

‘넥스트 일본(Next Japan)’을 그려내다*

: 〈스즈메의 문단속〉에 나타난 주체와 공동체 그리고 윤리

이 재 은

(가천대학교 강사, 제1저자)

이 현 지

(건국대학교 박사과정 수료, 제2저자)

김 태 경

(경희대학교 부교수, 교신저자)

◆ 국문초록

신카이 마코토 〈스즈메의 문단속〉에서 스즈메는 소타를 구하기 위해 여행길에 오른다. 첫 단계는 의자로 변한 소타를 본래의 모습으로 되돌리기 위한 것이다. 다음 단계는 요석이 된 소타를 현 시공간으로 구출하는 것이다. 6일의 여정 동안 스즈메와 소타는 부성과 모성 어느 하나에 함몰되지 않는 독립적인 주체로서 타인의 희생을 장려하는 근대 국민국가의 희생 내셔널리즘에 도전한다. 강한 일본의 환영 및 폐허와 결별할 시간이라고 말함과 동시에 언제든지 삶의 유약성에 노출될 수 있는 동시대 일본 관객들에게 공동체의 주체로서 풀어내야 할 윤리의 명제, 타인 생명의 담론이라는 문을 연다. 이러한 과정을 통해 〈스즈메의 문단속〉은 헤이세이 시대의 문을 닫고 다음 세대가 나아가야 할 주체와 공동체의 윤리를 제시한다.

주제어 : 신카이 마코토, 〈스즈메의 문단속〉, 주체, 공동체, 윤리

* 이 논문은 2021년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2021S1A5B8096142)

1. 머리말

2011년 3월 11일 일본 동부, 미야기현 해역 태평양 해저를 진원으로 지진이 일어났다. 지진은 최대 40미터 높이의 쓰나미로 이어져 도호쿠 지역의 많은 사람이 희생되었으며 삶의 터전이 사라졌다. 설상가상으로 후쿠시마 제1원자력발전소가 쓰나미로 전류원을 상실하며 핵원료 대량 유출 사고가 일어났다. 현재 방사능 오염수는 계속 바다로 유출되고 있다. 대참사를 불러온 동일본 대지진에 대해 일본 애니메이션을 대표하는 미야자키 하야오(宮崎駿, 1941~) 감독은 “지금까지 우리가 만들어 온 판타지를 만들 시기가 아니다”(2011.03.28.)라고 발언한 바 있다. 이러한 말은 동일본 대지진이 동시대 일본인에게 안겨준 충격과 상실의 크기를 가늠케 한다.

하지만 10여 년이 지난 지금 일본 열도에서 동일본 대지진은 과거의 수많은 재난과 함께 잊히고 있다. 오늘을 사는 이들의 기억 속에서 동일본 대지진이 활취고 간 상처를 여전히 안고 사는 실향민과 피해 지역이 사라지는 것과 동일본 대지진이 앗아간 생명들이 사라지는 것에 대한 우려는 신카이 마코토(新海誠, 1973~) 감독이 애니메이션과 함께 출간한 소설 『스즈메의 문단속(すずめの戸締まり)』에 고스란히 담겨있다.¹⁾ “사람들은 거의 잊고 있었다. 조금 전 발생했던 지진을. 소녀가 다리에서 뛰어내린 것처럼 보인 것도. 그 조금 뒤에 느닷없이 하늘에서 떨어진 로퍼 한쪽도. 하지만 새들과-우리에게는 보였다.”(신카이 마코토 2023:198) 이처럼 그는 집단 기억의 망각을 경계한다.

동일본 대지진은 신카이 감독의 말에서 확인할 수 있듯이, 그의 작품 세계에 직접적으로 영향을 미친 사건이다. “2011년 3월 11일에 저는 지

1) 본고에서는 애니메이션의 신만으로는 파악하기 어려운 인물의 내면 서술과 미장센의 디테일과 관련하여 애니메이션 제작과 함께 집필된 소설을 참조한다. 영화와 소설의 구분은 표기 기호를 준수해, 전자는 <스즈메의 문단속>(시간), 후자는 『스즈메의 문단속』(페이지)로 표기한다.

진의 진원지에서 떨어진 도쿄에 있었습니다. 제가 동일본 대지진으로 직접 피해를 겪지는 않았습니니다. 그렇지만 이 재난은 그야말로 일본 사회의 모든 구조에 변화를 주었고, 저 개인적으로도 엄청난 영향을 받았습니다. [...] <스즈메의 문단속>을 제작하면서 동일본 대지진을 마주하고 그 의미를 이해하고자 했습니다.”(Christian Holub 2023.04.15.) 이렇게 그는 동일본 대지진을 기점으로 애니메이션을 통해 재난을 성찰하고 이에 대한 시각을 담아왔다. 이를 대표하는 작품군이 이른바 ‘재난 삼부작’이라고 불리는 <너의 이름은.(君の名は.)>(2016), <날씨의 아이(天气の子)>(2019), <스즈메의 문단속(すずめの戸締まり)>(2022)이다.

신카이 특유의 빛으로 가득 찬 일본의 풍경과 러브스토리를 배경으로 재난 서사를 풀어낸 ‘재난 삼부작’ 가운데 특히 <스즈메의 문단속>은 SF적 상상력 속 재난, 혜성 충돌과 이상기후를 다룬 전작들과 달리, 동일본 대지진이라는 일본 현실의 재난 경험을 직접적으로 다루었다. 물론 도호쿠 지역, “금단의 땅, 죽음의 땅, 유명마을”(오오타 야스스케 2013:128)이라고 불리는 후쿠시마의 재난 풍경 역시 프레임에 사실적으로 담겼다. 이처럼 <스즈메의 문단속>이 동일본 대지진에 대한 신카이 감독의 10여년 간의 성찰을 담아낸 작품군의 마지막이자 가장 직접적인 응답임을 고려하며, 본고는 스즈메와 소타라는 여정 속 두 인물의 내적 성숙을 ‘넥스트(Next)’ 일본 사회의 주체와 공동체의 윤리 의식의 맥락에서 고찰하고자 한다. 그렇다면 인류세가 불러올 지구의 종말을 방불케 하는 재난 장소의 뒷문을 닫는 스즈메와 소타를 통해 오늘을 사는 일본인들에게 들려주고 싶은 이야기란 과연 무엇일까?

신카이 감독이 <스즈메의 문단속>을 처음 구상했을 때 떠올린 것은 ‘장소를 향한 애도’(이자연 2023.03.17.)였다고 한다. 로드 무비 형식의 <스즈메의 문단속>에서 스즈메 일행은 규슈 미야자키현에서 출발해 2018년 서일본 호우 재해가 극심했던 시코쿠 에히메현과 1995년 한신 대지진을 겪은 효고현 고베, 약 100여년 전인 1923년 관동 대지진으로 피해를 입은 도쿄, 마지막으로 2011년 동일본 대지진으로 가장 큰 피해

를 본 도호쿠 방면 지바현·후쿠시마현·미야기현에 도착한다. 이렇게 프레임 속 각 지역의 풍경 속 폐허는 일본 열도에서 잊히고 있는 재난의 장소를 소환한다. 동시에 “머나먼 선조의 고향 땅이여. 오래도록 배령받은 산과 하천이여. 경외하고, 경외하오며 삼가 돌려드리옵나이다……!”라는 토지시(閉じ師)의 주문을 통해 프레임 속 재난의 시공간은 현 시공간에서 분리된다.

<스즈메의 문단속>에 나타나는 신카이 감독의 일본론에 대한 국내 선행 연구를 살펴보면, 그의 재난 삼부작에서 공통적으로 목격되는 일본 신화, 신도 신앙 특히 이번 작품에 더해진 천황에 주목해 그것의 층위를 분석한 연구들이다. 대표적으로 김정희(2023)는 <스즈메의 문단속>의 미미즈(ミミズ)·가나메이시(要石)가 일본 중세시대 사람들의 국토관의 계승이라는 부분을 밝혔다. 배관문(2023)은 풍경과 인물 내면의 관계를 통해 <스즈메의 문단속>이 신카이 감독의 애니메이션을 둘러싼 ‘일본 회귀’와는 다른 결의 작품임을 밝혔다. 이러한 기반 위에 본고는 스즈메와 소타의 내적 성장 과정의 함의를 포스트모던의 문턱에서 근대 국민국가와의 결별에 실패한 헤이세이(平成) 시대와 이후의 맥락에서 고찰하고자 한다.

한신 대지진과 더불어 동일본 대지진은 ‘잃어버린 30년’이라고 일컬어지는 헤이세이 시대를 대표하는 재난이다. 전쟁과 재해는 ‘국민영화(National Cinema)’를 구성하는 가장 흔한 요소다. 동일본 대지진과 같은 재난의 장소에 대한 애도는 일본 관객의 내셔널한 의식을 불러일으키는 소재일 수 있다. 하지만 본고는 지진, 미미즈의 길을 막는 뒷문 달기에서 일어나는 시공간의 ‘분리’를 내셔널하고 영웅적인 서사에서 벗어난 시도, 다시 말해 헤이세이 시대의 문단기라는 맥락에서 바라보고자 한다. 전근대와 근대를 관통하는 죽음으로 신체의 유한성을 극복하려 했던 일본의 ‘불멸의 정신’과의 결별에 실패한 헤이세이 시대와 스즈메와 소타의 여정에서 일어나는 문단기를 통한 죽음과 부활에 대한 비교 분석은 유의미하다. 이를 통해 <스즈메의 문단속>이 제시하는 공

동체에 대한 비전을 조망할 수 있기 때문이다.

이러한 배경에서 본고는 스즈메와 소타의 내적 성숙의 특징을 우선적으로 '전근대 모성'과 '근대 국민국가의 부성'의 대립에서 벗어나 융합으로 나아가는 새로운 주체의 맥락에서 분석한다. 다음으로는 소타의 죽음에서 출현한 소타-스즈메-다이진의 연합이 갖는 의미를 장 뵈 낭시(Jean-Luc Nancy, 1940~)의 무위의 공동체의 특징, 유한성을 통해 살펴본다. 마지막으로 에마누엘 레비나스(Emmanuel Levinas, 1906~1995)의 얼굴 담론을 통해 본 애니메이션에 나타나는 타자의 죽음에 대한 윤리적 책임에 대해 짚어본다. 이를 통해 본고는 <스즈메의 문단속>이 내포하고 있는 '넥스트 일본(Next Japan)' 사회가 추구해야 할 주체와 공동체의 방향성 나아가 윤리적 태도를 밝히고자 한다.

II. 모성과 부성의 융합, 새로운 주체의 탄생

오프닝 크레딧에서 관객들은 보름달이 비추는 푸른 들판에서 엄마를 찾아 헤매며 우는 어린아이, 이와토 스즈메(岩戸鈴芽)를 만난다. 스즈메는 동일본 대지진 피해자다. 거대 지진에 연이은 40m 높이의 쓰나미로 그녀는 4살 때 고향 집과 엄마를 잃었다. 이후 규슈 미야자키현에서 타마키(岩戸環) 이모 아래 17살 고등학생으로 성장했다. 그런데 이상하게도 애니메이션이 끝날 때까지 스즈메는 어머니와 마찬가지로 부재한 상황인 아버지에 대해 언급하지 않는다. 한편 미미즈가 지상으로 들어오는 뒷문을 잠그는 토지시(閉じ師) 가계를 잇는 청년 소타(宗像草太)는 할아버지 아래 성장했다. 요컨대 <스즈메의 문단속>에서는 근대 국민국가의 의사인격인 아버지라는 존재가 거동할 수 없는 상태인 소타의 조부만을 남긴 채 배제되어 있다고 할 수 있다.

이처럼 스즈메와 소타 모두 양친이 부재한 인물이다. 관객은 스즈메가 어머니를 여윈 이유만을 알 뿐이다. 스즈메는 주지하다시피, 동일본

대지진으로 어머니와 집을 잃고 고향을 떠나 부계가 아닌 모계, 이모의 돌봄을 받으며 성장했다. 사실 단카이 주니어 세대 및 그 이하의 세대가 성장한 쇼와 후기부터 헤이세이 전기까지(1970년대 중반부터 1990년대 초반까지는 자녀 양육에 아버지가 참여하는 비율이 극히 낮았던 시대다.)²⁾

이러한 시대상을 반영하듯, 애니메이션 계보에서 모성의 아우라는 헤이세이 시대 국민 감독이라 불리는 미야자키 하야오의 작품 세계를 특징짓는 부분이다. 신카이 마코토 감독이 <스즈메의 문단속> 영감의 출처를 <마녀 배달부 키키(魔女の宅急便)>(1989)라고 밝혔을 만큼 그의 작품 세계에서 미야자키의 존재는 중요하다. 이러한 차용은 헤이세이 시대 이래 최대 국민 작가인 미야자키를 계승하려는 애니메이션 감독으로서의 신카이 감독의 포부를 보여주는 부분이라고 평가받는다(渡邊大輔 2022.12.26.).

미야자키 감독의 애니메이션에서 ‘소녀’는 서브컬처 비평가인 우노 츠네히로(宇野常寛)의 분석을 따르자면 크게 두 가지로 나뉜다(우노 츠네히로 2022:161-162). 하나는 소년의 성장에 있어 자기실현을 가능케 하는 존재자다. 예컨대 <미래소년 코난(未来少年コナン)>(1978)의 라나, <천공의 성 라퓨타(天空の城ラピュタ)>(1986)의 시타는 소년이 모험을 떠나는 이유며 낭만주의의 가치를 보증해 주는 모성의 체현자다. 소녀는 소년의 낭만주의를 보증하기 위해 때로는 약하게 또 때로는 강

2) 고도성장기 이후의 일본 남성이 일하는 방식은 ‘맹렬사원’이라는 말이 대표하듯, 회사와 직원 간의 강력한 일체감을 바탕으로 일벌레처럼 일하는 것이었다. 일을 ‘맹렬하게’ 했다는 말을 뒤집어 보면 가정과 자녀양육에는 ‘맹렬하지 않았다’는 것을 의미한다. 이런 아버지상은 아내와 아이에게는 ‘도움이 안 되는 실망스런 아버지상’으로밖에 비치지 않는다. 1970년대에 만화 『못난 아버지(ダメおやじ)』가 인기를 끌만큼 당시 아버지의 존재감은 희박해졌다. 게다가 1980년대 이후 일 때문에 가족과 떨어져 혼자 사는 아버지가 증가하면서 1990년대에는 이런 아버지의 비율이 30퍼센트를 넘는다. 즉 1990년대에 어린아이였던 세대—정확히 로스트 제너레이션과 그 이후의 사람들이 여기에 해당한다—에서는 실제로 이런 가정이 전체의 30퍼센트를 넘었다(구마시로 도루 2014:67-68).

하게 기능하는 '남성에게 있어서 이성적인 모친'이다. 또 하나는 소년 대신 직접 하늘을 나는 소녀다. <바람계곡의 나우시카(風の谷のナウシカ)>(1984)와 <마녀 배달부 키키>(1989)는 이러한 미야자키의 또 다른 모성의 계보를 대표하는 작품이다.

<스즈메의 문단속>에 나타나는 모성에 대한 집착은 미야자키를 계승함과 동시에 다르다. 이러한 차이는 주목할 만한 부분이다. 미술사가 노만 브라이슨(Norman Bryson 1984:131-132)에 따르면, 차용 과정에서 일어나는 차이에서 차용자의 욕망과 독창성을 포착할 수 있기 때문이다. <스즈메의 문단속>의 경우 소년이 지켜야 하는 모성적 존재 대신, 연장자이지만 오히려 스즈메가 죽음의 세계에서 구출해야 하는 소타라는 부정적 존재가 그녀 앞에 등장한다. 감독의 인터뷰에 따르면(이자연 2023.03.17.), “소타는 미미즈를 막아내는 토지시로서 우리가 볼 수 없는 세계의 이면을 잘 알고 있고, 동시에 미성년자인 스즈메가 모르는 어른의 사회를 이미 경험하고 살아가고 있다.” 즉 소타는 어머니의 요람에서 벗어나지 못한 스즈메가 자기 결정적인 존재로서 성장해 가는 과정에서 아니무스(Animus)의 현현을 이끄는 아버지와 같은 존재다. 카를 G. 융의 원형적 사고에서 여성 속 무의식으로 존재하는 아니무스는 능동성, 객관성, 영적 지혜 등의 남성적 자질이다. 가장 발전된 단계의 아니무스는 여성의 마음과 그 시대가 필요로 하는 정신적 개혁 사이에 다리를 놓기도 한다(마리루이제 폰 프란츠 2012:298). 그러나 소타는 애니메이션이 시작한 지 얼마 되지 않아 다이진(ダイジン), 고양이로 변신하여 어린이용 의자로 변한다. 스즈메는 소타를 본래의 모습으로 되돌리기 위해 그와 함께 고양이를 쫓아 여행길에 오른다. <미래소년 코난>에서 코난이 라나를 구하기 위해 낭만주의적 여행을 떠났다면, 스즈메는 소타를 위해 페리를 타고 규슈를 떠난다.

여행길에 오른 스즈메는 그를 대신해 시코쿠, 고베, 도쿄의 폐허의 (뒷)문을 잠근다. 미야자키가 하늘을 나는 소년을 통해 그려온 근대 남성성을 <마녀 배달부 키키>에서 키키가 대리하듯, 스즈메는 소타의 안

내를 받으며 미미즈를 타고 하늘에 오른다. 이처럼 소타와의 모험은 스프메의 아니무스의 발전 과정이기도 하다. 반면 의자에 갇힌 소타는 스프메의 돌봄을 받으며 여고생 치카(海部千果)의 방에서 머물며 치카와 스프메의 끝없는 여고생의 수다를 듣거나, 루미(二ノ宮ルミ)의 쌍둥이를 돌보는 등을 통해 여정에서 여성성을 경험한다.

미야자키 감독의 키키는 애니메이션 후반부에 또래 남자아이 톰보(トンボ)를 의식하게 되면서 마녀로서의 힘을 잠시 잃고, 날지 못할 뿐 아니라 고양이의 말도 알아듣지 못한다. 키키는 남성 대신 하늘을 나는 자립한 존재(소녀)에서 남성의 비행을 지원하는 존재(어머니)로 ‘성장’해 버렸던 것이다(우노 츠네히로 2022:163). 반면 스프메는 소타와의 만남을 통해 미미즈를 보게 됨은 물론 저 세계까지 넘어가 소타를 죽음에서 구출하고 어머니의 죽음을 받아들이며 독립적인 자아로 성장한다.

여기에서 “근대 국민국가는 국민의 ‘아버지父’라는 성인 남성의 의사 인격으로 비유되고, 이 국민국가를 지탱하는 성숙한 국민(시민) 역시 가장家長이라는 ‘아버지’로 비유되어 왔다”(우노 츠네히로 2022:44)라는 부분을 상기해 볼 때, <스프메의 문단속>에 있어 아버지의 부재는 동시대 일본 사회에서 더 이상 작동하지 않는 근대 국민국가 시스템의 죽음을 가리킨다고 할 수 있다. “어제, 이 창으로 미미즈를 봤다네. 나도 달려가고 싶었으나 늙은 몸이 도통 말을 듣지 않아서”라는 소타 할아버지의 대사는 지금 시대가 전후 시대 일본을 일군 아버지들이 더 이상 역할을 하지 못하는 사회라는 것을 우회적으로 말해준다. 게다가 토지시를 계승하는 소타의 몸 역시 어린아이 의자에 갇혀 할아버지와 마찬가지로 거동이 자유롭지 못한 부분은 그가 의자와 분리되기 전까지 (01:46:05) 전후 근대 아버지 세대를 계승하는 인물이라는 것을 뒷받침한다.

덧붙이자면, 스프메가 도쿄에서 만난 소타의 친구 세리자와(芹澤朋也)는 “남자는 제대로 된 인간이 없다”, “남자는 바보라니까”라는 여고생 치카의 대사와 조응하는 인물이다. 그는 타마키 이모와 스프메의 양

해를 구하지 않은 채 무심코 담배를 피운다. 그의 차는 일견 빨간 스포츠카로 매력적이다. 그러나 오작동하는 선루프는 비가 내릴 때 비를 막지 못할 뿐 아니라 목적지인 미야기현 도착 전에 사고를 낸다. 자동차 사업은 패전 이후 일본이 잃었던 자신감을 되찾기 시작한 계기로, 1960년대는 일본인들이 마이카(my car)를 꿈꾸며 이를 이루어 가던 시대다. 동일본 대지진의 피해가 가장 컸던 미야기현 가는 길에 오작동하는 마이카를 배치한 감독의 선택은 1960년대라는 '강한' 일본 근대의 취약성을 드러내는 부분이라고 할 수 있다.

이처럼 신카이 감독은 동일본 대지진에서 벗어나 새로운 일본 사회를 논의함에 있어 근대 국민국가의 부성을 대체할 새로운 주체를 찾고 있다. 그렇다고 해서 그는 모성이 그것이라고 말하지 않는다. 감독의 이상적 주체로서 자아에 대한 비전은 애니메이션 말미에서 밝혀진 어린 스즈메 앞에 나타난 인물에서 찾아볼 수 있다. 관객의 예상과 달리 그 인물은 어머니가 아닌 17살의 스즈메 자신이었다.

스타 씨가 걸쳐준 통 셔츠는 내게 너무 커서 빨강 교복 리본을 풀어 허리춤에 꽂 뒀었다. 그렇게 입으니까 하얀 원피스 같다. 발에는 도쿄에서 신고 나온 스타 씨의 검고 커다란 부츠가 신겨 있다. 폰티테일이 풀린 머리는 어깨까지 내려오는 스트레이트였다. 내 머리는 어느새 그 무렵의 어머니와 같은 길이로 자라 있었다. (신카이 마코토 2023:332)

소설의 구체적 묘사에서 확인할 수 있듯이 어린 스즈메 앞에 선 그녀는 스타의 셔츠와 신발을 착용하고 있다. 그리고 풀어진 머리는 어머니의 길이와 같다. 신카이 감독은 사실 6일 동안의 여정 내내 그녀의 내면적 성장을 옷, 모자, 신발, 머리 모양의 변화를 통해 그려왔다. 어머니·스즈메·스타 세 사람 모두의 의상이 어우러진 스즈메의 모습은 신카이 감독이 스즈메를 통해 부성 또는 모성의 죽음, 나아가 비대해지는 부성 또는 모성 모두를 환영하지 않음을 말해준다. 이는 스타의 부성과

어머니의 모성의 융합 과정에서 스즈메가 어머니에게 고착해 있던 유년기와 결별해 다음 장에서 상술하듯이 성숙한 자아로서 거듭났음을 상징한다. 이처럼 신카이 감독은 동일본 대지진을 극복하는 주체성의 근본을 전근대적 주체와 근대적 주체의 알레고리인 모성과 부성의 대립이 아닌 이 둘의 융합에서 제시한다.

Ⅲ. 신체의 유한성과 공동체

2011년 동일본 대지진은 주지하다시피, 1995년 한신 대지진과 함께 헤이세이(平成), 잃어버린 30년이라는 ‘실패의 시대’를 상징하는 재난이다. 요시미 슌야(2023:167)에 따르면, 2011년 동일본 대지진과 1995년 한신 대지진은 고도성장기 일본식 개발주의의 위험성을 근저에서 지적한다는 공통점을 지닌다. 지진은 원전이나 고속도로, 인공섬 같은 기술의 한계와 전후 흔들림 없을 것으로 여겨지던 일본 사회 기반의 불안정성을 폭로했다. 또한 원자력 발전소 중심의 에너지 공급 체계가 불러올 재앙을 진지하게 생각해 오지 않았던 것에 대한 국민적 반성을 이끌었다. 이처럼 스즈메가 방문한 고베와 도호쿠의 폐허는 전후 경제적 번영이 이룩한 일본의 불멸성 신화의 이면을 보여주는 재난 지역의 풍경이다.

시민혁명 없이 유럽과 미국 같은 근대국가를 표방한 메이지 일본은 지역 공동체를 무너뜨리며, 중앙 권력에 복종하는 ‘국민’을 선전했다. 마찬가지로 1970년대 지역 경제 부흥이라는 명분의 ‘일본 열도 개조론’은 지방의 다양성과 공동체를 무너뜨렸다. 사실 개인의 선택과 권리를 존중하는 사회로 나아가기 위해 필요한 것은 국가에 대한 복종과 희생이 아닌 시민의 성숙에서 비롯된 결합과 공동체이다. 타자들과의 나눔을 실천하는 공동체로 나아가는 길을 신카이 감독은 스즈메와 소타의 내면의 성장을 통해 그려낸다.

스즈메의 방에 흩어져 있는 물건들을 정리하던 중 소타는 어린이용 의자에 앉는다. 특이하게도, 그는 자신의 신체 크기보다 작은 의자에 몸을 가져 놓는다. 이 모습은 규슈 미야자키현의 호텔 돔 중앙의 하얀 문을 강인한 힘으로 닫던 청년과 대조를 이룬다. 앞 장에서 보았듯이, 소타의 셔츠가 스즈메의 무릎 아래 길이일 만큼 그의 신장은 크다. 그런데 상처 치료를 위해 소타가 타마키 이모와 스즈메가 사는 집에 들어서면 서부터 그에게서 어린아이 같은 면모를 발견할 수 있다. “의사가 싫다 니 어린애 응석이야?”라는 스즈메의 방백에서 알 수 있듯이, 스즈메는 그녀보다 연장자인 소타의 의사를 어린아이의 응석으로 대한다. 이러한 스즈메의 반응이 틀리지 않았듯 그는 어린이용 의자에 앉아 잠들어 있다. 집의 현관을 “아주 좁아 보이게 하는”(신카이 마코토 2023:41) 신체의 소타가 다리 하나가 없어 곧 넘어질 것 같은 어린이용 의자에서 휴식을 취하고 있다는 것은 신체 나이와 별개로 그의 정서가 유년기에 고착해 있음을 상징적으로 말해준다.

스즈메도 다르지 않다. 어린 소녀의 모습으로 엄마를 찾아 헤매며 우는 꿈이 그녀의 무의식을 말해주듯 스즈메 역시 정서적으로 유년기에 고착해 있다. 그녀 방의 바닥에 떨어진 책들을 소타가 정리할 때 클로즈업으로 잡힌 책인『간호사가 되려면』을 통해 관객은 스즈메의 장래 희망이 간호사라는 것을 짐작할 수 있다. 곧이어 이어지는 신에서 그녀는 붕대 감는 실력에 감탄하는 소타에게 “엄마가 간호사였거든요”라고 답한다(15:23). 이처럼 스즈메는 17살이라는 나이와 달리 정서적으로 어머니와 밀착해 있다.

신체 나이와 달리 유년기에 멈춰 있는 두 사람의 정서는 TV 애니메이션 <철완 아톰(鉄腕アトム)>(1963~1966)의 아톰과 비교해 바라볼 필요가 있다. 아톰이 브라운관에서 활약한 기간은 일본의 고도성장 절정기와 일치한다. 1964년에 수도인 도쿄에서 올림픽을 치렀고, 일본인들은 패전과 함께 잃었던 자신감을 되찾고 있었다. <철완 아톰>은 로봇이기에 성장하지 않는 신체를 지닌 아톰의 인간적인 내면을 그린다. 주지

하다시피 아톰은 텐마 박사가 죽은 아들의 모습을 본떠 만든 로봇이다. 여기서 아톰의 성장하지 않는 신체와 죽지 않는 신체(이른바 ‘아톰의 명제’)는 전후 일본 그 자체와 닮은 꼴이다. <철완 아톰>에 대해 말하는 것은 일본이 어떤 식으로 ‘전후’를 수용해 왔는가를 논하는 것과 같다(大塚英志 2009:8). 이처럼 성장하지 않는 신체 앞에서 “어떻게 성숙해야 할 것인가”라는 아톰의 고뇌는 “국가로서 사실상 독립하지 못한 일본이 어떻게 시민사회를 형성해야 할까”라는 전후 일본이라는 나라가 직면했던 명제의 변주라고 우노 츠네히로(2022:78)는 오츠카(大塚英志)의 논의를 이어받아 말한다.

<스즈메의 문단속>의 경우, 소타의 죽음을 매개로 소타와 스즈메가 거울단계에서 벗어나 공동체를 형성하는 모습에서 신카이 감독은 시민사회로서 성숙의 길을 제시한다. 이는 일본 사회에서 동일본 대지진의 의미를 시민사회로의 전환점에서 찾고자 하고 있음을 가리킨다. 스즈메와 소타의 거울단계의 심리상태를 어떻게 두 인물의 신체와 어울리는 독립된 객체로서 이끌 것인가.

이를 고찰하기 위해, 스즈메가 미야기현 뒷문으로 저세상에 간 시퀀스를 살펴보자. 요석이 된 소타를 구출하기 위해 미미즈를 봉인한 의자를 뽑으려는 스즈메에게 다이진은 말한다. “스즈메, 요석을 뽑으면 미미즈가 밖으로 나가게 돼.”(1:43:53) 이 말에 스즈메는 망설임 없이 “내가 요석이 될 거야! 그러니 제발 눈을 떠요, 소타 씨!”라고 답한다. 이 장면에서 스즈메는 소타의 죽음 앞에 그녀 역시 죽음을 맞이할 수 있는 존재자로서 현현한다.

스즈메가 마주한 소타의 죽음 속에서 들려오는 목소리는 삶에 대한 염원이다.

사라지고 싶지 않아. 더 살고 싶어. 죽는 게 두려워. 살고 싶어. 살고 싶어. 살고 싶어 더..... (1:45:29)

이 장면에서 점프 컷으로 소타가 만난 사람들, 스즈메·루미의 쌍둥이·할아버지·세리자와의 얼굴이 이어지며 “살고 싶다”는 그의 목소리는 더욱더 간절하게 들려온다. 자율적 선택이 아닌 토지시로서 길러진 소타는 어머니가 간호사였기 때문에 간호사를 스즈메가 희망하듯 토지시로서 미미즈를 막기 위해 요석으로 죽는다. 그러나 죽음의 경험을 통해 그는 인간의 ‘유한성’을 대면하며 죽음을 지양한다. 또한 죽음의 연합에서 “살고 싶다”는 소타의 목소리를 통해 “죽음이 두렵지 않냐”는 소타와 소타 할아버지의 질문에 주저하지 않고 “두렵지 않다”며 답해오던 스즈메 역시 “나도 그래요 더...더 살고 싶어요.”(1:45:39)라고 삶을 열망하는 존재로 변화한다.

여기서 주목할 부분은 죽음을 통한 삶의 열망에서 일어나는 소타와 스즈메의 연합이다. 이를 통해 감독은 “더불어-있음être-ensemble 또는 함께-있음être-avec”을 구현한다. 낭시(2022:44)에 따르면, “죽음은 공동체와 분리될 수 없는데, 왜냐하면 공동체가 스스로를 드러내는 것은 죽음을 통해서이기 때문이다.” 이처럼 낭시는 죽음을 통해 ‘함께-있음’으로서의 공동체가 드러난다고 주장했다.

죽음과 같이 존재의 유한성을 각인시키는 상황은 이를 목격하는 존재의 변모를 이끈다(허정 2013:422). 스즈메는 동일본 대지진으로 엄마의 죽음을 통해 타자의 생명의 유한성을 경험한 인물이다. 이는 그녀가 그녀 자신이 요석이 될 각오로서 소타의 죽음에 동참하게 한다. 여기서 다이진도 그녀의 죽음에 동참해 요석으로 돌아간다. 즉 스즈메와 다이진은 소타의 죽음을 자신의 것으로 수용함으로써 죽음을 함께 나누는 함께-있음으로써 스즈메-소타-다이진은 공동체를 이룬다.

끊어졌던 그와 세계를 잇는 실을 누군가가 하나 하나씩 다시 잇고 있는 듯했다. 천천히 눈을 떴다. 눈앞에 한 장의 낡은 문이 서 있다. 아....., 입에서 숨이 흘러나온다. 그 숨도 뜨겁다. **문이 철컹 열렸다. 너무 눈부셔 눈을 가늘게 뜬다. 그곳에 누가 있다. 이쪽으로 손을 뻗고 있다.** 그의 세계로 들어오려 한다. **그도 손을 뻗으려 한다.** 얼음이

깨지고 서로의 손가락 끝이 닿는다. 서로의 손을 잡는다. 열이 흘러 들어온다. **그 가녀린 손이 힘껏 그를 당긴다.** 뜨거운 눈물이 그의 눈에서 흘러넘친다. 얼음이 녹고 깨진다. 그리고 **그의 몸은 드디어 의자로부터 떨어진다.** 그는 문을 넘는다. 푸른빛이 폭발하며 의자가 **빠졌다.** (신카이 마코토 2023:318-319)

스즈메가 소타의 죽음에 연합함으로써 소타는 자신을 결박해 온 의자와 분리된다. 앞 장에서 지적한 바와 같이 소타에게 이 의자는 신체의 성장과 함께 성숙하지 못한 그의 정서를 보여주는 상징이다. 스즈메의 의자가 그녀의 어머니가 만들어 준 의자라는 점을 고려해 볼 때, 그것은 어머니의 공간으로 거울 단계에 대한 은유로서 접근이 가능하다. 이를 고려할 때, 의자가 그의 몸에서 떨어지는 장면은 거울단계에 머물러 있던 그의 내면의 상징계로의 진입을 의미한다.

소타가 의자와 분리되어 자신의 본 모습으로 돌아온 뒤, 스즈메는 10여 년 전 의자를 마주한다. 애니메이션과 달리 소설에서는 스즈메의 의자와 재회의 장면을 정교하게 묘사한다.

페트병과 빈 병, 목재와 플라스틱 장난감 등에 뒤섞여 노란 의자가 떨어져 있었다. 풀밭에 주저앉아 낮익은 의자를 들었다. 틀림없어. 엄마가 만들어준 등판에 눈동자를 새긴 나만을 위한 어린이용 의자였다. 획 뒤집어보니 역시 다리 하나가 빠져 있다 [...] 좌석에 생긴 흠집도, 선명한 노란색 페인트도, 기억 속 의자보다 훨씬 새로웠다. 만든 지 얼마 안 된 윤기가, 막 흠집이 생긴 생생함이 그 의자에는 있었다. “그날 쓰나미에 휩쓸려 갔던 이 의자를……” 머리에 떠오른 말을 혼잣말처럼 중얼거렸다. “여기서 주웠어요.” (신카이 마코토2023:330)

즉 두 사람의 시공간은 동일본 대지진과 쓰나미가 지나가고 어린 스즈메가 의자를 발견한 장소다. 거기서 그녀는 네 살의 스즈메와 조우한다.

“스즈메” 울부짖는 소녀 옆에 의자를 놓고 쭈그려 앉았다.

[...]

“스즈메의 의자다....., 어? 그거?”

[...]

“있잖아, 스즈메. 너는 앞으로 누군가를 아주 좋아하게 되고, 너를 좋아하는 누군가와 많이 만날거야. 지금은 캄캄하기만 할지 모르지만 언젠가는 아침이 와.”

[...]

몸을 굽혀 스즈메에게 노란 의자를 내밀며 말했다.

“나는, 스즈메의, 내일이야.”

스즈메의 조그마한 손이 의자를 꼭 움켜쥐었다. (신카이 마코토 2023:335-336)

바로 2011년 3월 11일 동일본 대지진의 현장, 불바다를 방불케 하는 재난의 땅을 소환해 소타를 구출하는 과정은 타자와 죽음을 나누는 공동체의 구성원으로 그녀가 머물러 있던 4살의 스즈메와 이별하는 성숙의 시간이다.

요컨대 죽음을 나누는 소타-스즈메-다이진의 모습은 신카이 감독이 동일본 대지진 이후 일본 사회의 방향을 과거의 일방적인 정부 주도적 경향에서 벗어나 개인과 공동체의 삶과 가치에 기반하여 모색하고 있음을 말해준다.

IV. 타자 얼굴의 윤리

문화비평의 임무는 주디스 버틀러(Judith Butler 2018:215)에 따르면, 인간의 유약함에서 또 그것이 의미가 될 수 있는 한계점에서 우리를 인간적 가치로 회귀시키는 일이다. 그렇다면 인간의 유약함을 대표하는 생명의 유한성을 통해 신카이 감독이 하고자 하는 말은 무엇일까?

소타는 할아버지에게 “실망을 안겨드리고 싶지 않았다”(1:01:26)고 하며 의자로 변한 모습을 보여드리는 것을 망설인다. 이런 그의 마음은 아랑곳없이, 할아버지는 “부족한 제자”였다는 냉정한 평가만을 할 뿐이다. 세상을 구하기 위해 붉은 화염을 연상시키는 미미즈에 맞서 온 힘을 다해 문을 닫아 온 손자에 대한 걱정은 찾아볼 수 없다. 결국 소타는 황거(皇居) 지하의 문 너머의 저세상에서 도쿄 시민들을 위해 자기희생적인 죽음을 선택한다. 애니메이션에서와 달리 소설에서는 도쿄의 뒷문이 황거라는 것을 적시한다.

아침 햇살을 받고 반짝이는 근대적인 빌딩에 둘러싸인 채 그곳만 시간을 비껴간 듯 오래 숲이 되어 있었다. 도쿄에 온 적 없는 나도 이곳은 안다. “황거……네” 지금까지 자신이 어떤 장소의 지하에 있었는지, 그제야 이해했다. (신카이 마코토 2023:222)

미미즈가 사람이 찾지 않는 폐허의 뒷문에서 출입한다는 설정을 따라갈 때 <스즈메의 문단속>에서 황거는 앞선 지역들의 온천·학교·놀이동산처럼 더 이상 사람이 찾지 않는 장소다. 또한 토지시의 죽음이 황거의 지하에서 일어났다는 부분은 내셔널리즘의 부활보다는 오늘날 일본 사회에서 기능하지 못하는 천황 권력의 죽음을 상징적으로 보여준다고도 할 수 있다.

소타의 할아버지는 저세상에 갇힌 그의 소식을 전해 듣고 소타를 구하려 하기보다 그를 구하고자 하는 스즈메에게 “손자의 뜻을 헛되게 하고 싶냐?”(1:19:45)며 꾸짖는다. 도쿄 시민들을 살리기 위해 미미즈에 요석으로 꽃힌 소타의 희생은 제2차 세계대전 당시 소형의 비행기로 미군의 군함에 뛰어들어 자폭하는 가미카제 특공대의 죽음을 닮아있다. 즉 초월적 힘 앞에 목숨을 던지도록 정신의 승리를 강조해 온 일본의 정치는 천황과 국가 권력 존속을 위해 개인과 지방을 죽음으로 내몰 뿐, 그 희생은 방관한다. 국가라는 존재 아래 소타의 죽음의 가치를 가능하는 조부의 태도는 르포르타주 『최전선의 사람들』(2022) 등에서 그러지

듯이 후쿠시마 원자력 발전소의 복구 작업자들의 산재에 대해 법적으로 책임지려 하지 않는 일본 정부의 모습과 다르지 않다. 국가를 위한 자기 희생을 당연시하는 사회란 과연 윤리적인가?

신카이 감독은 <날씨의 아이>에서부터 희생 시스템을 거부해 왔다. <날씨의 아이>에서 소년과 소녀는 둘만의 세계를 선택했다. <스즈메의 문단속>도 마찬가지로 할아버지의 목소리에 아랑곳하지 않고 스즈메는 소타를 구하기 위해 저세상의 문을 열었다. 이는 배관문(2023:172)이 분석한 대로, 다수를 위한 개인의 희생을 장려해 온 일본 사회에 대한 스즈메의 반격으로 볼 수 있다.

이러한 희생 시스템은 개인은 물론 일본 지역 사회에서도 쉽게 목격이 가능하다. 스즈메가 저세상의 문을 찾기 위해 미야기현으로 가는 길에서 들려오는 곡들은 1970년대 일본의 국민가요, <루즈의 전언(ルージュの伝言)>(1975), <스위트 메모리즈(SWEET MEMORIES)>(1983), <꿈속으로(夢の中へ)>(1973), <싸움을 멈춰요(けんかをやめて)>(1982) 등이다. 이 노래들은 1970년대, 80년대 초에 국민가요라고 불릴 만큼 전 국민적으로 사랑받았던 곡들이다. 도호쿠로 가는 길에 들려오는 이 곡들은 신카이 감독에 따르면(2023.03.17.) 재난의 시공간을 일본 관객들이 상상 속의 세계라고 받아들일 것을 막기 위한 장치다. 그는 이 노래들을 통해 “이곳은 우리가 살아왔고, 살아가는 세계야”라고 말한다.

이 노래들이 공통적으로 1970년대 국민가요라는 부분은 주목해 볼 점이다. 감독은 동일본 대지진이 할퀴고 간 그곳으로 가는 길에 1970년대를 소환했다. 왜 1970년대일까? 1970년대는 64·65대 총리 다나카 가쿠에이(田中角栄)의 ‘일본 열도 개조론’으로 지역 경제 부흥이라는 명분 아래 지방의 다양성과 공동체가 말소되기 시작한 시대다. 그리고 그 핵심사업이 원자력 발전소의 유치다. 이는 후쿠시마 원자력 발전소 사고가 1970년대 ‘지역 경제 활성화’의 결과로 일어난 재앙이라는 점을 가리킨다.

원자력 발전소의 건립을 수용한 지방 자치 단체가 자발적으로 중앙

에 ‘복종’하는 과정을 묘사한 사회학자 가이누마 히로시의 연구를 참조하며, 후루이치 노리토시(2014:266)는 “전후의 경제 성장기 때도 가난에서 벗어나지 못한 지방은, 중앙의 전유물이었던 ‘성장 신화’에 자신들을 대비시키면서 현지 경제계와 지역 매스컴을 규합해 원자력 발전소 유치에 적극 나섰다”고 지적한다. ‘수도’ 도쿄 전력 공급의 많은 부분을 ‘지방’ 후쿠시마가 담당해 왔음에 유념할 때 원자력 마을에 불어닥친 재해는 근대 국민국가가 저지른 ‘살인’이다.

차 안에서 70년대 가요의 멜로디에 흥겨워하는 사람은 세리자와 뿐이다. 동일본 대지진의 피해를 직간접적으로 경험한 스즈메와 타마키이모는 그 멜로디에 무심경하다. 특히 뒷좌석에서 귀를 막는 다이진의 모습은 의미심장하다. 말하는 고양이는 주지하다사피, 신카이 감독이 미야자키 하야오의 <마녀 배달부 키키>에서 전용한 소재다. 미야자키 하야오는 70년대 다나카 가쿠에이의 ‘일본 열도 개조론’에 강한 반감을 갖고 자신의 애니메이션을 통해 모성의 세계를 그려온 인물이다. 이 점을 고려했을 때, 다이진의 반응은 일본 열도 개조론이 휩쓸었던 1970년대적인 분위기에 대한 반감을 드러내는 모습으로 그 해석이 가능한 것은 아닐까.

후쿠시마 원전의 폐허가 내다보이는 언덕에서 “이곳이, 이렇게나 아름다운 곳이었구나”라고 말하는 세리자와의 곁에서 “여기가, 아름답다고?”라고 혼자 읊조리는 스즈메의 모습은 1970년대 음악을 즐겨 듣는 세리자와와의 시각의 차이를 말해준다. 세리자와와 달리 모든 것이 사라지고 건물들의 터만 남은 푸른 땅은 스즈메에게 점프컷으로 이어지는 어린 시절 검은색 크레용으로 일기장을 지우는 장면이 말하듯 모든 것을 소멸시킨 재난의 현장일 뿐이다(1:27:55). 이는 동일본 대지진으로 떠간 사람들의 ‘얼굴’에 대한 기억이 없는 세리자와와 그렇지 않은 스즈메의 차이에서 기인한다. 죽은 자의 얼굴을 마주했다는 것은 공동체의 죽음과 관계한다. 에마누엘 레비나스의 윤리의 출발점은 타자의 얼굴에서 시작한다. 레비나스는 주체와 타자의 관계 맺기를 얼굴과 얼

굴의 마주 봄에서 시작되며 얼굴을 통해, 타자가 주체에게 도덕적 권리와 도덕적 명령을 제시한다고 말한다.

얼굴에 대한 접근은 가장 기본적인 양태의 책임감이다…. 얼굴은 내 앞에 en face de moi 있지 않고, 내 위에 있다. 그것은 죽음을 앞둔 타자로, 죽음을 꿰뚫어보며 죽음을 드러낸다. 둘째로 얼굴은 혼자 죽지 않게 해달라고 나에게 요청하는 타자이다. 마치 그를 혼자 죽게 하면 그의 죽음에 공범이 되기라도 하듯이, 그래서 얼굴은 나에게 말한다. 살인하지 말지어다. 얼굴과의 관계에서 나는 타자의 자리를 찬탈한 자임이 폭로된다. […] 따라서 타자에게 응답할 나의 의무는 자기생존 self-survival, 생존권 le droit vitale에 대한 나의 자연권을 유예한다. […] 윤리에서 타자의 존재권은 나의 존재권에 우선하고, 이 우선성은 이 윤리적 명령으로 요약된다. **살인하지 말지어다. 타자의 삶을 위협에 빠뜨리지 말지어다.**³⁾

레비나스에 따르면, 타자는 얼굴을 통해 다가온다. 얼굴은 바라보는 이에게 ‘살인하지 말지어다’라고 ‘명령’한다. 이처럼 살인의 유혹에서 벗어나게 하는 레비나스의 얼굴에 대한 윤리의 영역은 희생 내셔널리즘에 함몰되어 있는 일본 사회에 필요한 윤리적 격언이다. 절대적인 타자가 내 앞에서, 내 위에서 나를 문제 삼고 나를 책임으로 불러내기 때문이다(김도형 2023:73).

신카이 감독은 도쿄의 뒷문에서 요석으로서 생명을 버리며 희생을 선택한 소타의 신 다음 점프 컷으로 스즈메의 어머니가 그녀에게 의자를 만들어 주었던 장면을 보여준다.

3) Emmanuel Levinas and Richard Kearney(1986), “Dialogue with Emmanuel Levinas,” *Face to Face with Levinas*, Albany: SUNY Press. 주디스 버틀러(2018:190-191)에서 재인용.

“엄마. 이 애 얼굴이 여기야?”

내가 등판을 가리키며 말한다.

“응? 이건 의자야. 스즈메 전용 의자!”

엄마가 씩씩하게 웃으며 잠깐만 기다리라고 내게 말한다.

엄마는 의자를 들고 잠시 생각한 뒤 등판에 연필로 두 개의 동그라미를 그린다. 공구함에서 조각칼을 꺼내 등판에 흠을 판다. 다 파낸 뒤 사포로 매끄럽게 다듬고 다시 페인트를 싹 칠한다. 의자 등판이 두 눈이 제대로 달린 얼굴이 된다.

[...]

우리는 셋이 한 덩어리가 되어 마당에서 구르고 만다. 엄마의 가슴에 안긴 채 자신만만하게 선언한다. “꼭, 영원히, 평생 소중하게 쓸게!” “평생?! 와, 엄마가 만든 보람이 있네.” (신카이 마코토 2023:211)

신카이 감독이 도쿄 시민들을 살리기 위한 소타의 희생에 이어 이처럼 엄마가 의자에 얼굴을 넣어 주는 장면을 배치한 것은 의미심장하다. 특히 “꼭, 영원히, 평생 소중하게 쓸게!”라는 스즈메의 대답은 의자에 대한 스즈메의 책임감을 엿볼 수 있는 부분이다. 스즈메의 의자의 얼굴, 그것은 바로 타인의 얼굴이다. 즉 스즈메에게 의자와 소타 모두 책임의 대상이다. 이를 감독은 얼굴의 알레고리를 통해 말한다. 이는 자기보존이 결코 폭력의 윤리적 정당화의 충분조건이 아니라고 설명하는 레비나스의 얼굴 윤리와 상응한다.

애니메이션은 소타의 희생으로 재난을 피한 도쿄 시퀀스를 기점으로 타인의 죽음이라는 화두를 던진다. 저세상에 소타를 요석으로 남겨 두고 재난의 현장에서 나온 스즈메와 달리 도쿄 시민들은 맨발로 지하철에 탄 스즈메를 이상한 시선으로 바라볼 뿐 평온한 일상을 살아가는 모습이다. 전자가 소타의 얼굴을 대면한 자라면 후자는 그렇지 않은 자다. 그렇다고 여기서 말하는 ‘얼굴’이 반드시 형상화된 모습을 가리키는 것은 아니다. 레비나스의 얼굴은 타자의 외재성과 무한성을 의미한다. “타자는 나에게 대해서 완전한 초월과 외재성이다. 레비나스가 말하는 타자

는 내가 완전히 파악할 수 없는 무한성이다. 이 무한성은 익명성이 아니다. 얼굴 배후에 어떤 낯선 힘이 도사리고 있는 것이 아니다. 무한성은 내가 다른 모든 사람과, 지금 여기에 부재하는 제3자와 맺는 구체적인 결속을 뜻한다. 가까이 있는 타자는 다른 모든 사람과 결속되어 있기 때문에 타자는 나와 마주한 너가 아니라 제3자, 즉 '그'이다'(강영안 1996:139-140). 의자로 변한 소타를 대신해 뒷문을 닫게 된 스즈메에게 소타는 “눈을 감고 여기 살았던 사람들을 떠올려 봐. 열쇠 구멍이 생길 거야”, “눈을 감아. 이 장소에 있었을 수많은 감정들을 상상하며 목소리를 듣는 거야”(30:23)라며 그 장소와 사람들의 목소리에 귀 기울일 것을 요구한다. 타자의 얼굴을 떠올릴 때 비로소 재난의 문을 잠글 수 있는 구멍이 열리는 것이다.

레비나스가 말하는 얼굴은 동정을 유발하는 것이 아니라 내가 정의로워야 한다는 것을 요구한다(강영안 1996:137). <스즈메의 문단속>은 문 닫기의 여정에서 뒷문 뒤 인물들의 목소리와 소타의 얼굴을 통해 동일본 대지진 나아가 후쿠시마 원자력 발전소 사고로 인해 희생이 된 분들과 재해를 막기 위해 일하는 분들의 희생에 대한 책임을 묻는다. “왜 그 사람이. 왜 내가 아니라. 이대로 끝인가. 이대로 끝까지 도망칠 수 있을까. 계속 모르는 척하고 살 수 있다. 어떻게 해야 하지? 어떻게 해야? 한없이 그런 생각을 하는 것과, 애니메이션을 만드는 것이, 어느새 거의 같은 작업이 되어 있었다.” (신카이 마코토 2023:350)

V. 맺음말

지금까지 살펴보았듯이, <스즈메의 문단속>에서 스즈메는 소타를 구하기 위해 여행길에 오른다. 첫 단계는 의자로 변한 소타를 본래의 모습으로 되돌리는 것이 목적이었다면, 다음 단계는 저세상의 문턱을 넘은 소타를 현 시공간으로 구출하는 것이다. 이 과정을 통해 스즈메와 소타

는 거울단계에서 벗어나 하나의 주체로서 성숙하며 공동체를 형성한다. ‘전근대 모성’과 ‘근대 국민국가의 부성’의 대립적 관계가 스즈메와 소타를 통해 융합에 다다른 것이다. 다음으로는 소타의 희생을 매개로 죽음을 나누는 소타-스즈메-다이진의 연합이 갖는 의미를 짚어보았다. 마지막으로 본 애니메이션에 나타나는 타자의 죽음에 대한 윤리적 책임에 대해 논했다. 이는 신카이 마코토 감독이 시대정신과 공명하며 일본 애니메이션사의 알레고리를 관통해 어떻게 과거 일본을 뒤돌아보고 어떠한 새로운 일본을 구현하고자 했는지를 밝혔다는 점에서 유의미하다.

스즈메와 소타는 헤이세이 시대의 문을 닫고 새로운 일본을 맞이할 인물들이다. 이들의 모습으로 신카이 감독은 부성과 모성에서 독립한 주체로서 죽음을 함께 나누는 공동체를 제시한다. 나아가 타인의 희생을 장려하는 근대 국민국가의 희생 내셔널리즘에 도전한다. 이처럼 신카이 감독은 스즈메가 독립적인 주체로서 타자와의 공동체를 결성하는 과정을 통해 ‘넥스트(Next)’ 일본의 나아갈 길을 그려냈다. 요컨대, 신카이 감독은 강한 일본의 환영인 불멸성이 낳은 폐해, 개인과 지역의 희생을 장려하는 민족주의와 결별할 시간이라고 말한다. 이와 동시에 헤이세이 시대의 질곡에서 벗어나기 위해 ‘넥스트(Next)’ 일본의 새로운 주체와 공동체가 풀어나야 할 윤리의 명제, 타인 생명의 담론이라는 문을 연다.

■ 참고문헌

- 가타야마 나쓰코 지음, 이언숙 옮김(2022), 『최전선의 사람들: 후쿠시마 원전 작업자들의 9년간의 재난 복구 기록』, 푸른숲.
- 강영안, 「해설: 레비나스의 철학」, 엠마누엘 레비나스 지음, 강영안 옮김 (1996), 『시간과 타자』, 문예출판사.
- 구마시로 도루 지음, 지비원 옮김(2014), 『로스트 제너레이션 심리학』, 클.
- 김도형(2023), 「에마누엘 레비나스와 주디스 버틀러의 비판적 만남(1)-버틀러의 레비나스」, 『철학연구』166, 63-89.
- 김정희(2023), 「<스즈메의 문단속>에 나타난 국토 의식-고전과의 관련성을 중심으로-」, 『日本語文學』, 241-262.
- 마리루이제 폰 프란츠, 「개성화 과정」, 카를 G. 용 지음, 이윤기 옮김 (2012), 『인간과 상징』, 열린책들, 243-356.
- 배관문(2023), 「잃어버린 장소에 대한 애도는 가능한가-<스즈메의 문단속> 재난 서사의 변화-」, 『일본문화연구』, 166-178.
- 신카이 마코토 지음, 민경옥 옮김(2023), 『스즈메의 문단속』, 하빌리스.
- 에마누엘 레비나스 지음, 김도형 · 문성원 · 손영창 옮김(2018), 『전체성과 무한: 외재성에 대한 에세이』, 그린비.
- 오오타 야스스케 지음, 하상련 옮김(2013), 『후쿠시마에 남겨진 동물들』, 책공장터블어.
- 요시미 쉐야 지음, 서의동 옮김(2023), 『헤이세이 일본의 잃어버린 30년』, AK.
- 우노 츠네히로 지음, 김현아 · 주재명 옮김(2022), 『모성의 디스토피아』, 위크라이프.
- 이자연(2023.03.17), 「인터뷰, ‘스즈메의 문단속’ 신카이 마코토 감독①, “다리가 세 개뿐인 의자는 스즈메의 결핍을 표현한 것”」, 『씨네 21』, 검색일: 2023.04.07.
- _____ (2023.03.17.), 「인터뷰, 신카이 마코토 감독②, “스즈메의 문단

- 속'에 오마주한 지브리 스튜디오의 영화들은...」, 『씨네21』, 검색일: 2024.04.07.
- _____ (2023.03.17.), 「‘스즈메의 문단속’ 속 ‘문’이 자리한 곳들: 신카이 마코토의 장소를 향한 애도」, 『씨네21』, 검색일: 2024.04.07.
- 장 퉁 낭시 지음, 박준상 옮김(2022), 『무위의 공동체』, 그린비.
- 주디스 버틀러 지음, 윤조원 옮김(2018), 『위태로운 삶』, 필로소픽.
- 허정(2013), 「유한성과 취약성이라는 공통성: 장-퉁 낭시와 주디스 버틀러의 공동체론」, 『다문화콘텐츠연구』, 중앙대학교 문화콘텐츠기술연구원, 409-450.
- 후루이치 노리토시 지음, 이연숙 옮김(2014), 『절망의 나라의 행복한 젊은이들』, 민음사.
- Bryson, Norman(1984), *Tradition and Desire: From David to Delacroix*, Cambridge UP.
- Holub, Christian(2023.04.15.), “How the 2011 Japanese earthquake shaped new anime film Suzume”,
<https://ew.com/movies/suzume-anime-inspiration-2011-japanese-earthquake-makoto-shinkai> (검색일: 2024.03.07.)
- 大塚英志(2009), 『アトム の 命 題 — 手塚 治 虫 と 戦 後 ま ん が の 主 題』, 角 川 文 庫.
- 渡邊大輔(2022.12.26.), 「批評 新海誠と「国民の物語」—『すずめの戸締まり』と七〇年代」, 『文學界』 11月号, 204-210,
<https://books.bunshun.jp/articles/-/7658> (검색일: 2024.04.07.)

❖ ABSTRACT

The Subject, Community and Ethics
for “Next” Japanese Generation in *Suzume*

Lee, Jaeeun
Gachon University

Lee, Hyunji
Konkuk University

Kim, Tegyoung
Kyung Hee University

In Makoto Shinkai's *Suzume*, Suzume, a survivor of the great East Japan earthquake, sets off on a journey to save Sota. He travels across Japan in search of doors that bring catastrophe to their surroundings. The first step of the journey is to turn Sota, who has been transformed into a three-legged chair, back into his human form. The next step is to rescue Sota, who has crossed over to the world of the dead, and bring him back to the present time and space. Through this process, Suzume and Sota's growth symbolize the end of the Heisei period and serve as role models for the next generation in Japan. These two characters demonstrate personal growth, striking a balance between the paternalism of the modern nation-state and the maternalism of the pre-modern nation-state. They also challenge the notion of sacrificing others that is associated with modern Japan's nationalist ideology, by embodying a balanced self that doesn't conform to either paternal or maternal roles. In essence, Shinkai suggests closing the door on the

illusions and ruins of a "strong" Japan, and opening the door to understanding others' lives. This ethical imperative calls for Japanese audiences to explore new subjects and communities, and confront the fragility of life in our contemporary world, where it can be shattered at any moment.

Keywords: Makoto Shinkai, *Suzume*, subject, community, ethics

- 논문투고일 : 2024. 05. 10
- 심사완료일 : 2024. 06. 08
- 게재확정일 : 2024. 06. 11