

식민지 시대 독일영화의 수용 양상 연구*

- 1920년대 영화들을 중심으로 -

김 승 구

(세종대학교 국어국문학과)

1. 서론

일제 식민지 시대 영화가 가졌던 대중문화 속의 위상은 확고한 것이었다. 서구와 같은 자본주의 체제와 민주주의 사상의 완만하고 뚜렷한 발달을 경험하지 못했던 일제 식민지 시대, 영화는 정치와 경제에서 봉쇄되었던 서구화를 추동하는 매개체였다. 그러나 주지하다시피 그 당시 영화는 대체로 서양영화, 외화 등의 명칭으로 불리면서 유통된 박래품의 일종이었다.

영화 제작 기반이 전무하던 상황에서 식민지 조선의 영화계는 서양영화와의 현저한 수준 차를 실감하면서 절치부심하는 수준에 머물러 있었다. 조선영화는 기술, 인력, 자본 그 어떤 측면에서도 서양영화를 따라잡을 수 없

* 이 논문은 2010년도 정부재원(교육과학기술부 인문사회연구역량강화사업비)으로 한국연구재단의 지원을 받아 연구되었음(NRF-2010-327-G00071).

주 제 어: 영화, 독일영화, 외국영화, 영화배우, 식민지 조선
film, German film, foreign film, film actor/actress, colonial Joseon

었고, 심지어 일본영화마저 서양영화와 같은 위상을 부여하면서 동경하는 대상이었다. 영화 사업의 분야를 제작, 배급, 상영으로 구분한다면 제작보다는 배급이, 배급보다는 상영이 그나마 서구적 수준에 근접해 있었다고 할 것이다. 이런 상황 속에서도 영화를 수용하고, 이런 경험을 자신의 일상 속에서 소중한 경험으로 환치시키려는 식민지 대중의 열기는 영화 사업 그 자체보다도 우월한 것이었다. 로버트 스클라(Robert Sklar)가 미국영화의 문화사를 기술하는 첫 장에서 한 말을 빌자면, 영화는 가장 낮고 불가시적인 계층으로부터 주요한 지지를 받으면서 밑바닥에서부터 문화적 자의식의 표면에 부상한 근대 매스미디어였던 것이다.¹⁾

이처럼 식민지 시대 지속적으로 가열된 대중의 영화 열기는 자체로부터의 생산에 의한 것이라기보다는 외부로부터의 지속적 지원에 의한 것이었다. 즉 국산품이 아니라 외제품에 의한 생존이라는 말이다. 그 당시 서양영화, 외화의 주요 공급원이 할리우드였다는 사실은 주지의 사실이다. 물론 프랑스, 독일, 소비에트 러시아, 일본 등도 식민지 조선에 영화를 공급해 주었지만 양적인 면에서는 할리우드에 비해 미미한 수준에 지나지 않았다. 외화의 배급 문제는 식민지 시대에도 편차가 있다. 1900년대부터 1910년대까지는 할리우드와 기타 지역의 비율이 대등한 수준을 보였다. 그렇지만 1차 세계대전으로 인한 유럽 영화 산업의 파괴와 그 후 해외 진출 어려움, 그리고 이로부터 반사 이익을 얻으면서 전 세계 영화 시장을 석권하기 시작한 할리우드의 영향력 확대는 식민지 영화 시장에도 수입원의 변화를 초래했다. 그리하여 1920년대 중반 장편영화 중심의 상영 관행이 정착된 이후에는 식민지 영화계의 할리우드 편중 현상이 가속화되었다. 이로 인해 1920~1930년대 식민지 영화관에 내걸린 영화의 대다수는 할리우드영화일 수밖에 없었다. 식민지 대중은 그 이전까지 다채로운 영화 경험을 하던 상황에서 이제는 불가피하게 할리우드영화로 자신의 영화 경험이 획일화되는 상황을 맞을 수밖에 없게 된 것이다.

위와 같은 사실, 즉 식민지 시대 자체 제작 여건의 미비로 인한 영화 제작

1) Robert Sklar, *Movie-Made America*, (New York: Vintage), 1994, p. 3.

업의 저발전, 이로 인한 외화의 압도적 상영은 그 당시 영화 관련 담론에 어느 정도 익숙한 사람이라면 상식으로 받아들이고 있는 내용이다. 그럼에도 불구하고 그 당시 외화가 식민지 대중에게 준 영향이라는 문제에 대해서는 대단히 추상적으로만 이해하고 지나치는 감이 없지 않다. 예를 들면 할리우드영화를 감상한 여성 관객의 경우 그 영화에 등장하는 여주인공의 패션을 현실에서 모방하려고 했다거나 혹은 로맨틱한 남성 주인공을 현실에서의 연애 상대의 기준으로 설정했다거나 하는 식의 이야기 말이다. 이는 굳이 식민지 시대 조선 대중에게만 적용되는 이야기가 아니라 고전할리우드영화에 노출된 전 세계 어디서라도 있을 법한 이야기라고 할 것이다. 이와 같이 추상적이고 모호한 담론은 그 당시 대중의 구체적인 경험을 이해하는 데는 별다른 도움이 되지 않는다. 왜냐하면 이러한 담론에는 실제적 경험에 대한 실증적 천착이 생략되어 있기 때문이다. 그와 같은 실증적 천착은 실제로 그 당시 식민지 대중에게 제공된 외화는 구체적으로 무엇이었으며, 그 영화들을 그들이 어떻게 받아들이고 있었는지를 구체적으로 확인하는 작업을 의미한다. 그 당시 대중의 수용 양상을 어떤 측면에서 접근할 것인지에 대해서는 논란이 있을 수 있으나, 가장 기본적인 방법은 감상한 영화에 대한 감상 내지 비평을 확인하는 방법이 있을 수 있다. 물론 그 당시에 온전한 의미에서의 감상이나 비평이 존재하느냐는 또 다른 논란거리일 수는 있다. 그러나 영화 감상이나 비평의 수준이나 차원의 문제는 일제 식민지 시대라는 상황을 감안한다면 어느 정도 해소되리라 생각한다.

이 글에서는 식민지 시대 외화 중에서도 독일영화를 논의의 대상으로 삼고자 한다. 그 당시 독일영화는 할리우드영화에 비해서 파급력 면에서 미미했다고 볼 수도 있다. 상영 작품 수도 많지 않았고 그마저 주로 특정한 시기에 편중된 양상을 보였기 때문이다. 그럼에도 불구하고 독일영화가 할리우드를 포함한 전 세계 영화계에 미친 영향력을 생각한다면 그 중요성을 과소평가할 수 없을 것이다. 1920년대 독일영화는 전 세계적으로 가장 전위적인 양식과 스타일을 가진 영화로 평가받아서, 이후 이런 영화들에 참여했던 영화 인력들이 할리우드영화의 중요한 동력이 되었다는 사실을 참작해볼만

하다. 1920년대 중반 독일영화는 식민지 조선의 대중에게 상업성을 농후하게 보여주는 할리우드영화가 보여주지 못한 예술영화로 이해되었고, 1930년대 이후 동맹국 일본의 영화 정책 수립에 있어 독일의 정책이 모방과 참조의 대상이 되었다는 측면에서 식민지 조선의 영화 문화를 이해하는 데 독일영화는 중요한 참조점이라고 할 것이다.

이 글에서는 독일영화의 식민지 공간에서의 수용 양상을 검토하는 것을 주목표로 하고, 세부적으로는 독일영화계의 상황, 식민지 조선 내 배급 상황, 시기별 주요 영화에 대한 반응을 살피도록 한다. 이 과정에서 주로 활용하는 기초 자료는 식민지 시대 발간된 일간지와 잡지이다.

2. 독일영화계의 상황

2.1. 바이마르공화국 시대

독일영화가 전 세계적으로 그 존재를 명확히 각인시킨 것은 1918년 이후의 일이다. 루미에르 형제(Les Lumières)가 상업적으로 영화를 개봉한 이래 프랑스는 1차 세계대전 발발 직전까지 독보적인 영화 선진국으로 군림했다. 그와 더불어 자국의 유적을 적극적으로 활용한 스펙터클 대작 영화를 통해 장편화의 길을 개척한 이탈리아영화도 프랑스영화와 함께 세계적인 영향력을 확보하고 있었다. 그리고 할리우드영화는 아직까지 본격적인 영화 산업의 물꼬를 트지 못한 채 스튜디오 시스템 초창기에 있었다.

이에 비해 독일영화는 영화 외적 환경으로 인해 큰 고통을 겪고 있었다. 1910년대 독일은 빌헬름 2세의 제정이라는 후진적인 정치 형태를 온존시키면서 1차 세계대전까지 일으킴으로써 그나마 존재하던 영화 제작에 궤멸적 타격을 입게 되었다. 전시 중 영화 제작은 극도로 위축될 수밖에 없었다. 그리고 1918년 패전 이후에도 자국 내 혁명으로 인한 제정의 붕괴와 세계 경제 질서의 재편성, 베르사유 조약에 의한 배상금 문제로 정치적, 경제적인

로 곤란한 상황에 처하게 되었다. 특히 1920년대 초반 극심한 인플레이션으로 인해 물가가 치솟고 노동자들의 생활은 극도의 위기에 처했다. 1922년 독일을 방문한 케인즈는 세제의 개혁과 통화량의 축소를 권고하기도 했다. 그러나 독일 정부는 배상금 지불의 일시정지를 주장하였다.²⁾ 케인즈의 권고에 따라 1923년 통화 개혁을 실시하고 이와 더불어 배상금의 규모의 축소와 지불 시기의 유예까지 얻어냄으로써 1920년대 중반 독일 경제는 어느 정도 안정을 얻었다. 독일의 산업 생산은 1927년이 되어서야 전전인 1913년 수준으로 회복되었지만, 곧 이은 세계 대공황으로 인해 1930년에는 91퍼센트로 다시 감소되는 등 1920년대 내내 바이마르공화국(Die Republik von Weimar)은 어려움을 겪었다.³⁾

다행히도 전시 중 군부가 영화의 선전 기능에 개안하여 우파영화사(Universum Film-Aktiengesellschaft; Ufa)를 설립함으로써 그나마 전후 영화 산업의 기반을 마련했다. 우파영화사는 1918년 유니온(Union), 메스터(Messter), 노르디스크(Nordisk), 데클라(Decla) 등 당시의 주요 영화 제작사를 합병하여 유력한 금융자본·공업자본의 협력 아래 발족하였다. 발족 당시 주식 총액은 2,500만 마르크에 달했고, 이 중 1/3인 800만 마르크는 제국 정부가 소유하고 있었다. 우파영화사는 직접적인 선전영화뿐만 아니라 독일 문화의 특징을 담은 영화, 교육 목적에 봉사하는 영화의 생산까지도 목표로 하고 있었다.⁴⁾

우파영화사의 설립은 분명 독일 영화계로서는 긍정적인 사건이라고 볼 수 있지만 제정 이후 등장한 바이마르 공화국 하에서의 영화 산업도 어려움에 처하기는 마찬가지였다. 날마다 치솟는 인플레이션으로 인해 외자 유치가 근본적으로 봉쇄되고 이와 더불어 해외 시장 개척도 불투명해짐으로써 자국 내 배급만으로는 영화 제작비의 반 정도밖에 충당할 수 없는 상황에서 독일영화사들은 해외 시장을 적극적으로 고려할 수밖에 없었다. 그리고 자

2) 阿部謹也, 『物語ドイツの歴史』(中公新書, 2010), 233~234쪽.

3) 이민호, 『새독일사』(까치, 2003), 251~255쪽.

4) Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler*(Princeton: Univ. of Princeton Press, 2004), p. 36.

국 내 시장으로 제작비를 충분히 회수할 수 있었던 할리우드영화가 독일 내에 값싸게 공급되는 것은 독일영화계가 당면한 또 하나의 문제였다.⁵⁾

이런 상황에도 불구하고 전후 독일영화계는 전성기를 구가하게 된다. 1919년에는 약 200여 개의 영화 제작사⁶⁾가 등록되어 있었고, 한 해 동안 약 500편의 영화가 제작되었다. 그리고 전국에는 3,000여 개의 극장이 매일 100만여 명의 관객에게 영화를 제공하고 있었다. 이 당시 독일영화 산업의 규모는 할리우드에 이어 세계 2위였다.⁷⁾

그 당시 독일영화가 세계적으로 주목을 받을 수 있었던 것은 자본이 아니라 예술적이고 기술적인 재능을 갖춘 영화 인력이 있었기 때문이다. 에른스트 루비치(Ernst Lubitsch), 로베르트 비네(Robert wiene), 프리드리히 무르나우(Friedrich Murnau), 프리츠 랑(Fritz Lang), 게오르크 팍스트(George Pabst), 발터 루트만(Walter Ruttmann), 요제프 폰 슈테른베르크(Josepf von Sternberg) 같은 영화감독, 에밀 야닝스(Emil Jannings), 콘라트 바이트(Conrad Veidt), 베르너 크라우스(Werner Krauss), 마를레네 디트리히(Marlene Dietrich), 폴라 네그리(Pola Negri), 루이즈 브룩스(Louise Brooks)⁸⁾ 같은 영화배우, 테아 폰 하보(Thea von Harbou)같은 시나리오 작가, 칼 프로인트(Karl Freund)같은 카메라 감독, 오토 훈테(Otto Hunte)나 에리히 케텔후트(Erich Kettelhut)같은 세트 디자이너 등이 그들이다. 그들의 예술적인 재능을 뒷받침한 것은 오랜 전통을 가진 문학, 미술, 드라마 등의 고급예

5) Peter Jelavich, *Berlin Alexanderplatz*(Berkeley: Univ. of California Press, 2006), p. 150.

6) 1919년 200여 개에 달하던 영화 제작사는 나치 정권이 출범하던 1933년에는 49개로 축소되고, 2차 세계대전이 발발한 1939년에는 우파(Ufa), 테라(Terra), 토비스(Tobis), 바바리아(Bavaria)와 같은 대형 영화 제작사가 그 해 영화 제작 편수의 3/4을 차지하게 되었다. Hans-Michael Bock & Michael Töteberg, "A History of Ufa", Tim Bergfelder, Erica Carter and Deniz Göktürk Ed., *The German Cinema Book*(London: British Film Institute, 2002), p. 135.

7) 남완석, 「바이마르 공화국 시대의 영화」, 피종호 외 저, 『유럽영화예술』 (한울아카데미, 2003), 59쪽.

8) 네그리는 폴란드, 브룩스는 미국 출신 배우이지만 독일영화에서 주목 받았기 때문에 독일영화 인력에 포함시킬 수 있다.

술이었다. 특히 1900년대 이후 독일 예술에서 불었던 아방가르드나 표현주의는 이들의 영화가 단순한 ‘볼거리 영화(cinema of attraction)’⁹⁾의 차원을 넘어서 예술의 경지로 올라서는 데 중요한 역할을 했다고 할 수 있다. 특히 표현주의 영화라고 넓게 지칭된 영화들, 즉 <칼리가리 박사의 밀실(The Cabinet Of Dr. Caligari; Das Cabinet Des Dr. Caligari, 1919)>¹⁰⁾, <노스페라투(Nosferatu, A Symphony Of Terror; Nosferatu, Eine Symphonie Des Grauens, 1922)>, <유령(Phantom, 1922)>, <도박사 마부제 박사(Dr. Mabuse: The Gambler; Dr. Mabuse, Der Spieler, 1922)>, <니벨룽겐(Siegfried; Die Nibelungen: Siegfried, 1924)>, <파우스트(Faust; Eine deutsche Volkssage, 1926)>, 그리고 <메트로폴리스(Metropolis, 1927)>, <베를린: 대도시의 교향곡(Berlin: Symphony of a Great City; Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt, 1927)> 등의 대도시 영화, <마지막 웃음(The Last Laugh; Der Letzte Mann, 1924)>, <기쁨 없는 거리(The Joyless Street; Die freudlose Gasse, 1925)>, <판도라의 상자(Pandora’s Box; Die Büchse Der Pandora, 1929)>, <淪落女の日記(Diary Of A Lost Girl; Das Tagebuch Einer Verlorenen, 1929)>와 같은 일련의 멜로드라마 영화는 이 당시 독일 영화의 성과를 집약하는 단적인 예라고 할 수 있다. 이들 영화는 무성흑백 영화에 잘 어울리는 빛과 어둠의 시각적 대조, 전후 격동기의 독일 상황과 중첩된 대도시의 현재와 미래, 그리고 그 속에 처한 사람들의 고통을 잘 표현하고 있다. 독일 표현주의 영화는 브랜드 가치를 가진 배우나 감독, 복잡한 내포를 가진 서사를 동원하거나, 문학 영역의 문화 자본을 활용함으로써

9) 톰 거닝(Tom Gunning)이 초창기 영화를 고전할리우드영화와 구분하기 위해 사용한 표현으로, 그에 의하면 초창기 영화는 관객을 서사로 통합시키기보다는 흥미로운 장면들을 통해 시각적 호기심을 부추기고 쾌락을 제공하는 데 치중했다. Tom Gunning, “The Cinema of Attractions”, Thomas Elsaesser Ed., *Early Cinema*(London: British Film Institute, 2008), pp. 58-59. ‘볼거리 영화’에 대한 체계적인 설명은 Richard Abel Ed., *Encyclopedia of Early Cinema*(New York: Routledge, 2010), pp. 124-127를 참고할 수 있다.

10) 2장에서 거론하는 영화들은 현재 통용되는 제목을 사용하고, 3장 이하에서는 당대적 의미를 감안해서 그 당시 통용되었던 제목을 사용하고자 한다.

할리우드영화에 대한 예술적 대안을 형성하였다.¹¹⁾ 이를 통해서 독일영화의 시장 지배력은 더욱 강화되었다. 1920년대 독일영화가 이루어낸 성과들을 안톤 케에스(Aton Kaes)같은 영화사가는 패전 후 독일의 정체성을 그들이 오랫동안 존중해온 문화와 예술에서 찾으려는 시도로 이해하기도 한다.¹²⁾

1920년대 독일영화계에서 활동했던 인력들 중 다수가 이후 할리우드영화계에 이주함으로써 독일영화의 성과는 할리우드영화에 이전되었다. 물론 이들의 할리우드 이주는 프리츠 랑의 경우처럼 1933년 나치의 등장 이후 신변의 위협을 느낀 유대계 영화인들이 대부분이었다. 할리우드 이주 후 비교적 성공을 거둔 예를 들자면 영화감독으로는 에른스트 루비치, 요제프 폰 슈테른베르크, 프리드리히 무르나우를, 영화배우로는 에밀 야닝스나 마를레네 디트리히 정도를 꼽을 수 있다.¹³⁾ 물론 2차 세계대전 종전까지 지속적으로 할리우드에서 자신의 영화 경력을 성공적으로 지속시킨 사람은 거의 없었다. 에른스트 루비치, 프리츠 랑 정도만 그런 예로 꼽을 수 있을 것이다. 프리드리히 무르나우는 교통사고로, 요제프 폰 슈테른베르크는 지나친 할리우드화의 역할용으로, 그리고 영화배우 중에는 요제프 폰 슈테른베르크와 단짝을 이룬 마를레네 디트리히는 팜므 파탈 이미지의 소진으로, 에밀 야닝스는 나치 영화계로의 복귀로 할리우드에서의 생명력을 소진했다.

11) Malte Hagener, *Moving Forward, Looking Back*(Chicago: Univ. of Chicago Press, 2007), p. 69.

12) Aton Kaes, *Shell Shock Cinema*(Princeton: Univ. of Princeton Press, 2009), p. 5.

13) 독일의 저명한 영화 예술가들과 기술자들이 할리우드로 이주하기 시작한 것은 1925~1926경이다. 이때 에른스트 루비치, 프리드리히 무르나우(이상 감독), 폴라 네그리, 콘라트 바이트, 에밀 야닝스(이상 배우), 에리히 포머(제작자)가 독일을 떠났다. 할리우드가 이처럼 독일 인력을 흡수한 것은 할리우드영화의 수준을 높이고자 하는 의도도 있었지만, 다른 한편으로는 독일 인력을 독일영화계에서 제거함으로써 그 당시 영화 시장에서 가장 무서운 경쟁자였던 독일을 압도하고자 하는 의도도 있었다. Siegfried Kracauer, *op. cit.*, p. 135.

2.2. 나치 시대

독일영화계는 1933년 나치의 정권 장악 이후 급격한 변화를 겪는다. 앞에서 이야기한 것처럼 독일영화계는 비교적 일찍부터 정권 차원의 보호와 감독을 받으면서 성장해왔다. 1918년 우파영화사의 설립은 거대 기업의 설립으로 해외 영화계와의 경쟁을 유발했다는 점에서 긍정적인 사건이었다. 그리고 바이마르 공화국 이후 시행된 완화된 영화 검열은 자국 영화 산업의 지속적 발전을 이끄는 정권 차원의 지원책이었다. 1920년 5월에 제정된 영화법은 검열위원회에 의한 사전 승인을 얻은 영화만이 독일영화관에서 상영될 수 있게 했다. 뮌헨과 베를린에 설치된 검열위원회 중 어느 한 곳의 승인을 얻은 영화는 기타 지역에서 자유롭게 상영될 수 있었다.¹⁴⁾ 바이마르 공화국 역시 검열 제도를 가지고 있었으나 그다지 억압적인 것은 아니었다. 그러나 나치의 국민계몽선전부장 파울 요세프 괴벨스(Paul Joseph Goebbels)는 영화에 대한 통제와 감독을 더욱 강화했다. 그는 나치 이데올로기의 선전에 영화를 적극적으로 동원하기 위해 다양한 조치를 취했다. 그는 영화를 정치, 교육, 예술 등 복잡한 기준을 동원하여 모든 영화를 등급화했는데, 1939년 기준으로 총 11개의 등급이 나뉘져 있었다. 나치의 기준에 가장 부합하는 영화에는 “정치적으로, 그리고 예술적으로 특별히 가치 있는”이라는 등급을 부여하고,¹⁵⁾ 그 기준에 부합하는 영화에는 흥행세(entertainment tax)¹⁶⁾ 감면과 같은 혜택을 주었다. 또 그는 외화 배급 쿼터제를 강화하였다. 독일은 공격적으로 세계 시장을 확장하고 있던 할리우드에 맞서 조직적 저항을 보여준 유일한 나라였다. 독일은 이른바 ‘동시발생법(Kontingenzaesetz)’를 1926년부터 시행하였다. 이 법은 독일영화를 해외에 수출한 만큼 외국영화를 수입할 수 있도록 한 것으로 일종의 ‘보상시스

14) Peter Jelavich, *op. cit.*, p. 128.

15) David Welch, *Propaganda and the German Cinema*(New York: St. Martin's Press, 2001), pp. 15~16.

16) Peter Jelavich, *op. cit.*, p. 152.

템'이라고 할 것이다.¹⁷⁾ 그런데 나치는 이 법에서 '독일영화'의 기준을 한층 강화하였다. 한 영화가 '독일영화'로 인정받기 위해서는 그 영화의 제작에 참여한 인력 모두가 독일인 혈통임을 증명할 수 있어야 했다.¹⁸⁾ 이로 인해서 유대인 혈통의 영화인들이 독일영화계에서 멀어졌고, 결과적으로 독일영화의 질적 수준은 저하되었다. 독일영화사들은 오히려 이 법을 흥행성이 있는 할리우드영화 수입을 위한 매개로만 생각함으로써 쿼터 획득용 영화를 양산했다. 지크프리트 크라카우어에 의하면, 이런 영화들 중 상당수는 개봉되지 않았고, 쿼터 획득 증명서는 영화 중개인들에 의해서 주식처럼 사고 팔렸고, 할리우드영화사들은 이런 쿼터 획득 증명서를 얻거나 독일 현지에서 쿼터용 영화를 제작하여 쿼터제의 허점을 파고들기도 했다. 쿼터제는 결과적으로 독일영화의 질적 수준을 높이지도 못했고 오히려 할리우드의 영향력을 확대하는 결과만을 초래했다.¹⁹⁾ 우파사와 미국 내 배급 계약을 맺었던 파라마운트사의 경우 계약 종료 시점인 1930년에는 우파사 작품을 미국 내에서 한 편도 개봉하지 않았다.²⁰⁾

바이마르공화국이 폭넓게 보장하고 있던 영화 제작의 자유를 나치 정권은 상당 부분 제한했다. 1934년 2월 16일에 발표된 나치 정권의 영화법(Lichtspielgesetz)은 영화 제작 과정을 철저히 통제하려는 의도를 보여주었다. 이 법은 영화 제작 전 시나리오의 사전 검열, 제작 후 필름 검열을 조문화했다.²¹⁾²²⁾ 그리고 괴벨스는 사적인 차원에서 영화 비평을 금지시키기도

17) Wolfgang Jacobsen & Anton Kaes & Hans Helmut Prinzler 저, 이준서 역, 『독일영화사』 (이화여대 출판부, 2004), 112쪽.

18) Martin Loiperdinger, "State Legislation, Censorship, and Funding", Tim Bergfelder, Erica Carter and Deniz Göktürk Ed., *op. cit.*, p. 151.

19) Siegfried Kracauer, *op. cit.*, p. 133.

20) Kerry Segrave, *Foreign Films in America*(Jefferson: McFarland & Company, Inc., 2004), p. 66.

21) 飯田道子, 『ナチスと映畫』(中公新書, 2008), 51~52쪽.

22) 1934년 시행된 나치 영화법은 1939년의 일본영화법과 1940년의 조선영화령의 기본 형이 된 것으로, 나치의 영화법이 영화검열에 주 목적인 반면, 일본영화법과 조선영화령은 이보다 광범위한 내용을 포함하고 있다. 독일과 일본에서 1930년대에 시행된 영화법의 차이에 대해서는 岩崎昶, 『ヒトラと映畫』(朝日新聞社, 2003), 79~88쪽 참고.

했다.²³⁾

이처럼 나치 정권은 채찍과 당근 정책을 이용하여 자국 영화 제작을 통제하려 했고, 영화 제작사들은 이런 시책들의 영향으로 자국 시장에서 독점적인 지위를 확보할 수는 있었지만, 그 반대급부로 영화 창작의 자유는 몰수당할 수밖에 없었다. 이로 인해 나치 시대인 1933년부터 1945년까지 독일 영화계는 할리우드를 제외하면 가장 많은 영화를 제작하는 곳 중의 하나가 된다. 그 10여 년 간 1,097편의 장편영화가 제작되었다는 사실²⁴⁾은 그 당시 독일영화계의 모습을 단적으로 보여준다. 그 과정에서 나온 가장 주목할 만한 영화는 영화배우로 시작해 감독으로 데뷔한 레니 리펜슈탈(Leni Riefenstahl)의 일련의 선전영화 <의지의 승리(Triumph Of The Will; Triumph Des Willens, 1934)>, <올림피아1: 민족의 제전(Olympia Part One: Festival Of The Nations; Olympia 1. Teil - Fest der Völker, 1938)>, <올림피아2: 미의 제전(Olympia Part Two: Festival Of Beauty; Olympia 2. Teil - Fest der Schönheit, 1938)>였다. 그녀가 만든 영화는 나치에 의해 “정치적으로 가치 있는” 영화로 평가받았다.²⁵⁾ 특히 제11회 베를린 올림픽 상황을 담은 <올림피아>는 이념이나 체제를 떠나 미국, 프랑스 같은 서방 국가는 물론 식민지 조선에서도 열광적인 반응을 이끌 만큼 세계적으로 칭송받은 작품이었다.

23) 괴벨스는 “예술에 대한 보도에 가치관이 개입되어서는 안된다”고 말하면서 영화 내용에 대한 간단한 소개, 영화의 예술성에 대한 짤막하고 긍정적인 코멘트만 허용했다. 그는 그동안 영화 평론가들이 영화의 정치적 함의를 무시한 채 미적인 면만 판단하는 ‘실수’를 저질러왔다고 보았다. 여기에는 선전영화에 대한 부정적 의견을 억압하려는 정치적 의도와 함께 자국 영화 산업의 수익이 떨어지는 것을 방지하려는 경제적 의도도 포함되어 있었다. Audrey Salkeld 저, 허진 역, 『레니 리펜슈탈 금지된 열정』(마티, 2009), 327쪽.

24) David Welch, *op. cit.* p. 36.

25) *Ibid.*, p. 16.

3. 식민지 조선 외화 배급계의 사정

일제 식민지 시대 영화 배급은 영화 상영과 더불어 가장 뜨거운 경쟁 무대였다. 그러나 영화 산업이 영화관이라는 물리적 공간을 사업의 중심에 놓고 이루어지는 안정성을 가지고 있었다면 영화 배급은 다분히 투기적 성격이 짙었다. 그 당시 배급업자들은 영화의 흥행성을 과학적으로 예측할 수 있는 능력이 별로 없었기 때문에 해외 흥행 성적을 기준으로 과도한 배급 경쟁을 벌였다. 그러다 보니 배급 비용이 터무니없이 상승하는 경우도 있었다.²⁶⁾ 식민지 시대 영화 배급업자들은 주로 할리우드 메이저 스튜디오 작품을 배급했다. 이들은 각기 특정 스튜디오와 계약을 맺어 특약점 내지 대리점 기능을 했다. 그 외 일본 영화나 유럽 영화도 배급의 대상이 되기는 했지만 굳이 특정 회사와 단독 계약을 맺을 정도로 큰 비중을 가지지는 않았다.²⁷⁾ 일본 영화는 1930년대 중반 이후 일본 영화의 작품성이 어느 정도 인정받기 전까지는 대중에게 별다른 소구력(訴求力)을 가지지 못했다. 그리고 프랑스영화 역시 1930년대 자크 페데(Jacques Feyder), 줄리앙 뒤비비에(Julien Duvivier), 마르셀 카르네(Marcel Carné) 등 시적 리얼리즘(Poetic Realism) 영화로 식민지 대중에게는 ‘문예영화’의 대명사처럼 여겨지기도 했으나²⁸⁾ 단독으로 계약이 이루어질 정도는 아니었다.

독일영화나 프랑스 영화의 경우 먼저 일본 배급업자들과 해당 국가 배급업자 사이의 계약을 통해서 일본에서 상영한 후 일본 업자들이 식민지 조선 업자들과의 계약을 통해 식민지 조선에 배급하는 간접 배급 방식을 취했다.

26) 그 당시 외화의 배급을 놓고 배급사들 간에 벌어진 ‘배급 전쟁’에 대해서는 김승구, 「1920년대 후반 식민지 조선에서의 일간지를 통한 영화 홍보 양상 연구」, 『정신문화연구』 11호(한국학중앙연구원, 2010. 3), 269쪽 참고.

27) 그 당시 외화의 배급 상황에 대해서는 어일선(「1920년대 말 영화 배급 및 상영에 관한 연구」, 『영화연구』 32호(한국영화학회, 2007. 7.)), 이호걸(「1920~30년대 조선에서의 영화배급」, 『영화연구』 41호(한국영화학회, 2009. 9.))이 이미 정리해놓은 바 있다.

28) 김호영, 『프랑스 영화의 이해』, (연극과인간, 2008), 25쪽.

이 당시 일본에서 독일영화나 프랑스영화 등 유럽 영화를 배급했던 배급사로는 이호걸이 거론한 ‘엠펜이어사’, ‘삼영사(三映社)’, ‘동화상사영화부(東和商社映畫部)’²⁹⁾, ‘구미영화사(歐米映畫社)’ 등³⁰⁾이 있었다. 그리고 식민지 조선에서는 기신양행(紀新洋行)이 이창용(李創用)에 의해 1927년 설립되어 외화 배급을 시작하면서 유럽 영화도 같이 취급했다. 기신양행의 경우 여타 식민지 조선의 배급업자와는 달리 일본 업자들을 거치지 않고 직접 배급하는 경우도 있었다.³¹⁾ 이런 경우 일본보다 먼저 식민지 조선에 상영되는 이례적인 일이 벌어지게 된다.³²⁾ 기신양행 외에는 동양영화회사(東洋映畫會社), 국광영화사(國光映畫社)³³⁾ 등이 독일영화를 취급했다. 동양영화회사는 1929년 조선영화 제작과 외국영화 배급을 목적으로 창립되었으며, 책임자는 이서구(李瑞求), 김홍진(金弘鎭)이었다. 외국영화 첫 배급 작품은 독일영화 <왈츠의 꿈>이었다.³⁴⁾ 그러나 식민지 시대 독일영화를 지속적으로, 가

29) 동화상사는 카와기타 나가마사(川喜田長政)가 1928년 설립한 영화 배급사로서 주로 독일영화를 취급했다. 그는 한 해 전인 1927년 우파영화사의 일본 배급처였던 타구치상점(田口商店)에 취직했다. 타구치상점은 프리드리히 무르나우의 <파우스트>, 아놀트 판크(Arnold Fanck)의 <聖山(The Holy Mountain; Der heilige Berg, 1926)> 등 걸작을 소개했지만, 1928년경에는 채산성의 문제로 해체되었다. 佐藤忠男, 『キネマと砲聲』(岩波書店, 2004), 31~32쪽.

30) 이호걸, 앞의 논문, 129~130쪽.

31) 식민지 시대 일간지에 게재된 영화 광고를 보면 대체적으로 제공처가 명시되어 있다. ‘○○○社 제공’이라고 되어 있는 경우, 이 회사는 일본 배급사로부터 배급 분배를 받은 대리점이 아니라 외국 배급사와 일본 내 배급 계약을 맺은 일본이나 식민지 조선의 배급사다. 1930년 4월에 개봉된 <판도라의箱子>의 시사평에는 ‘東洋映畫社 提供’이라는 문구가 붙어 있다. 『『판도라의箱子』獨逸 네로社 映畫』, 《中外日報》(1930. 4. 7).

32) 이런 사례는 드물지만 가끔 있었는데, 이는 1930년대 이후의 일이다. 그 전까지는 대부분 일본에 수입된 영화들이 식민지 조선에 소개되는 형식을 취했다.

33) 국광영화사는 박원철(朴源鐵)이 경영하던 회사로 1930년대 중반쯤 설립되어 그 당시 우파영화사와 더불어 독일 이대 제작사로 꼽히던 토비스(Tobis)영화사의 대리점 역할을 했다. 『國光配給者變更』, 《朝鮮日報》(1939. 3. 9).

34) 『洋映畫會社 歐州映畫 配給 開始』, 《朝鮮日報》(1929. 8. 9).

장 많이 소개한 회사는 일본계 배급사인 동화상사였다.

식민지 조선에 외화 배급을 중심으로 다양한 배급업자들이 활동하고 있었다는 사실은 확실하지만 그들의 구체적인 활동 상황에 대해서는 정확히 파악하기 힘들다. 뚜렷한 목적의식과 사업체를 가지고 지속적으로 활동한 예가 별로 없을뿐더러, 참고할 만한 영업 문서가 남아 있지 않기 때문이다. 그런 탓에 그 당시 일간지 보도 내용을 통해서 간접적이고 단편적으로만 활동 상황을 확인할 수 있다.

그러나 이런 방법도 그리 완벽한 것은 아니다. 배급된 외화 모두가 일간지에 광고되었다고 단정할 수 없기 때문이다. 그럼에도 불구하고 그 당시 영화 광고 내지 영화 글 등을 종합적으로 고려하면 어떤 경향성은 확인할 수 있다. 그 경향성이란 외화 중 대다수는 할리우드영화였고 유럽 영화는 매우 드물게만 식민지 조선에 배급되었다는 것이다. 특히 독일영화의 경우 일간지에 소개된 영화³⁵⁾는 1920년에서 1940년까지로 한정할 경우 채 100편이 되지 않는다. 이는 매년 2~3편 정도에 지나지 않는 것이다.

이런 현상은 몇 가지 측면에서 설명이 가능할 듯하다. 우선 고려해야 할 점은 1920년대 후반 이후 할리우드영화로의 경사가 가속화되어 여타 영화들이 설 자리가 좁아졌다는 것이다. 특히 독일영화의 경우 이미 앞에서도 언급한 바 있듯이 1933년 나치의 정권 장악 이후 선전영화로의 재편 움직임이 일어나면서 그나마 가지고 있었던 대할리우드 경쟁력을 상당수 상실했다는 것도 반드시 덧붙여야 할 사항이다. 그리고 마지막으로 식민지 조선 내의 상황이다. 주지하다시피 1934년부터 시행된 ‘활동사진 영화 취체규칙(活動寫眞 映畫 取締規則)’ 중 외국영화에 대한 상영제한 규정이 마련되었다. 외화 쿼터는 1934년 말까지 3/4 이내, 1936년 중반에는 2/3 이내,

35) 일간지에 영화 소개 기사가 실렸다고 모두 식민지 조선에 개봉된 것은 아니다. 어떤 경우는 일본 수입 소식을 전한 것도 있고, 어떤 것은 해외 개봉 소식을 전한 것도 있다. 아놀트 팡크의 산악영화(山岳映畫) <몬썬란의 嵐>의 경우 일간지 소개 기사 말미에는 ‘未輸入’이라고 덧붙여 놓고 있다. 「獨逸 우야社 作品 몬썬란의 嵐, 아놀트 팡크 博士 原作 監督, 《朝鮮日報》(1931. 8. 3). 그런데 이 영화는 이후 수입되었다. 이 글의 4장에 제시된 <표 1> 참조할 것.

1939년 이후에는 1/2로 조정되도록 되어 있었다.³⁶⁾ 그러나 중일전쟁 이후 악화된 외환 사정으로 인해 일본 대장성에 의해 외화 수입 차단이 실시되면서 한때 외화의 수입이 전면 보류되는 사태에까지 이르기도 했다. 13개월여 동안 지속된 이 사태로 인해서 가장 큰 타격을 입은 것은 할리우드영화 산업과 할리우드영화 배급과 상영을 위주로 한 조선 영화계였다. 수입 전면 보류 사태는 영화계의 탄원과 미국 영화업자들과 일본 간의 협상으로 그 이후 해소되었지만 미국과 일본 간의 외교 상황 악화와 뒤이은 태평양전쟁으로 인해 미국 영화업자들이 일본에서 수익을 얻는 것은 매우 어려워졌다.³⁷⁾ 비단 할리우드영화뿐만 아니라 1943년경부터는 거의 전면적으로 외화 수입이 차단되었다. 이런 상황 속에서 1940년대 초반 이후 독일영화는 식민지 조선의 영화관에서 점점 찾아보기 어려워졌다.

4. 식민지 조선과 독일영화들

4.1. 개봉작들의 흐름

식민지 시대 독일영화가 조선 내에 본격적으로 소개된 것은 1920년대 중반의 일이다. 영화 상영 초창기인 1910년대 영화관에서 상영된 영화들은 대체로 프랑스, 미국, 이탈리아 등 영화 발명 이후 기술적으로 앞선 나라들에서 제작된 영화들이었다. 프랑스의 파테사(Pathé), 미국의 유니버설사(Universal), 이탈리아의 암브로시오사(Ambrosio), 치네스사(Cines)의 영화들은 대체로 1~2릴 가량의 길이를 가진 단편 실사나 극영화로 시작하여 연속영화(serial films),³⁸⁾ 장편영화로까지 이어졌다.

36) 조준형, 「일제강점기 영화정책」, 김동호 외 저, 『한국영화 정책사』 (나남출판, 2005), 81쪽.

37) Robert Sklar, *op. cit.*, p. 225.

38) 식민지 시대에는 ‘련속(연속)대사진’이라는 용어를 사용했다. 「유락관에 대사진」,

연속영화는 프랑스 고몽사(Gaumont)에서 제작되어 이후 파테 미국지사와 유니버설사도 제작에 뛰어들 정도로 1910년대 중반에 활발히 제작되었는데, 1910년대 식민지 조선 대중에게 큰 사랑을 받았다. ‘쥬-부/후완쓰마’라는 제목으로 소개된 프랑스 고몽의 <(Fantômas, 1913~1914)>, <吸血鬼(Les vampires, 1915)>, <쥬뎃꾸스/쥬텍구스(Judex, 1916)>, 유니버설사의 <名金(The Broken Coin, 1915)>, <쾌한 로로->, <사자의 爪>, <曲馬團의 化>, <赤手袋>, 파테 미국 지사의 <鐵의 爪(iron claw, 1916)>, <魔海>, <的의 黑星>, <伯林的 狼>, <眞鍮의 탄환>, <鐵의 手袋> 등³⁹⁾이 1920년대 초반까지 인기를 얻었다. 연속영화는 대체로 변장술이 뛰어난 희대의 범죄자를 형사(탐정)가 추적하여 소탕하는데 이 과정에서 형사(탐정)와 범죄자 사이의 대결이 펼쳐진다는 점에서 범죄영화, 탐정영화, 활극(액션영화)의 특징을 가지고 있다.⁴⁰⁾

연속영화의 시초는 프랑스 에클레르사(Société Française des Films Éclair)가 1911년부터 내놓은 <지고마(Zigomar, 1911)> 시리즈이다. 변장술의 귀재 지고마가 벌인 보석 강탈 사건을 경찰이 추적하는 내용의 이 영화는 1910년대 초반 미국에서 개봉되어 큰 인기를 끌었고, 이후 일본, 식민지 조선에까지 상영되었다. 이 영화는 릴 세 개짜리 영화로 ‘미국 영화 제작자들에게 수천 피트 필름 위에 강력한 흥미를 유발할 수 있는 서사를 전개시켜 나가야 하는지를 보여준 모델’⁴¹⁾ 역할을 하기도 했다.

이후 <지고마>와 비슷한 범죄영화, 탐정영화들이 미국과 프랑스에서 연속영화의 포맷으로 제작되기 시작했다. 이들 영화에서 서사는 한 번에 완결되지 않고 2권 남짓의 단편 6~20편으로 분할되어 있다. 매회 마지막에는

《每日申報》(1917. 5. 24)

39) 연속영화 목록은 《每日申報》에 게재된 영화관 광고를 조사한 결과로, 한국영상자료원에서 발간된 자료집(『신문기사로 본 조선영화1911~1917』(한국영상자료원, 2008); 『신문기사로 본 조선영화1918~1920』(한국영상자료원, 2009))을 활용했다.

40) 中條省平, 『フランス映畫史の誘惑』(集英社, 2003), 48~55쪽.

41) Richard Abel, *Americanizing the Movies And "Movie-Mad" Audiences*(Berkeley: Univ of California Press, 2006), p. 190.

반드시 주인공이 탄 자동차가 절벽에서 바다로 떨어지거나 여주인공이 악한에게 손발을 묶여 있는 선로에 급행열차가 돌진하는 등 위기일발의 장면을 설정해서, 관객이 다음 장면을 보기 위해 영화관을 찾지 않을 수 없도록 했다.⁴²⁾ 그 당시 영화관에서는 매주 2편씩 동시 상영하는 방식을 취했으며, 때로는 전화를 일정 기간에 집중적으로 상영하기도 했다.⁴³⁾ 그리고 1910년대 후반에는 미국 블루버드사(Blue Bird Production Company) 영화, 일명 ‘블루버드영화’가 일본에 수입되어 대중적 성공을 거두었는데,⁴⁴⁾ 이들 영화는 식민지 조선에서도 인기를 끌었다.

암브로시오사는 프랑스나 미국과는 달리 장편영화 전략을 구사하여 그 당시로서는 꽤 긴 러닝 타임의 영화를 선보이고 있었고 결과적으로는 할리우드영화의 장편화를 추동했다. 그러나 식민지 조선 시장에서 시리즈 영화만큼의 명성을 얻지는 못했다.

이에 반해 독일영화는 1910년대 식민지 조선의 영화관에 거의 소개되지 못한 것으로 보인다. 1910년대 당시 영화관에서 개봉된 영화의 실태를 확인할 수 있는 유일한 자료인 《每日申報》 기사나 광고란을 살펴봐도 독일영화라고 특정할 수 있는 영화는 눈에 띄지 않는다. 이는 대중적으로 호응 받을 만한 영화를 만들지 못한 독일영화의 상황, 그리고 1차 세계대전으로 인한 독일영화산업의 침체 및 해외 시장 차단 등을 그 이유로 꼽을 수 있다. 1920년대 들어서면서 식민지 조선의 영화 시장에 대한 할리우드의 장악력이 강해지면서 여타 국가의 영화들이 설 자리를 상실해갔다는 점을 이미 지적한 바 있거니와 이로 인해 프랑스영화나 이탈리아영화는 큰 타격을 받았지만 아이러니하게도 독일영화는 오히려 식민지 조선의 영화 시장에서 일정한 지분을 형성하게 되었다. 1920년대 예술적 감성이 풍부한 독일영화들

42) 永嶺重敏, 『怪盜ジゴマと活動寫眞の時代』(新潮社, 2006), 71쪽.

43) 1920년 4월 4일 우미관에서는 ‘名金大會’라고 해서 22(23)편 44(46)권에 이르는 <名金>을 4월 8일까지 5일간 매일 밤 집중적으로 상영하는 이벤트를 실시했다(『廣告』, 《每日申報》(1920. 4. 5)), 또 그해 9월에는 단성사에서도 비슷한 성격의 이벤트를 마련했다(『廣告』, 《每日申報》(1920. 9. 8)).

44) Mitsuyo Wada-Marciano, *Nippon Modern*(Hawai'i: Univ. of Hawai'i Press, 2008), p. 1.

이 소개되기 시작하면서 식민지 대중에게 호응을 얻기 시작한 것은 1920년대 초반쯤이다.⁴⁵⁾⁴⁶⁾

이는 미국 영화 시장에서의 독일영화에 대한 반응도 한 몫 한 것으로 보인다. 1920년 ‘passion’이라는 제목으로 상영된 에른스트 루비치의 <마담 뒤바리>는 할리우드영화계에 엄청난 불안을 조성했다. ‘독일 침공(German Invasion)’이라는 말이 나돌 정도로 할리우드영화계는 긴장하여 이 영화뿐만 아니라 독일영화 상영에 반대하는 시위 내지 폭동을 일으킬 정도였다. 이는 독일영화의 미국 시장 잠식이 가속화되면서 미국 영화사들의 영화 시장에서의 지배력 축소, 그리고 영화 인력들의 실업에 대한 공포가 겹쳐져 일어난 현상으로, 이에 대해서 일부 저널리스트는 할리우드영화의 질적 수준 향상만이 그 대안임을 비꼬기도 했다. 이런 현상은 그 당시 독일영화가 예술적으로 할리우드영화를 능가했다는 사실을 보여준다.⁴⁷⁾

미국 영화 시장의 반응이 식민지 조선을 포함한 일본 영화 시장에 큰 영향을 미쳤던 당시, 식민지 조선의 배급업자는 미국 영화 시장의 반응에 기반해서 수입할 영화를 선정하고, 관객은 해외의 명성에 자극받아 그런 영화들이 식민지 조선에 수입되기를 고대하기도 했다. 예술영화로서의 독일영화의 이미지는 이런 방식으로 식민지 조선에 이식된 것이다.

1920년대 중반부터 본격적으로 소개되기 시작한 독일영화는 외화의 전면적 차단이 이루어지기 직전인 1940년대 초반까지 식민지 조선의 영화 시장

45) 영화사가 이영일은 1920년대 초반에 주로 수입된 영화는 할리우드영화나 프랑스영화였으며 독일영화의 수입은 미미했다고 말한 바 있다. 그 당시 소개된 독일영화로는 로베르트 비네의 <칼리가리 박사의 밀실>, 에른스트 루비치의 <마담 뒤바리>, 프리드리히 무르나우의 <지킬 박사와 하이드> 등을 꼽고 있다. 이영일, 『한국영화 전사』 (소도, 2004), 91~95쪽.

46) 1920년대 독일에서는 재정 안정성의 위기로 인한 장편 오락영화의 일시적 감소에 대응하여 우파를 중심으로 간단한 주제를 가진 소위 ‘문화영화(Kulturfilm)’로 알려진 다큐멘터리 영화를 다수 제작했다. Siegfried Kracauer, *op. cit.*, pp. 141~142. 식민지 조선에도 어느 정도 유입되었을 것으로 생각되지만, 확인상의 어려움이 있어 이 글의 논의 대상에서는 제외한다.

47) Kerry Segrave, *op. cit.*, pp. 22~26.

에 선을 보인 것으로 보인다.

식민지 시대에 소개된 독일영화의 완벽한 목록을 제시하기는 어렵지만 당시의 일간지나 잡지 자료를 참고하면 다음과 같다.⁴⁸⁾

<표 1> 식민지 시대에 개봉된 독일영화 목록(1920~1945)

일련 번호	영화 제목		제작 년도	상영 년도
	원어 제목	개봉 당시 제목		
1	미상	후아리오의 연애	미상	24
2	Anna Boleyn	디셉션	20	26
3	Pietro der Korsar	해적 피에트로	25	26
4	Madame DuBarry	마담 뒤바리	19	미상
5	Der Januskopf	지킬 박사와 하이드	20	미상
6	Das Cabinet des Dr. Caligari	칼리가리 박사의 밀실	20	미상
7	Variété	바리에테(曲藝團)	25	27
8	Der Letzte Mann	最後의 人	24	28
9	Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt	柏林(大都會交響樂)	27	28
10	Dr. Mabuse	닥터 마부제	22	29

48) 독일영화의 범위에는 할리우드영화제작사일지라도 감독과 주연 배우가 독일인일 경우도 포함시킬 수도 있을 것이다. 이는 그 당시 식민지 조선 관객에게 그들 감독과 주연 배우는 그들이 이전에 독일영화에서 보여준 예술성을 유지하다고 있다고 인식하는 경향이 있기 때문이다. 영화감독 프리드리히 무르나우는 비교적 이른 시기에 할리우드에 진출한 감독으로 할리우드에서 제작한 <선라이즈(Sunrise: A Song of Two Humans, 1927)>의 경우는 독일영화의 분위기를 유지하고 있다. 그리고 영화배우 에밀 야닝스도 프리드리히 무르나우와 비슷한 시기에 할리우드에 진출해서 몇 편의 인상적인 연기를 펼쳤는데 그 당시 조선 관객은 <最後의 人>에서 받은 인상으로 그를 할리우드 배우라기보다는 여전히 독일 배우로 인식하는 경향이 있었다. 그는 할리우드에 정착하지 않고 이후 독일로 귀국해서 나치 선전 영화의 대표적인 배우로 활동하게 되었다. 이런 경우들을 고려할 때 독일영화의 범위를 조금 더 확장할 수 있겠지만, 이와 반대로 요제프 폰 슈테른베르크와 마를레네 디트리히처럼 완전히 할리우드에 동화된 경우도 있기 때문에 논란의 여지가 있다. 따라서 이 글에서는 제작사를 독일영화 규정의 기준으로 삼았다. 이는 괴벨스의 기준이기도 했다.

22 인문논총 제64집 (2010)

일련 번호	영화 제목		제작 년도	상영 년도
	원어 제목	개봉 당시 제목		
11	Faust	파우스트	26	29
12	Metropolis	메트로폴리스	27	29
13	Die Apachen von Paris	아팻슈	27	29
14	Ein Walzertraum	왈츠의 꿈	25	30
15	Geheimnisse des Orients	東洋의 秘密	28	미상
16	Wolga Wolga	쉴가	28	30
17	Die Büchse Der Pandora	판도라의 箱子	29	30
18	Zhivoy trup	산송장	29	30
19	Heimkehr	歸鄉	28	31
20	Das Tagebuch Einer Verlorenen	淪落女の 日記	29	31
21	Die wunderbare Lüge der Nina Petrowna	니-나, 페트로브나	29	31
22	Frau im Mond	月世界の 女子	29	31
23	Die letzte Kompanie	最後の 군대	30	31
24	Der blaue Engel	歎息하는(의) 天使	30	31
25	Der unsterbliche Lump	不滅의 放浪者	30	32
26	Der weiße Teufel	白魔	30	32
27	미상	假面の 王者	미상	32
26	Im Geheimdienst	愛國者	31	32
28	Die 3 Groschen-Oper	거지 오페라(三文 오페라)	31	32
29	미상	旅愁	미상	32
30	Mädchen in Uniform	制服의 處女	31	33
31	Der Raub der Mona Lisa	모나·리자의 失蹤	31	33
32	Unmögliche Liebe	가을의 女性	32	33
33	Unter falscher Flagge	僞國旗下에서	32	33
34	Sonnenstrahl	봄 소낙비	33	33
35	Die singende Stadt	南國의 哀愁	30	34

일련 번호	영화 제목		제작 년도	상영 년도
	원어 제목	개봉 당시 제목		
36	Reifende Jugend	卒業試驗	33	34
37	미상	激情의 暴風	미상	34
38	Das Testament des Dr. Mabuse	怪人 마부제 博士	33	35
39	Le tunnel	터널	33	35
40	Hanneles Himmelfahrt	한네레의 昇天	34	35
41	Abschiedswalzer	離別曲	34	35
42	Feind im Blut	血의 敵	31	36
43	Du sollst nicht begehren...	뜬구름(浮雲)	33	36
44	Ein Lied für dich	이 밤을 그대와 같이	33	36
45	Ein gewisser Herr Gran	國際間諜團	34	36
46	So endete eine Liebe	잃어진 사랑	34	36
47	Ihr größter Erfolg	밤에 우는 피꼬리	34	36
48	Das Mädchen Johanna	잔따크	35	36
49	The Divine Spark	노래하자 이 밤을	35	36
50	Barcarole	웨니스의 배스노래	35	36
51	Zigeunerbaron	집씨 男爵	35	36
52	Amphitryon	신들의 戲弄	35	36
53	Mazurka	마주르카	35	36
54	미상	青春의 바다	미상	36
55	미상	桃源境	미상	36
56	Der Kongreß tanzt	會議は踊る	31	37
57	Der weiße Rausch	白雪地獄	31	37
58	Tannenberg	タンネンベルグ大會戰	32	37
59	미상	ハンガリー 夜曲	35	37
60	Atarashiki tsuchi	新土/새로운 땅	37	37
61	미상	紅天夢	미상	37
62	Schlußakkord	第九交響樂	36	38

24 인문논총 제64집 (2010)

일련 번호	영화 제목		제작 년도	상영 년도
	원어 제목	개봉 당시 제목		
63	Verräter	스파이戰線お衝く	36	38
64	Condottieri	알푸스 槍騎隊	37	38
65	미상	肉彈山岳戰	미상	38
66	미상	南方特急列車	미상	38
67	Stürme über dem Mont Blanc	몽블랑의王者	30	39
68	Burgtheater	ブルグ劇場	36	39
69	Der Herrscher	支配者	37	39
70	Alarm in Peking	北京の嵐	37	39
71	Verklungene Melodie	타오르는 발칸	38	39
72	미상	回想曲	미상	39
73	미상	大自然と創造	미상	39
74	미상	自殺俱樂部	미상	39
75	미상	水なき海の戰爭ひ	미상	39
76	미상	白日鬼	미상	39
77	M	엠	31	40
78	La Habanera	南方의 誘惑	37	40
79	Die ganz großen Torheiten	人生の馬鹿	37	40
80	Manege	ヴリエテの乙女	37	40
81	Unternehmen Michael	최후의 一兵까지	37	40
82	Capriccio	카프리치오	38	40
83	Les gens du voyage	旅する人々	38	40
84	Olympia 1. Teil - Fest Der Volker	民族의 祭典	39	40
85	미상	人生의 愚弄	미상	40
86	미상	狂亂のモンテカルロ	31	41
87	미상	F.P. 一號應答なし	32	41
88	Olympia 2. Teil - Fest Der Schönheit	美의 祭典	38	41
89	Jugend	青春	38	41

일련 번호	영화 제목		제작 년도	상영 년도
	원어 제목	개봉 당시 제목		
90	Heimat	故郷	38	41
91	Die Hochzeitsreise	祖國に告ぐ	39	41
92	미상	アゼつ(아재후)	미상	41
93	미상	サンモリツの乙女達	미상	41
94	미상	ボートの八人娘	미상	41
95	미상	眞紅の戀	미상	41
96	미상	勝利の歴史	미상	41
97	미상	思い出の圓舞曲	미상	41
98	미상	朝やけ	미상	42
99	미상	晩春の穀	미상	42
100	Wunschkonzert	希望音樂會	40	43
101	미상	急降下爆撃隊	미상	44

위의 표는 식민지 시대 일간지나 잡지 등에 영화 소개 글이나 감상문 내지 비평문의 대상이 되거나 광고에 소개된 독일영화들로, 원 제목, 개봉 당시 제목, 제작년도, 개봉년도를 정리해 놓은 것이다.⁴⁹⁾ 이 중에는 지나치듯

49) 앞에서 언급한 바 있지만 여기서 제시한 101편은 그 당시 발간된 일간지(주로 중앙 일간지)나 잡지의 기사나 광고 중 현재 확인 가능한 영화들로 원제목, 개봉당시 제목, 제작년도, 상영연도만 제시했다. 개중에는 이 사항들 중 일부가 확인 불가능한 것도 있다. 특히 상영연도 미상으로 표시한 것은 상영되었을 가능성은 높으나 이를 뒷받침할만한 확실한 증거가 없는 경우이다. 이 목록은 식민지 시대 조선 대중에게 제공된 영화의 완전한 목록이 아니라 그 당시 경성에서 발간된 한글 인쇄 미디어에 주로 의존한 것이다. 한글로 된 일간지나 잡지에 소개되지 않은 영화도 있을 수도 있고 지방에서만 개봉된 영화도 있을 수 있기 때문이다. 물론 확인 가능한 경우에는 가급적 일본어 정보도 참조했다. 그리고 또 하나 고려할 사항은 그 당시 조선 관객의 영화 관람상의 문제이다. 독일영화가 자주 공개되던 1920년대 후반~1930년대 초에 조선 관객은 주로 단성사(團成社), 조선극장(朝鮮劇場), 우미관(優美館) 등 북촌 소재 영화관을 이용했다. 그러나 일부 지식층 관객은 일본인 전용의 황금관(黃金館), 대정관(大正館), 희락관(喜樂館) 등 남촌 소재 영화관을 종종 이용했다. 따라서 북촌 소재 영화관에서 개봉되지 않았더라도 남촌 소재 영화관에서 개봉된 영화를 보았을 가능

이 언급한 작품도 몇몇 포함되어 있는데, <인생의 愚弄>, <최후의 一兵까지>가 그러한 예들이다. 그 당시 식민지 조선에 소개된 독일영화들 중 다수는 이미 영화사에서 긍정적이거나 부정적이거나를 막론하고 대체로 그 위상이 뚜렷한 영화들이다. 1920년대 중후반에 집중적으로 소개된 <칼리 가리 박사의 밀실>, <ścik터 마부제>, <最後의 人>, <파우스트>, <메트로포리스>, <판도라의 箱子>와 같은 독일 전위 영화,⁵⁰⁾ 아놀트 팡크의 <新土/새로운 땅>, 레니 리펜슈탈의 <올림피아> 2부작, 칼 리터(Karl Ritter)의 <최후의 一兵까지>같은 나치 선전영화 등이 바로 그것이다. <新土/새로운 땅>은 일독 합작 영화로 일본 감독 이타미 만사쿠(伊丹万作)의 불화로 각각 독일판과 일본판으로 만들어진 영화이다.⁵¹⁾ 그리고 <최후의 一兵까지>는 나치의 대표적인 영화감독으로 알려진 칼 리터의 대표작으로, 1차 세계대전 당시 서부전선에서 실행된 총공격 작전 일명 미하엘 작전을 제재로 한 영화이다.⁵²⁾ 이 영화는 1940년 2월에 일본에서 공개되었는

성은 충분하다. 물론 그 당시 배급이나 상영 관행상 외국 영화가 남촌과 북촌의 영화관에 배타적으로 공급되지는 않았겠지만, 그 중 일부는 남촌 소재 영화관에서만 단독으로 공개되었을 가능성도 있다. 따라서 식민지 조선 관객의 독일영화 수용 양상을 검토하는 데 있어서 그 당시 남촌 소재 영화관에서의 개봉 상황도 점검해야만 보다 완벽한 정보를 얻을 수 있을 것이다. 이를 위해서는 남촌 소재 영화관의 영화 광고가 실린 일본어 일간지를 검토해야 할 것이다. 또 하나 한글로 된 민간 일간지가 폐간된 1940년 8월 이후의 영화 개봉 정보를 확인하기 위해서는 그 후까지 계속 발간된 《每日新報》, 《京城日報》 등 총독부 기관지 역시 살펴보아야 한다. 물론 1943년 이후 독일영화까지 포함하더라도 외국영화가 수입되어 개봉되었을 가능성은 그다지 없지만 말이다. 마지막으로 한 가지 더 이야기할 것은 이 목록은 비록 프랑스나 이탈리아 영화 인력이 참여한 영화라 할지라도 제작사가 독일영화사인 경우 포함시켰다는 점이다. 여하튼 이 글은 이와 같은 자료상의 한계를 가지고 있는데, 이는 차후의 과제로 삼고자 한다.

50) 당시 단성사 선전부장 이구영의 회고에 의하면, 이런 독일 전위영화들의 흥행 성적은 그다지 좋지 않았다고 한다. 그의 말에 따르면, <파우스트>는 관객이 1,000명도 되지 않았다. 유장산·이경순·이필우·이구영 편, 『이영일의 한국영화사를 위한 증언록』 (소도, 2003), 235쪽.

51) पीター-B. ハイ, 『帝國の銀幕』(名古屋大學出版會, 2001), 135~137쪽.

52) 飯田道子, 앞의 책, 111~112쪽.

데, 그 당시는 중일전쟁이 한창이던 때였다. 일본의 저명한 영화평론가 이와사키 아키라(岩崎稔)에 의하면, 그 당시 유럽에서 ‘혁명적 전과’를 올리고 있던 일본의 맹방 독일산 전쟁영화라는 이유, 또 전쟁을 초연탄우나 유혈과 같은 차원이 아닌 지적 차원에서 그리고 있어 상투적인 중일전쟁 선전영화에 싫증이 난 일본 관객에게 큰 호응을 받았다고 한다.⁵³⁾

개봉 흐름을 살펴보면 1924년경부터 1945년경까지 독일영화가 개봉되었다. 1935년 이후에 개봉된 영화는 대체로 나치 시대의 영화들로서 그 이전에는 보이지 않던 칼 리터의 <最後の 一兵까지>같은 선전 의도가 깔린 영화들도 보이지만, 개봉작들은 대체적으로 나치 영화 중 다수를 차지하는 오락영화였다.

4.2. 독일영화에 대한 반응

4.2.1. 영화 비평의 양상

영화에 대한 반응은 계급, 성, 인종 등 관객이 처한 사회적 위치, 상영 환경 등에 따라 다양하게 나타날 수 있다. 그리고 그 반응은 일상생활 속에서 가족이나 친구 등 다양한 사회적 관계 속에서 언어나 행동으로 표출될 수 있다. 관람한 영화에 대해서 가벼운 마음으로 감상을 나눌 수도 있고, 아니면 감상평을 일기처럼 써둘 수도 있다. 그리고 영화비평을 전문으로 하는 사람이라면 자신의 비평을 일간지나 잡지 등에 기고할 수도 있다. 또한 특정한 개인이 아니라 특정 사회 전체가 특정 영화를 공유함으로써 보편적으로 받아들여지게 되는 관습도 넓은 의미에서 영화에 대한 반응이라고 할 수 있다.

이와 같이 무수한 반응들이 존재할 수 있지만 사회적으로 표면화되는 것은 대체로 일반 관객의 반응이 아니라 영화비평가나 영화감독 등 영화계 인사들의 반응이다. 특히 저널리즘에 전문적으로 감상이나 비평을 기고하는 사람들은 당대의 가장 대표적인 관객이라고 할 수 있다. 물론 비평가의 계

53) 岩崎稔, 앞의 책, 172~173쪽.

급, 성, 인종, 정치적 신념에 따라 영화에 대한 시각도 다양할 수 있기 때문에 그가 그 당시 관객 일반의 반응을 전형적으로 대표한다고 볼 수는 없을 지도 모른다. 그럼에도 불구하고 그가 표출하는 의견은 일반 관객의 반응이 표면화되기 힘든 시대에는 매우 중요한 자료적 가치가 있다고 하겠다. 특히 일제 식민지 시대처럼 저널리즘이 대중의 목소리를 적극적으로 담아낼 수 없었던 환경에서 이들 일군의 기명 혹은 익명 기고자들의 글은 소중한 가치를 지닌 것이다.

여기서는 식민지 시대 독일영화에 대한 개별적 차원의 반응을 주로 하고 부차적으로는 집단적 차원의 반응까지 일간지에 나타난 감상 내지 비평 기사들 중심으로 살펴보고자 한다.

독일영화는 1920년대 초반부터 식민지 조선에 본격적으로 소개되었지만 1926년까지는 주로 기자에 의한 개봉작 소개에 지나지 않는 글이 주류를 이룬다. 이는 비단 독일영화뿐만 아니라 여타 외국 영화에도 해당되는 사항이다. 이는 아직까지 외국 영화를 보고 나서 느낀 감상이나 비평을 텍스트화한다는 사고를 관객이 가지지 못했고, 그런 텍스트를 저널리즘이 수용한다는 사고도 미처 움트지 않았다는 것을 보여준다. 이는 그 당시 조선영화에 대한 감상이나 비평이 이미 일간지상에 게재되고 있었다는 사실과 비교할 때 다소 의아한 부분이다. 이 문제는 앞으로 심도 있게 탐구되어야 할 사항이겠지만, 아마도 외국영화보다 조선영화보다 서사적 측면과 기술적 측면에서 한층 복잡했기 때문에 일반 관객이 영화에 대한 이야기를 하는 게 쉬운 일이 아니었을 것이라는 사실은 추측 가능하다.

그 당시 개봉작 소개 기사는 일간지의 경우 학예부 연예계 기자가 전담했던 것으로 보이는데, 그 글들은 대체로 개봉작의 감독, 배우, 기술진에 대한 정보와 줄거리, 영화의 의의 등을 담고 있었다. 요즘과는 달리 기자의 글에는 성명이 포함되지 않아서 기사 작성자가 누구인지 알기 어렵다. 영화 기사를 쓰기는 하지만 전문성을 결여한 인사들이 외신이나 배급사가 제공하는 정보에 의존해 기사를 쓰다 보니 굳이 자신의 이름을 밝힐 필요가 없었던 것인지도 모르겠다.⁵⁴⁾

그 당시 일간지에 게재된 영화평은 이와 같은 무기명 기사 외에 기명으로 쓴 글도 종종 보인다. 기명이라고는 하나 대체로 익명에 가까운 별명이어서 그 글의 필자와 친분이 있는 사람이 아니면 알 수 없는 경우가 많다. 물론 심훈(沈薰), 윤기정(尹基鼎 혹은 尹曉峰), 남궁옥(南宮玉) 등 자신의 이름을 걸고 글을 발표한 사람들이 있기는 하지만, 1920년대 중후반에 발표된 영화평 중 다수가 무기명 기사의 경우처럼 자신의 이름을 밝히고서 글을 쓸 만큼 영화 이론이나 기술, 외국영화계 사정에 대한 전문적 지식을 갖추지 못한 아마추어의 글이었다.⁵⁴⁾ 이는 1930년대 초반의 사정과 비교해보면 쉽게 이해할 수 있다. 1930년대 초반 영화평들을 자주 게재한 김유영(金幽影), 서광재(徐光濟), 서항석(徐恒錫) 등은 이전 세대에 비하면 전문가들이었고, 1920년대 중후반의 아마추어 비평가들은 더 이상 존재하지 않았다.

4.2.2. 성격 배우의 대명사 ‘에밀 야닝스’

1920년대 중반부터 1930년대 초반까지 개봉된 영화들 중에서 가장 큰 반응을 얻은 작품은 <바리에테/曲藝團>, <最後의 人>, <伯林/大都會交響樂>, <메트로포리스>, <판도라의 箱子> 등 흔히 1920년대 독일 전위 영화라고 일컫는 영화들이다. 이 영화들에 대해서는 단순한 정보성 기사 외에 영화평이 여러 일간지에 게재되기도 했다.

독일영화로서 대중에게 깊은 인상을 남긴 첫 영화는 에른스트 루비치의 <마담 뒤바리>와 에발트 두퐁(Ewald André Dupont)의 <바리에테/曲藝團>였다. <마담 뒤바리>는 1차 세계대전 후 처음으로 미국에 상영된 독

54) 김승구, 앞의 논문, 272~273쪽.

55) 1920년대 중후반 영화평을 자주 게재했던 사람 중에는 이경손(李慶孫), 이구영(李龜永), 안석영(安夕影) 등이 있다. 그러나 이들은 주로 조선 영화에 대한 글을 썼고 외국 영화에 대해서는 큰 관심을 보여주지 않았다. 이는 그들이 그 당시 조선영화 제작 현장에 관여하고 있었던 탓이라 생각된다. 이와는 달리 심훈, 윤기정, 남궁옥 등은 영화 제작과는 일정한 거리를 두고 있었고, 기술적으로 앞선 외국영화에 더 관심이 있었던 것으로 보인다. 이것이 영화평론가들이 이분화된 듯이 보이는 이유라고 할 수 있다.

일영화로서 주연 배우 에밀 야닝스와 폴라 네그리의 열정적인 연기에 미국 관객을 사로잡았다.⁵⁶⁾ 이 영화에 이은 <바리에테/曲藝團>의 상영은 에밀 야닝스의 존재를 확실히 부각시키는 계기가 되었다. <바리에테/曲藝團>는 가정을 버리고 애인인 집시 여자와 사는 곡예사 ‘보스 홀러(Boss Huller)’가 서커스에서 한 팀을 이룬 미남 곡예사와 깊은 관계가 된 애인에게 질투를 느껴 그 남자를 살해하고 자수한다는 이야기로, 이야기는 감옥에서 나온 주인공의 회상으로 전개된다.⁵⁷⁾ 선풍적인 인기로 힘입어 이들 영화는 식민지 조선에 1927년에 개봉되었고, 이들 영화에서 관객이 무엇보다도 주목한 것은 주인공을 맡은 배우 에밀 야닝스였다. 그는 그 당시 인간의 강함과 약함이 불안정하게 결합된 성격을 보여주는, 가장 독일적인 배우로 평가받고 있었는데,⁵⁸⁾ 그는 이 영화를 통해서 관객으로 하여금 인생의 의미를 깊게 생각하도록 했다. 이 영화의 성공은 이후 ‘독일영화=에밀 야닝스’라는 일종의 신화를 창출했다. 배급업자들 역시 이 점에 착안해서 그 후 그가 주연을 맡은 영화들을 소개했다. <디셉션>, <마담 뒤바리>, <肉體의 道>,⁵⁹⁾ <最後의 人>, <파우스트>, <最後의 命>, <아버지의 죄/아버지와 아들/父와 子>,⁶⁰⁾ <歎息하는(의) 天使>,⁶¹⁾ <激情의 暴風>⁶²⁾ 등의 개봉으로 이어졌다. 그 당시 관객에게 에밀 야닝스가 어떻게 비춰졌는가를 보자.

「육체의 길」, 「최후의 사람」, 「곡예단」 등의 명편으로 천하의 「팬」을 열광케 한 성격배우(性格俳優) 「에밀·야닝스」의 재조는 이미 너무도 유명한

56) Robert Sklar, *op. cit.*, p. 100.

57) 田中雄次, 『ワイマール映畫研究—ドイツ國民映畫の展開と變容』(熊本出版文化會館, 2008), 42쪽.

58) ザビネ ハケ 著, 山本佳樹 訳, 『ドイツ 映畫』(鳥影社, 2010), 79쪽.

59) 원 제목 <The way of all flesh, 1927>으로 파라마운트사 작품이다.

60) 원 제목 <Sins of the fathers, 1928>으로 파라마운트사 작품이다.

61) 마를레네 디트리히와의 공연작 <The Blue Angel, 1930>이다.

62) 원 제목 <Stürme der Leidenschaft, 1932>으로, 그가 독일로 복귀한 후 발표한 우파사 작품이다.

바이다 그러나 「아버지의 죄」 일명 「아버지와 아들」에 잇서서는 지금까지의 「에밀·야닝스」와 아조 판이한 일면을 보여주려고 애쓴 모양인데 전자에 잇서서 심의 잔인, 침통, 용승 등의 성격을 나타내었슴에 반하여 이번 「아버지의 죄」에 잇서서는 경쾌, 희열 등 인생의 망명한 방면을 통하여 다시 암흑의 구렁으로 밀어 부치었스니 이것이 「에밀·야닝스」로 하여금 명암(明暗)의 두 방면에 모조리 뛰어난 재조를 가졌슴을 증명함에 충분하다 하겠다⁶³⁾

위의 글은 어느 아마추어 평론가(‘RK生’)가 <아버지의 죄/아버지와 아들/父와 子>에 대한 비평의 서두에서 꺼낸 이야기이다. 1930년에 씌어진 이 글에서 그는 그 전까지 자신이 봐 온 영화들을 열거하면서 이 영화에서 에밀 야닝스가 보여주는 연기의 특징을 설명하고 있다. ‘심의 잔인, 침통, 용승’이라는 표현이 말해주듯이 그는 인생의 어두운 면을 표현하는 데 탁월한 배우로서 깊은 인상을 주었던 것이다. 이 글의 필자는 에밀 야닝스의 ‘명암(明暗)의 두 방면에 모조리 뛰어난 재조’를 높이 평가하고 있다. 그가 1920년대에 주로 맡은 역할은 대체로 인간적인 약점이나 사소한 실수로 인해서 지위의 하락과 비참을 경험하는 남자인 경우가 대부분이다.⁶⁴⁾ 식민지 대중에게 그의 연기가 인상적으로 보였던 데는 그가 극 중에서 맡은 주인공의 전략이 식민지 대중의 식민화 경험과 중첩되면서 자아내는 연민과 깊은 관계가 있다고 하겠다. 그래서 그런지 몰라도 에밀 야닝스의 스타 이미지는 식민지 시대 내내 사람들의 뇌리에 깊이 각인되어 있었던 것으로 보인다. 1930년 좌담회에 참석한 나운규(羅雲奎)는 좋아하는 배우를 묻는 질문에 에리히 폰 슈트로하임(Erich von Stroheim)과 에밀 야닝스를 꼽고 있다.⁶⁵⁾ 1934년 좌담회에서 정지용(鄭芝鎔)은 “무엇무엇하여도 에밀 야닝스가 조와

63) RK生, 「『에밀, 야닝』 주연 父와 子를 보고-團成社에서 上映 中」, 《每日申報》(1930. 3. 29).

64) Gerd Gemünden, “Emil Jannings”, Patrice Petro Ed., *Idols of Modernity*(New Jersey: Univ. of Rutgers Press, 2010), p. 190.

65) 羅雲奎, 「『아리랑』과 社會와 나」, 《三千里》, 1930. 7, 54쪽.

요. 感情에 肉迫하는 그 무서운 힘, 그런 힘을 가진 俳優로는 「에밀 야닝스」는 참으로 越等 뛰어난 天才예요.”, 그리고 같은 자리에서 김억(金億)은 “나도 「에밀, 야닝스」는 무척 조와 합니다. 조치요. 性格俳優로서 第一指에 갈 걸요”라고 이야기한 바 있다.⁶⁶⁾ 문인들의 야닝스 사랑은 일제 말기까지 이어져 1938년 좌담회에서 소설가 이선희(李善熙)는 인상 깊은 영화를 묻는 기자의 질문에 조선영화로는 <아리랑>, 외국영화로는 <曲藝團>를 꼽고 있다.⁶⁷⁾

이처럼 한 배우가 대중에게 깊은 인상을 주고 이것이 배급업자에게 영향을 미쳐 그의 여타 작품들을 수입하는 관행은 에밀 야닝스에게만 해당하는 것은 아니었다. 할리우드영화에서는 더글러스 페어뱅크스(Douglas Fairbanks), 릴리안 기쉬(Lillian Guiche)가 그런 배우였다. 독일영화에서 에밀 야닝스와 비슷한 역할을 한 또 한 명의 배우는 브리기테 헬름(Britte Helm)이었다. 프리츠 랑의 <메트로폴리스>에서 성녀 안나와 마녀 인조인간 등 이중 역할을 했던 그녀의 성스럽고도 퇴폐적인 이미지는 대중에게 깊은 인상을 심어주었다. 이 영화의 개봉 이후 식민지 조선 영화관에는 <東洋의 秘密>, <니-나, 페트로브나>, <愛國者>, <南國의 哀愁> 등 그녀가 주연을 맡은 영화들이 개봉되었지만 에밀 야닝스에 비해 그녀에 대한 대중적 공감은 오래가지 못했다.

4.2.3. 예술에서 오락으로: 화제의 영화들

1920년대 독일영화는 식민지 조선의 지식인 관객에게 커다란 흥미를 불러일으켰다. 그 흥미를 영화의 기술적 차원에서 인생론적 차원, 그리고 정치적 차원에 이르기까지 폭 넓은 것이었다. 이런 차원에서 최초로 충격을 준 영화는 프리드리히 무르나우의 <最後의 人>으로 이 영화는 에밀 야닝스의 초기 대표작이기도 한데, 이 영화를 가장 유심히 본 사람은 심훈이었다. 그는 이 영화에 대해 글을 남긴 유일한 비평가로, 그의 글은 그 당시 통상적

66) 「最近의外國文壇 座談會」, 《三千里》, 1934. 9, 223쪽.

67) 「文士가 말하는 名 映畫」, 《三千里》, 1938. 8, 246쪽.

비평문보다 훨씬 길었다. 그가 이 영화에 대해서 가장 깊은 인상을 받은 부분은 이 영화가 중간 자막 없이 거의 영상의 흐름만으로 사건을 전개시켜가고 있다는 사실이었다. 그는 이런 생각을 다음과 같이 서술하고 있다.

우리는 다만 概念的으로 차푸린 가튼 사람의 作品을 가르쳐서 『映畫的』인 映畫라고 일컫러 왔습니다 그러나 『最後의 人』을 鑑賞한 우리는 이 錯誤를 訂定해야 할 것입니다 곳쳐서 말슴하면 말의 힘을 빌지 안코 事件을 發展시키는 可能性만을 들어서 映畫的이라고 일컫는 것은 오늘날 『最後의 人』을 본 以上 正當하다고 認定할 수가 업는 것입니다

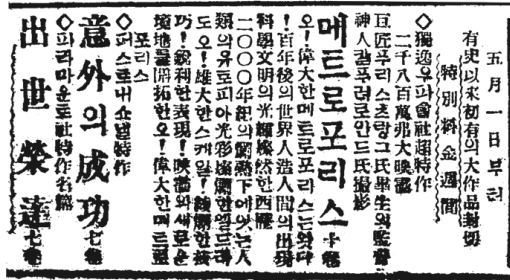
『映畫的』이라는 것은 『最後의 人』의이란 말과 가튼 意義를 갖게 된 것이니 卽 文學 演劇이나 其他에 엇더한 藝術的 表現 形式을 가지고도 나타내일 수 업는 映畫의 獨特한 點을 指摘하는 것이요 『映畫 그것』이 아니고는 絶對로 映畫 以外의 要素를 包含치 안흔 그 特點을 發見할 수 있는 것입니다.⁶⁸⁾

채플린 영화는 슬랩스틱 코메디(Slapstick Comedy)이기 때문에 굳이 중간 자막이 필요치 않았다. 그 당시 무성영화는 찰리 채플린(Charles Chaplin) 영화를 제외하면 대부분 중간자막에 의존하는 경우가 많았다. 심훈도 그런 영화들을 봐오다가 <最後의 人>을 보고 나서 이 영화야말로 진정 ‘『映畫的』이라는 것’을 제대로 표현한 점에 감탄하고 있다. 그는 이 영화의 기술적 성과를 긍정적으로 평가할 뿐만 아니라 주인공이 호텔 도어맨에서 화장실 보이로 전락하는 이야기를 무산자의 현실을 비추는 것으로 이해하고, 이 영화를 식민지 조선의 지식인들이 반드시 보아야 할 영화라고 힘주어 말하고 있다. 심훈은 그 당시 카프에서 탈퇴한 상태이긴 했지만 그의 의식은 계급주의에 기반하고 있었다.

<最後의 人>의 연장선상에서 심훈은 프리츠 랑의 <메트로포리쓰>를 보고 있다. 이 영화는 미래사회 자본가가 지배하는 노동자의 삶을 그려내는 공상과학영화로, 광인 과학자에 의해 만들어진 인조인간 만나에 의해 노동

68) 沈熏, 「『最後의 人』의 內容 價値-團成社 上映 中」, 《朝鮮日報》(1928. 1. 14).

자가 거주하는 지하사회가 아수라장으로 변하는 상황을 성녀 안나가 막는 이야기이다. 이 영화는 감독 프리츠 랑이 뉴욕 체제 당시 적성국민이라는 이유로 도항이 거부되어 배에서 머문 어느 날 밤 바라본 뉴욕의 시가와 마천루에서 힌트를 얻은 작품이다.⁶⁹⁾ 이 영화는 자본주의 사회의 모순을 근미래의 인공적이고 기하학적인 세트를 배경으로 기독교적인 관점에서 접근하고 있는데, 이는 조선의 지식인들이 이 영화를 평가하는 중요한 지점으로 작용했다. 독일 프리미어 당시 이 영화의 상영 시간은 210분에 달하는 것이었지만 일반 개봉에 부적절하다는 이유로 미국 개봉판은 114분으로 축소되었다.⁷⁰⁾ 영화 전체의 반 정도 분량이 삭제된 상태였기 때문에 일반 관객이 이 영화의 서사 구조를 제대로 파악하기는 대단히 어려웠을 것이다. 일본에는 1929년 4월 3일에 개봉되었고, 식민지 조선에서는 동년 5월 1일 조선극장에서 상영되었다. 이 당시 영화 광고(<그림 1> 참고)를 보면 이 영화의 분량을 ‘十券’으로 표시해놓은 것으로 보아 그 당시 미국 개봉판이 수입된 것으로 보인다.



<그림 1> 《朝鮮日報》(1929.5.2)

이 영화에 대한 평은 <最後의 人>의 1/4 정도밖에 되지 않는다. 그럼에도 불구하고 이런 현상이 이 영화에 대한 불만에서 비롯된 것으로 보이지는

69) 內藤誠, 『シネマと銃口と怪人一映畫が驅けつけた二十世紀』(平凡社, 1997), 76쪽.

70) 개봉 정보는 <http://www.imdb.com/title/tt0017136/releaseinfo> 참고.

않는다. 그는 이 영화가 ‘로자협조주의’로 끝을 맺은 것에 대해서 불만을 표현하기는 하지만, “「메트로포리스」만한 영화는 새빨간 「로시아」에서도 제작할 사람이 없고 그네들의 손으로는 그만큼 엄청난 표현은 하지 못하였을 것이다”라고 이 영화의 이데올로기적 함의를 긍정적으로 평가하고 있다.⁷¹⁾ 이 영화에 대해서는 남궁옥(南宮玉)⁷²⁾도 평을 쓴 바 있다. 그 역시 심훈처럼 이 영화의 서사를 자본주의 사회의 노자 갈등(勞資 葛藤)의 차원에서 분석한 후, 노동자들의 반란을 자본가의 오만에서 비롯되었다고 보고 있다. 이 글은 서사 분석에 치중하고 있어 특별히 비평적 강조가 돋보이지는 않는다. 그러나 심훈처럼 그 역시 말미에서 이 영화의 ‘타협’적 성격을 지적하고 있다. 이것이 이 영화가 ‘자본주의국가 더구나 조선가튼 식민지에서도 상영을 허락하는 까닭’이라고 덧붙이고 있다.⁷³⁾ 이처럼 이 영화에 대해서 비평을 쓴 심훈과 남궁옥, 그리고 여기서 다루지는 않았으나 이 영화에 대해서 평을 쓴 바 있는 임화(林和) 등은 모두 비슷한 관점을 견지하고 있는데, 이와 같은 관점상의 유사성은 우선 이 영화가 개봉된 시점인 1929년이 카프의 영향력이 가장 왕성하던 때였다는 사실에서 찾을 수 있을 것이다. 그리고 또 한 가지 생각할 수 있는 것은 그 당시 외화에 대한 관점 형성에 미친 해외로부터의 영향의 문제이다. 그 당시 외화는 필름만 수입된 것이 아니라 이런 저런 경로로 그 영화들에 대한 담론도 동시에 수입되기 마련이었다. 가장 가깝게는 일본 비평가들의 관점, 그리고 조금 멀게는 외화의 제작 국가를 포함한 서구 비평가들의 관점이 외화에 대한 식민지 조선 비평가의 관점 형성에 영향을 주었을 것이다. 그 단적인 예로 <메트로포리스>를 꼽을 수 있을 듯하다. 안드레아스 후이센(Andreas Huyssen)에 의하면, 이 영화의 개봉 당시 독일 비평가 액셀 에게브레히트(Axel Eggebrecht)가 이 영화의 개봉 당시 이 영화에 대해서 ‘계급투쟁의 확고부동한 변증법에 대한 신비적

71) 沈熏, 「「푸리츠, 랑그」의 力作 『메트로포리스』」, 《朝鮮日報》(1929. 4. 30).

72) 남궁옥에 대해서는 잘 알려진 바 없으나 그 역시 카프 계열에 인사일 것으로 짐작된다.

73) 南宮玉, 「百年後 未來社會記 메트로포리스 印象」, 《時代日報》(1929. 5. 1).

왜곡'이라는 비평을 내놓은 바 있는데, 이런 관점은 이후 무수한 좌파 비평가들에 의해 반복재생산되었다.⁷⁴⁾ 아마도 식민지 조선을 포함해 일본도 사정은 비슷했으리라고 생각된다.

이 영화는 지식인 일반뿐만 아니라 일반 관객에게도 꽤 깊은 인상을 준 듯하다.⁷⁵⁾ 식민지 조선 관객의 독일영화에 대한 매혹은 기본적으로 기술에 대한 매혹이었다. <메트로포리스>에서 미래사회의 모습을 재현해놓은 세트도 놀라움의 대상이었으나, 그와 더불어 촬영 기법은 그보다도 더한 놀라움의 대상이었다. 그 당시 조선영화 제작사들이 부딪친 기술상의 어려움을 깔보듯이 펼쳐진 이 영화의 촬영 기법은 관객의 경탄을 자아냈다. 이 영화에서 카메라를 맡은 칼 프로인트는 여느 배우나 감독 못지않게 이름을 내세울 수 있는 유일한 사람이었다. 그의 명성은 이미 <메트로포리스>가 개봉되기 1년 전인 1928년에 개봉된 <柏林(大都會交響樂)>에서부터 시작되었다. 전위영화 감독으로 알려진 발터 루트만(Walter Ruttmann)의 이 영화는 베를린의 일상을 다양한 계층의 사람들이 만들어내는 리듬과 기차나 각종 교통 기관이 만들어내는 리듬을 조합하여 만들어 낸 다큐멘터리 영화이다. 이 영화에 대해서는 남궁옥이 평을 남겨 놓았는데, 그는 칼 프로인트의 카메라워크가 만들어 내는 「리듬」을 분석하고 있다. 그러나 그는 이 영화가 다큐멘터리이기 때문에 “다만 이것은 조선가티 진보되지 못한 「판」을 상대로 하기에는 흥행가치(興行價値)가 업는 것이 유감이다 그러치만 적어도 영화예술에 대하여서 입을 벌리는 「판」일 것 가트면 「베르린」은 한 번 보아야 할 줄 안다”라고 강조하고 있다.⁷⁶⁾

이제까지의 논의에 의하면, <메트로포리스>, <柏林(大都會交響樂)>같은 영화들은 주로 카프 계열 비평가들의 전유물같은 인상을 준다. 사실상

74) Andreas Huyssen, *After The Great Divide*(Bloomington: Univ. of Indiana Press), 1986, p. 65.

75) 어느 아마추어 비평가의 다음과 같은 표현은 일반 관객에게 이 영화가 끼친 영향을 짐작케 한다. “독일! 신흥 독일!이라면 우리는 어쨌든지 호감을 가지고 심다 『메트로포리스』 『동양의 비밀』 가튼 괴막한 세계적 걸작을 박인 독일의 『우파』사(후략) 一泉生, 「『알스의 꿈』을 보고 團成社 上映 中」, 《東亞日報》(1930. 1. 7).

76) 南宮玉, 「『柏林』印象記-처음으로 보는 純粹映畫」, 《中外日報》(1928. 12. 6).

그 당시 외국영화에 대해서 카프 계열 이외 비평가들은 거의 무관심했다고 봐도 무방하다. 카프 계열 비평가들은 계급주의적 관점에 기반해서 식민지 조선의 계급적 현실을 환기시키는 영화들에 주로 관심을 가졌다. 그런 측면에서 보자면 부르주아의 타락상을 묘사한 게오르크 팍스트의 <판도라의箱子>에 대해서 장문의 글을 쓴 김유영도 이 연장선상에 있었다고 할 것이다.⁷⁷⁾

1920년대 후반 조선 내에서 예술영화로서의 명성을 확고히 했던 독일영화는 1930년대 들어서면서 후퇴의 기미를 보였다. 이는 2장에서 살펴본 것처럼 우수한 인력을 할리우드가 흡수한 결과로 빚어진 인적 공백에서 비롯된 것이고, 또 하나는 나치 정권의 등장 이후 조성된 억압적 환경 탓이다. 이런 이유로 1930년대 들어 개봉된 영화들은 <最后的 군대>, <타오르는 발칸>, <최후의 一兵까지> 등 전쟁영화, <니-나, 페트로브나>, <愛國者> 등 첩보멜로영화, <歸郷>, <봄 소낙비> 등 멜로영화, <왈쓰의 꿈>, <不滅의 放浪者>, <南國의 哀愁>, <第九交響樂>, <南方의 誘惑>, <카프리치오> 등 멜로성이 강한 음악영화 내지 오페레타영화 같은 장르가 주류를 이룬다. 특히 음악영화는 독일영화에 사운드가 도입되면서 등장한 새로운 장르로, 나치 시대 클래식, 뮤지컬, 레뷰, 오페레타 등을 소재로 한 다양한 포맷의 영화가 만들어졌다. 식민지 조선에 소개된 영화 중에는 자라 레안더(Zarah Leander), 얀 키푸라(Jan Kiepura) 같은 외국인 배우를 기용한 영화들, 특히 더글러스 지르크(Douglas Sirk)의 독일 시대 영화인 <第九交響樂>, <南方의 誘惑>이 비교적 호평을 받았다.⁷⁸⁾ 이 중에서도 자라 레안더의 인기는 특별했다. 그녀는 스웨덴 출신 배우로, 그 당시 ‘독일의 가르보(Garbo)’라고 선전된 대표적인 나치의 오락 영화 배우였다.⁷⁹⁾ 클라우스 크라이마이어(Klaus Kreimeier)는 그녀를 ‘수수께끼처럼 보이는 신비한 광

77) 金幽影, 「映畫批判(一-八), 판도라의 箱子와 푸로映畫 무엇이 그 女子들을 보고서」, 《朝鮮日報》(1930. 3. 28~4. 6).

78) 더글러스 셔크의 독일 시대 영화에 대해서는 蓮實重彦, 山田宏一, 『傷だらけの映畫史』, (中公文庫, 2001), 227~253쪽 참고.

79) ザビネ ハーケ 著, 山本佳樹 訳, 앞의 책, 126쪽.

채와 깊이 가라앉은 우수'를 가진 배우라고 평하고 있는데,⁸⁰⁾ 그녀가 나치 영화계에서 얼마나 큰 위치를 차지하고 있었는지는 괴벨스가 그녀를 두고 “독일영화가 세계에 날개를 펴는 데 큰 공적을 이뤘다”고 평한 것⁸¹⁾만 봐도 알 수 있다. <南方의 誘惑>은 그녀의 대표작으로 식민지 조선에도 소개되었다.

<制服의 處女>는 경성 영화관에서 개봉되었다는 정보가 일간지에 실리지는 않았지만 경성 관객에게 선보인 것은 분명해 보인다. 이 영화의 개봉 소식을 알리는 기사로 현재 확인 가능한 것은 1933년 9월 15일자 《朝鮮中央日報》 소재 기사⁸²⁾이다. 이 기사로 추측하건대 이 영화가 경성 영화관에서 개봉된 시점은 적어도 1933년 9월 이전인 것으로 보인다.

이 영화는 크리스타 빈즐로에(Christa Winsloe)의 희곡을 원작으로 여성 감독 레온티네 자간(Leontine Sagan)이 만든 작품이다. 이 작품은 가난한 공무원의 딸들이 다니는 포츠담의 기숙학교를 중심으로 주인공 마누엘라(Manuela)가 권위적인 사감에 맞서고 자신들의 처지에 공감하는 여선생 베른부르크(Bernburg)와의 공감 속에서 비극적 선택을 한다는 내용의 작품이다.⁸³⁾ 이 영화에서 권위적인 사감은 독일 민족주의를 상징하는 존재로, 그리고 베른부르크, 마누엘라 등은 그런 억압에 맞서는 존재로 그려지고 있다.

이 작품은 독일 민족주의에 대한 자유주의적 비판을 가하고 여성의 자유를 강조했다기 때문인지 독일뿐만 아니라 미국에서도 엄청난 성공을 거두었다. 그리고 이 영화는 일본에서도 높은 평가를 받았다.⁸⁴⁾ 이 영화의 세계적

80) フェリクス メラ 著, 渡邊 徳美 外 訳, 『映畫大臣—ゲッベル스와ナチ時代の映畫』, (白水社, 2009), 450쪽.

81) 위의 책, 452쪽.

82) 『密林의 王者, 制服의 處女 上映, 十五日부터 三日間, 於仁川愛館, 主催 朝鮮中央日報 仁川支局』, 《朝鮮中央日報》(1933. 9. 15).

83) Siegfried Kracauer, *op. cit.*, pp. 226~228.

84) 이 영화는 『キネマ旬報』 1933년 베스트 텐 투표에서 르네 클레르(René Clair)의 <巴里祭(Quatorze Juillet, 1932)>를 물리치고 일위를 차지했다. 키네마旬報社 篇, 『キネマ旬報 베스트・テン80回全史—1924-2006』, (キネマ旬報社, 2007), 21쪽.

흥행에 힘입어 조선 관객에게도 어느 정도 통한 듯하다. 1934년 7월경에 열린 좌담회에서 영화 감식안이 뛰어났던 이현구(李軒求)가 “나는 네전에는 「갈포」⁸⁵⁾와 「테-도릿히」⁸⁶⁾가 조왓지요. 그가 나오는 寫眞은 별로 빼어놓치 안코 보았지요. 最近은 「制服의 處女」에 나오는 「도로에야 히-」이 조와요. 짜켓트, 케-나⁸⁷⁾도 조왓지만”⁸⁸⁾이라고 언급한 것을 보면 이 영화가 널리 긍정적인 평가를 받았다는 사실을 추측하게 한다. 구체적인 영화평이 발견되지는 않지만 식민지 조선 관객에게 이 영화가 어필할 수 있었던 것은 이 영화 속에서 그려지는 억압과 저항의 서사가 식민지적 억압과 억눌린 저항의 의지를 환기시켰기 때문일지도 모르겠다. 특히 죽음을 통해서 자유를 획득하려는 주인공 마누엘라의 의지, 그녀를 중심을 결집된 선생과 학생의 모습, 그리고 이런 저항에 고개를 떨구고 충격을 받은 채 어두운 복도로 사라지는 사감의 모습은 이 영화가 미국이나 일본의 관객과는 달리 특별한 의미로 식민지 조선의 관객에게 다가올 수 있는 요소라고 할 것이다. 이 영화는 원작, 감독, 배우에 이르기까지 남성은 등장하지 않는 여성영화이기는 하지만, 그렇다고 이 영화가 소녀취향영화에 머무는 것은 아니라고 한 이와사키 아키라의 언급은 이런 측면을 반영한 것으로 생각된다.⁸⁹⁾

영화 개봉 이후 일간지나 잡지 등에서 여고보생(女高普生)을 ‘制服의 處女’라고 지칭하는 기사들⁹⁰⁾이 종종 보일 정도로 이 영화는 유명세를 탄 것

85) 그레타 갈보(Greta Garbo)로, 식민지 조선에서는 그녀의 유성 영화가 더 인기를 끌었다.

86) 마를레네 디트리히(Marlene Dietrich)로, 요제프 폰 슈테른베르크 감독과 함께 한 <歎息하는(의) 天使>의 성공 이후 그녀의 작품 <모로코(Morocco, 1930)>, <間諜 X27(Dishonored, 1931)>, <上海特急(Shanghai Express, 1932)>, <부룬드·비너스(Blonde Venus, 1932)>가 식민지 조선 관객에게 소개되어 1930년대 초중반에 큰 인기를 끌었다.

87) 1920년대 후반 식민지 조선에 개봉된 프리드리히 무르나우의 <선라이즈(Sunrise, 1927)> 프랭크 보제지(Frank Borzage)의 <제칠천국(Seventh Heaven, 1927)>으로 조선 관객에게 깊은 인상을 준 자네트 게이너(Janet Gaynor)이다.

88) 「最近의外國文壇」座談會, 《三千里》, 1934. 9, 223쪽.

89) 岩崎稔, 앞의 책, 243~244쪽.

90) 그 대표적인 예를 영화 개봉 이후 시간 순으로 배열하면 아래와 같다.

같다. 이처럼 유명세를 탄 영화의 제목을 일종의 패러디 방식으로 사용하는 일은 종종 있었다. 1차 세계대전을 소재로 한 루이스 마일스톤(Lewis Milestone)의 <서부전선 이상 없다(All Quiet on the Western Front, 1931)> 이후 일간지 기사에 자주 등장한 ‘이상 없다’ 그리고 아벨 강스(Abel Gance)의 <鐵路的 白薔薇(La roue, 1923)> 이후 철도 관련 사고 기사에 등장한 ‘철로의 백장미’⁹¹⁾가 그러한 예이다. 영화의 흥행은 이듬해인 1934년에 여학생들이 등장하는 <졸업시험>의 개봉으로 이어지기도 했다.

이처럼 1930년대 식민지 조선 영화관에 소개된 독일영화 중에는 선전영화보다는 오락영화가 압도적으로 많았다. 이들 영화는 그 당시 할리우드영화와 큰 변별성을 갖지 않는 성격의 영화였다. 이는 외국영화를 수입하는 업자의 입장에서 볼 때도 관객의 취미에 맞지 않는 나치의 선전영화를 들어올 이유도 없고 영화를 검열하는 식민지 검열관의 입장에서 볼 때 검열 방침에 저촉되지 않는 한도의 오락영화는 통과시켜도 무방했기 때문이다.

할리우드와 변별점이 소실된 1930년대 독일영화에서 가장 주목을 받은 작품은 레니 리펜슈탈의 <올림피아> 2부작일 것이다. 이 영화는 1940~1941년에 개봉되었다. 손기정의 마라톤 우승으로 대중적인 기대를 모은 이 작품은 조선에서 흥행에 성공하였다. 이 영화에 대해서는 마라톤 우승의 주인공 손기정(孫基禎)을 비롯해, 백철(白鐵), 이현구(李軒求)같은 영화비평가, 모더니즘 시인이자 이론가 김기림(金起林), 그리고 ‘雙Q生’이라는 익명의 아마추어 비평가까지 나서서 기술적 성과에 대해서 호의적인 반응을 보여주었다.⁹²⁾

『制服의 處女』無軌道 出奔. 학교로 간다고 간간 후 연인과 携手코 遠飛, 《朝鮮日報》(1933. 7. 5); 「成績不良의 制服의 處女들, 그 心理探究, 《朝鮮中央日報》(1934. 6. 7~8); 「制服의 處女가 層階에서 墮落, 重傷으로 入院, 《朝鮮中央日報》(1935. 2. 2); 「거리의 女學校를 차져서, 戀愛禁制의 和信女學校, 《三千里》, 1935. 11; 「女學生行狀報告書, 《三千里》, 1936. 11; 「서울에 만스홀을 許하라, 《三千里》, 1937. 1; 「制服의 處女 交通을 整理(釜山), 《東亞日報》(1939.5.1).

91) 「蘇生の 봄 등지고 鐵路에 쓰러진 白薔薇, 왕십리역 부근 철로에서 鐵道自殺한 少婦, 《朝鮮中央日報》(1934.4.18).

92) 孫基禎, 「伯林 올림픽 映畫 『民族의 祭典』을 보고, 《三千里》, 1940. 6; 孫基禎,

5. 결론

일제 식민지 시대 영화 경험에서 외국영화가 차지하는 비중이 조선영화의 그것보다 컸다는 점에 대해서는 누구라도 동의하리라 생각한다. 그럼에도 불구하고 그 당시 어떤 영화들이 관객에게 소개되어 그들의 향유 대상이 되었는지에 대해서 소상히 알고 있는 사람은 의외로 적다. 이는 일차적으로 자료 확보의 어려움에서 기인한다. 당대에 이미 어느 정도 영화 기록이 체계적으로 정리되어 있었던 미국과는 달리 식민지 시대 그 누구도 기록의 중요성에 대해서 인식하고 정리하려고 노력한 사람은 없었다. 만약 누군가가 선구적으로 이런 작업을 해두었다면 현대의 연구자들은 한결 편하게 그 정보를 활용해서 새로운 성과를 낼 수도 있을 것이다. 그러나 아쉽게도 그런 작업의 노력들은 이영일의 『한국영화전사』에서 어느 정도 시도되었을 뿐이다. 그것도 정확한 정보라기보다는 막연한 차원에서의 정리에 그친 감이 있다. 그래서 이 글에서는 그 당시 상영된 외국영화 중에서 아주 일부에 지나지 않는 독일영화를 중심으로 기초적인 자료 정리 작업과 더불어 약간의 논의를 덧붙였다. 물론 자료 정리 작업의 결과물은 실상에 비추어 부족하거나 틀린 부분도 있을 것이 분명하다. 또 자료가 있다는 사실을 알면서도 현재로서는 접근하지 못한 자료가 있는 것도 분명하다. 그럼에도 불구하고 현재로서 활용할 수 있는 자료들을 최대한 활용하려고 노력하였다. 정리된 자료상의 미비점은 앞으로의 작업을 통해서 보완할 것이다. 독일영화의 상영 정보를 담은 표에서 감독, 주연, 개봉 영화관 등의 정보는 표의 번잡함을 피하기 위해 생략했다.

이 글에서 시도한 작업은 비록 기초적인 성과에 그친 감이 없지는 않지만 이러한 작업이 앞으로 누군가에 의해 독일영화뿐만 아니라 여타 국적의 영

「오림피아 第二部 美的 祭典, 그 때의 伯林을 回想하며, 《三千里》, 1941. 3; 白鐵, 「名畫의 印像」, 《三千里》, 1940. 9; 李軒求, 「名畫의 印像」, 《三千里》, 1940. 9; 金起林, 「二十世紀의 敘事詩-올림피아 映畫 “民族의 祭典”讚」, 《朝鮮日報》(1940. 7. 15); 雙Q生, 「올림피記錄映畫-民族의 祭典(第一部)-「리-펜슈타-르」女史 總指揮」, 《朝鮮日報》(1940. 7. 6).

화로 확대되어 식민지 시대 영화사 연구가 더욱 진척되기를 바라면서 이 글을 맺는다.

참고문헌

1. 기본 자료

- RK生, 『에밀, 야닝』 주연父와子를 보고-團成社에서 上映中, 《每日申報》, 1930년 3월 29일자.
- 「거리의 女學校를 차져서, 戀愛禁制의 和信女學校」, 《三千里》, 1935. 11.
- 「廣告」, 《每日申報》, 1920년 4월 5일자.
- 「廣告」, 《每日申報》, 1920년 9월 8일자.
- 「國光配給者變更」, 《朝鮮日報》, 1939년 3월 9일자.
- 「女學生行狀報告書」, 《三千里》, 1936. 11.
- 「獨逸 우야社 作品 몬쾨란의 嵐, 아놀트 팡크 博士 原作 監督」, 《朝鮮日報》, 1931년 8월 3일자.
- 「文士가 말하는 名 映畫」, 《三千里》, 1938. 8
- 「密林의 王者, 制服의 處女 上映, 十五日부터 三日間, 於仁川愛館, 主催 朝鮮中央日報 仁川支局」, 《朝鮮中央日報》, 1933년 9월 15일자.
- 「서울에 판스홀을 許하라」, 《三千里》, 1937. 1.
- 「成績不良의 制服의 處女들, 그 心理探究」, 《朝鮮中央日報》, 1934년 6월 7~8일자.
- 「蘇生의 봄 등지고 鐵路에 쓰러진 白薔薇. 왕십리역 부근 철로에서 鐵道 自殺한 少婦」, 《朝鮮中央日報》, 1934년 4월 18일자.
- 「洋映畫會社 歐州映畫 配給 開始」, 《朝鮮日報》, 1929년 8월 9일자.
- 「유락관에 대사진」, 《每日申報》, 1917년 5월 24일자.
- 「制服의 處女 交通을 整理(釜山)」, 《東亞日報》, 1939년 5월 1일자.
- 「制服의 處女가 層階에서 墮落, 重傷으로 入院」, 《朝鮮中央日報》, 1935년 2월 2일자.
- 「最近의外國文壇 座談會」, 《三千里》, 1934. 9.
- 「『制服의 處女』 無軌道 出奔. 학교로 간다고 나간 후 연인과 携手코 遠飛」, 《朝

鮮日報》, 1933년 7월 5일자.

『판도라의 箱子』獨逸 네로社 映畫, 《中外日報》, 1930년 4월 7일자.

金起林, 「二十世紀의 敘事詩-올림픽아 映畫 “民族의 祭典”讚, 《朝鮮日報》, 1940년 7월 15일.

金幽影, 「映畫批判(一-八), 판도라의 箱子와 푸로映畫 무엇이 그 女子들을 보고서, 《朝鮮日報》, 1930년 3월 28일~4월 6일.

羅雲奎, 「아리랑과 社會와 나, 《三千里》, 1930. 7.

南宮玉, 「百年後 未來社會記 메트로포리스 印象, 《時代日報》, 1929년 5월 1일자.

_____, 「『伯林』印象記-처음으로 보는 純粹映畫, 《中外日報》, 1928년 12월 6일자.

李軒求, 「名畫의 印象, 《三千里》, 1940. 9.

白 鐵, 「名畫의 印象, 《三千里》, 1940. 9.

孫基禎, 「伯林 올림픽 映畫 『民族의 祭典』을 보고, 《三千里》, 1940. 6.

_____, 「올림픽아 第二部 美의 祭典, 그 때의 伯林을 回想하며, 《三千里》, 1941. 3.

沈 熏, 「『푸리츠, 랑그』의 力作 『메트로포리스』, 《朝鮮日報》, 1929년 4월 30일자.

_____, 「『最後의 人』의 內容 價値-團成社 上映中, 《朝鮮日報》, 1928년 1월 14일자.

雙Q生, 「올림픽기록映畫-民族의 祭典(第一部)-『리-펜슈타-르』女史 總指揮, 《朝鮮日報》, 1940년 7월 6일.

一泉生, 「『알쓰의 꿈』을 보고 團成社 上映 中, 《東亞日報》, 1930년 1월 7일자.

2. 연구 논저

김승구(2010), 「1920년대 후반 식민지 조선에서의 일간지를 통한 영화 홍보 양상 연구, 『정신문화연구』 118호, 한국학중앙연구원, 259~288쪽.

김호영(2008), 『프랑스 영화의 이해』, 연극과인간, 25쪽.

남완석(2003), 「바이마르 공화국 시대의 영화, 피종호 외 저, 『유럽영화예술』, 한

- 올아카데미, 59쪽.
- 어일선(2007), 「1920년대 말 영화 배급 및 상영에 관한 연구」, 『영화연구』 32호, 한국영화학회, 199~226쪽.
- 유장산·이경순·이필우·이규영 편(2003), 『이영일의 한국영화사를 위한 증언록』, 소도, 235쪽.
- 이민호(2003), 『새독일사』, 까치, 251~255쪽.
- 이영일(2004), 『한국영화전사』, 소도, 91~95쪽.
- 이호걸(2009), 「1920~30년대 조선에서의 영화배급」, 『영화연구』 41호, 한국영화학회, 127~152쪽.
- 조준형(2005), 「일제강점기 영화정책」, 김동호 외 저, 『한국영화 정책사』, 나남출판, 81쪽.
- 한국영상자료원 편(2008), 『신문기사로 본 조선영화1911~1917』, 한국영상자료원.
 _____ 편(2009), 『신문기사로 본 조선영화1918~1920』, 한국영상자료원.
- 内藤誠(1997), 『シネマと銃口と怪人—映畫が驅けぬけた二十世紀』, 平凡社, 76쪽.
- 飯田道子(2008), 『ナチスと映畫』, 中公新書, 51~52; 111~112쪽.
- 阿部謹也(2010), 『物語ドイツの歴史』, 中公新書, 233~234쪽.
- 岩崎昶(2003), 『ヒトラ-と映畫』, 朝日新聞社, 79~88; 171~173; 243~244쪽.
- 蓮實重彦, 山田宏一(2001), 『傷だらけの映画史』, 中公文庫, 227~253쪽.
- 永嶺重敏(2006), 『怪盜ジゴマと活動写真の時代』, 新潮社, 71쪽.
- 田中雄次(2008), 『ワイマ-ル映畫研究—ドイツ國民映畫の展開と變容』, 熊本出版文化會館, 42쪽.
- 佐藤忠男(2004), 『キネマと砲聲』, 岩波書店, 31~32쪽.
- 中條省平(2003), 『フランス映畫史の誘惑』, 集英社新書, 48~55쪽.
- 키네마旬報社 篇(2007), 『키네마旬報ベスト・テン80回全史—1924-2006』, 키네마旬報社, 21쪽.
- ザビ-ネ ハ-ケ 著(2010), 山本佳樹 訳, 『ドイツ 映画』, 鳥影社, 79; 126쪽.
- 하이, 피터- B.(2001), 『帝國의 銀幕』, 名古屋大學出版會, 135~137쪽.
- フェ-リクス 메-라- 著(2009), 渡邊 德美 外 訳, 『映畫大臣—ゲッベル스와 나치時代

- の映畫』, 白水社, 450; 452쪽.
- Jacobsen, Wolfgang & Kaes, Anton & Prinzler, Hans Helmut 저(2004), 이준서 역, 『독일영화사』, 이화여대 출판부, 112쪽.
- Salkeld, Audrey 저(2009), 허진 역, 『레니 리펜슈탈-금지된 열정』, 마티, 327쪽.
- Abel, Richard Ed.(2010), *Encyclopedia of Early Cinema*, New York: Routledge, pp. 124~127.
- _____ (2006), *Americanizing the Movies And "Movie-Mad" Audiences*, Berkeley: Univ of California Press, p. 190.
- Bock, Hans-Michael & Töteberg, Michael, "A History of Ufa", Tim Bergfelder, Erica Carter and Deniz Göktürk Ed.(2002), *The German Cinema Book*, London: British Film Institute, p. 135.
- Gemünden, Gerd, "Emil Jannings", Petro, Patrice Ed.(2010), *Idols of Modernity*, New Jersey: Univ. of Rutgers Press, p. 190.
- Gunning, Tom, "The Cinema of Attractions", Thomas Elsaesser Ed.(2008), *Early Cinema*, London: British Film Institute, pp. 58~59.
- Hagener, Malte(2007), *Moving Forward, Looking Back*, Chicago: Univ. of Chicago Press, p. 69.
- Huyssen, Andreas(1986), *After The Great Divide*, Bloomington: Univ. of Indiana Press, p. 65.
- Jelavich, Peter(2006), *Berlin Alexanderplatz*, Berkeley: Univ. of California Press, p. 128; 150; 152.
- Kaes, Aton(2009), *Sbell Shock Cinema*, Princeton: Univ. of Princeton Press, p. 5.
- Kracauer, Siegfried(2004), *From Caligari to Hitler*, Princeton: Univ. of Princeton Press, p. 36; 133; 135; pp. 141~142; 226~228.
- Loiperdinger, Martin(2002), "State Legislation, Censorship, and Funding", Tim Bergfelder, Erica Carter and Deniz Göktürk Ed., *The German Cinema Book*, London: British Film Institute, p. 151.
- Segrave, Kerry(2004), *Foreign Films in America*, Jefferson: McFarland & Company, Inc., pp. 22~26, p. 66.
- Sklar, Robert(1994), *Movie-Made America*, New York: Vintage, p. 3; 100; 225.
- Wada-Marciano, Mitsuyo(2008), *Nippon Modern*, Hawai'i: Univ. of Hawai'i Press, p. 54.
- Welch, David(2001), *Propaganda and the German Cinema*, New York: St. Martin's Press, pp.

15~16.

3. 온라인 자료

<http://www.imdb.com/title/tt0017136/releaseinfo>(검색일:2010.08.12)

원고 접수일: 2010년 9월 8일

심사 완료일: 2010년 11월 1일

계재 확정일: 2010년 11월 15일

ABSTRACT

A Study on the Acceptance Phase of German Cinema
in the Colonial Joseon
- with 1920s' films as the center -

Kim, Seung-goo

In this paper, I investigated how the colonial Joseon audience in the days of Japanese imperialism accommodated foreign films, especially German films. The fact that the foreign films were recognized as the symbol of the western modern culture in those days is well known. However, we do not know how they accommodated what kind of films in concrete. Generally, we would associate foreign films as hollywood films, but it is also true that in those days, colonial intellectuals would prefer hollywood films to the Germans. The Germans were inferior in entertaining characteristics but they were superior in artistry. They gave spectators the other dimensional film experiences that hollywood could never did.

At first, I examined the circumstances of the German film world in those days to understand the detailed accommodation circumstances of the German films. The movies which made them to feel an artistic fragrance were produced mainly before Nazis came to power. If consideration for the German film world circumstances is the side of the production, the consideration for the circumstances of the domestic foreign films distribution world can

be said to be the side of the circulation. The delivery system of the foreign films was constructed in the center of hollywood films, but there were a few companies which handled German films.

Based on these considerations, I examined what kind of movies were really released at that time, and investigated several kinds of characteristic points accompanied by these documents.

