



# 무명시절의 기억은 어째서 더 생생한 것일까

이영미

대중예술연구자

## 엣그제의 자료도 ‘고고학’ 하듯 발굴해야 하는 대중예술 분야

한국문화예술위원회(이하 ‘예술위원회’)의 사업으로 한국예술연구소가 ‘한국 근현대예술사 구술채록 사업’을 구상할 때부터 대중예술 분야의 구술채록에 대한 기대는 남달랐다.

사실 대중예술은 문예진흥원 시절부터 예술위원회에서 관심을 두지 않아온 분야이다. 어찌 보면 ‘대중예술’이라는 분류 혹은 명명법에서부터 이는 짐작할 수 있다. 이른바 본격 예술이라 지칭되는 분야는 문학, 미술, 음악 등으로 분야를 세분했지만, 영화, 만화, 공연 예술(대중극, 악극), 방송예술 등은 모두 한꺼번에 묶여 그저 ‘대중예술’로 뭉뚱그려졌기 때문이다. 그런 점에서 이 사업에 대중예술 분야가 포함된 것만으로도 다소 이례적이라는 생각을 하게 했을 수 있다.

그러나 바로 이 점이야말로 대중예술 분야의 구술채록에 대한 기대가 남다른 지점이기도 하다. 분명히 예술로 존재하면서도 오랫동안 예술로 취급받지 못한 탓에, 제대로 된 기록이 매우 부실했다. 그나마 진흥을 위한 공공기관이 따로 설립된 영화 분야는 덜하지만,

그 외의 기록은 ‘형편무인’ 지정이었다. 대중문화 평론가 신현준이 1960, 70년대 대중음악사의 한 흐름을 정리해낸 자신의 책 제목에서 ‘고고학’이라는 표현을 썼듯이(〈한국 팝의 고고학〉), 불과 40, 50년 전의 사실들을 마치 고고학을 하는 느낌으로 발굴해내야만 하는 것이 이 분야 연구의 실정이다. 따라서 대중예술 분야의 구술은 시작부터, 이것이야말로 역사 서술을 위한 가장 중요한 자료조사라는 생각을 하지 않을 수 없었고, 이 사업에 대한 기대는 다른 분야에 비해 훨씬 큰 것일 수밖에 없었다.

민중예술 분야의 구술도 마찬가지로 상황이었다. 예술위원회의 구술채록 사업의 성과가 주목을 받기 시작하면서 여기저기에서 구술 관련 프로젝트가 생기기 시작했고, 그 중 민중예술 관련 구술 프로젝트는 필자가 주도하게 되었다. 하나는 민주화운동기념사업회의 민중가요 데이터베이스 사업으로, 비합법음반과 악보집 등으로밖에 확인할 수 없는 민중가요의 흔적들을 모아 디지털화하고 정리하는 사업이다. 이 중 예산이 허락되는 한에서, 민중가요 비합법음반을 제작하는 데에 주도적으로 참가한 사람들에게 그 음반과 당시의 활동상황에 대한 구술을 채록하고, 이에 근거하여 제작연도·참가자 등 기본사항을 정리해 놓는 일이 포함되었다.

다른 하나는 필자의 개인 연구로, 1970년대부터 1983년까지의 마당극 중 아직 공식적으로 출간되지 않은 희곡(혹은 작품 개요를 적은 메모)을 모으고, 작품 창작을 주도한 사람을 찾아 구술을 받아 채록하고, 이를 바탕으로 작품에 대한 해제를 작성하는 일이다.

이러한 민중예술 분야의 작품과 사건들은 그리 멀지 않은 과거의 것이지만, 민중예술의 특성상 공식적 기록은 거의 남아 있지 않다. 민중가요의 비합법음반을 모아놓은 자료실도 없거니와(개인이 운영하는 인터넷 사이트가 한두 곳 있을 뿐이다), 제작연도와 각 노래의 창작자, 편곡자, 가창자와 연주자 등에 대한 기본사항이 남아 있지 않다. 마당극 역시 그러하다. 주로 필사본의 형태로 존재하는 미출간된 희곡들은 상당수가 공연성이 강한 창작탈춤 계열이라, 상세한 설명이 덧붙지 않으면 희곡만으로는 공연이 어떻게 이루어졌는지 짐작조차 하기 힘든데, 정작 대본에는 주도적 창작자의 이름조차 기록되어 있지 않다. 작품에 대한 기록이 이 정도이니, 활동에 대한 기록은 더욱 말할 것도 없다. 따라서 이 분야의 구술은, 그야말로 주요 작품적 성과에 대한 기록물들을 모



방송극작가이자 작사가 유호 선생

오고, 그에 관련된 창작자들을 찾아 확인하고, 그들의 구술을 통해 당시 활동 상황과 공연 상황 등에 대한 최소한의 기록을 남겨놓는, 그야말로 기초적인 일을 하는 것이라고 할 수 있다. 이는 구술채록으로밖에 해결할 수 없는 일이니, 그에 대한 기대는 높을 수밖에 없다.

#### **이름만 들어도 알 만한 원로 대중예술인, 한운사, 유호, 반야월, 최창봉**

한국 근현대예술사 구술채록 사업과 민중예술 관련 프로젝트, 이 두 사업의 성격이 다른 만큼 필자가 만난 구술자도 매우 다른 부류였다.

한국 근현대예술사 구술채록 사업에서 만난 구술자는, 그야말로 이름만 들어도 알 만한 각 분야의 원로로 모두 80대의 고령자였다.

한운사와 유호는 1960년대를 대표하는 방송극작가이자 작사가였다. 둘 다 1920년대 전반기에 태어났다는 공통점이 있으나, 이것 말고는 매우 대조적인 사람이었다. 한운사는 <현해탄은 알고 있다>, <남과 북>을 비롯한 사회성이 강한 드라마를 주로 집필하고 자신의 드라마의 주제가의 작사를 한 인물인 반면에, 유호는 대중가요 <비 내리는 고모령>, <맨발의 청춘>, <님은 먼 곳에> 등의 명가사를 남기고, 방송극에서는 주로 코믹한 드라마로 재능을 보였다.



대중가요 작사가 반야월 선생

원로 대중가요 작사가인 반야월은 식민지시대 진방남이라는 예명의 가수로 출발하여, 해방 후 '남대문악극단' 단장을 거쳐 1950년대부터 반야월이라는 예명으로 본격적인 작사가로 활동한 사람이다.

한편 최창봉은, 연극에서 출발하여 방송 연출자가 되었지만, 그보다는 문화 방송, 동아방송, KBS TV 방송국 설립을 주도하고 KBS를 한국방송공사로 만드는 등, 방송국 세팅 작업을 가장 많이 한 원로 방송인이다. 또한 한국문화예술진흥원(현 한국문화예술위원회)의 초창기의 틀을 만든 사람이기도 하다.

이들의 구술은 모두 5회를 기본으로 하였고, 반야월은 무려 7회에 걸친 긴 인터뷰가 진행되었다. 이외에 필자는 대중가요 작곡자 손석우의 구술채록 현장에 5회 모두 참석했고, 국악인 이은관의 구술에서는 연극 분야 구술채록의 공동채록자로 참가하였으며, 1950년대 명동을 탐구하는 구술에도 참여하였다.

### 인물보다는 음반과 대본이 중심이 되는 민중예술

그에 비해 민중예술 분야는 사정이 달랐다. 우선 구술채록 사업의 주요 대상이, 인물이 아니라 작품(비합법음반 혹은 공연대본)이었다. 즉 남아 있는 물건을 수집, 정리하는 것이 사업의 기본 틀이었고, 구술채록은 이 정리 작업의 일부분

을 차지하는 것이었다. 그나마 작품을 찾는 일은, 필자가 보관하고 있거나 주변에 소장자가 있었으므로 그리 어렵지 않게 해결되었으나, 구술자를 탐문하는 일, 창작자를 수소문해서 찾는 것은 그리 쉬운 일이 아니었다. 때로는 구술자를 찾을 수 없어서 구술을 포기하는 사례도 적지 않았으며, 어렵사리 만난 구술자의 해당 작품에 대한 기억이 매우 희미하여 의미 있는 구술을 이끌어내지 못한 경우도 많았다. 무엇보다도 이들 사업에서의 구술은, 건당 1회로 한정되어 있었다.

민중예술 분야의 구술자는 모두 40, 50대로 비교적 젊으며, 필자와 개인적으로 친분이 있는 사이였다. 민중가요 관련자로는 1980년대 노래모임 ‘새벽’을 이끌었던 문승현과 표신증을 함께 만났고, ‘민요연구회’를 이끌었던 유인렬과 조용호를 함께 만났다. 문승현은 〈이 산하에〉, 〈그날이 오면〉 등을 만든 작곡가이며, 표신증은 ‘새벽’에서 노래 공연의 전형을 창출한 이다. 또한 유인렬은 민요연구회를 창립했으며, 조용호는 민요연구회에서 소리꾼으로 활동했던 이다.

마당극 관련 사업에서는, 채희완, 황선진, 박우섭, 김봉준, 조정만, 김영철 등을 만났다. 채희완과 황선진은 서울대 탈춤반에서 활동했던 사람으로, 특히 채희완은 1970년 서울대 탈춤반을 처음 만들면서 1970년대 대학 탈춤 붐을 일으킨 탈춤운동의 창시자이다. 박우섭은 서울대 연극반 출신으로 1970년대 말과 1980년대 초 연우무대에서 활동하였고, 김봉준은 홍익대 탈춤반에서 활동한 후 1980년대 현장미술운동을 주창하는 미술패 ‘두렁’을 만들고 이끈, 민중미술계의 대표적인 미술인이다. 조정만과 김영철은 각각 서울대 농악반, 서강대 탈춤반 출신이다. 마당극 관련 사업은 현재에도 진행 중이며, 이후 더 많은 사람을 만날 예정이다.

그러면 근현대예술 구술채록 사업과 민중예술 구술 사업을 진행하며 필자가 느낀 각각의 특성과 한계를 비교하여 정리해보도록 하겠다.

### 원로 예술인들과의 만남은 쉽지 않았다

원로 예술인들의 구술채록에서 힘든 대목은 대략 세 가지이다.

첫째는 예습, 즉 인터뷰에 이르기까지 구술자에 대해 연구하는 과정이다. 방송극과 대중가요 분야는 선행연구가 매우 취약하다. 대중가요는 필자가 쓴 개괄적 통사가 하나 있을 뿐이며, 방송극은 그나마 개괄적 통사조차 정리되어 있

지 않은 상황이다. 각 시대에 대한 세분화된 연구는 이제 막 시작하는 중이었다. 따라서 각 구술자가 어떤 작품들을 써왔는지에 대한 기초적인 작품 목록을 만들고, 작품 경향을 대략적으로나마 파악하는, 그야말로 기초적인 연구에도 상당한 시간이 걸렸다. 구술자의 인생 궤적을 파악하여 대강의 인터뷰 노선도를 짜고, 중요하다고 판단되는 대목을 포착하여 적절한 질문으로 예각화시키는 것까지는, 상당한 시간을 요하는 일이었다.

둘째는 필자와 큰 세대 차이를 보이는 구술자와 처음 대면하여 친화감을 형성하는 일이다. 네 명의 구술자 중, 두 명은 구술 수락 과정이 쉬웠고, 두 명은 수락까지의 과정이 지난했다. 하지만 일단 구술에 들어서고 나서는 그 차이가 그다지 두드러지지 않았다. 어느 쪽이든 필자와는 30, 40년의 연배 차이가 있었고, 그것 자체가 큰 벽으로 느껴졌다. 30, 40년이나 어린 연구자에게 자신의 삶을 내보이는 것이 결코 쉽지 않을 것임이 분명했다. 이를 뛰어넘는 것은, 결국 구술자가 기대하는 이상의 예습으로 ‘나는 당신의 예상보다 당신과 당신의 시대에 대해 아는 바가 많고, 알고자 하는 적극적이고 성실한 태도를 가지고 있다’는 것을 증명해 보이는 수밖에 없다. 따라서 1, 2회의 인터뷰 때 구술자를 약간이나마 감동시킬 수 있는 것을 준비해간 것이 효과적이었다. 가령 한운사나 유희의 경우는 구술자 자신이 파악하고 있는 것보다 훨씬 많은 창작작품 목록을 만들어가지고 가는 것, 특히 유희의 경우 일본 유학 시절 미술학교에 대한 기록이나 구술자도 잊고 있던 작품집을 찾아가지고 간 것이 주효했다. 반야월의 경우 청소년 시절에 관람했다는 〈앵야라차 행진곡〉의 희곡을 복사해 드리는 것, 최창봉의 경우 동향 출신의 대중가요 작사자 유도순의 노래들, 특히 그의 추억 속에 있는 〈통군정의 노래〉 등을 옛 음원으로 복사해 드리는 것 등이 필자가 할 수 있는 일이었다. 이 과정을 거친 대부분의 구술자들은, 3회 때에 가면 친화감이 완전히 무르익는 느낌을 주었다.

세번째 어려움은, 구술자의 말을 알아듣고 맞장구를 치는 일이었다. 다행히도 필자가 맡은 구술자는 모두 언어를 다루는 사람들이어서인지 말로 자신의 경험과 생각을 정리하는 것에 능숙했다. 오히려 이들은 자신의 흐름을 끊고 다른 질문을 던지는 것을 좋아하지 않았고, 자신이 예정한 방향으로 끈질기게 이야기를 몰고가는 경향이 있었다. 따라서 이야기를 이어가는 것이 덜 힘들었던 반면, 수많은 이야기에 적절하게 맞장구를 치는 일은 쉽지 않았다. 특히 고령의

구술자들은 주로 고유명사(지명, 인명, 작품명 등)나 오랫동안 쓰지 않은 전문 용어를 기억하는 것을 힘들어했는데, 그럴 때 시대에 대한 상식을 바탕으로 구술자가 기억해내고 싶어 하는 고유명사나 용어를 알려주는 일이 필요했다. 예컨대 구술자가 “거 있잖아. 극단이 순회공연을 가면 그, 뭐냐, 그걸 하거든.” 하고 더듬으면 ‘마찌마와리’를 이야기하려는 것임을 빨리 알아듣고 대답해드리고, 1950년대를 이야기하면서 “거, 노래 잘하는 성악가, 거 누구냐...” 하시면 “테너 임만섭이요?” 하고 대꾸해드리는 식이다. 사소한 막힘은 구술의 흐름을 뻑뻑하게 만드는데, 필자가 맡은 분들처럼 말을 잘하는 구술자들의 경우는 특히 막힌 말의 물꼬를 터드리는 것이 중요하다. 풍부한 이야기가 나오도록 (그 분들이 쓰는 용어로) 그 시대의 다양한 이야기를 수다 떨듯 유도하는 일이 필요했고, 그것은 결국 그 시대 예술사적 지식을 총동원하고 그 시대의 용어(예컨대, ‘왜정 때’, ‘동란 때’처럼 요즘에는 거의 쓰지 않는 말을 구사하는 것에서부터)로 맞장구를 칠 수 있어야 가능한데, 이것이 참 쉽지 않은 일이었다.

### 그 시대의 문화사적 풍경과 구술자 자체에 더 큰 매력을 느끼게 되다

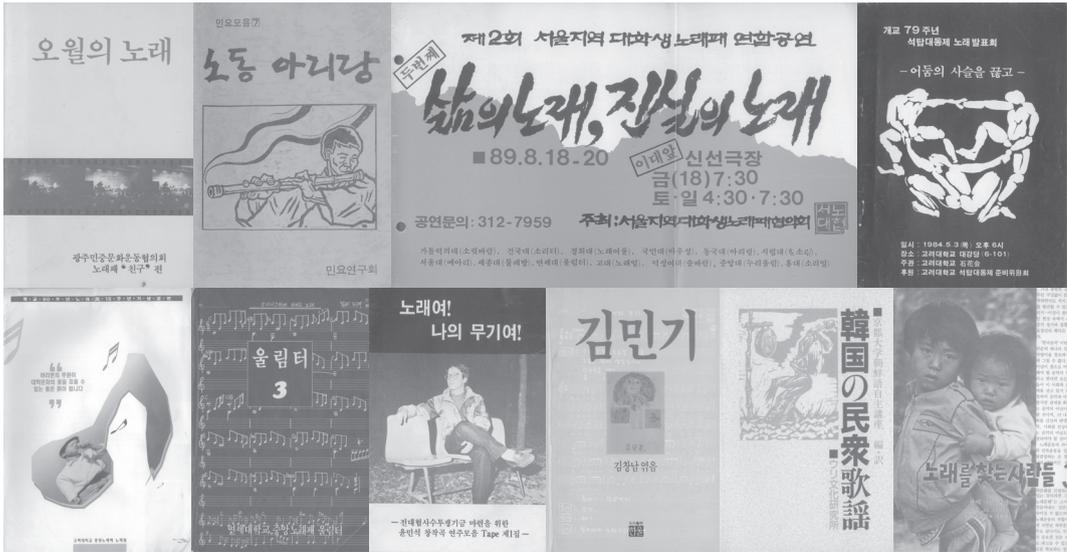
누구나 그러했겠지만 사료가 태부족이라 느꼈던 분야에서는 더욱이나, 구술자로부터 당시의 예술사적 사건과 정보를 더 많이 얻어내고자 하는 태도로 임하게 된다. 심하게 말하면 ‘약탈적 자료 수집자’의 태도를 가지고 있었다고 해도 과언이 아니다. 그리고 이러한 목적이 어느 정도 달성되는 것도 사실이었다. 구술자 간에 편차가 다소 있기는 하지만, 상당히 흥미로운, 여태껏 전혀 알려지지 않았던 사실에 대한 진술들이, 전혀 예상하지 않은 데에서 튀어나왔다. 한운사와 유호의 구술로 알아낸 해방 직후의 몇몇 방송극 프로그램, 최창봉이 구술해준 해방 직후 좌익 계열 연극 공연의 양상, 텔레비전 방송극이 시작하면서 영화적 경험이 도입된 경로, 반야월이 들려준 1940년대 악극에 대한 이야기는, 어디에서도 확인하기 힘든 귀한 사료라고 할 수 있다.

하지만 채록연구를 몇 번 거듭하면 할수록, 필자의 흥미는 이러한 파편적인 예술사적 사실에서 점점 그들이 살았던 시대의 문화사적 풍경과 구술자 자체로 기울고 있다. 사실 예술사를 서술하는 작업이란, 사건에 대한 단편적 지식들을 상상하게 나열하는 것이 아니라, 단편적 지식을 바탕으로 당대 인간들이 살아 움직이고 활동했던 양상과 그때의 분위기를 입체적으로 재구성하는 일이

다. 즉 사건과 사건을 연결하고 개념과 개념을 연결하는 작업이 아니라, 사료의 껍데기에 드러난 사건과 개념의 뒤편에 있는 문화사·생활사의 풍경을 그려내는 일이다. 그런데 이 점에 있어서는, 구술자가 인정받고 본격적인 활동을 하기 시작한 이후보다는, 그 이전, 특히 어린 시절과 청소년 시절, 활동을 시작하던 초창기의 이야기에 훨씬 더 생생하고 풍부한 것이 담겨 있었다. 본격적으로 ‘구술자의 시대’가 열린 이후에 대한 구술에서는 문화사·생활사의 맥락이 약화되고, 대신 구술자 자신이 주인공이 되는 일종의 무용담으로 바뀐다. 반면 구술자 자신이 세상의 주인공이 되기 이전에 관찰자 혹은 방랑자로서 겪었던 이야기는 매우 생생하고 풍부했다.

특히 이들 모두 비슷한 시대를 살아왔음에도 불구하고, 태어난 지역, 가정환경, 학력, 장르적 취향 등에 따라 매우 다른 문화사적 풍경을 보여준다는 점이 흥미로웠다. 즉 평북 기독교 집안의 부잣집 아들로 성장한 최창봉과, 역시 부잣집 아들이지만 서울 한복판에서 살았던 유호의 경험은 매우 다르고, 청주의 가난한 집에서 형제도 없이, 오로지 툭툭한 머리 하나를 키워가며 성장한 한운사나, 어릴 적부터 일을 해야만 먹고살 수 있었던 가난한 집 장남 반야월이 그려낸 문화사적 풍경은 매우 다른 것이었다. 1930, 40년대가 어떻게 이렇게 다르게 체험될 수 있을까 싶을 정도였다. 하지만 이것 모두 그 시대의 모습이었으며, 이러한 구술은 문화예술의 중층적 양상을 입체적으로 재구성해내는 데 아주 유용한 과정이라 할 수 있다.

한편, 구술을 하는 과정에서 파악하게 되는 구술자의 스타일도 필자에게는 매우 흥미로운 것이었다. 구술자들은 자신의 일생과 중요한 사건을 기억하고 서술하는 방식과 태도가 매우 달랐고, 그런 스타일이야말로 그들 자신의 모습 그대로였다. 마치 소설이나 드라마 대본을 쓰듯 장면장면을 구술하면서도 큰 구성을 잃지 않는 한운사, 디테일하고 섬세한 대목들을 잃지 않으면서 자신(혹은 자신의 기억)이 돋보이는 지점을 놓치지 않고 잡아내려 노력하는 반야월, 상식적으로 중요하다고 생각하는 사건이나 작품들에 대한 기억은 거의 갖고 있지 않으면서 때 시기 사소하고 유머러스한 국면들은 상세하게 기억하는 유호, 새로운 것에 대한 열정적 탐구와 적극적 실행력을 드러내며 큰 구도를 잡고 시원시원하게 이야기를 풀어나가는 최창봉. 이러한 구술 스타일은 모두 그 사람 자체였고, 그들의 작품(혹은 활동) 경향의 핵심을 보여주었다.



민중가요 관련 자료들

### 구술자와 채록 연구자의 경계에 서서

구술을 통해 얻어내는 성과가 그 시대 예술사·문화사·생활사를 그려내는 것, 그리고 구술자의 스타일을 입체적으로 파악하는 것임은 마당극과 민중가요 구술에서도 마찬가지였다. 특히 대부분의 구술자들이 필자와 최대 10년 연상의 선배들이며 1980년대 중후반에 상당히 자주 만났던(그러나 최근 10여 년간은 잘 만나지 못했던) 친근한 사람들이었는데, 필자가 20대에는 파악하지 못했던 성격과 특성이 한 번의 구술로 비교적 명확하게 파악되는 경험은 아주 흥미로운 것이었다.

한편 원로 예술인들의 구술과 상당히 다른 측면도 많았는데, 대부분은 구술자와 필자와의 관계 때문이었다. 가장 큰 차이는 채록 연구자인 필자가 마당극과 민중가요의 한복판에서 오랫동안 활동해왔다는 점에서 비롯되었다. 말하자면 필자는, 채록 연구자이지만 일반 연구자와는 다른 경험을 가진 사람이어서, 심하게 말하면 구술자와 연구자의 중간쯤 위치한 사람이라고 하는 편이 적확할 수도 있다. 애초에 이 사업을 구상한 것도, 마당극과 노래운동 활동에 대한 경험과 자료들을 내놓고 공유해야겠다는 생각 때문이었다. 이 분야는 마당극

과 노래운동을 경험하지 않은 연구자가 진입하기에는 사료와 기록이 너무 부실하고, 그것이 현재 연구의 진전을 가로막는 가장 큰 요인으로 보인다. 따라서 수많은 기억과 자료, 인맥 등을 확보하고 있는 필자가 해야 하는 일은 연구 이전의 단계, 즉 다른 연구자가 접근할 수 있는 사료를 많이 생산해주는 일이라고 판단했다. 기획 단계에서부터 상당히 구술자적 태도를 지니고 있었던 셈이다. 그리고 이 점은 장점으로 작용하기도 했고 단점으로 작용하기도 했다.

우선, 필자는 연구자로서 그 시대 문화사의 풍경에 대한 궁금증을 거의 갖고 있지 않았다. 이미 다 알고 있는 것이었기 때문이다. 이는 필자가 1930~1950년대를 파악할 때와는 전혀 다른 태도였다. 또한 이 대상과 시대가 생소한 연구자들이 궁금해하는 대목이 무엇인지 짐작하기가 힘들었다. 구술자 역시 시대 분위기나 대략적인 문화 운동의 흐름에 대해서는, 필자가 다 아는 것으로 치고 이야기를 전개했다. 이는 확실히 단점이었다. 기초적인 이야기나, 다른 연구자들이라면 궁금해했을 법한 이야기들은 거의 이끌어내지 못했던 것이다.

대신 개개의 구체적 사건과 사실에 대한 파악은 상당히 섬세하게 할 수 있었다. 문화사적 맥락에 대한 파악이 거의 되어 있는 상태였으므로, 마치 거의 다 맞추어가는 퍼즐에서 몇 개의 조각을 찾아내는 것처럼 비교적 구체적인 질문들을 던지고 이야기를 이끌어낼 수 있었다.

특히 연배 차이가 많이 나는 원로들과 달리 흥허물이 없는 사이여서, 작품에 대한 질문을 많이 던질 수 있었던 것도 수확이었다. 원로들과의 면담에서는, 작품에 대한 분석이나 평가가 다소 당돌하고 예의 없어 보일 수 있다는 우려가 있어 작품 내적인 이야기를 깊게 하기가 쉽지 않았고, 또 종종 그런 질문이 매우 방어적 답변으로 되돌아오는 경우가 많았다. 그에 비해 민중예술 분야의 구술자들은 (물론 개인 차이가 있었지만) 자신이 20대에 만들었던 작품의 결합에 대해서 잘 알고 있었고, 그 이야기를 하는 것을 그다지 두려워하지 않았다.

### 주도적으로 활동한 이들은 오히려 기억을 못한다?

또 하나, 마당극과 민중가요 구술 사업을 통해 새로 깨닫게 된 것은, 활동을 주도적으로 했던 사람과 기억을 잘 하는 사람이 꼭 일치하지는 않는다는 점이었다. 이는 그 시대, 그 사건을 이야기해줄 구술자가 거의 돌아가셔서 몇 분 남지 않은 원로들만 한정적으로 만날 수밖에 없었던, 근현대예술사 구술채록 사

업에서는 깨닫지 못했던 점이다. 마당극, 민중가요 구술 사업의 경우, 필자가 그 시대의 활동에 대해 많이 알고 있었기 때문에, 그에 비추어 구술자가 어느 정도로 상세하게 기억하고 있는지 가려볼 수 있었던 셈이다.

기획 단계에서는 상식적으로 그 시대에 가장 활동을 활발하게 한 사람, 주도적으로 빛났던 사람을 구술자로 선택하게 된다. 그러나 그들이 많은 활동을 했다고 해서 많은 기억을 가지고 있진 않았다. 오히려 활동을 열심히 했으면서도, 놀랄 만큼 그 시대의 기억을 적게 가지고 있는 사람들이 많았다. 예컨대 노래모임 ‘새벽’의 활동을 함께 했던 표신중과 필자는 다 기억하고 있는 사실들을, 정작 ‘새벽’을 이끌었던 문승현은 거의 기억하지 못했다. 심지어 어떤 구술자들은, 자신이 만든 비합법음반에 대해, 혹은 자신이 기획한 공연들에 대해, 아무런 기억도 갖고 있지 않아 채록 연구자를 난감하게 만들었다. 또 어떤 구술자는 아주 주관적인 방식으로만 특정 사건을 기억하고 있기도 했다. 그에 비해, 주도적인 활동을 하지 않았음에도 불구하고 자료를 꼼꼼하게 모아두면서 그 시대의 기억을 간직하고 있는 사람도 있었다. 아마도, 활동을 주도적으로 하는 사람들은, 현재에 충실하며 과거를 머릿속에 오래 담아두지 않는 속성이 있어서일 수도 있겠다는 생각이 들었다. 이러한 점은 원로들의 구술에서, 본격적인 활동을 하기 전의 일들을 더 생생하고 구체적이며 풍부하게 기억하는 양상과 통하는 대목이기도 하다.

그런 점에서 구술자의 선정이 꼭 유명 예술인, 혹은 예술사에 기록될 만한 사람들에 국한되는 기획 방식을 재고해볼 필요가 있다. 말하자면 1940, 50년대의 대중예술에 대한 구술에서도, 활동 당사자뿐 아니라 그들의 가족, 특히 자녀들이 해줄 수 있는 이야기가 있을 수 있다는 것이다. 외적 세계를 가리지 않고 흡수하여 기억하는 아이의 눈으로, 그 시대의 전혀 예상치 않은 측면이 보여지고 기억될 수도 있으니 말이다.

### 문헌기록과 구술기록의 갈등을 넘어

여러 건의 구술채록 연구를 하면서, 구술사라는 것이 무엇인가, 더 나아가 역사적 기록이란 것이 무엇인가 하는 생각을 다시 하게 된 것은 참으로 큰 수확이다. 구술을 내세우지 않은 수많은 문헌기록들도 결국은 구술과 기억을 통해 재구성된 경우가 많다는 점을 새삼 깨닫게 된 것이다. 예컨대 각 분야 대중예

술사에서 초기적 성과를 낸 사람들인 이영일, 황문평 등의 글에서는 문헌뿐 아니라 구술과 기억의 비중이란 매우 큰 것이었고, 필자가 정리한 마당극과 민중가요에 대한 글들 역시 그러하다.

이런 점에서 문헌기록과 구술기록을 두고 느끼는 갈등 역시 재고될 필요가 있다. 모든 기록은 사실을 재구성한 결과물이라고 보는 것이 타당하다. 문자로 기록하든, 기억을 구술하든 마찬가지다. 심지어 가장 객관적이라고 하는 신문조차 선택과 배제의 원칙에 따라 기술한다는 점을 생각하면, 모든 기록에 대한 비판적 접근은 필수적이라는 사실을, 이 구술채록 연구들을 진행하면서 새삼 생각하게 된 것이다.

앞으로 구술사의 방법과 경험이 이끌어낼 예술사 연구의 새로운 성과들이 기대된다.

글쓴이 **이영미** 1961년 서울에서 태어났다. 고려대학교와 동대학원에서 국어국문학을 전공했다. 대중예술과 연극에 대한 연구와 평론 활동을 하고 있다. 2004년부터 2007년까지 아르코예술정보관의 한국 근현대예술사 구술채록 사업에서 대중예술 부문의 채록연구를 해왔으며, 민주화운동기념사업회의 민중가요 데이터베이스 사업의 구술 사업을 총괄했다. 최근에는 초기 마당극의 창작자에 대한 구술채록을 진행하고 있다. 저서로 〈한국대중가요사〉, 〈이강백 희곡의 세계〉, 〈마당극 양식의 원리와 특성〉 등이 있다.