

대중매체와 청각공동체*

최 유 준

1. 들어가며: 누구의 노래인가?
2. 청각적 근대성과 시공간의 확장
3. 대중매체와 청중의 변용
4. 대중음악과 초국적 공감장
5. 나가며: 모든 이의 노래

* 이 논문은 2016년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임.
(NRF-2016S1A5A2A03927743)

개 요

이 논문은 ‘청각적 근대성’에 대한 문제의식을 견지하면서, 문화적 전지구화를 배경으로 이루어지는 감성적 연대에 대한 음악적 해석 한 가지를 이끌어내는 것을 과제로 삼고 있다. 기존의 공론장 개념과 민족주의 담론으로는 전지구화가 가속화 되는 21세기의 문화 상황에서 아르준 아파두라이가 “디아스포라적 공론장”이라고 말했던 탈영토화된 담론 영역, 초국가적인 전자매체를 통한 상상력이 작용하는 “느낌의 공동체”를 적절히 포착하기 어렵다. 이 논문에서는 음향 재생기술이 형성한 초국적 공감장과 ‘청각공동체’를 통해서 전지구적 문화현상이 음악과 관련하여 선행적이면서도 분명한 양상으로 나타나고 있음을 보여주하고자 한다. 20세기 이후 대중음악의 역사를 돌이켜보건대 민족성과 같은 집단 정체성은 끊임없이 전유와 재전유의 과정을 겪으면서 하나의 민족국가의 영역에 갇히지도, 제국적 영역으로 온전히 동질화되지만도 않았다.

주제어: 청각적 근대성, 전지구화, 연대, 민족주의, 공감장

1. 들어가며: 누구의 노래인가?

2006년 ‘EBS 국제 다큐멘터리 페스티벌’(EIDF)을 통해 국내에 소개된 불가리아 출신의 감독 아델라 피바(Adela Peeva)의 2003년작 다큐멘터리 <누구의 노래인가>(Whose Is This Song?)는 흥미로운 음악인류학적 문제제기를 담고 있다. 감독은 터키에서 ‘위스키다라’(Üsküdar'a Gider İken)라는 제목으로 불리는 민요 선율이 자신의 모국인 불가리아를 포함하여 발칸 반도의 여러 나라에서 서로 다른 언어로 불리고 있다는 사실에 착안하여 “이 노래는 과연 누구의 노래인가?”라는 물음을 던진다. 이 물음에 대한 해답을 찾기 위해 터키, 그리스, 알바니아, 마케도니아 등 발칸 반도의 여러 나라들을 찾아다니는 것이 이 다큐멘터리의 기본 줄거리다.

정치적 분쟁과 학살이 끊이지 않는 지역에서 불화를 겪고 있는 서로 다른 국가의 국민들이 동일한 민요 선율을 애창하고 있다는 사실에서 감독은 이 노래가 발칸 반도의 평화를 위한 결속과 연대를 이끌어낼 수 있으리라는 기대를 가졌다. 하지만 이 다큐멘터리의 마지막 장면은 뜻밖의 반전을 담고 있다. 이 노래 선율을 각기 자기 나라 고유의 민요라고 믿는 이들은 다른 나라 사람들이 이 노래를 자기네 것으로 믿고 있다는 사실을 알았을 때 화를 내기 시작했고, 급기야 물리적 충돌 직전까지 가면서 다큐멘터리 촬영진이 린치를 당하는 상황에까지 봉착한다. 결국 영화의 막바지에 촬영을 중단하면서 감독은 허탈한 어조로 말한다. “노래가 우리를 결속시키기 보다는 오히려 증오를 불러일으켰다.”고.

다큐멘터리 <누구의 노래인가?>의 감독 아델라 피바의 씩씩한 결론에서 보듯, 음악이 이끌어낸다고 믿어지는 결속과 연대란 베네딕트 앤더슨(Benedict Anderson)이 지적한 ‘상상의 공동체’(imagined communities)¹⁾와 인위적으로 설정된 여러 경계선(국가, 이념, 인종, 젠더 등을 가르는)의 한계

1) 베네딕트 앤더슨 / 윤형숙 옮김, 『상상의 공동체』 (나남출판, 2003)참조.

내에서 이데올로기적으로 기능화된 그것일 뿐일까? 이 논문은 이 물음에 대해서 ‘청각적 근대성’에 대한 문제의식을 견지하여 좀 더 신중하게 접근 하면서, 감정적 내지는 감성적 층위에서 이루어지는 연대에 대한 음악적 해석 한 가지를 이끌어내는 것을 과제로 삼고 있다. 이 작업을 통해 드러내고자 하는 것은 에드워드 사이드(Edward Said)가 ‘침범적(transgressive) 요소’라고 말했고,²⁾ 필자가 다른 논문에서 ‘디아스포라적 성격’이라고 말했던,³⁾ 음악적 소통의 탈경계적 특성과 혼종적 정체성의 구성 가능성에 대한 것이다. 그러한 가능성은 20세기 이후의 발전된 사운드 테크놀로지와 대중 매체에 의해 확장되어 왔다.

“민족국가의 제도들은 인식론적인 것(범주로서의 시민권)에서 감정적인 것(정체성 느낌으로서의 시민권)쪽으로 나아간다.”는 마벨 베레진(Mabel Berezin)의 지적은 옳지만,⁴⁾ 민족국가의 경계를 넘어서는(혹은 그 사이를 넘나드는) 감성적 시민권에 대해서도 여기에 덧붙일 필요가 있다. 기존의 공론장 개념과 민족주의 담론으로는 전지구화가 가속화되는 21세기의 문화 상황에서 아르준 아파두라이(Arjun Appadurai)가 “디아스포라적 공론장”(diasporic public spheres)⁵⁾이라고 말했던 탈영토화된 담론 영역, 초국가

2) “‘침범’이라는 말로 내가 말하고자 하는 바는 그야말로 문자 그대로이고, 동시에 세속적인 것이다. 곧, 음악에는 먼 곳으로 이동하고, 경계를 침범하며 한 사회 안에서 여러 장소를 넘나드는 능력이 있다.” 에드워드 사이드 / 박홍규·최유준 옮김, 『음악은 사회적이다』 (이다미디어, 2008), 23.

3) “대중 매체를 타고 세계 전역에 이산(離散)되는 소리들, 그리고 대량 이주를 통한 다문화적 만남이 지구촌 곳곳에서 일상을 이룰 때, 민족성에 대한 우리의 관념은 낯선 타자의 시선과 정면으로 마주하게 된다. 필리핀 사람들에게 있어서 미국 팝음악은, 나아가 한국 ‘386세대’의 미국식 포크음악과 록음악은 ‘우리 것’이자 곧 ‘남의 것’이다. 즉 세계화의 환경은 정착민들에게조차 이주민의 정체성을 실험 받도록 해준다. 나는 이 점을 20세기의 대중적 음악 문화가 줄곧 확장시켜 온 음악의 디아스포라적(diasporic) 성격이라고 부르기로 한다.” 최유준, 『대중의 음악과 공감의 그늘』 (전남대출판부, 2014), 219.

4) 마벨 베레진 / 박형신 옮김, “안전 국가: 감정의 정치사회학을 향하여,” 『감정과 사회학』 (책 바바렛 편집, 학사, 2009), 79.

적인 전자매체를 통한 상상력이 작용하는 “느낌의 공동체”(community of sentiment)⁶⁾를 적절히 포착하기 어렵다. 이 논문에서는 사운드 미디어를 통한 정서적 연대와 ‘공감장’(共感場, sympathetic field)⁷⁾을 주목하면서 이러한 감성공동체를 좀 더 구체화해 보고자 한다.

나는 다큐멘터리 <누구의 노래인가?>의 감독이 음악과 노래의 사회적 기능에 대해 애초에 품었던 기대가 좌절되는 지점의 날카로운 문제의식을 수궁하면서도, 조심스럽게 그 기대를 처음의 자리로 되돌려 놓고자 한다. 여기서 ‘애초에 품었던 기대’가 있던 자리에는, 이 논문에서 ‘청각공동체’(aural communities)라고 부르게 될 ‘대중음악’과 관련된 잠재적 집단(들)이 있을 것이다. 앤더슨이 상정한 ‘민족(국민)’이 근대성과 기술적 매체(특히 인쇄매체)를 전제했듯이 ‘대중’이라 불리는 이 가상의 집단(청각공동체) 역시 근대성과 기술적 매체(특히 녹음 및 재생매체)를 전제한다. 따라서 후자의 녹음매체와 음향기술이 촉발하는 ‘청각적 근대성’에 대한 몇 가지 기초적 논의가 우선적으로 필요해 보인다.

5) 아르준 아파두라이 / 차원현·채호석·배개화 옮김, 『고삐 풀린 현대성』(현실문화연구, 2004), 12. 번역어 수정.

6) 아르준 아파두라이 / 차원현·채호석·배개화 옮김, 『고삐 풀린 현대성』, 19.

7) 전남대학교 호남학연구원, 『공감장이란 무엇인가』(길, 2017), 21. “우리는 감(感)이 사람들 사이의 상호작용을 통해 촉발되고 형성되는 사회적 감성으로서 공감 현상들에 주목한다. 그리고 우리는 공감 안에서 너와 나의 신체가 정(情)의 운동을 통해 변용되거나 변용하는 사회성의 메커니즘이 작동한다는 전제에서 출발한다. 이로부터 공통의 역사적 기억에 기초한 공감 현상들이 갖는 정치성과 문화성의 메커니즘을 분석하는 것이 우리의 과제다. 이러한 역사성, 사회성, 정치성, 문화성의 메커니즘이 공감의 형식으로 구조화되거나 구조화하는 장이 바로 공감장이다.”

2. 청각적 근대성과 시공간의 확장

1) 듣는 텍스트와 소리 분열증

기술적인 측면에서 청각적 근대성은 월터 옹(Walter J. Ong)이 ‘2차적 구술성’⁸⁾이라고 일컬었던 녹음매체와 음향기술이 촉발한 새로운 시대의 본격적 개막과 관련이 있다. 물론 근대성을 시각적 측면과 청각적 측면으로 나누어 상호 대립적으로(‘시각의 우위’에 의해 ‘청각의 우위’가 대체된다거나 그 역이 성립한다는 식으로) 설정하는 것은 근대성에 대한 이해를 왜곡시킬 위험이 있다.⁹⁾ 중요한 것은 신체와 감각의 근대적 전개 과정에서 시각과 청각이 상호보완적 관계였으며, 이에 대한 비평적 논의에서 후자인 청각이 소홀하게 다루어진 측면이 있음을 지적하는 일이다.¹⁰⁾ 조너선 스텐

8) 월터 옹은 녹음매체가 촉발하는 ‘2차 구술문화’에 대해서 다음과 같이 말했다. “전자 기술은 전화, 라디오, 텔레비전, 가지각색 녹음테이프에 의해서 우리를 ‘2차적인 구술성’의 시대로 끌어넣었다. 이 새로운 구술성은 다음의 점에서 예전의 구술 문화와 놀랄 만큼 유사하다. 즉, 2차적인 구술성은 그 속에 사람들이 참가한다는 신비성을 가지며, 고유한 감각을 키우고, 현재의 순간을 중히 여기는 한편, 나아가서 정형구를 사용하기조차 한다. 그러나 이 구술성은 그 본질에 있어서는 한층 의도적이고 스스로를 의식하는 구술성이며, 쓰기와 인쇄의 사용에 끊임없이 기초를 두고 있는 구술성이다. 쓰기와 인쇄는 이 구술성의 요구를 제조하고 기능을 발휘하는 데는 물론이고 그것을 사용하기 위해서도 없어서는 안 되는 것이다.” 월터 옹 / 이기우·임명진 옮김, 『구술문화와 문자문화』 (문예출판사, 1996), 206.

9) 조너선 스텐은 월터 옹이 ‘시각’과 ‘청각’을 이분법적으로 구분하고 있다고 비판하면서 “소리, 발화, 신성을 한데 묶어 생각하는 뿌리 깊은 신학적 편견”을 드러내고 있다고 지적한다. 조너선 스텐 / 윤원화 옮김, 『청취의 과거 - 청각적 근대성의 기원들』 (현실문화연구, 2010), 30-31. 월터 옹에 대한 스텐의 이와 같은 비판은 수긍할 점이 많지만, ‘2차적 구술성’에 대한 옹의 참신한 분석을 과소평가하는 면도 있다. 옹이 ‘문자성’과 ‘2차적 구술성’의 관계를 각각 ‘시각의 우위’와 ‘청각의 우위’로 이분법적으로 대립시켜 파악하는 측면은 지적받을 만하지만, 전자매체를 바탕으로 한 시각과 청각의 통감각적 작용을 중시한다는 점에서 옹의 ‘2차적 구술성’ 개념은 ‘청각의 근대성’에 대한 스텐의 문제의식과 공통점이 많다.

10) “자본주의, 도시, 산업, 인체의 의학화, 식민주의, 신흥 중산층의 부상, 그 외 다른

(Jonathan Sterne)의 표현대로, “계몽(Enlightenment)이 일종의 개명(開明)이었다면, 마찬가지로 ‘개음’(Ensoniment, 開音)이라고 부를 만한 어떤 변화가 있었다.”¹¹⁾ 물론 ‘개음’의 가장 극적인 기술변화는 녹음기술에 의해 초래되었다.

“초기 사용자의 눈에 비친 음향기술은 근대성 그 자체”였으며, 음향기술이 매개된 근대적 삶에서 소리는 “성찰하고 재구성하고 조작해야 할 대상, 파편화하고 산업화하고 상품화할 수 있는 무언가로 변모했다.”¹²⁾ 구술적 전통사회에서 노래는 실질적으로 시간과 장소의 제한된 범위에 묶여 있었다. 음악의 근대화는 음악의 정서적 수용에 있어서 시간과 장소의 제약을 두드러지게 해체하는 과정이기도 했다. 서양 근대음악에서 기보법의 발전과 악보 사용의 확산을 통해 전 유럽에 걸친 ‘공통음악어법’(common practice)을 형성시켜 가는 근대적 과정에도 이러한 음악적 시공간의 해체가 있었지만,¹³⁾ 녹음기술은 이러한 시공간의 해체를 훨씬 더 심화했다.

이는 머레이 셰이퍼(Murray Schafer)가 축음기의 출현을 배경으로 한 산업화 이후의 새로운 ‘사운드스케이프’(soundscape)와 연관시켜 적잖이 부정적 의미를 담아 ‘소리분열증’(schizophonia)이라고 명명했던 현상과도 상통한다.¹⁴⁾ 표준어의 확립과 근대 인쇄자본주의가 ‘민족국가’를 상상하게 해주

현상들은 소리의 역사에서 핵심 요소로 작용했고, 거꾸로 소리는 바로 그런 역사의 핵심 요소로 작용했다. 소리와 근대성을 함께 사유하는 것은 소리를 역사적 변수로 인식하는 것이다. 여태껏 우리는 소리를 근대성과 무관한 초역사적·비역사적 실체로, 인간의 행동 및 인간의 실행과 무관한 대상으로, 역사 서술에 우선하는 범주로, 다시 말해서 상수로 잘못 취급해 왔다.” 조너선 스텐 / 윤원화 옮김, 『청취의 과거 - 청각적 근대성의 기원들』, 465.

- 11) 조너선 스텐 / 윤원화 옮김, 『청취의 과거 - 청각적 근대성의 기원들』, 10.
- 12) 조너선 스텐 / 윤원화 옮김, 『청취의 과거 - 청각적 근대성의 기원들』, 19-20.
- 13) 서양음악사의 합리화와 근대화 과정은 기보법의 발전과 밀접하게 연관되어 있으며, 결국 공통음악어법 시대(1600~1900)의 서양음악은 월터 옉이 말하는 ‘문자문화’ 시대의 음악으로서의 성격을 지닌다. 이와 관련해서는 다음의 논의를 참고할 것. 최유준, 『음악문화와 감성정치』 (작은이야기, 2011).

었다는 식의 관점은, 이러한 ‘소리분열증’과 20세기의 초국가적 음반산업을 배경으로 한 ‘대중음악’ 청중들에게 환원시켜 적용하기는 쉽지 않다. 대중음악의 청중들은 예컨대 밥 딜런(Bob Dylan)이 ‘미국인’이라는 것을 의식하더라도, 종종 그 이상의(혹은 그와 무관한) ‘감성 공동체’를 상상하며 자신을 그 공동체에 결속시키기 때문이다. 한국인이 밥 딜런의 노래를 듣는 것은 그 노래 가사를 번역한 문학적 시를 읽는 체험으로 환원될 수 없다. 노래하는 가수의 행위나 재생 매체를 통해 그의 ‘목소리’를 듣는 청중의 행위는 훨씬 더 넓은 문화적 실천과 ‘연행’(performance)의 맥락을 창출한다.

한국의 청중이 사운드 미디어를 통해 밥 딜런의 노래를 듣는 것은 그의 목소리의 질감과 언어의 차이를 감지하는 것을 의미한다. 그러한 차이에 대한 지각은 이 노래에 대한 정서적 반응의 직접적 원인이 된다. 이로써 밥 딜런에게 공감한다는 것은 종종 수동적 감정이입의 양상을 띠다 해도 문화적 실천이 이루어지는 무의식적·감성적 층위에서 차이에 대한 감각과 타자의 관점을 형성한다.¹⁵⁾ 이렇듯 대중매체를 통한 음악(‘대중음악’)의 본격적 출현은 초국가적(transnational)이고 초문화적(transcultural)인 새로운 연행적 맥락, 재생 미디어를 통한 새로운 ‘공감장’의 출현을 의미한다. 그것은 좀 더 직접적인 감성적 기제와 관련되면서 주체와 공동체가 동시에

14) “소리를 전하거나 모으는 전기음향장치가 발명되고 나서는 어떠한 소리라도(그것이 아무리 작더라도), 그것을 울려 세계로 전할 수 있으며 미래세대를 위해서 테이프나 레코드에 담을 수 있게 되었다. [...] 인간의 목소리는 세계 수백만의 공공장소나 사적인 장소에 수백만의 구멍으로부터 같은 순간에 생길 수 있으며, 아마 원래의 소리가 생기고 나서 몇 백 년이 지난 후에도 재생되도록 저장할 수도 있다. 레코드나 테이프 컬렉션은 다양한 문화와 역사적 시대로부터 모아진 소리를 우리의 세기가 아닌 다른 세기의 사람에게는 의미가 없고 초현실적이라고 생각되는 순서로 나열되어 있을지도 모른다.” 머레이 셰이퍼 / 한명호·오양기 옮김, 『사운드스케이프』 (그물코, 2008), 153.

15) ‘공감’으로서의 ‘심퍼시(sympathy)’와 ‘감정이입’으로서의 ‘엠펜시(empathy)’는 현실적으로 혼용되는 경향이 있지만, 전자인 “심퍼시 개념의 자장 안에서만 반성과 투사 저편에 있는 타자 자체가 객관적으로 인식되고, 타자 및 자아의 개별적 독립성이 보존된다.” 전남대 감성인문학연구원, 『공감장이란 무엇인가』, 39.

변용될 수 있는 정동(affects)의 장이다.

2) ‘사의 찬미’ - 녹음기술과 죽음

한반도에서 ‘기술적 재생매체를 통해 유통되는 창작음악’이라는 대중음악의 기본 조건을 충족하게 되는 최초의 사례는 일제강점기인 1920~30년대에 나타나는데 이는 서양의 경우에 뒤쳐지지 않는다. 이준희는 “전통음악과는 다른 양식으로 조선인이 창작하여 음반을 통해 비로소 세상에 나온 첫 번째 대중가요, 즉 이러저런 조건을 모두 충족시키는 첫 번째 대중가요로는 아무래도 1930년대에 나온 채규엽의 노래 <유랑인의 노래>와 <봄노래 부르자>를 들어야 할 것”이라고 말한다.¹⁶⁾

하지만 한반도에서 음악이 ‘대중적’ 현상으로 받아들여지고, 무엇보다 음향기술이 창출하는 근대성의 충격적 효과를 식민지 조선의 곳곳에 퍼뜨린 최초의 노래는 윤심덕의 <사의 찬미>(1926년)였다. 이바노비치(Josif Ivanovici)의 관현악곡(<다뉴브강의 잔물결>)에 가사를 붙인 번안곡이지만 이 노래를 둘러싼 여러 극적인 사건들은 20세기 초반 한반도의 정치·사회적 변화와 음악적 수용과 관련해서 몇 가지 중요한 변화를 함축하고 있다.

<사의 찬미>와 짝을 이루는 윤심덕의 ‘정사(情死) 사건’이 대중에게 알려지기 시작한 당시에 그의 노래 <사의 찬미>는 아직 대중에게 들려지지 않았다. 자살 사건이 녹음 직후에 벌어진 일이라 음반으로 발매되기까지는 좀 더 많은 시일이 소요되어야 했기 때문이다.¹⁷⁾ 윤심덕의 ‘정사 사건’이

16) 이준희, 『노래로 듣는 영화, 영화로 보는 노래』 (한국영상자료원, 2012), 23.

17) 사건 이틀 후인 8월 5일 『동아일보』에는 ‘반생을 찬미하는 윤양의 죽음기반: 육신은 어디메로, 외로운 청가묘곡(淸歌妙曲)’이라는 제목의 기사가 실렸는데, 그 내용은 다음과 같다. “성악가로 유명하던 윤심덕양이 한번 저승의 길을 떠났으며, 그의 자태를 다시는 연단상(演壇上)에서 보일 수가 없으며, 청중으로 미혹케하던 그의 음성을 들을 수가 없으며, 그는 일찍이 일본축음기회사의 초청을 받아 <어여쁜 색시>, <매기의 추억>, <나와 너>, <아 그것이 사람인가>, <어머니 부르신다>,”

식민지 조선에서 전대미문의 스캔들을 일으킨 후 이어서 <사의 찬미>가 음반으로 발매되어 대중들의 귀에 (죽은 이의 목소리로서) 들려왔을 때의 문화적 충격은 가히 짐작해볼 만하다.¹⁸⁾

윤심덕의 <사의 찬미>는 ‘죽음’이라는 코드를 통해 녹음 기술의 중요한 기술적·문화적 의미를 촉발했다. 스텐의 지적처럼 “초기 축음기 사용자에게 죽음은 음향 레코딩의 문화적 역량을 설명하고 형성했던 중요한 요소였다.”¹⁹⁾ 클래식계의 지휘자 브루노 발터(Bruno Walter)는 1929년에 이러한 녹음 기술의 효과에 대해, “단 한 번의 연주, 순간의 음악, 일찍 세상을 떠난 이들의 음악이 지금도 살아 숨 쉬고 있다.”고 말했다.²⁰⁾ 윤심덕의 <사의 찬미> 역시 이런 의미에서 무의적이거나 청중들에게는 영구히 보존될 수 있게 된 ‘생(生)의 찬미’로 받아들여졌을지도 모른다.²¹⁾ ‘레코딩음악’으로서의 ‘대중음악’은 이렇듯 청중들로 하여금 ‘죽고 없는 자들’과도 직접적 소통이 가능한 것으로 보이게 만듦으로써 정서적 연대의 실천적 범위를 초시간적으로 확장했다.

<망향가>, <망곳 웃는 월계화> 등 여러 가지 노래를 레코드에 붙여넣었으며, 이번 죽음을 밟으려 일본에 갔을 때에도 십여 종의 노래를 붙여넣었다는데, 아직 세상에 나타나지 않은 그 레코드 중에는 과연 무슨 유언이 나타 있을는지? 윤심덕은 다시 볼 수가 없으니, 그의 남겨진 목소리는 영구히 세상에 돌아다닐 것이다.” 박찬호 / 안동립 옮김, 『한국가요사 I』 (미지북스, 2011), 194에서 재인용.

18) <사의 찬미>는 음반번호 ‘2249’를 붙여 1926년 8월에 발매되었는데 이 번호는 일동레코드사의 일본어레코드 음반번호 체계에 속하는 것이었고, 음반 제목도 일본어로 ‘死の贊美’로 표기되어 일본과 조선에서 함께 발매되었다. 이영미·이준희 책 임편집, 『사의 찬미(외)』 (범우, 2004), 33참조. 윤심덕과 김우진의 동반 자살 사건이 일본에서도 즉시 회자되면서 흥행을 노린 레코드사의 즉흥적 판매 전략에 따른 것으로 보인다.

19) 조너선 스텐 / 윤원화 옮김, 『청취의 과거 - 청각적 근대성의 기원들』, 391.

20) 헤르베르트 하프너 / 홍은정 옮김, 『음반의 역사』 (경당, 2016), 224.

21) 식민지 조선에서 <사의 찬미>의 센세이션은 당시까지 “부유층의 전유물이라 하여 사치품으로 여겨졌던 레코드를 일반에 보급시키는 계기가 되었다.” 박찬호 / 안동립 옮김, 『한국가요사 I』, 195.

이렇듯 녹음매체가 초래하는 ‘소리분열증’과 초국가적 소통 공간의 확장은 죽은 자의 목소리를 들을 수 있는 시간적 확장과 맞물리면서 문화적 소통의 시공간적 확장이라는 결과를 낳았다. 이리하여 녹음매체와 음향재생기술을 통해 연결되는 청중은, 마이클 채넌(Michael Chanan)이 지적하듯, “더 이상 공동체에 대한 전통적 개념으로 제한되지 않”으며, “어느 공간에 밀집해 있지 않고 넓게 흩어져 있으며, 원자화되고, 중국에는 사회 계급보다는 흔히 세대로 분리되는 청중”이다. 이로써 “특정 장소와 시간 속에서 그러한 음악을 만들어 내는 공동체와 함께하는 새로운 정체성을 이끌어내는 녹음 음악의 새로운 스타일이 출현하며, 이들 음악은 그 자체로서 유통 시스템에 의하여 확산되면서 국가와 대륙을 가로지르며 그 영역을 확장”하는 것이다.²²⁾ 이렇듯 대중매체를 통한 ‘청각공동체’는 시공간적으로 무한히 확장될 수 있으며, 여러 경계를 횡단하며 정서적 결속이 형성될 수 있는 잠재적 감성공동체로서의 성격을 갖는다.

3. 대중매체와 청중의 변용

1) ‘록음악’과 재현의 정치

‘대중음악’의 매체적 특성이 물론 녹음기술과 기술적 재생매체로 한정되는 것은 아니다. 서양음악사의 전개 과정에서 16세기 이래로 대량 인쇄된 악보는 이미 대중매체였다. 흔히 대중음악의 산실로 평가되는 미국 브로드웨이의 ‘틴 팬 앨리’(Tin Pan Alley) 음악산업 역시 20세기 초까지도 악보출판업으로서의 성격을 고수하고 있었다. 음악상품의 주도적 매체가 악보에서 녹음된 음반으로 바뀌는 것은 마이크로폰을 쓰는 전기 녹음방식을 채택

22) 마이클 채넌 / 박기호 옮김, 『음악 녹음의 역사』 (동문선, 2005), 27-28.

하여 축음기 음반의 비약적인 음질 개선이 이루어진 1920년대 중반 이후였다. 이렇듯 대중음악의 주도적 매체가 악보에서 녹음매체로 바뀌면서 생긴 비약적 효과들이 있었다. 앞 장에서 분석한 바와 같은 음악적 소통의 시공간 확장은 물론이거니와 녹음매체가 이끈 새로운 정체성 정치(identity politics)에 대해서 주목할 필요가 있다.

서양음악사의 경우 19세기 이전이라면 공적인 음악 무대와 ‘문예 공론장’에서 악보라는 불완전한 기록 매체를 통해 왜곡된 방식으로 전해지거나 사실상 부재하는 것으로 간주될 수밖에 없었던 구술 전통의 음악들이 전자매체와 재생기술(음반과 라디오 등)을 통해 광범위한 청중에게 들려질 수 있게 되었다. 이렇듯 공적 영역에서 이전까지는 예술적으로나 정치적으로나 재현(대표, 대의)될 수 없었던 목소리들을 새로운 재생기술을 통해 재현할 수 있게 되었다는 것,²³⁾ 특히 블루스(blues)와 같은 아프리카계 미국음악 양식의 전개 과정은 이러한 문화정치적 맥락에서 주목할 만하다.²⁴⁾

23) 문화연구에서 폭넓게 쓰이는 ‘재현(representation)’ 개념에 대해서는 다음의 논문을 참고할 것. 강대희, “재현체계와 근대성 - 재현의 탈근대적 배치를 위하여,” 『문화과학』 24 (2000), 15-38. 한편, 근대의 ‘재현예술(representational art)’은 20세기 이후 미학 영역에서 모더니즘적 추상 예술이나 비구상 예술에 대립하는 ‘구상예술(figurative art)’의 의미로 좁혀 다뤄지기도 하지만, 근대 예술의 재현(표상) 개념과 근대 정치의 재현(대표, 대의) 개념 사이에는 공통의 의미 영역이 있다. 레이먼드 윌리엄스는 이와 관련하여 다음과 같이 말한다. “‘representative’와 ‘representation’이 정치적이고 예술적인 의미에서 어느 정도로 중첩된 것으로 볼 수 있는지 판단하기란 매우 어렵다. 어떤 맥락에서든 ‘전형적’이라는 의미에서, 즉 타자나 다른 것을 (~로서’ 또는 ‘~ 대신에’) 나타낸다는 의미에서는 모종의 문화적인 전제가 깊이 공유되고 있을 것이다. 그와 동시에 이 전제 내부에는, 대의제 민주주의를 둘러싼 논의와 구상적인 것과 재현적인 것의 관계를 둘러싼 예술상의 논의 어디에도 드러나는 모순이 존재하고 있다.” 레이먼드 윌리엄스 / 김성기·유리 옮김, 『키워드』 (민음사, 2010), 409-410.

24) “녹음 기술과 함께, 예전 같으면 침묵해야 했을 집단, 기껏해야 유럽인들의 악보를 통해서나 유럽인들의 묘사와 모방을 통해서만 좀 더 넓은 공중(public)에게 재현되었던 집단이 비로소 자기재현(self-representation)에 대한 자신들만의 다양한 접근 방식을 탐구하고 문자 그대로 확산(broadcast)시킬 수 있게 되었다.” Susan

양식적 의미에서건 연행의 차원에서건 여타의 음악과 구별되는 ‘대중음악’만의 속성이 있다면, 블루스 양식을 토대로 20세기 후반 이후 포괄적으로 ‘록음악’(rock music)이라고 불리게 된 흑백 인종의 문화적 차이를 가로지르는 혼종 양식에서 찾을 수 있을 것이다. 페터 비케(Peter Wicke)가 지적하듯 ‘레코딩음악’으로서의 록음악은 “예술 경험과 일상 경험을 서로 혼합하는 방향으로 이끌고 가는 전 과정의 선봉에서 있는 신생의 음악 개념”을 도출했다.²⁵⁾

그것은 첫째로, 녹음 스튜디오에서 생산되고 재생매체를 통해서 들려질 것을 가정한 ‘레코딩음악’으로서의 존재론적 성격을 갖는다. 그것은 또한 아프리카계 미국 음악 양식을 중심으로 문화적 전유와 재전유 과정이 복잡하게 연출되는 초민족적·초국가적 공감장의 음악으로서 다양한 ‘정체성의 정치’와 ‘재현의 정치’를 초래한다. ‘록음악’이 촉발시킨 이러한 재현의 정치는 1970년대 이후 ‘월드비트’, ‘월드뮤직’ 등으로 불리게 된 이른바 ‘제3세계’ 대중음악의 가세로 좀 더 복잡하고 다층적인 양상을 보이게 되었다.

2) 대중매체의 대안적 활용

대중음악의 생산과 소비가 이루어지는 문화적 장(공감장)에서는 민족성과 관련된 정체성 정치가 문화산업의 매개 속에서 끊임없는 횡단성을 초래하고 이를 통해 초민족적 공감의 장을 형성한다는 점에 유의해야 한다. ‘대중음악’(popular music)이라는 용어에 내포된 ‘민중’(people)의 의미는 정체성 정치의 장에서 불연속적으로 나타나는 초국적 감성 연대의 계기를 통해 형성된다. 그러한 초국성(transnationality)이 애초부터 상업적 이윤의 극대화를 목표로 한 초국적 음반산업의 물질적 조건과 관련이 있는 만큼

McClary, *Conventional Wisdom: The Content of Musical Form* (Berkeley: University of California Press, 2001), 38.

25) 페터 비케 / 남정우 옮김, 『록음악: 매스미디어의 미학과 사회학』 (예술, 2010)

끊임없이 자본의 상업적 요구에 의해 조종되고 조작되기까지 하지만, 양식적 측면에서나 매체 활용의 실천적 측면에서나 제도적 경계들을 넘는 횡단성(transversality)과 그에 잠재된 정치적 힘을 간과해서는 곤란하다.²⁶⁾

관련하여 한국에서 유신정권 말기인 1978년에 이른바 ‘비합법 카세트테이프’로 제작되어 유포된 김민기의 노래극 《공장의 불빛》이 블루스와 로큰롤, 그리고 한국 전통민요 등의 혼종 양식을 시도하고 있었다는 점은 주목할 만하다. 이는 한편으로 1970년대 한국 대학사회에서 탈춤을 비롯한 전통의 재발견을 이끌었던 저항적 민족주의 운동과도 관련이 있지만, 다른 한편으로 그러한 민족주의를 넘어서는 혼종성과 횡단성 그 자체를 보여주는 것이기도 하다. 《공장의 불빛》 작업의 문화사적 의미는 완성된 예술 작품으로서의 미학적 가치에 있는 것이 아니다. 당시에 제도적으로는 허용되지 않았던 대중매체의 대안적 활용(카세트테이프의 ‘비합법적’ 생산과 유포)이 이루어졌고 나아가 청중들로 하여금 그러한 전복적 문화실천을 수행적으로 요청하고 있었다는 점에 핵심적 의미가 있다.²⁷⁾

《공장의 불빛》에 기원을 두는 ‘비합법 카세트테이프 제작’은 <님을 위한 행진곡>이 담겼던 1982년의 《넋풀이》 카세트테이프로 계승되었고,

26) “‘민중’(people)의 성격은 그 급진적인 기원과 잠재력에도 불구하고 자본주의의 역사적 전개 과정에 의해 발생한 일반적 형식과 특수한 형식 모두에서 (알튀세의 표현을 빌리자면) "지배 속에 구조화된" 하나의 풍경을 통과해 움직여 간다. 또한 이러한 위계화된 구조들을 유지함에 있어 피에르 부르디외(1984)가 지적하는 문화적 구별짓기가 중요한 역할을 한다. 오늘날 그 역사적 궤도는 쇠락하여 용두사미가 되고 거꾸러져 뒤집히고 잔해만 남아 타락해 있다.” Richard Middleton, “Locating the People,” Martin Clayton, Trevor Herbert and Richard Middleton, eds., *The Cultural Study of Music* (New York: Routledge, 2003), 253. 이 인용문에서 저자인 미들턴은 ‘대중음악’에 함의된 ‘민중’의 성격에 대해서 비판적 전망을 하고 있지만, 디지털 매체 시대를 배경으로 한 ‘대중’의 또 다른 정치적 잠재력에 대해 재고해 볼 여지가 있다.

27) 김민기의 《공장의 불빛》 작업이 갖는 매체론적 의미에 대해 논한 것으로 다음의 글을 참고할 것. 최유준, “대중음악과 민중음악 사이,” 『음악문화와 감성정치』 (작은이야기, 2011), 173-190.

1980년대 중반 이후 이른바 ‘민중가요’의 시대를 열었다. 대학가 노래패의 악보집과 카세트테이프를 통해 확산된 ‘민중가요’란 작곡가나 가수, 연주자를 특정할 필요 없이 그 노래를 부른 이들 모두가 노래의 주인임을 뜻했으며, 그 대표 격인 노래가 《넋풀이》의 삽입곡 <님을 위한 행진곡>이었다. 5.18 희생자를 추모하는 노래극 《넋풀이》는 당시 광주에서 거주하던 황석영의 자택에서 가정용 카세트 테크 오디오로 녹음되었고 2000여개의 카세트테이프로 복제되어 배포되었다. 정치적 표현의 자유를 억압하는 검열기제가 작동되던 시기에 녹음과 재생이 모두 가능한 카세트오디오 기기는 새로운 정치적 저항의 무기가 되어주었다.

‘민중가요’의 생산과 유통은 권위주의 정부와 문화산업의 제도적 배치로부터 공감장의 탈영토화된 배치를 이끌어냈다고 할 수 있다. 1980~90년대의 ‘민중가요’는 상업적 ‘대중가요’와 상당 부분 대립적 관계를 형성하고 있었다.²⁸⁾ 하지만 문화산업에 의해 조종당하는 무색무취의 수동적 ‘대중’(mass)과 정치적 표현 수단으로서의 구술성을 간직한 능동적 ‘민중’(people)의 이분법은 디지털 매체 시대에 이르러 그 유효성을 의심받고 있다. 특히 2002년부터 주기적으로 반복되면서 한국의 정치 지형까지 바꾸어놓고 있는 여러 다양한 형태의 ‘촛불집회’는 ‘대중’에 대한 기존의 엘리트주의적 해석에 대한 재검토를 요구하는 계기가 되었다. ‘월가 점령 시위’와 같은 해외의 유사한 사례들도 마찬가지다. 여기서의 ‘대중’은 정치적 지도부에 따르지 않는 자율적 개인들의 집합으로, 주로 사회관계망서비스(SNS)와 같은 개인 미디어를 활용하여 예측 불가능한 방식으로 연대하고 움직인다.²⁹⁾

28) 하지만 매체론적 관점에서 ‘민중가요’ 실천의 효시라 할 만한 《공장의 불빛》의 생산 및 유통에 있어서 이전에 제도적 음반산업에 연루되어 있던 김민기와 송창식(녹음 장소와 시설 제공)이 관여했다는 점, 1980년대말부터 ‘민중가수’로서의 면모를 본격적으로 드러낸 가수 정태춘이 1990년대 이후 ‘비합법 카세트’ 제작을 불사해가며 1990년대 중반에 음반 사전검열 제도를 폐지하는 데에 결정적인 역할을 했다는 점을 고려할 때, ‘대중’과 ‘민중’의 사이 영역은 1980년대 이전부터 형성되어 있었다고 보아야 할 것이다.

대통령 탄핵이라는 초유의 정치적 결과를 초래한 2016~2017년의 ‘촛불 정국’의 전개과정에서 도화선이 되었던 이화여대 학생들의 시위 현장에서 불렀던 노래가 걸그룹 ‘소녀시대’의 노래(<다시 만난 세계>)였다는 점은 시사하는 바가 크다. 이후 서울 광화문의 ‘촛불집회’ 현장에서도 전인권의 <걱정 말아요, 그대>와 같은 상업적 대중음악이 집회 현장의 저항적 연대를 이끌어냈으며 이러한 음악들은 개인 미디어를 통해 확산되면서 더욱 큰 정치적 힘을 결집시켰다. 이들 음악의 정치적 힘은 음악 양식적 차원과 직접적으로 관련되어 있다기보다는 대중매체를 활용한 공감장의 새로운 배치와 청중들의 변용 가능성에 달려 있다.

4. 대중음악과 초국적 공감장

1) ‘유행가’와 청중의 유동성

한국 대중음악의 출발점이라고 할 수 있는 일제강점기의 ‘유행가’는 해방 후 ‘트로트’라 불린 음악의 양식적 원형으로 간주되어 왔다. 일제강점기의 유행가가 당시의 청중들에게 어떻게 들렸는지 오늘날의 청중은 정확히 알기 어렵다. 당시의 음원을 기술적으로 재생할 수 있는 경우라고 해도 마찬가지다. 스텐의 지적대로, “레코딩은 어떤 사건을 있는 그대로 제공하는 것이 아니라 그에 관한 인공물을 들려준다. 그것은 완전한 망각을 막는

29) 네그리와 하트는 이러한 대중을 이전의 순응적인 ‘대중’(the masses)과 구분하기 위해 스피노자의 철학에 근거하여 ‘다중’(multitude)이라 지칭했다.(안토니오 네그리·마이클 하트 / 정남영·서창현·조정환 옮김, 『다중』(세종서적, 2008). 최근 한국의 ‘촛불 대중’을 구체적 분석 대상으로 삼은 이진경은 1세기 전 ‘여론’과 ‘군중’에 대한 전복적 해석을 제시했던 타르드의 논의를 들뢰즈의 철학적 사유와 접목시켜 ‘흐름으로서의 대중’이라는 개념을 제시하기도 했다. 이진경, 『대중과 흐름 - 대중과 계급의 정치사회학』(그린비, 2012).

데 일말의 도움이 되지만, 그 토대는 여전히 망각된 것들, 이미 시간 저편으로 퇴각해버린 과거다.”³⁰⁾ 요컨대 녹음기술과 대중매체를 기반으로 한 음악에서 연주(연행)는 단순한 ‘기계적 재생’을 가리키는 것이 아니다. 요시미 순야(吉見俊哉)가 지적하듯, “방송=동시적 확산과 편집=계속적 해석은 동일한 전자 미디어를 통한 것이라고 해도 전혀 다르며, 미디어 시대의 음향적 상상력이란 어디까지나 편집=계속적 해석에서 발견돼야 할 것이다.”³¹⁾ 이런 의미에서 음향 기술과 매체가 결속시키는 집단, 곧 대중음악의 청중들 역시 다양한 방식으로 편집되고 해석될 수 있는 복수(複數)의 유동적 집단들이라 할 수 있을 것이다.

‘누구의 노래인가?’라는 처음의 물음과도 관련이 있다고 할 만한, 이른바 ‘트로트 왜색(倭色) 논쟁’도 이러한 관점에서 달리 볼 필요가 있다. 이 논쟁의 출발이 일제강점기의 식민 문화에 대한 성찰을 요구하는 탈식민적 문제의식을 담고 있다는 점을 깊이 고려할 필요가 있지만, 동시에 음계나 박자 등의 음악 내적 요소를 통해서 일면적으로 ‘왜색’과 식민성을 규정하는 방식의 문제제기는 대중음악 청중의 수행성(performativity)을 과소평가하는 측면이 있다는 점 또한 지적되어야 한다. 대중매체와 대중음악의 ‘공감장’이 갖는 다층적이고 유동적인 국면들이 ‘민족주의 공론장’의 균질적 담론으로 환원되기 쉬운 것이다.

일제강점기의 “녹음문화”를 역사민족지적 방식으로 연구한 야마우치 후미타카(山内文登)가 지적하듯,³²⁾ 녹음매체를 통한 생산과 수용 과정에서는 “녹음주체, 중개주체, 실연주체, 창작주체, 유통주체, 통제주체, 청취주체 등”³³⁾ 복수의 ‘행위주체’들이 경합을 벌이게 된다. 그는 이렇듯 복잡한

30) 조너선 스텐 지음 / 윤원화 옮김, 『청취의 과거 - 청각적 근대성의 기원들』, 431.

31) 요시미 순야 / 송태욱 옮김, 『소리의 자본주의』 (이매진, 2005), 36.

32) 야마우치 후미타카, “일제시기 한국 녹음문화의 역사민족지 - 제국질서와 미시정치,” 박사학위논문 (한국학중앙연구원, 2009), 22. 그는 이 논문에서 “특정한 소리 기록을 만들어내는 중첩적인 사회적 관계망을 ‘녹음문화’란 개념으로 부르고자 한다.”

행위주체들의 상호작용이 이루어진 일제강점기 녹음문화에서도 물론 “식민자와 피식민자의 비대칭적 지배질서는 역사적으로 상대화되지 않으며 비판적으로 검토되어야 한다는 것”³⁴⁾을 지적하지만, 동시에 “역사의 주체=주어를 복수화함으로써 역사서술의 다성화(多聲化)를 지향”³⁵⁾할 필요가 있음을 지적하고 있다.

관련하여 일제강점기의 대표적 ‘유행가’ 가운데 하나였던 이난영 노래의 <목포의 눈물>(1935년 오케레코드 발매)을 예로 들어볼 만하다. 이 노래는 일제강점기에 ‘신민요’의 일종인 ‘향토노래’로서 발표되었지만, 해방 후 ‘트로트 왜색 논쟁’에서는 일본풍의 가요로 지목된 곡들 가운데 하나이기도 하다. 다른 한편으로, <목포의 눈물>은 특유의 지역적 공간을 나타내는 제목과 가사 내용으로 인해 전라도 지역민의 정서를 대변하는 곡으로 널리 인정받아 왔다. 노래의 주인공 이난영이 죽은 뒤 목포에서는 그를 추모하는 의미로 ‘난영가요제’를 개최했으며,³⁶⁾ 1969년에는 목포시민들의 자발적 참여로 목포 유달산에 ‘<목포의 눈물> 노래비’가 건립되기도 했다. 나아가 <목포의 눈물>은 호남 연고의 프로야구단인 해태 타이거즈(현 ‘기아 타이거즈’ 야구단의 전신)의 전성기에 연고지 관객들이 자발적으로 불렀던 응원가이기도 했다.³⁷⁾

33) 야마우치 후미타카, “일제시기 한국 녹음문화의 역사민족지 - 제국질서와 미시정치,” 23.

34) 야마우치 후미타카, “일제시기 한국 녹음문화의 역사민족지 - 제국질서와 미시정치,” 32.

35) 야마우치 후미타카, “일제시기 한국 녹음문화의 역사민족지 - 제국질서와 미시정치,” 28.

36) 1968년에 호남매일신문사 주최로 시작된 이 가요제는 한때 중단되었다가 지금은 문화방송 주관으로 매년 개최되고 있다.

37) 관련하여 다음의 내용을 참고할 것. “해태 타이거즈의 응원가는 정말 어울리지 않게도 청송맞은 가사와 곡조의 <목포의 눈물>이었다. 그리고 그 노래 또한 해태 타이거즈와 김대중과 호남인들의 온갖 ‘거시기한’ 감정들을 잇는 상징적 교량이 되었다. 1934년(*정확한 음반 발매 년도는 ‘1935년’임 - 인용자) 이난영이 처음 불렀

<목포의 눈물>의 경우에서 보이듯 대중매체를 통해 생산되고 향유되는 음악은 공감장의 배치에 따라 서로 다른 문화적 의미를 생산할 수 있다. 그 배치는 물론 문화산업과 자본의 요구에 의해 조정되는 경우가 대부분이지만 대중매체의 경계를 넘나드는 횡단적 성격을 통해 탈영토화의 정치적 힘이 발휘될 여지 또한 병존한다. ‘소녀시대’의 <다시 만난 세계>가 ‘촛불 집회’의 삶정치적 요구와 접속될 수 있었던 것도 이 때문이라 할 수 있을 것이다. 이렇듯 대중매체를 통한 청중의 유동적인 면모는 음악 생산과 청취가 이루어지는 다양한 실천적 방식들과 관련하여 기존의 엘리트주의적 시각과는 구별되는 대안적 시각(비판이건 지지건)을 요구한다.

2) 디아스포라와 초국적 감성 - 재일한국인 2세 가수 이정미의 경우

대중음악의 횡단적 성격과 초국적 성격을 탐색함에 있어 디아스포라 음악가들은 중요한 참조점이 될 것이다. 여기서 이중 언어를 구사해야 하는 디아스포라 음악가의 ‘사이 정체성’이 갖는 특수한 측면에도 주목할 필요가 있지만, 동시에 대중음악 공감장에서는 사실상의 모든 참여자들이 그러한 이중 내지는 다중 정체성을 부분적으로 공유하고 있다는 점을 고려해야 한다. 아파두라이가 “디아스포라적 공론장”이 형성되고 있다고 분석한 문화적 전지구화 현상이 가시화되기 훨씬 이전부터 초국적 음반산업과 미디어 테크놀로지를 배경으로 한 대중음악문화는 이미 디아스포라적 공감장을 형성해 왔기 때문이다.

을 때 <목포의 눈물>은 애절한 이별의 한을 담은 노래였지만 호남 사람들에게는 김대중의 좌절과 슬픈 도전을, 그래서 끝내 중앙정치 무대와 경제발전 과정에서 소외되고 깃뚫혀온 호남인들 자신의 한을 달래는 노래였다. 해마다 이기고 또 이겨 ‘올 해만은’ 하는 기대로 매달려온 7개 구단 팬들의 눈에서 피눈물을 뿜어온 해태 타이거즈 응원단이 쾌승의 순간마다 <목포의 눈물>이라는 그 청승맞은 노래를 합창해 정말 역설적으로 섬뜩한 풍경을 연출한 것 역시 그런 사연들 때문이었다.” 김은식, 『해태 타이거즈와 김대중』 (이상, 2009), 124-125.

미국 대중음악의 핵심적 주체인 ‘아프리카계 미국인’이 실제 디아스포라로서의 정체성을 갖고 있었다는 사실은 그들의 음악이 20세기 후반 이후 국제적 보편성을 얻게 됨에 따라 쉽게 잊혀온 듯하다. 사실상 대중음악의 영역에서 디아스포라 음악가들이 갖는 호소력은 그들 정체성의 특수성 때문만이 아니라 초국적 대중매체를 기반으로 청중들이 분유(分有)하게 된 횡단적이고 초국적인 정체성에도 기인한다. 2003년 한국방송(KBS)의 다큐멘터리 시리즈인 ‘한민족 리포트’를 통해 국내에 알려진 재일한국인 2세 싱어송라이터 이정미의 경우도 마찬가지다.³⁸⁾

이정미가 종종 한국 전통악기인 장고를 직접 연주하며 <아리랑>과 같은 한국 민요를 부를 때조차 그것을 단순히 ‘한국인’으로서의 동질감을 스스로 확인하기 위한 민족주의적 제스처로만 해석해서는 곤란하다. 그것은 일본 사회와 문화적 맥락 내에서 ‘차이’를 드러내는 정체성 정치의 개인주의적 제스처이기도 하며 이 점이 더욱 중요하다. 이정미의 크고 작은 콘서트에서 일본인 세션 연주자들과 일본인 팬들이 서툰 한국어 발음으로 ‘아리랑’을 함께 부를 때, 그것은 이정미의 ‘한국인성’(Koreanness) 그 자체에 대한 공감과 연대를 표하는 것이 아니라 그의 소수자성과 ‘다른 삶’에 대한 공감과 연대를 나타내는 것이다.

물론 이정미의 음악적 삶에서 ‘민족성’(nationality/ethnicity)³⁹⁾은 감성적 소통의 중요한 요소로 작용한다. ‘이정미(李政美)’라는 한국 이름은 일본에

38) “일본열도의 음유시인, 이정미,” KBS 《한민족 리포트》, 2003년 3월 17일 방영. 그밖에 가수 이정미의 인터뷰를 포함한 50인의 재일한국인 2세의 인터뷰를 수록한 다음과 같은 일본어 단행본이 있다. 小熊英二·高贊侑·高秀美 편, 『在日二世の記憶』(集英社, 2016). 아울러 이정미의 음악적 인생에 대한 감상을 포함한 재일한국인 에세이스트 박경남의 에세이집이 한글로 번역되어 있다. 박경남 / 김경원 옮김, 『우린 행복하려고 태어난 거야』 (북뎡, 2016).

39) 한국어의 ‘민족/민족적’이 영어의 ‘nation/national’을 의미하는지 ‘ethnic’을 의미하는지에 대해서는 오랜 논쟁이 있어 왔다. 여기서는 한국 민족주의의 특수성을 가리키는 용어로서 ‘ethnic nationalism(종족적 민족주의)’를 염두에 두면서 두 가지 용어의 중첩된 의미를 고려한다.

서 ‘いちょうんみ’로 음차하여 불린다. 사실상 일본사회에서 ‘재일한국인’으로서의 정체성을 유지한다는 것은 자발적 선택으로 ‘외국인’으로서 살아간다는 것을 의미한다. 가족 내의 공통언어는 일본어였지만, 자주 다투던 부모가 한국어로 <목포의 눈물>, <눈물 젖은 두만강>, <나그네 설움> 등의 노래를 한목소리로 다정하게 부르던 모습을 이정미는 특별한 기억으로 꼽는다.⁴⁰⁾ 재일한국인 2세인 이정미가 재일한국인 1세인 부모의 고향과 맺어지는 정서적 연결점 가운데 하나가 일제강점기의 ‘유행가’였다는 점은 이 논문의 주제와 관련하여 주목할 만하다.

청소년기 ‘조선학교’에서 음악 공부를 시작한 점,⁴¹⁾ 1970~80년대의 재일한국인 유학생 정치범 사건에 대한 정치적 연대 활동의 흔적이 담긴 그의 초기 음반 작업 가운데 하나인 《김민기를 부른다》⁴²⁾에서 보이듯 이정미의 음악은 한반도의 정치·역사·문화와 직간접적으로 연결되어 있다. 하지만 이정미의 ‘대중음악가’로서의 면모가 본격적으로 나타나는 것은 정체성의 혼란 속에 음악 활동을 멈추고,⁴³⁾ 10여년 넘게 고층빌딩 유리창 청소

40) 小熊英二·高贊侑·高秀美 편, 『在日二世の記憶』, 586쪽.

41) “부모님은 특별히 ‘민단(재일본대한민국민단)’에도 ‘총련(재일본조선인총연합회)’에도 속하지 않으면서 그럭저럭 양쪽 모두와 잘 지냈지만 자식들은 일본 학교에 다니도록 했습니다. 제가 여섯 살이 되었을 무렵, 조선학교의 적극적인 권유가 있었던지라 저는 초등학교 1학년부터, 저의 바로 위 언니는 중학교 1학년부터 조선학교에 다니게 되었습니다.” 小熊英二·高贊侑·高秀美 편, 『在日二世の記憶』, 85. 이정미는 ‘조선학교’에서 소해금과 같은 북한식 민족악기를 배우면서 음악적 재능에 눈을 뜨게 되며, 이는 그가 음악대학으로 진학하여 클래식 성악을 전공하게 되는 계기로 작용한다.

42) 카세트테이프, 이정미, 《김민기를 부른다(キム・ミンギを歌う)》, 新幹社, 1988. 이 카세트테이프는 1986년에 한국에서 발간된 단행본 『김민기』(김창남 편집, 한울, 초판 1986)의 일본어 번역본 『キム・ミンギ - 韓國民衆歌謡の「希望」と「壁」』(金昌男 / 編 金重明 / 譯 新幹社 / 發行, 1987.12.25.)이 출판되면서 함께 기획 제작되었다. 카세트테이프의 수록곡은 A면 <이 세상 어딘가>, <공장의 불빛>, <인형>, <식구 생각>, <소금땀 흘리 흘리>, <고궁의 담>, B면 <가뭄>, <건달행진곡>, <종이연>, <강변에서>, <아침이슬>이며, 대부분의 노래를 원곡대로 한국어로 불렀지만, <공장의 불빛>과 <아침이슬>의 경우 각각 1절은 한국어로, 2절은 일본어로 노래했다.

부 등의 삶을 살다가 30대 후반 이후에야 직접 자신의 이야기를 노래하는 ‘싱어송라이터’로 변모하면서부터다.

1997년 자신의 자작곡들을 담은 첫 음반 《나는 노래하네》에 실린 대표 곡이 <게이세이선>(京城線)이다. 일본어로 부르면서도 ‘할머니 할아버지’와 같은 한국어 단어와 ‘에헤요~’와 같은 한국어 여음구가 섞여 나오는 이 노래는 이정미 스스로 부정하고 잊어버리고 싶었던, 가난한 일본인들과 재일한국인들이 고달프게 모여 살던 도쿄 변두리의 고향 마을을 자기 존재의 원점으로 인정하는 자기긍정의 노래다. 이 노래에 대해서 이정미는 이렇게 얘기한다. “부모님이 건너온 일본과 한반도를 이어주는 바다가 내게는 ‘아리랑 고개’라는 생각이 듭니다. <게이세이선>을 노래하면 게이세이선이 국경을 넘어가는 이미지가 떠오릅니다.”⁴⁴⁾

얼굴도 모르는/ 할머니, 할아버지/ 구비 구비 아리랑 고개/ 넘고
또 넘어서/ 드디어 다다랐네 이 동네
게이세이선 타고 나 이제 돌아가리/ 여기도 또 내 고향.
- <게이세이선> 노랫말 중에서.

노래를 통한 이정미의 자기정체성 탐구가 일본인 청중들에게 위로가 될 수 있는 이유가 여기에 있는데, 디아스포라로서 ‘사이 정체성’을 가진 이정미의 자기긍정은 일본 내에서 억압받거나 소수자적 정체성을 갖는 이들 일반에 대한 긍정을 의미하기도 하기 때문이다.⁴⁵⁾ 이정미의 일본인팬들은

43) “노래하면서 자기 자신을 오픈하지 못해서, 자기를 남한테 표현하는 것이 무서웠거든요. 제 자신이 무엇인지 알 수가 없었습니다. 그런 형편에서 남 앞에서 노래는 못하겠다는 생각이 들어서 저는 노래하는 것을 단념했습니다.” “일본열도의 음유시인, 이정미,” KBS 《한민족 리포트》, 2003. 03. 17. 방영내용 중 이정미 인터뷰.

44) 박경남 / 김경원 옮김, 『우린 행복하려고 태어난 거야』, 165.

45) 이정미의 일본인 팬들이 말하는 감동의 이유는 이정미의 민족성과 직접적 관련이 없어 보인다. “히키코모리(방에 틀어박혀 밖으로 나오지 않는 사람들)라고 마음을 닫고 사는 사람들이 있어요. 요즘 일본사회에서는 있는 그대로의 자신을 받아들이

<아리랑>과 같은 한국 민요를 따라 부르며 재일한국인으로서 겪었던 혹은 겪고 있는 이정미의 좌절과 고통의 기억을 함께 나눈다. 사쿠마 준페이(佐久間順平)와 다케다 유미코(竹田裕美子)와 같은 일본인 포크 음악가들과의 수십년 동안 이어지는 우정과 연대 역시 마찬가지다.⁴⁶⁾

5. 나가며: 모든 이의 노래

최근 한국의 록밴드 ‘쌍쌍’이 미국의 공영라디오 방송 엔피알(NPR)의 인기 유튜브 채널 ‘엔피알 타이니 데스크 콘서트’ 시리즈에 출연해서 화제가 되었다. 유튜브를 통해 ‘쌍쌍’의 라이브 동영상을 접한 한국의 청중들은 아델(Adele)과 같은 세계 정상급 가수들이 참여해 온 이 무대에 한국 밴드가 출연한 사실 자체에도 놀라움을 느꼈지만, 이들의 음악에 한 번 더 놀랐다. ‘글램 록’(Glam rock) 스타일의 과장된 복장과 가발, 메이크업으로 치장한 남녀 가수들이 자메이카의 레게나 스카를 연상시키는 리듬에 맞추어 한국의 민요 레퍼토리들을 전통 창법으로 부르고 있었기 때문이다. ‘쌍쌍’의 인기를 다룬 어느 인터넷 기사의 독자 댓글이 다음과 같았다. “어머니, 제가 민요를 15분 동안 들었습니다.” 쌍쌍의 혼종적 음악 양식은 공감장의 초국적 배치를 이룸과 동시에 한국의 민족주의적 문화장 내에서도 세대를

지 못하는 사람들이 많아요. 그래서 이정미의 노래를 들을 때 굉장히 감동 받았어요.” “일본열도의 음유시인, 이정미,” KBS 《한민족 리포트》, 2003. 03. 17. 방영내용 중 일본인 팬 인터뷰.

- 46) 그와 30년 가까운 긴 세월 동안 음악 동료로서 수많은 라이브 무대에서 세션으로 연주한 작곡가이자 기타리스트인 사쿠마 준페이는 이정미가 한국어로 노래할 때의 느낌에 대해서 다음과 같이 말한다. “이정미가 <아리랑>이나 <아침이슬>과 같은 노래를 한국어로 부를 때는 팝송을 영어로 부를 때와 같은 진정성이 느껴지지만, 영어를 잘 몰라도 팝송을 느낄 수 있는 것처럼 한국어를 몰라도 이정미의 한국어 노래에 쉽게 공감할 수 있다.” 2018년 2월 21일 광주광역시에서 필자와의 인터뷰.

횡단하는 정서적 접속의 가능성을 아울러 보여주는 것이다.

앤더슨이 ‘상상의 공동체’로서 민족국가 성립의 과정을 분석했을 때 ‘상상력’은 ‘환상적’인 것이나 ‘허구적’인 것으로서의 적잖이 부정적인 함의가 있었던 반면, 아파두라이가 지적하듯 전자매체 기술의 발전과 문화적 전지구화가 가속되는 현 상황에서 ‘상상력’은 새로운 의미를 부여받는다. 오늘날 “상상력에는 현실적인 기획이라는 감각”이 있으며, “그것이 집단적 일 경우 행위를 격발시키는 강력한 연료가 된다.”⁴⁷⁾ 이러한 집단적 상상력의 기능을 염두에 두면서 아파두라이는 “느낌의 공동체”라는 개념을 제시했다. 앤더슨 역시 인쇄자본주의를 기반으로 하는 대중매체(특히 인쇄매체)가 한 번도 서로 대면한 적이 없는 이들 사이의 정서적 연대를 형성한다는 사실을 지적했지만, 재생기술과 전자매체를 기반으로 한 ‘2차 구술시대’는 그와 유사하면서도 더 강력한 결과를 낳게 되었다. “왜냐하면 이들 매체들은 국가의 경계 내에서만 작동하는 것이 아니기 때문이다.”⁴⁸⁾

이 논문에서는 음향 재생기술이 형성한 초국적 공감장과 ‘청각공동체’를 통해서 전지구적 문화현상이 음악과 관련하여 선행적이면서도 분명한 양상으로 나타나고 있었음을 보여주고자 했다. 20세기 이후 대중음악의 역사를 돌이켜보건대 민족성과 같은 집단 정체성은 끊임없이 전유와 재전유의 과정을 겪으면서 하나의 민족국가의 영역에 갇히지도, 제국주의적 영역(예컨대 ‘서양적인 것’이나 ‘미국적인 것’)으로 온전히 동질화되지만도 않았다. 전지구화가 가속화되는 21세기의 문화상황에도 이러한 민족성은 정체성 정치의 맥락에서 여전히 중요한 의미를 갖는다. 아파두라이의 지적처럼 “여기서 민족성의 핵심은 차이들을 의식적이며 상상에 입각한 방식으로 주조하고 동원해내는 것이다.”⁴⁹⁾

다시 처음의 다큐멘터리 이야기를 꺼내면서 논의를 매듭지으려 한다. 아

47) 아르준 아파두라이 / 채호석·차원현·배개화 옮김, 『고삐 풀린 현대성』, 18.

48) 아파두라이 / 채호석·차원현·배개화 옮김, 『고삐 풀린 현대성』, 19.

49) 아파두라이 / 채호석·차원현·배개화 옮김, 『고삐 풀린 현대성』, 30.

텔라 피바 감독의 다큐멘터리 영화 <누구의 음악인가?>를 통해 문제의식과 공감을 나눈 문화운동가들이 유럽의 여러 문화재단의 지원을 받아서 2006년 1월부터 2008년 8월까지 흥미로운 음악 사업을 벌였다. 사업의 명칭은 “모든 이의 노래 - 다양성과 다문화적 이해 증진을 위한 도구로서의 음악”(Everybody's Song - Music as a tool for the promotion of diversity and intercultural understanding)이었고, 사업의 목표는 <위스키다라>와 같이 초국가적으로 가창되는 노래가 영화에서와 달리 다문화적 이해와 다양성 존중을 위한 기폭제가 될 수 있도록 여러 가지 문화 프로그램을 가동하는 데에 있었다. 영화 속에서 상호 갈등의 공간이었던 발칸 반도의 여러 국가들이 사업 현장으로 설정되었고 공식 웹사이트 등을 통해 프로그램 내용이 공유되었다.⁵⁰⁾ 이 웹사이트에 다양하게 소개된 <위스키다라> 선율의 초국적 문화번역의 사례들은 발칸반도를 훌쩍 뛰어넘어 세계 전역을 포괄하고 있었다. 이는 물론 20세기 대중매체의 초시간적이고 탈지역적인 전파력을 방증한다.

『음악과 연대』라는 제목의 공동저서 ‘서문’에서 크리스토퍼 스몰(Christopher Small)이 지적하듯, 음악하기(musicking)는 끊임없는 재해석을 낳지만, 어느 경우라도 그것을 특정 음악에 대한 ‘오해’로 규정해서는 안된다. “그것은 단일한 이해 방식을 강요하고자 하는 이들에 맞서서, 노래와 양식을 자기 고유의 의도에 맞추어 계속 창조해감으로써 새로운 이해, 혹은 재이해(reunderstanding)를 창출하는 것이다.”⁵¹⁾ 대중매체를 수단으로 하는, 문자 그대로의 의미에서 ‘모든 이의 음악’을 가리키는 ‘대중음악’이 수동적 청취와 감성의 전체주의화에 빠지지 않고 선의의 감정적 연대를 실현

50) 2018년 2월 현재 공식 웹사이트(<http://www.everybodys-song.net>) 는 잠정폐쇄되어 있는 상태이지만, 다음의 웹페이지를 통해서 이 사업의 추진 과정을 살펴볼 수 있다. http://www.futureworlds.eu/wiki/Everybody%E2%80%99s_Song

51) Christopher Small, "Misunderstanding and Reunderstanding," Felicity Laurence and Olivier Urbain eds., *Music and Solidarity: questions of universality, consciousness, and connection* (New Brunswick, N.J.: Transaction Publishers, 2011), x v.

시킬 가능성은 녹음 기술과 매체가 넓게 확장시켜 준 이러한 음악적 ‘재이해’의 차원에 달려 있을 것이다. ‘청각공동체’가 민족공동체를 넘어서 다양하고 특수한 삶정치적 이해관계 속에서 공감장을 형성하고 감성공동체를 결집시킬 수 있는 잠재력과 가능성 또한 여기에 있다.

참고문헌

- 가와세 키누. “윤심덕 ‘정사(情死)’ 고(攷).” 『한국연극학』 11/0 (1998), 375-395.
- 구인모. 『유성기의 시대, 유행시인의 탄생』. 현실문화, 2013.
- 김수현·이수정. 『한국근대음악기사 자료집』. 민속원, 2008.
- 김은식. 『해태 타이거즈와 김대중』. 이상, 2009.
- 김창남 편집. 『김민기』. 한울, 1986.
- _____. 『대중음악의 이해』. 한울아카데미, 2012.
- 네그리, 안토니오·마이클 하트/ 정남영·서창현·조정환 옮김. 『다중』. 세종서적, 2008.
- 마페졸리, 미셸 / 박정호·신지은 옮김. 『부족의 시대』. 문학동네, 2017.
- 매뉴얼, 피터 / 박홍규·최유준 옮김. 『비서구 세계의 대중음악』. 아카넷, 2013.
- 바우만, 지그문트 / 이일수 옮김. 『액체근대』. 강, 2010.
- 박경남 / 김경원 옮김. 『우린 행복하려고 태어난 거야』. 북뽕, 2016.
- 박찬호 / 안동림 옮김. 『한국가요사 1』. 미지북스, 2009.
- 박찬호 / 이준희 편집. 『한국가요사 2』. 미지북스, 2009.
- 베레진, 마벨 / 박형신 옮김. 『감정과 사회학』 (책 바바렛 편집). 이학사, 2009.
- 비케, 페터 / 남정우 옮김. 『록음악 : 매스미디어의 미학과 사회학』. 예술, 2010.
- 사이드, 에드워드 / 박홍규·최유준 옮김. 『음악은 사회적이다』. 이다미디어, 2008.
- 송방송. 『한국유성기음반총목록 색인』. 민속원, 2008.
- 쉐이퍼, 머레이 / 한명호·오양기 옮김. 『사운드스케이프』. 그물코, 2008.
- 스몰, 크리스토퍼 / 조선우·최유준 옮김. 『뮤지킹 음악하기』. 효형출판, 2004.
- 스턴, 조너선 / 윤원화 옮김. 『청취의 과거』. 현실문화연구, 2010.

- 아파두라이, 아르준 / 채호석·차원현·배개화 옮김. 『고삐 풀린 현대성』. 현실문화연구, 2004.
- 앤더슨, 베네딕트 / 윤형숙 옮김. 『상상의 공동체』. 나남출판, 2003.
- 야마우치 후미타카. “일제시기 한국 녹음문화의 역사민족지 - 제국질서와 미시정치.” 박사학위논문, 한국학중앙연구원, 2009.
- 웅, 월터 / 이기우·임명진 옮김. 『구술문화와 문자문화』. 문예출판사, 1996.
- 요시미 순야 / 송태욱 옮김. 『소리의 자본주의』. 이매진, 2005.
- 월리엄스, 레이먼드 / 김성기·유리 옮김. 『키워드』. 민음사, 2010.
- 이소영. “일제강점기 신민요의 혼종성 연구.” 박사학위논문, 한국학중앙연구원, 2007.
- 이영미. 『한국대중가요사』. 시공사, 1998.
- 이영미·이준희 책임편집. 『사의 찬미(외)』. 범우, 2004.
- 이준희. 『노래로 듣는 영화, 영화로 보는 노래』. 한국영상자료원, 2012.
- 이진경. 『대중과 흐름 - 대중과 계급의 정치사회학』. 그린비, 2012.
- 임경화 편저. 『근대 한국과 일본의 민요 창출』. 소명출판, 2005.
- 전남대학교 호남학연구원 감성인문학연구단. 『공감장이란 무엇인가』. 길, 2017.
- 전지영. 『트롯트와 한국음악을 위한 변명』. 북코리아, 2016.
- 채넌, 마이클 / 박기호 옮김. 『음악 녹음의 역사』. 동문선, 2005.
- 채넌, 마이클 / 정경영 옮김. 『헨델에서 헨드릭스까지』. 경성대출판부, 2005.
- 최유준. 『음악문화와 감성정치』. 작은이야기, 2011.
- 프리스, 사이먼 외/ 장호연 옮김. 『케임브리지 대중음악의 이해』. 한나래, 2005.
- 하프너, 헤르베르트 / 홍은정 옮김. 『음반의 역사』. 경당, 2016.
- Attali, Jacques / trans. by Brian Massumi. *Noise: The Political Economy of Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.
- Laurence, Felicity and Olivier Urbain (eds.), *Music and Solidarity*. New Brunswick, N.J.: Transaction Publishers, 2011.

- Middleton, Richard. "Locating the People." Martin Clayton, Trevor Herbert and Richard Middleton, eds.. *The Cultural Study of Music*, New York: Routledge, 2003.
- Small, Christopher. *Music of the Common Tongue: Survival and Celebration in African American Music*. Hanover and London: Wesleyan University Press, 1998.
- 小熊英二·高贊侑·高秀美 編. 『在日二世の記憶』. 集英社, 2016.
- “일본열도의 음유시인, 이정미,” KBS 《한민족 리포트》, 2003. 03. 17. 카세트테이프. 이정미. 《김민기를 부른다(キム・ミンギを歌う)》. 新幹社, 1988.

Abstract

Mass Media and Aural Communities

Choi, Yu-Jun

This paper aims to create a musical interpretation of the emotional solidarity set in cultural globalization, considering the issue of “aural modernity.” Conventional concepts of ‘public sphere’ and nationalist discourse make it difficult to properly identify a deterritorialized domain of discourse, what Arjun Appadurai called “diasporic public sphere” and “community of sentiment” in which imagination through electronic media works, in a 21st century cultural situation where globalization is accelerating. The paper tries to show that the global cultural phenomenon has been appearing in a proactive and clear manner related to music, through the ‘aural communities’ formed by sound reproduction technology. Looking back on the history of popular music since the 20th century, group identity such as ethnicity has gone through a constant process of appropriation and re-appropriation, but has been neither trapped in the domain of a single nation-state nor has it been completely homogeneous as the imperial.

Keywords: aural modernity, globalization, solidarity, nationalism, sympathetic field

투고일	심사일	게재 확정일
2018년 4월 2일	2018년 5월 10일 - 6월 22일	2018년 6월 23일