

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.



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<sup>30)</sup>: 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.<sup>31)</sup>

30) 이영재는 안나를 식민지 남성들의 “일본어에 대한 은밀한 복수물”, “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

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.<sup>32)</sup> 일본어자막이 나오는 「반도의 봄」은 일본어를 이해하는 관객을 향해 발화하고 있다고 여겨진다.<sup>33)</sup> 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), 「중군 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 「종로 비가」, 「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 한정식의 일본어, 둘째 영일과 감독이 사용하는 것, 셋째, 안나의 일본어, 넷째, 경찰의 일본어로 나누어 고찰하고 있다. 신하경(2011), 「일제 말기 ‘조선봄’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.

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,<sup>34)</sup> 영일과 허 감독의 대화는 거의 항상 조선어이다.<sup>35)</sup> 또한 친구 사이는 아니지만 언니 동생과 같은 친밀한 관계의 정숙과 경숙도 시종일관 조선어를 사용한다.<sup>36)</sup>

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.<sup>37)</sup>

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、今更は止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.

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! エイチかな.”(여보게. 자네가 이영일 인가)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.<sup>38)</sup>

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.

에서 보면 신여성=매력적인 여성, 일본어=권력, 식자층의 이미지<sup>39)</sup>가 있었음에도 불구하고, ‘동경의 빠에서 댄스걸로 일했다’는 소문과 함께 시간약속을 지키지 않아 스태프를 어렵게 만드는 영화 속 안나는 부정적으로 그려지고 있다.<sup>40)</sup>

## 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-정화-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”<sup>41)</sup> 인서트 장면<sup>42)</sup>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.

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<sup>43</sup>)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.

예고한다.

이런 암시가 있는 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 북도에서 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.<sup>44)</sup> 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.



(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”<sup>45)</sup> 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 부자유에 귀결되고 만다. 즉 자율적인 영화예술은 포기해야 하는 결론이다. 사장의 창립연설 연회에서뿐 아니라, 영일과 정희를 동경으로 보낼 때의 허 감독의

45) 신하경(2011), 「일제 말기 ‘조선봄’과 식민지 영화인의 욕망」, 96.

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 착잡한 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

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」<sup>46)</sup>도 ‘액자’ 기법이라는 측면에서 일맥상통하다. 더욱이 1부에서 춘향이 이몽룡을 기다리는 장면을 중심으로 보여주는 것<sup>47)</sup>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」 주제는 “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.

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.<sup>48)</sup> 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.

## 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: 음악감독대담론』, 『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, 朝鮮映畫와 音樂 (1940), 『매일신보』. 난파연보 공동연구 위원회 편(2006), 『새로 쓴 난파 홍영후 연보』, 한국음악협회 경기도지회/민족문제연구소.

박찬호(2009), 『한국가요사』(안동림 옮김), 서울: 미지북스.

배연형(2011), 『한국유성기음반 1907-1945』, 5권 서울: 한결음더.

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),

한국영화학회, 395-421.

신하경(2011), 「일제 말기 ‘조선봄’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

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.