대 위에서 재현되기는 어려우나, 인물들의 감정은 집 밖에서 일어나고 있는 재난의 상황에 대한 반응을 상상하고 리허설하는 계기를 제공한다.

원전으로의 귀환은 완전한 윤리적 해결을 뜻하지는 않는다. 인물들의 결정은 후속 세대를 위한 희생이자 책임의 수용이지만, 동시에 여전히 인간 중심적인 가치와 윤리관이 지속되기 위한 것이기도 하다. 물로 범람하는 집 안에서 루틴을 통해 삶을 이어가려는 헤이즐의 모습은, ‘하우스’ 바깥의 관계를 새롭게 상상하는 순간조차 극장의 관습에 의지할 수밖에 없는 우리의 모습과도 닮아있다. 라버리는 극장의 생태적 실천을 둘러싼 낙관주의, 특히 퍼포먼스가 지닌 수행성 자체에 대한 과도한 기대를 경계하면서도, 연극이 환경문제를 직접적으로 재현하거나 명시적인 메시지를 전달하는 매체라기보다 그 존재 방식 자체가 생태적 가능성을 담지한다고 제안한다. 연극이 환경정의의 실천을 실제로 이끌어내는 가시적 성과를 내지 못하더라도, 오히려 그 불확실성과 실패 가능성 자체가 의미를 갖는다는 것이다.⁴⁸ 극장은

47 Peta Tait (2024), “Emotionally Uninhabitable? Dramatizing Environmental Destruction and Contamination,” *Modern Drama* 67(2), pp. 211–212.

48 Carl Lavery (2016), pp. 229–233.

“그 존재 자체가 소위 현실 세계라는 리얼리티를 의심하게 만드는 일종의 헤테로토피아 또는 대항 공간”으로 이해될 수 있다.⁴⁹ 라버리의 말을 빌리자면, 이제 우리는 극장을 보이지 않는 외부 세계에 맞서 스스로를 규정하는 폐쇄된 ‘집’이라기보다, 인간 주체의 경계를 교란하고 우리의 “비인간되기”(becoming inhuman)를 길러내는 환경으로서의 ‘정원’으로 다시 사유할 필요가 있다.⁵⁰

이러한 관점에서 커크우드가 남기는 마지막 장면은 특히 중요하다. 결말부에서 무대는 집 안에서 요가를 하는 헤이즐과 로즈, 그리고 화장실에서 역류한 물을 집 밖으로 쏟아내고 있는 로빈의 모습을 보여준다.⁵¹ 시종 일관 외부로부터 자신을 안전하게 차단해 온 이 집의 문은 마지막에 이르러 바깥으로 활짝 열리고, 바다와 파도가 부서지는 소리가 인물들을 감싼다. 점점 거세지는 파도 소리가 마침내 관객까지 덮치는 효과음, 그리고 수장된 모든 것을 애도하는 듯한 물에 잠긴 교회의 종소리와 함께 극은 끝난다. 모든 노력에도 불구하고 이미 물에 잠긴 세상을 연상시키는 이러한 결말은 분명 비판적이고 감상적이기도 하다. 그러나 동시에, 닫혀 있던 집의 문이 열린다는 사실에 주목할 필요가 있다. 『아이들』은 우리가 거주하는 이 ‘집’—가정이자 극장을 가리키는 ‘하우스’로서의 공연 공간—의 문이 더 이상 닫혀 있을 수 없는 현실을 상기시킨다. 그렇다면 앞으로의 과제는 생태적 상상력을 가로막는 낡은 형식으로서가 아니라 오히려 스스로의 한계를 드러내는 방식으로 생태적 전환의 조건을 마련하는 양식으로서의 사실주의극, 그리고 열린 ‘정원’으로서의 극장을 어떻게 새롭게 사유할 수 있을지 고민하는 데 있을 것이다.

49 Carl Lavery (2018), “Ecology in Beckett’s Theatre Garden: Or How to Cultivate the Oikos,” *Contemporary Theatre Review* 28(1), p. 14.

50 Carl Lavery (2018), p. 14.

51 Lucy Kirkwood (2016), p. 79.

참고문헌

자료

Kirkwood, Lucy (2016), *The Children*, London: Nick Hern Books.

논저

김영덕(2025), 「루시 커크우드의 『아이들』: 미래를 위한 두려움과 책임」, 『영미어문학』 157, pp. 45-66.

박해리(2024), 「기후 변화가 초래하는 ‘느린 폭력성’의 극화: 루시 커크우드의 *The Children*」, 『현대영미드라마』 37(2), pp. 93-120.

Alaimo, Stacy (2010), *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self*, Bloomington: Indiana University Press.

Bilodeau, Chantal (2016), “Why I’m Breaking Up with Aristotle,” HowlRound Theatre Commons, HowlRound Theatre Commons, 2026.8.13. <<https://howlround.com/why-im-breaking-aristotle>>.

Burton, Andrew (2022), “Theatre, Ecology and the Secret Life of Naturalism,” *Critical Stages/Scènes critiques* 26, International Association of Theatre Critics, 2026.8.13. <<https://www.critical-stages.org/26/theatre-ecology-and-the-secret-life-of-naturalism/>>.

Carson, Rachel (1962), *Silent Spring*, Boston: Houghton Mifflin.

Chaudhuri, Una (1994), “‘There Must Be a Lot of Fish in That Lake’: Toward an Ecological Theater,” *Theater* 25(1), pp. 23-31.

Ghosh, Amitav (2016), *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*, Chicago: University of Chicago Press.

Hoydis, Julia (2020), “A Slow Unfolding ‘Fault Sequence’: Risk and Responsibility in Lucy Kirkwood’s *The Children*,” *Journal of Contemporary Drama in English* 8(1), pp. 83-99.

Kershaw, Baz (2000), “The Theatrical Biosphere and Ecologies of Performance,” *New Theatre Quarterly* 16(2), pp. 122-130.

Lavery, Carl (2018), “Ecology in Beckett’s Theatre Garden: Or How to Cultivate the Oikos,” *Contemporary Theatre Review* 28(1), pp. 10-26.

Lavery, Carl (2016), “Introduction: Performance and Ecology—What Can Theatre Do?,” *Green Letters: Studies in Ecocriticism* 20(3), pp. 229-236.

May, Theresa J. (2021), *Earth Matters on Stage: Ecology and Environment in American Theater*, New York: Routledge.

May, Theresa J. (2007), “Beyond Bambi: Toward a Dangerous Ecocriticism in Theater

- Studies," *Theatre Topics* 17(2), pp. 95-110.
- Nixon, Rob (2011), *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Schechner, Richard (1973), *Environmental Theater*, New York: Hawthorn Books.
- Schlueter, June (1999), "Domestic Realism: Is It Still Possible on the American Stage?," *South Atlantic Review* 64(1), pp. 11-25.
- Tait, Peta (2024), "Emotionally Uninhabitable? Dramatizing Environmental Destruction and Contamination," *Modern Drama* 67(2), pp. 196-216.
- Williams, Raymond (1971), *Drama from Ibsen to Brecht*, Oxford: Oxford University Press.

원고 접수일: 2026년 7월 20일, 심사완료일: 2026년 7월 23일, 게재 확정일: 2026년 8월 10일

ABSTRACT

Realist Drama and Ecological Imagination

Na, Eunha*

Lucy Kirkwood's *The Children* and the
Staging of Climate Crisis

This article examines Lucy Kirkwood's *The Children* (2016) as a realist drama that stages climate crisis not by abandoning theatrical convention but by reworking it from within. Against ecotheatre's frequent suspicion of naturalism and the human-centered stage, it argues that Kirkwood's domestic realism makes ecological catastrophe perceptible through ordinary space, objects, bodies, and conflict. Set after a nuclear disaster inspired by Fukushima, the play confines environmental violence to a tilted cottage, everyday routines, and the strained reunion of three retired scientists. In this setting, the house ceases to be a secure human interior and becomes an ecological oikos penetrated by radiation, erosion, water, aging bodies, and intergenerational debt. By tracing how realism makes slow violence perceptible through ordinary spaces, bodies, and relationships, the article reconsiders the ecological potential of theatrical realism and imagines the theatre not as a closed house but as an open garden for ecological attention and responsibility.

Keywords Lucy Kirkwood, *The Children*, Theatrical Realism, Ecocriticism, Climate Crisis, Ecotheatre

* Associate Professor, Department of English Language and Literature, Seoul National University