

# 드라마, 라디오, 레코드

-극예술연구회의 미디어 연극 연구-

서재길\*

<차례>

1. 머리말
2. 극연의 라디오드라마 레퍼토리와 그 특징
3. 극연의 유성기 음반극과 그 미학적 특징
4. 극연의 미디어 연극의 연극사적 의미
5. 맺음말

## <국문 초록>

본 논문에서는 극예술연구회의 라디오드라마와 유성기 음반극을 그 레퍼토리를 중심으로 실증적으로 고찰하고 이들 미디어 연극과 무대극과의 관련 양상을 개괄하였다. 극연의 극예술 운동을 보다 입체적이고 다층적인 차원에서 바라볼 수 있기 위해서는 무대극만이 아니라 라디오드라마와 유성기 음반극과 같은 미디어 연극에 대한 분석이 요구되는데 본 논문의 논의 결과는 다음과 같다.

극연의 라디오드라마는 레퍼토리는 무대극 레퍼토리와 유사하게 번역극, 창작극, 전통극 등 다양하게 구성되어 있으며, 이는 단막극이나 장막극 발췌, 그리고 연속 라디오드라마와 같은 다양한 형태로 나타났다. 극연의 적극적인 라디오드라마 제작은 이들의 극예술 운동을 실천하는 무대로 라디오를 적극적으로 활용한 결과로 볼 수 있다. 또한 1회에 그치기는 하였지만 극연의 유성기 음반극은 극연의 공연 내용을 확인할 수 있는 청각적 자료라는 점에서 중요한 의미를 지닌다. 특히 유성기 음반극은 극연의 무대극의 연기, 연출에 있어서의 특징과 라디오드라마의 형태적 특징을 유추하는 데에 큰 도움이 된다. 극연의 미디어 연극은 시공간적 제약을 뛰어넘는 새로운 무대를 추구하였고 라디오드라마 청취 문화를 형성하는 데 크게 기여하였다. 그러나 창작 라디오드라마 극본이 부재하였고 지나치게 무대극 편향적인 레퍼토리에 치중하였다는 한계를 지닐 수 밖에 없었다.

주제어 : 극예술연구회, 미디어 연극, 라디오드라마, 유성기 음반극, 경성방송국, JODK

\* 서울대 기초교육원 전임대우강사

## 1. 머리말

널리 알려진 바와 같이 극예술연구회(1931.7~1939.5, 이하 ‘극연’으로 약칭함)는 서구적 리얼리즘극의 소개와 창작극 공연을 통해 한국 근대 연극의 정립에 지대한 공헌을 한 단체로서,<sup>1)</sup> 약 8년 정도의 활동 기간 동안에 24회의 정기 공연과 2회의 비정기 공연을 통해 총 36편의 작품을 무대에 올린 바 있다.<sup>2)</sup> 한국 근대 연극사에서 극연이 지니는 이러한 중요성 때문에 지금까지 극연에 관해서는 다양한 측면에서 상당한 분량의 연구가 축적되었다.

극연에 관한 그 동안의 연구는 대략 극연의 정기 공연에 대한 연구, 창작극 및 번역극의 레퍼토리에 관한 연구, 극연의 핵심 인물인 유치진, 홍해성 등에 대한 작가론적 연구 등으로 대별될 수 있다. 그런데 극연에 관한 기존 연구는 무대극 공연에만 집중되어 있어서 극연이 표방했던 연극 이념과 실천에 대한 보다 포괄적이고 총체적인 모습을 조명하지는 못한 느낌이 있다. 즉 극연이 무대극 공연 뿐만이 아니라 라디오드라마 방송 및 유성기 음반극의 녹음, 영화 제작 등 다양한 형태의 극예술 활동을 하였음에도 불구하고 기존의 연구에서는 이를 간략하게 언급하는 정도에 그쳐 있었던 것이다.<sup>3)</sup>

- 1) 이두현, 『한국신극사연구』, 서울대출판부, 1966, 218면; 유민영, 『한국현대희곡사』, 흥성사, 1982, 273~274면; 서연호, 『한국근대희곡사연구』, 고려대학교출판부, 1982, 210~215면; 양승국, 『한국 현대 희곡론』, 연극과인간, 2001, 4장 참조.
- 2) 극연의 공연 목록은 김성희, 「1930년대 극예술연구회에 관한 연구」, 이화여자대학교 대학원 석사논문, 1983 에 실린 <부록: 공연활동목록>과 이미원, 근대극의 정립기-극예술연구회를 중심으로, 『국어국문학』 106, 국어국문학회, 1991 의 <부록: 극연 공연 목록> 및 서연호, 『한국근대희곡사연구』, 고려대학교출판부, 1982 의 <부록 1: 공연작품 목록> 및 민병욱 편저, 『한국 희곡사 연표』, 국학자료원, 1994, 628~631면을 참조.
- 3) 양진문, 「한국 방송극의 역사적 고찰」, 『한국연극연구』 5, 한국연극사학회, 2003 에서 경성방송국의 라디오드라마에 관해 부분적으로 다루었으나 『한국방송사』

극연의 중요한 활동 공간인 무대극과 구별되는 영역인 라디오드라마와 유성기 음반극은 새로운 청각 미디어의 도입과 더불어 등장한 새로운 형태의 극예술로서 이를 우리는 ‘미디어 연극’이라 할 수 있을 것이다.<sup>4)</sup> 미디어 연극이란 19세기 이후 급속히 발전한 전기 테크놀로지의 발전 속에 등장한 새로운 청각 미디어를 매개로 하여 이루어지는 연극 예술로서, 시간적·공간적 제약으로부터 자유로울 수 있고, 수용자가 무차별적이고 익명적이며, 기술의존성이 강한 복제 예술이라는 특징을 지니고 있다.<sup>5)</sup>

대중 매체를 통해 이루어지는 미디어 예술, 특히 영화나 텔레비전 드라마 같은 대중 예술이 일상의 중요한 요소로 기능하고 있고 나아가 문화 산업이 국가의 국가 경쟁력의 근원으로까지 간주되는 ‘문화의 시대’인 오늘의 관점에서 보면 극연의 미디어 연극은 몇 가지 측면에서 중요한 의미를 지니고 있다. 우선 라디오, 유성기(축음기), 토크(talkie, 발성영화) 등의 새로운 미디어의 등장과 더불어 새로운 형태의 예술이 모색되는 과정에서 한국 근대 연극사의 가장 중요한 연극단체가 새로운 미디어에 적합한 예술에 관한 실험을 지속적으로 시도하였다는 점을 지적할 수 있다.

두 번째로 극연의 미디어 연극에 대한 연구는 무대극 중심의 기존 연구가 지닌 자료적 편향성을 극복할 수 있다는 점에서 의미가 있다. 극연에 관한 기존 연구는 대체로 당대의 신문 및 잡지에 실린 공연평, 관련 극작가 및 연출가들의 회고담 등의 2차 자료를 통해서 이루어졌다. 그러

등의 2차 자료를 정리한 데 그치고 있고, 본격적인 연구는 김상교의 논문과 필자의 박사논문이 있을 뿐이다. 김상교, 『극예술연구회의 방송극 연구』, 『한국연극학』, 12집, 1999; 서재길, 『한국 근대방송문예 연구』, 서울대 박사논문, 2007.

4) 김재석, 「1930년대 유성기음반의 촌극 연구」, 『한국극예술연구』 2, 1992; 김만수, 「일제강점기 SP 음반 속에 나타난 대중극에 관한 연구」, 최동현·김만수 편, 『일제강점기 유성기음반 속의 극·영화』, 태학사, 1998 참조.

5) 이는 ‘매스 미디어 연극’에 관한 마틴 에슬린의 견해를 참조하여 필자가 나름대로 정리한 것이다. Martin Esslin, 전형기 역, 『드라마의 해부학』, 한양대학교출판원, 1992, 8장 참조.

나 녹음 실물이 존재하는 유성기 음반극의 경우 배우들의 음성과 배경음악, 효과 등의 청각적 특색이 그대로 드러나 있기 때문에 극연이 추구한 신연극의 ‘연극성’을 이해하는 데에 큰 도움이 될 뿐만 아니라 방송 초기의 라디오드라마의 특징을 이해하는 데 많은 도움이 된다. 이를 통해서 방송 초기 무대극의 라디오드라마화 과정과 이에 수반되는 여러 가지 문제점들이 나타나며, 이를 통해서 라디오드라마의 미학적 독자성이 확립되는 과정도 살펴볼 수 있는 것이다.

본고에서는 이러한 문제의식에 기반하여 극연의 라디오드라마와 유성기 음반극을 그 레퍼토리를 중심으로 실증적으로 고찰하고 이들 미디어 연극과 무대극과의 관련 양상을 살펴 보고자 한다. 이를 통해서 극연의 미디어 연극 참여가 지니는 연극사적 의미, 나아가 극연의 예술 운동의 전체적인 면모가 드러날 수 있을 것이다.<sup>6)</sup>

## 2. 극연의 라디오드라마 레퍼토리와 그 특징

1927년 2월에 본방송을 개시한 경성방송국은 이중방송이 시작되기까지의 약 6년간을 일본어와 조선어 방송 시간이 2:1 혹은 7:3의 비율로 구성되는 ‘단일혼합방송’의 편성을 취하고 있었다. 게다가 일본어 방송이 모두 끝난 밤 9시 반부터 진행되었던 조선어 연예오락 프로그램에 주어진 시간은 한 시간 남짓이었고 이는 판소리나 서도잡가 등의 조선 음악으로 거의 채워졌던 까닭에 라디오드라마를 위한 방송 환경이 제대로 구비되어 있다고 보기는 어려웠다.

6) 본 논문은 필자가 박사논문에서 다룬 일제 식민지 시기 라디오드라마에 관한 논의 중에서 극예술연구회에 관한 내용을 보완, 발전시킨 것으로, 본고의 논의 중에서 특히 2장과 4장의 일부분은 박사논문과 일부 중복되는 부분이 있음을 밝혀 둔다.

이러한 상황 속에서 초기의 라디오드라마는 시험방송 시기에 이경손, 최승일이 주축이 되어 결성한 <라디오드라마연구회>와 박승희 주도의 <조선방송극협회> 등에 의해 시도되었다. 그러나 이중방송 개국 이전까지의 라디오드라마는 단막극으로 수십 회 산발적으로 방송된 것과 광무대(光武臺)의 참여로 창극 <춘향전>을 5회에 걸쳐서 ‘연속극’으로 방송한 것(1928.8)이 고작이었다.<sup>8)</sup> 게다가 일본으로부터의 무선 중계가 가능해진 1929년 가을부터 저녁의 황금시간대의 프로그램은 일본에서 중계되는 것이 대부분이었다는 점을 염두에 둔다면 오히려 일본어로 방송된 라디오드라마가 더 많이 JODK의 전파를 탔던 셈이었다.

극연이 최초로 라디오드라마 방송에 참여한 것은 1933년 2월의 일로서, 그 최초의 작품은 극연의 제 3회 공연 레퍼토리인 <우정(유아나)>(카이제르 원작)이었다. 1933년 4월 26일 경성방송국의 이중방송이 개시된 것을 고려하면 극연의 라디오드라마 참여는 경성방송국이 조선어 전용 채널의 개국을 앞둔 시기라는 것을 알 수 있다. 극연의 라디오드라마 레퍼토리를 분석하기 위해 1933년 2월의 <우정> 방송 이후 1938년 2월 ‘극연좌’로 명칭을 바꾸고 전문극단으로의 방향전환을 하기 이전에 ‘극예술연구회’라는 명칭으로 한 라디오드라마 방송을 살펴 보면 뒤에 실린 <부록 1>과 같다.<sup>9)</sup>

7) 라디오극 연구회 창립, 『동아일보』, 1926.6.27; 「공중에 활약하는 라디오 연구 운동」, 『매일신보』, 1927.7.2; 라디오로 예술 운동, 『조선일보』 1927.7.3.

8) 서재길, 「JODK 경성방송국의 설립과 초기의 연예방송」, 『서울학연구』 27호, 2006.8 참조.

9) 이 목록은 필자의 박사논문에 수록한 내용을 보완하여 새롭게 정리한 것으로서, 『조선일보』, 『동아일보』, 『매일신보』의 <라디오프로그램란>의 내용을 참조하여 재구성한 것이다. 참고로 이중방송 초기에는 극연의 멤버들이 다른 단체와 더불어 라디오드라마 공연을 한 사례도 많이 발견된다. 이중 방송 이후 약 1년 반 동안 극연 회원이 다른 단체의 라디오드라마에 참석한 작품만도 18회에 이르고 있는데 이는 같은 시기 극연의 라디오드라마 방송 10회보다 훨씬 많은 것이다.

이 표를 통해서 극연 활동의 1기에서 2기에 걸치는 기간인 33년 2월에서 38년 2월까지 30회의 라디오드라마를 방송하였음을 알 수 있다. 이는 극연의 라디오드라마 참여가 조선어 방송 프로그램의 성장 과정과 긴밀히 연관되어 있었음을 의미한다. 조선어 전용 채널의 개국과 더불어 극연의 라디오드라마 방송 참여가 시작되었고, 경성방송국이 가장 활발하게 조선어 프로그램의 제작하던 시기에 극연의 라디오드라마 방송도 함께 이루어졌던 것이다. 또한 극연 활동의 제 2기에 해당되는 시기, 즉 홍해성이 동양극장으로 옮기고 난 뒤 일본에서 귀국한 유치진이 연출을 도맡아 하던 시기에 라디오드라마 방송이 매우 활발하였음을 알 수 있다. 특히 1935년 9월의 <관대한 애인>을 유치진의 지휘로 방송한 이후 1936년 11월까지 거의 한 달에 한번꼴로 월말에 정기적으로 라디오드라마 방송을 하였음을 알 수 있다.<sup>10)</sup> 구체적 기록이 없어서 단정하기는 힘들지만 매월 1회씩 라디오드라마를 방송하기로 극연 내부적으로 결정을 한 것으로 짐작되는데, 여기에는 경제적인 고려도 있었던 듯하다.<sup>11)</sup>

여기에서는 우선 <부록 1>의 자료를 근거로 하여 극연에 의해 방송된 라디오드라마의 레퍼토리를 크게 ① 창작극 여부 ② 무대 공연 여부 ③ 작품 형식상의 특징 세 가지 측면에서 살펴보기로 한다. 우선, 30회의 방송 중에서 겹치는 네 편(<부활>, <베니스의 상인>, <춘향전>, <우정>)을 제외한 26편 중에서 번역극 혹은 번안극(으로 짐작되는 것)이 18편이고 창작극은 7편(유치진 3편, 이서향, 이무영, 이태준 이해남 각 1편)에 불과하다는 것을 알 수 있다.<sup>12)</sup> 극연의 무대극 레퍼토리에 있어서 번역극과 창작극이 2:1의 비율이었던 것(번역극 24편, 창작극 12편)<sup>13)</sup>과 비교하면,

10) 방송을 하지 않은 달은 1935년 11월과 1936년 8월인데, 1935년 11월말에는 8회 정기 공연이 있었고, 1936년 8월의 경우에는 <동경학생예술좌>의 라디오드라마 방송이 있었다.

11) 서향석, 「극연경리의 이면사」, 『극예술』 5, 29면 참조.

12) 나머지는 전통극인 <춘향전> 한 편이다.

13) 이상우, 『유치진 연구』, 태학사, 1997, 268면.

라디오드라마의 경우 번역극의 비중이 좀더 높았다는 것을 확인할 수 있다.

다음으로 무대 상연 여부로 라디오드라마의 레퍼토리를 분석해 보면 30회의 라디오드라마 방송 중 20회가 무대극으로 공연된 작품이고 나머지 10회는 오로지 라디오드라마로만 성립되었다는 것을 알 수 있다. 라디오드라마 방송으로만 존재하는 열 편의 작품은 <아들의 마음>(유치진 번안), <봄과 여인>(이무영 안), <명량한 아침>(김창기 안), <휴일>(에밀 마조 원작, 박노아 역), <기사와 서기>(정서립 원작, 박용철 역), <춘희>(듀마 원작 이현구 각색), <안해의 정조>(신좌현 안), <산 사람들>(이태준 작), <뒤집혀진 삼각형>(이해남 작), <형제>(번역극)인데, 이처럼 라디오로만 방송된 작품이 존재한다는 것은 극연의 공연 레퍼토리가 확장된다는 점에서 중요한 의미를 지니고 있다. 예를 들어 무대극 공연을 준비해 놓고도 외부적 제약으로 무대에 올리지 못하게 되자 라디오드라마로 방송된 <춘희>의 경우<sup>14)</sup> 정기 공연에 버금가는 무게를 지닌 ‘공연’으로 볼 필요가 있는 것이다.<sup>15)</sup> <춘희>의 경우 극연의 레퍼토리 중에서 무대극으로 상연하지는 못했지만 라디오드라마, 그리고 유성기 음반극을 통해서만 성립된 작품이 되는 셈인데, 비록 실제 무대에 올리지는 못했지

14) 극연에서는 1935년 1월 하순 제 8회 공연 작품으로 듀마 원작 이현구 각색의 <춘희>를 결정하고 연습을 시작했으나 3월경 “장소 관계 기타”(『극예술』, 3호, 5면)의 이유로 공연이 불가능하게 되자 방송으로 내보내기로 결정하고 4월말에 곧바로 라디오드라마로 방송하게 된다. 그런데 서항석의 회고에 따르면 <춘희>의 공연 취소는 “배역관계” 때문이었다고 한다. 서항석, 검찰관에서 풍년 기까지-극예술연구회 7년간 자취, 『삼천리』, 1938.11, 195면.

15) 이런 점에서 극연의 라디오드라마 방송 참여를 라디오를 통한 연극 ‘공연’으로 바라볼 필요가 있다. 극연의 기관지인 『극예술』에는 극연의 라디오드라마 방송 내역이 별도의 항목으로 기재되어 있는데, 이는 극연 스스로 라디오드라마 방송을 무대극 공연과 마찬가지로 중요한 활동으로 간주하고 있었음을 의미한다. 라디오드라마 방송이 생방송으로 진행되었다는 점 역시 라디오드라마가 ‘라디오를 통한 연극 공연’으로서의 성격을 지니고 있음을 보여준다. 이런 점에서 극연의 라디오드라마 ‘공연’에 대한 연구는 극연 활동의 폭과 성격에 대한 보다 다각적이고 종합적인 분석을 가능하게 할 것으로 본다.

만 라디오와 유성기를 통해서 많은 대중이 접할 수 있었다는 점에서 볼 때에는 극연의 공연 목록의 일부로 파악하는 것도 가능하다고 할 것이다.<sup>16)</sup>

극연의 무대극과 라디오드라마의 관련 양상을 고찰하기 위해 무대극으로 상연되었으면서 동시에 라디오드라마로도 방송된 작품을 살펴 보면 뒤의 <부록 2>와 같다. <부록 2>의 표에서 알 수 있는 것은 극연의 라디오드라마 방송은 대부분 무대극으로 이미 상연되었던 작품을 추후에 방송한 경우가 대부분이었다는 점이다. 그 중에서도 특히 <우정>(1933.2.14), <베니스의 상인>(1933.12.3), <홍발>(1934.9.16), <제사>(1935.12.2), <무료치병술>(1936.2.28), <춘향전>(1936.10.18), <카츄샤>(1937.4.25) 같은 작품의 경우 무대극이 상연된 지 1개월 이내에 방송한 것임을 알 수 있다. 이는 신문 등을 통해서 무대 상연이 되고 이에 관한 공연평이 연재되는 시점 혹은 공연평을 통해서 세인들의 관심이 모여진 시점에서 방송을 통해 다시 한번 공연을 했다는 것을 의미한다. 무대극으로 이미 공연을 마친 작품을 라디오드라마로 제작하는 것이 가장 손쉬웠다는 것이 가장 중요한 이유가 될 것이다. 또한 이미 공연으로서 완성된 작품을 라디오를 통해서 다시 방송함으로써 무대를 직접 경험하지 못한 사람들에게도 자신들의 공연을 알리고 감상할 수 있도록 한 것이라 볼 수도 있다.

이와는 반대로 <승자와 패자>(1934.11.11)나 <어머니>(1936.2.23)과 같이 무대극으로 공연하기 이전에 이미 방송으로 먼저 소개가 된 경우도 있다. 특히 <어머니>의 경우 라디오드라마 방송 직후에 무대공연이 있었다는 점을 확인할 수 있다. 라디오드라마를 통한 연기 및 연출 경험이 무대극 상연을 할 때 도움이 되었으리라는 소극적인 의미의 해석도 가능하겠지

16) 서연호는 『한국근대희곡사연구』의 부록에 실린 <공연작품 목록>에 1935년 11월에 극연에서 <춘희>를 공연한 것으로 기재해 놓았는데, 이는 라디오드라마 공연을 의미한 것으로 보인다. 이 목록에는 다른 라디오드라마 공연도 포함되어 있다. 서연호, 앞의 책, 328~329면 참조.

만, 극연이 정기 공연의 레퍼토리를 결정할 때 기존에 라디오드라마에서의 경험이 작품 결정에 참고 요소로서 작용하였으리라는 적극적인 의미 부여도 가능할 것이다.

극연의 라디오드라마 레퍼토리는 그 길이에 따라서 장막극과 단막극으로 나누어 볼 수 있다. 당시의 방송 프로그램 편성 시간이 대체적으로 30분 단위였다는 점, 라디오드라마의 경우 30~60분으로 편성되었다는 점을 고려할 때 주어진 시간 내에 라디오드라마를 방송하기 위해서는 분량이 짧은 단막극이 선호되었으리라는 것을 짐작하는 것은 그리 어렵지 않다. 그러나 분량이 긴 단막극이나 장막극을 라디오드라마로 방송한 경우도 적지 않다. 이 경우에는 짧은 방송 시간에 작품 전체를 방송하기 힘들기 때문에 두 가지의 방법이 동원되었다. 그 하나는 중요한 장면을 발췌하여 방송하는 것이고, 다른 하나는 장막극의 전막을 며칠에 나누어서 방송하는 것이다.<sup>17)</sup> 전자의 대표적인 예로 <베니스의 상인>과 <춘향전>을 들 수 있다. 무대극에서 법정 장면만이 공연되었던 <베니스의 상인>의 경우 두 차례의 라디오드라마 방송에서도 법정 장면인 4막 1장이 각각 30분/40분간 방송되었으며, <춘향전>의 경우에는 ‘옥중 장면’과 ‘이별 장면’이 두 차례에 걸쳐 발췌 방송되었다. 후자의 경우는 <부활>, <앵화원>, <춘희> 세 작품을 들 수 있는데, <부활>은 4일간(총 2시간 45분), <앵화원>과 <춘희>는 각각 3일간(총 2시간 25분)에 걸쳐 전막이 ‘연속라디오드라마’라는 형식으로 방송되었다. 이 중에서 <앵화원>은 무대극 공연 직후에 방송되었고 <춘희>는 무대극 상연이 불가능하게 되자 라디오드라마로 대체한 것이라는 점을 고려하면 무대극 공연을 위해 준

17) 극연의 라디오드라마에 관한 유일한 논문에서 김상교는 극연의 라디오드라마 레퍼토리의 특징을 ① 단막극과 장면 발췌 ② 희극성과 대중성 ③ 연속극이라는 세 가지 요소로 나누어 설명하고 있다. 전체 레퍼토리 전체를 분석한 것이 아니라는 점, 각 요소의 관련성이 명확하지 않고 레퍼토리의 변모 과정에 대한 설명이 부족한 점이 아쉽지만 중요한 지적이라고 생각된다. 김상교, 앞의 논문 참조.

비한 내용을 거의 그대로 라디오를 통해서 방송했으리라 짐작된다. 긴 작품을 방송 시간에 맞추어 일부분만을 발췌할 경우 라디오드라마로서의 완결성을 갖추기 힘들었기 때문에 공연 준비가 완벽하게 되어 있는 좋은 작품의 경우 당시로서는 쉽지 않았을 ‘연속 라디오드라마’의 형식을 취한 것으로 생각된다.<sup>18)</sup>

이상에서 극연의 라디오드라마 방송 레퍼토리를 내용면(창작극 여부), 무대공연 여부, 형식적 특성 면에서 간략하게 살펴보았다. 그런데 이러한 레퍼토리 분석만으로는 라디오드라마의 두드러진 특색이 아주 잘 드러났다고 보긴 힘들다. 청각 예술로서 존재하는 라디오드라마의 특징은 무엇보다도 그 청각적 특징의 분석을 통해서 가능하지만 녹음 없이 생방송으로 공연된 당시의 라디오드라마의 극적 특징을 분석하는 것은 여간해서 어렵다. 다만 라디오드라마 방송 프로그램 소개를 통해서 대략적인 특징은 드러난다.

우선 ‘연출’ 대신 ‘지휘’라는 용어가 사용되고 있는 점이다. 무대극의 연출자는 라디오드라마 방송에서는 ‘지휘’자로 나타나 있는데, 무대극과는 달리 라디오드라마에서는 현장에서 연기 및 효과에 대한 총괄적 지휘가 동시에 이루어지기 때문에 무대극의 ‘사전’ 연출과는 다른 용어로 ‘현장’ 지휘라는 용어를 사용한 것으로 짐작된다.<sup>19)</sup> 둘째 라디오드라

18) 그런데 이 ‘연속라디오드라마’는 “한 작품을 며칠 동안의 분량으로 나누어 방송”한 것이기는 하지만 그렇다고 해서 “30년대의 우리 방송계는 연속극의 시대를 열게 되었다”(이상 위의 논문, 83면)고 보기는 힘들다. 왜냐하면 ‘연속라디오드라마’는 일상적이고 습관적인 라디오 청취 문화와 녹음 기술의 발달에 기반해서 안정된 편성으로 존재하는 현대적인 의미의 ‘연속극’과는 거리가 멀기 때문이다. ‘연속라디오드라마’는 일회성의 이벤트로 편성된 것이었기 때문에 ‘특집극’에 오히려 더 가깝다고 할 수 있다. 현대적인 의미의 연속극은 1950년대에 와서야 가능했다. 이영미, 『1950년대의 방송극-연속극의 본격적 시작』, 『대중서사연구』 17, 대중서사학회, 2007 참조.

19) 마틴 에슬린은 기계적 미디어에서는 관객의 관점을 다스리는 감독의 권한이 절대적이라고 보고 이를 미디어 연극의 중요한 특징으로 보았다. Martin Esslin, 앞

마 방송 초기에는 없는 ‘효과’ 담당자가 1934년의 네 번째 방송에서부터 등장하는 점이다. 이는 라디오드라마의 고유한 특징인 청각성의 구현을 위해 불가피한 것으로 대체로 ‘극연 효과반(부)’에서 담당하였다.<sup>20)</sup> 마지막으로 일부 라디오드라마의 경우 ‘해설’이 존재한다. 예를 들어 <부활>의 경우 지휘 홍해성과 별도로 함대훈이 해설을 맡고 있는 것으로 나와 있다. 라디오드라마에서 ‘해설’의 역할은 ‘무대지시문’을 낭독하는 등의 방법으로 무대를 설명하거나 등장 인물의 움직임을 설명하는 것이었으리라 짐작할 수 있다.<sup>21)</sup>

이상에서 극연이 직접 참여한 라디오드라마 방송을 주로 레퍼토리를 중심으로 살펴 보았는데, 극연이 무대극에 버금 가는 횟수의 라디오드라마 방송을 시도한 것은 몇 가지 측면에서 그 이유를 찾을 수 있을 듯하다. 우선 라디오드라마가 무대극을 보완하는 역할을 할 수 있다는 점을 들 수 있다. 무대극의 공연을 위해서는 상당한 시간적 노력과 비용이 들어가지만 라디오드라마의 경우 특별한 무대공간을 요구하지 않기 때문에 간편하게 공연을 할 수 있다. 특히 이미 공연된 레퍼토리의 경우 별도의 연습이 없이 방송으로 내보낼 수 있다는 점은 라디오드라마가 지닌 장점이었다. 극연의 무대극 레퍼토리 중 많은 작품이 라디오드라마로 방송된 것은 이 때문이다. 또한 앞에서 살펴본 것처럼 <춘희>와 같이 무대 공연을 전제로 연습한 작품이 공연장 불비 등의 불가피한 상황으로 상연되지 못하게 될 경우 라디오는 훌륭한 무대가 될 수 있었다. 나아가 무대극으로서의 가능성을 라디오드라마를 통해서 시험해 보거나 신인 배우들의 워크숍 공연을 라디오드라마로 시도했을 가능성도 없지 않았을 것이다.

의 책, 106면 참조.

20) 이 외에도 일부 라디오드라마에서는 음악 반주, 합창, 노래 담당이 별도로 존재한다.

21) 북혜숙의 회고에 따르면 초기 라디오드라마에서는 무대 장면에 대한 설명이 시도되었다고 한다. 북혜숙, 1920년대의 방송극, 한국방송공사 편, 『한국방송사』, 1977 참조. 각본 낭독의 경우 꼭 무대지시문을 읽는다는 특징을 지니고 있었다.

두 번째로 극연이 라디오라는 새로운 미디어를 자신들의 연극 이념을 실천할 수 있는 새로운 공간으로 적극적으로 활용하려 했다는 점을 들 수 있다. 우선 무엇보다도 시공간적 제약을 뛰어넘을 수 있는 라디오의 장점을 이용하여 자신들의 연극 무대를 확장하여 폭넓은 관객층을 확보하는 것이 가능하였다. 나아가 라디오라는 새로운 미디어를 새로운 형태의 예술을 시험하기 위한 공간으로 적극적으로 활용할 수 있었다는 점이다. 특히 이는 극연이 연극운동의 모델로 삼고 있었던 오사나이 카오루(小山内薫)의 쓰키지(築地) 소극장 그룹이 동경방송국의 라디오드라마 방송에 적극적으로 참여한 것<sup>22)</sup>에 비견된다. 오사나이와 그 후계자인 무라야마 토모요시(村山知義)는 라디오라는 새로운 미디어를 통해 리얼리즘을 넘어서는 새로운 예술 혹은 아방가르드적 실천을 도모한 바 있다.<sup>23)</sup> 비록 극연의 라디오드라마 레퍼토리가 이러한 단계까지는 나아가지 않았지만 적어도 라디오라는 새로운 미디어에 적합한 예술 형식을 다양하게 시도한 점은 분명하다.<sup>24)</sup>

### 3. 극연의 유성기 음반극과 그 미학적 특징

라디오드라마는 기본적으로 청각예술로서의 특징을 지니고 있다. 따라서 라디오라는 청각 미디어를 통해 이루어지는 문화 현상을 자료가 남아

22) 大笹吉雄, 『日本現代演劇史 2 (大正・昭和初期篇)』, 東京:白水社, 2002, 496~498면.

23) 吉見俊哉, 송태욱 옮김, 『소리의 자본주의』, 이매진, 2005, 318~320면 참조.

24) 아방가르드적 관점에서 라디오라는 미디어를 바라보는 시각은 오히려 <라디오 드라마연구회>의 멤버들(이경순, 최승일, 김영팔)에서 잘 드러난다. 특히 이경순의 라디오 예술론에는 이러한 인식이 잘 드러나 있다. 이에 관해서는 서재길, 「‘공기’와 ‘연극’ - 초기의 라디오 예술론에 관한 소고」, 『한국문화』 38호, 서울대학교규장각한국학연구원, 2006, 120~123면 참조.

있는 일부의 문자 텍스트만을 가지고 설명하는 데에는 여러 가지 어려움이 있다. 그러나 일제 식민지 시기의 대부분의 라디오 방송이 생방송으로 진행되었고 방송 내용은 거의 녹음으로 남아 있지 않았던 관계로 당시의 라디오드라마의 청각적 특징을 파악하는 것은 자료적인 면에서 어려움이 많다. 그런데 극연의 경우 다행히도 ‘음반극’<sup>25)</sup>이라는 형태로 일부 작품이 SP 음반의 형태로 보존되어 있어 중요한 자료적 가치를 지니고 있다. 이 유성기 음반극은 라디오드라마 연구의 보조적 자료로서의 가치를 가질 뿐만 아니라 당시 배우들의 연기에 나타난 특징을 이해하는데에도 큰 도움이 된다. 나아가 새로운 미디어의 등장 속에서 전통적인 극예술이 적극적으로 자기의 존재 양식을 변모시켜 가는 역동적인 시도를 보여준다는 점에서 미디어와 예술 콘텐츠의 관련성을 살펴보는 데에도 여러 모로 시사하는 점이 많다.

극연이 활발한 공연활동을 펼치던 시기인 1934년 5월에 일본 콜럼비아 축음기 회사에서 녹음한 유성기 음반은 총 13매로서,<sup>26)</sup> 이 중에서 <부활>과 <춘희>가 각 2매이기 때문에 수록된 작품은 총 11편이고 그 구체적인 내용은 아래의 <표 1>과 같다.<sup>27)</sup>

이 표를 통해서 극연의 유성기 음반극은 레퍼토리 면에서 창작극과 번역극을 골고루 발채하여 수록하였다는 점을 알 수 있다. 처음에 음반 녹음이 계획될 때에는 “세계 명작극본 취입에 관한 교섭”에서 시작되었지만 실제로 녹음된 음반극에는 “세계 명작극본” 일곱 편 이외에 창작극 네

25) ‘음반극’의 개념에 대해서는 김만수, 앞의 글, 14면 참조. 극연에서는 이들 음반극을 ‘레코드드라마’라는 이름으로 불렀는데 이는 음반극이 ‘라디오드라마’와 동일한 층위에서 이해되고 있었음을 뜻한다고 볼 수 있다.

26) 『극예술』, 2호, 1934, 50면. 이 중에서 <사랑의 힘>을 제외한 10편의 작품은 보존 상태가 양호하여 CD로 복원이 되었다(노재명 편, 『1934년 그 해 이 땅의 연극』(콜럼비아 유성기 원반 13), LG미디어, 1996). 이 중 몇 편은 최동현·김만수 편, 『유성기로 들던 연극』(신나라레코드, 1999)에도 수록되어 있다.

27) 『극예술연구회 제1회 취입 명작 레코드 드라마 기록』, 『극예술』 2호, 22면에서 재구성

연번	원작 및 번역(안)	작품명	연기자	면수
1	톨스토이 작, 함대훈 번안	부활	김영옥, 김창기, 김일영	4
2	듀마 피스 작, 이현구 번안	춘희	김복진, 김창기, 홍정숙	4
3	셰익스피어 작, 김광섭번안	로미오와 줄리엣	김영옥, 김창기	2
4	셰익스피어 작, 김광섭 번안	베니스의 상인	신태선, 최봉칙, 김복진, 이웅, 김चे을	2
5	실러 작, 서항석 번안	빌헬름 텔	윤정섭, 이웅, 김일영, 홍정숙	2
6	헨릭 입센 작, 박용철 번안	인형의 家	김복진, 이웅	2
7	오스토롭스키 작, 함대훈 번안	폭풍우	김영옥, 김창기	2
8	유치진 작	토막	이웅, 윤정섭, 김영옥, 김복진	2
9	유치진 작	버드나무 선 동리의 풍경	윤정섭, 이웅, 김복진, 조정해, 조창해	2
10	이석훈 작	사랑의 힘	김복진, 김창기	2
11	김창기 작	동방의 비가	이웅, 김복진, 윤정섭, 김창기	2
효과 한영기, 김희창, 지휘 홍해성				

<표 1> 극예술연구회의 유성기 음반극 레퍼토리

편이 포함되어 있었다. 특히 이들 창작극은 당시 우리 근대극의 수준을 보여주는 중요한 자료로서의 의미를 지니고 있다. 또한 <춘희>, <로미오와 줄리엣>, <빌헬름 텔>, <폭풍우>, <동방의 비가>, <사랑의 힘> 여섯 작품은 극연의 공연 레퍼토리에 포함되어 있지 않다는 점에서, 앞에서 살펴본 라디오드라마 레퍼토리외 더불어 극연의 공연 레퍼토리의 외연을 넓혀 준다.

무대극을 음반에다 담기 위해 무대극적 요소를 배제하였기 때문에 이 음반극들은 라디오드라마와 거의 유사한 것이라 생각되므로 이를 통해

서 당시 극연의 라디오드라마 방송의 특징을 유추할 수 있다. 유성기 음반극에는 극연의 공연 레퍼토리의 많은 부분이 들어 있을 뿐만 아니라 몇몇 작품의 경우 JODK의 전파를 타고 라디오드라마로 방송되기도 하였기 때문이다. <베니스의 상인>, <부활>, <버드나무 선 동리 풍경>, <춘희>, <인형의 집> 다섯 작품이 그것인데, 이 중 세 작품의 방송은 유성기 음반 녹음(1934.5)과 거의 비슷한 시기에 이루어졌으며, 발췌 장면이 동일할 뿐만 아니라 주인공 등의 주요 배역을 담당할 연기자도 많이 겹치고 있기 때문이다. 또한 극연의 유성기 음반극의 경우 배우들의 연기에 있어서 다른 음반극들과 비교할 때 신파성이 탈각된 사실주의 연기의 추구가 두드러진다는 특색을 보여주고 있다.<sup>28)</sup>

극연의 유성기 음반극의 미학적 특징을 살펴보면 간결성과 완결성의 추구로 요약할 수 있다. 유성기 음반은 일반적으로 한 면의 녹음 시간이 3분 남짓으로, 음반 한 장의 앞뒤면을 합해도 겨우 6분에 불과하다. 그 길이가 라디오드라마보다도 훨씬 더 짧기 때문에 음반극에서는 장막극뿐만 아니라 단막극의 경우에도 특정 장면을 발췌하여 구성된다. 예를 들어 <부활>에서는 네폴류도프와 카츄사의 재회 장면, <베니스의 상인>에서는 법정 장면, <버드나무 선 동리의 풍경>에서는 여주인공 계순이 서울로 팔려가는 장면, <춘희>에서는 아르망이 마르그리트에게 꽃을 바치는 장면과 마르그리트가 죽음을 맞이하는 두 장면, <인형의 집>에서는 로라가 남편으로부터의 독립을 선언하는 장면이 발췌되었다. 무대극의 특정 장면만을 발췌하였을 뿐만 아니라 발췌한 부분 내에서도 과감한 생략과 축약이 이루어지고 있다. 예를 들어 <베니스의 상인>의 경우 무대극의 4막 1장에 해당되는 법정 장면이 발췌되었지만 유성기 음반극에는 라디오드라마에서보다 적은 불과 다섯 명의 등장 인물만이 등장할 뿐

28) 극연 이외의 유성기 음반극에 대해서는 김만수, 앞의 글; 김재석, 1930년대 유성기음반의 춘극 연구, 『한국극예술연구』 2, 한국극예술학회, 1992; 박명진, 「30년대 유성기 음반 희곡의 근대성」, 『국어국문학』 124, 국어국문학회, 1999을 참조

다른 인물의 대사는 생략되어 있다. 뿐만 아니라 이들 등장 인물의 대사 역시 극적 전개에 꼭 필요하다고 생각되는 대사를 위주로 과감하게 생략, 축소가 되어 아주 빠른 호흡으로 각색되어 있다. 즉 유성기 음반극에서는 등장 인물의 축소와 대사의 생략이라는 두 가지 방법을 통해서 극의 간결성을 꾀하고 있다는 것을 알 수 있다.

한편 발췌와 생략을 통한 간결화에 따른 청중(수용자)의 혼란을 줄이고 특정 장면만으로 독립적인 구성을 갖추게 하기 위해 극의 시작 부분이나 끝 부분에 음악이나 의음 효과를 삽입하는 등의 방법을 통해 내적 완결성을 추구하고 있다는 것을 알 수 있다. 예를 들어 <동방의 비가>는 새소리 의음으로 시작되고, <부활>은 성악곡, <폭풍우>는 성악곡과 비소리 의음과 더불어 시작되며 <춘희>는 기악곡과 종소리 의음으로 시작되고 있다. 또한 유치진의 창작극인 <토막>과 <버드나무 선 동리 풍경>의 경우에는 등장 인물이 부르는 노래로 극이 시작되고 있다. 여기서 주목되는 것은 이러한 설정에 맞추어 원래 극본의 대사 순서를 뒤바꾸는 등의 새로운 극적 구성을 취하기도 한다는 점이다. 예를 들어 유성기 음반극 <토막>은 집을 나갔던 ‘뺑보’ 경선이 노래를 부르면서 명서의 집을 찾아오는 장면에서 시작되고 있는데 이를 위해서 원래 극본의 대사 순서가 바뀌어 있다. 무대극 극본에는 경선의 처가 명서의 처에게 남편을 장터에서 만난 사실을 이야기한 바로 다음 장면에서 경선이 등장하지만, 유성기 음반극에서는 순서가 반대로 되어 있다.<sup>29)</sup> <버드나무 선 동리 풍경>의 경우에도 원래 무대극 극본의 순서를 바꾸어 ‘성철’의 노래에서 극이 시작되고 있고, 계순과 성철이 함께 노래를 부르는 장면에서 음반의 한쪽 면이 끝나도록 설정되어 있다.<sup>30)</sup> 이러한 특징은 일제 시기 유성

29) 본고에서 비교 대상으로 삼은 무대극 극본은 『문예월간』(1931.11~1932.1) 연재본이고, 유성기 음반 대부분은 유성기 음반 가사지 수록본(『유성기음반가사집』 3권, 민속원, 1992)을 참조하여 필자가 채록한 것이다.

30) 비교 대상으로 삼은 무대극 극본은 『조선중앙일보』(1933.11.1~17) 연재본이고,



기 음반극의 많은 부분이 ‘음악극’의 형식을 취하고 있는 점과도 관련이 있어 보인다.

극연의 유성기 음반극의 또다른 특징은 해설을 과감하게 생략하고 등장인물의 대화 속에서 장면 혹은 행위를 설명하는 방법을 취하고 있다는 점이다. 일부 라디오드라마 방송이나 유성기 음반극에서 해설이 등장했던 것과는 달리 극연의 유성기 음반극에서는 극의 전개상 꼭 필요한 무대 및 행위의 설명을 인물들의 대화 속에서 자연스럽게 전개되도록 하고 있다. 방송 초기의 라디오드라마 이론에서는 이를 ‘자족법(the self-contained method)’이라고 하여 ‘설화법(the narrator method)’과 대비되는 방법으로 보았다. “사건의 전개를 대사와 음향(소위 효과)에만 맡기지안코 극의시초 또는 중간에 주석을 가하는 방법”을 뜻하는 설화법과는 달리 자족법은 “일체로 주석을 업시하고 회화및음향에 의하여서만 극을 전개식혀나가는 모양”으로서 라디오의 표현 방법에 있어서는 제일의적인 것이라 평가되었다.<sup>31)</sup> 극연의 유성기 음반극의 경우 해설의 개입 없이 등장 인물의 대화와 효과만으로 작품의 내적 완결성을 추구하였다는 점에서 의의를 지닌다고 할 수 있다.<sup>32)</sup>

유성기 음반 대본은 유성기 음반 가사지 수록본(『유성기음반가사집』 3권, 민속원, 1992)을 참조하여 필자가 채록한 것이다.

31) 이석훈, 「라디오드라마 소고」, 『극예술』 창간호, 1934, 33면.

32) 미디어 연극에서 ‘설화법’에 대한 ‘자족법’의 비교론적 우위에 대한 언급은 소설의 서술 방식에 관한 서사론에서의 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 주장한 바 있다. 조남현, 『소설원론』, 고려원, 1992, 211~213면 참조.

#### 4. 극연의 미디어 연극의 연극사적 의미

극연에서 무대극으로 공연한 작품을 비롯하여 많은 작품이 라디오드라마나 유성기 음반극과 같은 형태의 미디어 연극으로 제작되었다는 사실은 한국 근대 연극사 연구의 관점에서 보면 몇 가지 중요한 의미를 지니고 있다.

무엇보다도 극연이 추구하였던 근대극 운동이 시공간적인 제약을 넘어설 수 있는 새로운 무대를 발견하게 됨으로써 광범위한 대중들에게 영향을 끼칠 수 있었다는 사실을 들 수 있다.<sup>33)</sup> 즉 극연이 표방한 신연극 운동이 무대극을 통해서뿐만 아니라 라디오 방송과 유성기 음반을 통해서도 행해졌고, 극연이 공연한 근대극의 수용자가 경성 등 일부 도시만이 아닌 전국적 범위로 확장되어 이에 관심을 가진 연극인과 지식인을 비롯한 많은 사람들이 새로운 청각 미디어를 통해서 비록 제한적 형태로나마 새로운 형태의 연극을 향유할 수 있게 되었던 것이다. 특히 독일 등에서 아방가르드 예술 운동을 지향하던 이들에게 라디오라는 새로운 공간은 자신들의 예술 실험을 위한 중요한 기능을 하였던 것을 고려할 때 극연의 라디오드라마 참여는 이러한 아방가르드적 의미까지는 아니지만 근대극 운동의 대중화와 밀접하게 관련된 것으로 볼 수 있을 것이다. 또한 유성기 음반 취입과 라디오드라마 공연이 극연의 주요한 수입원의 일부였다는 점을 고려하면<sup>34)</sup> 이러한 활동이 안정적인 극단 활동을 위한 경제적 기반을 구축하는 데에 크게 기여했다는 점도 간과할 수 없는 측면이다.<sup>35)</sup>

33) 이는 유치진 등에게서 확인되는 연극대중화론과도 밀접히 관련된다고 볼 수 있다. 박영정, 『유치진 연극론의 사적 전개』, 태학사, 1997, 3장 2절 참조.

34) 유성기 음반 취입으로 극연은 960원의 수입을 얻어 극단 운영과 공연 자금으로 활용하였다고 한다. 서향석, 『극연 경리의 이면사』, 앞의 글, 28면.

35) 이러한 관점은 이승희, 『극예술연구회의 성립』, 『한국극예술연구』 25집, 한국극

두 번째로는 극연의 지속적인 라디오드라마 방송 참여는 라디오드라마의 정기적 편성에 기여하였다는 점이다. 앞에서 살펴본 바와 같이 극연은 가장 활발히 활동하던 시기에 매월 말에 한 번씩 정기적으로 라디오드라마 방송을 하였음을 알 수 있는데 이는 당시 라디오드라마에 참여하였던 단체가 소수에 불과하고 제작 환경도 열악했던 상황<sup>36)</sup>을 고려하면 중요한 의미를 지니고 있다. 방송 프로그램 편성 자체가 불안정하고 심지어 임기응변의 편성이 횡행하던 상황에서 극연의 규칙적인 라디오드라마 참여는 라디오 청취자들에게 규칙적인 라디오 청취 문화를 형성하는 역할을 하였을 것이기 때문이다. 물론 극연 이외에도 <서울라디오 드라마동호회>, <라디오플레이미팅>, <조선방송극협회> 등에서 지속적으로 라디오드라마 방송에 참여한 것을 확인할 수 있지만 일정한 규칙성을 띤 정기적인 라디오드라마 방송은 극연의 경우가 유일하였다는 점에서 그 의미가 크다고 할 것이다.

이상에서 극연의 라디오드라마와 유성기 음반극이 한국 근대 연극사에서 지니는 의의를 간략하게 정리해 보았다. 그런데 극연의 미디어 연극은 한국 근대 연극사에서 중요한 의미를 지닌 것이었음에도 불구하고 몇 가지 측면에서 한계를 노정하기도 하였다. 가장 큰 문제점은 라디오드라마라는 새로운 예술 장르가 탄생했음에도 불구하고 이에 걸맞는 새로운 형태의 라디오드라마 제작을 하지 못했다는 점이다. 즉 극연의 라디오드라마 방송은 본격적인 의미에서의 라디오드라마라기보다는 무대극을 확장한 정도에 그쳐 있었다는 점이다.<sup>37)</sup> 가장 큰 문제점은 본격적인

예술학회, 2007, 41면에서 제시된 바 있다.

36) 라디오 방송 초기의 경우 명창의 보수가 5원에서 10원이었고, 라디오드라마의 경우 참가 인원과 관계 없이 10원 정도의 보수가 주어졌다.

37) 서양이나 일본의 경우에도 사정은 마찬가지였다. 예를 들어 영국의 경우에도 방송 초기의 라디오드라마 레퍼토리는 셰익스피어의 비극 등과 같은 정통 무대극이 중심을 이루었다. John Drakakis (ed.), *British radio drama*, London: Cambridge University Press, 1981, 2~3면. 일본의 경우에도 초창기의 라디오드라마는 대부분

라디오드라마를 위한 극본의 창작이 어려웠던 데에 있었다. 물론 유치진의 경우 라디오에 걸맞게 소설을 각색하거나 창작극을 집필하는 의욕적인 시도를 보여주기도 하였지만<sup>38)</sup> 이는 극연의 활동의 일부로서 이루어진 것이 아니었고 또한 지속되지 못했다는 한계를 지니고 있었다.

두 번째로는 극연의 다양한 라디오드라마 레퍼토리는 방송에 적합한 예술 형식을 찾는 실험적인 성격을 지니고 있었다. 방송 초기의 라디오드라마는 극연과 같은 근대극 단체들의 서구 리얼리즘극과 정통극이 많은 비중을 차지하고 있었지만, 청취자가 급증하기 시작한 1937년 이후로 라디오드라마는 대중극 중심으로 변모되며, 이와 함께 동양극장이나 경성부민관으로부터의 중계가 빈번하게 이루어진다. 여기에는 다양한 이유가 존재하겠지만 무엇보다도 라디오라는 청각 매체를 통해서 이루어지는 라디오드라마에 적합한 형식이 모색되기 시작하였다는 것이 중요한 이유가 될 것이다. 드물게 발견되는 당시의 라디오드라마 실제 비평을 통해서 극연 류의 예술극 레퍼토리는 라디오드라마로서는 일정 정도 한계를 노정하고 있었다는 것을 확인할 수 있다.

그러나 여기서 하나생각할것은 금일의 실상으로 말하면 「라디오·드라마」의 재료가 암만해도 너무나 지식적인 근대극의 일막물이 많다.

아직은 「우리 들의 중류계급에서 이런 지식적인 근대극을 이해하는 사람은 극히 소수의 교양있는 사람들 뿐으로 즉 금일의 「라디오·드라마」는 그들만이 겨우 향락하고 잊지않나?하는 점이다.

그러므로 나는 외국의 희곡이 아모리우수한것이라도 그것을 그대로 가져오지 말고 원의를沮喪하지 않는 정도에서 평이하게 번안할 필요를 절

가부키(歌舞伎)와 같은 기존 무대극을 방송하는 수준에 그쳐 있었다.

38) 유치진의 라디오드라마는 창작극인 「롬펜 인테리」와 각색극인 「인생극장」이 확인되는데 두 작품 모두 현재 텍스트가 남아 있는 일체화 라디오드라마 극본 중에서 가장 완성된 극작술을 보여주고 있다. 서재길, 「한국 근대 방송문예 연구」, 서울대 박사논문, 2007 참조.

실히 느낀다. 한편 앞으로 내손으로도 창작에 힘쓰겠으나 이것들에게 지않으리만큼 중요한 것은 우선 언어의 세련이다. 무엇보다도 시각은 전연 무시하고 단지 청각에만 호소하는 것이 되어서 아름다운 언어와 섬세한 언어의 필요는 물론 말의 「뉴안쓰」가 일층 중요한 것이다.

그리고 「효과」에 있어서 아직 연구할 여지가 많으니 종래 우리들이 의음을 간간히 삽입하여 어느 정도까지 성공했는지? 아마 거의 실패했다고 생각한다. 조선서는 저번 우리들에 의하여 방송된 「롬펜·인테리」에서 가장 대담하게 효과를 많이 집어넣었으나 들은 사람의 평가를 종합하면 완전히 실패에 가까웠다.<sup>39)</sup>

경성방송국의 직원으로 근무하면서 <라디오플레이미팅> 등에 참여하는 등 당시 라디오드라마 제작에 적극적으로 참여한 바 있는 이석훈은 당시의 라디오드라마 레퍼토리의 문제점 중의 하나로 “너무나 지식적인 근대극의 일막물이 많다”는 점을 들고 있다. 이러한 연극을 이해하는 사람이 조선 내에서 극히 소수이기 때문에 이를 라디오라는 대중 매체를 통해 방송하기에는 부적합하다는 것이다. 그리고 이는 레퍼토리 자체의 문제점이기도 하지만 번역의 문제점, 즉 문화적 맥락이 다른 서양의 연극을 그대로 가져올 경우 당시 조선의 문화적 환경에 적합하지 않다는 점에서도 비롯된다고 보았다. 더불어 그 대안으로서 번역 대신 변안이 요구되며 희곡 작품의 언어를 세련화하는 데 힘을 필요로 있다는 것이다. 이러한 평가는 극연의 라디오드라마 방송 중에서 서양 연극을 번역한 것이 많았다는 것을 고려하면 일리가 있는 지적이다.

한상직 역시 「극예술과 방송극」에서 이중 방송 초기의 라디오드라마에 대한 실제 비평을 하면서 작품 내용에 대한 평가와 더불어 배우들의 연기에 대한 평가까지 하고 있다. 여기에서 한상직은 극연의 라디오드라마를 특정하면서 다음과 같이 평가하고 있다.

극예술연구회의 「명량한 아츰」(7월 22일) 「휴일」(8월 12일) 「홍발」(9월 16일)이었는데 이것은 모두 경향이 비슷한 지리한 외국인의 감정을 농후히 담은 작품들이고 방송극으로서는 직감적으로 청중에게 어떠한 자극을 주지 못했다. 돌이켜 무대극으로 연출되었더라면 조항겠다.

연기나 연출에 있어서서는 진실한 실감이 넘쳐흐렀다. 그러타고 연기가 우수한 것은 안이다. 효과에 노력하여 장면장면에 구극적 노력을 거듭한 것은 청자로서 꼭 만족을 느꼈다.<sup>40)</sup>

한상직 역시 이석훈과 마찬가지로 극연의 라디오드라마 레퍼토리가 외국인의 감정을 담은 번역극이고 그 내용이 청취자들에게는 지루하게 느껴졌다는 평가를 하면서 다만 효과에 상당한 노력을 기울인 점을 평가하고 있다. 그런데 같은 글에서 한상직은 <라디오플레이미팅>의 작품에 대해서는 각본의 대중성과 소품으로서의 완결성을 평가하고, 연기가 숙련되고 대화 자연, 극장 장면의 전환에 넘칠듯한 기교가 있다는 점을 평가하였다. 여기에서 라디오드라마의 레퍼토리로서 서구 근대극의 번역물의 적합성 여부가 문제가 되고 있음을 알 수 있다. 번역극의 경우 등장인물의 이름에서부터 문화적 배경 등에 관한 기초적 지식이 기본적으로 요구된다는 점에서 ‘준비된’ 관객을 전제한 무대극에 적합하지만, 다른 일을 하면서 라디오에 귀를 기울이는 청취자까지를 고려해야 하는 라디오드라마에서는 여러 가지의 어려움이 따르는 것이다.

이상에서 살펴본 이석훈과 한상직의 라디오드라마 실제비평을 통해서 아무리 좋은 무대극 레퍼토리도 적절하게 개작, 각색되지 않으면 라디오드라마로서 성공할 수 없다는 점, 극연과 같은 명망 있는 연극단체에 의한 예술극 레퍼토리는 무차별적 대중을 대상으로 한 라디오 방송에서는 적합하지 않을 수도 있다는 점을 확인할 수 있다. 이는 라디오드라마라는 장르의 독자성에 대한 문제제기가 수용자의 관점에서 이루어지기 시

39) 이석훈, 「라디오 풍경과 라디오드라마」, 『동아일보』, 1933.10.1.

40) 한상직, 「극예술과 방송극-최근의 시연 개평」, 『조선중앙일보』, 1934.10.6.

작했음을 의미한다. 이런 점에서 1930년대 후반 극연이 방송한 라디오 드라마 레퍼토리가 <춘향전>의 발췌, <부활>이 아닌 <카츄샤>라는 신파성 짙은 제목으로 나타나는 것 역시 라디오드라마의 대중성에 대한 고민과 모색에서 나온 것이라는 추측을 해 볼 수 있다. 이는 극연의 유성기 음반극 취입이 1회에 그친 반면에 당시 다양한 형태의 대중희비극, 코미디, 만담, 재담, 영화해설 등이 유성기 음반으로 취입된 것과 같은 맥락에서 이해할 수 있을 것이다. 요컨대 새롭게 등장한 미디어를 통해서 라디오드라마가 대중 예술로서 자리를 잡아가는 한편 예술 장(場) 내에서의 문화 자본이 형성되고 예술적 취향이 분화되는 과정 속에서 극연의 미디어 연극은 어떤 경계점에 놓여 있었던 셈이다.

## 5. 맺음말

극연에 관한 기존 연구가 무대극 공연에만 집중되어 있었던 편향성을 극복하고 극연이 표방했던 연극 이념과 실천을 보다 입체적으로 이해하기 위해 본 논문에서는 극연의 미디어 연극, 즉 라디오드라마와 유성기 음반극을 그 레퍼토리를 중심으로 실증적으로 고찰하였다. 본고의 고찰을 통해서 밝혀진 내용은 다음과 같다.

경성방송국의 이중방송 개시와 더불어 시작된 극연의 라디오드라마 방송은 5년에 걸치는 기간 동안 30여회에 걸쳐 이루어졌다. 극연의 라디오드라마 레퍼토리는 무대극 레퍼토리와 유사하게 번역극, 창작극, 전통극 등 다양하게 구성되어 있지만, 무대극과 비교할 때 번역극이 좀더 많은 편임을 알 수 있다. 또한 20회는 무대상연 작품이고 10회는 미상연 작품으로서 미상연 작품의 존재는 극연 공연 레퍼토리의 확장을 의미한다는 점에서 중요한 가치를 지닌다. 무대상연 작품의 경우 대부분 무대극

으로 공연된 이후에 라디오드라마로 제작한 경우가 많았는데 이는 제작의 편리함에서 기인한 것이지만 수용층의 확대를 노린 것이기도 하였다. 극연의 라디오드라마 레퍼토리는 단막극이 위주였지만 장막극을 방송한 경우도 드물지 않게 발견된다. 장막극의 경우 가장 극적인 장면을 발췌하거나 며칠에 걸쳐 전막을 방송하는 ‘연속 라디오드라마’와 같은 다양한 형태로 나타났다. 극연의 적극적인 라디오드라마 제작은 이들의 극예술 운동을 실천하는 무대로 라디오를 적극적으로 활용한 결과로 볼 수 있다.

극연의 유성기 음반극은 비록 1회에 그친 것이기는 하지만 극연의 공연 내용을 확인할 수 있는 청각적 자료라는 점에서 중요한 의미를 지닌다. 특히 유성기 음반극은 극연의 무대극의 연기, 연출에 있어서의 특징과 라디오드라마의 형태적 특징을 유추하는 데에 큰 도움이 된다. 극연의 유성기 음반극의 미학적 특징은 간결성과 완결성의 추구로 요약될 수 있다. 유성기 음반극에서는 장막극뿐만 아니라 단막극까지도 장면 발췌를 통해서 성립되며, 이 과정에서 등장인물을 축소하고 대사를 압축하는 방식이 이용되었다. 또한 발췌에 따른 혼란을 피하고 극적인 완결성을 갖추기 위해 음악 및 의음 등의 효과를 적극적 이용하거나 무대극 극본을 재구성하기도 하였다.

라디오드라마와 유성기 음반극으로 대표되는 극연의 미디어 연극은 시공간적 제약을 뛰어넘는 새로운 무대를 추구하고 라디오드라마 청취 문화를 형성하는 데 크게 기여하였다는 점에서 연극사적 의의를 지니고 있었다. 그러나 창작 라디오드라마 극본이 부재하였고 지나치게 무대극 편향적인 레퍼토리에 치중하였다는 한계를 지닐 수 밖에 없었다.

참고문헌

1. 자료

『동아일보』, 『조선중앙일보』, 『조선일보』, 『극예술』, 『문예월간』, 『삼천리』, 『조광』  
노재명 편, 『1934년 그 해 이 땅의 연극 (콜럼비아 유성기 원반 13)』, LG미디어,  
1996.

최동현·김만수 편, 『유성기로 들던 연극 모음』, 신나라레코드, 1999.

한국고음반연구회 편, 『유성기음반가사집』 3권, 민속원, 1992.

2. 논문

김만수, 「일제강점기 SP 음반 속에 나타난 대중극에 관한 연구」, 최동현·김만수 편, 『일제강점기 유성기음반 속의 극·영화』, 태학사, 1998.

김상교, 「극예술연구회의 방송극 연구」, 『한국연극학』 12집, 1999.

김성희, 「1930년대 극예술연구회에 관한 연구」, 이화여자대학교 대학원 석사논문, 1983.

김재석, 「1930년대 유성기음반의 촌극 연구」, 『한국극예술연구』 2, 1992.

민병욱 편저, 『한국 희곡사 연표』, 국학자료원, 1994.

박명진, 「30년대 유성기 음반 희곡의 근대성」, 『국어국문학』 124, 1999.

박영정, 『유치진 연극론의 사적 전개』, 태학사, 1997.

복혜숙, 「1920년대의 방송극」, 한국방송공사 편, 『한국방송사』, 1977.

서연호, 『한국근대회극사연구』, 고려대학교출판부, 1982.

서재길, 「“공기”와 “연극”-초기의 라디오예술론에 관한 소고」, 『한국문화』 38호, 서울대학교규장각한국학연구원, 2006.

\_\_\_\_\_, 「한국 근대 방송문예 연구」, 서울대 박사논문, 2007.

\_\_\_\_\_, 「JODK 경성방송국의 설립과 초기의 연예방송」, 『서울학연구』 27, 2006.8.

양승국, 『한국현대희곡론』, 연극과인간, 2001.

양진문, 「한국 방송극의 역사적 고찰」, 『한국연극연구』 5, 한국연극사학회, 2003.

유민영, 『한국현대희곡사』, 흥성사, 1982.

이두현, 『한국신극사연구』, 서울대출판부, 1966.

이승희, 「극예술연구회의 성립」, 『한국극예술연구』 25집, 2007.

이미원, 「근대극의 정립기-극예술연구회를 중심으로」, 『국어국문학』 106, 국어국

문학회, 1991.

이상우, 『유치진 연구』, 태학사, 1997.

이석훈, 「라디오드라마 소고」, 『극예술』 창간호, 1934.

이석훈, 「라디오 풍경과 라디오드라마」, 『동아일보』, 1933.10.1.

이영미, 「1950년대의 방송극-연속극의 본격적 시도」, 『대중서사연구』 17, 대중서사학회, 2007.

조남현, 『소설원론』, 고려원, 1992.

한상직, 「극예술과 방송극-최근의 시연 개평」, 『조선중앙일보』, 1934.10.6.

홍재범, 『한국 대중비극과 근대성의 체험』, 박이정, 2002.

吉見俊哉, 송태욱 옮김, 『소리의 자본주의』, 이매진, 2005.

大笹吉雄, 『日本現代演劇史 2 (大正・昭和初期篇)』, 東京:白水社, 2002.

Drakakis, John edit., 『British Radio Drama』, London: Cambridge University Press, 1981.

Esslin, Martin, 전형기 옮김, 『드라마의 해부학』, 한양대학교출판원, 1992.

<부록 1> 극예술연구회의 라디오드라마 방송 목록

방송 회차	방송 일시	작품	지휘	배역	비고	
1	1933.2.14(화) 21:45~?	<우정(유아나)> 전 1장 카이제르 작 서항석 역	유치진	유아나: 모운속 오르게: 최창현	유안: 이용 노복: 윤정섭	
2	1933.8.24(목) 20:00~20:30 (30분)	<아들의 마음> 유치진 번안	유치진	영호(형): 유치진 숙희(매): 김수임 부: 이석훈	준호(제): 김창기 김씨(모): 김복진	
3	1933.12.3(일) 20:00~20:30 (30분)	<비즈니스상인> 법정장면 세익스피어 작 김광섭 번안	유치진	사일복: 윤정섭 안토니오: 최봉칙 공작: 신태선 네릿사: 조정해 샬릴리오: 박용철 방청인A: 김창기	포시아: 김수임 바사니오: 최영수 서기: 이현구 그라시아노: 김치을 방청인A: 고장환	
4	1934.2.19(월) ~22(목) 4일간 ① 2.19(월) 20:50~21:30 (40분) ② 2.20(화) 20:45~21:30 (45분) ③ 2.21(수) 20:50~21:30 (40분) ④ 2.22(목) 20:50~21:30 (40분)	<부활> (연속라디오드라마) 톨스토이 작 함대훈 번안	홍해성	카유샤: 김영옥 젊은 하나: 홍정숙 서모: 김복진 차장: 한영기 소사 을: 김영 배심교사: 김창기 배심노인: 김일영 미사: 홍정숙 노여수: 김복진 파나란: 고장환 마리아: 김복진 시몬슨: 최봉칙	네플루도프: 이용 늙은 하나: 조훈해 치훈: 김창기 소사 갑: 한영기 배심장: 최봉칙 배심상인: 신태선 퇴역대좌: 최영수 파나란: 고장환 대로시아: 조훈해 간수: 최영수 호송사관: 김일영	해설: 함대훈 효과: 극연 효과부
5	1934.4.28(토) 20:25~20:55 (30분)	<봄과 여인> 전 1경 이무영 안	홍해성	남편: 이용 복득: 조훈해	그 안해: 김복진 집주인: 김창기	효과: 극연 효과부
6	1934.6.17(일) 20:00~21:00 (60분)	<버드나무 선 동리의 풍경> 1경 유치진 작	홍해성	계순: 김복진 성질: 윤정섭 조모: 조정해	학삼: 이용 모: 조훈해 두리: 김정애	효과: 극연 효과부
7	1934.7.22(일) 20:00~20:45 (45분)	<명량한 아침> 전 1경 김창기 안	홍해성	라우라: 김복진 곤사로: 이용	페쓰라: 조훈해 파니드: 김일영	
8	1934.8.13(월) 20:30~21:30 (60분)	<휴일> 전 1경 에밀 마조 작 박노아 역	홍해성	무동: 이용 토류살: 최영수 마리: 김복진	픽크: 김일영 우유장사: 한영기	효과: 이용규
9	1934.9.16(일)	<홍발>	홍해성	르피크: 신태선	프랑소아: 김복진	효과:

	19:30~20:20 (50분)	줄 르나르 작 이현구 역		르피크부인:김영희 통행나: 송은라	안네트: 홍정숙	김일영
10	1934.11.11(일) 20:00~21:00 (60분)	<승자와 패자> 전 3경 풀스워드 작 장기제 번역	홍해성	키즈다란트: 이용 완다: 김복진	라리다란트:김일영 순사: 한영기	효과: 효과부
11	1935.1.10(목) ~12(토) 3일간 ① 1.10(목) 20:45~21:30 (45분) ② 1.11(금) 20:50~21:30 (40분) ③ 1.12(토) 20:50~21:30 (60분)	<영화원> (연속라디오드라마) 채흠 작 함대훈 번역	홍해성	두나사: 이정숙 노복: 신좌현 라네프스카야부인: 아나: 노천명 피시취: 김일영 트로피모프:이현구 토파란: 이용 치를로타: 정영희 부랑인: 송재로 하인: 이순용	토파란: 이용 가예프: 신채선 모운속 바라: 김복진 아샤: 이의춘 에피호도프: 최영수 피시취: 김일영 피르스: 신좌현 역장: 함대훈 객: 조희순 하인: 이무영	설명: 함대훈 음악: 이승학 효과: 효과부
12	1935.3.10(일) 20:00~20:35 (35분)	<기사와 서기> 1경 丁西林 원작 박용철 역	홍해성	남객: 신좌현 여주인: 김복진 순사: 송재로	노파: 노천명 여객: 김수임	음악효과: 이승학 해설: 김희창
13	1935.4.22(월) ~24(수) 3일간 ① 4.22(월) 20:00~20:45 (45분) ② 4.23(화) 20:00~20:20 (40분) ③ 4.24(수) 20:00~21:00 (60분)	<춘희> 전 4막 두마 피스 작 이현구 각색	홍해성	마르그리트:김복진 나니느: 정영희 가스통: 이용 프류당스:김수임 규스타프: 서항석 사환: 송재로 의사: 신좌현 객A: 함대훈	아르망: 이현구 프류당스: 김수임 니쇠트: 이정숙 두발: 최봉칙 올랭프: 강숙열 바버르백작:신태선 집달라: 송재현 객B: 김광섭	노래: 윤건영 (테너) 김영철 (바리톤) 합창: 출연자 음악반주 :이승학, 윤낙순 효과: 효과부
14	1935.9.7(토) 20:00~20:40 (40분)	<관대한 애인> 전 1막 이빙 작 유치진 번안	유치진	강철지: 이용 그의 딸: 김복진 태철: 송재로	그의 처: 임지혜 윤영감: 맹만식	효과: 효과반
15	1935.10.2(수) 20:30~21:00 (30분)	<안해의 정조> 1장 신좌현 안	유치진	이일수: 신좌현 김진구: 신강성	옥향: 김복진 어멈: 백용진	효과: 효과반
16	1935.12.2(월) 20:00~20:45 (45분)	<제사> 1장 유치진 작	유치진	조부: 신좌현 일영: 이용 이씨: 임수은 손부갑: 김덕길 할아범: 박상익	조모: 김복진 재영: 송재로 석찰: 맹만식 손부을: 정숙자	효과: 효과부

17	1936.1.24(금) 20:50~21:30 (40분)	<작가생활보> 전 1장 크리트네료작 이현구 번역	유치진	트리엘: 신태선 하녀: 입수금	그의 처: 오애엽 하인: 맹만식	효과: 이철원
18	1936.2.23(일) 19:30~20:10 (40분)	<어머니> 1장 이서향 작	유치진	숙자: 김복진 준일: 송재로 하녀: 최장남	정길: 오애엽 숙자모: 김덕길	효과: 이용원
19	1936.3.22(일) 20:45~21:30 (45분)	<무로치병술> 1장 이무영 작	유치진	김생원: 박상덕 인탁: 김일영 아범: 허진 의사B: 맹만식	황씨: 백은희 현순: 오애엽 의사A: 최영수	효과: 효과반
20	1936.4.23(목) 20:50~21:30 (40분)	<베니스의 상인> 4막 1장 (법정 장면) 세익스피어 작	유치진	사일록: 이용 안토니오: 최봉척 공작: 신태선 셀러리오: 허진 방정인A: 홍○유	포사: 김복진 밧차니오: 최영수 그라시아노: 맹만식 서기 송재로 방정인B: 윤광현	효과: 이용원
21	1936.5.23(토) 20:30~21:10 (40분)	<인형의 집> 제 3막 입센 작	유치진			입센 30주년제 기념작품
22	1936.6.28(일) 20:00~20:45 (45분)	<산 사람들> 1장 이태준 작	이용원	용철의 부: 인재현 용철: 맹만식 쾌석의 부: 이용 봉을: 이광래 기자갑: 송재로	동 모: 김복진 용순: 오애엽 동 모: 조훈해 촌노인: 전일걸 기자을: 박상익	효과: 효과반
23	1936.7.11(토) 21:30~?	<우정> 1장 카이제르 작	유치진	유아나: 김영주 요르게: 최봉척	유안: 이용 노복: 신태선	효과: 이운곡
24	1936.9.14(월) 20:30~21:15 (45분)	<뒤집혀진 삼각형> 1장 이해남 작	이운곡	영순: 김영옥 어머니: 김복진 정애: 장순옥	화순: 김덕조 춘금: 원정희 하녀: 채희엽	효과: 이종일
25	1936.10.18(일) 20:55~?	<춘향전> 이별 장면 유치진 각색	유치진	성춘향: 김영옥 향단: 유정임 이몽룡: 김일영 사령: 유장순	월매: 김복진 이웃과부: 박형숙 방자: 이익	효과: 이운곡
26	1936.11.21(일) 21:00~22:00 (60분)	<춘향전> 옥중 장면 유치진 각색	이운곡	성춘향: 김영옥 월매: 김복진 허주사: 이익 옥사정 을: 차일광 옥사정 정: 태백 사령: 성광익	이몽룡: 김일영 향단: 유정임 옥사정 갑: 맹만식 옥사정 병: 이구영 옥사정 무: 김처음	효과: 이건일
27	1937.3.7(일) 20:30~21:05	<형제> 제 4막	이준규	지로나모: 김일영 주점 매담: 김복진	찰노: 이용 주객(갑): 이구영	음악, 효과

	(35분)			주객(을): 성광익 경관: 김명	주객(병) 정용서	송진혁
28	1937.4.25(일) 21:00~21:30 (30분)	<카슈사> 제 1장 톨스토이 작	이준규	카슈사: 김영옥 네프류도프: 이용 첫째숙모: 강정애 둘째숙모: 김복진	늙은하녀: 이숙경 젊은하녀: 장영순 티훈할아범: 이백 농민: 이상용	효과: 백철민
29	1937.6.9(수) 20:30~21:00 (30분)	<자매> 제 3막 유치진 작	이준규	김은호: 김일영 윤집(장녀): 박형숙 김영도: 박상익 할아범: 성광익	조씨: 김복진 정숙(차녀): 김연 실 강주사: 이용	효과: 이백산
30	1938.2.28(월) 20:25~21:05 (40분)	<눈먼 동생> 슈트스라 작				

<부록 2> 극예술연구회의 무대극과 라디오드라마의 관련 양상

공연 회차	작품명	원작/번역(안)	무대공연 일시	연출	방송 일시	방송 내용	지휘	방송 시기
2	관대한 애인	어빙 작 장기제 역	1932.6.28~30	홍해성	1935.9.7(토)	전 1막 40분	유치진	공연 이후
3	우정	카이제르 서향석 역	1933.2.9~10	유치진	1933.2.14(화)	전 1장	유치진	공연 직후
					1936.7.11(토)	1장	유치진	공연 이후
5	버드나무 선 동리의 풍경	유치진 작	1933.11.28~30	유치진	1934.6.17(일)	1경 60분	홍해성	공연 이후
5	베니스의 상인	세익스피어 정인섭 역	1933.11.28~30	유치진	1933.12.3(일)	법정 장면 30분	유치진	공연 직후
					1936.4.23(목)	법정 장면 40분	유치진	공연 이후
6	인형의 집	입센 작 박용철 역	1934.4.18~19	홍해성	1936.5.23(토)	3막 40분	유치진	공연 이후
자선	홍발	르나르 작 이현구 역	1934.9.6~7	홍해성	1934.9.16(일)	50분	홍해성	공연 직후
7	영화원	체홉 작 함대훈 역	1934.12.7~8	홍해성	1935.1.10(목) ~12(토) 3일	전막 (연속) 총 145분	홍해성	공연 직후
-	춘희	두마 피스 작 이현구 각색	1935.4 (예정)	홍해성	1935.4.22(월) ~24(수) 3일	전 4막 (연속) 총 145분	홍해성	공연 불가
8	제사	유치진 작	1935.11.19~20	유치진	1935.12.2(월)	1장 45분	유치진	공연 직후
8	작가생활보	쿠리톨린 작 이현구 번역	1935.11.19~20	유치진	1936.1.24(금)	전 1장 40분	유치진	공연 이후

9	승자와 패자	폴즈위디 작 장기제 번역	1936.2.28~3.2	홍해성	1934.11.11(일)	전 3경 60분	홍해성	공연 이전
9	무료치병술	이무영 작	1936.2.28~3.2	유치진	1936.3.22(일)	1장 45분	유치진	공연 직후
10	어머니	이서향 작	1936.4.11~12	유치진	1936.2.23(일)	1장 30분	유치진	공연 이전
11	자매	유치진 작	1936.5.29~31	유치진	1937.6.9(수)	제 3막 30분	이준규	공연 이후
12	춘향전	유치진 각색	1936.9.29~30	유치진	1936.10.18(일)	이별 장면	유치진	공연 직후
					1936.11.21(일)	육중 장면 60분	이운곡	공연 이후
16	카츄샤	톨스토이 작 함대훈 편극	1937.4.10~11	홍해성	1934.2.19(월) ~22(목) 4일	<부활> 총 165분	홍해성	공연 이전
					1937.4.25(일)	<카츄샤> 30분	이준규	공연 직후
연극 경연	눈먼 동생	슈릿츠라 작 유치진 번안	1938.2.11~14	?	1938.2.28(월)	40분	?	공연 직후

Abstract

Drama, Record, and Radio : A Study on the Mass Media Drama of *Geokyeon*

Seo, Jae-kil

In this paper, I examine the relationship between stage drama and ‘mass media drama’ of *Geokyeon* (劇研), focusing on the repertories of radio drama and phonograph record drama. For the further understanding of the drama art movement by *Geokyeon*, it is necessary to analyze the mass media drama such as radio drama, phonograph drama and the stage drama as well.

The repertories of radio drama by *Geokyeon* consist of the translated(adopted) dramas, created dramas, and traditional dramas just like stage dramas, with various forms such as selection of a one-act dramas or multi-act dramas and serial radio dramas. Their participation in radio drama broadcasting means the attempt to make the most use of radio media for the stage of their drama art movement. Even though the recording stopped just for one time, the phonograph record dramas of *Geokyeon* are extremely valuable auditory materials for the studies of *Geokyeon* and modern Korean drama for checking the real performances of *Geokyeon*. Especially, the phonograph record dramas are very useful to understand the characteristics of the acting and direction of stage dramas of *Geokyeon*, and to analogize the aesthetics of radio dramas in those days.

Mass media drama of *Geokyeon* contributed to modern Korean drama by creating of new ‘stage’ and the formation of the regular programming and hearing habits of radio drama. But their tries leave some problems such as the lack of scripts only for radio drama and propensity to stage drama repertory etc.



Key words : *Geokyeon*, mass media drama, radio drama, phonograph drama,  
Geongseong Broadcasting Station, JODK

접 수 일 : 2007년 8월 30일

심사기간 : 2007년 9월 1일~15일

계재결정 : 2007년 9월 15일