

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 일컫어 왔습니다 그러나 『最後의 人』을 鑑賞한 우리는 이 錯誤를 訂定해야 할 것입니다 곳쳐서 말씀하면 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

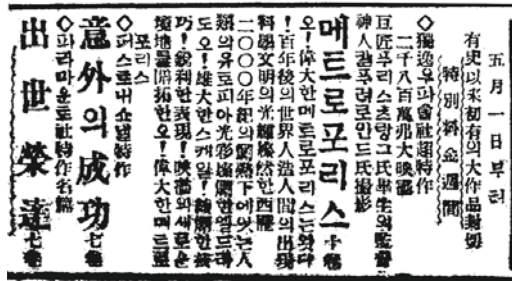
『映畫的』이라는 것은 『最後의 人』의이란 말과 가튼 意義를 갖게 된 것이니 卽 文學 演劇이나 其他에 엇더한 藝術的 表現 形式을 가지고도 나타내일 수 업는 映畫의 獨特한 點을 指摘하는 것이요 『映畫 그것』이 아니고는 絶對로 映畫 以外의 要素를 包含치 안흔 그 特點을 發見할 수 있는 것입니다.⁶⁸⁾

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 <메트로포리스>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騒がぬけた二十世紀』(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 『로서아』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 조선가터 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 십다 『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 탄스홀을 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, 「올림피아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 아버지와 자를 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，「『아리랑』과 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.
- 內藤誠(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 메라- 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.

