



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

문학박사학위논문

20세기 후반 미국 청소년문학에
나타난 고아 서사

2016년 2월

서울대학교 대학원

영어영문학과 문학전공

송 미 경

국문초록

본 논문은 고아 서사의 틀을 통해 20세기 후반 미국 청소년문학에 나타난 가족을 살펴보고자 한다. 일반 문학뿐만 아니라 발생기 아동문학부터 20세기 아동·청소년문학에 이르기까지 인기를 구가해 온 고아 서사는 고아가 가족을 찾는 이야기이다. 여기서 고아는 아동이 함의하는 이미지를 구현한 인물로서, 연약하고 상처받기 쉬운 이미지뿐만 아니라 가능성과 자유를 소유한 인물이다. 그런데 고아가 확보하는 모험 공간은 가정으로 귀결되며, 고아는 가족에 입양되기 위해 고아 서사에 등장한다. 그러므로, 고아 서사는 고아가 귀속되는 가족을 이야기하는 효과적인 틀이다.

많은 미국 아동문학 작품들의 주인공은 고아이다. 미국 문학의 고아 주인공은 미국이 유럽으로부터 분리된 이후 부모로부터 절연됨으로써 느끼는 박탈감과 두려움을 표현한다. 고아 서사는 건국 초기 미국이 정치적 고아 상태로부터 벗어나 신의 선택받은, 입양된 자녀가 되고자 하는 열망을 드러낸다. 이 때 국가는 확장된 형태의 가족이며, 가족이 없는 고아는 국가의 정체성을 위협하는 이방인으로 여겨진다.

고아는 낭만적 아동 이미지를 구현한 인물로서 대부분의 전통적인 고아 서사는 주인공의 덕성이 양부모를 감화시킨다는 줄거리를 전개한다. 고아의 낭만적 이미지가 통용되는 배경은 아동이 입양되는 가족과 집이다. 고아 서사의 결말에 등장하는 입양은 아동을 구원하는 수단이며, 거리의 아이들을 재배치해서 사회 불안을 해소하기 위한 도구이다.

입양으로 직진하는 고아 서사는 혈연관계를 벗어나 새로운 가족으로 진입하는 이야기이다. 그러나 작품은 고아와 양부모가 마치 같은 핏줄인 것처럼 생물학적 유대를 형성하는 것을 바람직한 입양으로 간주한다. 그래서 입양은 같은 인종간의 결속이 되기 쉽다. 미국 문학의 고아 서사에 그려진 생물학적 유대는 백인 중산층 중심으로 고정된 것이며 백인이 아닌 다른 인종

이나 이민자들은 배제된다.

전통적인 고아 서사가 그려내는 성역할은 가족의 통념적인 성역할을 대변한다. 같은 고아라도 남자 주인공과 여자 주인공에게는 각각 다른 규범과 자질 등이 기대된다. 고아 주인공이 겪는 시련과 모험을 통해 고아 소년은 자립심과 독립심을 얻는 데 반해, 고아 소녀는 순종과 가족, 집의 가치를 체득하도록 기대된다. 고아 서사가 가족을 찾아가는 이야기임을 고려하면, 대부분의 주인공이 소녀인 것은 우연이 아니다. 1장에서 다루는, 1980년대 미국 청소년문학 작품인 『집으로 가는 길』(*Homecoming*, 1981)에는 통념적인 성역할을 뒤집는 고아 주인공 다이시(Dacey)가 등장한다. 다이시는 엄마로부터 버림받고 동생들과 집을 찾아가는 길 위에서 성역할에 대한 고정된 관념을 역이용한다.

고아가 형상화되는 모습은 시대를 거둬하면서 달라진다. 19세기 중반, 어린 사회에 동화해가는 고아 주인공에 이어 19세기 후반에는 이상적인 일군의 이미지로 등장한다. 20세기 초의 고아 서사에는 전형적인 낭만적 아동이 그려지고, 두 차례의 세계 대전 후에는 수동적이고 공순한 고아들이 등장하다가 1960년대 말, 급격한 가족 구성의 변화가 있었던 무렵의 고아 서사에는 문제아 위탁 아동이 등장한다.

본 논문이 다루는 작품들은 고아 서사에 나타난 1980년대 이후의 가족을 각각 다른 장르적 규범 안에서 다룬다. 『집으로 가는 길』은 아동 유기 사건으로 시작하는 리얼리즘 문학 작품으로서 고아가 된 아동청소년들이 제도적 해결책인 입양을 거부하고 주체적으로 가족 공간을 찾는 이야기이다. 고아 서사의 패턴을 가지고 있는 이 작품이 어떻게 기존 고아 이야기를 변형해서 의식적으로 사용하고 있는지 살펴본다.

『기억 전달자』(*The Giver*, 1993)는 미래의 대 재앙 이후 어느 시점에서 공동체의 합의에 의해 건설된 이상 사회를 배경으로 하는 사이언스 픽션이다. 생물학적 번식이 금지된 이 곳에서는 합법적이고 조직적인 방법으로 양

산된 고아들이 가족 단위를 구성한다. 획일적인 언어 사용은 공동체의 중요한 프로그램으로서, 가족은 의식과 무의식 모든 차원에서 언어 사용을 통제하는 공동체의 단위이다. 고아 가족과 공동체는 ‘현재, 이곳’의 삶을 위해 한 세대 이상의 가족 기억과 역사를 포괄하는 ‘기억’(memory)을 말살하고 억압한다. 여기서는 기억을 학습한 주인공이 자신의 가족 단위에 얽힌 공동체의 거짓과 폭력을 마주하고 기억 속 가족과 공동체를 모색하는 과정을 읽어보 고자 한다.

『전갈의 집』(*The House of the Scorpion*, 2002)은 복제된 청소년을 통해 인간이란 무엇인지, 인간다움을 어떻게 정의할 것인지 등의 문제를 제기한다. 권력자의 복사판인 주인공은 혈연관계가 있어도 원본과 가족이 될 수 없기 때문에 포스트휴머니즘 시대의 고아이다. 인간에게만 허락된 가족을 추구하는 그의 몸부림은 인간성을 획득하고자 하는 복제 인간의 열망과 같은 차원에서 다루어진다. 여기서는 복제 인간을 양산하는 집에서 가족이 어떤 의미인지 살펴보고, 현대판 고아나 다름없는 복제 인간이 가족을 추구하는 과정과 한계를 짚어본다.

주요어: 고아, 고아 서사, 가족, 입양, 유토피아, 언어, 기억, 복제 인간, 감시

목 차

국문초록	i
I. 고아와 고아 서사: 미국 청소년문학을 중심으로	1
II. 고아 가족의 집 찾기-『집으로 가는 길』	17
i. 1980년대 고아들이 집으로 가는 길	19
ii. 귀가 : 변형된 고아 이야기	35
III. 이상 사회의 가족: 고아로 구성된 가족 단위-『기억 전달자』	46
i. 언어 통제 단위로서의 고아 가족	49
ii. 기억 속 가족 찾기: 가족 전망과 한계	62
IV. 복제 인간: 포스트휴머니즘 시대의 고아-『전갈의 집』	81
i. “알라크란 가의 자산”: 엘 파트론의 집	85
ii. “실리아는 . . . 우리 엄마야”: 매트와 가족	98
V. 맺음말	112
참고문헌	117
Abstract	127

I. 고아와 고아 서사: 미국 청소년문학을 중심으로

아동이 문학의 관심사가 된 18세기 이후 낭만주의 시대에 부각된 고아 서사는 일반 문학뿐만 아니라 발생기 아동문학 작품에서부터 20세기 아동·청소년문학에 이르기까지 인기를 구가해 온 이야기이다.¹⁾ 아동문학의 고전으로 평가된 작품들에서도 고아 주인공의 등장은 창작 원칙에 가깝다(Mills 227). 어른이 아닌 아동을 전제하고 있는 고아는 연약함, 불안정, 두려움, 상처받기 쉬움, 잠재적 위험에 처할 가능성 등, 아동이 함의하는 이미지를 극단적으로 구현한 인물이다(Coveney xi; Mills 227). 또한 고아 주인공의 고립무원한 처지는 아동 독자의 호기심과 부러움을 불러일으키기에 충분한 자유로운 공간을 확보한다. 보호자가 없는 고아는 가족의 울타리 안에서 부모의 간섭아래 있는 아동에 비해 작가의 상상력을 자극하기에 좋은 인물이다(Singley 83). 그럼에도 불구하고 고아 주인공이 어떠한 배경에서 나타나고 어떤 중요성을 가지고 있는지를 다루는 비평적 관심은 일천하다. 고아가 두드러지게 등장했던 19세기 영국 빅토리아 시대의 작품에 관한 비평들조차도 고아에 주목하는 경우는 드물다(Peters 2).

대부분의 고아 서사의 결말이 보여주듯이 고아 서사는 가족을 찾는 이야기이다(Mills 228). 부모와 자녀 관계에서 발생하는 고아는 가족이 없으면서도 가족의 맥락 안에 놓인다. 고아는 가족과 불가분의 관계이다(Pazicky xiii). 고아 서사에서 고아는 가족에 편입되기 위해, 즉 입양되기 위해 등장하며, 작품에서 고아가 확보하는 모험 공간은 결국 가정으로 귀결된다. 입양되

1) 발생기 아동문학 중 주목할 만한 고아 서사로서 1765년에 출판된 존 뉴베리(John Newbery)의 『구디 투슈즈 이야기』(*The History of Little Goody Two Shoes*)를 들 수 있다. 줄곧 신발 한 짝만 신고 살아온 가난한 고아 소녀, 마저리 민웰(Margery Meanwell)은 한 부유한 신사로부터 신발 한 켤레를 선물받고 너무 기쁜 나머지 만나는 사람마다 '신발 두 짝'(two shoes)을 가졌다고 말하는 바람에 '구디 투슈즈'로 불린다. 그는 교사가 되어 돈 많은 신사와 결혼함으로써 당시 아동문학 작품에 흔히 나타난 주제인 '보상받은 덕'(virtue rewarded)을 구현한다.

지 못하고 성장한 고아들의 이야기가 거의 없다는 점(Singley 56)을 고려하면, 고아 서사는 고아보다는 고아가 귀속되는 가족을 말하기 위한 효과적인 이야기 틀이다. 고아가 가족을 필요로 하는 것이 아니라 가족이 고아를 필요로 한다는 피터스(Laura Peters)의 언급(1)은 이러한 맥락에서 유효하다. 고아는 고아라는 타이틀을 벗어나기 위해서 등장하며, 고아 서사는 고아가 마땅히 귀속되어야 할 가족, 집의 의미와 중요성을 강조하는 서사이다. 고아는 가족이 함의하는 정통성(legitimacy), 인종(race), 소속(belonging) 문제를 거스르는 존재이면서 동시에 입양을 통해 가족이 표방하는 가치를 강화하기 위해 동원되는 인물이다. 그래서 고아 서사는 당대의 가족 지형을 효과적으로 드러내주는 이야기 틀이다.

고아 서사는 아동문학과 19세기 영국 소설에 등장한 주요 흐름이기 때문에 미국 문학만의 특징이라고 할 수 없다. 그러나 패지키(Diana Loercher Pazicky)가 주장하는 것처럼 고아는 미국 역사로부터 비롯된 미국의 독특한 정체성 문제를 제기하는 인물이다(xiii). 개인적인 역사가 없는 고아는 존재론적인 곤경에 처해 있으며 새로운 정체성을 강구해내야 할 절박함을 가지고 있다. 여기서 고아는 영국과 분리되어 새로운 역사를 써야 할 미국의 국가 정체성을 설명해주는 비유라고 할 수 있다.

신과 인간의 관계가 가족 이미지리로 설명되는 것처럼, 나라와 나라, 나라와 국민의 관계도 흔히 가족 이미지리로 설명된다. 미국 건국 초기 청교도들은 신대륙으로 이주해 일련의 시련을 겪는 동안 자신들을 신의 자녀가 아니라 부모(영국, 나아가 신)에게서 버림받은 정치적·영적 고아와 동일시했다. 가족은 고아 의식으로부터 벗어나고픈 미국이 자신의 정체성을 구축하기 위해 몸부림치는 현장이고, 고아는 그 무대에서 빠질 수 없는 등장인물이다(Pazicky xiii). 가족을 미국의 국가적 정체성이 결집된 제도라고 한다면, 가족이 없는 고아는 미국 지배 문화와 동일시되는 국가적 정체성에 위협이 되는 존재를 말한다.

본 논문의 목적은 발생기부터 20세기까지 아동문학을 관류해온 고아 서사의 틀로부터 20세기 후반 미국 청소년²⁾문학³⁾에 형상화된 가족을 살펴보는 것이다. 이 논문은 미국 청소년문학 작품들에 나타난 고아 서사가 어떻게 전통적인 고아 이야기를 변형하는지 읽으면서, 변형된 고아 서사가 반영하는 달라진 가족 지형과 그것의 의미를 논의하고자 한다. 여기서는 먼저 고아 서사에서 고아가 함의하는 역사적 맥락을 짚어 본 후 20세기 미국 청소년문학에 고아가 형상화된 모습을 살펴보고자 한다.

많은 미국 아동문학 작품들의 주인공은 영국의 경우와 마찬가지로 고아이다.⁴⁾ 미국 문학에서 고아 주인공의 등장은 미국 역사와 각별한 연관을 지

2) '청소년'(young adult, adolescent, 혹은 teenager)의 개념이 등장한 곳은 미국이지만 언제부터 쓰이기 시작했는지 확실하지 않다. 심리학이 청소년 개념을 사용하기 시작한 때는, 1904년 미국의 심리학자 홀(Stanley Hall)의 연구에 의해서였다. 사회학이 청소년 개념을 원용하기 시작한 때는 그보다 늦은 1920년대였다고 알려져 있다. 청소년 주인공이 등장하는 문학 작품은 심리학이나 사회학적 인식보다 훨씬 앞선 *Little Women*(1868)으로 간주된다. Michael Cart, *Romance to Realism: 50 Years of Growth and Change in Young Adult Literature* (New York: Harper Collins, 1996) 3-5.

3) 본 논문은 고아 서사의 관점에서 20세기 후반 미국 청소년문학 작품들을 읽고자 한다. 그런데 아동문학과 구별된 청소년문학의 창작과 비평의 역사는 역사적으로 최근의 것이다. 청소년문학은 아동문학과 구별되지 않거나 아니면 아동문학의 하위범주로 분류되어 온 바 있다. 본 논문은 청소년문학의 모태가 된 아동문학의 작품들과 주요 비평들을 참고하되, 아동문학 작품이 아닌 20세기 후반 미국 청소년문학 작품들을 읽는다. 본격적으로 논의하지는 않지만 본 논문은 청소년문학이 아동문학과 구별되는 입지와 특성을 가진 장르임을 전제하면서 청소년문학에 나타난 고아 서사를 살펴본다. 청소년문학의 독자성을 주장하는 비평에 대해서는 Karen Coats, "Young Adult Literature: Growing Up, In Theory," *Handbook of Research on Children's and Young Adult Literature*, eds Shelby A. Wolf, et al (New York: Routledge, 2011); Caroline Hunt, "Young Adult Literature Evades the Theorists." *Children's Literature Association Quarterly* 21.1 (1996): 4-11 참고.

4) 미국 아동문학의 고전으로 일컬어지는 『톰 소여의 모험』(*The Adventures of Tom Sawyer*, 1876), 『왕자와 거지』(*The Prince and the Pauper*, 1881), 『허클베리 핀의 모험』(*The Adventures of Huckleberry Finn*, 1884), 『소공자』(*Little Lord Fauntleroy*, 1886), 『오즈의 마법사』(*The Wizard of Oz*, 1900), 『비밀의 정원』(*The Secret Garden*, 1911) 등의 주인공들은 모두 고아이거나 사실상 고아와 다름없는 상황에 처해있다. 미국 아동문학 고전들에 유독 고아 주인공이 많은 것에 주목하는 그리스월드(Jerry Griswold)는

닌다. 미국 아동문학의 고아 주인공은 미국이 부모나 다름없는 유럽으로부터 떨어져 나온 이후, 부모로부터 절연됨으로써 느끼는 박탈감과 두려움을 표현하는 존재이다(Griswold 139). 종교적·정치적 자유를 찾아 신대륙으로 이주한 청교도인들은 자신들을 모국으로부터 ‘버림받은’(abandoned) 고아들로 간주하는 한편, 신의 ‘선택받은’(chosen) 자녀들, 즉 신에게 ‘입양된’(adopted) 자녀가 되고자 하는 열망을 보여준다(Singley 7). 버림받은 아동의 상실감과 선택받은 자의 감사라는 두 가지 정서는 19세기부터 오늘날까지 고아 서사에서 흔히 발견되는 정서이지만, 미국 아동문학의 경우 이러한 정서는 미국 역사 초기 청교도인들이 영국을 떠나 신대륙에 정착한 역사와 관련이 깊다.

신생국 미국은 아동으로 비유되기 때문에('America as a Child'), 미국 역사는 아동의 출생과 성장의 역사가 된다(Griswold 16). 식민지 시대와 혁명기를 거치며 미국은 영국 왕정이라는 집에서 자라나는 아동에 비견되었으며 영국의 조지 3세(George III)와 식민지 미국 사이의 갈등은 흔히 성마른 아버지와 아들 사이의 반목과 불화로 표현되었다(14). 이 때 아동이 속한 가족은 축소된 형태의 국가로, 국가는 좀 더 확장된 형태의 가족으로 인식되었다(15). 그래서 가족의 바깥에서 머물러 있는 고아는 국가의 정체성을 위협하는 존재로 여겨졌다. 서구의 어느 나라보다 빨리 미국에서 1851년 입양법이 발효되고 시행된 것은 이러한 맥락에서이다. 반면 영국은 혈통에 의한 상

고아 주인공이 등장하는 미국 아동문학 주요 고전들의 패턴을 다음과 같이 정리한다. 그리스월드가 ‘아동 주인공의 세 가지 삶의 양태’(The Three Lives of the Child Hero, 5)라고 이름붙인 미국 아동문학 고전들의 패턴은 첫째, ‘노출’(Exposure), 둘째, ‘사회 문제’(Social Problems) 그리고 마지막으로 ‘회복’(Return)으로 요약된다. 첫 번째 삶의 양상은 부모의 죽음으로 가난과 방치 상태에 처한 고아 주인공이 여행길에 오르는 것이다. 주인공의 행선지는 대개 큰 저택이나 대자연이며, 이후 주인공은 자신의 출신보다 대개 높은 사회적 위치에 속한 가족에 입양된다. 두 번째 삶의 구도는 가족 안에 편입된 주인공이 기성세대와의 갈등에 해결책을 제시하는 구원자로 등장하는 모습을 그린다. 마지막으로 주인공은 두 가지 삶 사이의 간극에서 발생하는 정체성의 문제를 해결하기 위해 양자 중에 선택을 하게 된다는 것이다. Jerry Griswold, *Audacious Kids: Coming of Age in America's Classic Children's Books* (New York: Oxford UP, 1992) 3-9참조.

속을 중요시한 나머지 1926년에 가서야 미국과 같은 입양촉진법을 제정했다 (Singley 7).

고아는 통상 부모 없는 아동을 뜻하지만 고아 서사가 주류 문학을 형성했던 19세기 빅토리아 시대의 영국에서 고아는 어머니가 생존해 있어도 아버지를 잃은 아동을 지칭했다(Singley 8). 『옥스퍼드 영어사전』(Oxford English Dictionary)은 “예전에 누리던 보호, 이득, 혜택이나 행복을 상실한 아동”(one bereft of protection, advantages, benefits, or happiness, previously enjoyed)으로 고아를 정의함으로써 고아는 상처받기 쉽고, 사회적으로 혜택을 누리지 못하며, 비참한 상태에 있는 아동을 대표한다. 고아는 집도 가족도 없는 아동이다. 집, 가족이 사적인 영역에 그치지 않고 공동체로 확장되면서 결혼과 혈연관계에 기초한 가족은 민족적·국가적 정체성을 표현하는 장소가 된다. 그러므로 가족에 소속되지 못한 고아는 가족을 매개로 해서 연결되는 국가로부터 유리된 존재, 즉 이방인이나 다름없다.

이방인인 고아는 가족 중심 사회에 균열을 야기하는 위협적인 존재이다. 고아는 가족이 없는, 가족의 바깥에 머무는 존재이기 때문에 프로이트(Sigmund Freud)의 ‘섬뜩하도록 낯선’(uncanny)⁵⁾ 개념을 연상시킨다. 이 말은 ‘집의, 가정의, 친숙한’(heimlich)이라는 말에 반대되는 독일어의 ‘unheimlich’에 해당되는 단어로서, 집이나 가족처럼 오래되고 친숙한 것 밑에 숨겨져 있던 비밀이 드러나면서 나타나는 공포의 감정을 묘사한다. 고아들은—대부분의 고아는 그 부모가 누구인지 알려져 있음에도 불구하고—출생이 떳떳하지 못한 ‘사생아’(illegitimate child)로 흔히 오인된다(Peters 23). 이러한 인식은 극빈층 출신의 고아와 중산층 이상 가정 출신의 고아를 구별하지 않고 적용되었으며(16),⁶⁾ 고아는 집과 가족이 감추고 있는 비밀을

5) Sigmund Freud, "The Uncanny," *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Vol 17, trans. James Strachey (London: Hogarth Press, 1973) 241.

6) 같은 고아라도 출신 계층에 따라 진로가 달라진다는 사실은 주목할 만하다. 가난한 집 고아들은 곧장 구빈원이나 고아원에 수용되어 국가의 관리 밑으로 귀속되는 데 반해, 중산층

드러내주는, '섬뜩함을 주는'(uncanny) 존재로 인식되어 왔다. 그래서 고아는 가족 안에서 태어나면서도 가족 밖으로 배제된다는 점에서, '친숙한, 비밀스러운'(heimlich)이라는 형용사와 '섬뜩하도록 으스스한'(unheimlich)이라는 말이 만나는 지점에 위치한다. 혈통이 분명하지 않다는 인식으로 말미암아 고아는 가족뿐만 아니라 공동체의 불신을 받는 존재였는데, 일례로 19세기에 한 교구 사제가 구빈원(workhouse) 출신이라는 것이 탄로 나서 직위 해제당한 경우도 있었다(Peters 16). 이처럼 고아는 성인이 되어서도 고아라는 낙인을 벗어날 수 없는, 사회적으로 배척받는 존재였다.

19세기 이후 프랑스 등 유럽에서도 고아가 장래 일으킬 수 있는 범죄와 매춘의 가능성 때문에 고아 문제를 국가적 정책으로 다룬 사실에서 알 수 있듯이(박선주 외 255), 고아를 국가가 원하는 방향으로 길러내는 것은 부모 역할을 자임한 국가의 주요한 관심이었다. 여기서 고아를 바라보는 다른 시각이 드러난다. 앞서 말한 바와 같이 고아는 사회를 잠재적으로 위협하는 존재이지만 다른 한편, '백지 상태'(tabula rasa)와도 같아서 국가가 원하는 그림을 그릴 수 있는 존재로 여겨졌다. 고아가 함의하는 가난과 무력함, 상처받기 쉬운 이미지는 아동의 순수함이라는 낭만주의적 개념을 덧입고 가난한 성인들과 구별되었다. 고아에게는 어떠한 책임도 물리지 않는 반면, 가난한 어른은 부도덕하고 부모가 될 자격이 없는 존재로 지목되었다(Peters 8). 그래서 때로는 국가가 공순한 시민이나, 가사 노동력으로 양육하려는 목적으로 가난하고 '자격 없는'(unworthy) 부모들로부터 자녀들을 빼앗아 고아로 만들기도 했다(Peters 13-4). 고아는 부모를 자처하는 국가로 하여금 원하는 대로 빛을 수 있다고 믿게 만드는 원자재(raw material)로서 국가에게 가능성과 희망을 주는 존재였다.

고아는 아동을 어른의 구원자로 바라보는 낭만적 개념을 구현하는 인물

이상의 가정은 아동이 고아로 불리기 전에 손을 써서 부모 중 어느 한쪽이 살아 있는 시점에서 다른 가정이나 친척에게 잠재적 고아를 위탁하는 경우가 많았다(Peters 7).

이다(Alston 45). 20세기 초의 고아 서사인 『빨강머리 앤』(*Anne of Green Gables*, 1908)⁷⁾과 『폴리아나』(*Pollyanna*, 1913)에서 알 수 있듯이 고아 주인공의 덕성이 어른을 감화시킨다는 반복되는 줄거리는 아동을 순수성의 화신으로 고정시키는 낭만적 개념을 반영한다. 이러한 낭만적 고아 이미지가 통용되는 배경은 고아원이 아니라 아동이 입양되는 새로운 가족과 집이다. 싱글리(Carol J. Singley)에 따르면 17세기부터 20세기 초에 이르는 미국 문학에서 입양은 고아를 가난으로부터 해방시키는 구원이자 아이가 혈통의 구속에서 벗어나 새롭게 출발해서 잠재성을 실현시킬 계기로 나온다.⁸⁾ 미국 문학사에서 고아가 가족을 찾는 이야기, 즉 입양 문학이 증가한 시기는 가난하고 버려진 아이들을 수용하는 고아원 등의 시설이 증가한 시기인 19세기 중엽이다(85). 구빈원이나 고아원 등 공공시설에 수용된 상당한 수의 고아의 존재에도 불구하고 고아 서사는 주로 가족 안으로 흡수되는 고아들만을 형상화한다. 입양으로 직진하는 19세기 고아 문학에서 고아 상태(orphanhood)란 구원을 기다리는 과정과 같다. 새로운 가정으로 편입되기 이전에 아동이 겪는 시련은 입양 서사의 주요 부분을 차지하며, 작품 안의 갈등과 위기는 가족의 틀 안에서 해결된다.

가정소설(domestic novel)이 인기를 구가하던 19세기 중엽 미국에서 고아는 백인 중산층 가족 이야기의 단골 고객이었다. 입양된 고아의 이야기가 전달하는 가족의 개념과 가치는 중산층에 의해 구성된 것임을 짐작할 수 있다. 그래서 앨스톤(Anne Alston)은 고아 서사만큼 아동문학에서 중산층 가족 이데올로기를 효과적으로 드러내는 이야기는 없다고 주장한다(44). 고아 서사에서 입양은 거리의 아이들이나 가난한 이민자들의 아이들을 재배치

7) 몽고메리(Lucy Maud Montgomery)의 이 작품은 본 논문에서 소개하는 다른 작품들과는 달리 캐나다 작품이다. 그러나 이 작품은 위긴(Kate Douglas Wiggin)의 『써니브룩 농장의 레베카』(*Rebecca of Sunnybrook Farm*, 1903)의 영향을 받은 데다 미국에서 널리 읽힌 작품이므로 미국 아동·청소년문학과 작품과 더불어 인용하였다.

8) Carol J. Singley, *Adopting America: Childhood, Kinship and National Identity in Literature* (New York: Oxford UP, 2011)

(relocation)해서 사회 불안을 해소하는 사회 개혁의 방법이였다(Singley 138). 입양을 통해 고아를 한 가족의 구성원으로 만드는 결말은 이방인 문제를 해결하는 중산층의 방법이였고 이것은 사회의 근본적인 구성을 바꾸거나 문제 삼지 않고도 가난을 야기하는 사회적 불평등을 완화하는 방법이였다(8).

19세기 중엽, 가족을 찾아가는 고아 이야기가 범람한 것은 전례 없는 국가적 팽창과 인구 변화가 야기한 혼란과 불안정에 대응하는 방식이였다. 가족의 균열과 불화로 시작했다가 안정을 되찾는 결말로 마치는 고아 서사는 도시화, 이민자의 증가 등 사회 변화를 바라보는 불안한 시선을 반영하며 그것을 완화하기 위한 이야기이다(83-4). 그래서 19세기 문학에서 통용되었던 입양 개념은 아동을 구원하는 수단이요, 나라를 통합하는 도구이다(110).

역사적으로도 그렇지만 문학 작품에서 입양이 늘 순조롭게 이루어진 것은 아니다. 입양에 저항해서 생물학적, 유전적 유대를 지지하는 작품도 있다. 호손(Nathaniel Hawthorne)의 『주홍글자』(*The Scarlet Letter*, 1850)는 입양을 거부하고 사생아를 손수 기르겠다고 고집하는 생모(birthmother)를 그려냄으로써 입양을 긍정적으로 다루는 같은 시대의 가정소설들과 구별된다. 20세기 후반에 나온 『위대한 길리 홉킨스』(*The Great Gilly Hopkins*, 1978)같이 아동이 입양을 거부하고 생모를 찾아나서는 경우도 있어, 입양을 통해 얻은 새로운 정체성과 유전적 정체성간의 갈등은 미국 역사와 문학에서 흔히 목격된다.

고아가 입양됨으로써 재구성된 가족은 생물학적 유대를 벗어난 가족이다. 고아 서사는 아동이 생물학적 유대와 유산 없이 자신의 노력과 역량을 통해 가족 구성원으로서, 그리고 공동체의 일원으로서 새로운 정체성을 획득하는 성공담이라고 할 수 있다. 이러한 맥락에서 고아 서사는 모국 영국과 결별한 신생국 미국의 국가 신화를 상기시키면서 미국 문학의 전형적인 성공 이야기와 통한다. 많은 미국 문학의 주인공들이 입양되거나 입양될 예정인 고아

라는 사실은 우연이 아니다. 입양은 생물학적 유대뿐만 아니라 성(gender)이나, 인종, 혹은 계급 같은 사회적 차이의 지표들을 통합하는 도구이다. 그러나 미국이 국가를 흔히 혈연관계로 맺어진 한 가족으로 묘사하는 것처럼, 고아 서사는 입양된 아동이 마치 양부모의 핏줄인 것처럼 여겨지는 것을 이상적인 형태로 간주함으로써 생물학적 가족 관계를 오히려 강화한다(6). 혈연관계가 아니면서도 생물학적 유대를 지향하는 입양은 필연적으로 같은 인종간의 결속이 되기 쉽다. 그래서 미국 문학의 고아 서사에 그려진 생물학적 유대는 백인 중산층 중심으로 고정된 것으로서 백인이 아닌 ‘타자’(Other)는 배제된다(112). 이민자들이나, 흑인들, 카톨릭 신자들, 그리고 인디안들을 입양 문학에서 제외시킴으로써 작품은 이들을 미국 사회의 ‘고아들’로 낙인찍고 퇴출시켜 희생양으로 삼는다.⁹⁾

아동문학뿐만 아니라 19세기 미국 가정소설 속에 단골로 등장한다고 해서 차별과 배제에서 자유로운 것은 아니다. 고아 소녀는 고아 소년에 비해 태생이 확실해도 사생아라는 의심과 낙인에 더 많이 노출되어 있다(Peters 23). 1862년부터 1863년까지 시리즈로 발표된 콜린스(Wilkie Collins)의 작품 『무명』(*No Name*)은 고아 소녀들이 직면한 곤경을 특징적으로 묘사한 작품이다. 이 작품에서 알 수 있듯이 고아와 떼뗄수 없는 출생을 연결시키는 사회의 오해와 의심은 고아 소년보다 고아 소녀에게 더욱 가혹한 양상으로 드러난다. 특히 혼외 관계나 서로 다른 인종간의 결합으로부터 태어난 고아 소녀는 고아 중에서도 가장 주변화된 존재이다. 이들은 입양 후에도 사생아의 낙인을 짊어지는 경우가 대부분이며, 백인 고아 소년에 비해 교육 등의 혜택을 누리지 못하기 일쑤이다. 그래서 고아 서사는 고아 소년보다 더 무거운 사회적 압박아래 놓여있는 소녀 주인공을 내세움으로써 고아가 누리는

9) 패지키(Diana Loercher Pazicky)는 미국이 고아 의식을 벗어나 새로운 가족적 정체성을 모색하는 과정에서 희생양으로 삼은 인디안이나 이교도들, 그리고 이민자들을 ‘문화적 고아’(cultural orphan)로 지칭한다. Diana Loercher Pazicky, *Cultural Orphans in America* (Jackson: U of Mississippi P, 1998) xvi.

구원의 효과를 극대화하고자 한다.

고아 서사가 그려내는 성역할은 가족 안의 통념적인 성역할을 대변한다. 같은 고아라도 남자 주인공과 여자 주인공에게는 각각 다른 규범과 자질 등이 기대된다. 고아 소년에게 입양은 흔히 대자연에서 자립심(self-reliance)과 독립심을 획득하는 과정을 의미한다면, 고아 소녀를 그려내는 작품은 입양을 통해 순종과 가족, 집의 가치를 체현하는 주인공을 형상화한다(Singley 7). 가령, 『빨강머리 앤』의 앤(Anne)은 집을 떠나 공부할 수 있는 기회를 포기하고 매튜(Matthew)의 죽음 후 혼자 남은 매튜의 여동생, 마릴라(Marilla)와 농장을 돌보기 위해 집에 남는다. 문학에 나타난 통념적인 성역할을 지적하는 맥개브런(James Holt McGavran)은 고아를 포함한 여자 주인공은 집으로 돌아오기 위해서 집을 떠난다고 주장한다. 남자 주인공은 피터 팬(Peter Pan)처럼 집으로 돌아가지 않고 결국 세상으로부터 소외되는데 반해, 여주인공은 모험을 거쳐 결국 집으로 귀속된다는 것이다(133). 같은 맥락에서 고아 소녀를 그리는 서사들의 줄거리는 대체로 천편일률적이다. 자신을 반기지 않는 사람들과 함께 살게 된 고아 소녀의 덕성과 노력으로 말미암아 결국 주인공은 가족으로 받아들여진다는 이야기이다. 대부분의 고아 서사가 가족을 찾는 이야기라는 점을 고려하면 고아 서사의 주인공이 주로 소녀인 점은 우연이 아니다.

고아 서사는 가난과 외로움에서 구원받는 고아의 이야기만은 아니다. 구원은 양방향으로 진행되는데, 입양되어 물질적 혜택을 입은 고아가 역으로 양부모의 영적 구원에 촉매 역할을 하는 경우가 대부분이다. 위탁된 아동과 어른 양육자간의 화해와 애정은 전통적인 고아 서사의 특징이라고 말할 수 있다(Nelson 62). 이들 사이의 관계의 변화는 입양된 아동을 탐탁하게 여기지 않는 엄격한 양부모와 골칫거리 고아 주인공 사이에서 주로 일어나는 것으로 설정되어 있어 극적인 효과를 노린다. 여기서 고아 주인공이 양육자로부터 새로운 옷을 선사받는 장면은 고아 주인공의 신분의 변화를 상징함으

로써 입양을 완성한다. 『빨강머리 앤』의 앤은 마릴라가 처음 입혀 준 거칠고 흉한 옷 대신 매튜로부터 장식이 많은, 멋진 옷을 선물받는다. 어른을 감동시키는 고아는 노들먼(Perry Nodelman)의 말대로 ‘아동이 가진 덕성의 상징체’(symbols of childhood and its virtues, 34)로서, 감화력을 가진 순수한 아동을 찬미한 워즈워스(William Wordsworth)의 주장을 구현한다.

순수한 아동의 결정체인 고아가 성인에게 미치는 영향력은 시대를 달리 하면서 다른 양상을 보여준다. 고아 서사의 원조라고 할 수 있는 워너(Susan Warner)의 베스트셀러, 『넓고 넓은 세상』(*The Wide, Wide World*, 1850)에 등장하는 남북 전쟁 이전의 고아는 주변의 어른들을 변화시킨다기 보다, 어른 사회에 적응하고 동화되는 인물이다. 워너 이후의 고아 서사들도 그러한 줄거리 전개에서 크게 벗어나지 않는다. 19세기의 마지막 30년 동안은 미국이 가난한 노동 계층의 이민자들을 어떻게 흡수할 것인가를 고민하고 있었던 무렵이다. 이 때 고아 서사 속의 고아는 이상적인 이민자의 이미지를 구현해서 융통성있고, 유동적이며, 쓸모 있는 일꾼으로 형상화된다(Nelson 66). 대부분의 고아들이 중산층 이상의 가정에 진입하기 때문에 노동할 필요가 없다는 점에서 노동력으로서의 고아 이미지는 이민자들을 바라보는 미국 사회의 시선을 반영한다. 1890년대 이후의 고아 서사는 노동 계층 출신 고아라 할지라도 쓸모있는 노동력이 아니라 어른에게 정서적 감화를 주는 존재로 고아를 그리기 시작한다. 20세기 초의 작품인 『빨강머리 앤』(1908)은 농장 일꾼으로 일할 고아 소년 대신 앤이 커스버트 남매(the Cuthberts)의 농장에 도착하는 이야기로부터 시작한다. 이 작품은 노동력으로서의 고아가 어른과 교감하는 고아 이미지로 넘어가는 시기의 작품이다. 1920년대의 작품들부터 고아는 노동력이 아니라 어른이 돌보아주어야 할 대상이자 양부모와 정서적 관계를 형성하는 인물로 그려진다.

20세기 고아 서사의 변천사를 인물 형상화 중심으로 논의하는 밀스(Claudia Mills)는 20세기 미국 아동·청소년문학에 나타난 고아들을 시대에

따라 세 가지 유형으로 분류한다.¹⁰⁾ 20세기 초의 활기있고 생동감이 넘치는 고아 주인공들은 1940년대와 1950년대 초에 이르면 수동적이고 공순한 고아들에게 자리를 내어 준다. 1960년대 말 무렵부터 1970년대에는 문제아 위탁 아동들(foster kids)이 등장한다. 밀스가 거론하는 20세기 초기의 작품들은 고아 서사의 전형에 따른 작품들로서 『써니브룩 농장의 레베카』(*Rebecca of Sunnybrook Farm*, 1903), 『빨강머리 앤』(1908), 『키다리 아저씨』(*Daddy Long-Legs*, 1912), 『폴리아나』(1913) 등이 있다. 이들 작품들의 주인공들은 앞서 언급한 전형적인 낭만적 아동들이다. 이들은 고아로서 겪었던 가난과 학대, 소외, 외로움 등의 영향을 받지 않은 순수함을 가지고 양부모들에게 정서적 감동을 주는 인물들이다. 여기서 고아 주인공들은 작품 안에서 시종일관 변함없는 도덕적 완성을 구현하는데 반해, 변하는 것은 양부모를 비롯한 어른들이다(Mills 230). 구원자로서의 아동 이미지는 기독교 전통 안에 있는 것으로, 19세기 고전 문학 작품¹¹⁾에서도 찾아볼 수 있는 친숙한 문학 유산이다.

구원자로서의 고아는 가족, 집의 경계를 넘어서서 공동체에 영향을 미친다는 점을 주목할 필요가 있다. 고아 서사에 나타난 이상화된 고아는 사회가 아동에게 기대하는 가치를 체현한 인물이고 그러한 아동의 영향력은 공동체까지 파급된다. 『빨강머리 앤』에서 앤의 감화력은 커스버트 남매 뿐만 아니라 집 밖 공동체까지 미친다. 또한 『폴리아나』에서 고아 폴리아나의 긍정적이고 낙천적인 태도는 폴리 이모(Aunt Polly)뿐만 아니라 침체된 마을 공동체에 활기를 불어넣는다. 그래서 이 시대의 고아 서사는 고아가 단순히 한 가족의 구성원이 되는 이야기가 아니라 가족이 확장된 형태의 공동체를 찾아가는 이야기이다.

10) Claudia Mills, "Children in Search of a Family: Orphan Novels Through the Century," *Children's Literature in Education* 18 (1987): 227-39 참조.

11) 대표적인 작품으로서 엘리엇(George Eliot)의 『사일러스 마너』(*Silas Marner*, 1861)를 들 수 있다. 고아 소녀 에피(Eppie)는 마을과 고립되어 살아가던 직조공 사일러스의 마음을 감동시킬 뿐만 아니라 마을 공동체에 기쁨을 주는 존재이다.

양차 세계 대전과 1930년대의 대공황을 거치면서 고아 서사는 새로운 종류의 고아 주인공들을 배출한다. 기존 고아 서사의 정형화된 인물 묘사에서 떨어져 나와 새로운 리얼리즘을 보여주는 이 시대의 작품들은 게이츠(Doris Gates)의 『분별 있는 케이트』(*Sensible Kate*, 1943), 데링거(Helen Daringer)의 『입양아 제인』(*Adopted Jane*, 1947) 그리고 머피(Francis Murphy)의 『앨리스와 동전 하나』(*A Nickel for Alice*, 1951) 등을 예로 들 수 있다. 이들 20세기 중반의 고아 서사 속 주인공들은 양부모로부터 사랑 받고 싶어 하지만 기대하지 않는 수동적인 양상을 보여준다. 이 무렵의 주인공들은 소극적이고 신중하며 자신들의 감정을 잘 표현하지 못하는 등 고아의 문학적 관례에서 벗어난 인물들이다. 이전 시대의 서사들은 훼손되지 않은 활력과 순수함을 가진 고아가 어른들에게 아이와 같은 마음을 회복시키는 모습을 그려냈다면, 20세기 중반의 고아들은 어른을 변화시키기보다 스스로 아이다운 감정을 표현하는 데 치중한다. 밀스에 의하면, 이러한 고아 주인공의 등장은 아이를 어떻게 바라보고 양육할 것인가의 논의가 활발했던 1930년대, 놀이를 중시하며 아이들의 욕구를 자연스럽게 충족시킬 것을 주장했던 교육 이론의 영향을 반영한다(233-34).

20세기 중반 미국 가족의 영역은 전 시대에 비해 축소된다. 전쟁과 공황으로 인해 가족 구성원의 이동과 여성의 사회 진출이 늘어나 가족은 핵가족 중심으로 좁아졌다. 또한 2차 세계 대전 후의 경제적 풍요로움으로 말미암아 교외에 거주하는 핵가족은 이상적인 가족의 표본으로 받아들여졌다(Bradford, et all 132; May 20). 이 무렵의 고아 서사는 고아 주인공이 기존 핵가족의 일원이 되는 것에 초점을 두었다. 고아는 위탁 아동으로서 여러 집을 전전하는 경우가 많았으며 수동적이고 소심한 고아들이 자기 의사를 표현하는 것이 고아 서사의 관심이 되었다. 『앨리스와 동전 하나』에서 앨리스는 첫 위탁 가정에서 양부모와 서로 감정을 주고받는데 서투른 모습을 보여주며, 두 번째 위탁 가정에서는 포터 부인(Mrs Potter)을 ‘엄마’라고 부르

고 싶어 하면서도 입 밖에 내지 못한다. 그가 자신의 감정에 충실하게 말하고 행동하는 법을 배우는 것과 집, 가족을 찾는 일은 같은 맥락의 과제로 다루어진다.

1960년대와 1970년대에 아동문학은 사회 문제를 가감 없이 드러내면서 고아 소설의 세 번째 범주를 형성한다. 이 때 고아 인물들은 부모의 이혼과 알콜 중독, 정신 질환 등을 겪으면서 사람을 불신하는 문제아들이다. 아동은 더 이상 어른이 돌아가야 할 순수성의 현현이 아니며, 친부모가 남겨준 가혹한 현실을 받아들이면서 성숙하는 존재이다(Mills 236). 이 무렵 작품 속의 고아들은 글자 그대로 고아가 아니라 친부모에 의해 버림받거나 학대받아 위탁 가정에 맡겨진 아이들이다. 가장 널리 알려진 작품들로는 바이어스(Betsy Byars)의 『핀볼』(*The Pinballs*, 1976), 패터슨(Katherine Paterson)의 『위대한 길리 홉킨스』(*The Great Gilly Hopkins*, 1978)를 들 수 있다. 전 시대의 고아들과 달리 이들은 집과 가족을 찾는다는 희망과 믿음을 상실한 채 위탁 가정을 전전하기도 하고 낯선 가족에 입양되는 것을 의식적으로 거부하기도 한다. 그렇다고 해서 그들이 집과 가족을 근본적으로 부정하는 것은 아니다. 『위대한 길리 홉킨스』의 길리와 『핀볼』의 하비(Harvey)가 생모를 찾아 나서는 것에서 알 수 있듯이 생물학적 유대는 여전히 강한 구속력을 발휘한다. 그러나 대부분의 경우 친부모는 무책임하고 자식에 대한 애정이 없기 일쑤여서, 주인공은 친부모에 의존하지 않고 스스로의 삶을 꾸려나가거나 친부모--대부분 편모--에게 돌아간다 할지라도 부모를 있는 그대로 받아들일 수 있게 된다. 밀스의 말대로 이 무렵 고아 서사 속의 아이들은 적대적인 환경 속에서 성숙해가는 모습을 보여주며, 반면 어른들은 변화 가능성 없이 평면적이면서 왜소한 모습으로 그려진다(237).

1960년대 중반은 미국에서 인구통계상 주목할 만한 가족 구성의 변화가 일어난 시점이다(Mintz 334; Cecil and Roberts xi; Macleod 128). 1970년대에 들어서면 이혼율의 급격한 증가와 더불어, 결혼하지 않은 부모와 한

부모 가정, 특히 편모 가정의 증가 현상이 나타난다.¹²⁾ 2차 대전 후의 경제적 여유와 전쟁 중부터 증가 일로에 있던 기혼 여성의 사회 진출 등은 가족 관계에 영향을 미쳐서 결혼의 구속력뿐만 아니라 혈연관계에서 나오는 의무와 기대도 약화된다. 앞서 언급한 이 무렵의 고아 서사들도 이러한 급격한 가족 구성의 변화를 반영해서 고아가 맺는 달라진 가족 관계를 형상화한다.

본 논문은 가족 구성의 변화가 더욱 진행된 1980년대 이후의 청소년문학 작품들에 나타난 고아 서사를 살펴본다. 1980년대는 미국 청소년문학 작품들의 안과 밖에서 가족의 중요성이 부각되고 있던 때였다. 가족 구성의 변화로 인해 가족의 외연이 더욱 확장되고 있는 현실에서 신보수주의 정권은 1950년대에 국론 통일의 토대가 되었던 안정적인 가정, 즉 교외에 거주하는 핵가족을 거울삼아 전통적인 가족으로 회귀할 것을 주창했다. 그래서 1980년대 이후 청소년문학은 이미 해체 일로에 있던 가족의 현실과, 가족을 고정된 형태로 회복하고자 하는 정치권의 논리가 동시에 존재하는 역사적 상황을 배경으로 한다. 이러한 맥락에서 청소년문학 작품에서 이전 시대와 달라진 고아, 집, 가족 등의 형상화를 살펴봄으로써 고아가 진입하거나 혹은 진입에 좌절하는 당대의 가족 지형을 살펴보고자 한다.

본 논문이 다루는 작품들은 1980년대 이후 각각 다른 장르적 규범 안에서 고아 서사를 드러낸다. 장르마다 다른 기대 지평이 있을 뿐 아니라 고아가 등장하는 배경도 다르며 이들이 찾아가는 가족도 다른 양상을 띤다. 1장 『집으로 가는 길』(*Homecoming*, 1981)에서는 작품이 기존 고아 서사에 도전해서 그것을 어떻게 변형하는지 읽어 보고자 한다. 앞서 언급했듯이 대부분의 고아 서사는 아동에게 ‘평생 살 집’(permanent home)을 공급하기 위해 입양을 해결책으로 제시한다(Singley 110). 네 명의 고아들을 따로따로

12) 결혼하지 않고 동거하는 남녀가 늘어남에 따라 1970년대 후반 미국에서 결혼한 부부 중심의 가정은 62%에 지나지 않는데다 결혼하지 않은 엄마에게서 태어난 아동은 시간이 갈수록 증가일로에 있는 것으로 보인다. Steven Mintz, *Huck's Raft: A History of American Childhood* (Cambridge: Belknap Press of Harvard UP, 2004) 334 참조

입양시키려는 사회는 가난한 사람들을 하대(patronize)하고 이들의 가난과 곤경을 온전히 그들의 책임으로 돌리는 한편, 개인적인 도움에 상응하는 감사의 표시를 기대하는 사회이다(8). 이 장에서는 부모로부터 버림받아 고아로 남겨진 아이들이 부부와 자녀 중심의 위탁 가정에 각각 흠어져서 입양되는 것에 저항해서 자신들이 함께 살 공간을 찾아 나서는 두 차례의 여정을 따라간다.

2장에서는 사이언스 픽션인 『기억 전달자』(*The Giver*, 1993)를 읽으면서 유토피아 기획에 따라 생물학적 번식을 금지하는 사회가 합법적이고 계획적으로 고아들을 양산하고 관리해서 사회를 존속시켜 나가는 모습을 살펴본다. 이 장에서는 집 안팎에서 구성원들에게 강요되는 언어 통제의 양상을 살펴봄으로써 고아들로 구성된 가족 단위가 국가의 기조와 질서를 유지해 나가는 모습을 읽어보고자 한다. 여기서 고아 가족이 유토피아의 이상에 복무하기 위해 말살하고 억압하는 것은 '기억'(memory)이다.

마지막 장에서는 인간과 기계, 인간과 동물간의 경계가 흐릿해진 포스트휴머니즘 시대를 배경으로 복제 인간 청소년이 등장하는 『전갈의 집』(*The House of the Scorpion*, 2002)을 다룬다. 존재하거나 존재했던 사람과 동일한 유전자와 외형을 가지고 태어나는 복제 인간은 필연적으로 원본과의 관계, 즉 가족 문제를 제기한다. 그래서 복제 인간은 인간, 인간성 개념뿐만 아니라 가족 개념에 도전하고 의문을 제기하는 존재라고 할 수 있다. 이 장에서는 자신에게 유전자를 제공한 사람과 생물학적 가족이면서도 가족에 속할 수 없는 복제 인간을 '현대판 고아'(Applebaum 128)로 규정함으로써 작품을 포스트휴머니즘 시대의 고아 서사로 읽고자 한다.

II. 고아가족의 집 찾기-『집으로 가는 길』¹³⁾

앱스로프(Marilyn Fain Apseloff)는 엄마에 의한 아동 유기를 다룬 작품이 1980년대 미국 청소년문학 작품에 유난히 많았다고 하면서 이를 1980년대 새로운 리얼리즘(the new realism of the eighties)이라고 이름붙인다("Abandonment" 101). 보이트(Cynthia Voigt)가 1981년에 쓴 『집으로 가는 길』은 이러한 흐름의 가장 주목할 만한 작품으로 평가된다(Potter and Parsons 119). 작품에 나타난 이야기가 당시 실제 사건과 유사하다며 작품의 시의적절함을 지적하는 평자가 있을 정도로,¹⁴⁾ 아동 유기, 특히 엄마에 의한 유기는 20세기 청소년문학이 다룬 1980년대 미국의 여러 사회 문제들 중의 하나이다.¹⁵⁾

앱스로프는 1980년대 청소년문학에 자주 등장하는 아동 유기의 원인으로 개인의 욕구를 가족보다 우선시하고 여성의 권리를 강조하는 여성 운동을 꼽는다(101). 그러나 그의 해석은 아이들을 낫선 쇼핑몰 주차장에 두고 사라

13) 『집으로 가는 길』(*Homecoming*, 1981)은 보이트(Cynthia Voigt)의 Tillerman Cycle의 일곱 작품 중 첫 번째 작품이다. 아동청소년문학 역사상 장르와 시대를 불문하고 100개의 작품을 골라 묶어놓은 『아동문학 100선』에 선정된 작품이기도 하다. Anita Silvey, *100 Best Books for Children* (Boston: Houghton Mifflin, 2004) 참고. 1982년에 나온 『다이시의 노래』(*Dacey's Song*)은 그 해 뉴베리상(Newbery Award)을 받았고 이듬해 나온 *A Solitary Blue*(1983)는 뉴베리 아너상(Newbery Honor)에 올랐다. 본 논문에서는 『집으로 가는 길』을 중심으로 읽으면서 속편 『다이시의 노래』를 참조할 것이다.

14) 헵크(Lames T. Henke)는 1983년 3월 31일자, "CBS 저녁 뉴스"가 보도한 멤피스(Memphis, Tennessee)에 사는 한 엄마의 이야기와 보이트의 『집으로 가는 길』을 연결시킨다. 굶주린 네 아이들을 더 이상 부양할 수 없어 유기한 한 엄마의 실제 이야기는 작품의 줄거리 전개의 출발점이 된다. James T. Henke, "Dacey, Odysseus, and Hansel and Gretel: The Lost Children in Voigt's *Homecoming*," *Children's Literature in Education* (1985): 45.

15) 1987년에 나온 다른 글에서, 청소년문학은 1960년대와 1970년대를 거치면서 한부모 가정에서 발생한 여러 사회 문제들과 이혼이나 죽음, 약물 남용, 인종 문제뿐만 아니라 근친상간이나 아동 학대, AIDS, 생태 문제 등을 다루게 된다. Marilyn Apseloff, "Current Trends in Literature for Young Adults," *Papers on Language and Literature: A Journal for Scholars and Critics of Language and Literature* 23.3 (1987): 397.

져버린, 『집으로 가는 길』에 나오는 엄마에게 적용될 수 없다. 오히려 틸러만 아이들(The Tillermans)의 엄마는 앞서 언급된 실제 사건의 주인공처럼 1980년대 미국의 경제적 압박 아래 놓여 있다. 1970년대의 경기침체로 말미암은 인플레이션과 높은 실업률은 1980년대 초 강력한 미국을 기치로 내건 레이건(Ronald Reagan) 행정부에 와서도 여전히 높은 수치를 기록했다.¹⁶⁾ 『집으로 가는 길』에서도 혼자서 네 아이들을 키우던 엄마가 이런 저런 직업을 전전하다 결국 직장을 잃는 것으로 그려진다.

많은 미국 사람들이 이미 1970년대부터 청소년 범죄나 자살 등의 사회적 문제의 원인을 소위 ‘가족의 해체’(breakdown of the family) 현상에서 찾아왔다(Mintz 341). 1960년대 중반부터 시작된 이혼율의 급격한 증가와 함께, 기혼 여성의 취업률 상승, 그리고 결혼하지 않고 동거하는 남녀의 증가와 한 부모, 특히 편모 가정의 증가는 가족 구성의 변화를 예시한다. 작품에서 틸러만 아이들도 부모가 결혼하지 않았기 때문에 엄마의 성(性)을 따른다. 아버지의 성을 따르지 않았다는 이유로 아이들은 지역 사회나 학교 그리고 카톨릭 교회로부터 냉대와 오해를 받기도 한다. 이러한 사회적 맥락에서 1980년대 신보수주의 세력은 냉전 체제에서 우위를 점하기 위한 군비증강과 전통적인 가족의 회복을 같은 차원에서 놓았다. 이들은 1950년대와 같은 냉전을 부활시키는 한편, 당시 사회의 기초를 이루었던 핵가족을 부활시켜 국론 통일을 이루려고 한 것이다. 이 때 가족의 공간인 집은 정치적 이데올로기와 가정적 이상이 교차하는 지점이 되었다.

『집으로 가는 길』은 1980년대 미국 사회를 반영하는 아동 유기의 주제로 작품의 첫 장을 열지만 유기됨으로써 사실상 고아가 된 아이들이 집을 찾아

16) “1980년 1월부터 7월까지 지속된 경미한 경기침체로 말미암아 실업률이 높아졌다. 경기 회복의 기운에도 불구하고, 실업률은 1981년 말까지 역사적으로 높은 수준(약 7.5%)을 유지했다” (A mild recession from January to July 1980 kept unemployment high, but despite economic recovery, unemployment remained at historically high levels (about 7.5%) until the end of 1981.

https://en.wikipedia.org/wiki/Early_1980s_recession_in_the_United_States

가는 이야기라는 점에서 고아 서사의 패턴 안에 있다. 버려진 네 명의 아이들이 집을 찾아 길을 떠나서 갖은 고생 끝에 외할머니의 농장에 정착한다는 『집으로 가는 길』의 단순한 줄거리는 고아가 집과 가족을 되찾는 감상적이면서도 친숙한 이야기로 읽힐 소지가 있다. 그러나 그들이 고아 이야기의 전통적 패턴대로 ‘따뜻하고 사랑이 넘치는 가정’으로 흡수되는 것은 아니다. 그들은 집을 찾아 가는 길에서 집과 가족에 대해 질문하면서, 기존의 고아 서사와 달리 관습적인 가족과 집에 진입하는 것을 거부한다. 본 논문은 가족 구성의 변화가 가속화되고 있었던 1980년대를 배경으로 『집으로 가는 길』이 전통적인 고아 서사를 의식적으로 사용해서 그것을 변형하는 지점을 읽고자 한다. 그럼으로써 1980년대의 고아 가족이 관습적인 가족으로 귀속될 수 없는 달라진 가족 지형을 논의하고자 한다.

i. 1980년대 고아들이 집으로 가는 길

『집으로 가는 길』은 아이들이 엄마에 의해 유기되어 어느 날 갑자기 고아가 된다는 점에서 기존 고아 서사의 패턴을 답습하지 않는다. 믿었던 부모로부터 버림받았다는 사실 때문에, 유기 사건이 아이들에게 주는 충격은 여타의 사건보다 더 크다(Apseloff, "Abandonment" 105). 그간 고아 이야기의 주인공들은 독자와 주인공이 납득할 수 있는 부모의 질병, 사망, 극심한 가난 등의 이유로 비참한 처지에 놓이지만 적어도 혼자 내버려지지 않는 다(Clark, 194). 그러나 다이시(Dacey), 제임스(James), 메이베스(Maybeth), 그리고 새미(Sammy) 등 킬러만 아이들의 경우, 아버지는 집을 나간 지 오

래고 엄마마저 아이들을 차에 태우고 어디론가 가던 중 쇼핑몰 주차장에서 사라져 버린다. 사남매는 부모를 포함, 믿을만한 어른에게 기댈 수 없는, 자기 스스로를 보호해야 하는 상황에 처한 것이다.

기존의 고아 이야기와 달리 『집으로 가는 길』이 찾는 것은 제목이 말해 주듯이 아이들이 같이 살아갈 실질적인 공간으로서의 ‘집’이다. 고아 이야기는 통상 신의 예정된 선물같이 고아에게 행복한 가정이 주어지는 결말로 끝나고 집은 새로 얻은 가족과 함께 따라오지만, 다이시 등 사남매는 가족처럼 같이 살 수 있는 보호자와 공간을 필요로 한다. 이들의 두 번에 걸친 여행은 혈연관계라고 해서 가족으로 받아들여지는 것은 아니고 집을 얻는 것도 아니라는 사실을 말해 준다. 고생 끝에 엄마의 고향집에 당도했지만 아이들은 ‘방치된’(abandoned, 313) 집의 구석구석을 복구하고 경제적으로 책임있는 동반자가 될 가능성을 증명해보인 다음에야 비로소 집을 얻을 수 있었다. 그래서 기존의 고아 이야기가 아동을 보호하고 양육할 보호자를 찾아주는 이야기라면, 『집으로 가는 길』은 길 위에서 자신을 보호할 능력을 얻은 아이들이 살아갈 공간을 찾아가는 이야기이며 이 때의 집은 수고하고 애써서 얻어 내야 할 장소이다.

작품의 전체 모티프는 집을 찾아가는 여행이다. 맥개브런에 의하면 서구 문학에서 집은 전통적으로 모험을 위해 떠나야 할 공간이자(『일리아드』(*Iliad*)의 경우) 동시에 결국 돌아가야 할 장소(『오딧세이』(*Odyssey*)의 경우)로 제시된다(130). 아동문학에 빈번하게 등장하는 ‘집-모험-집’의 순환적 패턴은 『오딧세이』처럼 모험길에 올랐다가 이상화된 집으로 돌아가는 신화적 여정이다. 이 구도는 또한 ‘집이 아닌 집’(not home)이 모험을 거쳐 명실공히 ‘집’(home)이 된다는 정서적 태도의 변화를 말하는 것이기도 하다(Stott and Francis 224). 맥개브런은 순환 패턴을 『집으로 가는 길』에 적용한다. 그에 의하면, 남자 주인공과 달리, 다이시는 웬디처럼 집을 떠났다가 모험을 거쳐 다시 집으로 귀속되는(domesticated) 패턴에 속한다는 것이

다(133). 이 분석은 다이시가 찾아가는 집을 웬디가 돌아가는 집과 별반 다르지 않게 읽은 결과이다. 『집으로 가는 길』이라는 제목과 아이들이 엄마의 고향집으로 돌아간다는 결말만 보면 이 작품은 원형적 패턴 안에 있는 것처럼 읽혀진다. 그러나 울프(Wolf)는 다이시와 동생들이 축복으로 가득한 낙원 같은 집으로 돌아가는 것이 아니라 집의 신화가 벗겨진 탈신화화된 집을 찾아가는 점에서 작품은 선형적(linear) 패턴에 속한다고 평한다(41).

엄마의 실종으로 인해 연고없는 곳에 버려지기 전부터 관습적 의미의 가족과 집은 털러만 아이들에게 허락되지 않았다. 아이들은 매사추세츠 주 프라빈스타운(Provincetown, Massachusetts)의 바닷가 모래 언덕(dune)에 있는 판자집(shack)에서 엄마와 함께 살아왔다. 아이들이 목격한 최근 엄마의 이상한 행동들(5)이 지역 사회에도 알려짐으로써, 다른 아이들과 교사들이 엄마의 정신질환과 엄마가 결혼하지 않은 사실을 두고 수군대는 등(11; 50), 이들 가족은 지역 사회에서 소외(47)¹⁷⁾된 채로 살아왔다. 좀처럼 여행을 하지 않는 이들 가족이 낡은 차에 옷가지들을 싣고 한밤중에 길을 떠나 멈춘 곳은 커넥티컷 주 피위킷(Peewauket, Connecticut)의 한 쇼핑몰 주차장이었다. 엄마가 어린 동생들에게 다이시의 말을 잘 들으라고 당부하고 사라져 버린 후 동생들을 자신에게 떠넘긴 엄마에 대해 다이시가 처음 느낀 감정은 분노였다. 하지만 그 분노는 곧 동생들을 엄마의 목적지로 추정되는 브리지포트(Bridgeport)로 인도하겠다는 결연함으로 바뀐다(8). 브리지포트에 있는 엄마의 유일한 가족인 실라 이모(Aunt Cilla)의 집은 바다에 면한 하얀색 저택으로 알려져 있어 아이들의 기대를 불러일으키기에 충분하다. 엄마가 남긴 주소지인 실라 이모의 집은 잠정적인 종착지이자, 집없는 아이들의

17)“우리는 언제나 우리뿐이었잖아: 우리 집에 온 사람은 아무도 없었지. 엄마는 다른 사람들하고 말하는 게 달랐어, 좀 느렸잖아. 프라빈스타운에 우리 같은 사람들은 또 없을 걸” (We were always alone out there in our house; nobody came to see us. And Momma talked different from other people, sort of more slow. I (James) can't think of anybody else like us in Provincetown, 47)

‘집’으로 설정된다.

아이들은 당장 먹고 잘 길이 막연해도 위탁 가정 같은 현실적 해결책을 제시하는 친척과 교회, 학교의 도움을 자발적으로 거부한다. 길 위에서 쌓은 경험과 자신감으로 무장한 아이들은 어른의 보호와 양육 대상이 아니다. 세상 물정을 잘 아는 어른과 같은 아동의 출현은 보살필 능력을 상실한 무능력해진 성인을 배경으로 한다(Plotz 70). 어른이 보호자로서 실패하고 아동이 자기 스스로를 보호해야 하는 공간에서 어른과 아동간의 구별은 흐릿해진다. 다이시는 자기 가족을 안전하게 집으로 인도하기 위해 아동도 아니고 그렇다고 어른도 아닌 아슬아슬한 경계에 서 있다. 그는 세상이 돈 있는 어른 중심으로 재편되어 있어 아이들에게는 적대적이라는 사실을 직시한다(76). 그렇다고 해서 다이시가 같은 처지의 또래 청소년인 루이스(Louis)와 에디(Eddie)의 편에 서지는 않는다. 어른들이 아이들을 소유하고 자기 마음대로 한다는 루이스의 말에 공감하면서도 다이시는 그에게도 경계를 늦추지 않는다(77). 가족을 이끌고 목적지에 도달하기 위해 다이시는 어른과 아동 어느 쪽에도 속하거나 기댈 수 없는 것이다.

절박한 상황에서 가족을 지키기 위해 순발력과 기지를 발휘하는 다이시는 ‘수많은 얼굴을 가진 영웅’(Wolf 43)이다. 다이시가 대학생 윈디(Windy)에게 말하는 자화상은 아래와 같다.

난 거짓말도 하고 싸우기도 하지만 나쁜 놈은 아니에요.

I lie, I fight, but I'm not a jerk. (125)

다이시는 동생들과 더불어 무사히 집으로 가기 위해, 성별과 이름을 속이기도 하며, 거짓말을 하고, 훔치기도 한다. 쇼핑몰 보안요원을 피하기 위해 거짓말을 술술 하는 다이시는 평생 거짓말을 하고 살았던 것 같은 느낌에 사로잡힌다(14). 다이시는 거짓 이름과 거짓말로 상황을 둘러대고 상대가 믿을 만한 사람인지 끊임없이 연구하는 한편, 도움을 요청하면 상대방이 부탁을

들어줄 만한 사람인지 알아보는 능력도 터득한다(97). 다이시가 기꺼이 남자 아이로 자처하는 것도 자신과 가족을 보호하기 위해서이다. 세상이 여자 아이보다는 남자 아이에게 더 관대함을 간파한(80) 다이시는 낯선 사람에게 자신을 대니(Danny)로 소개하고 남자처럼 행동한다. 즉 그는 생존하기 위해 통념적인 성역할을 의도적으로 역이용한다. 성적 구분 역시 어른과 아동의 경계와 마찬가지로 흐릿해진다.

밀즈가 언급하듯이, 전형적인 고아 이야기 속의 고아는 처음부터 도덕적 표본으로 제시되어 성장이 필요없는 인물이다(230).¹⁸⁾ 『집으로 가는 길』의 아이들은 도덕적 덕성과 생존해야 할 필요성 사이에 긴장과 갈등을 경험하며, 이러한 긴장은 고아 주인공이 구비한 평면적인 덕성과 대비된다(Clark 193). 킬러만 아이들은 생존하기 위해 아동에 대한 낭만적 개념을 역으로 이용하기도 한다. 가령, 51센트밖에 남지 않는 상황에서 다이시는 6살 새미를 빵집에 보내 배고픈 어린 아이 역할을 연기하도록 해서 의심을 사지 않고 남은 빵들을 얻어오도록 한다(89-90). 이 장면은 ‘순진무구함’, ‘자유로움’, ‘상처받기 쉬움’이라는 관념을 동반하는 낭만적 아동의 이미지가 아동을 보호해왔다는 언급(Richardson 37)을 상기시킨다. 한편, 낭만적 아동의 덕성을 따르지 않는다고 해서 아이들이 생존을 위한 모든 행동을 정당화하는 것은 아니다. 해변에서 피크닉 백을 훔친 새미의 행동은 아이들 사이에 용인되지만 20달러가 든 지갑을 가져온 행위는 두말할 것 없이 절도로 치부된다. 한편 무일푼이 되어 오도 가도 못하는 처지가 되자 다이시는 지갑을 돌려준 것을 후회하기도 한다. 그러면서도 이후 제임스가 대학생 윈디로부터 20달러를 훔쳤을 때 다이시는 이루 말할 수 없는 모멸감과 절망을 경험한다. 이들

18) 버넷(Francis Burnett)이 쓴 『비밀의 정원』(*Secret Garden*, 1911)의 메어리 (Mary)는 고아 주인공으로서는 드물게 사랑받기 힘든, 심술궂은 아이로 등장해서 눈길을 끈다. 그런데 그가 삼촌의 집에서 잊혀진 정원을 발견하고 정원을 돌보게 되면서 유순하고 평범한 고아 주인공으로 바뀐다. 결말 부분에서 메어리가 행복한 가정에 배치됨으로써 작품은 고아 서사의 패턴을 따른다.

은 생존과 도덕성의 문제 앞에서 끊임없이 갈등하고 좌절하는 인물들이다.

6살부터 13살까지 걸쳐 있는 네 아이들은 집으로 가는 길에서 아이들만으로 구성된 가족이다. 졸지에 자기 자신과 동생들의 보호자가 된 다이시에게 제일 중요한 일은 자기 가족이 집에 당도할 때까지 흩어지지 않고 함께 있는 것이다.¹⁹⁾ 이들이 아동 유기 같은 극한 상황에서 경찰에 기댈 수 없는 이유는 경찰 등 국가 권력은 아이들로만 구성된 가족을 인정하지 않을뿐더러 보호와 양육을 명분으로 털러만 아이들을 각각 '위탁 가정'(foster home)에 분산해서 수용할 것이기 때문이다(12). 뉴 헤이븐(New Haven)에서 만난 대학생 스투어트(Stewart)가 왜 경찰에게 알리지 않았느냐고 묻자 다이시는 고개를 세게 젓는다.

경찰이 와서 어떻게 했을지 전 잘 몰라요. 아마 우리를 위탁 가정에 보내겠죠, 아니면 우리를 갈라 놓았을 테죠. . . . 전 위험을 무릅쓰면서 경찰에 신고할 순 없었어요. 사실이에요.

I don't know for sure what they would do. They might send us to a foster home. Or split up. . . . I couldn't risk telling the police. And that's all true. (122)

위탁 가정이 집과 부모를 잃은 아이들에게 안전한 숙식을 제공하는 제도적 장치임에도 불구하고 가족이 와해될 가능성 때문에 다이시는 경찰의 눈을 피하는 것은 물론이고 쇼핑몰 안전 요원에게 술술 거짓말을 해가면서 아동

19) 다이시 일행에게는 가족이 “함께 있는 것. 그것이 유일하게 중요한 일이다.” (they had to stay together. That was the only important thing, 154) 아이들은 길에서 먹고 자면서 간신히 엄마의 목적지로 추정되는 실라 이모의 집에 도착했지만 아이들이 함께 있기에 비좁고 늘 빛진 마음으로 살아야 하며 서로 흩어질 위험이 임박해지자 그들은 또다시 집을 찾아 길을 나선다. 다이시 혼자 할머니의 집을 답사하려고 했던 2차 여정은 그 계획을 눈치 챈 동생들이 숙식이 보장된 실라 이모의 집을 버리고 다이시와 동반함으로써 이루어진다. “모두 함께 . . . 그제 털러만네 사람들이 여행하는 방식이지”(All of together . . . That's the only way the Tillermans travel, 209) 이들의 두 번에 걸친 여행 원칙은 한결같이 같이 있는 것이었다.

유기 사건이 발각되지 않도록 한다(13-7). 아동 유기 현장을 간신히 벗어났지만 털러만 아이들이 위탁 가정으로 흩어지게 될 위험과 위협은 끊이지 않는다. 가령, 아이들이 1차 여행 끝에 실라 이모의 집에 도착했을 때 사촌 유니스(Eunice)와 그의 배후에 있는 카톨릭 교회와 학교는, 사남매에게 상식적인 해결책인 “따뜻하고 사랑이 넘치는 (위탁) 가정”(a warm, loving home, 179)을 제안한다. 그들은 다른 아이들과 잘 어울리지 못하고 학습 장애가 있는 메이베스와 고집이 세고 말썽을 자주 일으키는 새미를 각각 다른 가정으로 보내고자 한다.

아이들은 생존 자체가 위협받는 상황 속에서도 가족에 대한 자부심은 곳곳에서 발견된다. 그러나 엄마의 실종 이전부터 주변화되어 있었던 이들 가족의 상황을 생각하면, 가족과 가족 이름을 자랑스러워하는 태도는 근거 박약한 환상이다. 그럼에도 불구하고 고아 가족이 남의 눈을 피해 함께 길을 갈 수 있는 힘은 바로 이 환상에서 나온다. 자신들의 힘으로 숙식을 해결하고 나서 자신감이 충만한 아이들은 자신감의 근원을 털러만 가족의 이름과 연결시킨다(46). 아버지의 성이 아니라 엄마의 성을 따른 것 때문에 사회적 소외를 받아왔음에도 다이시는 털러만이란 이름이 “제일 좋은 이름, . . . 좋은, 힘있는 이름”(it's the best name, . . . It's a good, strong name, 49)이라고 강조한다.

가족의 낯은 차처럼 아이들이 함께 있을 수 있는 공간은 그들에게 ‘집’처럼 여겨진다. 쇼핑몰 주차장에 멈춰 선 낯은 차에 남겨진 사남매가 첫날 밤 차안에서 잠을 청하는 장면을 보면 허약하고 위태롭지만 평범한 가족이라고 보아도 손색이 없다. 제임스가 핸들을 붙잡고 앉아있고 다이시는 조수석에 그리고 어린 동생들은 뒷자리에서 잠든 모습은 아동이 스스로, 그리고 서로 보호자가 된 가족의 모습이다(10). 즉 이들은 고아들로만 이루어진 가족이다. 다이시는 차를 버리고 떠나면서 차가 ‘집’(home)같다고 생각하면서 뒤를 돌아본다(23). 하지만 아이들은 자신들을 목적지로 데려다 줄 수 없는 차 안에

계속 머물러 있을 수 없다. 그래서 작품에서 집은 고정된 장소가 아니라 일시적일지라도 쉼과 숙식을 제공하는 곳으로서, 안주하고 싶은 충동을 아이들에게 불러일으키면서 동시에 떠나야 할 곳으로 제시된다.

머무르고 싶지만 떠나야 할 곳인 집은 목적지인 집으로 가는 노정에서 여러 장소로 등장한다. 다이시와 동생들의 1차 행선지로 가는 길은 1번 도로와 국도, 공원, 해변, 도시 등 실제로 존재하는 지명과 도로명을 따라가는 것이어서 팝진성을 획득한다. 울프의 말대로 어떠한 초현실적인 일도 일어나지 않은 여정이다(43).

1번 국도를 따라 늘어서 있는 것은 주로 정비소와 규모가 작은 상가들, 할인가게들과 패스트 푸드 가게들이었다. 잔디라고는 보이지 않았고 인도도 드물었다. 그들은 콘크리트와 아스팔트 아니면 자갈밭을 따라 걸었다. 곧 발이 아파왔다. . . . 트럭은 굉음을 내며 지나쳐갔고 날은 더 더워졌다. 기름과 가스 냄새만 가득했다.

Route 1 was mostly garages and small shopping centers and discount stores and quick food places. There were no green patches and few sidewalks. They walked along concrete or asphalt, or on roadside gravel. Soon their feet hurt. . . . Truck roared by and the sun grew hotter. The air smelled of oil and gas and nothing else. (24)

다이시 일행은 길에서 먹고 자고 때로 허드렛일로 돈을 벌어가면서 엄마가 남긴 주소지인 실라 이모의 집으로 찾아간다. 배고픔, 더위, 습기, 매연뿐만 아니라 무엇보다 사람들의 주목을 끌지 않으려면 매번 새로운 먹고 잘 장소를 찾아내는 것은 아이들에게 큰 과제이다. 인구 밀도가 높은 도시의 살풍경한 풍광으로부터 안식처가 되어 준 곳은 건축 중인 집의 뒷마당이나, 공원과 해변이다. 그 중에서도 바닷가에서 자란 다이시는 해변을 ‘집’같이 여긴다(55). 조개나 물고기를 잡아 불에 구워 먹으면서 배를 채우고 캠프 사이트에

서 잠을 자는 등, 사람 눈에 띄이지 않으면서 숙식이 해결되는 바닷가는 아이들을 떠나기에 주저하게 만드는 곳이다. 그럼에도 다이시가 유혹을 뿌리치고 길을 나서는 이유는 바닷가에서 만난 루이스(Louis)와 에디(Edie) 같은 또래 청소년들처럼 도망자로 살면서 과거를 기억하지 못하는 삶을 살고 싶지 않았기 때문이다.²⁰⁾ 그들은 자신들을 집을 ‘향해 가는 도망자’(runaways to, 60, 강조는 원문)로 구별하면서 차를 버리고 떠난 것 같이 ‘집’같은 바닷가를 포기하고 목적지인 실라 이모의 집으로 가는 길에 나선다.

다이시 일행에게 차, 바닷가 등 상황에 따라 다르게 등장하는 집은 서구 기독교에서 말하는 집의 개념과 충돌을 일으킨다. 실라 이모네 집을 향해 가다 묘지에서 참을 청하는 다이시는 한 묘비에 새겨진 비문을 읽게 된다.

다이시는 비문을 읽었다 : 사냥꾼이 집에 왔네, 산으로부터 왔다네, 선원도 바다에서 집으로 왔네.

마치 죽어야만 집에 온다고 말하는 것 같다. . . . 죽는다는 게 집에 가는 건 아니지 않을까? 집이란 마지막으로 영원히 머무르는 곳이 아니라면 . . . 만약 그렇다면 이 사람은 집에 온 것이다. 죽기 전에는 그 누구도 진실로 집에 온 것은 아닐 것이다. 끔찍한 생각이었다. 살아 있는 사람만이 집을 가질 수 있다. 그게 차이다.

She (Dicey) read an inscription: *Home is the hunter, home from the hill, and the sailor home from the sea.*

As if to say that being dead was home. . . . Being dead wasn't going home, was it? Unless . . . home was the place where

20) 에디는 여기 해변에서 캠핑하기 전에 뭘 했느냐는 다이시의 질문에 기억이 안난다고 대답한다. 이전의 삶 어느 것도 기억하지 못할 뿐만 아니라 기억할 가치가 없다고 대답하는 에디의 말을 이어 루이스는 "우리는 로터스를 따지" (We pluck the lotus, 77)라고 덧붙인다. 이 부분은 다이시의 여정을 오디세우스의 여행과 필적하는 것으로 읽는 비평에서 인용된 대목이기도 하다. 『오딧세이』에서 로터스 열매를 먹고 나서 집과 사랑하는 사람들의 기억을 잊어버린 선원들과, 작품에서 락랜드 공원 (Rockland park)을 떠나지 않으려고 하는 제임스와 새미의 모습이 병치된다. James T. Henke, "Dicey, Odysseus, and Hansel and Gretel: The Lost Children in Voigt's *Homecoming*" *Children's Literature in Education* (Spring 1985): 49.

you finally stayed, forever and ever. Then this person was home, and nobody would be truly home until he, or she died. It was an awful thought. Only living people had homes. That was the difference. (107) (강조는 원문)

비문이 전하는 메시지는 영원한 안식으로서의 집, 본향으로서의 집의 개념이다. 사람은 사냥꾼이나 선원처럼 집 없이 떠돌면서 살다가 죽어서 비로소 집에 간다는 말이다. 집이 죽어서 가는 천국(heaven)일 뿐이라면 아이들이 살아서 집에 가기 위해 몸부림칠 필요도 없고 집이 없다고 고통 받을 필요도 없는 셈이다. 다이스는 죽어야 가는 집의 개념에 반대하면서 살아있는 사람들만 집에 갈 수 있다고 생각한다. 그러나 통념대로 집의 개념을 안정과 휴식, 더 이상 떠날 필요가 없는 곳으로 본다면 이제까지 다이스에게 집은 없었을 뿐더러 살아있는 한 앞으로도 집에 가는 것은 불가능한 일이다(107). 한편, 죽어야만 집에 갈 수 있다면, 집 없는 아이들은 오히려 집을 찾아야 한다는 의무감에서 해방되는 셈이다(Clark 196).

'차', '해변'으로 장소 이동과 함께 변화해 온 집은 유동적이면서, 변화와 불안정함을 특징으로 한다(Clark 196). 거짓말을 해서 생전 처음으로 탄 '보트'는 아이들에게 집의 등가물이다.

보트가 집이 될 수 있을 것 같았다. 여기저기 움직이는 완벽한 집, 사람을 달아 넣지도 않고, 묶어두지도 않는 집: 선원이라면 바다에선 언제나 편안한 법이다.

삶이란 아마도 바다를 항해하는 것과 같다. 그리고 사람들은 모두 보트와 같다. . . . 혹은 아마도 각각의 보트는 일종의 가족이다. 킬러만 네 보트는 어떤 종류의 보트일까? 물을 툭툭 튀기면서 가는, 돛대가 꺾여져 있는 작은 보트가 아닐까? 지저분하고 낡은 어선이겠지, 다이스가 목숨걸고 키를 잡고 가는 어선 말이다.

A boat could be home. The perfect home that could move around, a home that didn't close you in or tie you down: and

a sailor would always be at home if he was on the sea.
Maybe life was like a sea, and all the people were like boats. .
. . Or maybe each boat was a kind of family. What kind of
boat would the Tillermans be? A little one, bobbling about,
with the mast fallen off? A grubby, worn-down workboat, with
Dicey hanging on to the rudder for dear life. (253)

삶을 일반적으로 바다를 항해하는 것과 같다고 확대하는 다이시의 명상은 사람을 선원으로, 보트를 주거 공간(house)이자, 안식과 보호를 제공하는 집(home)에 비유하기에 이른다. 이제까지 다이시에 의해 정의된 집들 중에서 보트만큼 더 매력적인 집은 없었다. 다이시에게 집은 보트처럼 고정되지 않은 유동적인 실체이면서 늘 변화에 노출되어 있는 것이다. 그런데 파도와 바람에 흔들리며 항해하는 보트는 정박할 항구를 목표로 한다. 다이시는 정박할 항구를 찾기 보다는 그저 항해하면서 살고 싶어 한다. 그는 어느 것도 확실하지 않은 '집'(home)보다는 집으로 '가는 것'(coming)에 더 비중을 둔다 (Wolf 43).

그의(다이시의) 마음은 눈앞에 펼쳐질 여행으로 옮겨졌다. 미래는 마치 저 앞에 뻗어있는, 구불구불 휘어있는 길 같았다. 그들이 길을 걷고 있기만 하다면야 어디로 간들 무슨 상관이었는가?
(. . .her (Dicey's) mind switched to the journey ahead of them, as if the future were a road stretching ahead, twisting and turning. What did it matter where they were going, as long as they were going? (218)

그는 집이 주는 안정과 쉼보다는 바다에서 떠다니며 살다가 삶을 마감하기를 염원하면서 늘 변화하는 것의 일부가 되고 싶어 한다(254).

보트는 또 다이시에게 가족과 같다. 보트는 가족이 함께 있는 것을 중요하게 생각하는 다이시의 가족 관념에 들어맞는다. 각양각색의 보트가 각기

다른 가족을 표상한다면 보호자 없이 파도를 헤쳐가야 하는 킬러만 아이들은 돛대 꺾인 낡고 작은 어선을 타고 있는 것이나 다름없다. 그러나 작은 어선은 다이스가 꿈꾸는 자유로운 삶을 지탱해 주기에는 너무 불안정하고 위험에 취약할 수밖에 없다.

정착하지 않고 떠다니는 삶을 영위하면서²¹⁾ 가족이 함께 안전하게 있을 수 있는 공간은 이후 서커스단으로 제시된다. 윌(Will)과 클레어(Claire)가 이끄는 서커스단은 아이들을 납치하려는 루디야드(Mr. Rudyard)같은 농장주로부터 아이들을 구해 주었을 뿐만 아니라 안전한 숙식과 가족같은 보살핌을 제공해 준다. 품삯대신 개를 풀어 아이들을 위협해놓고 자기의 '위탁 아동'(foster kids)이라고 거짓말을 함으로써 아이들을 납치하려고 한 루디야드는 그동안 길에서 생활하면서 자신감을 얻었던 아이들에게 경각심을 불러일으킨다. 서커스단은 루디야드로 상징되는 세상의 위협에 대비하여 아이들에게 보호와 양육뿐만 아니라 혈연관계는 아니어도 가족과 같은 무조건적인 사랑을 제공하는 이상적인 공간으로 제시된다. 서커스단은 가족이 함께 있을 수 있는 공간이면서 보트와 같이 뿌리 없이 떠다니는 특성을 지닌다.

차와 해변, 보트에 이어 서커스단은 비록 일시적이거나 집 없는 아이들을 보호하는 집의 대체 공간이 된다. 특히 서커스단은 양부모까지 구비한 공간인데다 계속 움직이는 삶을 원하는 다이스를 유혹하는 곳이다. 그러나 어린 동생들이 성장하기 위해서는 학교에 다녀야 하고, 그러기 위해서는 고정된 주소지, 곧 집이 필요하다. 유동적인 집이나 삶을 원하는 마음과 동생들에게 안전한 숙식과 학교가 보장되는 집의 필요성은 작품 내내 다이스에게 갈등을 일으킨다. 작품은 길 위에 있는 고아 가족으로 하여금 관념적이 아닌, 자신들에게 필요한 집이 어떠한 의미인지 질문하고 갈등하게 만든다. 길 위의 생활에 자신 있는 아이들일지라도 늘 떠돌아다닐 수는 없는 것이다.

21) 서커스단은 “계속 다니며 목적과 방향은 있으나 종착점은 없는” 집단으로서 (They were traveling and had purpose and destination, but no conclusion, 301-2) 다이스에게 집이 아니면서도 가장 잔류하고 싶은 곳으로 등장한다.

집으로 가는 두 번에 걸친 여행은 더 이상 양육과 보호의 대상이 아닌, 자신들이 함께 살 공간을 고민하고 선택하는 아이들의 모습을 보여준다. 뉴 헤이븐(New Haven)에서 만난 대학생의 도움을 받아 아이들이 실라 이모의 주소지에 도착했을 때 털러만 아이들의 존재조차도 모르는 사촌 유니스가 엄마를 여의고 혼자 살고 있었다. 그 집은 다이시가 여행 내내 꿈꾸었던 바닷가의 하얀 저택이 아니라 ‘대양로’(Ocean Drive)라는 이름의 회색빛 거리에 있는 작은 집이었다. 아이들은 유니스가 의지하는 카톨릭 교회의 도움을 받으며 회색빛 집에서 숙식을 해결하고 학교에 다닐 수 있었다.

유니스는 종교적 평판을 의식하는 한편, 생면부지이지만 가족으로서의 의무감 역시 가지고 있다.

“너희를 받아줬다고 자매들은 날 성인이라고 불러 . . . 다른 사람 같으면 사회복지로 돌렸을 거라고 말이야. 하지만 난 그렇게 못한다고 말했지. 너희들은 내 혈육이야, 너도 알다시피 맞는 말이지”

The girls said . . . that I was a saint to take you in, that anybody else would turn you over to social services. But I said, I can't do that, they're my own flesh and blood. Which in a way you are, you know," (169)

크리스찬이라면 어떻게 그렇게 안할 수가 있겠니?

How could a Christian do less? (157)

"그 일(수녀가 되는 것) 만큼이나 버려진 아이들을 거두는 건 신의 일 이란다. . . . 그건 내 의무야, 너희들은 이제부터 내 가족이야" 결단과 희생에서 나온 기쁨으로 그녀의 목소리는 조용히 떨렸다.

"It is God's work, just as much, caring for the abandoned children. . . . That is my duty. You will be my family now." Her soft voice vibrated with the pleasure of resolution and sacrifice. (187)

엄마의 뜻에 자신을 맞추며 살다가 엄마가 세상을 떠나고 나서 비로소 수녀

가 되겠다는 포부를 밝힌 바 있는 유니스는 어디선가 나타난 킬러만 아이들을 종교적 의무감에서 가족으로 받아들이고 자신의 꿈을 포기한다(187). 학교 생활을 놓고 제임스와 유니스가 나누는 대화(185-86)를 살펴보면 유니스가 의무를 이행하는 것을 크리스찬으로서 얼마나 중요하게 생각하는지 알 수 있다. 제임스는 개톨릭 신부들이 배움을 의무로 보지 않고 은혜, 신의 은총으로 바라본다고 주장하는 데 반해, 유니스는 신은 아이들이 학교에서 열심히 공부하고 점잖게 행동하기를 원한다고 하면서 의무를 가장 중요한 것으로 생각한다(I've always understood that duty is the most important, even the best, 185). 다이스는 다른 사람을 위해서 자신의 삶을 포기하려는 유니스를 동정하는 한편, 종교적 의무감에서 나온 자신의 희생을 즐기고 있는 그의 모습도 지적해낸다(193-94).

생면부지였다가 먼 혈연관계로 인해 한 집에 살게 된 유니스와 킬러만 아이들은 숨 막히는 좁은 집안에서 갈등을 빚는다. 유니스는 재미가 학교에서 말썽을 일으키자 재미를 굶긴 채 방으로 보내기도 하고, 반면 순하고 말이 없으며 예쁜 메이베스를 총애해서 마치 '애완동물처럼'(191) 대동하고 다니기도 한다. 나아가 유니스는 메이베스를 장차 수녀로 만들어 자신의 못다 이룬 꿈을 실현하고 싶어 한다(185-87). 킬러만 아이들은 유니스의 집에서 숙식과 교육을 거저 제공받았지만 사실 그것은 대부분의 입양 문학에서 양부모이 그러하듯이 고아들을 '하대하는'(patronize, Singley 7) 결과를 낳는다. 그들은 고아들에게 비싼 댓가를 요구했는데, 그것은 언제나 잊지 말고 감사해야 한다는 것이었다. 강요된 감사는 아이들이 유니스의 집에서 살 수 없는 이유가 된다(183; 189; 213). 그래서 아이들이 집을 빠져나와 길을 떠나면서 감옥을 탈출한 것 같이 느끼는 것(212)은 무리가 아니다.

아동 유기 문제를 해결하는 상식적이고 현실적인 해결책은 버려진 아동을 관습적인 가족 구성을 본 딴 (양부모가 있는) 위탁 가정에 배치하는 것이다. 킬러만 아이들이 길에 나선 또 다른 이유는 앞에서 언급한 대로 카톨릭

교회와 학교가 고집 센 새미와 학습 장애가 있는 메이베스를 각각 위탁 가정에 입양시키려고 했기 때문이다. 반면, 입양되기에는 나이가 많은데다 집안일을 담당하는 다이시와 공부를 잘하는 제임스는 유니스와 함께 남겨지게 될 예정이다. 독신인 유니스가 네 아이들을 좁은 집에서 한꺼번에 수용하는 것은 무리였기 때문이다. 아직 아동이어서 새미와 메이베스의 법적 보호자가 될 수 없는 13살 다이시는 위탁 가정이라는 제도적, 현실적 해결책 앞에서 무력감을 느낀다(201).²²⁾ 사회는 다이시의 생물학적 나이만 볼 뿐, 매사추세츠 주에서 메릴랜드(Maryland)주까지 걸어서, 혹은 차를 얻어 타기도 하고, 버스와 보트까지 이용해서 어린 동생들을 보호하는 한편, 먹이고, 위로해주고, 기운을 북돋아 온 다이시가 사실상 아이들의 ‘엄마노릇을 해왔음’(mothered them, Wilkie-Stibbs 104)을 인정하지 않는다. 경찰이나 교회, 학교, 친척 등 제도권은 기존 고아 이야기에서 고아 주인공들이 통상 의지하는 기관들이지만, 버려진 킬러만 아이들을 가족과 집 그리고 학교 안에 배치하는데 실패한다.

아이들이 유니스의 집을 애초에 목적지로 삼은 것은 거기서 엄마와 합류할 수 있을 것이라는 막연한 기대감이 있었기 때문이다. 아주 어렸을 때 버려져서 엄마를 기억하지 못하는 아동이 정서적 장애를 보이는 현상을 다루는 작품들과 달리,²³⁾ 『집으로 가는 길』의 아이들은 엄마와 튼튼한 애착 관

22) 카톨릭 교회의 조셉 신부(Father Joseph)는 새미와 메이베스와 헤어지고 싶어하지 않는 다이시를 설득하려 한다. 반면, 다이시는 자신을 아이 취급하는 사제의 태도에 반발한다. “네가 원치 않는다는 걸 안단다. 하지만 동생들 입장을 잘 생각해서 마음의 준비를 해야지. 네 자신도 또 생각해야 한단다. 넌 아직 아이잖니.” 아이라고? 다이시는 백살도 더 된 것 같이 느껴졌다. (“I know you don't want to, but you must think them through and be ready. Think of yourself also. You are still a child yourself.” A child? Dicey felt a hundred years old. Or more, 179-80)

23) 서론에서 언급한 패터슨(Katherine Paterson)의 『위대한 길리 홉킨스』(*The Great Gilly Hopkins*)와 윌슨(Jacqueline Wilson)의 『트레이시 비커 이야기』(*The Story of Tracy Beaker*)은 아주 어렸을 때 엄마로부터 유기당한 주인공이 정서적 장애를 겪는 이야기를 그려낸다. 길리(Gilly)는 버릇없고 반항적이며, 잔인하고, 인종주의자인 11살 아이로 나온다. 그런데 독자는 길리가 위선적이고 거짓 투성이인 어른의 태도를 조롱하고 혐오하는데 공감

계를 형성한 이후에 유기당한 것으로 설정되어 있다. 그래서 동생들을 떠맡은 다이시도, 6살 새미도 엄마의 사랑을 의심하거나 엄마를 원망하지 않는 것으로 그려진다. 얼마 되지 않은 돈으로 동생들을 먹이고, 틈틈이 허드렛일로 돈을 벌면서 길을 가던 다이시는 한 푼도 남지 않은 데다 강이 가로막혀 있는 상황에서 절망한다(95). 그 때 그는 엄마가 혼자서 아이들을 키우며 삶을 꾸려가다가 심리적으로 얼마나 힘들었는지 헤아린다(Clark 197). 그래서 자식들을 유기한데다 돌아올 가능성이 없는 엄마를 잊는 게 좋겠다고 사제가 권하자 다이시는 분노한다(204). 게다가 엄마가 결혼하지 않은 것, 그리고 캐톨릭 신자가 아니라는 사실 때문에 교회나 유니스가 엄마를 의심할 때에도 다이시는 엄마의 편에 선다.²⁴⁾ 엄마의 사랑을 놓지 않는 다이시는 아이들에게 좋은 엄마가 되겠다고 자부하는 유니스를 거부한다(189). 그래서 작품은 1980년대를 비추어주는 (엄마에 의한) 아동 유기를 소재로 하면서 엄마와 아이들의 관계를 훼손하지 않는 한편, 엄마의 입장을 동정적으로 그린다(Apseloff "Abandonment" 105).

아이들에게 집은 엄마와 동일시된다(212). 엄마는 부재 속에서도 강한 존재감을 행사하면서 긴 노정의 목표이자 좌표가 된다. 아이들은 유니스의 집에서 기숙하면서 비로소 경찰의 도움을 받아 엄마의 행방을 추적한다. 그러나 엄마가 보스턴에 있는 정신 병원에 수용되어 있는 것으로 알려져 엄마의 귀환을 기대할 수 없게 됨에 따라, 사남매는 엄마와 같이 사는 집이 불가능함을 받아들인다. 털러만 아이들은 “집을 가질 수 없는”(home free, 212) 상태에 이르렀음을 자각하고 집이 불가능하다면 “거저 (그리고 마음대로) 머

한다. 10살 트레이시(Tracy) 역시 어른들의 피상적인 태도를 공격하는 면에서는 길리보다 더 직선적이다.

24) “엄마에겐 남자 친구가 없었어요, 데이트하러 나간 적도 없었어요. 엄마는 좋은 사람이에요, 친절하고요. 엄마는 우리를 사랑해요—그걸 아마 믿지 않으시겠지만 사실이에요. 믿지 않으실거라는 걸 알아요” (She didn't have boyfriends, she didn't even go out on dates. She's nice. She's good. She loves us—and you probably don't believe that either, but she does. We'd know and you wouldn't, 153)

물 수 있는”(stay free, 212) 곳을 찾아 길을 나선다. 엄마의 소재를 추적하다 엄마의 고향집과 거기서 홀로 살고 있는 외할머니의 존재를 알게 된 다이시는 이제 엄마의 고향집이 가족이 함께 살 수 있는 공간이 될 수 있을지 타진하러 나선다.

ii. 귀가 : 변형된 고아 이야기

엄마의 고향집, 시골 농장, 할머니라는 단어들에서 전통적인 집의 이미지가 떠오르듯이 할머니와 손자들이 함께 살아가는 조손 가정은 그다지 새로운 것이 없는 결합이다. 그러나 사제가 다이시에게 미리 귀땀한 사실에 의하면, 아이들이 외할머니에게서 관습적인 이미지를 기대할 수 없는 상황이다. 다이시가 한 번도 그 존재를 들어보지 못한 외할머니는 마을과 동떨어져 전확도 없이 혼자 살면서, 찾아간 사제를 집안에 들이지도 않고 그 말을 들으려 하지도 않는 괴팍한 노인이다(177). 다이시가 마을에 도착한 후 마을 사람에게서도 확인되는 바, 할머니는 괴이하고 미친 사람으로 통한다(309-10). 다이시가 만난 할머니 역시 아동 유기를 소재로 한 동화 『한젤과 그레텔』에 나오는 식인종 마녀를 연상시킨다.²⁵⁾ 한젤을 잡아먹기 위해 숙식을 제공하는

25) 킬러만 부인은 다이시가 손녀인줄 알면서도 사제나 마을 사람들의 말대로 미친 사람처럼 말한다. “가끔 사람이 먹기 좋겠다는 생각이 들어. 소나 닭들은 옥수수과 풀을 먹고 질 좋은 고기가 되잖아. 사람은 그 소와 닭들을 먹지. 사람한테 오면 그 고기는 뭔가 더 좋은 게 되지 않을까. 그런 생각해봤니? . . . 특히 애기들 말야. . . . 아니면 아이들이라도. 너 동생들 있니?”(I sometimes think people might be good to eat. Cows and chickens eat corn and grass and turn it into good meat. People eat cows and chickens. In people, it might turn into something even better. Do you ever think that? . . .

식인종 마녀가 ‘가짜 엄마’(false mother)라고 한다면, 할머니가 연상시키는 가짜 엄마 이미지는 아이들의 실낱같은 기대를 좌절시키기에 충분하다. 이미 정신 질환을 앓는 엄마로부터 버림받은 아이들에게 미친 사람이라는 평판을 가진 엄마의 엄마인 할머니의 집은 ‘섬뜩하도록 낯선’(uncanny) 공간이다.

할머니의 농장의 정경은 아이들의 처지와 같이 ‘방치된’(abandoned)이라는 한 단어로 요약된다(313). 집은 텅 비고, 조용하며, 사람의 손이 간 흔적이 없는 데다, 녹슬고 벗겨져 킬러만(Tillerman)이라는 이름이 일부밖에 남아 있지 않은 우편함은, 흩어지고 버려진 킬러만 가족의 현실을 상징한다.²⁶⁾ 썩어들어 가고 있는 계단과 망가진 문, 현관을 덮고 있는 인동덩굴, 그리고 사람이 사는 것 같지 않은 어두운 집안은 긴 여정에 지친 아이들을 쉬게 하고 머물고 싶게 만드는 공간이 아니라 다이시의 말대로 ‘유령의 집’ 같이 느껴진다(330). 엄마의 흔적을 가지고 있지 않은 다 허물어져 가는 농장은 본향으로서의 집의 이미지를 불식시킨다. 그런데 집으로 가는 여행이 엄마의 실종으로부터 시작되어 엄마의 고향집으로 귀결된다는 점에서 작품이 원형적 여정 안에 있다고 읽혀지기도 한다. 다이시의 여정을 신화 속 오디세우스(Odysseus)의 여행과 동일선상에 놓는 헵크(James T. Henke)는 두 주인공이 바다에 매혹된다든지 등의 공통되는 디테일을 들고 있으나(48-51), 다이시의 할머니는 오디세우스의 원형적 여정을 완성하는 충성스런 페네로페(Penelope)가 아니다.

안전한 숙식과 학교를 절박하게 필요로 하는 아이들은 공간이 넉넉한데 다 바다가 가깝다는 점 때문에 할머니의 농장을 집으로 삼고 싶어 한다. 할

. Especially babies. . . . Or children. Do you have brothers and sisters? 317)
 26) 사제는 다이시에게 경찰 조사로 알아낸 엄마 가족의 내력과 현실을 알려준다. 엄격하고 고집센 할아버지는 엄마 형제들을 훈육할 때 매를 써서 가혹하게 다스린 것으로 알려졌다. 남편의 방식에 순종한 아내였던 할머니는 자식들이 집을 떠나는 것을 막지 못했다. 그 결과, 큰 아들 존(John)은 연락을 끊고 멀리 가서 살고 있고, 딸 리자(Liza)는 가출 후 실종되었다가 정신 병원에 수용되어 있으며, 막내아들 사무엘(Samuel)은 월남전에서 전사했다(176-77). 엄마의 고향집 우편함에 있는 지워지고 벗겨져 일부밖에 남아 있지 않은 가족 이름은 가족 해체를 상징한다.

머니의 농장에 머물기 위해서는 할머니의 마음을 돌리는 작업이 선행되어야 한다. 아이들은 농장 안팎에서 시키지도 않은 노동을 하며 체류 날짜를 연장하는 한편, 할머니는 할머니대로 손자들을 면밀히 관찰하며 다음 날 떠날 것 인지의 여부를 거듭 확인한다. 아이들이 할머니의 마음을 얻기 위해 마치 일벌처럼 부산히 움직인다는 설정은 고아 이야기 속 주인공의 덕성이 어른들을 감동시킨 결과 보상을 받는다는 줄거리를 차용한 것이다(Clark 200).

할머니와 아이들은 서로를 가족으로 받아들이기 전에 충돌하고 탐색하며 화해하는 과정을 필요로 한다. 앞서 사촌 유니스가 먼 혈연관계에 있다는 것만으로 애정 없이 의무감에서 아이들을 가족으로 받아들인 것과는 대조적이다. 처음부터 일군 행세를 하면서 할머니에게 접근한 다이시와, 손녀인 줄 알면서도 모른 척하고 사람 몸이 무덤에서 어떻게 썩는지 등 괴상한 말을 던졌던 할머니는 할머니와 손녀 사이답지 않은 날카로운 대화로 신경전을 펼친다. 다이시는 할머니와의 의견 충돌을 그 정도와 파급 효과에 따라 ‘작은 언쟁’(skirmish), ‘싸움’(battle) 그리고 ‘전쟁’(war)으로 나눈다. 가령, 아이들이 할머니를 최종적으로 설득하는 것을 꼭 이겨야 할 ‘전쟁’이라고 본다면, 고집스러운 새미를 교정해야 한다는 할머니에게 새미를 옹호한 사건은 ‘싸움’으로 구분된다(365). 사소한 집안일을 두고 의견이 다른 것은 그저 언쟁일 뿐이다(347). 그러나 한번 싸움으로 하루 숙식을 보장받는 아이들이 개별 전투를 이긴다 할지라도 전쟁에 질 가능성은 얼마든지 있다(365).

다이시와 할머니 사이의 긴장은 아이러니컬하게도 서로 동질감을 느끼게 하는 계기가 된다. 두 사람은 신경전을 벌이면서도 처음부터 서로 비슷한 사람임을 알아본다(322). 다이시는 특히 할머니를 좋은 적이라서 좋은 친구가 될 수 있는 사람이라고 전망한다(372). 말의 표면과 진의가 다를 수 있다는 사실을 알고 할머니의 모순된 말들이 서로 통하는 지점을 찾아내고자 하는 다이시의 결론은 ‘틸러만이니까’로 귀결된다(343). 그래서 할머니와 아이들 간의 대립은 서로 생물학적 유대를 확인하고 가족 구성원으로서 결속되기

위한 수순이다. 여기서 가족의 결합은 혈연관계나 의무감이 우선하는 것이 아니라 어른이나 다름없는 생존 능력이 있는 아이들과 관습적인 모성애를 거부하는 할머니 사이의 충분한 갈등과 대립 그리고 조정 이후에 이루어진다.

서로를 보호해 온 아이들은 어른 밑에 아동이라는 위계질서에 기반한 관계에 도전해서 어른과 평등한 관계를 추구한다(Clark 200). 고아 서사의 경우, 주인공이 처음부터 견지하는 평면적인 덕성이 어른들을 감동시킨 끝에 아동은 가족을 선물 받고 어른 아래의 자리와 역할에 놓인다. 그러나 작품에서 자신들을 무기력한 어린아이로 생각하지 않는 아동·청소년들은 어른의 위계질서를 강요당하는 것을 반대한다. 일례로, 새미의 훈육을 놓고 벌어진 할머니와 다이시의 대립 장면은 두 사람의 첫 만남부터 시작된 갈등이 최고조에 이른 장면이다.

왜 어른들은 죄다 애들에게 밥을 굶기는 별을 줄까? 아마도 굶고 자는 별을 받아 본 적이 없었기 때문일 것이다. 아니면 배고픈 게 뭔지 다 잊어버렸나보다. 이걸 옳지 않았다. 다이시는 배고픈 게 뭔지 알고 있었고 그건 새미도 마찬가지였다. . . . 다이시는 자기가 싸우고 싶은 건지 어떤지 알 수 없었다. 다만 동생 편을, 자기 가족 편을 들어야 한다는 것만 알았다.

Why did every adult send kids away from the table? Maybe because nobody sent them to bed hungry. Maybe they'd forgotten what hungry was. But it wasn't right. Dicey knew what hungry was, and so did Sammy. . . . Dicey wasn't even sure she wanted to fight. She just knew she had to stand by her brother and her family. (373-74)

다이시는 그간의 수고로 제공받은 안전한 숙식을 잃을 지도 모른다는 두려움에도 불구하고 새미에게 관습적인 훈육 방법을 행사하는 할머니에 대항하

여 자기 동생, 즉 자기 가족 옆에 서는 쪽을 택한다(374). 아이들에게 밥을 주지 않고 ‘타임아웃’(time-out)시키는 별은 집 없이 떠돌던 아이들에게 절박했던 숙식의 문제를 상기시킨다. 다이시는 앞서 유니스의 집에서 새미가 번번히 타임아웃 당하여 밥을 굶어야 했던 것을 기억해내고(374), 훈육을 명분으로 할머니가 새미에게 관습적으로 되풀이하는 별을 반대한다. 다이시는 어른이라는 이유로 아동에게 별을 주는 일반적 관념에 도전한다. 다이시는 새미의 보호자는 할머니가 아니라 자신이기 때문에, 처벌 역시 자신의 소임이라고 자부하는 것이다(375).

아동을 어른 아래에 두고자 하는 할머니의 위계질서에 입각한 사고는 어른이나 다름없이 자기 자신을 보호하는 능력을 터득한 아동에게는 통하지 않는다. 다이시에 이어 새미와 제임스도 할머니의 권위적인 태도에 반발한다.

“넌 애다,” 할머니가 말했다.

“다이시도 애예요.” 새미가 말했다.

“말대꾸는 안된다!” 할머니가 쏘아붙였다.

“말대꾸하는 게 아니예요,” 제임스가 말했다. . . . “설명하는 거라구요. 진실에 도달하려는 거예요.” . . .

“너흰 내 집에 사는 거야“ . . . ”내 집이라고, 너희 집이 아니야,“ 할머니가 말했다.

"You're a child," his grandmother answered.

"So is Dicey," Sammy said.

"I will not have this talking back!" their grandmother snapped.

"But it's not talking back, " James said. . . . "It's explaining. We're trying to get at the truth." . . .

"You are in my home," . . . "My home, not yours," their grandmother said. (375)

새미를 아이라고 못 박음으로써 할머니는 그의 말과 행동을 통제하려 한다.

그러나 제임스는 어른들과 마찬가지로 자신들도 문제를 해결하려 한다는 것을 강조함으로써 아이를 무시하고 지배하려는 (어른의) 태도에 반대한다. 털러만 아이들은 어른과 아동의 관계를 재조정하고 재배치할 것을 요구한다. 그러나 할머니는 아이들이 자기 집에 머물고 있기 때문에 자신에게 복종해야 한다는 사실을 강조하면서 태도를 누그러뜨리지 않는다. 아이들과 할머니와의 긴장과 대립이 최고조에 달한 결과 아이들은 집을 놓고 벌인 전쟁에서 패배한다(376).

아이들은 집을 얻는 다툼에서 패했지만 이 싸움은 할머니의 사과(apology)와 고백을 얻어 내고 긴장과 갈등으로 영킨 실타래가 풀리는 계기가 된다.

난 38년 동안 결혼생활을 했고 남편이 죽은지 4년밖에 안된다. 그 때까지, 그가 죽을 때까지-누군가와 결혼하면 약속을 하지 않니, 난 그 약속을 지켰다. 사랑하고 존중하고 순종했다. 약속을 지키고 싶지 않을 때도 있었지만 지켜냈다. 할 말이 있어도 조용히 있었지. 난 언제나 그 사람의 편을 들었다. . . . 내가 애들을 잘 못 키운 거야. 애들을 내보낸 사람도 나야. 내가 애들에게 떠나라고 했어. 남편을 죽일 기회가 여러 번 있었지. 그가 밥을 먹고 앉아 있으면 우리 식탁에 분노와 수치심도 함께 있었어. 씹고 삼키면서, 자기가 늘 옳다고 믿었지. 하지만 난 약속을 했잖아-남편은 애들이 왜 집을 나가는지 몰랐어. 나만 알았지, 그래서 내 책임이야. 이제 그런 책임은 다시 안질거야. 다시 실패하고 싶지 않아.

"I was married for thirty-eight years and my husband just dies these four years ago. Until then, until he died-when you marry someone you make promises. I kept those promises, love and honor and obey. Even when I didn't want to I kept them. I kept quiet when I had things to say. I always went his way." . . . "I failed them (children). I let them go. I told them to go. There were times I could have killed him. He'd sit chewing and the anger and shame were sitting at the table

with us. Chew and swallow, so sure he was right. But I'd promised him—and he didn't know why they each left. I did. So, I'm responsible. I won't have that responsibility again. Not to fail again." (380-82)

아동문학의 빈번한 모티프인 집에 돌아와서 부모와 재회하는 결말(Dewan 4)은 킬러만 아이들에게 허락되지 않는다. 할머니의 집은 집이 함축하는 본향, 근원, 휴식, 등의 장소가 아니라 할머니로 하여금 아이들을 선뜻 받아들일 수 없게 만드는 고통스런 기억과 실패의 두려움, 분노, 수치심 등을 배태한 곳이다. 남편에게 끝까지 순종함으로써 결혼할 때의 약속을 지킨 할머니는 좋은 엄마가 되는 데 실패하는 윤리적 딜레마를 보여준다. 가부장제가 요구하는 전통적인 아내의 역할에 순종하기 위해 남편의 옳지 않은 행동에도 침묵한 결과 자식들은 가출하거나 죽음, 그리고 정신 질환을 맞이한다. 착한 아내와 좋은 엄마의 딜레마가 야기한 고통은 할머니에게 평생을 지배해 온 분노를 가져다주며(382), 자식들을 보호해 주지 못한 죄책감을 준다. 할머니가 손자들을 받아들이는 것을 두려워한 것도 이러한 고통스런 실패의 기억 때문이다. 고백을 통해 할머니는 자신의 고통과 죄책감을 드러내어 객관화할 수 있었을 뿐만 아니라 다이시도 아이들을 받아주고 싶으면서도 거부하는 할머니의 모순된 언행을 이해할 수 있게 된다.

아이들이 집을 얻을 전망은 흥미롭게도 아이들과 할머니 사이의 '사업 대화'(business talk) 이후에 열린다. 아이들이 일벌처럼 분주하게 농장을 돌보아도, 그리고 아이들과 할머니 관계의 재조정을 가져온 충돌과 고백의 사건도, 실패한 엄마 역할을 반복하지 않으려는 할머니의 마음을 돌이키지 못한다. 아이들은 아이답지 않은 쓸모있는 일꾼임을 매일매일 증명해 보였지만(372), 그것이 할머니의 마음을 움직인 것은 아니라는 점에서 고아 서사의 관행에서 벗어난다. 물가상승을 고려할 때 고정된 수입만으로 계속 살면 농장을 몰수당할 수도 있다고 진단하면서, 농장을 배경으로 여러 가지 사업적

아이디어를 내놓는 아이답지 않은 손자들은 할머니를 압도한다(392-93).

“농장이 있으면 돈 벌 방법이 있기 마련이에요,” 제임스가 말했다. “나무를 키울 생각 해 보셨어요?” 할머니는 그저 쳐다볼 뿐이었다.

“아뇨, 크리스마스 트리요, 저기 앞뜰에 심으면 되겠네요. 거기 솔방울도 벌써 있던걸요.” . . . “키우는 건 어렵지 않을 거예요. 사람들은 언제나 크리스마스 나무를 사니까요. 우리도 샀어요, 프라빈스 타운에서.” . . .

“그런 식으로 돈 벌 수 있어요. 아니면 땅을 팔거나—“

“안돼지,” 할머니가 말했다.

“아니면 닭-닭을 키우면 어때요? 다른 농장에서 많이 키우는데.”

. . . “달걀을 팔 수도 있어요. 채소를 좀 팔아도 돼요, 차길 앞에 가판대가 있으면. . .”

할머니는 반은 즐거워하고 반은 흥미 있어 하는 모순된 표정을 지으면서 그를 바라보고 있었다.

"But with a farm, there must be ways to get money," James said. "Did you ever think of growing trees?" His grandmother just looked at him.

"No, Christmas trees, on those front fields. There are pine seedlings already there." . . . "It shouldn't be hard to grow them and people always buy Christmas trees. Even we did, in Provincetown." . . .

"You could earn money that way. Or you could sell land—"

"No," their grandmother said.

"Or chickens—why don't you have chickens? A lot of other farms do." . . . "But you can sell eggs. You could sell some of your vegetables, too, if you had a stand out front by the driveway. . . ."

Their grandmother was looking at him, with a contradictory expression, half amusement and half interest. (392-93)

그래, 내가 졌다. 너희들이 날 지치게 만들었구나. 여기서 나랑 같이 살자꾸나. . . . 같이 살면서 변호사랑 입양 절차를 의논해 보고 정부

돈도 받아야겠지-크리스마스 나무도 심고 닭도 키우자. 뭐든 다 해보자.

I do, I give up. You've worn me out. you can stay. You can live with me. . . . You'll live with me and we'll see lawyers about adoption and take government money—we'll plant Christmas trees and raise chickens, whatever we have to do. (401).

위 인용문은 아동의 덕성이 어른들을 감동시킨다는 고아 서사의 패턴 안에 있으나 완전히 다른 내용이다. 기존 고아 서사는 아동을 행복한 가정 안의 어른과 구별되는 역할과 자리로 편입시키는 것으로 마친다면, 『집으로 가는 길』의 결말은 어른과 아동을 전혀 새로운 관계, 사업 파트너로서 경제적인 관계에 위치시킨다. 물에 가까운 넓은 집에서 안전한 숙식과 학교를 필요로 하는 아이들과, 어른처럼 세상 물정을 잘 알면서 부지런한 아이들과의 공존이 재정적으로 도움이 되리라고 판단한 할머니가 상생하는 공간이다. 그런데 할머니가 집을 놓고 아이들과 치열한 신경전을 치르면서까지 아이들을 받아들이기를 주저한 진짜 이유는 경제적 전망 아래 손쉽게 감춰진다. 아직 구체적이지 않은 농장 프로젝트는 실패한 엄마 역할을 반복할까 봐 두려워하는 할머니의 마음과 아이들을 맡고 싶은 마음간의 긴장을 쉽게 상쇄해 버린다. 경제적 전망이 가부장제로 인한 할머니의 고통을 대체할 수 없을 뿐더러 가족이 경제적 이해타산에 의해 탄생한다는 결론도 석연치 않다. 아이들이 학교를 다니며 성장하기 위해서 집을 필요로 하였음(273)을 생각해볼 때, 그들이 호언장담하는 것과는 달리 경제적 프로젝트의 전망은 불투명하다. 그럼에도 불구하고, 어른처럼 자신을 돌볼 수 있는 아이들과 할머니가 경제적 상생관계를 기반으로 꾸려가는 가족은 어른에게 일방적으로 부과되었던 생계에 대한 책임과 현실 삶의 무게를 덜어주며, 어른과 분리된 공간과 역할에 매인 아동·청소년에게 공적인 입지를 더해준다는 장점이 있다.

작품은 할머니와 네 아이들이 한 가족이 되어 보트를 타고 집으로 출발하는 장면으로 마친다.

할머니는 보트안으로 기어 들어가서 배를 부두에 기대어 고정시켰다. 그동안 동생들은 배 안으로 뛰어 들어갔다. . . .

“집에 갈 준비 됐나?” 할머니가 다이시에게 물었다. 할머니는 미소 짓고 있었다.

다이시는 답으로 활짝 웃어보였다. “준비됐어요.” 그는 대답했다.

Gram climbed down into the boat and held it steady against the dock while the little children jumped in. . . .

"Ready to go home?" Gram asked Dicey. She was smiling.

Dicey just grinned back. "Ready," she said.

이 장면은 일전에 다이시가 보트를 얻어 타고 여행하다가 보트를 가족에 비유했던 일을 떠올리게 한다(253). 당시 돛대가 부러진 낡고 작은 작업선 같이 느껴졌던 킬러만 아이들의 배는 할머니를 받아들여 재구성된 결과 킬러만이라는 이름이 박힌 안정된 배로 변화되었다. 이러한 전망은 ‘내 집’(my home)을 고집했던 할머니가 손자들을 받아들여 비로소 자신을 ‘할머니’(Gram, 399)라고 부르도록 허락하고 나서야 가능하다. 그런데 아이들의 여정이 엄마의 고향집으로 돌아와 정착하는 것으로 마무리되었지만, 엄마가 있을 리 없는 엄마의 옛 집은 아이들에게 ‘엄마와 함께 있는 집’이라는 집의 정의를 충족시킬 수 없는 공간이다.²⁷⁾ 또한, 사회경제적 약자들의 결합이라

27) 작품의 결말 부분은 킬러만 아이들이 외할머니인 킬러만 부인 (Mrs. Tillerman)과 가족을 이루게 될 전망을 보여준다. 그러나 그 때에도 아이들은 엄마와 함께 있는 집에 온 것이 아니다. 엄마가 살아 돌아와 그들과 같이 살 가능성이 없기 때문이다. 그런데 속편인 『다이시의 노래』에는 “할머니와 가족을 이루어 살게 된 이후에도 한 번도 엄마의 존재를 잊은 적이 없다”(188)는 다이시의 말이 인용된다. 『다이시의 노래』는 다이시가 보스턴에 있는 정신 병원으로 가서 엄마를 만나고 엄마가 숨을 거둔 후 그 재를 엄마의 고향집 마당에 묻는 것으로 끝난다. 죽어서 재가 되어 돌아온 엄마와 아이들이 해후하는 것으로 마치는 결말 부분은 마침내 아이들이 “엄마와 함께 사는 집”(Home is with Momma, *Homecoming* 212)에 왔음을 말해준다.

고 할 수 있는 조손 가정의 전망은 1980년대의 경제적 압박 속에서 가능성으로만 남아 있을 뿐이다.²⁸⁾

『집으로 가는 길』은 틸러만 아이들과 같은 버려진 아이들이 새로운 리얼리즘이 되었던 1980년대를 배경으로 고아 이야기의 패턴을 차용하여 그 내용을 다시 쓴다. 당시 전통적인 가족 규범을 회복하고 강화하려는 정치권의 논리는 아이들을 각각 나누어 위탁 가정으로 편입시키는 것 외에 어떤 대안도 제시할 수 없었다. 『집으로 가는 길』은 제도권이 해결해 줄 수 없는 자신들의 집과 가족의 문제를 고민하고 질문하며 길을 가는 아이들을 그려낸다. 그들이 마침내 찾아낸 집은 혈연관계이기 때문이 아니라 가족처럼 같이 살 수 있음을 서로에게 증명했기 때문에 결속될 수 있었던 할머니와 손자들이 거주하는 공간이다.

28) 속편 『다이시의 노래』에는 다이시가 한 상에 함께 둘러앉은 이상적인 가족의 모습을 생각하는 장면이 나온다. “따뜻한 노란 불빛 아래, 상에 함께, 모두 함께, 둘러 앉아있는 것만큼 중요한 게 어디 있겠는가”(Nothing mattered nearly as much as sitting together around this table, in the warm yellow light, all of them together, *Dacey's Song* 188) 그래서 틸러만 사이클의 첫 작품인 『집으로 가는 길』은 집과 가족의 문제에 대해 대답해주는 고아 서사가 아니라 전망을 보여주는 작품으로서 고아들이 고민하는 집, 가족 문제는 다음 작품으로 이어진다.

III. 이상 사회의 가족: 고아로 구성된 가족 단위-『기억 전달자』

로우리(Lois Lowry)의 『기억 전달자』(*The Giver*, 1993)가 그려내는 세계는 구체적인 내용은 다를지라도 유토피아²⁹⁾ 장르를 태동시킨 작품 *Utopia* (1516)에서 모어(Thomas More)가 상상했던 완벽한 사회를 목표로 구축된 사회이다. 모어의 동시대인들에게 완벽한 사회란 현실의 구속으로부터의 자유, 즉 굶주림이나 노역, 전쟁으로부터 해방되어 안정과 안전을 보장하는 사회를 의미한다(Fern 14). 모어의 유토피아는 각각 육천 가구가 사는 54개의 도시로 이루어져 있는데, 혈연관계에 기반한 각 가구는 가장 고령인 남자의 지배 아래, 아내는 남편을, 아이들은 부모를, 그리고 젊은이들은 연장자들에게 순종하도록 되어 있다(*Utopia* 45). 몇몇 심각한 공적 처벌이 필요한 경우가 아니면 가족 내에서 남편이 아내를, 부모가 자식을 다스리는 것으로 흔히 마무리되지만, 혼인서약을 어긴 자는 가장 엄한 형태의 노예형을 받는다(67). 배우자 선택은 공동체의 독특한 관습³⁰⁾에 따라 진행되며 일부일처제가

29) 유토피아 (Utopia)란 말은 이 장르를 태동시킨 토마스 모어(Thomas More)가 만든 신조어로서 두 개의 그리스 말, 즉 부정을 뜻하는 'ouk'(이것이 'u'로 축약된다)과 장소를 뜻하는 'topos'에다 역시 장소를 뜻하는 'ia'라는 접미사를 덧붙여 만들어졌다. 어원적으로 보자면 유토피아는 '이 세상 어디에도 없는 곳'이라는 뜻을 가졌다. 하지만 모어가 같은 뜻을 가진 라틴어 'Nusquama'라는 말을 생각했다가 새로운 단어를 주조한 것으로 보아, 그리고 모어의 *Utopia* (1516)에 나오는 포르투갈 선원 라파엘에 의해 같은 이름의 섬과 주민들이 칭송받는 것으로 미루어, 유토피아는 '어디에도 없는 곳'(utopia)의 본래 뜻에다 발음이 같은 단어인 '지상낙원'(eutopia)으로 표기될 가능성도 가지고 있다. 한 단어가 두가지 뜻으로 해석될 여지를 남김으로써, 모어는 두 가지 뜻 사이의 긴장을 의도적으로 형성하였다는 평가를 받는다(Claeys 5). 즉 가능성을 긍정하면서도 그 완성을 부정하는 긴장감을 조성하였다는 말과 같다 (Reeve-Tucker 5). 이러한 긴장감은 도달할 수 없는 곳이라는 걸 알면서도 역사를 두고 부단히 지속되어 온 유토피아에 대한 인간의 매혹과 천착, 그리고 좌절을 반증한다.

30) 모어는 유토피아 거주민들이 "우리 (르네상스 시대 사람들) 눈에는 어리석고 우스꽝스럽게 짝이 없이 보이는 결혼 관습을 엄숙하고 진지하게 지키고 있다"고 소개한다. 과부이든 처녀이든 여자는 믿을만한 부인에 의해 알몸으로 구혼자에게 선을 보이며, 남자 역시 존경받는 남자를 대동하고 알몸으로 여자 앞에 나서도록 되어 있다. 이러한 관습은 옷 아래 숨겨져 있는 부분이 없도록 해서 남녀가 서로 어떤 속임수에도 걸려들지 않도록 (공동체가)

지켜진다(66). 결혼한 배우자에 대한 의무는 엄격하게 지켜지며, 이혼은 배우자의 명백한 과실을 제외하고는 허락되지 않는다. 공동체는 인구를 적정하게 유지하기 위해 가구 수와 구성원의 수를 제한하고 사람들을 이동시키기도 하지만, 가족 내 어린 아이들의 수를 규제하지 않는다(44). 유토피아의 가족은 구성원들의 자유 의사에 의해 구성된 혈연 집단이지만, 탄생과 지속 여부 모두 공동체에 의해 통제된다.

명백하게 언급되지는 않지만 『기억 전달자』는 대 재앙 이후 미래의 어느 지점에서 인위적으로 구축된 이상 사회를 배경으로 한다. 많은 평자들은 로우리가 창조한, 문제도 없고 고통도 효과적으로 통제하고 있는 사회가 매혹적이라는 데 이견이 없다(Stewart 23; Levy 52; Lea 52). 레비(Michael M. Levy)는 『기억 전달자』의 사회를 특히 청소년과 그 부모들에게 중요할 법한 1990년대의 문제들을 해결한 곳으로 묘사한다(52). 고용 문제, 도시 문제, 인구 문제, 환경 문제를 제거했을 뿐만 아니라 총도 마약도 없고 성범죄도 없으며 차별, 불평등, 굶주림에서도 해방된 공간인 이 공동체는 현대인들에게도 이상 사회로 보인다.

『기억 전달자』에 등장하는 사회는 가족을 기반으로 지속되어 왔다. 여기서 가족은 생물학적 혈연 집단이 아니라, 공동체의 장로들로 구성된 위원회(Committee)가 정해진 배우자와 자녀로 이루어진 ‘가족 단위’(family unit)이다. 생물학적 번식은 원칙적으로 금지되고 인간의 수태와 출산, 양육은 공동체에 의해 인위적으로 조절된다. 공동체의 구성원들은 지정된 생모(Birthmother)들로부터 인공 수정을 통해 태어나며, 지정된 양육자(Nurturer)에 의해 길러졌다가 생후 1년이 지나고 각 가족 단위에 입양된다. 그래서 부부와 1남 1녀로 구성된 가족 단위는 모두 고아들로 이루어져 있다. 공동체는 고아를 합법적으로 양산함으로써 전통적으로 고아가 함의하는 ‘사생아’라는 정서를 불식시킨다. 또한 통상 고아는 집도 가족도 없는 존

미연에 막아주어야 한다는 생각을 전제한다 (66).

재이지만, 공동체에 의해 계획된 출산과 입양에 의해 집과 가족 안에 빈틈없이 배치된다.

합법적, 계획적으로 양산된 고아 가족과 고아 공동체는 가족과 사회의 역사를 억압하고 말살한다. 왜냐하면 고아에게는 개인적 역사가 없기 때문이다. '현재, 이 곳'의 삶 외에 인정하지 않는 공동체는 가족과 공동체의 '기억'(memory)을 억압한다. 여기서 기억은 고아 가족에게 없는 한 세대 이상의 가족의 기억과 계보를 비롯한 포괄적인 개념이다. 기억은 공동체가 이상사회를 구축하기 위해 억압한 구체적인 내용에 해당하며, 가족 단위는 기억이 말살되고 억압되는 장소이다.

가족 단위가 거주하는 공간은 '집'(home)이 아니라 '주거지'(dwelling)로 불린다. 호칭이 암시하듯이 가족은 공동체의 부속 단위로서 공동체의 이상을 위해 복무하면서 그것을 구체적으로 집행하는 단위이다. 그래서 작품에서 가족은 공동체적 욕망과 꿈, 정치적 질서에 대한 비전을 상징하는 환유이며 (Bradford, et all 130), 공동체가 조직적으로 은폐하는 거짓과 폭력을 집약적으로 드러내는 장소이다. 여기서 가족은 공동체의 유토피아 기획에 종속되어 있다. 본 논문은 고아들로 구성된 가족 단위가 공동체의 유토피아적 이상을 지속시키기 위해 그것에 맞는 고아 구성원들을 길러내고 교정하며 통제하는 바를 살펴보고자 한다. 특히 공동체가 구성원들에게 강박적으로 강요하는 정확하고 획일적 언어 사용이 가족 단위에서 어떻게 이루어지는지 읽어보고자 한다. 그리고 고아 가족과 공동체에 결여된 기억을 홀로 짊어지게 된 주인공 조나스(Jonas)가 자신의 가족 단위에 투영된 공동체의 거짓과 폭력을 깨닫고 나서 기억 속 가족과 공동체를 모색하는 과정을 논의하고자 한다. 또한 논란의 중심에 있는 결말 부분의 전망을 해석하고자 한다.

i. 언어 통제 단위로서의 고아 가족

조나스의 사회는 르네쌍스 유토피아의 공간 개념도, 현대 유토피아가 기반으로 하는 계몽주의적 진보의 시간 개념에도 속하지 않은 상상 속의 시공간이다.³¹⁾ 조나스의 공동체는 시간적으로뿐만 아니라 지리적으로도 절연되어 있고 이름도 없는 곳이다. 작품의 곳곳에서 미지의 곳으로 '다른 곳'(Elsewhere), '저 너머'(Beyond)가 거론되지만, 공동체의 구성원들은 미지의 장소의 존재 여부와 무관하게 자족적으로 살아간다. 그러나 막연하게나마 현재의 문명 이후 미래 어딘가에 위치한 사회라고 짐작하게 한다. 앞서 말한 현대 사회의 문제들뿐만 아니라, 생산성 확보를 위해 곳은 날씨를, 수송 편의를 위해 지형까지 과학을 동원해서 효과적으로 제거한 곳이라는 점에서 그러하다. 이상 사회를 구축하기 위해 독자 당대에 불가능한 과학 기술을 사용하고 있다는 점에서 이 작품은 사이언스 픽션³²⁾으로 분류된다.

이 곳 사람들이 표면적인 안정을 구가하면서 평온한 삶을 살고 있다는 사실은 의심의 여지가 없다. 그런데 곧 닥칠 '직업 임명식'(Assignment

31) 유토피아 장르의 효시인 모어의 *Utopia*나 프란시스 베이컨(Francis Bacon) 등의 르네쌍스 유토피아의 경우, 르네쌍스 시대의 시공간 개념의 혁명과 신세계의 발견으로 상상 가능했다. 새로운 시공간의 개념, 즉 크로노미터를 통한 정확한 시간의 기록, 공간을 구획으로 나누고 수치를 매긴 지도의 작성 등이 현실 사회의 지경을 확장해서 유토피아라는 상상적 공간까지 나가게 하는 계기가 되었다고 한다. David Harvey, *The Condition of Postmodernity: An Inquiry into the Origins of Cultural Change* (Oxford: Basil Blackwell, 1989) 240-59 참고. 모어는 유토피아의 배경을 외딴 섬이나 상상의 곳으로 설정함으로써 지리적인 균열을 전제하는데 이러한 공간의 균열은 곧 시간의 문제를 낳는다. 유토피아에서 과거는 의미가 없는데다 유토피아라는 정의를 충족하는 사회에서는 더 이상 진보는 배제되어 있기 때문이다. 한편 19세기 말에서 20세기 초 서구사회에서 나타나는 유토피아의 양상은 계몽주의, 진화론을 등에 업고 인류 진보에 대한 믿음에 기반한 지극히 시간적인 즉 미래지향적인 개념이 된다. 미지의 상상의 공간을 잃어버린 현대의 독자들에게 유토피아는 현재와 미래를 넘나드는 시간의 문제일 뿐이다.

32) 이 작품은 사이언스 픽션으로는 처음으로 1994년 아동문학의 대표적 상인 뉴베리상(Newbery Award)을 받았다.

Ceremony)을 앞두고 조나스가 자신의 느낌을 정확하게 표현해내려고 애쓰는 첫 장면에서 “겁난다”(frightened, 1)는 단어를 떠올리자마자, 일 년 전 한 신원미상의 전투기가 평온한 공동체의 하늘을 침범해서 겁에 질리게 한 사건이 회상된다. 조나스는 그 때를 “선연하고, 내장이 내려앉는 듯한 공포의 순간”(moment of palpable, stomach-sinking terror, 3)으로 기억한다. 작품 첫 장면에서 자기 감정을 언어화하려고 안간힘을 쓰는 조나스와 어디선가 돌연 나타난 전투기로 인해 공포감에 사로잡혔던 공동체가 병치된다.

조나스의 사회에서 어른 아이 할 것 없이 공동체의 안정과 영속을 위해 필수적으로 강요되는 '정확한 언어 사용'(127)은 곧 획일적 언어 사용을 말한다. 동일한, 그래서 정확한 단어를 골라 사용하면서 이곳 사람들은 누구나 “자신의 행동을 표준에 맞춰야”(standardize your behavior, 51) 한다. 이 사회에서 상용되는 '표준 어법'(standard phrase)은 공동체의 어느 곳에서도 집안 안팎에서 구성원들의 행동을 규격화, 표준화하는 동시에 공동체의 “삶을 동일하고 예측가능한 것”(a life of Sameness and predictability, 171)으로 만들기 위한 것이다. 각 가족 단위마다 가족 구성원들이 저녁 식사 후 그날의 느낌을, 그리고 다음 날 아침 식사 후 전날 밤의 꿈을 공개하고 나면, 나머지 가족들은 어김없이 “느낌을 말해줘서 고마워”(Thank you for your feeling), 그리고 “꿈을 말해줘서 고마워”(Thank you for your dream)하고 준비된 대답을 한다. 또한, 학교에 늦은 애서가 '표준 사과문'(the standard apology phrase, 3)인 “우리 학습공동체에 불편을 끼친 걸 사과합니다.”(I apologize for inconveniencing my learning community, 3) 하고 기계적으로 발언하면, 나머지 학생들은 한 목소리로 '표준 대답'(the standard response)인 “애서, 너의 사과를 받아들일게.”(We accept your apology, Asher, 4)라고 응답기처럼 암송한다. 이처럼 획일적이고 기계적인 사과와 용서를 교환해야 하는 규칙은 가족 간의 작은 잘못에도 예외 없이 적용된다. 기억 수업 후 그들 공동체가 상상 속의 동물로 치부하는 코

끼리나 하마 등이 실재했던 동물이라는 것을 동생에게 알려주고 싶어하는 조나스는 릴리에게 손을 얹고 기억 속의 장면을 전수하려 하지만, 릴리는 성가셔 할 뿐이다(101). 이 때 조나스는 자동적으로 “너를 아프게 한 걸 사과한다, 릴리”(I apologize for hurting you, Lily)라고 말하며, 릴리 역시 기계적으로 “사과를 받아들일게”(‘Ccept your apology)하고 대꾸한다.

조나스의 정확한 언어 표현에 대한 강박은 그날그날의 감정을 가족 단위에서 의무적으로 나누도록 하는 공동체의 규칙에서 비롯된 것이다. 감정을 숨기는 것은 규칙에 위배된다(9). 집집마다 스피커가 설치되어 있고 그것을 임의로 끌 수 없게 되어 있다는 사실을 고려하면, 각 가족의 구성원들이 털어놓는 그날그날의 감정들은 가족의 공간을 넘어 곧장 공동체에 보고된다. 구성원들은 자신의 감정을 드러내고 그것을 어떤 식으로든 해결해서, 숨겨진, 보이지 않는 감정의 잔여분을 해소하도록 강요받고 있는 것이다. 언어로 수렴된 감정은 완전히 해결되거나 제거되어 기억이나 무의식 속에 쌓이지 않음으로써 공동체의 표면적인 평온함이 유지된다. 동생 릴리(Lily)의 감정은 항상 솔직하고 간단해서 대개 쉽게 해결된다(7). 릴리는 다른 마을에서 방문한 아이가 놀이터에서 규칙을 지키지 않아 화가 났다고 보고한다. 이 때, 조나스를 포함한 가족들은 릴리의 감정이 해소되어 평온을 되찾을 때까지 릴리가 언급한 아이가 익숙하지 않은 환경에 노출되어 규칙을 어길 수 밖에 없었음을 설명하면서 릴리의 이해를 구한다. 문제와 고통의 여지를 미리 파악해서 차단하기 위한 공동체의 제도적인 틀이 바로 가족 단위이다.

사회는 구성원들로 하여금 자신의 감정을 언어로 정확하게 묘사하도록 강요함으로써 그들의 감정을 통제하고자 한다. 이 때 공동체가 무엇을 두려워하는지 추측할 수 있다. 구성원들의 생각을 정확하게 표현하고 또 해결함으로써, 공동체의 안정과 평온에 위협이 될 잠재적 생각들이 떠다니는 것을 막고자 하는 것이다. 그래서 말로 다 표현되지 않는, 쉽게 해결될 수 없는 더 깊은 생각들이나 감정들은 부인되고 폐기된다. 언어화된 감정들이 공동체

의 그물망 안에 포섭된 결과 나중에 기억 전달자가 언급하는 것처럼 공동체에는 감정이 없는 사람들만 남게 된다.³³⁾

작품 초반에 조나스 가족의 식사 후 가족 의례로 소개된 가족들의 그날의 느낌들은 이후 기억 수업을 통해 새로운 깊이의 감정을 느낀 조나스에 의해 하나하나 부인되고 재정의된다(131-32). 가령, 릴리가 “난 오늘 오후 화가 많이 났다”(I felt very angry this afternoon, 5)고 했지만 사실 그는 분노를 느낀 것이 아니라 “가벼운 조급함과 짜증”(shallow impatience and exasperation, 132)을 경험했을 뿐이다. 또한, 엄마가 “난 오늘 슬펐어”(I felt sad today, 132) 라고 해서 모두들 엄마를 위로한 적이 있지만, 손쉽게 위로받을 수 없는 진짜 슬픔의 존재를 경험한 조나스는 엄마가 느낀 슬픔의 감정을 부인한다. 즉, 사람들이 느끼지 않는데도 언어만 남게 된 결과, 언어와 느낌은 괴리된다.

아침마다 전날 밤 꾸 꿈을 나누는 가족 의례는 구성원들의 감정을 드러내어 남기지 않는 공동체가 무의식까지 지배한다는 사실을 말해준다. 아주 어린 나이부터³⁴⁾ 꿈을 ‘남김없이’(all, 36, 강조는 원문) 가족에게 공개하는 것을 규칙화해서 구성원들의 삶을 속속들이, 무의식까지 통제하고자 하는 것이다. 조나스가 나누는 꿈을 통해 사춘기에 이른 그의 성적 충동을 파악한 부

33) 조나스는 기억 전달자로부터 받은 일련의 기억 수업 후 그간 익숙했던 자기 공동체로부터 유리된다. 왜냐하면 기억 수업에서 깊은 차원의 감정을 경험하고 습득한 후, 자기가 살아온 “감정이 없는 세계”(the world of no feelings, 131)로 되돌아갈 수 없는 자신을 발견하기 때문이다. 또한, “조나스, 여기선 너와 내가 진짜 느낌을 가지고 있는 유일한 사람들일란다”(Jonas, you and I are the only ones who *have* feelings, 154. 강조는 원문)라는 기억 전달자의 말에서 알 수 있듯이 조나스가 기억 수업을 받은 지 일년이 경과한 시점에서 전달자와 조나스를 제외한 공동체 사람들은 감정을 가지고 있지 않음을 말한다.

34) “꿈 나누기는 세 살배기들부터 시작한다”(Dream-telling began with Threes, 35). 조나스의 공동체는 당대 미국의 경우와 달리 집단적으로 나이를 먹는 체제를 가지고 있어서, 1월부터 12월에 태어난 아기까지 같은 나이의 집단에 소속된다. 같은 세 살 아이들은 대문자 “세 살배기들”(Threes)로 통칭된다. 아이들은 12살이 되어 직업을 수여받고 각각의 가족 단위를 떠나 사회로 나가게 되면서 더 이상의 나이 구분은 없어진 채 성인 사회에 흡수된다.

모는 그것을 억제하기 위한 알약을 투여한다. 조나스가 알약을 매일 복용하는 어른들의 세계에 진입했다는 사실에 대해 “묘한 자부심”(oddly proud, 39)을 느끼는 대신 꿈속의 강렬한 욕구—그가 “갈망”(the wanting, 36)으로 기술한—는 제거당한다. 겉으로 평온을 유지하고 있는 이 공동체는 표면의 질서를 영속시키기 위해 보이지 않는 영역까지 수면으로 떠올려 통제해야 한다는 것을 너무나 잘 알고 있고, 가족 단위야말로 그러한 임무를 수행하는 공간이다. 조나스는 ‘일렁거림’(Stirring; 성적 충동을 완곡어법으로 표현한 말)이 일면 즉시 보고해서 치료받아야 한다는 방송을 떠올린다(37). 조나스의 경우 공동체에 따로 보고할 필요 없이 가족 단위 안에서 성적 욕구가 일기 시작했음을 암시하는 꿈을 털어놓고 부모로부터 알약을 처방받는 것으로 충분하다. 가족 단위에서 벌어지는 아무리 소소한 대화일지라도 공동체의 감시하는 그물망 안으로 여과 없이 들어온다.

가족 단위는 철저히 공동체의 유토피아적 이상을 위해 복무하도록 구성된다. 여기서 가족 형태는 19세기 영국 빅토리아 시대에 확립된 가족 모델을 따라, 부부와 그들의 자녀 중심으로 이루어진 핵가족이다. 그러나 이 사회의 가족은 생물학적 단위가 아니라 공동체 원로들이 면밀한 관찰과 신중한 결정 끝에 지정해 준 배우자와 1남 1녀의 자녀로 구성된다. 이 사회의 가족 단위는 공동체가 의도적으로 만들어낸 고아들의 조합이다. 어른이 된 고아는 배우자를 배정받아 가정을 꾸리고 나서도 자녀를 할당받기까지 3년 동안 위원회의 감찰 기간을 거쳐야 한다. 배정받은 두 번째 자녀까지 자기 직업을 배정받아 집을 떠나고 나면 고아 부부는 ‘노인의 집’에 갈 때까지 각각 ‘자녀없는 성인의 집’(House of Adults Without Children)에 따로 수용된다. ‘기억 전달자’(The Receiver of Memory)³⁵⁾의 임무를 부여받은 조나

35) ‘The Giver’와 ‘The Receiver of Memory’의 우리말 번역은 두 단어 모두 ‘기억 전수자’에 해당한다. ‘전수하다’는 ‘지식이나 기술을 전하여 주다’와 ‘전하여 받다’라는 두 가지 의미를 다 지니고 있다. 한자로 쓰면 앞의 ‘전수’는 ‘傳授’, 뒤의 ‘전수’는 ‘傳受’로 달리 쓰인다. 본 논문에서는 우리말의 혼동을 피하기 위해 ‘The Giver’는 ‘기억 전달자’로, ‘The

스가 '기억 전달자(The Giver)와 나누는 대화를 보면 공동체의 가족 구성 뒤에 있는 유토피아적 동기를 짐작할 수 있다.

"사람들이 자기 마음대로 선택하게 할 수는 없지요"

"안전하지 않지?" 전달자가 제안했다.

"물론 안전하지 않지요" 조나스가 확신에 차서 말했다. "자기 배우자를 마음대로 찾을 수 있게 되면 어찌죠? 그러다 잘못 고르기라도 하면요?....."

"무시무시하지, 그렇지?" 전달자가 말했다.

조나스가 싱긋 웃었다. "아주 무서워요. 상상이 안돼요. 사람들이 잘못 선택하지 않게 보호해야 해요."

"그게 더 안전하겠지."

"네," 조나스가 말했다. "훨씬 더 안전하죠"

"...We don't dare to let people make choices of their own."

"Not safe?" The Giver suggested.

"Definitely not safe," Jonas said with certainty. "What if they were allowed to choose their own mate? And chose wrong?....."

"Frightening, isn't it?" The Giver said.

Jonas chuckled. "Very Frightening. I can't even imagine it. We really have to protect people from wrong choices."

"It's safer."

"Yes," Jonas agreed. "Much safer." (98-99)

위의 인용문은 기억 수업 초기 조나스와 전달자가 배우자 선택에 관해 나누는 대화이다. 여기서 전달자는 조나스에게 짐짓 자신의 속마음을 감추고 가족 구성에 있어 개인적·사회적 안전을 확보하고자 하는 공동체적 이념을 대변한다. 조나스 사회의 가족 구성은 배우자 선택과 생물학적 자녀 생산을 주장하

Receiver of Memory'는 '기억 전달자'로 번역하기로 한다. 본 논문에서는 '기억 전달자'와 '전달자'를 혼용하기로 한다.

지 않기로 ‘선택한’ 공동체적 합의의 산물이다. 이 공동체의 구성원들은 고아가 통상 그러하듯이 자신의 뜻과 상관없이 고아가 되지만, 공동체에 의해 계획적으로 그리고 합법적으로 고아가 된다는 점에서 다르다. 이러한 가족 구성은 개인의 선택과 판단의 실수로 인해 생길 수 있는 개인적, 공동체적 불행을 미리 봉쇄해서 유토피아의 이상에 흠집이 나지 않도록 고안된 것이다. 그 결과 고아들로 이루어진 가족이 사회 전체에 획일적으로 관철된다. 위의 인용에서 드러나듯이 조나스를 비롯해서 공동체가 합의한 가족 구성은 사람들을 보호하는 최선의 안전장치로 여겨진다.

사회의 모든 구성원들에게 가족 단위의 혜택이 고루 주어지는 것은 아니다. 생물학적 번식이 금지된 이 사회의 구성원들은 특별히 지정된 생모(Birthmothers)에게서 인공수정을 통해 태어나고, 신생아는 첫 해 조나스의 아버지 같은 보육사(Nurturers)에 의해 키워진다. 생모는 가족 단위를 할당받지 못하고 세 차례의 출산을 마치고 나면 일반 노동자로 배치된다. 출산 기계나 다름없는 생모는 전혀 존경받지 못하는 직업이다. 릴리가 생모가 되었으면 좋겠다고 말하자 엄마는 강하게 만류하면서 세 차례의 출산에 소요되는 3년간의 빈둥거리는 시간 이후 평생 고된 노동을 해야 하는 생모의 삶을 환기시킨다(21-2). 또한 조나스가 '노인의 집' (The House of the Old)에서 봉사활동을 하다가 만난 라리싸(Larissa)는 최근 안락사된 에드나(Edna)에 대해 언급하면서, 누가 엿듣지나 않는지 확인한 후 생모였다가 식품 생산부서에서 일하고 가족도 할당받지 못한 에드나가 “똑똑하지 못한 건 사실이지”라고 속삭인다(31). 또한, 조나스의 아버지처럼 낮에 신생아들을 돌보는 보육사와는 달리 밤에 아기를 보는 ‘야간 보육사’(night-crew)에게 배우자는 허용되지 않는다. 그들은 가족 단위를 형성하는데 필수적인 자격으로 간주되는 타인과의 소통 능력이 부족하다고 판단되었기 때문이다(8). 생명의 수태, 출산, 양육의 전 과정을 통제해서 가족을 임의로 구성하고 있는 공동체는 안정과 평안이라는 공동체의 목표 달성을 위해 자질이 미달되는 구성

원들을 처음부터 배제할 수밖에 없다. 가족 단위 배정에서 특정한 구성원들을 제외하는 것은 공동체의 안녕을 위해 정당화된다.

근대 이상화된 가족 개념은 가정 안팎을 안전과 위험이라는 이분법적 공간으로 구분하고 어른에 대비되는 순수한 아동 개념을 전제한다. 그러나 조나스의 세상에서 가정 안팎의 구분은 무의미하다. 공동체 구석구석에까지 구축된 안전망과 감시체계로 인해 집 안팎은 안전하기 그지없으며, 모든 구성원들이 너나없이 아이들을 보호하고 감시한다. 그래서 네 살배기 케일럽(Caleb)이 안전망에서 벗어나 익사한 것은 지극히 드문 일로 여겨진다(44). 집 안팎이 투명하게 노출되는 사회에서 어른과 아이의 구별은 사실상 의미가 없다. 공동체의 규율을 지키고 숙지하는 측면에 있어 어른이나 아이 모두 같은 의무를 강요받는다. 누구나 가족 단위에서 매일매일 감정과 꿈을 낱알이 공개해야 하는 것은 물론이고 아이들은 어른들의 말과 행동을 일찍부터 습득한다. 조나스와 동생 릴리는 아이답지 않은 점잖은 행동과 언어를 구사하는 한편, 공동체의 규칙을 알면서도 반어적으로 표현하기도 한다. 보육사인 아버지가 한 신생아를 특별 보육 명목으로 집에 데려왔을 때, 릴리는 두 명 이상의 자녀는 규칙에 어긋난다는 것을 알면서도 “몰라서 그러는 척 하며 다정하게”(sweetly, trying to look innocent, 8) 아이를 맡아 키우자고 제안한다.

다른 한편, 아동과 어른 모두를 과보호하고 감시하는 사회는 구성원들을 가능한 모든 위험이나 고통으로부터 해방시킴으로써 사회 전체를 아동기의 연장선상에 놓는다(Lehman and Crook 71). 첫 장면에서 일 년전 전투기가 공동체 상공을 침범했을 때 조나스의 회상 속 장면에서 당혹과 두려움에 사로잡힌 것은 어른이나 아이나 마찬가지였다.

조나스가 조마조마한 마음으로 주변을 둘러보았더니 사람들은-아이들은 물론이고 어른들까지-하던 일을 멈추고 당황해서 누군가 이 무시

무시한 사건을 설명해주길 기다리고 있었다.

Jonas, looking around anxiously, had seen others—adults as well as children—stop what they were doing and wait, confused, for an explanation of the frightening event. (1)

눈앞의 위험을 분별하지 못하고 누군가 와서 해결해 주기를 바라는 무기력한 어른들의 모습은 아이들과 별 다를 바가 없다. 이들은 어린 아이 할 것 없이 상황 파악을 위해 공동체의 어디나 부착되어 있는 스피커에 의지한다. ‘원로위원회’(the Committee of the Elders)가 마치 부모처럼 스피커를 통해 어린 아이들과 같은 구성원들을 감시하고 지시를 내린다.³⁶⁾ 양로 시설에서 자신의 안락사를 천진난만하고도 즐겁게 기다리고 있는 노인들의 모습에서도 무기력하고 천진난만한 어린 아이와 같은 모습이 재연된다. 위원회에 자신의 운명을 의탁하고 안락사를 축하하는 노인들은 어린 아이와 같이 걱정 근심 없는 삶의 연장선상에 있다. 또한 갓 태어난 일란성 쌍둥이 중 하나를 의심 없이 안락사시키는 조나스의 아버지는 위원회가 시키는 대로 수행하는, 어린 아이와 같은 어른의 모습을 집약해서 체현한다. 공동체가 위원회에 위임한 직업과 배우자, 자녀 선택의 자유, 성적 충동의 억제, 정해진 안락사, 이 모든 것을 의심없이 받아들인다는 의미에서 어른은 아이와 구별되지 않는다. 그래서 래섬(Don Latham)의 말대로 이 사회에선 누구나 표준

36) 벤담(Jeremy Bentham)이 고안하고 푸코(Michel Foucault)가 이론적으로 규명한 ‘팬옵티콘’(panopticon)은 조나스의 사회 전체로 확장된다. 감독관이 자기 존재를 드러내지 않은 채 중앙의 타워로부터 죄수의 일거수일투족을 훤히 들여다보는 구조인 팬옵티콘은 가족 단위는 물론이고 『기억 전달자』의 사회 어디든 관철되어 누구도 예외없이 감시의 대상이 된다. Michel Foucault, "Panopticism," *Discipline and Punish: The Birth of Prison*, trans. Alan Sheridan (New York: Vintage, 1977) 195-228 참고. 집 안팎 어디든 배치되어 있는 스피커와 감시 카메라는 끌 수 없게 되어 있으며 스피커를 통한 공개적 질책은 이름을 거명하지 않고도 당사자에게 충분한 수치감을 준다(23). 사과와 붉은 빛이 나타났다가 사라지는 것을 처음 지각한 조나스는 문제의 사과를 집에 가져왔는데 그의 행동은 즉시 스피커를 통해 고발되어 교정된다(25). 그런데 기억 수련을 시작한 조나스가 전달자의 사무실에 처음 갔을 때 조나스는 거기에 스피커를 끌 수 있는 장치가 부착되어 있고 전달자에게 스피커를 끌 수 있는 권한이 있다는 사실에 놀란다(79).

어구 구사나 규칙의 준수 등 어른처럼 행동하기를 기대되는 동시에 모두가 아이처럼 취급받는다("Childhood Under Siege" 9).

공동체의 구성원들을 어린 아이와 같이 유지하는 방편은 안락사와 같은 불편한 진실을 '완곡어법'(euphemism)으로 포장하고 위장함으로써 가능하다. 조나스의 사회는 그들 사회의 불편한 진실을 '퇴출'(release)³⁷⁾ 등 완곡어법으로 관철시키면서 일반 대중들을 우민화(愚民化)한다. 퇴출이란 동일성과 예측가능성의 명목으로 자행되는 안락사를 완곡어법으로 표현한 것이다. 0%의 인구 증가를 목표로 하는 인구 조절과 공동체의 질서 유지를 위해 행해지는 안락사의 실체는 위원회의 원로들과 그것을 시행하는 사람들 외에 누구에게도 숨겨져 있다. 대부분의 시민들은 퇴출이 무엇인지 정확히 모를 뿐만 아니라 실체가 밝혀지지 않은 저 너머의 다른 세계(Elsewhere)로 추방되어 유배되는 정도로 막연하게 생각할 뿐이다(42-3).³⁸⁾ 퇴출과 같은 완곡어

37) 'release'는 '석방', '해방', '발표', '공개', '방출', '유출' 등으로 번역된다. 작품 속 인물들, 특히 조나스를 비롯한 아동·청소년들은 'release'란 말을 이 말과 마찬가지로 실제와 진실이 은폐되어 있는 '저 너머'(Elsewhere)와 연결지어 그 곳으로 이동한다는 의미로 이해한다는 점에서, 'release'를 (다른 곳으로의) '퇴출'로 번역하고자 한다. 퇴출이란 말이 함의하는 다소 부정적인 의미 역시 안락사의 진실을 은폐하면서 공동체가 의도하는 "최종 판결, 끔찍한 형벌, 말할 수 없는 실패 선고" (a final decision, a terrible punishment, an overwhelming statement of failure, 3)라는 뜻에 가깝다. 한편, *The Giver*의 우리말 번역본인 장은수 역, 『기억 전달자』 (서울: 비룡소, 2007)에서 'release'는 '임무 해제'(10)로 번역된다. 그런데, 직업을 할당받은 청소년이나 성인들을 '임무 해제'할 수는 있지만 작품 후반에 보육사인 조나스의 아버지가 일란성 쌍둥이 중 하나를 안락사시키는 장면에서 신생아를 '임무 해제'한다는 말은 어색하다. 작품에서 퇴출은 세 가지로 구별된다. 작품 초반에 향로를 잘못 들어 마을 상공을 운행한 조종사가 퇴출될 것이라는 방송에서 알 수 있듯이 퇴출은 형벌의 최고형과 동일시된다. 작은 범법행위라도 세 번을 저질렀을 경우 마찬가지로 퇴출된다. 형벌이 아닌 퇴출은 인생을 충분히 구가한 노인들에게 주어지며 그들이 누린 삶을 축하하는 의미를 가진다. 또한 드물긴 하지만 신생아의 경우 '적응불가'(Inadequate, 42)라는 판정을 받으면 퇴출되기도 한다. 퇴출은 또한 12살이 넘은 성인 혹은 직업 수련생이면 이 사회가 아니라 다른 곳을 시도해보겠다는 사람 누구에게나 허용된다.

38) 양로 시설에서 만난 라리사(Larissa)란 노인은 퇴출되면 실제로 어디로 가느냐는 조나스의 질문에 이렇게 대답한다. "나도 몰라. 아무도 모를걸. 위원회만 알지. 그(로베르토)는 그 저 우리에게 절을 하고 다른 사람들처럼 퇴출실로 통하는 문으로 걸어 들어갔어" (I don't know. I don't think anybody does, except the committee. He (Roberto) just

법은 불편한 진실을 은폐해서 표면적인 안정을 지속시키기 위한 정치적 통제와 조작의 수단이며 구성원들로 하여금 ‘모르는 게 복이 되는 삶’(a life of blissful ignorance)을 영위하도록 하기 위한 원로위원회의 합법적 거짓말이다.³⁹⁾

사소한 거짓말이라도 강박적으로 방지하려 하는 동시에 구조적 거짓말을 완곡어법의 형태로 유포시키는 모순은 가족 단위에서 집약해서 나타난다. 조나스를 비롯한 구성원들이 어릴 때부터 받은 언어 훈련의 핵심은 말의 글자 그대로의 의미에 천착해서 어떠한 작은 거짓이라도 무심코 말하지 않는 것이다. 조나스는 네 살 무렵 무심코, “배고파 죽겠어!”(I'm starving, 70) 했다가 따로 지도 교사에게 불러간다. 아무도 굶어 죽는 사람이 없고 앞으로도 없을 사회에서 그는 지금 배고파 죽는 게 아니라 그저 배가 고픈 것뿐이니 굶어 죽겠다고 말하면 거짓말하는 것과 다름없다고 교정을 받는다(70). 소소한 거짓말을 바로 걸러 내는 사회에서 조나스는 아버지를 포함해 자기가 아

bowed to all of us and then walked, like they all do, through the special door in the Releasing Room, 32) 곧 태어날 일란성 쌍둥이 중 하나를 퇴출시킬 것이라는 아버지의 말을 듣고 조나는 퇴출 후 보내진다는 '다른 세계'(Elsewhere)에 대해 생각한다. “.....그는 다른 세계에 뭐가 있는지 궁금했다. 거기 누가 나와 기다리면서 퇴출된 쌍둥이 중 하나를 받아줄까? 아기는 거기서 자라겠지, 자기랑 똑같이 생긴 사람 하나가 이 나라에 살고 있다는 걸 꿈에도 모르고?”(....he had wondered what lay Elsewhere. Was there someone there, waiting, who would receive the tiny released twin? Would it grow up Elsewhere, not knowing, ever, that in this community lived a being who looked exactly the same? 114)

39) 생물학적 번식이 금지되는 사회에서 성적 충동 역시 ‘일렁거림’(Stirring)으로 완곡하게 표현된다. 2014년에 출시된 같은 제목의 영화는 성적 충동을 강제로 억제하는 디스토피아 사회를 배경으로 기억 수업 이후 감정을 복원한 조나스가 원작과 달리 친구 피오나(Fiona)에게 사랑의 감정을 불러넣는 것으로 그려낸다. *The Giver Movie*, Dir. Philip Noyce (The Weinstein Company, 2014) 참고. 완곡어법 외에도 언어 사용은 사회의 중요한 통제 수단이다. 성적 충동과 행위가 억제되는 사회에서 성(性)은 ‘sex’대신 ‘gender’로 통용된다. 또한, 각 상황마다 정확한 어휘와 문구가 처방되고 사용되며 동의어 등 다른 단어 선택의 여지는 허용되지 않는다. 여기서 말의 ‘기표’(signifier)와 ‘기의’(signified)는 틈이나 균열 없이 정확하게 일치되어야 한다. 가령 “sleepingroom” (침실) “comfort object” (잘 때 쓰는 봉제인형) “family unit” (가족) “dwellings” (집) “newchild” (신생아) 등이 그 예이다. 기표와 기의간의 자의적 관계는 예측불가능성을 저해하는 것이기 때문이다.

는 누구도 거짓말하지 않는다고 확신한다(71). 그러나 아버지는 보육사로서 전문적으로 아이를 양육하는 사람임에도 불구하고 위원회가 시키는 대로 흔쾌하게 신생아살인을 대행한다.⁴⁰⁾ 그리고 퇴출을 어딘가에 존재하는 ‘다른 세계’(Elsewhere)로 이동한다는 의미로 오도한다(114). 불편한 진실을 마주하기를 두려워한 나머지, 문제를 위원회에 위임하고 평안을 구가하려는 대중 심리를 대변하는 아버지는 쌍둥이 중 하나가 퇴출되면 저 너머의 세계에서 누군가 아기를 맞으러 나온다고 거짓말한다(137).

아버지의 거짓말은 조나스가 자신의 가족을 부인하고 공동체에 등을 돌리게 되는 결정적 계기가 된다. 아버지가 아무런 죄의식 없이 직접 신생아살인을 저지르는 장면을 목도하고 퇴출의 진실을 깨달은 조나스는 거짓말을 금기시하는 사회의 규칙을 어긴다.

다음 날 [아버지가 신생아살인을 저지른 다음 날] 아침 집으로 와서 부모님께 명랑하게 인사를 한 후, 조나스는 자신이 얼마나 바쁘면서도 즐겁게 밤을 보냈는지 술술 거짓말을 했다. 아버지 역시 미소를 지으면서 전날 얼마나 바쁘고 즐거운 하루를 보냈는지 술술 거짓말한 건 마찬가지였다.

Jonas went home the next morning, cheerfully greeted his parents, and *lied easily* about what a busy, pleasant night he had. His father smiled and *lied easily, too*, about his busy and pleasant day the day before. (157) (강조는 본 논문)

아버지와 아들은 서로 거짓말로 자신들의 일상을 위장한다. 신생아살인을 저

40) 조나스가 녹화 영상을 통해 목격한 신생아살해 장면에서 아버지는 일란성 쌍둥이 중 몸무게가 덜 나가는 아기의 몸무게를 달면서 “가브리엘을 어를 때 사용하는 특별한 말투로”(That's the special voice he uses with Gabriel, 149) 말한다. 이어 그는 “다 됐다. 별로 나쁘진 않았지, 그렇지?”(All done. That wasn't so bad, was it? 149) 하고 ‘명랑하게’(cheerfully) 말한다. 아버지의 말투나 자세는 공동체의 관례를 내면화하여 자신이 살인을 저지른 것도 알지 못하고 행동하는 그 사회의 평균적 행동방식이다.

지르고도 바쁘고 즐거운 날을 보냈다고 거리낌 없이 말하는 아버지와, 기억 전달자와 더불어 공동체를 탈출할 모의를 하고도 바쁘고 즐거운 밤이었다고 둘러대는 아들이 병치된다. 공동체의 거짓은 가족 단위에서 투영되어 평화로웠던 가족 관계를 전복시키며 마침내 조나스로 하여금 가족과 공동체를 저버리도록 몰아간다.⁴¹⁾ 그러나 아버지가 대변하고 대행한 공동체의 거짓말에 분노하는 조나스에게 전달자는 “네가 내 후계자로 선출되지 않았더라면 너 역시 그렇게 살아야 했을 것”(153)이라고 말하며, 거짓과 위선, 그리고 안정과 질서의 이름으로 자행된 폭력에 조나스 역시 기꺼이 가담했을 것임을 지적한다.

조나스가 아버지의 살인 행위에 울분을 터뜨리면서 안락사가 살인임을 직시할 수 있었던 것은 기억 전달자가 전수해 준 ‘기억’(memory) 덕분이다. 기억이 아니었다면 전달자의 말대로 조나스 역시 아버지의 모습과 삶을 반복했을 터이다. 기억 수업은 이름조차 주어지지 않은, 아니 이름이 필요 없는 공동체의 평균적 아버지 상으로부터 조나스가 갈라져 나오는 계기를 제공한다. 조나스는 기억 습득 후 자기 가족을 부인하고, 자기 가족 단위의 연장인 공동체를 탈출한다. 조나스 공동체를 구성하는 고아 가족들은 개인적 역사가 없는 고아의 특성상 기억을 부인한다. 다음 장에서는 조나스가 전수 받은 공동체가 억압한 기억을 살펴보고 기억의 특성이 조나스가 모색하는 가족과 그리고 두고 온 공동체의 운명을 어떻게 조명하는지 짚어보고자 한다.

41) 영화 *The Giver*는 원작보다 더 확연하게 공동체 탈출을 자기 가족 단위를 저버리는 차원에서 그려낸다. 원작과 달리 영화는 극적 효과를 위해 조나스가 자기 공동체에 정면으로 도전하면서 충돌을 겪고 공동체를 탈출하는 것으로 설정한다. 탈출을 막아서는 친구 애서에게 조나스가 “이건 내 가족이 아니야!”(This is not my family!)라고 절규하는 대목이 더해진다.

ii. 기억 속 가족 찾기: 가족 전망과 한계

조나스의 세계는 공동체의 '동일성'(Sameness)을 유지하기 위한 수단으로 '현재, 이 곳' 외의 어떠한 기억도 용납하지 않는, 역사적 기억상실증(amaesia)을 강요하는 사회이다. 조나스가 첫 기억 수업을 받았을 때 기억 전달자는 '지금, 이 곳' 이외에 이전 세대와 저 너머의 전 세계에 대해 언급한다. 이 때 조나스의 반응을 보면 공동체의 기억이 한 세대에 국한되어 있음을 알 수 있다

죄송합니다만 . . . 전 선생님이 '전 세계' 혹은 '이전 세대'라고 말씀하시는 게 무슨 뜻인지 모르겠어요. 전 우리밖에, 지금 현재밖에 없는 줄 알았는데요.

I'm sorry sir.....I don't know what you mean when you say 'the whole world' or 'generations before him.' I thought there was *only us*. I thought *only now*. (78, 강조는 본 논문)

위 인용문은 이들 사회가 기반한 동일성이 역으로 한 세대 이전의 세대와 지금 이 곳 이외의 장소를 부인하고 억압해왔음을 말해준다. 조나스 사회의 협소한 시공간을 넘어선 확장된 시간과 공간은 '기억'으로 통칭된다. 기억은 과거 역사와 동일시되지만 작품에서는 이보다 더 포괄적 개념으로 쓰인다. 기억의 범주는 획일적 유토피아를 방해하는 모든 것을 포함한다. 가령, 인간의 희로애락의 감정뿐만 아니라, 공동체의 생활에 방해되는 곳은 날씨나, 동물들의 존재까지도 이 개념으로 포섭되어 지워진다. 동일성을 기치로 과학이 말살한 것에는 생산품의 이동을 방해한다는 명목으로 제거된 언덕 같은 지형과 생산성과 직접 관계없는 음악도 포함된다. 인간중심적 동기에서 지워진 사물의 다양한 특질이나 종류는 '기억'으로 수렴된다.

기억을 사회구조적으로 억압하는 현상은 20세기 직전이나 직후에 등장한 유토피아 소설들에서도 공통으로 나타난다. 벨라미(Edward Bellamy)의 『뒤를 돌아보며』(*Looking Backward* 1888)는 유토피아를 구현하기 위해 고통스런 역사의 속박을 잘라내고 과거를 망각할 것을 촉구하는가 하면, 이후 디스토피아 작품들에서는 개인적 차원이든 공동체적인 것이든 기억은 조직적으로 말살되거나 왜곡된다. 예를 들어, 『1984년』(*Nineteen Eighty-Four*, 1949)와 『위대한 신세계』(*Brave New World*, 1932)⁴²⁾는 모두 자기 체제를 지속시키면서 은폐하기 위해 역사를 억압하는 지배 체제를 그려낸다. 헨슨(Carter F. Hanson)의 언급대로 통제된 기억은 유토피아 기획에 중요한 요소이며(48), 조나스의 공동체와 같이 유토피아 실현을 위해 ‘지금, 이곳’에 몰입할 것을 요구하는 사회에서 역사적 기억은 동일성의 기치 아래 억압된다.

동일성을 시각적으로 가장 잘 예시하는 대표적 상징은 공동체 전반을 아우르는 색맹(color blindness) 현상이다. 색깔을 볼 수 없는 사회는 회색과 그림자의 세계이다.

“우리는 같아지기 위해 선택을 했지. 내가 태어나기 전에, 그 전에, 그 전 그리고 그 전 또 오래 전에. 햇빛도 포기하고 다른 점은 모조리 없애버리면서 색깔도 없어져 버렸지.”. . . “많은 것을 통제할 수 있게 되었지만 다른 것들을 놓쳐버렸어.”

“Our people made that choice to go to Sameness. Before my time, before the previous time, back and back and back. We relinquished color when we relinquished sunshine and did

42) 오웰(George Orwell)의 『1984년』(*Nineteen Eighty-Four*, 1949)의 주인공 스미스(Winston Smith)는 집권당이 조직적으로 역사적 기록을 왜곡해서 누구도 가까운 과거조차 기억하지 못하도록 한다는 사실을 알게 된다. 또한 “역사는 속임수”(History is bunk)라는 포디즘(Fordism)의 논리가 관철되는 헉슬리(Aldous Huxley)의 『위대한 신세계』(*Brave New World*, 1932)에서 900년이 넘는 셰익스피어 작품들의 가치를 인식하는 원주민 존(John the Savage)은 스스로 목숨을 포기한다.

away with differences” . . . “We gained control of many things. But we had to let go of others.” (95)

조나스의 사회가 대 재난 이후 어딘가에 위치한 미래 사회를 배경으로 한다는 점을 고려하면, 색깔 등 다양성을 폐기하고 동일성을 선택한 것은 ‘차이’가 초래한 역사적 파국 이후의 교육지책이었음을 짐작할 수 있다. 조나스 사회가 지난 수세기간 사회적, 유전적 동일성을 유지하면서 지속되어 온 이유는 과학의 역할 뿐만 아니라 의문을 품지 않고 자족하는 대중이 있었기 때문이다. 기억 전달자의 말대로 “삶이 질서정연하고 예측가능한데다 고통이 없기 때문에 이 곳 사람들은 변화를 원치 않는다”(But they don't want change. Life here is so orderly, so predictable—so painless, 103). 차이와 차이가 야기한 결과를 두려워하는 공동체 구성원들은 있는 그대로의 지속을 원할 뿐 변화를 적대시한다 (Levy, 53). 문제와 고통을 두려워하는 사람들은 슬픔이나 아픔뿐만 아니라 행복한 추억까지도 과거 기억에 속한 것이면 현재의 안전한 삶을 위해 기꺼이 폐기했다.

억눌린 기억이 과거의 망령처럼 등장해서 현재의 평온을 위협할 때를 대비해서 그리고 비상 상황에 필요한 지혜를 구하기 위해서, 공동체 원로들은 암묵적인 합의하에 기억 전달자를 내세운다. 공동체는 한 사람을 지정해 그에게 자기 공동체를 비롯한 다른 세계의 역사를 짚어지우고 그 대가로 최고의 영예를 부여하는 방법을 강구해낸다. 역사적 지식이 주는 고통이나 죄의식 등은 기억 전달자에게 담당시키고 나머지 구성원들은 획일적 평안을 누리기 위해서다(Levy 53-4). 고통 없는 사회를 이상 사회와 동일시하는 공동체는 지나간 고통스런 사건을 발설하는 것조차 두려워한다.⁴³⁾ 여기서 원로들

43) 원로들로 구성된 위원회 뿐만 아니라 구성원들은 과거를 언급하는 것만으로도 불편해하고 고통스러워한다. 직업 임명식에서 조나스를 기억 전달자로 임명하면서 수석 원로는 조나스 이전의 기억 전달자를 선정했다가 실패한 사건을 언급한다. “우리는 지난번 선택에서 실패했습니다.” . . . 조나스가 아장아장 걸을 때이니 십년 전 일이지요. 이 일을 더 논의하지 않겠습니다. 그건 우리 모두에게 끔찍한 불쾌감을 가져다 줄 것이기 때문입니다”(We

이 조나스를 기억 전달자로 지명⁴⁴⁾하는 사실이 평범한 사건이 아닌 이유는, 이 사회를 지배하는 반시간성의 막 뒤에 존재하는 역사와 역사적 지식의 존재를 공동체가 인정한 것일 뿐 아니라 더불어 공동체의 집단적 기억상실증을 노출한 셈이 되기 때문이다(Hansen, 51).

기억 전달자에게는 한 가지 자질이 더 필요합니다. 그러나 그 자질에 이름을 붙일 수 있을 뿐, 그게 무엇인지는 설명할 수 없습니다. 제가 이해 못하는 것입니다. 우리 공동체 구성원 누구도 아마 마찬가지로 알 겁니다. 아마 조나스는 알 겁니다. 왜냐하면 현 전달자께서 조나스가 벌써 이 자질을 보유하고 있다고 말씀하셨거든요. 전달자께서 이것을 저 너머를 보는 능력이라고 명명하셨어요.

The Receiver must have one more quality, and *it is one which I can only name, but not describe. I do not understand it. You members of the community will not understand it, either. Perhaps Jonas will, because the current Receiver has told us that Jonas already has this quality. He calls it the Capacity to See Beyond.* (63) (강조는 본 논문)

위 인용문에서 알 수 있듯이 해마다 12월이면 열리는 공동체의 가장 중요한 의식을 주재하는 원로들조차도 기억의 존재를 정확히 파악하지 못하고 있음에도 불구하고 이 유토피아 공동체는 현재의 평온한 질서로 잠입해 들어오는 틈의 존재를 구조적으로 인식하고 인정하고 있는 것이다. 기억 전달자의

failed in our last selection, . . . It was ten years ago, when Jonas was just a toddler. I will not dwell on the experience because it causes us all terrible discomfort, 61). 뿐만 아니라 조나스가 이 일을 두고 부모에게 질문했을 때 부모 역시 대답을 회피하면서 불편한 심정을 드러낸다. 아버지는 “그 이름을 입에 담아서도 안되고 신생아의 이름으로 다시 써서도 안된다”(But we are never to speak the name, or to use it again for a newchild, 67)고 덧붙인다. 조나스의 사회에서 과거의 고통을 입에 담거나 기억해내는 것은 공동체의 안정을 위해 금기시되는 일이다.

44) 12살이 되면 12월에 원로들의 꼼꼼한 관찰과 판단에 의해 직업을 ‘할당받는데’(assigned), 조나스의 경우 할당된 것이 아니라 ‘선정된다’(selected).

말이 이 대목을 뒷받침한다. “우리 사회는 결코 완전한 동일성을 이룩하지 못했지. 지금도 유전학자들이 다른 부분을 없애기 위해 열심히 연구하고 있을 거야. 그 사람들은 피오나의 머리 색깔 때문에 미칠 것 같을 거야”(We’ve never completely mastered Sameness. I suppose the genetic scientists are still hard at work trying to work the kinks out. Hair like Fiona’s must drive them crazy, 94-5) 완전한 동일성을 구현하는 것은 과학적으로 불가능한 것이어서, 조나스는 사과의 붉은 빛이나 사람들의 얼굴에 나타나는 붉은 혈색, 피오나의 붉은 머리 색깔 등이 점멸하는 현상을 경험한다. 위원회의 원로들도 정확히 무엇인지 알지 못하는 “저 너머를 볼 수 있는 능력”(the Capacity to See beyond, 63)은 조나스가 기억 전달자로 선택되는데 가장 큰 요건이 된다.

공동체는 그동안 조직적으로 말살한 색깔이나 음악 등을 목격하고 듣는 사람을 골라내서 그 틈을 한 사람이 공식적으로 봉쇄(contain)하게 한다 (84). 그 사람에게는 아예 그 틈을 벌려 그들의 질서 이전이나 그 기저의 세계를 경험하도록 공공연하게 허용하는 대신 공동체는 나머지 구성원들의 동일성을 확보하고자 한다. 한 사람에게 불편한 기억과 진실을 전달시키는 것은 기억 전달자의 기억 전수를 통해 이루어진다. 이러한 ‘심리적 투입’(psychic transfusion; Levy 53)과정은 조나스의 맨 등에 전달자가 손을 대고 자신의 기억을 불어넣음으로써 그가 홀로 짊어져 온 기억이 조나스에게로 옮겨가는 것으로 이루어져 있다. 일단 기억을 전수하면, 전달자에게 기억은 남아 있지 않다(93). 여기서 기억은 개인적 의식의 차원이 아니라 장소에 기반한 실체로 파악된다. 그래서 조나스에게 전수된 집단적 기억은 이후 그가 공동체를 탈출하고 난 후 공동체로 되돌려지는 것으로 설정되어 있다. 기억이 조나스에게 전해질 때 조나스는 그 장면 안에 직접 들어가 살아있는 감각과 감정을 경험하게 된다. 그렇다고 이것을 전격적인 시공간의 이동으로 볼 수 없는 이유는, 그의 의식의 일부는 현재의 공간에 머물러 있으면서 또

다른 부분의 의식은 과거의 어느 특정한 공간에 걸쳐 있으면서 온몸으로 생생하게 체험하고 있기 때문이다.

그의 의식의 한 부분은 그가 거기, 부속실의 침대 위에 누워있다는 걸 알고 있었다. 그러나 존재와 동떨어진 의식의 다른 부분은 곳곳하게 앉은 자세를 하고 있었다. 자기 아래로 장식이 있는 부드러운 침대 덮개가 아니라 평평하고 딱딱한 바닥 위에 앉아있다는 걸 느낄 수 있었다. . . 그리고 눈을 감고 있었지만 그는 볼 수 있었다.

One part of his consciousness knew that he was still lying there, on the bed, in the Annex room. Yet another, separate part of his being was upright now, in a sitting position, and beneath him he could feel that he was not on the soft decorated bedcovering at all, but rather seated on a flat, hard surface. . . And he could see, though his eyes were closed.
(81)

위의 인용문은 마치 몽상의 상태에 있는 것처럼 의식이 현실과 환상의 영역을 넘나드는 과정을 묘사한다. 현실에서의 의식은 오히려 경직되어 반(半)마비 상태에 있는 데 반해, 현실을 침범한 환상이 그의 전체 의식과 감각을 점령하는 현상을 말해준다. 게다가 삼차원의 현실 너머 세계를 섭렵하는 그의 의식은 처음 본 정황이나 사물에 대해 누가 가르쳐주지 않았는데도 개념과 이름을 정확히 파악한다.⁴⁵⁾ 조나스의 기억 수업은 썰매를 직접 만져보고 또 썰매를 타다 발목을 다쳐 고통을 느끼기도 하는 등 일반화된 역사적 과거의 전수가 아니라 개인적인 기억의 형태로 몸에 각인되는 경험이다.

불러내어진 기억은 조나스로 하여금 그간 질서가 억압해 온 것들을 마주

45) “썰매다, 그는 갑자기 알아버렸다. . . 그는 ‘언덕’이라고 생각했는데도 새로운 의식은 고개라고 말해주었다”(Sled, he knew abruptly. . . Even as he thought the word "mound," his new consciousness told him *hill*, 81; 강조는 원저자). “불현듯, 그는 그 단어를 인지했다: 햇빛” (Suddenly, he perceived the word for it: *sunshine*, 85; 강조는 원저자).

하게 한다. 질서에 의해 지워진 것들은 주로 공동체가 기피해온 신체적 아픔과 배고픔, 전쟁으로 인한 고통뿐만 아니라 “이전과 다른 깊이의 감정들”(a new depth of feelings, 131)을 포함한다. 공동체가 쓸모없는 것으로 간주하고 말살한 감정 중에서 사랑, 특히 가족 간의 사랑(familial love)은 조나스가 전수받은 기억 전체를 대표한다(127). 고통을 기억하기를 두려워하는 공동체는 아울러 행복한 감정까지 억누르는 바, 가족 간의 사랑 역시 예외가 아니다. 그가 현재 가족 단위에서 거부당하는 것도 바로 가족 간의 사랑이다.

“절 사랑하세요?”

순간 어색한 침묵이 흘렀다. 그러자 아버지는 잠시 껄껄 웃었다. “조나스. 다른 사람도 아니고, 네가. 표현 좀 정확하게 써, 제발!”

“무슨 말씀이세요?”. . .

“아버지는 내가 너무 일반화된 단어를 썼다고 하시는 거야. 의미가 없어서 거의 안쓰는 단어 말이지,” . . . 조나스를 부모를 응시했다. 의미가 없다고? 이제까지 (가족 사랑의) 기억만큼 의미있는 것을 느껴본 적이 없었다.

"Do you love me?"

There was an awkward silence for a moment. Then Father gave a little chuckle. "*Jonas*. You, of all people. Precision of language, *please!*"

"What do you mean?" . . .

"Your father means that you used a very generalized word, so meaningless that it's become almost obsolete," . . . Jonas stared at them. Meaningless? *He has never before felt anything as meaningful as the memory.* (127, '조나스'와 '제발' 강조는 원문, 나머지 강조는 본 논문)

얕팍한 감정 이상을 느끼기 두려워하는 공동체에서 사랑은 의미없는 것으로 간주되어 폐기된 개념이다. 원로들의 면밀한 관찰과 현명한 결정에 의해 부부간이나 부모 자식 간에 완벽한 조합을 이루도록 할당받은 가족 단위에서

사랑의 감정은 가족으로 나아가는데 구태여 필요없는, 거추장스러운 감정일 뿐이다.

『기억 전달자』에서 가족 간 사랑은 한 세대에 국한되는 가족 기억을 확장해서 가족 역사, 즉 계보(genealogy)의 관점에서 형상화된다. 공동체의 유토피아 기획에 따라 구성된 고아 가족에게 계보란 있을 수 없다. 계보는 현재의 이상향 실현에 초점을 맞춘 유토피아 사회에 맞지 않기 때문이다. 조나스의 사회는 고아 가족 단위를 기준으로 작동되기 때문에, 고아에게 없는 과거 역사에 대한 집단적 기억상실증을 보여준다. 이러한 현상은 가족 계보를 잘라내는 것으로 집약되어 재연된다. ‘조부모’ 개념이 없는 이 세대의 기억은 오직 한 세대 분량에 그칠 뿐이다(93). 공동체가 말살한 기억은 특히 가족의 차원에서 조명되어 조나스의 기억 전수과정에서 가장 중요한 기억이자 동시에 고아 공동체가 부인하고 결여한 가장 중요한 과거로 형상화된다. 가족 기억은 삼대를 아우르는 가족들이 크리스마스를 배경으로 모여 있는 장면으로 집약되어 나타난다(123). 조나스 사회에서 조부모의 부재는 기억을 지워버린 고아 공동체의 가족 구성을 전형적으로 묘사한 것이다. 조나스에게 생소하기만 한 조부모는 기억을 통해 가족 간의 사랑을 각인시키면서 가족 구성을 완전하게 만드는 존재이다(126). 조나스에게 불러 일으켜진 가족 사랑의 기억은 노인들을 효과적으로 보살피며 사회 전체를 잘 굴러가게 하는 현재의 가족 단위의 구성을 비판적으로 돌아보게 만든다(125-26).⁴⁶⁾ 가족

46) 조나스는 자기 사회에서 노인들이 살아가는 방식이 실용적이며 합리적이라는데 동의한다. 하지만 기억 속 장면에서 느껴지는 감정, 사랑의 감정은 이전에 의심없이 받아들였던 가족 구성을 비판하게 만든다. “생각해보니 . . . 음, 저 역시 그렇게 살아가는게 그다지 실용적이지 않는다는 걸 알겠어요. 노인들이 그 장소에 있으면 지금처럼 보살핌을 충분히 받지 못할 수도 있고, 우리 마을에는 그보다 일을 더 효과적으로 처리하는 방식이 있다는 사실을 생각하고 있어요. 하지만 전 그게 좋다는 생각, 아니 느낌이 드네요, 우리도 그런 식으로 살 수 있지 않을까요, 전달자님이 제 할아버지였으면 얼마나 좋을까요 . . . ” (I was thinking that . . . well, I can see that it wasn't a very practical way to live, with the Old right there in the same place, where maybe they wouldn't be well taken care of, the way they are now, and that we have a better-arranged way of doing things. But anyway, I was thinking, I mean feeling, actually, that it was

기억은 다만 회상에 지나지 않는 것이 아니라 지금 현재 삶의 어떤 부분을 정당화해주기도 하고 다른 한편 현재 자기 삶을 비판하게 만드는 것이다.

알박스(Maurice Halbwachs)는 『집단적 기억에 관하여』(*On Collective Memory*)에서 사람들은 어떤 특정한 사회적 틀 속에서 기억을 선택하고 불러낸다고 주장한다(43). 공적, 사회적 틀 밖에 존재하는 개인적 기억이란 없으며 어떤 특정한 기억이 불러내어지는 것은 그 기억들의 유사성 때문이 아니라 그 기억과 관련된 구성원들의 공통된 관심사 때문이다(52). 이 말은 같은 사건을 다른 기억이라도 많은 다양한 사회적 틀 속에 놓일 수 있다는 말이다. 기억을 담는 사회적 틀 가운데 하나인 가족은, 알박스에 의하면, '친족 관계'(kinship relations, 68)라는 개념틀을 기준으로 한다. 가족 구성원들은 지속적으로 같은 친족 관계-가령, 아버지와 아들 관계는 뒤바뀌거나 변하지 않는다-를 유지하며 다른 어느 관계보다도 강제성을 가진다(69). 가족 기억 안에서 사람은 친족 관계의 관점에서만 의미 있다. 즉 나는 내 동생을 기억할 때, 그의 특징을 기억하는 한편, 그와 나, 그리고 가족 구성원 간의 관계의 관점에서 그를 기억하는 것이다(62). 마찬가지로 어떤 특정한 사람도 우리 가족이라는 집단의 관점에서, 그가 우리 가족에게 왜 중요한지를 설명해 줄 수 있는 관계의 관점에서만 기억된다. 알박스가 설명하는 가족 기억은 말과 행위같은 물리적인 기호만이 아니라 그 사람의 이름(first name)이 환기시키는 이미지와 사건들의 총체이다(71-2). 같은 성(性)을 소유한 사람들끼리 이름이 불러일으키는 특별한 이미지는 “과거라는 흐릿하고 불분명한 화면위에 유독 또렷하게 나타나는 이미지”(a singularly vivid image on the screen of an obscure and unclear past, 60)이다.

알박스는 가족 구성에 대해 언급하면서 결혼으로 새로 가족이 구성되는 것은 아니며 기존의 가족에 새로운 구성원이 더해진다고 규정한다(77). 결혼

kind of nice, then. And I wish we could be that way, and that you could be my grandparent. . . . 125-26)

한 부부가 각각 소유한 다른 종류의 가족 기억은 소멸되는 것이 아니라 새로운 틀 속에 놓인다. 알박스는 또한 가족마다 특정한 사고방식을 소유한 것은 가족이 독특한 전통을 가지고 있기 때문이라고 주장한다. 가족의 전통과 논리가 얼마나 강한가의 여부에 달려있는 문제이지만 사회의 일반적 관념도 가족 전통 안으로 흡수되거나 아니면 가족 전통이 사회적 관념에 따라 변화되기도 한다(74). 알박스는 가족 전통은 가족만의 특별한 경험들로 침윤되어 있으며 가족의 응집과 연속성을 보장하는데 쓰인다고 지적한다(83).

고아로 구성된 조나스 사회의 가족 단위는 알박스의 집단적 기억의 관점에서 볼 때, 가족만의 독특한 기억이 억제된 단위이다. 동일성과 예측가능한 삶의 모토 아래, 알박스가 지적한 가족마다 있는 전통과 가족마다 다른 사고방식 또한 배제된다. 가족 구성원은 친족 관계가 아니며 공동체에 의해 구속된 단위일 뿐, “가족 내에서만 발생하며 가족으로만 설명되는, 모호하면서도 동시에 분명한 유대감”(a feeling, both obscure and precise, of kinship, which can rise only within the family and which can be explained only by the family, Halbwachs 56)은 허용되지 않는다. 그런데 조나스에게 전수되는 가족 기억, 특히 크리스마스를 배경으로 삼대가 벽난로 주위에 모여 있는 장면 역시 말이나 행동으로 전달되는 것이 아니라 알박스가 말한 바, 오래된 활동사진 같은 이미지로 표현되며, 그 이미지는 조나스에게 가족 간의 사랑과 따뜻함을 환기시키기에 충분하다(126).

작품의 가족 기억 장면 속에 등장한 조부모는 20세기 중반에 간행된 알박스의 저작에 등장한 조부모의 역할보다 더 이상화된 존재로 등장한다. 알박스에 따르면 조부모의 역할은 보완적(complementary, 77)이다. 그들은 다만 현재 삶의 틈 사이로 들어오는 파편화된 형태의 기억을 손자들에게 전수할 뿐이고, 그들의 기억이 지나간 시대의 생각과 사건을 총체적으로 재현하는 것은 불가능하다(77-8). 또한 가족 사랑이 조부모를 포함한 가족 계보가 재현된 가족 구성에서만 가능한 것인지도 의문이지만, 이 대목은 고아로

이루어진 가족 구성을 관찰시켜 온 조나스의 사회가 배제한 가족 형태와 감정을 강조한 것으로 여겨진다.

삼 대가 함께 있는 가족 비전은 조나스가 자기 사회를 탈출하는 것으로 마치는 작품의 결말에서도 드러난다. 결말 부분은 청소년문학 작품에서 흔히 만나기 어려운, 주인공의 생사 여부가 모호한 결말로 유명하다. 작가는 여러 인터뷰에서 "의도적으로 결말 부분을 모호하게 남겨 놓았다"(I intentionally left the ending ambiguous)⁴⁷⁾ 고 밝히고 있다.

그는 역지로 눈을 뜨려고 애썼다. 썰매는 미끄러지면서 아래로, 아래로 내려갔다. 그러자 갑자기 빛들이 보였고, 조나스는 그 불빛을 알아보았다. 빛은 유리창 너머로 비쳐 나왔고, 빨강, 파랑, 노랑 불빛들이 방안에 자리잡은 나무에서 반짝이고 있었다. 거기서 가족들이 함께 기억을 만들고 간직하며 그들의 사랑을 축하하고 있었다.

아래로, 아래로, 더 빨리, 더 빨리. 갑자기 조나스는 확신과 기쁨으로 저 아래 가족들이 자신을 기다리고 있다는 것을 알았다. 그들은 아기 역시 기다리고 있었다. 난생 처음 그는 음악같은 것을 들었다. 사람들이 노래하는 소리였다.

그의 뒤쪽에서도, 광활한 시공간을 가로질러, 자기가 떠나온 곳으로부터도 음악소리가 들리는 것 같았다. 하지만 그 소리는 단지 메아리일 것이다.

He forced his eyes open as they went downward, downward, sliding, and all at once he could see lights and he recognized them now. He knew they were shining through the windows of rooms, that they were the red, blue, and yellow lights that twinkled from trees in places where families created and kept memories, where they celebrated love.

Downward, downward, faster and faster. Suddenly he was aware with certainty and joy that below, ahead, they were

47) "The Unpredictable Lois Lowry: the Edwards award-winner talks about *the Giver's* controversial past and yes, its enigmatic ending" *School Library Journal* 53.6 (2007) 38.

waiting for him; and that they were waiting, too, for the baby.
For the first time, he heard something that he knew to be music. He heard people singing.
Behind him, across vast distances of space and time, from the place he had left, he thought he heard music too. But perhaps it was only an echo. (178-79)

탈출 후 발각의 위험과 추위, 굶주림과 싸우면서 조나스와 그와 동반한 아기 가브리엘은 마침내 고개 아래에서 자신들을 기다리고 있는 듯한 크리스마스 트리의 불빛과 가족의 존재를 희망적으로 바라본다. 이 장면에 대한 해석은 몇 가지로 추려진다. 첫째, 길고 험한 여행 끝에 조나스가 드디어 집을 찾아간다는 해석과 둘째, 조나스는 죽고 다른 세계는 상징적으로 존재하되, 천국의 비전으로 끝난다는 입장이 있다. 셋째, 조나스와 가브리엘은 동사한다는 주장이다. 마지막으로, 조나스는 그의 탈출 후 공동체로 되돌려진 기억으로 말미암아 좀 더 살만한 곳이 된 자기 공동체로 돌아간다는 결론이다(Stewart 29). 결말에서 조나스의 죽음을 읽는 레비(Michael Levy)는 “조나스가 환각상태에 있을 가능성이 있다”(it seems likely that he’s hallucinating, 56)며 긍정적 전망을 부인하는 반면, 『기억 전달자』의 후속작 『전령』(Messenger)에 등장하는 지도자(The Leader)가 조나스와 일치한다는 점에서 아예 『기억 전달자』의 애매한 결말을 부정하고 조나스가 살아남아 새로운 공동체에 안착하였다고 읽는 평자도 있다(Stewart 30). 그는 『전령』에서 조나스가 이제는 박물관에 전시되어 있는 썰매를 가리키면서 “이 썰매를 타고 왔지요, 절망적인 소년으로, 반쯤 죽어서”(it is true that I came on that sled. A desperate boy, half dead, 28)라고 말한 부분으로 든다. 그런데 작가 로우리가 2012년에 후속작 『아들』을 출간하고 나서 인터뷰한 내용에 의하면⁴⁸⁾ 작가는 애초에 후속작을 염두에 두고 작품의 결

48) “. . . I didn’t have any intention of writing a sequel. I liked the ambiguity of

말을 설정한 것은 아니기 때문에 후속작에서 조나스가 등장한다는 이유로 작품의 결말을 쉽게 판단할 수는 없다. 작가는 결말을 명확하게 제시하지 않음으로써 독자 나름대로 결말을 읽게끔 했다고 말하면서도 인터뷰에서는 부정적인 결말을 부인하고 있기 때문에⁴⁹⁾ 주인공은 살아남아 새로운 공동체에 진입한 것으로 보아야 한다.

주인공이 살아남아서 다른 세계에 도달하였는지의 여부보다 중요한 것은 20세기 후반 미국 청소년들이 모색하는 가족이 작품 말미에 어떻게 형상화되었는지 살펴보는 일이다. 작품의 핵심 개념인 기억의 관점에서 결말 부분을 읽을 때 주인공이 추구하는 가족 전망이 더 분명해진다. 앞서 언급한 것처럼 기억은 개인적인 의식의 차원이 아니라 장소에 따라 옮겨지는 것으로 설정되어 있다. 전달자로부터 조나스에게 전수되었던 기억은 그의 탈출 후 공동체로 되돌아간다. 조나스는 탈출 과정에서 추위를 견디기 위해 공동체로 돌아가 버리고 이미 흐릿해진 햇빛의 기억을 되살리려고 안간힘을 쓰기도 한다. 그러나 첫 기억 수업인 눈썰매 학습 후 그날 밤 꾸곤 꿈은 전달된 기억이 아니다.

the ending. Over the years, though, it became clear that younger readers in particular did not. The amount of mail I got passionately asking what had happened to Jonas—I suppose after a period of time, it made me wonder as well. So I guessed it was in response to the kids who didn't quit asking and wondering." (강조는 본 논문) 여기서 드러나는 바와 같이 로우리는 기억 전달자의 후속편을 쓸 의도가 없었던 것으로 보인다. 후속편을 세 편이나 써내게 된 것은 독자의 궁금증에 답을 하는 의미라고 주장한다. 후속작을 염두에 두었건 아니건 작품의 결말은 작품으로 한정해서 읽어야 한다.

49) "I will say that I find it an optimistic ending. How could it not be an optimistic ending, a happy ending, when that house is there with its lights on and music is playing? . . . I don't think they die. . . . Of course there are those who could say I can't write a sequel because they die. . . Well, too bad, sorry, they die there in the snow, therefore that's the end, no more books. But I don't think that. I think they're out there somewhere and I think that their life had changed their life is happy and I would like to think that's true for the people they left behind as well." "A Reader's Guide" *The Giver*, Lois Lowry (New York: Laurel Leaf, 6) 강조는 본 논문.

늘 그랬던 것처럼, 꿈에서는 마치 목적지가 있는 것같이 느껴졌다: 뭔가-그게 뭔지 알 수 없었지만-쌓인 눈에 부딪혀 썰매가 멈춘 그 곳 너머에 있는 것. 그는 깨자마자, 저 멀리서 기다리고 있는 그 무엇에 도달하고 싶다는, 심지어 어떻게 해서라도 그 곳에 닿아야 한다는 느낌에 사로잡혔다. 뭔가 좋고, 마음을 끄는, 중요한 것이라는 느낌이었다. Always, in the dream, it seemed as if there was a destination: a *something*-he could not grasp what-that lay beyond the place where the thickness of snow brought the sled to a stop. He was left, upon awakening, with the feeling that he wanted, even somehow needed, to reach the something that waited in the distance. The feeling that it was good. That it was welcoming. That it was significant. (88, 강조는 원문)

결말 부분을 예고하고 있는 위의 인용문은 전달자로부터 전수받은 것이 아니라 조나스에게 꿈의 형태로 주어져서 그에게 남아 있는 기억이며, 그가 도달하고자 하는 장소를 예시하는 공간적 범주로서의 기억이다(Hansen, 52-3). 조나스는 기억 속에 있는 ‘썰매’를 학습하자마자 그날 밤 무의식을 통해 미래를 예언하는 기억을 경험한다. 조나스에 꿈에 예언된 이 기억은 그가 자기 사회를 탈출하고 나서도 고스란히 간직할 수 있는 성질의 것이다 (177).

그가 안락사 위기에 처한 가브리엘을 데리고 공동체를 탈출해 갔을 고생 끝에 눈덮인 언덕에 다다랐을 때 이유를 알 수 없는 가운데에서도 (다른 세계에 대한) 확신을 가지고 말할 수 있는 것은 꿈의 형태로 계시된 기억 때문이다.

“거의 다 왔다, 가브리엘.” 그는 이유는 몰랐지만 확신을 가지고 속삭였다. “이곳 기억난다, 게이브.” . . . 마지막 힘을 써서, 기억 속 어딘가에 감추어져 있는 지식을 이용하여, 조나스는 언덕 꼭대기에서 두

사람을 기다리고 있는 썰매를 발견했다. . . 언덕은 가팔랐지만 눈은
가루같이 부드러웠다. 이번에는 얼음도 없고 넘어지지도 않을 거고 고
통도 없을 것이었다. 얼어붙어 가는 몸 안에서 희망이 가슴에 밀려들
었다.

"We're almost there, Gabriel," he whispered, feeling quite
certain without knowing why. "I remember this place, Gabe." .
. . Using his final strength, and a special knowledge that was
deep inside him, Jonas found the sled that was waiting for
them at the top of the hill. . . The hill was steep but the
snow was powdery and soft, and he knew that this time there
would be no ice, no fall, no pain. Inside his freezing body, his
heart surged with hope. (177-78)

눈앞에 재생된 낯익은 언덕과 썰매는 조나스에게 과거 기억이 복원된 형태
가 아니라 “미래에 있을 해방의 도구” (vehicle for future liberation,
Hanson 58)가 된다. 그는 꿈에 예고된, 미래에 현현(顯現)될 언덕 아래의
세상을 기억해내고 그가 꿈꾸었던 더 나은 사회의 존재를 확신한다(58). 작
품에서 기억은 조나스로 하여금 표면적인 유토피아 사회를 탈출하게 한 동
기와 동력을 제공했으며 변화에 대한 갈망과 희망을 갖게 한다. 기억이 억제
됨으로써 그러한 기억이 보존된 다른 세계(Elsewhere)의 존재가 상정된다.
작가 로우리는 기억을 공동체에 없어서는 안 될 실체로 설정한 것이다
(Bradford, et all 109).

미래를 예고하는 기억만이 아니라 과거 두고 온 공동체에서의 기억, 특히
행복했던 어린 시절의 기억들도 조나스의 험한 여정을 버티게 하는 힘이 된
다. 기억 전달자가 전수해 준 조나스의 시대 이전의 과거에 속한 따뜻한 기
억들이 공동체로 돌아가 버리고 빛이 바래진 상태에서, 배고픔과 추위를 견
뎌가며 여행하던 조나스에게 자기 공동체에서의 추억들이 환기된다. 그는 부
모와 여동생 릴리를 생각하고 애셔나 피오나 같은 친구들, 그리고 기억 전달
자를 기억해 내면서 기쁨을 느낀다(177). 어린 시절의 기억은 그가 다른 시
간과 공간으로 이동한 뒤에도 남아있기 때문이다.

이제 결말 부분에서 조나스가 모색하는 가족이 어떤 성격인지 살펴보고자 한다. 장소적 실체로서의 기억의 성격을 생각해볼 때, 조나스가 목도하고 있는 크리스마스에 함께 모여 있는 가족의 이미지는 기억 전달자로부터 전수받은 기억이 아니라 조나스의 눈앞에 현실로 나타난 장면일 가능성이 높다. 그래서 조나스가 정말로 썰매를 만났는지, 크리스마스 불빛을 보았는지의 여부를 사실적 정황으로만 파악해서 환각 상태(Levy 56)라고 말할 수는 없다. 결말 부분을 해석한 일례로 영화 *The Giver*의 해석을 참고하고자 한다. 영화는 눈 덮인 집을 배경으로 노랫소리가 울려 퍼지는 가운데 조나스가 집 안으로 들어가는 것으로 막을 내린다.⁵⁰⁾ 크리스마스 트리 주위에 둘러앉아 조나스와 아기 가브리엘을 기다리고 있는 가족들의 모습(178-79)은 기독교 전통이 내면화된 서구 역사 속의 공동체이다. 브래드포드 등(Bradford, et al)은 크리스마스 트리를 중심으로 둘러앉은 핵가족이 사랑을 나누는 작품의 이미지는 보수적인 가족 전망을 보여준다고 지적한다(109-10).⁵¹⁾ 한편,

50) 가족 주제로 연출된 영화 *The Giver*의 마지막 부분 대사를 보면 눈 덮인 집을 바라보면서 조나스는 “전달자가 우리를 이 집에 당도하게 해 주었다. 이건 현실이다”(The Giver had led us to this House. It was real)라고 말한다. 영화는 텍스트의 마지막 어구에 덧붙여 가족을 모색하는 결말을 분명히 한다. “그건 단지 메아리일지도 모른다. 그러나 그걸로 충분하다. 우리 모두는 집에 이르게 될 것이다”(Perhaps it was only an echo. But it was enough. It would lead us all home) *The Giver*, Dir. Philip Noyce (Weinstein Company, 2014)

51) 브래드포드 등은 후속작 『전령』(*Messenger*)의 결말 부분에서 조나스와 『파랑 구하기』(*The Gathering Blue*)의 주인공 키라(Kira)의 결혼이 예언된다는 사실을 들어 작품이 전통적인 가족 형성을 주도한다는 점에서 보수적이라고 읽는다 (110). 조나스와 키라는 2012년 작 *Son*에 가면 아들, 딸 두 자녀와 더불어 핵가족을 이루는 것으로 등장한다. 키라는 아이들 양육으로 시간을 보내고 조나스는 공동체를 돌보는 리더 역할을 담당하는 등, 전통적 의미의 가족을 구현한다(Justyna Deszcz-Tryhubczak and Mateusz Marecki, "Understanding Motherhood as Maturation: Maternity Scripts in Lois Lowry's *Son*," *Children's Literature in Education* 16 (April 2015): 199-200. 부부관계가 정치적으로 정당했던 (politically correct) 조나스의 원래 가족 단위에 비해, 조나스가 찾아 나선 가족은 이전보다 정치적으로 더 후퇴한 것이다. 『아들』(*Son*)의 주요한 흐름은 미혼모(조나스 사회에서는 생모)인 클레어가 헤어진 아들, 가브리엘을 찾아 자기 사회를 버리고 나섰다가 조우하는 이야기이다. 이 플롯은 공동체를 위협하는 악을 제거하는 이야기와 같은 맥락에서 다루어진다. 『아들』의 클레어-가브리엘 가족은 전통적으로 이상화된 부부와 두 자

조나스의 결단과 탈출이 극적이고 의미심장한데 비해 정작 그가 지향하는 사회는 현재 독자의 사회로 수렴된다고 비판하는 비평도 있다. 스투워드(Susan Louise Stewart)는 공동체를 탈출하는 조나스의 선택은 우리 세계의 입장에서 보면 그다지 전복적이거나 저항적이지 않다고 꼬집는다(25).

조나스가 찾아가는 가족은 결과적으로 조나스의 미래 사회가 극복하려 한 과거의 가족, 독자 당대보다 더 이전으로 회귀한다. 조나스의 탈출 과정이 정당성 있고 긴장감 있게 그려지는 것에 반비례해서 새로운 유토피아를 지향하는 비전은 독자가 쉽게 상상할 수 있는 모양으로 귀결되는 셈이다. 조나스가 염원하는 기억 속의 가족은 이미지로 등장하기 때문에 가족 구성과 내용은 명확하게 제시되지 않는다. 이 가족은 유토피아 기획을 위해 기억 속에 가두어져 말살된 가족 형태임에 분명하다. 유토피아 실현에 방해가 되는 가족 구성이자, 구성원의 감정을 소모하고 불편과 고통을 유발할 수 있는 가족 형태이다. 결말에서 지향하는 가족은 공동체가 말살한 가족의 “기억을 창조하고 간직하며 사랑을 기념하는”(where families created and kept memories, where they celebrated love, 178) 공간이다. ‘가족 사랑의 기억’으로 요약되는 가족 전망은 20세기 후반의 시점에서 이상적으로 느껴지는 가족 형태이다.

20세기 후반 가족 현실과 거리가 먼 가족을 이상형으로 제시하는 작가의 의도는 무엇일까. 결말 부분을 지배하는 정서는 희망이다. 추위와 배고픔으로 절박한데다 전적으로 자신에게 생명을 의탁하고 있는 아기까지 딸린 상황에서(171), 기적처럼 눈앞에 등장한 썰매와 자신들을 기다리고 있는 듯한 가족들의 노랫소리 그리고 아롱다롱한 불빛들이 비쳐 나오는 집보다 더 희망을 주는 풍경이 어디 있겠는가. 마지막 장면은 마침내 조나스 일행이 “따뜻하고 빛이 비치는 곳”(a place of warmth and light)에 도착했음을 시사

녀 중심의 핵가족은 아니라는 점에서 보수적 기초를 벗어난다. 그러나 어머니와 아들이 각각 서로 헤어져 이질적인 공간을 사이에 두고 있으면서도 서로 본능적인 유대를 형성한다는 점에서 이 작품은 모성애와 모자관계를 본질적인 것으로 설정한다.

하는 동시에 두고 온 공동체 역시 확실하진 않아도 어느 정도의 회복을 이루었음을 암시한다(Latham, "Discipline and Its Discontents" 150).

그의 등 뒤에서, 광활한 공간과 시간의 거리를 가로질러, 자기가 떠나 온 곳에서도, 음악소리를 들은 것 같았다.

Behind him, across vast distance of space and time, from the place he has left, he thought he heard music too. (179)

결말 부분의 보수적 전망과 상관없이 조나스는 가족과 공동체가 있는 곳에도착했고 이 공동체는 조나스와 독자에게 희망과 긍정적 기대를 불러 일으킨다(Latham 150). 여기서 교육 담론에서 자유로울 수 없는 청소년문학의 특성을 엿볼 수 있다. 『기억 전달자』의 결말은 독자에게 교훈적 전망을 주고자 하는 작가의 의도를 반영한다. 작가는 한 인터뷰에서 디스토피아를 방불케 하는 가족과 학교 속에 놓인 수많은 청소년들에게 희망을 주고 싶다고 말한다.⁵²⁾

『기억 전달자』 텍스트는 조나스가 빠져나온 공동체의 변화 역시 애매한 것으로 남겨놓는다. “하지만 그건(음악 소리) 아마 메아리일 뿐이었다”(But perhaps it was only an echo, 179)는 마지막 구절은 두고 온 공동체에 대한 성급한 판단과 종결을 거부한다. 조나스의 탈출은 개인적인 선택이 아니라 조나스와 공동체 모두의 삶의 변화를 염두에 둔 것이어서 가족 전망은 공동체의 운명과 연결되어 있다. 조나스를 탈출시켜 가족을 포함한 기억이

52) “젊은이들은 날마다 디스토피아를 만납니다. 일상적으로, 제대로 기능하지 않는 가족에다, 폭력에 찌든 학교 . . . 그래요, 그들은 그런 세계에서 희망을 볼 필요가 있어요. 희망 없는 결말로 끝나는 책을 쓴다는 건 상상할 수 없군요”(Young people handle dystopia every day: in their lives, their dysfunctional families, their violence-ridden schools. . . . Yes, I think they need to see some hope for such a world. I can't imagine writing a book that doesn't have a hopeful ending) “Interview with Lois Lowry, Author of *The Giver*,” *Utopian and Dystopian Writing for Children and Young Adults*, eds, Carrie Hintz and Elaine Ostry (New York: Routledge, 2003) 199.

온전히 공동체에 되돌려짐으로써 공동체가 가족 단위에 이르기까지 속속들이 달라지게 하겠다는 것이 기억 전달자의 의도였음을 생각할 때, 조나스의 탈출은 자기 공동체와 다른 세계를 모색하는 동시에 떠나 온 공동체의 운명과 결합된 것이다. 스투어트는 기억 전달자와 조나스의 담합으로 선택의 자유를 박탈당한 공동체가 선택의 여지없이 홍수같은 기억을 모조리 되돌려받는 셈이라고 비판한다(25). 조나스의 탈출로 “새로운 깊이의 감정”(a new depth of feeling, 131)이 공동체에 되돌려졌을 때 조나스 사회는 가족 단위에서부터 그 기억의 홍수에 노출될 것이라는 사실은 쉽게 추측 가능하다.

『기억 전달자』의 가족은 공동체에 의해 조직적이고 계획적으로 공동체의 원리를 구현하고 대행하는 단위로서 고아들의 조합이다. 작품은 자기 사회를 버리고 새로운 가족과 공동체를 모색하는 주인공의 선택을 정당화한다. 기억을 억제함으로써 폐기되어 버린 가족 사랑을 모색하는 조나스의 여정은 기억의 특성상 그 사회가 부인했던 과거 속 가족의 이상으로 되돌아갈 수밖에 없는 한계를 보여준다. 작품은 계획적이고 합법적으로 양산된 고아 가족에서 생물학적 유대에 기초한 확대 가족 형태로 옮겨 가지만 이것은 20세기 후반 미국 청소년들이 직면하는 가족 현실과는 거리가 먼 이상적 형태이다. 그러나 가족 사랑의 기억을 만들어가는 가족의 비전은 독자들을 의식한 청소년 문학 작가의 고민을 드러내며, 작품의 결말은 독자들에게 희망과 교훈을 제시하고자 하는 청소년문학 작가의 사명감을 반영한다.

IV. 복제 인간: 포스트휴머니즘 시대의 고아—『전갈의 집』

복제 인간 주인공이 등장하는 『전갈의 집』(*The House of the Scorpion*)⁵³⁾이 청소년문학 부분에서 2002년 ‘미국 문학상’(National Book Award)을 수상한 직후, 복제 연구 역사상 중요한 두 가지 사건이 기록된다. 2003년은 1997년에 태어난 복제양 돌리(Dolly)가 죽은 해이기도 하고, 인간 복제 금지 법안과 줄기 세포 연구 보호법이 미국 상원에 상정된 해이기도 하다. 2002년에 출판된 ‘대통령 직속 생명윤리 위원회’(President’s Council on Bioethics)의 문서는 인간 복제를 “안전하지 못하고,” “도덕적으로 받아들일 수 없을 뿐만 아니라 시도해서는 안 되는”(129) 것으로 간주해서 금지한다. 이 문서에 의하면, ‘아동 복제’(cloning-to-produce-children)가 야기하는 도덕적 문제점은 다음과 같이 요약된다. 아동 복제는 개인의 정체성에 도전하고, 가족 관계에 문제를 야기하며, 실험 윤리 문제를 일으키는 한편, 우생학(eugenics)의 도구가 된다(114-27). 이미 존재하거나 존재했던 사람과 동일한 유전자를 가진 복제 인간은 원본의 복사판이라는 점에서 다른 사람과 구별되는 독특한 인간이라는 개념을 위협한다(Crew 207).

생명윤리 위원회는 또 복제된 아동이 “원본의 그늘”(the shadow of their original, 115)을 피할 수 없다는 점을 문제점으로 지적한다. 여기서 앞서 언급된 복제 인간과 원본과의 관계가 문제시된다. 윤리적 논쟁을 일으키는 생명공학 기술은 아동에 직접적으로 관련된다. 생명윤리 위원회가 덧붙인 복제 인간과 원본간의 관계를 규정할 용어를 찾기 힘들다는 점(44)도 이들 관계의 난맥을 드러낸다. 아동 복제를 둘러싼 윤리적 논란은 “(아동) 복제는 그 자체로 아동 학대의 한 형태이다”(78)라는 카스(Leon R. Kass)의 말로 요약된다. 복제된 아동은 자기 의사와 상관없이 복제되어 태어난다는

53) 파머(Nancy Farmer)가 쓴 『전갈의 집』은 미국 문학상(National Book Award, 2002)을 받았고 뉴베리 아너(Newbery Honor Award, 2003)와, 프린츠 아너(Michael L. Printz Honor Award, 2003)에도 올랐다.

점도 카스의 입장을 뒷받침한다. 복제 인간을 다루는 작품 속에 나오는 다음 대사 역시 같은 문제를 제기한다. “누가 복제될지 누가 결정하나?”(who decides who is to be cloned? *Anna to the Infinite Power*, 62)라는 대사는 복제 문제를 다루는 청소년문학 작품에서 빈번하게 등장하는 문제를 환기시킨다.

복제 인간을 둘러싼 윤리적 논란의 중심에는 인간이란 무엇인지, 인간을 어떻게 정의할 것인가의 문제가 있다. 인간, 인간다움이 무엇인지에 대한 논쟁은 생명공학의 발달로 말미암아 훨씬 더 유연해진 인간의 몸을 배경으로 한다. 기계가 인간의 몸의 일부가 되고, 다른 종의 유전자도 인간에게 주입될 수 있게 됨에 따라 유기체와 비유기체, 그리고 인간과 동물간의 경계가 흐릿해진다. 이 때 ‘인간의’ 혹은 ‘인간다운’(human)은 ‘탈’ 혹은 ‘후기’를 뜻하는 ‘포스트휴먼’(posthuman)이라는 말로 대체되었다. 포스트휴머니즘은 인간의 몸과 인간성의 정의와 경계에 도전하는 바, 인간다움을 인간만의 고유한 특징으로 규정하는 인본주의 전통은 부정된다. 인간이 무엇인지, 인간다움이 무엇인지의 문제는 다름 아닌 청소년문학에 흔히 등장하는 고민들이다. 자신이 남다르다는 느낌과 세상으로부터의 소외감, 자기 고유의 정체성 모색은 청소년문학의 단골 소재이면서 주제라고 할 수 있다. 이러한 청소년기의 고민과 복제 인간이 마주하는 문제들은 겹쳐진다. 그런 의미에서 오스리(Elaine Ostry)는 많은 청소년문학 작품에서 생명공학이 청소년기의 메타포가 된다고 말한다(“Is he still human?” 223). 즉, 청소년문학에 전형적으로 등장하는 문제와 주제를 강화하고 재확인해 주는 소재가 복제 인간이라고 할 수 있다.

복제양 돌리가 태어나기 전부터 사이언스 픽션의 빈번한 소재였던 복제는 청소년문학에서도 예외가 아니다. 복제 인간 청소년을 주인공으로 하는 작품은 성인보다 과학기술과의 친화력이 강한 청소년을 의식한 것이기도 하지만, 청소년에게 미치는 과학기술의 악영향을 우려하는 일반의 시각 또한

반영한다. 작품에서 아동 복제는 명백히 비판적으로 그려진다. 아동을 상품화하고, 아동의 기본권을 침해하며, 아동에게 생물학적 부모를 박탈한다는 이유에서다(Crew 207). 청소년 사이언스 픽션은 복제 인간을 만들어내는 기술과 복제된 인간을 각각 다른 시각으로 바라본다. 즉, 청소년문학은 복제 인간을 만들어내는 기술이 인간에게 미치는 영향을 부정적인 시선으로 바라보는 한편, 복제된 인간을 인간보다 더 인간다운 존재로 그려낸다. 그래서 인간성, 인간다움이 인간이 아닌 존재에 의해 모색되고 구현될 수 있다고 주장한다. 복제 인간을 소재로 하는 청소년문학은 인간이 인간다움의 유일한 담지자라는 사실에 대한 믿음이 깨어진 시대를 반영하며, 고유한 인간성에 의문을 제기한다. 인간과 동물, 인간과 기계간의 경계가 느슨해지고 유연해진 몸을 특징으로 하는 포스트휴머니즘 시대, 작품은 그러한 몸을 양산하는 과학기술에 대한 공포와 두려움을 반영한다.

복제 인간을 다루는 청소년문학의 배경이 되는 것은 복제된 아동이 속한 가족이다. 복제 인간은 가족 구성원과 생물학적 유전자를 공유하면서도 가족으로 온전히 받아들여질 수 없다는 점에서 ‘현대판 고아’(Applebaum 128)나 다름없다. 생물학적 아버지는 있으나 대체품으로 창조된 복제 인간은 포스트휴머니즘 시대의 고아이다. 작품에서 인간이하의 존재로 취급받는 복제 인간이 가족에 진입할 수 없는 이유는 가족이란 통상 인간들에게만 허용되기 때문이다. 이러한 주변적인 위치로 말미암아 복제 인간은 오히려 기존의 가족 구조를 훼손할 가능성을 품고 있는 존재이다(128). 그러므로 가족 주변을 서성이는 존재인 복제 인간이 등장하는 청소년문학은 복제 인간 출현을 눈앞에 둔 21세기의 가족을 재정의하는 장르이다. 반면, 복제양 돌리가 태어나기 훨씬 전부터 인간 복제의 문제를 다룬 헉슬리(Aldous Huxley)의 『멋진 신세계』(*Brave New World* 1932)는 복제에 의존해서 계획된 출산과 번식을 피하는 사회에서 가족은 폐기된 개념이자 관습임을 보여준다. 작품에서 ‘런던 중앙 부화 조절 센터’(Central London Hatchery Conditioning

Center)에 견학 온 학생들은 “가족 생활이 야기하는 끔찍한 위험”(the appalling dangers of family life, 39)을 상상하지 못한다. 복제 인간이 인간을 대체한 사회에서 가족은 쓸모없는 개념이자 범주이다.

헉슬리의 작품처럼 인간 복제를 다루면서도 가족과 집의 배경이 전면에서 드러나지 않는 일반 문학과 달리, 청소년문학 작품은 집과 가족의 맥락을 빼놓고는 복제된 청소년의 삶을 읽을 수 없다. 『전갈의 집』의 주인공 매트(Matt)는 대체품의 운명을 띠고 태어나 집과 가족에 구속된다. 정도와 양상의 차이는 있을망정 그 집에 속하는 모든 사람들을 감시하고 구속하는 집은 벗어날 수 없는 감옥이자 무덤과 동일시된다. 매트의 유전자 원본이자 생물학적 아버지인 엘 파트론(El Patrón)은 그의 장기를 제공받게 될 수혜자로 설정되어 있다. ‘생물학적 소비재’(Ventura 95)나 다름없는 매트는 아버지와 같은 이름을 갖고 있어도 가족 구성원으로 대우받지 못하는 고아이다. 여기서 매트가 복제 인간으로서 자신의 운명을 받아들이는 것은 죽음을 의미한다. 매트가 복제 인간과 인간 사이에서 고민하면서 자기 정체성을 찾아가는 과정과 고아로서 가족을 찾고자 몸부림치는 이야기는 따로 떨어진 것이 아니다. 인간에게만 허용된 가족을 추구함으로써 매트는 대체품의 운명 대신 인간성, 인간다움을 성취하고자 한다. 이러한 맥락에서 매트의 이야기는 가족을 찾아가는 고아 서사의 큰 틀 안에 있다. 여기서 복제 인간을 양산하는 집에서 가족이 어떤 의미를 차지하는지 짚어보고자 한다. 또한 포스트휴머니즘 시대의 고아나 다름없는 복제 인간 주인공이 가족을 모색하는 과정에서 겪는 딜레마와 인간이 될 수 없으면서도 인간성을 추구하는 과정에서 드러나는 한계를 살펴보고자 한다.⁵⁴⁾

54) 2013년에 나온 『아편국의 왕』(*The Lord of Opium*)은 『전갈의 집』의 속편으로서 엘 파트론의 장기 제공자인 매트가 예정된 죽음을 모면하고 탈출했다가 아편국으로 다시 돌아온 이후의 이야기이다. 감옥, 무덤과도 같은 집인 아편국을 묘사하는데 초점을 둔 본 작품에 비해 『아편국의 왕』은 엘 파트론의 죽음 이후 아편국을 접수한 매트가 ‘이짓’(eejit: 작품에서 ‘crot’ 혹은 ‘zombie’라고 불리는 아편 농장의 일꾼들로서, 두뇌 속에 마이크로칩이 이식되어 감정이나 감각이 마비된 채 시키는 일만 기계적으로 수행하는 사람들을 가리킨다)

i. “알라크란 가의 자산”: 엘 파트론의 집

“이것 좀 봐! 발에 글씨가 있어,” 어린 소녀가 소리쳤다. . . .
“기다려! 이제 읽으려는 참이야. . . . ‘자산’-글씨가 너무 작아!-‘알라크란 가의 자산’”
“‘알라크란가의 자산’이라고?’ 그건 우린데. 말이 안되지않아,” 스티븐이 말했다.
“Look! There's a writing on his foot,” the little girl cried. . . .
“Wait! I can just make it out ‘Property of’-the writing is so tiny!-‘Property of the Alacrán Estate’”
“‘Property of the Alacrán Estate’? That's us. It doesn't make any sense,” said Steven. (23) (강조는 본 논문)

매트의 발에 새겨져있는 “알라크란 가의 자산”(property of the Alacrán Estate)이라는 글귀는 매트를 다른 사람과 구별해서 인간 이하의 범주로 규정짓는 표식이다. 그런데 알라크란 가의 아들 스티븐(Steven)은 가족이나 다름없는 소유물임을 지칭하는 글귀를 자신을 포함한 알라크란 가족을 지칭한 것으로 해석한다. 여기서 매트의 발에 쓰인 글은 알라크란 사람들을 포함, 이 집에 속한, 혹은 알라크란 가문과 연루된 모든 사람들에게 확대 적용된다. 이것은 작품의 독특한 가족 개념과 집의 배경에서 비롯된다. 엘 파트론의 수중에 한번 들어온 이상 사람이든 물건이든 막론하고 벗어나지 못하는 세계로 설정된 배경은 가족을 감시 대상이자 목숨까지도 빼앗을 수 있는 대상으로 규정하고, 집을 평생 벗어날 수 없는 감옥이자 무덤으로 만든

으로 대표되는 감옥 속에 사는 사람들을 해방시키는 프로젝트를 담고 있다. 매트의 정체성 모색을 집과 가족의 맥락에서 지난하게 형상화한 전편과는 달리 『아편국의 왕』은 이미 생명을 위협당할 정도의 갈등이 제거된 이후 안티클라이맥스로 읽힌다. 속편은 전편의 가족, 집의 주제의 연장선상에 있다. 전편이 복제인간 매트의 정체성 모색을 가족과 집의 맥락에서 다루었다면 속편에서는 이것의 해방이 곧 잃어버린 가족 찾기와 같은 차원에서 그려진다. 『전갈의 집』의 본문 인용은 면수만 표기하되, 『아편국의 왕』은 LO로 축약해서 표기하기로 한다.

다. 감옥이나 무덤으로서의 집은 그 안에 사는 모든 사람들에게 강요된 배경이다.

엘 파트론의 가족 구성원들은 엘 파트론 권력의 핵심인 소유욕을 가시적으로 보여주는 대상이다. 펠리시아(Felicia)나 탐(Tom)의 경우에 알 수 있듯이 엘 파트론은 비록 마땅치 않은 사람이라도 자기 왕국에서 도망치는 것을 허락하지 않는다. 엘 파트론의 유난스런 소유욕은 "용의 재물"(dragon hoard, 184: 372) 불리기에 비유된다. 그의 경호원 탐 린(Tam Lin)은 매트에게 고대 신화 속 용이 여러 성에서 약탈한 재물을 산 속 깊고 어두운 동굴에 모아놓고 그 위에서 잠을 자다가, 아무리 작은 것이라도 그 보물 더미에서 뭔가 빠지면 즉시 알아차리고 자기 물건에 손댄 사람을 태워버린다는 이야기를 들려준다(184-85). 용의 파괴적인 폭력은 엘 파트론이 수장이 되기까지 반대세력들을 거침없이 제거한데다 지금도 공포심을 불러일으킴으로써 아편국을 통치하고 있다는 사실에서 연상된다. 또한 이 이야기는 엘 파트론이 지하 비밀 저장소 안에 백년이 넘는 세월 동안 받은 선물이며 진귀한 것들을 쌓아놓고 마치 이집트 파라오처럼 그 속에 묻히길 원한다는 실리아의 이야기와 통한다(139). 용이 깊은 동굴에 재물을 모아놓고 그 위에서 잠을 자는 것처럼 엘 파트론은 백 년 넘는 세월동안 불린 재물들과 함께 묻히고 싶어했다. 용의 재물은 물건은 물론이고 엘 파트론이 생각하는 자기 소유의 가족, 즉 아편국에 속한 모든 사람들을 포함한다. 엘 파트론이 추구한 권력은 고대 갈대아(the ancient Chaldeans) 군주처럼 죽어서도 살아있을 때의 부와 권력을 고스란히 누리하고자 하는 것이다(216-17). 죽어서도 자신의 왕국을 고스란히 소유하고자 하는 엘 파트론의 욕심은 그가 선망해 온 고대 군주의 권력을 모방해서 자신의 소유라고 생각되는 사람들의 목숨을 빼앗는 것까지 서슴지 않는다. 살아서는 물론 죽어서까지 돈을 움켜쥐듯 가족을 소유하기 위해 그는 구성원 하나하나의 몸에 폭력을 가하는 권력을 과시한다. 엘 파트론이란 이름에서 암시되는 '보스, 우두머리'라는 뜻도 그러하거니와

고대 군주가 자신을 신과 동일시하고 사람들의 목숨을 좌지우지한 것과 같은 맥락이다.

푸코(Michel Foucault)는 『감시와 처벌: 감옥의 탄생』(*Discipline and Punish: The Birth of a Prison*)에서 고대 ‘구경거리 문명’(a civilization of spectacle, 216)의 일부였던 신체 형벌이 소멸되고 근대 들어 감금이 형벌의 주요 형태⁵⁵⁾가 된 역사에 주목한다. 푸코에 의하면 고대에는 과시적인 권력이 사람의 몸에 직접적이고 공개적으로 작용해서 어느 곳에서도 모습을 드러내었다. 그런데 벤섬(Jeremy Bentham)이 고안한 팬옵티콘(panopticon)의 예에서 알 수 있듯이 권력이 사람에게 작동하는 메커니즘은 근대에 와서 달라진다. “눈에 보이면서도 그 정체를 확인할 수 없는 권력”(the power should be visible and unverifiable, 201)은 죄수들로 하여금 자신을 감시한다고 생각하게 만들어 개인의 몸뿐만 아니라 의식까지 통제한다. 자신의 모습을 드러내지 않은 채 중앙의 타워에서 죄수들의 움직임을 일거수일투족 감시하도록 고안된 팬옵티콘은 대상화된 다수가 소수의 권력에 남김없이 노출되는 구도이다. 구획된 공간에 놓인 대상을 일괄해서 들여다보는 권력의 존재는 물리적인 폭력에 의지할 필요 없이 수형자에게 압력을 행사한다.

팬옵티콘의 권력 구조와 정확하게 일치하지는 않지만 『전갈의 집』의 배경, 아편국(Opium)에도 근대적 감시와 감찰을 기조로 작동되는 국가권력이 구축되어 있다. 알라크란 가의 터전은 지리적으로 아편국 영토와 일치한다. 집과 국가의 경계와 구별이 없는 폐쇄된 공간이다. 아편국은 지리적으로는 미국과 멕시코의 옛 이름, 아즐랜(Aztlán) 사이에 위치한 독립된 국가이고,

55) 푸코는 범죄자에게 공개적으로 신체적 형벌을 부과해서 권력을 전시했던 고대에서, 규율(discipline)을 만들어 심문, 관찰, 조사, 기록 작성을 행사하고 강제노동을 부과하는 근대적 감옥 시스템으로의 전환을 살펴본다. 이러한 구조적 내용적 전환은 감옥 뿐만 아니라 공장, 학교, 병영, 병원 등 근대의 중요한 권력기관에서도 관철된다. 작품에 나타난 감옥과 같은 집에는 푸코가 말한 근대적 감시 체계 뿐만 아니라 공개적으로 군주의 권력을 과시하는 신체적 형벌 또한 나타난다. 엘 파트론에 집중되어 그의 이익에 봉사하는 권력은 21세기 마이크로칩과 인간 복제 기술에 힘입어 피지배자의 신체에 직접 작용한다.

시간상으로는 22세기 초중반에 걸쳐 있다.⁵⁶⁾ 아편국에 물리적인 감옥은 존재하지 않음에도 불구하고(*LO* 248), 누구도 예외없이 통제되고 감시당하며 그 경계 밖으로 벗어나지 못한다는 점에서 아편국 전체가 팬옵티콘의 매커니즘을 구축한 감옥이며 무덤이다. 팬옵티콘의 정점에 있는 중앙 타워와 그 타워를 둘러싸고 있는 독방들은 아편국에 존재하지 않으나, 감시 카메라들과 감시 카메라가 찍은 화면들을 해석하는 중앙 기계실이 바로 팬옵티콘의 현대식 중앙 타워 역할을 한다.

“미 바다, 넌 모른다. 복제 인간에 대해서는 얘기하지 말라고 모두에게 함구령이 내려져 있지. 또 누가 듣고 있을지도 모르고 말이야”

실리아는 다시 주위를 둘러보았고, 매트는 문득 탐 린이 집 안에 감시 카메라가 있다고 했던 얘기를 기억해냈다.

"You don't understand, mi vida. All of us have been warned not to talk about clones. We don't always know who might be listening." Again Celia looked around, and Matt remembered what Tam Lin told him about the hidden cameras in the house. (124)

“이 놈의 집구석엔 비밀이 너무 많아요! 거짓말이 너무 많아!” “제발,” 실리아가 다급히 말하며 탐 린의 팔에 손을 얹었다, “카메라가--”

“There's been enough damn secrecy around this place! There's been enough damn lies!” “Please,” Celia said urgently, placing her hand on Tam Lin's arm. “The cameras—” (188)

위의 인용문에 드러나듯이 아편국 곳곳을 비추는 감시 카메라는 아편국의 수장인 엘 파트론의 권력을 재현한다. 하지만 아편국의 감시체계는 권력의 정체가 노출되어 있다는 점에서 팬옵티콘의 권력 구조와 다르다. 엘 파트론

56) 속편 『아편국의 왕』(*The Lord of Opium*)은 작품의 연대를 상세하게 기술하고 있다. 엘 파트론이 태어난 해를 1990년으로, 매트가 채취 (harvest)된 때를 2122년으로, 그리고 엘 파트론이 죽은 해를 2136년으로 기술한다. 아편국이 생긴 해는 매트가 태어나기 100여년 전인 2020년 경으로 추정할 수 있다.

이 “전용 연속극”(his private soap opera, 221)이라 부르며 엠타와 감시, 도청을 일삼았다는 것은 아편국의 누구에게나 알려진 사실이다(221; *LO* 138). 아편국 사람들은 팬옵티콘 안의 수감자들과 마찬가지로 감시 카메라의 존재를 알고 있을 뿐만 아니라 자신들이 감시당하고 있음을 끊임없이 의식하지 않을 수 없다. 감시 카메라로 상징되는 엘 파트론의 권력에 속수무책 노출되어 있는 아편국 사람들은 부지불식간에 권력이 원하는 대로 행동하게 된다.

감시 카메라가 걸러내고자 하는 것은 구성원들의 일거수일투족을 감시해서 권력을 영속시키려고 하는 것 외에 위의 인용문에서 알 수 있듯이 엘 파트론의 복제 인간과 그 용도에 관한 것이다. 매트는 감시 대상이지만, 또한 감시되는 내용 그 자체이다. 즉, 아편국의 일급비밀이다. 이미 매트 이전에 일곱 명의 또 다른 매트들이 있었거니와, 그들의 운명이 어떠했는가는 작품 곳곳에 암시되어 있을 뿐이다. 어느 누구도 드러내 놓고 복제 인간에 대해 말하지 못하는 것은, 위에서 언급된 감시와 처벌 구조 때문이다. 엘 파트론이 복제 인간에 대해 발설하지 못하도록 아편국 사람들을 통제하는 이유는 복제된 아동이 성년이 되기까지, 즉 다 자라서 이식가능한 장기를 제공할 때까지 장기 제공자로서의 자기 운명을 알지 못하게 하기 위해서이다. 여기서 성년이 되자마자 죽음을 맞이하게 되는 복제 인간은 ‘생물학적 소비재’인 셈이다. 그래서, 매트는 엘 파트론의 소유물 리스트 중에서도 가장 우선순위를 차지한다(372).

청소년문학에서 복제된 아동은 주로 인간의 생노병사 등 가족 안의 예측 불가능한 것들에 대비하기 위해 창조된다.⁵⁷⁾ 그러나 가족은 인간에게만 허락

57) 생명 윤리 위원회가 보고한 내용에 의하면, 아동 복제를 찬성하는 입장은 다음과 같은 논거를 제시한다. 인간 복제는 첫째, 불임 부부에게 생물학적 관계에 있는 자녀 생산을 가능하게 해주고, 둘째, 유전 질환이 사전에 제거된 아동의 출생이 가능해지며, 셋째, 거부 반응이 없는 세포나 장기 이식을 가능하게 해주며, 넷째, 질병이나 사고로 인해 잃은 가족 구성원을 대체할 수 있다는 장점이 있다는 것이다. President's Council on Bioethics (U.S.). *Human Cloning and Human Dignity: the Report of the President's*

된 것이기 때문에 인간이 아닌, 인간 이하의 범주인 복제 인간은 가족 안으로 진입할 수 없다. 그렇기 때문에 복제된 청소년이 등장하는 청소년문학에서 인간성, 인간다움의 범주는 흔히 가족의 맥락에서 다루어진다(Applebaum 142). 인간 이하로 분류되어 가족이 되지 못하고 가족의 주변을 맴도는 복제 인간은 가족 관계에 위협적인 존재이다. 그래서 복제 인간은 복제를 통해 강화하려고 했던 가족을 잠식하는 결과를 가져온다. 오스리의 말처럼 복제된 아동을 양산하는 생명 공학의 발전은 필연적으로 가족 관계를 재점검하게 만든다("Clones" 195).

인간 복제 기술을 동원해서 생명을 연거푸 연장해 온 엘 파트론에게서 죽음을 모면하고자 하는 강박관념을 찾을 수 있다. 엘 파트론이 사신(死神)을 따돌리려고 하는 방식은 특이하게도 22세기 초중반을 배경으로 하는 아편국의 시계를 100여년 전으로 되돌리는 것이다(245). 병원과 감시 시설을 제외한 가능한 한 많은 것들을 100여년 전의 고향 멕시코 듀랑고(Durango)의 삶의 방식으로 되돌림으로써 원기 왕성했던 자신의 모습을 재연하고자 한다. 알라크란 저택은 엘 파트론이 어린 시절 고향에서 목격했던 지주의 저택을 본딴 것이다. 실리아가 나무 화로에서 요리하는 것이나 냉방 시설이 전무한 것, 기계가 아닌 사람이 작물을 직접 수확하도록 하는 것 등, 일상적인 삶의 방식은 물론이고 TV 프로그램 같은 문화 콘텐츠까지 조작해서 한 세기 이전의 것만 의도적으로 내보냄으로써 아편국 안의 모든 사람들을 과거의 삶과 사고방식으로 되돌리고자 시도한다.

엘 파트론이 시간의 흐름을 거슬러 올라가면서까지 자신을 포함 아편국 사람들의 생활과 의식을 통제하는 이유는 그가 정의하는 가족이 그가 재연하려고 하는 과거에 머물러 있기 때문이다.

“난 그 놈의 옥수수가루 한 자루를 얻을 때마다 땅 임자인 농장주의

Council on Bioethics. (New York: Public Affairs, 2002) 85-7.

밭밀을 기어 다녀야 했지. . . . 하지만 해마다 한 번은 달랐다. 5월 5일 축제 때 농장주는 잔치를 열었다. 나와 다섯 형제들은 구경하러 갔지. 엄마는 어린 여동생들을 데려갔다. 한 아이는 엄마에게 안기고, 한 아이는 엄마 치마꼬리를 잡고 뒤에서 졸졸 따라갔지. . . . 어느 해인가 그 잔치에 갔다가 여동생들이 장티푸스에 걸렸다. 그 아이들은 한 날한시에 죽었지, 그 애들은 너무 작아서, 창밖을 넘겨다보지 못할 정도였다—밭뒤꿈치를 들고서도 말이다. . . . 그 뒤로 몇 년동안 다섯 형제가 차례차례 죽었다. 둘은 물에 빠져 죽고, 하나는 맹장이 터졌는데 우리한테는 의사를 부를 돈이 없었지. 남은 둘은 경찰한테 맞아 죽었다. 우리 형제는 모두 여덟이었다. 그런데 나 하나만 살아서 어른이 되었다.”

I had to grovel at the feet of the ranhero who ownns my parents' land for every damn sack of cornmeal. . . . But once a year that changed. During Cinco de Mayo the ranhero had a celebration. I and my five brothers went to watch. Mama brought mt little sisters. She carried one, and the other held on to her skirt and followed behind. . . . One year, during the feast, my little sisters caught typhoid. They died in the same hour. They were too small, they couldn't look over the windowsill—no, not even if they stood on tiptoe. . . . During the following years each of my five brothers died; two drowned, one had a burst appendix, and we had no money for the doctor. The last two brothers were beaten to death by the police. They were eight of us, and only I lived to grow up. (232-33)

100여년 전, 여덟 명의 형제들 중 자신만 간신히 살아남은 이야기는 “마약 왕의 기도”(The Drug Lord's Prayer, LO 97)라고 이름 붙여질 정도로, 마치 주기도문을 암송하는 것처럼 입만 열면 강박처럼 되풀이된다. 한 번 이야기를 시작하면 엘 파트론은 “익숙한 길을 찾아가는 당나귀처럼 힘들이지 않고 그 이야기로 돌아가서, 무슨 일이 있어도 끝까지 다 하고야 만다”(El

Patrón slipped into it (the story) effortlessly, like a donkey walking along a well-worn trail. Once he got going, nothing could stop him until he reached the end, 232-33). 하도 많이 들어서 누구나 외울 정도가 되어버린 엘 파트론의 어린 시절 이야기는 가난으로 잃은 가족을 강박적으로 환기한다. 140여년을 사는 동안 그의 가족 관념은 여전히 고향땅에 멈추어져 있다.

엘 파트론의 생명 연장에 대한 집념은 그가 되풀이하는 늘 같은 이야기에서 잘 드러난다. 그는 자신을 "아홉 번 사는 고양이"(a cat with nine lives, 101)로 정의한다. 그의 모토인 "아홉 번 사는 고양이"는 말 그대로 아홉 명분의 수명을 누리겠다는 욕망을 말하는 것이고, 뒤늦게 알려지지만 매트는 엘 파트론에게 아홉 번째 목숨을 제공할 여덟 번째 복제인간이다. 복제인간의 장기를 취함으로써 여덟 명분의 삶을 살아오는 동안 엘 파트론은 아들을 비롯한 자손들을 앞세웠을 뿐만 아니라 손자인 엘 비에호(EI Viejo: 노인이란 뜻)보다 더 젊어보인다(106). 알라크란 가문은 엘 비에호가 항암치료나 장기이식 등 일체의 생명 연장을 거부하면서 일갈한 "그림자와 악의 소굴같은 집"이다(88).⁵⁸⁾

엘 파트론의 이야기는 엘 파트론이 매트의 심장으로 삶을 연장하려고 시도하기 직전에 반전된다. 글자 하나 틀리지 않고 반복되던 이야기는 다음과 같은 사뭇 다른 엔딩으로 끝난다.

"...너는 내가 그들에게 빛이 있다고 생각하지 않느냐?"

엘 파트론이 갑자기 날카롭게 묻는 바람에 매트는 의자에 앉은 채로 흔들거렸다. 이야기는 예상과 다르게 끝나고 있었다.

58) "여기는 그림자와 악의 소굴이야!"(This is a place of shadows and evil! 88) 엘 파트론의 손자, 엘 비에호는 생명 연장에 필수적인 항암 치료와 간 이식을 거부한다. 그는 복제인간의 장기를 이식받아 연장된 수명으로 아편국의 권력을 유지해 온 엘 파트론을 준엄하게 비판한다. 가장 종교적인 사람으로 묘사되는 그는 장기 이식은 부도덕한 것이라고 일갈하면서 신이 허락한 것 이상의 수명을 요구해서는 안된다고 주장한다 (106).

“우리는 모두 여덟이었다.” 노인이 소리쳤다. “모두가 자라서 어른이 되어야 했지만, 살아남은 건 나뿐이었어. 그래서 내가 형제들의 삶을 살아주려고 한다! 정의를 세우려고 한다!”

“. . . Don't you think I'm owed those lives?”

El Patron spoke so sharply, Matt jolted up in his chair. The story wasn't ending the way he'd expected.

"There was eight of us," the old man cried. "We should all have grown up, but I was the only survivor. *I am meant to have those lives! I am meant to have justice!*" (233) (강조는 본 논문)

복제인간을 여럿 희생시키면서까지 생명을 연장해 온 엘 파트론의 명분은 어린 시절 상실한 가족들의 생명을 자신이 체화해서 그들의 삶을 복원하는 것이다. 형제들의 목숨을 자신의 몸을 통해 재연하려는 그의 욕망은 눈앞에 있는 자신의 복사판을 희생시키는 것을 ‘정의’라는 이름으로 정당화한다. 그런데 엘 파트론에게 가족이란 어린 시절 죽은 형제들이고, 지금 아편국에 살고 있는 직계 가족은 소유물이나 다름없기 때문에, 엘 파트론에게는 가족이 없는 셈이다. 따라서 엘 파트론에게 가족은 실체가 없으며, 그의 기괴한 소유욕의 명분일 뿐이다. 엘 파트론에게 가족이 없다는 사실은 그의 비인간적인 면모, 기괴함(monstrosity)을 강화해준다. ‘무자비한, 잔혹한’ 등의 뜻을 아울러 가지고 있는 ‘인간이 아닌’(inhuman)이란 말은 이 작품에서 인간인 엘 파트론을 기술하는 단어로 쓰인다.

와슨은 동일한 사람, 복사판에 대한 애정을 동성애(homosexuality)와 연관 지으면서 복제된 인간에 대한 애정은 전통적으로 가족의 유대에 적대적이라고 평한다(130). 그런데 엘 파트론의 매트에 대한 감정은 ‘자기애’(narcissism)에 가깝다(192). 그의 자기애는 허영심(vanity)으로 나타난다(192). 허영심으로 포장된 그의 자기 사랑은 단순히 장기 이식을 목적으로 복제 인간을 양산하는 맥그리거 같은 마약왕과 엘 파트론을 구별한다. 복제

된 자기 자신을 볼 때마다 거울을 보듯 “젊고 튼튼하고 정신이 맑은 자신의 모습”(he saw himself: young, strong, and sound of mind, 192)을 보고 싶어 하는 그가 법을 어기고 소년의 두뇌가 망가지지 않도록 한 것은 어려운 일이 아니다. 자기 복사판에게 인간과 다를 바 없는 혜택을 부여함으로써, 엘 파트론은 가난 때문에 자기가 누려보지 못한 어린 시절을 매트를 통해 복원해서 대리만족하고 싶어 한다. 그 후 다 자란 복제 인간의 장기를 취해 자신의 수명을 연장할 수 있으니 일석이조인 셈이다. 매트를 따뜻한 목소리로 부르면서 “이리 가까이 와서 얼굴을 좀 보여다오. 내가 이렇게 훗칠하게 잘 생겼던가? 그랬겠지.”(Come closer and let me look at you. Was I ever that handsome? I must have been, 100)라고 말하는 대목에서 알 수 있듯이 엘 파트론은 매트에게서 돌아갈 수 없는 어린 시절의 자기 모습을 찾고 싶어 한다.

작품 곳곳에서 엘 파트론은 ‘흡혈귀’(old vampire, 99; 173; 354)라고 불린다. 보드리아르(Jean Baudrillard)의 말대로 인간 복제는 영생을 원하는 인간의 욕망의 산물이다(3). 영생 불사하는 흡혈귀처럼 엘 파트론은 복제 인간들의 목숨으로 인간에게 허용되는 것 이상의 수명을 누려 왔다. 와슨(Sara Wasson)은 복제 인간을 기술의 산물이라는 의미에서 ‘기술체’(technobody)로 지칭한다(137). 그에 의하면, 복제 인간은 인간과 달리 생명공학 기술이 투입되었다는 점에서 넓은 의미의 사이보그(cyborg)⁵⁹이다.

59) 사이보그는 ‘사이버네틱스’(cybernetics)와 ‘생물’(organism)의 합성어로서 자체 조절이 가능한 인간-기계 결합을 뜻한다. 해러웨이(Donna J. Haraway)는 사이보그를 모든 유기체와 기계간의 결합을 뜻하는 것으로 확장해서 이분법적인 조합을 뛰어넘는 해방적인 이미지로 사용한다. 나/타자, 마음/육체, 문화/자연, 남자/여자 등을 포함하는 이분법을 초월하는 사이보그는 인간과 기계, 그리고 인간과 동물 사이에 확연했던 경계를 허문다. 그는 기존 페미니즘의 고정된 정체성에 기반한 정치학을 비판하기 위해 사이보그의 이미지를 사용한다. 그에게 20세기 후반 사이보그는 존재론이다. 그는 자연 생물과 인공적인 기계 사이의 구분은 무의미하므로 정체성의 외연을 넓혀 재구성할 것을 주장한다. Donna J. Haraway, "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century," *Simians, Cyborgs, and Women: the Reinvention of Nature* (London: Free Association, 1991) 149-81 참조.

그런 의미에서 복제 인간의 장기를 덕지덕지 덧붙인 엘 파트론은 사이보그이다(Newcomb 178; Kerr 107). 흡혈귀 이미지에서 드러나는 엘 파트론의 기괴함은 한 글자도 틀리지 않고 반복되는 그의 고향 이야기처럼 작품 내내 평면적으로 그려진다.

엘 파트론이 복제 인간에게서 수확한 장기만으로 흡혈귀처럼 불멸을 얻는 것은 아니다. 아편국의 실질적인 노동력인 ‘이짓’(eejit)은 엘 파트론과 아편국 사람들이 누리는 부와 명성, 그리고 권력을 뒷받침하는 존재이다. 이짓은 엘 파트론의 권력이 몸에 직접 작용해서 극단적인 형태의 사이보그가 된 경우이다. 엘 파트론은 미국과 아즐랜 두 나라를 불법으로 오가는 이민자들을 두 나라 정부의 묵인 하에 잡아들여 아편을 생산하기 위한 노동력으로 사용한다. 이 때 동원되는 것은 이들의 몸과 의식에 직접 작용해서 감정을 억제하고 기계적으로 움직이게 만드는 마이크로칩⁶⁰이다. ‘좀비’(zombie) 혹은 경멸조로 ‘크롯’(crot)이라고도 불리는 이짓은 “정지 버튼없는 기름칠한 기계”(like a well-oiled machine without an off button, LO 92)와 같아서 수명이 폭력적으로 단축된다.

불법이민자 뿐만 아니라 엘 파트론을 거스르는 자도 이짓이 된다. 매트가

60) “아편국에선 거의 모두가 어떤 식으로든 통제당한다”(Almost everyone in this place is controlled to one degree or another. LO 161) 농장경비대장 시엔푸에고(Cienfuegos)는 아편국 사람들에게 광범위하게 이식된 마이크로칩을 언급하며 말한다. 성분에 따라 구별되는 마이크로칩은 사람들마다 다른 부분에 장착되며 다른 효과를 내는 것으로 되어 있다. 가령, 총상을 입은 것과 같은 함량의 마이크로칩을 이식받으면 이짓이 되며, 의사나 실험실 연구원 등에게는 그들의 업무 수행에 필요한 지적 능력은 훼손시키지 않은 채 자유 의지만 통제하는 마이크로칩이 심겨진다. 『아편국의 왕』에서 자세히 다루어 지지만, 마이크로칩의 성분과 효과가 다양함에도 불구하고, 그것의 주요 효과는 동정심이나 사랑 등 감정을 느낄 수 없도록 되어 있으며, 무엇보다 엘 파트론을 해치거나 아편국을 떠나지 못하도록 프로그램되어 있는 것이 특징이다(LO 205). 각 나라에서 범죄 수배자들만을 골라 뽑은 농장경비대(Farm Patrol)의 경우, 그들이 특별히 밀입국자였다가 이짓이 된 사람들에게 가혹한 것도 자신에게 심겨진 마이크로칩의 존재를 인식하면서도 이짓과는 다르다는 것을 과시하기 위한 것이다(LO 34). 마이크로칩이 사람에게만 적용되는 것은 아니어서, 안전마(Safe Horse)와 같이 마이크로칩이 이식된 동물도 이짓과 마찬가지로 명령을 받지 않고서는 움직이지 않으며 아편국 내에서만 머물도록 되어 있다.

알라크란 사람들에 의해 발견된 뒤, 하인들 숙소에 수감되는데 이 때 하인 로자(Rosa)는 매트를 짐승 취급하며 학대한다. 그러나 그는 엘 파트론을 강도라고 부르기도 하고(He's still a bandit, 37), 수작을 거는 의사 윌럼(Willum)에게 자기 의사를 분명히 할 정도로 드물게 활기있는 인물이지만, 매트를 학대한 죄로 벌을 받아 이짓이 된다. 마구간에서 말을 내오는 이짓이 된 그는 “주인님, 말이 한 마리 더 필요하십니까?”(Do you wish another horse, Master? 147)라는 프로그램된 말 밖에 할 수 없는, “생명을 빨아 먹힌 허깨비에 불과한 존재”(Now she was merely a shadow with the life sucked out of her, 147)가 된다. 로사가 로봇처럼 변화한 모습을 보고 매트는 처음으로 이짓이 된다는 것이 어떤 의미인지 알게 된다(147).

이짓은 ‘유령 군대’(mindless army of ghost)로 묘사되다가 점차 가족을 폭력적으로 박탈당한 존재라는 관점으로 형상화된다. 매트는 엘 파트론의 장기가 될 운명을 가까스로 모면하고 아편국을 탈출해서 애즐랜 국경 부근의 고아원에 수감된다. 불법 이민자들의 아이들과 우정을 쌓게 되면서 매트는 아편국에서 목격한 이짓들이 그 아이들의 아버지, 어머니라는 사실을 깨닫게 된다(272). 이 때, 이짓들 밑에 폭력적으로 억눌려져 있는 가족의 사연이 매트에게 환기된다. 고아들이 애타게 기다리는 아버지, 어머니는 이미 이짓이 되어버린 지 오래여서 아이들을 데리러 올 수 없다(272). 남겨진 아이들은 부모가 문제의 좀비 노예, 즉 이짓으로 변해버린 사실을 알고 있으면서도 인정하기를 두려워한다.

“우리 부모님은 어, 꿈나라로 돌아났다가, 조, 좀비가 되, 되셨어요.”
 덩치 큰 소년이 말했다. 그것은 톤-톤에게 정말 하기 힘든 애기임이
 틀림없었다.

“우리 아버지는 아냐. 우리 아버지는 미국에서 살고 계셔. 영화 스튜디오를 운영하고 계신데, 돈을 많이 벌면 날 데리러 오실거야.” 플라코가
 항변했다.

“우리는, 어, 다들 그, 그런 식으로 생각하지, 하지만 그건 사실이 아
냐. 우리 부모님은 다 크롯이야.” . . .

“우리 엄마하고 아빠들은 나, 나쁜게 아니라, 그저 운이 없는거야.”

"Our parents ran away to, uh, Dreamland, and they w-were
turned into z-zombies." It was clearly difficult for him to say
this.

"My father wasn't," protested Flaco. " He's living it up in the
United States. He's running a movie studio, and when he gets
enough money, he'll send for me."

"We, uh, tell ourselves stuff like th-that," stammered Ton-Ton,
"but it isn't t-true. All our parents are crots." . . .

"Our mamás and papás aren't b-bad, just unlucky." (322-23)

톤-톤(Ton-Ton)은 더듬거리는 목소리로 고아 소년들에게 좀비로 변한 자기
부모들의 현실을 받아들일 것을 요구한다. 톤-톤의 언급은 소년들이 그동안
진실에 직면하기를 두려워했던 것을 들추어낸다. 여기서 이짓은 누군가의 가
족이다. 사실상 고아나 다름없는 소년들은 부모가 와서 자신을 데리고 갈 것
이라는 믿음으로 부모와 자신의 현실 모두를 부정하는 셈이다. 몸 안에 인간
성, 인간다움을 박탈당한 이짓은 이 작품에서 인간에게만 허락된 가족 역시
빼앗긴다. 이짓으로 변한 부모 때문에 고아가 된 소년들과 달리 과학기술의
산물인 복제 인간 매트는 다른 의미의 고아이다. 다음 장에서는 매트가 인간
성을 획득하기 위해 인간에게만 허락된 가족을 추구하는 과정에서 생물학적
부모와의 유대 사이에서 겪는 딜레마를 살펴보고 그것의 한계를 논의하고자
한다.

ii. “실리아는 . . . 우리 엄마야”: 매트와 가족

물리적인 감옥이 존재하지 않는 아편국(LO 245)에서 매트는 유일하게 감옥에 갇힌 채 등장한다. 그가 살고 있는 ‘양귀비 밭의 작은 집’(the little house in the poppy field)은 한 가족의 삶을 담아낸 20세기 중반의 미국 아동문학의 고전인 『초원 위의 작은 집』(*The Little House on the Prairie*)⁶¹⁾을 연상시키면서 동시에 그 작품이 그려내는 목가적인 가족애를 뒤집는 곳이다. 한 발짝도 집 밖에 나가지 못하는 매트는 ‘큰 집’(The Big House) 요리사 실리아와 함께 산다. 실리아는 매트의 엄마임을 부인하면서⁶²⁾ “나는 너를 대여 받았을 뿐이야”(you were only loaned to me, 12) 하고 말한다. 이 작품은 대여된 삶을 살 운명으로 태어난 매트와 그를 실리아에게 맡겨놓고 임의대로 찾아 사용하고자 하는 엘 파트론을 중심으로 가족의 문제를 탐구한다.

복제된 청소년은 일반 청소년이 품는 ‘나는 누구인가’하는 남다른 정체성에 대한 자각과 의문을 강화해서 보여준다. 사람들과 다른 자기 자신을 들여다보고, 세상으로부터, 그리고 자기 자신으로부터 소외됨을 느끼는 것은 청소년기의 특징으로서(Ostry 223), 복제된 청소년이 등장하는 작품은 청소년

61) Laura Wilder Ingalls와 그의 딸 Rose Wilder Lane의 공동저작으로 알려진 *Little House Series* 는 미국 중서부 지역을 배경으로 몇십년 전에 있었던 Wilder의 어린 시절 기억을 바탕으로 해서 쓰여진 소설로서 1935년부터 1943년까지 출판되었다. *Little House series* 의 세 번째 작품인 *Little House On the Prairie*는 아빠(Pa), 엄마(Ma)를 중심으로 Ingalls 가족이 인디안 구역으로 이사가 살면서 겪게 되는 역경을 다룬다.

62) 실리아는 지극한 사랑으로 매트를 키우면서도 엄마임을 부인한다. 하지만 이어 “세상 무엇보다도 널 사랑한다. 그걸 잊지 말아라.” (I love you more than anything in the world. . . Never forget that, 12)라고 덧붙인다. 엄마라는 이름만 부인할 뿐 실리아는 보호하고 양육하는 엄마의 역할을 충실히 수행한다. 그리고 매트를 ‘내 아들’(Mi hijo)이라고 부른다. 그럼에도 불구하고 실리아가 엄마라는 호칭을 부인한 것은 복제 인간에게 생물학적 부모가 불가능하다는 사실을 반증한다. 실리아의 사랑과 보호는 매트가 성년이 되어 엘 파트론에게 장기를 빼앗길 때가 임박해지면서 더욱 지극해진다.

문학의 특징적인 주제를 강화한다.

너무도 많은 일이 너무도 짧은 시간에 일어났는데, 매트는 그 일을 반도 이해하지 못했다. 모두들 처음에는 열심히 도와주려고 하다가 갑자기 자신을 잔디밭에 내동댕이친 이유가 무엇일까? 그 사나운 남자(알라크란 씨)가 자신을 '짐승 새끼'라고 부른 이유는 무엇일까? 에밀리아는 왜 마리아에게 자신이 '나쁜 동물'이라고 했을까?

그것은 클론(복제인간)이라는 것과 그리고 아마도 자신의 발바닥에 써 있는 글씨와 관계가 있는 것 같았다. . . 그래서 매트는 모두들 몸에 글씨가 있는 줄 알았다. 하지만 스티븐의 반응을 보니, 모두가 그런 건 아닌 듯했다.

So much had happened in such a short time, and Matt couldn't understand half of it. Why had he been thrown out on the lawn when everyone had been so eager to help him at first? Why had the fierce man called him a "little beast"? and why had Emilia told Mariá he was a "bad animal"?

It has something to do with being a clone and also, perhaps, with the words on his foot, . . . He's assumed everyone was tattooed. From Steven's reaction, it seemed everyone wasn't.

(34)

매트의 발에 새겨진 글귀는 스티븐이 매트의 몸을 텍스트 삼아 읽어낼 때까지 당사자인 매트에게 별다른 의미가 없었다. 매트를 키워준 실리아(Celia)의 설명에 의하면 발에 새겨진 글귀는 아기를 잃어버리지 않기 위한 표식일 뿐이었다. 양귀비밭 외딴집에 갇혀 살던 매트가 텔레비전 속 아이들이 아닌 진짜 아이들에 의해 발견되어 집 밖 세상에 노출된 후 그의 발에 새겨진 글귀는 다른 아이들과 외관상 구별되지 않는 그를 식별하기 위한 문신이 된다.

큰 집 아이들에게 자기 발에 쓰여진 글씨가 발각되고 나서 매트는 그 동안 익숙했던 자기 몸이 낯설어진다. 자기 의사와 무관하게 큰 집에 실려 왔다가 영문도 모르고 집 밖으로 쫓겨난 매트에게 자기 몸은 이제 '섬뜩하도록

낯선'(uncanny) 감정을 불러일으킨다. 매트는 '짐승 새끼', '나쁜 동물', '복제인간' 등 자신에게 겨누어진 말들이 발바닥에 써 있는 글씨에서 연유한다는 사실을 알아차린다. 그 글씨가 자신의 몸에만 찍힌 문신이라는 사실도 알게 된다.

복제 인간이 된다는 것은 남과 다르다는 것이고 사람들에게 공포와 증오의 대상이 된다는 것을 의미한다 (81; LO 6). 복제 인간이 자신의 몸에 느끼는 섬뜩하도록 낯선 감정은 매트만의 것이 아니다. 매트를 큰 집에 데려온 아이들과 하인들은 그를 보통 아이로 오인한 것을 알고 경악한다(24). 표식은 복제 인간의 식별 불가능성 때문에 붙여진 것이다. 그렇기 때문에 매트의 몸에 새겨져 있는 텍스트가 아니었다라면, 그들은 인간과 외관상 차이가 없는 복제된 아동을 알아보지 못했을 것이다. 텍스트로서의 몸은 큰 집 아이들과 매트를 갈라놓는 표식이다. 외관만 보았을 때 언제든 닥칠 수 있는 오인의 가능성 때문에 큰 집 식구들은 두려움에 사로잡힌다. 그들은 식별된 복제 인간에 대해서는 혐오와 멸시를 감추지 않는다.

뉴컴 (Erin T. Newcomb)의 언급처럼 사람들에게는 몸의 일부가 기계로 채워져 있는 사이보그보다 복제 인간이 더 위협적이다(178). 언제 자기 복사판이 자신을 대체할지 모르기 때문이다. 식별 불가능한 복제 인간에 대한 두려움은 또한 자기 자신이 복제된 사람일지도 모른다는 발설할 수 없는 공포까지 낳는다. 복제 인간의 구별 불가능성은 복제된 인간 자신에게도 예외 없이 적용되기 때문이다. 매트는 거울을 들여다보며 자신의 몸이 인간과 다를 바 없다면, 내면이 다른 건 아닌가 하고 반문한다(71). 매트는 자기 자신으로부터 철저히 소외됨으로써 청소년기의 특징적인 고민을 극적으로 보여준다.

이것의 경우, 의식과 감정을 마비시킬 정도의 마이크로칩이 심겨진 그들은 복제 인간과 달리 구별 가능하다. 이들의 대리석과 같이 둔중한 눈이나 동작은 가시적으로 식별 가능한 것이기 때문에 전혀 위협이 되지 않는다. 이

짓은 인간의 외관과 내면이 폭력적으로 억압된 탓에 인간의 몸을 가지고 있으면서도 기계와 동일시된다. 비록 이짓의 발에도 날짜가 텍스트의 형태로 명시되어 있어 매트처럼 ‘알라크란 가의 자산’임을 나타내지만(LO 249), 이는 식별 수단이 아니라 제품의 유효기간을 말해주는 표식이다. 이짓 뿐만 아니라 아편국 사람들의 몸에 전반적으로 이식된 마이크로칩으로 말미암아 많은 등장인물들은 사이보그나 다름없다. 매트를 포함해서 아편국 사람들은 엘 파트론의 권력과 아편국을 지속시키기 위해 존재할 뿐이며 임의로 폐기된다는 점에서 이들의 몸 자체가 디스토피아를 상징한다. 템 린은 “이놈의 땅에서 우리는 실험동물일 뿐이에요. 우리는 용도가 있는 동안에만 대접을 받는 거라고요.”(We're bloody lab animals to this lot. We're only well treated until we outlive our usefulness, 189)라고 절규한다.

매트가 삶을 대어받은 기간은 성년, 사회적으로 청소년 (작품에서는 14세로 명시된다)이 되는 때까지이다. 매트에게 청소년이 된다는 것은 엘 파트론에게 제공될 장기를 거둘(harvest) 때가 되었다는 것으로 죽음이 임박했음을 말한다. 그래서 통상적으로 아동에서 성인으로 가는 중간 단계로서의 청소년기 개념은 매트에게 보장되지 않는다(Ventura 95). 그가 변성기의 조짐을 보이자 엘 파트론은 기뻐한 반면, 실리아는 울음을 터뜨린다(187).

매트는 자신과 동일한 유전자를 가진 엘 파트론에게 본능적 유대감(kinship)을 느낀다.

아이는 본능적으로 엘 파트론이 마음에 들었다. 왠지 노인의 모습에는 온당한 느낌이 있었다. 눈 색깔도 좋았다. 그게 왜 좋은지는 몰랐지만, 그냥 그랬다. 얼굴은 묘하게도 낮이 익었고 푸른 정맥이 불거진 여윈 두 손의 생김새는 마음 깊이 와 닿았다.

He liked El Patron instinctively. There was something so right about the way the old man looked. His eyes were a good color. Matt didn't know why it was good, only that it was. El patron's face seemed oddly familiar, and his hands--thin and

blue-veined--had a shape that appealed to Matt in some deep way. (56-57)

매트는 처음 엘 파트론을 만나자마자 그에게 묘한 끌림을 경험할 뿐만 아니라 그에 관한 모든 것, 목소리나 생김새, 눈 색깔까지 좋아하게 된다(61). 엘 파트론과의 본능적 유대 때문에 그는 다른 사람들이 엘 파트론을 비난하는 것을 좋아하지 않는다(114; 157). 통상 복제 인간이 태어나자마자 뇌가 파괴되어 짐승과도 같은 다른 복제 인간을 목격한 후에도 그러한 끔찍한 운명에서 자신을 구해 준 엘 파트론에게 감사할 뿐, 엘 파트론이 자기 자신을 복제한 이유가 무엇인지 고민하지 않는다(125). 엘 파트론을 향한 맹목적인 호감과 감사의 마음 때문에 매트는 스스로 다른 복제 인간들과 자신을 구별해서 장기 제공자의 운명을 부인한다(190-91).

매트가 엘 파트론에게 느끼는 본능적인 유대는 감옥같은 집일망정 그 집이 제공하는 보호와 양육으로 강화된다. 엘 파트론이 매트 앞에 등장한 시점은 매트가 실리아와 같이 살다가 세상에 노출된 후 감옥에 갇혀 큰 집 하인 로자의 학대를 받던 때였다. 사실상 가축같이 감금당했던 매트를 구원하고 로자에게 별을 내린 엘 파트론은 어린 매트에게 더할 나위없는 보호막이었다. 매트는 엘 파트론에 의해 구조된 이후 아편국 수장의 복제 인간으로서 보호과 부, 최고 수준의 교육을 누리게 된다. 게다가 엘 파트론은 매트를 가까이 두고 자신이 살아온 이야기를 들려주면서 현실적인 지혜와 처세술, 그리고 생존을 위한 불타는 의지를 불어 넣어주었다(58). 그 결과, 매트는 아편국 경영에 필요한 기술적 지식과 정치적 소양뿐만 아니라 스파이나 부패한 정부 관리들의 관계망까지 섭렵한 사람이 되었다(238). 매트는 이 모든 혜택이 노인이 자신을 사랑하기 때문 이라고 생각한다. 매트가 엘 파트론에게 느끼는 본능적이고 맹목적인 유대와 엘 파트론이 매트에게 베푼 아낌없는 선물과 혜택들로 말미암아 매트는 자신의 심장을 빼앗으려는 엘 파트론의 진짜 의도를 보지 못한다. 자신을 다른 복제 인간과 구별해서 온갖 특혜

를 준 사람이 자신의 생명을 취할 것이라는 가정은 매트에게 성립 불가능했다(191). 매트는 무엇보다 노인의 애정을 의심하지 않았기 때문에 눈앞의 진실을 놓치고 있었던 것이다.

매트의 자기 능력에 대한 과신 역시 복제 인간의 운명을 그에게 은폐하는 역할을 한다. 피아노를 연주하면서 자신이 복제된 인간임을 잊을 수 있었던 그는 자신의 재능과 능력 때문에 다른 사람들이 자신을 인간으로 대우해 줄 것이라는 안이한 생각을 갖는다(91). 엘 파트론이 매트의 성취를 자랑스러워하며 선물과 칭찬을 아끼지 않은 것도 그의 속내를 매트에게 감추는 역할을 했다(191). 복제 인간들이 널려있는 상황에서도 자신의 능력에 대한 자부심 때문에 자신은 다른 복사판들처럼 여분의 장기를 제공하기 위해 태어나지 않았다는 안일한 결론에 이른다(191). 그 결과 누구나 알고 있지만 입밖에 내는 것이 금지된 복제인간의 용도가 정작 당사자에게만 가려진다.

매트가 복제 인간으로서의 자신의 운명을 끝까지 부인한 이유는 자신이 엘 파트론의 사랑을 받는 가족이라고 믿었기 때문이다. 엘 파트론이 아무리 위험천만의 인물이라 할지라도 매트는 자신이 엘 파트론과 가장 가까운 사람, 즉 가족이라고 믿었다(218). 장기 제공을 위해 끌려가기 직전까지 엘 파트론의 사랑을 의심하지 않는 매트의 모습은(El Patron loves me! 220), 한편으로 버거운 진실에 마주하기를 두려워하는 매트의 심경을 전해 준다(230). 다른 한편, 이 장면은 자신의 생명이 위협받는 상황에서도 포기하고 싶지 않은 가족 관계에의 집착과 그만큼 허약한 가족 안에서의 위치를 말해 준다. 여기서 가족은 복제 인간임(cloneness)을 벗어나 인간처럼 되기 위해 발버둥치는 매트가 필요로 하는 유대 관계이다.

작품에서 매트는 엘 파트론으로부터 “가장 중요한 사람”(He's the most important person in my life, 62)으로 대우받지만, 이것은 그가 장기 제공자이기 때문일 뿐 가족이기 때문은 아니다. 템 린은 천애의 고아와 같은 매트의 처지를 다음과 같이 표현한다.

“너는 복제인간이다.” 그는 말을 이어나갔다. “네게 이 일을 설명해줄 누구도 없지. 넌 진짜 인간이 전혀 이해할 수 없는 방식으로 혼자다. 심지어 고아도 사진을 보며 말할 수 있지, ‘이건 우리 엄마, 이건 우리 아빠’하고 말이야.”

“But you're a clone,” he went on. “You haven't got anyone to explain things to you. You're alone in a way real humans can't understand. Even orphans can look at pictures and say, 'That's me ma and that's me da.'” (80)

여기서 템 린은 매트가 통상적인 개념과 다른 고아인 점을 강조한다. 복제 인간은 가족 개념에 대한 전통적인 사고방식을 와해시킬 뿐 아니라 가족 구성원과 동일한 이름과 유전자를 가지고 있기 때문에 전통적인 혈통 (parentage)과 족보(genealogy)의 질서를 뒤흔드는 존재이다. 생물학적 유전자를 공유하면서도 원본의 가족에 속하지 못하는 복제 인간은 가족의 신화와 전통 바깥에 존재한다. 대부분의 고아의 혈통은 알려져 있음에도 불구하고, 복제 인간은 혈연관계에 기초한 부모 자식 관계와 가족 관념을 모호하게 만든다. 혈통을 따지자면 매트의 부모는 엘 파트론이지만 이들은 부모와 자식 관계는 아니다.⁶³⁾ 또한 생물학적 원본이 살아있기 때문에 매트는 통상적인 의미의 고아도 아니다. 엘 파트론과 매트의 규정 불가능한 관계는 복제 인간이 가족 내에서 차지하는 불안정하고 ‘착지 불가능한’(slipping) 위치를 반영한다.

복제 인간 매트는 통상적인 의미의 고아가 아니기 때문에 고아에서 벗어나 가족을 찾으려는 그의 시도는 곧 복제 인간으로서 인간다움을 획득하려는 몸부림이다. 먼저 매트는 엘 파트론과의 생물학적 관계에 집착하여 그의

63) 엘 파트론과 매트의 관계를 생물학적 부자간으로 보기는 어렵다. 이들은 원판과 복사본의 관계라는 점에서 부자간으로 정확하게 맞아떨어지지 않는다. 그러나 매트에게 일방적으로 자기의 옛 이야기를 전해주는 엘 파트론은 몽상 속에서 자신을 서른다섯 살로 생각하고 매트를 오래 전에 죽은 아들 펠리페(Felipe)로 간주한다(201).

가족이 되고자 하지만 좌절을 맛본다.

엘 파트론은 마지막으로 사력을 다해 힘을 모으는 것 같았다. “미 비다, 나는 너를 창조했다, 신이 아담을 창조한 것처럼 말이다”

실리아는 화가 나서 코웃음쳤다.

“내가 없었다면, 너 아름다운 일몰도 못 봤을 테고, 바람에 실려 온 비냄새도 못 맡았을 게다. . . 미 비다, 난 너에게 이런 것들을 주었다. 너 . . . 내게 . . . 빛을 줬다.”

“개는 당신한테 빛진 거 아무것도 없어.” . . . “입이 있으면 말해 봐,” 실리아가 말했다. “매트는 당신한테 빛진 게 아무것도 없으니, 당신한테 값을 것도 없어.”

El Patron seemed to gather his strength for a last effort. "I created you, Mi Vida, as God created Adam."

Celia sniffed indignantly.

"Without me, you would never have seen a beautiful sunset or smelled the rain approaching on the wind. . . I gave you these things, Mi Vida. You . . . owe . . . me."

"He owes you nothing," . . . "Speak for yourself," said Celia.

"Matt owes you nothing, and he's going to pay you nothing."

매트가 성년이 될 때까지 목숨을 '대여해 준' 엘 파트론은 매트에 대한 소유권을 주장한다. 그래서 그가 '대여해 준' 매트의 생명은 성년이 되기까지의 한정된 삶이다. 위의 인용문에서 드러나듯이 엘 파트론은 매트의 지능을 보전해서 다른 복제 인간과 구별된 삶을 주었을 뿐만 아니라 구태여 필요하지도 않은 교육을 비롯해 갖가지 혜택을 베풀어 주었음을 과시한다. 그럼에도 불구하고 엘 파트론에게 매트는 다른 복제 인간과 전혀 구별되지 않은, 장기를 공급해주는 동물로 인식될 뿐이다(Kerr 108). 태생적 취약성 때문에 보통 사람을 모방하면서 자기 정체성을 구축해 나가는 복제 인간 매트는 혈연관계에 끌리지만 엘 파트론에게 매트는 그의 재산 목록 1호일뿐이다.

매트의 가족 찾기는 매트 쪽에서의 모색이 아니라 매트에게 먼저 가족이 되어 준 사람들과의 유대로부터 가능해진다. 매트에게 가족이 되어 준 사람

들은 매트를 인간으로 대우해 준 사람들이다. 여기서 매트의 인간, 인간성 추구하고 가족의 모색은 같은 차원이다. 실리아는 매트를 ‘미 비다’(내 생명; mi vida) 혹은 ‘미 이호’(내 아들; mi hijo) 라고 부르면서 애정을 아끼지 않았다.

“실리아가 누구야?” . . .

“아, 실리아 . . . 우리, 우리 엄, 엄마야.” 매트는 그게 사실이라는 걸 깨달았다. 그녀가 자신을 엄마로 생각하지 말라고 누누이 타이르던 시절은 아주 가 버렸다. 매트를 그렇게 아껴준 사람은 없었다. 그렇게 자신을 감싸주고 사랑해 준 사람은, 템 린을 빼면 아마 실리아 뿐일 것이다. 그리고 템 린은 아버지나 같았다.

“Who's Celia?” . . .

“Why, Celia . . . she's my . . . my m-mother.” And he knew that it was true. All those years she'd told him not to think of her as her mother fell away. No one else cared for him the way she did. No one protected him or loved him so much, except, perhaps, Tam Lin. And Tam Lin was like his father.

(315)

위 인용문은 고아원에서 고향마을 얘기가 나오자 실리아를 떠올리는 장면이다. 여기서 매트는 실리아를 엄마로 명명한다. 생물학적 가족 구성이 좌절된 이후에야 매트는 이미 오래 전부터 자신을 인간으로 대우하고, 가족이 되어 준 사람을 받아들여 가족을 정의한다.

실리아는 이짓이 될 위험을 무릅쓰고 매트를 엘 파트론의 소모품이 될 운명에서 구해낸다는 점에서 모성(motherhood)을 구현한다. 양귀비밭 작은 집에서 죄수처럼 갇혀 살면서도 실리아의 사랑 때문에 매트는 보호받으며 성장할 수 있었다. 비록 매트가 실리아를 엄마라고 부르지는 못할망정, 실리아는 아무리 고단해도 매트를 번쩍 안아 올려 침대로 데리고 가는, 잠자기 전 의식(ritual)을 잊은 적이 없는 엄마였다(13). 매트가 아편국에 노출된 후

큰 집 식구들과 하인들이 그를 가두고 짐승 취급했음에도 불구하고 실리아는 오히려 알라크란 가 식솔들을 짐승이라고 부르며 맞선다(47). 엘 파트론의 보호 아래 살면서 아편국을 벗어나지 못할 자기의 운명을 받아들이면서(144), 그의 권위에 떳떳하게 맞선 사람은 실리아 뿐이다(234). 실리아는 엘 파트론으로부터 ‘대여받은’ 매트를 주인에게 돌려주기를 거부한다. 그는 매트에게 비소(arsenic)를 조금씩 먹여 그의 심장을 불안정하게 만듦으로써 장기 제공을 불가능하게 만든다.

매트를 인간과 다름없는 존재로 인정한 또 다른 사람은 매트가 앞의 인용문에서 아버지나 다름없다고 고백한 템 린이다. 그는 복제 인간을 인간 이하의 범주로 취급하는 일반적인 견해에 도전해서 복제 인간과 인간의 차이가 없다고 말한다(245).⁶⁴ 그래서 그는 매트를 동등한 인간으로 간주해서 여느 아이와 같이 매트에게 여러 가지 경험들을 부여하고 용기와 충성 같은 자질들을 가르친다(138). 또한 아편국에서 개보다 나은 것이 없는 대접을 받는 매트에게 템 린은 인간에게만 기대되는 도덕적 자질을 요구한다. 가령, 마리아(Maria)의 강아지, 복슬이를 죽인 혐의를 뒤집어 쓴 매트가 잘못을 부인하자 템 린은, “하수구의 쥐새끼들은 누구나 거짓말을 한다. . . . 하지만 인간은 캄캄한 곳으로 달려가 숨지 않는단 말이다, 왜냐하면 인간은 그 이상의 존재니까”(Any rat in a sewer can lie, . . . But a human doesn't run and hide in dark places, because he's something more, 138) 라고 말하며 매트를 엄중하게 문책한다. 자신을 인간으로 대우하며 인간답게

64) 템 린은 과학적 수단을 동원해서 태어난 복제 인간이라 할지라도, 일단 출생 후엔 여타의 사람들과 다를 바 없다는 입장이다. 템 린이 복제인간과 인간 사이에 존재하는 수태와 출생 과정의 차이까지 부인하는 것은 아니다. 다만 그러한 차이가 보이지 않는다는 것이다 (Newcomb 177). “내가 더러운 비밀을 하나 알려주마” . . . “복제인간과 인간의 차이를 구별할 수 있는 사람은 아무도 없다. 왜냐하면 둘 사이에는 어떤 차이도 없기 때문이지. 클론이 열등하다는 건 추잡한 거짓말이다.”(Here's the dirty little secret. . . . No one can tell the difference between a clone and a human. That's because there *isn't* any difference. The idea of clones being inferior is a filthy lie, 245) (강조는 원문)

자라도록 가르침을 아끼지 않았던 탬 린이 생물학적 가족이 없는 복제 인간에게 아버지와 같이 여겨지는 것은 수순이다.

탐 린을 통해 매트에게 전수되는 것은 자유주의적 인본주의의 가치이다.⁶⁵⁾ 인간다움이 인간만의 고유한 자질이 아니라 인간을 본 딴 복제인간에 의해 차용될 수 있다는 사실로 말미암아 인간, 인간다움의 개념은 전복된다. 포스트휴머니즘 시대 인간의 몸의 경계가 흐릿해진 것처럼 인간다움의 가치 역시 인간의 경계를 넘어간다. 복제 인간의 정체성 모색은 인간이 전유해 온 인간성과 인간다움의 가치를 모방하는 과정이다. 그런데, 그가 모방해서 내면화하는 가치가 그를 온전하게 재현할 수 없으므로 복제 인간은 그 괴리가 만들어내는 긴장 속에서 살아간다. 그래서 복제된 청소년 주인공은 청소년문학에 흔히 나타나는 인간이란 무엇인지 하는 질문에 극적 맥락을 부여한다.

복제를 다루는 청소년문학의 중심 화두는 복제된 주인공과 원본과의 관계, 즉 가족 관계이다(Crew 210). 탐 린은 이 문제에 대해 다음과 같은 입장을 밝힌다.

“. . . 내가 말하고 싶은 건 바로 이거다. 사람들은 아직 어릴 때 어느 방향으로 자랄 것인지 선택한다는 거지. 네가 지금 친절하고 괜찮은 사람이라면 친절하고 괜찮은 어른으로 자랄 터이다. 하지만 엘 파트론과 비슷하다면 . . . 생각을 좀 해 봐라”

“What I mean to say is this: When you're small, you can choose which way to grow. If you're kind and decent, you grow into a kind and decent man. If you're like El Patrón . . .

65)매트는 복슬이를 죽은 혐의를 억울하게 뒤집어 쓴 비참한 상황에서도 탐 린이 자신에게 인간으로서의 도덕적 자질을 엄하게 요구한 것에 대해 안도한다. “그래도 슬픔 속에서 어렴풋한 희망의 빛이 떠올랐다. 모두들 자신이 개보다 나은 것이 없다고 생각하는데, 한 사람은 자신이 그 이상의 존재가 될 수 있다고 믿어준 것이다. 그리고 난 그렇게 될 거야, 매트는 흐린 눈으로 천장을 올려다보며 다짐했다” (Yet in the midst of the sorrow, Matt found a glimmer of hope. Someone, out of all people who thought he was no better than a dog, believed he could be something more. *And I will be*, Matt promised as he stared up at the blurry ceiling, 139) (강조는 원문)

Just think about it." (70)

위 인용문은 매트가 엘 파트론과 다른 삶의 가능성을 가지고 있음을 시사한다. 유전적 인자가 동일함에도 불구하고 템 린은 복제 인간이 원본과 다른 내적 자질을 가진 사람으로 자랄 수 있다고 주장한다. 템 린은 매트가 엘 파트론의 유전적 정보를 담은 ‘사진’(a photograph, 80)과도 같은 피부 세포로부터 만들어진 복사판이므로 원본의 삶을 닮아간다는 유전적 결정론에 반대한다. 복사판은 원본과 동일하다는 유전적 결정론은 청소년문학 작품에서 흔히 등장하는 사고이다.⁶⁶⁾ 다른 청소년문학 작품에서 복제 인간은 복사판이라는 사실로 말미암아 원판의 삶과 떨어질 수 없는 것으로 설정된다 (Applebaum 129-31). 그러나 여기서 매트는 템 린의 인본주의 교육의 세례를 받고 성장하는 인물로 그려지며, 반면 원본인 엘 파트론은 평면적인 소유욕의 화신으로 드러난다. 복제된 주인공이 등장하는 청소년문학은 인간, 인간다움이, 인간이 아닌 존재에 의해 구현됨을 그려냄으로써 인본주의적 가치에 도전한다. 하지만, 오스리의 지적과 같이, 작품은 과학기술이 인간의 몸에 어떤 모양으로 개입하든, 인본주의적 가치와 인간 본성은 승리한다는 메시지를 전함으로써 관습적인 가치를 강화하는 딜레마를 보여준다(235; 243).

인간 중심적 가치를 내면화한 복제 인간 매트의 딜레마는 그의 몸으로 나타난다. 매트를 인간으로 만들어 준 것은 법률 해석이었다. 복사판을 인정하지 않고 매트를 ‘사람이 아닌 것’(unperson, 367)으로 분류했던 법률이 엘 파트론의 사후, 매트에게 원본의 자리와 지위를 물려준다. 매트는 인간이

66) 청소년문학에 나타나는 유전적 결정론은 다소 부정확한 과학적 사실까지 동원해서 전개된다. 기억이나 감정이 인물의 DNA에 온전히 저장되어 있다고 설정하는 작품(*Gem X*, 2006)도 있고, 자라나는 환경과 상관없이 복제 인간은 원본을 곧장 복사하기 마련이라고 형상화하는 작품도 있다(*Blueprint*, 2000). Noga Applebaum, *Representations of Technology in Science Fiction for Young People* (New York: Routledge, 2010) 129-31.

되었지만 동시에 여전히 인간을 끊임없이 모방해서 인간다움을 증명해야 하는 복제 인간일 뿐이다. 그래서 매트와 몸 자체가 인간과 복제된 인간 사이의 긴장을 구현한다(Newcome 181). 매트의 몸은 인간 아니면 복제 인간 어느 한 쪽을 택할 수 없는, 인간이면서 동시에 복제 인간이다. 인간처럼 되고 싶은 매트의 갈망이 가족으로 진입하고자 하는 욕구로 표현되는 이 작품에서 매트는 자신을 인간으로 대우하는 사람들과 가족의 유대를 형성하고자 한다. 그래서 복제 인간인 매트를 인간 대접하는 사람들과의 관계망은 제한될 수밖에 없다.

청소년문학 작품에 등장하는 복제 인간은 생물학적 가족에서 소외될 뿐만 아니라 가족의 주변에 위치하기 때문에 역으로 기존의 것과 다른 유대관계를 형성할 가능성을 가지고 있다(Applebaum, 144). 즉, 그는 전통적인 가족의 반경 안에 머무를 수 없기 때문에 가족의 외연을 확장할 가능성을 가진 존재이고 가족에 잔존하는 위계질서로부터 자유롭다. 그런데, 매트의 경우, 인간으로 대우받고 싶은 그의 강박은 자신을 인간과 다름없이 대우하면서 먼저 가족이 되어 준 사람들과 관계맺음을 모색한다. 그런 의미에서 그는 인간이면서 복제 인간인 자신의 '특이한 몸'(odd body, Ostry 238)을 받아들이지 못하는 한계를 보여준다.⁶⁷⁾ 자신이 인간임을 주장하면 할수록, 그의 몸은 인간과 복제된 인간 사이의 긴장과 모순을 더 첨예하게 보여주는 장소가 된다. 그래서 작품에 나타난 포스트휴머니즘 시대의 몸은 청소년들이 자기 몸의 변화에 느끼는 낯설고 어색한 감정을 보여주는 메타포이다.

복제된 청소년 주인공이 등장하는 『전갈의 집』은 생명공학의 메타포를 동원하여 청소년기의 몸과 특징적인 고민들을 형상화한다. 복제된 청소년 주인공은 포스트휴머니즘의 산물인 자신의 몸 때문에 갈등하며, 자신의 복제인간으로서의 위치를 벗어나기 위해 인본주의적 가치에 천착하는 경향이 있다.

67) 속편 *The Lord of Opium*에 가서도 매트는 혼자서도 "난 인간이야" (I'm human)라고 수없이 중얼거린다. 이 대목은 그가 복제된 인간임을 자신에게 일깨워줄 뿐이다.

가족은 복제 인간이 인간으로 진입하고 싶은 요구를 드러내는 제도이며 공간이다. 매트에게 가족은 혈연관계를 넘어 서로 사랑하는 사이로 확대해서 정의된다.⁶⁸⁾ 이렇게 확대된 가족의 정의는 혈연관계에 의한 가족에 속하지 못하는 복제 인간의 태생적 취약성을 반영하며 동시에 가족을 재정의함으로써 가족에 편입되겠다는 그의 몸부림을 보여준다. 이 작품은 포스트휴머니즘 시대의 고아와 다름없는 복제된 청소년 주인공의 정체성과 가족의 모색을 형상화한다.

68) “내 생각엔 사람들은 가족을 찾고픈 본능이 있는 것 같아. 엄마, 아빠, 누나, 동생을 찾기 마련이지. 꼭 피를 나눈 사이일 필요는 없어. 그저 널 사랑해주면 돼, 가족들을 찾고 나면 두리번거릴 필요가 없는 거지” (I think that people have an instinct for a family. You look until you find a mother, a father, a sister, a brother. They don't have to be blood relatives. They just have to love you. And when you find them, you don't have to look anymore, *LO* 152)

V. 맺음말

본 논문에서는 각각 다른 장르의 청소년문학 작품들에 나타난 고아 서사를 통해 가족이 형상화된 모습을 살펴보았다. 고아 주인공의 전성기인 19세기부터 20세기에 이르기까지 입양되지 못한 고아의 이야기는 거의 없다는 점에서 고아 서사는 가족을 말하는 이야기 틀이다. 전통적인 고아 서사는 주로 고아가 가족을 찾는 이야기인데 가족의 지형이 크게 달라진 1980년대 이후 고아 서사는 변형되기 마련이다.

『집으로 가는 길』은 아동·청소년문학에 흔히 등장하는 모티프인 집으로 가는 여행 구도로 되어 있으며, 1980년대 새로운 리얼리즘이라고 불리는 아동 유기 사건으로 시작하는 작품이다. 그러나 부모에 의한 아동 유기, 심지어 살해 사건은 역사적으로 새로운 현상이 아니다. 이것은 고대까지 거슬러 올라가는 악습이자 신화(*Oedipus*)나 성경 속 인물들(모세나 요셉의 경우) 그리고 동화(fairy tales)⁶⁹⁾에서도 흔히 등장한다. 아동 유기 문제가 1980년대 미국 사회에서 부각되는 이유는 역사적으로 그리고 문학적으로 빈번한 사건임에도 불구하고 그동안 금기시되고 침묵당해 왔기 때문이다. 문학 작품에서 아동 유기 사건은 다음 이야기의 전개를 위해 재빨리 망각되고 억압되어 왔고, 그 결과 아동 유기에 얽힌 부모의 동기나 태도는 지속적으로 회피되어 왔다(Gross 104). 반면, 여기서는 아이들이 집을 찾아가는 여행 내내 엄마가 자신들을 버린 이유와 씨름한다.

『집으로 가는 길』은 유기됨으로써 사실상 고아가 된 아이들이 집을 찾아가는 고아 서사의 패턴에 속하지만 기존 이야기가 당연시하는 집과 가족에 대해 질문함으로써 변형된 고아 이야기이다. 기존의 고아 이야기는 고아인 아동의 덕성이 보상을 받아 이상적인 가족의 품의 안긴다는 한결같은 결말로 끝난다. 그러나 『집으로 가는 길』이 찾아가는 것은 자신들의 보호해줄 가

69) *Snow White* 와 *Hansel and Gretel* 은 대표적인 예들이다.

족이 아니라, 제목이 말해 주듯이 아이들이 같이 살아갈 ‘집’이다. 고아 이야기는 고아에게 행복한 가정이 주어지는 결말로 끝나지만, 털러만 아이들은 가족처럼 함께 살 수 있는 어른과 공간을 찾아간다. 이 과정에서 아이들은 당장 먹고 잘 곳이 막연함에도 불구하고 친척이나 교회, 학교가 제시하는 제도적 해결책을 거부한다. 기존 고아 이야기가 아동에게 보호자로서의 가족을 찾아주는 이야기라면, 1980년대 청소년문학, 『집으로 가는 길』은 어른이나 마찬가지로 자신과 가족을 보호할 능력을 구비한 청소년이 가족으로서 같이, 그리고 자유롭게 살 수 있는 집을 찾는 이야기이다.

조손 가정을 이루기까지 할머니와 손자들이 집을 놓고 벌이는 갈등은 혈연관계라고 해서 가족이 될 수 없는 만만치 않은 현실을 말해준다. 이들이 가족이 되기 위해서는 어른과 아이들 사이에 관습적으로 지켜지는 위계질서와 관행에 도전하는 과정이 필요했고 이는 필연적으로 충돌과 긴장을 가져다준다. 할머니와 손자들이 한 집에서 가족으로 살기 위해서는 역할 분담을 명확하게 하는 과정을 거치고 나서야 비로소 가능했다. 1980년대 정치권에서 강조하는 전통적인 가족으로 돌아갈 수 없는 가족의 현실에서 청소년들은 가족과 집을 다시 정의하고 추구해나간다.

미래 사회 어딘가에 있는 이상향으로 설정된 『기억 전달자』의 사회는 갖가지 현실의 구속으로부터 어른, 아이 할 것 없이 구성원 모두를 해방시키는 것을 목표로 한다. 고통으로부터 면제된, 안정과 평안을 구가하는 사회가 오랜 시간 지속되어 온 것은 대 재앙 이후 과학기술을 동원해서 고통과 불편을 제거하기로 공동체 차원에서 합의했기 때문이다. 그 결과, 빈틈없이 짜여진 사회에서 주인공을 포함해서 이 사회의 구성원들이 평온한 삶을 살아왔음은 부인할 수 없다. 이상 사회를 지속시키기 위해 가족 단위는 공동체의 이상에 맞는 구성원들을 길러내고 교정하며 통제한다. 여기서 가족은 공동체의 목적과 이상 실현을 위한 부품이며, 공동체의 유토피아 기획에 종속되어 있는 단위이다. 가족 구성 또한 이상 사회에 맞게 설계되어 있다. 가족은 생

물학적 단위가 아니라 공동체가 위임한 원로들의 면밀한 관찰과 신중한 결정에 의해 임의로 구성된다. 혹시 닥칠지도 모르는 불행을 두려워한 나머지, 배우자 선택과 생물학적 자녀 생산을 포기하기로 ‘선택한’ 공동체의 합의의 결과, 고아들로 이루어진 가족 단위가 구성된다. 가족 단위는 구성원들의 의식과 무의식을 통제하는 제도이자 장소로서 공동체의 유토피아적 이상에 복무한다.

공동체는 삶을 현재, 이곳에 한정함으로써 이상적 사회를 유지한다. 이 사회의 협소한 시간과 공간을 넘어선 것은 기억으로 통칭된다. 기억 수업으로 공동체가 부인한 가족 계보와 가족 사랑의 존재를 인식한 조나스는 자신의 가족 단위에 투영된 공동체의 거짓과 위선, 폭력을 보게 된다. 그가 공동체를 탈출해 도착한 저 너머 어딘가에 있는 사회는 그가 꿈꾸었던 기억 속 가족과 공동체를 재연한 모습이다. 그러나 결말 부분에서 주인공이 도착한 공동체의 성격과 떠나 온 사회의 변화 여부가 모호하게 처리된다. 기억 속 가족이 재연된 마지막 부분은 서구 기독교 전통이 내면화된 보수적인 가족 전망을 보여준다는 비판을 받는다. 기억의 특성상 기억 속 가족은 독자의 시대보다 더 이전의 이상적 가족 형태를 재연할 수밖에 없다.

복제된 청소년이 등장하는 『전갈의 집』은 자신이 남다르다는 느낌과 세상으로부터의 소외감, 자기 고유의 정체성 모색 등 청소년기에 흔히 나타나는 고민들을 극적으로 보여준다. 복제 인간이 등장하는 청소년문학 작품들은 복제된 청소년을 인간보다 더 인간다운 존재로 그려내며, ‘비인간적인’(inhuman)이란 말이 함의하는 ‘무자비한, 잔인한’이라는 말은 오히려 복제 인간보다 실제 인간의 몫이 된다. 그래서 복제 인간 주인공이 등장하는 청소년문학은 인간성을 인간의 고유한 특징으로 삼는 인본주의 전통에 도전한다.

복제 인간은 존재하거나 존재했던 사람과 동일한 유전자와 외형을 가지고 태어나기 때문에 필연적으로 원본과의 관계, 즉 가족 문제를 제기한다. 그러나 가족 구성원은 인간에게만 허용되는 것이기 때문에 인간 이하의 범

주로 분류되는 복제 인간은 가족에 편입될 수 없는 포스트휴머니즘 시대의 고아이다. 복제 인간 매트는 엘 파트론의 소모품으로서 인간과 기계, 인간과 동물 사이에 위치하기 때문에 통상적인 의미의 고아가 아니다. 그럼에도 불구하고 매트가 가족을 모색한다는 점에서 작품은 고아 서사의 큰 맥락 안에 있다. 매트가 가족에 천착하는 것은 복제 인간으로서 인간성을 획득하고 싶은 욕구와 같은 차원에서 이루어진다. 복제 인간 매트는 엘 파트론과의 생물학적 연결 고리 때문에 그에게 본능적 유대감을 느끼지만 그를 생물학적 소비재로 취급하는 아버지로 인해 가족에 진입하지 못하고 좌절한다. 그는 자신을 인간과 다름없이 대해준 사람들과 가족 관계를 형성함으로써 인간이 되고 싶은 복제 인간의 몸부림을 보여준다. 그러나 정작 그를 인간으로 만들어 준 것은 그가 노력해서 얻은 인간다운 자질과 가족이 아니라 법적 해석이었다. 엘 파트론의 사후 원본의 자리를 차지함으로써 매트는 사실상 인간이 되지만, 여전히 인간을 끊임없이 모방해야 한다는 강박에 시달리는 복사판일 뿐이다. 매트가 찾은 가족은 인간이면서도 인간이 아닌 그의 아슬아슬한 위치를 반영해서 위태롭고 한정된 관계망 안에 있지만, 실리아의 모성애로 인해 인간과 복제 인간 사이의 구분을 뛰어넘는 사랑의 관계를 보여준다.

집, 가족으로 회귀하는 것을 당연시했던 기존 고아 서사와 달리, 20세기 후반 청소년문학은 가족, 집에 대해 질문을 제기한다. 입양으로 직진하는 고아 서사의 천편일률적인 줄거리는 20세기 후반 미국 청소년문학의 다양한 장르적 규범 안에서 달라진다. 본 논문은 입양을 거부하고 아동·청소년들이 함께 집을 찾아 길을 떠나는 리얼리즘 작품과, 사이언스 픽션을 빌어 생물학적 관계를 배제한 고아 가족 단위가 지배하는 상상의 공간을 제시하는 작품 그리고 포스트휴머니즘 시대를 배경으로 생물학적 유대에 매달렸다가 좌절하는 복제 인간 주인공을 그리는 작품을 다루었다.

20세기 후반 청소년문학은 가족을 구성하는 혈연관계에 대해 질문을 던진다. 미국의 국가 개념도 혈연관계로 비유되어 왔거니와 미국의 생물학적

유대는 미국의 중요한 사회적 규범이다(Singley 6). 고아가 입양됨으로써 재 구성된 가족은 혈연관계가 아니지만 생물학적 유대는 고아 서사에서 여전히 강한 구속력을 가진다. 혈연관계가 아니면서도 같은 핏줄처럼 결속되는 가족이 되기 위해서 입양은 같은 인종에 제한되기 마련이다. 계획적·조직적으로 양산된 고아들이 모여 사는 『기억 전달자』의 공동체는 부모가 자식을 입양함으로써 가족을 구성한다. 공동체는 동일한 사회를 영속시키고자 창백한 눈빛(pale eyes)을 가지고 있는 사람들을 골라내어 공동체의 기억을 짊어지운다. 이는 역으로 입양에 부수되는 인종주의를 말해준다.

고아 서사는 통상 고아를 가난과 외로움에서 구원하는 이야기이며, 이러한 물질적인 구원은 보통 입양된 고아가 양부모를 정신적으로 구원하는 이야기로 되돌려진다. 20세기 후반 청소년문학에서 그러한 양방향의 구원은 기존 서사에 나타나는 것과 같이 고아의 노력과 덕성만으로 이루어지는 것은 아니며, 치열한 다툼과 조정을 거친 후에야 비로소 가능한 것이다. 한편, 청소년이 자기 공동체를 저버리고 탈출하는 것으로 어른 세계의 변화를 모색하지만 어느 쪽의 구원도 확실하지 않는 경우도 있으며, 더 인간다운 복제 인간 아들에 비해, 끝까지 비인간적인 기괴함을 견지하는 생물학적 아버지가 등장하는 작품도 있다.

고아 서사는 고아를 벗어나 가족을 찾기 위해 등장하는 고아 주인공의 이야기로서 당대 가족의 지형을 말해주는 효과적인 틀이다. 20세기 후반 미국 청소년문학에 나타난 고아 서사는 1960년대 중반 이후 일어난 급격한 가족 구성의 변화를 반영한다. 작품은 전통적인 가족 구성으로 회귀할 수 없는 현실 속에서 가족을 모색하고 또 좌절하는 청소년들을 형상화하면서 기존 고아 서사를 변형해서 사용한다. 달라진 고아 이야기는 가족의 달라진 주소를 말해준다.

참고문헌

1. Primary Sources

- Farmer, Nancy. *The House of the Scorpion*. New York: Atheneum, 2002.
- . *The Lord of the Opium*. New York: Atheneum, 2013.
- Lowry, Lois. *The Giver*. New York: Laurel-Leaf, 1993.
- . *Gathering Blue*. Boston: Houghton Mifflin, 2000.
- . *Messenger*. New York: Laurel-Leaf, 2004.
- . *Son*. Boston: Houghton Mifflin, 2012.
- Voigt, Cynthia. *Homecoming*. New York: Simon Pulse, 1981.
- . *Dacey's Song*. New York: Simon Pulse, 1982.
- The Giver*. Dir. Philip Noyce. Perf. Brenton Thwaites, Odeya Rush, Jeff Bridges, Meryl Streep, and Katie Holmes. The Weinstein Company, 2014. Film

2. Secondary Sources

- Alston, Ann. *The Family in English Children's Literature*. New York: Routledge, 2008.
- Applebaum, Noga. *Representations of Technology in Science Fiction for Young People*. New York: Routledge, 2010.
- Apseloff, Marilyn Fain. "Abandonment: The New Realism of the Eighties." *Children's Literature in Education* 23.3 (1992): 101-6.
- . "Current Trends in Literature for Young Adults." *Papers on Language and Literature: A Journal for Scholars and Critics of Language and Literature* 23.3 (1987): 397-417.
- Ariès, Philippe. *Centuries of Childhood: A Social History of Family*

- Life*. Trans. Robert Baldick. London: Jonathan Cape, 1962.
- Bartoletti, Susan Campbell. "The Power of Work and Wages: Working Toward Historicity in Children's Fiction." *Children's Literature Association Quarterly* 24.3 (1999): 112-18.
- Basu, Balaka, Katherine R. Broad, and Carrie Hintz, eds. *Contemporary Dystopian Fiction For Young Adults: Brave New Teenagers*. New York: Routledge, 2013.
- Baudrillard, Jean. "The Final Solution: Cloning Beyond the Human and Inhuman." *The Vital Illusion*. New York: Columbia UP, 2000.
- Benton, Michael. "The Image of Childhood: Representations of the Child in Painting and Literature, 1700-1900." *Children's Literature in Education* 27.1 (1996): 35-60.
- Bradford, Clare, Kerry Mallan, John Stephens, and Robyn McCallum. *New World Orders in Contemporary Children's Literature: Utopian Transformations*. Houndsmills: Palgrave Macmillan, 2008.
- Briggs, Julia. "Transitions: 1890-1914." *Children's Literature: An Illustrated History*. Ed. Peter Hunt. Oxford: Oxford UP, 1995.
- Bucher, Katherine and Kaavonia Hinton. *Young Adult Literature: Exploration, Evaluation, and Appreciation*. Boston: Allyn & Bacon, 2010.
- Carpenter, Humphrey, and Prichard, Mari. *The Oxford Companion to Children's Literature*. Oxford: Oxford UP, 2005.
- Cart, Michael. *Romance to Realism: 50 Years of Growth and Change in Young Adult Literature*. New York: Harper Collins, 1996.
- Cecil, Nancy Lee and Patricia L. Roberts. *Families in Children's*

- Literature: a Resource Guide, Grades 4-8*. Englewood: Teacher Ideas Press, 1998.
- Cecire, Maria Sachiko, Hannah Field, and Kavita Mudan Finn. *Space and Place in Children's Literature, 1789 to the Present*. Burlington: Ashgate, 2015.
- Clark, Dorothy G. "Edging Toward Bethlehem: Rewriting the Myth of Childhood in Voigt's Homecoming." *Children's Literature Association Quarterly* 25.4 (2000): 191-202.
- Clausen, Christopher. "Home and Away in Children's Fiction." *Children's Literature* 10 (1982): 141-52.
- Coats, Karen. "Young Adult Literature: Growing Up, in Theory." *Handbook of Research on Children's and Young Adult Literature*. Ed. Shelby A. Wolf, et al. New York: Routledge, 2011.
- Coveney, Peter. *The Image of Childhood: The Individual and Society. A Study of the Theme in English Literature*. 1957. Harmondsworth: Penguin, 1967.
- Crew, Hilary S. "Not So Brave World: The Representation of Human Cloning in Science Fiction for Young Adults." *The Lion and the Unicorn* 28.2 (2004): 204-21.
- Crowe, Chris. "Young Adult Literature: What is Young Adult Literature?" *The English Journal* 88.1 (1998): 120-22.
- Dewan, Pauline. *The House as Setting, Symbol, and Structural Motif in Children's Literature*. Lewiston: Edwin Mellen, 2004.
- Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of Prison*. Trans. Alan Sheridan. New York: Vintage, 1977.
- Griswold, Jerry. *Audacious Kids: Coming of Age in America's Classic Children's Books*. New York: Oxford UP, 1992.

- Gross, Melissa. "The Giver and Shade's Children: Future Views of Child Abandonment and Murder." *Children's Literature in Education* 30.2 (1999): 103-17.
- Halbwachs, Maurice. *On Collective Memory*. Trans. and ed. Lewis A. Coser. Chicago: U of Chicago P, 1992.
- Hanson, Carter F. "The Utopian Function of Memory in Lois Lowry's *The Giver*." *Extrapolation* 50.1 (2009): 45-61.
- Haraway, Donna J. "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century." *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. London: Free Association, 1991.
- Henke, James T. "Dicey, Odysseus, and Hansel and Gretel: The Lost Children in Voigt's *Homecoming*." *Children's Literature in Education* (1985): 45-52.
- Hintz, Carrie. "Monica Hughes, Lois Lowly, and Young Adult Dystopias." *The Lion and the Unicorn* 26.2 (2002): 254-64.
- Hintz, Carrie, and Elaine Ostry, eds. *Utopian and Dystopian Writing for Children and Young Adults*. New York: Routledge, 2003.
- Hintz, Carrie, Balaka Basu, and Katherine R. Broad, eds. *Contemporary Dystopian Fiction for Young Adults: Brave New Teenagers*. New York: Routledge, 2013.
- Hunt, Caroline. "Young Adult Literature Evades the Theorists." *Children's Literature Association Quarterly* 21.1 (1996): 4-11.
- Hunt Peter, ed. *Children's Literature: An Illustrated History*. Oxford: Oxford UP, 1995.
- . ed. *Understanding Children's Literature: Key Essays from the International Companion Encyclopedia of Children's Literature*. London: Routledge, 1999.

- . "Introduction: Fantasy and Alternative Worlds." *Alternative Worlds in Fantasy Fiction*. Ed. Peter Hunt and Lenz Millicent. London: Continuum, 2003. 1-41.
- . *An Introduction to Children's Literature*. Oxford: Oxford UP, 2009.
- Jenkins, Henry. "Introduction: Childhood Innocence and Other Modern Myths." *The Children's Culture Reader*. Ed. Henry Jenkins. New York: New York UP, 1998.
- Johnston, Rosemary Ross. "Childhood: A Narrative Chronotope." *Children's Literature as Communication*. Ed. Roger D. Sell. Amsterdam: John Benjamins, 2002.
- Kass, Leon R., and James Q. Wilson. *The Ethics of Human Cloning*. Washington, DC: AEIP, 1998.
- Kerr, Ryan. "The Father, Son, and the Holy Clone: Re-Vision of Biblical Genesis in "The House of Scorpion." *The Journal of the Midwest Modern Language Association* 43.2 (2010): 99-120.
- Kertzer, Adrienne E. "Inventing Child Reader: How We Read Children's Books." *Children's Literature in Education* 15.1 (1984): 12-21.
- Latham, Don. "Childhood Under Siege: Lois Lowry's *Number the Stars* and *The Giver*." *The Lion and the Unicorn* 26.1 (2002): 1-15.
- . "Discipline and Its Discontents: A Foucauldian Reading of *the Giver*." *Children's Literature* 32 (2004): 134-51.
- Lea, Susan G. "Seeing Beyond Sameness: Using the Giver to Challenge Colorblind Ideology." *Children's Literature in Education* 37.1 (2006): 51-68.
- Lesnik-Oberstein, Karin. "Essentials: What is Children's Literature?"

- What is Childhood?" *Understanding Children's Literature: Key Essays from the International Encyclopedia of Children's Literature*. Ed. Peter Hunt. London: Routledge, 1999. 15-29.
- . *Children's Literature: Criticism and the Fictional Child*. Oxford: Oxford UP, 2002.
- Levy, Michael M. "Lois Lowly's *The Giver*: Interrupted Bildungsroman or Ambiguous Dystopia?" *Foundation* 70 (1997): 50-7.
- Lurie, Alison. *Boys and Girls Forever: Children's Classics from Cinderella to Harry Potter*. Harmondsworth: Penguin, 2003.
- MacLeod, Anne Scott. "The Journey Inward: Adolescent Literature in America, 1945-1995." *Reflections of Change: Children's Literature Since 1945*. Ed. Sandra L. Beckett. Greenwood: Wesport, 1997. 127-35.
- McCallum, Robyn. *Ideologies of Identity in Adolescent Fiction: The Dialogic Construction of Subjectivity*. New York: Garland, 1999.
- McGavran, James Holt. "Wordsworth, Lost Boys, and Romantic Hom(e)ophobia." *Literature and the Child: Romantic Continuations, Postmodern Contestation*. Ed. James Holt McGavran. Iowa City: U of Iowa P, 1999.
- May, Elaine Tyler. *Homeward Bound: American Families in the Cold War Era*. New York: Basic Books, 1988.
- Mills, Claudia. "Children in Search of a Family: Orphan Novels Through the Century." *Children's Literature in Education* 18 (1987): 227-39.
- Mintz, Steven. *Huck's Raft: A History of American Childhood*. Cambridge: Belknap Press of Harvard UP, 2004.
- More, Thomas, Sir. *Utopia*. Trans. and Ed. Robert M. Adams.

- Norton: New York, 1975.
- Myers, Mitzi. "Socializing Rosamond: Educational Ideology and Fictional Form." *Children's Literature Association Quarterly* 14.2 (1989): 52-8.
- Nelson, Claudia. "Drying the Orphan's Tear: Changing Representations of the Dependent Child in America, 1870-1930" *Children's Literature* 29 (2001): 52-70.
- Newcomb, Erin T. "The Soul of the Clone: Coming of Age as a Posthuman in Nancy Farmer's *The House of the Scorpion*." *Contemporary Dystopian Fiction Dystopian Fiction for Young Adults*. Ed. Balaka Basu, Katherine R. Broad, and Carrie Hintz. New York: Routledge, 2013.
- Nikolajeva, Maria. "Growing Up: The Dilemma of Children's Literature." *Children's Literature as Communication*. Ed. Roger D. Sell. Philadelphia: John Benjamins, 2002.
- . *Children's Literature Comes of Age: Toward a New Aesthetic*. New York: Garland, 1996.
- Nodelman, Perry. *The Pleasures of Children's Literature*. 1992. Boston: Allyn and Bacon, 2003.
- . "The Other: Orientalism, Colonialism, and Children's Literature" *Children's Literature Association Quarterly* 17.1 (1992): 29-35.
- Ostry, Elaine. "'Is He Still Human? Are You?': Young Adult Science Fiction in the Posthuman Age." *The Lion and the Unicorn* 28.2 (2004): 222-46.
- . "Clones and Other Formulas in Science Fiction for Young Readers." *Jeunesse: Young People, Texts, Cultures* 1.1 (2009): 184-202.

- Pazicky, Diana Loercher. *Cultural Orphans in America*. Jackson: UP of Mississippi, 1998.
- Peters, Laura. *Orphan Texts: Victorian Orphans, Culture and Empire*. Manchester: Manchester UP, 2000.
- Potter, Troy, and Parsons, Elizabeth. "Institutionalizing Maternity: The Treatment of Mothers with Mental Illness in Contemporary Novels for Children" *Feminist Formations* 23.1 (2011): 118-37.
- President's Council on Bioethics (U.S.). *Human Cloning and Human Dignity: The Report of the President's Council on Bioethics*. New York: Public Affairs, 2002.
- Reeve-Tucker, Alice, ed. *Utopianism, Modernism and Literature in the Twentieth Century*. New York: Palgrave, 2013.
- Richardson, Alan. "Romanticism and the End of the Childhood." *Literature and the Child: Romantic Continuations, Postmodern Contestations*. Ed. James Holt McGavran. Iowa city: U of Iowa P, 1999. 23-43.
- Rose, Jacqueline. *The Case of Peter Pan or The Impossibility of Children's Fiction*. London: Macmillan, 1984.
- Sargent, Lyman Tower. "The Three Faces of Utopianism Revisited" *Utopian Studies* (1994): 1-37.
- Shavit, Zohar. *Poetics of Children's Literature*. Athens: U of Georgia P, 2009.
- Singley, Carol J. *Adopting America: Childhood, Kinship, and National Identity in Literature*. New York: Oxford UP, 2011.
- Silvey, Anita. *100 Best Books for Children*. Boston: Houghton Mifflin, 2004.
- Stewart, Susan Louise. "A Return to Normal" Lois Lowry's *The Giver*." *The Lion and the Unicorn* 31.1 (2007): 21-35.

- Stott, Jon C. and Francis, Christine Doyle. "'Home' and 'Not Home' in Children's Stories: Getting There—and Being Worth It." *Children's Literature in Education* 24.3 (1993): 223-33.
- Thacker, Deborah. "Imagining Child." *Introducing Children's Literature from Romanticism to Postmodernism*. Ed. Deborah Cogan Thacker and Jean Webb. New York: Routledge, 2002. 13-25.
- Townsend, John Rowe. *Written for Children: An Outline of English-language Children's Literature*. Harmondsworth: Penguin, 1974.
- Trites, Roberta Seelinger. *Disturbing the Universe: Power and Repression in Adolescent Literature*. Iowa City: U of Iowa P, 2000.
- Ulanowicz, Anastasia. "'Seeing Beyond': Memory, Forgetting, and Ethics in Lois Lowly's *The Giver*." *Second-Generation Memory and Contemporary Children's Literature: Ghost Images*. New York: Routledge, 2013.
- Wasson, Sara. "Love in the Time of Cloning: Science Fictions of Transgressive Kinship." *Extrapolation* 45.2 (2004): 130-44.
- Watkins, Tony. "History and Culture." *Understanding Children's Literature: Key Essays from the International Companion Encyclopedia of Children's Literature*. Ed. Peter Hunt. London: Routledge, 1999. 30-8.
- . "Cultural Studies, New Historicism, and Children's Literature." *Literature for Children: Contemporary Criticism*. Ed. Peter Hunt. London: Routledge, 1992. 173-195.
- Wilkie-Stibbs, Christine. *The Outside Child In and Out of the Book*. New York: Routledge, 2008.

Wolf, Virginia. "The Linear Image: The Road and the River in the Juvenile Novel." *Children's Literature Association Quarterly* (1986): 41-7.

낸시 파머. 『전갈의 아이』. 백영미 옮김. 서울: 비룡소, 2004.

로이스 로리. 『기억 전달자』. 장은수 역. 서울: 비룡소, 2007.

박선주 외. 고아, 『족보 없는 자: 근대, 국민국가, 개인』. 서울: 책과함께, 2014.

ABSTRACT

The Orphan Narrative in American Young Adult Literature of the Latter Half of the 20th Century

Song, Mikyung

Department of English Language and Literature

The Graduate School

Seoul National University

This dissertation investigates the aspects of family in American Young Adult Literature of the latter half of the 20th century through the orphan narrative. The orphan narrative which has flourished from the beginning of children's literature through the 20th century portrays the journey to find a home. The image of an orphan incarnates the qualities of a child: weak and vulnerable, but also the presence of possibility and freedom. The orphans depicted in the orphan narratives seeks to be adopted into foster families and the plot orphan narratives deal with leads to his or her assimilation into a family. The orphan narrative is an effective storytelling frame for illustrating the family where the orphan finds a place in.

In many instances, the heroes of many American Children's Literature are orphans. The orphan heroes can be said to represent the sense of loss and fear America felt after she was separated from Europe. The orphan narrative as a whole portrays

America's yearning of becoming of God's 'selected', 'adopted' son. The nation, which can be considered to be an extended family is threatened by the presence of orphans, who are outside of family.

The orphan carries images of the Romantic child and most orphan stories unfold with instances where the orphan heroes redeem the lost, unhappy adults. This transformation happens at the foster homes where the orphans are adopted. The adoption is the means to save a child from poverty and also a tool of social unification by relocating street children to homes and by dissolving social unrest.

Biological kinship still plays a role in the orphan narrative, though the characters are not related biologically. The model of adoption is often formed by mimicry of natural families, so a newly constructed family often has similar racial groupings. Biological kinship portrayed in American Literature may be fixed on that of white, middle class people, so individuals from other races and immigrants are often excluded from the narrative.

The gender roles of traditional orphan narratives represent the conventional myths of gender roles in Western families. Orphans are expected to be equipped with different virtues and capabilities, based on their sex. For white males, adoption may be associated with self-reliance and independence, while for white females, obedience and domesticity are sought. Thus, it is no surprising that most orphan heroes are white females, since most orphan narratives are family-oriented. *Homecoming*, a young adult novel of

the 1980's, presents an orphan girl named Dicey who challenges the conventional myths regarding gender roles. Abandoned by her mother, Dicey uses the conventional myths to survive on the road home through masquerading the boy.

The images of orphans have changed over history. In the middle of the 19th century, the orphans were assimilated into adult society and in the closing years of the same century orphans were sought as ideal workers. In the early 20th century the orphan narratives featuring Romantic idealization of children flourished and decades after two World Wars the narratives saw passive and obedient orphans. In the late 1960's when the family composition was changing rapidly due to societal change, orphan narratives began to represent the problem child, a foster kid.

This dissertation deals with families after the 1980's portrayed in the orphan narrative considering the context of different genres of American Young Adult Literature. *Homecoming*, a realism novel which begins with a story of abandonment, unfolds the story of orphan children who reject adoption and set out to find an ideal home. Based on the context of the orphan narrative, it consciously makes use of the conventional narrative.

The Giver is a science fiction which portrays ideal society based on a consensus of community after a great calamity in the future. Biological propagation by natural means is strictly forbidden, and family units are composed of orphans born and raised by the community. The family unit serves the community, while it controls members both in the conscious and unconscious level. Family and

community composed of orphans, have annihilated and suppressed memories. The chapter that is being analyzed deals with how the hero confronts the hypocrisy and violence of community reflected in his own family unit and how he pursues the alternative family and community in his distant memory.

The House of the Scorpion is a science fiction which raises questions regarding what a human being is like and how to define humanity. The hero, a clone, who has a biological relation with the original, but cannot belong to his family is an orphan of the Posthuman Age. The clone's struggle to find family corresponds with his yearning for humanity. This chapter investigates what family signifies at the place where the clones are produced to serve inhuman needs of a human being and analyzes how the clone, a posthuman orphan, pursues family.

keywords: orphan, orphan narrative, family, adoption, home, foster home, utopia, language, memory, clone, surveillance