

1920년대 할리우드 영화에 대한 식민지 관객의 반응

김승구

세종대학교 국어국문학과 조교수, 현대시 전공
modace@sejong.ac.kr

I. 머리말

II. 활극영화와 나운규

III. 전쟁영화와 반(反)할리우드 정서

IV. 성경 서사극에 대한 저항적 독해

V. 맺음말

I. 머리말

카프 비평가 임화(林和)는 일제 강점 말기에 1920년대 초반 조선 영화가 등장하기까지의 20여 년 남짓을 관람만의 시대였다고 회고한 바 있다.¹⁾ 그러나 냉정히 따지고 보면 조선 영화계에 영화 제작이 활기를 띠기 시작한 1920년대 후반까지도 관객에게 영화 관람은 외국 영화 관람에 지나지 않았다고 해도 과언이 아닐 정도로 조선 영화의 존재감은 미미했다. 단적인 예로 1926년 8월부터 1927년 7월까지 1년간 조선총독부 경무국 도서관에서 검열한 필름 총 2,422건 가운데 조선 영화는 불과 18건에 지나지 않았다.²⁾ 물론 그 당시 나운규(羅雲奎) 영화들을 비롯해서 주목할 만한 조선 영화가 없었던 것은 아니지만 몇몇 작품을 제외하면 조선 영화는 큰 주목을 받지 못했던 것이 사실이다. 문화 예술계에 종사하는 인사들이 고급 영화로 통하던 프랑스 영화나 독일 영화에 대한 취향을 가지고 있었던 것을 제외하면 일반 관객은 할리우드 영화의 팬이었다고 할 정도로 할리우드 영화에 대한 선호 현상은 뚜렷했다. 이 당시 할리우드에서는 고비용을 투자한 스펙터클 영화들³⁾을 메이저 스튜디오를 중심으로 체계적으로 제작하여 전 세계적으로 배급하고 있었다. 막대한 제작비를 투여해서 볼거리가 풍성한 영화들이 넘쳐나던 당대 할리우드 영화와 비교해볼 때, 겨우 걸음마 단계에 있던 조선 영화는 조선인이 영화 속에 등장했다는 초창기의 낯선 기쁨을 제외하면 영화로서 특별한 기대를 갖게 할 만한 구석은 없었다. 자본, 기술, 시스템 등 어느 것 하나도 제대로 갖추지 못한 한계 속에서도 1930년대에 기억할 만한 영화들이 등장하기는 했지만 그때도 그 시대에 걸맞은 좀 더 혁신적인 할리우드 영화들이 식민지 조선에 선보임으로써 조선 영화의 발전된 면모는 관객에게 적극적인 평가를 받기 어려웠다.

이처럼 일제 강점기 영화 문화를 생각할 때, 외국 영화, 그중에서도

1) 林和, 「朝鮮映畫發達小史」, 《三千里》, 1941년 6월호, 197쪽.

2) 이순진, 「식민지 시대 영화 검열의 쟁점들」, 한국영상자료원 편, 『식민지 시대의 영화 검열』(한국영상자료원, 2010), 17쪽.

3) 스펙터클 영화(spectacular movie)는 제작 비용이나 영화의 규모 면에서 서사극(epic)과 비슷하지만, 서사극이 특정한 역사적 배경 속에서 민족의 운명과 관련된 대규모 사건에 연루된 인물을 다룬다는 점에서 차이가 있다. Sheldon Hall & Steve Neale, *Epics Spectacles Blockbusters*(Detroit: Univ. of Wayne Press, 2010), p. 5.

할리우드 영화가 관객에게 갖는 영향력은 절대적이었다고 할 수 있다. 제1차 세계대전 이후 전 세계에 영향력을 확장하고 있던 할리우드 영화는 식민지 조선의 영화 흥행계를 점차적으로 잠식하였고, 1920년대 중반이 되면 조선 관객에게 할리우드 영화는 절대적인 소구대상이 된다.⁴⁾

그 당시 신문이나 잡지는 개봉을 앞둔 영화의 경개(梗概: 줄거리)를 소개하는 기사나 스틸을 종종 실었는데, 이와 같은 방식의 영화 홍보는 할리우드 영화계에서는 이미 1910년대 초반에 '극영화 스토리'에 영화 스틸이 첨부된 이른바 '동시발행물'의 형식으로 정착되었고, 식민지 조선에서는 본격적인 언론 미디어 시대가 개막된 1920년대에 도입되었다.⁵⁾

그 당시 할리우드 영화는 스펙터클과 서사에 대한 조선 관객의 욕망에 가장 충실한 해답을 제공하는 공급원으로 기능하였다. 그리고 조선의 영화 제작자들에게도 할리우드 영화는 영화 제작의 모델로 기능했다. 그 당시 영화에 관한 한 식민 모국인 일본 영화계는 조선 영화계와는 비교가 되지 않을 정도의 제작 시스템을 갖추고 있었던 것이 사실이지만, 그렇다고 해서 일본과 식민지 조선에서 할리우드만큼의 평가를 받았던 것은 아니다. 1920년대 중반까지 일본 지식층 대부분은 외국 영화를 선호했으며, 일본 영화는 지식층 중에서도 일부 계층과 아동 또는 하층계급이나 보는 저급 오락물 취급을 받았다.⁶⁾ 이런 풍조는 식민지 조선의 영화계 인사들에게도 전염되어 그들은 영화 선진국이었던 미국·프랑스·독일 등 구미 각국의 영화계에서 많은 것을 배우려 했다. 특히 그중에서도 제작 시스템이 체계화되어 풍부한 인력과 자본, 기술을 결합하여 다양한 영화를 생산해내던 할리우드 영화는 식민지 조선의 영화 제작자들에게 선망의 대상이었다.

본고에서는 식민지 조선의 영화 감상자와 제작자에게 적지 않은 영향을 준 것으로 판단되는 할리우드 영화에 대한 당대의 반응을 검토하고자 한다. 특히 메이저 스튜디오 시스템하에서 다양한 소재의 영화들을 국내에 선보였던 1920년대를 중심으로 그 영화들이 수용자들에게 어떻게 수용되었는가를 중점적으로 살펴볼 것이다. 물론 관객이 그 영화들을

4) 김승구, 「1920년대 후반 식민지 조선에서의 일간지를 통한 영화 홍보 양상 연구」, 『정신문화연구』 118호(2010.3), 260-262쪽.

5) Ben Singer 저, 이위정 역, 『멜로드라마와 모더니티』(문학동네, 2009), 399-424쪽.

6) 사토오 다다오 저, 유현목 역, 『일본영화 이야기』(다보문화, 1993), 32-33쪽.

어떻게 수용했는지 구체적으로 밝히는 일은 매우 어려운 일이다. 어느 나라든 마찬가지로, 실제 관객 반응은 영화사에서 누락되기 마련이기 때문이다. 당대의 대중문화, 즉 영화를 비롯하여 라디오·레코드·연극 등 전반이 이와 같은 어려움에 처해 있다.⁷⁾ 그러나 적어도 영화의 경우 현재도 관람이 가능한 영화들이 있고 그 당시 일간지나 월간지에 이들 영화를 보고 관객이나 영화 비평가들이 쓴 리뷰나 영화평을 참고할 수 있어서 어느 정도 윤곽은 잡을 수 있다. 초창기 영화 시대에 발간된 신문이나 잡지는 그 당시 영화 문화와 관련된 공백을 메울 수 있다는 측면에서 도움이 된다.⁸⁾ 칼 플랜팅거는 이와 관련해서 영화평은 영화 관객의 반응을 알아보는 가장 확실한 증거라고 할 수 있다고 말한다. 그러나 이는 전체적인 관객 반응의 아주 작은 일부분임을 명심할 필요가 있다. 게다가 이들 영화평은 영화평을 쓴 비평가와 그다지 많은 것을 공유하지 않았을 수도 있는 직업적 비평가들의 공적 반응에 의해 매개되거나 제도적으로 구속된 것일 수도 있다. 또한 이들 영화평은 한두 번의 관람에 기반을 둔 것이거나 특정한 비평가의 주관적 인상에 영향을 받은 것일 수도 있다.⁹⁾ 이런 약점들을 고려할 필요는 있겠으나 이런 점들이 관객 반응 검토에 결정적인 한계가 되지는 않을 것이다.

이 글에서는 이런 전제하에서 1920년대 할리우드 영화 중에서도 특히 국내에 뚜렷한 반응을 유발한 것으로 생각되는 세 가지 부류의 영화¹⁰⁾, 즉 더글러스 페어뱅크스(Douglas Fairbanks, 1883-1939)로 대표되는 1920년대 초반의 활극(活劇)영화, 1920년대 중반에서 1930년대 초반까지의 전쟁영화, 그리고 1920년대에 지속적으로 제작된 성경 서사극(biblical epic)을 중심으로 논의를 전개하고자 한다.¹¹⁾ 물론 이 세 가지 부류의

7) Michael Robinson, 「방승, 문화적 헤게모니, 식민지 근대성, 1924-1945」, 신기욱·마이클 로빈슨 편, 도면희 역, 『한국의 식민지 근대성』(삼인, 2007), 126쪽.

8) 잔 올손(Jan Olsson)은 영화 문화의 이해에서 신문이 가진 중요성을 강조하면서 '신문 영안실(newspaper morgue)'이라는 표현을 사용하기도 했다. Jan Olsson, *Los Angeles Before Hollywood*(Univ. of Columbia Press, 2009), p. 17.

9) Carl Plantinga, *Moving Viewers*(Berkeley: Univ. of California Press, 2009), p. 13.

10) 1920년대 할리우드 영화 중 식민지 조선에서 큰 반향을 일으켰던 영화 중에는 릴리안 기시(Lillian Diana de Guiche) 주연, 그리피스(David Wark Griffith) 감독의 일련의 멜로드라마들, 즉 「동도(Way Down East, 1920)」, 「폭풍의 고아(Orphans Of The Storm, 1921)」 등도 빼놓을 수 없을 것이다. 그러나 이러한 멜로드라마의 인기는 1920년대적인 새로운 현상이라기보다는 1910년대 신파극과 연결된 성격이 짙어 이 글에서는 제외하였다.

11) 논의대상이 되는 영화들은 제작 시기와 국내 개봉 시기 사이에 차이가 난다. 따라서

영화가 그 당시 조선 관객이 접한 할리우드 영화를 완벽하게 대표하는 것은 아닐 것이다. 그 당시 개봉된 영화들 중에는 이 세 가지 부류로 유형화될 수 없는 것들이 많았다. 또 관객은 개별적으로 자신의 취향과 사정에 따라 극히 일부의 영화들밖에 접하지 못했다. 또한 현대의 연구자는 그가 아무리 그 분야의 전문가라 할지라도 그 당시의 사정에 대해 극히 일부밖에 알 수 없다.¹²⁾ 이런 사정들을 감안한다면 '1920년대 할리우드 영화'라는 대상은 영화사의 기록들이 분류한 유형에 기대서 구성될 수밖에 없다.

이와 같은 논의를 통해서 1920년대 식민지 조선의 관객이 할리우드 영화를 어떻게 받아들였는가 어느 정도 드러날 것이다. 이와 같은 논의는 현재까지 지속되고 있는 할리우드 영화에 의한 식민화 현상의 초기적 양상에 대한 구명이라는 점, 또한 그동안 일제 강점기 영화사 논의에서 잘 다루이지 않았던 영화 수용자에 대한 논의¹³⁾를 텍스트를 대상으로 구체적으로 구명하려는 시도라는 점에 그 의의가 있다고 생각된다.

II. 활극영화와 나운규

기존의 일제 강점기 영화사 논의는 서구의 작가주의 영화론의 구도하에서 주목해야 할 단 한 명의 영화 작가로 나운규를 취급해왔다. 왜냐하면 나운규는 일제 강점기 영화사 논의를 끊임없이 추동한 중심축이었기 때문이다. 그러나 와다 마르시아노가 지적한 것처럼 영화 작가에 대한 지속적인 강조는 영화사의 시야를 좁혀버려서, 그 외에도 탐구해야 할 영역이 많은 영화사의 나머지 부분을 전 단계나 잔여로 밀어버리기 쉽다.¹⁴⁾

나운규가 「아리랑(1926)」으로 조선 영화 최초의 붐을 일으켰다는

본론에서는 이 두 시기 사이의 차이를 고려하여 논의가 진행될 것이다.

12) Raymond Williams 저, 성은애 역, 『기나긴 혁명』(문학동네, 2007), 95쪽.

13) 일제 강점기 영화사 연구가 관객성에 대한 논의를 결여하고 있다는 점에 대해서는 유선영이 이미 지적한 바 있다. 유선영, 「황색식민지의 西洋映畫 관람과 소비의 정치, 1934-1942」, 공제욱·정근식 편, 『식민지의 일상 지배와 규열』(문화과학사, 2006), 438-439쪽 참고.

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

것은 주지의 사실이다. 이 영화의 감독이 누구인가는 여전히 논란의 대상이 되고 있지만, 적어도 이 영화의 시나리오 작가가 그러는 사실에 대해서는 대체로 동의를 얻고 있는 듯하다. 그런데 이 시나리오가 과연 얼마나 독창적인 요소를 가지고 있는가 하는 문제에 대해서는 선뜻 답을 내놓기가 어렵다. 그의 절친한 영화 동지였던 이경손(李慶孫)의 회고¹⁵⁾에 따라, 「아리랑」의 시나리오가 민족 현실에 대한 관심에서 비롯된 그의 작품이라는 점에 대해서는 동의할 수 있지만, 설령 그렇다 하더라도 영화 시나리오에 관한 한 경험이 거의 없던 그가 짧은 시간 안에 한 편의 시나리오를 완성할 수 있었다는 사실은 적지 않게 놀라운 사실이다. 영화계에 입문하기 전까지 그가 영화를 체계적으로 공부한 사실이 없다는 점을 생각하면, 「아리랑」의 시나리오가 그의 영화 관람 경험에서 힌트를 얻었을 가능성도 전혀 배제할 수는 없을 듯하다. 그 단적인 예로, 3·1운동 전후의 현실을 묘사하기 위해 차용한 몽타주는 그 당시 조선 영화 수준을 고려할 때 대단히 예외적인 것이기 때문이다. 또 「아리랑」 이후 그가 제작하거나 감독한 일련의 작품들도 외국 영화의 영향에서 전적으로 자유로운 것이 아니었다. 그가 일약 스타가 되었을 때, 관객의 기대도 높아져 그 자신의 부담도 컸으리라 생각된다. 동시대의 할리우드와는 달리 영화 제작에 필요한 시스템이 갖추어지지 않았던 식민지 조선 영화계에서 그의 스타성은 매우 불안한 것일 수밖에 없었다. 이런 상황에서 관객의 취향이나 요구를 전적으로 무시하고 영화를 만들 수는 없었을 것이다. 그의 영화 말년이라고 할 1936-1937년에 발표된 회고나 대담을 보면 그가 초창기 영화계에 뛰어들었을 때의 심정이 뚜렷하게 감지된다.

① 問 - 「아리랑」이 그렇게 큰 센세이션을 일으킨 뒤 둘째번 작품으로 내놓은 것은?

答 - 「풍운아」이지요 이것은 그때 「닥크라스」가 전성하여 뛰고 다름박질하고 그런 영화를 일반사회에서 요구했으니만치 나도 이런 것을 착수해보았지요¹⁶⁾¹⁷⁾

② 羅雲奎. 나도 장편보다 단편에 손대보고 심허요 내가 예전에 羅稻香의 「병어리

15) 安鍾和, 『韓國映畫側面秘史』(현대미학사, 1998), 100쪽.

16) 「名優 羅雲奎氏 「아리랑」等 自作 全部를 말함」, 《三千里》, 1937년 1월호, 139쪽.

17) 인용은 가급적 원문의 표기대로 하며, 가독성을 위해 띄어쓰기만 하였다. 간혹 원문에 문맥상 맞지 않는 표현이 보이나 이것도 원문을 존중한다는 차원에서 그대로 두었다. (이하 동일)

三龍이」를 만드러본 일이 있는데 이 작품은 실패였지요 문예 작품은 예술미를 주로 하고 만들어야 할 터인데 그때 시세가 관중들이 「다크라스」의 영화를 조화하던 때로 주인공이 이리 뛰고 저리 뛰고 해서 活劇味 있셔야 조와했고 또 서양 영화의 영향으로 엑스츄라를 만히 써서 수십 명, 수백 명이 화면에서 육적복적해야 조와들했지요 出資主와의 약속에 속박되어 이 작품을 흥행 중심의 통속물 만들기에 애썼기 때문에 결합이 만흔 작품을 만들고 말았지요¹⁸⁾

①과 ②는 비슷한 시점에 술회된 나운규의 회고담이다. ①에서는 「아리랑」의 성공으로 인한 자신감에 힘입어 만들어진 「風雲兒(1926)」를 만들 때의 심정이, ②에서는 문예영화 「병어리 三龍이(1929)」를 만들 때의 심정이 기술되고 있다. 이 두 개의 회고에서 보이는 공통점은 이들 영화가 모두 그 당시 관객이 가지고 있던 취향의 문제에서 자유롭지 못했다는 사실이다. 그는 그 당시 관객이 ‘다크라스(다크라스)’가 등장하는 영화들에 매혹되어 있었다는 점, 그리고 그 자신도 이런 상황에서 벗어날 수 없었기에 거기에 부응하는 방향으로 영화들을 기획했다는 점 등을 말하고 있다. 이런 회고들은 1920년대 식민지 조선의 영화 문화에 대해서 시사하는 바가 적지 않다고 할 수 있다.

그 당시 식민지 조선 관객 사이에서는 ‘다크라스(다크라스)’나 그런 부류의 배우가 등장한 ‘활극’¹⁹⁾이 대단히 큰 인기를 구가하고 있었다.²⁰⁾ 나운규가 언급한 ‘다크라스(다크라스)’는 더글러스 페어뱅크스를 말하는 데, 그는 무성영화 시절 액션영화의 주인공으로 명성을 누린 할리우드 배우이다. 어느 영화배우 사전에서는 그에 대해서 “스턴트맨을 쓰지 않고 직접 연기하기를 좋아할 정도의 운동 신경과 트레이드마크인 콧수염, 쾌활한 분위기는 진지한 칼싸움과 직절한 슬랩스틱이 조화된 과장된 모험극에 잘 어울렸다”라고 기술하고 있다.²¹⁾ 그리고 프랑스 초기 영화 비평가 루이 텔릭은 그가 보여준 ‘몸 연기’를 평가하면서 그를 “체조선수와 같은 신체의 발달과 섬세한 감정의 소유자로 현대 우리가 사는

18) 「名俳優, 名監督이 모여 「朝鮮映畫」를 말함」, 《三千里》, 1936년 11월호, 87쪽.
 19) 김소영에 의하면, ‘활극’은 동작이나 액션을 강조하는 영화 장르로서 한국 영화사에서 1970년대까지 사용되었으나, 그 이후는 ‘액션영화’라는 용어로 대체되었다. 김소영, 『근대의 원초경』(현실문화, 2010), 271-272쪽. 이 글에서는 당대에 보편화된 용어인 ‘활극’이라는 용어를 그대로 사용하고자 한다.
 20) 이영일, 『한국영화전사』(소도, 2004), 93쪽.
 21) Kim Newman, 「더글러스 페어뱅크스」, Steven Jay Schneider 편, 정지인 역, 『501 영화배우』(마로니에북스, 2008), 20쪽.

삶의 모든 것을 표현하기에 적합한 배우”라고 격찬한 바 있다.²²⁾ 그는 1920년대 당시 ‘의심의 여지가 없는 오락 브랜드’²³⁾였다.

그가 출연한 영화 중 그 당시 국내에 선보인 영화들도 적지 않았다. 그중 대표적인 작품을 보면 「로빈 후드(Robin Hood, 1922)」, 「바그다드의 도적(The Thief of Bagdad, 1924)」, 「돈 큐(Don Q, Son of Zorro, 1925)」, 「해적(The Black Pirate, 1926)」, 「가우초(The Gaucho, 1927)」 등이 있다. 이들 작품은 대체로 1925년을 전후하여 국내에 개봉된 작품으로, 나운규 역시 이 작품들을 보았을 것으로 생각된다. 「로빈 후드」는 제작이나 박스 오피스 규모 면에서 신기록을 깬 영화로, 할리우드에서 스펙터클 영화 트렌드를 만들어낸 영화로 평가된다.²⁴⁾ 이 영화는 십자군 전쟁으로 뒤숭숭한 리처드 시대의 영국을 배경으로 활약한 로빈 후드를 그린 대작으로, 리처드가 십자군 원정을 떠난 후 왕자 존의 폭정, 로빈 후드와 왕녀 메리안의 사랑, 로빈 후드의 의적활동을 액션 로맨스의 틀에 담은 영화이다.²⁵⁾ 그리고 「바그다드의 도적」은 바그다드와 바그다드의 공주에 대한 야심을 가진 몽골의 왕과 경쟁하여 공주를 얻는 어느 미남자 도둑의 이야기이다.²⁶⁾ 이들 영화는 모두 로맨틱한 남성의 모험담을 보여준다. 이들 영화에서 주연을 맡은 더글러스는 40세 초반의 나이가 믿기지 않을 만큼 날렵한 액션을 보여준다. 또 「해적」은 젊은 운동선수가 아버지의 복수를 위해서 해적단에 가담하여 벌이는 이야기를 묘사하고 있는데, 여기서도 더글러스 특유의 액션이 펼쳐진다.

이처럼 더글러스가 출연한 1920년대 영화들은 모두 활극의 성격을 갖고 있고 해피엔딩으로 결말을 맺는 유쾌한 영화들이라고 할 수 있다. 더글러스의 영화들은 전 세계적인 인기를 구가한 것이 사실이지만, 식민지 조선 관객에게 커다란 호응을 받은 것은 아무래도 조선의 현실적 상황에 기인한 바가 크다고 하겠다. 3·1운동 이후 침체된 분위기 속에서 관객에게는 뭔가 유쾌한 웃음이 필요했을 텐데, 이런 상황과 더글러스의 영화들은 대체로 잘 맞아 들어갔던 것으로 보인다. 물론 이들 영화

22) Jacqueline Nacache 저, 박혜숙 역, 『영화배우』(동문선, 2007), 36쪽.

23) Gerd Gemünden, “Douglas Fairbanks,” Patrice Petro Ed., *Idols of Modernity*(New Jersey: Univ. of Rutgers Press, 2010), p. 34.

24) Gerd Gemünden, *op. cit.*, p. 34.

25) 이경원, 『고전영화본색』(넷북스, 2008), 123쪽.

26) 이경원, 위의 책, 126쪽.

속에서 묘사되는 상황이 식민지 조선의 현실과 전적으로 부합되는 것은 아니겠지만, 영화 속의 부정적 현실과 이를 극복하는 더글러스의 모습은 그 당시 식민지적 현실에서 우울과 절망 속에 빠져 있던 관객들로 하여금 카타르시스를 느끼게 해주었을 것이다.

이처럼 경쾌한 활극이 관객의 인기를 얻고 있는 상황에서 나운규 역시 자기 영화들에서 더글러스 영화들과 비슷한 인상을 심어주고자 노력했던 듯하다. 당대 할리우드 영화에서 더글러스는 단순한 배우가 아니라 그가 출연하는 영화의 예술성까지도 책임지는 스타로서 대중에게 각인되어 있었다는 점을 고려할 때²⁷⁾, 자신이 배우와 감독, 시나리오 등 영화 전반을 통제하려고 했던 나운규의 야심이 더글러스 이미지의 모방으로 흐르는 것은 매우 자연스러워 보인다. 이로써 그가 왜 「아리랑」 이후 「風雲兒」를 선택할 수밖에 없었는가는 다소 명확해진다.²⁸⁾ 「風雲兒」는 ‘니콜라이 박’이라는 망명객이 식민지 조선에 귀국하여 펼치는 일련의 이야기로 구성되어 있는데, 이 영화에서 주인공 니콜라이는 의협심이 강한 인물로 묘사된다. 위기에 처한 사람들을 구원해주고 그가 다시 만주로 향하면서 이 영화는 끝을 맺는데, 니콜라이 박의 캐릭터는 위에서 살펴본 더글러스의 이미지, 특히 「로빈 후드」에 등장하는 의적 로빈 후드의 이미지와 부합되는 면이 있다. 이렇게 볼 때 더글러스와 관련된 그의 회고는 상당한 설득력을 가지고 있다고 하겠다.

「오몽녀(五夢女)」로 영화 인생 말년에 그간의 불명예에서 어느 정도 회복했다고는 하나, 나운규의 영화 인생은 대체로 「아리랑」으로 얻은 명성과 신망을 잃어가는 도정이었다고 할 수 있다. 짙은 현실성에서 출발했던 영화들이 그 특유의 날카로움을 잃고 통속화되어간 것이 그 원인이라고 할 텐데, 그 통속화 과정은 할리우드 ‘활극’의 영향과 무관하지

27) William K. Everson, *American Silent Film*(New York: Da Capo Press, 1998), p. 195.

28) 나운규가 감독, 주연한 일련의 영화들에 할리우드 영화, 특히 활극이 끼친 영향에 대해서는 이순진이 언급한 바 있다. 이순진, 「조선 무성영화의 활극성과 공연성에 대한 연구」, 중앙대 첨단영상대학원 박사논문(2009), 92-102쪽. 또한 이 글에서는 「명금(The Broken Coin, 1915)」의 에디 폴로(Eddie Polo), 리처드 탈마지(Richard Talmadge), 더글러스 페어뱅크스 등의 배우 이미지를 픽처 퍼스낼리티(picture personality)라는 측면에서 논의하여, 나운규 영화들이 무성영화 시대에 제작된 일련의 활극영화들의 주연 배우 이미지의 모방 충동의 산물이라는 점, 더글러스 페어뱅크스보다는 에디 폴로나 리처드 탈마지의 이미지가 나운규의 이미지와 흡사하다는 점을 주장한 바 있다. 그러나 「명금」은 현재 필름이 남아 있지 않아 그의 주장에 대해서 검증하기는 힘든 상황이다.

않다고 할 수 있다. 할리우드 영화에서 자극을 받으면서도 모방이 아니라 자기 색깔을 찾아가지 못한 것에 나운규 영화의 특징과 한계가 있다고 할 수 있다. 이처럼 할리우드 영화를 자국 영화 제작의 직·간접적 원천으로 삼는 현상은 동시대 일본 영화에서 그 농도가 보다 짙게 나타나고 있었다.²⁹⁾ 이는 이미 대중에게 익숙한 할리우드 영화의 이야기 구조를 차용함으로써 여러모로 이익을 얻고자 하는 심리에서 비롯된 것이다. 그렇다면 과연 일제 강점기 일본 영화에서 적지 않은 영향을 받은 조선 영화는 사정이 어떨까. 이 문제에 대해서는 비단 나운규 영화들뿐만 아니라 식민지 조선에서 제작된 영화 전반을 대상으로 해서 탐구해볼 만한 문제라고 생각된다.

III. 전쟁영화와 반(反)할리우드 정서

1. 애국주의 스펙터클에 대한 비판

1920년대 식민지 조선의 관객은 주로 더글러스 영화와 같은 활극을 선호했다. 이들 영화는 스튜디오 내의 거대한 세트를 배경으로 다수의 엑스트라를 동원하고 흔히 '트릭(trick)'이라고 불리는 특수 촬영을 가미한 일종의 스펙터클 영화(spectacular movies)였다. 식민지 조선 관객은 이 모든 요소에 열광하면서 1910년대 프랑스의 파테(Pathé)사가 공급해 온 영화들은 조금씩 잊어가기 시작했다. 이와 더불어 할리우드 영화의 팬들은 빠른 속도로 늘어갔다.

1920년대 중반부터 할리우드에는 전쟁영화 붐이 일어났다. 제1차 세계대전 말기에 미국이 개입함으로써 제1차 세계대전은 미국인의 경험적 현실이 되었고, 이는 재빨리 할리우드 영화의 소재가 되었다. 전쟁은 할리우드 스튜디오 시스템이 요구하는 스펙터클한 요소와 드라마적인 요소를 적절히 배합할 수 있는 훌륭한 소재였던 것이다. 이런 종류의 영화로서 최초로 주목을 받은 작품은 1925년 메트로-골드윈(Metro-Goldwyn)에서 제작된 킹 비더(King Vidor)의 「빅 퍼레이드(The Big

29) 전전기(戰前期) 일본 영화의 할리우드 영화 모방 경향에 대해서는 佐藤忠男, 앞의 책, 38-39; 45-46; 59-62; 76-77; 130; 133-136쪽 등에서 확인할 수 있다.

Parade)」였다. 이 영화의 흥행에 힘입어 할리우드에서는 1930년대 초반까지 여러 편의 전쟁영화가 연이어 제작되었다.³⁰⁾

「빅 퍼레이드」는 부유한 사업가의 아들이 제1차 세계대전에 참전하여 프랑스에서 노동계급 병사들과 친구가 되고, 프랑스의 소녀와 사랑하는 내용이다.³¹⁾ 이 영화는 전체 러닝 타임 중 90분 정도까지는 주인공이 실전에 참여하기까지의 자살한 일상, 즉 술 마시면서 흥청대는 모습이나 연애를 하는 장면에 할애하고, 나머지 부분에서는 제대로 준비도 하지 못한 채 전투에 참전하는 주인공의 모습을 묘사하고 있다. 이 영화는 전쟁의 실제 의미를 제대로 모르고 애국적 선동에 이끌려 참전한 주인공의 애국심에 이국 여성과의 사랑이 가미된 영화라고 할 수 있다.³²⁾ 이 영화는 1925년 11월 5일 미국에서 개봉되어 브로드웨이에서 1년 이상 상영된 최초의 작품으로³³⁾, 식민지 조선에는 1927년 12월에 개봉되었다. 이 영화는 제1차 세계대전을 경험하지 못한 조선의 관객에게는 새로운 경험이었을 터다.

殺伐無慘하고 殘忍한 戰爭, 그 속에서 싸스한 사랑이 꽃 피고 눈물 흘님 笑劇, 友情, 義理, 또한 抱腹할 喜劇을 석거 極히 그 巧하게 힘 있게 熱烈히 묵거 내인 것이 이 『섹 퍼레이드』다³⁴⁾

당시 고보(高普) 재학생이었던 화가 정현웅(鄭玄雄)은 위에서 보는 것처럼 「빅 퍼레이드」가 가지고 있는 여러 가지 면모를 압축적으로 잘 묘사하고 있다. 주인공 제임스(James)가 속한 부대가 치르는 전투 장면을 통해서 현대전의 참혹성을, 제임스와 프랑스 농촌 처녀 멜리장드(Melisande) 사이의 만남에서 전쟁의 참혹성과 대비되는 사랑의 달콤함을 식민지 조선의 관객은 맛보았을 것이다. 이처럼 전쟁과 사랑이라는 대조적인 요소를 적당히 결합함으로써 이 영화는 활극과 멜로드라마의 요소를 골고루 갖추어 식민지 조선뿐만 아니라 전 세계적인 인기를 끌었고 이후 몇 년간 할리우드에 전쟁영화 붐을 일으켰다.

1925년 메트로-골드윈 영화인 「빅 퍼레이드」가 흥행에 성공하자

30) Sheldon Hall & Steve Neale, *op. cit.*, p. 60.

31) 이경원, 앞의 책, 160쪽.

32) William K. Everson, *op. cit.*, p. 202.

33) Ilya Ehrenbourg 저, 김혜련 역, 『꿈의 공장』(눈빛, 2000), 35쪽 각주 29 참고.

34) 鄭玄雄, 「『섹 퍼레이드』를 보고」, 《東亞日報》, 1927년 12월 11일자.

메트로 - 골드윈과 경쟁관계에 있는 폭스(Fox)와 파라마운트(Paramount)에서도 전쟁영화를 기획하게 되었다. 1927년 폭스에서는 프랭크 보제지(Frank Borzage)의 「제칠천국(Seventh Heaven)」을, 파라마운트에서는 윌리엄 웰만(William A. Wellman)의 「날개(Wings)」를 제작하게 되었다. 1927년 5월 미국에서 개봉된 「제칠천국」은 1928년 1월 28일 조선극장에서 개봉되었고, 1927년 8월 미국에서 개봉된 「날개」는 1928년 11월 7일 조선극장에서 개봉되었다.³⁵⁾

「제칠천국」의 내용은 대강 이러하다. 파리의 하수도 청소부인 치코(Chico)가 어느 날 매춘부이긴 하지만 순결한 여자 디안느(Diane)를 만나 동거하면서 서서히 사랑을 키운다. 그러나 제1차 세계대전으로 인해 둘은 헤어진다. 전쟁으로 인해 부상당한 치코를 디안느가 사랑으로 감싸면서 둘은 아파트 7층을 천국으로 꾸미며 살아간다.³⁶⁾ 즉, 영화 제목, 「제칠천국」은 이들이 거주하는 아파트 7층의 비유적 표현이다.

그 당시 관객은 「제칠천국」에서 하층민 젊은이들이 일궈가는 사랑을 지켜보면서 커다란 공감을 얻었던 듯하다. 전쟁영화의 일종이면서도 멜로드라마적인 요소가 상당히 강한 이 영화에서 특히 여주인공 멜리장드를 연기한 재닛 게이너(Janet Gaynor)는 조선 관객에게 깊은 인상을 심어주었다.

「제칠천국」과는 달리 「날개」는 멜로드라마적 요소보다는 스펙터클과 유희성이 강조된 영화였다. 「날개」의 내용은 대강 이러하다. 잭(Jack)이라는 청년이 자신을 사랑하는 메리(Mary)를 놔두고 실비아(Sylvia)라는 여자를 사랑한다. 그는 역시 실비아를 사랑하는 데이비드(David)와 연적 관계가 되나 둘은 제1차 세계대전에 참전하게 되고 공군 파일럿으로 우정관계를 맺는다. 그러나 전투 외중에 데이비드의 전투기가 피격되어 추락하는 일이 발생한다. 데이비드는 기지를 발휘해서 적기를 몰고 탈출하나 그가 죽은 줄 알고 복수심에 불탄 잭은 그가 탄 적기를 격추시킨다. 전우를 잃고 귀국한 잭은 자신을 사랑하는 메리와 결합한다.³⁷⁾

이 영화는 국내에 개봉되기 1년 전부터 언론에 소개 기사가 게재될

35) 「빅 퍼레이드」와 「제칠천국」은 각각 그 당시 미국에서 발간되던 영화잡지 *photoplay*가 선정한 1925년과 1927년의 우수 작품이었다. 『映畫年鑑』(第一書房, 1936), 26쪽 참고. 「날개」는 제1회 아카데미 작품상 수상작이었다.

36) 이경원, 앞의 책, 180쪽.

37) 이경원, 앞의 책, 161-162쪽.

정도로 그 당시로서는 보기 드물게 관심을 모은 영화였다.

미국의 금년 영화계는 전혀 전쟁영화가 차지하고 말았었다 그럼으로 이제는 레사로 운 전쟁영화로는 「팬」을 질겁게 할 여디도 없거니와 팔아서 만족을 줄 수가 업스리라고 생각된다는데 오죽 한 가지 전쟁영화가 잇스니 그는 능히 어대를 가든지 팬에게 질거움을 주리라고 한다 그는 「파라마운트」사 특작영화로 공중에서 전쟁을 하는 영화 「날개」라고 한다 이 영화가 얼마나 열광덕 환영을 바닷는가 하는 것은 수·자가 정직하게 설명하고 잇스니 [...] 불원간 일본에 수입될 터임으로 벌써부터 큰 「썩세손」이 넘어날 것은 예측하는 바이라고 한다³⁸⁾

위의 기사는 미국 내에서 전쟁영화가 큰 인기를 모았다는 사실과 그중에서도 「날개」가 미국 내에서 개봉되었을 때 얼마나 큰 인기를 모았는가를 일련의 수치를 통해서 보여주고 있다. 그리고 이 작품이 일본에도 수입되어 곧 식민지 조선에도 수입될 것임을 암시하고 있다. 이런 기사는 일본의 언론을 참고로 해서 쓴 일종의 영화 소개로, 영화가 수입되기 전부터 관객의 호기심을 자극하는 선전기능을 하고 있다.

이 영화가 식민지 조선의 영화관에서 개봉되었을 때, 국내의 언론에서도 일제히 영화평을 게재할 만큼 이 영화에 대한 관심은 대단했다. 이 영화에 대해서는 찬반양론으로 의견이 갈렸고, 쫓이슬, 안석영(安夕影), 남궁옥(南宮玉) 등이 영화평을 남긴 바 있는데, 쫓이슬이 대체로 긍정적 평가를 내린 반면 남궁옥은 부정적 평가를 내렸고 안석영은 절충적인 평가를 내렸다. 그 각각의 의견에 대해 좀 더 자세히 살펴보도록 하자.

宣傳에 過히 遜色이 업슬만치 內容이 充實한 寫眞이다 戰爭의 暴惡 戰爭의 殘忍 戰爭의 慘禍 등 戰爭으로닐어나는모든 罪惡을 表現함에 必要한 材料가 完全히 出品된 寫眞이다 大規模의 進軍 勇敢한 突擊 殺戮 飛行機의 亂戰 墜落과 墜落 「탱크」의 蹂躪 流血 苦痛 阿鼻叫喚 그리고 死亡과 生의 破壞! 이리케 戰爭의 悲慘과 罪惡을 完全히 描寫하얏다 監督잘하얏다 撮影도 잘하얏다 모든 것이 잘되얏다 米國으 로서만 맨들 수 잇는 만치 크게 잘 하얏다.³⁹⁾

《東亞日報》에 시사평을 발표한 쫓이슬은 위에서 보는 것처럼 이 영화가 전쟁의 어두운 면을 여러 가지 면에서 잘 표현하고 있다고 평가하고 할리우드 영화로서는 최고의 수준을 보여준다고 말하고 있다. 위의

38) 「空中戰映畫 「날개」의 成功」, 《中外日報》, 1927년 11월 1일자.

39) 쫓이슬, 「「날개」를 보고」, 《東亞日報》, 1928년 11월 9일자.

글에 의하면, 이 영화를 개봉하기에 앞서 영화 선전이 대대적으로 이루어졌음을 알 수 있다. 이 글의 필자는 이 영화에 대한 선전이 결코 과장된 것이 아니라고 말할 정도로 훌륭한 영화라고 생각하고 있다.

그러나 솟이슬과는 달리 안석영의 비평은 찬양 일색은 아니었다. 그는 영화평의 서두에서 “「날개」, 즉 「윙스」라는 영화는 그 자체가 설명하는바 영리를 목덕한 영화인만큼 몇몇 나라의 리에 밝은 영화업자의 손으로 넘우도 과장덕으로 선던된 느낌이 있다”라고 전체함으로써 이 영화가 실제보다 과장된 영화라고 말하고 있다. 이후 그는 이 영화를 선전의 핵심이었던 ‘비행기 유희’라는 점에서 주로 평가하고 있다. 왜냐하면 그는 이 영화의 스토리가 다른 영화들의 스토리와 차별화되지 않는다고 생각하고 있기 때문이다. 그래서 그는 이 영화를 평가하는 포인트를 주로 형식적 측면에 두고 있다.

그런데 이 영화의 스펙터클에 대해서도 안석영은 그리 긍정적으로 평가하지 않고 있다. 공중전 장면이 자주 반복됨으로써 어른들이 보기에 지루하게 느껴지는 부분이 많은데, 그 이유는 ‘트릭’ 촬영에 의존한 부분이 많아 실감하기가 힘들기 때문이라는 것이다. 이런 결점에도 불구하고 그는 이 영화의 감독과 촬영에 대해서는 다소 긍정적으로 평가하고 있다. 그가 이처럼 이 영화의 형식 측면에만 주목한 것은 기존 할리우드 영화들이 스토리상의 천편일률성을 가지고 있었기 때문이다.

《中外日報》에 영화평을 게재한 남궁옥 역시 “「콘티뉴티」로 말하더라도 비행기 추락의 광경가튼 것은 가튼 것이 중복되기도 하고 적지 안흔 권태를 일으키게 한다 쓴허버렸스면 조흘 곳이 두어 권이나 되어 보였다 촬영술은 훌륭했다”라고 말하고 있어 안석영과 비슷한 평가를 내리고 있음을 알 수 있다. 그러나 그의 비평은 이 영화 내지 할리우드 전쟁영화 일반이 가진 이데올로기적 성격으로 평가의 지평을 확장하고 있다는 점에서 주목을 요한다.

남궁옥은 「映畫評 - 날개는 어떤 사진인가」(《中外日報》, 1928년 11월 9일자)에서 이 영화를 자본가들이 자신의 이익을 위하여 일으킨 전쟁을 민중들로 하여금 찬미하게 만들려는 이데올로기적 의도를 가지고 있다고 보고 있다. 또한 그는 자본가들의 이런 이데올로기적 의도를 자신의 산업적 이익과 결부시킴으로써 할리우드에 전쟁영화가 붐을 일으키고

있는 것으로 판단하고 있다. 그는 전쟁이 할리우드 영화의 소재로 인기를 얻는 이유를 크게 두 가지로 분석하고 있다. 그 하나는 “전쟁이 수백만 명의 인간을 한 군대로 출동시킨 싸움으로 거기서 만흔 이야기가 생긴 것”, 즉 전쟁이 가진 이야기 소재로서의 풍부함이고, 다른 하나는 전승 국민 미국이 전쟁 승리의 기쁨을 영화적으로 재현함으로써 자신들의 우월감을 재확인한다는 제국주의적인 욕망이라는 것이다. 이런 견지에서 그는 앞에서 우리가 살펴본 「빅 퍼레이드」를 그런 부류의 영화로 규정하고 있다. 물론 「제철천국」에 대해서는 다소 유보적인 태도를 보이고 있지만 말이다. 그는 거대한 자본을 투여한 전쟁영화가 고가로 수입되어 궁극적으로는 관객이 높은 입장료를 내고 영화를 볼 수밖에 없다는 점에 대해서도 비판하면서 이것이 궁극적으로는 미국의 자본가들의 ‘향락’과 이익에 봉사하는 구조로 귀착된다는 사실까지 지적하고 있다.

할리우드 영화에 대한 가장 가혹한 시선이라고 할 남궁옥의 이런 비평은 할리우드 영화산업의 문화제국주의적 성격에 대해서 우리가 보편적으로 견지하고 있는 시선을 보여주는 전형적인 예라고 할 수 있다. 이는 남궁옥이 1920년대 후반 식민지 조선의 지식계급에게 보편화된 하나의 논리인 계급주의 이데올로기를 견지하고 있었기 때문에 가능한 논리라고 생각된다. 그런 논리를 가지고 볼 때, 그 당시 대중오락으로 인기를 구가하고 있던 할리우드 영화는 부정의 대상일 수밖에 없는 것이다. 왜냐하면 그들에게 영화는 단순한 오락이기보다는 민중 계몽의 도구나 생활 향상의 매개가 되어야 하기 때문이다. 그러나 할리우드 영화는 오락적 성격이 강한 영화들이어서 그들이 할리우드 영화를 긍정적으로 평가할 여지는 거의 없었다고 할 수 있다. 그래서 그 당시 카프의 영화 비평가들은 대체로 반(反)할리우드 정서라고 할 것을 종종 표방했다.

外國映畫를 論議한듯자 露西亞映畫가튼 것은 日本에서도 上演을 못하고 逐出을 當하는 터이니까 露西亞 것은 念頭에도 두지 못한다. 다만 大部分이 結婚으로 甯을 막는 米國映畫가 論題에 올을 것이니 이것이 우리 生活과의 얼마마한 密接한 關係가 잇겠는가? 우리가 생각하고 있는 바의 얼마마한 도움이 될 것인가? 오히려 反動이요 害가 될 것이다.⁴⁰⁾

위에서도 알 수 있듯이 카프 비평가들이 영화적 모델로 삼은 것은

40) 尹基鼎, 「最近文藝雜感(其三)」, 《朝鮮之光》(1927년 12월호), 95쪽.

에이젠슈타인(Sergei M. Eisenstein)이나 푸도프킨(Vsevolod Pudovkin) 같은 이들이었다. 카프 비평가들은 할리우드 영화를 우리의 실제 생활과 아무런 관련도 없고 도움도 되지 않는 영화일 뿐 아니라 오히려 민중에게 '害'가 되는 '反動' 영화라고까지 규정하고 있다. 이런 견지에서 본다면 그 당시 할리우드 전쟁영화는 보통의 할리우드 영화 이상으로 그 이데올로기적 성격이 문제적일 수밖에 없었을 것이다.

2. 반전주의와 식민지적 호응

그 당시 지식인들이 할리우드 전쟁영화라고 해서 모두 부정적으로 평가했던 것은 아니다. 루이스 마일스톤(Lewis Milestone)의 「서부 전선 이상 없다(All Quiet on the Western Front, 1931)」가 바로 그 예이다. 이 영화는 독일 소설가 에리히 레마르크의 소설을 원작으로 한 것으로, 1929년 발간된 동명의 소설은 독일뿐만 아니라 전 세계적으로 호평을 받은 바 있다. 군국주의에 세뇌된 독일의 청년들이 전장에서 무참하게 죽어가는 모습을 통해서 독일의 군국주의뿐만 아니라 전쟁 일반의 비참함을 고발한 이 소설은 겉으로는 제1차 세계대전을 일으킨 독일을 비판하고 있지만 궁극적으로는 전쟁 일반을 비판함으로써 전쟁의 승자와 패자 모두를 되돌아보게 하는 작품이었다.

단시간에 전 세계적으로 번역되어 읽힌 이 작품의 인기에 착안하여 그동안 전쟁영화 쪽에는 발을 들여놓지 않았던 유니버설(Universal)사에서 영화화하였다. 특별히 주목할 만한 배우도 등장하지 않는 이 영화는 1930년 8월 24일 미국에서 개봉되었고, 그해 10월 24일에는 일본에서도 개봉되었다. 조선에서 이 영화는 1931년 4월 1일 개봉되었다.⁴¹⁾ 미국에서

41) 그러나 정작 이 영화의 원작자인 레마르크의 조국 독일에서는 오히려 정반대의 반응이 일어났다. 독일 국방성이 이 영화를 독일군의 명예에 대한 위협으로 간주하고, 독일 언론 역시 140분에서 85분으로 축약된 독일판에서 흐르는 평화주의 경향을 비판하였다. 그 외 이 영화의 시사회 극장에서는 악취탄을 던지거나 쥐를 풀어놓는 일 등이 벌어졌다. 결국 이 영화는 1930년 12월 11일 독일 내 극장에서의 상영이 금지되었다. 이렇게 되자 이 영화의 제작자 칼 래믈(Carl Laemmle)은 독일의 명성과 위신을 해치지 않기 위해 베를린 검열 당국이 전 세계 배급을 허락한, 85분보다 짧은 버전을 제공한다는 조건하에 1931년 9월 2일 상영 허가를 받을 수 있었다. Martin Loiperdinger, "State Legislation, Censorship and Funding," Ed., by Tim Bergfelder, Erica Carter and Deniz Göktürk, *The German Cinema Book* (London: British Film Institute, 2008), p. 151 참고. 이 영화의 독일 내 상영이 불러일으킨 소란은 피터 예레비치(Peter Jelavich)가

개봉된 지 2개월 만에 일본에, 그리고 그 후 반년 후에 식민지 조선의 영화관에서 개봉되었으니, 그 당시 보통의 외국 영화 유통 속도보다는 빨랐던 셈이다. 그 당시 지면에 게재된 영화평 중에서 연극인 서항석(徐恒錫)⁴²⁾의 글은 이 영화를 둘러싼 분위기의 일단을 잘 보여주고 있다.

독일의 인기 작가 「에리히, 마리아, 레마르크」의 「서부전선 이상 없다」는 세계대전 이후의 수 만흔 전쟁 소설 중에서 한층 빼어난 작품으로 이미 전세계 20여 개 국어로 번역되어 수천만 독자를 어땀고 조선말로도 번역되었으니 아마 읽은 이가 꽤 만흔 것이다 혹 읽지 못한 이에게라도 「서부전선 이상 없다」라는 이름만은 벌써 귀에 익었을 것이다 「이상이 없다」란 말이 유행어(流行語)로 충분히 행세하는 것만 보아도 넉넉이 알 것이다

이 소설이 이렇게 세계적 인기를 스흔 것은 전장에서 일어난 일을 아모 과장함 업시 실상대로만 그려 노하 독자의 마음을 힘 있게 북돋아 흔드는 까닭이다 그리고 작자의 의도가 전쟁 반대에 잇는 까닭이다.⁴³⁾

서항석은 원작 소설이 전 세계적으로 인기를 모았으며, 국내에서 번역되어 많은 독자들이 읽었다는 사실을 알려주고 있다. 이 작품의 인기는 「이상이 없다」란 말이 유행어(流行語)로 충분히 행세하는 것으로도 알 수 있다고 말하고 있다. 요즘은 TV나 인터넷이 유행어의 산실 구실을 하고 있지만 그 당시는 영화가 그런 기능을 하고 있었던 것이다. 실제로 그 당시에 이 영화의 제목을 패러디한 기사들이 종종 등장한 것을 보면 그의 말이 과장이 아님을 알 수 있다. 여하튼 그는 이 소설의 가치를 높이 평가하면서 이 작품이 인기를 끌게 된 원인을 이 작품의 반전사상에서 찾고 있다.

반전사상을 가감 없이 드러낸 이 영화는 할리우드 영화로서는 드문 경우인데, 그래서 영국에서는 개봉되지 않았고 일본에서 상영될 때도 검열로 인해서 커트를 당한 부분이 많았다. 그 당시 어느 부분이 삭제당한 것인지는 확인할 수 없지만, 그럼에도 불구하고 그 당시 관객이 이 영화를 감상하면서 그 의도를 이해하는 데는 큰 무리가 없었던 듯하다. 이 영화는 전쟁영화들이 특수를 누리고 난 후에 등장한, 할리우드에서 전쟁이라는 소재의 유효성이 소멸되는 시점에 나온 영화라고 할 것이다.

자세히 기술하고 있다. Peter Jelavich, *Berlin Alexanderplatz*(Univ. of California Press, 2006), pp. 160-177.

42) 인물은 徐恒錫의 필명이다.

43) 인물, 「「西部戰線 異狀 없다」를 보고」, 《東亞日報》, 1931년 4월 1일자.

이 영화는 일본이 만주사변을 일으켜 대륙침략을 시작하던 해에 개봉되었다는 점에서 시사적이다.

원작 소설과 영화의 인기는 이후에도 지속되었던 것으로 보인다. 그 단적인 예로 카프계 연극단 신건설사(新建設社)의 공연을 들 수 있다. 신건설사는 1934년에 창립된 카프 소속 연극 단체로, 이 단체의 창립 초회 작품이 바로 「서부 전선 이상 없다」였다. 이 작품을 왜 신건설사가 창립 초회 작품으로 선정했는지 그 경위에 대해서는 구체적으로 알려진 바 없지만, 이 작품이 1930년대 초반 식민지 조선에서 가장 많이 알려진 작품이면서도 이데올로기적으로도 카프가 수공할 수 있는 성질의 것이었다는 점이 선정 이유였을 것임은 충분히 짐작할 수 있다. 만주사변(1931)과 만주국 수립(1932), 국제연맹 탈퇴(1933) 등으로 표면화된 일본의 군국주의적 움직임을 비판하는 데 이 작품만큼 적절한 작품은 없었을 것이다. 결국 신건설사의 「서부 전선 이상 없다」 공연은 불운 전단 사건으로 인해 일거에 카프 맹원 일제 검거로 이어지는 수난의 씨앗이 되어, 이후 식민지 조선은 군국주의 비판의 무풍지대가 되었다.

IV. 성경 서사극에 대한 저항적 독해

위에서 살펴본 것처럼 1920년대 식민지 조선의 영화관에서는 할리우드 대작 영화들이 줄줄이 개봉되었다. 제1차 세계대전 이후 전쟁영화는 일종의 특수를 누린 영역이라고 할 것인데, 전쟁영화와 더불어서 할리우드에서는 성경 서사극(biblical epic)을 추진하고 있었다. 성경 서사극은 전적으로 기독교 소재 영화라고 할 것인데 예수 그리스도를 직접적으로 다루거나 아니면 그가 활동한 시대의 상황을 다룬 것들이 주류를 이루고 있다. 이는 ‘유대인들이 세운 제국’이라는 말이 있을 정도로 유대인들이 그 당시 할리우드를 지배하고 있었다⁴⁴⁾는 이유도 작용했던 것으로 보인다. 유니버설사의 칼 래틀, 폭스사의 윌리엄 폭스(William Fox), 파라마운트사의 아돌프 주커(Adolf Zukor)는 대부분 동유럽 출신의 유대인으로 젊은 시절 미국으로 건너왔는데, 그들은 영화계에 뛰어들기 전에 의류, 모피, 보석 등을 취급한 바 있다.⁴⁵⁾ 그런데 제작자들이 유대인 출신이라는

44) Audrey Salkeld 저, 허진 역, 『레니 리펜슈탈 - 금지된 열정』(마티, 2009), 330쪽.

45) Robert Sklar, *Movie-Made America*(New York: Vintage, 1994), pp. 40-41.

사실보다 더 중요한 요인은 기독교가 전쟁 못지않게 거대한 세트와 다수의 엑스트라, 장대한 서사구조 등 할리우드가 요구하는 다양한 요소를 구비한 소재였다는 사실이다. 시미즈 순지에 의하면, 성경 이야기는 할리우드에서 대작을 기획할 때 즐겨 사용한 소재였다.⁴⁶⁾ 또한 이들 영화는 「퀴 바디스(Quo Vadis, 1913)」, 「폼페이 최후의 날(The Last Days of Pompei, 1913)」, 「카비리아(Cabiria, 1913)」 등 고대 지중해를 배경으로 한 일련의 이탈리아 서사극의 성공에 자극을 받아 만들어진 D. W. 그리피스 의 「국가의 창생(The Birth of a Nation, 1915)」, 「불관용(Intolerance, 1916)」 이후 할리우드에 나타난 대작 전통을 잇는 것으로 볼 수 있다.⁴⁷⁾ 이탈리아 서사극들은 그 당시 할리우드 영화들보다 규모나 화려함에서 돋보였으며, 트릭을 효과적으로 사용하여 시각적인 상상력 면에서 할리우드에 큰 자극이 되었다.⁴⁸⁾

성경 서사극은 감독의 성향이나 제작사에 따라서 다양한 편차를 보여주고 있는데, 1920년대에 성경 서사극에서 단연 두각을 보인 감독은 세실 데밀(Cecil B. DeMille)이다. 그는 1920년대에 「십계(The Ten Commandments, 1923)」, 「왕중왕(The King of Kings, 1927)」, 1930년대에는 「십자군(The Crusades, 1935)」을 발표했다. 특히 1920년대에 만들어진 무성영화 「십계」는 1956년 유성 컬러 영화로 다시 제작되기도 했다. 「십계」는 1925년에, 「왕중왕」은 1929년에 개봉되었다. 특히 「왕중왕」은 단성사와 조선극장이 이 영화의 상영권을 놓고 실랑이를 벌인 일도 있을 정도로 상당한 인기를 얻었다.

「텐사」와 「왕」은 단성사와 조선극장 사이에 끼어서 할덕이다 최근에 「왕중왕」은 조선극장에서 지난 룩일부터 일본 측 中央館과 한 가지로 상영하려 하다가 문대가 생기여 못하게 되고 칠일부터는 신문광고에 조선극장과 단성사가 똑가티 「왕중왕」은 괴어코 우리 집에서 상영하게 되였습니다 하는 예고를 하고 있다.⁴⁹⁾

위의 기사는 1920년대 영화관들 사이에서 치열하게 벌어졌던 ‘명화 쟁탈전’의 일단을 잘 보여주고 있다. 이 사건의 발단은 이렇다. 1929년

46) 清水俊二, 『映畫字幕 五十年』(早川書房, 1987), 60쪽.

47) Miriam Hansen, *op. cit.*, p. 174.

48) William K. Everson, *op. cit.*, p. 56.

49) 「날개를 찢긴 天使와 爭鬪 渦中の 「王中王」 - 조선극장과 단성사 사이에 끼어서 - 궁금하다 「왕중왕」은 어대로 가나 - 映畫 興行界 爭鬪와 暗礁(-)」, 《時代日報》, 1929년 6월 9일자.

6월 6일부터 조선극장에서 개봉하기로 되어 있던 「왕중왕」이 상영권 문제로 개봉이 연기되고, 6월 7일에는 단성사와 조선극장에서 신문에 동시에 상영작 광고를 내게 된다. 이 기사의 필자가 말한 그대로는 아니지만 “「왕중왕」은 괴어코 우리 집에서 상영하게 되었습시다” 식으로, 이들 광고는 이 영화를 절대로 포기하지 않겠다는 집념을 보여주었다. 이 기사의 필자는 실제 예수 그리스도와 영화를 유비하면서 자못 재미있게 이 사건을 묘사하고 있다. 이 사건에 대한 기사는 3회에 걸쳐 연재되었는데, 이 사건은 이 영화의 일본 배급업자가 조선 내 상영권을 이중 계약함으로써 발생한 것임이 드러난다. 이 사건은 그 당시 ‘명화 쟁탈전’이 얼마나 치열했던가를 단적으로 보여주는데, 그 ‘전쟁’의 대상이 「왕중왕」이었다는 사실은 성경 서사극이 국내에서 상당한 이익을 낼 수 있는 소재였다는 사실을 시사한다.

그런데 「왕중왕」을 둘러싼 이런 해프닝은 그해 초에 개봉된 한 편의 영화 때문이었다. 그 영화는 요즘 관객에게도 잘 알려진 「벤허(Ben-Hur, 1925)」였다. 이 작품은 최근까지 리메이크 작품이 나올 정도로 영화팬에게는 매우 친숙한 작품인데, 이 영화의 개봉 당시 검열 상황을 구술했던 이구영(李龜永)은 이 영화를 두고 “그런 것이 참 기질로 우리 한국 사람에게 흥행 가치가 만점, 즉 국가들이 민족과 민족 대 항쟁이라든지”라고 말한 바 있다.⁵⁰⁾ 이런 발언은 그 당시 관객에게 이 영화가 어떻게 비춰졌는지를 상상하기에 충분한 근거가 된다.

「벤허」는 미국 작가 루 월래스(Lew Wallace)가 1880년에 발표한 소설 『벤허』를 원작으로 한 작품이다. 이 작품의 줄거리는 대강 이러하다. 예수 그리스도 시대에 팔레스타인 귀족 가문의 남자 벤허는 유대 총독을 암살하려 했다는 오해로 인해 로마의 노예가 되어서 전장에서 노를 젓는다. 그러나 바이킹족과의 전투에서 함대 사령관을 구해준 인연으로 로마의 관리가 된다. 복수심에 불타던 벤허는 노예 시절 예수 그리스도와 의 만남을 통해서 증오 대신에 사랑을 선택함으로써 기독교적 사랑의 가치가 얼마나 소중한지를 깨닫는다.

이런 내용을 가지고 있는 이 소설은 1925년 메트로-골드사에서 영화화되었다. 감독은 프레드 니블로(Fred Niblo)가, 주인공인 벤허 역은

50) 한국예술연구소 편, 『이영일의 한국영화사를 위한 증언록 - 김성춘·북혜숙·이구영 편』 (소도, 2003), 283쪽.

루돌프 발렌티노와 더불어 인기를 끌었던 미남 배우 라몬 노바로(Ramon Novarro)가 맡았다. 이 작품은 그리스도 시대의 팔레스타인과 로마를 거대한 세트로 화려하게 재현하고 다양한 의상과 무기를 갖춘 엑스트라, 또한 원형경기장에서의 전차 경주 신에서의 스펙터클 등 화려한 볼거리를 갖춘 영화였다. 이 영화는 1959년 메트로-골드윈-메이어(MGM)에서 감독 윌리엄 와일러(William Wyler)에 의해 리메이크되기도 했다.

이 영화는 1929년 1월 경성의 영화관에서 개봉되었다. 이 영화가 검열에 의해 얼마나 삭제된 상태로 개봉되었는가는 확인하기 어렵지만, 일제 강점기 대표적인 기독교계 인사인 좌옹 윤치호(佐翁 尹致昊)는 그의 일기에서 이 영화가 총독부의 검열을 통과해서 일반에 상영되었다는 사실에 놀라기도 했다.⁵¹⁾ 그가 이런 반응을 보인 것은 이 작품의 내용을 생각할 때, 전혀 이상하지 않은 것이다. 이 영화는 피억압 민족인 유대족과 통치자인 로마제국 사이의 갈등을 소재로 삼고 있는데, 이런 소재는 2천여 년 전의 남의 이야기가 아니라 식민지 조선의 현실과 유비될 수 있는 것이기 때문이다. 그럼에도 불구하고 이 영화가 총독부 검열을 큰 무리 없이 통과할 수 있었던 것은 이 영화가 표방하는 '화해의 이데올로기'를 검열 당국에서 긍정적으로 평가했기 때문일 것이다. 이 문제에 대해서는 그 당시 이 영화를 본 관객의 시선을 따라가면서 확인해볼 수 있을 듯하다. 이 영화에 대해서는 앞서서도 등장한 바 있는 쫓이슬, 카프계 비평가인 윤기정(尹基鼎)이 비평을 발표한 바 있다. 우선 '쫓이슬'의 영화평을 보기로 하자.

第五六卷까지는 被壓迫者의 苦惱와 悲哀를 描寫하여 보는 사람의 心緒를 激昂케 하지만 八卷부터는 六卷까지 본 사람을 失望케 하니 牛馬보다도 못한 待遇를 受든 義俠兒가 어찌 그 一門을 滅亡케 한 아니 同族을 蹂躪한 羅馬의 强者와 妥協하여 오즉 한 走狗를 排除함에 그칠 수가 잇슬가 이것이 예수의 人道主義의 使然이라 하면 그만이려니와 사람의 感情으로써는 아무리 猶太人이기로니 참지 못할 바를 참게 하였다 이것이 觀衆을 必然 失望케 하고 말 것이다.⁵²⁾

인용문 바로 앞에서 필자는 이 영화가 거대 자본을 투자하여 장면을 화려하게 구성하고 예수의 등장 장면에서는 일종의 '嚴肅한 氣分'까지 형성하고 있고, 감독·촬영·연기 등 여러 가지 면에서 훌륭한 작품이라고

51) 김상태 편, 『윤치호 일기』(역사비평사, 2001), 259쪽.

52) 쫓이슬, 「演藝-試寫會-쫓허-」, 《東亞日報》, 1929년 1월 10일자.

평하고 있다. 그러나 정작 이 작품의 내용적 측면에 대해서는 적지 않은 불만을 토로하고 있다. 위의 인용문에서 보는 바와 같이 이 영화의 전반부에서 '被壓迫者의 苦憫과 悲哀'를 잘 묘사한 것에 대해서는 긍정적으로 평가한다. 그러나 주인공 벤허가 자기 가문과 유대 민족 전체의 복수에 대한 의지를 버리고 '同族을 蹂躪한 羅馬의 強者와 妥協'하는 장면에 대해서는 부정적으로 평가한다. 그는 벤허의 '전향' 이유를 '예수의 人道主義'에서 찾고 있다. 예수가 가르친 사랑이 "참지 못할 바를 참게 하였다", 즉 결코 용서해서는 안 될 억압자들을 용서하게 되었다고 생각하는 것이다. 이로 인해서 이 영화가 식민지 조선 관객을 실망케 할 것이라고 단정하고 있다.

쫓이슬의 비평은 1920년대 식민지 조선 관객에게 영화의 존재 이유를 좀 더 깊이 생각해보게 한다. 앞에서 살펴본 것처럼 그 당시 관객의 인기를 끈 작품들, 즉 나운규의 「아리랑」이나 「風雲兒」, 그리고 더글러스 영화들이나 채플린 영화들은 모두 한결같이 가난하거나 억압받는 존재들의 인간미를 보여주거나 억압자들에게 복수를 하는 영화들이었다. 즉, 다시 말하면 피억압 계층인 식민지 민중에게 상상적인 복수의 경험을 제공했던 것이다. 그런데 이런 영화 경험들에 비추어봤을 때, 억압자에 대한 복수를 포기하고 사랑의 가치를 내세우는 「벤허」의 이야기가 부정적으로 비쳤을 것임은 분명해 보인다.

물론 그렇다고 해서 이 영화가 식민지 조선 관객에게 거부되었을 리는 없다. 전체 구도 면에서는 분명 부정적으로 평가될 여지가 있지만, 그 당시 관객이 전체 구도를 생각하면서 이 영화를 보지는 않았을 것이기 때문이다. 영화 군데군데 등장하는 요소들 중 관객의 구미에 맞았을 법한 부분도 없지 않다. 특히 전반부 벤허 가문의 몰락을 다룬 부분은 민족의 몰락을 경험한 식민지 조선 관객이 스스로의 처지와 동일시하기에 충분했을 것이다. 그리고 벤허가 한때 친구였다가 우정을 배신한 로마의 장교 메살라(Messala)와 벌인 원형경기장에서의 전차 경주 장면은 억눌린 관객의 갈증을 해소해주었을 것이다. 피억압자의 대표 선수 격인 벤허와 억압자의 대표선수 격인 메살라가 벌이는 전차 경주는 마치 현대사회에서 월드컵 축구 대회가 가진 스포츠 민족주의와 유사한 성격을 가지고 있다. 벤허가 메살라를 누르고 승자가 되는 순간, 이를 지켜보는 원형경기장 속의 유대인 관중은 격렬한 흥분에 빠지게 되고, 이 장면을 지켜보는

관객은 그 장면에다가 식민지 현실을 겹쳐 보았을 것이다. 그 당시 이 영화의 해설을 담당했던 이구영이 이 영화를 검열에서 통과시키기 위해서 벌였던 노력에 얽힌 일화는 이 영화가 그 당시 관객에게 민족주의적인 텍스트로 기능하고 있었다는 점을 잘 보여준다.⁵³⁾ 그 당시 식민지 관객에게 「벤허」는 분명 자신들과 동일시될 수 있는 사건을 담고 있는, 여성정의 표현을 빌자면 ‘민족적 환상을 우회적으로 자극’하고, ‘조선 민족의 디아스포라적 삶의 맥락들을 재환시킴’⁵⁴⁾은 텍스트였기 때문이다.

이처럼 영화 곳곳에 식민지 관객의 호응을 얻을 수 있는 부분이 없는 것은 아니지만, 이 영화에서 이야기 구성의 열개가 타협주의에 기반을 두고 있는 것은 사실이다. 이 영화에 대해서 카프계 비평가들은 주로 이와 같은 측면에서 이 영화를 혹평하고 있다.

우리는 오늘날까지 製作된 映畫 中에 가장 만히 돈을 들였다는 「벤허」를 볼 때에 한 사람도 그 映畫에 共鳴한 사람은 없었을 것이다. 다만 그 映畫가 上映되어 觀衆의 어든 바 利益이라는 것은 古代 猶太民族의 ×××民族生活相을 볼 수 있는 것과 宗教의 害毒과 麻醉性을 깨다를 것 뿐이다. 한거름 더 나아가 생각한다면 資本主義 社會制度下에 製作되는 映畫가 얼마나 反動性을 띄우고 도라단이는 것을 알 수 있다.⁵⁵⁾

카프 비평가 윤기정⁵⁶⁾은 이 영화의 부정적인 측면을 주로 이데올로기적 측면에서 비판하고 있다. 그는 이 영화를 통해서 관객이 얻을 수 있는 것으로 ‘고대 유대 민족의 생활상’을 볼 수 있는 것과 이 영화가 의도한 측면을 거꾸로 뒤집어 벤허의 ‘전향’을 초래한 기독교라는 ‘종교의 해독성’을 알 수 있게 했다는 것을 거론했다. 그러면서 이 영화가 관객의 공감을 거의 얻을 수 없을 것이라고 말하고 있는데, 이는 억압자와의 타협을 선동하는 듯한 이야기 구성 때문이라고 할 것이다. 그는 또 다른 글을 통해서 이 영화를 ‘反動映畫의 典型的 標本’이라고 규정하고, 이 영화가 예상치 못하게 재상영⁵⁷⁾까지 이어지는 상황에 대해서 다음과 같이 비판하

53) 이영일, 앞의 책, 50; 120-121쪽.

54) 여성정, 「무성영화시대 식민도시 서울의 영화관람성 연구」, 중앙대 석사논문(1999.6), 65-66쪽.

55) 尹曉峰, 「映畫時評」, 《朝鮮之光》, 1929년 2월호, 84쪽.

56) 이 글의 필자로 되어 있는 윤효봉(尹曉峰)은 윤기정의 별칭이다.

57) 「벤허」의 재상영은 비단 경성만의 현상은 아니었다. 이 영화가 개봉된 부산(1929년

고 있다.

한 個의 映畫가 再上映은 말고 三四回 거듭 上映을 한다고 하더라도 奇蹟될 것이 업겠지만은 이 映畫가 新興中國 廣東에 가서 하루의 公開도 못하고 도로 쫓겨온 것인데 朝鮮에 와서는 再上映까지 된다는 것이 奇蹟이 아니고 무엇일까?

이와 가튼 奇現象이 絶對로 奇蹟은 아니다. 다만 民衆運動이 그러한 불순한 映畫를 追放, 抗拒, 上映 禁止 等에까지 미치지 못한 것이다.⁵⁸⁾

위의 인용문에서 보는 것처럼 그는 이 영화가 식민지 조선과는 달리 중국에서는 하루도 개봉하지 못하고 배척받은 사실을 거론하면서, 국내의 민중운동이 중국에서처럼 제국주의에 대해 저항하지 못한 사실을 지적하고 있다. 인용문 이후에서는 이 영화가 가진 이데올로기적 반동성을 강조하면서, 별다른 저항을 받지 않고 개봉에 이어 재상영까지 되는 상황을 ‘일반 영화인의 붓그림인 동시에 모든 민중의 수취’라고까지 말하고 있다.

이처럼 「벤허」는 성경 서사극이면서도 활극적 요소가 강한 영화였다. 성경에 근거한 픽션의 구도하에서 민족주의를 고무시키고 망국환을 위무했던 이 영화는 이 영화가 개봉되기 10년 전 3·1운동 당시 기독교가 그랬던 것처럼⁵⁹⁾ 식민지 민중에게는 민족주의의 상상적 장이었다.

V. 맺음말

본고에서는 1920년대 전 세계로 보급되어 큰 인기를 누린 할리우드 영화가 식민지 조선 관객에게 어떻게 수용되어 어떤 반응을 불러일으켰는지를 살펴보았다. 그 당시 국내에 개봉된 영화들이 구체적으로 무엇인가 하는 실증적 자료에 근거해서 1920년대 식민지 조선 관객에게 큰 호응은 얻었거나 당대 영화계의 화제가 된 작품들을 몇 가지로 유형 분류를 하는 방식을 취하였다. 이들 유형은 1920년대 전반에 걸쳐 트렌드를 이룬 것으로서 1920년대 할리우드 영화를 대표한다고 말할 수 있는 것들이다. 활극영화, 전쟁영화, 성경 서사극은 1930년대 할리우드 영화와

2월 1일 幸館)에서도 3개월 후에 재상영되었다. 홍영철 저, 부산대 한국민족문화연구소 편, 『부산근대영화사』(산지니, 2009), 59쪽.

58) 尹基鼎, 「映畫時評」, 《朝鮮之光》, 1929년 3월호, 99쪽.

59) 金成植, 『日帝下 韓國學生獨立運動史』(正音社, 1983), 132쪽.

는 차별화되는 일종의 장르를 형성했다고도 볼 수 있을 것이다. 1930년대 할리우드에서 음악이 강조되는 뮤지컬 영화⁶⁰⁾나 대사의 묘미가 부각되는 스크루볼 코미디(screwball comedy)가 주로 만들어졌던 것과 비교해볼 때 말이다.

더글러스의 영화들이 조선 영화의 본격적인 출발을 알린 나운규의 초기 영화들에 하나의 모델이 되었을 가능성이 있다는 점은 할리우드 영화가 단순히 감상의 기준으로만 존재하지 않고 조선의 영화 제작자들에게 하나의 제작 준거 역할을 했을 수도 있다는 점을 생각하게 한다. 그리고 1920년대 후반에 집중적으로 소개되어 붐이 일었던 전쟁영화는 조선의 영화 제작자들 감히 접근할 수 없는 금단의 소재였다는 점에서 제작자들에게 별다른 영향을 주지 못했던 것으로 보인다. 그 대신 이 영화가 보여주는 촬영 기술상의 진보된 면은 영화의 기술적 혁신에 대한 자극이 되었을 것으로 생각된다. 마지막으로 성경 서사극 역시 전쟁영화와 마찬가지로 조선 영화계가 접근하기 쉽지 않은 소재였다.

전쟁영화와 성경 서사극은 식민지 조선의 영화관에서 개봉되었을 당시 관객의 적극적인 반응을 얻었다. 이런 반응은 주로 일간지나 월간지 영화평으로 드러나는데, 대체로 학예부 기자와 그 주변 인사, 그리고 카프계 영화 비평가들이 주요 필진이었다. 특히 카프계 영화 비평가들의 경우 할리우드 영화에 대해 강도 높은 이데올로기 비평을 시도했다. 전쟁영화의 경우 전쟁의 제국주의적 성격을, 성경 서사극의 경우 그 타협적 성격에 주로 초점을 맞추어 비판했다. 이처럼 할리우드 영화는 1920년대에 그 당시 관객의 인기를 구가했지만, 1930년대 들어 외국 영화에 대한 통제 정책이 서서히 강화되면서 할리우드 영화의 식민지 조선 영화 시장 잠식은 강제적으로 해소되었다. 그 당시 시행되었던 영화 통제 정책은 식민지 조선의 영화 제작자들에게 조선 영화 부흥의 계기로 인식되기도 했지만, 그것은 제작자나 관객 그 누구에게도 결코 긍정적인 결과를 가져오지 못했다.

기존의 영화 연구는 영화학자의 전유물로만 여겨져오다가 최근 들어서는 인문학자들이 영화 연구에 참여하고 있다. 이는 영화가 그만큼 다채로운 담론을 생산해낼 만한 영역이라는 점을 반증해주는 것이다. 최근

60) Thomas Schatz 저, 한창호·허문영 역, 『할리우드 장르의 구조』(한나래, 1995), 291쪽.

들어서는 주로 일제 강점 말기의 영화계에 연구가 집중되고 있는 양상을 보이고 있다. 주로 전시체제로 재편되면서 영화 통제가 가해지던 시점에서 생산된 일련의 영화들, 그리고 그 당시 영화계에 흥미한 담론들, 그리고 그것들을 추동한 영화 통제 정책들 사이의 관계가 활발히 논의되고 있다. 그러나 이러한 연구들은 일제 강점기 영화 연구의 중요한 영역이기는 하지만 전부라고 하기는 어려울 것이다. 영화는 제작 못지않게 유통과 수용 역시 중요한 탐구대상이기 때문이다. 물론 기존 연구자들도 이와 같은 문제의식이 없었던 것은 아닐 것이다. 다만 그런 연구를 수행할 방법이나 절차상의 난점이 있어 쉽게 추진할 수 없었던 것이라고 생각된다. 본고는 시론적인 성격이 있어서 방법론적으로 세련되지 못한 점도 있고 연구의 시기와 대상 면에서도 제한성을 가지고 있지만, 기존의 일제 강점기 영화 수용자 연구에 하나의 시사를 제시했다고 생각한다.

참 고 문 헌

- 김상태 편, 『윤치호 일기』. 역사비평사, 2001, 259쪽.
- 金成植, 『日帝下 韓國學生獨立運動史』. 正音社, 1983, 132쪽.
- 김소영, 『근대의 원초경』. 현실문화, 2010, 271-272쪽.
- 뉴먼, 김, 「더글러스 페어뱅크스」. Schneider, Steven Jay 편, 정지인 역, 『501 영화배우』, 마로니에북스, 2008, 20쪽.
- 레이먼드 윌리엄스 저, 성은애 역, 『기나긴 혁명』. 문학동네, 2007, 95쪽.
- 마이클 로빈슨, 「방송, 문화적 헤게모니, 식민지 근대성, 1924-1945」. 신기욱·마이클 로빈슨 편, 도면희 역, 『한국의 식민지 근대성』, 삼인, 2007, 126쪽.
- 벤 싱어 저, 이위정 역, 『멜로드라마와 모더니티』. 문학동네, 2009, 399-424쪽.
- 사토오 다다오 저, 유현목 역, 『일본영화 이야기』. 다보문화, 1993, 32-33; 38-39; 45-46; 59-62; 76-77; 130; 133-136쪽.
- 安鍾和, 『韓國映畫側面秘史』. 현대미학사, 1998, 100쪽.
- 오드리 설킬드 저, 허진 역, 『레니 리펜슈탈 - 금지된 열정』. 마티, 2009, 330쪽.
- 유선영, 「황색식민지의 西洋映畫 관람과 소비의 정치, 1934-1942」. 공제욱·정근식 편, 『식민지의 일상 지배와 균열』, 문화과학사, 2006, 438-439쪽.
- 이경원, 『고전영화본색』. 넷북스, 2008, 123; 160; 161-162; 180쪽.
- 이순진, 「식민지 시대 영화 검열의 쟁점들」. 한국영상자료원 편, 『식민지 시대의 영화 검열』, 한국영상자료원, 2010, 17쪽.
- 이영일, 『한국영화전사』. 소도, 2004, 50; 93; 120-121쪽.
- 일리아 에렌부르크 저, 김혜련 역, 『꿈의 공장』. 눈빛, 2000, 35쪽.
- 자클린 나카시 저, 박혜숙 역, 『영화배우』. 동문선, 2007, 36쪽.
- 鄭玄雄, 「『색, 파레드』를 보고」. 《東亞日報》, 1927년 12월 11일자.
- 토마스 샤츠 저, 한창호·허문영 역, 『할리우드 장르의 구조』. 한나래, 1995, 291쪽.
- 한국예술연구소 편, 『이영일의 한국영화사를 위한 증언록 - 김성춘·복혜숙·이구영 편』. 소도, 2003, 283쪽.
- 홍영철 저, 부산대 한국민족문화연구소 편, 『부산근대영화사』. 산지니, 2009, 59쪽.
- 『映畫年鑑』. 第一書房, 1936, 26쪽.
- 清水俊二, 『映畫字幕 五十年』. 早川書房, 1987, 60쪽.
- Everson, William K., *American Silent Film*, New York: Da Capo Press, 1998, p. 56; 195; 202.
- Gemünden, Gerd, "Douglas Fairbanks," Petro, Patrice Ed., *Idols of Modernity*, New Jersey: Univ. of Rutgers Press, 2010, p. 34.

Hall, Sheldon & Neale, Steve, *Epics Spectacles Blockbusters*, Detroit: Univ. of Wayne Press, 2010, pp. 5-6.

Jelavich, Peter, *Berlin Alexanderplatz*, Berkeley: Univ. of California Press, 2006, pp. 160-177.

Loiperdinger, Martin, "State Legislation, Censorship and Funding," Ed., by Tim Bergfelder, Erica Carter and Deniz Göktürk, *The German Cinema Book*, London: British Film Institute, 2008, p. 151.

Olsson, Jan, *Los Angeles Before Hollywood*, Univ. of Columbia Press, 2009, p. 17.

Plantinga, Carl, *Moving Viewers*, Berkeley: Univ. of California Press, 2009, p. 13.

Sklar, Robert, *Movie-Made America*, New York: Vintage, 1994, pp. 40-41.

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

여선정, 「무성영화시대 식민도시 서울의 영화관람성 연구」. 중앙대 석사논문, 1999.6, 65-66쪽.

이순진, 「조선 무성영화의 활극성과 공연성에 대한 연구」. 중앙대 첨단영상대학원 박사학위논문, 2009, 92-102쪽.

「空中戰映畫 「날개」의 成功」. 《中外日報》, 1927년 11월 1일자.

南宮玉, 「映畫評 - 날개는 어떤 사진인가」. 《中外日報》, 1928년 11월 9일자.

꽃이슬, 「「날개」를 보고」. 《東亞日報》, 1928년 11월 9일자.

_____, 「演藝 - 試寫會 - 썸허」. 《東亞日報》, 1929년 1월 10일자.

「試寫室에서 본 『第七天國』과 『玉女』」. 《朝鮮日報》, 1928년 1월 28일자.

HS生, 「『第七天國』의 試寫를 보고」. 《東亞日報》, 1928년 1월 28일자.

「「왕중왕」은 어대로 가나 - 映畫 興行界 爭鬪와 暗礁(-)」, 《時代日報》, 1929년 6월 9일자.

需昌洞 YW生, 「劇과 映畫 印象 - 「가리발디」를 보고」. 《東亞日報》, 1929년 10월 30일자.

김승구, 「1920년대 후반 식민지 조선에서의 일간지를 통한 영화 홍보 양상 연구」.

『정신문화연구』 118호, 2010.3, 260-262쪽.

「名俳優, 名監督이 모여 「朝鮮映畫」를 말함」. 《三千里》, 1936년 11월호, 87쪽.

「名優 羅雲奎氏 「아리랑」 등 自作 全部를 말함」. 《三千里》, 1937년 1월호, 139쪽.

夕影, 「印象記 - 「날개」를 보고 - 映畫와 宣傳을 말함 特히 美國戰爭映畫에 對하여」.

《朝鮮日報》, 1928년 11월 9일자.

尹基鼎, 「映畫時評」. 《朝鮮之光》, 1929년 3월호.

林和, 「朝鮮映畫發達小史」. 《三千里》, 1941년 6월호.

국 문 요 약

본고에서는 1920년대 전 세계적으로 배급되어 큰 인기를 누린 할리우드 영화가 식민지 조선 관객에게 어떻게 수용되어 어떤 반응을 불러일으켰는지를 살펴보았다. 그 당시 식민지 조선에 개봉된 영화들이 구체적으로 무엇인가 하는 실증적 자료에 근거해서 1920년대 관객에게 큰 호응을 얻었거나 화제가 된 작품들을 몇 가지로 유형 분류를 하는 방식을 취하였다. 본론에서는 활극영화가 나운규의 초기 영화들에 미친 영향, 전쟁영화와 성경 서사극에 대한 관객의 반응을 주로 살펴보았다. 본고는 1920년대 식민지 조선 관객에게 할리우드 영화가 미친 영향을 종합적으로 검토함으로써 그동안의 연구에서 거의 이뤄지지 않은 영화 수용자 연구에 하나의 시사를 주고자 하였다.

투고일 2010. 9. 9.

수정일 2010. 11. 3.

게재 확정일 2010. 11. 8.

주제어(keyword) 할리우드 영화(hollywood cinema), 전쟁영화(Warfare movie), 성경 서사극(biblical epic), 조선 영화(Joseon cinema), 관객(film audience)