

# 폴 사이먼의 《그레이스랜드》, 남아프리카 공화국, 그리고 음악적 의미의 매개<sup>1)</sup>

루이즈 메인키스(Louise Meintjes)<sup>2)</sup>

허지연 · 신수연 · 장정윤 옮김

---

\* 이 글에서 ‘1), 2), ...’로 표기된 각주는 옮긴이가 첨부한 것이다. 원주는 ‘i, ii, ...’등으로 표시하여, 미주로 실었다.

\* 《 》는 앨범을, < >는 노래의 제목을 표시한다.

\* 이 번역은 2009년 1학기 이화여대 음악 대학원의 ‘음악학 논의1’(지도 교수: 최유준) 수업에서 이루어진 번역과 토론을 기초로 완성되었다.

1) 이 글의 원제는 “Paul Simon’s Graceland, South Africa, and the Mediation of Musical Meaning”로서 *Ethnomusicology* 34집 1호(Winter 1990)의 37-73쪽에 실린 논문이다.

저자인 메인키스는 이 글에서 《그레이스랜드》라는 음반을 대상으로 그 안에서 벌어지고 있는 음악적 협력과 그것이 의미를 발생하는 과정을 면밀히 관찰하였으며, 남아프리카 공화국이라는 맥락에서 뮤지션들이 보여주는 음악적 협력과 사회적 협력을 바라보는 다양한 담론들을 살펴봄으로써 그 이면에 매개되어 있는 정치적 역학 관계를 심층적으로 분석하였다. 또한 글로벌화된 세계 안에서 벌어지는 ‘월드 뮤직’이라는 현상을 둘러싼 여러 가지 복잡한 문제들을 하나씩 제기함으로써 결국 음악이라는 것이 결코 정치와 떼어 수 없는 현상임을 강조하고 있다.

이 논문은 2004년에 사이먼 프리스(Simon Frith)가 편집한 *Popular Music: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*(London: Routledge)에 재수록되었다.

2) 텍사스 대학교(University of Texas at Austin)에서 석사(1989) 및 박사(1997) 학위를 받았으며 현재 듀크 대학에서 조교수로 재직하며 음악학과 문화인류학을 가르치고 있다. 남아공 음악에 오랫동안 관심을 가지고 연구하였으며 2003년에는 *Sound of Africa! Making Music Zulu in a South African Studio*(Duke University Press)를 출간하였다. 그 이후로도 남아공 음악가들, 특히 줄루 족 출신의 음악가들의 음악 세계에 대해 계속 연구하고 있다.

스타일이 나타나는 것은 강력한 공동체와 오랜 시간을 통해 형성된 강렬한 사회성, 그리고 집단 감정에 대한 지배의 연사를 매우 강하게 드러내는 것이기 때문에 표현을 통해 개혁을 추구하는 이들이라면 형상화되는 저 연속체<sup>3)</sup> 속에 자신의 내용을 담을 수밖에 없을 것이다(Keil, 1985, 122쪽).

1986년 8월 워너 브라더스사는 앨범 《그레이스랜드》(Graceland)<sup>4)</sup>를 발매하였는데, 이 앨범에서 폴 사이먼<sup>5)</sup>은 미국 및 남아프리카 공화국<sup>6)</sup>의 여러 뮤지션들과 함께 작업했다. 이것은 당시 미국에서 유행하던 음악 스타일과 도회적인 남아공 흑인음악 스타일—그 자체로 미국과 남아공이 음악 산업을 통해 수년간 교류하면서 형성된 결과물인—의 콜라주이다. 각각 사회적·역사적 의미를 풍부하게 가지고 있는 여러

---

### 3) 스타일

4) 폴 사이먼이 아프리카 출신 흑인 뮤지션과 합작하여 만든 앨범으로 1986년 그래미상 ‘올해의 앨범상’을 받았으며 전 세계적으로 1400만장이 판매되었다.

《그레이스랜드》음반이 나온 때는 1986년 UN이 남아프리카 공화국에 문화 경제 보이콧을 선언한 시점으로, 남아공이 제재를 받게 된 이유는 전통적인 흑인차별 정책 즉, 아파르트헤이트 때문이었다. 정치적으로 예민한 이러한 시기에 폴 사이먼은 UN의 제재를 어기고 그곳 뮤지션들과의 음반 작업을 위해 남아공으로 들어갔다. 그의 의도가 아무리 순수하다 할지라도 그의 행동은 UN의 결정을 무시하는 것이었으며, 동시에 백인 지배층과의 협조를 의미했기 때문에 반아파르트헤이트 진영의 비난을 유발하였다.

5) Paul Frederic Simon(1941~ ): 미국 싱어송 라이터로 사이먼 앤 가펩클(Simon and Garfunkel)의 보컬로 잘 알려져 있다.

6) 아프리카 대륙 남단의 국가로 오랜 식민의 역사를 지니고 있다. 17세기 네덜란드인의 이주 이후 백인이 유입되었으며, 1815년에는 영국의 식민지가 되었고, 1910년 영국 연방이 성립되는 과정에서 남아프리카 연방이 되었다가 뿌리 깊은 인종분리 정책(즉 아파르트헤이트)을 비판하는 영국과 다툼이 생기자 1961년 5월 영연방에서 탈퇴하여 남아프리카 공화국으로 분리 독립하였다.

이후 강도를 더해 가는 국제적인 비난과 고립 정책에도 불구하고 아파르트헤이트를 지속하던 남아공 정부는, 마침내 아파르트헤이트를 포기하고 1994년 다인종 자유선거를 실시하여 남아공 최초의 흑인 대통령인 넬슨 만델라를 선출하였다. 현재의 대통령은 제이콥 주마이고, 2010년 FIFA월드컵 개최국이다.

스타일들이 조합된 까닭에, 《그레이스랜드》는 사회적 협력을 상징하는 복합적이고 다의적인 기호로 기능한다. 음악과 음악제작 과정 자체가 갖는 협력적 본성이 《그레이스랜드》가 이러한 사회적 의미를 갖도록 만들어준다.

나는 이 앨범이 협력이라는 개념으로 해석할 수 있는 하나의 기호로서 작용한다고 생각한다. 여기서 협력 개념은 우선 음악 그 자체에서 확립된다. 다음으로 음악에서의 협력은 청자가 행하는 일련의 “해석적 활동”(interpretive moves, Feld, 1984)을 통해 사회적 협력을 의미하게 된다. 이 맥락에서 협력은 두 가지 방식으로 작용한다. 첫째, 협력은 음악에서, 다시 말해 스타일들이 한데 얽히는 방식에서 이루어지며, 나아가 작곡 제작 홍보 과정 속에서 이루어진다.<sup>i</sup> 이때 협력은 생산자에 의해 소비자에게 제안되는 것이며, 마케팅 광고와 미디어의 보도와 평가 등에서 명백히 드러난다. 둘째, 음악이 제시하는 협력 개념은 다양한 해석자들에 의해 다른 방식으로 이해된다. 각각의 해석자는 나름대로 축적한 사회·정치적이고 문화적인 경험을 통해 《그레이스랜드》에 접근하게 된다. 이러한 경험 속에는 무엇이 협력을 구성하는가에 대한 청자 자신의 생각이 담겨 있다. 협력이 무엇인지를 이해하는 것은 소비자가 직접 참여하는 평가적이며 해석적인 활동이다.

따라서 협력 그 자체가 해석자들의 마음속에 생성된 또 하나의 기호가 되어 《그레이스랜드》라는 기호를 이해하기 위한 통로로 작용한다.<sup>ii</sup> 구체적으로는 앨범이 표현하고 재현하는 미국 백인과 남아공 흑인 사이의 사회적 협력을 얼마나 긍정적으로 혹은 비판적으로 보느냐에 따라, 이 앨범에서 이루어진 사회적 협력이 다양한 청중들에 의해 높이 평가되기도 하고 비판의 대상이 되기도 한다. 만약 이 앨범이 의미하는 사회적 협력이 가치 있는 것으로 여겨지면 이 앨범은 받아들여질 것이고, 그렇지 않다면 받아들여지지 않을 것이다. 그러나 예술의 초월적 성격에 특권을 부여하는 부르주아적 미학 원칙을 고수하는 청자는 단

지 음악적 협력의 성공이라는 측면에서만 이 앨범을 평가하고 사회적 협력이라는 의미는 무시할 것이다. 이렇게 되면 음악에 의미를 부여하는 정치적 역학 관계는 제대로 밝혀지지 않은 채 매우 모호한 상태로 남게 된다.

《그레이트랜드》의 정치적 모호성이 다양한 독해의 가능성을 증대시킨다는 점에서, 이 앨범은 하나의 기호의 정치적 함의가 그것의 음악적 의미에 어떤 영향을 미치는지를 탐구하기 위한 이상적인 사례를 제공한다. 왜냐하면 다양한 독해들 사이의 극단적인 차이가, 작동 중인 해석 과정을 강조하기 때문이다. 여기서 나의 관심은 어떻게 정치가 음악에서 중요한 의미를 갖게 되느냐는 것이다. 그 과정은 어떻게 이루어질까? 나는 정치적인 것이 단지 음악의 부속물에 불과한 것이 아니라 일련의 연결된 기호들을 통해서 음악 속에 스며들어 있음을 증명할 것이다. 음악 속에 정치적인 것이 스며들어 있다는 것은 정치적인 것이 정서적 경험과 얽히게 되고 정서적 경험을 통해서 소통된다는 것을 의미한다. 정서를 통해, 감정적이고 직관적으로 소통할 수 있다는 것이 바로 음악이 가진 잠재력의 근원이다(Giles and Shepherd, 1988, 17쪽).

《그레이트랜드》는 중요하면서 서로 연관되어 있는 세 가지 이유 때문에, 매우 강력한 기호로서 기능한다. 첫째, 협력 개념이 음악과 제작 과정의 많은 단계에 스며들어 있다. 둘째, 앨범이 지닌 정치적 방향성이 모호하다는 점 때문에 협력에 대한 다양한 해석이 가능해진다. 셋째, 협력에 대한 해석은 아이콘과 지표를 통해 (사회적 공간 속에서의 자리매김과 연결되는[Bourdieu, 1984]) 청자들의 자기 인식에 결부되어, 그들의 해석은 참되고 당연한 것처럼 느껴지게 된다.

《그레이트랜드》가 판매의 측면에서나 복합적 기호의 측면에서 모두 성공할 수 있었던 것은, 음악을 자신의 삶과 연결해서 이해하는 다양한 청자들에게 호소할 수 있었기 때문이다. 폴 사이먼이 남아공에 대한 자신의 정치적 입장을 공개적으로 명료하게 표명하지 않았으며 앨범

자체에도 정치적 주장이 모호하게 제시되었기 때문에, 청자들의 다양한 독해가 가능해졌다. 남아공에 대한 사이먼의 공개적인 입장은 정치와 예술의 관계에 대한 그의 자유로운 태도를 통해 알 수 있다. 짐바브웨<sup>7)</sup>에서 폴 사이먼이 했던 인터뷰에서 그의 입장이 잘 드러난다.

(...) 나는 남아공 사람이 아니며, 공인으로서 남아공의 특정 정당을 선택할 수는 없다. 거기에는 너무 많은 당파들이 있어 실제로 나는 어느 특정 당파를 지지할 수가 없다. 이 문제와 관련하여 내가 꼭 밝혀야 되겠다고 실제로 느끼는 유일한 생각은 (...) 정당들이 내가 어떻게 연주하고 작곡해야 할지에 대해 요구해서는 안 된다는 것이다. (Rathbone and Talbot, *Bits*, 1987)

사이먼이 앨범 제작에 착수하기 전에 남아공 아파르트헤이트<sup>8)</sup>에 대한 반대 운동을 하고 있던 저명한 뮤지션들(예컨대 해리 벨라폰테<sup>9)</sup>)에게 자문을 구했음에도 불구하고, 그는 《그레이스랜드》를 정치적 앨범으로 여기지 않았다.

(...) “세계 어딘가의 문화를 연결하는 다리 역할을 하고 싶다. 음 (...) 어디? 남아프리카<sup>7)</sup>이라는 식으로 나는 말하지 않았다. 아니 나는 그냥 음악과 사랑에 빠졌을 뿐이고 연주하고 싶었을 뿐 이었다 (...) 내 관점은 본래부터 문화적인 것이다. 사물을 문화적으로 보는 것, 그것이 바로 《그레이스랜드》에서 내가 시도했던 것이

---

7) 짐바브웨: 아프리카 대륙 중앙 남부에 있는 공화국으로, 북쪽은 잠비아, 동쪽은 모잠비크, 남쪽은 남아공, 서쪽은 보츠와나와 접해 있다. 1888년부터 영국 남아공 회사의 지배를 받다가 1923년 영국의 자치 식민지로 편입되었다. 1953년 로디지아-니아살랜드 연방을 수립하였고 1963년 연방 해체 후 영국의 자치 식민지로 계속 남았으며 1980년 정식으로 독립하였다.

8) apartheid: 남아프리카 공화국의 소수 백인에 의한 극단적 인종 차별 및 인종 격리 정책을 총칭한다.

9) Herold George Harry Belafonte(1927~): 미국의 음악가 겸 배우로 사회 활동가.

다 (...) 정치적 함의에도 불구하고, 나는 본질적으로 문화사회학적 관점에서 세상에 접근한다. 그러나 그들(사이먼을 비판한 급진적 비평가들)은 세계를 정치적으로 규정하길 원한다. (McNeil Lehrer Report, PBS, 25 February 1987)

남아공에서 행해진 아파르트헤이트에 대한 직접적인 언급이 없기 때문에 앨범 자체의 정치적 방향성은 더욱 모호해진다. 나아가 가사에 포함된 남아공에 대한 최소한의 일반적인 언급도 의미가 불분명하다. 사이먼이 쓴 앨범 내지에는 사회정치적 논의가 배제되어 있으며, 앨범 사진에도 남아공에 관한 것은 전혀 없다. 앨범 앞표지에는 에티오피아의 에피지를 그려 넣었고 사이먼의 이름과 앨범 타이틀만이 적혀있을 뿐이다.<sup>iii</sup>

《그레이스랜드》의 음악과 이 음악에 대한 여러 메타비평들 가운데에서, 특히 인종에 기초한 남아공의 정치적 모순에 대한 담론을 찾기는 어렵다. 이 담론은 자기 식대로 음악의 협력을 이해하는 청자 개개인에서 맡겨졌다. 《그레이스랜드》가 정치적 언사를 얼버무린 덕분에 다양한 추론, 심지어 종종 서로 모순되는 추론까지도 가능해진다. 그래서 이러한 얼버무림은 다양하면서도 심지어 서로 대립되는 사회정치적 집단들의 관심을 동시에 충족시킬 수 있었는데, 여기에는 아마도 사이먼이나 그와 협력한 뮤지션들이 지지하기를 원하지 않았던 집단까지도 포함되었을 것이다.

《그레이스랜드》의 정치적 의미화 과정을 서술하기 전에, 내가 정치적 담론에 초점을 맞추는 것이 음악적 담론의 의미를 축소시키려는 의도에서 비롯된 것이 아님을 강조해야겠다. 이 앨범은 음악적으로도 흥미롭다. 다양한 음악적 요소들이 매우 숙련된 솜씨로 구조적 통합을 이루고 있다. 앨범 제작도 최고 수준이며, 뮤지션들도 모두 경험이 많은 전문가들이다. 게다가 《그레이스랜드》는 동시대 국제 시장에서 음악

적인 변종도 아니었다. 이 앨범은 음반 산업과 순회공연을 통해 이루어진 북미와 남아공 사이의 음악 교류의 역사적 산물이다. (이에 관한 논의는 Coplan[1985], Erlmann[1987], Hamm[1988]을 참고하시오.) 이것은 또한 1980년대 대중음악에서 발견되는 월드 비트<sup>10)</sup> 트렌드의 산물이기도 하다. 다른 앨범의 사례로는 토크 헤즈(Talking Heads)의 《리메인 인 인 라이트》(Remain in Light, 1980)와 《네이키드》(Naked, 1989), 피터 가브리엘(Peter Gabriel)의 《소우》(So, 1986), 스투어트 코플랜드(Stewart Copeland)의 《리드머티스트》(The Rhythmist, 1985), 롤링 스톤즈(Rolling Stones)의 《스틸 휠즈》(Steel Wheels, 1989), 케이트 부시(Kate Bush)의 《센슈얼 월드》(Sensual World, 1989), 아트 오브 노이즈(Art of Noise)의 《예보》(Yebo, 1989) 등이 있다. (최근 웨스턴 팝의 아프리카화에 관해서는 펠드[1988a]의 논의를 참고하시오.) 그렇다면 《그레이스랜드》가 큰 성공을 얻게 된 주목할 만한 이유는 다음과 같이 정리될 수 있다. 바로 앨범 참여자들이 모두 훌륭한 아티스트이며 그들의 작품이 완성도가 높고 《그레이스랜드》가 대표하고 나타내는 음악장르가 당시 음악시장에서 매우 높이 평가받았기 때문이다.

## 음악적 과정의 협력

《그레이스랜드》를 작곡하고 제작하는 과정에서 상호 협력과 공동 이익에 대한 인식을 전달하려는 신중한 노력이 발견된다. 국제 홍보 투어 조직 과정, 음악적 스타일과 언어의 통합, 앞서 소개한 이러한 과정 전체에 대한 메타비평에서 이러한 노력들이 드러난다. 이들 각각은 최소 단위의 구조적 통합에서부터 전체적 수준의 통합에 이르기까지, 다

---

10) World Beat: 민속 음악의 요소를 서구의 록 음악이나 팝 음악 안에 녹여낸 스타일을 말한다.

양한 수준에서 협력적으로 작용한다.

## 작곡 과정

사이먼은 앨범에 수록된 곡에 다양한 작곡 방식을 적용하였다. 모든 곡을 사이먼이 전적으로 착상해낸 것은 아니었으며, 곡에 따라 《그레이스랜드》를 함께 만든 동료들의 아이디어를 빌려 온 정도가 달랐다.

<홈리스Homeless>는 《그레이스랜드》에 실린 곡 중에서 가장 협력적으로 작곡된 곡이다. 앨범 내지에서 사이먼은 <홈리스>를 작곡하는 과정에서 이루어진 협력을 소개하였다. 이 곡의 가사와 선율은 부분 부분이 조합되어 완성된 것으로 레이디스미스 블랙 맘바조<sup>11)</sup>의 것과 폴 사이먼의 것 그리고 둘이 협력해서 만든 부분을 조합한 곡이다. 그들은 가사와 멜로디의 일부를 새로 작곡하여 다양한 곡에서 따 온 기존의 음악에 삽입하였으며, 서로의 도움을 받아 음악적 변화와 언어적 변화를 이끌어 내었다. 사이먼과 레이디스미스 블랙 맘바조는 이 곡에서 줄루 어<sup>12)</sup>와 영어 가사를 함께 사용했으며 노래도 함께 불렀다. 앨범 제작

---

11) Ladysmith Black Mambazo: 1964년 조셉 샤바라라가 이끄는 그룹으로 매주 토요일 밤에 열린던 ‘이즈카타미아’ 경연 대회에 참가하면서, 이들이 초창기에 모든 경연 대회를 우승하면서 얻게 된 이름이다. ‘레이디스미스’는 이들의 고향이고, ‘블랙’은 농장에서 가장 힘이 센 동물로 간주되는 황소를 뜻하며, ‘맘바조’는 줄루 족의 언어로 도끼라는 뜻이다. 즉, 이 이름은 대회에서 모두를 ‘잘라내어 버리는’ 그룹의 능력을 상징하는 것이다.

12) 줄루 어(Zulu)는 남아공의 공용어 중 하나로 일반적으로는 줄루 족이 사용하며, 전체적으로는 약 1000만의 인구가 사용하는 것으로 추정된다. 영어, 아프리카스어 등 유럽계 언어를 제외하면 인구 비례로 가장 많은 사람이 사용한다(인구의 약 24%).

남아공은 세계에서 인도와 볼리비아 다음으로 많은 공식어를 채택하고 있는 나라이다. 영어, 아프리카스어(Afrikaans), 그리고 줄루 어, Pedi, Sotho, Tswana, Swazi, Venda, Tsonga, Ndebele, Xhosa 등 9개의 토착 언어를 포함하는 총 11개 언어를 공식어로 채택하고 있다. 영어는 외교나 상업, 과학 분야에서 주로 사용되는데, 영

과정 초기에 사이먼과 레이디스미스 블랙 맘바조의 리더인 샤바라라 (Shabalala)는 이 노래가 어떻게 만들어질지에 대해 전혀 예상하지 못했다. 오히려 이 곡은 이들 상호간의 조정과 논의, 실험을 통해 점차 곡의 중간에서부터 앞, 뒤로 시간이 지나면서 완성되어져 갔다.

조셉 샤바라라와 나는 영어와 줄루어로 곡을 썼으며 곡의 중간에서 시작하여 처음과 끝부분으로 작업해나갔다. 이 과정은 내가 그에게 <홈리스>의 가사 중 “We are homeless, homeless/ moonlight sleeping on the midnight lake” 부분과 이 선율이 담긴 데모 테이프를 주었을 때부터 시작되었다. 나는 녹음 테이프를 동봉한 짧은 편지에서, 그가 원하는 화음이나 단어가 있으면 어떤 것이든 바꿀 것을 제안했으며 편하게 줄루어로 가사를 이어 나가고, 적절하다고 판단되면 멜로디에 변화를 주어도 좋다고 말했다.

한 달 후 우리는 런던의 에비 로드 스튜디오<sup>13)</sup>에서 처음으로 만났다. 조셉이 노래에 추가한 것들을 들은 후, 우리는 뭔가 특별한 작업을 하고 있다고 느꼈으며 이 작품을 확장시키기로 결정했다. 레이디스미스의 앨범들 가운데 내가 가장 좋아하는 앨범의 한 곡을 떠올리면서 나는 이 노래에 딱 맞는 영어 가사를 붙이려고 시도했다. 이것은 “somebody say (...)”가 나오는 부분인데, 우리는 이 부분을 “homeless (...)” 부분의 끝과 그 뒤에 따라 나오는 줄루어 부분의 다리 역할로 사용했다.

여기에 우리는 조셉이 그의 많은 곡들에 사용했던 레이디스미스의 전형적인 마무리를 붙였다. 마지막 부분의 가사를 대강 번역하면 다음과 같다. “나라 전체에서 이런 스타일의 곡은 우리를 따라올 자가 없다고 공표하고 싶다.” 이렇게 첫날의 만남은 마무리되

---

어를 대외적 공용어로 지정한 이유는 UN과 영연방에 가입하기 위해서였다고 한다.

13) Abbey Road Studios: 영국 런던의 웨스터민스터에 위치한 대표적인 레코딩 스튜디오로 1931년 11월에 설립되었으며 현재는 EMI 레코드사가 소유하고 있다. 비틀즈, 클리프 리처드, 핑크 플로이드 등의 유명 가수들이 이곳에서 녹음을 한 것으로 알려져 있으며 현재는 클래식 음반의 재녹음을 하는 곳으로도 사용하고 있다.

었다.

둘째 날, 레이디스미스 그룹은 밤늦게까지 작업해서 만들었던 곡의 도입부를 나에게 들려주었다. 도입부의 선율은 줄루 족의 전통 결혼식 노래에서 빌려왔지만, 이 곡의 가사는 춤고 배고프며 자신의 주먹을 베개로 사용하는 산골짜기 동굴에 사는 사람들의 이야기로 새롭게 바뀌어 있었다. 이 새로운 도입부는 노래 구조에 잘 맞아 들어갔고, 우리는 이렇게 합작품을 완성했다.(《그레이스랜드》의 앨범 내지에서 발췌)

《그레이스랜드》 앨범 내지에 이렇게 자세한 설명이 들어있다는 사실은 협력이 이 앨범의 공식적 이미지의 중요한 특징이라는 점을 잘 보여준다.

사이먼이 공동 작곡 과정을 드러낸 또 다른 방법으로는, <홈리스>를 포함한 많은 곡에 대해 공동 작곡자와 공동 편곡자를 밝힌 점을 들 수 있다. 그러나 앨범에 실린 커버 버전<sup>14)</sup>에는 크레딧이 일관되게 적용되지 않았다. 나는 잠시 후에 이 문제에 대해 다시 언급하겠다.

사이먼이, 동료 뮤지션들의 음악작업을 관리하고 지배했음이 분명한 곡들에 대한 소개를 생략한 채, 앨범에서 가장 협력적으로 착상된 곡인 <홈리스>를 선택해 우리에게 그 제작 과정을 보여 주었다는 사실은 주목할 만하다. 실제로 많은 곡에서 앨범 협력자들은 사이먼과 함께 작곡했다기 보다는 스튜디오의 밴드로서 반주하는 역할을 맡았지만, 이들이 앨범의 성공에 기여했음은 분명하고 사이먼이 자기 방식대로 작곡 과정에 참여했던 곡에서도 이들의 영향은 (아래의 인용구에 소개되듯이) 분명히 드러난다. 로스 로보스<sup>15)</sup> 그룹 멤버인 케사르 로자스<sup>16)</sup>는

---

14) 이전에 발표된 곡이나 유행했던 곡을 새롭게 녹음하는 것을 말한다. 최근에는 원곡을 다시 녹음함으로써 가치를 떨어뜨린다는 비난을 받기도 한다.

15) Los Lobos: '늑대'라는 뜻으로, 멕시코 계 남자 미국인으로 구성된 록 밴드.

16) Cesar Rosas(1954~): 로스 로보스의 기타리스트

사이먼의 기대와 밴드의 기대 간의 불일치에 대해 이야기했다.

사이먼이 우리를 찾아왔을 때, 그는 이미 이 작업에 착수해 있었고 남아공에도 다녀왔었다. 우리가 로스앤젤레스에서 그를 처음 만났을 때, 우리는 사이먼이 우리가 해석해야 할 곡을 가지고 있을 것이라 예상했었다. 그러나 그는 “자, 이제 연주해보세요” 라고 말했고, 우리는 “무슨 곡이요?” 라고 물었다 (...) 우리는 그냥 여러 곡을 연주했고, 사이먼은 우리가 연주한 곡들에서 노래를 하나 골라냈다. 그게 다였다. 나는 작업 초기에 우리 사이에 의사소통이 조금 부족했다고 생각했다. 이런 상황에 제대로 참여할 경우, 우리는 창작에 전념하기 마련이다 (...) 우리는 완성된 작품에서 약간의 거리감을 느꼈다. 왜냐하면 우리가 이 앨범 제작 과정에 실제적으로 어떠한 참여도 하지 않았기 때문이다.(Davis, 1987, C10)

## 제작

스타일 지리 민족 사회정치적 측면에서 다양한 배경을 갖는 여러 뮤지션들이 앨범에 함께 참여했기 때문에 이 앨범의 협력적 이미지가 특히 강조된다. 앨범의 다양한 컷<sup>17)</sup>은 로스 로보스, 굿 록킹 뉘시(Good Rockin' Dopsie), 더 트위스터스<sup>18)</sup>, 린다 론슈타트<sup>19)</sup>, 디 에벌리 브라더스(the Everly Brothers)와 세네갈의 뮤지션인 유쑤두<sup>20)</sup>, 발바카르 파이에(Barbacar Faye), 아싼 치암(Assane Thiam)과 남아공에서 활동하는 레이디스미스 블랙 맘바조, 스티멜라(Stimela), 타오 이 마체카<sup>21)</sup>, 제너랄

---

17) 여기서는 ‘트랙’이라는 의미.

18) The Twisters: 캐나다 토론토 출신 블루스 밴드

19) Linda Ronstadt(1946~ ): 미국 가수로 그래미상과 에미상을 비롯하여 수상 경력이 화려하고 토니상과 골든 글러브에도 노미네이트 되었다.

20) Youssou N’dour(1959~): 세네갈 출신 뮤지션, 퍼커션 주자.

21) Tao Ea Matsekha: 전통적 팝 스타일에 바탕을 둔 남아공 출신 밴드

엠디(General M.D.), 슈린다(Shrinda)와 가자 시스터스<sup>22)</sup>, 사이먼과 미국의 스튜디오 뮤지션의 것을 포함한다.

《그레이스랜드》앨범의 제작은 또한 협력적인 조직화를 필요로 했다. 앨범의 많은 곡들이 요하네스버그, 로스앤젤레스, 라파예트, 루이지애나, 런던, 뉴욕에서 녹음되었으며 심지어 어떤 곡은 서로 다른 도시에 있는 여러 스튜디오에서 녹음된 뒤 마지막으로 뉴욕에 있는 히트 시티 스튜디오(Hit City Studios)에서 통합되었다.

### 월드 투어 조직

국제적인 홍보 투어에서의 자금 관리와 이 투어에 대한 홍보에는, 협력자들에 대한 사이먼의 책임감과 인도주의적인 선의의 협력자로서의 사이먼의 이미지가 부각되었다. 사이먼은 자신의 이미지를 박애주의자로 그려냈다. 먼저 사이먼은 《그레이스랜드》의 녹음과 홍보를 위해 레이디스미스 블랙 맘바조와 스티멜라를 자비를 들여 미국으로 초청하였다. 앨범이 발매된 후에 그는 세계 순회공연을 후원했다. 당시 짐바브웨, 유럽, 영국, 미국과 일본에서 월드 투어 콘서트가 열렸다. 짐바브웨의 수도 하라레는 남아공에서 가장 가까운 지역이라는 점에서 선택되었다. 하라레에서 열린 두 번의 콘서트에 앞서, 《그레이스랜드》의 재정 관리자와 짐바브웨 정부 양측은 짐바브웨에서 외국으로 어떠한 자금도 유출시키지 않겠다는 협정에 동의했다. 실제로 사이먼의 후원자들은 짐바브웨 달러로 20,000달러 상당의 부족액을 영국에 개설한 특별 계좌에서 지불하였다. 이 비용에는 나병 시설과 짐바브웨 국립 예술 재단에 기부되었던 15,000달러가 포함되었다. 사이먼은 모든 뮤지션들에게 개런티를 지급했지만 정작 자신은 콘서트에 대한 개런티를 받지 않

---

22) Gaza Sisters: 신시사이저의 강력한 디스코 리듬을 바탕으로 전통적인 상가(남성과 여성이 주고받는 노래 스타일)를 노래하는 그룹.

았다.<sup>iv</sup>

투어의 자금 관리와 콘서트 일정 관리를 보면 뮤지션들이 전 세계에 만연된 사회적 불평등에 대해 관심을 갖고 있었음이 드러난다. 자선기금과 콘서트 장소의 선택을 통해 《그레이스랜드》 관계자들은 자원에 대한 접근에 인종적 불평등이 존재하는 현실에 관심을 기울였으며, 인종 억압의 역사를 공유하는 공동체들에 대한 뮤지션의 책임감도 피력했다. 예를 들어, 남아공 출신 뮤지션들은 투어에 앞서 남아공 아파트 헤이트에 의한 흑인 거주 지구에서 무료 콘서트를 열었다. 두 번째 방문국인 미국에서는 흑인들이 모일 수 있는 장소가 공연 개최지와 도시로 주로 선택되었고 빈곤한 청중이 모일 수 있는 곳도 종종 포함되었다. 이런 장소들은 대개 투어를 하는 스타들이 무시했던 곳이다. 뿐만 아니라 《그레이스랜드》 관계자들은 투어 수익의 일부를 아프리카와 아프리카계 미국인들의 자선 단체에 기부하였다.

남아공에서 추방당한 미리암 마케바<sup>23)</sup>와 휴 마세켈라<sup>24)</sup>가 월드 투어에 포함된 것도 역시 다양한 음악 집단들을 하나의 협력적 틀 안에 모으려는 시도를 보여준다. 마케바와 마세켈라가 지닌 남아공 해방 운동의 음악적 옹호자라는 정치적 위상 덕분에, 이 프로젝트의 정치적 “정당성”이 입증되거나 혹은 입증될 가능성이 커지며<sup>v</sup> 음악적 식민지 개척자라는 사이면에 대한 비판도 소멸되거나 소멸될 가능성이 커지게 되었다.

## 스타일의 통합

앞에서 살펴본 예에서, 협력은 직접적인 공동 작업을 의미하며 소리

---

23) Miriam Makeba(1932~2008): 남아공 가수이자 인권운동가.

24) Hugh Ramapolo Masekela(1939~ ): 남아공의 트럼펫, 플루겔 혼 주자이자 작곡가 겸 가수.

와 민족, 공식적으로 존재하는 제도들의 결합과 관련된다. 내가 이해하는 협력 개념에는 역사적 차원도 포함되는데, 이것은 주로《그레이스랜드》의 음악 스타일을 통해 형성되었다. 이 글에서 나는 음악 스타일이라는 용어를 카일(Keil, 1987), 펠드(Feld, 1988b), 투리노(Turino, 1989)가 공식화한 의미로 사용하겠다. 이러한 의미의 음악 스타일은 직관적이고 감각적으로 와 닿는 사회적 특성을 말하며, 이러한 특성은 어떤 사회적 정합성의 체계를 표현하고 형성하며 이를 대변하는 역할을 한다. 이런 스타일 개념은 음악에 정치성이 어떻게 파고드는가를 이해하는데 필수적이다.

《그레이스랜드》에 나타난 음악 스타일들은 협력적으로 서로 얽혀 있는 것처럼 보인다. 전혀 다른 스타일들이 단순히 병치되어 있다기 보다는 구조적으로 통합되어 있다는 점이 음반의 히트곡인 <유 캔 콜 미 알>(You Can Call Me Al)의 기악 브레이크<sup>25)</sup>에서 잘 드러난다. 기악 브레이크의 중심 악기인 페니휘슬<sup>26)</sup>과 베이스 기타는 세 가지의 남아공 흑인 장르와 대응된다. 즉 페니휘슬은 크웰라(kwela), 베이스 기타는 음부베<sup>27)</sup>, 이 둘의 조합은 음바왕가<sup>28)</sup>와 대응된다.

크웰라는 1950년대와 1960년대 초 도시 흑인들이 만들어낸 장르로, 페니휘슬과 기타를 사용하는 즉흥 거리 음악을 연주하던 도시 젊은이들에 의해 창안된 것이다. 데이비드 코플란(David Coplan)은 사실상 토착 남아공 재즈의 기초는 페니휘슬에 의해 만들어졌다고 주장했다. 그러므로 페니휘슬은 초기 남아공 재즈에서 형성된 복잡한 의미를 《그레이스랜드》에 부여해 준다. 즉 페니휘슬은 아파트헤이트의 탄압이

---

25) 노래 중간에 보컬 없이 악기로만 연주하는 부분을 말한다.

26) pennywhistle: 6개의 구멍이 나있는 목관악기로 틴 휘슬(Tin Whistle) 혹은 아이리쉬 휘슬(Irish Whistle)이라고도 불린다.

27) mbube: 남아공의 노래 스타일로 줄루 어로는 ‘사자(lion)’라는 뜻.

28) mbaqanga: 줄루 지방에 뿌리를 둔 남아공의 음악 스타일로 1960년대 초기에 등장.

가장 심하던 시절, 흑인 거주 지역에서 형성된 가장 뛰어난 표현 형식과 관련된다. (이 시기에 대해 풍성한 논의를 전개한 코플란[Coplan, 1985, 143-202쪽]과 랫지[Lodge, 1983]의 저서를 참고하시오.)

국의 청중들에게 보다 편하게 어필하기 위해 <유 캔 콜 미 알>에 나오는 크웰라의 페니휘슬 소리는 ‘더 깔끔해졌다.’ 음고는 보다 정확해졌고 음질은 1950년대보다 더 투명해졌다. 그리고 글리산도는 더 적어지고 비트는 더 엄격하게 지켜지며 음색도 ‘격하지’ 않았다. (이에 관해서는 나중에 다시 언급하겠다.) 뿐만 아니라 원래 거리의 젊은 흑인 뮤지션들에 의해 연주되었던 악기가 《그레이스랜드》에서는 망명한 백인 남아공 뮤지션들에 의해 연주되었다.

<유 캔 콜 미 알>의 베이스 라인 자체와 그 베이스 라인이 페니휘슬과 결합한 방식에도 역시 여러 층위의 의미가 부여된다. 줄루 족의 음부배합창 스타일이 가진 몇 가지 뚜렷한 특징들이 이 기악 음악에서 발견되는데, 특히 베이스 성부의 두드러짐, 베이스 라인의 매기고 받는 패턴, 글라이드<sup>29)</sup>와 같은 토속적인 ‘보컬’ 효과의 사용이 눈에 띈다. 베이트얼만에 따르면, 여기에서 제시한 “음부배 아카펠라”라는 남성 합창 스타일은 산업화 이전의 줄루 사회에서 생겨난 것이다(Veit Erlmann, 1987). 얼만은 사실상 그 스타일은 줄루 사회의 프롤레타리아화 과정에서 생겨났으며, 주로 이주 노동자들의 정체성과 관련되어 있다고 주장한다. 음부배 집단에서는 베이스 성부가 다른 성부들 보다 훨씬 중요하며, 음역에서나 사운드에서 높은 음역의 주도 선율과 대조된다. <유 캔 콜 미 알>에서 베이스 기타는 중심 요소가 되게끔 믹싱되었다. 베이스 연주자는 프렛레스<sup>30)</sup> 타입의 효과를 충분히 활용하여 글리산도를 연주하면서, 음역과 사운드에서 페니휘슬과 대조적인 대응 선율을 연

29) 본래는 엄지발가락 부분으로 지면을 스치면서 미끄러지듯 발을 이동시키는 댄스 동작을 말한다.

30) 지판이 없는 유형을 가리킨다.

주했다.

이러한 음부배 양식의 특징은 흑인 거주 지역의 기악 자이브인 음바광가를 통해 《그레이스랜드》에 유입되었다. 음바광가는 <유 캔 콜 미 알>과 다른 몇 곡의 기본 형태를 제공한다. 음바광가는 두 가지 중요한 특징을 갖는데, 하나는 악기가 종종 노래 선율을 그대로 연주한다는 점이고 다른 하나는 악기의 트랙<sup>31)</sup>이 믹싱 과정에서 노래의 트랙과 함께 전면에 등장한다는 점이다. 이러한 특징은 악기로 연주하는 선율과 노래 선율이 동등한 비중으로 흘러가도록 한다. 남아공 음악에서 발견되는 악기 성부와 노래 성부 간의 상호 관계는 코플란에 의해 논의되었다. 그는 데이비드 라이크로프트(David Rycroft)를 인용하면서, 다른 특징들 중 악기 성부가 구성되는 원리는 노래를 구성하는 원리의 직접적인 확장으로 볼 수 있다고 지적하였다(같은 책 23쪽). <유 캔 콜 미 알>의 기악 브레이크에서 베이스와 페니휘슬은, 음바광가에서 특징적으로 발견되는 방식으로, 동등하게 전면에 등장한다.

기악 브레이크가 이런 식으로 구성되는 것은 음악에서 두 가지 기호학적 단계를 통해 의미를 형성한다. 첫째 단계는 다양한 스타일의 유형들로부터 기호들을 선택하는 것이고, 두 번째 단계에서는 이러한 기호들—이들 각각은 역사적으로 복합적인 의미를 전달한다—이 새로운 맥락인 《그레이스랜드》에서 의미 있는 방식으로 결합되어 새롭고 독특한 예와 표식이 만들어진다.<sup>vi</sup> 이와 유사한 과정이, 어번(Urban)의 연구에 의하면, 쇼클랭(Shokleng) 인디언들의 두 가지 말하기 스타일<sup>32)</sup>에서 발견된다(1985). 이와 같은 두 번의 기호학적 단계를 통해, 《그레이스랜드》의 뮤지션들은 다양한 층위에서 스타일의 통합을 이룩해냈다. 낮

---

31) 여기서 말하는 트랙은 씨디의 트랙이 아니라 레코딩과 믹싱 과정에서 보이는 소리의 트랙을 가리킨다.

32) 브라질의 쇼클랭 인디언들에게는 신화에 기원을 둔 말하기와 제의적 울부짖음이라는 두 가지 말하기 스타일이 있다.

은 차원에서는 어떤 소리의 다양한 특징들이 다양한 의미 복합체와 연결될 수 있다. 예를 들어, <유 캔 콜 미 알>은 페니휘슬이 등장한다는 점에서 크웰라와 연결되며, 동시에 매끄러운 음색은 서양의 동시대적 맥락과 연결된다. 반면 높은 차원에서는 하나의 노래 혹은 악기 성부가, 각각 별개의 연상을 이끌어내는 다양한 스타일적 특징들의 결합을 통해 만들어진다. 예를 들어 음부베와 음바캉가라는 두 가지 의미가 베이스 라인에 통합되어 있다. 좀 더 범위를 넓혀 보면, 전체적인 스타일은 다양한 스타일들의 혁신적인 콜라주이다. 예를 들어 <유 캔 콜 미 알> 전체에서 기악 브레이크는 사이먼 개인의 스타일과 다양한 남아공 스타일을 함축하는 의미들을 압축적으로 담고 있다.

## 언어

《그레이스랜드》는 다양한 음악 스타일들을 통합했으며, 이에 더해 서로 다른 언어 스타일들도 연결 통합시켰다. 가사가 보여 주는 줄루어와 영어의 면밀한 통합(줄루어를 포함하는 곡의 경우)과 이 언어들의 기호학은 《그레이스랜드》의 협력을 이해하는데 도움을 준다. 음악 스타일과 마찬가지로 줄루어도 남아공 흑인들의 전통을 나타내는 기호체계로 작용한다.

<홈리스>라는 곡은 언어 통합의 예를 보여준다. 이 곡은 줄루어와 영어가 교대로 나오는 부분들로 구성된다. 첫 번째와 세 번째 부분은 줄루족의 전통 결혼식 노래를 토대로 만들어졌고, 두 번째와 네 번째, 여섯 번째 부분은 사이먼에 의해 영어 가사로 작곡된 부분이며, 마무리에 해당하는 줄루어 환호성은 레이디스미스 블랙 맘바조가 흔히 사용하는 것이다. 그리고 유성음 연결부인 “투 루 루”(too loo loo)는 세 번째와 네 번째 부분을 이어 준다.

“투 루 루” 부분은 한 언어에서 다른 언어로 넘어가는 언어의 전환을

부드럽게 해주며, 기호학적으로 줄루 족의 전통을 지시한다. 스타일 통합의 의미를 강화시키는 기능을 하는 언어상의 전환은 다음과 같은 과정으로 이루어진다. 첫째, 언어의 전환이 매끄럽게 이루어지기 위해서는 “투 루 루”가 청자들에게 영어 발음처럼 들리는 것이 도움이 된다. 이 가사는 영어권에서 단음절로 노래 부를 때 주로 사용되는 유성음이다.vii 영어 혹은 줄루어가 아닌 언어를 쓰는 사람들은 이 소리를 사이먼이 다른 곡-이를 테면 <언더 아프리카 스카이즈>(Under African Skies)와 <다이아몬즈 온 더 솔 오브 허 슈즈>(Diamonds on the Soles of Her Shoes)-에서 노래했던 친숙한 “우” 유성음과 유사한 것으로 인지하기 때문에, 낯선 줄루어에서 익숙한 유성음(이국적인 스타일로 불리지만 그 의미가 이해되는)이나 친숙한 언어로 옮겨간 것으로 받아들인다. 한편 두 번째 단계에서 “투 루 루”는 줄루 전통과 연관된 스타일과 의미를 나타낸다. 줄루어에서 “투루루”(thululu)는 결혼식 노래에서 사용되며 심장 박동을 상징적으로 지시한다(어니스트 마타벨라[Ernest Mathabela]의 인터뷰에서 발췌). 이는 사랑 혹은 구제의 갈망을 가리키며 심장 박동 소리를 나타낸다. “투루루”는 또한 자기 지시적 지표이기도 하다. 이는 “이시투루루”(isithululu) 즉 ‘감미로운’ 음악이라고 이름 붙여진 레이디스미스 블랙 맘바조의 독특하고 감미로우면서도 부드럽고 ‘세련된’ 이츠카타미아<sup>33)</sup> 스타일을 가리킨다(Erlmann, 1988). 전체 음반에서 누구의 목소리가 주도적인지 그리고 어떤 청중에게 전달될 것인지에 대해 알려 주는 음반 표지에, 이 부분이 영어 단어로 표기되었다는 점이 흥미롭다.

마지막 세 부분에 나오는 “이 히 이 히 이”(ih hih ih hih ih)는 “투

33) isicathamia: 맘바조 음악의 원류인 ‘이츠카타미아’는 줄루 족의 슬픈 역사에서 비롯되었다. 극심한 인종차별 정책을 고수해오던 남아공에서 흑인 노동자들의 유일한 낙은 매주 일요일 아침의 짧은 휴식 시간이었다. 그들은 감시관의 눈에 띄지 않기 위해 소리 없는 스텝을 밟으며 ‘이츠카타미아’라고 불리는 교유의 아카펠라 음악을 발전시켜 나갔다.

루 루”와 마찬가지로 언어적 매개 역할을 한다. 하지만 이 경우에 영어 문법은 익숙한 것에서 새로운 언어로의 변화를 부드럽게 해주는 역할을 한다. 이 단어는 영어를 사용하는 사람 혹은 줄루어를 사용하지 않는 사람에게 친숙하지 않은 소리이지만 영어 문장 구조에 문법적으로 잘 들어맞는다,

Somebody say ih hih ih hih ih  
Somebody sing hello hello hello  
Somebody say ih hih ih hih ih  
Somebody cry why why why?

이것은 가사가 줄루어로 바뀌는 부분과 연결된다. 이 단어는 줄루의 결혼식 노래에서 일반적으로 들을 수 있는 것이 아니라, 작업장이나 술마시며 부르는 노래에서 들을 수 있다. 이는 고통과 절망을 표현하거나 짐을 나를 때 나오는 신음소리를 나타낸다(어니스트 마타벨라의 인터뷰에서 발췌). 이러한 의미 중 일부는 깊은 한숨과 무거운 짐을 옮기는 사람이 내뿜는 소리를 통해, 줄루족 전통의 맥락에 익숙하지 않은 청자에게 전달될 수 있다.

이러한 예들은 스타일과 역사가 사이먼에 의해 섞이고 겹치며 변형되는 《그레이스랜드》의 작곡 및 제작 과정의 모든 면모가 압축적으로 드러나는 예의 일부에 불과하다. 월드 뮤직 밀매의 복잡한 역사-펠드(1988a)와 더 중요하게는 코플란(1985)과 함(Hamm, 1988)이 남아공과 북미 간의 경우를 들어 분석한-는 사이먼과 그의 미국인 동료에 의한 ‘서구’ 전통과 아프리카 뮤지션에 의한 ‘남아공’ 전통 사이에 분명한 경계를 긋는 것을 어렵게 만들었다. 예를 들어, 남아공의 베이스리스트인 바히티 쿠말로(Baghiti Khumalo)는 음바왕가에서 아프리카-아메리카적인 펑크 소울 레게 연주로 확실한 전환을 보였으며, 사이먼의 불규칙

한 보컬 부분은 독특한 ‘아프리카적’ 특징을 보여준다. 뮤지션들과 전통들의 혼합은 분명 복잡하며 협력적 역학관계를 증대시킨다.

## 비협력

《그레이스랜드》 프로젝트가 협력적 요소를 전면에 내세운다고 해서 프로젝트의 몇몇 부분에서 전유, 착취, 지배의 과정이 발견되지 않는 것은 아니다. 분명히 그런 요소가 있다. 첫째 사이먼이 프로젝트에서 얻은 금전적 이익이 다른 모든 사람의 이익에 비해 많다는 점을 들 수 있다. 수록곡 중 일부—예를 들어<홈리스>의 가사나 <다이아몬즈 온 더 솔 오브 힐 슈즈>의 도입부—가 공동 크레딧으로 작곡 또는 편곡되었지만, 사이먼은 앨범의 저작권을 소유하였다. 뿐만 아니라 제작자, 주도적 송라이터, 리드 보컬로서 제작 과정을 장악하였다. 제작자로서 스튜디오에서 이루어지는 소리의 조정 작업을 진두지휘하였고, 송라이터로서 가사의 내용을 통제하였다. 사이먼 특유의 모호한 가사 스타일로 인해, 《그레이스랜드》의 의미론적 내용은 남아공을 간접적으로 언급하는 정도에 그쳤으며 결과적으로 남아공 출신의 뮤지션들에게 사회적 공간을 거의 허용하지 않았다. 또한 사이먼은 음향적으로 리드 보컬로서 전면에 등장하였으며, 라이브 연주에서는 공간의 앞자리를 차지하였다. 프리스(Frith)는 이 점에 대해 스타와 배후에 위치한 밴드 사이의 구분이 팝 음악에서의 근본적인 동력이라고 지적하였다(Frith 1981, 64-69쪽을 보라). 임금 노동자의 지위를 밴드 뮤지션들에게 그리고 엘리트 아티스트의 지위를 스타에게 부여함으로써 산업 내에서 이런 동력이 행사된다(Feld, 1988a, 34쪽). 그러나 《그레이스랜드》의 경우, 이러한 구분은 또한 사이먼과 남아공 흑인으로 재현되는 사회정치적 및 경제적 권력의 차이—아파르트헤이트의 유지를 위해 결정적으로 작용하는—를 복제하고 표현한다.

또한 《그레이트랜드》에서 공동 크레딧이 일관되게 지켜지지 않았다는 점은 음악 산업의 제약 안에서 순수하게 협력적인 프로젝트를 수행하는 것이 어렵다는 점을 시사한다. 음악 산업은 위계적이고 경쟁적이며 수익 창출에 유리한 작업을 권장하는 방식으로 돌아가며, 협력을 쉽게 수용하지 않는다. 예를 들어 빌보드 차트의 분류는 개인이나 스타, 그들의 히트곡 중심으로 되어 있지, 그룹이나 공동창작을 중심으로 하지 않는다. 초국가적인 음악 산업에서는 이러한 관계가, 국가 간의 그리고 다국적 대 국내적 음악 산업의 글로벌한 권력의 차이에 의해 악화된다(Wallis and Malm, 1984를 보라). 모든 참가자들이 기여하고 상호간에 이익을 얻는 순수하게 협력적인 프로젝트는, 오늘날의 국제 음악산업에서는 제도권의 권력 구조에 도전하지 않고는 쉽게 용납될 수 없다.

《그레이트랜드》에 수록된 노래 중 세곡은 커버 버전이다. <검부츠>(Gumboots)는 보요요 보이즈<sup>34)</sup>의 노래(공동 크레딧으로 표시), <더 보이 인 더 버블>(The Boy in the Bubble)은 타오 이 마체카 밴드의 노래(공동 크레딧), <댓 워즈 유어 마더>(That Was Your Mother)는 굿 로킹 뉘시가 녹음한 <조세핀>(Josephine)(《그레이트랜드》에서 유일하게 사이먼 한 사람의 크레딧으로 되어 있다)을 다시 녹음한 것이다. 여기에서 두 가지 의문이 생기는데 첫째, 이처럼 공동 크레딧인 것과 아닌 것으로 나누어지는 이유는 무엇일까? 둘째, 뉘시가 <댓 워즈 유어 마더>의 저작권을 갖지 못하는데 반해, 사이먼은 <홈리스>의 작곡 과정에 뉘시가 <댓 워즈 유어 마더>에 기여한 것보다 더 크게 기여했다고 볼 수 없음에도 불구하고, 사이먼이 <홈리스>의 권리를 가지는 이유는 무엇일까? 펠드는 아프리카 뮤지션들의 공헌이 지닌 타자성이 미국 소수 인종의 그것에 비해 훨씬 두드러진다는 점에서 그 답을 찾는다(Feld,

---

34) Boyoyo Boys: 남아공의 잘 알려지지 않은 그룹 중 하나로 색소포니스트 루카스 펠로(Lukas Pelo), 토마스 팔레(Thomas Phale), 베이스스트 부시 조사(Vusi Xhosa), 기타리스트 부시 은코지(Vusi Nkosi)로 구성되어있다.

1988a, 34-45쪽). 아프리카 뮤지션들의 타자성은 그들의 공헌을 보다 분명히 드러내준다. 게다가 <홈리스>의 경우 음악에 비해 가사가 두드러진다는 점이 문제가 된다. 사이먼은 <홈리스>의 가사의 일부를 지었기 때문에 샤바라라와 함께 이름을 올렸다. 반면 굿 로킹 돕시는 <댓 위즈 유어 마더>의 가사 작업에 참여하지 않았고 결과적으로 공동 작가로서 이름을 올리지 못하였다. 이러한 문제 외에도, 앨범의 독특한 성격이 단지 사이먼의 기여에 의해서만 만들어졌다고 볼 수 없기 때문에, 모든 노래에 사이먼이 공동 작가로 이름을 올려야 하는 것인지는 여전히 논란거리이다(펠드의 위의 책을 보라).

### 사회적 협력

이제 나는 어떻게 《그레이트랜드》의 음악적 협력이 남아공의 맥락에서 사회정치적 협력을 가리키는 아이콘으로 작동하였는가를 살펴보고 싶다. 즉 이 경우 음악적 협력은 사회적 협력을 가리키기도 하고, 그와 동일하게 취급되기도 한다. 이러한 두 가지 유형의 협력 사이의 관계의 본질이 그 자체로 관심의 대상이 되지는 않는다. 오히려 그것의 의미는 (비록 음악이 지속되는 동안 혹은 청취의 경험이 일어나는 순간 만에라도) 하나의 영역이 나머지 영역으로 붕괴됨으로 인해 두 가지 영역이 동일한 것으로 경험되는 방식에서 찾아진다(어떻게 각각의 영역이 아이콘적 의미를 통해 다른 것과 동일시되는지에 관한 논의는 Becker and Becker[1981]를 보라).

《그레이트랜드》의 음악적 협력이 사회적 맥락에 놓일 경우, 소리의 의미를 만들어내는 과정에서 상이한 해석적 활동이 청자에 의해 발생한다(Feld, 1984, 7쪽). 앨범을 들을 때 청자는 다양한 과제—예를 들어

스타일 유형을 파악해야 하고 이들이 어떻게 섞여있는지를 살피고, 어떤 소리를 새로운 것으로 경험하고 그것을 다른 것들과 연결시키며, 그 소리를 청자에게 익숙한 소리의 영역 안에 위치시키는 등-에 직면한다. 펠드가 지적하였듯이 청자들은 이러한 해석적 활동을 통해서 음악의 형식적·스타일적 구성요소들을 개개인이 지닌 축적된 음악적 사회적 경험의 묶음에 연결시킨다. 이러한 해석적 활동은 특정한 역사적 순간에, 특정한 청자와 그가 속한 사회 집단에게 소리의 의미를 부여한다. 그들의 해석은 역동적인, 맥락화하는 음악의 틀 안에서 발생한다(같은 책, 12쪽). 즉 가치(선호되는 형식과 내용)와 정체성(같음과 다름), 정합성(사회적 삶을 구성하는 원칙들)에 대한 청자의 변화하는 아이디어는 해석을 형성하고 이끌어낸다(같은 책, 13쪽).

남아공의 청자들은 《그레이스랜드》에 의미를 부여하기 위해, 그들이 지닌 가치, 정체성, 정합성에 대한 아이디어를 《그레이스랜드》에 연결 지음으로써 그들 나름의 해석적 활동을 수행한다. 그들이 각자에게 부여하는 서로 다른 사회정치적 자리매김이 《그레이스랜드》라는 콜라주의 평가와 비평에 적용된다. 또한 《그레이스랜드》는 그들이 스스로에게 부여하는 자리매김에 대해 다시 검토하게 만든다. 실제로 이 프로젝트에 대한 남아공 사람들의 반응은 크게 세 가지로 구분된다. 프로젝트가 전달하는 사회적 협력을 높이 사는 사람들은 이를 포용하는데 반해, 그러한 사회적 협력에 반대하는 사람들은 이 프로젝트를 거부한다. 다른 한편으로 일부 남아공 국민들은 사회적 협력의 의미를 음악 작품의 내재적 가치와 무관한 것으로 여기고 음악적 협력의 성공으로만 평가한다.viii

위와 같은 반응은 인종(흑인 또는 백인), 계급(대부분 중산층), 언어 그룹(아프리카너<sup>35</sup> 또는 영어 사용자), 정치적인 성향(보수, 진보, 급진)

---

35) Afrikaner: 17세기 이래 현재의 남아공 지역에 정착한 네덜란드계 백인을 가리키는 데, 이들은 남아공 인구의 60%를 차지한다. 언어는 아프리칸스를 사용하며(남아공

등과 관련된 청자의 사회정치적 자리매김과 연결된다. 아래의 논의는 남아공의 정부 기구와 해방 운동을 포함하는데, 이는 모든 남아공의 청자들이 이처럼 포괄적으로 정의된 제도권 중 어딘가에 속하기 때문이다. 주류 미디어와 음악 저널에 실린 비평들을 조사하였으며, 모든 남아공 국민들을 대변하려고 시도하지는 않을 것이다. 더 나아가 메타비평에서 두드러지게 발견되는 《그레이스랜드》의 의미와 특정 청자의 사회정치적 자리매김이라는 측면 간의 연결을 부각시킬 것이며, 《그레이스랜드》의 의미를 모든 개별 청자의 사회적 자리매김과 체계적으로 연결시키는 시도는 하지 않을 것이다. 내가 열거하는 사회적 범주들은 유동적이며 몇몇 지점에서 서로 교차한다. 예를 들어 흑인과 백인의 반응이 유사한 이슈를 표현하고 재현하는 경우 그러한 반응은, 비록 논의가 크게 백인과 흑인의 범주로 나누어질 지라도, 함께 기술될 것이다.

## 남아공의 백인

### 민족주의

《그레이스랜드》에 대해 대부분의 남아공 비평가들이 보이는 첫 반응은 ‘사이먼을 남아공에 대한 외부 침입자로 규정’하는 것이다. 이는 식민화의 은유를 사이먼에게 적용함으로써 규정된 것이다. 진보적 백인 남아공 시민들은 사이먼을 “자비로운 음악 식민지 개척자라고 불렀고(Wrench, 1987), 지역성을 띄는 비인종적 음악잡지에서 또 다른 백인 평론가는 “80년대의 리빙스톤(Livingstone)”으로(Rathbone, 1987, 3쪽), 짐바브웨에서 《그레이스랜드》 콘서트가 열리는 것을 반대한 흑인 저널리스트는 그를 “19세기 아프리카에서 활동한 선교사나 탐험가 같은

---

의 공용어는 영어이다), 본국 네덜란드와 단절된 지 오래기 때문에 스스로를 아프리카 토착의 백인이라고 생각한다.

음악가”라고 표현하면서 “그 유럽인은 다른 사람들을 끌어당기는 매력이 있으며, 조직가 교사 지도자의 역할을 한다”고 언급하였다(Ndlovu, 1987). 식민지의 은유를 적용해서 사이먼을 표현하는 것은 민족주의자들의 전략이다. 첫째, 이는 남아공 국민이라는 집단에 경계를 부여한다. 각각의 경우가 남아공 국민 중 누가 ‘내부자’에 포함될 지를 규정하는 것은 아니지만, 사이먼은 명백히 배제된다. 둘째, 식민지 은유는 규정된 집단의 구성원들이 문화만을 공유하는 집단에 비해 더 결속력이 높다는 것을 함축한다. 그들은 또한 역사와 “하나의 정치적 의지”를 공유하면서 강한 침입자에 대항한다(Sharp, 1988, 83쪽). 이런 관점에서 보면, 사이먼은 모든 남아공 뮤지션들이 갈망하는 경제적 자원, 초국가적 음악산업, 세계무대에 접근할 수 있다는 점에서 강력한 침입자이다. 사이먼은 잠재적으로 남아공 국민들을 착취할 수 있는 입장에 있는데, 이는 그가 이러한 자원들에 접근할 수 있고 남아공 국민들은 그것을 얻기 위해 일정 부분 타협할 수밖에 없기 때문이다.

위의 세 가지 인용문들이 모두 민족주의적 감정을 드러내는데 반해, 백인과 흑인이 보이는 반응의 차이가 그들의 어조에서 드러난다. 우선 처음 두 인용문에서는 사이먼을 옹호하는 입장을 볼 수 있다. 어쨌든 식민 주체로서의 사이먼에 대한 적대감은, 평론가 입장에서는 그들 자신의 정착민으로서의 역사에 대한 적대감을 함축하며, 이는 다시 사이먼이 남아공 음악과 대등한 위치에 있지 않다는 점에 대한 자신들의 주장에 대한 비판을 내포한다. 만약 그들이 “사이먼이 흑인 문화를 착취하고 있다”고 격렬히 비난한다면, 그들은 결국 같은 근거로 스스로를 공격하는 결과를 낳게 된다. 반면 세 번째 인용문의 저자는 분노에 찬 짐바브웨의 칼럼니스트인데, 그는 사이먼을 “남아공의 정치적 양심을 가진 대중”에 반대하는 인물로 묘사하였다(같은 책). 《그레이스랜드》 콘서트가 보여주는 뮤지션들의 협력을 기술한 그의 칼럼에서, “정치적 시각이 있는 남아공 대중들”은 아파르트헤이트를 거부하고 남아공에

협력하는 기관이나 집단들을 지지하지 않는 흑인들로 이해된다. 자유주의를 식민주의에 대비시킨 이 칼럼은 마케바와 마사켈라에게 《그레이트랜드》의 홍보 투어에 그들이 어떻게 협력했는지를 설명하라고 촉구했으며, 사이먼이나 문화적 보이콧<sup>36)</sup>에 대한 다른 반대자들과 어떻게 거래했는지에 대한 예로 짐바브웨를 거론하였다.

《그레이트랜드》에 대한 백인 남아공 국민들의 긍정적인 발언은 그들이 《그레이트랜드》를 선호하는 공통의 이유가 존재한다는 것을 보여준다. 그들은 정치적 신념에 상관없이 《그레이트랜드》를 받아들였는데, 이는 《그레이트랜드》가 그들에게 토착 흑인 전통과의 연결고리를 제공하기 때문이다. 이러한 토착 흑인 전통을 표현함으로써 그들은 남아공에서 자신들의 정체성을 정당화 할 수 있으며, 지역적 정체성에 대한 역사를 만들어 낼 수 있다. 지역적 정체성을 굳히는 일은 백인들에게 정치적으로 매우 중요하다. 토착적 피지배 집단의 전통들과 다른 기호들을 그들 고유의 정체성에 통합함으로써 그들은 남아공에서 자신들의 입지를 굳힐 뿐 아니라 피지배 그룹의 전통과 상징의 영향력을 확산시킬 수 있다. 이러한 기호들은 국가 전체를 나타내는 상징이 되기 때문에, 국가 내에서의 정체성들을 구분하는 가치는 약화된다. 이런 방식으로 지배 세력은 이러한 기호가 저항 과정에서 이용될 때 행사하게 될 잠재력을 약화시킨다.

다음의 세 가지 예는 백인 남아공 국민들이 어떻게 《그레이트랜드》를 통해 그들의 지역적 정체성을 확인하는지를 보여준다. 먼저 백인 저널리스트는 진보성향의 좌파 신문에서 다음과 같이 썼다.

---

36) 보이콧은 부당한 행위에 대항하기 위하여 정치 경제 사회 노동 분야에서 조직적 집단적으로 벌이는 거부운동을 뜻하는 말인데, 여기서는 문화적 차원으로 확대하여 사용하는 것을 가리킨다. 남아공과 관련된 문화적 보이콧에 대해서는 각주 4번을 참조할 것.

“헤이, 폴! 아코디언을 가지고 돌아오게나 (...) 우리 타운십 (township) 기타를 들고 뭐하는 거야? 베이스 파트는 내버려 둬, 이 곡은 마치 당신이 가장 소중한 것들을 도둑맞은 것 같은 기분을 계속 느끼게 한다네. 어떤 경우에는 그것들은 우리 중 일부가 그 존재 여부조차 알지 못했던 유산이며 전통이라네.”(Wrench, 1986)

위의 인용문에서 “우리”라는 것은, 이 신문이 독자층으로 삼는, 진보 성향의 비인종차별적 남아공 사회 집단을 가리키는 것으로 보인다. 렌치가 하나의 민족 집단으로서의 남아공 사람들을 위한 토착 흑인 전통과, 전에는 인지하지 못했던 혈통의 새로운 구성(“... 그들은 우리가 그 존재 여부조차 알지 못했던 유산이며 전통이라네”)에 대해 주장했음에 주목하라.

아프리카에서 음악을 통해 정체성과 뿌리를 찾는 백인들의 두 번째 예는 토마스(Thomas)라는 기자가, 영어를 사용하는 중산층 여성을 주요 독자로 하는 주간지인, 『페어레이디』(Fairlady)에 기고한 칼럼을 통해 볼 수 있다. 그는 다음과 같이 써내려갔다.

“아프리카 음악은 우리의 시야로부터 사라진 것이 아니다. 우리 중 상당수가 이제야 이를 발견하기 시작했을 따름이다. 이상하게 들리겠지만, 남아공 음악은 존재한다. 그리고 이것은 또한 전에는 번성한 적이 없었지만 분명 우리의 것이다. 얼마나 오래 나의 삼촌, 나 자신 그리고 우리 같은 수많은 사람들이 우리의 땅과의 본능적 관계를 느끼기를 갈망했을까, 그래서 음악처럼 단순한 것으로 쉽게 기념하기를 고대했을까?”(Thomas, 1987, 72쪽)

지역적 음악을 통해 백인 남아공 국민들(이 잡지의 독자를 고려해 보면 자유주의적 중산층)이 처음으로 이 땅과의 직관적 연대감을 경험할 수 있으며, 이를 통해 함축적으로 사회정치적 존재인 국가와의 직접적

연대감을 경험할 수 있다는 점을 토마스는 암시하고 있다. 이러한 부류의 남아공 국민들은 마침내 지역적 음악이 가진 미래의 전망을 인식하고 있다. 음악이 “과거와는 달리 번성하고” 있으며, 소멸되거나 과거의 전원 상태에서 고착되어 정체되어 있는 전통으로 남아있기 보다는 변화하고 있고, 그의 표현으로는 “발전하고 있다”는 점을 토마스는 감지하여 주목하고 있다. 음악을 공유하고 있다고 주장함으로써 이들 남아공 국민들은 그 음악을 만들어낸 땅에 소속감을 느끼게 된다. 여기서 이 느낌은 음악을 땅과 연결시키는 지시적인 의미부여 과정을 통해 실현된다. 음악은 땅과 연결된다. 이 둘의 연결은 단순하고, 직접적이며 자연적인 것처럼 보인다.

토마스는 다음으로 기억과 개인의 역사를 통해 국가 정체성과의 연관을 확보하는 쪽으로 계속 나아간다. 역사와 마찬가지로 기억은 개인에게 연속성에 대한 감각을 제공한다. 보통 이러한 연속성은 개인을 자신의 과거와 통합한다. 그러나 여기서 새로이 형성된 통합은 더 큰 사회적 질서를 포함한다. 이런 통합이 일어나는 과정은 내가 앞으로 설명하였듯이 본질적으로 상징적인 것이다. 의미심장하게도, 기억과 역사를 통한 결합은 오래된 토속 흑인 전통과 직접적으로 연결되는 《그레이트랜드》그룹인 레이디스미스 블랙 맘바조에 대한 반응에서 가장 명시적으로 드러난다. 토마스는 백인 중산층이 후원하는 반인종차별주의 대학에서 열린 레이디스미스의 《그레이트랜드》 후속 공연에 대한 평론에서 이렇게 서술했다.

가장 인상적인 대목은 백인들이 흑인 음악의 가치를 새롭게 평가했다는 점이 아니라 맘바조의 공연에 깊이 감명 받은 청중의 증언이다. 그들은 무대에서 공연하는 사람들이 상징하는 것, 즉 남아공(의 땅)과 확고하게 뿌리가 닿아 있다는 것을 깨달았다. 저 많은 노래들은 유모가 낮은 소리로 웅얼거리던 어린 시절 기억의 소리

였으며, 남아공 국민 됨이 무엇을 의미하는지를 확인해주었다. (같은 글)

마지막 인용에서, 레이디스미스 블랙 맘바조의 노래는 어린 시절 유모의 노래와 아이콘적으로 연결된다. 이 맥락에서 레이디스미스 블랙 맘바조의 음악은 (위에서 설명하였듯이) 국가의 역사와 연결되는 반면 유모는 백인 청중의 개인적 역사를 나타낸다. 한 단계 더 나아가 이 두 영역의 구분을 무너뜨림으로써, 즉 두 단계의 추론을 통해 국가와 개인의 역사는 서로의 아이콘이 된다. 백인 청중의 개인적 과거는 레이디스미스 블랙 맘바조에 의해 국가 역사의 부분으로 이해된다. 즉 레이디스미스 블랙 맘바조의 역사와 백인 청중의 개인적 역사는 하나이며 동일한 역사가 된다. 이렇게 구성된 유산을 통하여, 토마스의 평론에서 언급된 백인 남아공 국민들은 그들의 남아공 국민으로서의 정체성을 입증할 수 있다. 그들이 어떻게 이런 결과를 정서를 통해, 즉 사회적 영역과 표현적 영역 사이의 직관적 연결—둘 사이의 유사성이 원래 자연적이며 전혀 구성된 것이 아니라는 듯이—을 통해 이끌어내는지를 주목해보라. 음악은 청자가 다른 경험과의 의미 있는 연결을 느끼는 경로를 따라, 그것을 느끼는 정도만큼의 힘을 갖게 된다.

토마스가 제기했던, 인지된 자연스러움과 문화적 표현의 힘 사이의 상관 관계는 주디스 베커(Judith Becker)와 알톤 베커(Alton Becker)에 의해 명확해졌다. 그들은 두 영역 사이의 동형성이 커짐에 따라, 즉 두 영역이 상징성이나 “자연스러움”을 획득함에 따라 그 힘도 커진다고 지적하였다. “미적 경험의 본질적 부분인 이러한 자연스러움은, 최소한 부분적으로는, 부분들을 그러한 구조로 결합시키는 정합적인 체계로부터 발생한다”(Becker and Becker, 1982, 212쪽). 카룰리(Kaluli)<sup>37)</sup>에 대한 사례 연구에서 펠드는 음악을 “즉각적이고 원초적으로 느낄 수 있는

---

37) 파푸아 뉴기니 남쪽 지역에 거주하고 있는 부족.

상징적 질서의 은유적 표현”이라고 설명하여 비슷한 견해를 피력하였다(Feld, 1984, 16쪽). 이러한 아이디어는 음악과 사회적 정체성이 인지적으로 또는 정서적으로 “느껴지는 하나의 상징적 전체”로서 통합된다는 점을 드러낸다(Feld, 1988b, 107쪽). 펠드는 서로 동등한 영역을 무너뜨리는 (즉 상징을 만들어 내는) 직관적이고 직접적인 능력을, 감정과 인식이 각각 기능하기 위해 서로를 필요로 하는 방식에 연결시킨다. 이런 방식을 로잘도(Rosaldo)는 “구체화된 생각으로서의 감정”(1981), 윌리엄스(Williams)는 “느껴지는 생각과 생각되는 느낌”이라고 표현하였다(1977).

지역적 백인 정체성의 발생에 대한 세 번째 예시를 들기 전에 두 가지 점을 강조하고 싶다. 첫째, 토착적이고 민속적인 전통을 통해 정체성을 확립하는 과정은 남아공에서만 유일하게 발견되는 것은 아니다. 예를 들면, 동아시아(Anderson, 1983), 나치 독일(Kamenetsky, 1972), 중앙 유럽(Karnouh, 1982), 구소련(Oinas, 1978), 스페인(Manuel, 1989), 동유럽(Silverman, 1983) 등에서도 비슷한 예들이 보고된다. 상기의 저자들은 어떻게 국가적 자의식이 농경의 역사와 민속의 전통을 채용함으로써 강화되었는지를 보여주었다.

둘째, 비록 위에서 예로 든 민족주의자들의 《그레이트랜드》에 대한 논평의 초점이 사이먼을 배제할지라도, 《그레이트랜드》의 콜라주는 사이먼의 참여에 의존한다. 백인인 그는 익숙한 사운드를 통해 익숙하지 않은 것으로 접근하는 것을 가능하게 하였다. 만일 그의 역할이 없었다면, 이 집단에 속하는 남아공의 백인 청자들이 과연 자발적으로 토착 흑인 음악을 들을 기회를 찾아 나섰을지 의심스럽다.

《그레이트랜드》의 음악이 토착 전통에 어떻게 연결되었는지 그리고 이러한 전통을 사회적 정치성에 연결하기 위해 어떤 추론의 길을 밟았는지에 대한 세 번째 예는 남아공의 “이데올로기적 국가 기구”의 반응에 의해 제시된다(Althusser, 1971). 《그레이트랜드》에 대한 국가

적 지원은 그 앨범의 연주 장면을 국영 방송이 자주 방영했다는 사실에서 드러난다. 국가적 지원은 또한 기독교민당 신문에 나온, 레이디스미스 블랙 맘바조의 그래미 수상에 대한 보고에 의해 증명된다.

《그레이트랜드》이후 사이먼이 제작한 레이디스미스 블랙 맘바조의 앨범<sup>38)</sup>은 1988년에 전통 민속 음악 부문으로 그래미상을 수상했다.<sup>39)</sup> 이에 관한 보도는 정보국이 발간하는 잡지인 『사우스 아프리카 다이제스트』(South African Digest)에 다시 실리게 된다.

국가 지지자들은 레이디스미스의 국제적 성공을 남아공을 위한 업적이며 나아가 그들 자신을 위한 업적이라고 자랑스럽게 주장하는 것처럼 보인다. 이런 일이 가능하기 위해서는 국가 지지자들이 국가를 전혀 지지하지 않는 사람들을 지지한다는 사실을 무시할만한 어떤 연결 고리가 만들어 져야 한다. 이것은 세 가지 수사학적 시도에 의해 수행된다. 첫째, 그들은 레이디스미스 블랙 맘바조를 남아공의 문화대사로 인정했다. 세계 순회공연은 매번 미디어를 통해 보도되었으며, 이들이 남아공의 음악을 홍보하고 알리는 데에 큰 역할을 했다는 사실을 부각시켰다. 이 그룹은 정보, 연예 그리고 문화상품을 재정적 원조와 교환하는 친선 대사로 인정되었다. 《그레이트랜드》에 참여했던 다른 사람들 중에도 유사한 대우를 받은 사례가 있다. 스티펠라 밴드의 리더인 레이 피리<sup>40)</sup>가 다음과 같은 근거로 문화 보이콧을 비판한 것은 남아프리카의 주요 방송에서 자주 보도되었다. “문화 봉쇄는 외부 세계로 하여금

---

38) 폴 사이먼의 음반 《그레이트랜드》가 성공을 거둔 뒤, 레이디스미스 블랙 맘바조는 1987년 세계 시장 데뷔 앨범 《샤카 줄루》(Shaka Zulu)를 발표하였다.

39) 전미 레코드 예술과학 아카데미(NARAS: Nation Academy of Recording Arts & Science)에서 주관하는 상으로 음반업계에서는 최고의 권위를 갖는다. 1957년 제정되었으며 1959년 제1회 시상식을 한 이래 매년 봄에 열리며, 팝과 클래식을 아우른다. 앨범 노래 가수 편곡 녹음 재킷 디자인 등 총 43개 부문에 걸쳐 시상한다.

40) Ray Chikapa Phiri: 아프리카 재즈 뮤지션.

우리의 문화를 배울 수 있는 기회를 찾아갔다. 그들이 우리 문화를 모른다면 어떻게 우리를 도울 수 있단 말인가?” 이렇게 피리가 스스로에게 대사의 역할을 부여한 것은 당시 사람들 사이에 널리 받아들여지고 인정되었다.

두 번째 수사학적 전략은 지시되는 사회 집단을 명확하게 규정하지 않는 지시어(소유대명사)를 사용하는 것과 관련된다. 위의 인용문에서 보듯이, 누군가의 말을 부분적으로 인용하면서 그 맥락을 자세히 드러내지 않을 경우 이러한 전략의 수행이 용이해진다. 전후 상황이 분명하지 않다 보니 소유대명사(“우리 문화”)의 범위가 규정되지 않아, 누가 이 집단에 포함되는지의 여부는 독자들의 해석에 맡겨진다. 이 경우에는 이러한 애매성 때문에 문화를 공유하고 있다고 주장하기에 유용한 기제가 만들어진다. 피리를 언급했던 그 언론은 레이디스미스 블랙 맘바조의 리더인 조셉 샤바라라의 말도 인용하면서 이들의 세계 순회공연은 “외부 세계에 우리의 음악을 알릴 수 있는 엄청난 기회였다”라고 보도했다.

세 번째 수사학적 시도는 그 음악 집단이 토착 민속 전통과 연결되어 있음을 지적하는 것이다. 레이디스미스는 이와 관련된 유용한 사례인데, 이들이 앨범에 참여한 다른 지역 그룹들에 비해 농촌 흑인 전통과 더욱 직접적 관련을 맺고 있기 때문이다.<sup>ix</sup>

위의 내용을 정리하면, 국가 지지자와 그 외의 《그레이스랜드》 지지자들은 이러한 해석적 활동을 결합함으로써 그들 스스로 민족의 전통을 구성했다. 즉 그들은 뮤지션들과의 아이콘적 관계를 인위적으로 만들었으며, 나아가 뮤지션들의 전통과 역사를 통해 그들 자신이 줄곧 그 땅과 연관을 맺고 있었다고 주장한다. 이런 방식으로 국가에 맞서는 뮤지션들의 정치적 지향에도 불구하고 그 앨범에 대한 긍정적인 평가를 정당화할 수 있게 된다. 그들의 평가는 다시 그들의 정체성을 정당화하고, 그들의 관점에서 자분에 독점적으로 접근할 수 있는 자신들의 위

치나 자신들이 가진 사회정치적 지배권에 대해 의문을 제기하지 않은 채 사회적 협동에 대한 자신들의 시각을 승인한다. 문화도 역사도 땅도 권리도 모두 공유된 것이다.

어떤 백인들은, 자신들도 그 집단의 문화 자원을 공유하고 있기 때문에 스스로를 그 집단에 편입되어 있는 것으로 이해한다. 그러나 이것이 위의 인용에서 등장한 화자들이 이런 의도를 갖는다는 뜻은 아니며, 그들이 지배 집단을 대표하게 하려는 지배적인 백인의 전략을 반드시 받아들이는 것도 아니다. 사바라라와 피리는 흑인 문화나 줄루 문화(사바라라의 사례) 혹은 어떤 다른 사회 집단의 문화에 속하는 것으로 언급될 수도 있다. 분명히 전통과 문화에 기초한 공유된 정체성, 즉 본질적으로 민족 정체성이라는 개념은 서로 다른 남아공의 사회 집단들에 의해 다양하게 이해되고 있다.

물론 민족 정체성에 대한 주장들이 대립하는 것이 남아공에서만 드러나는 독특한 현상은 아니다. (Anderson[1983], Kamenetsky[1972], Karnoouh[1982], Oinas[1978], Manuel[1989], Silverman[1983] 등을 참고하시오.) 국가 체제에 대한 문제 제기와 재구성은 전 세계적으로, 특히 사회정치적 격변과 재건이 일어나는 시대와 장소에서 발생하고 있다. 민족을 재구성하는 이러한 과정은 사회 정체성의 재구성을 포함한다. 정치적 동맹은 문화, 역사, 언어, 민족성 혹은 지리에 기초한 정체성이 공유되었음을 주장함으로써 구축된다. 실제로 남아공 내에서 이루어지는 전통에 대한 주장은 공동의 이익을 지닌 사회 집단의 경계를 나누고, 서로 다른 정치적 목적을 지지하도록 결집시키기 위해 사용되는 경우가 빈번하다(Spiegel and Boonzaaier, 1988을 참고하시오).

#### 정제(Refinement)

정치적 설득이 《그레이스랜드》에서 드러나는 토착 흑인 전통 소리

를 들은 남아공 백인들의 태도엔 크게 영향을 주지 못했지만, 남아공 전통 음악에 사이먼이 행한 변화를 들었던 남아공 백인들은 그들의 정치적 지향에 따라 각기 다른 반응을 보였다.

정치적 스펙트럼에서 볼 때 극우에 위치한 남아공 백인일수록 《그레이트 이스랜드》를 더 잘 받아들였다. 이는 사이먼이 남아공 전통음악에 도입한 변화(남아공 백인 입장에서의 ‘개선’) 들 때문인데, 예를 들어 여기에는 페니휘슬의 ‘깔끔한’ 소리, 스튜디오에서 녹음된 분명하고 명확한 사운드, 시적인 영문 가사들이 포함된다. 사이먼은 “자신의 스타일과 가사 그리고 서구의 영향력으로 정제된 남아프리카적인 소리를 가지고 하나의 다채로운 콜라주를 만들어 내었는데, 이것은 아프리카적 요소를 보존하면서도 덜 거칠고, 보다 유연하며, 부드러운 유쾌한 소리이다”(Week-end Mercury 중에서 BS, Oct 18, 1986, 10쪽). 하지만 이러한 반응에는 흑인에 대한 인종차별적 발언이 함축되어 있다. 서구의 “문명화 과정”에서 남아공 백인들은 남아공 흑인에 비해 우월한 특권을 스스로에게 부여하였다(Elias, 1978, 50쪽). 그 결과 남아공 백인들이 물려받은 유산 속에는 흑인적 표현도 함께 포함되어 있었음에도 불구하고 그들은 흑인의 전통적 형식과 맥락 속에서 이루어진 흑인적 표현에 대해 다소 편견을 갖게 되었다. 남아공 백인들은 남아공 흑인들의 전통음악과 이 음악을 연주하는 사람들이 열등하기 때문에 재생과 보완이 필요한 존재라고 낙인찍음으로써, 그들이 흑인에 비해 사회정치적으로 더 높은 위치에 있다는 것과 자신들이 이들을 지배해야 한다는 점을 정당화하였다.

극도로 인종주의적인 극우파 아프리카너 민족주의자들은 아예 흑인적 표현인지 혹은 국제적 표현인지를 묻는 것이 토론할 가치가 있는 쟁점이라고도 여기지 않았다. 그러나 덜 극단적인 보수주의자들의 경우 인종차별적 생각, 즉 흑인 문화는 ‘낯’ 것이며 서구의 ‘문명화’가 제공하는 정제의 과정이 필요하다는 주장을 《그레이트 이스랜드》가 강화시

키거나 입증할 수 있다고 보았다. 소위 정제라는 과정이 그 작업을 통해 열리게 될 잠재 시장 때문에 가치 있게 평가되거나 혹은 단지 이를 통해 아프리카 음악이 청자들의 개인적 미의식에 더 가까워져서 가치 있게 평가되든 간에 《그레이트랜드》가 남아공의 보수적 백인들에게 유용하다는 사실은 변하지 않는다.<sup>x</sup>

위에서 언급한 보수주의자들이 흑인 고유의 음악을 평가하면서 투박한 성격을 가진다고 비판하는 것은, 보다 좌파적인 정치적 지향을 가진 사람들이 흑인 음악을 평가하면서 그 고결함과 예술성에 대해 높은 가치를 부여하는 것과는 대조된다, 《그레이트랜드》에서 사이먼이 “혼합”을 이룬 것에 대한 조니 크렉(Johny Clegg)<sup>xi</sup>의 찬사를 위의 예로 들 수 있겠는데 이는 다음과 같다: 사이먼 “특유의 혼합은 독특하다. 왜냐하면 그가 아프리카 전통 반주에 매우 현대적인 팝 가사를 붙여 놓았기 때문이다”(Thomas, 1987, 72쪽에서 인용). 크렉은 《그레이트랜드》의 성공이 부분적으로는 흑인 전통의 고유한 측면들을 원형 그대로 이 앨범에 보존하고 있기 때문이라고 보았다. 이 앨범에 대한 크렉의 평가에서는 분명 이 앨범을 제작한 사람들에 대한 존경이 묻어난다.

#### 개혁

사이먼이 토착 전통에 가져온 변화에 대한 백인 남아공 국민들의 다양한 반응이 그들의 정치적 지향에 근거하듯이, 이러한 변화의 사회적 의미를 파악하는 시각도 정치적 성향에 따라 달라진다. 예를 들어 보수적인 청자들이 협력을 현재의 정당화로 접근하는 반면, 정치적인 스펙트럼이 보다 진보 쪽에 치우친 백인 남아공 국민들은 《그레이트랜드》의 협력을 미래를 위한 통로로 간주한다. 두 경우 모두, 《그레이트랜드》에 대한 평가는 사회 개혁에 관련된 다양한 비전과 연결된다.

개혁의 의미와 가치는 남아공에서 벌어지고 있는 논쟁에서 중요한

화두인데, 정치적 노선에 따라 개혁에 대한 다양한 해석들이 전개된다. 지배당인 국민당의 ‘개혁’ 전략은 일부 남아공 국민들의 지지를 받지만, 다른 편에서는 거부된다. 국민당의 우파를 반대하는 집단은 이러한 전략을 일반적으로는 백인들의 자기 결정을 알리는 종말의 전조로 간주하며, 구체적으로는 아프리카너식 민족주의를 위한 관측 활동으로 낙인찍는다. 반면에 국민당의 좌파에 속하는 많은 이들은 이 전략을 해계 모니적 통제 기제 즉 다수에 동의하는 비열한 아파르트헤이트라고 혹평한다.

국민당의 ‘개혁’에 대한 좌파의 반응은 어떻게 이러한 정책이 작용하는가를 분석함으로써 형성된다. 일부는 국민당의 ‘개혁’이 흑인들을 회유하고 있다고 지적한다. 이런 견해를 지지하는 사람들은, 개혁이 실제로는 현 상황의 유지를 의미하는 것으로 전유되었음을 지적하면서 개혁의 개념을 폐기할 것을 주장하거나 혹은 국민당이 제시하는 것과 구별되는 ‘진정한’ 개혁을 요구한다. 좌파에 속하는 다른 사람들은 국민당의 개혁이, 저항에 의한 자원의 증식적인 (재)전유를 통하여, 체계를 변화시키기 위해 착취될 수 있는 여지가 있다고 주장한다. 이와 같은 개혁에 대한 다양한 비전은 계급과 인종에 의해 결정되는 정치사회적 자리매김과 범주적으로 연결되지는 않는다.

남아공 정부는 《그레이트랜드》가 어떤 식으로 현재를 정당화하기 위해 즉 ‘개혁’에 대한 국민당의 비전을 입증하기 위해 이용될 수 있는가를 보여주는 가장 적절한 사례를 제공한다. 정부는 사이먼이 “문화적 제재가 얼마나 부질없는 것인가”를 보여주었다고 칭송하였다.<sup>xii</sup> 사이먼은 분명히, 남아공이 국제 공동체로부터 고립되어 있지 않다는 정부의 주장을 입증하였다. 또한 그는 인종 간의 공동 작업이 현 상황의 정치 체계 안에서 일어날 수 있음을 그리고 집권당인 국민당의 ‘개혁’이 사회적 통합을 위한 공간을 창조할 수 있음을 증명하였다. 그러므로 정부는 《그레이트랜드》의 성공을, 위에서 기술하듯이, 국가적 성취로

끌어안는다. 정부가 인종적 범주화에 기초하여 사회 체계를 개혁하려고 시도함에도 불구하고, 개혁에 대한 담론을 민족주의적 용어로 풀어감으로써 인종에 대한 공공연한 언급을 회피한다는 점에 주목하라.

두 가지 예를 통해 좀 더 진보적인 노선을 취하는 백인 남아공 국민들이 어떻게 《그레이스랜드》의 협력을 미래를 위한 통로로 바라보는지를 알 수 있다. 첫째, 레이디스미스와 스티멜라가 《그레이스랜드》 이후 내놓은 앨범에 대한 비평은 국제적 기준으로 음반의 완성도를 평가하였으며 더 나은 미래를 위한 변화의 그림을 제시하였다. 리뷰는, 문화 보이콧 같은 이슈를 제기하고 지역적 음악의 로컬 프로모션을 지향하는 진보적 음악 월간지인 『비츠』(*Bits*)에 실렸다.

의심할 나위 없이 이들 두 그룹은 남아공 최고에 속한다. 그리고 국제적 관심의 스포트라이트가 다른 많은 재능 있는 그룹이 아니라 이들에게 비추어졌다는 사실이 이를 명백히 보여준다. 이제 음악을 들은 다음, 전통적인 레이디스미스 영역 안에 안주할 것인지 혹은 (스티멜라와 함께) 이 시대의 요하네스버그의 새로운 사운드로 향하는 느린 기차를 잡아탈 것인지를 결정하자. 그러나 둘 중 어느 것을 택하건 손해 볼 것은 없다. 이렇게 풍부한 선물이 함께 한다면, 남아공 음악의 미래 역시 실패의 여지는 없다(Rathbone, 1987, 5쪽).

두 번째 예는 토마스의 것으로, 나는 이 글을 위에서 이미 다루었다. 『페어 레이디』에 실린 같은 글에서, 그는 백인 팝 음악과 토착적 흑인 팝 음악의 퓨전이 어떻게 사회적 장벽을 무너뜨리는가를 기술하였다. 그리고 어떻게 남아공의 흑인 음악이, 타운이나 흑인 노동자 계급이라는 연주 배경과 백인이 거주하는 변두리의 하층민 지역으로부터 벗어나 (비인종적이며) 진보적인 중산층의 현장과 도심의 레코드 가게로 진출함으로써, 점차 증가하고 있는, 뿌리와 정체성, 아프리카의 미래를 추

구하는 백인 청중과 만나는지를 이야기하였다.

나는 우리가 이 음악-즉 흑인 라디오 방송국에서 들려오는 도시 흑인 음악-이 우리의 것이 아니라고 여기도록 스스로를 조정해왔다고 생각한다. 우리의 부모들은 우리에게 말해줄 필요가 없었다. 대신 우리는 테니스 라켓을 가지고 레드 제플린<sup>41)</sup>의 기타 솔로를 흉내 내었다.

물론 이제 우리는, 레드 제플린의 하울링 주법에 매료되어, 알렉 음 카울리<sup>42)</sup> 같은 뮤지션이 자신의 타운쉽 자이브를 기타와 믹스하는 것을 들을 수 있다. 한편으로는 아프리카인이고 한편으로는 유럽인인 우리의 정체성은 전에 없이 충돌하고 있으며, 음악의 풍부함은 단지 하나의 긍정적인 결과이다(Thomas, 1987, 73쪽).

토마스의 글은 민족 정체성과 짝을 이루는 사회 개혁, 즉 흑인적 표현에 대한 백인들의 평가가 달라짐으로써 시작되는 점진적 변화에 대한 언급으로 가득하다.

음악은 공유된 정서를 불러일으키는데, 토마스는 이러한 정서가 공동체 의식을 구축하는 기초를 제공할 수 있다고 보는 것 같다. 명백히 그는 개혁의 원칙에 대한 진보적 믿음-《그레이스랜드》와 다른 로컬 음악이 보여주는, 그리고 《그레이스랜드》 이후 레이디스미스 블랙 맘바조가 케이프타운에서 보여주는 위상에 대한 아래의 리뷰에 표현된-에 의해 고무되었다.

냉소주의자들은, 남아공 국민 가운데 상대적으로 적은 부분을 차지하는 백인 인구 중 상대적으로 적은 사람들이 갑자기 레이디스

---

41) Led Zeppelin: 1968년에 만들어진 영국 록 그룹으로 지미 페이지(Jimmy Page), 로버트 플란트(Robert Plant), 존 폴 존스(John Paul Jones), 존 본햄(John Bonham)이 멤버이다.

42) Alec Om Khaoli: 남아공 출신 베이스스트로 그룹 하라리(Harari)의 창단 멤버.

미스 블랙 맘바조가 이 나라에서 최고의 인기 그룹이라고 떠들썩한 것을 보고, 비아냥거릴 것이다. 그러나 우리는 어딘가에서 시작해야만 한다. 사람들이 박스터 [극장]에서 위대한 맘바조의 음악에 맞춰 흥겨워하면서 보여준 순수한 공유된 즐거움은 모든 냉소주의를 잠재울 수 있다. 가능한 가장 기본적인 수준에서 이루어지는 소박하고 따뜻한 이해는, 악의에 찬 입방아에도 불구하고, 진정한 ‘옳은 방향으로의 진일보’이다. (위의 글: 73)

#### 미적 거리 두기

《그레이트랜드》에 대한 반응의 세 번째 유형—사회적 협력의 의미를 무시하고 《그레이트랜드》의 음악적 협력을 자율적인 예술적 가치에 의거해 평가하는—은 전적으로 백인 남아공 국민 사이에서만 발견된다. 나는 이런 식의 반응을 하나의 유형으로 제시하는데, 이것이 실제 상황에서 순수한 형태로 발견되지 않고 청자의 사회적 자리매김과 관련된 다른 현상들에 의해 윤색되기 때문이다. 청자들은 《그레이트랜드》를 ‘좋은 예술’이라는 가치만으로 평가하지 않는다. 오히려 이는 다른 가치들 예를 들어 민족주의적 정서와 얽혀 있다.

음악적 표현을 그것이 만들어진 맥락으로부터 떼어내어 추상화하는 과정은, 본질적으로 초월적이며 자율적인 예술에 가치를 부여하는 부르주아 미학 원리의 근본 요소이다. 부르디외<sup>43)</sup>의 “미적 거리 두기”의 개념에 의하면 ‘좋은 예술’은, 감상자나 청자의 입장에서, 재현의 방식을 재현된 대상으로부터 그리고 형식을 기능으로부터 분리할 것을 요구한다(Bourdieu, 1984, 34쪽). 더 나아가 부르주아 가치 체계/세계관 하

---

43) Pierre Bourdieu(1930~2002): 프랑스의 사회학자이자 참여 지식인으로 ‘부르디외 학파’를 형성하고, 사회학을 ‘구조와 기능의 차원에서 기술하는 학문’으로 파악하였다. 신자유주의자들을 비판하면서 범세계적인 지식인 연대의 필요성을 주장했다. 대표적인 저서에는 『구별 짓기』, 『호모 아카데미쿠스』 등이 있다.

에서 일상적-즉 (고급) 예술이 아닌 무엇-이라고 이해되는 대상에 조차도, 관념적으로 미적인 관점을 취하는 것이 이들 계급의 성향이다(같은 책, 40쪽). 《그레이트랜드》와 관련하여 이러한 “해석적 활동”에 참여하는 남아공 사람들은 주로 경제·문화 자본을 소유한 백인들이다.

일단 그것의 정치적 함의가 대수롭지 않은 것으로 약화되면, 《그레이트랜드》는 자율적 예술작품으로 유통될 수 있으며 원칙적으로 형식적 요소에 의해 평가될 수 있다. 보수적인 아프리카너 저널리스트이자 정부의 노선을 지지하는 케르넬스 브라이텐바흐(Kerneels Breytenbach)는 이런 입장을 대변하고 있다. 그는 사이먼과 《그레이트랜드》를 그들이 비정치적이라는 점 때문에 포용하였다. 그는 “만일 외국의 뮤지션들이 폴 사이먼에게 가서 배우기만 한다면!” 이라고 말하면서, 아파르트헤이트에 반대하는 국제적 저항 음악을 “쓰레기”로 취급해버린다<sup>xiii</sup> (Breytenbach, 1986, 9쪽). 부르디외에 따르면, 그것은 저항 음악으로서의 기능을 갖기 때문에 “쓰레기”이다<sup>xiv</sup>.

브라이텐바흐의 미학은 강렬한 민족주의적 정서에 기초한다. 그는 흑인과 아프리카너의 대중음악이 저항 음악이 결합하고 있는 ‘좋은 음악’의 특징을 보여준다고 칭송한다. 양식적으로 남아공에 뿌리를 두지 않은, 지역적 영국식 표현은 논의에서 배제된다. 브라이텐바흐는, 남아공의 영어 사용 인구는 아프리카너나 흑인과는 달리 강렬한 민족주의적 역사를 갖고 있지 않다는 사실에 근거하여, 영어를 말하는 뮤지션들을 외국인 또는 타자로 범주화한다. 이러한 역사적 배경이 그가 “좋은 음악”을 선정하는 근거이다.

브라이텐바흐는 세 가지 지역적 활동(이중에서 둘은 흑인, 하나는 아프리카너에 의한)을 “좋은 음악”의 예로 선정한다. 그는 스티멜라를 세련됨과 “정치적 참견”<sup>xv</sup>에서 자유롭다는 점에서, 흑인 음악가인 마부즈44)를 “의심의 여지없이, 서양의 팝을 포함하는 로컬 음악들의 완벽한 통합에 가장 근접하였다”는 점에서<sup>xvi</sup>, 끝으로 아프리카너 가수인 구첸

(Goosen)–“영국인들은 그의 음반을 도저히 이해할 수 없는데, 그것은 오로지 그들의 손해일 뿐이다”<sup>xvii</sup>라고 말하면서–을 선정하였다. 첫 번째 것의 미적인 가치, 두 번째 것에서 발견되는 사회적 통합의 아이콘으로서의 음악적 통합(서양의 요소를 포함하는)의 제안, 세 번째 것에서 보이는 양식과 언어에 기초한 타자(즉, 영어를 사용하는 남아공 국민들)의 배제에 주목하라.

## 남아공의 흑인

남아공 흑인에게는 협력의 개념이 사뭇 다르게 다루어진다. 남아공의 백인들이 《그레이스랜드》를 국내적이고 비인종적인 (혹은 보다 구체적으로는 인종 간의) 협력을 재현 내지 표현하는 것으로 받아들인다면, 남아공의 흑인들은 협력의 국제적 면모를 강조한다. 많은 백인들은 사이먼을 외부인으로 자리매김하면서도, 《그레이스랜드》가 보여주는 인종 간의 측면–국제적 측면에 반대되는–에 초점을 맞추고, 그것이 국내 정치와 관련해서 무엇을 의미하는가라는 관점에서 이를 바라본다. 이러한 시각에는 백인들이 《그레이스랜드》라는 기호를 사용하여 스스로를 지역적 존재로 자리매김하려는 민족주의적 활동이 포함된다. 반면에 남아공의 흑인들은, 남아공의 흑인들과 폴 사이먼–특권, 부, 전문적인 음악 경험을 갖춘 미국인인–사이의 협력에 초점을 맞추는 경향이 있다. 이처럼 국제적 협력에 초점을 맞추는 것은 《그레이스랜드》의 지지자와 비판자 모두에게 동일하게 발견된다. 지지자들은 사회적 협력과 음악적 통합뿐 아니라 자원과 청중으로의 접근을 가능하게 한다는 점에서 《그레이스랜드》의 가치를 인정한다. 뿐만 아니라, 일부 지지자들은 《그레이스랜드》에 재현된 토착적 흑인 표현의 대항적 가

---

44) Sipho “Hotstix” Mabuse(1951~): 요하네스버그 출신으로 1970년대에 아프리카 소울 그룹 비터즈(Beaters)에서 활동했다.

치를 강조함으로써 백인의 민족주의 활동에 반하는 태도를 보인다. 반면에 비판자들은 이 프로젝트를 두 가지 점에서 비난하는데, 남아공의 흑인과 그들의 문화적 표현을 부당하게 이용하였을 뿐 아니라 문화적 보이콧에 위배된다는 점이 문제로 지적된다.

지지

#### 국제적 노출

프로젝트를 지지하는 남아공 흑인의 비평은, 보통 《그레이스랜드》가 국제적 노출의 기회를 제공한다는 점을 부각시킨다. 남아공의 흑인 뮤지션들에게 세계무대에 진출하는 것은 정치적으로 그리고 직업적으로 지향하는 목표이다. 정치적으로, 《그레이스랜드》와 같은 프로젝트가 노래, 대담, 인터뷰나 기타 홍보 활동을 통해 남아공의 아파트헤이트를 노출시킬 기회를 제공한다는 것은 분명한 사실이다. 직업적 추구에서 볼 때 《그레이스랜드》는 뮤지션들이 스스로를 위해 그리고 고국의 동료 뮤지션들을 위해 미래에 음악산업에 접촉할 수 있는 여지를 마련해준다. 이러한 의미는 흑인을 독자로 하는 남아공의 월간지 『파체』(*Pace*)에 실린 레이 피리의 기사에 다음과 같이 표현되었다.

우리는 우리의 음악을 세계에 알리기 위해 무엇을 해야 하는가를 알고 있다. 사이먼이 우리에게 중요한 플랫폼을 만들어 준 이 시점에, 우리는 아프리카의 음악을 영광스럽게 하고 미국인들이 이 지역에 훌륭한 음악가가 많다는 것을 느낄 수 있도록 그것을 적절히 활용해야 한다. (남아공 백 밴드의 리더로 《그레이스랜드》에 참여한 레이 피리의 말, “PS teams up with Stimela”에서 인용, *Pace*, June 1985, 87쪽)

다른 관점에서 보면, 정치적 염원과 직업적 포부는 본질적으로 연결되어 있다. 사이먼을 통해 남아공 뮤지션들은 억압적 검열이나 자본과 미디어 채널에 대한 제한적 접근, 흑인 비즈니스에 대한 규제 등을 행사하는 남아공 정부를 우회하여 국제 시장에 도달할 수 있었다. 그들은 자신들의 목소리가 들리게 만들 수 있다는 것을 증명하였다. 정부의 도움 없이 혹은 정부가 행사하는 여러 가지 제한에도 불구하고, 그들은 예술적으로나 금전적으로 성공할 수 있었다. 이런 프로젝트를 통해 흑인 뮤지션들은 특정 영역에서 정부로부터 어느 정도의 독립을 쟁취하게 된다.

런던 『타임즈』 사설에 실린, 《그레이스랜드》 런던 콘서트에 반대하는 시위자에 대한 비난은 이러한 이슈들과 관련이 있다. 비록 어조는 우호적이었으나, 아래의 발췌문은 남아공 뮤지션들이 보여주는 정치적 활동과 직업적 활동 사이의 상호관련에 대한 인식을 드러낸다. 이러한 맥락에서 정치적 활동을 구성하는 것은 남아공을 향한 『타임즈』의 건설적 연대'라는 입장에 기초한다.

예술은 고립되어서는 변성할 수 없다. 남아공에는 소통과 확장을 위한 공간을 필요로 하는 재능 있는 젊은 흑인 뮤지션들이 많다. 그들이 가진 기술에 대한 수요-《그레이스랜드》가 그것이 형성되는데 일조하였다-는 그들과 다른 나라 젊은이들 사이의 다리를, 어떤 정치가가 만들 수 있는 것 보다 더 강한 다리를 만들 것이다. 남아공의 흑인들은 긍정적이고 실제적인 도움을 필요로 하는데, 《그레이스랜드》가 그것이 가져올 수 있는 희망의 상징이 될 여지가 충분하다(사설, 『타임즈』 [런던], 7 April 1987, 15쪽).

남아공 흑인 뮤지션들에게 있어 《그레이스랜드》 프로젝트의 국제적 성공은, 그것이 고국에서의 특권과 인기를 가져왔다는 점에서도 의의가 있다. 국제적 성공이 국내적으로 성공의 척도로 받아들여진다는

사실은, 윌리스와 맘이 지적하였듯이, 부분적으로는 글로벌화된 음악시장 구조의 산물이다(Wallis and Malm, 1984). 미국이 다른 나라에 비해 제작과 소비에 필요한 자원을 많이 제공하기 때문에, 초국가적 음반 산업은 일차적으로 미국의 이익에 의해 굴러간다. 그렇기에 미국의 이익은, 야심만만한 뮤지션들과 음반회사가 국제적 성공이 약속하는 금전적 이익에 필사적으로 매달리는 남아공 같은 국가의 국내 음악 제작을 지배하고 통제한다.

국제적 척도를 받아들이는 남아공 국민들의 행태는 카일의 가설-양식의 정당화는 필연적으로 지배 지역의 미디어를 통해 발생한다-을 입증한다(Keil, 1985, 124쪽). 실제로 《그레이스랜드》의 국제적 성공은 국내적으로나 국제적으로 남아공 음악에 대한 관심과 그 가치에 대한 인식을 이끌어내었다. 《그레이스랜드》의 뒤를 이어 사이먼이나 다른 서양 아티스트들이 참여하지 않은 남아공 음악의 앨범이 국제적으로 많이 발표되었다.<sup>xviii</sup> 이는 《그레이스랜드》가 실제로 남아공 음악이 세계 시장으로 나아가는 결정적인 계기로 작용하였음을 보여준다.

#### 국내에서의 활성화

《그레이스랜드》 이후 남아공 음악산업 내부에서 발견되는 토착적 소리의 부활과 프로모션은 흑인 음악에 새로운 가치가 부여되었음을 입증한다. 최근 남아공에서 발견되는 토착적 소리(예를 들어 줄루의 마사칸다<sup>45</sup>)와 음부베)에 대한 지지는, ‘에스닉한’ (다른 또는 타자의) 대중음악과 서양 팝 음악의 모방이 아닌 무엇에 대한 국제 시장의 요구와 직접적으로 연결된다. 이것이 흑인 음악 전통의 의미 및 가치와 관련해

---

45) Masakanda: 남아프리카 공화국 줄루 족의 민속 음악의 한 종류.

서 작용하는 긴장의 근원이다.

중속 집단의 구성원들(남아공 흑인 뮤지션들)은 국제적으로 소비되기에 적합한 “에스닉한” 문화 재료를 제공함으로써 현 상황의 유지를 돕기도 하지만, 다른 한편으로는 자신들의 표현 가치를 기꺼이 받아들임으로써 현 상황에 도전한다. 고유의 가치를 우선시하고 증진시키면서 지배 집단의 가치의 내재화를 거부하는 것은, 헤게모니를 잡은 세력에 대한 대항으로의 의미 있는 진전이다(Keil, 1985, 125-26쪽). 다시 말해 토착 음악의 가치를 회복함으로써 남아공의 지배 세력에 대한 저항을 강화하는 방향으로 한걸음 더 나아갈 수 있다. 실제로 이는 남아공의 백인들이 보여주는 민족주의적 활동—백인들을 흑인의 역사와 공동체 안으로 통합하려는—에 맞서는 움직임이다. 다시 말해 일부 백인들이 《그레이트랜드》가 지니는 의미와 감정에 대한 민족적 동의를 구축하려고 시도하는 반면, 일부 흑인들은 그것을 지배적 백인 세력으로부터 분리된 자신들의 정체성을 표시하는 수단으로 활용한다.

이런 관점에서 볼 때 남아공 뮤지션들은 멀리 내다보고 ‘사이먼을 일하게 만드는데’ 성공한 셈이다. 분명히 그들은 장기간에 걸친 이익을 마음에 두고 그 프로젝트에 참여하였다. 이에 대해 레이 피리는, “우리 민족은 우리를 사자 굴로 보냈다. 그들은 우리가 사자의 가죽을 가져오기를 원하였고 우리는 그렇게 할 것이다”라고 말하였다(Lloyd, 1987).

《그레이트랜드》에 참여한 남아공 흑인 뮤지션들과 그들의 공동체가 순수한 동기에 이끌리지 않았다는 점은 명백하다. 국제적으로 노출되고자 하는 동기를 정확히 의식하였을 뿐 아니라 토착적 소리를 국제적 청중에게 먹힐 수 있는 친근한 것으로 만들기 위해 다듬을 필요가 있다는 점을 인식하고 있었다. 휴 마사켈라가 지적하였듯이, “전 세계인들이 페니휘슬과 타운쉽 기타의 소리를 즐길 수 있다. 단지 약간의 번역이 필요할 뿐이다.” (휴 마사켈라, Hyde, 1987, 31쪽에서 인용.) 이러한 날카로운 전략적 감각은 남아공 음악의 가치를 그것을 만든 사람

들의 삶으로부터 분리시키는 것이 아니다. 오히려 국제적 인지를 얻고 남아공 정부로부터 어느 정도의 독립-몇 가지 부분에서의 약간의 자율에 불과할지라도-을 이끌어냄으로써 토착 음악의 가치에 대한 새로운 인식을 가져온 것으로 보인다. 저널리스트인 슈에냐네가 지적하였듯이, 누군가의 음악을 존중하는 것은 “그 자신을 존중하는 방향으로의 고무적인 진전이다”(Shuenyane, 1985, 89쪽).

### 국제화 그리고 토착화

음악적 ‘토착화’(다시 말해 소리와 그것의 의미를 지역화하는 것)와 음악적 ‘국제화’의 가치 사이의 변증법은 《그레이트랜드》와 같은 협력 프로젝트를 정치적-직업적-양식적 측면에서 축의 위치에 놓는다. 양식적 ‘토착화’와 관련해서, 슈에냐네 등은 남아공 흑인 전통이나 과거와의 연결을 요청하는데, 이것은 지역적 집단의식을 형성하고 표현한다. 이러한 각도에서 보면 자기표출적인 문화는 공유된 감정-역사-집단 정체성의 저장소-사회 집단을 강압에 대항하는 공동의 의지로 결합된 별개의 개체로 바라보는-이다. 반면 양식적 ‘국제화’와 관련해서 볼 때, 국내적 및 글로벌한 정치-시장 체계로의 통합은 흑인 뮤지션들과 그들의 공동체를 위해 요청되며 필수적이다. 이러한 각도에서, 자기 표출적 문화는 소리와 기호를 사고파는 거대하고 복잡한 체계의 일부-외부 세계에 한 집단의 정체성을 상품의 형태로 제시하는-가 된다.

‘국제화’를 위한 동인은 남아공 흑인들의 경우, 두 가지 궤도를 보여준다. 하나는 국제적 노출이 제공하는 인지와 보상을, 즉 세계 시장 체계 안에서의 예술적 성공에 대한 경제적 보상과 그에 수반하는 아티스트로서의 특권을 가리킨다. 사이먼과 함께 작업함으로써 이러한 목표를 달성할 수 있다. 이런 이유에서 일부 흑인 음악 기업가들-예를 들어

흑인 음악가 협회의 대표이자 《그레이스랜드》가 발매될 당시 요하네스버그의 녹음 회사 사장이었던 스탠 응코지(Stan Nkosi) 등-은 사이먼의 활동을 지지한다. 응코지는 그를 지지하는 두 가지 이유를 들었다. 첫째, 《그레이스랜드》 프로젝트는 국내 백인 음악 자본이 흑인 음악을 무시해왔다는 점을 입증하였다. 응코지에 따르면, 흑인 음악이 무시된 이유는 그것이 갖는 예술적 가치와 경제적 잠재력이 인지되지 않았기 때문이다. 둘째, 사이먼의 활동은 남아공의 흑인들이 가질 수 없었던, 스스로를 홍보하는데 필요한 자본을 제공하였다(인터뷰 1987년 6월 30일).

두 번째 궤도는 정치적 및 이념적 기반에 근거하는데, 그것은 음악을 통해 표현되고, 구현되고, 강화되고, 재창조될 수 있는 범아프리카적 연대를 위한 동인을 가리킨다. 이러한 역동성의 가장 적절한 예로, 제임스 브라운<sup>46)</sup>와 펠라 쿠티<sup>47)</sup>가 보여준 장기간에 걸친 고유한 양식과 정치적 이념의 복잡한 뒤얽힘을 들 수 있다. 그들의 음악적 관계는 서로가 빚어내는 독특한 소리와 그것의 조합 둘 다로부터 영감을 받았다.(Feld, 1988a, 37쪽을 보라).

남아공의 음악 비평가인 마카야는 1986년 남아공 흑인 음악가 협회(곧 해산됨)의 창립을 보고하면서, “흑인 음악과 뮤지션들을 통해 흑인의 가치와 생각, 믿음, 기준, 태도, 관습, 열망은 흑인 개인과 흑인 국가 안에 계속하여 내면화되고 국제화될 것이다”라고 지적하였다(Makhaya, 1986, 10쪽). 남아공의 경우 사이먼과 함께 작업하는 것만으로는, 그것이 미래의 협력을 위한 문을 열 수 있을지는 몰라도, 이러한 목표를 직

46) James Joseph Brown(1933-2006): 미국 가수로 soul(소울)음악의 대부로 불린다. 20세기 대중음악에 가장 영향력 있는 인물로 평가되며 춤과 노래로 유명세를 탔다. 많은 곡을 남긴 가수 겸 작곡가, 댄서였으며 음악산업에도 중추적인 역할을 했고 많은 사람들이 그의 영향을 받았다. 아프로비트(afrobeat), 주주(jùjú), 므발락스(mbalax)와 같은 아프리카 대중음악 발전에도 큰 공헌을 했다.

47) Fela Kuti(1938-1997): 나이지리아 출신의 가수.

접적으로 완수할 수는 없다. 예를 들어 응코지는 사이먼의 도움 보다는 아프리카계 미국인들(특히 스티비 원더<sup>48</sup>)나 퀸시 존스<sup>49</sup>)로부터의 손길을 기대한다고 말하였다.

## 반대

소리를 통한 정체성의 제시가 상품화의 대상이 될 수 있기 때문에, 그것은 하나의 공동체를 대표하는 소리와 연관된 의미들을 잃게 되거나 희석시킬 위험이 있다. 남아공의 흑인 비평가인 화이트부이(Whitebooi)가 이러한 딜레마를 지적한다. 1986년에 쓴 음악 이벤트에 대한 보고서—여기에서 사이먼으로 인해 남아공 음악이 국제적 관심을 받게 되었다는 지적이 눈에 띈다—에서 흑인 음악가인 시포 호트스틱스 마부즈는 그가 미국 청자들을 위해 음악을 만들면서 우리 자신을 거의 잊었다는 비난을 받고 있다(Whitebooi, 1986)<sup>xix</sup>. 당시 수감 중이던 ANC 리더인 월터 시슬루(Walter Sisulu)는 국제적 청자들에게 음악을 팔면서(즉 자신을 지배 계급에 통합시키면서), 예술적 및 경제적 성공을 가능하게 한 지원 시스템과 공동체를 저버리는 것에 대한 위험을 정치적 용어로 표현하였다. 작가 포럼에 기고한 글을 통해 그는 다음과 같이 경고한다.

당신은 공동체의 정치적 투쟁으로부터 동떨어질 수 없다. 당신이 국제적으로 유명해질지는 모르지만, 당신의 소리는 국민에 뿌리를

---

48) Stevie Wonder(1950~): 미국의 싱어송 라이터, 악기 연주자 겸 프로듀서. 선천적인 시각장애를 딛고 11살에 모타운(Motown) 레코드사와 계약. 그래미 상을 22번 수상한 역대 최다 수상자.

49) Quincy Jones(1933~): 미국 출신의 음악감독, 프로듀서, 영화음악가 겸 트럼펫 주자. 그래미에 79번 노미네이트되었다. 마이클 잭슨의 ‘스릴러(Thriller)’ 앨범과 그 밖의 많은 곡들을 프로듀싱한 것으로도 유명하다.

두고 있지 않기 때문에 사라질 것이다 (...) 우리는 정치적 발전이 문화적 발전을 앞지르도록 하고 있는데, 이는 바로 우리가 하지 말아야 할 실수이다. 다른 제3세계 국가들에서 그 결과를 볼 수 있다. 유니타, 콘트라, MNR이 발붙일 근거를 만들지 말아야 할 것이다(Badela, 1987, 3쪽).

몇몇 흑인 좌파들은 성공을 위해 자신의 공동체를 버리는 예술가들에 대해 우려한 나머지, 예술적 생산에 백인이나 제국주의자들이 간섭하는 것을 반대하였다. 그들은 남아공 정부 기관의 어떤 승인이나 협력을 요구하는 모든 프로젝트를 비난하였다. 물론 《그레이트랜드》는 얼마간 백인과 국가의 승인에 의존한다. 그것은 백인 소유의 레코드 상점에서 판매되었으며, 국영 라디오 방송국과 국영 TV 방송의 전파를 탔다. 1987년 짐바브웨에서 열린 《그레이트랜드》 콘서트를 위해 음향 장비와 기술자들이 남아공에서 이동하였고, 티켓 판매소가 주요 도시에 세워졌다. 이런 이유에서 미국의 반아파트헤이트 급진파들뿐만 아니라 남아공의 일부 흑인들도 이 프로젝트를 반대하였다.

#### 해방 운동

역설적이게도, 아프리카 민족 의회(ANC)와 해방운동 전반은 앨범의 발매 시점과 홍보 투어 기간 동안 전혀 이익을 얻지 못하였다. 미디어 논평을 보면, ANC와 이를 지지하는 조직들은 《그레이트랜드》가 갖는 저항의 가치라는 이슈에 대해 혼선을 빚는 것으로 보인다. ANC 지지자들은 《그레이트랜드》에 대한 대립되는 의견들을 내놓으면서, 모두 ANC의 의견임을 내세운다. 범 아프리카니스트 의회(PAC)의 입장 또한 도마 위에 올랐다. PAC는 “억압 받는 사람들의 문화를 드러냄으로써 그들”에게 도움을 준다는 이유로 사이먼을 지지하였지만

(Tannenbaum, 1987), 아파르트헤이트에 반대하는 유엔 특별위원회는 이 앨범을 구입하는 사람들은 남아공에 내려진 무역금지령을 위반하는 것이라고 발표했다. 미국의 흑인 양심 운동이 “우리에게 고통 받는 모습 이상의 무언가”가 있음을 보여주기 때문에 《그레이스랜드》를 지지했던 것에 반해서(위의 책), 당시 수감 중이던 ANC 지도자인 월터 시슬루는 남아공 예술가들에게 “사이먼의 입 안의 오래된 침, 즉 그가 삼켜서 그의 취향에 따라 새로이 재생산하는 어떤 것”이 되지 말 것을 요구했다(Badela, 1987). 이러한 논쟁이, 위에서 언급했던 두 가지 지배적 문화 개념—규범적이며 집단적인 정서와 이데올로기를 모으는 저장소로서의 문화와 글로벌 시장 체계 안에서 유통되는 상품으로서의 문화—과 힘겨루기를 하는 모습에 주목하라.

이 논쟁은 모두 정치 전략으로서의 문화적 보이콧과 그것을 어떻게 그리고 언제 이행할 것인가에 대한 혼선과 직접적으로 관련이 있다. 스타일의 활성화와 혁신을 펠드와 카일이 논한 국제적 미디어에 의한 소리와 의미의 흐름과 상호 연결 지어 고찰하는 것은 극도로 복잡한 문제이다(Feld, 1988b, Keil, 1985). 그럼에도 불구하고 문화적 보이콧은 반아파르트헤이트 활동가와 남아공 정부에게 특별한 의미를 지니는 것으로 보이는데, 그 이유는 경제적 제재와 보이콧이 정권을 점차 성공적으로 고립시키는 동안 남아공 내의 억압이 강화되고 있기 때문이다. 전 정보부 장관인 루이스 넬(Louis Nel)은 한 인터뷰에서, 다른 방법들이 잇달아 저지당하고 있기 때문에 정부가 문화적 표현을 통해 국제적 청중에 다가가는 것이 점점 더 중요하다고 지적하였다. 국제적 활동가들 역시 모든 아파르트헤이트의 실제와 표현에 대한 보이콧을 격려함으로써 문화를 투쟁에 편입시켰다. 그들은 전자의 경우처럼 고립에 대한 두려움에서가 아니라, 다른 형태의 저항이 불충분하기 때문에 그런 방식을 택하였다(투쟁을 진행시키기 위해서는 저항이 가능한 모든 영역에서 모든 가능한 전략을 채택해야 한다). 《그레이스랜드》 논쟁 이전에

는 해방운동이 남아공 안팎에서 문화적이고 지적인 제작의 흐름을 감시할 지속적이고 작동 가능한 정책을 펴야 한다는 다급한 요구가 없었다. 논란은 보이콧의 목적이나 범위, 이득보다는 특정한 사건과 보이콧 반대 행위에 집중되었다. 이러한 용어에 대한 정의의 미숙함이 《그레이트이스랜드》에 의해 전반적으로 드러났다. 《그레이트이스랜드》가 이러한 이슈들을 제기하였으며 해방운동의 구조적 취약점을 지적하였다.

이러한 논쟁은 남아공에서 정치적 활동에 관심을 갖는 뮤지션들에게도 문제가 되었다. 《그레이트이스랜드》에 참여한 뮤지션인 레이 피리는 이 논쟁이 어떻게 자신의 개인적·정치적·직업적 참여에 영향을 주었는가를 서술하였다.

나의 음반이 남아공에서 금지되었으며, 갑자기 누군가가 나서서 우리는 그 사람의 음반을 여기에서 [외국에서] 들고 싶지 않다고 말하였다. 그렇다면 나는 어디로 가야 할까? 프레토리아<sup>50)</sup>로? 반아파트헤이트 운동으로? ANC로? (「사이먼은 ANC에 사과하기를 거절한다」, 『더 시티즌』(*The Citizen*), [Pretoria], January 1987, 작가 미상)

논란을 일으킨 후 《그레이트이스랜드》 프로젝트는 문제 해결을 도우려는 노력을 거의 하지 않았다. 그러나 해방운동의 다양한 영역들은 문화적 보이콧과 관련된 원칙들을 재정비하는 과제를 수행하였다. 그들은 또한 그것의 이행을 위한 정책을 구축하기 시작하였다. 이를 위한 기초 작업은 두 번에 걸친 국제 모임으로 시작되었는데, 하나는 암스테르담에서 열린 “또 다른 남아공의 문화”라는 이름의 컨퍼런스와 페스티벌이며, 다른 하나는 아테네에서 열린 유엔 주관의 예술가와 외교관의 심포지엄이다. 남아공의 대중 민주주의 운동 내의 여러 조직들—예를 들어

---

50) Pretoria: 남아공 북동부에 있는 가우텡(Gauteng) 주에 위치한 도시.

남아공 무역 연합회(COSATU)의 문화 지부와 남아공 음악가 연맹 - 이 이러한 논쟁에 계속하여 적극적으로 가담하였다.

백인들이 보여준 많은 담론과 마찬가지로, 이러한 논쟁은 민족주의적 신념을 드러낸다. 그러나 여기서 사회적 개혁에 대한 논의는 민족해방이라는 용어로 서술된다. 즉 민족 정체성이 정부와의 비동맹이라는 용어로 풀이된다. 예를 들어 정부가 《그레이스랜드》를 받아들였던 바로 그 때, ANC 대변인은 “남아프리카적임”을 정부의 아파르트헤이트 정책과 항상 같은 선상에 놓는 것에 대해 경고했다.

《그레이스랜드》의 문제점들에 대한 논쟁과 더불어, 저항은 음악을 반대를 위한 문화적 저장소로 재정비하고 통합시켰다. 1989년 7월에 열린 COSATU의 국가 회의를 예로 들면, COSATU의 문화 분과는 평등권의 내용을 담은 음부베 노래에 맞춰 춤을 추는 것으로 마무리하였는데, 이 때 《그레이스랜드》에 실린 <다이아몬즈 온 더 소울 오브 헬 슈즈>의 끝부분에서 레이디스미스 블랙 맘바조가 부르는 유성음과 선율에 맞추어 춤을 추었다.

## 결론

《그레이스랜드》는 남아공 국민들에게 남아공 흑인의 표현이 갖는 풍부함과 가치에 대해 인식하도록 만들었다. 사이먼이 매개하지 않은 다른 지역적 음악에 대한 관심은 《그레이스랜드》에 대한 관심의 결과인 것으로 보인다. 한편으로 이것은 흑인들을 위한 지역 시장이라는 기회를 열어 주었는데, 그 이유는 대부분의 음반 회사와 주요 레코드 상점, 공연장이 백인들의 소유이기 때문이다. 다른 한편으로 《그레이스랜드》는, 식민주의자라는 정체성에 반대되는 백인 아프리카인의 정체

성을 구축하는 수단으로, 백인 남아공이 흑인 음악을 전유하도록 유도하였다. 카일은 지배적 시장에 의한 흑인 음악의 전유와 관련된 변증법적 관계에 대해 논의하였다. 그는 1950, 60년대 미국에서 벌어진 백인 뮤지션들과 기업가들에 의한 흑인 음악의 전유와 흑인 뮤지션에 대한 착취의 결과 중 하나가 흑인 음악의 활성화를 가능케 하고 그것을 소울 운동의 형태로 발전시켰음을 지적하였다(Keil, 1966, 185-86쪽). 또한 그는 이러한 전유 이면에 존재하는 지배 집단의 동기의 배후에 대해서도 논의하였다. 즉 지배 집단은 지배적 담론으로 받아들여진 그리고 동의와 (상상의) 통합의 담론으로 재생된 종속 집단의 정체성을 정형 안에 담음으로써 종속 집단을 통제하고 조정한다는 주장이다(Keil, 1985, 120-21쪽).

홀(Hall)도 이러한 변증법을 제시하였다. 종속 계급을 조정하고 통합시키기 위해, 지배 계급은 스스로를 끊임없이 재정비하여 그들의 중심적 가치가 위협받지 않도록 한다. 스스로를 재정비하는 과정에서 그들은 필수적으로 종속 집단의 모습을 받아들인다. 지배 계급이 기호(여기서는 《그레이스랜드》)가 갖는 반대의 가능성을 그것의 의미와 정서에 대한 민족적 동의를 구축함으로써 줄여나가는 반면, 종속 집단은 그것을 지배 집단의 정체성과 구분되는 자신들의 정체성을 표현하는 것으로 규정한다. 종속 집단은 기호를 자신들의 것으로 그리고 지배에 대한 저항의 기호로 주장한다. 이러한 변증법은 그 자체를 기호의 의미에 대한 투쟁으로 규정한다(Hall, 1979, 337쪽). 《그레이스랜드》라는 기호를 위해 그리고 그와 관련해서 등장하는 남아공 국민들의 다양한 주장은 위의 논의와 관련된 적절한 예이다.

결론적으로 이해 집단들의 정치사회적 지향과 협력적 프로젝트인 《그레이스랜드》를 평가하는 방식이 어떻게 연결되는가를 살펴보면 몇 가지 패턴을 발견할 수 있다. 첫 번째 의미의 층위는 음악적 의미의 초월성과 관련된다. 그런 관점에서는 음악이 문화적 장벽을 넘나드는 보

편적 언어로 간주된다. 이와 반대되는 관점은 음악이 단지 문화의 맥락 안에서만 이해될 수 있다는 것이다. 각각의 청자는 스스로를 이러한 두 층위 사이의 어딘가에 자리매김한다.

두 번째 층위는 카일, 펠드, 프리스가 지적한 양식적 활성화 대 전유의 논쟁을 가리킨다(Keil, 1985; 1987, 4쪽; Feld, 1988a; Frith, 1987). 여기에서 문제는 (저작권에 의해 제시되는) 저작료와 존중이 음악적 아이디어를 사용한 데 대한 충분한 보상이 될 수 있는가 또는 이것이 문화적 및 경제적 절도 행위는 아닌가라는 점이다.

이러한 두 가지 담론의 만남은 깔끔하게 정리되지 않는다. 하나의 중요한 교차 지점은 계급적 연대에 의해 규정된다. 자본을 차지한 쪽에서는 음악을 보편적 언어로 보는 시각과 저작권이라는 개념의 합법화를 지지한다. 지배 계급은 자신들이 지배하고 있음을 인정하지 않으려 들고, 《그레이스랜드》를 선의의 협력으로 간주한다.

이와 다른 입장은 남아공을 향한 청자의 특정한 정치적 지향과 관련된다. 청자가 남아공에 대한 제재를 지지하는가 혹은 거부하는가? 그 또는 그녀가 남아공 정부를 지지하는가 또는 거부하는가? 여기에서는 계급적 연대보다는 정치적 입장이 문제가 된다. 급진적 좌파 진영에서는 《그레이스랜드》가 예시하는 협력을 매판적 행위로 비판한다. 우리는 우익 인종주의자들이 인종 간의 협력의 산물인 《그레이스랜드》를 지지하지 않을 것이라고 짐작할 수 있다. 그러나 만일 이러한 보수주의자들이 문화 자본을 소유하고 있다면, 즉 보수주의자들의 가치와 사회적 위치가 여가 계급에 해당하고 그들이 음악에 초월적 가치를 부여한다면 그들은 《그레이스랜드》 프로젝트를, 인종의 혼합에도 불구하고, 비정치적이며 순수하게 예술적인 시도라는 견지에서 지지할 수 있다. 급진주의자에서 반동주의자에 이르는 다양한 입장의 청자들이 협력을 선호하는 정도는 좌익에서 우익으로의 연속체를 따라 깔끔하게 정렬되지는 않는다. 이것은 대체로 문화적 보이콧과 관련된 복잡한 이슈에서

그 원인을 찾을 수 있다. 국민당의 좌익에 속하는 모든 사람이 제재와 보이콧—특히 지적 및 문화적 산물에 대한—을 지지하는 것은 아니다.

뿐만 아니라 문화 간의 비인종적인 계급 간의 협력이 청자들에게 돌출되어 보일 경우, 이러한 협력은 친정부 혹은 반정부적 청자에 의해, 상당히 다른 양상으로 그러나 양측 모두 능동적인 방식으로 이해될 수 있다. 즉 한쪽에게는 아파르트헤이트 체제 안에서 가능한 인종적 협력의 기호로, 다른 쪽에게는 체제에 대한 저항의 기호로 이러한 협력을 이해할 것이다.

《그레이스랜드》는 복합적이며 다의적인 기호체이다. 앨범을 둘러싼 그리고 그것에 침투된 정치적 담론은 음악적 구성만큼이나 복잡하다. 청자는 그루브 안에 갇혀 있는 음악적 사회역사적 의미의 층위를 해석한다. 앨범을 둘러싸고 구성된 메타비평은 부가적 기호체를 형성한다. 청자는 이제 청취의 경험을 문화적으로 결정된 사회 개혁과 민족적 정체성에 관한 정치적 담론을 통해 매개함으로써, 《그레이스랜드》와 자신 사이의 의미 있는 관계를 구축한다. 우리는 《그레이스랜드》의 엄청난 성공을, 음악적 기호들의 상이한 집합과 층위를 특정한 시공간적 위치에 존재하는 특정한 청자를 위한 기호들의 집합과 층위와 연결시키는 추론의 통로를 조사함으로써 설명할 수 있다. 정치적 담론은 배타적 의미를 갖는 분리된 영역이 아니다. 음악적 영역 역시 마찬가지다. 정치적 담론은 의미의 초국가적 흐름을 창조하는 국제적 시장에서 음악적 담론과 함께 동시적으로 표출된다.

《그레이스랜드》에서 <거품 속의 소년><sup>51)</sup>은 “이것은 정글 안에서의 레이저의 나날이다/정글 안 어딘가의 레이저/스타카토는 지속적인 정보를 보낸다 ... ”<sup>52)</sup>라고 노래하고, 이에 답하여 레이 피리는 스티멜라

---

51) The Boy in the Bubble: 《그레이스랜드》에 실린 곡의 제목.

52) There are the days of lasers in the jungle / Lasers in the jungle somewhere / Staccato signals of constant information (곡의 가사)

의 앨범 《룩, 리슨, 앤 디사이드》(Look, Listen and Decide)에서 “누가 누구를 놀리나? / 누가 나를 놀리나? / 당신이 나를 놀리는 건가 아니면 내가 당신을 놀리는 건가? / 누가 누구를 이용하나? / 누가 나를 이용하나? / 당신이 나를 이용하는 건가, 베이비, 아니면 내가 당신을 이용하는 건가? ... ”<sup>53)</sup>라고 노래한다.

1980년대의 남아프리카 공화국이라는 시간과 장소 그리고 글로벌 체계 내에서의 남아공이라는 특수한 위치와 그와 관련된 문제들, 이 모든 것이 《그레이스랜드》를 논란거리로 만들었으며, 제작진의 예술적 · 기술적 능력과 더불어 그 음반이 1986년 그래미에서 올해의 녹음상을 수상하는 결과를 낳았다. 《그레이스랜드》는 초문화적 음악 양식의 의미가 다층적 글로벌 경제정치 체계와 특정한 생산자와 해석자의 로컬한 삶의 경험 사이의 결합에 위치한다는 점을 보여준다.

## 감사의 글

저술 과정에서 이 논문을 읽고 코멘트해준 모든 분께 감사의 말을 전한다. 특히 제라르 베하그, 스티븐 펠드, 로리 그래햄, 프랑크 메인, 탐 투리노, 그레그 어번에게 감사한다.

---

53) Who's fooling a who? / who's fooling a me? / are you fooling a me or am I fooling a you? / Who's using a who? / who's using a me? / are you using me, baby, or am I using a you? (곡의 가사)

## 참고 문헌

- Althusser, L., "Ideology and Ideological State Apparatuses," *In Lenin and Philosophy, and other Essays*, London: New Left Books, 1971, 127-86쪽.
- Anderson, Benedict, *Imagined Communities: On the Origins and Spread of Nationalism*, London: Verso, 1983.
- Becker, Judith, and Alton Becker, "A Musical Icon: Power and Meaning in Javanese Gamelan Music." *In The Sign in Music and Literature*, ed. Wendy Steiner, Austin: University of Texas Press, 1981, 203-16쪽.
- Bourdieu, Pierre, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, Cambridge: Harvard University Press, 1984.
- Coplan, David, *In Township Tonight! South Africa's Black City Music and Theatre*, London: Longman Press, 1985.
- Elias, Norbet, *The History of Manners*, Vol 1, London: Blackwell Press, 1978.
- Erlmann, Veit, "'Singing Brings Joys to the Distressed': Race, Class, Social Control and Resistance in Zulu Migrant Workers' Choral Competitions," *Paper Presented to the History Workshop*, University of Witwatersrand, Johannesburg, 1987.
- \_\_\_\_\_, "The Music of Ladysmith Black Mambazo: Working Class, Traditional, or Popular?" *Paper presented at the 33rd Annual Meeting of the Society for Ethnomusicology*, Tempe, Arizona, October 1988, 20-23쪽.
- Feld, Steven, "Communication, Music, and Speech about Music," *Yearbook for Traditional Music* 16, 1-18쪽, 1984.
- \_\_\_\_\_, "Notes on World Beat," *Public Culture Bulletin* 1/1, 1988a, 31-37쪽.

- \_\_\_\_\_, “Aesthetics as Iconicity of Style, or ‘Lift up over Sounding’: Getting into the Kaluli Groove,” *Yearbook for Traditional Music* 20, 1988b, 74-113쪽.
- Frith, Simon, *Sound Effects: Youth, Leisure, and the Politics of Rock’n’ Roll*, New York: Pantheon, 1981.
- \_\_\_\_\_, “Copyright and the Music Business,” *Popular Music* 7/1, 1987, 57-75쪽.
- Giles, Jennifer, and John Shepherd, “Theorizing Music’s Affective Power,” *Arena* 85, 1988, 106-21쪽.
- Hall, Stuart, “Culture, Media and the ‘Ideological Effect,’” *In Mass Communication and Society*, ed. J. Curran, M. Gurevitch, and J. Woolacot, London: Sage Publications, 315-48쪽, 1979.
- Hamm, Charles, *Afro-American Music, South Africa, and Apartheid*, New York: ISAM monographs, no. 28, 1988.
- Kamenetsky, Christa, “Folklore as Political Tool in Nazi Germany,” *Journal of American Folklore* 85/337, 1972, 221-36쪽.
- Karnouh, Claude, “National Unity in Central Europe: The State, Peasant Folklore and Mono-ethnism,” *Telos* 52, 1982, 95-105쪽.
- Keil, Charles, *Urban Blues*, Chicago: University of Chicago Press, 1966.
- \_\_\_\_\_, “People’s Music Comparatively: Style and Stereotype, Class and Hegemony,” *Dialectical Anthropology* 10, 1985, 119-30쪽.
- \_\_\_\_\_, “Participatory Discrepancies and the Power of Music,” *Cultural Anthropology* 2/3, 1987, 275-83쪽.
- Keil, Charles, and S. Papadimitriou, “On Copyright,” *Echology* 1, 1987, 4쪽.
- Lodge, Tom, *Black Politics in South Africa since 1945*. Johannesburg: Raven Press, 1983.
- Manuel, Peter, “Andalusian, Gypsy, and Class Identity in the Contemporary Flamenco Complex,” *Ethnomusicology* 33/1,

- 1989, 31-46쪽.
- Oinas, Felix, "Political Uses and Themes of Folklore in the Soviet Union," *In Folklore, Nationalism, and Politics*, Columbus: Slavica Publishers, 1978, 77-96쪽.
- Rosaldo, Michele, "Towards an Anthropology of Self and Feeling," *In Culture Theory: Essays in Mind, Self and Emotion*, ed. R. A. Schweder and R. A. Levine, Cambridge: Cambridge University Press, 1981, 137-57쪽.
- Sharp, John, "Ethnic Group and Nation: The Apartheid Vision in South Africa," *In South African Keywords: The Uses and Abuses of Political Concepts*, ed. E. Boozaier and J. Sharp, Cape Town: David Philip, 1988, 79-99쪽.
- Silverman, Carol, "The Politics of Folklore in Bulgaria," *Anthropological Quarterly* 56/2, 1983, 55-62쪽.
- Spiegel, Andrew, and Emile Boonzaier, "Promoting Tradition: Images of the South African Past," *In South African Keywords: The Uses and Abuses of Political Concepts*, ed. E. Boonzaier and J. Sharp, Cape Town: David Philip, 1988, 40-57쪽.
- Turino, Thomas, "The Coherence of Social Style and Musical Creation among the Aymara in Southern Peru," *Ethnomusicology* 33/1, 1989, 1-30쪽.
- Urban, Greg, "The Semiotics of Two Speech Styles in Shokleng," *In Semiotic Mediation*, ed. P. Mertz and R. Parmentier, New York: Academic Press, 1985, 311-29쪽.
- Wallis, Roger, and Krister Malm, *Big Sounds from Small Peoples: The Music Industry in Small Countries*. New York: Pendragon Press, 1984.
- Williams, Raymond, *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977.

Popular press articles

- Badela, Mono, "A Pollsmoor Finger-wagging for Paul Simon," *Weekly Mail*(Braamfontein, South Africa) 3-9 July, 1987, 3쪽.
- Breytenbach, Kerneels, "'n Plaaslike Avontuur," *Die Burger*(Cape Town) 3 October, 1986, 9쪽.
- Feldman, Peter, "Simon Can't Play in SA, but ... ," *Citizen*(Pretoria) 16 February. 1987.
- Davis, John, "Los Lobos Go Uncredited for Work on 'Graceland'," *Austin American-Statesman*(Austin) 24 April, 1987.
- Gordon, Steve, "The Hugh and Paul Show Shakes 'Em," *Weekly Mail* (Braamfontein) 6 February, 1987.
- Hlahla, Patrick, "Stimela for Spring Festival," *Pretoria News*(Pretoria) 23 October, 1986.
- \_\_\_\_\_, "Phiri Says Cultural Boycott 'Not Helping'," *Pretoria News* (Pretoria) 18 March, 1987.
- \_\_\_\_\_, "Ladysmith is Autumn Harvest Music Personality," *Pretoria News*, 1988.
- Hyde, Russel, "Steaming Hot: Mbaqanga Mania," *Flying Springbok* August, 1987, 28-34쪽.
- Lloyd, Fiona, "A Day of Miracles and Wonders," *Prize Africa April*, 1987, 18f쪽.
- Makhaya, Eliot, "A Home for Black Talent," *Sowetan*(Johannesburg) 18 June, 1986, 10쪽.
- Ndlovu, Phineas, "There is No Grace in Graceland," *The Herald*(Harare) 16 February, 1987.
- Rathbone, Gary, "Sound Shaper Supreme," *Bits* 3, March, 1987a, 3쪽.
- \_\_\_\_\_, *Review of Stimela-Look, Listen and Decide (G.R.C.) and Ladysmith Black Mambazo-Zibuyinblazane (G.R.C.)*. *Bits* 3,

- March, 1987b, 5쪽.
- Rathbone, Gary, and Charles Talbot, "Gracelands," *Bits* 3, March, 1987, 6-8쪽.
- Shuenyane, Morakile, ed. "Music in Exile," *Pace* 8/12, 1985, 89-94쪽.
- Tannenbaum, Rob, "UN Group Attacks Paul Simon," *Rolling Stone* 493, 12 February, 1987, 11쪽.
- Thomas, Jeremy, "The Sound of Roots Growing," *Fairlady* 1 April, 1987, 72-73쪽.
- Thomas, Garner, "Black Mambazo 'One of SA's Treasures'," *Pretoria News* 2 February, 1987.
- Tissong, Michael, "Artists Tell of Tour," *The Star*(Johannesburg) March 18, Reprinted in *South African Digest*, 3 April 1987. 1987.
- Whitebooi, Melvin, "Die jaar wat was," *Ekstra-Rapport*(Capetown) 14 December, 1986, 4쪽.
- Wrench, Nigel, "Simon's Whimsy Springs SA Roots," *Weekly Mail* (Braamfontein) 12 September, 1986, 18쪽.
- \_\_\_\_\_, "Homesick Soweto Blues in Harare," *Weekly Mail* (Braamfontein) 20 February, 1987.

#### Unsigned articles

- BS. Review of Graceland. *Week-end Mercury*(Durban), 18 October 1986, 10쪽.
- "Paul Simon Teams Up with Stimela," *Pace June*, 1985, 87쪽.
- "The Picketing of Graceland," *Editorial in Times*(London), 7 April 1987, 15쪽.
- "Simon Denies Apologising to ANC," *Citizen*(Pretoria), January 1987.
- "Ladysmith Black Mambazo Wins Grammy," *In South African Digest*, 18 March 1988, 7쪽. Reprinted from the *Citizen*(Pretoria).

### Television reports

McNeil Lehrer Report, PBS, 25 February 1987.

### Interviews

Luise Nel, 31 August 1987, Pretoria, RSA.

Stan Nkosi, 30 June 1987, Johannesburg, RSA.

### Albums

Art of Noise, «Yebo», Polygram, 1989.

Belafonte, Harry, «Paradise in Gazankulu», EMI-Manhattan Records  
EI-46971, 1988.

Bush, Kate, «Sensual World», Columbia, 1989.

Copeland, Stewart, «The Rhythmatist», A&M Records AMLS 65084,  
1985.

Gabriel, Peter, «So», Geffen Records GHS 24088, 1986.

Ladysmith Black Mambazo, «Shaka Zulu», Warner Brothers 25582,  
1987.

«The Heartbeat of Soweto», Shanachie Records 43051, 1988.

«Homeland: A Collection of Black South African Music», Rounder  
5009, 1987.

Khumalo, Bakhiti, «Step on the Bassline», Flame (V) 4063241, 1988.

Mabuse, Siphohotstix, «Chant of the Marching», Gallo/GRC HUL  
40185, 1988.

Mahlathini, «The Lion of Soweto», Earthworks/Virgin Records  
America 90867, 1987.

Makeba, Miriam, «Miriam Makeba: Sangoma», Warner Brothers

25673, 1988.

Masakela, Hugh, 《Tomorrow》, Warner Brothers, 1987.

Rolling Stones, 《Steel Wheels》, Warner Brothers, 1989.

Simon, Paul. Graceland. Warner Brothers 25447-1, 1986.

《Soweto Never Sleeps: Classic Female Mbaqanga Jive》, Shanachie Records 43041, 1986.

《Stimela, Look, Listen, and Decide》, Gallo/GRC HUL 40109, 1986.

Talking Heads, 《Remain in Light》, Sire Records 6RK 6095, 1980.

\_\_\_\_\_, 《Naked》, Fly/Sire Records 9 25654-1, 1988.

Thomson, Merle, 《Spirit Wind》, Umkhonto Records MLP 001, 1989.

《Thunder Before Dawn》, Earthworks/Virgin Records America 90866, 1987.

---

## 원주

- i 《그레이스랜드》에서 보이는 이러한 음악적 협력의 개념을 발전시킨 데에는 스티브 펠드에 빚진 바 있으며, 대중음악과 대중매체에 관한 세미나에서 이루어진 텍사스 대학교 대학원 과정들과의 토론도 도움이 되었다.
- ii 퍼스(Peirce)의 용어로는 협력(collaboration)은 해석항이다. 퍼스의 삼원적 기호론에 따르면 해석항은, 기호의 3요소 중 대상과 기호체의 관계를 이해하기 위해 이용되는, 기호 그 자체로 이해될 수 있다. 이것은, 첫 기호의 의미를 이해하는 과정에서 해석자의 마음에 형성된, "아마도 더 발전된 기호"일 것이다. [\*미국의 실용주의 철학자 퍼스의 기호론에서 의미는 대상, 기호, 해석항의 세 요소로 되어 있다. 퍼스가 의미의 문제를 대상과 기호 간의 이항 관계가 아니라 해석자가 개입되는 삼항 관계로 보고 있다는 것은 그의 기호론에서 매우 독특한 점이다-역주.]
- iii 《그레이스랜드》와 마찬가지로, 남아공 음악인들과 공동으로 작업하여 《그레이스랜드》 직후 출시된 해리 벨라폰테의 앨범 《가잔쿨루의 파라다이스Paradise in Gazankulu》는 명백하게 정치적 쟁점을 담고 있는 프로젝트의 사례이다.
- iv 개런티 대신 사이먼은 국제적으로 널리 배포된 공연 실황 비디오의 판매 수익금을 받았다.

- v 어떤 급진주의자들은 협력을 이유로 마케바와 마세켈라를 비난하는 반면, 어떤 해방 운동은 그들의 참여를 옹호한다.
- vi 표식은 반대로 형식적 유형이 될 수 있다. 다시 말해 이는 다른 예술가들에 의해 새로운 양식적 관습으로 받아들여 질 수 있다. 남아공 뮤지션들에 의해 시작되어 전파되었다고 알려진 《그레이스랜드》의 특징적 요소는 두 가지인데, (1)<유 캔 콜 미 알>에서 보이는 합성된 감탄사의 음질과 (2)장식 없는 아코디언과 베이스 라인의 결합이다. 이러한 요소들이 사용된 예로, 바키히 쿠말로의 《스텝 온 더 베이 스톱 라인》(Step on the Bassline, 1988)에 수록된 <룸 오브 호러>(Room of Horror)와 <자이카 자이브>(Jika Jive) 그리고 메를 톰슨의 《스피릿 윈드》(Spirit Wind, 1989)에 수록된 <울 템바 레투>(Ul Themba Lethu)를 들 수 있다.
- vii “투 루 루”는 일반적으로 아일랜드와 앵글로 색슨 족의 포크송의 후렴구에서 찾아볼 수 있다. 이 유성음들은 청자들에게 익숙하기 때문에 이러한 전통을 지시하는 듯 보인다.
- viii 이러한 관찰은 내가 《그레이스랜드》 프로젝트에 대한 팝 음악 관련 저널을 읽고 분석한 결과이다.
- ix 레이디스미스 블랙 맘바조는 ‘남아공 공동체 전반으로 하여금 토착적 소리의 본질과 풍성함을 재발견할 수 있도록 안내한’ 공로로 1988년 남아프리카 공화국에서 the Autumn Harvest Music Personality of Personalities Award를 수상했다.
- x 남아공에 이 앨범을 배포한 갈로/아프리카 음반사의 《그레이스랜드》 프로모션 담당자에 따르면, 정부의 지원을 받은 아프리카너 거주 지역에서 월등히 판매가 높았다고 한다 (Gallo/Africa의 Ivor Haarburger와의 인터뷰, Johannesburg, August 1987).
- xi 클렉은 백인 남아공 뮤지션으로, 토착적 소리가 혼합된 통합적 밴드이자 흑인과 백인 젊은이들 사이에서 국민적 지지를 받은 줄루카(Julukha)의 공동 리더였다. 현재 그는 사부카(Savuka)라는 이름의 밴드를 이끌고 있다.
- xii 사이먼과의 협력이 문화적 보이콧에 위배된다고 지적한 짐바브웨의 저널리스트(위에서 인용)는 반대되는 의견을 내놓았다. 그에게 있어, 협력은 흑인들에 대한 회유에 의해 작동하는 소위 ‘개혁’을 의미한다.
- xiii “Snert ... Het hulle maar by Paul Simon gaan leer!” (본문은 저자의 번역)
- xiv 브라이텐바흐가 예술과 정치를 두 개의 분리된 영역으로 보는 시각은 사이먼 자신의 부르주아적 관점과 상충한다.
- xv “politieke opdringerigheid”
- xvi “... waarskynlik die volmaakste sintese van plaaslike musiek ... en dit sluit Westerse pop in” (본문은 저자의 번역)

- xvii “Dit is ’n plaat wat die bleek Britte genadiglik nie sal kan verstaan nie, en dit is hul verlies” 양식 국토 국가 정체성의 아이콘적 복합체는 또한 브라이텐바흐의 국제적 반아파르트헤이트 저항 음악에 대한 비평에서 분명히 드러난다. 그는 그것이 실패한 이유로, 남아공 양식을 차가운 런던에서 재창조하려는 애처로운 시도를 들었다 (… patetiese poging om’n sort Suid Afrikaanse musiekstyl to herskep in koue Londen [Breytenbach 1986]).
- xviii 예를 들어 휴 마사켈라의 《Tomorrow》(위너 브라더스), 미리암 마케바의 《Sangoma》(위너 브라더스), 레이디스미스 블랙 맘바조의 《Shaka Zulu》(위너 브라더스), 마라티니(Mahlathini)의 《The Lion of Soweto》(Earthworks), 컴필레이션 음반인 《Soweto Never Sleeps》(Shanachie), 《The Heartbeat of Soweto》(Shanachie), 《Thunder Before Dawn》(Earthworks), 《Homeland》(Rounder).
- xix “’n Taai klap aan Sipho Mabuse omdat hy na Burn Out geprobeer het om musiek te maak waarvan die Amerikaners hou, en ons (byna) vergeet het” (본문은 저자의 번역). 이 인용문에서 ‘우리’가 일반적으로 진보적인 남아공의 음악 팬들을 언급하는 것인지 또는 흑인 남아공 국민들을 지칭하는지는 분명하지 않다.