

들뢰즈와 베케트의 이미지에 대한 사유:
베케트의 텔레비전 드라마 . . . *but the clouds* . . .와
*Nacht und Träume*를 중심으로*

윤 화 영
부산대

1. 들뢰즈와 베케트/ 철학과 문학

들뢰즈는 가타리와의 공저인 『안티 오이디푸스』(*Anti-Oedipus*)에서 그들의 혁신적이고도 충격적인 개념들을 설명하고 논증하기 위하여 카프카, 베케트, 프루스트 등의 문학에서 광범위하게 예들을 가져옴으로써 그들이 『천의 고원』에서 밝힌 것처럼 “철학에 문학을 지나치게 끌어들인다”(overquoting literary authors *A Thousand Plateaus* 4)는 비난을 받은 바 있다. 그러나 들뢰즈는 지속적으로 철학과 문학, 예술과 문화를 아우르는 새로운 사상가로서 그의 작업을 멈추지 않았다. 문학과 문화, 예술에 대한 그의 관심은 단순히 그의 철학 이론들을 작품에 적용하려는 것이 아니다. 그것은 『영화 1』, 『영화 2』의 영역자들이 밝히고 있듯이, “철학이 영화[혹은 문학, 예술]와 더불어 개념을 창조하는 작업”(Cinema 1 xi)이다. 들뢰즈가 베케트에게 관심을 가졌던 이유도 동일한 맥

* 이 논문은 2001년도 한국학술진흥재단의 지원에 의해 연구되었음
(KRF-2001-002-A00214)

락에서 이해할 수 있다. 그는 베케트의 『몰로이』(*Molloy*)에서 정신분열자 산책의 좋은 예를 보았고, 그것을 『안티 오이디푸스』의 첫 부분에서 이용한다. 『안티 오이디푸스』는 이런 방법으로 문학과 철학이 공유하는 문제장들을 탐색해 간결과이다.

베케트 역시 자신은 철학을 잘 알지 못한다고 말한 적이 있지만 이미 우리는 그의 작품들을 통해 철학적 사유가 그의 문학과 별개의 것이 아니었음을 반복해서 확인하고 있다. 버틀러(Lance Butler)의 초기 연구에 이어, 80년대 말부터 코너(Steven Connor) 등에 의해 이루어져 온 베케트에 대한 해체 철학적 연구는 베케트의 문학이 철학적 영역에 대한 문학적 탐색이라는 사실을 재론의 여지없는 확고한 것으로 해 두었다. 특히 들뢰즈의 철학은 베케트의 문학의 또 하나의 반영으로 이해될 만큼 깊은 상호연관성을 드러낸다. 이 양자의 관련성은 들뢰즈 자신이(혹은 가타리와 함께) 여러 저서들에서 베케트를 인용함으로써 이미 증명된 바 있거니와, 들뢰즈가 베케트에 대해 광범위하게 언급하기 이전의 저서인 “『차이와 반복』 역시 베케트 문학의 철학적 주해로 독서할 수 있다”(Murphy 229). 실제로 머피(Timothy S. Murphy)는 이 저서의 중심 주제 가운데 하나인 반 칸트적(칸트의 세 비판서는 능력들의 일치를 전제했다고 볼 수 있음) “능력들의 불일치”, 그리고 “순수한 강도”(pure intensity)의 개념을 베케트의 후기 단편집인 『나아가지 않으며 나아가기』(*Nohow On*)에서 찾고 있다. 베케트와 들뢰즈의 상호텍스트성에 주목한 또 한사람의 학자인 울만(Anthony Uhlman)은 두 사람의 사상적 유사성이 우연이 아니라 필연임을 주장한다. 두 작가가 유사한 철학적 문학적 배경—예를 들면 스피노자, 베르그송의 철학, 단테의 문학—들을 공유한다는 근거에서이다. 울만이 두 사상이 사이의 사유에서 가장 뚜렷한 공통점으로 지적하고 있는 것은 내재성과 존재의 유일성(Immanence, the Univocity of being)에 대한 사상, 반 플라톤 주의, 그리고 운동(변화, 생성)의 개념 등이다.

베케트의 문학과 들뢰즈의 철학 사이에 존재하는 상호연관성은 들뢰즈가 생을 마감하기 3년 전(1992) 베케트의 텔레비전 드라마의 불역본 출간에 부쳐 저

술한 “소진”(The Exhausted)이라는 제목의 에세이를 검토해 보면 더욱 분명해진다. 이 대단히 압축된 에세이는 들뢰즈가 베케트의 문학에서 자신의 철학적 사유의 문학적 전개를 발견했음을 간접적으로 증명하고 있을 뿐 아니라, 누구도 선명하게 제시한 적 없었던 베케트 문학의 가장 본질적인 문제들에 대하여 답하고 있다. 베케트는 언제나 언어를 매체로 한 문학적 재현의 불가능성에 대한 회의를 ‘언어에 의한 언어에 대한 공격’을 통해 표현하고자 노력해왔다. 주로 말년의 작품들인 그의 텔레비전 드라마는 언어에 구멍을 뚫고자 하는 이러한 공격의 궁극적 수단이 전(초) 언어적인 이미지임을 보여주고 있는데, 들뢰즈의 논문 “소진”은 바로 베케트의 궁극적 도구였던 이미지의 미학에 대한 철학적 주석인 것이다.

“소진”에서 들뢰즈는 베케트의 문학적 전개과정을 언어 1, 2, 3으로 나누어 각각 설명한 뒤 특히 텔레비전 드라마를 중심으로 제 3의 언어인 이미지의 특질을 논한다. 이 글은 그 과정에서 들뢰즈가 자신의 철학의 중요 개념들을 설명이나 출처를 명시적으로 밝히지 않은 채 사용하기 때문에 대단히 난해하다. 하트(Michael Hart)는 『들뢰즈의 철학사상』에서 들뢰즈의 철학이 진화, 발전하면서 그 이전의 연구 결과들을 당연시하고 다시 반복하지 않는다고 말하는데(31), 사정은 이 에세이에서도 마찬가지이다. 아마도 들뢰즈를 아는 만큼만 이 에세이를 이해할 수 있을 것이며, 따라서 들뢰즈에 대한 지식의 한계 때문에 이 논문의 경우도 어느 정도의 한계를 가지고 출발할 수밖에 없을 것이다. 확실한 것은 들뢰즈가 베케트의 이미지에서 자신의 철학적 사유의 문학적 표현을 발견했다는 것, 그래서 “소진”에서 베케트 문학을 중흥무진 횡단하면서, 문학적 재현 불가능성에 대한 베케트의 딜레마가 어떻게 전개되었으며, 마침내 도달한 제 3의 언어인 이미지가 텔레비전 드라마라는 장르에서 어떻게 표현되고 있는가를 자신의 철학적 사유와 병행하여 추적해 가고 있다는 사실이다.

이 논문은 두 사람의 공통점들이 만나는 지점으로 베케트의 이미지를, 그리고 베케트의 텔레비전 드라마를 이미지의 구체적 실행의 예로서 택하려고 한다. 이미지는 들뢰즈가 만년에, 그러나 “소진”이 쓰여지기 7, 8년 전에 저술한 『영화 1』, 『영화 2』에서 집약적으로 다루고 있는 주제이기도 하다. 영화이론의 새

로운 패러다임을 제시했다고 해도 지나침이 없을 이 두 권의 책은 영화의 이미지에 관한 베르그송적 해석을 시도한 것으로, 본 논문은 들뢰즈의 영화 이미지 이론과 “소진”에서 그가 정의하고 있는 예술에서의 순수한 이미지(pure image)에 대한 개념적 고찰 사이의 공통점 뿐 아니라 그 사이의 차이에 주목하고자 한다. 앞으로 자세히 이미지에 대한 들뢰즈의 철학적 사유, 베케트가 보여주는 이미지에 대한 예술적 사유를 천착해 보면서, 베케트의 텔레비전 드라마에 표현된 이미지가 두 사상가에게 어떤 의미를 가지며, 그들의 사유가 상업적 이미지의 범람으로 정의될 수 있는 포스트모던 문화에 대한 전복적인 미학의 힘을 증폭하고 있음을 간접적으로 천명하는데 본 논문의 목적이 있다.

2. 들뢰즈의 이미지 사유: 내재성과 운동; 접혀 있다 풀어져 나오는 스피노자, 베르그송

들뢰즈의 이미지는 일반적으로 우리가 의미하는 이미지와는 다르다. 그것은 근본적으로 베르그송적인 운동-이미지이며, 사물들과 연관되지 않고 오직 내재적 한계들(immanent limits)과 연관된다. 리얼리티가 외연(extension)을 포기하고 이미지가 될 때, 그것은 순수한 강도로서 내재성의 장으로 진입한다. 들뢰즈는 베케트의 텔레비전 드라마가 이러한 이미지의 특질을 표현하고 있음을 발견한 것이다.

들뢰즈의 이미지에 대한 사유는 주로 베르그송과 스피노자의 영향 아래 이루어진 것으로 보인다. 『영화 1』, 『영화 2』, 그리고 에세이 “소진”에서 이미지는 명백하게 베르그송적 의미에서 쓰이고 있다. 하나의 예로서 들뢰즈가, “내재성의 평면은 빛(이미지)으로 이루어진다”(Cinema 1 60)고 말할 때 그것은 베르그송의 ‘이미지의 총체로서의 우주’에 대한 사고를 그대로 반영하는 것이다. 이미지의 사유와 불가분한 내재성의 개념은 베르그송과 스피노자 철학에 모두 닿아 있으며(그 외에 니체를 비롯한 다른 철학자들의 영향도 있음), 이미지를 설

명하기 위하여 그가 사용하는 소진(exhaustion)이나 포함적 이접(inclusive disjunction)의 개념은 스피노자의 철학에서 유래한다.

베르그송은 이미지를 실체의 환영에 불과한 지위로부터 구출하여 긍정적으로 철학의 전면에 내세운 혁신적 철학자가 아닌가 한다. 그는 물질의 존재에 대한 실재론과 관념론 사이의 대립을 이미지에 대한 사유로 중재하고자 했다. 베르그송은, “우리에게 있어서 물질이란 이미지의 전체(ensemble, 혹은 whole, 발생하는, 새로운 것의 창조가 가능한 열려 있는 전체로서, 닫힌 우주로서의 set와 대비된다)이다. 이미지를 관념론자가 표상이라 부르는 것 이상의, 그러나 실재론자가 사물이라고 부르는 것 이상의 어떤 존재로 우리는 생각한다”(『물질과 기억』 5). 그리고, “내가 우주라고 부르는 이미지의 총체 속에서 마치 나의 육체를 통해서 나에게 제공되는 특수한 유형의 이미지의 중재에 의하지 않고서는 어떤 것도 새로 산출할 수 없다는 듯이 모든 것은 발생한다”(『물질과 기억』 22)라고 말한다. 베르그송의 세계에서는 우리의 육체도 물질이거나 혹은 이미지이다(Cinema 1 59). 이미지는 잠시도 고정되어 있지 않은 흐르는 물질로서의 이미지, 즉 운동-이미지로서 끊임없이 모든 측면에서 동시에 서로 작용하고 반작용한다. 그것은 우주적인 변화와 파동의 세계이며 중심축도, 중심도, 왼쪽 오른쪽의 구별도, 높고 낮음의 구분도 부재하는 세계이다. 이 이미지들의 무한한 전체가 내재성의 장을 구성한다(Cinema 1 58). 베르그송의 운동-이미지에 대한 들뢰즈의 주석을 읽으면 우리는 그의 철학에서 가장 중요한 개념 가운데 하나인 내재성의 장에 대한 사유가 베르그송으로부터 비롯함을 알 수 있다.

이미지에 대한 들뢰즈의 사유는 『영화 1, 2』에서 가장 광범위하게 다루어지고 있다. 들뢰즈는 이 두 권의 저서에서 2차 대전을 전후하여 운동-이미지의 위기가 닥쳐오고 시간-이미지의 영화로 발전해 가는 과정을 분석한다. 『영화 1』에는 베케트의 유일한 영화 『필름』에 대한 짧은 연구가 포함되어 있기도 하다. 들뢰즈는 『필름』이 운동-이미지의 세 종류인 지각-이미지, 감정-이미지, 행동-이미지로부터 어떻게 벗어나는가에 대한 놀라운 통찰을 보여주고 있다고 말한다(『영화 1』 66-68). 영화가 발생시킨 개념들에 대한 철학적 사유의 이미지들을 담고

있는 이 저서는 운동-이미지와 그 보다 “더 심오한” 시간-이미지를 선구적으로 발견해 낸 베르그송 철학에 대한 주석이다(베르그송은 베케트가 젊은 시절 트리니티 대학에서 강의한 적이 있을 만큼 그에게도 깊은 영향을 끼친 철학자이며, 특히 지속과 비자발적 기억에 대한 이론은 그의 『프루스트론』에 반영되어 있다. 프루스트는 들뢰즈와 베케트의 공통 연구 주제였다).

베르그송 철학에서 이미지와 관련하여 특히 중요한 것은 운동 개념이다. 하트는 베르그송에 대한 들뢰즈의 저술에서 “들뢰즈의 사상 안에 있는 운동이 부각된다”(31)고 말한다. 운동은 베르그송 철학에서 생성의 개념 뿐 아니라 시간론과 연관된다. 그 전의 철학이 시간을 공간화하여 고정된 위치들의 집합으로 사유한 데 반해, 베르그송은 시간이 운동성이며 발생하고 있는 것(『사유와 운동』 11)이라고 지적한다. 더구나 시간은 모든 것을 발생하게 하는 것이기도 하다. 시간의 운동성, 지속(시간이 점의 집합으로 이해될 수 없으며 오직 지속으로서 이해되어야 한다), 발생 등의 개념은 고전 철학의 독단적 사유의 이미지에 반대하는 들뢰즈의 발생하고 생성하는 사유의 이미지에 대한 이론의 확립을 위해 중요할 뿐 아니라, 이 모든 특질들은 “잠시도 운동을 그치지 않는 이미지”에 대한 사유에서도 중요하다.

베르그송의 운동 개념은 반 플라톤적이다. 플라톤의 철학에서 운동은 예를 들어 이데아로부터 사물들로의 움직임으로, 이는 고정된 세계를 전제로 한다. 거기에서는 새로운 것의 생성이 불가능하다. 베르그송적 운동과 지속으로서의 시간관에 따르면 이제 전체는 열려 있으며, 새로운 것의 생성이 가능해진다. 베르그송은 결정의 부정적 운동에 대해 차이의 적극적 운동을 대립시키며, 단일자와 다수자의 변증법적 통일 대신 생성의 환원할 수 없는 다수성을 택함으로써 해체의 선구자로 인식된다(하트 23).

베르그송에 의하면 공간 속의 위치들, 시간 속의 순간들, 이런 움직일 수 없는 단편들(시간에 대한 공간적 사유)로는 운동을 재구성할 수 없다. 순간들, 위치들을 무한대로 모아도 운동은 그 사이의 간격에서 발생한다. 운동은 항상 구체적인 지속 속에서 발생한다(영화는 이런 의미에서 거짓 운동이다. 고정된 이

이미지들을 가지고 운동을 재구성하기 때문이다). 들뢰즈는 베르그송의 운동-이미지의 발견을 대단히 높이 평가한다. 베르그송에 이르러 “외적인 세계의 물리적 실재인 운동과 의식 속의 실재인 이미지는 더 이상 대립될 수 없었다”(Cinema I xiv)는 것이다.

『영화 1, 2』의 내용을 여기서 요약하는 것은 불가능하다. 그러나 근본적으로 들뢰즈가 이미지를 어떻게 정의하고 있는가를 보려면 아래의 인용문으로 어느 정도 가능할 것이다. 그 외에 이미지의 비결정성(indefinite), 범용한 시공간(any space whatever, any moment whatever), (나중에 리토르넬로로 해석 가능해지는)시간의 크리스탈 등은 “소진”의 이미지론에서도 달라지지 않는 부분이므로 미리 요약할 필요가 없을 것이다.

이미지와 운동의 동일성은 물질과 빛의 동일성에서 유래한다. 물질이 빛이듯 이미지는 운동이다. . . . 이것은 빛을 정신의 편에 두고, 의식을 원래의 어둠으로부터 사물들을 이끌어 내는 빛으로 만들었던 전체 철학 전통으로부터 단절하는 것이다. 현상학은 여전히 바로 이러한 고대적 전통 내에 있었다. . . . 베르그송에게 있어 . . . 사물은 스스로 빛나는 것으로 . . . 의식은 . . . 사물과 구별되지 않는다 간단히 말해, 빛인 것은 의식이 아니다. 이미지들, 혹은 빛의 세트가 의식이며, 그것은 물질에 내재한다. . . . 그러므로 우리는 내재성의 장 혹은 물질들의 장은 운동-이미지들의 세트, 빛의 선들과 형상들의 집합, 공간-시간 블록들의 연속체라고 말할 수 있을 것이다.

The identity of the image and movement stems from the identity of matter and light. The image is movement, just as matter is light. . . . This breaks with the whole philosophical tradition which placed light on the side of spirit and made consciousness a beam of light which drew things out of their native darkness. Phenomenology was still squarely within this ancient tradition. . . . For Bergson . . . Things are luminous by themselves . . . all consciousness . . . is indistinguishable from the thing. . . . In short, it is not consciousness which is light, it is the set of images, or the light, which is consciousness, immanent to matter. . . . We may therefore say that

the plane of immanence or the plane of matter is: a set of movement-images; a collection of lines or figures of light; a series of blocs of space-time. (*Cinema I* 60-61)

위에서 들뢰즈는 의식에 대한 베르그송 철학과 현상학과의 급진적인 해석의 차이를 논한다. 베르그송에게 의식은 이미지들의 세트로서, 의미의 근원이 아니라 일종의 불확정(*indefinite*)의 중심이라고 할 수 있을 것이다. 들뢰즈는 베르그송에게 의식은 이미 찍어놓은 하나의 사진, 모든 사물들의, 모든 지점들을 다 촬영한 반투명의(*translucent*) 사진이라고 말한다(*Cinema I* 61). 그렇다면 우리는 베케트가 그의 연극이나 텔레비전 극에서 표현하는 인물들의 의식이 자아의 중심으로 기능하지 않으며 이미지들로 이루어진 특질을 보이고 있는 것, 그리고 텔레비전의 검은 스크린이 반투명의 의식 세계를 대신하고 있음을 베르그송적 의식의 특질로 이해할 수 있다. 들뢰즈는, “만일, 내재성의 장의 어느 특정한 장소에서 의식이 우주 속에 구성된다면, 그것은 매우 특별한 이미지가 빛을 멈추게 했거나, 혹은 반사했기 때문일 것이며, 사진판에는 없는(반투명이므로) 검은 스크린을 제공했기 때문일 것이다”(*Cinema I* 61)라고 말하는데, 베케트의 텔레비전 스크린이 바로 이에 해당한다고 볼 수 있지 않을까.

“소진”에 이르면 우리는 들뢰즈의 또 하나의 이미지론이라 불러도 좋을 새로운 내용들을 발견하게 된다. “소진”에서 들뢰즈가 개진하고 있는 이미지론은 그 근간을 이루고 있는 사유의 이미지는 『영화 1, 2』와 “거의” 동일하지만 그 범위는 더 이상 영화에 머물지 않는다. 이미 그의 주요 저술들이 완성된 상황에서 그의 사유는 총체적인 예술의 영역에 미치고 있다. 이제 들뢰즈는 예술이 “때로 이미지를 창조하는 일”(The Exhausted 9) 이외의 다른 목표를 가질 수 있는가 묻는다. 베토벤에게서든, 화가 브람 반 벨트에서든. 그렇다면 이렇게 전보다 확연히 격상된 듯한 이 이미지의 특이성이 궁금할 수밖에 없다. 베르그송처럼 모든 물질을 이미지로, 우주를 이미지의 총화로 보는 관점에서 이제 들뢰즈가 “순수한 이미지”라 부르는 이것은 예술의 지상의 과제가 되는 것이다. 그

러나 이미지가 무엇인가를 이해하는 일은 쉽지 않다. 그리고 그 작업은 철저히 들뢰즈 자신이 발생시킨 철학적 사유의 이미지, 그 내재성의 구도에서 파악되어야 한다.

그는 먼저 베케트의 문학을 가능성들의 소진을 실행해 간 과정으로(그가 가차없는 스피노자주의로 부른) 이해한 다음, 그 전개과정을 언어 1, 2, 3(언어 3이 이미지와 공간의 언어에 해당한다)으로 나누어 각각 설명한다. 여기서 소진은 스피노자와 베르그송의 내재성의 개념과 연관되는데 이에 대하여는 아래에 다시 상술할 것이다.

베케트의 문학에서 가능성을 소진시키는 네 가지 방법을 옮겨보면, 1)사물의 모든 가능성들을 열거, 소진시키는 목록의 작성 2)목소리들의 흐름을 고갈시키기 3) 공간의 가능성들을 약화시키기 4)이미지의 권능을 소산시키기 등이다. 첫째의 방법이 언어 1이며 두 번째가 언어 2이다. 마지막 두 가지 방법이 언어 3에서 결합되는데 그것이 즉 이미지들과 공간들의 언어이다.

언어 1은 이름들의 언어이며 순열과 조합들의 언어이다. 예를 들면 소설 『와트』(Watt)에서 발에 신을 수 있는 것들은 “짧은 양말-긴 양말, 목 긴 구두-구두슬리퍼”, 가구는 “이층 장롱-화장대-나이트 테이블-세면대”라는 식이다. 그래서 들뢰즈는 『와트』를 거대한 “시리즈(serial) 소설”이라고 부른다. 이러한 언어를 구사하는 것은 모든 가능한 것들의 목록들을 소진시키기 위함이다. 모든 것을 다 열거하고 모든 순열과 조합이 완성되면 무(nothing)에 도달한다. 그러나 그러기 위해서는 “대상들 사이의 관계들(relations of objects)과 단어들 사이의 관계들(relations of words)이 일치하는 메타언어”가 있어야 할 것이다. 소쉬르가 말했듯이 기표와 기의의 관계가 자의적인 한 언어 1을 통한 가능성들의 소진은 불가능하다. 그렇다면 언어 2는 어떠한가? 언어 2는 목소리들, 혹은 이야기들의 언어이다. 목소리는 파동, 혹은 흐름들이다. 낱말들로 가능성을 소진하는 것이 분자들을 다듬고 자르는 일이라면, 낱말들 자체를 소진시키는 것은 그 흐름을 말려버리는 것이다. 『이름할 수 없는 자』(The Unnamable) 이후의 작업이 이것으로, 여기서 소진에 의해 도달하고자 하는 것은 진정한 침묵이다(지쳐서

쉬는 침묵과 대비). 낱말들을 소진시키기 위해서는 낱말들을 발화하는 타자들(Others)과 관련되어야 한다. 『이름할 수 없는 자』는 이 과정의 끝없는 아포리아를 기록한다. 결국 언어 1이 “이성에 의해 오염된” 조합적 상상력이라면, 이야기를 지어내고 기억들의 목록을 만드는 언어 2는 “기억에 의해 오염된” 상상력이다. 그러므로 이성과 기억에 의해 오염되지 않은 순수한 이미지, “상상력이 죽었다고 상상해 보라”(Imagination Dead Imagine은 베케트 작품의 제목)의 경지에서 만들어지는 언어 3으로 나아가는 것이다.

언어 1은 소설들의 언어로 『와트』(Watt)에서 정점에 도달하며, 언어 2는 소설들(특히 『이름할 수 없는 자』)을 관통하며 복수적 경로들을 따라가다 연극의 주요 언어로 된 뒤 라디오에 이르러 폭발한다. 언어 3은 소설에서 탄생(How It Is), 연극을 거쳐(Happy Days, Act Without Words, Catastrophe), 텔레비전에서 그 배치(assemblage)의 비밀을 발견한 것이다. “형태를 취하는 과정에 있는 이미지”를 위해 미리 녹음된 목소리를 준비하는 것, 거기에 텔레비전 극의 특이성이 있다고 한다(“The Exhausted” 10).

이미지는 무엇 보다 전 언어적이다. 내러티브(목소리, 이야기들)에서 이미지로의 전이는 베케트가 일생 탐구한 주제, 즉 언어에 의한 문학적 재현의 불가능성이 그를 이끌어 간 최후의 표현의 수단이었다고 들뢰즈는 보고 있다. 이미지는 순수한 생성, 발생의 특질을 가진다. 그것은 만들어지면서 동시에 소멸하는 것이다. 그것은 이미지가 가지는 비개인적 특질과 더불어 탈권능화(depotentialization)를 그 특이성으로 규정짓게 한다. 탈권능화가 이미지의 주요한 요소임은 이미지가 담고 있는 내용의 비 숭고성에서도 증명된다. “이미지의 내용이 빈곤하고 평범해도(mediocre)” 상관이 없다. 내용의 숭고함이 중요한 것이 아니라 그 형식, 즉 내적 긴장이 중요하다. 아니면 그 힘(force)이 중요하다. 이미지가 기억과 이성으로부터 벗어날 수 있도록 무(공, void)를 만들거나 구멍들을 뚫기 위해, 언어의 장악을 느슨하게 만들기 위해, 혹은 새어나오는 목소리를 말려버리기 위해 이미지가 모으는 힘, 그 힘이 중요하다(9). 그것은 하나의 “순수한 강도”(pure intensity)이다(19). 들뢰즈는 여기서 이 표현을 물론 기관

없는 신체 위를 지나가는 “순수한 강도”와 동일한 의미로 사용했을 것이다.

언어를 사물이나 대상이 아닌 오직 내재성의 한계들과 연관시키는 언어, 이것이 이미지이다. 다른 두 언어에 의해 묶였던 사슬로부터 해방될 때, 이미지에 도달할 수 있다. 언어 3은 더 이상 열거하거나 조합하기 위해(언어 1), 혹은 이야기를 전하기 위해(언어 2) 언어를 대상과 연결하지 않는다. 언어 3은 오직 잠 시도 운동을 멈추지 않는 내재성의 한계들에 연관된다(8). 내러티브(목소리, 이야기들)에서 이미지로의 전이는 베케트가 일생 탐구한 주제, 즉 언어에 의한 문학적 재현의 불가능성이 그를 이끌어 간 최후의 표현의 수단이었다. 베케트는 언어에 구멍을 뚫는 작업, 그리고 이성과 재현으로부터의 탈주 가능성을 전 언어적이며 어떠한 결정적 재현으로부터도 자유로운, 그 자체 생성, 운동, 소멸하는 비결정성을 특질로 갖는 청각적, 시각적 이미지에서 찾으려 시도한 것이다. 들뢰즈는 이미지와 공간의 언어 가운데 이미지가 더 깊이(depth)를 가지는 이유도 이런 맥락에서 설명한다. “이미지는 그 자체로서 하나의 과정이 되기 위하여 대상으로부터 스스로를 분리시키기 때문이다. 그 과정은 더 이상 대상의 몸속에 스스로를 실현해야 할 필요조차 없어지는. . . 사건이다”(18). 그러나 순수한 이미지에 도달하는 것은 쉽지 않다. 여기서 들뢰즈는 베케트의 『가세, 더 나쁜 쪽으로』(*Worstward Ho*)의 한 구절을 인용한다. “언어가 사라졌을 때 그 빈 공백. 어떻게 나아갈지 모를 그때. 그때, 오직 그때 모든 것이 보인다. 어슴푸레함이 사라질 때. 모든 어슴푸레함이 사라져 언어가 어슴푸레해 질 때. 말해지지 않으면서 그렇게 모든 것이 보인다”(8). 이렇게 상상력이 사라져버리는(Imagination Dead Imagine) 상태에 도달할 정도로 이미지에서 모든 다른 언어들이 붙여 놓은 찌꺼기들을 떼어낸다는 것은 어려운 일이다.

들뢰즈가 영화-이미지에 관심을 기울인 이유 역시 영화 이미지가 자동 기계적이고 일차적으로 운동-이미지로 제시되기 때문이다. 그래서 그는 이렇게 말한다. “우리에게 영화란 이미지들과 기호들(들뢰즈의 ‘기호’란 “우연히 나타나 자기 안에 들어 있는 바를 해석하기를 강요하는 대상”을 말한다. 서동욱 65, *Proust and Signs* 4 참고. 기호학의 대상인 기호와는 다르다)의 구성, 즉 전 언

어적이고 이해 가능한 내용으로 보이는 반면에. . . 언어학적 영감을 받은 기호학은 이미지를 철폐하고 기호를 필요 없게 하는 경향이 있다(Cinema 1 ix). 이미지가 언어 기호에 비해 가지는 전 언어적 비결정성은 들뢰즈와 베케트가 이미지에 대하여 가지고 있었던 사유의 공통점인 듯 보인다.

들뢰즈는 이미지의 비개인적 특질을 반복해서 강조하는데(어떤 여인, 어떤 하나의 손, 하나의 입, 어떤 푸른 빛, 흰 빛) 아마도 그 이유는 이미지를 사유주체로부터 자유로운 순수 사유의 이미지로 사유했기 때문이었을 것이다. 들뢰즈와 베케트는 “잠이 기억 보다 심오하다”(들뢰즈의 생성은 반-기억이다)는 생각을 공유하는 듯 보인다. 『...한갓 구름 뿐...』과 『밤과 꿈』은 꿈의 이미지, 혹은 육체가 부동의 상태일 때 활성화되는 이미지 만들기의 능력을 보여주는 드라마이다. 기억은 미리 선택된 자아에 여전히 결부되어 있는 반면 꿈에서의 사유는 사유주체¹¹를 가지지 않는다. 그것은 발생하는 순수한 사유이다. 순수 사유에 전제되는 비인격적 익명성은 베케트의 텔레비전 드라마의 특이성을 구성한다. 들뢰즈는 이미지의 이러한 특질을 “비결정”으로 설명한다. 이미지는 개인적 요소, 이성적 요소를 전혀 보유하지 않고 그 자체의 특이성 속에 홀연 나타나는데 마치 하늘로 승천하듯(베케트의 ‘the life above’, *How It Is* 97) 비결정의 상태로 상승한다는 것이다(9). “비결정”(indefinite)은 베르그송의 용어이기도 하다. 하트는 “결정된 존재, 즉 현존재(Dasein)는 공간과 관련되고 정도의 차이들을 표식한다. 반면 차이화의 “비결정적” 존재는 시간과 관련되며 본성의 차이들을 표식한다.”(58 n47)고 설명한다. 이미지는 이러한 존재의 창조적 생성에 대한 베르그송적 사유와도 연관되고 있다고 본다. 들뢰즈가 “이미지의 생성, 소멸, 내적 폭발의 에너지들을 함께 말할 때”(The images merge with the detonation, the combustion, the dissipation of their condensed energy “The Exhausted” 11) 우리는 베르그송의 “차이화”(“생명이 그 안에 지니고 있는 폭발적인 내부의 힘”으로부터 생겨나는 하트 57)를 떠올리게 된다.

들뢰즈가 강조하고 있는 또 하나 이미지의 중요한 특질은 (앞 단락에서 잠시 언급되었듯이) 이미지가 소멸과 무로 이어진다는 점이다. 이 특질은 아마도 들

뢰즈와 베케트의 가장 현저한 공통점이면서 가장 이해하기 어려운 부분이기도 하다. 에세이 “소진”은 베케트가 왜 이미지의 언어로 나아갔는가를 설명하면서도 이 부분에 대하여는 거의 암시적으로만 말하고 있다. 여기서 스피노자주의와 베르그송주의를 함께 떠올려 보자. 먼저 앞서 잠시 언급한 가능성들의 소진, 즉 들뢰즈가 베케트의 “가차없는 스피노자주의”라고 부른 것에 대하여, 다음으로 베르그송의 시간, 운동에 대한 논의를 할 것이다.

들뢰즈에 의하면 소진은 모든 가능성의 소진을 의미한다. 들뢰즈는 이러한 소진, 즉 극한까지 몰고 가는 부정의 과정을 가차없는 스피노자주의라 부른다 (“The Exhausted” 3). 소진은 스피노자의 소위 양태들과(modes) 개별 사물들(individuated things)의 소진을 포함한다. 양태들의 소진은 내재성의 평면(Immanence, univocity of Being, 스피노자의 one substance)과의 융합을 요한다. 이것은 포함적 이접의 과정을 통해서 이루어진다. 이에 의하여 양태들은 유한하거나 개별화되면서, 또한 무한한 실체와 융합되는데, 그 속에서 그들은 더 이상은 개별화되지 않는다. 바꾸어 말하면 이접이 있어 한 양태가 그것을 통해 개별화되지만, 그 이접은 포함적이어서 그것이 만물, 즉 모든 것이 그로부터 발생해 나오는 실체와 구분 불가능하다는 것이다(서동욱 68에서 “일자는 자신을 표현해준 것 속에 감싸여진 채로 있고 자신을 나타내주는 것 속에 내재해 있다”고 스피노자에서 표현의 운동을 설명). 들뢰즈는 베케트 문학의 포함적 이접을 소설 『말론 죽다』(Malone Dies)의 한 구절, 즉 “모든 것은 분리되지만 . . . 그 자체 안에서이다”를 인용하며 설명한다. 이때 “이접은 포함적이다. 모든 것은 분리되지만 그 자체 내에서이며, 가능성들의 전체인 신은 무와 뒤섞인다. 모든 것은 그 변용들이다.” 스피노자의 『에티카』에서 정리 18을 보면 “신은 모든 것의 내재적 원인이지 초월적 원인은 아니다”(스피노자 39)라고 되어 있는데 이런 점에서 들뢰즈와 베케트의 내재성 개념은 스피노자적이라고 할 수 있다. 올만도 들뢰즈와 베케트가 이러한 존재의 내재성에 대한 사상을 공유한다고 말하고 있는데(12), 스피노자의 내재성이 들뢰즈와 베케트에게서는 베르그송의 “운동”에 대한 개념(이 경우는 “운동”의 존재론적 적용)의 영향 아래 열려 있는 전체, 카

오스로서의 전체를 의미하게 된다. 이때의 무질서는 무한한 속도, 들뢰즈의 되기, 베케트의 변화 등을 의미한다(Uhlmann 21).

들뢰즈가 소멸하는(dissipates) 것으로서의 이미지의 특질을 특히 강조하는 것은 이미지를 근본적으로 베르그송적 내재성의 평면의 특질 아래 파악하는 것이라 볼 수 있을 것이다. 카오스는 “탄생과 소멸의 무한한 속도”로 특징지어지는데, 그 속에서 모든 사물은 이끌려져 나오고 또 돌아간다. “그 속에서 형태를 취하는 모든 것이 소멸해 가는 그 무한 속도”(철학이란 무엇인가 170), 혹은 들뢰즈가 포함적 이접에서 신과 무의 뒤섞임이라고 말한 이것이 이미지에서 가장 정제되고 순수한 형태로 구현되는 것이다. 그러므로 이미지는 두 사상가가 함께 숭배했던 단테의 연옥과 동일한 특질인 운동(movement)을 공유한다. 이미지가 종말에 이르러 나타나면서도 종말 자체가 불가분한 소멸과 탄생의 과정 속에 회석되므로 거기에는 완전한 종말 대신 종말의 반복만이 이어지는 것인지도 모른다.

들뢰즈의 이 새로운 이미지론에서는 이미지를 하나의 작은 후렴이라고 말한다. 이미지, 즉 청각적, 시각적 후렴들의 예로서 들뢰즈는 『와트』의 개구리 울음소리 “크랙, 크랙, 크릭”, 그리고 『첫사랑』(First Love)에서 여주인공이 낮은 목소리로 노래를 부를 때, 주인공이 별빛 빛나는 한 조각의 하늘이 나타났다가 사라졌다 하는 것을 지켜보는 것 등의 예를 든다(9). 모든 설명이 생략된 이 에세이에서는 이 낱말의 중요성을 충분히 인식하기 어렵다. 그러나 리토르넬로는 『천의 고원』의 한 고원의 제목이며 그 내용들은 들뢰즈의 이미지론에 대해 많은 것을 시사하고 있다.

- 1) 리토르넬로란 예를 들어 동물들에게서 영토를 표시하거나 짝짓기 할 때의 과시적 행동에서 보듯이 소리(cries)나 노래, 색채, 자세나 움직임으로 이루어지는 것이다. . . (312-)
- 2) 어둠 속에 공포에 사로잡힌 한 아이가 있다. 그는 나지막하게 노래를 부름으로써 안정을 되찾는다. . . 노래는 카오스의 한 가운데에 . . . 마음을 진정시키는 . . . 중심의 스케치와 같다. . . 노래 그 자체가 하

나의 비약이다. 그것은 카오스로부터 비약하여 카오스 안에서 질서의 시초를 이루며, 언제라도 와해될 위험에 처해 있다. (311)

- 3) 리토르넬로는. . . 프리즘이고 시공간의 크리스탈이다. . . 시간을 만들어낸다(fabricates). . . 뱅퇴이유의 소나타의 소악절은 스완의 사랑, 오데트라는 인물, 블로뉴 숲의 풍경에 오랫동안 연관되어 있었으며, 마침내 자신을 향해 되돌아가서 스스로에게 문을 열고, 이제껏 알려지지 않았던 잠재된 기능성들을 드러내며, 다른 집속 안으로 들어가고, 다른 배치를 향해 사랑을 떠내려보낸다. 시간은 선형적 형식이 아니다. 오히려 후렴이 시간의 선형적 형식이며, 그때마다 상이한 시간들을 만들어낸다. (348-49)
- 4) 음악의 최종목적으로서 탈영토화된 리토르넬로를 생산하고, 그것을 우주 안에 풀어놓는 것, 그것은 새로운 체계를 만드는 것보다 훨씬 더 중요한 일이다. (350)

위의 인용문들은 그냥 보기에 일관된 공통점이 없는 듯하지만 “소진”에서 들뢰즈가 정의하고 있는 이미지의 다양한 특질들과 함께 생각해 보면 이미지와 리토르넬르 모두를 이해하는데 도움이 된다. 1)은 리토르넬로를 만드는 다양한 (표현의) 질료들에 대한 언급이다. 텔레비전 드라마에서는 시각적, 창작성 이미지들에 의한 리토르넬로가 만들어진다. 2)는 카오스와 리토르넬로의 관계이다. 카오스의 한가운데에서 리토르넬로는 카오스에 대항하여 무로 휩쓸리지 않을 힘 (안정, 중심)을 부여한다. 이때 “언제라도 와해될 수 있음”은 카오스가 리듬으로 될 가능성은 언제나 있지만 그것의 와해 가능성과 함께 존재한다는 것을 의미한다. 이것은 리토르넬로서의 이미지의 운동성(생성과 소멸), 그 이미지로 구축될 영토와 카오스와의 관련성에도 동일하게 적용될 수 있을 것이다. 3)은 가장 중요한 언급이다. 베케트의 텔레비전 드라마에서 이미지는 반복을 통해 ‘시공간의 크리스탈’로서의 특질을 드러낸다. 들뢰즈는 『영화 2』에서 베르그송의 시간-이미지를 설명하면서 “우리는 크리스탈에서 시간을 본다”(92) 그리고 “펠릭스 가타리가 시간의 크리스탈을 가장 우수한 리토르넬로라고 정의한 것은 옳다”(92)고 말한다(크리스탈-이미지에 대한 자세한 설명은 본 논문의 『구름』 분석, 그리고 『영화 2』 4장 참고). 리토르넬로는 차이 있는 반복으로서 상이한 시간들을

만들어내고, 그 때마다 다른 접속과 배치를 낳는다. 크리스탈 이미지로서 리토르넬로는 시간의 선형적 형식과 관련된다. 리토르넬로는 기원 있는 반복이 아니라 토대 없는 반복이다. 4)는 배치적 리토르넬로와 차원을 달리하는 우주적 리토르넬로(cosmic ritornello)에 대한 언급이다. 음악의 최종적 목적은 “우주적 리토르넬로”(Thousand Plateaus 349)를 생산하는 것이다. 들뢰즈는 “소진”에서도 이미지를 생산하는 일 외에 예술의 다른 목적이 없다고 주장한다. 이때 후렴으로서 이미지는 다른 평면으로의 비약을 가능하게 하는 거의 주술적 기능을 담당할 수 있다(Thousand Plateaus 326 참고).

3. 베케트의 텔레비전 드라마의 이미지

3-1. 『...한갓 구름 뿐...』의 이미지

에이츠의 시 “탑”(The Tower)에서 빌려온 이 작품의 타이틀 『...한갓 구름 뿐...』은 뜬구름처럼 잠시 나타났다가 소산되는 “순수한 이미지”의 특질을 표현한다. 여기서 순수한 이미지는 어느 여인의 모습이다. 주인공 엠(M)은 매일 밤 성소(이미지가 만들어지는 곳으로 얼마나 적절한 이름인가)에서 마음속으로 이 여인에게 간청한다. 제발 모습을 보여 달라고. 그러나 엠의 목소리인 브이(V)에 의하면 그녀의 모습을 마음의 눈에 떠올리는데 성공하는 것은 천 번이면 두세 번에 불과하다.

들뢰즈는 이렇게 말한다. “언어 3은 이미지들로써만 나아가는 것이 아니라 공간들로써도 나아간다. 이미지가 비결정성을 따라야 하듯, 공간 역시도 이미지가 발생하기 위해서는 범용한 공간이어야 한다”(“The Exhausted” 10) 그래서 이 작품의 공간도 범용함을 그 특징으로 한다. 화면은 주인공 엠(M)과 그가 내면에 그리는 자신의 모습인 엠1(M1)이 등장하는 공간을 모두 추상화된 비결정의 장소로 보여준다. “보이지 않는 의자에 앉아, 보이지 않는 테이블에 몸을 숙이고 있는” 모습을 뒤쪽에서 가까이 잡은 엠의 쇼트에서 우리는 아무런 공간적

한정소를 발견할 수 없다. 우리는 그가 자신의 성소에 있음을, 왜냐하면 엠의 목소리 브이(V)의 대사에 의하면 그곳이 엠이 이미지를 만드는 공간이므로, 알고 있으나 엠의 자세와 그가 등장하는 쇼트는 아무런 공간적 특징을 갖고 있지 않다. 엠1의 공간도 전혀 사실적이지 않다. 세트는 어둠에 둘러싸인 원형의 공간으로 조명에 의해 그 형태가 만들어진다. 원은 주변으로 갈수록 어두워지며 가운데로 가면 밝아진다. 이렇게 기하학적 형태를 부여받은 공간은 아무런 공간도 아니면서 어느 공간도 될 수 있는 비결정의 공간이다. 이 공간에 고도의 범용함, 혹은 무규정성을 부여하는 것은 엠1의 움직임이다. 그는 서쪽의 어둠으로부터 출현하여 5초간(반복할 때는 2초간) 정지한 후 동쪽의 벽장으로 다섯 걸음 걸어간 다음 옷을 갈아입고 다시 다섯 걸음 움직여 북쪽 성소로 간다. 그의 움직임은 모든 방향의 가능성을 소진하면서 이 공간에 범용함을 부여한다. 이렇게 움직임을 변주하며 반복하는 것은 반복의 리듬(차이 있는 반복, 하나의 반복구), 즉 시각적 리토르넬로를 화면에 창조하는 것이다.

『구름』의 시간 역시 범용한 시간이다. 텍스트의 일부분을 통해 시간의 경우를 보자.

19. 브이: 됐군.
20. 디졸브되며 엠의 쇼트 2초간.
21. 브이: 그런 다음 거기, 누구도 나를 볼 수 없는, 나의 작은 성소에서, 어둠 속에 웅크린 채, 나는 그녀에게 애원하기 시작했지. 나타나 달라고 그것이 나의 오랜 습관이었지. 소리 없이, 마음속의 애원. 그녀에게, 나타나 달라고, 나에게. 밤이 깊도록, 지치다 못해 그만 둘 때까지. 아니면 물론, 그녀가
22. 디졸브되며 여자의 이미지 쇼트 2초간.
23. 디졸브되며 엠의 쇼트 2초간.

19. v: Right.
20. *Dissolve to M. 2 seconds.*
21. v: Then crouching there, in my little sanctum, in the dark, where none could see me, I began to beg, of her, to appear,

to me. Such had long been my use and wont. No sound, a begging of the mind, to her, to appear, to me. Deep down into the dead of night, until I wearied, and ceased. Or of course until-

22. *Dissolve to w. 2 seconds.*

23. *Dissolve to M. 2 seconds. (420)*

엠의 목소리(V)는 매일 밤 성소에서 여자의 이미지가 나타나 주기를 마음속으로 애원했었다고 말한다. 끝내 나타나주지 않은 채 지쳐서 그만 둘 때까지, 혹은... 할 때까지. 이렇게 말하는 순간 “눈과 입만으로 축소된” 여자의 이미지가 디졸브되며 떠오른다. 2초 후에 이 영상은 다시 엠의 영상으로 디졸브된다. 이때 잠시 스크린을 채우는 여자의 이미지는 단지 21 부분에서의 미완의 진술을 대체하는 시각적 자료로서만 기능하는 것일까?

이 장면에 이어 우리는 이 이미지의 내력에 대한 설명을 브이로부터 듣는다. 성소의 어둠 속에서 여자의 모습을 떠올리려 애쓰지만 겨우 천 번이면 두세 번 이미지 만들기에 성공하게 된다는 것이다. 그러므로 조금 전 여자의 이미지는 21 부분에서의 미완의 진술을 대체하는 시각적 자료로 기능하기도 하지만 동시에 그 이미지는 이미지를 만드는데 성공했던 어느 특정한 과거의 시간에 속한 것이 아니라 이미지 만들기에 성공했던 그 모든 시간, 혹은 사실은 어느 시간도 지시하지 않는 아닌 범용한 시간을 표현하고 있는 것이다. 동일한 이미지 쇼트가 이 작품 전반에 걸쳐 반복 사용되고 있음이 이를 증명한다.

엠과 엠1의 장면들의 경우도 동일하다. 과거에 자신이 수없이 반복했던 움직임을 정확하게 재현해 내려 하고 있는 브이는 엠과 엠1을 마음의 공간에서 형상화시키려 하고 있다. 그렇다면 우리가 보고 있는 엠과 엠1은 각각 어느 시점에 존재하는 것인가? 엠1이 성소로 들어갈 때마다 우리는 그곳에서 엠1이 엠과 중첩됨을 느낀다. 그러나 이들 사이에는 건널 수 없는 분리가 이미 수없이 반복된 과거를 과거, 혹은 과거완료 시제로 표현하는 브이의 대사에 의해 주어져 있다. 뿐 아니라 작가는 엠의 모습 역시 여자의 이미지와 마찬가지로 시종 동일한 쇼

트를 사용함으로써 고정된 시간의 토대를 거부하는 것이다. 따라서 이 시공간은 이미 특정한 시간, 특정한 공간을 지시하지 않고, 마치 마르셀의 마들레느 과자가 불러일으킨 과거의 기억들처럼 수많은 낮과 밤들이 무한히 그 속에 중첩되어 싸여져 있다.

베케트가 텔레비전 화면을 통해 표현하고 있는 기억은 단순히 우리가 일상적으로 말하는 기억이 아니다. 여기서 표현되고 있는 과거는 과거 일반이며, 따라서 베르그송의 순수회상(pure recollection)에 가까운 것으로 볼 수 있다(들뢰즈의 *Bergsonism*의 3장, 그리고 베르그송의 『물질과 기억』 참고). 『구름』의 주인공에게 이미지를 떠올리는 일이 그렇게 어려운 이유는 이 이미지가 들뢰즈의 “크리스탈 이미지”(Cinema 2 68-97)이기 때문이다. 그것은 특정한 과거의 기억을 현재화한 회상-이미지가 아니라 시공간의 결정체인 리토르넬로이다. 들뢰즈는 시간의 크리스탈이 방금 지나간 과거와 아직 오지 않은 미래 사이에 존재하는 경계, 즉 한계(limit)에서 작용하고 있다고 말한다(Cinema 2 81) 그러므로 『구름』의 이 이미지는 현재와 동시적으로 존재하는 과거로부터 소환된, 잠재성의 현실화된 이미지이며, 그 흐린 윤곽은 생성이기도 하고 소멸의 과정이기도 한 그 운동성을 통해 시간의 본질을 표상하는 것이다.

범용한 시간, 범용한 공간은 특권적 시공간(기원의, 기억의)으로부터 그 특권을 박탈함으로써 고전철학의 시공간으로부터 베르그송, 들뢰즈적 시공간으로의 이행을 의미하게 된다. 범용한 공간이 됨은 탈권능화를 의미하고 이 탈영토화된 공간에서 비로소 후렴으로서의 순수한 이미지가 생성, 소멸한다. “어떤 배치의 탈영토화 계수가 다른 것 보다 좀더 크다는 것은 추상화 정도가 좀더 높다는 것을 의미하고, 일관성의 구도에 더 가깝다는 것을 의미한다(이진경 175). 베케트의 텔레비전 드라마는 이처럼 “회화와 동일한 정도의 구성의 정확성”을 보이고 있는데(Kalb 137), 이런 관점에서 베케트의 이미지는 회화나 음악처럼 거의 절대적 탈영토화에 다가간다고 할 수 있다.

그러나 들뢰즈에 의하면 공간의 소진을 다룬 『유령 트리오』와는 달리 『구름』에서 주제는 공간의 범용함이 아니다. 이 작품의 주제는 정신적 이미지, “이

천상의 삶”(this life above *How It Is*)의 창조(그리고 아마도 소진의 문학의 마지막 단계로서 이미지의 소진)이며 공간의 범용함은 이미지가 창조되기 위한 선행조건일 뿐이다(What matters is no longer any-space-whatever but the mental image to which it leads “The Exhausted” 19)

그러므로 이미지는 대상의 재현이 아니다. 들뢰즈는 “정확히” 이미지란 “정신의 세계에서 일어나는 운동”(19)이라고 힘주어 말한다. 『...한갓 구름 뿐...』에서 주인공이 테이블 위에 엎드린 부동의 자세를 취하고 있는 것은 정신의 필요와 육체의 필요가 완벽하게 일치한 결과이다. 머피를 비롯한 베케트의 인물들에게는 육체가 부동일 때 정신은 가장 활성화된다. 이제 그들은 정신의 세계에 몰입할 준비를 마친 것이다.

이들에게도 이미지를 창조하는 일은 용이하지 않다. 단지 무엇을, 혹은 누군가를 생각하는 것만으로는 충분하지 않기 때문이다. 필요한 것은 “모호한 정신적 긴장”(an obscure spiritual tension)이다. 이 강도 높은 에너지의 집중상태에서 사물이나 인물은 비결정(indefinite: a woman. . .)의 상태로 끌어올려지며 그 때, “숭고한 이미지”는 스크린에 침입해 들어온다(19).

이미지가 정신의 세계에서 일어나는 운동이므로 이처럼 최대한의 에너지의 강도가 집중되면서 폭발하는 이미지는 그 자체의 소멸의 과정과 분리될 수 없다. 들뢰즈는 교묘한 언어의 유희를 통해 이미지의 이러한 본질을 나타낸다. 이미지를 불러내기 위한 말없는 불러냄(evocation)은 기도(invocation)이자, 소집(convocation)이자 또한 취소(revocation)의 행위라는 것이다(19). 순수한 강도(pure intensity)인 이미지는 이 작품이 인용하는 예이츠 시 “탑”(The Tower)의 한 구절인 “한 조각의 구름”처럼 “사라지는 것, 소진되는 것, 하나의 하강(fall)”(19)이다. 그래서 이미지는 “잠재적 에너지를 집중하여 자기소멸의 과정을 따라 나아간다”(19). 여자의 얼굴이 마치 환영인 듯 눈과 입술만 남은 채 떠오르는 것도 이미지가 “자기 소멸의 과정 중에 있음”을 보여주는 것이다.

들뢰즈는 이미지가 언어 속에 스스로를 삽입하는 일이 또한 중요하다(9)고 말하는데 베케트가 『한갓 구름 뿐』에서 언어 속에 이미지를 삽입함으로써 성취

하는 효과는 무엇일까. 『밤과 꿈』이 완전히 언어를 배제한 작품인데 반하여 이 작품은 앞의 인용문에서 보듯이 이미지에 내러티브의 설명을 보완하는 보조적 위상을 부여한 듯도 보인다. 그러나 나머지 부분에서 이미지는 내러티브가 전하는 이미지 출현의 빈도를 거부하고 비롯기라도 하듯 점점 그 출현의 빈도를 높여간다. 브이에 의하면 매일 밤의 반복적 제의의 결과는 네 경우로 분류되는데, 그 첫 번째는 이미지가 출현과 동시에 사라지는 경우(이 때 이미지는 2초 간 지속), 두 번째는 사라지기 전 잠시 머무르는 경우(5초), 세 번째는 말없이 입술만 움직여 예이츠의 시 “탑”의 마지막 4행을 외운 뒤 5초 후에 사라지는 경우이다. 이 이야기를 할 때 여자의 입술 움직임에 맞추어 우리는 브이가 그 구절을 외우는 것을 듣게 된다. 그러나 네 번째 경우가 있는데 그것은 이미지를 만드는데 실패하는 경우이다. 그것이 앞서도 말했듯 천 번 가운데 구백 구십 여덟 번에 해당하는 경우이다. 이러한 내러티브의 정보와 실제로 스크린에 나타나는 순간적이지만 강렬한 이미지 사이의 비율의 전도를 통해 베케트는 “언어에 구멍을 뚫는다”(언어를 탈영토화시키는) 작업을 이루어낸 것이 아닐까. 우리는 『구름』이 이미지를 소진함으로써 기억의 언어에 구멍을 뚫고 있다고 말할 수 있을 것이다. 이미지는 생성이며 반-기억(counter-memory)이기 때문이다(이진경 44).

이미지의 자기 소멸은 이미지가 종말에 이어져 있음을 암시한다. 들뢰즈는 종말과 이미지의 소멸에 대해 다음과 같이 말하고 있다.

이미지의 에너지는 소산되는 것이다. 이미지는 그 자체가 끝내기의 수단이므로 급속히 사라져간다. 그것은 도약을 위해 모든 가능성들을 포착한다. 누군가가 “나는 이미지를 만들어냈다.”고 말한다면, 그것은 그 때야말로 끝났기 때문이다. 더 이상의 가능성이 남지 않았기 때문이다. 그것[자기-소산]은 『... 한갓 구름 뿐...』의 주인공에게 가능성의 세계의 종말을 전한다. ... 공간이 더 이상 없듯이 더 이상 이미지는 나타나지 않는다. 가능성의 세계 너머에는 어둠만 있다. 머피의 세 번째이자 마지막 상태처럼. 그 상태에서 주인공은 더 이상 정신의 세계 속에서 움직이지 않는다. 그는 절대 자유의 어둠 속에 단지 형체를 분간할 수 없는 하나의 분자, 무의지의 상태가 된 것이다.

The energy of the image is dissipative. The image quickly ends and dissipates because it is itself the means of having done. It captures all of the possible so as to make it leap. When one says, "I've made the image," it is because this time it is finished, there is no more possibility. ("The Exhausted" 11)

It[auto-dissipation] announces that the end of the possible is near for the protagonist of *...but the clouds...* ...there is no more image, no more than there is space: beyond the possible there is only the dark, as in Murphy's third and last state, that state wherein the protagonist no longer moves in spirit, but has become an indiscernible atom, aboulie, "in the dark...of...absolute freedom (*Murphy*, 66)."(20)

이미지의 에너지는 급속히 소멸하는 것으로 그 자체가 종말에 이르기 위한 방법이다. 이미지를 창조해 내었음은 가능성의 소진을 뜻하는 것으로 『...한갓 구름 뿐...』에서 공간과 이미지의 소진은 부동의 자세로 꿈꾸는 주인공 엠에게 종말을 가져온다(20). 가능의 세계너머 종말은 어둠이며, 그 속에서 주인공은 절대 자유의 상태에서 분자적 상태로 환원한다고 들뢰즈는 말하고 있다. 그런데 『...한갓 구름뿐...』과 『밤과 꿈』 등 이미지의 소진을 통해 종말에 도달하는 텔레비전 드라마의 주인공 뿐 아니라 머피, 『행복한 나날들』의 위니, 라디오 드라마 『떨어지는 모든 것들』의 매디 루니 등, 베케트의 인물들이 희구하는, 혹은 도달하는 “분자들의 상태가 되기”(to be in atoms)는 우주적 요소들과의 합일을 뜻한다. 브라이든이 주장하듯, 위니의 욕망의 분자적 흐름은 우주적 요소들에 대한 접근의 한 양태로서 그녀가 원하는 것은 “저 푸름(하늘) 속으로의 영적 해방”(a spiritual, cosmic release into the blue, like gossamer)인 것이다 (Bryden 104). 점점 땅 속으로 묻혀 들어가고 있는 위니는 이미 그 과정 중에 있다고 할 것이다. 분자적인 것에 대한 들뢰즈와 가타리의 설명을 참고해 보자.

분자적인 것은 요소적인 것과 우주적인 것이 소통하게 만드는 능력을 가진다. 분자적인 것은 가장 다양한 경도와 위도, 가장 다양한 속도의 완급을

연결하는 형태의 용해를 초래하기 때문이다.

The molecular has the capacity to make the elementary communicate with the cosmic: precisely because it effects a dissolution of form that connects the most diverse longitudes and latitudes, the most varied speeds and slowness. (*A Thousand Plateaus* 308-9)

여기서 분자적인 것에 대한 설명은 내재성에 대한 그의 설명, 즉 “내재성은 오로지 그 자체에만 속하며. 무한히 운동들로 주파되고 강조적 세로좌표들에 의해 채워진 하나의 구도”(『철학이란 무엇인가』 74)를 연상시킨다.

이런 내재성의 차원에서 보면 베케트의 문학에서는 아무것도, 누구도 죽지 않는다. 한 인물의 죽음은 우주적, 정신적 바다에 마침내 도달하여 스스로는 움직이지 않으면서 움직이는 요소 속에 존재하게 되는 일이다. 들뢰즈가 베케트의 문학에서 이러한 소우주와 대우주의 합일, 즉 내재성(들뢰즈는 *a woman*의 예를 들며 이미지의 비결정성을 강조하는데 그는 본질 내부의 일반과 특수 사이의 유희를 비결정이라 부른다. 이에 비해 “반플라톤주의도 본질을 버리거나 포기하지 않는다. 다만 본질을 특수로부터 분리하지 않는 것이다”[Uhlmann 8])을 발견하고 있음은 다음의 인용문에 잘 나타나고 있다.

베케트의 문학에서는 아무것도 끝나지 않으며 아무것도 죽지 않는다. 머피의 말처럼 한 인물이 죽는다는 것은 그가 이미 정신의 세계로 움직이기 시작했음을 뜻한다. 그는 사나운 바다에서 마치 하나의 코르크처럼 손쉽게 나아간다. 그는 움직이지 않으나 움직이고 있는 요소 속에 있다. . . 지각될 수 없게-되기는 ‘존재의 특수한 양태의 끝[말하자면 죽음, 종말]이 없는’, 삶 그 자체가 되어, 마침내 우주적이고 영적인 바다의 조수에 도달하기이다.

Nothing ends in Beckett, nothing dies. . .When a character dies, as Murphy says, it's that he has already begun to move into the spirit. He proceeds as easily as a cork in a raging sea. He doesn't

move, but he is in an element which moves. . . . Becoming imperceptible is Life 'without end of condition', reaching (at last) the cosmic and spiritual sea-swell. (Deleuze *Critique et Clinique* 39) (qtd. in Uhlmann 126)

이렇게 해서 이미지는 절대적 무(Nothing)의 세계로 사라져 간다. 『. . .한갓 구름 뿐. . .』의 세트를 둘러싼 어둠은 차이와 이점들을 감싸고 있는 있음으로서의 없음이다. “그것은 가장 다양한 경도와 위도, 가장 다양한 속도의 완급을 연결하는 형태의 용해를 초래한다.”

3-2. 『밤과 꿈』의 이미지: 탈영토화의 전령으로서의 음악

『밤과 꿈』(1982)은 여러 면에서 『구름』(1977)의 속편 같은 작품이다. 『밤과 꿈』 역시 『구름』처럼 이미지의 소진을 다루고 있다. 이미지를 만드는 장소가 이제 성소로부터 꿈꾸는 사람(A)의 머릿속으로 바뀌었지만 이미지를 만드는 장소라는 점에서 두 공간은 동질적이다. 두 작품이 이미지의 반복을 중요한 기법으로 사용하고 있는 점도 두 작품 사이의 공명을 뚜렷하게 하고 있다. 『밤과 꿈』에서 현저한 특이점은 『구름』에서와는 달리 슈베르트의 리이트가 순수한 강도로서의 시각적 이미지를 이끈다는 것, “삶과 죽음의 양극단 사이를 활주”(trans-alivedead)함으로써 이점의 긍정성을 육화하는 자들인 꿈꾸는 자아와 꿈속의 자아, 그리고 송고와 비친 사이를 활주하는 이미지의 종교적 상징성이다.

들뢰즈와 가타리는 그들의 저서에서 자주 탈영토화된 흐름을 가져오는 음악에 대해서 언급한 바 있다. 『밤과 꿈』에서 시각적 이미지는 음악에 의해 이끌려진다. “음악은 그 자체의 소멸을 향해 돌진하는 시각적 이미지다”(“The Exhausted” 20). 『구름』에 이미지가 나타나기를 간청하는 목소리가 있다면 『밤과 꿈』에서는 꿈꾸는 사람의 마음 속 기도를 슈베르트의 리이트 「밤과 꿈」의 마지막 후렴인 일곱 소절이 대신한다. 이 노래는 이미지의 출현을 전후해 처음에는 허밍으로, 두 번째는 “부드러운 꿈이여 다시 오라. . .”라는 가사와 함께

들려온다. 들뢰즈는 이를 “청각적 이미지가 시각적 이미지를 이어주면서 최후의, 혹은 최근의(latest의 언어유희) 종말, 그 공(void), 혹은 침묵의 세계를 연다”고 설명한다. “슈베르트의 음악은 베토벤과는 대단히 다른 방식으로 틈(균열) 혹은 도약, 혹은 단절을 야기한다. 그 단선율의 멜로디는 서서히 사라져 가는 음향을 통해서만 경험할 수 있을 순수한 강도를 탐색하기 위해 최소한의 화성적 반주(supports)조차 떨쳐버리고 스스로 도약한다”(“The Exhausted” 21).

이미지의 소진은 언제나 밤의 시간을 전제로 한다. 들뢰즈의 표현을 빌면 “유일하게 밤에 적절한 것은 불면”이다. 불면증 환자의 꿈이야말로 “소진의 문제”이며, 이때 꿈은 “불가능한 것을 실현하려는 꿈이 아니라 가능성들을 소진하는 문제”(20)이기 때문이다. 이것은 “정신이 만들어내는 꿈”(21)이라는 점에서 수면 중의 꿈과 구별된다. 그러므로 밤과 꿈에서 꿈꾸는 사람(A)의 자세는 우리에게 이미 익숙한 소진의 자세이다. 그는 『머피』를 비롯하여 『구름』에 이르기까지, 베케트의 소설과 극 세계에 자주 등장하는, 정신의 활성화를 위하여 육체의 움직임을 최소화한 채 이미지의 출현을 기도하는 인물 가운데 하나이다.

베케트의 문학 세계에 출몰하는 인물들은 언제나 이중 자아들, 생명들(doppelganger)이다. 이들은 단일한 자아를 갖지 않는 분열자들이다. 이미지를 만들어 낼 수 있는 것은 이런 안타-오이디푸스적인 유목적 주체들이며, 『구름』의 엠과 『밤과 꿈』의 에이 역시 들뢰즈와 가타리가 『안티 오이디푸스』에서 명명한 정신분열자로 볼 수 있다. 이들은 현재적 인물이 아니라 현재와 과거의 시간을 넘나들며 꿈꾸는 유령들이며, 삶과 죽음, 현재와 과거에 모두 속하면서 그 극한들 위를 활주한다(trans-alivedead). 들뢰즈와 가타리는 정신분열자를 이렇게 묘사한다.

정신분열자는 남자이면서 또 여자인 것이 아니다. 그는 남자이거나 여자이다. 그러나 그는 정확히 양쪽에 모두 속해있다. 남자들의 측면에서는 남자이고 여자들의 측면에서는 여자다... 정신분열자는 죽었거나 살아 있거나이지 동시에 두 상태이지는 않다. 그러나 그 때 마다 둘 가운데 하나가 되는 데, 그 하나란 단지 둘 사이의 거리의 극 지점으로서 일 뿐이며 그는 이

두 극 지점 사이의 거리 위를 활주한다. 포괄적 이접들 뿐 아니라 심지어 양극 사이의 거리들도 실재한다. . . 그는 삶과 죽음 사이를 활주하며, 부모와 자식 사이를 활주하는 자이다. . .

The schizophrenic is not man and woman. He is man or woman, but he belongs precisely to both sides, man on the side of men, woman on the side of women. . . The schizophrenic is dead or alive, not both at once, but each of the two as the terminal point of a distance over which he glides. . . Even the distances are positive, at the same time as the included disjunctions. . . he is trans-alivedead, trans-parentchild. . . (*Anti-Oedipus* 76-77)

들뢰즈와 가타리가 설명하는 이접의 긍정성은 베케트 문학의 중요한 특질인 부정과 긍정의 기묘한 통합을 설명할 뿐 아니라, 꿈꾸는 자이며 유령이기도 한 베케트의 텔레비전 드라마의 인물들의 분열적 속성에 대한 설명이기도 하다. 저브릭(Nicholas Zurburugg)은 이 작품에서 산 자와 죽은 자 사이의 신비한 영적 교감(communion)을 감지하지만(46), 이 산 자와 죽은 자는 분리된 두 사람이라기보다 분열적 주체의 양극 지점이 되는 것이다.

『구름』에서와 마찬가지로 『밤과 꿈』에서도 베케트는 이미지를 위한 범용한 공간을 마련한다. 페이드 업이 되면 테이블에 앉아 머리 숙인 에이의 모습이 화면의 왼쪽 아래에 드러난다. 방의 뒷벽 높은 창으로부터 새어들어 오는 어스름한 밤 빛 속에 확실하게 분간되는 것은 머리와 두 손, 그리고 이들이 놓인 테이블의 일부분이다. 리이트를 허밍으로 나직하게 부르는 남자의 목소리가 들려오면 희미한 빛마저 페이드 아웃되고, 리이트의 마지막 세 소절이 들려온다. 에이 는 처음보다 머리를 더 숙여 양손 위에 엮은 채 꿈을 꾸다. 꿈속의 장면이 화면의 다른 부분에 비치는 동안 그는 보일 듯 말 듯 희미한 조명 아래 부동의 자세로 화면 왼쪽 아래편에 남아 있다. 에이의 꿈속 자아인 비(B)의 모습에 조명이 비추면 화면의 중앙 보다 훨씬 더 오른쪽에 에이와 같은 자세로, 그러나 반대쪽인 왼쪽 프로필을 보이며 옆드린 비의 모습이 희미한, 그리고 에이 보다 더 부드러운 조명 아래 드러난다.

위에서 보았듯 밤과 꿈에서 이제 이미지를 만드는 장소는 성소라는 이름을 벗고 꿈꾸는 사람(A)의 머릿속으로 바뀌었다. 여기서 화면에 드러나는 방, 테이블, 그리고 주인공의 모습은 모두 부분적으로만 그 형상을 희미하게 드러낸다. 이러한 형상의 부분화와 함께 작가는 현실과 꿈의 장면을 하나의 화면에 포함함으로써 이 공간을 중심 부재의 범용한 공간으로 만들고 있다.

여기서 에이가 꿈을 통해 불러내는 이미지는 자신의 꿈속 자아와 저 위에서 나타나 그를 위로하는 누군가의 두 손이다. 왼손(L)과 오른손(R)은 마치 각각 하나의 인물인 듯 엘(L)과 알(R)이라는 이름을 부여받았다. 화면에서 두 손은 음악에서 하나의 새 주제가 도입되어 이미 도입된 주제와 정교한 변주를 이루어 나가듯 비의 이미지와 더불어 다른 배치와 반복들 속에 아름다운 이미지의 음악을 만들어 나간다.

그러므로 두 손을 주제로 하는 이 차이와 반복의 유희를 들뢰즈적 의미에서의 후렴, 즉 리토르넬로로서 감상할 수 있다. 위에서 보았듯 처음 에이가 꿈속에 떠올리는 이미지는 왼손의 이미지이다. 이것은 비의 이마를 부드럽게 스치지만 비가 고개를 드는 순간 사라져 버린다. 다시 어둠으로부터 컵을 든 오른 손이 나타나 비의 입술에 컵을 부드럽게 가져간다. 비가 마시면 손은 사라진다. 다시 오른손이 나타나는데 이번에는 수건으로 비의 이마를 부드럽게 닦아준 뒤 사라진다. 이 행동은 비로 하여금 머리를 들고 보이지 않는 얼굴을 향해 응시하게 한다. 비는 위쪽을 응시한 채 자신의 오른손을 손바닥을 위로 향하게 들어 올린다. 위로부터 오른 손이 다시 나타나 비의 오른 손 위에 부드럽게 놓는다. 비는 위로 향했던 시선을 포개진 두 손위로 옮긴다. 이제 비는 자신의 왼손을 들어 포개진 두 손 위에 놓는다. 두 손이 다시 테이블로 내려오고 비는 그 위에 머리를 엮는다. 다시 왼손이 처음과 같이 비의 이마에 손을 엮는 가운데 페이드 아웃되면서 꿈이 끝난다. 그러나 꿈꾸는 사람 에이는 맨 처음 꿈꾸기 직전의 자세로 되돌아가고, 리이트의 허밍, 노래 순으로 모든 것이 다시 한번 반복된다.

두 번째 시퀀스는 처음과 다르게 반복된다. 차이는 두 번째 꿈꾸기 시작하는 부분부터 일어난다. 이제 서서히 꿈꾸고 있는 에이의 모습이 사라지고 비의 모

습이 클로즈업되면서 화면을 가득 채우는 것이다. 두 번째 시퀀스에서 이미지는 클로즈업과 슬로모션에 의해 장면의 반복에 차이를 가져올 뿐 아니라 첫 시퀀스보다 강도를 더하는 효과를 얻는다.

시퀀스의 반복을 A+A'으로 표기한다면 여기서 이미 차이 있는 반복으로서의 시각적 리토르넬로가 창조되었다고 할 수 있을 것이다. 이 리토르넬로를 더욱 정교하게 만들고 있는 것은 각 시퀀스를 구성하는 이미지들 사이의 반복이다. 이 이미지들을 다음과 같이 정리해 볼 수 있을 것이다.

- a: 왼손이 이마를 만져줌
- b: 오른손이 컵을 입술에 대어 줌
- c: 오른손이 형겅으로 이마를 닦아줌
- d: 오른손이 비의 손에 손을 얹음

각 시퀀스는 a+b+c+d+a의 순으로 전개되는데, a가 두 번 반복되면서 b, c, d를 액자처럼 프레임하고 있다. 이 프레임링을 통해 베케트는 오른손과 왼손에 내용적으로는 동일한 위로의 행동을 부여하면서, 동시에 각각의 손에 다른 형식적 기능(왼손: 반복적 프레임링, 오른손: 위로의 내용)을 부여하는 효과를 얻고 있는 것이다. 들리즈가 베케트의 작품 가운데 청각적 리토르넬로로 제시했던 『와트』의 세 마리 개구리의 울음소리인 “크랙, 크랙, 크릭”처럼(“The Exhausted” 9), 이 작품의 [A(abcda), A'(abcda)]의 정교한 반복은 시각적 리토르넬로의 예가 될 수 있을 것이다.

이 작품에 대한 대부분의 해석들이 이 이미지들의 종교적 상징성을 언급한다. 성찬식과 안수, 특히 십자가를 끌고 형장으로 향하는 예수의 이마를 닦아준 베로니카의 전설 등은 너무나 분명하게 환기되는 기독교적 이미지들이다(이에 대한 자세한 분석, 특히 필자의 분석과 관련해 본다면 이미지의 동의어가 될 수도 있을 베로니카, 즉 ‘vera-icon’에 대한 분석은 Herren 153-59 참고). 이와 관련하여 베케트가 그의 마지막 극작품이기도 한 이 『밤과 꿈』에서 노년의 외로

움과 상실의 이픔, 육체적 고통에 대한 종교적 위로의 갈구를 표현하고 있다고 생각할 수도 있을 것이다. 그래서 예술린은 이 작품을 베케트의 문학에서 예외적으로 감상적(sentimental)인 작품으로 보기도 한다(“Towards the Zero of Language” 46). 이렇게 보면 꿈꾸는 사람 에이는 베케트 자신이며, 그가 애타게 그려내고자 하는 이미지는 바로 삶에 지친 그에게 주어질 하나님의 위로와 은총이라고 할 수 있겠다.

그러나 베케트는 이 위로의 이미지들을 배치함에 있어 인간에 대한 신의 위로를 신에 대한 인간의 위로와 대위법적으로 배치함으로써 신과 인간 사이의 절대적 차이를 부정하고 있다. 이 위로의 이미지들은 위로의 이미지들의 “가능성을 소진”하는 또 하나의 이미지의 소진을 성취해내면서 종교가 의존하는 특권적 이미지의 존재를 부정한다(탈영도화).

예술린은 이 작품이 “극히 강렬한 이미지”를 제공하지만 자기의 취향으로는 너무 감상적이라고 한 바 있다. 예술린이 이미지의 강렬함에 대하여 반응하면서도 그 이유를 미학적으로 설명하지 못한 것은 관습적인 사고의 틀을 벗어나지 못한 때문이다. 들뢰즈는 이 작품의 이미지를 “가슴을 찢는 듯한 강도”(heart-rending intensity)로 묘사한다. 이것은 공간의 분열, 흐린 윤곽과 부분화된 형태를 질료로 어둠과 빛의 캔버스 위에 그려낸 이미지이다. 공간 속의 연장(extension)이라는 속성을 버려낸 이 이미지는 어둠 속에 떠올랐다 사라지는 반복을 거듭하며 마침내 시간의 예술로 승화하면서 가슴을 찢는 숭고한 강렬함의 경지에 이른다.

주제어

들뢰즈, 베르그송, 베케트, 이미지, 텔레비전 드라마

인용 문헌

- 서동욱. 『차이와 타자』. 문학과 지성사, 2000.
- 이진경. 『노마디즘 2』. 휴머니스트, 2002.
- 마이클 하트 『들뢰즈의 철학 사상』. 이성민, 서창현 역. 갈무리, 1996.
- 베르그송. 『사유와 운동』. 이광래 역. 문예출판사, 1993.
- _____. 『물질과 기억』. 홍경실 역. 교보문고, 1991.
- 스피노자. 『에티카』. 강영계 역. 서광사, 1990.
- 질 들뢰즈, 펠릭스 가타리. 『철학이란 무엇인가』. 이정임, 윤정임 역. 현대미술사, 1995.
- Beckett, Samuel. *Samuel Beckett: The Complete Dramatic Works*. London and Boston: Faber, 1986.
- Bryden, Mary. *Women in Samuel Beckett's Drama and Prose*. London: Macmillan, 1993.
- Deleuze, Gilles. Bergsonism. Trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. New York: Zone Books, 1988.
- _____. *Cinema 1: The Movement-Image*. Trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. Minneapolis: U of Minnesota P, 1986.
- _____. *Cinema 2: The Time-Image*. Trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta. Minneapolis: U of Minnesota P, 1995.
- _____. "The Exhausted." Trans. Anthony Uhlmann. *Substance* 24. 3(1995): 3-28.
- _____. *Proust and Signs*. Trans. Richard Howard. Minneapolis: U of Minnesota P, 2000.
- Deleuze, Gilles & Felix Guattari. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Trans. Robert Hurley, Mark Seem, and Helen R.

- Lane. Minneapolis: U of Minnesota P, 1983.
- _____. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Trans. Brian Massumi. Minneapolis : U of Minnesota P, 1987.
- Esslin. "Towards the Zero of Language." *Beckett's Later Fiction and Drama: Texts for Company*. Eds. James Acheson and Kateryna Arthur. Basingstoke: Macmillan, 1987. 35-49.
- Herren, Graley. "The Ghost in the Machine: A Study of Samuel Beckett's Teleplays." Diss. Florida State U, 1998.
- Kalb, Jonathan. "The Mediated Quixote: the Radio and Television plays, and Film. *The Cambridge Companion to Beckett*. Ed. John Pilling. Cambridge, 1994. 124-144.
- Murphy, Timothy S. "Only Intensities Subsists: Samuel Beckett's *Nohow On*," *Deleuze and Literature*. Eds. Ian Buchanan and John Marks. Edinburgh UP, 2000, 229-250.
- Uhlmann, Anthony. *Beckett and Poststructuralism*. Cambridge, 1999.
- Zurbrugg, Nicholas. "Ill Seen Ill Said and the Sense of an Ending." *Beckett's Later Fiction and Drama: Texts for Company*. Eds. James Acheson and Kateryna Arthur. Basingstoke: Macmillan, 1987. 145-59.

Gilles Deleuze and Samuel Beckett: The Image in
 Samuel Beckett's Television Drama . . . *but the
 clouds* . . . and *Nacht und Träume*

Abstract

Yoon, Hwa-young

Based on Deleuze's essay on Beckett, "The Exhausted", a philosophical commentary on Beckett's literature which Deleuze sees as a project of exhausting the possible, this essay closely follows the line of proximity between the philosophy of Deleuze and the literature of Beckett. My major concern is to illuminate Beckett's aesthetics of image in light of Deleuzean(and the Bergsonianism via Deleuze) philosophy.

The first part of the essay starts with Gilles Deleuze's Bergsonian thought on the image, audio and visual, explicated mostly in *Cinema 1: The movement Image* and *Cinema 2: The Time Image*. Deleuze develops his idea of image further in his essay on Beckett, "The Exhausted", where he traces the development of Samuel Beckett's literature from langue 1 to langue 3. According to Deleuze, Beckett proceeds with the language of images and spaces, langue 3, in his later television drama. The singularity of Deleuzean pure image is discussed with relation to the Bergsonian movement and becoming, and also in terms of the key concepts of his own images of thought such as the immanent limits, deterritorialization, depotentialization, pure intensity, the schizophrenic, and the crystal image(the ritornello).

The next part of the essay analyzes the image in two of Beckett's teleplays, . . . *but the clouds* . . . and *Nacht und Träume* based on the

characteristic features of Deleuzean pure image discussed above. I discuss the any-space-whatever and the any-time-whatever of . . . *but the clouds* . . . , the right place and time for the protagonist to make the image. The indefinite(to be deterritorialized) spiritual image in the process of auto-dissipation reaching the height of pure intensity which, therefore, can be only described in falling. This is the nature of Beckett's television image. In *Nacht und Träume*, the aural image, Schubert's lied, "relays" the visual image. I discuss the trans-alivedead(the schizophrenic) of the protagonist and the way Beckett composes the visual ritornello on the screen. The contrapuntal assemblage of the religious motif deterritorializes the image, which brings about a hiatus, a leap, to the plane of immanence.

Keywords

Deleuze, Bergson, Beckett, image, television drama