

‘空氣’와 ‘演劇’—초기의 라디오 예술론에 관한 小考

서 재 길

1. 머리말
2. ‘空氣’와 ‘藝術’—라디오 예술의 가능성
3. ‘제8의 예술’과 ‘流動性’의 미학
4. 라디오드라마의 효과와 연기
5. 맺음말

1. 머리말

식민지 조선에서 행해진 최초의 무선전화 시험은 1915년 10월 1일 당시 경성우편국 청사의 신축 낙성을 기념하여 조선총독부 체신국에서 행한 것이었다. 종로의 체신국에서 송신한 전파를 신축 경성우편국에서 수신한 이 시험에서는 일반인도 통화 시험에 참여한 것으로 알려져 있다.¹⁾ 그러나 광범위한 이름의 청취자를 대상으로 하여 음악, 강연, 연극 등을 보내는 ‘방송’은 이보다 10여년 지난 이후 경성방송국의 설립(1927)을 전후하여 본격적으로 전개되기 시작하였다. 제 1차 세계 대전 중에 발달한 군사용 무선통신 기술이 1920년을 전후로 하여 미국과 유럽에서 라디오라는 새로운 미디어를 탄생시켰고, 식민지 조선에서도 일본을 통해서 거의 동시대적으로 라디오라는 근대적 미디어가 도입되었던 것이다.

라디오가 보급되기 시작할 무렵 영화가 무성 영화였던 것을 감안하면 라디

1) 電波監理委員會, 1951 『日本無線史』, 12卷(外地無線史), 東京: 電波監理委員會, 185쪽. 그렇다고 해서 이 시험을 “방송무선전화의 첫 전파”(한국방송협회 편, 1997 『한국방송70년사』, 한국방송협회, 73쪽)라 보는 것은 무리가 있다. 아직 ‘방송’이라는 개념조차 성립되지 않았을 뿐만 아니라 이 때의 실험은 무선을 이용한 통신의 일환으로 이해되고 있었기 때문이다.

오는 첫 번째 청각 대중매체라고 할 수 있다.²⁾ 그러나 1920년대 초반 조선에 라디오가 도입되기 시작할 무렵에는 라디오를 대중매체로서 이해하기보다는 첨단 과학 문명의 일부로서 바라보는 시각이 더 일반적이었다. 예를 들어 영국에서 송신한 유명 음악가의 독창을 멀리 떨어진 다른 나라에서 수신하였다는 내용을 담고 있는 당시 최초의 라디오 관련 기사는 “無線電波로 因하여 此音聲을 明瞭히 聽取케되얏”다는 점이 강조되고 있으며, 미국의 상업방송의 출현을 다루는 기사에서도 “室內의 賓客들은 座호고서 各名士의 吹入호 蓄音機 音樂을 마암디로 悠悠히 廳호를 得호게 된다”³⁾는 점이 부각되고 있다.

동경발 외신을 통해 풍문으로만 전해지던 라디오가 식민지 조선에서도 구체성을 띠기 시작할 무렵에도 사정은 비슷했다.⁴⁾ 체신국에서 라디오의 도입을 위해 무선전신 관련 법규를 정비하고 있던 즈음의 기사에서도 라디오는 “줄도입는 던신으로 공중에 써잇는 던기의 파동을 리용하여 세계 엇던 나라에서 일어난일이던지 일초의 여유도 업시 곳 디구의 썩까지 들너주는 것”⁵⁾라고 하여 무선을 이용한 신기한 전화의 일종으로 이해되고 있었다. 물론 라디오를 통해서 “가덩에 안져셔도 먼곳에서 하는 음악소리를 들을 수가 잇으며 궁벽한 시골에 안져셔도 의회연설을 들으며 병원침상에 누어서 신음하면서도 목사의 설교를 바드며 감옥속에서 우는 죄수도 사회에서 썩드는 소리를 들을 수가 잇”⁶⁾다는 미디어론적 시각의 단초가 전혀 없었던 것은 아니지만, 당시 사람들의 관심을 끌고 있었던 것은 “몇백 몇천리를 격한곳에 흔적업시 전파되는 방송무선전화의 신기막측한 비밀”⁷⁾이었다. ‘라디오’라는 말과 더불어 ‘무선전신’ ‘무선전화’, ‘무선방전’과 같은 무선통신 관련 기술적 어휘가 라디오 현상을 지칭하기 위해 흔히 사용되었던 것도 바로 이러한 맥락 속에서의이다.⁸⁾ 특

2) 광정연, 2005 『라디오 드라마의 소리』, 한국미디어문화학회 편, 『소리』, 커뮤니케이션북스, 233쪽.

3) 『無線 電話機로 音樂 傳達』, 『朝鮮日報』, 1920.7.23.

4) 『無線電으로 音樂—『콰이나프레스』사의 계획』, 『朝鮮日報』, 1923.1.26; 『桑港에서 日本各局에 無電으로 音樂放送—공중에들니는음악연주가 한방안에듯는것갓따고』, 『朝鮮日報』, 1924.11.24.

5) 『朝鮮 天空에 無線放電도 不遠實施』, 『朝鮮日報』, 1924.9.9.

6) 위의 글.

7) 『近世科學의 一大驚異』, 『朝鮮日報』, 1924.12.17.

8) 미국이나 일본의 경우에도 무선을 이용한 통화로서의 라디오는 무선 매니아들에

히 시간과 공간적 제약을 뛰어넘을 수 있다는 특성 때문에 라디오는 신문명에 관한 담론 속에서 “시간과 공간이 절멸될 시대”⁹⁾를 예견하는 첨단 문명의 상징으로서 비행기나 철도, 자동차와 같은 첨단 교통 수단과의 유비 속에서 자주 등장하기도 하였다.¹⁰⁾

그러나 라디오에 대한 문명론적·과학기술론적 시각은 경성방송국의 개국과 본방송 개시 이후 라디오가 근대 대중문화의 일종으로 대중의 일상 속으로 파고들기 시작하면서 미디어론적인 시각에 의해 대체되기 시작한다. 등록 청취자들의 수신료에만 수입을 전적으로 의존해야 했던 경성방송국이 개국 직후 경영난에 빠지게 된 것¹¹⁾은 대중들이 라디오를 더 이상 이색 취미의 대상으로 보고 있지 않다는 것을 의미했다. “『라디오』를 單純한 一種의 新發明이라는 점으로 好奇心으로써 歡迎하든 時代는 임의 지나가고 只今은 實用과 娛樂의 兩方面으로 거의 現代生活에 一種의 必需品이 되었슴은 勿論이어나와 放送事業은 그 事業 本來의 性質이 一種의 興行과 同一함은 明白한 事이라 그 放送物 中에는 内外의 『뉴-쓰』도 重要的 部分의 하나려니와 그 大部分이 講演 演劇 音樂인 關係上 放送 當務者는 맛당히 一流의 興行師란 自覺을 가지고 그 事業에 當하여야 할 것이다”¹²⁾라는 언급은 라디오에 대한 변모된 인

의한 쌍방향적인 무선 테크놀로지와 이에 의한 전파 커뮤니티로서의 성격을 가지고 있었으나 상업방송의 출현과 국가의 통제를 거치면서 송신=방송국, 수신=대중이라는 일방향적 매스 미디어로 변모되었다고 한다. 吉見俊哉, 1995 『聲의資本主義: 電話·ラジオ·蓄音機の社會史』, 東京: 講談社, 254~256쪽. 吉見俊哉, 2004 『メディア文化論』, 東京: 有斐閣アルマ, 169~170쪽.

9) 『十年後 世界는 라디오가 征服』, 『每日申報』, 1927.7.18.

10) 유럽의 한 문명사학자는 철도의 등장이 19세기 유럽에서 공간과 시간의 소멸을 가져왔다고 지적한 바 있는데 라디오는 같은 맥락에서 20세기의 시간-공간 개념의 변모를 수반하였다고 할 수 있다. 과학 문명 발달에 따른 교통 수단과 통신 매체의 발전이 유기적인 자연에 결부되어 있던 전통적인 시간-공간 관념을 해체시키고 전혀 새로운 시간-공간에 대한 인식적 지평을 가져왔던 것이다(볼프강 슈뵐부쉬, 2004 『철도여행의 역사』 (박진희 역), 궁리, 3장). 라디오에 의한 시·공간 개념의 변모는 라디오가 가장 먼저 발달한 미국에서는 ‘국가적 통일성’의 문제와 결부되기도 하였다. 강현두·원용진·전규찬, 1998 『현대대중문화의 형성』, 서울대출판부, 106~110쪽 참조.

11) 이에 관해서는 서재길, 2006 『JODK 경성방송국의 설립과 초기의 연예 방송』, 『서울학연구』 27호 참조.

12) 『方針 改修의 京城放送局』, 『每日申報』, 1927.6.2.

식을 단적으로 드러내고 있다. 이제 “현대생활에 일종의 필요품”이 된 라디오는 “일종의 흥행과 동일”한 것으로 인식되기 시작하였고, 방송 담당 주체에게는 “일류의 흥행사란 자각”이 요구된 것이다.

라디오에 관한 미디어론적 관심의 대두는 라디오라는 미디어를 통해서 전달할 수 있는 콘텐츠에 대한 고민을 낳게 되었고 그 결과 예술 창작 및 향유에 있어서도 많은 변모를 가져오게 된다. 당시 지식인과 작가를 비롯한 예술가들은 라디오가 음악과 영화, 연극 등을 광범위한 대중에게 전달할 수 있다는 사실에 눈을 뜨게 되면서 라디오를 통한 새로운 예술 장르의 가능성을 모색할 필요성을 느끼게 되었다. 경성방송국의 개국 이전의 시험 방송에서도 음악과 더불어 라디오드라마가 중요한 프로그램의 일부로 취급되고 있었지만, 명민한 감각을 가진 일부의 작가들은 라디오가 기존의 예술을 전달하는 단순한 수단일 뿐만 아니라 마치 영화와 같이 새로운 예술을 가능케 할 것으로 기대하였던 것이다. 몇몇 작가들에 의해서 라디오 예술의 새로운 가능성에 대한 논의가 제기되었고, 라디오드라마가 활발히 방송되는 시점에서는 라디오드라마의 본질과 그 방법론에 관한 체계적인 탐구가 이루어지게 된다. 초기의 라디오드라마 예술론은 이제 갖 도입되어 막 형성되어 가고 있는 새로운 미디어를 통해 새로운 예술적 형식의 가능성을 탐색하기 시작한 것이었다.

이 글에서는 이러한 문제 의식 속에서 라디오 방송 초기의 라디오 예술론을 역사적으로 개괄하고, 그 속에서 제기되었던 몇 가지 문제들을 짚어보고자 하였다. 우선 2장에서는 1920년대 중반 라디오가 도입되기 시작될 즈음에 나온 라디오예술론의 분석을 통해 라디오라는 최첨단의 미디어를 통해 새로운 예술 형식의 창조와 변용이 가능할 것이라는 관점이 대두되는 과정을 고찰하였다. 3장에서는 라디오드라마론을 다룬 글들을 통해 라디오드라마의 본질과 특성에 관한 당시의 논의들을 살폈다. 4장에서는 라디오드라마의 구체적인 창작 방법론 및 연기론 등 구체적인 라디오드라마 제작 방법론에 관한 논의를 분석하였다. 이러한 분석을 통해서 방송 초기의 라디오 예술론이 지녔던 문제 의식의 일단을 드러내고 그 문학사적·예술사적 의미를 탐색해 보는 데에 이 글의 목적이 있다.¹³⁾

13) 일제하의 라디오드라마론에 대한 유일한 연구 업적으로 양승국, 1996 『한국근대

2. ‘空氣’와 ‘藝術’ — 라디오 예술의 가능성

경성방송국이 본방송을 시작한 것은 1927년 2월의 일이지만 관소리나 단소 연주 같은 조선 음악이 처음으로 전파를 타고 방송된 것은 이미 1924년 연말 부터였다. 1924년 봄 방송용 무선전화 규칙 제정에 이어 실시된 체신국 주도의 ‘방송무선전화 시험방송’(1924.12.11)에 이어 조선일보 주최로 조선어로 진행되는 최초의 ‘무선전화방송 공개시험’(1923.12.17)이 행해졌던 것이다. 두 번의 공개실험은 라디오에 대한 대중의 관심을 고취시키기에 충분했고, 각 신문사 지국 등에서 주관하는 ‘미디어 이벤트’로서 라디오 공개 청취 행사가 1925년부터 전국적으로 활발하게 펼쳐지기 시작하였다.¹⁴⁾ 라디오에 대한 대중적 열기를 확인한 체신국에서는 1925년 3월부터 정기 시험 방송을 송출하기 시작하였는데, 초기에 일본어로 진행되던 방송은 6월부터 매주 수요일 방송 전체와 일요일 방송의 일부를 조선어로 진행하게 된다. 당시 연극·영화계의 주요 인물이던 李慶孫, 崔承一 등의 주도로 ‘라디오드라마연구회’가 설립되고 라디오드라마 방송이 시도된 것은 이로부터 약 1년이 지난 즈음의 일이었다.¹⁵⁾

라디오드라마연구회의 발족 즈음에 이경손이 집필한 『無電放送劇의 演出品과 無電劇研究會에 對하여』(『時代日報』, 26.6.21~8)는 최초의 라디오 예술론으로서 주목되는 글이다. 당시 라디오가 일반화되어 있지 않았고 프로그램 역시 시험방송 수준이었으며, 조선어로 된 방송극이 이경손 등에 의해 처음으로 시도되었던 것을 감안하면 이 글은 라디오 예술의 중요한 측면들을 놀라울 정도로 잘 포착해 내고 있다.

연극비평사연구, 태학사 를 들 수 있다. 이 논문은 李石薰, 朴東根, 楊薰의 라디오드라마론을 언급하면서 당시의 라디오드라마론에 나타난 중요한 맥락들을 잘 밝혀내었으나 라디오예술론에 관한 당시의 자료를 풍부하게 다루지 못했다는 아쉬움이 있다.

14) 라디오 도입 초기 식민지 조선 사회에서의 ‘미디어 이벤트’로서의 라디오 수용 현상에 관해서는 서재길, 앞의 글, 3장 참조.

15) 「라디오劇研究會創立」, 『東亞日報』, 1926.6.27 ; 「『라디오』劇」, 『每日申報』 1927.3.2 ; 「空中에 活躍하는 『라디오』 演劇運動」, 『每日申報』, 1927.7.2 ; 「『라디오』로 藝術運動」, 『朝鮮日報』 1927.7.3.

이경손은 “나의 이상사회는 원시적 제도의 회복이 아니다. 미래는 반듯이 전기화의 천지!”라고 한 레닌의 말을 인용하면서 라디오가 금시대 최첨단의 미디어임을 강조한다. “작일의 차푸린”이 “금일의 라디오”라는 말에서 알 수 있듯 영화의 시대에 이어서 라디오의 시대라 도래할 것이며 ‘속력광’인 현대인은 “전우주를 라디오화”하고 있다는 것이다. 머지 않아 라디오가 신문을 초월할 것이라는 점을 고려하여 이경손은 ‘라디오 연출품’(라디오극만인 아닌)에 대한 고민을 하고 있는데, 연극이 본점이고 키네마가 지점이라는 시대가 아니듯 라디오극 역시 그렇게 볼 수 없다고 한다. 이경손의 라디오 예술론에서 주목되는 것은 매체와 수신자에 주목하고 있는 점이다. 즉 ‘중개자’로서의 라디오 수신기의 특성을 고려해야 한다는 것과 청취자의 감각적 환경을 강조함으로써 수용자의 적극적인 참여를 강조하고 있는 것이다.

라디오를 통한 예술 운동에 있어서 가장 중요한 것은 라디오를 통해서 이루어지는 커뮤니케이션의 특징을 고려해야 한다는 것이다. 이를 그는 “청각자의 개념에다가 眞과 美를 가함에 필요한 중개자의 기능을 향상시키기 위한 연구”가 필요하다고 하였는데, 이는 매체와 수용자 환경의 두 가지 층위에서 고찰하고 있다. 매체의 층위에서는 라디오 수신기의 특성, 즉 “현재는 확청기와 수화기의 두 가지로 감상하게 되어있다”는 점을 든다. 여기서 확청기라고 함은 당시 ‘라빠’라고 불리는 나팔 모양의 증폭기가 달린 수신기를, ‘수화기’란 광석식 수신기에서 사용되는 청취 장비를 말하는 것이다. 당시 대중적으로 사용되는 라디오 수신기는 이 두 가지 종류였는데 진공관을 이용한 수신기는 아주 가격이 비쌌던 관계로 초기의 라디오 수신기는 특히 경성의 경우에는 광석식 수신기가 적지 않았다. 그런데 수화기를 이용한 청취와 확성기를 이용한 청취는 그 수용 양상에 따라서 전혀 다른 ‘방송’을 가능하게 한다는 점에서 이러한 구별은 아주 중요한 것이다. 예를 들어 수화기 즉 리시버를 이용한 청취의 경우 고막에 느껴지는 진동이 메시지에 대한 집중과 분위기의 통일을 방해할 수 있다는 것이다.¹⁶⁾

16) 수신기의 종류는 청취 양태의 차이를 낳고 이는 방송에 대한 ‘현대적’ 시각의 재해석을 요구한다는 점에서 수신기의 매체 특성에 대한 분석은 초기 라디오 청취자 연구에 있어서 중요한 의미를 지닌다. 예를 들어 일본에서의 초기 라디오 수용 현상을 분석한 山口誠의 견해에 따르면 광석 수신기 시절의 ‘個聽’과 진공관

다음으로 수용 환경에 있어서 “라디오 극장은 青天에 써있다”는 점이 고려되어야 한다. 즉 라디오극은 무대극에서처럼 표현자와 감상자가 정해 놓은 공간이 따로 없는 까닭에 출연자와 관객 간에서 주고 받는 ‘감격’이 없다는 점이다. 이는 라디오와 영화가 공통되는 점이기도 하지만, 무대극에서와 같이 연기자와 관객 사이의 교감이 이루어지기 힘들다는 것을 뜻한다. 라디오 수신기가 지닌 미디어 특성 못지 않게 중요한 것은 “감상자의 감각적 환경” 즉 수용 환경이다. 이에 대해서 이경손은 색채에 변화를 주는 등의 방법을 통해 실내 장치를 통해서 감상 효과를 높일 수가 있다는 점을 강조하고 있다. 라디오의 청취 환경에 대한 이러한 언급은 지금의 라디오 청취 문화에서 볼 때는 다소 이색적인 발상이지만 그렇다고 아주 허무맹랑한 것은 아니었다.

예를 들어 일본에서 최초로 시도된 라디오드라마인 <탄갱 속(炭坑の中)>¹⁷⁾이 처음 방송될 때 청취자들로 하여금 불을 끄고 방송을 듣기를 요청한 것이 좋은 사례이다. 이 작품은 무대가 암전이 된 상황을 전제로 한 드라마로 실제 장면이 탄갱에 사고가 나서 불이 꺼진 상황을 설정하여 그 속에서 벌어지는 상황을 그린 작품이다. 그런데 이 작품의 초두에는 “여기 장면이 어두운 탄갱 속이므로 듣고 계시는 여러분들도 전등을 꺼 놓으신다면 분명 일층 그 기분에 가까워질 것입니다”라는 아나운서의 멘트가 있고 난 뒤에 본격적으로 드라마가 전개되고 있다.¹⁸⁾ 당시 작가와 연출자가 의도한 것이 바로 위에서 이경손이 말한 바 “감상자의 감각적 환경”을 최대한 연극 속의 장면과 일치시킴으로써 작품 속에 좀더 근접하게 하는 효과를 노린 셈이다. 이는 어떤 의미에서는 라디오드라마에서 리얼리즘을 극대화하는 방법론으로 제기된 것이었다.

수신기 일반화에 의한 ‘가정 내 청취’의 사이에는 길거리에서의 ‘公廳’과 같은 다양한 청취 형식들이 존재하였다고 한다. 山口誠, 2004 『ラジオ放送の出現と1920年代の社會』, 有山輝雄·竹山昭子編, 『メディア史を學ぶ人のために』, 京都: 世界思想社 참조.

17) 이 작품은 원래 영국의 작가인 리처드 휴즈(Richard Hughes)가 BBC에서 1924년 1월에 방송한 <위험(dangerous)>(24.1)을 일본의 극작가 小山内薫이 번안하여 1925년 8월에 동경방송국 최초의 라디오드라마로 방송한 것이다. 이 작품은 경성방송국에서도 1935년 3월 31일에 <新響會>에 의해서 방송되었다.

18) <탄갱 속>에 관한 이상의 논의는 竹山昭子, 2002 『ラジオの時代』, 京都: 世界思想社, 224~228쪽 참조.

라디오 예술의 초기에 있어 이경손이 라디오라는 매체와 수용 환경을 주목한 것 역시 바로 이런 맥락에서였다.

방송국 개국 초기에 극작가이자 경성방송국 아나운서였던 金永八과 더불어 조선어 방송 편성 업무를 담당하였던¹⁹⁾ 최승일 역시 라디오라는 새로운 매체가 척박한 조선의 극예술에 새로운 자극이 될 것이라고 지적했다. ‘無電劇 二十回 放送에 際하여’라는 부제가 달린 『空氣와 演劇』(『別乾坤』 10호, 1927.12)이라는 짧은 글에서 그는 제대로 된 극장 하나 갖지 못한 조선의 연극은 라디오라는 새로운 매체를 통해 새로운 무대를 가질 수 있게 되었다며 라디오 예술의 새로운 가능성을 시사했다.

그리하여, 웨스퍼아나 입센이나 中村吉藏의 부르지름이 電氣를 타고, 空氣 속에서 亂舞하게 된 것입니다. 옛날 로마의 神은 空中에서 福音을 傳하였다더니, 3,4백년전 李道令과 春香의 사랑의 속삭임과, 新官사入도의 橫暴한 거동이 라우도·스픽카나 레시머를 通하여, 안방 건는방의 마님앗시의 귀에 들리게 된 것입니다. 이 리하여 巷間에는 그림자의 藝術인 映畫의 로케손의 10錢짜리 레푸가 번적이며, 音響의 藝術인 라디오의 주동이가 외오침을 부르짖게 된 것입니다.²⁰⁾

제대로 된 극장도 무대도 갖지 못한 조선의 연극의 새로운 방향성으로 “그의 길— 그의 집은 공기 속”이라는 표현을 통해 라디오가 척박한 조선의 토양에 극예술을 대중화하리라는 기대를 드러내고 있다. 그런데 이경손과 최승일의 라디오 예술론을 비교해 보면 흥미로운 점이 하나 있다. 최승일이 “라디오를 통하여 새로운 문화가 창설할 수 있다면 그것은 오죽 연극의 형식박게 업는것”이라는 말로 라디오 예술의 가능성을 극예술에서 찾은 것에 비해 이경손은 무대극을 그대로 라디오로 가져오는 것에 대한 비판적인 태도를 취하면서 라디오에 적당한 예술이 따로 존재하는 것이 아니라 무한한 가능성이 열려 있음에 주목한 점이다.

19) 김성호는 김영팔을 최초의 아나운서로, 최승일을 최초의 프로듀서로 평가하고 있다. 김성호, 1997 『한국방송인물지리지』, 나남 참조.

20) 崔承一, 『空氣와 藝術—無電劇 二十回 放送에 際하여』, 『別乾坤』 10호, 1927.12, 86쪽.

나는 라디오가 音響的 表現으로서는 그 技能이 『萬能』되기를 바랄뿐이요 또한 될수잇스면 나의 研究의 全部를 라디오의 作品의 演出에만 바치고 싶다. 舞臺를 如何한 方策으로 라디오에 옮기어올가를 研究하고 심지는 안타.

라디오 放送에 『適當』하다는 演出品은 勿論 敍事詩, 敍情詩, 象徴의 作品, 氣分 本位作品이다.

그러나 나는 『適當』이라는 소리를 速히 버리고 싶다. 나는 識者間에서 그 소리를 들을 때마다 키네마의 過渡期의 過去歷史가 回想되어 空然히 腦가 압하다.²¹⁾

두 글이 각각 경성방송국의 개국 전후에 씌어졌다는 시기적인 차이가 있고, 이경손이 영화와 연극, 라디오드라마 등 다양한 장르를 넘나들던 예술가였음에 비해 최승일은 문학운동의 일환으로서의 연극에 중점을 두고 있었다는 점에서 두 사람의 관점의 차이를 설명할 수도 있을 것이다. 그러나 이경손의 라디오 예술론에는 이제 막 생성되고 있는 라디오 예술의 가능성에 대한 역동적이고 생동감 있는 움직임이 드러나 있다는 점에서 주목을 끈다. 오늘날의 관점에서는 라디오를 통한 예술이 라디오드라마 정도로 축소된 듯한 감이 없지 않지만, 라디오가 당시 일본은 물론 서구에서도 이제 갖 만들어져 생성되고 있는 미디어란 점을 고려한다면 새로운 매체에 적합한 다양한 장르가 가능할 것이라는 이경손의 야심과 기대는 어찌면 당연한 것이었을지도 모른다. 앞에서 지적했듯이 이경손은 청취자의 능동적이고 적극적인 개입을 통해서 라디오드라마에서의 리얼리즘의 극대화를 추구한 한편으로는 리얼리즘을 넘어서는 새로운 가능성을 라디오라는 새로운 미디어에서 시도하려고 한 것으로 생각된다. 이경손이 “라디오 연출품”이란 표현을 쓴 것은 이러한 이유에서였다.

라디오 방송 초기에 다른 나라에서 나타난 라디오 예술의 다양한 시도들을 살펴 보면 이경손의 생각과 유사한 발상을 많이 찾아볼 수 있다. 예를 들어 초기부터 라디오드라마를 비롯한 라디오 예술이 많이 발달하였던 이탈리아나 독일의 경우 라디오 예술은 다양한 가능성을 실험하는 공간이었다. 이탈리아 미래파를 대표하는 필리포 마리네티의 경우 라디오는 미리 질서잡힌 것을 일방적으로 방송하는 것이 아니라 전통을 해체하는 잡음과 자유로운 언어를 부상케 하는 도구로서 인식되고 있었다.²²⁾ 라디오드라마가 가장 발전된 나라인

21) 李慶孫, 『無電放送劇의 演出品과 無電劇研究會에 對하여』, 『時代日報』, 1926.6.28.

독일의 경우 라디오 예술을 “맹목의 극장(theater of the blind)” 즉 무대의 연장으로 이해하거나 라디오 독자의 연극을 개발하려는 움직임과 더불어, 기존의 문학적 관습에서 자유로운 전혀 새로운 음향 예술(acoustical art)로 라디오를 창조하려는 시도가 있었고,²³⁾ 이는 ‘신방송극(Noues Hörspiel)’이라 하여 최근까지도 독일 방송극의 독창적인 분야로 이해되고 있다.²⁴⁾

실제로 경성방송국에서도 개국 초기에 이러한 실험적인 예술적 시도가 다양하게 나타났다. 예를 들어 “눈에 보이지 않는 연극(眼に見えない芝居)”이라는 이름으로 뮤지컬과 비슷한 형태의 종합예술 형식을 시도한 것이나,²⁵⁾ 동화연작 방송,²⁶⁾ 그리고 이중방송 이후 다양한 방식의 ‘라디오 풍경’을 시도한 것이 그 좋은 예이다. 특히 이중방송 개시 이후 여름 납량 프로그램으로 방송된 이광수 작의 라디오 풍경 <叢石亭>(1935.7.30)과 연말 프로그램으로 기획된 김운정 작 제이방송과원 출연의 스타프드라마 <新案債鬼防禦>(1935.12.31) 등은 음성 자료가 남아있지 않기 때문에 그 구체적인 내용은 알기 어려우나 라디오라는 미디어를 통해 새로운 예술적 실험을 시도한 것으로 평가할 수 있을

22) 吉見俊哉, 1995 『‘聲’の資本主義: 電話・ラジオ・蓄音機の社會史』, 東京: 講談社, 224~230쪽.

23) Mark E. Cory, 1994 “Soundplay: the polyphonous traditon of german radio art,” Douglas Kahn and Gregory Whitehead (eds.), *Wireless imagination: sound, radio, and the Avant-garde*, Massachusetts: The MIT Press, 334쪽.

24) 김천혜, 1990 ‘독일의 새로운 장르 방송극’, 『외국문학』, 가을호, 16~22쪽 및 김관우·정홍만, 1995 ‘독일 방송극 연구’, 『독일언어문학』 4집, 110~117쪽 참조.

25) “DK에서는 아직 AK, BK, CK에서도 일찍이 전례가 없는 시도로 근일 ‘눈에 보이지 않는 연극’을 방송하게 되어 한양 일류의藝妓 수십 명이 필사적으로 노력을 하고 있다. 그것은 三味線을 기조로 하여 전파방송에서 長唄, 琵琶, 淸元, 바이올린, 講談, 琴, 浪花節, 소프라노, 端唄, 피아노 등 각종 연예 중목을 1중 10분 이내로 방송해서 그 사이를 사미센으로 연결하여 일관된 각본의 요지를 표현하려고 하는 것이다.” 『ラヂオの日本』, 1927.6, 71쪽.

26) “경성방송국에서는 최근순서편성에 여간한노력을아니하는모양인데 이번에 일본의 세방송국에서도 시험치아니한동화(童話)를련작방송(連作放送)한다는데 이십이일부터이십오일까지 사계에 유명한 연성흠(延星欽), 장무쇠(張茂釧), 리정호(李定鎬), 방정환(方定煥) 사씨를 청하여 할터이고 내용도 련작동화이니까 무턱대고 방송을할터이며 제목으로 일반 판들의게 현상(懸賞)으로 모집하여 네분의 마음에가장 마음에맞는것을턱하여 발표할터이고 일반은업서로 제목을써서보내이라고하며 첫시험으로재미있는일이라 대단한일반의 흥미를쓴다더라” 『DK에서懸賞募集』, 『每日申報』, 1927.9.19.

것이다.

방송 초기에 나타난 라디오 예술의 장르적 가능성에 대한 고민은 이후에도 아주 사라진 것은 아니지만 새로운 장르가 계발되고 실험적인 시도들이 탐색 되는 방향으로 이어지지는 못한다. 라디오라는 미디어가 지닌 기본적 특성 중 하나인 대중성의 문제를 고민하지 않을 수 없었으므로 라디오 예술은 최승일이 말한 바와 같이 연극 중심으로 편성될 수밖에 없었던 것이다.

3. ‘제8의 예술’과 ‘流動性’의 미학

초기의 라디오 예술론이 라디오 예술의 가능성을 장르적 개방성 속에서 그 가능성을 탐색해 본 것이라면, 방송국 개국 후 라디오가 대중화되는 과정에서 라디오드라마가 인기를 끌게 되자 이후의 라디오 예술론은 라디오드라마 자체에 대한 논의로 집중된다. 라디오드라마에 관한 논의는 크게 라디오드라마 본질론과 라디오드라마 창작론 및 연기론의 두 가지 방향에서 살펴 볼 수 있다.

본격적인 라디오 드라마론은 韓相稷과 楊薰 두 사람에게 의해서 개진되었다. 한상직은 「劇藝術과 放送劇—最近의 試演 概評」(『朝鮮中央日報』, 1934.9.29~10.6)에서 최근 많은 방송국 단체가 결성되고 방송국 시연이 이루어지는 현상에 “영웅주의적 태도”와 “진실한 예술 양심의 충동”이 있다고 보고 이를 고무적으로 바라보았다. 이어 지금까지의 조선의 연극은 연극이 아니라 여흥의 차원이었다고 하고 그 뒤에 나타난 신극 운동 역시 “직수입도 아니고 혹은 모방도 창작도 아닌 외국인 작품에다 대패질을 하고 못을 치고 해서 영성하게 사패를 맞추어다가 공연하는 일을 반복하여 왔다.”고 비판한다. 이에 최근 등장한 “枯野의 맹아가튼 소극장체 방송국 단체”를 주목하게 되는데, 우선 진실한 예술관을 지니고 있고, 둘째로 무대극보다 광범위한 대중을 지니고 있으며, 세 번째로 경제적 문제로부터 자유롭다는 점이 그것이다. 한상직의 방송국 예술론은 도회적인 라디오를 이용하여 노동자계급, 무산계급, 향토민을 상대로 한 연극이 가능할 수 있다는 연극 대중화론의 관점에서 출발하고 있다. 연극의 대중화에 있어서 첫째 ‘튜랙크 극장’,²⁷⁾ 둘째 라디오를 이용한 연극의 보급,

27) ‘화물차 이동극장’을 뜻하는 이 말은 당시 일본에서는 프롤레타리아 연극 운동을

셋째 기성 흥행 극단의 향토 순회 등의 방법을 생각할 수 있으나 현재 조건의 처지에서는 두 번째 방법이 가장 가능성이 높다고 본 것이다.

이어서 그는 프랑스의 방송극 이론가인 모리스 비노²⁸⁾의 견해를 가져와 라디오 연극의 특이성을 ‘1차원’의 예술이라는 점에서 논한다.

佛蘭西放送劇研究家 모리스 비노는 舞臺劇이 映畫로 變함에 따라 三次元의 것이 二次元으로 되고 그것이 「라디오」劇으로 變한다면 一次元으로 옮겨가리라고 그 著書에 써놓았다.

이말에依해보면 사람은 日常生活을 二次元 또는 三次元의 世界에서 便利를 늦기는 것인데 一次元으로 된다면(더구나 表現을 重要視하는 藝術에 잇서) 相對를 버린 絶對로 變하기 때에 心理問題로 드러가 想像力 理解力 其外의 感情의 敏活을 要하게 된다. 여기에서 「라디오드라마」의 그 特異性を 차져내게 된다.²⁹⁾

한상직은 위 글에서 ‘1차원’이라는 표현이 정확하게 무엇을 뜻하는지 분명히 밝혀놓지 않았다. 다만 문맥상으로 여기에서 말하는 ‘차원’이라는 개념이 인간의 감각과 결부되어 있음을 알 수 있다. 인간의 일상 생활은 시각, 청각, 촉각, 후각 등의 다양한 감각적 경험으로 구성되어 있는데 비해 라디오극은

하던 사람들에 의해 ‘트렁크 극장(トランク劇團)’으로 불리기도 하였다. 트렁크 극장은 연극에 필요한 일체의 물건을 트렁크 속에 넣고 언제나 어느 곳에서나 찾아가서 공연을 할 수 있도록 한 것이다. 서연호, 1996 『한국근대극작가론』, 고려대학교출판부, 104쪽 참조.

- 28) 모리스 비노(Maurice Vinot)는 1922년부터 1925년까지 프랑스 최초의 상업방송인 라디올라(Radiola)의 프로그램 편성 책임자로서 재직한 바 있는 방송극 작가이자 이론가로서 가브리엘 제르미네(Gabriel Germinet)라는 필명으로 『라디오 연극, 예술적 표현의 새로운 방식 *Théâtre Radiophonique: Mode nouveau d'expression artistique*』(1926)이라는 책을 집필한 바 있는데, ‘아카데미 프랑세즈’ 상을 수상하기도 한 이 책은 1929년 6월에 이미 일본에서 방송극 작가인 川口正人에 의해 『라디오드라마: 예술적 표현의 새로운 방법』이라는 제목으로 원저의 일부분이 발췌 번역되었다(『ラヂオドラマ : 藝術的表現の新らしき方法』, 東京: 讀者の爲の翻譯社, 1929). 한상직이 인용한 내용은 이 책의 제 1부인 <라디오드라마에 대하여> 앞부분에 실려 있는 내용이다. 한상직은 물론 다음에 언급할 양훈 역시 일본어로 번역된 이 책의 내용을 빌어 라디오드라마론을 펼치고 있다. 가브리엘 제르미네에 관해서는 Christopher Todd, 2002 “Gabriel Germinet and the ‘*Livre d'or du théâtre radiophonique français*’ (1923-1935),” *Modern & Contemporary France*, May 2002, Vol.10, No.2, 226~230쪽을 참조.

- 29) 韓相稷, 『劇藝術과 放送劇—最近의 試演 概評(2)』, 『朝鮮中央日報』, 1934.9.30

이 중에서 오로지 청각에만 의존한다는 점에서 1차원적이라는 것이다. 따라서 영화는 청각과 더불어 시각이 결합된 예술이므로 2차원적이고, 무대극의 경우에는 평면적인 영화의 화면보다 더 입체적인 시각적 체험이 가능할 뿐만 아니라 더불어 무대 자체가 지니는 특수한 공간성에서 생겨나는 현장감 등을 중요한 속성으로 지니고 있기 때문에 3차원의 예술이라는 논리가 성립할 수 있는 것이다. 그런데 3차원의 무대극에 비해 1차원의 연극인 라디오극은 3차원인 일상 생활 속에서 다양한 감각 속에서 살아가는 인간에게 그 다양한 감각 중 단 하나만을 이용할 수밖에 없다는 점에서 어쩌면 무대극보다 뒤떨어진 예술이 될 가능성이 있다.

그러나 한상직은 오히려 이러한 점에 라디오 연극의 새로운 가능성이 존재한다고 본 것이다. 즉 청각에만 의존하는 방송극의 ‘1차원성’이 무대극이나 영화보다 수용자들로 하여금 더 많은 “想像力 理解力 其外의 感情의 敏活”을 요구한다는 점과 다른 입체적 효과 없이 오직 음향만으로 극 전체를 전개하는 까닭에 청취자=수용자는 대사를 듣는 자기 자신을 연극적으로 연출하게 되는 동시에 연구적 태도를 통해 연극에 대한 심각한 이해를 갖게 된다는 것이다. 앞의 이경손의 라디오드라마 예술론이 다소 기술결정론적인 관점에 치우쳐 있었음에 비해 한상직의 논의는 수용미학적 관점에서 라디오 예술의 가능성과 장점을 찾은 데에 그 의의가 있다고 할 수 있다.

라디오 방송 청취자가 날로 증가하고 라디오 청취가 상당히 일반화된 1930년대 후반에 씌어진 양훈의 두 편의 라디오드라마론(『라디오드라마藝術論—그美學 樹立을 위한 一試論』, 『東亞日報』 1937.10.12~13), 『라디오드라마에 關한 푸라그멘트』, 『東亞日報』, 1939.8.11~13)은 당시 라디오 예술론으로서 가장 깊이 있는 내용을 담고 있다. 그에 따르면 현대 예술 중 가장 발전된 것은 제 7예술인 영화와 제 8예술인 라디오 예술이다. 그러나 “영화에 비하여 라디오드라마는 그 이론이나 실제에 있어 황무지적 존재의 신흥예술이다.” 그것은 첫째 라디오가 십수년밖에 되지 않은 짧은 역사를 가졌고, 둘째로 라디오의 보급이 아직 미진하고 라디오 예술에 종사하는 사람이 적으며, 셋째로 라디오가 가진 사회적 제약성 때문이다. 그렇지만 “신흥예술은 그 처음 과도기에 있어 선 신흥제국과도 같이 자기의 존재영역을 명확히 자각함이없이 위선영역을

넓히는 고로 그 예술형식을 순화하지 안흐면 안된다.”

이어 라디오드라마에 대한 두 가지 대립되는 견해를 통해 라디오드라마의 본질을 탐구하고 있다. 첫 번째 견해가 가브리엘 제르미네로 대표되는 무대극 종속설이라면 두 번째는 리와 佐佐建治로 대표되는 음향자율설이다.³⁰⁾ 가브리엘의 견해는 라디오드라마에서 무대극적 표현을 가능하게 하기 위해 음향과 심리적 보충, 강도의 강조 등 다양한 수법을 동원해야 한다는 것이다. 이에 비해 리와 사사의 견해는 시각편중을 배척하고 발생적으로 보아 청각이 시각보다 근원적이며 표상결합에는 눈보다 귀가 효과적이라는 크로체의 설에 기반하여 청각예술로서 라디오드라마를 우위적 존재로 규정한 것이다.

양훈은 무대극에 대한 라디오드라마의 자율성을 부정하는 가브리엘의 견해는 말할 것도 없고 음향자율설에 대한 규명이 부족하고 라디오드라마를 음악에 환원시켜 버릴 위험이 존재한다는 점에서 리와 사사의 견해도 비판한다. 라디오를 무대극에 환원시켜서도 음악에 환원시켜서도 안 된다는 비판을 통해 그가 도달한 라디오드라마의 본질은 다음과 같다.

그러면 果然 라디오·드라마의 본질은 무엇인가? 筆者는 라디오·드라마의 本質을 다음과 같이 規正한다.—內容의 考察하면 라디오의 메카니즘을 表現 媒體로 한 『드라마』(파이아로-그)와 音樂과의 『신테-제』가 라디오·드라마의 本質이다. 여기의 『드라마』는 自然 人生의 根柢에 脈動하는 리쫘(두 리쫘의 交錯及融合)으로부터 言語의 表現化한 一種의 社會的 現象을 말하는 것으로 舞臺劇을 指稱함이 아니다. 劇의 本質은 아우프트만의 『最高의 舞臺는 人間의 頭腦中에 있다. 演劇은 最初의 劇場이 開場될때까지 거기서 演出되었다』는 말과 같이 舞臺劇만에 그 探究를 依存할 것이 아닌 것은 事實이다.

다음에 라디오드라마의 藝術性은 人間의 魂, 人間의 空想—물과도 같은 流動性—空間的 制限이 全無한—에 있다.³¹⁾

30) 여기서 말하는 음향자율설론의 두 사람은 고든 리(Gordon Lea)와 사사 겐지(佐佐建治)를 말한다. 고든 리의 저서 『라디오드라마와 그 작법(Radio drama and how to write it)』이 런던에서 발간된 것은 1926년의 일이나 일본어로는 한참 뒤인 1939년에 번역되었다. 양훈이 참고한 사사겐지의 『라디오 연극: 감상과 작법』의 경우 이 글이 씌어지기 전인 1934년에 발간되었으며 그 속에 리의 논의가 포함되어 있다. Gordon Lea, 1939 嵐鬼太郎編, 『ラヂオ・ドラマ作法』, 東京: 櫻華社出版部; 佐佐健治, 1934 『ラヂオ 演劇: 鑑賞と作方』, 東京: 同文館 참조.

31) 楊薰, 『라디오드라마藝術論—그美學 樹立을 위한 一試論』, 『東亞日報』, 1937.10.12.

즉 라디오드라마의 본질은 “라디오의 메카니즘을 表現 媒體로 한 『드라마』(파이아로-그)와 音樂과의 『신테-제』”이고 그 예술성은 “流動性”에 있다는 것이다. 그런데 지금의 방송극의 현실을 보면 이러한 라디오드라마의 본질에 대한 인식이 충분하지 않다는 것이 그의 진단이다. 라디오드라마와 무대극은 엄연히 다름에도 방송 현상으로 볼 때는 라디오드라마라는 명목하에서 무대상 연 희곡을 차용해서 방송하는 경우가 허다하다는 것이다.

이어 그는 무대극 및 토키(talkie)와의 비교를 통해서 라디오드라마의 특성을 고찰하고 라디오와 음악과의 관련성에 대해 서술한다. 무대극과 비교할 때 라디오드라마가 지닌 가장 큰 특징은 ‘유동성’에 있다. 즉 1차원의 예술인 라디오는 시간과 공간을 초월할 수 있다는 것이다. 다음으로 토키와의 관계에 있어서 토키가 연극에서 해방되어 독자 예술을 개발한 것처럼 라디오드라마 역시 토키의 시각적인 면을 제외한 1차원적인 면(음향, 다이얼로그)을 섭취할 필요가 있다고 보았다. 토키의 음은 빛 즉 시각의 동반적 역할밖에 하지 못하기에 그 예술적 가치는 없고, 오히려 라디오드라마에서 그 예술가를 기대하여야 한다. 내면적 심리적 세계를 최대 영역으로 하는 라디오의 영역에 근접할 수 없을 뿐만 아니라 그 대중성 신속성의 측면에서도 라디오드라마에 미치지 못하기 때문이다.

이상 한상직과 양훈의 논의에서 드러난 라디오드라마의 ‘1차원’적 성격에 관한 논의는 맥루언(M. McLuhan)에 의한 ‘핫 미디어(hot media)’와 ‘쿨 미디어(cool media)’의 구별을 연상케 한다. 맥루언에 따르면 미디어의 사용에서 초래되는 감각 기관의 확장은 인간의 지각 구조를 변형시켜 궁극적으로 경험의 총체적 변화를 야기하게 된다. 이러한 변화 메커니즘에서 핵심이 되는 감각 비율의 변동을 구체적인 매체의 차별적인 효과로 설명하기 위해 맥루언이 사용한 것이 바로 핫 미디어와 쿨 미디어이다. 매체의 기술적 속성에 따른 정세도(definition), 즉 ‘데이터가 충분한 정도’가 높은 것이 핫 미디어라면 낮은 것이 쿨 미디어라는 것이다. 핫 미디어가 단일 감각의 확장을 중시함에 비해 쿨 미디어가 감각적 통합성을 중시하는데, 쿠텐베르크 활자 발명 이후의 세계는 시각이라는 단일 감각에 의존한 지각이 확장되었다는 것이 맥루언의 매체 지각론의 요체이다.³²⁾ 그런데 양훈의 다음과 같은 언급은 바로 라디오의 핫

미디어적 속성에 대한 지적으로 읽힌다.

數的으로 보아 優等한 大衆에게 受信機 一尺外에서 實演하는 것 같은 直感的 印象을 주는 것은 오로지 라디오드라마의 表現形式이 單一感官을 對象으로 集約的 表現으로 말미암은 心理的 感受 銳敏을 發生케하는 特異性을 內包하기 때문이다.³²⁾

라디오는 청각이라는 단일 감각을 극단적으로 확장한다는 점에서 시각이라는 단일 감각을 확장한 활자 매체와 마찬가지로 ‘핫 미디어적 속성을 지니고 있다. 라디오드라마 역시 청각이라고 하는 단일 감각에 절대적으로 의존함으로써 성립한다는 점에서 무대극에 비해서 ‘뜨거운’ 연극인 셈이다. 물론 맥루언은 활자 매체가 지닌 시각에 대한 절대적 의존을 비판하였지만, 라디오드라마의 ‘뜨거움’은 독자의 상상력의 개입에 의해 작품이 완성된다는 수용미학적 관점에서 보자면 새로운 가능성과 장점이 될 수 있는 것이다.³⁴⁾ 무엇보다도 라디오드라마는 어떠한 장르보다 인간의 상상력에 의지하고 상상력을 고취하는 장르이기 때문이다.³⁵⁾

4. 라디오드라마의 효과와 연기

이상의 라디오드라마 예술 특성론 혹은 본질론은 구체적인 창작방법론 및 연기론과 연결된다. 라디오드라마 창작방법론에서 가장 주목이 된 것은 ‘효과’에 관한 것이었다. 무대극의 다양한 장치와 표정 연기 등을 사용하지 못하는 반면 라디오드라마의 고유한 특성인 ‘유동성’을 발휘함에 있어 효과가 그 무엇보다도 중요하기 때문이다. 초기의 라디오 예술론을 쓴 이경손의 경우 라디오

32) 김균·정연교, 2006 『맥루언을 읽는다』, 궁리, 제 2장 참조.

33) 楊薰, 「라디오드라마藝術論—그美學 樹立을 위한 一試論」, 『東亞日報』, 1937.10.13. 강조는 인용자의 것임.

34) 요시미 슌야 역시 맥루언의 ‘핫 미디어’, ‘쿨 미디어’의 구별이 애매 모호함을 지적하면서 “미디어에 있어서 ‘핫’ 혹은 ‘쿨’이라는 개념은 배타적이라기보다는 상대적인 경향을 드러내는 것이라는 정도로 보는 게 낫다”고 지적한 바 있다. 吉見俊哉, 2004 『メディア文化論』, 東京: 有斐閣アルマ, 75쪽.

35) 曠정연, 앞의 글, 237쪽.

극의 정서와 기분을 완성하여 주는 요소를 음성과 음향 두가지로 크게 나누고 이를 다시 ①자연음(科白), ②의음, ③악음 등으로 구분하였다. 그리고 의음은 초보 라디오극의 흥미를 잡고 있을 연구 문제이나 근본문제가 못 될 것이며 비교적 속한 진보를 보게 될 것이라고 하였다. 그러나 의음 문제는 그리 간단한 것이 아니었던 듯하다.

李石薰은 『라디오드라마 小考』(『劇藝術』, 창간호, 1934.4)에서 예술을 그 표현 형식에 따라 ‘보는 예술’과 ‘듣는 예술’로 나누고, ‘듣는 예술’로서의 라디오드라마의 성격을 “시간적 공간적 제한이 없는것”, 즉 그 유동성에서 찾았다.³⁶⁾ 특히 라디오드라마는 “음의 ‘몬타-주’”가 기본이 되는 만큼 작가는 항상 음과 음악에 대한 관심이 필요하다고 하면서 라디오드라마 작가에게는 ‘心耳’가 요구된다고 보았다. “음에 대한 날카로운 감각”을 뜻하는 ‘심이’를 밝히고 들을 때 평상시에 귀에 들어오지 않는 음향을 지각할 수 있으며 ‘심이’를 통해 찾아낸 음향으로 청취자에게 ‘환상’을 불러일으킬 수 있어야 한다는 것이다.

그런데 이러한 환상을 불러 일으키기 위한 방법으로는 ‘설화법’과 ‘자족법’이라고 하는 두 가지의 표현 방법이 있다. 고든 리의 견해를 빌어와 라디오드라마의 기법을 설명하는 이 부분은 이석훈의 라디오드라마론에서 가장 흥미로운 부분이다. 여기에 따르면 ‘說話法(the narrator method)’은 “事件的 展開를 臺詞와 音響(所謂效果)에만 맞기지만 劇의始初 또는 中間에 註釋을 加하는 方法”이다. 그러나 이 방법을 고든 리는 “第二義的”이라고 보고 ‘自足法(the self-contained method)’을 第一義的인 것이라 보았다. 이는 “一切로 註釋을 省略하고 會話및音響에 依하여서만 劇을 展開시켜나아가는 方法”이다. 이석훈은 리의 견해에 찬성을 표하면서 자족법이 본격 라디오드라마의 가장 이상적인 표현 방법으로 평가하면서도 그 현실적인 어려움을 토로하였다.

거듭 말하거니와 이 自足法은 如何 어려운 것이 아니다. 그러면 如何한 점이 困難한가 하면 演技者의 表情, 舞臺의 情景의 模樣, 또는 登場人物의 衣裝等 그리고 事件의 한마디로부터 다음 마디로 옮겨가는 동안의 人物과 環境의 變遷 等等…… 이것을 全部 說明 없이 會話로써만 說明하려는데 잇는 것이다.

勿論 이것은 全然 不可能하다는 것이 아니다. 그것을 잘 하지 못할진댄 차라리

36) 李石薰, 『라디오드라마 小考』, 『劇藝術』, 창간호, 1934.4, 30쪽.

「說話法」을 取하는 便이 조홀 것이오 자칫 잘못하면 支離하게 되고 쑥스럽게 될 것이다.³⁷⁾

청각 매체인 라디오를 통한 연극적 표현에 있어서 무대의 정황이나 사건의 전개, 인물의 표정을 통해 들어나는 심리 등을 대사만을 통해서 드러내는 것이 가장 이상적이기는 하지만 실제에 있어서는 여러 가지 어려움이 따르므로 불가피하게 무대 장면 등에 대한 주석적 해설이 필요하다는 것이다. 인물의 대화를 통해서 무대극적 상황을 지속적으로 설명하는 것은 오히려 극적 효과를 반감시키고 대사가 산만하고 지리해지는 결과로 이어질 수 있기 때문이다.

이상의 이석훈의 논의는 서사론에서 제기된 소설의 서술 방식과 관련된 일련의 논의들을 연상하게 한다. 프리드먼(N.Friedman)과 제임스(H.James)에 의해 소설에서의 서술 방법으로 제기된 ‘말하기(설명, telling)’와 ‘보여주기(제시, showing)’의 관련성에 대한 논의에 있어 러보크(P.Rubbok)는 ‘서술적 방법(panoramic method)’에 대한 ‘장면 제시의 방법(scenic method)’의 우위설을 주장했지만, 웨인 부스(W.Booth)에 와서는 어느 하나의 서술 방법이 특권적인 우위를 지닐 수 없고 서사의 성격에 따라서 각각의 방법이 교차적으로 이용되는 것이 바람직하다는 방향으로 정리가 된 바가 있다.³⁸⁾ 이런 관점에서 이석훈의 논의를 고찰하면 전적으로 ‘보여주기’의 방법에 의존하는 것보다는 필요한 장면에서 적절하게 ‘말하기’의 방식을 이용하는 것이 라디오드라마의 미학 수립에 보다 효과적이라는 결론을 내린 것으로 볼 수 있다. 이는 당시 라디오드라마의 레퍼토리를 분석해 볼 때도 오직 라디오드라마만을 위한 극본 창작이 그리 많지 않았던 상황에서 무대상연 희곡을 라디오드라마로 편집하는 경우가 대부분이었던 것을 고려하면 일리가 있는 논의라고 할 수 있다.

이석훈은 라디오드라마에 있어 ‘효과’를 가장 중요한 요소로 간주하고 이에 대해 상론하기도 하였다. 그에 따르면 “「라디오·드라마」에 잇서서는 「효과」—즉 의미와 음악반주는 절대로 필요한 요소”일 뿐만 아니라, “「라디오·드라

37) 위의 글, 33쪽.

38) Wayne C. Booth, 1990 *The Rhetoric of fiction*, 이경우·장재석 역, 『소설의 수사학(증보판)』, 한신문화사, 제 1장 및 조남현, 1992 『소설원론』, 고려원, 211~213쪽 참조.

마」를 살리는 절대적인 무기」이기도 하다.³⁹⁾ 좋은 대사와 합리적인 효과가 서로 유기적으로 결합되는 데서만 라디오드라마가 제대로 살아날 수 있다는 것이다. 라디오드라마에 있어서 효과의 중요성을 강조하면서 동시에 이석훈은 자신의 연출 경험을 토대로 하여 효과음악의 실제적인 방법론까지 기술하고 있어 흥미롭다. 즉 효과면에 있어 비교적 성공한 것으로 평가되는 <부활>, <레 미제라블>, <폭풍우> 등의 작품⁴⁰⁾에 있어서는 ‘러시아무용곡’, ‘불가강의 뱃노래’, ‘슬베이지의 노래’와 같은 이 드라마에 어울리는 기성의 레코드 음반이 있어 이를 효과적으로 이용할 수 있었음에 비해 그렇지 않은 작품의 경우 음악 선정에 어려움이 있다는 것이다. 이를 위한 대안으로 그는 토키의 영화음악과 마찬가지로 라디오드라마에 가장 적당한 악곡을 창작하는 것이 이상적인 방법이라고 보았다. 물론 현재의 어려운 여건 속에서는 쉽지 않은 일이지만 이를 염두에 두고 레코드의 선정에도 신경을 써야 한다는 것이다. 특히 토키의 음악에서 배울 것이 많으면서, 예를 들어 “2층으로 올라가는 때의 효과로 음악의 음계를 보조에 맞춰서 점차로 올리는 것”과 같은 방법을 모색해 볼 필요성이 있다고 보았다. 라디오드라마에 적합한 창작곡을 만들기 어려울지라도 피아노의 반주만으로 상당한 효과를 낼 수 있다는 것이다.

이석훈의 라디오드라마론에서 효과가 강조되고 있는 것은 라디오드라마를 위한 독자적인 극본이 마련되지 않은 상황에서 대부분의 방송극이 기존에 무대에서 상연되었던 작품을 그대로 내보낸 것과 관련이 깊다. 무대극을 대사와 해설만으로 방송하는 것보다 특정 장면에서는 적절한 배경 음악과 효과음을 활용함으로써 방송극으로서의 완성도를 좀더 높일 수 있다는 것이다. 라디오드라마에서 대사는 무대극 대사를 그대로 가져온 것이고, 해설은 무대극의 시각적 요소에 대한 보조적 설명에 불과한 것임에 비해, 효과의 경우에는 무대극에서 성립하기 힘든 라디오드라마의 독창적인 영역이 가능할 것으로 보였

39) 李石薰, 『라디오劇과 그 『效果』에 對하여』, 『藝術』 창간호, 1934.12, 48쪽.

40) 이 세 작품과 관련된 당시 신문의 라디오 프로그램란 내용을 요약하면 다음과 같다. ① <부활> 원작- 톨스토이, 번안- 함대훈 출연-극예술연구회, 지휘-홍해성, 해설-함대훈 효과-극연 효과부 (1934.2.19(월)~22(목), 4일간); ② <레 미제라블> 원작- 빅토르 위고, 출연-라디오플레이미팅, 연출-박진, 효과-이완기 (1934.4.16(월)~17(화), 2일간); ③ <너우> 원작-오스트로프스키, 개작-함대훈, 출연-서울라디오드라마동호회(1934.6.7(목))

기 때문이다.

양훈은 『“마이크로폰에 있어서의 리알리즘』 추구를 위하여 결정적 역할을 하는 것이 의음과 현실음 처리”라고 하면서 의음 처리의 방법론에 대한 탐색이 필요하다고 보았다. 라디오드라마의 가장 큰 장점인 ‘유동성’을 발휘하기 위해 “음의 OL, UP, FI, FO 등의 영화성을 섭취”하고 “래라타주, 몬타주, 그리고 영화적인 일류전을 환기시키는 토키 녹음의 재생 사용” 등을 라디오드라마에도 적절하게 응용할 필요가 있다고 하였다. 그리고 음악에 있어서는 “청자의 일류-순 환기에 효과적인 서사음악화와 『라이트 모티브』 활용” 등이 필요한데, 이를 위해서는 라디오드라마 음악 연주자의 전문성이 요구되며 그 이외의 음향 효과(의음, 현실음)의 리얼리티를 추구할 필요가 있다고 보았다.

양훈은 라디오드라마에 있어서 효과의 중요성을 강조하는 데에서 한 걸음 더 나아가 대화 자체의 청각성에도 관심을 기울여 “파이아로-그의 리슴이컬, 간결화, 정확한 정적 등의 중요성 증 오리지널 라디오드라마 파이아로-그 연구가 있어야” 한다고 하였다. 이와 더불어 라디오의 미디어적 특성을 고려한 연기가 필요하다고 하였다. 라디오드라마의 가장 큰 장점인 ‘유동성’을 확보하기 위해서는 무대극적 연기를 버리고 라디오 메카니즘—특히 마이크 성능을 체득해야 한다는 것이다. 그 기술적 방법론으로 그가 제시한 것은 마이크를 고정하고 연기가 거리를 조절하는 방법과 마이크의 산포적 배치법의 두 가지이다. 또한 “청각 분위인 리좁이컬한 새로운 예로쥬순과 뉴-안쓰의 세리후가 라디오드라마 발생법 제일과”라고 보면서 라디오드라마 연기자의 발생법과 연기도 관심을 가져야 한다고 보았다. 당시 라디오드라마의 ‘신파성’을 비판하면서, “음의 ‘뉴-안쓰’를 주안으로한 ‘심포닉’한 연출”과 “암시와 상징으로써 청자의 ‘일류준’에 ‘오피-르’하는것”이 필요하다고 강조하였다.⁴¹⁾

이석훈이 효과를 라디오드라마의 가장 중요한 요소로 간주하고 그를 위한 구체적 방법론을 모색한 것이었다면 양훈의 논의는 효과의 중요성을 인정하면서도 “오리지널 라디오드라마 파이아로-그 연구”의 중요성을 지적하고 연기 및 연출 방법론을 모색했다는 점에서 진일보한 것으로 생각된다. 라디오드라마의 독창성과 가능성이 효과를 통해서 발현될 수 있는 것은 사실이지만, 라

41) 楊薰, 『라디오드라마에 관한 푸라그먼트』, 『東亞日報』, 1939.8.11~13.

디오드라마 역시 드라마의 하위 장르라는 점에서 볼 때 가장 ‘극적’인 요소는 아무래도 대화를 통해서 발휘될 수 있기 때문이다. 오히려 오히려 효과는 대화를 통해서 펼쳐지는 극적 갈등을 효과적으로 제시하기 위한 보조적인 수단으로서의 의미를 지닐지도 모른다. 따라서 마이크의 기술적 활용과 토키의 방법론의 섭취를 통해서 무대극과는 다른 라디오드라마의 독자적인 대화의 기법을 탐색하는 것은 효과 못지 않게, 혹은 그 이상으로 라디오드라마의 독창성을 확보하기 위한 가장 중요한 방법론으로서의 의미를 지닌 것이었다.

5. 맺음말

라디오 방송 도입 초기의 라디오 예술론은 라디오를 통한 새로운 예술의 가능성을 待望하고 극예술의 활성화에 대한 기대를 드러내는 것이었다. 이경손은 라디오라는 첨단 미디어의 탄생은 그에 적합한 새로운 예술 장르의 가능성을 내포한 것이라고 보면서 무대극과는 독립된 새로운 형식의 예술적 가능성을 예견하였다. 최승일은 제대로 된 극장을 갖지 못한 조선의 현실에서 라디오라는 새로운 미디어의 탄생은 조선의 극예술을 발전시키고 대중화하는데 기여하리라는 낙관적인 기대를 드러내었다. 첨단 기술의 발전이 영화와 같은 새로운 예술을 형성했듯이 라디오의 발전은 또한 새로운 예술 탄생을 열어 놓고 있다고 봄으로서 다소 기술결정론적 관점이기는 하지만 라디오 예술의 무한한 가능성을 기대한 것이다.

방송 초기의 라디오 예술의 장르적 가능성에 대한 고민은 방송극을 중심으로 라디오 예술이 발전해 감에 따라서 라디오드라마의 본질과 특성에 관한 논의로 집중된다. 한상직은 청각에만 호소할 수밖에 없는 라디오의 ‘1차원성’이 청취자의 감정의 敏活과 상상력의 발휘를 요구한다는 점에서 방송극의 특징과 장점이 있다고 보았다. 양훈은 무대극종속설과 음향자율설을 비판하면서 라디오드라마의 본질은 라디오의 메커니즘을 표현 매체로 한 드라마와 음악과의 진태제라 하였다.

라디오드라마론은 구체적인 창작방법론 및 연기론과 결부되어 논의되었다. 이석훈은 라디오 드라마의 두 가지 방법론으로 설화법과 자족법을 제시하고

현실적 방법으로서 두 요소의 적절한 융합의 필요성을 역설하였다. 또한 라디오드라마의 가장 중요한 요소로서 음악 효과를 지적하고 이를 위한 구체적 방법론까지 제시하였다. 양훈은 의음과 현실음 등 효과의 중요성을 강조하면서 토키의 다양한 기법을 라디오드라마에 도입할 필요가 있다고 보았다. 또한 효과 못지 않게 중요한 것이 인물들의 대화임을 강조하고 그 구체적인 방법론으로서 라디오의 미디어적 특성의 활용 및 라디오드라마에 적합한 발성법과 연기의 계발 등을 제시하였다. ‘오리지널 다이얼로그’에 대한 양훈의 강조는 효과가 아닌 대화에 라디오드라마의 ‘극적’ 요소가 있다는 사실을 재확인하였다는 점에서 의의가 있다.

라디오 방송은 1920년대 중반 세계사적인 동시성 속에서 도입되었지만, 대중 매체로서 중요한 영향력을 획득하면서 사회의 중요한 문화적 구성물로서 자리잡는 것은 1960년대에 와서야 가능하였다. 라디오드라마 역시 라디오가 대중적으로 보급되어 친숙한 미디어가 된 1960년대에 와서 근대 대중 문화의 중요한 한 축으로서의 의미를 지니게 되었다. 본격적인 라디오드라마의 이론과 창작론이 활발하게 발표되는 것도 이 시기에 와서야 가능할 수 있었다. 그러나 방송 초기의 라디오 예술론은 새롭게 등장한 미디어와 더불어 새로운 예술 형식이 장르적 개방성 속에서 발전하는 과정 속에서 라디오를 통한 새로운 예술의 가능성을 모색하고 구체적인 방법론을 탐색한 점에서 의미를 지니고 있었다고 할 수 있다.

(필자 : 서울대학교 인문대학 국어국문학과 강사)

주제어 : 라디오 예술, 라디오드라마, 流動性, JODK, 경성방송국

투고일(2006.11.6), 심사시작일(2006.11.7), 심사종료일(2006.11.27)

<Abstract>

“Air” and “Theater” : Theory of Radio Art in the Early Period of Radio Broadcasting

Seo, Jae-kil *

Theories of radio art at the beginning of radio broadcasting show expectation to the advent of new art genre and to the popularization of the dramatic art through the new media radio. Yi Gyeong-son(李慶孫) anticipated the possibility of new dramatic genre distinguished from stage drama, while Choi Seung-il(崔承一) expressed optimistic prospects of the popularization of the dramatic art through radio broadcasting. As radio became more popular, theory of radio art centered on the nature of radio drama genre. Han Sang-jik(韓相稷) considered the “blindness” as the merit of radio drama, and Yang Hun(楊薰) defined radio drama as “a synthesis of dialogue and music.” Yi Seok-hun(李石薰) emphasized the harmony of “the narrator method”(說話法) and “the self-contained method”(自足法) in playwriting, while Yang Hun put much value on “the original radio drama dialogue.” Theory of radio art in the early period of radio broadcasting is well worth examining as it explored the possibility of new art form and the concrete dramaturgy.

Key Words : radio art, radio drama, fluidity, JODK, Gyeongseong
Broadcast Station

* Lecturer, Seoul National University