

대중매체시대, 음악은 진보하는가

: 벤야민의 대중예술론에 대한 아도르노의 미학적 답변

최 유 준*

- I. 들어가며
- II. 기술복제시대와 예술의 진보: 벤야민과 영화
 - 1. 기술적 복제와 아우라의 붕괴
 - 2. 제의가치의 퇴거와 전시가치의 지배
 - 3. 정신분산과 예술의 정치화
- III. 기술복제시대와 예술의 퇴행: 아도르노와 음악
 - 1. 진지한 음악과 가벼운 음악의 분열
 - 2. 사용가치의 퇴거와 교환가치의 지배
 - 3. 듣기의 퇴행과 음악의 물신화
- IV. 분석과 비평
 - 1. 사회적 관계의 청산으로서의 음악적 물신화
 - 2. 아도르노의 벤야민 비판
- V. 나가며

* 동아대학교 강사

이 논문은 2008년도 정부재원(교육인적자원부 학술연구조성사업비)으로 한국학술진흥재단의 지원을 받아 연구되었음(KRF-2008-551-B00036).

I. 들어가며

벤야민(Walter Benjamin)의 에세이 「기술복제시대의 예술작품」(“Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”, 1936)이 영화 연구, 그리고 매체 연구 혹은 매체 미학을 중심으로 한 현대 문화연구 전반에 미친 영향은 압도적이다. 벤야민은 이 에세이에서 사진이나 영화와 같은 복제예술이 전통적인 예술작품의 제의가치(Kultwert) 혹은 아우라(Aura)를 해체함으로써 귀족들과 같은 소수 계층을 위한 예술 수용이 아닌 일반 대중을 위한 생산적 예술 수용의 가능성을 열었다고 평가했다. 벤야민의 이러한 논의는 대량 복제 예술을 가능케 하는 기술의 발전과 매체의 발전, 그리고 이를 통한 감각적 수용의 변화에 주목함으로써 전통적인 예술론이나 미학적 관점을 20세기 이후 급격하게 변화된 대중매체 환경에 비판적으로 적용할 수 있도록 하는 비평적 관점을 수립해주었다.

그런데 벤야민의 글이 발표된 직후 1936년 3월 16일에 벤야민의 가장 친밀한 학문적 동지 가운데 한 명이었던 아도르노(Theodor W. Adorno)는 벤야민에게 보낸 편지에서 「기술복제시대의 예술작품」에 대한 간략한 논평을 하면서 다음과 같이 비판했다. “[당신의 에세이는] 나 자신의 음악 작업과 관련하여 매일의 일상에서 점점 분명해지고 있는 기초적 경험을 무시하고 있습니다. 즉 자율적 예술에서 기술적 법칙을 추구하는 최상의 정합성이 자율적 예술 그 자체를 변화시키게 되고, 이에 따라 물신이나 금기로 빠지지 않고 자유의 상태에 훨씬 더 가까운 어떤 것으로 변화시킨다는 것입니다.”¹⁾ 자율적 예술의 진정성(벤야민이 ‘제의가치’로서 부정함)에 대해 변호하는 이 인용문에서 아도르노는 자신의 ‘음악 작업’을 예로 들고 있다. 하지만 아도르노가 벤야민의 영화 관련 논의에 대해 논평을 하면서 동문서답 하듯 음악적 맥락을 제시한 것은 단순히 그의 관심이 음악 분야에 집중되어 있었기 때문만은 아닐 것이다. 당시에 벤야민이 지적했던바 복제기술이 초래하는 감각의 전환은 사진이나 영화와 같은 시각예술에서만이 아니라 음악과 같은 청각예술의 경우에도 축음기의 발명과 음반 산업의 발전, 그리고 라디오 방

1) Theodor Adorno and Walter Benjamin, *The Complete Correspondence, 1928-1940*, ed. by Henri Lonitz, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1999, 129쪽.

송의 광범위한 확산에 의해 동시에, 어떤 의미에서는 선행적으로 일어났다고 아도르노는 보았기 때문이다. 복제 예술이 전통적인 예술과 맺게 되는 미학적 관계 역시 음악적 맥락에서 이미 분명하게 드러났다고 아도르노는 판단했다.

아도르노는 2년 후 1938년 11월 10일에 벤야민에게 보낸 편지에서 「음악의 물신적 성격과 듣기의 퇴행에 관하여」(“Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens”, 1938)의 초고를 수일 전에 작성하여 보냈으니 그에게 읽어달라고 요청하면서 다음과 같이 말한다.

나는 특히 오늘날 교환가치 그 자체가 소비되고 있다는 내 이론에 대한 당신의 응답을 꼭 듣고 싶습니다. 상품의 영혼에 대해 상품수용자가 감정이입하게 되는 것과 관련한 당신의 이론과 나의 이론 사이에서 생기는 긴장은 매우 생산적인 것으로 결실을 맺을 수 있을 것입니다.²⁾

이에 답장 형식으로 같은 해 12월 9일 아도르노에게 보낸 편지에서 벤야민은 아도르노의 에세이에 대해 논평하면서 다음과 같이 말한다.

우리들 각자의 접근방식에서 보이는 상반된 빛깔이 서로의 이론적 차이에서 비롯되는 것인지는 판단하기 어렵군요. 아마도 그것은 실상 각자의 관점들이 똑같이 적절하게 서로 다른 관찰 대상에 정향되면서 나타난 의견상의 차이일 뿐인지도 모릅니다. 그렇다고 청각과 시각이 똑같이 혁명적 변용을 위한 여지가 있다고 제안하려는 것은 아닙니다만, 다음과 같은 사실에 대한 이유가 될 수는 있으리라 생각합니다. 그것은 당신의 에세이가 결론 삼고 있는 매우 상이한 방식의 듣기에 대한 전망이 말러(Mahler)의 음악을 온전히 이해하지 못하는 내게는 그렇게 분명해 보이지 않는다는 사실입니다.³⁾

위에서 인용된 부분적 편지 내용들을 통해 알 수 있듯이 아도르노는 (벤야민의 학문적 동지였을 뿐만 아니라 벤야민 사후 전집 출간 작업을 맡아 그를 세상에 널리 알리는 데에 기여하기까지 했음에도) 벤야민의 「기술복제시대의 예술작품」

2) 같은 책, 285쪽.

3) 같은 책, 295쪽.

에 대해서 매우 완고한 어조로 반론을 제기했다. 나아가 아도르노는 단순히 편지로만 자신의 의견을 개진한 것이 아니라 에세이 「음악의 물신적 성격과 듣기의 퇴행에 관하여」를 써서 자신의 입장을 공식 문서화했다. 또한 흥미로운 사실은 벤야민이 영화를 중심으로 자신의 입장을 표명한 데 대해 아도르노는 시종일관 음악에 대한 논의로 응수했다는 점이다. 이 연구의 일차적 목표는 바로 이러한 사실들에 초점을 맞추어 벤야민-아도르노 논쟁의 실상을 드러내는 데에 있다.

물론 ‘벤야민-아도르노 논쟁’은 벤야민 관련 연구 혹은 대중문화 관련 연구에서 포괄적으로 다루어지거나 소개되어 왔기 때문에 그 자체로는 새로울 게 없다. 하지만 이러한 소개의 내용은 대부분 ‘대중매체에 대한 긍정이나 부정이나’ 하는 포괄적 이분법의 맥락에서 다루어질 뿐만 아니라, 특히 아도르노의 입장을 (대중적 예술수용에 대한 비판과 고급예술 혹은 자율적 예술에 대한 옹호라는 식으로) 단순화하고 있거나 반대로 논쟁의 맥락을 넘어선 채 사회학적·철학적 사유 전반으로 지나치게 확대시켜 다루고 있다는 문제점을 갖고 있다.

이렇듯 벤야민-아도르노 논쟁의 전모가 적절히 소개되지 못하는 근본적 이유 가운데 하나는, 벤야민의 에세이가 여러 차례 번역 소개되고 이에 대한 다양한 해석이 진행되어 온 반면, 이 논쟁에 대한 아도르노의 반론이 담긴 에세이 「음악의 물신적 성격과 듣기의 퇴행에 관하여」는 국내에 번역 소개된 적도 없을 뿐만 아니라 그 논의의 맥락조차 깊이 있게 다루어진 바 없다는 데에 있다. 이러한 문제의식에서 비롯된 바 이 논문에서 다루고자 하는 핵심적 내용은 벤야민과 아도르노가 각각 자신들의 에세이 「기술복제시대의 예술작품」과 「음악의 물신적 성격과 듣기의 퇴행에 관하여」를 통해 대중매체 시대의 진보적 예술이 부여받는 과제와 관련하여 주고받은 논쟁적 대화의 주요 내용을 분석적으로 드러내는 것이다.

이를 위해 본문의 2장과 3장에서 나는 벤야민과 아도르노의 에세이에서의 주요 내용을 간략하게 살필 것이다. 벤야민의 에세이는 여타의 학술적 논의에서 반복적으로 다루어진 만큼 요약된 내용을 제시하는 것 자체는 큰 의의가 없어 보일지도 모르지만, 이 작업은 아도르노의 에세이에 대한 요약 분석이 이루어지는 3장의 논의를 의식하여 진행될 것인 만큼 전체 논의를 위해 필수적일 뿐만 아니라,

3장의 논의와 생산적인 긴장을 이루면서 새로운 비평적 논의의 맥락을 만들어 낼 것으로 기대한다. 이 연구에서 3장의 논의가 2장의 논의에 비해 더 큰 비중을 차지하는 것은 연구 가치를 위해서도 필요한 일이지만 전체 논의가 포괄적 ‘음악 문화연구’를 향한 제언을 담고 있음을 의미하는 것이기도 하다. 이 논문의 제목이 뜻하는 바도 이와 다르지 않다.

한편 이 연구에서는 두 섬세한 사상가의 총체적 사유(문제가 되는 한 편씩의 에세이를 넘어서 전개되는)에 대한 종합적 검토 작업을 상당 부분 보류해 두기로 한다. 다시 말해 이 연구는 상당 부분 벤야민과 아도르노의 에세이 두 편에 배타적으로 초점을 맞추어 진행될 것이다. 이는 물론 두 사람의 이론적 스펙트럼을 남김없이 비교 분석하기에는 소논문의 형식상 불가피한 제한이 따른다는 점 때문이기도 하지만, 벤야민과 아도르노의 논쟁적 에세이가 갖는 논점을 되도록 명확하게 제시하기 위한 방법론적 고려에서 비롯된 것이기도 하다. 실상 변증법적 사유의 깊은 층위에서 공통점을 풍부하게 나눠 갖고 있는 두 사상가가 ‘복제 예술’ 혹은 대중 예술에 대해서만큼은 극단적으로 상반된 의견을 보여준다는 점은 그 자체로 흥미로운 일이다. 이 연구는 이들의 대립되는 의견에 초점을 맞추고 있지만, 이러한 대립적 계기를 우회적으로 그들이 공유하고 있는 변증법적 사유의 영역으로 되돌려 주기 위한 시도이기도 하다.

II. 기술복제시대와 예술의 진보: 벤야민과 영화

1. 기술적 복제와 아우라의 붕괴

「기술복제시대의 예술작품」에서 벤야민의 논의는 흔히 ‘아우라(Aura)의 붕괴’라는 핵심어로 이해된다. 벤야민 자신의 정의에 따르면 ‘아우라’는 “아무리 가까이 있더라도 멀리 떨어져 있는 어떤 것의 일회적인 현상”⁴⁾인데, 이는 예술작

4) 발터 벤야민, 『기술복제시대의 예술작품·사진의 작은 역사 외』, 최성만 역, 길, 2007, 109쪽.

품의 의미와 관련하여 작품의 진품성을 보증하는 어떤 것이다.

예컨대, 진품 고려청자가 진열된 누군가의 거실에는 고려청자의 아우라가 만들어질 것이다. 여기서 중요한 점은 고려청자의 아우라가 이 작품을 미적으로 감상하는 데에 방해 요소로 작용할 수 있다는 것이다. 거실의 감상자는 진열된 고려청자를 감히 만져보기도 어려울 것이며, 이 작품에 이미 숭고한 전통적 가치가 부여되어 있는 이상 함부로 이렇게 저렇게 그 미적 가치를 평가할 수도 없다. 무엇보다 그 거실을 방문하는 것 자체가 특정 소수로 제한되기 때문에 절대 다수의 사람들에게 고려청자는 가까이 다가갈 수도 만져볼 수도 없는 베일에 싸인 존재일 뿐이다. 벤야민이 말하는 ‘아우라의 붕괴’는 이러한 맥락에서 진보적 예술을 위한 과제로 부여된다. 아우라의 붕괴는 곧 예술작품에 대한 전통적 가치 부여와의 결별이며, 나아가 미적 감각의 해방이다. 그에 따르면 기술적 복제 가능성이 이를 가능케 해주는 기술적 토대로 작용한다.

여기서 벤야민이 말하는 기술적 복제는 단순한 수공업적 복제와 구별된다. 아무리 정교한 수공업적 복제도 진품과 복제품 사이의 위계를 사라지게 할 수 없는 반면, 사진과 영화로 대표되는 기술적 복제는 그 위계를 철저히 해체하기 때문이다. 곧 “진품은 손으로 이루어진 복제에 대해서는 이것을 위조품으로 낙인찍음으로써 자신의 권위를 완전하게 유지할 수 있지만 기술적 복제에 대해서는 그러지 못한다.”⁵⁾ 동일한 필름을 인화한 여러 사진들, 같은 작품을 담은 복제된 영화 프린트들을 보면서 진품과 복제품을 가리는 것은 무의미하다. 또한 원본성을 상실한 이들 무한 복제품들은 시간과 공간의 한계를 넘어 편재(偏在)할 수 있다. 요컨대 기술적 복제는 예술작품을 더 이상 ‘일회적 현상’이 아니도록 만들며, 아무리 멀리 있더라도 가까이 있는 어떤 것으로 역전시킨다. 이것이 벤야민이 지적하는 ‘아우라의 붕괴’이며, 동시에 ‘전통가치들의 청산’이다.⁶⁾

5) 벤야민, 같은 책, 104쪽.

6) “일반화해 말하자면, 복제기술은 복제된 것을 전통의 영역에서 떼낸다. 복제기술은 복제를 대량화함으로써 복제 대상이 일회적으로 나타나는 대신 대량으로 나타나게 한다. 또한 복제기술은 수용자로 하여금 그때그때의 개별적 상황 속에서 복제품을 쉽게 접하게 함으로써 그 복제품을 현재화한다. [...] 그 두 과정의 강력한 매개체는 영화이다. 영화의 사회적 의미는 바로 그 긍정적 형태에서조차도—아니 특히 그 긍정적 형

2. 제의가치의 퇴거와 전시가치의 지배

기술 복제가 청산하는 ‘전통가치’란 또한 ‘제의가치(Kultwert)’이다. 예술작품의 아우라, 곧 ‘진품성’을 갖춘 예술작품의 가치는 “예술작품이 그 속에서 원래적이고 최초의 사용가치를 가졌었던 제의에 근거를 둔다.”⁷⁾ 여기서 벤야민이 지적하는 예술작품의 ‘제의가치’는 예술작품 또는 예술적 행위가 ‘지금 여기의 일회적 현상’으로 생산되거나 연출되면서 그 자체로 사회적 행위의 맥락과 단단히 결속되어 있던 전통적 예술 환경에서 발휘된다. 곧 ‘제의가치’는 전통 문화에 대한 찬미 혹은 숭배의 의미를 담게 된다. 다시 고려청자의 예를 들면, 거실에 이 예술작품을 소장하고 있는 이는 사실상 작품의 미적 가치에 빠져들기보다 작품을 둘러싼 아우라가 재현하는 전통 문화의 가치를 숭배하고 찬미하게 된다.

기술적 복제가 아우라를 붕괴하고 전통가치들을 청산함으로써 ‘제의가치’를 무력화하는 대신에 새롭게 대두되는 것은 ‘전시가치(Ausstellungswert)’이다. 원본성을 상실하고 대량으로 복제되어 시공을 넘어 편재하는 복제예술은 찬미되기 위해서가 아니라 단순히 보이고 감각되기 위해 존재한다. 대량생산된 복제품 도자기는 진품 고려청자가 갖는 아우라를 상실하는 대신에 대중에게 가까이 전시되고 촉각될 수 있다. 벤야민은 ‘제의가치’의 퇴거와 전시가치의 지배를 20세기 복제 기술의 발전이 초래한 예술의 기능 전환으로 간주한다.⁸⁾

벤야민이 지적하는 ‘제의가치’에서 ‘전시가치’로의 예술의 기능 전환은 베버가 말하는 근대적 합리성을 통한 ‘탈주술화’ 혹은 ‘탈마법화’의 과정을 연상시키지

태에서—그것의 파괴적인, 카타르시스적 측면 없이는 생각할 수 없는데, 곧 문화유산이 지니는 전통가치들의 청산이 바로 그것이다”(벤야민, 같은 책, 106쪽).

7) 벤야민, 같은 책, 110쪽.

8) “예술작품을 기술적으로 복제할 수 있는 여러 방법이 생겨나면서 예술작품의 전시 가능성이 엄청나게 커졌기 때문에 예술작품의 양극 사이의 양적 변화는 원시시대에서 그러했던 것처럼 예술작품이 갖는 본성의 질적 변화로 변천했다. 마치 원시시대에는 절대적 역점이 제의가치에 주어짐으로써 예술작품이 주술의 도구가 되었던 것처럼(이러한 주술의 도구를 어느 정도 예술작품으로 인식하게 된 것은 훨씬 뒤의 일이다), 오늘날에는 절대적 역점이 그 전시가치에 주어짐으로써 예술작품은 전혀 새로운 기능을 지닌 형상물이 되었다”(벤야민, 같은 책, 115쪽).

만, 그보다는 훨씬 급진적이다. 벤야민은 예술적 합리화의 산물로 간주되는 근대 이후의 ‘자율적 예술’마저도 제의가치를 중시하는 전통적 예술관의 최후의 유산으로 간주하기 때문이다. 그에 따르면, 19세기 후반 이른바 ‘예술을 위한 예술’ 또는 사회적 맥락과 단절된 순수 예술에 대한 찬미의 움직임은 사진술의 탄생과 함께 발휘된 복제 기술의 위력에 대한 예술적 보수주의의 대응에 지나지 않는다. 그것은 복제 기술이 예술의 전통적 가치에 균열을 일으키기 시작함에 따라 위기에 직면한 전통주의자들이 자신들의 방어논리로 개발한 바 “예술의 신학이라고 할 수 있는 예술지상주의의 이론”이며, “순수예술의 이념이라는 형태를 띤 일종의 부정적 신학”이다.⁹⁾ 벤야민은 시민 사회의 이른바 ‘자율적인 예술작품’은 여전히 ‘제의 가치’에 묶여 있다고 지적하면서 조금은 놀랍게도 다음과 같이 선언한다.

기술복제시대가 예술을 제의적 토대로부터 분리시키게 되자 예술의 자율성이라는 가상은 영원히 사라져버리고 말았다.¹⁰⁾

3. 정신분산과 예술의 정치화

벤야민은 일반적으로 영화와 같은 기술복제시대의 예술작품에 대한 대중들의 감상 태도를 비판하는 데 쓰이는 ‘산만함’, ‘파편화’, ‘정신분산’과 같은 용어를 오히려 예술 수용의 해방적 가능성을 나타내는 것으로 뒤집어 해석한다. 여기서 정신분산은 도시적 삶의 환경에서 비롯되는 현대성의 감각적 요소에 부합하는 것으로 적극적으로 받아들여지는 것이다. 벤야민의 논리에 따르면, 영화 보기에서와 같은 기술복제시대의 정신분산적 감각수용은 전통적인 정신집중적 예술 감상법이 요구하는 전체에 대한 미적 인식으로부터 자유로우며, 이 때문에 오히려 해방적 잠재력을 갖게 된다.

벤야민은 이 점을 영화에서 카메라를 매개로 한 배우와 관객의 관계를 통해 설명한다. 제의가치가 주도하는 연극에서 관객이 배우의 몸짓과 연기를 전체로서 받아들이고 거기에 동화되고 빠져든다면, 전시가치가 주도하는 영화에서 관객의

9) 벤야민, 같은 책, 112쪽.

10) 벤야민, 같은 책, 118쪽.

시선을 대변하는 카메라는 배우를 (편집기술의 구조적 조건상 처음부터) 파편화된 시선으로 관찰할 수밖에 없으며, 이에 따라 영화 관객 역시 배우의 연기를 테스트하는 평가자의 시선을 갖게 된다는 것이다.¹¹⁾ 브레히트의 서사극 이론을 연상시키는 이와 같은 논의의 지점에서 벤야민이 강조한 기술복제시대의 예술의 기능 전환, 곧 복제 기술의 생산력 발전이 일으켜낸 예술적 생산관계의 변화는 강한 정치적 함의를 나타내고 있다. 요컨대 벤야민은 사진이나 영화와 같은 복제 예술이 일깨워낼 대중의 정치적 각성을 기대하는데, 그것은 근대적 사실주의 예술론이 말하는 이성적 각성이라기보다는 다다이스트 예술론에 비견될 수 있는 부조리의 각성이라 할 만하다.

벤야민에 따르면 복제 예술은 그 정신분산의 감각수용을 통해 단순한 시각을 넘어 촉각으로 승화한다. 촉각화한 예술 수용이 삶과 예술의 거리를 좁혀 예술을 익숙함과 ‘습관’의 층위에서 새롭게 맥락화할 것이며 새로운 촉각적 미학으로 무장한 대중은 파시즘이 획책하는 ‘정치의 심미화’에 맞서 일상화된 예술적 참여와 함께 ‘예술의 정치화’를 실천해 낼 것이라는 것이다. 이것이 벤야민이 기술복제시대의 예술작품, 곧 대중예술에 기대하는 해방적 잠재력이다.

예술작품의 기술적 복제 가능성은 세계 역사상 처음으로 예술작품으로 하여금 지금까지 종교적 의식 속에서 살아온 기생적 삶의 방식에서 벗어나도록 하였다. [...] 예술 생산에서 진품성을 판가름하는 척도가 그 효력을 잃게 되는 바로 그 순간, 예술의 모든 사회적 기능 또한 변혁을 겪게 된다. 예술이 제의에 바탕을 두었었는데, 이제 예술은 다른 실천, 즉 정치에 바탕을 두게 된다.¹²⁾

11) “배우의 연기는 일련의 시각적 테스트를 받지 않으면 안 된다. 영화배우의 연기가 카메라라는 수단을 통해서 보이게 된다는 점이 이러한 사정의 첫 번째 결과라면, 두 번째 결과는 자신의 연기를 관객에게 직접 보여주지 못하기 때문에, 영화배우는 무대배우에게 주어져 있는 가능성, 즉 공연하는 도중에 관객에 맞추어 자신의 연기를 조정하는 그런 가능성을 상실하게 된다는 점이다. 이로 인해 관객은 배우와의 어떠한 개인적 접촉에 의해서도 방해받지 않는 감식자의 태도를 취할 수 있게 된다. 관객은 그들이 카메라와 일치감을 느낄 때라야만 배우와도 일치감을 느끼게 된다. 따라서 관객은 카메라의 태도를 취한다. 즉 관객은 테스트한다. 이러한 태도는 제의가치들이 드러날 수 있는 태도가 결코 아니다”(벤야민, 같은 책, 122쪽).

III. 기술복제시대와 예술의 퇴행: 아도르노와 음악

1. 진지한 음악과 가벼운 음악의 분열

벤야민이 기술복제시대의 예술 수용과 관련하여 ‘제의가치’에서 ‘전시가치’로의 횡(橫)적인 전환을 지적했다면, 아도르노는 오히려 ‘진지한 음악’과 ‘가벼운 음악’의 종(縱)적인 분열을 지적한다. 아도르노가 벤야민과의 논쟁의 맥락에서 진지한 음악과 가벼운 음악 사이의 분열을 문제 삼은 이유는 무엇보다 다음과 같은 점 때문일 것이다. 곧 벤야민이 새로운 복제예술로서의 사진과 영화에 할당한 ‘아우라의 붕괴’ 또는 ‘전통 가치들의 청산’이라는 과제가 음악의 경우에는 녹음기술을 기반으로 한 ‘가벼운 음악’이 전통 가치를 담고 있는 ‘진지한 음악’과 맺는 관계 속에서 투영될 수 있을 것이기 때문이다. 아도르노는 에세이의 첫 문장을 다음과 같이 쓰고 있다.

음악적 취미(Geschmack)가 땅에 떨어졌다는 한탄의 소리는 인간이 역사 시대의 문지방을 넘으면서 겪게 된 이중적 체험 이후에 곧바로 생겨난 것이다. 그것은 음악이 충동에 대한 직접적 표명인 동시에 충동을 길들이기 위한 심급이기도 하다는 것이다.¹³⁾

음악은 태초부터 감각적 자극의 충동에 대한 직접적 표명과 관련되어 왔다. 그것은 니체가 말한 디오니소스적 차원이라 할 만한데, 이에 반해 아폴론적 차원이라 할 만한 것, 곧 “충동을 길들이기 위한 심급”으로서의 음악적 차원이 언제나 감각적 자극의 충동에 대한 긴장 관계로 연출되어 왔다. 아도르노에 따르면, 이 긴장 관계가 변증법적으로 음악에서 진보적 계기를 형성해 왔다. “플라톤의 윤리적-음악적 기획”과 같이 “끊임없이 음악에 대해 설교하는” 성향에 의해 “비난받는 모든 것이 사회적으로나 특수하게는 미적으로 맨 먼저 진보에 속하게 된다”는 것이다.¹⁴⁾

12) 벤야민, 같은 책, 112쪽.

13) T.W. Adorno, “Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens”, in GS 14, pp. 14-50, 14쪽.

요컨대 아도르노에 따르면, 천박하거나 가벼운 음악의 증위는 그와 대립되는 진지한 음악의 증위와의 긴밀한 상호작용 속에서만 진보적 의미를 획득해 왔다. 표현에 대한 주관적 충동과 형식에 대한 객관적 요구 사이의 긴장 관계는 근대 이후 서구 음악사의 눈부신 양식적 발전을 이끌어낸 생산적 갈등이었다.¹⁵⁾ 그들은 심층적으로 분열되어 있지만 두 가지 대립적 계기 사이에서 이루어지는 변증법적 과정을 통해서만 음악의 사회적 의미를 생산해낼 수 있었다. 아도르노에 따르면, 이러한 변증법적 과정이 추구하는 화해의 가상, 곧 “개별적인 자극과 총체성 사이, 표현과 종합 사이, 그리고 표면적인 것과 근본적인 것 사이의 음악적 균형은 시민 경제에서의 공급과 수요의 균형 관계만큼이나 불안정한 상태로 남는다.”¹⁶⁾

아도르노는 가벼운 음악에 대한 요구와 진지한 음악에 대한 요구가 극적으로 그 절충점을 찾아 최고의 미적 만족을 실현한 사례로 모차르트의 ‘마술피리’를 꼽는다. 물론 그것은 모차르트의 천재성이 결과해낸 성과라기보다는 역사적 유물론의 맥락에서 해석되는 음악재료의 사회적 상황, 곧 서구 시민사회기의 개인적 욕망과 음악 생산력의 사회적 수준이 각각 그 미적 실현을 최대치로 달성해낼 수 있는 예술가의 손에 의해 서로 화학작용을 일으킨 것이다. 하지만 “‘마술 피리’ 이후로 진지한 음악과 가벼운 음악은 더 이상 둘을 합쳐보려는 노력을 허락하지 않게 되었다”고 아도르노는 지적한다.¹⁷⁾ 벤야민이 기술복제시대 예술의 해방적 기능 전환으로 평가한 ‘전통 가치들의 청산’이라는 지점에서 음악의 감각적 자극은 스스로 전통적 형식 법칙의 구속으로부터 해방되어 변증법적 긴장을 잃어버리게 되는 것이다.¹⁸⁾

14) Adorno, 같은 책, 16쪽.

15) “금지된 자극 속에 감각적인 화려함과 분별력 있는 의식이 얽혀든다. 음악에서 집단적인 충동에 대한 개인의 지배적 권위가 이후의 국면에서 관찰되는 자유의 동인을 가리키며, 마술적인 중압감으로부터 풀려나게 하는 신성모독이 천박함으로 나타나는 것이다. 이렇게 해서 한탄을 받는 계기들이 위대한 서양음악 속으로 들어가게 된다. 곧 감각적 자극이 화성적인 차원, 그리고 결국은 다채로운 차원으로 향하는 출입구가 되고 억제되지 않은 개인이 음악 자체의 표현과 인간화를 담당하는 이가 되며, “천박함”이, 학구적 양식에 반대하여 ‘갈랑트 양식’을 선택한 하이든의 결정이 갖는 의미에서 형식의 말없는 객관성에 대한 비판이 되는 것이다”(Adorno, 같은 책, 16-17쪽).

16) Adorno, 같은 책, 17쪽.

17) Adorno, 같은 책, 17쪽.

물론 아도르노는 이 논의의 맥락에서 기술복제라는 생산력의 요소보다는 19세기 이후 서구 사회에서 본격화한 자본주의적 생산관계에 초점을 맞추고 있는 것이 사실이지만, 기술복제 가능성이라는 20세기적 현실은 아도르노의 논점을 더욱 강하게 뒷받침해준다. 아도르노가 지적하는 진지한 음악과 가벼운 음악의 분열은 기술복제시대의 물질 환경의 지원을 거치면서 돌이킬 수 없을 만큼 공고해졌기 때문이다. 그의 논의를 따르자면, 소외된 절반으로서의 가벼운 음악(저급음악)은 오래 전 진지한 음악(고급음악)과의 투쟁적 대화를 통해 얻은 낡은 양식적 유산을 여전히 자신의 든든한 음악적 밑천으로 활용하면서도 이제는 진지한 음악과 관련된 양식적 요구(현 상태의 음악 기법이 도달한 정점에서의 재료적 요구)에 대해서 철저히 외면한 채 자신들만의 문화산업 영역을 확보하는 데에만 힘을 쓰게 된다. 이 점에서 또 다른 소외된 절반으로서의 진지한 음악(고급음악) 역시 다를 바 없다. ‘클래식 음악’이라는 표지를 붙인 채 사물화된 전통적 가치로서의 문화재를 자처하며 ‘예술의 전당’에 안존하는 이러한 음악은 가벼운 음악 영역에서의 반(反)전통적·탈관습적 도전을 더 이상 허락하지 않을 뿐만 아니라 그 자신이 사물화와 물신화에 빠져 재료적 요구를 외면하고 있기 때문이다.

요컨대 아도르노가 음악이라는 창을 통해 바라본 기술복제시대의 예술의 기능 전환은 벤야민과는 상이한 맥락에서 포착된다. 그것은 진지한 음악과 가벼운 음악이 더 이상은 대화가 불가능할 만큼 적대적으로 분열되어 있거나 혹은 서로 협정을 맺듯 불가침의 분리된 영역을 나눠 갖는 것이며, 결과적으로 음악과 관련한 사회적 긴장 영역을 사라지게 만드는 것이다. 관련하여 아도르노의 다음과 같은 언급은 조금 길게 인용할 만하다.

거리의 서정가요나 매력적인 선율, 그리고 온갖 형태의 저속한 것이 갖는 힘은 시민 시기가 시작된 이후로 만들어졌다. 이전까지 이러한 힘은

18) “하지만, 형식법칙에서 해방된 것들은 더 이상 관습에 대해 모반을 일으켰던 생산적 충동들이 아니다. 물질적 소외에 대한 오랜 적들로서의 충동, 주관성, 그리고 신성모독과 같은 것들이 이제 그 물질적 소외에 굴복하고 있다. 자본주의 시대에 이르러, 음악의 전통적인 반신화적 흥분의 요소들이 이제 자유에 반하는 음모를 꾸민다. 이러한 흥분들이 한때는 자유의 공모자로서 배척당했음에도 말이다”(Adorno, 같은 책, 17쪽).

지배층의 교양적 특권을 공격하는 데에 발휘되었다. 하지만 그러한 저속한 것의 영향력이 전체 사회에 걸쳐 확장되어 있는 오늘날에는 그 기능이 변화했다. 이러한 기능 변화는 모든 음악에 영향을 미친다. 이는, 자기 영역에서 기계적인 세력 확장 수단을 등에 업고 “점차적으로” 충분히 편안하게 무해한 것이 될 수 있었던 가벼운 음악만의 문제는 아니다. 음악의 분리된 두 영역은 함께 고려되어야 한다. 문화 수호자들이 신경 써서 추진하는 두 가지 음악의 분리-이는 한편으로는 훌륭한 오락과 기분전환을 제공하고 다른 한편으로 이른바 문화재를 보존한다고 하는, 마치 아직도 훌륭한 오락이 제공될 수 있고 문화재가 자신들의 보호하에 변질되지 않을 것이라는 듯이 여기는 전체주의 라디오에 할당되는 과제이기도 하다-, 곧 음악의 사회적 긴장 영역을 깔끔히 나누어 없애는 것은 기만적이다.¹⁹⁾

2. 사용가치의 퇴거와 교환가치의 지배

아도르노에 따르면 음악의 사회적 긴장 영역이 사라짐으로써 음악이 주는 감각적 즐거움 역시 폐기된다. “즐거움은 여전히 직접적이고 육체적인 현존에만 자리 잡게” 되지만, 분열된 고급음악과 저급음악의 양쪽 영역에서는 모두 즐거움의 미적 가상을 필요로 하기 때문이라는 것이다.²⁰⁾ 이는 대여섯 마디의 후크(hook) 선율에 매료되는 대중음악 애호가들의 표피적 반응이나 인기 있는 오페라 아리아를 반복 청취하는 클래식 애호가들의 편집증적 감성으로 설명될 수 있다. 한편으로 표준화된 음악상품들 속에서, 다른 한편으로 전통의 잔재를 보존하는 문화재에 둘러싸인 상태로, 오늘날의 대중들이 경험하는 음악의 즐거움이란 오래 전에는 직접적 즐거움을 불러일으켰지만 이제는 식상하고 낡아빠진 미적 형식들에 대한 ‘친숙함’의 가상일뿐이라는 게 아도르노의 지적이다. 그는 다음과 같이 말한다.

“마음에 드는” 상업가요를 찾아내려 할 때 우리는 마음에 드느냐 들지 않느냐 하는 문제가 그 상황과 맞아 떨어지지 않는다는 의심을 지울 수 없다. 질문 받는 사람들이 매번 그런 말로 답하면서 자신들의 반응을 가장

19) Adorno, 같은 책, 19쪽.

20) Adorno, 같은 책, 19쪽.

한다고 해도 말이다. 그 가요에 대한 친숙함이 듣는 이의 마음에 들고 안 들고 하는 가치의 자리를 대신 차지해 버렸다. 곧, 그 가요를 좋아한다는 것은 그것을 거둬들이어 알아보는 것과 거의 똑같은 일이 되어버린 것이다.²¹⁾

결국 “대중의 음악적 의식에서 새로운 국면은 즐거움 속에서 즐겁지 않은 것으로 정의”된다고 아도르노는 단언하는데,²²⁾ 이는 음악의 사용가치가 사실상 폐기되는 것을 의미한다. 곧 음악은 더 이상 인간의 직접적인 감각에 호소하지 않는다는 것이다. 아도르노에 따르면, 음악의 직접적 사용가치는 후기 자본주의 사회에 이르러 완벽하게 추상적 교환가치로 대체된다. “현재의 총체적인 음악적 삶이 상품적 형식에 지배당하기 때문”이다.²³⁾

아도르노에 따르면, 유행가를 통해 대중들이 경험하고 있다고 선전되는 감각적 즐거움이란 실상 음악적 경험의 전모를 장악한 추상화된 교환가치가 자신의 매개적 성격(다층적이고 복잡한 자본주의적 이해관계의 산물이라는 점)을 숨긴 채 음악 감상자와의 직접적 관계를 가장하기 위한 기만적 구호일 뿐이다. 아도르노는 벤야민이 기대했던바 기술복제시대의 촉각화한 예술 수용과 ‘습관’이라는 층위에서의 새로운 미학적 맥락화 가능성에 대해서 특유의 냉소적인 화법으로 부정한다.

매저키즘적인 대중문화는 전능한 생산 그 자체에 대한 필수적 표명이 다. 교환가치의 정서적 장악은 신비한 실체변화가 아니다. 그것은, 다른 어떤 것도 사랑하도록 허용되어 있지 않아서 자신의 감방을 사랑하는 죄수의 행동방식에 부합한다. 성공적인 것의 규칙성에 길들여지는 것, 곧 누구나 하는 것을 따라 하는 일에 길들여지는 개별성의 포기는 넓은 영역에서 소비상품들에 대한 표준화된 생산을 통해 누구에게나 똑같은 물품들이 제공된다는 기본적인 사실을 따르는 것이다.²⁴⁾

21) Adorno, 같은 책, 14쪽.

22) Adorno, 같은 책, 19쪽.

23) Adorno, 같은 책, 24쪽.

24) Adorno, 같은 책, 26쪽.

요컨대 음악적 취미와 즐거움이 ‘익숙한 것’의 가면을 앞세운 교환가치의 위력에 의해 끊임없이 ‘습관적 반응’으로 환원되고 길들여진다 할 때, 새로워 보이는 대중적 감각의 변화란 기실 해방을 향하는 것이 아니라 구속을 향할 뿐이라는 것이 아도르노의 지적이다.

3. 듣기의 퇴행과 음악의 물신화

‘듣기의 퇴행’이라는 아도르노 에세이의 핵심어는 벤야민이 기술복제시대의 새로운 예술 수용 방식으로 받아들인 ‘정신분산’과 대립적으로 짝을 이룬다. 벤야민과 달리 아도르노는 현대의 정신분산적 음악 수용에서 어떠한 진보적 계기도 읽어내지 못한다. 그에 따르면, 음악의 정신분산적 수용은 음악에서 가벼움과 진지함 사이의 변증법적 긴장이 상실된 데 따른 필연적인 결과일 뿐이기 때문이다.²⁵⁾ 그것은 곧 음악적 총체성의 상실을 의미한다. 예컨대 베토벤이 춤음악 형식(미뉴에트나 스케르초)을 자신의 교향곡에 삽입시켰을 때, 그 의미는 교향곡 전체의 구성적 의도와 맺는 긴장 관계를 통해서만 파악될 수 있었다.²⁶⁾ 곧 베토벤 교향곡 내부에서 어떠한 부분적 계기도 전체와 떨어져서는 그 사이에서 의도된 긴장 관계가 유발해내는 감각적 즐거움의 미적 승화를 달성할 수 없는 것이다. 19세기 후반 오펜바흐나 슈트라우스의 가벼운 음악극적 시도에서조차 읽어낼 수 있었던 이러한 긴장 관계는 재즈 시대에 이르러 주류 음악계에서는 사실상 완전히 사라지고 말았다는 것이 아도르노의 생각이다. 그는 다음과 같이 지적한다.

더 이상 부분적 계기들이 전체에 대한 비판으로 기능하지 않으며, 오히려 균열된 사회에 대한 성공적인 미적 총체성의 비판을 정지시킨다. 이제

25) “전체 음악 생활은 기본적으로 어느 누구에 의해서도 더 이상 진지하게 다루어지지 않으며 모든 문화 담론에서도 점점 더 뒷전으로 밀려난다. [...] 세련된 오락의 대상들이 갖는 구속적이지 않고 가상적인 성격은 듣는 이의 산만함을 강제한다”(Adorno, 같은 책, 31쪽).

26) 이 예시는 아도르노의 다음 에세이에서 가져왔다. Adorno, “On Popular Music” (with the assistance of George Simpson), in *Adorno: Essays on Music*, ed. by Richard Leppert, University of California Press, 2002, pp. 437-469, 439-440쪽 참조.

종합적 통일성이 이 부분적 계기들에게 희생되고 만다. 그러한 부분적 계기들은 더 이상 사물화된 것의 자리에서 자신만의 것을 생산하는 것이 아니라 사물화된 것에 순응한다. 고립된 자극적 계기들은 예술작품의 내재적 구성과 양립할 수 없는 것으로 판명되며, 작품이 자극적 계기들을 넘어서 구속력 있는 인식으로 초월해 가는 어떤 지점에서 그 자극적 계기들에 희생되고 만다.²⁷⁾

요컨대 정신분산적 듣기 또는 산만한 듣기는 음악의 전체적 구조를 파악하려 하지 않는 음악적 수용의 태도로서 이때의 수용자는 감각적 계기에 멈출 뿐(영화 수용에 대해서 벤야민이 기대했던 바와는 달리) 미적 인식으로 한 발 더 나아가지 못한다는 것이 아도르노의 판단이다. 따라서 아도르노에게 음악의 정신분산적 수용은 오직 감각의 퇴행, 다시 말해 청각의 퇴행일 뿐이다. 아도르노는 퇴행적 청취자들이 “어린 아이처럼 행동한다”고 말하는데, “그들은 계속해서 집요하고 고집스럽게 한 번 먹어보았던 음식만을 요구한다”는 것이다.²⁸⁾

‘산만한 듣기’로서의 청각의 퇴행은 또한 교환가치의 지배 속에서 음악의 물신화를 초래한다. 음악 재료가 매개해주어야 할 음악 생산자와 수용자 사이의 사회적 관계가 청산됨으로써 상품으로서의 음악은 인간으로부터 분리되어 독자적인 생명력을 갖는 것처럼 여겨지는 것이다. 음악이 이렇듯 사회적 관계에서 소외되어 사물화 될수록 그에 대한 물신숭배의 경향이 늘어난다. 아도르노에 따르면 그것은 사실상 음악이 갖는 교환가치에 대한 숭배이다.

아도르노가 지적하는 음악의 물신적 성격은 고급음악의 영역에서 더욱 전형적으로 나타난다. 전통적 가치가 담겨 있는 문화재로서의 고급음악은 상품으로서의 자신의 교환가치를 특수한 방식으로 만들어 내는데, “상품의 세계에서 이 영역 [문화재로서의 고급음악의 영역]은 교환의 힘에서 면제된 것처럼 보이며 물건들과의 직접적 관계에 있는 것처럼 보이기 때문이며, 바로 이러한 가상이 문화재에 교환가치를 부여하기 때문이다.”²⁹⁾ 아도르노에 따르면, 고급음악이 보존하고 있다

27) T.W. Adorno, “Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens” in: GS 14, pp. 14-50, 18쪽.

28) Adorno, 같은 책, 39쪽.

29) Adorno, 같은 책, 25쪽.

고 설명되는 ‘순수한 사용가치’는 실상 ‘순수한 교환가치(기만적으로 사용가치의 기능을 넘겨받는 교환가치)’이다. 그리하여 “소비자는 실제로 토스카니니 연주회 티켓을 사기 위해 그 자신이 지불한 돈을 숭배”하는 것이다.³⁰⁾

IV. 분석과 비평

1. 사회적 관계의 청산으로서의 음악적 물신화

2장과 3장에서의 요약적 분석이 성공적으로 제시되었다면 벤야민과 아도르노가 각자의 에세이를 통해 개진한 논점이 각각 서로 다른 빛깔로 포착될 수 있었을 것이다. 이들의 논의가 갖는 상이점은 도식적이거나 다음의 표식을 통해 재확인해 볼 수 있을 것이다(이는 2장과 3장의 각 절 구분과 일치한다).

| | 벤야민과 영화 | 아도르노와 음악 |
|---|-------------------|--------------------|
| ① | 아우라의 붕괴와 전통가치의 청산 | 진지한 음악과 가벼운 음악의 분열 |
| ② | 제의가치에서 전시가치로 | 사용가치에서 교환가치로 |
| ③ | 정신분산과 예술의 정치화 | 청각의 퇴행과 음악의 물신화 |

위에서 세 층위로 구분된 논점은 분석의 편의를 위한 것일 뿐 서로 중첩되고 연관되어 있다. 2장과 3장의 논의를 통해 각 층위의 논의에 대한 비교 분석이 이루어진 만큼 재론의 필요성이 없어 보이지만, ①의 층위와 관련하여 벤야민이 지적하는 ‘아우라의 붕괴’에 대응하는 아도르노의 반론 상의 요점이 ‘진지한 음악과 가벼운 음악의 분열’에 있음은 다시 한 번 주목해둘 필요가 있어 보인다.³¹⁾ 이

30) Adorno, 같은 책, 24쪽.

31) 이 점은 1941년에 영어로 쓴 에세이 「대중음악에 관하여」 (“On Popular Music”)에서도 반복된다. 그는 이 에세이의 시작 부분에서 이른바 ‘대중음악’의 역사적 배경에 대한 별도의 분석이 불필요함을 지적하면서 다음과 같이 말한다. “이것은 음악이 두 영

는 흔히 벤야민의 논리에 대응하는 아도르노의 논점이 ‘대중음악(혹은 재즈)’에 대한 일방적 비판인 것처럼 오해되는 데 대한 교정의 필요성을 나타내기도 한다.

‘진지한 음악과 가벼운 음악의 분열’은 모차르트 이래로 진지한 음악과 가벼운 음악 사이의 “긴장이 너무 심하게 뿌리내린 나머지 공식적 영역에서 이를 고수하기 어려워졌”³²⁾으며, 결국 두 영역은 화해를 모색하는 것 자체가 불가능한 지경으로 분열되었음을 가리킨다. 이러한 분열의 과정에서 점차 표준화된 기술 수준은 두 영역의 우열을 가리는 일과는 무관한 것이 되는데, 아도르노는 “재즈 전문가의 전문지식을 토스카니니 숭배자의 전문지식과 비교한다면 전자가 후자보다 훨씬 수준이 높다”³³⁾고까지 말한다.

아도르노에게는 벤야민이 지지했던 아우라의 붕괴 또는 전통가치의 청산이란 오직 전통과 혁신 사이에서 만들어지는 변증법적 긴장의 영역이 전제될 때에만 의미를 가질 수 있는 것이었다. 상품화된 클래식음악 레퍼토리의 자본주의적 수용 방식이 시사해주듯이, 적어도 음악에서는 벤야민이 말하는 ‘전통가치의 청산’이 이루어지기보다는 ‘전통가치의 물화 내지는 물신화’가 이루어졌다는 게 기술복제시대에 대한 아도르노의 판단이며, 이는 대중음악 또는 가벼운 음악의 물화 내지는 물신화 현상과 동전의 앞뒷면을 이룬다는 것이다.

이렇듯 아도르노 에세이의 핵심어인 ‘음악적 물신화’는 음악의 대량 상품화가 이루어지는 후기산업사회의 국면에 접어들면서 음악의 생산과 수용 과정에서의 사회적 관계나 역사 변증법적 발전에 대한 이해가 망각되거나 무시된다는 사실을 가리킨다. 음악은 철저한 기성품으로 만들어져 대중들 앞에 제시될 뿐이며, 대중들의 음악적 자유는 그러한 음악적 기성품을 ‘살 것인가 말 것인가’하는 양자택일적 권리로 환원되거나 축소된다는 것이다.

역(진지한 음악과 가벼운 음악)으로 나뉜 것이 미국식 대중음악이 생겨나기 오래 전에 유럽에서 선행된 사태라는 점에서 더욱 정당화될 수 있다. 미국 음악은 시작부터 이러한 음악의 분리를 당연하게 주어진 것으로 받아들였기 때문에 그 분리의 역사적 배경은 간접적으로만 적용된다”(Adorno, “On Popular Music”, 437쪽).

32) T. W. Adorno, “Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens”, 48쪽.

33) Adorno, 같은 책, 48쪽.

2. 아도르노의 벤야민 비판

아도르노의 에세이 「음악의 물신적 성격과 듣기의 퇴행에 관하여」는 벤야민의 「기술복제시대의 예술작품」과는 달리 음악에 초점을 맞추고 있을 뿐만 아니라 아도르노 특유의 난삽한 문체 때문에 언뜻 벤야민의 에세이에 대한 반론으로서의 성격이 명확하게 드러나지 않는 것처럼 보이지만, 실상은 곳곳에 벤야민의 논의에 대한 반대 입장을 분명하게 드러내고 있다. 예컨대 에세이의 중반에서 아도르노는 벤야민의 ‘정신분산’ 개념에 대해 다음과 같이 정면으로 반박한다.

정신분산 상태에서 영화를 통각(Apperzeption)하는 것에 대한 벤야민의 언급은 가벼운 음악과 관련해서도 똑같이 적용될 수 있다. 하지만 일반적인 상업 재즈는 단지 자신의 기능을 수행할 뿐인데, 왜냐하면 그것은 집중이라는 방식으로 인지되는 것이 아니라 대화하는 와중에 그리고 무엇보다도 댄스의 반주로서 지각되기 때문이다. 그러므로 사람들은 계속해서 그것이 댄스를 위해서는 아주 유쾌하게 느껴질지라도 듣기에는 역겹다는 판단에 맞닥뜨리게 된다. 전체로서의 영화가 분산적인 이해방식을 통해 지각되는 것처럼 보일지라도 분산적인 듣기는 전체에 대한 파악을 불가능하게 만드는 것이다.³⁴⁾

한편 에세이의 후반부에서 아도르노는 퇴행적 듣기에 대한 벤야민적 옹호의 가능성에 대해 다음과 같이 직접적으로 논박한다.

여기서 퇴행적 듣기의 “새로운 가능성”에 대한 비평이 만들어진다. 누군가는 그것이 마치 예술작품의 “아우라적인” 성격, 곧 가상적 요소가 퇴거하여 유희적 요소에게 자리를 내주는 것을 의미하는 것처럼 얘기하면서 그것의 의미를 살려주고 싶을 수도 있을 것이다. 영화의 경우는 그러한 함의가 있을지도 모르지만, 오늘날 대중음악은 탈마법화 과정에서의 그러한 면모를 거의 보여주지 못한다. 대중음악에서 가상은 그 무엇보다 확고하며 대중음악의 즉물성만큼 허구적인 것은 없다.³⁵⁾

34) Adorno, 같은 책, 38쪽.

35) Adorno, 같은 책, 46쪽.

앞서 밝혀둔 대로 아도르노는 대중적 음악 수용에 있어서 서구 근대음악의 문화적 유산인 기능화성 체계와 조성 등이 전제되지 않는다면 대중음악의 친밀함은 유지될 수 없음을 지적한다. 기술복제시대의 음악이 갖는 친밀함은 이렇듯 전통이 산출해낸 가상에서 비롯된다는 것, 즉, 그 음악을 통해 경험된다고 가정되는 직접적·감각적 요소는 사실상 허상에 불과하다는 것이 아도르노의 주장이다.

아도르노는 여기에서 더 나아가 벤야민을 염두에 둔 듯 “새로운 대중음악과 퇴행적 듣기의 긍정적 측면(그것의 생명력과 기술적 진보, 넓은 외연의 집단성, 무한한 실천과 맺는 관계)을 찬미하는” 지식인들을 향하여 직접적인 비판을 가한다.³⁶⁾ 지식인들의 그러한 찬미는 “대중으로부터의 사회적 소외를 청산하고 현재의 대중적 의식과 결탁하기 위한 지식인들의 애처로운 자기고발”이라는 것이다.³⁷⁾ 이들이 지지하는 대중음악의 긍정적 측면은 실상 부정적 측면과 굳건히 결합되어 있다고 아도르노는 지적한다. 아도르노의 이러한 역설은 다음과 같은 간결한 표현으로 제시되고 있다. “물신화된 대중음악이 물신화된 문화재를 위협한다.”³⁸⁾

V. 나가며

「음악의 물신적 성격과 듣기의 퇴행에 관하여」에서 개진된 아도르노의 논의는 여러 점에서 비판될 수 있지만, 그렇게 비판될 수 있는 논점들이 동시에 아도르노의 논의가 갖는 미덕으로 간주될 수밖에 없다는 역설과 딜레마가 있다. 아도르노의 논의는 허점을 노출하는 매순간에도 어김없이 대중적 음악수용에 대한 비판적 성찰의 계기를 만들어 주고 있기 때문이다. 특히 그의 에세이를 벤야민의 에세이에 대한 반론으로서 읽을 경우 더욱 그렇다.

그렇기 때문에 「기술복제시대의 예술작품」과 「음악의 물신적 성격과 듣기의 퇴행에 관하여」를 통해 벤야민과 아도르노가 각각 제시한 논점은 마르크스주

36) Adorno, 같은 책, 48쪽.

37) Adorno, 같은 책, 48쪽.

38) Adorno, 같은 책, 48쪽.

의 예술비평과 문화비평의 견지에서 상호보완적인 의미를 가진다고 할 수 있다. 이 점은 두 에세이에서 공통적으로 암시되어 있기도 한데, 벤야민이 “영화 자본에 의해 장려되고 있는 스타 숭배는 이미 오래전부터 상품성의 부패한 마력에 지나지 않았던 그런 개성의 마력을 보존하고 있다”고 지적하면서 “영화자본이 발언권을 쥐고 있는 오늘날의 영화”에 대해 경계의 시선을 보낼 때,³⁹⁾ 반대로 아도르노가 희박하나마 “자유 의식의 진보에 대한 하나의 징후”로서 “퇴행적 듣기가 갑작스레 전향할 수 있는 가능성”에 대해 유보적으로 언급할 때,⁴⁰⁾ 두 사람은 서로 반대편의 입장을 조명해주고 있는 것이다.

현대 대중문화와 대중예술에서 가장 큰 영향력을 발휘하는 예술장르가 영화와 음악이라고 할 때 벤야민과 아도르노의 대립적 관점은 여러 층위에서 치밀하게 연구되고 논의될 가치가 있다. 벤야민의 「기술복제시대의 예술작품」이 영화연구의 범위를 넘어서 다루어지고 논의되는 이유는 이 에세이에서 펼쳐지는 벤야민의 논의가 복제기술이라는 토대에 초점을 맞추어 대중매체의 본질을 탐구하고 있기 때문이다. 그런데 복제기술의 발전이 초래한 ‘청각의 변화’는 ‘시각의 변화’만큼이나 중요할 뿐만 아니라 두 가지 감각의 변화가 종합적으로 논의될 때에만 대중매체의 문화적 함의가 좀 더 정확히 밝혀질 수 있다. 이 점에서, ‘듣기’ 곧 청각의 문제를 제기한 아도르노의 논의는 단순히 벤야민의 논점에 대한 반박에 머무르지 않고 대중문화 연구와 대중매체 연구를 위한 중요한 열쇠를 던져준다고 할 수 있을 것이다.

기술복제시대 음악에 대한 대중들의 태도를 철저히 수동적인 것으로 평가했던 아도르노의 비판적 관점은 벤야민의 논점을 통해 생산적으로 극복되거나 보완되어야 할 필요가 있어 보인다. 하지만, 이러한 문제점은 아도르노 자신의 한계라기보다는 아도르노가 처한 시대의 한계일지도 모른다. 무엇보다 아도르노는 음향복제기술의 수준이 세련된 음악 청취를 위한 충분조건에 도달하지 못한 시대를 살다 갔기 때문이다.⁴¹⁾ 실제로 1920년대부터 시작된 음반과 라디오에 대한 아도

39) 발터 벤야민, 『기술복제시대의 예술작품·사진의 작은 역사 외』, 128쪽.

40) Adorno, 같은 책, 49쪽.

41) 음반과 라디오를 대상으로 한 아도르노의 논의는 다음의 에세이들을 참조할 것. “Nadelkurven”(1927), “Die Form der Schallplatte”(1934), “On Popular Music”(1941),

르노의 비평은 그 기술적 수준의 빈약함에 대한 냉소적 시각에서 비롯된 측면이 많아 보인다. 「음악의 물신적 성격과 듣기의 퇴행에 관하여」를 쓰기 전인 1934년에 발표한 에세이 「음반의 형식」에서의 다음과 같은 언급들은 복제기술의 한계에 대한 아도르노의 비판적 태도를 전형적으로 나타내고 있다.

그것[*'음반(Platte)']라는 용어]은 무한히 확대될 수 있고 시공간적 자리바꿈이 가능하며 공개 시장에서 거래될 수 있는 하나의 현실에 대한 2차원적 모델을 가리킨다. 이는 자신의 3차원, 곧 그 높이와 심연에 대한 대가를 치르면서 생기는 일이다. [...] 축음기용 작곡가의 발전은 이루어지지 않았다. [...] 축음기 음악을 특징지을 수 있는 유일한 점은 셀락 판의 크기에 의해 지배당하는 불가피한 축약이다.⁴²⁾

나아가 베토벤 교향곡이 라디오로 재생될 때의 문제를 다룬 1941년의 「라디오 교향곡」에서도 비판의 초점은 저열한 음질과 관련되어 있었다.⁴³⁾ 하지만, 아도르노는 자신이 죽던 해인 1969년에 이르러 LP음반을 통한 기계적 재생 기술의 혁신적 발전에 대해 다음과 같이 상당히 전향적인 관점을 보여주었다.

1934년까지도 하나의 형식으로서 축음기 음반은 그 자신에 특수한 어떤 것도 만들어내지 못했음을 지적당해야 했지만, LP 음반의 도입 이후로 이 점은 바뀌었을 가능성이 있다. [...] 어느 경우든 LP 음반과 관련하여 “혁명”이라는 용어를 써도 지나치지 않다. 이제 전체 음악 문헌은 청자로 하여금 자신에게 편리한 시간에 그러한 작품들을 듣고 연구하기 바람직한, 상당히 진정성 있는 형태(authentischer Gestalt)로 제공될 수 있을 것이다.⁴⁴⁾

위의 인용문에서 감지할 수 있는 아도르노의 관점은, 복제기술이 20세기 초

“The Radio Symphony”(1941), “Oper und Langspielplatte”(1969).

42) T. W. Adorno, “Die Form der Schallplatte”, in: *GS* 19, pp. 530-534, 531쪽.

43) T. W. Adorno, “The Radio Symphony”, in: *Adorno: Essays on Music*, ed. by Richard Leppert, University of California Press, 2002, pp. 251-270.

44) Adorno, “Oper und Langspielplatte” in: *GS* 19, pp. 555-558, 555쪽.

반과는 비교할 수 없을 만큼 비약적으로 발전한 오늘날의 미디어 환경에 대해 아도르노의 비평적 시각을 좀 더 융통성 있게 적용할 수 있는 가능성을 밝혀줄 수 있을 것이다.

기술복제시대의 음악에 대한 아도르노의 논의가 상당히 편향되어 있음이 사실이라 하더라도 녹음기술이 20세기의 음악문화에 미친 대중적 영향력에 대한 진지한 인문학적 탐구가 같은 세기의 말엽까지도 본격적으로 이루어지지 않았다는 점을 고려한다면, 동시대의 음악문화와 관련한 기술적 변화에 민감하게 반응하고 그와 관련하여 적극적으로 자신의 비판적 관점을 제시한 아도르노의 선구적 음악 비평 작업은 결코 폄하될 수 없을 것이다. 아울러, 기술복제시대와 대중문화에 대한 초기 담론으로서의 벤야민-아도르노 논쟁은 계속해서 고전적 가치를 유지해 갈 것으로 전망된다.

이 논문의 제목에 포함된 논쟁적 물음과 관련하여 곧바로 긍정 혹은 부정의 답변을 제시하는 것은 사실상 큰 의미가 없을 것이다. 예술과 음악을 진보시키는 힘은 기술 그 자체를 통해서라기보다는 그 기술적 토대를 직시하는 비판적 성찰을 통해 만들어지는 것이기 때문이다. 따라서 ‘대중매체시대, 음악은 진보하는가’ 하는 물음의 의의, 그리고 기술복제시대의 예술과 음악을 둘러싼 벤야민-아도르노 논쟁의 의의는 물음의 정답을 찾거나 대립되는 답변 사이에서 우위를 가리는데 있다기보다는, “상반된 빛깔”로 제시되는 서로 다른 통찰의 변증법적 힘을 가동하는 데에 있다. 요컨대 벤야민-아도르노 논쟁이 불러일으키는 모순과 딜레마는 어느 한 쪽의 논점으로 극복될 수 있는 것이 아니라 21세기의 새로운 기술매체 환경에 적용된 새로운 변증법적 논쟁과 담론을 재구성함으로써만 극복될 수 있을 것이다.

핵심어

기술복제, 대중매체, 대중음악, 물질적 성격, 벤야민, 아도르노, 아우라, 퇴행

참고문헌

- Adorno, T.W, “Die Form der Schallplatte” in: *GS* 19, pp. 530-534.(*GS*: Gesammelte Schriften. 20 Bände. hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt, 1970-86.)
- _____, *Mahler. Eine musikalische Physiognomik*, in: *GS* 13, 이정하 역, 『말러－음악적 인상학』, 책세상, 2004.
- _____, “Nadelkurven” in: *GS* 19, pp. 525-529.
- _____, “On Popular Music”(with the assistance of George Simpson) in: *Adorno: Essays on Music*, ed. by Richard Leppert, University of California Press, 2002, pp. 437-469.
- _____, *Prismen*, *GS* 10.1, 홍승용 역, 『프리즘』, 문학동네, 2004.
- _____, “The Radio Symphony”, in: *Adorno: Essays on Music*, ed. by Richard Leppert, University of California Press, 2002, pp. 251-270.
- _____, “Schlageranalysen” in: *GS* 18, pp. 779-787.
- _____, “Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens”, in: *GS* 14, pp. 14-50.
- _____, *Einleitung in die Musiksoziologie: Zwölf theoretische Vorlesungen*, in: *GS* 14, 김방현 역, 『음악사회학입문』, 삼호출판사, 1990.
- _____, “Oper und Langspielplatte” in: *GS* 19, pp. 555-558.
- Adorno, T. W and Walter Benjamin, *The Complete Correspondence(1928-1940)*, ed. by Henri Lonitz, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1999.
- Benjamin, Walter, 최성만 역, 『기술복제시대의 예술작품/사진의 작은 역사 외』, 길, 2007.
- Buck-Morss, Susan, 김정아 역, 『발터 벤야민과 아케이드 프로젝트』, 문학동네, 2004.

- Chanan, Michael, *Musica Practica: The Social Practice of Western Music from Gregorian Chant to Postmodernism*, London: Verso, 1994.
- _____, 『녹음의 역사』, 박기호 역, 동문선, 2005.
- Paddison, Max, 『아도르노의 음악미학』, 최유준 역, 세종출판사, 2003.
- Said, Edward W., 『음악은 사회적이다』, 박홍규/최유준 역, 이다미디어, 2008.
- 김동훈, 「아방가르드의 이중성에 대하여－벤야민의 아우라 개념의 해체와 아도르노의 파편성 개념에 관한 새로운 시각에서의 조명」, 『미학』 제39집(2004. 9), 49-80쪽.
- 문병호, 『비판과 화해－아도르노의 철학과 미학』, 철학과현실사, 2006.
- 심혜련, 「대중매체에 관한 발터 벤야민의 미학적 고찰이 지니는 현대적 의의」, 『미학』 제30집(2001. 5), 169-208쪽.
- 이수완, 「아도르노의 대중음악」, 『낭만음악』 제18권 제3호(통권 71호, 2006), 23-50쪽.
- _____, 「아도르노의 라디오 음악론」, 『미학』 제49집(2007. 3), 169-208쪽.

Abstract

Does Music Progress in the Age of Mass Media? : Adorno's Response to Benjamin's Theory of Popular Arts

Yu-Jun Choi*

In his essay, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit"(1936), Walter Benjamin praised such reproductive art as films and photographs in that they opened a new way of common people's reception of art by liquidating the 'cult value' or 'aura' of traditional artworks enjoyed by a limited number of high-class people. Theodor W. Adorno, however, put forward a counter-argument against him in an essay titled "Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens"(1938). To Adorno the advent of popular art meant neither artistic innovation nor political emancipation, quite the opposite to what Benjamin expected.

What is interesting about Adorno's argument is totally based on his analysis on musical phenomena while Benjamin developed his theory by focusing on films. Unlike Benjamin who defended popular arts such as films for their innovative character freed from traditional artistic convention, Adorno points out that the intimacy and accessibility of popular music cannot be maintained without the essential elements of

* Lecturer of Dong-A University

This work was supported by the Korea Research Foundation Grant funded by the Korean Government(MOEHRD, Basic Research Promotion Fund)(KRF-2008- 551-B00036).

Western traditional music such as functional harmonic system and tonality. Furthermore he argues that change of people's perception on art cannot lead to emancipation but to restriction in that the musical taste and enjoyment of the masses are incessantly reduced to 'habitual responses' by the power of 'exchange value' in the capitalist market system where 'familiar things' are deceptively provided as 'new things'.

Paying attention to these discrepancies, I try to draw the entire picture of Benjamin-Adorno debate and take a close look at their different points of view on the task of progressive arts in the age of mass media, respectively suggested in "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" and "Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens". Although this study aims at examining the oppositional moments of Benjamin-Adorno debate, it is also the critical attempt to shed light on the common ground of dialectical thinking shared by Benjamin and Adorno, both of whom were struggling to find the ways of artistic emancipation in the age of mechanical reproduction and mass media.

Key Words

Adorno, aura, Benjamin, fetish character, mass media, mechanical reproduction, popular music, regression