소형영화와 이동영화관

-프로키노를 중심으로-

이정욱*
jukkoo@hanmail.net

Contents

Ⅰ. 머리말
Ⅱ. 소형영화
Ⅲ. 이동영화관
Ⅳ. 맺음말

Abstract

本稿は1930年代前後、資本主義の専有物であった大衆映画が見逃した小型映画と移動映画館(移動映写)を中心としたプロキノについて考察した。巨大資本が必要条件であった映画産業に対して小型撮影機を利用した映画製作に挑戦し、消費者に過ぎなかった人々が生産者にもなれることを証明したのがプロキノであった。たとえば、プロキノが製作したフィルムの中で現在確認できる5本のうちの1本である『全線―東京市電争議』は、カリカチュアや新聞の見出しをモンタージュすることで簡単に製作できるものであったことを確認した。経済的に困難な状況で製作活動を行ったプロキノを念頭に置いた上で製作されたものであった。

またプロキノが商業映画から排除されてきた農民・朝鮮人を観客の対象にしたことは、移動映画館から生まれたことであり、地域や民族の差異を乗り越えて同じ労働者として連帯感を与えたのであろう。スターシステムと映画館が代表した映画界に対するプロキノの挑戦(小型映画、移動映画館)は、より多くの人々に近づけることが可能な映画の力を確認した。

Key Words : プロキノ(日本プロレタリア映画同盟)、小型映画、移動映画館、村山知義
Proletarian Film League of Japan、Small Gauge Film, Garden Theater, Tomoyoshi Murayama

* 고려대학교 시간강사, 일본 연극 및 영화 전공.

교보문고 KYOBO Book Centre

Ⅰ.머리말

1929년에 시작된 세계대공황에 의해 이전보다도 더 힘든 경제적・사회적 차별을 받게 된 약자를 옹호하는 입장에 서서 당국에 적극적으로 이의를 제기한 것이 프롤레타리아 문화단체들이었다. 그들의 활동은 문학, 연극, 영화 등을 통해 전개되며 많은 이들의 지지를 받았다. 본 연구의 대상인 프로키노는 1927년에 발족 시부터 경제적 사회적 차별과 싸워왔으며 프롤레타리아 영화를 「공장, 농촌에, 프로키노 조직의 확대강화, 프롤레타리아 영화의 제작과 확립, 프롤레타리아 영화발표의 자유획득」[1] 을 슬로건으로 곤란한 상황 속에서 영화를 통해 그들 나름의 문화운동을 이어갔다.

프로키노에 관한 연구는 우선, 프로키노 영화를 「일본에서 처음으로 무산자 계급의 해방운동에 참가한 영화」[2], 「일본 뉴스 영화계의 선도자」[3], 「영화회사와 흥행회사의 제약을 받지 않았던 자주적 영화」[4]로 평가하고 있다. 이러한 평가들은 자본주의의 대표적인 산업인 영화에 대항해 제작활동을 한 프로키노의 영화운동의 사회개혁적인 측면을 긍정적으로 평가한 논문들이다. 한편, 정치색을 강조했던 프로키노의 경향을 비판하는 연구도 나타났다. 프로키노의 영화가 관객의 「구체적인 향수형태나 향수능력」[5]을 등한시한 점, 「정체성과 절대성을 과도하게 주장한 나머지」, 사회 구성원의 대부분을 차지하고 있던 사람들이 직면한 현실사회의 불평등과 차별을 그린 「경향영화를 비판했을 뿐 아니라 부정・배척의 극단적인 자세를 취했다」[6]고 비판하고 있다.

선행연구는 프로키노가 처한 사회적인 관점에서 고찰한 연구가 대부분이며, 프로키노의 실제 활동과 작품을 구체적으로 분석한 연구는 현재까지 전혀 이루어지고 있지 않다. 이는 프로키노 제작 작품의 존재 여부가 불명확했던 것이

1) 日本プロレタリア映畫同盟(1930.8)「プロキノ活動方針」『プロレタリア映畫』新鋭社、p.102.
2) 岩崎昶(1961)「プロキノの活動」『映画史』東洋経済新報社、p.55.
3) 並木晋作(1986)「プロキノの運動」、緑川亨編 『講座日本映画2無声映画の完成』岩波書店、p.234.
4) 佐藤忠男(1995)「プロキノの活動」『日本映画史 第1巻』岩波書店、p.305.
5) 佐藤洋(2011)「プロキノ研究史がかかえる問題」『立命館言語文化研究』, p.103.
6) 福田喜三(1984)「プロレタリア映画運動について」『成蹊大学文学部紀要』, p.148.

교보문고 KYOBO Book Centre

1980년이 되어서야 개인소장의 필름이 발견된 점, 프로키노에 대한 본격적인 자료가 발견되지 않았던 점 등 이용할 수 있는 자료의 부족에서 기인한다. 하지만 보다 근본적인 이유는 현재도 프로키노 영화를 일본 영화의 범주에서 경시하고 있는 일본 영화학계의 현황을 지적하지 않을 수 없다. 프로키노의 영화 활동에 주목함으로써 당시 상업영화로부터 볼 수 없는 흥미로운 점을 만날 수 있다. 이는 프로키노가 경제적인 여건과 함께 영화계의 구조적인 이유로부터 선택할 수밖에 없었던 소형영화와 이동영화관이다.

소형영화란 본래 아마추어용 소형 카메라를 사용해 제작한 영화를 말하며 전문적인 촬영기구와 기술을 필요로 하지 않음으로써 저예산으로 제작, 간단한 장치로도 상영이 가능한 영화의 한 형태이다. 소형영화는 빈약한 경제력과 전문적인 기술력을 갖지 못했던 프로키노가 발족 당시인 1920년대 후반부터 중심적으로 활용했으며 이들은 소형영화의 특성을 살린 새로운 촬영법을 만들어내기 시작했다. 본 논문은 전문적인 기술력과 함께 고액의 35밀리 카메라에 의해 제작되어 상설관에서 상영된 대중영화에 비해, 프로키노가 「파테 베이비(Pathé Baby)」[7]로 제작한 소형영화(필름의 폭이 9·5밀리, 16밀리)에 주목한다.

소형영화 분석을 위해 현존하는 프로키노의 영화 5편(『山宣渡政労農葬』(1929년), 『山本宣治告別式』(1929년), 『土地』(1931년), 『第十二回東京メーデー』(1931년), 『全線一東京市電争議』(1932년))중 유일하게 시나리오와 필름이 동시에 남아있는 『전선-도쿄 시영 전차 쟁의(이하 『전선』이라 함)』를 분석 대상으로 삼는다.

또한 프로키노가 소형영화와 함께 중점적으로 활용한 이동영사에 의한 이동영화관을 분석하고자 한다. 강한 정치적인 성격을 가졌던 프로키노 영화는 영화상설관에서 상영이 불가능했으며, 츠키지 소극장(築地小劇場), 우에노 자치회관(上野自治会館), 요미우리 회관(読売会館) 등의 문화시설을 빌려 공개상영회와 이동영사회를 개최했다. 하지만 1930년을 기점으로 대도시의 상설 영화관이 아닌, 공장과 농촌의 가설회장에서 열리는 이동영화관을 통해 프로키노는 상업영화로부터 배제되어 왔던 이들(농민과 조선인 노동자)을 관객으로 확보할 수

7) 村山知義(1928) 「我々は日本映畫を如何に取り扱うべきか」 『プロレタリア映畫入門』前衛書房、p.91.

교보문고 KYOBO Book Centre

있었다. 프로키노가 이동영화관을 선택함으로써 상업영화에서는 볼 수 없었던 현상들을 명확히 할 수 있을 것으로 예상된다.

Ⅱ. 소형영화

2.1. 소형카메라

1930년 전후 「프롤레타리아 예술 중」에서 「선동력과 선전력 측면에서 가장 뛰어났던」[8]프로키노에 대해 영화평론가인 다나카 쥰이치로(田中純一郎)는 「좌익 진영에서」 「유일한 행동적 사상단체」[9]임을 밝히고 있다. 다나카의 평가의 배경에는 프로키노의 활동이 상업적 이익을 추구하지 않음으로써 자본주의에 대한 대항, 사회로부터 배제되고 차별받았던 사람들을 직접 찾아가서 자신들의 관객으로 만들었기에 가능했을 것이다. 이러한 프로키노의 주체성 또한 중요하지만 본 논문에서는 시점을 바꿔 프로키노가 선택할 수밖에 없었던 소형영화의 기술적 측면이 갖고 있는 의미를 주목하고자 한다.

프로키노가 선택한 소형영화에 대해 영화연구사가인 마키노 마모루(牧野守)는 「카메라를 촬영소라는 인공적인 꿈의 공장에서 해방, 가두로 진출, 싸움의 무기로서 영화를 이용」[10]한 것으로 평가하고 있다. 본 논문에서는 마키노 의견을 참고로 프로키노의 소형영화에 대해 밝히려한다.

우선, 일본에서 소형영화의 등장과 보급에 대해 살펴보기로 한다. 소형카메라가 처음으로 일반인들에게 보급된 것은 프랑스의 9·5밀리의 소형카메라인 파테 베이비가 수입된 1923년 이후의 일이다. 파테 베이비와 함께 미국으로부터도 16밀리의 소형카메라가 수입되어, 9·5밀리와 16밀리 카메라로 촬영한 영화를 소형영화라 부르게 되었다. 프로키노가 당시 사용했던 파테 베이비와 영사기를 다음 그림을 통해 알아보기로 한다.

---

8) 村山知義(1928)「小型映画とその効果性」『プロレタリア映畫入門』前衛書房、p.118.
9) 田中純一郎(1980)『日本映画発達史Ⅱ』中央公論社、p.378.
10) 牧野守(1983)「日本プロレタリア映画同盟の創立過程についての考察」『映像学』日本映像学会、p.5.

교보문고 KYOBO Book Centre

【그림1】9·5밀리 파테 베이비 카메라와 영사기(좌, 중 고베영화자료관 소장품), 16밀리 카메라 잡지광고(우)

필자가 고베영화자료관에서 파테 베이비를 실제로 확인한 결과, 2킬로그램 정도의 가벼운 무게에 호주머니에 들어갈 정도의 크기였다. 기존의 카메라에 비해 「손바닥에 들어갈 정도의 작은 카메라는 카메라라기보다는 장난감」[11]에 가까웠다. 카메라는 아마추어용으로 설계되어 특별한 촬영기술을 필요로 하지 않았으며 간편하게 사용할 수 있게 설계되었다. 파테 베이비의 등장으로 인해 기존에 인식되었던 영화와 대중의 관계는 급격하게 변화하기 시작했다. 파테 베이비의 등장으로 일어난 변화를 다음 인용문을 통해 엿볼 수 있다.

> 촬영기, 영사기의 가격은 교사 월급의 약3개월분이나 했으며 대인기를 끌었다. 라이브러리 형식의 영화도 판매되었기 때문에 파테 베이비를 구입한 가정은 작은 영화관이 되어 이웃이나 친척이 수시로 드나들게 되었다.[12]

파테 베이비 한 대는 당시 「교사 월급의 약3개월분」이나 했을 만큼 비싼 사치품이었으며, 촬영을 위해서는 필름, 촬영한 필름을 보기 위해서는 현상료와 함께 영사기가 필요했다. 부유층만의 전유물이었던 소형영화는 일부의 한정된 이들에게 「대인기」였다. 조금이라도 수고와 경비를 절약하면서 사적으로 영화를 즐기려는 이들에게는 소형영화에 맞는 작품을 미리 제작, 필름화(상품화)해

11) 村山知義(1928) 前掲書、p.100.
12) おもしろニュース研究会(2000)「小型映写機、一世を風靡」『20世紀B級ニュース』角川書店.

교보문고 KYOBO Book Centre

서 대출과 출장을 전문으로 하는 「라이브러리 형식의 영화」가 제공되었다. 「이웃이나 친척이 수시로 드나들」며 「작은 영화관」의 역할을 담당한 소형영화는 1950년대 후반 일본에서 텔레비전이 등장함으로써 일어난 현상과도 유사하다고 할 수 있다.

소형영화의 등장에 의해 영화 전문가뿐만 아니라 일반인들이 자신의 신변을 영상으로 기록하거나 이를 영상으로 제작할 수 있게 되었다. 지극히 한정된 사람들 사이에서 향유되어 왔던 소형영화는 서서히 대중화되어 1926년에는 「도쿄 파테 베이비 클럽(東京パティベビー倶楽部)」의 결성에 이르고, 제1회 촬영대회에는 108점이나 되는 작품이 투고될 정도로 인기를 끌었다. 작품은 주로 자연 풍경을 촬영한 10분이내의 필름이 대부분이었다. 이렇듯 자신이 제작자가 되고 동시에 관객이 되는 영화애호가들이 다수 생겨나고 소형영화 붐으로 이어져 동호인 클럽, 기관지, 촬영경연대회가 곳곳에서 나타나게 되었다. 소형영화는 하나의 문화로서 정착하게 된 것이다.

소형영화의 대중화를 중요한 테마로 삼고 있는 오즈 야스지로(小津安二郎)감독의 무성영화 『어른이 보는 그림책 태어나기는 했지만(大人の見る絵本 生まれてはみたけれど)』(松竹、1932년, 이하 『태어나기는 했지만』이라 함)에서 소형영화의 활용을 보기로 하자. 영화에서 어른들의 불평등한 계급 사회의 모습을 어린 형제가 인식하는 계기로써 소형영화가 사용되고 있다. 다음은 영화의 시나리오의 일부이다.

> 오늘 다로네 집에서 활동사진한데.
> 「뭐? 활동사진?」 호기심으로 가득 찬 형제의 눈이 반짝반짝한다.(중략)
> 이와사키 전무의 집(F・I)(중략)
> 한쪽에는 이와사키 부부와 후루이가 앉아있고, 구보타와 요코야마가 16밀리 전용 영사기에 필름을 끼워 상영 준비를 하고 있다.
> 실내가 어두워지자 영사기가 돌아가기 시작한다.
> 스크린에는 동물원을 찍은 필름이 돌아간다.
> 사자가 나타난다.
> 아이들 즐거워한다. (중략)
> 다시 영사가 시작된다.

교보문고 KYOBO Book Centre

=도쿄 시가지 풍경(중략)
=이번에는 후루이가 나타난다.
료이치(良一)와 게이지(啓二) 즐거워한다.
=화면에는 이와사키 전무 앞에서 수줍어하며 몸둘바 몰라하는 아버지(후루이-필자)는 전혀 대단하지 않다는 것이 차차 나타난다.
료이치와 게이지 갑자기 상연회가 재미없어졌다. 13)

【그림2】 소형영화 상영회『태어나기는 했지만』

그림은『태어나기는 했지만』에서 전무인 이와사키 집에서 이루어진 상영회의 한 장면이다. 이와사키의 부하직원인 후루이(斉藤達雄)와 그의 두 아들인 료이치(菅原秀雄)와 게이지(突貫小僧)가 상영회에 초대되어 「호기심」어린 눈으로 첫 영화체험을 한다. 상영회에는 「라이브러리 형식의 영화」의 하나로 생각되는 우에노 동물원의 사자 영상이 출장 영사기사(구보타와 요코야마)에 의해 영사된다. 사자를 영상으로 본 두 아이들은 자신들을 향해 튀어 나올 듯한 사자에

13) 井上和男編(1983)『小津安二郎作品集Ⅱ』立風書房、pp.26-27.

교보문고 KYOBO Book Centre

겁먹은 표정으로 흥분하고, 이어 상영되는 도쿄 시가지의 풍경은 이와사키 전무가 자신의 소형 카메라로 촬영한 것이다. 이와사키 전무가 촬영한 필름에는 료이치와 게이지 형제에게는 세상에서 「가장 대단한」아버지 후루이가 나타난다. 하지만, 영화 속에서 「수줍어하며 몸둘바 몰라하는」아버지의 모습을 목격한 형제는 곧이어 동물 흉내까지 내며 전무의 기분을 맞추려는 아버지의 모습에 실망하게 된다. 형제는 세상에서 「가장 대단」하다고 믿어왔던 아버지가 회사에서는 대단하지 않았다는 것을 깨닫게 된 것이다.

상영회에 모인 이들이 익살스러운 모습의 아버지를 보며 즐거워하는 것이 못마땅한 형제에게 전무 아들 타로는 「너희 아버지 정말 웃기는 사람」(자막 64분06초)」이라며 조롱한다. 익살스러운 후루이의 표정은 당시 영화를 보는 관객에게는 세계적인 희극스타이자, 『태어나기는 했지만』이 개봉되기 직전인 5월 14일에 일본을 방문한 채플린(1889-1977)[14]과 오버랩이 되었을 것이다.

아버지의 우스꽝스러운 모습을 접한 형제의 표정은 점점 변하고 「호기심어린 눈」으로 보기 시작했던 「활동사진」은 불유쾌한 체험이 되고, 아버지에 대한 타오르는 분노를 참지 못하고 형제는 상영회 도중에 집으로 돌아간다. 「활동사진」은 형제에게 영웅이었던 아버지가 사실은 그렇지 않다는 것을 일깨워준 중요한 매체로써 그려지고 있다. 즉, 자본가(이와사키 전무)와 노동자(후루이)사이의 계급 격차가 「이제부터 아이들에게 죽을 때까지 평생 따라다닐」(자막 76분59초, 아버지 후루이의 대사)문제로써 대두되고 있다.

어린이의 눈을 통해 사회의 구조를 우회적으로 비판한 『태어나기는 했지만』는 1920년대 후반부터 사회적인 문제를 다루며 인기를 끌었던 경향영화의 성격을 띤 영화이지만, 본론에서는 영화 속에 그려진 소형영화를 통해 이전까지는 단지 영화를 즐기는 소비자에 지나지 않았던 사람들이 영화 제작의 생산자로 영화에 적극적으로 참여하게 된 경위를 밝힌다.

14) 찰리 채플린은 생애 4번에 걸쳐 일본을 방문했다. 첫 방문은 군부의 중국대륙진출(만주침략)에 비판적이었던 이누카이 쓰요시(犬養 毅, 1855-1932)수상이 해군장교들에 의해 암살된 5・15사건 전날인 1932년 5월 14일에 일본을 찾았다. 두 번째는 2・26사건 직후인 1936년 3월7일, 세 번째는 신혼여행을 겸한 세계 여행 도중 1936년 5월 14일 방문한다. 마지막은 전후인 1961년 7월 17일이다.

교보문고 KYOBO Book Centre

2.2. 소형영화 시나리오

1932년에 제작된『태어나기는 했지만』은 소형영화를 중요한 모티프로 다뤘지만 이미 1920년대 후반부터 소형영화에 주목한 이들이 프로키노이다. 프로키노의 창립멤버인 도쿄제국대학의 학생인 사사 겐쥬(佐々元十)는 1928년에 소형영화에 대해「부르주아의 비싼 장난감으로써 사용되어왔던 소형 촬영기가 (우리에게는-필자) 선동영화의 촬영 및 ×××적 일상적 휴대에도 도움이 될 것이다」[15]고 말하고 있다. 자본주의 영화의 생산수단인 카메라를 부르주아의 손으로부터 빼앗아 프롤레타리아를 위해 유익한 수단이 될 수 있음을 의미하고 있다. 단 무라야마 도모요시(村山知義)가「기대할 수 없는」「완구」[16]에 지나지 않는다고 평한 소형카메라는 성능 면에서 약점을 가지고 있었다. 폭이 9·5밀리인 필름을 사용하는 소형카메라는 3배의 폭을 갖는 상업영화의 35밀리에 비해 피사체의 표정 등 세세한 곳을 선명하게 촬영할 수가 없었다. 이로인해 화면 사이즈를 커다랗게 확대해야만 했던 상설관 관객의 눈에 소형카메라에 의한 영상은「흐릿하게 밖에」[17] 비출 수가 없었다. 그럼에도 불구하고 프로키노를 경제적, 문화적으로 응원하는 모임의 중심적인 인물이었던 무라야마는「소형영화와 그 효과성」에서 소형영화에 주목하며 프롤레타리아 영화운동을 위해서는「소형 시네마가 가장 적합」[18]하다고 말하고 있다. 이는 프로키노가 소형카메라를 선택할 수밖에 없었던 근본적인 이유에서 기인한다. 즉「경제적」인 점과「휴대」가 편한 점, 그리고 소형영화는 검열의 대상이 아니었기 때문에「촬영허가가 불필요」[19]했기 때문이다. 세트 촬영을 중심으로 이루어진 상업영화에 비해 노동현장과 메이데이 등 실사영화를 주로 촬영한 프로키노에게 소형영화는 이동의 편리성과 함께 검열로부터 자유스러운 미디어였던 것이다. 하지만 프로키노가 소형카메라로 영화제작을 시작하자 소형영화도 검열의 대상이 되었다.

프로키노가 7년간 제작한 53편 중, 35밀리 카메라로 촬영한『행복(幸福)』과

15) 佐々元十(1928.6)「玩具・武器—撮影機」『戦旗』戦旗社、p.32.
16) 村山知義(1928)「最初の映畫」『プロレタリア映畫入門』前衛書房、p.100.
17) 上揭書、p.101.
18) 上揭書、p.118.
19) 佐々元十(1928.8)「移動映畫隊」『戦旗』、p.124.

교보문고 KYOBO Book Centre

『제 12회 도쿄 메이데이(第12回 東京メーデー)』를 빼면 모든 작품이 9·5밀리, 16밀리 소형 카메라에 의한 소형영화이다. 35밀리 영화에 비해 촬영, 상영에 대규모의 장치, 시설과 대량의 자본, 노력을 필요로 하지 않는 소형영화가 가장 적당했기 때문이다. 실제로 소형영화의 기술적, 경제적인 면에서 고려한 시나리오가 프로키노의 기관지에 서서히 발표된다. 필름 1롤로 찍을 수 있는 분량은 10분정도로 이를 위해 시나리오도 10분이내의 작품이 대부분이었다. 이러한 사정을 근저로 무라야마도 소형카메라라는 새로 등장한 「무기(武器)」를 프롤레타리아 문화운동에 적극 활용하기 위해 궁리하면서 새로운 타이프의 시나리오를 창안했다. 다음은 프로키노를 적극적으로 지원한 인물이었던 무라야마가 프로키노의 소형영화 제작을 위해 쓴 시나리오의 모두에 기술된 설명 인용문을 나열해 보기로 한다.

> 표정을 중심으로 한 소형 연기 영화를 위해
>
> 「醜い生死」『新選村山知義集』、1929년
>
> 16밀리로 간단하게 제작할 수 있도록 「印刷機」『新興映畫』、1929년9월호
>
> 16밀리로 카메라를 이용, 오래된 부르주아영화를 모아 편집하면 가능하도록
>
> 「スポーツ」『新興映畫』、1929년10월호
>
> 16밀리로 간단히 촬영 가능하도록 「手」『新興映畫』、1929년11월호
>
> 16밀리로 간단하게 만들 수 있도록 「犬」『新興映畫』、1930년1월호

무라야마의 시나리오 「끔찍한 삶(醜い生死)」, 「인쇄기(印刷機)」, 「스포츠(スポーツ)」, 「손(手)」, 「개(犬)」에는 「소형영화」와 「16밀리」의 소형카메라로 제작 가능 하도록 제작자에게 당부의 말을 덧붙이고 있다. 이 시나리오들은 무라야마가 프로키노의 소형영화에 맞춰 시나리오를 만들어 프로키노를 지원하려한 그의 열의를 느낄 수 있는 작품들이다.

우선, 시나리오 「끔찍한 삶」에는 「너무 서둘러서 숨을 헐레벌떡하거나 갑자기 멈춰 서서 생각하거나 상대편을 째려보거나 놀라거나 혼잣말을 하거나 실실 웃는」 「옆 얼굴 클로즈 업」과 「눈 클로즈 업」[20]이라는 무라야마의 지시가 명기

20) 村山知義(1931)「醜い生死」『新選村山知義集』改造社、p.468.

교보문고 KYOBO Book Centre

되어 있다. 프로키노에 의해 영화제작에는 이르지 못했지만 「끔찍한 삶」에는 프롤레타리아 연극의 신인양성을 위해 영상교과서의 필요성을 절실히 느낀 무라야마의 목적이 느껴지는 작품이다. 프로키노를 위한 작품이 아니었지만 만약 「끔찍한 삶」이 제작되었다면 연극인 양성을 위해 제작된 최초의 영상이 되었을 것이다.

또 작품의 「대부분」을 「부르주아 영화를 모아 편집」하면 가능하도록 한 시나리오 「스포츠」는 이미 제작된 상업영화의 역이용이라는 방법으로 만들려했다. 우선 시나리오에는 육상, 스키, 야구, 유도 등 수많은 스포츠 선수가 나타난다. 네덜란드의 암스테르담에서 개최된 제9회 올림픽(1928년)을 의식한 듯한 「스포츠」는 「정치에 대한 민중의 무관심」을 이끌려한 당국의 스포츠 정책을 신랄하게 비판하고 있다. 이는 스포츠가 국가에 의해 정치적으로 이용되는 것에 대한 비판이라 할 수 있다. 시나리오 속 선수들은 「돌격하는 병사(육상)」, 「이탈리아의 산악스키부대」, 「수류탄 던지는 병사(투포환 던지기)」, 「데모 대열을 발로 차는 ×관(축구)」들로 올림픽 경기의 선수들을 연상시키고 있다. 스포츠와 군사(정치)를 연관시켜 힌트를 얻은 시나리오 「스포츠」는 스포츠와 전쟁을 다룬 「오래된 부르주아영화」의 영상을 이용해, 원래의 의미에서 탈피해 재창조를 시도한 작품이다. 아쉽게도 시나리오 「스포츠」는 제작에 이르지 못했지만 기성영화작품의 역이용은 연극과 영화의 융합을 끊임없이 시도한 무라야마가 1929년 11월이 기법을 자신이 연출한 연극에서 실현시킨다. 시나리오 「스포츠」와 동시에 1929년 11월에 상연된 연극 『서부전선 이상없다』(츠키지 소극장, 1929년 11월)의 무대에는 연극의 무대장치로써는 도저히 불가능한 전쟁의 스펙터클함을 독일의 뉴스영화 『세계대전』의 필름 일부를 편집・이용해 전쟁의 비참함을 효과적으로 표현, 일본의 중국침략에 대한 비판으로 연결시키고 있다.[21] 무라야마의 기성 영화(국책영화)의 역이용은 전후, 전직 프로키노 영화인이었던 이와사키 아키라(岩崎昶) 와 좌익 영화인이었던 가메이 후미오(亀井文雄)가 감독한 영화 『일본의 비극(日本の悲劇)』(日本映画社, 1945년)에서 적극적으로 활용된다.[22]

21) 졸저(2012) 「村山知義における演劇と映像の融合」、岩本憲児編 『村山知義 劇的尖端』森話社、p.293.

22) 『일본의 비극』은 1946년 5월에 완성되어 6월25일에 검열을 통과했지만 영화사의 배급거부

교보문고 KYOBO Book Centre

전전(戦前) 천황의 활동을 다룬 뉴스 영화 필름만을 편집한『일본의 비극』은 이전 전쟁에 적극적으로 가담한 천황을 다룸으로써 천황의 전쟁책임문제를 적극적으로 추구하고 있다.

「끔찍한 삶」과「스포츠」에서는 경제적인 면과 함께 간편한 사용으로 소형카메라를 선택했지만,「인쇄기」,「손」,「개」는 소형카메라의 특성을 적절히 살린 시나리오이다. 시나리오는 화면의 크기가 작아 해상도가 낮았기 때문에 35밀리 카메라에 비해 세세한 동작과 원거리에서의 촬영에는 적절하지 않았던 소형 카메라의 약점을 이용해 정지된 사물을 영화의 제재로 한정하고 있다.

「인쇄기」는 독일이 구텐베르크의 인쇄술의 발명에서 시작해 일본의 근대인쇄에 이르기까지의 과정을 다루고 있다. 인쇄술의 발명으로 인해 일부에 한정되었던 지식이 대중화되는 프로세스를 알리는 교육적인 영화라 해도 과언이 아니다. 시나리오는「손쉽게 구할 수 있는」도판이나 신문기사의 제목 등의 인쇄물만을 촬영하는 것으로「간단하게 제작할 수 있도록」[23]구성되어 있다. 시나리오는 에도(江戸)의 목판인쇄로부터 당시의 신문인쇄로 옮겨져 실제로 발행된 신문기사를 차근차근 촬영한다. 만주에「러시아가 침입하면 일본은 가만있지 않는다. 끝까지 권익확보에 노력할 것」이라는 기사에 대해「누구의 이익이야. 너희들에게 줄 목숨은 없어」라는 작가에 의한 자막이 이어진다. 이는 1920년대 후반에 중국의 만주를 둘러싼 소비에트와 일본 사이에 발생한 긴박한 상황에 대한 신문기사를 다루고 있다. 일본이 소비에트와 맞서려는 것은 일본 전체의 이익을 위해서가 아닌 실은「너희들」, 즉 일부 자본가들의 경제적「권익확보」를 위한 행위이며, 그들의 이익을 위한 대중들의 희생을 의미하고 있다.

또한「조선 총독은 무관에서 선임결정 후쿠다 대장 가능성 높다」라는 신문기사에 대해「제기랄 그 ×××가」라는 자막이 이어진다. 시나리오는 검열에 의해 복자(伏字)된「×××」는 학살자 또는 살인자에 해당하는 말이었을 것으로 추정

로 인해 지방에서 우선 개봉되었다.『일본의 비극』은 검열통과 후인 8월2일, 당시 수상이었던 요시다 시게루(吉田茂)가 보고 격노, GHQ에 항의함으로써 8월13일, 일본영화사의 이와사키 아키라 제작부장이 CIE(민간 정보교육국)에 불려가, 재검열의 결과, 상영허가가 취소되어 필름을 몰수당했다. 亀井文夫(1989)『たたかう映画―ドキュメンタリストの昭和史』岩波新書、p.110.

23) 村山知義(1929.9)「印刷機」『新興映畫』、p.66.

교보문고 KYOBO Book Centre

된다. 후쿠다 대장은 청일전쟁 때 조선에 출병한 군인으로 1923년 관동대지진 직후에는 관동계엄사령관에 임명되어 조선인 학살의 총책임자가 된 후쿠다 마사타로 (福田雅太郎, 1866-1932)이다. 조선인을 무참하게 살해・학살한 후쿠다가 조선 총독에 선임될 가능성이 짙다는 것에 대한 비판으로 읽힐 것이다. 검열을 통과한 신문기사를 교묘하게 이용해 경제적인 면은 물론, 검열의 문제, 움직임이 없는 신문기사를 이용함으로써 소형 카메라의 약점을 보완하면서 제작 가능한 방법을 찾고 있음을 알 수 있다.

이처럼 시나리오는 프로키노가 소형 카메라를 이용해 소액의 제작비만으로도 제작 가능한 작품이며, 소형 카메라가 갖고 있는 기술적인 약점을 효과적으로 살린 것들이다. 유감스럽게도 위의 시나리오는 어느 것도 영화화에 이르지는 못했다.

그러면 무라야마가 프로키노 영화제작을 위해 제공한 시나리오 중에서 유일하게 영화화 되어, 다행히 현재에도 볼 수 있는『전선』을 통해 소형 카메라 사용법을 구체적으로 살펴보기로 한다.

2.3. 소형영화『전선』

『전선』은 시영 전차 투쟁의 과거(1927, 30년), 현재(1932년), 미래를 그린「시영 전차의 형제들」(『プロレタリア映畫』, 1931년3월호)을 바탕으로 제작했다. 무라야마는 그때까지 실패로 끝난 도쿄 시영 전차 쟁의의 원인으로써 과거에 있어서는 노동자 측의 태만과「타라간 (ダラ幹, 타락한 노동자 조직의 간부)」의 배신이, 현재에는 시영 전차의 경영적자에 대한 대책으로 이루어진 노동자의 대량해고, 앞으로는「하부에서」선출된 이들이 중심이 되어 시영 전차 노동자가 힘을 합쳐 싸워야 한다고 말하고 있다.『전선』은 스토리를 갖는 극영화로서 타이틀이 말해주고 있는 것처럼 움직임이 많은 버스와 전차 등의 교통기관을 다루고 있어, 기술적으로 미비했던 소형 카메라에 의한 제작에 곤란한 점이 많았다. 하지만 시나리오에는 소형 카메라의 특성을 살린 신문 기사와 캐리커쳐를 적극적으로 이용하고 있다.

교보문고 KYOBO Book Centre

【그림3】『전선』

그림3의 왼쪽은「시장, 간부, 전기국장, 경시총감의 웃는 얼굴이 겹친다」라는 시나리오에 따라 그려진 캐리커쳐이다. 영화에서는 도쿄 시영 전차 투쟁과 관계한 기관의 간부였던 그들의 얼굴이 겹쳐진 영상은 제작되지 못하고, 이들 중 한 명이 캐리커쳐에 의해 표현되었다. 제복으로 판단하면 경시총감일 가능성이 높다. 경시총감은 도쿄 시영 전차 투쟁에 직접 관계한 이외에 수많은 프롤레타리아 문화인을 탄압한 인물로 강조할 필요가 있었다. 이러한 인물을 캐리커쳐로 표현한 것은 정지화상의 효과를 이용하기 위함이었다고 할 수 있다. 끊임없이 움직이는 동적·실시간적인 영화는 관객에게 이해할 만한 시간적 여유를 허락하지 않는다. 하지만 정지한 캐리커쳐를 화면에 비춤으로써 움직임 속에 정지가 나타나며 관객의 눈은 그 화면에 따라 멈춰 강한 인상을 받을 수 있었다.

오른쪽은 시나리오의「부르주아 신문이용의 선전술」이라는 지시에 따른 화면이다. 신문은 영화를 위해 만들어진 것이 아닌 실제 신문기사를 이용한 것으로 보인다. 기사 정 가운데에는「오늘부터 약 2천명 해고」라는 기사가 일부러 초점이 흐려져 있다. 기사의 바로 옆에는 소비문화의 상징이기도 한 백화점 다카시마야(高島屋)의 상징이 커다랗게 나타나고 있다. 신문기사와 다카시마야의 마크 사이에 보이는 구멍으로부터 필름과 필름을 연결한 것임을 알 수 있다. 해고를 알리는 신문기사와 다카시마야의 마크의 의도적인 대비는 생산을 담당하는 노동자의 고통과 소비를 즐기는 지배자 층과의 대조를 통해 관객에게 강렬한 인상을 준다. 신문의 같은 지면(화면)에 그것도 바로 옆에 정반대의 정보를 배치함으로써 계급문제와 노동자에 대한 차별을 날카롭게 비판하고 있는 것이다.

교보문고 KYOBO Book Centre

이 화면을 수 초간, 정치화상으로써 투사함으로써 관객의 사고력을 자극하며 비판정신을 불러일으키려했다.

그림3에서 다룬 캐리커쳐와 신문의 제목을 촬영한 영상은 제작비를 거의 들이지 않고 가장 효과적이면서도 사회현상을 적나라하게 투사한 것으로 소형 카메라에 의한 촬영으로도 충분히 가능한 것이었다.

이상과 같이 프로키노는 경제적 약점과 소형카메라의 기술적 약점을 극복하기 위해 도판과 신문기사를 클로즈업해서 촬영해 설명과 묘사의 노력을 생략하거나 기존의 상업영화의 필름을 작품에 재이용함으로써 제작비의 절약과 검열대책을 강구하면서 비판정신에 넘치는 영화제작에 도전했다.

프로키노는 신속한 이동성과 조작이 간편한 조작성이라는 강점을 가진 소형카메라가 「쟁의단 본부, 만담과 재담의 흥행장(寄席), 농촌의 집회소, 가정집 등 모든 적당한 장소에 신속히 출동」[24]할 수 있음에 주목하게 된다.

Ⅲ. 이동영화관

3.1. 영화상설관

소형카메라를 사용해 제작된 프로키노 영화는 표준형인 35밀리 카메라로 제작된 영화를 중심으로 한 일반 영화관에서 상영이 불가능했기 때문에 작품을 가지고 전국을 순회하는 이동영화관을 고안하게 된다. 즉, 프로키노 영화는 관객이 보러 가는 영화가 아닌, 관객을 찾아가는 영화라 말할 수 있다. 문학은 문자를 읽을 수 없는 대상에게 어떻게 메시지를 전달해야 하는가라는 문제, 연극은 극히 한정된 장소에서의 상연이라는 문제 등을 본래 내포하고 있었다. 달리 말하면 교육을 필요로 하는 문학과 장소가 한정될 수밖에 없었던 공연활동은 청중을 제한할 수밖에 없었던 연극이 가지고 있었던 계급적 한정성이 이에 해당한다. 이러한 문제에 대한 하나의 답안으로써 생각하게 된 것이 프로키노의 이동영화관이었다. 본 논문에서는 이러한 관점에서 이동영화관을 고찰하려 한다.

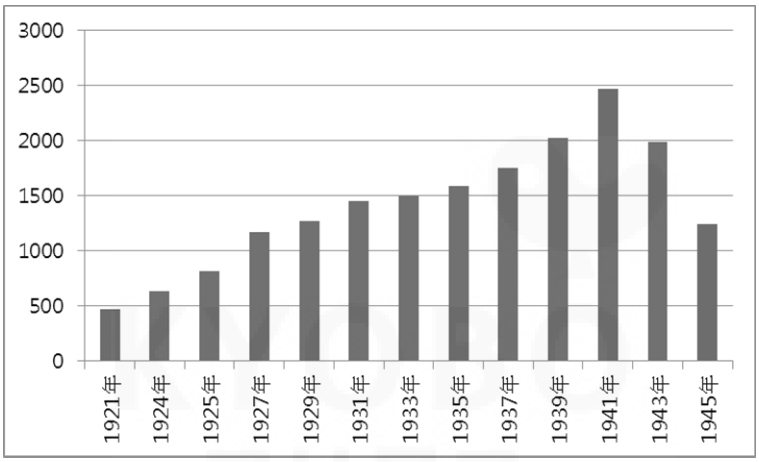
---

24) 村山知義(1928)「小型映画とその効果性」『プロレタリア映畫入門』前衛書房、p.118.

교보문고 KYOBO Book Centre

영화사를 보면 1896년에 고베의 일부의 사람들을 위해 상영된 영화는 다음해 3월에는 도쿄 간다의 긴키칸(錦輝館)에서 일반을 대상으로 공개되었다. 영화를 처음 체험한 「관객은 무엇을 보여줘도 만족」했으며 「관객 중에는 스크린 뒤에 무언가 속임수가 있는 것은 아닌지 일부러 확인하려」[25]한 사람도 있었다. 긴키칸의 영화 상영 후, 영화의 상영이 가능한 상설관이 서서히 건설되었다. 다음의 표로부터 전전(戦前) 일본의 상설영화관의 추이를 보기로 한다.

【표1】 1926년부터 1940년까지의 영화상설관 수(『映画論講座 映画の事典』참조)



1921년에 470관에 지나지 않았던 영화 상설관수는 1927년에 1171관(연간 입장자수 1억6천만 명), 1931년에는 1449관(연간 입장자수 2억 명)에 이르렀다. 같은 해 8월, 고쇼 헤이노스케(五所平之助)감독이 제작한 일본 최초의 유성영화 『마담과 아내(マダムと女房)』(松竹, 1931년)의 등장으로 인해 각지에 유성영화 전용상설관이 새롭게 건설되기 시작했다. 상설관은 1939년에는 2000관을 넘어, 대부분의 영화관에서 유성영화의 상영이 가능하게 되며 관객 수는 연간 4억 명을 넘을 만큼 성장한다. 하지만 전쟁의 장기화와 영화법의 시행(1939년)으로 인해 영화산업은 당국의 감시, 통제가 엄격해지고 쇠락의 길을 걷게 된다.

표의 영화관 수만을 보면 일본 전국이 모든 이들이 영화를 즐겼다고 볼 수 있

25) 加藤秀俊篇(1967)『明治・大正・昭和世相史』社会思想社、p.130.

교보문고 KYOBO Book Centre

지만 대도시를 중심으로 이루어진 영화의 혜택을 보지 못한 농어촌의 사람들, 일본어를 모르는 조선인 노동자에게는 영화는 동경의 대상에 지나지 않았다. 영화로부터 배제된 이들을 위해 영화관으로부터 배제된 프로키노가 선택한 것이 이동영화관이다.

3.2. 이동영화관 관객

프롤레타리아 문화 활동은 초기인 1920년대 후반에는 도시의 공장노동자를 중심으로 이루어졌으며 1930년부터는 활동방침변경으로 농민도 노동자의 대상으로 함으로써 프롤레타리아 문화 활동의 영역이 확장되었다. 도시의 공장노동자를 중심으로 활동한 초기의 프로키노 또한 1929년 4월부터 도시의 공장노동자를 중심으로 몇 차례의 이동영화관을 했다. 이동영화관이 대도시의 공장에 한정된 것은 프로키노의 한정된 영화 필름의 수 (1작품에 오리지널 1편, 프린트 1편이 보통)라는 문제도 있었지만 보다 근본적인 원인은 프로키노가 농촌문제를 중요시하지 않았기 때문이다. 하지만 1930년부터는 농촌의지주의 의한 소작농 착취가 사회문제화 되고, 이에 대항한 농민의 소작쟁의가 이어지자, 프롤레타리아 문화 활동은 농촌문제에 서서히 관심을 갖게 되었다. 농촌문제에 대한 이러한 관심의 고조는 1930년 니이가타현(新潟県) 사도지방(佐渡地方)에서 이루어진 프로키노의 이동영화관으로 이어진다. 당시의 활동에 대해 이동영화관을 담당했던 프로키노 단원의 다음의 보고서를 보기로 한다.

> 되돌아보면, 작품의 난해, 미숙, 해설금지 등 불완전함에도 불구하고 체재 14일간 3천 여 명의 농민, 가족, 일반 무산시민, 노동자를 관객으로 얻든 일은, 주최자 농민조합 및, 각지의 ××(혁명)적 청년제군의 절대적인 지지, 응원의 결과임과 동시에 우리들 프로키노에게는 어떻게 하면 영화가 그 매력, 대중성과 함께 위대한 동원력을 갖고 있는지, 조직과의 연대를 통해 어떻게 하면 대중의 계몽, 조직의 하부에 도움을 줄 수 있는지를 알려준 절호의 기회였다. 26)

농촌문제조사소(農村問題調査所)와 전국농민조합 니이가타현 연합회의 주최

26) 並木普作(1986)『日本プロレタリア映画同盟全史』共同出版社、p.124.

교보문고 KYOBO Book Centre

로 1930년 12월 1일부터 20일까지 니이가타현 14개 지역에서 이루어진 이동영화관 담당자(高週吉)의 보고서의 일부이다. 두 명의 프로키노 단원(山田三吉와 高週吉)이 필름과 영사기를 가지고 이루어진 이동영화관에는 어린이, 부인, 노인, 젊은이가 매일 200여명이나 모였으며, 젊은 남녀가 중심을 이루었던 도시에서의 상영회와는 관객층이 전혀 달랐던 듯하다. 보고서에 의하면 「마을 사람들은 처음으로 접한 영화가 어떤 종류의 것인가를 알고」노동자 착취를 그린 『항만 노동자(港湾労働者)』 화면에 공감을 표현하며 「열심히 보기 시작했다」. 상설관이 완비되지 않고 상영회조차 개최된 적이 없었던 지역의 사람들에게는 프로키노 영화는 신문명 그 자체였음을 알 수 있다.

프로키노의 이동영화관에서 상연된 필름은 1929년 3월 5일에 도쿄 간다의 여관에서 우익의 「백색테러」에 의해 살해된 노농당 국회의원 야마모토 센키치(山本宣治)[27]를 추모한 『야마센 노농장(山宣農労葬)』(프로키노, 1929년)과 『제10회 메이데이(第十回メーデー)』(프로키노, 1929년)였다. 하지만 이동영화관에 모인 관객의 대부분은 야마모토의 장례와 노동자들의 데모보다는 대도시인 도쿄와 교토의 풍경과 함께 그때까지 본 적이 없는 수많은 사람을 더 흥미로운 대상으로 여겼을 것이다. 도시 노동자를 주요 대상으로 만들어져 온 프로키노 영화는 농민에게는 신문명으로써의 영화가 가져오는 놀람움 이외에는 그 어떤 흥미로움도 줄 수 없었던 것이다. 이에 대한 반성으로 보고서는 이후 이동영화관이 「일반적으로 뛰어난 선동영화와 함께, 재미있고 이해하기 쉬운 계몽작품」을 사람들에게 제공해야 함을 반성으로 보고하고 있다. 영화를 통해 자신들도 도시 노동자와 함께 같은 노동자이라는 프롤레타리아 의식을 농민에게 알려주지 못

27) 1899년에 교토에서 태어난 야마모토는 1907년부터 5년간 원예연구를 위해 캐나다의 벵쿠버에 유학한다. 아버지의 병환으로 인해 귀국한 후 도쿄제국대학에 입학, 동물학을 전공하며 좌익학생조직이었던 「신인회 新人会」에도 참가한다. 졸업 후에 교도제국대학, 도지샤대학에서 생물학을 가르쳤다. 1922년에 일본을 방문했던 산아조절운동가 마가렛트 상가 여사의 통역을 맡은 후 일본에서 산아제한 운동에 전념하게 된다. 이후 정치에도 관심을 갖고 노동당에 입당, 1928년 제1회 보통선거에 교토에서 당선되며, 다음해 3월 5일에 치안유지법 개정에 반대함으로써 우익단체였던 칠생의단(七生義団)의 구로다 호쿠지(黒田保久二, 1893-몰년 불명)에 의해 도쿄 간다의 여관(光栄館)에서 암살되었다. 그 후 노동자들에게 「야마센」이라는 애칭으로 사랑받았다. 宇治山宣会編 『民衆とともに歩んだ山本宣治』(かもがわ出版、2009年)、本圧豊 『山本宣治人が輝くとき』(学習の友社、2009年)를 참고했다.

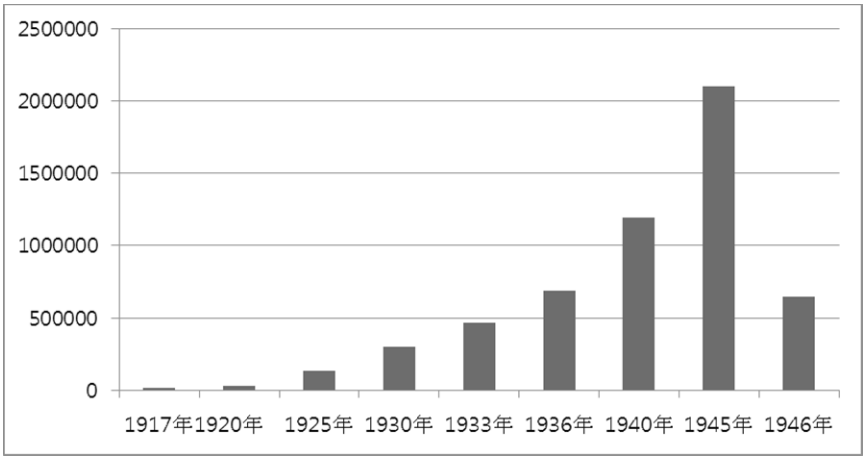
교보문고 KYOBO Book Centre

했다. 농민의 감각과는 동떨어진 세계를 표현한 프로키노 영화에 대한 농민들의 위화감을 체험한 프로키노는 그 후 농촌을 무대로 한 작품들을 제작하기 시작한다. 『공동제작(共同耕作)』(1930년), 『가와라바야시 소작쟁의(河原林小作爭議)』(1930년), 『토지(土地)』(1931년), 『흉작지 농민을 구하라(区作地の農民を救へ)』(1932년), 『노동단결떡(労農團結餠)』(1932년)이 이에 해당한다. 농민과 농촌 문제를 그린 프로키노의 영화는 이동영화관을 통해 농민에게는 일본 전국의 농민과의 연대의식을 불러일으키고, 도시 노동자에게는 같은 노동자로서 농민에 대한 관심을 불러 모았다.

농촌문제를 관심을 가지게 된 프로키노는 이동영화관을 통해 조선의 노동자들의 존재를 인식하게 되는 기회 또한 얻었다. 지역과 산업의 차이, 공업과 농업을 뛰어넘는 연대뿐만 아니라 당시의 지배자와 피지배자, 억압자와 피억압자가 대립을 극복하는 장으로써 프로키노의 이동영화관이 활약하게 된다.

일본에는 당시 식민지 조선에서 수많은 조선인이 일본에 와 있었다. 프로키노가 활동한 시기는 그 수가 급격히 늘어나기 시작한 때이기도 하다. 그들의 대부분은 노동자로, 도로공사와 광산 등 위험한 작업환경에서 낮은 임금, 언어문제로 인해 같은 노동자 사이에서도 심한 차별을 받았다. 다음의 표에서 재일조선인의 인구의 변화를 통해 그 상황을 검토해 보기로 한다.

【표2】 재일 조선인의 인구추이 (강재언『일본의 조선지배 40년』)



교보문고 KYOBO Book Centre

재일역사가인 강재언에 의하면 한일강제병합이 이루어지기 전인 1909년에 790명의 조선인이 이미 일본에 체재하고 있었다고 한다.[28] 당시 일본에서는 외국인 노동자가 일본에 입국하는 것은 법으로 금지되었기 때문에 대부분이 유학생일 것으로 추정된다. 조선의 강제 병합 후인 1911년에는 오사카의 셋츠방적 쓰가와공장 (摂津紡積津川工場)을 시작으로 한 관서지방을 중심으로 조선인 노동자가 일본에 들어간다. 1920년대부터는 조선 농촌의 소작제도와 조선의 경제파탄으로 인해 젊은 남녀가 중심을 이루며 일본에 이민 노동자가 되었다. 1937년의 중일전쟁 발발 후 군수공장과 광산 등이 인력부족으로 인해 강제 연행되었던 조선인들과 달리, 노동자로서 조선보다 일본에서의 임금이 높았기 때문에 그들은 경제적 이익을 좇아 자신들의 의지에 의해 일본에 건너갔다. 프로키노 활동기이기도 한 1930년 전후는 30만여 명의(1931년, 298091명, 1933년에는 466217명)의 조선인이 일본에 체류한다.

이병우, 이재명, 김혁, 김 등의 조선인이 활동하고 있던 프로키노는 1930년 이동영화관 활동 도중, 자유의지에 의해 터널공사와 도로공사 등 위험한 환경에서 집단을 이루며 일하던 조선인들과 만나게 된다. 프로키노는 돗토리현과 시마네현을 중심으로 한 지역(山陰地方)에서 열린 이동영화관에서 조선인 노동자의 식당에서 김치 등을 대접받기도 하고, 이즈지방(伊豆地方)에서는 조선인을 중심으로 한 토목 노동자를 위한 상영회에서 일본어와 조선어로 만들어진 전단을 준비[29]했을 정도로 조선인과의 만남도 빈번했던 듯 하다. 그럼, 1930년 8월에 도쿄 신주쿠에서 조선인 노동자를 대상으로 열린 프로키노의 이동영화관의 모습을 증언하고 있는 야마다 산키치(山田三吉)의 글을 살펴보기로 한다.

> 전부 조선의 ××적 동지다. 하얀 조선옷을 입은 대 여섯 명의 부인이 눈에 띈다. (중략) 우선 일본어로 인사가 있은 후 곧바로 영사에 들어갔다. 처음으로 프로키노 뉴스가 영사되자 조합의 지도자가 우렁찬 목소리로 영화에 나타난 투쟁의 현장 모습에 대해 선동하자 대중도 「이의 없음」 「×××」라며 일본어 또한 힘찬 조선어로 이에 박자를 맞췄다.[30]

28) 姜在彦(1992)『日本による朝鮮支配の40年』朝日新聞社、p.227.
29) 並木普作(1886)『日本プロレタリア映画同盟全史』共同出版社、p.156.
30) 山田三吉(1930.10)「関東自由への持込」『プロレタリア映畫』、p.68.

교보문고 KYOBO Book Centre

상영회에는 40여명의 조선인을 대상으로, 프로키노뉴스와 『스미다가와(隅田川)』(1930년)가 상영되었다. 조선인들이 본 프로키노뉴스는 육해군기념일, 도쿄 부흥제, 극동 선수권 경기대회, 학생군사교련, 야스쿠니 신사를 촬영한 『프로키노 뉴스 제1보』아니면, 도쿄 시영 전차의 스트라이크, 도쿄 네리마구에 있던 가네가부치 방적회사(鐘淵紡積)의 4만 명의 대투쟁, 메이데이를 촬영한 『프로키노 뉴스 제2보』일 것으로 추정된다. 「투쟁의 모습」을 보고 「선동」했다고 하는 내용을 보면 『프로키노 뉴스 제2보』일 가능성이 높다. 일본인 노동자들의 투쟁을 다룬 프로키노 영화에 대해 조선인의 반응은 같은 노동자로서 공감을 가졌을 것이라 생각된다. 하지만 앞서 도시노동자를 다룬 프로키노 영화에 대해 농민이 갖던 위화감을 생각해 보면, 일본인만을 다룬 당시의 프로키노 영화는 조선인에게는 프롤레타리아 의식에 호소하는 영화라기보다는 볼 수 있는 기회가 지극히 적었던 영화에 접하는 흥미로운 체험의 측면 또한 컸을 것으로 여겨진다. 당시, 일본의 영화상설관에서 상연된 영화는 일본인에게는 오락의 대상이었지만 언어의 벽이 있는 조선인에게는 이해하기 힘든 영화로, 보았다고 해도 즐거움보다는 고통을 동반했음을 상상할 수 있다. 이동영화관에서 보이는 조선인 노동자들의 프로키노 영화에 대한 열광은 단시간의 지극히 이해하기 쉬운 내용의 작품이었기 때문일 것이다.

하지만, 조선인 노동자를 활동의 대상으로 인식하기 시작한 프로키노는 그들의 모습을 그린 작품을 제작하기 시작했다. 1932년 6월에 제작한 프로키노 가나가와지부의 『요코하마 프로키노 뉴스』에는 요코하마 시영 전차 쟁의, 농민데모와 함께, 동지인 김의 장례식이 촬영됐으며 이는 조선인들의 흥미를 끌었을 것이다. 김이라는 인물이 누구인지 확실하지 않지만 조선인 노동자 중 한 명임이 틀림없다. 지방의 프로키노 뉴스이기는 하지만 조선인이 프로키노 영화의 제재로써 다루어지고 있는 것에 주목할 가치가 있다. 프로키노는 이동영화관 활동을 통해 급격히 증가하기 시작한 조선인 노동자의 존재와 그들이 처해있는 열악한 환경에 눈을 뜨게 되었다. 또한 조선인 노동자에 대한 차별을 일본인 노동자에게 널리 알리고자 한 의도도 볼 수 있다. 이러한 활동을 통해 일본과 조선의 민족을 뛰어넘는 연대의식의 필요성을 강하게 느꼈을 것임에 틀림없다.

1930년 초기부터 지방의 농촌을 순회한 프로키노의 이동영화관은 프롤레타

교보문고 KYOBO Book Centre

리아 문화로부터 배제되어왔던 마이너리티적 존재인 농민과 조선인의 존재를 발견하게 된다. 프로키노는 이동영화관을 통해 도시노동자뿐만 아니라 농촌을 무대로 한 현실적인 영화의 제작, 조선인 노동자에 대한 관심을 통해 프롤레타리아 문화 다양화를 가져왔다고 할 수 있다.

Ⅳ. 맺음말

1930년대 전후, 험난한 제작환경과 당국의 탄압에도 불구하고 7년간 53편이 영화를 제작한 프로키노는 노동자를 중심으로 노동운동을 실사로 기록해 영화화했다. 현재 볼 수 있는 5편의 작품으로부터 당시의 노동자 사회를 영상으로 체험할 수 있는 지극히 귀중한 역사자료를 프로키노가 남겼다는 것을 알 수 있다. 또한 영화로부터 배제되어왔던 노동자, 농민, 조선인을 관객으로서 맞이한 것 또한 높이 평가할 만하다. 하지만 이데올로기를 강조한 나머지 폐해가 많았던 것도 지적해야 할 듯하다. 대표적인 것이 프로키노에 관심을 보이며 이들을 지원하려한 경향영화인들의 존재이다. 경향영화를 자본가들이 자신들의 이익을 위해 만든 것으로 생각해 그들과 거리를 둔 것이다. 영화 전문가인 경향영화인들과의 교류가 지속적으로 전개되었다면 프로키노의 영화제작 기술은 급격하게 향상되었을 것이며 영화의 대중화를 위해서도 유익한 효과를 주었을 것이다.

하지만 프로키노가 소형영화와 이동영화관을 통해 기성 영화가 주목하지 않았던 새로운 장르를 개척한 일은 커다란 성과로 평가할 수 있다.

프로키노는 거대 자본이 필요조건이었던 영화산업에 대항해 소형카메라를 이용한 영화제작에 도전, 소비자에 지나지 않았던 사람들이 생산자도 될 수 있다는 것을 증명했다. 또한 저예산, 기존의 영화 필름의 재이용, 캐리커쳐, 신문기사의 이용, 몽타주를 이용한 프로키노의 영화는 소형카메라가 갖던 약점을 극복을 통해 이루어진 제작방법이었다고 할 수 있다.

상영관에서 상영이 금지된 프로키노는 이동영화관이라고 하는 상영형태를 선택함으로써 관객이 영화를 선택한다는 기존의 룰에서 영화가 관객을 선택한다

교보문고 KYOBO Book Centre

는 발상의 전환을 이뤘다고 할 수 있다. 이동영화관에 의해 프로키노는 프롤레타리아 문화단체 중에서 가장 많은 사람들에게 그리고 가장 가까운 존재로써 평가될 수 있었다.

프로키노의 찾아가는 영화는 영화로부터 배제된 사람까지 관객으로 받아들였다. 사람들에게 가장 가까웠던 곳까지 갔던 이동영화관은 당시 늘어나기 시작한 조선인 노동자까지를 그 대상으로 했다. 타켓으로 선택한 관객에 맞춰 그들 자신이 등장하는 작품을 제작했던 것도 프로키노의 유연함과 기동성, 그리고 민중과의 거리를 집요하게 좁히려한 자세로서 높이 평가할 수 있을 것이다.

프로키노의 소형영화와 이동영화관을 통한 문화실적은 고도한 자본집적을 필요로 하는 대형 상업영화에 대한 안티테제이며 대도시 중심으로 이루어지기 쉬웠던 경향이었던 프롤레타리아 문화 활동에 대한 비판이라는 요소를 포함했다고 할 수 있다.

참고문헌

井上和男編(1983)『小津安二郎作品集Ⅱ』立風書房、pp.26-27.
岩崎昶(1961)『映画史』東洋経済新報社、p.55.
宇治山宣会編(2009)『民衆とともに歩んだ山本宣治』かもがわ出版、2009年
おもしろニュース研究会(2000)「小型映写機、一世を風靡」『20世紀B級ニュース』角川書店.
加藤秀俊篇(1967)『明治・大正・昭和世相史』社会思想社、p.130.
姜在彦(1992)『日本による朝鮮支配の40年』朝日新聞社、p.227.
佐々元十(1928.6)「玩具・武器—撮影機」『戦旗』戦旗社、p.32.
佐々元十(1928.8)「移動映畫隊」『戦旗』、p.124.
佐藤忠男(1995)『日本映画史 第1巻』岩波書店、p.305.
並木普作(1986)『日本プロレタリア映画同盟全史』共同出版社、p.124.
本圧豊(2009)『山本宣治人が輝くとき』学習の友社
牧野守(1983)「日本プロレタリア映画同盟の創立過程についての考察」『映像学』第27号、日本映像学会、p.5.
村山知義(1928)「我々は日本映畫を如何に取り扱うべきか」『プロレタリア映畫入門』前衛書房、p.91.
_____(1928)「小型映画とその効果性」『プロレタリア映畫入門』前衛書房、p.118.
_____(1928)「最初の映畫」『プロレタリア映畫入門』前衛書房、p.100.

교보문고 KYOBO Book Centre

_____(1929.9)「印刷機」『新興映畫』、p.66.
_____(1971)『演劇的自叙伝2』東邦出版社、p.356.
山田三吉(1930.10)「関東自由への持込」『プロレタリア映畫』、p.68.

❖ 투고일 : 2013.06.30
❖ 심사완료일 : 2013.08.16
❖ 게재확정일 : 2013.08.16

KYOBO
교보문고
교보문고 KYOBO Book Centre