

# 랩 음악에 대한 매체미학적 고찰

## : 키에르케고어, 크라카우어, 벤야민으로부터

하 선 규\*

### I. 들어가는 말

### II. 대중문화 이론과 매체미학: 크라카우어와 벤야민

### III. 랩 음악에 대한 매체미학적 이해

1. 랩 음악의 역사적-실천적 지평: 현대 대중매체와 매체효과
2. 랩 음악에 내재된 긴장과 대립: 매체효과의 생산적-비판적 활용
3. 랩 음악에 있어 '시적 언어'와 '시적 자아'의 고유성

### IV. 나오는 말

## I. 들어가는 말

‘음악미학’이란 말은 익숙하고 자명해 보인다. 음악을 통한 미적 체험처럼 다채로우면서도 분명하게 다가오는 것은 없으며, 음악이 예술이 아니라고 주장할 사람도 없을 것이다. 시, 미술, 영화 등에 대한 미학적 논의처럼 음악에 대한 미학적 반성도 가능하며, 음악미학은 하나의 독립된 하위분야로서 당연히 미학이라는 큰 학문에 속하는 것 같다. 그러나 조금만 더 깊이 생각해 보면 이러한 자명성은 곧바로 흔들린다. 음악과 미학이 근본적으로 서로 화합하기가 어려운 것으로 드러나기 때문이다. 음악과 미학, 음악과 이론적 반성은 서로 배척하는 관계에 있다

---

\* 홍익대학교 교수

이 논문은 한국미학예술학회 2010년 봄 정기학술대회 기획심포지엄에서 발표한 원고를 수정보완하여 게재한 것임.

고 보인다. 음악은 언어보다 훨씬 더 직접적이며 원초적이다. 음악은 분절화된 (articulate) 언어가 출현하기 이전의 공간에서 언어가 미치지 못하는 ‘독특한 체험’을 표현해 주는 듯하다. 심지어 음악의 본령은 언어에 저항하는 ‘감정적-이념적 체험’에 있다고 주장할 수도 있을 것이다.

시선을 대중음악, 그것도 본고가 논의하고자 하는 랩 음악으로 돌리면 미학적 논의의 어려움은 더더욱 가중된다. 우선 대중음악이란 개념을 정의하는 문제도 여전히 논란이 되고 있으며, 대중음악에 대한 이론적, 미학적 연구도 서구에서조차 1980년대에 들어서야 본격적으로 시작되었기 때문이다.<sup>1)</sup> ‘대중’을 어떻게 이해하는가, 그리고 대중사회의 본질, 즉 대중사회를 형성하고 통합하는 구조적 원리를 어떻게 파악하는가에 따라 대중음악에 대한 정의는 현저하게 달라질 것이다. 특히 랩 음악과 같은 오늘날의 음악 장르의 경우, 대상 정의의 문제와 방법론의 문제가 한층 더 어렵다는 것은 쉽게 짐작할 수 있을 것이다. 실제로 거의 모든 랩 음악은 구조적으로 볼 때 지나치게 단순하여 형식 분석을 적용하는 것 자체가 무의미해 보인다. 또한 다른 대중음악과 비교할 때, 멜로디, 화성, 가창, 연주보다는 언어(텍스트) 부분이 훨씬 큰 중요성을 갖고 있다는 점도 이 음악의 정체성을 명확히 규정하는 일을 어렵게 한다. 무엇보다도 ‘힙합(HipHop)’ 문화의 한 요소인 랩 음악을 ‘독립된 음악 장르’로 다루는 것이 과연 얼마나 의미가 있을까 하는 근본적인 의구심도 떨쳐버리기 어렵다.<sup>2)</sup>

게다가 1990년대에 들어와 랩은 서구는 물론 우리나라에서도 이른바 ‘주류 대중음악’ 속으로 광범위하게 편입되고, 다른 여러 대중음악 장르들과 뒤섞이게 되었다. 최근 젊은층을 위한 전 세계 대중음악 가운데 힙합 문화적 요소나 랩이

1) 이수완, 「아도르노와 대중음악」 (『낭만음악』, 2006, pp. 23-50) p. 24 참조. 한편, 분석미학의 관점에서 녹음 음악의 존재론적 성격을 논의한 성과로는, 김주현, 「대중매체 시대의 음악의 변모와 전망」 (『미학』, 2005, pp. 91-138.)을 볼 것. 또한 최유준, 『예술 음악과 대중 음악, 그 허구적 이분법을 넘어서』 (책세상, 2006), pp. 25-52 참조.

2) N. George, *HipHop America*(1998), *Drei Jahrzehnte HipHop*, trans. T. Man, Freiburg: Orange-press, 2002, pp. 8-15; S. Verlan(ed.), *Rap-Texte*, Stuttgart: Reclam, 2003, pp. 7-21. 좁은 의미의 힙합은 랩 음악과 겹쳐지지만 여기서는 대상을 좀 더 명확히 하기 위해 힙합 문화의 음악형식으로서 ‘랩 음악’ 혹은 간단히 ‘랩’이란 용어를 사용하기로 한다.

활용되지 않은 노래는 거의 없다고 해도 과언이 아니다. 또한 힙합적 요소와 랩이 차지하는 비중과 의미도 장르와 개별 음악에 따라 대단히 다채로운 양상을 보여주고 있다. 상황이 이렇기 때문에 랩을 하나의 '독자적인 장르'로 다루는 것이 과연 얼마나 설득력이 있으며 어떤 의미가 있을까 하는 의문이 저절로 떠오르는 것이다.

그렇다면 여러 가지 어려움에도 불구하고 랩 음악에 대한 미학적 성찰은 어떻게 가능할까? 최소한 논의 대상과 이론적 입장, 그리고 방법론적 관점을 가능한 명확히 한정할 때 어느 정도나마 내실 있는 논의를 기대할 수 있을 것이다. 이에 따라 우선 본고는 넓은 의미의 문화 운동으로서의 힙합이 아니라 좁은 의미의 랩 음악, 다른 대중음악 장르들과 마찬가지로 하나의 장르이며 상품으로서 기획, 제작, 소비되는 음악으로 한정하여 논의를 진행하고자 한다. 아울러 본고는 역사적, 사회적, 문화적 관점이 아니라 근본적으로 철학적-미학적 관점에서 이 음악에 접근하고자 한다. 즉 이 음악의 역사적 출현과 변화, 사회문화적 배경과 의미, 개별 작품들의 특성 등이 아니라 그것을 하나의 독자적인 '예술 형식'으로서 논의하고자 하는 것이다. 특히 본고는 대중문화와 대중매체에 관한 벤야민(W. Benjamin), 크라카우어(S. Kracauer), 맥루언(M. McLuhan)의 매체철학 내지 매체미학을 근간으로 논의를 진행할 것이다. 이들의 매체미학은 매체를 단순히 메시지(정보)를 전달하는 수단이나 통로가 아니라 '역사적-기술적 선행성(A priori)'으로서 주목하는데, 바로 이러한 관점에서 랩 음악의 고유한 미적-형식적 특성들을 이해해 보고자 한다. 또한 본고는 키에르케고어(S. Kierkegaard)의 『이것이냐/저것이냐』 제1부에 제시되어 있는 언어와 음악의 매체적 차이에 대한 논의도 랩의 언어를 고찰할 때 일부 원용할 것이다.

필자가 이러한 매체미학적인 관점에서 랩에 접근하는 이유는 물론, 음악이론 전공자가 아닌 필자의 근본적인 한계 때문이다. 하지만 이는 또한 그 동안 필자가 진행해 온 일련의 매체미학적 연구를 현대 대중음악에 조심스럽게 적용하고자 하는 의도 때문이기도 하다.<sup>3)</sup> 아울러 랩 음악의 생성과정과 현상적 특성도 매

3) 줄고, 「소외와 구제의 이미지-크라카우어의 영상철학에 대한 시론」(『미학』, 2008, pp. 149-200); 「영상의 환영성에 관한 매체철학적 연구: 1920년대 독일 표현주의 영화 사례를 중심으로」(『미학』, 2008, pp. 155-201); 「현대 영상매체와 데몬: 19세기 후

체미학적 접근이 생산적일 수 있음을 시사해 준다고 보인다. 이미 재즈, 블루스, 록(Rock)도 그렇지만, 랩은 더더욱 명백하게 현대 대중음악의 매체기술과 매체효과를 기반으로, 여러 매체효과들 사이를 가로지르는 다양한 충돌과 실험을 통해 탄생한 음악이기 때문이다. 본고가 랩이 추구하는 '진정성'과 그 도전적인 함의를 깊고 포괄적으로 이해하는 데 조금이나마 도움이 되었으면 하는 바람이다.

## II. 대중문화 이론과 매체미학: 크라카우어와 벤야민

크라카우어는 짐멜, 벤야민, 아도르노와 함께 다양한 현대 대중문화에 각별한 관심을 기울인 사상가이다. 크라카우어는 현대 대도시 대중들의 시선과 의식을 사로잡는 많은 사회적, 문화적 현상들에 대해 여러 편의 의미심장한 철학적 에세이를 남겼다. 대중문화와 대중매체에 관한 그의 이론 가운데 여전히 주목할 만한 몇 가지 논점을 벤야민의 논의와 병치시키면서 상기해보도록 하겠다.<sup>4)</sup>

우선 크라카우어는 대중문화를 '고급문화'와 분리, 대립시키고 낮은 수준의 산물로 내려다보지 않는다. 18세기 계몽주의 이래 서구 사회에 널리 일반화된 교양시민적(*bildungsbürgerlich*) 관점을 받아들이지 않는 것이다. 반대로 그는 벤야민과 마찬가지로 대중문화의 중요성을 적극 긍정하고 그에 대한 이론적 분석의

---

반-20세기 초반 사진과 영화에 나타난 데몬적 형상」(『미학』, 2009, pp. 153-210); 「텔레비전 영상의 미학적 특성과 문화철학적 의미에 관한 연구」(『미학·예술학연구』, 2009, pp. 331-364).

4) 크라카우어의 주요 저작은 다음과 같이 축약하여 표기하고 면수를 인용한다. 상세한 서지는 뒤의 참고문헌을 보기 바란다: 『군중의 무늬』(*Das Ornament der Masse: OM*), 『탐정소설』(*Der Detektiv-Roman: DR*), 『사무원들』(*Die Angestellten: A*), 『영화의 이론』(*Theorie des Films: TF*), 『영화』(*Kino: K*). 한편, 벤야민의 주요 저작은 현재 출간 중인 『발터 벤야민 선집』(최성만 외역, 도서출판 길, 2008ff.)에 따라 저작의 약칭과 번역본의 쪽수를 인용한다: 「일방통행로」(「일방통행로」), 「기술복제 시대의 예술작품」(「기술복제」), 「사진의 작은 역사」(「사진」), 「보들레르의 몇 가지 모티브에 관하여」(「보들레르」). 단 「보들레르」 에세이는 아직 새 번역이 출간되지 않은 관계로 반성완이 편역한 선집(민음사, 1983)의 쪽수를 인용한다.

필요성을 강조하는 입장에 서 있다. 크라카우어는 현대 대중사회에서 “진리에 이르는 길은 통속적인 요소를 통과하지 않을 수 없다”(OM, 63)고 지적한다. 또한 대도시 대중들이 다양한 문화 현상을 ‘산만하게(zerstreut)’ 즐기며 미적 쾌감을 느끼는 것은 역사적으로 “공명정대한”(OM, 314) 일임을 적시하고 있다.

둘째로 크라카우어는 대중매체를 포괄적인 문명사 내지 문화사적 관점에서 이해하고 평가하고자 한다. 예를 들어 사진은 우연한 발명품이 아니라 “자본주의적 과정 자체가 자신으로부터 산출해 낸”(OM, 37) 역사적 산물이다. 그래서 그는 사진이 산출해 낸 ‘공간적 연속체’와 19세기의 역사주의가 지향했던 ‘시간적 연속체’ 사이에 내밀한 연관성이 존재한다고 지적한다(OM, 23-26). 영화 또한 마찬가지로 서구 자본주의 사회의 문명사적 상황에 상응하는 매체이다. 영화는 추상적인 세계 연관, 전통의 몰락, 이념적 정향의 불가능성 등 모더니티 세계에 본질적인 경향성에 가장 적절하게 대응하는 매체인 것이다. 이러한 관점은 벤야민이 사진과 영화의 매체적 특성을 지배적인 기술적 수준, 경제적 생산력과 생산관계, 사회정치적 상황과 연결시키고 있는 것과 궤를 같이 한다고 볼 수 있다.<sup>5)</sup>

셋째로 크라카우어는 이러한 관점의 연장선상에서 대중매체가 모더니티 세계에서 어떤 고유한 역할을 수행하는가를 세밀하게 파헤친다. 사진과 영화는 인간의 눈이 아닌 ‘카메라’라는 기계장치의 산물이다. 사진은 근본적으로 인간적 시선의 기억, 친숙함, 관심, 사랑 등에서 벗어나 있는 “완전한 소외의 산물”(TF, 40)인 것이다. 하지만 그럼에도 아니 바로 그렇기 때문에 사진은 이전의 다른 매체가 수행할 수 없었던 역할을 담당할 수 있다. 사진은 인간적 관점의 ‘역사에서 떨어져 나온 잔여물과 파편’(OM, 30, 32)을 집적한다. 하지만 이 잔여물과 파편은 사물의 단순한 모사가 아니라 사진이 없었다면 가시화될 수 없었던 인간과 세계의 ‘감춰진 모습’이다. 영화 또한 마찬가지다. 영화 역시 카메라의 독특한 메카니즘에서 비롯한 것이지만, 바로 그렇기 때문에 “심적-신체적인 상응 관계 속에 존재하는 물질적인 세계”를 발견할 수 있도록 해주며, 또 이 세계가 “잠재적으로 친근한 집처럼” 다가오도록 해준다(TF, 389, 394).<sup>6)</sup> 이를 통해 주체는 모더니티 세

5) 특히 벤야민의 「사진」, 「기술복제」, 「보들레르」 에세이 등을 보라.

6) 이는 영화 카메라가 갖고 있는 ‘폭로하는(enthüllend) 기능’을 토대로 하고 있다(TF

계의 일상적인 상태와 강압을 상대화시키고 이 세계를 ‘새로운 구성가능성’의 관점에서 바라볼 수 있게 되는 것이다(OM, 39). 개념적으로 다소 차이는 있지만, 벤야민에게서도 상통하는 논점을 확인할 수 있다. 사진이 “대상을 아우라에서 해방시키는”(「사진」 183) 역할을 수행했다는 벤야민의 지적은 크라카우어가 얘기하는 ‘완전한 소외의 산물’을 연상시킨다. 또 벤야민이 말하는 “기술나라의 푸른 꽃”(「기술복제」 79)과 “시각적-무의식”(「사진」 168, 「기술복제」 82-84)의 개념은 크라카우어가 말하는 “의미가 사라진 자연의 토대”(OM, 37)에 상응한다.

넷째, 크라카우어는 대중매체의 고유한 매체적 특성 내지 매체효과를 해명하고자 한다. 그에 따르면 사진과 영화가 포착하는 영상에는 ‘비작위적인 현실’, ‘우연적인 것’, ‘끝없이 계속되는 연속’, ‘규정할 수 없는 것’ 등의 계기가 포함되어 있다. 이외에 영화의 움직이는 영상에는 정지된 사진과 달리 ‘삶의 구체적인 흐름’의 계기 또한 내재되어 있다(TF, 44-47, 95-112). 크라카우어는 이들을 ‘친화성(affinities)’이라 부르는데, 이 개념은 기술복제 매체의 영상과 모더니티 세계 사이의 긴밀한 연관성과 상호 침투 양상을 적절히 표현하고자 하는 의도의 산물이다.<sup>7)</sup>

다섯째로 크라카우어는 대중매체와 주체의 관계, 대중매체가 어떻게 주체의 시각과 의식에 영향을 미치는가에 대해서도 관심을 기울인다. 그는 대중스타의 사진이 ‘절대적 현존’의 느낌을 자아내면서 보는 이로 하여금 실존적 유한성의 차원을 있게 만든다고 쓰고 있다(OM, 21-22, 34-35). 또한 영화 관객은 일상적인 의식의 상태가 아니라 “축소된 의식”의 수준에서 “마치 꿈을 꾸듯이” 스크린을 주시한다고 말한다(TF, 215-226). 영상과 주체의 상태에 관한 이러한 문제의식은 벤야민에게서 좀 더 명확한 논변으로 나타난다. 그것이 바로 ‘인간학적 유물론’이다. 인간학적 유물론은 인간을 어떤 보편적인 가치나 본원적인 능력을 지닌 실체로 보지 않는다. 반대로 인간을 근본적으로 역사적, 기술적, 물질적 상황에 따라 그 본질적인 구성 상태(Verfassung)가 변화하는 존재로 이해하는 것이다(「일방통행로」 164).<sup>8)</sup>

마지막으로 눈여겨보아야 할 것은 크라카우어가 대중문화 형식을 세부적으로

---

77-94).

7) 좀 더 상세한 논의는 줄고, 「소외와 구제의 이미지」, pp. 161-168 참조.

8) 좀 더 자세한 논의는 최성만, 「발터 벤야민의 인간학적 유물론」, 『뷔히너와 현대문학』 제30집 2008, pp. 225-252 참조.

해명하는 방식이다. 이를 특히 잘 엿볼 수 있는 저작이 『탐정소설』(1925/1971)이다.<sup>9)</sup> 크라카우어는 먼저 탐정소설의 형식적 요소들을 형성하고 결합시키고 있는 지배적인 이념을 제시한다. 그것은 바로 “완전히 빈틈없이 합리화되고 문명화된 사회의 이념”이다(DR, 105). 나아가 그는 이 이념이 함축하고 있는 존재론적 긴장과 사회정치적 역설, 심리적-인간학적 이해와 합리적 사유(추리)과정의 성격을 치밀하게 파헤친다.(특히 DR, 107-121, 122-127, 175-200).<sup>10)</sup> 요컨대 크라카우어는 탐정소설을 전통적인 문예학적 내지 문학사적 관점에서 논의하는 것이 아니라 포괄적인 의미의 ‘철학적-문화적 기록’으로서, 당대의 진정한 역사적 위치를 비춰볼 수 있는 ‘징후적인 대중문화 형식’으로서 고찰하고 있는 것이다. 벤야민도 다르지 않다. 벤야민도 하나의 예술형식을 일반적인 ‘작가론’이나 ‘작품론’이 아니라 포괄적인 문화사적이며 역사철학적인 관점에서 해독하고자 한다. 그 또한 예술형식을 특정 시대의 “종교적, 형이상학적, 정치적, 경제적 경향들”이<sup>11)</sup> 응결되어 있는 징후적인 표현물로서 주목하는 것이다. 이에 따라 벤야민은 『독일 비애극의 원천』을 비롯한 「초현실주의」, 「사진」, 「보들레르」 에세이 등 여러 저작에서 특정한 예술형식 내지 예술조류가 함축하고 있는 역사적 도전과 변혁의 의미를 밝히고자 한다. 그는 이들 형식과 조류가 야기하는 문화적, 사상적, 인간학적 파장을 섬세하게 진단하면서 이들이 잠재적으로 갖고 있는 새로운 사회정치적 기능을 적극 구제하고자 하는데, 이러한 태도도 크라카우어와 동근원적이라 할 수 있다.

9) S. Kracauer, “Der Detektiv-Roman, Ein philosophischer Traktat”, in: *Siegfried Kracauer Schriften I*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1971. 크라카우어의 사상에 있어 『탐정소설』의 중요성에 대해선, G. Koch, *Kracauer zur Einführung*, Hamburg: Junius, 1996, pp.27-38; D. Frisby, “Zwischen den Sphären. Siegfried Kracauer und der Detektivroman”, in: *Siegfried Kracauer. Neue Interpretationen*, ed. M. Kessler & Th. Y. Levin, Tübingen: Stauffenburg Verlag, 1990, pp. 39-58.

10) 『탐정소설』의 세부 내용과 문화철학적 중요성에 대한 본격적인 논의는 다른 자리에서 이루어져야 할 것이다.

11) W. Benjamin, *GS VI*, p. 219.

### Ⅲ. 랩 음악에 대한 매체미학적 이해

랩은 현대 대중음악의 녹음기술과 기계장치에 뿌리를 두고 있다. 그것은 DJ들이 두 개의 턴테이블과 믹서(mixer), 그리고 선별된 LP를 활용하여 기존의 음악과 음향으로부터 단편적인 표본을 차용하고 혼합하여 새로운 음악으로 ‘재창조하고 연주하는’ 과정에서 탄생하였다. 좀 더 정확히 말하자면, 이른바 ‘MC(masters of ceremonies)’라 불리는 파티의 조력자들이 DJ들의 이러한 연주과정의 중간 중간에 청중들에게 즉흥적인 인사, 유희, 강조, 흥을 돋우기 위한 말을 삽입한 것으로부터(MCing) 발전하여 1980년대에 들어와 독자적인 음악형식으로 자리 잡은 것이다. 실제로 랩 음악과 기술 사이의 긴밀한 연관성에 대해선 이미 여러 논자들이 지적한 바 있다. 예를 들어 카츠는 DJ의 ‘턴테이블리즘(turntablism)’이 녹음 기술의 역발상적 활용을 통해 “풍부한 음악적·사회적 담론”을 만들어냈음을 긍정적으로 평가하고 있으며<sup>12)</sup>, 슈스터만은 힙합과 랩이 ‘기술과 매스 미디어 문화를 열광적으로 활용하고 창조적으로 차용하는’ 예술임을 부각시키고 있다.<sup>13)</sup>

다른 한편, 랩의 언어적(텍스트) 측면도 그 동안 많이 조명된 주제이다. 이미 랩(rap)이란 말의 사전적 의미에서도—‘두드리다’, ‘강하게 발언하다’, ‘혹평하다’, ‘진솔하게 이야기하다’—드러나지만<sup>14)</sup>, 랩은 근본적으로 멜로디나 화성과 같은 음악적 요소가 아니라 언어적(텍스트) 요소가 전면에서 있는 음악형식이기 때문이다. 랩의 기원을 아프리카의 구술문화적 전통, 특히 서아프리카 지역의 오렌 이야기꾼(griot) 전통에서 찾을 수 있다는 점, 좀 더 가깝게는 자마이카에서 전승된 연회 사회자의 즉흥적인 언술(toasting)이 직접적인 배경이 되었다는 점, 고유한 ‘문학적-시적 양식’으로서 랩 텍스트를 진지하게 받아들여야 한다는 점, 랩

12) M. Katz, *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*(2004), 『소리를 잡아라』, 허진역, 고양: 도서출판 마티, 2006, pp. 179-209.

13) R. Shustermann, *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*(2000), 『프라그마티스트 미학』, 김광명, 김진엽역, 미진사, 2002, pp. 275-277.

14) 최근에는 종종 ‘R.a.P.’이란 말을 ‘Rhythm and Poetry’의 축약어로 사용하기도 한다. 이때에도 ‘시적 언어’의 측면이 중시되고 있는 것은 다르지 않다.



의 ‘수직적이며 복합적인 상호텍스트성’과 구체적인 사회적, 문화정치적 함의를 밝혀내야 한다는 점 등이 자주 지적된 랩의 특징들이다.<sup>15)</sup> 그 밖에 랩을 하나의 ‘연극적 공연 양식’ 내지 ‘현재성과 진정성을 실연하는 퍼포먼스’로서 고찰하고자 하는 시도도 흥미로운 관점이라 할 수 있다.<sup>16)</sup>

이렇게 랩의 기술적 토대, 언어적 측면, 사회문화적 의미 등이 다양하게 논의되어 왔지만, 보다 엄밀한 의미에서 철학적-미학적으로 랩에 접근하는 시도는 그동안 거의 없었다고 할 수 있다. 특히 매체미학적 관점에서 기존의 대중매체들과 랩의 연관성, 특정한 매체효과가 랩의 구성방식에 미친 영향, 랩이 함축하고 있는 철학적, 인간학적 계기들을 해명하고자 하는 시도는 아직까지는 없었던 것으로 보인다. 이제 앞서 살펴본 크라카우어와 벤야민의 대중문화와 대중매체에 관한 이론을 바탕으로 랩을 ‘예술형식’ 혹은 ‘문화적 형식’으로서 토론해 보도록 하자. 물론 본고는 하나의 매체미학적 시론(試論)으로서 어떤 완전히 새로운 이론을 정립하고자 하지 않는다. 그 보다는 기존의 연구 성과들을 충분히 염두에 두면서, 이들을 좀 더 체계적으로 이해할 수 있는 미학적 기초개념들을 가능한 명확하게 제시하고자 한다.

### 1. 랩 음악의 역사적-실천적 지평: 현대 대중매체와 매체효과

랩 음악은 표본 절취, 혼합, 긁기(scratching) 등 기존 음악과 음향을 차용하는 여러 가지 기법을 활용하고 있다. 이는 랩이 많은 매체기술적 조건들을 전제하고 있음을 드러낸다. 확실히 매체기술이 낳은 대중적 음악 공연과 춤, 자유롭게 유희하는 태도로 기계장치를 조작하고 결합시켜 보는 실험이 없었다면 랩은 탄생

15) J. Kage, *American Rap. Explicit Lyrics – US-HipHop und Identität*, Mainz: Vertil, 2009, pp. 18-24, 58-64; G. Klein & M. Friedrich, *Is this real? Die Kultur des HipHop*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003, pp. 53-63; J. Antroutsopoulos(ed.), *HipHop. Globale Kultur – Lokale Praktiken*, Bielefeld: transcript, 2003, pp. 111-136, 138-215; J. Ogbar, *Hip-Hop Revolution. The Culture and Politics of Rap*, Univ. Press of Kansas, 2007, pp. 37-71; R. Shustermann, *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*(2000), pp. 284-302,

16) G. Klein & M. Friedrich, *Is this real? Die Kultur des HipHop*, pp. 141-211.

하지 못했을 것이다. 하지만 이러한 직접적인 기술적 배경보다 더 중요한 것은 좀 더 포괄적인 의미에서 다른 대중매체의 매체효과와 랩의 연관성에 대해 성찰해 보는 일이다. 왜냐하면 랩은 1960년대 이후 서구의 대중매체 시대, 맥루언이 ‘전기 기술에 의한 내파(implosion)’라는 말로<sup>17)</sup> 특징지은 현대적 매체환경의 산물이기 때문이다. 맥루언을 따르자면, 이 환경을 구성하는 매체는 도로, 의복, 주택, 시계, 자동차, 비행기, 타자기, 전화는 물론, 만화, 축음기, 사진, 영화, 라디오, 텔레비전 등 대단히 다양하다. 랩은 이러한 다양한 매체들이 각기 독특한 방식으로 또는 상호 중첩된 방식으로 인간의 지각과 사유에 영향을 미치는 현대의 ‘다중매체환경’ 속에서 생성된 음악 형식이다. 이 환경의 의미를 전면적으로 상론할 수는 없지만, 적어도 몇 가지 주도적인 매체의 매체효과를 상기해 볼 필요는 있을 것이다.

먼저 음악과 밀접한 관계가 있는 전화, 축음기, 라디오의 경우를 보자. 전신(telegram)에 이어 등장한 전화는 서로 떨어진 공간들의 음성이 동시에 존재할 수 있는 가능성과 서로 소통할 수 있는 가능성을 마련해 주었다. 그것은 인간의 “귀와 말소리의 확장”을<sup>18)</sup> 가져왔다고 할 수 있는데, 흥미로운 것은 이 확장이 음성에 가져온 여파이다. 즉 전화로 인해 인간 존재의 일부분이며 이 존재를 대변하는 음성이 인간의 몸으로부터 분리되어 전자적 신호로 변환되고, 마치 ‘유령’처럼 먼 곳으로 떠돌아다니게 된 것이다. 벤야민은 광고와 무성영화에 의해 인쇄된 책 속에 누워있던 ‘활자’가 몸을 일으켜 거리로 걸어 나와 ‘수직으로 읽히게’ 되었다고 쓰고 있는데<sup>19)</sup>, 이와 유비적으로 전화로 인해 인간의 음성이 몸에서 빠져나와 공간속을 배회하다가 타자의 몸속으로 스며들게 되었다고 말할 수 있다. 전화에 의해 몸에서 분리된 ‘물질적’ 음성은 회선이 있는 곳이면 어느 곳이라도 출현할 수 있게 되었으며 타인의 음성과 만나고 뒤섞일 수 있게 된 것이다. 그런데 음성은 본질적으로 개별적이며 내밀한 성격을 갖고 있다. 이에 따라 전화의 물질적 음성은 상대방이 ‘의심할 수 없이 현존하고 있다’는 환영을 불러일으키며, 이 환영

17) M. McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man*(1964), 『미디어의 이해』, 김성기, 이한우 역, 민음사, 2007, pp. 75-81.

18) M. McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man*(1964), p. 369.

19) W. Benjamin, 「일방통행로」, pp. 94-95.

은 다시 연결된 상대방의 “모든 감각과 기능의 참여”를<sup>20)</sup> 요구하게 되는 것이다.

축음기 또한 전화와 마찬가지로 소리를 물질적 신호의 차원으로 변환시켜 공간적 이격을 뛰어넘을 수 있도록 했다. 하지만 축음기는 전화보다 훨씬 더 직접적으로 음악 자체를 변화시켰다. 그것은 음악의 수용방식은 물론, 음악 장르와 작품의 구성방식에까지 현저한 변화를 야기하였다. 음악은 이제 연주자나 가수와 분리되어 존재할 수 있게 되었으며, ‘물질적 상품’의 형태로 자유롭게 복제되고 이동할 수 있게 되었다. 매체기술은 복잡하게 발전하면 할수록 인간을 점점 더 고립시키는 법인데(「보들레르」 142), 축음기 또한 음악을 듣는 사람을 고립시켰다. 즉, 축음기로 인해 음악을 혼자 감상하는 방식이 처음으로 널리 일반화된 것이다.<sup>21)</sup> 그리고 이는 재생기기가 테이프 리코더, 워크맨, CDP, mp3 등으로 진화하면서 오히려 더더욱 강화되었다고 할 수 있다. 문화상품의 물화된 교환가치에 굴복한 것이든, 아니면 키치적인 감상성(Sentimentalität)을 체험하려는 사용가치 때문이든, 이제 개별자가 홀로 집중하여 듣는 방식이 음악을 수용하는 주된 방식으로 자리 잡는다. 또한 축음기의 기술적 조건 내지 한계로 인해 음악이 제한된 시간적 단위(약 4분 30초)로 분절되는 결과가 나타났다. 그리고 이것은 상업적 이해와 맞물리면서 클래식, 재즈, 록 등 다양한 음악 장르의 작곡과 연주 방식에 깊은 흔적을 남겼다.<sup>22)</sup>

하지만 축음기가 몰고 온 변화는 여기에 그치지 않았다. 축음기로 인해 음악은 시공간적 제약으로부터 해방되고 사실상 무한히 반복할 수 있게 되었는데, 바로 이러한 편재화, 일상화로 인해 음악의 존재방식, 음악에 대한 주체의 태도, 그리고 음악의 사회문화적 기능 등이 근본적인 변화를 겪게 된 것이다. 음악은 이제 더 이상 어떤 특별한 일회적인 사건이 아니다. 반대로 음악은 필요할 때 언제든지 활용할 수 있는 ‘물질적 대상’으로 등장한다. 주체가 음악을 구체적인 삶의

20) M. McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man*(1964), p.372

21) M. Katz, *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*(2004), pp. 36-37.

22) M. Katz, *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*(2004), pp. 58-64.

분절화의 문제는 거시적인 관점에서 자본주의적 대도시 환경과 이에 따른 ‘내면적 삶의 변화’와 밀접하게 연관되어 있다(G. Simmel, 「대도시와 정신적 삶」, 『짐멜의 모더니티 읽기』, 김덕영, 윤미애 역, 새물결, 2005, pp.35-53 참조).

흐름 속에서, 일상적인 생활세계 속에서 언제든지 필요할 때 접촉하고 느끼고 활용할 수 있는 대상으로서 바라보게 되었다는 뜻이다. 달리 말해서 음악이 출현하는 배경(생활세계)과 음악을 수용하는 태도가 근본적으로 ‘정신분산적(distracted)’인 성격을 지니게 된 것이다. 그리고 이에 상응하여 주체가 음악을 수용하는 방식도 근본적으로 ‘촉각적 습관’에 의해서, 즉 주체의 몸과 감각이 음악의 효과를 반복적으로 느끼고 익숙해지는 방식으로 이루어진다고 할 수 있다.(「기술복제」 80-92) 음악을 개인적 또는 사회적으로 활용하는 방식 또한 예외가 될 수 없다. 특별한 종교적-이념적 차원이나 내면적 가치보다는 특수한 상황에서 이 상황이 필요로 하는 ‘감각적이며 감정적인 효과’를 얻는 일이 훨씬 더 중요한 음악의 기능으로 부상하게 된다. 음악을 듣고 소비하는 일의 주된 목표가 보편적인 정신적-문화적 가치로부터 특수하고 개별적인 ‘감각적-유희적 효과’로 옮겨간 것이다. 벤야민의 말을 빌리면, 음악이 아우라적 존재방식을 벗어나면서 그 주된 기능이 제의가치적 기능에서 전시가치적 기능으로 이행한 것이라 표현할 수 있다(「기술복제」 48-53).

이어서 지적할 수 있는 것은 축음기와 이후 등장한 여러 재생기기에 의해 음악을 전문적으로 비평하고 연구할 수 있는 새로운 차원이 열렸다는 점이다. 음악의 저장과 반복이 용이하게 되어 음악을 이전과는 비교할 수 없이 세밀하게 비교하고 분석할 수 있게 되었기 때문인데, 이러한 가능성은 다시 음악을 작곡하고 연주하는 방식에도 적지 않은 변화를 가져왔다. 축음기와 같은 저장 매체가 없었다면 음악사회학, 음악심리학, 음악교육학 등 20세기의 다양한 음악 연구는 불가능했을 것이다. 또한 공간의 제약 없이 음악이 이동함으로써 서로 다른 문화권 사이의 음악적 교류, 음악적 융합, 새로운 음악 장르의 생성이 활성화될 수 있는 기반이 마련되었다.<sup>23)</sup>

마지막으로 축음기는 음악과 신호 혹은 의미와 소음(noise) 사이의 경계를 흐릿하게 만드는 결과를 가져왔다. 그 이유는 두 가지이다. 하나는 음악을 진동수의 신호로, 이를 다시 원판의 흔적으로 변환시켰기 때문이고, 다른 하나는 이 흔

23) Cf. M. Katz, *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*(2004), pp. 46-56.

적을 다시 음악으로 변환할(재생할) 때 기술적 한계로 인해 바늘과 원판이 마찰하면서 발생하는 잡음이 함께 들렸기 때문이다. 여기서 문제는 단순히 음악에 잡음이 대립되고 음악을 방해한다는 사실이 아니다. 오히려 주목해야 할 것은 잡음의 존재가 음악의 원천에 대한 새로운 생각, 즉 ‘의미 있는 음악’의 기원이 ‘의미가 전혀 없는 물질적 재료의 접촉’에 있음을 환기시켜주었다는 데에 있다. 달리 말해 정신이 이해하고 가치를 부여하는 음악이 정신과 무관한 신호(소음)의 차원에서, 그리고 이 차원이 육체(신경섬유)에 자극을 가하는 것으로부터 생성된다는 ‘충격적인’ 사실이 부각되었다는 점에 있다. 이것은 언어학에서 소쉬르의 이론이 언어에 대한 전통적인 관념에 가한 충격과 동일선상에 있다. 소쉬르도 의미의 차원(기의)이 의미와 완전히 무관한 차원(기표 내지 기표들 사이의 차이)에 기원을 갖고 있음을 보여주었기 때문이다.<sup>24)</sup> 음악과 소음의 문제는 사상사적으로 볼 때, 니체의 후기 사상인 ‘생리학으로서의 예술’과 프로이트의 정신분석학적 주체(의식) 이론과 깊이 연관된 주제이다. 또한 그 이론적 논점과 함축이 20세기 후기 구조주의를 비롯한 현대 철학과 다양한 현대 예술의 흐름에 큰 영향을 끼쳤다고 평가할 수 있다.<sup>25)</sup>

다음으로 라디오의 매체효과를 상기해 보자. 라디오는 기술적 측면뿐만 아니라 매체효과 측면에서도 전신, 전화, 축음기를 계승한 매체라 할 수 있다. 라디오는 전신처럼 전자기파를 활용하여 신호를 전송하며, 전화처럼 소리와 음성이 공간적 이격을 뛰어넘어 생생하게 현존한다는 환영을 창출하고, 또 축음기처럼 일정한 길이로 저장된 음악을—혹은 라이브 연주도—반복해서 들려준다. 또한 라디오에 의해 자유롭게 공간을 횡단하는 소리의 종류가 대단히 다양해졌으며, 그럼으로써 소리의 물질적 차원과 음악의 존재론적 성격에 대한 문제가 축음기의 경우보다 좀 더 전면적이며 첨예하게 대두되었다고 볼 수 있다. 하지만 라디오 특유의 매체효과는 기존의 매체와는 확연히 달랐다. 우선 라디오는 최초의 명실상부한 ‘대중매체’라 할 수 있다. 전화나 축음기도 많은 대중들이 사용하기는 했지

24) Kittler는 이러한 비의미적인 물질적 신호(소음)의 차원이 라캉의 ‘실재(The Real)’ 개념에 상응한다고 보고 있다(F. Kittler, *Optische Medien. Berliner Vorlesung 1999*, Berlin: Merve, 2002, pp. 36-37.)

25) 예컨대 다다이즘에 대한 벤야민의 해석을 상기하라(「기술복제」 88-89).

만, 사용하는 주된 방식은 근본적으로 한 명 내지 제한된 인원이 '사적인 영역'에서 '사적인 효과'를 위한 것이었다. 이에 반해 라디오는 처음으로 익명의 대중에게 무차별적으로 다채로운 소리를 전송한 매체였다. 이 외에도 본질적으로 '일방향성'의 매체라는 점, 공공적 소식과 상황을 사적 영역에 침투, 침전시키는 매체라는 점, 1930년대부터 이른바 '프로그램 체제'를 갖추면서 뉴스, 음악, 드라마, 오락물, 사건 실황 등 다양한 소리(내용)를 연속적·순환적으로 제공한다는 점도 이전 매체들과는 달랐다.<sup>26)</sup>

그러나 라디오의 매체효과는 여기에 그치지 않았다. 그것은 밖으로 드러난 것보다 훨씬 더 심층적인 변화를 가져왔다. 먼저 라디오의 소리는 전화 음성과 마찬가지로 '절대적 현존'의 느낌을 불러일으키는데, 이 때문에 공간을 뛰어넘는 동시성에 대한 감각, 즉 실시간으로 실제 현장에 참여하고 있다는 감각을 현저하게 강화시켰다. 이를 통해 라디오는, 독일 파시즘의 「민중의 소리(Volksstimme)」 방송이 보여주듯, 강력한 정치적 선전선동(Propaganda)의 도구로서 활용되게 된다.<sup>27)</sup> 또한 동시적 참여의 감각은 현대사회의 주체가 세계 경험의 '현실성(Wirklichkeit)'을 확인하는 핵심적인 요소가 되며, 이는 후에 텔레비전을 통해 '실시간 이미지와 소리'라는 한 차원 더 다중화한 형태로 진화하게 된다.

음악과 관련된 매체효과도 대단히 컸다. 라디오는 다양한 프로그램을 교대로 제공함으로써 음악의 분절화를 더욱 심화시켰다. 음악, 소리, 음향, 소음은 물론, 여러 종류의 음악 장르들이 매우 복합적으로 뒤섞이게 되었기 때문이다. 무엇보다도 다양한 방식으로 '음악과 말'이 결합된 것, 그리고 프로그램의 성격에 따라 효과음악과 효과음향이 삽입되어 사용된다는 점을 잊어서 안 된다. 이로써 음악을 인위적으로 분절하고 다른 소리와 결합시켜 편집하는 것, 그리고 음악을 '배경음악'으로서 활용하는 것이 자연스러운 일이 된 것이다. 여기서 '배경음악'이란 두 가지 의미로 받아들일 수 있는데, 하나는 특정 프로그램의 진행을 위해 음악이 삽입된다는 것을 뜻하며, 다른 하나는 라디오의 음악 자체가 일상적 생활공간의

26) Cf. H. Schanze(ed.), *Handbuch der Mediengeschichte*, Stuttgart: Kröner, 2001, pp. 455-471.

27) K. Hickethier, *Einführung in die Medienwissenschaft*, Stuttgart: Metzler, 2003, pp. 195-196.

익숙한 배경으로 기능하게 되었음을 의미한다. 요컨대 라디오의 매체기술은 음악의 자유로운 편집과 다양한 방식의 '전시가치적 활용'을 대중적으로 실현하였던 것이다.

이제 다른 중요한 대중매체인 사진, 영화, 텔레비전에 대해 생각해보자. 이들은 근본적으로 시각매체라 할 수 있지만, 그럼에도 현대사회 속의 소리와 음악의 문제와 결코 무관하지 않다. 우선 사진은, 앞서 보았듯이 카메라의 '소외된 시선'으로 현실의 한 순간을 공간적 이미지로 응결하는 매체이다. 사진의 이미지는 언제나 이미 지나간 과거의 순간이며, 사진은 이 순간을 프레임으로, 즉 파편적으로 선택하여 포착한다. 하지만 사진은 육안으로 본 것의 단순한 복제가 아니다. 반대로 그것은 육안과는 본질적으로 다른, 고유한 '증언력'과 '해명력'을 갖고 있다. 바르트는 이 증언력을 "과거에 실재했던 것의 유출"<sup>28)</sup>이라 불렀으며, 크라카우어와 벤야민은 이 '해명력'을 각각 '의미가 비어있는 자연의 토대' 내지 '시각적-무의식'이란 개념으로 표현하고 있다. 사진은 모더니티 세계의 기술문명이 만든 매체이면서, 동시에 이 세계의 매혹적인 현존의 순간과 보이지 않는 이면을 가시화시켜 주는 매체인 것이다. 그럼으로써 사진은 주체가 모더니티 세계를 바라보는 태도에 심대한 변화를 가져온다. 사진의 파편성과 우연성, 그리고 사진이 일종의 '사후 충격'을 가하여 폭로하는 디테일의 힘에 의해 주체는 저절로 자신이 직면하고 있는 이 세계가 완결되거나 필연적인 것이 아니라는 관념에 익숙해지게 된다. 또한 지금까지 알려지지 않은 이 세계의 역사적 순간, 이 순간에 담긴 인간적 현실을 새롭게 발굴하고 기록하여 이 세계의 전혀 다른 '구성 가능성'을 제시할 수 있다는 생각도 암암리에 갖게 되는 것이다.<sup>29)</sup>

영화는 기술적으로 사진에서 출발한 매체이지만, 등장한지 얼마 되지 않아 독자적인 '의미 생산 매체'로서<sup>30)</sup> 확고한 위상을 갖게 되며 사진과는 확연히 다른

28) R. Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*(1980), *Die helle Kammer. Anmerkungen zur Photographie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989, p. 99.

29) 사진의 중층적인 의미에 대한 손택의 서술은 여전히 의미심장하다(S. Sontag, *On Photography*(1977), 『사진에 관하여』, 이재원 역, 서울, 2005, pp. 20-44).

30) L. Engell, *Sinn und Industrie. Einführung in die Filmgeschichte*, Frankfurt a. M.: Campus, 1992, 1-2장 참조.

매체효과를 가져왔다. 무엇보다도 영화가 역사상 처음으로 인간과 사물의 움직임을 완벽하게 재현하는 동영상(moving images)을 산출했기 때문이다. 이 때 ‘완벽하다’는 말의 정확한 의미는 영화의 매체기술이 인간 지각능력의 한계를 완벽하게 기만하기 때문에 관람자가 영상의 사실성과 구체성을 의심하는 것이 불가능하다는 뜻이다. 그런데 사진과 마찬가지로 영화 카메라도 실제 운동을 단순히 복제하는 장치가 아니다. 영화 카메라의 시선은 ‘시각적-무의식’의 층에 파고들어 현대 자본주의의 물질적 현실이 “잠에서 깨어나도록”(TF, 389) 해준다. 이를 통해 주체는 이 현실의 심층에서 지배하고 있는 ‘속도와 강압’에 대한 적응 훈련을 하게 된다. 이것이 가능한 것은 무엇보다도 영화 카메라가 고유한 ‘생산적 표현기법들’, 즉 카메라 자체의 움직임, 앵글, 몽타주, 클로즈업, 미장센 등을 활용하고 있기 때문이다.<sup>31)</sup>

영화는 이러한 특유의 표현기법을 활용하여 영화만의 고유한 세계, 모든 것이 움직이는 ‘역동적인 지각의 세계’를 창조한다. 영화를 보는 인간의 시선은 모든 시간적, 공간적 제약으로부터 자유로워진 상태이다.<sup>32)</sup> 그것은 근본적으로 어떠한 불변하는 실체, 어떠한 고정된 지점도 전제하지 않는 탈-실체적이며 탈-중심적인 세계이다. 모든 것이 끊임없이 이행하고 변화하고 있는 헤라클레이토스적인 ‘운동과 생성’의 세계인 것이다. 그리고 주체는, 이 세계가 근본적으로 ‘지각적 애매성(ambivalence)’의 세계이기 때문에, 지성적 사유의 인식 활동이라기보다는 신체적 감각과 느낌을 통해 이 세계와 공명하고 공감하고 있다.

하지만 영화의 영상은 주체-세계가 분리되지 않은 유동적인 지각만을 산출하는 것이 아니다. 들뢰즈가 보여주었듯이 영화는 다양한 종류의 공간적 이미지를—지각 이미지, 정동 이미지, 충동 이미지, 행동 이미지 등—형상화할 뿐만 아니라 변증법적 사유의 도약, 실존적 자유와 결단, 나아가 2차 대전 후 현대 영화에 이르러서는 시간성의 차원까지도 구체적인 이미지로 표현할 수 있는 매체로 거듭난다.<sup>33)</sup> 영화는 모더니티 세계 속에서 살아가는 주체의 구체적인 지각과 사유, 꿈

31) 좀 더 자세한 논의는, 졸고, 「영상의 환영성에 관한 매체철학적 연구」, pp. 185-191 참조.

32) D. Vertov, “Kinoki-Umsturz” & “Kino-Glaz”, in : *Texte zur Theorie des Films*, ed. F.-J. Albersmeier, Stuttgart: Reclam, 1998.



과 욕망, 희망과 절망을 역동적인 이미지로 표현하는 매체이다. 그것은 일상적인 시공간 연속체를 자유롭게 넘나들고 해체하면서 '감성적 존재'로서의 인간을 총체적으로 해명하고 실현한 매체인 것이다.

다른 한편, 영화는 음악과 불가분의 관계를 갖고 있다. 무성영화조차 예외 없이 음악 반주를 동반했음은 잘 알려져 있다. 무엇보다도 음악과 영상은 지각적 측면에서 깊은 친화성을 지니고 있다. 영화의 영상은 개별 영상들이 단순히 연속되는 것이 아니다. 오히려 그것은 위에 지적한 카메라의 생산적 표현기법들, 특히 몽타주에 의해 일정한 리듬과 속도, 극적 긴장과 이완의 매듭을 갖고 있다. 한 마디로 영상은 하나의 '음악적인 통일체'라 할 수 있으며, 음악처럼 육체적 공명 효과를 불러일으키면서 의식의 심층에 영향을 미치는 것이다. 때문에 음악이 영상의 지각 효과를 효과적으로 유도하고 강화할 수 있었던 것은 당연한 일이라 할 수 있다.

영화의 매체기술이 진화하면서 음악과 영화는 더욱 더 밀접하고 다양한 방식으로 결합하게 된다. 최초의 유성영화가 <재즈싱어>(1927)인 것도 상징적이지만, 영화가 무성영화에서 유성영화로, 다시 흑백영화에서 컬러영화로 진화하면서 음악은 영화를 구성하는 필수적인 요소로 자리 잡는다. 또 이에 상응하여 음악이 담당하는 역할도 다양하게 분화된다(TF, 193-213). 음악은 이제 단순히 영상의 흐름을 동반할 뿐만 아니라, 특정 상황의 우연적인 요소로, 또는 중추적 줄거리의 일부분으로, 혹은 사건의 진행이 낳은 산물로서 등장한다. 나아가 음악은 <뮤지컬 영화>처럼 쉬운 줄거리 및 다채로운 춤과 결합하여 영화의 한 장르가 되기도 하고, 특정한 음악 자체를 영상으로 '결정화하고자' 하는 실험적인 시도로 나타나기도 하며, '영화음악(OST)'이라는 독립된 대중음악 장르로 재탄생되기도 하는 것이다. 결국 영화매체는 라디오가 실현한 음악의 일상화와 '전시가치적' 활용을 새로운 차원에서 강화하고 다변화했다고 할 수 있다.

마지막으로 지적해야 할 것은 이러한 결합의 매체미학적 결과이다. 이제 음악은 더 이상 보이지 않는 '내면성의 사건'이 아니라 저절로 특정한 영상의 흐름

33) G. Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*(1983), *Das Bewegungs-Bild*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997; *Cinéma 2. L'image-temps*(1985), *Das Zeit-Bild*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997.

을 불러일으키는 ‘연상적 함의(connotation)’를 포함하게 되었다. 음악의 존재성격이 추상적-정신적이라기보다는 구체적-이미지적 성격에 가깝게 되었다는 말이다. 이것은 음악 자체가 가시화된 것은 아니지만, 음악을 들을 때나 음악에 대해 기대할 때 주체의 심적 준비상태(disposition)가 근본적으로 구체적인 영상을 함께 떠올리는 방식을 갖게 되었다는 뜻이다. 이에 상응하여 음악 또한 영화의 본질적인 매체효과를 상당 부분 받아들였다고 할 수 있다. 즉 음악도 영화와 마찬가지로 자본주의 현실의 ‘속도와 강압’을 느끼게 해주는 일, 시공간적 연속성을 해체하면서 ‘역사적 전통’을 청산하는 일, ‘감성적 존재’로서의 인간을 긍정하고 그 가능성을 세밀하게 조명하는 일 등을 상당한 정도로 수행하게 되었다고 할 수 있다.

다음으로 텔레비전을 살펴보자면, 우선 텔레비전이야말로 20세기 중반이후 오늘날까지 현대의 지각환경을 주도적으로 이끌어 온 매체라 할 수 있다. 텔레비전은 지금까지 간략히 논의한 여러 대중매체의 매체효과들을 모두 통합하면서 또 다른 차원으로 지양하였다. 맥루언의 엄밀한 공식대로, 텔레비전은 전신, 전화, 축음기, 라디오, 사진, 영화 등 이전의 모든 매체들을 모두 자신의 ‘메시지’로 흡수하였고 다양한 ‘프로그램들’과 순환적인 프로그램 도식을 통해서 이들 매체 각각에 상응하는 매체효과를 구현했던 것이다. 텔레비전은 우선 라디오가 담당했던 ‘삶의 배경’으로서의 역할을 이어받았다. 차이점은 라디오와 달리 영상과 결합한 소리가 흘러나오며, 소리만 두고 보더라도 라디오보다 훨씬 더 많은 종류의 소리들이 훨씬 더 복잡적이며 예기치 않은 방식으로 혼합된다는 데에 있다. 이것은 텔레비전의 프로그램 도식과 프로그램들 사이의 광고, 다양한 전문채널들, 무엇보다도 일상적 소음과 리모컨 클릭을 통한 ‘채널 건너뛰기’를 떠올리면 쉽게 이해할 수 있다. 텔레비전의 가장 핵심적인 기능은 일상적 삶의 배경으로서 매일매일 ‘세계상(world-image)’을 제공한다는 데에 있다. 좀 더 정확히 표현한다면, 시청자가 리모컨 클릭을 통해 일종의 ‘모자이크’ 구성 방식으로 날마다 새로운 ‘세계상’을 만들어낸다고 할 수 있다. 오늘날 경험 가능한 것의 한계는 텔레비전이 보여줄 수 있는 이미지의 한계와 일치한다고 해도 과언이 아니다. 이런 의미에서 하이데거가 근대사상의 특징으로 부각시킨 바 있는 ‘세계상의 시대’가<sup>34)</sup> 텔레비전에 이르

34) M. Heidegger, “Die Zeit des Weltbildes”, in: *Holzwege*, 제6판, Frankfurt a. M.: V.

러 전면적, 대중적으로 실현되었다고 말할 수 있을 것이다.

그런데 텔레비전의 '세계상'은 어떠한 존재론적 내지 의미론적 계기들을 내포하고 있을까?<sup>35)</sup> 우선 이 세계상은, 매일 새롭고 '비선형적인' 방식으로 구성됨에도 불구하고, 근본적으로 '가까움과 친숙함'의 지평 위에서 펼쳐진다. 텔레비전의 '전자적 친밀감', 텔레비전의 편재성, 프로그램 도식의 익숙함, 친숙한 공간에서의 수용, 무엇보다도 계속 이어지는 영상의 흐름 속으로 통합되기 때문에 이 세계상은 충격적으로 낯설고 섬뜩한 것으로 다가오지 않는다. 또한 이 세계상은 라디오와 마찬가지로 구체적인 삶의 현장에 실시간으로 참여하고 있다는 동시성의 계기를 갖고 있다. 이 때문에 텔레비전을 '시청한다'는 말보다는 '접속하고 있다'는<sup>36)</sup> 표현이 사태의 진실에 가깝다고 할 수 있으며, 텔레비전이 대중을 사회문화적, 정서적으로 '조정하고 통합하는' 중추적인 역할을 담당할 수 있는 것이다.

또한 텔레비전의 세계상에는 '흐름(flow)과 세분화(segmentation)'의 계기가 내재되어 있다. 이 세계상에서는 다양하고 이질적인 공간, 상황, 인물, 소리, 사건들이 끊임없이 조립되고 이어진다. 하지만 그것은 또한 분절되고 중단되는 지점도 포함하고 있다. 그냥 계속 흘러가지만 하는 것이 아니라 부분들이 돌발적으로 혹은 규칙적으로 분리되거나 사라졌다가, 다시 다른 부분들과 결합하는 계기도 아울러 갖고 있는 것이다. 물론 제아무리 특이하고 유일무이한 순간이라 할지라도 이를 다시 아우르는 더 커다란 세계상의 흐름 속으로 통합될 수밖에 없다.

'흐름과 세분화'와 긴밀하게 연결되어 있는 것은 '연속(series)'과 '반복성'의 계기이다. 텔레비전의 세계상은, 내용적으로는 매일 달라지지만, 구조적으로는 일정한 틀 속에서 주기적으로 반복된다. 주체는 이 세계상이 연속물로서 계속 이어지고 또 근본적으로 반복 가능하다는 점을 암묵적으로 전제하고 있다. 그런데 이렇게 연속과 반복을 전제하고 있기 때문에 이 세계상의 '현재'는 현재로서의 무게와 진지함을 상당 부분 잃게 된다. '현재의 순간'이 지닌 절대적인 일회성과 우연

Klostermann, 1980, pp. 73-110.

35) 이하 텔레비전의 세계상에 대한 좀 더 상세한 논의는, 줄고, 「텔레비전 영상의 미학적 특성과 문화철학적 의미에 관한 연구」, pp. 340-356 참조.

36) N. Bolz, *Das kontrollierte Chaos* (1995), 『컨트롤된 카오스』, 윤종석 역, 문예출판사, 2000, pp. 293-301.

성이 현저하게 희석되는 것이다. 그리고 이것이 앞서 언급한 ‘친숙함과 가까움’과 함께 텔레비전의 세계상이 진정으로 충격적으로 다가오지 않는 또 다른 이유라 할 수 있다.

텔레비전 세계상의 이러한 특징적 계기들은 주체, 세계, 음악과 관련하여 다음과 같은 결과를 낳는다. 이제 세계는 더 이상 ‘사실들의 총체’라 정의할 수 없다. 텔레비전 영상과 외부 세계 사이의 경계가 사실상 사라졌기 때문이다.<sup>37)</sup> 세계는 이제 근본적으로 이질적이며 우연적인 이미지 조각들이 무한히 새롭게 구성되어 만들어지는 것으로 생각된다. 요컨대 텔레비전은 신문, 사진, 영화가 시작한 세계의 파편성, 비완결성, 새로운 구성 가능성을 보다 더 철저하고 탈-중심적으로 구현하는 것이다. 또한 텔레비전에 이르러 영화에 의한 시공간의 해체와 전통의 청산 작업도 훨씬 더 급진적으로 이루어진다고 할 수 있다. 물론 이것이 맥루언이 낙관적으로 전망한 대로, ‘독자성과 다양성’을 강화하는 지구촌의 ‘내파’를 실현할 것인가에<sup>38)</sup> 대해선 논란의 여지가 적지 않다. 하지만 텔레비전이 세계의 다채로운 이미지를 쉴 새 없이 결합하여 보여줌으로써 동시성에 대한 감각과 이질적 지역, 문화, 유행 사이의 상호 대면을 촉진한다는 점은 부인하기 어려울 것이다. 아울러 텔레비전은 매체기술적 조건으로 인해 한편으로 영화보다 개별 주체를 더 고립시키면서도, 다른 한편으로 세계상의 흐름에 직접 참여한다는 느낌을 더욱 분명하게 각인시킨다고 할 수 있다.

음악에 있어서도 텔레비전은 축음기, 라디오, 영화가 가져온 매체효과를 더욱 급진적으로 강화한다. 텔레비전에서 음악은 대부분 분절화된 형태로, 즉 편집된 ‘효과음악’의 형태로 나타난다. 음악의 주된 기능이 프로그램의 성격이나 특정한 영상의 흐름에 맞춰 일정한 감정적인 색채와 분위기를 환기시키고자 하는 ‘전시가치적 효과’에 있는 것이다. 하지만 텔레비전에서 음악은 여기에 그치지 않는

37) 보드리야르(J. Baudrillard)가 말하는 ‘시물라시옹’과 ‘초과실재’ 개념은 이에 대한 비판적-비판적인 전망을 담고 있다. 하지만 그림, 사진, 영화, 텔레비전에 있어 이미지/현실 사이의 경계의 문제를 엄밀하게 비교, 평가하는 작업이 이론적으로 보다 더 생산적일 것이다(O. Fahle, “Das Bild und das Sichtbare”, in: *Philosophie des Fernsehens*, ed. O. Fahle & L. Engell, München: Wilhelm Fink, 2006, pp. 77-90).

38) M. McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man*(1964), pp. 438-439.

다. 영화에서 음악이 영상과 결합하면서 다양한 기능과 존재방식으로 분화되고 영상의 매체효과를 함께 수행하게 되었는데, 이는 텔레비전에서조차 다르지 않다. 즉 텔레비전의 음악도 텔레비전 세계상의 탈-실체적이며 탈-중심적인 경향을 따라가며 이를 강화하는 역할을 하는 것이다.

또한 음악은 라디오의 경우처럼 각종 음성, 음향, 소음 등과 결합되고 뒤섞인다. 물론 앞서 언급했듯, 프로그램의 변화, 광고, 채널 건너뛰기 등에 의해 라디오에서보다 훨씬 더 복잡적이며 혼돈스러운 양상을 띤다. 특히 텔레비전의 대표적 장르인 뉴스, 토크쇼, 오락물, 드라마 등과 일상생활의 말과 소음으로 인해 언어와 음악이 근본적으로 ‘비연속적, 비대칭적, 비선형적’<sup>39)</sup>인 방식으로 혼합된다는 점이 중요하다. 이로 인해 언어와 음악의 경계가 모호해지고 둘 사이의 상호 침투가 자연스러운 일이 된다. 더불어 물질적 신호의 차원에 대한 문제의식이 한층 더 뚜렷해지고, 언어와 음악을 세계상의 흐름 속에 개입시키고자 하는 시도, 언어와 음악을 주체의 신체적 느낌에 직접 접속시키고자 하는 시도가 지배적인 관심사가 된다고 할 수 있다. 한 마디로 주체가 언어와 음악을 ‘촉각적인 실험과 활용’의 관점에서 바라보게 되는 것이다.

## 2. 랩 음악에 내재된 긴장과 대립: 매체효과의 생산적-비판적 활용

크라카우어와 벤야민의 논의가 보여주듯이 대중문화 형식은 한낱 ‘산만한 오락물’이 아니다. 반대로 그것은 주체가 사회의 지배적인 합리성과 기술수준의 속도와 강압에 신체적으로 적응하는 인간학적 유물론의 의미를 갖고 있다. 이 때 이 적응은 대중문화 형식의 특정한 표면적 요소를 단순히 수동적으로 받아들이는 과정이 아니라, 전통적인 지각 방식과 관념으로부터 결별하고 아직은 생경하고 낯선 지각 방식과 사유 방식에 신체적으로 적응하는 과정, 이른바 ‘신경감응(Innervation)’<sup>40)</sup>을 통해서 익숙하게 되는 과정을 의미한다. 다시 말해 이러한 적

39) M. McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man*(1964), p.463.

40) ‘신경감응’ 개념에 대해선, 졸고, 「벤야민 사유의 몇몇 모티브와 영화에 대한 철학적 비평」, pp. 78-87 참조.

응은 익숙한 것과 생소한 것, 전통과 미래가 서로 대립하고 있는 긴장 관계 속에서, 그리고 신체적 지각과 사유가 이전과는 다른 방식으로 조직되는 과정을 포함하고 있다.<sup>41)</sup> 따라서 대중문화 형식 안에는—만약 그것이 진정으로 역사적 필연성을 지닌 의미심장한 것이라면—전통적인 지각과 관념에 저항하는 측면과 새로운 지각과 관념을 실험적으로 전유하는 측면이 공존하고 있다고 볼 수 있다. 아도르노의 용어를 빌자면, 미학적, 역사철학적 비평을 요구하는 대중문화 형식은 사회의 지배적인 합리성에 미메시스적으로 동화하는 측면과 동시에 이 합리성을 비판하고 그에 저항하려는 측면을 함께 내포하고 있는 것이다. 필자는 힙합과 랩 음악을 바로 이런 의미에서 하나의 ‘징후적인’ 대중문화 형식으로서 진지하게 고찰할 필요가 있다고 생각한다.

그렇다면 랩 음악에는 어떠한 대립된 국면들이 충돌하고 있는 것인가? 적어도 다음 네 가지 국면들에 대해 반성해 봐야 할 것이다. 가장 먼저 언어적 요소와 음악적 요소의 대립을 지적할 수 있다. 랩에서 언어는 음악적 요소들, 즉 선율, 리듬, 화성을 자연스럽게 동반하고 이들과 조화를 이루는 상태가 아니다. 오히려 언어는 이들 요소에 ‘돌발적으로’ 개입하고, 스스로를 그 위에 ‘강압적으로’ 부과하고 있다고 할 수 있다. 이를테면 언어가 음악적 요소를 자신을 과시하기 위한 수단으로 삼고 자신 아래에 ‘복종시키고’ 있는 것이다. 물론 표본을 차용, 혼합하여 재가공한 비트와 선율이 전적으로 무시되는 것은 아니다. 뒤에 좀 더 살펴보겠지만, 랩의 ‘시적 언어’에서도 음악적 요소를 고려한 리듬과 운율(rhyme)이 존재할 뿐만 아니라, 랩퍼의 시작(詩作) 과정과 청중의 수용 과정에서도 중요한 역할을 한다. 하지만 기존 대중음악의 음악적 요소가 추구하는 ‘조화로운 완결성’이나 ‘유기적 통일성’과는 확연히 다르며, 또 이에 저항하고 있다는 점은 부인하기 어렵다. 확실히 랩은 음악적 요소를 현저하게 축소하고 단순화시키면서 기존 대중음악의 ‘장식적 아름다움’ 내지는 ‘정형화된 감상성’에 도전하고 있다. 그런데 랩의 언어가

41) 벤야민은 중요한 예술형식은 전통적인 지각 방식을 확장하면서 앞으로 도래할 미래의 지각 방식을 선취하는 의미를 갖는다고 말한다(「기술복제」 86-87 주석). 손택 또한 같은 이론적 입장에서 현대적 감수성의 형식을 분석하고 있다(S. Sontag, 「캠프에 대하여」, in: *Against Interpretation*(1966), 『해석에 반대한다』, 이민아 역, 도서출판 이후, 2002 참조).

음악적 요소를 이렇게 격하시킬 수 있는 저변에는 매체효과에서 비롯한 몇 가지 관점들이 놓여 있다. 이들은 언어가 음악을 언제든지 중단시킬 수 있고 논평할 수 있다는 관점, 언어와 음악을 인위적으로 분절하여 결합할 수 있다는 관점, 다양한 소리, 음악, 말, 음향을 '물질적 재료'처럼 활용할 수 있다는 관점, 그리고 이들을 '감각적-감정적 표현재료'로 보고 서로 혼합하여 특정한 '전시가치'를 실현할 수 있다는 관점 등이다. 랩의 언어는 이러한 관점들에 입각하여 음악과 뒤섞이고 음악에 대립하고 있다. 하지만 랩은 이들 관점을 실험하고 익숙하게 활용하는 데 그치지 않는다. 랩은 동시에 이들을 낯설게 만들고 이들에 대한 성찰을 촉발한다고 할 수 있다. 왜냐하면 랩이 기존의 언어와 음악 사이의 '익숙한 조화로움'을 의식적으로 뒤흔들고 전복시키려 하기 때문이다.

이러한 언어와 음악의 대립으로부터 랩 음악의 형식을 관류하고 있는 두 번째 대립을 추론할 수 있다. 그것은 음악과 소음 사이의 대립, 그리고 음악과 현실 사이의 대립이다. 전자는 방금 지적한 것처럼, 랩에서 음악적 요소와 비음악적 요소 사이, 심지어 음악과 의미가 전혀 없는 소음 사이의 경계가 모호해지는 것을 가리킨다. 이는 물론 축음기에서 시작된 음악의 복제기술적 (재)생산으로부터 연유한 것이다. 반면 후자의 대립은 랩이 내포하고 있는 '개방성'의 추구, 즉 자신과 자신의 바깥, 음악과 음악 외부의 현실 사이의 구분을 제거하고자 하는 지향을 의미한다. 물론 랩도 어느 대중음악 장르처럼 분절화된 곡의 형태로 혹은 완성된 앨범의 형태로 생산되고 소비되는 문화상품이다. 랩 또한 문화산업적 논리에 의해 굳어진 4분 남짓한 길이의 관행을 충실히 따르고 있다. 그러나 랩의 외부 현실에 대한 태도는 기존의 대중음악과는 본질적으로 다르다. 즉 기존의 대중음악이 곡의 완결성에 의한 '음악적 가상'을 토대로, 이 가상을 경유하여 외부 현실과 관계를 맺고 있었다면, 랩은 근본적으로 외부 현실을 직접 자신 안으로 개입시켜 주체화하는 방식을 취하는 것이다. 랩 음악 자체가 현실 속으로 용해되는 것은 아니지만, 적어도 미적 가상과 현실의 구분을 없애고 둘 사이의 질적 차이를 교란시키고자 한다는 것은 의심의 여지가 없다. 주지하듯이 랩은 이를 위해 여러 가지 미적 표현기법들을 동원한다. 랩은 기존 대중음악의 일부를 차용, 편집하여 사용함으로써 자신의 기원이 바깥에 있음을 명시적으로 드러낸다. 또한 스크래칭

효과음, 마이크, 전화, 자동차 등 각종 기계음과 생활소음을 삽입하면서 외부 현실을 향한 문이 늘 열려 있으며 현실이 언제나 음악 안으로 들어올 수 있음을 암시한다. 랩은 음악이든 소음이든 그것이 절취되고 조립되었다는 흔적을 지우지 않고 오히려 노골적으로 드러낸다. 이것은, 비유하자면 고다르가 영화편집에 도입한 ‘점프컷’과 유사한데, 이는 다시 텔레비전 영상의 비연속성 및 비선형성과 무관하지 않다. 나아가 랩의 언어는 매우 빈번히 지나간 시대 혹은 동시대의 사회문화적, 정치적 이슈를 직접 인용하고 논평한다. 본격적인 토론의 장이나 정치 투쟁은 아니지만, 이러한 인용과 논평은 적어도 음악의 ‘절대적 자족성’이란 존재하지 않으며 실제 현실의 모순에 대한 입장 표명은 필요한 때에 지속적으로 이루어져야 한다는 점을 일깨워준다. 무엇보다도 랩은 근본적으로 ‘일인칭’의 언어를 구사한다. 랩을 만든 음악가인 개별자 ‘나’가 자신의 입장에서 직접 말하는 것이다. 이로써 음악 밖의 ‘저자’와 음악 안의 ‘화자’ 사이의 구별이 사라진다.<sup>42)</sup>

그런데 여기서 하나의 반론이 가능하다. 외적 현실과의 분리를 거부하는 것이 랩만의 고유한 특징일까? 구체음악, 반(反)음악, 우연성 음악, 미니멀리즘 음악 등 현대의 실험적 음악들과<sup>43)</sup> 록 음악의 일부 장르들도 외적 현실과의 경계를 부정하고 있지 않은가? 물론 랩만이 이 경계를 문제시하는 것은 아니다. 하지만 미적 가상의 완결성과 통일성을 급진적으로 의문시하고 다양한 미적 표현기법을 활용하여 파괴하는 것은 랩만의 고유한 특징이라 할 수 있다. 랩은 이를 통해 “예술 작품의 불멸성, 보편성, 영원성이라는 전통적 개념에 도전”하고 있으며<sup>44)</sup>, 이런 의미에서 가장 ‘탈-아우라적’인 대중음악 형식이라 할 수 있다.

음악과 현실 사이의 벽을 허무는 랩의 지향도 매체효과와 연관되어 있다. 그것은 우선 음악과 일상이 뒤섞인다는 측면에서 라디오를 연상시킨다. 또한 그것은 세계상과 현실 사이의 경계가 사라지도록 한 텔레비전의 매체효과와 무관하지 않으며, 매체기술을 활용하여 현실의 디테일을 집중적으로 조명하고 논평한다는 측면에서는 사진, 영화와 상통한다. 아울러 사적 개인(저자)이 공적 문화형식

42) 랩의 ‘시어’와 ‘시적 자아’에 대해선 다음 절에서 좀 더 자세히 살펴볼 것이다.

43) 이들에 대한 기본적인 설명은 이석원, 『현대음악. 아방가르드에서 포스트모더니즘까지』, 서울대출판문화원, 1997, pp. 195-218 참조.

44) R. Shusterman, *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*(2000), p.273.



(예술) 속에 직접 출현하여 동시성과 현장성의 감각을 일깨우는 말을 하는 것은 라디오와 텔레비전의 대중적 호소력에 맞닿아 있다. 하지만 중요한 것은 랩이 이러한 매체효과들을 받아들이고 활용하기만 하는 것이 아니라 이들을 문제시하고 이들에 저항한다는 점이다. 랩은 음악의 흐름을 인위적으로 중단하고 이질적이며 낯선 요소들과 혼합하면서, 그리고 거칠고 속된 구어적 표현을 거칠게 ‘내뱉으면서’ 대중매체와 대중음악의 ‘숨막히게 정형화된’ 영향력에 제동을 걸고자 한다. 무엇보다도 유일무이한 개별자가 철저하게 자신의 시점에서 자신의 이야기를 함으로써 대중매체가 암암리에 끊임없이 만들어내는 익명적 자아, 순응하는 자아의 배일을 벗겨내고자 한다. 그것은 청중 개개인이 단독적 개체로서 깨어나기를, 자신 자신과 대면하고서 랩퍼 자신과 현실에게 응답하기를 촉구하는 것이다.

지금까지 살펴본 언어와 음악적 요소 사이의 긴장, 그리고 음악과 현실의 상호 침투와 긴밀하게 얽혀 있는 또 하나의 중요한 대립이 있다. 그것은 시간성(역사성)과 음악 사이의 대립이다. 이 대립을 좀 더 깊이 이해하기 위해 잠시 음악의 실존적 의미에 대한 키에르케고어의 서술을 기억해 보도록 하자. 키에르케고어의 복합적인 저작 『이것이냐/저것이냐』의 제1부는 「직접적인 에로스적 단계들 혹은 음악적-에로스적 차원」이란 텍스트를 포함하고 있다.<sup>45)</sup> 이 텍스트에서 키에르케고어는 ‘심미적 실존 방식’을 대변하는 익명의 저자 A를 통해 건축, 조각, 회화, 음악, 시 등 여러 예술 장르들 사이의 차이에 대해 논의한다.<sup>46)</sup> A는 헤겔 미학의 핵심적 상관 개념인 ‘내용과 형식’, ‘이념과 소재’의 구분을 활용하여 이 차이를 설명하는데, 이 때 특히 예술 장르 각각의 ‘매체(Medium)’의 특성에 초점을 맞추고 있다. A에 따르면 각 예술 장르가 사용하는 매체는 각기 고유한 본성을 갖고 있으며, 따라서 똑같은 내용(이념)이 장르와 상관없이 적절히 전달할 수 있

45) 키에르케고어의 저작은 독일어본(S. Kierkegaard, *Entweder/Oder*, trans. E. Hirsch, ed. E. Hirsch & H. Gerdes, Abt. 1., Gütersloh: Gütersloher Verlag, 1993)에 따라 약어(EO I/II)와 쪽수를 기입하여 인용한다. 우리말 번역은 기본적으로 임춘갑 선생님의 번역(『이것이냐/저것이냐』, 제1부, 다산글방, 2008)을 따르면서 극히 일부만 수정했음을 밝힌다.

46) A가 대변하는 심미적 실존 방식에 대한 분석은 W. Greve, “Das erste Stadium der Existenz und seine Kritik” in: *Materialien zur Philosophie Kierkegaards*, ed. M. Theunissen & W. Greve, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1979, pp. 177-215을 볼 것.

다고 생각해선 안 된다. 예를 들어 가장 구체적인 매체는 언어이며 가장 추상적인 매체는 소리(음)이므로, 언어가 전달하는 이념과 음악이 전달하는 이념은 성격이 서로 근본적으로 다를 수밖에 없다. 물론 추상적인 매체가 반드시 추상적인 이념을 전달해야 하는 것은 아니다. A는 건축의 매체가 조각의 매체보다 더 추상적이지만, 건축이 드러내는 이념은 조각의 경우보다 훨씬 더 역사적이며 구체적임을 명시한다(EO I, 59). A는 이어서 “가장 추상적인” 형태의 이념을 “감성적 천재성(sinnliche Genialität)”이라 부르는데, 이 이념은 시도, 조각도, 회화도 아닌 오직 음악만이 표현할 수 있다. “왜냐하면 이 이념은 일종의 내면성 자체의 규정이기 때문이다. 그것은 또 그림으로 그릴 수 없다. 왜냐하면 특정한 윤곽 속에서 포착될 수가 없기 때문이다. 그것은 일종의 힘이고 폭풍우이며, 초조함이고 정열이라 할 터인데, [...] 어떤 유일한 순간에 존재하는 것이 아니라 여러 순간들이 이어지는 가운데 존재하는 본성을 지니고 있다. [...] 이 이념이 여러 순간의 연속 안에 존재한다는 사실이 그것이 지닌 서사시적 성격을 표현하고 있지만, 그러나 좀 더 엄격한 의미에서 보자면 역시 서사시적인 것은 아니다. 왜냐하면 그것은 말이 될 수 있을 정도에는 이르지 못하였으며, 계속해서 직접성(Unmittelbarkeit) 속에서 움직이고 있기 때문이다. 따라서 그것은 시에서도 표현될 수가 없다”(EO I, 59-60). 감성적 천재성이라 불리는 이념은 이렇듯 근본적으로 직접적이며, 또 감성적-정동적인(emotive-affektive) 흐름의 성격을 갖고 있기 때문에 오직 음악만이 이 이념에 적합한 표현매체가 될 수 있다는 것이다.

그런데 A에 따르면 “음악은 자신 속에 시간적인 계기를 포함하고 있지만, 단지 비본래적인 의미에서만 시간 속에서 흘러가는 진행을 갖고 있다. 시간에 있어서의 역사적인 차원을 음악은 표현할 수 없다”(EO I, 59-60, 75). 언어는 이와 다르다. 언어는 음악과 가장 극명하게 대립된 매체이다. 언어에는 본질적으로 ‘반성(Reflexion)’이 내재해 있다. 그리고 “반성은 직접적인 것을 파괴한다. 그러므로 음악적인 것은 언어 속에서 표현될 수가 없다”(EO I, 74). 하지만 언어의 이러한 한계가 곧 언어의 단점을 의미하지는 않는다. 오히려 언어는 음악과 달리 “전적으로 정신적으로 규정된 매체이며, 따라서 이념의 본래적인 매체”(EO I, 71)라 할 수 있다. 물론 여기서의 이념은 ‘감성적 천재성’의 이념이 아니라, 역사적 전개와 구체성

을 포함한 ‘시적-반성적인’ 이념으로 이해해야 한다. 다른 예술 매체와 달리 오직 언어만이 “자신의 요소를 시간 속에 갖고 있기”(EO I, 72) 때문이다. 요컨대 시(언어)는 정신의 의식적 반성을 기반으로 시간성과 역사성을 표현할 수 있는 반면, 음악(음, 소리)은 오직 감각적으로 “연주되는 순간 속에서만 실재하는”(EO I, 72) 직접성의 예술이기 때문에 시간성과 역사성을 표현할 수 없는 것이다.

A의 논의는 여기서 그치지 않고 한 걸음 더 나아간다. A는 시와 음악의 매체가 본질적으로 다르지만, 그렇다고 선불리 두 예술 장르 사이의 우열을 결정해서는 안 된다고 경고한다. 그러면서 A는 언어와 음악이 확연히 구별될 뿐만 아니라 다시 서로 만나고 중첩되기도 한다는 흥미로운 사실을 언급한다. 예를 들어 가장 음악으로부터 멀리 떨어져 있는 언어의 형태는 산문(Prosa)인데, 청중을 사로잡을 만큼 수사적 구성이 뛰어난 산문의 경우 누구나 그 속에서 ‘음악적 요소의 공명’을 느낄 수 있다. 또 거꾸로 개념이 지배하고 있는 산문을 분해하여 ‘감탄사나 의성어’와 같은 언어의 기초적인 단위에 도달하게 될 때에도 음악적 요소를 감지할 수 있다(EO I, 73). 다시 말해 객관화와 대상화가 가장 진전된 언어의 형태뿐만 아니라, 언어의 가장 원초적이며 맹아적인 단계에서도 언어가 음악적 차원과 만나게 된다는 것이다. 따라서 시가 음악보다 더 높은 수준의 예술이라거나, 음악이 언어보다 더 완전한 매체라는 식의 가치판단은 “텅 빈 머리어나 떠오를 감상적인 오해의 하나”(EO I, 73)에 불과하다.

이제 이러한 논의를 랩 음악에 원용해 보자. 먼저 랩에 있어서는 언어와 음악의 매체적 차이가 이렇게 두드러지지 않다는 점을 지적할 수 있을 것이다. 앞서 보았듯이, 랩의 경우 언어와 음악이라는 두 매체가 서로 뒤섞여 한 덩어리를 이룰 뿐 아니라, 전자가 후자를 압도하고 후자를 자신을 위해 활용하고 있는 형국이다. 그렇기 때문에 A가 두 매체의 본질적 차별성으로 명시한 일련의 대립된 계기들—직접성/매개성, 비시간성-비역사성/시간성-역사성, 추상성-구체성, 감정-정동/사유-반성, 감성적 천재성의 이념/역사적 이념—의 관계도 랩에 있어서는 근본적으로 달라진다고 봐야 한다. 랩 음악도 다른 음악과 마찬가지로 흘러가는 감각적 순간들 속에서만 온전히 현존한다. 음악인 이상 직접성, 즉 감각의 즉자적인 필요와 충족의 측면을 완전히 벗어날 수는 없다. 그러나 랩은 그 상태에 머무르

지 않는다. 랩은 언어를 통해 이 상태를 뒤흔든다. 랩의 언어는 음악의 마법을 깨뜨린다. 그것은 음악을 배경으로 밀어내고 소외시키면서 ‘매개성’, ‘시간성과 역사성’, ‘구체성’, ‘사유-반성’ 등의 비음악적-언어적인 계기들을 끌어들이는다. 요컨대 음악적 순간이 시간성과 구체성, 즉 외적 현실의 순간과 충돌하는 것이다. 달리 말해, 랩의 언어에 의해 외적 현실의 순간이 음악적 순간 속으로 진입함으로써 음악적 순간이 중단되고 균열을 일으킨다고 할 수 있다. 역으로 외적 현실의 순간은 그럼으로써 음악적 순간의 감각적-감정적인 호소력을 자신의 방식으로 전유할 수 있는 가능성을 얻게 되는 것이다.<sup>47)</sup>

결과적으로 랩은 A가 음악적 성취의 본령으로 본 ‘감성적 천재성’에 결정적인 충격을 준다. 즉 음악적 순간의 흐름이 지닌 감각적 직접성과 폐쇄적인 자족성이 상당 부분 해체되는 것이다. 일반적으로 대중음악의 청자는 감각적-감성적 주체로서 선율, 리듬, 화성, 음성 등이 어우러진 음악적 순간의 흐름을 받아들이며 이 흐름 속에 빠져들고자 한다. 근본적으로 이 음악적 흐름이 불러일으키는 분위기와 감상성의 쾌감을 직접적-감각적으로 느끼고 그 속에 계속 머물고자 하는 것이다. 이 때 이 주체의 상태는 『이것이냐/저것이냐』의 「가장 불행한 자」가 그리고 있는 심미적인 회상의 주체와 흡사하다. 그것은 회상의 순간들을 붙들고자 하는 상태, 이 순간들 속에서 자기 자신을 발견하려다가 실패하여 안타까워하는 상태, 이 실패의 감상적 분위기와 쾌감을 향유하고 있는 상태라 할 수 있다.<sup>48)</sup> 랩 음악은 이러한 일반적인 감상적 주체의 태도와 쾌감에 충격을 주고 이를 변화시키고자 한다. 더 이상 감상적 주체로서 회상 속에 고착된 채 머물러 있지 말 것을, 회상에서 빠져나와 자신 자신과 대면하고 외적 현실을 향해 나아갈 것을 촉구하는 것이다.

다른 한편, 언어와 음악이 매체로서 확연히 다르면서도 서로 중첩되는 지점이 있다는 논점은 이렇게 랩과 연관시킬 수 있을 것이다. 랩은 언어와 음악의 매체적 차이에서 출발하는 음악 형식이다. 또한 그것은 이 차이의 진폭을 의식적으

47) 랩퍼의 입장에서 보면 이것은 실존적 태도로서의 ‘아이러니’와 ‘유머’의 실현, 즉 아이러니 혹은 유머의 태도를 갖고 음악적 요소 및 외적 현실과 유희할 수 있게 되는 과정이라 할 수 있다.

48) EO I 238-241 참조.

로 시험하고 측량하고자 하며, 그 속에서 '시적 언어'의 유희를 시도한다. 하지만 랩은 음악을 존재론적, 인간학적으로 언어보다 더 원초적이며 심층적인 차원이라 생각하지 않는다. 반대로 랩은 언어와 음악을 근본적으로 동등한 차원으로 바라보면서 둘을 인위적으로 충돌시키고 결합시킨다고 할 수 있다. 물론 이 결합은 어느 한쪽으로서의 통합이나 변증법적 지양(통일)을 의미하지 않는다. 비록 음악에 대한 언어의 우위를 얘기할 수 있다 하더라도, 두 매체의 차이와 자립성은 마지막까지 해소되지 않고 긴장 속에서 유지된다.

랩 음악에 내재된 네 번째 대립으로 '수직적 질서'와 '수평적 분산'의 대립을 살펴볼 필요가 있다. 이 대립 또한 지금까지 논의한 대립의 국면들과 긴밀하게 연관되어 있다. 여기서 '수직적 질서'는 곡의 완결성과 통일성을 향한 지향, 즉 언어, 연주, 음성, 음향 등 곡의 여러 요소들을 조화롭게 통일시키고자 하는 경향을 가리킨다. 반면 '수평적 분산'은 이들 요소들이 각기 일정한 독립성을 갖고 병렬적이며 개방적인 관계를 갖고자 하는 경향을 뜻한다. 철학적 용어를 빌자면, 체계(System)와 단편(Fragment)의 대립, 혹은 통일성(Einheit)과 성좌(Konstellation)<sup>49)</sup> 사이의 대립이라 표현할 수 있을 것이다. 랩 음악은 근본적으로 수직적 질서보다는 수평적 분산이 중심이 되는 음악이라 할 수 있다. 물론 랩도 차용과 변형, 연주와 언어를 몽타주하면서 곡을 구성하는 요소들 사이의 전체적인 조응과 합치상태(Stimmigkeit)를 추구한다. 또 각 곡마다 고유한 분위기와 독특한 완결성을 성취하고자 한다는 점도 어느 대중음악과 다르지 않다. 하지만 랩에서는 음악 자체가 분절화된 형태로 반복된다. 그리고 음악적 요소들과 음악 외적 요소들이 서로 동등한 위치에서 뒤섞인다. 또한 앞서 보았듯이 언어가 음악에 순응하고 통합되는 것이 아니라, 음악을 낫설게 만들고 음악보다 우위에 서서 자신을 드러내는 배경으로 활용한다. 무엇보다도 랩의 언어가 근본적으로 일상어와 산문적 성격이 강한 언어이며, 또 구체적인 현실의 다양한 장면과 문제를 무차별적으로 거

49) 서구 근대 이후 '단편'과 '성좌'의 사상사적 계보는 파스칼, 하만, Fr. 술레겔, 키에르케고어, 니체 등으로 이어지며, 20세기에는 벤야민과 아도르노가 실천한 철학적 에세이의 근본원리가 된다(N. Bolz, "Schwanengesang der Gutenberg Galaxis", in: *Allegorie und Melancholie*, ed. W. van Reijen, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1992, pp. 224-260).

냥하기 때문에 수평적 분산의 경향을 촉진한다고 봐야 한다. 게다가 우연히 돌출하는 듯한 각종 소음과 음향효과로 인해 이러한 분산의 경향은 더욱 강화된다.

확실히 이러한 수평적 분산의 지향은 대중매체, 특히 라디오와 텔레비전의 모자이크적 구성과 탈-중심적인 매체효과를 전제하고 있다. 중요한 것은 랩의 분산적 지향이 이러한 매체효과의 귀결이며 활용일 뿐만 아니라 이 효과와 의식적-반성적으로 유희하면서 음악과 현실에 대한 전통적인 관념에 도전하고 있다는 점이다. 랩은 매체기술을 통한 기존 음악의 해체적인 재구성을 실천하면서, 음악적 가상의 완결된 통일성을 의문시한다. 이와 함께 ‘음악예술’과 ‘음악가’에 대한 아우라적 잔재, 즉 천재와 유일무이성, 비밀스러움과 신비함의 분위기를 말끔히 걷어내고 대중적이며 민주적인 관점을 강화한다. 나아가 랩은 오늘날 “본래의 현실은 기능적인 것 속으로 미끄러져 들어가 버렸기” 때문에 “뭔가 인위적인 것을 구성하는 일이 요구된다”(「사진」 193)는 브레히트의 통찰을 진지하게 받아들인다. 즉 현대 기술문명과 대중매체의 작동 기제와 영향력 속으로 모습을 감춘 현실을 음악적으로 소환하고 주제화하기 위해, 기존의 대중음악과 매체기술을 기반으로 현실의 언어를 새롭게 조직하여 투입하는 일을 실천하는 것이다. 이 과정에서 랩의 분산적 지향은 철저하게 개별자(랩퍼)의 주관적 입장을 긍정함으로써 간접적으로 전통적인 권위와 수직적인 위계질서를 거부하고, 구체적인 개체들 사이의 ‘평등한 소통’과 ‘수평적 연대’를 암시한다고 평가할 수 있다. 이 때문에 여러 명의 랩퍼들이 공동으로 한 곡을 만드는 일이 매우 자연스럽게 느껴지는 것이다.

### 3. 랩 음악에 있어 ‘시적 언어’와 ‘시적 자아’의 고유성

랩 음악의 중심은 언어이다. 그리고 이 언어는 독특한 형태의 ‘시적 언어’이다. 랩퍼가 통상 가장 심혈을 기울이는 부분도 시작(詩作)이며, 랩퍼 스스로도 자신이 만든 텍스트를 ‘서정시(lyrics)’로 이해하고 있다. 일견 랩의 언어는 반복되는 짧은 악구 위에서 거의 즉흥적으로 펼쳐지는 것처럼 보인다. 하지만 조금만 자세히 들여다보면 단어 선택, 문구와 문장 구성, 발음과 운율의 측면에서 상당히 치밀하게 구성된 텍스트임을 확인할 수 있다. 이러한 랩의 구성과 운율 때문에 시

적 언어로 간주하는 것은 당연하다고 할 수 있다. 그렇다면 랩의 시어는 서정시의 한 새로운 하위 장르일까? 랩의 '시적 자아'는 통상적인 서정시의 '시적 자아'와 동일한 것인가? 만약 다르다면 어떤 차이점을 갖고 있는가? 랩의 시어와 시적 자아의 문제는 별도의 깊은 논의가 필요한 연구 주제이다. 여기서는 대중매체의 매체효과와 위에서 살펴본 대립적 국면들을 염두에 두면서 몇 가지 핵심적인 지점을 간략히 검토하는 것으로 만족하고자 한다.

우선 랩의 시어를 보자. 가장 먼저 시선을 끄는 것은 랩의 시어가 일상적인 말과 거의 구별되지 않는다는 점이다. 랩의 시어는 근본적으로 랩퍼가 구체적인 삶의 흐름 속에서 느끼고 기뻐하고 아쉬워하며 분노하는 상태를 일상적인 구어로 담아낸다. 하지만 그렇다고 일상적 구어와 동일하다고 생각해선 안 된다. 무엇보다도 랩의 시어가 선율의 분위기, 반복되는 비트와 악구에 맞춰 짧은 단위로 분절되고 조립된 형태이기 때문이다. 이러한 분절과 조립은 또한 언어의 실제적인 기능과 효과를 염두에 두고 있다. 청자를 향한 발화와 이를 통한 감각적 효과에 초점을 맞추고 분절과 조립이 이루어지는 것이다. 그렇기 때문에 랩의 시어는 일반적인 서정시의 경우처럼 중의적이며 함축적인 언어를 목표로 하지 않는다. 반대로 그것은 대상을 명확하게 지시하고 상황과 태도를 분명하게 밖으로 드러내는 '표면의 언어'이다. 그것은 이를테면 의미 전개의 '불확정적인 자리'를 허용하지 않고 '감춰진 이면'을 부정하는 언어, 대상과 주체의 완전한 표출을 추구하는 언어이다. 당연한 귀결이지만, 랩의 시어는 따라서 근본적으로 청자의 내면, 의식, 사유, 기억이라기보다는 청자의 감각과 정서에 직접 작용하고 '신체적 공명'을 불러일으키고자 한다. 그것은 본질적으로 시각적-내면적인 것이 아니라 촉각적-신체적인 언어인 것이다. 그리고 이 때 간과해선 안 될 중요한 요소가 하나 있는데, 그것이 바로 랩퍼 자신의 발화이다. 랩의 시어는 그 형태나 기능에 있어 최종적으로는 직접적인 발화를 통해 완성된다. 이 발화 행위는 다시 적어도 세 가지 세부 요소들을 포함하고 있다. 이들은 랩퍼 개개인의 고유한 '음색', 랩퍼가 말을 구사하는 독특한 스타일, 곡의 비트와 악구에 따라 변화하는 말의 리듬, 장단, 고저 등이다. 랩의 시어는 이러한 발화의 여러 요소들을 전제하고 있으며, 이들을 통한 구체적인 실험과 검증은 거쳐 탄생한 언어이다. 그것은 이런 의미에서 동영상 연출을

전체로 한 시나리오나 콘티와 흡사하다고 할 수 있다. 랩의 시어가 극히 예외적으로만 순수하게 ‘읽기 위한 텍스트’가 된다는 점도 이들과 유사하다. 이렇듯 여러 측면에서 볼 때 랩의 시어가 전통적인 서정시의 언어와 대단히 상반된 성격을 갖고 있음은 부인할 수 없다.

본래 ‘시작(Dichtung)’이란 주체를 둘러싼 상황의 복합성과 전체성을 가능한 손상시키지 않으면서 이 상황이 포함하고 있는 다양한 ‘인상’, ‘사태’, ‘문제(가능성)’, ‘프로그램(전망)’을 조심스럽게 전개하는 언어적 표현 형식이다.<sup>50)</sup> 그리고 서정시는 이러한 전개 과정에서 주체의 ‘내면적 독립성’을 상당 부분 확보해주면서도 주체가 상황의 독특한 감정적 분위기 속에 혼용되어 있는 상태를 드러낸다는 점에서 극시나 서사시와 구별된다. 특히 18세기 근대의 계몽주의와 19세기 낭만주의를 거치면서 주체의 ‘무한한 내면성’과 ‘자유로운 정신의 활동’이 서정시를 포함한 시작 일반의 궁극적인 원천이며 추동력으로 부상했다고 할 수 있다.<sup>51)</sup> 그러나 이러한 시에 대한 의미 규정은 오래 가지 않았다. 19세기 중반 이후 현대 자본주의 기술문명과 대중매체, 대도시 대중사회가 급속도로 확장되면서 주체는 이전과는 전혀 다른 지각과 사유의 과제에 직면하게 되었다. 그리고 이에 상응하여 서정시 또한 무한한 내면성으로의 침잠 혹은 새로운 지각환경에 대한 적응과 개입이라는 갈림길에 처하게 된다. 이러한 서정시의 근본적인 위기 상황을 증언해 주고 있는 시인이 바로 보들레르이다. 벤야민이 쓴 「보들레르」 에세이의 핵심도 여기에 있다. 벤야민은 보들레르의 시에서 자유로운 정신과 내면성을 압박해 오는 모더니티 세계의 역사적 조건들을 읽어낸다. 아울러 그는 보들레르의 시 속에 이 조건들에 대한 양가적인(ambivalent) 반응이 침전되어 있음을 예리하게 파헤친다. 즉 그 속에 내면성(조용)으로의 회귀와 지각환경에 대한 순간적인 적응과 개입이 거의 분열적으로 공존하고 있다는 점을 인상적으로 보여주는 것이다.

50) H. Schmitz, *Der unerschöpfliche Gegenstand*, Bonn: Bouvier, 1990, pp. 460-476.

51) 오늘날에도 한국 시문학의 한 전문가가 서정시에 대해 이렇게 쓰고 있다. “행위를 모방하는 서사 장르나 극 장르와는 다르게 서정시는 주체가 자기의 내면 안에서 외적 세계와 대응하며 주관적 목소리를 내는 것이며, [...] 서정은 정서의 영역에 국한되어 있는 것이 아니고 궁극적으로는 정신의 문제라는 것을 상기할 필요가 있다”(김현자, 『현대시의 서정과 수사』, 파주: 민음사, 2009, pp. 202-204, 강조는 필자).



다시 랩의 시어로 돌아와 이렇게 말할 수 있을 것이다. 랩의 시어는 보들레르의 양면성 가운데 역사적 지각환경에 대한 적응과 개입의 방향이 더욱 진전되어 나타난 결과로 볼 수 있다. 그것은 현대의 매체기술을 의식적-유희적으로 활용하여 말과 의미, 표면과 이면 사이의 거리를 없애고 직접적인 발화의 감각적-감정적 작용력을 전면에서 내세우고 있는 언어이다. 한 마디로 랩의 시어는 ‘관찰과 서술’ 혹은 ‘이념과 초월’의 언어가 아니라, 근본적으로 ‘분출과 선언’의 언어인 것이다.

이러한 분출과 실행의 성격으로부터 다른 두 가지 특징을 이해할 수 있다. 하나는 랩의 시어가 감탄사, 어기사, 의성어, 의태어 등 언어의 가장 원초적인 형태를 자주 활용한다는 점이며, 다른 하나는 랩의 시어에서 언어의 일반적인 동일성과 규범이 광범위하게 해체된다는 점이다. 전자는 랩 안에 음절로 분절화되기 (articulate) 이전의 ‘신호와 효과음’에 가까운 말이 빈번히 등장하는 것을 말한다. 반면 후자는 언어를 생경하고 파격적으로, 심지어 무의미한 방식으로 쪼개고 중복하고 결합하는 일과 비속어, 은어, 외국어를 자의적으로 뒤섞는 일을 가리킨다. 랩의 시어는 랩퍼 자신의 주관적 표출이라는 관점에서 언어의 다양한 층위와 모국어의 경계를 자유롭게 넘나든다. 그것은 말의 형태가 기이하게 파열되고 변형되며, 그 의미가 모호해지고 모순에 빠지게 되는 것도 주저하지 않는다. 어떻게 하면 주관적 표출의 진정성이 청자에게 효과적으로 전달될 수 있는가가 결정적이기 때문이다. 랩의 시어에서 고백, 비판, 독설, 호소, 탄식, 풍자, 비웃음, 위트, 패러디 등의 색채가 강하게 드러나는 것은 우연이 아니다. 그리고 이 점에서도 랩의 시어는 일반적인 서정시의 시어로부터 멀리 떨어져 있다.

다른 한편, 랩의 시어는 근본적으로 현장성과 동시성을 지향하는 언어이다. 랩을 듣는 청자는 자주 어떤 구체적인 실제 현장에 함께 있다는 느낌을 받는다. 그런데 이것은 단지 랩이 타자의 목소리와 각종 소음과 효과 음향을 뒤섞기 때문만이 아니다. 더 중요한 이유는 랩의 시어 자체에 있다. 즉 앞서 살펴본 것처럼 랩의 시어가 직접적인 발화를 통한 실험과 검증을 통해 생성된 언어이기 때문에, 랩퍼 자신이 지금, 여기에서 말하고 있다는 환영을 불러일으키는 것이다. 이것은 또한 랩이 본래 파티 공연의 음악 선곡(DJing), 삽입된 말(MCing), 승부 경쟁(battle)에 기원을 두고 있는 것과 무관하지 않다. 랩의 시어는 근본적으로 ‘자기

진정성의 연출'을 목표로 하는 독특한 '연극성과 공연성의 문화'에 뿌리를 두고 있다.<sup>52)</sup> 하지만 그럼에도 랩의 시어를 즉흥적이며 자의적인 것으로 봐선 안 된다. 반대로 그것은 음악적 요소와 비음악적 요소를 총체적으로 고려하면서, 매체기술적으로 치밀하게 계산되고 변형되고 구성된 결과이다. 그것은 몇 십 분의 일초의 단위로 세밀하게 분절된 개별 영상들을 다시 몽타주하여 만드는 영화와 유사하다.

또 한 가지 특기할 만한 것은 랩의 시어의 '개방적' 성격이다. 랩의 시어는 내적으로 완결된 것이 아니라 외부로 향해 열려 있다. 그것은 근본적으로 빈틈없이 짜인 전체가 아니라 단편(fragment)의 성격, 즉 무한한 흐름 가운데 우연히 분절된 단편의 성격을 갖고 있는 것이다. 이러한 단편적 성격은 대부분 한 곡 전체에도 해당될 뿐만 아니라 곡의 부분적 시구들에도 해당된다. 이것은 물론, 앞서 살펴보았던 언어와 현실 사이의 경계를 무너뜨리고자 하는 지향을 배경으로 하고 있다. 또 매체기술을 활용한 편집 과정과 직접적 발화를 통한 실험 과정도 시어를 파편화시키는 원인이라 할 수 있다. 아울러 이러한 단편적 성격의 배후에 라디오, 영화, 텔레비전의 연속과 중단의 매체효과가 자리 잡고 있다는 점은 쉽게 추론할 수 있을 것이다.

하지만 좀 더 중요한 것은 시어의 단편적 성격이 함축하고 있는 존재론적 내지 실천철학적 의미이다. 이 성격은 우선 랩 음악이 현실을 어떤 통일된 체계나 구조가 아니라, 끝없이 이어지고 끊임없이 변화하는 흐름으로 간주하고 있음을 보여준다. 또한 그것은 이 현실의 흐름 속에 서로 통약불가능한(inkommensurabel) 이질적인 입장들이 공존하고 있으며, 상황에 따라 서로 접촉하고 대결하고 갈등을 야기하고 있음을 간접적으로 시사해준다. 요컨대 랩 음악은 근본적으로 단수(singular)의 '현실'과 '총체성'이 아니라 복수(plural)의 '현실들'과 '흐름(변화)'의 존재론을 함축한다고 할 수 있다. 이러한 다원주의적 존재론은 다시 랩의 고유한 실천철학적 지향과 연결된다. 랩의 시어는 추상적이며 보편적인 의미의 이념들과 현실의 총체성이라기보다는 특수한 상황 속에서 매 순간 실현되어야 하는 '인권'과 '정의'의 구체적인 모습에 주목한다. 즉 그것은 이질적인 주체들, 입장들, 문화들이 서로 접촉하고 소통하는 상황, 아니 더욱 빈번하게는 소

52) G. Klein & M. Friedrich, *Is this real? Die Kultur des HipHop*, pp. 142-143.

통에 실패하고 갈등을 일으키는 개별 상황을 주제화한다. 그리고 이들 상호간의 간극과 이질성을 손상시키지 않으면서 각각의 개성과 존재 가치를 최대한 인정하는 ‘개별성의 정의’를 추구하고 있는 것이다. 물론 이러한 추구는 어떤 완성이나 종결이 아니라 변화하는 삶의 상황에 상응하여 늘 새롭고 힘겹게 만들어내야 하는 열린 과정으로 이해해야 한다.<sup>53)</sup> 랩의 시어는 철저하게 랩퍼 자신의 관점에서 구체적인 현실의 단편들을 정지시켜 관찰하고 논평하면서, 이러한 다원주의적 에토스를 실현하고자 하는 언어이다. 그리고 이것은 앞서 논의했던 ‘수평적 분산’의 지향과 긴밀하게 연관되어 있다고 할 수 있다.

다원주의적 에토스, 주관적 관점, 수평적 분산의 계기를 상기하면서, 이제 시적 자아의 문제로 시선을 돌려 보자. 랩에서는 텍스트와 발화, 필자와 화자(실행자), 저자와 시적 자아의 구별이 사라진다. 시와 문학의 일반적인 관행이 전면적으로 전복되는 것이다. 랩의 시적 자아는 낭만주의적 시적 반성의 주체도, 일반적인 서정시적 자아도 아니다. 데카르트적인 코기토나 칸트적 ‘선험적 주체’와 같은 인식적 주체는 더더욱 아니다. 그것은 고유한 음성과 음색, 발화의 스타일을 가진 랩퍼 자신이다. 그것은 자신의 개성과 특수성을 분명히 의식할 뿐만 아니라 이를 전면적으로 긍정하고 타자에게 내세우는 자아이다. 그것은 또한 자신의 역사성과 시간성을 또렷이 의식하고 있는 자아이다. 자기 자신의 지나온 삶을 가감 없이 돌이켜보고, 현재 자신을 둘러싼 현실을 직시하며 이 현실의 상태와 질곡에 대해 ‘자신의 방식으로’ 대응하고자 하는 자아이다. 즉 랩의 시적 자아는 자신이 바로 랩을 통해서 현실의 한 단면을 발췌하고 이를 자신의 말로 관찰하고 논평하고 있음을 늘 의식하고 있다. 요컨대 그것은 유일무이한 개별자이면서 동시에 자기반성적 자아인 것이다.

하지만 랩의 시적 자아는 자기 자신을 절대화하거나 자신 속에 간혀 있는 자아는 아니다. 오히려 그것은 철두철미 주관적이면서도 자신의 가능성과 한계를 명확히 인식하고 있는 자아이다. 자신의 유한성을 직시하고 인정하고 있는 ‘냉정한’ 자아인 것이다. 이 때문에 랩의 시적 자아는 자신이 알지 못하는 대상과 상황

53) M. Foucault & F. Guattari, *Vom Lichte des Krieges zur Geburt der Geschichte*, Berlin: Merve, 1986.

에 근본적으로 열려 있는 상태이다. 이질적인 주체들, 문화들, 스타일들이 존재한다는 점, 비록 쉽지는 않지만 이들 사이의 소통과 연대가 가능하다는 점, 현실은 늘 생성중이며 변화중이라는 점, 이 생성과 변화에 랩의 언어로 대응할 수 있다는 점 등을 전제하고 있는 것이다. 그렇다면 랩의 자아는 어떻게 대중매체의 매체효과와 연관시켜 이해할 수 있을까?

랩의 자아는 내면성으로의 침잠이나 이념적 초월의 비상(飛上)을 시도하는 자아가 아니다. 반대로 그것은 언제나 구체적인 세속적 현실로, 일상의 생생한 한 순간으로 되돌아오는 자아이다. 그는 항상 일상의 “파편들 사이에서 유유자적하게 모험에 가득 찬 여행을”(「기술복제」 83) 떠날 준비가 되어 있다. 그는 이 파편들을 자신의 비트와 언어로 확대하여 관찰하고, 때론 열광하고, 때론 분노하면서 이들을 촉각적으로 묘사하고, 비틀고, 비웃고, 논평한다. 그의 시선은 자유롭고, 그의 행동은 거침이 없어 보인다. 랩의 자아는 구성된 언어의 힘으로 현실의 파편에 ‘사후 충격’을 가한다는 점에서는 사진을 닮았다. 또한 파편들 사이를 자유롭게 부유하면서 역동적인 시각의 세계를 산출하고 기술문명의 속도와 강압에 익숙하게 해 준다는 점에서는 영화 카메라의 시선과 유사하다고 할 수 있다. 나아가 즉흥적으로 파편들의 연속과 중단을 실험하고 미적 가상과 현실 사이의 벽을 허물고 뒤섞는 것은 텔레비전의 매체효과를 상기시킨다. 그러나 그럼에도 랩의 자아는 이러한 대중매체의 영향력을 넘어서는 독자적인 의미를 갖고 있다. 무엇보다도 이 자아가 주관적 분출의 언어가 가진 표현력과 자기 긍정의 힘을 믿기 때문이다. 그리고 바로 이 믿음 위에 ‘수평적 연대’와 ‘개별성의 정의’를 향한 랩의 함성이서 있는 것은 아닐까.

#### IV. 나오는 말

지금까지 크라카우어와 벤야민의 대중문화론과 매체미학을 근간으로 랩 음악의 실천적 배경으로서의 매체효과, 랩에 내재된 긴장과 대립들, 랩이 함축하고 있는 인간학적, 실천철학적 의미, 랩의 고유한 시어와 시적 자아 등의 문제를 토론했다. 특히 본고는 대중문화 형식 속에 가상과 유희, 적응과 도전, 계승과 혁신의 양면성이 교차하고 있다는 문제의식을 수용하고 이러한 양면성을 랩의 형식 속에서 찾아내고자 했다. 그 때문에 랩에 있어 언어와 음악, 언어와 현실 사이의 긴장을 비교적 상세하게 살펴본 것이다.

하지만 본고는 랩의 역사적 기원이나 역사철학적 의미는 거의 다루지 못했다. 본고가 논의하지 못했지만, 랩이 어떤 사회문화적, 정치적 상황 속에서 생성된 것인지, 이러한 상황이 랩의 형식 속에 어떤 흔적을 남겼는지, 또 랩이 20세기 대중음악의 흐름과 어떻게 연관되고 어떻게 차별화되는지 등의 문제는 모두 중요한 연구 주제이다.<sup>54)</sup> 아울러 전 지구적으로 퍼져나간 랩이 상이한 국가, 사회, 문화의 맥락에서 어떤 정치적, 사회문화적 도전의 의미를 갖게 되었는가 하는 문제도 랩에 대한 이해를 심화하기 위해 반드시 짚어봐야 할 문제라 할 수 있다.

또한 본고는 아도르노가 실천한 것과 같은 대중음악에 대한 비판적 접근도 시도하지 못했다.<sup>55)</sup> 즉 랩 음악에 내재된 음악적 퇴행 가능성, 문화산업적 강압 내지 기만적 이데올로기의 위험성 등을 폭로하고 비판하는 일을 거의 하지 못한 것이다. 이 작업 또한 추후의 연구과제로 남겨둘 수밖에 없다. 본고는 대중음악 형식으로서 랩을 미학적으로 토론할 때 염두에 둘 필요가 있는 몇 가지 기초개념들과 논점들을 분명하게 드러내고 랩 음악이 지닌 도전적인 의미를 가능한 긍정적으로 바라보고자 했다.

54) S. Frith, W. Strow, J. Street(ed.), *The Cambridge Companion to Pop and Rock*(2001), 『케임브리지 대중음악의 이해』, 장호연 역, 한나래, 2005, pp. 241-264.

55) 이에 대해선 다음 연구 성과를 보라. 이수완, 「아도르노의 라디오 음악론」(『미학』, 2007, pp. 77-124), 「아도르노의 재즈 에세이」(『미학』, 2007, pp. 273-313), 최유준, 「대중매체시대, 음악은 진보하는가 : 벤야민의 대중예술론에 대한 아도르노의 미학적 답변」(『미학·예술학연구』, 2009, pp. 91-117).

랩은 지금도 진화 중에 있다. 이렇듯 현재적인 대중문화 형식을 철학적-미학적으로 반성하는 일은 위험을 감수해야 한다. 자칫 대상이 된 문화 형식을 피상적, 평면적으로 비교하거나, 기존의 사상이나 이론을 무리하게 적용하는 잘못을 범할 가능성이 큰 것이다. 본고 또한 매체미학적 관점에서 랩 음악을 분석함으로써 아마도 ‘과도한 적용과 해석’에서 자유롭지 못한 부분이 있을 것이다. 하지만 다소 과장과 비약이 있더라도, 대중문화 형식에 잠재된 철학적-인간학적 의미와 그 실천적 가능성을 최대한 가늠해 보는 일 또한 오늘날 미학적 성찰의 소임에 속하는 것은 아닐까.

---

\* 본고는 지난 4월 17일 <한국미학예술학회> 봄 정기학술대회에서 발표한 발표문 「랩 음악에 대한 몇 가지 매체미학적 논점들」을 일부 수정한 글이다. 값진 논평을 해주신 최유준 선생님께 감사드리며, 필자를 힙합과 랩 음악의 세계로 입문시켜 준 김봉준 군과 유승조 군에게 깊은 고마움을 전한다.

## 참고문헌

- Androutsopoulos, J.(ed.), *HipHop. Globale Kultur – Lokale Praktiken*, Bielefeld: transcript, 2003.
- Barthes, R., *La chambre claire. Note sur la photographie* (1980), *Die helle Kammer. Anmerkungen zur Photographie*, trans. D. Leube, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989.
- Benjamin, W., *Gesammelte Schriften*, Bd. I-VII, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1972-1989.
- \_\_\_\_\_, 『발터 벤야민 선집』, 최성만 외 역, 도서출판 길, 2008ff.
- \_\_\_\_\_, 『발터 벤야민의 문예이론』, 반성완 편역, 민음사, 1983.
- Bolz, N., *Das kontrollierte Chaos* (1995), 『컨트롤된 카오스』, 윤종석 역, 문예출판사, 2000.
- \_\_\_\_\_, “Schwanengesang der Gutenberg Galaxis”, in: *Allegorie und Melancholie*, ed. W. van Reijen, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1992, pp. 224-260.
- Deleuze, G., *Cinéma 1. L'image-mouvement* (1983), *Das Bewegungs-Bild*, trans. U. Christians & U. Bokelmann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997.
- \_\_\_\_\_, *Cinéma 2. L'image-temps* (1985), *Das Zeit-Bild*, trans. K. Englert, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997.
- Engell, L., *Sinn und Industrie. Einführung in die Filmgeschichte*, Frankfurt a. M.: Campus, 1992.
- Fahle, O., “Das Bild und das Sichtbare”, in: *Philosophie des Fernsehens*, eds. O. Fahle & L. Engell, München: Wilhelm Fink, 2006, pp. 77-90.
- Foucault, M. & Guattari, F., *Vom Lichte des Krieges zur Geburt der Geschichte*, Berlin: Merve, 1986.
- Frisby, D., “Zwischen den Sphären. Siegfried Kracauer und der

- Detektivroman”, in: *Siegfried Kracauer. Neue Interpretationen*, eds. M. Kessler & Th. Y. Levin, Tübingen: Stauffenburg Verlag, 1990, pp. 39-58.
- Frith, S., Strow, W., Street, J.(ed.), *The Cambridge Companion to Pop and Rock* (2001), 『케임브리지 대중음악의 이해』, 장호연 역, 한나래, 2005.
- George, N., *HipHop America* (1998), *Drei Jahrzehnte HipHop*, trans. T. Man, Freiburg: Orange-press, 2002.
- Greve, W., “Das erste Stadium der Existenz und seine Kritik”, in: *Materialien zur Philosophie Kierkegaards*, ed. M. Theunissen & W. Greve, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1979, pp. 177-215.
- Heidegger, M., “Die Zeit des Weltbildes”, in: *Holzwege*, 제6판, Frankfurt a. M.: V. Klostermann, 1980, pp. 73-110.
- Hickethier, K., *Einführung in die Medienwissenschaft*, Stuttgart: Metzler, 2003.
- Jaschinski, A. & Münch, Th., “Musik im Rundfunk”, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Bd. 8, ed. L. Fischer, Stuttgart: Metzler, pp. 618-627.
- Kage, J., *American Rap. Explicit Lyrics – US-HipHop und Identität*, Mainz: Vertil, 2009.
- Katz, M., *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music* (2004), 『소리를 잡아라』, 허진 역, 고양: 도서출판 마티, 2006.
- Keupp, H., Ahbe, Th.(u.a.), *Identitäts-Konstruktionen*, Hamburg: Rowohlt, 2008.
- Kierkegaard, S., *Entweder/Oder*, trans. E. Hirsch, ed. E. Hirsch & H. Gerdes, Abt. 1., Gütersloh: Gütersloher Verlag, 1993.
- \_\_\_\_\_, 『이것이냐/저것이냐』, 제1부, 임춘갑 역, 다산글방, 2008.
- Kittler, F., *Optische Medien. Berliner Vorlesung 1999*, Berlin: Merve, 2002.
- Klein, G. & Friedrich, M., *Is this real? Die Kultur des HipHop*, Frankfurt



- a. M.: Suhrkamp, 2003.
- Kracauer, S., 『군중의 무늬(Das Ornament der Masse. Essays)』 (1920-1931), ed. K. Witte, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977.
- \_\_\_\_\_, 『탐정소설(Der Detektiv-Roman, Ein philosophischer Traktat)』 (1920-1925), in: Siegfried Kracauer Schriften 1, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1971.
- \_\_\_\_\_, 『사무직근로자(Die Angestellten)』 (1930), Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1971.
- \_\_\_\_\_, 『극장(Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film)』, ed. K. Witte, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974
- \_\_\_\_\_, 『영화의 이론(Theorie des Films. Zur Errettung der äußeren Wirklichkeit)』, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1973 (=Theory of Film. The Redemption of Physical Reality, New York: Oxford University Press, 1960.)
- Koch, G., *Kracauer. zur Einführung*, Hamburg: Junius, 1996
- McLuhan, M., *Understanding Media. The Extensions of Man* (1964), 『미디어의 이해』, 김성기, 이한우 역, 민음사, 2007.
- Ogbar, J. O. G., *Hip-Hop Revolution. The Culture and Politics of Rap*, Univ. Press of Kansas, 2007.
- Schanze, H.(ed.), *Handbuch der Mediengeschichte*, Stuttgart: Kröner, 2001.
- Schmitz, H., *Der unerschöpfliche Gegenstand*, Bonn: Bouvier, 1990.
- Shusterman, R., *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art* (2000), 『프라그마티스트 미학』, 김광명, 김진엽 역, 미진사, 2002.
- Simmel, G., 『짐멜의 모더니티 읽기』, 김덕영, 윤미애 역, 새물결, 2005.
- Sontag, S., *On Photography* (1977), 『사진에 관하여』, 이재원 역, 시울, 2005.
- \_\_\_\_\_, *Against Interpretation* (1966), 『해석에 반대한다』, 이민아 역, 도서출판 이후, 2002.
- Verlan, S.(ed.), *Rap-Texte*, Stuttgart: Reclam, 2003.

Vertov, D., "Kinoki - Umsturz" & "Kino - Glaz", in: *Texte zur Theorie des Films*, ed. F.-J. Albersmeier, Stuttgart: Reclam, 1998.

김현자, 『현대시의 서정과 수사』, 파주: 민음사, 2009.

김주현, 「대중매체 시대의 음악의 변모와 전망」, 『미학』 제43집(2005), pp. 91-138.

독고현, 「디지털시대의 새로운 창작문화: 샘플링 테크놀로지와 그 예술적 정체성에 관하여」, 『음악교육공학』 제7호(2008), pp. 57-71.

신현준, 『록 음악의 아홉 가지 갈래들』, 문학과지성사, 2007.

이석원, 『현대음악. 아방가르드에서 포스트모더니즘까지』, 서울대출판문화원, 1997.

이수완, 「아도르노와 대중음악」, 『낭만음악』 통권 71호(2006), pp. 23-50.

\_\_\_\_\_, 「아도르노의 라디오 음악론」, 『미학』 제49집(2007), pp. 77-124.

\_\_\_\_\_, 「아도르노의 재즈 에세이」, 『미학』 제52집(2007), pp. 273-313.

최성만, 「발터 벤야민의 인간학적 유물론」, 『뷔히너와 현대문학』 제30집(2008), pp. 225-252.

최유준, 『예술 음악과 대중 음악, 그 허구적 이분법을 넘어서』, 책세상, 2006.

\_\_\_\_\_, 「대중매체시대, 음악은 진보하는가: 벤야민의 대중예술론에 대한 아도르노의 미학적 답변」, 『미학 · 예술학연구』 제29집(2009), pp. 91-117.

하선규, 「소외와 구제의 이미지 - 크라카우어의 영상철학에 대한 시론」, 『미학』 제53집(2008), 한국미학회, pp. 149-200.

\_\_\_\_\_, 「영상의 환영성에 관한 매체철학적 연구」, 『미학』 제55집(2008), 한국미학회, pp. 155-201.

\_\_\_\_\_, 「벤야민 사유의 몇몇 모티브와 영화에 대한 철학적 비평」, 『현대 비평과 이론』 제29호(2008), pp. 56-90.

\_\_\_\_\_, 「현대 영상매체와 데몬: 19세기 후반 - 20세기 초반 사진과 영화에 나타난 데몬적 형상」, 『미학』 제58집(2009), 한국미학회, pp. 153-210.

\_\_\_\_\_, 「텔레비전 영상의 미학적 특성과 문화철학적 의미에 관한 연구」, 『미학 · 예술학연구』 제30집(2009), 한국미학예술학회, pp. 331-364.

## 국문초록

힙합과 랩 음악은 20세기에 등장한 대중음악 가운데 오늘날 가장 광범위하고 지속적인 영향력을 가진 장르라 할 수 있다. 하지만 그 동안 랩 음악에 대한 철학적-미학적 연구는 거의 없었다고 할 수 있다. 본고의 목표는 매체이론 내지 매체미학의 관점에서 랩 음악을 하나의 '예술형식'으로서 고찰하는데 있다. 이를 위해 본고는 먼저 크라카우어(S. Kracauer)와 벤야민(W. Benjamin)이 대중매체와 대중문화에 대해 전개한 핵심적인 논점들을 상기해 본다. 이들은 대중매체를 '역사적-기술적 선행성(a priori)'으로서 주목했을 뿐 아니라 대중매체와 주체의 관계, 대중매체의 문화사적 필연성 및 역사철학적 의미에 대해서 중요한 논변을 전개했던 것이다. 다음으로 본고는 랩 음악의 역사적-실천적 지평으로서 현대 대중매체와 매체효과에 대해 반성해 본다. 구체적으로 음악 내지 소리와 직접적으로 연관된 전화, 축음기, 라디오를 살펴본 후, 이어 근본적으로 영상매체라 할 수 있는 사진, 영화, 텔레비전을 차례로 토론해 본다. 여기서 논의의 중심을 이루는 것은 이들 매체가 어떤 고유한 매체기술적 특성들을 갖고 있으며, 이러한 특성들이 음악의 존재 성격과 음악과 현실의 관계에 어떤 심대한 변화를 가져왔는가 하는 문제이다. 이상의 논의를 토대로 본고는 징후적인 '예술 형식'으로서 랩 음악에 내재되어 있는 네 가지 대립적 국면들을 명확하게 드러내고 토론한다. 이들은 첫째 언어적 요소와 음악적 요소의 대립, 둘째 음악과 소음 내지 음악과 현실의 대립, 셋째 시간성(역사성)과 음악적 직접성 사이의 대립, 넷째 수직적 질서와 수평적 분산의 대립 등이다. 이들 네 가지 국면들을 토론함으로써 랩 음악을 분석할 때 반드시 고려해야 할 미학적 기초개념들이 분명하게 드러난다. 아울러 랩 음악과 대중매체의 연관성과 매체미학적 성격, 랩 음악의 비판적 잠재력과 지향점도 선명하게 부각된다. 마지막으로 본고는 랩에 있어 '시적 언어'와 '시적 자아'의 문제를 논의한다. 여기서 랩의 시적 언어와 시적 자아가 전통적인 서정시의 경우와는 현저하게 다른 양상을 보여준다는 점, 그리고 '수평적 연대'와 '개별성의 정의'를 지향하는 사회정치적 에토스를 함축하고 있다는 점이 드러날 것이다.

핵심어

대중매체, 대중문화, 대중음악의 이론, 랩 음악, 마셜 맥루언, 매체미학, 매체효과, 발터 벤야민, 시적 언어, 시적 자아, 쇠렌 키에르케고어, 지그프리드 크라카우어, 힙합

## ABSTRACT

Philosophical Considerations On Rap Music  
 in Viewpoint of Aesthetics of Media  
 : from S. Kierkegaard, S. Kracauer and W. Benjamin

Sun-Kyu Ha\*

Hip hop and rap music has been one of the most widely disseminated and strongly influential popular music genres since 1970's. However there were only few attempts to study rap music philosophically till now. The aim of this paper is to inquire into rap music as a significant art form in viewpoint of philosophical aesthetics. In a first step this paper reminds some central arguments of theories on mass media and mass culture of Siegfried Kracauer and Walter Benjamin. As we know, they regard mass media not merely as technical instruments but as a 'historical-technical a priori'. In other words, they underline culture-historical necessity of mass media and consider their technological characteristics and philosophical importance and implications. Then I move to reflect on remarkable features of some modern mass media—telephone, gramophone, radio, photography, film and television—and their media effects from the viewpoint of aesthetics of media. Here special emphasis should be laid on their essential role which they have been played in the modification of ontological nature of music and relationship between music and reality. Based on theoretical explanations above, I want to point out and analyse four opposing aspects

---

\* Professor of Hongik University

as precisely as possible that are inherent in rap music as a significant cultural form: first conflict between verbal and musical elements, second contrariety between music and noise or music and reality, third opposition between musical immediacy(Unmittelbarkeit) and verbal temporality (historicity), and fourth competition between vertical order and horizontal dispersion. Through the explanation of these four aspects, aesthetic basic concepts can also be made clear that we must deliberate carefully in any further study on rap music. At the same time we come to realize in which sense rap music uses media effects creatively and has critical potential to interrupt the illusory and deceptive power of dominant popular music. Finally I discuss the problem of poetic language und poetic subject in rap music. It will be showed that its poetic language is totally different from that of the traditional lyrics and its poetic subject as a particular existential individual pursues political ethos of horizontal solidarity and justice among pluralistic individuals.

#### Key Words

aesthetics of media, hip hop, Marshall McLuhan, mass culture, mass media, media effect, poetic language, poetic self, rap music, Siegfried Kracauer, Søren Kierkegaard, theory of popular music, Walter Benjamin