

【논문】

운동—이미지와 운동의 통일성

이 지 영*

【주제분류】 들뢰즈 영화미학

【주요어】 운동의 통일성, 운동—이미지, 빨랑, 쇼트, 운동, 전체,

【요약문】 본 논문은 운동—이미지 개념이 사용되는 다양한 층위들 중에서 영화의 기본 단위인 빨랑과 동일한 것으로 제시되는 층위의 ‘운동—이미지’를 운동의 통일성의 관점에서 살펴보고자 한다. 빨랑은 영화에 대한 모든 분석에서 가장 기본적으로 사용하고 있는 개념이다. 그러나 이 개념은 매우 다양한 맥락에서 사용되고 있으며, 명확하게 규정되어 있지도 않다. 기존의 빨랑에 대한 논의들은 빨랑을 주로 공간적 한정으로 규정하거나, 혹은 시간적 한정인 테이크 개념과 더불어 시공간적 한정으로 파악한다. 하지만 들뢰즈는 운동과 지속에 대한 논의들을 기반으로 빨랑을 다른 방식으로 규정한다.

들뢰즈는 『시네마』에서 닫힌 집합의 측면과 열린 전체의 측면으로 동시에 고찰될 수 있는 지속의 움직임은 단면으로서의 운동—이미지의 성격을 빨랑에서 찾는다. 들뢰즈는 바로 이 빨랑 개념의 정의와 관련된 문제들 속에서 베르그손의 운동의 논제를 전개하고 있다. 이런 맥락에서 들뢰즈는 빨랑을 단순히 공간적·시간적 한정인 것이 아니라 ‘운동의 통일성’의 관점에서 이해해야 한다고 주장한다. ‘운동의 통일성’은 빨랑을 지속의 움직임은 단면으로 파악할 때 가능하며, 빨랑은 영화 전체의 지속을 특징적으로 드러내주는 운동으로 나타나게 된다.

빨랑에 대한 이러한 이해는 미장센에 대한 기호학적 서사 분석으로 행해졌던 쇼트 분석을 넘어, 운동—이미지의 특징적인 운동을 통해 서사에 한

* 한국예술종합학교 영상원 강사

정되지 않는 영화 전체의 의미를 읽어낼 수 있게 해준다. 이런 의미에서 들뢰즈의 뿔랑 개념에 대한 철학적·미학적 재정립은 영화를 분석하는 구체적인 실천적인 힘을 가지게 된다.

I. 문제제기: 뿔랑으로서의 운동-이미지

들뢰즈는 『시네마』에서 모든 논의의 가장 기본적인 전제로 ‘운동-이미지’ 개념을 사용한다. 하지만 운동-이미지 개념은 여러 층위에서 다양한 의미로 사용되고 있어서 단 하나의 의미로 규정할 수 없다.¹⁾ 들뢰즈가 베르그손의 이미지론을 바탕으로 창안한 운동-이미지 개념은 실재를 기술하기 위한 개념으로 사용되기도 하고, 영화적 질료를 가리키기 위해 사용되기도 하며, 영화의 기본 단위인 뿔랑²⁾을 설명하기 위해 사용되기도 하고, 감각-운동 도식에 따라 분류되는 영화들을 총칭하기 위해 사용되기도 하며, 행위-이미지의 영화를 가리킬 때 사용되기도 한다. 본 논문에서는 이러한 운동-이미지의 다양한 층위들 중에서 영화 분석의 기본 단위인 뿔랑으로 정의되는 운동-이미지 개념에 대해 살펴보고자 한다. 왜냐하면 이 층위에서 사용되는 운동-이미지 개념을 검토함으로써 들뢰즈의 영화적 사유의 기본적인 입장에 대해 알 수 있게 해주기 때문이며, 그럼으로

1) 이에 대한 자세한 분석은 즐고 『들뢰즈의 『시네마』에서 운동-이미지 개념에 대한 연구』, 서울대학교 대학원 철학과 박사학위논문, 2007를 참고.

2) 흔히 ‘쇼트(shot)’로 번역되곤 하는 불어의 ‘뿔랑(plan)’은 영어의 쇼트와 의미가 동일하지 않다. 쇼트는 주로 현장에서 기술적인 맥락에서 사용되는 용어이지만, 뿔랑은 미학적인 의미를 함축하는 용어이다. 그리고 이 개념은 철학에서는 주로 평면으로 번역되며, 영화적인 의미를 함축할 때에는 뿔랑으로 번역하고 있음을 밝혀둔다.

써 이 논의는 영화에 대한 들뢰즈와 다른 철학자들의 사유 방식의 차별성을 드러내주며, 영화이론가들이 영화에 대해 분석하는 방식과 차별화되는 들뢰즈 식의 영화 분석 방법론을 모색할 수 있게 해주기 때문이다. 본 논문에서는 들뢰즈가 운동-이미지 개념을 어떠한 방식으로 정의내리고 있는지에 대한 분석을 통해 빨랑으로서의 운동-이미지가 구체적인 영화 분석의 단위로서 어떻게 활용될 수 있는지를 제시하고자 한다.

“모든 문제는 언제나 사람들이 빨랑 혹은 빨랑들을 어떻게 다루고 있는가를 아는 데에 있다.”³⁾는 보니체르의 말처럼, 빨랑은 모든 영화의 분석에서 가장 기본적인 개념이자 또한 가장 중요한 개념이라고 할 수 있다. 하나의 영화에서 빨랑이 이루어지는 방식과 빨랑들의 연결 접속의 방식을 연구하는 것은 곧 그 영화 전체에 대한 분석으로 이어진다고 해도 과언이 아니다. 왜냐하면 빨랑의 구성, 즉 빨랑을 통해 드러나는 영화적 공간에 대한 분석은 영화 작가가 어떤 방식으로 세계에 대해 사유하고 있는지를 드러내며, 특정한 방식으로 조직된 영화적 공간은 그에 따라 특정한 방식의 영화적 시간성을 드러내기 때문이다. 또한 빨랑들의 연결접속(몽타주) 역시 영화적 서사의 구성과 영화적 시공간의 구성 방식을 규정함으로써 작가가 그 영화를 통해 말하고자 하는 바를 드러내기 때문이다. 그러므로 빨랑을 이해하는 것은 영화를 이해하고 분석하는 가장 중요한 키워드라고 할 수 있다.

그런데 영화에 대한 모든 분석과 이해에서 가장 기본적으로 사용되고 있는 개념인 빨랑은 너무나도 익숙한 개념이지만 너무나도 다양한 맥락에서 사용되고 있어서 하나의 의미로 이 개념을 규정하는 것이 어렵다. 보니체르(P. Bonitzer)는 “영화 이론가, 역사가, 영화 편집인, 감독, 모든 사람들은 영화학의 기본 단위를 빨랑으로 정하는 것에 서로 의견 일치를 보인다. 하지만 그들이 말하는 빨랑은 같은 개념도, 또한 같은 기본 단위도 아니다”⁴⁾라고 말한다. 그러므로 가장

3) 파스칼 보니체르, 『비가시영역-영화적 리얼리즘에 관하여』, 127쪽, 정주, 2001.

기본적인 영화적 개념이지만 정의하기 어려운 빨랑에 대해 명확한 방식으로 이해하고 정의내리는 것은 영화에 접근하기 위해 필수적인 과정이자 출발점이 될 것이다. 통상적으로 사용되는 빨랑에 대한 정의들을 검토하고 들뢰즈가 제시하는 이에 대한 비판적 이해를 통해 빨랑에 대한 새로운 의미규정을 살펴보도록 하겠다.

가장 일반적으로 빨랑은 영화를 구축하는 기본 단위로서 “카메라가 작동되는 순간부터 멈추는 순간까지 한 장면이나 사물을 연속적으로 촬영한 것”⁵⁾으로 이해된다. 쇼트는 ‘테이크(take)’ 개념, 즉 현장에서 감독의 큐사인으로부터 시작하여 컷 소리와 함께 카메라의 동작이 멈출 때까지의 지속을 포함한다. 하지만 쇼트 규정에는 카메라의 연속적 움직임 이외에도 다른 기준들이 포함되어 있다. 미디엄 쇼트, 롱 쇼트, 클로즈 쇼트 등의 구분은 카메라와 피사체 사이의 거리에 의해 화면 안에 담긴 사람이나 사물의 크기에 의해 결정되는 것이다.⁶⁾ 즉 빨랑은 카메라의 연속적 움직임에 의해 확보되는 특정

4) 같은 책, 19쪽

5) 프랭크 E. 베버, 『영화미학용어사전』, 143쪽, 영화언어, 1995. 쇼트에 대한 정의는 이뿐만이 아니다. “영화의 다양한 쇼트는 화면의 틀 안에 담긴 선택된 소재의 양에 따라 결정된다.”(L. 자네티, 『영화의 이해』, 17쪽, 현암사, 1987)는 식으로 등장하기도 하고, 영화의 교과서라고 불리울 정도로 많은 사람들이 읽는 『영화 예술』에서 보드웰과 톰슨은 장면화(mise-en-scene)와 촬영기법의 측면에서 다양한 방식으로 논의하고 있으나 쇼트 자체에 대한 규정을 제시하지는 않는다. 이처럼 쇼트는 한 문장으로 규정되기 어려운 개념이라고 할 수 있다.

6) 사람이나 사물의 크기에 의해 쇼트의 크기가 결정되는 것이나, 사물보다는 주로 사람을 기준으로 쇼트의 크기가 결정된다. 몸 전체가 화면 안에 다 보이는 경우가 롱 쇼트, 얼굴이나 신체의 한 부분이 보이는 경우가 대체로 클로즈 쇼트로 구분된다. 즉 쇼트를 구분하는 기준점은 인간의 신체인 경우가 대부분이다. 이러한 점을 고려해 본다면, 인간을 척도로 하는 쇼트와 들뢰즈의 빨랑 개념의 차이점은 더욱 분명해진다. 들뢰즈의 빨랑은 카메라에 의해 절단된 물질적 의식이면서 탈중심적이고 비유기적인 경향을 띠고 있다. 영화론 뿐만 아니라 들뢰즈의 예술론에서도 공통

한 시간동안 지속되는 영화적 단위라는 의미 외에도 영화적 공간의 한정이라는 맥락이 포함되어 있는 것이다. 카메라와 피사체와의 거리에 따라 한정되는 프레임화된 영화 이미지가 빨랑이며, 프레임화된 피사체의 크기에 따라 빨랑들이 구분된다.⁷⁾ 하지만 이러한 공간적 한정으로 쇼트를 정의하는 것 역시 충분하지는 않다. 공간적 한정으로 빨랑을 규정하기 곤란한 경우들은 빈번히 나타난다.⁸⁾ 그리고 빨랑을 어떤 방식으로 구성하고 연결접속하느냐에 따라 영화가 구성되는 것이라면 새로운 방식의 빨랑의 등장이란 새로운 방식의 영화의 출현을 의미하는 것이므로, 새로운 빨랑이 등장하면 할수록 기존의 빨랑에 대한 규정들은 점점 심화되는 혼란에 빠지게 될 것이다. 빨랑

적으로 드러나는 특징이 비인간적이고 비유기적인 경향이라는 점을 고려했을 때, 들뢰즈의 빨랑은 인간을 척도로 설정되는 쇼트 개념과는 더욱 큰 차이를 보이고 있다고 생각할 수 있다.

- 7) 라루스(Larousse) 영화 사전에 의하면 ‘하나의 쇼트는 주요한 등장인물들이 같은 프레임화와 같은 각도하에서 카메라와의 거리에 따라 기록된 짧은 장면이다. 사람들은 프레임이 점점 더 광범위한 공간의 화면영역을 에워쌌에 따라서, 등장인물들을 아주 임의적인 방식으로 익스트림 클로즈업, 클로즈업, 익스트림 롱 쇼트..등등으로 분류한다’. 미트리(J. Mitry)를 포함한 많은 이론가들 역시 빨랑을 공간적인 한정으로만 보았다. “빨랑은 고정된 공간으로 규정되며, 트래블링에 관해서 독자적인 빨랑으로 말하는 것은 무의미하다... 트래블링은 연속된 빨랑들의 집합이다.”(Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, t. 1, Éditions universitaires, p. 156.) “빨랑이란 용어는 총체적인 의미를 지닌다. 이런 빨랑은 분화되지 않는 단 하나의 화면영역을 내포하면서 그리고 같은 공간에서 일어나는 하나의 행위로서 고려해볼 수 있다.”(같은 책, p. 155.) 그들에게는 카메라와 피사체와의 거리에 의해 규정되는 대상의 크기가 빨랑을 규정하는 주된 요소였고, 대부분의 영화 분석은 이런 식으로 이해된 빨랑들을 기본 단위로 삼았다.
- 8) 예를 들어 대체로 사람의 얼굴만 화면 안에 포착되었을 경우 클로즈 쇼트라고 하지만, 얼굴이 아주 작게 화면의 하단에만 등장하고 화면의 다른 부분은 텅 비어 있다면 이 쇼트를 무엇이라고 부를 수 있을 것인가.

은 공간적 한정이면서 동시에 시간적인 한정이기도 하지만 그렇다고 공간적 한정이나 시간적 한정이 절대적이고 객관적인 기준으로 역할 하지도 못한다. 그렇다면 도대체 빨랑이란 무엇이며 무엇을 기준으로 빨랑을 규정해야 하는 것인가. 이 물음에 대해 들뢰즈는 ‘운동의 통일성’의 관점에서 빨랑을 이해해야 한다고 주장을 제시한다.

들뢰즈는 빨랑을 닫힌 집합의 측면과 열린 전체의 측면 모두에서 동시에 고려해야 한다고 주장하는데, 이 주장은 빨랑을 프레임과 몽타주와 따로 논의할 수 있는 추상적인 개념이 아님을 의미한다. 즉 빨랑이 공간적 한정으로 파악될 때는 프레임화의 관점에서 이해되는 것이고, 시간적 한정(take)으로 파악될 때는 몽타주의 관점에서 고려되는 것이다. 이러한 사실만으로도 쇼트와 프레임과 몽타주는 서로를 참조하는 개념임을 짐작할 수 있다. 빨랑을 이런 관점에서 바라보는 것은 사실 들뢰즈만의 입장은 아니다. 프랑스 영화이론의 전통에서 빨랑을 이러한 방식으로 고찰하는 논의들은 종종 있어왔다. 들뢰즈 논의의 새로움은 여기에 있는 것이 아니라, 프레임과 몽타주 개념을 상호참조하는 빨랑을 운동의 관점에서 파악하고 있다는 데에 있다.

하지만 들뢰즈의 논의에서 오해하지 말아야 할 점은 흔히 생각하듯 베르그손의 운동의 논제를 영화에 적용한 것이 아니라는 점이다. 이와는 반대로 영화 이론에서 쟁점이 되어 왔던 빨랑의 정의와 관련된 문제들 속에서 운동의 논제를 전개하고 있는 것이다. 앞서 지적했듯 빨랑을 공간적·시간적 한정으로 파악하는 것만으로는 불충분하다는 점을 들뢰즈는 정확히 인지하고 있었고, 그리하여 빨랑에 대해 ‘운동의 통일성’이라는 새로운 관점을 제시하게 된 것이다. 이런 맥락에서 들뢰즈의 빨랑에 대한 견해들을 살펴볼 것이다. 들뢰즈의 『시네마』에서 빨랑은 단순히 영화의 기본적인 단위로서의 의미만을 지니는 것이 아니다. 들뢰즈에 따르면, 빨랑은 영화적 특수성인 ‘운동-이미지’를 직접적으로 제시해주는 영화적 개념이면서 동시에 작품이나 작가의 분석에 필수적인 개념이고, 영화의 고유성이라 할 수 있는 순수한 운동성을 제시해 주는 ‘유일한 영화적 의식’⁹⁾이다. 빨랑에

대한 들뢰즈의 이러한 견해는 운동에 대한 그의 고찰로부터 도출되기 때문에 운동에 대한 논의들을 먼저 살펴보겠다.

II. 운동의 세 차원: 베르그손에서 들뢰즈로

들뢰즈에 따르면 운동은 결코 공간으로 환원될 수 없는 것이다. 왜냐하면 운동과 공간은 본성상 다른 것이기 때문이다.

운동은 그것이 가로지른 공간과 혼동되어서는 안 된다. 가로지른 공간은 과거이고, 운동은 현재이면서 가로지르는 행위이다. 가로지른 공간은 나누어질 수 있을 뿐만 아니라 심지어 무한 분할 가능한 것이지만, 운동은 나누어지지 않거나 매번 나눌 때마다 그 본성이 변화하는 것이다.¹⁰⁾

들뢰즈는 현재인 운동과 과거인 공간을 구분하면서, “운동이 가로지르는 공간들은 모두 하나의 동질적인 공간에 속하는 것이지만 운동들은 이질적이며 서로 환원할 수 없는 것”¹¹⁾이라고 설명한다. 즉 운동은 현재 진행하는 행위이고 공간은 운동이 가로질렀던 과거이므로 운동과 공간은 본성상 다른 것이고, 따라서 운동을 공간으로 환원하여 나누어진 공간들로 재구성할 수는 없다는 것이다. 들뢰즈에 따르면 운동을 공간으로 환원하여 ‘부동의 단면들+추상적 시간’으로 제시하는 것은 베르그손이 『창조적 진화』에서 영화적 환영(illusion cinématographique)이라고 부른 가짜 운동의 전형적인 사례이다. 그러므로 실제 운동은 공간들과 거기에 덧붙여진 추상적 시간으로 재구성되는 것이 아니라, 구체적 지속 속에서 파악해야 하는 것이다. 이런 맥락에서 들뢰즈는 ‘실제 운동→구체적 지속’은 진짜 운동이고,

9) IM 34/43

10) IM 9/9

11) IM 9/9

‘부동의 단면들+추상적 시간’은 환영이라고 두 공식을 대립시킨다.

들뢰즈는 운동은 결코 공간으로 환원될 수 없는 것이라는 베르그손의 논제를 그대로 받아들인다. 이 논제는 운동은 결코 나누어질 수 없는 것이라는 의미 혹은 설사 나누어질 수 있다고 해도 그때마다 본성이 변하는 지속의 성격을 가진 것이라는 의미를 함축한다. 사실 “지속은 단순히 나눌 수 없는 것이나 측정할 수 없는 것이라기보다는, 본성상의 변화 속에서만 나누어지는 것, 나눔의 각 단계에서 측정의 원리를 변화시키면서만 측정될 수 있는 것”¹²⁾이라고 이해하는 것이 적절하다. 들뢰즈는 “운동은 항상 구체적 지속 속에서 이루어지며, 개개의 운동은 자신의 고유한 질적 지속을 가진다”¹³⁾고 정의한다. 지속이란 나눌 수 없거나 본성상의 변화 속에서만 나누어지는 것뿐만이 아니라, 계속 변화하며, 끊임없이 변화하는 것이다. 베르그손과 들뢰즈에게 지속과 같은 의미로 사용되는 “전체(Tout)는 스스로를 창조하고, 부분들로 나뉘지 않은 채 또 다른 차원에서 끊임없이 스스로를 창조한다. 전체는 어떤 질적인 상태의 집합을 또 다른 질적인 상태의 집합으로 이끌어가는 것으로서, 이러한 상태들을 통과하는 정지하지 않는 순수 생성으로서 스스로를 창조한다.”¹⁴⁾ 전체는 계속해서 질적으로 변화하고 스스로를 창조하는 생성인데, 그러한 변화와 창조가 가능하려면 전체는 결코 닫힌 것이어서는 안 된다. 닫힌 채로 규정되어 있다면 변화나 창조의 여지는 존재하지 않는다. 그러므로 어디엔가로 열려 있어야만 한다. 그래서 지속 혹은 전체는 열려있는 것으로 제시된다. 열려 있는 것(Ouvert)으로서의 전체는 본성상 끊임없이 변화하고, 계속 새로운 것을 솟어나게 하는 지속이기 때문에, “전체는 결코 주어진 것도, 주어질 수 있는 것도 아니다”¹⁵⁾.

“순간이 운동의 부동의 단면(coupe immobile)인 것처럼, 운동은 지

12) B 32/51

13) IM 10/10

14) IM 21/25

15) IM 19/23

속, 즉 전체(Tout) 혹은 어떤 전체(un tout)의 움직이는 단면(coupe mobile)이다. 이것은 운동이 훨씬 심오한 그 무엇, 지속 혹은 전체 안에서의 변화를 표현한다는 것을 의미한다.”¹⁶⁾ 열려 있는 것으로서 계속 변화하며 지속하는 전체는 운동, 즉 ‘운동-이미지’라는 움직이는 단면을 통해 자신의 변화를 표현한다. 운동은 공간 안에서의 이동 운동(translation)이지만, 이는 동시에 전체의 질적 변화를 표현한다. 이렇게 들뢰즈는 운동을 지속과 관련지어 논의하면서 운동을 세 수준으로 나누어 고찰한다. 이 운동의 세 수준이란 좀 더 명확히 표현하자면 운동이 발생하는 공간인 첫 번째 수준과 실제적 운동인 두 번째 수준 그리고 운동이 표현하는 전체의 질적 지속이라는 세 번째 수준이다. 결국 운동은 공간적인 측면과 지속의 측면이라는 두 측면에서 동시에 고찰할 수 있다는 의미이다.

첫 번째 수준은 “집합들 혹은 닫힌 체계(system clos)”¹⁷⁾이다. 이것은 구분되는 대상들이나 부분들을 구성요소로 삼는 집합들 혹은 공간적인 분할들로서, 순간적인 이미지들, 달리 말하면 운동의 부동의 단면(coupe immobile)을 제시한다. 이러한 공간적인 분할들 내에서 발생하는 것이 운동의 두 번째 수준인 실제적 운동이다. 두 번째 수준은 “공간 안에서의 이동 운동”¹⁸⁾으로서, 이는 집합을 구성하는 대상들 사이에서 성립되는 운동이고 대상들과 그것들을 포함하는 집합들의 상대적인 위치를 계속적으로 변형한다. 동시에 이러한 운동은 지속의 질적인 변화를 표현한다. 운동에 의해 지속은 대상들 사이에서 하위 지속으로 분할되며, 동시에 대상들 사이의 운동은 전체의 질적 지속 안으로 통합된다. 이러한 운동은 지속의 움직이는 단면으로 간주된다. 지속의 움직이는 단면으로서의 운동은 영화의 경우에 몽타주를 통해 닫힌 집합들을 교차시키거나 상호 연관시키며 지속에 참여한다. 세 번째 수준은 “지속 혹은 전체이며, 자기 고유의 관계들에

16) IM 18/21

17) IM 22/26

18) IM 22/26

따라 끊임없이 변화하는 정신적인 실재”¹⁹⁾이다. 지금까지의 논의를 정리하자면 지속하는 정신적 실재의 변화를 표현하는 운동은 공간 안에서 이루어지므로, 운동은 상대적인 공간적 측면과 절대적인 지속의 측면 모두에서 동시에 고찰해야 한다.

운동의 첫 번째 수준인 단편 집합은 영화에서의 프레임, 운동의 두 번째 수준인 지속의 움직이는 단편은 빨랑, 세 번째 수준인 지속 혹은 전체는 몽타주에 대한 논의로 이어진다. 하지만 운동의 세 수준에 대한 논의는 서로 따로따로 분리해서 다룰 수 있는 것이 아니었듯이, 프레임-빨랑-몽타주에 대한 논의 역시 추상적으로 분리해서 다룰 수 있는 것이 아니다. 그렇기 때문에 운동의 세 수준에 대한 논의와 프레임-빨랑-몽타주의 대응관계 역시 잠정적인 규정일 뿐이다.

Ⅲ. 들뢰즈의 빨랑 개념

들뢰즈는 빨랑을 ‘데쿠과주’에 의해 한정된 것으로서, “단편 체계에서 집합의 요소들 혹은 부분들 사이에서 세워지는 운동 규정”²⁰⁾이라고 정의한다. 앞서 살펴보았듯이 운동은 대상들 사이의 상대적인 이동 운동이지만 동시에 이 운동은 지속하는 전체의 절대적 변화를 표현하기도 한다. 빨랑은 지속이라는 “전체의 움직이는 단편(*coupe mobile d'un tout*)”²¹⁾으로서 전체의 변화를 표현하는 운동인데, 이는 집합의 부분들 사이의 위치변경과 같은 상대적 변화를 통해 드러난다.²²⁾ 빨랑은 집합과 열린 전체라는 분리될 수 없는 두 측면을 동시

19) IM 22/26

20) IM 32/40

21) IM 32/41

22) 예를 들어 두 명의 등장인물이 앉아서 서로 마주보며 대화하는 고정 빨랑의 경우를 생각해 보자. 등장인물들의 커다란 움직임이나 위치변경이 없으면서 눈의 깜빡임 혹은 표정의 변화처럼 집합의 구성 요소들의 아주 작은 변화만 있을 경우에도, 이러한 운동은

에 드러내 주는 특성을 가지고 있다는 점에서 프레임(닫힌 집합)과 몽타주(열린 전체)를 매개하는 것이라는 추상적 정의가 가능하다. 하지만 빨랑은 이러한 추상적 정의에만 머무르는 것이 아니라, 이 두 측면을 끊임없이 오가는 운동을 통해서 자신의 구체적인 의미를 발견한다. 빨랑은 집합을 구성하는 대상들에 따라 지속을 하부 지속으로 나누면서 동시에 이러한 하부 지속들을 하나의 지속 안으로 재통합한다. 영화의 빨랑들은 프레임화되어 있는 이미지들 사이에서 발생하는 운동이 몽타주되어 있는 전체 지속의 변화를 표현하는 방식으로 자신의 정당성을 발견한다. 영화 전체의 변화가 빨랑을 통해 표현되는 방식으로 빨랑들의 연결접속이 이루어진다.

그런데 들뢰즈는 집합의 차원과 전체 지속의 차원을 끊임없이 오가면서 부분들을 전체의 지속으로 결합시키는 나눔과 결합의 운동의 역할을 하는 것은 ‘의식’이라고 하면서, 영화에서 이러한 역할을 하는 빨랑을 영화적 의식이라고 말한다. 그리고 이 영화적 의식은 감독도 주인공도 아닌 카메라에 의해 절단되는 빨랑이다. 카메라는 인간적인 방식으로 작동하는 경우도 있지만, 많은 경우 그 탈중심적인 본성 때문에 비인간적이거나 초인간적인 방식으로 작동한다. 베르그손의 경우에도 우주로부터 평면(빨랑)이 절단되어 형성되는 것은 의식의 출현과 동시적이다. 나의 몸을 중심으로 하는 물질적 지각장의 발생, 즉 현실적인 물질적 우주 전체로부터의 선택과 분리에서 의식이

영화 전체의 질적인 변화와 연관된다. 이동운동이 반드시 눈에 띄는 커다란 움직임에 의해서만 구성되는 것은 아니지만, 아무리 미세한 움직임이라도 전체의 절대적인 질적 변화를 표현해야 한다. 하지만 아무리 격렬한 운동이라도 그것이 전체의 질적 변화를 표현하지 못하는 경우, 영화는 완전히 자의적인 빨랑들로 이루어진 엉터리 영화가 된다. 이동 빨랑의 경우도 마찬가지이다. 등장인물들을 따라가던 카메라가 만일 갑자기 뒤로 빠져 인물들이 들어가는 건물의 외벽을 보여주는 운동을 한다고 하자. 이 경우 이러한 카메라의 운동이 전체의 변화를 표현해주는 것이 아니라면, 이러한 운동을 제시하는 빨랑은 완전히 자의적인 것이 되어 그 영화의 편집에서 삭제되어야 할 빨랑이라고 할 수 있다.

출현한다. 바로 이 지점에서 영화적 의식과 인간의 의식의 차이점이 나타난다. 나의 몸을 중심으로 하는 인간적 지각장과 카메라를 중심으로 하는 영화적 지각장의 중심이 다르기 때문이다.

인간의 지각의 경우에는 나의 신체라는 고정된 중심점이 상정되기 때문에 감각-운동 도식에 따른 중심화되고 유기적인 의식이 출현한다면, 영화의 경우에는 탈중심화되고 비유기적이며 유동하는 물질의 성격을 가지는 의식이 출현한다고 할 수 있다. 왜냐하면 나의 신체 대신 카메라가 평면을 절단해내기 때문이다. 베르그손과 들뢰즈는 의식이 물질로부터 출현한다는 점에서는 견해를 같이 하지만, 의식 형성의 중심인 신체와 카메라의 차이에 대해서는 견해를 달리한다. “인간의 자연적 지각에서는 시선의 정지, 정박, 고정된 점 또는 분리된 시점 등이 개입하지만, 카메라를 통한 영화의 지각은 정지들마저도 통합하는 오로지 즉자적인 진동일 뿐인 단 하나의 운동으로 연속적으로 작동한다”²³⁾ 인간의 지각이 나의 몸을 중심으로 만족된 거의 순간적인 빨랑들의 집합인 데 비해, 영화의 지각은 지속적인 중심점의 재설정으로 인하여 연속적인 재중심화가 이루어져 탈중심화에 이르게 되는 동적 빨랑을 구성한다.

들뢰즈는 동적 빨랑이 영화의 물질적 의식의 성격을 분명히 드러내 준다고 보았다. 뿐만 아니라 동적 빨랑은 물체나 대상들로부터 운동 그 자체의 본질인 운동성(mobilité)을 추출하여 보여주는데, 영화가 제시해주는 이러한 운동성이 바로 베르그손이 보여주고자 했던 즉자적으로 운동하는 이미지라고 주장한다. 들뢰즈는 영화가 동적 빨랑을 통해 즉자적으로 운동하는 이미지를 제시해준다는 점에서 영화의 고유성을 발견한다.²⁴⁾ 동적 빨랑에서 지속하는 전체의 연속적 변

23) IM 36-37 / 46

24) 운동-이미지는 카메라의 운동성에 의해 추출되거나, 빨랑들의 몽타주에 의해 구성된다. 초기 영화에서는 운동이 카메라의 운동성 보다는 인물들의 운동에 의해 표현되는 경우가 대부분이었고, 이동 카메라나 몽타주는 예외적인 경우에 한해서 비가시적으로만 사용되었다. 초기 영화의 이러한 고정 빨랑들은 영화의 고유성이

화는 빨랑에 함축되는 연속적으로 변화하는 시점들로 표현된다. 하나의 빨랑은 아무리 짧다 하더라도 일정한 지속을 점유하고 있는 것이므로, 하나의 빨랑 안에서는 연속적인 시점 변경이 이루어지고 그에 따라 하나의 빨랑 안에는 다중 시점이 존재하게 된다. 들뢰즈는 빨랑의 이런 특성을 입체파와 동시주의 회화와 비교하는 엡스뎡의 의견을 참조하여, 빨랑을 “현란하고, 물결치며, 변하기 쉽고, 수축성이 있는 다양체의 원근법”,²⁵⁾ “시간적 원근법 혹은 변조”²⁶⁾라고 표현한다.²⁷⁾ 이는 영화가 부동의 이미지를 생산하는 회화나 사진과 결정적

라 할 수 있는 운동을 옥죄고 있었다. 들뢰즈는 베르그손을 따라 “사물들은 그 초기의 상태에 의해서가 아니라 그 상태 속에 숨겨진 경향성에 의해 규정되어야 한다”(IM 41/51)고 하면서, 이런 맥락에서 볼 때 영화 역시 고정 빨랑의 상태가 아니라 초기에는 감춰져 있다가 나중에야 해방되는 운동의 경향성에 따라 규정되어야 한다고 주장한다. 영화의 고유성은 초창기 고정 빨랑이 아니라 동적 빨랑에서 자신의 모습을 구체적으로 드러낸다.

25) IM 38/48

26) IM 39/49

27) 카메라 역시 카메라 옵스쿠라(Camera Obscura)라는 원근법 장치로부터 발전된 기계이다. 사진의 경우 원근법적인 중심점은 분명히 드러난다. 사진의 이미지는 일종의 거푸집과 같은 것으로서 부동적인 단면을 생산해내지만, 영화의 경우 빨랑의 연속적인 시점 변경이 그러한 거푸집을 연속적이고 시간적인 것(변조)으로 만들어 준다고 보았다. 영화는 원근법적인 장치를 통해 생산되는 것이지만, 빨랑의 연속적인 시점 변경 때문에 흐르고 변화하는 다중 시점을 표현하게 되고, 이는 입체파나 동시주의 회화에서 나타나는 다중 시점처럼 고전적인 원근법을 파괴하고 새로운 원근법을 제시하게 된다고 들뢰즈는 주장한다. 영화는 그저 공간적인 시점의 다양성만이 아니라 대상의 지속의 자취까지도 취하는 시간적 원근법을 제시하게 된다. 원근법의 의미와 그리고 이와 관련된 다양한 문제들에 관련해서는 다음의 책을 참조하라. (주은우, 『시각과 현대성』, 한나래, 2003) 그리고 들뢰즈가 영화의 본질적인 모습이라고 생각했던, 해방된 운동성을 보여주는 이동 카메라의 기법 중 트래블링에 대한 논의는 본인의 줄고를 참고하라. (이지영, 『영화 프레임에 대한 연구』, 한국예술종합학교 영

으로 달라지는 지점이기도 하다. 다시 말해 동적 빨랑은 들뢰즈가 영화를 어떠한 관점으로 바라보는지를 단적으로 보여준다. 들뢰즈는 영화를 기본적으로 운동의 관점에서 바라보고 있으며, 결국 영화를 분석하기 위한 빨랑이라는 단위 역시 운동의 관점에서 규정되어야 하는 것이다. 운동의 관점에서 빨랑을 바라보게 되면 물리적으로 빨랑들이 단절되어 있는지 아닌지가 중요한 것이 아니라, 지속의 변화를 표현하고 있는 운동의 통일성의 관점에서 빨랑이 하나의 분절적 운동을 나타내고 있는지 여부가 중요해진다.

예를 들어 벤더스(Wim Wenders)의 영화 <베를린 천사의 시 Der Himmel über Berlin>의 첫 시퀀스를 생각해보자. 천사가 지상을 내려다 보고, 이어 카메라는 하늘에서 지상으로 내려온다. 마치 천사의 시점인 듯이 카메라는 달리는 자동차들 사이를 지나고, 아파트의 방과 방 사이를 넘어다니며, 창문을 통해 다른 집으로 미끄러지듯 들어간다. 다시 카메라는 지하철의 객차로 들어가 사람들을 훑듯이 스친다. 카메라는 유연하게 이동하면서 사람들에게서 멈추어 그들의 속마음을 듣는다. 이 시퀀스에서 빨랑에 관해 두 가지 점을 생각해 볼 수 있다.

첫째, 이동수단으로부터 해방된 순수한 운동성이다. 물론 이 장면의 실제 촬영은 어떤 이동수단을 통해 이루어졌겠지만, 우리가 영화에서 보는 것은 이동수단이 아니라 이동수단들과 일반적인 등가물이 된 운동성이다. 즉 이동수단으로부터 해방된 운동 그 자체를 보게 된다.²⁸⁾ 이처럼 이동 빨랑은 고정 빨랑보다 순수한 운동성을 더 잘 보

상원 영상이론과 예술전문사 증서논문, 2002, <Ⅲ장. 연속적인 재프레이밍으로서의 트래블링> 참고)

- 28) 해방된 운동의 의미는 이동수단에 종속된 운동과 비교하여 생각할 때 분명해진다. 자전거를 타고 가는 사람을 보여주고 그리고 나서 자전거의 시점에서 움직이는 이미지가 보여진다면, 이는 분명 자전거라는 이동수단에 종속되어 있는 운동이다. 하지만 벤더스의 예에서 보듯이 운동이 속하는 어떤 이동수단이나 운동의 지지체로서의 이미지를 보여주지 않고 카메라의 유동적이고 연속적인 운동을 보여줄 경우 우리는 운동의 본질인 운동성을 추출하고 해방시키게 된다.

여주기 때문에 영화 고유의 운동-이미지의 특성을 직접적으로 제시해준다고 할 수 있다.

둘째, 이 시퀀스의 이동 빨랑들을 하나의 시퀀스로 묶어주는 것은 바로 운동의 통일성이다. 카메라가 움직이다가 정지하고 심지어 물리적인 빨랑의 단절이 존재하기도 하지만, 이 이동 빨랑들은 마치 천사가 사람들 곁을 스치며 그들의 마음을 들여다보는 것을 카메라가 표현하듯이 이루어진다. 물리적으로는 단절되어 있는 빨랑들이지만, 여기에서 중요한 것은 그 물리적 단절이 아니라 빨랑들을 하나의 운동으로 통합시켜 사유하게 하는 운동의 통일성이다. 이러한 카메라의 운동은 영화 전체가 말하고자 하는 바를 표현한다. 이러한 두 가지 점을 고려해 보았을 때 동적 빨랑은 지속하는 전체의 움직이는 단면, 즉 운동-이미지로서 전체의 절대적인 질적인 변화를 표현하기에 더 적합하다. 이런 방식으로 빨랑은 지속의 움직이는 단면인 운동을 직접적으로 제시하고, 그리고 지속하는 전체의 절대적인 변화를 표현하면서 지속의 분해와 결합을 행한다. 이러한 두 가지 측면만을 중심에 두고 보았을 때에도 들뢰즈가 “빨랑은 운동-이미지”²⁹⁾라고 말하는 것은 정당하다고 할 수 있다.

의식처럼 작동하는 빨랑이 전체인 지속을 집합의 부분들 사이에서 하부지속으로 나누고, 이를 다시 우주의 지속으로 결합시킨다는 점은 이미 살펴보았다. 이때 빨랑의 분할과 결합의 과정은 무한히 반복되는데, 빨랑에 의해 분해되고 재구성되는 것은 바로 하부 지속인 운동 자체이다. 이 운동은 집합의 구성 요소들 사이에서 작동하지만, 스스로 이러한 지속의 변화를 표현하는 전체에 의거하여 분할 불가능한 커다란 운동으로 재구성되기도 한다. 즉 운동의 통일성의 관점에서 지속의 변화를 표현하는 빨랑은 작가 고유의 서명(signature)과도 같은 커다란 운동으로 나타난다.

누구의 작품인지 모른 채로 영화를 보았을 경우 영화 전체에 걸쳐 드러나는 특징적인 운동만을 보고도 우리는 이 영화가 누구의 작품인

29) IM 36 / 46

지 짐작하는 경우가 있다. 혹은 한 작품 내에서 반복적인 카메라의 움직임이 나타나거나 유사한 패턴의 이미지가 등장하는 경우도 있다. 바로 이런 식의 커다란 운동은 마치 고유한 서명처럼 작동한다. 이렇게 커다란 운동은 한편으로는 한 영화 전체나 어떤 작가의 작품세계 전체를 특징지어주지만, 다른 한편으로는 (운동은 늘 두 측면과 관계 맺기 때문에) 서명된 어떤 이미지의 상대적 운동 또는 이미지 안의 세부적 부분들 사이에서 이루어지는 운동과 공명한다. 그래서 어떤 작품의 특징적인 운동을 통해 작품을 분석하는 양식적(stylistique) 분석은 작품 분석과 작가 연구에 필연적 중요성을 가진다고 들뢰즈는 주장한다. 운동의 스타일을 중심으로 작품을 분석하는 것은 어떤 작가나 작품의 영화적 의식의 궤적을 분석하는 작업이자 그 영화나 작가의 전체를 밝혀주는 작업이 될 것이기 때문이다. 서명과도 같은 운동의 스타일 분석은 단지 한 영화에 특징적인 운동을 나타내는 것만이 아니라 서사 구조와 더불어 파악할 수 있는 영화 전체의 운동을 표현하기도 한다. 이렇듯 어떤 작품에서 특징적인 빨랑의 구성 방식을 파악하는 것은 그 영화 전체의 이해를 위해 핵심적이라 할 수 있다.³⁰⁾

영화를 이해하기 위한 기본적 개념이면서 들뢰즈가 영화를 바라보는 주된 관점을 드러내어주는 빨랑은 사물들을 하나의 전체로 재결합하고, 사물들 사이에서 전체를 분할하는 끊임없는 운동을 통해 “공동분할개체(Dividuel)”³¹⁾를 만들어낸다. 공동분할개체는 차이나는 것들이 균질화되거나 동질화되지 않으면서 하나의 윤곽을 그리며 공속하고 있는 강도적 다양체라고 할 수 있다. 이러한 빨랑은 지속을 나누고 동시에 결합하는 의식으로 작용한다. 강도적 다양체를 나누고 결합한다는 것은 그 자체가 본성상의 변화를 야기하는 것이고, 이는

30) 들뢰즈가 예를 들고 있는 히치콕(A. Hitchcock)의 <현기증 Vertigo>의 경우, 오프닝 크레딧에서 등장하는 나선형은 주인공의 꿈 속에 등장하는 회전하는 이미지이기도 하고, 주인공의 현기증이기도 하며, 여주인공의 배배꼬인 머리 모양이기도 하고, 주인공이 여주인공을 미행하는 뱅뱅 도는 차의 궤적이기도 하다.

31) IM 34/44

창조와 생성을 가능하게 한다. 다시 말해 빨랑은 다양체로서 공간적이고 시간적인 차원들을 함축하고 있으며, 영화적 창조와 생성을 가능하게 하는 의식처럼 움직인다고 할 수 있다.

IV. 운동의 통일성의 관점에서 본 다양한 빨랑들

많은 이론가들과 마찬가지로 들뢰즈에게도 빨랑은 지속의 움직임은 단면이기 때문에 공간적 한정일 뿐만 아니라 더 나아가 시간적 한정이기도 하다. 하지만 들뢰즈는 빨랑을 단지 공간의 한정이나 혹은 기껏해야 시간적 길이인 테이크를 포함하는 기술적인 개념으로만 보는 것이 아니라 운동의 통일성의 관점에서 바라본다. 빨랑을 공간적 한정으로만 보게 되면 빨랑-세깁스는 조리에 맞지 않는 이상한 용어가 되고, 트래킹 쇼트조차도 하나의 빨랑이 아니라 빨랑들의 연속이 되어 버린다. 다른 점은 고려하지 않고 오로지 빨랑을 테이크의 관점에서만 보더라도, 과연 모든 경우에 빨랑이라는 개념을 사용해도 괜찮을지 의구심이 드는 너무나 다양한 종류의 빨랑들이 존재한다. 극단적인 예로, 에이젠슈테인의 영화에 자주 등장하는 거의 스냅 사진 수준의 짧은 빨랑들이 있다. 반대로 영화 전체가 커트 없이 하나의 빨랑으로 이루어진 실험적인 경우도 있다. 또 계속적인 카메라의 이동으로 인해 공간적인 규정이나 시점이 계속 변하는 경우도 있다. 또한 마치 하나의 빨랑처럼 보이지만, 사실은 빨랑들의 연결로 이루어진 경우도 있다.

들뢰즈에 의하면, 이렇듯 다양한 빨랑들을 모두 빨랑이라고 할 수 있는 것은 운동의 통일성 때문이다. 빨랑의 “통일성은 자신이 포함하고 있는 다양체에 의거하여 변이하지만, 동시에 그 상관적 다양체의 통일성이기도 하다”³²⁾. 들뢰즈는 이 통일성과 관련해서 네 가지 경우를 구분한다.

첫째, 각도나 시점의 변화가 있다 하더라도 카메라가 하나의 연속적 운

32) IM 41/52

동을 하는 빨랑을 들 수 있다. 카메라의 연속적 운동이 빨랑의 통일성을 보장해주는 경우를 의미한다. 둘째, 물리적으로는 구분되는 빨랑들이라 하더라도 빨랑들의 연결이 갖는 속성에 의해 완벽한 통일성을 가질 수 있다.³³⁾ 셋째, 시야심도(profondeur de champ)³⁴⁾를 가진 빨랑-세깁스의 경우를 들 수 있다.³⁵⁾ 넷째, 평면적인 빨랑-세깁스의 경우이다. 이는 모든 공간적인 빨랑들이 여러 프레임을 통과하는 재화면잡기를 통해 구성되는 다양체로서, 이 경우 빨랑의 통일성은 완전한 평면성으로 나타난다. 이 빨랑의 통일성은 앞서 다룬 빨랑-세깁스와는 반대로, 마치 흐르는 듯

-
- 33) 오손 웰즈(O. Welles)의 <시민 케인 Citizen Kane>에 나오는 빨랑은 이를 분명하게 예증한다. 카메라가 유리창을 통과하여 커다란 방의 내부로 들어간다. 이 경우 유리창 바로 앞까지 운동하는 하나의 빨랑과 유리창에서 방으로 운동하는 또 하나의 빨랑이 결합된 것이지만, 이 두 빨랑의 결합은 관객에게도 전혀 보이지 않을 만큼 완벽한 통일성을 가진다. 이를 두 개의 빨랑으로 고찰하는 것은 아무런 의미도 없는 헛된 일이다.
- 34) 화면 내에 보이는 공간이 깊이를 가지고 있는 경우이다. 공간이 깊이 있게 보이더라도 그 속에 등장하는 인물들이나 대상 중 특정한 대상만 초점이 맞춰져 있고, 다른 대상들은 초점이 맞지 않는 경우 시야심도라고 할 수 없다. 모든 대상에 선명하게 초점이 맞춰져 있어서 공간의 깊이가 그 자체로 화면 속에 펼쳐져 있는 경우를 의미한다.
- 35) 시야심도는 수평적인 차원에서의 빨랑들의 연결이 아니라 한 화면 내에 수직적으로 빨랑들이 중첩되어 있는 연결로 볼 수 있는데, 이때 중첩된 빨랑들은 수직적 병렬이 아니라 직접적인 연결을 맺고 있다.¹⁾ 이를 설명하기 위해 들뢰즈는 16세기 고전주의 회화와 17세기 바로크 회화에 대한 뵐플린(H. Wölflin)의 비교를 끌어온다.¹⁾ 16세기 고전주의 회화의 경우 근경, 중경, 원경은 각기 독립적인 방식으로 층층이 놓여지지만, 이들 사이에는 연결이 존재하지 않는다. 반면 17세기 회화에서는 빨랑들의 중첩이 직접적으로 연락망을 가진다. 이를테면 원근적 소실점을 가로지르는 사선으로 만나거나, 명암의 표현에 의해 직접적으로 연결되는 방식으로 빨랑들이 연결된다. 즉 시야심도를 가진 빨랑-세깁스는 마치 17세기 바로크 회화처럼, 중첩된 모든 면들이 지속을 통해 직접적으로 연결되는 통일성을 갖춘 다양체라고 할 수 있다.

매끄러운 유형의 운동에 의해 이루어진다.

이 모든 경우에서 빨랑은 운동의 통일성의 차원에서 고찰되고 있다. 빨랑의 통일성은 단지 물리적으로 커트되지 않았다고 해서 주어지는 것이 아니다. 이를테면 물리적으로 나누어진 빨랑들의 연결로 이루어진 경우도 운동의 통일성이 있을 경우에는 하나의 빨랑으로 볼 수 있다. 그리고 몽타주는 빨랑들을 잘라서 이어붙인 것만을 지칭하는 것이 아니라, 시야심도에 대한 설명에서 언급했듯이 수직적으로 화면 영역 안에 중첩되어 제시될 수도 있다. 다시 말해 빨랑과 몽타주는 실천적으로 분명하게 구분되는 개념이 아니라 서로가 서로를 참조하면서 명확히 구분되지 않는 개념으로서, 이러한 빨랑과 몽타주에는 이미 프레임이 전제되어 있다. 프레임, 빨랑, 몽타주는 모두 지속하는 전체의 변화를 표현하는 운동-이미지의 두 경향성과의 관계에서 파악되어야 하는 것이므로, 이 세 개념을 기술적으로 구분하는 것은 그저 추상적인 차원에서만 의미가 있을 뿐 구체적으로 의미를 가지는 구분은 아니라고 할 수 있다. 그러므로 빨랑이 구체적인 의미를 가진 영화 미학적 단위로 성립하기 위해 필요한 것은 결국 다양체로서의 운동-이미지가 부분 및 전체와 맺는 관계, 그리고 이 다양체가 가지는 운동의 통일성이라 할 수 있다.

빨랑을 운동의 통일성의 관점에서 파악하게 되면, 서명과도 같은 운동의 스타일을 통해 작품이나 작가를 분석해야 한다는 들뢰즈의 주장이 보다 분명한 의미를 가지게 된다. 빨랑의 운동은 전체와 부분 사이를 오가며 분할과 통합을 행하는 영화적 의식이므로 빨랑을 분석하게 되면 전체가 부분 속에서 어떻게 표현되고 있는지를 이해할 수 있게 된다. 그리고 영화를 그러한 방식으로 분석하기 위해 필요한 기본 단위로서의 빨랑은 단순히 기술적인 것일 수 없다. 영화 전체를 이해하기 위한 미학적 단위로서의 빨랑은 전체의 변화를 표현하는 운동의 관점에서 규정되어야만 하는 것이 된다. 그러므로 운동의 통일성에 따라 빨랑을 규정하는 것은 영화 분석을 위한 실질적이고 구체적인 개념이 될 수 있다.³⁶⁾

V. 빨랑 개념의 생산적 귀결

들뢰즈의 빨랑 개념이 영화 이론의 역사에서 완전히 새로운 것만은 아니라는 점은 이미 살펴보았다. 보니체르 역시 빨랑 개념은 프레임과 몽타주 개념과 상호 참조하는 관계에 있다는 것을 밝히고 있고, 이보다 앞서 바쟁은 오손 웰즈의 빨랑-세강스에 대한 분석에서 수직적인 몽타주로서의 빨랑을 이야기한 바 있다. 이처럼 빨랑을 단지 물리적이고 기술적인 개념이 아니라 미학적인 개념으로 제시하는 전통은 프랑스 영화 이론사에서 익숙한 방식이다. 하지만 전체를 표현하는 운동의 통일성에 따라 빨랑 개념을 정의하는 것은 들뢰즈의 새로운 시도라고 할 수 있다. 들뢰즈의 빨랑 개념은 바쟁이나 보니체르

-
- 36) 예를 들어 막스 오펜스(Max Ophüls)의 <롤라 몬테스 Lola Montes>의 첫 번째 빨랑을 분석하게 되면 이 영화 전체를 구조화하는 크리스탈-이미지를 읽어낼 수 있다. 첫 번째 빨랑에서 맨 먼저 눈에 띄는 것은 무대 중앙에서 빛나고 있는 크리스탈로 된 등과 등그런 무대 위에 등장하는 화려한 마차 속의 롤라 몬테스이다. 그녀는 과거의 화려했던 자신의 역할을 스스로 행하고 있다. 실제 자신이면서 동시에 상상적인 자신이고, 자신의 과거이면서 동시에 현재이다. 카메라는 이러한 잠재적 이미지와 현실적 이미지의 부단한 교환을 보여주는 듯 원을 그리며 움직이고, 카메라의 움직임에 따라 자연스럽게 과거를 보여주는 두 번째 빨랑으로 이어진다. 하지만 첫 번째 빨랑과 두 번째 빨랑은 카메라의 연속적 움직임에 따라 통일성을 갖추고 있고 그러한 통일성은 잠재적/현실적, 과거/현재, 실제적/상상적인 이미지의 쌍을 부단히 교환시킨다. 이렇게 한 빨랑에 대한 분석이 영화 전체를 이해하는 중요한 도구로 작동한다. 레네(A. Resnais)의 <지난해 마리엔바트에서 L'année dernière à Marienbad>의 유명한 트래킹 빨랑, <시민 케인>의 빨랑-세강스 등에 대한 분석도 역시 같은 역할을 한다. 결국 운동-이미지인 빨랑에 대한 분석은 영화 전체의 변화를 표현하기 때문에 영화 전체의 이해로 나아가게 된다.

의 다소 모호하게 보일 수 있는 인상 비평을 벗어나 영화에 대해 좀 더 엄밀하고 체계적인 분석을 가능하게 해 준다. 지금까지의 빨랑 개념에 대한 고찰의 의미들은 다음과 같다.

첫째, 영화 매체의 차원에서 볼 때 영화의 특수성인 운동-이미지를 직접적으로 제공해 주는 것이 바로 운동-이미지와 동일한 것으로 제시되는 것이 빨랑이다. 즉 영화의 특수성이라 할 수 있는 자동기계적인 운동-이미지가 그 운동에 반응하는 정신적 자동기계를 우리에게 깨워 일으키게 하는 첫 번째 단계가 바로 빨랑이므로, 빨랑은 그 어떤 영화적인 장치들에 앞서 영화를 사유-기계로 성립하게 한다는 점에서 중요한 의미를 가진다.

둘째, 구체적인 영화의 수준에서 빨랑의 특징적인 운동에 대한 분석은 영화 전체를 이해하는 필수적인 통로이다. 기존의 쇼트 분석이 대체로 미장센에 대한 기호학적 분석으로 서사의 의미 확증에 종속되는 방식으로 기여했다면, 운동으로서의 빨랑에 대한 분석은 이미지 분석을 통하여 서사를 뛰어 넘는 영화 전체의 의미를 읽어내게 해준다.

셋째, 빨랑의 통일성은 단순히 연속적인 운동에 의해 주어지는 것이 아니라 그 안에 다양한 시점들과 심지어는 물리적으로는 단절되어 있는 빨랑들을 포함하기도 한다. 이렇듯 프레임과 몽타주를 상호 참조하는 빨랑은 물리적이고 기술적인 맥락만으로는 규정되기 어려운 개념이다. 개념 규정이 혼란스럽고 어려운 것이기는 하지만 빨랑 개념을 명확히 규정하지 않고서는 영화 분석이 구체적이고 분명한 방식으로 이루어질 수 없다. 그러므로 단지 시공간적 한정으로서의 규정에 머물지 않고 운동의 통일성의 관점에서 빨랑 개념을 미학적으로 재정립하는 들뢰즈의 해석은 영화를 분석하는 구체적이고 실천적인 힘을 획득하게 된다.

넷째, 모든 영화들은 빨랑들의 연결접속으로 이루어져 있다. 빨랑들을 운동의 통일성의 관점에서 이해하게 되면, 빨랑들의 연결접속의 의미 역시 운동의 통일성 즉 지속의 표현으로서 파악하게 된다. 부분들을 통일성으로 연결하는 지속의 실은 두껍거나 가느다랄 수 있다. 각각-운동적 유기성이 빨랑들을 결합하는 경우 지속의 실은 두꺼워지

고, 탈중심적이고 비유기적인 방식으로 빨랑들이 결합되는 경우 지속의 실은 가느다랗다. 지속의 실이 두꺼울 경우, 즉 빨랑들이 유기적으로 결합되어 있는 경우 결합 방식의 정당성에 대해 파악하는 것은 상대적으로 쉽다. 하지만 지속의 실이 가느다랄 경우 빨랑들의 연결이 정당성을 가지는지를 파악하는 일은 상대적으로 쉽지 않다. 이러한 경우 서사를 뛰어넘는 빨랑들의 연결접속의 의미와 정당성을 파악할 수 있게 해주는 것 역시 운동의 통일성이다. 이런 점에서 운동의 통일성을 통해 빨랑들을 이해하는 방식은 실천적인 힘을 가지게 된다.

참고문헌

- Deleuze, Gilles, *L'Image-Mouvement*, Les Éditions de Minuit, 1983 (IM)
 (『시네마 I: 운동-이미지』, 유진상 옮김, 시각과 언어, 2002)
 _____, *L'image-temps*, Les Éditions de Minuit, 1985 (IT)
 (『시네마 II: 시간-이미지』, 이정하 옮김, 시각과 언어, 2005)
 _____, *Bergsonisme*, puf, 1966 (B)
 (『베르그송주의』, 김재인 옮김, 문학과 지성사, 1996)
- Mitry, Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, t. 1, Editions universitaires, 1963.
- 베르그손, 앙리, 『물질과 기억』, 박종원 옮김, 아카넷, 2005 (MM)
- 베버, 프랭크 E., 『영화미학용어사전』, 영화언어, 1995.
- 보니체르, 파스칼, 『비가시영역-영화적 리얼리즘에 관하여』, 정주, 2001.
- 보드웰, 톰슨, 『영화 예술』, 이론과 실천, 1993.
- 빌플린, 하인리히, 『미술사의 기초개념』, 시공사, 1994
- 이지영, 『영화 프레임에 대한 연구』, 한국예술종합학교 영상원 영상 이론과 예술전문사 증서논문, 2002,
 _____, 『들뢰즈의 『시네마』에서 운동-이미지 개념에 대한 연구』, 서울대학교 대학원 철학박사학위논문, 2007

자네티, L., 『영화의 이해』, 17쪽, 현암사, 1987

주은우, 『시각과 현대성』, 한나래, 2003

ABSTRACT

The movement-image and the unity of movement

Lee, Ji-Young

This paper deals with the 'movement-image' from a point of view of 'unity of movement'. The movement-image is regarded as same as a cinematic standard unit 'plan' among various layers of meanings where the movement-image is used. The concept 'plan' is the very basic concept in every cinematic analysis. But this concept is used in very various contexts and is not determined definitely. In all discussions about 'plan', it is defined as a spatial determination or a spatio-temporal determination with temporal determination 'take'. But Deleuze tries to understand 'plan' in a different way on the basis of discussions about movement and duration.

Deleuze finds the nature of the movement-image as a mobile cut of duration in 'plan', the movement-image can be considered from a point of view of 'closed set' and from a point of view of 'opened Whole' at the same time. Deleuze develops Bergson's theme of movement in this very realm concerning the plan's definition. In this context Deleuze asserts that plan must be understood as a 'unity of movement', not as a 'spatio-temporal determination'. This viewpoint of 'unity of movement' is possible when 'plan' is understood as a mobile cut of duration. In this way 'plan' is presented as a characteristic movement of duration of a whole film.

In doing this we cease the analysis of shots of a film that is composed of semiotic analysis of mise-en-scenes, so we can read the whole meaning of a film beyond the narratives through the characteristic movement of the movement-images. For these reasons, through the philosophical and aesthetical reconstructing of the concept of 'plan' in Deleuze's theory, we can have the practical and concrete power of analyzing films.

Keywords: unity of movement, movement-image, plan, shot, movement, Whole