

70년대 한국 청년문화의 문화적 정체성 : 통기타 음악을 중심으로

김창남(성공회대학교 신문방송학과 교수)

1. 왜 다시 청년문화를 이야기하는가

‘청년문화’라는 용어는 흔히 1970년대 초반 청년 세대의 문화적 정체성을 대변했던 일련의 문화 현상을 지칭한다. 세대 개념으로서 청년이란 집단의 존재는 비단 이 시대에 국한된 것이 아니지만 젊은 청년 세대의 문화가 기성 세대의 문화와 일정한 긴장 관계를 조성하며 당대의 문화적 구도를 크게 변화시켰던 최초의 사례로서 70년대 초반의 청년문화는 우리 문화사에서 대단히 중요한 의미를 갖는다. 한국 대중문화사에서 새로운 세대의 문화가 주류적 질서를 바꾸어버린 또 다른 사례는 90년대 초 서태지 신드롬으로 대변되는 이른바 신세대 문화 현상이다. 90년대 이후 신세대 문화가 한국 대중문화에서 명실상부한 헤게모니를 갖게 된 것에 비하면 그보다 20년 앞섰던 70년대 청년문화는 당대의 정치사회적 현실 속에서 단명으로 끝난 셈이지만 그 문화적 자장은 여러 가지 형태로 80년대와 90년대 문화 속에 흔적을 남겼다.

그럼에도 청년문화라는 개념은 여전히 모순적이며 불안정하다. 개발독재 시대의 문화적 상황을 되짚는 TV다큐멘터리나 장년 세대의 회고담 속에서 ‘70년대 청년문화’라는 말이 일종의 관용적 표현으로 등장하곤 하지만 그것의 문화적 정체성과 가치에 대한 시각은 여전히 불분명해 보인다. 한국 대중문화사 최초의 세대 혁명이라는 점을 강조하며 청년문화의 의의를 높게 평가하는 입장이 있는가 하면 그저 한 시대를 풍미했던 유행 사조 정도로 평가하는 시각도 있다. 당대의 청년문화가 서구 문화의 추종에서 비롯되었다는 점을 강조하는 시각이 있는 반면 그 속에서 나름대로의 한국적 정체성을 추구했던 흔적을 중시하는 입장도 있다. 70년대 초 청년문화 담론이 처음 등장했을 당시부터도 이 개념은 논란과 논쟁의 대상이었다. 1974년 3월 29일 동아일보의 김병익 기자가 ‘오늘날의 젊은 우상들’이라는 제목의 기사를 통해 최인호, 이장호, 김민기, 양희은, 서봉수, 이상룡 등을 청년 세대의 우상이라고 소개했을 때 가장 격렬하게 반발한 것은 바로 대학생으로 대표되는 청년 세대 자신이었다. 그해 서울대의 <대학신문>은 ‘청년문화’에 대해 “빠다 냄새 물씬한 어느 외국산 용어의 억지 번역어‘에 지나지 않는다”고 비판했다.¹ 그들의 주장에는 서구 문화의 추종에 대한 비판적 의식이 담겨 있는 것이기도 하지만 그와 함께 ‘따따라 문화가 우리의 우상일 수는 없다’는 식의 엘리트주의가 깔려 있음을 알아채는 것은 그리 어려운 일이 아니다. 소설가 최인호처럼 청년문화를 적극적으로 옹호했던 경우도 있지만 사실 청년문화의 스타로 대접받던 당대의 우상들 스스로 청년문화라는 개념을 적극적으로 받아들였거나 이에 동일시했다는 증거를 찾기도 쉽지 않다.²

80년대의 청년 대학생들의 경우에도 70년대 청년문화에 대해서는 대체로 비판적이었다고 할 수 있다. 청년문화 유산 가운데 일부가 80년대의 학생 운동 문화, 혹은 민중문화운동의 맥락에서 적극적으로 받아들여진 바 있지만 청년문화에 대한 80년대 세대의 평가는 비판적이었다고 할 수 있다. 이는 물론 첨예한 사회과학적 논리에 기대어 있던 80년대의 문화론이 가졌던 ‘경직성’ 과도 관련이

¹ 강준만, “한국대중매체사”(인물과사상사, 2007), 505쪽에서 재인용

² 예컨대 70년대 청년문화의 대표주자 가운데 한 사람인 김민기는 필자와의 대화에서 “청년문화라는 말을 싫어한다”고 밝힌 바 있다.

있지만 실제로 70년대의 청년문화가 대체로 상업적 맥락 속에 존재했다는 면에서 이념적 한계가 분명했다는 점, 또 그것이 서구문화의 강력한 영향 속에서 형성된 것이라는 점과 관련이 있다. 그럼에도 청년문화가 문화적으로 분명한 자기 정체성을 드러내기에는 그 부상과 소멸의 주기가 너무나 빨랐다는 사실이나 그 너무나 빠른 소멸이 당대 정치 권력의 억압과 직접적으로 연관되어 있다는 점이 청년문화에 대한 우리의 시각을 좀 더 복잡하게 만들기도 한다. 아무튼 80년대는 물론이고 70년대 당대에조차 관변적으로든 그 반대편에서든 충분히 인정받지 못했던 청년문화 현상을 지금 다시 거론하는 것은 그 자체로 몇 가지 함의를 갖게 된다.

우선 오늘의 시각에서 70년대 청년문화의 의의를 재평가해 볼 필요가 있다는 것이다. 이는 90년대 또 한번의 세대 혁명인 신세대 문화의 등장 이후 대중문화의 헤게모니가 10대 청소년 이하로 옮겨지면서 사실상 실종되어 버린 청년 세대의 문화 정체성을 어떻게 회복하거나 재형성할 것인가 하는 문제 의식과 연결된다. 즉 70년대 청년문화에 대한 질문은 지금 여기의 청년문화에 대한 환기라는 점에서 의미 있는 시도라 할 수 있다. 이를 위해 필요한 것은 우선 그 동안의 선입견에서 벗어나 좀 더 정치한 시선으로 70년대의 청년문화의 정체성을 들여다 보는 일이다. 흔히 70년대 청년문화를 성급히 한 묶음으로 평가하는 경향이 있지만 사실 60년대 말에서 70년대 중반 정도의 시기를 횡단하는 동안 미묘한 성격 변화의 과정을 겪었고 그 과정에서 매우 다양한 스펙트럼의 문화적 양상들이 등장한 바 있다. 그리고 이는 당대의 사회 현실에 대한 청년 세대의 대응 방식이 보여준 스펙트럼이라고 할 수 있을 터인데 그 대표적인 양상들을 통해 당대 청년문화의 정체성에 좀 더 다가갈 수 있을 것이다.

70년대 청년문화는 흔히 청바지, 생맥주, 장발 그리고 통기타 음악으로 대변된다. 청바지나 장발이 60년대 구미의 청년문화를 대표하는 히피즘의 스타일이 유입된 것이고 생맥주는 70년대 초반 새로운 소비자 집단으로 등장한 청년 대학생층의 대표적인 소비 문화적 유행이라 할 수 있다. 이 가운데 청년문화의 성격과 정신을 가장 잘 보여주는 문화는 통기타 음악이다. 흔히 포크송이라 불렀던 70년대 초 한국의 통기타 음악은 기성의 대중음악 문화 지형에 큰 변화를 몰고 오면서 한때 주류의 지위에 까지 올랐고 당대의 정치 사회적 맥락 속에서 여러 가지 논란과 파장을 일으키면서 청년 세대의 문화에 대한 사회적 관심을 불러왔다는 점에서 사실상 당대 청년문화의 핵심이자 실체라 할 수 있다. 이 글이 주로 당대의 통기타 음악에 대한 분석을 통해 청년문화의 문화 정체성을 찾고자 하는 것도 그런 까닭이다.

2.70년대 청년문화의 사회적 배경과 차이의 정치학

청년문화라는 용어는 73, 74년 무렵부터 쓰이기 시작했지만 그 현상은 60년대 후반부터 나타났다고 볼 수 있다. 통기타 포크송이라는 현상에 국한해서 보면 트윈폴리오가 활동을 시작했던 68년 무렵을 기점으로 보는 것이 일반적이다. 이 시기에서 70년대 초반의 빠른 성장기를 거쳐 정치적 외압에 의해 사실상 강제퇴출되는 70년대 중반에 이르기까지가 청년문화와 통기타 음악의 시기였다고 할 수 있다. 이 시기는 5.16 군사 쿠데타로 집권한 박정희 군사 정권이 급속한 경제 성장 정책과 함께 개발독재의 성격을 강화하고 장기 집권의 길로 나아가고 있던 정치적 사회적 격변기였다. 특히 60년대 초부터 강력하게 추진된 경제 성장과 함께 사회적 모순이 격화되고 민중의 저항이 터져 나오며 사회적 갈등이 고조되던 시기라 할 수

있다. 삼선개헌과 전태일의 분신, 광주대단지 사건, 오직 필화사건, 유신체제의 등장, 위수령과 민청학련, 긴급조치 등은 이 시대의 갈등과 격변을 응변하는 사건들이다. 청년문화는 바로 그렇게 사회적 갈등이 고조되던 시기에 등장했고 따라서 당연하게도 어떤 식으로든 사회정치적 변화와 갈등의 맥락을 벗어날 수 없었다.

사회적 모순과 갈등이 심화되는 가운데 청년 대학생들이 시대 상황에 대해 고민하고 저항적인 의식을 표출하는 것은 자연스러운 일이다. 당시 대학생의 비율은 지금과 비교할 수 없을 만큼 적었고 그만큼 대학생에 대한 사회적 대접도 높았으며 대학생들 스스로도 사회를 이끌어갈 엘리트집단이라는 자의식이 강했다고 할 수 있다. 또한 이 시기는 대학생 사이에서 전태일의 분신과 함께 노동 문제에 대한 인식이 싹트고 민족주의 성향의 문화 의식이 성장하게 되면서 대학 문화의 비판적이고 저항적인 성격이 구체화 되어간 시기였다고 할 수 있다. 하지만 당대의 대학 문화가 첨예한 이념과 이론으로 무장한 진보적 학생운동 문화에 의해 주도되었다고 보기는 힘들다. 당시만 해도 대학의 분위기를 주도한 것은 다소 낭만적인 엘리트 의식과 감성적인 자유주의였다고 할 수 있다. 70년대 초까지만 해도 학생운동에 대한 억압의 수위가 70년대 중반 이후만큼 무겁지 않았던 터라 학생운동이나 시위에 참여하는 일도 자기존재를 건 투쟁이었기 보다는 한번쯤 경험해 보는 대학의 낭만 정도로 여겨졌을 뿐이다. 학생운동 세력이 청년문화에 대해 비판적이었음에도 불구하고 많은 대학생들이 청바지, 장발, 통기타 음악으로 표상되는 청년문화에 열광했던 것도 바로 그런 감성적이고 낭만적인 분위기와 관련이 있다. 그런 의미에서 70년대 청년문화를 간단하게 정치적 저항의 맥락에 위치시키는 것은 위험할 수 있다. 그보다는 기성 세대와 구별되는 감성과 의식, 소비 성향을 가진 새로운 세대가 기성의 문화와는 다른 방식으로 자신의 정체성을 표현하고자 했던 데서 청년문화 특유의 문화적 성격이 만들어졌다고 보아야 하며 그런 의미에서 그것은 저항의 정치학이 아니라 차이의 정치학이라는 프리즘으로 들여다 보아야 할 것이다.

60년대말에서 70년대 초 사이에 대학생이 된 세대는 대체로 해방 이후에 태어나 미국식 교육 제도 속에서 성장한 세대이다. 유년기에 한국전쟁을 겪고 소년기에 4.19와 6.3을 경험한 세대이며 군사 정권에 의해 추진된 급속한 경제 성장의 와중에 성장한 세대이다. 특히 이들의 성장기에 큰 영향을 미친 것은 한국 전쟁 이후 빠르게 수용된 서구 문화, 특히 미국 대중문화의 영향이다. 이를 가능하게 한 것은 박정희 정권 시기에 이루어진 방송 매체의 대중적 확산이라 할 수 있다.³

1960년대 이래 군사정권에 의해 강력하게 추진된 이른바 근대화의 내용은 경제적으로는 공업화, 문화적으로는 서구화를 의미하는 것이었다. 급속한 근대화의 사회적 변화 속에서 성장한 당대의 청년세대가 서구 문화에 대한 동경과 서구 지향적 욕망을 갖게 된 것은 자연스러운 일이다. 서구 문화의 영향 속에서 청년으로 성장한 이들 세대가 일본 문화의 절대적 영향 속에서 살아온 기성 세대와 생활 감각이나 가치 체계, 미적 취향에서 차이를 갖게 된 것은 당연하다. 말하자면 이 시기는 그 때까지 헤게모니를 유지하고 있던 식민지 세대의 문화가 서구 문화의 세례를 받은 전후 세대의 부상하는 문화와 격렬한 문화적 갈등을 일으킨 시기이며 청년문화는 그런 갈등 과정의 산물이었다고 할 수 있다. 그런 의미에서 통기타로

³ 1960년대는 우리나라 방송 시스템의 근간이 형성된 시기이다. 1961년 12월에 문화방송(MBC)이 개국했고 1963년 4월에 동아방송(DBS), 1964년에 동양방송(TBC)이 개국했다. TV방송도 이 시기에 본격적으로 시작된다. 1961년 12월에 KBS TV, 1964년 12월에 TBC TV, 1969년 8월에 MBC TV가 각각 개국한다.

대표되는 70년대 청년문화의 부상에 대해 미국의 로큰롤 혁명에 비견되는 우리나라 최초의 세대 혁명이었다는 평가가 나오는 것은 자연스럽다(박기영, 2003 : 7).

하지만 여기서 분명히 해 두어야 할 점이 있다. 여기서 말하는 청년 세대가 당대의 모든 청년 세대를 의미하는 것은 아니라는 점이다. 여기서 말하는 청년은 주로 대학생 집단을 의미한다. 대학 진학률이 지금과 비교할 수 없는 수준이었던 당시 대학생 집단과 대학 바깥 청년들의 삶과 문화는 크게 달랐다. 급속한 공업화는 농촌의 몰락을 가져왔고 적지 않은 농촌의 젊은이들은 이농 현상과 함께 도시 주변에 자리잡으면서 노동자 및 도시 빈민 집단을 형성한다. 학력 차별과 고향 상실, 생활고에 시달리던 이들 대학 밖의 청년 세대에게 대학생들이 가졌던 감성과 낭만의 세계는 먼 나라 일일 수밖에 없었고 서구 문화에 대한 정보도 적었으니 동경 의식 역시 그만큼 높지 않았다고 해야 할 것이다. 대학생 주도의 청년문화가 어쩔 수 없는 엘리트주의의 분위기를 갖게 되는 것은 바로 그런 차이에 기인한다.⁴

아무튼 중요한 것은 70년대의 청년문화가 전전 세대와 전후 세대, 일본 문화와 서구 문화 사이에서 드러나는 차이의 정치학에 기초해 있었다는 사실이다. 그 차이의 정치학을 대중문화 영역에서 구체적으로 드러낸 것이 통기타 음악이다. 당대의 청년 대학생들이 통기타에 열광했던 것은 그것이 기성 세대가 좋아하던 뽕짝이 아닌 ‘다른 어떤 것’이었기 때문이다. 물론 그런 감성적 차이가 구체적인 사회적 의미를 갖게 된 결정적인 요인은 대학생을 기반으로 한 청년 시장(Youth Market)의 형성이다. 당대의 대학생들은, 물론 지금의 젊은 세대와는 비교하기 어렵지만, 고도 성장 과정에서 나름의 독자적인 구매력을 확보한 새로운 소비 주체들이었다. 이들이 생맥주를 마시고 청바지를 입고 통기타를 배우고 노래 부르며 적극적으로 음반을 구매함으로써 청년문화는 구체적인 시장의 현상으로 등장하게 된다. 어느 시대에나 문화산업은 늘 가장 민감하고 적극적인 소비층을 겨냥하기 마련으로 이 새로운 시장을 대상으로 한 상품 생산이 활기를 띠면서 청년들의 문화가 시장의 주류로까지 오르게 되는 것이다.

3. 통기타 음악의 문화적 정체성과 변화 과정

(1) 번안곡 시대에서 싱어송라이터의 시대로

⁴ 또 하나 염두에 두어야 할 것은 당대의 대학생들이 서구 지향성 만큼이나 민족주의 성향 역시 강했다는 점이다. 이들은 한일 수교 반대 운동으로 촉발된 6.3사태를 청소년기에 겪거나 목격했던 세대이고 60년대부터 대학가에 불기 시작한 민족주의, 민족문화 담론의 영향을 받으면서 민족주의 성향을 키운 세대이다. 서구지향 의식과 민족주의 성향의 공존이라는, 얼핏 모순적으로 보이는 경향은 사실 이 시대 한국 사회의 지배 담론이 가진 모순이기도 하다. 당시 군사 정권이 추진한 급속한 경제 성장은 기본적으로 해외의존적인 성격을 지녔고 근대화는 곧 서구화라는 패러다임이 작용했던 탓에 사회문화적 개방이 불가피했다. 하지만 다른 한편으로 군사 정권은 국민 통합과 권력 정당성의 확보를 위해 민족주의 혹은 국가주의적 담론을 적극 내세우지 않을 수 없었고 이 과정에서 서구지향성과 민족주의가 공존하는 모순적 상황이 연출되었던 것이다. 서구 지향적 경향과 민족주의적 경향이 공존했던 당대 대학생들의 의식 구조는 청년문화의 전개 과정에서도 일정하게 드러난다고 볼 수 있다. 처음에 주로 서구 음악의 번안곡을 시작된 통기타 음악에서 점차 한국의 전통 민요나 구전 가요를 리바이벌하는 경향이 나타났던 것이 그 한 예가 될 수 있다.

70년대의 통기타 음악은 흔히 포크송이란 음악적 범주로 표현되곤 한다. 그것은 이 음악이 주로 60년대 영미권의 모던 포크의 영향 속에서 탄생했고 주로 통기타라는 악기를 위주로 편성되는 점에서 모던 포크와 외형상 유사하기 때문이지만 이에 대해서는 좀 더 주의깊은 분석이 요구된다. 영미권에서 포크는 “지역성에 뿌리박은 많은 대중음악의 초기 형태”이며 “단순하고 직접적이며 어쿠스틱한 악기에 기반한 음악으로서 보통 사람의 경험 관심 민간 전승에 의존한”(로이 셔커, 1999 : 343) 음악을 말하는 용어이다. 여기에는 아프리카나 아메리카의 민족 음악, 흑인 영가와 블루스, 노동요, 다양한 형태의 민속 음악, 종교 음악 등이 포함된다. 이런 포크가 현대적인 사운드로 새롭게 등장한 것은 우디 거스리, 피트 시거 등 1930, 40년대 미국의 사회주의 운동의 맥락에서 활동한 포크 음악인들과 1950년대와 60년대의 포크 페스티벌을 통해 등장한 밥 딜런, 존 바에즈 등에 의해서다. 당대 미국 사회의 사회적 이슈와 인권 운동에 연관되면서 정치적 저항의 메시지를 담은 프로테스트 포크의 성격을 지녔던 이들의 새로운 포크 음악을 모던 포크라 부른다.

70년대 한국의 통기타 음악이 이들 모던 포크의 영향을 크게 받은 것은 틀림없지만 사실 통기타 음악 가운데 모던 포크의 전형적 특성을 보여주는 것은 극히 일부에 지나지 않는다. 사실 우리가 통기타 음악(혹은 포크송 혹은 모던 포크)이라 부르는, 70년대 초반 청년문화의 트렌드로 등장한 청년 세대의 음악에는 모던 포크 뿐 아니라 스탠다드 팝이나 이지 리스닝 계열의 노래, 팝 발라드, 로큰롤, 포크록, 거기에 샹송과 칸쏘네에 이르기까지 다양한 음악들이 포함된다. 이는 한국의 통기타 음악이 의식적으로 민요정신의 현재화를 추구했던 미국 모던 포크와 달리 서구 음악의 모방에서 출발한 것이라는 점과 연관된다. 당대 통기타 음악의 출발이 주로 변안곡 중심으로 이루어졌다는 것이 이를 잘 말해준다. 한국 통기타 음악의 시초이며 청년문화 태동의 신호탄으로 이야기되는 트윈폴리오가 공연을 통해 부르거나 음반으로 발표한 레퍼토리는 전부 변안곡이었고 그 음악적 장르도 그리스 민요에서 미국 모던 포크, 칸쏘네, 스탠더드 팝, 컨츄리, 심지어 이태리 가곡에 이르기 까지 다양했다. 당시에는 저작권 개념이 없었던 터라 싱어송라이터 시대가 본격화된 이후에도 변안곡은 지속적으로 발표된 바 있다. 1970년에 발표된 서유석의 독집앨범도 팝과 샹송, 칸쏘네, 컨츄리 등 다양한 음악적 경향을 포함한 변안곡들이었고 비슷한 시기에 등장한 뚜아 에 모아의 데뷔 음반도 일부를 제외하면 변안곡들로 채워져 있었다.

박기영(2003)의 연구에 따르면, 1968년부터 1976년에 발표된 포크 계열 앨범 170장, 1773곡을 대상으로 분석해 본 결과, 창작곡의 비율은 68.4%, 변안곡의 비율은 28.9%이며 기타(구전 민요 등)가 2.7%를 차지한다. 특히 통기타 음악 성립기에 해당하는 1968년에서 1971년까지의 포크 계열 음반에서는 창작곡 비율이 35% 수준에 머물고 있으며 변안곡이 대부분을 차지하고 있다(박기영, 2003 : 121-122). 박기영은 또 당시의 변안곡들을 장르별로 살펴보고 있는데 그에 따르면 1968년부터 1976년까지 변안곡의 원곡들은 미국 모던 포크 21.8%(전체 513곡 가운데 112곡), 미국 록과 스탠다드 팝이 37.4%(192곡), 샹송 7.8%(40곡), 칸쏘네 등 라틴 음악 10.9%(56곡), 기타 5.1%(26곡) 등이다. 창작곡의 비중이 변안곡을 압도하기 시작하는 것은 1972년부터이다(박기영, 2003 : 123). 김민기의 음반이 나온 1971년 이후 창작곡을 발표하는 싱어송라이터들의 활동이 활발해진 사정을 반영한다.

하지만 창작곡의 경우에도 그 음악적 성향은 비교적 다양하다고 할 수 있다.

미국적인 개념으로 모던 포크의 경향에 보다 근접해 있는 음악도 있었지만 좀 더 많은 대중성을 얻으면서 당대 청년 세대의 인기를 끌었던 것은 포크 팝이나 포크 록 성향의 음악들이었다. 청년문화 주자들 가운데 가장 높은 인기를 얻으며 당대의 아이돌 지위를 누렸던 송창식이나 김세환, 윤형주, 이장희 등의 음악은 사실상 전형적인 모던 포크보다는 포크 팝이나 포크 록 쪽에 가까웠다고 할 수 있다. 좀 더 모던 포크 쪽에 가까웠던 김민기, 한대수, 서유석, 양병집 등의 경우에는 그 음악적 중요성에도 불구하고 대중성에서는 대체로 마이너한 지위에 머물렀다.

(2) 통기타 음악의 스펙트럼—모던 포크에서 포크팝까지

박기영은 70년대 통기타 음악(논문에서 그는 이를 통틀어 모던 포크라는 용어로 부르고 있다)을 크게 저항적인 성격의 정치적 포크(Political Folk ; 김민기와 한대수, 양병집과 서유석의 일부 곡들, 그리고 70년대의 산물은 아니지만 80년대의 노찾사 등이 여기에 포함된다), 한국의 민요나 구전가요의 전통을 되살린 한국 포크 리바이벌(Korean Folk Revival ; 민요적 어법을 도입한 김민기의 일부 곡, 서유석과 양병집, 이연실, 투코리언스의 일부 작품들, 80년대의 민요운동), 싱어송라이터(Singer-Songwriter ; 다양한 개성을 가진 자작곡가수들), 포크록(Folk Rock ; 이장희, 4월과 5월, 이정선 등 록이나 블루스 등의 사운드를 적극 도입한 음악), 포크팝(Folk Pop ; 윤형주, 송창식, 김세환, 김정호, 뚜아 에 모아 등 대중적 인기를 모았던 팝 성향의 통기타 음악) 등으로 장르 구분하고 있다(박기영, 2003 : 170-298). 그의 구분은 영미 팝음악계의 구분 방식을 준용한 것이고 다소 논란의 여지가 있는 대목도 있지만 흔히 청년문화 혹은 포크송이라는 개념으로 뭉뚱그려지던 70년대 초 청년 세대의 대중음악의 다양한 음악적 스펙트럼을 보여준 시도라는 점에서 의미를 갖는다.

중요한 것은 당대의 청년 대중음악 문화를 대표하는 통기타 음악이 매우 다양한 음악적 색채를 포함하고 있었음에도 대체로 비슷한 유형 혹은 동질적인 음악 세력이나 경향으로 인식되고 있었다는 사실이다. 상당히 다양한 질감의 음악들이 섞여 있었음에도 이들이 포크송이나 청년문화 등의 용어로 불리며 하나의 문화적 현상 혹은 세력으로 취급되었던 것은 이들이 당대의 사회적 맥락에서 음악 자체와는 다른 차원에서 중요한 공통의 요소를 가지고 있었고 그것이 사회적으로 더 중요한 의미를 가졌다는 것을 말해준다. 통기타 음악의 정체성을 좀 더 분명히 하기 위해서는 이 지점이 명확해질 필요가 있다.

여기서 다시 한 번 주목해야 할 것은 초창기 통기타 음악이 번안곡의 형식으로 시작되었다는 점이다. 이는 기본적으로 통기타 음악이 서구 문화에 대한 동경과 모방, 추종에서 비롯된 것임을 의미한다. 그 모방의 대상은 비단 영미권의 팝 문화만이 아니라 프랑스나 이태리, 그리스 등의 음악까지를 포괄하는 것이었다. 요컨대 그것은 서양에서 온 것이었고 그만큼 새로운 것이었다. 앞서 언급한 차이의 정치학이라는 수사를 빌어 말한다면 그것은 ‘아버지 세대의 음악이 아닌, 뽕짝이 아닌’ 어떤 것이었다. 물론 서구 음악의 유입은 오래 전부터 이루어져 왔고 특히 60년대에는 미8군 출신들을 통해 스탠다드 팝과 록 음악이 본격적으로 유입되면서 서구적 대중음악이 기존의 트로트에 버금가는 새로운 주류 시장을 형성하고 있었다. 통기타 음악은 그에 앞섰던 60년대의 스탠다드 팝 계열의 음악과도 확연히 다른 것이었다.⁵

⁵ 통기타 음악이 기성 가요에 비해 가졌던 참신함에 대해서는 이영미(1999)가 매우 세밀하게 분석해 놓은 바 있다.

기성 세대의 문화에 대한 차이의 정치학을 통해 형성된 통기타 문화는 개성적인 싱어송라이터들의 등장과 함께 청년 세대의 내면 세계를 드러내는, 이를 테면 자기 표현의 정치학으로 변화해 갔다고 할 수 있다. 거기에는 좀 더 비판적이고 자기 성찰적이었던 김민기나 자유주의적인 히피즘의 전형을 보여준 한대수, 그리고 자유분방한 펑크적 감수성을 보여준 이장희나 낭만주의적 감성에서 시작해 다양한 음악적 층위를 오고 간 송창식 등이 각기 독특한 위치를 차지하고 있고 이들 각각이 보여준 개성적인 세계가 말하자면 70년대 초 한국 청년문화의 스펙트럼을 구성한다고 말할 수 있다.

이 가운데 어쿠스틱한 모던 포크에 좀 더 가까웠던 김민기와 한대수가 그 음악적 영향력에 비해 대중적인 인기를 얻지는 못했고 또 비교적 빨리 정치적 박해의 대상이 되었던 반면, 이장희와 송창식의 경우는 상업적으로도 대단한 성공을 거두었고 주류 가요권의 스타로 등극한 바 있다. 이장희와 송창식이 주류의 반열에 섰던 74, 75년 무렵이 통기타 문화의 전성기였던 셈인데 이때 이들의 음악은 사실상 모던 포크와는 다소 거리가 있는 포크락이나 포크팝 성향의 음악들이었다. 그러니까 통기타 음악은, 번안곡의 단계에서 싱어송라이터의 시대로의 변화를 하나의 축으로 삼고, 성찰적이고 비상업적인 모던 포크에서 대중적이고 상업적인 포크팝까지를 또 하나의 축으로 삼으면서 펼쳐졌던 셈이다.

(3) 통기타의 의미—아마추어리즘에서 프로페셔널리즘으로

또 하나 청년문화 세대 통기타 음악이 가진 가장 중요한 특성은 바로 통기타라는 악기 자체에 있다고 할 수 있다. 통기타라는 악기는 비교적 배워서 연주하기 쉽고, 반주용으로 쓰기 좋으며, 휴대가 간편하고 다른 악기에 비해 값이 싼 까닭에 보통의 젊은이들이 접근하기 쉽다는 특성을 가진다. 이는 60년대의 스탠다드 팝과 달리 당대의 젊은 대학생들이 서구의 음악적 자원을 보다 쉽게 자기 것으로 전유할 수 있었던 가장 중요한 요인이라 할 수 있다. 청년문화가 처음에 대학생 집단의 아마추어적인 음악 실천으로 시작해 점차 프로페셔널한 싱어송라이터 문화로 발전하게 되는 것은 통기타라는 악기의 특성에 힘입은 것이라 할 수 있다. 통기타 문화의 주역들은 대부분 대학생이었거나 그와 비슷한 연령대의 청년 세대였고 그들의 음악 활동은 대부분 아마추어적인 활동 방식으로 시작되었다. 무엇보다도 그들의 스타일이나 무대 연출은 기성의 연예인들과는 사뭇 달랐다. 그들은 보통의 대학생들과 다름없는 수수한 청마지 차림으로 노래를 불렀고 동 세대의 대학생들은 그들의 아마추어리즘이 주는 친근함에 쉽게 동일시할 수 있었다. 물론 초창기 통기타 문화의 아마추어리즘은 이들이 상업적 성공과 더불어 빠르게 음반 산업의 프로페셔널한 시스템 속으로 편입되어 가면서 점차 없어졌지만 대학가의 아마추어적인 통기타 문화의 저변은 여전히 두텁게 존재했고 이것이 통기타 문화의 인적 기반이자 배출구로 자리잡고 있었다. ‘기타 못 치면 간첩’이란 말이 유행할 만큼 대학생들의 일상 문화로 자리잡은 통기타 문화는 대중문화의 소비자가 단순한 소비자에서 벗어나 적극적인 문화 실천자이자 생산자의 모습으로 진화해 간 최초의 사례인 셈이다.

4. 통기타 음악의 소멸과 청년문화의 좌절

통기타와 청년문화의 몰락 과정은 잘 알려져 있다. 한국 사회 전체를 일사불란한 병영 국가로 만들고 싶어 했던 박정희 군사독재 정권에게 대학생

집단은 가장 큰 반대 세력이었고 이들의 문화는 체제를 위협하는 반사회적 방종으로 인식되었다. 군사 정권은 이미 70년대 초부터 대중음악에 대한 검열을 강화하며 금지곡을 양산하고 있었는데 긴급조치 9호가 발령된 1975년에는 문공부가 나서서 아예 모든 대중가요를 재심사하며 222곡을 금지곡으로 지정했고 이어 ‘방송윤리위원회(방윤)’이 ‘고래사냥’ ‘아침이슬’ 등에 추가로 금지조치를 행하게 된다. 그해 말에는 이른바 대마초파동과 함께 청년문화의 주역 대부분이 활동을 정지당하고 방송 무대에서 완전히 사라지게 됨으로써 70년대 초반을 장식했던 통기타 음악과 청년문화의 시대는 막을 내리게 된다.

그런데 74, 75년 무렵은 통기타 부대 출신인 김세환, 송창식, 이장희, 김정호(와 어니언스) 등이 대중가요 차트를 주름잡으며 최고의 인기를 누렸던 시기이다. 그런 까닭에 이 시기를 통기타와 청년문화의 전성기, 혹은 절정기라 부르기도 한다. 하지만 이들의 음악은 모던 포크의 정신과 어법에 충실한 음악이었기 보다는 좀 더 팝적인 성향이 강한 쪽이었다. 이 시기에 이미 모던 포크에 가까운 부류들은 알게 모르게 조금씩 대중문화권에서 퇴출되고 있었다. 이들 가운데 가장 정치적인(관변 쪽 표현으로는 불온한) 색깔이 강했던 김민기는 72, 73년 무렵에 이미 대중의 시야에서 사라지고 있었고(그는 72년 봄 서울 문리대 신입생 환영회에서 노래부른 후 연행되었고 그의 음반도 전량 압수 수거된 바 있다) 한대수의 경우 74, 75년에 낸 두 장의 음반이 출시하자마자 금지되었으며 서유석은 73년 경 라디오 DJ 방송 중의 월남전 관련 발언으로 한동안 활동을 접어야 했다. 74년에 데뷔 음반을 냈던 이정선 역시 금지와 압수, 재출반 등의 우여곡절을 겪어야 했고 역시 74년에 음반을 낸 김의철, 오세은, 양병집 등도 금지의 사슬을 피하지 못했다.

그렇게 보면 70년대 중반을 통기타 음악의 황금기라고 이야기하는 것은 문제가 있을 수 있다. 이미 군사 정권에 의해 상대적으로 비판적 성향이 강한 모던 포크 계열이 분리수거되고 있는 가운데 좀 더 팝적인, 달리 말하면 기성 가요의 색깔에 유사했던 계열의 음악만 남아 주류의 반열에 오른 것이기 때문이다. 보기에 따라서는 오히려 청년문화가 애초의 풋풋함을 잃고 사실상 기존 문화에 편입되어 가는 과정으로 볼 수도 있는 것이다.

하지만 75년의 가요재심사와 대마초 파동은 이 모든 ‘차이’들을 일거에 무화시켰다. 이미 사실상 퇴출 대상이 되고 있던 모던 포크 계열 뿐 아니라 대중적 아이들의 지위에 올랐던 포크팝과 포크록 계열 까지도 된 서리를 맞아야 했던 것이다. 물론 당시의 금지곡 지정이나 대마초 파동이 통기타 부대만을 대상으로 삼았던 것은 아니다. 금지곡에는 월북작가의 작품이나 트로트 가요들도 적지 않았고 신중현을 비롯한 록 계열의 음악도 대거 포함되어 있었다. 대마초 파동 역시 록 음악인들과 통기타 쪽에 두루 걸쳐 있었다. 중요한 것은 가요재심사나 대마초 파동이 유신 체제에 대한 사회적 도전을 엄단하고 사회적 분위기를 일신해 이른바 국민총화를 달성한다는 군사 정권의 정치적 전략 속에서 이루어진 것이라는 점이다. 당시 군사 정권의 경직된 시각에서는 청년 세대의 최소한의 자유주의조차 용납할 수 없는 것이었고 대학가를 장악했던 청년문화는 이른바 국민총화를 해치는 ‘불온’과 ‘퇴폐’의 온상에 지나지 않는 것이었다. 그들에게는 김민기와 이장희의 차이, 심지어 신중현과의 ‘차이’ 따위는 중요한 것이 아니었고 모두가 국민총화를 해치는 척결 대상이었을 뿐이다.

청년문화가 나름대로 다양한 스펙트럼을 가지고 있었음에도 흔히 하나의 현상으로 묶여져 취급되는 것에는 그것이 국가 권력의 자의에 의해 한꺼번에 강제 퇴출되었던 사정이 자리잡고 있다. 이는 당대 청년문화의 정체성에 대한 좀 더 세밀한 판단을 가로 막는 장애일 수 있다. 이 말은 청년문화 가운데 옥석을 가려서

평가해야 한다는 뜻이 아니다. 그보다는 그 안에 잠재되어 있던 폭넓은 음악적 스펙트럼이, 만일 그런 강제 퇴출이 없었더라면, 한국 대중음악 문화에서 좀 더 다양하고 풍부하게 꽃 피울 수 있었으리라는 가능성을 이해하는 것이 당대의 청년문화에 대한 좀 더 정확한 평가를 가능하게 해 주리라는 의미이다.

<참고문헌>

- 강준만, “한국대중매체사”, 인물과사상사, 2007
김영주, “한국 청년대중음악문화의 전개과정과 그 특성”, 충남대 사회학과 박사논문, 2002
김창남 편, “김민기”, 한울, 2004
김창남 편, “대중음악과 노래운동, 그리고 청년문화”, 한울, 2004
김형찬, ‘1970년대 통기타 음악과 청년문화의 인프라’, 김창남 편, 앞의 책, 2004
김형찬, “한국 초기 통기타 음악의 사적 연구”, 한국예술종합학교 음악원 예술전문사 학위논문
박기영, “이식 그리고 독립 : 한국 모던 포크 음악의 성립과정(1968년-1975년)”, 단국대 대중문화예술대학원 석사 논문, 2003
서동진, “록 젊음의 반란”, 새길, 1993
신현준, “글로벌, 로컬, 한국의 음악산업”, 한나래, 2002
신현준 외, “한국팝의 고고학1960”, 한길아트, 2005
신현준 외, “한국팝의 고고학1970”, 한길아트, 2005
이영미, “한국대중가요사”, 시공사, 1999
이영미, “광화문연가”, 예담, 2008
사이먼 프리스 외(장호연 역), “게임브리지 대중음악의 이해”, 한나래, 2005
로이 셔커(이정엽 장호연 역), “대중음악사전”, 한나래, 1999