

프로키노 영사회 관람공간의 성격과 <연돌실 페로(煙突室ペロ)>

정충실*

1. 서론
2. 프로키노의 활동
3. 상영장의 관람 환경
4. 관객의 관람 양상
5. <연돌실페로>의 분석
6. 결론 - 의의와 과제

국문요약

자금과 전문 인력 부족 등의 이유로 프로키노 상영회의 상영, 관람 시설은 열악했다. 영화는 주로 논밭, 공터 등의 야외 공간에서 상영되었으며 스크린, 영상장치, 필름의 질은 상당히 나빴다. 거기에 경찰의 방해로 인해 상영이 중간에 끊어지는 경우도 많았다. 이러한 상황에서 관객의 감각이나 주의를 영화 이외의 것으로 분산될 수밖에 없었다. 이에 관객은 상영장에서 영화를 주시하는 것 이외의 다양한 행동을 하고 관객들 간, 그리고 프로키노와 관객 간 노동자로서의 강한 연대에 기반해 그들만의 감정을 공유하고 표현할 수 있었다. 단순한 감정의 표현을 넘어 저항의 감정이 적극적으로 분출되기도 하였는데 노동가의 합창, 노동가 휘파람 불기, 시위가 이에 해당한다. 이러한 노동자로서의 연대가 존재한 프로키노 상영장 공간에서 이주 조선인 노동자와 일본인 노동자는

* 도쿄대학교 학제정보학부 박사과정

민족을 넘어 노동자로서 연대감을 강화하기도 하였다.

이렇게 상영장은 산만하고 자유로우며, 관객은 노동자로서 강하게 결속되어 저항의 감정을 공유하고 표출했기 때문에 〈연돌실페로〉 같이 치밀한 내러티브를 가지지 않아 주제가 명확하지 않은 영화에 대해, 관객은 영화의 전반적 맥락과는 달리 능동적으로 자신들의 입장에서 저항적 영화로 해석하는 것이 가능하기도 하였다.

(주제어 : 프로키노, 관람 공간, 관객들 간 연대, 저항적 공간, 연돌실 페로)

1. 서론

영화, 상영환경 등으로 인해 초기영화사 시기, 관객은 영화에만 집중하지 않고서 영화를 관람하면서도 다양한 행위를 하는 것이 가능했다. 따라서 관람공간은 자유롭고 소란스러웠다. 특히 비상설관에서는 상영주체와 관객은 판매자-소비자라는 고정된 관계가 아니며, 상영/관람 환경은 영화관에 비해 더욱 열악하기 때문에 영화관 관객 보다 비상설관 관객의 관람 양상은 더욱 자유롭고 소란스러울 가능성이 컸다. 이러한 초기영화사, 비상설관에서의 관람 양상은 조용하고 동질적인 현재의 상업영화 관람양상과는 큰 차이가 있었다고 할 수 있다.

초기영화사 시기의 비상설관에서의 상영/관람 양상 중에서도 본 논문에서는 1920년대 말부터 1930년대 초기에 걸쳐 일본 전국 각지에서 활발하게 활동했던 프롤레타리아 영화상영, 제작 단체인 프로키노 영사회에서의 관람 상황을 살펴보고, 이 관람 양상이 프로키노 상영회에서 상영된 〈연돌실 페로〉라는 영화에 대한 해석방식과 어떠한 연관성이 있는지를 살펴보고자 한다. 이는 일본의 초기영화사 시기 다양한

방식으로 폭넓게 존재했으나 상업영화나 상설영화관 연구에서는 별달리 언급되어 오지 않은 비상설관에서 상영, 관람 양상에 대한 설명을 시도한다는 점에서 의미가 있다고 할 수 있다. 그리고 프로키노 영사회에서 상영주체·제작자와 관객의 관계는 같은 노동자계급으로 연결되어 있고 관객은 같은 공장의 노동자, 조합원만으로 구성되는 경우가 많았기 때문에 관람 공간의 분석을 통해서도 당시 일본의 노동자 문화, 저항의 문제를 설명할 수 있다는 것에서도 의미가 있다고 할 수 있다.

지금까지 프로키노에 관한 연구는 그 주체도, 대상도 당시 프로키노에 참가한 사람들을 중심으로 행해졌다. 대표적 연구로서 당시 프로키노 멤버였던 並木晋作가 쓴 『일본 프롤레타리아 영화동맹 전사』는 상영, 제작 주체의 입장에서 영사활동을 서술한 프로키노에 관한 유일의 통사연구라고 하는 점에서 큰 의미가 있다고 할 수 있다.¹⁾ 그러나 이 연구는 프로키노 멤버의 활동이 중점적 연구대상이기 때문에 프로키노 영사회에서의 관객, 관람공간의 성격에 관해서는 상세한 설명을 하지 않는다는 점에서 한계가 있다. 프로키노 영사회에서 상영된 필름이 별달리 남아있지 않고, 남아있다고 하더라도 상영과 관람이 상당히 어려워지며, 프로키노에 관한 문헌 자료도 풍부하게 남아있지 않기 때문에, 이 연구 이후 후속 연구가 활발하게 행해지고 있다고는 보기 어렵다. 그럼에도 최근에는 프로키노에 관한 연구가 약간이나마 발표되었는데 최근의 연구는 프로키노 멤버의 활동을 서술하는 연구가 아니라, 같은 제목의 프로키노 제작 필름이 검열, 일부 소실 등에 의해 다양한 버전으로 존재할 수 있었던 것의 의미를 밝히고 프로키노에서 상영된 영화를 분석하는 등 연구의 범위를 확장했다는 점에서 의미가 있다고 할 수 있

1) 並木晋作, 『日本プロレタリア映画同盟(プロキノ)全史』, 合同出版, 1986.

다.²⁾ 그러나 최근의 연구 역시 본 연구가 관심을 가지고 있는 관객, 관람 공간 등의 문제에 관해서는 특별한 설명을 하고 있지는 않다.

이후에서는 지금까지의 선행연구들을 참고하면서도 프로키노의 상영 활동에 관해 간략히 살펴보고 이후 영사회의 구체적인 관람환경, 관객의 관람양상을 설명할 것이다. 그리고 〈연돌실페로〉를 분석하고 관객이 이 영화를 특정 방식으로 해석할 수 있었던 이유를 프로키노 상영회에서 특별한 관람환경, 관람양상과 연관 지어 설명하려 한다.

2. 프로키노의 활동

프로키노는 1920년대 말에 시작해 1934년 당국의 탄압에 의해 활동을 중지한 프롤레타리아 영화 제작·상영 집단이다. 프로키노는 영화를 프롤레타리아의 사상을 예술적으로 표현하는 수단 혹은 무산계급 운동의 무기로 명명한 것에서³⁾ 프롤레타리아의 입장에서 프로키노의 사상과 생각을 전하고 노동자를 이에 맞추어 교화할 목적으로 영사회를 개최했다고 할 수 있다. 그리고 프로키노는 영화를 소설, 연극, 음악과는 구분되는 아주 효과적인 선전수단이라고 생각했다.⁴⁾ 프로키노가 다른 예술 분야, 매체 보다 영화를 효과적 선전수단으로 인식한 이유는 영화가 다

2) 雨宮幸明, 「プロキノ映画〈山宣渡政労働者〉フィルムヴァリエーションに関する考察」『立命館言語文化研究』22-3, 2011; 禧美智章, 「影絵アニメーション『煙突室ペロー』とプロキノ-1930年代の自主制作アニメーションの一考察」, 『立命館言語文化研究』22-3, 2011.

3) 岩崎利, 「プロキノの時代」, 『文化評論』8, 1962, 73쪽; 「プロキノの活動」, 『現代思想』19, 青木書店, 1975, 96쪽.

4) 山研国際ドキュメンタリー映画国際東京事務局 編, 『ドキュメンタリー映画は語る』, 未来社, 2006.

른 예술, 매체보다 상영주체가 의도한 내용을 관객에게 강력하게, 효과적으로 주입시킬 수 있고 그것을 실제적, 중립적으로 여기게 하는 것이 가능하기 때문이었다.⁵⁾

당시 프로키노는 활동방침을 명확히 했는데, 활동방침의 1은 프롤레타리아 영화를 공장, 농촌으로, 2는 프로키노 조직의 확대 강화, 3은 프롤레타리아 영화의 일상적 제작과 상영조직의 확립, 4는 프롤레타리아 영화상영의 자유 획득이었다.⁶⁾ 방침 4는 일반적인 내용으로 구체적 실행 방안이 불분명한 레토릭이라 볼 수 있지만 다른 1,2,3의 방침을 실행하기 위해 프로키노는 구체적인 방안을 세워 이를 실행하기 위해 노력했다.

방침 1을 실행하기 위해 프로키노는 특정의 영화관에서 상설적으로 영화를 상영한 것이 아니고 이동영사의 형식을 취해, 각지의 주민단체, 노동조합, 농민조합 등과 연합해 공장단지, 농촌지역에서 영사회를 개최하였다.⁷⁾ 1932년에는 1월에서 7월에 걸쳐 도쿄에서 93회, 교토에서 5회, 오사카에서 30회, 고베에서 18회, 오카야마에서 6회, 니가타에서 2회, 야마가타에서 4회, 큐슈에서 14회, 미야기에서 4회, 홋카이도에서 3회, 아오모리에서 3회, 후쿠이에서 5회가 각각 상영되어 짧은 시간 동안임에도 불구하고 영사회가 전국적으로 상당히 활발하게 개최되었다는 것을 알 수 있다.⁸⁾ 이것은 경찰에서 허가된 공식적 영사회의 기록으로 공식적 영사회 이외에도 경찰 몰래 비공식적으로 영사회가 개최되기도 하였기 때문에 상영된 영사회수는 이보다 더욱 많았다고 할 수 있다.⁹⁾

5) 全日本映画教育研究会, 『映画教育講座』, 四海書房, 132-146, 172쪽, 1943.

6) 戦旗復刻版刊行会, 『昭和初期左翼映画雑誌別冊』, 1981, 64쪽.

7) 北川鉄夫, 『映画鑑賞読本』, 法律文化社, 1955, 113쪽.

8) 『1932年巡回映画上映』, 『プロキノ』, 6-7月号, 1932, 55-56쪽.

9) 『座談会プロキノの活動』, 『現代と思想』 19, 青木書店, 1975, 93쪽.

영사회에서 상영된 영화는 외부에서 제작한 것도 있지만 방침 3을 실행하기 위해 상영된 상당수의 영화는 프로키노가 직접 제작하였다. 1930년 가을에는 제작을 위해 도쿄에 제작소를 설립하기도 하였다.¹⁰⁾ 그러나 자금, 설비, 전문 인력이 부족했기 때문에 제작환경은 아주 열악했다고 한다. 음악, 조명, 미술 등의 전문설비와 전문인력이 별도로 있을 리 만무했고 단 한사람이 카메라를 돌려 촬영한 후 별다른 후반 작업 없이 그것만으로 하나의 영화로 완성시키는 경우가 많았다.¹¹⁾ 더군다나 촬영기간도 짧았으며 미리 정확한 촬영일시를 정해 계획에 따라 영화를 찍지 않고 영사회 당일 영사 장소 주변의 농민과 노동자의 모습을 즉흥적으로 촬영하는 경우도 많았다. 이와 같은 열악한 상황 때문에 영화의 완성도는 낮았으며 주로 극영화가 아닌 단순한 구성의 무성 기록영화만이 제작될 수밖에 없었다. 이러한 제작 영화에 대해 프로키노조차도 예술적 가치는 별달리 없는 소품에 불과할 뿐이라고 생각할 정도였다.¹²⁾

방침 2와3에 해당하는 배급, 상영 조직의 건설을 위해 프로키노는 각 지역에 지부를 설치하기 위해 노력하였다. 실제로 순회영사는 도쿄지역에 결성된 프로키노만이 개최한 것이 아니라 지역의 지부가 영사회를 개최하거나 나아가서는 영화를 직접 제작하기도 하였다.¹³⁾ 그러나 지부는 교토 등의 일부 지역에만 설립되었기 때문에 전국적인 배급망, 상영망은 완성되지 않고 영사회의 개최나 영화제작은 도쿄 프로키노의 주도에 의해 행해지는 경우가 많았다. 프로키노가 성공적이지는 못했지만 전국적 조직건설에 노력한 이유는 당시 정부, 정부와 결탁한 신문사에 의한 교육영화 상영이 큰 성공을 거두어 위기감을 느낀 것에도 큰 이유가

10) 戦旗復刻版刊行会, 앞의 책, 1981, 64쪽.

11) 北川鉄夫, 『部落問題の内外』, 『部落問題と文芸』 1992-9, 1992, 41쪽.

12) 並木晋作, 앞의 책, 1986, 204쪽; 戦旗復刻版刊行会, 앞의 책, 1981, 50쪽.

13) 日本プロレタリア映画同盟, 『プロレタリア映画』 3月, 1931, 4쪽.

있었다. 프로키노는 이와 같은 교육영화 상영을 지배계급의 선전수단과 반동운동으로 비난하면서 전국적 배급망, 상영망을 만들어 정부, 신문사 등의 지배계급과 싸워 노동자, 농민을 그쪽으로 빼앗기지 않기 위해 노력한 것이다.¹⁴⁾

3. 상영장의 관람 환경

프로키노는 상설영화관을 빌려 영화를 상영한 경우도 종종 있지만 대부분은 영화관 이외의 장소, 예를 들면 누에 건조장, 논밭, 학교 운동장 등에서 영사회를 개최하는 경우가 대부분이었다.¹⁵⁾ 영사회는 실내가 아닌 실외 공간에서 개최되었기 때문에 주위로부터의 소음, 추위와 더위, 주변의 빛 등에 방해받을 수밖에 없어 프로키노 영사회의 관객들은 상설영화관의 관객들과 달리 주의와 감각이 영화 이외의 것으로 분산될 수밖에 없었다. 그리고 객석 또한 영화관처럼 독립된 1인 좌석이 아니라 바닥에 앉거나 서서 영화를 보는 경우가 많았기 때문에 자유롭게 배회하면서 영화를 관람하거나 주위의 사람과 대화를 나누며 영화를 보는 것이 가능했다. 독립된 좌석이 없기 때문에 영사회장에는 정원의 개념도 없었다. 따라서 관객이 무제한적으로 입장해서 관객이 아주 많은 때에는 관객이 받을 디딤 공간이 없을 정도로 관객과 관객 사이 작은 틈도 없이 밀착해 영화를 관람하는 경우까지 있었다.¹⁶⁾ 이렇게 방해요소가 많

14) 『教育宣伝映画を俺たちの力でボイコットしろ』, 『新興映画』 2-1, 1929, 28쪽; 『町から町へ』, 『新興映画』 1-2, 1929, 48쪽.

15) 並木晋作, 앞의 책, 1986, 123쪽.

16) 山田三吉, 『新潟に翻るプロキノの旗』, 『プロレタリア映画』 2月, 1931, 70-71쪽; 『高知県長浜町』, 『映画クラブ』 1932.1.1.

으며 자유롭게 이동할 수 있고 여타 관객과 단절되지 않고 접촉할 수 있는 공간에서 관객의 시선이나 감각은 영화로만 향하지 않았을 것이라는 것은 쉽게 추측할 수 있다.

영사회에서는 하나의 영화만이 상영된 것은 아니었다. 도쿄에서 개최된 메이데이 기념 영사회의 팜플렛을 보면 프로키노 뉴스영화가 상영된 후 차례로 극영화, 애니메이션이 상영되고 잠깐의 휴식 후 음악연주 시간이 있고 다시 기록영화가 상영되었다는 것을 확인 할 수 있다. 다른 도쿄에서의 프로키노 영사회에서는 5개의 기록 영화가 연속으로 상영되고 15분의 휴식 후 재차 2개의 기록영화가 상영되었다. 내용이 다른 다수의 영화가 상영될 때 관객은 지속적으로 영화에 집중하기는 어려웠다고 할 수 있다. 더욱 영화만이 아니라 음악연주 시간이 있었다는 것을 통해 영사 공간은 단지 영화 감상만의 공간이 아니라 음악 감상 공간이 되었다는 것도 관객의 주위가 영화 이외의 것으로 분산되게 하는 요인이었다.

프로키노는 충분한 자금을 갖지 못했기 때문에 제작 환경뿐만 아니라 영사환경 역시 열악할 수밖에 없었다. 프로키노가 가진 스크린의 질이 나빠 스크린에 영사되는 영상이 어둡고 확실하게 보이지 않는 경우가 많았다고 한다.¹⁷⁾ 1930년 니가타의 상영회에서는 스크린이 없었기 때문에 현장에서 대충 스크린을 제조한 경우도 있었다고 한다. 상영을 위해 특별히 제작된 스크린이 아닌 급조한 스크린에 영사된 영상이 제대로 된 것일 수 없을 것이다. 또한 영사회에서는 자금 문제 이외 전력의 문제 때문에 발성기도 갖출 수 없었으며 영사에도 문제가 많았다.¹⁸⁾

이상에서처럼 프로키노 영사회의 관람 환경이 열악하고 제작된 영화

17) 戦期復刻版刊行会, 『初期昭和左翼映画雑誌別巻』, 31쪽.

18) 山田三吉, 앞의 기사, 1931, 60쪽.

역시도 불완전해서 관객이 영화를 제대로 관람하기 어려웠기 때문에, 프로키노는 영화 상영시 관객의 이해를 돕는 설명자를 고안해 냈다. 프로키노 영사회에서 설명자는 영화나 상영시설의 부족 부분을 보완해 프로키노가 전달하고자 하는 바를 명확하게 전달하는 역할을 담당했다. 그러나 경찰은 영사회에서의 설명이 관객을 선동시킬 수 있다고 생각해 설명을 금지한 경우가 상당히 많았다. 이와 같이 설명마저 없는 상황에서 관객은 상영되고 있는 영화의 의도를 영화의 전체적 맥락 속에서 이해하지 못하는 경우가 많았다고 한다.¹⁹⁾ 프로키노는 관객의 프로키노 영화의 이해도를 높이고, 프로키노의 생각과 사상을 더욱 효과적으로 전달하기 위해 해설을 고안했지만 경찰의 방해에 의해 이것마저도 실행하기 어려웠다고 할 수 있다.

프로키노에서 상영되는 영화는 무성영화였고 이는 영화로의 몰입이라는 측면에서 유성영화보다 불리한 면이 있기 때문에 프로키노는 영화 상영에 맞춘 반주도 시도하였다. 그러나 프로키노 영사회에서의 반주는 하모니카 연주 같은 개인연주와 레코드를 재생하는 정도였다.²⁰⁾ 반주를 둔 의도는 영화에 맞는 분위기를 조성해 관객의 영화에 대한 몰입을 돕기 위한 것이었겠지만 영화관의 오케스트라와 같은 전문성과 웅장함이 프로키노 반주에서는 전혀 없었기 때문에 반주를 통해 분위기가 잘 조성되어 관객이 영화에 더욱 쉽게 몰입하는 것은 기대하기 힘들었다고 할 수 있다. 오히려 관객은 관객의 눈앞에서 행해지고 있는 하모니카 연주에 시선을 빼앗겨 영화는 전혀 관람하지 않고 반주에 맞추어 함참만 한 경우도 많았다고 한다.²¹⁾ 그리고 도쿄 츠키지 소극장에서의 영사회

19) 日本プロレタリア映画同盟, 『地方公開の手引』, 『プロレタリア映画』 三月号, 1931. 池谷吉三, 『プロキノを育てやう』, 『プロレタリア映画』 一月号, 1931.

20) 志野藤三, 『山形の雪を蹴って』, 『プロレタリア映画』 二月号, 1931; 日本プロレタリア映画同盟, 『地方公開の手引』, 『プロレタリア映画』 三月号, 1931, 13쪽.

에서는 레코드만이 준비되었는데 음악이 영화와 관계없는 독일 혁명가여서 영화와 음악이 부조화되고 관객은 외국어 가사를 이해하지 못해 관 불편함을 느꼈다고 한다.²²⁾

영화상영이 빈번하게 도중 끊어지는 경우도 많았는데 이 역시 관객이 영화에만 몰입할 수 없게 하는 요인이었다. 영화상영이 도중에 끊어진 이유는 열악한 상영 장비 문제 이외에도 갑작스런 경찰의 중지명령에 의한 것이 많았다. 프로키노는 영사회를 경찰 방해와의 싸움의 과정이라고 표현 할 정도로 영사회에서 경찰에 의한 중지명령이 잦았다고 한다.²³⁾ 보통은 1회 상영 중지 이후 프로키노의 교섭에 의해 상영이 재개되는 경우가 많았지만 니가타의 상영회에서는 겨우 몇 시간의 상영 시간 동안 2회나 상영이 중지되었다고 한다.²⁴⁾ 이러한 상황에서 관객은 영화 상영이 중지된 순간 집중의 리듬을 잃고 상영이 중지되기 전에 보았던 영화의 내용을 잊어버려 영화의 내용을 완전히 이해하기 어려웠을 수 밖에 없었다.

관객이 영화만을 주시하고 자신의 감각을 영화에만 집중시키기 위해서는 영화가 발하는 시각, 청각 정보만을 받아들일 수 있는 조건이 필요하다. 1930년대 초반 일본에서는 이미 토키가 도입되고 도시를 중심으로 해서는 최신 시설의 근대식 영화관이 건설되어 그러한 조건이 구비되어 갔다. 1인 좌석이 갖추어 졌고 발성 장치는 최신식이었다. 건물은 철골 콘크리트 구조로 내부 기둥을 없애 관객의 원활한 시야를 확보했다. 이전에 상영 공간에 존재하였던 관객의 영화 관람의 방해 요소가 되곤 했던 변사, 상인, 안내양을 상영 공간에서 퇴장시켰다.²⁵⁾ 그러나 이

21) 志野藤三, 앞의 기사, 1930, 46-47쪽.

22) 戦旗復刻版刊行会, 앞의 책, 1981.

23) 並木晋作, 앞의 책, 1986, 96쪽.

24) 山田三吉, 앞의 기사, 74쪽; 『プロキノ映画—長野県訪問』, 『映画クラブ』 1933.1.5.

와는 달리 프로키노의 관람공간에서는 영화가 발하는 시각, 청각정보만 아 아니라 주위의 소음과 빛, 타인으로부터의 채취, 영화의 분위기와 맞지 않는 반주 등의 영화 텍스트가 발하는 시각, 청각 정보 이외의 다양한 감각 정보들이 발산되고 관객은 이러한 정보들을 쉽게 감각할 수 있었다. 게다가 영화는 연속적으로 조차 상영되지 않았다. 관객의 감각을 영화에만 집중시킬 수 없는 이러한 공간에서 관객은 자유롭게 영화 감상 이외의 다양한 행동을 할 수 있었다.

4. 관객의 관람 양상

이상에서 살펴보았듯이 프로키노 관람 환경은 관객이 안락하게 집중해 영화를 감상하게 하는 것이 아니라, 관객의 감각을 영화 이외의 것에 분산시키는 것이었다. 이러한 상황에서 관객은 영화 관람에 혼란을 느끼기 보다는 오히려 이 특별한 상황을 즐기면서 특별한 방식으로 영화를 관람했다. 관객은 영화 텍스트로부터 벗어나 자유로울 수 있었기 때문에, 관람 공간의 어두움 속에서 스크린만을 주시하지 않은 채, 자신의 감정을 자유롭게 표현하고 행동하고 이를 주위의 관객과 공유할 수 있었다. 더욱 프로키노 영사회의 관객은 대부분이 같은 공장의 노동자, 같은 마을의 농민, 조합원 등으로 강한 연대 속에서 결속되어 있는 경우가 많았기 때문에 서로의 감정을 더욱 쉽게 교류하고 공유할 수 있었다고 할 수 있다.

25) 이에 관해서는 北田暁大, 『誘惑する声/映画(館)の誘惑—戦前期日本映画における声の編成』, 『拡大するモダニティ』, 岩波書店, 2002; 御園京平, 『活弁の時代』, 岩波書店, 1990; 十重田裕一, 『映画館』, ゆまに書房, 2006를 참고.

프로키노의 영화상영장에서 관객은 기본적으로 소란스럽게 소리를 지르고 대화를 나누면서 영화를 관람하였다. 도쿄에서 개최된 '제 1회 프롤레타리아의 밤' 영사회에서는 영사 내내 관객으로부터 말 소리가 끊이지 않을 정도였다고 한다. 그 뿐만 아니라 상영장은 관객의 환호와 분노로 끓어 넘치는 듯 했고 때로는 반주를 위한 레코드음악에 맞추어 관객 전부가 하나 되어 노래를 부르고 발구르기를 했다고 한다. 영화가 끝난 후에는 모두가 '앵콜'을 외쳐 영사회의 연장을 요구하기도 했다.²⁶⁾ 도쿄의 한 외곽지역의 영사회에서 관객은 한 영화 속 장면 중 반전포스터 아래 아이들이 만세를 외치는 장면을 보면서 관객이 일제히 만세를 외치기도 했다고 한다. 집회를 촬영한 장면에서는 영화 장면과 같이 관객이 환호를 지르기도 했다.²⁷⁾ 도쿄 외곽의 어떤 상영회에서도 격한 노동을 하고 있는 영화 속 여성 노동자에 대해 여성 관객이 마치 영화 속의 인물이 자신인 양 흥분해, 영화 속 여성 노동자에 대한 감정을 큰 소리로 주위의 사람들과 공유했다고 한다.²⁸⁾ 여성 노동자의 집회 현장에서 개최된 영사회에서도 영화 속 여성노동자의 모습에 관해 관객은 환호와 박수를 일제히 보내기도 했다.²⁹⁾ 그다지 의미가 없어 보이는 아이들의 전쟁놀이 장면을 보면서 어느 관객은 '이후에 노동자가 되면 좋은 노동 전사가 되겠어'라고 말해 이 말 이후 관객 전부가 폭소해 영사회는 웃음의 바다가 되었다고 한다.³⁰⁾ 관객은 영화에 몰입해 영화의 전반적인 이야기를 이해하려고 하기보다 일부의 장면에 대해 즉각적으로 반응해 그 장면을 영화의 전체적 맥락에서가 아니라 자신의 상황과 연결해 이해하

26) 並木晋作, 앞의 책, 1986, 87쪽.

27) 奥田久介, 『プロレタリア映画』 9月, 1932, 37-39쪽.

28) 薄島研之, 『プロレタリア映画』 9月, 1932, 47쪽.

29) 高周吉, 『羊毛ス二千の女工さんへ』, 『プロキノ映画』 2-10, 1930, 42쪽.

30) 志野勝三, 『土浦労働組合の発会式』, 『プロレタリア映画』 2-10, 1930, 47쪽.

고 그 감정을 거리낌 없이 주위의 다른 관객들과 외침, 잡담, 농담, 박수, 웃음, 만세합창 등의 형태로 공유한 것이다.

영화의 장면에 대한 감상과 의견을 표시를 넘어 프로키노 멤버를 대신해 어느 관객이 어떠한 약속도 없는 상태에서 갑자기 영화를 설명하는 경우도 있었다.³¹⁾ 어떠한 준비도 전혀 없는 상태에서 다른 관객으로부터의 반대 없이 돌발적으로 영화에 대한 설명에 나설 수 있었던 것을 통해 프로키노 관람 공간의 자유로운 분위기, 영화로의 조용한 주시가 최우선은 아닌 관람공간의 성격을 알 수 있다. 그리고 프로키노라고 하는 상영 주체가 존재하고 있음에도 관객에 의한 해설이 가능했다는 것을 통해서도 프로키노 영화상영장에서 상영주체와 관객이 평등하고 그 경계도 명확하지 않았던 것도 알 수가 있다.

이상의 관람공간에서 관객의 자유로운 행동, 감정의 공유에서 나아가 저항의 형태로 감정을 폭발시키는 경우도 많았다. 실제 메이데이 집회의 상황을 촬영한 〈메이데이〉라는 기록 영화가 상영될 때에는 관객 전부가 일제히 〈메이데이의 노래〉를 합창해 관객 사이에 존재하던 저항의 감정을 폭발시킨 것이 대표적이다. 〈메이데이의 노래〉를 통해 저항감을 표현하는 것이 가능했다는 것은 관람공간의 자유로운 분위기 이외에도 관객의 사이에는 노동자로서의 강한 연대가 있어 〈메이데이의 노래〉에 의미를 부여하고 그 의미를 공유하는 것이 가능했기 때문이다. 1930년 12월, 야마가타의 상영회는 전농청년부의 창립에 맞춰 개최되었다. 〈메이데이〉의 상영 시에는 하모니카 연주에 맞추어 관객은 〈메이데이의 노래〉를 합창하였는데, 이때 관객은 전부 젊은 조합원으로 긴밀한 연대로 강하게 결속되어 있었다.³²⁾ 다른 공업단지의 상영회에서도 관객인 여공

31) 「高知県長浜町」『映画クラブ』1932.1.1.

32) 山野勝三、「山形の雪を蹴って」、『プロレタリア映画』2月, 1931, 66-67쪽.

들이 〈메이데이〉의 장면 속에 등장하는 노동지도자에 환호를 보내고 그 후는 어떠한 약속도 없는 상황에서 〈메이데이의 노래〉를 합창했다.³³⁾ 교토의 상영회에서는 집회 도중의 노동자가 상영회에 대거 참가해 관객이 일제히 〈메이데이의 노래〉를 합창했는데 이 때문에 경찰은 폐회 직후, 프로키노 멤버를 체포한 일이 있었다.³⁴⁾ 체포까지 할 정도였다는 것을 통해서도 합창의 위세가 경찰에 있어 상당히 위협적이었음을 알 수 있게 한다. 상영회장에 집합한 노동자들의 〈메이데이의 노래〉 합창은 경찰이나 자본가에게 노동자의 저항감과 그 감정의 공유를 청각화, 시각화했다는 점에서 강력한 저항의 수단이라고 할 것이다.

합창 이외에 영화 관람 중 관객은 〈인터네셔널가〉를 휘파람으로 부는 경우도 많았다. 휘파람은 육성이 아니기 때문에 많은 사람이 뒤섞여 있는 관람 공간에서는 휘파람을 불고 있는 사람의 신원을 알아내기 어렵다는 점에서 안정적 저항 수단이라 할 수 있다. 동시에 행위 주체를 노출시키지 않은 채 휘파람 소리는 날카롭게 장내에 퍼져 모여있는 노동자의 마음을 파고들기 때문에³⁵⁾ 효과적인 저항수단이라고 할 수 있다.

저항의 형태가 합창이나 휘파람에 머물지 않고 직접적 시위로까지 연결되는 경우도 있었다. 1930년대 요미우리 강당에서의 영사회에서 관객은 영화 관람 후 강당을 나선 이후 긴자거리로 몰려나가 어깨동무를 하고 구호를 외치면서 시위행진을 벌였다고 한다.³⁶⁾ 다른 영사회에서는 경찰의 과도한 간섭, 고압적인 태도 때문에 영화 상영중에도 ‘경관폭거’를 외치면서 집단행동을 행한 경우가 있었다.³⁷⁾ 시위는 합창, 휘파람과

33) 「洋モスー2千の女工さんへ」, 『プロレタリア映画』, 2月, 43쪽.

34) 「京都では如何に争はれて来たか」, 『プロレタリア映画』 10月, 1930, 58쪽.

35) 「京都では如何に闘はれて来たか」, 『プロレタリア映画』 10月, 1930, 58쪽.

36) 北川鉄夫, 『映画鑑賞読本』, 法律文化社, 1955, 111쪽.

37) 戦旗復刻版刊行会, 1981, 앞의 책, 58쪽.

는 달리 저항의 감정이 구호의 형태로 명확화 되기 때문에 직접적이고 노골적인 저항 행위라고 할 수 있다. 한편 직접적 저항 행위이기 때문에 그 저항행위는 쉽게 간파되고 행위자는 쉽게 적발된다고도 할 수 있다. 따라서 영사회에서 시위에 참가한 관객을 상대로 경찰은 벌금, 구속 등의 처벌을 쉽게 행할 수 있었다.³⁸⁾

관람공간에서 〈메이데이의 노래〉의 합창, 휘파람, 시위 등의 저항행위가 발생한 것은 프로키노 영사회 공간의 자유로운 성격과 관객사이의 강한 연대 이외에도 경찰의 상영금지, 간섭 등에 의해 관객이 자극된 것에도 큰 이유가 있다고 할 수 있다. 사전에 이미 경찰로부터 작품 검열을 통과했음에도 불구하고, 어디에도 규정된 바 없는 지방 정부의 검열을 거치지 않았다던가, 단지 영사회를 개최하기에 상황이 나쁘다고 하는 등의 비합리적이고 애매모호한 이유로 상영이 중지되는 경우가 많았다.³⁹⁾ 상영 중지 이외에도 특별한 이유 없이 사전 검열을 강화하거나 예고도 없이 설명과 반주를 금지하고 관객의 합창을 금지하는 등의 간섭을 강화하는 경우도 많았다. 심한 경우에는 공산주의를 연상시킨다는 이유로 조명, 무대장식, 소도구 등에 붉은 색을 금지시키는 경우까지 있었다.⁴⁰⁾ 이렇게 명확한 이유가 없는 상영중지와 과도한 경찰의 간섭은 노동자의 저항감을 누그러뜨리기 보다는, 영화 상영을 간절히 기다리고 있는 관객의 눈앞에서 적을 구체화, 시각화하는 것이기 때문에 관객의 저항감을 쉽게 분출하게 하는 것이었다.⁴¹⁾ 실제로 1931년 고베의 영사회에서 경찰은 상영장이 소란스럽다는 이유로 필름을 압수하고 영화가 한창 상영되고 있는 도중에 영화 상영을 금지시켜 버렸는데, 수백명의

38) 薄島研之, 앞의 기사, 47쪽.

39) プロレタリア映画同盟, 『プロレタリア映画』 2-9, 1930, 36쪽.

40) 山田三吉, 「プロキノ作品上映と検閲に就いて」, 『プロレタリア映画』 10月, 1930, 60쪽.

41) 仲小路薫, 「プロキノ作品を見る」, 『プロレタリア映画』 10月, 1930, 58쪽.

관객은 경찰을 향해 필름을 돌려달라고 시위를 벌여 결국에는 경찰과 관객사이의 난투극으로 번진 대소동이 벌어지기도 하였다.⁴²⁾ 이러한 경찰의 이해할 수 없는 중지 명령이나 과도한 간섭 때문에 관객은 실제로는 경찰에 의한 것이 아님에도 불구하고 영화 속의 허술한 장면들에 대해서 경찰의 검열 탓이라고 여겨 상영장에서 경찰에 대한 불평이나 욕설을 늘어놓는 경우도 많았다고 한다.⁴³⁾

관객 사이 노동자로서의 강한연대가 존재하며 저항의 감정이 표현되고 공유되는 프로키노의 상영장은 식민지 조선으로부터 이주한 핍박받는 노동자와 일본노동자가 연대를 강화하거나 조선 출신 노동자만의 연대의 장을 제공해주는 공간이 되기도 하였다. 1930년 교토의 상영장에서는 조선인 노동자들이 전통의상인 백의를 입고 단체관람을 한 일이 있었다.⁴⁴⁾ 전통의상을 입고 영화를 관람하면서 조선인 관객은 많은 조선인 사이에서 자신의 민족적 정체성을 확인하고 다른 조선인 관객과 일체감을 느낄 수 있었을 것이다. 일본인 관객들은 이러한 조선인 관객에 대해 불편함이나 거부감을 보이지 않고 그들을 환영해 주었다고 한다. 당시 경찰은 오사카 등지의 상업 영화관에서는 조선인이 집합할 수 있다는 이유로 검열을 통과했을 만큼 내용상에는 별다른 문제가 없는 조선영화의 상영을 금지시킨 일이 있었다.⁴⁵⁾ 단순히 조선인의 집합 가능성 때문에 조선영화 상영을 금지한 사례와 비추어 볼 때, 프로키노 영사회에서처럼 조선인이 전통의상을 입고 집합하는 것은 노동자로서의 연대로 연결되어 있지 않은 이외의 공간에서는 일어나기 어려운 일이라는 것을 알 수 있게 한다.

42) 戦旗復刻版刊行会、앞의 책, 1981, 67쪽; 『映画クラブ』 1932.2.1.

43) 「プロキノ作品第一回公開の鑑賞」, 『プロレタリア映画』 10月, 1930, 87쪽.

44) 「京都では如何に争はれて来たか」, 『プロレタリア映画』 10月, 1930, 58쪽.

45) 『東亜日報』 1936.7.25.

조선인 노동자와 일본인 노동자가 섞여 영화를 관람한 것 이외에도 상영장이 조선인 노동자만으로 구성된 경우도 있었다. 1933년 쇼난, 이즈지역에서는 조선인 토건노동자 130-40명을 대상으로 영사회를 개최한 일이 있었다. 관객은 언어 문제 때문에 영화를 완전히 이해하지는 못 했다고는 하지만⁴⁶⁾ 조선인들은 산만하고 자유로운 분위기 속에서 안부를 묻고 조선어로 대화를 나누면서 향수를 달래는 것이 가능했을 것이다. 조선인 대상의 프로키노 영사회의 구체적인 모습은 아래 1930년 신주쿠에서의 영사회 기사를 통해서도 확인할 수 있다.

전부 조선인 동지들이다. 영화가 상영되는 방이 관객들로 가득차 마당에 까지 관객들이 넘쳐난다. 5,6명의 조선옷을 입은 부인들이 눈에 띈다. …(상영되고 있는 영화는)시전(市電)종업원과 교통노동자의 저항의 모습. 일본어로 무슨의미인지 잘 모르겠지만, (설명자의) 박력있는 조선어가 이 영화를 설명하고 있다. …제복을 입은 3명이 마당으로 들어온다. “영사 중지해. 중지하라고.”1분, 2분, 3분, 4분 긴장이 연속되는 사이 관객도 제복도 미동조차 없다. …전등이 켜진다. 긴장한 제복의 얼굴. (프로키노 관계자가) 급하게 “16mm영화로 내부성의 검열을 받았 습니다. 돈벌려고 하는 것도 아니고 신고를 따로 하지 않아도 괜찮다고 생각해서, 하하하”…조선인 동지들도 합세해 제복과 교섭한 결과 영화에 대한 설명자를 두지 않고, 주최자측에서도 별도의 연설을 하지 않는 조건으로 영사를 계속할 수 있게 되었다. 〈아이들〉이 스크린에 영사되자 박수와 슬로건, 외침, 웃음소리로 떠들썩 해진다. 이후 〈아이들〉에 대해 비판, 프롤레타리아로서의 요구, 의견이 제출되었다.⁴⁷⁾

이상의 예에서처럼 조선인은 좁은 상영회장에서 일본어로 만들어진 영화를 한국어 해설로 들으면서 감상할 수 있었다. 좁은 영사회장에 너무 많은 사람들이 들어차 있고 경찰의 방해 때문에 영화에만 오롯이 집중하기는 어려웠지만 박수를 치고 슬로건을 외치며 웃고 의견을 교환하

46) 神沢重史, 『湘南・伊豆地方巡回報告』, 『プロレタリア映画』 2, 1933, 14쪽.

47) 『プロレタリア映画』 2-9, 1930, 68쪽.

면서 영화를 관람하였다. 이를 통해 조선인 노동자들은 노동자, 같은 민족으로서의 정서, 감정을 공유하고 교환할 수 있었다. 단지 관객 간에 감정을 공유한 것에 그치지 않고 프로키노 멤버인 일본인 노동자들과 관객인 조선인노동자가 경찰에 공동으로 교섭하는 과정에서는 민족적 차이를 넘어 같은 적을 두고 노동자로서의 입장, 감정을 공유할 수도 있었을 것이다. 다른 영사회에서는 영화가 끝난 이후 관객인 조선인 노동자들이 영사 주체인 일본인 프로키노 멤버에게 식사 대접을 하였다. 이때 조선인 노동자들은 매운맛에 익숙하지 않은 일본인에게 김치를 억지로 먹이는 장난을 하는 등 원활하게 의사소통이 되지 않음에도 상영주체와 관객, 일본인과 조선인은 친교를 쌓고 교류를 할 수 있었다.⁴⁸⁾

5. 〈연돌실페로〉의 분석

〈연돌실페로〉는 도에이(童映)사에서 1930년에 제작된 무성(無聲) 그림자 애니메이션이다. 도에이사는 1929년 교토아동영화협회의 멤버이자 도시사대학 학생인 나카노(中野孝夫)를 중심으로 결성된 아마추어 영화단체이다. 〈연돌실페로〉의 상영기록은 있었지만 그간 그 존재를 확인하지 못하다가 1986년 한 가정집에서 필름이 우연히 발견되면서 그 존재가 드러났다. 원래 영화의 전체의 러닝타임은 21분이지만 뒷부분은 유실된 채 현재는 15분만 남아있는 상황이다.⁴⁹⁾ 현재 이 영화는 VHS 형태로도 출시되었고 도서관이나 박물관 등에서는 필름의 형태로 보관되어 있어 프로키노 상영회에서 상영된 영화 중 그나마 쉽게 접할 수 있는

48) 並木晋作, 앞의 책, 1986, 176쪽.

49) 禧美智章, 앞의 논문, 2011, 22-23쪽.

작품이다.

영화사의 이름이나 영화사 멤버의 이력에서 알 수 있듯이 이 영화는 애초 노동자가 아닌 아동을 위해 만들어진 영화였다. 그렇기 때문에 프로키노 영사회에 앞서 이 영화는 ‘아동영화회’등 아동 관객을 위해 주로 상영되었다. 따라서 애초 이 영화가 노동영화나 저항적 영화로 해석되기에는 무리가 있었다고 할 수 있다.

영화의 주제는 영화의 내용을 구체적으로 분석함으로써 알 수 있을 것이다. 영화는 톨탐이라는 나라의 가장 큰 도시 칙탁시라는 자막장면으로 시작된다. 이후 마을의 전경을 담은 장면이 보여진다. 다음은 왕자가 긴 여행에서 돌아오고 칙탁 사람들이 마중을 나간다라는 자막이 등장한다. 이후의 장면은 왕자를 맞이하기 위한 시민들과 군인, 총리의 분주한 움직임으로 구성되어 있다.

갑자기 영화는 굴뚝 수리를 하는 주인공 페로를 비춘다. 이후 페로 주위에서 크고 사나운 새를 피해 작은 새가 도망가는 모습을 보여준다. 그 새는 이후 페로의 굴뚝으로 숨어든다. 여기서 두 마리의 새는 얼굴은 새의 형상을 하고 있으나 몸은 사람의 형상을 하고 있어 이 영화가 현실의 모습을 사실적으로 묘사하는 영화가 아니라는 것을 알 수 있게 한다. 큰 새는 굴뚝 안에 작은 새가 숨은 것을 알지 못하고 지나친다. 이후 작은 새는 페로에게 무언가를 말하는데 그 내용은 다음의 자막으로 보여진다. “감사합니다. 감사의 표시로 ‘병사(兵士)를 낳는 알’을 드릴게요.” 이후 페로의 배려로 무시할 수 있었던 새는 홀연 떠나고 굴뚝 아래서 한 사람이 페로에게 왕을 맞는 시민들의 행렬에 참여할 것을 권한다.

이에 영화는 장면을 바꾸어 페로가 왕자를 영접하는 곳으로 향하는 것을 보여준다. 그러나 갑자기 아무 이유 없이 페로는 행렬을 벗어나 어디로 급하게 달려간다. 이런 페로와 상관없이 왕자는 계획대로 기차에

서 내려 시민들의 환영 속에서 차를 타고 퍼레이드를 벌인다. 영화는 어디론가 알 수 없는 곳으로 달려가는 페로와 왕자가 탄 자동차를 교차편 집으로 보여주고 빠르게 장면을 전환시켜 긴장감을 고조시켜 이후 무언가의 사건이 발생할 것임을 추측할 수 있게 한다. 그리고 이내 페로는 아무도 예상치 못하게 방금 왕자가 내린 기차를 탈취해 기차를 운전해 나간다. 이후 페로와 왕자, 페로를 발견한 군인의 모습이 반복적으로 보여진다. 페로가 탄 기차는 결국 큰 바위와 충돌해 전복되고 이 사실은 총리에게 알려지자 총리는 페로에게 엄벌에 처하라는 명령을 내린다.

다음은 체포된 페로가 사형장에 보내지는 장면이다. 사형장에 올라간 페로에게 총리는 마지막 소원을 들어주겠다고 말한다. 이에 페로는 고향의 어머니를 만나고 싶다고 말하지만 총리는 그것은 들어주기 어렵다고 말한다. 페로는 다시 소원을 말하는데 자기가 일하던 높은 굴뚝에 다시 올라가 마지막으로 세상을 보고 싶다고 말한다. 이에 총리는 사형 집행 전에 마지막으로 페로가 굴뚝에 올라가는 것을 허락한다. 굴뚝에 오른 페로는 굴뚝에서 세상을 내려보던 중 갑자기 멀리서 적군이 침입해 오는 것을 목격한다. 이때 페로의 눈에 비치는 적군의 장면은 가장자리는 검어 아무것도 보이지 않고, 가운데 밝은 원형에 적군이 보이는 것으로 처리되어 마치 원경을 망원경으로 보고 있는 효과를 내고 있다. 이 사실을 페로가 굴뚝 아래 총리에게 알리자 총리는 비서를 보내 이를 확인하게 한다. 비서 역시 적군의 침입이 사실임을 확인한다. 비서가 굴뚝에서 내려 올 때는 계단으로 내려오는 것이 아니라 꼭대기에서 아래를 향해 점프하듯 날아 내려오고 착지를 할 때는 공이 튀기듯이 튕겨 올라 착지를 하고 있다. 역시 현실에서는 일어 날 수 없는 장면이다.

이에 시민들이 본격적으로 전쟁을 준비하는 장면과 적군이 점점 더 조여 오는 장면을 교차해 보여준다. 이후 페로가 포를 가지고 와 포를

굴뚝위로 올리는 비현실적 장면과 적군이 쳐들어 오는 모습을 교차 편집해 전쟁이 페로-적군의 대결로 갈 것임을 말해준다. 이후 영화는 굴뚝에서 포를 쏘는 페로와 페로가 쏜 포에 쓰러지는 적군의 모습을 아주 빠른 장면 전환으로 보여준다. 이후 페로가 위치한 굴뚝이 적의 포탄에 맞아 부서지지만 여기서 페로는 다시 아무 부상 없이 가져갔던 포와 함께 안전하게 땅에 착지한다. 이후 장면의 전환은 느려져 페로와 총리가 서성거리면서 다음 수단을 고민하는 모습을 보여준다. 이 때 페로는 새에게서 받은 병사를 만들어내는 알을 떠올리고 이것으로 많은 병사를 만들어 낸다. 다시 장면 전환은 빨라져 폭탄을 쏘는 포와 폭발하는 포탄, 십자가 모양의 묘비 앞에서 쓰러지는 병사, 십자가, 무너지는 건물들이 보여 진다. 쓰러지는 병사들위로 ‘어머니’, ‘아버지’, ‘누나’라고 하는 글씨가 나타났다가 사라진다.

이후 자막은 병사를 만드는 알로 톱탐국을 구한 페로는 죄를 용서 받고 어머니가 기다리는 시골로 돌아간다는 것을 알려준다. 역 앞에서 페로를 배웅하는 총리와 12시를 가르키는 역의 시계 장면이 남아 있는 필름의 마지막 장면이다.

영화는 긴장감을 고조시킬 때나 이야기의 내용을 전환할 때는 장면 전환 속도를 조절하고 흑백의 그림자 애니메이션이기 때문에 원근을 조절하기 어려움에도 원경의 장면은 망원경으로 보이는 듯한 장치를 하는 등 세련된 장치를 곳곳에서 이용하고 있다. 대결구조에서는 교차편집을 사용하고 있기도 하다.

하지만 기본적으로 영화는 일관적인 네러티브를 구축하지 못해 정확히 무엇을 말하고자 하는 가를 명확하게 전달하고 있다고 보기는 힘들다. 우선 등장인물들의 행동의 이유를 설명하고 있지 못하다. 예를 들면 페로가 사형에 처해지는 결정적인 계기가 됨에도 불구하고 페로가 왜

갑자기 왕자의 기차를 탈취하는지에 대해서는 전혀 설명하지 않는다. 전쟁에서 승리하는 데 아주 중요한 요소인 '병사를 만드는 알'을 새는 왜 선물했는지 전혀 언급하지 않는다. 페로는 어떠한 이유로 힘들게 포를 굴뚝위로 끌어올렸는지도 설명하지 않는다. 그리고 갑자기 비현실적인 장면을 삽입하는 이유가 영화의 전체적인 맥락에서 어떠한 의미가 있으며 어떠한 의도에서 인지 알 수 없다. 새의 몸통을 사람의 형상으로 묘사한 것, 사람들이 높은 굴뚝에서 자유롭게 날아 내려오는 장면의 삽입, 페로는 자유자재로 무거운 포를 굴뚝위로 올리는 장면의 삽입은 그의 의도를 알 수 없으며, 이는 오히려 일관된 내러티브 구축을 방해하고 있다고 할 수 있다.

영화의 전체적인 이야기는 왕자의 배웅, 페로의 기차 탈취, 페로의 사형대기, 전쟁으로 구성되어 있는데 서로간의 연관성을 발견하기 힘들고 비약이 심하다. 페로의 왕자의 기차 탈취와 이로 인한 처벌로 이야기가 전개되는 데 있어, 길게 전개되는 왕자의 배웅부분이나 왕자의 출현 자체는 별다른 의미가 없다. 페로의 사형대기 부분에서 전쟁 부분으로 이야기가 급변될 때는 치밀한 전개 과정이 있는 것이 아니라 쳐들어 오는 적군을 우연히 페로가 발견했다고 하는 우연적 요소가 사형대기 부분과 전쟁 부분을 힘겹게 연결하고 있을 뿐이다. 뒤에 소실된 5분 가량이 있다고 하지만 이후 5분의 내용도 남아 있는 15분의 내용처럼 산만하고 비약이 있는 구성이었을 것으로 보이며 5분의 내용이 체계적으로 잘 구성되어 있다하더라도 겨우 5분의 시간으로 영화의 전반적인 내러티브를 완성 시킨다고 보기는 힘들다.

따라서 이 영화는 치밀한 내러티브를 가지고 관객을 영화에 몰입시켜 그로 인한 즐거움을 관객에게 준다거나 내러티브를 통해 무언가의 메시지를 전달하는 영화라고 보기는 힘들다. 산만한 구성을 통해 곳곳에 자

유롭게 높은 굴뚝에서 한번에 점프해 내려오는 사람의 모습이나 몸은 사람의 형상을 한 새, 군사를 만들어 내는 알 등 환상적인 장면을 삽입하고 재미있는 전쟁장면이나 기차 탈주 장면 등 스펙타클을 전시해 애초에 제작자가 의도한 바와 같이 관객에게 즐거움주고 상상력을 자극하는 아동취향의 영화라고 보아야 할 것이다. 이러한 〈연돌실페로〉는 환상적 장면과 스펙타클이 느슨한 구조 속에서 하나의 영화 속에 늘어놓아져 있다고 보아야 할 것이다. 톰거닝은 초기영화사시기 내러티브를 가진 영화와 구분해, 영화적 장치를 통해 스펙타클을 전시하여 관객을 매혹시키고 호기심을 자극하는 영화를 어트랙션시네마(attraction cinema)라고 칭했는데⁵⁰⁾ 〈연돌실 페로〉는 내러티브를 가진 영화라기보다 어트랙션시네마로서의 성격이 강한 영화라고 할 수 있다. 이렇게 명확한 내러티브나 일관된 구성을 갖추지 못한 영화이기 때문에 관객의 구성이나 상영장의 분위기, 관객과 상영주체의 관계 등의 상황에 따라서는 관객이 특정장면만을 취사선택해 영화를 한 인물의 고난 극복기, 재미있는 전쟁영화, 반전영화 등 다양한 방식으로 독해할 여지도 많았다고 할 수 있다.

〈연돌실페로〉는 이렇게 명확한 내러티브를 가지지 못 했음에도 프로키노 상영회에서는 반제국주의 영화, 반전영화로 받아들여졌다. 프로키노가 발간한 잡지 등에서 이 영화는 반제국주의 영화, 반전 영화로 소개 되었으며 프로키노 관객들도 이 영화를 보면서 흥분해 제국주의 반대를 외치기도 했다고 한다.⁵¹⁾ 다른 관객들은 반주로 〈인터네셔널가〉가 흘러나오는 상황에서 페로가 전쟁을 후회하는 장면에서는 반주에 맞추어 일

50) Tom Gunning, "An Aesthetic of Astonishment: Early Film And The (In) Credulous Spectator" *Art and Text* 34, 1989.

51) 伊佐功, 「公開闘争の記録」, 『プロレタリア映画』 1930.

제히 휘파람을 불렀다고 한다. 전쟁을 후회하는 장면은 지금 남아 있는 필름에는 등장하지 않기 때문에 소실된 부분 중의 일부 장면이라고 생각된다. 영화에 맞추어 저항적 의미의 노래에 맞추어 휘파람을 부르고 일부의 반전 장면에 환호를 보냈다는 것을 통해서 관객은 영화를 저항적 의미의 영화, 반전 영화로 받아들였음을 알 수 있게 한다. 그리고 〈연돌실페로〉의 제작자측이 프로키노 영사회에서 〈연돌실페로〉의 상영, 관람 모습을 참관한 일이 있었는데, 아동영화 상영회 등 다른 상영장과는 달리 프로키노 영화 상영장에서 〈연돌실페로〉가 상영될 때의 저항적이고 거친 반응에 깜짝 놀랐다고 한다.⁵²⁾ 이 역시 프로키노 영사회에서의 관객들은 다른 상영장의 관객과 달리 영화를 저항적 의미의 영화로 받아들였다는 것을 알 수 있게 한다.

이와 같이 〈연돌실페로〉가 일관된 내러티브와 구성을 갖추지 못해 명확한 주제를 전달하는 영화가 아니었음에도 관객들이 반전영화와 반제국주의 영화로 받아들일 수 있었던 것에는 무엇보다 앞의 장에서 언급한 관람 환경과 관객의 관람양상에서 그 이유를 찾을 수 있을 것이다. 앞서 언급했지만 프로키노 상영장은 무성영화가 상영되는 공간에서 반주로 노동가가 울려 퍼지고 〈연돌실페로〉가 상영되기 전후 메이데이 상황을 촬영한 기록영화 등 저항, 노동에 관한 영화가 상영되었다. 많은 경우 설명이 금지되기도 했지만 프로키노에 의해 영화에 대한 설명이 가능할 때 설명자들은 반전, 저항, 노동자를 이야기 했다. 영사주체와 관객사이, 관객들 간에는 노동자로서 강한 연대로 결속되어 있었기 때문에 같은 노동자로 구성되어 자유롭게 대화를 나누면서 노동가를 부르고 노동 구호를 외치며 시위를 벌일 수 있었다. 이러한 상황에서 관객은 일관된 내러티브를 가지지 않아 다양한 방식으로 자유롭게 독해될 수

52) 禮美智章, 앞의 논문, 2011, 26쪽.

있는 영화를 관람하면서, 프로키노 상영장 특유의 분위기와 관객 간 노동자로서 연대와 교류 속에서 특별한 의미가 없는 장면들을 반전, 반제국의 메시지로 읽었다고 할 수 있다. 누군가에게는 장면전환을 빨리해 긴장감을 높이고 있는 흥미진진한 전쟁장면이 누군가에게는 전쟁의 참혹함을 알리는 장면으로 독해될 수 있는 것이다. 실제로도 방금 위에서 언급한 예에서처럼 영화의 전체적인 맥락에서 보면 영화는 반전영화에 관한 내용이 아님에도 주인공이 전쟁을 후회한다는 단하나의 장면 때문에 상영장의 저항적 분위기 속에서 이 영화를 반전영화로 해석할 수 있었던 것이다.

〈연돌실페로〉이외 〈어린이(子供)〉라는 영화는 공장지대의 어린이를 촬영한 단순한 기록영화임에도 후경의 담벼락에 붙어있는 반전 포스터의 인물처럼 아동들이 만세를 부른다는 이유로 관객 역시 일제히 만세를 불러 이 장면의 내용을 반전으로 받아들이기도 하였다.⁵³⁾ 이 장면은 아이들의 천진난만함으로 받아들여질 수도 있지만 프로키노 특유의 상영장 분위기 속에서 관객은 자신들의 입장에서 영화의 전체적인 내용에서 일부 장면을 분리하고 다시 분리한 그 장면의 일부분의 후경과 등장인물의 행동을 의도적으로 연결시켜 능동적으로 장면을 해석한 것이라 할 수 있다. 〈쓰미다강(隅田川)〉 역시도 단순한 구성의 기록영화임에도 상영장의 환경과 특유의 관람 양상으로 인해 관객들은 노동영화로 이해하고 영화속 노동자에게 자신의 감정을 이입하고 주위사람들과 큰 소리로 영화 속 노동자에 관해 이야기를 나누었다고 한다.⁵⁴⁾

즉 관객은 산만하고 자유로운 상영장의 분위기, 프로키노와 관객, 관객사이의 노동자로서의 강한 연대로 결속되어 있는 상황에서 명확한 내

53) 薄島研之, 앞의 기사, 47쪽.

54) 奥田久介, 앞의 기사, 37-39쪽.

러티브를 가지지 않은 영화를 자신들의 입장에서 능동적으로 해석한 셈이다.

6. 결론 - 의의와 과제

이상을 통해 1920-30년대 일본의 도심 상설관과는 다르게 존재한 프로키노 상영장의 관객과 그들의 관람양상을 살펴보았다. 우선 야외상영, 열악한 영사 시설, 완성도가 높지 않은 영화, 영화 상영 중간 중간 행해지는 연주, 경찰의 방해 등의 특이한 상영, 관람 환경으로 인해 관객은 소란스럽고 산만하게 영화를 관람하였다. 그러나 이와 정확히 일치하지는 않지만 열악한 상영시설로 인한 산만하고 자유로운 관람 양상은 당시 일본의 농촌영화관, 도시 주변부 영화관에서도 종종 관찰되는 바이다. 프로키노 영사회의 관람공간은 자유롭고 산만한 성격에 그치지 않고 그것에 기반해 저항의 공간으로 전환되고, 때로는 그 공간에서 민족적 차이를 넘어 계급적 연대를 더욱 강화할 수 있었다는 것이 농촌영화관 등 여타 상영장과 구분되는 두드러진 특징이라 할 수 있다. 이는 다른 상영장의 관객은 단지 영화를 보기위한 목적으로 다양한 곳에서 모여든 사람들로 특별한 연대를 가지기 어려웠던 반면, 프로키노 상영장에서는 관객 사이, 관객과 영사주체사이 노동자로서의 연대가 이미 강하게 형성되어 있었던 것에 큰 이유가 있다고 하겠다. 이를 통해 특히 초기 영화사시기 다양한 상영, 관람공간의 성격은 영사와 직접 관계가 있는 영화 텍스트와 상영환경에 의해서만 결정되는 것이 아니라 영사와 직접적 관계가 없는 관객 사이의 관계, 관객과 영사주체와의 관계 등 다양한 문제에 의해 결정되는 것을 알 수 있었다.

또한 본 연구를 통해 상영, 관람 공간에서의 저항은 집회 등의 공식적이면서도 계획적인 형태로 전개되는 것이 아니라 영화 감상이라고 하는 놀이, 유희의 형태 속에서 어떠한 계획도 없이 우발적으로 진행되기도 한다는 것을 살펴보았다. 따라서 노동자의 저항이나 노동운동의 연구에 있어서도 공식적인 집회, 노동조합 등의 체계적 조직의 문제 이외 대중 문화와 노동운동의 연관성, 유희와 저항의 결합, 공적 영역이 아닌 사적 영역 혹은 공사의 구분이 애매모호한 지점에서의 저항의 문제 등에도 관심을 기울일 필요가 있다고 할 수 있다.

마지막으로 앞에서 간략하게 언급되었지만 식민지민/제국민이라고 하는 차이에도 불구하고 프로키노 상영상의 특별한 성격으로 인해 조선인과 일본인이 노동자로서 연대한 부분에 대해서는 더욱 많은 연구가 진행되어야 한다고 생각한다. 프로키노 상영장에서의 문제만이 아니라 국경을 넘어 프로키노와 조선의 프롤레타리아 영상집단, 조선의 영화인이 어떻게 연결되었나도 살펴볼 필요가 있다. 이는 이시기의 역사를 민족적 대립으로만 보거나 일본인은 지배자, 폭력행사자, 조선인은 피지배자, 피해자라고 하는 단순한 도식을 넘어 대립과 지배-피지배 사이에 다양한 형태로 존재한 연대의 의미를 설명하게 할 것이다.

참고문헌

1. 기본자료

『現代と思想』; 『プロレタリア映画』; 『プロキノ映画』; 『文化評論』; 『部落問題と文芸』; 『映画クラブ』; 『東亜日報』; 『キネマ旬報』; 『新興映画』

2. 논문과 단행본

北田暁大, 『誘惑する声/映画(館)の誘惑—戦前期日本映画における声の編成』, 『拡大するモダニティ』, 岩波書店, 2002.

雨宮幸明, 『プロキノ映画『山宣渡政労農葬』フィルムヴァリエーションに関する考察』, 『立命館言語文化研究』22-3, 2011, 111-124面.

禧美智章, 『影絵アニメーション『煙突室ペロー』とプロキノ—1930年代の自主制作アニメーションの一考察』, 『立命館言語文化研究』22-3, 2011, 21-33面.

全日本映画教育研究会, 『映画教育講座』, 四海書房, 1943.

北川鉄夫, 『映画鑑賞読本』, 法律文化社, 1955.

戦旗復刻版刊行会, 『昭和初期左翼映画雑誌別冊』, 戦旗復刻版刊行会, 1981.

並木晋作, 『日本プロレタリア映画と同盟全史』, 合同出版, 1986.

御園京平, 『活弁の時代』, 岩波書店, 1990.

山形国際ドキュメンタリー映画際東京事務局編, 『ドキュメンタリー映画は語る』, 未来社, 2006.

十重田裕一, 『映画館』, ゆまに書房, 2006.

Abstract

The nature of space
in Prokino's screenings and 〈Entotsusitsu Pero〉

Jeong, Choong-Sil(The University of Tokyo)

Prokino(1928-1934) could not make films that captured the attention of audiences because of the lack of manpower and money. Inferior screening conditions including outdoor screening, bad equipment, and poor accompaniment added to its negatives. For these reasons, the audience never seemed to pay complete attention while viewing their films. They engaged in simultaneous conversation, arbitrarily analyzed the film, and commented on the various aspects of it while they viewed it. In such a free atmosphere, the viewing space became a space of resistance when the audience was composed of workers, and a cognate space of colonial people when the audience was composed of Koreans in imperial Japan.

Because of relaxed viewing conditions and the proletarian camaraderie of audience in the screening, audiences regarded 〈Entotsusitsu Pero〉 as an antiwar film. But 〈Entotsusitsu Pero〉 was not an antiwar movie but a juvenile movie.

(Key Words : Prokino, viewing condition, Audience, Camaraderie of audience, Space of resistance, Entotsusitsu Pero)

투고일 : 2013년 4월 29일 투고
심사일 : 2013년 5월 13-24일 심사
수정보완일 : 2013년 6월 3일 수정제출
게재확정일 : 2013년 6월 10일 게재확정

