

“이 죽일 놈의 사랑” : 발라드의 성정치학*

송 화 숙**

1. 발라드의 탄생
2. 낭만적 사랑과 그 위기
3. “이 죽일 놈의 사랑”: 걱정 발라드의 서정적 절박성
 - 1) 낭만적 사랑과 발라드
 - 2) 발라드와 로맨스 서사의 주체
 - 3) 걱정 발라드와 서정적 절박성
4. 나가는 말
5. 참고문헌

* 이 논문은 2013년 정부(교육부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2013S1A5B5A01030041)

** 전북대학교

개 요

대중음악에서 사랑이야기는 흔한 주제이지만, 다양한 대중음악 장르 중 오직 사랑이야기만을 다룬다는 점에서 발라드는 독특한 장르이다. 본 논문은 1980년대 ‘주로 남성(적) 화자에 의한 사랑노래, 서정적인 선율, 화려한 화성과 반주 그리고 극적인 절정부’라는 장르적 전형을 완성한 발라드가 특히 1990년대 후반을 경과하며 걱정적으로 강화되는 양상에 주목한다. 이 걱정화의 특징은 첫째 음악적 내러티브 측면에서 수잔 맥클러리가 칭한 ‘서정적 절박성’이 더욱 고도화되어 가는 방식, 둘째 가사 (및 이미지)의 내러티브 측면에서 타자의 죽음이나 삭제를 통해 화자의 슬픔, 좌절, 고통을 강화시키는 방식으로 요약될 수 있다. 본 논문에서 이러한 발라드의 걱정화와 그 서정적 절박성은 낭만적 사랑 이념의 성립 및 위기, 그리고 남성성과의 관계 속에서 서술된다.

주제어: 발라드, 사랑/낭만적 사랑, 걱정, 서정적 절박성, 서사, 감정자본주의

1. 발라드의 탄생

대중음악에서 사랑을 주제로 한 노래를 찾는 것은 그리 어렵지 않은 일이다. 사랑이라는 단어를 통해 상기되는 다양한 감정의 층위 (설레임, 기쁨, 기대, 흥분, 좌절, 슬픔 등), 그리고 누구나 한번쯤은 경험했을 법한 광범위한 공감대 형성의 가능성은 음악뿐만 아니라 드라마, 영화, 소설 등의 대다수 ‘대중’영역에서 ‘대중성’을 확보하는 서사 기제로 활용되어 왔으며 여전히 활용되고 있다. 곳곳에 스며들어 있는 것이 사랑이야기지만 대중음악 영역에서 이 흔하고 빈번한 주제가 가장 집중적으로 등장하는 장르는 발라드로, 다른 장르와 달리 사랑이야기 이외의 소재가 등장하는 사례가 전무하다는 점에서 ‘발라드는 곧 사랑이야기’라는 등식이 성립되는 곳이기도 하다. 한국 대중음악사에서 발라드란 단어가 등장하기 시작한 시점은 대략 1960년대부터이지만 1980년 중반까지도 발라드는 정확한 장르를 지칭한다기보다 전체적인 노래의 정서를 통칭하여 ‘발라드 풍’이라는 일컫는 경우가 대부분인데, 이는 대략 분위기 면에서 ‘부드러운 것’ ‘슬픈 것’ ‘서정적인 것’을 뜻한다. 음악적인 면에서 ‘발라드한 노래’ ‘발라드한 템포’라거나 ‘발라드 리듬’이라는 단어도 등장하는데 이는 ‘약간 느린’ ‘비트가 강하지 않은’ ‘시끄럽지 않고 듣기 쉬운 멜로디’ ‘선명하고 단순한 리듬’ 등을 의미하는 것으로, 오늘날의 기준으로 볼 때 록이나 포크, 소울 등 발라드와 전혀 다른 카테고리 묶이는 곡이라 하더라도 ‘발라드적’이라는 수식어를 장착한 경우가 많았다.

이렇게 흐릿한 범주, 애매모호한 의미의 발라드는 1980년대 중반을 경과 하면서 “주로 남성(적) 화자에 의한 사랑노래, 서정적인 선율, 화려한 화성과 반주 그리고 극적인 절정부”라는 장르적 정체성을 드러내기 시작했으며, 이후 다양한 스타일의 변모를 거듭해왔지만 이 기본적인 특성 자체를 무너뜨리지 않으면서 한국대중음악 지형도에서의 위치를 공고히 해왔다. 이러한 발라드의 서사적, 음악적 전형이 마련된 계기는 명확하지 않지만, 다음의 1976년 『동아일보』 기사는 이 문제를 해명할 수 있는 단서를 마련해준다.

“작년 11월과 12월 2차에 걸쳐 총 2백 61곡의 불건전 외국가요 선정기준 및 목록을 포함 『불건전 외국가요 백서와 외국 좌익 작사 작곡가 가수 리스트』를 발표한 예륜은 15일 174곡의 외국가요를 유형별로 선정한 「건전외국가요선정목록」을 내놓았다.

이번에 선정된 건전외국가요의 내용을 보면 ①희망과 건전한 삶의 찬미를 그리는 진취적인 노래 ②화목한 가정생활 부모자식간의 사랑 및 부부에 ③ 애국적 가요 망향 향토애의 노래 ④아름답고 시정(詩情)있는 러브발라드 (연가戀歌)등으로 구분된다.”¹⁾

박정희 정권시기 내내 대중음악은 철저한 단속과 정화의 대상이었으며, 유신 헌법이 선포된 1972년 이후 더욱 강화되어갔다. 이는 1975년 5월 『긴급조치 9호』와 이에 따른 일련의 가요계 ‘정화’ 작업으로 정점에 달했는데, 한편으로 엄격한 심의·검열 작업을 통한 대대적인 금지곡 선정으로 음반의 발매, 유통, 방송을 금지시켰으며, 다른 한편 ‘대마초 사건’이라는 계기를 통해 당시 가요계에서 가장 중요한 영향력을 펼쳐나가던 음악가들 대다수의 활동 자체를 금지시키기에 이른다.²⁾ 대중음악에 대한 이 같은 정화의 칼날은 당시 청년문화, 즉 신중현으로 대변되는 록 계열과 이장희로 대변되는 포크 계열을 겨냥한 것이었고, 이 시기 검열의 범주에서 외국음반도 예외가 아니었다. ①국가안보와 국민총화에 악영향을 줄 수 있는 것 ②외래풍조의 무분별한 도입과 모방 ③패배, 자학 비판적인 내용 ④선정, 퇴폐적인 것³⁾들이 금지되었다면, 위의 인용문은 무엇이 허락되는가를 보여주고 있는데, 한마디로 압축하자면 “사랑은, 그것이 국가에 대한 것이건 부모자식간의 것이건 남녀 간의 것이건, 허용”된다.⁴⁾ 이후 대중음악에서 사랑

1) “건전외국가요 선정목록 발표 예륜,” 『동아일보』 1976. 01. 17.

2) 1975년의 대중음악 상황에 관해서는 신현준 외, 『한국 팝의 고고학 1970』 (한길아트, 2005), 205-215; 송화숙, “국가근대화 프로젝트와 음악,” 『음악사연구』 1 (2012), 191-198.

3) “정화바람에 날아갈 『퇴폐공민물』-보급된 것도 재심 후 저축되면 금지조치,” 『동아일보』, 1975. 06. 07.

4) 1960년대 이후 ‘러브발라드’란 말이 이토록 공식적·명시적으로 드러난 사례를 찾아

주제의 폭발적인 증가, 그리고 ‘사랑 일색’ ‘허구헌날 사랑 타령’으로 전환 되는데 그리 오랜 시간이 걸리지 않았다.

〈표 1〉 한국대중가요에서 나타난 사랑관련 노래 비율⁵⁾

	사랑 관련 제재 (%)	기타 제재 (%)	계 (%)
1920 ~ 1940년대	22 (37.3)	37 (62.7)	59 (100)
1950 ~ 1959년	28 (40.6)	41 (59.4)	69 (100)
1960 ~ 1969년	109 (62.6)	65 (37.4)	174 (100)
1970 ~ 1979년	138 (63.9)	78 (36.4)	216 (100)
1980 ~ 1989년	254 (73.6)	91 (26.4)	345 (100)
1990년 이후	295 (82.6)	62 (17.4)	357 (100)
계	846 (69.3)	374 (30.7)	1220 (100)

이영미는 1980년대 발라드를 가능하게 한 음악적 뿌리를 세 가지로 꼽고 있는데, 첫째는 서구 백인음악 계열의 영향을 받아 성립된 1960년대의 이지리스닝, 둘째 (특히 1970년대 후반 세련되고 풍부한 화성을 지닌) 포크, 셋째 거친 창법과 절정부로 향하는 힘을 가진 록이다.⁶⁾ 말하자면 1980년대

보기 힘들다. 국가애, 향토애, 부모애, 부부애 이 외에 ‘러브’란 어떤 러브를 의미하고 있는가를 해석하는데 있어서 그 당시에도 지금에도 오해의 여지가 없다고 판단 된다. 그보다 흥미로운 건 유교적 이념이 강하게 작동하는 한국적 전통에서 ‘국가’ ‘부모’ ‘부부’의 연장선에 ‘연인’이 배치되었다는 점이다. 이 같은 현상은 서구식의 ‘낭만적 사랑’ 개념이 한국에 정착하는 역사적 과정과 매우 밀접한 관련이 있다. 이와 관련하여서는 이후 본 논문의 서술을 참고할 것.

5) 이지연, “한국대중가요에 나타난 낭만적 사랑,” 석사학위논문 (이화여자대학교, 2002), 29. 통계산출방식이 상이하기는 하지만 김주연의 연구결과에 따르면 ‘사랑’은 대중음악에서 가장 지배적인 정서로 1950년대 이후 2000년대까지 계속 증가되는 경향을 보이고 있으며, 특히 1990년대와 2000년대에 이르러 사랑의 정서는 여타의 다른 정서들 (예컨대 기쁨, 연민, 좌절, 슬픔 등)에 비해 압도적으로 높은 비율을 차지하고 있다. 이와 관련하여서는 김주연, “대중가요 가사의 정서표현과 시대적 의미 연구,” 석사학위논문 (중앙대학교, 2011), 50.

6) 이영미, 『한국대중가요사』 (시공사, 1998), 271.

발라드는 이 같은 금기와 허용이 교차·투사되어 형성된 장르로 판단되는데, 음악적으로는 금기시된 포크와 록의 영향을 기반으로 하여 사랑이라는 서사를 펼쳐나간다는 점에서 그렇다.

그러나 이러한 일련의 장르성립 과정의 촉발과 원인을 모두 ‘1975’로 돌리기엔 무리가 따른다. 대중문화는 지배적인 이데올로기 및 메시지들의 강압적인 주입이나 유도의 결과물로 치환될 수 없기 때문이다. 진선영은 대중소설과 관련하여, “상품화 과정과 밀접한 관련성이 있는 대중소설 장르의 텍스트를 단순히 하나의 단위로 묶어내는 질서가 아니라 독자, 산업, 텍스트 사이를 순환하는 지향체계”⁷⁾로 정의하며, 특히 대중문학 장르를 “일차원적인 사회의 반영물로서가 아니라 경합하는 사회적 담론들과 세력들의 지형 내에서 차별적으로 해석하고 맥락적으로 고려”⁸⁾해야 한다고 주장한다. 이 같은 논의는 대중음악 장르에서도 다르지 않다. 장르화를 통해 전형성을 획득한다는 것은 결코 그 자체로서 완결되고 고정된다는 것을 의미하는 것이 아니다. 오히려 다양한 담론들 간의 경쟁 그리고 이의 유동적 변형과정에서 이 장르는 어떠한 외연을 확보하고 있는가에 초점을 맞출 필요가 있다. 발라드의 가장 탄력적이며 유연한 장르적 전형성은 사랑이야기라는 서사이다. 즉 모든 사랑노래가 발라드는 아니지만 몇몇 극소수의 예를 제외한다면 발라드는 사랑노래이며, 설령 다른 장르에서 사랑을 노래한 경우에도 발라드로 흡입, 융합 (예컨대 록발라드, 힙합 발라드 등) 된다. 이처럼 발라드와 관련하여 핵심적인 서사가 ‘사랑’에 놓여 있다는 점을 감안할 때, 발라드라는 범주 안에서 펼쳐지고 있는 사랑 담론의 집약성, 이상적 사랑 모델의 이미지화 및 전형화, 그리고 수사적 전략에 관한 고찰은, 1980년대 후반 발라드 장르의 성립과 이후 현재에 이르는 발라드의 변모과정을 파악하는데 필수적이라 할 수 있다. 이를 위해 “낭만적 사랑” 이념의 도입과 정착, 그리고 그 위기에 주목할 필요가 있다.

7) 진선영, 『한국대중연에서사의 이데올로기와 미학』 (소명출판, 2013), 59.

8) 진선영, 『한국대중연에서사의 이데올로기와 미학』, 46.

2. 낭만적 사랑과 그 위기

‘남녀가 만나 사랑에 빠져 낭만적인 연애를 거친 후 결혼하여 평생을 함께 한다’는 이른바 ‘사랑-연애-결혼-가족’의 낭만적 사랑의 기획⁹⁾은 봉건적 사회 구조가 해체되고 근대적 질서가 성립되는 과정에서 등장한 일종의 근대적 구성체이다. 경제적으로는 공장제 생산방식을 통한 자유노동자의 출현, 사회적으로는 계급이나 혈연 중심에서 획득적 신분사회로의 이행, 문화적으로는 공동체적 관계보다 개인의 행복이 우선시 되는 개인주의 문화로의 전이 등 18세기 이후의 급격한 변동과정은 낭만적 사랑이 배태되는 배경이 된다.¹⁰⁾ 이 과정에서 주도적인 세력으로 부상한 부르주아 계급은, 결혼과 사랑/성이 분리되어 있었던 - 결혼은 혈통 및 가문의 결합이고 사랑과 성은 결혼 밖에서 이루어지는 - 기존의 관습을 일종의 도덕적 타락이나 성적 방종으로 규정하며, 이와 구분되는 새로운 생활상, 즉 부부 중심의 가정을 기본으로 그 안에 사랑과 성을 결합하는 방식을 창안해 내게 된다. 이는 한편으로 봉건 귀족들에 대해 자신들의 도덕적 엄격성 그리고 우월성을 드러내는 수단이기도 했고 또 다른 한편 혈연이나 가문이라는 공동체적 기반에 근거하여 자신의 정체성을 확보했던 구시대적 틀을 벗어나 자유로운 개인, 즉 근대적 자아의 독립성을 획득하는 수단이기도 했다.¹¹⁾ 이러한

9) 니콜라스 루만은 사랑의 의미화 및 코드화의 변화를 고찰하는데, 이에 따르면 유럽에는 사랑의 코드화와 관련한 중요한 변화지점들이 등장한다. 첫째 중세의 궁정풍 사랑, 둘째 17세기의 열정적 사랑, 셋째 19세기의 낭만적 사랑이 그것이다. 앤소니 기든스의 경우 낭만적 사랑의 출현을 18세기 중반으로 바라보는데, 그는 낭만적 사랑이 과거의 ‘숭고한 사랑’과 ‘열정적 사랑’의 속성에 뿌리를 두고 있으나 이와는 구별됨을 강조한다. 니콜라스 루만 / 정성훈, 권기돈, 조형준 역, 『열정으로서의 사랑』 (새물결, 2009), 67-77; 앤소니 기든스 / 배은경, 황정미 역, 『현대인의 성, 사랑, 예로 티시즘』 (새물결, 1996), 75-88.

10) 이지연, “한국대중가요에 나타난 낭만적 사랑,” 7.

11) 조혜정, “결혼, 사랑, 그리고 성,” 『또 하나의 문화 제 7호-새로 쓰는 사랑 이야기』 (또 하나의 문화, 1991), 26-28.

근대적 자아의 성립과 낭만적 사랑이 갖는 관계에 관해 진선영은 다음과 같이 설명한다.

“현대사회로 넘어오면서 개인은 전통적인 교육과 확실성, 외부적 통제와 일반적인 도덕률로부터 떨어져 나와 개방적이고 개인적인 선택의 일대기를 살아야 했다. 이러한 전통적 결속의 단절은 개인에게 ‘자유’를 선물하였지만 사회가 제공하였던 지원과 ‘안전감 security’을 상실하게 하였다. 봉건으로부터의 해방은 개인에서 성찰성의 세계를 열어주었지만 동시에 안전감의 토대인 확실성 certainty의 뿌리를 제거해버리는 결과를 빚었다. 현대인은 집단 소속도, 전통도 떨쳐낸 오롯한 ‘나’로서 이러한 불확실성의 세계를 향해하도록 요구받는다. 그러한 그/그녀에게 사랑은 그 자신을 정박시킬 수 있는 마지막 희망이다. 내 신분, 내 계급, 내 직장, 내 국적, 그 어느 것도 진정한 나를 보증해 주지 못하는 것으로 판명날 때 사랑은 나의 존재의 의미와 진정한 자아를 확인시켜 줄 최후의 보루이다.”¹²⁾

이러한 맥락에서 낭만적 사랑의 특징적인 면모 중 하나인 “나와 완전하게 결합을 이룰 수 있는 타인이 이 세상에 오직 단 한 사람밖에 없다”는 사고¹³⁾가 구조된다고 할 수 있다. 즉 사랑이라는 관계의 ‘순수성’은, 오직 한 사람만을 위한 사랑, 상대를 위해서라면 무엇이든 하는 사랑, 그리고 이 사랑은 영원히 이 사람만을 통해 지속된다는 관념을 통해 보증 받는데, 이 순수한 관계는 그 이외의 다른 어떤 기능적 측면 - 예컨대 사회적 지위, 직장에서의 능력, 돈, 권력 등-이 개입되는 것을 거부한다. 이는 특히 근대에 이르러 성립된 공적 영역과 사적 영역의 분할 과정에서, ‘자유로운 개인’에게 각각의 영역에 따른 이중적인 존재의 의의가 부과됨과 맥을 같이 하고 있다.¹⁴⁾ 돈, 권력, 기능을 축으로 작동하는 공적 영역에서 개인은 자

12) 진선영, 『한국대중연애서사의 이데올로기와 미학』, 53.

13) 제클린 샬스비/박찬길 역, 『낭만적 사랑과 사회』 (민음사, 1985), 32.

신의 노동력을 상품화 하거나 노동의 과정에서 상품을 생산할 수 있는 기능적 존재로서 파악되지만, 인격이나 정서, 의사소통을 기반으로 한 사적 영역에서는 개별 인격체로서 존재 가치를 부여받게 되며, 바로 이 사적 영역의 주요 원리로 작동하는 것이 정서적·인격적 관계인 사랑이라는 것이다.¹⁵⁾

흔히 ‘낭만적’이라는 단어가 곧바로 ‘사랑’이라는 단어로 귀결되며, 이 낭만적 사랑의 서사에서 ‘있는 그대로의 나’ ‘순수한 나’ 그 자체를 알아봐 주는 ‘오직 한 사람’과 ‘영원히 함께’한다는 표상이 지배적인 것은, 이러한 사회변동과정에서 개인 혹은 자아가 어떻게 성취되는가와 매우 밀접한 관련이 있다. 바로 이 때문에 순수한 나만의 이야기로 구성되어야 할 이 사랑의 영역에, 공적 영역에서 등장할 법한 기능이나 시장 원리들이 개입된다면 이는 이 사랑을 그리고 급기야 이 서사의 주인공인 자아를 파멸시키는 ‘불순한’ 것으로 간주된다. 이러한 점에서 이현재는 “로맨스 주체가 사랑에 존재의 모든 것을 거는 이유는 바로 그것이 개인의 유일성과 동일성을 확

14) 이와 관련하여 니클라스 루만은 전통사회에서 현대 사회로의 이행, 계층적 분화 형식에서 기능적 분화형식으로의 이행으로 파악하고 있다. 즉 전통적 삶의 질서들이 계층화된 가문들, 종교적 우주론, 도덕 등 주로 다기능적 제도들에 기반을 두고 있었다면, 현대사회는 이러한 다기능적 제도들이 경제, 정치, 과학, 친밀성, 법, 예술 등과 같은 독립된 기능체계들로 대체하였으며, 이 체계들은 각각 고도의 체계적 자율성을 획득하고 있다. 그는 현대의 이러한 다양한 기능 체계들을 사회적 체계와 인격적 체계로 구분하는데, 이들 사이의 구분이 한층 더 뚜렷하게 분화되는 경향 또한 현대사회의 특징이라고 설명하고 있다. 니클라스 루만/정성훈, 권기돈, 조형준 역, 『열정으로서의 사랑』 14-34; 다른 한편 앤소니 기든스와 워르겐 하버마스는 근대성의 전개를 공사의 영역분리라는 구조적 변동으로 접근한다. 특히 하버마스는 한 개인이 공적 영역에서의 시민과 사적 영역에서의 개인으로 나누어 지는 것을 근대성의 한 특징으로 제시한다. 이와 관련하여서는 워르겐 하버마스/한승완 역, 『공론장의 구조변동』 (남출판, 2001), 61-121; 앤소니 기든스/배은경, 황정미 역, 『현대인의 성, 사랑, 에로티시즘』, 273-288; 진선영, 『한국대중연애에서의 이데올로기와 미학』, 55-57.

15) 이현재, “로맨스 주체의 도덕성과 그 부도덕한 비체들,” 『철학』 118, (한국철학회, 2014), 232-233.

립시키는데 중요한 역할을 담당하기 때문이다. 어떤 이유에서건 로맨스 서사가 단절된다면 그것은 곧 외적 유일성과 내적 통일성의 파괴를 의미하는 것이며, 정체성의 분열과 해체를 의미하는 것이다. 사랑을 이루지 못한 로맨스의 주인공들이 죽음을 선택하기를 불사하는 것은 바로 이를 통해 자신의 자아 전체가 해체되는 고통에 처하기 때문¹⁶⁾이라고 지적한바 있다. 인격적이고 정서적인 친밀성의 영역이 차갑고 기계적인 비인격적 논리에 잠식당하는 것, 따뜻하고 순수한 사랑이 계산적인 이윤 동기나 힘의 논리에 의해 흔들리는 것, 에바 일루즈는 이러한 현상을 ‘감정자본주의 문화’라 칭한다. 그에 따르면 감정 자본주의란 “감정 담론들 및 실천들이 경제 담론들 및 실천들을 구성하고 경제 담론들 및 실천들이 감정 담론들 및 실천들을 구성하는 문화, 한편으로는 정서 affect가 경제적 행위의 본질적인 측면으로 변모하고 다른 한편으로는 감정생활이 경제적 관계 및 경제적 교환의 논리를 따라가는 문화”로, “한편으로 시장기반 문화 레퍼토리들이 대인관계와 감정적 관계를 구성하고 있으며, 다른 한편 대인관계가 경제적 관계를 가동시키고 있다”¹⁷⁾고 주장한다. 물론 그는 경제와 감정이 서로 분리될 수 있다거나 분리되어야 한다는 전제 자체를 거부하지만, 특히 신자유주의의 경향이 뚜렷한 20세기 말과 21세기 현재, 순수한 사랑의 영속성이라는 낭만적 사랑의 신화가 균열·해체되어 가는 현상은 더욱 명징해지고 있으며 낭만적 사랑의 위기는 곧 근대적 자아의 정체성 균열 및 해체와 동일선상에 놓이게 된다. 사랑은 더욱더 깨지기 쉬운 것이 되어가고 이 로맨스의 주인공들이 겪어야 할 고통은 더욱더 커져간다.

16) 이현재, “로맨스 주체의 도덕성과 그 부도덕한 비체들,” 234.

17) 에바 일루즈/ 김정아 역, 『감정 자본주의』 (돌베개, 2010), 19.

3. “이 죽일 놈의 사랑” : 걱정 발라드의 서정적 절박성

1) 낭만적 사랑과 발라드

18세기 후반~19세기 촉발되기 시작한 이 같은 서구의 낭만적 사랑 이념이 우리나라에 도입되어 정착하는 과정 역시 근대화와 매우 긴밀한 관계 하에 이루어진다. 한국사회에서 낭만적 사랑의 역사는 유입(개화기~일제시대), 정착 (1960년대~1980년대), 탈낭만화 (1990년대 이후)로 요약될 수 있다.¹⁸⁾ 19세기 말부터 불어 닥친 개화의 물결, 서구식 문물 및 사상의 유입은 일제 피식민지시기를 거치면서 더욱 확대되어갔는데, 특히 서구식 낭만적 사랑 개념의 도입을 주도했던 것은 당시 지식인층이었다. 서구사회에서 부르주아들이 봉건체제 및 봉건 귀족에 대항하여 자신의 정체성을 확립하는 틀로서 자유로운 낭만적 사랑과 이의 결과물인 부부 중심의 핵가족 제도를 고안했던 것처럼, 이 시기 신지식인 사이 번져나가기 시작했던 자유연애사상은 봉건적 구습과 구제도를 타파하고 스스로 독립된 자아를 성취해나가는 새로운 인간형을 제시하는 것과 다름 아니었다. 1920년대와 30년대 이르러 이른바 ‘연애의 시대’가 구가된다 할 만큼 낭만적 사랑 이념은 빠르게 전개¹⁹⁾되어갔고

18) 낭만적 사랑의 정착과 일상화는 1. 결혼에서 개인의 자율성 확대 (부모나 가족의 결정권 약화), 2. 결혼 전 연애 기간의 확대, 3. 핵가족화 등의 지표를 통해 확인 될 수 있는데, 봉건적 모델에서 벗어나 근대적 사랑모델로의 전환은 특히 1970년대를 거치며 뚜렷하게 나타나며 1980년대에 이르면 낭만적 사랑모델은 자연스럽게 당연한 것으로 인식된다. 이와 관련하여서는 이지연, “한국대중가요에 나타난 낭만적 사랑” 13-20 참고. 사회적 변동과 사적 영역과의 관계를 가족제도를 통해 고찰하는 김혜영의 연구 역시 대략적인 시기 구분 면에서 대체로 이지연의 것과 일치하지만, 그는 보다 정밀한 접근을 통해 특히 1987년 민주화 운동과 1997년 IMF를 각 시기 사회변동의 분기점으로 파악하고 있다. 김혜영, “동원된 가족주의’의 시대에서 ‘가족 위협’의 사회로,” 『한국사회』 17/2 (2016), 6-12. 본 논문에서는 특히 발라드와 관련하여, 1980년대 후반과 1997년 역시 중요한 분기점으로 언급된다.

19) 이지연은 낭만적 사랑의 유입 초기 서구식 낭만적 사랑은 전통적인 도덕, 윤리, 미풍양속과 직접 부딪히는 문제로 사회적 저항이 거셌음에도 불구하고 쉽게 받아들

그것이 가져다준 문화적 충격이 상당했던 것도 사실이지만, 이것이 일종의 몇몇 신여성과 몇몇 신지식인 사이의 스캔들 정도로 그치게 되는 한계를 보였다면, 낭만적 사랑이 일상적 차원에 침투하기 시작한 것은 60년대 이후이며 70년대의 제도화 및 관습화 과정을 거쳐, 연애-사랑-결혼이라는 공식이 당연한 것, 자연스러운 것으로 인식되는 시기는 80년대에 이르러서다.

낭만적 사랑의 이념이 도입된 이래, 소설, 영화, 드라마 등 다양한 대중문화생산물들은 낭만적 사랑 모델이 설정했던 서사를 배경으로 펼쳐지지만, 특히 낭만적 사랑이 안착하기 시작하여 일상에 스며들기 시작했던 1980년대 이래 대중음악 영역에서 발라드는 사랑에 관련한 멜로드라마 이상의 집약성을 보이며 “가장 대중적”인 장르로 급부상하게 된다. 말하자면 앞서 언급한 정치적 차원에서 가해진 대중문화의 통제와 그로인한 여파 속에 발라드의 등장은 당시 사그라들 수밖에 없었던 포크와 록 음악의 특성들을 흡수하며 낭만적 사랑의 이념의 전형적 서사모델을 바탕으로 성립되었다고 할 수 있다. 이영미에 따르면 발라드는 1980년대 중반 이후 섬세하고 화려한 방향으로 표출되기 시작했는데, 이는 “포크가 지닌 서정성과 화성적 세련됨을 계승하되 포크보다 더 화려한 음악, 덜 지적이고 더 강렬한 페이스스를 노출하는 노래, 록이 보여준 강렬함은 유지하되 좀 더 섬세하고 서정적인 노래에 대한 요구”²⁰⁾를 모아내는 것이라 할 수 있다. 이문세의 <그녀의 웃음소리뿐> <가로수 그늘 아래서면> (1987, 이영훈 작사·작곡), 유재하의 <사랑하기 때문에> (1987, 유재하 작사·작곡), 변진섭의 <홀로 된다는 것> (1988, 지예 작사, 하광훈 작곡), 최호섭의 <세월이 가면> (1988,

들어지고 뿌리내리게 된 이유를 식민지 조선이라는 당시의 사회 환경이 작용한 것으로 설명한다. 신지식인들에게 사랑이란, 근대적 개인으로 자립하는 방편이었을 뿐만 아니라 식민지라는 억압적 현실 속에서 좌절한 지식인들에게 싸워서 되찾아야 하는 민족과 조국이 ‘사랑하는 그대’의 모습으로 투사되었다는 것이다. 이지연, “한국대중가요에 나타난 낭만적 사랑,” 14-17.

20) 이영미, “한국식 팝의 형성과 변화: 스탠더드 팝과 발라드” 『대중음악의 이해』 (김창남 편, 한울아카데미, 2012), 278.

최호섭 작사·작곡), 이승철의 <안녕이라고 말하지마> (1988, 박광현 작사·작곡), 부활의 <마지막 콘서트> (1989, 김태원 작사·작곡), 김민우 <사랑일 뿐이야> (1990, 박주연 작사, 하광훈 작곡), 신해철의 <슬픈 표정하지 말아요> (1990, 신해철 작사, 원경 작곡), 윤상의 <이별의 그늘> (1991, 박주연 작사, 윤상 작곡), 신승훈의 <미소 속에 비친 그대> (1990, 신승훈 작사·작곡), <보이지 않는 사랑> (1991, 신승훈 작사·작곡) 등 1980년대 후반부터 1990년대 초반 <서대지와 아이들>의 등장 이후 대중음악의 주도권이 댄스 음악 장르로 이전하기 전까지 발라드의 화려한 전성시대가 펼쳐진다.

2) 발라드와 로맨스 서사의 주체

낭만적 사랑이 배태하고 있었던 가장 큰 모순은 ‘낭만’이라는 기획에서 주체의 역할이 오직 남성(성)에게만 부여된다는 점이다. 특히 근대의 공/사 영역분할에서 공적 영역은 전적으로 남성에 의해 주도되어왔다는 점을 감안할 때, 낭만적 사랑의 기획에서 로맨스 주체가 남성으로 지정된다는 것은 여성에게 허용된 거의 유일한 삶의 영역이라 할 수 있는 이 친밀성의 범주에서조차 여성은 수동적 타자의 역할로 지정됨을 뜻하게 되며, ‘낭만’은 이 성역할에서의 불평등과 비대칭적 권력구조를 무마시키는 허구적 신화가 된다. 낭만적 서사가 투사된 드라마나 소설, 영화 등에 대해 페미니즘 비판이론이 집중되는 것 역시 이러한 이유에서인데, 테레사 드 로레티스는 전통적 텍스트 서사구조의 젠더화 된 특징을 다음과 같이 언급한다.

“텍스트 이미지에서의 젠더가 무엇이든, 영웅은 반드시 남성이어야 한다. 어떤 방식으로 의인화되든 장애물은 형태학상 여성이기 때문이다 [...] 신화의 주체인 영웅은 인간으로, 그리고 남성으로 구성된다. 그는 문화의 역동적 원리이자 구분의 완성자이며 차이의 창조자이다. 여성은 전환에 민감하지 못하고 삶이나 죽음 앞에서 그런 존재다. 그녀는 플롯 공간의 일개 요소, 일개 토포스,

일개 저항, 일개 매트릭스, 그리고 일개 문젯거리일 뿐이다”²¹⁾

수잔 맥클러리가 지적하듯 물론 이 타자가 반드시 여성으로 해석될 필요는 없다. 주체가 자신의 정체성을 공고히 하는 과정에 장애나 위협이 될 수 있는 모든 것이 타자로 해석될 여지가 있다. 그러나 문제는 “이 패러다임에 아주 짙게 젠더화 된 흔적들 역시 간과할 수 없다. [...] 그것을 누가 무엇이 담당하건 간에 이 숙명적인 부차적 서사 역할은 근본적 문화 층위에서 ‘여성적’ 타자로 이해된다”²²⁾는 점이며, 대다수의 대중문화 생산물은 이 패러다임을 무의식적으로 재현하거나 혹은 적극적으로 활용하고 있다. 무엇보다 음악에서 이러한 재현/재구성 방식을 면밀히 고찰하는 작업이 중요하다. 왜냐하면 음악은 (뮤지컬, 영화음악, 드라마 OST 경우처럼 음악과 극이 결합되어 있는 양식을 제외한다면) 다른 장르들과 달리 명확한 서사전개 구조가 드러나지 않으며, 의미 전달 구조에서 가사와 음악 두 가지의 축이 동시에 작동하기 때문이다. 이렇게 보자면 음악은 드라마나 영화에 비해 서사적 선명성의 수위가 상대적으로 낮다고 할 수 있지만, 오히려 이 때문에 가수와 그의 퍼포먼스를 ‘화자가 나에게 직접 이야기하는 것’ 혹은 ‘내가 곧 화자’로 이미지화 하는 경향은 훨씬 강하다. 이러한 음악서사의 복합적인 다층성을 고려할 때, 추상적 음악에서의 젠더화 된 구조 분석을 시도하는 수잔 맥클러리의 선구적인 논의는 주목할 만하다.

“[이 음악은] 많은 조성 작품에서 발견되는 영웅적 클라이맥스의 특징인 고도의 승엄한 제스처를 보여준다. 일종의 음악의 상한선이 굳어지고, 마치 실재하는 장애물인 양 선율 모티브가 그것을 밀기 시작한다. 좌절감이 커질수록 모티브가 퍼붓는 일제사격의

21) Teresa de Lauretis, *Alice doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, (Bloomington: Indiana University Press, 1984), 118-19. 수잔 맥클러리/송화숙, 이은진, 윤인영 역, 『페미닌 엔딩』 (예술, 2017), 59 재인용.

22) 수잔 맥클러리/송화숙, 이은진, 윤인영 역, 『페미닌 엔딩』, 62.

절박감도 증대된다. 모티브들은 점점 짧은 시간차로 움직이다가 마침내 사정(ejaculation)으로 인한 경련과 함께 그 장벽 안으로 들어가는데 성공한다. 이러한 음악적 제스처는 우리가 즐겨 듣는 수많은 레퍼토리에서 두드러지게 나타나는 특징이며 우리가 음악에 공감할 수 있도록 보장해주는 장치이다. 이 음악적 제스처의 축적이 우리를 매혹시켜서 추상적으로 보이는 음악적 사건들의 연쇄에 사적인 감정으로 빠져들도록 동기를 부여하기 때문이다. 음악이 카타르시스적 충족에 도달할 때 우리는 이 제스처가 가진 갈망의 패턴에 빠져들었던 것에 대한 보상을 받는다. 그리고 이 충족은 신비롭게도 우리 자신의 리비도적 충족의 경험이 된다.”²³⁾

타닉 (Tonic)으로 시작하여 주요한 화음들을 거친 후 다시 그 조성의 근간이자 정체성을 규정하는 타닉으로 회귀하여 종결하는 것, 이 조성적 정체성을 흐릿하게 만들거나 이로부터 벗어나는 이탈이 결국 다시 조성의 범주로 포섭되어 안정적으로 마무리되는 것, 이 과정에서 등장하는 다양한 음악적 긴장을 축적하여 최대치로 이끌어 올려 클라이맥스에 이른 후 극적으로 해결시키는 긴장-해결의 공식. 서양의 근대적 조성음악체계의 핵심인이 공정과정은 가사가 없는 기악음악의 경우도 언어만큼이나 (혹은 언어 이상의) 의미전달이 가능한 것으로 전환시켰고, 18~19세기를 거치며 ‘자연스럽고 당연한’ 이른바 ‘보편적인 음악어법’의 지위를 획득했으며, 20세기에 접어들면서 다양한 전위적 현대음악은 이러한 관습화된 문법체계와 이를 가능하게 했던 음악 재료 구성방식을 개혁·해체함으로써 음악적 진보의 가능성을 모색해왔다. 대다수 대중음악 역시 이 서사공정과정에 기반하고 있는데, 흔히 대중음악이 예술음악에 비해 ‘(이해할 수 있는/이해할 법한) 쉬운 음악’이라고 간주되는 것은 대다수 대중음악에서 이 어법에 대한 혁신이나 실험이, 없거나, 약하거나, 전면적이지 않기 때문이다. 달리 말하면 대중음악의 전형성과 상투성은 단지 가사에 의한 것만이 아니라

23) 수잔 맥클러리/송화숙, 이은진, 윤인영 역, 『페미닌 엔딩』, 286.

이 관습화된 근대적 서양음악 어법에 기반 한 것이기도 하다.²⁴⁾ 맥클러리의 언급을 통해 살펴본 바처럼, 서구 근대화의 과정에서 노정되었던 ‘보편적’ 인간성의 구현과 개인 주체성의 확립이 남성중심적 질서와 세계관의 다른 이름이었듯, ‘보편적’ 음악어법의 확립과 그 표출이 ‘남성의, 남성에 의한, 남성을 위한 서사’라는 점 역시 부정하기 어렵다. 특히 이 서구적 음악어법을 바탕으로 한 남성화자의 로맨스 서사가 가장 중요한 특징으로 부각되는 발라드의 경우 이러한 양상은 더욱 뚜렷하다.

3) 걱정발라드의 서정적 절박성

1997년 외환위기는 다양한 문제를 양산한 시점으로 지적되어왔으며 그 여파는 지금까지 이르고 있다. 이를 계기로 한국은 세계적인 신자유주의 흐름에 편입되었으며 이의 전사회적인 파급력은 신속하고 급격하게 이루어졌다. 이러한 변화의 가장 뚜렷한 사회적 증후는 중산층의 감소와 이로 인한 양극화 경향으로, 빈곤층과 중산층의 경계가 분명치 않을 뿐만 아니라 누구나 빈곤층으로 전락할 수 있다는 위협과 마주하게 되었다는 점이다. 비정규직의 증가, 중장년층의 명예퇴직, 청년실업, 노동시장으로 진출해야만 했던 여성 노동인구의 증가 등 이러한 위기는 전사회적인 것이지만, 특히 전통적으로 가장 및 남성 생계부양자의 위치를 지켜왔던 남성들의 위기의식은 그 체감도 면에서 상대적으로 훨씬 심각한 것으로 진단된다.²⁵⁾ 특히 김혜영은

24) 아울러 이러한 ‘귀에 속속 들어오는, 쉬운 음악’의 상투성과 전형성이 목표하는 바가 단지 상업적 이윤에만 있는 것이 아니라 이를 통한 의미전달가능성/소통 가능성에 있다는 점 또한 고려되어야 한다.

25) 또한 이러한 전통적 남성의 성역할 - 즉 공적영역에서 노동기능의 수행을 통해 가정 경제력을 책임지고 이를 통해 가족 및 친밀성의 영역에서의 주도권을 가져왔던- 수행이 더 이상 불가능하다는 좌절감, 그리고 생계부양자 남성으로서 전망이 요원하여 사회적 남성성을 획득하기 어려워진 청년층의 위기의식은 최근 논란이 되고 있는 여성혐오의 원인으로 지목된다. 이유미, “한국 여자들은 어떻게 ‘김치녀’가 되었나,” 『월간 오늘보다』 18 (2016), 14; 천정환, “강남역 살인사건부터 ‘메갈리

이와 같은 신자유주의 영향을 “자본주의적 생산과 분배가 모든 현재 사회제도 및 문화의 핵심적 구성요소로 작동됨에 따라 개인 및 가족의 삶 역시 시장화 되고 있다”²⁶⁾고 언급했다. 이는 사랑 그리고 사랑노래도 예외가 아니어서, 최유준 역시 1990년대, 특히 외환위기 이후, 사랑노래가 보여주는 감정 자본주의적 증후군 - 즉 사랑 또한 차갑게 계산된 자본주의적 상품교환원리에 따라 유통되는 것에 다름 아님 - 을 지적하며, “사람들이 사랑을 스토리로, 사건으로, 감정으로 그려보는 상상력을 그 어느 때보다 분명하게 고정된 체계 안에 가둬”버렸고 “대중음악에서 이러한 상상력의 제도화는 범람하는 성적 이미지와 성적 욕망의 형성과 결부”²⁷⁾되었다고 말한다.

이러한 점에서 1992년 이후 침체기에 있었던 발라드가 다시 부각되기 시작했던 시점이 1997년부터라는 점은 의미심장하다. 사랑, 성, 상품이 차갑게 계산적으로 맞물리는, 더 이상 낭만적 사랑의 순수성이나 영속성이 보장되지 않는 이 탈낭만적 시기에, ‘이 시대 마지막 로맨티스트가 지켜 내야 할 최후의 보루’는 발라드라는 장르일 것이다. 김경호의 <나를 슬프게 하는 사람들> (1997, 강은경 작사, 이경섭 작곡), <슬픈 영혼의 아리아> (1997, 이경 작사, 유승범 작곡), 조성모의 <To Heaven> (1998, 이승호 작사, 이경섭 작곡), <아시나요> (2000, 강은경 작사, 이경섭 작곡), 임재범의 <너를 위해> (2000, 채정은 작사, 신재홍 작곡) 임재범/박정현 <사랑보다 깊은 상처> (2000, 최원석 작사·작곡), 박효신의 <바보> (2000, 조우진 작사·작곡), 임창정의 <소주 한잔> (2003, 임창정 작사, 이동원 작곡), 성시경의 <내게 오는 길> (2001, 양재선 작사, 김형석 작곡), <두 사람> (2005, 윤영준 작사·작곡), SG워너비의 <살다가> (2005, 류재현 작사·작곡) 등 ‘서정적이고 달콤하고 부드럽다’고 정의되어오던 발라드는 1990년대 후반에 접어들며 확실히 ‘썩졌다.’ 이러한 발라드

아’ 논쟁까지 - ‘페미니즘 붐기’와 한국 남성성의 위기.” 『역사비평』 116 (2016), 362-363 재인용.

26) 김혜영, “동원된 가족주의의 시대에서 ‘가족 위협’의 사회로,” 26.

27) 최유준, “감정자본주의와 사랑노래,” 『감성연구』 8 (2014), 19-22.

의 격정화 (이하 걱정 발라드), 그리고 이를 통해 전달되는 서사의 간절함, 치열함, 비장함은 수잔 맥클러리가 칭한 “서정적 절박성 lyric urgency”에 해당한다. 그는 오페라 《카르멘 Carmen》 중 호세의 <꽃의 노래>를 분석하며, 이 곡에서 드러나는 “무기한으로 지연되는 충족”, “고음을 반복하면서 음역의 한계를 넘어서 선율의 최고음에 도달”하고 “폭발적인 순간이 지난 뒤 에너지가 점차 잦아들어 선율이 흡사 울먹이는 소리와 유사해지는 것”, 그리고 “선율이 상행하면서 이 아리아 전체에서 가장 높고, 가장 위험한 음에 이르러 클라이맥스에 도달”하는 음악적 특징을 “서정적 절박성”이라 표현하며 호세의 남성적 정체성이 자신의 주관적인 열정, 그리고 이 서정적 절박성에 의해서만 확인될 수 있었음을 설파한다.²⁸⁾ 물론 앞서 서술된 바처럼 긴장과 이완, 선율 모티프가 클라이맥스에 이르는 과정, 극적인 종결 등의 음악적 제스처는 근대 서양 음악적 구조 전반에 내재되어 있는 것이지만, 이 시기 발라드에서 구현되는 이 서정적 절박성의 방식은 이전에 비해 현격히 강화되어있다.

〈악보 1〉 이문세 〈광화문 연가〉 중

28) 수잔 맥클러리/송화숙, 이은진, 윤인영 역, 『페미닌 엔딩』, 165-171.

〈악보 2〉 임재범 〈너를 위해〉 중

18 Dm C7 F C/E
내 거 친생 각 과 불 안 한 눈 빛 과 그 걸 지 켜 보 는

21 Dm F/C Bb C7 F C/E
너 그 건 아 마 도 전 쟁 같 은 사 랑 난 위 험 하 니 까 사 랑 하 니

25 Dm F/C Bb C7 F Gm C
까 너 에 게 서 떠 나 줄 거 야 너 를 위 해 떠 날 거

30 F
야

['임재범대학 거친생각과'라는 우스갯소리가 회자되는 만큼] 이 곡의 폭발력은 마디 18부터 드러난다. 80년대 발라드 (악보 1)와 비교해볼 때 '사랑 하니까 (마디 24-25)'라는 클라이맥스 그리고 최고음인 D6에 도달하는 과정은 훨씬 길게 연장되어 있다; 가히 고공 행진이라 불릴 만큼 높은 음역대에, '거친', '불안', '전쟁 같은 사랑', '위험' 등 강력한 가사들이 집중 배치되어 있으며, 이는 록 특유의 거칠고 강한 창법으로 노래되고 있다.

다른 한편 발라드의 격정화 방식에서 주목할 것은 1990년대 이후 점차 확대 되어가기 시작했던 뮤직비디오의 관행 (음악과 시각의 결합, 음악의 구체적 이미지화, 프로모션으로 활용된다는 점 모두를 포함하여)이 발라드에서 서사강화장치로 적극 도입되었다는 점이다.²⁹⁾

29) 이 글에서 다루어지지 않지만, 발라드의 격정화 양상, 뮤직비디오를 통한 서사강화 방식, 클라이맥스를 고도화 시키는 방식 등은 드라마 OST의 경우에도 매우 유사하게 드러난다.

〈악보 3〉 조성모 〈To Heaven〉 중

21 G Em A A/C# Dm
 게 제 말 이 러 지 마 볼 수 없 다 고 험 게 널 잊 을 수 있 는 내

25 F G C S Em
 가 아 닌 걸 잘 알 겠 아 혹시 니 가 없 어 힘 이 들 까 봐

37 A G/B A/C# Dm Gsus4 G5-4 Em
 니 가 아 닌 다 른 사 람 만 날 수 있 게 너 의 자 름 비 워 온 것 이 라 면

41 A G/B A/C# Dm Gsus4 G
 그 자 름 절 망 밖 에 채 울 수 없 어 - - 미 안 해

45 C Bm7-5 E/G# E 3 Am D/F#
 하 지 마 멀 리 떠 나 갔 어 도 예 전 처 럼 니 모 습 그 대 로 내 앞 에 가 득 한

48 G Em A A/C# Dm
 데 그 리 오 래 걸 리 진 앓 을 거 야 이 별 이 없 는 그 곳 에 우

52 F G C A/C# Dm F G C
 리 다 시 만 날 그 날 이 그 때 까 지 조 금 만 날 기 다 려 쥘

한편의 느와르 영화를 보는 듯, 비디오 서사에는 폭력, 경찰, 복수, 의리 등 남성성을 드러내는 코드들이 배치되어 있고, 반대편에는 사랑과 가족(연인과 누나), 기도, 안정, 따뜻함, 휴식 등의 코드가 있다. 음악서사와 비디오 서사가 일치하지는 않는다. (표2 참조) 예컨대 노래가 시작되기 전이나 노래가 끝난 뒤에도 비디오 서사가 이어지고 있고, 노래가 멈춘 긴 휴지부(마디 27~34)에는 전혀 다른 음악구가 삽입되어 있지만 이 부분의 비디오 서사에서는 드디어 복수의 대상을 찾아내게 되는 중요한 서사의 단서들

이 나타난다. 또 음악적으로 클라이맥스에 해당하는 부분은 ‘그 자린 절망 밖에 채울 수 없어 (마디 41~44)’이지만 비디오 서사에서 긴장과 갈등 고조가 이루어지는 부분은 음악적 클라이맥스가 끝난 뒤부터 곧장 이어지는 ‘미안해하지만 멀리 떠나갔어도~날 기다려줘 (마디 48~끝)’로 이 부분의 음악은 2번 반복 강조되고 비디오 서사는 의리를 통한 상황 반전, 연인의 죽음 등 비디오 서사의 핵심적인 부분들로 영상화 된다. 가사를 통해서만은 애매모호 하지만, 결국 이 노래가 죽은 연인에게 보내는 편지임이 확실히 밝혀지는 것은 비디오 서사를 통해서다. 즉 음악서사와 비디오 서사가 반드시 일치하지 않지만 음악서사는 비디오 서사를 통해 유례없이 길게 연장되며 비디오 이미지를 통해 강화된다.

음악 안에서 클라이맥스에 이르는 이러한 음악적 제스처는 단지 발라드에만 구사되어온 기술은 아니지만, 이 격정화의 특징은, 첫째 음악적 내러티브 측면에서 맥클러리가 칭한 ‘서정적 절박성’이 더욱 고도화되어 가는 방식, 둘째 가사 및 이미지 내러티브 측면에서 타자의 죽음이나 삭제를 통해 화자의 슬픔, 좌절, 고통을 강화시키는 방식으로 요약될 수 있다.

4. 나가는 말

상상컨대, 한편에서 절절하고 걱정적인 발라드를 부르며 죽음도 불사할 사랑의 진정성을 노래하고, 다른 한편에서 제발 나를 뽑아달라고 ‘pick me pick me pick me up’을 외치는 이들 사이의 소통은 결코 이루어지지 않을 것 같다. 상상력을 아무리 펼쳐보아도 이런 틀에서 한 치도 벗어날 거 같지 않은 이 건조한 상상력이야말로 앞서 언급한 이 시대에 ‘제도화된 상상력’이 강제하는 바로 그것일지도 모르겠다. 또한 이 협소한 상상력의 공간에서 조차 결국 끊임없이 죽임을 당하고 죽임을 당해야만 하는 건 유약한, 힘없는 ‘타자’ 혹은 ‘타자화된 여성성’이라는 점 역시 부정하기 힘들고, 이

타자는 주체에 대한 대상 (Subject-Object) 관계가 아닌, 주체를 보증하기 위해 반드시 존재하기도 해야 하면서도 반드시 죽임/삭제되어야 할, 있으나 없는, 유령 같은 비체 (Subject-Object)³⁰⁾다. 이렇게 보자면 앤소니 기든스가 제시한 합류적 사랑 confluent love³¹⁾, 즉 각기 다른 정체성을 가진 두 사람이 서로의 정체성이 다름을 인정하고 그 위에서 미래의 시간을 향해 사랑의 유대를 공유하고 새로운 정체성을 협상해 가는 ‘따듯한’ 계산관계인 사랑이 실현될 가능성은 불투명해 보인다. 그러나 역사적으로 사랑의 코드는 끊임없이 유동해왔고, 낭만적 사랑의 위기가 곧 사랑 그 자체의 위기는 아닐 것이며, 그러므로 현재 이상화된 사랑 모델은 곧 다른 어떤 것으로 대체될 가능성이 높다. 다른 어떠한 사랑 모델이 등장한다면 아마 이 또한 시대가 요구하는 이상, 가치관, 기준에 적합한 것이 될 것이지만, 대중문화와 대중문화의 상상력이 이 새로운 모델에 가닿게 되었을 때 우리의 논의는 다시금 그 모델이 누구의, 누구에 의한, 누구를 위한 사랑의 서사인가라는 일상의 권력관계에 놓이게 될 것이라 판단된다. 이 모델에서 주체의 정체성을 확립하기 위해 그 누군가는 또 죽어나가야 할 운명에 처해있다는 점만은 분명하기 때문이다.

30) 이현재, “로맨스 주체의 도덕성과 그 부도덕한 비체들,” 229-232.

31) 앤소니 기든스/배은경, 황정미 역, 『현대인의 성, 사랑, 에로티시즘』, 278-282.

참고문헌

- 고미숙. 『연애의 시대: 근대적 여성성과 사랑의 탄생』. 북드라망, 2014.
- 김수아/홍중윤. “한국 힙합에 재현된 남성성의 변화와 연애서사.” 『미디어, 젠더 & 문화』, Vol.29 No.3 (2014), 5-43.
- 김창남 편. 『대중음악의 이해』. 한울, 2012.
- 김혜영. “동원된 가족주의’의 시대에서 ‘가족 위협’의 사회로.” 『한국사회』 Vol. 17 No. 2 (2016), 3-44.
- 백선기/김남일. “한국 대중가요의 ‘남성성’ 변화 추이와 이데올로기적 의미 변천 연구.” 『한국방송학회 학술대회 논문집』, (2006), 360-376.
- 송화숙. “국가근대화 프로젝트와 음악.” 『음악사연구』 Vol.1 (2012), 167-204.
- 신현준 외. 『한국 팝의 고고학 1970』. 한길아트, 2005.
- 이영미. 『한국대중가요사』. 시공사, 1998.
- 이지연. “한국대중가요에 나타난 낭만적 사랑.” 이화여자대학교 석사학위 논문, 2002.
- 이현재. “로맨스 주체의 도덕성과 그 부도덕한 비체들- 후기 자본주의 도시에 출몰하는 로맨스 주체/비체의 유행성을 중심으로.” 『철학』 118 (2014), 227-250.
- 정유성. “한국의 남성성- 사람 죽이는 억지춘향.” 『문학과 사회』 16권 3호 (2003), 1220-1238.
- 조혜정. “결혼, 사랑, 그리고 성.” 『또 하나의 문화 제 7호-새로 쓰는 사랑 이야기』, (1991), 23-44.
- 진선영. 『한국대중연애서사의 이데올로기와 미학』. 소명출판, 2013.
- 천정환. “강남역 살인사건부터 ‘메갈리아’ 논쟁까지 - ‘페미니즘 붐기’와 한국 남성성의 위기.” 『역사비평』 No. 116 (2016), 353-381.
- 최유준. “감정자본주의와 사랑노래.” 『감성연구』 제 8집 (2014), 5-33.
- 기든스, 앤소니 / 배은경, 황정미 역. 『현대인의 성, 사랑, 에로티시즘』. 새물결, 1996.

- 루만, 니콜라스 / 정성훈, 권기돈, 조형준 역. 『열정으로서의 사랑』. 새물결, 2009.
- 리제 쉐퍼, 발터 / 이남복 역. 『니콜라스 루만의 사회사상』. 백의, 2002.
- 살스비, 재클린 / 박찬길 역. 『낭만적 사랑과 사회』. 민음사, 1985.
- 숄트, 크리스티안 / 장혜경 역. 『낭만적이고도 전략적인 사랑의 코드』. 푸른숲, 2008.
- 일루즈, 에바 / 김정아 역. 『감정 자본주의』. 돌베개, 2010.
- 맥클러리, 수잔 / 송화숙, 이은진, 윤인영 역. 『페미닌 엔딩』. 예술, 2017.
- De Lauretis, Teresa, *Alice doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- “발라드,” <http://newslibrary.naver.com/search/searchByKeyword.nhn>, 검색일: 2017.02.10.
- “Sentimental Ballad,” https://en.wikipedia.org/wiki/Sentimental_ballad#Pop_and_R.26B_ballads, 검색일: 2017. 02. 10.
- “건전외국가요 선정목록 발표 예론,” 『동아일보』, 1976. 01. 17.
- “정화바람에 날아갈 『퇴폐공연물』” 『동아일보』, 1975. 06. 07.

〈별첨〉 〈To Heaven〉 서사분석

Time	비디오 서사	음악 서사
0:00~0:31	Intro (이병헌의 자동차 폭주, 터널 관통)	음악 삽입: 시작부분, 자동차 소리
0:32~0:58	기차역, 이병헌과 그를 쫓는 형사(허준호), 김하늘과의 만남으로 위기 모면하는 이병헌	음악 삽입: 이병헌과 김하늘 만남, 기차역 안내방송 소리, 기차 출발 호루라기 소리
0:59~1:19		음악 전주 (7마디)
1:20~1:24	사건 현장, 폴리스 라인, 폭력 사건의 현장, 조직 폭력배, 경찰, 문신	괜찮은 거니 어떻게 지내는 거야 나 없다고 또 울고 그러진 않니 매일 꿈속에 찾아와 재잘대던 너
1:25~1:39		
1:40~1:47	꽃집, 김하늘, 기다리는 모습, 이병헌의 라이터	요즘은 왜 보이지 않는 거니
1:48~2:00	이병헌과 누나(조민수), 집, 식탁, 누나는 불안하고 걱정하는 모습 이병헌은 허름하고 거친 모습	혹시 무슨 일이라도 생겼니 내게 올 수 없을 만큼 더 멀리 갔니
2:01~2:11	자동차 정비소, 이병헌의 친구 (정웅인)를 찾아와 이병헌을 찾는 형사의 겁박	니가 없어도 나 잘 지내 보여 괜히 너 심술 나서
2:12~2:48	자동차를 타고 터널을 관통하는 이병헌 차로 옆을 병행하는 지하철 속의 김하늘을 발견하고 미소 다음 역으로 미리 도착해 김하늘을 맞는 장면 데이트 장면, 라이터	장난 친 거지 비라도 내리면 구름 뒤에 숨어서 니가 울고 있는 건 아닌지 걱정만 하는 내게 제발 이리저리 볼 수 없다고 쉽게 널 잊을 수 있는 내가 아닌 걸 잘 알잖아
2:49~3:10	이병헌의 어린 시절 회상 경찰 아버지, 누나와 본인 조직 폭력배의 등장, 아버지의 죽음 누나의 오열, 폭력배의 문신 확인하고 복수를 다짐하는 어린 이병헌	간주 (기타 솔로)
3:11~3:24	성인이 된 이병헌은 아버지를 죽인 폭력배 일당을 찾아냄	노래 휴치부 : 웅장한 성가풍 합창곡 삽입
3:25~3:36	이병헌을 쫓아 누나의 집에 들이닥친 경찰	
3:37~3:44	십자가 펜던트, 성당, 기도하는 김하늘, 비둘기, 이를 지켜보는 이병헌	

3:45~3:50	공중전화로 정비소 친구에게 연락하는 이병헌	간주 (기타 솔로)
3:51~3:54	이병헌의 집을 지키는 경찰들, 누나와 이병헌의 접촉을 감시하는 형사	
3:55~3:99	김하늘 꽃집, 가시에 찢리는 김하늘	혹시 니가 없어 힘이 들까봐
4:00~4:03	이병헌을 돕기 위해 나서는 정비소 친구	니가 아닌 다른 사람
4:04~4:10	이병헌의 집에서 무언가 연락을 받고 출동하는 경찰들 눈물짓는 누나, 기도하는 누나	만날 수 있게 너의 자릴 비워둔 것이라면
4:11~4:29	김하늘을 찾아온 이병헌 김하늘과 동행	그 자린 절망 밖에 채울 수 없어
4:30~4:56	조직 폭력배들과 맞부딪힘 싸우는 중 이병헌은 조폭에게 밀리게 됨 김하늘이 조직폭력배의 차에 감금 이병헌은 조폭에게 온 몸을 제지당하게 된 상태에서 김하늘이 감금된 차에 휘발유를 뿌리는 모습을 보게 됨	미안해 하지만 멀리 떠나갔어도 예전처럼 니 모습 그대로 내안에 가득한데 그리 오래 걸리진 않을 거야 이별이 없는 그곳에 우리 다시 만날 그날이
4:57~5:38	친구의 등장, 그의 조력으로 반격 폭력배 일원이 휘발유가 뿌려진 차에 불을 붙임 불길에 휩싸인 자동차, 폭발 분노하고 폭력배 두목을 제압, 일격을 가하지만 죽이지는 못하는 이병헌	미안해 하지만 멀리 떠나갔어도 예전처럼 니 모습 그대로 내안에 가득한데 그리 오래 걸리진 않을 거야 이별이 없는 그 곳에 우리 다시 만날 그날이 그때까지 조금만 날 기다려줘
5:39~5:51	현장 정리, 도망치는 이병헌, 이를 못본체하는 형사	Outro
5:52~5:99	처음 씬	자동차 질주 소리
6:00~끝	애통하는 표정으로 터널을 관통하며 질주	

Abstract

“This Damn Love”: Sexual Politics of Ballad

Song, Hawsuk

In popular music, love story is a common theme, but ballad is a unique genre in that it deals only with love stories among various popular genres of music.

Particularly this paper pays attention to the aspect that the ballad, which completed in the 1980s a genre typology of love songs by mainly male narrators, lyrical melodies, brilliant harmonies and accompaniments, and dramatic climax, is fervently intensified by the late 1990s. The characteristics of this fervent ballad are as follows: first In terms of musical narrative, “lyric urgency” by Susan McClary becomes more sophisticated. Secondly, in the narrative aspect of the lyrics (and images), the grief, frustration, and pain of the masculine speaker are strengthened through death or deletion of the other. In this paper, the emotional urgency of this fervent ballad and its lyric urgency are described in the perplexing of the ideation of romantic love and its crisis on the one hand, establishment and identification of maleness on the other hand.

Keywords: Ballad, Fervent Ballad, Romantic Love, Narrative, Lyric Urgency, Emotional Capitalism.

투고일	심사일	게재 확정일
2017년 4월 30일	2017년 5월 20일 - 6월 10일	2017년 6월 10일