

질 들뢰즈의 『영화1: 운동-이미지』에서
운동과 전체에 대하여

유 윤 영 (You, Youn-young)*

(E-mail : blem@daum.net)

논문접수일 : 2010년 12월 7일

논문심사일 : 2011년 1월 27일

게재확정일 : 2011년 2월 8일

*학위취득대학: 부산대학교

현직: 부산대학교

질 들뢰즈의 『영화1: 운동-이미지』에서 운동과
전체에 대하여

<국문요약>

이 논문은 들뢰즈의 『영화1: 운동-이미지』에서 운동과 전체의 관계를 다룬다. 들뢰즈는 베르그송의 철학을 바탕으로 이미지의 물질적 존재성을 수용한다. 베르그송에게 물질은 곧 이미지이다. 우리의 신체도 하나의 이미지이며, 물질적 우주는 이미지들의 상호 지각에 의해 작용하고 반작용하는 이미지들의 총체이다. 들뢰즈의 경우 영화와 철학의 관계는 이미지와 개념의 관계와 같다. 들뢰즈에게 개념은 사유가 외부의 사물들과 마주침으로서 주어지는 사유의 이미지이다. 영화 이미지는 카메라가 대상들을 지각함으로써 만들어진 결과물이다. 그것은 순수한 운동-이미지이다. 영화는 순수한 운동을 통해 매 순간 새로움을 생성한다. 들뢰즈는 전체를 항상 열려 있으며 개방성(l'Ouvert)으로 정의한다. 프레임은 외화면을 통해 이질적이고, 지속으로서의 전체를 향하는 경향을 나타낸다. 빨랑은 운동체에 종속되지 않는 순수한 운동을 보여준다. 영화가 보여주는 순수운동은 사유를 자유롭게 해방시킨다. 그것은 어떤 정해진 도식에 따라 사유하는 것이 아니라 탈중심화된 사유이다. 영화는 사유에 충격 효과를 가하고 사유로 하여금 전체를 사유하게 만든다. 사유는 그러므로 언제나 사유의 외부에 있는 어떤 것, 사유 속의 비사유와 관련되어 있다. 사유한다는 것은 사유의 새로운 이미지를 발생시키는 이러한 비사유와 직면하는 것이다.

[주 제 어] 들뢰즈, 베르그송, 영화, 운동-이미지, 전체, 사유의 이미지

I. 서론

전통 철학에서 개념과 이미지는 완전히 다른 지평에 놓여 있다. 이미지는 사물에 대한 우리의 인상이라는 생각이 지배적이다. 개념은 인식 작용의 결과물이다. 이미지는 아직 잡다한 감성의 형식에 머물러 있다. 이미지는 개념화될 수 없거나 개념 이전의 단계, 정확하게는 개념과 대립해 있다. 이 양자의 관계는 개념적 사유가 넘어서고자 하는 지점에 철학적 사유의 한계를 지정하는 것과 같다.

개념과 이미지에 대한 전통적인 구분을 넘어서는 지점에서 우리는 들뢰즈를 발견할 수 있다. 언젠가 들뢰즈는 철학적 표현의 새로운 수단은 “연극이나 영화같은 새로운 면모를 갖춘 여타 예술들의 기법”을 통해 이루어져야 한다고 주장했는데, 전통적인 방식으로 철학 책을 쓰는 것이 거의 불가능해질 시대, 말하자면 들뢰즈는 이미 더 이상 개념적 사유의 틀 속에서 철학 책을 쓰는 것이 불가능해질 시대를 예견하고 있었던 셈이다(DR, 22).¹⁾ 이미지에 대한 들뢰즈의 사유는 다음과 같은 물음, 즉 ‘영화는 사유할 만한 가치가 있는가’, 혹은 ‘영화는 철학적 표현의 새로운 수단을 제공해줄 수 있는가’, 라는 물음을 제기하는데서 시작한다. “영화와 철학의 관계는 이미지와 개념의 관계이다. 하지만 하나의 개념 속에는 이미지와의 관계가 담겨있고, 이미지 속에는 개념과의 관계가 담겨있다.” 나아가 들뢰즈는 개념이란 우리가 관념이라고 부를 수 있는 것이 실현되는 과정으로 보았다. “관념을 실행하는 것은 기호이다. 영화에서는 이미지가 기호이다”(Deleuze 1993, 75).

들뢰즈에게 개념은 ‘사유의 이미지’라는 지위를 갖는다. 개념은 사유가 외부의 사물들과 마주침으로써, 지각됨으로써 주어지는 하나의 이미지이다. 마찬가지로 영화를 통해 수렴되고 펼쳐지는 개념들은 사

1) 이하에서 『차이와 반복』은 DR, 『영화1: 운동-이미지』는 IM, 『영화2: 시간-이미지』는 IT, 『베르그송주의』는 B로 약칭.

유가 영화와 만나, 영화가 사유를 만나 상호 수렴하고 펼쳐지는 과정일 뿐이다.²⁾ 말하자면 영화는 운동의 재현이 아니며, 더구나 운동을 재현하지도 않는다. 그러므로 우리는 들뢰즈의 영화가 단지 철학적 개념을 서술하는 매개라고 말해서는 안 된다. 들뢰즈에게 영화에 대한 사유는 사유에 대한 반성을 수행하는 것을 의미한다. 영화야말로 이와 같은 새로움의 생산에 근본적인 요소이며 나아가 “새로운 사유의 탄생과 형성”(IM, 20)에 본질적인 역할을 수행한다. 이런 점에서 새로운 사유가 발생시킨 개념에 대한 탐색은 의미 있는 작업이 될 수 있을 것이다. 들뢰즈가 『영화1: 운동-이미지』에서 논의하고 있는 베르그송에 대한 주석은 운동과 전체의 관계에 집중되어 있다. 이 글은 들뢰즈의 베르그송에 관한 주석을 중심으로 운동과 ‘전체’의 관계를 사유의 문제와 관련하여 해석하려는 것이다. 이 책에서 운동과 프레임, 빨랑과 같은 개념들은 들뢰즈의 사유가 영화와 마주침으로써 발생한 ‘새로운’ 개념들인 셈이다.

II. 들뢰즈의 베르그송주의 : 이미지와 지각

『영화1: 운동-이미지』의 전반부에서 전개하고 있는 “전체” 개념은 베르그송의 이미지 존재론에서 제시하고 있는 물질과 지속의 개념을 전제하고 있다. 그러므로 들뢰즈의 전체 개념에 다가가기 위해서는 불가피하게 베르그송의 사유를 경유할 수밖에 없다. 들뢰즈는 서술의 주요한 마디에서 베르그송에 대한 주석을 덧붙이고 있는데

2) 60년대에 출판되었던 저작들에 비해 들뢰즈의 『영화1: 운동-이미지』와 『영화2: 시간-이미지』는 어떤 의미에서 들뢰즈가 이전의 여러 저작에서 다양한 개념들을 통해 펼쳤던 우주론을 수렴하고 있다고 볼 수 있다. 들뢰즈의 여러 저작에서 제시되었던 개념들은 『영화1: 운동-이미지』에서 지속으로서의 운동과 판별불가능성으로서의 시간을 통해 수렴되고 펼쳐진다.

이것은 들뢰즈가 영화를 통해 이미지의 존재에 대한 존재론적 접근을 시도하기 때문이다.

베르그송에게 물질은 “이미지들의 총체”이다. 이미지는 물질은 아니지만 우리가 머릿속에 떠올릴 수 있는 심상도 아니다. 이미지는 관념론자가 표상이라고 부르는 것 이상이지만 실재론자가 사물이라고 부르는 것보다 덜한 어떤 것, 즉 사물과 표상의 중간에 위치하는 존재이다(MM, 22)³⁾ 사물과 이미지에 대한 베르그송의 시각은 실재론과 관념론 사이의 근본적인 대립을 와해시킨다. 전통적인 철학에서 사물과 사물에 대한 시각은 상이한 차원에서 다루어질 뿐 아니라 접하는 위치도 상대적으로 다르다. 실재론자들에게 의식은 물질에 부가되는 것이지만 관념론자에게 사물은 의식의 산물이다. 관념론은 모든 것을 사유의 질서를 통해 설명하려고 하고, 실재론은 사물의 질서에서 사유의 질서를 끌어내려 한다(이지영 2007, 61).

물질과 이미지에 대한 베르그송의 주장을 받아들인다면 우리는 사물을 그 자체로 완전하게 지각할 수 없다. 우리가 일상적으로 지각하는 사물은 사물이 아니라 사물의 이미지이다. 어떤 의미에서 우리는 사물의 인상을 지각한다고 말해야 할 것이다. 이미지로 존재하는 사물은 우리의 감각이 사물을 향해 열리면 지각되고, 감각을 닫으면 지각되지 않는다. 이것은 마치 우리가 눈을 뜨거나 감는 것과 같다. 따라서 우리는 세계를 완전히 포착할 수 없다. 그러므로 우리의 의식에 포착되지 않는 수많은 이미지들이 있다. 우리의 의식에 나타나는 이미지들, 즉 지각된 이미지는 여러 다른 이미지들 중의 하나에 불과한 것이다(박성수 2003, 251). “우주에 대한 나의 지각이라고 부르는 이미지들의 체계, 나의 신체라는 어떤 특권적 이미지의 가벼운 변화만으로도 완전히 교란되는 이미지들의 체계가 있다. 이 이미지가 중심을 점유한다. 다른 모든 이미지들은 그것 위에서 조정된다”(MM, 50-51).

3) 앙리 베르그송의 『물질과 기억』은 MM, 『창조적 진화』는 EC로 약칭.

한편으로는 이미지들의 체계가 있고 다른 한편으로 이미지를 지각하는 나의 신체라는 이미지가 있다. 나의 지각 대상이 되는 이미지들은 객관적인 이미지들의 절대적 체계이다. 다른 하나는 지각하는 나의 신체를 중심으로 형성되는 주관적인 이미지들의 체계가 있다. 이미지들의 이러한 두 체계의 상호 작용이 물질들 사이에서 발생하는 지각이다.

이 모든 이미지들의 총체 속에서 이미지와 물질, 운동과 지각은 구분되지 않는다. “물질의 지각과 물질 그 자체 사이에는 본성상의 차이가 있을 수 없으며 단지 정도의 차이만 존재한다”(B, 28). 들뢰즈의 우주론은 베르그송과 완전히 일치하는데, 들뢰즈의 경우 이 모든 이미지들의 무한한 집합은 내재성의 면을 구성한다. 이 면 위에서 이미지는 그 자체로서 존재한다. 이러한 이미지의 즉자성, 이것이 물질이다. 이미지 뒤에 숨겨져 있는 그 무엇이 아니라, 반대로 이미지와 운동의 절대적 동일성이다. 들뢰즈는 세계가 유동적인 사물의 상태이며 우리의 지각에 나타나는 사물의 집합을 이미지라고 부른다면, 이 세계는 이미지=운동인 세계이며, 이 세계에서 모든 사물은, 곧 이미지들은 작용하고 반작용하며, 사물 그 자체와 구별되지 않는다고 말한다(IM, 116-117). 나는 나의 외부에 있는 이미지들과 운동을 주고 받는다. 즉 나는 외부의 이미지와 작용하고 반응하는 썸이다. 이미지들 사이에는 수용된 운동과 실행된 운동, 행동과 반작용, 자극과 반응만이 있을 것이다.

들뢰즈는 다른 모든 사물들과 마찬가지로 우리의 몸은 끊임없이 유동하고 생성하는 분자와 원자들의 집합이라고 말한다. 이 세계는 변이와 유동과 과장으로 이루어진 세계이다. 여기에는 “축도, 중심도, 좌우도, 상하도 없다”(IM, 116).

지각하는 나는 또한 하나의 이미지에 불과하다. 나의 신체는 물리적 세계의 전체 속에서 다른 이미지들처럼 운동을 받고 되돌려 보내면서 작용하는 이미지이다. 이미지들의 전체를 물질이라고 부른다면, 나의 신체를 중심으로 이미지들에 행해지는 상호작용이 물질에 대한

지각이다. 지각은 곧 나라는 신체를 기점으로 탈중심화 되어 있는 이미지들의 객관적 체계에서 상호작용을 통해 중심화를 수행한다.

영화의 지각과 인간의 지각은 모두 세계에서 사물들 사이에 이루어지는 지각과 마찬가지로 하나의 지각행위에 불과하며 세계에 대한 지각이라는 점에서는 동일하다. 두 지각 형태에 존재하는 차이는 일정한 정도상의 차이에 불과하다. 그러나 인간이 몸이라는 특권적 중심을 통해 구축되는 체계라면 특권적 중심이 부재하는 카메라는 인간의 몸에 구속되지 않는 자유와, 시점의 해방, 탈중심성의 강화가 특징이다.⁴⁾ 이런 점에서 카메라에 의해 포착된 이미지는 객관적 체계에 접근하는 경향을 가진다. 들뢰즈가 영화를 높이 평가하는 이유이다. 영화는 인간의 지각에 비해 훨씬 우월한 측면을 가지고 있으며 인간의 지각을 넘어서는 새로운 지각의 가능성을 보여준다. 들뢰즈가 베르토프를 인용하면서 카메라의 비인간적 눈을 높이 평가하는 이유이다. 카메라의 비인간적 눈은 인간의 신체기관들의 한계로부터 해방된 지각의 가능성을 보여준다는 점에서 탈주체적인 특별한 지각이다 (Zourabichvili 2003, 212).⁵⁾

우리는 신체를 중심으로 세계를 재편한다. 나와 세계의 관계는 세계에 대한 나의 지각을 통해 이루어지는 것이다. 그러나 지각은 물질에 대한 우리 의식의 뺄셈작용을 통해 이루어진다. “우리는 사물을 지각하면서 우리의 필요에 따라 관심을 적게 끄는 것은 적게 지각한

4) 영화에서 시점은 특정한 인물에 국한되어 있지 않고 주관적 시점과 객관적 시점이 자유롭게 교차한다. 다른 매체에 비해 영화의 고유한 특징은 플랑(불어의 ‘plan’은 영어의 ‘shot’에 해당한다. plan을 일반적인 영화 용어로 사용되는 ‘숏’, 혹은 ‘쇼트’라고 하지 않고 ‘플랑’이라고 부르는 것은 plan이 영화에서 “shot”의 의미와 동시에 평면, 또는 면이라는 이중적인 의미로 쓰이고 있기 때문이다.)들의 중첩과 몽타주에 의한 시점의 해방이다.

5) 지가 베르토프에 대한 들뢰즈의 논의는 이지영의 「이미지의 물질성과 내재성에 대한 연구: 지가 베르토프(Dziga Vertov)의 영화 이론을 중심으로」, 시대와 철학 16권 1호, 한국철학사상연구회, 2005, 참조.

다”(IM, 124). 지각이란 일반적으로는 우리의 기능들에 관련되지 않은 것을 배제한 결과로 생겨난다. 지각은 대상의 인식이지만 동시에 대상에 대한 제한이다. 왜냐하면 지각은, 권리상 전체에 대한 이미지이지만 실제로는 나에게 관련된 것으로 환원되기 때문이다(IM, 75). 말하자면 지각은 나의 관심의 정도에 좌우된다. 나의 관심은 나에게 유용한 것들로 향한다. 그리고 세계에 대한 나의 지각은 나의 몸에 국한된 제한된 지각일 수밖에 없다.

우리의 신체가 행하는 자연적 지각은 우리가 경험하는 일상성을 넘어서지 못한다. 반면 카메라는 인간의 신체가 가지는 자연적 지각으로부터 해방된 탈인간적인 지각을 가능하게 한다. 카메라의 눈은 인간의 눈과 달리 세계를 관심의 정도에 따라, 그리고 습관화된 신체의 관점에서 바라보지 않고 사물들을 그 자체로 지각한다(Colebrook 2009, 37-38). 인간의 자연적 지각이 대상에 대한 주관성을 전제한다면, 카메라의 지각은 대상을 주어진 그대로 포착한다는 점에서 어느 정도 객관적이다. 영화는 정박할 중심이나 지평의 중심을 지니고 있지 않으며, 탈중심화된 사물의 상태에서 중심화된 지각으로 이행하는 대신, 탈중심화된 사물의 상태로까지 거슬러 올라갈 수 있다(IM, 115).

그러나 들뢰즈는 베르그송이 영화의 운동을 거짓 운동으로 규정했다는 점을 지적하고 있다. 베르그송은 영화가 인간의 자연적 지각을 닮아 있다고 비판한다. 우리의 일상적 인식이 작동하는 방식이 영화적 본성과 동일하다는 것이다. 즉 영화는 인위적으로 운동을 만들어내는 가짜 운동을 보여준다. 예를 들어, 열을 지어 행진하는 병사들의 스냅샷을 찍은 후 이를 다시 스크린에 투사하면 우리는 행진하는 병사들을 볼 수 있을 것이다. 베르그송은 이런 식으로 운동성을 재구성하는 것이 바로 영화가 하고 있는 것이라고 보았다. 우리는 스크린에서 행진하는 병사들을 볼 수는 있지만 생동하는 병사들을 보는 것은 결코 아니다. 베르그송에 의하면 영화는 생동하는 생명체의 유연성이나 다양한 차이를 포착해내지 못한다. 왜냐하면 부동적인 단면들

을 연결하는 것으로는 결코 운동을 만들어낼 수 없기 때문이다. 영상이 살아 움직이기 위해서는 운동이 실제로 거기에 존재해야만 한다. 그러나 영화에서 운동은 기계 장치 속에 있다. 기계 장치가 스크린에 운동을 재생하는 과정은 모든 인물들에 고유한 운동으로부터 “추상적이고 단순한 비인격적인 운동, 즉 운동 일반”(EC, 451)을 추출하는데 있다. 말하자면 영화는 시간을 영사기라는 기계장치 ‘안에’ 도입하는 것이고, 따라서 영화는 우리에게 가짜 운동을 가져다주며, 그 자체가 가짜 운동의 전형적인 예이다(IM, 10).

영화에 대한 베르그송의 비판은 카메라와 같이 우리의 감각을 대신하는 기계는 행위의 영역으로 흘러들어가는 대상을 자동적으로 중지시키고 고정시킨다는 점에 있다. 카메라는 우리에게 실제 대상에 대한 불완전하고 인공적인 시각을 제공한다. 역으로 카메라는 결코 실재를 포착할 수 없는데, 카메라는 단지 감각적 지각작용처럼 작동하기 때문이다. 카메라는 동적 광경으로부터 부동적 시각을 추출함으로써 분할할 수 없는 흐름을 부동화시키고 정지시키며 분리시킨다. 카메라는 실재를 왜곡한다(Braun 1992, 280).

베르그송이 현상학을 비판하면서 문제 삼는 것도 지각의 조건으로서 ‘자연적 지각’이다. 우리가 지각하는 현실이란 “끊임없이 변화하는 사물의 상태이며 어떠한 정박이나 준거의 중심도 부여될 수 없는 ‘물질-유동성’이다”(IM, 115). 베르그송에게 지각은 지각하는 주체에게도 어떤 특권적 중심을 부여하지 않는다.

현상학에 따르면 우리의 자연적 지각이 정상적인 지각이다. 그러나 베르그송과 들뢰즈에게 세계는 연속적으로 변화하는 운동-이미지의 세계이다. 즉 정박이나 설정할 수 있는 준거도 없는 항구적인 흐름 속에 있는 물질의 세계이다. 현상학의 경우 자연적 지각과 운동은 주체의 관념을 함축한다. 그러나 베르그송의 경우 운동은 운동을 수행하거나 경험하는 주체에 종속되어 있지 않다(Boundas 1996, 84).

영화의 촬영과정은 ‘사실상’ 현실의 구체적 지속을 ‘부동적 단면들’로 나누는 것이다. 그리고 촬영된 현실의 부동적 단면들은 인위적인

편집을 통해 ‘기계적’ 운동성을 획득하게 된다. 그러나 들뢰즈는 영화에 대한 이러한 인식을 부정한다. 오히려 들뢰즈는 “영화적 환영”이라는 베르그송의 비판에 대해 “환영의 재생산이란 어떤 의미에서 환영의 교정일 수도 있지 않을까?”(IM, 11)라고 되묻는다. 들뢰즈는 영화가 자연적 지각이라는 환영의 교정 수단일 수 있다는 점에서 인간의 지각과 영화적 지각은 다르다고 주장한다.

인간의 중심화된 지각과 달리 우주에는 그 어떤 중심도 상정할 수 없는 탈중심화된 사물의 상태로 규정될 수 있다. 여기서 모든 사물은 상호 작용하고 반작용 한다. 영화는 이와 같은 전-개체적인 사물의 상태로 되돌아가려는 경향뿐만 아니라 인간의 자연적 지각이 나타나기 이전의 상태로 거슬러 올라가서 물질 그 자체의 지각을 보여준다. 영화는 우리의 자연적 지각이 수행하는 뺄셈으로서의 지각에 원래의 상태를 하나씩 덧붙여 나가는 것과 같다. 말하자면 영화는 필름을 거꾸로 돌리면 역진 운동이 일어나는 것처럼 우리의 지각에 의해 배제되고 지워진 것들을 복원하는 과정을 보여준다고 말할 수 있을 것이다. 우리의 자연적 지각이란 대상들 사이에서 수용과 배제를 반복하는 과정이기 때문이다.

III. 운동의 두 측면 : 닫힌 집합과 열린 전체, 프레임과 뿔랑

운동은 공간과 순간(시간), 변화의 세 단위에서 이루어진다. 운동은 두 측면을 가지고 있다. 한 측면은 닫힌 집합의 내부로 향하는 경향으로서 대상이나 부분들 사이에서 이루어지는 운동이며, 다른 측면은 닫힌 집합의 틀을 부수고 열린 전체를 향해 나아가려는 경향으로서 지속 또는 전체를 표현하는 운동이다(IM, 26). 공간 안에서의 이동일지라도 운동은 항상 구체적인 지속이며 고유한 질적 지속을 가진다. 들뢰즈는 만약 전체가 미리 주어졌다면 운동은 발생할 수 없

다고 주장한다. 운동이 곧 지속이며 매 순간 질적 변화를 일으킨다면 우리는 미리 상정된 어떤 전체를 이야기할 수 없다. 따라서 운동은 전체가 주어지지 않거나 주어질 수 없는 경우에만 가능하다. 전체가 이미 주어진 어떤 상태 속에서의 운동을 가정하는 것은 운동과 순간들의 외부에 영원한 질서를 전제하는 것과 같다. 들뢰즈에 따르면 그것은 영원성의 이미지를 재현하는 것에 불과하다. 그래서 들뢰즈는 전체를 “개방성(l’Ouvvert)”으로, “그 속성이란 끊임없이 변화하고 계속 새로운 것을 솟아나게 하는 지속”(IM, 24)이라고 정의한다.

들뢰즈는 운동과 공간을 구분하고 있다. 공간은 균질적이고 분할 가능하지만 운동은 이질적이고 분할 불가능하다. 운동과 공간은 서로 환원될 수 없다. 운동은 특정한 공간을 가로지르는 행위이며 그 과정에서 매 순간 모든 것은 변한다. 그러나 가로질러진 공간은 운동의 궤적이지 운동 자체가 아니다. 선분의 형태로 나타낼 수 있는 운동의 궤적은 운동이 아니라 정지이다. 운동을 지속이 아닌 분할 가능한 단면으로 보는 관점은 제논의 역설이 보여주는 것처럼 일종의 환상이다. 제논은 운동을 공간상의 궤적으로 대치하여 무한히 분할 가능한 것으로 취급하고, 또한 운동자는 언제나 그 궤적의 임의의 점에서 정지할 수 있다는 것을 가정하고 있다.⁶⁾

들뢰즈가 베르그송에 관한 첫 번째 주석에서 행하고 있는 것은 운동의 궤적이 아니라 운동 자체, 곧 지속이다. 들뢰즈는 베르그송을 통해 분할 불가능한 지속을 사유하려는 것이다. 지속으로서의 운동 그 자체는 곧 이질적인 것의 출현을 의미한다. 운동이 변화라면 운동은 언제나 새로움을 야기한다. 운동은 매순간 존재하지 않았던 어떤 상태를 만들어낸다. 그러므로 속성의 변화란 끊임없는 이질성의 출현과 같은 것이다. 반면 운동에 대한 제논의 증명은 운동의 불가능성에 대한 논리이다. 제논의 논리는 운동을 공간화시키고 좌표화시킨다.

⁶⁾ 제논의 역설에 대한 베르그송의 비판은 황수영의 『물질과 기억, 시간의 지층을 탐험하는 이미지와 기억의 미학』, 그린비, 2006, p. 266, 참조.

좌표화된 공간은 무한 분할가능하다. 이 논리에 따르면 아무리 짧은 거리도 무한한 수의 점으로 이루어져 있다. 따라서 운동체는 무한한 점들을 지나야 하기 때문에 운동이 불가능하다. 동질적인 공간을 전제하는 무한분할의 사유는 무한을 고정화된 개념으로 파악하는 사유이다. 여기서는 새로움이 출현할 수 없다. “중요한 것은 ‘이행’, ‘변화’, 생성이지만, 그것은 지속하는 생성이고, 실체 그 자체인 변화이다.”(B, 46; IM, 21)

들뢰즈는 순수 운동으로부터 “질적인 다양성”을 끌어낸다. 질적 다양성은 분할 불가능한 연속성이며 본질적으로 지속과 관련되어 있다. 그래서 질적 다양성은 강도적 다양성이다. 다양성은 연속체이지만 강도적 다양성은 양으로 규정되는 분할 가능한 수적 연속성과 구별된다. 수적 연속성은 균질적인 무한한 부동적 단면을 구성한다. 질적 다양성이란 곧 이질성을 의미한다. 이런 점에서 우리는 다양성을 다음과 같이 이해할 수 있다. 즉 불연속적 다양성들은 다양성이 나누어지고 난 후에도 그 성질이 동일한 것을 유지하는 크기로 연장된다. 반면 연속적 다양성들은 매번 나누어질 때마다 그 본성이 변화하는 강도적 크기이다(B, 64; Boudas 1996, 83).

운동을 동질적인 공간에서의 분할 가능한 점들의 집합으로 생각하는 것은 운동이 아니라 정지에 불과하다. 이렇게 공간화된 사유에서 나타나는 무한 분할 가능성은 강도적 다양성에서는 불가능하다. 지속으로서 운동은 분할 과정에서 매번 이질성이 발생한다. 그러므로 들뢰즈가 비판하고 있는 것처럼 운동은 부동적인 단면들과 순간들로 재구성할 수 없다. 부동적 단면들 또는 순간들은 무한히 분할 가능하지만 동시에 운동의 본성을 놓치게 될 것이다.

1. 프레임 : 부분들의 집합 혹은 닫힌 체계들

들뢰즈는 앞서 이미지와 운동의 절대적 동일성을 이야기했는데,

이는 곧 '물질=이미지=운동'이라는 등식이다. 운동은 두 측면, 즉 상대적 측면과 절대적인 측면을 가지고 있는데, 프레임과 빨랑은 운동의 두 측면을 각각 표현한다. 프레임은 상대적으로 닫힌 집합이지만 외화면을 통해 이질적이고 지속으로서의 전체를 향하는 경향을 나타낸다.

프레임은 “이미지 안에 현존하는 모든 것—배경, 인물, 소도구—을 포함하는 상대적으로 닫힌 그러한 체계의 한정”(IM, 29)이다. 들뢰즈는 프레임을 분할 가능한 단위인 집합으로 규정하고 있다. 프레임을 구성하는 요소들은 각각의 단위로 재분할 될 수 있다. 하나의 집합이 그 구성 요소인 원소들을 또 다른 하위의 집합으로 나눌 수 있는 것처럼 집합은 무수한 부분 집합으로 재분할 될 수 있다. 그러나 집합은 부분들로 분할됨에 있어 매번 반드시 속성의 변화를 수반한다는 점이다. 집합으로서 프레임은 분할되는 것도 분할되지 않는 것도 아닌 ‘공통분할적(dividuel)’인 특징을 가지고 있다(IM, 33).

들뢰즈가 프레임을 다섯 가지의 명세(décompte)로 나누는 것은 프레임이 집합으로서의 분할 가능성과 분할개체로서의 속성을 동시에 가지고 있기 때문이다. 먼저, 프레임은 그 구성 요소의 수에 따라 많은 수로, 또는 적은 수로 나누어진다. 화면을 구성하는 방식에 따라 나눌 수 있으며, 프레임 내부의 구성 요소들의 결합 방식에 따라, 구성 요소를 포착하는 프레임의 각도에 따라 나눌 수 있다. 이와 같은 분류는 모두 세부적인 단위로의 분할과 재분할뿐만 아니라 구성 요소들이 배치되는 방식과 그것들이 가시적으로 드러나는 방식에 따라 다를 수 있다. 프레임을 세부적인 단위까지 분류하는 이유는 “이미지는 보기뿐만 아니라 읽기의 대상”(IM, 30)이기 때문이기도 하지만 근본적으로는 프레임이 동질적 공간을 상징하고 있기 때문이다. 공간은 운동과 달리 무한 분할 가능하다.

프레임은 ‘외화면(hors-champ)’을 가지고 있다. 들뢰즈는 외화면은 부정이 아니라는 점, 즉 외화면이 전체와의 단절이 아니라는 것을 강조한다. 외화면은 규정될 수 없다는 것이다. 프레임은 대상에 대한 일

종의 한정이지만 외화면은 사각의 닫힌 한정을 넘어서 “완전하게 현전하고 있는 것을 지시한다”(IM, 35). 외화면은 닫힌 체계가 아니라 언제나 전체, 집합들의 집합을 상징하기 때문이다. 그러므로 프레임은 외화면을 통해 무한한 연장될 수 있다.

집합으로서의 프레임은 부분을 향해 축소될 수도 있고, 보다 큰 집합을 향해 확장될 수도 있다. 외화면은 화면의 틀로 고정될 수 있고, 마찬가지로 화면의 틀 바깥으로 열릴 수 있다. 이런 점에서 외화면은 상대적으로 닫힌 체계를 향하는 경향과 이질적이고 지속으로서의 전체를 향하는 경향을 나타낸다. 지속으로서 외화면의 절대적인 측면은 프레임을 닫힌 집합이 아니라 화면 내부의 공간과는 다른 전혀 이질적인 것으로서의 외부로 지시한다. “그것은 더욱 근본적인 다른 곳(un Ailleurs)이며 균질적인 공간과 시간의 바깥에 있다”(IM, 38). 외화면은 언제나 전체를 향해 열려 있기 때문이다. 들뢰즈에 따르면 탈프레임이나 실제적으로 타당하지 않는 프레임과 같은 경우가 정당화되는 것은 바로 외화면의 이러한 측면에 근거한다.⁷⁾

들뢰즈는 프레임을 “물질의 분할 가능성”에 비유한다. 물질은 분할 가능하며, 무한하게 분할할 수 있다. 물질의 분할 가능성은 물질을 포함하는 집합들이 부분집합들로 무한히 나누어질 수 있다는 것을 의미한다. 이런 점에서 물질은 닫힌 체계를 구성하려는 경향에 의해 규정되지만 다른 한편으로 완전하게 닫힌 체계 속에 한정되지 않는다. 하나의 집합은 더 큰 집합들의 부분집합이며 이것은 더 큰 집합, 곧 물질적 우주, 물질의 면(plan)을 형성한다. 그러나 이것이 곧 전체는 아니다. 전체는 집합과 달리 부분을 가지고 있지 않기 때문이다.

그래서 들뢰즈가 전체를 개방성으로 정의하고 물질이나 공간보다 정신이나 시간과 관계된다고 말할 때 그 말은 어떤 초월성에 대한

7) 탈프레임은 인물이나 대상을 전체가 아니라 이질적인 측면을 강조하여 잡는 경우, 또는 ‘비정상적으로’ 기울어진 화면 등을 예로 들 수 있다. 프레임의 또 다른 측면과 관련해서는 박성수의 『들뢰즈와 영화』, 문학과 학사, 1998, 22쪽 참조.

환기가 아니라 전체에 대한 규정불가능성, 사유 불가능성을 의미하는 것처럼 들린다. 들뢰즈에게 전체는 우리에게 인식되거나 지각되지 않은, 즉 우리의 인식체계에 좌표화 되지 않고 이질적인 것으로 남아있는 일종의 카오스와 같은 것이다(박성수 2000, 143).

2. 빨랑 : 대상들 사이의 이동 운동

프레임을 그 외부와 경계 지을 수 없는 것은 프레임이 본래 유동적이기 때문이다. 프레임은 대상의 일부에 한정되기도 하지만 곧 그 대상의 다른 측면으로 확장될 수 있다. 예를 들어 타르코프스키의 <향수(Nostalgia)>의 마지막 부분에서 고르차코프가 고향집 웅덩이 앞에서 개와 함께 앉아있는 장면을 보자. 카메라가 점점 물러나면 고르차코프가 앉아있는 곳이 러시아의 고향집이 아니라 이탈리아의 거대한 유적지 내부라는 것을 알 수 있다. 이렇게 프레임의 경계는 대상을 공간적으로 에워싸는 동시에, 빨랑을 모든 방향으로 개방한다. 그럼으로써 빨랑은 끊임없이 변화하는 일련의 시간적 관계들로 해체된다(Rodowick 2005, 70).

빨랑은 동질적인 시, 공간을 상정하기 때문에 닫힌 집합으로 남아 있으려고 하는 경향과 역으로 전체를 향하는 경향을 가지고 있다. 들뢰즈에 따르면 빨랑은 프레임이라는 닫힌 체계 내에서 부분들 사이에서 성립하는 운동으로 한정될 수 있다(IM, 40). 그러나 빨랑이 운동을 만들어 낸다는 점에서 공간적 단위가 아니라 이미 시간의 단위이다.

한편으로 카메라는 고정되어 있고 대상들 사이에서 이루어지는 운동만으로 구성된 빨랑은 카메라의 이동에 의해 운동성을 가지는 빨랑과 분명하게 다르다. 그럼에도 불구하고 빨랑은 인물들, 또는 대상들의 위치 이동이라는 상대적 측면과 전체의 변화를 표현하는 절대적 측면을 동시에 가지고 있으며, 이 두 측면은 서로 분리할 수 없다. 그런데 빨랑은 영화의 전체 내러티브라는 측면에서 이해되지 않

으면 안 된다. 테꾸빠주가 각 빨랑을 한정한다는 점에서 빨랑은 전체 영화에서 독립적으로 작용하지 않는다. 여하한 경우에도 빨랑은 정당화될 수 있어야 한다. 예를 들어, 히치콕의 <현기증>에 매들린의 자살 이후 스카티는 자신의 무덤과 매들린이 떨어진 교회의 지붕 위로 추락하는 꿈에 사로잡혀 괴로워한다. 스카티의 꿈을 보여주는 빨랑은 어떤 면에서 극단적으로 부동적 단면들의 연속을 보여준다. 암흑의 배경, 붉은 단색의 컬러, 번쩍이며 교차하는 컬러의 색면 이미지들 등은 운동과 무관하게 프레임을 채우고 있는 부동적 단면들이다. 그러나 이 빨랑들은 스카티의 고소공포증에 대한 공포와 트라우마를 상징한다. 이와 같이 운동이 공간으로, 또는 색이나 면으로 환원된 극단적인 빨랑의 경우조차 테꾸빠주의 측면에서 정당화될 수 있어야 한다는 점이다.

들뢰즈가 빨랑을 한편으로는 빨랑 내부의 인물들 또는 대상들 사이의 운동으로, 다른 한편으로는 카메라의 운동으로 정의하는 것은 무엇보다도 빨랑은 운동-이미지이기 때문이다. 먼저, 고정된 빨랑이 있다. 여기서 운동은 부분들 사이의 이동을 통해서 이루어진다. 만약 빨랑 내부에 인물들의 이동이 있다면 인물들은 좌우, 앞뒤로 사각의 프레임 내부와 외부로 이동할 수 있다. 인물들은 프레임 내부에서 이동하거나 위치를 바꾼다. “이러한 변경은 지금 변화하고 있는 그 무엇, 즉 아주 하찮은 것이라 할지라도 이 집합을 통해 일어나고 있는 전체 속에서의 질적인 변화를 표현하지 않는다면 완전히 자의적인 것이 되고 말 것이다”(IM, 41). 두 번째의 경우는 카메라 자체의 이동이나 패닝에 의해 운동이 이루어지는 경우이다. 이 경우에도 들뢰즈는 프레임 내부의 인물이나 대상의 움직임과 카메라의 이동이 만들어 내는 운동이 “전체의 절대적인 변화를 표현하지 않는 경우 필연성을 잃게 된다”(IM, 41)는 점을 강조하고 있다.

들뢰즈가 빨랑에 대한 정의를 통해서 이끌어내는 것은 순수한 운동이다. 빨랑은 순수한 운동을 표현한다. 순수한 운동은 대상의 운동에 의존하지 않고 운동체로부터 추출된 운동성이다. 먼저 카메라의

운동성에 의해, 그리고 몽타주에 의해 빨랑들을 연결함으로써 순수한 운동이 발생한다. 카메라의 이동에 의해 만들어지는 운동은 인간의 지각이 경험할 수 없는 운동 그 자체를 가능하게 만든다. 인간의 운동은 보행운동이건 신체의 움직임이건 몸을 중심으로 작용하는 중심화된 운동이다. 반면 카메라의 이동 운동은 대상에 종속되지 않는 자유로운 운동이다.

들뢰즈는 운동(이동)하는 카메라는 이용 가능한 “모든 수단들(비행기, 자동차, 배, 자전거, 보행, 지하철)과 일반적 등가물과 같다는 사실”을 강조하고 있다. 중요한 것은 이동수단들과 움직이는 대상들에 공통된 “운동을 추출하거나, 각각의 운동으로부터 그 운동의 본질인 운동성을 추출하는 것이다”(IM, 47). 영화에서 운동은 이동수단을 통해 표현된다. 그러므로 하나의 운동이 있고 운동이 표현되는 다양한 수단들이 있다. 비행기의 이동운동과 자전거의 이동운동은 서로 상이한 운동의 표현이지만 운동의 다양한 양태들에 해당한다고 말할 수 있을 것이다.

IV. 결론 : 전체와 사유의 이미지

들뢰즈가 베르그송을 주석하면서 제기하고 있는 것은 운동과 전체의 관계이며 영화가 보여주는 새로운 사유의 문제이다. 운동과 전체의 관계는 사유와 개념의 관계와 같다. 운동이 순수운동이 되었을 때 운동은 사유를 자유롭게 해방시킨다. 그것은 어떤 정해진 도식에 따라 사유하는 것이 아니라 탈중심화된 사유이기 때문이다.

영화가 새로운 사유를 위한 표현수단이라면 새로운 사유란 무엇을 말하는 것일까? 클레어 콜브룩의 주장처럼 그것은 우리가 사유를 기성의 습관들과, 지성에 의해 고정된 물질 세계에 따라 스스로를 상상하려는 경향에서 해방할 때 비로소 성취할 수 있다(Colebrook 2009, 56). 우리가 삶의 과정에서 생존을 위해 형성한 일정한 도식의

틀을 벗어날 때 비로소 다른 세계를 볼 수 있다. 사유의 해방은 우리의 도식화된 사유의 틀을 벗어날 때 가능하다.

그러므로 사유의 이미지는 또한 시간에 따라 끊임없이 운동하고 변화한다. 사유의 이미지는 지속적으로 사유의 외부에 존재하는 것과 아직 사유되지 않은 것에 의해 분명하게 도전받는다. 들뢰즈에게 사유는 그러므로 언제나 사유의 외부에 있는 어떤 것, 사유 속의 비사유, 즉 우리가 알고 있는 어떤 것으로 동화될 수 없는 순수한 차이와 서로 관련되어 있다. 사유한다는 것은 우리로 하여금 사유하도록 강제하고 우리의 사유를 재사유하게 만들고 사유의 새로운 이미지를 발생시키는 이러한 비사유와 직면하는 것이다. 사유의 외부에 있는 것과의 이러한 마주침은 철학이 예술과 직면할 때 발생할 수 있다. 들뢰즈는 마주침이 사유의 이미지와 영화적 이미지 사이에서 발생한다면 어떻게 이러한 마주침이 가능할 수 있는지를 묻는다.

들뢰즈는 운동이 자동기계적으로 되었을 때야 비로소 영화의 본질이 실행된다고 주장한다. 영화의 카메라는 사물로부터 운동을 분리하여 순수한 운동-이미지를 보여준다. 순수한 운동-이미지는 곧 사유의 자동운동성이다. 순수운동은 중심을 상정할 수 없는 끝없는 흐름이며, 지속이다. 들뢰즈가 전체를 사유하려고 하는 것은 새로움의 생산, 이질적이고 독특함의 생산을 사유하고자 하는 것이다. 들뢰즈에게 사유와 영화의 관계는 이런 것이다. 즉 영화는 사유에 충격 효과를 가하고 사유로 하여금 자기 자신 그리고 전체를 사유하게 만든다는 점이다(IT, 317). 전체는 개념에 의해서는 포착되지 않는다. 전체는 끊임없이 변화하는 생성의 과정 속에 있기 때문이다. 들뢰즈에게 개념이 곧 사유의 이미지인 한 전체는 이질적인 이미지들의 상호작용이 무한히 계속되는 세계이다. 들뢰즈의 철학은 탈중심화된 세계, 곧 전체로서의 세계는 우리의 지각에 의해 중심화되기 이전의 상태, 모든 중심이 사라지고 단지 물질과 물질의 상호작용만이 존재하는 세계로 되돌아가고자 하는 것이다.

< 참고문헌 >

- 데이비드 노먼 로드윅(David Norman Rodowick) 저, 김지훈 옮김, 2005, 『질 들뢰즈의 시간기계』, 서울: 그린비.
- 박성수, 1998, 『들뢰즈와 영화』, 서울: 문학과학사.
- 박성수, 2000, “들뢰즈와 시간 이미지”, 『오늘의 문예비평』, 통권 37호.
- 박성수, 2003, “들뢰즈의 이미지-사유 개념에 관하여”, 『동서철학연구』, Vol. 27.
- 앙리 베르그송(Henri Bergson) 저, 박종원 옮김, 2005, 『물질과 기억』, 서울: 아카넷.
- 앙리 베르그송(Henri Bergson) 저, 황수영 옮김, 2005, 『창조적 진화』, 서울: 아카넷.
- 이지영, 2005, “이미지의 물질성과 내재성에 대한 연구: 지가 베르토프(Dziga Vertov)의 영화 이론을 중심으로”, 『시대와 철학』, 16권 1호.
- 이지영, 2007, “들뢰즈의 <시네마>에서 운동-이미지 개념에 대한 연구”, 서울대학교 철학과 박사 학위 논문.
- 질 들뢰즈(Gilles Deleuze) 저, 김종호 역, 1993, 『대담 1972~1990』, 서울: 숲.
- 질 들뢰즈(Gilles Deleuze) 저, 김재인 옮김, 1996, 『베르그송주의』, 서울: 문학과지성사.
- 질 들뢰즈(Gilles Deleuze) 저, 유진상 옮김, 2002, 『영화1: 운동-이미지』, 서울: 시각과 언어.
- 질 들뢰즈(Gilles Deleuze) 저, 김상환 옮김, 2004, 『차이와 반복』, 서울: 민음사.
- 질 들뢰즈(Gilles Deleuze) 저, 이정하 옮김, 2005, 『영화2: 시간-이미지』, 서울: 시각과 언어.
- 클레어 콜브룩(Claire Colebrook) 저, 정유경 옮김, 2009, 『이미지와

- 생명, 들뢰즈의 예술 철학』, 서울: 그린비.
- 프랑수아 주라비슈빌리(François Zourabichvili), 2003, “몽타주의 눈 : 지가 베르토프와 베르크손적 유물론”, 그레고리 플렉스먼 엮음, 박성수 옮김, 『뇌는 스크린이다』, 서울: 이소출판사.
- 황수영, 2006, 『물질과 기억, 시간의 지층을 탐험하는 이미지와 기억의 미학』, 서울: 그린비.
- Boundas, Constantin V., 1996, “Deleuze-Bergson: an Ontology of Virtual”, Patton, Paul ed., *Deleuze: A Critical Reader*, Blackwell Publishers.
- Braun, Marta, 1992, *Picturing Time: The Work of Etienne-Jules Marey*, Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Marrati, Paola, 2003, *Gilles Deleuze, Cinéma et Philosophie*, Press Universitaires de France.

About The movement and the Whole in Gilles Deleuze's *Cinema*

You, Youn-young
(Pusan National University)

Abstract

The main purpose of this paper is to study a possibility of something new of thinking in Gilles Deleuze's *Cinema*.

Deleuze accepts the materiality of images, which Henri Bergson presents in "Matter and Memory".

Matter for Bergson is an image. Our body is also an image, and the material universe itself is defined as the totality of images to act and react reciprocally.

For Deleuze the relationship between cinema and philosophy corresponds to that of image and concept. A concept is an image of thinking, which happens to us by confronting all outside thought. The camera produces cinematographic images, which are pure movement-images. Cinema produces the new through the pure movement every time.

For Deleuze, movement is a mobile section and expresses something that is the change in duration or in the Whole. Deleuze defines the Whole as the Open. The frame tends toward the Whole as duration. The shot shows the pure movement, which is not subordinate to moving bodies.

s. The pure movement in cinema frees thought. It does not express thinking through any fixed schema but by a kind of decentred thinking. Cinema shocks thought, causing it to think the Whole. Thought for Deleuze is thus always correlated with something outside thought, the unthought in thought. It is the confrontation with this unthought, which forces us to think and re-think our own thinking, bringing about a new image of thought.

Keywords : Deleuze, Bergson, Movement-Image, Whole, Image of thought