

비인간 연극의 상상력

인간 너머의 다른 상상력, 어디까지 가볼 수 있을까?

김옥란

1. 서론
2. 동물-되기, 연결과 회복의 서사
3. 기계-되기, 재난과 폐기의 서사
4. 결론

1. 서론

현재 포스트휴먼(post-human) 논의가 활발하다. 생명공학, 인공지능, 정보과학 등 과학기술 발전으로 인간 본성에 대한 근본적인 의심과 변화가 일어나고 있기 때문이다. 특히 생명연장·유전자 변형·뇌공학 등 다양한 기술공학적 수단을 통해 인간의 인지적, 정서적, 신체적 능력을 향상시키는 것이 기술적으로 가능해지고 신체와 기계장치를 결합한 사이보그(Cyborg), 인간보다 뛰어난 인공지능(혹은 초지능)의 존재가 이론적으로 가능해지자 사피엔스 종의 종말, 새로운 생물 종의 출현, 곧 '생물학적 인간 이후의 인간(post-human)'의 존재가 논란이 되고 있다.¹⁾

기술 발전은, 단순히 장애 치료를 위한 뇌 제어식 로봇팔과 로봇다리를 개발하는 단계를 넘어 인간의 뇌를 스캔해 외부의 기억 저장장치에 업로드(마인드 업로드, 전뇌 에뮬레이션)하는 방식으로 영원한 삶('디지털 영생')이 가능하다는 전망까지 제시하고 있다. 이론적으로는 가능하다 하더라도 쉽게 공감하기 어려운 이야기들이다. 그런가 하면 인체 냉동보존시설 알코어를 비롯해 인간을 생체-기계로 대체하는 트랜스휴머니즘(transhumanism)의 여러 도발적인 실험은, 실리콘밸리의 괴짜 공학자들의 이미지와 함께 대중의 호기심의 대상이 되고 있다.²⁾

다른 한편 테슬라로 상징되는 로봇 자동화 공장, 자율주행 자동차, 아마존의 드론 배송 프로그램 도입 노력은 노조를 결성하지 않는 값싼 노동력의 로봇으로 인간의 노동력을 대체할 것이라는 우려를 현실화시키고 있다. '로봇(robot)'의 어원은 '강제노동(robota)'을 뜻하는 체

1) 레이 커즈와일, 장시형/김명남 역, 『특이점이 온다-기술이 인간을 초월하는 순간』, 김영사, 2007.
닉 보스트롬, 조성진 역, 『슈퍼 인텔리전스-경로, 위험, 전략』, 까치, 2017.
유발 하라리, 조현욱 역, 『사피엔스』, 김영사, 2017.
유발 하라리, 김명주 역, 『호모 데우스』, 김영사, 2017.
도나 해러웨이, 황희선 역, 「사이보그 선언」, 『해러웨이 선언문』, 책세상, 2019.
로지 브라이도티, 이경란 역, 『포스트휴먼』, 아카넷, 2015.
2) 한스 모라벡, 박우석 역, 『마음의 아이들-로봇과 인공지능의 미래』, 김영사, 2011.
마크 오코널, 노승영 역, 『트랜스휴머니즘-기술공상가, 억만장자, 괴짜가 만들어낸 테크노퓨처』, 문학동네, 2018.

코어다. ‘로봇’이라는 말을 최초로 명명한 작가는 체코의 극작가 카렐 차페크(Karel Capek, 1890~1938)이다. 그의 희곡 <R.U.R.>(1920)에서 로봇은 인간의 역사를 학습해 인간의 역사란 죽이고 정복하는 과정이었다고 판단하고, 인간을 모방해 인간을 멸종시킨다.³⁾ 로봇의 반란과 인류 멸종의 서사는 <스타워즈>(1977), <블레이드 러너>(1982), <터미네이터>(1984) 등 냉전 시대 SF영화로 이어지며 현재까지도 로봇 서사의 강력한 뿌리를 이루고 있다.

스스로 학습하고 판단하고 말하고 행동하는 로봇의 존재는 ‘딥러닝’의 기계학습, 인공지능 챗GPT, 인간형 로봇 휴머노이드(humanoid)와 안드로이드(android) 등 기술 발달로 더 이상 SF 속 현실에만 머물러 있지 않다. ‘인간의 기계화’, 그리고 ‘기계의 인간화’로 인간과 기계, 생명과 기계의 경계도 불분명해지고 있다. ‘인간-이후’, 더 직접적으로는 ‘생물-이후(post-biological)’⁴⁾ 인간에 대해 질문하는 시대가 되었다.

인간과 기계의 관계 또한 재설정되고 있다. 도나 해러웨이의 사이보그 선언은 다음과 같다 -우리 모두는 “기계와 유기체의 잡종, 곧 사이보그다.”⁵⁾ 사이보그는 인간의 몸에서 태어나지 않고 실험실에서 만들어진다. 사이보그는 서구적 의미의 기원 설화도, 구원의 역사도 없다. 오 이디푸스적 종말 또한 맞이하지 않는다. 사이보그는 인간과 동물의 경계, 유기체와 기계의 경계(“우리가 만든 기계들은 불편할 만큼 생생한데, 정작 우리는 섬뜩할 만큼 생기가 없다.”⁶⁾), 물질과 비물질의 경계를 와해시킨다(“현대 기계는 전형적으로 초소형 전자공학 장치여서 어디에나 있으며 보이지는 않는다.”⁷⁾).

해러웨이의 사이보그 정체성은 기존의 인간과 기계의 이분법, 기술의 악마학을 거부한다. 오히려 기계장치와의 복합적 혼종화 경험을 환영하고 긍정한다. “기계는 우리이고, 우리의 작동방식, 체현의 한 양상이다. 우리는 기계를 책임감 있게 대할 수 있다. ‘그들은’ 우리를 지배하거나 협박하지 않는다. 우리는 경계에 책임이 있다. 우리는 그들이다.”⁸⁾ 곧 여기에서 냉전 시대 결과물이었던 외계인과의 전쟁, 지배와 복종, 지구 파괴의 서사를 벗어나는 다른 상상력의 가능성을 발견하게 된다. SF 속 기술이 현실화된 지금 오히려 기계 반란과 인류 멸종의 디스토피아 서사 또한 교정되고 있다.

포스트휴먼 이론가 로지 브라이도티 또한 멸종과 재난 영화의 공포의 재현은 “우리 시대 자본주의의 유전공학적 구조에 대한 디스토피아적 반영”,⁹⁾ 편협하고 부정적인 사회적 상상력에 의한 ‘기술기형적’ 재현이라고 비판한다. 브라이도티는 자본주의에 의해 추동되는 4차 산업혁명, 유전자 변형, 기후변화와 환경파괴에 대한 인간 종의 책임을 묻는다. 우리는 지구에 다른 종과 공생하고 있다. 따라서 인간은 뿌리 깊은 인간 중심주의에서 벗어나 ‘동물-되기’, ‘지구-되기’, ‘기계-되기’의 포스트휴먼의 실천 방향을 가져야 한다. 더 이상 인간 중심성이 사라지는 미래에 대해 공포를 가질 필요가 없다고 말한다. 지구 생물계에 연결되는/접속되는 탈-인간중심주의, 비인간-되기의 공존의 윤리를 제시한다.

3) 카렐 차페크, 유선비 역, 『R.U.R.-로쭘 유니버설 로봇』, 이음, 2020.

4) 신상규, 「포스트휴먼과 포스트휴머니즘, 그리고 삶의 재발명」, 웹진 『Horizon』, 고등과학원, 2020.1.23. <https://horizon.kias.re.kr/12689/>

5) 도나 해러웨이, 앞의 글, 19쪽.

6) 도나 해러웨이, 앞의 글, 25쪽.

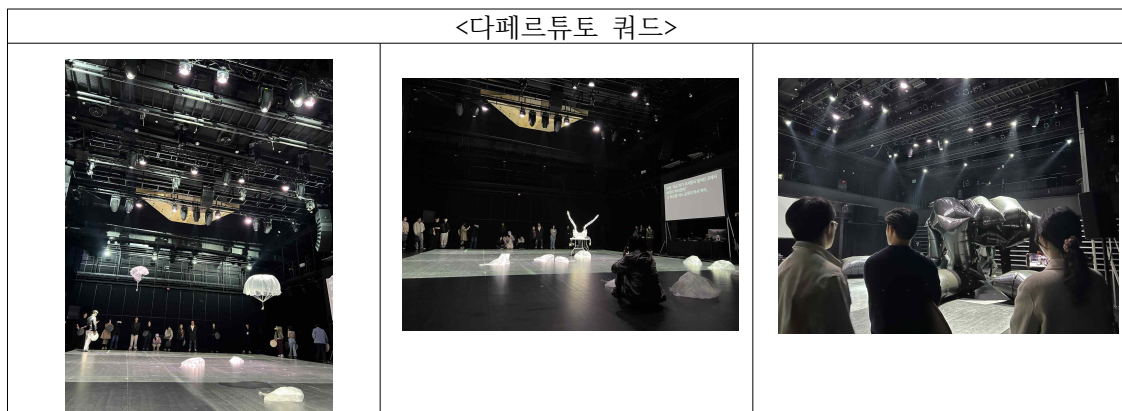
7) 도나 해러웨이, 앞의 글, 26쪽.

8) 도나 해러웨이, 앞의 책, 82쪽.

9) 로지 브라이도티, 앞의 책, 85쪽

2. 동물-되기, 연결과 회복의 서사

최근 한국연극에서도 로봇, 동물, 곤충, 미생물, 무생물 등 비인간(non-human) 주체가 등장하는 공연들을 심심찮게 찾아볼 수 있다. <액트리스 원>과 <액트리스 투>의 로봇배우(정진새 작/연출, 2019; 2020), <A.I.R. 새가 먹던 사과를 먹는 사람>의 인공지능 로봇(장우재 작/연출, 2022), <노스체>의 재난로봇(황정은 작, 윤성호 연출, 2023), <비 비 비(B BE BEE)>의 꿀벌(성수연 출연/연출, 2023), <터키행진곡>의 초파리와 애벌레들(김풍년 작/연출, 2021), <다페르튜토 쿼드>의 미생물(적극 컨셉/연출), <싸움의 기술, 줄>의 장기판 기물(김풍년 작/연출, 2023) 등 인간 아닌 존재들이 무대에 오르고 있다. 한여름 뜨거운 아스팔트 도로 위 소통에서 부화한 초파리 애벌레로 무대를 기어 다니고,(<터키행진곡>) 비닐 낙하산이 떨어지며 버섯 포자균이 무대에 내리 덮이며,(<다페르튜토 쿼드>) 장기판의 말이 롤러스케이트를 타며 증황무진 무대를 누빈다.(<싸움의 기술, 줄>)



아리스토텔레스로부터 정의되어 온 연극의 정의는, “연극은 인간의 행동을 모방한다”는 것이다. 그런데 이 공연들은 ‘인간의’ 행동을 모방하지 않는다. 그렇다고 이러한 ‘비인간’ 연극의 출현이 우려스럽지는 않다. 오히려 이 공연들은, 기존의 연극이 반복하고 있었던 재현의 매너리즘을 깬 생생하고 활기 있는 무대를 보여주고 있다. 배우는 인간의 몸을 벗어나 비인간 주체의 생생한 연기를 얻고 있다. 극단 작당모의 김풍년 공연의 배우들은, 큰 비닐자루 속에 들어가 앉아 부화하고 있는 애벌레를 표현하고, 천정에 매달린 줄자를 손에 쥐고 발에는 롤러스케이트를 신고 장기관 위를 달리는 말(장군, 차, 포, 줄 등)을 표현하는 것처럼 무대 위 사물과도 적극적으로 연결-접속된 상태에서 새로운 연기를 만들어낸다. 무대 위 사물들은 단지 배우의 배경이거나 도구가 아니라 배우와 ‘연결된 신체’로 기능한다.

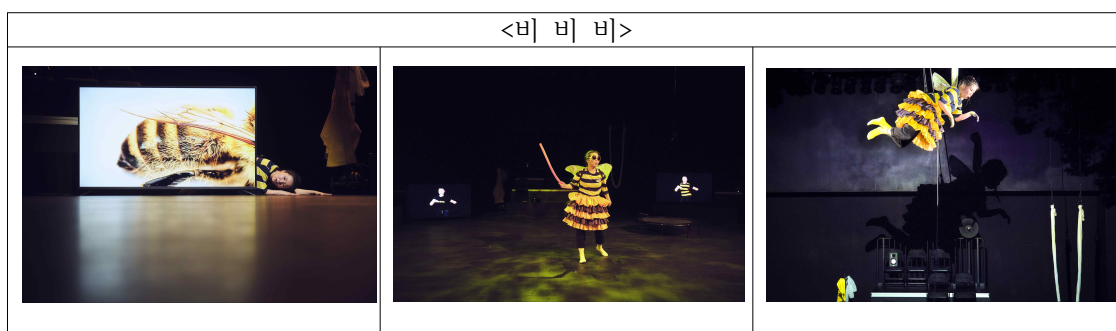
<다페르튜토 퀴드>는 아예 배우와 관객들을 균, 박테리아로 만들어버렸다. 공연은 극장 공간을 모두 비우고 불, 물, 흙, 공기의 자연의 4원소를 무대에 표현했다. 이 공연에서 배우들은 특정한 인물을 재현하는 배우가 아니라 무대의 기술적 요소를 진행하고 행동하는 퍼포머로 등장한다. 삼각 사다리 위에 앉아있는 배우가 개미 머리를 뚫고 올라가는 버섯균의 나선형 구조물을 들어 올리고, 플라스틱 바구니와 책상 테이블을 밀고 다니며 순록을 표현한다. 마지막 장면에선 거대한 검은 풍선으로 정체를 알 수 없는 형체를 만든다. 이 거대한 풍선 사이로 판넬로 만든 거대한 아이의 얼굴 조각과 팔 다리 조각들이 바닥에 떨어려 온다. 이 거대한 풍선 덩어리들은 아이가 태어나는 자궁막과 질막이다. 무대 바닥에 떨어려 오던 거대한 아이-조각들은 이제 막 태어나고 있는 아이였던 것이다. 여기 저기 흩어져 있던 관객들은 아이가 자궁에서 나와 최초로 만나는 미생물이 되었다. 거대한 구조물로 작은 미생물의 이야기를 관객의 몸으로 직접 체험하게 한다. 마치 현미경으로 확대한 거대한 세계 속에 들어와 있는 듯한 느낌이다. 이전에는 볼 수 없었던 감각의 공연들이다. 이 공연들은 포스트휴먼 담론의 맥락에서 적극적인 읽기가 가능한 공연들이다. 그리고 지금 현재 한국연극의 경계를 확장시키고 있는 공연들이다.¹⁰⁾

비인간 연극 시리즈를 의식적으로 이어가고 있는 배우도 있다. 성수연 배우는 <액트리스 원: 국민로봇배우 1호>, <액트리스 투: 악역전문배우>의 로봇 역할에 이어 <비 비 비(B BE BEE)>에서 꿀벌이 ‘되었다’. 인간중심적 사고가 만들어낸 위기의 시대에, 인간중심적 사고를 벗어나기 위해 꿀벌 연기를 시도하게 되었다는 설명이다. <비 비 비>는 성수연 배우 1인의 창작, 출연의 공연이다. 제목 자체가 비인간의 ‘비(非/B)’를 의미한다. 물론 꿀벌의 ‘비(BEE)’를 의미한 것이기도 하다. 무대에는 대형 모니터와 스피커, 트램폴린, 플라잉 요가 해먹이 자리잡고 있다. 연극 무대이기보다는 신체훈련장의 모습에 가깝다.

성수연 배우의 소개에 의하면 무대 곳곳에 놓인 6대의 스피커는 극중 코러스 역할을, 큰 확장기는 코러스장 역할을 맡는다고 한다. 스피커-코러스들은 그리스 비극의 코러스들처럼 극중 전개에 끼어들어 논평하거나 배우와 재담을 이어가기도 한다. 코러스장은 재담에 특히 능한 챗GPT가 맡았다. 챗GPT-코러스장은 인간 배우가 인간중심적 생각에서 벗어나 비인간 존재를 연기하는 어려움에 대한 고민을 털어놓자마자 1초도 안되어 장황한 훈계조의 독백을 쏟아놓는다. 기계적인 신속함은 인간 배우의 비극성을 더 고조시킨다. 모니터에는 가상인간 그래픽 이미지도 등장한다. 인간 배우는 아무리 꿀벌-되기를 연습하고 훈련해도 직접 날 수는 없어도 가상인간은 가뿐히 날아서 퇴장한다.

10) 김민관, 「작당모의 <터키행진곡>-존재들의 아우성」, 『아트씬』, 2021.12.24.
허미선, 「연극 <다페르튜토 퀴드> 적극 연출이 주목한 불.물.대지.공기 4원소의 운동성」, 『브릿지경제』, 2023.3.31. 외

연출가로서 성수연은 비인간 존재를 연기하기 위해서, 스피커-코러스, 가상인간-등장인물 등 비인간 존재들에게 무대의 중심을 적극적으로 내준다. 동시에 트램폴린 높이 뛰어오르기, 플라잉 요가 해먹에서 꿀벌 자세 명상하기, 와이어 타고 오르기 등 꿀벌의 신체적 감각을 훈련하는, 배우로서의 신체훈련 과정도 중요하게 채워나간다. 공연의 압권은 배우 성수연이 와이어를 타고 공중에 올라가 허공중에 두 팔과 다리를 늘어뜨리고 꿀벌 자세를 완성하는, ‘꿀벌-되기’를 완성하는 장면이다. 고개를 떨구는 이 신체 움직임은 인간에게는 실망과 좌절이라는 신체 기억을 환기시키지만, 꿀벌에게 이 자세는 열심히 길을 찾는 행위이다. 성수연은 ‘꿀벌-되기’를 통해 근육에 새로운 기억을 이식시킨다. 그리고 꿀벌들이 공중에 매달려 서로를 잡고 벌집을 만들어가는 영상과 함께 꿀벌들이 초개체 집단을 이루며 살아가는 모습을 보여준다. 그렇게 생명체란 서로 연결되어 있는 존재라는 것을 깨닫게 해준다. 이 공연을 통해 성수연은 기계-코러스들과 함께 요란한 기술 유토피아 혹은 디스토피아를 벗어나 물리적 감각으로, 근육의 힘으로 우리가 서로 연결되어 있음을 다시 인지하게 했다. 이 장면을 통해서, 우리가 잃어버렸던 세계를 다시 회복하게 했다.¹¹⁾



미생물-되기, 곤충-되기, 동물-되기의 이 공연들은 인간의 감각으로는 접할 수 없었던 공간 감각, 신체 감각 혹은 기억을 환기시킨다. 일상생활에서는 감지할 수 없었던 생명체의 감각, 지구의 감각을 회복시킨다. 이 공연들은 느슨한 서사로 이루어진, 배우의 퍼포먼스 중심의 공연들이다. 느슨한 서사를 탄탄하게 채우는 것은 주로 배우의 역량을 통해서다. 이 공연들에 오랫동안 신체훈련으로 단련된, 관객과의 커뮤니케이션 능력이 높은 배우들이 출연하는 것은 우연이 아니다. 극단 작당모의는 김풍년 연출가와 함께 금배섭 움직임감독이 함께 작업하고, 성수연 배우는 크리에이티브 바키, 그리고 극단 여기는당연히,극장(약칭 여당극)에서 자기 서사 혹은 수행성 강한 공연들과 함께 해왔다. 이 공연들을 전통적인 연극이기보다는 ‘다원’이라는 혼종적 용어로 받아들이는 경우에서처럼, 동물-되기의 공연들은 연극의 경계 혹은 한계 또한 적극적으로 확장시키고 있다.

3. 기계-되기, 재난과 폐기의 서사

그렇다면 또 다른 갈래의 비인간 연극, 곧 기계-인간, 로봇이 등장하는 연극의 모습은 어떨까? 먼저 <액트리스 원>과 <액트리스 투>, <A.I.R. 새가 먹던 사과를 먹는 사람>(이하 <A.I.R.>), <노스체>의 로봇들은 제작 목적이 뚜렷하다. ‘액트리스 원’은 원래 간병로봇이었고, ‘액트리스 투’는 산업안전 실험용 더미로봇이었다. 액트리스 원과 투는 이름도 없이 숫자 1과

11) 김옥란, 「비(B)의 비행-연극 <비 비 비>」, 『한국연극』, 한국연극협회, 2023.9.

2로 불린다. 액트리스 원은 “한국을 대표하는 배우 성수연 선생”¹²⁾의 간병로봇으로, 죽음을 예감한 대배우에 의해 로봇배우로 학습되었다. 더미로봇 액트리스 투는 서울 한복판 용산 호수공원 공연장을 향해 추락하던 자율주행 무인비행기의 핸들을 돌려 참사를 막은 공로로, 국민청원에 힘입어 느닷없이 국립극단의 연기로봇 ‘액트리스 투’로 임명되었다. <A.I.R.>의 인공지능 로봇 에어는 노동부로봇, 환경부로봇으로 용도가 지정되어 있다. 인공지능로봇 ‘지니’는 자의식이 있다고 추정되는 S.A.I.R.(Self-consciousness Artificial Intelligence Robot)이다. 지니는 동물어학습능력이 있는 에어를 개발하다가 우연히 만들어진 존재로 설정되어 있다. ‘노스체’는 재난로봇이다. 지진과 해일, 가스 유출 및 폭발사고, 건물 붕괴 현장에 투입되어 유난히 성능이 빠르게 저하되고 폐기되는 로봇이다. 이 로봇들은 처음부터 철저하게 인간의 필요에 의해, 인간의 실험을 위해 도구적으로 설계되고 만들어진 존재들이다. 그리고 폐기되는 존재들이다.

그리고 이들은 모두 여성으로 설정되어 있다. 캐스팅 또한 여배우가 맡고 있다. 액트리스 원·투는 성수연 배우가, 지니 역할은 라소영 배우가, 노스체는 최희진 배우가 맡고 있다. 성수연 배우는 <비 비 비> 등 이후에도 계속 비인간 시리즈 공연을 이어가고 있는 것에서처럼 <액트리스> 프로젝트 자체가 성수연 배우로부터 기획된 것임을 알 수 있다. 라소영 배우는 쿼어배우로, 극중 지니의 묘사 자체도 “어린이와 같은 얼굴”¹³⁾의 무성적인 혹은 중성적인 존재로 그려지고 있다. 역시 배우 자체의 캐릭터나 정체성을 로봇의 정체성을 표현하기 위해 캐스팅한 것으로 여겨진다. 노스체 최희진 배우는 “재난이 있는 곳에 노스체가 갑니다! 사람이 있는 곳에 노스체가 갑니다!”¹⁴⁾ 상냥한 목소리로 외치면서 등장한다. 노스체는 멜로 영화 속 여배우처럼 긴 속눈썹까지 붙이고 눈을 깜박이면서 등장한다.

그런데 <노스체>의 경우, 왜 재난로봇이 여성의 모습이어야 하는지, 그것도 상냥한 목소리를 가져야 하는지, 납득하기는 어렵다. 다만, 노스체가 원자력발전소 폭발사고지였던 재난지역에 들어와 만나게 되는 인물들, 곧 할머니 옥과 손녀 희, 방사능에 오염된 채로 이곳에서 태어나 청력을 상실한 소년 현의 존재로 보아 노스체는 재난로봇이면서 동시에 돌봄로봇의 성격 또한 보인다. 전통적으로 돌봄노동은 주로 여성에게 주어졌던 역할이다. 그리고 노스체의 상냥한 목소리는 상냥한 친절을 베풀기를 요구하는 서비스 직종의 여성들을 떠올리게 한다. 노스체는 재난로봇이면서, 돌봄로봇이면서, 서비스로봇인 것이다. 근미래의 로봇의 모습이 미래의 새로운 현실을 보여주기보다는 지독하게 완고한 과거의 모습을 그대로 반영하고 있다. 재난로봇이면서도 돌봄과 서비스 기능까지 갖춰야 하는 로봇의 존재 자체가 재난처럼 느껴진다.

마지막으로 이들은 한결같이 증오와 폭력에 노출되어 있고, 학대받고 폐기된다. 이 작품들은 거듭되는 팬데믹의 위기,<A.I.R.> 원전 사고 이후 재난의 공간,<노스체> 그리고 국립극단 폐지 혹은 연극의 위기를 배경으로 하고 있다. 액트리스 원은 “로봇이 인간이 역할을 빼앗아간다”¹⁵⁾는 이유로 젊은 배우에게 혐오 발언을 듣고, 급기야 셰익스피어의 잔혹극 <타이타스 안드로니커스>를 연기하던 중 과몰입한 상대배우의 칼에 의해 정서기억 보관장치에 손상을 입고 폐기된다. 로봇 소유자였던 성수지의 결정에 의해 원상복구되지 않았다. 성수지는 대배우 성수연의 손녀로 마찬가지로 배우였지만, 액트리스 원보다 연기를 잘하지도 인기가 많지도 않아 액트리스 원에게 질투의 감정을 느끼고 있었다. 노스체 또한 사람들이 모두 떠난 후 통신

12) 정진새, 『액트리스원: 국민로봇배우 1호/액트리스투: 악역전문로봇』, 이음, 2021, 15쪽.

13) 장우재, 『A.I.R. 새가 먹던 사과를 먹는 사람』, 평민사, 2023, 160쪽.

14) 황정은, 『노스체』, 알마, 2023, 22쪽.

15) 정진새, 앞의 책, 44쪽.

연결이 끊긴다. 방치되고 폐기된다. 결국 이는 인간이 인간에게 끔찍한 현실을 반영한다.

<A.I.R.>에서는 거듭된 팬데믹의 봉쇄조치로, 의심동물 종 전체가 수거되고 폐기된다. 인간 여성 이나는 자신의 반려동물 앵무새를 보호하기 위해 국가통제 밖의 공간 3구역으로 들어간다. 그리고 이곳에서 동물의 언어로 말하고 대화할 수 있는 인공지능 로봇 지니를 만난다. 이나의 반려동물 앵무새는 유전자 변형동물이다. 인간의 목적과 수단에 의해 만들어지고 조작된 생명체 혹은 기계는 쉽게 버려지고 폐기된다. 이나의 앵무새 바(BA)는 인간 배우로 캐스팅되었고, 울음소리와 움직임만으로 표현된다. 그리고 국가에 수거되었다가 이나가 간신히 되돌려받지만 더 이상 울지도 않고 날아가 버린다. 작가는, 바는 고대 이집트에서 인간이 죽은 뒤 빠져나가는 혼의 일종으로 인간의 머리를 가지고 있는 매의 모습이라고 설명하고 있다.

해러웨이는 반려동물, 그리고 인간의 실험 목적에 이용되고 죽는 실험용 동물들에게 “너는 나의 형제자매다”라고 선언한다. 세계에서 처음으로 특허 받은 동물이자 연구목적으로 창조되고 형질전환된 온코마우스를 “남성 혹은 여성인[. . .]나의 형제자매, 그녀/그는 나의 누이다”라고 부르면서 온코마우스가 피해자이면서 동시에 유방암 치료법을 발견하여 많은 여성의 삶을 구하기 위한 희생제물, 곧 예수와 같은 인물이라고 말한다. 다른 포유류를 구하는 포유류이다.¹⁶⁾ 자연-문화 합성물인 이 동물들은 사이보그의 특질을 가진다고 말한다.

<A.I.R.>에서 지니는 동물의 언어를 학습하는 로봇이다. 그리고 이나의 반려동물을 매개로 이나와 지니는 만나게 된다. 이나는 앵무새 바, 인공로봇 지니 모두 자신의 반려종으로 유대감과 친족의식을 형성하게 된다. 이는 단지 극중 허구의 상황만은 아니다. 전쟁 지역에서 군인들이 수명을 다한 정찰로봇의 장례식을 치러주고, 간병로봇에게 인형처럼 직접 옷을 지어 입혀 돌보는 할머니들의 기사에서 인간 대 기계의 이분법은 더 이상 적용되지 않는다.

일찍이 페미니스트 여성 극작가 카릴 처칠(Caryl Churchill, 1938~)은 복제인간을 다루는 문제적인 작품 <넘버(A Number)>(2004)¹⁷⁾에서, 복제인간 마이클의 감정을 역설적으로 그려낸 적이 있다. 솔터는 아내가 우울증으로 죽고 어린 아들과 남겨지지만 아이를 방치했고, 새로운 출발을 위해 병원에 아들을 데려다주고 복제아들을 얻어온다. 그러나 병원은 솔터를 속이고 불법적으로 여분의 아들 20명을 더 만들었고 이 사실을 감춘다. 원본아들(버나드 B1)이 40세, 자신이 복제인간인지 모르는 복제아들(버나드 B2)이 35세 때, 비로소 이 사실이 밝혀지고 복제아들은 혼란과 불안에 빠진다. 원본아들은 분노에 찬 채 아버지 솔터를 찾아온다. 여성의 자궁 없이 태어난 아들들의 이야기이다. 실험실에서 만들어진 사이보그 아이들의 이야기다. 복제아들은 분노한 원본아들에 의해 살해되고, 원본아들 또한 자살한다.

그런데 작가는 마지막 장면에 기이한 장면을 하나 더 추가한다. 아버지 솔터와 전혀 유대관계가 없는 제2의 복제아들 마이클 블랙이 찾아온다. 두 아들 모두를 그리워하고 슬퍼하는 솔터에게 마이클은 “아직 열아홉 명의 우리가 남아있어요.”¹⁸⁾ 위로한다. 마이클은 솔터에 대한 분노도, 원망도 없다. 마이클은 자신이 행복하다고 말한다.

마이클 : 우린 다른 사람들이 그런 것처럼 99퍼센트 동일한 유전자를 가졌어요. 우린 침팬지와 90퍼센트 동일한 유전자를 가졌고요. 우린 상추와 30퍼센트 동일한 유전자를 가졌어요. 이 사실이 당신에게 위안이 될까요? 전 상추를 아주 좋아하는답니다. 내가 어디에 속하고 있다는 느낌을 주거든요.¹⁹⁾

16) 로지 브라이도티, 앞의 책, 100쪽.

17) 카릴 처칠, 이지훈 역, 『넘버』, 지만지드라마, 2021.

카릴 처칠, 성수정 역, 이성열 연출, 극단 컬티즌 제작, <넘버>, 설치극장 정미소, 2006.5.18.~6.4.

18) 카릴 처칠, 위의 책, 68쪽.

인간의 자궁 없이 태어난 복제인간, 그러나 행복한 마이클. 기존의 오이디푸스적 서사로는 읽을 수 없는 대목이다. 오히려 원본 없이 만들어진 복제본, 해러웨이의 사이보그 정체성, 포스트휴먼 서사로 다시 음미해볼만한 대목이다. 작가 카릴 처칠과 생물학자 도나 해러웨이의 연결고리에 페미니스트적 관점이 깔려 있는 과연 우연일까? 침팬지와 상추와 동일한 유전자로 연결되어 있고 유대감과 소속감을 느끼는 새로운 종의 출현. 그에게는 폐기와 버려짐의 불안도 없다. 이 장면에서 다시 한 번 버려진 것은 사이보그가 아니라 인간이다. 아버지 솔터는 원본 인간 아들을 버렸었고, 복제 아들과 유대감을 형성하지 못하고 스스로 버려졌다.

카릴 처칠의 이 마지막 장면을 어떤 감정으로 그려낼 것인지는 각 공연팀의 연출가들의 해석에 따라 다른 장면이 될 것이다. 그동안은 주로 아버지 솔터의 당혹감으로, 기괴한 인간의 출현을 바라보는 냉담한 장면으로 해석되어왔다. '나는 상추의 30% 유전자 속에서 편안한 소속감과 행복을 느낀다'고 말하는 마이클의 말은 이제 진지하게 받아들여져야 하지 않을까? 재난과 폐기, 학대와 폭력에 노출된 로봇 잔혹사에서 역설적으로 우리가 만들어낸 인간-기계, 사이보그 또한 우리에게 책임이 있으며, 지구 동반종으로 정당하게 고려되어야 하지 않을까 생각하게 된다.

4. 결론

(추후 보완)

19) 카릴 처칠, 위의 책, 68쪽.