

들뢰즈의 『시네마』에서 운동-이미지 개념에 대한 연구

이 지 영
(서울대학교 철학과 대학원)

I. 들어가면서

들뢰즈는 『시네마』 1권에서는 운동-이미지 개념을 통해, 그리고 2권에서는 시간-이미지 개념을 통해 영화에 대한 논의를 진행한다. 그 중 운동-이미지 개념은 영화에 대한 모든 논의의 전제로서 제시되는 개념이다. 또한 운동-이미지는 감각-운동 도식에 따라 분류되는 영화, 고전적 형식의 영화, 모든 영화 이미지의 질료 등 여러 가지 맥락에서 사용되기도 한다. 이렇게 운동-이미지 개념은 다층적인 의미를 함축하고 있기 때문에 이 개념이 사용되는 각각의 경우가 어떤 층위에 해당되는지를 분명히 파악해야만, 『시네마』에서 들뢰즈가 전개하는 영화에 대한 다양한 논의들의 의미를 정확히 이해할 수 있을 것이다. 운동-이미지 개념의 의미들을 정확히 분절하지 못하였을 경우, 운동-이미지의 영화를 행위-이미지의 고전 영화와 동일시하는 오해와 운동-이미지와 시간-이미지의 관계에 대한 오해가 발생한다. 『시네마』에서 전개되는 논의들을 둘러싸고 발생하는 많은 오해들의 상당수가 운동-이미지 개념에 함축된 의미들을 정확히 분절하지 못하여 생겨나는 것이라 해도 과언이 아닐 것이다. 그리하여 본 논문에서는 운동-이미지 개념이 어떠한 의미를 가지고 있으며, 어떻게 사용되고 있는지 살펴볼 것이다.

먼저 들뢰즈의 철학에서 영화에 대한 사유가 왜 중요한지를 간략히 짚어보고, 운동-이미지 개념의 의미를 살펴볼 것이다. 운동-이미지는 베르그손의 이미지 존재론을 바탕으로 들뢰즈가 창안한 개념이다.

그러므로 운동-이미지 개념을 명확히 이해하기 위해서는 베르그손의 논의가 어떻게 변형되고 확장되는지를 살펴보아야 할 것이다. 또한 운동-이미지는 『시네마』에서 제시된 개념이지만, 그 의미를 분명히 파악하기 위해서는 다른 저작들과의 연관성을 살펴보지 않으면 안 된다. 특히 『천개의 고원』과 『철학이란 무엇인가』에서 제시되는 들뢰즈의 후기 존재론의 구도 내에서 운동-이미지 개념의 의미를 파악하는 것이 중요하다. 왜냐하면 후기 존재론의 구도 내에서 『시네마』의 논의가 어떤 의미를 가지는지를 이해해야만, 영화에 대한 논의가 들뢰즈의 전체 철학 내에서 차지하는 위상이 밝혀질 수 있기 때문이다.

2. 사유와 영화

들뢰즈는 ‘사유’란 공준들처럼 이미 주어져 있는 사고 규칙에 따라 이루어지는 것이 아니라고 지적하면서, “사유가 사유하기 시작할 수 있고 또 언제나 다시 시작할 수 있는 것은 오로지 그 선-철학적 이미지와 그 공준들에서 벗어나 자유를 구가할 때뿐”¹⁾이라고 한다. 철학에 전제로서 임의적으로 가정되어 있는 공준들을 통해서 대상들을 사유하는 것은 일종의 정당화, 즉 이미 주어져 있는 진리나 가치를 대상에서 재발견하고 재인(식)하는 것일 뿐이다. 들뢰즈에게 사유란 오히려 미리 주어진 모든 공준들, 사유의 이미지들을 벗어나는 것에서 시작된다. 그에게 사유란 과거에 있었던 것을 다시 알아보거나(재인) 공준으로 주어져 있는 가치를 대상 속에서 재발견해내는 것이 아니라, 이전에는 존재하지 않던 삶의 새로운 가능성들을 창안하는 것이다. 이러한 의미에서 사유는 재인이 아니라 창조이다.

그런데 창조로서의 사유는 “어떤 돌발적인 충격”²⁾과 같은 폭력적인 경우에 처해서만 시작되는 것이다. 들뢰즈에게 “이 사태는 어떤 근본적인 마주침의 대상”³⁾이며, 어떤 질(質)로 현실화된 감성적 존재

1) DR 173/296

2) DR 173/296

3) DR 182/311

자가 아니라 오히려 “어떤 기호”⁴⁾라고 정의된다. 사유의 대상으로서의 기호는 우연히 우리와 마주치고(우연성), 우리로 하여금 자신 안에 들어 있는 것을 해석해내라고 강요하는 대상이다(강제성). 우리의 정신은 자발적이고 능동적으로 사유의 대상을 선택하여 관조하는 것이 아니라, 우연히 나타나 사유를 강요하는 기호의 요구에 부응하여 비로소 사유하기 시작한다(수동성).

들뢰즈는 사유를 강요하는 이러한 기호들에 대한 관심이 자신으로 하여금 영화에 대해 사유하고 글을 쓰도록 만들었다고 밝히고 있다. 왜냐하면 “운동-이미지들로 이루어진 영화는 모든 종류의 낯선 기호들을 증식”⁵⁾시키기 때문에, 들뢰즈에게 낯선 기호들로 이루어진 영화는 우리로 하여금 사유를 강제하는 중요한 예술이 된다. 이 영화적 기호는 “이미지의 유형을 그것의 양극적 구성의 관점에서 지칭하거나 혹은 그것의 발생의 관점에서 지칭하는 특별한 이미지”⁶⁾이다. 이런 의미에서 이미지에 대한 논의와 기호에 대한 논의는 같은 맥락에서 이루어지고 있으며, 영화의 이미지와 기호의 분류화에 대한 시도가 바로 자신이 영화에서 행하는 논의의 목표라고 『시네마』의 서문에서 지적한다.⁷⁾

4) DR 182/312

5) RF 202

6) IT 48/74 들뢰즈가 퍼스의 기호론을 받아들여 『시네마』에서 행하는 운동-이미지의 기호들은 적어도 열네가지이고, 많게는 스물 세가지에 달한다. 그러나 이 세세한 분류 자체는 그다지 중요하지 않다. 들뢰즈의 기호 분류법은 새로운 보기의 방식에 대해 말하는 새로운 용어들을 창안하기 위한 생성적인 장치일 뿐이다. 운동-이미지에서 지각-행동-감응까지, 그리고 여섯가지 운동-이미지들까지, 열 네개/스물 세 개의 기호들까지 기호들의 구별이 확산되는데, 각 구별은 영화에서의 이미지들의 상호작용에 대한 사유 수단을 제공하는 이원적이고 삼원적인 네트워크 속에 개입되어 있다. 들뢰즈의 특정한 이미지들과 기호들의 복잡한 검토는 탈중심화된, 리좀적인 결합들 속에서의 기호들의 상호작용을 확증하는 것으로 간주할 수 있다. (로널드 보그, 『들뢰즈와 시네마』, 동문선, 2006, 159-160쪽 참조)

7) 들뢰즈는 이러한 영화적 이미지들을 만들어내는 재료를 대상 그 자체의 변조인 기호적 질료(*matière signalétique*)라고 부른다. 기호적 질료란 비언어적이지만 “모든 종류의 변조의 특징들을 포함하는”(IT 43/68) 재료이다. 들뢰즈는 영화를 기본적으로 “이런 기호적 질료로서 이해해야”(RF 266) 하며 의미화 작용을 하는 언어적인 것으로 이해하면 안 된다고 말한다. 영화 이

이미지와 기호로 이루어진 영화는 다른 예술들이 간접적으로만 표현하는 운동을 직접적인 수단으로 성취한다. 예를 들어 문학에서는 눈이 페이지를 가로지르며 운동을 구성하고, 춤이나 연극에서는 몸의 구성을 파악하면서 눈이 운동을 구성한다. 들뢰즈에 따르면 이들 영역에서는 영혼 또는 정신이 운동을 간접적으로 재구성하여 표현하지만, 영화는 카메라를 통하여 운동을 이미지로부터 직접적으로 주어진 것으로 만든다. 영화의 “자동기계적 운동은 이제 그 운동에 반응하는 정신적인 자동기계를 우리 안에 깨워”⁸⁾ 일으킨다. 이렇게 영화 이미지의 운동과 우리의 사유는 긴밀하게 연결되어 있으며, 영화의 운동-이미지는 사유를 직접적으로 자극한다. 바로 이 운동-이미지가 영화를 다른 예술들과 달라지게 하는 영화의 특수성이라 할 수 있을 것이다. 달리 말해 모든 영화는 그것이 어떤 이미지로 분류되든지 일차적으로는 운동-이미지라는 특성을 띠고 있다고 할 수 있을 것이다. 이제 이 운동-이미지라는 개념의 의미를 살펴보도록 하자.

3. 운동-이미지

운동-이미지 개념을 출발점으로 영화에 대한 모든 논의가 시작된다. 들뢰즈는 베르그손의 이미지 존재론을 바탕으로 운동-이미지(image-mouvement)라는 개념을 만들어낸다. 들뢰즈가 의거하고 있는 베르그손의 논의부터 살펴보자. 베르그손은 이미지 개념을 통해 전통적인 관념론과 실재론 사이의 간극의 문제를 해소하려 한다. 관념론은 물질을 지각으로 환원시켜 우리의 인식 주관과 동일한 것으로 간주하는 반면, 실재론은 물질 안에 지각과는 본성상 다른 무언가가 있다고 주장하면서 물질을 우리의 인식 주관과 완전히 다른 무엇으로 간주한다. 이렇게 두 입장 사이에는 건널 수 없는 간극이 존재하며, 베르그손은 이 간극을 거짓 문제의 전형이라고 본다. 베르그손은 이

미지를 언어적 의미화 작용의 층위에서가 아니라, 이미지의 층위에서 분류하는 것은 구조주의 기호학과 전면적으로 반대 입장에 있음을 드러낸다.

8) IT 203/314

두 입장 모두를 비판하면서, 우리가 물질이나 정신에 관한 모든 이론들에 대해 아무것도 모르며 어떠한 선입견도 갖지 않는다고 가정해 보자고 제안한다.

상식적인 태도로 물질을 대할 때 우리에게 나타나는 것들이 바로 이미지이다. 이는 “내가 나의 감각들을 열면 지각되고, 내가 그것들을 닫으면 지각되지 않는”⁹⁾이다. 이는 마치 우리의 지각에 의존적인 것처럼 생각될 수 있지만, 우리가 할 수 있는 일은 다만 그 자체로 존재하는 이미지들 앞에서 우리의 감각을 열어 지각하거나 그렇지 않거나일 뿐이다. 왜냐하면 베르그손에게 이미지들은 나의 감각의 지각과 상관없이도 존재하고 있는 실재로 간주된다. 이미지들이 실재라고 해서 전적으로 객관적인 것만도 아니고 그렇다고 주관적인 것만도 아니다. 이미지들은 관념론자들의 표상과 실재론자들의 사물의 중간에 상정하는 실재이다. 이러한 이미지들의 총체가 물질¹⁰⁾이다. 베르그손에게 이미지들의 총체로서의 물질은 단순한 가설적 전제에 그치는 것이 아니라 현실적인 지각의 출현을 위한 객관적인 조건으로서 의식 외부에 우선적으로 실재하는 것이다.

들뢰즈는 객관적 실재성을 가지는 이미지가 그 자체로 운동이라는 베르그손의 논의로부터 운동-이미지라는 개념을 만들어낸다. 이미지 자체는 운동과 구분되지 않는 것으로서, 이 운동에는 이미지의 모든 진동과 떨림, 신경 세포의 작용과 반작용에까지 이르는 미세한 수준의 운동까지 포함된다. 미립자 수준의 이 운동들은 서로 작용을 주고받으며 운동을 전파한다. 끊임없이 작용과 반작용을 통해 운동을 주고받는 이미지들의 총체가 물질이므로, 이미지는 물질의 움직이는 진동과 떨림으로 규정된다. 들뢰즈는 이를 ‘이미지 = 운동 = 물질’이라는 정식화를 통해 확고히 하지만, 더 나아가 이 등식에 ‘빛’을 추가한다. 『물질과 기억』에서 물질을 에너지의 총체로 파악하며 『지속과 동시성』에서 빛의 형상이 견고한 형상들에 자신의 조건을 부과한다는 베르그손의 주장들을 근거로 들뢰즈는 물질을 빛으로 파악할 수

9) MM 11/37

10) *matière*의 번역어. 여기에서는 물질로 번역했으나, 경우에 따라 질료로 번역한다.

있음을 주장하면서, ‘이미지 = 운동 = 물질 = 빛’이라는 정식화를 수행한다. 이 정식화는 영화의 시각적 지각-이미지와 베르그손의 지각론의 관련성을 전면에서 부각시키고 영화적 이미지와 물질적 세계 사이의 관계에 대한 개념화를 가능하게 하기 위해, 들뢰즈가 베르그손의 주장에 함축된 의미를 전면적으로 강조하는 의도를 가지고 제안된 것으로 파악할 수 있을 것이다.

베르그손에 따르면 객관적인 실재성을 가지는 것으로 제시되는 이미지들은 주관적인 체계와 객관적인 체계 모두에 들어갈 수 있다. 이미지의 주관적인 체계란 내가 우주에 대한 나의 지각이라고 부르는 체계로서, 나의 신체라는 특권적 이미지를 중심으로 이미지들이 조정되는 체계이다. 객관적인 체계는 자연의 인과관계에 따라 이미지들이 서로 서로 작용하고 반작용하는 체계로서, 우주라고 불리는 이미지들의 체계이다. 각기 자족적으로 보이는 이 상이한 체계들의 간격의 문제는 나의 몸이라는 이미지의 운동 경향성 안에서 해소된다. 나의 몸은 자신이 받은 운동을 되돌려주는 방식을 어느 정도는 선택할 수 있다는 점에서만 다른 이미지들과 다르며, 그런 의미에서 특권적인 이미지라고 불린다.

베르그손은 감각-운동 도식에 따르는 나의 몸의 관심과 필요에 따라 스크린 역할을 하는 뇌가 이미지들을 선택적으로 걸러내는 과정을 지각이라고 하고, 그렇게 수용된 운동을 되돌려주는 것을 행위라고 하며, 지각이 행위로 즉각적으로 연장되지 못할 때 생겨나는 것을 정감이라고 한다. 이러한 베르그손의 논의는 들뢰즈의 영화 이미지 분류학의 기초 역할을 한다. 지각, 정감, 행위로 이어지는 감각-운동 도식은 들뢰즈에 의해 영화적으로 번역되면서 지각-이미지, 정감-이미지, 행위-이미지로 변형된다. 들뢰즈에 따르면 베르그손이 말하는 지각은 영화의 프레이밍에 해당되며, 이 영화적 지각은 모든 영화 이미지의 0차원에 해당된다.

베르그손에게서 지각의 중심은 유기체인 인간인데 반해, 영화에서는 그 중심에 카메라가 자리하게 되면서 영화적 지각은 인간의 지각과는 달라지게 된다. 인간의 경우 지각의 중심이 몸에 위치해 있어서 고정성과 부동성을 가질 수밖에 없는 데 반해, 영화의 경우에는 모든

정박과 지평의 중심이 부재하기 때문에 우리를 탈중심적 지각으로 향하게 만든다. 영화적 지각의 탈중심성 때문에 영화 이미지는 유기체를 중심으로 하는 지각을 넘어 비유기적인 이미지의 체계를 지향하는 것이다. 영화 이미지가 지향하는 비유기적인 이미지의 체계는 이미지들의 객관적 체계에 해당한다. 다시 말해 영화 이미지는 운동-이미지들의 총체로서의 물질을 지향한다. 그렇다면 모든 영화적 이미지들로의 분화 이전에 메타시네마로서 존재하고 있는 운동-이미지들의 무한 집합인 물질은 어떠한 성격을 가지는 것인가. 이 점이 본 논문의 주제인 운동-이미지의 다층적 의미 분석의 첫 번째 논점이다.

4. 새로운 질료주의

들뢰즈에게 운동-이미지들의 무한 집합인 물질은 앞서 지적했듯 빛과 동일시된다. 이는 빛을 물질에 내재해 있는 것으로 파악함으로써 물질과 의식의 이원론을 해소하며, 의식이 물질에 일원론적으로 내재하고 있음을 의미한다. 자기-차이화하는 의식을 내재적으로 포함하는 물질이란 들뢰즈에게서는 그 자체로 생명성을 가진 물질로 등장한다. 들뢰즈는 이 물질의 ‘비유기적 생명성’이 유기적인 것의 근원에 자리하고 있다고 보며, 이는 유기적 생명성보다 훨씬 근원적이고 강력한 생명성이라고 주장한다. 베르그손이 생명의 유기화를 더 중요한 것으로 보았다면, 들뢰즈는 비유기적 생명성을 더 근원적이고 중요한 것으로 본다.

들뢰즈에게 물질이란 ‘유동하는 물질(matière fluente)’이다. 이 개념 역시 베르그손으로부터 온다. 들뢰즈와 마찬가지로 베르그손 역시 『물질과 기억』 4장에서 물질에 대해 ‘흐름 이론(flux theory)’을 제시한다. 이는 물질을 원자론적 관점이 아니라 긴장된 힘인 에너지의 총체로 파악하는 톰슨(Thomson)과 패러데이(Faraday)의 물리학적 관점을 수용한 것이다. 19세기의 두 물리학자의 관점은 아주 다르지만, 그들은 동일한 결론에 도달한다고 베르그손은 평가한다. 베르그손에

따르면 두 가설 모두 물질의 궁극적 요소들에 접근함에 따라 우리 지각이 유용성의 원칙에 따라 표면에 세워놓은 불연속성이 사라지는 경향을 보인다. “힘과 물질이 물리학자가 그 효과들을 깊이 탐구함에 따라 서로 접근하고 다시 결합하는 것을 본다. 우리는 힘이 물질화되고, 원자가 관념화되며, 이 두 항들이 하나의 공통적 경계로 수렴하고, 이렇게 해서 우주가 자신의 연속성을 회복하는 것을 본다.”¹¹⁾ 물질의 운동은 원자와 같은 견고한 입자들의 충돌에 의한 운동이 아니라 우주 전체에서 연속적으로 펼쳐지는 보편적인 흐름으로서의 운동이며 구체적인 연장들을 가로지르면서 “긴장 또는 에너지의 변양, 교란, 변화”¹²⁾를 보여준다. 베르그손이 서술하고 있는 흐름으로서의 유동하는 물질은 들뢰즈가 운동-이미지와 완전히 동일한 것으로 제시하는 물질-흐름¹³⁾과 같은 성격을 지닌 것이다.

물질을 유동하는 실재로 보는 점에서는 들뢰즈와 베르그손 사이에 차이가 없다. 그러나 물질과 생성의 관계를 놓고는 둘 사이에 차이가 있다. 베르그손은 생물학적 전통에 충실하게 생명의 창조력을 강조한다. 베르그손에게 물질은 그 자체로부터는 어떠한 새로움도 생겨날 수 없는, 창조적 잠재력이 결여되어 있는 것이다. 물론 그가 말하는 물질에도 가장 이완된 수준에서이긴 하지만 지속이 있다. 그러나 그 지속은 끊임없이 해체되어가는 방향으로 흘러갈 뿐이다. 과거와 현재 사이의 수축력이 너무 약해 물질의 지속을 차라리 끊임없이 다시 시작해야만 하는 현재들의 반복이라고 해도 무방할 정도이다. 따라서 우주 안에서 새로운 존재를 생성하는 힘은 물질 그 자체에 있다기보다는 물질의 이완 경향을 거슬러 올라가는 의식의 경향에 있다. 결국 베르그손은 물질적 우주 안에서 물질적 요소들로 환원불가능한 유기적 생명체가 산출되는 원천을 물질 배후의 잠재적인 생명력에서 찾는다. 베르그손은 유기적인 생명체와 비유기적인 물질의 구분을 전제하고 있다고 할 수 있다. 하지만 들뢰즈는 이원적 차원에서가 아니라

11) MM 224-225/335

12) MM 226/337

13) IM 87/117 (*L'image-mouvement et la matière-écoulement sont strictement la même chose.*)

물질이라는 일원적 차원에서 생성을 설명한다. 자기-차이화하는 의식을 내재적으로 포함하는 물질은 들뢰즈에게서는 그 자체로 생명성을 가진 것으로 등장하기 때문이다.

이 물질 혹은 질료는 『천개의 고원』의 논의에 따르자면 내생적으로 형상을 만들어내는 힘을 가진 강렬한 질료이다. 질료에서 형상이 분만되는 과정이란 변조(modulation) 과정으로서, 이는 개체가 생성되는 끊임없이 변화하는 연속적인 과정이다. 기존의 질료-형상 모델은 개체화를 수동적이고 무형적인 질료에 능동적이고 초월적인 작용을 하는 형상이 외재적으로 결합하는 방식으로 파악하는데, 이런 질료-형상의 이분법적 형식 하에서는 작용적이고 변용태적인 많은 것들이 무시되고 설명될 수 없다. 즉 질료-형상 모델은 개체가 생성되는 끊임없이 변화하는 연속적인 과정을 파악할 수 없는, 중간 과정이 모두 생략되는 단순한 거꾸집과 같은 것이다. 이런 이유에서 시몽동은 변조 개념을 도입한다. 변조는 부동의 단면이라는 순간적으로 정적인 평형에 도달하는 거꾸집이 아니라 끊임없이 변형되는 가변적이고 연속적이고 시간적인 거꾸집으로 이해된다.¹⁴⁾

이때 변조의 대상으로서의 질료는 생명이 없는 수동적이고 무형적인 덩어리가 아니다. 질료는 이제 내재적인 힘들을 드러낼 수 있는 능력을 가진 재료가 된다.¹⁵⁾ 이 질료는 형상에 앞서 존재한다. 형상

14) 새로운 질료주의는 들뢰즈가 행하는 왕립과학과 유목과학에 대한 논의에서 구체적으로 드러난다. 왕립과학은 고전적인 질료-형상 모델을 함축하며, 유목과학은 새로운 질료주의의 모델을 함축한다. 유목과학의 질료는 어떤 독특성들을 띠고 있을 뿐이며, 이로부터 생겨나는 표현은 질료를 구성하는 독특한 특질들과의 관계 속에서 만들어진다고 할 수 있다. 야금술에서 알 수 있듯이 고정되어 있는 질료와 형상은 필필 끓는 용광로 속에서 녹아내린다. “야금술에서의 작업은 끊임없이 문턱들에 걸터앉듯이 이루어지고, 마침내 에너지로 충만한 어떤 질료성이 그 준비된 질료의 한계를 넘어서고 어떤 질적인 기화나 변형이 형상의 한계를 넘어서기에 이른다.”(MP 511/788) 이렇게 자유롭게 변이하는 순수한 질료성은 형상 역시 고정된 형식적 질서에서 벗어나게 해주어 무한히 연속되는 변형성을 가진 것으로 만들어준다.

15) 시몽동에 의해 질료-형상은 재료-힘들의 관계로 변형된다. 이때 “재료란 분자화된 질료를 말하며, 따라서 이것은 당연히 코스모스적일 수밖에 없는 힘들을 포획해야만 한다. 형상 속에서 적절한 이해의 원리를 발견할 수 있

이란 이러한 능동적 힘을 가진 질료에서 시작되는 무한한 변이와 분화의 운동에 의해 주어지는 것이다. 서로 이질적인 질료와 형상으로 대변되는 두 세계는 내재적으로 하나의 평면을 이루며, 이 내재성의 평면은 일차적으로 질료-에너지의 세계이다. 이 내재성의 평면 위에 운동-이미지의 무한 집합인 물질적 세계가 구성된다. 다시 말해 『천 개의 고원』에서 제시되는 질료가 바로 운동-이미지의 무한 집합으로 이루어지는 물질적 세계에 해당한다. 그러므로 모든 영화 이미지들의 존재론적 일차원인 물질은 강력한 비유기적 생명성을 지니고 있으며 형상에 앞서 존재하며 형상들을 생겨나게 하는 질료라고 할 수 있다.

이러한 질료주의는 들뢰즈의 존재론 혹은 예술론의 기초를 이룬다. 영화의 경우에는, 첫째로 수평축에 따라 질료로서의 운동-이미지가 감각-운동 도식의 간격과 결부되면서 서로 구별되는 다양한 종류의 이미지들이 운동-이미지로부터 연역되어 나오는 종별화(spécification)로서의 과정이 이루어진다. 그리하여 운동-이미지는 영화의 미학적 효과들이 생산되고 구체화되기 위해 “자신이 조건짓는 것에 권리상 선재하는 조건”¹⁶⁾이라 할 수 있다. 이 운동-이미지가 감각-운동적 중심으로서의 간격에 결부되기를 그칠 때, 운동은 자신의 절대성을 되찾으며, 감각-운동 구조의 유기적인 한계를 넘어서 운동이 질료와 동격이 되는 탈영토화된 물질로 복구된다.

둘째로 수직축에 따라 운동-이미지의 분화(différenciation)의 과정이 이루어진다. 운동-이미지는 변화하는 전체를 표현하면서 대상들 사이에서 발생한다.¹⁷⁾ 플랑(plan)¹⁸⁾으로서의 운동-이미지는 자신이 표현하

는 질료는 이제 존재하지 않는다. 따라서 이제 다른 차원의 힘들을 포획할 수 있는 재료를 가다듬어내는 것이 문제가 된다. 시각적 재료는 비시각적 힘들을 포획해야 한다. (...) 포획해야 하는 힘들은 (...) 부정형이며 비-물질적인 에너지적 코스모스의 힘들이다.” (MP 422-423/650-651) 들뢰즈는 특히 예술의 경우를 예로 들어 비가시적인 힘들의 포착을 설명하고 있다. 예술적 재료로서의 의미는 질료로서의 운동-이미지를 다루면서 구체화될 것이다.

16) IT 44/68-69

17) 베르그손과 들뢰즈에 따르면 운동은 그것이 가로지른 공간과 혼동되어서는 안된다. “가로지른 공간은 과거이고, 운동은 현재이면서 가로지르는 행위”(IM 9/9)이기 때문이다. 실제 운동은 공간들과 거기에 덧붙혀진 추상적

는 전체, 그리고 자신이 통과해가는 대상들에 따라 서로 다른 두 개의 양상을 갖는다. 빨랑은 전체의 지속을 표현하며 동시에 부분들 사이의 이동운동이다. 빨랑은 전체의 지속을 부분들 사이의 하부지속으로 분할하고, 동시에 하부지속들을 다시 전체의 지속에 재결합하는 운동을 실행한다. 전체와 부분 사이에서, 지속과 이동 운동 사이의 이중적 측면을 가진 운동이 바로 유일한 영화적 의식이라 할 수 있는 빨랑이 행하는 운동이다. 질료적 차원의 운동-이미지는 지속의 단면으로서의 운동-이미지인 빨랑으로 분화된다.

5. 평면 개념의 변화

빨랑으로서의 운동-이미지와 질료로서의 운동-이미지가 세워지는 내재성의 평면은 들뢰즈의 영화론이 자신의 존재론 및 사유와 맺고

시간으로 재구성되는 것이 아니라, 구체적 지속 속에서 파악해야 하는 것이다. “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”(B 32/51)이다. 운동을 지속과 관련시켜 이해할 때 운동에는 세 수준이 존재하게 된다. 첫 번째 수준은 “집합들 혹은 닫힌 체계(system clos)”(IM 22/26)이다. 그것은 구분되는 대상들이나 부분들을 그룹짓는 공간적인 분할들로서, 대상들을 닫힌 체계로 그룹지어 순간적인 이미지들, 달리 말하면 운동의 부동의 단면(coupe immobile)을 제시한다. 두 번째 수준은 “공간 안에서의 이동 운동”(IM 22/26)이다. 이는 집합을 구성하는 대상들 사이에서 성립되는 운동으로서, 대상들과 그것들을 포함하는 집합들의 상대적인 위치를 계속적으로 변형한다. 동시에 이 운동은 질적으로 변화하는 지속의 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 몽타주를 통해 닫힌 집합들을 교차시키거나 상호 연관시키며 지속에 참여한다. 세 번째 수준은 “지속 혹은 전체이며, 자기 고유의 관계들에 따라 끊임없이 변화하는 정신적인 실재”(IM 22/26)이다. 세 수준으로 구분되는 운동은 결국 두 측면을 가지는 것으로 이해된다. 한 측면은 대상들 혹은 부분들 사이에서 생겨나는 것이며, 다른 측면은 지속 혹은 전체를 표현한다.

- 18) plan은 대부분 평면이라고 번역했으나, 영화에서의 쇼트(shot)에 해당될 때에만 빨랑이라고 옮기고 있다.

있는 긴밀한 관계를 보여주는 역할을 하기도 한다. 내재성의 평면과 빨랑 모두 베르그손의 평면에 대한 논의를 변형함으로써 이루어진다. 들뢰즈가 베르그손의 논의를 변형시키는 두 번째 중요한 논점이 바로 이 평면과 관련되어 있다. 평면이란 즉자적으로 존재하는 운동-이미지의 총체로서의 물질에 변용을 가함으로써 구성되는 것이다. 베르그손에게 평면이란 “우리의 지각이 실행하는 거의 순간적인 절단에 의해서 구성된다. 그리고 이 절단이 바로 우리가 물질적 세계라고 부르는 것이다. 우리의 신체는 물질적 세계의 중심을 점한다.”¹⁹⁾ 이 물질의 평면은 유동체로부터 절단된 것이기는 하나 ‘나의 신체’를 중심으로 지각된 부분적인 물질적 세계이고, 나의 신체 쪽으로 구부러진 만곡되고 부동화된 우주이다. 그렇지만 베르그손의 평면이 부동적이고 순간적인 것이라는 견해는 『물질과 기억』 1장의 내용에 국한하여 이루어진 편의상 설명일 뿐이다. 들뢰즈의 지적처럼 3장의 입장을 고려한다면 “생성 속에서 변화들을 표현하는 운동들이 끊임없이 나타나고 확산해가는 평면으로 동적인 단면이자 시공간적 블록들이라고 말할 수 있다.

베르그손의 평면은 들뢰즈에게서 두 가지 수준의 평면으로 변형된다. 베르그손의 평면과 들뢰즈의 평면의 결정적인 차이점은 평면을 절단해내는 중심에 무엇이 자리하느냐의 차이점이다. 앞에서 논의했던 물질에 대한 관점 차이가 평면의 구성에 대해서도 동일한 방식으로 유지된다. 베르그손의 평면은 나의 신체를 중심으로 형성된 ‘유한한 이미지들의 총체’로서의 지각장이라면, 반면에 들뢰즈의 평면은 카메라를 중심으로 절단되는 ‘무한한 운동-이미지들의 총체’라 할 수 있다. 이러한 변형이 가능하기 위한 조건은 평면을 절단해 내는 중심에 탈중심적이고 유동적으로 운동하는 카메라가 자리한다는 것이다.

들뢰즈의 경우 운동-이미지의 집합인 빛은 실제적인 영화 스크린에 가로막혀 반사되거나 굴절될 때 평면이 이루어진다. 그런데 여기에서 주목해야 할 점은 들뢰즈의 평면은 ‘빨랑으로서의 평면’과 ‘내재성의 평면’이라는 다른 수준에서 이해할 수 있다. 첫째, 개별적인 카메라를

19) MM 154/239

중심으로 이루어지는 빨랑으로서의 평면은 집합의 차원과 전체 차원을 오가면서 집합들을 서로 닫히지 못하게 하는 운동을 한다. 이는 집합을 구성하는 대상들에 따라 지속을 하부 지속으로 나누면서 동시에 이러한 하부 지속들을 하나의 지속 안으로 재통합하며, 동시에 나눔과 결합의 운동을 행하는 유일한 영화적 의식이라 할 수 있다. 베르그손에게서도 지각장이 형성될 때 지각하는 의식이 출현하는 것과 마찬가지로, 들뢰즈에게서도 빨랑이 형성될 때 물질적이고 탈중심적인 영화적 의식이 출현한다. 베르그손에게 의식은 탈중심적인 보편적 생성의 우주로부터 절단면으로 생성된 지각장은 나의 몸을 꼭지점으로 말리면서 원뿔의 내면을 형성할 때 출현한다. 지각장의 선택과 식별에서 의식의 출현이 이루어지는데, 이는 들뢰즈에게서도 마찬가지로의 방식으로 이루어진다. 이렇게 베르그손과 들뢰즈의 빨랑의 공통점은 물질에 내재되어 있던 의식이 출현한다는 점에서 찾을 수 있다.

반면 차이점은 전자의 경우 그 의식은 수축과 긴장의 운동을 하는 반면, 후자의 경우 의식은 탈중심화와 탈영토화의 운동을 한다는 점이다. “인간의 자연적 지각에서는 시선의 정지, 정박, 고정된 점 또는 분리된 시점들 등이 개입되지만, 카메라를 통한 영화의 지각은 인간의 자연적 지각과 달리 연속적으로 이루어지며, 그 운동의 정지들마저도 운동의 통합적인 부분을 이루며, 즉자적인 진동일 뿐인 단 하나의 운동 속에서 이루어진다.”²⁰⁾ 달리 말해 영화적 지각은 인간 지각의 조건에 의해 배제될 수밖에 없었던 연속적인 운동성을 이루어내며, 이는 유기화가 아닌 비유기화의 운동에 의해서만 가능하다. 지속하는 하나의 빨랑 안에서 연속적인 시점 변경이 이루어지며 다중 시점이 존재하게 되는데, 들뢰즈는 이를 엡스맹을 인용하여, “현란하고, 물결치며, 변하기 쉽고, 수축성이 있는 다양체의 원근법”²¹⁾, “시간적 원근법 혹은 변조”²²⁾라고 주장한다.

비유기화의 운동을 행하는 빨랑은 영화를 이해하는 기본적인 입장이라 할 수 있는데, 이는 물리적으로 주어지는 단위가 아니다. 운동

20) IM 36-7/46

21) IM 38/48

22) IM 39/49

의 통일성의 관점에서 이해되는 빨랑은 영화를 운동의 통일성의 관점에서, 한 영화 전체의 지속이라는 관점에서 이해하도록 해준다. 빨랑, 몽타주, 프레임은 분명하게 구분되는 개념들이 아니라 서로를 참조하는 개념들이다. 이 개념들은 영화를 이해하기 위한 가장 기본적인 개념들인데, 서로를 참조하는 관계에 있는 개념들은 그것들을 물리적 단위로서가 아니라 운동의 통일성이라는 입장에서만 이해 가능하다. 달리 말하자면 운동-이미지로서의 빨랑은 하나의 영화를 주된 운동, 통일적인 운동의 관점에서 이해하도록 해주는 중요한 영화의 개념이라고 할 수 있다. 이런 맥락에서 들뢰즈는 작품 혹은 작가 고유의 서명과도 같은 특징적인 운동을 통해 영화를 분석하는 것이 중요함을 강조한다.

두 번째로 들뢰즈의 내재성의 평면은 어떻게 이해할 수 있는가. 내재성의 평면은 집합적인 카메라인 영화 매체를 중심으로 형성되는데, 이는 베르그손의 평면과는 위상이 달라진다. 베르그손과 달라지는 결정적인 부분은 들뢰즈에게 내재성의 평면은 영화적 사유 창조의 이념적 장(場)의 역할을 한다는 점이다. 베르그손의 평면이 지각 장이라면, 들뢰즈의 내재적 평면은 사유의 이념적 장이다. 들뢰즈에 따르면 내재성의 평면이란 철학적 개념들의 창조가 이루어지는 사건들의 지평선이다. 달리 말해 개념 창조를 목표로 하는 철학이 자신의 방식대로 무한인 카오스를 절단하여 생성되는 평면이 내재성의 평면이고, 이 평면 위에서만 개념 창조가 가능하다. 즉 내재성의 평면은 철학적 사유의 선철학적 조건이라 할 수 있다. 그런데 들뢰즈는 운동-이미지의 무한 집합이 내재성의 평면 위에 구성된다고 주장한다. 이때 내재성의 평면이란 영화가 무한인 카오스를 자신의 방식으로 절단한 평면으로서, 들뢰즈의 물질적 우주가 영화적 방식으로 재조직된 카오스라고 할 수 있을 것이다.²³⁾ 재조직된 무한이자 사유의 장으로서의 내재성의 평면에는 어떠한 중심이나 기준점도 존재하지 않는다. 무한한 탈중심화이자 탈영토화의 극한이 바로 내재성의 평면이라 할 수 있다.

23) QP 38-40/55-58 참조

사유의 장으로서의 내재성의 평면은 존재론적 차원에서도 이념적 극한으로서의 역할을 한다. 이는 베르그손의 지각장보다는 객관적 이미지의 체계와 더 유사한 개념이라 할 수 있다. 내재성의 평면은 객관적인 이미지의 체계처럼 이미지들의 무한 집합이며, 여기에는 어떠한 중심도 존재하지 않으므로 어떠한 배제나 분리도 발생하지 않고, 어떠한 부동화나 중심화도 이루어지지 않는다. 내재성의 평면 위에서 존재하는 것은 즉자적 이미지, 즉 보편적으로 변이하는 이미지들의 무한 집합이다. 이는 실재성의 차원에서 지각장보다 훨씬 우월하고 충만한 존재론적 의미를 함축한다. 객관적 이미지의 체계는 들뢰즈에게 오면서 보편적 생성의 우주이자 내재성의 평면으로서 적극적인 의미를 부여받게 된다. 이런 맥락에서 객관적 이미지의 체계를 지향하는 영화적 지각-이미지는 인간의 지각-이미지보다 존재론적으로 더 우월한 것으로 파악될 수 있다. 왜냐하면 이미지들의 객관적 체계가 손실이나 감해진 것 없이 실재성을 보존하고 있는 상태라면, 이는 동일한 실재이긴 하지만 신체를 중심으로 감산된 주관적 지각에 비해 정도에서는 더 충만한 상태라고 할 수 있기 때문이다. 달리 표현한다면 존재론적 측면에서 이미지의 객관적 체계가 주관적 체계에 비해 우월하다고 말할 수 있다. 그러므로 영화적 지각은 이미지의 객관적 체계에 더 근접해 있으므로 인간의 지각에 비해 존재론적으로 더 우월하다는 주장이 귀결될 수 있다.²⁴⁾

물질적 우주와 영화적 사유의 장을 가리키기 위해 내재성의 평면이라는 용어를 사용하는 것은 들뢰즈가 영화를 단순히 예술로만 바라보는 것은 아님을 의미한다. 영화가 단순히 예술로서의 사유만을 창조한다면, 이미지들의 무한 집합은 구성의 평면 위에 세워졌을 것이다. 하지만 들뢰즈는 철학적 사유의 장에 해당하는 내재성의 평면 위에 운동-이미지의 무한 집합이 구성된다는 것을 명시한다. 이는 영

24) 카메라는 단지 인간의 도구에 불과하다는 일반적인 견해와는 정반대로, 들뢰즈에게 영화는 인간의 지각의 한계를 뛰어넘고 보완해 줄 수 있는 중요한 사유 기계로 등장한다. 이와 관련된 논의는 지각-이미지에 대한 논의에서 한층 구체화되며, 이런 맥락에서 들뢰즈는 베르토프의 영화를 『물질과 기억』 1장의 논의를 영화적으로 구현하고 있는 것으로 평가한다. (이지영, 「들뢰즈의 『시네마』에 나타난 영화 이미지 존재론」, 철학사상, 2006. 6 참조)

화적 사유는 예술적 사유임과 동시에 새로운 철학적 사유임을 의미한다. 이렇듯 들뢰즈의 영화론에는 예술과 철학이 공명하고 있다고 할 수 있다.

지금까지의 논의들을 정리해 보자. 들뢰즈는 베르그손에게서 물질의 개념, 평면의 개념 등 중요한 논의들을 가져오고 있다. 베르그손과 들뢰즈는 동일한 실재를 바라보고 사유하고 있으나, 이들의 사유에는 관점의 변화가 이루어진다. 베르그손에게는 생명의 창조를 위한 방향이 중요하다면, 들뢰즈에게는 근원적인 비유기적 생명성을 향하는 탈중심화와 탈영토화의 운동과 방향이 중요하다. 들뢰즈가 베르그손을 해석하며 변화되는 지점들을 정리해 보자. 첫째, 베르그손의 물질의 평면은 생성하는 실재의 횡단면으로서 생명체를 중심으로 한 지각장이라고 할 수 있으나, 반면 들뢰즈에게 생성의 움직이는 단면으로서의 평면은 빨랑으로 변형되어 탈중심화의 경향을 보이는 것으로 나타난다. 둘째, 베르그손의 평면 개념과 객관적 이미지의 체계는 들뢰즈에게 내재성의 평면으로 변형된다. 이는 생성하는 실재가 놓이고 그것에서 존재의 근거를 찾는 선철학적이고 이념적 층위의 장(場)이다. 이 내재성의 평면은 사유의 측면에서, 그리고 존재론적 측면에서 적극적인 방식으로 이해할 수 있다. 그리하여 내재성의 평면은 영화적 사유와 철학적 사유가 공존하는 장이자, 사유와 존재가 공존하는 장이라고 할 수 있다.

물질로서의 운동-이미지 개념을 통하여 존재론적 구도에서 사유의 대상에 해당되는 물질적 우주인 실재가 어떠한 의미를 가지는지를 사유할 수 있다. 물질에 대한 관점의 변화는 평면 개념의 변화와 더불어 탈영토화의 운동이라는 들뢰즈 철학의 핵심적 개념과 만난다. 이런 맥락에서 대자적인 영화는 즉자적 영화로서의 우주이자 메타시네마인 실재를 사유하게 해주는 중요한 사유 기계라고 말할 수 있게 된다. 결국 들뢰즈는 영화에 대한 사유를 통하여 예술로서의 영화론뿐만 아니라 자신의 존재론을 전개하고 있다고 할 수 있다.

정리하자면 운동-이미지는 모든 영화 이미지의 종별화 이전에 권리상 선존재하는 질료로서의 층위에서 이해된다. 뿐만 아니라 질료로서의 운동-이미지가 변조를 통해 지속의 단면으로서의 운동-이미지로

분화된다. 그리고 이는 각각 운동-이미지의 내재성의 평면과 빨랑에 해당된다. 앞에서 살펴보았듯이 이는 운동-이미지를 질료적 층위, 쇼트의 층위에서 이해할 수 있게 해주며, 내재성의 평면에 대한 논의에서 알 수 있듯이 영화적 이미지들의 세워지는 이념적인 장이 존재론적 지평이자 사유의 지평이기도 하다. 이렇게 다양한 층위에서 운동-이미지는 서로 다른 의미들로 사용되고 있지만 여기에서 끝나는 것은 아니다.

운동-이미지는 또한 구체적으로 종별화된 영화 이미지들의 층위에서도 사용된다. 그런데 이 차원에서도 운동-이미지는 단일한 의미로 사용되지 않는다. 들뢰즈는 유기적인 감각-운동적 도식에 따라 작용과 반작용의 관계가 형성되는 행위-이미지에 기반한 고전 영화를 종종 운동-이미지의 영화라고 부르면서 동시에 감각-운동 도식에 따라 지각-이미지와 정감-이미지와 행위-이미지가 형성되고 분류된다는 점에서 이러한 이미지들을 보여주는 영화들을 모두 운동-이미지의 영화라고 부르기도 한다. 그런데 베르그손적 맥락에서 지각과 정감은 유기체의 감각-운동 도식에 따르는 것인 데 반해 들뢰즈가 분류하는 영화에서의 정감-이미지와 지각-이미지는 감각-운동 도식을 벗어나 탈중심화와 비유기화를 향하고 있다는 점을 고려할 때, 엄밀한 의미에서 감각-운동 도식적 이미지라고 부를 수 있는 이미지는 행위-이미지뿐이다.²⁵⁾ 요컨대 들뢰즈가 운동-이미지의 영화라고 할 때 운동-이미지는 넓은 의미에서는 감각-운동 도식에 의해 분류되는 정감-이미지, 지각-이미지, 행위-이미지를 포괄하는 개념으로도 사용되고, 좁은 의미로는 이미지들이 감각-운동적으로 연결되는 행위-이미지만을 가

25) 들뢰즈는 정감-이미지가 감각-운동 도식에 의해 이해되고 포섭된다면, 그것은 이미 행위-이미지라고 말한다. 즉 정감-이미지는 감각-운동 도식을 벗어나야만 성립되는 것이다. 들뢰즈는 베르그손의 감각-운동 도식의 틀을 빌어와 이미지들을 분류하고 있으나, 이는 물질로서의 운동-이미지가 지각의 탈중심적 중심에 해당되는 카메라와 만나는 사건들을 분류하기 위한 시도이다. 지각 중심 자체의 성격이 달라지기 때문에 베르그손과 들뢰즈의 논의는 달라질 수밖에 없다. 베르그손에게 지각, 행위, 정감은 감각-운동 도식에 따르는 지각장 안에서만 생겨나는 것이지만, 들뢰즈에게 카메라는 탈중심적인 것이므로 지각-이미지, 정감-이미지는 행위-이미지가 형성하는 지각장을 벗어난다.

리키는 개념으로 사용되기도 한다.

운동-이미지의 영화를 넓은 의미로 사용할 경우, 들뢰즈가 운동-이미지의 위기와 그 이후 등장하는 새로운 시간-이미지로의 이행의 문제에 대해 이야기하는 내용을 이해하기 어렵다. 왜냐하면 지각-이미지와 정감-이미지의 탈중심화와 비유기적 성격 때문에, 운동-이미지와 시간-이미지는 차이점보다는 공통점을 더 많이 가진 것으로 보이기 때문이다. 하지만 감각-운동적 운동-이미지를 행위-이미지를 가리키는 것으로 이해하게 되면, 운동-이미지로부터 시간-이미지로의 이행을 행위-이미지의 감각-운동 도식이 깨어지며 그로부터 시간-이미지가 출현하는 것으로 기술하는 들뢰즈의 논의를 이해할 수 있다.

들뢰즈는 운동-이미지라는 개념을 다양한 의미로 사용하고 있기 때문에, 각각의 의미를 구분해서 이해하지 않으면 운동-이미지와 시간-이미지의 관계를 명확히 이해할 수 없다. 실제로 운동-이미지 개념의 다층적 의미 때문에, 운동-이미지와 시간-이미지의 관계의 문제에 대해서는 혼란들이 있어 왔다. 예를 들어 들뢰즈가 운동-이미지와 시간-이미지는 내재적인 관계를 맺고 있다고 말하지만 실제 그의 존재론에서는 시간-이미지가 운동-이미지보다 우월한 위치를 차지하고 있다는 해석이 지배적이다. 물론 지각보다 기억이 우월한 존재론적 위상을 가진다는 베르그손의 논의에 근거할 경우에는, 시간-이미지가 우월하다는 해석이 타당하게 보일 수 있다. 하지만 앞서 살펴본 것처럼 들뢰즈는 운동-이미지의 총체로서의 물질을 의식 내재적인 것으로 파악하고 있기 때문에, 운동-이미지에 대한 시간-이미지의 우월성을 주장하기에는 무리가 있다. 『시네마』에 존재하는 이러한 긴장과 어려움들을 해결하기 위해서 운동-이미지 개념에 대한 분석은 매우 중요한 의미를 가진다고 할 수 있다.

6. 나가면서

『철학이란 무엇인가』에 따르면 개념은 여러 구성요소들로 이루어

져 있으며, 이 구성 요소들은 한 개념 안에서 공명하며 또한 하나의 개념은 다른 개념들과의 관계에서 공명한다. 구성요소들의 조합에 의해 정의되는 다양체로서의 개념 안에는 과거로부터 남아있는 요소들도 있고, 새로 추가되고 변형되는 요소들도 있다. 이렇게 개념은 공시적으로도 그리고 통시적으로도 다양체라고 할 수 있는데, 이러한 관점에서 생각해 보았을 때 다양체로서의 운동-이미지 개념에는 베르그손의 철학으로부터 이어져 온 구성 요소뿐만 아니라 들뢰즈 자신의 문제 제기에 따르는 구성 요소들이 존재한다. 또한 운동-이미지 개념이 다른 개념들과 어떠한 공명 관계를 맺고 있는가에 따라 개념의 의미가 달라진다. 이런 맥락에서 지금까지의 논의는 운동-이미지 개념에 함축되어 있는 구성 요소 중에서 베르그손 철학과는 다른 들뢰즈에 의해 창조된 구성 요소가 무엇인지를 살펴보았다. 또한 『천개의 고원』에서 제시되는 질료에 대한 새로운 개념과의 공명 관계를 중심으로 운동-이미지의 의미에 대해 살펴보았다. 더불어 『철학이란 무엇인가』에서 제시된 내재성의 평면의 의미에 비추어 운동-이미지의 내재성의 평면의 의미를 살펴보았다.

이상의 논의를 요약한다면 다음과 같이 정리될 수 있다. 첫째, 운동-이미지 개념을 분석함으로써 운동-이미지로 이루어진 물질적 우주의 성격을 해명할 수 있다. 이는 존재론적인 측면에서 물질적 우주인 실재가 어떠한 성격을 가지는 것인지를 보여주는 역할을 한다. 운동-이미지는 즉자적 영화로서의 우주이자 메타시네마라고 표현되는 실재로서의 우주를 가리키는 것이고, 관객과 만나는 대자적인 영화는 생성하고 있는 우주라는 실재를 보여주는 사유기계라고 할 수 있다. 들뢰즈는 영화에 대한 사유를 통해서 실재에 대한 자신의 존재론을 전개하고 있다고 할 수 있다.

둘째, 모든 영화 이미지들의 현실화 이전에 선재하는 권리상의 조건으로 운동-이미지를 간주하게 되면, 운동-이미지는 모든 이미지 분류학의 1차원에 존재하는 질료가 된다. 영화를 예술로 바라보는 관점에서 운동-이미지는 질료이기 때문에, 정감-이미지나 지각-이미지 뿐만 아니라 흔히 대립적인 방식으로 이해되는 시간-이미지의 1차원에도 놓여 있는 것이 된다. 즉 운동-이미지와 시간-이미지의 관계는 단

순히 대립적인 관계로 볼 수 없고, 시간-이미지가 운동-이미지에 비해 존재론적으로 우월한 입장에 있는 것으로도 간주할 수 없다. 오히려 존재론적 차원에서 운동-이미지가 더 근본적인 것이라고 주장할 수 있다.

셋째, 운동-이미지의 영화라고 들뢰즈가 말할 때의 넓은 의미와 좁은 의미를 구별해야 한다. 넓은 의미에서 운동-이미지의 영화에 포함되는 정감-이미지와 지각-이미지는 탈중심적이고 비유기적인 물질로서의 운동-이미지를 지향하고 있다. 오직 좁은 의미에서 운동-이미지의 영화라고 불리는 행위-이미지만이 감각-운동적 유기화를 지향한다. 운동-이미지의 총체인 물질의 탈영도화의 경향은 시간-이미지의 비유기적인 경향, 정감-이미지와 지각-이미지의 탈중심적인 경향과 많은 부분에서 공통점을 보인다. 모두가 영화 서사체의 유기적인 구조를 거부한다는 점에서 공통된 성격을 드러낸다. 즉 행위-이미지와 시간-이미지는 대립적이지만, 운동-이미지와 시간-이미지는 대립적인 관계라고 볼 수 없다. 그러므로 운동-이미지의 다층적 의미에 대한 분석은 시간-이미지와 운동-이미지의 관계의 문제를 설명하는 데에서 매우 중요한 역할을 하게 된다.

운동-이미지 개념에 대한 분석은 다음과 같은 함의들을 가진다. 운동-이미지는 예술로서의 영화에서 질료에 해당되므로 운동-이미지 개념의 분석은 영화미학적인 함의를 가진다. 동시에 운동-이미지들로 이루어진 물질적 우주인 실재에 대한 새로운 질료학을 제시함으로써 존재론적인 함의를 지닌다. 철학과 예술이 내재적인 관계를 이루고 있는 것처럼, 운동-이미지 개념에는 존재론적인 입장과 영화미학적인 입장이 공명하고 있다. 이러한 공명과 간섭의 관계는 운동-이미지의 총체로서의 물질이 물질의 측면에서 이해되면서 동시에 질료의 측면에서 이해되는 두 가지 의미가 중첩되어 있는 것에서도 나타난다. 또한 운동-이미지 개념의 다층적인 의미를 명확히 밝힘으로써 운동-이미지와 시간-이미지의 관계 문제에 얽힌 긴장과 어려움들을 분명하게 설명할 수 있으리라 생각한다.

참고문헌

* Gilles Deleuze의 저서들

- DR *Différence et répétition*, puf, 1968
(『차이와 반복』, 김상환 옮김, 민음사, 2004)
- IM *L'Image-Mouvement*, Les Éditions de Minuit, 1983
(『시네마 I: 운동-이미지』, 유진상 옮김, 시각과 언어, 2002)
- IT *L'image-temps*, Les Éditions de Minuit, 1985
(『시네마 II: 시간-이미지』, 이정하 옮김, 시각과 언어, 2005)
- MP *Milles Plateaux : Capitalisme et schizophrénie II*, Minuit, 1980
(『천 개의 고원』, 김재인 옮김, 새물결, 2001)
- RF *Deux régimes de fous*, Les Éditions de Minuit, 2003
- QP *Qu'est-ce que la philosophie?*, Les Éditions de Minuit, 1991
(『철학이란 무엇인가』, 이정임, 윤정임 옮김, 현대미학사, 1995)

* 기타 참고문헌

- Henri Bergson, *Matière et Mémoire*, PUF, 1896
(『물질과 기억』, 박종원 옮김, 아카넷, 2005) MM으로 표기
- 로널드 보그, 『들뢰즈와 시네마』, 동문선, 2006
- 이지영, 「들뢰즈의 『시네마』에 나타난 영화 이미지 존재론」, 철학사상, 2006. 6

(본문 인용쪽수는 원전 쪽수 혹은 원전 쪽수/한글 번역본 쪽수를 병기하며, 번역은 필요에 따라 수정하여 인용한다)