

들뢰즈,



Gilles
Deleuze

괴물의 사유



이찬웅
지음



이학사

들뢰즈,

Gilles
Deleuze

괴물의 사유

이찬웅
지음

이학사

지은이 이찬웅

서울대학교 전기공학부를 졸업하고 동대학교 대학원 철학과에서 석사 학위를 받았다. 프랑스 뤼미에르 리옹2대학교에서 영화학 석사를 마치고, 리옹고등사범학교에서 「들뢰즈의 사유에서 신체, 기호 그리고 정동」으로 철학 박사 학위를 받았다. 철학, 예술, 과학 사이의 관계에 관심에 두고 들뢰즈와 현대 프랑스 철학을 연구하고 있다. 질 들뢰즈의 『주름, 라이프니츠와 바로크』, 엔조 파치의 『어느 현상학자의 일기』를 우리말로 옮겼다. 현재 이화여자대학교 이화인문과학원 교수로 재직 중이다.

들뢰즈,



Gilles
Deleuze

괴물의 사유



이찬웅
지음



이한사



들뢰즈, 괴물의 사유

지은이 / 이찬웅

펴낸이 / 강동권

펴낸곳 / (주)이학사

1판 1쇄 발행 / 2020년 11월 10일

등록 / 1996년 2월 2일 (신고번호 제1996 - 000015호)

주소 / 서울시 종로구 율곡로13가길 19-5(연건동 304) 우 03081

전화 / 02 - 720 - 4572 • 팩스 / 02 - 720 - 4573

홈페이지 / ehaksa.kr

이메일 / ehaksa1996@gmail.com

페이스북 / facebook.com/ehaksa • 트위터 / twitter.com/ehaksa

© 이찬웅, 2020, Printed in Seoul, Korea.

ISBN 978-89-6147-375-0 95100

값 15,400원

* 이 전자책은 한국출판문화산업진흥원 '2020년 텍스트형 전자책 제작지원' 선정작입니다.

일러두기

1. 들뢰즈의 저작(참고 문헌 참조)을 인용하거나 참조할 때 편의상 저작의 약호와 쪽수만 표기하기로 한다. 해당 한국어판의 쪽수를 병기하는 경우 빗금 다음에 표시한다. 예를 들어 MP: 17/25는 프랑스어판 *Mille Plateaux* 17쪽과 한국어판 『천 개의 고원』 25쪽을 인용, 참조한다는 의미이다.

2. 부호의 쓰임은 다음과 같다.

『』: 도서명

「」: 논문명

<>: 그림, 영화 제목

(): 지은이의 부연 설명 또는 출전

[]: 인용문에서 인용자(이 책 지은이)의 부연 설명

머리말

1.

괴물은 들뢰즈의 엠블럼이다. 들뢰즈가 말년에 그린 데생에서 거대한 괴물은 꽃을 내려다보고 있다. 주인공의 육체는 헬크처럼 터져 나온 모양을 하고 있어 가누기 힘들어 보인다. 그가 조그마한 꽃을 보고 있는 것은 아마도 그 식물이 말없이 발산하는 기호를 감상하고 해석하기 위해서일 것이다. 나는 오랫동안 이 데생이 들뢰즈 사유의 요약본 같은 것이라고 생각했다. 어린 왕의 통치를 염려한 철학자가 자신의 사상의 핵심을 담은 도해圖解를 건넸다는 일화처럼 들뢰즈가 스스로 자신의 철학을 담은 이미지를 가상의 어린 독자에게 남긴 것일지도 모른다. 그리고 모든 그림은 본질적으로 자화상이라는 말을 빌리지 않더라도 거대한 체구와 긴 손톱을 가진 이 괴물의 표정에서 들뢰즈의 얼굴이 겹쳐 보이는 것은 어쩔 수 없다.

들뢰즈의 철학을 ‘괴물의 사유’라고 말하는 데에는 세 가지 측면이 있다. 첫째로, 존재론적 측면에서 모든 동물은 그 다양함에도 불구하고 가장 심오한 곳에서 모두 같은 존재이다. 그 ‘단 하나의 같은 동물’이 이런 저런 변신을 거쳐 만들어진 결과가 이 지구상의 많은 동물과 생명체이다.

곧 자세히 살펴보겠지만 이것은 “존재의 일의성univocité”의 생물학적 정
식이다. 비슷하게 컴퓨터 분야에서도 이 같은 정식이 가능할 것이다. 지
금 세상에는 다양한 성능과 구조를 가진 술하게 많은 컴퓨터가 있지만 이
것들은 사실 단 하나의 가장 추상적인 기계의 변형들이다. 이 “추상적인
기계abstract machine”는 앨런 튜링이 고안했다.

들뢰즈는 자신의 철학적 입장을 존재의 일의성이라고 명명한다. 이 말
이 뜻하는 바는 모든 존재자는 서로 다르지만 ‘존재한다’라는 술어의 의
미는 그것들 모두에게 같다는 것이다. 이것은 존재의 평등성을 긍정하는
가장 간명하고 과격한 정식이다. NBA 농구 선수와 휠체어를 탄 농구 선
수는 기록에서는 차이가 나겠지만, 게임의 규칙을 지키고 최선을 다해 필
요한 플레이를 한다는 본질적인 측면에서는 모두 같은 선수들이다. 이와
마찬가지로 신神과 진드기가 존재한다고 할 때 그 존재의 의미는 같다고
말할 수 있다. 하지만 이 말은 일종의 신성모독처럼 받아들여질 것이다.
일의적 존재라는 깃발은 모든 초월적 존재자에 대한 전투로 번져나간다.
내재성의 철학이라는 들뢰즈의 야심은 신 없는 가톨릭 같은 것이라고 할
수도 있다. ‘보편적’이라는 뜻을 가진 가톨릭catholic의 영토가 역사적으로
장대하게 확장될 수 있었던 힘은 다양한 민족과 부족이 ‘신을 통해’ 동등
성을 확인할 수 있다는 교리에서 나온 것이었다. 하지만 들뢰즈의 일의적
존재 안에서 존재자들은 이제 ‘신을 통하지 않고’ 각자의 존재 안에서, 존
재를 통해 서로 직접 공통성과 동등성을 교환한다.

존재의 일의성은 서양철학사에서 간신히 전해져온 소수 전통이었다.
들뢰즈가 그린 계보학에 따르면 둔스 스코투스, 스피노자, 니체가 앞서

있고, 들뢰즈 자신이 이를 잇고 있다. 존재의 일의성이라는 тезе는 동면에서 깨어나는 동물처럼 후대로 올수록 더 분명하고 적극적으로 사유되었다. 둔스 스코투스에게는 ‘존재한다’란 술어가 신과 피조물 사이에서 그것들에 대해 중립적으로 사용된다는 최소한의 의미만을 가졌다. 스피노자에게 이것은 실체(=자연)가 양태(=개체)들을 자기 자신 안에서 법칙에 따라 생산하는 것을 의미하며, 여기에는 여전히 신, 즉 자연의 우위성이 함축되어 있다. 그리고 니체에 이르면 영원회귀(=우주)는 권력의지(=실존)를 통해서만 긍정되는데, 여기에서는 이제 현실적 개체의 활동이 우선한다. 현대로 가까워올수록 일의성의 의미는 천상에서 대지(大地)로, 관조에서 생산으로 이동해왔다.

들뢰즈는 이를 이어받아 가장 멀리까지 밀고 간다. 일의성의 철학적 의미를 명료하게 할 뿐만 아니라, 여기에 생물학적 내포를 부여한 것이 그의 가장 큰 공헌이자 모험이라 할 수 있다. 그의 비전은 존재와 생명이 모두 차이로서 동일하다는 데 있다. 이제 존재의 일의성은 대지에서 벌어지는 차이의 운동 또는 대지의 생명성 자체를 의미한다. 세계에는 수없이 많은 생명체가 있지만, 그것들은 모두 단 하나의 생명체가 변신한 결과들이다. 또는 이렇게 말할 수 있다. 세계에는 수없이 많은 삶이 있지만, 그것들은 모두 단 하나의 삶이 표현된 방식들이다. 들뢰즈가 철학적 유언처럼 남긴 마지막 에세이의 제목은 「내재성: 하나의 삶…」이다. 이 글에서 그는 딱딱해진 버드나무 껍질이 벗겨지고 그 안에서 새하얀 속살이 드러나듯 개인적인 특성들이 툭툭 부서져 떨어지는 가운데 나타나는 순수한 공통의 삶, 누구나 영유하는 하나의 삶, 하지만 각자의 방식으로 살아야

하는 삶을 붙잡으려 하고 있다. 여기에서 그는 매우 빠른 속도로, 하지만 겨우 말하고 있다. 삶의 절대적인 내재성을 설명하기 위해 철학 개념이 허용하는 범위 바깥으로 벗어나고 있지만, 얼마 남지 않은 생물학적 죽음의 예감이 그를 소멸의 지점으로 빨아들이고 있기 때문일 것이다. 이 글은 특정한 저자가 말한대기보다 삶 그 자체가 말하는 것 같고, 철학적 논증이라기보다는 개념어로 이루어진 랩 같다. 정신의 로고스logos에 대비해 들뢰즈가 내내 긍정했던 생명의 노모스nomos, 그것의 고유한 언어를 볼 수 있다. 순수한 괴물의 중얼거림이라고 말할 수 있을까.

우리 안에 들어 있는 생명, 그것은 괴물이다. 가장 깊숙한 곳에 있는 이 추상적 동물, 변신의 괴물은 두 번 긍정된다. 한 번은 사유로, 한 번은 실천으로. 추상적 동물은 현실의 개체들과 발견된 화석들 사이의 간극을 추상적 사유로 메꿔가면서 도달하게 되는 최종적인 결론이다. 그러나 그것으로 충분하지 않다. 현실적으로 존재하는 것은 무한히 다른 속도와 정동affect을 가진 신체들이며 다양체가 우글거리는 세계의 표면이다. 상이한 두 신체는 만남을 통해 서로에게 공통적인 어떤 지대 안으로 진입한다. 스피노자의 표현을 빌리면 이것은 “공통 관념notion commune”이다. 우리는 공통 관념을 가지면서 그리고 이것을 통해 자기 자신 그리고 다른 신체를 그만큼 더 잘 이해하게 되고, 더 큰 역량을 보유하게 된다. 이것은 스피노자의 중요한 발견이지만, 들뢰즈는 이것과는 다른 지점으로 나아간다. 들뢰즈에게 공통 지대는 두 신체가 뒤섞이기 시작하는 “식별 불가능성의 지대”이며, 바로 여기에서 생성이 벌어진다. 인간과 동물 사이에서, 성인과 아이 사이에서, 남성과 여성 사이에서, 자민족과 이민족 사이에서, 사유

와 음악 사이에서 서로 속도와 정동을 탈취하고 교환하는 일이 벌어지고 이를 통해 모두는 각자 자기 자신의 형상을 점점 상실한다. 이 ‘사이의 시대’야말로 변신이 일어나는 지점이다. 이 지대를 지날 때에야 우리는 새로운 무엇인가를 창조하게 된다. 여기에서 부분적이고 파편적인 괴물들이 실천적으로 제작된다. 이것이 두 번째로 이루어지는, 괴물의 긍정이다.

서양철학사에는 인간과 동물의 관계를 생각하는 다양한 방식이 있었으며 우리는 이를 통해 각 시대마다 철학자들의 주요 관심이 무엇이었는지 식별할 수 있다. 크게 말해 고대철학은 동일성에, 근대철학은 유사성에, 현대 철학은 차이에 초점을 맞추고 있다. 아리스토텔레스는 유와 종차의 방법을 통해 인간이 다른 동물과 본질적으로 구별되는 근거를 명확히 하고자 했다. 논리적으로 생각하고 사회를 형성하는 능력은 인간이라는 종의 자기동일적 정체성에 해당한다. 고대 그리스철학은 인간의 정신이 동물적 본능과 정념으로부터 막 구별되어 떠오르던 시대에 자기규정을 획득해가는 풍경을 보여주고 있다. 반면 17세기의 스피노자는 자연이 생산하고 생산되는 과정 안에서 인간이 특별한 위치를 점한다고 생각하지 않았다. 그렇지만 그의 최종적인 관심은 어디까지나 인간들 사이의 관계에 모아졌다. 그가 보기에 자기 자신을 보존하고 역량을 증가시키기 위해서는 유사한 본성을 가진 개체들끼리 결합하는 것이 가장 이롭기 때문이었다. 말하자면 인간은 인간으로부터 가장 큰 도움을 얻게 될 것이다. 여기에는 당시 정파와 종파 간 극심한 분열에 시달리는 상황에서 사람들의

안전을 보장하는 합리적 공동체를 어떻게 형성할 수 있을 것인가 하는 중요하고 시급한 문제가 배경에 놓여 있었다.

한편 들뢰즈에 이르러 우리는 현대 철학의 관심은 차이에 있다는 것을 알게 된다. 그에 따르면 인간과 동물 그리고 인간과 기계 사이에서 어떤 중요한 생성이 벌어지고 있지만 이것은 너무 미묘해서 잘 인지되지 않는다. 그에 비해 인간들 사이의 관계는 너무 동질적이어서 부차적일 뿐이며 이 또한 위와 같은 관계를 매개로 해서만 이해된다. 들뢰즈가 우리에게 일깨우는 것은 생성은 가장 차이 나는 것들 사이에서, 가장 멀리 있는 것들로부터 일어난다는 사실이다. 또한 이는 분류상의 거리라기보다는 스케일의 차이일 수도 있는데, 생성은 거시적인 관념과 미시적인 감각 사이에서 일어난다. 생성은 새로운 속도, 새로운 정동을 만들어내고, 이는 우리에게 새로운 감각과 사유 방식을 개방한다.

비교하자면 신체들이 교섭하는 지대의 발견은 스피노자와 들뢰즈에게 공통적이지만 둘은 다른 방향을 향해 있다. 스피노자의 “공통 관념”의 형성은 적대감에 시달리고 있던 두 인간의 신체 사이에서 유사성, 공통성을 확인하는 일이고, 이것은 더 큰 몸체(사회체)를 형성하는 재료가 된다. 반면 들뢰즈의 “사이의 생성”은 인간이 동물이나 기계와 더불어 “식별 불가능성의 지대”를 형성하는 것이자 이곳을 지나면서 새로운 속도와 기이한 정동을 획득하는 것이다. 이것은 인간이 새로운 종이 된다는 의미가 아니다. 오히려 여간해선 별로 달라질 것 없는 외형 아래 깊은 곳 어딘가에서 일그러진 괴물을 불현듯 발견하는 일이다. 조프루아 생틸레르의 괴물학과 프랜시스 베이컨의 그림은 이를 잘 보여주고 있다.

이런 관점에서 보면 앞서 말한 단 하나의 추상적 동물은 실천적 생성을 위한 이론적 조건이 된다. 상이한 두 신체 사이에서 무언가가 벌어지기 위해서는 근본적인 차원에서 둘 사이에 어떤 공통적인 기반이 있어야 하기 때문이다. 흡사 윈도우Windows를 겨냥해서 만들어진 바이러스 프로그램이 맥 운영체제MacOS에서는 아무런 기능도 하지 않듯이. 하지만 만약 더 근본적인 수준에서 0과 1의 디지털 기록 자체를 건드리는 하드웨어적 변형은 양자 모두에게 영향을 줄 것이다. 그러므로 사이의 생성 안에서 작은 괴물이 만들어진다면, 이것은 또한 심오한 수준에서 우리 모두에게 공통적인 단 하나의 괴물을 부분적으로 발견해가는 일이기도 하다. 속도와 정동에 따라 기이한 신체가 만들어진다는 것은 역으로 지구상의 모든 것이 속도와 정동만으로 이루어진 신체라는 점을 확인해가는 과정이기도 하다.

괴물의 첫 번째 의미가 추상적 사유와 관련되고, 두 번째 의미가 실천적 생성과 관련된다면, 세 번째 의미는 철학적 방법과 관련된다. 들뢰즈의 철학사 연구는 상대적으로 그전까지 잘 조명받지 못했던 철학자들의 르네상스를 가져왔다. 루크레티우스, 스토아학파, 둔스 스코투스, 스피노자, 라이프니츠, 흄, 니체, 베르그손이 플라톤, 아리스토텔레스, 토마스 아퀴나스, 데카르트, 칸트, 헤겔, 하이데거만큼 중요해지고, 심지어 더 많은 관심을 받게 된 것은 상당 부분 들뢰즈의 연구 덕분이다. 들뢰즈의 연구서들은 각 철학자의 사상에 정합적인 체계성을 부여하면서 효과적으로 그 핵심을 설명하는 놀라운 독창성을 보여주었다. 하지만 동시에 전문 연구자들로부터 적잖은 논쟁을 불러일으키기도 했다. 이는 들뢰즈가 재구

성한 체계가 그의 독특한 해석에 기반하고 있을뿐더러 심한 경우 원텍스트가 허용하는 범위 밖으로 벗어나 있는 것처럼 보였기 때문이다.

들뢰즈는 이 사실을 모르지 않았다. 하지만 들뢰즈는 철학사 연구가 중립적인 교과서를 쓰는 일은 아니라고 생각했다. 그런 일이 필요할 수는 있겠지만, 적어도 자기 자신이 해야 하는 일이라고 생각하지 않았다. 그에게 한 철학자에 관해 쓴다는 것은 괴물을 만드는 일이었다. 그것은 산포되어 있는 개념들 사이에 위상학적 관계망을 구축하면서 동시에 그것을 변형하는 일이었다. 즉 한 철학자가 전개한 다양한 생각을 조망할 수 있게 해주는 가장 포괄적이면서도 세밀한 체계를 세우면서 동시에 어떤 필요성에 의해서 그 체계의 중심점들을 이동시키는 것이었다.¹ 그 필요성이란 여러 가지를 의미할 수 있다. 한 철학자가 명시적으로 말한 것들이면에 함축되어 있으면서 더 중요한 어떤 것을 드러내기 위한 것일 수도 있고, 현대의 사상적, 문화적, 정치적 환경에서 큰 의미를 갖는 것을 이끌어내기 위한 것일 수도 있다. 그렇다고 해서 들뢰즈의 해석을 신통치 않은 논문들이 그런 것처럼 단지 자의적이고 환원적이라고 비판할 수는 없을 것이다. 아마도 그 이유는 들뢰즈가 설명의 대상이 되는 철학자보다 훨씬 더 많은 개념을 거느리고 들어가 그의 철학의 곳곳에 새로운 빛을 던져주고 있기 때문일 것이다. 말하자면 그것은 해상도의 문제이다. 들뢰즈 철학에 대한 선호는 다양하겠지만, 그가 지난 세기 가장 많은 수의 개념을 탁월하게 구사했던 철학자라는 점에는 의문의 여지가 없다. 그리고 그가 철학 개론서의 먼지 속에서 창백한 안색을 하고 있던 철학자들에게

새로운 활력을 불어넣어 그들이 우리 머릿속에서 뛰어놀게 만들었다는 점에도 이견을 말하기 어렵다.

2.

철학서를 읽기 위한 가장 좋은 방법이란 존재하지 않는다. 독자들은 각자 자기 자신에게 맞는 방법을 선택할 권리가 있다. 그리고 한 철학자를 이해하는 시야에도 다양한 척도가 있을 수 있다. 필요에 따라 아주 멀리서 바라볼 수도 있고, 아주 가까이에서 들여다볼 수도 있다. 다만 철학이 개념의 창조 작업이라고 할 때, 연구자의 시선은 개념의 등장, 활약, 변형, 퇴장 등을 추적하게 된다. 말하자면 철학 연구서는 개념이 추는 무용의 기록chorégraphie이다. 이런 작업에 몰두하는 이유는 그저 남들에게 당신을 잘못 이해했다라고 말하기 위해서가 아니다. 물리학자들에게 자연이 입자로 이루어져 있듯이 철학자들에게 세계는 개념으로 이루어져 있다. 독창적 사유가 예감하는 새로운 세계는 개념의 힘을 통해 도래한다. 그러므로 개념을 정확하면서도 풍부하게 이해하고, 그것이 관여되어 있는 문제들을 해명하는 일은 중요하다. 그 개념들을 더 멀리까지 보내기 위해서라면 더욱 그렇다.

들뢰즈 사유의 궤적을 좇아갈 때 이것을 주제, 내용, 스타일 면에서 몇 개의 시기로 구분할 수 있다. 들뢰즈 사상의 궤적에서 가장 중요한 변곡점이라면 역시 1968년에 있었던 두 가지 사건이라 할 수 있다. 하나는 파리에서 갑작스럽게 불꽃이 튀어 급속하게 번져갔던 ‘68년 5월 혁명’이다.

주지하다시피 당시 학생들과 지식인들은 대학을 봉쇄하고 거리로 나섰던 반면, 프랑스 공산당은 아직 준비가 되지 않았으므로 모두 잠자코 있으라는 듯한 신호를 보냈다. 그리고 이 일로 공산당은 이후 좌파 운동의 주도권을 상실한다. 이 운동은 별다른 정치제도상의 가시적인 성과를 가져오지 못한 채 한 달쯤 후에 사그라들었으므로 실패한 것으로 보일 수 있다. 그러나 모든 혁명적 과정이 그렇듯이 68혁명 역시 장기간에 걸쳐 실현되었다. 급진적 자유와 평등의 이념은 강렬한 에너지원이 되어서 20세기 후반 내내 현대 프랑스와 유럽의 변형에 큰 영향을 미쳤다. 들뢰즈는 당시 리옹대학교의 강사였는데, 즉각적으로 이 운동에 지지를 표명하고 자신의 집 창문에 깃발을 내걸었다. 이것은 당시 대학에 속한 연구자들이 보여준 반응 중에서 지극히 예외적인 사례로 알려져 있다. 68년 5월은 전례 없는 형식의 사건이었고 그만큼 많은 학자가 특유의 신중하고 보수적인 태도 속에서 이것이 어떤 의미를 지니는가에 대한 판단을 보류하고 있었기 때문이다. 이 사건은 들뢰즈가 1970년대에 쓴 사회철학 저작들 속에 깊이 각인되어 있다. 당에 의지하지 않는 조직 없는 다수의 운동은 “욕망하는 기계”, “기관 없는 신체”, “유기적으로 조직되지 않은 다양체” 같은 개념에 담겨졌다. 이러한 장면은 현실의 운동과 철학적 개념이 어떻게 서로 영향을 주고받아야 하는지 보여주는 탁월한 사례라고 할 수 있다.

두 번째 사건은 과타리와의 조우일 것이다. 그 이전에도 들뢰즈는 과타리의 글을 읽었고 정신분석학(비판)이라는 주제와 관련하여 크게 공감을 느끼고 있었다. 들뢰즈는 그와의 교류가 새로운 지적인 돌파구가 될 것이라고 기대하고 있었기 때문에 곧장 공동 작업에 들어가게 된다. 1980년

까지 이어진 공동 작업에서 들뢰즈는 새로운 문제, 새로운 스타일의 사유 안으로 진입해 들어갔다. 그리고 이들의 공저^{共著}의 독창적인 개념들 중 상당수는 과타리의 제안으로부터 나온 것이다. 국내에서는 과타리의 기여를 과소평가하는 경향이 있는데, 이는 적잖이 부당하다. 기계, 흐름, 분자적, 리토르넬로, 원^원국가 같은 개념들은 명백히 과타리의 착상과 제안에서부터 시작된 개념들이다. 과타리가 빠른 물살을 헤쳐 나가는 물고기처럼 현대적 환경을 예민하게 포착하면서 개념어들을 거칠게 쏟아내면, 이것의 중요성을 포착한 들뢰즈가 여기에 사상사적인 무게를 부여하고 유려한 문체로 서술해가는 식으로 작업이 이루어졌다. 공동 작업의 많은 부분이 이런 방식으로 진행되었다는 점을 『안티 오이디푸스』의 작업 노트 등을 통해 확인할 수 있다.

이런 배경을 염두에 두고 들뢰즈 사유의 궤적을 세 시기로 나눠볼 수 있다. 즉 과타리와의 만남 이전, 그와 함께한 시기, 그 이후의 시기로 구분할 수 있는 것이다. 첫 번째 시기는 들뢰즈가 철학사 수련에 전념했던 시기이다. 젊은 들뢰즈의 작업은 개별 철학자에 관한 탁월한 연구(흙을 다룬 『경험주의와 주체성』(1953), 『니체와 철학』(1962), 『칸트의 비판철학』(1963), 『베르그손주의』(1966), 『스피노자와 표현 문제』(1968), 스토아학과, 루크레티우스 등)를 거쳐 『차이와 반복』(1968)과 『의미의 논리』(1969)의 독창적 종합으로 나아간다. 들뢰즈는 자신의 철학적 입장을 “존재의 일의성”이라는 소수 전통 안에 기입하고, 동시에 ‘표현^{expression}’ 개념을 통해 일의적 존재의 역동적인 운동을 그려 보였다. 『차이와 반복』에서 구축된 거대한 형이상학적 체계는 매우 다양한 문제를 아우르지만, 그중 들뢰즈가 이 시기에 중심으로 다루고 있는

문제는 “사유란 무엇인가”라고 할 수 있다. 즉 신학적, 초월적, 국가적 전제가 없는 순수한 사유란 무엇이며, 이것은 어떻게 가능한가라는 문제를 해명하기 위해 많은 노력을 하던 시기였다.

두 번째 시기는 과타리와 함께 쓴 『안티 오이디푸스』(1972)와 『천 개의 고원』(1980)을 포함한다. 이 공저들은 ‘기계’ 개념을 전면으로 내세우면서 기관들이 특정 목적을 위해 기능한다는 전통 형이상학의 통념, 그리고 부분들이 전체에 조화롭게 복무한다는 전제를 근본적으로 비판했다. 그 대신 연결 안에서, 연결을 통해서만 작동하고 있는 거대한 흐름의 체계를 내세웠다. “자본주의와 분열증”이라는 제목 아래 묶여 있는 두 권의 책은 이처럼 분열증을 새로운 감각과 사유의 모델로 제시하고 있다. 프로이트-라캉주의가 큰 영향력을 행사하고 있던 시기에 출간된 1권은 정치경제학 비판과 정신분석학 비판을 독창적으로 결합한다. 1권에서 2권으로 나아갈 때 중심 개념은 ‘욕망하는 기계’에서 ‘다양체의 배치’로 이동한다. 전자가 모든 존재의 본성인 욕망의 긍정에서 출발하여 무의식과 사회구성체의 형성을 해명한다면, 후자는 무의식적 욕망을 생산하는 환경과 실험의 다양한 방식에 초점을 맞춘다. 2권은 정신분석학의 문제가 거의 사라지고, 그 대신 영미 문학, 동물행동학, 음악학 등이 전면으로 등장해 반~~反~~실체론적이고 대위법적인 생성 이론을 전개한다.

세 번째 시기에 들뢰즈는 “과타리와 할 수 있는 모든 일을 다 했기 때문에” 다시 단독 저작을 출간하기 시작한다. 이때 다루는 주제와 소재는 다양해서 한마디로 규정하기는 어렵지만, 전체적으로 사회철학에서 예술철학으로 이동하는 여정을 보여준다. 과타리와 함께 보냈던 시기에 사회철

학에 전념하느라 미뤄두었다는 듯이 들뢰즈는 예술과 관련된 저작들을 차례로 발표한다. 프랜시스 베이컨의 회화 연구서인 『감각의 논리』(1981), 영화 이미지에 관한 미학적 탐구를 하는 두 권의 『시네마』(1983; 1985), 바로크양식의 철학적 함축에 관한 관심을 나타내는 『주름, 라이프니츠와 바로크』(1988)가 이 시기를 특징짓는다. 그리고 마지막 저작 『철학이란 무엇인가』(1991)의 후반부 두 장은 중요한 예술철학적 논의를 담고 있다.

이처럼 우리는 들뢰즈의 사유를 세 시기로 구분할 수 있고, 들뢰즈가 각 시기에 답하고자 한 중심 문제를 다음과 같이 말할 수 있다. 즉 사유란 무엇인가, 실천이란 무엇인가, 창조란 무엇인가. 그리고 그가 구축하고 있는 형이상학적 체계에 따라 각 시기를 표현주의, 기계주의, 이미지주의라고 명명할 수 있다.² 물론 이런 무게중심의 이동은 절대적이라기보다는 상대적인 것이다. 그러나 주제와 스타일의 변화는 분명하며 이를 간과하는 것은 오히려 들뢰즈 사유의 풍부함을 놓치는 일이다.

들뢰즈는 철학이 형이상학이며 하나의 체계를 구축하는 작업임을 분명한 어조로 말하곤 했지만, 이는 연역적이면서 내부적으로 정합적인 개념의 건물을 구축하는 작업, 이를테면 칸트식의 체계를 의미하지 않는다. 들뢰즈는 바깥으로 향해 있는 체계, 달리 말하면 한 지점에서 다른 어느 분야로도 나아갈 수 있는 그런 사유의 ‘기계’를 원했다. 이런 성격은 그가 과타리와 함께한 작업들, 『안티 오이디푸스』와 『천 개의 고원』에서 최고조에 이른다.

사정이 이러하다면 들뢰즈의 저작을 읽는 방식도 다른 철학자들의 경우와 달라야 할 것이다. 그가 참조하고 있는 저자들, 개념들, 사상들을 실

질적이고 구체적으로 참조할 때 그의 사상을 풍부하게 이해할 수 있게 되는 것이다. 말하자면 ‘바깥을 경유하는 독해’가 들뢰즈의 사상을 이해하는 데 필요한 것이다. 하지만 여기에는 여러 가지 어려움이 동반된다. 물리적으로 훨씬 더 많은 시간이 필요하다는 점은 차치하고라도 들뢰즈가 참고 문헌을 명시적으로 밝히지 않은 곳은 이러한 방법론에 입각해 독해를 할 수 있는 현실적인 수단이 주어지지 않는다.

달리 말해 들뢰즈가 과타리와 함께 빠른 속도로 적어 내려가는 문장들 곳곳에는 철학사 및 다른 분야와 교차하는 매듭이 감추어져 있고 그들이 그 참조 지점을 명시하지 않은 경우 일종의 암호문처럼 읽히게 된다. 그리고 실제로 아주 많은 부분에서 사정이 그렇다. 들뢰즈 본인이 중심 개념 중 하나로 삼았던 단어를 빌려 표현하면, 그의 개념들을 설명하고 이해하는 일은 그러한 매듭들의 “주름을 풀어 펼치는ex-pliciter” 일이 될 것이다. 들뢰즈를 읽는 모든 독자가 이러한 독해 방법을 택할 의무는 없지만, 적어도 들뢰즈 사유의 풍부함과 심오함을 밝히고자 하는 연구자라면 이러한 작업을 수행해야 할 필요가 있다. 이 책은 들뢰즈 사유의 흐름을 따라가면서 중심 개념의 궤적을 그려 보이려고 한다. 가능한 한 개념의 원천이 무엇이며, 들뢰즈에 의해 어떻게 변형되고, 다른 개념들과 어떻게 연관되어 있으며, 어떤 문제를 해결하기 위해 사용되고 있는지 살펴보고자 한다. 이 책이 개념들이 그리는 선들을 모아 르동Odilon Redon의 목탄화처럼 들뢰즈의 초상이 솟아오르는 철학적 데생 같은 것이 되길 바란다.

이 책은 형식과 내용 면에서 그동안 내가 생각하던 것과는 다른 모습을 띠게 되었다. 그간 우리말로 썼던 글들을 모아 다시 보면서 원래 계획대로 할 수 없다는 것을 알았다. 뻗뻗한 가죽을 길들이는 데 서툰 견습생처럼 여러 시기에 쓴 원고들을 한데 묶는 일은 난감했다. 학술적인 원고에도 그 그림자 안에 개인적 삶이 기록될 수 있다는 것을 깨달았다. 원고의 방향들이 산만했던 것은 지난 몇 년간 남모르게 겪었던 생각의 중단, 감정의 동요, 망각의 실패 같은 것들 때문이었다. 몇몇 어리석음을 피할 수 있었다면 학문적으로 더 좋은 일이었을 것이다. 그것들로부터 빠져나오기 위해 애써야 했지만, 그럴수록 그 시간은 길어졌다. 내가 해낸 것은 그것들로부터 벗어났다기보다는 나의 무능력을 정면으로 목도하고 이해한 일일 것이다. 길을 오랫동안 나아가지 못하면 쓸 수 있는 말이 별로 늘지 않는다. 그래도 좋은 점이 있었다면, 내가 쓸 수 있는 몇 개 안 되는 말들과 나의 관계에 대해 다시 한번 생각해본 일이었다. 이 연구서에서 매끈한 통일성 대신 어떤 요철과 누락이 느껴진다면, 독자들께서는 그간 나의 사정이 저러했던 탓으로 헤아려주시길 바란다. 우리는 시도하지 않을 수 없고, 실패와 파편들이 열기설기 모여 새로운 형식의 통일성을 만들어가는 것인지도 모른다.

느리게 보낸 지난 몇 주 동안 위안이 되어준 것이 있다면 리흐테르 Sviatoslav Richter의 피아노 연주였다. 나는 클래식 음악에는 별다른 식견이 없지만 그의 음악에서 엄청난 희열을 느꼈다는 점만은 말할 수 있다. 들뢰즈의 철학과 별 상관없는 이야기 같기도 하겠지만 둘 사이에서 묘한 공

통점 같은 것을 느끼기도 했다. 능숙하게 다루고 있는 작가 내지 작곡가의 압도적인 수와 폭이 그렇고, 역사적 작품들에 남들이 예상치 못한 일관된 체계를 부여하는 능력 같은 것이 그렇다. 세부적인 이해가 동시에 독창적인 개성의 발현이라는 점도, 고도로 지적이지만 동시에 강렬한 정서적 분위기가 감돌고 있는 점도 역설적인 공통점이다. 무엇보다 전체를 통괄하는 직관력을 바탕으로 선택적인 집중과 강조를 통해 듣는 사람을 점점 밀어붙이면서 끝내 극단적인 지점에서 압도하고자 하는 역량이 아마 가장 중요한 특징일 것이다. 시골 헛간에서 연주하기를 좋아했다는 리히테르나 농부 옷을 즐겨 입었던 들뢰즈의 단순하고 소박한 삶도 뭔가 말해주는 바가 있다. 이들은 모두 자신의 창작물 말고는 개인적인 생활에 대해서는 딱히 할 말이 있다고 여기지 않았다. 경이로운 집중력을 가지고 오직 사유와 음악에서 순수함을 추구했으면서도 이들은 순수성을 단일성과 혼동하지 않았다. 다양성과 이질성 안에서 지고의 순수함에 도달했던 이들의 작업이 나에겐 현대의 신비로 남아 있다.

이 책에 담긴 매듭의 실을 따라 지난 시간을 더 멀리 돌아보니 누구보다 두 선생님께 감사의 말을 드리고 싶다. 석사 지도 교수였던 서울대학교 철학과 김상환 선생님은 철학사와 예술철학의 중요성을 내내 강조하였다. 내가 기억하는 한 그는 책상에 앉아 늘 무엇인가 쓰고 있었다. 아마 지금도 그럴 것이다. 프랑스 리옹고등사범학교에서 박사 지도 교수였던 안 소바냐르그Anne Sauvagnargues 선생님께서서는 들뢰즈를 읽는 구체적이고 활력 넘치는 방법을 배울 수 있었다. 아마도 그녀는 들뢰즈가 읽었던 광범위한 도서 목록에 가장 근접한 학자일 것이다. 허나 이렇게 첫 책을

내고 보니 이제 정말 혼자서 어두운 겨울 밤길을 걸어가야 한다는 생각이 든다. 선뜻 이 원고를 조그마한 호롱불처럼 책으로 만들어 세상에 내보내 준 이학사에도 고마운 마음을 전한다.

한 사람의 사상이 ‘뇌피셜’로 조롱받고, 물질적 조작을 통해 뇌의 작동을 변형하려고 하는 시대에 철학의 과제는 무엇인가? 철학은 사유라지만 누구의, 무엇에 대한, 무엇을 향한 사유인가? 헤라클레이토스, 니체, 들뢰즈가 말한 것처럼 세계는 이념의 자기실현이 아니라 차이와 갈등이 맞부딪쳐 만들어지는 힘의 필드 또는 전장戰場이다. 이 힘들은 돌고래의 초음파처럼 소리 없이 우리 주위를 감싸고 있다. 들뢰즈가 사용하는 자유간접화법이란 귀신이 씌인 듯 누군가의 말을 접붙여 전하는 것이다. 철학은 새로운 감각과 사유의 방식을 발명하는 일이지만 그것은 혼자서 하는 일이 아니다. 별수 없이 고독한 작업이긴 하나, 또한 원천을 식별할 수 없는 무수히 많은 목소리가 우글거리는 데에서 형성된다.

철학자의 마음엔 유령들이 산다. 텍스트와 영상을 통해 도달하는 ‘누군가on’의 목소리에 민감해질수록 그는 더욱 쇠약해진다. 그러나 본문에서 말하겠지만 쇠약과 피로는 구분되어야 할 것이다. 들뢰즈는 철학이 피로해지고 노쇠해질 때 반성으로 후퇴한다고 말한 바 있다. 철학이 노화되는 증상은 막연한 추상과 통일성을 내놓는 것이다. 이질적인 힘들과 소리들이 출몰하는 광장에서 어떻게 램프를 켜고 앉아 개념을 착상하고 발신할 것인가? 철학의 지속과 소멸이 갈라지는 지점은 여기에 있을 것이다. 앞서 프랑스 철학자와 소비에트 피아니스트 사이의 모호한 유사점을 말하였다. 어쩌면 그것이 들뢰즈와 리히테르, 그리고 (감히 말하자면) 나 사이의

공통 관념일지도 모르겠다. 그렇다면 이제 남은 것은 그 사이에서 벌어질 어떤 생성이다. 그런 것을 기다린다.

제1부 사유

1장 신체의 사유

니체 이후 신체라는 주제는 현대 철학의 핵심적인 문제이자 엠블럼 같은 것이 되었다. 잘 알려진 것처럼 플라톤은 철학을 순수한 영혼의 보존과 자기동일적인 이념Idea으로 상승하는 운동이라고 규정했다. 그러나 니체는 이러한 태도에서 삶의 본능이 어딘가 약화되었다는 것을 감지한다. 실존에 대한 강렬한 사랑은 대지의 중력과 생성의 현기증을 감당하면서 신체에서 출발하여 사유하는 것이라고 니체는 강조했다. 이처럼 기존 형이상학에 대한 모든 비판은 신체의 문제로 수렴하고 또 그것으로부터 발산한다. 실제로 니체의 이러한 비판은 프랑스 현대 철학에 지대한 영향을 미쳤다. 대표적으로 푸코와 들뢰즈는 각자의 방식으로, 다시 말해 계보학적인 방식과 형이상학적 구축으로 신체에 대한 새로운 개념화를 전개했다. 여기에는 공통적으로 조르주 칸길렘이 생물학과 의학사적인 관점에서 수행한 신체 개념 연구가 독특하고도 결정적인 영감을 제공했다 (Canguilhem, 2000).

여기서는 물론 둘 중에서 들뢰즈의 신체 개념을 살펴보고자 한다. 철학사를 배경에 놓고 볼 때 우리는 들뢰즈가 스피노자와 니체의 교차점 위에서 자신의 주요 문제들을 정식화했다고 이해할 수 있다. 이제 현대 철학의 변화가가 된 이 교차로의 이름은 ‘신체의 사거리’라고 할 만하다. “우

리는 어떤 신체(물체)가 무엇을 할 수 있는지조차 알지 못한다. 우리는 이 모든 것에 대해 떠들어대지만, 하나의 신체가 어떤 능력을 갖고 있는지, 어떤 힘들이 그것에 속해 있는지, 그리고 이 힘들이 무엇을 예비하고 있는지 알지 못한다.”(NP: 44) 들뢰즈의 이 말은 일종의 전쟁 선포이다. 서양 형이상학의 오랜 전통, 즉 사유의 내용과 형식을 이끌어온 기나긴 관습을 폭파시킬 수 있는 발언이기 때문이다.

여기서는 다음 두 관점을 견지하면서 이 주제에 접근하고자 한다. 하나는, 들뢰즈가 신체를 개념화한 방식과 신체에 부여한 역할을 그의 사유의 궤적을 따라가면서 시기별로 그 강조점이 어떻게 달라지는지 포착하는 것이다. 앞으로 살펴보겠지만 그의 사유는 크게 세 시기로 나뉘고 각각 형이상학, 실천철학, 예술철학에 집중하고 있다. 적잖은 선행 연구들이 들뢰즈의 특정한 면모만을 강조하거나 환원적인 태도를 취하는데, 이 책에서 나는 들뢰즈의 사유가 가진 다양한 방향성과 풍부한 차원을 정당하게 보여주려고 한다. 다른 하나는, 들뢰즈가 가졌던 두 모습, 즉 철학사 연구자로서의 면모와 현대 철학자로서의 면모를 모두 고려하면서 그가 철학사로부터 끌어 올린 요소들을 어떻게 현대적으로 재배치하는지 설명하고자 한다.

1. 어떻게 사유할 것인가?

1) 힘들의 외적 관계

신체에 대해서 사유한다는 것은 구체적으로 무엇을 의미하는가? 들뢰즈에게 신체는 곧바로 그것이 가진 능력들 또는 힘들과 동일시된다. 우리는 앞서 인용한 들뢰즈의 말에서 두 가지 대립하는 단어 쌍을 식별할 수 있다. 하나는 “떠들어대다**bavarder**”와 “알다**savoir**”이고, 다른 하나는 “이 모든 것**tout cela**”과 “하나의 신체**un corps**”이다. 말하자면 철학자들과 과학자들이 물체라는 것이 무엇인지에 관해 추상적이고 일반적인 많은 말을 하지만, 정작 문제가 되는 것은 바로 이런저런 각각의 물체와 신체의 능력들을 인식하는 것이라는 것이다. 이해되어야 할 것은 물체 일반에 대한 관념적인 본성이 아니라 구체적인 신체들이 보유한 역량이다.

더 나아가 신체들의 이러한 역량 또는 힘은 언제나 외부의 다른 힘들과 관계 맺는다. 들뢰즈가 보기에 스피노자와 니체는 다른 지점에서 출발했지만 둘 다 공통적으로 이 지점에 도달했다. 들뢰즈의 스피노자 해석 안에서 어떤 역량은 한 개체의 내적 본질에 해당한다. 하지만 여기에서 주의할 점은 이러한 본질은 언제나 다른 사물들과의 관계 아래 표현된다는 점이다. 절대적으로 무한한 역량을 가진 신과 달리 한 개체(스피노자의 용어로는 “유한 양태”)는 다른 개체들과 맺는 관계 속에 언제나 들어가 있기 때문이다. “존재하는 한 실존하는 양태의 역량은 다양한 방식으로 채워지는데, 하지만 언제나 외부 양태들의 작용 아래에서 필연적으로 채워진다.”(SPE: 198. 강조는 인용자)

한편 니체는 사물의 의미와 가치가 그것을 해석하고 평가하는 힘으로부터 발생한다는 것을 발견했다. 사물들은 다수多數의 힘이 맞부딪치는 전장戰場이다. 또는 니체가 쇼펜하우어의 영향을 받은 가운데 말하는 것처럼

사물들은 힘들 그 자체의 표현이다. “사물 자체가 힘이며, 힘의 표현이다.”(NP: 7) 힘이란 그 본성상 다수이다. 힘은 지배하고 지배받으면서만 존재하기 때문에 언제나 최소한 두 개의 힘이 필요하다. “거리를 두고 작용하고 작용을 받는 힘들의 다수성. 각각의 힘이 다른 힘들과 관계 맺음에 있어서 이 거리가 변별적 요소가 된다.”(NP: 7)

스피노자의 일원론적 사유는 자기원인과 신으로부터 출발하여 모든 개체를 예외 없는 상호 변용의 관계망 위에 기입했다. 니체의 의지에 대한 사유는 세계를 힘들의 충돌로 목격하였고 여기에서 그 힘들은 필연적으로 지배와 피지배의 관계를 맺는다. 결국 들뢰즈가 스피노자와 니체의 사유에서 특별히 강조하고자 한 것은 신체의 사유란 힘과 외부성에 대한 사유와 다르지 않다는 것이다. 신체란 외부적 힘들이 맺는 관계이기 때문이다.

2) 세 가지 힘의

신체가 사유와 관련하여 갖는 중요성을 생각해볼 때 세 가지 함축이 뒤따라 나온다. 신체는 외부적이고, 결백하며, 동등하다.

(1) 신체의 외부성*extériorité*: 무엇보다 신체는 사유의 내용이기 이전에 우선 사유의 방식으로 주목받아야 한다. “스피노자는 철학자들에게 새로운 모델, 즉 신체를 제안한다.”(SPP: 28/32) 들뢰즈가 철학사를 연구하고 이것을 종합하는 『차이와 반복』에 이르는 시기 동안 ‘사유란 무엇인가?’라는 질문에 집중했다는 점을 생각해볼 때 이 말이 가지는 의미는 더욱 두드러

진다. 신체에 ‘대해서’ 생각하는 것 못지않게 신체를 ‘따라가면서’ 생각하는 것이 중요한 문제가 되는 것이다. 들뢰즈가 보기에 스피노자와 니체가 중요한 이유는 다른 무엇보다 바로 이들이 철학적 주장이 치명적이고 자폐적인 동어반복의 순환 속에 갇혀 있는 것은 아닌가 하는 근본적인 질문을 제기했기 때문이다. 즉 기존의 철학이 사유는 정신이 수행하는 것이기 때문에 사유의 본성을 해명하기 위해서 정신만이 갖는 고유한 특징, 말하자면 신체라는 불순한 파편이 뒤섞이지 않은 요소를 추출해내는 데에만 집중한 것은 아닌가 하는 문제를 이들은 제기한 것이다.

우리는 철학사의 주요 지점들에서 이런 추상과 분리를 발견할 수 있다. 소크라테스와 플라톤은 철학을 신체로부터 영혼을 분리하여 돌보는 활동으로 정의했다. 데카르트는 모든 종류의 의심으로부터 회의懷疑의 정신적 활동 자체만을 가장 확실한 것으로 분리해냈다. 칸트는 모든 경험과 판단의 배후에 위치한 형식으로서 영혼의 통일성을 요청했다. 이들은 모두 정신의 자기 발견 또는 자기 정당화에 근거하고 있다. 즉 정신이야말로 배타적으로 순수하고 단일한 것이라고, 사실은 정신 자신이 정당화하는 것이다.

반면 신체를 따라가면서 사유한다는 것은 언제나 바깥에 있는 무엇, 바깥과 연결되어 있는 것에 대해 사유한다는 것을 의미한다. 그것은 이질적이며 복잡하고 혼합된 것이다. 들뢰즈는 이후 이러한 사유의 대상 또는 차라리 사유의 방식을 기계, 리좀rhizome, 다양체multiplicité라고 부르게 된다. 들뢰즈가 자신은 영국 경험주의의 전통 위에 있다고 말할 때 이 말은 구체적으로 이런 의미이다. 그에 따르면 경험주의의 핵심은 다음과 같다.

“A 그리고 B”라고 말할 때 여기에는 A와 B라는 항들에 못지않게 ‘그리고 and’라는 연결이 존재한다. 이 연결은 항들로 환원되지 않는 고유한 힘을 지닌다. 이렇게 말할 수 있는 이유는 다음과 같다. “생성은 사이에서 일어난다.”(D: 69-71 참조)

(2) 신체의 결백함innocence: 신체를 따라가면서 사유한다는 것은 우리의 실존을 결백한 것으로, 순진무구한 것으로 이해한다는 점을 함축한다. 왜냐하면 삶을 유죄로 심판하는 것은 삶이 갖는 의지를 그 자체로 긍정하는 것이 아니라 그것을 분할해서 이해하는 것으로부터 나오기 때문이다. 겸손의 도덕은 힘을 ‘그것이 할 수 있는 것’과 ‘그것이 하지 않을 수 있는 것’으로 분할해 이해한다. 그리고 할 수 있는 것을 삼가는(또는 그렇다고 믿는) 행위에 미덕을 부여하고, 할 수 있는 것을 하는 사실에 대해서는 비난을 한다. 이때 의지에 대해 독립적인 주체 개념이 탄생한다. 이렇게 해서 할 수 있는 것을 행하는 삶은 그 자체로 죄의식에 물들게 된다(NP: 26).

반면 앞서 말한 것처럼 신체를 사유하는 것, 신체를 따라가면서 사유하는 것은 힘의 분리 불가능성을 긍정하는 것이며, 삶은 도덕적인 관점에서 순진무구한 것, 도덕적, 종교적 심판으로부터 무관한 것이 된다. 그러나 들뢰즈가 여러 곳에서 강조하는 것처럼 “선과 악을 넘어서”라는 니체의 말은 결코 모든 가치 평가를 무로 만든다는 의미가 아니다. 오히려 이 말은 “좋은과 나쁨 또는 기쁨과 슬픔을 향해” 나아가는 것을 의미한다(SPP: 34/38). 이 새로운 윤리적 방향 탐색은 순진무구한 신체 위에서 이루어질 것이다. 이러한 맥락에서 들뢰즈는 도덕morale과 윤리éthique를 간명하게 구분한다. 전자는 “우리는 무엇을 해야 하는가devoir”를 묻는 것이라면, 후

자는 “우리는 무엇을 할 수 있는가(pouvoir)”를 탐색하는 것이다. 윤리학은 신체들 간의 결합과 해체, 그로 인한 강화와 약화에 관한 경험적이고 인식적인 탐구가 된다(SPP: 35/40). 아담은 아무런 죄도 짓지 않았다. 다만 그 사과의 효과에 대해 무지했을 뿐이다.

(3) 신체의 동등성^{égalité}: 위의 두 항으로부터 신체의 위상 역시 변화한다. 기존의 많은 철학자가 다음과 같은 위계를 자연스러운 것으로 받아들였다. 영혼과 정신은 능동적이고 단일하고 불멸하는 반면, 신체와 물질은 수동적이고 혼탁하고 소멸하는 종류라는 것이다. 따라서 후자는 전자의 지배와 통제를 받아야 한다. 하지만 들뢰즈는 스피노자, 맑스, 니체로 이어지는 비주류의 철학사 안에서 신체가 정신과 동등하거나 더 나아가 정신을 규정하는 관계에 있다는 것을 발견한다. 스피노자가 말한 것처럼 정신과 신체는 각각의 인과적 관계를 따르므로 서로 동등하다. 이때 양자의 역량은 서로 비례관계에 있다. 또는 니체가 말한 것처럼 신체와 대지야말로 의식과 천상보다 더 중요한 것이다.

3) 들뢰즈의 스토아주의: 신체 개념의 범위

들뢰즈와 스피노자 사이의 특별한 관계에 대해서는 잘 알려져 있다. 그런데 이는 또 다른 문제를 감추고 있는 것 같다. 신체의 개념과 위상 그리고 범위와 관련하여 들뢰즈는 ‘어느 정도로’ 스피노자주의자인가? 이것은 그다지 강조되지 않은 측면인데, 신체를 새롭게 개념화할 때 들뢰즈는 스피노자주의에 머물러 있는 것이 아니라 스토아주의로 얼마간 이동해 가

는 것 같다. 예를 들어 『안티 오이디푸스』부터 그가 ‘영혼’뿐만 아니라 ‘정신’이라는 어휘도 거의 쓰지 않고, 관념과 정동affect 같은 것까지도 분자로 취급할 때, 그는 스토아주의자 혹은 루크레티우스주의자처럼 보인다.

들뢰즈는 『의미의 논리』 전반부에서 스토아주의로부터 출발하여 현대적인 사건의 존재론을 전개한다. 그가 스토아주의를 활용하고 있는 모습은 이 저작에서 가장 분명하게 나타난다. 하지만 그와 스토아주의의 관계는 이보다 훨씬 더 폭넓고 깊다. 그가 스토아주의에서 차용하고 있는 존재론적 구획은 후기 저작에까지 길게 그림자를 드리우고 있다. 이 점이 잘 드러나지 않는 이유는 아마도 들뢰즈의 강조점이 역전되기 때문일 것이다. 스토아주의는 물체의 깊이와 사건의 표면이라는 새로운 구분을 가져왔다. 이것은 『의미의 논리』에서는 사건의 차원을 해명하는 데 명시적으로 기여하는 반면, 『안티 오이디푸스』 이후의 저작에서는 신체를 개념화하는 데 암묵적으로만 영향을 주고 있다. 이 점은 그간의 들뢰즈 연구에서 잘 드러나지 않은 것 같다. 스피노자의 영향에 대해서는 많은 선행연구가 있었으므로 여기서는 이 점을 밝히는 데 초점을 맞추고자 한다.

들뢰즈는 에밀 브레이에르Émile Bréhier의 “스토아 사유의 탁월한 재구성”을 자신의 사건의 철학 안으로 용해시킨다. 이 새로운 체계 안에서 이상한 나라의 앨리스는 제어할 수 없이 키가 커졌다 작아지고, 사건은 실체나 주체 바깥에서, 그 대신 계열과 구조 안에서 의미를 획득한다. 스토아주의는 이렇게 사건이 실재성을 갖는 세계에 적합한 자연학과 논리학을 제공한다. 에피쿠로스학과 마찬가지로 스토아주의는 플라톤과 아리

스토테레스의 철학에 정면으로 반하는 중요한 동기 속에서 출발하고 확장되었다. 이것은 사물들의 발생과 변화를 어떻게 설명하는가 또는 그것의 원인을 어디에 부여하는가와 관련된다. 플라톤과 아리스토텔레스는 현실적인 사물들의 원인을 이념적인 것에 부여했다. 반면 그 이후에 등장한 스토아학과와 에피쿠로스학파는 이러한 방향을 거부하고 물질적인 것들의 원인을 물질적인 것에 놓고자 했다(Bréhier, 1928: 11-13; LS: 14). 들뢰즈는 바로 이들에게서 플라톤주의에 맞설 철학적 요소들을 발견한다.

물질적인 것만이 물질적인 것의 원인이 될 수 있다. 이런 점에서 스토아학파는 유물론자들이었다고 할 수 있다. 하지만 이것으로는 충분하지 않다. 스토아주의자들은 유물론적인 일원론을 철저하게 밀고 나가하고자 했지만, 그것은 더 이상 나아갈 수 없는 한계선 또는 표면에 부딪혔다. 고쳐 말하자면 이들은 경계에서 “비물체적인 것들^{asomatos/incorporel}”을 발견한 유물론자들이었다. 스토아주의는 한편으로 “사물들의 상태”, 즉 신체들의 작용-수동을 목격한다. 이것들은 ‘운명^{Destin}’이라는 이름 아래 서로 원인이 되도록 결합되어 있다. 다른 한편으로 이것들로 환원되지 않는 다른 층위가 있다. 그것은 한 명제 안에서 주어와 관련하여 언명되는 것^{lekton}이다. 달리 말해 그것은 기표나 대상이 아니라 의미에 해당한다. 자주 인용되는 예로 “수술칼에 의해 살이 잘린다”에서 “잘린다”가 여기서 말하는 그것이다. 이것은 실체의 성질이 아니라 살의 표면에서 일어나는 것을 가리키는 술어^{attribut}이다. 말하자면 이것은 동사로 표현되는 사건이다. 스토아주의자들은 신체들로만 이루어진 유물론적 세계관을 일관되게 유지하면서도 이처럼 비신체적인 것의 발견을 부득이하게 추가로 인정할

수밖에 없었다. 신체의 깊이와 사건의 표면, 이 두 층위에 대해 그들은 존재하는 방식을 달리 명명해 이러한 난점을 극복하고자 했다. 전자가 ‘실존한다^{exister}’면 후자는 ‘존속한다^{subsister}’ 또는 ‘내속한다^{insister}’(LS: 두 번째 계열; 구리나, 2016: 50-56, 210).

이로부터 몇 가지 새로운 존재론적 구획이 확립된다. 첫째, 실체와 성질 사이의 범주적 구분은 상대적인 것 또는 부차적인 것으로 물러난다. 아리스토텔레스에 따르면 모든 범주^{catégories}는 존재와 관련하여 언명되고 실체가 그 중심에 있다. 형용사나 부사로 표현되는 범주는 실체의 안정성과 불변성을 토대로 하여 그것의 성질로서 귀속된다(“사과는 붉다”). 반면 스토아주의의 획기적인 점은 사물들의 세계를 신체들의 혼합을 통해 바라본다는 것이다. 다양한 차원에서 벌어지는 끊임없는 신체들의 상호작용 안에서 실체와 다른 범주들의 구분은 중요치 않게 된다(사과 역시 물체들의 혼합이다). 그 대신 “추가 존재^{extra-être}”로서 비신체적인 것의 층위가 별도로 놓이게 되는데, 이는 사물의 존재 방식을 지시하고 사물의 변화, 생성을 표현한다(“사과는 붉어진다”). 여기에서 강조할 점은 물체 개념이 확장되어 영혼까지도 포함하는 것으로 사용된다는 점이다. 물체는 작용하고 수용한다. 스토아주의자들의 특이한 점은 이 규정의 역을 정의로 사용한다는 점이다. 즉 작용하고 수용하는 것은 모두 물체이다. 영향을 주고받는 한 영혼 역시 일종의 물체이다.

둘째, 스토아주의자들은 독특한 인과관계를 수립하는데, 그것은 원인-결과 관계가 사물들 사이에 있는 것이 아니라 물체와 사건이라는 두 층위 사이에 있다는 것이다. 즉 사물들의 관계와 작용은 언제나 원인이 되고,

그 결과로 사건이 발생한다. 말하자면 비신체적인 것, 즉 이념적인 것은 원인이 아니라 언제나 효과이다. 들뢰즈는 이 점을 강조한다. 여기에서 반~~反~~플라톤주의의 면모가 잘 드러나기 때문이다. 플라톤의 완전한 형상은 작용하는 것이고, 이 작용의 범위 안에 포함되는지 여부에 따라 좋은 복사본(모상)과 나쁜 복사본(허상)이 나뉜다. 비신체적인 것은 신체적인 것에 작용한다. 그런데 스토아주의는 이것을 역전시켰다. 신체적인 것이 비신체적인 것을 야기한다. 칼은 살에 파고들어 상처를 남긴다.

다음과 같이 요약할 수 있다. 첫째, (상호작용하는 영혼을 포함하여) 물체들만이 이 세계에 있고, 그것의 이런저런 존재 방식들이 세계의 표면을 뒤덮고 있다. 둘째, 물체들의 상호작용이 원인이며 사건은 그 효과이다. 그런데 스피노자의 철학과 나란히 놓고 볼 때 첫 번째는 잘 호응하는 반면, 두 번째는 확실치 않다. 들뢰즈의 스피노자주의에서 양태들modes은 신의 다양한 얼굴, 말 그대로 존재 방식들modes d'être이라고 할 수 있다. 내재성의 철학은 이것들 너머로는 어떤 것도 긍정하지 않는다. 들뢰즈는 자신의 스토아주의 해석과 스피노자 해석에서 공통적으로 동사의 중요성을 강조한다. 전자에서 사건은 동사로 표현된다. 후자에서 신의 속성들은 동사로 표현된다(SPE: 36). 이것은 세계의 내재적 개념화가 품고 있는 역동적 측면을 드러낸다. 자연은 그 자신 안에서 같은 것으로 머물러 있지만 끊임없이 운동하는 것으로서 그러하다.

반면 스피노자는 정확히 말하자면 유물론자가 아니라 (본인이 스스로 이렇게 말하지는 않았지만) ‘평행론자’라고 할 수 있다. 스피노자 연구자들이 적절하게 지적한 것처럼 스피노자는 정신과 신체의 동등성을 주장한 것이지 신

체의 우월성을 주장한 것이 아니다.¹ 정신과 신체는 각각의 인과적 질서를 따른다. 반면 들뢰즈에 의해 스토아주의는 예기치 않은 방식으로 우리에게 기이한 유물론으로 주어진다. 모든 상호작용은 (영혼을 포함하여) 물체들의 수준에서만 가능하다. 들뢰즈는 스토아주의의 구도를 타고 스피노자를 확장하고 변형한다. 모든 것은 상호작용하는 한에서 신체처럼 다루어진다. 그 대신 중요한 것은 신체들 사이에서 어떤 사건이 발생한다는 것이다. 그것은 들뢰즈가 스피노자 해석 안에서 변용보다 정동을 강조하고, 인식보다 만남을 강조하는 것으로 나타난다.² 그리고 『천 개의 고원』(1980) 등에서 배치의 변형을 통해 새로운 정동을 생성해내는 것이 중요한 문제라고 말하는 것으로 나타난다.³

2. 대지의 변신하는 괴물

1) 무의식의 유물론적 종합

들뢰즈는 과타리와 공동 작업에 착수한 이후 『안티 오이디푸스』에서 본격적으로 ‘유물론적’이라고 이름 붙일 만한 체계를 구축한다. 이 저작에서 그들은 “생산과정으로서의 자연”과 “인간과 자연의 근본적인 공^共외연성”이라는 두 가지 핵심 테제를 가장 멀리까지 전개한다. 인간을 포함하여 자연의 모든 부분은 생산^{production}하면서 서로 연결^{connexion}되어 있다. 그런데 생산과 연결은 신체와 무의식을 따라 이루어진다. 누구보다

스피노자와 맑스가 이 점을 잘 보여주었고, 이것은 정신분석의 발견이기도 했다. 들뢰즈와 과타리에게 이 테제의 함축을 타협 없이 밀고 나가는 것은 매우 중요한 일이었다. 그것은 신체를 따라 무의식을 사유하는 것이었고, 그런 의미에서 유물론적 정신의학이라고 명명될 수 있다. “우리는 하나의 혁명이, 이번에는 유물론적 혁명이 오이디푸스 비판을 통해서만 일어날 수 있다고 말해야 한다.”(AO: 139) 이것은 무의식의 ‘종합’, 즉 무의식이 자기 자신을 종합하는 문제와 관련된다. 정신분석학자들이 무의식의 연결과 생산을 발견했으면서도 그것을 초월적인 항이나 도식으로 환원했던 것은 종합의 부당한 사용에 기인한다. 아마도 이것은 그에 앞서 철학자들이 의식과 관련하여 전개했던 종합 이론의 영향 때문일 것이다. 신체의 본성과 작동은 들뢰즈와 과타리가 무의식의 초월적 종합을 비판하고 그것을 대신하는 무의식의 내재적 종합을 이론화하는 데 중요한 모델을 제공한다.

요컨대 무의식적인 신체의 연결과 생산을 따라 욕망이 흐른다. 신체는 연결되는 방식에 따라 서로 다른 것들을 욕망할 것이다. 이 선후 관계는 강조되어야 한다. 욕망은 연결 자체를 원하고, 연결에 따라 욕망의 양상은 달라진다. 따라서 신체와 욕망은 다양체로서 긍정된다. 이것들은 상위의 추상 개념으로 환원되지 않는다. 들뢰즈와 과타리가 정신분석학자들은 부정관사의 중요성을 모른다고 말하는 이유가 여기에 있다. 신체와 욕망은 정관사를 알지 못한다. 하나의 신체un corps는 다른 어떤 신체와 다르게 욕망할 것이다. 이런 이유에서 들뢰즈와 과타리는 『안티 오이디푸스』를 다음과 같은 문장으로 시작한다. “그것ça은 도처에서 기능한다.” 우리

는 이를 “그것은 도처에서 욕망한다”라고 고쳐 말해도 좋을 것이다. 라캉에게서의 ‘그것’과 달리 여기서 말하는 ‘그것’은 추상명사가 아니라 지시대명사이다. 라캉은 이것을 대문자로 적으면서 프로이트의 ‘das Es(다스 에스)’의 번역어로 사용한다. 반면 라캉주의에 혹독한 비판을 퍼붓는 『안티 오이디푸스』에서 이 어휘는 “숨 쉬고, 열 내고, 먹는” 여기저기의 구체적인 신체들을 가리킨다.⁴ 이렇듯 이 저작에서 보이는 것은 순수한 내부성과 자기동일성이라는 관념은 철저하게 축출되고 생산과 연결만이 모든 존재자의 존재 방식 또는 작동 방식이라는 점이다.

『안티 오이디푸스』에서 욕망의 내재적 종합은 세 가지 논리에 따라 이루어진다. 그것은 연결, 이접, 연접이다. 철학사에서 이 논리학은 스토아주의자들 그리고 칸트의 『순수이성비판』에서 각각 중요하게 사용된 바 있다.⁵ 들뢰즈 역시 『의미의 논리』에서 이 논리학을 고유한 종합의 논리로 사용한 바 있는데, 『안티 오이디푸스』에서도 중심적인 이론 축으로 이 논리학을 다시 사용한다. 이것들 사이의 차이를 강조할 필요가 있다. 이 세 가지 논리는 스토아주의에서는 명제들 간의 논리적 종합을 수행하며, 『의미의 논리』에서는 의미와 의미 또는 지시와 표현 사이에 이루어지는 이질적인 종합을 가능케 한다. 그리고 칸트에서는 의식이 표상을 가질 때 차례로 수행하는 삼중의 종합을 설명한다. 이것들은 모두 의미론적인 층위에서, 또는 의식적인 층위에서 이루어지는 종합이다. 반면 『안티 오이디푸스』에서 이 종합은 어떤 신체의 이미지를 따라 이루어진다. 여기에서 신체의 이론들은 종합을 위한 모델을 제공하고, 비판적이면서 동시에 구성적인 역할을 수행한다.

첫 번째, 연결^{connexion}의 종합은 멜라니 클라인^{M. Klein}의 “부분 대상”에서부터 출발하여 이론화된다. 그녀의 아동 정신분석학에 따르면 성인과 달리 어린아이들은 엄마의 신체를 전체적인 것으로 지각하지 않는다. 엄마의 신체는 부분적인 것들의 집합으로 지각된다. 그것들은 비인격적이며 파편적이다. 그것들은 아이의 입과 엄마의 가슴처럼 우선 연결을 위한 기관들이다. “머리카락의 흐름, 침의 흐름, 정액과 똥오줌의 흐름. 이 흐름들은 부분 대상들에 의해 생산되며, 다른 흐름들을 생산하는 또 다른 부분 대상들에 의해 부단히 절단되고, 또 다른 부분 대상들에 의해 재절단된다.”(AO: 29) 이런 이유에서 모든 신체는 기계적이다. 들뢰즈와 과타리의 개념 구사법 안에서 모든 신체는 기계이다. 넓은 의미에서 기계는 흐름의 연결과 절단으로 정의된다. 결국 모든 신체, 신체의 부분들은 “욕망하는 기계^{machine désirante}”라고 명명된다.

두 번째, 이접^{disjonction}의 종합은 “기관 없는 신체^{corps sans organes}” 위에서 이루어진다. 앙토냉 아르토^{Antonin Artaud}는 분열증 상태에서 적어 내려간 시詩에서 근본적으로 신체란 미분절된^{inarticulé} 상태이며 강렬한 에너지만이 흐른다고 표현했다. 그는 신神, 국가, 정신병원을 향해 “네가 원한다면 나를 묶을 수 있겠지만...”이라고 일갈했다. 이 신체는 일상적이고 규범적이고 이항 대립적인 규정이 무화^{無化}되는 어떤 극한의 표면을 지시한다. “나, 앙토냉 아르토, 나는 내 아들이고 내 아버지이고 내 어머니이고 또 나다.”(AO: 43) 분열자의 감성과 사유는 광기에 휩싸인 채 이 신체의 표면 위에서 질주한다. 이 신체 위에서 들뢰즈와 과타리는 이접적 종합^{synthèse disjonctive}에 혁신적인 용법을 부여한다. 그것은 “A 또는 B”에서

두 항을 어느 하나만 배타적으로 긍정하는 것도, 그렇다고 두 항을 동시에 무차별하게 긍정하는 것도 아니다. 그것은 두 항 사이를 오가는 운동 상태를, 차이를 두고 두 항이 관계되는 것 자체를 긍정하는 것이다. 이는 분열자가 일상적인 언어 안에서 자신을 표현하고자 하기 때문이다. 그에게 주어진 언어는 그램분자적, 이항 대립적, 규범적인 반면, 그의 유별난 감성과 사유는 분자적, 횡단적, 생성적이기 때문이다.⁶

세 번째로 들어가기에 앞서, 위 두 가지 신체-기계는 일단 서로 대립하는 것처럼 보인다. 욕망하는 기계들은 서로 연결되어 맹렬한 속도로 생산하는 반면, 기관 없는 신체는 절대적인 반反생산anti-production의 상태 또는 극한을 가리킨다. 그 사이에 연접conjonction의 종합이 놓여 있다. 양자를 연결하면서 연접은 내포적 강도intensité를 생산한다. 이것은 새로운 주체 이론을 함축한다. “그러므로 ... 이다.” 주체는 강렬한 에너지를 향유하면서 태어난다. 데카르트와 칸트에게서 이것은 생각하는 활동에 한정된 것이었다. 반면 들뢰즈와 과타리에게서 이것은 에너지가 소비되는 다양한 방식 안에서 매번 다르게 태어난다. 주체는 선형적인 형식이기는커녕 부수적인 생산물이다. 그것은 기관 없는 신체의 표면 위에서 욕망하는 기계들이 생산하는 것이지만 목적이라기보다 옆에서 생겨나는 별도의 잉여물이다. 그것은 신체적인 에너지를 소비하는 가운데 태어나는 복수의 자아들, 일련의 생성들로서 발생한다. 들뢰즈와 과타리는 이것에 새로운 기계의 이름을 부여한다. 그것은 “독신 기계”인데, 이 새로운 개념적 인물은 오이디푸스 삼각형의 바깥에서, 그것과 무관하게, 그렇기 때문에 무엇과도 결연 관계에 들어갈 수 있는 자기 성애적 쾌락을 향유한다.

이렇듯 들뢰즈와 과타리는 신체를 따라가면서 욕망의 흐름을 초월적인 통일성으로 환원하지 않을 수 있었다. 프로이트-라캉주의가 오이디푸스라는 연극적 재현 또는 신화적 모델 속으로 (무)의식의 구조를 일반화했다면, 들뢰즈와 과타리는 신체-기계가 맞물리는 거대한 공장처럼 욕망이 작동하는 것을 목격한다. 신체-기계들은 서로 연결하면서 생산하고, 구획을 가로지르면서 기입되고, 변신하는 주체를 잔여물로서 만들어내며 내포적 강도량을 소비한다.

2) 일의성의 생물학

(1) 정동과 속도: 들뢰즈는 과타리와 함께 다시 한번 거대한 저작을 선보인다. 『천 개의 고원』은 더 이상 정신분석 비판에 관심을 두지 않는다.⁷ 그 대신 이 저작은 가장 긍정적인 기분으로 다양체의 분석론과 배치agencement의 윤리학을 전개한다. 이에 맞추어 신체 개념의 역할 역시 이행한다. 신체 개념이 앞선 공저에서는 무의식에 대한 관념론적이고 초험적인 부당한 종합에 맞서는 모델의 역할을 했다면, 이제 이것은 내재성의 철학을 전개할 수 있게 하는 존재론적 평면의 역할을 수행한다. 프랑스어 ‘plan(구도/평면)’의 중의적인 어법을 살려 들뢰즈와 과타리는 서양 형이상학의 역사를 초월성의 구도 대 내재성의 평면의 대립으로 정식화한다. 일의성univocité의 철학은 내재성의 평면 또는 “공속성의 평면plan de consistance”을 철저하게 전개하는 데에서 성립한다.

들뢰즈는 스피노자의 『윤리학Ethica』 안에서 내재성의 평면을 서술할 수 있는 가장 이상적인 정식을 발견한다. 처음의 질문으로 되돌아가보자. 신체는 무엇인가? 그 대답은 서로 상관적인 두 가지 관점에서 주어진다. 어떤 하나의 신체는 무엇을 할 수 있는가 그리고 그것의 구조는 무엇인가(SPE: 198)? 사실 두 번째 정식은 구조주의 비판에 맞추어 『천 개의 고원』에서는 조금 변화한다. 그것을 구성하는 빠름과 느림의 관계는 무엇인가? 중세철학과 지리학의 용어법을 중첩해서 들뢰즈는 이 두 관점을 각각 ‘위도’와 ‘경도’라고 명명한다. 이 개념 쌍은 위계 없는 내재성의 평면, 입자와 정동만이 날아다니는 대지의 표면을 우리에게 펼쳐 보인다.⁸

개체를 유類와 종種의 관점이 아니라 정동의 관점에서 보라. 그리고 형상의 관점이 아니라 속도의 관점에서 보라. 이것이 초월성의 철학에 맞선 들뢰즈의 제안, 거대한 시선의 변화의 방향이다. 유, 형상, 실체의 관점에서 볼 때, 개체들은 상위의 통일체, 그보다 더 상위의 통일체로 말려 올라간다. 반면 정동과 속도의 관점에서 볼 때, 모든 신체는 무수히 많은 입자의 거대한 운동, 합성, 해체로서 나타난다. 이러한 관점의 대립은 들뢰즈가 제시하는 유머러스한 비교에 압축되어 있다. 짐을 끄는 말은 경주하는 말보다 짐을 끄는 소에 더 가깝다. 공통적인 변용 능력을 후자와 더 많이 공유하고 있기 때문이다.⁹

입자들의 빠름과 느림의 관계, 그리고 그 관계가 감당할 수 있는 변용 능력의 구체적인 목록들, 이것이 내재성의 평면을 구성한다. 들뢰즈와 과타리는 이 평면을 따라가면서 인간뿐만 아니라 동식물도, 더 나아가 음악 작품과 같은 비유기체도 모두 단 하나의 관점에서 긍정할 수 있게 된다.

인간도 진드기와 마찬가지로 그가 가지고 있는 정동들로 정의된다. 이런 의미에서 들뢰즈는 운율을 맞추어 이렇게 말한다. “윤리학 $\acute{e}thique$ 은 (동물) 행동학 $\acute{e}thologie$ 이다.”(SPP: 168/185)

이러한 신체 개념은 동식물뿐만 아니라 음악과 저작까지 아우른다. 이는 이런 작품들에 대해 신체를 뜻하는 ‘corps(코르)’, ‘corpus(코르푸스)’라는 말을 사용하는 프랑스어의 일반적인 습관에 대한 형이상학적 설명이 될 것이다. 음악 작품이야말로 스피노자적인 의미에서 물체(신체)의 탁월한 예시가 된다. 음표들, 즉 음악의 입자들은 다양한 속도의 상호 관계 안에서 진행되며 듣는 사람을 정서적으로 변용시키기 때문이다. 음악과 미술은 말 그대로 작곡/구성 $composition$ 을 통해 개체를 탄생시킨다. 들뢰즈는 음악과 내재주의적인 신체 개념 사이의 특별한 관계를 강조한다. 동물행동학의 창시자인 뉘스킬 $Uexküll$ 도 자연에서 다양한 생명체가 만들어내는 거대한 대위법적 체계를 목격한다(뉘스킬, 2012). 그리고 스피노자의 『윤리학』은 일종의 음악처럼 명제와 주석이 다른 속도로 흘러가며 은밀한 테제들을 쏟아낸다(SPP: 170/188).

(2) 괴물학 $t\acute{e}ratologie$: 조르주 칸길렘의 영향 아래 생물학이 들뢰즈에게 차지하는 중요성은 결정적이다. 그에게 존재란 생성이고 자기 변형이다. 그는 언제나 하나의 존재론에 상응하는 어떤 생물학이 있다고 생각한다. 스피노자의 철학에 상응하는 생물학, 하지만 역사적으로 비어 있는 이 자리에 들뢰즈는 19세기 자연사학자 에티엔 조프루아 생틸레르 $\acute{E}tienne Geoffroy Saint-Hilaire$ 를 얹혀놓는다.¹⁰ 1830년 파리 자연사박물관에 있었던 퀴비에 $Cuvier$ 와 조프루아 사이의 격렬한 논쟁은 과학사에 유명한 사건으로 남아

있다. 들뢰즈는 이 논쟁이 생물학뿐 아니라 존재론의 핵심을 관통하고 있다는 것을 간파한다. 여러 쟁점 중 가장 중요한 것은 이러한 것이다. 다양한 생명체를 유비 관계에 따라 상위의 종種으로 묶어나갈 수 있다. 그렇다면 가장 최상위 종은 하나인가, 여럿인가?¹¹

간단히 말해 퀴비에에는 최상위 종이 네 개라고 생각한 반면, 조프루아는 최종적으로 단 하나의 종으로 수렴할 것이라고 주장했다. 퀴비에에는 당시 발견된 화석들이 조프루아의 주장을 과학적으로 지지하지 않는다고 비판했지만 조프루아는 대담한 가설로서 자신의 이론을 주장했다. 두 자연사 학자는 다소간의 은유를 포함해 다음과 같이 말했다. 동물들의 몸체 구성을 보여주는 도면plan이 있다고 할 때, 퀴비에에는 그 도면이 여럿이라고 결론을 내린 반면 조프루아는 하나라고 주장했다.

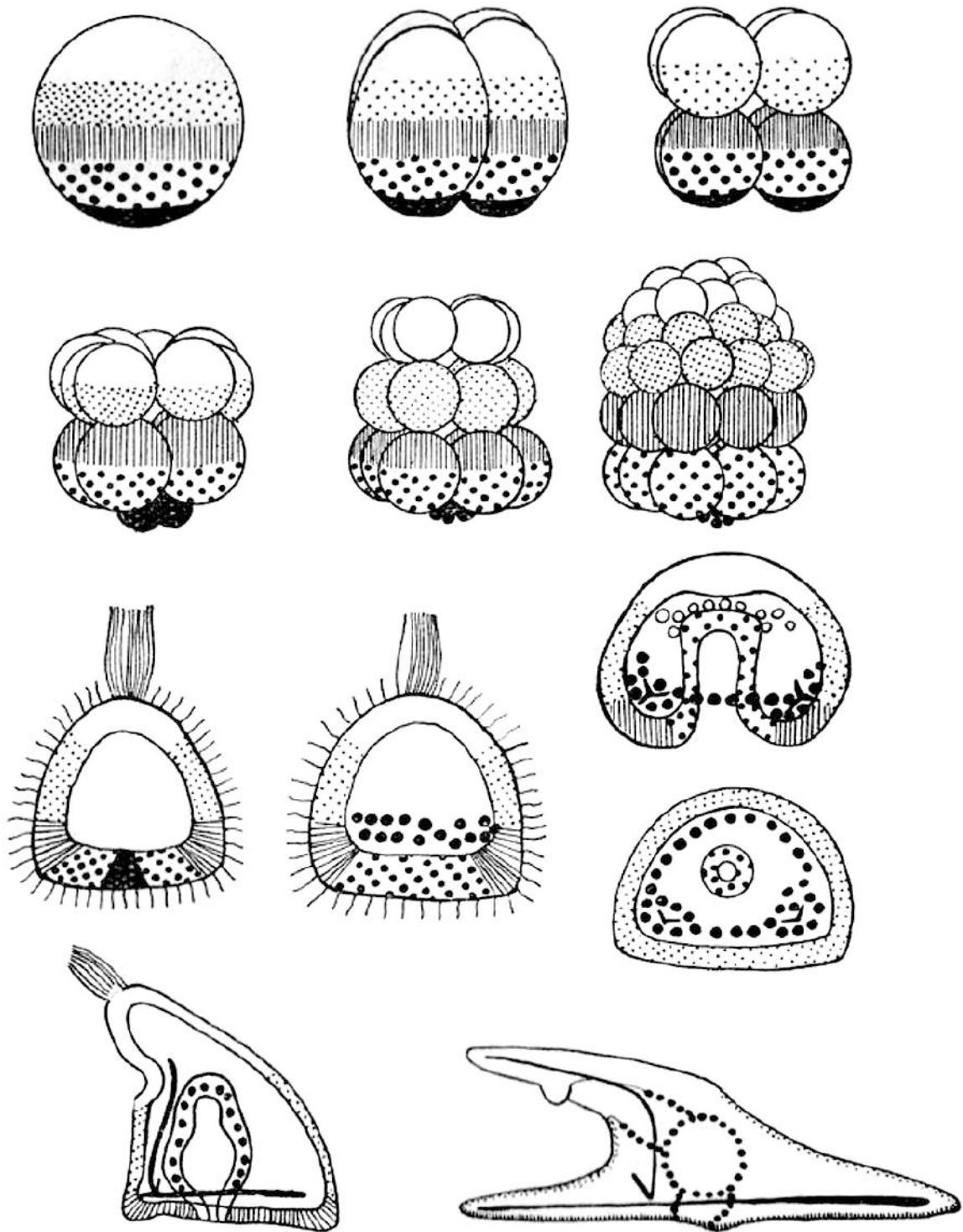
조프루아는 다양한 종의 신체적 구성이 단일하다는 점에서 이를 “구성의 단일성unité de composition”이라고 일컬었다. 그리고 『천 개의 고원』에서 들뢰즈는 과타리와 함께 바로 이 ‘구성의 단일성’이라는 원리를 전면에 내세운다. 이것은 들뢰즈의 사유에서 매우 중요한 위치를 차지한다. 왜냐하면 구성의 단일성이라는 이론은 존재의 일의성이라는 테제의 생물학적 버전이기 때문이다. 들뢰즈는 존재의 일의성 테제를 다음과 같이 정식화한다. “존재는 단 한 가지 같은 의미로, 서로 다른 것들을 통해 언명된다.”(DR: 53/102) 이것의 생물학적 버전은 다음과 같다. 모든 생물은 단 하나의 추상적인 동물로부터 변형을 통해 얻어진다.

들뢰즈가 조프루아의 중요성과 혁신성을 높게 평가하는 이유가 바로 여기에 있다.¹² 여기에서 추상적이라는 말에는 그 ‘단 하나의 동물’이 사

유와 가설을 통해 개념화될 수는 있지만 아마도 직접적인 관찰을 통해서
는 확인될 수 없을 것이라는 뜻이 담겨 있다. 하지만 이러한 추상적이고
극단적이고 이념적인 추출에 힘입어 들뢰즈는 ‘존재의 의미는 모두 같
다’는 말의 뜻을 생명과 삶의 용어로 구체적으로 확장할 수 있게 된다. 조
프루아는 다윈의 진화론에 앞서 수없이 많은 동물 종의 다양성을 내재적
이고 발생적인 방식으로 설명할 수 있었다. 스피노자가 다양한 개체에서
같은 신의 얼굴을 보았다면, 조프루아는 다양한 동물에서 단 하나의 괴물
이 꿈틀거리는 것을 목격했다. 그렇지만 조프루아가 단지 다윈의 전조에
그치는 것은 아니다. 조프루아가 다윈보다 철학적 내지는 실천적 생물학
에 더 큰 영감을 주는 것은 그가 역進진화나 ‘자연에 반하는 생성’이라는
관념을 품고 있었기 때문이다. 조프루아와 퀴비에가 논쟁을 하게 된 직접
적인 계기는, 조프루아의 두 제자가 ‘인간을 반으로 접어서 두족류로 만
들 수 있을 것’이라는 표현을 했기 때문이었다. 들뢰즈와 과타리는 얼마
간은 농담 삼아, 얼마간은 진지하게 『천 개의 고원』에서 이 표현을 인용
한다. ‘최대한 신중하게’ 접을 수 있다면 인간은 서커스 단원처럼 머리와
다리가 붙을 수 있을 것이다.

(3) 배아 발생학embryologie: 존재론과 생물학 두 영역에 걸쳐서 평행하게
들뢰즈의 사유는 아리스토텔레스와 날카롭게 맞서고 있다. 존재의 일의
성이 변신의 괴물학과 깊이 연관되어 있다는 점을 우리는 앞서 보았고,
이는 존재론과 생물학이 서로 공명하는 첫 번째 지점이다. 두 번째 전선戰
線은 성체成體와 배아胚芽 사이의 대립과 관계된다. 주지하다시피 아리스토텔레스는 생명체가 성장하고 소멸한다는 사실로부터 현실태와 가능태의

구분이 요청된다고 생각했다. 도토리가 그 상태로 머물러 있지 않고 상수리나무가 되는 것은 후자의 형상이 전자 안에 가능태로서 들어 있기 때문이다. 여기에서 일차적인 것은 형상_{forme}이다. 왜냐하면 그것이 한 개체의 변화를 이끌어가기 때문이다. 이와 마찬가지로 이유에서 성체가 배아보다 더 큰 완전성을 보여준다. 왜냐하면 성체가 형상을 더 많이 실현했기 때문이다.



〈그림 1〉 수정란은 농도의 차이, 포텐셜 또는 내재된 문턱에 따라 분화되고 전개된다(Dalcq, 1941: 337).

그런데 이제 들뢰즈에게서 이 위계는 역전된다. 들뢰즈가 볼 때 신체를 가장 잘 설명해주는 것은 배아 또는 알[卵]이다. 세계는 하나의 알이다(DR: 323/533). 또는 같은 말이지만 기관 없는 신체는 하나의 알이다. 수정란은 아직 형상이 실현되지 않은 미규정의 질료가 아니다. 오히려 분화의 잠재력으로 가득 차 있는 것이다. “축선들이 가로지르고 있고, 여러 지대가 띠를 두르고 있으며, 마당들 또는 장場들이 자리 잡고 있고, 기울기[구배]로 측정되며, 포텐셜들이 주파하고 있고, 문턱들이 표시되어 있는 하나의 알.”(AO: 100/156) 수정란은 사선死線을 간신히 넘나들며 끊임없이 분화하고 변신한다(<그림 1> 참조). 베르그손의 영감 넘치는 사유 안에서 배아는 성체의 형상이 아니라 새로운 분기점을 품고 있다. 알은 형상의 가능태 possibilité가 아니라 분화의 잠재태virtualité이다. 배아의 분화가 전개될 때 그 방향은 미리 정해져 있지 않고, 다만 환경 속에서 우연에 내맡겨진다.

사실 조금 고쳐 말해야 한다. 들뢰즈는 단지 배아와 성체 사이의 위계를 역전시키려는 것이 아니다. 아이가 어른보다 더 순수하다든가 그래서 어른이 된다는 것은 그러한 순수함을 상실하는 것이라고 말하려는 게 아니다. 그보다는 이런 것이다. 모든 신체는 하나의 알 또는 괴물이며 그것은 필요에 따라 이런저런 기관들을 생산한다. 그러한 기관들 아래에서, 그러한 기관들을 통해 여전히 작동하는 것이 우리의 신체들이며, 그것들은 극한의 지점에서 무한히 변신 가능하다. “아이-되기”는 연대기적인 의미의 복귀나 회복을 말하는 것이 아니라, 지금 심층에 공존하고 있는 신체의 변신성을 긍정하는 것을 의미한다.

3. 감각과 이미지 속으로

들뢰즈는 과타리와 공동 작업을 마친 후에 주로 미학과 예술의 영역에서 작업한다. 여기에서 일의적 존재에 대한 사유는 감각과 이미지의 위상을 재규정하는 것에 집중된다. 이것은 초월적 구도가 펼쳐놓은 또 하나의 이원론에 대한 도전을 함축한다. 즉 이전의 대부분의 형이상학에서 사유란 지성을 사용해 형상을 발견하는 것이며 그만큼 감성과 이미지의 유혹을 강하게 떨쳐내야 하는 것으로 간주되었기 때문이다. 반면 들뢰즈에게 사유란 기호의 충격으로부터 출발하는 것이며 따라서 그만큼 감성으로부터 출발해야만 한다.

1) 감각과 신체의 동일성

『감각의 논리』에서 주목할 점은 주체가 대상을 파악하는 인식능력으로서 감성이 언급되지 않는다는 점이다. 이것은 전기 저작 『차이와 반복』과 후기 저작 『감각의 논리』 사이의 중요한 차이점일 것이다. 전기 저작에서 감성은 포스트칸트주의적인 구도 안에서 인식능력의 하나로 규정된다. 반면 후기 저작에서 감각은 포스트현상학적인 영감 안에서 주체와 객체의 구분 이전의 어떤 지점을 가리키고 있다.¹³ 이는 들뢰즈가 전자에서는 ‘감성(능력)sensibilité’을, 후자에서는 ‘감각(작용)sensation’을 핵심 개념으로 삼고 있는 이유이기도 하다.

들뢰즈는 미학과 관련하여 프랑스 현상학자들에게 많은 영향을 받았다. 모리스 메를로퐁티Maurice Merleau-Ponty와 미셸 앙리Michel Henry 그리고 특히 앙리 말디네Henri Maldiney의 흔적을 여러 저작에서 발견할 수 있다. 세계를 개시하는 것은 의식이 아니라 신체라는 것은 이들의 발견이고 공헌이다. 메를로퐁티가 폴 세잔Paul Cézanne을 중요하게 생각하는 것은 이러한 이유에서이다. 세잔은 단 하나의 사과를 그리고자 했다. 다만 그것은 지성적으로 파악된 사과의 형태가 아니라 감각에 포착된 사과, 그리고 그와 동시에 세계를 감각하는 사과의 몸체 그 자체를 말한다. D. H. 로런스David Herbert Lawrence와 세잔을 참조하면서 들뢰즈는 단적으로 이렇게 말한다. “감각이야말로 그려지는 바로 그것이다. 그림 속에서 그려지는 것, 그것은 신체이다.”(FBL: 40)

들뢰즈의 회화론에서 신체와 감각은 구별이 불가능해진다. 신체는 인식의 대상이 아니라, 감각하면서 동시에 감각되는 활동의 부피 또는 그 사건의 장소이다. 감각은 포텐셜의 차이, 즉 내포적 강도의 포착이다. 그러므로 신체는 힘이 난입하는 지점 또는 그 자체이다. 그러므로 같은 말이지만, 회화는 힘을 그리는 것이라고 말할 수 있다.

미학을 강조했던 프랑스 현상학자들이 존재가 열리는 위치를 신체에서 발견한 데 대해 그만큼 들뢰즈는 이들을 높이 평가한다. 하지만 들뢰즈가 결국 현상학과 멀어지는 지점을 파악하는 것 역시 중요하다. 후설의 지향적 의식이라는 중심 위치에 프랑스 현상학이 “체험된 신체corps vécu”를 가져다 놓았다면, 들뢰즈는 “기관 없는 신체”를 중심 없는 장場으로 삼았다. 메를로퐁티 등이 신체의 지향성을 논의의 닻으로 삼았다면, 들뢰즈는 내포적 강도

들이 흐르고 서로 부딪치고 다시 분기하는 신체의 동역학을 전개했다. 이런 이유에서 들뢰즈는 메를로퐁티의 “살chair” 개념이 너무 연약하다고 말하는 것이다(QP: 169). 또는 메를로퐁티의 살 개념을 너무 인간적이라고 말할 수도 있을 것이다. 그것은 세계와 인간의 경계면 또는 그것들이 분기하면서 탄생하는 지점이다. 반면 들뢰즈가 보기에 신체는 “고기viande”이다. 화가 프랜시스 베이컨Francis Bacon은 정육점에 걸린 고깃덩어리를 보면서 “내가 저기에 있을 수도 있었을 텐데”라고 중얼거렸다. 이 이상한 공감sympathie 또는 생성은 강렬한 에너지의 흐름을 기반으로 한다. 피가 흐르는 고깃덩어리인 한에서 우리 모두는 감각을 교환하는 것이다.

다음과 같이 말할 수도 있을 것이다. 주체와 세계가 태어나고 분기하는 발생 지점, 그 시원의 순간을 메를로퐁티는 지각perception에서, 들뢰즈는 감각sensation에서 찾았다고 말이다. 지각에서는 감각 자료들이 하나의 개별 대상을 구성하는 지점으로 수렴하는 반면, 감각에서는 반대로 각각의 감각 자료가 그 자체로 작동하거나 심지어 서로 발산하는 사태가 함축되어 있다. 들뢰즈의 베이컨론에서 신체는 이렇듯 발산하는 감각 작용들의 다발, 그러면서 눈에서 귀로, 귀에서 코로 감각을 직접 전달하는, 이상한 공감각의 향연이 펼쳐지는 고깃덩어리이다. 초월적 실행의 인식 이론 속에서 전개되었던 들뢰즈의 감성론은 프랜시스 베이컨의 작품들과 더불어 신체의 감각론으로 나아간다. 여기에서 신체와 감각은 서로 구별되지 않고 뒤섞인다. 투우장과 정육점에서 소의 거대한 몸집을 내리치고 피가 튀는 상황 속에서나 우리는 이러한 동일성을 이해할 수 있다. 주체와 대상

이 구분되기 그 이전에 힘의 전달이 이루어지는 자리, 이것이 곧 신체이며 감각이다. 회화는 이것을 우리에게 전달한다.

2) 신체와 이미지의 동일성

들뢰즈는 두 권의 『시네마』에서 새로운 “이미지의 유형학”을 전개한다. 영화사를 채우고 있는 이미지들을 독특한 관점에 따라 다시 분류하는 거대한 체계를 수립하고 있다는 점에서 이 저작은 영화미학 분야의 독보적인 성과라고 할 수 있다. 들뢰즈는 영화 이미지들을 현상론적으로 분류하는 것뿐만 아니라 그것들을 발생론적으로 설명하는 과제를 수행하고 있다. 다시 말해 이는 어떤 형이상학을 전제하거나 또는 전개하고 있다는 뜻인데, 여기에 결정적인 영향을 준 것은 베르그손의 『물질과 기억』(1896)이다. 거칠게 말해 베르그손의 물질과 기억은 각각 들뢰즈의 운동-이미지와 시간-이미지에 대응한다. 베르그손은 철학사의 오래된 대립선을 무너뜨리려는 야심 속에서 혁신적인 개념화를 선보인다. 그리고 들뢰즈는 이를 자신의 영화관으로 끌고 들어와 넓고 깊게 활용한다. 헤아릴 수 없이 많은 영화의 장면들을 제시하면서 들뢰즈는 이미지, 사물, 운동, 시간 등에 관한 다양한 구분과 하위 개념을 제공한다.

들뢰즈는 영화 이미지에 적절한 존재론적 위상을 부여할 수 있는 잠재력을 베르그손의 철학에서 발견한다. 특히 『물질과 기억』 서론과 1장의 이미지에 관한 사유가 그에게 풍부한 영감을 제공했다. 관념론과 유물론은 대립하지만 사실 공통의 전제를 공유하고 있다. 이미지는 의식 쪽에

있고, 운동은 공간 속에 있다는 것이다. 반면 베르그손은 이러한 이원론적 구도를 혁파할 수 있는 출발점을 다음과 같은 과감한 정식에서 발견한다. 이미지는 곧 운동이다. 베르그손의 이미지 개념은 (관념론자의) 재현과 (유물론자의) 물질의 중간쯤에 위치한다. 이 새로운 개념화는 철학사를 거슬러 올라가 어떤 무지無知의 상태에서 차라리 더 잘 이해된다. 우리의 정신을 하나의 독립적인 실체나 형식으로 추상화하지 않는다면, 우리가 지금 보고 있는 세계의 움직임 자체가 하나의 이미지이고, 그것은 세계의 실재와 다르지 않다는 것이다. 베르그손은 모든 사물의 상호작용과 반작용으로부터 이미지의 발생을 도출한다. 의식 역시 하나의 사물이고, 이미지는 의식이 세계와 만나 만들어내는 단면이다(베르그손, 2005: 서론과 1장).

들뢰즈는 이미지=운동이라는 정식을 내재성의 새로운 원칙으로 발견한다. 이런 관점에서 볼 때 영화는 세계의 재현représentation이 아니다. 세계 자체가 이미 이미지의 집합이다. 따라서 영화는 세계의 제시présentation이다. 영화는 세계의 부분들, 즉 파편적인 이미지들의 새로운 연결들이다. 이것 역시 하나의 리좀이다. 베르토프Vertov의 “영화-눈Cinéoel” 이론은 일찍이 영화의 본질적인 측면을 탁월하게 간파했다. 영화의 영혼은 몽타주에 있으며 그것은 모든 장면을 어느 시간, 어느 장소와도 연결할 수 있게 허용하는 것이다. 이미지가 내재성의 문제인 것은 이러한 조건에서이다. “모든 이미지의 이러한 무한한 집합은 일종의 내재성의 평면을 구성한다.”(IM: 86)

들뢰즈의 영화미학에서 물질 또는 신체는 이미지와 같은 것이 된다. 신체가 개체나 실체가 아니라 운동과 시간 속에서 끊임없이 유동할 때 그것

은 운동-이미지와 시간-이미지가 된다. 세계는 이미지들의 집합, 이미지들의 무수히 많은 겹으로 이루어져 있다. 운동 속에서 세계의 신체는 영화의 신체와 같은 것이다. 세계는 이미 이미지의 다양체이며, 일종의 메타 영화이다.

모든 신체는 서로 작용하고 반작용하며, 이미지는 모든 사물이 서로에게 향하는 단면과 같다. 빛이 사물들을 타고 흐르는 세계에 대한 생각, 또는 빛의 계단이 사물들로 결정화된다는 관념은 플로티노스Plotinos에게까지 거슬러 올라간다. 카메라의 발명과 함께 영화가 가능케 한 것은 사물들의 시점에서 볼 수 있는 세계란 과연 무엇인가 하는 것이다. 이미지란 인간의 지각뿐만 아니라, 모든 종류의 물체들의 상호 변용과 반영이다. 물체의 운동과 이미지의 동일성, 그리고 이미지의 범람과 그것들의 자유로운 연결, 이것이 들뢰즈가 이미지의 현대적 장르 안에서 도달한 내재성이다.

4. 들뢰즈 신체 개념의 의미

들뢰즈의 신체 개념과 그 의미를 그의 사유의 궤적 세 시기에 맞추어 살펴보았다. 일관되게 들뢰즈는 신체를 힘들의 외적 관계로 개념화한다. 그리고 이는 각 시기에 서로 다른 관심과 문제 안에서 풍부해지고 변주된다. 첫 번째 시기에 신체 개념은 철학사적 전투의 핵심 고지를 차지한다. 신체는, 초월적 통일성을 향해 골몰했던 관념론의 수직적 전통에 맞서, 구조와 변용에 따라 사유하는 내재론적 사유의 원칙으로 제시된다. 즉 신

체를 따라 사유하라. 이전까지 신체는 정신적 상승을 방해하거나 또는 본성상 원죄에 물든 것이었다면, 들뢰즈에게 신체는 그 자체로 결백한 것이다.

두 번째 시기에 신체 개념은, 현대의 루크레티우스주의라고 명명할 수 있을 만큼, 분자부터 지구까지 거대한 스케일에 걸쳐 전개된다. 스토아학파의 논리학은 들뢰즈에 의해 신체의 모델과 결합하면서 새로운 종합의 원리로 등장한다. 연결, 이접, 연접 모두 기이하고 과격한 신체의 모델을 따라 전개되고 확장된다. 즉 부분 대상(또는 욕망하는 기계), 기관 없는 신체, 독신 기계가 그것이다. 오이디푸스라는 초월적이고 관념론적인 삼각 도식은 내재적이고 유물론적인 연결에 자리를 내준다. 또한 존재의 일의성에 상응하는 생물학은 구성의 도면/평면의 유일성을 긍정한다. 신체는 무한히 변신하는 괴물 또는 끊임없이 분화하는 배아와 같다.

세 번째 시기에 신체는 미학을 전면으로 내세우는 일원론 안에서 새로운 등식을 얻는다. 즉 신체는 감각이다. 또는 신체는 이미지이다. 이것은 거의 같은 말이다. 감각은 주체의 인식능력이 아니라, 주체와 대상을 분기시키는 사건이다. 그것은 외부의 힘으로서 나타난다. 이미지 역시 주체가 의식 안에서 갖는 표상이 아니라 모든 사물의 상호 변용의 결과이다. 이런 의미에서 회화의 캔버스와 영화의 스크린은 힘들이 충돌하는 내재성의 평면이다. 그것들은 피가 튀는 세계의 고기이다.

우리는 다음과 같이 종합할 수 있다. 들뢰즈의 신체 개념은 결백하고, 비유기적이고inorganique, 기계적이고machinique, 다양체로 포착되고, 역학적이고dynamique, 자기 변신적이고, 반(反)실체론적이어서 이미지와 뒤섞여

구별되지 않는 것이다. 이것은 아리스토텔레스 이래로 불순하고, 유기적이고, 기계론적이고 *mécanique*, 그 자체로 단일성을 갖추지 못한 다양한 것이며, 스스로 형태를 갖추 수 없으며, 불활성적인 것으로 간주되었던 신체 개념의 정반대쪽에 위치한다.

초월적이고 종교적인 가치가 보편성을 상실한 현대사회에서 들뢰즈는 존재론과 실천학의 새로운 지평을 보여주었다. 그리고 이것을 가능케 한 동력은 바로 신체를 새롭게 개념화하면서, 그리고 그러한 신체를 따라가면서 사유했던 그의 독창적인 방식이었다. 이는 앞으로 우리가 현대 철학을 더욱더 멀리 전개하고자 할 때 중요한 방법과 함의를 제시한다.

2장 변신의 괴물학

1830년 파리
자연사박물관에서

철학이 세계를 분절하는 새로운 방식을 탐색하는 활동이라면, 언제나 이 학문은 동물학zoologie과 긴밀한 연관을 맺는다. 왜냐하면 동물학이야말로 분류를 목적으로 하는 — 이 경우 대상은 동물이지만 — 대표적인 학문이기 때문이다. 플라톤 이래로 철학은 자신의 원리를 생명체의 분류에 적용함으로써 적합성을 획득하고 강화하고자 했다.¹ 또는 아리스토텔레스의 경우처럼 어떤 철학의 중심 개념들 자체가 생물학적 관찰로부터 나오는 경우도 있다. 이런 뜻에서 모든 철학은 자신만의 동물학을 품고 있다고 말할 수 있을 것이다. 물론 그 관계는 명시적일 수도 있고 함축적일 수도 있다. 그러니까 동물학적 사고가 어떤 철학의 핵심에서 작동할 수도 있고, 아니면 어떤 철학의 실험적 관념들의 독창성과 유효성을 드러내기 위한 잠재적 장이 될 수도 있다.

우리는 이 장에서 현대 철학자인 들뢰즈가 19세기의 동물학자 에티엔 조프루아 생틸레르를 인용하는 이유와 양상을 살펴보고자 한다. 조프루아는 『차이와 반복』, 『스피노자와 표현 문제』, 『천 개의 고원』, 『주름』 등 들뢰즈의 주요 저작에 빈번하게 등장한다. 그렇긴 하지만 위에서 말한 철학과 동물학 사이의 긴밀한 연관을 염두에 둘 때에만 우리는 이 이상한 연합을 제대로 이해할 수 있다. 왜냐하면 들뢰즈는 이 자연사학자

naturaliste를 끌고 들어와 스피노자의 동물학이라는 빈자리를 채우려고 하는데, 정작 이 과학자는 스피노자를 거의 언급하지 않았기 때문이다. 하지만 들뢰즈의 이러한 도입과 더불어 스피노자의 사유 안에 접혀 있던 함축들은 생기론적vitaliste 관점에서 과격화되고 누구도 예견하지 못했던 기이한 모습을 드러낸다.

따라서 우리가 조프루아에게 주목하는 이유는 들뢰즈가 형이상학과 자연학, 존재론과 동물학을 오가면서 “존재의 일의성l'univocité de l'Être” 테제를 동물들의 “구성의 단일성l'unité de composition” 이론 안에서 어떻게 구체화하는지 해명하기 위해서이다. 먼저 스피노자와 아리스토텔레스의 사상을 신체의 문제를 중심으로 대비하면서 문제가 되는 철학적 배경을 파악하도록 하자. 그다음으로 조프루아의 핵심 주장인 “모든 동물의 구성이 단일하다”라는 테제가 무엇을 의미하는지, 그리고 들뢰즈가 왜 이것에 큰 가치를 부여하는지 살펴보도록 하자. 셋째로 들뢰즈가 조프루아의 괴물학을 인용하는 두 주요 저작 사이에는 미묘한 차이가 있는데 이 차이의 의미를 살피고, 더 나아가 이를 통해 들뢰즈 사유의 궤적의 변화를 포착해보자. 마지막으로 들뢰즈 사상에서, 보다 일반적인 관점에서 볼 때, 구성의 단일성 테제가 갖는 철학적 의의가 무엇인지 살펴보도록 하자.

1. 스피노자의 동물학

들뢰즈의 스피노자 연구는 1968-1969년 소위 “스피노자 르네상스”를 불러일으킨 주요 원인 중 하나였다. 그럼에도 그의 스피노자 연구는 일련

의 다른 해석들과 뚜렷하게 구별되는 특징을 보여준다. 본인 스스로 강조한 것처럼 그의 스피노자 해석은 연역적이고 사변적인 관점이 아니라 경험적이고 구축적인 관점에서 전개된다. 스피노자의 『윤리학』과 관련하여 들뢰즈의 해석은 절대적인 출발점, 그러니까 자기원인 개념에서 출발하여 연역적인 방법에 따라 증명을 세부적으로 보충하고 완성하려 하지 않는다. 그 대신 우리의 실존 조건을 끊임없이 상기시키고 논의의 실마리로 삼는 독해를 제시한다. 그런데 이 실존 조건은 『윤리학』의 중간, 즉 제3부에 와서야 나타난다. 우리는 절단된 관념들과 수동적 변용에 종속된 채 이 세계에 태어난다는 것이다(SPE: 252, 266). 이런 이유로 『스피노자와 표현 문제』에서 들뢰즈는 우리는 영원한 본질을 대상으로 하는 인식에 매개 없이 도달할 수 없으며, 능동적 변용을 매개 없이 향유할 수 없다고 여러 차례 말한다. 그리고 『스피노자의 철학』(1981)에서 “스피노자를 사이/환경 milieu에서 지각하고 이해해보자”라고 말할 때, 이는 『윤리학』의 한복판, 즉 우리의 실존 조건으로부터 스피노자의 사상에 접근해보자라는 뜻으로 이해할 수 있다(SPE: 17-18장; SPP: 164/181).

들뢰즈는 자신의 스피노자 해석에서 무엇보다 어떤 종류의 혼동을 막는 데 집중하는 듯 보인다. 그러니까 신神의 생산 활동에 대한 인과적 이해와 우리가 지복béatitude에 이르기 위한 경험적 노력은 서로 구별되어야 한다는 것이다. 경험주의적 영감 안에서 핵심적인 문제란 우리의 실존 조건 안에서 3종의 인식과 기쁨의 능동 정서로 이행하기 위해서 무엇을 해야 하는가에 있다. 만일 들뢰즈의 해석이 스피노자 체계의 내적 경제에

상당한 변형을 가하는 것으로 평가된다면,² 이는 그의 독창적인 해석이 바로 이러한 문제를 바탕으로 하고 있기 때문이다.

들뢰즈의 경험주의적인 독해는 신체에 대한 새로운 개념화를 기반으로 삼고 있다. 신체는 완결된 형상이나 고정된 기능이 아니라 다음과 같은 관점, 즉 외연적^{extensif} 관점에서는 입자들의 운동에 의해 규정되고, 그와 동시에 내포적^{intensif} 관점에서는 역량의 정도에 의해 규정되어야 한다는 것이다. 그리고 입자들 간의 특정한 관계에는 특정한 역량의 정도가 그 개체의 본질로서 상응한다. 요컨대 다음 두 질문은 서로 등가적이다. “어떤 하나의 신체의 구조는 무엇인가?” 그리고 “그 신체는 무엇을 할 수 있는가?” 그런데 이렇게 운동과 역량의 관점에서 신체를 새롭게 규정하는 것은 궁극적으로 관계^{rapport}의 문제를 부각시킨다. 항이나 형상보다 관계나 구조가 더 우선한다는 것이다. 왜 그러한가? 스피노자의 설명에 따르면 윤리학적 이행의 문제는 정서와 인식이라는 두 관점에서 조명될 수 있는데 그 각각의 경우에 대해서 살펴보자.

먼저 정서^{affect}와 관련하여 우리는 일련의 성질을 지닌 변용^{affection}들을 겪는다. 그것은 슬픈 수동 정서, 기쁜 수동 정서 그리고 (언제나 기쁜) 능동 정서이다.³ 여기에서 핵심적인 연결 고리는 중간에 놓여 있다. 즉 그것은 기쁜 수동 정서와 연관된다. 왜냐하면 결국 중요한 문제는 기쁜 수동 정서를 최대한 증가시켜서 기쁜 변용을 향유할 수 있도록 하는 것이기 때문이다.⁴ 그런데 수동적 변용의 기쁨을 증가시키는 것은 무엇보다 기쁜 만남을 조직하는 것을 통해 이루어진다. 어떤 만남이 기쁠 때 이는 내 신

체와 다른 신체가 서로 적합하다는 것을 의미하고 이는 역량을 증가시킨다. 이처럼 기쁨은 신체들 사이의 관계에서 주어지고 그로부터 사고된다.

다른 한편 인식과 관련해서는 세 가지 종류가 있다. 첫 번째는 감각적이고 우연한 성질의 관념이다. 두 번째는 관계에 관한 인식이다. 그리고 세 번째는 본질에 관한 인식이다. 인식의 단계에서 우리는 첫 번째의 영역에서는 그것으로부터 단절적으로 벗어나도록 촉구되고 다른 한편으로는 관계에 관한 인식에서 본질에 대한 인식으로 이어지는 연속적인 길 위에 올라서도록 요구된다. 이 후자의 이행이 연속적이라는 점은 들뢰즈뿐만 아니라 많은 스피노자 연구자가 강조하는 바이기도 하다. 관계에 관한 인식은 우리를 신神에 대한 관념으로 나아가게 하는데, 왜냐하면 바로 그 관계들이 신의 본질을 표현하기 때문이다. 이렇게 해서 우리는 신 안에 포함된 사물들의 독특한 본질들 *essences singulières*에 대한 인식의 지대 안으로 들어가게 된다. 관계라는 개념은 여기에서도 여전히 핵심적인 역할을 수행한다. 이리하여 사이에 위치한다는 것은 들뢰즈에게는 관계를 사유한다는 의미가 된다.

이렇듯 윤리적 이행의 문제에서 구조 또는 관계의 개념이 핵심적인 것으로 부각될 때, 여기에는 순수한 관계의 관점에서 신체를 개념화하는 새로운 생물학적 교의가 요구된다. 그리고 바로 여기에서 조프루아 생틸레르가 스피노자적 영웅으로 등장한다. 이 19세기의 자연사학자는 신체를 요소들의 관계로 개념화하고 그러한 기반 위에 새로운 동물학을 확립하고자 했다. 스피노자와 조프루아 사이의 개념적 연관은 놀라운 것이다. 아마도 이 두 사람의 연결은 들뢰즈의 독창성이 최고로 발휘되는 지점들

중 하나일 것이다. 확실히 스피노자는 생물학이라 불릴 만한 연구를 개진하지 않았다. 하지만 들뢰즈가 강조하는 것처럼 스피노자에 대한 생물학적 독해 또는 어떤 의미에서 실존주의적 독해는 중요하다. 그리고 들뢰즈의 종합 안에서 바로 이 조프루아가 스피노자주의에 함축된 생물학적 이념들을 명확히 하고, 연장하고, 과격화할 수 있게 해준다.⁵

그리고 이 스피노자-조프루아라는 반反계보학적 연합alliance의 반대편에는 아리스토텔레스가 놓여 있다. 들뢰즈는 이러한 기획이 무엇보다도 오랜 전통만큼이나 강력한 아리스토텔레스주의에 맞서기 위한 것이라고 공언한다. “스피노자는 상식의 태도뿐 아니라 아리스토텔레스의 전통에 공격을 가한다.”(SPE: 256-257) 사실 아리스토텔레스의 전통과 상식의 태도가 한데 묶여 논의되는 것은 어쩌면 당연한 일이다. 왜냐하면 아리스토텔레스 자신이 여러 차례 강조하듯이 그의 철학은 상식에 호소하고 있고 또 상식에 존재론적 토대를 제공하려는 것이기 때문이다. 따라서 우리는 아리스토텔레스의 동물학적 교의를 먼저 살펴볼 필요가 있을 듯하다. 동물학 분야를 정초했고 상식의 일반적인 생각들을 대표하고 있는 것이 아리스토텔레스이기 때문이다.⁶

아리스토텔레스는 관찰 가능한 유사성에서 출발하여 두 개의 근본적인 기초 개념을 정초한다. 바로 유類와 종種이 그것이며, 관찰된 유사성들은 이것들을 매개로 배분된다.⁷ 아리스토텔레스가 쓴 문헌 안에는 다양한 정식이 등장하지만, 유와 종에 대한 핵심적인 정의를 간추리면 다음과 같다. 먼저 종은 신체적 형태와 유기적 기능의 동일성을 통해 정의된다. 이런 이유에서 예를 들어 피에르와 폴은 이런저런 차이가 있지만 인간이라는

같은 종에 속한다고 이야기된다. 다음으로 유와 관련해서는 동일성이 아니라 유사성이 문제가 되는데 하나의 유 안팎으로 두 종류의 유사성이 있다. 같은 유 안에서 다른 종들 사이에는 형태의 유사성(ressemblance de forme)이 있고, 다른 유들 사이에는 기능의 상사성(similitudes de fonction)이 있다.⁸ 예를 들어 형태상의 관점에서 인간의 눈, 코, 살과 뼈는 말(馬)의 그것들과 유사하다. 이 때문에 인간의 종과 말의 종을 같은 유, 즉 포유류로 한데 묶을 수 있게 된다. 이렇듯 기관들은 같은 유 안에서 확대나 축소와 같은 변모와 변이의 모습을 보여준다. 다른 한편 형태상의 유사성은 더 이상 발견하기 어렵지만, 새의 깃털과 물고기의 비늘이 기능상 유사한 역할을 수행한다는 점에 주목할 수 있다. 이런 경우는 서로 다른 유에 속하는 것으로 분류해야 하며, 여기에는 기관들 사이에 기능적 상사성이 놓여 있다.⁹

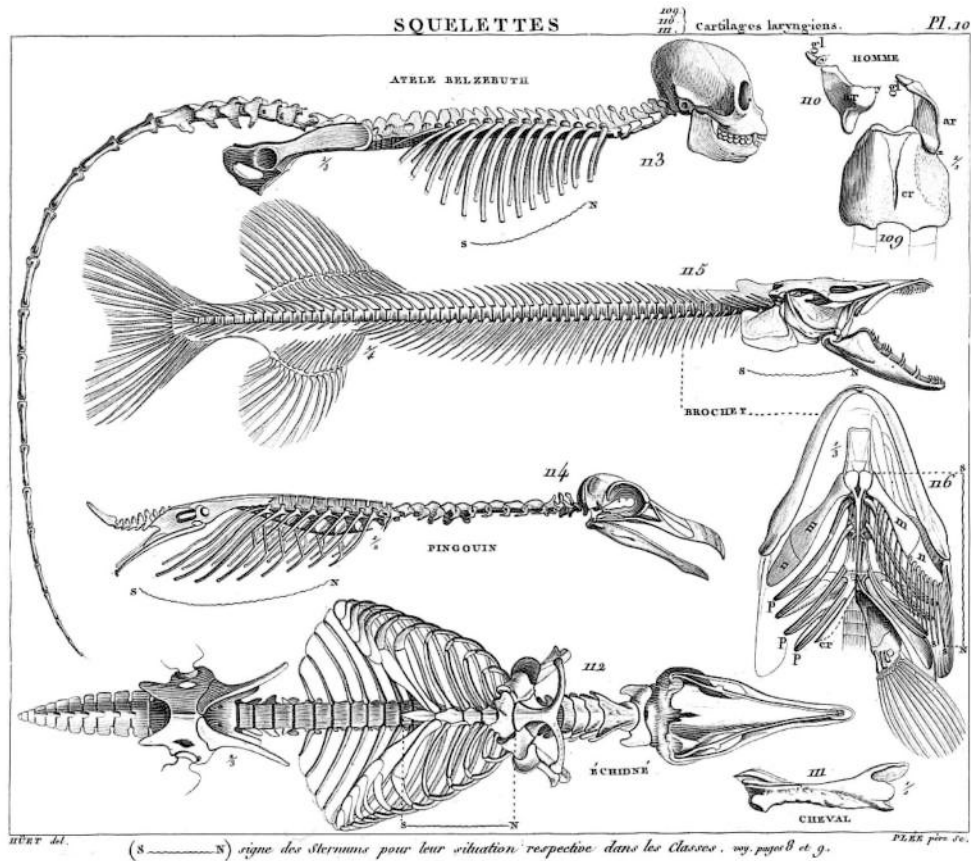
이처럼 아리스토텔레스는 유사성의 정도에 입각해 세계를 재구성한다. 즉 감각적 특성들을 출발점으로 삼아, 먼저 유와 종의 고정점들을 여러 수준에서 세운다. 그리고 생명체들로부터 유적이고 종적인 동일성에 적합한 요소들을 추출해내고, 여기에서 벗어나는 요소들은 우연한 것으로 간주한다. 끝으로 아리스토텔레스는 유와 종 사이의 유사성에 따라 구성된 위계적 사다리를 거슬러 올라가면서 세계의 통일성을 조망한다. 이것이 유사성을 매개로 생명체의 다양성을 동일성에 종속시키는 아리스토텔레스의 방식이다. 이러한 아리스토텔레스의 교의는 동물학의 역사에 강력한 영향을 미쳤다.

그러나 이것은 19세기 초에 있었던 역사적인 논쟁에서 강력한 반론에 부딪치게 된다. 과학사에 길이 남게 되는 이 논쟁이란 앞의 1장에서 언급한 1830년 파리 자연사박물관에서 있었던 퀴비에와 조프루아 사이의 진화론 논쟁을 말한다. 여기에서 그 토론의 내용을 다 소개할 수는 없고 핵심적인 내용만 소개하자면, 당시 문제가 되었던 것은 서로 다른 종들 사이에서 수없이 많은 유사성이 발견되는데 이 사실을 어떻게 받아들여야 하는가였다. 구체적으로 말하면 유사성에 따라 종들을 묶을 때 그것들이 최종적으로 어떤 하나의 추상적인 종을 향해 수렴해가는지, 아니면 유사성이 그렇게까지 확실한 것은 아니어서 여러 개의 최상위 종을 상정해야 하는가 하는 문제였다. 조프루아는 전자의 입장이었던 반면 퀴비에에는 후자의 입장이었다. 당시 다수의 생각은 퀴비에를 따랐고, 조프루아는 지나치게 대담한 가설을 제기한 것으로 이해되어 많은 공격을 받았다. 여기에서 우리가 확인하려는 것은 이 과학적 논쟁의 세부 사항이라기보다 이로부터 들뢰즈가 어떤 존재론적 함축을 발견하고 추출해내는가 하는 것이다.

2. 구성의 단일성

1장에서 언급했듯이 조프루아는 다양한 종의 신체적 구성이 단일하다는 점에서 이를 “구성의 단일성”이라고 한다. 들뢰즈는 과타리와 함께 『천 개의 고원』에서 이 ‘구성의 단일성’의 원리를 전면에 내세운다. 이는 들뢰즈의 사유에서 매우 중요하다. 구성의 단일성이라는 이론은 존재의 일

의성이라는 테제의 생물학적 버전이기 때문이다. 들뢰즈는 존재의 일의성 테제를 “존재는 단 한 가지 같은 의미로, 서로 다른 것들을 통해 언명된다”(DR: 53/102)고 정의한다. 이 테제는 간략해 보이지만, 일의성의 사유에 어려운 과제를 부과한다. 다양한 방식으로 실존하는 것들을 단 하나의 도면/평면plan에 입각해 산출되는 것으로 설명할 수 있어야 하기 때문이다.¹⁰ 이 과제는 일의성의 철학의 성과를 평가해 짓는 결정적인 중요성을 지닌다. 왜 그런가?



〈그림 1〉 에티엔 조프루아 생틸레르, 『해부 철학Philosophie anatomique』(1822)에 삽입된 도판

어류, 조류, 포유류 등에 속하는 동물들의 기관을 비교하면 그 외양과 기능과 달리 기관들 사이의 구조는 동형적이라는 사실이 밝혀진다. 조프루아는 이러한 비교와 추상을 더 극단적으로 밀고 나

아가면 ‘단 하나의 동물’이 놓여 있을 것이라고 생각했다.

만약 여러 집단의 생명체가 서로 호환이 불가능한 두 개의 도면으로 귀착된다면, 이 두 도면을 분리시키는 무엇인가가 이들 바깥에 있다고 상정해야만 한다. 그렇다면 순수 일의성의 존재론의 기획은 성공할 수 없게 된다. 왜냐하면 상정된 그 무언은 존재들을 산출하는 도면들에서 벗어나는 초재적인transcendant 질서에 속한 것일 것이기 때문이다. 따라서 도면의 복수성pluralité은 곧바로 존재의 의미의 복수성을 함축하게 된다. 그리고 이는 다시 어떤 신학적인 의도 내지 종교적인 의지로 귀속된다. 이 과정은 이처럼 결정적으로 중요하지만, 일의성의 철학에 큰 난점을 부과하는 듯 보인다. 사실 사물들의 명백한 다양성이야말로 존재의 다의성équivocité을 지지하는 자들이 언제나 내세웠던 것이다. 요컨대 단 하나의 ‘모델’로 환원하기에는 세상에 너무나 다양하고 많은 사물이 있다는 것이다.¹¹

이러한 이유에서 들뢰즈는 조프루아의 중요성과 혁신성을 높게 평가한다.¹² 조프루아는 다양한 신체가 단일한 구성을 가지고 있다는 것을 발견할 수 있는 깊은 층위로 우리를 안내한다(〈그림 1〉 참조). 우리가 신체의 기관들이 아니라 그것을 구성하고 있는 요소들의 수준으로 내려갈 때, 다시 말해 “해부적학 요소들” 사이의 연결에 주목할 때 단 하나의 유일한 도면이 모습을 드러낸다. 기관이 ‘구체적’이라면 그 요소들은 ‘추상적’이다. 들뢰즈와 과타리가 요소들을 추상적이라고 말하는 이유는 요소들이 감각으로 포착되는 형태나 기능이 아니고 사유를 통해 파악되는 위치와 연결

이기 때문이다.¹³ 이 구분은 들뢰즈의 보다 일반적인 맥락에서 중요하다. 유기적 기관과 비유기적 요소 사이의 구분은 『안티 오이디푸스』와 『천 개의 고원』 전체에 걸쳐 “분자적” 사유와 실천을 가능케 하는 구도이기 때문이다. 들뢰즈는 이러한 기관 아래의 요소들의 발견을 다른 분과들을 참조하면서 확장, 일반화한다. “물적인 요소들”, “실체들”, “형태들”은 감각적인 수준에서 구체적이고 서로 다른 반면, 이것들을 구성하는 것들, 즉 “분자적 재료들”, “실체적 요소들”, “형식적 관계들 또는 연결들”은 추상적이고 서로 같다.¹⁴

여기에서 잠시 “요소들이 서로 같다”라는 말에 대해 좀 더 부연 설명이 필요할 듯하다. 여기에서 같은 *même* 것과 자기동일적인 *identique* 것은 서로 구별된다. 요소들은 즉자적 차이들로 구성되어 있으므로 “같다”라고 우리는 말해야 한다. 요소들이 어떤 지각적인 특성도 갖지 않고 다만 상호 간의 내적이고 변별적인 관계에 의해서만 규정된다는 점에서 그러하다. 반면 물적인 *molare* 것, 실체적인 것, 형태들은 감각적이거나 지각적인 차이들이다. 여기서 우리는 차이와 동일성 사이의 복잡한 관계 앞에 서게 된다. 즉 자기동일적인 것들은 서로 차이 난다. 그리고 이 동일적인 것들은 차이 그 자체 *la différence en elle-même*에 의해 산출되는데, 이 즉자적 차이는 ‘같음 *le Même*’을 구성한다.

이러한 구도는 들뢰즈의 유물론이 물질과 사유를 동시에 긍정하는 중요한 한 측면을 보여준다. 물질의 역량을 충만하게 긍정하기 위해서는 지각적이고 일상적인 수준에 만족하지 않고 추상적이고 심층적인 수준에까지 들어가야 한다. 그런데 이 과정은 사유의 힘을 통해 보증된다. 요컨대

사유 안에서 물질의 역량은 긍정된다. 이는 분자적 요소들이 지성의 추상에 불과하다는 뜻이 결코 아니다. 이 요소들은 감각적 관찰의 범위 밖에 있기 때문에 깊은 곳에서 실제로 작동하는 분자적 강도들에 도달하기 위하여 사유는 물질 형태들을 관통해서 넘어서야만 한다.

다시 본론으로 되돌아와서 조프루아가 발견한 순수 해부학적 요소들의 문제를 살펴보자. 생명체의 경우에 또는 “유기체적 지층”의 수준에서 요소들이 이루는 순수 관계의 체계는 다음과 같이 명명된다. 『차이와 반복』에서부터 등장하는 것으로 조프루아의 표현에 따른 “단 하나의 유일한 추상적 동물un seul et même Animal abstrait”이거나, 『천 개의 고원』에서 나오는 들뢰즈와 과타리 특유의 용어인 “단 하나의 유일한 추상적 기계”가 그것이다. 물론 이 개념은 동물들 간의 차이를 부정하거나 동물들을 하나의 모델로 환원하려는 것이 아니다. 이 “추상적 동물”은 결코 어떤 이상적인 idéal 모델 같은 것이 아니다. 다시 말해 가장 큰 완전성을 가진 어떤 특정한 생명체를 다른 것보다 우월한 것으로 특권화하려는 것이 아니다. “동물 그 자체Animal en soi”는 일종의 위상학적 연결의 집합이며, 무한히 많은 방식으로 그 연결은 변형된다. 그러므로 이것은 차라리 이념적idéal이라고 말해야 할 것이다. 또한 이 추상된 것은 동물들 안에서만 존속한다는 점에서 완전히 내재적인 개념이다. 그리하여 우리는 여기에서 존재의 일의성 테제의 생물학적 버전을 보게 된다. “추상적 동물”은 같은 연결들의 위상학적 변형을 통해 서로 다른 무한히 많은 신체로 전개된다. 요컨대 존재자의 다양체를 포괄하는 일의적 존재를 사유하고자 할 때 그에게는 잠재적 ‘동

물'을 추상해내는 보편적 동물학의 제시가 요구된다. 그리고 거꾸로 이 잠재적 '동물'은 동물들의 다양체 안에서 현실화된다.

그런데 들뢰즈와 조프루아의 괴물학과 함께 보다 일반적인 차원에서 일의성과 차이 사이의 관계에 대해 생각해보는 것이 좋겠다. 구성의 도면(=평면)의 단일성 원리는 차이와 관련하여 무엇을 함축하는가? 먼저 유사성과 차이의 관계와 관련하여 피상적인 이해에 머물지 않도록 유념할 필요가 있다. 페리에Edmond Perrier가 적절하게 지적하듯이 아리스토텔레스나 린네Linné와 같은 종種의 안정성을 신봉하는 자들은 동물들 사이의 차이에 관심을 기울이고, 오히려 뷔퐁Buffon이나 조프루아와 같은 종의 불안정성에 예민한 연구자들은 동물들 사이의 유사성에 주목한다. 이 점은 언뜻 이상하게 보인다. 왜냐하면 들뢰즈는 조프루아와 함께 그리고 아리스토텔레스의 반대편에서 차이의 철학을 내세우기 때문이다. 그러나 두 지지자 그룹은 서로 반대 방향으로 움직이면서 교차한다. 종의 안정성을 주장하는 이들은 여러 종을 분리시키고 종의 동일성을 견고하게 하기 위해서 그러한 차이들을 사용하는 반면, 종의 불안정성을 사유하는 이들은 그러한 유사성을 지나 최종적으로 다양체들 사이의 어떤 공통 지점에 도달한다.

따라서 들뢰즈의 차이의 철학이 차이들에 대한 무차별적인 긍정이나 무조건적인 수용을 의미하는 것이 아니라는 점을 지적해두어야겠다. 왜냐하면 우리는 언제나 개념적 동일성에 종속된 외면적 차이만을 생각할 위험이 있기 때문이다. 문제는 자기동일적인 것들의 속박으로부터 차이를 방어하는 것이고, 차이를 끌어올려 존재자들 자체의 보편적 구성의 평

면을 이루는 요소들을 지시할 수 있게끔 하는 것이다. 바로 이 지점에서 조프루아와 스피노자는 같은 관점을 공유한다. 전자의 동물학자에 따르면 모든 동물은 해부학적 요소들의 구성을 통해, 그리고 역동적 구조의 변신을 통해 생성된다. 이와 마찬가지로 후자의 철학자에 따르면 모든 실존하는 양태는 무한히 작은 물체들의 빠름과 느림을 통해 그리고 속성의 역동적인 변형을 통해 산출된다.¹⁵ 들뢰즈가 스피노자와 조프루아에게서 공히 발견하는 것은 바로 이처럼 존재의 일의성 안에서, 그리고 구성의 단일성 안에서 차이를 가장 멀리까지 밀고 나아가는 것이다.

3. 실험 괴물학

형식 없는 요소들의 차이로부터 다양한 개체가 발생하는 것은 들뢰즈의 사유 체계에서 크게 보아 두 가지 모습으로 나타난다. 현실적 다양체들이 그 역시 다양체인 잠재적 이념들에 의해 산출되거나(『차이와 반복』), 구체적 배치물들이 추상적 기계들 안에서 긍정된다(『천 개의 고원』). 그런데 조프루아가 인용되는 방식과 위상을 고려할 때 『차이와 반복』과 『천 개의 고원』 사이에는 미묘한 차이가 있는 것 같다. 이 간격은 이 19세기 동물학자의 천재성에 위치를 부여하고 동시에 제한하는 양상과 관련된다. 이를테면 『차이와 반복』에서 그의 관념*idée*은 분명 들뢰즈의 이념*Idée*론의 훌륭한 한 예로서 고려되지만, 곧이어 그 불충분성이 지적되고 현재의 유전학에 자리를 내주게 된다. “해부학적 요소들은 주로 잔뼈들로 이루어져 있는데, 이 요소들이 그런 역할을 감당할 수 있는 것일까? 근육에서 오는

불가항력은 그 잔뼈들의 비율적 관계에 하등의 제한이나 한계가 되지 못하는 것처럼 생각할 수 있는 것일까?”(DR: 240/404) 이 반문에서 보듯이 조프루아 이론이 대답하고 혁신적이긴 하지만, 그의 해부학적 요소들은 여전히 너무 현실적actuel이어서 들뢰즈가 잠재적인virtuel 것으로서 파악하는 생물학적 이념에는 미치지 못한다. 생물학적 이념에 적합한 요소는 기관을 이루는 작은 뼈들이 아니라 현대의 유전학적 염색체에서 발견된다. 후자는 완전히 잠재적인 것으로서 들뢰즈적인 의미에서 이념의 역할을 수행한다. “근접 관계로 이루어진 복합체”, “변별적/미분적différentiel 요소들”, “상호적이고 완결적인 이중 규정 안에서 특별한 점들”. 간단히 말해 조프루아의 해부학적 요소들은 근육처럼 현실적인 기관들 안에 이미 육화되어 있어서 분화를 일으키기에는 충분히 잠재적이지 못하다.

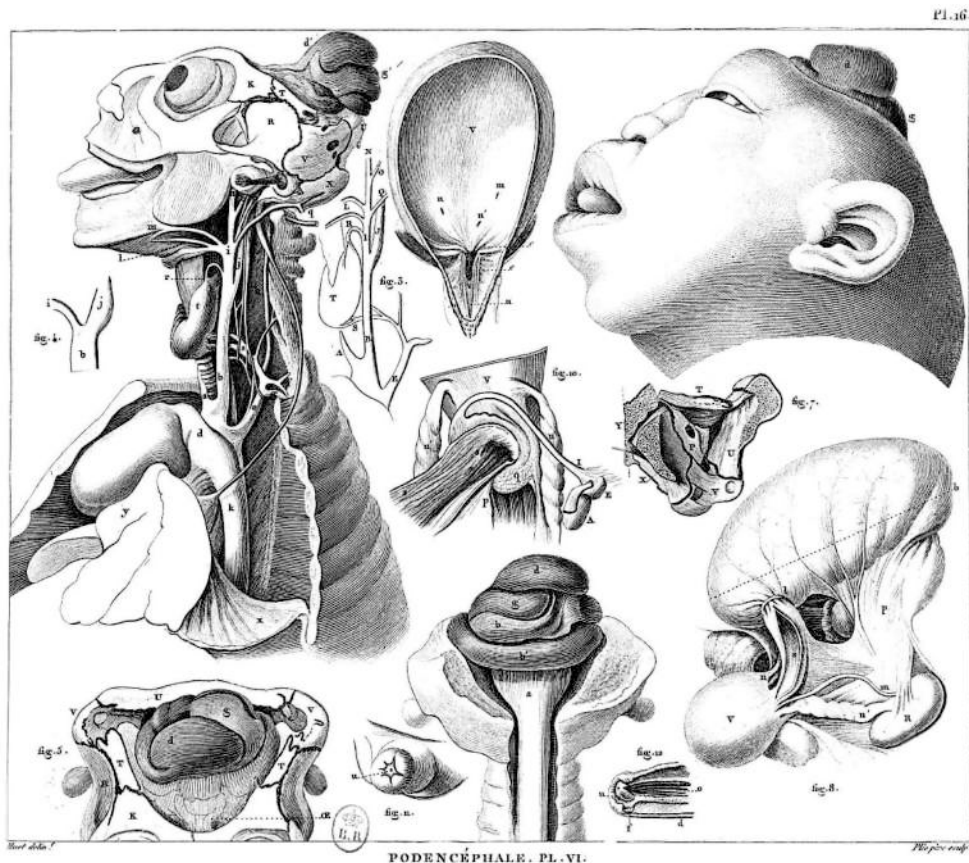
반면 『천 개의 고원』에서 해부학과 유전학 사이의 간극은 약화된다. “조프루아가 프로틴과 핵산이 아니라 해부학적 요소들을 실체적 단위들로 선택했던 것은 거의 중요하지 않다.”(MP: 61/96) 확실히 여기서도 조프루아의 동물학은 신新진화론néo-évolutionnisme(페리에와 심슨G. G. Simpson)과 유전학(모노J. Monod)에 자리를 내어준다. 그러나 여기에서 보다 강조되는 것은 이것들 사이의 연속성, 발전 그리고 심화이다.¹⁶ 이렇게 양자가 보다 가까워지는 것은 세 번째 고원 「도덕의 지질학」의 문학적 장치 안에서 이해될 수 있다. 여기에서 주인공인 챌린저 교수의 강연은 퀴비에 진영과의 엄격한 대립 안에서 진행된다. 의미심장하게도 들뢰즈 본인이 『차이와 반복』에서 던졌던 의문이 여기에서는 퀴비에의 후예인 비알통Vialleton에 의해 제기된다. “그리고 설령 접는 것pliage이 좋은 결과를 준다 할지라도 누

가 그것을 감당할 수 있겠는가? 조프루아가 해부학적 요소들만을 고려한 것은 우연이 아니다. 어떤 근육, 인대, 연결 부분도 살아남지 못할 것이다.”(MP: 61/97)

여기에서 저자들의 페르소나인 챌린저 교수는 인간을 접어 오징어를 만들 수 있다고 아무렇지 않게 말한다. 이 일화는 조프루아로부터 가져온 것인데, 동물을 접는 과정에 대한 설명은 이상한 괴물을 만드는 방식처럼 보이고 그래서 다른 대답자들은 이에 분노한다. 이들이 분개하는 것은 어찌 보면 당연한데, 접기라는 방식이 상식과 아리스토텔레스주의가 신체에 부과하는 요구 조건들을 무시하고 있기 때문이다. 즉 각 기관이 수행할 수 있는 여러 기능 중 탁월한 것으로서 고정된 기능, 종들이 갖는 완전성의 정도의 단계들 등을 무시한다는 것이다. 세 번째 고원 내의 격렬한 논쟁 상황은 조프루아가 처했을 고립감과 기이함 그리고 그만큼 큰 유머를 느끼게 한다.

조프루아의 위상과 관련하여 『차이와 반복』과 『천 개의 고원』 사이에 뉘앙스의 차이가 있는 것은 들뢰즈가 그의 생각들을 도입하고 배치하는 동기에서 기인한다. 전자에서 들뢰즈는 생물학의 예로부터 순수한 이념을 추출해내는 데 관심을 쏟는다면, 후자에서 그는 현실적인 층위에서만 고려된 조건들을 위반하는 시범적인 실험을 선보이는 데 전념한다. 전자에서 독자는 조프루아의 불충분성이 극복되는 지점까지 인도된다. 즉자적 차이가 가장 순수한 상태에서 현시되는 지점까지 말이다. 반면 후자에서 독자는 새로운 창조적 방식 — 이 경우에는 접기 — 이 상식에 정면으로 맞서는 논쟁적이고 도발적인 상황에 맞닥뜨리게 된다. 전자의 원용이

이론적이고 형이상학적인 반면에, 후자의 사용은 상대적으로 실천적이고 교육적이다. 전자에서는 차이를 생각하는 것이 문제가 된다면, 후자에서는 차이를 만들어내는 것이 중요하다. 그리고 아마도 이 뉘앙스의 차이는 단지 조프루아의 위상과만 관련되는 것은 아닐 것이다. 이 두 가지 동기, 즉 사유pensée와 실천pratique은 들뢰즈의 대표적인 두 권의 저작 『차이와 반복』과 『천 개의 고원』의 전체 기획을 특징짓는다. 그리고 더 나아가 그의 두 시기, 즉 과타리와의 만남 이전과 이후의 시기를 특징짓는다.



〈그림 2〉 에티엔 조프루아 생틸레르, 『해부 철학』에 삽입된 도판

조프루아 부자는 신체의 ‘비정상적’ 변이에 관심을 가졌다. 그러한 괴물성은 신체 부분들 간의 비율이 달라지는 것일 따름이다. 역으로 ‘정상성’은 그러한 비율 변화의 한 양상이다.

이러한 이행은 우리를 이론적 사유에서 실천적 윤리로 이끈다. 이런 궤적 안에서 괴물을 대하는 태도에도 변화가 동반된다. 이제 괴물은 이론적 발견의 대상이 아니라 실험과 창조의 대상이 된다. 여기에서 들뢰즈는 좀 더 분명하게 강조할 수 있게 된다. 차이를 주어진 것으로서 받아들이는 것이 아니라 “차이를 만든다faire la différence”는 것, 새로운 것을 창조해야 한다는 것이다. 이런 이유에서 들뢰즈 스스로도 조프루아만큼이나 괴물의 ‘제작’에 큰 관심을 갖는다. 조프루아는 신체적 이상성anomalie, 즉 괴물성monstruosité에 대한 연구의 토대를 놓았다(〈그림 2 참조〉).¹⁷ 조프루아 이전까지만 해도 괴물(기형)들은 자연법칙에서 벗어나는 우발적인 예외들로 간주되었다. 즉 그것들은 어떤 종의 표준적인normal 또는 규범적인normative 형태들로부터 멀리 떨어진 것으로 이해되었다. 이에 반해 조프루아는 괴물들이 자연법칙이 정당하게 표현되는 방식이라고 설명한다. 그리고 더 나아가 바로 괴물들에 대한 연구를 통해 자연법칙에 접근할 수 있다는 생각에 도달했다.¹⁸ 이로부터 괴물을 창조하는 실험 괴물학이 태어난다. 우리는 들뢰즈가 자신의 작업을 바로 이러한 실험 괴물학의 전통에 기입한 것이라고 말할 수 있다. 그는 유쾌한 어조로 자신의 저작들이 일종의 괴물이라고 말한 바 있다(PP: 15 참조).

4. 창조의 논리와 동물행동학

우리는 앞서 구성의 단일성 테제가 존재의 일의성의 생물학적 버전이라는 점을 보았다. 이렇듯 생물학과 존재론 사이의 긴밀한 연관을 염두에 둘 때 이 테제는 다음 두 가지를 보다 분명하게 이해할 수 있게 해준다. 먼저 우리는 존재의 일의성과 진정한 생성의 사유가 동일한 외연을 지니고 있음을 확인할 수 있다. 유일한 평면을 긍정하는 것이란 결코 다자多者를 일자一者로 환원하는 것이 아니다. 유일한 평면에 대한 사유가 중요한 것은 그것이 창조의 논리를 드러내고, 우리를 새로운 것이 생산되는 장소 한복판에 서게 하기 때문이다. 이런 이유에서 에드몽 페리에는 조프루아가 “도면[평면]의, 창조의 비밀 자체의 발견”을 가져왔다고 극찬한다 (Perrier, 1884: 112).

철학의 역사로 시선을 돌려 살펴본다면 바로 이 문제와 관련하여 들뢰즈는 베르그손의 심오함을 발견한다. 베르그손의 위대함은 철학의 가장 근본적인 문제를 혁신했다는 데에 있다. 즉 철학의 문제는 더 이상 영원성éternité이 아니라 새로움nouveau에 있다는 것이다. 철학자가 답해야 할 문제는 이제 다음과 같은 것이다. 어떻게 새로움을 창조하는 것이 논리적으로 가능한가?¹⁹ 들뢰즈는 이러한 문제 제기를 통해 생성의 논리와 일반 괴물학을 생각한다. 이 생성의 논리는 존재의 일의성의 사유를 통해서만 해명된다. 왜냐하면 앞서 말한 것처럼 존재가 단 하나의 유일한 의미에서 긍정되지 않으면, 그것은 절대적으로 분리된 여러 개의 범주 또는 종 안으로 분할되고, 이것들 사이의 이행의 시도는 어두운 심연 안으로 추락할 것이기 때문이다. 그러면 생성도 존재 밖으로 벗어난다.

들뢰즈 철학의 한복판에서 파르메니데스적인 문제가 메아리친다. 그렇지만 여기에서는 다른 어조 안에서, 즉 생기론vitalisme적인 어조로 울려 퍼진다. “그 무엇도 존재를 나눌 수 없다. 하지만 존재가 생성 혹은 차이 그 자체인 한에서 그러하다.”²⁰ 생성의 실천은 신체의 동형성isomorphisme을 긍정하는 존재론을 요구한다. 이 동형성의 차원이 현실적인 데 있지 않을지라도 말이다(이 차원은 맥락에 따라 잠재적 또는 이념적이라고 불릴 것이다).²¹ 구성의 도면의 단일성이라는 тезе는 모든 신체가 같은 구조를 향유한다는 점, 하지만 운동의 다양한 관계에 따라 현실화된다는 것을 의미한다. 하나의 신체는 요소들 간의 관계에 의해서 규정될 뿐 형태나 기능에 의해서 규정되지 않는다고 할 때, 그것은 속도들에 따라 생성과 변신 안으로 들어간다. 극단적으로 말하면 임의의 신체는 어떤 종류의 생성도 능히 겪을 수 있다. 다만 어떻게 파괴를 피하면서 내적인 연결을 ‘신중히’ 변형할 수 있는지 알고 있다는 조건하에서 그러하다.

반대로 존재의 다의성이 창조의 초월성과 어떻게 연결되는지 생각해보자. 퀴비에의 다의성의 신봉자라고 할 수 있다. 동물들은 서로 동형적이지 않은 네 개의 도면으로 귀속되고, 이 경우 동물은 — 그리고 마찬가지로 존재 역시 — 같은 의미로 긍정될 수 없기 때문이다.²² 따라서 퀴비에가 새로운 종의 출현을 문제 삼고자 하지 않았던 것은 놀라운 일이 아니다. 이런 식으로 다의적 관점은 창조의 문제에 무관심하고, 초월적인 심급에 대한 의존 없이 이 문제를 설명하지 못한다. 아리스토텔레스 사상의 계보를 고려해볼 때 이러한 무관심 혹은 무능력은 단지 생물학의 영역에만 머물지 않고 형이상학의 영역에까지 확장된다.

아리스토텔레스는 범주란 존재가 그것을 통해 언명되는 것 *ce dont l'être se dit*이라고 정의하면서 이와 동시에 이 범주들이 존재와 맺는 관계를 설명할 수 없는 심각한 난점에 봉착한다.²³ 퀴비에의 고생물학 *paléontologie*이 아리스토텔레스의 존재론 *ontologie*에 큰 영향을 받은 것은 분명하다. 다의적 사유에서 궁극종들 사이의 분리는 생성의 이해 불가능성 그리고 실천 불가능성과 내적으로 긴밀하게 연결되어 있다. 누군가 이런저런 다른 것이 되고 싶다고 말할 때(예를 들어 꼬마 한스가 말[馬]이 되고 싶다고 말할 때) 다의론자들은 종들 사이의 간격 때문에 그것은 선험적으로 불가능하다고 판단할 것이다. 이처럼 생물학적인 교의와 존재론적인 함축이 서로 간에 지시하고 강화한다고 할 때, 우리는 스피노자가 아리스토텔레스에게서 멀리 떨어져 있는 만큼이나 조프루아가 퀴비에에게서 멀리 떨어져 있다는 것을 발견한다.

다음으로 구성의 단일성 테제가 지니는 두 번째 의의를 살펴보자. 구성의 단일성이라는 원리는 신체의 동물행동학적 개념화를 정당화해주는 기반을 제공한다. 사실 우리는 『천 개의 고원』에서 동물행동학과 관련하여 조프루아가 한 번 더 원용되는 것을 볼 수 있다(MP: 311-313/483-485). 들뢰즈의 독창적인 종합 안에서 스피노자의 신체론과 동물행동학은 교차한다. 즉 신체를 두 가지 관점에서 파악하자. 한편으로는 구성 입자들의 빠름과 느림에 따라 그것들을 규정하자. 그리고 다른 한편으로는 그것들이 실제로 행할 수 있는 것들, 즉 정동에 따라 그것들을 규정하자. 들뢰즈는 다음의 예들을 인용하길 좋아한다. 햇빛을 감지해서 나무를 타고 위로 올라가고, 멀리서 다가오는 포유류의 땀 냄새를 맡고, 그 위로 떨어져 열을

감지해 피부의 얇은 부위로 찾아가는 능력, 오직 이 세 개의 정동을 가진 진드기. 그리고 앞의 1장에서 말한 것처럼 말과 소를 단지 종에 따라 막연하게 구분하는 것은 구체적이지 않다. 속도와 정동의 관점에서 볼 때, 짐을 끄는 말은 경주하는 말보다 짐을 끄는 소에 더 가깝기 때문이다(MP: 314; SPP: 167/184). 그렇지만 몇몇 사람은 어떻게 우리가 신체의 종이나 기관의 기능을 무시할 수 있는지 그리고 (동물)행동학적인 윤리학이 진정으로 신체의 현실적인 구성 배치를 무시할 수 있는지 물을 것이다.

동물행동학자들처럼 우리가 신체에서 오직 그것의 구조와 정동만을 고려할 수 있다면, 이는 다음과 같은 동물학적인 발견 덕분이다. 즉 해부학적 요소들과 행동 능력이 심층적인 수준에서 가장 결정적인 요인들이기 때문이다. 종이란 배아 기관들이 변신한 결과들을 통계적으로 분류해놓은 것일 따름이다.²⁴ 이때 배아 기관들의 변모는 형식 없는 요소들의 합성과 분해를 통해 진행된다. 이런 의미에서 들뢰즈와 과타리는 구성의 평면을 다음과 같이 정의한다. “이곳에서는 형식 없는 요소들과 질료들이 춤춘다. 이것들은 속도에 의해서만 서로 구분된다. 그리고 자신들 간의 연결, 운동의 관계에 따라서 이런저런 개체화된 배치 안으로 들어간다.”(MP: 312) 이러한 이유에서 동물행동학적 윤리학은 필연적으로 단일한 평면 위에서 구상된 생물학을 요구한다. 내적 구조와 정동의 관점에서 역량을 증가시키는 것, 이 실천적 과제는 다음과 같은 경우에만, 즉 하나의 신체가 순수하게 구조와 정동을 통해 규정될 때에만 그 가치를 획득하게 된다.

우리는 지금까지 들뢰즈가 독창적으로 어떻게 조프루아를 끌어들여 스피노자적인 동물학을 구상하는지 살펴보았다. 존재의 일의성이라는 형이

상학적 테제는 조프루아가 과감하게 제시했던 구성의 단일성이라는 테제 안에서 다시 한번 긍정된다. 모든 동물은 단 하나의 추상적인 동물의 변신 또는 괴물이다. 이 테제는 어떤 초월적인 심급에 대한 귀속 없이 순수하게 내재적인 평면 위에서 창조의 논리를 제공하며, 더 나아가 동물행동학의 구상을 가능하게 한다. 들뢰즈는 스피노자의 신체론, 조프루아의 괴물학, 동물행동학의 행태학을 중첩시키며, 신체에 해방을 가져오하고자 한다. 이제 신체와 그 기관들organes은 종적인 본질과 중앙 집중화하는 조직화organisation의 구속으로부터 풀려난다. 신체의 역량은 요소들의 구성과 분해로부터 나오는 만큼 신체는 새로운 정동을 경험하며 일련의 생성 안으로 들어갈 수 있게 된다.

3장 기호, 힘들의 포착

경험주의와 표현주의의
교차로에서

들뢰즈는 프루스트의 거대한 우주 안에서 펼쳐지는 복잡한 시간 여행에서 길잡이가 되어줄 새로운 안내서를 제안하며, 이를 위해 여러 차례 프루스트로 되돌아온다. 프루스트가 들뢰즈에게 중요한 것은 이 소설가가 베르그손의 관점에서 기호 이론을 구성할 수 있게 해주며, 혼합된 감성을 넘어 순수한 기호를 발견할 수 있게 해주기 때문이다. 이러한 기호 이론은 1950-1960년대 구조주의 기호론과 크게 대조적인 관계를 형성하게 된다. 들뢰즈의 기호 이론은 그 자체로 존재하면서 기호를 방출하는 본질들을 포함한다. 그리하여 경험이란 기호를 반사하는 대상과 이것을 해석하는 주체 사이에서 기호를 배우는 과정이 된다. 다른 측면에서 보면 『프루스트와 기호들』(1964; 1970; 1976)은 문학을 다루고 있지만 들뢰즈 철학의 체계와 관련해서도 매우 흥미롭다. 왜냐하면 이 저작은 그의 첫 번째 시기에 사유의 전개를 견인하고 있는 두 가지 철학적 입장의 종합을 보여주고 있기 때문이다. 그 두 가지 태도란 “상위의 경험주의”와 “표현주의”를 말한다. 이런 맥락에서 들뢰즈가 베르그손과 스피노자의 독해에서 활용하고 있는 개념들과 방법들을 참조해 이 저작을 읽을 필요가 있으며, 이를 통해 우리는 들뢰즈의 고유한 사유 방식에 담긴 중요한 측면을 파악할 수 있다.

이 장에서는 우선 『프루스트와 기호들』에서 전개된 새로운 기호 개념의 핵심을 살펴보고, 다음으로 스피노자적 표현주의와 『베르그손주의』의 상위의 경험주의에 비추어 이 이론의 의미를 파악해보고자 한다. 하지만 들뢰즈가 『프루스트와 기호들』 제1부에서 전개하고 있는 기호 이론은 이것이 갖는 그 모든 가치와 독창성에도 불구하고 들뢰즈 기호론의 출발점일 뿐이다. 펠릭스 과타리와 의 만남과 프랜시스 베이컨의 회화에 대한 연구 이후에 그의 기호 이론은 급격한 변화를 겪게 되기 때문이다. 사실 이러한 변화는 이미 『프루스트와 기호들』 제2부에 기입되어 있다. 마지막으로 이런 배경을 고려하면서 기호에 대한 들뢰즈의 사유가 보여주는 변화와 궤적을 추적하고자 한다.

1. 신체와 기호: 상형문자

『프루스트와 기호들』에 담겨 있는 기호 개념의 다양한 측면을 충분히 이해하기 위해서는 우선 이 저작이 발표된 역사를 살펴볼 필요가 있다. 책의 증보와 관련하여 이 저작은 들뢰즈의 작품들 가운데서도 가장 복잡한 양상을 띠고 있으며, 이는 그 내용의 변화와도 직접적으로 관련이 있기 때문이다. 현재 판본은 추가와 수정 그리고 새로운 분절을 거쳐 우리에게 도달한 것이다. 들뢰즈는 1963년에 프루스트에 관한 논문을 선보였고 이것이 1964년에 출간된 『프루스트와 기호들』 첫 번째 판본을 위한 초고가 되었다.¹ 이것은 현재 판본의 제1부에 해당한다(「기호들」). 그리고 제2부(「문학 기제」)는 1970년 두 번째 판본에 분절 없이 통째로 추가되어 수

록된다. 이후 프루스트에 관한 새로운 논문이 1973년에 이탈리아어로 출간된다.² 이 논문은 1976년 같은 책 세 번째 판본에서 제2부의 결론으로 수록된다. 이때 제2부는 “좀 더 큰 명료함을” 갖추기 위해 여러 장으로 분할된다(PS: 제3판 서문 참조).³ 이런 의미에서 우리는 『프루스트와 기호들』이라는 이름 아래 세 개의 텍스트가 있다고 말할 수 있다(제1부, 제2부, 결론).

들뢰즈의 다른 저작과 비교해보면 이렇게 계속된 수정과 보완은 지극히 예외적이다. 그리고 이런 역사는 이 저작에 특별한 가치를 부여한다. 『프루스트와 기호들』은 우선 하나의 기호 이론이지만, 동시에 한 사유가 그려온 궤적의 흔적을 담고 있다. 말하자면 이 저작은 들뢰즈의 사유가 오랜 기간 동안 그려온 여정을 보여주는 일종의 ‘지도’이다. 그래서 특정한 하나의 주제, 즉 기호와 관련하여 그의 사유의 연속성과 변화를 동시에 포착할 수 있는 기회를 제공한다. 특히 제1부(1963-1964년)와 제2부(1970년) 사이에 놓여 있는 간격을 간과해서는 안 된다. 왜냐하면 이것은 과타리와의 만남으로 인해 생겨난 들뢰즈의 저작 내의 어떤 단절을 반영하고 있고, 이 두 텍스트는 내용과 스타일 면에 있어서 그러한 이동을 보여주는 대표적 예이기 때문이다. 제1부가 『차이와 반복』과 긴밀한 관계를 맺고 있다면, 제2부는 『안티 오이디푸스』와 『천 개의 고원』을 예고하고 있다. 물론 이러한 단절은 어떤 부정이나 역전이 아니라, 그의 사유의 이행 안에서 이해되어야 한다. 따라서 모티브의 변화를 식별하는 일뿐만 아니라, 서로 다른 두 모티브를 연결하는 논리적 고리를 해명하는 것이 중요한 과제가 된다.

기호에 대한 들뢰즈 사유의 연속성은 다음과 같은 질문으로 요약할 수 있다. 신체는 어떻게 기호가 되는가? 그 답은 『프루스트와 기호들』과 『천 개의 고원』에서 다르게 주어지지만, 들뢰즈는 동일한 질문의 연장선상에서 기호를 사유하고 있다. 『프루스트와 기호들』에서 들뢰즈는 본질과의 관계 아래에서 기호를 사유한다. 기호는 즉자적으로 존재하며 사물들 안에서 반사되기 때문에 모든 사물은 기호가 된다. 향기, 얼굴, 몸짓, 손짓 등등. “그녀의 몸짓은 … 어떤 본질 혹은 어떤 이데아를 굴절시키는 투명한 육체를 이룬다.”(PS: 52/70) 신체는 기호화된다. “사물도 정신도 존재하지 않으며 육체가 있을 뿐이다. 별의 육체, 식물의 육체… 육체 자체가 이미 언어라는 사실을 생물학이 알고 있다면 생물학은 그 존립 근거가 확립된 학문일 것이다. 언어란 언제나 육체의 언어라는 사실을 언어학자들이 알고 있다면 언어학자들은 언어학의 근거를 확보하고 있는 것이다.”(PS: 112/138)

신체는 비밀스러운 언어로 각인된 기호가 된다. 이런 의미에서 그것은 상형문자이다. 신체는 본질들에 감겨 있다가 풀려나는 기호들을 반사하면서 일종의 언어로서 모습을 드러낸다. 먼저 말하는 것은 인간도, 코기토도, 주체도 아니고 신체이다. 보고 사랑하고 느끼고 창작하려는 자는 이 비밀스러운 언어의 해석자가 되어야 한다. 이런 의미에서 그는 “이집트학자”이다.⁴ 따라서 기호의 배움의 과정에는 이중의 생성이 있다. 신체의 상형문자-되기 그리고 주체의 이집트학자-되기. 이는 역량의 새로운 분배에 의해 야기되는 변신이다. 더 이상 지성이나 지능이 능동적이고 지배적이며, 반대로 신체는 수동적이고 피지배적이라고 믿어서는 안 된다. 신

체는 충분히 표현적이어서 기호를 방출하며, 사유는 충분히 수동적이어서 사유하도록 힘에 의해 강제된다. 능동적이지만 기호가 없는 사유도 물론 일종의 진리가 될 수 있지만, 그러나 그것은 단지 가능적이고 논리적인 종류의 진리일 뿐이다.

들뢰즈는 감성 이후에 지성이 와야 한다고 요구한다. 같은 이유에서 신체 이후에 언어가 와야 한다. 마주친 신체를 이해하는 데 있어서 우리는 앞서 습득한 언어를 적용해서는 안 된다. 우리는 하나의 신체와 그것의 기호를 해석하면서 그에 맞추어서만 조금씩 하나의 언어를 배울 수 있다. 왜냐하면 각각의 신체는 비밀스럽고 고유한 언어를 소유하고 있기 때문이다. “우리는 신체가 무엇을 할 수 있는지 모른다”고 들뢰즈가 말할 때는 또한 “우리는 그 신체가 어떤 언어로 말하는지 알지 못한다”는 말과 같다. 신체와 언어가 합치되는 지점에서 신체의 해석과 기호의 습득은 서로 뒤섞여 구분되지 않는다. 들뢰즈의 기호론은 문법책 없이 외국어를 배우는 능력을 일차로 내세운다.

이런 기호 이론 전체를 감싸고 있는 배경을 볼 때 들뢰즈의 경험주의는 표현주의와 연동되어 있다. 전자가 방법론적 원리라면, 후자는 존재론적 체계이다. 사유의 수동성은 자연의 표현성과 짝을 이룬다. 더 이상 신체와 언어, 자연과 지성, 무질서와 질서 사이의 대립은 존재하지 않으며, 표현expression과 인상impression 사이의 존재론적 운동이 있을 뿐이다. (상위의) 경험주의는 인상과 표현 사이에서 유희하는 사유의 무용舞踊으로, 또는 인상에서 출발하여 표현을 포착하는 데로 나아가는 사유의 운동으로 정의

될 수 있다.⁵ 수동적 정신은 (상위의) 경험주의를 원리로 받아들여 자신의 범위를 확장하고 역량을 강화하기 위한 길잡이로 삼는다.

신체와 기호의 합치는 『프루스트와 기호들』뿐 아니라 『천 개의 고원』에서도 단 하나의 같은 평면 위에서 분명하게, 하지만 다른 방식으로 긍정된다. 이 방식의 차이는 내재성의 철학이라는 일관된 기획 위에서 구성 방식의 변화를 겪었던 들뢰즈 사유의 변곡을 보여준다. 『프루스트와 기호들』에서 신체와 언어는 “상형문자”로서 서로 수렴하는 반면, 『천 개의 고원』에서는 둘 모두 일종의 “알파벳”으로서 긍정된다. 전자의 책이 이집트 학자를 내세우고 있다면, 반대로 후자는 현대 언어학에서 영감을 얻고 있다. 이러한 거리를 통해서 우리는 들뢰즈의 사유가 표현주의에서 지층 분석 strato-analyse으로 이동하고 있음을 감지할 수 있다. 표현주의는 자기 안에 감싸여 있다가 기호와 의미를 통해 펼쳐지는 본질들을 포함하고 있다. 반면 지층 분석은 그 자체로는 의미가 없는 물질들의 구성으로부터 출발하여 의미 체제의 발생을 설명하고 있다. 다음 절에서는 우선 표현주의적 관점에서 착상된 들뢰즈의 기호 이론을 살펴보도록 하자.

2. 기호의 배움

『프루스트와 기호들』은 마르셀 프루스트의 작품에서 나타나는 기호들을 분류하면서 시작한다. 사교계의 기호, 사랑의 기호, 감각적 기호 그리고 예술의 기호. 물질적인 수준에서 점차 정신적인 수준으로 인도되면서 독자는 대상으로도 주체로도 환원될 수 없는 어떤 것이 있음을 배우고 발

견하게 된다. 이 어떤 것은 들뢰즈에 따르면 자기 안에 감겨 있는 “본질 Essence”이다. 대상은 기호를 방출하고 주체는 기호를 습득하지만, 본질은 이들과 같지 않다. 그것은 이념적idéal이다. 그러므로 배움apprentissage의 궤적은 차례로 주관적인, 객관적인 그리고 끝으로 이념적인 단계를 거친다(PS: 86/110). 본질이 펼쳐질 때 그것은 사물들 안에 체화되고 주체의 해석을 불러일으킨다. 이런 관점에서 본질은 상관적인 두 요소, 즉 기호 그리고 의미와 관계 맺는다. 한편에서 어떤 본질을 분유하는 사물들은 우리로 하여금 사유하도록 만드는 기호들을 내보낸다. 이처럼 본질은 대상에서 기호들을 굴절시킨다. 다른 한편에서 해석자는 기호를 본질의 전개로서 포착한다.⁶ 다른 곳이 아니라 예술에서 배움은 기호의 최고 긍정에 이르고, 이때 삼중의 동일성이 확인된다. 즉 본질=기호=의미. “기호와 의미의 진정한 통일을 구성하는 것이 바로 본질이다. 그리고 기호가 자신을 방출하는 대상으로 환원되지 않는 한에서 본질은 기호를 구성한다. 또 의미를 파악하는 주체에게로 의미가 환원되지 않는 한에서 본질은 의미를 구성한다.”(PS: 50/68)⁷ 그러므로 배움은 우리를 예술로 인도하는 여행이라는 사실이 밝혀진다. 예술만이 기호의 역량을 가장 충만하게 향유하기 때문이다. “예술의 세계는 기호들의 궁극적인 세계이다.”(PS: 21/37)⁸ 또는 “예술은 세계의 목적이고 견습생이 무의식적으로 추구하는 종착점이다.”(PS: 64/84)

『프루스트와 기호들』에서 들뢰즈의 기호 이론은 그 자신의 철학적 기획과 긴밀히 연계되어 있으며, 동시대 언어학의 세력권에서는 벗어나 있다. 기호에 대한 들뢰즈의 사유의 특성을 이해하기 위해서는 이 거리를

주목하는 것이 중요하다. 그의 기호 이론은 동시대 언어학의 쟁점에 대해 무관심한 상태에서 구축되어 있다가 과타리와의 만남 이후 기호학에 대한 격렬한 전투로 태세가 전환되기 때문이다. 용어를 세밀히 구분해서 말하자면 “기호 이론^{la théorie du signe}”이 철학적 입장과 연동되어 있는 순수 사유를 가리킨다면, “기호론^{sémiotique}”은 기호학^{sémiologie}이 점령하고 있던 지적 상황에 개입하는 좀 더 전투적인 실천을 함축한다. 들뢰즈 사유의 초기부터 현대 언어학이 개념화하는 것처럼 기호는 의사소통의 시장에서 교환되는 동전 같은 것이 아니었다. 기호는 수신자의 지각과 감각을 침입하는 표현적 요소이며, 따라서 경험주의적 관점에서밖에는 포착되지 않는다.

기호를 이렇게 개념화하는 것은 서양철학의 주류적 전통과 정면으로 대립한다. 들뢰즈는 보편적이고 필연적인 진리관에 매달려 이론적 관심을 지성의 정신적 법칙에 한정시킨 기존의 철학적 야심을 비판한다. 이런 법칙들은 감각적 경험의 우발성과 순간성에 의해 오염되지 않는 영원한 진리를 보장해주는 것으로 간주되었다. 들뢰즈는 주로 합리주의자들에 의해 공유된 이러한 교의를 “사유의 이미지”라고 부른다. 이것은 세 가지를 전제한다. 즉 자발적으로 참된 것을 찾는 선한 정신, 그러한 탐구를 항상 성공으로 이끌 좋은 방법, 그리고 탐구할 동안 명시적인 의미 작용을 통해 소통할 좋은 친구들이 그것이다.⁹ 이러한 관점에서는 지성이 감각에 앞서 나가면서 철학적 탐구를 이끈다. 이를 통해 아마도 철학은 필연적이고 틀림없어 보이는 진리를 소유하는 데 성공했겠지만, 그러나 그것은 단

지 가능한 진리일 뿐이다. 사실 이러한 진리, “지성의 진리”는 지성 자신이 꺼내놓았던 것을 다시 되찾은 습득물 위에 토대를 두고 있을 뿐이다.¹⁰

그러나 진리는 가능적이어서는 안 되며 실재적이어야 한다. 세계 내 실재의 탐색을 하기 위해서는 직접적으로 주어지는 것, 즉 경험을 통해서만 시작해야 한다. 감각은 우리의 정신이 실재 세계를 직접 조우하는 유일한 지점이다. 만약 합리주의자들이 감각 고유의 모호함을 문제 삼는다면, 들뢰즈는 전제된 이미지 없는 사유를 위해 그러한 모호함을 무릅써야 한다고 말할 것이다. 이러한 입장에서 모든 것은 뒤바뀐다. 우발성과 우연성은 필연성과 명백함에 대한 장애물이 아니라, 반대로 그것의 원천이자 기준이 된다. ‘선한 의지’를 동원하는 것과는 관계없이 사유는 사유하도록 폭력적으로 강제될 때 말 그대로 어떤 힘의 작용 때문에 가까스로 작동하기 시작한다. 경험의 난입에는 그 상관 향으로 정신의 수동성이 놓여 있다. 경험주의적 관점에서 사유는 기호가 레버를 당기는 것에 따라 시동과 중단을 끊임없이 반복하는 기계와 같다.¹¹ 사유하도록 폭력을 행사하는 난입, 그것이 들뢰즈가 말하는 기호이다. 기호는 정확히 힘과 만남에 의해 정의된다. “사유하도록 강제하는 것은 바로 기호이다. 기호는 우연한 마주침의 대상이다.”(PS: 118/145)

확실히 새로운 기호에 반작용하면서 사유는 자신의 효력의 많은 부분을 잃어버릴 위험이 있다. 그러나 사유는 기호 외의 것과는 관계하지 않는다. 들뢰즈가 제시하는 흥미로운 예를 살펴보자. 사랑하는 애인의 거짓말하는 것 같은 얼굴(PS: 119/145). 해석자는 기호를 해독하기 위해 노력하지만 지금 이 순간 거짓말하는 안색에 감추어져 있는 것만을 포착할 뿐이

다. 그가 이번에 배운 것을 다음번에도 적용할 수 있을지는 확실하지 않다. 이렇듯 기호의 배움에는 보편적인 방식이 없다. 그것은 실패, 성찰, 교정을 통해 나아간다.¹² 더군다나 효과적이고 명료한 의미 작용 signification과 달리 여기에서 의미sens는 함축적이고 비밀스럽다.¹³ 독단적 이미지 없는 사유는 선한 의지, 효과적 방법 그리고 명료한 의사소통 대신 강렬한 감성, 실패의 고통, 모호한 해석을 동반한다.

들뢰즈가 “해석하다interpréter”라는 말을 빈번하게 사용한다는 점은 주의 깊게 볼 필요가 있다. 최소한 『프루스트와 기호들』 제1부에서 이 말은 “해독하다déchiffrer”의 동의어에 가깝다. 이 어휘는 들뢰즈 사유의 궤적과 관련하여 결정적인 문제를 제기한다. 왜냐하면 이 개념어는 책의 제2부에서 거의 사라지기 때문이다. 들뢰즈는 이 말을 사용하는 데 주저할 뿐만 아니라, 다른 저작에서 과타리와 함께 이를 격렬하게 비판한다. 이런 이유에서 “해석”이라는 단어는 들뢰즈 사유의 단절을 표시한다.¹⁴ 그럼에도 불구하고 그가 과타리와 함께 해석에 대해 가한 비판이 그가 지금까지 말한 기호의 개념화를 포기한다는 의미는 아니다. 기호는 해독해야만 하는 것이고 만남의 대상이라는 테제에는 잃어버릴 것이 없다.

오히려 『안티 오이디푸스』에서 “해석”이라는 관념의 포기는 그러한 테제를 예기치 못한 오해에 맞서 혁신하고 강화하려는 방법이다. 그 위험이란 징후를 초월적 도식으로 환원하는 정신분석학적 ‘해석’으로부터 온다. 이 영역에서 기호의 다의성은 오이디푸스적 도식의 통일성에 종속되는 조건하에서만 가치를 지닌다. 그러므로 해석이라는 주제와 관련하여 들뢰즈의 사유와 정신분석학 사이에 미묘한 전투가 있다는 사실을 알아차

릴 수 있다. 전자는 초월론적 본질로, 후자는 초월적 도식으로 각각 향한다. 이들 사이의 차이를 감지하는 것은 중요한 쟁점을 형성한다. 핵심적인 내용은 정신분석학의 해석은 기호가 고유하게 가지고 있는 생각하게 만드는 힘을 마비시키고, 어떤 도식의 재현 아래 반복적으로 종속시킨다는 점이다. 이 차이는 매우 중요하고 실재적이지만, 다른 한편으로 해석의 작업은 언제나 편리한 환원의 가능성에 노출되어 있다. 달리 말해 해석이 다의적 기호를 해독하는 행위라고 할 때, 해석이라는 관념 자체가 너무 모호한 것이다. 이런 이유에서 ‘해석’은 『안티 오이디푸스』와 『프루스트와 기호들』 제2부에서 ‘실험’에 모든 자리를 내주게 된다.

3. 상위의 경험주의: 프루스트와 베르그손

『프루스트와 기호들』에서 명시적으로 언급되고 있지는 않지만, 들뢰즈의 기호 연구가 그의 베르그손주의로부터 도출된 인식론적 방법에 따라 이루어지고 있다는 점을 확인하는 것은 매우 흥미롭다. 앞서 본 것처럼 기호의 배움은 감각적 경험에서 시작하며, 이를 넘어서 경험의 초월론적인 본질을 향해 나아간다. 들뢰즈는 다른 곳에서 이러한 철학적 입장을 “상위의 경험주의(empirisme supérieur)”라고 명명한 바 있으며, 이 용어를 통해 베르그손 철학의 전반적 특징을 명명한다. “경험주의”와 “상위의”는 각각 출발과 도약을 의미한다. 이 인식론적 프로그램은 감각적 경험을 출발점으로 삼고, 그다음 여기를 떠나 그것의 초월론적 조건에 도달하도록

요구한다. 그리고 떠났던 자리로 되돌아왔을 때 경험을 분석할 수 있는 새로운 관점을 획득하면서 경험의 의미를 새롭게 인식하게 된다.

들뢰즈는 첫 번째 시기에 베르그손에 관한 여러 텍스트를 발표한다. 우선 1956년에 작성한 두 개의 논문 「베르그손, 1859-1941」 그리고 「베르그손에서 차이 개념」이 있다(ID: 28-42; 43-72에 수록). 이어 단행본 연구서 『베르그손주의』를 출간한다. 이 저작은 앞의 두 논문에서 전개했던 생각을 더 멀리 전개하면서 베르그손 철학을 이끌고 있는 중심 문제들을 설명한다. 방법론의 측면에서 베르그손의 새로움은 어디에 있는가? 이 문제와 관련하여 짧으면서도 영감 넘치는 첫 번째 논문이 많은 시사점을 준다. 이 논문은 베르그손에 대한 재기 넘치는 독해로부터 새로운 존재론적 사유가 출현할 것임을 예감하게 해준다. 이 논문에서 우리는 들뢰즈 사유의 여정 전체에 걸쳐 영감을 불어넣은 지적 원동력이 무엇인지 확인할 수 있다.

첫 번째 논문은 들뢰즈가 베르그손의 고유한 방법이라고 규정했던 “직관intuition”을 길잡이로 삼으면서 베르그손의 두 가지 주요 개념, 그리고 이들 사이의 연관을 설명한다. 들뢰즈는 첫머리에 현대 과학의 성과와 비교해 철학의 적합성과 관련된 질문을 제기한다. 들뢰즈에 따르면 베르그손이 주는 대답은 다음과 같다. 철학이 우리에게 허용하는 것은 “사물들과 맺는 또 다른 관계, 따라서 또 다른 인식, 즉 과학이 우리에게 은폐하고 있었던 인식과의 관계”이다(ID: 29). 그러나 이 테제를 감성과 이성의 대립 같은 것으로 이해해서는 안 된다. 우리와 사물들 사이의 분리를 일으키는 원인은 우리의 인식능력이 아니라, 사물들 자체의 내적 본성에 있다. 두

세계의 구분이 아니라 “하나의 같은 운동 안에 두 가지 방향이 있다. 하나는 운동이 자신의 생산물 안에서, 그 운동을 중단시키는 결과물 안에서 경직되는 경향을 갖는 그런 방향이고, 다른 하나는 길을 거슬러 올라가는, 자신의 생산물 안에서 운동을 회복하는 그런 방향을 말한다.”(ID: 30-31) 이런 맥락에서 철학과 과학 또는 직관과 지성은 각자 정당하게 세계의 절반, 또는 보다 정확하게는 세계의 운동의 절반에 참여한다.

베르그손의 사유에 의하면 사물들이 우리 앞에 모습을 드러낼 때마다 본성상 어떤 것이 상실된다. 현상과 사물 자체를 구분하는 칸트적인 의미에서가 아니라, 실재 자체가 두 부분으로 구성되어 있으며, 그 각각은 과학과 철학과 관련된다는 의미에서 그러하다(B: 영문판 후기). 이러한 존재론적 기획은 일단 이원론적으로 형성된 개념 쌍을 도입하도록 요구한다. 물질과 기억, 현실성과 잠재성, 운동체와 지속, 공간과 시간 등등. 전자는 우리의 평범한 경험과 일상 언어 안에서 나타나는 반면, 후자는 직관적 사유를 통해 포착되어야만 한다. 들뢰즈에 따르면 직관은 무엇보다 시간의 관점에서 철학적 문제들을 제기하는 방법이다. 중요한 질문은 이제 “저 사물은 얼마만큼 운동하는가”가 아니라 “시간은 저 사물을 어떻게 변화시키는가”이다. 그러므로 이원론적 개념 쌍에도 불구하고 베르그손의 사유는 어떤 형식이든 이원론과 거리가 멀다. 왜냐하면 그의 기획은 사물들의 생산 안에서 사물들의 본성을 되찾는 데 있는 것이지, 주어진 것들 너머의 어떤 절대자를 찾는 것이 아니기 때문이다. 들뢰즈는 이러한 베르그손의 기획, 즉 경험 안에서 사물들의 본성을 회복할 수 있는 기획을 셀

링Schelling의 용어를 빌려 “상위의 경험주의”라고 명명한다(ID: 30-31; B: 22).

그러므로 모든 일은 두 계기가 있는 것처럼, 즉 상승과 하강이 있는 것처럼 일어난다. 프루스트의 기호와 베르그손의 철학에 대한 들뢰즈의 두 연구가 정합성을 보이는 지점은 바로 이곳이다. 이러한 접근을 통해 들뢰즈의 첫 번째 시기 내내 동일한 철학 체계가 일관되게 작동하고 있다는 점을 감지할 수 있다. 상승과 하강은 철학적 기획만큼이나 기호의 배움에서도 여정의 두 절반을 형성한다. “모든 단계는 예술로 귀착되어야 하며 우리는 예술에서의 계시까지 도달해야 한다. 그다음에 올라온 단계들을 다시 내려가고 예술 작품 자체로 그것들을 통합”해야 한다(PS: 81/105). 기호의 배움이 상승의 경사면이라면, 본질의 표현은 하강의 경사면을 형성한다. “한편으로 우리는 형성되어가고 있는 배움의 관점에서 기호들을 다루어야 한다.” “다른 한편으로 우리는 기호를 궁극적 계시라는 관점에서 다루어야 한다.”(PS: 103/129)

유명한 콩브레와 마들렌의 일화는 이 지점에서 흥미로운데, 왜냐하면 베르그손주의와 경험주의의 연관을 생각해볼 수 있는 계기를 제공하기 때문이다. 우선 두 가지 철학적 태도는 관계의 문제와 관련하여 잘 합치하지 않는 듯 보일 수 있다. 들뢰즈는 “관계는 항들에 외부적이다”(‘그리고’)라는 경험주의의 교의를 높게 평가하는 반면(D: 70-72), 베르그손주의는 모든 관계를 내부화하는 데 이른다. 베르그손에게 의식적 지각과 자발적 기억은 능동적이고 외부적인 반면, 비자발적 기억은 수동적이면서 내적 차이를 보증한다. “여기서 본질적인 것이란 내적으로 되고 내재화된 차이이

다.”(PS: 75/99) 따라서 물어야 하는 것은 ‘내재화된 차이’와 ‘관계의 외부성’이라는 테제 사이에 무슨 연관이 있는가 하는 것이다. 우선 경험주의적 관점에서 외적 관계는 구성 또는 실험을 허용하고, 이러한 연결 덕분에 마침내 우리는 내부화되고 내재적인 차이에 도달한다고 말할 수 있을 것이다. 프루스트에게 있어서 감각적 사물들 사이의 관계는 내부화된 차이인 기억으로 나아간다.

하지만 베르그손주의와 경험주의 사이에는 무시할 수 없는 간격이 있다. 기호 이론에서 내부화된 차이는 언제나 정신적인 것으로 남아 있을 가능성이 있다. 문제가 되는 두 사물(콩브레와 마들렌)이 기억에 속하는 한에서 그러하다. 반대로 외부적 관계(말벌과 난꽃)는 실재적이고 물질적인 층위에 속한다. 이러한 불일치는 『베르그손주의』와 『시네마 2: 시간-이미지』(1985)에 제시되어 있는 베르그손의 정식을 참조할 때 해소될 수 있다. 즉 현실적인 것과 잠재적인 것의 회로를 살펴보자.¹⁵ 베르그손에 따르면 실재의 파악은 이 회로를 따라가면서 이루어진다. 다른 용어로 말하면 이 회로 안에서 우리는 잠재적 이미지와 현실적 물질의 동일성을 긍정할 수 있게 된다. 프루스트에게서 문제가 되는 콩브레는 주관적 기억의 콩브레가 아니라, 객관적 지속의 콩브레이며, 이것은 현재와 동등한 자격으로 세계를 함께 구성하는 것이다. 이러한 의미에서 과거의 콩브레와 현재의 마들렌은 말벌과 난꽃 못지않게 현실적이고 물질적이다. 이러한 회로가 기호를 구성하고 방출한다는 점을 염두에 두면서 『프루스트와 기호들』에서 들뢰즈의 관심은 감각과 기억, 현실성과 잠재성 사이의 회로에 놓여 있다는 점이 강조되어야 한다.

들뢰즈가 밝히고 있듯이 “상위의 경험주의”라는 표현은 셸링에게서 가져온 것이다. 들뢰즈가 베르그손과 함께 이 말에 부여하고 있는 새로운 내포를 포착하기 위해서는 이 말의 고안자가 의미했던 바를 살펴보는 것이 필요하다(Schelling, 2001: 7-64 참조). 셸링의 “실정 철학(philosophie positive)”은 하나의 사유가 또 다른 관념적 사유 외의 것과는 관계 맺지 않는 변증법적 원환을 깨고, 사유를 자신의 이질적 외부, 즉 실재적 사물들과 대면시키는 데 있다. 왜냐하면 실정적 대면의 과정만이 지식의 증가를 보증하기 때문이다. 반대로 ‘부정 철학’은 사유의 내적 운동을 통해 지식에 유사-연역적 방법으로 도달하고자 한다. 그러나 실정 철학, 또는 셸링에게는 같은 말이지만, 자연철학의 관점에서 진정한 인식은 경험에서 출발한다. 셸링에 따르면 정신에 근거하고 있는 부정 철학조차도 또한 경험의 사실로서 세계의 실존을 상정하고 있지만, 이를 은폐하거나 망각하고 있다.

물론 모든 종류의 경험을 고려하는 것은 철학의 과제가 아니다. 어떤 종류의 경험이 철학의 대상이 되는지 결정해야 한다. 경험의 영역을 분할하여 셸링은 외부 감각적 경험을 자연학에, 내감의 경험을 경험 심리학에 할당한다. 반면 그에 따르면 철학의 고유한 대상은 행위 또는 결정에 있다. 왜냐하면 한편으로 이것은 순수 사유로부터 출발하여 연역해낼 수 없고, 다른 한편 감성적인 것에 근거하는 분과 학문의 영역에 속할 수 없기 때문이다. 변증법 철학과 경험 과학 사이에 위치해 있는 셸링의 실정 철학은 비감성적인 경험, 즉 과정으로서 의욕과 행위를 포착하고 분석하고

자 한다. 이렇듯 경험으로부터 이 수준으로 상승하려는 철학적 도정을 셸링은 “상위의 의미의 경험주의”¹⁶라고 명명한다.

여기에서 들뢰즈의 사유와 관련하여 세 가지 사항을 주목할 수 있다. 첫 번째는 부정 철학에 대한 셸링의 비판과 관련된다. 세계의 실재는 정신에 대해 외부적이고 이질적인데, 그 철학들은 정신적 변증법으로부터 도출될 수 없는 것들을 연역하고자 노력한다. 다른 말로 하면 부정 철학은 선형적 지식과 후형적 지식을 혼동한다. 후자만이 구체적 경험에 입각해 실재를 밝힐 수 있는데도 말이다. 들뢰즈가 『프루스트와 기호들』에서 감성 “이전에” 오는 지성과 감성 “이후에” 오는 지성을 구분할 때, 우리는 유사한 테제를 발견할 수 있다. “이 점과 관련해서 우리는 글자 그대로 지성적이기만 한 진리들의 한계를 보았다. 즉 그런 진리들은 ‘필연성’이 결핍되어 있다. 그러나 예술이나 문학에서 지성은 항상 ‘이전’이 아니라 ‘나중’에 돌발적으로 찾아온다.”(PS: 32/49)

두 번째는 셸링이 가한 비판의 다른 방향에 대해 언급할 필요가 있다. 그것은 고전적인 경험주의와 관련된다. 우리가 감성적 경험에 묶여 있는 한 세계의 실재가 생산 자체라는 것을 사유하기는 불가능하다. 왜냐하면 감성적으로 주어지는 것은 어떤 역동적 과정의 생산물이지 그런 역동성 dynamisme 자체는 아니기 때문이다. 그러므로 셸링의 실정 철학은 감성적 경험에서 출발하고자 하지만, 궁극적으로는 거기에서 출발하여 그러한 경험의 이유로서 역동성에 도달하고자 한다. 프루스트에 관해 들뢰즈가 일련의 감성적 기호들에 의해 개방된 길이 최종적으로 “상위의 실재”(PS:

133/165)로 향해 있다고 말할 때, 우리는 여기에서도 그러한 테제를 또한 보게 된다.

세 번째는 셸링의 두 가지 비판 이후에 우리는 문제가 되는 경험의 본성을 실정적으로 어떻게 규정하는지 보다 쉽게 이해하게 된다. 즉 과정으로서 의욕 또는 행위가 그것이다. 이것은 현행적인 수행^{faire/faciō}이지 완료된 사실^{fait/factum}이 아니다. 셸링에게 이러한 실행의 경험은 세계의 생산성을 함축하는 것이며 인간의 자유를 향한 증언이다. 물론 들뢰즈의 철학은 셸링이 특별한 가치를 부여하는 인간만의 결단을 그대로 예외적으로 고려하지는 않는다. 하지만 이것의 위상 자체는 범례적이라 할 수 있는데, 그 결과물들은 감각적이고 지각 가능하지만 그 자체로는 포착 불가능한 ‘생산성’을 보여주기 때문이다. 들뢰즈는 이러한 생산성을 인간뿐 아니라 생명체와 관련하여 그리고 더 나아가 보편적으로 모든 물질의 표면에서 생각한다. 셸링에게 의미 있는 이러한 실행의 인간적 경험은 들뢰즈에게도 중요하지만, 강렬함^{intensité}이라는 개념 안으로 통합되는 조건하에서 그러하다. 내포적 강렬함은 에너지 또는 진동에 가까운 어떤 것이라고 할 수 있는데, 물질의 역량을 개념화할 수 있게 해준다. 유물론적인 관점에서 강렬함은 그 자체로는 감각 불가능한 방식으로 감겨 있으면서 감성적 효과 안에서 풀려나는 것인데, 모든 경험에 스며들어 있으면서 그것을 조건 짓는다.

4. 표현주의: 프루스트와 스피노자

“상위의 경험주의”라는 방법론적 프로그램은 어떤 존재론적 체계 안으로 길게 이어져 있다. 이 존재론적 체계는 “표현주의expressionnisme”라 명명된다. 들뢰즈는 이 거대한 개념의 망을 활용하면서 『스피노자와 표현문제』에서 스피노자주의를 독창적으로 재구성하고, 『차이와 반복』에서 자신의 고유한 사유를 전개한다. 표현주의적 체계는 설명explication(=주름 펼침)과 함축implication(=주름 접힘), 포함enveloppement과 전개développement라는 이중의 존재론적 운동으로 구성된다. “설명하는 것은 전개하는 것이다. 포함하는 것은 함축하는 것이다Expliquer, c’est développer. Envelopper, c’est impliquer. 하지만 이 두 용어는 상반되지 않는다. 그것은 오직 표현의 두 가지 측면을 지시한다.”(SPE: 12) 표현의 논리는 이후 스피노자 연구자들 사이에서 많은 논쟁을 야기했지만 그만큼 스피노자주의에 풍부한 독창성을 불어넣었다. 다른 한편 표현의 논리는 프루스트에 대한 들뢰즈의 독해도 통괄하고 있다. “함축과 설명, 포함과 전개. 이것이 『잃어버린 시간을 찾아서』의 범주들이다.”(PS: 109/135) 들뢰즈의 프루스트론은 그의 다른 저작에서 나타나는 사유들과 비교할 가치가 있으며, 특히 스피노자론과 공유하고 있는 측면에 주목할 필요가 있다. 들뢰즈의 표현주의는 세계의 역동성 내지 생산성에 적합한 개념을 부여하려는 형이상학적 사유이다. 이러한 역동성은 주체적인 것도 객관적인 것도 아닌 그 자체로 존재하며 운동하는 것을 상정하는 데까지 나아간다. 이것이 스피노자에게는 실체 또는 속성들이라면, 프루스트에게는 본질들이다.

이런 의미에서 표현주의는 세계 내에 역량을 새롭게 분배한다. 프루스트의 문학에서 신체와 정신이 본질들과의 관계 속에서 고찰된다면, 스피

노자주의에서는 속성들이 소용돌이치는 표면 위에서 탐구된다. 스피노자를 염두에 둘 때 신체와 정신은 두 속성, 즉 연장延長과 사유의 접힘과 펼침에 따라 형성된다. 이때 정신이 무의식적인 것만큼이나 신체가 비유기적이라는 점이 강조되어야 한다. 스피노자가 보여주듯 한편으로 의식은 스스로 자율적 입법자라고 착각하는 잘못된 중심이며, 다른 한편 상관적으로 유기적 조직화는 이러한 의식의 질서에 종속되는 중심화일 뿐이다. 표현주의는 의식과 유기체로부터 모든 능동적 힘을 박탈하지만, 이는 신체와 정신에 이것들 간의 새로운 관계 안에서 그 힘을 되돌려주기 위해서일 따름이다. 각 관념과 물체는 속성의 표현으로서 의식과 유기체 바깥에서 완전한 역량을 사용하고 처분할 수 있게 된다.

그런데 기호의 문제에 들어갈 때에는 프루스트론과 스피노자주의는 더 이상 가까운 거리에 있지 않다는 것을 알게 된다. 기호에 대한 스피노자의 비판은 잘 알려져 있다. 기호의 문제와 관련하여 기호에 매혹된 소설가와 고전주의 시대 합리주의자 사이의 거리는 크게 느껴진다. 그렇긴 하지만 우리는 피상적인 대립이라는 인상에서 머물러서는 안 될 것이다.¹⁷ 스피노자가 적합한 인식에 대립하는 것으로서 기호를 비판한 것은 어떤 이유에서인가? 그것은 기호가 원인과 결과의 관계를 포착하는 것을 방해하기 때문이다(SPP: 143-145/158-159). 들뢰즈에 따르면 표현적 인식은 우리에게 원인에 대한 인식과 함께 결과에 대한 인식도 함께 주는데, 스피노자가 보기에 기호는 표현적이지 않다. 반대로 프루스트적 의미에서 기호는 우리를 그것의 이유를 향해 인도하는 벡터와 같은 힘을 갖는다. 이런 맥락을 고려할 때 프루스트의 기호 개념이 스피노자의 비판에 무기력하

게 내맡겨지는 것으로 보이진 않는다. 프루스트의 문학은 기호에 대한 완전히 새로운 개념화를 품고 있으며, 오히려 스피노자의 사유의 다른 측면과 연결될 수 있다.

들뢰즈는 스피노자주의의 기이한 성격을 강조한다. 즉 합리주의이면서도 그것의 핵심 속에 결정적으로 자리 잡고 있는 경험주의적 요소를 말한다. 경험주의자만큼이나 스피노자도 인간은 원초적으로 속박 상태에 놓여 있지만 모든 노력을 통해 진리와 자유를 획득할 수 있다고 본다. 반면 합리주의자들은 정반대로 다음과 같은 사실을 하나의 문제로 발견한다. 인간은 자연이 부여한 이성의 능력과 진리의 권리에도 불구하고 어째서 그토록 자주 오류와 실수를 저지르는가? 경험주의와 공유하고 있는 문제의식을 염두에 둘 때 스피노자의 『윤리학』은 “기술적記述的”이고 기하학적인 방법과는 별도로 “교육/형성formation”의 관점에서 재구성될 필요가 있다. 이런 이유에서 들뢰즈는 “『윤리학』을 중간/환경을 통해 읽어보자”라고 제안하는 것이다. 이 말은 『윤리학』을 제2부 「자연학 소론」에서부터 읽어보자는 말도 되고, 환경 속에 놓인 실존의 상태에서부터 생각해보자는 뜻도 된다(SPP: 164/181). 이렇듯 경험주의적 관점이 표현주의적 체계와 더불어 들뢰즈의 스피노자 해석을 이끌고 있는 강력한 두 가지 동력이다.

그렇다면 정확히 어떤 지점에서 자유의 형성 내지 생산이 시작될까? 스피노자의 『윤리학』에서 핵심적인 질문은 다음과 같이 제기된다. 어떻게 우리는 무지에서 인식으로, 보다 정확하게는 부적합한 관념에서 적합한 관념으로 나아갈 수 있는가? 그런데 “신체가 본질로부터 변용되는 한 [부

적합한 관념이 그 본질을 포함하고”(SPE: 135) 있다는 점에서 부적합한 관념도 실정적인 무엇인가를 포함하고 있다. 부적합한 관념은 원인에 대한 인식을 주지 않기 때문에 표현적이지 않다. 그럼에도 우리는 그것으로부터 “공통 관념”, 즉 변용된 신체와 변용하는 신체 사이에 공통적인 것에 대한 관념을 형성할 수 있다. 그런 성격을 가진 것으로서 공통 관념은 적합하다. 이것으로부터 적합한 관념을 추출해내면서 우리는 부적합한 관념에서 적합한 관념으로 이행할 수 있다. 들뢰즈의 해석에 따르면 이행의 열쇠는 이처럼 신체들이 마주치는 경험으로부터 공통 관념이 형성된다는 사실에 있다.

들뢰즈의 경험주의적 관점이 베르그손주의와 스피노자주의를 한데 묶기 때문에 중요하다는 점은 강조되어야 한다. 들뢰즈의 경험주의는 경험의 고유한 역량을 긍정하지만, 그렇다고 해서 이것이 경험에 대한 무조건적인 수용을 의미하지는 않는다. 감성적 경험은 분석되지 않은 혼합물(기억과 물질, 시간과 공간) 또는 이들의 원인과 분리된 부적합한 관념들(예를 들어 태양의 거리에 대한 관념)밖에는 우리에게 제공하지 않기 때문이다. 따라서 우리는 환영에 묶여 있다. 또는 노예 상태로 속박되어 있다. 그리고 이러한 유형의 환영은 피할 수 없는 것이기도 하다. 왜냐하면 이것은 우발적인 것이 아니라 필연적 방식으로 생산된 것이기 때문이다.¹⁸ 베르그손이 실용적 유용성 안에서 이러한 필연성을 본다면, 스피노자는 이 필연성을 지성의 연쇄에 대립하는 관념의 상상적 연쇄로서 간주한다.

여기에서 중요 논점은 두 철학자를 용어법의 수준에서 대립시키는 것이 아니다(예를 들어 스피노자는 기억으로부터 벗어나려는 반면 베르그손은 기억을 향해 넘어

선다). 여기에서 우리의 관심은 들뢰즈의 경험주의적 해석 안에서 수립되고 있는, 이 두 철학의 평면에 공통적인 지대를 감지하는 것이다. 불가피한 환영은 일상적이고 습관적인 삶을 형성하는 “외적 필연성”에서 생긴다. 외적 필연성이 산출되는 이유를 인식하지 못하고 오직 단기적인 유용성만을 추구하는 한에서 말이다. 그럼에도 습속의 환영으로부터 자유로워지는 방법 역시 순수 사유가 보조하고 교정하는 한 경험 안에 있다. 더 나아가 사유가 조건 지어진 경험으로부터 그것의 발생적 조건으로 넘어가기 위한 열쇠를 발견하는 것 역시 경험 안에서이다. 경험 또는 변용 안에 담겨 있는 부분적 실정성positivité을 강조하는 것은 중요하다.

우리는 프루스트(또는 베르그손)와 스피노자 사이의 동일성을 주장하는 것이 아니다. 다만 각자의 체계 안에서 유사한 역할을 수행하고 있는 것, 다시 말해 부분적 실정성을 운반하고 있으면서 그것의 충족 이유로서 본질을 가리키는 것에 빛을 비추고자 한다. 그것은 프루스트에게는 기호이며, 스피노자에게는 공통 관념이다. 이 두 개념의 정의를 떠올려보자. 기호는 “마주침의 대상”(PS: 25/41)으로 규정되며, 공통 관념은 그 자체로 마주침의 결과이다. 들뢰즈의 경험주의는 무엇보다 마주침의 경험주의이며, 기호와 공통 관념 역시 마주침을 통해 규정된다. 그리고 이것들은 모두 윤리적 삶에서 새로운 분기가 일어나기 위한 일차적인 장소를 점유하고 있다.

다음으로 우리가 본질로 향할 때 프루스트에게는 주관적 연상을 따라, 스피노자에게는 공통 관념의 길을 따라 그 여정이 이루어진다. 두 길이 서로 다른 방향으로 나 있다는 것은 사실이다. 스피노자에게서 이행이 다

른 신체와의 만남을 통해 진행된다면, 프루스트에게서 도약은 기호의 추적을 통해 일어난다. 전자가 수평적이고 윤리적이려면, 후자는 수직적이고 미학적이라고 말할 수 있다. 이런 이유에서 프루스트의 기호에 대한 들뢰즈 이론은 스피노자보다는 베르그손과 라이프니츠로부터 받은 영감 속에서 쓰였다. 삶의 운동이 기억의 길 위에서 펼쳐지기 때문이며, 삶의 과제가 최종 심급에서 창조자의 시점을 차지하는 것으로 밝혀지기 때문이다. 스피노자에게서 윤리적 이행은 신체와 관념의 존재론적 동일성을 긍정하는 평행론의 평면 위에서 진행된다. 반면 프루스트에게서 미학적 도약은 신체적 감각에 우선성을 부여하고 순수 사유에 사후적인 참여를 필수적으로 요구하는 인식능력들의 위계 속에서 발생한다.

요컨대 들뢰즈의 기호 이론은 동시에 작동하고 있는 두 체계, 즉 상위의 경험주의와 표현주의가 중첩되는 교차 지대에서 형성되고 있다. 프루스트의 기호는 스피노자의 공통 관념처럼 우리를 어디론가 밀어가는 경험이다. 기호는 충만한 표현성을 지니는데, 본질이 기호를 통해 펼쳐지기 때문이다. 다른 한편 우리 쪽에서 보자면 우리의 신체는 표현적 세계에 노출되면서 감성의 고유한 역량이 긍정되며, 이어서 본질의 발견은 감성에서 순수 사유로 이어지는 선 위에서 일어난다. 이처럼 상위의 경험주의는 방법론적 프로그램으로서 표현주의라는 존재론적 입장과 긴밀한 관계를 형성한다.

5. 기호 이론의 변화: 기계와 힘

『프루스트와 기호들』의 제2부 「문학 기계」는 기묘한 뉘앙스를 따라 전개된다. 정면으로는 프루스트의 작품을 다시 다루고 있지만, 옆으로는 『프루스트와 기호들』의 제1부를 내내 옆두에 두고 있다. 과타리의 영향이 깊게 각인되어 있는 제2부는 제1부의 입론을 변형하고자 하며, 이를 위해 그중 일부는 강화하고 일부는 약화시킨다. 대표적으로 “해석”이라는 용어의 완전한 퇴장이 이러한 변화를 나타내는 예가 된다. 들뢰즈가 이 용어에 긍정적으로 부여했던 의미가 이제 과타리와 공동으로 비판하려는 의미와는 확연히 다른 것이라 할지라도 말이다. 들뢰즈는 제1부를 프루스트 작품의 통일성의 내용이 무엇인가를 해명하면서 시작한다. 반면 프루스트 연구를 재개하면서 제2부에서는 그러한 통일성의 형식에 초점을 맞춘다. 제1부에서 통일성이 기억이나 찾기가 아니라 배움에 있다는 점을 설명했다면, 제2부에서 그러한 통일성은 기존의 방식으로 이해되어서는 안 된다는 점을 해명하기 위해 많은 노력을 기울인다. 프루스트가 “창조하고 있었던 매우 새로운 통일성의 개념”(PS: 140/175)이 해명되어야 하며, 이는 유기적 총체성과는 거리가 매우 먼 것이다. 새로운 통일성은 오직 이질성 안에서 형성되고 사유되며, 그 결과 “부조화, 통약 불가능성, 분쇄” 그리고 “단절, 틈, 누락, 중단”(PS: 140/175-176)을 중심 개념으로 삼는다.

프루스트의 작품에 대한 들뢰즈의 관심이 이동하고 있음은 여러 수준에서 확인된다. 1) 들뢰즈는 그의 연구 동기와 관련하여 기호의 유형학에서 이 기호 세계의 성격에 관한 설명으로 이동한다. 2) 강조점은 기호의 자율성에서 기호의 작동으로 옮겨 간다. 3) 기호의 성격과 관련하여 감싸인 기호는 이제 문제가 되지 않고, 그 대신 변용하고 연결된 기호가 다루

어진다. 4) 예술 작품은 완전한 정신적 우월성을 보유하지 않고 이제 부분적 기능성으로서 기계성을 획득한다. 5) 상관적으로 들뢰즈가 주의를 기울여 설명하려는 것은 더 이상 어떻게 예술 작품을 기호로 채울 것인가가 아니고, 이제 어떻게 예술 작품을 작동하게 하는가이다. 이를 통해 들뢰즈는 프루스트 작품의 통일성을 ‘충체화 없는 파편들’을 통해 규정하고자 한다. 마침내 기호의 세계는 그 본성이 변화한다. 제1부에서는 즉자적 본질들이 물질에 육화되는 것을 목격하고, 순수한 기호로 충만한 정신적 세계를 향해 수직적으로 상승하는 것이 중요했다. 반면 제2부에서 독자는 기호들 간의 통약 불가능성 그리고 소통 불가능성을 감각하도록 인도되고, 그 결과 기호들이 카오스 안에서 이접적인 방식으로 운동하는 장면을 보게 된다.¹⁹

다른 한편 『프루스트와 기호들』의 기호 이론을 『감각의 논리』에서 전개되는 기호 개념과 대조해볼 필요가 있다. 왜냐하면 전자에서는 기호가 정신적인 것으로 고려되지만, 후자에서는 물질적이기 때문이다. 『프루스트와 기호들』에서 예술은 순수하게 정신적인 기호와 연관되어 규정된다. “예술에서 질료들은 정신화되고 환경들은 비물질화된다. 그러므로 예술 작품은 기호들의 세계이지만, 이 기호들은 비물질적이어서 적어도 예술가의 눈과 귀에는 불투명한 점이라곤 전혀 없다.”(PS: 64/84) 『감각의 논리』에서는 반대로 예술은 힘을 포획하는 과제라고 정의된다. “예술에서, 회화처럼 음악에서도 중요한 것은 형태를 재생산하거나 발명하는 것이 아니라 힘들을 포획하는 것이다. … 힘은 감각과 긴밀한 연관을 맺고 있다.”(FBL: 57) 위 두 저작에서 들뢰즈는 물질이 변신하는 두 가지 방식을

확인한다. 『프루스트와 기호들』에서 물질은 정신화되는 반면, 『감각의 논리』에서 물질과 형태라는 쌍은 재료와 힘이라는 쌍에 자리를 내준다. 물질은 본질과 관계 맺으면서 정신적인 것이 되거나, 힘과 관계 맺으면서 재료가 된다.

그럼에도 어느 경우라도 물질의 위상을 열등한 것으로 확인하는 것이 아니라, 종종 무시되었던 물질의 역량을 다시 확립하고 현시하는 것이 중요하다. 한편으로 “정신화하다”는 정확히 “기호를 부여하다”, “기호화하다”를 의미한다. 다른 한편으로 들뢰즈는 관성의 물질과 능동적인 형상이라는 개념 쌍, 그리고 물질이 형상을 얻게 된다는 관념을 기각하고자 한다. 반대로 재료와 힘 개념에 기반하고 있는 개체화 이론을 제시하고 이런 이유에서 시몽동Gilbert Simondon을 높이 평가한다. 물질을 재료로 만드는 일은 독특성과 힘들을 풀어놓는 것을 의미한다. 재료는 독특성으로 가득 차 있어서 힘이 지배하는 변조의 과정 속으로 들어간다.

물질의 변모를 개념화하는 방식의 변화는 들뢰즈 미학의 여정을 요약한다. 그 모험은 문학에서 회화로, 기호에서 힘으로, 배우에서 감각으로, 창조자의 관점으로 도약하는 것에서 형태 와해를 실행하는 것으로 이동한다. 문학에서 사물에 기호를 채우는 것과 예술가의 관점으로 도약하는 방법을 배우는 것이 중요하다면, 질문은 이제 회화와 함께 힘들을 느끼게 하기 위해 감각 자체를 그리는 것이 된다. 『프루스트와 기호들』은 예술 세계의 독특성과 우월성을 긍정하는 지점까지 전력을 다해 나아간다. 예술가의 의해 발명된 세계는 본질, 즉 영원하고 “근원적인 시간”(PS: 78/102)을 향유한다. 라이프니츠의 관점주의perspectivisme는 이러한 예술가적 창

조의 우월성을 지지하는 기반이 된다. 관점은 질적이고 환원 불가능하고 근원적인 차이 자체이기 때문이다. 들뢰즈는 프루스트의 인물들과 장소들을 섬세하게 들여다보면서 예술적 기호의 필요성과 우월성을 공인하는데까지 나아간다. 이 ‘시간을 잃어버린’ 여행 덕분에 “상위의 경험주의”는 새로운 기호 이론을 산출한다. 반면 『감각의 논리』에서 “초월론적 경험주의”는 감각의 조건인 힘들을 포착하고, 감각이 재료로 이전되게 만드는데 있다.

4장 변조, 지층, 환경

들뢰즈와 과타리의 공저 『천 개의 고원』은 내용과 표현의 측면에서 공히 현대적 사유의 정점을 이룬다. 내용의 측면에서는 형이상학의 재구축을 내재성의 관점에서 가장 멀리까지 시도하고 있고, 표현의 측면에서는 매우 다양한 저자와 분야 사이를 넘나들면서 전 개체적이고 비인격적인 발화자, 즉 ‘누군가on’의 언표들의 배치물을 작동시키고 있다. 지식의 백과사전적 종합과 탈장르적인 구성은 이 작품을 철학의 영역을 넘어 인문 사회과학 전체에 속하는 어떤 책으로 분류하게 한다.

이 책에서도 특히 세 번째 고원 「기원전 1만 년 — 도덕의 지질학」은 복잡한 내용과 특이한 구성을 담고 있다. 철학적인 내용을 문학적인 틀을 빌려 전달하고 있는데, 전체적인 열개는 다음과 같다. 챌린저 교수가 난해하고 모욕적인 강연을 하는 바람에 청중들이 격렬하게 화를 내면서 자리를 박차고 나간다. 이러한 인물과 구성은 코난 도일의 소설 『잃어버린 세계』에서 가져온 것이다(도일, 2003). 강연의 주요 내용은 지구(=대지) 위에서 사물들이 발생하고 소멸하는 과정을 설명하는 것이다. 지구는 크게 세 종류의 지층strate을 자신 위에 산출한다. 그것은 물리-화학적, 생물학적, 문화-기술적 지층이다.

지층은 지구로부터 구별되지만, 지구는 지층을 자신 안에 포함한다. 이것은 내재론적 사유의 중요한 테마이다. 스피노자의 신-양태 개념, 또는 셸링의 하늘-구름의 관계와 나란히 놓인다. 들뢰즈와 과타리가 자신의 철학을 “지리철학géo-philosophie”이라고 말할 때 「도덕의 지질학」은 이에 대한 형이상학적 기초 도식을 제공한다. 크게 보아 니체의 “대지의 철학” 교의 안에서 일의성의 철학을 현대적으로 전개하는 것이라 할 수 있을 것이다.

야심찬 형이상학의 유머러스한 전개 안에서 내재론적 사유가 답해야 하는 철학적 문제들이 제기된다. 상반되는 듯 보이는 두 가지 질문이 제기된다. 한편으로 모든 개체는 서로 다르지만, 그럼에도 근본적인 깊은 수준에서는 서로 같다. 예를 들어 모든 동물은 우리가 보기에 서로 다르지만, 가장 최소한의 해부학적 단위로 내려갈 때 모든 동물은 같은 물질과 같은 위상학적 형태를 갖는다. 들뢰즈와 과타리는 가장 작은 입자와 가장 추상적인 관계로 구성된 “추상적 동물”을 제시한다. 다른 한편으로 이렇게 질문한다. 오직 입자와 관계가 지구의 표면 위를 날아다닐 때, 어떻게 다양한 층위를 생산하는가? 즉 물리-화학적, 생물학적, 문화-기술적 층위는 어떻게 구분되면서 발생하는가? 첫 번째 질문이 구성의 단일성과 관련된다면, 두 번째 질문은 지층의 다양성과 관련된다. 전자가 다양성 안에서 단일성을 발견하는 것이라면, 후자는 단일성이 다양성을 생산하는 과정을 추적하는 것이다.

1. 두 개의 문제: 구성의 단일성과 지층의 다양성

우선 첫 번째 질문에 대해서 살펴보자. 들뢰즈와 과타리가 “지층”이라고 부르는 것은 개체들의 단일성과 다양성을 동시에 지시하기 위한 것이다. 즉 하나의 지층은 이런저런 모습으로 변신하면서 다양한 개체를 산출하지만, 그 자체로는 동일한 추상적 체계를 지녀야 한다. “우리는 한 지층에서 변화하는 것과 변화하지 않는 것이 무엇인지를 물어보아야 한다. 무엇이 지층에 단일성과 다양성을 부여하는가?”(MP: 60/95) 개체의 다양성을 만들어내는 것, 즉 개체들이 모두 서로 다르다고 말할 수 있는 것은 “분자들”, “실체들”, “형식들”이 서로 상이하기 때문이다. 그런데 이것들을 만들어내는 것은 훨씬 더 미세한 “분자적 재료들”, “실질적 요소들”, “형식적 관계들”이다. 루크레티우스의 우주처럼 이것들은 지구 위를 무한히 빠른 속도로 돌아다니며 전자를 만들어내고 해체한다. 전자는 지각되는 것들이지만, 후자는 추상적으로 사고만 할 수 있는 것들이다.

하나의 지층 안에 속하는 것들이 사실 근본적으로 모두 같은 것이라고 말할 수 있는 이유는 후자가 동일하기 때문이다. 들뢰즈와 과타리는 이것을 “구성의 단일성”이라고 명명한다. ‘구성의 단일성’이라는 표현은 다양한 개체를 구성하는 데 참조가 되는 도면이 하나로서 단일하다는 것을 의미한다. 이 표현은 괴테의 저작에도 등장할 뿐만 아니라 다양한 영역에서 쓰이는 일반적인 말이기도 하지만, 특히 에티엔 조프루아 생틸레르의 생물학 논쟁에서 특별히 중요한 가치를 지니게 되었다. 2장에서 본 것처럼 들뢰즈는 유기체 영역에 적용되는 구성의 단일성을 조프루아 생틸레르에게서 발견한다. “하나의 지층은 구성의 단일성을 갖고 있으며, 이것에 의해 그 지층은 하나의 지층이라고 얘기할 수 있다. 구성의 단일성은 분자적

재료들, 실질적 요소들, 형식적 관계들 또는 특질들에 의해 형성된다.”(MP: 65/102) 우리는 생명적 지층의 구성의 단일성과 관련해서 2장에서 자세히 살펴보았다. 따라서 이 장에서는 두 번째 문제에 집중하고자 한다.

두 번째 질문은 이런 것이다. 지층들은 대지와 연속적인데 동시에 여러 유형의 지층들은 어떻게 서로 구별되는가? 이 질문에 대한 들뢰즈와 과타리의 이론을 온전히 재구성하고 설명을 제시하기에는 꽤 많은 지면이 필요하다. 여기서는 예비적 작업으로 들뢰즈와 과타리의 이론을 구성하고 있는 한 가지 요소에 집중하고자 한다. 그것은 이들이 개체와 환경 사이의 관계와 관련해 시몽동을 어떻게 인용하고 활용하는지 살펴보는 것이다. 이를 통해 들뢰즈와 과타리가 내재성의 철학을 유물론적인 대지의 철학으로 어떻게 구체적으로 전개할 수 있는지 확인할 수 있다. 먼저 시몽동의 자연철학의 핵심적인 주제로 개체화와 변조 개념을 설명한다. 다음으로 들뢰즈와 과타리가 이러한 시몽동의 주요 개념들을 어떻게 지층이라는 지리철학의 구도 안으로 수용해 변용하는지 살펴본다. 끝으로 개체화의 주요 상관 쌍인 환경이라는 주제와 관련해 들뢰즈와 과타리가 시몽동과 어떻게 가까워지고 또 멀어지는지 파악하고자 한다.

2. 시몽동의 과정 개념들

시몽동은 새로운 방식으로 개체를 이해할 수 있게 하는 독창적인 이론을 제시한다.¹ 그는 아리스토텔레스의 질료형상설hylémorphisme로부터 내

려오는 서양철학사의 주류적인 개념화를 비판한다. 그러한 관점은 개체를 질료와 형상의 결합으로 간주하고, 불변하는 형상에 개체의 본질로서 특권을 부여한다(반즈, 1989: 10-11장 참조). 그러나 시몽동에 따르면 질료형상 도식은 부정확하며, 이는 제작 과정에 대한 피상적이고 외부적인 관찰에 기인한 것일 따름이다. 벽돌이 무정형의 진흙을 견고한 주형鑄型에 부어 넣어 만들어진다고 말하는 것은 형태가 발생하는 것이 ‘순식간에’ 이루어진다는 전제를 감추고 있다. 여기에는 주형과 진흙 사이에서, 형상과 질료 사이에서 벌어지는 구체적이고 지속적인 상호작용에 대한 탐구가 빠져 있다. 더 나아가 진흙이 새로운 형태를 획득하게 될 자질과 가능 여부를 고려해야만 한다. 왜냐하면 그 질료가 그러한 형태를 받아들이지 못할 수도 있기 때문이다. 이러한 요인들을 구체적으로 염두에 두면 진흙이 무정형 상태에서 이미 보유하고 있는 잠재성과 에너지가 근본적으로 중요하다는 점이 드러난다.

시몽동의 이론은 개체를 본질의 비시간적인 구현incarnation이 아니라 개체화 ‘과정’의 결과로서 이해하도록 요청한다. 바로 이러한 기획 아래에서 그의 많은 주요 개념이 동사를 명사화한 형식을 띠게 되거나, 또는 최소한 어떤 과정을 지시하는 형식을 갖게 된다. 이를테면 “개체화 individuation”뿐만 아니라, “결정화crystallisation”, “변환transduction”,² “변조 modulation”, “정보(화)information”, “이산disparation”³이 대표적이다. 그리고 이 개념들은 에너지-물질의 역동적인 운동 안에서 서로 긴밀하게 연동되어 있다. 이 개념들을 통해 시몽동의 독자들은 개체 밖에서 형상을 관찰

하는 것이 아니라, 잠재적 또는 “준안정적métastable”⁴ 물질이 개체들을 만들어내는 역동적인 운동 안으로 들어갈 수 있게 된다.

1) 결정화

그물망처럼 얽혀 있는 시몽동의 개념들을 이해하기 위해서는 결정화結晶化에서 출발하는 것이 좋을 것 같다. 시몽동의 자연철학은 개체의 발생을 설명하기 위해 결정이라는 물리화학적 현상을 기초적인 모델로 제시한다. 결정화 과정은 씨앗germe과 환경milieu 사이에서, 또는 화학 용어로 번역하자면 결정핵과 모액母液 사이에서 일어난다.⁵ 시몽동이 염두에 두고 있는 것은 과포화용액 안에 미세한 결정구조 조각이 들어 있는 화학 실험이다. 환경(=모액)은 아직 형태가 없는 무정형 상태인 반면, 그 안에 들어 있는 씨앗(=핵)은 자기 주위의 환경에 구조를 전파한다. 요컨대 결정화는 무정형의 환경과 구조화하는 씨앗이 끊임없이 상호작용하는 가운데 진행된다. 시간이 지남에 따라 결정은 점점 커진다. 씨앗은 주위의 환경 안에서 자신의 현실적 구조를 점점 확장한다. 이와 동시에 에너지로 가득 찬 주위의 환경은 자신의 구조화 가능한 잠재성을 현실화한다.⁶ 여기에서 형상과 질료라는 아리스토텔레스적인 구분은 무의미해진다. 시간 위에서 진행되는 결정화 과정을 면밀히 관찰하는 것은 능동적인 형상과 수동적인 질료라는 개념 쌍, 그리고 전자가 후자를 순간적으로 지배한다는 관념을 무효로 만든다.

이러한 점진적인 현상은 변환이 무엇인지 보여준다. 이는 구조화 작용이 내적 공명을 통해 전파되는 것을 가리킨다. 시몽돈은 이를 다음과 같이 묘사한다. “물리적, 생명적, 정신적, 사회적 작동. 이 작동을 통해 어떤 활동이 하나의 영역 내부에 점진적으로 전파되는데, 이때 이 전파 현상을 조금씩 이동시키면서 작동된 그 영역의 구조화에 토대를 놓는다.”(Simondon, 1995: 30) 결정화와 변환은 긴밀한 관계에 놓여 있다. 왜냐하면 “아주 작은 씨앗에서 출발하여 모액 안에서 모든 방향으로 커지고 확장되는 결정은 변환 작용의 가장 단순한 이미지를 제시”(Simondon, 1995: 30-31)하기 때문이다. 하지만 다음과 같은 점을 주의해야 한다. 결정핵이 주위를 자극하고 점점 구조화하는 것을 고정된 중심을 향한 견인^{牽引} 같은 것으로 이해해서는 안 된다. 왜냐하면 핵의 역할을 하는 작용점은 결정이 점점 커질 때 그 표면을 따라 계속 이동하기 때문이다. 이러한 의미에서 결정은 점진적이고, 변환적이고, 탈중심적이고, 한계 없는 개체화이다. 여기에 내부성, 고정된 중심, 실체적인 점이란 존재하지 않는다.

이와 관련하여 시몽돈의 설명에서 흥미로운 대목은 사람들이 변환 작용을 쉽게 파악할 수 없게 만드는 논리적인 또는 심리적인 이유이다. 시몽돈에 따르면 고대적인 관점은 존재를 우선 실체라는 범주를 통해 사유하는데, 이것은 관계 이전의 향으로서 개념화된다. 그리고 그다음에는 관계를 고정된 항들 사이의 연관으로 고려한다. 이러한 관점에서는 개체화를 과정으로서 포착할 수 없게 되는데, 항들은 개체화에 앞서 미리 주어지는 것으로 상정되기 때문이다. 논리학의 영역에서 이러한 실체론적 관점은 배중률^{排中律}의 원리를 내세운다. 한 개체는 실체로서 모순적인 두 술

어를 동시에 받아들일 수 없기 때문이다. 하지만 이러한 원리를 절대적으로 받아들이는 것은 시몽동에 따르면 형상을 갖춘 개체들을 개체화 이후의 안정된 상태에서만 고려하기 때문이다. 반면 결정화를 이끌어가는 변환은 이항 대립적 배제의 원칙에 반하는 현상임이 밝혀진다. 계속해서 확장되는 결정의 경계에서는 외부의 질료에 귀속시켜야 할지, 아니면 내부의 구조에 귀속시켜야 할지 결정하기 어려운 모호한 것이 생산되기 때문이다. 성장하고 있는 결정은 상이한 종류와 방향의 힘들을 한데 종합해 담고 있다. 그러므로 준안정상태의 질료 안에서 개체화 과정 동안 일어나는 것은 반드시 배중률의 규제를 받는다고 말할 수 없다.

이렇게 볼 때 ‘배중률’을 의미하는 프랑스어 표현이 ‘tiers exclu’와 ‘milieu exclu’ 두 가지라는 점은 시사적이다. 문자 그대로 해석하면 전자는 제3항을 배제한다는 뜻이고, 후자는 중간(또는 사이)을 배제한다는 뜻이다. 반면 시몽동의 변환은 사이/환경을 포함한다 ‘milieu inclu’. 여기에서 ‘milieu’는 이중적인 의미로 이해할 수 있다. 한편으로 구조와 질료의 ‘사이’로 이해될 수 있고, 다른 한편으로 ‘환경(모액)’이 결정의 개체 안에 스며들어 있다는 의미로 이해할 수 있다. 여기에서 들뢰즈와 시몽동이 교차하는 한 가지 지점을 발견하게 된다. 들뢰즈는 여러 차례 “생성은 사이에서 일어난다”고 강조했고, 실제로 이는 그의 사유 전체에서 중요한 의미를 갖는다. 들뢰즈의 생성은, 시몽동의 개체화와 마찬가지로, 전통적인 사유의 이미지가 질료적으로 무시하고 논리적으로 배제하려고 했던 ‘사이/환경milieu’에 따라서만 사유될 수 있다.

들뢰즈가 사이/환경을 강조할 때, 이는 하나의 실체에 상호 모순적인 두 속성을 귀속시키려는 무차별적인 권리를 요구하려는 것은 아니다. 중요한 것은 포텐셜과 독특성으로 가득 차 있는 질료가 배증률의 원리에서 벗어나는 여러 과정을 생산한다는 사실이다. 질료는 단지 수동적으로 형상을 부여받으면서 개체화되는 것이 아니라, 능동적으로 스스로 개체화하고 변형하는 것이기도 하다.⁷ 이렇듯 발생론적 관점에서 사유하는 조건에서만 우리는 형식 논리학을 벗어나 미시적인 사건들을 발견하고 긍정할 수 있다. 이 미시 사건들은 엄연히 (유기적이든 비유기적이든) 하나의 삶을 구성하는 요소들임에도 불구하고 외견상 상호 모순적으로 보일 수 있다.

그러므로 칸길렘의 저작의 제목을 빌려 말하자면 “생명/삶의 이해^{la connaissance de la vie}”를 위한 논리학을 재구성해야만 한다. 이 주제와 관련하여 들뢰즈와 과타리는 이접적 종합의 사용을 심오하게 혁신한 바 있다. 이들이 새롭게 제시하는 포괄적 용법 안에서 이접은 두 항 중 하나를 배타적으로 선택하는 것이 아니라, 둘 사이를 오가는 과정 자체를 지시한다. 예를 들어 분열증 환자가 “나는 남자이거나 여자이다”라고 말할 때 이 문장의 의미는 남자와 여자 중 하나라는 뜻이 아니라, 자신 안에서 남성성과 여성성의 분자들을 느끼는 끊임없는 이행의 상태를 지시한다. 이처럼 생명과 분열증적 과정의 준안정성은 모순을 넘어서 이접을 적극적인 방식으로 사용하기를 요구한다.⁸

2) 변조

시몽동의 사유는 단지 형상^{forme} 개념을 비판하는 것이 아니라, 형상과 관련하여 새로운 개념화를 제시하는 데까지 나아간다. 즉 형상의 출현은 실제로는 에너지의 재분배라는 것이다. 이 개념화는 앞서 말한 것처럼 질료-형상 모델을 비판하지만, 동시에 이 모델을 한 가지 경우로 포함할 만큼 풍부한 것으로 드러난다. 날 것의 질료와 순수한 형상의 결합이라는 고대^{古代}의 관점에 대하여 시몽동은 이것이 사실 동질적인 질료와 물질화된 형상을 전제하고 있음을 입증한다(예를 들어 벽돌은 진흙을 거푸집에 부어 만든다). 이 경우에도 질료가 형상을 얻게 되는 것은 포텐셜 에너지가 균질해지고 동질화되는 분배 과정을 통해서이다. (무정형의) 질료와 (물질화된) 주형은 상호 간에 계속 영향을 미치는데 이때 후자는 힘의 지지점들을 제공한다. 따라서 형상의 출현을 이해하기 위해서는 발생적 관점에서 “주형 그 자체 안으로 들어가야 한다.” 형상의 발생은 에너지의 역동성^{dynamism}이 있기 때문에 가능하다. “질료는 에너지를 운반하는 것이고, 형상은 바로 이 에너지의 재분배를 조절하는 것이다.”(Simondon, 1995: 44)

시몽동의 아리스토텔레스 비판에는 패러다임 역할을 하는 기술이 변화해왔기 때문이라고 말할 수 있다. 아리스토텔레스는 수공업적인 장인^{匠人}의 활동에 주목했다. 반면 시몽동은 현대의 전혀 다른 영역, 전자공학에서 보다 적합한 패러다임을 발견한다. 반도체의 작동은 전자들의 흐름에 근거하고 있다. 그리고 입력 신호에 대한 함수의 출력으로서 정보화된 ^{informé} 또는 변조된^{modulé} 신호를 방출하는 것을 목표로 한다. 시몽동이 3극 진공관이나 반도체를 자주 원용하는 이유는 분명하다. 그것의 작동 방식은 수동적인 질료와 능동적인 형상에 근거하지 않고, 그 대신 두 에너지

지 흐름의 대면 또는 합류에 근거하고 있기 때문이다. 좀 더 자세히 말하자면 두 흐름 모두 사실상 에너지의 흐름이지만 그 역할은 상이하다. 캐소드-애노드 쪽에 연결된 발생기는 계속해서 일정량의 전자를 제공하는데, 이는 일종의 질료 역할을 한다. 반면 커맨드와 캐소드 사이에서 미세하지만 가변적인 포텐셜 차가 여기에 개입하면서 출력파를 변형한다(modifier). 다르게 표현하면 시간상에서 변조한다(modulator). “커맨드 그릴의 전압 차는 가변적인 주형으로 활용된다.”(Simondon, 1995: 45)

변조(變調)란 시간에 따라 변화하는 주형과 같다. 질료형상설이 불변의 주형에 근거한다면, 결정화 모델은 가변적인 변조에 따라 진행된다. 이렇듯 변조에 의해 유도되는 전자적 메커니즘은 주형이라는 수공업적인 도식을 대체한다. 주형이 형상적, 영구적, 정적이고 해석적인 개념이라면, 변조는 시간적, 발생적, 작동적이며 에너지와 관련된 개념이다. 시몽동처럼 들뢰즈에게도 변조는 형상의 획득(*la prise de forme*, 즉 문자 그대로 “정보(화)”)의 내적이고 역동적인 원리이다.⁹ 이때 가변적 변조는 매우 다양한 정도의 정보를 생산한다는 점을 염두에 두어야 한다. 변조는 한편으로 우연적이고 불규칙한 일련의 형상 또는 정보들을 산출할 수도 있지만, 다른 한편으로 지속적이고 규칙적인 형상을 산출할 수도 있다.

이러한 관점에서 볼 때 결정화와 주형은 서로 대립한다기보다 변조의 양극단의 경우에 해당한다. 전자의 경우는 커져가는 결정이 변조의 힘을 받되, 그 힘이 자유롭게 가변적인 범위 안에서 변하는 경우다. 반면 후자의 경우 진흙은 단단한 주형에 의해 형상을 뒤집어쓰도록 강제된다. 이렇듯 시몽동은 정적인 주형이라는 개념의 일반화를 비판하고, 변조를 통해

형상과 정보의 실재적인 발생을 설명한다. 어떤 경우든 개체화는 질료와 형상이라는 폐쇄된 쌍으로부터 생겨나는 것이 아니라 다양한 변조를 거쳐 진행된다.

3. 지층과 표현

앞에서는 개체화 이론을 중심으로 시몽동의 기초 개념들을 설명하고, 이것이 들뢰즈의 생성의 사유를 이해하는 데 어떻게 도움을 줄 수 있는지 살펴보았다. 여기서는 『천 개의 고원』 중 「도덕의 지질학」 한 부분을 세밀하게 분석하면서 둘 사이의 영향 관계를 보다 직접적인 방식으로 분석하고자 한다.¹⁰ 위에서 살펴본 시몽동의 새로운 개체화 이론을 들뢰즈와 과타리는 높게 평가하고 적극적으로 수용한다. 그 개체화 이론은 형상이라는 초월적 존재자에 대한 호소 대신 대지의 질료가 일으키는 내재적 운동으로부터 개체의 발생을 설명할 수 있게 해준다.

그런데 두 사상가 사이의 연관은 그것보다는 좀 더 복잡하고 미묘하다. 들뢰즈와 과타리가 시몽동의 이론을 활용할 때 중요한 변화가 존재한다. 아주 미세한 대목에 주목해보자. 들뢰즈와 과타리는 어떤 저작을 인용하면서 다음과 같이 적는다. “표현은 ‘증폭하는 구조화 작업과 같다. 이것은 원초적으로 미시 물리적인 불연속성의 능동적인 특성들을 거시 물리적인 층위로 이동하도록 만든다’.”(MP: 75. 강조는 인용자)¹¹ 그런데 인용 부호만 있고 따로 출처가 제시되어 있지 않아 어디에서 가져온 것인지 독자는 알기 어렵다. 이 문장은 사실 들뢰즈와 과타리가 시몽동의 저작으로부터 직접

인용한 것이다. 그런데 흥미로운 지점은 들뢰즈와 과타리가 단어 하나를 대체했다는 것이다. 원래 이것은 시몽동이 ‘개체화’에 대해 서술한 대목이다. 그런데 들뢰즈와 과타리는 이것을 ‘표현’으로 고쳐 적었다. 시몽동의 원문을 옮기면 다음과 같다.

이것은 개체화가 입자 요소들의 단계와 완성된 체계의 그램분자적 양상불 단계 사이의 중간 수준에 존재한다는 점을 상정한다. 이 중간 수준에서 개체화는 증폭하는 구조화 작업과 같다. 이것은 원초적으로 미시 물리적인 불연속성의 능동적인 특성들을 거시 물리적인 층위로 이동하도록 만든다. 개체화는 단독적인 분자의 불연속이 준안정적인 ‘질료형상적 상황’에 있는 환경[모양] 안에서 에너지를 변조할 수 있는 층위에서 시작된다(Simondon, 1995: 95. 강조는 인용자).

위 시몽동의 설명은 우리가 앞서 본 것처럼 결정화에 의한 개체화를 설명하기 위한 것이다. 결정핵은 미시 물리적인 특성을 가지고 있고, 이것 주위로 과포화용액 속의 입자들이 결집해 결정체가 만들어질 때, 그 특성이 결정 전체로 퍼져나가면서 거시 물리적인 층위에서 결정핵의 구조화하는 특성이 나타나게 된다.

그런데 들뢰즈와 과타리는 이를 표현의 정의로 삼는다. 이는 「도덕의 지질학」의 기획 의도와 관련된다. 여기에서 들뢰즈와 과타리가 집중하고 있는 것은 개체의 발생 결과라기보다 대지 위에서 개체들을 발생시킬 뿐만 아니라 그것들의 내부를 가로지르면서 그것들을 구성하고 있는 ‘지층들’을 밝

히는 데에 있다. 말하자면 지층의 꿈틀거리는 운동이 개체라 불릴 만한 것들을 밀어 올리지만, 이것은 자율적인 존재라는 의미에서 개체라고 불릴 수는 없다. 이것이 바로 들뢰즈와 과타리가 「도덕의 지질학」에서 개체(화)라는 표현을 사용하지 않은 이유이다.¹² 이들이 보기에 개체들은 결정이긴 하지만, 지층의 끊임없는 습곡 운동 속에 있기 때문에 단지 상대적인 정도로만 완결된 결정이다. 들뢰즈와 과타리의 강조점은 여기에 있다. 미시적인 수준과 거시적인 수준의 관계, 또는 들뢰즈와 과타리의 용어법으로 하자면 분자적인 수준과 그램분자적인 수준의 관계는 개체화라기보다 표현이다.

들뢰즈와 과타리는 시몽동의 자연철학적 분석을 중요하게 참조하지만, 여기에는 독특한 전용轉用과 변주變奏가 있다. 각 지층은 질료-형상 대신 새로운 개념의 겹들로 채워지게 된다. 아리스토텔레스적인 도식이 효력을 상실할 때 질료-형상과 같은 개념들은 겹겹질처럼 부서지고, 그 대신 그 안에 들어 있는 실질적인 힘들이 등장하기 때문이다. 그것은 내용과 표현이라는 새로운 범주이다. 하나의 지층 안에서 원초적인 입자들은 내용과 표현 양쪽으로 “이중 분절double articulation”된다. “지층은 적어도 둘로 되어 있을 뿐 아니라 각각의 지층은 또 다른 방식으로 이중적이다.”(Simondon, 1995: 54) 이는 현실적 개체를 설명하기 위해서 이상적 형상과 같은 초월적 존재자를 지시하는 대신 내부의 지층들 간의 상호 관계를 그 원인으로 제시하는 것이다.

들뢰즈와 과타리는 다시 한번 특유의 독창적인 종합을 시도한다. 이들이 보기에 시몽동의 자연학적 이론은 엘름슬레우Louis Hjelmslev의 기호학

적 도식과 매우 잘 부합한다. 들뢰즈와 과타리가 옐름슬레우의 기호학을 활용하는 방식과 관련해서는 그 내용과 의미가 방대해서 별도의 자세한 분석이 필요하다. 여기서는 우리의 관심에 비추어 핵심만 언급하도록 하자. 옐름슬레우는 기호학적으로나 일반적으로 형식/내용으로 구분하는 것을 비판하고 더 세밀한 새로운 구분을 내놓는다. 우선 일차적인 구분은 표현^{expression}과 내용^{contenu}으로 이루어진다. 그리고 각각은 다시 실질^{substance}과 형식^{forme}을 갖는다. 요컨대 내용 역시 특정한 형식을 갖고, 표현도 특정한 실질을 갖는다. 그리고 기호들은 각각 개체로서 두 다양체가 만나는 표면, 즉 내용과 표현의 접면을 따라 형성된다(Hjelmslev, 2000: 65-79, 「표현과 내용」 참조). 흥미로운 것은 옐름슬레우 역시 이 네 개의 면을 지층^{strate}이라고 불렀다는 것이다(Hjelmslev, 1971: 45-77, 「언어의 지층화」 참조).¹³ 이 것들은 각자 운동하는 층들이며 상호 접면^{접面} 속에서 기호라는 개체를 산출한다. 들뢰즈와 과타리는 옐름슬레우 언어학의 논리를 활용해 시몽동의 개체화 이론을 풍부하게 한다.

요컨대 들뢰즈와 과타리는 「도덕의 지질학」에서 자기 운동을 하는 대지의 지층들의 유형학을 수립하면서 시몽동의 자연철학과 옐름슬레우의 기호학을 독창적으로 종합하고 있는 것이다. 그 종합의 결과 모든 개체는 사실 표현과 내용이라는 동등한 두 지층의 관계 속에서 형성되고 끊임없이 변형된다는 점이 드러난다. 그리고 앞서 말한 것처럼 들뢰즈와 과타리의 강조점은 개체성보다는 지층들의 습곡 작용에 있다. 그런데 내용과 표현이라는 개념 쌍을 기본으로 하는 옐름슬레우의 개념망은 모든 지층에

적합하게 적용되지만, 이것들 사이의 관계는 지층의 유형(물리-화학적, 생물학적, 문화-기술적)에 따라 달라진다.

먼저 물리-화학적 지층에서 내용과 표현은 크기의 척도에 따라 쉽게 구별된다. 분자적 입자들은 내용을 구성하고, 반면 상대적으로 완성된 결정은 표현을 구성한다. “결정은 미시적 구조의 거시적 표현이다.”¹⁴ “결정의 형상은 구성하는 화학적 종류의 분자적 또는 원자적 특징들을 표현한다.”¹⁵(MP: 75) 들뢰즈와 과타리의 테제는 보통 자율적 실체로서 간주되는 개체가 사실은 구조화하는 씨앗과 관련하여 통계적 다양체로서 간주되어야 한다는 점, 그리고 미시적 내용과 관련하여 거시적 표현으로서 간주되어야 한다는 점을 강조하는 데 있다. 이렇듯 통일성(=단일성)으로 수렴되는 전통적 사유는 질료형상 도식에 근거하고 있는 반면, 다양체에 대한 들뢰즈의 사유는 내용-표현이라는 격자망으로 이어지고 있다. 전자에서 형상이 질료적 덩어리에 통일성을 부과하는 특권적 위치에 있다면, 후자에서 내용과 표현은 각각 다양체로 된 지층을 구성한다.

다음으로 중요한 것은 상위의 지층으로 올라가면서 내용과 표현 사이의 독립성이 커진다는 점이다. 결정의 지층이라는 원초적인 수준에서는 아직 표현이 내용에 대해 절대적으로 독립적이지는 않다. 결정은 표현인데, 미시적인 씨앗의 벡터적인 자극과 떨림에 근거한 거시적인 표현이기 때문이다. 물론 그램분자적 형상은 분자적인 씨앗에 의해 완전히 규정되지는 않는다. 그 대신 외부 힘들과 소통하면서 주형과 변조라는 “극단의 경우들 사이에서 어느 정도의 자유의 여지가 부여된다.”(MP: 76) 이러한 의

미에서 내용이 표현에 작용을 가하긴 하지만 전자가 후자에 대해 “상대적 독립성”(MP: 76. 강조는 인용자)을 가지고 있다고 말할 수 있다.

반면 내용과 표현 사이의 독립성은 생물학적biologique 내지는 유기적organique 지층의 수준에서부터 출발하여 형성된다. 예를 들어 유기적 지층에서는 뉴클레오티드와 단백질 사이의 관계가 그렇다. 그리고 문화-기술적 지층에서는, 엘름슬레우가 잘 보여주듯이, 언어의 내용과 표현은 서로 독립적이다.¹⁶ 이 점을 자세하게 살펴보는 것은 매우 복잡한 일이므로 이후 작업으로 미뤄야겠다.¹⁷ 다만 여기에서는 상위의 평행론이 일종의 원초적인 유물론에 근거하고 있다는 점을 확인할 수 있다. 결정체라는 물리-화학적 수준에서는 내용이 표현에 대해 우선성을 갖는다. 분자적 질료의 특징들, 즉 벡터적 진동과 변환적 구조화는 외부 환경과 소통하는 가운데 자신의 표현을 발생시킨다. 하지만 그다음 생물학적, 문화-기술적 지층의 수준에서는 내용과 표현 사이에 일종의 평행론이 자리 잡게 된다. 그리고 내용과 표현은 상호 간에 개입하면서 효과를 산출한다. 원초적 수준에 놓인 발생론적 이론은, 상위 수준의 지층들을 규제하는 평행론에도 불구하고, 들뢰즈와 과타리의 유물론의 근거를 형성한다. 그러므로 들뢰즈와 과타리가 구성하는 지층들의 체계는 한편으로는 분자적이고 물리적이고 시뮬동과 관계된 유물론, 그리고 다른 한편으로는 생물학적이고 사회적이고 스피노자적인 평행론 사이의 결합으로 구성된다. 보기에 따라 기이할 수도 있는 이러한 결합에 대해 들뢰즈와 과타리는 적절하고 충분한 설명을 제시한다. 들뢰즈와 과타리의 발생적 관점에서 볼 때, 상위의 지층으로 올라갈 때 독립성이 증가하기 때문이다. 『천 개의 고원』에서 이들의 사유가

때로 유물론과 평행론 사이에서 진동하고 있는 듯 보인다면 바로 이러한 접합 때문일 것이다.

4. 환경의 유형학

내재주의적 사유에서 사물들은 불변의 형상이 아니라, 개체와 주위 환경 사이의 의존, 흡수, 배제 등의 상호작용 안에서 설명된다. 들뢰즈와 과타리가 각 지층의 수준마다 환경을 새롭게 개념화하고 이를 위해 시몽동 및 다른 사상가들을 참조하는 것은 이러한 이유 때문이다. 이 절에서는 환경이라는 개념을 중심으로 어떤 영향 관계와 차이점이 있는지 살펴보고자 한다. 여기에서도 들뢰즈와 과타리는 시몽동의 환경 개념으로부터 많은 것을 빌려오지만, 그럼에도 우리는 양측 사이에 존재하는 뉘앙스의 차이를 감지할 수 있다.

「도덕의 지질학」은 환경의 유형학typologie을 수립한다. 여기에서 세 가지가 구별되는데, 외부 환경, 매개적 환경, 연합적 환경이 그것이다. 이것은 우리가 계속 유지해왔던 세 가지 수준의 구분, 즉 물리-화학적, 생물학적, 문화-기술적 지층에 상응한다. 그런데 설명에 앞서 다음과 같은 점을 먼저 명시하는 것이 좋을 것 같다. 첫 번째와 두 번째 경우와 달리 세 번째 경우에는 들뢰즈-과타리와 시몽동의 연결이 약화되어 있다는 점이다. 들뢰즈는 물리적이고 생기적인 수준에서 시몽동의 이론을 높게 평가하지만, 심리적이고 문화적인 수준에서는 상당한 수준으로 떨어진다는 점이다. 이 점은 들뢰즈 철학의 일반적인 특징을 잘 드러내준다. 즉 문화-기술적 영역은

들뢰즈와 과타리에게서 인간 고유의 영역이라기보다 동물행동학적인 공간으로 이해되기 때문이다.¹⁸ 이런 이유에서 첫 번째와 두 번째 영역에서는 두 이론이 거의 구별되지 않지만, 세 번째 영역에서는 둘 간의 거리를 해명하는 것이 중요해진다.

그럼 시몽동과 들뢰즈-과타리의 환경의 유형학을 구체적으로 살펴보자. 첫 번째로, “외부 환경milieu extérieur”은 무엇보다 재료를 담고 있는 저수지라고 정의된다. 물리-화학적 경우에는 결정핵(씨앗)과 관련되고, 전前생물의 경우에는 촉매제와 관련되지만, 어느 경우든 공히 포텐셜을 지닌 다양한 재료를 담고 있는 것으로 개념화된다. “공급된 재료는 해당 지층의 요소와 합성물의 외부 환경을 이루고 있다.”(MP: 65) 그렇지만 주의할 점은 씨앗의 내부성이 환경의 외부성과 절대적이고 배타적인 방식으로 구별되지는 않는다는 것이다. 이들은 끊임없는 순환 속에서 서로 관계 맺는다. 따라서 다음과 같이 말할 수 있다. “내부와 외부는 서로 마찬가지로 지층에 대해 내적이다.”(MP: 65) 왜냐하면 무정형의 재료 덩어리는 씨앗에 의해 구조화된 내부로 끊임없이 들어가고, 이와 동시에 씨앗 역할을 하는 미세 구간이 계속 결정의 증가에 따라 언제나 외부와의 경계로 옮겨 가기 때문이다. “외부 환경”이라는 용어는 여기에서 개체와 환경 사이에 명확한 구분선을 그리려는 것이 아니라, 개체화에 참여하는 환경 전체, 즉 외부 환경과 내부 환경 사이의 유동적 순환을 강조하려는 것이다.

이렇게 개념화하는 것은 내부와 외부 사이의 모든 구분을 무화하려는 것이 아니라, 그 구분을 상대화하는 데 목적이 있다. 내부와 외부를 구별하게 하는 것은 단일한 존재자로서 개체의 형상이 아니라 경계로서의 막

膜membrane이다. 존재 발생적 관점에서 볼 때, 막은 우선 씨앗과 환경의 상호작용 속에서 형성되고, 이어서 내부와 외부 사이의 구획을 지탱하는 방식으로 작동한다. “[내부와 외부] 둘 사이에 바로 경계 또는 막이 있어서 여러 교환 작용, 조직의 변형, 지층 내부에 무엇이 어떻게 분포될 것인가를 조절한다.”(MP: 66) 그러므로 이상적 형상이 아니라 물리적 경계 또는 유기적 막이 바로 개체화의 기준이 된다. 이런 의미에서 개체의 지속 가능성은 그 막이 보유하고 있는 필터링의 능력치에 달려 있다. 요컨대 개체의 발생 — 또는 들뢰즈와 과타리의 용어로는 지층의 어떤 구간이 솟아오르는 것 — 과 관련하여 볼 때 외부 환경이라는 개념은 침투하려는 환경과 필터링하는 막이라는 쌍으로 된 새로운 도식을 제시한다.¹⁹

두 번째로, 들뢰즈와 과타리는 “매개적 환경”을 규정한다. 이 개념은 생명체의 성격을 이해하기 위해 중요한데, 들뢰즈와 과타리의 설명이 너무 간략한 측면이 있다. 따라서 시몽동의 이론을 참조하면서 들뢰즈와 과타리의 설명을 보충할 필요가 있다. 물리-화학적 경우에 매개적 환경은 단순히 외적 재료와 내적 씨앗 사이에 있는 이행적이지만 불연속적인 여러 단계를 지시한다. 반면에 생명체와 관련해서는 복잡하지만 그만큼 흥미로운 시몽동의 설명을 참조해야 한다. 그에 따르면 생명의 신비의 열쇠는 유기적 물질의 특성 자체에 있다기보다는 이 특성들이 유도하는 “생명체의 위상학”에 있다. 그런데 신체의 생명을 유지시키는 이 위상학은 새로운 관점에서만 포착된다. “생명체의 공간은 아마도 유클리드공간은 아닐 것이다.”(Simondon, 1995: 223) 왜냐하면 생명체의 구조는 “내부 환경”을 외부 환경과 구별되는 것으로서 포함하기 때문이다. 소위 내부 환경이 외부

환경으로부터 출발하여 형성될 때, 이는 단순히 막의 반대쪽으로 특수한 입자들을 걸러 보내는 것으로 이루어지는 것이 아니라, 바로 이 막의 작용과 습곡에 의해 만들어진다.

시몽동은 내부 환경이 구성되는 두 단계를 다음과 같이 설명한다. 우선 극성화(極性化)된 막은 이런저런 화학적 재료들은 통과시키고 다른 재료들은 차단하기 위해 작동한다. 이런 필터링, 즉 막의 선택적 작용은 내부 환경을 구성하고 유지한다. “생명체가 매 순간 살아 있게 하는 것은 다름 아닌 바로 막이다. 왜냐하면 이 막이 선별하기 때문이다.”(Simondon, 1995: 223) 다음으로 한 신체의 구성요소의 수가 더 많아질수록 이것의 위상학적 구조는 파이고 접히고 말려들어가면서 더 복잡해진다. 그 결과 그 신체는 외부 환경과 내부 환경 사이에 놓인 여러 매개적 단계를 함유하게 된다. 단순한 막이 다양한 곡률을 갖도록 접혀 들어감에 따라 내부와 외부의 관계는 점점 더 복잡해지고, 또는 내부 역시 어떤 의미에서는 외부라고 말할 수 있게 된다. 막의 필터링이 외부 환경 안에서 내부와 외부 사이의 구별을 상대적인 것으로 만든다면, 막의 휘어짐은 매개적 환경 안에서 어떤 내부에 외부의 역할을 부여한다. 예를 들어 “내분비샘과 관련하여 일반적인 유기체의 내부 환경은 사실 외부 환경이다. 이와 마찬가지로 내장 안을 따라 선별적 흡수를 하는 동화 작용의 세포에 대해 내장의 비어 있는 부분은 외부 환경이다.”(Simondon, 1995: 224)

시몽동은 생명을 “준안정성의 자기 유지”라고 정의한다(Simondon, 1995: 224). 그렇다면 생명을 유지하는 데 막들로 형성된 위상학적 구조가 중대한 역할을 한다는 점을 이해할 수 있다. 자기 유지에는 경계의 작동이 필

요하기 때문이다. 경계막의 작업은 비대칭적인데, 특정한 재료를 한쪽 방향으로만 걸러내 유기적 내부가 유지되도록 한다. 그리고 이 작업은 생명체 내의 위상학적 구조와 긴밀히 연동되어 있다. 막과 관련된 시몽동의 이론을 따라가다 보면, 우리의 시선은 더 이상 개체의 윤곽 바깥에 머물지 않고 그 안으로 침투해 들어가게 된다. 그리고 생명체가 막들의 다양체와 같다는 점, 그리고 신체의 기능은 이런 막들이 휘어지고 굽이치는 운동으로부터 나온다는 점을 이해하게 된다. 이렇게 볼 때 시몽동의 다음과 같은 말은 그가 자신만의 길을 따라 스피노자의 테제에 도달한다는 것을 보여준다. “구조와 기능은 연결되어 있다.”(Simondon, 1995: 224)²⁰ 다만 여기에서 구조는 비유클리드공간 내의 위상학적 관점에서 이해되어야 한다. 시몽동이 설명하는 생명체의 비유클리드적 구조 개념은 스피노자의 신체 개념을 보다 풍부하고 현대적으로 이해할 수 있게 해준다.

세 번째로, “연합 환경milieu associé”에 대하여 살펴보자. 들뢰즈와 과타리는 이 용어 자체는 여전히 시몽동에게서 빌려오지만 그의 이론으로부터는 많이 멀어진다. 간단히 말해 ‘연합 환경’이란 다른 유기체와 맺는 관계이다. 원초적인 예로 에너지를 흡수하기 위해서 다른 유기체를 포착하거나 사냥해야 한다. 들뢰즈와 과타리의 ‘연합 환경’은 공간에 대한 동물 행동학적인 개념화이다. 시몽동의 체계 안에서 이 개념은 물리적·결정적 개체화에서 생명적·유기적 개체화로 나아가는 이행 속에 들어 있지만, 들뢰즈와 과타리의 체계 안에 이 환경은 세 번째 지층에 상응한다. 그렇긴 하지만 우리의 관심에서 볼 때 시몽동의 논의에서 주목할 만한 점이 있다. 시몽동에 따르면 이 이행이 완전성의 정도에 따라 위계화되어 있는

존재의 사다리에서 상승하는 것을 반드시 의미하는 것은 아니다. 반대로 개체화 과정의 관점에서 보자면 어떤 동물은 식물이나 광물보다 덜 완성되었으며 덜 안정적이라고 말할 수 있다. 동물의 삶은 식물의 삶보다 상위의 수준에 상응하지 않는다. 어떤 측면에서는 동물은 여전히 식물의 원초적인 단계를 유지하는 듯 보인다. 왜냐하면 동물은 바깥의 연합 환경에 더 많이 의존하면서 생식하고 성장해야 하기 때문이다.

점점 더 복잡해지는, 하지만 점점 더 미완성되고 더 불안정해지는, 점점 덜 자기 충족적인 개체들이라는 이 범주가 더 완성되고 더 안정적인 개체들의 층을 연합 환경으로서 필요로 한다는 점을 독자들은 이제 이해할 수 있을 것이다(Simondon, 1995: 150-151. 강조는 인용자).

시몽동의 개체화 이론이 개체와 환경의 긴밀한 관계를 장면화하고 있을 때, 이는 존재자들의 위계적 등급이라는 관념을 암묵적으로 비판하고 있다. 시몽동의 교의의 의미는 단지 개체화 과정을 제시하는 데에 있는 것이 아니라, 생명의 본성을 이해하기 위해 관점의 근본적인 전환을 요구하는 데에 있다. 동물은 끊임없는 변동과 변화를 겪는다. 이는 동물들을 식물들보다 더 불안정한 존재로 만들기 때문에 우리는 완성된 본질이 아니라 개체화의 과정을 주의해서 보아야만 하고, 따라서 내적 완전성에서 외적 상호작용으로 시선을 옮겨야만 한다. 시몽동의 이론을 좇아갈 때 소위 고등동물이란 환경에 긴밀하게 연합되어 있는 것인 만큼 더욱 더 불안정한 생물을 의미하게 된다.

문제가 되는 것은 이제 한 생명체를 다른 생명체들과 구별지어주는 종차種差를 식별하는 것이 아니다. 생명체와 환경을 같은 평면 위에 놓고 그것들 사이에서 연합이 이루어지는 구체적인 양상을 관찰하는 것이 과제가 된다. 시몽동의 분석에 담겨 있는 이런 함축들을 이어받으면서 들뢰즈와 과타리는 동시에 이를 분자적인 생리학 그리고 동물행동학을 향해 개방한다. 이 학문들은 서로 다른 스케일에서 개체와 환경 양자 모두를 그것들 사이의 관계하에서 탐구하기 때문이다. 환기하자면 동물행동학은 동물들의 행동을 그 환경과 관련하여 연구하는 학문이다. 이러한 탐구는 세 가지 문제를 따라 이루어진다. 에너지의 포착, 재료의 지각, 그리고 그렇게 획득된 에너지와 재료를 재구성하기 위해 생명체가 반응하는 방식이 그것이다. 들뢰즈는 여기에서 다시 한번 자신이 선호하는 동물을 원용한다. 워스퀼이 묘사하는 진드기 말이다. “진드기의 저 잊을 수 없는 연합된 세계, 그것은 낙하의 중력 에너지, 땀 냄새를 맡는 지각 특성, 피부를 물어 구멍을 내는 행동 특성에 의해 정의된다.”(MP: 68) 들뢰즈와 과타리는 생명체들을 동물행동학적 영토와 맺는 정동의 관계 안에서 사유하도록 우리를 인도한다.

생명체와 그 환경에 대해 이렇듯 동물행동학적으로 개념화하는 것은 분명 시몽동으로부터 오는 것은 아니다. 하지만 들뢰즈-과타리와 시몽동 사이에 반향反響이 있다고는 말할 수 있다. 개체화 과정에 초점을 맞추면서 시몽동은 생명체들을 같은 평면 위에 분배하는 데까지 나아간다. 그리고 생명체들을 그것들이 환경과 맺는 불안정하고 변형적인 역동성 속에서 이해하는 데까지 나아간다. 들뢰즈와 과타리는 동물행동학의 형식을

면 정식을 제시하는 방식으로 시몽동 이론의 철학적 함축을 재전유한다. 사회적이고 실천적인 삶의 수준에서 연합 환경 속 개체화를 구성하는 것은 정동들이다.

5. 대지에서 솟아오른 개체

들뢰즈와 과타리는 『천 개의 고원』의 「도덕의 지질학」에서 서양 사상사에서 전통적으로 구분되었던 세 영역, 즉 물리-화학적 수준, 생물학적 수준, 문화-기술적 수준에 대해 발생론적이고 내재론적 설명을 제시하고 있다. 고대 아리스토텔레스나 독일 관념론이 초월적 형상이나 이념에 호소했다면, 들뢰즈와 과타리는 지구라는 새로운 자기원인이 세 가지 지층을 어떻게 차례로 생산하는지 보여준다. 각 지층은 내용과 표현의 상호관계를 통해 규정되는데, 상위의 지층으로 갈수록 내용과 표현 사이의 독립성이 커져서 언어와 기술의 수준에서는 완전히 독립성을 획득하게 된다. 여기에서 “하나의 지층une strate”이라는 표현은 이중적인 의미를 지닌다. 한편으로 하나의 구체적인 개체를 지시하기도 하고, 다른 한편으로 수없이 많은 개체를 자기 변신을 통해 생산하는 추상적인 ‘구성의 단일성’을 의미하기도 한다. 이렇듯 부정관사를 이중으로 사용할 수 있다는 것이 내재성의 철학의 핵심이라는 점을 들뢰즈는 여러 차례 강조했다. 들뢰즈와 과타리의 지리철학은 개체란 지층의 용기와 같은 것이라고 생각한다.

시몽동의 철학이 거의 주목받고 있지 못했던 시기에 들뢰즈는 그의 개체화 이론이 내재론적 사유에 필요한 자연철학적 범주들과 발생론적 설명을 제공한다는 점에 주목했다.²¹ 그의 결정화 모델은 물질의 이질적인 특성과 비균질적인 에너지로부터 형태가 발생하는 장면을 생생하게 그려 보여준다. 그리고 이렇게 원초적으로 발생한 형태가 다양한 유형의 환경 사이의 상호 관계 속에서 복잡성과 독립성을 획득해가는 원리를 설명한다. 들뢰즈와 과타리는 시몽동의 이론을 자신들의 고유한 체계 안에 배치하면서 대지와 영토의 운동이 서로 다른 수준의 개체들을 생산하면서 동시에 그것들이 근본적으로 연동되어 있다는 점을 보여주었다. 이것은 현대 철학의 과제, 즉 세계의 모습을 형상이나 주체의 본질적 특성이 아니라 중심 없는 재료들의 운동으로부터 발생론적으로 설명하는 가장 탁월한 장면이라 할 수 있다.

제2부 실천

5장 이접적 종합

‘신의 죽음’ 이후
무엇이 오는가

“나는 남자이거나 여자이다...” 분열증 환자는 질문에 이렇게 답한다. 이 언명은 미친 것이거나 아니면 무의미한 것처럼 보인다. 남자와 여자는 단순한 규정들 사이에서 망설이는 가운데 이 말을 한 것이라면 온전한 정신이 아닌 것으로 보일지 모른다. 혹은 남자와 여자 둘 중 하나에 속한다는 의미로 이 말을 한 것이라면, 생물학적 관점에서 이 말의 가치는 거의 없다. 그러나 이 두 경우 모두에 해당하지 않은 새로운 의미가 감추어져 있다면 어떨까? 이 단순한 언명 안에 새로운 현대적 사유의 씨앗이 담겨 있다고 한다면? 논리학의 용어법에 따라 우리는 이것을 앞의 1장과 4장에서도 잠시 언급한 것처럼 “이접적 종합synthèse disjonctive”이라고 칭할 수 있는데, 이것 안에 ‘신의 죽음’ 이후의 사유의 전개 방향을 지시하는 안내판이 감추어져 있다면 어떨까? 놀랍게도 들뢰즈는 정상성 바깥에 있는 이 언명에서 새로운 사유의 모델을 추출하고, 이것이 현대의 무신론적 사유가 필연적으로 함축해야 하는 어떤 것임을 입증한다. 물론 문제가 되는 것은 이접적 종합의 새로운 용법이다. 용법의 혁신과 함께 이접적 종합이라는 논리적 형식은 분열증과 니체를 잇고 현대적 사유의 경계를 확장한다.

이 장에서 우리는 들뢰즈가 어떻게 이접적 종합에 새로운 내포를 부여하고 그것을 자신의 내재적 사유의 핵심적 원리로 삼았는지 살펴보고 한다. 이를 위해 우선 들뢰즈가 니체와 칸트를 나란히 논리적 평면 위에 올려놓고 어떻게 병치하면서 비교하는지 알아보자. 여기에서 클로소프스키(Pierre Klossowski)의 영원회귀 해석이 들뢰즈에게 중요한 영감을 주었다는 점이 고려되어야 한다. 그다음으로 들뢰즈가 『의미의 논리』와 특히 『안티 오이디푸스』에서 이접적 종합의 개념을 어떻게 정의하고 과격하게 변형하는지 살펴보자. 이것이 들뢰즈와 과타리의 존재론에 상응하는 새로운 기호 이론을 함축하고 있음을 우리는 보게 될 것이다.

1. 니체 대 칸트: 논리적 평면 위에서

『니체와 철학』(1962)에서 들뢰즈는 예기치 않은 방식으로 여러 차례 칸트와 니체 사이의 대조표를 그린다. 이것은 책의 제목이 암시하는 것처럼 니체의 사유를 철학사에 기입하고 그 새로움을 입증하려는 들뢰즈의 전략이다. 들뢰즈가 보기에 니체는 칸트를 겨누고 더 나아가 그것을 넘어 극단적인 어떤 지점까지 우리를 데려간다. 이 낯선 영토에서 상식은 모두 파괴될 것이지만 그걸로 끝나는 것은 아니다. 그 잔해로부터 새로운 사유의 가능성이 솟아오르는 것이야말로 우리가 중요하게 포착해야 하는 광경이다. 들뢰즈는 니체의 단편들을 모아 하나의 체계를 세우고, 이것을 칸트의 건축술과 병치시킨다. 아마도 이것은 들뢰즈가 니체 해석에서 이론 가장 독특한 성취 중 하나일 것이다. 철학사에서 보기 드물 정도로 논

리적 체계 안에서 사유를 전개한 근대의 철학자와, 폭발적인 정서와 사유를 구분해야 할 이유를 알지 못했던 현대의 사상가를 비교하면서 들뢰즈는 통약 불가능한 대립적 두 요소, 이를테면 이성과 힘, 보편주의와 관점주의가 경쟁할 수 있는 공통의 기반을 마련한다.

들뢰즈의 대조 작업은 특히 비판이라는 철학적 과제 주위를 맴돈다. 겉보기와 다르게 니체의 ‘망치로 철학하기’는 칸트의 비판철학과 어떤 공통의 문제를 놓고 공명하고 있다. 하지만 결정적인 지점에서 그것과 결별하는 것도 확실하다. 다시 말해 우리가 니체의 계보학의 중요성을 이해하는 것은 칸트의 작업이 어디에서 그리고 왜 머뭇거리고 있는지 파악하는 것과 동시에 이루어진다.

우리는 『도덕의 계보학』의 형식적 구조를 추출하고자 할 뿐이다. 이 저작의 논문 세 편의 조직적 구성이 단지 우연한 것이라고 믿을 수 없다면 다음과 같이 결론 내려야 한다. 『도덕의 계보학』에서 니체는 『순수이성비판』을 다시 쓰기를 원했다. 영혼의 오류 추리, 세계의 이율배반, 이상적인 것의 신비화(NP: 100).

들뢰즈는 칸트가 수행한 비판의 과제를 높이 평가하지만, 또한 동시에 그의 불완전성에 대한 니체의 폭로를 더할 나위 없이 강조한다. 어디에 칸트의 천재성과 불충분성이 있는가? 칸트는 『순수이성비판』의 「초월적 변증론」에서 철학자들을 빈곤한 혼동에 빠뜨린 형이상학적 가상들Schein을 폭로한다. 이전의 형이상학자들은 자아를 실체로 간주하고, 세계가 무

한하거나 또는 유한하다고 주장하고, 그리고 신은 초재적 방식으로 존재한다고 믿었다. 그러나 칸트에 따르면 이러한 관념은 객관적 실재에 근거하고 있지 않다. 이것은 지성의 개념들을 포괄하기 위해 보다 더 상위의 개념을 고안하려는 이성의 경향으로부터 출현한 것일 뿐이다. 이성 은 감성으로부터 주어지는 인식의 재료 없이도 더 상위의 개념 또는 초월적 이념을 무한정 추구하려는 경향이 있다. 들뢰즈를 인용하면 “어떤 개념이 주어지면, 이성 은 이 개념을 그것이 관계하는 대상에 귀속시키는 조건이 되는 다른 개념을 탐색한다.”(LS: 342) 요컨대 전통 형이상학은 이성의 무제한적인 권리 행사 앞에서 초월(론)적transcendantal 이념을 초재적transcendant 존재로 착각하는 오류를 저질렀다.

이 전통적인 세 가지 관념을 비판한 뒤에 칸트는 새로운 규정에 도달한다. 자아는 실체가 아니며 다만 의식의 형식일 뿐이다. 세계에 관해서 우리는 그것이 유한한지 또는 무한한지 인식할 수 없으며, 세계는 다만 무한정한 방식으로 탐색되어야 할 무엇이다. 끝으로 신은 초재적인 존재자로 이해되어서는 안 되며, 모든 규정의 가능성들의 질료 또는 바탕으로 이해되어야 한다. “우리 이성에서 일관적 규정의 기초에 초월적 기체가 놓여 있어서 이것이 이를테면 재료 전체를 저장하고 있고, 이로부터 사물들의 모든 가능한 술어가 취해질 수 있다면, 이 기체는 다른 아닌 실재성 모두라는 이념이다.”(칸트, 2006: A575/B603) 요컨대 신은 사물들에 귀속될 수 있는 모든 술어의 저장고와 다름없다.¹

이러한 칸트의 ‘반(反)형이상학적’ 정식들을 들뢰즈는 높이 평가한다. 왜냐하면 칸트는 세 가지 주요 개념을 기독교적 창조의 도그마에서 분리해

논리적 평면 위로 이동시키기 때문이다. 그중 특히 신은 자아와 세계를 만든 존재자가 아니라 “모든 가능성의 집합”, 논리적으로 가능한 모든 술어들의 저수지이다. 그리고 이것으로부터 이런저런 술어의 제한을 통해 각 사물들의 실재성이 생겨난다. 사물들을 창조한 유일신의 의도를 숙고하는 것은 이제 사유에 있어서 더 이상 문제되지 않으며, 분배적 방식으로 사물들을 포괄하는 “원초적 질료 *matière originaire*”로서 신적인 것을 이해해야만 한다. 이러한 점에서 칸트의 비판은 다음과 같은 엄격한 금지의 형식으로 요약될 수 있다. “신의 이념이 표상하는 분배적 통일성으로부터 즉자적 존재라는 집단적 또는 단독적 통일성을 결론 내서는 안 된다.”(LS: 343) 다시 말해 신은 가능한 술어들을 총체적으로 아우르는 통일성 자체이지, 그 통일성을 주관하는 초월적 존재자가 아니다.

그런데 들뢰즈가 칸트가 한 신의 논리적 개념화를 주의 깊게 들여다보는 것은 근본적으로 바로 이러한 정식 덕분에 니체 사유의 독창성을 칸트 주의와 대립되는 방식으로 드러낼 수 있기 때문이다. 영원회귀의 교의는 아마도 니체의 사상 중 가장 심오하면서도 가장 어두운 부분일 것이다. 그러나 칸트에 의해 명시화된 순수한 논리적 표현과 더불어 우리는 그 독창성의 가장 핵심적인 부분을 이해할 수 있게 된다. 들뢰즈가 자신의 니체론에서 강조하는 것처럼 칸트의 비판은 칸트 자신이 설정한 총체적인 비판이라는 이상에 도달하지 못하고 단지 “개혁된 신학, 개신교의 입맛에 맞는 신학”(NP: 106)에 봉사하는 정도에서 초월적 교의에 대한 비판을 봉합한다.

니체가 보기에 칸트의 진행은 성급하고 완결적이지 않은데, 왜냐하면 그는 참된 인식을 거짓된 인식으로부터 구분하는 것에만 몰두하고 있을 뿐, 인식이라는 개념 자체를 문제 삼지 않기 때문이다. 사실 영원회귀의 관점에서 보았을 때 인식이란 “유기적으로 조직화된 오류”(Nietzsche, *Volonté de puissance*; NP: 103 각주 5에서 재인용)에 지나지 않는다. 그런데 인식이란 궁극적으로 술어를 주어에 귀속시키는 것과 관련된 작업이라고 할 수 있다. 그렇다면 이러한 인식의 조건으로서 신적인 것의 본성을 정확히 규명하는 것은 무엇보다 중요하다.

우리는 이 대목에서 또 다른 중요한 니체 연구가를 참조해야 한다. 들뢰즈의 니체 이해에 중요한 영향을 주었던 이는 클로소프스키이다. 들뢰즈가 일생에 걸쳐 유일하게 조직했던 학술대회에서 그는 니체의 영원회귀의 교의를 기호의 문제와 연결 짓는 독특한 논문을 발표했다(Klossowski, 1967). 이 논문에 대해 들뢰즈는 “놀랍다admirable”고 평했고, 이는 그가 클로소프스키의 사변적 해석이 가지는 중요성을 즉각 이해했다는 것을 보여준다. 클로소프스키의 독해 안에서 들뢰즈는 신학적 전제들과 완전히 결별하는 새로운 기호 이론의 맹아를 발견한다. 기호의 배분을 규정하는 것은 신이라고 하는 탁월한 존재가 아니라 기호들이며 이것들이 영원회귀의 우주 안에서 끊임없이 서로 조우하고 분리된다는 것이다.

들뢰즈가 클로소프스키의 맹아적이지만 독창적인 기호 이론의 착상에 공명한 것은 자연스러운 일일 것이다. 왜냐하면 들뢰즈의 철학사적 대결의 핵심이야말로 신이라는 초월적 관념을 새로운 내재적 종합의 원리로 대체하는 것이기 때문이다. 이러한 대체는 스피노자와 니체 사상을 잇는

계보 내에 위치한다. 하지만 신의 죽음을 선언하는 것만으로는 충분치 않다. 영원회귀가 어떤 자격으로 그 자리를 대신할 수 있는지 입증하는 것이 필요하다. 니체가 형이상학에 대한 비판을 밀어붙여 신의 죽음을 선언하는 데까지 이른 후에, 우주의 거대한 종합하는 힘에 붙인 이름, 그것이 바로 ‘영원회귀’이다. “영원회귀가 표현하는 것은 바로 이접적 종합의 이러한 새로운 의미이다.”(LS: 348) 이접적 종합이 무엇인지, 그리고 들뢰즈의 해석에서 니체가 이것을 어떻게 혁신했는지는 조금 뒤에 살펴보도록 하자.

그전에 영원회귀의 의미에 대해 좀 더 살펴보자. 일반적인 해석과는 달리 영원회귀는 자기동일적인 것의 무의미한 반복이나 무미건조한 무차별성 안으로 추락하는 이미지와는 무관하다. 영원회귀의 원리는 우주를 능동적으로 종합한다고 자처하는 신의 권능을 부정하고, 그 대신에 자신의 고유한 종합의 역량 안에서 서로 조우하고 결합하는 사물들을 사유하도록 한다. 영원회귀는 중심 없이 발산하는 사물들이 만들어내는 현기증을 기꺼이 자신의 본성으로 삼고, 영원하다고 상정된 법칙들을 넘어 카오스적인 우주로 나아가기를 주저하지 않는다. 하지만 여기에서 우리는 어떤 정합성에서 인식 불가능한 무질서로 넘어가려는 것이 아니다. 오히려 이것은 제한된 정합성에서 더 큰 “정합성Cohérence”으로 나아가는 것이다. “만일 영원회귀가 가장 지고의 사유, 다시 말해서 가장 강렬한 사유라면 그 이유는 어디에 있는가? 그것은 가장 높은 지점에서 성립하는 영원회귀의 극단적 정합성이 사유하는 주체의 정합성, 세계의 정합성, 그리고 보증하는 위치에 있는 신의 정합성을 모두 배제한다는 데 있다.”(DR: 81) 영원회귀의 교의가 신학적 신을 몰아낼 힘을 가지고 있다는 점에서 들뢰즈

는 이 교의를 “최고의 사유”의 위치에 올려놓는다. 그리고 이 정합성은 이후 『천 개의 고원』에 가면 유물론적인 의미를 더 많이 담아 “공속성 consistance”이라고 불리게 된다. 이것은 다양한 신체의 상호 결합 그리고 이를 통한 지속성을 의미한다.

들뢰즈는 니체와 더불어 모든 능동적 종합, 최종적으로는 신에게 속하게 될 능동적 종합들을 환상으로 폭로하고 제거하려고 한다. 이것은 단지 철학사의 끝에 오는 자들이 부리는 파괴적 본능에서 나오는 것 같은 것은 아니다. 능동적 종합은 초월적 일자를 상정하고 궁극적으로 그것을 지시한다. 그러므로 종합의 다른 방식, 즉 수동적 종합을 긍정하는 것은 오직 다양체로 존재하는 사물들에 그것들 고유의 역량을 되돌려주기 위해서이다. 그들 스스로 자유롭게 서로 결합할 수 있고, 특정한 술어들에 고정되어 있는 것으로부터 자유로워지고, 정동들을 가로지를 수 있는 역량을 되돌려주기 위해서이다. 일자와 다자 사이의 관계가 능동적 종합을 요구한다면, 다양체 그 자체의 내적 관계는 수동적 종합을 상정한다.

2. 포괄적 이접

들뢰즈는 『의미의 논리』와 『안티 오이디푸스』에서 스토아주의로부터 세 가지 종합의 논리를 빌려와 이를 정식화한다. 연결적 종합, 이접적 종합, 연접적 종합이 그것이다. 연결은 “A 그리고 Bet... et...”로, 이접은 “A 또는 Bsoit... soit...”로, 끝으로 연접은 “A 따라서 B... c’est donc...”로 표현된다.² 이 글에서 우리는 이접의 논리에 특별히 주목해 논의를 집중하

고자 한다. 이는 세 가지 종합의 논리 사이에 우선순위가 있다든가, 어느 하나를 더 상위의 원리로 내세울 수 있다는 의미는 아니다. 세 가지 논리는 상호 간 밀접한 연관 아래 모두 동등한 가치를 지니며 우선순위 없이 병렬적으로 제시된다.

그렇지만 이들 중 이접의 논리를 보다 더 면밀히 살펴봐야 할 두 가지 이유가 있다. 첫 번째 이유는 들뢰즈의 용법이 논리학 일반이 부여하는 내포와 다르기 때문이다. 뒤에서 보겠지만 이 용법의 차이 자체가 들뢰즈 사유가 보여주는 현대성의 핵심을 형성한다. 두 번째 이유는 이접의 논리가 충분히 긍정되지 못할 때 다른 두 가지 논리가 쉽게 차단되고 훼손되기 때문이다. 이 말은 이접의 논리가 가장 난해하다는 뜻이기도 하다. 들뢰즈가 보기에 연결과 연접의 논리는 다른 많은 현대 사상가에게서 발견되긴 하지만 완전하게 전개되지는 못하는 경우가 많은데, 이는 이접의 논리가 충분히 보조를 맞추지 못하기 때문이다. 물론 이것은 들뢰즈가 새로운 용법을 부여하게 되는 첫 번째 이유와 긴밀히 연결된다. 들뢰즈는 이접의 특별한 가치를 다음과 같이 강조한다. “우리가 보듯이 이 세 번째 종합[이접적 종합]이 다른 것들의 진리이자 목표지라는 점이 드러난다. 이접이 실정적이고 긍정적인 용법에 도달하는 한에서 그러하다.”

위에서 암시하는 것처럼 들뢰즈는 이접의 특정한 용법을 염두에 두고 있다. 두 가지 용법을 구별해야 하는데 배타적 용법^{usage exclusif}과 포괄적 용법^{usage inclusif}이 그것이다. 들뢰즈의 다른 표현을 빌리자면 이접의 부정적^{négatif}이고 제한적인^{limitatif} 사용이 한편에 있고, 실정적^{positif}이고 긍정적인^{affirmatif} 사용이 다른 한편에 있다(AO: 90). 칸트의 신과 니체의 영원회귀

사이의 대조는 이 이접적 논리의 두 가지 형식을 빌려 재정식화된다. 한편에서 칸트는 한 사물의 규정은 모든 가능한 술어의 집합으로서의 신에서 출발하여 제한의 규칙에 따라 진행된다고 간주한다.

각각의 사물을 완결적으로 규정함은 이 실재성 모두를 제한함에 의거한다. 실재성의 몇몇은 그 사물에 부여되고, 나머지 것은 배제되거나 말이다. 이것은 선언[이접]적인 대전제의 이것이나 저것이나와 합치하고, 소전제에서 이 분할 항들 중 하나에 의해 대상을 규정함과도 합치한다. 그러기에 이성이 모든 가능한 사물을 규정하는 일의 기초에 초월적 이상을 두는 이성 사용은 이성이 선언적[이접적] 이성 추리들에서 취하는 태도와 유사하다(칸트, 2006: A577/B605).

칸트가 생각하기에 대상은 이접의 “부정적이고 제한적인 용법”에 따라 어떤 규정에 도달하고 이때 “...이거나 ...이거나 ou bien... ou bien...”의 이항 선택지 중 하나만이 대상에 귀속될 수 있다.

그런데 다른 한편에서 클로소프스키와 들뢰즈는 우리에게 전혀 다른 이접의 사용법에 대한 가능성을 일깨운다. 이때 이 사용은 실정적이고 긍정적이다. 칸트의 용법이 배타적 이접에 근거를 두고 있다면 니체의 용법은 포괄적 이접에 바탕을 둔다. “이것은 신이 아니다. 반대로 이접적 삼단 논법의 대가인 반 α 그리스도이다. 왜냐하면 신의 대항자는 각 사물이 모든 가능한 술어를 관통할 수 있도록 규정하기 때문이다.”(LS: 344) 바로 여기에서 칸트의 비판이 가진 불충분성이 드러난다. 칸트는 실체화된 신이

라는 기존의 신학적 관념을 정당하게 비판하고 있다. 그럼에도 그는 여전히 술어를 이접의 배타적 용법에 종속시킨다. 들뢰즈가 보기에 이것은 이상하고 은밀한 타협이다. 칸트의 이러한 비밀관성을 우리는 그 이전의 철학자를 참조할 때 더 잘 이해할 수 있다.

철학사에서 칸트 이전에 사실 라이프니츠야말로 신의 논리적 정식을 제공한 바 있다. 이 경우에는 이접의 개념이 기독교적 창조 개념과 긴밀히 연결되어 있음이 분명히 드러난다. 라이프니츠의 주장에 따르면 신은 세계를 창조하는데, 상호 모순적이지 않은 술어들의 집합이 가능한 그만큼 많은 세계를 창조한다. 그런데 여기에서 상호 모순을 피해야 한다는 요구는 어떤 형이상학적 또는 신학적 전제를 함축한다는 점이 밝혀진다. “이 공존 불가능성impossibilité의 규칙을 라이프니츠는 사건들을 상호간에 배제하기 위해서 사용한다. 그는 발산 또는 이접에 관한 부정적인 또는 배타적인 용법을 구사한다. 그런데 이는 계산하고 선택하는 신이라는 가정하에서 사건들이 파악되는 조건하에서만 정당화된다.”(LS: 201. 강조는 인용자) 이접의 배타적 용법은 조화로운 세계를 창조하는 유일신이 구사하는 알고리즘이다. 그러한 알고리즘은 초월적 신의 배타적 권한과 상관쌍을 이룬다. 라이프니츠가 품고 있는 신학적 유산에 비추어 볼 때, 신의 신학적 개념에 대한 칸트의 비판이 사실은 이접의 배타적 용법을 유산으로 물려받고 있다는 점이 드러난다. 칸트의 그 모든 비판에도 불구하고 『순수이성비판』에서 신은 여전히 논리적 형식 안에 존속한다.

이런 의미에서 신의 죽음이라는 니체의 선언은 이접의 용법의 문제에 까지 그 과격성이 이어진다. 영원회귀의 교의는 이접이 배타적 용법에 한

정되어야 할 필연성을 거부하고, 그 대신 포괄적 용법의 권리를 주장하는 것이다. “... 또는 ...”으로 표현되는 포괄적 이점이란 정확히 무엇을 의미하는 것일까? 이것은 선택지의 두 항 모두에 대한 무차별적이고 무조건적인 긍정을 의미하는 것일까? 실정적인 차이라는 니체의 사유로부터 깊은 영감을 받아 들뢰즈는 포괄적 이점의 존재론적 가치를 매우 독창적인 방식으로 혁신한다.

일반적으로 이점은 다음과 같이 정의된다. 먼저 배타적 이점은 선택지의 한 항이 참이고 동시에 남은 다른 항은 그럴 수 없다는 것을 의미한다($\bigcirc\times, \times\bigcirc$). 그다음 포괄적 이점은 여기에 한 가지 경우가 추가되는데, 선택지의 두 항 모두 동시에 참일 수도 있다는 경우가 그것이다($\bigcirc\bigcirc$). 그러므로 전자에서는 두 가지 경우를 예상할 수 있고, 후자에서는 세 가지 경우를 예상할 수 있다. 여기에서 두 가지 이점의 차이는 단순히 양적인 것처럼 보인다. 그러나 들뢰즈에게 있어서 두 가지 이점은 완전히 서로 다른 사유 방식을 지시한다. 배타적 이점은 두 항과 관계되는 반면, 포괄적 이점은 그 둘 사이에 놓인 실정적인 차이 또는 실재하는 거리와 관계된다. 두 항 사이에는 그것들이 그 끝을 이루고 있는 거리 또는 차이의 관계가 엄연히 존재한다. “두 사물 또는 두 규정은 그들 간의 차이에 의해 긍정된다. 다시 말해 그들 사이의 차이 자체가 긍정되는 한에서, 그것 자체가 긍정적인 한에서만 두 사물은 동시적인 긍정의 대상이 된다.”(LS: 202)³

흥미롭게도 들뢰즈는 과타리와 함께 분열증에서 포괄적 이점의 구체적이고 실제적인 모델을 발견한다. 분열증 환자가 “나는 남자이거나 여자다 je suis soit homme soit femme”라고 말하거나, 또는 “나는 살아 있거나 죽어

있다 je suis soit vivant soit mort”라고 말하는 일이 일어난다. 이러한 말하기 방식은 단순히 지적 능력의 장애에서 유래하는 것이 아니라, 남자와 여자 사이의 거리를 향해 있는 유별난 감성의 특성에서 유래한다. “분열증 환자는 살아 있거나 죽어 있다. 동시에 두 상태인 것이 아니라, 그가 미끄러지면서 비행하는 어떤 거리의 끝에서 두 향의 각각의 상태이다.”(AO: 90)⁴ 분열증적 또는 유목적 사유는 어떤 거리 위에서 양쪽 끝 사이를 오간다고 스스로 느낀다. 이때 이러한 유형의 사유는 왜 하나의 향이 배타적으로 지배적이어야 하는지 이해하지 못한다. 분열자는 자신이 때로는 남자라고 때로는 여자라고 느끼며, 자신의 몇몇 부분은 남성적이고 다른 몇몇 부분은 여성적이라고 느낀다.

분열증적인 포괄적 이점에서는 새롭게 사유하는 방식 또는 감각하는 방식이 작동하고 있는 것이다. 말하자면 분열증적 감성이라는 것이 있으며, 이 인식능력은 향들 사이의 이러저러한 거리를 분해 불가능한 것으로, 그리고 과잉의 것으로 감지한다. “포괄적 이점과 동시에 거리도 실정적이다.”(AO: 91) 따라서 이점적 종합은 한쪽 끝에서 다른 쪽 끝으로 거리를 가로지르면서 새로운 종합을 수행하는 유목적 사유의 언어적 형식이 된다. 진동 상태에 있는 이러한 감각은, 들뢰즈와 과타리의 용어를 빌리면, 물적인/그램분자적인molaire 수준에서 부과되는 선택의 과제 자체를 문제 삼는다. 분열증적인 언어가 때로 그토록 미친 것처럼 보인다면, 이것은 분열증적인 감성이 분자적인moléculaire 운동들에 잠겨 있는 반면에, 규범적이고 통제적인 모든 언어는 물적인 수준에서 형성되기 때문이다(“당신

은 이쪽인가 아니면 저쪽인가?”). 이러한 의미에서 포괄적 이점은 분자적 수준에서 작동하는 수동적 종합의 완전히 새로운 방식을 표현한다.

3. 기호의 문제

이접적 종합과 이것의 포괄적 용법은 들뢰즈의 사상에서 비교할 수 없이 결정적인 가치를 지닌다. 왜냐하면 이 논리에 힘입어 비로소 다른 두 가지 수동적 종합의 논리, 즉 연결과 연접의 논리가 타협 없는 일관성 안에서 자신의 과격성을 드러내기 때문이다. 다시 말해 이점에 대한 혁신 없이는 연결과 연접은 충분히 전개되지 못한다. 칸트의 신 개념이나 라캉의 기표 개념에서 볼 수 있듯이 이접적 종합의 낡은 형식은 연결과 연접에 관계된 분자적 수준의 값진 발견들을 쉽게 오염시킨다. 예를 들어 입은 연결의 종합 또는 생산의 종합 안에서 말하며 ‘그리고’ 먹는다. 그러나 배타적 이점은 기관의 고유한 본질이라는 미명하에 두 가지 속성(말하다와 먹는다)을 모두 입이라는 동일한 기관에 귀속시키는 것을 허용하지 않는다. 입의 작동은, 그것이 연결에 의해 규정된다는 것이 순수하게 긍정되려면, 술어가 주어에 귀속되는 행위, 즉 기호 작용의 새로운 정식화를 요구한다.

이러한 맥락에서 클로소프스키가 영원회귀와 기호의 문제 사이의 긴밀한 연관성을 강조했던 것을 다시 한번 떠올려보자. 들뢰즈가 주목한 것처럼 그는 기호를 신에 의한 배타적 부과가 아니라 영원회귀의 운동을 구성하는 내포적 강도(*intensité*)로 훌륭하게 제시한다. “피에르 클로소프스키는

영원회귀와 ‘기호들’로 기능하는 어떤 순수한 강도들 사이의 연계성을 보여주었다. ... 클로소프스키는 영원회귀의 고유한 질료를 구성하는 어떤 강렬한 ‘숨결들’의 세계를 묘사하는 데 아주 멀리 나아간다.”(DR: 313/518) 니체 이해를 혁신한 이 사상가는 영원회귀의 교의를 니체 본인의 구체적인 경험 수준에서 감정과 망각과 관련시킨다. 영원회귀의 이념은 어떤 영혼의 정조 안에서 니체에게 갑자기 떠올랐고, 이것은 망각을 필수적인 요소로 내포한다는 것이다. 여기에서 클로소프스키의 자세한 논의는 생략한다 해도 그의 해석에 따르면 영원회귀의 반~~신~~신학적 성격이 새로운 기호 이론의 구축을 함축하거나 요구한다는 점만은 강조하도록 하자.

코드화란 결국 술어를 주어에 귀속시킨다는 것과 다름이 없다. 들뢰즈와 과타리가 철학사, 정신분석학, 정치경제학 등의 제반 영역에서 이 문제를 어떻게 분석했는지 간략하게 언급해보자. 철학사에서 볼 때 이러한 행위는 진리의 문제와 그러한 진리를 보증하는 자로서의 신의 의지 문제와 긴밀히 연결된다. 정신분석학의 경우를 보면 슈레버는 분열증 환자로써 자신이 수용하는 물질이 분할된 신과의 관계 안으로 들어갈 때, 신이 자신의 신체에 코드를 기입하고 있다는 것을 느낀다(AO: 19 참조).⁵ 경제학의 영역에서는 자본은 신비로운 방법으로 생산의 전제된 지지대가 되고, 그 결과 그것은 신의 자리를 대신 차지한다. 이렇듯 형이상학, 정신분석학 그리고 정치경제학을 관통하는 이념을 염두에 두면서, 들뢰즈와 과타리는 기입의 에너지를 신적인 것Numen으로 규정한다. “신[이란] 기입의 에너지 이외에 다른 어떤 것도 지시하지 않는다.”(AO: 92)

모든 코드화의 시도는 이접적 형식으로 제기된다. “당신은 남자인가 아니면 여자인가?” 그런데 앞서 말한 것처럼 분열자들은 하나의 항을 선택하는 것이 아니라, 놀랍게도 포괄적 이접의 방식으로 대답하며 이것은 선택의 제약에서 벗어난다. “나는 남자이거나 또는 여자이다.” 미친 듯이 보이는 이런 대답은 코드화의 작업을 교란하고 그것의 한계선을 표시한다. 여기에서 들뢰즈와 과타리의 유물론적 사유는 기관 없는 신체의 심연 속으로 들어가기 위한 결정적인 입구를 발견한다. 그 계기는 다음 질문에 대한 대답 안에서 주어진다. 왜 분열증 환자는 포괄적 이접의 형식으로 대답하는가?

사실 코드는 기관 없는 신체를 완전히 지배할 만큼 충분히 침투하지 못한다. 여기에서 다시 한번 들뢰즈와 과타리의 중요한 구분이 결정적인 역할을 수행한다. 즉 물적인(=그램분자적인) 것과 분자적인 것의 구분에 따라 들뢰즈와 과타리의 사유는 우리로 하여금 코드의 체제를 넘어서게 만든다. 대립되는 선택지는 물적인 수준에서 코드와 관계할 뿐이며(남자-여자), 반면 그 선택지들은 분자적, 비유기적inorganique, 비기표적asignifiant, 비인격적인impersonnel 수준에서 기호들로 터져 나온다(제스처, 의상 등). 그리고 그 기호들은 각각이 독특성들singularités을 형성한다.

들뢰즈가 자주 원용하듯이 프루스트의 동성애적 세계는 남자-여자의 이항 대립적 성애 관계에서 일탈하는 다양한 성적 관계를 그린다. 이 안에서 등장인물들은 단순히 남자이거나 여자라는 인격적인 존재가 아니라, 제스처들의 집합, 의상들의 전시 장소가 된다. 그리고 이것들의 다양성과 그 결합의 복잡성은 이항 대립적 규정의 가능성을 무력하게 한다.

예를 들어 한 남자는 많은 여성적 제스처와 의상을 품고 있을 수 있다. 그리고 그 여성성은 다시 이성애적인 것과 동성애적인 것으로 나누어진다.

그분열자는 모순들 위에 갇혀 있지 않고, 반대로 열려 있다. 그리고 부풀어 오른 포자 주머니처럼 그동안 단단하게 품고 있었던 것들을 독특성들처럼 풀어놓는다. 이 독특성들 중 어떤 것들은 배제하려고 했고 다른 어떤 것들은 지니고자 했던 것이지만, 이제 기호-점들이고 되고, 이 모든 것은 그들 간의 새로운 거리를 통해 긍정된다(AO: 91. 강조는 인용자).

인용된 구절은 들뢰즈의 기호 개념을 이해하는 데 매우 중요하다. 왜냐하면 들뢰즈는 일반적인 용어법과 상관없이 혹은 그것에 맞서서 기호를 코드와 날카롭게 구분하면서 규정하기 때문이다. 그 구분은 물적인 것과 분자적인 것의 구분에 상응한다. 우리가 존재론적 수준을 이동할 때, 즉 이항 대립적 체계가 통제하는 물적인 수준에서 미세한 요소들이 범람하는 분자적인 수준으로 이행할 때 우리는 코드의 세계에서 기호의 우주로 들어가게 된다.

이러한 이유에서 이접적 종합은 분열자에게 필수불가결한 말하기 방식이다. 그가 이항적이고 물적인 언어에 묶여 있는 한, 하지만 동시에 입자들이 전 방향으로 비행하는 루크레티우스적인 우주 안에 거주하는 한 그는 이접의 포괄적 용법을 구사하고, 이로 인해 모순율마저 위배하는 듯 보인다. “분열자는 원초적이고 무제한적이고 계보학적인 물질을 풀어놓

는다고 말할 수 있을 것이다. 여기에서 그는 모든 사지四肢에, 모든 지점에
서 자신을 위치시키고 기입하고 식별할 수 있다.”(AO: 92)

4. 쇠약과 피로: 베케트의 경우

이러한 원초적인 물질이 무제한적으로 방사되는 세계를 누구보다 잘
그려 보인 것은 아마도 사뮈엘 베케트Samuel Beckett일 것이다.⁶ 베케트는
이접적 종합의 우주다. 그의 작품들은 다음과 같은 것들로 가득 차 있다.
끊임없는 중얼거림, 하지만 발화자와 수신자가 구분되지 않는 중얼거림,
계산과 조합, 하지만 어떤 선택으로도 나아가지 않는 계산술, 멈추지 않
는 산책, 하지만 목적지가 망각되거나 애초에 없는 산책... 베케트의 등
장인물들의 극단적인 수동성은 그러나 역설적으로 어떤 과잉의 결과물이
다. 그들은 파편적이고 분자적인 기호들에 수몰된 채 삶을 간신히 이어가
며, 이것들을 이접적으로 종합하는 데 있어 어떤 배제도 알지 못한다.

이 점과 관련하여 들뢰즈가 제시하는 미묘한 구분은 중요하다. 들뢰즈
는 자신의 베케트론에서 쇠약épuisement과 피로fatigue를 구분한다. 피로는
두 선택지 중 하나를 선택하고 그에 따라 행동하면서 발생한다. 예를 들
어 “오늘은 날씨가 좋으므로 외출한다.” 반면 쇠약은 둘 또는 여러 선택지
를 모두 가능한 것으로 그리고 그렇게만 고려하면서 찾아온다. “외출할
것인가 아니면 집에 머물 것인가...” 베케트 작품 속 등장인물들의 신경
쇠약과 수동성은, 가능한 것들 중 하나를 실현하려는 의지와 선택 없이,
가능한 모든 것을 고려하고 고갈시키는 것의 외형적 모습이다.

언제나 가능한 것의 실현은 배제를 통해 진행된다. 왜냐하면 그것은 변하고 언제나 이전의 것을 대체하는 선호와 목표를 가정하기 때문이다. 결국 피로하게 하는 것은 이러한 변동들, 대체들, 모든 배타적 이점(밤-낮, 외출하다-귀가하다)이다.

쇠약은 이와 전혀 다르다. 누군가는 어떤 상황의 변수들 전체를 조합한다. 선호의 모든 순서, 목표의 모든 조직화, 모든 의미 작용을 거부하는 조건하에서 말이다(E: 59).

베케트의 등장인물들이 보여주는 것은 하나의 향의 선택과 행동이 아니라 여러 향 사이의 왕복 운동, 그것들 사이의 거리, 궁극적인 결정 불가능성 같은 것이다. 분화된 향들 중 하나가 실현되는 것이 아니라, 하나의 향이 계속해서 분화되고 그렇게 분화된 향들은 영원히 가능한 것으로서 종합된다. “이접된 향들은 그들 사이의 분해 불가능한 거리 안에서 긍정된다… 오직 가능한 실존밖에 없다… 이접은 포괄적이 된다. 모든 것은 분할되지만, 그러나 자신 안에서 그러하다.”(E: 59-60)

이접적 종합이라는 개념은 베케트에 관한 일반적 비평을 상투적이고 부족한 것으로 만든다. 서사의 소멸, 주체의 부재, 작가의 죽음 같은 말들이 베케트의 소설을 뒤따르는 흔한 비평어들이다. 그러나 이것은 베케트가 무엇을 가져왔는지, 더 폭넓게는 그가 속한 현대사상의 운동이 적극적으로 어떤 것을 생산하고 있는지 말하고 있지 않다. “많은 저자가 너무 젊고, 완전한 작품과 자아의 죽음을 선언하는 데 만족한다. 그러나 ‘그것

이 어떻게 그러한지’, 어떻게 실수를 포함하여 ‘목록표’를 만드는지, 그리고 어떻게 자아가 분해되는지 보여주지 못하는 한 우리는 추상적인 것 안에 머물러 있다.”(E: 62-63) 들뢰즈가 보기에 베케트의 세계는 신의 죽음 이후 강렬한 기호들의 분출과 조우로 인해 신경쇠약을 겪는 실존의 모습을 그려 보인다. 그리고 ‘부재’나 ‘죽음’을 넘어 이것에 대한 가장 긍정적인 이름은 ‘포괄적 이접’이다. 이것이 단순히 패배나 회피에 불과한 것이 아니라면, 그것은 감각-행동 도식의 아래 감추어져 있는 보다 심층적인 차원에서 이접적 종합이 이루어지고 있기 때문이고, 더 나아가 새로운 주체성의 형성을 예감하고 있기 때문이다.⁷ 이 새로운 종합은 베케트뿐만 아니라 니체, 클로소프스키 그리고 들뢰즈가 형성하는 현대적 사상의 운동의 방향을 지시한다.

5. 분열자의 우주

신학자에게뿐만 아니라 분열자에게도 신神은 기입과 등록의 대가이다. 그러나 이 두 신은 서로 완전히 다른 두 가지 논리를 사용한다. 신학적인 신 그리고 칸트적인 의미의 신은 이접의 배타적인 용법을 강제한다. 반면 분열증적인 신은 포괄적인 용법을 허용하며, 그래서 모든 주체가 하나의 술어에서 다른 술어 사이로 오가도록 만들고, 더 나아가 우리를 기호의 우주에 진입하도록 한다. 이제 분열 분석schizo-analyse에서 중요한 것은 기호를 포착하고 이론화하는 것이다. 기호는 언어적 코드와 구분되며, 기호의 영토는 생물학과 동물행동학을 포괄하고 회화와 음악을 가로지른다.

종교적이고 형이상학적인 신은 공통감의 체제하에서 정주민들에게 하
나만의 술어를 배타적으로 귀속시키기를 요구한다. “너는 남자인가 아니
면 여자인가, 부모인가 아이인가? 너는 하나의 항, 하나의 술어를 선택해
야만 한다.”(AO: 92) 반면 분열증적인 신은 유목민들이 분자적 수준의 독특
성-기호들에 따라 두 항 사이의 거리를 가로지르도록 허용한다. 이 유목
민들이 종종 미친 듯 보이는 것은 극단적으로 예민한 감각을 지니고 있기
때문이다. 들뢰즈와 과타리는 이러한 신의 개념화를 클로소프스키의 작
품에서 발견하고, 이는 니체적 사유와 강렬하게 공명한다. “반~~反~~그리스도,
변양들의 군주. 그는 앞서 말한 것과는 반대로 하나의 주어가 가능한 모
든 술어를 가로지르도록 규정한다.”(AO: 92)

하나의 주체가 가능한 모든 술어를 가로지를 때 나타나는 이 광기 어린
변신은 우리로 하여금 보다 더 심오한 원인의 층위를 들여다보도록 만든
다. 우리가 물적인 수준에서 분자적인 수준으로 내려갈 때 코드의 체제는
기호의 카오스적인 우주로 대체된다. “모든 문제는 우리가 이러한 욕망의
분자적인 연쇄의 수준에서 어떤 코드에 관해 말할 수 있는가를 아는 것이
다. ... 따라서 코드와 공리계라는 개념 자체는 물적인 집합에만 가치 있
을 뿐이다....”(AO: 391) 코드화의 쌍, 즉 주어-술어 자체는 더 이상 가치를
갖지 않는다. 분자적인 관점에서 기관 없는 신체는 그 자체로는 의미를
갖지 않는 기호들로 가득 차 있는 것으로 드러난다. 하지만 바이러스가
세포의 변이를 일으키듯이 이 기호들은 전 방향으로 날아다니면서 신체
적 변용과 정서적 촉발을 야기하고, 사물과 사람을 항들 사이의 식별 불
가능성의 지대로 밀어 넣는다. 이는 인식적 장애나 논리적 오류와는 별

상관이 없다. 이것은 신의 사후에 도래하는 기호의 무한 증식이자 세계의
풍요이며 내재성 자체의 운동이다.

6장 정동, 생성의 분자

들뢰즈 사유의 여정을 전체적으로 바라볼 때 그 역동적인 모험을 떠받치고 있는 중요 개념 중 하나는 정동affect이다.¹ 내재주의 실천학에 새로운 시야를 열어주고, 예술의 형이상학을 전개할 수 있게 해주기 때문이다. 하지만 이 개념을 단순하게 규정하고 명료하게 이해하는 것은 쉽지 않다. 여기에는 여러 이유가 있다. 첫째로, 이 개념의 사상적 원천이 이질적이고 다양하기 때문이다. 앞으로 보겠지만 들뢰즈는 스피노자주의, 정신분석학 그리고 동물행동학의 요소를 차례로 중첩시키면서 정동을 독창적인 개념으로 만들어간다. 한편으로 들뢰즈의 이 개념은, 이 세 요소에 대한 고려 없이 이해될 수 없지만, 그 어느 영역에도 귀속되지 않은 채 미개척의 영토에서 구조되고 있다.

둘째로 연대기적으로 생각해볼 때 이 개념은 계속 이동하면서 상이한 문제와 영역들을 향해 개방된다. 말하자면 ‘유목적인’ 방식으로 정동 개념은 여행한다. 비교해보면 기호 개념은 들뢰즈가 초기부터 깊은 관심을 가진 주제인 반면에, 정동 개념은 상대적으로 뒤늦게 들뢰즈 사유의 전면에서 등장한다. 이 개념은 『안티 오이디푸스』에서부터 중요한 위치를 차지한다. 즉 과타리의 정신분석학 비판과 결합하면서 정동 개념은 들뢰즈의 실천철학의 핵심 동력으로 작동하는 것이다. 물론 거슬러 올라간다면 전

기 스피노자 연구에서부터 일종의 복선처럼 의미심장한 구분이 이루어지고 있는 대목을 확인할 수 있다. 그리고 이후에는 영화 철학과 예술철학을 전개하는 데 결정적인 역할을 수행하는 것을 볼 수 있다. 말하자면 수원水源에서 비롯한 물줄기가 강줄기를 만나면서 격렬한 급류를 형성하고 그다음 넓은 바다로 흘러나가듯이 정동 개념은 철학사 연구, 실천철학, 예술철학의 영역을 차례로 관통해간다.

그리고 마지막 이유로 무엇보다 이러한 과정 속에서 개념의 내포 자체가 크게 변모한다는 점이 이 개념의 이해를 쉽지 않게 만든다. 특히 예술철학 시기에는 네 번째 요소가 추가되면서 이러한 양상은 더욱 복잡해진다. 베르그손과 현상학의 철학적 구도가 뒤늦게 합류하면서 정동을 둘러싸고 있는 연관 개념들의 위상 관계가 변형된다는 점을 우리는 볼 수 있다. 어쩌면 정동 개념이야말로 커다란 변신을 보여주면서 강력한 힘을 발휘한다는 점에서 들뢰즈 사유의 궤적에서 가장 괴물 같은 개념이라고 말할 수 있을 것이다. 이 장에서는 위와 같은 점들을 염두에 두면서 들뢰즈의 정동 개념이 어떤 요소들을 중첩시키면서 형성되고, 어떤 문제를 향해 있으며, 어떻게 변모하는지 살펴보고자 한다. 사실 들뢰즈의 주요 주제마다 정동 개념이 동원되기 때문에 자연스럽게 이 책의 여러 다른 곳에서도 정동의 문제를 부분적으로 다루고 있다.² 다소간 반복이 불가피하지만 이 장에서는 정동 개념의 내포를 궤적을 따라가며 본격적으로 추적해보려고 한다.

1. 세 가지 요소

1) 스피노자의 구분: 상태와 이행

감정과 정서에 입각한 인간 이해는 18세기 경험주의에서 중심 주제로 떠오르지만, 그에 앞서 데카르트의 『정념론』과 스피노자의 『윤리학』 제3부 「정서론」이 17세기 합리주의의 입장에서 이루어진 선도적인 작품으로 놓여 있다. 스피노자는 데카르트의 이론을 비판적으로 검토하면서 이를 발생적 관점에서 체계적으로 재구성한다. 스피노자의 이론에 따르면 가장 기초적인 정서는 기쁨과 슬픔 두 가지이며, 이로부터 다양한 정서가 파생된다. 들뢰즈는 스피노자의 『윤리학』에서 이루어지고 있는 변용 affectio/affection과 정서 affectus/affect의 구분에 주목하고, 이에 관한 새로운 정식을 제안한다. 이를 살펴보기 위해 『스피노자와 표현 문제』의 관련 대목과 더불어 『스피노자의 철학』의 4장에 실린 「변용, 정서」 항목을 참조하는 것이 자연스러운 출발점이 될 것이다.³ 들뢰즈에 따르면 변용은 상태를 지시하는 반면, 정서는 변화, 즉 하나의 상태에서 다른 상태로의 이행을 지시한다. 들뢰즈의 이 해석은 그간 일반적으로 받아들여진 해석과는 다른 강조점을 갖는다. 일반적으로 받아들여진 해석이란 변용은 하나의 신체에 대한 외부 작용의 효과를 의미하는 반면, 정서는 그것에 상응하여 정신에 일어나는 결과라는 것이다. 그러나 들뢰즈에 따르면 이러한 해석은 스피노자의 중요한 의의를 왜곡하는 주지주의적 해석이다. “결코 스피노자의 것이 아닌 주지주의적인 테제를 스피노자에게 귀속시키지 않도록 하자.”(SPE: 200) 들뢰즈가 보기에 진정한 구분의 지점은 다른 곳에 있다. 신체와 정신이 문제가 아니라 상태와 이행이 중요하다. 즉 신체든 정

신이든 변용은 ‘상태’를 지시하는 반면, 정서는 하나의 상태에서 다른 상태로 의 ‘이행’과 관련된다는 것이다. 그리고 이러한 이행은 완전성의 증가와 감소, 다시 말해 활동 역량의 ‘차이’를 가져온다.⁴

이처럼 들뢰즈는 정서와 변용의 구분을 차이와 동일성, 또는 변동과 안정성 사이의 구분 위에 올려다 놓는다. 차이로서의 정서는 상태들로, 또는 상태들의 비교로 환원되지 않는다. 들뢰즈가 강조하는 것처럼 “그것[정서]은 다른 본성을 갖는다. 순수하게 추이를 나타내는 것이지, 지시적이거나 재현적인 것이 아니다. 그것은 두 상태 사이의 차이를 포함하는 체험되는 지속 안에서 경험된다.”(SPP: 70/78) 정서 개념이 들뢰즈의 철학 안에서 이후 중요한 역할을 수행하게 되는 것은 바로 이것이 이처럼 환원 불가능한 실재적인 차이를 의미하기 때문이다.

예를 들어 아침에 내가 진우를 만나 웬지 기분이 좋지 않았지만, 오후에 명선이를 만나 기분이 좋아졌다면, 이 기쁨은 두 신체적 변용 사이에서 일어난 변화로서 실재적인 이행이다. 경험주의와 베르그손의 어조로 들뢰즈는 이처럼 스피노자의 윤리학에서 정서는 두 개의 변용으로 분할되어 환원될 수 없다는 점을 강조한다. “우리의 정서는 그것 자체로 연속적인 지속 안에서 현재와 과거의 관계를 감싸고 있는 관념이다.”(SPE: 199-200) 다른 대목에서는 정서와 변용의 구분을 좀 더 분명한 어조로 단적으로 다음과 같이 설명한다. “변용이 변용된 신체의 한 상태를 지시하고 변용한 신체의 현전을 함축한다면, 반면 정서는 한 상태에서 다른 상태로의 이행을 지시하며, 여기에는 변용하는 신체들의 상관적인 변용이 고려되어야 한다.”(SPP: 69/77)

스피노자 윤리학은 인간의 지복에 관심의 초점이 맞추어져 있지만, 자연 내에서 인간의 위치를 특별한 것으로 간주하지는 않는다. 인간을 포함하여 모든 개체의 본질은 자기 보존 노력(코나투스conatus)에 있고, 이는 변용하고 변용되는 역량과 같은 것이다. 이 역량은 임의적으로 처분할 수 있는 자유의지가 아니라, 외부 사물과의 관계 아래 인과적으로 규정되는 것이다. 들뢰즈가 보기에 스피노자 윤리학의 위대함은 바로 여기에 있다. 즉 한 개체의 역량은 변용하는 능동과 변용되는 수동으로 채워진다. 능동과 수동의 구분은 원인이 자기 자신 안에 있는가의 여부에 있다. 전자는 언제나 기쁨을 주지만, 후자는 기쁨과 슬픔으로 다시 구별된다. 그러므로 세 가지 구별이 가능하다. (언제나) 기쁨을 주는 능동적인 변용, 기쁨을 주는 수동적인 변용, 슬픔을 주는 수동적인 변용이 그것이다. 중요한 윤리적 이행이 어디에 놓여 있는가를 말할 때, 일반적인 스피노자 해석들은 수동에서 능동으로 이행하는 데 있다고 말하며, 여기에는 인식이 중요한 역할을 한다. 즉 인과성에 대한 인식을 통해 같은 변용이라 할지라도 자기 자신을 원인으로 이해하면서 능동으로 전환할 수 있다는 것이다.

반면 들뢰즈의 강조점은 다른 곳에 있다. 그는 스피노자 이론 내에 수동과 능동의 중요한 구분이 있다는 점을 무시하지 않지만, 그의 강조점은 슬픔에서 기쁨으로 이행하는 데에 있다. 아마도 이 점이 들뢰즈의 스피노자 해석의 독특한 지점 중 하나일 것이다. 우선 기쁨을 주는 수동적인 변용에 대한 체험을 실마리 삼아 능동의 구간으로 진입할 수 있다. 우리는 자기 자신이 기쁘게 느끼는 체험이 무엇인지 알게 된 다음에야 그 원인을 생각해볼 수 있기 때문이다. 그런데 들뢰즈의 입장은 여기에 한정되지 않

고 좀 더 적극적인 형태를 띤다. 그의 경험주의적 해석에 따르면 우리는 이러한 체험을 우회하여 인식에 도달할 방법도 그다지 없으며, 더 나아가 이러한 경험 자체가 기쁨과 슬픔을 감지할 수 있는 일차적이고 직접적인 기준이 되어야 한다는 것이다. 여기에서 말하는 경험은 일인칭의 직접적인 체험뿐 아니라 소설이나 영화를 통해 우리에게 전달되는 간접적인 경험도 포함될 것이다.

들뢰즈의 스피노자 해석과 ‘주류적’ 스피노자 해석 사이의 분기에 대해서 여러 가지 이유를 생각해볼 수 있다. 우선 들뢰즈의 입장에 서서, 스피노자가 설정한 수동과 능동의 정의는 겉으로 보는 것과 달리 사실상 양극단을 표시하는 이상적 규정이라고 말할 수 있다. 인간은 신 또는 실체가 아니기 때문에 행위의 원인을 자기 자신 안에 완전히 가질 수 없다. 그러므로 수동과 능동은 정도상의 문제로 나타난다. 우리는 완전히 능동적일 수는 없고, 다만 할 수 있는 한 능동적이기 위해 노력한다. 능동과 수동의 구별은 행정구역 표시판처럼 놓여 있는 것이 아니라 인간에게 점진적인 스펙트럼처럼 나타난다. 반면 슬픔과 기쁨은 윤리적 목표의 보다 직접적인 방향 지시등이다. 우리는 보다 더 큰 기쁨을 얻기 위해서 능동적이고 싶은 것이지, 그 역은 아니다. 그렇다면 그러한 노력의 과정에서 슬픔과 기쁨의 체험은 윤리적 이행의 필수불가결한 나침반 역할을 한다.

다른 한편으로 스피노자와 들뢰즈 사이의 시대적 거리도 그러한 분기의 배경이 되고 있다. 스피노자는 근대 초기에 자기 인식을 통한 자유의 확보에 많은 관심을 기울였다. 원인의 인식을 통한 능동적-되기란 결국 자기 자신의 구성에 대한 인식으로 귀결된다. 우리는 자기 자신을 보다

더 잘 알수록 보다 더 능동적인 행위를 하게 될 것이다. 반면 들뢰즈는 스피노자의 문제의식에 동의하면서도 능동/수동이라는 개념 쌍 자체를 부차적인 것으로 밀쳐놓는다. 그 대신 능동적-되기와는 다른 결론을 향하여 현대적 실천학을 전개하고자 한다. 능동과 수동이라는 개념 쌍은 능동적 종합 그리고 그것을 수행하는 초월적 주체를 찬양하고 사실상 ‘재발견’하는 것으로 귀결되는 경향이 있기 때문이다. 반면 들뢰즈는 수동적 종합, 리좀적 연결, 분열적 주체를 타협 없이 전개하는 가운데 역량의 강화가 실현되는 다양한 삶의 모습을 보여주고자 한다.

들뢰즈의 강조점은 기쁨과 슬픔과 같은 정서가 그것을 야기한 원인을 우리가 인식한다 하더라도 소멸하거나 해소되는 것이 아니라는 데 있다. 들뢰즈는 경험과 지속과 차이의 관점에서 스피노자의 정서 개념의 실재성과 중요성을 식별해낸다. 이 구분이 윤리학에서 중요한 이유는 이것이 바로 정서의 문제가 윤리학의 핵심을 구성한다는 점을 설명하기 때문이다. 들뢰즈에 따르면 스피노자 윤리학의 목표는 슬픔을 축소하고 기쁨을 증가시키는 것인데, 변용 자체가 아니라 변용 사이의 이행이 역량 *puissance*의 증감을 낳고, 역량이 증가할 때 바로 우리는 기쁨을 갖기 때문이다(SPE: 14-15장). 이러한 들뢰즈의 경험주의적 해석은 이후 스피노자 연구에 많은 영감을 불어넣었고 그랬던 만큼 격렬한 논쟁의 대상이 되기도 했다. 여기에서 우리가 관심을 갖는 지점은 들뢰즈의 해석에서 정서 개념 안에 ‘차이’의 이념이 스며들고 작동하고 있는 방식을 확인하는 일이다. 들뢰즈가 차이의 철학자라고 할 때, 이러한 지점들이 이후 그의 저작들에

서 스피노자적 정서 개념이 변형되고 과격화되는 양상을 예고하기 때문이다.

이러한 점이 『천 개의 고원』과 『스피노자의 철학』에서 이 용어가 사용된 방식을 이해할 수 있게 해준다. 이 저작들에서 ‘변용’이라는 용어는 거의 쓰이지 않고, 그 대신 ‘정동(정서)’이라는 용어가 동사 ‘affecter(아펙테)’에 상응하는 유일한 명사처럼 사용된다. 그 이유는 분명하다. 윤리학이 역량의 ‘증감’과 관련된 문제인 한 문제가 되는 것은 변용이 아니라 정동이기 때문이다. 동시에 정동 개념은 이제 크게 변형되어서 변용 개념의 내포까지 일부분 포함하게 되고, 또 다른 한편으로 기분이나 감정 sentiment/émotion과는 확연히 다른 내포를 갖게 되기 때문이다. “신진대사, 지각의 빠름과 느림, 작용과 반작용이 서로 맞물려 세계 안에 이러한 개체를 구성한다”(SPP: 168-169/186)라고 들뢰즈가 쓸 때, 이러한 것들은 스피노자라면 변용이라고 말했겠지만, 이제 들뢰즈에게는 정동에 속하는 것이 된다.

스피노자주의로부터 출발해 『천 개의 고원』에서 전개된 들뢰즈와 과타리의 정동 이론은 주관적이고 인간적인 감정에 한정되지 않는다. 이들의 내재성의 사유에서 정동은 비유기체적 신체들 안에서도 마찬가지로 충만하게 작동하는 것으로서 이해된다. 들뢰즈는 과타리와 함께 이 개념에 매우 폭넓고 강력한 내포를 부여하는데, 궁극적으로 “변용하다affecter”라는 동사의 명사형으로 그것이 표현하는 작용 그 자체를 지시하는 것으로 사용한다. 이러한 의미에서 정동의 사유는 표현적 물질의 자기운동성을 긍정하는 데까지 나아간다고 볼 수 있다.

들뢰즈가 스피노자로부터 정동 개념을 이처럼 독자적인 개념으로 끌어낼 때, 두 철학자는 시대적 거리만큼 사뭇 멀어진다. 들뢰즈도 설명하고 있듯이 스피노자 철학에는 “감정[정서]에 대한 관념[변용]의 우선성이, 그리고 양자의 본성상 차이가 동시에 존재한다.”(SPP: 105/117) 고전주의 시대 철학자들의 공통된 상식에 따르면 우리는 감정 없는 관념을 가질 수는 있어도 관념 없는 정서는 가질 수 없기 때문이다. 그런데 들뢰즈는 정동 개념을 변용에 종속되지 않는 보다 상위의 개념으로 끌어올려서 자신의 실천철학의 중요 개념으로 삼는다. 그렇게 할 수 있는 이론적 근거는 다음 절에서 보도록 하자. 그런데 이러한 차이는 윤리적 이행의 전략과 관련하여 심층적인 수준에서 작동하는 두 철학자 사이의 발산을 감지할 수 있게 해준다. 고전주의 철학자에게 감정 또는 정서는 여전히 외적인 만남에 의존해 있는 정념이라는 점에서 그것들은 지복에 도달하기 위해 극복해야 할 어떤 것으로 남아 있다. 그에 상응하여 윤리학적 강조점은 인과성에 입각한 지성적 인식의 문제에 놓여 있다. 반면 현대 철학자는 자신의 경험주의적 경향에 충실하게 기쁨의 정서에 도달하기 위한 경험과 실험의 과정 안에서만 실천철학은 자신의 길을 열어갈 수 있다고 간주한다.

2) 정신분석학 비판: 주체의 생산

들뢰즈의 철학에서 정동 개념이 전면에 등장한 것은 『안티 오이디푸스』에서부터이다. 이런 사실로부터 우리는 과타리의 정신분석 비판이 들뢰즈 사유의 여정에 미친 결정적인 영향을 짐작해볼 수 있다. 정동 개념

은 들뢰즈의 스피노자 연구에서부터 이미 맹아적인 상태로 등장하지만, 실제로 들뢰즈가 정서의 실천학적 가치에 다시 주목하게 된 데에는 과타리와 만남이 직접적인 계기가 되었다. 좀 더 넓은 맥락에서 보면 들뢰즈 사유의 진행에서뿐만 아니라 1970년대 프랑스 지성계 전반에 걸친 정신분석의 영향은 스피노자의 정서라는 문제가 개념적으로 안착하는 데 있어 우호적인 영토를 열어주었다.⁵

들뢰즈가 두 번째 시기에 진입하여 과타리와 함께 정신분석학 비판과 자본주의 비판을 결합하면서부터 정동 개념은 중요한 위치에 올라서게 된다. 여기에서 저자들은 삼중의 종합을 시도하는데, 앞서 말한 스피노자적인 구분 위에서 정신분석학의 논의와 동물행동학의 기여를 중첩시킨다. 먼저 정신분석학은 표상^{représentation}과 정동^{affect}을 구분하면서 이것들이 충동 에너지가 표현되는 서로 다른 두 가지 방식임을 밝혀냈다. “정동이 반드시 표상에 연결되어 있는 것은 아니다. 이들의 구분은 이들 각각에 서로 다른 운명을 부여한다.”(Laplanche, 1998: 12; 프로이트, 2003a: 146 참조)이러한 이론은 근대 철학을 비판하는 함축을 지닌다. 왜냐하면 근대 철학은 정동이 어떤 관념 또는 표상을 전제하기 때문에 관념이 일차적이고 감정이나 정동은 이차적이라고 간주했기 때문이다. 이런 이유에서 표상에 대한 정동의 독립성의 긍정은 근대 철학과 현대 사상을 구분하는 하나의 지점이 될 수 있다. 실제로 들뢰즈와 과타리는 실천학의 동력으로서 정동에 주목했다. 정동은 실재적인 변화, 생성을 일으키는 에너지 또는 생성 그 자체로 이해되어야 한다는 것이다.

『안티 오이디푸스』에서 정동은 이런 맥락에서 모습을 드러낸다. 이 개념이 처음으로 나타나는 곳은 다음 구절이다. “이것은 환각적 경험도 망상적 사고도 아니며, 하나의 느낌, 내포량의 소비로서 일련의 감정들과 느낌들이다. … 강렬한 감정, 정동은 망상들과 환각들의 공통의 뿌리인 동시에 이것들의 분화의 원리이다.”(AO: 101/157) 이것은 “주체와 향유”를 생산하는 욕망의 세 번째 종합과 관련된다. 첫 번째 종합과 두 번째 종합의 사이, 즉 끊임없는 생산과 비생산의 표면 사이, 달리 표현하면 “욕망하는 기계”와 “기관 없는 신체” 사이를 관통하면서 하나의 개체는 욕망을 소비하는 다양한 상태를 체험한다. 이 체험은 객관적으로 관찰되기 이전에 순수하게 느낌의 차원에 놓여 있다. 따라서 많은 경우 이것은 환각이나 망상처럼 나타날 수 있지만, 그렇다고 해서 단순히 착각이나 오류인 것은 아니다. 그것은 객관적으로 포착하기 힘들지만 그만큼 느낌에 의해서만 감지되는 은밀하지만 강렬한 체험들이기 때문이다.

들뢰즈와 과타리가 “한 주체가 경유하는 무수한 준안정적 멈춤 상태들을 표현한다”고 말할 때(AO: 25/49) 이것은 정동에 대한 또 다른 정의에 해당한다. 주체가 거쳐 가는 구간들이 정동인데, 이것은 또한 생성으로 나타난다. 그러한 정동을 지시하는 고유명사나 보통명사를 빌려 개체는 ‘그렇게 생성되는’ 것으로 표현된다. 이를테면 “슈레버-주체는 … 여자도 되고 다른 어떤 것도 된다.” 그런데 여기에서 주의할 것은 미리 상정된 주체가 이런저런 경험, 느낌, 정동을 겪는 것이 아니라는 점이다. 반대로 이런 정서들의 체험이 주체를 부산물로서 생산한다. “기계 곁에서 잔여로서 생산된, 즉 기계에 인접한 부속물 내지 부품으로서 생산된 주체는 … 고정된

정체성 없이 있으며, 중심에서 늘 벗어나고, 자신이 경유하는 상태들로부터 귀결된다.”(AO: 27/51)

니체를 포함해 광기에 찬 많은 문학작품과 전기傳記에서 지은이들이 역사적, 지역적 이름을 언급하며 “나는 무엇이다 또는 무엇이 된다”라고 말하는 이유가 여기에 있다. 이것들은 특정한 민족, 계급, 성차, 지역, 직업에 속한다는 뜻이 아니라, 이런 말로 대표되는 어떤 정동을 체험하고 있다는 것을 표현하는 방식일 따름이다. 인상적인 예시로 영화 <아임 낫 데어>(토드 헤인즈, 2007)를 들 수 있을 것이다. 밥 딜런이 등장하지 않는 밥 딜런의 전기 영화로서 매우 상이한 6명의 캐릭터가 각각 그의 인생의 한 구간, 결정적인 체험들을 연기한다. 여기에서 남성 주인공은 아이, 여성, 노인 등에 의해 구현된 생성의 구간들을 아슬아슬하게 관통해간다. 이것은 들뢰즈와 과타리의 분열증적 주체에 대한 직접적이고도 영화적인 표현이다.

3) 동물행동학: 삶의 구성 요소

『천 개의 고원』에서 정동 개념은 들뢰즈와 과타리의 실천철학 전면에 등장하고, 이때 그 내포는 결정적으로 동물행동학의 참조를 통해 확장된다. 『스피노자와 표현 문제』에서 이미 들뢰즈는 앞의 1장에서도 설명했듯이 “윤리학éthique은 (동물)행동학éthologie이다”라고 두운을 맞추어 선언한 바 있다. 도덕morale이 선과 악의 선험적 규범에 관한 학문이라면, 윤리는 좋음과 나쁨의 경험적 인식에 관한 이론이다. 도덕이 “우리가 무엇을 해

야 하는가^{devoir/should}”에 관한 학문이라면, 윤리는 우리는 “무엇을 할 수 있는가^{pouvoir/can}”에 관한 학문이다. 도덕이 자연법칙으로부터 인간성을 구분해내기 위해 도덕법칙을 별도로 수립하는 데 전념한다면, 윤리는 자연법칙 안에서, 자연법칙의 인식을 통해 지속적인 기쁨에 도달하는 과정에 관심을 쏟는다.

내재주의 실천학은 자연적 존재자들이 자신의 주변과 왜 그리고 어떻게 상호작용하면서 어떤 노력을 하는지 아는 것으로부터 큰 영감을 얻을 것이다. 이런 의미에서 윤리학은 동물행동학 또는 그것을 확장한 일반 행동학이다. 동물행동학이 깨닫게 해주는 바는, 자연이 변용태/정동^{affect}으로 가득 차 있다는 것이다. 각 개체는 자신의 고유한 환경 세계^{Umwelt} 속에서 형성되는 정동의 목록을 소유한다. 또는 각 개체는 그 목록 자체이다. 개체의 본질은 변용하고 변용되는 능력으로 표현된다고 말한 스피노자의 사유는 동물행동학 안에서 구체적이고 풍부한 의미를 얻게 된다. 『천 개의 고원』은 스피노자로부터 출발하여 동물행동학을 타고 멀리까지 나아간다. 『윤리학』에서 스피노자가 일반 존재론에서 출발해 인간학으로 들어가는 대목 어디쯤에서 들뢰즈는 동물행동학이라는 다른 길로 우회하여 자연 전체의 정동을 포괄하는 내재성의 평면을 그리고자 한다.

들뢰즈는 흔히 않은 어조로 위스켈을 “동물행동학의 대가”라고 평가하고, 그의 저작 『동물들의 세계와 인간의 세계』를 “걸작”으로 소개한다(QP: 176; Uexküll, 1965). 이 경탄은 그가 ‘존재의 일의성’ 테제를 (일반) 행동학으로 전개할 때 위스켈의 저작으로부터 얼마나 많은 영향을 받았는지 짐작할 수 있게 해준다. 아리스토텔레스나 신학적 세계에서처럼 존재자들 간

에 형상적 위계란 존재하지 않으며, 모든 존재자는 동일한 평면 위에서 긍정된다. 이 말은 존재자들이 무차별적으로 동일하다는 뜻이 아니다. 이들이 구별되는 기준이 위계에 따른 형상이나 주체에 있지 않다는 뜻이다.

그렇다면 그 기준은 어디에 있는가? 들뢰즈는 스피노자에게서 특별한 두 가지 관점을 추출해낸다. 하나는 신체의 부분들 간의 빠름과 느림의 관계이며, 다른 하나는 정동이다. 이 둘은 서로 상관관계에 있다. 즉 하나의 신체는 그 부분들의 속도 관계 안에서 특정한 정동들을 갖게 되며, 역으로 이런저런 정동은 신체의 부분들의 관계에 의해 허용된다. 전자를 운동학적cinétique 관점이라고 한다면, 후자는 역학적dynamique 관점이라고 할 수 있다. 들뢰즈는 이것들의 기하학적이고 내재적인 성격을 강조하기 위해 각각을 내재성의 평면을 구성하는 “경도longitude”와 “위도latitude”라고 명명한다(MP: 314/487; SPP: 171/189). 우리는 다양한 신체를 오직 그것의 속도와 정동에 따라 x축(경도)과 y축(위도)에 표시할 수 있으며, 이것이 이 신체들이 모여 만들어내는 ‘내재성의 평면’이라 할 수 있다. 또는 프랑스어 ‘플랑plan’이 지니는 여러 의미에 따라 ‘내재성의 도면/지도’라고도 말할 수 있다.⁶

앞의 2장과 4장에서도 말했듯이 예를 들어 진드기는 세 개의 정동을 갖는다. 즉 빛을 감지해 나무에 오르고, 지나가는 포유류의 냄새를 맡아서 그 위로 낙하하고, 동물의 피부 위에서 열을 감지해 털이 없는 곳을 찾아낸다. 이 작은 동물은 이렇게 세 가지 정동으로 ‘정의’된다(SPP: 167/185). 생명을 형상적 본질이 아니라 정동의 다양체로 보는 이러한 관점은 유와 종차를 통한 정의라는 오래된 전통을 전복시킨다. 스피노자의 영감 안에

서 실천학의 중심 문제는 더 이상 어떤 가정된 형상적 본질의 실현이 아니라, 정동을 더 많이 그리고 더 강렬하게 만드는 데 있다.

2. 종합: 생성의 분자

들뢰즈와 과타리는 정신분석학 비판을 통해 확립한 분열증적 주체성 이론 그리고 동물행동학을 참조해 전개한 정동 이론을 종합하여 간략히 다음과 같이 말한다. “정동은 생성이다.”(MP: 314/487) 정동은 간단히 말해 하나의 신체가 ‘할 수 있는 것들’을 의미한다.⁷ 이것은 외부 신체와의 관계 속에서 변용하고 변용되는 양상들을 의미하는데, 물리적인 작용에 한정되지 않으며 심리적인 느낌까지 포함한다. 이것은 주체가 자유의지로 선택하는 것이 아니라, 오히려 관계 속에서 주체를 생산하고 변신시키는 것이다. “자신에게 [주어지는] 미지의 자연에 대한 믿을 수 없는 느낌, 즉 정동은 ... 이것은 개인적인 느낌도 아니고 어떤 특성도 아니며, 오히려 자아를 고무하고 동요시키는 무리의 역량의 실행”이다(MP: 294/457).

특히 “동물-되기”는 기존의 이론적 논의를 종합하면서 새로운 생성의 이론으로 멀리 나아가는 중요한 연결 고리 역할을 하고 있다. 정신분석학의 텍스트들은 이미 많은 동물-되기를 보여주고 있다. 쥐 인간, 늑대 인간, 꼬마 한스와 말 등등. 다만 유일한 문제는 정신분석학자들이 아이가 보고하는 경험을 실재적인 것으로 받아들이지 못하고 그것을 상상이나 상징의 차원으로 환원한다는 데 있다. 아이들이야말로 운동과 정지의 관계 그리고 정동의 느낌에 가장 예민하고 솔직한 존재들이다. “아이들은

스피노자주의자이다.”(MP: 313/485) 대표적인 예로 꼬마 한스는 동네의 말 [馬]을 보면서 경이감과 매혹 속에서 말의 다양한 정동을 관찰한다. “눈가 리개로 가려진 두 눈을 갖고 있음, 재갈과 고삐가 물려져 있음, 자부심이 높음, 큰 고추를 갖고 있음, 무거운 짐을 끌, 채찍질을 당함, 쓰러짐, 네 다리로 소란한 소리를 냄, 깨뭇 등이 그것이다.”(MP: 315/488) 꼬마 한스가 말처럼 느끼고 행동할 때 이것은 상상계 속 동일시도 아니며 상징계 속 복종도 아니다. 이것은 말의 신체가 보여주는 다양한 속도에 대한 감응이자 수용, 즉 ‘말-되기’이다.⁸ 이런 방식으로 들뢰즈와 과타리는 동물-되기의 주제가 얼마나 다양하게 등장하고 변주되고 있는지, 정신분석학뿐 아니라 신화학, 인류학, 문학작품들을 통해 입증한다.

서양철학사 전체를 놓고 보더라도 생성(-되기) 이론은 들뢰즈와 과타리 사유의 가장 독창적인 기여에 속할 것이다. 형상과 실체를 중심으로 사고하거나 목적론적으로 세계를 파악하는 관점에서 생성은 그 자체로 포착되지 못했다. 생성은 어떤 고정된 실체에서 하나의 속성이 풀려나고 다른 속성이 찾아와 묶이는 것으로 이해되거나(“나뭇잎이 녹색에서 노란색이 되었다”), 변화가 시작하는 출발지와 도착하는 목적지로 분할되어 설명되었다(“도토리 상수리나무가 되었다”). 들뢰즈와 과타리의 생성 이론은 가장 과격한 방식의 반실체론적이고 반목적론인 사유 속에서 전개되고 있다. 생성은 하나의 구간으로서 그 자체로 실재성과 정합성을 갖는다.

아리스토텔레스에게서 볼 수 있듯이 존재의 다의성은 실체와 다른 범주들을 구분하고 그중 특별히 실체의 영속성을 상정한다. 반면 들뢰즈에게 존재의 일의성은 비물체적인 것이 “추가 존재”로서 물체들의 존재 방

식에 도래하는 것으로 구획한다. “나뭇잎은 붉게 물든다”라는 실체-속성의 문장을 들뢰즈의 존재론에 맞게 충분히 길게 풀어 쓰면 다음과 같이 될 것이다. “붉어짐이라는 사건/생성을 겪으면서 나뭇잎의 입자들은 배치가 변한다.” 생성은 입자들의 구성체에 도래하는 사건이다. 들뢰즈가 『의미의 논리』에서 스토아주의를 참조해 존재자들을 사건(비신체적인 것)과 사물의 상태(신체적인 것)의 층위로 구분했다면, 『천 개의 고원』에서는 스피노자주의를 활용해 존재자들을 입자들의 빠름과 느림의 관계 그리고 정동을 통해 구분한다. 정동은 생성이며 사건이다. 하나의 개체는 정동에 상응하는 입자들의 속도의 상호 관계를 갖는다.

생성은 단독적으로 일어나지 않는다. 생성은 언제나 환경 안에서 또는 사이에서 일어난다. 들뢰즈와 과타리가 좋아하는 예를 하나 들어보자.⁹ 말벌과 난꽃은 서로 공생symbiose의 관계 속에서 변화했다. 난꽃은 말벌을 유혹하기 위해 말벌의 뒷모습과 닮은 꽃술을 갖게 되었고, 말벌은 이 위에서 유사 성관계를 갖는다. 즉 말벌은 난꽃의 생식 장치의 부분이 되고, 난꽃은 말벌의 성관계의 부분 대상이 된다. 여기에 이중의 생성이 있다. 즉 ‘말벌의 난꽃-되기’와 ‘난꽃의 말벌-되기’가 있다. 전통적인 종적 구분을 횡단하는 이 동물-식물 짝은 사실 진화론의 역사에서 가장 유명한 커플이다. 찰스 다윈과 리처드 도킨스 그리고 마르셀 프루스트 모두 이 커플을 공진화coevolution의 놀라움을 보여주는 예로 삼는다.¹⁰

이처럼 생물학적 공진화로부터 존재론적 생성 이론이 추출될 때 몇 가지 설명이 필요하다. 첫째, ‘난꽃의 말벌-되기’라고 말할 때 이는 앞서 강조한 것처럼 외형이나 형태에 따른 것이 아니다. 정동의 순환과 포획의 관

점에서 말하는 것이며 따라서 말별의 어떤 정동들을 난꽃이 포획, 전유한다는 것을 의미한다.

둘째, ‘a의 x-되기’라고 말할 때 사실 x는 a의 목적지가 아니다. 목적지는 미리 정해져 있지 않다. 저 표현은 얼마간 편의상 말하는 방식일 따름이며, 정확히 말하자면 ‘a가 x와 더불어/x로 인해 다른 무엇인가가 되기’를 의미한다. a가 x를 향해 간다기보다, a와 x가 만들어내는 공통 지대, 식별 불가능성의 지대 속으로 들어가는 것이다.

셋째, 모든 생성은 부분적이고 미시적이다. 들뢰즈와 과타리의 용어로 말하면 생성은 ‘분자적’이다. ‘생성/되기’란 실체의 변화가 아니라 정동의 포획이다. 변하지 않는 실체가 있다는 뜻이 아니라, 그런 실체 자체가 없다는 뜻에서 그렇다. 하나의 개체란 정동들의 집합을 의미하기 때문이다. 꼬마 한스가 말의 분위기와 행동을 따라할 때 그것은 말의 분자를 자기 것으로 만드는 것이다. 또는 그러한 전유를 통해 기존의 자기 자신과 다른 무엇이 조금씩 되어가는 것이다. “사람들은 분자적인 동물이 될 뿐이다. 사람들은 짚어대는 그램분자적(몰적인) 개가 되는 것이 아니라 짚으면서 분자적인 개를 방출하는 것이다.”(MP: 337/521)

‘몰적molaire’과 ‘분자적moléculaire’이라는 어휘 쌍은 프랑스인들이 일상적으로 사용하는 말이기도 하지만, 과타리는 이를 새로운 존재론과 실천론의 핵심 개념으로 삼았다. 이 말들은 화학에서 자리 잡은 용어인데 일상과 철학에서 사용될 때에는 그 정의 그대로 사용되지는 않는다. 전자가 일상적이고 전체적인 크기의 경험과 대상을 의미한다면, 후자는 그것을 구성하지만 그 자체로는 잘 지각되지 않는 미시적인 차원의 요소들을 의

미한다.¹¹ 모든 생성은 분자적이고 또한 분자-되기와 함께 일어난다. 두 차원의 구분은 절대적이기보다는 상대적이다. 왜냐하면 시대와 문화에 따라 이전에는 경험되지 않던 미시적이고 분자적인 것들이 보이고 들리게 되기 때문이다. 예를 들어 남성성과 여성성의 구분은 이항 대립적으로 유효한 때가 있었지만, 언젠가부터 이런저런 특성들을 가리키는 말로서 분자화되었다. 그리고 그 분자들이 넓게 퍼져나가 서로 뒤섞이게 되면, 이런저런 특성들을 딱히 그런 물적인 용어로 부를 이유도 사라지게 될 것이다. 이처럼 물적인 것과 분자적인 것의 구분선은 시대와 지역에 따라 이동하며, 분열증적인 사유와 실천은 그에 따라 이동하면서 물적인 것과 분자적인 것 양쪽에 걸쳐 있게 된다.

넷째, 생성의 블록에 참여하는 두 항은 서로의 공통의 지대, 식별 불가능성의 지대에 진입한다. 이로써 겉으로 보기에 각 개체는 자신의 고유한 종의 선을 따라 더욱 진화해가는 것이 아니라, 역으로 복잡성을 상실하는 듯 보인다. 이는 생명이 ‘바깥으로 전개되면서 더 복잡해진다evolution’기보다 어느 부분이 덜 전개되면서 외형적으로 ‘뭉개진다’는 의미에서 ‘involution’이라고 할 수 있다.¹² 이 지점에서 들뢰즈와 과타리의 생성 이론은 일반적인 의미의 진화론에서 멀어진다. 생성은 진화처럼 형태의 복잡성의 증가를 의미하는 것이 아니라, 자신의 고유성을 상실하는 대가를 치르면서 새로운 정동을 획득하는 것을 의미한다. 그런데 이것은 통상적인 관점에서 말하는 존재의 사다리에서 낮은 단계를 향해 움직이는 것처럼 나타난다(MP: 291-292/452-454).

그런데 말별과 난꽃의 사례는 생성 이론의 범례에 해당하지만, 여기에는 한 가지 중요한 요소가 빠져 있다. 그것은 권력이라는 요소이다. 생성 이론을 실천학의 영역으로 확장하려고 할 때 고려해야 하는 것은 인간은 언제나 권력의 장 안에서 살아간다는 점이다. 기울어진 권력의 장 안에서 두 항은 대등하게 만나지 않으며, 이중의 생성은 쌍방향적으로 일어나지 않는다. ‘정상적normal’이라는 말은 실제로는 ‘규범norm’을 부여할 수 있는 권력을 가진 집단의 가치를 지시한다. 인간/북미-유럽/백인/남성/성인/이성애자가 그러한 다수/주류적인majoritaire 위치를 점한다면, 동식물/아시아-아프리카/유색인/여성/아이/동성애자는 그에 상응해서 소수자/비주류적minoritaire 구간에서 움직인다. 그런데 인간과 동물이 만나는 생성의 사건에서 ‘인간의 동물-되기’와 함께 벌어지는 것은 ‘동물의 인간-되기’가 아니라 ‘동물의 다른 무엇-되기’이다. 중심부의 다수/주류적인 집단은 언제나 규범과 형상form(‘인간다움’, ‘남자다움’ 등)을 부여하며, 이것으로 빨려드는 것은 생성이 아니다. 그것은 형상의 부과formation일 뿐이다. 생성은 언제나 그 바깥으로 벗어나는 움직임을 말한다. 들뢰즈와 고타리는 이처럼 생성 이론과 권력 이론을 결합해 사회적 실천학을 구성한다. “포크너의 말대로 파시스트가 되지 않으려면 흑인-되기 외에 다른 선택은 없었다.”(MP: 358/552)

3. 영화: 얼굴성과 사건

이제 들뢰즈의 세 번째 시기, 즉 그가 미학적 주제에 집중한 시기를 살펴보자. 들뢰즈가 『시네마 1: 운동-이미지』(1983)에서 운동-이미지의 유형으로 제시한 이미지들 중에서 특히 변용-이미지가 우리의 주제와 깊은 관련이 있다. 들뢰즈는 변용-이미지를 크게 두 종류로 구분하는데, 얼굴을 통해 표현된 정동(=정서)과 어떤 임의의 공간이 담고 있는 정동이 그것이다. 무엇보다 얼굴은 정동을 표현하는 데 가장 적합한 신체 부분이며, 이것이 영화에서 근접 화면gros plan(클로즈업close-up과 인서트insert를 모두 포함)이 특별한 가치를 지니며 초기 영화에서부터 즉각적으로 빈번하게 사용된 이유이다. 그리피스Griffith와 예이젠시테인Eizenshtein의 영화는 각각 근접 화면의 두 가지 경향을 보여준다. 예를 들어 그리피스의 〈흩어진 꽃잎〉(1919)의 여주인공 얼굴은 외부 자극에 감응하고 그것을 수용하는 뚜렷한 윤곽선을 보여주는 반면, 예이젠시테인의 〈전함 포템킨〉(1925)의 얼굴들은 강렬한 움직임의 내포하면서 얼굴선들이 거칠게 분절되어 있다.

그러나 들뢰즈는 정동의 표현을 얼굴이라는 특정한 기관에 한정하지 않는다. 얼굴이 특별한 표현적 요소를 갖춘 것이 아니라, 오히려 역으로 그러한 표현적 요소를 갖춘 것들은 모두 얼굴로서 기능한다고 보아야 한다는 것이다. 여기에서 정동의 표현적 요소란 외부 작용을 수용하는 것과 강렬한 움직임을 내포하는 것을 말한다. 이런 의미에서 사물들은 모두 얼굴성visagéité을 갖는다.

영화 〈판도라의 상자〉(G. 파브스트, 1929)의 마지막 부분에서 칼은 하이라이트를 받으면서 곧 일어날 살인을 암시한다. 여기에서 칼은 ‘절단한다’라는 잠재적이고 순수한 사건을 표현한다. 더 나아가 사물뿐만 아니라

공간도 순수 정동을 담고 있다. 우리는 어떤 공간들이 구체적인 시공간적 좌표에서 벗어나 오로지 정동들만을 담아내고 있다는 것을 종종 지각하며, 몇몇 영화는 이러한 종류의 정동을 포착하는 데 바쳐졌다. 예를 들어 이벤스Joris Ivens의 <비>(1929)는 비오는 암스테르담의 거리, 집, 호수, 하늘을 보여주며 그곳에 감도는 정동을 포착한다.

들뢰즈의 영화 철학에서 정동의 문제가 어떻게 다루어지는지는 구체적인 예시와 함께 논의할 필요가 있고 따라서 다음 장에서 별도로 자세하게 다루고자 한다. 여기에서는 현실적인 수준에서 나타나는 변용과 잠재적이고 이념적인 수준의 정동이 구분되어 나타난다는 점만을 확인하기로 하자. 이는 이후 그가 예술철학에서 분명하게 드러낼 존재론적 분절의 새로운 방식을 예고하고 있다. 이렇듯 들뢰즈의 정동 개념은 스피노자의 윤리학적 함축에서 출발하여 정신분석학의 발견과 동물행동학의 결과물로 풍부하게 보충된 다음, 물질-이미지에서 실현되는 순수 사건으로 사유된다. 따라서 이 개념은 윤리학에서 미학으로 넓게 확장되면서 사용된다. 그렇긴 하지만 이러한 확장 안에서 정동은 여전히 생성, 변화, 사건으로서 사유되며, 심리적 상태로 환원되지 않는 이상적이고 잠재적인 층위를 지시한다.

4. 예술의 형이상학

들뢰즈는 자신의 마지막 저작 『철학이란 무엇인가』 후반부에서 예술의 형이상학을 전개한다. 즉 예술을 예술이게끔 하는 본질적 요소가 존재하

는지 그리고 그것이 무엇인지 해명하는 작업에 착수한다. 이는 어쩌면 시대착오적인 작업으로 보이기도 한다. 왜냐하면 예술 내적인 고유한 본성이 있다는 생각은 동시대에 거의 사라지고 있었기 때문이다. 예술의 본성과 관련하여 보통 크게 세 가지 입장이 있다고 할 수 있다. 이 입장들은 예술의 세 가지 주요 구성 요소에 상응하여 형성된 것이다. 그것은 창작자의 의도, 수용자의 해석, 그리고 작품의 위상이다. 현대 예술론은 보통 창작자와 작품을 떠나 수용자에게 예술 작품의 판정을 내맡긴다. 다시 말해 예술인 것과 그렇지 않은 것을 최종적으로 판정하는 기준은 감상자와 비평가에 있다는 것이다. 그런데 들뢰즈는 이 책에서 독특하게도 예술의 내적 조건에 대해 사유하고 설명한다. 즉 어떤 것을 예술이 되게 하는 것은 예술 작품 내의 어떤 요소 때문이라는 것이다. 들뢰즈는 한 대답에서 “나 자신이 형이상학자라고 느낀다”고 말한 바 있다. 현대 철학 안에서 드문 이 언명은 그의 마지막 페이지까지 유효하다.

유화의 물감이 사라지면 그 작품은 현실 세계에서 사라지겠지만, 그것을 예술이게 하는 요소는 다른 차원에서 영속적으로 남아 있다. 여기에서 들뢰즈는 ‘사실상의 문제’와 ‘권리상의 문제’를 구분한다. 이것은 칸트적인 질문이다. 칸트는 철학의 과제가 사실상의 문제가 아니라 권리상의 문제를 탐구하는 것이라고 규정했다. 경험의 이런저런 내용이 아니라 그런 경험이 일어날 수 있는 조건을 탐구하는 것이 철학의 과제라는 것이다. 예를 들어 “이 사과는 빨갛다”라고 말하는 것은 실체와 속성으로 사물을 분해해 인식하는 범주가 우리 안에 내재해 있기 때문이다. 이 사과의 붉은 색을 분석하는 것은 물리학이나 식품공학에서 할 일이지만, 실체와 속

성이라는 사람 마음의 범주가 인식론적 조건이라는 점을 탐구하는 것은 철학의 과제이다. 이와 마찬가지로 예술과 아름다움의 판정도 인간의 마음 안에서 벌어지는 일이다.

들뢰즈도 철학이 권리상의 문제를 탐색한다는 것에는 동의한다. 이 두 철학자가 갈라지는 지점은 그 조건을 인간의 정신 안에서 찾는가(즉 주관적인 곳에서 찾는가), 아니면 주관도 객관도 아닌 제3의 층위, 말하자면 이념적인 층위에서 찾는가 하는 것이다. 그것은 그 자체로 존재하며 보존된다. 들뢰즈가 앞선 저작에서 펼친 용어를 빌리면, 그것은 실존하는^{exister} 것이 아니라 내속하거나^{insister} 또는 존속하는^{subsister} 것이다. 그것은 실존하는 물체의 표면에 반사되어 표면에서 반짝이며 내속하는 것이다. 예를 들어 음악은 악기 없이는 있을 수 없겠지만, 그렇다고 해서 음악이 악기 자체와 같은 것은 아니다. 음악은 현의 울림과 금속관의 진동을 통해 우리에게 들리는 소리, 그리고 그것과 함께 느껴지는 것을 가리킨다. 들뢰즈의 초월론적 경험주의는 각 경험의 영역마다, 그것에 상응하는 존재 방식에 따라 실존하는 것들과 내속하는 것들을 구분하고, 양자 사이의 관계를 해명하는 작업이다. 예술의 경우 그것은 무엇인가?

예술은 어떤 요소를 품을 때 자기 스스로 정립될 수 있다. 그 요소를 성공적으로 내포할 때 더 오랜 시간 버틸 수 있다. 그 요소란 지각과 정동이다. 예술이란 무엇인가? 들뢰즈는 다음과 같이 정의한다. “감각의 블록, 즉 지각과 정동의 구성체”이다(QP: 154). 지각 작용^{perception}과 변용 작용^{affection}이 인간적이고, 인격적이고, 개체적이고, 현실적인 것이라면, 지각^{percept}과 정동^{affect}은 비인간적, 비인격적, 전前 개체적, 잠재적인 또는 이

념적인 것이다. 지각 작용과 변용 작용이 인간에게 나타난 것들이라면, 지각과 정동은 인간이 부재할 때 모습을 드러내는 것들이다. 예술의 성공 여부는 전자로부터 후자를 추출해낼 수 있을 것인가, 그리고 반복해서 견고한 방식으로 그렇게 할 수 있을 것인가의 여부에 달려 있다. 그리고 이런 조건에서 지각은 풍경이며 정동은 생성이다. “정동은 정확히 이러한 인간의 인간 아닌 것 되기이며, 이와 마찬가지로 지각(마음을 포함하여)은 자연의 인간적이지 않은 풍경들이다.”(QP: 160) 이 말은 이상하게 들린다. 지각하는 주체인 인간 없이 어떻게 풍경이 가능한가? 들뢰즈도 이것을 설명하는 어려움을 모르지 않는다. 하지만 앞 절에서 말한 것처럼 이 생각이야말로 들뢰즈의 가장 독창적인 부분에 속한다.

사실 양자는 서로 연동되어 있다. 인간 없는 풍경이란 애초에 보는 사람이 없는 소위 객관적인 공간을 의미하는 것이 아니다. 인간 없는 풍경이란 지각하는 인간이 그 안으로 빨려 들어가 사라지면서 무엇인가가 되기 때문이다. 버지니아 울프가 도시 안에서 산책하면서 거리 안으로 스며들고, 세잔이 생트빅투아르Sainte Victoire산을 그리기 시작하면서 자아를 상실한다고 말한 것 같은 그런 일이 벌어지는 것이다. 19세기 말부터 예술과 문학 곳곳에서 주체와 대상의 구분선이 무너지고, 그 대신 서술의 활동과 서술의 결과가 서로 이입되고 혼합되는 작품이 출현하였다. 모더니즘 소설, 모더니즘 영화, 포스트인상주의 회화 같은 이름으로 불리는 작품들이 그렇다. 이런 작품들에서 통각적이고 통일적인 주체는 사라지고, 방황하며 서술하는 의식이나 몰입하며 그림 그리는 활동 자체가 그 자리를 대신한

다. 들뢰즈는 이런 작품들에서 순수한 지각과 생성이 솟아오르는 장면을 포착한다.

예술의 구성 요소가 지각이라는 것은 작품이 자기 바깥의 어떤 것도 직접 지시하거나 재현하지 않는다는 것을 의미한다. 설사 그러한 유사성이 있다 해도 그것은 간접적인 결과일 뿐이다. “감각은 자신의 재료 외의 것과는 관계 맺지 않는다. … 그것은 재료 자체의 지각 또는 정동이다.”(QP: 156) 예를 들어 반 고흐van Gogh의 노란색은 해바라기를 재현하거나 또는 화가 본인의 광기를 표현하는 것이 아니다. 광기는 노란 물감 안으로 들어와야 한다. 같은 말이지만 물감은 광기를 관통해야 한다. 일반적으로 말해 “재료는 감각을 관통해야 한다.” 화가는 물감을 가지고 양귀비꽃의 풍경을 그리는 것이 아니라, 양귀비꽃의 지각이 그 물감 안으로 들어오도록 해야 한다. 예술 작품 안에서 모든 물질은 표현적이게 되면서 재료가 된다. 하지만 이것은 물감과 음표가 작가의 주관적인 내면을 표현한다는 뜻은 아니다. 감각은 정동으로서 자기 자신을 표현한다. “금속성, 결정성, 석재성을 띠는 것은 바로 정동이고, 세잔이 말한 것처럼 감각은 색칠되는 것이 아니라 색칠하는 것이다.”(QP: 157)

쇼팽의 전주곡prélude 15번에는 〈빗방울〉이라는 별명이 붙어 있다. 이 곡은 쇼팽이 조르주 상드와 열정적이고 비극적인 사랑을 할 때 쓰였다. 마요르카섬의 발데모사 수도원에서 비가 억수처럼 쏟아지는 날, 그는 외출한 상드를 그리워하다 눈앞에 있는 듯한 환영을 보면서 작곡했다. 돌아온 상드는 환각에 빠져 있는 쇼팽을 보면서 이렇게 적었다. “그때 처마 끝에서 물방울이 떨어지고 있었는데 쇼팽은 그 소리를 피아노에 넣고 있었

다.” 피아노 소리는 빗방울 소리를 흉내 내지 않는다. 빗방울이 주는 감정을 표현하기 위해 빗방울들 사이의 관계에 상응하는 무언가를 피아노 소리들 사이에서 찾아야만 한다. 피아노 고유의 음정들, 음색들, 리듬들 사이의 관계에 의해 유지되는 구성물을 세워야 한다. 그렇게 할 때 빗방울은 피아노 안으로 들어간다. 여기에 빗방울의 피아노-되기가 있다.

다시 한번 정동이란 무엇인가? 변용(작용)은 신체 사이에 실제로 일어난 상호작용의 결과를 의미한다. 반면 정동은 그것을 일으킬 수 있는 요소를 의미한다. 면도칼은 내 몸에 날카로운 상처라는 변용을 일으키는데, 그렇다면 이것은 ‘날카로움’이라는 정동을 품고 있다. 사물이 그런 것처럼 사람도, 더 나아가 장소도 그럴 수 있다. 하나의 장소는 따스함, 흥청망청, 분주함 같은 정서적 특성을 지닌다. 예술 작품은 이러한 정동을 추출해 보존하고 저장할 때 성립한다. 보다 더 훌륭한 방법을 찾아낼수록 작품은 더더욱 훌륭한 예술 작품으로서 성립할 것이다.

이것은 스피노자주의의 미학적 적용이다. 앞서 말한 것처럼 개체의 역학적 본질은 정동이며, 이것이 작동하는 것은 입자들 간의 빠름과 느림의 관계라는 동학적 본질이 허용하는 범위 안에서이다. 정동을 더 훌륭히 보존할 수 있는 물체의 구조가 만들어질수록 그것은 더 많은 코나투스¹를 갖게 되고 더 오래 지속되는 개체가 될 것이다. 여기에서 들뢰즈는 리버스 엔지니어²reverse engineer와 같다. 만들어진 제품을 분해해 재구성하는 리버스 엔지니어링처럼 스피노자가 설명의 관점에서 인간에 대해 서술한 것을 들뢰즈는 역으로 구성의 관점에서 예술 작품에 대해 전개한다.

정동 개념의 내용과 위상에 대해 좀 더 집중해서 살펴보자. 이와 관련하여 들뢰즈는 후기 예술철학에서 자신의 전기 스피노자주의로부터 얼마간 이동한다. 여기에서 그가 변용(작용)과 정동을 구분하는 방식은 스피노자적인 구분과 사뭇 다르다. 스피노자주의에서 변용과 정동의 구분은 상태와 이행에 있었다. 반면 『철학이란 무엇인가』에서 구분은 현실적 경험과 이념적 사건 또는 구체적인 예술 작품과 그것을 구성하는 추상적 요소로 이루어진다. 예를 들어 셰익스피어는 현실의 이런저런 사랑의 경험들로부터 비극적 사랑의 원형 이야기와 구조를 추출해 『로미오와 줄리엣』에 담았다. “예술의 목표는 재료 수단을 가지고 지각을 대상의 지각 작용으로부터, 지각 주체의 상태에서부터 분리해내는 것이며, 정동을 하나의 상태에서 다른 상태로 이행하는 것인 변용 작용으로부터 분리해내는 것이다.”(QP: 158)

여기에서 주의해서 읽을 대목은, 예전 스피노자 해석에서는 정동이라고 말할 만한 대목을 들뢰즈가 변용이라고 규정한다는 것이다. 현실적 경험의 이행이 변용(작용)이라고 정의된다. 이전의 정의와 비교하여 불일치를 지적하기보다는 들뢰즈의 관심의 이동으로 보는 것이 적절할 것이다. 들뢰즈는 『철학이란 무엇인가』 서문에서 노년에 누릴 수 있는 예외적인 특권에 대해 언급한다. 칸트의 『판단력비판』이 그런 것처럼 앞서 엄격하게 세운 경계들이 흐트러지고 연결 고리들이 느슨해지면서 들뢰즈는 그 사이를 뚫고 다시 한번 새로운 사유를 전개하는 자유를 선언한다(QP: 7-8). 지금 이런 대목이 아마도 말년의 들뢰즈가 자신의 개념망을 과감히 재구성하는 대표적인 지점에 속할 것이다. 들뢰즈는 이 시점에서 현실적 경험

은 언제나 역량의 증감을 낳는 변화밖에는 없다는 점을 전제하고 있는 듯 보인다. 그리고 마치 냉동실에서 열린 과일처럼 그것의 추상적 차원 또는 이념적 수준을 동결한 것을 정동이라고 부른다.

이러한 변화에는 미켈 뒤프렌Mikel Dufrenne의 현상학적 미학의 영향이 자리 잡고 있다. 그는 칸트의 초월론적 탐구의 과제를 계승하면서 동시에 칸트가 심미적 영역에서는 정작 그러한 과제의 수행에 실패하고 있다고 비판한다. 초월론적 탐구란 경험의 조건에 대한 해명을 의미한다. 칸트는 아름다움의 경험에 대한 조건을 인간 내부의 인식능력들, 즉 상상력과 지성 사이의 관계에서 찾고자 했다. 반면 미켈 뒤프렌이 보기에 칸트의 시도는 아름다움이나 숭고라는 지극히 제한된 감정을 다루는 데 그치고 있을 뿐이다. 이는 칸트의 시도가 다양한 감정이나 정동을 설명하지 못한다는 점에서 큰 한계를 보일 뿐 아니라, 그러한 접근법 자체가 실패하고 있음을 증명한다. 뒤프렌에 따르면 심미적 체험의 조건에 대한 초월론적 탐구가 우리를 인도하는 곳은 인식능력이 아니라 정서들 자체가 존재하는 이념적 층위이다. 경쾌함, 숭고함, 비장함 등이 탈인격화된 정서의 공간을 채우고 있다는 것이다. 하지만 동시에 그러한 정서의 상당 부분은 아직 명명되지 않은 채로 미지의 영역에 감추어져 있다. 그래서 정서들은 그것을 우리에게 보다 명료한 형태로 드러내고 스스로 지탱하게 만들 구조를 창조하는 이들의 이름을 따서 명명하게 된다. 무한히 많은 정서가 촘촘히 우주의 성운처럼 맴돌고 있으며, 위대한 예술가들은 그중 일부분을 영원히 우리가 향유할 수 있게 하는 사람들이다. 따라서 우리는 좀 더 특정한

지대를 고유명사를 빌려, 예를 들면 모차르트식의 경쾌함, 베토벤식의 비장함 같은 이름으로 부른다.

우리는 여기에서 들뢰즈가 자신의 사유 전체에 걸쳐 일관되게 반복하고 있는 존재론적 구도를 확인할 수 있다. 『의미의 논리』에서 들뢰즈가 탐구했던 문제는 명제의 의미가 어디에 있는가 하는 것이고, 그 탐구 안에서 세계는 물체들의 상태와 이념적인 순수 사건으로 구획된다. 즉 동사로 표현되는 사건에 의미가 담겨 있다. 그리고 『천 개의 고원』의 기계주의에서 물체와 사건의 구획은 구체적인 배치물과 추상적인 기계의 구획으로 이어진다. 추상적 기계란 잠재적 이념의 체계와 작동을 의미하고, 그것은 현실의 물체들을 이런저런 형태로 배치하고 그에 따라 효과를 생산한다. 『철학이란 무엇인가』에서 전개되고 있는 예술철학에서 이러한 구도는 ‘물질로 구현된 예술 작품’과 ‘이념적인 지각과 정동’으로 변형되어 등장한다. 여기에서 이념적idéal이라고 할 때, 이 말을 이데올로기 같은 것으로 이해해서는 안 된다. 문자 그대로 관념idée과 관련되는 차원, 다시 말해 물체를 통해 나타나지만 물체 자체는 아니고 우리가 그것에 관해 체감하고 생각하고 언명할 수 있는 것을 가리킨다.

이렇게 릴레이되는 일련의 존재론적 구도 속에서 들뢰즈는 예술의 의미를 묻고 있다. 예술 작품의 의미란 그것이 담고 있는 지각과 정동에 있다. 그리고 더 나아가, 이 둘도 이제 더 이상 구분되지 않는 지점까지 깊이 내려가 말한다면, 그것은 정경情景일 것이다. 여기서 이것은 멀리서 바라보는 단순히 관조의 대상 같은 것이 아니다. 이 말은 일차적으로는 정서를 자아내는 풍경이라는 뜻이지만, 반대로 정서가 만들어내는 풍경을

의미할 수 있다. 예를 들어 베토벤의 〈월광〉이나 드뷔시의 〈바다〉가 풍경을 볼 때 느껴지는 정서를 표현하는 것인지, 아니면 음들이 달빛이나 파도처럼 이어져 만들어내는 풍경을 의미하는 것인지 우리는 분명히 말하기 어렵다. 지각과 정서, 풍경과 생성, 미감과 실천, 비전과 몰입이 분리 불가능하게 얹혀 있는 체험의 순수한 층위를 가리킬 때, 이 단어는 들뢰즈의 예술론의 핵심을 훌륭히 압축하고 있다.

5. 기호와 정동

정동의 문제를 강조했던 그의 사유의 변천은 그를 동시대의 다른 철학자들과 구별 지으면서 동시에 그가 현대 사상의 지형에 새로운 영역을 열었음을 증명한다. 오늘날 일련의 영미권의 연구자들이 들뢰즈의 실천학과 미학을 종합적으로 계승하려는 작업을 할 때 정동개념을 중심으로 삼고 있다는 점에서 우리는 이 개념의 잠재력을 감지할 수 있다.¹³ 그리고 스피노자의 『윤리학』 연구에 있어서도 정서 개념이 중심적인 테마로 떠올랐으니 들뢰즈는 이러한 흐름에도 중요한 영감을 불어넣은 것으로 보인다. 다른 한편으로 정서 개념은 미학적 논의가 주관적인 취향이나 감상을 넘어서 예술의 객관적인 또는 이념적인 층위를 해명하고자 할 때 반드시 필요한 개념이 되었다.

우리는 앞서 들뢰즈의 세 시기 구분을 따라가면서 정동 개념의 변화를 살펴보았다. 들뢰즈는 미리 상정된 단일체 없는 다양체의 사유를 가능한 가장 멀리까지 일관되게 밀고 나아가고자 했다. 자아, 국가, 신 등의

초월적 통일체가 전제되지 않을 때, 신체들은 단편들의 결합, 파편적인 다양체로 긍정된다. 그리고 그것들은 어떤 환원론적 도식을 상징적으로 지시하는 것이 아니라, 다른 신체에 실재적으로 힘을 가하면서 기호로서 작동한다. 이러한 기호는 정동을 야기하는데, 우리가 강조했던 것처럼 이것은 어떤 상태가 아니라 변화, 이행을 지시한다. 중기 사상에서 들뢰즈는 과타리와 함께 동물행동학과 진화생물학을 참조하면서 이것을 실천철학의 한 핵심 과제로 개념화했다. 말벌과 난꽃의 예는 이 점과 관련하여 중요하다. 난꽃은 번식을 위해 말벌을 유인해야 하고, 그래서 난꽃의 수술은 암말벌의 뒷모습처럼 변화했다. 이에 상관적으로 말벌은 실제로 난꽃을 옮겨 다니면서 난꽃의 생식에 개입한다. 이처럼 말벌과 난꽃은 서로 기호를 주고받으면서 공통의 생성의 블록으로 들어간다.

그리고 후기 사상에서 정동의 문제는 이미지 이론에서 가장 흥미로운 부분을 차지하며, 심지어 예술의 정의 그 자체를 구성한다. 『철학이란 무엇인가』에서 들뢰즈는 예술의 과제가 ‘경험된 변용’으로부터 ‘순수한 정동’을 추출하는 데 있다고 정의한다. 이때 정동은 개인적으로 느낀 것이 아니라 어떤 공간 안에 내재해 있다는 점에서 잠재적이고 비인격적인 것이다. 요즘 유행하는 말로 하면 정동은 바이브vibes에 가까울지 모르겠다. 파울 클레Paul Klee의 우주 발생적 리듬, 모차르트의 경쾌함, 비스콘티Visconti의 사라져가는 우아함 등은 정동을 잠재적이고 비인격적인 움직임으로서 추출해낸 성공적인 예이며, 그런 한에서 뛰어난 기호이기도 하다. 우리는 그것들을 경험하고 감각할 때 다시 한번 새롭게 사유한다.

7장 영화에서 정동의 문제

앞서 6장에서 우리는 들뢰즈의 사유에서 정동 개념이 차지하는 중요성과 함께 그 내포가 유목적으로 변모하는 것을 살펴보았다. 먼저 스피노자주의, 정신분석학 비판, 동물행동학이 합류하여 정동은 ‘생성의 분자’로서 『천 개의 고원』에서 새로운 실천학의 중심축을 이룬다. 그후 정동은 미학의 영역에서 예술의 구성 요소로서 지각과 함께 비인칭적이고 이념적인 층위에 내속해 있다는 점이 사유되었다. 여기에서는 시기적으로 실천철학에서 예술철학으로 넘어가는 진입로에서 쓴 『시네마』에서 나타나고 있는 정동(정서)의 문제에 집중해 살펴보고자 한다. 한편으로 여기에서 우리는 『철학이란 무엇인가』에서 들뢰즈가 이후에 전개할 예술론을 예비하고 있으며, 다른 한편으로 중기 시기로 이어지는 실천학적인 함축을 포함하고 있다는 것을 발견할 수 있다.

이 장에서는 크게 다음 두 가지를 살펴보고자 한다. 먼저 들뢰즈의 영화미학에서 정동의 문제가 운동-이미지와 시간-이미지에서 각각 어떻게 개념화되는지 살펴보고자 한다. 다음으로 들뢰즈의 정동 이론을 추적할 때 우리는 뜻밖에도 중요한 다른 문제에 부딪치게 되는데, 바로 주체성의 문제이다. 들뢰즈가 제시하는 새로운 주체성의 이론을 정동의 개념과 함께 고찰해보기로 하자.

1. 영화 철학에서 변용-이미지

과타리와 공동 작업(1972-1980)을 마친 뒤 들뢰즈의 주요 관심은 사회철학에서 미학으로 옮겨 가는 궤적을 그린다. 그리고 이 궤적 안에서 들뢰즈의 정동 개념의 주요 참조점은 이제 스피노자에서 베르그손으로 옮겨간다. 요컨대 앞서 과타리와 함께 전개했던 실천철학에서 정동 개념이 스피노자의 사상에 빚지고 있다면, 영화 철학에서는 이 개념이 베르그손의 자장 안으로 이끌려 들어가면서 새롭게 분절된다. 그 결과 영화 철학 안에서 들뢰즈의 정동 개념은 두 개의 초점과 연관되는 듯 보인다.

그의 영화론 안에서 정동 개념이 특별히 중요한 이유는 이 개념이 『시네마』 전체의 구성과 관련되기 때문이다. 다음과 같은 질문을 생각해보자. 『시네마』는 들뢰즈의 저작 중 예외적으로 두 권으로 구성되어 있는데, 그렇다면 두 저작의 관계는 과연 무엇인가? 다시 말해 『시네마 1: 운동-이미지』와 『시네마 2: 시간-이미지』를 내적으로 연결하는 선은 무엇인가? 그 대답의 실마리 또는 중요한 실마리들 중 하나는 정동 개념에 담겨 있다. 이것이 운동과 시간, 물질과 기억의 잠정적 이원론의 구분을 가로지르고, 이로 인해 그것들을 통합할 수 있는 힘을 품고 있는 것으로 보이기 때문이다.

다른 한편 정동 개념이 중요한 또 다른 이유는 다음에 있다. 들뢰즈의 영화론은 20세기의 대표적인 예술 장르에 대한 연구이기도 하지만 동시에 새로운 존재론의 시도이기도 하다. 왜냐하면 그의 시선을 따라 영화의 우주를 유영할 때, 존재의 일의성에 입각해 본질과 이미지의 구분은 폐기

되고, 그 대신 순수하게 물질의 운동과 기억의 층위들 안에서 분화되는 선들을 따라 존재가 새롭게 분절되기 때문이다. 여기에서 정동 개념은 들뢰즈가 자신의 영화 철학 안에서 전개하는 새로운 주체성 이론의 핵심을 이룬다.

『시네마』는 물질들이 서로 작용하고 반작용하는 전면적인 변동variation 상태에 있는 우주에서 출발한다. 이때 예외적으로 생명체에서는 작용과 반작용 사이에 어떤 간격이 발생한다. 이런 의미에서 생명체는 “비결정성의 중심”을 형성한다. 이로부터 세 가지 운동-이미지image-mouvement의 기본 유형이 분화된다. 작용으로 인한 이미지는 지각-이미지image-perception, 반작용을 통한 이미지는 행동-이미지image-action, 그리고 그 둘 사이의 간격을 점유하는 것은 변용-이미지image-affection이다(IM: 4장 1-2절).

여기에서 우리의 주제와 관련하여 관심을 끄는 것은 변용-이미지이다. 여기에서도 정동은 변용과 조심스럽게 구분되지만, 스피노자의 맥락과는 다른 방식에서 그렇다. 우선 변용-이미지를 가장 잘 표현하는 영화적 기법은 근접 화면이다. 근접 화면은 문제가 되는 대상을 물리적, 사회적 좌표로부터 추출해내면서 그 대상이 겪는 내적 변화에 집중할 수 있게 해준다. 그리고 변용-이미지를 가장 잘 표현하는 신체의 부분은 얼굴이다. 말하자면 영화 안에서 감정과 정서의 표현은 얼굴의 근접 화면을 통해 가장 빈번하게 이루어진다. 하지만 들뢰즈가 강조하듯이 얼굴이 변용의 표현에 있어서 가장 탁월한 까닭은 그것이 선천적으로 어떤 배타적 특권을 지닌 유별난 기관이기 때문은 아니다. 오히려 극단적인 두 가지 요소가 얼

굴에서 한데 훌륭하게 표현되기 때문이다. 그렇다면 얼굴이 아니어도 변용을 표현하는 데 적합한 신체의 부위나 사물의 부분이 있을 수 있다.

얼굴의 표현성을 보장하는 것은 그것이 “반영하는 단일체”와 “일련의 미세 운동”을 함께 지니고 있기 때문이다(IM: 125-126). 즉 둥그런 면 위에 작은 주름들이 하나의 신체 부위를 구성하고 있기 때문이다. 하나의 기관이 이렇게 두 개의 극단적인 구성 요소를 가지고 있다는 사실이 정동의 복잡성을 말해준다. 이것은 베르그손의 정의에서 자연스러운 일인데, 왜냐하면 변용이란 작용과 반작용, 지각과 행동 사이의 자연 또는 보류인 만큼 양쪽의 경향을 한데 함유하기 때문이다. “정동의 베르그손적 정의는 정확히 다음과 같은 두 가지 특징을 담고 있었다. 감각 신경 위의 운동 경향.”(IM: 126; Bergson, 2004: 56 참조) 하지만 반대로 말하면 긴장을 이루는 두 가지 요소가 하나의 기관 안에 통합되어 있다는 점이 변용 또는 정동의 독자성을 보장해준다고 말할 수 있다.

얼굴의 정서적 표현성을 두 가지 구성 요소로 분해하는 것은 궁극적으로 신체와 사물 전체로 표현의 역량을 확장하기 위한 들뢰즈의 철학적 기획으로 이해될 수 있다. 정동 표현에 얼굴이 가장 탁월하긴 하지만, 손이나 칼이나 거리가 그러한 요소를 지니기만 한다면 얼굴에 못지않게 손도 칼도 거리도 정동을 표현할 수 있기 때문이다. 이렇게 인간중심주의에서 벗어나는 사고는 영화 안에서 근접 화면의 역할을 일관되게 개념화할 수 있게 해준다. 근접 화면은 두 가지 용법을 포괄하는데, 이에 상응하는 영어식 용어법(인간의 얼굴을 확대해서 보여주는 클로즈업, 신체의 부분이나 사물의 이미지를 장면들 사이에 끼워 넣는 인서트)은 이러한 사정을 잘 나타낸다(Bonitzer, 1999: 20 참

조). 요컨대 근접 화면이라는 기법은 사람과 사물을 모두 포괄한다. 이렇듯 이질적으로 보이는 요소를 모두 포함하고 있을 때, 과연 이러한 유형의 이미지는 무엇을 일관성 있게 표현하는가라는 질문을 생각해볼 수 있다. 들뢰즈의 개념은 여기에 중요하고 유효한 대답을 제공한다. 다만 사물이 표현하는 정동이란 무엇인지에 대해서는 조금 후에 자세히 살펴보기로 하자.

들뢰즈가 언급하는 변용-이미지의 대표적인 예는 드레이어Carl Dreyer의 〈잔다르크의 수난〉(1927)이다. 이 작품은 근접 화면을 극단적인 지점까지 밀고 나아가고, 영화 장면의 대부분은 근접 화면으로 진행된다. 등장인물들을 둘러싼 환경은 의도적으로 배제되고, 그 대신 외적 충격에 따라 인물이 겪게 되는 정서가 집중적으로 표현된다. 정치적 타협과 음모 안에서 재판받는 잔다르크의 두려움과 외로움은 화면을 가득 채운 그녀의 얼굴 안에서 더할 나위 없이 크게 증폭된다. 이처럼 근접 화면의 고유한 역량은 사람과 사물을 물리적, 심리적, 사회적 좌표로부터 추출해내고, 이에 힘입어 정서의 표현력을 극대화하는 것이다(IM: 136 참조).

정서의 표현에서 중요한 것이 바로 이렇게 좌표로부터 추출해내는 것이라면, 영화적 기법이 굳이 그것에 한정될 이유는 없다. 구체적이고 사실주의적인 공간의 형성을 방해하고 파괴하는 방식으로 공간을 구축하는 기법들이 가능하며, 이렇게 형성된 공간을 들뢰즈는 “임의의 공간espace quelconque”이라고 부른다. 대표적인 예로 로베르 브레송Robert Bresson의 영화를 꼽을 수 있다. 그는 공간을 파편화하면서 각각의 공간 조각을 전체적인 조망의 지점으로부터 차단하고 그 대신 등장인물의 정서적 움직

임에 연동시킨다(IM: 153-154; Bresson, 1988: 94, 100 참조). 우리는 따라서 이러한 공간을 정서적 공간이라고도 부를 수 있을 것이다. 이것을 가장 순수하게 실현한 영화는 앞 장에서도 언급한 요리스 이벤스의 <비>이다. 암스테르담에서 촬영된 이 영화는 그러나 사실상 어느 도시여도 상관없는 ‘임의의’ 도시의 풍경을 보여준다. 이 작품은 비가 오기 시작하는 도시의 쓸쓸한 광경을 담고 있다. 비가 이제 막 내리기 시작하는 어느 오후, 도시의 거리, 하늘, 연못, 지붕, 창밖은 그 자체로 스산함, 쓸쓸함, 분주함 등 다양한 정서를 아름답게 표현한다(IM: 156 참조).

이처럼 얼굴부터 거리까지 정서의 표현은 도처에서 가능해진다. 이것은 생명체와 비생명체 사이의 존재의 일의성이 긍정될 때에 가능하다. 특히 영화에서 이러한 긍정이 요구되고 또한 필연적이라는 점을 우리는 여기에서 확인할 수 있다. 2차원의 이미지 안에서 본질과 현상의 모든 위계는 파괴되며, 생명체와 비생명체의 구분은 상대적인 것으로 밀려나고, 정서의 표현은 그 구분과 상관없이 보편적으로 특정 유형의 이미지를 통해 가능해진다.

여기에서 들뢰즈는 변용-이미지 개념을 풍부하게 하기 위해 많은 요소를 활용한다. 앞서 말한 것처럼 변용-이미지는 두 개의 극점을 내포하는데, 반영하는 표면과 강렬한 미세-운동이 그것이다. 최소한 네 가지 이론적 요소가 이러한 베르그손적 정의 위로 중첩된다.



〈그림 1〉 알드그레버Aldegrevier의 초상화(16세기, 왼쪽)와 리벤스Lievens (17세기, 오른쪽)의 초상화

L'Admiration avec étonnement.



〈그림 2〉 샤를 르브룅, 『정념 그리기 교습법Méthode pour apprendre à dessiner les passions』(1698) 중 “놀라는 경이”의 예시

첫 번째는 16세기와 17세기 회화의 특징을 대비시킨 뵐플린Wölfflin의 예술사적 작업이다. 16세기의 데생은 매끄러운 선ligne으로 이루어져 있는 반면에, 17세기의 작품은 끊어지고 거친 선trait으로 구성된다(Wölfflin, 1992: 38-39 참조; 〈그림 1〉 참조).

두 번째는, 샤를 르브룅Charles Le Brun의 관상학적 묘사 이론이다. 17세기에 왕정 화가로서 가장 큰 정치적 권위를 누린 그는 수십 가지 표정을 표현할 수 있는 조형적인 문법을 정초하고자 했다. 그가 시각적 관점에서

설명한 정서들의 표현 사이의 차이는 즉각적으로 세 번째 요소와 연결된다. <그림 2>는 수십 종의 정서를 표현하는 그림 중 경이admiration를 나타낸다.

세 번째는 철학사에서 끌어올려진다. 들뢰즈가 인용하는 것처럼 르브뤼르는 다음과 같이 경이를 정의한다. “경이는 드물고 비정상적인 것으로 보이는 대상을 영혼이 주의 깊게 고려하도록 만드는 놀람이다. 그리고 이러한 놀람은 정신을 대상의 인상이 있는 곳으로 밀어낼 만큼 큰 힘을 갖는다. … 신체는 조각상처럼 움직일 수 없게 된다.” 이러한 정의는 데카르트가 제시하는 정의와 공명한다.¹ 데카르트는 여섯 개의 원초적인 수동 정서를 나열하는데, 주지하다시피 그는 이 중에서 경이를 특별히 최초의 자리에 놓았다. 왜냐하면 그것은 신체에 운동을 요구하지 않기 때문이다. 그것은 마주친 대상이 익숙하지 않은 만큼 그것에 대한 선악의 판단을 아직 함축하지 않는다.

매끄러운 선이 정적靜的인 경이를 전달한다면, 거친 선은 동적動的인 욕망을 표현한다. 욕망과 관련해서 들뢰즈는 이것을 충동impulsion이라는 일반적인 용어로 규정한다. 경이와 욕망이라는 두 정서는 다음과 같은 대립 관계 안에서 주어진다. 경이는 “얼굴 위의, 반영하고 반영되는 최대한의 단일체에 대한 최소한의 운동”을 표시한다. 반면 욕망은 “얼굴로 표현되는 일련의 강렬함을 합성하는 작은 자극들 또는 충동들과 뿔 수 없다.”

특이하게도 들뢰즈는 욕망의 정의와 관련해서는 특정한 철학자를 언급하지 않는다. 하지만 우리가 보기에 이는 명백히 스피노자를 염두에 둔 것이다. 두 정서를 이렇게 대립시키는 것은 정서의 기원과 질서에 관한

17세기의 철학사적 논쟁을 떠올리게 한다. 스피노자가 데카르트를 비판하면서 문제 삼은 것은 경이를 원초적인 정서 중 하나로 포함시킨 데에 있다. 스피노자가 보기에 경이는 인식의 결여를 나타내는 표지일 뿐이다. 외견상 기이하게 보이는 사물을 우리가 그것을 둘러싼 구조적 인과성 안에서 이해할 수 있다면 그러한 놀람은 사라질 것이다. 스피노자에게 제일 정서는 세 가지뿐이며 그것은 욕망, 기쁨과 슬픔이다. 그리고 욕망이야말로 인간의 본질이다.

들뢰즈는 데카르트와 스피노자가 각각 가장 우선적인 것으로 내세운 경이와 욕망을 다시 취하면서 변용-이미지를 구성하는 두 극점으로 개념화한다. 여기에서 눈에 띄는 점은 대립하는 두 철학적 입장을 평가하고 취사선택하는 것이 여기에서는 “중요하지 않다”(IM: 127)고 하면서 들뢰즈가 보류를 표시하고 있다는 점이다. 들뢰즈가 명백하게 스피노자주의라는 점을 고려한다면, 이러한 중립적인 전용轉用은 이상하게 보일 수 있다. 따라서 우리는 이 지점에서 두 가지 사실을 추측할 수 있다. 첫 번째는, 들뢰즈가 자신의 철학적 입장을 유보하고 그 대신 역사적으로 전개된 영화 작품들과 그것에 상응하는 영화 이론들을 철학적으로 개념화하는 작업을 하고 있다는 점이다. 두 번째는, 그럼에도 불구하고 우리는 들뢰즈의 철학적 입장이 선호할 만한 영화들을 가려낼 수 있을 것이다.

네 번째는 질^{qualité}과 역량^{puissance}의 개념 쌍이 중첩된다. 여기에서 이 용어법은 철학사로부터 온 것이라기보다는 영화감독의 표현법에서 온 것이다. 예이젠시테인이 그리피스의 영화에 관해 비평하면서 말한 것처럼 그리피스의 영화는 여러 사물에서 발견되는 공통의 성질이 지배하고 있

는 반면, 그 자신에게 문제가 되는 것은 하나의 질에서 다른 질로 넘어가게 하는 역량이라는 것이다(Eisenstein, 1976: 362).

이처럼 변용-이미지는 양쪽으로 분리될 수 있는 긴장된 두 요소를 그림에도 불구하고 한데 통합적으로 모으고 있는 것이다. 변용은 지각과 행동 사이의 간격 안에 놓여 있고, 따라서 반영과 미세 운동의 두 경향은 양쪽 경계선 가까이에 놓여 있기 때문이다. 그림에도 불구하고 이 두 경향은 양극으로 해소되거나 경계 밖의 지각과 행동으로 환원되지 않고 단일성을 구성한다는 점이 들뢰즈의 변용-이미지의 특징이다.

2. 정동의 존재론적 위상

그런데 들뢰즈는 운동-이미지의 분화에 머무르지 않고 여기에 세밀한 존재론적 구분을 중첩시킨다. 즉 지각-이미지, 변용-이미지, 행동-이미지의 분화 안에서 변용은 다시 정서와 미묘하게 구분된다. 정동은 새로운 운동-이미지의 유형이 아니라 변용-이미지 내에 위치하는 초월론적 심급이라는 것이다. 세 운동-이미지의 분화가 베르그손 철학의 영감 안에서 주어지는 것이라면, 변용과 정동의 구분은 들뢰즈 자신의 고유한 구분이다. 앞서 6장에서 살펴보았듯이 존재론적 층위뿐만 아니라 미학적 층위에서 변용(작용)에 대한 정동의 우위성을 분명하게 확인할 수 있다. 『철학이란 무엇인가』의 「지각, 정동 그리고 개념」이라는 장에서 들뢰즈는 예술 작품의 본성에 대해 탐구한다. 그의 예술론에 따르면 예술 작품은 청자나 관람자로부터 독립적일뿐만 아니라 창작자로부터도 독립적이다. 예술 작

품은 자기 안에 지각과 정동을 함유하는 한에서 자율성을 획득한다. 작가가 예술 작품을 통해 성취하는 것은 바로 자신의 변용들로부터 정동들을 추출해내는 것 그리고 이 정동들을 작품 안에 기입하는 방법을 발명하는 것이다. 정동은 이런 의미에서 영원히 지속할 수 있는 자격을 가진다. 최소한 권리상 그러하다. 그리고 심지어 예술 작품을 이루는 재료가 파괴된 이후에도 그렇다고 말할 수 있다. 말하자면 변용은 현실적이고 인격적인 반면, 정동은 잠재적이거나 이념적이다. 정동의 위상은 이처럼 변용과의 관계하에서, 그러나 동시에 그것과 구분되는 것으로 긍정된다.

그런데 여기에서 들뢰즈가 수행하는 변용과 정동의 구분은 그가 이전에 전개했던 사건의 철학의 한 대목과 겹쳐진다. 『의미의 논리』는 이념적인 사건들과 구체적인 사물들의 상태를 구분한다. 이 두 가지 심급에 두 가지 존재 방식이 상응한다. 즉 사물들이 실존한다면, 사건은 내속한다. 이러한 구분은 들뢰즈 사유의 고유한 바탕을 형성하고, 변용-이미지의 개념부터 시작하여 일련의 구분을 가능케 한다. 여기에서 들뢰즈는 퍼스 Charles Peirce의 기호학을 활용하여 자신의 존재론적 구분을 더욱 풍부하게 한다. 즉 자신의 정동과 변용, 사건과 사물의 구분에 상응하여 퍼스의 일차성priméité과 이차성secondéité을 배분한다. 퍼스에게서 이차성은 실존하는 사물들 간의 충돌을 지시하고, 일차성은 감각의 순수한 질을 가리킨다. 그 결과, 이차성은 실존을 지시하고, 일차성은 이념적인 사건과 관계시킬 수 있게 된다. 사실 정동은 변용-이미지뿐만 아니라 행동-이미지와도 연관된다. 우리는 퍼스의 구분에 따라 양자 간의 차이에 좀 더 쉽게 다가설 수 있다. 이 차이를 이해하는 것도 정동의 미묘한 수준과 다양한 힘

을 이해하는 데 도움을 준다. 행동-이미지가 시공간적인 환경 안에서 정동이 현실화된actualisé 것이라면, 변용-이미지는 정동이 얼굴로 표현된exprimé 것, 혹은 임의의 공간 안에서 노출된exposé 것이다.

어떤 기호가 그것의 내적인 특성을 통해 대상을 지시할 경우, 이 기호는 도상이라고 정의된다. 도상은 유사성에 의존하고 있다고 일반적으로 알려져 있지만, 반드시 그렇게 국한되는 것은 아니다. “절제를 유발하기 위해서 술 취한 사람을 보여주는 것은 하나의 도상이다”라고 퍼스는 말하기 때문이다(Deledalle, 1979: 74).² 퍼스의 이 예는 들뢰즈가 도상을 자신의 체계 안에서 다음과 같이 정의할 때 멀리 있지 않다. “얼굴을 통해 표현된 정동 또는 얼굴의 등가물.”(IM: 291) 다시 말해 도상은 얼굴이나 그 등가물을 통해 이념적인 것(일차성)으로서 정동을 보여주는 것이다. 이런 이유로 도상은 변용-이미지 안에서 작동한다.

다음으로 성질 기호는 퍼스에 따르면 그 자체가 기호인 성질을 가리킨다. 그 자체로 있는 성질인 만큼 이것은 매우 포착하기 어려운데, 들뢰즈의 훌륭한 분석에 따르면 이것을 다시 세 가지로 구분해서 말할 수 있다. 연장이나 운동 같은 일차적 성질, 장미향 같은 이차적이고 감각적인 성질, 비극적인 것, 아름다운 것, 편안한 것 등의 삼차적 성질. 이러한 하위 구분에 따르면 우리는 이 삼차적 성질과 들뢰즈의 정의를 겹쳐 놓을 수 있다. 우리가 보기에 일차적 성질과 이차적 성질을 통해 발생한 삼차적 성질이 들뢰즈의 성질 기호 정의(“임의의 공간 안에 담긴 정동”)와 매우 유사하기 때문이다. 예를 들어 이벤스의 〈비〉에서 우리는 비 오는 거리를 개념이

아니라 하나의 정동으로 느끼게 되는데, 이것은 빗방울의 운동과 그 습기로 인해 형성된다.

정동은 철학의 형식 아래에서 이념적인 사건으로서 사유되는 것만은 아니다. 철학은 그것을 사유하게 하고 영화는 그것을 보여준다. 이러한 이유에서 앞선 구분에 이어 정동이 장면화되는 두 가지 방식을 구분해야만 한다. 변용-이미지는 정동을 ‘표현’하고, 반면 행동-이미지는 정동을 ‘현실화’한다. 간단한 예를 들면 행동-이미지는 슬픔이 현실화된 복수의 행위들을 보여준다면, 변용-이미지는 슬픈 표정의 얼굴을 전달한다. 현실화한다는 것은 정동을 시공간 환경에, 그리고 구체적인 인물과 사물과의 관계하에서 작동하게 한다는 것이다. 하지만 변용-이미지의 표현을 통해 우리는 순수 정동을 그러한 것으로서 느낄 수 있게 된다.

근접 화면이 정동과 관련하여 매력적인 것은 이 기법이 이념적인 또는 고립된 것으로서 정동을 표현하기 때문이다. “근접 화면은 이미지를 시공간 좌표로부터 추출해서 순수 정동을 표현된 것으로서 솟아오르게 하는 듯한 힘을 보존한다.”(IM: 137) 하지만 앞서 강조한 것처럼 얼굴이라는 기관 자체가 아니라 근접 화면이 갖는 추출의 힘이 중요하고, 정동을 사건으로서 개념화하는 한에서, 영화는 정동의 표현 범위를 사람의 얼굴 밖으로 확장할 수 있게 한다. 정동은 얼굴 못지않게 사물을 통해서도 표현된다. 예를 들어 ‘날이 예리함’과 같은 사건은 〈판도라의 상자〉(1929)의 끝 장면에서 나오는 칼을 통해 표현된다. “사물들의 정동이 있다. 살인자 잭의 단도의 ‘예리함le tranchant’, ‘날카로움le coupant’ 또는 차라리 ‘꿨음le transperçant’은 ‘공포’ 못지않게 하나의 정동이다.”(IM: 138) 구체적인 사물

이 정동을 표현할 수 있는 것은 그 사물이 동사로(또는 그에 상응하는 분사형으로) 기술되는 사건과의 관계로 들어갈 수 있기 때문이다. 요컨대 근접 화면을 통해 일의적으로 사람의 얼굴뿐 아니라 신체의 다른 부분, 또는 사물의 부분이 정동을 표현한다면, 이는 바로 정동이 잠재적 사건과 같은 것인 한에서 그러하다.

이러한 의미에서 정동은 초월론적^{transcendental} 심급에 속한다. 변용은 사물에 일어나는 표현인 반면, 정서는 그것의 조건을 구성한다. 그것은 선험적^{a priori}이지만 오직 경험 안에서만 확인된다. 정서의 이러한 존재론적 위상은 몇몇 미학자의 주요 작업에 근접해가는데, 특히 미켈 뒤프렌의 미학적 작업을 떠올릴 수 있다. 그는 칸트에 이어 그리고 동시에 그에 반하여 “정서적 선험성^{l'a priori affectif}”을 발견하고자 했다. 주지하다시피 철학의 중심적인 문제로서 선험적인 것을 제시한 것은 칸트였는데, 그러나 칸트는 동시에 이것의 적용을 인식의 영역에 한정했다. 이러한 배경에서 들뢰즈는 미학적 영역의 자율성의 확립을 위해 현상학적 사유를 전개했던 미켈 뒤프렌의 작업을 원용하면서 그가 “이 개념[물질적이고 정서적인 선험성이라는 개념]에 세세한 외연과 위상을 부여했다”고 평가한다(IM: 140, 각주 14). 뒤프렌에 따르면 인식에도 선험적인 것이 있는 것처럼 변용에도 선험적인 어떤 것이 있다. 따라서 그는 정서적인 성질들을 포괄하는 “정서적인 범주들”을 고려할 것을 제안한다. 이를테면 아름다움, 숭고함, 비장함, 비극적임, 괴기함 등이 그 목록을 채우게 될 것이다.

우리가 실제로는 이것의 완전한 목록을 작성하는 데까지 도달할 수 없을 것이라는 점은 확실하다. 우리는 경험을 따라가면서 이러저러한 범주

를 발견해야 하고 그 범주들의 분류는 유한한 시간 내에 완료될 수는 없을 것이다. 그러나 이 사실이 그것의 존재 내지는 범주들의 내속을 배제하지는 않는다. 우리가 이러저러한 감정을 체험하고, 또 이를 통해 세계의 얼굴들을 포착한다는 사실로부터 뒤프렌은 초월론적 조건의 원리를 추출해낸다. 그 원리에 따르면 정서적 범주들은 우리가 그것에 관한 명시적인 인식을 갖기 이전에도 이미 자아의 깊은 곳에서 작동한다(Dufrenne, 1992: 570-612). 이러한 테제는 정서에 관한 들뢰즈의 사유와 일차성에 관한 퍼스의 기호학을 강화한다. “현상학과 퍼스는 마주치치 않았다. 그럼에도 우리가 보기에 퍼스의 일차성과 술레와 뒤프렌의 선형성은 많은 점에서 일치한다.”(IM: 140, 각주 14)

들뢰즈의 정동, 뒤프렌의 정서적 범주, 퍼스의 일차성은 모두 존재의 어떤 미묘한 층위, 아주 얇으면서 겨우 있지만 영원한 층위, 최소한의 실재성만 지닌 층위를 구성한다. 즉 이것들은 『의미의 논리』에서 사건이 그런 것처럼 ‘추가 존재’로서 존재한다. 들뢰즈는 『시네마 1: 운동-이미지』에서 이처럼 정서를 변용의 조건으로 발견하며, 이것은 『의미의 논리』에서처럼 순수 잠재적이고 순수한 사건과 같은 것으로 사유된다. 변용하고 변용됨이 현실적으로 일어나는 사건과 같은 외연을 갖는 반면, 정동affect은 변용함affectant과 변용됨affecté의 중립적 형태, 즉 동사 원형으로 표시되는 사건과 같은 것이 된다.

3. 정동과 시간: 주체성의 두 가지 형식

겉보기와는 달리 정동의 문제는 운동-이미지의 범위 밖으로 길게 이어진다. 『시네마』 두 책의 제목이 말해주듯이 들뢰즈는 영화 이미지의 체제를 크게 둘로 구분하고, 각각을 “운동-이미지”와 “시간-이미지”라 칭한다. 들뢰즈의 영화론은 베르그손의 사유에 빚지고 있고, 체제 각각은 『물질과 기억』의 제목 자체가 담고 있는 두 심급에 상응한다. 두 유형의 이미지 사이의 전환을 특징짓는 것은 단적으로 말해 “감각-운동 도식(schème sensori-moteur)”으로부터 “순수 시각적 상황”으로의 이행이다. 좀 더 자세히 설명하면 지각-변용-행동이라는 일련의 연쇄가 운동-이미지의 체제를 지배한다면, 이 감각-운동 도식이 고장 나고 와해되면서 그 대신 상황을 순수하게 바라볼 때 시간-이미지가 등장한다(IT: 8-9, 35).

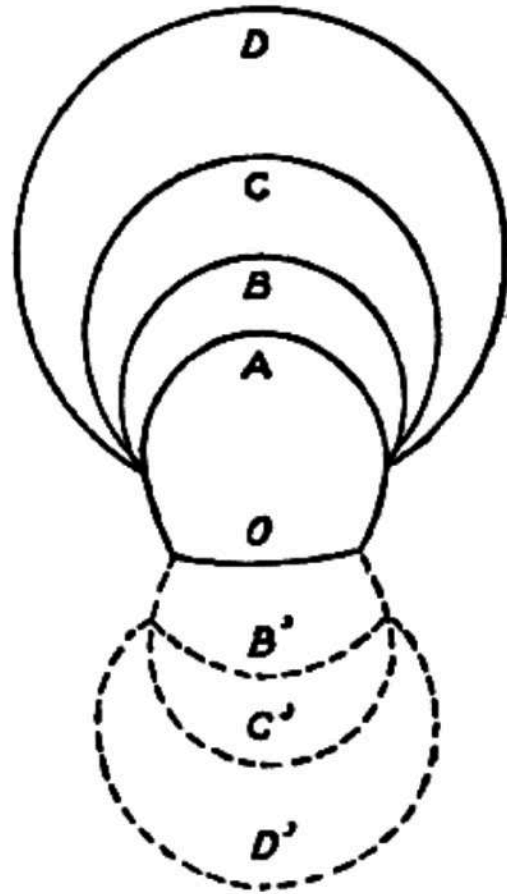
들뢰즈의 분석에 따르면 운동-이미지의 위기의 특징은 다음 다섯 가지로 나타난다. 1) 상황은 더 이상 종합적이지 않고 분산적이다. 2) 사건들을 연결하는 우주의 선이 부서진다. 3) 감각-운동적 상황은 산책과 발라드로 대체된다. 4) 클리셰와 비참함이 만연한다. 5) 음모가 세계를 지배하는 듯 보인다(IM: 12장 2절 참조). 이 이행의 특징들을 자세하게 쫓아가는 것은 긴 설명을 필요로 하므로 여기서는 다만 그 이행의 징후를 핵심적으로 보여주는 한 장면을 참조하는 것으로 만족하도록 하자. 비토리오 데 시카 Vittorio De Sica의 〈움베르토 디〉(1952)의 한 장면에서 하숙집의 가난한 하녀는 새벽에 잠이 깨 부엌으로 들어와 습관적으로 이런저런 일을 한다. 그러다 문득 자신의 배를 만지고 고개를 들어 정면을 뚫어져라 쳐다본다. 카메라가 다가설 때 그녀는 이런 상황을 속으로 비관하고 슬퍼하는 듯 보이지만, 어떻게 빠져나갈 수 있는지 알지 못한다. 그녀의 시선은 행동으

로 이어지지 않는다. 이 장면은 새로운 이미지, 즉 순수 시각적 이미지의 등장을 압축한다.

『시네마』는 두 권으로 이루어져 있고, 영화 이미지의 이행, 단절 혹은 변신을 다루고 있다. 그렇다면 각 이미지 체제의 특성을 이해하는 것과 동시에 고려해야 할 중요한 문제는 다음과 같은 것이다. 그것들 사이의 외면적인 단절 아래로 그것들을 내적으로 잇는 선은 무엇인가? 이 선이 없다면 영화 이미지는 동형적이지 않은 두 개의 구조의 결합으로 이루어지게 되고, 우리는 영화를 일원론적으로 파악하지 못하게 된다. 말하자면 여기에서 우리는 들뢰즈가 베르그손의 철학에 대해 던졌던 것과 같은 질문을 하고 있는 셈이다. 즉 베르그손의 개념 쌍들, 즉 지각과 회상, 물질과 기억은 일견 이원론적 세계관을 반영하고 있는 듯 보이지만, 실은 이는 어떤 잠정적인 이원론일 뿐이라는 것이다(B: 71 참조). 들뢰즈에 따르면 궁극적으로 베르그손의 사유는 보다 심오한 일원론 안에 놓여 있다. 그것은 지속의 일원론이고, 대립적으로 보이는 개념 쌍들은 이러한 지속이 수축하고 이완되는 정도程度들로 이해되어야 한다는 것이다. 물질은 지속의 이완이며, 기억은 지속의 수축이다.

1940년대 이후의 모던 시네마 또는 시간-이미지의 체제하에서 지각은 더 이상 행동으로 나아가지 않는다. 그러나 많은 비평가가 그랬듯이 이 이미지들 안에 담긴 인물들이 수동적이고 무기력하다고 비판하는 것은 이 영화들을 잘못 이해하는 것이다. 지각은 행동으로 연쇄적으로 나아가는 대신 다른 회로를 구성한다(〈그림 3〉 참조). 어떤 대상을 마주칠 때, 정신

이 보다 깊은 수준으로 들어갈 때마다 대상의 보다 심오한 층위가 모습을 드러낸다. 다시 말해 우리가 사물의 직접적이고 즉각적인 유용성에서 벗어나 대상을 바라볼 때, 사물의 잠재적 이미지들이 우리에게 주어진다. 이것이 베르그손의 8자 도식이 의미하는 내용이다(IT: 65, 각주 4; Bergson, 2004: 115). 이때 현실적 지각 또는 이미지는 잠재적 이미지와 회로를 구성한다. 예를 들어 로셀리니Rossellini의 〈유로파51〉(1952)에서 여자 주인공 이렌은 공장에서 이 장소의 일상적이고 외연적인 모습이 아니라 문득 몇 개의 선과 면으로 이루어진 추상적인 특징만을 보게 된다.



〈그림 3〉 베르그손의 도식

우리가 하나의 사물을 주의 깊게 바라볼 때 우리는 그것과 관련된 기억 속으로 점점 들어가게 되며 그때마다 그 사물이 품고 있는 더 심층의 실재를 보게 된다. 예를 들어 눈앞의 물건을 유심히 보는데(AO), 그것이 몇 년 전 생일에 받았던 선물이라는 것을 기억한다면(B), 그 물건에서 당시 선물을 준 친구의 얼굴과 우정을 떠올리게 된다(B'). B, C, D는 기억의 층위를 나타내고 B', C', D'는 사물의 실재의 겹을 나타낸다.



〈그림 4〉 오손 웰스, 〈상하이에서 온 여인〉의 한 장면

영화 후반부에서 인물들은 각자 가지고 있던 감정과 욕망을 폭발시키는데, 이것들은 너무 다양하고 서로 충돌해서 한데 통일될 수가 없다. 욕망과 범죄가 뒤엉켜 각 인물을 둘러싼 이미지들이 폭발하면서 어떤 것이 현실적 이미지이고 어떤 것이 잠재적 이미지인지 식별해낼 수 없는 상태에 이른다.

현실적 이미지와 잠재적 이미지가 아주 작은 회로를 이루며 “합착 coalescence”된 것, 이것을 들뢰즈는 결정-이미지 image-cristal라고 부른다(IT: 93). 들뢰즈가 예로 드는 가장 완벽한 결정-이미지는 오손 웰스 Orson Welles의 〈상하이에서 온 여인〉(1947)의 후반부 장면이다(〈그림 4〉 참조). 이 영화에는 전형적인 팜프 파탈이 등장한다. 웰스가 연기한 오하라는 열정적이고

순수한 사랑에 빠졌다고 믿지만 결국 남편 살해를 포함한 음모의 희생양으로 선택당했다는 사실이 밝혀진다. 심한 배신감, 혼란, 분노를 느끼며 그는 그녀 앞에 마주 선다. 거울이 가득 차 있는 방 안에 두 인물은 서게 되는데, 이 거울들 때문에 이미지는 무수히 많이 반사되고 증식된다. 어떤 것이 실제 인물이고 반사된 이미지인지 구별할 수 없는 상태에까지 이르는 것이다. 계획된 음모를 뒤늦게 깨달으면서 남자 주인공은 심한 현기증을 느끼고, 여자 주인공은 감추어진 자신의 여러 개의 정체성을 노출시키는데, 이 장면은 이것을 매우 훌륭하게 표현한다. 여기에서 여자 주인공은 단지 그 남자를 이용한 것에 그치지 않고, 어쩌면 그 남자와 사랑에 빠진 듯한 암시를 준다. 그러므로 여러 개의 거울 이미지는 자기 스스로도 통일시킬 수 없는 분열된 복수^{複數}의 정체성을 나타내는 것이다.

이처럼 결정-이미지는 현실적 이미지와 잠재적 이미지가 합착되어 서로 식별 불가능한 지점에까지 도달한 것을 말한다. 이 개념은 현재와 과거의 공존이라고 하는 베르그손의 역설을 영화적으로 번역한 것이라고 할 수 있다. 주지하다시피 베르그손의 독창적인 논지에 따르면 시간은 과거, 현재, 미래로 흘러가는 것, 그러니까 현재가 새로운 현재로 대체되는 것이 아니다. 만약 사정이 그렇다면 수없이 많은 현재가 점처럼 지나갈 뿐이고 시간의 흐름은 구성될 수 없는 것이다. 시간이 ‘흘러가기’ 위해서는 시간의 바탕이 필요하고, 그렇다면 현재는 즉각적으로 매 순간 과거로 분기되는 것임에 틀림없다.

들뢰즈가 보기에 영화에서 결정-이미지가 보여주는 것이 바로 이것이다. 현실적 이미지와 잠재적 이미지의 합착은 현재와 과거의 분기를 보여

주고 따라서 시간의 탄생이라는 비밀을 품고 있다. 시간은 매 순간 과거와 현재로 분리된다. 또는 같은 말이지만 들뢰즈가 설명하는 것처럼 현재는 미래와 과거로 분열된다. 간단히 말해 시간의 본성 자체가 이러한 ‘스스로 구분됨^{Se-distinguer}’, 자기 분화^{différenciation}이다. 결정^{結晶} 안에서 보이는 것이란 “영속적인 스스로 구분됨, 현재 진행형인 구분이자 언제나 자신 안에서 구분된 항들을 회집해서 계속해서 되던지는 구분이다”(IT: 109).

현대 영화들이 무력하고 수동적이라고 하는 비판에 맞서는, 새로운 가능성의 발견은 이 점을 이해할 때 포착된다. 고전 영화가 ‘행동의 영화’라면, 현대 영화는 ‘보는 자들의 영화’이다. 그런데 이들이 보는 것은 과연 무엇인가? 이들이 보는 것은 단순히 현실적 이미지가 아니다. 그것은 현실적 이미지 뒤편에 있는, 또는 그것 안에 있는 잠재적 이미지들이다. 두 이미지가 합착되어 있는 결정-이미지 안에서 어떤 비전^{vision}을 보는 것이다. 결정-이미지는 시간의 분리와 회집을 보여주고, 보는 자(또는 예견자^{visionnaire})는 현재 안에서 미래의 어떤 조짐을 본다.

변용과 정동의 문제는 『시네마 2: 시간-이미지』 안에서는 명시적으로 다루어지지 않는다. 감각-운동 도식이 작동을 멈춘다고 할 때 지각이 어디까지 나아가는지, 그러니까 변용 이전에서 멈추는지 아니면 운동 이전에서 멈추는지의 문제는 설명되지 않는다. 하지만 지각이 적어도 변용 또는 정동까지 맞물려 진행되는 것은 확실해 보인다. 왜냐하면 네오리얼리즘 이후 현대 영화에서 행동이 촉발되지 않는 이유는 순수 지각이 감당하기 힘든 어떤 것을 불러오기 때문이다. 감당하기 힘든 어떤 것, 참기 힘든 어떤 것은 등장인물들의 능력과 지위를 간단히 초과한다. 네오리얼리즘

영화의 주인공으로 빈번히 등장하는 아이나 노인에게 전후戰後 이탈리아의 시대 상황이 해결할 수 없는 거대한 피폐함으로 다가온 것처럼 말이다. 이 감당하기 힘든 것이야말로 현대 영화가 담고 있는 변용이나 정서적인 어떤 것이다(IT: 8-17).

하지만 들뢰즈가 강조하는 것처럼 이 견디기 힘든 것은 예외적이고 특별한 사건이라기보다 오히려 평범하고 반복적인 일상 안에서 체험되는 것이며, 그런 이유 때문에 더 견디기 힘든 무엇이 된다. 이렇게 보는 것 안에서 우리는 다양한 정동을 끊임없이 체험하고, 우리의 삶은 그만큼 다양하고 기이한 정서로 차게 된다. 로셀리니의 비참함, 안토니오니의 신경증, 펠리니의 좌절감, 오즈 야스지로의 기이한 평범함, 고다르의 우연한 돌발성 등은 우리의 현대적 삶의 영역과 구역을 표현한다.

그러나 이것이 증명하는 바는 우리가 정동을 느끼는 주체라는 데에 있지 않다. 보다 심오하게 정동을 끊임없이 생산하고 방출하는 보다 큰 역량, 거대한 힘을 가진 어떤 것이 있고, 우리가 그 안에 있다는 것이다. 그 힘은 바로 시간이다. 시간은 변용 내지는 정동을 생산하는 힘 자체이며, 그 동역학은 생명체와 비생명체를 구분하지 않는다. 우리가 체험하는 정동은 우리 안에 있는 어떤 것이 아니라, 우리를 포함하고 있는 어떤 것으로 나아가게 만드는 것이다. 들뢰즈에 따르면 우리 안에 시간이 있는 것이 아니라 시간 안에 우리가 살고 있기 때문이다. 여기에서 주어와 술어 사이에는 어떤 역전이 있고, 그만큼의 존재론적 전복이 있다. 즉 칸트의 영향 아래 오래도록 “시간은 주관적이다le temps est subjectif”라고 이야기되

었다면, 이제 “주체적인 것은 바로 시간이다le subjectif, c’est le temps .” 그리고 오직 시간만이 있다.

우리가 앞서 던졌던 질문, 그러니까 두 이미지 체제를 잇는 선은 무엇인가라는 질문에 대해 이제 대답할 수 있다. 그 선은 “정동에서 시간으로” 이어져 있다. 시간은 끊임없이 분기하고, 분열하고, 스스로 차이를 내는 역량이다. 그리고 그 과거와 미래의 구분, 현실적 이미지와 잠재적 이미지의 분리 안에 정동이 스며들어온다. 정동은 시간이 우리 안에 생산하는 것이라면, 시간은 정동의 선을 따라 우리가 도달할 수 있는 여행지이다.³ 시간-이미지에 앞서 운동-이미지에서도 이미 정동은 우리에게 주어졌지만, 이것은 베르그손이 말하는 것처럼 운동이 이완된 시간이라는 조건하에서 그러하다. 두 권의 『시네마』를 종합적으로 고려할 때 운동-이미지의 중간, 그러니까 변용-이미지에 이미 시간-이미지가 닿아 있고, 우리는 이 지름길을 따라 운동-이미지에서 시간-이미지로 이행할 수 있다고 말할 수 있다.

이런 배경에서 들뢰즈가 『시네마』에서 제시하는 주체성의 두 형식을 이해할 수 있다. 이 대목은 『차이와 반복』의 애벌레-주체 그리고 『안티 오이디푸스』의 감성적 주체와 더불어 들뢰즈의 주체성 이론을 발견할 수 있는 몇 안 되는 지점 중 하나이다. 주체성의 첫 번째 형식은 『시네마 1: 운동-이미지』의 변용-이미지에서 주어진다. 앞서 말한 것처럼 지각과 행동 사이에 어떤 간격이 생기고, 이 지점에서 “미결정성의 중심”이 생겨난다. 더 이상 지각과 행동은 단선적인 인과적 관계 안에서 이어지지 않고,

어떤 불확실성 또는 범위 안에서 연결된다. 들뢰즈에 따르면 이 중심 또는 간격이 주체성의 첫 번째 여지를 제공한다.

하지만 이 첫 번째 형식은 더 심오한 것의 표면이다. 주체성의 두 번째 형식은 바로 시간에 놓여 있다. “유일한 주체성은 바로 시간이다.”(IT: 110) 이렇게 선언할 때 들뢰즈는 더할 나위 없이 베르그손주의자이지만, 여기에는 동시에 스피노자가 치렀던 과격한 전투의 뉘앙스가 담겨 있다. 즉 스피노자가 “유일한 실체는 신 또는 자연이며, 모든 것은 그 안의 양태”라고 말하는 것처럼 들뢰즈는 “유일한 주체성은 시간이며, 모든 것은 그 안의 변용 또는 정동”이라고 말하는 것이다. 간략히 말하자면 들뢰즈의 영화미학 안에서 베르그손의 철학은 시간의 스피노자주의가 된다.

주체성은 결코 우리의 것이 아니라, 그것은 시간, 즉 영혼 또는 정신, 잠재적인 것이다. 현실적인 것은 언제나 객관적이지만, 잠재적인 것은 주관적이다. 즉 우리가 시간 안에서 체험하는 것은 우선 정동이었다. 그다음으로는 시간 자체, 즉 변용하고 변용되는 것으로 분할되는 순수 잠재성이자, 시간의 정의로서 ‘자기 자신에 의한 자신의 변용’이었다(IT: 111).

들뢰즈의 사유 전체에 걸쳐 선험적 주체sujet의 자리는 전혀 고려되지 않고 있다는 것은 분명해 보인다. 그것이 어떤 실체처럼 주어진다는 것은 언제나 환상이나 기만이기 때문이다. 그러나 들뢰즈는 자신의 영화 철학의 중요한 대목들에서 주체적인 것le subjectif 또는 주체성subjectivité이라는

것이 있다면 그것이 무엇이 될 수 있는지에 대해 중요한 논의를 전개한다. 그것은 앞서 살펴본 것처럼 정동과 시간이다. 그리고 이 둘은 내적으로 긴밀히 연결되어 있다. 정동은 사건이고, 시간은 이러한 정서를 방출하는 잠재성이기 때문이다.

그러므로 들뢰즈의 영화 철학에 집중해 다음과 같이 말할 수 있다. 우리가 우리 스스로를 주체적인 어떤 것이라고 느낀다면, 요컨대 그것은 우리 안에 시간의 역량이 스며들어와 그로 인해 우리가 변용하고 변용되면서 수없이 많은 정동을 갖기 때문이다. 이 동역학 안에서 우리가 언제나 주체적인 것은 아니다. 왜냐하면 변용에서 정동을 추출하는 것은, 들뢰즈가 미켈 뒤프렌을 참조해 말하듯이, 동시에 어떤 창조이기 때문이다. 경쾌함과 비장함은 언제나 좀 더 구체적으로 모차르트식의 경쾌함과 베토벤식의 비장함과 같은 것으로만 존재한다. 그것들이 설령 선험적인 것으로서 내속해 있었다 하더라도 언제나 체험과 실험 이후에만 우리에게 실존하는 것이기 때문이다.

들뢰즈의 영화 철학 안에서 정동 개념은 변용과 대립적이라기보다는 상관적으로 주어진다. 변용은 현실적이라면 정동은 잠재적이다. 언제나 현실화된 변용을 통해 우리는 그 자체로 있는 잠재적 정동을 발견할 수 있다. 그리고 이 변용 내지 정동은 시간의 거대한 창조적 자기 분화의 역량 안으로 이어져 있다. 우리가 주체적이라면, 이런 뜻에서 그 주체성은 무엇보다 정서적인 것이며, 변용하고 변용되는 삶 가운데 순수 정동의 발견 또는 창조를 통해 실현된다.

8장 선택의 현대적 형식

전쟁은 도시 못지않게 생각 역시 변화시킨다. 폭격은 건물뿐만 아니라 신념 또한 붕괴시킨다. 로셀리니의 영화 <독일 영년>(1948)은 거리의 폐허를 보여주면서 하나의 내레이션을 시작한다. “우리는 어떤 도덕적 판단도 없이 단지 보여주고자 할 뿐이다.” 영화가 이렇게 유보하는 어조로 말할 때, 이 영상과 음성의 결합은 물질문명과 정신 체계가 공히 와해된 어떤 절대적인 위기를 반영한다. 그러나 동시에 이 도덕적 위기는 새로운 미학적 가능성을 잉태하는 것이기도 했다. 위기와 탄생이 뒤엉켜 있는 역사적 지점에서 이 영화는 새로운 이미지의 “영년” 또는 이미지가 회귀해 도달한 원점을 가리킨다.

이 장에서 우리는 제2차 세계대전을 전후하여 서유럽에서 인간과 세계 사이의 관계가 어떻게 변모했는지 살펴보고자 한다. 인간이 세계와 밀착되어 있는 관계를 믿음이라고 명명할 수 있을 것이다. 세계의 존재, 의미, 변화 가능성을 믿고, 여기에 인간이 적극적이고 긍정적인 역할을 수행할 수 있다는 것을 믿는다는 뜻에서 그러하다. 그런데 들뢰즈는 『시네마』에서 이러한 믿음이 현대 유럽에서 크게 변모했다는 점을 영화 분석을 통해 밝혀내고 있다. 이 장에서는 들뢰즈의 분석을 중심으로 고전 영화에서 현

대 영화로 이행하면서 믿음의 양상이 어떻게 변화했는지를 살펴보고, 이것이 갖는 미학적, 윤리학적 의미를 분석하고자 한다.¹

1. 영화의 이행

많은 영화사 연구가 공통적으로 밝히고 있듯이 유럽 영화는 제2차 세계대전을 전후로 하여 고전 영화에서 현대 영화로 이행한다. 전쟁의 참혹함과 부조리는 역사를 낙관적인 궤도에서 벗어나게 만들었다. “시간은 경첩에서 벗어났다The Time is out of joint.” 들뢰즈는 『햄릿』의 이 구절로 현대적 시간 개념을 곤잘 표현하곤 하는데, 영화의 변모 역시 이 경구를 들어 요약할 수 있을 것이다(IT: 2장). 고전 영화가 보여주었던 운동의 연속성과 예측 가능성이 중단되면서 현대 영화는 시작되었다.

역설적이게도 패전국 이탈리아의 황폐한 조건은 네오리얼리즘이라는 새로운 이미지 유형을 가능케 했다(IM: 284-285 참조).² 이 이름 아래 속하는 감독들은 스튜디오가 아닌 거리에서 촬영하고, 통제 불가능한 기술적 조건하에 노출되고, 비전문 배우들을 활용하고, 불연속적인 시퀀스 편집을 용인하게 된다.³

들뢰즈는 『시네마 2: 시간-이미지』에서 이러한 이행을 미학적인 관점에서 정의한다. 그것은 감각-운동 도식의 이완, 그리고 순수한 시각·청각 이미지의 등장으로 특징지어진다.⁴ 감각-운동 도식이란 생명체가 수용하는 작용과 발산하는 반작용 사이의 연결이 유기적으로 작동하는 것을 의미

한다. 즉 우선 지각에서 출발하여, 그다음 정서적으로 변용되고, 끝으로 행동까지 나아가는 것이다. 이것은 베르그손이 설명하는 생명체의 본성으로부터 도출된 것이다(베르그손, 2005: 79-109 참조).⁵ 지각과 변용과 행동은 생명이 물질세계에서 존재하고 분화되고 유지되기 위한 기본적인 구조의 요소들에 해당한다. 이런 이유에서 들뢰즈는 『시네마 1: 운동-이미지』에서 지각-이미지, 변용-이미지, 행동-이미지를 운동-이미지의 세 가지 큰 유형으로 분류한다.

그런데 감각-운동 도식이 고장 날 때 운동-이미지의 위기가 도래한다. 연결이 느슨해지는 지점은 어디인가? 들뢰즈의 이론에 명시되어 있지는 않지만 암시되기로 그 지점은 변용과 행동 사이 어디쯤이 된다. 지각은 어떤 정서적 변용을 가져오지만, 그것은 행동으로 이어지지 않는다.⁶ 네오리얼리즘 영화들에서 새로운 유형의 주인공들이 등장하는 이유가 여기에 있다. 아이, 노인, 소녀와 같이 사회적 약자 또는 소수자의 관점에서 목격하는 사회가 노출되고, 이 인물들은 그 안에서 어떤 의미 있는 행동을 할 수 있는 능력과 권력을 갖추지 못한다. 이들을 통해 새로운 형태의 현실이 등장한다. 이는 분산되고 생략적이고 유랑하고 방랑하는 현실이다. 그리고 선형적이고 연속적인 형태가 아니라, 블록들이 불연속적인 방식으로 진행된다. 장면들 사이의 연결은 의도적으로 약화되고, 사건들은 서로 유동한다. 최종적으로 영화는 이미 해석하고 해독된 실재를 재현하는 것이 아니라, 해석해야 할 실재를 겨냥한다.⁷



〈그림 1〉 로셀리니, 〈독일 영년〉

예를 들어 앞서 언급한 〈독일 영년〉(〈그림 1 참조〉)의 시작을 여는 카메라의 움직임과 내레이션은 중요하다. 카메라는 폐허가 된 도시를 분할된 쇼트와 몽타주 없이 긴 시간 동안 트래블링으로 보여준다. 이는 감독이 자신의 구성적 해석을 제시하기에 앞서 우선 관객을 현실 앞으로 불러오기 위한 것이다. 또한 이와 함께 등장하는 감독의 목소리는 중요하다. 조금 길지만 여기 전문을 인용해보자.

1947년 여름 베를린에서 촬영된 이 영화는 350만 명이나 되는 사람들이 이 거대하고 완전히 파괴된 도시에서 힘겹고 필사적으로 살아가는 모습을 객관적인 시각으로 담으려고 한 작품이다. 그들은 어떤 힘이나 믿음에 의해서가 아니라 단지 지쳤기 때문에 이 모든 비극이 당연하다고 여겼다.

이 영화는 독일인의 지난 죄를 고발하고자 하는 것도 아니며 그들을 옹호하고자 하는 의도로 만들어진 것도 아니다. 그저 하나의 객관적인 관찰일 뿐이다. 그리고 만약 누군가가 에드문트 쾰러의 이야기를 접한 후 ... 독일 어린이들이 삶을 사랑하는 법을 배워야 한다는 등의 모종의 조치가 필요하다고 느낀다면 이 영화를 제작한 이들의 노력은 결코 헛된 것이 아닐 것이다.

이 영화에서 전후 베를린의 사회와 풍경은 소년의 시선을 통해 드러난다. 어른들의 행동과 관심은 어린아이를 보살피는 데에 미치지 못하고, 결국 그는 비극적 선택에 내몰린다. 고전 영화와 네오리얼리즘을 비교하기 위해 대표적인 예로 각각 예이젠시테인의 〈전함 포템킨〉과 비토리오 데시카의 〈움베르토 디〉를 떠올려보자. 전자에서 군함의 병사들과 도시 시민들은 부당한 처우에 참지 못하고 봉기한다. 이들은 탄압에 맞서 더더욱 조직화되고 견고해진다. 반면 후자에서 하숙집의 하녀는 자신의 처지를 비판하지만 행동으로 나아가지 못한다. 그녀는 부엌에서 무엇인가에 사로잡힌 듯 정면을 응시하지만 얼마 못 가 일상적인 행동으로 되돌아간

다. 들뢰즈에 따르면 이 무기력한 응시는 순수 시각적 이미지의 출현을 선포하는 장면이다. 이처럼 네오리얼리즘 그리고 그 이후의 현대 영화에서 등장인물들은 자신을 둘러싼 환경의 높이에 도달하지도 않고, 그것에 맞서 싸우지도 않는다. 요컨대 영화는 앞 장에서 말했듯 ‘행동의 영화’에서 이제 ‘보는 자voyant의 영화’로 이행한다.

2. 이미지와 사유

들뢰즈가 영화에 큰 관심을 갖는 것은 단지 특정 분야에 대한 개인적인 취향 때문만은 아니다. 그가 스크린 앞에서 철학자로서 던지는 질문은 개념 못지않게 이미지도 사유할 수 있게 하는가의 문제이다. 그리고 만일 가능하다면 그것이 어떻게 가능한가 하는 것이다. 일반적으로 개념은 지성적이고 능동적인데 반해, 이미지는 감성적이고 수동적이라고 간주되기 때문에 이 질문은 도전적이고 중요하다. 사실 들뢰즈는 그 이전 저작에서부터 개념의 영토 바깥에서 사유를 불러일으키는 논리에 대해 일관되게 탐색해왔다.

그는 『프루스트와 기호들』에서는 사유하도록 강제하는 문학적 기호를, 『감각의 논리』에서는 회화 이미지를 탐구한 바 있다. 이제 두 권의 『시네마』에서 영화 이미지가 품고 있는 사유의 기호를 분석하고자 한다. 이미지는 개념으로 우회하지 않으면서 생각에 충격을 주고, 신경 체계와 뇌를 직접적으로 건드려야만 한다. 이는 사실 이미 1920년대 예이젠시테인이 명시적인 주제로서 제기한 문제이다. 어떻게 관객으로 하여금 단순히 세

계를 수용하지 않고 비판적으로 사유하게 만들 것인가?⁸ 간단히 말해 이미지의 연쇄, 예를 들어 꿈의 이미지는 어떤 방식으로 사유와 연결되는가?

그런데 그 연결 방식은 고전 영화와 현대 영화에서 정반대이다. 전자의 경우 초현실주의에서 꿈은 생각을 대신한다. 여기에서 초현실주의는 고전 영화에서 현대 영화로 넘어가는 과도기에 위치한다. 말하자면 그것은 고전 영화의 논리를 극단으로 밀어붙여 그것이 급기야 부서지는 지점의 어딘가에서 사유의 자동기계를 발견하고자 했다. 예를 들어 루이스 부뉴엘 Louis Buñuel의 〈안달루시아의 개〉는 초현실주의 화가 살바도르 달리 Salvador Dali의 시나리오를 바탕으로 하고 있다. 장면들이 연결되는 방식은 상식적인 관점에서 볼 때 개연적이거나 인과적이지 않다. 이에 대해 달리는 자신이 꿈에서 본 것들을 바탕으로 시나리오를 썼다고 설명했다. 이렇듯 꿈-이미지를 기반으로 하는 영화에서 인물들은 꿈꾸듯이 생각하고 몽유병 환자처럼 행동한다. 반면 현대 영화에서는 반대로 생각이 꿈을 대신 하는데, 극단적으로는 고뇌가 많아져서 잠을 잘 수 없을 지경에 이른다. 말하자면 인물들은 불면증 환자처럼 생기 없이 주시한다. 예를 들어 안토니오니 Antonioni의 〈일식〉 끝부분에서 남녀 주인공들은 다시 만나자는 약속을 하고 헤어진다. 그러나 이들은 곧 이 약속을 무심한 듯 흘려보내고, 카메라는 사람 없는 도시의 풍경을 주시하기 힘들 정도로 많은 햇볕이 쏟아지는 모습으로 보여준다. 이 풍경은 마치 밤새 잠을 이루지 못한 환자나 외국 여행에서 돌아와 시차에 적응하지 못한 여행객에게 비치는 풍경처럼 보인다.

고전 영화에서 이미지와 생각 사이의 연결은 연속적이고 자동적이다. 인물들은 기계적으로 또는 도식적으로 지각에서 행동으로 나아간다. 반면 현대 영화에서 이미지와 생각의 연결은 오히려 불연속적이고 우연적이다. 분리된 관계는 운동이 중단되고, 신체가 마비되고, 지각이 혼란한 상태에서 다시 연결된다. 이러한 불규칙한 단속斷續으로 인해 인물과 세계 사이의 관계는 크게 변화한다. 인물들은 더 이상 세계에 안정적이고 확고하게 연결되어 있지 않다. 고전 영화에서 인물들은 환경을 변화시키기 위해 확신을 가지고 행동했다. 그리고 현대 영화로 넘어오는 과도기에서도 인물들은 꿈처럼 세계에 몰입해 있었다. 그러나 이제 본격적으로 현대 영화에서 인물들은 불면증 환자처럼 세계로부터 거리를 느낀다. 이 단절감이 현대 영화의 특징이자, 들뢰즈가 영화 안에서 확인하는 현대성의 특징이다.⁹

그렇다면 다음과 같은 질문을 제기할 수 있다. 이러한 거리와 단절감이란 자폐적인 고립에 불과한 것은 아닐까? 실제로 적지 않은 맑스주의 비평가들이 1950-1960년대의 프랑스 영화에 이런 비판을 가하기도 했다. 등장인물들이 지나치게 수동적이고 무기력하고 자폐적이어서 결과적으로 정치적으로 반동에 귀속된다고 말이다.¹⁰ 이러한 질문과 비판에 어떻게 답할 수 있을까?

3. 이중의 믿음

세계로부터 단절된 상태를 넘어서는 행위를 믿음이라고 명명할 수 있을 것이다. 우리는 고립과 단절의 간격을 넘어 무언가에 손을 뻗고 그것을 믿는다. 믿음이라는 행위는 두 가지 영역, 즉 서로 근본적으로 대립하지만 때로는 서로 화해하는 두 가지 영역을 지시한다. 그것은 종교와 정치 또는 신앙과 혁명이다. 맑스는 종교를 혹독하게 비판했지만, 사실 둘 사이의 관계가 그렇게 단순하지 않다는 점은 종종 지적되어왔다. 맑스의 사회주의혁명 사상과 기독교의 묵시론적 시간 관념 사이에 보이지 않는 유사성 또는 영향 관계가 있다는 점에 대해서는 많은 통찰과 연구가 제시되었다.

파국적 종말 또는 전환의 시점을 예상하는 종교와 혁명은 어디에 공통점이 있는가? 그것은 다른 세상에 대한 기대, 변화된 세상에 대한 믿음에 있다. 앞서 말한 것처럼 예이젠시테인의 <전함 포템킨>은 이를 잘 보여준다. 그러나 현대 영화 그리고 현대 세계에서 이러한 세상에 대한 믿음은 상실된다. 세계를 잇는 선들은 부서지고, 사건은 인물과 무관한 것처럼 일어난다. 예를 들어 안토니오니의 <정사L'avventura>(1960)는 개봉 당시 이 점 때문에 많은 비판을 받았다. 함께 놀러간 섬에서 한 남자는 자신의 연인이 사라지자 그녀의 동성 친구와 함께 그녀를 찾아 나서지만, 영화가 진행될수록 이 탐색 작업은 어느덧 사라지고 둘 사이의 모호한 감정만이 남는다. 여기에서 실종된 것은 단지 어떤 한 인물이 아니라 영화의 중심축을 이루는 사건 자체인 셈이다. 또한 앞서 말한 것처럼 로셀리니의 영화들에서도 비참한 상황과 견디기 힘든 사건들은 도처에 퍼져 있지만 이는 인물들의 행동으로 이어지지 않는다.

전쟁으로 인해 도시가 폐허로 변하고, 아이와 노인이 방치된 채로 그 스산한 골목길들을 돌아다닐 때, 세계를 잇는 선들은 부서진다. 이러한 상황에서 네오리얼리즘 이후의 영화가 묻는 것은 이러한 것이다. 이제 믿을 만한 것이 남아 있는가? 무엇을 믿어야 하는가? 사람들이 이제 세계 자체를 믿지 않는다는 점은 확실하다. 그 대신 믿는 것이 있다면 인간과 세계 사이의 ‘연결’ 자체이다.¹¹ 세계의 변화나 진전을 직접적으로 믿는 것이 아니라, 그러한 믿음 자체를 갖기로 다시 한번 믿는 것이다. 이 연결 자체에 대한 믿음 또는 내기에 현대적 형식의 사랑과 삶이 있다고 말할 수 있을 것이다. 그것은 부서진 선의 한쪽 끝에 있는 개인에게는 실현 불가능한 것, 사유될 수 없는 것이지만, 동시에 그러한 것으로서 ‘사유되어야만’ 하는 것이다.¹² 이것은 단순히 언어유희나 용어 모순이 아니다.

이러한 불일치를 극복하는 것은 사실 들뢰즈의 인식능력 이론의 핵심을 이룬다. 앞서 『차이와 반복』에서 그는 인식능력의 두 가지 사용을 구분함으로써 포스트칸트주의적인 능력 이론을 전개했다. 즉 인식능력의 경험적 사용 *exercice empirique*과 초월적 사용 *exercice transcendant*은 구별되어야 한다는 것이다. 구체적으로 감성, 상상, 기억, 사유 등이 인식능력들인데, 이것들은 경험적으로 어떤 한계 안에 놓이지만, 자신을 뛰어넘은 외부의 힘에 의해 자극되고, 실제로 인식은 많은 수련을 통해 자신의 경계 밖으로 넘어선다. 들뢰즈는 이를 초월적 사용이라고 명명한다(DR: 181-192/309-328 참조).¹³

이것은 칸트의 용어법을 받아들이면서 동시에 그의 용법에 반하여 사용하는 것이다. 왜냐하면 칸트는 이러한 인식능력의 초월적 사용을 금지

하고 비판하기 위해 인식능력 사용의 두 가지 방식을 명명했기 때문이다. 즉 칸트는 각각의 인식능력은 자신의 적법한 사용 안에 머물러야 한다고 말했다. 그러지 않으면 증명할 수 없는 형이상학적 독단에 빠지기 마련이기 때문이다.¹⁴ 그러나 들뢰즈는 이러한 초월적 사용을 통한 인식능력의 확장 또는 변신을 중요한 실천적 과제로 제기한다. 왜냐하면 경험적 사용의 범위란 특정한 생물학적, 사회적 조건하에서 형성되는 것에 불과하기 때문이다. 이러한 주어진 조건을 뛰어넘고 이와 더불어 그 조건 자체를 포착하게 만드는 것이 모든 활동에 주어지는 과제이다. 감각과 사유와 관련된 활동의 구체적인 이름은 각각 예술과 철학이지만, 공통적으로 이것들은 어떤 일련의 생성에 기여하는 것이다.

들뢰즈는 이러한 실천적 과제를 현대 영화 안에서 재발견한다. 인간과 세계 사이의 연결은 확실한 것으로 주어지지 않고, 오히려 더할 나위 없이 약화되었다. 우리는 경험적으로 그 연결을 주장하거나 사유할 수 없다. 그러나 그 연결은 가능한 것으로서 사유되어야만 한다. 이것은 이중의 작업을 요구한다. 즉 문제가 되는 것은 세계를 사유하는 것에 있다기보다 이제 사유 자체의 본성에 대해 사유하는 데에 있다. 왜냐하면 세계가 직접적으로 사유에 주어지지 않을 때, 이 약화된 연결을 넘어설 수 있는 힘과 이유가 사유 자체 내에 있는지 이해해야 하기 때문이다. 이와 마찬가지로 우리는 지금과 다른 세계를 믿는 것이 아니라 믿음 자체의 본성을 들여다보고 그것을 믿어야 한다. 부서진 연결을 넘어설 수 있는 힘이 믿음에 있다는 것을 믿어야 하기 때문이다. 요컨대 현대 영화 안에서 인물들은 단순히 무엇인가를 믿는 대신 믿음을 믿는다.

이 지점에서 우리는 유럽 현대 영화와 기독교 사이의 관계에 대해 이해할 수 있게 된다.¹⁵ 유럽의 현대 영화는 기독교가 지닌 신앙의 구조를 참조하고 그것으로부터 영향을 받았다. 세계에 대한 지적인 신뢰가 끊어진 곳에서 기독교가 새로운 믿음의 형식을 제공하기 때문이다. 들뢰즈는 이전 연구들을 참조하며 에릭 로메르, 로베르 브레송과 같은 1960년대 감독들의 작품들 안에서 작동하고 있는 기독교적 신앙의 구조에 큰 의미를 부여한다. 들뢰즈가 니체의 뒤를 잇는 과격한 무신론자라는 점, 그리고 서양 형이상학의 초월적 위계에 맞서 새롭게 내재성의 평면을 전개했다는 점을 고려할 때 이 점은 의아하게 보일 수 있다. 하지만 다른 한편으로 들뢰즈는 기독교 신앙에 기반하고 있는 영화들로부터 무신론적 버전을 추출해낸다. 즉 현대 영화가 보여주는 새로운 믿음의 방식은 비단 유신론적 전제에만 의존하는 것이 아니라, 무신론적 형식을 가질 수도 있는 것이다.

운동-이미지에서 반응(적 행동)으로 나타났던 것은 이제 시간-이미지에서 사라지고 그 대신 믿음으로 대체된다. 영화는 이제 세계에 대해 찍는 것이 아니라, 세계와 우리 사이의 연결에 대해서 찍는다. 영화는 앞서 인물을 세계 속의 메커니즘 안에 넣어 그들 사이의 작용과 반작용을 찍었다면, 이제 세계와 인물 사이의 분리와 유리 그리고 유동 상태에 놓이게 되는 연결과 접속을 찍는다.

하지만 유럽 현대 영화의 스크린 안쪽의 주인공들, 그리고 스크린 이쪽의 관객들은 근본적인 문제에 부딪친다. 왜 우리는 세계와 연결되어야 하고, 이 연결을 회복해야 하는가? 세계 내에 신뢰의 근거가 존재하지 않는

데 말이다. 이 연결은 믿음의 문제이다. 이 믿음은 자연스러운 것도, 필수적인 것도 아니다. 이것은 선택에 의거한 하나의 태도이다. 따라서 문제는 이렇게 다시 정식화될 수 있다. 우리는 무엇을, 왜 선택해야 하는가?

4. 선택의 문제

서양철학사에서 선택의 문제는 오래전부터 윤리학 영역과 연관되었지만, 이것이 새로운 형태로 전면에 등장하게 된 것은 파스칼에 의해서이다. 그에게서 선택의 문제는 이전과 다른 형식 안에서 제기된다. 앞서 많은 철학자가 윤리적 선택의 확실한 근거를 자기동일적 형상이나 완전한 존재인 신으로부터 연역하고자 노력했다. 그러나 파스칼이 보기에 선택의 근거는 세계 어디에서도 발견될 수 없으며, 행여 존재한다 하더라도 그것을 찾으려고 하는 것은 부질없는 짓이다. 우리는 무한한 우주 안에서 유한한 지성을 가진 존재, 다시 말해 덧없는 먼지와 같은 존재에 불과하기 때문이다. 그럼에도 불구하고 왜 우리는 어떤 쪽을 선택해야 하는가? 파스칼의 신학적 문제로 옮겨 말하자면 왜 우리는 신의 존재를 믿고, 우리의 삶을 그에 의존하기로 선택해야 하는가? 여기에 그 유명한 파스칼의 내기가 있다. 그는 신학과 도박, 믿음과 내기를 결합한다.

신이 있다는 패를 택한 다음 득과 실을 저울질해보자. 다음 두 경우를 생각해보자. 만약 당신이 이긴다면 모든 것을 얻게 되고, 당신이

지는 경우에도 당신은 아무것도 잃지 않는다. 그러니 주저하지 말고 ‘신이 있다’에 걸어라(파스칼, 2003: 343절).

파스칼의 신학적 추론은 신의 존재 여부로부터 전개되지 않는다. 인간의 지성은 그 여부를 확증할 수 없다. 따라서 저울의 양팔에 올려놓아야 하는 것은 신의 존재 여부가 아니다. 역설적이게도 그렇게 저울을 측정하는 자와 그렇게 측정하지 않는 자가 놓이게 된다. 저울이 위치하는 곳은 신 쪽이 아니라 우리 쪽이다. 파스칼의 내기가 밝혀내는 차이는 신을 믿는 자와 그렇지 않은 자 사이의 실존 방식에 있다. 신을 믿는 자는 그렇지 않은 자와는 다른 삶을 살게 되기 때문이다. 우리는 삶을 살아야 하고, 따라서 문제는 삶의 방식 내지 태도를 선택하는 것이기 때문이다. “이성에 의해서는 어느 쪽에도 걸 수 없다. … 그러나 걸지 않을 수 없다. 당신은 이미 배에 올라 타 있는 것이다.”(파스칼, 2003: 343절)

사실 이러한 철학적 사유와 논쟁은 영화 <모드 집에서의 하룻밤>(1969)에서 중요한 주제로 다루어진다. 이는 우연이 아닌데, 감독 에릭 로메르 Eric Rohmer는 파스칼이 자신이 가장 흥미롭게 생각하는 철학자라고 말한 바 있다. 이 영화가 클레르몽페랑Clermont-Ferrand을 배경으로 하고 있는 것 역시 이 도시가 파스칼의 고향이기 때문이다. 이 작품에서 파스칼의 신앙의 문제는 직접적으로 혁명의 정치와 연관되어 논의된다. 들뢰즈가 『시네마 2: 시간-이미지』에서 믿음과 혁명을 같은 평면 위에 놓고 다룰 때, 이 영화야말로 그 중심에 놓이는 범례가 된다.

좀 길지만 영화 안에서 두 친구가 오랜만에 우연히 만나 카페에서 토론을 하는 장면을 인용해보자.

공산주의자에게 있어서 파스칼의 도박에 관한 텍스트는 오늘날 아주 의미가 있어. 개인적으로 나는 역사가 어떠한 의미를 갖고 있다는 것에 아주 회의적이야. 그렇지만 내기를 한다면 나는 역사에 의미가 있다는 것에 걸어. 그러니까 나는 파스칼적인 상황에 처해 있는 거야. 가설 A : 사회와 정치에는 의미가 없다. 가설 B : 역사에는 의미가 있다. 나는 A보다는 B가 더 맞을 거라고는 전혀 확신하지 않아. 그 반대가 더 맞을 거야. B가 참이 될 확률이 10% 정도이고, A가 참이 될 확률이 90%... 정도라고 가정을 해봐. 그럼에도 불구하고... 나는 B를 선택할 수밖에 없어. 왜냐하면 역사에는 의미가 있다라는 그 가설만이... 나로 하여금 제대로 인생을 살게 만들거든. 내가 만약 A에 걸고, 더 낮은 확률에도 불구하고 B가 사실이라면, 나는 내 인생을 허비하고 말았을 거야. 그러니까 나는 내 인생과 행동을 정당화하기 위해 B를 선택해야만 해. 내가 틀릴 확률이 90%이지만, 그건 중요하지 않아.

이 대화는 파스칼적인 신앙의 정의가 실존주의적 맑스주의에서 어떻게 반향을 불러일으키는지 분명하게 보여주고 있다. 우선 파스칼의 신앙관이 가톨릭주의와 잘 합치하지 않는 것 같다는 언급은 단순히 신앙심의 개인적인 깊이 이상의 문제를 가리킨다. 가톨릭의 주류 신학은 신의 존재에

대한 증명과 인식으로부터 신에 대한 신앙과 실천으로 나아가고 그래서 지식과 믿음, 인식과 실천 사이에 많은 여지를 낳는다. 반면 파스칼에게 신앙의 본질은 절대적인 믿음과 행위 자체에 놓여 있다. 이런 이유에서 파스칼의 신앙관은 지나치게 단호하거나 맹목적인 것으로 비친다. 하지만 정확히 그런 이유에서 파스칼은 우리가 여기에서 논의하는 것처럼 현대적인 의미를 갖는다.

두 번째로 신神이 존재하는가 하는 문제에 대한 불확실성은 역사에 의미가 있는가 하는 정치적 불확실성에 대입되어 옮겨진다. 그것이 신이건 역사이건 삶의 절대적인 지평이 지극히 모호한 상태에서 사유는 우리가 무엇을 할 수 있는가 하는 공통의 문제에 맞닥뜨린다. 여기에서 옳고 그름의 문제, 참과 거짓의 판단은 뒤편으로 물러나고, 삶에 의미를 부여하는가 그렇지 않은가의 문제가 전면으로 등장한다. 윤리학적 문제는 이러한 기준에 입각해 답이 구해지고, 이것은 판단의 문제가 아니라 선택의 문제가 된다.

키르케고르는 이러한 파스칼의 사유가 확장되고 심화되는 연장선상에 놓여 있다. 그는 선택의 문제를 좀 더 명확하게 정식화했다. 일반적으로 생각하는 것처럼 윤리적 선택이란 대칭적인 두 개의 항 사이에 있는 것이 아니다. 즉 1) A를 할 것인가 2) B를 할 것인가 사이에서 선택하는 것이 아니다. 최고 수준에서 윤리적 선택이란 1) 선택을 할 것인가 2) 선택을 하지 않을 것인가의 사이에 놓여 있다. 선택의 근거가 바깥으로부터 확실하게 주어지지 않을 때, 선택의 최종 근거는 선택을 하는 것만이 윤리적으로 타당하다는 것을 이해하는 자의 내부로부터 나온다. 다시 말해 선택

의 이유가 놓여 있는 자리는 그 선택의 내용이 확실해서가 아니라, 선택 자체를 결단하는 자가 윤리적 역량의 측면에서 더 우월하다는 점에 있다.

어떤 관점에서 보면 이러한 선택은 때로 망상이나 환상과 구분되지 않는다. 다른 사람들이 확증할 수 있는 객관적인 근거가 부족한 상태에서 이루어지기 때문이다. 그러나 역설적으로 이러한 선택을 통해 우리는 외부와 절대적인 관계를 맺게 된다. 키르케고르는 최고 수준의 종교적 단계에 이른 역사적 범례로서 아브라함을 들고 그를 “신앙의 기사”라고 높게 평가한다. 아브라함은 야훼로부터 막내아들을 제물로 바치라는 명령을 듣고 절망에 빠진다. 그로서는 가장 사랑하는 자식이었던 막내아들을 죽음으로 내몰게 되는 신의 말씀을 이해할 수 없었지만, 그 말에 순응하고자 결심함으로써 절대적인 수준의 어떤 것에 비로소 이르게 된다(키르케고르, 2009 참조).

이것은 물론 일반적인 사회적 규범의 수준에서 보았을 때 용서받기 힘든 범죄에 해당할 것이다. 그러나 그는 모든 사회적이고 상호주관적인 규칙과 인정으로부터 보호받을 수 없는 위험을 감수하면서 과감하게 예외적이고 고독한 결단을 내린다는 점에서 단독적인 신앙의 기사가 된다. 그는 무_無근거의 심연 안에서 선택하기로 선택하면서 절대적인 것에 도달한다. 그는 삶의 세 단계 중 윤리적 단계를 초월해 종교적 단계로 진입한다.

들뢰즈는 이렇듯 파스칼-키르케고르의 선택의 문제를 영화의 중심 테마로 끌어올린 작가로 칼 드레이어, 로베르 브레송, 그리고 에릭 로메르 세 명의 감독을 내세운다. 칼 드레이어는 <잔다르크의 수난>, <오테트> (1954), <게르트루드>(1964)와 같은 작품에서 절대적인 것에 접속한 사람이

광기에 사로잡힌 것처럼 보이는 상황에서 발생하는 윤리적 딜레마와 개인적 고독을 보여준다.



〈오데트〉(〈그림 2〉 참조)에서 신앙심 깊은 목사의 막내아들은 자신이 예수라고 말하면서 마을의 언덕에서 혼자서 연설을 한다. 그는 때로 순교자처럼 보이지만 점점 광인에 가깝게 보인다. 다른 가족 내의 문제와 더불어 막내아들의 존재는 신의 존재와 신앙에 대한 보상과 관련해 깊은 회의를 가져온다. 그런데 영화의 끝에서 그는 다른 가족을 죽음으로부터 문자 그대로 부활시킨다. 이 결말은 별다른 설명 없이 갑작스럽게 이루어지고, 따라서 예술적 개연성의 범위에서 벗어난다는 이유에서 많은 비판을 받았다. 이러한 비판에 대해 감독은 당대의 현대물리학 언어를 빌려 이렇게 답했다.

아인슈타인의 상대성이론을 뒤이은 새로운 과학은 3차원 세계 바깥의 시간의 차원인 4차원뿐만 아니라 정신적^{spirituelle}인 차원인 다섯 번째 차원도 인간의 지각으로 파악할 수 있다고 주장해왔다. 정신적인 차원의 존재는 아직까지 일어난 적이 없는 사건들을 체험하는 것이 가능하다는 것을 입증한다(카스톤, 2003: 81-82에서 재인용).¹⁶

드레이어 감독은 이처럼 “아직까지 일어난 적이 없는 사건”을 영상화하는 것에 강한 매혹을 느꼈다. 그리고 그에 따르면 그러한 사건이 실제로 일어나는 것은 그것을 가능하게 하는 상위의 차원을 믿고 간절히 바라는 사람 때문이다.

들뢰즈가 보기에 키르케고르의 사상과 가장 합치하는 감독은 에릭 로메르이다. 키르케고르는 삶의 세 단계를 구분했다. 이는 심미적 단계, 윤리적 단계, 종교적 단계이다. 심미적 단계를 대표하는 역사적 인물은 돈 후안Don Juan이고, 이 단계에서 인물은 관능성을 추구하고 순간 속에 살며 선택에 대해 무관심하고 선택을 거부한다. 윤리적 단계에서 인물은 자아를 선택해서 구성하고 시간 속에서 살아가며 선택의 행위를 선택하고 개성적 과업을 실현한다. 대표적인 인물로 아가멤논을 꼽는다. 끝으로 앞에서 말했듯이 종교적 단계를 대표하는 인물은 아브라함이고, 그는 절대자와의 관계 아래 초월성을 추구하면서 예외적 개체화를 이룬다(르블랑, 2004: 58-84 참조). 에릭 로메르의 영화에서 각각 〈수집가〉(1967), 〈아름다운 결혼〉(1982), 〈모드 집에서의 하룻밤〉이 이에 상응한다(IT: 231 참조).¹⁷

5. 오늘의 문제

들뢰즈의 『시네마 2: 시간-이미지』에 따르면 현대 영화의 특징은 감각-운동 도식의 이완 그리고 순수 시각적 이미지의 등장이다. 지각은 정서를 거쳐 더 이상 행동으로 나아가지 않고, 회상-이미지나 꿈-이미지, 또는 현실적 이미지와 잠재적 이미지가 합착된 결정-이미지로 이탈한다. 달리 말하면 이는 세계에 대한 연결이 약화되었음을 의미한다. 세계의 부분들을 잇는 선들은 부서지고, 인간 역시 그 안에서 자신의 위치가 취약해졌음을 느낀다. 네오리얼리즘 이후로 영화의 표현 양상에서 이 점이 잘

나타난다. 장면들의 연결은 느슨하고, 이야기의 인과관계는 실종되고, 이미지와 사운드는 점차 분리되고, 인물들은 사건에 무관심해 보인다.

현대 영화들은 이 상황에서 믿음의 변모 또는 새로운 믿음의 형식을 창조했다. 그것은 세계로부터 오는 자료에 상관없이 믿음 자체를 믿는 것을 의미한다. 이것은 파스칼과 키르케고르적인 신앙관을 계승하면서 현대적인 세계관으로 차용하는 것이다. 에릭 로메르나 로베르 브레송과 같은 소위 모랄리스트moraliste 감독들은 내용 면에서도 직접적으로 이러한 윤리적 문제를 다루었다. 우리가 믿음과 선택을 해야 하는 이유는 그렇게 하는 자의 실존 방식을 보다 우월한 것으로 변화시키기 때문이다. 현대성에 대한 들뢰즈의 이러한 분석을 살펴보는 것은 그의 철학에 대한 보다 심화된 이해를 가능하게 한다. 일반적으로 들뢰즈를 “긍정affirmation의 철학자”라고 부를 때 이것은 단순히 주어진 세계를 수용한다는 뜻에 머무르지 않는다. 오히려 현대의 무신론적 비전 안에서 인간은 세계로부터 분리되어 있기에 중요한 것은 그러한 거리의 존재를 바라보면서도 그 거리를 넘어가야 하는 긍정의 의지를 동시에 긍정하는 것이다. 따라서 들뢰즈에게 긍정은 거리 안에서 이중으로 이루어진다. 들뢰즈의 니체 분석에서 이중의 긍정이 문제인 것처럼 그의 영화론에서는 이중의 믿음이 중요하다(NP: 213-217 참조).¹⁸

그런데 오늘날 이런 의문이 떠오른다. 잠시 문맥 바깥으로 나아가는 것이 허락된다면 이런 질문을 할 수 있을 것이다. 오늘날은 보다 깊은 곳에서 다시 한번 연결이 약화되고 있는 것은 아닐까? 고전 영화에서 인간은 세계의 법칙에 연결되어 있다가 현대 영화에서는 그 연결이 끊어지고 그

대신 선택의 이유가 삶의 의미로 옮겨왔다면, 오늘날은 이 이유의 바탕조차 사라진 것은 아닐까? 1950-1960년대에 무언가 선택해야 하는 이유가 삶에 스스로 의미를 부여하기 위해서라고 답했다면, 오늘날에는 많은 사람이 더 심각한 차원에서 그것조차 왜 그래야 하느냐고 묻고 있는 것은 아닐까? 아마도 스스로의 삶이라는 의식이 약화되었기 때문이 아닐까, 달리 말하면 개체적인 삶이 익명성 안으로 함몰되었기 때문이 아닐까? 그렇게 삶의 실존성과 개체성을 붕괴시키는 여러 원인을 찾을 수 있겠지만, 그것을 더듬는 일은 이 글의 범위를 벗어날 것이다. 다만 이러한 감각이 어느 정도 사실이라면, 현대 영화의 노력들은 오늘날 다시 한번 새로운 믿음의 형태를 창조하는 데 중요한 참조점이 되리라 생각한다.

제3부 창조

9장 창조의 세 전선

철학, 과학, 예술

들뢰즈에게 철학은 진리의 사유가 아니라 생명/삶Vie의 사유라 할 수 있다. 그는 베르그손과 스피노자의 교차점 위에서 생명을 “차이를 만들어 내는 힘”이라고 간명하게 정의한다. 들뢰즈에게 생명의 도약은 창조의 최전선에서 발생한다. 그것은 하나의 사건으로서 일어난다. 기존에 확립된 법칙 바깥에서 역사적 진행 안에서 이해되지 않는 독특한 사건으로서 도래한다. 들뢰즈의 사유는 생명이 혼돈chaos을 정면으로 맞닥뜨리는 경계면에 집중한다.¹

이 점에서 들뢰즈는 플라톤과 비슷한 지평 위에 서 있지만 정반대 방향으로 향한다. 플라톤에게 사유란 형상Forme과 질서를 옮겨주는 것인 반면, 들뢰즈에게 사유란 혼돈 자체를 대상으로 한다. 기존의 개념과 법칙을 사유의 기관organon으로 삼을 때, 이것은 혼돈으로부터 자기 자신을 보호하기 위한 보존 본능일 따름이다. 앞으로 자세히 보겠지만 혼돈 안에서 생명은 그 단면을 자르고, 변이를 포착하고, 무엇인가를 창조하고, 어떤 인물을 배치한다. 생명은 끊임없이 창조의 활동을 하지만, 활동의 전선에 따라 그 양상은 달라진다. 이것의 다양한 양상을 살펴볼 때 창조의 공통성과 상이성 그리고 상호 간섭을 이해할 수 있다.

이 장에서는 들뢰즈가 자신의 마지막 저작 『철학이란 무엇인가』에서 펼친 철학, 과학, 예술에 대한 사유를 따라가면서, 이것들의 본성 그리고 이것들 사이의 관계에 대해 해명하고자 한다. 특히 현대 과학의 범위는 오늘날 이전에 상상할 수 없을 정도로 미시적인 지점까지 미치고 있고(뇌 과학, 신경 과학, 나노 과학), 불가능하다고 생각했던 영역까지 제작에 도전하고 있다(인공지능, 유전공학, 바이오 아트). 이러한 발전은 인류의 최고의 활동들의 본성과 관계를 다시 한번 생각하게 한다. 칸트에게서 분명하게 나타나듯이 이 분야들의 근대적 구획은 인간의 내적 본성, 즉 인식능력들에 근거한다. 그러나 푸코가 선언했듯이 “인간의 죽음” 이후 오늘날 이는 더 이상 유지되기 힘들어 보인다. 이것들은 새로운 영토 위에서 재구획되어야 할 것이다.

이 장의 전반부에서는 이해를 위해 다소 도식적으로 들뢰즈의 주요 개념들을 해명하도록 하자. 그리고 후반부에서는 철학, 과학, 예술의 상호 관계에 대해서 구체적인 예시와 함께 살펴보도록 하자. 이를 통해 생명의 창조 작업과 자연에 내재한 요소들에 근거한 철학, 과학, 예술의 새로운 규정을 확인할 수 있으리라 기대한다.

1. 들뢰즈 관점의 성격

1) 철학사 위에서: 칸트와 비교할 때

철학, 과학, 예술에 대한 일반적인 이미지는 다음과 같다. “과학은 발견하고, 예술은 창조하고, 철학은 반성한다.” 하지만 들뢰즈는 이러한 정의에 동의하지 않는다. 그가 보기에 철학의 오래된 정의, 즉 철학을 단지 반성적인 활동이라고 간주하는 것은 사유가 쇠약해졌다는 점을 반증할 뿐이다. 과학과 예술은 반성을 하기 위해 철학을 필요로 하지 않는다.² 들뢰즈는 철학, 과학, 예술을 창조의 세 전선戰線으로 규정한다.³ 철학 역시 과학과 예술 못지않게 창조적인 활동이다.⁴ 다만 창조의 대상이 서로 다를 뿐이다. “과학의 진정한 대상은 함수fonction를 창조하는 것이고, 예술의 진정한 대상은 감각적 집합체agrégat sensible를 창조하는 것이고, 철학의 대상은 개념concept을 창조하는 것이다.”⁵(PP: 168. 강조는 인용자)

철학사를 돌이켜볼 때 이 세 가지 활동에 가장 높은 수준에서 가장 정교한 방식으로 각각 고유한 본성을 부여한 이는 아마도 칸트일 것이다. 과학, 철학, 예술의 목표는 각각 진, 선, 미다. 칸트가 정교하게 구축한 ‘비판’의 세 건축물 안에서 인식, 도덕, 취미의 추구는 각각 훼손되지 않는 고도의 자율성을 누려야 한다. 즉 인식의 진보는 경험을 통해서 알 수 있는 것에 한정해야 하고, 도덕의 가치는 경험을 넘어서는 절대적인 인간성의 요청으로부터 연역되며, 아름다움은 목적 없는 합목적성, 즉 경험들이 어떤 통일성을 향해 종합되는 듯한(“마치 …인 듯als ob”) 가상의 느낌 안에서 나타난다. 이러한 자율성은 모더니즘 기획의 핵심을 이루며 이렇게 해서 철학, 과학, 예술은 각자의 ‘합법적’ 영역 안에서 번성했다.

칸트의 세 비판서의 분절과 구성은 인간이라는 인식 주체를 중심으로 회전하고 있다. 유한한 능력을 가진 인간이 무한한 세계 안에서 인식할

수 있는 것(과학), 희망할 수 있는 것(철학), 감상할 수 있는 것(예술)의 한계와 조건을 해명하는 것이다. 이것은 인간에게 경험적인 것과 초험적인 것, 그리고 그 양자 사이의 이행이라는 구역의 획정에 근거하고 있다. 즉 칸트가 구축한 세 건물은 사실상 인간의 자기 이해와 규정이라는 공동된 토대 위에 세워져 있다. 자연법칙을 발견하면서 무한히 발전하고, 그럼에도 그 너머에서 인간성을 희망하고, 그리고 그 사이에서 아름다움을 느끼는 것이다.

그러나 들뢰즈는 이 세 영역의 구획을 흐뜨리고 경계선과 교차선을 밑바닥에서부터 다시 그리고자 한다. 칸트에게서는 인간이 세계에 맞서 있다면, 들뢰즈에게서는 혼돈 속에 아이가 놓여 있다. 또는 놓여 있는 자가 동물이나 분자라고 해도 좋을 것이다. 이들은 간신히 어둠을 몰아내 자기의 환경과 영토를 만들려는 최초의 지점, 시원의 생명력이 작동하는 위치에 있다. 그러므로 들뢰즈는 칸트처럼 인간의 자기 발견, 내면성의 발견에 근거하는 것이 아니라, 아이와 세계 사이의 운동과 리듬에서 출발한다. 아이가 반복하며 흥얼거리는 선율, 새가 자신의 숲속에서 부르는 노랫소리가 바로 그러한 것인데, 들뢰즈와 과타리는 이를 “리토르넬로 ritournelle”라고 이름 붙였다. 철학, 과학, 예술의 활동은 모두 일종의 리토르넬로이며, 그것의 창시, 심화, 확장, 변형이다. 그리고 그것은 무한의 혼돈 안에서 이루어지는 창조이다.

2) 일의성의 평면 위에서: 내포적 강도

들뢰즈에 따르면 철학적 사유란 순수 존재론의 관점에서 또는 같은 말이지만 내재적 관점에서만 성립 가능하다. 모든 존재는 일의적으로, 즉 단 하나의 같은 의미로 언명되어야 한다. 신神과 진드기는 ‘같은 의미로’ 존재한다. 여기에는 일반적인 의미에서 신성모독이 있다. 그러나 들뢰즈가 보기에 무한자와 유한자 사이에서 존재를 서로 다른 의미로 언명하고 규정하는 것은 신학적 유산이며 초월적 사유일 따름이다. 그런 관점에서 존재자들은 가장 완전한 동일적 존재자인 신의 좋고 나쁜 모방으로 나타난다. 반면 들뢰즈가 존재의 일의성의 테제에 입각해 타협 없이 존재론을 전개할 때, 존재는 차이로서 나타난다. 존재자들은 존재 안에서 같은 의미를 지니면서 동시에 서로 구별되기 때문이다. 서로 구별되면서 같은 의미를 지니는 것, 그것은 차이이다.

사실 일의성의 본질은 존재가 단 하나의 똑같은 의미에서 언명된다는 점에 있는 것은 아니다. 그것은 존재가 단 하나의 같은 의미에서, 하지만 자신의 모든 개체화하는 차이나 내생적 양상을 통해 언명된다는 점에 있다. … 존재는 차이 자체를 통해 언명된다(DR: 53/102-103. 강조는 인용자).

들뢰즈가 인용하는 중세철학의 예를 빌리면 존재 안에서 서로 다른 존재자(개체)들이 발생하는 것은 흰색 안에서 다양한 강도의 흰색들이 존재하는 것과 마찬가지로이다. 여기에서 주의할 점은 들뢰즈가 존재론적 층위에서 발견하는 차이가 항들 사이의 외부적 차이가 아니라는 점이다. 이

차이는 항들 이전의 차이, 개체들을 만들어내는 차이이다. 이것은 말하자면 스스로 자기 자신과 달라지는 차이화 운동의 한 요소 또는 구간이다. 이런 의미에서 이것은 내생적intrinsèque 차이이다. 이것은 자기 자신과 달라지는 차이이며, 두 요소로 부서지는 차이이다.

들뢰즈는 이러한 종류의 차이에 다른 이름을 붙였는데 그것은 내포적 강도이다. 우리가 쉽게 지각할 수 있는 내포적 강도는 속도나 온도와 같은 것들이다. 이것은 어떤 점에서 양자역학 이후에 현대물리학이 목도하고 있는 세계상과 일치하는 것이기도 하다. 자연 세계를 쌓아올릴 수 있는 궁극적인 입자나 물체는 존재하지 않는다. 끊임없이 요동치는 에너지의 파동과 정도 차만이 있을 뿐이다. 그의 스피노자 해석 안에서 내포적 강도는 하나의 신체의 본질에 해당한다. 그리고 이는 두 가지 방식으로 표현되는데, 하나는 빠름과 느림의 관계이고, 다른 하나는 변용하고 변용되는 능력이다(SPP: 6장). 간단히 말해 들뢰즈와 과타리의 내재성의 평면을 구성하는 정도와 위도는 운동과 정동이다. 들뢰즈는 이러한 평면 위에서 철학, 과학, 예술이 창조되면서 서로 관계 맺는 장면으로 우리를 이끌고 간다.

3. 철학, 과학, 예술이 설립하는 것들

1) 세 개의 면

들뢰즈는 오직 운동과 힘, 속도와 정동의 관점에서 사유한다. 오직 이러한 관점에서 철학, 과학, 예술은 혼돈 안에서 이루어지는 위계 없는 활동이다. 이러한 관점에서만 서로 다른 고유한 지대 안에 있는 이것들이 서로 유사한 모습을 드러낸다. 혼돈 속에서, 혼돈에 맞서 리토르넬로의 반복을 통해 약간의 영토를 만드는 것, 이것이 창조의 시작이라는 점을 앞서 보았다. 철학, 과학, 예술은 무엇을 만드는가? 그리고 이를 위해 무엇을 필요로 하는가?

앞에서 말했듯이 철학은 개념을, 과학은 함수를, 예술은 감각적 집합체를 창조한다. 그런데 이것을 만들 때 이것은 허공에서 이루어지는 것이 아니라 어떤 평면을 필요로 한다. 이것은 혼돈을 서로 다른 방식으로 잘라낸 단면들이다. 그 단면들은 각각 다른 이름을 갖는다. 철학은 내재성의 면, 과학의 좌표의 면, 예술은 구성의 면을 필요로 한다. 여기에서 이것들 사이의 상호 관계, 즉 개념과 내재성의 면, 함수와 좌표의 면, 감각적 집합체와 구성의 면 사이의 상호 관계는 미묘하다.

철학에서 개념은 내재성의 면과 구별되지만 분리될 수는 없다. 개념은 내재성의 면을 채우는 분자들, 그 사막 위에 거주하는 유목민들이다. 역으로 내재성의 면은 개념의 창조와 더불어서만 펼쳐진다. 개념 바깥에서 내재성은 미리 주어지지 않는다. 개념들의 영토와 내재성의 평면은 서로 외연에 있어 일치하지만 동일한 것은 아니다. 내재성의 면은 개념이 창조될 수 있는 조건으로서 요구된다. 그것은 개념의 창조와 동시에 발견되고 전개되지만, 다른 한편으로 철학이 가능하기 위한 조건이다.

과학과 예술에서도 사정은 유사하다. 과학은 혼돈의 한 단면을 잘라내는데, 다만 그 위에서 함수를 그릴 수 있는 좌표의 면을 고유한 방식으로 설립하는 조건하에서 그렇게 한다. 예를 들어 고전역학에서 위치는 시간의 종속변수였던 반면, 양자역학으로 패러다임이 전환될 때 시간과 위치는 모두 독립변수로 새로 개념화되어야 했다. 예술도 새로운 구성의 면 위에서 감각적 집합체를 창조한다. 원근법은 15세기에 등장한 새로운 구성의 면이었으며, 이는 천상의 신이 아니라 지상의 인간이 바라보는 인물과 풍경을 그리기 위한 것이었다. 이와 마찬가지로 모네의 인상주의, 피카소의 큐비즘, 칸딘스키의 추상회화는 그것만의 구성의 면을 스스로 만들어야만 했다(특히 칸딘스키의 〈구성Komposition〉 연작을 떠올려보자). 이처럼 함수의 창조는 좌표의 면을, 감각적 집합체의 창조는 구성의 면을 조건으로서 필요로 하지만, 역으로 후자는 시간적으로 선행하는 것이 아니라 창조의 작업과 동시에 전개된다.

세 영역의 활동과 관련하여 주요 개념들의 차이를 도표로 나타내면 다음과 같다(QP: 204 참조). 아래 절에서 이어서 다음 항목을 설명하도록 하자.

	창조의 대상	변이의 포착	평면	인물
철학	개념 concept	변동 variation	내재성의 면 plan d'immanence	개념적 인물
과학	함수 fonction	변수 variable	좌표의 면 plan de référence	부분적 관찰자
예술	감각적 집합체 agrégat sensible	다양체 variété	구성의 면 plan de composition	미학적 형상

2) 세 종류의 중재자intercésseur

더 나아가 들뢰즈는 이 세 활동 모두 어떤 인물을 필요로 하고 발명한다는 점을 발견한다. 창조의 작업이 조건의 평면 위에서 실제로 펼쳐지기 위해서는 어떤 씨앗이, 또는 차라리 그 씨앗을 흩뿌리기 위해 멀리까지 인도할 누군가가 필요하다. 철학은 개념적 인물을, 과학은 부분적 관찰자를, 예술은 미학적 형상을 창조한다. 그런데 이 인물들은 특정한 인물의 모사나 재현이 아니다. 심지어 그 자체로 창조의 목표나 대상도 아니다. 현대 철학에서 니체의 차라투스트라는 조로아스터교의 창시자라는 역사적 인물과 일치하지 않는다. 열역학에서 맥스웰의 악령은 현실적으로 존재할 수 없는 사고실험의 주인공이다. 그 대신 이 인물들은 모두 운동과 힘을 감지할 수 있게 하는 감식기 그리고 속도와 정동이 포착되는 프리즘으로서 기능한다.

(1) 철학의 개념적 인물: 철학자는 내재성의 평면 위에서 사유를 전개할 때 개념적 인물(personage conceptuel)을 필요로 하고 이를 창조한다. 플라톤의 대화편에 등장하는 소크라테스가 대표적이다. 하지만 흔히 생각하는 것과 달리 등장인물은 단순히 창조자-철학자의 생각을 전달하는 허구의 인물이 아니다. 오히려 반대로 이러한 인물들에 기대어 또는 이들을 통해 하나의 사유는 예기치 않은 방식으로 전개되고, 철학자는 이 전개에 힘입어 보다 멀리까지 나아간다. 이 등장인물은 하나의 개념으로서 만들어지고, 또한 개념들을 생산하는 운동을 일으킨다. 이런 의미에서 플라톤의 소크라테스, 니체의 차라투스트라, 또는 들뢰즈와 과타리의 분열자(schizo)는 ‘개념적 인물’이다. “개념적 인물은 지은이의 내재성의 평면을 기술하는 운동들을 실행하고, 그의 개념들의 창조 자체에 개입한다.”(QP: 62) 많은 오해에도 불구하고 들뢰즈와 과타리의 분열자는 현실에서 병원에 입원한 분열증 환자를 가리키는 것이 아니라, 사유와 실천의 분열증적 개념화에 영감을 불어넣는 특징의 집합체이다.

그렇다면 개념적 인물은 어디에서 오는가? 개념적 인물은 저자 안에 있는, 하지만 저자 자신도 미처 알지 못했던 비인격적인 힘의 출현이다. 이는 키르케고르가 누구보다 잘 보여주었다. 그는 자신의 저작을 출간할 때마다 매번 다른 이름을 사용해야만 했다. 그것은 단순히 문인들이 필명 뒤에 숨고자 하는 기벽에서 나오는 것이 아니다. 자기 안으로부터 불현듯 나타나는 미지의 힘 또는 사유의 충동에 필연적으로 기인하는 것이다. 철학자의 생각이 자신의 개념적 인물들을 통해 ‘표현’된다고 말하는 것으로

는 충분치 않다. 철학자 역시 개념적 인물과 함께 어떤 생성, 이중적인 생성으로 들어가기 때문이다. 니체는 디오니소스가 되고, 디오니소스는 철학자가 된다. 철학의 활동은 이러한 이중적인 생성 그 자체를 의미한다.

자신의 개념적 인물이 되는 것은 철학자의 운명이며, 이와 동시에 이 인물들 자체가 역사적, 신화적 또는 현재의 모습과는 다른 무엇이 된다(플라톤의 소크라테스, 니체의 디오니소스, 쿠자누스의 백치). 개념적 인물은 하나의 철학의 생성 또는 주체이며, 이것은 그 철학자에게 적용되어 쿠자누스 또는 데카르트조차도 ‘백치’라고 서명해야만 하는 것이다. 니체가 ‘반그리스도’ 또는 ‘십자가에 못 박힌 디오니소스’라고 서명하는 것처럼 말이다(QP: 62-63).

(2) 예술의 미학적 형상: 철학이 개념적 인물을 고안하는 동안, 문학과 예술은 미학적 형상figure esthétique을 창조한다.⁶ 미학적 형상 또는 인물의 역할은 혼돈의 우주 안에서 예기치 못한 중심으로 위치하면서 감추어진 지각과 정동을 드러내는 것이다. “어떤 우주의 성좌의 유일한 태양으로서, 사물들의 시작으로서, 또는 어둠으로부터 감추어진 우주를 끄집어내는 등대로서.”(QP: 64) 허먼 멜빌Herman Melville의 소설 『모비 딕』(1851)은 망망대해에서 벌어지는 흰 고래와 에이해브 선장 사이의 거대한 정서적인 사투를, 그러나 육지와 선박 위에 사는 누구도 지각하기 힘든 관계를 보여준다. 밀레는 자신의 그림 속 인물과 소품이 충분히 사실적이지 않다고 비판받았을 때 자신이 보여주고 싶은 것은 대지 위에 작용하는 중력이었

다고 답했다(FBLS: 8장). “예술도 철학 못지않게 사유한다. 다만 정동과 지각을 통해서.”(QP: 64)

철학과 예술이 교차하는 지대에서 미학적 형상은 개념적 인물로, 또 그 역으로 변신한다. 우리는 문학과 철학의 역사에서 숭한 예들을 찾을 수 있다. 돈 후안은 영국의 바이런의 서사시의 주인공이기도 하지만, 키르케고르의 감성적 단계를 대표하는 인물이기도 하다. 니체의 디오니소스는 그리스신화로부터 불러 나와 아폴론과 전면적으로 대립한다. 아폴론이 지중해의 빛 아래에서 명료한 형태^{forme}를 유지하는 인물이라면, 디오니소스는 심연 속에서 힘들^{force}에 의해 찢겨지는 인물이다.

개념적 인물은 철학자에 의해 만들어지지만, 그는 철학자의 사유에 개입하고 철학자의 사유를 중재한다. 철학자들이 구사하는 개념적 인물들과 관련하여 들뢰즈는 몇 가지 주의할 사항을 언급한다. 특히 이런 문제는 니체와 나치즘의 관계를 중심으로 제기되었다. 니체는 빈번히 귀족과 노예를 구분하고 노예적인 삶을 혐오하는 한편 귀족적인 삶을 찬양한다. 노예적인 삶은 겸손함을 특징으로 하고 귀족적인 삶은 자신의 힘에 대한 긍정을 특징으로 한다. 니체의 이러한 관점과 표현은 의도적이든 아니든 나치즘을 정당화하는 것으로 비난받았다.

들뢰즈는 이러한 오해가 개념적 인물이 품고 있는 두 겹의 층위를 구별하지 못하는 데서 온다고 생각한다. 니체를 포함해 모든 철학자의 개념적 인물들은 심리-사회적 유형들을 참조하지만 그것으로 환원되지 않는다(QP: 65 참조). 니체가 로마의 귀족-지배자-군인을 찬양의 어조로 언급하는 것은 사실이다. 그러나 그것은 역사적으로 실존했던 특정한 개인이나 집

단을 지시하지 않는다. 개념적 인물들이 무대에 출연하는 것은 오직 인간들을 가로지르고 있는 힘들과 운동의 종류를 폭로하고 감지하게 하기 위해서이다. 이러한 의미에서 철학자는, 들뢰즈와 과타리의 용어법을 빌리면, 모든 사물, 동물, 인간은 “탈영토화”와 “재영토화”의 운동 안에 놓여 있고, 개념적 인물은 바로 그러한 안과 밖으로 향하는 이중의 영토적 운동의 장소로서 중요한 것이다. 맑스가 정관사를 붙여 ‘자본가’와 ‘노동자’를 말할 때(LE capitaliste/LE Prolétaire) 그것은 구체적인 특정한 개인이나 집단을 가리키는 것이 아니다. 그것은 토지가 생산수단으로서 그리고 노동이 임금 안에서 재영토화되는 운동을 가시적으로 드러내기 위한 것이다. 이런 의미에서 철학자와 예술가는 과학자이며 의사이기도 하다. 물리적, 심리적, 사회적 힘들을 측정하고, 그러한 힘들에 사로잡혀 있는 심리-사회적 유형들의 증상을 진단하기 때문이다.

들뢰즈에게 철학이 문학이나 예술과 유사한 임무를 나누어 갖는 것은 이러한 이유에서이다. 그것은 양자가 역사적으로 실존했던 인물이나 현상에 대한 해석이기 때문이 아니다. 또는 철학이 문학처럼 근본적으로 은유이기 때문도 아니다. 철학과 예술은 한편으로 역사적, 사회적으로 실존하는 인물을 참조하면서, 다른 한편으로 그것으로부터 힘과 증상을 추출해 새로운 실존 방식의 발명으로 나아가기 때문이다.

(3) 과학의 부분적 관찰자: 예술 못지않게 철학도 필연적으로 어떤 인물을 필요로 하고 창조한다는 것은 어렵지 않게 이해할 수 있다. 반면 과학도 그렇다는 점은 쉽게 납득하기 어려울 수 있다. 하지만 과학에서도 발화 행

위의 주체가 존재한다. 근현대 과학에서 악령démon이 빈번하게 등장하는 것은 우연이 아니다. 이것은 중세처럼 신이 절대적 관찰자와 종합자의 위치를 차지하는 것이 더 이상 불가능해진 상황을 의미한다. 그리고 근대과학의 진리성이 근본적으로 상대성을 중심으로 구성되었다는 점과 관련이 있다. 여기에서 상대성이란 우주 공간에 절대적인 원점이나 특권적인 지점 없이 운동하는 모든 관찰자에게 물리 법칙이 동등하게 나타나야 한다는 것을 의미한다. 이러한 상대성의 원리를 끝까지 밀고 나가 최고의 원칙으로서 가치를 입증한 사람은 아인슈타인이었다. 진리의 상대성이 문제가 아니라, 상대성의 진리 위에서 근대과학은 구축되었다.⁷

이 상대적 좌표의 면 위에서 “부분적 관찰자”로서 등장하는 것이 악령이다. 악령은 좌표의 면 위에 거주하며 운동하고, 또는 그러한 좌표의 면이 구성될 수 있게 해준다. 예를 들어 라플라스의 악령은 현재 주어진 자료로부터 과거와 미래 시점의 모든 상태를 계산할 수 있다. “철학적 친구, 구혼자, 백치, 초인...은 악령들이다. 그에 못지않게 맥스웰의 악령, 아인슈타인과 하이젠베르크의 관찰자 또한 그러하다.”(QP: 123) 이를테면 맥스웰의 악령은 일정 운동량 이상의 분자만을 통과시킨다고 가정되는데, 이 사고실험은 열역학 제2법칙의 성격과 위상을 문제 삼고 있다. 상대성이론을 설명하기 위해 등장하는, 빛의 속도에 가까워지는 관찰자나 우주여행에서 돌아온 쌍둥이도 일종의 악령의 기능을 한다.⁸

부분적 관찰자는 사실상 과학 이론 안에서 잠재적이거나 극한적인 것으로 놓여 있다. 그는 변곡점이나 교차점과 같은 특이점들을 따라 여행한다. 과학자나 수학자는 법칙이나 공식으로부터 무언가를 지각하고 감지

하지만, 바로 자신이 설치한 이 부분적 관찰자의 지각과 감지를 통해서 한다. 궁극적으로 부분적 관찰자는 가상적이므로 그 위치는 무한히 축소될 수 있고, 그것은 극한에서 입자나 곡선 자체와 합치된다. 부분적 관찰자가 갖는 지각과 정동은 수학적 도형이나 물리적 입자 자체가 갖는 것이 된다. 우리는 여기에서 일견 이상한 들뢰즈의 생각을 이해할 수 있게 된다. 들뢰즈는 분자 자체가 지각과 정동을 갖는다고 생각한다. 그것은 특이점 주위를 맴도는 부분적 관찰자의 극한을 의미한다. 자연적 요소들이 그 자체로, 즉 인간과의 연관 이전에 지각과 정동을 갖는다. 이 점은 들뢰즈의 사상 전체에서 중요한 의미를 가질 뿐만 아니라 철학-과학-예술을 가로지르는 핵심적인 선을 발견할 수 있게 해준다는 점에서 특별하다. 잠시 후에 이 문제로 다시 되돌아오기로 하자.

4. 세 가지 활동의 상호 관계

지금까지 들뢰즈가 창조의 관점에서 철학, 과학, 예술을 어떻게 정의하는지 그리고 구체적으로 창조되는 것이 무엇인지 살펴보았다. 이제 이 세 분야 사이의 관계에 대해서 알아보기로 한다. 철학과 과학의 경우에 개념과 함수의 관계는 무엇인가? 들뢰즈와 많은 프랑스 현대 철학자는 과학적 개념들을 철학적으로 전유하곤 했는데, 이는 어떤 의미에서 가능한가? 그리고 과학과 예술의 경우 아름다움은 어떤 의미를 갖는가? 다시 말해 현대 과학은 지식뿐만 아니라 아름다움을 느끼게 한다고 하곤 하는데, 그렇

다면 과학은 예술을 대체할 수 있는가? 이 절에서는 이러한 문제를 들뢰즈와 함께 생각해보고자 한다.⁹

1) 철학과 과학의 관계

(1) 물체와 사건의 경계면: 들뢰즈는 『의미의 논리』에서 스토아철학을 활용해 독특한 사건의 철학을 전개한다. 스토아주의에 따르면 세계는 물체와 비물체의 두 층위로 구분될 수 있는데 플라톤과는 다른 구분선을 따라 그러하다. 한 층위에 신체들의 혼합이 있고, 다른 층위에 비물체적인 사건들이 있다. 스토아학파는 영혼도 서로 간의 영향 관계 안에 놓여 있다는 이유로 일종의 신체적인 것으로 간주한다. 사건들은 신체들의 혼합 안에 구현되지만 그 자체로는 잠재적인 또는 이념적인idéal 것이다. 이 두 층위 사이의 관계와 더불어 각 층위의 내부적인 연관에 대해서도 동시에 사유해야만 한다. 물체는 사건의 구현에 대해 원인으로 작용하지만, 사건들은 이미 잠재적으로 어떤 상호적 연관 속에 놓여 있다.

들뢰즈가 이러한 구분선에 부여하는 특별한 한 가지 함축은 “이중의 인과성double causalité”에 있다. “사건은 이중의 인과성에 종속된다. 이는 한편으로 사건의 원인인 신체들의 혼합을 지시하고, 다른 한편으로는 준원인quasi-cause인 다른 사건들을 지시한다.”(LS: 115) 이러한 이중의 인과성 이론은 모든 원인을 물질적인 층위로 환원하고자 하는 태도에 대한 비판을 함축한다. 예를 들어 사랑 또는 증오의 정서는 뇌 속에 특정한 물질의 분비를 동반할 수 있고, 후자를 원인으로 지정할 수 있다. 그러나 ‘사랑에

빠지는 것’ 또는 ‘증오에 불타는 것’은 하나의 사건으로서 도래한다. 그것은 다른 이념적인 사건들이나 정동들(만남, 설레임 또는 불화 등)과 이미 잠재적인 연관 속에 놓여 있고, 이것들은 준원인으로서 작용한다. 이렇듯 잠재적 사건들은 겨우 존재하지만, 분명 구별되는 층위를 형성하며 “내속한다”. 이것에 대해 사유하고 탐구하는 것이 철학 또는 문학의 과제이다. 예를 들어 스피노자의 『윤리학』이나 셰익스피어의 『햄릿』은 잠재적 사건들의 관계망을 탐험하는 작품이다. 반면 뉴턴의 『프린키피아』나 뇌 과학의 연구들은 사건들의 구현을 야기하는 물체들의 상호작용을 탐구한다. 과학과 철학은 물체와 사건의 스토아적 구분선을 따라 각각 자신의 독자적인 영역을 발견한다.

이러한 사건의 존재론의 연장선상에서 『철학이란 무엇인가』에서는 철학적 개념 자체가 하나의 사건과 같은 것으로서 일어난다. 개념이 사건과 같은 것이라는 말은 이중적인 의미에서 그러하다. 첫째로, 그것은 물체들의 혼합 안에 구현된 사건을 다시 잠재적인 것으로 추출해 보존한다는 뜻에서 그러하다. 둘째로, 개념의 착상은 혼돈의 단면 위에서 이전의 질서 바깥에서 예기치 않게 사건으로서 도래한다. 예를 들어 “나는 생각한다 Cogito”는 데카르트 철학의 중심 개념이다. 이것은 그가 특정 시간에 생각했던 현실적 행동으로부터 이념성과 잠재성이 추출된 사건-개념이다. 또한 이것은 데카르트가 스콜라철학과 결별할 수 있는 새로운 내재성의 면을 찾고자 할 때 불현듯 그것의 전개를 가능케 해줄 중심 사건으로서 등장한 것이었다.

(2) 변동과 변수(색채론의 경우): 프랑스 현대 철학이 과학의 어휘를 활용했을 때 해당 철학자들은 적지 않은 오해와 비난을 받았다.¹⁰ 그 대부분은 과학적 함수를 철학적 개념으로 전유하는 과정을 이해하지 못하는 데에서 온 것이었다. 예를 들어 ‘힘’이라는 개념을 쇼펜하우어나 니체가 구사할 때 이것은 분명 『기초 물리학』의 첫머리에 등장하는 힘이나 이와 관련된 여러 물리학 법칙에 적용될 수 있는 것이 아니다. 하지만 힘이라는 개념은 원래 물리학만이 사용하는 배타적인 개념이 아니며, 자연학과 철학이 분화되기 이전의 어떤 상황에서부터 유래하는 것이다. 반대로 고전물리학에서 정의하는 ‘일_{work}’이라는 물리량도 일상적인 관점에서 보면 상식에 위배된다. 그러나 물리학 체계를 형성하는 공식들의 경제 안에서 그러한 정의의 편의성과 정당성이 입증된다. 즉 같은 어휘라고 하더라도 과학적 함수의 요소인지 아니면 철학적 개념의 요소인지에 따라 다르게 이해되어야 하는 것이다. 들뢰즈의 어법을 빌려 말하자면 그러한 차이는 혼돈을 잘라내는 방식의 차이에 기인한다.

과학과 철학의 차이와 관련하여 구체적인 한 가지 예를 통해 이해해보도록 하자. 오랫동안 괴테의 『색채론』(1810)은 그 내용의 적합성에 있어서 논란의 대상이었다. 뉴턴의 광학은 객관적인 파장을 통해 표기할 수 있어서 과학적인 반면, 괴테의 색채론은 개인의 경험에 근거해 있는 심리적 기술에 불과하다는 것이었다. 그러나 후자는 심리적이라는 이유로 단순히 기각될 수 있는 것이 아니다. 뉴턴이 색채를 분해할 수 있는 변수를 발견했다면, 괴테는 색채가 시각에 영향을 미치는 변이들을 포착한 것이기 때문이다.

괴테는 웅장한 색채 개념을 구축하는데, 여기에는 빛과 그림자의 분리 불가능한 변동들 *variations inséparables*, 식별 불가능성의 지대들, 강화의 과정들이 있다. 이것들은 모두 철학에서도 역시 어떤 지점까지 실험이 있는지 보여준다. 반면 뉴턴은 독립적인 변수 *variables indépendantes*, 즉 주파수를 구축했다. 철학이 근본적으로 자신과 동시대의 과학을 필요로 하는 것은 과학이 끊임없이 개념들의 가능성 위로 지나가고, 개념들은 필연적으로 과학에 대한 암시를 포함하기 때문이다(QP: 153).

괴테의 색채론은 독립적인 변수들로 환원해 함수 관계로 나타내고 있지 않고 따라서 과학적이지 않고 과학이 되지 못한다. 그러나 괴테의 색채론은 생리적, 심리적 체험으로부터 나오는 개념을 생산하고 있다. 이 점에서 이것은 철학적 색채론이다. 이 이론은 단순히 관념적으로 구성된 허구가 아니다. 괴테의 색채론은 인간의 망막과 심리에 작용하고 있는 효과의 면에서 서술되고 있고, 색채가 야기하는 지각과 변용을 포착하고 있다. 따라서 이 개념적 색채론은 과학보다는 예술과 접한 경계면에서 고유한 힘을 발휘한다. 왜냐하면 예술의 평면, 즉 구성의 면을 채우는 것은 자연적 사물과 같은 물리적 요소들이 아니기 때문이다. 그림, 음악, 영화에서 볼 수 있는 것은 지각을 불러일으키는 물감, 음색, 명암과 같은 것이며, 이것이 예술적 실재를 구성한다.

이처럼 괴테의 『색채론』은 빛과 흰색, 투명함과 불투명함의 연속적 변동을 포함하는 개념을 구사하고, 이는 회화와 영화의 시각적 구성 안에서 다양체(variété)로서 나타난다. 반면 이에 앞서 뉴턴은 『광학』(1704)에서 색채들을 배열할 수 있게 하는 독립적인 변수를 발견하고자 했다. 괴테는 이탈리아 여행 동안 많은 예술 작품을 직접 볼 수 있었고, 회화의 관점에서 당대의 지배적인 이론이었던 뉴턴의 이론을 대체할 수 있는 다른 이론의 필요성을 느끼게 되었다. 괴테의 색채론 전개는 관념적인 구상이 아니라, 혼돈의 한 단면을 자르는 체험에서 시작된다. “프리즘을 통해서 들여다본 괴테는 검은색과 흰색이 서로 만나는 경계선상에서 화가들에게는 이미 오래전에 알려져 있던 양극적 현상, 다시 말해 차가운 색과 따뜻한 색이 대립적으로 생겨나는 것을 보았다.”(괴테, 2003: 역자 서문, 8) 프리즘 안에서 괴테는 뉴턴과 다른 방식으로 색채의 혼돈스러운 우주의 단면을 잘라냈다. 그는 특정한 시공간의 경험으로부터 하나의 색채를 사건이자 개념으로서 추출해낸 것이다.

요컨대 뉴턴의 광학은 색채들을 객관적인 공간 위에 나열할 수 있는 변수를 확립하고자 하고, 괴테의 색채론은 심리적 지각에 나타나는 지각과 정동의 변동을 포착하고자 한 것이다. 과학적·광학적 색채론과 회화적·지각적 색채론의 관계는 들뢰즈가 다음과 같이 말할 수 있는 것의 한 예가 된다. “어떤 대상이 과학적으로 함수에 의해 구축될 때 그림에도 함수 안에서 전혀 주어지지 않은 철학적 개념을 찾는 일이 남아 있다.”(QP: 111) 그렇다고 해서 철학이 과학과 대립하거나 단절되어야 한다는 뜻은 아니다. 괴테의 색채론이 뉴턴의 광학을 벗어날 때 이는 후자의 지적 자장 안

에서 또한 가능한 일이기도 했다. 앞의 인용문에서 보았듯이 철학과 과학은 발전 속에서 끊임없이 서로를 필요로 한다. 각자 상대가 개방하는 가능성 안에서 새롭게 혁신될 수 있기 때문이다. 철학에 관해 말하자면, 철학은 동시대 과학의 발견과 함께 나아가면서 연속적이고 다양체적인 변동을 개념화하는 과제를 갖는다.

2) 과학과 예술의 관계

현대 과학의 발전은 미적 영역의 고유성마저도 침식하는 것 같다. 예를 들어 과학을 소재로 한 영화나 책이 큰 인기를 끄는 것에서 알 수 있듯이 현대 우주론의 광활한 상상력은 시적 감동을 대신하고도 남는 것 같다. 그러므로 과학과 예술의 관계를 묻는 질문은 다음과 같이 정식화될 수 있다. 수학의 공식은 감동적인가? 과학의 방정식은 아름다운가? 수학자들은 아래의 오일러 공식이 수학의 가장 기본적인 수 다섯 가지를 한데 담고 있어서 아름답다고 말한다.

$$e^{i\pi}+1=0$$

다른 한편 전자기학의 모든 발견을 한데 응축하는 맥스웰 방정식은 실로 신비하다고 할 수 있다. 이것은 우주의 한 단면의 비밀을 말해주는 것 같은 느낌이 든다.

$$\oint \mathbf{E} \cdot d\mathbf{A} = \frac{Q}{\epsilon_0}$$

$$\oint \mathbf{B} \cdot d\mathbf{A} = 0$$

$$\oint \mathbf{E} \cdot d\mathbf{s} = - \frac{d\Phi_m}{dt}$$

$$\oint \mathbf{E} \cdot d\mathbf{s} = \mu_0 i + \mu_0 \epsilon_0 \frac{d\Phi_e}{dt}$$

이러한 종류의 방정식은 아름다운가? 전공자나 충분한 배경지식이 있는 일반인이라면 여기에서 어떤 감정을 느낄 텐데 이 감정의 정체가 아름다움이라고 말해도 좋은가? 철학사를 돌이켜볼 때 고대의 플라톤은 그렇다고 말할 것이고, 근대의 칸트라면 충분히 그렇지 않는다고 말할 것이다. 아름다움의 위상과 관련하여 플라톤은 그것이 객관적인 또는 이념적인 것이라고 생각한 반면, 칸트는 주관적인 것이라고 생각했다. 플라톤에 따르면 아름다움 자체의 정의(定義) 또는 형상이 존재하며 그것은 구체적인 사물들 안에 참여하기 때문에 그 안에서 발견된다. 따라서 아름다움은 사물들 또는 형상들의 속성이다. 수학적 도형이나 방정식도 아름다움을 자신의 속성으로 갖는다.

반면 칸트가 보기에 아름다움은 대상의 속성이 아니라 마음의 활동으로부터 나온다.¹¹ 그것은 “상상력과 지성의 자유로운 유희”로부터 온다. 아름다움의 보편적 개념이란 존재하지 않으며, 따라서 그것은 이런저런

사물에 적용될 수 있는 것이 아니다. 아름다움의 감정이 특별한 것은 상상력이 지성의 일방적인 규정에서 벗어나 유희하면서 마음에 활력을 불어넣기 때문이다. 이때 상상력은 “생산적이고 자기활동적인” 양상을 띠면서 주도적으로 지성의 개념들을 활용하거나 창조한다.

어떤 종류의 수학의 방정식, 과학의 함수에는 고유한 아름다움이 있는 것처럼 보인다. 세계의 다양한 현상이 한두 개의 수식으로 압축되는 순간 칸트가 말한 것처럼 “목적 없는 합목적성”이 있다고 느껴지기 때문이다. 다시 말해 자연은 어떤 의도를 갖고 만들어진 것은 아니지만 ‘마치’ 어떤 의도가 있는 것‘처럼’ 느껴진다. 그리고 이 수식은 단순히 개념을 적용하도록 요구하는 것을 넘어 우리의 상상력을 자극해 “자유롭게 유희”할 공간을 열어주기도 한다. 하지만 칸트적인 관점에서 볼 때 이것은 결국 제한적이거나 부수적인 아름다움일 따름이지 순수한 아름다움은 아니다. 왜냐하면 아름다움이란 누군가 꽃을 바라볼 때처럼 어떤 이해나 관심이 없는 시선에서 오는 것인데, 과학의 공식은 궁극적으로 인식을 목표로 하기 때문이다. 더 나아가 그것은 논리적 증명을 통해 자신의 가치를 입증해야만 하기 때문이다.

들뢰즈는 칸트와는 다른 관점에서 과학의 (부분적인) 아름다움을 해명한다. 인식 주관 쪽에서가 아니라 창조의 대상들이 함유하고 있는 실질적인 요소 안에서 과학과 예술을 잇는 보다 적극적인 선線을 발견한다. 칸트가 인간 인식의 주관적인 측면 안에서 아름다움과 미학의 정초 가능성을 발견했다면, 들뢰즈는 존재론적인 차원에서 예술 작품의 성립 조건을 해명한다. 앞서 6장에서 말한 것처럼 들뢰즈는 예술 작품을 “지각과 정동의

구성물composé de percepts et d'affects”이라고 정의한다. 이러한 지각과 정동이 있기 때문에 우리는 현실적인 지각 작용과 정서적 변용 작용을 경험하게 된다.

그런데 앞서 말한 것처럼 과학적인 대상 자체도 지각과 정동을 갖는다. 신플라톤주의자 프로클로스Proklos는 유클리드기하학에서 지각과 정동이 갖는 중요성을 강조했다. 현대 우주론의 설명 안에서는 모든 입자, 파동, 시공간조차도 이러한 지각과 정동으로 가득 차 있다. 바로 이러한 이유 때문에 수학과 과학의 대상들도 고유한 아름다움과 숭고함을 전달하는 것이다.

하지만 들뢰즈가 보기에 아름다움이나 다른 정서를 순수하게 함유하고 있는 쪽은 역시 과학이 아니라 예술이다. 왜냐하면 예술만이 순수한 지각과 정동을 함유하기 때문이다. 지각과 정동의 순수한 상태를 찾을 때 우리는 예술의 영역으로 진입한다. 이러한 이유에서 카오스이론을 시각화한 것은 어떤 아름다움을 주지만 예술 작품이 될 수는 없다. 예술가는 카오스이론으로부터 지각과 정동을 추출해 새로운 감각적 집합체를 구성해야만 한다.¹²

여기에서 정동은 에너지 관계가 되고, 지각 작용마저도 일정량의 정보가 된다. 우리는 이 규정을 더 전개할 수는 없는데, 왜냐하면 순수 지각과 정동은 여전히 우리에게서 빠져나가면서 예술의 존재를 가리키기 때문이다. 하지만 정확히 말해 철학과 과학 각각에 고유한 지각 작용과 변용 작용이 있다는 것, 즉 개념과 함수에 감각

가능한 것 *sensibilia*이 있다는 사실이 한편에서는 과학과 철학 그리고 다른 한편에서는 예술, 이 양쪽을 연결하는 관계의 토대를 이미 지시하고 있다. 그 결과 우리는 어떤 함수에 대해, 그리고 어떤 개념에 대해 ‘그것이 아름답다’고 말할 수 있게 된다(QP: 126).

5. 세 영역의 간섭

철학, 과학, 예술은 창조의 세 전선이다. 이 분야들은 각각 고유한 대상을 창조한다. 개념, 함수 그리고 감각적 집합체가 그것이다. 창조란 차이의 운동이며, 모두 일의적 존재의 평면 위에서 위계 없이 펼쳐진다. 이것은 현대적 관점의 분배이다. 고대 플라톤은 형상과 진리를 정점으로 철학, 과학, 예술을 위계 지었다. 근대에 와서 이 위계는 흐트러지고, 상호간에 독립적인 방식으로 자기 중심을 주장했다. 16세기 베이컨은 경험과학을 학문의 모델로 삼았고, 18세기 칸트는 윤리학을 인간성의 핵심이라고 주장했으며, 19세기 낭만주의는 예술과 시를 최고의 위치에 올려놓았다. 크게 보아 이러한 역사는 과학의 부정할 수 없는 발전과 성과 앞에서 철학과 예술이 자기 자신의 입지를 축소하거나 위상을 재조정하는 과정이었을 것이다.¹³ 20세기 초에 논리실증주의자들은 급기야 철학은 고유한 대상을 갖지 않으며 분과 학문들의 전제와 논리들을 검토하고 반성하는 것으로 한정해야 한다고 주장했다.

그러나 들뢰즈는 어느 한 분야가 배타적으로 존재, 세계, 자연에 대해 말할 수 있는 특권을 가지고 있다고 생각하지 않는다. 그러한 특권적 주장은 너무 많은 것을 전제하거나 너무 적은 것에 만족할 때 발생한다. 즉 초월적인 형상을 상정하거나 아니면 반대로 경험적인 데이터에 한정해 논의의 준거점으로 삼아야 한다고 주장할 때 발생한다. 들뢰즈의 ‘초월론적 경험주의’는 너무 높지도, 너무 낮지도 않은 그 사이의 아슬아슬한 높이를 따라 펼쳐진다. 그리고 들뢰즈의 사유가 가장 멀리까지 과격하게 펼쳐질 수 있는 원동력은 “존재가 차이를 통해서만 언명된다”고 생각했다는 데에 있다. 창조는 이 차이의 운동이면서 동시에 어떤 차이들을 발견하고 보존하고 작동시키는 데에 있다. 들뢰즈는 철학, 과학, 예술을 한데 모으고 창조의 작업의 전선에 나란히 배치한다. 이 활동은 모두 혼돈의 단면을 잘라 변이 가능성variabilité을 가시적으로 만드는 작업이다. 개념은 변동을 포착하고, 함수는 변수를 확립하고, 예술은 다양체를 설치한다. 달리 말하면 이 세 분야는 차이가 모습을 다르게 드러내는 세 영역이기도 하다.

각 영역의 고유성 못지않게 상호 간섭이 존재한다. 개념, 함수, 감각적 집합체는 상호 간에 교환, 참조 내지는 포획이 존재한다(외생적 간섭). 또는 앞서 말한 것처럼 어떤 인물(예를 들어 차라투스트라)은 그 본성에 있어 두 영역에 걸쳐 있다(내생적 간섭). 끝으로 철학, 과학, 예술은 모두 각각 자신의 바깥을 필요로 하고 전제로 한다. 그 바깥에서 이 세 분야는 상호 식별 불가능해진다(정위 불가능한 간섭).¹⁴ 세 번째 간섭과 관련하여 우리는 아마도 우주의 경계를 탐험하는 SF영화의 걸작들을 통해서 이런 경험을 어렵פות하게나

마 할 수 있을 것이다. 스탠리 큐브릭의 <2001 스페이스 오디세이>(1968)나 타르콥스키의 <솔라리스>(1972)에서 개념, 함수, 감각적 집합체는 어떤 극한에 다다르고, 이것들은 뒤섞여 거의 구분되지 않는다. 이것은 리토르넬로 너머의 자연, 단면의 설립 바깥에 있는 카오스모스chaosmos이다.

10장 감성과 예술론

작곡가 피에르 불레즈Pierre Boulez는 1947년 아비뇽 축제에서 우연히 파울 클레의 전시장에 들어갔는데 이때 순간적으로 머릿속에 멜로디와 리듬이 울려 퍼졌다고 한다. 들뢰즈가 경의를 표하기도 한 창조자들 사이에서 일어난 이 이상한 공감각은 우리를 들뢰즈의 감성론으로 안내하는 좋은 일화처럼 보인다. 여기에는 천재적인 예술가들 사이에서 일어난 비밀스러운 교감, 두 감각 사이에 전달되는 힘들의 작용이 있다. 조형적 형식이 음악적 리듬을 발생시킨 것처럼 들뢰즈에 따르면 우리가 진정으로 사유하게 되는 것은 어떤 사물이 감각에 강렬한 힘을 행사할 때이다.

감성과 예술의 문제는 들뢰즈가 사유의 본성을 해명하고 새로운 개념을 구상할 때 결정적인 역할을 수행한다. 사유는 감성과 근본적으로 분리 불가능한 관계에 놓여 있음이 밝혀지며, 예술 작품들은 들뢰즈의 개념 창조에 소진되지 않는 영감을 제공한다. 감성론과 예술론은 들뢰즈의 텍스트들 사이에 넓고 깊게 새겨져 있으며, 감각과 창조의 문제는 때로는 사유의 출발점으로 때로는 도착점으로 이 현대 철학자에게 회귀한다. 그가 감성과 예술 그리고 문학을 다루고 있는 텍스트들은 다양하면서도 중요하다.

그중 대표적인 몇 가지 작업을 시대 순으로 살펴보자. 들뢰즈는 『프루스트와 기호들』에서 플라톤주의에 맞서는 기호 이론과 사유의 이미지를 전개하는데 이 새로운 이론은 인상적이게도 문학작품으로부터 구성된다. 『차이와 반복』에서 그는 포스트칸트주의적인 인식론의 전통 안에서 감성의 위상을 가장 높은 수준에까지 끌어올린다. 유명한 개념 “기관 없는 신체”는 과타리와 함께 쓴 『안티 오이디푸스』에서 전면화되었는데, 이 표현은 앙토냉 아르토가 쓴 분열증적인 시詩에서 따온 것이다. 『카프카: 소수 문학을 위하여』(1975)는 문학적 세계를 무대로 하여 권력과 해방의 문제를 기계주의적으로 개념화하고 있다. 『천 개의 고원』에서 우주를 구성하는 대위법적 리듬을 전면에 내세울 때 들뢰즈와 과타리는 현대 음악에 깊은 영감을 받고 있다.

특히 과타리와 공동 작업이 끝난 이후 들뢰즈의 사유는 조형예술과 더할 나위 없이 가까운 거리 안에서 전개된다. 이런 점에서 그의 후기 시기(1981-1995년)는 미학적 시기라 부를 만하다. 그는 『감각의 논리』에서 고딕 예술, 세잔 그리고 베이컨을 관통하면서 회화와 예술의 과제를 새롭게 규명한다. 『시네마』에서는 자신과 동시대의 예술인 영화가 생산한 이미지들을 구체적으로 추적하면서 새로운 존재론을 전개한다. 『주름, 라이프 니츠와 바로크』는 마니에리슴maniérisme의 이름 아래 사건의 철학을 다시 한번 전개하는 시도인데, 여기에서 우리는 바로크 예술과 더불어 라이프 니츠 철학의 독특성과 새로움을 목격하게 된다.

우리는 이 장에서 들뢰즈의 저작들 사이로 두 개의 선을 그리면서 그의 감성론과 예술론의 핵심을 살펴보고자 한다. 그 선들은 각각 힘과 이미지

의 문제를 다루고 있다. 한편으로 감성의 촉발에서 사유의 발생에 이르게 되는 과정을 해명하는 것, 또는 이 과정을 둘러싸고 있는 경험의 실재적 조건을 밝히는 작업을 들뢰즈는 “초월론적 경험주의(empirisme transcendantal)”이라고 명명하고, 이를 위해 『차이와 반복』의 많은 페이지를 할애하고 있다. 이러한 인식능력 이론에서 출발하여 들뢰즈는 예술의 과제가 힘들의 포착이라고 규정하는 데까지 나아간다. 다른 한편, 들뢰즈는 자신의 일관된 철학적 관점을 “존재의 일의성”이라고 규정하고, 서양철학사에서 소수적 전통으로 이어져오던 흐름 안에 자신의 사유를 위치시켰다. 이러한 철학적 입장에서부터 어떻게 이미지의 존재론으로 나아가게 되는지 살펴보도록 하자.

1. 감성의 초월적 실행에서 힘들의 포착으로

1) 플라톤과 감성의 문제

들뢰즈는 『차이와 반복』에서 현대 철학의 과제가 플라톤주의의 전복에 있다고 선언한다.¹ 그러나 이 과제는 단순히 플라톤을 회피하거나 플라톤이 감성을 지성 아래에 종속시켰다고 비난하는 것으로 그치지 않는다. 오히려 플라톤이 제기하고 있는 문제들을 높게 평가하면서, 그가 머뭇거리고 있는 어떤 지점, 그가 감지했으나 서둘러 지나간 지점, 또는 그가 의도치 않게 드러내고 있는 점들을 새롭게 주목하고 분석하는 작업을 요구한

다. 『차이와 반복』에서 들뢰즈는 과격한 반~~反~~플라톤주의자이면서 동시에 플라톤에 대한 독창적인 해석자이기도 하다.

“말하자면 플라톤주의는 아직 길들여지고 있는 어떤 동물과 같다.”(DR: 83/150) 플라톤의 이러한 원초성은 어디에 있는가? 그리고 그 야생성은 어느 철학자와 대비했을 때 가장 잘 드러나는가? 들뢰즈가 바라보는 철학사의 풍경 안에서 플라톤의 이쪽 편으로 칸트가 놓여 있다. 칸트에게서 인식능력들이 자신에게 부여된 역할을 충실히 수행하는 것은, 오직 그것들이 상위의 조화 그러나 설명되지 않는 미지의 조화 안에 놓여 있기 때문이다. 이러한 조화로운 세계는 들뢰즈가 보기에 독단적 형이상학의 흔적이며, “길들여진” 철학의 한 예이다. 이런 점을 염두에 두었을 때, 칸트에게서 숭고론은 특별한 가치를 갖는다. 숭고의 개념은 인식능력 간의 조화 밖으로 벗어나는 예외적인 장면이기 때문이다. 하지만 들뢰즈가 여기에서 제기하는 철학사적 질문은 다음과 같은 것이다. 근대철학의 종합 안에서 예외적인 위치를 갖는 이러한 사상은 이미 플라톤의 텍스트 곳곳에서 작동하고 있는 것은 아닌가?

감성과 사유의 관계를 해명하기 위하여 들뢰즈는 플라톤의 『국가』 7권에 담겨 있는 한 가지 구분이 중요하다고 강조한다. 우리에게서 두 종류의 감각이 있는데, 어떤 것은 사유를 자극하지 않지만, 다른 하나는 사유를 자극하고 그 활동을 강제한다는 것이다. 예를 들어 “저것은 두 번째 손가락이다”라는 지각은 재인식에 속하고 어떤 사유도 자극하지 않는다. 반면 손가락을 가리키면서 “저것은 이것보다 더 크다 또는 더 작다”라고 말할 때 감각은 불확실성에 빠져든다. 두 번째 손가락은 어떤 손가락에 비

교하느냐에 따라 더 클 수도, 더 작을 수도 있기 때문이다. 그 질적 상반성은 어떤 불확실성을 드러내면서 사유하도록 정신을 자극한다(DR: 181/309; 플라톤, 1997: 523b). 심지어 여기에는 어떤 역설적인 상황까지 놓여 있는데, 질의 변화를 겪는 기체基體는 더 커지면서 동시에 더 작아져야 하기 때문이다(‘더 커진다’라고 말하기 위해서는 동시에 ‘더 커진’ 결과보다 ‘더 작아져’야 한다는 논리적 귀결이 나온다. 여기에서는 아직 시간의 선후 관계가 문제되지 않는다. 시간을 수직선 위에 대응시키기 이전에, 끊임없이 양쪽으로 갈라지는 현재만이 있다).

플라톤이 이 구별을 제시하는 것은, 이 질적 상반성이 내적으로 모순된 것이어서 그 자체로는 사유될 수 없는 것이므로 그 상반된 성질들을 각각으로 분리해서 파악해야 한다는 주장으로 나아가기 위한 것이다. 동시에 커지면서 작아지는 이러한 “미친 생성”, “제한 없는 생성”(DR: 305/505)은 우리의 이해의 대상이 될 수 없기 때문이다. 반면 우리는 큼 자체의 존재에 대해서는 이해할 수 있을 것이다. 이렇듯 감각적인 변화에 대한 개념화 불가능성은 플라톤에게서 여러 곳에서 반복된다. 아마도 『파이돈』은 플라톤의 저작 중에서도 물질과 정신을 가장 과격하게 구분한 텍스트일 것이다. 물체의 세계는 ‘더 작거나 더 많다’고만 말할 수 있는 세계여서 여기에는 어떤 ‘존재’도 들어 있지 않다. 반면 형상의 세계는 “언제나 똑같은 방식으로 한결 같은 상태로 있는 것들”(플라톤, 2003: 78d)의 세계로서 여기에 자리 잡은 것들만이 진정한 의미에서 ‘존재’한다. 다른 저작 『필레보스』의 논점에 따르면 뜨거움과 차가움이라는 감각적인 성질은 ‘더 뜨거움’과 ‘더 차가움’과 관련해서만 말할 수 있다. 따라서 감각적인 성질들

안에는 한도가 들어있지 않으며 이런 점에서 그것들은 하나가 아니라 여럿이다(플라톤, 2004: 24a).

그런데 이러한 논점과는 무관하게, 들뢰즈가 보기에 플라톤은 여기에서 중요한 철학적 문제 하나를 제기하며, 이 문제는 칸트 이후 우리에게 중요한 가치를 갖는다. 플라톤의 논지의 기여는 인식능력의 “초월적 실행 *exercice transcendant*”을 찾아냈다는 데에 있다. 인식능력들은 초월적 실행을 필수적인 계기로 내포한다. 왜냐하면 감각이 마주치는 것은 어떤 생성이어서 그 자체로 판명하지 않으며, 따라서 공통감의 체제하에서 재인식되지 않기 때문이다. 인식능력들은 감성에서부터 어떤 불편함, 피할 수 없는 폭력을 겪게 되며, 최대한의 경계까지 도달한 후에야 다음 인식능력에 힘을 전달한다. 감성은 상상력에, 상상력은 기억에, 기억은 사유의 능력에 힘을 전달하며 작동을 강제한다. 이러한 인식능력들 사이의 운동은 임의로 상정된 조화의 권능에 따라서 보장되는 것이 아니라 “실처럼 이어지며 불타는 화약”처럼 폭력적으로 이루어진다(DR: 184/315).

우리는 들뢰즈의 인식능력 이론을 그의 사유 체계 전체를 염두에 두면서 이해할 수 있다. 사실 인식능력 이론을 칸트처럼 본격적으로 전개하는 것은 들뢰즈의 주된 관심이 아니다.² 이 인식론은 『차이와 반복』에서 전개되는 새로운 존재론에 상관적으로 요구되는 부분에 해당한다. 따라서 들뢰즈의 인식 이론에서 그의 일반적인 사유의 테제를 재확인하는 것이 우리에게 더 유용할 듯하다. 여기에서 우리는 『차이와 반복』의 오해되기 쉬운 용어법, 즉 인식능력의 ‘초월적 실행’과 존재의 ‘내재성’ 사이의 의문을 해명할 수 있다. 사실 이 둘 사이에는 어떠한 모순도 없으며, 아니

오히려 하나는 다른 하나를 필연적으로 요구한다. 즉 능력의 초월적 실행, 다시 말해 자신의 고유한 역량을 다하고 경계에서 힘을 전달하고 강요하는 것은 내재성의 철학의 일반적 원리에 부합한다. 왜냐하면 내재성의 철학의 핵심적인 과제 중 하나는 바로 부분들을 종합하는 상위의 초월적 통일체를 가정하지 않으면서 그 대신 그 파편들 간의 직접적인 관계, 수평적인 연결을 통해 흐름과 작동을 해명하는 것이기 때문이다. 그러므로 여기에는 어떠한 모호함도 없다. 개별적 능력의 초월적 실행이 바로 모든 능력들 전체의 내재적 종합을 구성한다. 초월적인 통일체에 의한 조화가 아니라 부분들 사이의 힘의 전달, 이것이 들뢰즈 철학의 핵심 테제이다. 이 지점에서 들뢰즈의 인식 이론은 칸트의 이론과 날카롭게 대립한다.

2) 감성적인 것의 존재

플라톤이 인식능력의 초월적 실행을 사유하고 있다고 들뢰즈가 높게 평가했다면, 이 현대 철학자가 결정적으로 플라톤주의로부터 멀어지는 지점은 어디인가? 그것은 지성만큼이나 감성에도 고유한 대상이 있다는 점을 들뢰즈가 긍정할 때이다. 플라톤에게 지성(정신)의 고유한 대상은 본질ousia 또는 이데아이다. 이념적인 것의 본성과 내용이 완전히 다르긴 하지만, 들뢰즈도 사유의 대상이 이념Idée이라는 점을 긍정한다. 그러나 이것과 평행하게 감성의 대상이 고유하게 ‘존재’한다는 생각은 플라톤에게 아주 생소한 것이다. 그렇다면 들뢰즈가 말하는 감성의 고유한 대상이란

무엇일까? 그것은 이렇게 저렇게 감각되는 질(더 큼, 더 작음)이 아니다. 감성이 마주치는 대상이란 감각적인 질들이 비로소 주어지는 그 내재적 형식, 감각되는 질료들이 주어지는 조건을 가리킨다.

이것[마주침의 대상]은 ‘감각될 수 있는 어떤 것’이 아니라 ‘감각되어야 할 어떤 것’이다. 이것은 어떤 질質이 아니라 오히려 어떤 기호이다. 이것은 어떤 감성적 존재자(un être sensible가 아니라 오히려 감성적인 것의 존재l'être du sensible이다. 이것은 주어진 소여가 아니며 오히려 이것을 통해 비로소 소여가 주어진다(DR: 182/312).

감각적 질들을 전개하는 요소, 즉 감성적인 것의 존재란 바로 ‘더’와 ‘덜’로 표현되는 불균질성의 형식 그 자체, “내포적 강도”이다. “가지적인 것의 존재l'être de l'intelligible”(DR: 183/314)는 이념이며, 이것을 통해 이런저런 이론적인 것들이 주어진다. 이와 마찬가지로 ‘감성적인 것의 존재’는 내포적 강도이며, 이것을 통해 이런저런 감각적인 것들이 주어진다. 불가피하게 ‘더’와 ‘덜’이라는 형식으로 표현되지만, 내포적 강도는 외연적 양이 아니다. 온도와 속도는 각각 온도계의 수온 양이나 속도측정계의 바늘 눈금으로 표시되지만, 그러나 이 양자는 혼동되어서는 안된다. 온도나 속도는 내포적 강도로서 분할 불가능한 수준들을 지시한다.

앞서 감성과 사유의 관계에 관련하여 들뢰즈는 칸트 이전 플라톤의 한 대목에 주목했었다. 이제 여기에서 그는 내포적 강도 개념과 관련하여 칸트의 이전이 아니라 이후에 주목한다. 코헨Hermann Cohen이나 마이몬

Maïmon과 같은 포스트칸트주의자들은 칸트가 조건 지음의 관점에서만 인식의 문제를 해명하고 있다고 비판하고, 그 대신 발생의 관점에서 인식이론을 재구성해야 한다고 주장했다(DR: 40/80-81). 이를 위해 그들은 『순수이성비판』 내의 「지각의 예취들」에서 간략하게 개진되는 내포적 강도 개념을 지렛대의 받침점으로 사용했다.³ 이 개념은 칸트의 이상한 발견이다. 칸트가 고백하고 있는 것처럼 그 자신의 전체 체계에 비추어 보았을 때 “경험의 질료에 관한 것에서 경험을 앞지르는” 것이 들어 있다는 것은 “기이하게 보이기” 때문이다(칸트, 2006: A167/B209).

강도적 크기는 한 순간 그리고 한 지점에서 포착되는 것이어서 시간과 공간이라는 직관의 형식을 거치지 않고 주어지는 감각의 비밀스러운 형식이다. 이것은 부분들의 외연적 합을 통한 포착을 통해 주어지지 않고, 단 한번에 감각에 드러난다. 그리고 그 안에는 어떤 정도가 자리하고 있다. 이러한 방식은 모든 감각에 보편적이다. 내포적 강도는 어떤 형식이지만, 질을 추상한 (외연)양이 아니다. 그것은 질이 표현되는 양이며 질료의 내적 형식이다. “모든 감각이 그 자체로는 단지 후험적으로 주어지지만, 그것들이 하나의 도度를 갖는다는 그것들의 성질은 선험적으로 인식될 수 있다.”(칸트, 2006: A176/B218) 칸트의 이 구절은 결정적으로 중요하지만, 이것은 들뢰즈의 관점 안에서 발생론적으로 재구성된다. 내포적 강도량이 선험적인 것은 그것이 바로 경험적인 것 자체를 생산하기 때문이다. 심지어 감성 자체가 내포적 강도에 의해 형성된다. “마주침의 대상[내포적 강도는 감각 속에 실질적으로 감성을 분만한다.”(DR, 182/312)

감성에 어떤 변신 또는 훈련이 필요하다면, 그것은 바로 감각적인 질을 넘어 내포적 강도를, 생산된 것을 넘어 생산하는 것을 감각하기 위해서이다. 플라톤에게 신체들 수준의 현기증은 피해야 할 것 또는 분해해야 할 것이지만,⁴ 들뢰즈에게는 이것이야말로 감각해야 할 바로 그것, 그리고 동시에 감각만으로 포착할 수 있는 바로 그것이다. 하지만 내포적 강도를 포착하는 것은 쉽사리 이루어지지 않는다. 왜냐하면 내포적 강도는 본성상 외연적 질들을 전개하고 자기 자신은 은폐되기 때문이다. 강도의 이러한 본성은 감성의 훈련을 요구한다.

강도를 연장과는 독립적으로 파악한다는 것, 혹은 강도를 그것이 개봉되는 질에 앞서 파악한다는 것, 바로 이런 것이 감각들을 비트는 목적이다. ‘감각의 교육학’은 이런 목표를 지향하고 ‘초월론’의 일부를 이룬다. 약학적 동역학의 경험들, 또는 현기증과 같은 신체적 경험들은 이제 근접하고 있다(DR: 305/506).

들뢰즈에게 예술이 중요하다면 바로 이러한 이유에서이다. 다시 말해 감성의 초월론적 훈련이라는 과제가 예술에 특별한 가치를 부여한다. 감성의 운명이 생성의 한복판에 놓여 힘들을 포착하고 폭력을 비자발적으로 수용하는 데 있다면, 예술은 바로 “감각의 교육학”이 벌어지는 아틀리에다. 예술은 감각적 집적체를 창조하는 것이지만, 단지 감각적인 질을 산출하기 위해서는 아니다. 예술은 그것을 통해 감성적인 것의 존재를 향

해 나아간다. 예술은 감성에 이런 훈련을 부여하고, 그렇게 해서 변형된 감성은 일상적 감각을 뒤흔들고 변형한다.

파울 클레의 유명한 정식은 여기에서 특별한 의미를 얻는다. “회화는 보이는 것을 재생[재현]하는 것이 아니라, 보이지 않는 것을 보이게 하는 것이다.”(Klee, 1998: 34; FBLS: 57) 들뢰즈의 사유 안에서 ‘보이지 않는 것’이란 앞서 말한 것처럼 감각적 경험을 조건 짓는 어떤 불균등성을 지시한다. 그것은 이질적 요소들로 구성된 차이, 자기 자신을 펼치면서 질들을 산출하고 동시에 자기 자신은 사라지는 내포적 강도이다. 예술의 과제는 어떻게 이것을 예술가 스스로 감각하고 또한 수용자에게 감각하게 만들 것인가에 있다. 간략하게 말해 예술이 포착하는 것은 형태^{forme}가 아니라 힘^{force}이다. “중요한 것은 형태를 재생하거나 창조하는 것이 아니라 힘을 포착하는 것이다.”(FBLS: 57)

들뢰즈가 『감각의 논리』에서 예술의 과제를 설명하면서 다음과 같이 말할 때 그는 『차이와 반복』에서 전개했던 감각의 교육학을 염두에 두고 있다.

어떻게 감각은 자기 자신에게로 충분히 되돌아오고, 완화되거나 수축될 수 있을 것인가? 자신이 우리에게 제공하는 것 안에서 소여되지 않은 힘들을 포착하기 위해서, 그리고 감각적이지 않은 힘들을 느끼게 만들고, 자신들의 고유한 조건에게까지 상승하기 위해서 (FBLS: 57).

밀레는 중력을 붙잡아내고, 세잔은 산의 습곡을 만들어낸 힘을 포착하고, 반 고흐는 해바라기 씨앗의 낫선 힘을 표현한다. 하지만 그중에서도 프랜시스 베이컨이 특별한 위치를 점한다면, 이것은 그가 힘들의 포착이 형태의 변형transformation이 아니라 형태의 와해déformation를 통해서 표현된다는 점을 가장 잘 이해하고 있었기 때문이다. “얼굴의 지워지고 휩쓸려진 부분들은 새로운 의미를 얻는다. 왜냐하면 그 부분들이 지금 힘이 엄습하고 있는 구역 자체를 표시하기 때문이다. 이런 점에서 베이컨을 사로잡고 있었던 문제는 형태의 와해이지, 형태의 변형이 아니다.”(FBLs: 59) 베이컨의 뭉개진 얼굴은 형태를 파괴하는 정적인 폭력을 표현하며, 이는 감성을 그 자신에게로 되돌리는 훈련, 즉 형태를 넘어 힘을 감각하게 하는 훈련이다. 이것이 예술의 과제를 가장 높은 수준에서 수행하고 있다면, 그것은 바로 감성의 초월론적 대상, 즉 내포적 강렬함을 포착하고 있기 때문이다.

이처럼 들뢰즈의 미학 안에서 감성론과 예술론은 내포적 강도 개념을 고리로 하여 직접적으로 연결되어 있다. 초월론적 경험주의는 감성의 실재적 조건을 내포적 강도로 규정하며, 감각적인 질에서 감성적인 것의 존재로 넘어가기 위해 감각의 변신을 요구한다. 그것을 가능케 하는 것이 바로 예술이다. 예술은 형태가 아니라 힘의 포착을 통해 내포적 강렬함을 표현하며 감각을 그 자신의 경계에까지 끌어올린다.

2. 일의성의 존재론에서 이미지의 존재론으로

1) 실체와 속성의 구분의 파괴

형이상학은 존재에 관한 사유이고, 들뢰즈에 따르면 진정한 존재론은 일의성의 철학만이 가능하다.⁵ 존재를 초과하는 일자—者를 사유하려고 하는 한 철학은 종교에 의해 오염되었다는 사실을 드러낼 뿐이다. 중세 신학의 영향 아래에서 무한자와 유한자의 관계는 다의적이거나 유비적으로 이해되었다. 다의적이라는 것은 신이 존재하는 방식이 피조물이 존재하는 방식과 전혀 다르기 때문에 신은 완전하고 무한하다는 것이다. 이것보다 완화된 형식으로는 유비적 관계가 있는데, 예를 들어 인간이 유한하게 선하듯이 신은 무한하게 선하다는 것이다. 그런데 존재의 일의성이란 테제는 이러한 서양철학의 주류 전통과 대립한다. 그러한 테제에 따르면 모든 존재는 단 한 가지 의미로 이야기된다. 즉 동물도, 인간도, 신도 모두 다 한 가지 같은 의미로 이야기된다.

그런데 여기에는 어떤 위험이 도사리고 있는 듯 보인다. 존재가 단 한 가지 같은 의미로 이야기된다는 것은 존재자들의 차이가 삭제되고 모든 존재자가 무차별의 심연으로 가라앉는 것은 아닐까? 들뢰즈는 그러한 가능한 오해에 대해 그런 우려와는 정반대로 일의성의 존재론은 오히려 차이의 철학과 조우하며 그것을 통해서만 충분히 전개된다고 답한다. 9장에서 언급한 인용문을 다시 떠올려보자. “일의성의 본질은 존재가 단 하나의 똑같은 의미에서 언명된다는 점에 있는 것이 아니다. 그것은 존재가 단 하나의 같은 의미에서, 하지만 자신의 모든 개체화하는 차이나 내생적 양상을 통해 언명된다는 점에 있다.”(DR: 53/102, 강조는 인용자)

들뢰즈의 다양한 철학사적 인용과 복잡한 존재론적 논증 대신 이를 압축하는 인상적인 이미지 하나를 떠올려보자. 다양한 강도를 가진 흰색의 평면. 흰색은 다양한 정도를 가질 수 있지만, 본질적으로 그것들은 흰색으로서 남는다. 들뢰즈는 이 예를 존재의 일의성과 존재자들 간의 차이를 모순 없이 긍정하는 중요한 이미지로 여러 곳에서 인용한다. 다른 맥락에서 이것은 스피노자 철학의 이미지이기도 하다. 모든 양태적 개체들의 본질은 다양한 정도의 역량이지만, 그것들은 모두 신의 무한한 역량 안에 같은 본질로서 내재한다(SPE: 179).

존재의 일의성이라는 тезис은 서양철학의 주류적인 전통과 대립한다. 잘 알려진 것처럼 존재가 여러 가지 의미로 이야기된다고 맨 처음 이야기한 것은 아리스토텔레스였다. 그는 실체와 속성의 구분, 현실태와 가능태의 구분을 통해서만 존재와 생성의 문제를 종합할 수 있다고 생각했다. 이때 실체와 속성 등의 범주는 서로 다른 의미로 이야기되는 존재들이다. 이후 이러한 구분은 철학사 안에서 신과 피조물, 주체와 대상, 본체와 현상의 구분으로 확대되고 연장된다.

들뢰즈의 중요한 개념적 작업들, 이를테면 내포적 강도의 발견, 생성의 긍정, 사건의 잠재화, 실체 개념 없는 개체화 이론, 단일체 없는 다양체 개념 등은 모두 기존의 존재론적 구분을 폐기하거나 상대화하면서 존재의 일의성을 전개하는 과정이라 할 수 있다. 그리고 이러한 작업의 마지막 장막은 이미지에 대한 사유에 바쳐졌다. 어쩌면 이는 필연적인 일이었을 것이다. 일의성의 철학은 본체와 현상, 본질과 이미지 사이의 구분을 파괴하고 차이의 운동 안에서 감각적인 것들을 새롭게 사유하는 데까지

나아간다. 이런 의미에서 영화 이미지 분석은 들뢰즈의 일관된 철학적 여정의 궤적 위에 놓여 있다.

2) 영화 이미지의 유형학

『시네마』에서 들뢰즈는 영화 이미지의 본성을 해명하고 그 유형을 분류한다. 이 작업은 베르그손의 혁신적인 테제로부터 출발한다. 일반적으로 물질은 외부 세계의 실재이며 이미지는 그것의 심리적 표상이라고 간주된다. 그러나 『물질과 기억』에서 베르그손은 이미지는 물질과 동일한 것이라고 주장한다. “우리에게 물질은 ‘이미지들’의 총체이다. 그리고 우리가 ‘이미지’로 의미하는 것은 관념론자가 표상이라고 부른 것 이상의, 그리고 실재론자가 사물이라 부른 것보다는 덜한 어떤 존재 — 즉 ‘사물’과 ‘표상’ 사이의 중간 길에 위치한 존재 — 이다.”(Bergson, 2004: 1; 베르그손, 2005: 22) 베르그손이 이렇게 개념들을 재규정하고 그것들의 위치를 재조정하는 것은 이미지 배후에 놓여 있다고 상정된 어떠한 존재자도 배제하기 위한 것이다. 이러한 철학적 입장은 매우 드문 것이어서, 아마도 루크레티우스와 버클리 정도만이 그 사상사 안에 놓여 있을 것이다.

베르그손은 운동의 내적 분화의 논리에 따라 이미지의 발생과 변화를 설명하고자 한다. 그의 논리를 쫓다보면 우리는 칸트와 데카르트 이전의 어떤 지점으로 거슬러 올라가게 된다. 데카르트의 회의와 칸트의 비판은 잉여적 사변이며, 그로부터 도출되는 실체와 속성의 구분, 사물 자체와 현상의 대립은 심연을 만들어냈다. 하지만 베르그손이 보기에 사물들에

게서 지각되는 규정들이 그것들의 실존과 분리되는 것은 오히려 이상한 일이다.⁶ 불변의 본질과 가변적인 외관 사이의 심연은 가상적인 것에 불과하다. 철학사를 더 거슬러 올라가자면, 이점과 관련하여 제논의 역설은 결정적인 징표이다. 제논의 문제는 실체주의적 사고방식이 무력해지는 어떤 지점을 폭로한다. 베르그손은 물체가 주파한 공간이 운동 자체는 아니라는 점을 명백히 했으며, 모든 형이상학은 이 시금석 위에서 자신의 가치를 새로이 입증해야만 했다. 그리고 운동이 주파된 공간으로 환원되지 않듯이, 이미지는 사물의 표상이 아니다. 운동과 이미지는 실체에 귀속되는 것이 아니라, 말하자면 그것들 스스로 ‘실체적인’ 어떤 것이다.

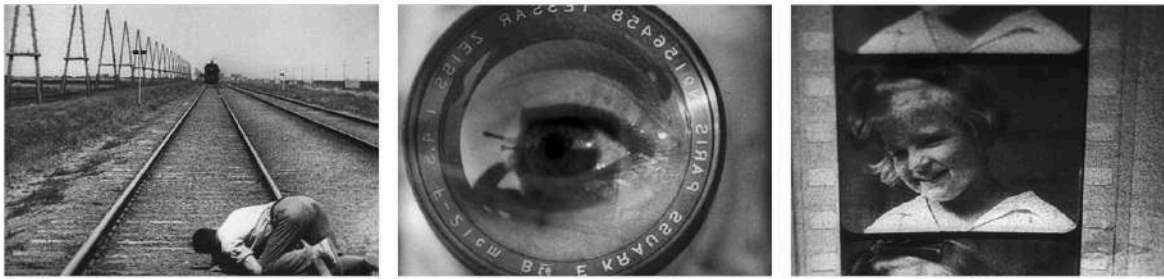
물질이 이미지와 같은 것이라는 베르그손의 테제는 사실 또 다른 테제와 맞물려 있다. 즉 물질은 운동 또는 변동과 같은 것이다. 들뢰즈가 간략하게 요약한 것처럼 “모든 사물, 즉 모든 이미지는 그것들의 작용과 반작용과 구분되지 않는다. 그것은 보편적인[전면적인] 변동universelle variation이다.”(IM: 86) 고체적인 물질은 운동하는 원자들의 집합이고, 이것은 다시 힘들의 관계이다.⁷ 원자-힘들은 모든 방향으로 운동하고 서로 작용하고 반작용한다. 이 작용과 반작용이 이미지를 형성한다. 우리가 물질이라고 부르는 것은 이 이미지 밖에 존재하지 않는다. 요약하면 물질=운동=이미지이다.

존재자들 사이의 외재적 등급을 파괴하면서 내재성의 철학은 이미지를 실재로서 긍정한다. 여기에서 우리는 미학의 특별한 위상을 발견한다. 우리가 미학이라는 이름 아래에서 이미지를 사유하려고 할 때, 우리는 배후 없는 이미지들 앞에 위치하고, 깊이 없는 이미지 또는 이미지 자체의 깊

이를 발견한다. 이것은 이미지들의 구성을 따라가면서 내재성의 평면을 탐색하는 일이기도 하다. “모든 이미지의 무한한 집합은 일종의 내재성의 평면을 구성한다. 이미지는 즉자적으로 이 평면 위에 실존한다. 이러한 이미지의 즉자성, 그것은 물질이다. 이미지의 배후에 감추어져 있는 어떤 것이 아니라, 그 반대로 이미지와 운동의 절대적인 동일성이다.”(IM: 86-87)

그런데 전면적인 변동의 우주 안에서 특별한 이미지가 생겨나는데, 그것은 생명체이다. 살아있는 신체는 “비결정성의 중심”을 형성한다. 왜냐하면 무생물의 경우와 달리, 작용과 반작용 사이에 어떤 간격이 놓여 있기 때문이다. 어떤 관점에서 보자면 베르그손의 진화론적 철학의 핵심 문제는 다음과 같이 요약된다. 아메바와 우리 사이에서 무슨 일이 일어났는가? 바로 간격intervalle이 생겨났다. 단세포 동물에게서 작용과 반작용은 즉각적인 반면에 인간 등의 복잡한 생명체에서는 지연이 발생한다. 작용은 신경중추와 뇌의 중앙 집중적인 판단을 거쳐 반작용으로 나아가기 때문이다. 다시 말해 바깥으로부터 작용이 들어오고 바깥을 향해 반작용하는 사이에 판단과 정서의 지속이 생겨난다.

베르그손이 설명한 이러한 발생론적 분화에 맞추어 들뢰즈는 세 종류의 운동-이미지를 정의한다. 나의 신체에 작용하는 무수히 많은 이미지 중 나의 관심에 따라 잘라내어진 이미지가 지각-이미지를 형성한다. 이것을 원인으로 하여 바깥의 다른 이미지들에 반작용으로 산출하는 것이 행동-이미지에 해당한다. 그리고 작용과 반작용, 지각과 행동 사이의 간격을 채우는 것이 정동과 관련되는 변용-이미지이다.



〈그림 1〉 베르토프, 〈카메라를 든 사나이〉의 장면들

들뢰즈가 언급하는 수많은 영화 중 몇 가지 대표적인 예를 통해 이미지들의 유형을 살펴보자. 첫째로, 지각-이미지를 가장 멀리까지 탐색한 이는 베르토프Vertov이다. 〈카메라를 든 사나이〉(1929)에서 영화-눈Kino-eye은 인간의 자연적 지각의 범위를 훨씬 능가한다(〈그림 1〉 참조). 영화의 기계적 시선은 빠름과 느림에서 인간적 지각의 한계를 벗어날 뿐만 아니라, 몽타주를 통해 아주 멀리 떨어져 있는 두 개의 이미지를 연이어 지각한다. 이 영화의 주인공은 달리는 마차 위에서 다른 마차를 촬영하고, 빠른 기차에 카메라를 설치해 풍경을 잡아낸다. 베르토프의 실험은 지각을 인간의 눈에서 사물 자체 안으로 옮겨놓기 위한 것이다. 중요한 것은 기차의 운동이 아니라 기차에서 바라보는 운동이다. 문제가 되는 것은 우리가 기차에 대해 갖는 이미지가 아니라 기차가 세계에 대해 갖는 이미지다. 베르토프에 이르러 베르그손의 이념은 실현되었다. 베르그손에게 이미지는 인간의 감각에 배타적으로 귀속되는 것이 아니라, 보편적인 변동으로서 사물들 간의 전면적인 작용과 반작용이기 때문이다.⁸



〈그림 2〉 칼 드레이어, 〈잔다르크의 수난〉의 장면들

둘째로, 칼 드레이어의 〈잔다르크의 수난〉은 변용-이미지로 가득 찬 영화이다(〈그림 2〉 참조).⁹ 영화에서 변용-이미지는 근접 화면(클로즈업과 인서트를 모두 포함)과 긴밀한 관계를 맺는다. 왜냐하면 근접 화면의 독특성은 어떤 대상을 모든 시공간의 좌표에서 분리해내면서 “차원의 절대적인 변화”를 가져오고 정동 자체를 표현하는 데 있기 때문이다. 예이젠시테인의 말처럼 “코끼리 백 마리를 담은 전체 화면보다 바퀴벌레 한 마리의 얼굴을 담은 근접 화면이 훨씬 더 무시무시하다.”(Bonitzer, 1999: 20에서 재인용). 드레이어의 영화는 근접 화면을 극단적인 지점까지 밀어붙이면서 진행되고, 하나의 얼굴에서 다른 얼굴로 넘어가는 몽타주는 잠재적인 정동들만의 공간을 구성한다. 얼굴과 시선의 방향들은 의도적으로 불일치하게 맞추어져 있고 이는 끊임없이 사실적인 시공간의 형성을 방해한다(IM: 150 이하 참조). 이처럼 얼굴은 변용-이미지와 긴밀한 관계를 맺고 있다. 그렇지만 변용-이미지가 배타적으로 얼굴과 클로즈업에만 의존하는 것은 아니다. 사

실주의적 공간 형성을 억제하는 영화적 기법에 따라 사물이나 장소 자체도 어떤 정동을 표현할 수 있다.



〈그림 3〉 프리츠 랑, 〈도박사 마부제 박사〉의 장면들

셋째로, 프리츠 랑Fritz Lang의 〈도박사 마부제 박사〉(1922)는 행동-이미지의 전형적인 예를 보여준다(〈그림 3〉 참조). 기차 안에서 중요 서류를 탈취하는 범행은 네 팀으로 나뉘어서 진행된다. 이후 액션 영화의 기본 문법이 되는 이 장면에서, 각 인물은 약속된 사전 계획에 따라 톱니바퀴처럼 행동을 취하고 서류는 한 인물에게서 다른 인물로 전달된다(IM: 112 참조). 이렇게 세 가지 이미지가 운동-이미지의 주요 유형이다.

『시네마』에서 이미지는 어떤 실체의 운동이나 속성으로 간주되지 않는다. 운동성을 운동체로부터 추출해내는 것, 이것은 베르그손 철학의 목표였으며 영화에 이르러 비로소 구체적으로 실현된 것이다. 이것이 초기 영화에서부터 이미 많은 교통수단, 즉 자전거, 자동차, 배, 기차가 그토록 빈번하게 등장한 이유이다. 카메라의 지각은 빠름과 느림의 측면에서 자연적 지각의 범위를 넘어서고, 지각을 사물 안으로 옮겨놓는다.

아마도 이러한 과제는 간접적으로는 스피노자의 윤리학과도 관련될 것이다. 우리가 1종의 인식에서 2종의 인식으로 이행해야 한다고, 즉 막연한 경험에 의한 인식에서 공통 관념의 인식으로 넘어가야 한다고 스피노자가 말할 때, 가장 보편적인 공통 관념이란 모든 신체의 속성, 즉 물체의 부분들 간의 빠름과 느림, 운동과 정지의 관계이기 때문이다.¹⁰ 그러므로 들뢰즈의 영화 이미지 이론 안에서는 베르그손의 지각 이미지론과 스피노자의 합리주의적 인식론이 기묘하게 공존한다.

이미지는 더 이상 실체의 속성이나 정신의 표상이 아니라 운동과 시간이 직접 나타나는 것이다. 우리가 앞서 살펴본 이미지의 유형들은 운동과 시간이 분화되면서 이미지가 드러나는 방식들이다. 위에서 말한 것처럼 일의성의 철학이 “개체화하는 차이나 내생적 양상”을 통해 존재를 사유하는 것이라면, 바로 운동성과 시간성 자체가 그것들을 품고 있으며 각각의 이미지들은 개체화하는 차이이다. 이런 점에서 이미지의 순수 긍정은 일의성의 철학의 결정적인 계기를 형성한다.

3. 내포적 강도와 이미지

들뢰즈의 감성론과 예술론은 각각 내포적 강도와 이미지를 핵심적인 개념으로 내세운다. 한편으로, 경험주의의 전통에 깊이 영향 받은 들뢰즈는 감성이 사유의 출발점을 이룬다는 점을 상세하게 설명한다. 하지만 이 말은 전통적인 경험주의자들이 말한 것처럼 감각 자료만이 사유의 재료를 형성한다는 뜻은 아니다. 들뢰즈가 보기에 감성의 훈련은 궁극적으로

경험의 자료를 넘어 경험의 조건 자체로 향해야 하며, 이런 이유에서 예술은 무엇보다 중요하다. 예술은 내포적 강도를 표현하면서 감성을 훈련시키고 이것의 역량을 최고치까지 끌어올린다. 예술과 더불어 우리는 세계를 새롭게 감각하고 이해할 수 있게 된다. 다른 한편으로, 들뢰즈의 일의성의 존재론은 자연스럽게 이미지의 존재론으로 나아간다. 일의성이 존재의 범주들 간의 위계를 폐기하고 이미지와 사물 자체 사이의 구분을 무화하는 것이라면, 궁극적으로 이미지의 세계가 우리의 실재이기 때문이다. 이제 문제가 되는 것은 각 예술 장르와 더불어 새로운 이미지의 유형학을 전개하는 것이다. 그중 특히 들뢰즈에게 영화 이미지가 중요한 것은 이 현대적 예술 형식이 공간과 시간을 직접적으로 표현할 수 있기 때문이다. 이처럼 내포적 강도는 인식론적 감성학과 미학적 예술론을 결합하며, 이미지의 문제는 존재론의 한복판에 미학을 위치시킨다.

11장 회화론

감각의 분열적 상승

들뢰즈는 과타리와 일련의 공동 작업을 마친 다음 해 1981년 『감각의 논리』를 출간한다. 연대기적으로 볼 때 이 저작은 1971-1972년 파리의 그랑 팔레Grand Palais에서 열렸던 베이컨의 성공적인 회고전의 충격과 반향을 담고 있다. 괴물을 좋아했던 이 철학자가 큰 명성을 얻은 채 파리에 도착한 화가의 작품들을 보며 느꼈을 심오한 친화성을 헤아려보기는 어렵지 않다. 직접적인 인간관계가 거의 없었음에도 이 프랑스 철학자의 주요 개념들은 아일랜드 화가의 형상들 사이에서 가장 편안한 거처를 발견하는 듯 보인다.

예외적으로 한 현대 화가의 이름을 제목에서 구체적으로 명시하고 있는 이 저작은 그러나 단순히 한 철학자가 성공한 화가에게서 자신의 사유 체계를 확인하는 자족적인 즐거움만을 담고 있는 것은 아니다. 들뢰즈의 후기 시기, 그러니까 미학의 시기의 초입에 서 있는 이 저작에서는 『차이와 반복』에서 개진되었던 감성의 문제가 재개되고 있고, 구체적인 작품을 통해서 미학의 문제가 더 멀리 더 깊게 전개되고 있다.

우리는 이 장에서 들뢰즈가 베이컨의 작품 세계를 가로지르며 감성과 예술의 본성, 그리고 그것들 사이의 관계를 어떻게 해명하는지 살펴보고자 한다. 들뢰즈가 베이컨의 작품들에 대한 자세한 분석을 위해 많은 페

이지를 할애함에도 불구하고 우리로서는 논의의 집중을 위해 불가피하게 이것의 인용은 최소화하는 수밖에 없겠다. 그 대신 우리의 목표는 들뢰즈가 베이컨의 작품들을 만나고 생각하면서 자신의 미학을 어떻게 심화하고 재정식화하는지 살펴보는 데 있다.

1. 회화의 과제: 감각을 그리기

앞에서 말했듯이 들뢰즈는 예술의 과제가 “힘들의 포착”에 있다고 간략하게 규정한다. 또는 달리 말하자면 회화가 그리는 것은 감각이다. 왜냐하면 “힘은 감각의 조건”이기 때문이다(FBLS: 57). “감각이야말로 그려지는 바로 그것이다.”(FBLS: 40) 이로부터 회화의 모든 문제가 등장하며 화가가 돌파해야 할 어려움들이 나타난다. 감각과 대립하는 것, 감각 자체를 그릴 수 없도록 하는 것은 형태^{forme}와 클리셰^{cliché}이다.

1) 형태 대 힘: 우선 가장 먼저 피해야 할 것은 가시적 형태를 재현하는 것이다. 10장에서 언급했듯이 회화의 과제는 파울 클레의 말대로 “보이는 것을 재생[재현]하는 것이 아니라, 보이지 않는 것을 보이게 하는” 데에 있다³.(FBLS: 57). 현대 미학자들을 사로잡았던 이 유명한 정식은 하지만 이들 사이에서도 같은 방식으로 이해되거나 사용되지는 않았다. “보이는 것”과 “보이지 않는 것”의 대조를 현상학자들이 사물의 소여와 세계의 지평으로 이해했다면, 들뢰즈는 형태^{forme}와 힘^{force} 또는 ‘감각된 것(결과)’과 ‘감각 자체(과정)’로 받아들인다. 들뢰즈에게 감성론의 문제는 감각적인 것을 산출하지만 그 자체는 감각되지 않는 조건을 포착하는 데에 있다. 이

런 의미에서 들뢰즈의 미학은 “초월론적 감성론”이라 불릴 수 있다. 이와 마찬가지로 회화의 과제는 가시적인 형태를 가로지르는 비가시적인 힘들을 그리는 데에 있다. 들뢰즈에게 회화와 예술은 이처럼 감성의 초월적 실행이 펼쳐지는 실험의 영역이 된다. 따라서 회화는 감성의 경험적 실행, 즉 가시적 형태의 재생산의 수준에 머물러서는 안 된다.¹

인상주의 이후 현대 회화는 대체로 구상화figuration를 넘어서려고 노력했다. 하지만 20세기 전반의 주류를 형성했던 추상회화의 길도 베이컨에게는 만족스럽지 않은데, 왜냐하면 여전히 여기에서도 감각 자체가 문제되고 있지는 않기 때문이다.² 들뢰즈는 다음과 같이 선명하게 대비한다. “형상Figure은 신경 체계에 무매개적으로 작용한다. 여기에서 그 신경 체계는 살에 속한다. 반면 추상적 형태는 뇌에 호소하고 뇌의 매개를 통해 작동한다. 여기에서 뼈는 뇌보다 멀리 놓여 있다.”(FBL: 39) 베이컨은 감각 자체를 작동시키고 신경 체계에 충격을 주는 길을 스스로 열어야 했다. 구상도 추상도 아닌 이 제3의 길을 들뢰즈는 “형상”이라는 개념을 빌려 명명하고자 한다. 따라서 이 회화의 길 위에서 우리는 복잡한 상황에 처해 있는 것을 발견하게 된다. 형상은 형태를 재현하는 것(구상화)도, 반대로 단지 벗어나는 것(추상화)도 아니기 때문이다. 그렇다면 형상은 무엇인가? “형상이란 감각과 연관된 감각적 형태이다.”(FBL: 39) 문제는 단지 감각적 형태를 떠나는 데에 있지 않다. 이 인용된 정의에서 보듯이 오히려 감각적 형태들을 감각과 연관시키는 것, 감각으로 끌고 가 충격적인 무엇이 되게 만드는 데 있다. 앞으로 살펴보겠지만 이러한 형상의 제시는 감각적

형태들을 어떤 방식으로 과격하게 변형 또는 와해시키는 것으로 이루어진다.

2) 클리셰와 다이어그램: 화가는 아무것도 없는 빈 화폭에서 출발하지 않는다. 베이컨은 이러한 작가적 사실을 고백한 바 있는데, 들뢰즈는 베이컨의 이 말을 여러 차례 인용하며 강조한다.

화가가 흰 표면 앞에 있다고 믿는 것은 실수이다. ... 화가는 머릿속에, 또는 그의 주위에, 또는 작업실에 많은 것을 가지고 있다. ... 이 모든 것은 이미지의 자격으로, 그것이 현실적이든 잠재적이든, 화폭 위에 현존한다. 그래서 화가는 흰 표면을 채워야 하는 것이 아니라, 오히려 비우고 치우고 청소해야만 할 것이다(FBLS: 83).

아마도 이것은 유명한 베이컨의 작업실을 함께 떠올려야 이해할 수 있을 것이다. 그의 아틀리에에는 온갖 화집과 사진뿐 아니라 버려진 화폭과 잡동사니로 가득 차 있었다. 그 이유를 묻는 사람에게 베이컨은 “나는 이 카오스를 사랑한다. 이것은 나의 창조의 원천이다”라고 답했다. 화가는 물리적으로, 심리적으로, 문화적으로 이미 너무나 많은 이미지에 둘러싸여 있고 그림을 그리기 위해 격렬한 전투 상태에 진입한다. 이렇게 잡지, 미디어, 사진을 통해 주어지는 이미지들은 우리가 ‘클리셰’라고 부르는 것을 구성한다(FBLS: 83).

들뢰즈가 보기에 클리셰 대 이미지의 문제는 회화뿐 아니라 영화를 포함해 조형예술 전체와 관련된다. 우리를 둘러싸고 있는 진부한 이미지들,

즉 클리셰를 뚫고 어떻게 하면 새로운 이미지를 만들 수 있을 것인가? 논의를 좀 확장하자면 들뢰즈의 영화론 안에서 클리셰와 이미지는 새롭게 정식화된다. 베르그손에 따르면 우리는 모든 것을 지각하는 것이 아니라 심리적으로, 경제적으로, 이념적으로 우리의 흥미를 끄는 것만을 순간적으로 지각한다. 그렇다면 우리의 일상을 형성하는 습관적이고 즉각적인 기제를 끊고 그로부터 벗어날 때 새로운 이미지는 우리에게 주어질 것이다. “우리는 일상적으로 클리셰들만을 지각한다. 그러나 만약 우리의 감각-운동 도식이 고장 나고 부서진다면 새로운 유형의 이미지가 나타날 수 있다”(IT: 32)

그러나 어떤 이미지가 단 한 번에 클리셰 이상의 위상을 갖게 된다고 믿을 수는 없을 것이다. 진부한 이미지와 새로운 이미지, 또는 클리셰와 순수 이미지는 항상 긴장과 대결 상태에 놓여 있게 된다. “한편으로 이미지는 끊임없이 클리셰의 상태로 떨어진다.”(IT: 32) “다른 한편 그와 동시에 이미지는 끊임없이 클리셰를 뚫고 나아가려 하고, 그로부터 벗어나려 한다.”(IT: 33) 들뢰즈가 이렇게 말할 때, 그의 이미지의 위상학은 “기관 없는 신체”가 함축하는 개념적 구도와 겹쳐진다. “기관 없는 신체”라는 개념을 통해 들뢰즈가 드러내려는 것은, 핵심적으로 말해 신체는 내포적 강도의 관점에서 이해되어야 하며, 그것은 기관들의 합으로 환원되지 않는다는 것이다. 그러나 동시에 생물학적, 심리적, 사회적 수준에서 신체 위에 형태들이 초월적인 권능에 의해 부과되고, 이때 신체는 기관들의 합으로 환원되며, 유기적인 조직화의 강제력 안에 사로잡히게 된다는 것이다.³ 말하자면 신체는 힘과 형태가, 내포적 강도와 유기적 조직화가 서로 맞서는

전장이다. 들뢰즈가 보기에 신체는 힘과 강도지만, 그것이 언제나 형태와 유기적 조직화를 뚫고 자신의 역량을 드러내는 것은 아니다. 기관은 이런 저런 생물학적, 심리적, 언어적, 정치적 요구에 충실하게 부응하며 형성된다. 그러므로 우리는 들뢰즈의 신체론과 이미지론 사이에서 간략하게 이런 대응 관계를 말할 수 있다. 이미지는 기관 없는 신체이고, 클리셰는 유기체적 기관이다. 신체는 어떻게 기관 밖으로 뚫고 나올 수 있을 것인가? 이와 마찬가지로 이미지는 어떻게 클리셰를 뚫고 나올 수 있을 것인가?

이처럼 들뢰즈가 보기에, 그리고 베이컨이 보여준 것처럼, 회화의 과제는 힘을 그리고 이미지를 창조하는 것이다. 구상적 형태를 재현하거나 클리셰에 빠지지 않고 어떻게 그 과제를 수행할 수 있을 것인가? 우리는 들뢰즈의 베이컨론을 구성하는 핵심적인 개념들을 살펴보면서 이에 대한 답을 찾아보기로 하자.

2. 형상적

들뢰즈는 인물/형상Figure을 그리지만 구상적으로figuratif 다루지 않은 방식을 가리키기 위해 “형상적figural”이라는 표현을 사용한다. 이 표현은 베이컨으로부터 온 것이 아니라 리오타르Jean-François Lyotard에게서 빌려온 것이다.⁴ 들뢰즈는 이 점을 간략하게만 언급하고 상세한 설명을 하지 않는데, 우리로서는 이 개념의 의미를 좀 더 살펴보는 것이 좋겠다. 왜냐하면 이 분석이 리오타르와 들뢰즈가 공유하고 있는 현대 프랑스 미학의 이론적 지형을 가늠하는 데 도움이 될 수 있기 때문이다. 이 개념은 리오

타르의 초기 저작 『담론, 형상』(1971)에서 적극적으로 개진된다. 이 저작은 세계와 사물은 기표가 지시하는 의미로 전부 환원되지 않는다는 점을 주장하고 환기하고자 한다. 이러한 비판은 멀리는 서양 플라톤주의의 전통을, 가깝게는 구조주의의 전제들을 겨냥한다. 존재의 두께와 이질성은 텍스트의 표면 위에서 기표들의 체계망으로 환원되어버렸다는 것이다. 이러한 개념과 기표 중심의 환원론적 모델은 학문적 인식뿐만 아니라 시각적 지각의 분야까지도 지배했다. 대표적인 예로, 르네상스 시기 기하학적 원근법의 등장은 가시성可視性을 일련의 수학적이고 비례적인 관계에 종속시켰다.

리오타르가 섬세하게 구분하고 있듯이 ‘figural(피귀랄)’이라는 형용사를 새로 고안한 이유는, 그것이 이미지의 대상이라기보다 이미지의 방식을 지시하기 위한 데에 있다. “텍스트의 공간espace du texte보다는 텍스트적 공간espace textuel이라고, 또 형상의 공간espace de la figure보다는 형상적 공간espace figural이라고 말해야 한다. 이러한 용어의 선호가 강조하려는 것은 텍스트와 형상이 자리 잡고 있는 공간의 고유한 조직화를 그것들 각각이 산출한다는 것이다. 그 공간은 외부의 내용물을 담는 용기가 아니다.”(Lyotard, 1978: 211) 요컨대 어떤 중립적인 공간이 있어서 그 안에 형상들이 놓인다는 것이 아니라, 형상에 의해 구성되는 특유한 공간, 또는 그러한 구성 방식이 문제인 것이다. 형상적 공간은 텍스트적 공간과 구별되고, 그 사이에 “존재론적 간격”이 놓여 있다. 이렇게 형상적 공간이 텍스트적 공간 바깥 전체를 가리킬 때, 구상적인 것은 형상적인 것에 포함된다. “구상적인 것은 형상적인 것의 특수한 한 경우에 불과하다.”

여기에 리오타르가 ‘figuratif(피퀴라티프)’라는 기존의 어휘를 피하고 ‘figural’이라는 개념을 고안하는 두 번째 이유가 있다. ‘figuratif’라는 말은 ‘textuel(텍스튀엘)’로 환원되지 않는 공간의 구성 방식을 지시하기에 지나치게 협소한 의미를 담고 있고, 회화의 영역에서 단순히 유사성에 근거한 재현 방식, 추상적이지 않은 것을 가리키고 있었던 것이다. 더군다나 리오타르가 보기에 구상적인 것은 사실 여전히 담론적인 것과 마찬가지로 재현의 모델에 사로잡혀 있다.

따라서 리오타르가 형상적인 것이라는 개념을 제시할 때 그는 우리로 하여금 기표의 체계성 바깥에 있으면서 보이는 것들을 환기하고자 하는 것이다. 이미지의 구상적 방식은 텍스트의 변별적 체계성에 무의식적으로 의존하면서 우리의 시각을 재현 모델에 한정시켜 놓았기 때문이다. 요약하자면 ‘형상적’이라는 개념은 텍스트적 서사와 구상적인 회화를 공통으로 지배하고 있는 재현주의를 근본적으로 비판한다.⁵

그렇다고 해서 리오타르가 담론과 시각, 텍스트와 형상을 대립시키고, 단순히 후자에 더 큰 권리를 부여하려는 것은 아니다. 리오타르의 의도는 양자 간의 상호 교류, 상호 의존을 해명하려는 것이다. 우리가 어떤 것에 대해 말할 때 우리는 그것의 ‘모든 것’을 말할 수 없다. 말하고 남은 그 나머지가 형상적인 무엇이다. 우리가 어떤 것을 언어를 통해 말할 때 그것은 언제나 이미지로서 남아 있는 무엇인가를 동반한다. 이처럼 의미를 구성할 때 참여하지만 그 자체는 이야기되어질 수 없는 어떤 잔여, 이것의 현존을 리오타르는 ‘형상적인 것’이라고 명명한다(Readings, 1991: 3-4 참조).⁶

요컨대 리오타르의 ‘형상적인 것’이라는 개념은 이중의 구별을 함축한다. 그것은 한편으로는 담론적인 것과 구별되는 것으로서 제시되며, 다른 한편으로는 구상적이지 않은 시각적 표현 전체를 지시한다. 이때 이 양자는 서로 긴밀한 연관 속에 놓여 있다. 왜냐하면 시각적 표현이 구상적 방식에 한정된다고 믿는 것은 담론적 체계가 우리의 감각과 사유의 공간을 지배하고 있기 때문이다. 다시 말해 텍스트적 공간이 시각적 공간 위로 겹쳐지면서 형상적인 것은 구상적인 것으로 흡수되어버렸다는 것이다. 이런 배경에서 형상적인 것이라는 개념은 비재현적인, 비구상적인 가시성을 포착하게 한다. 들뢰즈가 리오타르 개념을 베이컨 회화로 끌어들이는 것은 이러한 동기를 셋이서 공유하기 때문이다.

베이컨은 얼굴 또는 형상을 다루지만, 전혀 구상적이지 않은 방식으로 그린다. 동시에 그것은 추상과도 거리가 멀다. 구상적이지도, 추상적이지도 않은 이러한 회화의 길은 리오타르의 개념망 안에서 이름을 발견한다. 하지만 다른 한편으로 우리는 들뢰즈가 이 개념을 전용하는 범위를 과도하게 말해서는 안 되고 적절하게 측정해야 한다. 즉 리오타르에게 이 개념이 텍스트와 형상이 근본적으로 분리 불가능하게 서로 얽혀 있다는 사실을 함축하는 것이라면, 들뢰즈는 이 개념의 기능을 한정하여 추상적이지도 구상적이지도 않은 회화적 방식을 표시하기 위해 사용한다. 이러한 부분적 전용이 들뢰즈가 리오타르를 빠르게 언급하고 지나가는 이유가 될 것이다.

3. 형태 와해

들뢰즈의 베이컨론에서 가장 기이한 대목은 베이컨의 세계로 들어가기 위해 세잔을 자주 인용한다는 점일 것이다. 우리는 여러 각도에서 두 화가 사이의 거리를 느낀다. 프로방스의 화가는 풍경을 그리는 데 대부분의 시간을 보냈지만, 아일랜드 출신의 화가는 풍경화에 거의 관심이 없었다. 인상주의의 세례를 받았던 프랑스 화가는 “화가란 자연에서 모든 것을 발견해야 한다”고 말했던 반면, 동성애 성향을 감추지 않았던 현대 화가의 시선은 인간의 얼굴과 신체로 향해 있다(FBLS: 40 참조).

이 모든 차이에도 불구하고 들뢰즈가 보기에 베이컨이 제기한 회화적 문제는 세잔을 둘러싼 지점까지 거슬러 올라간다. 우리는 그 지점에서 출발할 때 베이컨이 헤쳐 나갔던 그 길을 올바르게 포착하고 명명할 수 있을 것이다. “이 형상의 길, 세잔은 이것에 단순한 이름을 부여한다. 그것은 감각이다.”(FBLS: 39) 회화의 역사를 고려하면 감각과 인상은 구별되어야 한다. 세잔이 인상주의로부터 영향을 받았으면서 동시에 멀어졌던 지점은 현대 회화의 결정적인 계기를 형성한다. “인상주의자들을 넘어선 세잔의 교훈은 다음과 같다. 감각이 있는 곳은 빛과 색의 ‘자유로운’ 또는 ‘탈육화된’ 유희가 아니라 그 반대로 신체[물체] 안에 있다. 그것이 비단 사과 하나의 몸체라 할지라도.”(FBLS: 40)

D. H. 로런스는 세잔이 서양 회화사에서 차지하는 중요성을 탁월하게 지적했다. 서양의 화가들은 보이는 것을 ‘보이는 그대로’ 그리는 데 믿기 어려울 정도로 실패했다는 것이다. 화가의 시선은 언제나 정신적인 것에 물들어 있었고 따라서 그림은 언제나 어떤 이념을 반영하고 있었다. 이런 맥락에서 세잔의 선언, “나는 사과로 파리를 놀라게 할 거야”라는 목표는

소박하고도 야심차다. 소박하게도, 세잔이 그리고 싶었던 것은 정말 오로지 사과 그 자체였다. 그렇지만 야심차게도, 어떤 정신적인 가치에 의해 오염되지 않도록 그 사과의 몸체를 그리는 일은 서양 회화사에서 그토록 어렵고 예외적인 일이었다(Lawrence, 2004: 182-217; FBLS: 40, 각주 28 참조).

그렇다면 세잔과 베이컨을 잇는 선은 무엇인가? 베이컨은 대답에서 “사실을 기록한다record the fact/enregistrer le fait”라고 수차례 반복해서 말한다. 이 말은 이상하게 들린다. 단지 그가 기자가 아니라 화가라는 사실 때문만이 아니라, 그의 그림 스타일은 사실성과 거리가 멀기 때문이다. 앞뒤 없이 인용되었을 때 그의 말은 큰 오해를 불러일으킬 수 있다. 이 표현은 사실 베이컨의 개인적인 어법으로부터 나온 것이다. 인상적이게도 그는 한 대답에서 사진과 사실을 대립시킨다. 대화의 맥락을 고려할 때 “사실의 기록”은 객관적이고 외형적인 특징의 포착이 아니라, 사람이나 상황으로부터 받은 주관적인 감정이나 충격과 관련된다. 따라서 베이컨이 말하는 ‘사실’은 감각적 사실 또는 신경계에 와서 부딪쳐 만들어지는 정서적 충격을 가리킨다. 이런 의미에서, 즉 일반적으로 이해되는 의미 바깥에서 들뢰즈는 “감각을 그린다”는 세잔의 말과 “사실을 기록한다”는 베이컨의 말을 나란히 이어놓는다(FBLS: 40). 이처럼 현대 회화의 시작점과 우리 동시대의 독창적인 화가를 연결하는 선을 따라서 감각의 회화는 신경계상의 사실의 기록이라고 재정식화될 수 있다.

들뢰즈가 ‘감각’이라는 말에 부여하는 내포를 식별하기 위해서 그의 저작의 제목으로 잠시 되돌아가보자. 들뢰즈의 저작 『감각의 논리Logique de la sensation』라는 제목 자체가 그의 회화 이론과 세잔 사이의 연속성 그리

고 거리를 동시에 표시한다. 왜냐하면 이 제목은 세잔에 관한 로런스 고윙Lawrence Gowing의 유명한 비평서 『유기적으로 조직된 감각의 논리La logique des sensations organisées』를 떠올리게 하기 때문이다. 사실 이 제목은 세잔 본인의 표현으로부터 가져온 것이기도 하다. 하여간 이 비평 에세이는 들뢰즈의 저작에서도 빈번하게 인용되고 실제로 그에게 많은 영향을 미친 것으로 확인된다.

“유기적으로 조직된organisée”이라는 단어가 세잔과 베이컨 사이의 거리를 측정할 수 있게 해준다. 세잔의 감각이 유기적인 것으로 규정될 수 있다면, 들뢰즈가 베이컨에게서 발견하는 또는 재확인하는 감각은 비유기적inorganique인 것이다. 둘은 그렇게 대비된다. 세잔은 세계의 풍경을 대면한 순간 감각들이 색을 띠면서 드러나고 곧이어 이런저런 형태들로 모여드는 과정을 그림에 담고자 했다. 감각은 형태를 띠지 않고 발생하지만, 이는 곧 스스로 조직화된다는 것이다. 세잔에게 화가의 시선은 이처럼 세계가 자기 자신을 우리에게 드러내는 가장 은밀하고 깊숙한 지점에 닿아야 한다는 것이다.

하지만 들뢰즈에게 감각은 어떤 조직화에도 종속되지 않는 발산하는 무엇이다. 다양한 감각이, 비록 세잔이 새롭게 설명하긴 했지만, 최종적으로 하나의 대상으로 조직화될 때 그것은 감각sensation이라기보다 지각perception이라고 불러야 할 것이다. 일반적으로 지각은 하나의 대상으로 귀속되는 것을 전제하지만 감각은 그렇지 않은 작용을 가리킨다. 그러나 들뢰즈에게 감각은 그 이상의 무엇이다. 들뢰즈가 감각이라고 부르는 것

은 오히려 여러 종류의 감각들, 여러 수준의 감각들이며, 그것들은 병렬적으로 교차하거나 서로 수렴하고 발산하는 관계 안에 놓여 있다.

감각이란 바로 하나의 차원에서 다른 차원으로, 하나의 수준에서 다른 수준으로, 하나의 영역에서 다른 영역으로 이행하는 것이라고 베이컨은 끊임없이 말했다. 이런 이유에서 감각은 형태 와해의 대가이며 신체를 형태 와해시키는 행위자이다(FBLS: 41).

들뢰즈는 베이컨이 한 대답에서 “감각의 차원들”, “감각적 수준들”, “감성적 영역들”과 같이 복수형으로 된 표현을 사용하는 것을 예리하게 잡아내면서 베이컨에게 감각은 여러 층위로 구성된 것이라는 점을 밝혀낸다. 그렇다면 문제는 이런 것이다. 이 복수형의 층위는 무엇이며, 그럼에도 이 다양성을 종합하는 통일성은 어디에서 주어지는가?

들뢰즈는 가능한 여러 대답을 하나씩 기각하며 논의를 진행하는데 그가 도달한 최종적인 답변은 다음과 같다. 들뢰즈는 베이컨이 말하는 감각의 수준들을 우리가 갖는 여러 감각기관에 상응하는 것으로 배분한다. 그리고 색채, 맛, 촉각, 냄새, 소리, 무게 사이에서 이 감각기관들은 서로 영향을 미치고 소통한다(FBLS: 45). 이 점은 우리에게 매우 중요한데, 글의 결론 부분에서 이에 대해 다시 생각해보도록 하자. 하여간 베이컨의 그림을 천천히 볼 때 우리는 시각뿐만 아니라 오감이 모두 동원되는 경험을 하게 된다. 그의 회화 작품에서 우리는 표면을 더듬고 냄새를 맡고 무게를 느낀다. 여기에서 우리는 이 여러 종류의 감각 자료를 산출하는 궁극적인

통일체가 있다는 것을 감지한다. 이 거대한 역량은 무엇인가? 그것은 리듬이다. 들뢰즈는 세계의 유동, 변동, 요동에 존재론적인 우선성을 부여하며, 그것을 가리켜 리듬이라고 부른다.

그런데 사실 우리는 아직 이것이 들뢰즈 고유의 해답이라고 말할 수는 없다. 들뢰즈 스스로 이 해답이 “현상학적”인 것이라고 말하기 때문이다. 좀 더 구체적으로 말하면 이것은 앙리 말디네가 회화의 본성을 분석하면서 전면으로 끌어냈던 핵심 개념이다(FBLS: 45 참조).⁷ 그는 세잔을 분석하면서 회화가 포착하는 것은 궁극적으로 세계가 태어나는 순간이며 우주의 어떤 호흡 운동, 들숨과 날숨이라는 미학적 이념을 전개했다. 사실 들뢰즈가 세잔을 논의의 중요한 실마리로 삼고 있다는 사실은 그가 동시대 프랑스 현상학의 미학적 전개를 적지 않게 참조하고 있었다는 것을 보여주는 증거이기도 하다. 주지하다시피 메를로퐁티뿐만 아니라 앙리 말디네의 미학에서 세잔은 가장 중요한 분석의 대상이 된다. 하지만 들뢰즈의 미학은 현상학과 엄연히 구별된다. 그렇다면 들뢰즈의 고유한 점은 어디에 있을까?

그 지점은 리듬의 발견이 아니라 그것을 넘어서 그러한 리듬을 방사하는 신체(=물체) 쪽에 놓여 있다. 즉 우주의 리듬이 관통하는 신체는 현상학자들이 말하듯 체험된 신체corps vécu가 아니라 그것 아래에 놓여 있는 비유기적 신체corps inorganique이다. 들뢰즈는 아르토의 표현을 빌려 이를 “기관 없는 신체”라고 부른다. “기관 없는 신체는 기관과 대립한다기보다 우리가 유기체라고 부르는 바로 그 기관들의 조직화와 대립한다. 그것은 강렬한 내포적 신체이다. 신체 안에서 수준과 문턱들을 그리는 파동들이

그 위를 가로질러간다.”(FBLS: 47) 이제는 많이 알려진 것처럼 들뢰즈는 “기관 없는 신체”라는 개념을 자신의 핵심적인 개념 중 하나로 삼고, 많은 저작에서 이를 반복적으로 사용하면서 이 개념의 내포를 변주한다. 여기에서 이 개념은 베이컨이 그리는 고유한 회화적 신체를 지시한다. 다양한 종류의 감각의 소여를 발생시키는 원초적인 통일성이 있으며, 그것은 다름 아닌 리듬이다. 그런데 그 리듬에 상응하는 신체는 구별되는 감각들을 가진 현상학적 신체가 아니라, 파동만이 관통하고 진동만이 전파되는 신체, 즉 기관 없는 신체라는 것이다. 이처럼 들뢰즈는 앙리 말디네가 멈춰선 지점, 즉 리듬을 방사하고 파동으로 관통되는 신체에 대한 적절한 개념화를 제시하면서 현상학의 범위를 벗어나서 유물론의 영역으로 진입한다.

회화의 핵심 문제로 되돌아가보자. 이러한 리듬, 보이지 않는 힘을 어떻게 보이게 할 것인가? 이 문제는 위대한 화가들을 가로지른다. 그들은 자신이 선택한 구상적 형태들을 통해 사실은 어떤 힘을 표현하고자 했다. 10장에서 언급했듯이 밀레는 중력의 힘을, 세잔은 산의 습곡을 만들어내는 지질학적 힘을, 반 고흐는 해바라기의 낮선 힘을 그렸다. 이러한 회화의 일반적인 문제 안에서 들뢰즈가 보기에 베이컨이 특별히 세잔과 이어지는 이유는 이들이 그 답을 공통의 지대에서 탐색했다는 데 있다. 즉 형태의 변형이 아니라 형태의 와해를 통해 그 힘을 표현하려고 했다는 점에 있다. “아마도 세잔이야말로 형태의 변형 없이 와해를 만들어낸 최초의 화가일 것이다. … 바로 여기에서 베이컨은 세잔주의자이다.”(FBLS: 59)

세잔이 생트빅투아르산 연작을 그릴 때(1898-1906년), 후기로 갈수록 산의 풍경을 이루는 요소들, 즉 나무, 집, 계곡 등은 그 형태를 점점 더 잃어가고 오직 색채의 배치가 전면에 등장한다. 이는 인상주의자들이 주창한 ‘순간의 찬양’과 달리 자연의 “영속성과 안정성”을 담아내는 그의 고유한 방식이었다. 세잔은 반복해서 산을 바라보고 그리면서 다음과 같은 사실을 깨달았다고 말했다. 자연의 감각적 실재는 색채의 덩어리에 있고, 이것을 그려낼 수만 있다면 그 색채들의 견고함으로부터 이런저런 바위와 나무의 윤곽선이 만들어지는 것은 자연스럽게 뒤따라 나오는 일이다(말로르니, 2007: 67-68 참조).⁸ 그러므로 세잔은 인상주의 덕분에 감각적인 것을 긍정하는 법을 발견했지만, 동시에 인상주의와 달리 ‘감각적인 것 자체의 실재’를 포착해야 한다고 말하는 데에까지 나아갔다. 이 창조적 전선의 전면에서 벌어진 이러한 진전을 우리는 높게 평가해야 한다. 왜냐하면 ‘감각적인 것의 실재’란 플라톤적 전통 안에서 보자면 일종의 용어 모순이며, 따라서 그만큼 세잔 주위에서 어떤 존재론적인 전복이 일어나고 있기 때문이다. 그리고 이와 더불어 미학의 새로운 가능성이 움트고 있다.

그런데 여기에서 우리는 미묘하지만 형태 변형(transformation)과 형태 와해(déformation)를 구분해야 한다.⁹ 피카소나 마티스 같은 일련의 현대 화가들은 하나의 형태를 다른 형태로 이동시키고 변형시킴으로써 단일한 시점을 전제하는 재현주의를 무너뜨리고자 했다. 그러나 세잔이나 베이컨에게 이러한 방식은 만족스럽지 않은데, 왜냐하면 형태의 변형은 형상을 가로지르는 힘들 자체를 드러낸다고보다 그 결과만을 보여주기 때문이다.

바로 이러한 의미에서 베이컨의 문제는 물론 형태 와해이지 형태 변형이 아니다. 이것은 완전히 서로 다른 두 개의 범주이다. 형태 변형은 추상적이거나 동적일 수 있다. 하지만 형태 와해는 항상 신체의 와해이며, 그리고 그것은 정적이고 자기 자리에서 일어난다. 그것은 운동을 힘에 종속시키지만, 또한 동시에 추상적인 것을 형상에 종속시킨다(FBLS, 59).

이러한 점으로부터 우리는 베이컨에게 외침이라는 테마가 차지하는 특별한 중요성을 이해할 수 있다. 그는 작품 〈벨라스케스의 교황 인노첸시오 10세 초상화 연구〉(1953)와 관련하여 “공포가 아니라 외침을 그리고 싶다”라고 말한 바 있다. 이때 공포는 어떤 대상을 염두에 두지만, 외침은 그것을 가로지르는 힘에 집중해 그리는 것이다. 운동이 아니라 힘을 그리는 것이 문제이며, 같은 이유에서 형태 변형이 아니라 형태 와해가 문제이다. 베이컨이 세잔의 핵심적인 문제의식을 이어받고 있다고 들뢰즈가 말하는 이유는 이것이다.

그렇다면 다음으로 이어지는 문제는 이러한 것이다. 형태가 훼손되고 와해될 때, 그래서 사물의 윤곽선을 확정할 수 없을 때 그것을 어떤 방식으로 표현할 수 있을 것인가? 형태 와해에 고유한 회화적 언어가 가능한지, 그리고 가능하다면 그것은 무엇인가?

4. 변조

세잔은 단호하게 이렇게 말한다. “모델을 모사한다modeler고 말해서는 안 되며, 변조한다moduler고 말해야만 한다.”(Doran 1978: 36에서 재인용) 세잔은 명암법을 통해 원근법을 나타내는 방식 대신 그에 대응하는 색조의 변화를 사용한다. 여기에서 자연 안에 있는 국소적 색조들은 사라진다. 부피감을 나타내기 위해서는 색채들이 서로 대비되면서 간섭을 일으키는 것을 고려하여 일련의 색채를 배열해야 한다. 이처럼 선과 명암 대신 독립적인 색채의 변조modulation를 사용하는 것이 화폭의 표면 위에서 자연의 지속성을 표현하는 방식이라고 세잔은 생각했다. 로런스 고윙의 뛰어난 분석에 따르면 이러한 세잔의 방식은 그의 유화보다도 수채화에서 더 잘 드러난다. 예를 들어 〈초록색 단지〉(1885-1887)에서 가장 눈에 가까운 부분은 흰색으로 남겨져 있고, 주위로 가면서 파란색, 에메랄드 초록색 그리고 황갈색이 칠해져 있다. 또 〈지팡이를 들고 앉아 있는 남자〉(1900)에서도 파란색은 노란색과 장미색으로 변조되고 있고, 이는 부피감을 나타내는 체계적 도식처럼 사용된다(Gowing, 1992: 24, 36). 고윙에 따르면 색채의 변조는 세잔에게 있어서 사소한 기법이 아니다. “그에게 변조는 회화의 의미였다.”(Gowing, 1992: 23)¹⁰ 그렇다면 변조의 기법 또는 개념이 세잔의 회화에서 차지하는 중요성을 우리는 어떻게 이해해야 할까?

들뢰즈가 보기에 세잔과 베이컨을 잇는 가장 중요한 예술적 교의 중 하나는 회화가 지성이 아니라 감성과 관련된 것이라는 점이다. 그리고 이것은 회화적 구성의 본성을 함축하는 또 하나의 교의로 연장된다. 즉 회화의 조형 언어는 연속성에 기반하고 있어야 한다는 것이다. 어떤 점에서 보면 이 규정은 당연해 보이는 것만큼이나 오래된 생각 같아 보이기도 하

고, 그래서 다시 현대 회화에서 유지하기 힘든 생각처럼 보이기도 한다. 왜냐하면 현대 회화의 많은 유파가 어떤 불연속에 의존하면서 고전적인 재현 회화와 단절한 듯 보이기 때문이다. 이를테면 인상주의의 점묘적 단위들이나 추상회화의 최소 조형 형식들이 그러한 기능을 수행한다. 하지만 여기에서 들뢰즈는 지성과 감성을 대립시키는 것만큼이나 불연속성과 연속성을 선명하게 대립시킨다. 왜냐하면 회화가 감각을 그리고자 하고 감각에 직접적으로 힘을 행사하고자 하는 한 그것은 연속적이고 아날로그적인 언어를 가져야 한다는 것이다. 불연속적이고 이산적인 코드들을 사용한 분해와 종합은 지성적인 과정에 호소한다. 이런 의미에서 “회화는 대표적으로 아날로그적인 예술이다.”(FBL: 110)¹¹

들뢰즈가 예술 언어의 성격과 관련하여 불연속성과 연속성, 디지털과 아날로그를 이처럼 구분하는 것이 다소 의아하게 보일 수 있지만, 사실 이는 그의 보다 깊은 곳의 구분으로부터 나오는 것이다. 즉 외연 양에 의해 은폐되어 있는 내포량을 구분해 드러내는 것이 들뢰즈의 사유 전체에 걸쳐 중요한 철학적, 미학적 과제이기 때문이다. 그리고 이것은 코드와 강도, 언어와 외침 사이의 구분으로 이어진다. 그렇다면 문제는 다소 역설적이게도 “아날로그적인 언어”, “기하학의 아날로그적 사용법”을 확립하는 것이 세잔과 베이컨에게 결정적인 문제가 된다는 것을 예감할 수 있다. 들뢰즈는 이것의 탁월한 예를 회화 밖에서 발견하는데, 바로 아르토가 분절된 언어의 껍데기를 깨뜨리고 외침과 타악기 소리로 음향적 물질성을 끌어올린 것이 그것이다. “아날로그적인 언어는 관계의 언어가 될 터인데, 이것은 표현적 운동들, 언어-옆의 기호들, 호흡들 그리고 외침들

등[에 해당한다].”(FBLs: 107) 그리고 아르토의 거친 호흡과 외침은 세잔의 연속적인 색의 변화에 상응한다.

들뢰즈가 ‘변조’ 개념을 강조하는 이유는 바로 이것이 이러한 아날로그적인 언어, 연속적인 변화를 포착할 수 있게 해주기 때문이다. “요컨대 아마도 바로 변조라는 개념 일반이(상사성이 아니라) 우리로 하여금 아날로그적 언어 또는 다이어그램의 본성을 이해할 수 있게 하는 데 적합하다.”(FBLs: 110) 사실 들뢰즈는 변조라는 개념에 철학적 내포와 중요성을 부여하는데 있어서 시몽동에게 많은 부분 빚지고 있다. 그는 중기와 후기 시기의 거의 모든 저작에서 이 개념을 중요한 순간에 활용한다. 이 개념이 비판하는 대상은 아리스토텔레스의 형상 질료설과 그것으로부터 이어지는 서양 형이상학의 전통이다. 주지하다시피 이 고대 철학자는 개체를 형상과 질료의 결합으로 설명했다. 여기에서 질료는 무규정적이고 수동적인 것이어서 형상이 개체 규정의 능동적 측면을 지니게 된다. 그런데 시몽동이 보기에 이러한 개체화 이론은 피상적이고 부분적이다. 그가 보기에 개체화의 과정은 질료가 자기 스스로 가지고 있는 내적인 에너지로부터 이루어지는 것이며, 주변 환경과 끊임없는 에너지 교환 안에서 가변적인 경계를 형성하는 가운데 진행된다. 시몽동은 이 동역학적인 과정을 표현하기 위해 변조라는 개념을 사용하는데, 이는 아리스토텔레스의 주형鑄型에 정면으로 대립한다. 아니 보다 정확히 말하자면 주형은 변조의 한 극단적인 경우가 된다.¹² “변조는 연속적이고 가변적인 주형처럼 작동한다. 이것은 단순히 명암법으로 모델을 포착하는 것에 대립하지 않고, 색채에 의한 새로운 모델을 발명한다.”(FBLs: 111, 126)

그렇다면 이 변조라는 개념의 중요성은 어디에 있는가? 우리는 앞서 감성을 직접적으로 겨냥하는 회화의 언어란 아날로그적이어야 한다는 점을 살펴본 바 있다. 바로 이러한 연속적인 아날로그 언어 안에서 다른 것과 구별되는 형상이 나타나는 과정을 변조라는 개념은 설명한다. 사물들은 외곽선 없이 색채의 변조를 통해 자신의 물체성 자체를 드러낸다. 세계의 리듬 안에서 사물들은 고정된 윤곽선을 가질 수 없지만, 대립되는 색채들의 병치가 그 자리를 대신한다. 들뢰즈가 보기에 바로 이러한 색채의 변조가 형태의 와해를 보충하고, 이것이 세잔과 베이컨의 작품 세계를 관통한다(FBLS: 113).¹³

그런데 물체 또는 신체를 이런 방식으로 그릴 때, 시각의 새로운 기능이 발견되는 듯하다. “색채의 변조는 고유하게 촉지적 기능을 재창조한다. 여기에서 평평한 면 위에 차례차례로 순수 색조들이 병치됨으로써 가까운 시선의 정점 주위에서 진전과 후퇴가 형성된다.”(FBLS: 124-125) 우리는 지금까지 형태의 와해에서 출발하여 색채의 변조에 관하여 살펴보았다. 이제 이로부터 시각의 촉지적 기능으로 나아가도록 하자.

5. 촉지적

시각예술이라는 통념과 달리 회화는 창작과 감상의 과정에서 시각만큼 촉각도 함께 작동한다. 들뢰즈에 따르면 눈과 손의 관계를 척도로 하는 회화의 유형학을 수립할 수 있다. 그는 손과 관련된 개념어를 다음 네 가지로 세분한다. 즉 이산적digital, 촉감적tactile, 수공적manuel, 촉지적

haptique이 그것이다. 개략적으로 말해 이 구분은 촉각의 힘이 시각의 지배로부터 자유로워지는 정도에 따라 주어진다. 즉 손이 눈에 완전히 종속될 때 그 손은 이산적이라고 이야기되고, 반면 시각이 자신에 고유한 촉각의 기능을 갖게 될 때 촉지적이라고 명명된다.

1) ‘digital’이라는 단어는 어원상 손가락doigt에서 나온 말이고, 숫자를 불연속적으로 세는 것을 함축한다. 이 연장선상에서 들뢰즈는 이 어휘를 확장해 사용하는데, 이산적이라는 개념은 손이 “순수 시각적 형태들에 상응하는 단위들을 선택하는” 것에 한정되는 상황을 의미한다(FBLS: 145). 차가운 추상에서 사용되는 “직선들, 어떤 각들, 원과 타원의 호들” 같은 것들이 그 예가 된다(FBLS: 107). 2) 촉감적이라는 말은 “깊이, 윤곽선, 모델을 따라 그려진 것 등과 같은 잠재적인 참조점들”을 가리킨다(FBLS: 145). 여기에서 시각적 공간은 이러한 촉각적 참조점을 따라 연결된다. 일반적인 의미에서 재현적 회화 작품들은 대체로 이 범주에 속한다. 3) 수공적手工的이라는 것은 손의 완전한 자유와 해방을 의미한다. 시각에 주어지는 것은 “형태 없는 공간과 정지 없는 운동”이며, 여기에서 시각적인 것은 흐트러진다. 이 경우는 잭슨 폴록이 화폭을 바닥에 눕혀 놓고 물감을 뿌렸던 추상표현주의의 작품을 예로 들 수 있다. 4) 끝으로 우리의 논의에서 중요한 것은 촉지적觸肢的이라는 개념이다. 이것은 수공적인 것 위에 있다기보다 그 옆에 있다. 손의 자율성은 수공적인 것에서 이미 최고점에 도달했기 때문에 그러한 관점에서는 촉지적인 것의 독특성이 드러나지 않는다. “다음과 같은 경우에 촉지적이라고 말하도록 하자. 이 방향이나 저 방향으로 긴밀한 종속도 없고, 느슨한 종속이나 잠재적인 연결도 없을 때, 하지만

시각 자체가 그 자신에게 고유한 촉각의 기능을 자신 안에서 발견할 때.”(FBLs: 146)

위 네 가지 구분은 손의 가치에 따른 것이지만, 동시에 공간이 구성되는 방식에 관한 것이기도 하다. 그러므로 마지막 경우를 다시 간략히 말하자면 이렇게 말할 수 있다. 눈이 보는 행위뿐만 아니라 만지는 기능을 할 때, 우리는 그렇게 구성된 공간을 촉지적이라고 말한다. 요컨대 더듬듯이 본다.

우리는 베이컨의 작업 과정을 이렇게 구분되는 공간 구성 방식들이 서로 뒤섞이고 스며드는 과정으로 이해할 수 있다. 일반적으로 재현적인 회화는 촉감적인 방식을 통해 주어지는 참조점들이 서로 시각적으로 연결되어 구성된 공간을 펼친다. 구상적 회화는 촉감적-시각적 공간과 한 쌍을 이룬다. 그리고 베이컨이 흰 화폭은 이미 수없이 많은 클리셰로 차 있다고 말할 때, 그 역시 이런 촉감적-시각적 공간 앞에 서 있는 것이다. 그런데 이것에 급격한 변화를 가져오고 형태의 와해를 일으키고자 할 때, 그는 “수공적인 다이어그램”을 화폭에 과격하게 도입한다.¹⁴

이와 관련해서 베이컨이 〈회화 1946〉에 관해 남긴 유명한 고백은 좋은 예가 된다.

나는 풍경화를 그리고 있었는데 새 한 마리가 날고 있는 들판을 만
들고 싶었지요. 캔버스 위로 한 무더기의 참고 자국들을 찍어놓았

는데, 그러자 갑자기 당신이 지금 그 캔버스 위에서 보는 것과 같은 형태들이 나타나기 시작하더니 그것들이 나를 압도해버렸지요.¹⁵

여기에서 다이어그램이 형상을 만들어낸다는 말에는 부연 설명이 필요하다. 원래 의도되었던 한 마리의 새는 유사한 어떤 것을 흔적으로 남기지만, 특정한 한 사물로 대체되지 않는다. 그렇다면 유기적인 새의 형태가 와해되면서 영향을 준 것은 무엇으로 남는가? 그것은 하나의 사물이나 부위가 아니라, 그림 전체를 이루는 계열 안으로 스며들어간다. 이 그림의 경우에 우산-하단의 사람-상단의 고기가 그 계열이 된다. 고깃덩어리의 팔들은 새의 날개와 유사하다. 우산의 단면들은 새가 들판에 착지하고 있는 것처럼 떨어지고 있거나 오므리면서 닫히고 있다. 사람의 입은 톱니 모양의 부리와 같다. “그것은 계열 또는 형상적 전체이다. 이것이 고유하게 미학적인 유비를 구성한다.”(FBLs: 147)

이 문장은 중요하다. 『감각의 논리』 후반부에서 이처럼 들뢰즈는 의미심장하게 “미학적인”이라는 단어를 사용한다. 이 단어의 등장은 우리가 다음과 같은 문제를 생각할 때 매우 중요해진다. 재현적 도식이 의문시되었을 때 비로소 미학의 문제가 등장했다는 지적을 염두에 두면(Rancière, 2004), 들뢰즈가 재현의 바깥에서 발견하는 순수하게 미학적인 것이란 무엇인가? 추상이 재현 바깥의 미학적 길이라고 간주할 수 있다면 문제는 간단하겠지만 들뢰즈와 베이컨에게 있어 사정이 그렇지 않다는 점을 우리는 앞서 보았다. 질문에 대한 답을 간략히 말하자면, 그것은 다이어그램이 우발적이고 난폭하게 표면을 휩쓸어가고, 그 위로 어떤 구상적 형태가 새로

운 형상적 계열로 대체되는 것이다. 아마 이 계열série을 『천 개의 고원』의 들뢰즈라면 배치agencement라고 말했을 것이다. 형태 없는informel 점과 선은 상식과 재현의 세계에서 주어지는 형태적 구분들을 함몰시키고, 그것들을 가로지르는 공통의 무엇인가를 폭력적으로 드러낸다. 그 과정에서 하나의 형태가 계열적 형상으로 변모되거나, 여러 형태가 결합되어 형상적 전체를 이루기도 한다.

어느 경우든 들뢰즈가 자신의 철학에서 내내 강조한 것이면서 또한 베이컨에게서 재발견하는 것, 그것은 인물-형상이 와해되면서 드러나는 동물성이다. 이 동물성은 인간의 모습 안에 내재해 있던 비유기적 생명성을 표현한다. 이런 점에서 다이어그램은 형태 안에 붙잡힌 역량들, 잠재성들을 재활성화하는 강렬한 비인격적 힘이다.

다이어그램은 화폭 전체에 형태 없는 힘들을 도입하거나 분배했다. 형태가 와해된 부분들은 필연적으로 이 힘들과 어떤 관계를 이루거나, 또는 이 부분들이 힘들을 위한 ‘장소’로 기능한다(FBLS: 148).

구상과 재현의 관점에서 볼 때 다이어그램은 우리를 어떤 것들의 ‘사이’로 몰아넣는다. 그 사이의 지대에서 인간과 동물, 새의 날개와 고깃덩어리는 서로 식별 불가능하다. 들뢰즈는 이러한 사이-지대를 “식별 불가능성 또는 결정 불가능성의 구역”이라고 부른다(FBLS: 148). 이 지점은 중요하다. 들뢰즈가 자신의 저작에서 이 개념을 꺼낼 때, 비로소 그의 사유는 어떤 정점을 통과하고 있기 때문이다. 그는 여러 차례 반복해서 “생성

은 사이에서 일어난다”고 말하는데, 그 사이에서 각각의 형태들은 경계가 무너지고 정동들을 서로 주고받으면서 공통의 생성의 블록으로 빨려 들어간다.

6. 감각의 논리란 무엇인가?

우리는 『감각의 논리』의 맨 마지막 두 단락을 이 저작의 결론으로 주의 깊게 읽으면서 그의 회화론의 대강을 가늠할 수 있다. 여기에서 들뢰즈는 자신이 앞서 전개했던 중요한 개념들을 한데 모으고 그것들이 서로 맺는 연결을 간추린다. 다이어그램은 그 자체로 하나의 파국이며, 축지적인 것으로서 시각적인 전체 안으로 도입된다. 다이어그램은 언제나 국소적으로 작동하고, 바로 여기에서 형상이 등장한다. 축지적인 다이어그램과 시각적인 전체는 베이컨 회화 안에서 이질적으로 결합되어 있다. 결과만 보았을 때 이것들은 단절적으로 공존하지만, 작업 과정상 보았을 때 화가는 이것들 사이에서 점진적으로 이행한다. 이 이행은 매우 중요하다. 왜냐하면 들뢰즈가 보기에 이 이행이야말로 “그리는 행위의 위대한 순간”이기 때문이다(FBLS: 148).

여기에서 “사실상의 가능성으로부터 사실로 이행”하는 일이 벌어진다. 들뢰즈의 보다 일반적인 용어를 빌려 표현하면 잠재성virtualités의 성운 중 일부가 현실화actualisation되는 것이다. 하지만 현실화된 그 특정한 경우 또는 사실은 단순히 많은 병렬적 가능성 중 하나가 실현된 것이 아니다. 그것은 그 모든 가능성을 내포하고 있는 “단 하나의 형상”이다. 베이컨의

형상들은 형태가 와해됨에도 불구하고, 그렇지만 역설적으로 바로 그렇기 때문에 그 많은 구상적 형태를 닮기도 한 것이다. 베이컨이 이상한 어조로 “사실fact”이라고 말하는 것은 사실 어떤 “회화적 사실”이고, 그 사실은 단 하나의 형상을 발견하는 것이며, 또한 동시에 그것의 변조를 통해 일련의 가능한 변형들을 담아내는 것이다.

바로 이러한 맥락에서 들뢰즈는 베이컨의 그림을 자신의 철학적 사유위로 중첩시킨다. 들뢰즈의 “기관 없는 신체”라는 개념은 우리가 현실적으로 이런저런 기관들을 가지고 있다는 것을 부정하지 않는다. 중요한 것은 기관들의 아래에 감추어져 있는 신체, 기관들을 생산해내지만 동시에 그것에 포획되어버리는 신체를 감각하고 사유하는 것이다. 그러한 역량 또는 강렬함으로서의 신체는 모든 인간을 통해, 아니 모든 종의 동물을 통해 유일하게 단 하나로서 긍정된다. 베이컨이 구상적이고 현실적인 형태들을 와해시키면서, 뒤틀리고 솟아나고 빨려 들어가고 스스로 변형하는 형상을 그릴 때, 이 신체는 들뢰즈가 말하는 “단 하나의 추상적인 동물”에 가까워져 간다. 우리는 베이컨의 회화적 형상이 조프루아 생틸레르의 박물학적 괴물과 얼마나 닮았는지 확인할 수 있다.¹⁶

회화의 놀라운 점은 개념적이고 사유를 통해 도달할 수 있는 추상적인 수준에 우리를 직접적이고 감각적으로 도달하게 한다는 데에 있다. 다만 여기에는 동시에 우리의 시각의 변화 또는 변신이 동반된다. 베이컨의 신체들이 취하는 자세는 기이하고 비정상적으로 보일 수 있지만, 그것은 단지 우리가 그것을 이야기와 구상 안에서 이해하려고 하기 때문이다. “왜 그는 놀라는가?”, “그는 몸을 움츠려 무엇을 하려고 하는가?” 하지만 우

리가 관점을 바꿀 때 또는 시각의 작동을 변화시킬 때, 그 자세들은 “형상적으로 *figuralement* 가장 자연스러운” 것일 수 있다. 관점을 바꾼다는 말은, 신체의 이런저런 형태들을 설명할 이야기를 상상하는 것에서 벗어나, 그 신체를 관통하는 힘들을 포착한다는 말이 된다. 베이컨의 인물들의 자세는 우리가 잠을 자면서, 넘어지면서, 놀라면서 실제로 취하는 구체적인 자세들이다.

바움가르텐이 미학을 “감각적 인식과 표현의 학문”이라고 정식화한 이래로 미학이 감성의 고유한 명석함을 발견하려는 시도였다면(Baumgarten, 2019: 533 참조),¹⁷ 여기에서 우리는 회화가 그러한 과제를 수행하는 놀라운 지점에 도달하는 장면을 보게 된다. 이야기를 통해 회화적 표현을 정당화하려는 시도는 애매함 속에서 기약 없는 불편을 겪겠지만, 이야기를 차단하고 형상들의 자세에서 관통하는 힘들을 감각하는 일은 “상위의 명석함 *clarté supérieure*”, “새로운 명석함”을 획득한다(FBLS: 151). 그리고 이것은 앞서 3장에서 말했던 “상위의 경험주의”, 즉 경험의 발생 조건인 내포적 강도의 층위를 경유한 다음 되돌아와 그러한 내포적 강도와 관련 하에서 눈앞의 경험을 긍정하려는 철학적 입장과 공명한다. 이러한 입장은 인식 능력의 분열적 이중화를 야기한다. 남들이 보지 못하는 헛것을 보듯이 시선은 형태 속에서 힘을 목격하고, 시각은 총체적 종합을 위한 고정점을 상실한 채 촉각처럼 이질적이고 파편적인 표면을 문지르며 돌아다닌다.

요컨대 “상위의 명석함”이 도래하기 위해서는 회화와 시각 양편에서 이중의 변신이 있어야만 한다. 다이어그램의 국소적인 도입이 형태들을 형상으로 변형하는 일을 가능케 한다는 점을 우리는 앞서 강조했다. 문지르

기, 휩쓸기, 늘이기 등의 파국적 공간의 이질성은 상관적으로 시각의 기능의 변형, 시각의 새로운 역할의 발견을 관객에게 요구한다. 베이컨의 회화와 함께 우리의 감각은 변신한다. 그것은 들뢰즈의 표현을 빌리면 “제3의 눈의 구성, 촉지적 눈, 눈의 촉지적 비전”이다.

우리는 들뢰즈와 함께 다음과 같이 말할 수 있을 것이다. 회화의 과제는 힘의 포착에 있으며, 그것은 형태의 와해를 통해 형상을 그리는 것이다. 작가는 돌발적이고 우연적으로 등장하는 다이어그램의 과격성에 힘입어, 화폭에 국지적인 식별 불가능성의 지역을 설치할 수 있다. 이렇게 창조된 작품의 표면을 우리는 눈의 촉지적 능력을 통해서만 따라갈 수 있다. 하지만 이 모든 과정과 변신은 다음과 같은 점, 즉 오직 프랜시스 베이컨의 작업이 지성이 아니라 감각에 호소하는 회화적 사실을 확립하려는 노력에서 나온 것이라는 점을 이해할 때만 그 가치를 지닌다.

그렇다면 들뢰즈가 베이컨의 작업과 작품에서 발견하는 “감각의 논리”란 무엇인가? 그것은 다이어그램의 우연성이 형상을 휩쓸어갈 때, 우리의 감각이 초월론적이고 공감각적인 능력을 실행하는 것이다. 회화에서 눈이 손처럼 더듬으면서 보듯이 음악에서는 귀가 눈으로 보듯이 듣고, 혀처럼 맛보듯이 듣는 것이다. 음악에서 이것이 무엇을 뜻하는지는 따로 또 자세히 살펴봐야겠지만 어쨌든 이것은 전혀 비유가 아니다. 그리고 단지 하나의 감각이 수적으로 보다 많은 능력을 갖는 것에 가치를 부여하려는 것도 아니다. 공감각적 능력이 중요한 이유는 그것이 구별되는 감각 자료들을 산출하는 원초적인 리듬 자체를 포착하기 때문이다. 그리고 더 중요한 이유는 그러한 감각 내의 이질성이 단일한 감각을 규정하는 초월

적인 지점이나 원리에 저항하고 내재성의 평면을 구성하는 실천이 되기 때문이다.¹⁸

『감각의 논리』라는 제목은 명백히 ‘미학이란 무엇인가’라는 질문을 염두에 두고 있다. 들뢰즈가 구체적인 회화 작품을 통해 감각의 논리를 발견하고자 한 것은 칸트 이후로 분리되었던 미학의 두 영역, 즉 감성론과 예술론을 통합하려는 야심에서 나온 것이다. 감각은 예술 작품의 창조와 수용의 회로 전체에 걸쳐 결정적인 요인이 된다. 들뢰즈가 베이컨을 통해 강조하는 것처럼 지성의 논리로 환원되지 않는 감각의 논리가 예술적 창조를 지배한다. 그리고 이렇게 자립적인 위상을 획득한 예술 작품은 관객의 감각을 한 단계 우월한 차원으로 끌어올리고, 그것의 새로운 기능을 발견하게 한다. 여기에서 예술의 창조와 감각의 실행은 통합된다. 하지만 그 통합은 감각의 어떤 분열적 상승과 변신을 대가로 획득하는 한에서 이루어진다. 창작자의 편에서는 다이어그램의 난입이, 그리고 감상자의 편에서는 감성의 초월적 실행이 이루어질 때, 하나의 예술 작품은 순수한 감각 안에서 태어나고 그것을 흐르게 한다. 그리고 미학의 이론적 과제는 바로 이러한 “감각의 논리”를 구체적인 작품들 안에서 발견하고 해명하는 일이 될 것이다.

12장 기와 리의 여행

동양과 서양은 어떻게 만나는가? 비교철학이라는 거대하지만 평면적이기 쉬운 기획 대신, 때로는 구체적으로 몇몇 개념의 궤적을 추적함으로써 우리는 이 질문에 대한 좋은 답을 구할 수 있다. 우리는 이 장에서 들뢰즈의 영화 철학에 도착한 동아시아의 개념을 살펴보고자 한다. 들뢰즈의 『시네마 1: 운동-이미지』의 끝부분에 이질적으로 자리 잡고 있는 개념들의 기원을 추적하다보면 이것들이 동아시아의 보석처럼 빛나고 있다는 사실을 발견하게 된다. 저 멀리 중국 고대 회화에서 출발한 이 개념들은 프랑스 현상학의 미학을 경유해서 들뢰즈의 일본 영화 독해에까지 도달한다.

그러므로 우리는 명백히 어떤 탈경계적인 여행을 목격하는 것이다. 앞으로 살펴볼 개념들은 영토로 치면 중국, 프랑스, 일본, 영역으로 따지면 회화, 철학, 영화를 가로지른다. 물론 그 횡단에는 당연히 과도한 변화가 동반된다. 그것들이 원래 있던 땅에서는 예기치 않았던 효과가 수입국에서는 야기되는 것이다. 그러므로 우리가 보게 될 것은 개념의 여행인 동시에 개념의 변신이기도 하다. 이 흥미로운 개념의 변형 뒤에 자리 잡고 있는 지성의 심리를 추론하는 것은 어렵지 않다. 서양의 철학자들이 새로운 사유를 전개하고자 했을 때, 그리고 그에 적당한 개념을 자신의

전통에서 찾을 수 없었을 때, 동아시아의 문헌이 그들에게 많은 영감을 불어넣고 자유를 가져다주었을 것이다.

이에 관한 작업은 언뜻 어떤 불편한 순환에 빠져드는 것처럼 보일 수 있다. 동양의 개념은 서양의 사상가를 자극하고, 이들이 자신의 언어 안에 안착시킨 이 개념을 우리는 다시 습득하는 것처럼 보일 수 있다는 점에서 그러하다. 하지만 이 순환을 추적하는 일은 다음과 같은 문제를 생각하는 데 기여할 수 있다면 보다 큰 의의를 갖게 될 것이다. 중요한 것은 그러한 서양의 변용을 바라보면서 어떻게 하면 외부의 개념을 자유롭게 수용하면서 동시에 세련되게 정련할 수 있는지 살피는 일이 아닐까? 서양 학문의 지배가 오래 지속되어온 것은 사실이고 또 그에 대한 반성이 일어나고 있는 이즈음, 개념의 여행을 분석하는 작업은 미래의 기획을 예비하는 일이 될 수 있다.

이 장의 목표는 들뢰즈가 사용하고 있는 몇몇 개념이 어떤 변형을 겪었는지 밝히는 일이다. 시간 순서에 따라 세 단계로 나누어서 살펴보고 싶지만, 그것들 사이의 영향과 교란 관계를 동시에 고려하지 않을 수 없다. 먼저 중국 고대 회화에서 ‘기氣’와 ‘리理’ 개념이 어떻게 사용되었는지 살펴보자. 그리고 이 개념을 프랑스 현상학의 미학이 어떻게 수용했는지 알아보자. 그다음 들뢰즈가 자신의 영화 철학을 전개하기 위해 이 이중의 재료를 어떻게 사용하는지 파악해보자.

1. 기운생동, 골법용필: 중국 고대 회화

앙리 말디네는 「리듬의 미학」(Maldiney, 1973: 147-172)이라는 글에서 새로운 미학을 전개하기 위해 멀리 중국의 고대 회화 이론을 원용한다. 그러므로 들뢰즈뿐만 아니라 말디네의 미학의 중요한 대목을 이해하기 위해서는 그들이 어떤 경로를 거쳐 중국 고대 회화의 이론을 접했는지 파악할 필요가 있다. 그런데 안타깝게도 말디네는 이와 관련해 어떤 문헌과 번역을 참조했는지 밝히고 있지 않다. 따라서 우리는 여기에서 두 가지 방법을 통해 말디네가 염두에 두고 있는 회화 이론을 요약하고자 한다. 한편으로는 시기적으로 이후 출간되었지만 프랑스 지성계에 많은 영감을 불어넣었던 프랑수아 첵François Cheng의 저작 『비어 있음과 차 있음: 중국 회화의 언어』(1979)를 통해 당시 프랑스에서 일관되게 사용되었던 개념의 번역어와 내용을 확인할 수 있다. 다른 한편으로는 중국 미술사에 관한 우리말 문헌들을 참조하여 말디네와 첵이 전개한 이론의 내용을 보다 원래의 맥락에 가깝게 접근해 파악하고자 한다.

프랑수아 첵의 시적인 번역을 통해서 프랑스 독자들은 중국 회화의 원리와 사례에 쉽게 접근할 수 있었다. 첵이 강조했던 것은 이 회화의 원리들이 우주의 원리에서 직접적으로 추출된 것이었다는 점이다. 중국의 그림은 단순히 미적 대상에 머물기를 거부하고, 우주의 원리를 구현하면서 그 스스로 작은 우주가 되고자 한다. 바로 이 지점에서 미학과 우주론 사이에 긴밀한 연관이 확인된다. 왜냐하면 우주를 관통하는 원리가 직접적으로 예술적 창조를 이끄는 원칙이 되기 때문이다.

그렇다면 이 우주적 원리 또는 예술적 원칙은 무엇인가? 첵의 이론적 추적은 육조 시대六朝時代(약 5세기)의 화가인 종병宗炳과 사혁謝赫에게까지 거

슬러 올라간다.¹ 이 시기에는 도교가 사상과 예술에 많은 영향을 미쳤고, 이에 따라 작가들은 작품을 도덕적 교훈에 종속시켰던 기존의 유교적 예술관으로부터 자유로워질 수 있었다. 이 시기의 사상 체계에 따르면 우주를 관장하는 것은 기이다. 따라서 자연 안에 흐르는 기를 포착해 화폭에 옮기는 것이 화가이자 동시에 사상가인 이가 해야 할 일이다.

뒤에서 살펴보겠지만 “생명의 숨결souffles vitaux”은 말디네와 들뢰즈가 중요하게 차용하는 개념이다. 흥미로운 것은 이것이 ‘기’의 번역어라는 점이다. 우리는 이 점을 첩의 저작을 통해 확인할 수 있다. “만일 우주가 원초적인 숨에서 나와서 그다음 생명의 숨결 덕분에 움직이는 것이라면, 바로 이 같은 숨결이 회화에 활력을 불어넣어야 한다. 숨이 부족한 것이야말로 보잘 것 없는 그림의 표지 자체이다.”(Cheng, 1991: 72) 이러한 설명은 우리가 동양화를 바라보며 은연중에 내뱉는 평가의 의미를 다시금 생각하게 한다. “그림에 기운이 없다”, “작품에 생기가 없다”와 같은 말은 많은 결합 중 하나를 가리키는 것이라기보다 작품성 자체에 어떤 본질적인 결여가 있다는 것을 표시하는 말이다.²

우리의 이러한 일상적 관념의 이론적 기원은 첩이 안내하는 것처럼 중국 남제 시기의 화가 사혁에게로 도달한다. 그는 회화 이론가로도 이름을 남겼는데, 그가 『고화품록古畵品錄』에서 전개한 육법六法은 이후 작품과 감상의 규범이 되었다. 린위탕林語堂은 이 저작이 “중국 미술에 대해 쓴 글 가운데 가장 영향력 있는 것이다”라고 평했다(임어당 편역, 2002). 그 여섯 법칙이란 기운생동氣韻生動(정신의 조화-생기의 움직임), 골법용필骨法用筆(붓을 사용하는 데 있어서의 구조적인 방법), 응물상형應物象形(형태를 묘사할 때 대상에 충실함), 수류부채隨

類賦彩(채색할 때 종류에 따라 적합하게 함), 경영위치經營位置(요소들을 배치할 때 적절히 계획함), 전이모사傳移模寫(모사에 의해 옛 모범들을 영구히 보존함)를 말한다. 이중에서도 기운과 골법이 중요시되며 특히 기운은 회화의 이상理想 또는 평가의 기준으로 사용되어왔다. 프랑수아 쉥 역시 자신의 책에서 이 두 가지에 초점을 맞추고 있다.³

쉥의 이어지는 논지에는 ‘기’ 또는 숨결이라는 관념 안에 담겨 있는 하위 개념들이 연이어 등장한다. 이 개념들 중 일부는 프랑스 사상가들에게 많은 영감을 주었기 때문에 중요하다. “숨결이라는 관념에 상관적으로 음陰-양陽 개념이 있다. 이 개념은 모든 사물을 관장하는 역동적 법칙을 구현한다. 회화에서는 음양에서 출발하여 한편으로 극極이라는 관념(하늘-땅, 산-물, 먼 곳-가까운 곳 등)이 생겨나고, 다른 한편으로는 리라는 관념, 즉 ‘사물들의 내적 법칙 또는 내적인 선들’이라는 관념이 생겨난다.”(Cheng, 1991: 72)

이 대목에서 눈에 띄는 점은 다음과 같다. ‘리’는 어떤 법칙이지만 관념적인 원리가 아니라 구체적으로 존재하는 선과 같은 것이라고 옮긴 것이다. 달리 말하면 화폭에 생명의 숨을 불어넣는다는 것은 구체적으로 말해 사물들 사이의 어떤 선을 발견한다는 것을 의미한다. 이를 위해 화가는 사물들의 외면이나 외형에 사로잡혀서는 안 된다. 중요한 것은 그 이면에 또는 그것을 가로질러 있기 때문이다. “회화는 이 두 관념에 의해 운용되는데, 사물들의 외면을 재생하는 데 만족하지 않고, 그것들 사이의 내적인 선들을 포착하고 감추어진 관계를 고정시키려고 한다.”(Cheng, 1991: 72)⁴ 우리에게서는 형이상학적이고 추상적인 ‘리’ 개념이 프랑스에서는 구체

적이고 조형적인 용어로 번역되었다. 물론 이러한 번역은 중국 고대 회화라는 배경이 문제되고 있기 때문이라고 말할 수 있다. 하여간 이런 조형적인 어휘의 선택은 ‘리’ 개념을 프랑스 학자들이 보다 구체적인 맥락에서 사용할 수 있게 해준다.

생명의 숨결과 내적인 선에 이어 세 번째 중요 개념을 살펴보자. 중국 회화의 실천의 바탕에는 ‘붓’과 ‘먹’이라는 쌍이 놓여 있다. 이는 재료이자 동시에 개념이기도 하다. 먹물은 단조로운 질료가 아니라 많은 독특성을 품고 있는 재료여서 다양한 표현을 가능케 한다. 하지만 자신 단독으로는 표현력이 현실화되지 않는다. “먹물은 붓에 긴밀히 연결되어 있다. 왜냐하면 별개로 보자면 먹물은 잠재적인 물질로 남아 있을 뿐인데, 오직 붓만이 그것을 살아 있게 하기 때문이다.”(Cheng, 1991: 75) 그리고 붓은 필선筆線을 그리는데, 이 움직임은 바로 앞서 말한 것처럼 사물들 사이의 내적인 선을 포착해야 한다. 동양의 필선은 놀랍게도 서양 화가들이 끊임없이 시달리는 어떤 대립을 성공적으로 극복할 수 있게 한다. 그것은 “데생과 색채 사이에서, 부피의 재현과 운동의 재현 사이에서 모든 화가가 느끼는 갈등을 해소한다.”(Cheng, 1991: 75)

음악적 숨결에 따라 붓을 움직이며 화가는 붓과 함께 하나의 우주를 구축하는 뼈와 살을 그려내야 한다. 앞서 사혁의 여섯 법칙에서 본 것처럼 중국 회화 이론가들은 이 뼈대를 그리는 법을 골법이라 했는데, 첩은 이를 문자 그대로 “골격ossature”이라고 프랑스어로 옮겼다. “필선trait은 단순한 선이 아니라는 점을 상기하자. 공격하고 갑작스레 나아가면서, 두터워지고 가늘어지면서 그것은 형태와 부피를, 색조와 리듬을 동시에 구현한

다. 살아 있는 통일체로서 모든 필선은 골법, 근육, 활력 그리고 신정(神情)을 가져야 한다.”(Cheng, 1991: 109)

이처럼 중국 고대 회화는 기와 리를 포착해야 할 것으로, 그리고 골법을 구현의 방법으로 삼았다. 이는 외형이나 본질의 충실한 재현을 목표로 삼았던 서양 회화와 뚜렷이 구분된다. 이 개념들은 각각 ‘생명의 숨결’, ‘내적인 선’, 그리고 ‘골격’으로 번역되면서 새로운 영감을 프랑스 학자들에게 불어넣었다. 그것들은 사물들이 아니라 사물들 사이에 있는 무엇인가를 포착하도록 요구한다. 이 동양의 개념들이 두 명의 프랑스 미학자 말디네와 들뢰즈에게서 어떻게 사용되었는지 살펴보도록 하자.

2. 리듬의 미학: 앙리 말디네

앙리 말디네는 현상학적 관점에서 새로운 미학을 전개하고자 노력했던 이론가이다. 한국에는 아직 많이 알려져 있지 않지만 그의 작업은 모리스 메를로퐁티, 미셸 앙리와 함께 제2차 세계대전 이후 프랑스 미학의 현상학 진영을 대표한다. 현상학적 미학은 들뢰즈의 사상에도 많은 영향을 미쳤다. 일생 동안 들뢰즈가 후설과 하이데거로 이어지는 현상학 전통에 대해 거리를 유지한 것은 분명한 사실이지만, 다른 한편으로 프랑스 현상학의 미학적 전회에 많은 영향을 받은 것 또한 부인할 수 없다. “현상학은 예술의 현상학이 되어야 한다”고 들뢰즈는 말한 바 있는데(QP: 168), 이 언명은 그가 현상학에 대해 가졌던 양가적인 태도, 다시 말해 관념적인 의식철학으로서의 현상학에 대한 비판과 동시에 예술론으로 변형되어가는

현상학에 대한 깊은 호감을 나타낸다. 그리고 그가 말한 “예술의 현상학”은 좀 더 세밀하게 측정하자면 메를로퐁티보다는 앙리 말디네를 더 염두에 두고 있는 듯 보인다. 들뢰즈가 자신의 예술론에서 구사하고 있는 개념들과 원용하고 있는 작품들은 말디네의 저작에서 상당수 발견된다.

앙리 말디네는 “리듬의 미학”이라는 새로운 이름 아래 자신의 예술론을 전개한다. 그가 보기에 예술의 가치는 근본적으로 어떤 형식forme의 완성에 있지 않다. 그러한 목적론적 관점은 예술의 탄생과 동력을 망각하게 만든다. 예술은 어떤 혼돈 속에서 태어나고, 그것으로부터 겨우 구분된다. 예술이 보여주어야 할 것은 어떤 완성된 형식이 아니라, 카오스 안에서 감각이 태어나고 성장해가고 형태를 찾아가는 과정 자체이다. 파울 클레가 말하고 말디네가 인용해 강조하는 것처럼 “예술가란 세계 안에 던져져 그 세계 안에서 때로는 훌륭하게 때로는 서투르게 길을 찾아야만 하는” 존재이다. 여기에서 풍경의 가치가 나온다. 이렇게 길을 잃은 것이 인간-예술가의 고유한 조건이라면, 풍경이야말로 그러한 실존의 지평이며 회화가 포착해야 할 비밀이다(Maldiney, 1973: 149; Klee, 1998).

말디네는 이처럼 후설의 현상학을 예술의 가치론으로 번역했다. 후설이 문제 삼았던 근대 과학의 외면적 객관성과 일상생활의 구체성 사이의 대립은 좌표와 풍경이라는 대립 쌍으로 옮겨진다. 우리를 둘러싼 구체적인 풍경 안에는 선형적인 좌표가 없다. “진전progression이라는 말은 풍경에서는 아무런 의미가 없다. 우리는 풍경을 가로질러 이동하는 것이 아니라, 풍경 안에서 이곳에서 다른 이곳으로 걷는 것이기 때문이다.”(Maldiney, 1973: 149) 풍경 안에서 걷는 자만이 실제로 공간을 개시한다. 그렇게 해서

그는 지평을 열고 그 안에 자신을 기입할 수 있다. 이렇듯 후설이 제창한 생활 세계의 구체성은 말디네의 풍경의 미학으로 변형된다.

여기에서 잠시 현상학과 베르그손주의가 분기하는 지점을 확인하자. 두 사상은 모두 주체와 객체라는 범주의 구분이 19세기에 위기에 봉착했다는 사실을 충분히 이해하고 있었다. 하지만 그들은 이러한 위기를 해결하기 위해 서로 다른 길을 선택했다. 현상학은 주체-객체의 쌍을 의식-지평의 쌍으로 변형하고, 이 두 항에 선행하는 관계로서 지향성 개념을 전면으로 내세운다. 반면 베르그손주의는 이질적이고 탈중심화된 시공간적인 운동을 출발점으로 삼고, 어떻게 여기에서부터 의식이 “비결정성의 중심”으로 발생되는지 설명하고자 한다. 현상학과 베르그손주의는 이처럼 중심-주체와 주위-객체를 각자 나름의 방식으로 새롭게 개념화하고자 노력한다. 들뢰즈는 이 두 철학의 대결을 다음과 같이 간략하게 표현한다. “각자 전쟁 선포를 외쳤다. 모든 의식은 어떤 것에 대한 의식이다(후설), 또는 더 나아가 모든 의식은 어떤 것이다(베르그손).”(IM: 83-84)

독창적인 베르그손주의자로서 들뢰즈는 베르그손주의의 도식에 부합할 수 있는 방식으로 말디네의 미학을 활용한다. 실제로 말디네는 베르그손의 체계에 적합할 수 있는 착상들을 전개하는데, 이는 그가 의식보다는 지평 쪽에서부터 예술적 경험을 이론화할 때 그렇다. 특히 말디네 자신이 풍경의 미학을 위해 지평 개념을 정교화할 때, 그의 현상학은 현상학 일반의 중심에서 멀어져가고 들뢰즈의 사유의 영토 어딘가에 접하게 된다. 예를 들어 우리가 앞서 인용한 대목은 전형적으로 베르그손적인 상황이기도 하다. 풍경 안에서 모든 중심이 사라진다고 말할 때, 이는 베르그손

의 중심 없는 우주와 중첩된다. 이처럼 탈중심화된 현상학적 풍경을 무중력 상태의 베르그손적인 우주에 연결하면서 들뢰즈의 사유는 말디네의 미학으로부터 영양분을 끌어온다.

카오스 내의 창조라는 주제와 관련하여 들뢰즈는 세잔과 클레, 말디네가 공유한 우주발생론적인 미학 이념을 지지한다. 이에 따르면 중심의 부재는 출발점으로서 카오스를 발생시킨다. 비록 이 출발점이 반드시 시간적인 의미에서 이해되는 것은 아니라 할지라도 말이다. 이 카오스는 매 창조의 순간에 반복된다. 예술가는 매번 창조의 시작에 세계를 카오스로 접한다. 말디네는 세잔의 생생한 작업 현장을 전한다. “이러한 [중심]의 상실이 예술의 최초의 순간이라는 점, 이를 세잔만큼 훌륭히 말한 사람은 없다. ‘바로 그 순간에 나는 내 화폭과 하나를 이룬다(=그림이 그려진 화폭이 아니라 그려야 할 세계). 우리는 무지개로 변지며 빛나는 카오스다. 나는 내 모티프 앞에 서 있고, 나는 나 자신을 잃는다….’”(Madiney, 1973: 150)⁵

이러한 중심의 상실을 카오스라고 칭하면서 클레는 우주(=코스모스)가 카오스로부터 어떻게 형성되는지 묘사한다. 화가답게 클레는 조형적인 언어로 설명하는데 무엇보다 우선 카오스는 회색 점이다. 그것은 검은 색도 흰 색도 될 수 없는데, 왜냐하면 중립적인 회색만이 잠재성으로 가득 찬 상태를 표현하기 때문이다. 들뢰즈와 과타리의 설명을 빌리면 “회색은 무엇보다 차원이 없고 위치 지정이 불가능한 카오스이다. 그것은 카오스의 힘, 유랑하는 선들이 뭉친 실타래이다.”(MP: 383)⁶ 이 점이 정적靜的인 듯 보이는 것은 그것이 무력하기 때문이 아니다. 역설적이게도 그것이 독특성들로 가득 차 있고, 모든 방향으로 뻗어나가려는 잠재적인 운동성으로 진

동하고 있기 때문이다. 클레가 강조하듯이 이 점은 수학적인 점이 아니라 역학적인 점이다. 그리고 이 회색의 점에서부터 광선들이 생겨나 뻗어나 간다. 이처럼 세간의 중심 상실, 클레의 회색 점은 예술가들이 창작의 순간에 현장에서 마주친 감각적 세계의 혼돈, 그리고 창조의 최초의 운동을 표현한다.

중심 없는 카오스라는 개념이 들뢰즈에게 매우 중요한 까닭은 이 개념을 통해 우리는 전제 없는 시작을 보기 때문이다. 이는 독단적인 이미지 없는 사유라는 들뢰즈 자신의 철학적 기획과 훌륭하게 조응한다. 그러한 출발은 힘들이 분화되고 감각이 지성으로 하여금 새로운 범주들을 착안하도록 강제하는 결정적인 순간이 된다. 그리고 바로 리듬이 이 카오스 안에서 영토가 생겨나도록 만든다. 이러한 리듬의 우주발생론은 클레에 대한 말디네의 분석과 중첩된다. “다름 아니라 리듬 안에서 카오스에서 질서로 이행이 일어난다.”(Maldiney, 1973: 151) 들뢰즈와 과타리의 비슷한 표현을 빌리면 “카오스에 대한 환경의 응전, 이것이 바로 리듬이다.”(MP: 385)

이러한 자신의 문맥 안에서 앙리 말디네는 동양 회화의 내재적 성격에 많은 관심을 기울였다. 그는 중국 회화를 인용하면서 자신의 “리듬의 미학”을 강화할 수 있었다. 그의 이론적 문제 틀은 예술 작품을 카오스와 일시적인 중심점 사이, 풍경과 사람 사이, 지평과 지각 사이에서 파악하고자 하는 데에 있다. 이것들 사이에서 강렬하게 진동하는 가운데 형성되는 것이 바로 리듬이라는 것이다. “어떤 도약 상태에 있는 기원으로부터 출발하는 공간의 방사放射, 즉 리듬밖에는 없다. 이것을 통해서 카오스에서

질서로 이행할 수 있게 된다.”(Maldiney, 1973: 151) 예술의 미학과 마찬가지로 감성의 미학도 리듬의 경험을 본질적인 특징으로 삼는다. 말디네에게 리듬은 아리스토텔레스가 정의한 것처럼 “시간의 질서”와 같은 것이 아니다. 리듬은 불연속성에 바탕으로 두는 규칙적인 척도로서의 박자와는 엄격히 구별된다. 그것은 어떤 행위를 수행할 때 내재해 있는 고유한 지속을 의미한다. 그것은 체험된 것 안에 있는 과정의 시간이다.⁷

이처럼 리듬을 전면에 내세우는 관점은 예술 작품으로서 산출되는 형태가 무엇인지 새롭게 사유하게 한다. 예술은 재현^{représentation}이 아니라 바로 현존^{présence}으로서 사유된다. 그리고 그런 이유에서 말디네는 형태(형식)에 대한 생물학적 정의를 예술에까지 확장할 수 있었다. “형식은 유기체와 환경^{Umwelt}이 만나는 지점이다.” 이와 마찬가지로 예술적 형식도 감각이 우주와 만나는 곳에서 솟아오른다. 이러한 의미에서 예술 작품은 리듬과 필연적인 관계 안으로 들어가게 된다. 예술적 형식은 우주적 리듬을 보여주는 그것의 역량에 따라 평가된다. 이러한 관점에서 리듬의 미학은 중국 고대 회화 안에서 훌륭한 예와 적절한 개념을 발견할 수 있다. 말디네는 여기에서 두 개의 원칙을 찾아낸다. 첫째, 화가는 사상가로서 “생명의 숨결을 반영”해야 한다. 둘째, 기술적 단계로 들어갈 때 그는 붓을 사용하면서 “골격을 탐색”해야 한다(Maldiney, 1973: 167).

바로 여기에서 현상학적 미학은 동아시아적 사유와 행복하게 조우한다. 생명의 호흡 그리고 골격 같은 동아시아 문화의 기본적 통념은 리듬에 바탕을 맞춘 새로운 미학의 구축을 위한 풍부한 개념이 된다. 우리가 앞서 프랑수아 쉥에게서 본 것처럼 생명의 숨결은 사물들 사이의 선線들

을 따라 흐르는데 이 선을 앙리 말디네는 “우주의 선 *ligne d'univers*”이라고 부른다(Maldiney, 1973: 167). 우주의 선은 사물들의 외관을 고려하지 않는다. 동아시아의 산수화가 목표하는 것은 물고기나 바위의 외양이 아니라 그것들 사이의 관계에 있다. 화가가 포착하고 스스로 느껴야 하는 것은 물고기가 물속 바위 옆을 지날 때 느끼는 정서라는 것이다. 이러한 중국 회화의 개념화 덕분에 우리는 동아시아의 붓과 서양의 붓 사이의 차이를 이해할 수 있게 된다. 동아시아의 붓이 어떤 선을 그리는 데 사용된다면 그것은 우주의 선이지 형태의 윤곽선이 아니다.

두 번째 단계는 붓의 물질적인 특성을 빌려 골격을 세우는 데에 있다. 골격은 강조, 수축, 확장, 빠름과 느림을 실어 나르는 선들로 구성된다. 이러한 의미에서 골격은 리듬의 구조이다. 말디네의 미학은 현기증 나는 카오스 안에서 어떤 감각이 가까스로 태어나는 순간에 주의를 기울인다. 이러한 이유에서 그의 미학은 순수한 종이 위에 어떠한 사전 밑그림 없이 단번에 선을 그려나가는 중국 회화의 작업 방식에 특별한 친근성을 느낀다. 붓의 선이야말로 화가가 세계 앞에서 어떤 점에서 출발하여 조형적 형식에 도달하기까지 느끼는 리듬 전체를 반영하기 때문이다. 이처럼 리듬의 미학이라는 기획은 생명의 숨결에 따라 움직이는 동아시아의 붓에서 매우 값진 자신의 사례를 발견한다.

3. 거대한 호흡과 부서지는 작은 선들: 1950년대 일본 영화

널리 알려진 것처럼 1950-1960년대 일본 영화는 서구에 큰 충격을 주었는데, 들뢰즈가 이를 어떻게 다루었는지 분석하는 일은 우리에게 매우 흥미로운 일이 된다. 들뢰즈는 『시네마 1』에서 감각-운동 도식하에 있는 이미지들을 발생적 관점에서 분류한다. 구체적으로 운동-이미지의 세 가지 주요 유형, 즉 지각-이미지, 변용-이미지, 행동-이미지가 주어지는데, 이 각각에 대해서는 앞의 장들에서 여러 번 언급하였으므로 여기서는 이 장의 주제에 맞추어 행동-이미지를 중점적으로 살펴보자.

외부 자극에 대한 우리의 반작용과 관련되는 행동-이미지는 다시 두 가지 하위 범주로 나눌 수 있는데, 들뢰즈는 이것들을 대구적으로 “큰 형식”과 “작은 형식”이라 부른다. 큰 형식은 어떤 상황(S)에서 출발하며, 등장인물들이 요구되는 행동(A)을 수행하고 나면 새로운 상황(S')이 찾아온다. 들뢰즈의 간략한 도식을 빌리면 큰 형식은 S-A-S'라는 리듬으로 진행된다. 큰 형식의 대표적인 장르는 웨스턴이나 범죄 영화이다. 반대로 작은 형식은 분명한 목적이 없거나 예기치 않는 결과를 야기하는 행동(A)에서 출발한다. 이것은 어떤 상황(S)을 야기하고, 다시 등장인물은 이에 대응하기 위해 새로운 행동(A')을 취해야 한다. 작은 형식의 대표적인 장르는 익살극이나 탐정 영화이다.

일반적으로 1950-1960년대 일본 영화를 대표하는 세 명의 거장을 구로사와 아키라, 미조구치 겐지, 오즈 야스지로를 꼽는다. 들뢰즈는 이중 구로사와와 미조구치를 『시네마 1: 운동-이미지』에서 다루고, 오즈를 『시네마 2: 시간-이미지』의 중요한 작가로 다룬다. 전자의 두 명의 일본 감독은 특히 행동-이미지의 대가로 기입되고, 각각 큰 형식과 작은 형식 안

에서 자신의 영화 세계를 전개했던 것으로 다루어진다.⁸ 흥미로운 것은 이 일본 영화의 내용과 표현을 분석하기 위해 우리가 앞서 말했던 고대 중국 회화의 개념을 들뢰즈가 원용하고 있다는 점이다. 이처럼 중국 고대 회화의 정신은 프랑스 현대 철학을 경유하여 일본 영화의 면모를 새롭게 발견하는 데 기여한다. 들뢰즈의 체계 구축의 관점에서 보자면 그가 행동-이미지의 큰 형식과 작은 형식을 개념화함에 있어 새로운 관점과 방식을 동아시아의 예술이 제공하고 있다는 뜻이기도 하다.

큰 형식의 가장 큰 특징은 영화 전체를 관통하는 유기적 총체성이다. 반면 작은 형식은 맹목적이거나 불규칙한 행동들의 연결로 이루어져 있다. 이에 상응해 두 형식은 각각 서로 다른 공간 구성 방식을 갖는데 이를 들뢰즈는 여러 관점에서 표현한다. 그중 한 가지 정식은 다음과 같이 동아시아 회화를 염두에 두며 제시된다.

중국과 일본 회화는 두 개의 근본적인 원리를 내세운다. 하나는 근원적인 공췌이다. 그것은 일자 안에 있는 모든 사물에 스며들어 있으며, 그 모든 사물들을 하나로 회집하고, 거대한 원환 내지는 유기적인 나선의 움직임을 따라 그 사물들을 변형하는 생명의 숨결이다. 다른 하나는 중간에 있는 공췌이다. 이는 골격, 분절, 관절, 굴곡 또는 부서지는 필선이며, 우주의 선을 따라 하나의 존재에서 다른 존재로 나아가면서 그 사물들의 현존의 정점에서 그 사물들을 취한다(IM: 254).

이처럼 큰 형식의 영화는 지배적인 거대한 생명의 숨결의 호흡에 따라 조직된다. 반면 작은 형식은 각각의 독립적이고 결정적인 사건들의 연결 連接적이거나 이접 離接적인 연결에 의해 구성된다. 이 두 개념은 중국 회화에서 각각 기와 리에 상응한다는 점을 우리는 앞서 보았다. 두 관념이 중국 회화에서 서로 긴밀히 연결되어 있듯이 이 두 개의 원리가 배타적이지 않다는 점을 들뢰즈도 충분히 이해한다. 다만 두 개의 원리 중 어느 하나가 전체적으로 두드러지는 영화들이 있는데, 일본 감독들에게서도 그 예가 주어진다. 구로사와와 미조구치가 대표적인 예가 된다.



〈그림 1〉 구로사와 아키라, 〈카게무샤〉

구로사와의 영화에서 유기적 호흡을 표현하는 굵은 선은 지배적인 이념이기 이전에 조형적인 요소이기도 하다. 들뢰즈가 보기에 수직으로 떨어지는 굵은 선과 그것을 가로지르는 두 개의 수평선이 구로사와의 서명

이다. 예를 들어 <카게무샤>(1980)의 도입 부분에는 급한 소식을 알리기 위해 전령이 뛰는 장면이 나온다(〈그림 1〉 참조). 지친 병사들이 널브러져 있는 계단을 서둘러 뛰어내려오는 장면은 수직으로 내려오는 두터운 선과 수평으로 퍼지는 작은 선들을 따라 만들어진다. 구로사와의 다른 영화들의 인상적인 장면들, 이를테면 <라쇼몽>(1950)의 첫 부분에서 산적이 산길을 따라 들어갈 때 수직으로 강렬하게 떨어지는 햇살이라든가, <7인의 사무라이>(1954)의 마을 전투 장면에서 지독하게 쏟아지는 빗줄기는 모두 같은 도식 안에 놓여 있다.

조형적인 요소를 넘어서 영화 전체의 구조를 규정짓는 도식을 살펴보자. <7인의 사무라이>의 주인공들은 전쟁을 대신 수행해 달라는 요청을 받고 한 마을에 찾아온다. 그러나 이들은 이 마을을 둘러싸고 있는 모든 사항을 알기 전까지는 움직이려고 하지 않는다. 상황에서 행동으로 나아가는(SA) 이러한 구조는 웨스턴 등에 빈번히 나타나는 만큼 특별히 구로사와의 스타일이라고 할 수 없지만, 들뢰즈가 보기에 이러한 구조는 동아시아 문화의 일반적 특징 안에서 보다 잘 설명된다. 주지하다시피 동아시아와 서양은 주소를 표기하는 방식이 서로 다르다. 유럽이나 미국에서는 사람 이름부터 시작해 점점 큰 지역명으로 나아가지만 한국, 일본, 중국 등지에서는 큰 지역부터 좁혀 들어오면서 목적지가 되는 고유 명사를 특정한다. 이는 주위 상황 속에 주어진 자료를 차례로 파악하면서 넓은 곳에서 점점 좁혀오는 동아시아적인 공간 방식을 반영한다. 이와 마찬가지로 <7인의 사무라이>에서도 아직 미지의 적에 맞서 싸우기 위해서는 주위 상황에 묻혀 있는 모든 자료를 알아야만 한다. 자료의 완전한 누적이 있

고 나서야 영화는 급격하게 상황에서 행동으로 나아간다. 이때 영화는 이
도식에 맞추어 숨을 들이쉬고 내쉬듯이 유기적인 호흡의 리듬을 형성한
다. 영화의 장면들 전체에 통일성을 부여하는 하나의 거대한 호흡이 있으
며, 들뢰즈는 이것을 ‘생명의 숨결’이라고 부른다.



〈그림 2〉 미조구치 겐지, 〈우게츠 이야기〉

다음으로 미조구치의 경우를 살펴보자. 일반적으로 평가하듯 미조구치
의 ‘여성성’은 구로사와의 ‘남성성’과 대립한다. 후자의 세계가 단일한 굽
은 필선을 그리며 나아간다면, 전자의 우주는 부서진 많은 선으로 가득하

다. 들뢰즈가 보기에 이러한 미조구치의 특성이 단적으로 표현되는 장면은 〈우게츠 이야기〉(1953)에서 도주하는 배가 떠가는 강물 장면이다(〈그림 2〉 참조). 배경은 짙은 어둠 속에 묻혀 있고 전경의 일부만이 밝게 비쳐지고 있다. 수없이 많은 작은 물결이 끊임없이 춤추면서 이 빛을 되받아 잘게 부서지는 선들을 만들어낸다. 이처럼 부서지는 작은 선들, 사물들 사이를 연결하는 보이지 않는 선이 미조구치의 여성적 우주를 직조하고 있다. 앞서 우리는 중국 고대 회화의 원리를 살펴보았다. 여섯 법칙 중 ‘기운생동’과 ‘골법용필’이 그 첫 번째와 두 번째였고, 이들은 서로 상보적인 관계 안에 놓여 있었다. 그런데 들뢰즈는 번역된 개념망 내에서 이들을 조심스럽게 어떤 선택적 관계 안에 배치한다. “미조구치는 두 번째 원리에서 출발한다. 즉 이제는 숨결이 아니라 골격이다. 이어지는 작은 조각에 연결돼야 하는 작은 공간의 조각을 말한다.”(IM: 261)

요컨대 미조구치의 영화에서 장면들은 우주의 부서지는 선들에 따라 이어지며 공간은 어떤 골격처럼 구성된다. 각각의 사건은 돌발적으로 터지고, 카메라는 아주 작은 면적만을 밝게 비춘다. 하지만 이것은 사건들이 서로 무차별적이라거나 무관계적이라는 점을 의미하지 않는다. 오히려 그것들을 잇는 보이지 않는 선들이 있고, 그것은 ‘우주의 선’ 또는 운명이라고 부를 만한 어떤 것이 된다. 들뢰즈에 따르면 이러한 이념이 미조구치가 “두루마리-샷(plan-rouleau)”에 그토록 관심을 가졌던 이유를 설명한다. 두루마리 그림을 펼칠 때 부분들은 각각 독립적인 상황을 보여주지만 그와 동시에 그 부분들은 서로 이어지면서 하나의 이야기를 만들어낸다. 강렬한 사건이나 인물의 움직임이 공간의 작은 조각들을 형성한다.

공간의 조각들은 이질적이지만 또 그러한 것으로서 서로 연결되며 이렇게 만들어지는 공간을 들뢰즈는 ‘골격’이라고 칭한다.

우주의 선은 영화 전체를 명시적으로 지배할 만큼 폭발적인 것은 아니지만, 어떤 인생을 완전히 사로잡고 끝끝내 놓아주지 않을 만큼 질긴 것이다. 들뢰즈가 인용하는 인상적인 예 하나는 <오후의 일생>(1952)에서 주인공과 이어져 있는 운명적인 선이다. 귀족 집안에서 늙은 게이샤로 사회적 신분이 밑바닥까지 추락했음에도 그녀는 젊은 군주가 된 아들 주위를 계속해서 맴돌면서 그를 만나기 위해 처절하게 노력한다. 모자母子 사이에는 끊을 수 없는 우주의 선이 놓여 있다. 일본 사극에 나오는 특유의 걸음걸이는 실제로 그녀가 어떤 선에 따라 움직이는 것 같은 느낌을 준다.

들뢰즈가 주목하는 것처럼 중국 회화와 말디네의 미학은 공간을 여는 새로운 방식을 우리에게 보여준다. 우리는 선을 그리기 위해서 임의의 한 점에서 출발해야만 한다. 그러한 미세한 움직임은 조금씩 조금씩 다양한 속도로 공간을 열어간다. 들뢰즈의 말을 빌리면 “이것은 큰 윤곽선을 만드는 둘러싸는 선이 아니라 우주의 선의 부서진 선이다.”(IM: 231) 그의 어법에 따르면 “작은 형식”이란 공간이 작은 행동에서 시작하여 펼쳐지는 방식을 지시한다. 다가올 미래는 예상하지 못한 채, 작은 행동은 예기치 않은 상황을 초래하고, 그 결과 또 다른 부서진 선을 따라, 또 다른 벡터 안으로 나아가게 된다.

이러한 부서지는 선 또는 ‘우주의 선’이라는 개념은 일본 영화를 넘어 보다 일반적인 맥락에 적용될 수 있다. 들뢰즈는 이 개념을 찰리 채플린

Charlie Chaplin과 버스터 키튼Buster Keaton의 방황하는 움직임은 가리키는 데 사용하기도 한다. 채플린의 미소와 산책, 키튼의 시선과 달리기는 새로운 공간을 골격으로서 짜면서 열어나가는 동아시아의 붓이 그리는 리듬이다(IM: 10장).

4. 동아시아와 선

동아시아 회화에서 붓은 사물들 사이에 있는 내적인 선線을 찾아 그려 간다. 여기에서 붓은 서양인들이 보기에 특별한 도구인데, 왜냐하면 그것은 속도의 변화만을 통해, 즉 가속과 감속을 통해 자신의 역할을 수행해 나가기 때문이다. 동아시아의 붓은 외곽이 둘러쳐진 영역을 채우는 데 사용되는 것이 아니라, 거친 선을 그려나가면서 얇아질 때 뚜렷한 선이 되기도 하고, 두꺼워질 때 부피가 되기도 한다. 따라서 붓이 그리는 필선은 우주의 들숨과 날숨을 포착하게 한다. “거친 선은 강조가 없는 선도 아니고 단순히 형태의 윤곽선도 아니다. 그것은 사물들의 리, ‘내적인 선’, 그 뿐만 아니라 사물들에 활력을 불어넣는 숨결을 포착하고자 한다.”(Cheng, 1991: 75) 붓은 비어 있는 종이 위를 움직이고, 그것의 다양한 속도가 공간을 개시한다. 이러한 방식으로 중국 회화는 자신의 창조력을 붓의 리드미컬한 율동의 표현성 위에 맡겨놓는다.

동아시아의 회화는 형상도 주체도 없이 선들과 이미지를 포착하는 데 집중한다. 이러한 특성은 들뢰즈가 개체를 정의하는 방식과 즉각적으로 공명한다. 그는 개체를 정의함에 있어 중세철학에서 “이것임heccéité”이라

는 개념을 빌려와 그 의미를 혁신한다. 원래 이 개념은 둔스 스코투스가 제안한 것으로 한 개체를 그것이 속한 종種이나 다른 개체들과 구별하게 해주는 성질이나 특성을 가리킨다. 그런데 들뢰즈가 보기에 이것은 양태적인 개체화 방식을 지시하며, 신체(또는 물체)의 구성, 속도와 정동을 통해 규정된다. “들뢰즈는 따라서 동양 미학을 원용할 수 있다. 동양 미학은 서양 미학보다 ‘이것임’에 중요성을 더 잘 부여할 수 있었으며, 그리고 창작자에게 자신의 인격을 내세우지 말고 뒤로 물러서라고 권유할 수 있었다. 왜냐하면 중국의 사상은 ‘이것임’, 즉 ‘바람과 같은 것들, 눈 또는 모래의 파동’과 같은 유형의 관계를 가치 있게 여기기 때문이다.”(Sauvagnargues, 2005: 231)⁹ ‘이것임’이라는 개념을 통해 들뢰즈는 개체를 선형적으로 구분되는 어떤 것이 아니라 환경 안에서 형성되고 그것과 끊임없이 교류하는 것으로 정의한다. 동물이나 인간처럼 종적인 본질이 있다고 생각되는 것만을 개체라고 이해했던 전통적인 관점에 대항하여 계절이나 시간도 어떤 의미에서는 하나의 개체처럼 구성되고 효과를 발휘한다는 것이다. 개체와 자연을 형상적으로 구분하지 않는 것은 동아시아의 오래된 신비이지만, 현대 철학에서 그것의 의미는 새롭게 조명되고 있다.

들뢰즈는 중국 고대 회화에서 빌려온 개념을 일본 현대 영화에 되돌려주며 공간 이해 방식을 새롭게 혁신했다. 구로사와에게서처럼 생명의 숨결이 관통하거나, 미조구치에게서처럼 우주의 선이 부서지며 등장인물들을 이끌고 가기도 한다. 하지만 이는 단지 동아시아의 것을 동아시아에 되돌려주는 일에 그치지 않는다. 들뢰즈는 “세계는 선으로 되어 있다”고 말한 바 있다. 이러한 관점은 사물들의 외면적 형상이나 영원한 본질을

추구했던 서양의 미학과 철학에 대립한다. 들뢰즈가 동아시아야말로 세계가 선으로 되어 있다는 점을 더 잘 알고 있다고 말한 것은 과장된 신비주의가 아니다. 물고기와 바위 사이의 선을 감지하고 물고기의 정서를 스스로 느끼려 노력하는 것은 동아시아의 실천 방식이었으며, 그 전통은 ‘기’와 ‘리’를 전면에 내세웠던 고대에까지 거슬러 올라간다. 오늘날 이 이념들은 프랑스의 리듬의 미학과 영화 철학을 가로지르고 있다. 동아시아 영화가 선으로 된 세계를 여전히 담아내고 있다는 사실을 이해할 때, 우리 안에서 이어져오고 있는 선들, 우리를 가로지르고 있는 선들을 포착하기 위해 무엇을 해야 하는가 하는 질문에 마주 서게 된다.

보론: 리듬과 노모스

앞서 11장과 12장에서 우리는 리듬이 들뢰즈의 미학에서 매우 중요한 역할을 한다는 점을 살펴보았다. 이 보론에서는 들뢰즈의 세 구절에 대한 분석을 통해 리듬이 무엇인지 파악해보고자 한다. 하지만 이 짧은 글에서 들뢰즈의 체계 안에서 작동하고 있는 리듬 개념의 복잡한 양상들을 모두 보여주려고 시도할 수는 없을 것이다. 그 대신 들뢰즈가 종합하고 있는 철학사의 요소들과 관련하여 리듬 개념이 무엇을 의미하는지 살펴보는 것에 초점을 맞추고자 한다. 리듬은 흐름의 내재적 형태, 존재의 자기 분할, 사건들의 중첩과 연관된다는 점을 차례로 살펴보자.

1. 흐름의 내재적 형태

“리듬은 척도나 박자가 아니다. 그것이 불규칙하더라도.”(MP: 385/594)
일반적으로 리듬은 우선 음악, 시, 무용의 용어이다. 시간 안에서 장단이나 고음이 규칙적으로 반복되는 흐름을 의미한다. 이 어휘는 건축과 미술에 확장되어 사용되기도 한다. 공간 속에서 색이나 선이 규칙적으로 반복되어 만들어내는 율동감을 의미한다. 4분의 4박자의 피아노 소나타나 일

정하게 줄지어 있는 교토의 후시미이나리신사伏見稻荷神社의 도리이鳥居들은 리드미컬하다.

그러나 들뢰즈에 따르면 이것은 리듬이 아니다. 리듬은 박자가 아니기 때문이다. 그가 과타리와 함께 쓴 『천 개의 고원』은 리듬과 박자를 분명히 구분하고, 전자를 후자로부터 해방시킨다. 이들의 간명한 선언은 철학사에 잠복해 있던 대립선을 분명히 이끌어낸다. 돌이켜볼 때 헤라클레이토스부터 베르그손에 이르기까지 리듬과 박자를 구별하려는 의지가 이어지고 있다. 리듬과 박자는 시간을 사유하는 근본적으로 서로 다른 두 방식이라고 해도 좋을 것이다. 리듬이 박자 이상의 것이라는 점은 어렵지 않게 이해할 수 있다. 우리가 어떤 정체 모를 멜로디를 흥얼거릴 때, 그것이 박자로는 형편없지만 리듬을 간직하고 있다는 점을 우리는 느낀다. 현대 철학과 음악학은 박자에 근거한 형식적인 규정들 너머에서 리듬을 규정하려는 여러 방법을 제안하고 있다.¹

리듬이라는 주제와 관련하여 이미 고전이 된 방브니스트의 분석을 살펴보자. 그의 분석은 고대 그리스어 문헌들에 밀착하여 리듬이라는 어휘에 담겨 있는 변곡과 대립의 역사를 복원한다. ‘리듬(프랑스어로 *rythme*(리듬), 영어로 *rhythm*(리듬))’의 어원에 해당하는 그리스어 ‘*rhuthmos*(뤼트모스)’는 ‘흐르다’라는 뜻의 ‘*rhein*(레인)’과 연관된다. 이 어원학적 연관은 리듬의 의미를 쉽게 단정 짓게 만들었다. 사전에서는 흔히 기슭에서 바다의 파도의 규칙성을 바라보면서 리듬이라는 단어가 만들어졌을 것이라고 소개한다. 하지만 방브니스트에 따르면 이는 현대인들의 상상에 가깝다. 다른

어휘들처럼 이 어휘도 철학자들의 사상에 따라 굴절되면서 상이한 개념적 내포를 갖게 되었다(Benveniste, 1966: 327-335).

이오니아 철학자들의 많은 문헌에서 광범위하게 확인되는 바에 따르면 뤼트모스는 의외로 시간적인 의미를 담고 있지 않았다. 그 대신 형태를 의미하는 경우가 많았다. 그렇다면 흐름으로부터 형태라는 뜻이 파생된다는 것을 어떻게 이해할 수 있는가? 이는 헤라클레이토스나 데모크리토스와 같은 철학자들의 사상을 염두에 둘 때 이해할 수 있다. 이들은 세계가 근본적으로 흘러가는 것이며 그로부터 이런저런 형태들이 발생한다고 생각했다. 뤼트모스는 흐름 속에서 발생하는 형태를 의미한다. 이것은 일시적이고 가변적인 형태이다. 우리말로 하면 ‘모양’이나 ‘꼴’에 가까울지도 모르겠다(“구름이 부채꼴을 이루고 있다”). 참고로 이와 대비해 그리스어 ‘skhêma(스케마)’는 견고하고 지속적인 형태를 의미했다.

그런데 이후 뤼트모스가 질서의 의미를 내포하게 된 것은 플라톤에 의해서이다. 그의 저작 여러 곳에서 리듬은 화음과 마찬가지로 이제 질서의 필요 아래 놓인다. 그는 『법률』에서 젊은이들은 언행을 절제하는 힘이 부족하다는 이야기를 한 뒤에 다음과 같이 적었다. “움직임의 질서에 대한 이름이 리듬인 반면에, 음성의 질서, 곧 고음과 저음의 혼성이 실현되었을 때의 질서에 대해서는 선법/화음이라는 이름이 붙여지네.”(플라톤, 2009: 665a) 화음이 그런 것처럼 리듬 역시 질서와 척도에 입각한 반복적인 운동이다. ‘규칙적인 반복’이라는 현재의 일상적인 어법은 이 대목을 기원으로 한다. 플라톤의 새로운 규정에는 피타고라스학파의 영향이 놓여 있음

을 짐작할 수 있다. 주지하다시피 피타고라스는 “모든 것은 수數이다”는 교의를 수립했다.

이처럼 서양철학사의 기원에서부터 리듬에 대한 상이한 개념화가 대립하고 있다. 리듬에 대해 한편에서는 흐름 안에서 내재적으로 발생하는 형태를 가리키는 반면, 다른 한편에서는 상위의 척도가 규제하는 운동의 질서를 의미했다. 현대적 사유의 과제는 플라톤주의의 전복에 있다고 들뢰즈는 말한 바 있다. 이것은 리듬에 대한 소크라테스 이전 사유의 복권과 현대적인 재정식화를 포함한다.

들뢰즈가 종합하고 있는 몇 가지 요소를 간략히 살펴보자. 베르그손은 추상적이고 동질적인 근대적 시간과 구체적이고 이질적인 체험의 지속 *durée*을 구별한다. 전자는 시간을 동질적인 연장에 투사하면서 공간적으로 개념화하는 것이다. 후자는 시간의 요소들이 상호 침투하고 끊임없이 질적으로 변화하면서만 통일성을 형성하는 것이다. 잘 알려진 것처럼 후자를 베르그손은 지속이라고 불렀다. 우리는 어떤 일련의 소리를 들을 때, 소리를 세지 않으면서 그 전체가 나에게 가한 질적인 인상을 받아들인다. 그러지 않고 그 소리 하나하나를 각자 세어서 추상적인 공간 위에 나열하려면 전체를 분해해야만 한다(베르그손, 2001: 112). 지속은 체험과 사건의 다양한 밀도 차를 감싸 안으면서 불어난다. 지속의 발견은 경험으로부터 출발하지만 그것에 머무르지 않는다. 우주의 지속은 다양한 지속의 총합이다.

바슐라르는 지속 개념을 이어받아 『지속의 변증법』에서 보다 구체적으로 시학詩學에 적용할 수 있는 시론을 제안했다. 시와 예술이 전개하는 시

간은 다양한 정도의 에너지, 내포적 강도, 압축, 긴장을 담고 있다. 그러므로 지속을 위한 다른 이름이 있다. “리듬이 지속의 변증법적 철학을 위한 진정한 은유를 제공한다.”(Bachelard, 2006: 128) 그는 이것을 분석하는 작업을 “리듬 분석rythmanalyse”이라고 명명했다.²

앙리 말디네는 리듬 개념을 일반화해 “리듬의 미학”의 가능성을 개진한다. 왜냐하면 “리듬이야말로 감각적인 것들의 진리이기 때문이다.”(Maldiney, 1973: 153) 세잔과 파울 클레의 회화에서 잘 나타나는 것처럼 예술적 작업은 혼돈에서 출발하며 이때 질서를 부여하기 이전에 가장 먼저 나타나는 것은 현기증과 리듬이다. 형태보다 리듬이 미학과 윤리학 양자에 걸쳐 훨씬 중요하다. 형태는 작업의 결과일 뿐이지만, 리듬은 작업과 거주의 과정 전체이기 때문이다. 윤리학은 본래 거주와 관련된다(MP: 384/593). 리듬의 미학은 동아시아의 서예를 중요한 장르로 간주한다. 서예에서 선線은 속도와 힘을 온전히 받아 전달한다. 형태를 위치 잡기 위한 윤곽선에서는 작업 과정과 결과가 분리되지만, 서예에서는 붓의 빠르기와 농도가 작품 자체를 이룬다.

들뢰즈와 과타리는 『천 개의 고원』의 열한 번째 고원에서 이러한 현대적 사유의 진행을 독창적으로 종합하고 심화하면서 “리토르넬로”의 미학과 우주론을 전개한다. 들뢰즈가 되돌아보게 만드는 철학사의 대립 안에서 리듬 개념이 그 한복판에 놓여 있었다는 점만을 여기에서는 확인하도록 하자. 리듬을 생각하는 두 가지 대립적인 방식은 도식적으로 말해 헤라클레이토스 대 플라톤, 흐름 대 형태, 변화 대 질서, 동아시아의 서예 대 레오나르도 다빈치의 인체 스케치 같은 것이다.

그렇다면 들뢰즈가 “리듬은 박자가 아니다”라고 말할 때 우리는 그를 전자에 속하는 것으로 간주하면 그것으로 충분한 것일까?³ 그런데 그는 다른 한편으로 리듬을 수數와 연관 짓는다. 들뢰즈의 리듬 개념은 박자는 아니지만 그렇다고 해서 수와 완전히 무관한 것도 아니다. 그는 제3의 지대에 위치한다. 그렇다면 수와 연관되는 리듬이란 무엇인가? 그리고 들뢰즈는 리듬이 단지 음악이나 미술의 영역에만 관계하는 것이 아니라 존재 일반의 문제와 관계하는 것으로 간주한다. 이처럼 확장될 수 있는 이유와 의미는 무엇인가? 서로 상관적인 이 두 문제를 차례로 생각해보자.

2. 존재의 자기 분할

“셈하는 수는 리드미컬하다.”(MP: 485/750) 철학과 종교가 구분되지 않았던 피타고라스학파에는 비교 秘敎 적인 비밀이 전해져온다. 피타고라스에 따르면 만물의 근원은 정수이며 세상의 모든 것은 정수 간의 관계로 표현될 수 있다. 그런데 히파소스Hippasos는 정사각형의 대각선, 즉 정수비로 나타낼 수 없는 무리수($\sqrt{2}=1.414\dots$)를 발견했다. 이로써 그는 자신의 스승과 집단을 위기에 빠뜨렸다. 전해오는 소문에 따르면 그는 암살당했다. 이 암살은 서양의 합리주의적 사유에서 허락되지 않는, 출입 금지 구역의 해골 표지에 해당한다. 합리주의rationalism란 이유와 비율ratio의 등가성(이유=비율)에 근거한다. 그런데 히파소스는 수적 관계를 극단으로 밀어붙여

세계에 간직된 하나의 비밀, 즉 소수점 아래 무한히 전개되는 무리수를 발견했다.⁴

이 발견은 이후 17세기 말이 되어서야 철학의 도시 안에서 시민권을 획득한다. 무리수를 통해 세계의 무한성을 사유하는 방식은 스피노자에게 은밀히 전달되고 라이프니츠에 의해 공식적으로 공인된다. 이러한 전통을 합리성의 극단에 있는 ‘비합리적 합리주의irrational rationalism’라고 부를 수도 있을 것이다. 들뢰즈가 다음과 같이 말할 때 그는 히파소스의 후예다. “리듬은 ‘불균등한 것l’Inégal’ 또는 ‘공약 불가능한 것l’Incommensurable’이다.”(MP: 385/594) 그리고 들뢰즈는 『차이와 반복』에서 무리수에 입각해 차이 개념을 혁신한다. 무리수가 소수점 이하로 무한히 숫자들을 산출하는 것처럼 두 항 사이의 통약 불가능한 차이 관계는 무한히 항들을 생산한다. 요컨대 들뢰즈의 사유는 헤라클레이토스와 히파소스, 베르그손과 바슐라르, 시간의 흐름과 비대칭적인 구조를 종합하는 관점 위에 서 있다.

그런데 그러한 종합을 가능하게 하는 것은 수에 담겨 있는 두 층위의 구분이다. 들뢰즈와 과타리는 ‘셈하는 수nombre nombrant’와 ‘세어지는 수nombre nommé’를 구분한다. 우리말이나 프랑스어로도 어색한 이 표현을 이해하기 위해서는 길게 철학사를 우회해야만 한다. 이 구분은 우선 중세 철학에서 스피노자로 이어지는 유명한 구분, 즉 생산하는 자연nature naturante과 생산된 자연nature naturée의 구분을 연상시킨다. 자연을 생산의 역량으로 이해할 때 두 측면이 구별되면서 공존하고 있다는 점을 이 개념 째은 환기한다. 그러므로 들뢰즈와 과타리의 저 규정은 리듬이 자연의 생

산하는 능동적 측면에 속한다는 점을 일깨운다. 리듬은 박자의 경험 안에 놓여 있는 것이 아니라 그것을 산출하는 조건이다.

보다 구체적으로 두 수의 구분은 아리스토텔레스와 플로티노스까지 거슬러 올라간다. 이 주제는 시간의 본성과 존재의 산출이라는 근본적인 문제와 관련된다. 우선 아리스토텔레스는 시간에 대해 탐구하면서 난점을 토로한다. 우리는 시간을 도처에서 느끼지만, 막상 그것이 무엇인지는 말하기 어렵다. 확실한 사실은 변화 속에서만 시간을 느낄 수 있다는 점이다. 변화와 운동이 없다면 ‘지금’만이 있을 것이다. 따라서 시간은 운동 안에 들어 있는 무엇이고, 운동을 통해 간접적으로 나타나는 무엇이다. ‘이전’에서 ‘이후’로 이어지는 운동을 기본 단위로 분할해서 셀 때 시간은 등장한다. 이런 배경에서 아리스토텔레스는 다음과 같은 정의에 도달한다. “시간은 이전과 이후에 따른 운동의 수이다.”(Aristote, 2000: 219b) 그렇다면 가장 이상적인 운동, 즉 천체의 완전한 원운동을 시간의 기준으로 삼는 것이 적절할 것이다. 이로부터 시간을 천체의 등속도 운동에 종속시키는 역사가 시작된다. 연, 월, 일은 천체의 운동에 따라 분절된 것이다.

이와 같은 시간의 정의 속에서 아리스토텔레스는 두 종류의 수를 구분한다. “시간은 어떤 수이다. 그런데 수에는 두 가지 의미가 있는데(우리는 세어지는 것과 세어질 수 있는 것을 ‘수’라고 부르고, 또한 우리가 셀 때 사용하는 것도 그렇게 부른다), 시간은 세어지는 것이지, 우리가 셀 때 사용하는 것이 아니다.” 전자는 ‘세어지는 수’이고, 후자가 ‘셈하는 수’이다. 그리스어의 능동/수동형 어미변화로부터 전해져 내려오는 이 표현은 어색한 감이 없지 않지만, 구분의 내용과 취지 자체를 이해하기는 어렵지 않다. 셀 때 사용하는 것, 즉

셈하는 수는 추상적인 수를 말한다. 1, 2, 3 등이다. 이 수들은 세어지는 대상에 대해 외부적이다. 반면 세어지는 수는 구체적인 사물과 결부되어 나타나는 수를 말한다. 예를 들어 연필 열 자루, 두부 세 모 같은 것들이다. 우리말에서는 사물에 따라 세는 단위가 달라져서 이를 훨씬 더 잘 드러내는 것 같다.

여기에서 아리스토텔레스가 정의하는 시간은 후자의 수와 관련된다. 왜냐하면 시간은 언제나 운동 안에서만 나타나고, 따라서 비단 두 필처럼 운동의 길이를 기본 단위로 끊어서 셀 때에만 우리가 알아볼 수 있는 것이기 때문이다. 그러므로 들뢰즈는 아리스토텔레스와 정반대로 시간과 운동의 관계를 규정하는 것이다. 아리스토텔레스에게서 시간은 운동의 단위들을 통해 나타나며, 따라서 시간은 세어지는 수이다. 반면 들뢰즈에 따르면 시간은 셈하는 수이며, 이로부터 운동이 나온다. 시간 또는 리듬은 운동과 변화의 생산 조건이다.

다음으로 플라톤에서 플로티노스로 이어지는 (신)플라톤주의의 전통에서 수는 보다 더 결정적인 역할을 담당한다. ‘존재’는 무한히 스스로를 분할하는데, 이 분할을 통해서 수들이 발생한다. 그리고 존재는 이 수들을 규칙으로 삼아 존재자들을 산출한다. 요컨대 수는 존재가 자기를 분할할 때 먼저 펼치는 격자망이다.⁵

들뢰즈의 리듬 이론은 그러므로 단지 음악학이나 미학에 한정된 것이 아니다. 존재론의 토대를 형성하는 개념망의 전승 안으로 뛰어들어 그것을 급진적으로 변형하려는 것이다. 들뢰즈의 내재성의 철학은 (신)플라톤주의와 달리 ‘존재’를 넘어서는 어떠한 종류의 ‘일자’도 상정하지 않는다.

‘존재’는 자기 자신을 분할하는 규칙을 자기 자신 안에 보유한다. 이것이 노모스nomos 또는 노마드nomade이다. 들뢰즈가 말하는 유목민은 이동이라는 테마와는 본질적 연관이 없다. 보다 중요한 것은 영토 분할의 원칙을 자기 자신에게서, 즉 경험과 습관과 판례에서 찾는 것이다. “노모스는 성문화되지 않은 관습법으로서 공간의 분배, 공간 속 분배와 분리 불가능하다.”(MP: 384/593)

자기 분할하는 ‘존재’, 들뢰즈는 이것을 다양체multiplicité라고 부른다. 다양체란 분할될 때 본성이 변화하면서만 분할되는 것을 말한다. 세어지는 수는 분할될 때 변화하지 않는다. 왜냐하면 그것은 이미 분할된 채로 놓여 있기 때문이다. 하지만 셈하는 수는 실타래처럼 뭉쳐 있으면서 사건에 따라 펼쳐지는 수이다. 신플라톤주의의 영향 아래에서 베르그손 역시 두 종류의 수 또는 수 형성의 두 국면을 구별했다. 그는 이것을 각각 “형성 중인 수”와 “일단 형성된 수”라고 불렀다(베르그손, 2001: 107). 전자는 셈하는 수에, 후자는 세어지는 수에 해당한다. ‘존재’는 계기와 사건이 다르면 서로 다르게 분할된다. 셈하는 수는 그러한 사건과 동시에 펼쳐진다. 셈하는 수가 리듬이다. 시간이 운동을 산출하고, 존재가 존재자들을 생산하는 과정을 리듬은 통괄한다.

‘리듬이 셈하는 수’라는 점을 가장 잘 보여주는 시인으로 프랑스 이론가들이라면 말라르메Mallarmé를 꼽을 것이다. 그 대신 우리는 이상李箱의 「오감도 시제1호」를 떠올릴 수 있다. “13인의아해가도로로질주하오.” 「시제1호」는 제1의 아해부터 제13의 아해까지 속도와 불길함을 고조시키면서 달려가다가 불현듯 멈추어 선다. 이 시는 수 13이 아니라면 성립

하지 않았을 것이다. 연구자들의 해석처럼 13은 최후의 만찬에 모인 사람들의 숫자여서 인간 역사의 파국을 함축하는 것일 수 있다. 또는 일제강점기 당시 조선의 행정구역의 수여서 식민지의 불안과 슬픔을 상징하는 것일 수도 있다.⁶ 어쨌든 이 시가 10 또는 12에 의지해 있는 경우는 상상하기 어렵다. 이 수들은 많은 약수를 품고 있어서 풍요롭고 평온하다. 반면 13이라는 소수는 다른 어느 숫자로도 나누어지지 않고 1과의 거리 속에서 단독적이면서 위태롭게 서 있다. 1과 13 사이의 거리 속에서 아해들은 빠져나갈 갈림길 없이 차례차례 모습을 드러낸다.

‘오감도鳥瞰圖’는 까마귀가 지상을 내려다보는 그림이라는 뜻이다. 까마귀의 시점, 그것은 존재의 산출 운동을 파악할 수 있는 특별한 위치다. 이 시는 존재가 존재자들을 분배하고 다시 회수해가는 운동을 그린 형이상학적 시로 보인다. 존재가 스스로를 분할할 때 추상적인 수에 따라 이루어지며, 그 격자망 안에서 존재자들을 산출한다. 플로티노스라면 13은 ‘존재’ 자체에 가장 가까운 “일차적인 수”에 속한다고 말했을 것이다. 1부터 13까지 수가 펼쳐지는 가운데 존재자들은 속도를 내 질주한다. 그것들은 막다른 골목을 향해 질주하는 유한자들이다. 시의 후반부에서 이 모든 구분은 상대화된다. 존재자들 사이의 구분은 말소되고 그것들은 존재 안으로 다시 회수된다. 이 모든 운동을 무서움이라는 압도적인 정서 안에서 시인은 그려 보인다.⁷

3. 사건들의 중첩

“우리는 사이로 미끄러져 가고 가운데로 들어간다, 우리는 리듬을 받아들이거나 그것을 부여한다.”(SPP: 166/183) 다시 그리스 고대 철학으로 되돌아가보자. 리듬의 어원이 나온 시원始原의 그곳에서 의외의 사실을 발견하게 된다. 리듬은 오늘날처럼 음악이나 우주의 현상을 지시하지 않았다(“왈츠의 리듬”, “계절의 리듬”에서처럼). 리듬은 오직 물질이나 (신체를 가진) 인간과 관련된 것이었다(Sauvanet, 1999: 7). 앞서 말한 것처럼 이 말은 물질 또는 원자의 흐름이 이런저런 형태를 만들어내는 내재적 운동을 의미한다.

또 이것은 삶의 지침을 담고 있는 것이었다. 시인 아르킬로코스는 승리에도 패배에도, 환희에도 후회에도, 즐거움에도 불쾌함에도 한쪽으로 치우침 없이 “깨달아라, 어떤 리듬이 사람들을 붙들고 있는지를”(아르킬로코스, 「조각글 128」; 김현, 2004에서 재인용)이라고 노래한다. 신체로부터 오는 수동적인 정념의 연쇄는 사유라는 새로운 높이에서 하나의 리듬으로 포착되어야 한다. 이를 통해 삶은 불가피한 불균형 속에서 아슬아슬하게 균형을 유지할 수 있게 된다(Sauvanet, 1999: 13). 고대 철학은 근본적으로 “삶의 기예art de vivre”를 가르치는 것이었고, 삶을 이리저리 이끌고 가는 리듬의 파악은 그 기예에서 필수적인 것이었다. 상반되는 정념들을 중첩시키고 응축하는 활동 자체가 삶 속에서 리듬을 산출한다.

이러한 플라톤 이전의 사유를 원경遠景에 놓고 볼 때 들뢰즈가 스피노자를 현대적으로 재구성하는 것의 의미가 보다 풍부하게 드러난다. 이것은 흐름을 현상의 조건이자 삶의 환경으로 파악하는 유물론적이고 내재론적인 전통이다. 들뢰즈와 스피노자의 관계는 잘 알려져 있다. 들뢰즈가 스피노자에 대해 쓴 두 번째 책에서 리듬에 입각한 신체 이론이 전면에 등

장한다. 들뢰즈의 스피노자주의는 신체에 대해 서로 상관적인 두 개의 관점을 제안한다. 하나는 동학적cinétique이고 다른 하나는 역학적인dynamique 것이다. 전자는 입자들의 빠름과 느림의 관계이며, 후자는 그 관계에 상응하는 정동의 목록이다. 스피노자의 의도와 비교하더라도 들뢰즈의 제안은 기이하고 과격하다. 형상의 동일성이 아니라 입자들의 운동을 통해 사유하라, 유와 종차가 아니라 그것의 변용 능력이 채워지는 구체적인 목록을 작성하라.

이러한 새로운 사고방식은 단지 기존의 개체를 다르게 보게 하는 데 머물지 않는다. 이로 인해 개체의 범위는 무한히 확장된다. 예를 들어 하나의 음악 작품은 탁월한 개체성을 지닌다. 한편으로 그것은 음의 입자들, 즉 음표들의 빠름과 느림의 관계로 형성되며, 다른 한편으로 연주하는 사람과 듣는 사람을 다양한 정서로 변용하기 때문이다. 바로 이런 이유에서 들뢰즈와 과타리의 『천 개의 고원』에서 음악 작품은 단지 한 가지 예시의 수준을 넘어 다양한 종류의 개체를 사유하는 모델 역할을 한다. 오후 다섯 시도, 계절도, 동물도, 인간도 모두 음악 작품과 같다.

그런데 음표들의 리듬 못지않게 정동 역시 음악과 본질적인 관계가 있다. 사실 원자론자들의 전통을 고려할 때 들뢰즈-스피노자의 독창적인 점은 정동이라는 주제에 있다. 하나의 신체의 본질은 정동의 집합으로 간주된다. 더 나아가 들뢰즈는 과타리와 함께 『천 개의 고원』에서 정동의 원자론을 전개한다. 떠돌아다니는 원자들처럼 정동은 두 신체 사이에 교환, 포획, 탈취, 전이된다. 정동의 포획, 이것을 들뢰즈와 과타리는 “-되기”라

고 부른다. 말벌의 난꽃-되기와 난꽃의 말벌-되기는 외적인 형태와는 별 관계가 없으며, 오직 정동의 수준에서 일어난다.

들뢰즈와 과타리는 정동 이론과 관련하여 동물행동학으로부터 많은 것을 전용한다. 워스켈은 자연을 일종의 대위법으로 간주한다. 나뭇잎과 빗방울, 거미와 파리는 모두 상호 관계 속에서 정동을 교환하면서 동시에 각자 자신의 삶을 영위한다. “물방울들의 형성 규칙은 도토리 세포들의 살아 있는 종의 멜로디 속에 구성 요소로서 개입한다.”(워스켈, 2012: 193) 자연은 리듬과 화음이 수평과 수직으로 교차하는 거대한 교향곡이다. 하나의 삶은 하나의 리듬이며, 자연은 무한히 많은 수의 리듬이다.

리듬을 윤리적 문제의 핵심으로 삼았던 또 다른 사상가를 살펴보자. 들뢰즈를 인용하면서 시작한 한 강의에서 롤랑 바르트는 함께 사는 것과 리듬 사이의 본질적인 연관을 다루었다. 그에게 더불어 사는 것은 고독의 반대말이 아니라, 오히려 고독과 양립 가능한 환상이다. 그는 아토스산의 수도원 생활에서 그 이상적인 모델을 발견한다. 그곳에서 수도사들은 함께 모여 살았지만, 특정한 의무를 제외하고는 각자 자신의 고유한 리듬을 향유했다. 바르트 역시 뤼트모스는 규칙적 반복이 아니라 흐름의 방식이었다는 점을 상기시킨다. 리듬이라는 말의 현대적 통념은 오히려 그 취지를 거스른다. 이런 이유에서 그는 ‘고유 리듬idiorrythmie’이라는 새로운 말을 제안한다(바르트, 2002: 47-59). ‘이디오스idios’는 ‘고유하다’라는 뜻이지만 이후 ‘바보 같다’는 의미로 확장되었다. 그러므로 저 말은 ‘바보 같은 어리석은 리듬’이라는 뜻도 된다.

바보 같은 고유한 리듬은 아마도 벨기에 출신 미술작가 프란시스 알리스 Francis Alÿs에 의해 가장 잘 표현되었을 것이다.⁸ 그는 멕시코의 수도 한복판에서 커다란 얼음덩어리를 밀면서 보행자들 사이를 스쳐 지나간다. 이 퍼포먼스는 더운 여름에 얼음이 점점 더 녹아서 완전히 없어질 때까지 계속된다. 그는 무엇을 한 것일까? 그는 오직 자신의 고유한 리듬을 보여주었을 뿐이다. 도시의 바쁜 군중 속에서 그는 ‘바보 같아’ 보인다. 그의 산책은 무리수처럼 도시의 시간표와 통약 불가능하다.

우리는 여기에서 리듬을 실천철학의 핵심으로 끌어들이는 두 가지 주요 방식을 볼 수 있다. 롤랑 바르트가 집단과 구별되는 리듬을 자기 삶에 부여하는 것을 윤리학적 문제로 삼았다면, 들뢰즈와 과타리는 사이의 리듬 속으로 들어가 일련의 생성 속에서 변신하는 것을 실천철학의 중심으로 삼았다. 자기 양식화와 사이의 생성, 이것은 현대 프랑스 실천철학의 두 가지 주요 방향이다. 그렇지만 사실 그 차이는 그다지 크지 않을지도 모른다. 바르트가 “지식과 취향의 단편적 조각들이나 경계들 사이에서 비틀거리는” 리듬이 중요하다고 말할 때, 이것은 들뢰즈와 과타리가 말하는 “분자적인 선” 또는 “일탈의 선 *ligne d'erre*”(MP: 383/591)과 겹쳐진다. 이것들은 리듬의 선이며 목표에 도달하기 위한 최단 도로를 찾는 방법 *methodos*이라는 관념에 대립한다.

정서적 사건들의 중첩, 결합, 중화, 종합 등을 통해 삶의 인도선을 마련해 가는 것이 아르킬로코스가 말하는 뤼트모스이다. 이처럼 사건의 소밀도 疏密度가 리듬이다. 삶의 리듬은 겪게 되는 사건들을 종합하는 성기고 뻣뻣한 정도에 따라 진행된다. 그리고 사건의 중첩을 통해 결정적인 매듭에

서 자기 자신이 하나의 사건이 되는 것이다. 이오니아 철학자들은 이것에 인간성이 달려 있다고 말했겠지만, 들뢰즈라면 이것을 변신 또는 생성이라고 말할 것이다.

이것을 수행하는 자를 주체라고 불러야 하는지 여부는 그다지 중요하지 않다. 세어지는 것이 아니라 셈하는 수의 층위에, 리듬이 부여되는 것이 아니라 리듬을 부여하는 층위에 우리 삶의 가능한 한 많은 부분을 가져다놓는 것이 중요할 뿐이다. 리듬은 고독과 관련되지만 고립과는 별 관련이 없다. 지금까지 들뢰즈와 함께 살펴본 것처럼 리듬은 흐름의 방식, 존재의 자기 분배, 미시 사건들의 중첩이다. 그리고 끝으로 변신을 위한 시간이다. “리듬은 물과 물 사이 혹은 시간과 시간 사이, 개와 늑대 사이 황혼녘이나 새벽녘에서처럼” 놓여 있다(MP: 385/595). 리듬을 부여할 수 있는 높이로 날아오르기 위해서라면 바람들 사이로 미끄러져 들어가야 한다. 무동력 글라이더처럼.

각 장의 출처

이 책은 다음과 같은 제목으로 여러 학술지 및 계간지에 처음 게재되었던 논문을 이 책의 주제와 체제에 맞게 재구성, 수정, 보완한 것이다. 다만 머리말과 3장은 이 책의 주제에 맞게 새로 쓴 것이다.

제1부 사유

- 1장: 「들뢰즈의 신체 개념: 결백한 괴물」, 『철학』 130집(2017. 2), 한국철학회.
- 2장: 「들뢰즈, 변신의 괴물학」, 『불어불문학연구』 93집(2013. 3), 한국불어불문학회.
- 4장: 「들뢰즈와 시몽동: 변조, 지층, 환경」, 『철학』 131집(2017. 5), 한국철학회.

제2부 실천

- 5장: 「들뢰즈의 이접적 종합: 신의 죽음 이후 무엇이 오는가?」, 『철학』 107집(2011. 5), 한국철학회.
- 6장: 「들뢰즈의 기호와 정서」, 『기호학 연구』 29집(2011. 6), 한국기호학회.
- 7장: 「들뢰즈의 영화미학에서 정서의 문제: 변용에서 시간으로」, 『미학』 69집(2012. 3), 한국미학회.
- 8장: 「현대영화에 나타난 새로운 선택의 형식: 들뢰즈를 중심으로」, 『프랑스문화예술연구』 56집(2016. 5), 프랑스문화예술학회.

제3부 창조

- 9장: 「들뢰즈에서 창조의 세 전선: 철학, 과학, 예술」, 『철학』 127집(2016. 5), 한국철학회.
- 10장: 「들뢰즈의 감성론과 예술론: 내포적 강도와 이미지」, 『미학』 66집(2011. 6), 한국미학회.
- 11장: 「들뢰즈의 회화론: 감각의 논리란 무엇인가」, 『미학』 71집(2012. 9), 한국미학회.
- 12장: 「‘기’(氣)와 ‘리’(理)의 여행: 중국 고대 회화에서 들뢰즈의 영화 철학까지」, 『탈경계인문학』 제4권 3호(2011. 10), 이화인문과학원.
- 보론: 「리듬에 관한 들뢰즈의 세 구절」, 『계간 파란』 6호(2017년 여름호).

참고 문헌

1. 들뢰즈의 저작 및 문헌 약호

- AO *L'Anti-Œdipe*, Minuit, 1972(avec Félix Guattari)[『안티 오이디푸스』, 김재인 옮김, 민음사, 2014].
- B *Le Bergsonisme*, PUF, 1966.
- CC *Critique et Clinique*, Minuit, 1993.
- D *Dialogues*, Flammarion, 1977(avec Claire Parnet).
- DR *Différence et Répétition*, PUF, 1968[『차이와 반복』, 김상환 옮김, 민음사, 2004].
- E *L'épuisé*, in Samuel Beckett, *Quad*, Minuit, 1992.
- ES *Empirisme et Subjectivité*, PUF, 1953.
- FBLS *Francis Bacon. Logique de la sensation*(1981), Seuil, 2002.
- F *Foucault*, Minuit, 1986.
- ID *L'Île déserte. Textes et entretiens 1953-1974*, éd. David Lapoujade, Minuit, 2002.
- IM *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, Minuit, 1983.
- IT *Cinéma 2. L'Image-temps*, Minuit, 1985.
- K *Kafka. Pour une littérature mineure*, Minuit, 1975(avec Félix Guattari).
- LS *Logique du sens*, Minuit, 1969.
- MP *Mille Plateaux*, Minuit, 1980(avec Félix Guattari)[『천 개의 고원』, 김재인 옮김, 새물결, 2001].
- NP *Nietzsche et la philosophie*, PUF, 1962.
- PCK *La philosophie critique de Kant*, PUF, 1963[『칸트의 비판철학』, 서동욱 옮김, 민음사, 1995].
- PS *Proust et les signes*, PUF, 1964, 1970, 1976[『프루스트와 기호들』, 서동욱, 이충민 옮김, 민음사, 1997].
- Pli *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Minuit, 1988[『주름, 라이프니츠와 바로크』, 이찬웅 옮김, 문학과지성사, 2004].
- PP *Pourparlers*, Minuit, 1990.
- QP *Qu'est-ce que la philosophie?*, Minuit, 1991(avec Félix Guattari).

RF *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, éd. David Lapoujade, Minuit, 2003.

SM *Présentation de Sacher-Masoch*, Minuit, 1967.

SPE *Spinoza et le problème de l'expression*, Minuit, 1968.

SPP *Spinoza. Philosophie pratique*, Minuit, 1981[『스피노자의 철학』, 박기순 옮김, 민음사, 1999].

2. 일반 참고 문헌

괴테, 2003(1810), 『색채론』, 장희창 옮김, 서울: 민음사.

구리나, 장바티스트, 2016(2007), 『스토아주의』, 김유석 옮김, 서울: 글항아리.

김재희, 2017, 『시몽동의 기술철학』, 서울: 아카넷.

김현, 2004, 『고대 그리스의 시인들』, 파주: 살림출판사.

도일, 아서 코난, 2003, 『잃어버린 세계』, 이수경 옮김, 서울: 황금가지.

르블랑, 샤를, 2004, 『키에르케고르』, 이창실 옮김, 서울: 동문선.

말로르니, 올리케 베크스, 2007, 『폴 세잔』, 박미연 옮김, 서울: 마로니에북스.

메를로퐁티, 모리스, 1983(1945), 「세잔의 회의」, 『현상학과 예술』, 오병남 편역, 서울: 서광사.

바르트, 롤랑, 2002, 『어떻게 더불어 살 것인가: 콜레주 드 프랑스에서의 강의와 세미나, 1976-1977』, 김웅권 옮김, 서울: 동문선.

반즈, 조나단, 1989, 『아리스토텔레스의 철학』, 문계석 옮김, 서울: 서광사.

베르그손, 앙리, 2001(1889), 『의식에 직접 주어진 것에 관한 시론』, 최화 옮김, 서울: 아카넷.

베르그손, 앙리, 2005(1896), 『물질과 기억』, 박종원 옮김, 서울: 아카넷.

베이컨, 프란시스, 1998, 『화가의 잔인한 손』, 최영미 옮김, 서울: 도서출판 강.

베케트, 사뮈엘, 2002(1946), 『첫사랑』, 전승화 옮김, 서울: 문학과지성사.

베케트, 사뮈엘, 2008(1951), 『몰로이』, 김경의 옮김, 서울: 문학과지성사.

보케틸, 미하엘, 2006, 『윌리엄 터너』, 권영진 옮김, 서울: 마로니에북스.

설리번, 마이클, 1999, 『중국미술사』, 한정희, 최성은 옮김, 서울: 예경.

세잔, 2002, 『세잔과의 대화』, 조정훈 옮김, 서울: 다빈치.

스키파노, 로랑스, 2001(1995), 『이탈리아 영화사』, 이주현 옮김, 서울: 동문선.

스피노자, 출간 예정, 『윤리학』, 박기순 옮김, 그린비.

스피노자, 출간 예정, 『윤리학』, 진테원 옮김, 엑스북스.

웍스킬, 야콥 폰, 2012, 『동물들의 세계와 인간의 세계』, 정지은 옮김, 서울: 도서출판b.

이창환, 2007, 「바움가르텐 『미학』의 성립 배경과 영향」, 『미학』, 김진엽·하선규 엮음, 서울: 책세상.

- 임어당 편역, 2002, 『중국 미술 이론』, 최승규 옮김, 서울: 한명출판.
- 장준석, 2002, 『중국 회화사론』, 서울: 학연문화사.
- 정태수, 2005, 「현실과 표현의 일체화, 이탈리아 네오리얼리즘 영화(1942-1955)」, 『영화교육연구』, 한국영화교육학회, 제7집, 101-135쪽.
- 카스톤, 카렌 O., 2003, 「믿음, 사랑 그리고 예술: <오데트>에서의 형이상학적인 삼각형」, 홍성남·유운성 역음, 『칼 드레이어』, 서울: 한나래.
- 칸트, 2006, 『순수이성비판』 총 2권, 백종현 옮김, 서울: 아카넷.
- 칸트, 2009, 『판단력비판』, 백종현 옮김, 서울: 아카넷.
- 크럼프, 마티, 2010, 『감춰진 생물들의 치명적 사생활』, 유자화 옮김, 서울: 타임북스.
- 키르케고르, 2009, 『두려움과 떨림』, 임규정 옮김, 서울: 지만지.
- 톰슨, 크리스틴, 데이비드 보드웰, 2000, 『세계영화사 2』, 주진숙 외 옮김, 서울: 시각과언어.
- 파스칼, 2003, 『팡세』, 이환 옮김, 서울: 민음사.
- 퍼스, 찰스 샌더스, 2006, 『퍼스의 기호 사상』, 김성도 옮김, 서울: 민음사.
- 프로이트, 지그문트, 2003a, 『정신분석학의 근본 개념』, 윤희기·박찬부 옮김, 서울: 열린책들.
- 프로이트, 지그문트, 2003b(1911), 「편집증 환자 슈레버」, 『늑대 인간』, 김명희 옮김, 서울: 열린책들.
- 프로이트, 지그문트, 2003c(1909), 「다섯 살배기 꼬마 한스의 공포증 분석」, 『꼬마 한스와 도라』, 김재혁·권세훈 옮김, 열린책들.
- 플라톤, 1997, 『국가』, 박종현 옮김, 서울: 서광사.
- 플라톤, 2000, 『티마이오스』, 박종현·김영균 옮김, 서울: 서광사.
- 플라톤, 2003, 『파이돈』, 박종현 옮김, 서울: 서광사.
- 플라톤, 2004, 『필레보스』, 박종현 옮김, 서울: 서광사.
- 플라톤, 2009, 『법률』, 박종현 역주, 서울: 서광사.
- 피셔, 에른스트 페터, 2009, 『슈뢰딩거의 고양이』, 박규호 옮김, 서울: 들녘.
- 피카치, 루이지, 2006, 『프랜시스 베이컨』, 양영란 옮김, 서울: 마로니에북스.
- 홈스, 리처드, 2013(2008), 『경이의 시대』, 전대호 옮김, 파주: 문학동네.
- 황수영, 2014, 『베르그손, 생성으로 생명을 사유하기: 깡길렘, 시몽동, 들뢰즈와의 대화』, 서울: 갈무리.
- 후설, 2009, 『이념들 1』, 이종훈 옮김, 파주: 한길사.
- Aristote, 2000, *Physique*, (tr.) Pierre Pellegrin, Paris: GF Flammarion.
- Aristote, 2003, *Histoire des animaux*, (tr.) P. Louis, Paris: Belles Lettres.
- Bachelard, Gaston, 2006(1950), *La dialectique de la durée*, Paris: PUF.

- Bacon, Francis, 1995(1976), *L'art de l'impossible: Entretien avec David Sylvester*, Milano: Editions Albert Skira.
- Bacon, Francis, 1996, *Entretien avec Michel Archimbaud*, Paris: Gallimard.
- Baumgarten, Alenxander Gottlieb, 2019, *Métaphysique*, (tr.) Luc Langlois, Paris: Vrin.
- Bazin, André, 1976, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris: Cerf.
- Bennett, Jane, 2009, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Duke University Press Books.
- Benveniste, Emile, 1966, "La notion de 'rythme' dans son expresion linguistique", in *Problèmes de linguistique générale* vol. 1, Paris: Gallimard.
- Bergson, Henri, 2004(1896), *Matière et mémoire*, Paris: PUF.
- Bisson, Frédéric, 2012-2013, "Eléments d'arythmétique: Le rythme selon Whitehead et Deleuze", *La Part de l'Œil* no. 27-28(DossierFormes et forces: Topologies de l'individuation, Deleuze, Simondon).
- Blay, Michel (ed.), 2003, *Grand Dictionnaire de la philosophie*, Paris: Larousse.
- Bonitzer, Pascal, 1999(1982), *Le champ aveugle*, Paris: Cahiers du cinéma.
- Boulez, Pierre, 1975, *Par volonté et par hasard*, Paris: Seuil.
- Bourassa, Alan, 2009, *Deleuze and American Literature: Affect and Virtuality in Faulkner, Wharton, Ellison, and McCarthy*, Palgrave Macmillan.
- Bréhier, Émile, 1928, *La théorie des incorporels dans l'ancien stoïcisme*, Paris: Vrin.
- Bresson, Robert, 1988(1975), *Notes sur le cinématographe*, Paris: Gallimard.
- Canguilhem, George, 2000(1952), *La connaissance de la vie*, Paris: Vrin.
- Cheng, François, 1991(1979), *Vide et plein: le langage pictural chinois*, Paris: Seuil.
- Dalcq, Albert, 1941, *L'oeuf et son dynamisme organisateur*, Paris: Albin Michel.
- Deledalle, Gérard, 1979, *Théorie et pratique du signe*, Paris: Payot.
- Deleuze, Gilles, 1966, "Gilbert Simondon. L'individu et sa genèse physico-biologique"(recension), in *Revue philosophique de la France et de l'étranger* vol. CLVI, 1-3, janvier-mars, pp. 115-118.
- Descartes, René, 1998, *Les passions de l'âme*, Paris: Flammarion.
- Doran, P. M. (ed.), 1978, *Conversations avec Cézanne*, (tr.) Ann Hindry, Paris: Macula.
- Dufrenne, Mikel, 1992(1953), *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris: PUF.
- Eisenstein, 1976, *Le film: sa forme, son sens*, (tr.) A. Panigel, Paris: Éditeur Christian Bourgois.
- Geoffroy Saint-Hilaire, Etienne, 1998(1830), *Principes de philosophie zoologique*, Pichon et Didier, in Hervé Le Guyader (ed.), *Geoffroy Saint-Hilaire*, Paris: Belin.
- Gowing, Lawrence, 1992(1978), *Cézanne: La logique des sensations organisées*, (tr.) Dominique Fourcade, Paris: Macula.

- Gregg, Melissa (ed.), 2010, *The Affect Theory Reader*, Duke University Press Books.
- Hjelmslev, Louis, 1971, *Essais linguistiques*, Paris: Minuit.
- Hjelmslev, Louis, 2000, *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris: Minuit.
- Jacob, François, 1970, *La logique du vivant*, Paris: Gallimard.
- Jacob, François, 1974, “Le modèle linguistique en biologie”, in revue *Critique* (mars, 1974), Paris.
- Kant, Immanuel, 1998(1781, 1787), *Kritik der reinen Vernunft*, Hamburg: Felix Meiner.
- Kant, Immanuel, 2009(1790), *Kritik der Urteilkraft*, Hamburg: Felix Meiner.
- Klee, Paul, 1998, *Théorie de l'art moderne*, (tr.) Pierre-Henri Gonthier, Paris: Gallimard.
- Klossowski, Pierre, 1967, “Oubli et anamnèse dans l'expérience vécue de l'éternel retour du même”, in *Nietzsche, Cahiers de Royaumont*, Compte rendu publié sous la direction de Deleuze, Paris: Minuit.
- Laing, Ronald, 1969(1967), *La politique de l'expérience*, (tr.) Claude Elsen, Paris: Stock.
- Laplanche, Jean, J.B. Pontalis, 1998, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris: PUF.
- Lawrence, D. H., 2004(1929), “Introduction to These Paintings”, in *Late Essays and Articles: The Cambridge Edition of the Works of D. H. Lawrence*, (ed.) James T. Boulton, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 182-217.
- Le Blond, J.M., 1945, “Introduction: Aristote philosophie de la vie”, in Aristote, *Les Parties des animaux*, Paris: Aubier.
- Liotard, Jean-François, 1978(1971), *Discours, Figure*, Paris: Editions Klincksieck.
- Macherey, Pierre, 1996, “The Encounter with Spinoza”, in Paul Patton (ed.), *Deleuze: A Critical Reader*, Oxford: Blackwell.
- Maldiney, Henri, 1973, *Regard, Parole, Espace*, Paris: Editions l'Age d'Homme.
- Massumi, Brian, 2002, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, Duke University Press Books.
- Mates, Benson, 1961, *Stoic Logic*, Oakland: University of California Press.
- Monod, Jacques, 1970, *Le hasard et la nécessité*, Paris: Seuil.
- Moreau, Pierre-François, 1994, *Spinoza. L'expérience et l'éternité*, Paris: PUF.
- Moreau, Pierre-François, 2014, *Spinoza et le spinozisme*, Paris: PUF.
- Nietzsche, 1995, *Volonté de puissance*, texte établi par Friedrich Würzbach, (tr.) Geneviève Bianquis, Paris: Gallimard.
- Peirce, Charles Sanders, 1978, *Écrits sur le signe*, textes réunis, traduits et commentés par Gérard Deledalle, Paris: Seuil.
- Perrier, Edmond, 1884, *Philosophie zoologique avant Darwin*, Paris: Alcan.
- Plotin, 1954, *Ennéades*, (tr.) Emile Bréhier, Livre VI, tome 2, Paris: Les Belles Lettres.

- Proust, Marcel, 1988, *À la recherche du temps perdu*, tome III, "Sodome et Gomorrhe", I, (dir.) Jean-Yves Tadié, Paris: Gallimard.
- Rancière, Jacques, 2004, *Malaise dans l'esthétique*, Paris: Editions Galilée.
- Readings, Bill, 1991, *Introducing Lyotard: art and politics*, Abingdon-on-Thames: Routledge.
- Sauvagnargues, Anne, 2002, "Le concept de modulation chez Gilles Deleuze et l'apport de Simondon à l'esthétique deleuzienne", in Stéfan Leclercq (ed.), *Concepts*, Mons: Sils Maria, pp. 165-199.
- Sauvagnargues, Anne, 2004, *Deleuze. De l'animal à l'art*, in F. Zourabichvili, et al., *La philosophie de Deleuze*, Paris: PUF.
- Sauvagnargues, Anne, 2005, *Deleuze et l'art*, Paris: PUF.
- Sauvagnargues, Anne, 2010, *L'empirisme transcendantal*, Paris: PUF.
- Sauvanet, Pierre, 1999, *Le rythme grec d'Héraclite à Aristote*, Paris: PUF.
- Schelling, 2001, *Introduction à l'Esquisse d'un système de philosophie de la nature*, (tr.) Franck Fischbach et Emmanuel Renault, Paris: Librairie Générale Française.
- Simondon, Gilbert, 1995, *L'individu et sa genèse physico-biologique*, Grenoble: Editions Jérôme Million.
- Simont, Juliette, 1997, *Essai sur la quantité, la qualité, la relation chez Kant, Hegel, Deleuze*, Paris: L'Harmattan.
- Souchon, Henri, 1980, "Descartes et Le Brun: Etude comparée de la notion cartésienne des 'signes extérieurs' et de la théorie de l'Expression de Charles Le Brun", in *Les études philosophiques* No. 4.
- Spinoza, 1993, *L'Éthique*, (tr.) A. Guérinot, Paris: Ivrea.
- Sylvester, David, 1987(1975), *Interviews with Francis Bacon*, London: Thames & Hudson.
- Uexküll, Jacob Von, 1965(1921), *Mondes animaux et monde humain*, (tr.) Philippe Muller, Paris: Denoël, 1965.
- Wölfflin, Heinrich, 1992, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, (tr.) C. et M. Raymond, Paris: Gérard Monfort.

주석

머리말

- 1 “나는 내 자신이 어떤 저자의 등에 붙어서는 그로 하여금 아이를 낳게 하는 상상을 했습니다. 그의 아이이지만 동시에 괴물스러운 어떤 것 말이죠. 아이가 그의 것이라는 것, 이 점은 매우 중요합니다. 왜냐하면 그 저자는 실질적으로 제가 그에게 말하게 만드는 모든 것을 말해야만 했기 때문입니다. 그렇지만 아이가 괴물 같다는 점 또한 필연적이었습니다. 왜냐하면 그것은 제가 즐겨워하는 모든 종류의 은밀한 탈중심화, 미끄러짐, 부수기, 방출을 겪어야만 했기 때문입니다.”(PP: 15)
- 2 ‘이미지주의’라는 어휘는 들뢰즈가 쓰는 말은 아니지만, 여기에서 이 말로 뜻하려는 바는 본질과 현상, 실체와 이미지가 구분되지 않고 이미지가 곧 실재의 부분이며 그러한 이미지를 ‘감각상의 존재’로서 긍정하고 그 본성을 해명하려는 입장을 의미한다. 20세기 초 영미 문학의 이미지즘imagism과는 구분되어야겠지만 부분적으로 D. H. 로런스의 문학관과는 중첩된다고 말할 수 있다.

제1부 사유

1장 신체의 사유

- 1 대표적인 예로 모로(Moreau, 2014) 참조.
- 2 물론 이것은 그가 배타적으로 스토아주의의 사건론에만 영향을 받았다는 뜻은 아니다. 만남과 수동적 기쁨을 강조하는 들뢰즈의 스피노자주의는 그의 스토아주의적 사건론과 경험주의적 관계론이 교차하는 지점으로 보아야 할 것이다.

- 3 “바로 정동의 집합이 공생共生の 배치 안에서 변형되고 순환한다. 이때 공생은 이질적인 부분들의 공동 작동에 의해 정의된다.”(D: 85)
- 4 ‘그것’이라는 개념에는 흥미로운 전유와 재전유의 다툼이 있다. 프로이트는 ‘그것’이라는 개념을 최초로 사용한 「자아와 이드」에서 다음과 같이 밝힌다. 그는 자신이 이것을 그로덱 Groddeck에게서 가져왔으며 이는 다시 아마도 니체로부터 기원하는 것 같다고 말한다. “니체는 우리의 본성 안에 있는 비인격적인 것impersonal, 다시 말해 자연법칙에 묶여 있는 것들을 가리키기 위해 습관적으로 이 문법적 용어를 사용했다.”(프로이트, 2003a: 362) 여기서 라틴어 ‘이드Id’라는 용어는 프로이트가 아니라 그의 저작의 영역자가 사용한 것임을 상기하도록 하자.
- 5 스토아주의의 사용과 관련해서는 메이츠(Mates, 1961) 참조. 칸트의 사용과 관련해서는 칸트 (2006: 318-328/A96-A110, 「순수 지성개념들의 연역」) 참조.
- 6 분열자의 사유와 감성에 대해서는 이 책 5장 참조.
- 7 두 번째 고원은 예외인데 이것은 『천 개의 고원』 출판 이전에 별도로 발표된 글이라는 점을 염두에 두도록 하자.
- 8 이 주제에 관한 전개는 비슷한 시기에 작성된 두 개의 텍스트 「어느 스피노자주의자의 회상」(MP: 310-318/481-493)과 「스피노자와 우리」(SPP: 6장)에서 이루어진다.
- 9 사실 정동 개념의 의미는 폭넓은 변화를 보여주는데, 우리는 이 책 6장과 7장에서 들뢰즈의 사유 전체에 걸쳐 정동 개념이 어떻게 변화하는지 추적하고자 한다.
- 10 이러한 접근은 문헌학적으로는 지지받지 않는다. 이 자연과학자는 실제로는 스피노자를 거의 언급하지 않았으며 그 대신 라이프니츠를 자주 인용했기 때문이다.
- 11 이 토론이 있었던 연도를 생각해볼 필요가 있다. 당시는 진화의 증거가 곳곳에서 발견되고 진화가 이미 하나의 사실로 받아들여지고 있었으나 아직 이를 이론적으로 종합하는 다윈의 진화론이 등장하기 이전이었다. 따라서 유사 종들을 묶어 상위 종으로 수렴시킨다는 생각은 그 위상이 분명하지 않았다. 그것은 어떤 자연과학자에게는 또 다른 발견을 위한 가설에 불과했다. 하지만 어떤 자연과학자에게는 자연의 실제 역사를 추적하는 것이었다. 들뢰즈가 조프루아를 활용하는 방식에 관해서는 이 책 2장 참조.

12 이에 대한 좀 더 자세한 논의는 이 책 2장 2절 참조.

13 “감각은 주체를 향한 면과 대상을 향한 면을 갖는다. 또는 차라리 감각은 어느 면도 갖지 않거나 불가분하게 이 두 면 다이다. … 왜냐하면 내가 감각 속에서 되어짐과 동시에 그 무엇이 감각을 통해서 일어나기 때문이다. 궁극적으로 볼 때 동일한 신체가 감각을 주고받으며, 동일한 신체가 대상이자 또한 주체가 된다.”(FBL: 39)

2장 변신의 괴물학

1 들뢰즈는 플라톤의 철학, 더 나아가 철학 일반의 근본적 관심이 사물들을 분류하는 데 있다는 점을 다음과 같이 지적한다. “이데아 이론의 동기는 선별하고 걸러내려는 의지 쪽에서 찾아야 한다. 차이를 만들어내는 것이 문제인 것이다. … 플라톤의 기획은 우리가 구분의 방법을 참조할 때에만 진정으로 모습을 드러낸다.”(LS: 292)

2 “들뢰즈의 스피노자에 대한 표현주의적 독해는 자기에게 필요한 최소한의 탈구들을 도입하면서 텍스트가 자신 밖으로 벗어나도록 강제한다.”(Macherey, 1996: 149)

3 들뢰즈에 따르면 기쁨이 역량의 증가에 있다는 점에서 어떤 수동 정서는 기쁠 수 있다. 우리의 신체가 다른 신체에 적합할 때 우리는 역량이 증가함을 느낀다(기쁨). 비록 그 원인이 우리의 신체 안에 포함되어 있지 않지만 말이다(수동). 이 도식은 들뢰즈의 스피노자주의가 가진 독특한 점 중 하나이며, 몇몇 스피노자 전문가들은 동의하지 않는 지점이기도 하다.

4 그러므로 윤리적 과제는 두 가지 근본 문제로 이중화된다. 먼저 “최대한 기쁜 수동 정서로 변용되기 위해서 무엇을 해야 하는가?” 이어서 “우리 스스로 능동적 변용을 산출하기 위해서 무엇을 해야 하는가?”(SPE: 249, 252-253)

5 “그럼에도 스피노자의 지적들은 자신을 조프루아의 선구자로 만들기에 충분하다.”(SPE: 257)
“[조프루아]는 라이프니츠를 원용하고, 다양성 안에 통일성이 있다는 원리를 내세우길 좋아한다. 그럼에도 우리가 보기에 그는 스피노자주의에 훨씬 더 가깝다. 왜냐하면 그의 자연철학은 일원론이고, 그는 내적이건 외적이건 모든 목적성의 원리를 배제하고 있기 때문이다.”(SPE: 257, 각주 15)

6 생물학자로서 아리스토텔레스의 위대함은 단지 생명체에 대한 넓은 관찰의 폭에만 있지 않고, 그가 고려하고 있는 관점들의 다양성에도 있다. 아리스토텔레스는 완전한 생물학 체계를 세울

의도가 없었다고 많은 주석가가 지적한 바 있다. 그렇긴 하지만 여기서는 그의 형이상학과 전체적인 관심을 염두에 두면서 그의 생물학적 사유의 주된 경향을 추출하고자 한다.

7 동물학의 역사와 관련하여 주로 에드몽 페리에의 『다윈 이전의 동물철학』(Perrier, 1884)을 참조한다. 들뢰즈도 이 책을 참조했으며 그는 이 책이 “조프루아와 퀴비에에 관한 뛰어난 장章들”을 포함하고 있다고 강조한 바 있다(MP: 63/100 참조). 그리고 참고로 원어를 밝혀두면 유와 종의 개념어는 각각 그리스어로 *genos*(게노스)/*eidos*(에이도스)이고, 이후 라틴어로는 *genus*(게누스)/*species*(스페키에스)로, 프랑스어로는 *genre*(장르)/*espèce*(에스페스)로 옮겨졌다.

8 이 정식과 관련해서는 르블롱(Le Blond, 1945: 64-65) 참조.

9 이것은 아리스토텔레스의 『동물의 역사』에 나오는 예들이며 페리에(Perrier, 1884: 8-9)에서 재인용한 것이다.

10 ‘plan(플랑)’의 의미와 번역에 있어 조프루아에게서는 도면이라는 뜻이 강하게 부각되는 반면, 들뢰즈는 평면이라는 내포를 강하게 부각하여 사용한다. 이런 이유로 이 책에서는 부득이하게 도면과 평면을 병기하거나 문맥에 따라 혼용하고자 한다.

11 조프루아와 퀴비에의 대면을 일의성과 다의성 간의 대립 안에서 명시적으로 조명해야 할 필요성에 대해서는 소바냐르그(Sauvagnargues, 2004: 138-145)가 지적한 바 있다.

12 “조프루아 생틸레르에게 영광의 노래를 바칠 필요가 있지 않았겠는가?”(MP: 60/96)

13 “형태와 기능은 전반신前半身의 마지막 체간에 대해서는 전적으로 이차적인 조건이므로 이것에 대한 고려에서 멈추지 않을 때, 나는 이 체간이 실존하는 것만큼이나 명백히 그것을 발견한다. 바로 이것이 추상적으로 그리고 그것만 따로 내가 무엇보다 고려하는 것이다.”(Geoffroy Saint-Hilaire, 1998: 134. 강조는 인용자)

14 들뢰즈는 구성의 면을 “추상적”이라고 특징짓는다. 왜냐하면 이 수준에서 우리는 “순수한 재료”, “비형식적 요소들”, “익명의 물질”, “만질 수 없도록 미세한 물질”만을 찾아낼 수 있으며 여기에는 형식도 기능도 없기 때문이다. 간단히 말해 들뢰즈에게 추상적인 것들이란 무한히 작아서 양, 질, 형식을 통한 식별 가능성이 결여된 것들을 의미한다. 이와 관련하여 들뢰즈는 스피노자를 원용하는데 이것은 이 근대의 철학자가 형식도 기능도 없이 “무한히 작은 궁극 부분들”의

현실적 실존을 긍정하기 때문이다(MP: 310/482; SPE: 187 이하 참조). 그럼에도 불구하고 이 관념은 곧바로 한 가지 난점을 야기한다. “유한한 요소”도 아니고 “무한정 분할 가능한 것들”도 아니라면 이것들은 무엇이란 말인가? “무한히 작은 부분들”이라는 표현은 그 자체로 모순이 아닌가? 17세기에 착상된 이 문제적 개념은 19세기 수학에 와서야 엄밀한 형식을 얻게 된다. 이것은 “운동학적”(DR: 229/386) 특성을 부여하길 거부하는 정적인 해석 내에서 “미분적 différentielle”이라는 개념으로 대체되고 그리하여 이렇게 해석된 개념은 들뢰즈 철학을 구성하는 데 근본적으로 기여하게 된다. 따라서 들뢰즈의 ‘추상적인 것’을 이해하기 위해서는 철학사뿐만 아니라 수학사를 통한 접근이 요구된다.

15 들뢰즈는 스피노자가 말하는 연장延長의 역동적 성격에 대해 강조한다. “스피노자에게서 속성들은 역동적이고 능동적인 형식들이다.” “속성들은 피조물과 신神에, 양태들과 실체에 공통적인 존재 형식들로서 직접적으로 도달한다.”(SPE: 36-37) 여기서 스피노자의 연장과 조프루아의 동물 그 자체는 서로 가까워진다. 이것들은 공히 통일체와 다양체의 공통적인 형식 또는 구조이다.

16 형식이 없는, 최소한 상대적으로 형식 없는 요소들, 모든 종류의 분자와 입자들 사이에는 오직 운동과 정지의 관계들, 빠름과 느림의 관계들만이 있다.” 여기서 “형식 없는 요소들”은 발생적 요소들을 지시한다. 반면 “최소한 상대적으로 형식 없는”이라는 표현은 조프루아의 해부학적 요소들을 가리킨다(MP: 326/505).

17 참고로 “괴물학/기형학tératologie”을 신조어로 명시적으로 제안한 것은 그의 아들 이지도르 Isidore Geoffroy Saint-Hilaire이지만 에티엔은 그에 앞서 자신의 박사 학위 논문에서 이러한 괴물성에 대한 연구를 수행했다.

18 “자연법칙에 대한 예외로 간주하기는커녕 조프루아는 이것들이 그러한 법칙을 발견하고 연장하고 확증하는 데 기여하게 만들었다.”(Perrier, 1884: 99)

19 “그 누구보다 이 점을 잘 알고 있었던 것은 베르그손인데, 그는 영원성이 아니라 ‘새로움’의 문제를 제기하면서 철학을 변형시켰다(어떻게 새로운 어떤 것이 생산되고 출현하는 일이 가능한가?).”(IM: 11)

20 “파르메니데스로부터 하이데거에 이르기까지 똑같은 목소리가 저 홀로 일의성의 모든 전개 국면을 담아내는 메아리 안에서 되풀이되고 있다.”(DR: 52/101) 일의성의 관점에서 파르메니데스에 관한 또 다른 언급은 들뢰즈(Pli: 42/59 각주 8/13) 참조.

21 “조프루아: 저는 동형성isomorphisme이 있다고 말했지 상응 관계correspondance가 있다고 말한 게 아닙니다.”(MP: 61/97) 그런데 이렇게 구분되는 동형성이라는 개념은 여기에서 자세히 분석할 수는 없지만 옐름슬레우Hjelmslev와 레이몽 뤼에르Raymond Ruyer에게서 가지고 온 것으로 보인다.

22 이러한 의미에서 들뢰즈는 다음과 같이 말한다. “퀴비에에 따르면 평면의 단일성은 유비의 단일성일 수밖에 없으며 따라서 이질적이고 넘기 힘들고 환원 불가능한 구성들을 따라 상이한 분지分枝들 속으로 파편화되면서만 실현되는 초월적인 단일성일 수밖에 없다.”(MP: 311/483)

23 이 문제는 이 책의 범위를 벗어나는 긴 존재론적 논의를 요구한다. 이에 대해서는 들뢰즈(DR: 49-50) 참조.

24 동물학자는 종들을 가로질러 요소들의 관계에 집중하면서 이러한 변신 또는 그것의 평면/도면을 발견할 과제를 갖는다. “동물해부학자는 자신이 고려하고 있는 기관의 모든 변신을 놀라지 않고 가로지른다. 즉 낙타나 말의 발에서 멈추지 않고, 필요하다면 이것을 직접 인간의 손과 비교할 수 있어야 한다.”(Geoffroy Saint-Hilaire, 1998: 136)

3장 기호, 힘들의 포착

1 논문과 저작은 각각 다음과 같이 출판되었다. Gilles Deleuze, “Unité de À la recherche du temps perdu”, in *Revue de métaphysique et de morale* no. 4, 1963, pp. 427-442; *Marcel Proust et signes*, Paris: PUF, 1964.

2 “Présence et fonction de la folie dans la Recherche du Temps perdu”, *Saggi e ricerche di Letteratura Francese XII*, Roma: Bulzoni Editore, 1973.

3 결론은 “광기의 현존과 기능, 거미”라는 제목으로 추가되었다.

4 “배운다는 것은 우선 어떤 물질, 어떤 대상, 어떤 존재에 대해 마치 그것들이 해독하고 해석해야 할 기호들을 방출하는 것처럼 여기는 것이다. 어떤 사물에 대해서 ‘이집트학자’가 아닌 견습생은 없다.”(PS: 10/23)

5 “오로지 인상만이 진리의 기준이다.”(PS: 118/144)

- 6 “주체가 본질을 설명하는 것이 아니다. 오히려 본질이 주체 속에 함축되고 감싸이며 (주체로 둘 둘) 휘감겨진다.”(PS: 56/74)
- 7 들뢰즈는 이 점을 여러 곳에서 강조한다. “본질이 예술 작품 안에서 드러나는 한 본질이란 정확하게 이와 같은 기호와 의미의 합일을 일컫는다.”(PS: 53/71) “결국 본질은 다른 두 항, 즉 기호와 의미를 지배하고 이들의 운동을 주관하는 세 번째 항이 된다. 본질은 기호와 의미를 복합하고 ….”(PS: 110/136)
- 8 이런 관점에서 예술은 특별하다. “하나의 예술 작품이 철학적 작업보다 낫다. 왜냐하면 기호 속에 감싸여 있는 것은 모든 명시적 의미 작용보다 더 심오하기 때문이다. 우리에게 폭력을 행사하는 것은 우리의 선의지와 우리의 사려 깊은 노동이 낳은 모든 성과보다 더 풍부하다.”(PS: 41/59)
- 9 합리주의에 대한 비판은 들뢰즈(PS: 115/142) 참조.
- 10 “지성은 자신이 취할 수 있는 모든 형식 속에서 자기 자신을, 그리고 우리를 추상적이고 규약적인 진리에 이르게 할 뿐이다. 이 진리는 가능성적 가치 외에는 다른 가치를 지니지 못한다.”(PS: 43/59)
- 11 - “사유하도록 강제하고 사유에 폭력을 행사하는 어떤 것이 없다면 사유란 아무것도 아니다. 사유보다 더 중요한 것이 있으니 ‘사유에 재료를 주는’ 어떤 것이다.”(PS: 143/117)
- 12 “프루스트는 ‘방법’이라는 철학적 이념에 ‘강요’와 ‘우연’이라는 이중적 이념을 대립시킨다.”(PS: 25/41) 하지만 들뢰즈는 방법 일반을 비난하지는 않으며 그 대신 새로운 방법을 요구한다. 『베르그손주의』에서 직관은 상위의 경험주의의 방법 자체이다.
- 13 “각각의 기호는 두 가지 측면을 가진다. 다시 말해 한 대상을 지칭하기도 하며 또 그 대상과는 다른 어떤 것을 의미하기도 한다.”(PS: 37/54)
- 14 해석 개념의 내포와 이에 대한 들뢰즈-귀타리의 비판에 대해서는 소바냐르그(Sauvagnargues, 2005: 5장; 2010: 3장) 참조.
- 15 “회상은 그것이 이미지가 될 때에만 현실화될 수 있다. 왜냐하면 그것은 현재와 함께 ‘합착’될 뿐만 아니라 일종의 회로 속으로 들어간다. 이때 회상-이미지는 지각-이미지를 지시하고, 그리고 그 역도 성립한다.”(B: 63) 또한 들뢰즈(IT: 77), 베르그손(Bergson, 2004: 114-115) 참조.

16 “Empirismus in höherer Bedeutung.” 이는 셸링의 『세계의 시대들System der Weltalter』 (1827-1828)에 나오는 표현이다(Schelling, 2001: 22에서 재인용).

17 기호에 대한 스피노자의 비판은 들뢰즈가 『철학』에서 훌륭히 요약하고 있으며, 이는 자연스럽게 들뢰즈 자신의 기호 이론과 그의 스피노자 해석 사이의 불일치와 관련된 논쟁적인 질문을 제기한다. 가장 간단한 대답은 들뢰즈가 기호 문제와 관련해서는 스피노자에게 그다지 동의하지 않았다고 말하는 것이다. 하지만 보다 종합적인 관점에서 들뢰즈의 기호론을 다시 생각해볼 필요가 있다고 생각한다. 이런 관점에서 안 소바냐르그의 분석을 참조하는 것이 도움이 될 것이다. 그는 좀 더 미묘한 분석을 제시하는데, 이에 따르면 스피노자적인 동물행동학이 스피노자의 기호 비판에서 벗어날 수 있는 새로운 기호론을 제공한다는 것이다. 요컨대 동물행동학적인 기호학이라는 우회로를 거쳐 들뢰즈와 스피노자 사이의 친연성은 재발견된다. 최소한 『천 개의 고원』과 『스피노자의 철학』에서 전개된 두 번째 스피노자주의와 관련해서는 사정이 이렇다고 말할 수 있다. 이에 덧붙여 안 소바냐르그는 기호의 실정적이고 기술적인 역량을 해명한 피에르프랑수아 모로의 스피노자 연구가 이러한 테제를 지지한다고 설명한다. 이와 관련하여 소바냐르그(Sauvagnargues, 2010: 159-164, 171), 모로(Moreau, 1994: 377) 참조.

18 들뢰즈는 흥미롭게도 스피노자뿐만 아니라 베르그손에 관해서도 노예라는 표현을 사용한다. “이를 통해 우리는 일종의 노예 상태에 놓여 있다.”(B: 3) “바로 칸트가 이성인 가장 심오한 곳에서 오류가 아니라 불가피한 환영을 산출하며 우리는 단지 이것의 결과만을 쫓아낼 수 있을 뿐이라는 점을 보여주었다.”(B: 10) 다른 한편 스피노자에 대해서는 이렇게 말한다. “어떻게 우리는 적합한 관념들을 형성하고 생산하는 데 이르게 되는가? 그토록 많은 부적합한 관념이 우리에게 필연적으로 주어지고, 이는 우리의 역량을 흩어지게 하고 우리가 할 수 있는 것으로부터 우리를 분리시키는데 말이다.”(SPE: 134-135)

19 제1부의 화자가 “모든 것을 알고 있고 로맨틱하고 모호하게 신플라톤주의적”이라면, 그는 “제2부의 부서진 화자와 독특하게 대조를 이룬다. 제2부의 화자는 자신의 스타일, 생산적인 글쓰기로 축소되고, 총합을 파편으로 변형하고, 제1부의 ‘아름다운 조화’에서 파편의 이론으로 이행한다.”(Sauvagnargues, 2010: 65-67)

4장 변조, 지층, 환경

- 1 시몽동의 개체화 이론에 관한 국내 선행 연구로는 황수영(2014: 225-262), 김재희(2017: 1장) 참조.
- 2 이 개념 ‘transduction’에 대해 김재희는 ‘변환’이라는 번역어를 제시한다(김재희, 2017: 50-52 참조). 이 번역어를 채택하지만 사실 들뢰즈와 과타리에게 이 말은 조금 다른 의미를 갖는다. 이에 대해서는 뒤의 4절 각주 19 참조.
- 3 ‘disparation’은 시몽동이 철학적으로 창안한 개념인데, 이질적인disparate 두 향이 만나 상위의 차원을 발생시키면서 그 두 향은 그 안으로 사라지는disparaître 듯 보이는 현상을 의미한다. 예를 들어 두 눈의 시차視差가 시각의 깊이를 만들어내는 것을 꼽을 수 있다. 여기에서는 ‘이산離産’이라는 번역어를 제안한다. 변조와 이산 개념을 중심으로 들뢰즈와 시몽동의 연관을 해명한 중요 논문으로 소바냐르그(Sauvagnargues, 2002) 참조.
- 4 ‘métastable’이라는 어휘는 시몽동의 물질 이해를 압축적으로 보여준다. 그에 따르면 물질은 비활력적이거나 수동적인 것이 아니라 과포화용액이나 마그마처럼 기본적으로 에너지 과잉의 상태에 있어서 어떤 계기가 주어지면 상전이相轉移를 일으킬 수 있는 것이다. ‘안정적인stable 상태 그 이상méta-’이라는 뜻에서 이 개념어를 사용하며 이는 들뢰즈가 물질을 잠재력으로 가득 차 있는 것으로 이해하는 것과 공명한다.
- 5 germ/milieu 개념 쌍은 시몽동의 주요 개념인데 이는 화학에서는 결정핵/모액으로 번역되고, 보다 일반적인 맥락에서는 씨앗/환경으로 번역될 수 있다. 이러한 어휘의 내포가 시몽동이 화학의 결정화 과정을 일반적인 개체화 문제로 확장할 수 있는 한 가지 근거가 된다. 이 책에서는 두 번역어를 병기하거나 맥락에 따라 선택하기로 한다.
- 6 들뢰즈는 시몽동의 결정화 과정을 다양한 방식으로 자신의 철학에 활용한다. 대표적으로 『시네마 2: 시간-이미지』의 “시간의 결정들”에서 처음 제시된 한 이미지가 두 가지 측면을 갖고 이 이미지가 점차 환경 속에서 주위를 현실적으로 결정화할 수 있는지 여부를 쫓아가는 영화들(예를 들어 오손 웰스의 <시민 케인>)을 분석할 때 이 이론을 내세운다(IT: 100 참조).
- 7 시몽동 역시 생성의 문제를 무정형의 환경과의 관계 안에서 사유할 것으로 요구한다(Simondon, 1995: 239 참조). “생성은 더 이상 교대alternation가 아니라, 포텐셜 에너지의 해방을 가로질러 나타나는 준안정상상태들의 연쇄이다. 이때 포텐셜 에너지의 작동과 존재는 그러한 상태들을 구성하는 인과성 체제의 부분을 이룬다.”

8 이에 대한 분석은 이 책의 5장 참조.

9 “형상forme이라는 개념은 형상 부여/정보information라는 개념으로 대체되어야 한다. 후자는 개체화될 수 있는 준안정적 평형 상태에 있는 시스템의 존재를 전제한다.”(Simondon, 1995: 33) 김재희(2017: 44-49) 참조.

10 이하 구체적 분석 대상으로 삼는 부분은 『천 개의 고원』의 세 번째 고원 「기원전 1만 년 — 도덕의 지질학」 부분(MP: 65-69/102-108, 75-76/116-118)이다.

11 작은따옴표로 된 구절은 들뢰즈와 과타리가 인용한 대목이다.

12 물론 개체화의 문제가 들뢰즈와 과타리에게 중요하지 않다는 것은 아니다. 개체화의 원리는 시몽동의 이론 및 둔스 스코투스의 철학을 참조하며 열한 번째 고원에서 중요하게 다루어진다.

13 네 개의 면이란 내용의 형식, 내용의 실질, 표현의 형식, 표현의 실질을 말한다. 들뢰즈와 과타리의 용어법에서 지층이라는 말이 여러 수준에서 쓰여 혼동의 여지가 있다. 이들의 체계 안에서 엘름슬레우의 지층은 하위의 지층에 속한다. 가장 상위의 세 가지 지층, 즉 물리-화학적, 생물학적, 문화-기술적 지층이 있고, 각각의 지층은 다시 내용과 표현의 지층으로 구분된다.

14 들뢰즈와 과타리의 이 인용에는 서지 사항이 없는데 시몽동의 저작 중 다음 대목을 요약한 것으로 보인다. “확실히 파생적인 의미에서 말할 수 있는바, 이런저런 황黃 덩어리는 규정된 동소성의 형식 아래에서 나타난다는 사실에 의해 개체화된다. 하지만 덩어리 전체가 그렇게 규정된 상태는 공통된 기원을 가진 실재적 개체들이 덩어리 안에 있는 존재의 잠재되어 있으면서 더 근본적인 실재성을 거시적 수준에서 표현하도록 할 뿐이다. 전체의 개체화된 특성은 어떤 숫자만큼의 실재적 개체들이 존재하는 것의 통계적 표현일 따름이다.”(Simondon, 1995: 89)

15 들뢰즈와 과타리는 이 인용에도 서지 사항을 달지 않고 있는데 이것은 시몽동(Simondon, 1995: 25)에서 가져온 것이다.

16 “이제 표현은 그 자체로 독립적인 것, 다시 말해 자율적인 것이 된다. 앞에서 살펴본 지층의 코드화는 그 지층과 외연이 같았지만, 유기체 지층의 코드화는 이차원, 삼차원에서 최대한 떨어진 독립적이고 자율적인 선 위에서 일어난다.”(MP: 77) 언어라는 세 번째 지층과 관련해서는 들뢰즈(MP: 81) 참조.

17 시몽동에게 있어서 물리적 개체화에서 생명적 개체화로 이행하는 과정에 대해서는 황수영 (2014: 251-259) 참조.

18 “세 번째 거대 지층군이 정의되는 것은, 인간적 본질을 통해서라기보다, 여기에서도 역시 내용과 표현의 새로운 재분배를 통해서이다. ... 우리가 인간의 특성이라고 부르는 것들, 즉 기술과 언어, 도구와 상징, 자유로운 손과 유연한 후두, ‘몸짓과 말’은 오히려 이 새로운 분배의 특징들이지, 인간과 더불어 기원한 절대적인 것이 아니다.”(MP: 79)

19 유기적 지층으로 넘어가기에 앞서 여기에서 용어 사용의 미묘한 대목을 하나 분명히 해두는 것이 좋을 것 같다. 변환 개념에 대하여 들뢰즈와 시몽동은 조금 다른 방식으로 사용한다. 이 어휘는 원래 박테리아 사이의 발생적 전이라는 생물학적인 의미를 지니고 있다. 시몽동은 이 개념에 근본적인 가치를 부여하면서 이 개념을 결정의 지층까지 확장하여 적용한다. 반면 들뢰즈와 과타리는 이것의 생물학적인 기본 의미를 염두에 두고 있고, 이 개념을 「도덕의 지질학」에서 유기적 지층에만 한정하여 적용한다. 다른 한편으로 결정의 지층과 관련해서는 들뢰즈와 과타리는 ‘유도induction’라는 개념어를 사용한다.

20 들뢰즈는 스피노자의 신체 개념에서 다음 두 질문이 본질적으로 상관관계에 있다는 점을 지적하고 이를 높게 평가한다. “어떤 하나의 신체의 구조는 무엇인가?”, “그 신체는 무엇을 할 수 있는가?”(SPE: 198; 이 책 2장 참조)

21 시몽동의 박사 논문의 전반부가 1964년에 책으로 출간되고 얼마 안 있어 들뢰즈는 이 저작에 대한 서평을 발표한다. Gilles Deleuze, “Gilbert Simondon. *L'individu et sa genèse physico-biologique*”(recension), in *Revue philosophique de la France et de l'étranger* vol. CLVI, 1-3, janvier-mars 1966, pp. 115-118. 들뢰즈는 『차이와 반복』에서 시몽동의 개체화 이론을 중요하게 원용한다. 이것은 1980년대까지 프랑스 현대 철학의 풍경에서 거의 예외적인 주목이었다. 시몽동의 박사 논문의 후반부는 1989년에 출판되었고, 논문 전체가 온전히 합쳐져 출간되기 위해서는 1995년까지 기다려야만 했다.

제2부 실천

5장 이접적 종합

- 1 “당신은 신을 믿습니까라는 질문에 우리는 엄밀하게 칸트적인 방식으로 또는 슈레버적인 방식으로 다음과 같이 답해야 한다. 물론입니다, 하지만 이접적 삼단논법의 대가로서, 이 삼단논법의 선형적 원리로서 말이죠(신은 모든 파생적 실재성이 그것으로부터 분할에 의해 출현하는 실재성 전체 *Omnitudo realitatis*라고 정의된다).”(AO: 19)
- 2 사실 이 정의는 두 텍스트에서 조금 다르게 주어진다. 우선 연결적 종합과 연접적 종합이라는 말이 서로 바뀐다. 『의미의 논리』에서 연접적 종합은 “그리고 *et*”로 표현되고, 연결적 종합은 “만일..., 그렇다면 *si...*, *alors*”으로 표현된다(LS: 203-204). 이러한 제시법은 스토아학파의 논리학과 잘 부합한다(Mates, 1961: 4장). 그러나 『안티 오이디푸스』에서 이 용어법은 서로 바뀐다. 두 번째로 주목할 사항은 “만일..., 그렇다면 *si...*, *alors*”(『의미의 논리』에서 연결)과 “따라서... *c'est donc...*”(『안티 오이디푸스』에서 연접) 사이의 차이다. 언뜻 보기에 이 두 정식은 모두 결과를 지시하는 듯 보인다. 그러나 후자는 전자 안에 있는 가정적 뉘앙스를 제거한다. 이 차이는 『안티 오이디푸스』가 『의미의 논리』에서처럼 논리적으로나 이념적으로가 아니라, 실제 작동하는 종합을 문제 삼고자 한다는 사실에서 온다. 마지막으로 지적할 만한 사항은 이접과 관련된 다. 『의미의 논리』는 이접을 “...이거나 ...이거나 *ou bien... ou bien...*”로 표현하는 반면, 『안티 오이디푸스』는 전자와 구별되는 방식으로 “... 또는 ... *soit... soit...*”으로 표현한다. 그러나 여기에 내용상의 차이는 없다. 왜냐하면 두 표현 모두 포괄적 이접을 염두에 두고 있기 때문이다. 두 저작 모두 배타적 용법과 포괄적 용법을 구분하고 있는데, 다만 『의미의 논리』는 하나의 같은 정식 안에서 두 가지 용법을 구별하는 반면, 과타리가 참여한 『안티 오이디푸스』는 두 용법에 상응하는 두 개의 다른 정식을 제시하면서 구분을 명확히 하고 있다. 궁극적으로 여기에서 우리는 『안티 오이디푸스』의 정식을 따른다.
- 3 명시적인 대조는 다음 대목 참조. “배타적인 ‘또는 *ou bien*’은 서로 치환 불가능한 항들(선택지) 사이의 결정적인 선택을 지시하고자 하는 반면, 포괄적인 ‘또는 *soit*’은 차이들 사이의 가능한 치환의 체계를 지시한다. 이때 이 차이들은 서로 자리 바꾸고 미끄러지면서 언제나 같은 것으로 되 돌아온다.”(AO: 18)
- 4 “살아 있거나 죽어 있다”라는 들뢰즈와 과타리의 표현은 로널드 랭의 저작을 염두에 두고 있다. 분열증 환자가 “나는 죽은 것처럼 느낀다”라고 말하는 것에 관해서는 랭(Laing, 1969: 103 이하) 참조.
- 5 슈레버에 대한 텍스트는 프로이트(2003b: 158) 참조.

6 이미 『안티 오이디푸스』에서 베케트에 대한 언급과 분석은 여러 차례 등장하는데 그중에서 특히 들뢰즈(AO: 13, 91) 참조.

7 주체성의 형성이라는 문제가 영화 철학 안으로 연장되어 어떻게 다루어지는지에 대해서는 이 책 7장 참조.

6장 정동, 생성의 분자

1 ‘affect(아펙트)’의 번역과 관련하여 다양한 용어가 제시되었지만 아직 대체적인 합의에 도달하지 못한 것 같다. 대표적으로 감정, 정서, 정동, 변용태, 정감 등의 번역어가 병립하고 있다. 철학 개념어의 번역이 불확실한 상태에 놓여 있는 것이 드문 일은 아니지만, affect 개념이 오늘날 주목받게 된 것 자체가 들뢰즈의 역할이 결정적이었다는 점을 고려할 때 이 번역어를 무엇으로 할지는 특히 중요한 일이라고 할 수 있다. 사실 이 개념어의 번역이 쉽지 않은 가장 큰 이유는, 이 개념어가 이 장의 주제이기도 하지만, 들뢰즈가 부여하고 있는 내포의 원천이 다양하고 또 이 개념의 활용이 매우 폭넓기 때문이다. 스피노자를 염두에 둘 때 ‘정서’나 ‘감정’을, 정신분석학의 영향을 강조할 때 ‘정동’을, 동물행동학의 측면을 강조할 때 ‘변용태’ 같은 용어를 사용할 수 있지만, 사실 실천철학, 영화 철학, 예술철학까지 나아가는 들뢰즈 사유 전체의 궤적을 따라가면서 볼 때 이중 어느 하나만으로는 만족스럽지 않다는 점을 발견하게 된다. 각 번역어가 장단점이 있지만, 일관된 사용을 기준으로 삼는다면 ‘정동’이라는 말이 그나마 나은 것 같다. ‘정서’라는 번역어는 우리 일상에서도 쓰이는 자연스러운 말이라는 장점이 있고, 나로서도 가능한 일상적인 용어를 번역어로 선택해야 한다는 원칙에 동의하지만, 이 경우 들뢰즈의 사유에서 중요한 운동성이 누락되는 단점이 있는 것 같다. ‘정동情動’이라는 번역어는 우리 일상에서는 낯설기는 하나 정서와 운동이 결합되어 있다는 뜻을 잘 살리는 장점이 있어 이 책에서는 이 번역어를 택하기로 한다. 다만 주로 정동으로 번역하되, 스피노자와 영화 철학에서 문맥에 따라 몇몇 경우에 정서로 번역하기도 했다. 보다 자연스러우면서도 들뢰즈의 사유 전체에 걸쳐 일관되게 사용할 수 있는 더 좋은 번역어가 제안되기를 기대한다. 그러기 위해서라도 들뢰즈의 affect 개념에 대한 포괄적인 분석이 축적되어야 한다고 생각되고, 이 장이 이에 기여할 수 있기를 바라는 마음이다.

2 이 책 1, 7, 9장에서 정동 개념을 각각 스피노자, 영화 철학, 예술철학과 관련하여 부분적으로 다룬다.

3 『스피노자의 철학』의 문헌학적 구성과 관련된 사실을 상기하자. 이 저작은 시기적으로 고려할 때 크게 두 부분으로 구성되어 있다. 이 저작의 1, 2, 4장은 1970년에, 3, 5, 6장은 1981년에 발표되었다. 전자가 엄밀한 철학사 연구에 충실한 방식으로 작성된 반면, 후자는 현대적인 의미에 초점을 맞추어 보다 자유로운 방식으로 쓰였다. 주제나 문체를 고려할 때 이 저작은 사실상 들뢰즈의 두 개의 스피노자주의를 한데 담고 있다고 할 수 있을 것이다. 전자가 스피노자 철학의 전체적이고 체계적인 철학사적 해석으로부터 나온 것이라면, 후자는 『천 개의 고원』의 독창적인 작업에 따라 스피노자의 사유를 과격화하고 경우에 따라 변형하고 있다. 이런 점을 고려할 때 여기에서 인용하는 『스피노자의 철학』의 4장 「『윤리학』의 주요 개념 색인」은 『스피노자와 표현 문제』의 내용에 충실하다.

4 사실 스피노자의 문헌상에 이렇게 강조점을 다르게 둘 수 있는 여지가 없는 것은 아니다. 『윤리학』에서 정서(정동)와 변용을 명시적으로 규정하는 곳은 다음 두 대목이다. “나는 정서를, 신체의 행위 역량을 증대시키거나 감소시키고 촉진하거나 억제하는 신체의 변용들이자 동시에 이러한 변용들의 관념들인 것으로 이해한다.”(스피노자, 『윤리학』, 제3부, 정의 3) “마음의 정념이라고 불리는 정서는 혼동된 관념으로, 정신은 이것을 통해 자신의 신체나 그 신체의 부분들 중 하나의 실존의 힘이 이전보다 더 크거나 작다고 긍정하며, 이것의 현존은 정신이 저것보다는 이것을 사고하도록 규정한다.”(스피노자, 『윤리학』, 제3부, “정서에 대한 일반적 정의”) 앞의 구절은 정서를 신체와 관념의 구분 없이 역량의 증감으로 정의한다면, 뒤의 구절은 정서는 신체와 구별되는 관념에 속한다고 규정하는 듯 보인다.

5 스피노자 연구와 프랑스 학계 전반에 걸쳐 ‘affect’라는 용어가 일반적으로 받아들여지게 되는 과정에 대한 설명으로는 『철학대사전』(Blay ed., 2003)의 “affect”(피에르프랑수아 모로 집필) 항목 참조. ‘affect’라는 어휘는 프랑스에서 일반적으로 사용되던 말이 아니어서 1960년대까지도 스피노자의 라틴어 개념어 ‘affectus(아펙투스)’를 옮길 만한 적절한 말이 없었고 불가피하게 주로 ‘sentiment(상티망)’으로 옮겨졌다. 들뢰즈에게서도 이 흔적을 찾을 수 있는데 그는 『스피노자와 표현 문제』에서 “les affects ou sentiments”(SPE: 200)이라고 하여 동의어처럼 몇 차례 병치하기도 하고 주로는 ‘sentiment’으로 쓰고 있다. 『안티 오이디푸스』에서는 “l’émotion intensive, l’affect”(AO: 101)라고 나란히 쓰면서 affect의 이해를 돕고 있다. 들뢰즈가 이 개념어를 보조적인 어휘의 도움 없이 자유롭게 쓰는 것은 『천 개의 고원』에 와서이다. 피에르프랑수아 모로의 설명에 따르면 프로이트-라캉주의로 인해 독일어 ‘Affekt(아펙트)’에 대응하는 ‘affect’라는 단어가 프랑스에서도 넓게 쓰이기 시작했고, 이 환경 안에서 ‘affectus’에 대응하는

번역어로 ‘affect’가 점차 자리를 잡았다. 물론 정신분석학의 ‘Affekt’와 스피노자의 ‘affectus’가 서로 그 내포가 같은지는 별개의 문제이다.

6 이와 관련해서는 이 책 2장 각주 10 참조.

7 스피노자에게 정서는 감정sentiment에 보다 가까운 것이었다면 — 그것과 동일한 것은 아니지만 — 들뢰즈에게 이것은 그러한 감정과 더불어 그것이 유발하는 행동을 포함한다. 예를 들어 무서워서 도망치는 것이나 놀라서 소리 지르는 것을 말한다. 더 나아가 경우에 따라서는 소화나 운동과 같은 신체들의 변용 자체를 가리키기도 하는데, 그래서 들뢰즈는 ‘affect’라는 개념어를 ‘affecter’라는 동사에 상응하는 명사로 사용하고 있다.

8 “그렇다면 이것은 무엇인가, 꼬마 한스의 말-되기? ... 이것은 주관적인 환상이나 꿈이 아니다. ... 꼬마 한스가 자신의 고유한 요소들에 운동과 정지의 관계, 정서들을 부여할 수 있는지 아는 것이 문제이다. 여기에서 이러한 관계나 정서는 형상과 주체와 무관하게 꼬마 한스를 말이 되게 한다.”(MP: 314-317) 이에 대한 텍스트는 프로이트(2003c) 참조.

9 말벌과 난꽃의 일화는 들뢰즈가 동물행동학뿐만 아니라 프루스트의 문학작품으로부터 가져온 것이다(Proust, 1988: 4-6 참조; 또한 Uexküll, 1965: 148 참조). 이에 대한 들뢰즈의 언급은 『프루스트와 기호들』(PS: 211/270), 『대화』(D: 8), 『천 개의 고원』(MP: 17/25) 참조. 들뢰즈와 과타리는 이러한 현상을 레미 쇼뱅Rémy Chauvin의 표현을 빌려 “비평형적 진화”라고 부른다.

10 효율적이고 동종적인 진화라는 관념에서 벗어나는 다양한 예시는 크럼프(2010) 참조. 코뿔새와 몽구스, 벌새와 응애, 개미와 모기, 세균과 식물 등의 예를 볼 수 있다.

11 분자적인 수준에서 존재와 실재를 사유하는 들뢰즈와 과타리의 철학은 실체론적 사고에 대한 전면적인 비판으로부터 나오는 것이다. 화학에서 ‘물’은 물질/실체substance를 측정하는 단위이며, 분자가 아보가드로 수(약 6×10^{23})만큼 모여 있는 것을 의미한다. 이 단위는 편의에 따른 정의인데, 분자 합성체가 이만큼 모이면 그 분자 하나의 돌턴과 같은 그램의 질량을 갖게 된다. 예를 들어 물 분자 H_2O 하나의 질량은 18돌턴이고, 물 분자 1몰은 18그램이 된다. 들뢰즈와 과타리가 일상적 경험과 실체 수준의 존재를 비판적으로 지시하기 위해 ‘몰적’이라는 개념을 사용하고, 이에 대비해 실체보다 미시적인 수준의 지각, 정동, 존재를 강조할 때 ‘분자적’이라는 개념을 사용한다. 들뢰즈와 과타리의 이 용어법을 이해하기 위해서는 ‘substance’라는 어휘가 ‘물

질 더미'에서 '존재론적 실체'까지 다양하게 의미한다는 점이 고려되어야 할 것이다. '그램분자'는 화학에서 '몰'의 옛 용어이다.

12 'involution'은 원래 식물학에서 꽃잎이 모두 펼쳐지지 못하고 '비정상적으로' 두 꽃잎이 붙어서 안으로 말려 있는 것을 의미한다.

13 이를테면 브라이언 마수미(Massumi, 2002), 멜리사 그레그(Gregg ed., 2010), 제인 베넷(Bennett, 2009), 알란 부라사(Bourassa, 2009) 참조.

7장 영화에서 정동의 문제

1 본문의 샤를 르브룅의 정의는 수송(Souchon, 1980: 438)에서 재인용. 데카르트가 내린 유사한 정의로는 데카르트(Descartes, 1998: 70절) 참조.

2 들뢰즈가 중요하게 참조하는 찰스 퍼스의 저작과 그에 관한 연구서로는 퍼스(Peirce, 1978), 들르달(Deledalle, 1979) 참조. 한국어판은 들르달의 번역본(Peirce, 1978)과 유사한 체제를 따르고 있는 퍼스(2006) 참조.

3 “정동에서 시간으로. 우리는 사건에 내적인 어떤 시간을 발견하는데, 이는 함축된 세 가지 현재의 동시성에 의해, 탈현실화된 현재의 첨점尖點들에 의해 만들어진다.”(IT: 132)

8장 선택의 현대적 형식

1 이 장에서는 제2차 세계대전 이후 1970년대까지 등장한 현대 영화에 대한 들뢰즈의 분석에 초점을 맞추고자 한다. 이런 이유에서 이후 등장한 영화 작품들에 대한 별도의 분석은 이 장의 논지를 강화하기 위해 필요한 일이긴 하겠지만 차후 다른 연구의 과제로 남겨두고자 한다.

2 들뢰즈는 『시네마 1: 운동-이미지』의 끝부분에서 (그의 저작들 안에서는 보기 드물게) 다음과 같은 역사학적인 질문을 던진다. 운동-이미지의 위기 이후 새로운 이미지 체제가 출현한 곳은 왜 프랑스나 독일이 아니고 이탈리아였는가? 제2차 세계대전 후 프랑스는 전승국으로서 승리의 분위기에 취해 있었기 때문에 자신의 영화적 전통을 바꾸어야 할 필요성을 느끼지 못했다. 반면 같은 패전국이었지만 독일에서는 소규모 영화까지도 국가권력의 강력한 지배 안에 놓여 있었기 때문에 대중적인 저항을 담을 수 있는 작품을 만들 수 없었다. 요컨대 이탈리아는 한편으로 패전국이었기 때문에 혁신의 분위기가 전파되었고, 다른 한편으로 상당수의 영화 기구들이 파시

즘의 지배력 바깥에 있었기 때문에 저항적인 작품들을 만들 수 있었다. 그 밖에 19세기부터 시작되는 이탈리아 문학의 베리스모 전통 및 제2차 세계대전 중 사회적 환경과 관련하여 제시된 분석으로는 정태수(2005: 101-135) 참조.

- 3 네오레알리스모(neorealismo)의 역사적 탄생과 대표적인 감독의 특징에 대해서는 스키파노(2001: 38-52) 참조. 펠리니는 로셀리니에 대해서 다음과 같이 전했다. “로셀리니는 거리에서, 연합군의 대포가 바로 우리의 등 뒤 1미터도 채 떨어지지 않은 곳에서 지나가고, 사람들이 창가에서 노래를 하거나 소리를 지르며, 촬영 중인 우리 주위에서 물건을 팔거나 훔쳐 가려고 하는 꿑고 있는 냄비 같은 곳에서, 사람들로 붐비는 수용소 같았던 나폴리와 피렌체 그리고 로마와 포의 늪지대에서 영화를 찍었다.”(스키파노, 2001: 45) 로셀리니에게 영화와 삶은 동일한 것이었다. “비스콘티 역시 촬영 현장의 어부들과 마을의 노동자들 가운데서 배우들을 뽑았는데, 그들은 영화 속에서 이탈리아인들과 팔레르모나 아그리젠토의 시칠리아인들조차 알지 못하는 방언을 사용하였다.”(스키파노, 2001: 46) 앙드레 바쟁에 의해 확립된 네오리얼리즘에 대한 일반적인 관점을 교정하고자 하는 분석으로는 톰슨(2000: 297-307) 참조. 특히 이들은 이탈리아 네오리얼리즘 영화들이 서사의 측면에서 생략과 우연성에 의존하고 있는 것은 사실이지만, 통상적으로 알려진 것처럼 야외에서 촬영된 장면이 실제로는 그다지 많지 않다는 점을 지적한다.
- 4 네오리얼리즘에 대해 들뢰즈는 다음과 같이 말한다. “네오리얼리즘은 새로운 유형의 이미지를 발명했다.”(IT: 7) “네오리얼리즘을 정의하는 것은 바로 순수한 시각적 상황의 등장이다.”(IT: 9)
- 5 베르그손은 특히 진화론적 관점에서 아메바의 행동 양태를 설명의 단순화된 모델로 삼는다.
- 6 지각과 정서는 권리상 구별되지만 사실상 분리 불가능하다는 점은 베르그손에게서도 강조된다. “정서 없는 지각은 존재하지 않는다.”(베르그손, 2005: 104) 이 점은 두 권의 『시네마』 사이의 관계를 이해하는 데도 중요하다. 행동-이미지의 작품들은 『시네마 1: 운동-이미지』를 끝으로 더 이상 등장하지 않지만, 정서를 품고 있는 변용-이미지의 영화들은 『시네마 2: 시간-이미지』에서 다시 빈번하게 그리고 중요하게 다루어지기 때문이다.
- 7 이는 들뢰즈가 앙드레 바쟁의 미학적 정립을 이어받아 더 멀리 전개하는 것이다. 바쟁(Bazin, 1976: “Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la libération”) 그리고 들뢰즈(IT: 7) 참조.

8 예이젠시테인이 회화와 상형문자 등에 깊은 관심을 가졌지만 적절한 해결책을 찾지 못했던 영화의 과제는 이미지의 운동이 관객의 생각에 직접적으로 영향을 줄 수 있는 방식이었다. “오직 운동이 자동적인 것이 될 때에만 이미지의 예술적 본질은 실현된다. 사유 위에 충격을 만들어내고, 두뇌의 피질에 진동을 소통시키고, 신경 체계와 두뇌 체계에 직접적으로 충격을 주는 것.”(IT: 203) 예이젠시테인의 〈전함 포템킨〉의 유명한 장면, 즉 아이를 충격에 잃은 어머니가 비명을 지르는 장면은 이후 화가 프랜시스 베이컨에 영향을 주었는데, 이 아일랜드의 화가는 그 영화 장면에서 공포가 직접적으로 전달되는 경험을 했기 때문이다. 감각에서 두뇌로 직접적으로 이어지는 회로의 발견은 두 예술가를 묶는 공통적인 주제이면서, 동시에 들뢰즈가 이들에게 깊은 관심을 갖게 만드는 미학적 주제이기도 하다.

9 가장 간명한 정식으로서는 다음 참조. “이러한 것이 새로운 영화의 첫 번째 측면이다. 감각-운동 연결(행동-이미지)의 파열, 그리고 보다 심오하게는 인간과 세계의 연결(거대한 유기적 구성)의 파열.”(IT: 225)

10 다음 참조. “맑스주의 비평은 이 영화들과 등장인물들을 비난했다. 인물들은 너무 수동적, 부정적이면서 때로는 부르주아적이고, 때로는 신경질적이거나 주변적이고, 변화를 피하는 행동 대신 혼란스러운 시선을 가진다는 것이다. … 그러나 운동 연쇄의 약화, 약한 연결이 바로 [핵]분열désintégration의 거대한 힘을 끄집어낼 수 있다.”(IT: 30)

11 다음 참조. “부서진 채로 발견되는 것은 인간과 세계 사이의 연결이다. 이제 바로 이 연결이 믿음의 대상이 된다.”(IT: 223)

12 다음 참조. “믿는다는 것, 이것은 또 다른 세계가 아니라, 인간과 세계의 연결을, 사랑을, 또는 삶을 믿는 것이다. 마치 불가능한 것을, 생각할 수 없는 것을 믿는 것처럼. 그럼에도 이것은 사유만이 할 수 있는 것이다.”(IT: 221)

13 예를 들어 다음과 같이 감성에 대해 한 말은 사유에도 똑같이 적용된다. “마주침의 대상은 감각 속에 실질적으로 감성을 분만한다. 이것은 감각될 수 있는 어떤 것이 아니라 감각되어야 할 어떤 것이다.”(DR: 182/312. 강조는 인용자) 한계를 넘어서는 폭력에 의한 초월적 사용과 공통감에 기반한 경험적 사용의 대립에 대해서는 “인식능력들의 초월적 사용은 정확히 말해서 어떤 역설적 사용이고, 이 역설적 사용은 어떤 공통감의 규칙 아래에서 이루어지는 인식능력들의 실행과 대립한다. 또한 인식능력들 간의 조화는 단지 부조화의 조화로서만 산출될 수 있다.”(DR: 190/324)

14 이 주제와 관련하여 들뢰즈가 칸트에 대해 가한 비판은 들뢰즈(DR: 186/318) 참조. “[칸트의 이론은] 경험적인 것을 기초로 초월론적인 것을 전사하여 부질없이 그런 초월론적 경험주의를 대체했기 때문이다. 이제 필요한 것은 각각의 인식능력을 그것이 고장 나는 극단적인 지점으로 까지 이르게 하는 일이다.”

15 여기에서 ‘기독교’는 christianisme의 번역어이고 따라서 가톨릭과 프로테스탄티즘을 모두 포괄한다.

16 카렌 카스톤은 이어서 다음과 같이 평가한다. “그렇다면 이제 그 영화 속에서의 기적은 어떤 면에서 물질과 정신이 하나이며, 그런 확신으로 살아가는 삶은 다를 것이라는 것과 사랑이야말로 그런 삶을 가능케 하는 인간적 경험이라는 신념에 대한 은유로서 우리에게 받아들여진다.”

17 파스칼과 키르케고르에 대한 분석은 들뢰즈(IM: 160-164; IT: 7장 2절) 참조.

18 여기에서는 니체의 ‘이중의 긍정’과 현대 영화의 ‘이중의 믿음’ 사이에 중요한 윤리학적 공명이 있다는 점만을 지적하기로 하자. 이를 구체적으로 비교, 분석하는 것은 중요한 작업인 만큼 별도의 지면에서 다루기로 하겠다.

제3부 창조

9장 창조의 세 전선: 철학, 과학, 예술

1 “우리는 혼돈으로부터 우리를 보호하기 위해 그저 약간의 질서를 요구할 뿐이다. 다음과 같은 것보다, 즉 자기 자신에게서 빠져나가는 사유, 도망가는 생각들, 겨우 윤곽이 나타났지만 망각에 의해 벌써 갇아먹히고, 우리가 또한 제어할 수 없는 다른 생각들로 내던져진 채로 사라지는 생각들보다 더 고통스러운 것, 더 불안한 것도 없다.”(QP: 189)

2 “누구도 반성하기 위해 철학을 필요로 하지 않는다. ... 만일 철학이 무언가를 반성하는 데 쓸모가 있어야 한다면, 철학이 존재할 어떠한 이유도 없을 것이다. 철학이 존재하는 것은 그것이 자신의 고유한 내용을 갖기 때문이다.”(RF: 292)

3 “사유를 정의하는 것, 사유의 위대한 세 가지 형식, 즉 예술, 과학 그리고 철학이란 혼돈을 언제나 대면하고, 평면을 그리고, 혼돈 위에 평면을 세우는 것이다.”(QP: 186)

- 4 “철학은 의사소통적이지도 않고, 명상적이거나 반성적이지도 않습니다. 그것은 창조적이고 더 나아가 혁명적입니다. 본성상 끊임없이 새로운 개념을 창조한다는 점에서 말이죠. 유일한 조건은 필요성[필연성]이 있어야 한다는 것, 또한 기이한 면이 있어야 한다는 것이고, 그리고 진짜 문제에 응답한다는 한에서 그래야 한다는 것입니다.”(PP: 186-187)
- 5 들뢰즈는 철학, 과학, 예술의 세 분야와 관련하여, 1985년 「중재자들Les intercesseurs」에서부터 이 분야들의 정의, 성격을 규명하고 이들 간의 상호 관계를 설명한다. 그리고 이러한 탐구는 1991년 『철학이란 무엇인가』에서 체계적인 종합에 이른다. 여기에서는 주제의 논의를 위해서 들뢰즈의 저작 중 『철학이란 무엇인가』를 주요하게 참조한다. 이 들뢰즈의 마지막 저작은 과타리와 공저로 표기되어 있지만 사실상 혼자서 집필한 것으로 알려져 있다. 이런 이유에서 여기에서는 편의상 들뢰즈의 저작으로 쓰기로 한다. 그럼에도 이 저작에서는 앞서 1970년대에 과타리와 함께 만들어진 많은 개념이 다시 사용되고 있기 때문에 공저의 표기는 내용 면에서 정당한 가치를 갖는다는 점이 또한 강조되어야 하겠다. 다음 해 세상을 떠날 때까지 과타리는 병중이었고, 들뢰즈는 이 저작을 통해 그와의 우정을 표시했다.
- 6 번역어와 관련하여 일반적으로 아리스토텔레스적인 전통 안에서 forme는 ‘형상形相’이라고 번역된다. 하지만 이 책에서 예술과 관련된 제3부에서는 figure를 ‘형상形象’이라고 옮기고, 이 말소리와 구별하고자 forme는 ‘형태形態’라고 번역하기로 한다. 이 말이 예술의 영역에서는 조형적이고 가시적인 형태를 지시하므로 이렇게 구분해도 좋을 것이라 생각한다. 형상/형태forme는 플라톤의 전통 아래에서 지성적으로 이해한 모양을 의미한다면, 형상figure은 라틴어 figura(피구라)를 어원으로 하며 감각적 모양새를 가리킨다. 후자는 정적인 형태가 아니라 ‘피겨스케이팅’처럼 신체가 만들어내는 일련의 동적인 움직임을 가리킨다. 지성적인 형태가 아니라 감각적인 형상을 이론으로 포착하려는 시도는 들뢰즈의 『감각의 논리』와 리오타르의 『담론, 형상Discours, figure』 등 현대 프랑스 미학의 공통적인 주제이기도 하다.
- 7 철학적인 용어로 옮기면 전자는 상대주의relativism이고 후자는 관점주의perspectivism라고 할 수 있다. 소위 포스트모더니즘에 대한 오해와 비판은 부분적으로 이것들을 혼동하는 데에서 기인한다. 철학사에서 관점주의를 진리 또는 사유의 조건으로 삼은 이는 라이프니츠와 니체이다. 특히 라이프니츠는 철학과 과학 양쪽에 걸쳐 관점주의적인 형이상학과 기하학을 전개했다. 들뢰즈는 이 사상사의 노선 위에서 현대적 사유, “새로운 바로크주의”를 전개한다. 이와 관련해서는 들뢰즈(Pli: 6장) 참조.

8 근현대 과학의 사고 실험과 아포리즘들 속에 등장하는 많은 악령과 동물에 관해서는 피셔(2009: 1-2장) 참조. 슈뢰딩거의 고양이, 아인슈타인의 유령, 맥스웰의 악령, 뷔리당의 당나귀 등에 관한 흥미로운 분석이 있다.

9 세 번째로 철학과 예술의 관계도 다루어야겠지만, 이는 복잡하고 상세한 논의가 필요한 미학적 또는 예술철학적 주제여서 다른 지면에서 별도로 다루기로 하자.

10 대표적으로 앨런 소칼과 장 브리크몽이 쓴 『지적 사기』를 들 수 있는데, 사실 이 책은 대부분 현대 프랑스 철학자들의 글을 길게 인용한 뒤에 저자 자신들이 인용문의 내용을 이해할 수 없다는 고백으로 이루어져 있다. 이것이 어떠한 이유에서 정당한 비판이 될 수 있는지 의문이다.

11 칸트는 네 가지의 관점에서 아름다움을 분석하는데, 각각의 핵심적인 내용은 다음과 같다. 아름다움이란 1) 일체의 관심 없이 흡족한 것이며, 2) 개념 없이 보편적으로 적의하며, 3) 목적 없는 합목적성의 형식이며, 4) 개념 없이 필연적인 흡족을 주는 대상이다. 칸트(2009: 「미의 분석학」) 참조.

12 이에 대한 예는 들뢰즈(QP: 205) 참조.

13 일반적으로 낭만주의가 과학과 기술에 대한 반동이었다고 평가하지만, 다른 한편으로 이에 대한 비판으로 흄스(2013) 참조.

14 세 가지 간섭에 대해서는 들뢰즈(QP: 204-206) 참조.

10장 감성과 예술론

1 다음 구절을 참조. “플라톤주의의 전복. 이것이 현대 철학의 과제를 정의한다. 이 전복은 플라톤적 성격을 많이 보존하고 있다. 이는 불가피할 뿐 아니라 바람직하기까지 하다.”(DR: 82/149) “[플라톤이 한] 예언이 실현된다면 그것은 플라톤주의 자체의 전복을 통해서만 참으로 실현될 수 있다.”(DR: 314/520)

2 “여기서 우리의 주제는 그런 종류의 인식능력 이론을 확립하는 것이 아니다. 우리는 다만 그런 이론의 요구들이 지닌 본성만을 규정하고자 한다.”(DR: 187/320 참조)

3 내포적 강도량 개념의 사용에 관한 뛰어난 분석으로 시몽(Simont, 1997: 4장) 참조.

- 4 이를테면 다음과 같은 구절이 그렇다. “혼이 뭔가를 고찰함에 있어서 보거나 듣는 것을 통하여 또는 다른 어떤 감각을 통하여 몸을 또한 이용하게 될 때는 … 혼 자체도 마치 술 취한 것처럼 헤매며 혼란에 빠져 어지러워하게 된다고 말일세.”(플라톤, 2003: 341)
- 5 “존재론적 명제는 하나밖에 없었다. ‘존재는 일의적이다’라는 명제가 그것이다.”(DR: 53/101)
- 6 “상식에 있어서 대상은 그 자체로 존재하며, 다른 한편으로 대상은 그 자체로 우리가 지각하는 대로 그림같이 펼쳐져 있다. 즉 그것은 하나의 이미지이지만, 그 자체로 존재하는 이미지이다.”(Bergson, 2004: 2; 베르그손, 2005: 23)
- 7 “원자를 힘의 중심들로 응축시켜보고, 그것을 연속적인 흐름 속에서 전개되는 와동渦動들로 해석시켜보라.”(Bergson, 2004: 32; 베르그손, 2005: 66)
- 8 “베르토프 자신은 영화-눈을 다음과 같이 정의한다. ‘우주의 어떠한 지점도 어떠한 시간 순서대로 하나를 다른 하나와 연결하는 것.’”(IM: 116-120)
- 9 변용-이미지에 대한 보다 자세한 분석은 이 책의 7장 참조.
- 10 스피노자의 『윤리학』 제2부 정리 40 주석 2 참조. 들뢰즈의 스피노자론에서 공통 관념 이론은 결정적으로 중요하다. 이와 관련하여 들뢰즈(SPP: 5장 「스피노자의 진전」, 4장 「『윤리학』의 기본 개념 색인」 중 「공통 개념」 항목) 참조.

11장 회화론: 감각의 분열적 상승

- 1 감각의 초월적 실행에 대해서는 이 책의 10장 참조.
- 2 “추상 미술은 내겐 하나의 손쉬운 해결책으로 보입니다. … 그것[회화]은 물질과 주체 사이에서 벌어지는 어떤 갈등의 결과이지요. 거기엔 이른바 긴장이 존재하는데, 나는 어쩐지 추상 화가들은 이러한 갈등의 두 가지 측면 가운데 하나를 처음부터 제거하고 시작한 게 아닌가라는 느낌이 듭니다.”(베이컨, 1998: 200)
- 3 “기관 없는 신체”에 대해서는 3절에서 다시 보충적으로 다루기로 하자.
- 4 베이컨의 작품 제목에 ‘figure’라는 단어는 자주 등장하지만, 이는 단순히 ‘인물’이라는 의미로 사용된다.

- 5 리오타르 역시 세잔의 표현법이 15세기 브루넬레스키, 마네티, 알베르티의 원근법적 공간에서 어떻게 벗어나는지 흥미로운 분석을 제시한다(Lyotard, 1978: 204 참조).
- 6 “형상적인 것은 담론 안에서 그리고 그것에 반해서 필연적으로 작동하는 말해질 수 없는 타자이다. 그것은 재현의 규칙을 방해한다. 그것은 담론에 대답하는 것이 아니라, 담론을 작동하게 하는 대답들이 근본적인 이질성 또는 독특성으로 열리는 지점이다. 그러한 것으로서 형상적인 것은 시간 또는 공간의 잔여적인 또는 화해 불가능한 흔적이다. 이때 이 흔적은 담화적 의미의 그것과 근본적으로 통약 불가능하다. 이것은 리오타르의 저작에 걸쳐 다양하게 환기된다. 가시적인 것(형상/배경), 수사적인 것(형상적인 것/문자적인 것), 작업, 무의식, 사건, 포스트모던한 반시대성, 숭고한 정서 또는 사물로서.”(Readings, 1991: xxxi)
- 7 들뢰즈의 철학 전체에서 리듬이 차지하는 의미와 중요성, 그리고 앙리 말디네의 “리듬의 미학”에 대해서는 이 책 12장과 보론 참조.
- 8 “나는 내 오른편, 왼편, 이곳, 저곳, 모든 곳에서 내가 바라보는 색채를 취해 색채의 변화를 고정시키며 그것을 한데 모은다. ... 생각하지 않고도 그것들은 선이 되고 사물, 바위, 나무가 된다. 그것들은 양감을 획득하고 효과를 지닌다.”(말로르니, 2007: 67-68에서 재인용)
- 9 주지하다시피 ‘déformation(데포르마시옹)’이라는 용어는 멀리 바로크회화까지 연관된다. 형태의 변형과 왜곡을 나타내는 다양한 역사적 용법을 염두에 두어야 하겠지만, 여기에서 들뢰즈는 좀 더 구체적으로 형태가 붕괴되고 사라지는 과정을 지시하는 용어로 ‘déformation’을 구사한다. 회화사 전체를 포괄하기에는 어려움이 없지 않지만, 그의 감성론에서 이 개념이 내포적 강도의 추락과 연관된다는 점에서 여기서는 ‘형태 와해’라고 풀어 번역하고자 한다.
- 10 메를로퐁티(Merleau-Ponty, 1949; 메를로퐁티, 1983) 역시 세잔의 변조를 인상주의의 그것과 대비하여 분석한 바 있다.
- 11 디지털 매체가 우리의 관심을 지배하고 있는 시대에 이러한 선언은 아주 이상해보일 수 있다. 하지만 들뢰즈가 ‘아날로그’와 ‘디지털’이라는 용어를 사용하는 구분법은 매체의 특성을 가리킨다기보다 예술의 조형 언어적 성격을 지시한다. 즉 사전에 확립된 최소 기본 단위들, 즉 코드들에 의존하는지의 여부에 따라 그것은 구분된다. “우리는 이 용법 중 하나를 ‘디지털’이라고 명명했다. 손을 직접적으로 지시해서가 아니라, 어떤 코드의 기본 단위들을 지시하기 때문이다.”(FBLS: 106) 매체의 특성과 예술 언어의 특성이 많은 경우 상호 규정하겠지만, 항상 그런 것은 아니다. 예를 들어 우리는 아날로그적 예술을 디지털적 매체를 통해 전송하거나 복제할 수

있다. 간단한 예로 세잔의 작품을 LED 모니터를 통해 본다고 해서 그것이 디지털적 예술이 되는 것은 아니다.

12 시몽동의 변조 개념에 대해서는 이 책의 4장 참조.

13 들뢰즈는 베이컨 작품 내의 변조의 방식에 대해서도 자세히 분석하는데 여기에서는 세잔의 경우로 한정하기로 하자.

14 “개략적으로 베이컨에 따르면 다이어그램의 법칙은 다음과 같은 것이다. 구상적 형태로부터 출발한다. 다이어그램이 개입해 그것을 뒤섞는다. 그리고 그로부터 완전히 다른 본성의 형태를 끌어낸다. 이것이 형상이라 명명된 것이다.”(FBL: 146)

15 이에 대한 들뢰즈의 분석은 들뢰즈(FBL: 146-147) 참조. 〈회화 1946〉에 대한 베이컨 자신의 언급은 실베스터(Sylvester, 1987: 11), 베이컨(1998: 126) 참조. 이 작품과 〈풍경 속의 인물〉(1945)을 그리는 동안에 우연적인 요소가 개입하는 과정에 대한 좀 더 자세한 설명은 피카치(2006: 19-28) 참조. “베이컨이 기존의 모든 체계를 전복하는 행위로 여긴 그리는 과정이 진행됨에 따라 이러한 유기적인 관계는 모두 변모했기 때문에 각각의 부분은 영감을 준 무엇인가의 후광만을 지니고 있을 뿐이다.”

16 조프루아 생틸레르 부자의 괴물학에 대해서는 이 책 2장 참조.

17 바움가르텐이 이성으로 환원되지 않는 감성의 고유한 명석함을 확립하고자 했던 시도에 관해서는 이창환(2007: 143, 147) 참조.

18 ‘촉지적’이라는 개념은 이미 『천 개의 고원』에서 등장하며, 이와 관련하여 들뢰즈는 알로이스 리글Alois Riegl, 빌헬름 보링거Wilhelm Worringer, 그리고 특히 앙리 말디네를 중요하게 참조한다. 들뢰즈와 과타리는 자신들의 맥락 안에서 이 개념을 독특한 방식으로 변형하여 사용하는데, 이 변형의 양상을 분석하는 일은 다음 기회로 미루어야 할 듯하다. 이와 관련하여 들뢰즈(MP: 615, 각주 25) 참조.

12장 기와 리의 여행

1 종병Tsung Ping(375-443)은 일생 동안 아름다운 산야를 돌아다니면서 풍경을 즐겼는데, 나이가 들어 그럴 수 없게 되자 산수화를 그려 방에 걸어놓고 와유했던 것으로 유명하다. 자신의 저

작 『화산수서 畵山水敍』에서 산수화가 수준 높은 예술인 것은 “물질적인 실체를 지니고 있으면서 동시에 정신적인 세계에 도달해 있기 때문”이라고 적었다. 다른 한편 첵이 쓴 것처럼 Hsieh Ho 또는 Xie He라고 표기되기도 하는 사혁(490년경)은 중국 남제 말기의 화가이다.

- 2 첵은 책의 다른 지면에서 중요한 용어를 모아 간략하게 정의를 제공한다. 그는 ‘기’를 설명하면서 다음과 같이 덧붙인다. “‘조화로운 숨을 불어넣는다.’ 이는 사혁이 6세기 초에 정식화한 표준인데, 중국 회화의 황금률이 되었다.”(Cheng, 1991: 109)
- 3 특히 기운생동의 규범이 실제로 중국 회화사에서 오랫동안 강조되었던 사실을 이해하는 것은 프랑수아 첵의 논지를 파악하는 데 많은 도움을 준다(설리번, 1999: 87-89; 임어당 편역, 2002: 6-7장; 장준석, 2002: 54-58 참조).
- 4 비슷하게 다음과 같이 말할 수 있다. “생명의 숨에 일차적으로 중요성이 부여되기 때문에 예술가는 과도하게 리얼리즘적인 환영에 대한 자신의 경향을 넘어서 수 있게 된다. 중요한 것은 세계의 외형을 묘사하는 것이 아니라 모든 사물을 구조 짓고 있고 그 하나하나를 서로 연결하는 내적인 원리를 포착하는 것이다.”(Cheng, 1991: 109)
- 5 작은따옴표로 된 구절은 세잔의 말을 인용한 것이다. 흥미롭게도 중국 미술사의 권위자 마이클 설리번도 서혁의 ‘기운생동’ 규범과 세잔 사이의 유사성을 언급한다. “화가의 경험, 특히 세잔이 유명한 구절에서 ‘자연 앞에서의 강렬한 감흥’이라고 표현했던 경험은 소퍼Soper가 ‘정신의 공명’이라고 이야기한 기운이라는 용어에 잘 나타나 있다.”(설리번, 1999: 88)
- 6 들뢰즈는 바로크적인 유동성을 설명하기 위한 다른 맥락에서 파울 클레의 회색 점을 원용한다. “클레에게 점은 비-모순의 비개념적인 개념인 변곡을 주파한다. 그것은 변곡점 그 자체이며, 그곳에서 접선은 곡선을 관통한다. 그것은 주름-점이다.”(Pli: 20)
- 7 언어학적 용어를 빌리면 과정/사행procès은 동사 안에 “함축된 시간temps impliqué”의 분절이다(Maldiney, 1973: 160 참조). 이때 “함축된 시간”이라는 개념은 언어학자 귀스타브 기욤 Gustave Guillaume에게서 가져온 것이다.
- 8 좀 더 정확히 말하면 큰 형식과 작은 형식은 여기에서 서로 배타적으로 다루어지는 것이 아니라 그것들 사이의 변환變換과 전이轉移 안에서 다루어진다(IT: 11장). 하지만 여기서는 논지 전개상 이것에 대한 자세한 설명이 필요치 않을 듯하다.

9 작은따옴표로 된 구절은 들뢰즈(MP: 474)에서 인용한 것이다. 안 소바냐르그는 들뢰즈의 (동물)행동학적인 사유의 미학적 함의에 대한 훌륭한 분석을 제시한다. 들뢰즈의 사유는 중국 고대 회화, 버지니아 울프의 문학작품, 프랜시스 베이컨의 시간-색채화chronochromatisme, 그리고 앙리 미쇼Henri Michaux의 두터운 잉크를 사용한 회화 작품을 가로질러 ‘이것임’의 미학으로 향한다(Sauvagnargues, 2005: 228-234 참조).

보론: 리듬과 노모스

1 대표적으로 피에르 불레즈의 “박동하는 시간”과 “박동 없는 시간”의 구분에 대해서는 불레즈(Boulez, 1975: 88-91) 참조. 그는 이 명명법으로 박자와 리듬을 구분한다.

2 보다 정확히는 루시우 알베르투 피네이루 두스 산투스Lucio Alberto Pinheiro dos Santos의 제안을 바슐라르가 인용한 것이다.

3 “군대의 행진만큼 리듬과 동떨어진 것도 없을 것이다.”(MP: 385)

4 들뢰즈의 리듬 개념과 무리수 사이의 관계에 대해서는 비송(Bisson, 2012-2013) 참조.

5 플라톤의 구분을 확장하면서 플로티노스는 일자, 존재, 지성, 동물이라는 존재론적 위계를 수립하고, 수를 존재의 층위에 속하는 것으로 간주한다. 지성이나 동물은 수로 헤아려질 수 있기 때문이다(Plotin, 1954: 15장 참조). 에밀 브레이에르는 뛰어난 해설에서 다음과 같이 요약한다. “‘존재’는 수들을 생산하고, 그다음에 이 수들을 규칙으로 삼아 존재자들을 산출한다. 따라서 수는 여기에서 ‘존재’(플로티노스는 이를 ‘감싸인 수’라고 불렀다)와 존재자들(이것은 ‘전개된 수’였다) 사이의 매개로 있다. 수는 모든 발생의 규칙이다.”(Plotin, 1954: 14 Émile Bréhier, Notice)

6 각각 임종국과 서정주의 해석 참조.

7 여기에서 수는 아해에 결합되어 있어 셈하는 수가 아니라 세어지는 수가 아니냐고 의문을 가질 수도 있겠다. 하지만 시인은 “열세 번째 아해”라고 말하지 않고 “제13의아해”라고 말한다. 아해들이 서수序數로 세어지는 것이 아니라, 기수基數가 앞서 나가며 분배하고 있는 자리에 존재자들이 하나씩 채워지고 있다. 그리고 여기에서 아해는 구체적인 아이를 가리킨다기보다 불특정한 인간, 익명의 연약한 존재자를 지시한다고 봐야 할 것이다.

8 〈때로는 무언가를 만드는 일은 아무것도 아닌 게 되고 만다Sometimes Making Something Leads to Nothing〉, 1997년 멕시코시티에서 퍼포먼스 및 비디오 촬영. 작가는 제3세계 노동의 무가치한 소멸을 비판하는 것이 이 작품의 동기였다고 밝힌 바 있다. 무거운 것을 밀고 가는 노동을 방랑하는 산보의 리듬으로 표현하려고 했다는 점에서 일종의 아이러니가 담겨 있다.