인문논총 제68집 (2012), pp. 193~224

영화음악으로 해석한 식민지 조선 영화 「반도의 봄」(半島の春)

이 경 분
(서울대학교 일본연구소)

1. 들어가며

"일제 강점기 영화 중 경이로운 발견"[1]이라 할 수 있는 「반도의 봄」(半島の春)은 당시의 열악한 상황을 감안한다면 영화적, 시각적, 드라마적 짜임새만 좋은 것이 아니라, 음악도 (같은 시기 다른 영화음악의 수준

* 본 논문은 2008년 정부(교육과학기술부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2008-362-B00006).

1) 김소영(2006), 「신여성의 시각적 재현」, 『문학과 영상』, 125. 당시 영화인들도 조선영화로서 "드물게 세련된" 것으로 평가했다. 안종화(1998), 『한국영화측면비사』, 현대미학사, 279. 이영재(2008), 『제국 일본의 조선영화. 식민지 말의 반도: 협력의 심정, 제도, 논리』, 현실문화, 293 재인용.

주제어: 이병일, 반도의 봄, 영화음악, 라이트모티브기법, 식민지 시기 영화, 비극적 사랑, 영화음악의 역할
Film of the colonial period, *Spring in the Korean Peninsula*, Lee Byungil, film music, Leitmotiv technique

www.kci.go.kr

을 뛰어넘는) 훌륭한 것이라 할 수 있다. 하지만 영화에서 음악의 중요성은 인식되면서도, 동시에 소홀히 여겨지는 현상 속에서 「반도의 봄」뿐 아니라 그 외의 식민지 영화음악의 역할에 대한 연구는 주목을 받지 못하고 있다. 물론 식민지 영화연구가의 입장에서 보면, 영화음악만 그런 것이 아니라, 영화연구도 마찬가지라고 말할지 모른다. 그래도 「반도의 봄」에 대한 연구는 영화사적인 측면이든, 친일영화의 측면이든 꾸준히 연구가 증가하는 추세를 보이는 반면,[2] 이 영화의 음악에 대한 연구는 거의 전무하다시피 한 상황이다. 그나마 2010년에 출판된 이진원의 『한국영화음악사』에서 식민지 영화음악에 대한 내용이 다루어지고 있긴 하지만, SP음반을 중심으로 한 영화 주제가에 초점이 맞추어져 있다.[3] 영화에서 영화음악이 어떤 역할을 했는지, 또 영상과의 관계 속에서의 분석은 없다.

본 논문에서는 영화기법이나 영화음악적으로 놀라운 수준을 보여주는 「반도의 봄」을 분석해보고자 한다. 특히 영화음악의 기능은 당시 식민지 '조선영화'라고 칭해지는 작품에서는 보기 힘든 세련된 것이다.[4] 왜 그렇게 느껴지는지, 영상에 대한 음악의 역할은 무엇인지에 대한 의문을 분석을 통해 풀어보고자 하는 것이 본 논문의 목적이다.

---

2) 이영재(2008), 『제국 일본의 조선영화. 식민지 말의 반도: 협력의 심정, 제도, 논리』; 김려실, 『투사하는 제국 투영하는 식민지. 1901~1945의 한국영화사를 되짚다』, 삼인, 2006; 신강호(2007), 「<미몽>, <반도의 봄>의 영화 스타일 분석」, 『영화연구』(33), 한국영화학회, 395-421.

3) 이진원(2010), 『한국영화음악사』, 민속원. 하지만 「반도의 봄」의 경우, 주제가로 여겨지는 「망향초 사랑」에 대한 언급은 없다.

4) 물론 「집없는 천사」와 「지원병」에서도 음악은 세련되게 사용되었다. 자세한 것은 추후 다른 논문에서 밝힐 것이다.

www.kci.go.kr

2. 「반도의 봄」의 영화음악가들

「반도의 봄」의 본 영화가 시작하기 전에 나타나는 오프닝 크레디트에는 음악담당자로 이토 센지(伊藤宣二, 1907～2003)와 김준영, 박영근의 이름이 나온다. 처음 나오는 이름이 일본인 이토 센지임은 그의 역할이 우선적이었음을 암시한다.

이토 센지는 전전시기 일본의 독보적인 감독 오즈 야스지로(小津安二郎)[5]의 영화음악을 많이 작곡한 일본의 유명한 영화음악가였다. 그가 작업한 오즈 야스지로의 영화로는 첫 토키 영화 「동경의 하숙」(東京の宿, 1935), 「외동아들」(一人息子, 1936), 「숙녀는 무엇을 잊었는가」(淑女は何を忘れたか, 1937)이다. "쇼치쿠의 음악감독"[6]으로 조선의 영화음악가들에게 유명한 이토 센지는 '조선영화'의 음악도 담당하는데, 「반도의 봄」이 처음이 아니었다. 1941년까지 확인된 것은 세 편으로 모두 김준영과 함께 작업하였다. 1939년 9월 25일부터 명치좌에서 상연되었다고 하는 「성황당」[7]과 1941년 2월 19일부터 26일까지 성보극장에서 상연된 「집 없는 천사」, 그리고 본고에서 다룰 「반도의 봄」이다.

두 번째로 언급된 김준영 또한 만만찮은 음악가이다. 무사시노 음악학교를 졸업한 피아니스트로,[8] 「처녀총각」과 「홍도야 울지 마라」(1939)의 히트곡 작곡가인 그는 1940년 도쿄 아사쿠사의 고쿠사이극장에서 쇼치쿠 가극단의 「아리랑의 노래」 공연이 있었을 때 작곡, 편곡, 지휘를 담당했다고 한다. 이를 계기로 김준영은 일본 쇼치쿠키네마의 음악촉탁이 되

5) 일본의 생활세계를 영화한 오즈는 1953년 「동경이야기」(東京物語)로 세계적인 감독이 되었다.

6) 김관(1939), 「토오키 음악」, 『문장』 1권/5, 김수현・이수정 편, 『한국근대음악기사자료집』 8, 260 재인용.

7) 이진원(2010), 『한국영화음악사』, 102.

8) 박찬호(2009), 『한국가요사 1』(안동림 옮김), 서울: 미지북스, 292. 하지만 이진원은 김준영이 동양음악학교를 졸업했다고 한다. 이진원, 위의 책, 93.

www.kci.go.kr

어 일본에서도 영화음악가로 활동하였다. 지금까지 알려진 바로는 1942년 개봉된 일본영화 「세 자매」(三人の姉妹), 「맹세의 항구」(誓ひの港), 「여인의 손」(女の手)과 1943년 개봉된 「딸」(むすめ)의 영화음악을 담당하였다.[9)]

세 번째로 언급된 음악가는 박영근인데, 그에 대한 정보는 많지 않다. 「조선중앙일보」 1936년 4월 4일자에 "연예, 악단의 &보. 코리아음악연구소 창설, 박영근 홍난파 이승년 씨가 태화여자관 음악회원 모집"이라는 기사에 그의 이름이 등장하고, 「동아일보」 1937년 8월 27일 "예원동의; 가극건설 사견 세계가극의 발전상에 관련하야"라는 기사를 쓴 음악가로 되어 있는 정도이다.[10)]

흥미로운 것은 1941년 6월 발행된 『조광』 68호의 「반도의 봄」 광고이다. 여기서는 실제 영화의 크레딧에서와 달리 음악을 담당한 사람으로 '박영근'만 제시하고 있다. 크레딧에서 가장 나중에 나오는 이름만 언급된 것이다. 이는 무엇을 의미하는가? 특히 이토 센지의 이름을 뺀 것은 「반도의 봄」이 '조선인이 만든 영화'임을 강조하려는 의도였을까? 포스터를 자세히 보면 "반도영화 최초 대기획, 호화배역, 신예 연출가 이병일"을 강조하며, 연출 이병일, 촬영 염세웅을 내세우고 있다. 이 광고에는 일본인이 공동으로 작업한 흔적이 전혀 보이지 않는다.[11)] 다시 말해, 광고를 낸 잡지 『조광』의 독자가 주로 조선인들이라는 점, 따라서 「반도의 봄」이 '조선영화'임을 강조하려는 제스처가 느껴진다.

---

9) 박찬호, 위의 책, 292-293. 김준영은 민족문제연구소의 『친일인명사전』(2009)에 들어 있다.

10) 잡지 『중앙』의 좌담회 "조선악단 회고와 전망"(1935년 4월)에도 참여한다. 김수현・이수정 편(2008), 『한국근대음악기사자료집』 5, 100-107.

11) 『한국근대음악 잡지』 9권, 171. 뿐만 아니라, 등장배우도 크레딧에서와 달리 김일해, 김소영, 서월영, 백란, 김한, 복혜숙의 순서로 되어 있지만, 광고에서는 남우, 여우의 순서로 즉, 서월영, 김일해, 김한, 이석룡, 전택이 등이 먼저 나오고 김소영, 백란, 복혜숙, 윤정란 등 여자배우가 나온다.

www.kci.go.kr

「반도의 봄」 1941년 영화 포스터. 『조광』 68호, 1941/6

다른 한편, 영화음악가로 박영근을 내세운 것은 유명한 이토 센지나 김준영보다 박영근이 실제 작업에서는 많은 역할을 했을 가능성이 없지 않고, 박영근이 조선의 영화음악계에서는 인정받았던 인물임을 암시하는데, 정확한 것은 더 연구되어야 할 것이다. 또한 그를 비롯해서 홍난파, 김준영, 김관,[12] 임동혁, 윤상렬, 조두남, 이용준[13] 등 초기 영화음악가들에 대한 연구도 병행되어야 하리라 사료된다. 먼저 당시 조선의 영화음악의 상황이 어떠했는지 당시 이론가들의 글을 인용하며 살펴본 후, 「반도의 봄」에서 음악이 어떻게 사용되었는지 서술하자.

12) 1938년에 제작한 영화 「漁花」(어화)의 음악도 김관과 일본인 호리우치 게이조(堀內敬三)가 담당하였다고 한다. 이진원(2010), 위의 책, 93. 하지만 영화 「어화」의 오프닝 크레딧에는 김관의 이름이 나오지 않는다. 호리우치는 일본 음악잡지 『音樂之友』의 편집장으로 유명하다.

13) 전창근 감독의 영화 「복지만리」의 음악을 담당했다.

www.kci.go.kr

3. 조선의 영화음악

영화「반도의 봄」은 들을 거리가 풍부하고 즐길 수 있는 음악으로 가득 차 있다. 즉, 가야금, 대금의 전통음악이 사용되고, 서양 클래식음악과 1930년대와 40년대 유행했던 대중가요가 나온다. 음악재생의 방식도 다양해서 라디오 음악, 레코드 음악 등 기계를 통해 흘러나오는 음악뿐 아니라, 유명한 작곡가가 직접 연주하는 아코디언 음악, 그리고 스튜디오에서 녹음한 배경음악 등 당시로서는 생각할 수 있는 모든 방식을 사용하였다. 이것이 가능했던 당시 '조선 영화' 음악계는 어떤 상황이었는가?

지금까지의 연구자료에서는 조선의 영화음악에 대한 평이 1941년부터는 나타나지 않으므로,[14] 1941년과 가장 가까운 1940년과 1939년 김관과 홍난파가 발표한 글을 참고로 조선의 영화음악에 대한 당시 상황을 살펴보자.

「반도의 봄」이 만들어지기 전인 1940년 9월, 홍난파는 1년에 한 두 개씩 만들어지는 '조선영화'[15]의 음악은 "천편일률적으로 빈약"할 뿐 아니라, "선곡의 부주의"로 "화면의 감흥을 제대로 살리지 못한다"(매일신보: 1940.9.10)고 비판하고 있다. 그러나 홍난파가 말하는 '조선영화'란 무엇인지 분명하지 않지만,[16] '조선영화'의 음악사용에 대한 그의 신랄한 비판이 무색할 정도로「반도의 봄」의 영화음악은 세련된 것이다. 홍난파가 조선영화의 음악에 대해 한탄하는 내용은 이렇다.

---

14) 1941부터 1945년까지 잡지(文章, 三千里, 新時代, 春秋, 朝光, 野談, 新女性, 家庭の友, 半島の光)와「매일신보」에는 이론적인 영화음악 기사가 없다

15) 森川潤 [舊名 洪蘭波](1940),「朝鮮映畵와 音樂」,「매일신보」. 김관은 1940년 조선의 토키영화가 20개 미만이라고 한다. 김관(1939),「토오키 음악」,「매일신보」.

16) 1941년 "조선영화하면「수업료」와「집없는 천사」"라는 말이 있었다. 이영재(2008), 위의 책, 156.

www.kci.go.kr

"어떤 영화에서 '과거 생활 청산하고 새로운 결의와 용기로 자기네의 전도에 신생로를 개척하기 위하여 괭이와 삽을 어깨에 메고 새 출발의 첫 걸음을 걷는 화면'에 쇼팡의 장송행진곡을 반주하면서도 태연자약한 이 태도야 말로 음악담당자의 무지도 심하지 마는 영화감독의 음악에 대한 몰이해를 여지없이 00함이 아닐 수 없다."(매일신보: 1940.9.10)

홍난파가 비판하는 것은 영상이 의도하는 것과 음악이 맞지 않다는 것이다. 물론 영화음악이 100년 이상 실험되고 만들어진 경험이 있는 오늘날의 관점에서 본다면, 홍난파가 비난하는 영상과 음악의 불일치는 오히려 '차원 높은' 영화음악이 될 수 있다. 특히 헐리우드에서 수준높은 영화음악을 사용하여 명성이 높았던 한스 아이슬러(Hanns Eisler)가 주장한 "대위법적 음악사용"[17]의 이론으로 보면 그 의미는 달라진다. 예를 들면, 아이슬러는 1932년에 만든 「쿨레 밤페」(Kuhle Wampe)에서 독일의 실업자들이 자전거를 타고 일자리를 쫓아 힘들게 페달을 돌리지만, 슬픈 음악이 아니라, 상쾌하고 힘있는 배경음악을 사용함으로써, 이들의 힘겹고 실망스러운 상황이 결코 헛되게 끝나는 것이 아니라 미래가 있음을 암시하게 했다.[18]

이런 "대위법적 음악사용"의 관점에서 홍난파가 비판한 것을 해석해 보면, 화면은 새 출발의 활기찬 모습을 보이지만, 느리고 슬픈 장송행진곡을 배경음악으로 사용함으로써 희망과 용기로 가득차야 할 새 출발이 곧 실패로 돌아갈 것임을 암시할 수도 있는 것이다.

하지만, 1940년대 조선음악인들이 아방가르드적인 한스 아이슬러의 영화음악 이론을 알아서 그랬던 것으로 보기는 힘들다. 오히려 홍난파의 주장대로, 무지에 따른 음악사용일 것이라 보아도 좋을 것이다. 홍난파

17) 이경분(2004), 「아도르노, 아이슬러 그리고 영화를 위한 작곡 *Composing for the Film*」, 『서양음악학』 7, 서양음악학회, 39.

18) 이 영화원제는 *Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?*(1932), 감독은 Slátan Theodor Dudow이다.

www.kci.go.kr

는 영상에 맞지 않는 음악사용에 대한 비난 외에도 조선영화음악의 단점은 "잡다한 음악을 너무 남용하는 데 있다"(매일신보: 1940.9.10)라고 강하게 질타한다.

> "컷마다 색다른 음악을 붙인다는 것은 영화의 정신이나 감흥을 말살시키고 관중의 머리를 혼돈상태로 유도하는 역효과 밖에는 아무 것도 얻을 것이 없지 않을까 생각한다."(매일신보: 1940.9.10)

영상과 음악의 '평행주의'를 신봉하는 홍난파에 비해 1939년에 발표한 김관의 비판은 훨씬 생산적이다. 박기채 감독의 영화 「무정」(1939)에서 음악을 담당했던 김관은 조선영화음악의 한계를 "연주악사의 질적 저하와 인원부족"(매일신보: 1939.4.27)으로 손꼽지만, "장래의 토키 음악은 영화에 곁딸려시워지는데 만족될 것 아니고 화면의 내부에서 등불이 켜지는 따위의 음악이, 즉 화면 가운데 융합된 음악"(매일신보: 1939.4.27)이 되어야 한다는 것이다. 다시 말하면, "결코 토키 음악이 반주라든가, 분위기를 주석(註釋)하는 도계(道界)에 그쳐서는 아니된다"는 것이다.(매일신보: 1939.4.27) 이것은 곧 영화에서 음악이 부차적이고, 장식적인 역할에 만족해서는 안된다는 의미이다. 이러한 주장은 당시 조선의 영화음악이론으로서 꽤 앞서 가는 것이다. 홍난파가 음악남용을 경계하면서, 영화음악을 만들 때에는 영화의 "전주곡, 서곡, 끝곡이 작곡되면 중간부에는 제2주제적 간주곡을 적당하게 삽입"하고, "이 음악과 일맥상통하는 유사음악, 또 전주곡의 한 부분으로 화면을 간결하게 수식"(매일신보: 1940.9.10)해주면 된다고 조언한 것과 비교하면, 차이는 확연하다. 김관은 홍난파보다 영화음악의 역할을 '본질적인 것'으로 여기고 있다고 할 수 있다. 그후 1년쯤 지난 1940년 5월 김관은 "이제 조선영화도 영화적 센스를 겸비한 음악으로서 작품, 음악을 프로듀스하게 함으로서 신용을 두텁게"[19]할 것을 주문하고 있다.

www.kci.go.kr

이러한 김관의 희망대로 1941년에 제작된 「반도의 봄」에서는 음악이 분위기를 장식하거나 반주의 부차적인 역할을 넘어서서 영상이미지에 새로운 '의미'를 창출하는 역할을 한다. 특히 영화의 후반부 약 40분에 집중적으로 나타나는 '라이트모티브'적 음악사용은 이 영화가 나름대로의 '음악적 스토리'를 가지고 있음을 보여준다. 라이트모티브 음악의 사용으로 인한 영화해석의 새로운 가능성에 대해 서술하기 전에, 먼저 「반도의 봄」에서 영상과 음악이 어떤 식으로 상호작용하는지 분석하자.

4. 「반도의 봄」에서 영화음악의 역할

영화에서 없어서는 안 될 중요한 역할을 하지만 영화음악은 항상 있는지 없는지 잘 인식되지 않는다. 감독들에게조차 영화음악은 '존재하지만 동시에 존재가 부정'될 수 있어야 훌륭한 것으로 인식되어져 온 것[20]이 사실이다. 하지만 시각에만 치중하여 영화를 해석하고 설명하는 것은 영화 「반도의 봄」에서 다양한 해석의 가능성을 포기하는 것과 같다고 할 수 있다. 이 영화에서 사용된 음악의 다양한 역할은 크게 세 가지, 즉 1) 배경음악(외재적 묘사음악), 2) 내재적 상황음악, 3) 라이트모티브 음악으로 서술해 볼 수 있다.

4.1. 배경음악(외재적 묘사음악)

헐리우드 영화에서 흔히 볼 수 있는 '외재적' 배경음악은 화면의 분위

19) 김관(1940), 「영화와 음악: 음악감독대망론」, 「매일신보」 1940.5.20.

20) 유명한 영화음악가 버나드 허만에 따르면 알프레드 히치콕의 음악적 취향도 아마추어적이었다고 한다. Tony Thomas(1996), *Filmmusik. Die grossen Filmkomponisten*, Muenchen, 184.

www.kci.go.kr

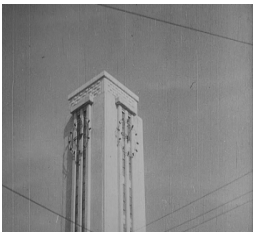
기와 인물의 감정을 묘사해주고, 장면의 전환을 매끄럽게 해주는 역할을 한다. 이 경우는 영화가 다 만들어진 후에 삽입하는 것으로서, 영상 속에서 누군가가 연주하는지, 음원의 출처가 보이지 않는 음악이다. 예를 들면 안나가 나타나지 않아 촬영을 할 수 없게 된 영화인들이 계단을 내려가는 장면(장면1)에서 처량한 느낌을 주는 음악으로 실망한 분위기를 표현해주거나, 안나와 영일이 우연히 만나 데이트 하는 장면에서 슬픈 음악이 첨가되어 외롭고 안타까워하는 안나의 마음을 묘사해준다(장면2).

장면 1

장면 2

장면 3

장면 4



장면 5

또한 안나의 슬픈 뒷모습(장면3)에서 경성 시내 풍경(장면4와 5)에로 장면 전환이 있을 때, 배경음악은 화면의 비약이나 불연속성을 부드럽게 잘 연결되도록 한다. 특히 이때, 경성의 한옥 기와집 풍경에서 시작하여 첨단의 현대식 건물 부민관과 시내의 달리는 전철을 지나 고궁의 「춘향

www.kci.go.kr

전」 촬영장소에서 끝나는 아침 장면[21]은 독일나치 시기 감독 레니 리펜슈탈(Leni Riefenstahl)의 「의지의 승리」(Triumph des Willens)에 나오는 뉘른베르크의 아침 장면[22]을 연상시킨다. 「반도의 봄」에서 영상적으로 경이로운 장면이 많지만, 이런 배경음악이 없다면, 그 미학적 설득력은 감소되었으리라 사료된다.

4.2. 내재적 상황 음악

앞의 외재적 음악이 외부에서 첨가한 것과 달리, 영화 속 내러티브적 상황에 속한 음악의 사용,[23] 즉 음원이 화면에 직접 나타나거나 알 수 있는 경우인데, 흔히 '내재적' 상황음악이라 칭한다. 이를 통해 인물과 상황의 다양한 정보를 알 수 있으므로 세련되고, 절제된 음악의 사용이라 할 수 있다. 「반도의 봄」에서는 이러한 기법이 네 번 사용되고 있다.
1) 첫 장면은 평양에서 서울로 온 정희가 머무는 경숙의 집에서이다. 두 사람이 얘기를 하는 동안, 그리고 영일이 방문해서 합석하는 동안 라디오에서 피아노 음악이 흘러나와서 이 방안 장면의 배경음악을 형성한다. 역할은 배경음악이지만, 음원이 보이는 내재적 음악이다.

21) 영화에서 부민관의 시계는 아침 9시를 가리키고 있다.

22) 아침 굴뚝의 연기와 지붕들이 보이고 리하르트 바그너의 「마이스트징어」 3막 서주가 들리는 장면이다.

23) 내재적 음악을 "상황음악"이라고도 한다. 외재적 음악을 "주석 음악" 또는 "기능음악", 내재적 음악을 "실제 음악", "사실 음악"으로 정의하는 경우도 있다. 이에 대해 구경은(2006), 『영화와 음악』, 문학과 지성사, 69-70 참조.

www.kci.go.kr

장면 6

조금 후, 라디오에서 일본어로 아나운서가 “次は8時30分から浪花節ございます。約2分お待ち下さいませ.”(다음은 8시30분부터 나니와부시가 되겠습니다. 2분 정도 기다려주십시오)하자 경숙이 라디오를 꺼버린다. 내러티브 바깥의 배경음악을 끌어오지 않고 라디오를 이용한 배경음악 사용은 많은 정보를 제공한다. 경숙이 당시에 그리 흔하지 않았던 라디오를 가진 문화적 엘리트에 속하며, 라디오가 없는 영일이 이를 부러워한다는 것, 그리고 경숙은 나니와부시 같은 일본전통문화보다 피아노음악을 선호하거나, 또는 대화를 나누는 데는 서양음악이 더 적당하다고 생각하고 있을 가능성을 암시한다.

2) 두 번째 장면은 재정곤란으로 영화를 그만두어야 할 참담한 심정으로 다방에서 영일과 허 감독이 대화를 나눌 때, 슈베르트의 4번 교향곡 중 2악장(안단테)이 흘러나온다.

장면 7

www.kci.go.kr

당시의 '다방'에서는 주로 클래식음악이 흘러나왔는데,[24] 유성기와 음반이 직접 화면에 나타나지는 않지만, 다방이라는 장소는 음악의 음원이 무엇인지 쉽게 알 수 있게 해준다. 그런데 하필 수많은 서양음악 중 슈베르트 교향곡이, 그중에서도 4번이 선택된 이유는 무엇인가? "비극적 교향곡"이라는 부제가 붙은 4번 중에서도 2악장에는 뭔가 비극적 사건이 일어날 듯한 분위기의 음악이 들어 있다. 영일이 "얼마면 되겠나?" 묻고 허 감독이 "그럼 자네 되겠나?"라고 되묻는 대화 사이에 음악은 긴장감을 불러일으키듯 볼륨이 올라가는데(장면7), 대화에 의미심장한 분위기를 강조해주는 역할을 한다. 고군분투해야 하는 영화제작의 비극적 분위기를 음악이 장식해 주지만, 다른 한편, 영일이 돈을 구하겠다는 제안에서 불안하게 커지는 음악은 다른 비극을 초래할지도 모른다고 암시한다.

3) 세 번째 장면은 기모노를 입은 여급이 있는 '카페'에서 한 부장과 안나가 술을 마시며 대화를 나누는 장면이 있다. 카메라가 이들의 대화 장면을 보여주기 전에 이 카페에서 한 남자가 아코디온으로 「목포의 눈물」과 「타향살이」를 연주한다.[25] 라이브음악으로 연주하는 그는 (정희가 나중에 부를 「망향초 사랑」의) 작곡가 이재호이다. 그런데 왜 하필 「목포의 눈물」이고 「타향살이」인가? 1930년대 중반 조선의 가요황금기를 상징하는 두 노래는 모두 손목인이 작곡한 것으로 이재호와는 상관없는 노래이다.

24) 당시에는 다방과 카페가 구분되었는데, 다방에서는 클래식음악이, 퇴폐적인 이미지를 풍겼던 카페에서는 대중음악이 주로 소비되었다. 영일과 허감독이 대화하는 장소는 다방이고, 한부장과 안나가 대화하는 장소는 「목포의 눈물」 등 유행가가 들리는 카페이다. 장유정(2008), 『다방과 카페, 모던보이의 아지트』, 살림, 25-46.

25) 「목포의 눈물」 (문일석작사 손목인 작곡, 이난영 노래) 오케레코드 1795, 「타향살이」 (김능인 작사, 손목인 작곡, 고복수 노래) 오케레코드 1947.

www.kci.go.kr

장면 8

이난영의 히트곡 「목포의 눈물」 그리고 고복수가 부른 「타향살이」는 누구나 다 아는 유명한 대중가요였으며, 또한 "조선유행가계의 3대 천재"[26]로 여겨지는 유명 작곡가 이재호를 영화 속에서 듣고 보는 것은 한편으로 관객에게 즐거움을 주는 효과가 있었을 것이다. 하지만 다른 한편, 빗물이 창문을 타고 흘러내리는 장면과 동시에 시작하는 「목포의 눈물」, 상실과 떠돌아다님을 암시하는 「타향살이」는 앞으로 전개될 대사와 드라마의 슬픈 분위기를 미리 암시해 주는 역할도 한다.[27](자세한 것은 6장 참고)

4) 네 번째 장면(장면9)은 성공한 「춘향전」의 주인공 정희가 막간을 이용해 「망향초 사랑」을 부르는 시퀀스이다. 이 장면은 1941년의 영화관객이 '영화 속의 영화' 「춘향전」도 관람하고, 영화 막간에 노래하는 가수와 그 가수를 바라보는 영화 속 관객도 바라보는 중첩된 시각을 보여준다. 영화도 보고, 대중가요 음악감상도 하는 풍성함을 제공한다.

26) 이준희(2006), 「극영화 '반도의 봄', 거기에 '조선의 슈베르트' 있었다」, 오마이뉴스 2006.3.6.

27) 한 부장과의 대화에서 안나는 영일이 체포된 사실을 알게 되고, 그를 구하고 헌신하지만 떠나게 되는 것이다.

www.kci.go.kr

장면 9

물론 「망향초 사랑」은 실제 정희가 부르지 않고, 태평레코드의 백난아 목소리이다.[28] 1940년 발매되어 히트한 백난아의 「망향초 사랑」은 정희와 백난아를 동일시하는 착시현상을 일으키며, 울고 있는 정희의 마음을 암시한다.

4.3. 라이트모티브: 비극적 사랑 모티브

이 영화에서 가장 흥미로운 경우는 '라이트모티브'적 음악사용이다. 앞에서 나온 배경음악이나 내재적 음악과 달리, 특정 인물 또는 특정한 의미를 연상시키고 반복해서 등장하는 음악이다. 즉, 라이트모티브 음악이 반복적으로 울리면, 관객은 어떤 상황이나 이미지를 연상하게 되는데, 이를 통해 서로 다른 인물/상황/이미지가 서로 연관성을 가지게 된다. 이것은「반도의 봄」에서 5회 반복된다. 이 라이트모티브적 음악을 편의상 '비극적 사랑 모티브'라고 칭하고자 한다. (그 이유에 대해서는 아래에서 밝혀질 것이다)

이 '비극적 사랑 모티브'가 처음 나타나는 장면은 정희의 활약으로

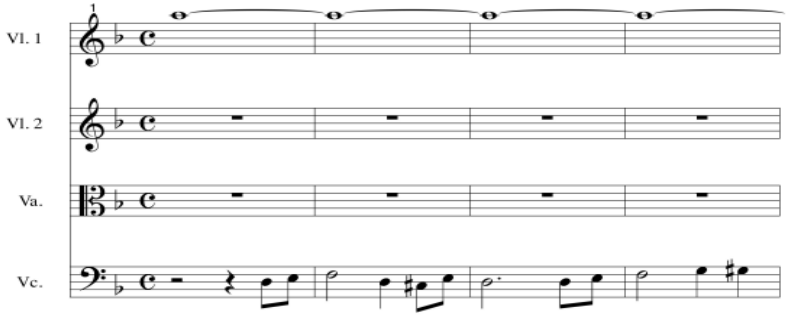
28) 박찬호(2009), 『한국가요사 1』, 494-495. "1. 꽃다발 걸어주던 달빛 푸른 파지장/떠나가는 가슴에 희망초 핀다/도라는 울어도 나는야 웃는다/오월달 수평선에 꽃구름이 곱구나"(처녀림작사, 이재호 작곡, 백난아 노래) 음반번호 Ta.3029, 1940년 8월에 발매되었다. 배연형(2011), 『한국유성기음반 1907-1945』, 5권, 서울: 한걸음더, 178.

www.kci.go.kr

「춘향전」 촬영이 성공적으로 진행된 후, 영일의 공금횡령사실이 알려지는데, 실망한 스텝들이 작업실에 모여 '작업을 그만두자'는 얘기를 나눈 후이다.

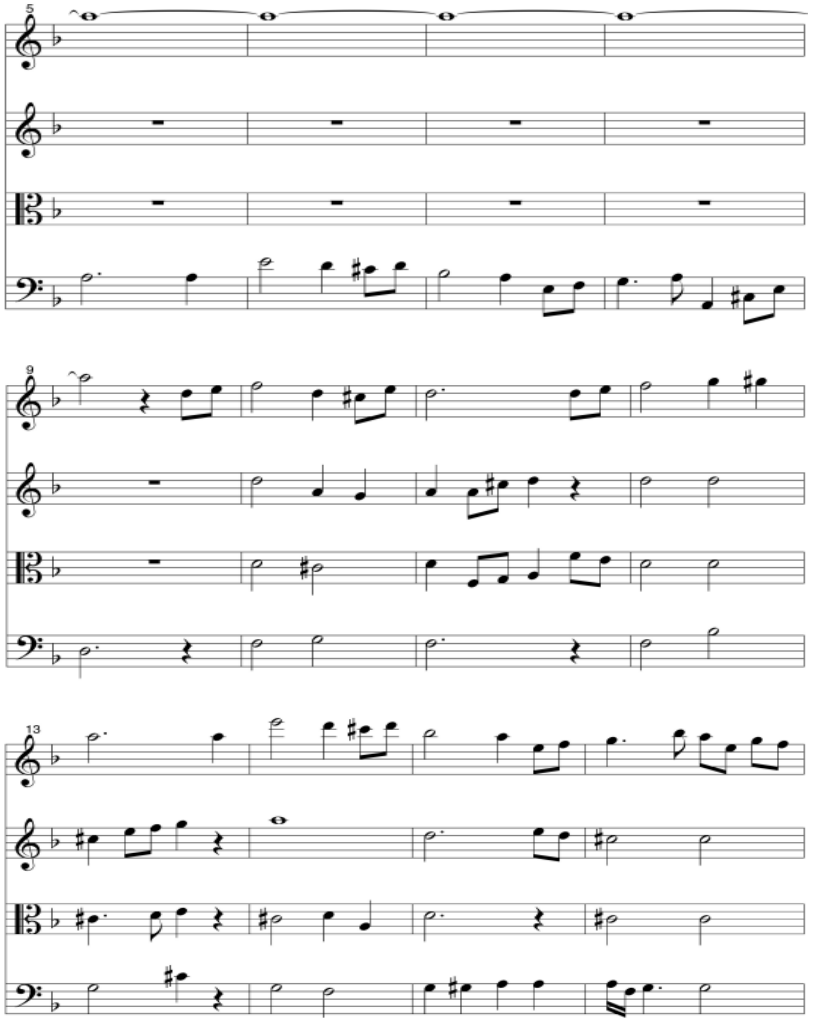
장면 10

비를 맞으며 걷고 있는 영일의 발걸음 장면(장면10)에서 본격적으로 d 단조의 슬픈 선율이 스트링의 트레몰로(Tremolo)와 함께 첼로의 연주로 여러번 반복된다.[29]



29) 「반도의 봄」의 음악을 듣고 채록한 것임. 도움을 주신 도쿄대학교 헤르만 고체프스키 교수께 감사드린다.

www.kci.go.kr



두 번째로 이 모티브가 사용되는 장면은 영일을 간호하는 안나가 자신의 맘을 알아주지 못하는 영일에 대한 서운함(“それぐらいのこと知って

www.kci.go.kr

るわよ" ; 그 정도는 나도 알아요)으로 복도에서 사라지는 동안 안나의 뒷모습을 보여주는데, 안나의 슬픈 마음을 말해주듯 '비극적 사랑 모티브'는 반복된다(장면11).

장면 11

장면 12

세 번째는 극장에서 영일이 안나와 동행하여 나타났을 때 정희가 바깥으로 나가 눈물을 흘리는 장면에서(장면12) 반복된다.

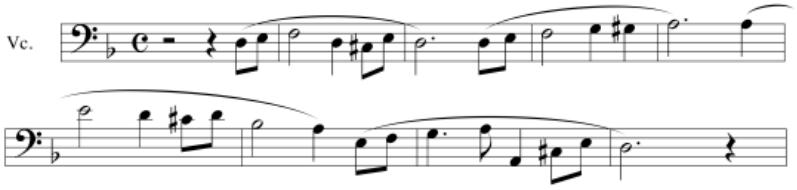
네 번째 라이트모티브가 등장하는 것은 정희가 쓰러져 병원에 있다는 소식을 듣고 다급해진 영일과 허 감독이 극장의 계단을 내려간 뒤, 혼자 남은 안나가 천천히 계단을 내려오는 장면(장면13)에서이고,

장면 13

장면 14

마지막으로는 정희의 병실에서 안나가 정희에게 영일을 부탁하고 떠나는 뒷모습(장면14)에서 이 음악이 반복된다. 첼로가 연주하는 주멜로디는 다음과 같다.

www.kci.go.kr



이렇게 보면, 라이트모티브는 안나와 가장 밀접한 연관성을 보인다. 영화적 내러티브에서 이 라이트모티브의 역할은 과연 무엇인가? '음악적 주인공'인 라이트모티브는 왜 영화가 반쯤 지난 부분에서부터 나타나는가? 라이트모티브와 안나와의 깊은 연관성은 영화 해석에 있어서 어떤 결과를 가져오는가? 안나는 누구인가? 시종일관 일본어만 구사하는 그녀는 이 영화에서 어떤 역할을 하는가?

5. 안나의 일본어[30]: 언어와 공간 그리고 권력

지금까지 「반도의 봄」 연구에서 일본어를 일관되게 사용하는 신여성 안나의 국적 문제가 떠오르고, 논란의 대상이 되었다. 즉 "안나는 러시아 여성의 이름에 동양인의 얼굴을 한, 게다가 일본어는 네이티브 수준으로 자연스러운, 무국적적인 존재"(신하경: 96)로 여겨지거나, "이국적 울림의 이름"을 가진 "신여성 안나"는 "이중으로 캐릭터화된 인물"(이영재: 147-149)로 규정되기도 한다. 더욱이 줄곧 일급 일본어를 사용하는 그녀는 조선인인지, 일본인인지 "민족성으로 귀속되지 않는 자유"(이영재: 149)를 누리는 인물이라는 것이다.[31]

30) 이영재는 안나를 식민지 남성들의 "일본어에 대한 은밀한 복수를", "식민지 남성이 표출하는 착취와 가학성"을 받아내는 인물로 해석한다. 이영재(2008), 『제국 일본의 조선영화』, 149-150.

31) 크레디트와 영화자막에는 '安羅'로 표기되어 있는데, 실제 인물로서 가수 김안라가

www.kci.go.kr

하지만 적어도 당시 「집없는 천사」를 보았던 당시 관객에게 안나는 러시아계 외국여성이 아니라 '조선어'를 말하는 여급으로 연상되었으리라 추측된다. 「집없는 천사」에서 영자와 용길에게 핀잔을 주는 여급(백란)이 「반도의 봄」에서는 안나를 연기하는데, 똑같은 여름 원피스를 입고 나온다(장면11).

어쨌든 조선어와 일본어가 혼용되는 이 영화에서 더 중요한 것은 안나가 시종일관 일본어를 사용하는 점이다.[32] 일본어자막이 나오는 「반도의 봄」은 일본어를 이해하는 관객을 향해 발화하고 있다고 여겨진다.[33] 영화에서 일보다 낭만적인 가치인 사랑을 가장 강하게 추구하는 사람은 안나이며, 그녀는 영일을 사랑하여 자신을 희생할 준비가 되어 있는 여성이다. 하지만 영일에게 가장 사적인 감정이라 할 수 있는 사랑고백도 안나는 공적인 언어인 일본어로 말한다. 안나가 조선어를 말할 수 있다는 가정은 영화의 첫 장면 「춘향전」 속의 춘향이역에서 "아니요"라는

있다. 함경남도 원산 출생의 "싱어송라이터의 창시자" 김용환의 동생으로 도쿄 무사시, 니혼, 주오음악학교에서 성악을 전공했고, 동경 니치게키(日劇)에서 가수로 활동했다. 「동무의 추억」(1936), 「이별의 포구」(1937), 「종군 간호부의 노래」(1938)를 레코드 취입하였고, 또 1940년 10월에는 일본어 유행가 「アリラン物語」를 불렀고, 니치게키에서 「반도의 봄」의 주인공으로 공연했다고 하는데, 소설 『반도의 예술가들』의 연극버전인지 알 수 없다. 또한 폴리돌 레코드 1933년 신보에 나오는 「종로비가」, 「사랑의 옛터에서」, 「청춘은 괴로워」, 「곤도라의 노래」를 부른 가수 김활라도 김안라와 동일인물로 추정된다. 박찬호(2009), 위의 책, 311-312.

32) 「반도의 봄」에서 사용되는 이중언어는 영화이해에 중요한 단서를 제공하므로 지금까지 여러 측면에서 연구되었다. 하지만, 인물의 일본어 사용에 더 초점이 맞추어졌을 뿐, 조선어 사용에 대한 깊은 토론은 생략된 듯하다. 예를 들면, 신하경은 일본어 사용 부류를 네 개로 나누어 서술한다. 첫째 부류는 반도영화주식회사의 사장과 문예부장 한경식의 일본어, 둘째 영일과 감독이 사용하는 것, 셋째, 안나의 일본어, 넷째, 경찰의 일본어로 나누어 고찰하고 있다. 신하경(2011), 「일제 말기 '조선붐'과 식민지 영화인의 욕망」, 『아시아문화연구』 제23집, 경원대 아시아문화연구소, 94-96.

33) 영화에서 조선어자막은 일제시기 전체를 통틀어 없었고, 1946년 이후에야 가능했다고 한다. 이영재(2008), 위의 책, 294.

www.kci.go.kr

한 마디에서 기인한다.

더 중요한 것은, 이중언어를 구사하던 모든 등장인물은 안나와의 대화에서는 누구나 어김없이 일본어만을 사용한다는 사실이다. 사적인 대화에도 예외가 없다. 영일이 그녀와 산책을 하며 남녀관계의 미묘한 감정을 얘기할 때, 또 병원에서 헌신적으로 간호하는 안나에게 줄곧 일본어를 사용한다. 또, 그녀의 방종함에 화가 난 허 감독은 그녀가 영화인들의 아픈 현실을 날카롭게 찌르자 그녀를 일본어로 호통친다. 더욱이 정희가 입원한 병실에서 안나가 영일을 행복하게 해 줄 자격이 없다고 물러서는 감동적인 장면에서도 둘은 일본어로 대화한다.

영화의 인물들이 사용하는 언어선택을 좀 더 자세히 분석해 보면, 원칙적으로 '조선어'를 사용하는 경우는 두 가지이다. 하나는 친구/가족 관계이고, 다른 하나는 사적인 공간에서이다. 영일과 친구 창수,[34] 영일과 허 감독의 대화는 거의 항상 조선어이다.[35] 또한 친구 사이는 아니지만 언니 동생과 같은 친밀한 관계의 정숙과 경숙도 시종일관 조선어를 사용한다.[36]

그리고 사적인 공간인 숙소와 방에서는 일관적으로 조선어를 사용하는데, 일본어를 안나 다음으로 많이 사용하는 한 부장마저도 돈을 빌리러 온 정희와 그의 집 응접실에 마주앉아 대화할 때에는 시종일관 조선어로 말한다.[37]

---

34) 영일이 경성역에서 정희와 창수를 만나 숙소로 가는 도중 친구 창수에게는 줄곧 조선말을 쓰지만, 처음 만난 정희에게는 일본어, 조선어를 섞어 쓴다.

35) 물론 예외는 있다. 즉 허 감독이 한 부장에게 영화인들의 생활비를 구걸하다 거절당한 후, 다방으로 가는 장면에서 갑자기 허 감독과 영일이 일본어로 대화한다. 내용은 한 부장에 대한 비판이다. "とにかく、不愉快なやつだ。(어쨌든 기분나쁜 자식이야) まあ、今更はじまったことではないよ。(뭐, 이번이 처음인 것도 아니잖아)". 조선어는 친구관계의 언어이므로, 공적 언어인 일본어로 한 부장을 욕해야 시원하다는 암시가 들어있다.

36) 사적 공간인 방에서 뿐 아니라, 사라졌던 영일이 안나와 동행하여 나타난 것을 본 정희가 눈물 흘리는 극장 장면에서도 경숙은 "울지말어. 울지말어" 조선어로 달랜다.

www.kci.go.kr

물론 예외적으로 영일의 방에서 일본어를 사용하는 장면이 한 번 있다. 병간호를 받고 있던 영일이 "兄さんにあいたいですか.(오빠가 보고 싶어요?)"라고 묻고, "会いたいわ.(보고 싶어요)"라고 정희가 대답한다. 조금 후 밖에서 "もしもし", "君がリエイチかな."(여보게. 자네가 이영일인가)라는 경찰의 일본어가 사적 공간인 영일의 방을 침범한다. 이 장면은 매우 의미심장하고 세련된 것으로 사료된다.

이영재는 이 순간 정희가 왜 일본어로 말했는가에 대한 의문을 제기하고, 이에 대해 "보다 세련된 것, 보다 앞선 것, 보다 모던한 것"을 의미하는 "문화어"로서의 일본어, 즉 도쿄를 연상한 결과로서 일본어사용을 예리하게 포착하고 있다.[38]

하지만 언어사용과 공간의 밀접한 연관성의 측면에서 볼 때 또 다른 2가지 해석이 가능하다. 첫째, 영일과 정희의 일본어 대화는 사적인 감정(부끄러운 감정)을 숨기기 위한 수단으로, 둘째, 이들이 사적 공간에서 허락한 일본어(공적 언어)는 곧 제국의 언어, 즉 권력의 침범을 허용하는 틈으로 작용한다. 영화적 기법으로 보면, 사적 공간에 침범한 일본어가 곧 권력의 언어로서 영일을 체포하는 결과로 이어짐을 보여주는 세련된 처리이다.

요약하면, 「반도의 봄」은 사적 공간을 상징하는 방과 집에서, 그리고 친구/가족관계에서는 거의 일관적으로 '조선어 사용/일본어의 부재'의 원칙을 지키고 있는데, 여기서 안나의 일본어사용에 대해 두 가지를 추론할 수 있다. 하나는, 그 어느 누구도 안나를 친구로 여기지 않는다는 점이다. 다른 하나는 (첫 번째 테제에 근거하여) 자신의 가장 은밀한 감정을 모두 공적 언어 일본어로 표현하는 안나에게 사적 언어가 없음은 특권이 아니라, 빈약함과 불행을 의미할 수 있다는 것이다. 당시의 관점

37) 정희와 단둘이 레스토랑에서 대화할 때 한 부장은 주로 일본어로 말했다.

38) 이영재(2008), 위의 책 132-133.

www.kci.go.kr

에서 보면 신여성=매력적인 여성, 일본어=권력, 식자층의 이미지[39]가 있었음에도 불구하고, '동경의 빠에서 댄스걸로 일했다'는 소문과 함께 시간약속을 지키지 않아 스태프를 어렵게 만드는 영화 속 안나는 부정적으로 그려지고 있다.[40]

6. 영화음악으로 본 「반도의 봄」의 2부 구성

영화는 두 가지 스토리로 되어 있다. 하나는, 영화인들의 「춘향전」 제작을 둘러싸고 겪게 되는 어려움과 성공하기까지의 과정이 있고, 다른 하나는 영일-정희-안나의 애정의 삼각관계이다. 이 두 스토리가 서로 얽혀 자연스럽게 흘러가므로, 장면에만 집중하면, 영화의 2부 구성이 느껴지지 않을지도 모르겠다. 그러나 음악으로 본다면, 「반도의 봄」은 분명하게 2부 구성, 전반부와 후반부로 나누어진다. 그 이유는 전반부와 후반부의 음악이 뚜렷하게 구분되기 때문인데, 가장 큰 차이를 만드는 것은 라이트모티브의 사용이다.

전체가 84분인 영화의 전반부는 44분까지로 「춘향전」 제작의 어려움을 극복한다는 스토리이다. 정희의 눈부신 활약과 일시적이지만 영일의 (횡령한) 돈으로 모두가 만족하는 훌륭한 영화가 되었음을 영화 속의 '액자 영화' 「춘향전」이 잘 보여준다. 이제 남은 것은 횡령한 돈 문제와 이로 인한 영일의 곤란함인데, 관객들의 호기심을 더욱 고조시키기 위해, 영화는 "오래 봐도 싫지 않을 구름"[41] 인서트 장면[42]이 15초 정도 지속

39) 김부자(2008), 「식민지시기 조선 보통학교 취학동기와 일본어」, 『사회와 역사』 77, 한국사회사학회, 39-55.

40) 안나는 일종의 '사이비 일본인', 부재하는 '일본인의 알리바이' 역할을 하는지도 모른다.

41) 김소영(2006), 「신여성의 시각적 재현」, 126.

www.kci.go.kr

되다가 전반부를 매듭짓는다. 이때 사운드는 트레몰로(tremolo)가 두드러지는 현대적 음향인데, “영일은 앞으로 어떻게 될까?”라는 의문부호를 남기는 듯하다. 다시 말해, “기대하시라”며 관객의 호기심을 자극한다. 그리고 곧바로 나오는 음악은 현대음악과는 극명한 대조를 이루며 장면 전환을 알린다(장면15).

장면 15

장면 8. 앞에서 인용됨

즉, 후반부를 여는 음악은 관객에게 낯설었던 앞의 음악과는 전혀 다른 대중적 히트곡 「목포의 눈물」이다. 관객의 귀를 ‘번쩍’ 뜨이게 하고 관객이 ‘카페’에 있는 듯한 착각을 일으킬 법한 대중음악이다. 창가에 흐르는 빗물을 배경(장면15)으로 하여 한국가요사의 불멸의 히트곡 「목포의 눈물」과 「타향살이」를 작곡가 이재호가 당시 용어로 “염가사”(艶歌師)[43]로서 연주한다(장면8). 왜 하필 수많은 유행가 중에 「목포의 눈물」과 「타향살이」인가?

이 노래들의 역할은 두 가지이다. 하나는 전반부와 후반부 사이의 ‘막간 음악’ 역할을 하면서 2부의 시작을 알린다. 다른 하나는 후반부의 첫 장면이 창가에 흐르는 빗물이듯이(장면15), 후반부의 키워드는 빗물, 눈물임을 암시한다. 즉 앞으로 전개될 ‘눈물’과 ‘상실’의 비극적 드라마를

42) 김소영은 이 장면은 “심리적 풍경”으로 해석하고 있다. 김소영(2006), 위의 논문, 126.

43) 「반도의 봄」의 오프닝 크레딧트에 나오는 용어임.

www.kci.go.kr

예고한다.

이런 암시가 있은 후 등장하는 라이트모티브 역시 눈물과 슬픔(상실)과 관련 있다. 즉 빗물을 배경으로 (정희가 빗물 흐르는 창가에 서 있는 장면부터 영일이 빗속을 걷는 장면) 처음 나타나고(장면10), 슬픈 뒷모습의 (속으로 울고 있을지도 모를) 안나가 복도에서 사라지는 장면(장면11), 정희가 우는 장면(장면12), 극장의 계단에서 안나가 슬픈 표정으로 내려오는 장면(장면13), 마지막으로 화해한 후 떠나는 안나의 뒷모습(장면14)을 슬픈 울림으로 장식한다.

흥미로운 대조는 정희의 눈물은 보여지지만, 안나는 한 번도 눈물을 보여주지 않는 것이다. 하지만 이 '비극적 사랑의 라이트모티브' 음악이 안나의 슬픔을 대신하여 안나 내면에서는 비내리듯 눈물이 흐름을 묘사해준다. 따라서 시각에서 보여주는 것과 달리, 음악으로 볼 때, 2부의 비극적 주인공은 정희가 아니라 오히려 안나이며, 음악이 영화에서 가장 감정과 슬픔을 풍부하고 세심하게 묘사하는 인물도 안나이다.

시각적으로만 보면 부정적인 안나의 존재는 '영일-정희-안나'라는 사랑의 삼각관계를 형성하는 서사의 소도구로 인식될 뿐이다. 따라서 안나의 서사적 비중은 영일-정희의 묶음에 비해 그리 높지 않게 평가되고 있다.[44] 이러한 안나의 가벼운 존재감은 청각을 함께 고려하면 전혀 달라진다. 음악은 영화 후반부의 여주인공은 정희가 아니라 '비극적 사랑 모티브'의 주인공 안나라고 말한다.

물론 영화를 자세히 보면, 안나의 심정은 음악뿐 아니라, 시각적 소도구에 의해서도 표현된다. 예를 들면, 영일과 감독이 쓰러진 정희에게로 달려가고 혼자 남은 안나의 심정은 라이트모티브뿐 아니라, 계단의 벽에 붙어 있는 독일어 영화 포스터가 말해준다. "이렇게 해서 사랑은 끝났다

44) 「반도의 봄」의 영화스타일을 분석하는 논문에서도 아예 안나의 존재가 무시되기도 한다. 신강호(2007), 「<미몽>, <반도의 봄>의 영화 스타일 분석」, 한국영화학회, 『영화연구』(33), 395-421.

www.kci.go.kr

(So endete eine Liebe)"라고(장면13). 그 후 안나는 결심한 듯, 정희의 병실로 가서 정희와 오해를 풀고 화해한다. 영일에 대한 사랑을 포기하고 떠나는데, 라이트모티브 선율과 함께 사라진다(장면14).

라이트모티브 음악을 도외시하고 내러티브와 시각에 치중한 영화해석은 한 남자를 둘러싼 현모양처형과의 경쟁에서 패배하는 '모던걸'인 안나를 "단조롭게 그려진"[45] 인물로 보지만, 음악적으로는 가장 풍부하고 매력적으로 그려진 인물이다. 그렇다면 왜 영화음악은, 특히 라이트모티브 음악은 부정적인 인물 안나를 중요하게 다루며 이토록 지원하는가? 이는 결과적으로 영화해석에 어떤 영향을 미치는가?

7. 영화에 대한 영화인의 비극적 사랑 vs. 영일에 대한 안나의 비극적 사랑

영화음악으로 「반도의 봄」을 해석하면, 이 영화의 2부 구성이 뚜렷해진다. 즉, 「춘향전」을 만들기까지의 어려움이 그려진 영화의 1부 주제가 '영화에 대한 영화인의 비극적 사랑'이라고 볼 수 있다면, 2부 주제는 삼각관계에서 스스로 물러서는 '영일에 대한 안나의 비극적 사랑'이라 할 수 있다.

1부에서 영화인의 비극적 사랑은 한편에서는 「춘향전」의 성공으로 보답받은 사랑이라 볼 수 있지만, 다른 한편에서는 '반도영화주식회사'의 설립과 창립연설에서 암시되듯이, 조선영화인들의 영화에 대한 사랑은 일본제국의 이익과 선전에 복종해야 하는 강제성과 부자유에로 귀결되고 만다. 즉 자율적인 영화예술은 포기해야 하는 결론이다. 사장의 창립연설 연회에서뿐 아니라, 영일과 정희를 동경으로 보낼 때의 허 감독의

45) 신하경(2011), 「일제 말기 '조선붐'과 식민지 영화인의 욕망」, 96.

www.kci.go.kr

어두운 얼굴은 조선영화인들의 입장에서는 기쁘지만은 않는 결말임을 암시한다.

비극적 사랑에 관한 한, 허 감독은 안나와 같은 선상에 있는 인물이다. 이런 맥락에서 또 주목할 것은 병실을 떠나는 안나의 뒷모습을 바라보는 허 감독의 얼굴이다. 안나가 떠날 때 말없이 착찹한 심정으로 그 뒷모습을 지켜 보아야 할 인물은 영일이어야 하겠지만(자신에게 헌신하고 떠나는 안나의 슬픈 모습을 마지막으로나마 지켜보아야 할 터이지만), 그는 안나가 떠날 때, 어떤 눈길도 보내지 않는다. 반면, 어두운 표정으로 안나의 뒷모습을 지켜보는 사람은 다름 아닌 허 감독이다.

장면 16

→

장면 14, 앞서 인용됨

"물만 먹고 연기할 수 없어 미안하다"라는 안나의 너무나도 현실적인, 정곡을 찌르는 날카로운 발언에 화가 난 허 감독이 안나의 뺨을 때리기는 하지만, 나중에 레코드사의 한 부장에게 촬영비용을 달라며, "아니, 맨주먹으로 일하는 수도 있습니까?"라고 따지는 사람도 허 감독이다. 조금 비약해서 말하면, 안나는 허 감독의 숨은 자화상이라고 할 수 있다. 비극적 사랑을 품고 물러서는 안나의 뒷모습에서 허 감독은 자신의 모습을 보는데, 허 감독의 얼굴이 어두운 것에는 이런 이유가 있었던 것이다.

「반도의 봄」1부에서 허 감독을 힘들게 한 것은 자본과 배우 안나였다. 그러나 안나의 연기 포기 이유에서 보듯이, 배우 역시 자본의 영향을 받

www.kci.go.kr

으므로 자본이 가장 힘든 상대라 할 수 있을 것이다. 즉, 허 감독은 자본과 영화예술의 삼각관계에서 고민하다가 예술을 포기하려고까지 마음을 먹기도 하지만, 결국 친구가 감옥으로 가는 불행을 겪으면서도 「춘향전」을 완성시킨다. 반면, 안나는 이미 서술되었듯이, 영일과 정희와의 삼각관계에서 자진해서 영일을 포기한다. 대상이 다르고 결말이 완전히 같지 않지만, 허 감독과 안나가 처한 상황은 1부와 2부가 서로 닮은 꼴이 되도록 정교하게 짜여있다.

또한 1부의 하이라이트인 '영화 속 영화' 「춘향전」과 2부의 하이라이트인 정희의 '영화 속 콘서트' 「망향초 사랑」[46]도 '액자' 기법이라는 측면에서 일맥상통하다. 더욱이 1부에서 춘향이 이몽룡을 기다리는 장면을 중심으로 보여주는 것[47]은 2부에서 여인의 기다림("떠나는 가슴에 희망초 핀다")이 주제가 되는 노래 「망향초 사랑」과 정서적인 차원에서 짝이 된다.

8. 끝맺으며

지금까지 서술을 요약하면, 「반도의 봄」에서 음악은 다양하고, 의미심장하게 사용되었다고 결론낼 수 있다. 한국 전통음악, 대중음악, 서양클래식음악 등 다양한 장르의 음악을 분위기와 내러티브에 맞게 풍부하게 활용하였다. 또한 음악의 역할도 다양한데, 영상의 분위기를 강조하는

46) 필름의 오픈 크레딧에 「반도의 봄」 주제가는 "태평레코드"에서 발매한 것으로 나와 있다. 하지만 요즘 영화주제가 OST와 다르다. 영화에서 반복되는 것이 아니라, 한 번 들려지고 사라지기 때문이다.

47) 이영재는 이것을 "당시의 로컬리티 전략은 여성의 몸을 매개로 하여 수행된 식민지 지식인 남성의 일종의 자기 방어전략"으로 설명한다. 이영재(2008), 『제국 일본의 조선영화』, 145.

www.kci.go.kr

부차적인 배경음악, 스토리에 연결되어 있는 내재적 상황음악의 세련된 사용으로 무언의 메시지를 발신하기도 한다. 하지만 무엇보다도 흥미로운 것은 라이트모티브 음악('비극적 사랑 모티브')의 사용인데, 이것은 음악이 영화에서 부차적이고 장식적인 역할에 머무는 것이 아니라, 영화 해석에도 영향을 미칠 본질적인 것이 될 가능성을 암시한다.

구체적으로 말하면, 「반도의 봄」에서 라이트모티브적 음악은 영화의 2부 구성을 뚜렷하게 하는 동시에, 후반부의 주제가 안나의 '비극적' 사랑임을 부각시킨다.[48] 안나에게 주목하기를 지속적으로 주문하는 음악은 안나가 허 감독의 그림자와 같은 역할을 하고 있음을 암시한다. 이로써 영화에 들어있는 두 개의 스토리, 즉 '사랑'과 '영화제작'이 '비극'이라는 키워드를 공유하면서 내용적, 형식적으로 서로 닮아 있음이 드러난다. 1941년 식민지 조선 영화인에게는 영화를 만드는 지난한 행위(전반부)가 결국 안나가 사랑을 포기하고 물러서는 것(후반부)과 비교될 수 있음을 의미한다. 안나는 모든 것을 다 바쳐 희생하였지만 영일의 사랑을 포기해야 했듯이, 허 감독은 친구를 희생하면서까지 영화예술을 지켰지만 결국 조선영화주식회사의 설립으로 자율적 예술을 포기해야 하는 상황임을, 즉 조선영화인의 예술적 좌절을 그리고 있는 것이다. 이런 점에서 제목 「반도의 봄」은 아이러니컬한 것이지만, 볼거리와 들을 거리가 풍부한 이 영화는 원작소설 『반도의 예술가들』(半島の芸術家たち)의 주제를 수준 높게 재구성한 것이라 할 수 있다.

48) 전반부에서 슈베르트의 '비극적 교향곡'이 사용되었던 것(장면 7)도 이런 맥락에서 해석할 수 있다.

www.kci.go.kr

참고문헌

A. 1차 자료

「동아일보」(1935-1940), 「매일신보」(1939-1944).
한국영상자료원(2007), 『발굴된 과거 (비디오녹화자료): 일제시기 극영화 모음 1940년대』, 한국영상자료원.

B. 2차 자료

구경은(2006), 『영화와 음악』, 문학과 지성사.
김관(1939), 「토오키 음악」, 『문장』 1권5호.
김관(1940), 「영화와 음악: 음악감독대망론」, 「매일신보」.
김소영(2006), 「신여성의 시각적 재현」, 『문학과 영상』, 93-129.
김수현, 이수정 편(2008), 『한국근대음악기사자료집』 8권, 민속원.
김려실(2006), 『투사하는 제국 투영하는 식민지. 1901~1945의 한국영화사를 되짚다』, 삼인.
森川潤(舊名 洪蘭坡), 朝鮮映畵와 音樂 (1940), 「매일신보」. 난파연보 공동연구위원회 편(2006),『새로 쓴 난파 홍영후 연보』, 한국음악협회 경기도지회/민족문제연구소.
박찬호(2009), 『한국가요사』(안동림 옮김), 서울: 미지북스.
배연형(2011), 『한국유성기음반 1907-1945』, 5권 서울: 한걸음더.
이경분(2004), 「아도르노, 아이슬러 그리고 영화를 위한 작곡 *Composing for the Film*」, 『서양음악학』 7, 서양음악학회, 27-47.
이영재(2008),『제국 일본의 조선영화. 식민지 말의 반도 : 협력의 심정, 제도, 논리』, 서울: 현실문화.
이준희(2006), 「극영화 '반도의 봄', 거기에 '조선의 슈베르트' 있었다」, 「오마이 뉴스」.
이진원(2010), 『한국영화음악사』, 민속원.
신강호(2007), 「<미몽>, <반도의 봄>의 영화 스타일 분석」, 『영화연구』(33),

www.kci.go.kr

한국영화학회, 395-421.
신하경(2011), 「일제 말기 '조선붐'과 식민지 영화인의 욕망」, 『아시아문화연구』 제23집, 경원대 아시아문화연구소, 79-106.
장유정(2008), 「다방과 카페」, 『모던보이의 아지트』, 살림.

원고 접수일: 2012년 10월 31일
심사 완료일: 2012년 11월 26일
게재 확정일: 2012년 12월 4일

www.kci.go.kr

ABSTRACT

The Film Music of “Spring in the Korean Peninsula”
- an Interpretation through Film Music -

Lee, Kyungboon

The film *Spring in the Korean Peninsula*, made in March 1941 by Byungil Lee, is considered as “a wonder discovery” - its technical lapidary style stands out from other Korean films at ‘the time of slogan’ of the colonial period. Furthermore, the astonishing film music of *Spring in the Korean Peninsula*, in particular using the Leitmotiv (I call it “tragic love Leitmotiv”) functions, give obvious messages to screens which alone remain unclear.

This study addresses the understudied film music exploring a new possibility of interpreting this film. As result, the dual construction of the film can be apparently exposed: the first part deals with the production of the film “*Chunhyanjon*” (the film in the film) by the Korean filmmaker Huh, while the love story between two women and a man (Joenghee, Ana and Yongil) composes the second one. However, according the description of music, Ana becomes the key figure among them and has the function of combining the two different parts of *Spring in the Korean Peninsula* - she plays the Antipodean of the filmmaker Huh.

www.kci.go.kr