

귀향의 풍경, 성찰의 두 경로

- 한·일 <리틀 포레스트>에 나타난 '두 번째 풍경'과 주체 재정초의 미학

이대범*

1. 들어가며
2. 성찰의 문턱: '두 번째 풍경'과 공간/장소 체험
 - 2-1. 장소(Place)의 응시와 감각적 재결합
 - 2-2. 공간(Space)의 소외와 심리적 귀환
3. 주체 재정초의 두 경로: 물질적 현실과 기억의 재구성
 - 3-1. 물질적 현실과의 접속: 일본 <리틀 포레스트>의 '장소-기반' 주체성
 - 3-2. 이치코의 요리: 현재의 물질성과 나누는 대화
 - 3-3. 기억을 통한 '장소-만들기': 한국 <리틀 포레스트>의 내면화된 성찰
 - 3-4. 해원의 요리: 과거의 부재를 채우는 대화
4. 나가며: 귀향 서사의 갱신

국문초록

본 연구는 한·일 <리틀 포레스트>가 동시대 귀향 서사의 전형성을 넘어서는 지점을 영화의 형식 미학적 전략에 주목하여 분석한다. 두 영화에 대한 기존의 사회문화적 비교 연구가 영화의 '내용'에 집중한 것과 달리, 본 연구는 서영채의 '두 번째 풍경', 지그문트 크라카우어의 '물질적 현실/지표성', 이푸 투안의 '공간/장소' 개념을 통합적 분석틀로 삼아, 두 영화가 상이한 시·청각적 설계를 통해 어떻게 주체 재정초의 다른 경로를 제시하

* 동국대학교 영화영상학과 강사

는지를 규명한다.

일본 <리틀 포레스트>는 노동과 자연의 리듬을 강조하며 화면의 지표성을 높인다. 이를 통해 주인공 이치코는 외부 세계의 물질성과 감각적 접촉을 통해 '두 번째 풍경'을 사건으로 체험하고, 이미 존재하는 '장소'에 자신을 재정초한다. 반면, 한국 <리틀 포레스트>는 환경의 지표성을 약화시키고 주인공 혜원의 내면으로 초점화한다. '두 번째 풍경'은 '엄마의 부재'라는 내면의 결여를 통해 지연되며, 혜원은 추상적 '공간' 속에서 기억과 관계를 재구성하여 점진적으로 자신만의 '장소'를 만들어간다.

결론적으로 본 연구는 두 영화가 단순히 문화적 특성을 반영하는 것을 넘어, 주체와 세계가 관계 맺는 방식에 대한 두 가지 상이한 경로를 상상하고 있음을 밝힌다.

(주제어: <리틀 포레스트>, 귀향 서사, 두 번째 풍경, 지표성, 공간/장소, 주체 재정초)

1. 들어가며

2010년대 이후 동아시아 문화 지형에서 '귀향(歸鄉)' 서사는 신자유주의적 도시 생활이 추동하는 압박에 대한 응답으로 부상하였다. 대도시의 주거비 상승, 불안정한 노동의 확산 등 청년 세대가 직면한 불안정한 삶의 조건은 속도를 늦추고 관계를 재정렬하려는 대중적 욕망을 자극했다. 일본의 지방창생(地方創生), 중국의 농촌진흥(乡村振兴), 한국의 귀농·귀촌 지원과 같은 국가 주도의 지역 재생 담론은 이러한 욕망을 제도적으로 포섭하며, '도시 탈주와 로컬 창작'을 가능한 선택지로 상상하게 했다. 이 과정에서 귀향은 개인적 치유와 공동체적 회복을 약속하는 내러티브 자원으로 영상 콘텐츠에 적극 흡수되었다.¹⁾ 그러나 이 같은 귀향 서사는 구조적

위기를 개인의 선택과 태도의 문제로 환원함으로써 제도적 원인을 비가시화하는 한계를 드러낸다. 농촌 공동체의 고령화, 노동 불안정, 지역 경제의 침체 등 구체적 현실은 목가적 풍광 뒤로 밀려나고, '누구나 노력하면 성공할 수 있다'는 신자유주의적 자기계발의 명제가 전면 배치된다.

귀향 서사의 동아시아적 맥락 속에서, 한·일 <리틀 포레스트>²⁾는 그 문

-
- 1) 신자유주의의 귀향 서사라는 공통된 맥락에서 한국은 힐링·관계 회복과 자립의 정서를 강조한다면, 일본은 생활 기술 학습과 사계 리듬을 전면화한 과정을 핵심으로 한다. 중국은 빈곤퇴치·농촌진흥 등 국가 담론과 결합해 현실 문제와 집단 정착을 강조한다. 귀향 서사를 다룬 동아시아의 대표적인 영화로는 한국의 <리틀 포레스트>(임순례, 2018), <변산>(이준익, 2017), 일본의 <우드 잡(WOOD JOB!)>(야구치 시노부, 2014), <리틀 포레스트(リトル・フォレスト)>(모리 준이치, 2014, 2015), 대만의 <하이자오 7번지(海角七號)>(웨이더 성, 2008) 등이 있다. 드라마로는 한국의 <동백꽃 필 무렵>(KBS, 2019)<갯마을 차차차>(tvN, 2021), <웰컴 투 삼달리>(JTBC, 2023), 일본의 <아마짱(あまちゃん)>(NHK, 2013), <마레(まれ)>(NHK, 2015), <츠바키 문구점(ツバキ文具店~鎌倉代書屋物語~)>(NHK, 2017), <어서와 모네(おかえりモネ)>, NHK, 2021), 중국의 <용구감자점(用九柑仔店)>(CTS, 2019), <거유 풍적지방: 바람이 머무는 곳(去有风的地方)>(Hunan TV, 2023) 등이 있다. 예능으로는 한국의 <삼시세끼>(tvN, 2014~), 일본의 <처음부터 살기(イチから住 ~前略, 移住しました~)>(TV Asahi, 2015-2018), 중국의 <동경하는 생활(向往的生活)>(Hunan TV, 2017~) 등이 있다. 최근 지방을 다루는 서사의 흐름이 귀향 서사에서 소멸 서사로 변하고 있다. 지방 소멸 서사는 귀향과 힐링을 넘어 '소멸'의 공포를 전면에 내세운다. 이에 대해 권명아는 '지방 소멸 담론'이 정착민 식민주의의 정동(情動)을 소비하는 방식이라고 분석한다. 그는 지방 소멸 담론이 위기의 책임을 지방 내부의 문제(배타성, 가부장제 등)로 전가함으로써, 수도권을 위해 지방을 약탈해 온 식민주의적 구조를 은폐한다고 본다. 또한 타자를 인종화하고, 이들의 고통을 '힐링' 서사로 소비하는 과정 자체가 정착민 식민주의의 작동 방식을 비판적으로 드러낸다고 보았다. 권명아, 「힐링 여행의 아포칼립스와 정착민 식민주의의 정동들」, 『대중서사연구』 제 67호, 대중서사학회, 2024, 55-57쪽, 63쪽.
 - 2) 이가라시 다이스케(五十嵐大介)의 『리틀 포레스트』를 원작으로 일본의 모리 준이치(森淳一)는 <리틀 포레스트: 여름과 가을(リトル・フォレスト 夏・秋)>(2014)과 <리틀 포레스트: 겨울과 봄(リトル・フォレスト 冬・春)>(2015)을, 한국의 임순례는 <리틀 포레스트>(2018)를 제작했다. 본 연구에서는 모리 준이치의 영화는 '일본 <리틀 포레스트>' 혹은 '일본판'으로, 임순례의 영화는 '한국 <리틀 포레스트>' 혹은 '한국판'으로 한국과 일본 모두를 언급하는 경우에는 '한·일 <리틀 포레스트>'로 문맥에 맞게 지칭

화적 변용을 드러내는 흥미로운 사례라 할 수 있다. 동아시아 영화계에서 리메이크는 단순한 복제가 아니라, 원작의 서사를 자국의 사회적 현실과 문화적 감수성에 맞게 재해석하는 핵심적인 문화 실천으로 기능해 왔다. 이러한 과정은 각국의 문화적 특색(local flavour)을 반영하면서도 새로운 관객층과 소통하려는 전략적 의미를 지닌다.³⁾ 한·일 <리틀 포레스트>는 ‘도시 생활에 지친 청년이 고향으로 돌아와 자아를 탐색한다’는 귀향 서사의 전형적 구조를 공유한다. 그러나 일본 <리틀 포레스트>는 생활 기술의 습득과 사계절의 리듬을 강조하는 반면, 한국 <리틀 포레스트>는 관계 회복과 정서적 치유를 중심에 둔다. 두 영화는 동일한 뼈대를 공유하면서도 청년 세대의 자기 성찰과 정체성 재구성을 각기 다른 방식으로 제시한다는 점에서 비교의 의미가 있다.

한·일 <리틀 포레스트>에 대한 선행 연구는 주로 사회·문화적 맥락에서 두 영화의 차이를 설명해 왔다. 이남(Nam Lee)은 문화 번역의 관점에서 일본 <리틀 포레스트>가 지역 전통과 공동체를 통해 치유를 강조하는 반면, 한국 <리틀 포레스트>는 엄마의 기억과 친구 관계라는 사적 관계망을 중심으로 치유를 그린다고 분석한다.⁴⁾ 정수완 역시 포스터, 오프닝, 인물 설정 등을 비교하여 일본 <리틀 포레스트>가 ‘코모리’라는 장소성과 생활

한다.

3) 20세기 초반 이후 도시 환경, 국가와 시민 사회의 개념에 근본적인 변화를 경험한 동아시아에서 리메이크는 과거의 미해결 갈등에 대한 서사적 해결책을 제시한다는 점에서 중요하다. David Scott Diffrient and Kenneth Chan, eds., *East Asian Film Remakes*, Edinburgh University Press, 2023, pp.3-4.

4) Nam Lee, “The Power of Healing in Little Forest(s): Cross-Cultural Perspectives on Food, Friendship, and Self-Identity, from Japan to South Korea,” in David and Chan *East Asian Film Remakes*, 2023, p.240. 이남은 이러한 차이를 한국의 사회·문화적 맥락과 정서에 맞게 원작을 변용한 현지화(localization) 전략의 결과로 분석한다.

기술에 집중하는 반면, 한국 <리틀 포레스트>는 인물 관계에 무게를 두는 서사적 구조를 둔다고 보았다.⁵⁾ 이외에도 일상성, 청년 세대론, 생태 페미니즘을 중심으로 두 영화의 사회적 의미를 조명한 연구들이 축적되었다.⁶⁾ 그러나 이러한 연구들은 대체로 영화가 '무엇을' 이야기하는지에 초점을 맞추며, 영화 형식이 '어떻게' 의미를 생산하는지는 충분히 다루지 못했다. 영화의 구체적 장치들이 각기 다른 사유 구조를 형성하고, 관객의 체험을 어떻게 매개하는지에 대한 분석은 여전히 미비하다.⁷⁾ 본 연구는 바로 이

5) チョン・スワン, 『映画にみる韓国と日本: リメイク作品から考える比較文化論』, 弦書房, 2019.

6) 대표적인 연구로는 진은경, 「일상성으로 본 농촌영화 비교: 한국과 일본의 <리틀포레스트>를 중심으로」, 『문학과 환경』 제19집 1호, 문학과환경학회, 2020, 101-127쪽; 강준수, 「영화 <리틀 포레스트>를 통해 본 일본과 한국의 사회적 인식 차이 비교 고찰」, 『일본근대학연구』 제85호, 한국일본근대학회, 2024, 65-82쪽; 이윤종, 「임순례 영화의 목가성에 대하여: <소와 함께 여행하는 법>과 <리틀 포레스트>를 중심으로」, 『아시아영화연구』 제14호, 부산대학교 영화연구소, 2021, 313-342쪽 등이 있다. 한·일 <리틀 포레스트>에 대한 각국의 대중적 평가를 정리해보면, 일본은 '과정' 중심의 생활-학습으로, 한국은 회고와 결심의 성찰적 서사로 본다. 일본은 '보고→따라 만드는' 실천으로 이어지는 경향이 강하다. 일본 야후영화(eiga.com 검색일 2025년 7월 10일)의 다수 코멘트에는 "밤에 보면 배가 고파진다" "따라서 만들어 보고 싶어진다" 같은 반응이 꾸준하다. 부정적 측면에서는 "나레이션의 홍수" "이야기라고 하기 어렵다" 등의 극적 전개 부재를 언급한다. 한국은 '보고→돌아보는' 내적 훈련의 형식이 두드러진다. 한국 왓차(watcha.com 검색일 2025년 7월 3일)의 다수 코멘트에는 '힐링'이 빠지지 않고, 음식이 관계를 매개하고 자연이 성찰의 배경이 된다는 반응이 꾸준하다. 부정적 측면에서는 농촌 생활의 이상화와 극적 부재를 언급한다.

7) 물론, 형식적 스타일에 주목한 유양근의 연구가 있다. 유양근은 일본 <리틀 포레스트>를 대상으로 나레이션, 분할 화면 등이 '과정'의 중요성이라는 메시지를 효과적으로 전달한다고 분석하며 형식과 내용의 연결을 시도한다. 그는 나레이션이 요리나 농사의 과정을 상세히 기록하는 '지침서' 역할을 하고, 분할 화면은 과정의 연속성과 시각적 집중을 강화하며, 컷 어웨이는 시간의 지속성을 담보한다고 주장한다. 이는 중요한 진척이지만, 유양근의 연구는 특정 기법을 특정 의미와 일대일로 대응시키는 도상의 상징적 해석에 머무르면서 영화 형식이 어떻게 주체의 인식 구조 자체를 형성하고 각기 다른 성찰의 양상을 길어 올리는지에 대한 질문으로 나아가지 못했다는 명백한 한계를 가진다. 유양근, 「<리틀 포레스트>의 영화적 스타일과 '과정'의 의미」, 『동아시아 문

지점을 보완하고자 한다.

선행연구의 공백을 메우기 위해 본 연구는 서영채가 말하는 ‘두 번째 풍경’에 주목한다. 이 개념은 풍경을 정적인 ‘이미지’가 아닌 익숙함이 낮춤으로 전도되며 주체의 자기 반영적 사유를 촉발하는 역동적인 ‘사건’으로 파악한다.⁸⁾ 이 낮춤은 공허한 관념이 아니다. 시·청각적 설계가 물질적 현실의 지표를 전면화하는 순간에 낮춤은 감각적으로 현전한다. 두 번째 풍경은 지표성이 감각적으로 충족되는 순간에 성립하며, 바로 그 충족이 풍경의 이미지-사건 전환을 매개한다. 이에 따라 시·청각적 설계가 성찰의 문턱을 어디에 놓는지가 분석 가능해진다.

본 연구는 두 영화의 차이가 단순히 문화적 특성의 반영을 넘어, 동시대 주체성을 사유하는 상이한 미학적 전략의 결과임을 주장하고자 한다. 근대 사회에서 정체성은 외부로부터 주어지는 신분, 공동체를 넘어 자기 성찰의 과제로 전환되며, 영화는 바로 그 성찰을 어떻게 형식화하는가를 통해 주체의 정초 방식을 상상한다. 본 연구는 서영채의 ‘두 번째 풍경’을 통해 풍경이 이미지에서 사건으로 전환되는 지점을 추적하고, 지그문트 크카라우어(Siegfried Kracauer)의 물질적 현실/지표성 논의를 통해 그 전환을 가능하게 하는 감각적 조건을 해명한다.⁹⁾ 더불어 이푸 투안(Yi-Fu Tuan)의 공간/장소¹⁰⁾ 개념을 매개로, 이러한 형식적 설계가 주체의 재정초를 어떻게 구성하는지 논의한다.

화연구』 제97호, 한양대학교 동아시아문화연구소, 2024, 267-292쪽.

8) 서영채, 「절대 공간으로서의 풍경」, 『한국현대문학연구』 제41호, 한국현대문학회, 2013, 572쪽.

9) Siegfried Kracauer, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, New York: Oxford University Press, 1960/1997, p.71.

10) Yi-Fu Tuan, *Space and Place: The Perspective of Experience*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1977, pp.17-18.

두 영화는 형식-감각의 배열을 통해 주체의 정초 방식을 달리 상상한다. 일본 <리틀 포레스트>는 물질적 현실과의 접촉을 통해 장소에 뿌리내리는 경로, 한국 <리틀 포레스트>는 기억과 관계의 재구성을 통해 장소를 만들어가는 경로이다. 차이는 '무엇'을 말하느냐가 아니라 '어떻게' 보이게/들리게 하느냐에서 비롯된다. 일본 <리틀 포레스트>의 이치코(하시모토 아이)는 사계절의 리듬과 생활 기술의 과정이 화면을 점유하는 순간들에서 '두 번째 풍경'을 반복적으로 경험한다. 지표성이 높아진 이러한 감각적 국면은 '공간'을 감각·기억·사유가 교차하는 '장소'로 변환시키며, 자기를 외부 세계의 리듬에 다시 접속시키는 실천으로 작동한다. 반면 한국 <리틀 포레스트>의 혜원(김태리)은 관계 회복과 기억의 재조립을 중심으로 성찰을 전개한다. 나레이션·회상·음악이 감정의 인도를 강화하는 대신 물질적 지표성은 상대적으로 약화되어 '두 번째 풍경'의 사건성은 간헐적으로만 발생한다. 그 결과 혜원의 여정은 이동성과 미완의 상태를 전제하는 공간의 감각 위에서 진행되며, 결여(부재한 엄마)를 외부의 장소성에 의탁하기보다 '나만의 작은 숲'이라는 장소를 구성해 간다("이제야 엄마의 편지가 이해가 갈 것 같다").

2. 성찰의 문턱: '두 번째 풍경'과 공간/장소 체험

풍경(Landscape)은 단순히 눈 앞에 펼쳐진 자연이나 도시의 모습이 아니다. 그것은 객관적 실체이기 앞서, 그것을 바라보는 주체의 시선과 사유가 개입하여 완성되는 문화적 구성물이다.¹¹⁾ 이러한 관점은 풍경을 명사가 아

11) Simon Schama, *Landscape and Memory*, New York: Alfred A. Knopf, 1995, p.

닌 동사, 즉 사회적 주체적 정체성이 형성되는 ‘풍경 만들기(landscaping)’의 과정으로 보아야 한다는 W. J. T. 미첼(W. J. T. Mitchell)의 제안과도 맞닿아 있다.¹²⁾ 즉, 풍경은 외부에 존재하는 대상을 수동적으로 ‘발견하는’ 행위인 동시에 주체의 내면과 기억, 감성이 투영되어 새롭게 ‘만들어지는’ 창조적 실천이다.

서영채의 ‘두 번째 풍경’ 개념은 바로 이 ‘만들어지는’ 풍경의 논의를 가장 급진적인 형태로 밀고 나아간다. 서영채에 따르면, 낯선 대상이 점차 익숙해지는 과정을 ‘첫 번째 풍경’이라 한다. ‘두 번째 풍경’은 반대로 너무나 익숙해서 의식되지 않던 대상이 어느 순간 갑자기 낯설게 다가오는 경험을 의미한다.¹³⁾ ‘두 번째 풍경’의 출현은 주체에게 충격적인 낯섬을 안겨주며 이 낯섬은 단지 대상에 대한 새로운 인식을 넘어 그것을 낯익다고 생각했던 주체 자신을 되돌아보게 하는 자기 반영적 성찰을 촉발한다. 이는 풍경 만들기가 대상을 구성하는 데 그치지 않고, 그 행위 자체가 주체에게 되돌아와 주체 자신을 성찰하게 만드는 결정적 ‘사건’이 되는 순간을 포착한다. 한·일 <리틀 포레스트>의 오프닝은 바로 이 ‘두 번째 풍경’이라는 사건이 각기 다른 방식으로 촉발되는 과정을 보여주며, 두 인물이 견게 될 상이한 성찰의 경로를 예고한다.

2-1. 장소(Place)의 응시와 감각적 재결합

일본 <리틀 포레스트>의 오프닝은 주인공 이치코보다 코모리라는 ‘장

61.

12) W. J. T. Mitchell, ed., *Landscape and Power*, Chicago: University of Chicago Press, 2002, p.1.

13) 서영채, 앞의 글, 573-575쪽.

소'를 전면에 배치한다. 더 정확히 말하면 이치코가 함께하는 코모리를 보여준다. 영화는 빗소리와 함께 안개에 잠긴 코모리의 전경(<그림 1>)으로 시작하며, 이치코의 나레이션을 따라 관객을 코모리라는 공간의 물질성 속으로 초대한다. 자전거를 타고 오르막과 내리막 그리고 커브 길을 지나가는 동안 이치코는 코모리의 지형을 온몸으로 통과한다. 이는 단순한 이동이 아니라 구체적이고 주관적인 공간으로서 '장소(place)'와 결합하는 과정이다.¹⁴⁾ 특히 카메라는 1분 30초 동안 일정한 거리를 유지하며 이치코의 뒤를 따라간다(<그림 2>). 서사적 정보 전달을 유보하는 이 트래킹 쇼트는 관객에게 이치코의 얼굴이나 내면을 보여주는 대신, 코모리라는 장소를 감각적으로 '체험'하게 한다.



<그림 1>



<그림 2>



<그림 3>



<그림 4>



<그림 5>



<그림 6>

이 과정에서 코모리는 단순한 배경(setting)이 아니라, 라강적 의미의

14) 위의 글, 577쪽.

‘응시(gaze)’를 가진 주체적 행위자로 부상한다. 이러한 전환은 마틴 르페브르(Martin Lefebvre)가 구분한 배경과 풍경(Landscape)의 관계로 설명할 수 있다. 르페브르에 따르면, 영화의 형식적 장치가 관객을 ‘서사 중심의 관람(Narrative mode)’에서 벗어나 ‘영화적 광경에 주목하는 관람(Spectacular mode)’으로 이끈다고 보았다. 이를 통해 인물과 사건에 종속되었던 ‘배경’은 비로소 미학적 성찰이 가능한 자율적 ‘풍경’으로 격상된다.¹⁵⁾ 일본 <리틀 포레스트>의 오프닝 시퀀스는 바로 이 전환을 연출한다. 서사 정보 전달을 유보하는 롱테이크는 이치코를 서사에서 분리시켜, 코모리라는 물질적 현실 자체에 온전히 주목하게 만든다.

이처럼 코모리가 단순한 배경을 넘어 자율적인 ‘풍경’으로 전환되는 그 순간, 풍경은 이치코에게 자기 반영적 성찰을 위한 거울로 기능하기 시작한다. 영화가 충분한 시간 동안 코모리와의 합일을 보여준 뒤 이치코의 정면 클로즈업(<그림 3>)을 제시하고, 그녀의 시선이 다시 수증기 가득한 코모리의 풍경(<그림 4>)으로 향하는 쇼트 배열은 이를 압축적으로 보여준다. 이때 그녀가 마주한 풍경은 단순히 아름다운 자연이 아니라, 그녀 자신의 내면 상태를 되비추는 거울이다. 즉, 이치코는 풍경을 ‘통해’ 자기 자신을 바라보는 것이다. 그녀의 시선은 장소 ‘응시’에 대한 화답이며, 이 상호적 시선의 교환 속에서 익숙했던 고향은 자기 성찰의 깊이를 지닌 낯선 ‘두 번째 풍경’으로 현현(顯現)한다.

이러한 감각적 재결합은 그녀가 집에 들어가는 장면에서 구체화된다. 롱 쇼트로 제시된 이치코의 집은 수증기에 잠긴 코모리 안에 온전히 놓여 있으며(<그림 5>), 이치코는 코모리를 이동하며 젖은 셔츠를 입고 ‘코모리

15) Martin Lefebvre, “Between Setting and Landscape in the Cinema,” in *Landscape and Film*, ed. Martin Lefebvre, New York: Routledge, 2006, pp.19-22.

의 수증기가 달라붙은' 집 안으로 들어간다. 그리고 이내 창밖으로 몸을 던지는 행위(<그림 6>)는 이 결합을 완성하는 상징이다. 그녀는 고향 '집'으로 피신하는 것이 아니라, 고향 '코모리'라는 살아있는 유기체 속으로 자신의 몸을 던져 재결합을 시도한다.

이때 '두 번째 풍경'은 심리적 독백이나 나레이션을 통해 설명되는 것이 아니라, 영화의 형식적 조건들이 충족될 때 비로소 발동하는 감각적 사건이다. 구체적으로, 영화는 사건 진행을 위한 서사 정보의 전달을 의도적으로 유보한다. 롱테이크는 사건의 빠른 전개를 막아서고, 설명적인 대사나 음악 대신 환경음이 청각을 지배하며, 카메라는 인물의 감정보다 안개와 사물의 표면 질감 같은 물질적 현실의 지표로 집요하게 포착한다. 이러한 형식적 설계는 주체(이치코와 관객)를 내면의 사유에서 분리시켜 외부 세계의 감각적 밀도에 온전히 노출시킨다. 바로 이 국면에서 익숙했던 고향은 낯선 깊이를 지닌 감각적 실재로 돌출하며 '두 번째 풍경'이라는 사건이 성립된다. 결과적으로 이 사건은 추상적 '공간'을 멈춤과 총체적 감각의 체험의 장소로 변환시키며, 이치코의 성찰은 설명적 대사가 아닌 장소의 리듬을 따라 직조된다.

2-2. 공간(Space)의 소외와 심리적 귀환

일본 <리틀 포레스트>가 장소의 물질성을 통해 성찰의 문턱을 마련했다면, 한국 <리틀 포레스트>의 오프닝은 반대 전략을 취하며 귀향을 개인의 내면으로 침잠하는 과정으로 프레임한다. 이치코가 온몸으로 지형을 체화하며 오르막을 올랐던 것과 달리, 혜원은 가벼운 옷차림으로 짐도 없이 내리막을 질주한다(<그림 7>). 이 속도감은 자연으로 감각적 체험의 대상

인 '장소'가 아닌, 시각적으로 소비되는 배경으로 전락시킨다. 이러한 연출은 쇼트의 길이와 구성에서 더욱 명확해진다. 일본 <리틀 포레스트>가 1분 30초의 롱테이크로 이치코와 코모리의 감각적 합일을 촉진했다면, 한국 <리틀 포레스트>는 25초 만에 혜원의 얼굴 클로즈업으로 전환한다(<그림 8>). 특히 이 결정적 전환의 순간, 마을을 소개하던 나레이션은 멈추고 주변 풍경은 의도적으로 포커스 아웃된다. 이 시·청각적 설계는 영화의 시선을 외부의 물질적 현실에서 주체의 내면으로 급격히 전환하며, 관객의 몰입을 오직 혜원의 심리적 상태에 고정하는 효과를 낳는다.¹⁶⁾

이러한 소외의 감각은 3개월 전 겨울, 혜원이 집에 도착하는 과정에서 극대화된다. 영화는 고정된 카메라의 롱쇼트(<그림 9>와 <그림 10>)를 통해 혜원을 광활하지만 무관심한 풍경 속에 작은 점으로 위치시킨다. 이때 강조되는 것은 혜원의 '이동'이다. 혜원은 후경에서 전경으로 걸어오고(<그림 9>), 왼쪽에서 오른쪽으로 걸어간다(<그림 10>). 즉 혜원은 어딘가에 도착했다기보다 여전히 가야 할 길을 걷는 상태이다. 이 형식적 선택은 미성리라는 장소의 감각적 정보를 축적하기보다, 이동을 과정에서 발생하는 심리적, 물리적 거리감과 힘겨움을 강조하는 데 복무한다. 이때 자연은 살아있는 유기체가 아니라, 혜원의 고독한 여정을 위한 텅 빈 무대이다.

16) 정수완은 한·일 <리틀포레스트>의 오프닝을 비교하면서 “혜원은 미성리를 일시적으로 방문한 이방인이며, 이치코는 코모리에서 살아가는 주민”이라고 말한다. *チョン・スワン*, 위의 책, 30쪽. 이러한 태도는 마을 주민, 밤에 찾아오는 알 수 없는 동물들을 대하는 이치코와 혜원의 태도에서도 반복된다. 혜원은 밤에 자신의 집에 찾아오는 알 수 없는 동물을 무서워하고 경계한다. 혜원에게 이들은 자신의 영역을 침범한 침입자이다. 반면, 이치코는 자신의 집이 계곡과 숲과 논으로 둘러싸여 밤의 방문자가 끊이지 않는다고 말한다. 이치코에게 이들은 방문자이다. 이치코는 밤에 나뭇가지의 자두를 먹기 위해 집을 방문한 곰이 다치지 않았나를 걱정하고, 수없이 날아들어 창문을 두드리는 긴꼬리 산누에나방, 장수풍뎅이, 반딧불이의 소리만 듣고 이름을 부른다. 이치코에게 이들은 함께 살아가는 코모리의 일부이다.

마침내 혜원이 집 앞에 도착했을 때, 앞선 자전거 장면의 형식적 설계를 의도적으로 반복한다. 카메라는 혜원의 뒤를 따라간다(〈그림 11〉). 그리고 〈그림 7〉에서 〈그림 8〉의 전환처럼 혜원의 지친 얼굴을 클로즈업한다(〈그림 12〉). 이 반복은 한국 <리틀 포레스트>의 핵심 전략을 다시 한번 각인시킨다. 결국, 혜원의 귀향은 장소와의 감각적 체험으로 기록되는 것이 아니라, 오직 그녀의 지친 얼굴과 거친 숨소리라는 내면 상태의 지표로만 기록될 뿐이다.



〈그림 7〉

〈그림 8〉



〈그림 9〉

〈그림 10〉



〈그림 11〉

〈그림 12〉



〈그림 13〉

〈그림 14〉

집에 도착한 혜원은 커튼을 열고 문턱에 앉는다(〈그림 13〉). 열린 틈으로 집 밖의 풍경이 보이지만, 카메라는 풍경이 아닌 혜원의 뒷모습에 초점을 맞추므로 외부 세계와의 단절을 시각적으로 강조한다. 이어 그녀가 몸

을 뒤로하여 어두운 집 안으로 눕는 행위(<그림 14>)는 코모리라는 살아 있는 유기체 속으로 자신의 몸을 던졌던 이치코의 능동적인 재결합 시도와 결정적인 대조를 이룬다(<그림 6>). 헤원의 귀향은 '장소'와의 재결합이 아니라, 외부 세계로부터 차단된 '집'이라는 고립된 공간 안으로의 피신이자 심리적 귀환으로 마무리된다.¹⁷⁾

결론적으로 헤원에게 고향은 감각적으로 체험하는 유기적 '장소'가 아니라, 목적지인 '집'에 도달하기 위해 통과해야 하는 추상적 '공간'에 가깝다. 코모리 전체를 순환하는 이치코의 여정과 달리, 헤원의 여정은 '집'이라는 단 하나의 지점을 향한 직선적 움직임으로 규정할 수 있다. 따라서 헤원의 성찰을 촉발할 '두 번째 풍경'은 외부의 물질적 현실에서 즉각적으로 발동하지 않는다. 그것은 텅 빈 집과 그 안에 새겨진 엄마의 흔적, 즉 부재와의 대면을 통해 내면에서부터 뒤늦게 점화될 수밖에 없는 과제로 남는다. 이처럼 두 영화의 오프닝은 상이한 성찰의 경로를 명확히 예고한다. 이치코가 장소의 물질적 '응시'에 감각적으로 반응하며 외부 세계와의 관계 속에서 자아를 탐색하는 길로 들어선다면, 헤원은 외부와 단절된 채 자신의 내면과 과거의 기억 속으로 침잠하는 고독한 여정을 시작한다.

3. 주체 재정초의 두 경로: 물질적 현실과 기억의 재구성

한일 <리틀 포레스트>의 오프닝은 성찰의 출발 지점을 상반되게 설계한다. 일본 <리틀 포레스트>는 코모리라는 '장소'의 감각적 밀도를 먼저 세우

17) 그러나 지친 헤원이 도착한 집의 첫 이미지는 안락함과 위안이 아니다. 집은 어둡고 생기가 없다.

고 그 안에서 주체의 반응을 조직한다. 반면, 한국 <리틀 포레스트>는 혜원의 내면으로 시선을 초점화하며 외부 세계를 배경으로 밀어낸다. 이처럼 상이하게 설정된 성찰의 경로는 두 영화에 존재하는 '엄마의 부재' 설정을 통해 분기점을 맞이한다. 두 주인공이 처한 동일한 조건(엄마의 부재)이 이치코와 혜원의 상이한 출발점(장소와의 접속 vs. 내면으로의 침잠)과 결합하여 이후 성찰 방식과 주체성 모델에 근본적으로 다른 두 개의 경로를 확정 짓는 계기가 된다. 이에 3장에서는 '엄마의 부재'가 두 경로를 가르는 핵심적인 변수로 어떻게 작용하는지 분석한다. 일본의 이치코가 영화의 시·청각적 설계가 구현하는 높은 지표성과의 접속을 통해 '장소-기반 주체'로 거듭나는 경로와 한국의 혜원이 상대적으로 약화된 지표성 속에서 기억과 관계의 재구성을 통해 자신만의 장소를 만들어가야 하는 경로를 비교함으로써 두 주인공이 물질적 현실과 관계 맺는 방식의 차이가 어떻게 각기 다른 주체의 재정초 방식으로 이어지는지를 규명하고자 한다.

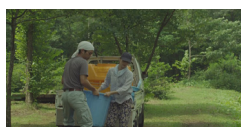
3-1. 물질적 현실과의 접속: 일본 <리틀 포레스트>의 '장소-기반' 주체성

일본 <리틀 포레스트>에서 이치코의 성찰은 추상성에서 벗어나 코모리라는 '장소'의 리듬에 자신을 다시 접속시키는 육화된(embodied) 실천으로 전개된다. 영화는 사계절-농사-요리로 이어지는 순환적 시간의 연쇄를 에피소드 형식으로 배열하고, 코모리의 물질성 노출을 통해 화면의 지표성을 높인다. 이 감각적 밀도 속에서 익숙한 고향은 낮삶의 깊이를 지닌 실재로 현현하며('두 번째 풍경'), 추상적 '공간'은 멈춤과 총체적 체험이 가능한 '장소'로 전환된다.¹⁸⁾ 이러한 성찰의 과정에서 '엄마의 부재'는 결정적

18) 일본 <리틀 포레스트>의 요리 장면은 '먹는 행위'라는 결과에 도달하는 속도를 의도적으로 늦춘다. 재료의 손질-가열-숙성-담음에 이르는 연쇄를 다양한 카메라 각도와 속

인 역할을 하지만, 그 방식은 내면화된 갈등이 아니다. 엄마의 부재는 과거를 해명해야 하는 심리적 과제가 아니라 현재의 삶에서 레시피를 따라 노동을 반복하게 하는 실천적 동력으로 전환된다. 따라서 성찰의 초점은 부재하는 엄마 자체가 아니라 그녀가 남긴 지혜가 깃든 코모리의 물질적 현실과 공동체를 향하게 된다.

이치코의 성찰이 나아갈 방향성은 그녀와 마찬가지로 도시를 경험하고 돌아온 친구 유우타(미우라 타카히로)와의 대화를 통해 명확한 언어로 제시된다. 유우타는 도시의 삶을 “직접해보지도 않고 남이 만든 것을 옮기기만 할 뿐인데 마치 다 아는 것처럼 잘난 척하는 것”이라고 비판하며, 물질적 현실과 분리된 추상적 지식의 공허함을 지적한다. 그가 대안으로 역설하는 ‘참(眞) 말을 할 수 있는 삶’이란 직접 몸으로 체험하고 그 과정에서 느끼고 사유함으로 얻어지는 육화된 지혜이다. 이는 이치코의 성찰이 왜 내면의 독백이 아니라 외부 세계와의 실천적 관계 맺음으로 나아갈 수밖에 없는지에 대한 철학적 선언이다.



〈그림 15〉



〈그림 16〉



〈그림 17〉

영화는 유우타의 철학이 공허한 말이 아님을 교차 편집을 통해 증명한다. 이치코와 유우타의 대화(〈그림 16〉)는 곤들매기를 옮기는 노동의 과정

도 그리고 프레이밍을 통해 배치한다. 이러한 과정의 노출과 지표적 밀도 속에서 코모리의 리듬이 신체에 서서히 스며드는 시간이 형성되고, 익숙한 일상은 낯설은 사건으로 돌출한다. 그 결과 스쳐 지나던 ‘공간’은 멈춤과 총체적 체험이 가능한 ‘장소’로 전환된다.

(〈그림 15〉)과 분리되지 않으며, 나아가 생선을 손질하고 함께 구워 먹고 시게유키(누쿠미즈 요이치) 아저씨의 된장국을 얻어먹는 공동체적 노동과 나눔의 과정(〈그림 17〉)으로 이어진다. 이러한 시·청각적 설계는 유우타의 말이 코모리의 삶을 구성하는 높은 지표성에 깊이 뿌리내리고 있음을 시각적으로 보여준다. 이 물질적 현실의 증거 앞에서 이치코는 자신이 도사에서 느꼈던 막연한 이질감의 정체성을 깨닫고, “유우타는 자기 인생과 마주하려고 돌아온 것 같다. 난 도망쳐 왔다”며 자신의 상태를 처음으로 객관화한다.



〈그림 18〉

유우타를 통해 성찰의 계기를 얻었지만, 이치코의 재정초의 과정이 곧바로 코모리의 방식에 순응하는 것은 아니다. 여름 마지막 에피소드인 홀토마토 만들기는 이치코의 개인적 의지와 코모리의 물질적 현실이 충돌하는 긴장 관계를 상징적으로 보여준다. 코모리의 습한 기후는 토마토 노지 재배에 적합하지 않아 마을 사람 모두가 하우스 재배를 권하지만, 이치코는 비효율적인 노지재배를 고집한다. 습도에 민감하면서도 강인한 생명력을 지닌 토마토를 굳이 코모리의 환경에 맞서 노지에서 키우려는 시도는, 코모리에서 나고 자랐지만 아직은 공동체의 방식(물질적 현실)을 온전히

받아들이지 않고 자신만의 방식을 관찰하려는 이치코의 내면을 상징적으로 드러낸다.

이러한 긴장 관계는 가을로 접어들며 이치코가 코모리의 재래를 받아들이고 자기화하는 과정으로 나아간다. 가을 편의 시작에서 이치코는 논두렁에 앉아 호두밥을 먹는다. 이 호두밥은 “정확히 1년 전에 이런 식으로 작년 쌀로 지은 호두밥을 먹으며 수확한 쌀”로 만든 것이다. 이는 그녀가 코모리의 순환적 시간의 일부가 되었음을 보여주는 상징적인 장면이다. 이러한 순환의 원리는 밤 조림 에피소드를 통해 개인의 차원을 넘어 공동체의 영역으로 확장된다(〈그림 18〉). 밤 조림은 하나의 고정된 레시피가 아니라, 마을 사람들 각자의 방식대로 변주되고 교류되며 풍성해지는 살아 있는 전통이다. 이치코 역시 이 순환에 참여하여, 전통을 따르면서도 자신만의 방식을 가미한 레시피를 창조한다. 이는 그녀가 여름의 토마토 재배에서 보여주었던 것처럼 재래의 방식을 넘어서려 고집하는 대신, 그것을 자신의 삶에서 창조적으로 계승하는 단계로 나아갔음을 명확히 보여준다.

3-2. 이치코의 요리: 현재의 물질성과 나누는 대화

이치코의 성찰이 코모리의 물질적 현실과 접속하는 과정이라면, 그 접속이 가장 선명하게 이루어지는 행위는 요리다. 이치코의 요리는 추상적인 레시피의 재현이 아니라, 주어진 환경의 ‘응시’에 대한 구체적인 응답으로 나타난다. 가령 습도가 높아 빨래가 마르지 않는 날, 그녀는 집 안의 곰팡이를 제거하기 위해 피운 스토브의 열을 이용해 빵을 굽는다.¹⁹⁾ 이는 그녀가 환경에 수동적으로 반응하는 것을 넘어, 주어진 조건에서 새로운 가

19) 이치코의 첫 번째는 요리는 습한 집을 위해서였다. 반면, 헤원의 첫 번째 요리는 자신의 허기진 배를 채우기 위해서였다.

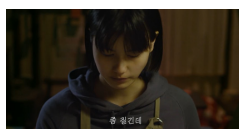
능성을 창조하는 능동적인 관계를 맺고 있음을 보여준다. 영화가 그녀의 요리 과정을 손, 식재료, 조리 도구의 클로즈업을 통해 집요하게 묘사하는 형식적 전략은 바로 이 지점을 강조한다. 이는 단순히 '과정'의 중요성을 보여주는 것을 넘어, 추상적 지식이 아닌 몸으로 체득하는 '육화된 지식'의 가치를 드러내고, 화면의 지표성을 높여 관객을 그 감각적 체험 속으로 초대하는 역할을 한다.



<그림 19>



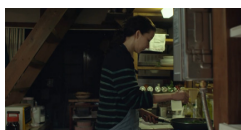
<그림 20>



<그림 21>



<그림 22>



<그림 23>



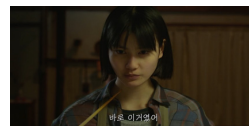
<그림 24>



<그림 25>



<그림 26>



<그림 27>

이러한 학습과 성장의 과정이 가장 압축적으로 드러나는 '인식풍경'은 '채소볶음' 에피소드이다. 이치코는 엄마의 레시피를 따랐음에도 불구하고 어딘가 다른 맛의 차이를 느끼고, 그 원인을 탐구하기 시작한다. 이는 익숙한 레시피 속에서 낯섬을 발견하는 '두 번째 풍경'의 경험이며, 단순한 모방을 넘어선 체화의 과정으로 나아가는 계기가 된다. 영화는 분할 화면과 교차 편집이라는 형식적 장치를 통해 이 성찰의 과정을 시각적으로 구

현한다. 처음에는 화면의 왼편에서 요리하는 이치코(〈그림 19〉)와 플래시백 속 오른편을 향한 엄마(〈그림 20〉)가 대립적으로 배치된다. 그러나 성찰이 깊어지면서 이치코는 화면의 오른쪽으로 이동하여 엄마와 같은 공간적 위치를 점유하고(〈그림 22〉, 〈그림 23〉), 상하로 분할된 화면 속에서 이치코의 얼굴과 엄마의 몸이(〈그림 24〉), 엄마의 얼굴과 이치코의 몸이 퍼즐처럼 결합하는(〈그림 26〉) 시각적 연출을 통해 절정에 이른다. 이 시각적 은유는 이치코가 과거의 기억(엄마의 지혜)을 현재의 실천(자신의 몸)으로 완벽하게 통합했음을 보여준다. 이치코가 “바로 이거였어(〈그림 27〉)”라며 깨닫는 것은 숨겨진 기술이 아니라, 푸성귀의 역센 줄기를 손질하는 ‘정성’과 ‘기본기’라는 물질적 윤리이다.

이 장면에서 엄마는 이치코의 성찰을 추동하는 중요한 참조점이지만, 최종 목적지는 아니다. 이치코의 과제는 엄마의 맛을 완벽히 재현하는 데 그치지 않는다. 오히려 그 과정을 통해 요리의 본질, 즉 현재의 물질세계와 교감하는 노동의 윤리를 깨닫고 자신만의 지혜를 터득한다. 이치코는 엄마의 맛을 재현하는 데 그치지 않고, 그 과정을 통해 요리의 본질을 깨닫고 현재의 코모리에서 살아갈 자신만의 지혜를 터득한다. 결국 일본 〈리틀 포레스트〉에서 엄마의 부재는 이치코를 과거에 묶어두는 그리움이 아니라 현재의 장소에 더 깊이 뿌리내리게 하는 성장의 동력으로 전환된다. 이처럼 이치코의 성찰은 구체적인 경험으로 충만한 장소와 공동체에 자신을 재정초함으로 새로운 주체성의 가능성을 향해 나아간다.

3-3. 기억을 통한 ‘장소-만들기’: 한국 〈리틀 포레스트〉의 내면화된 성찰

일본 〈리틀 포레스트〉의 이치코가 코모리라는 장소의 감각적 밀도 속에

서 성찰을 시작했다면, 한국 <리틀 포레스트>의 헤원은 정반대의 지점에서 출발한다. 한국 <리틀 포레스트>의 오프닝은 의도적으로 주변 환경의 지표적 밀도를 낮추고 자연을 감각적 체험의 대상인 '장소(place)'가 아닌 통과해야 할 '배경'으로 처리한다. 그 결과 '멈춤과 총체적 체험'이 가능한 장소가 즉각 성립하지 못하고, '두 번째 풍경' 역시 외부의 사건이 아니라 자연되고 내면화된 형태로 예고될 뿐이다. 한국 <리틀 포레스트>는 이처럼 외부 세계와의 감각적 교감이 단절된 헤원의 귀향 이유를 "배고파서"라고 압축적으로 드러낸다. 이 허기는 편의점 도시락으로 끼니를 때우던 서울 생활의 물리적 결핍인 동시에, 시험과 경쟁에서의 실패로 인한 마음의 공허, 즉 '체험의 빈곤'²⁰⁾이 촉발한 정신적 허기이기도 하다.

서울에서 누군가에게도, 어디에도 의지하지 못하던 헤원은 지친 몸을 이끌고 집으로 돌아오지만, 그곳 역시 즉각적인 안식처가 되지 못한다. 간단한 물건을 사려고 해도 읍내까지 나가야 하고, 에어컨은 없고, 시골의 밤은 무섭고, 친구 은숙(진기주)과 마을 어르신들은 아픈 곳만 콧코 깊어낸다. 한국 <리틀 포레스트>의 영화 초반을 차지하는 이러한 에피소드는 아직 헤원이 고향과 유기적으로 연결되지 못한 '이방인'임을 보여준다. 특히, 집을 나간 엄마가 요리할 때마다 떠오르는 기억은 헤원이 마주해야 할 과제가 외부 세계가 아닌 내면에 있음을 암시한다. 따라서 그녀의 치유는 이치코처럼 장소와의 직접적인 교감을 통해서가 아니라 친구 재하(류준열)와 은숙, 그리고 재하가 데려온 강아지 오구와의 관계 회복이라는 개인적

20) '체험의 빈곤'은 단순히 경험의 양이 적다는 의미가 아니라, 삶의 근본적인 행위들이 본래의 의미와 감각적 풍요로움을 잃고 목적을 위한 수단으로 전락해버린 질적인 결핍 상태를 의미한다. 이는 헤원이 서울에서 겪는 삶의 방식을 통해 구체적으로 드러난다. 서울의 풍경은 차갑과 무채색으로 묘사되며 따뜻함과 기쁨이 결여된 공간으로 그려진다. 헤원의 서울 생활은 임용고시 합격이라는 단 하나의 목표를 향해 있다. 이 과정에서 식사, 휴식, 관계 등이 목표 달성을 위한 수단으로 전락한다.

서사를 통해 이루어질 수밖에 없는 조건에 놓인다. 이는 그녀의 성찰이 철저히 내면화된 경로를 따를 것임을 다시 한번 예고하는 것이다.

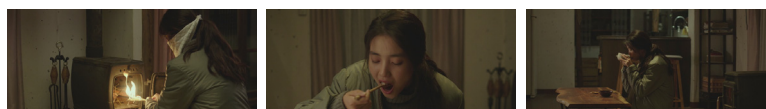
이처럼 외부 세계와의 접속이 유예된 상태에서 헤원의 성찰을 실질적으로 추동하는 동력은 ‘엄마의 부재’라는 내면의 결여다. 한국 <리틀 포레스트>에서 ‘엄마의 부재’는 단순한 없음이 아니라, ‘장소-만들기’를 유발하는 결정적인 매개이다. 영화는 이 결여를 끊임없이 환기하며, 외부 환경의 강한 지표성이 부재한 출발점에서 기억과 작은 실천, 그리고 감각의 점진적 축적을 통해 ‘두 번째 풍경’을 내면화된 사건으로 구성한다. 헤원의 주체성은 도피에서 시작하여 물질적 현실과의 접속으로 서서히 방향을 전환하며, 이는 일본판의 즉각적인 장소와의 동조와 명확한 대조를 이룬다.

3-4. 헤원의 요리: 과거의 부재를 채우는 대화

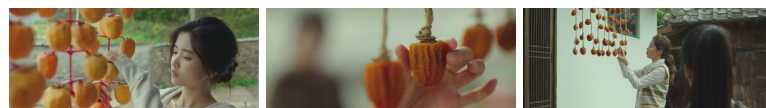
헤원의 요리는 이치코와 마찬가지로 귀향 서사의 중심을 차지하지만, 그 동기와 방식은 근본적으로 다르다. 이치코의 요리가 환경과의 상호작용 속에서 시작된다면, 헤원의 첫 요리는 철저히 개인적인 필요에서 비롯된다. 눈길을 지나 집에 도착한 헤원은 몸을 녹이기 위해 난로를 사용한다. 몸이 녹았을 때, 배에서 꼬르륵 소리가 난다. 부엌에서 먹을거리를 찾지만 없다. 밖으로 나간 헤원은 배추를 가지고 와 요리한다(<그림 28>). 이러한 내면 지향성은 요리를 재현하는 영화의 형식적 전략에서도 일관되게 나타난다. 한국 <리틀 포레스트>는 요리 과정을 최소화하고 미성리라는 장소나 식재료에 대한 구체적 설명을 생략한다. 대신, 완성된 음식을 먹는 헤원의 모습과 그 행위를 통해 촉발되는 과거 기억에 집중한다. 이는 헤원에게 요리가 물질적 현실과의 교감 행위이기 이전에, 부재하는 엄마와의 대

회를 시작하고 자신의 정신적 허기를 채우기 위한 내면적 실천임을 보여 준다.

한·일 <리틀 포레스트>의 서사 구조는 근본적으로 다른 지향점을 보여 준다. 한국 <리틀 포레스트>가 서울에서의 실패와 '정신적 허기'라는 귀향의 원인을 해결하고 엄마와의 관계를 회복하는 '직선적' 경로를 따른다면, 일본 <리틀 포레스트>는 계절의 리듬 속에서 배우고 정착하는 '과정' 자체를 담아내며, 경험이 축적될수록 장소에 대한 이해가 깊어지는 '나선형적 순환'의 태도를 취한다.



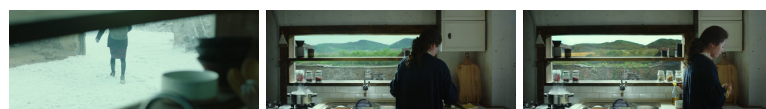
<그림 28>



<그림 29>

<그림 30>

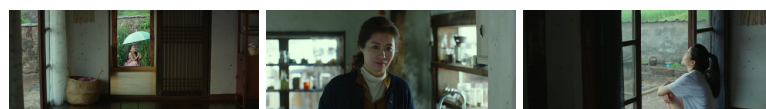
<그림 31>



<그림 32>

<그림 33>

<그림 34>



<그림 35>

<그림 36>

<그림 37>



<그림 38>

<그림 39>

<그림 40>

혜원의 내면화된 성찰 과정은 꽃감을 만들며 엄마를 회상하는 장면에서 가장 압축적으로 드러난다. 혜원이 처마에 꽃감을 매달다가 생각에 잠기는 순간(〈그림 29〉), 영화는 플래시백을 통해 혜원의 내면으로 들어간다. 카메라는 먼저 꽃감을 주무르는 손에 초점을 맞추고(〈그림 30〉), “이거 엄마가 선택한 삶이지, 내가 선택한 삶이 아니야”라는 혜원의 목소리와 함께 초점을 배경의 엄마에게로 옮긴다. 혜원의 엄마는 딸의 반항 섞인 말에 살짝 웃고는 “이렇게 주무르다 보면 겨울쯤에는 진짜로 부드러운 꽃감이 되거든? 겨울이 와야 정말로 맛있는 꽃감을 먹을 수가 있는 거야”라 말한다(〈그림 31〉). 혜원의 신경질이 폭발하고 그런 딸을 보며 지긋이 웃는 엄마가 보인다. 이러한 시·청각적 설계는 갈등의 핵심을 명확히 보여준다. 시간이 지나야 꽃감을 먹을 수 있듯, 삶의 진정한 가치 역시 인내의 시간을 통해 얻어짐을 암시한다. 그러나 과거의 혜원은 이러한 지혜를 이해하지 못하고 신경질을 낸다. 이 장면은 현재의 혜원이 풀어야 할 내면적 과제가 바로 이 시간과 과정의 의미를 깨닫고 엄마의 삶을 이해하는 데 있음을 명확히 보여준다.

이어지는 장면에서 플래시백의 주체는 혜원에서 엄마로 이동한다. 플래시백 속에서 시간이 엄마가 떠나는 날로 점프한다. 이는 혜원의 플래시백 속 엄마의 플래시백이다. 플래시백의 주체가 혜원에서 엄마로 이동한 상황이다. 이는 단순한 회상을 넘어, 딸의 기억 속에서 엄마가 자신의 기억을 회상하는 ‘플래시백 속 플래시백’을 통해 혜원의 성찰이 도달한 깊이를 시각적으로 구현한다.

등교하는 혜원의 몸짓이 분주하다. 엄마가 “이거 먹고 가지?”하며 딸을 불러 세운다. 엄마가 부엌에서 몸을 움직여 부엌에 난 창으로 등교하는 혜원을 오랫동안 바라본다(〈그림 32〉). 혜원이 없는 집에서 엄마가 탁자 앞에 앉아 담배를 태운다. 이어 혜원을 바라봤던 창문과 싱크대 앞에 서서 나

물을 무치는 엄마의 뒷모습이 롱테이크로 1분가량 지속된다(〈그림 33〉). 이때 엄마의 나레이션이 들린다. 엄마는 떠남을 이야기하고 있다.

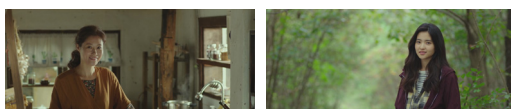
“엄마도 이곳을 떠나서 아버와의 결혼으로 포기했었던 일들을 시도해보고 싶어. 실패할 수도 있고, 또 너무 늦은 건 아닌가 하는 불안감도 있지만, 엄마는 이제 이 대문을 걸어 나가 나만의 시간을 만들어갈 거야. 모든 것은 타이밍이라고 엄마가 늘 말했었지? 지금이 바로 그때인 것 같아”

엄마의 긴 독백과 함께 긴 창문 너머 자연경관이 서서히 변한다(〈그림 34〉). 눈이 오는 겨울에서 시작하여 가지에 잎이 돋아난 봄, 비가 내리는 여름, 색이 입혀진 벚가노랑게 익은 가을로 변하는 창밖 풍경의 끝에 엄마의 나뭇물 무침이 완성되고, 노란 행주에 손을 닦으며 엄마의 시선이 화면의 오른쪽 밖으로 향한다. 엄마의 시선이 향한 곳은 부엌 건넌방의 창문 너머로 우산을 쓰고 앉아 있는 회상 속 초등학교 혜원이다(〈그림 35〉). 다시 엄마의 시선이 움직이고 화면 역시 이를 따른다(〈그림 36〉). 이번에는 비가 내리는 날 마루에 걸터앉아 창을 열고 밖을 바라보는 고등학생 혜원이 있다(〈그림 37〉). 이 과정에서 엄마의 독백은 그동안 엄마가 미성리에 남아 있었던 이유이다. “아빠가 영영 떠난 후에도 엄마가 다시 서울로 돌아가지 않은 이유는 너를 이곳에 심고 뿌리내리게 하고 싶어서였어” 다시 화면이 담배를 태우던 엄마가 탁자에서 혜원에게 편지를 쓰고 있는 시간으로 돌아간다(〈그림 38〉). 엄마의 독백은 편지의 내용이다.

“혜원이가 힘들 때마다 이곳의 흙냄새와 바람과 햇볕을 기억한다면 언제든 다시 털고 일어날 수 있을 거라는 걸 엄마는 믿어. 혜원이가 힘들 때마다 이곳의 흙냄새와 바람과 햇볕을 기억한다면 언제든 다시 털고 일어날 수 있을 거라는 걸 엄마는 믿어”

엄마의 모습을 끝으로 화면은 플래시백에서 빠져나와 엄마의 편지를 읽고 있는 현재의 혜원을 보여준다(〈그림 39〉).

엄마의 편지 독백은 아직 끝나지 않았다. 화면은 편지를 읽는 혜원의 뒷 모습에서 혜원의 측면으로 전환된다. “지금 우리 두 사람 잘 돌아오기 위한 출발선에 서 있다고 생각하자” 편지를 읽는 혜원이 웃자 화면은 완전히 구겨졌다 펴진 엄마의 편지의 마지막 장을 보여준다(〈그림 40〉). “대학 등록금 들어있는 통장과 도장은... 그냥 알려주면 재미없고. 스스로 찾아내도록... 하하하! 비밀번호는 니 생일. 혜원이를 언제나 가장 사랑하는 엄마가” 혜원이 고개를 들고 시선은 먼 곳을 응시한다. “이제야 엄마의 편지가 어렵듯이 이해가 갈 것 같다”고 말하는 혜원은 엄마를 다시 떠올린다.



〈그림 41〉

이 마지막 플래시백은 슬한 엄마와 혜원의 과거 플래시백과 다르다. 혜원이 엄마와 심리적으로 화해하고 자신의 진짜 과제를 깨닫는 성찰의 정점이다. 상상 속에서나마 엄마와 미소로 시선을 교차하는 연출은 시공간을 초월한 두 사람의 화해를 시각적으로 구현한다(〈그림 41〉). 이를 통해 혜원은 자신의 고민이 ‘먹고 살 궁리’, ‘취업’, ‘연애’ 같은 표면적 문제에 있었던 것이 아니라, 엄마와의 관계라는 근원적인 상처에 있었음을 비로소 깨닫는다. 미성리에 숨어 지낸다고 생각했던 시간은 사실상 엄마의 부재와 대면하고 그 상처를 치유하는 과정이었다. 마침내 엄마의 ‘작은 숲’을 이해하게 된 혜원은 엄마의 레시피를 단순히 흉내 내는 것을 넘어 자신만

의 '감자빵 레시피'를 창조하여 답장으로 남긴다. 이는 어머니의 울타리 안에서 성장한 그녀가 이제는 자신만의 '작은 숲'을 가꿀 수 있는 독립적인 주체로 거듭났음을 보여주는 상징적인 행위이다.

해원의 내면에서 지연되던 '두 번째 풍경'이라는 사건은 부엌이라는 내밀한 공간에서 점진적으로 구체화된다. 영화 초반 해원의 요리는 목적을 향한 결과 중심의 몽타주로 제시되었다. 그러나 고향에서의 시간이 축적될수록 영화의 형식적 전략은 변화한다. 롱테이크의 사용이 늘고, 끓는 소리나 칼질 소리 같은 환경음이 전면에 배치되고 김 서림이나 표면의 습기 같은 비인간적 물성의 노출이 잦아지면서 화면의 지표성은 점차 높아진다. 이처럼 영화가 물질적 현실을 집요하게 포착하는 임계점에서 '두 번째 풍경'은 더 이상 심리적 추론이 아닌 감각적 사건으로 체감되기 시작한다. 바로 이 순간 해원이 머물던 추상적 공간은 멈춤과 총체적 체험이 가능한 장소로 전환된다. 따라서 해원이 "이제야 엄마의 편지가 이해가 갈 것 같다"고 말할 때, 그 이해는 단순히 문장의 의미를 파악한 것이 아니라, 몸과 사물, 시간이 비로소 결을 맞추는 감각적 동조의 순간에 도달했음을 의미한다.

4. 나가며: 귀향 서사의 갱신

본 연구는 한·일 <리틀 포레스트>가 동아시아 '귀향' 서사의 관습 즉, 농촌의 목가화와 개인의 의지로 구조를 대체하는 자기계발 사서를 영화의 형식적 차원에서 어떻게 비틀고 갱신하는지를 살펴보았다. 일본 <리틀 포레스트>는 코모리의 지표성을 높여, 익숙한 고향을 '두 번째 풍경'이라는

감각적 사건으로 현현한다. 그 결과 성찰은 설명적 독백이 아니라 사계절-농사-조리의 과정에서 '몸-사물-장소'가 서로를 조율하는 '장소-기반 주체성'으로 귀결된다. 반면 한국 <리틀 포레스트>는 짧은 쇼트 지속시간과 얼굴 클로즈업을 통해 시선을 인물의 내면으로 수렴시키고, '엄마의 부재'라는 결여를 기억과 작은 실천을 통해 뒤늦게 '장소'로 번역한다. 여기서 성찰은 자연의 리듬에 동조하기보다, 지연된 '두 번째 풍경'을 통해 '장소-만들기'로 이행하는 경로를 택한다.

이 두 영화의 가치는 동일한 '귀향'의 골격을 두 개의 상이한 미학으로 분화시켜, 서사적 결과만이 아니라 체험의 방법 자체를 사유하게 한 데 있다. 일본 <리틀 포레스트>는 손의 노동과 레시피의 반복을 통해 '엄마의 부재'를 회고해야 할 과거가 아니라 현재에서 되풀이되는 만들기의 과정으로 치환한다. 성찰의 목적지는 엄마가 아니라 코모리의 물질적 현실과 공동체 그 자체가 된다. 한국 <리틀 포레스트>는 결여를 매개로 한 내면화-축적-전환의 장치를 통해, 외부 지표성이 약한 출발점에서도 기억이 감각으로 환원되고 결국 장소가 생성될 수 있음을 보여준다. 이로써 두 작품은 귀향을 '도피'나 '복귀'의 이분법이 아니라, (즉각적) 재정초와 (지연된) 장소-생성이라는 두 모델의 주체성으로 재구성한다.

방법론적으로도 본 연구는 '무엇을 말하는가'를 넘어 '어떻게 보이게/들리게 하는가'를 추적했다. '이미지→사건'(서영채), 지표성(크리카우어), 공간/장소(이푸 투안)이라는 형식-감각-장소의 연쇄를 통해 형식적 미세결정이 성찰의 문턱을 어디에 놓는지를 가시화했다. 이 틀을 통해 두 영화가 신자유주의적 귀향 환상을 반복하지 않음과 동시에, 여전히 남는 한계(현실의 자원·토지·노동 조건에 대한 제도적 층위의 축소)를 같이 포착할 수 있었다.

정치·문화적 함의도 분명하다. 일본 <리틀 포레스트>의 과정성-공유-

순환은 '느림'의 심미화를 넘어서 공동의 생활 기술을 다시 공적 가치로 제시하고, 한국 <리틀 포레스트>의 지연된 장소-만들기는 치유를 관계·기억·작은 실천의 축적 과정으로 재정의한다. 이는 오늘의 귀향 담론이 흔히 빠지는 '즉시 효능'의 상상력에 제동을 걸며, 시간을 들여 장소를 만드는 윤리를 제안한다.

마지막으로, 두 영화가 제안하는 윤리적 제스처를 강조하고 싶다. 일본 <리틀 포레스트>는 '결과가 아닌 과정', '말해짐이 아닌 만들기'를 통해, 한국 <리틀 포레스트>는 '즉시의 위안이 아닌 지연된 이해'를 통해, 귀향을 개인의 낭만이 아니라 감각과 실천의 재조율로 되돌린다. 이 지점에서 한·일 <리틀 포레스트>의 가치는 단지 귀향을 노래하는 데 있지 않다. 그것은 살기 위해 먹고, 먹기 위해 만들며(일본), 결여를 견디고 기억을 새로 배열해 결국 장소를 만든다(한국)는 두 개의 제안이다. 귀향 서사를 둘러싼 오늘의 상상력은 이 두 제안을 매개로 다시 묻도록 요청받는다. 성찰은 어디에서 열리고, 어떤 감각과 어떤 손의 반복을 통해 장소가 되는가. 그 질문이야말로, 이 두 영화가 관객에게 남긴 숙제이다.

참고문헌

1. 기본자료

- <리틀 포레스트: 여름과 가을(トル・フォレスト 夏・秋)>(모리 준이치, 2014)
<리틀 포레스트: 겨울과 봄(リトル・フォレスト 冬・春)>(모리 준이치, 2015)
<리틀 포레스트>(임순례, 2018)

2. 논문과 단행본

- 권명아, 「힐링 여행의 아포칼립스와 정착민 식민주의의 정동들」, 『대중서사연구』 제 67호, 대중서사학회, 2024, 11-68쪽.
- 진은경, 「일상성으로 본 농촌영화 비교: 한국과 일본의 <리틀포레스트>를 중심으로」, 『문학과 환경』 제19집 1호, 문학과환경학회, 2020, 101-127쪽.
- 강준수, 「영화 <리틀 포레스트>를 통해 본 일본과 한국의 사회적 인식 차이 비교 고찰」, 『일본근대학연구』 제85호, 한국일본근대학회, 2024, 65-82쪽.
- 이윤중, 「임순례 영화의 목가성에 대하여: <소와 함께 여행하는 법>과 <리틀 포레스트>를 중심으로」, 『아시아영화연구』 제14호, 부산대학교 영화연구소, 2021, 313-342쪽.
- 유양근, 「<리틀 포레스트>의 영화적 스타일과 '과정'의 의미」, 『동아시아 문화연구』 제 97호, 한양대학교 동아시아문화연구소, 2024, 267-292쪽.
- 서영채, 「절대 공간으로서의 풍경」, 『한국현대문학연구』 제41호, 한국현대문학회, 2013, 569-604쪽.
- チョン・スワン, 『映画にみる韓国と日本: リメイク作品から考える比較文化論』, 弦書房, 2019.
- Diffrient, David Scott & Kenneth Chan, eds. *East Asian Film Remakes*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2023.
- Kracauer, Siegfried. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. NJ: Princeton University Press, 1997.
- Lefebvre, Martin. ed, *Landscape and Film*, New York: Routledge, 2006.

귀향의 풍경, 성찰의 두 경로- 한·일 <리틀 포레스트>에 나타난 '두 번째 풍경'과 주체 재정초의 미학/ 이대범 347

Mitchell, W. J. T., ed. *Landscape and Power*. Chicago: University of Chicago Press, 2002.

Schama, Simon. *Landscape and Memory*. New York: Alfred A. Knopf, 1995.

Tuan, Yi-Fu. *Space and Place: The Perspective of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1977.

Abstract

Landscapes of Return, Two Paths of Reflexivity - The “Second Landscape” and the Aesthetics of Subject Re-grounding in the Japanese and Korean *Little Forest*

Lee Dae-Bum(Dongguk University)

This article examines how the Japanese and Korean versions of *Little Forest* exceed the generic conventions of contemporary “return-to-the-countryside” narratives by means of formal-aesthetic strategies rather than thematic variation alone. Departing from socio-cultural comparisons that privilege content, the study integrates three concepts into a single analytic frame: Seo Young-chae’s “second landscape”, Siegfried Kracauer’s material reality/indexicality, and Yi-Fu Tuan’s space/place distinction. Through close reading of shot duration, camera movement, depth, sound design, and the treatment of nonhuman materialities, the article shows that the two films stage divergent routes of re-grounding the subject.

The Japanese remake heightens indexical density—via long takes, environment-forward sound, and the visibility of seasonal labor—so that the protagonist Ichiko encounters the “second landscape” as a sensory event and is re-grounded in an already existing place. It thus models a subjectivity that overcomes alienation through renewed attachment to material reality and communal rhythms. By contrast, the Korean remake attenuates environmental indexicality and focalizes interiority: the “second landscape” is deferred and mediated by the absence of the mother, and Hye-won must gradually make a place of her own within an initially abstract space, through memory, relationships, and small repeated practices.

Ultimately, the two films are not merely culturally inflected variants; they imagine two distinct modes of relating subject and world—one of immediate

귀향의 풍경, 성찰의 두 경로-한·일 <리틀 포레스트>에 나타난 '두 번째 풍경'과 주체 재정초의 미학/ 이대범 349

synchrony with place, the other of deferred place-making—thereby renewing the politics and ethics of return through form.

(Keywords: *Little Forest*, return-to-the-countryside narrative, second landscape, indexicality, space/place, subject re-grounding)

논문투고일 : 2025년 9월 9일
논문심사일 : 2025년 10월 15일
수정완료일 : 2025년 10월 18일
게재확정일 : 2025년 10월 20일