

TRANS- HUMANITIES

**Title : 영화 <반성의 탑>을 통해 본 총력전 시대 일본의
소년교호원 표상
Representation of the Reformatory of Juvenile
Delinquents in Shimizu Hiroshi's Film
Introspection Tower (1941)**

Author(s) : 이주희 (Juhee LEE)

Source : *Trans-Humanities*, Vol. 8 No. 2 (2015), pp. 201-33.

Published by : Ewha Womans University Press

URL : <http://eiheng.ewha.ac.kr/page.asp?pageid=book10&pagenum=060600>

Online ISSN : 2383-9899

All articles in *Trans-Humanities* are linked to the Homepage of KCI and
Ewha Institute for the Humanities and can be downloaded:
www.kci.go.kr & <http://www.trans-humanities.org/>



이화여자대학교
EWHW WOMANS UNIVERSITY

영화 <반성의 탑>을 통해 본 총력전 시대 일본의 소년교호원 표상

이주희 (쓰쿠바대학교)

I. 들어가며

시미즈 히로시(清水宏 Shimizu Hiroshi, 1903-1966)¹ 감독의 <반성의 탑>(みかへの塔, 1941)²은 오사카에 실재한 소년교호시설인 슈토쿠(修徳) 학원³을 배경으로 교사와 어린이들의 에피소드를 엮은 작품이다. 슈토쿠 학원의 원장이었던 구마노 류지(熊野隆治, 생물연대 불명)와 소설가 도요시마 요시오(豊島与志雄, 1890-1955)가 집필한 수기 『반성의 탑』(1939)을 원작으로 한 이 영화는, 쇼치쿠(松竹) 영화사의 교토 촬영소 소장 시라

-
1. 시미즈 히로시는 1922년 쇼치쿠 가바타 촬영소에 입사해 1924년 <고개 저편>(峠の彼方)을 연출하며 감독으로 데뷔했다. 1933년 유성영화 <대학의 도련님>(大学の若旦那)이 흥행을 거두며 이후 <아리가토 상>(有りがたうさん, 1936), <안마와 여자>(按摩と女, 1938) 등의 대표작을 연출했다. <바람 속의 아이>(1937)는 1938년 베네치아 국제영화제에 출품되어 호평을 얻었다. 아시아·태평양 전쟁기에는 타이완 현지에서 선주민의 지원병 모집을 위해 제작된 <사용의 종>(サヨンの鐘, 1943)이나 <필승가>(必勝歌, 1945)와 같은 국책영화를 찍기도 했다. 1945년 쇼치쿠를 퇴사한 뒤, 독립 프로덕션을 설립해 1948년 <벌집 아이들>(蜂の巣の子供達)로 재기했다. 1959년 <어머니의 옛모습>(母のおもかげ)을 끝으로 은퇴했다(田中眞澄, et al. 162-71; 山根裕敬, 410-13).
 2. 본 논문에서는 2008년 쇼치쿠 홈 비디오(松竹ホームビデオ)에서 출시된 DVD판 <반성의 탑>을 분석 자료로 삼았다. 인용된 일본어 자료는 필자가 번역한 것이다.
 3. 슈토쿠 학원은 현재 아동복지법에 근거한 아동자립시설로 운영되고 있다.

이 신타로(白井信太郎, 1897-1969)에 의해 기획되었으며, 〈바람 속의 아이〉(風の中の子供, 1937), 〈아이들의 사계〉(子供たちの四季, 1939) 등의 아동 영화들을 흥행시킨 시미즈 히로시가 각본과 연출을 맡았다.

여기서 말하는 소년교호원은 1933년에 성립된 소년교호법에 따라 운영된 비행아동⁴의 교정시설을 가리킨다. 일본 아동복지법(1947년 공포)의 전신인 소년교호법은, ‘14세 미만으로 불량 행위를 하거나 불량 행위를 할 우려가 있는 자’를 소년교호원에 입소하도록 규정한 법으로, 1900년 이래 두 차례의 개정을 거쳐 존속해온 감화법을 대체하며 등장했다(日本少年教護協會 1-8). 사법제도의 성격이 짙었던 기존의 감화법을 미성년 범죄와 불량행위를 구분함으로써 사회정책에 무게를 두도록 전환한 것이 바로 이 소년교호법이다(杉田菜穂 144). 소년교호법은 아동비행의 원인으로 유전과 환경의 요소를 동시에 고려하되, 환경적 요인으로 아동이 놓인 사회적 조건, 특히 가정환경을 중시하는 견해에 바탕을 두고 있었다. 이에 따라 대부분의 소년교호원은 ‘가정적 보호’라는 이념을 바탕으로 수용아동들을 남성 교사와 그 배우자인 보모가 지도하는 가족형 기숙사에서 생활하도록 했다(佐々木光郎 16).

소년교호법을 통해 사회정책의 일부로 편입된 비행아동에 대한 관리는 국가총동원법이 공포되는 1938년을 경계로 실천의 측면에서 변화를 맞이하게 된다. 소년교호원의 수용아동들에 대한 교육과 교정이 전시 후생사업의 일환으로써 “인적자원의 보호육성”을 중시하고 “국방목적 달성”에 협력하는 데 중점을 두게 된 것이다(佐々木光郎 16). 게다가 물가급등과 물자통제로 인해 식량부족을 겪게 된 1940년 이후에는 소년교호원에서 아동의 사회적 양육이라는 당초의 이상을 실천하기는 실질적으로 어려운 일이었다.

1941년에 공개된 〈반성의 탑〉은 바로 이 시기에 제작됐다. 이와 같은 시대적 배경을 고려할 때 영화에서 그려지는 소년교호원의 모습은 실제의

4. 당시에는 ‘불량아나’ 이상아(異常児)로 불리는 것이 일반적이었다.

소년교호원과는 거리가 있어 보인다. 영화에서 소년교호원은 다소 이상적인 공간으로 그려지는데, 이는 수용아동들의 비행성을 모호하게 묘사하는 방식과 관련이 있다고 생각된다. 예컨대 영화는 소년교호원의 아동들이 어떠한 불량 행위를 저질러 시설에 수용됐는지, 그리고 그 불량 행위는 어떻게 교정됐는지를 구체적으로 묘사하기보다는 어린이들의 친진스러운 모습을 담아내는 데 관심을 기울이고 있는 듯하다. 동시대 영화비평가 하즈미 쓰네오(筈見恒夫, 1980-1958) 역시 “여기 나오는 슈토쿠 학원은 사회악의 배출구도 아니며 작은 악마들의 수용소도 아니다. 고작해야 চে뻬뻬 대로 구는 소녀들이나 장난꾸러기 소년들의 집단일 뿐, 여전히 **사랑스러운 소년들의 낙원**이라는 인상 정도밖에 주지 않는다”(100, 필자 강조)라는 평을 남긴 바 있다.

이와 비슷한 평가는 ‘불량아’의 감화라는 주제가 미온적이라며 불만을 표시하는 입장에서도 엿보인다. 잡지 『영화교육』(映画教育)에 관객평을 기고한 도쿄시 제2가메이도(亀戸) 소학교의 한 교원은 이 영화가 문부성의 추천을 받았다는 사실에 의문을 표시하며 “특수한 이상아(異常児)가 아니라 다수 일반의 올바른 의욕 활동을 드러낸 건전한 영화야말로 우리들이 열망하는 바다”(川上春男 46)라고 말하며, 아사쿠사(浅草) 국제극장에서 관람 풍경을 다음과 같이 적었다.

“어른이 보아도 교화가 어떻게 됐는지 과정이 옳다. (중략) 좌우간 **이상아를 정상아처럼 보이게 하고 정상아를 이상아에 가깝게 해선 큰일**이라는 걱정이 든다. 더 이상했던 점은 국제극장 안 우리 일행의 앞자리에, 수요일 밤 여덟 시가 다 되어가는 시간인데도 부모도 없이 온 소학생으로 보이는 한 무리의 아이들이 무언가를 우적거리며 영화를 보더라는 것이다. (중략) ‘여기도 이상아들이 있었네’ 하며, 이상아가 이상아의 영화를 보고 있다는 생각이 들어 괴이쩍고 게름칙한, 묘한 느낌이 들었다.” (46, 필자강조)

가와카미 하루오라는 이름의 이 필자는 늦은 저녁 극장에서 영화를 보는 아이들을 ‘이상아’라 부르고 있다. 그는 〈반성의 탑〉이 다룬 비행아동의 감화와 교정이라는 테마가 아동으로 하여금 계몽적 효과를 발휘하기보다는 도리어 일탈을 위한 오락거리로 기능하는 현장을 묘사함으로써 영화를 비판하고 있다. 하지만 이 글은 필자의 의도와는 반대로 시설 밖에 있는 ‘불량아’의 존재를 증언함으로써 비행성의 생산과 통제는 사회의 안전이라는 허상을 유지하기 위해 계속해서 되풀이될 뿐 그것을 완전히 몰아내기란 불가능하다는 것을 역설적으로 보여준다.

한편 최근에는 “이상아를 정상아로 보이게 하고 정상아를 이상아에 가깝게” 그랬다는 이 같은 〈반성의 탑〉의 특징을 감독의 고유한 개성이 드러난 한 예로 평가하는 경향이 있다. 이를테면 “비행아동의 선도라는 심각한 목적을 내걸면서도 자연 속을 생기 있게 뛰노는 어린이들의 생태를 그려냄으로써 소년소녀 영화로 만든 점이 ‘시미즈 히로시’답다”(田中眞澄, 木本公彦, 佐藤武, 佐藤千広 140)와 같은 영화평이 이러한 의견을 잘 보여준다. 이러한 평가는 영화의 기획의도와 장르적 소재 등의 요소를 감독으로부터 일정 부분 바깥에 있는 것으로 보고, 영화 제작에 관여되는 제약들을 넘어 표출되는 일관된 특징으로부터 감독의 작가성을 발견하고자 하는 관점에 근거한 것으로 보인다. 물론 시미즈 히로시가 세트 촬영보다는 야외에서의 현지 촬영을 주로 했으며 즉흥 연출을 특기로 하는 감독이었다는 점, 또 전문적인 성인 배우보다는 어린이나 비전문 배우의 연기를 선호했다는 점 등을 고려할 때, 그의 영화연출에 의도되지 않은 자연스러움을 추구하려는 일관적인 지향이 있었음을 부정할 수는 없다. 그러나 이와 같은 평가를 가능케 한 데는 그가 1924년 감독으로 데뷔해 1945년에 퇴사를 하기까지 쇼치쿠를 대표하는 감독의 한 명으로 무려 140편의 영화를 연출했으며, 그 과정에서 영화사에 의해 선택된 소재를 비롯해 전시기의 국책 협력적 내용을 다룬 영화까지 다양한 시대적 요청과 상업적 고려에 맞춰 자신의 영화를 능숙하게 변화시켜 왔다는 점도 작용한 것이 아닐까.

본 논문에서는 앞서 언급한 <반성의 탑>의 특징을 작가의 스타일로 환원하기보다는 총력전 시대 한가운데서 시미즈 히로시의 아동 영화가 소년교호원 이야기의 형태로 등장했다는 사실 자체에 주목한다. 그리고 이 장르적 변용 과정에서 사회정책의 한 부문으로서의 소년교호와, 이를 표상하고자 하는 시미즈 사이에 교섭 내지는 타협이 이루어진 것으로 보고자 한다. 이 교섭의 결과로 “사랑스러운 소년들의 낙원”으로서의 소년교호원과, “이상아를 정상아처럼 보이게 하고 정상아를 이상아에 가깝게” 그린 비행아동의 표상이 탄생했음을 전작과의 비교를 통해 밝히고, 나아가 아동의 양육을 국가가 보장해야 할 것으로 보는 복지국가적 사고가 영화 안에 개입하고 있음을 확인하는 것이 본 논문의 목표다.

II. 처벌과 보호 사이에서: 소년교호의 표상을 둘러싼 이데올로기적 갈등

단조의 음악이 흐르는 가운데 영화는 산자락에 위치한 슈토쿠 학원을 멀리서 비추며 시작한다. 그리고 곧 이 프레임의 중앙을 기차가 사회와 학원 사이를 가로지르듯 지나간다. 학원은 산자락의 경사면을 계단식으로 개간한 부지 위에 세워져 있고 그 주위를 둘러싸듯 철도가 놓여 있다. 기차가 프레임 바깥으로 사라지고 난 뒤, 배우 류 치슈(笠智衆, 1904-1993)가 연기하는 구사마(草間) 선생이 참관인들을 인솔해 학원을 안내하는 장면이 이어진다. 참관인은 수수한 기모노를 차려입은 서민층 여성들로, 그중에는 어린아이와 동행한 사람들도 보인다. 구사마 선생은 이제 이 참관인들로 대표된 관객들을 향해 학원에 대한 표면적인 정보를 제공한다. 본 절에서는 이 안내 장면의 분석을 통해 영화가 제시하는 소년교호원에 대한 정보를 검토하고, 이 도입부에 소년교호원을 어떠한 공간으로 표상할지를 둘러싸고 이데올로기적 갈등이 노출되고 있음을 확인하고자 한다.

먼저 구사마 선생은 “도벽을 비롯해, 부랑벽, 낭비벽, 방화벽, 허언벽...” 등으로 수용아동들의 비행 항목을 열거하고, 수용아동들과 교직원들을 합해 약 300명의 사람들이 “4만여 평의 넓은 땅에 부락을 건설해 하나의 소사회를 이루고 있다”고 소개한다. 그의 설명에 따르면 이 시설에서는 수용아동들의 학교교육과 직업훈련이 동시에 실시되고 있으며, 이들의 공동생활은 남자아이의 경우엔 교사 부부, 여자아이의 경우는 부모 한 명이 지도하는 기숙사 ‘가정’에서 이루어지고 있다. 이러한 학원의 체제를, 구사마 선생은 “가정, 학교, 사회의 삼위일체”라 표현한다(〈반성의 탐〉).⁵

구사마 선생과 그가 이끄는 참관인 일행이 ‘반성의 탐’이라 불리는 종탑 아래에 이르자, 정면에서 이들을 찍던 카메라는 곡선으로 휘어진 인도를 따라 서서히 후진해 탑의 전신이 보이는 거리까지 이동한다. 그리고 “이곳에서 학원의 아동들은 아침 다섯 시에, 계절에 따라서 약간의 변동은 있습니다만, 이 탑에 걸린 ‘아버지의 종, 모자(母子)의 종’ 소리를 듣고 기상하도록 되어 있습니다” 하는 구사마 선생의 대사와 함께, 화면은 ‘반성의 탐’의 꼭대기를 잡은 샷으로 전환된다. 탑의 정상에서 울리는 종소리를 신호로, 아동들이 ‘가정’의 장지문을 열며 시작되는 아침 정경이 구사마 선생의 보이스 오버 해설과 함께 뉴스영화 풍으로 요약된다.

이부자리 정리, 라디오 제조, 아침 식사 준비와 청소, 그리고 각 가정의 ‘선조’—혈연을 통해 구성된 가족이 아님에도 불구하고—의 명령을 모신 사당에서의 예배, 강당에서 이루어지는 조회 등 일련의 영상을 통해 민첩하고 규율 잡힌 어린이들의 모습이 제시된다. 특히 조회에서 다음과 같은 선서를 외치는 한 아동의 긴장된 자세는 군인의 모습과 흡사하게 연출되어 있다(그림 1).

아동 : 선서, 우리들은, 천지의 크나큰 힘과 따스한 은혜로 이 세상에 태

5. 이하 〈반성의 탐〉에서 대사를 인용할 경우 영화 제목을 따로 밝히지 않는다.



그림 1

어났습니다. 우리들은, 부모의 깊은 자애와 커다란 고통으로 오늘날 이 몸을 지니게 되었습니다. 우리들은, 만세불변하는 성천사(聖天使)의 은혜로운 손에 보듬어져, 높은 공지와 고귀한 사명을 품고 매일매일 자라납니다. 우리들은, 밝은 복지와 강한 마음을 갖고, 가족을 위해 나라를 위해 쓸모 있는 사람이 되어야 합니다.

4인 가족의 모습을 본떠 구조된 ‘아버지의 종, 모자의 종’은 교호원이 지향하는 가족적 훈육의 상징이자 수용아동의 하루 일과를 알리는 소리의 규율장치다. 원작 수기의 저자는 가정적 보호와 규율 훈련이 결합된 이 장치에 대해 다음과 같이 서술해 놓았다. “원생들의 기상과 취침을 비롯해 각종 시간이 이 종소리에 의해 알려지며, 대부분의 일상생활이 이 종소리에 의해 지배되어 퇴원을 할 때에도 종소리의 배움을 받는다. 학원의 중심적 시설이라 하겠다”(熊野隆治, 豊島与志雄 334).

학원을 돌아보는 구사마 선생과 참관인들의 모습은 직업훈련 안내로 들어가기 직전에 다시 나타난다. 이어지는 직업훈련 장면은 농사와 목공, 재봉 작업을 하는 아동들의 다채로운 동작이 수평의 카메라 워크로 찍혀 있다. 참관인들과 함께 서 있는 안내역인 구사마 선생을 제외하면 어린이들의 노동 현장에는 성인 교사가 등장하지 않는데, 이 연출을 통해 학원이 어린이들만의 자급자족적이고 자율적인 노동을 통해 돌아가는 가상의 ‘소사



그림 2



그림 3



그림 4

회처럼 보이게 된다(그림 2-4). 특히 목공과 재봉 작업 장면에서는 야외 작업장 내부에서 대패나 재봉틀 등의 작업도구를 능숙하게 다루는 어린이들과, 그 모습을 바깥에서 들여다보는 성인 참관인들의 외부자적 모습이 대조를 이룬다.

작업훈련장을 거쳐 참관인들을 데리고 정문 앞에 도착한 구사마 선생은 바깥을 등지고 다음과 같은 말로 학원 안내를 마무리한다(그림 5).

구사마 선생: 또한 이 학원을 둘러싼 담, 울타리 같은 것은 하나도 없고, 이제껏 한 번도 이 문을 닫아본 적이 없습니다. 아... 이것은... 이 아동들을 조금도 속박하는 일 없이 가능한 한 밝은 기분으로 지내게 하고 싶기 때문입니다.

대략 이것으로 한 차례 설명과 안내는 해드린 것 같습니다.

이 대사는 소년교호원이 뒤이어 나올 장면들에서 감금과는 거리가 먼 공간으로 그려지게 될 것임을 구사마 선생의 입을 빌려 예고하는 듯하다. 그러나 영화가 개봉된 같은 달 공개된 시나리오에는 위에서 인용한 것과 다른 대사가 보인다. 시나리오에는 선생이 “대략 이것으로 한 차례 설명과 안내는 해드린 것 같습니다... 그런데, 그런 일은 결코 없겠지만, 아이들 중에는 손놀림이 잦싼 녀석도 있으니 우선 소지품을 살펴봐 주시겠습니까?”(清水宏, 「みかへりの塔」 123)라는 말로 주의를 환기하고 이 말을 들은 참관자들이 소지품이 그대로 있는지 확인하는 것으로 끝난다. 시나리오



그림 5

대로라면 이 장면은 수용아동들의 질서정연한 모습을 보여준 직후에, 그림에도 불구하고 이곳은 아직 교정이 완료되지 않은 ‘불량아’들을 수용한 시설이라는 점을 다시금 상기시키는 부분이 됐을 것이다.

이처럼 수용아동들에게 다시금 비행의 낙인을 찍는 시나리오상의 대사가 실제 영상에서는 학원과 사회를 가로막는 어떠한 물리적·상징적 장치도 존재하지 않는다는 내용의 대사로 대체됐다는 사실은 영화제작 당시에 소년교호원의 표상을 둘러싸고 망설임이 있었던 흔적으로 보인다. 사회가 ‘불량아’를 낳는 것으로 이해하고 그 사회적 조건으로부터 아동을 보호하는 공간으로 소년교호원을 그릴 것인가, 혹은 비행성을 격리함으로써 ‘불량아’들로부터 사회를 방어하는 처벌의 공간으로 그릴 것인가 하는 두 가지 방향 사이에서 시미즈 히로시는 후자의 표현을 억제하는 방식으로 전자의 측면을 부각시키고 있다.

그럼에도 불구하고 이 장면은 표면상의 대사와는 다른 차원에서 소년교호원의 감금적 성격을 드러낸다. 구사마 선생이 “이 아동을 조금도 속박하는 일 없이 가능한 한 밝은 기분으로 지내게” 하고 싶다고 이야기하는 순간, 그 목소리를 집어삼키듯 기관차의 기적 소리가 들려오고 뒤따라 등장하는 기차가 구사마 선생의 뒤를 빠르게 지나간다. 이때 이 기차는 수용된 아이들을 조금도 속박하지 않는다는 구사마 선생의 말을 부정하듯 열려 있던 문을 시각적으로 닫아버린다(그림 6).



그림 6

시미즈 히로시는 소년교호원을 아동의 사회적 양육을 대표하는 공간으로 그리기 위해 이 공간이 국소화 하는 비행성에 대한 언급을 피하고 있는 것으로 보인다. 기차가 지나는 순간, 구사마 선생은 영화가 내건 소년교호의 휴머니즘에 대한 의구심을 꺼버리듯 “대략 이것으로 한 차례 설명과 안내는 해드린 것 같습니다”라는 마지막 대사를 말한 뒤 참관자들과 서둘러 작별 인사를 나눈다. 이렇게 해서 페이드아웃과 함께 학원 안내 시퀀스가 종료되면, 영화는 더 이상 참관인이라는 외부 존재를 통해 관객의 시선을 대상화하는 일 없이 이어지는 다음 장면부터 카메라의 비인칭적 시선으로 학원 내부의 생태를 담아간다. 그러나 다음 절에서 확인하듯 거기에서도 비행성이 그려지는 일은 없다.

Ⅲ. ‘반성의 탑’에 수용된 ‘바람 속의 아이’들

앞 절에서 소개한 구사마 선생의 안내가 끝나면 다음 화면에서 다미코(多美子)라는 이름의 새로운 인물이 등장한다. 입소를 위해 지능검사를 받는 다미코는 원근을 배제한 정면 샷의 효과로 인해 다양한 측정기계들과 합체된 것 같은 모습으로 화면에 제시된다(그림 7-9). 영화의 중심인물 중 한 명인 다미코는 드라마의 시작과 동시에 입원해 끝날 때 퇴원하는 인물로, 교화 스토리에 합치되는 궤적을 그려나간다. <반성의 탑>의 전반



그림 7



그림 8



그림 9

부는 다미코가 소년교호원에 적응해가는 과정을 하나의 축으로 교사와 수용아동들의 일상적 에피소드를 엮어가는데, 이것은 다미코의 신체와 지능이 측정기계에 의해 수치화되어야 할 일탈로 분류되는 장면과 함께 시작된다.

원작에서는 그 모델을 찾아볼 수 없는 가공의 인물 다미코는 부유한 흠 아버지 밑에서 자란 불량소녀로 설정되어 있다. 다미코의 이러한 경제적 배경은 관객으로 하여금 소년교호가 행사되는 대상을 특정 계층으로 한정 짓지 못하게끔 균등화 하는 데 기여한다고 할 수 있다. 영화에서는 아버지와와의 대화를 통해 다미코가 밤늦게 놀러 다닌 일, 아버지의 동전지갑에서 돈을 빼간 일이 언급되지만, 그녀를 소년교호원 입소에 이르게 한 그 외의 구체적인 ‘불량 행위’는 제시되지 않는다. 입소 이후의 다미코는 일상에 필요한 노동을 자기 힘으로 처리해야 하는 데다 물질적으로도 풍족하지 않은 상황에 불만을 품고 갈등을 일으키지만 보모인 나쓰무라(夏村)의 노력으로 점차 소년교호원의 생활에 적응해간다. 이 다미코라는 인물을 중심에 놓고 보면, <반성의 탑>은 그녀가 교호원 안에서 어머니의 빈자리를 채우는 이야기이기도 하다.

또한 영화 전반에는 요시오(善雄)와 고지(功司)라는 두 명의 남자아이들이 등장해 싸움을 벌이는 에피소드가 나온다. 생업으로 바빠 학원에 찾아오지 못하는 어머니를 기다리는 요시오는 다미코와 마찬가지로 여러 에피소드에 반복적으로 등장하는 아역이다. 요시오는 어머니가 면회를 왔던 마사오(正雄)를 부러워하며 정표로 받은 머리카락을 보여 달라고 재촉하

다 이를 저지하는 고지와 싸움을 일으킨다. 시미즈 히로시는 이 요시오의 역할로 아역배우 요코야마 준(横山準, 1928-)⁶을, 요시오와 다투는 고지의 역할로 후루야 데루오(古谷輝男, 생몰연대 불명)를 기용했다. 요코야마 준은 시미즈 히로시가 쇼치쿠에서 연출한 아동영화들을 상징하는 아역이며, 후루야 데루오 역시 1937년의 <인기 선수>(花形選手) 이래로 시미즈 영화의 단골 아역을 연기한 배우였다. 특히 이 둘은 <반성의 탑>으로부터 4년 전에 공개된 아동영화 <바람 속의 아이>와 그 속편 <아이들의 사계>에서 산페이(三平)와 긴타로(金太郎)라는 이름의 배역으로 서로 대립하는 장면을 연기한 적이 있다.

쓰보타 조지(坪田譲治, 1890-1982)의 아동소설을 원작으로 한 <바람 속의 아이>는 아버지가 사문서위조 혐의로 경찰에 연행되면서 쯐타(善太)와 산페이 형제가 일시적 시련기를 통과하는 이야기다. 가정의 부양자였던 아버지의 갑작스러운 부재로 당장 일자리를 구해야 하는 어머니는 막내인 산페이를 숙부의 집에 맡기고, 이로 인해 두 형제는 처음으로 떨어져 살게 된다. <바람 속의 아이>가 소시민 가정의 경제적 위기를 그려냈다는 점은 이 영화가 1930년대 전반에 유행한 ‘소시민 영화’⁷의 연장선에 있음을 보여준다. 다만 이 영화에서는 누명을 쓰고 해고된 아버지나 형제를 돌보며

6. 본명은 요코야마 쇼이치(横山昇一). 1933년 쇼치쿠 가바타(蒲田) 촬영소에 입사했다. 1935년부터 폭탄동자(爆弾小僧)라는 예명으로 활동했다. 시미즈 히로시와 사이토 도라지로(齋藤寅次郎, 1905-1982) 감독에 의해 자주 기용됐다. 오즈 야스지로(小津安二郎, 1903-1963) 영화의 대표적인 아역이었던 아오키 도미오(青木富夫, 1923-2004), <바람 속의 아이>에서 형 역할로 함께 연기한 요코야마 마사오(横山正雄), 그리고 아메리카동자(アメリカ小僧)와 더불어 가바타 촬영소의 아역배우 ‘사천왕’으로 불리기도 했다. 1940년 식민지 조선을 배경으로 조선인과 일본인 꼬마의 우정을 그린 단편 <동무>(ともだち)부터 요코야마 준으로 개명했다. <반성의 탑>은 그의 마지막 주연작이다(清水晶, 「横山準」, 878-79).

7. ‘소시민 영화’는 불안한 사회를 살아가는 소시민(여기서는 비육체 노동에 종사하는 중산계층의 사람들을 가리킨다)의 생활감정을 그린 일군의 영화를 가리키는 것으로, 1930년대 전반 쇼치쿠를 중심으로 제작되어 인기를 끌었다. 대표적 작품으로 오즈 야스지로의 <태어나기는 했지만>(生まれてはみたけれど, 1932), 고쇼 헤이노스케(五所平之助, 1902-1981)의 <인생의 짐>(人生のお荷物, 1935) 등을 들 수 있다(山下慧, et al. 68).

구직을 하는 어머니보다는, 가정의 비극을 이해하지 못한 채 시련을 겪는 형제의 반응 쪽에 묘사의 초점이 맞춰져 있다. 숙부 집에 맡겨진 동생 산페이이는 형이 있는 집으로 돌아가겠다고 대야를 타고 강물을 떠내려가거나, 유랑 꼭마단을 따라가는 등의 말썽을 일으켜 숙부의 속을 태운다.

여기서 산페이의 역할을 맡은 것이 바로 ‘폭탄동자(爆弾小僧)’라는 예명으로 출연한 요코야마 준이며, 그런 산페이에게 “너희 아버지는 이번에 회사에서 잘린다”(《바람 속의 아이》)⁸라며 약을 올리다 싸움을 벌이는 이웃집 긴타로를 연기하는 배우가 ‘아메리카동자(アメリカ小僧)’라는 예명을 쓰던 후루야 데루오다. 긴타로가 산페이에게 앙심을 품게 된 것은 골목대장인 산페이가 동네 꼬마들을 모아 개천에 물놀이를 하러 갔다가 들보를 차지 않아 강물에 들어가지 못하는 긴타로를 억지로 끌고 들어가려 한 적이 있기 때문이다. 알몸을 보이기 싫어 마을로 도망치는 긴타로는 산페이의 집 앞에 와서 안에 있는 부모에게 들리게끔 “산짱(산페이를 친근감 있게 부르는 약칭)이 약한 아이 괴롭힌대요!” 하고 외친다(《바람 속의 아이》).

4년 뒤 두 아역 폭탄동자와 아메리카동자는 <반성의 탑>에서 소년교호원에 수용된 불량소년의 역할로 싸움을 재연한다. 감독과 배우, 촬영기사의 등록제를 규정한 1939년의 영화법⁹을 따라 폭탄동자는 요코야마 준으로, 아메리카동자는 후루야 데루오로 이름을 바꾸었을 뿐이다. 고지 역으로 분한 후루야 데루오는 마사오를 뒤쫓는 요시오를 막아서고 “약한 아이 괴롭히는 거 아니야”(《반성의 탑》) 하고 《바람 속의 아이》에서 그 자신이

8. 분석의 자료로 쇼치쿠 홈미디어에서 발매된 2008년판 DVD를 사용했다.

9. “본 법은 국민문화의 진전에 이바지하기 위해 영화의 질적 향상을 촉진하고 영화 사업의 건전한 발달을 꾀하는 것을 목적으로 한다”라는 조문으로 시작하는 영화법(법률 제66호)은, 영화 산업을 국가의 통제 아래 두기 위해 1939년 4월에 제정되어 10월부터 시행됐다. 이 법률로 인해 대본의 사전검열, 문화영화(극영화를 제외한 기록영화, 교육영화, 선전영화의 총칭)의 의무상영, 영화제작업과 배급업의 허가제, 감독·배우·촬영기사의 등록제 등이 시작됐다. 예명의 경우 등록을 거부당했다. 영화법은 1945년 12월 폐지됐다(清水晶, 『戦争と映画』 66-92).

내뱉었던 것과 비슷한 대사를 반복한다.

이와 같이 시미즈 히로시는 <반성의 탑>에서 전작인 <바람 속의 아이>에서와 동일한 배우를 기용함으로써 등장인물 사이의 대립관계를 재촬영했다. <반성의 탑>의 요시오와 고지를 <바람 속의 아이>의 산페이와 긴타로의 메타적 차원에서의 동일인물로 해석할 수 있다면, 우리는 이러한 변주로부터 다음과 같은 시대인식을 읽어낼 수 있다. 즉 부모의 곁에서 보살핌을 받기가 곤란해진 아동의 이야기는 더 이상 젠타와 산페이 형제처럼 개인화된 차원의 경험이며, 공적인 차원에서 대처해야 할 집단적 경험으로 표상되어야 한다는 인식이 그것이다. 영화가 공개된 1941년의 시점에서 다음 세대의 양육을 담당하는 가정의 동요는 전시하의 징집과 동원에 의한 가족편성의 변화와도 무관하지 않을 것이다. 이제 <반성의 탑>에서 부재하는 아버지를 대신하는 사람은 숙부와 같은 친족이 아니라 국가에 의해 고용된 소년교호원의 교사다. 학원 안에 이웃해 사는 산페이=요시오와 긴타로=고지는 ‘가정’이라는 숙소에서 ‘아버지’인 교사와 ‘어머니’인 부모의 보살핌을 받는다. 요시오와 고지가 싸움을 벌인 날 저녁, 요시오의 ‘아버지’ 구사마 선생은 아이를 데리고 고지의 ‘가정’에 사과를 하러 방문한다. 구사마 선생이 두 아이를 화해시킨 뒤 고지의 ‘아버지’와 환담을 나누는 장면은 소년교호원에서의 교사와 수용아동의 관계를 유사가족적으로 묘사한 전형적 장면이다.

가족적 이미지를 강조함으로써 소년교호의 복지를 긍정적으로 그린 또 다른 예를 들어보자. 전작 <바람 속의 아이>에서는 형제가 자는 동안 부부가 산페이가 긴타로에게서 듣고 왔다는 해고 이야기에 대해 대화를 나누는 시퀀스가 있다. 이 시퀀스는 모기장 안쪽과 바깥쪽에 인물을 배치하는 방식을 통해 가족들에게 앞으로 일어날 일을 암시하고 있다. 부부는 회사 동료의 아들인 긴타로가 말하는 얘기가 실제로도 꾸며지고 있는 건 아닌지 걱정스럽게 대화를 나눈다. 이 장면에서 카메라는 형제가 잠든 모기장 안에서 바깥에 있는 부부의 모습을 간접적으로 담아낸다(그림 10). 모기장

밖에서 가정의 위기를 예감하는 부모와 안쪽에서 그러한 걱정을 눈치 챌 길 없이 잠들어 있는 어린이가 대비된다.

대화가 끝난 뒤, 어머니는 모기장 안으로 들어가 아이들의 이불을 정돈하고 부채질을 해주는 등 부산하게 형제를 보살피는 동작을 취한다. 그리고 다음 샷에서 카메라의 위치는 모기장 바깥으로 이동해 생각에 잠겨 담배를 피우는 아버지를 포착한다. 이번에는 이쪽에 있는 아버지와, 모기장 너머에 있는 모자의 단절이 강조된다. 모기장 시퀀스는 이러한 연출을 통해 머지않아 아버지가 경찰서에 연행되고 남은 모자가 생활의 어려움을 겪게 되는 전개에 대한 복선으로 쓰인다.

그리고 이 모기장은 <반성의 탑>에서 구사마 선생과 보모가 ‘가정’의 어린이를 간호하며 대화를 나누는 장면에서 다시 사용된다. 이 시퀀스는 무단으로 외출한 노부이치(信一)와 요시오가 종소리를 듣고 학원으로 돌아오는 에피소드 다음에 배치되어 수용아동들의 반복되는 탈출 에피소드를 매듭짓는 역할을 한다. 요시오와 노부이치는 연못을 건너 도망치려다 종소리를 듣고 반사적으로 학원으로 되돌아온다. ‘아버지의 종, 모자의 종’ 소리는 목적지도 없이 학원을 뛰쳐나갔지만, 거기서 더 갈 곳이 없는 어린이들을 학원의 ‘가정’으로 다시 불러들인다. 그날 밤 되돌아온 노부이치는 앓아눕고, 모기장 안에서 그를 간병하는 보모 곁에 구사마 선생이 다가온다. 선생은 한숨을 내쉬는 아내의 얼굴을 본 뒤 “이 일은 평생 계속될 거요”, “이번 생에서도 다음 생에서도 계속될지 모르지”라는, 마치 자신에게 들려주는 것 같은 말로 수심에 가득 찬 아내를 위로한다. 이 장면에서 모기장 안에 비친 구사마 부부와 노부이치의 모습은 안정된 삼각구도를 이룬다(그림 11). 이 안에는 사실 노부이치 외에도 옆과 뒤에 다섯 명의 아동들이 더 있지만, 앞에서 비춘 조명으로 인해 마치 세 사람만이 모기장 안에 있는 것처럼 보이는 것이다.

<바람 속의 아이>에서 ‘바람’이 은유하는 혹독한 현실에 노출될 형제가 안온한 상태에 있는 찰나를 보여줌으로써 관객의 연민을 유도하는 도구로



그림 10



그림 11

쓰인 모기장은, 아동의 사회적 안전망으로써의 가정을 지시하는 것으로 해석할 수 있다. 그러나 이것이 〈반성의 탐〉에서는 소년교호원의 가족 체제를 가리키는 것으로 바뀌어 사용되고 있다. 모기장 안에 있는 교사와 수용아동의 모습은 〈바람 속의 아이〉에서 모기장 안과 밖으로 나뉜 가족들보다도 더 완결된 형태의 가족으로 묘사된다.

본 절에서는 〈반성의 탐〉에서의 수용아동의 표현이 전작 〈바람 속의 아이〉의 아동 표상을 계승한 것으로 보고, 그것이 이 영화에서 어떻게 변용되었는지를 검토했다. 이를 통해 어린이의 양육을 사회로서의 국가가 보장해야 할 것으로 보는 사고가 영화 속에 출현했음을 확인했다. 영화에서 소년교호원은 부모의 역할을 대체하는 공간으로 그려지며, 이 표현은 가족의 이미지를 채용함으로써 ‘자연화’ 되고 있다.

그러나 한 가지 덧붙여 지적해야 할 것은, 소년교호원의 복지를 강조하기 위해 전작의 표현을 재이용한 〈반성의 탐〉의 표상 전략이 비행성의 국소화라는 소년교호원의 또 하나의 존립 근거와 충돌을 일으킨다는 점이다. 앞에서 인용한 “이상아를 정상아처럼 보이게 하고 정상아를 이상아에 가깝게” 만들었다는 영화평에서도 엿볼 수 있듯, 전작의 아이들과 행위에 있어서 큰 차이를 보이지 않는 아동들이 〈반성의 탐〉에서는 ‘불량아’로 수용되어 있다는 자기모순을 드러내는 것이다. 보호와 처벌의 성격에 동시에 지닌 소년교호원의 복지를 긍정적으로 묘사하기 위해, 비행을 가시화

히는 대신 아동을 사회적 약자로 그림으로써 처벌로서의 감금을 은폐하려 한 영화의 표상 전략이 분열되는 지점이다.

IV. ‘반성의 탑’의 아이들은 전장으로

<반성의 탑>은 ‘불량아’들의 교정시설 이야기라는 전제에서 출발하면서도, 구체적인 묘사에 있어서는 비행을 그리지 않는 영화이다. <반성의 탑>에 나오는 어린이들은 학원에 들어오기 이전의 ‘불량아’로서의 내력을 가지고 있지 않다. 이들이 가졌던 전사(前史)가 있다면 그것은 시미즈의 이전 영화에 등장했던 가정의 불운을 만난 천진한 어린이들일 것이다.

수용아동들의 에피소드는 후반부에 이르러 수로를 만드는 공동작업 이야기로 수렴된다. 물이라는 기초적 생활자원의 고갈로 빚어진 공동체의 위기를 구성원들의 노력으로 극복하는 것이다. 어린이들은 소년교호원 안에서 양육과 보호를 받은 뒤, 최종적으로는 사회로 나가기 위한 모의적 시련으로 무상노동에 참가할 것을 요구받는다. 본 절에서는 이 수로작업의 과정이 어떻게 전쟁 협력의 비유로 그려지는지 살펴보고, 이 영화에서 아동의 노동이 어떤 의미를 지니고 있는지 검토하고자 한다.

학원의 우물이 말라 생활용수가 부족해지자, 원장은 교사회의에서 산에 있는 연못과 학원을 잇는 수로를 파자고 제안한다. 원장의 “이상론”은 처음에는 교사들 사이에서 예산 문제로 외면을 당하지만 얼마 뒤 구사마 선생이 “우리와 어린이들이 곡괭이와 삽을 들고서, 일 년이 걸리든 이 년이 걸리든...”이라고 호소하면서 실행에 옮겨진다. 처음에는 원장의 제안에 회의적이었던 구사마 선생은, 아이들이 물을 구하려고 싸우는 것을 본 뒤로 원장의 수로공사안을 다시 내놓는다. 구사마 선생은 “이건 그저 단순한 물 문제가 아니라, 이곳 어린이들에게 무엇보다도 부족한 집단적, 건설적인 태도에도 도움이 될 것입니다”라는 말로 노동력의 동원을 아동의 교정과 관련된 지어 교사들을 설득한다.

이윽고 착수된 수로공사는 여러 개의 분절된 솟을 이어붙임으로써 시간의 경과를 두고 복수의 장소에서 일어난 사건들을 압축적으로 제시하는 몽타주 기법으로 표현되어 있다. 이 시퀀스에서는 교사와 아동의 땀으로 범벅이 된 얼굴이 클로즈업된 솟, 허공을 향해 들어 올린 곡괭이 날들을 찍은 솟, 그리고 이것을 지면에 내리찍는 순간의 다리들을 찍은 솟들이 교차된다. 여러 개인들의 얼굴과 부분적으로 찍혀 누구의 것인지 알 수 없는 손과 발들을 이어붙인 이 몽타주 시퀀스에 이르러 소년교호원 성원들의 신체는 하나의 집단 신체로 재구성된다(그림 12-14).

이 수로작업 에피소드는 오랫동안 방치됐던 산의 연못을 교직원과 아동의 노동력을 동원해 수원지로 준설한 원작 수기의 한 사례를 각색해, 킹 비더(King Vidor, 1894-1942) 감독의 할리우드 영화 <일용할 양식>(Our Daily Bread, 1934)¹⁰의 수로작업을 모방해 촬영됐다.¹¹ <일용할 양식>의 군중 신(mob scene)이 성인 남성들의 전신을 한 프레임에 담아 포폴리즘적 ‘민중’ 표상을 구축하고 있다면, <반성의 탑>의 군중 신은 아동들의 모습을 한 화면에 찍은 솟과 더불어 개인들의 신체 일부를 클로즈업하여 찍은 뒤 이를 다시 몽타주함으로써 개인을 전체를 이루는 도구적 부분으로 그려내고 있다는 점이 특징적이다.

중간중간에 삽입되는 수로작업의 진척 상황을 표시한 청사진으로 볼 때, 영화에서는 수로를 반 이상 판 시점에 작업의 위기가 찾아온다. 계속되는 격한 노동으로 인해 맞이하게 된 이 위기는 요시오가 삼 위로 쓰러지는 장면이나 수 명의 아동들이 풀숲을 헤치고 도망을 가는 장면 등으로 제시된다. 그중에는 소년교호법이 규정하는 상한연령을 훨씬 넘긴 것으로 보

10. 킹 비더 감독의 <일용할 양식>은 대공황으로 일자리를 잃은 도회지의 젊은 부부가 농촌으로 이주해 공동농장을 개척하는 이야기를 다루고 있다. 영화 후반에 가뭄으로 인한 흉작의 위기를 농장원들의 협동노동으로 수로를 만들어 극복하는 에피소드가 나온다.

11. <반성의 탑>의 수로작업 시퀀스가 <일용할 양식>의 영향을 받았다는 점은 영화가 공개되기 이전부터 쇼치쿠 기획부의 오구라 다케시(小倉武志)가 밝혀놓은 바 있다(45).



그림 12



그림 13



그림 14

이는 기이치(喜一)라는 이름의 소년이 “저런 막노동 일을 억지로 할 바에야 어딜 가든 일을 못 하겠어?”라며 도망치는 현장을 앞질러 기다리고 있던 오카모토(岡本)라는 청년이 막아서고, 도망치려는 기이치와 붙잡으려는 오카모토 사이에 주먹다짐이 벌어지는 장면도 있다. 오카모토는 분해서 눈물을 흘리는 기이치를 달래며 “도망이나 치는 근성 없는 놈은 어디를 가도 쓸모가 없다. 나갈 때는 나와 함께야. 자, 처음부터 다시 시작하자, 다시 시작하자” 하고 기이치를 일으켜 세워 학원으로 되돌아간다. 기이치를 붙잡는 오카모토는 이미 퇴원해 사회로 나왔지만 소년교호원이라는 출신 때문에 부당한 의심을 받는 데 지쳐 직장을 그만두고 학원에 돌아온 인물이다. 소년교호원은 오카모토처럼 세상의 “차가운 시선”을 피할 길이 없는 이들에게 유일하게 의지할 만한 장소로 그려진다.

작업의 어려움을 논의하고자 열린 교사회의에서 원장은 “병상자 30명, 탈주자 8명”이 나왔다는 상황을 알린다. 구사마 선생이 “탈주자들의 얼굴을 보더라도 상습적으로 탈주를 해왔던 아이들이고, 나머지 애들은 이번 작업에 노력하고 있는 걸로 보이는데요” 하고 답하자, 여기에 다른 교사들도 “지금까지 여러 작업을 했지만 이번 일이 가장 그 완성을 기대하고 있는 게 아닌가?” 하고 동의를 보인다. 그리고 회의에서는 다음과 같은 담소와 함께 작업을 계속할 것이 결정된다.

가와베(川邊) 선생 : 저희 집 아이 중에 아프다고 누워 있던 녀석이, 오늘 아침엔 좀 더 자라는 것을 아무리 말려도 나가겠다고 일어났다니까요.

스즈키(鈴木) 선생 : 그중에는 피병을 부리는 아이도 있지요.

구사마 선생 : 저희 집에도 피병쟁이가 한 명 있는데, 죽을 먹었더니 오늘
낮부터 일어나서 일을 하더라고요. 아무래도 작업보다 죽을 먹는 게
더 괴로웠나 봅니다.

(선생들 웃는다.)

원장 : 알겠습니다. 계속해 주십시오. 희망을 갖고 작업을 계속하는 어린
이들을 위해서도 작업을 계속해 주세요.

“병상자 30명, 탈주자 8명”이라는 말로 제기된 작업의 어려움을, 죽 앞
에서 쉽게 들통이 날 피병으로 무마하는 이 장면은, 수용아동들의 노동으
로 시설에 필요한 설비를 건설하는 일에 대해 제기될 수 있는 당위성의 문
제를 영화 내부에 수용한 뒤 다시 해소하는 부분이다. 타의에 의해 잠정적
으로 수용된 아동들의 노동력을 무상으로 동원한 일화를 생활의 위기를
극복하는 공동체의 우화로 재구성하는 과정에서 오는 긴장을 영화에서는
“작업보다 죽을 먹는 게 더 괴로웠나 봅니다”라는 농담으로 해소하고 있는
것이다.¹²

계절이 바뀌고 마침내 산의 연못과 학원을 잇는 수로가 완성된다. “애
들아! 물이 지나간다!” 하고 외치는 요시오의 함성에 맞춰 연못의 물이 도
랑을 타고 학원을 향해 흘러간다. 수로가 완성됐다는 사실에 환희하는 아
동들은 물을 좇아 뛰기 시작한다. 상류에서 다른 어린이들과 함께 달리던
요시오는 도중에 수로로 뛰어든 다미코와 부딪히고, 둘은 서로를 앞지르

12. <반성의 탑>의 조감독인 이시다 미치오(石田三智雄)가 잡지에 공개한 제작일지에 따르면, 제작진은 슈토쿠 학원에서 진행된 현지 촬영에 수용아동들을 단역으로 등장시켜 연못에 서 물을 퍼오는 장면과 퇴원식에서의 군중 신 등을 촬영했다고 한다. 이시다는 “어린이 단역에 누누이 고배를 마셨던 우리들은 선생님들의 원조와 아이들의 열성적인 협력에 힘입어 실로(수용어린이들을-인용자 주) 자재로 사용할 수 있어 유쾌하게 진행했다”(85)라는 기록을 남기고 있다. 즉 이 장면에서는 제작과정에서 소년교호원의 수용아동들을 촬영에 동원한 것에 대한 정당화도 동시에 행해지고 있는 것이다.



그림 15



그림 16

졌다고 다투기 시작한다(그림 15). 그리고 연이어 달려오는 한 무리의 어린이들이 물을 튀기며 돌을 제치고 지나간 다음에도 요시오와 다미코는 여전히 수로 바닥을 뒹굴며 싸움을 계속한다(그림 16).

수로에서의 요시오와 다미코의 싸움은 노동의 달성에서 오는 기쁨으로부터 비롯된 악의 없는 유희다. 수로의 완성을 통해 요시오와 다미코, 그리고 아동들은 비로소 어린이의 천진함을 되찾은 듯하다. 영화 마지막의 퇴원식 장면에는 수로작업을 계기로 “전례 없이 많은 퇴원생을 배출”하게 됐다는 원장의 대사와 함께 퇴원생 가운데 있는 요시오와 다미코의 얼굴이 보인다. 그러나 적어도 이 싸움 장면을 보았을 때, 둘의 모습은 영화 초반의 서로 티격태격하던 모습으로부터 크게 달라지지 않은 듯하다.

이와 같이 영화에서의 수로작업은 비행성에 대한 처벌이나 교정수단으로서의 노동과는 거리가 멀다. 시미즈 히로시는 수로가 완성되는 절정의 순간에 시나리오에는 없었던 요시오와 다미코의 싸움 장면을 넣음으로써 가두어야 할 비행성의 존재 자체를 부정한다. 요컨대 <반성의 탑>의 관심은 ‘불량아’의 처벌이나 교정에 있는 것이 아니라 보호와 양육에 의해 뒷받침된 아동 일반의 ‘성장’에 있으며, 이 성장의 결과로 아동들이 사회로 나가는 시기를 맞이하는 것은 그들이 노동력을 갖춘 자율적인 인간으로써 인정을 받았을 때이다. 그러나 역설적이게도 이 자율성의 증명은 수로작업에서 보이듯 집단의 목적에 자신을 일치시킴으로써 이루어진다.

요시오와 다미코를 비롯해 퇴원을 맞이하는 사람은 다음과 같다. 요시오와 고지의 싸움의 원인이 되었던 마사오, 요시오와 학원을 뛰쳐나갔다 종소리를 듣고 돌아온 노부이치, 한 ‘가정’에 있는 다미코에 대한 시기심 때문에 구두를 훔친 적이 있는 나오코(直子), 수로작업을 피하기 위해 탈출을 감행했던 기이치와 그런 기이치를 학원에 남도록 붙잡은 청년 오카모토까지 일곱 명이다. ‘반성의 답’ 아래에서 원장은 퇴원생들을 향해 다음과 같이 말한다.

원장 : 열정과 힘, 땀 흘리는 여름부터 살갗이 부르트는 겨울을 지나 대망의 수로작업도 경사스럽게 완성되고, 오늘 이제까지 전례 없이 많은 수의 퇴원생을 배출하게 된 것이 더할 나위 없이 기쁘다. 되돌아보면 그 수로작업은 고난의 작업이었다. 그럼에도 불구하고 모두들 땀으로 범벅이 되어, 흠투성이가 되어, 불에 타는 더위 아래, 살을 찌르는 서리, 비와 바람에도 잘 싸워, 싸워서 이겨주었던 것이다. 이 고난의 작업을 기념 삼아 오늘 이 순간부터 새로운 세계로 출발해간다. 세상은 두 팔을 벌리고 여러분들을 기다리고 있다.

원장은 수로작업을 전투의 지난함에 빚대어 “모두들 땀으로 범벅이 되어, 흠투성이가 되어, 불에 타는 더위 아래, 살을 찌르는 서리, 비와 바람에도 잘 싸워, 싸워서 이겨주었던 것이다”라고 표현한다. 원장의 훈시를, 전선과 후방을 연상시키는 수로작업의 인위적으로 젠더화된 노동 형태¹³나 교사의 “집합!”을 외치는 군대식 호령이 들리자마자 추위를 녹이던 모닥불

13. 원작의 수기와는 상이하게도, 영화에서의 노동은 성별에 따라 분업화되어 남성 교사 및 원생들이 수로와 직접적으로 관련된 육체노동을 맡고, 이를 보조와 여자 원생들이 빨래와 식사 준비를 통해 보조하는 것으로 그려져 있다. 영화에는 냇가에서 빨래를 하는 다미코에게, 보도인 나쓰무라가 “남자아이들은 땀이며 진흙으로 범벅이 되서 일하고 있는데 좀 더 정성껏 빨아줘야지” 하고 타이르는 장면도 나온다.

을 떠나 자기 몸보다 무거운 곡괭이를 들고 현장으로 돌아가는 어린이들의 장면을 더해 생각해보면, 영화에서의 수로작업이 어린이들의 작은 총력전으로 묘사되어 있다 해도 과언이 아닐 것이다. 그러나 여기서 그려지는 총력전은 외부의 적이 존재하지 않는 공동의 생활을 위한 노력과 갈등으로서의 전쟁이다. 시미즈 히로시는 전작의 아동 표현을 계승하는 방식으로 ‘불량아’라는 타자를 그리지 않으면서 그들을 포섭하는 ‘복지’를 표상했던 것과 유사하게, 수로작업을 전쟁에 빗댄으로써 외부의 타자가 존재하지 않는 닫힌 공간 안에서의 전쟁을 통해 현실세계의 전쟁에 대한 협력을 긍정한다.

일곱 명의 퇴원생은 학원에 대한 감사의 말과 사회로 나가는 각오를 말한 뒤 학원에서 각자에게 준 자기수양구를 암송한다. 다미코가 “저는 나쁜 아이였습니다. (중략) 저에게는 엄마가 없었습니다. 아빠는 힘에 부친 나머지 저를 학원에 맡겼습니다. 학원에 들어오고 나서 저는 가정의 엄마를 무척 곤란하게 했습니다. 그래도 엄마는 진짜 엄마처럼 저를 귀여워해 주셨습니다. (중략) 저는 선량한 소녀가 됐습니다”라고 말한 뒤 자기수양구를 외울 때, 화면은 딸을 자랑스럽게 바라보는 아버지의 얼굴과 나쓰무라 보모의 얼굴을 교차하여 보여줌으로써 다미코와 아버지, 그리고 나쓰무라를 한 가족처럼 비춘다. 마찬가지로 요시오가 “저희 아빠는 돌아가시고 없습니다. 엄마는 가난하니까 바빠서 오지 못했나 봅니다. 저는 외롭지 않습니다. 혼자서 돌아갈 겁니다” 하며 눈물을 흘릴 때, 다음 샷에서 눈시울을 붉히는 구사마 부부는 친부모를 대신한 부모로, 그러나 맞이하러 오는 부모가 아닌 떠나보내는 부모로 그의 퇴원을 지켜보는 것이다. 학원이 퇴원생들에게 준 자기수양구는 메이지 천황이 지은 와카(和歌)다.¹⁴ 마지막으로 퇴원의 각오를 말하는 것은 두 청년 기이치와 오카모토다.

14. 일본의 전통 시. 여기서는 음절의 배열이 5·7·5·7·7로 이루어진 단시를 가리킨다.

기이치: 저에게도 부모님은 안 계십니다. 그러나 오카모토 군의 손을 잡고 출발하겠습니다. 게으름 피우지 않겠습니다. 모든 걸 반성합니다.
자기수양구

“그릇을 따르면서 바위와 철도 뚫는 것은 물의 힘이나니(器には従ひながらいはがねもとほすは水の力なりけり)”¹⁵

오카모토: 저는 두 번째 출발입니다. 강하고 바르게 열심히 살겠습니다.
자기수양구

“넓은 하늘 우뚝 솟아 보이는 봉우리도 오르면 오를 길은 있나니(大空にそびえて見ゆる高嶺にもものぼればのぼる道はありけり)”¹⁶

당시 영화 관객들은 천황의 수양구를 가슴에 품고 학원을 나가는 성년의 기이치와 오카다를 보면서 그들이 향하는 곳으로 전장을 연상하지 않았을까. 이 장면에 대해 시미즈 히로시를 다룬 한 개설서 역시 “시대를 고려해보면 이들 나이가 찬 청년들은 어쩌면 전장으로 가게 됐는지 모른다”(田中眞澄, 木全公彦, 佐藤武, 佐藤千広 145)라고 쓰고 있다. 소년교호원의 아동들은 ‘반성의 탑’에 걸린 ‘아버지의 종, 모자의 종’을 자신의 손으로 올린 뒤, 학원생들과 교사들이 부르는 ‘석별의 정’ 노래로 배웅을 받으며 학원을 떠나간다.

V. 나가며: 다시 ‘반성의 탑’으로

본 논문에서는 영화 〈반성의 탑〉의 소년교호원의 표상을 분석했다. 영화를 고찰한 결과 〈반성의 탑〉의 각본 집필부터 촬영까지의 제작 과정을 통해 소년교호원의 두 가지 양태를 어떻게 표상할 것인지를 놓고 갈등이

15. 1903년 메이지 천황이 지은 ‘물’(水)이라는 단시의 구절이다(明治天皇 77).

16. 1904년 천황이 지은 ‘봉우리’(峯)라는 단시다(明治天皇 102). 이 밖에도 메이지 천황이 지은 다섯 편의 단시가 퇴원생들의 자기수양구로 나온다.

존재했음을 알 수 있었다. 즉 소년교호원을 비행성을 처벌하는 공간으로 그릴 것인가, 혹은 사회적 조건에 의해 비행을 저지를 수밖에 없었던 어린이들을 재사회화하는 공간으로 그릴 것인가를 둘러싼 이항대립적 갈등이 그것이다. 실제로 이 두 양태는 소년교호원을 지탱하는 상보적인 원리임에도 불구하고 시미즈 히로시는 전자의 측면을 억제함으로써 후자의 표현을 강조하는 전략을 택한 것으로 보인다. 구체적으로 이 소년교호원 표상은 전작 아동영화에 출연한 아역배우를 수용아동의 역할로 재기용하고, 이전의 배역과 연속성을 지닌 캐릭터로 등장시킴으로써 실현되었다. 시미즈는 이 방법을 통해 아동의 ‘불량화’의 원인으로 상정된 가정환경을 동시대의 집단적 경험으로 암시하고, 이에 공적으로 대처하는 복지 시설로서의 소년교호원의 모습을 부각시켰다고 할 수 있다.

그리고 이와 같은 전략을 통해 재현된 소년교호원은 가족의 연장으로서의 이상적인 공동체=국가의 표상으로 구축되며 이는 다시 전쟁 협력에 대한 암시로 이어진다. 〈반성의 탑〉은 수로를 만드는 공동작업 에피소드를 통해 노동하는 어린이들의 모습을 그리고, 노동이 달성되는 순간의 모습을 다시 어린이의 천진함과 연결함으로써 이를 자연스러운 것으로 미화한다. 수로의 완성과 함께 아이들은 시설 밖으로 나가지만, 역설적이게도 바깥에서 그들을 기다리고 있는 것은 전쟁이라는 현실이다.

당시 실재했던 소년교호원은 영화에서와 같이 시설 밖 현실로부터 독립된 평화를 유지한 자급자족적 보루였다기보다는 수용아동들을 전쟁에 동원함으로써 국가의 요구에 밀접하게 대응하는 곳이었다. 동시대의 소년교호협회에서 발행한 잡지 『아동보호』(兒童保護)를 보면, 징병으로 인력이 부족해진 주변 농촌에 수용아동의 노동력을 무상으로 지원하거나, 퇴원대상자에 대한 취업알선책으로 청소년의용대를 조직해 만주의 농촌 개척에 파견하거나 군수공업으로 수요가 늘어난 비숙련 공업 분야로 취업을 추진하는 등의 안건이 수용아동의 노동을 주제로 활발히 논의되었음을 알 수 있다.¹⁷

〈반성의 탑〉 이후 여덟 편의 영화를 더 발표한 뒤 영화사 내부의 배척 운동에 휘말려 1945년 쇼치쿠를 떠난 시미즈 히로시는, 전후에 프로덕션 ‘별집 영화부’를 설립하고 독립영화 〈별집 아이들〉(蜂の巣の子供達, 1948)¹⁸로 활동을 재개한다. 〈별집 아이들〉은 전쟁고아들을 주인공으로 한 작품으로, 귀환병사가 부랑하는 고아들을 이끌고 일터를 전전하는 여정을 그리고 있다. 전쟁 중에, 혹은 종전 이후 일본 내지로의 귀환 도중에 부모를 잃은 부랑아들이 전후의 비참한 사회상을 상징하는 존재로 라디오 드라마와 영화, 소설 속에 빈번하게 등장하던 시기였다(逸見勝亮 13). 시미즈 히로시의 아동영화는 소시민 영화로부터 소년교호원의 감화 이야기를 거쳐 전쟁고아의 이야기로 다시 이어진 셈이다.

〈별집 아이들〉에서 시미즈 히로시는 자신이 거두어 함께 살던 여덟 명의 부랑아들을 주인공으로 등장시켰다. 흥미로운 것은 아이들을 데리고 유랑에 나서는 귀환병사가 〈반성의 탑〉의 무대였던 슈토쿠 학원 출신으로 설정됐다는 점이다. 아이들은 시모노세키 역에서 만난 이 귀환병사를 “선배”라고 부른다(清水宏, 「蜂の巣の子供達」 138). 〈반성의 탑〉에서 세상 밖으로 나간 아동들이 향하는 곳으로 전쟁터를 암시했던 시미즈 히로시는 전시기의 사회적 주변부에 놓인 아동을 표상하는 존재였던 ‘불량아’의 다음 세대적 변형으로 종전 이후의 전쟁고아들을 그렸다.

귀환한 병사들이 저마다 고향으로 향하는 기차에 오르는 시모노세키 역에서, 돌아갈 집도 가족도 없이 서 있던 귀환병사 시마무라(嶋村)는 동냥하는 어린아이들을 만난다. 이들은 한쪽 다리가 없는 ‘형님’ 밑에서 지내는 부랑아들이다. 기차를 왜 타지 않는지 묻는 아이들에게 시마무라는 〈반성

17. 잡지 『아동보호』는 1940년 10월 ‘노동아동과 근로의 문제(労働児童と勤勞の問題)’라는 특집호를 마련하고, 퇴원대상 아동에 대한 취업알선과 교호원 안에서의 실업교육에 대해 논한 바 있다.

18. 도쿄국립현대미술관에 필름이 소장되어 있다. 여기서는 인용 대사의 정확한 재생시점을 표기할 수 없어 시나리오의 페이지수로 대체하고자 한다.

의 탑)이라는 영화를 아는지 묻는다. 아이들이 영화를 본 적이 없다고 답하자, 시마무라는 “그렇군, 벌써 한참 전 영화니까... 반성의 탑이라고 하는 감화원 같은 곳이다... 이 아저씨 거기 있다가, 거기서 전쟁에 나갔어”(138)라는 말을 들려준다. “요즘 그런 데 지독해. 먹을 게 장국밖에 없대”(138)라는 대꾸를 하는 아이들에게, 시마무라는 “그거야 그렇겠지, 바보 같은 전쟁을 했으니까”(138)라고 대답한다. 이 장면에서 시미즈 히로시는 <반성의 탑>이 은연중에 암시했던 전쟁 협력과, 은폐했던 소년교호원의 현실에 대해 반성적 자기언급을 하고 있다.

자신의 곁에 삼삼오오 모여든 아이들과 함께 유랑을 시작한 시마무라는 우연히 트럭을 얻어 타는 대신 목재 옮겨 실는 일을 돕게 되고 이를 시작으로 해서 염전으로, 산림채벌장으로 일거리를 찾아 유랑한다. ‘형님’ 밑에서 동냥과 줌도둑질을 하는 데 익숙해졌던 아이들은 시마무라라는 새로운 ‘형님’을 만나 노동을 통한 자기구제의 중요성을 배운다. 영화는 시마무라를 따라 일하는 아이들을 가엽고 기특하게 그리지만, 약년노동자의 노동을 어린이다움의 미덕으로 표현하고 이 과정에서 고용주의 존재를 가시화하지 않는다는 점에서, 원장이 수로작업을 제안하고 “희망을 갖고 작업을 계속하는 어린이들을 위해서”라고 했던 <반성의 탑>으로부터 어린이 노동의 표상을 이고 있다고 할 수 있다. 참고로 이 영화는 와카야마의 한 산림채벌로부터 출자를 받았지만 영화 속의 산림채벌장은 시마무라와 어린이들만의 노동공간처럼 그려진다(田中眞澄, 木全公彦, 佐藤武, 佐藤千広 150).

시모노세키에서 시작된 이들의 여정은 아마구치와 히로시마, 고베를 거쳐 마지막으로 오사카에 있는 슈토쿠 학원에 도착하는 것으로 끝난다. 아이들에게 배움이 필요하다고 생각한 시마무라가 이들을 학원으로 데려가기로 결심했기 때문이다. 시마무라 일행이 만났다 헤어짐을 반복하는 여성 나쓰키(夏木)는 시모노세키로 귀국해 가족의 소식을 찾기 위해 히로시마로 향하지만, 원폭으로 폐허가 된 그곳에서 가족을 찾지 못하고 아마도

성노동을 하는 것 같은 모습으로 고베에서 이들과 재회한다.

다시 ‘반성의 탑’으로 향하는 길에는 시마무라와 아이들, 그리고 고베에서 만난 나쓰키와 목발을 짚은 ‘형님’도 있다. ‘반성의 탑’의 아이들은 환호성을 지르며 이들을 맞이하기 위해 달려온다. 이 동화적인 마지막 장면에서의 소년교호원은 전쟁에서 돌아온 자들이 의지해야 할 고향으로 상상된, 아직은 가난하고 비참한 공동체=국가로 다시 등장한다. 영화 〈반성의 탑〉에서 소년교호원의 모습으로 등장한 복지와 이를 실행하는 주체로서의 국가의 표상은, 이렇게 전후의 〈벌집 아이들〉 영화에서도 이어졌던 것이다.

Works Cited

- Hachi no su no kodomotachi* [Children of the Honeycomb 蜂の巣の子供達]. Dir. Hiroshi Shimizu [清水宏]. *Hachi no su eiga* [蜂の巣映画], 1948. Film.
- Hazumi, Tsuneo [筈見恒夫]. “Mikaeri no to shineigahyo” [*Introspection Tower*: The Review of New Movie, 《みかへりの塔》新映画評]. *Shineiga* [New Films 新映画]. 1.3 (1941): 100–03. Print.
- Hemmi, Masaaki [逸見勝亮]. “Haisen chokugo no nihon ni okeru furoji sensokoji no rekishi” [The History of Juvenile Vagrants and War Orphans in Japan’s Postwar Period, 敗戦直後の日本における浮浪児・戦争孤児の歴史]. *Hokkaido Daigaku Daigakuin Kyoikugaku Kenkyuin kiyo* [Bulletin of Faculty of Education, Hokkaido University, 北海道大学大学院教育学研究院紀要]. 103 (2007): 111–53. Print.
- Ishida, Michio [石田三智雄]. “Mikaeri no to seisaku hokoku” [Production Report of *Introspection Tower*, 『みかへりの塔』製作報告]. *Eiga hyoron* [Film Reviews 映画評論]. 10.8 (1941): 84–86. Print.
- Jidohogo* [Juvenile Protection 児童保護]. 10.10 (1940). Print.
- Kawakami, Haruo [川上春男]. “Okashii Mikaeri no to” [The Odd Movie *Introspection Tower*, をかしい『みかへりの塔』]. *Eiga kyoiku* [Film Education 映画教育]. 158 (1941): 45–46. Print.
- Kaze no naka no kodomo* [Children in the Wind, 風の中の子供]. Dir. Hiroshi Shimizu [清水宏]. Shochiku Ohuna [松竹大船], 1937. DVD.
- Kumano, Ryuji [熊野隆治], and Yoshio Toyoshima [豊島与志雄]. *Mikaeri no to* [*Introspection tower*, みかへりの塔]. Tokyo [東京]: Shunyodo [春陽堂], 1939. Print.
- Meiji Tenno [Emperor Meiji 明治天皇]. *Meiji Tenno goshu* [Collection of Poems by Emperor Meiji, 明治天皇御集]. Tokyo [東京]: Monbusho [Ministry of Education 文部省], 1922. Print.
- Mikaeri no to* [*Introspection Tower*, みかへりの塔]. Dir. Hiroshi Shimizu [清水宏]. Shochiku Ohuna [松竹大船], 1941. DVD.
- Nihon shonenkyogo kyokai [Japan Association for Juvenile Education and Protection, 日本少年教護協会]. *Shonenkyogoho no kaisetsu* [Introduction to Juvenile Education and Protection Law 少年教護法の解説]. Tokyo [東京]: Shonenkyogo kyokai [Japan Association for Juvenile Education and Protection, 日本少年教護協会], 1934. Print.

- Ogura, Takeshi [小倉武志]. “Furyoji kyoka no mondaisaku Mikaeri no to hajimaru” [*Introspection Tower*, The Controversial Movie on Civilization of Juvenile Delinquents begins Shooting, 不良児教化の問題作『みかへりの塔』始まる]. *Shineiga* [New Films 新映画]. 10.10 (1940): 44–45. Print.
- Our Daily Bread*. Dir. King Vidor. United Artists, 1934. DVD.
- Sasaki, Mituro [佐々木光郎]. “Showa senjika (1938–1945) no shonenkyogoin ni okeru katei seikatsu” [“Family Life” of the Reform schools in Showa Wartime, 昭和戦時下 (1938年–1945年) の少年教護院における「家庭生活」]. *Tohoku shakaifukshishi kenkyu* [Tohoku Studies of Social Welfare History, 東北社会福祉史研究]. 25 (2007): 16–46. Print.
- Shimizu, Akira [清水晶]. *Senso to eiga: senjichu to senryoka no nihon eigasi* [War and Film: The History of Films in Japan’s Wartime and Post war Period, 戦争と映画—戦時中と占領下の日本映画史]. Tokyo [東京]: Shakaisishya [社会思想社], 1994. Print.
- . “Yokoyama Jun [横山準].” *Nihon eigajinmei jiten: Danyu hen* [Dictionary of Japan’s Movie Figures: Actors, 日本映画人名事典—男優篇]. Ed. Nakamura, Katsunori [中村勝則], Shindo, Yoshihiko [進藤良彦], and Shibuya Kayo [渋谷和子]. Tokyo [東京]: Kinemajunposhya [キネマ旬報社], 1996. 878–79. Print.
- Shimizu, Hiroshi [清水宏]. “Mikaeri no to [Introspection Tower, みかへりの塔]” *Eiga hyoron* [Film Reviews, 映画評論]. 1.1 (1941): 122–45. Print.
- . “Hachi no su no kodomotachi” [Children of the Honeycomb, 蜂の巣の子供達] *Nihon shinario taikai* [The Compendium of Scenarios of Japan, 日本シナリオ大系]. Ed. Nihon shinario sakka kyokai [Japan Writers Guild, 日本シナリオ作家協会編]. Tokyo [東京]: Eijinsha [映人社], 1973. Print.
- Sugita, Naho [杉田菜穂]. “Senzen nihon ni okeru kankajigyo no totatsuten: Shonenkyogoho o megutte” [The Development of Reform Schools and the Juvenile Reform policy in Prewar Japan, 戦前日本における感化事業の到達点—少年教護法をめぐって]. *Keizaigaku zasshi* [Journal of Economics 経済学雑誌]. 110.2 (2009): 130–52. Print.
- Tanaka, Masumi [田中眞澄], et al. *Shimizu Hiroshi: sokko suru poeji, yomigaeru choeigadensetsu* [Shimizu Hiroshi: Impromptu Verses, The

Rise of the Legendary Film Maker, 清水宏—即興するポエジー, 蘇る「超映画伝説」]. Tokyo [東京]: Firumu ato shya [フィルムアート社], 2000. Print.

Yamane, Hironori [山根裕敬]. “Shimizu hirosi” [清水宏]. *Nihoneigajinmeijiten: kantoku hen* [Dictionary of Japan's Movie Figures: Directors, 日本映画人名事典—監督篇]. Ed. Nakamura, Katsunori [中村勝則], and Shindo Yoshihiko [進藤良彦]. Tokyo [東京]: Kinemajunposhya [キネマ旬報社], 1997. Print.

Yamashita, Satoshi [山下慧], Inoue, Kenichi [井上健一], and Matsuzaki, Tateo [松崎健夫]. *Gendai eiga yogo jiten* [Glossary of Modern Film, 現代映画用語辞典]. Tokyo [東京]: Kinemajunposhya [キネマ旬報社], 2012. Print.

Abstract

Representation of the Reformatory of Juvenile Delinquents in Shimizu Hiroshi's Film *Introspection Tower* (1941)

Juhee LEE (University of Tsukuba, Japan)

In 1933, the state's concern with Japanese reformatories of juvenile delinquents changed with the enactment of "The Juvenile Education and Protection Law" (少年教護法). According to this legislation, reformatories were expected to function not only as asylums to punish and cure delinquency, but also as welfare facilities to support delinquents' growth into self-reliant, responsible citizens. When we think of how these two aspects of reformatory were represented as cultural products, Shimizu Hiroshi's film *Introspection Tower* (1941) gives us an interesting example. However, it is curious that the film's depiction of delinquents is equivocal, probably because he intended to show them simply as socially disadvantaged children rather than as little fringers who needed to be isolated from the society. By doing so, Shimizu could reproduce the reformatory as an ideal institution of welfare run by the government. Moreover, in this film, the welfare state, represented by the reformatory of juvenile delinquents, employs the voluntary collaboration of members in the struggle for their lives in the reformatory, in order to approve war mobilization. By examining the last episode in which waterways are constructed by the children's own hands, I argue that it could be interpreted as a metaphor for the war mobilization. In this episode, children's labor is portrayed as a natural outcome of childhood innocence in enjoyment of physical activities. This representation of working children was to appear as well as Shimizu's films in postwar period.

Keywords: juvenile delinquent, reformatory, welfare, labor, mobilization
war

www.kci.go.kr

Juhee LEE is a PhD candidate in literature at the University of Tsukuba, Japan. Her subject of research is about how total institutions were depicted in cultural products in Japan's wartime (1931–1945) era, a period when the state's biopolitical domination was dramatically strengthened. Lee is mainly studying the representations of the conversion of socialists, the segregation sanatoria for leprosy (Hansen's disease), and the reformatories of juvenile delinquents and vagrants. Her most recent published article is "Nationalism of 'the Other': The Representation of Mental Illness in Yumeno Kyusaku's *Dogura Magura*" (*Tsukuba Studies in Literature*, No. 32, 2013).
juhixtuko@naver.com

Received: 26 April 2015
Reviewed: 10 May 2015
Accepted: 13 May 2015