



# 실천하는 생의 궤적, 점묘화로 그린 역사

- 유민영, 『인물로 보는 한국 공연예술사』 (전3권), 연극과인간, 2025.

이광욱\*

## 국문초록

역사를 바라보는 관점은 다양할 수 있지만, 인물사는 역사의 근원적 의의와 직결된 기술방식이라 할 수 있다. 특히 인간의 몸을 매개로 삼아 온 공연예술이야말로 인물사가 힘을 발휘하기에 가장 적합한 장이다. 더군다나 근현대 한국 공연예술사가 열악한 환경을 극복하기 위해 '운동'으로서의 성격을 강하게 내세워 왔다는 점을 고려한다면 그 역사적 도정에 참여한 이들의 헌신을 조명하는 작업이 응당 필요할 것이다. 그렇기에 유민영이 저술한 『인물로 보는 한국 공연예술사』의 가치는 결코 가볍지 않다.

인물사 서술은 별자리를 구성하는 작업에 비견될 만하다. 기준이 될 수 있는 인물을 선정하고 그 인물들 간의 관계를 고구하면서 큰 그림을 그려나가야 하기 때문이다. 유민영은 전통극예술의 계승과 서구연극과의 영향관계를 핵심축으로 삼아 한국 근현대 공연예술사의 뼈대를 재구성했으며, 중대한 변곡점을 만들어 낸 인물들을 차례로 배치하여 인간의 삶과 역사의 큰 줄기가 교차하는 지점을 인상적으로 묘사했다. 또한 그는 한국 공연예술사의 다면성을 드러내는 데에도 관심을 두었는데, 전통극, 대중극, 신극, 현대극을 적절히 배분하고 있을 뿐 아니라 공연예술의 종합예술적 성격에 착안하여 다양한 무대기술자까지 포함시키고자 했다.

『인물로 보는 한국 공연예술사』는 열악한 환경 속에서도 묵묵히 무대를 지켜 온 사람들에게 바치는 헌사와도 같다. 『한국인물연극사』의 수정증보판에 해당할 이 책에는 새로운 인물들도 추가되었는데, 이는 '인물사' 저술이 앞으로도 지속적으로 갱신되어야 할 과제임을 일깨워 준다. 향후 이 책이 학술적 성과와 대중 독자 사이의 접점이자 후학들이 가장 먼저 참고하게 될 책이 될 것이라 믿어 의심치 않는다.

## 1. 인간을 기록하는 인간

역사를 바라보는 혹은 기술하는 방법은 다양할 수 있다. '승자의 역사'

www.kci.go.kr

\* 건국대학교 글로벌캠퍼스 동화·한국어문화학과 조교수

라는 표현이 함의하듯 왕조의 교체나 거대한 전쟁의 전말기처럼 한 사회의 지배적 질서에 초점을 맞출 수도 있을 것이다. 세밀한 렌즈로 특정 시기를 상세히 포착하기도 하는 반면, 장기지속적이고 거시적인 구조를 파악하고자 통계적 방법론을 역사학에 접목하려 했던 아날학파의 접근법도 떠올려 볼 직하다. 그러나 마르크 블로흐가 지적했듯 역사학이 어디까지나 “인간에 관한 학문”임을 상기한다면, 역사는 큰 그림 또한 개별적 인간의 삶을 점으로 삼아 구성된 점묘화의 형상에 가까울 것이다. 결국 역사를 기술한다는 것은 특정한 시기를 통과해 온 인간들이 남긴 실천의 궤적을 되짚는 행위와 다르지 않으며, 그러한 의미에서 ‘인물사는 역사의 근원적 의의와 직결된 서술방식이라 할 수 있다.

인물사는 삶의 흔적들을 수집하고 엮어 하나의 장을 묘파하는 데 주안점을 둔다. 특히 공연예술은 크게 두 가지 이유에서 ‘인물사’가 힘을 발휘하기에 적합한 장이다. 시간의 뒤안길로 덧없이 사라져버리고 만다는 점은 모든 공연예술이 감당해야 할 필연적 운명일 것이다. 한때 휘황한 빛을 뿜어내던 무대는 막이 내리고 나면 기억 속에서만 존재할 수밖에 없다. 기록될 수 있고, 원본과의 경계마저 무화되어 버린 기술복제매체와 달리 공연예술은 오직 기억을 통해서만 추체험할 수 있을 따름이다. 그런데 그 기억이 누적되는 장소는 다름 아닌 인간의 몸이다. 공연예술은 인간의 몸 그 자체를 하나의 매체로 내세운다는 점에서 여타의 예술적 실천들과 차별화되는바, 공연예술자의 신체는 곧 역사적 관통선과 변곡점을 동시에 내재한 문제적 대상이기도 하다. 그러므로 인물의 생애를 추적하는 일은 자연스럽게 한국 공연예술의 지향점과 성과, 한계를 논하는 작업과 불가분의 관계를 이루게 된다.

또한 인간의 몸을 핵심적 매개로 삼아 온 공연예술사는 보다 긴 호흡을 지닌 실천의 연속적 과정으로 묘파되어야 할 대상이다. 물론 다른 예술 분야도 다르지 않겠지만 기예 체득이 무엇보다 중요한 공연예술 종사자들이 일정한 수준에 도달하기까지는 오랜 기간의 수련과 수양을 필요

로 한다. 그렇기에 한국 공연예술의 성취는 기념비적인 작품들을 나열하는 단순적인 점선의 형태로만 판단하기 어렵다. 비록 명백한 실패로 끝났을지언정, 그것을 시행착오의 경험이나 자기 갱신의 주요한 계기들로 지목할 수 있다면 새로운 도약을 위한 발판이자 자양분으로 재평가할 수 있기 때문이다. 더군다나 근현대 한국 공연예술의 역사가 새로운 예술 토양을 개척하기 위한 ‘운동’으로서의 성격을 강하게 내세웠음을 고려한다면 묵묵히 자신의 길을 개척해 온 이들의 신실한 실천과정에 주의를 기울여야 한다. 그런 의미에서 유민영의 『인물로 보는 한국 공연예술사』가 지닌 가치는 결코 가볍지 않다.

사실, ‘인물사’라는 개념이 그 자체로 낯설다고 보기는 어렵다. 오늘날 사마천의 『사기』는 기왕의 편년체 서술 대신 기전체 서술을 시도한 최초의 저작으로 평가받는다. 『사기』에 포함된 12편의 ‘본기’는 제왕들의 이야기기를 다루었으며, 30편으로 구성된 ‘세가’는 제후들의 삶을 조명한 장이다. 그러나 무엇보다도 『사기』의 백미는 ‘열전’이라고 할 수 있다. 전체 130편 중 절반을 넘는 70편의 분량이 ‘열전’에 할애되어 있을 뿐 아니라, 자객과 유협, 충신과 상인에 이르기까지 다양한 인간 군상을 조명하고 있기에, ‘열전’은 역사를 바라보는 사마천의 시각이 가장 내밀하게 투영된 장으로 여겨져 왔다. 흥미롭게도 사마천은 역사가인 동시에 『한서』에서 조명한 인물 가운데 한 사람이기도 했는데, 그는 자신의 글쓰기가 다른 아닌 ‘발분’의 결과물이라 밝힌 바 있다.

고전의 반열에 오른 유수한 저작들을 나열하는 가운데, 사마천은 그것들 모두가 저자의 ‘발분’으로부터 기원했음을 이야기한다. 그리고 자신이 『사기』를 집필할 수 있었던 이유 또한 다르지 않았노라 고백한다. 잘 알려져 있는 것처럼, 사마천은 장군 이릉을 변호하다가 한나라 무제의 미움을 사서 궁형을 감수해야 했다. 그러나 『사기』를 집필해야 했던 사마천은 기꺼이 치욕을 견디는 길을 택했다. 일신의 명예보다 더 소중한 것은 세상에 전해야 할 이야기가 남아 있다는 생각에서 비롯된 책임감이었던 것

이다.

유민영의 저작은 여러 모로 『사기』, 그 중에서도 특히 ‘열잔과 오버랩 되는 지점들이 적지 않다. 기전체라는 서술방식에 있어서도 닮아 있지만, 인물들을 공들여 선정하고 이를 통해 저자의 문제의식과 특유한 사관을 내세우고자 했다는 점에서도 그러하다. 그렇다면 『인물로 보는 한국 공연 예술사』를 저술하도록 유민영을 이끌었던 동력은 무엇이었을까?

유민영은 본격적인 한국 근대연극 연구의 선편을 잡은 선구자였으며, 현대연극의 초창기를 지근거리에서 바라보고 연극인들의 육성을 청취했던 현장비평가였다. 여러모로 그는 지각변동이 발생하는 지형 위에 실시간으로 발을 디디 살아왔던 셈이다. 혹, 그는 관찰자이자 기록자로서의 숙명을 자각할 수밖에 없었던 것 아니었을까? 서정이나 서사 장르에 비해 시작이 늦었던 한국 극예술 연구의 토대를 다지고 하릴없이 잇힐 운명에 놓인 공연 현장의 목소리를 활자로 옮기는 일이 무엇보다 중요한 시점에서 유민영은 묵묵히 자신의 소임을 감당해 왔다.

더 나아가 그가 오랜 기간 동안 제자들을 양성하는 일에 진력해 온 교육자이기도 했다. 그렇기에 자신의 작업이 학문 후속세대를 위한 밑거름이 되어 줄 것이라는 기대도 이 방대한 저술을 완성하는 데 강력한 동기를 부여했으리라 본다. 그 수혜를 입은 후학의 한 사람으로서 감사와 존경을 표하고 싶다. 이제 『인물로 보는 한국 공연예술사』의 면면을 찬찬히 되짚어 볼 차례이다.

## 2. 지목과 가상선 : 성취를 구성하기

이 책에서 거론된 이들은 한국 근현대 공연예술의 장 속에서 찬란한 빛을 발하던 스타들이다. 그들 모두는 누구에게나 눈에 떨 만한 존재들

이었지만, 정작 그들의 삶을 오롯이 재구성하는 작업은 쉽지 않다. 때로는 글을 통해 자신의 생각과 가치관을 적극적으로 피력하기도 했으나 대다수의 스타들은 무대를 내려온 후엔 침묵할 때가 더 많았기 때문이다.

인물 탐색 작업의 지난함에 대해 유민영 스스로는 “별을 복원하는 심정”이었다고 술회한다. 지구 곳곳에 산산히 흩어진 운석 조각들을 모으듯이, 한 예술인의 생애를 재구성하기 위해서는 접근 가능한 모든 자료들을 그러모아 새로운 질서로 이야기를 구축해야 한다. 그가 디지털 아카이브와 입력장치들을 온전히 활용할 수 없었던 시기부터 작업해 왔음을 고려한다면, 과거의 자료들을 뒤지면서 들인 노고가 얼마나 대단했는지, 더 늦기 전에 예술인들의 육성을 남겨야 한다는 조바심이 얼마나 절절했는지 쉽게 짐작하기도 어렵다.

더욱이 인물사는 별, 다시 말해 예술인의 생애를 복원해내는 것만으로 끝나지 않는다. 오히려 그것은 본격적인 작업의 초입에 불과하다. 그 별들을 “응당 있어야 할 자리에 있게끔 제대로 잡아주어야겠다”는 것, 그래서 역사의 장을 먼 곳에서 조망했을 때 그 별들이 성좌를 이룰 수 있도록 배치하는 것이야말로 인물사의 진정한 지향점이라 볼 수 있을 것이다.

그런데 별자리를 그려내기 위해서는 먼저 기준점이 될 수 있는 별들을 정해야 하고, 그 별들 사이에 가상선을 그으며 보다 구체적인 형상을 만들어내야 한다. 이미 한 세기를 넘긴 근현대 한국 공연예술의 역사 속에 어떤 형태로든 관여한 이들을 헤아려 본다면 아무리 적게 잡아도 수만은 훌쩍 넘어갈 수밖에 없다. 그렇기에 『인물로 보는 한국 공연예술사』에 이름을 올린 64명의 인물은 공들여 가려낸 결과라 할 수밖에 없으며, 세 권이라는 방대한 분량 역시 외려 효과적인 서술처럼 보이기까지 한다. 결국 인물사의 성패가 인물 선정의 적절성에 근거하는 것이라 할 때, 유민영의 기준은 무엇이였을까? 다음과 같은 진술에서 단서를 찾아볼 수 있을 것 같다.

역사를 살펴보면 그때그때마다 매우 시의적절한 인물들이 등장해서 역사를 진전시켰음을 발견하게 된다. 역사가 시대마다 필요한 인물들을 배출하는 것이야말로 운명적인 것이 아니고 무엇이겠는가. 우리 연극사에서 도 고비마다 꼭 필요한 인물들이 등장하여 역사를 만들어내곤 했다. 조선 후기의 신재효, 20세기 초엽의 박승필이 그러한 인물이었다. 그들의 등장으로 말미암아 우리의 전통예술이 그 생명력을 유지할 수가 있었기 때문이다. 3.1운동 이후 여배우 복혜숙이 등장해서 우리의 연극과 영화를 대중의 중요한 오락문화로 정착시키는 데 상당한 기여를 한 것도 바로 그러한 예에 속한다. (유민영, 『인물로 보는 한국 공연예술사』 1. 연극과 인간, 2025, 242-243면.)

유민영이 무엇보다 주목하는 것은 한국 근현대 공연예술사의 통시적 흐름이며, 그는 역사적 전개과정에서 주요한 변곡점을 만들어 낸 인물들에 관심을 두고자 한 것으로 보인다. 특히 판소리는 한국의 전통적 공연예술 유산이자 근대 공연예술사에서도 명맥을 이어간다는 점에서 중요한 연결고리로 인식되고 있다. 이는 판소리를 체계적으로 정리한 신재효가 인물사의 첫머리에 놓인다는 점에서 분명하게 드러나는데, 『인물로 보는 한국 공연예술사』의 1부는 판소리를 근대적으로 계승한 창극, 해방 이후 짧은 전성기를 맞이했던 여성국극에 이르기까지 전통 극예술을 기반으로 한 공연예술의 계보를 대표적 인물들의 생애를 통해 구성해 낸 결과물이다.

한편 유민영은 전통을 계승하는 것과 더불어 외국연극이 한국 공연예술사에 미친 영향도 무시할 수 없다고 보았다. 2부에서는 일본 신극과의 수용과 정착과정에 주안점을 두었으며, 토월회의 활동을 매개로 한 초창기 공연예술계 스타들의 이야기에도 주목하였다. 3부에서는 이러한 흐름이 1930년대 대중 공연예술의 개화 과정으로 이어지는 국면들을 집중적으로 조명한다. 4부는 식민지기 한국 신극운동의 전개과정에서 중요한 역

할을 맡았던 이들에게 지면을 할애하고 있는데, 현철(2부), 박승희(2부), 홍해성(3부) 등이 포함되지 않은 것은 조금 의아하게 보일 수도 있을 것이다. 아마도 이는 인물의 전체 생애를 고려했을 때 보다 실질적인 공헌이 어떤 곳에 있었는지를 좀 더 중시한 판단이었으리라 생각한다. 5부와 6부는 주로 해방 이후에 활동했던 연극인들을 다루고 있으며, 각각 ‘현대극으로의 발돋움’, ‘한국 현대연극의 거목들’이라는 제목으로 구성되어 있다.

전반적으로 보았을 때 『인물로 보는 한국 공연예술사』는 전통 극예술의 계승과 서구연극의 영향관계를 하나의 축으로 삼고 있으며, 신파극에서 출발한 대중예술과 신극운동의 연장선에 놓여 있는 근대극 내지 현대극을 또 하나의 구분점으로 상정한다. 다만, 서술의 비중은 전자보다 후자가 압도적으로 높은 편이다. 서술의 밀도를 담보할 만큼 자료를 확보할 수 있는지의 여부가 가장 중요한 문제였겠지만 이른바 ‘정통성’에 대해 투사하는 가치기준이 일정 부분 작동하고 있었으리라는 점도 충분히 짐작해 볼 수 있을 것이다. 이는 해방 이후의 공연예술사를 서술할 때 좀 더 두드러지는데, 대중적 활동을 펼친 이들보다는 국립극장 배우나 실험적 극작가, 연출가 등을 주로 선정했기 때문이다. 또한 텔레비전이나 스크린의 득세 이후 상대적으로 위축된 공연예술계의 열악함을 강조하다 보니 무대 이외의 길을 일종의 ‘외도’로 표현한 것도 같은 맥락에서 이해해볼 수 있는 대목이다.

다른 한편으로 이 책의 미덕 가운데 하나는 다양성이다. 비중의 차이는 있을지언정 전통극, 대중극, 신극, 현대극을 적절히 배분하고 있을 뿐 아니라, 공연예술이 지닌 종합예술적 성격을 심분 고려하며 인물들을 선정했기 때문이다. 기존의 연구에서 주로 조명되었던 이들은 극작가나 연출가였지만, 유민영은 상대적으로 관심이 미흡했던 배우, 의상 디자이너, 무대장치가, 분장사에 이르기까지 여러 분야에 걸친 선구자들의 공헌을 짚어내고자 했다. 공연예술가 개개의 삶을 바라보는 포용적 태도도 귀감이 될 만하다. 예술가로서의 자존심을 꺾지 않았던 이들의 숭엄한 삶에 경의

를 표하면서도, 생존을 위한 각자의 고민 또한 무겁게 받아들이려는 자세가 눈에 띈다. 상대적으로 공연예술인들의 친일 행위에 대해 비교적 관대하게 바라보거나 서술 비중이 축소되어 있다는 점에 대해서는 평가가 엇갈릴 수 있겠으나, 이 또한 형극의 길을 감내해 온 공연예술인들에 대한 존중의 태도에서 비롯된 것이었으리라 생각한다.

마지막으로 짚어두고 싶은 것은 그가 공연예술가의 생애를 평가하는데 있어 매우 분명하게 견지해 온 ‘태도’의 문제다. 유민영은 예술가가 부단히 기울여 온 노력과 자기수양의 과정을 무엇보다 중시하고자 했으며, 때로는 그것이 타고난 재능보다 중요한 조건이라고 보았다. 이러한 관점은 ‘구도자와도 같은 삶을 살아온 예술가의 신실한 열정에 대한 찬탄’으로, 때로는 방탕하게 자신의 재능을 낭비한 이들에 대한 안타까움으로 표출된다. 그렇기에 그는 대개의 연구에서 놓치기 쉬운 가정생활, 가족의 희생적 지원, 주변인들의 세평, 사생활에서의 몸가짐까지도 관심을 내비친다. 아마도 그러한 관점이 가장 극명하게 드러난 부분을 꼽는다면 명창 김소희에 대한 평가, 임춘앵과 김진진의 삶을 대비한 대목일 것이다. 배우들 중에서도 눈에 띄는 주연급은 아닐지언정, 오랜 기간 동안 같은 자리를 지키며 꾸준히 활동한 이들(고설봉, 한은진, 변기중 등)에게 기꺼이 한 자리를 내어준 것 또한 같은 맥락에 놓여 있다.

유민영에 따르면 한국 근현대 공연예술사는 “박대와 핍박과 빈곤의 악순환”이 반복되는 장에 다름 아니었다. 또한 그 열악한 상황에 굴하지 않고 끝까지 무대를 지킨 사람들이 있었기에 오늘날까지 공연예술의 유구한 역사가 이어질 수 있었다고 강조한다. 그가 구상했던 ‘인물연극사가 사적 연속성을 확보하기 위해서는 한순간 타오르다 꺼져버리는 별뿔별이 아닌 오랜 시간 동안 묵묵히 자리를 지키어 온 길잡이별들이 필요했던 것 아닐까? 그리고 그 인고의 나날들을 온전히 조명할 때 “이름없이 사라져간 모든 선구 연극인들” 또한 제 자리를 찾아갈 수 있었으리라 생각해본다.

### 3. 말할 수 없는 것들을 말하기 : 실증과 추정 사이

거듭 강조하건대, 인물사 저술은 고난도의 작업이며, 열망만 있다고 해서 아무나 뛰어들 수도 없다. 무엇보다 한 사람의 생애를 정리할 만한 수준의 자료를 총량적으로 수집하는 것 자체가 쉬운 일이 아니며, 과거의 문헌을 찾아 정리하는 작업과 현장 경험과 대면 접촉을 토대로 한 인터뷰도 동시에 수행해야 한다. 사뭇 다른 접근법이라 할 수 있을 두 방식이 상호보완적 관계를 형성할 때 보다 입체적이고 정교한 인물사 저술로 나아갈 수 있다. 문헌 정보에만 의존하면 텍스트만으로 해명할 수 없는 인물의 내적 논리를 재구성하기 어렵고, 구술 채록이나 인터뷰에만 기댄다면 기억의 왜곡이나 윤색으로부터 자유로울 수 없기 때문이다.

그런 의미에서 유민영은 인물사를 저술하기 충분한 지평 위에서 있던 이였다. 그가 본격적인 한국 근대연극 연구의 기틀을 형성한 1세대 연구자였으며 식민지기 연극사의 핵심적 1차 자료들을 총괄적으로 검토했다는 점은 주지의 사실이다. 또한 그는 비평가로 활동하며 당대의 연극현장을 가까이 살폈을 뿐 아니라 여러 원로 연극인들을 찾아다니며 그들의 목소리를 기록해 왔다. ‘대담연극사’를 작성하기 위해 1960년대 중반부터 시작했던 인터뷰 작업이야말로 이 책의 핵심적 자양분이 되었던 셈이다.

실제로 『인물로 보는 한국 공연예술사』를 읽어보면 그가 직접 인터뷰했거나 교분을 맺어왔던 인물들을 다룰 때마다 텍스트 분석만으로 도달하기 어려운 생생함이 느껴진다. 일차적으로 이것은 그들의 육성을 전사하여 직접 인용의 형태로 소개할 때 도드라지는 측면이지만, 행간에 녹아 있는 대상과의 친숙함에서 생겨난 감각이기도 할 것이다. 다만 저자와 인터뷰 대상자의 친소관계가 평가에 영향을 주어서는 곤란하기에 유민영

스스로도 그것을 경계하고자 했던 것으로 보인다. 그가 객관적인 문헌 자료들을 최대한 촘촘하게 배치한 것 역시 이러한 의식의 소산이라 할 것이다.

그렇지만 온전히 한 사람의 생애를 모두 설명해 줄 수 있을 완벽한 자료가 존재할 수 없는 이상 불가피한 추정의 영역들이 존재할 수밖에 없는 것도 사실이다. 주목할 것은 이러한 서술상의 딜레마에 마주했을 때 유민영이 보여준 노련한 문장들이다. 그는 엄밀한 논증상의 한계가 있다는 점을 밝히면서도 때로는 과감한 추정들을 끼워넣으며 이야기의 맥을 적극적으로 구성해낸다. 건조한 사실의 나열보다는 흥미로운 이야기를 전달하는 데 좀 더 방점을 찍은 셈인데, 그럼에도 불구하고 어디까지나 조심스러운 태도를 견지하며 실증적 접근법을 중시한다는 점에서 적절한 긴장감 또한 유지하고 있다. 지금껏 쌓아온 학계에서의 명망과 저술이력을 고려한다면 마냥 쉽게 정리해버릴 수 있을 법한 대목도 적지 않았을 것인데, 최대한 세심하게 서술하려 애쓰는 그 태도가 여러 후학들의 귀감이 될 만하다.

다만, 약간의 아쉬움으로 남는 것은 프롤레타리아 연극운동의 역사가 사실상 소거되어 버렸다는 점이다. 김영팔, 나웅, 신고송, 김태진, 강호는 아예 이름을 올리지 못했고, 송영과 박영호는 한 자리를 차지했으나 그들의 활동은 대부분 대중극과 관련된 영역에 집중되어 있을 따름이다. 사실 지금까지의 저술을 통해 유민영은 프롤레타리아 연극운동을 한때의 유행에 불과한 것으로 바라봐 왔으며, 관여한 연극인들 역시 투철한 이데올로기로 보기 어렵다는 입장을 견지해 왔다. 더욱이 지난 2024년에 『북한연극사』를 펴내면서 이념극에 대한 그의 환멸은 더욱 강화된 것으로 보인다. 희망이 없는 북한 연극을 총괄적으로 검토하는 과정은 고통의 연속이었다는 것이다.

물론 이는 논쟁적이며 충분히 의견이 엇갈릴 만한 관점이다. 그러나 뚜렷한 관점을 내세우며 솔직하게 평가하는 태도란 그 자체로 충분히 존중

받을 가치가 있다고 본다. 역사 기술은 결국 역사가의 사관을 보여주는 작업에 다름 아니다. 그리고 그것을 분명하게 드러낼 수 있을 때 후속 논의 위한 터전이 될 뿐 아니라 보다 생산적인 논의의 장을 열어젖힐 수 있게 되기 때문이다.

#### 4. 연극사에서 공연예술사로 : 수정증보판의 의미

『인물로 보는 한국 공연예술사』는 『한국인물연극사』의 수정증보판이다. 『한국인물연극사』가 2006년에 출간되었으니 햇수로는 무려 20년 만에 새로이 단장하여 독자들과 만나게 된 셈이다. 책에 이름을 올린 인물들 중에는 그 사이에 유명을 달리하게 된 이들도 적지 않다. 이전 판본은 으레 그들 인생의 황혼기를 스케치하며 글을 마무리하고 있었지만 수정증보판에서는 첨언처럼 그들의 소천 소식을 달아 놓고 있어 세월의 흐름을 느끼게 해 준다.

그렇다면 두 판본의 차이점은 무엇일까? 가장 먼저 눈에 띄는 것은 범주의 확장이다. 즉, ‘연극사’에 중점을 두고 연극계 인물들을 우선적으로 포함시켰던 이전 판본과 달리 『인물로 보는 한국 공연예술사』는 보다 큰 울타리를 상정했다. 이전에는 일견 연극과 거리가 멀어 보이는 무용가나 성악가를 포함시킬 때 연극과의 관련성을 애써 설명해야 했지만, 공연예술사라는 외피를 취한 지금은 무리 없이 체계를 구성할 수 있게 되었다고 할 수 있다. 물론 연극과 완전히 별개의 영역에서만 활동했던 공연예술가들까지 확대하여 포함시켰다면 범주 확장의 의의가 조금 더 분명해졌으리라는 아쉬움도 남는다.

두 판본을 정밀하게 대조해 보았을 때 내용상의 큰 차이점이 두드러지는 않는다. 그러나 유민영 스스로가 자부하고 있는 것처럼 북한에서

발간된 일부 자료들을 활용하여 월북 연극인들의 말년을 보다 촘촘하게 구성해낼 수 있었다는 점은 진실보한 측면이라 할 수 있을 것이다. 소재 목들도 전반적으로 바뀌었는데, 이전 판본이 해당 인물의 전성기에 주목하여 연극사적 평가를 내리려는 의식이 강했다면 새 판본에서는 공연예술인의 삶 전체를 관통할 만한 키워드를 발견하고자 애쓰는 태도가 엿보인다. 예컨대, 강계식의 경우 “잠재적 재능을 제대로 발휘 못한 배우”라는 표현에서 “연극관에 장승처럼 담담하게 서 있던 진정한 배우”로 변경되었으며, 이해랑은 “한국 리얼리즘극을 심화시킨 근대극 거장”에서 “연극의 대중화를 부르짖은 근대극의 거장”이라는 표현으로 바뀌었다.

또 하나 주목할 점은 『인물로 보는 한국 공연예술사』가 학술서로서의 엄밀성을 유지하되 대중 독자들도 흥미롭게 읽을 수 있도록 노력했다는 점이다. 학문 분야를 막론하고 학계의 연구 성과를 대중적으로 확산하는 작업은 중요하다. 더군다나 관객이 없다면 성립할 수 없는 공연예술이라면 저변과 공감대를 넓혀나가는 작업이 무척이나 소중한 수밖에 없다. 오랜 기간 동안 연구와 현장비평을 넘나들었던 유민영 또한 이러한 문제의식을 충분히 갖고 있었을 것이기에, 이전 판본에 비해 문장의 흐름이 한결 순탄해지고 가독성이 높아진 것은 이러한 의식의 소산이었으리라 짐작해본다.

『인물로 보는 한국 공연예술사』에서 추가된 인물들도 있다. 식민지기의 인기 대중가요 작사가이자 극작가로 활약했던 왕평, 극작과 연출, 극단 경영에 이르기까지 전방위적으로 활동한 연극인 김의경, 독자적인 미학을 구축한 연출가 안민수가 새롭게 이름을 올렸다. 이는 인물사 저술이 단발적인 저술로 매조지할 수 있는 성격의 작업이 아니며, 끊임없이 갱신되고 확장되어야 하는 일임을 방증한 대목이라 할 만하다.

향후 『인물로 보는 한국 공연예술사』는 학술적 성과와 대중 독자 사이의 접점이자 후학들이 가장 먼저 참고하게 될 책이 될 것이라 믿어 의심치 않는다. 이 작업의 소중함을 절감하는 후학의 한 사람으로서 몇 가지

아쉬운 측면을 짚어보고 싶다. 우선 지난 20년간 누적된 학술적 성과들을 조금 더 적극적으로 반영했다라면 좋았을 것 같다. 돌이켜보면 한국 연극의 근대성과 서구연극의 영향관계에 대해서도 치열한 자기갱신이 이어져 왔고, 대중극과 실험극의 경계에 대한 의문도 끊임없이 제기되어 왔다. 대중서로서의 성격을 동시에 가진 저작이기에 일일이 참고문헌을 명시하기 어려웠겠지만, 서술의 층위에서 괄목할 만한 보충이 이루어지지 못한 점은 아쉽게 느껴질 수밖에 없다.

단순 착오나 오타자로 보이지만 몇몇 부분에서 오류가 보이기도 한다. 예컨대 왕평의 작품으로 명시된 <산적 울스타>와 <황금 왕소곡>은 <산적 울타스>와 <황금광소곡>의 오식으로 추정된다. 감독 '이규환'은 '이규환'으로 정정되어야 할 것이며, 배우자 편에서 1914년 작으로 소개된 최독견의 실명소설 <낭만시대>는 1964년도 작품이다. 오영진의 <해녀 물에 오르다>는 <해녀 물에 오르다>로, 임선규의 <빙하>는 <빙화>로 수정해야 한다. 또한 나운규가 대구영화촬영소에서 만들어낸 작품이라 소개된 <통로>는 <종로> 또는 <7번통 소사건>을 가리키는 것으로 보인다. 사소할 수 있지만 저자 유민영의 위상과 이 책의 파급력을 감안한다면 결코 가볍게 넘길 수 없는 오류들이다.

## 5. 네버 엔딩 히스토리

서두에서 언급했듯, 『인물로 보는 한국 공연예술사』는 여러모로 사마천의 『사기』를 연상시킨다. 그래서일까? 장장 1,500여 면에 달한 대장정을 마무리하는 자리에 평론가 여석기와 연극학자 이두현을 배치한 것이 무척이나 의미심장하게 느껴졌다. 『사기』 열전의 마지막 편은 다름아닌 '태사공자서' 즉, 사마천 본인의 소회를 고백하는 글이다. 혹, 유민영은 동시대에 활동했던 선배들의 이름을 빌어 자신의 소회를 정리하고자 했던 것

아닐까?

20년 만에 수정증보판을 내놓으면서 유민영은 새롭게 서문을 작성했다. 오늘날 한국의 공연예술과 드라마는 속칭 ‘K-컬처’로 일컬어지는 세계적 흐름을 선도하는 분야들이다. 열악한 환경과 문화적 후진성의 벽에 부딪혀 괴로워해야 했던 한국 공연예술의 역사를 돌이켜본다면 격세지감이 느껴질 법한 변화라 할 수 있다. 그리고 유민영은 오늘날의 찬란한 성취가 이름없이 사라져간 수많은 공연예술가들의 희생을 밑거름삼아 일궈낸 것임을 분명하게 강조한다. 평생을 학문에 헌신한 국학자로서 응당 지녀야 할 애정과 진정성이 느껴지는 것 같아 마음이 몽클해지는 대목이었다. 다시 한번 유민영의 노고에 경의를 표한다.

한국 공연예술사가 무조건 인물사의 형태로 작성되어야 할 필연적 이유는 없으며 보다 다양한 접근법도 얼마든지 존재할 수 있다. 그러나 인물의 생애사적 기술에 초점을 맞춘 인물사가 꼭 필요하다는 점은 절대 부정할 수 없다. 선편을 잡은 이의 책무를 다하고자 후대의 연구자들에게 소중한 선물을 남긴 셈이다. 이제는 새로운 시각을 통해 보완하고 시대의 흐름에 발맞춰 인물사를 확장해야 할 것이다. 그의 구상에는 포함되어 있었지만 자료 문제 때문에 다루지 못한 이들(원우전, 신불출, 안영일, 심영 등)도 적지 않은 만큼 그 과제는 이제 후속세대의 몫일 것이다.

유민영은 『한국인물연극사』의 서문을 통해 이 책이 후학들에게 ‘반면 교사가 아닌 ‘타산지석’이 되었으면 한다는 소망을 밝힌 바 있다. 그렇기에 이 책은 학문 후속세대에게 전하는 원로의 당부와도 같다. 모든 큰 스승들이 그러했듯 유민영은 미래의 동반자들에게 계승과 갱신을 요청하고 있다. 이 책의 장점은 취하고 한계는 극복하며 인물사 서술을 지속적으로 이어나가는 일이야말로 가장 성실한 응답이 아니겠는가?