

빨발을 헤맸지만 가기는 간다

—나의 대중예술 연구

이영미*

1. 제 발로 대중서사학회를 찾아오던 시절
2. 대중예술 연구에 최적화된 나의 문화자본
3. 마당극운동과 노래운동을 통해 얻게 된 깨달음
 - 3-1. 기존 이론에 별 기대를 하지 않는다
 - 3-2. 예술은 행위이며 창작자만큼 중요한 주체는 수용자다
 - 3-3. 계층별 예술 취향 차이는 예상보다 매우 크다
 - 3-4. 동일 집단이라도 시기적 변화에 따라 취향이 변한다
 - 3-5. 양식과 이념, 예술적 관습과 세계전유방식
 - 3-6. 대중성이 나의 학문적 화두
4. 학술적으로 정리하다
 - 4-1. 마당극과 민중가요에 대한 정리
 - 4-2. 한국 대중가요 통사와 후속 작업들
 - 4-3. 어설픈 통사와 원론의 한 매듭 짓기, 그리고 후속 작업
5. 생각해 보니

국문초록

이 글은, 내가 대중예술 연구에 이르게 된 과정을 회고하는 글이다.

우선 어릴 적 문화적 환경과 대학 시절의 예술 관련 체험, 그리고 진보적 예술문화운동의 경험을 서술했다. 나는 1980년대부터 1990년대 초에 이르는 예술문화운동을 경험하면서 많은 학술적 아이디어와 태도를 습득하게 되었다. 그리고 이것들은 1990년대 말부터 본격화된 나의 대중예술 연구에서 독특한 연구방법론을 정립하는 데에 기초가 되었다.

* 대중예술 연구자

이 글은 나의 연구가 형성되고 발전되는 과정을 밝힘으로써, 대중예술 연구방법론에 대한 특별한 관심과 성찰을 유도한다.

(주제어: 이영미, 문화운동, 마당극, 민중가요, 대중성, 한국대중가요사, 신파성)

1. 제 발로 대중서사학회를 찾아오던 시절

민망할 정도로 영광스러운 대중서사학회 특강 초청을 받고 학회와의 인연이 언제부터였는지 더듬어보게 된다. 20세기에서 21세기로 넘어가던 즈음, 나는 한국예술종합학교 한국예술연구소의 책임연구원이었다. 1991년부터 거의 매년 내던 단행본 출간을 1998년 『한국대중가요사』를 계기로 잠시 중단하고 숨을 돌리고 있던 때다. 바쁘지 않은 건 아니었다. 20대부터 30대 초까지 경험하고 생각하던 것을 1990년대에 부지런히 책으로 써냈었다. 기존에 썼던 글 중 중요하다 싶은 것들을 묶은 평론집 2권, 대중서로 작성하고 쓴 연극개론서와 민중가요 개론서, 그리고 다시 학술서 성격의 희곡작가론, 2권의 마당극 관련 연구서, 그리고 대중가요사까지, 모두 8권을 내고 나니 너무 숨이 찼다.

뭔가 전환이 필요한 시점이었다. 연구소 일은 늘 바쁘게 돌아갔고 나는 『한국현대예술사대계』 총6권을 내는 큰 기획에 돌입해 있었지만 그건 나 혼자만의 작업은 아니다. 박사과정에 대해 완전히 마음을 접었던 30대 초중반에 “그 시간과 에너지로 책 10권쯤 쓰면 되지, 뭐!”라고 생각했는데, 8권을 내고 나니 권수를 세는 짓도 하지 않게 됐다. 내 연구도 새로운 모색을 해야 하는 때였다.

『한국대중가요사』를 쓰면서 앞으로는 주로 대중예술 관련 연구를 하게 되리라는 생각이 들었다. 이런 생각은 처음이었다. 1990년대 초까지

만 해도 대중예술은 내 여러 관심사 중의 하나일 뿐이었다. 주로 관심을 두고 있었던 마당극에 대해서는 두 권의 책을 냈으나 이미 마당극의 전성기는 지나버렸고, 민중가요 역시 마찬가지였다. 한국연극 전반이나 연극의 본질에 대한 연구도 흥미롭기는 했지만, 나만 할 수 있는 아주 특별한 것은 아니다 싶었다. 무엇보다도 엉성하게나마 대중가요 통사를 정리하고 나니, 이를 쓰며 확인한 각 시대의 주요 경향이 다른 장르에서도 발견될지 궁금증이 생겼고, 그래서 새로운 분야를 하나만 더 통사적으로 정리해보고 싶었다. 그러나 늘 그러하듯, 대중예술 연구란 지평선만 아득하고 발밑은 푹푹 빠져 한 걸음을 떼기 힘든 빨발 같다. 나처럼 이런 고민을 하는 사람이 없을까 둘러보다가 『대중문화이란 무엇인가?』¹⁾ 등 대중문화 여러 장르를 한 권씩의 책으로 묶어내고 있는 ‘대중문화연구회’란 모임이 있다는 것을 알게 됐다. 필자 면면을 살펴보니 아는 사람도 연결될 만한 끈도 찾아지지 않았는데, 어느 날 쉽게 끈이 잡혔다. 『한국현대예술사대계』 필자로 만나고 있던 정희모 선생님이 그 모임의 일원임을 알게 되었기 때문이다. 그렇게 모임을 이끌고 계시던 임성래 선생님을 만났고, 처음 참석한 회의는 ‘문학예술연구회’는 한국 학술진흥재단(한국연구재단의 전신)이 요구하는 학회의 성격으로 재편하는 방향전환을 결정하는 자리였다. ‘대중서사학회’의 출발이었다. 이렇게 나는 한국문학 연구자가 중심이 된 학계에 일원이 됐다. 대중서사 학회가 학회로서의 꼴을 갖추는 데에 쇠털같이 많은 시간과 엄청난 에너지를 아낌없이 갈아 넣으신 초대회장 임성래 선생님이 든든한 돌다리 가 되어 주셔서 여기까지 오게 된 셈인데, 이 자리를 빌어 깊은 감사를 드린다.

어쨌든 이곳은 그전에 내가 평론을 하고 연구를 해왔던 ‘동네’와는 아

1) 대중문화연구회 편, 『대중문화이란 무엇인가?』, 평민사, 1995.

주 다른 곳이었고, 나와 비슷한 경로로 연구자가 된 사람은 대중서사학회에서는 매우 드물다. 그런 점에서 이 자리에서 내가, 어떤 경험을 하면서 대중예술 연구자가 됐는지, 제도화된 예술 분야의 벽에 크게 구애 받지 않고 넘나들면서 활동하면서 어떤 학문적 아이디어를 얻었는지, 그것이 내 연구의 방법론으로 어떻게 이어졌는지 등에 대해 설명하는 것이, 동료 연구자들에게 아주 의미 없는 일은 아니다 싶다. 이야기하고 보니, 민망한 이 강의를 수락한 변명치고는 너무 긴 서두였다.

2. 대중예술 연구에 최적화된 나의 문화자본

기존 국문학계 풍토에서 보자면 이단이나 다를 바 없는 대중예술 연구를 하겠다고 나선 사람이라면, 누구나 대중예술을 남들보다 뜨겁게 즐겼던 경험을 갖고 있을 것이다. 청소년기에 가졌던 그 열정은 이 본격 문학 연구자가 되면서 묻어두게 되었겠지만 말이다. 나 역시 마찬가지니 이 이야기를 길게 늘어놓을 필요는 없겠으나, 이후 여러 분야를 넘나들게 된 독특함을 설명하기 위해서는 간략하게나마 어린 시절부터 대학 학부 때까지의 이야기를 할 필요가 있겠다. 한 마디로, 대중예술 연구와 관련된 내 문화자본에 대한 이야기다.

돌이켜 보건대 내 문화자본은 대중예술 연구에 꽤 유리했다고 보인다. 아버지는 부유하지 않은 낮은 직급의 공무원임에도 불구하고 식민지 후반기 공업학교 출신답게 새로운 기기에 대한 얼리어댕터 성향을 지녀 일찌감치 여러 기기를 사들였다. 일제 말에 축음기와 기타와 카메라를, 해방 후에 풍금을, KBS의 텔레비전 방송국 개국에 맞춰 수상기를 사들여 즐겼다. 덕분에 1961년생인 나는 아기 때부터 텔레비전을 보며

자랐다. 게다가 서울에서 살았으니 1960~70년대에 드라마와 쇼 등 오락 프로그램에서 강세를 보였던 TBC를 볼 수 있었다. 내 또래 중에 TBC '유호극장' 같은 1960년대 텔레비전 드라마나 〈용감한 린티〉 같은 미국 드라마를 재미있게 봤던 기억을 가진 경우가 매우 드문 것을 생각하면, 대중예술 연구자로서는 큰 행운이 아닐 수 없다. 다행히 우리 집 어른들은 텔레비전 시청을 제한하지 않았고, 나는 늘 수상기 앞에 붙어있는 '텔레비전 키즈'로 살 수 있었다.

4남매 중 셋째로 1970년대 초중반에 고등학생과 대학생이었던 언니와 오빠 덕분에, 〈쇼쇼쇼〉에서는 드문드문 나오는 초기 포크를 열 살도 되기 전부터 듣고 불렀다. 특히 오빠와 함께, 음반을 반복해 들으면서 노래의 '기타 코드를 따는' 것은 아주 재미있고 신나는 일이었다. 피아노도 기타도 연주할 줄 모르는데도 이후 노래운동 집단에 쉽게 어울리고 대중가요 연구에서 어설피게나마 음악 관련 이야기를 할 수 있었던 것은 이런 경험 덕분이다. 물론 노래에 대한 관심은 어릴 적부터 있었다. 합창대회 때마다 지휘를 했고 고등학교 내내 합창반 활동도 했다.

연극 경험도 남들보다 좀 일렀다. 대학생 언니를 따라 고1 때부터 연극을 보기 시작하여 고2 때부터는 언니 없이 혼자 혹은 친구와 보러 다녔고 특히 대학입시를 끝내고 입학 전까지 꽤 많은 연극을 봤다. 대학에 들어가자마자 고려대학교 극예술연구회(약칭 '고대극회')에 들어가 1년여 동안 연극을 했다. 이해하지 못하는 작품이 태반이었지만 허영기로 꾸역꾸역 본 10대 후반 시절의 관극 경험은 후에 연극평론을 할 때 큰 도움이 됐다. 순간적으로 바로 사라지는 공연예술 작품의 속성상 바로 그 시공간에 객석에 앉아있었다는 것이 무엇보다도 큰 자산이다.

가족들은 모두 이과였고 나 역시 사회보다는 과학을 좋아하는 성향이 었다. 어린 시절 독서 경험은 그리 풍부하지 않았고 특히 사회나 정치에

는 관심이 없어 대학 입학하자마자 구입한 『전환시대의 논리』가 정말 읽기 힘들었던 기억이 생생하다. 그에 비해 노래와 연극 등 몸으로 표현하는 공연예술에는 친근했다. 분석을 좋아하는 이과 성향에 공연예술 취향을 가졌다는 점에서, 나는 다소 독특한 국문과 학생이었다. 문학 계간지를 사면, 시와 소설이 아니라, 희곡과 문학평론을 먼저 읽는 취향이었으니 말이다.

대학 2학년부터 문학연구회라는 동아리 활동을 했다. ‘이념서클’로 분류되는 운동권 동아리였는데, 일반 이념서클들이 하는 사회과학 공부에다 백낙청, 염무웅, 김종철, 루카치, 하우저, 피셔 등의 책을 더 읽는 동아리였다. 사회과학 책을 꾸역꾸역 읽게 되었고, 무엇보다도 문학이론(혹은 예술이론)이 재미있다는 것을 알게 됐다. 문학이나 예술에 관심이 많으면서도 창작적 감수성보다 분석과 논리적 설명을 좋아하는 내 성향에 잘 맞는 동아리였던 셈이다. 국문과 공부도 재미있었다. 고등학교 시절 좋아했던 것은 고려가요였지만, 막상 대학에 들어와 보니 고소설이나 현대문학이 훨씬 재미있었고, 더 재미있는 것은 구비문학이었다. 특히 1980년대 초는 조동일의 연구성과가 최절정에 이른 때였고, 연구대상을 다소 건조한 문체로 도식적이지만 산뜻하게 정리해내는 조동일의 글을 보며 분석과 연구가 주는 재미를 깨우쳐갔다.

1983년 감옥과 노동현장으로 가는 친구들을 뒤로 하고 나는 대학원에 진학했다. 한때 친구들처럼 노동운동 투신을 고려했었지만 나빠진 건강과 예술문화에 대한 미련으로 포기했다. 나는 운동권의 사회과학 공부나 조직적 감각, 정치적 판단 등은 또래 동료들에 비해 뒤떨어져 어리바리하고, 예술문화에는 유달리 관심이 많은 다소 독특한 운동권 학생이었다. 특히 남들이 별로 진지하게 생각지 않는 노래와 연극에 관해 관심이 꽤 많았다. 나는 김민기의 노래에는 열광했지만 단순하고 계몽적인

〈해방가〉, 〈정의가〉 같은 노래가 영 재미없었고 그런 취향의 노래를 내 입으로 부르는 것에 익숙해지기까지 상당한 시간이 걸렸다. 1981~82년 운동권 학생들 사이에서 〈가자 가자(전진가)〉나 〈청산이 소리쳐 부르거든〉 같은 노래가 입에서 입으로 전해져 선풍적인 인기를 누릴 때 다들 그 비장함에 감동하고 즐겨 부르는 것에 그쳤지만, 나는 “왜 요즘 단조의 음울한, 러시아와 북유럽 분위기 노래가 유행할까?” 같은, 남들이 보기엔 희한한 궁금증을 갖고 있었다(정작 러시아나 북유럽 음악을 몇 곡 밖에 몰랐으면서 말이다).

그렇다고 노래나 연극에 대해 따로 공부했던 것은 아니었다. 고대극회를 그만두고 문학연구회와 국문과에서 공부하면서 공연예술에 대한 학습은 중단됐다. 그러나 1학년 말과 2학년 초에 본 〈노비문서〉(1979)와 〈녹두꽃〉(1980), 〈토선생전〉(1980) 등 마당극에서 받은 강렬한 느낌은 쉽사리 잊히지 않았다. 고대극회 활동에서 늘 목말랐던 진보적 예술활동이 어느 곳에선가 이루어지고 있음을 알 수 있었고, 나도 언젠가 그 활동을 가까이에서 접하고 비평과 연구자로 참여하고 싶다는 생각을 어렵듯이 갖고 있었다. 친구들과 달리 멀쩡하게 졸업하고 대학원을 간 것은 이런 욕망 때문이었을지도 모른다.

대학원 전공 선택을 두고 약간의 고민이 있었다. 현대문학 희곡, 현대문학 비평, 구비문학 셋을 놓고 고민하다 현대문학 비평 분야로 선택했다. 입학 전 겨울방학 동안 김윤식의 『한국근대문예비평사연구』²⁾을 읽으면서 1920년대 대중화논쟁이 흥미로워졌고 그것으로 논문을 쓰리라 마음먹었다. 마당극 등 진보적 예술문화운동에 대한 관심이, 논문에서도 1920~30년대 프로문학운동으로 이끌었으리라. 당시는 프로문학으로 논문을 쓰는 것이 쉽지 않은 분위기였는데, 지도교수인 김인환 선생님

2) 김윤식, 『한국근대문예비평사연구』, 일지사, 1976.

은 “외부 잡지 같은 곳에 쓰지 않고 석사논문으로만 쓰면, 내가 막아 줄 수 있다”고 허락하셨다. 프로문학 중에서 왜 하필 대중화논쟁이었을까. 지식인 중심의 프로문학이 노동대중과 만나는 일이야말로 가장 힘들면서도 본질적인 과제라는 생각을 하고 있었던 것 같다. 나중에 깨달은 것이긴 하지만, 나는 20대 초부터 대중화와 대중성에 관심을 갖고 있었던 모양이다. 노래와 연극 같은 대중적이고 ‘판따라스러운’ 영역에 끌린 성향 때문이었을 수도 있다. 남들보다 일찍 논문 주제를 잡았으니 4학기 만에 깔끔하게 논문을 끝냈다.

3. 미당극운동과 노래운동을 통해 얻게 된 깨달음

이제와 생각하니, 내 연구의 가장 큰 자산은 진보적 예술문화운동의 최고 전성기를 경험한 것이었다 싶다. 대학 4학년(1982) 가을과 대학원 1학년(1983) 여름에 연극운동과 노래운동에 발을 들여놓았다. 1982년 극단 연우무대의 연극 〈멈춰 선 저 상여는 상주도 없다더냐〉를 보고 꽤 긴 관극평을 보낸 것을 계기로 연우무대에 입단했고(당시 연우무대는 합법적 극단으로는 유일하게 예술문화운동과 연계된 것으로 보이는 집단이었다), 1982년에 교지 『고대문화』 편집장인 친구의 청탁을 받고 민요·대중가요·민중가요를 비교하여 쓴 『민중과 노래』(‘박윤희’라는 후배의 이름으로 수록)라는 글을 보고 어렵게 수소문하여 찾아온 서울대 노래패 메아리 출신 문승현·김창남을 만났다. 이들은 대학 졸업 후 본격적인 노래운동을 계획하고 있었고 이때부터 준비된 모임은 1984년 최초의 노래운동 모임인 노래모임 새벽, 그리고 비평과 이론 관련 책자인 부정기간행물 『노래』로 결실을 보게 되었다. 이렇게 나는 노래운동의

첫 시작에 합류했다. 극회 활동을 그만두고 문학연구회 활동을 하면서 멈춰 있던 연극과 노래 분야에서의 활동이 이렇게 다시 시작되었다. 국문학 연구자임에도 불구하고 나는 지식인 취향의 본격문학·글문학이 아닌, 다양한 계층에게 수용되는 말문학을 내 분야로 삼게 됐다.

연극과 노래 두 분야를 모두 관심을 두는 것이 좀 버겁게 느껴져 조금 망설였지만 결국 두 분야에서 활동하게 됐다. 두 분야 모두 관심이 있었고, 당시 예술문화운동에서 마당극과 민중가요는 문학운동으로는 가까이 가기 힘든 이른바 ‘기층민중’이라 불리는 사람들에게까지 대중화할 가능성이 높은 분야로 부상하고 있었다. 내가 논문 주제로 선택한 ‘대중화논쟁’의 핵심적 문제의식과 직결되어 있음은 물론, 무엇보다도 개인적인 취향과 호기심이 발동하는 영역이었다. 되돌아보건대 두 분야의 활동을 오갔던 것은 힘들지만 좋은 경험이었다. 이론적 사고를 할 때 한 분야가 아니라 예술 전반의 보편성을 도외시하지 않는 폭넓은 시야와 문제의식을 갖게 해주었고(1980년대 진보적 예술계를 풍미한 리얼리즘론이 장편소설 중심이며 타 분야에 적용하기에는 타당하지 않다는 점을 상기해보자), 한 분야에서 생긴 깨달음과 아이디어를 다른 분야로 가져와 새롭게 발전시킬 수 있었다.

이미 나는 대학원 진학을 계기로 창작·공연이 아닌 비평·연구 활동이 나의 분야라고 못 박고 있었고, 그래서 이후 진보적 예술문화운동에서 활동하는 내내 그 이외의 일은 거의 하지 않았다. 대개 창작과 공연보다 논리나 글에서 우월한 사람들이 하게 되는 정책·조직·행정 관련 일도 거의 안 했다. 대신 창작하고 연습하고 논의하는 모임에 꾸준히 참석해 구경하고, 짬짬이 공연예술 기본기를 배우는 워크숍을 따라다녔고, 예술문화운동 관련 수련회에 따라다니며 창작하고 조직하는 사람들과 토론하고 놀았다. 공연 볼 때마다 객석에서 녹음을 하며 카세트테이프

와 팸플릿 등 자료를 모았다. 이런 활동은 한국예술연구소에 들어간 1994년 즈음까지 10년 이상 계속됐다. 특히 전국적으로 마당극 공연이 많아진 1988년 이후에는 공연 한 편을 보려고 부산과 광주까지 달려가는 것이 일상이었다. 마당극 단체 멤버들은 나를 평론가라기보다는 동료로 대해주었고, 관계자가 아니면 보기 힘든 공장 내부나 농촌 마을에서 이루어지는 공연들도 그들을 따라가서 구경할 수 있었다.

예술문화운동의 일원으로 살아온 10여 년은 예술연구의 관점과 태도, 사고의 실마리 등을 얻은 가장 중요한 시기였다. 그 시기는 한국의 진보적 예술운동이 최고조에 달한 전무후무한 시기였고 내가 있던 곳은 그 중에서도 가장 화려하고 다채로운 활동의 한복판이었다. 나중에 하게 된 생각이지만, 평생 논문을 써도 다 쓰지 못할 만큼의 많은 경험을 그때 했구나 싶다. 그러느라고 박사과정 진학은 과감히 포기했다. 공부의 장은 대학원이 아닌 다른 곳에 열려 있었고, 이미 석사과정 중에 『일제시대의 대중가요』³⁾ 등을 발표했고 가끔 원고료도 받으며 일상적으로 글을 쓰고 사는 글쟁이로 살아가고 있었기 때문이다. 당시 나는 노래운동 분야에서 첫 세대였고, 마당극운동에서는 3세대쯤에 속하지만 글쓰기를 전문으로 하는 사람은 거의 없었으니, 이에 관련한 글의 청탁이 심심찮게 들어왔다. 그러니 오로지 ‘증’을 따기 위해 거금과 엄청난 시간을 쓰는 것은 의미가 없다고 생각했다.

이 시기의 경험을 통해 얻게 된 문제의식과 관점, 태도 중에서 중요한 몇 가지를 이야기해보려고 한다.

3) 이영미, 『일제시대의 대중가요』, 김창남 외, 『노래』 1집, 실천문화사, 1984. (이영미, 『민족예술운동의 역사와 이론』, 한길사, 1991에 재수록되었다.)

3-1. 기존 이론에 별 기대를 하지 않는다

예나 지금이나 나는 기존 이론에 별 기대를 하지 않는다. 국내외 대가들이 만들어놓은 훌륭한 이론들이 가치 없다고 생각하는 것은 아니며 많은 부분에서 공부할 만하고 참고가 많이 되는 것도 사실이다. 하지만 기존 이론들을 읽으며 옳다고 느끼는 것 못잖게, 내가 접하는 예술들이 그 이론들에 전혀 맞지 않는다는 반감도 매우 강하다. 기존 이론에 현실이 맞지 않다면 현실이 부족하거나 초라한 것이 아니라 이론이 틀렸거나 보편타당성이 부족한 것이다(너무도 당연한 얘기 같지만, 사실 당시 예술문화운동에서는 실천이 부족하고 잘못됐다고 진단하는 경우가 더 많았다). 내가 접하는 예술의 현실과 기존 이론이 어긋나는 경험이 누적되면서 나는 그에 대한 기대를 별로 하지 않게 됐다. 당연히 특정 이론이 옳다고 전제하고 그 이론에 따라 현실 속의 예술을 분석하는 방식을 쓰는 것은 예나 지금이나 그리 내키지 않는다. 내 글에서 다른 사람의 이론이 잘 거론되지 않는 것은 내 게으름과 무지함 탓도 있지만 그에 대한 신뢰가 그리 크지 않기 때문이기도 하다.

다분히 시건방진 이런 태도는, 아마 내가 주로 관심을 두고 있던 예술들이 기존 이론들이 수립될 때 중요하게 취급되지 않았던 것들이기 때문일 것이다. 내가 관심을 두고 있던 마당극이나 노래는 ‘한국’의 ‘서민’들이 즐겨 향유하는 예술이며 음성언어로 전달되는 문학임에 비해, 흔히 기존의 멋진 예술이론들이 기초하고 있는 ‘서양의 ‘지식인’이 즐겨 향유하는 글문학(문자로 기록된 문학)과 미술 등이다.

마당극은 한국 현대연극사의 유일한 자생적 연극양식이다. 한국 근현대연극사를 통틀어 자생적인 양식은 20세기 초에 형성된 창극과 1970년대에 형성된 마당극, 단 둘뿐이다. 사실주의, 표현주의, 서사극, 부조리

극 등의 양식은 모두 근현대 서양에서 만들어지고 이론까지 정리되어 이론과 양식이 함께(때로는 이론이 먼저) 우리나라에 들어왔다. 따라서 우리는 늘 연극을 만들면서 서양의 이론과 전범에 맞추려는 태도를 지녀왔다. 그런데 마당극은 외래의 연극이론들과는 전혀 맞지 않았고, 이것이야말로 마당극이 수준 낮은 연극, 기본이 갖추어지지 못한 연극으로 오랫동안 폄훼된 이유이기도 하다. 나도 역시 20대 중반까지는 이러한 생각이었으나, 얼마 지나지 않아 마당극이라는 연극양식의 원리를 새롭게 설명하여 이론을 구축해야 한다고 생각하게 됐다. 학생 시절에 우러러보던, 탈춤을 서사극이나 고대 그리스 연극 등과 비교해 설명하는 조동일의 『탈춤의 역사와 원리』⁴⁾ 속의 고전적 저작들이 이즈음부터는 오류투성으로 보이기 시작했다.

마당극은 서양의 연극이론들과 맞지 않았던 것은 물론이거니와, 1980년대 후반부터 1990년대 전반까지 문학운동을 비롯한 예술문화운동 전반을 풍미한 리얼리즘론과도 잘 맞지 않았다. 단순한 기법·양식도, 그렇다고 세계관도 아닌 ‘예술방법으로서의 리얼리즘’이라고 수많은 논자가 이야기했지만, 그렇다고 해서 그것이 양식으로서의 사실주의와 완전히 무관한 것이라고 할 수는 없다. 때문에 리얼리즘론은 장편소설과 가장 잘 맞는 이론일 뿐이며, 사실주의가 그 중심에 놓이지 않거나 사실주의가 애초부터 가능하지 않은 수많은 예술에는 도대체 적용이 안 되는 이론이다. 시에서의 리얼리즘 문제가 늘 골칫거리인 것은 바로 그 때문이다. 마당극은 반사실주의 성향의 연극이지만, 한국의 사실주의 연극에서는 실종된 ‘리얼리즘 정신’을 구현한 가장 핵심적 흐름이라는 아이러니가 발생하는 것이다. 대표적인 당시 매우 진보적인 예술이었던 수많은 민중가요나 풍물 등을 과연 어떻게 리얼리즘론으로 설명할 수 있을

4) 조동일, 『탈춤의 역사와 원리』, 흥성사, 1978.

까? 리얼리즘 음악, 리얼리즘 건축, 리얼리즘 디자인, 리얼리즘 풍물, 이런 게 가능하기는 할까? 이런 질문을 던지며, 리얼리즘론이 기초한 인식 중심의 예술관이 옳지 않으며, 예술에서 인식만큼이나 감정, 질감, 취향 등이 결코 덜 중요하지 않다는 생각을 하게 됐다. 그래서 나는, 많은 진보적 예술운동 활동가들이 교과서처럼 여겼던 소련의 미학이론서인 『마르크스 레닌주의 미학의 기초』⁵⁾를 읽으면서 수없이 짜증을 내며 집어던졌다. 소비에트 예술이론만큼은 아니지만 대개의 예술·문학이론은 서양, 근대, 지식인, 그리고 글문학과 미술 중심이며, 전 세계의 다종다양한 예술·문학을 포괄적으로 설명할 수 있는 이론이 아니라는 점을, 이런 이론서들을 볼 때마다 계속 생각하게 되었고 답답증을 느꼈다.

심지어 국어국문학과에서 기본으로 가르치는 한국문학 개론서의 내용조차도, 이미 20대 중반부터 동의할 수 없었다. 1970년대의 연구성과를 바탕으로 정립된 국문학과와 한문학, 구비문학이란 범주 구분에 어떻게 동의할 수 있단 말인가. 이미 20세기 전반부터 존재해온 음성기록 혹은 영상기록의 형태의 수많은 문학(대중가요, 영화 등), 그림과 문자로 이루어진 만화 등은 어떻게 설명한단 말인가.⁶⁾ 나는 2020년대인 지금까지도 이들을 문학으로 포괄하여 서술한 새로운 한국문학 개론이 나오지 않고, 이를 연구하는 사람들도 그저 ‘문화’라는 말로 얼버무리는 태도 역시 불만이다.

내 태도가 이리했으니 나는 내 이론을 만들어야 했다. 남이 만들어놓은 언덕에 비비지 않고 그냥 처음부터 무언가를 설명하는 것이 글쟁이 초기부터 몸에 배어 버렸다. 『일제시대의 대중가요』를 쓰며, 트로트 양

5) 소연방아카데미 편, 『마르크스 레닌주의 미학의 기초』(총2권, 논장, 1988.

6) 이에 대해서는 2000년대 이후 몇 편의 글을 썼다. 이영미, 『글문학/말문학, 한국문학사의 새 판 짜기』, 천정환 외, 『문학사 이후의 문학사』, 푸른역사, 2013을 참고하기 바란다.

식의 핵심적 특징이 독특한 단조 5음계임을, 오로지 수십 곡의 대중가요를 계명창으로 불러보며 깨닫고 설명했듯이(물론 이는 많은 선배 대중음악인들이 다 알고 있던 사실이었을 터이나 내가 글을 쓰던 당시에 글로 남겨진 것이 없었다), 마당극의 연극 원리도, 심지어 더 나아가 예술의 본질에 대해서도 기존 이론과 통념의 바닥부터 의심하며 새롭게 설명해야 한다고 생각했다. 이렇게 새로 만들어내는 나의 이론이 높은 추상도와 복잡하고 정교한 체계를 갖춘 거장들의 멋진 이론에는 턱없이 미치지 못하는 유치한 수준일지라도, 하는 수 없다고 생각한다. 현실과 맞지 않는 이론을 옳다고 여기며 현실을 거기에 억지로 끼워 맞출 수는 없는 노릇이다.

3-2. 예술은 행위이며 창작자만큼 중요한 주체는 수용자다

공연되는 예술을 주로 다루다 보니 글문학·미술처럼 작품을 오로지 물건 형태로만 사고하는 관점이 크게 불편해졌다. 사전적으로는 예술은 활동과 그 산물이라고 정의하지만, 흔히 예술사나 미학에서 많은 연구가 이루어지는 것은 ‘산물’이 물건 형태로 남는 분야이다. 오래된 예술을 연구하기가 용이하기 때문일 것이다. 예술활동의 산물이 생산과 동시에 사라져버리고 그저 그 준비과정과 부차적인 기록만 남는 공연예술은 그만큼 연구 또한 쉽지 않다. 미술과 글문학은 수천 년 전 작품이 남아있지만, 공연예술은 불과 100년 전의 것을 연구하려 해도 고고학을 하듯 흔적을 모아서 당시 공연을 머릿속으로 재구성하는 시뮬레이션 과정을 거쳐야 한다. 이런 연구를 하다 보면 예술에서 작품이란 게 뭘까 하는 생각을 많이 하게 된다. 작품이란 창작행위의 결과물이며 수용행위를 일으키는 물질적 근거 혹은 흔적에 불과한 것 아닐까. 그렇다면 예술은

창작행위와 수용행위로 보아야 하며 작품은 행위의 연관성 속에서만 의미 있는 것이 아닐까 하는 생각들을 많이 하게 됐다.

창작-작품-수용이라는 선형적 틀로 단순하게 설명되지 않는 경우도 많았다. 구비문학에서 전승자는 수용자인 동시에 창작자이기도 하다. 이런 복잡함은 구비문학에서만 나타나는 것이 아니다. 예컨대 대중적인 노래와 대중적인 춤의 상당수는, 수용자가 스스로 그 작품을 자신의 몸으로 재현하는 방식으로 수용한다. 그것은 단지 눈과 귀를 통해 보거나 듣는 수용행위와는 완전히 다른 경험이다. 비단 이것뿐일까. 글문학을 입으로 낭송하는 방식의 수용, 유명한 그림을 모사하는 방식의 수용은 눈으로 읽고 보는 수용행위와는 매우 다르다. 혹은 창작자·공연자 이외의 수용자가 존재하지 않는 일기나 비공개 연극(관객 없이 공연되는 사이코드라마나 일부 교육연극처럼) 역시, 창작자가 아닌 사람에게 수용되는 창작·수용행위와는 상당히 다른 방식으로 설명되어야 마땅하다. 그런데 기존의 예술이론에서는, 이런 종류의 예술 행위는 거의 설명되지 않는다.

또한 공연예술에서는 수용자가 창작과 공연을 하는 사람의 바로 눈앞에 있다는 점이 본질적 특성이다. 이때 수용 행위가 즉각적으로 창작과 공연에 영향을 주며, 작품은 다소간의 변화를 겪는다. 공연예술에서는 동일한 작품일지라도 매 공연이 결코 동일하지 않으며, 수용자의 성격이나 공연이 놓인 맥락이 크게 달라지면 공연 자체가 상당히 다르게 진행되는 경우도 많다.

특히 예술 행위의 사회적 영향력을 중시하는 진보적 예술문화운동에서는 수용이 어떻게 이루어지는가를 예측하고 상상하는 것이 무엇보다도 중요하다. 공연예술 분야에서는 더욱 말할 것도 없다. 문학이나 미술 분야에서는 자신의 작품이 어떻게 수용되는지 그저 짐작만 하는 경우가

많지만, 공연예술에서는 공연하는 그 자리에서 바로 느낌으로 피드백이 이루어진다. 수용자야말로 창작자 못지않게 중요한 예술의 주체라는 점을 일찌감치 깨달은 것은 이 때문이다. 수용자를 중시하는 이런 태도는 후에 대중예술 연구에서 중요한 자산이 되었다. 손에 잡히지 않고 증명하기도 힘든 수용행위를 도대체 어떻게 설명해야 하는지에 대한 고민은 이때부터 시작했고, 대중예술을 본격적으로 연구할 즈음에는 나에겐 거의 닳고 닳은 질문거리가 되었다. 수용자가 어떤 마음으로 작품을 수용했는지 증거가 없고 심지어 수용자를 특정할 수도 없는데 어떻게 연구하느냐는 식의 근본적인 질문에 대해 그다지 크게 동요하지 않게 되었다.

3-3. 계층별 예술 취향 차이는 예상보다 매우 크다

이 시기 활동을 통해 계층별 예술 취향이 매우 다르다는 것을 뼈저리게 느꼈다. 흔히 세대에 따라 예술 취향의 차이가 있다는 것은 상식처럼 알고 있지만 계층과 학력 등 다른 변수에 따라 그 차이가 크게 나타나는 점에 대해서는 그리 심각하게 생각지 않았었다(아마 대중예술 분야의 능란한 창작자는 중요하게 인지하고 있었을 것으로 짐작되지만 적어도 예술문화운동 내에서는 그랬다). 이 시기 예술문화운동의 공연 분야 활동에서 계층의 예술 취향은 벽처럼 느껴졌고 이를 넘는 것이 아주 중요한 과제 중의 하나였다(당시에는 이 문제를 '취향'이라는 용어가 아닌, 민중성, 민중의 정서, 노동대중의 정서, 농민적 정서 등의 말로 설명했다). 비단 이때뿐이라. 1920~30년대와 해방 직후 등 진보적 예술문화운동에서도 대중화의 문제는 늘 난제 중의 난제였다. 물론 앞의 두 시기의 운동과 달리 1970년대부터 1990년대 중반까지 이어진 예술문화운동은 20년 이상의 긴 기간 동안 지속적으로 이루어졌기 때문에, 적어도 동일

계층 내에서의 대중화는 상당히 이루어진 상태였다는 차이가 있다.⁷⁾ 즉 1985년의 마당극 〈밥〉(임진택 연출)은 극장 공연과 순회공연으로 100회를 넘겼고, 적지 않은 민중가요들은 서울에서 만들어지기가 무섭게 제주도까지 삼시간에 퍼져나가며 많은 수용자의 열광적인 호응을 체험할 수 있었다. 그러나 대도시에 거주하는 고학력자인 대학생·지식인 안에서의 대중화를 넘어서서, 제조업 노동자와 농민, 혹은 저학력의 빈민들(당시 ‘기층민중’이라는 말로 지칭했다)에게까지 이들 작품이 흔쾌히 수용되는 일은 그리 쉽지 않았다. 지식인과 대학생 관중들을 뒤집어놓았던 마당극과 민중가요도 막상 노동자·농민들에게는 썰렁한 반응을 얻기 일쑤였다.

마당극은 양식의 형성기에서부터 기층민중을 관중으로 상정한 경우가 적지 않았고(본격적인 마당극의 출발점에 놓인 1973년 김지하 작·연출의 〈진오귀굿〉이 대표적이다), 1977~78년부터 노동자와의 공동창작, 노동자 대상의 탈춤·마당극 교육을 실천했고, 1988년부터는 노동자와 농민을 주 관중 대상으로 삼는 극단이 전국적으로 여러 개 생길 정도로 성과가 축적되었다. 그러나 계층의 벽을 넘는 과정은 그리 만만하고 쉬운 일이 아니었다. 그것은 흔히 생각하듯 형식이나 기법의 문제만은 아니다. 공장 경험, 농촌 경험이 없는 20대의 대졸자가, 노동자와 농민이 감정이입을 할 정도의 이야기·사건, 대사 어투, 몸 움직임과 표정 등을 만들어내고, 그들이 즐길 수 있을 정도의 형상화 방식과 적절한 템포 등을 갖추어 연출하기란 결코 쉬운 일이 아니다. 노동자·농민과의 협업 혹은 그들 대상의 예술교육은 그들의 예술취향을 파악하고 창작·공연

7) 이 세 시기의 대중화론과 그 실천에 대해서는 이영미, 『한국 근·현대 예술운동의 대중화론, 그 쟁점과 허실』, 『민족문화연구』 61호, 고려대학교 민족문화연구원, 2013에서 정리했다.

자의 몸으로 체득하는 가장 중요한 방법이었고, 1986~87년 즈음부터는 위장취업 방식의 ‘공활’(공장활동)을 단원들의 정규 훈련과정으로 넣는 극단들이 생겨났다.⁸⁾

1984년에 출발한 노래운동은 대중성이 강한 노래의 특성상 빠르게 성장했지만, 취향의 벽을 넘기는 훨씬 더 어려웠다. 대도시 중상류층에서 성장한 고학력의 20대 청년인 노래운동 활동가들이 좋아하는 노래는 기층민중이 별로 좋아하지 않았고, 기층민중이 좋아하는 노래는 활동가들에게 유치하게 느껴졌다. 심지어 거의 동일 집단이라 취급되는 대학생·지식인들이 좋아하는 민중가요 중에도 노래운동 활동가들에게는 못마땅한 노래가 적지 않았는데(대표적인 것이 군가를 연상시키는 행진곡풍의 노래다), 그래도 그 벽은 비교적 수월하게 극복되었다. 그러나 노동자·농민의 벽은 정말 넘기 힘들었고, 노래모임 새벽은 끝까지 그 벽을 넘지 못한 채 1988년 이후에는 (마치 1920년대 임화·김남천처럼) ‘노동자계급의 사상을 강조하며 현실 속 노동자의 취향을 평가절하하는 태도로 돌아섰다. 1988년 혜성처럼 등장한 김호철의 노래(〈파업가〉, 〈단결투쟁가〉 등)가 노동가요계를 휩쓴 것은 수요에 공급이 받쳐주지 못한 이런 공백 때문이었다. 김호철 역시 의사 형을 두고 청소년기부터 기타를 만진 20대 고학력자였지만, 한국체육대와 군악대 트럼펫 주자, 밤무대 악사, 제조업 노동자 등, 노래모임 새벽 활동가들과는 전혀 다른 경험을 가진 창작자였다.

마당극운동과 노래운동에서 이런 경험을 하면서 나는, 대중적인 예술

8) 동일한 작품에 대해 계층이 다른 관중의 반응 차이를 실증적으로 연구해보고 싶어서 쓴 글이 『연극 〈새날을 여는 사람들〉의 관객수용 태도에 관한 보고』, 『문예운동의 현단계』, 풀빛, 1989(이영미, 『민족예술운동의 역사와 이론』, 한길사, 1991에 재수록)이다. 각기 다른 시공간에서 공연된 연극의 실태를 녹음하여 그 관중 반응을 분석하고 노동자와 대학생 관중이 다른 반응을 보인다는 점을 분석했다.

에서 수용자의 취향 문제가 얼마나 중요한지 뼈저리게 깨달았다. 그 이전까지 뺨하고 유치하다고 무시했던 트로트 양식의 노래들에 대해 조금씩 마음을 열게 된 것도 이런 경험 덕분이다. 무엇보다도 또한 창작·공연자만이 아니라 연구자 역시 자신의 취향을 객관화하고 그 벽에 갇히지 않는 것이 중요하다는 점을 깨달았다. 연구자가 자신의 취향, 자신이 속한 고학력 지식인의 취향을 우월한 취향으로 여기고, 이에 논리적 설명을 부여하여 권위를 부여하는 일은 너무도 흔하다. 수많은 예술사와 예술이론 중 이로부터 자유로운 연구가 얼마나 될까. 대중예술 연구의 초창기에 당대 지식인 연구자 취향으로 취사선택된 작품이 먼저 거론되고 연구되었으며, 대중적이었으나 ‘히집해 보이는’ 작품은 거론하지 않았던 것도 같은 현상이라 할 수 있다(예컨대 1970년대의 대중가요에서는 김민기, 한대수, 신중현, 1960년대 영화에서는 김기영, 유현목, 이만희 등에서만 뽕뽕 돌 뿐, 나훈아나 하춘화, 심우섭 감독의 코미디 영화나 정창화 감독의 액션영화 같은 것은 잘 다루지 않는 식으로 말이다). 이후 대중예술 연구를 하면서 나는, 트로트를 싫어하고 포크를 좋아한다는 내 취향에 얽매어 트로트는 저열하며 포크는 우수하다고 평가하지 않으려 많이 노력했다(물론 그 결과가 충분하다고는 할 수 없지만). 1980년대 말쯤 내 글을 읽은 어떤 사회학과 대학원생이, 나처럼 계층별 취향 차이를 중요하게 보는 프랑스의 학자가 있다는 말을 해줬다. 브루디외라는 이름이었다. 정작 브루디외의 글을 읽은 것은 번역서가 나온 1990년대 중반이었다.

3-4. 동일 집단이라도 시기적 변화에 따라 취향이 변한다

예술 취향이 세대와 계층 등의 변수에 따라 다른 경향을 보인다는 것

은, 취향이 개인적인 것인 동시에 집단적 현상임을 말해준다. 그 집단의 취향이 시기의 변화에 따라 바뀐다는 점은 꽤 흥미로운 지점이었다. 계층의 취향을 뛰어넘는 일은 당시 활동가들이 과제로 생각하는 문제였다면, 시간적 추이에 따라 취향의 경향이 변화한다는 점을 생각하거나 이야기하는 사람은 당시 거의 없었다. 내가 이런 생각을 할 수 있었던 것은, 문학 전공자이면서 연극운동과 노래운동 양쪽에 모두 간여하고 있었기 때문이라 생각한다.

1985년 하반기에서 1986년 즈음으로 넘어가면서 뭔가 변화가 감지되었다. 늘 열광적이었던 마당극에 대한 반응이 확연히 시들해졌다. 〈밥〉처럼 계속 인기를 누린 작품이 없었던 것은 아니지만, 양적으로 다수를 차지하는 대학 마당극들에 대한 반응은 크게 떨어졌고 식상하게 느껴졌다. 대개 진보적 대학생의 사회인식을 도해해놓은 같은 인물들과 당위적으로 전개되는 사건을 설정하여 관중의 집단적 인식을 확인하고 정서를 강력하게 결집하는 효과를 발휘했던 작품들이 그랬다. 이에 따라 20대 중반의 젊은 논자들이 마당극을 강도 높게 비판하고 연극운동이 리얼리즘 정신을 회복해야 한다는 주장이 나오기 제기되었다. 마당극운동이 시작된 이래 처음으로 제기된 근본적인 내부 비판이었다. 이 집단은 마당극이 아닌 양식으로 만들어진 〈선봉에 서서〉(극단 천지연, 1986) 같은 사실주의적 경향이 강한 내놓아 자신들의 논의를 작품으로 실천하기도 했다.

이런 비판과 반성은 리얼리즘 정신을 회복한 마당극 작품이 생산되는 1987년 중반부터, 한편으로는 성취의 지점을 확인하는 방향으로 변화하는 흐름과, 마당극 양식과 그 안에 담긴 신명 등이 근본적으로 사상적 한계를 지닌다는 일종의 폐기론을 주장하는 흐름으로 갈라진다. 1986년에는 이 양자가 확연히 나뉘지 않은 상태였다.⁹⁾ 그런데 나는 1986년부

터 마당극 양식 자체의 문제가 아니라, 1986년에 달라진 수용자 대중의 정서 혹은 사회심리 때문에 생긴 현상이라는 생각이 들었다. 왜냐하면 민중가요에서 엇비슷한 현상이 감지되었기 때문이다. 1980년대 초중반 민중가요의 인기 경향은 빠른 템포의 행진곡(‘투쟁가’라 통칭되었다)이든 느린 템포의 선율적인 노래(‘서정가요’라 통칭되었다)든 간에, 정서적 선이 굵고 단순하며 비장함을 폭발적으로 분출하는 단조의 노래들이었다. 〈가자 가자〉, 〈임을 위한 행진곡〉, 〈청산이 소리쳐 부르거든〉, 〈타는 목마름으로〉 등이 대표적이다. 그런데 1985년을 지나면서 길이가 긴 곡이 유행하더니 급기야 〈그날이 오면〉(문승현 작사·작곡)처럼 감정적으로 꽤 절제된 비극성을 지닌 장조의 노래가 슬슬 떠올랐고, 추모곡으로서의 이례적일 정도로 애조를 걷어내고 담담하게 노래하는 1986년 〈벗이어 해방이 온다〉(이성지 작사·작곡)의 폭발적 인기로 일시적 경향이 아님이 확인되었다(물론 이는 대학생과 지식인 수용자에 국한하여 이야기하는 것이다. 두 곡은 기층민중에게는 인기 없는 곡이었다). 사유와 논리가 깃들 여지도 없이 격한 감정을 분출하듯 쏟아내는 작품에서, 감정을 좀 가라앉히고 절제하며 차분하고 펼쳐냄으로써 다소 복잡한 사유가 깃들 여지를 만들어내는 노래로 인기 경향이 바뀐 것이라는 생각이 든 것이다. 마침 문학에서도 1980년대 초 격한 절망과 슬픔의 감정을 토로하던 ‘시의 시대’가 끝나고 1980년대 중반을 넘어서면서 슬슬 소설과 논픽션 같은 산문적 장르가 떠오르기 시작했다. 이 세 분야의 인기 경향 변화가 한 덩어리로 느껴지기 시작했다. 내가 한 분야에서만 활동하지 않았기 때문에 여러 분야에서 나타나는 엇비슷한 변화가 한꺼번에 읽혔던 셈인데, 당시 나의 이런 생각은 공유할 사람이 없이 그저 혼자만

9) 이에 대한 내용은 이영미, 『마당극·리얼리즘·민족극』, 현대미학사, 1997의 IV·VI 장 참조.

갖고 있었다.

나는 이 변화가, 1980년 광주항쟁 직후의 절망과 분노, 단결과 투쟁의 당위성을 강하게 주장하는 것만으로도 감동이 솟아오르던 시기가 지나고, 1984년 이른바 '유화국면'을 지나 보내고 민주화운동의 새로운 방향 모색을 하느라 내부 논쟁이 복잡해지면서 감정의 절제와 복잡한 사유의 필요성이 대두되던 시기로 접어들었기 때문이라고 보았다. 그리고 이 비슷한 현상을 몇 년 후 1991년 즈음에 노동가요에서 다시 만나게 되었고, 그때는 창작자들을 설득해서 이른바 '뜨는 노래'를 만들어내도록 기획 아이디어를 던져줄 수 있게 되었다.

즉 동일 집단이라도 사회의 변화에 따라 수용자 집단의 사회심리와 정서가 바뀌고, 자신도 모르게 좋아하는 작품의 경향이 바뀐다는 것을 처음으로 알게 된 때였다. 이는 후에 나의 대중예술 연구에서 아주 중요한 아이디어가 되었다. 대중예술에 비해 수용자 집단이 비교적 단순했던 예술문화운동 안에서 이를 파악하는 훈련을 몇 차례 할 수 있었던 경험은 아주 행운이었다고 생각한다.

3-5. 양식과 이념, 예술적 관습과 세계전유방식

여태까지 이야기한 당시 나의 생각은, 예술문화운동을 이끄는 논자들(대개는 정책과 활동 방향을 제시하고 이끄는 사람인 경우가 많았다)과 그리 잘 맞아떨어지는 것은 아니었다. 다른 운동에서도 그러했듯이 예술문화운동의 젊은 활동가들은 많은 것들을 사상·이념의 문제로 환원하려는 태도가 강했다. 옳고 그름이 명쾌하게 느껴지기 때문이었을 것이다. 그에 비해 나는 그런 단순한 사고방식이 불편했다. 당시 그런 용어를 쓰지 않았지만, 취향, 감정과 정서, 관습 등으로밖에 설명할 수 없

는 영역이 있다는 생각이었다. 이런 생각이 동료와 후배들에게는 복잡하고 모호하게 느껴졌을 터이며 그래서 꽤 그럴듯해 보이지만 큰 파급력을 갖지 못했다. 명쾌하지도 않을뿐더러 해외의 명석한 대가들의 이론처럼 멋지고 복잡하며 체계적이지도 못했기 때문이다. 열심히 생각하고 글을 써대기는 했으니 적잖이 읽혔겠지만 많은 독자에게 충분히 이해되지는 못했다고 생각한다. 그래도 하는 수 없었다.

소모적인 논쟁을 즐기는 편이 아니어서 논쟁적인 글을 많이 쓰지는 않았지만, 많은 활동가와 후배들이 매료된 이념환원의 태도로 인해 활동방향이 어그러지는 것을 참을 수 없는 때가 종종 있었다. 특히 리얼리즘을 내세우며 마당극과 신명 등에 대한 과도한 비판을 하는 것들이 그러했다. 특정한 형식과 양식이 세계관·이념·사상을 담지하고 있다는 생각으로, 전근대시대의 예술을 적극적으로 계승한 마당극 양식이나 탕화 구도의 걸개그림 등을 전근대적·봉건적 세계관을 담지한 것으로 단순하게 비판하는 논의가 예술문화운동에 팽배했던 때가 있었다. 이런 논의는 1970년대부터 쌓아온 마당극운동과 민중미술운동의 중요한 성과를 부정하는 것일뿐더러, 당장 노동운동의 대중화가 필요한 시대에 가장 적합한 양식을 포기하는 어리석은 일이기도 했다. 그렇다고 그저 당장 필요하고 수용자가 좋아한다는 이유로만 이들 양식을 지지한다면 알팍한 실용주의나 대중추수주의라 비판받아도 할 말이 없을 것이다. 잘못된 비판이 비록 그들의 취향에서 비롯된 것일지라도, 그들이 적어도 논리를 갖추어 비판했다면 그 비판을 논리를 갖추어 반박하는 것이 옳았다. 나는 양식과 이념을 직결시키는 것은 사안을 지나치게 단순화하는 오류라고 생각했다. 임화가 근대적 이념을 담지한 선진국의 근대적 문학양식을 이식해야 한다고 주장한 것과 다를 바 없는 오류였다. 양식이 내용적 측면을 담지하는 것은 사실이나, 그 내용적 측면이 이념·

사상·세계관 등의 용어로 지칭할 만큼 논리적으로 정돈된 형태의 것은 아니며, 따라서 동일한 형태의 양식이라도 다른 문화적 맥락에서는 상당히 다른 내용으로 바뀔 수 있다는 것이 당시 내 생각이었다. 예컨대 서양 근대음악의 교향악 양식이나 미술의 원근법이 18-90세기 유럽에서는 상층하는 부르주아 계급의 근대적이고 과학적인 사고를 담고 있다고 할 수 있으나, 전혀 다른 문화적 배경을 지닌 20세기의 한국에서도 그렇다고 이야기할 수 없다는 것이다. 수용자가 그 양식을 통해 받아들이는 내용성은 결코 시대·문화권을 초월해 존재하는 고정된 것이 아니라는 것이 내 생각이었다.

당시에는 지금 보면 부끄럽고 민망하기 이를 데 없는 몇 편의 글로 이런 생각을 정리하기도 했는데,¹⁰⁾ 후에 십수 년의 시간을 보내면서 ‘예술적 관습과 ‘세계전유방식’(세계를 받아들이는 방식)이라는 용어로 정리하게 되었다.

3-6. 대중성이 나의 학문적 화두

‘이말삼초’에 나는 내 학문적 화두가 대중성임을 깨달았다. 지금 생각하면 지극히 당연해 보이기도 하지만, 당시 나에게는 다소 심대한 깨달음이었다. 왜냐하면 대중성에 대한 탐구란, 당시 내가 몰두하고 있던 진보적 예술문화에 그치지 않고 이보다 훨씬 광대한 영역에 존재하는 대중예술이나 다양한 하위예술문화까지 포괄해야 가능한 것이기 때문이다. 그때까지도 대중예술에 대한 연구나 평론을 자주 써왔고, 개사곡(‘노

10) 이영미, 『예술의 새로운 시각의 정립을 위하여』, 『연세』 26집, 연세대학교, 1987; 이영미, 『예술의 새로운 시각의 정립을 위하여II』, 『고대문화』 29집, 고려대학교, 1988. 두 글 모두 이영미, 『민족예술운동의 역사와 이론』, 한길사, 1991에 재수록했다.

가바라고도 지칭되는)과 구전가요에 대한 글을 쓰기는 했다. 하지만 당시까지만 해도 나는 대중가요에 대해 당위적으로 비판의 태도를 전제로 하여 글을 써왔다. 대중가요를 포함한 기성의 예술문화는 구조적인 문제를 지니고 있으며, 진보적 예술문화운동을 발전시켜서 그 구조적 모순을 극복해야 한다는 생각을 갖고 있었다. 따라서 내 글의 독자가 한국의 예술문화의 구조적인 문제에 대해 비판적 태도를 지니며 진보적 예술문화의 향유자가 되기를 바랐기 때문이다. 물론 나는, 대중예술이 완전히 사라지고 오로지 진보적 예술만이 살아남기를 바라지 않았고 그렇게 될 수도 없다는 것을 알고 있었다. 내가 생각하는 대중예술의 구조적 변혁은, 자본의 이윤추구 논리와 권력의 감시(검열 등)에서 본질적으로 자유로울 수 없는 대중예술만 존재하는 사회가 아니라, 대중예술에 대한 비판적 태도를 지닌 향유자들이 다양한 예술문화를 만들어감으로써 독자적 생태계를 가진 진보적 예술문화가 대중예술과 공존하는 다층적인 문화구조를 조성하는 것이었다. 그러기 위해서라도 일방적으로 퍼부어지는 대중예술에 대해 비판적 태도를 지니고 올바른 예술실천을 고민하는 수용자를 늘리는 것이 필요하다고 생각하고 있었다. 그러나 대중성이 나의 화두가 된다면 대중예술에 대해 이야기하는 강조점이 다소 달라질 수 있다. 대중예술에 초점을 맞추어 그 다양한 측면에 대해 좀 더 진지하게 탐구해야 하기 때문이다. 즉 '대중예술은 어떤 문제를 지니고 있는가'에서 '대중예술은 왜 대중적인가'로 논의의 중심이 이동하게 된다. 이는 이전 생각과는 다소 다른 사고와 태도였다.

대중성이 나의 학문적 화두라는 깨달음은, 김호철의 민중가요에 대한 논쟁적인 글 『예술대중화의 원칙과 적용』을 쓰면서 갖게 됐다. 이 논쟁은, 김호철이 지은 노동가요에 대해 노문연 음악분과(노래모임 새벽) 소속의 평론가·연구자인 김수연이 비판한 장문의 글 『〈파업가〉에서 〈골

리앗의 그림자)까지- 김호철의 노동가요에 대하여」에 내가 반론을 제기한 것이다.¹¹⁾ 단 두 편이 글이니 표면적으로는 단출한 논쟁이지만, 김호철은 서울노동자문화단체협의회(약칭 '서노문협') 소속의 노동자노래단 멤버였고 김수연은 노동자문예운동연합(약칭 '노문연') 음악분과 회원이며, 노동자와 대학생에게까지 널리 큰 호응을 얻고 있던 김호철 작품에 대한 신랄한 비판과 노문연 음악분과 창작품에 대한 상세한 분석과 호평을 담고 있어, 김수연의 글이 줄 영향력이 적지 않다 여겼다.

양 조직이 작품 경향을 놓고 벌인 신경전의 역사는 이미 민중문화운동연합(약칭 '민문연')이 분열된 직후, 마당극 양식과 신명 등의 평가 문제를 둘러싸고 이미 오랫동안 진행되어 온 터였으나 앞서 설명한 양식과 이념에 대한 나의 글 외에는 그간 별다른 반론이 제기되지 않았다. 조직 분열 이후의 논쟁이란 자칫 소모적 신경전이 되기 십상이고 민문연에 잔류한 쪽이 탈퇴파보다 아래 연배의 후배들이었다는 점이 반론에 부담이 되었을 수 있다. 또 실상 반론을 전개해봤자 당시 활동의 주요한 관중이었던 노동자들에게는 그러한 평론적 글이 별 영향을 미치지 않으니 구태여 바쁜 시간을 쪼개 반론을 전개할 필요를 느끼지 않았다. 김수연의 글이 발표된 1990년 하반기는 이러한 공격이 한풀 꺾인 뒤였는데, 이번에는 마당극이 아니라 노동가요에 공격의 초점이 맞추어진 형국이었다. 마당극을 둘러싼 논쟁은 '토착/외래', '전근대/근대', '보수적 기성

11) 김수연 글은 토론회의 발제를 위해 작성되었으나 그 토론회가 무산되면서 축약본 『파업가』에서 〈골리앗의 그림자〉까지- 김호철의 노동가요에 대하여』가 노문연의 기관지 『노동자문화통신』 3, 새길, 1990에 먼저 발표되었다. 이후 김수연의 원문은 백원담·김호철 외, 『예술운동론 I』, 하늘땅, 1991에 『노래운동의 현실과 새로운 단계』라는 제목으로 다시 한 번 발표되었는데, 축약본에서는 빠져있는, 노문연 음악분과 창작곡인 〈철의 기지〉, 〈해방을 향한 진군〉에 대한 분석과 우호적 평가의 내용까지 실려 있다. 한편 『사상문예운동』 1991년 가을호(풀빛)에 발표되었던 이영미의 글은 평론집 『서태지와 꽃다지』, 한울, 1995에 재수록되었다.

연극의 흐름/진보적 연극운동의 흐름' 등의 매우 복잡한 논제들을 포함하고 있는 것에 비해, 김호철 노동가요 비판은 지식인·대학생들의 예술 취향에 대한 자성의 문제, 즉 계층에 따른 예술 취향의 차이와, 이를 우열의 문제로 인식하는 취향의 엘리트주의 등 비교적 단순한 논제에 국한되어 있다는 점에서 차이가 있었다. 두 글의 내용을 상세히 설명할 필요는 없을 것 같다.¹²⁾ 간략히 소개하면 김수연 비판의 핵심은 김호철 노동가요들이 걸으려는 자본가 계급을 공격하고 풍자하며 노동자계급의 진전을 위한 노래로 보일 수 있으나 실제로는 노동자 대중에게 익숙한 자본가 계급의 대중가요적 정서를 이용함으로써 자본가 계급의 이데올로기를 주입하고 있다는 것이었다. 이에 대해 나는 반론을 통해 논의의 핵심을 대중화론의 원칙을 점검하는 문제로 바꾸었다. 말꼬리 잡는 반론이나 작품 하나하나를 따지는 평가만으로는 논의를 생산적으로 할 수 없으며, 반론은 논의를 업그레이드하는 방식으로 이루어져야 한다고 생각했기 때문이다. 대중화의 원칙 문제를 따져보는 것이 그것이었다. 예술문화운동을 하면서 대중에게 익숙하고 대중이 좋아하는 예술적 관습을 쓰게 되는 것은 대중화를 위해 필연적인데, 도대체 올바른 대중화와 잘못된 대중추수를 어떻게 구별할 수 있는가 하는 문제를 따져봐야 한다고 보았다.

논쟁은 이것으로 끝났고, 노동가요의 인기 판도 역시 변화가 없었지만, 이를 설명하기 위해 나는 오랫동안 잊고 있었던 1920년대 카프의 대중화논쟁을 다시 거론하게 됐다. 1920년대 말과 1990년의 대중화 논쟁은 상당히 흡사한 구도를 보였는데, 결국 진보적 예술운동에서 대중화

12) 이 논쟁에 대해서는 이영미, 『한국 근·현대 예술운동의 대중화론, 그 쟁점과 허실』, 『민족문화연구』 61호, 고려대학교 민족문화연구원, 2013, 465-471쪽에서 정리한 바 있다.

를 둘러싼 논쟁이란 대개 이런 구도로 이루어짐을 다시 한번 확인한 셈이다. 그리고 이번에는 석사논문에서는 해결하지 못한 대중화의 원칙에 대해 조금 더 구체적으로 이야기할 수 있었다. 5년여 동안의 활동을 통해 보고 듣고 깨달은 것이 적지 않았다는 것을 스스로 느꼈다.

새삼스럽게 1920년대 대중화논쟁을 다시 훑어보면서, 내가 그동안 대중성에 대해 꾸준히 생각해왔다는 것을 깨닫게 되었다. 앞 절에서 설명한 여러 내용이 결국 대중적이고 서민적인 예술에서 수용자 대중을 파악하고자 한 것이었으니 말이다. 아직은 내가 대중예술을 주요한 연구 영역으로 삼을 것이라고까지는 생각지 못했지만, 화두는 어렵פות이 잡은 셈이었다. 서른 즈음이었다.

4. 학술적으로 정리하다

4-1. 마당극과 민중가요에 대한 정리

30대 이후 나는 20대에 경험하고 생각하던 것을 하나씩 책으로 정리했다. 첫 책은 그간 발표한 평론 중 굵직한 것만 골라 묶은 평론집 『민중예술운동의 역사와 이론』이었고, 학술서 성격의 전작 단행본의 첫 책은 『이강백 연구』였는데¹³⁾ 평론적·정책적 제언 같은 것을 제거하고 오래간만에 학술적 글쓰기로 돌아와 몸을 푼 작업이었다. 이말삼초에 내 학문적 화두가 대중성임을 깨달았지만 바로 본격적인 대중예술 연구로 들어가지는 못했다. 1998년에야 『한국대중가요사』를 쓰게 되니, 본격적

13) 이영미, 『이강백 연구』, 한국예술종합학교 한국예술연구소, 1995; 이영미, 『이강백 희곡의 세계』, 시공사, 1998.

인 대중예술 연구로 돌입하기까지는 시간이 더 필요했던 셈이다.

예술문화운동의 성과, 특히 마당극에 대해 정리해야 한다는 의무감 같은 것이 있었다. 내가 한국예술종합학교 한국예술연구소에 취직한 1994년 즈음 마당극운동을 비롯한 예술문화운동은 하락세가 뚜렷했다. 향후 어떻게 될지는 알 수 없지만 어쨌든 1970년대부터 20여 년 동안 이어온 성과를 학술적으로 정리하기 시작할 때라는 것은 분명했다. 게다가 그 시기는 내가 평론의 대상으로 삼고 있던 대학로 연극과 대중가요도 대대적으로 재편되던 때였다. 일주일에 5편 이상 대학로에 나가 연극을 보며 월 4~10편의 평론을 쓰고 있었고, 서태지와아이들로 대표되는 1990년대 대중가요계의 변화를 바라보며 굵직한 평론을 썼고, 심지어 여기저기에서 요청받는 문화정책 관련 글까지 써내느라 정신이 없었다. 그래도 해야 하는 일이었다.

그래서 이 시기 가장 공들여 정리한 대상은 마당극일 수밖에 없었다. 민중가요는 대중서로 쓴 『노래이야기주머니』¹⁴⁾와 이미 평론집들에 재수록한 몇 편의 긴 글로도 어느 정도 정리됐다는 느낌이 있었다. 이른바 ‘기성연극계’라 불렸던 한국연극 전반에 대한 정리는, 지금 와 생각하니 마음만 있었지 제대로 하지 못했다는 아쉬움이 있다. 10여 년 동안 정말 열심히 많은 작품을 보고 평론을 했으며, 개개 작품 평을 넘어서서 굵직한 문제의식을 담은 글도 여러 편 쓰기는 했다. 또 서사성·극성·유희성 등 연극의 본질 문제, 우리나라 희곡작가들이 흔히 보이는 느슨한 짜임새 등의 특성 등, 몇몇 흥미로운 문제의식도 축적됐다. 그러나 2000년대 이후 공연예술에 대한 관심을 줄이면서 제대로 매듭짓지는 못했다.¹⁵⁾ 그나마 7명의 극작가(당시 50대인 오태석과 이강백, 40대였던 이

14) 이영미, 『노래이야기주머니』, 녹두, 1993.

15) 이영미, 『영성한 뼈대에 풍부한 살덩어리』, 『연극평론』 통권 27호, 2003; 이영미, 『서

윤택과 이만희, 30대였던 박근형, 조광화, 선옥현)의 본격적인 작가론을 모은 『대학로 시대의 극작가들』¹⁶⁾을 쓴 게 그나마 성과라면 성과다.

마당극은 좀 더 깊은 관심과 연구가 필요한 분야라고 판단했다. 앞서 이야기했듯이 한국 현대연극사에서 유일한 자생적 양식이며, 이를 중심으로 한 연극운동은 진보적 예술문화운동에서 문학 분야와 더불어 쌍벽을 이루는 긴 역사를 지니고 있다.¹⁷⁾ 게다가 전통연희를 적극적으로 계승함으로써 기존의 어떤 연극이론으로도 잘 설명되지 않고 그만큼 오해도 많은 대상이기도 했기 때문이다.

나는 적어도 3권의 책이 나와야 한다고 생각했다. 마당극 양식론, 마당극론사, 마당극운동 조직·활동사가 그것이다. 그중 조직·활동사는 나 혼자 쓸 수 있는 역량이 되지 않는다고 판단했다. 나는 주로 작품과 관련한 평론과 연구에 집중해왔고, 나보다 조직과 활동을 더 많이 알고 있는 사람, 특히 서울 이외 지역에 퍼져있는 단체 인맥들을 꿰고 있는 사람이 정리하는 것이 적절하다 생각했다. 나머지 두 권을, 기를 쓰고 1997년에 펴냈다.

마당극론사인 『마당극·리얼리즘·민족극』¹⁸⁾은 애초에 욕심을 줄였기에 매듭짓기가 수월했다. 1988년부터 ‘민족극연구회’란 이름의 평론·연구모임을 꾸리며 신입회원 대상의 학습의 첫 코스로 8주짜리 프로그

사와 극의 사이』, 『연극의 이론과 비평』 창간호, 한국예술종합학교 연극원 연극학과, 2000 등이 그런 흔적이다.

16) 이영미, 『대학로 시대의 극작가들』, 고려대학교 출판부, 2008.

17) 문학운동은 자유실천문인협회의 결성과 백낙청 등의 민족문학 주창 등이 이루어진 1974년에 본격화했는데, 연극운동 역시 1973년 김지하의 〈진오귀국〉의 성과를 이어 받아 1974년 〈소리굿 아구〉와 함께 출범한 최초의 마당극운동 단체 한두레로부터 시작되었다. 미술운동, 노래운동, 영화운동 등이 모두 1980년대에 시작된 것에 비하면 두 운동은 상대적으로 긴 역사를 지니고 있다고 할 수 있다.

18) 이영미, 『마당극·리얼리즘·민족극』, 현대미학사, 1997.

램을 여러 번 운영했고, 이를 정리하는 것으로 만족하기로 했다. 그래서 이 책은 마당극운동에 대한 학습에 들어서는 사람들을 위한 학습서로 유용하도록 썼다. 해당 시기의 중요한 글들과 그 성격, 글이 나온 맥락 등을 정리하는 방식이었다. 마당극론의 태반이 연구자가 아닌 실천가들이 그 시기 실천에 필요한 발언을 한 것들이어서, 처음 이를 접하는 사람들은 뜬구름 잡는 것 같은 좋은 말들이 계속 반복되는 것을 읽는 당혹감을 갖게 된다. 나 역시 그랬고, 마당극운동에 들어와 선배들을 만나 당시 이야기를 들으면서야 비로소 이해되는 내용이 너무 많았다. 이 책은 내가 겪은 이런 시행착오를 고려해, 각 글이 당시의 어떤 활동의 맥락 속에 놓인 것인지 상세하게 설명하고자 했다.

마당극 양식론인 『마당극 양식의 원리와 특성』¹⁹⁾은 이와는 비교할 수도 없을 만큼 힘든 작업이었다. 목표는, 마당극이 원리도 전문성도 없이 대중 아마추어적으로 만든 연극이 아닌 독자적인 원리를 지닌 연극양식이라는 점을 규명하겠다는 것, 그리고 그 연극 원리와 특성을 서양 근현대연극 중심의 기존 이론만 알고 있는 사람들도 이해할 만큼 객관적이고 분석적인 방식으로 설명하겠다는 것이었다. 마당극이 기존 연극이론으로는 잘 설명되지 않으니 논리를 하나하나 새로 만들어야 했으며, 기존 연극이론만 알고 있는 사람들을 설득해야 하니 기존 연극론과 대비하며 변별점을 설명해야 했다. 특히 마당정신이나 민중성, 진보성 등 가치개념적으로 이해될 수 있는 말을 가능하면 제거하고, 가치중립적이며 객관적으로 이해되는 방식으로 설명하고자 노력했다. 연극의 여러 층위인, 극예술적 측면(인물, 플롯 등), 공연예술적 측면(연출, 연기, 무대미술 등), 미적 측면(비극성과 희극성, 신명 등) 등을 각기 다른 장으로 나

19) 이영미, 『마당극 양식의 원리와 특성』, 한국예술종합학교 한국예술연구소, 1997; 이영미, 『마당극 양식의 원리와 특성』, 시공사, 2001.

누어 설명하고 그것들의 특성이 연결됨을 구명함으로써 마당극이 좀 더 객관적이고 분석적으로 이해되기를 바랐다.

가장 힘주어 규명하고자 한 것은, 마당극이 관중집단과 끊임없이 호흡을 주고받으며 진행되는 연극이며, 이를 보장하기 위해 시간적인 틈과 공간적인 분절을 지니는 양식이라는 점이었다. 이는 1983년부터 꾸준히 고민하며 몇 편의 길 글을 썼던 지점이기도 하다. 마치 판소리 소리꾼이 고수·관중이 적극적으로 호흡을 주고받으며 디디면서 진행하며, 이를 위해 창과 아니리에 고수·관중의 호흡이 개입되는 것을 예상하며 만들어진 틈(소리구멍)이 있는 것과 흡사하다. 관중이라는 항을 제거하고 보면, 마당극은 매우 영성하고 불완전해 보일 수밖에 없는 것이 때문이다(극본으로 보면 관중은 소거되어 있고 도심의 전문 공연장의 조용한 유료관객 역시 소리구멍을 잘 채우지 못하는 관중이다). 시공간에 분절을 만들어내는 연출과 연기 방식, 관중의 특성과 그들과의 관계 등을 설명하는 것이 가장 핵심적이면서 어려운 대목이었는데, 어쨌든 마당극이 서양 근대의 프로시니엄 무대의 연극은 물론 서양의 원형 무대와도 다른 독자적 원리를 지닌 연극양식이라는 점을 겨우겨우 설명해냈다고 생각한다.

4-2. 한국 대중가요 통사와 후속 작업들

마당극에 대한 책 두 권을 쓴 다음 해인 1998년에야 비로소 『한국대중가요사』²⁰⁾를 쓰게 됐다. 멀리는 1984년 「일제시대의 대중가요」에서 시작했지만 오래 관심을 끈 상태였다가, 1990년대 중반 SK그룹의 대학생용 사외보 『지성과 패기』에 쓴 15회짜리 연재를 밑그림 삼아 책으로

20) 이영미, 『한국대중가요사』, 시공사, 1998; 이영미, 『한국대중가요사』, 민속원, 2006.

쓰게 된 것이다. 내 대중예술 연구의 본격적인 출발인 셈이며, 이후 대중예술과 그 연구에 대한 몇 가지 핵심적인 관점이 이 책에서 일단 정리됐다.

첫째, 1980년대에 쓴 글과 비교할 때 대중예술의 성격에 대한 입장이 입체화되었다. 이전까지는 주로 대중예술이 지니는 지배예술로서의 성격, 즉 자본과 권력의 간섭에서 자유로울 수 없다는 보수적인 성격을 지니고 있다는 점을 주로 이야기해왔다. 그런데 이 책에서부터 대중예술을 지배문화인 동시에 서민문화라고 서술하기 시작했다. 1980년대만 해도 대중문화에 대한 글의 태반은 부정론과 긍정론 등으로 나누어 외국의 이론을 소개해왔고, 강연에서도 ‘당신은 대중문화에 대해 긍정론과 부정론 중 어떤 입장이나?’는 식의 질문을 종종 받았다. 지배문화와 전혀 다른 독자적 생태계를 지닌 진보적 예술문화가 건강하게 발전되어야 한다는 생각을 갖고 있던 나는 당연히 대중예술문화의 부정적 측면을 강조해서 이야기해왔다. 그러나 예술문화운동을 여러 해 지켜보고 대중문화에 대한 생각까지 조금 더 정교화되면서, 대중예술의 부정적 측면만 설명하는 것은 일면적이라는 생각이 점점 짙어졌고, 긍정론과 부정론의 이분법적 사고에서 벗어나는 다른 설명법을 생각해내게 된 것이다. 우리 사회의 예술문화를, 지배예술문화와 하위예술문화라는 가로축과 지식인예술문화와 서민예술문화라는 세로축으로 나누어 4가지로 구분하는 것이 옳으며, 대중예술은 지배예술문화이면서 서민예술문화인 성격을 지닌다고 보기 시작한 것이다(이는 이후 『대중예술본색』에서 도표화하여 설명했다).

둘째, 대중예술에 대한 연구는 본격예술 연구와는 다른 접근법으로 이루어져야 한다는 생각을 이 책에서부터 주장했다. 즉 작품을 작가, 세계, 작가의식(작가의 작품세계)이라는 서로 연결되는 세 항과 관련 지어

분석하는 본격예술 연구와 달리, 대중예술 작품은 수용자, 세계, 양식(예술적 관습)이라는 세 항과 관련 지어 분석해야 한다는 생각이었다. 따라서 대중예술에 대한 연구는, 개개 작품의 분석과 평가보다 엇비슷한 작품들이 많이 생산되면서 만들어진 예술적 관습과 유행 경향 등을 포착하고, 수용자들이 왜 이러한 관습을 선택하여 유행 경향으로 만들어냈는지를 분석하는 것이 핵심이라고 본 것이다.(이 역시 『대중예술분석』에서 훨씬 정교화하여 정리하게 됐다.)

그래서 각 시대를 풍미했던 대중가요 양식과 예술적 관습, 유행 경향이 어떤 것인지 추출하고 그 이유를 설명하는 것에 많은 힘을 쏟았다. 트로트, 스탠더드팝(이 책에서는 ‘이지리스닝’이라는 양식명을 썼는데, 이후 다른 연구자들의 연구를 참고하여 스탠더드팝이라는 이름으로 정착했다), 포크, 록 등의 주요 양식을, 어느 시기에 외국에서 받아들였다는 식의 이입사로 서술하지 않고, 그 양식이 정착하고 유행한 시기 우리의 사회 상황과 수용자들의 세계전유방식으로 설명하고자 했다.

첫 대목에서부터 ‘서지연구 비켜가기’라고 ‘셀프 디스’로 이야기를 시작하면서도 통사를 쓸 수 있었던 것은, 이런 연구방법론에 대한 확신 때문이었다. 이때만 하더라도 지금처럼 옛 대중가요 음원을 듣기가 힘들었고 발표연도나 창작자 등에 대한 연구도 거의 축적되지 않은 상태였다. 연도와 창작자에 관한 한 수없이 많은 오류가 있는 것은 그 때문이다. 그러나 서지연구에서 중시하는 창작·발표연도와 창작자에 대해 다소 부정확한 지점이 있다 하더라도, 굵직한 흐름을 정리하는 것이 의미 있다는 생각이었고, 아예 서두에서 이런 오류 가능성을 고백한 것이다.

책을 쓰면서 확신이 강화되기도 했다. 책을 시작할 때 시대구분에 대한 확신은 그리 크지 않았고, 그냥 편의적으로 나눈 후 일단 써 내려간 것에 가깝다. 우리 현대사가 열추 10년 단위로 큰 변화가 있었으니 일

단 써보자는 생각이었다. 1970년대의 전·후반기가 대마초사건이 있는 1975년을 분기점으로 나뉘고, 1990년대의 시작이 서태지와아이들이 등장한 1992년이라는 정도만 확신 있는 구분이었다. 그런데 쓰다 보니 의외로 대중가요사의 변곡점이 정치·사회사적 변화와 절묘하게 맞아떨어진다는 것을 알게 됐다. 이러한 점은 이후 십수 년 공부를 더 하면서 훨씬 더 분명하게 알게 되었고 2010년대 이후에 쓴 책에는 좀 더 다듬어진 시대구분을 적용할 수 있었다.

어쨌든 이 책으로 나는 한 분야의 대중예술사 전체를 통사로 정리하는 첫 경험을 했다. 앞서 이야기했듯이 연구방법론의 단초를 정리했고, 어설피게 나는 각 시대의 특성에 대해 영성하나마 감을 잡았다. 이는 이후 다른 분야의 대중예술 연구, 더 나아가 한국 근현대예술사 전체를 조망하는 데에 아주 큰 발판이 되어 주었다.

『한국대중가요사』를 쓸 때에 학술서가 아니라 대중서로 쓰라는 요구를 많이 받았다. 대중가요처럼 대중적인 대상은 쉽게 재미있게 읽히는 책이 제격이라는 생각 때문일 것이다. 그러나 나는 오히려 이에 대해 묘한 반감이 있었다. ‘왜 대중가요에 대해서는 늘 쉽고 재미있는 글만 써야 한단 말인가’ 하는 생각으로, 일부러 작정하고 본격적인 학술서를 썼다. 그러니 이후에는 대중서를 쓸 차례였다. 대중가요사의 대중서 버전, 서울·세대·여성 등을 중심으로 대중가요의 사적 흐름을 정리한 몇 개의 책이 있다.²¹⁾ 아주 애를 먹으면서 학술서 하나를 끝내놓았기에 이런 ‘이삭줍기’가 가능했는데, 학술적인 대중가요사에서는 할 수 없었던 여러 이야기를 펼칠 수 있었고 다양한 방향으로 생각을 펼치고 심화할 수 있

21) 이영미, 『홍남부두의 금순이는 어디로 갔을까』, 황금가지, 2002; 이영미, 『광화문 연가』, 예담, 2008; 이영미, 『세시봉, 서태지와 트로트를 부르다』, 두리미디어, 2011; 이영미, 『한국 대중가요 속의 여성』, 대한민국역사박물관, 2014; 이영미, 『요새 노래가 노래냐』, 세창출판사, 2017.

었던 기획였다.

4-3. 어설픈 통사와 원론의 한 매듭 짓기, 그리고 후속 작업

마당극 책 두 권과 『한국대중가요사』까지 쓰고 난 후 몇 년 동안은 학술적인 전작 단행본은 쓰지 않았다. 일단 ‘이말삼초’까지 구상하던 것들이 일단락된 셈이었다. 이후 작업들은 사방팔방으로 번져나가 정신이 없었다. 앞서 이야기했듯 가요사와 관련된 대중서 몇 권을 썼고, 해방 이후 1990년대까지의 예술사를 시대별로 살피는 『한국현대예술사대계』 6권을 기획·편집하고 각 권의 총론을 썼으며, 이 작업으로 넓어진 각 분야 연구자 인맥을 동원하여 한국문화예술위원회의 ‘한국근현대사 구술채록사업’의 기획에 참여하면서 한운사·반야월·유호·최창봉 등 원로 대중예술인의 구술채록연구를 했고, 북한 공연예술과 관련한 『남북한 공연예술의 대화』를 여러 연구자와 함께 집필했다. 타 분야 연구자들과 함께 하는 작업이 늘어 그간 본격적으로 공부할 기회가 없었던 미술, 건축, 무용, 음악, 영화 등 타 분야 예술사와 연구성과를 엿볼 수 있었던 것은 큰 공부가 되었다.

정신없이 늘어놓은 것을 따라다니면서도 나는 다음 공부는 어디로 집중해야 하는가를 생각했다. 나이는 마흔 고개를 바라보고 있었으니 여러 가지를 모두 할 수는 없다는 판단이 들었다. 대중예술 연구로 집중하기로 마음을 먹었고, 그동안 관심을 가졌던 몇 가닥을 과감히 정리했다. 우선 연극평론, 대중가요 평론, 북한예술 연구 등을 과감히 끊고 예술문화 정책 회의·토론회 요청도 거절했다. 대중가요사 외에 한 분야의 통사를 더 해보고 싶었고, 방송드라마가 가장 적합하다 생각되었다. 대중소설, 만화, 영화 등에 비해 연구자가 없는 분야이면서 비교적 내가 다

른 사람보다 많이 접한 분야였기 때문이다. 문제는 약 15년 정도 공연예술에 몰입하느라 TV드라마를 보지 않아 감이 떨어져 있었고, 예상보다 드라마 작품이 거의 남아있지 않거나 구해 보기 힘들다는 점이였다. 하지만 어딘들 빨발이 아니라. 늘 그랬듯이 일단 발을 담그고 자료를 주워 모아 하나하나 감을 잡아가는 수밖에 없다.

때마침 영화 연구자 이순진이, 20세기 초중반 한국영화사 공부를 하러니 타 분야의 대중예술 공부가 필요하다며 같이 공부하자고 찾아왔다. 대중소설, 대중극, 극영화 등 대중예술에 관심 있는 몇 명의 연구자를 모아 어설프게 공부를 시작했다. 그간 거의 소통이 없던 여러 분야 연구자들이 모여 같은 시기를 공부하는 것이 흥미로운 시너지를 낸다는 것은, 이미 『한국현대예술사대계』와 구술채록사업을 하면서 잘 알고 있었다. 연구지원금도 없고 연구기한 같은 것도 정해놓지 않은 채 그냥 무작정 모여서 더듬더듬 자료를 모으고 읽고 수다를 떠는 것을 계속했고, 여태껏 연구되지 않았던 딱지본 대중소설, 김내성, 정비석 등에 대한 단행본을 함께 낼 수 있었다. 이 모임 덕분에 대중소설사나 영화사에 대한 공부를 꾸역꾸역 할 수 있었고, 진작 공부해 놓은 대중가요사와 새로 자료를 찾기 시작한 방송드라마까지 여러 분야의 대중예술사를 한꺼번에 총횡으로 오가며 여러 생각을 축적하기 시작했다. 공부할수록 같은 시대의 대중예술은 여러 분야가 아주 흡사한 경향과 양상을 드러내고 있음이 확인되었다. 소설과 방송드라마가 영화로 리메이크되고, 드라마와 영화의 주제가 히트하는 OSMU 현상은 어느 시대나 늘 존재했다. 어떤 분야를 공부하며 생겼던 의문이 다른 분야 공부를 하면서 손쉽게 해결의 실마리를 얻는 경우는 아주 많았다.

다른 한편 『한국대중가요사』의 앞부분에서 소략하게 썼던 대중예술의 본질과 연구방법론에 대한 생각도 조금씩 심화되었다. 여러 해 동안

‘한국대중예술론’ 강의를 맡으면서 어쨌든 나의 설명 틀은 조금씩 나아가고 있었다. 단 대중예술사의 공부와 달리, 원론에 해당하는 이 아이디어는 그저 혼자 굴리는 생각이었다. 당시 젊은 한국문학 연구자들이 문화론적 연구를 시작하며 대중예술에 대한 관심이 높아졌지만, 여태껏 근현대문학 연구자들의 주요 연구대상인 본격문학 작품을 좀 더 폭넓은 사회문화사적 맥락 속에서 재조명하는 것이 아닌, 허접하다 치부해오던 대중예술 작품을 주 연구대상으로 삼는 나와 몇몇 대중예술사 연구자의 연구는 좀 다른 방향이었기 때문에, 생각을 공유할 만한 사람이 극히 소수였다. 구체적인 작품 관련 연구 혹은 사적 연구들과 달리, 이런 글은 논문으로 발표하기도 쉽지 않았다.

꼭 이 때문만은 아니었고 내 게으름의 탓도 컸지만, 어쨌든 원론을 본격적인 학술서로 쓰는 일은 해가 거듭될수록 참 힘든 일로 느껴졌다. 학술서로 쓰기 위해 세계적인 거장들이 이미 쏟아놓은 어마어마한 연구들을 일일이 언급하며 내 견해와 방법론의 독창성을 설명해내는 일을 해야 마땅한데, 그것은 너무 버겁고 자신이 없었다. 그렇다면 내가 하고 싶은 이야기를 마치 강의하듯 소박하게 풀어놓는 것이 최선이다. 시간을 끈다고 더 진전되지도 않을 아이디어라면 빨리 터는 게 낫다. 결국 격월간지 『우리교육』에 구어체의 친절한 글로 연재를 했고 이를 묶어 『대중예술본색』²²⁾이라는 책을 내는 것으로 이 작업을 일단락 지었다.

그래서 이 책은, 소박하나마 내가 그간 품고 있었던 대중예술과 대중성의 본질에 대한 생각을 정리했다는 점에서 의미가 있다. 1980년대와 달라진 생각, 즉 대중예술을 지배예술문화면서 서민예술문화라는 점을 명확히 정리했고, 본격예술과 대중예술이 각기 다른 쓸모를 지니고 있기 때문에 공존해야 한다는 점 역시 밝혔다. 특히 공들여 설명한 것은

22) 이영미, 『대중예술본색』, 우리교육사, 2016.

대중성의 본질(대중예술의 서민예술로서의 성질)이다. 서민대중의 경험, 서민대중의 욕구·욕망, 서민대중의 취향, 서민대중의 세계전유방식, 서민대중의 예술적 관습, 이 5개 항목으로 보고, ‘경험·욕구·욕망’, ‘취향·세계전유방식’을 짝짓는 방식으로 3개의 칸에 넣어 정리한 것이다.²³⁾

이것이 내가 생각하는 대중성의 본질이므로, 대중예술 작품을 연구할 때에도 이 설명 틀에 맞추는 것이 내 방법론이 되었다. 개개 작품에서 발견되는 대중의 경험과 욕구·욕망만 분석하는 데에 그치지 않고, 엇비슷한 작품이 무리 지어 나타나는 현상에 주목하여 그 예술적 관습을 선택한 취향과, 그 안에 담긴 세계전유방식을 설명하는 것이 중요해지는 것이다. 내가 대중가요사를 연구할 때에, 특정 시기에 유행한 양식이나, 같은 시기와 양식의 작품에서 무리 지어 등장하는 엇비슷한 이미지와 어법, 음색과 창법 등에 착목해 이를 즐겼던 수용자 대중이 인간·세계를 어떻게 받아들이나 하는 점을 설명해낸 것은 이런 사고 틀에 의한 것이다.

내가 쓴 책 중 가장 두꺼운 『한국대중예술사, 신파성으로 읽다』 역시 이 틀로 설명할 수 있다. 신파성, 신파적 미감, 이를 만들어내는 서사 틀, 캐릭터 등을 ‘예술적 관습’으로 보고, 이 예술적 관습이 20세기 한국대중예술사의 여러 분야에서 어떻게 등장하고 변화하다가 퇴락하는지, 그 흐름이 의미하는 바가 무엇인지를 설명하고자 했다. 특히 신파성이 등장한 20세기 초부터 하락이 확인해진 1980년대까지, 시대별 변화와 의미를 규명해내는 것이 이 책에서 중요하게 생각한 지점이다. 이 책이 신파(성)를 다소 폭 좁고 뽀뽀하게 규정한 것도 이 때문이다. 이호걸 등의 다른 연구자들은 신파성을 다소 넓고 느슨하게 규정하면서 한국근현대

23)

서민대중의 경험	서민대중의 세계전유방식	대중의 예술적 관습
서민대중의 욕구·욕망	서민대중의 취향	

대중예술사 내내 끈질기게 살아있는 예술적 관습으로 보는 경우가 많고, 이런 관점 역시 충분히 의미 있다고 생각한다. 그러나 내가 규명하고 싶은 것은, 시대가 변함에도 불구하고 지속되는 한국 대중예술 전반의 특성이 아니라, 시대가 변화함에 따라 섬세하게 바뀌는 변화 양상과 그 의미였다. 이를 규명하기 위해서는 신파성의 개념을 좁고 다소 뻑뻑하게 잡아놓아야 한다. 그래야 섬세한 변화와, 신파성에서 이탈하는 양상까지 살펴볼 수 있기 때문이다.

사실 이 책은, 내가 대중예술 연구를 본격화하면서 계획된 것이 아니었다. 앞서 이야기했듯이 나는 방송드라마를 통사적으로 정리하고 싶었다. 그러나 공부를 몇 년 하다 보니 여러 분야를 종횡무진 오가게 된 반면, 방송드라마 자체의 연구는 생각보다 지난했다. 각 시대 중요 작품의 녹음물과 영상물은커녕 극본조차 거의 남아있지 않았고, 심지어 1960년대에 방송연감도 출간되지 않아 어떤 작품이 제작되었는지 일일이 신문의 ‘오늘의 방송순서’ 난을 뒤져야 하는 실정이다. 아직도 방송드라마의 역사를 정리하고 싶은 생각은 있지만, 갈수록 체력이 툭툭 떨어지는 내가 과연 해낼 수 있는 일인지 정말 자신이 없다. 『한국대중예술사, 신파성으로 읽다』는 그 목표가 해가 갈수록 점점 멀어져가는 것처럼 느껴질 즈음, 그간 관심을 가졌던 신파성을 가느다란 꼬챙이 삼아 대중예술사를 한 줄로 꿰는 식으로 중간 정리를 하는 것도 나쁘지 않겠다고 생각하며 쓴 것이다. 지금 생각하면 그때 하기 잘했다는 생각이다. 몇 개의 사과상자를 가득 채운 만화책을 계속 읽고 드라마 〈모래성〉, 〈여명의 눈동자〉와 〈모래시계〉 같은 긴 방송 동영상을 보느라 진이 빠진 상태로 1980년대 부분을 집필하면서, 내 생애 앞으로 다시는 이런 두께의 책을 쓰는 짓은 할 수 없을 것임을 직감했다. 만약 정말 운이 좋아서 노년에 방송드라마사를 쓰게 되더라도 좀 진을 덜 빼는 방식으로 가볍게 쓰게 되리라.

2016년에 출간한 두 권의 어설픈 마무리 이후에, 몇 개의 대중서를 냈다. 대중가요사에 대한 진전된 생각들과 『한국대중예술사, 신파성으로 읽다』 뒤에 남은 생각들을 발전시킨 ‘이삭줍기’라고나 할까. 『동백아가씨는 어디로 갔을까』²⁴⁾는 박정희 시대인 1960~70년대에만 초점을 맞추고, 정치사적 변화와 대중예술의 변화가 어떻게 얽혀 있는지 쓴 것이며, 『광장의 노래는 세상을 어떻게 바꾸는가』²⁵⁾는 『광화문 연가』보다 좀 더 좁은 지역인 광화문 앞 세종로 부근에 초점을 맞추어 대중예술 작품에 그 지역이 어떻게 드러났는지를 쓴 책이다. 올해 출간될 예정인 『한국 신데렐라 잔혹사』(가제)는 『한국대중예술사, 신파성으로 읽다』의 1960년대 부분을 쓸 때 신데렐라 서사라는 걸가지로 빠져 한참 헤매다가 겨우 되돌아오면서, 그때 떨구어놓았던 생각들을 신데렐라 서사의 흐름으로 주섬주섬 정리해 쓴 것이다.

이들 2010년대 이후의 책에서는, 1998년의 『한국대중가요사』와 비교하면, 좀 더 정교하고 구체화된 시대구분이 드러난다. 모든 책이 정교한 통사는 아니어서 시대구분을 명확히 드러내지 않은 경우도 꽤 있지만, 적어도 머릿속에서는 10년 단위의 큰 덩어리가 2~3개의 작은 시기로 구분되었다. 이전에는 1970년대만 두 덩어리로 나뉘어 보였는데, 이제는 1960년대는 세 덩어리로(『한국대중가요사』에서는 1970년대 전반부의 한 부분으로 넣었던 1968~1971년을 1960년대의 세 번째 시기로 보는 것이 합리적이라 판단하게 됐다), 1980년대는 두 덩어리로 확연히 나뉘어 보인다. 흥미로운 것은 그 변곡점에 대개 대통령선거 등의 큰 정치사적 변화가 놓여 있다는 점이다. 즉 대통령선거 같은 큰 정치적 변화를 계기로 대중의 사회심리가 변하고 그에 따라 대중예술의 인기 경향이 변화

24) 이영미, 『동백아가씨는 어디로 갔을까』, 인물과사상사, 2017.

25) 이영미, 『광장의 노래는 세상을 어떻게 바꾸는가』, 인물과사상사, 2017.

하는 현상인데, 우연이라고 보기에 지나치게 여러 번에 걸쳐 이런 현상이 나타나고 있다. 애초에 예단을 가지고 접근한 것이 아니었고, 연구를 해나가면서 십수 년 동안 차근차근 알게 된 흥미로운 점이다.

5. 생각해 보니

생각해 보니 지나치게 많이 썼다는 생각이 들기도 한다. 아마 40년 동안 거의 쉬지 않았기 때문일 것이다. 출산과 육아로 인한 단절이 없었고, 생계를 책임지고 있으면서도 정규직이 되어 본 적이 없어서 주어지는 일이라면 잡글이든 방송이든 마다하지 않았다. 그 과정에서 자잘한 아이디어들이 생기고 티끌 같은 것들이 큰 아이디어로 발전하기도 했다. 그렇게 써대는 것이 버릇되어서였을까. 연구소에서 프로젝트 기획과 관리하는 일이 연구하고 쓰는 일보다 많아졌던 40대 초의 시기에는 편안하기보다는 허탈하고 불편했다. 만 12년이 못 되어 뛰쳐나와 다시 프리랜서 연구자가 되었고, 연구실적이 필요해 쓰는 글도 원고료를 받는 글도 아닌데 그저 매일 출근하듯 컴퓨터 앞에 앉아 꾸역꾸역 쓰게 된 듯하다. 지금 생각하면 그것도 감사한 일이다.

아직 방송드라마사를 끝맺지 못했다는 아쉬움이 조금은 남았으나, 몸과 마음으로는 이전과 같은 생활로는 되돌아갈 수 없음이 분명히 느껴진다. 빨발을 헤매며 마른행주에서 물을 짜듯 진 빼며 한약으로 겨우겨우 버티는 삶으로는 되돌아가지 않겠다고 마음먹으니 좀 편안하기도 하다. 선 곳이 빨발이고 능력은 없어서 많이 나아가지는 못했지만 그래도 가기는 갔다는 걸 위안으로 삼는다. 이즈음에 뒤돌아볼 기회를 주신 대중서사학회 동료 여러분께 진심으로 고맙다는 말씀을 드리고 싶다.

참고문헌

(이 글의 성격상, 일반적인 참고문헌 정리 체계와 달리 필자의 저서와 편저서 목록으로 같음한다. 공저·공편저 단행본은 공동연구를 통해 집필한 경우만 포함했다.)

- 『노래』 1(공편저), 실천문학사, 1984.
『노래』 2(공편저), 실천문학사, 1986.
『노래운동론』(공편저), 공동체, 1986.
『노래』 3(공편저), 이론과실천사, 1988.
『정태춘』(편저), 한울, 1989.
『민족예술운동의 역사와 이론』, 한길사, 1991.
『노래이야기주머니』, 녹두, 1993.
『노래』 4(공편저), 실천문학사, 1993.
『재미있는 연극 길라잡이』, 서울미디어, 1994.
『정태춘』 2(편저), 한울, 1994.
『서태지와 꽃다지』, 한울, 1995.
『이강백 연구』, 한국예술종합학교 한국예술연구소, 1995.
(『이강백 희곡의 세계』로 수정 발간, 시공사, 1998.)
『마당극 양식의 원리와 특성』, 한국예술종합학교 한국예술연구소, 1997.
(같은 제목으로 수정 발간, 시공사, 2002.)
『마당극·리얼리즘·민족극』, 현대미학사, 1997.
『한국대중가요사』, 시공사, 1998. (같은 제목으로 재발간, 민속원, 2006.)
『한국현대예술사대계』(전 6권, 공편저), 시공사, 1999~2005.
『홍남부두의 금순이는 어디로 갔을까』, 황금가지, 2002
『남북한 공연예술의 대화-춘향전과 초기 교류공연』(공저), 시공사, 2003.
『탈식민주의와 연극』(공저), 연극과인간, 2003.
『한운사』(채록연구), 한국문화예술진흥원, 2004
『반야월』(채록연구), 한국문화예술진흥원, 2005
『유호』(채록연구), 한국문화예술위원회, 2006.
『근대 대중가요』(공편저), 범우사, 2006.
『식민지 시대 대중예술인사전』(공저), 소도, 2006.
『최창봉』(공동채록연구), 한국문화예술위원회, 2007.

- 『광화문 연가』, 예담, 2008. (『다시 광화문에서』로 수정 증보, 도어스, 2017.)
- 『한국인의 자화상, 드라마』, 생각의나무, 2008.
- 『대중서사장르의 모든 것 2-역사허구물』(공저), 이론과실천, 2009.
- 『딱지본 대중소설의 발견』(공저), 민속원, 2009.
- 『아프레겔 사상계를 읽다』(공저), 동국대출판부, 2009.
- 『대학로시대의 극작가들』, 고려대학교 출판부, 2009.
- 『대중서사장르의 모든 것 3-추리물』(공저), 이론과실천, 2011.
- 『세시봉, 서태지와 트로트를 부르다』, 두리미디어, 2011.
- 『구술로 만나는 마당극』(전 5권, 편저), 고려대학교 민족문화연구원, 2011.
- 『김내성 연구』(공저), 소명출판, 2011.
- 『대중음악의 이해』(공저), 한울, 2012.
- 『대중서사장르의 모든 것 4-코미디』(공저), 이론과실천, 2013.
- 『문학사 이후의 문학사』(공저), 푸른역사, 2013.
- 『센티멘털 이광수』(공저), 소명출판, 2013.
- 『정비석 연구』(공저), 소명출판, 2013.
- 『한국의 텔레비전 드라마-역사와 경계』(공저), 컬처북, 2013.
- 『요즘 왜 이런 드라마가 뜨는 것인가』, 푸른북스, 2014.
- 『권력과 학술장-1960년대~1980년대 초반』(공저), 혜안, 2014.
- 『한국대중가요 속의 여성』, 대한민국역사박물관, 2014.
- 『사운드맵-음악으로 그린 서울지도』(공저), 라임북, 2015.
- 『백 년 동안의 진보』(공저), 소명출판, 2015.
- 『한국대중예술사, 신파성으로 읽다』, 푸른역사, 2016.
- 『대중예술본색』, 우리교육, 2016.
- 『동백아가씨는 어디로 갔을까』, 인물과사상사, 2017.
- 『요즘 노래가 노래냐』, 세창출판사, 2017.
- 『광장의 노래는 세상을 어떻게 바꾸는가』, 인물과사상사, 2018.
- 『안평선』(채록연구), 한국문화예술위원회, 2020.

Abstract

My Research on Popular Art

Lee, Young-Mee(popular art researcher)

This article is a review of the process that led me to the study of popular art. First of all, the cultural environment of childhood, art-related experiences of college, and the experience of the progressive culture movement were described. As I experienced the culture movement from the 1980s to the early 1990s, I acquired many academic ideas and attitudes. And these were the basis for establishing my unique research methodology in popular art research, which began in earnest from the end of the 1990s.

This article induces special interest and reflection on the popular art research methodology by revealing the process of my research being formed and developed.

(Keywords: Young-Mee, Lee, Cultural Movement, Madanggeuk-theater, Minjung-song, Popularity, Korean Popular Song History, Shinpa-sentimentalism)

논문투고일 2022년 4월 26일

논문심사일 2022년 6월 7일

수정완료일 2022년 6월 16일

게재확정일 2022년 6월 17일