
알프레드 히치콕 영화에 대한 들뢰즈 사유의 이론적 재고찰

Theoretical Re-inquiry on Gilles Deleuze' s Thought about Alfred Hitchcock' s Film

강승목
공주대학교 영상광정보공학부

Seung-Mook Kang(mookang@kongju.ac.kr)

요약

본고는 영화와 관련된 개념과 이론에 대한 들뢰즈의 사유를 바탕으로 히치콕 영화를 이론적으로 재고찰했다. 이를 통해 영화가 사회과학과 예술학의 학문적 분과로서는 물론 철학으로서의 학문적 의의도 가질 수 있음을 논증하고자 했다. 연구결과에 의하면, 들뢰즈는 히치콕이 지각, 행동, 감화-이미지를 틀 지우고 변형시킬 수 있는 정신-이미지를 영화에 활용함으로써 인물과 인물, 인물과 사건, 사건과 사건 사이의 추상적이고 자연적인 관계를 포함해 그 관계가 전개되는 방식도 이미지로 대상화했음을 알 수 있었다. 또한 들뢰즈는 히치콕 영화를 통해 정신-이미지가 영화의 의미를 전환시키고, 영화적 본질 또는 정신적 관계항으로서의 카메라가 이미지를 특정 형식으로 틀 지우는 동시에 그 이미지에 침투해 변형시킨다는 점을 강조하고 있었다. 본고는 들뢰즈의 영화에 대한 사유를 영화이론에 일반화하는데 적지 않은 문제가 있음을 논의의 한계로 제한하고 있지만, 영화와 철학의 관계에 대한 실천적 논의를 위한 이론적 성찰의 계기로서 새로운 연구문제를 탐색하는데 의의를 두고 있다.

■ 중심어 : | 들뢰즈 | 히치콕 영화 | 영화와 철학 | 정신적 이미지 | 영화적 본질 |

Abstract

This paper has conducted a theoretical re-inquiry on Gilles Deleuze' thought about Alfred Hitchcock' film based on the image of thought in relation with the concept and theory about film. So, the purpose of this article is to explore that film can acquire the academic significance as a philosophy including an academic denomination of social science and Arts. According to the findings, Gilles Deleuze appeared that A. Hitchcock used the mental-image which can transform the perception-image, the action-image, and the affection-image in film and make the relation including the way which it is developed between character and event. Also, as the mental-image can change the meaning of film, camera is the essence and mental referent. And the mental-image makes the other images a specific frame, permeates into image and transforms it. This paper sets limits to some problems that Deleuze's thought about film generalizes to filmic theory, but has a importance to inquiry new research as a theoretical introspection for the practical discussion about the relation between film and philosophy.

■ keyword : | Gilles Deleuze | Alfred Hitchcock's Film | Film and Philosophy | Mental Image | Filmic Essence |

I. 서론

들뢰즈(Gilles Deleuze)의 영화이론은 ‘영화에 관한 이론’으로는 적잖이 복잡한 철학적 원천을 갖고 있다. 그의 대표서인 『Cinema 1: The Movement-Image』와 『Cinema 2: The Time-Image』도 엄밀히 말하면, 영화에 관한 이론서가 아니라 ‘영화에 관한 철학’을 다룬 저작이라고 할 수 있다. 즉 들뢰즈가 주장한 영화에 대한 개념과 이론은 “영화를 이론적 실천(행위)의 하나로 정의”하는 데서 출발해 이 “이론적 실천이 영화에 대한 철학의 지위”[1]를 갖도록 하는 것이다. 따라서 들뢰즈의 인문학적 사고와 철학적 사유의 난해함에 더해 영화에 대한 철학은 웬만한 학문적 친착 없이는 접근하기 쉽지 않다. 본고에서 다루고자 하는 들뢰즈의 영화, 특히 고전영화의 전형인 히치콕(Alfred Hitchcock) 영화의 논의에 대한 이론적 재고찰 역시 이런 학문적 지난을 극복해보고자 하는 시도라고 할 수 있다.

히치콕과 함께 에이젠슈타인(Sergei Eisenstein), 채플린(Charles Chaplin), 웰스(Orson Welles), 그리고 고다르(Jean-Luc Godard)까지, 들뢰즈의 영화에 대한 논제들은 수많은 연구자들을 적잖이 곤혹스럽게 한다. 영화와 무관한 듯 보이는, 또는 지극히 영화적일 수도 있는, 영화에게 부여된 철학에 대해 들뢰즈는 “철학이란 만들어지는 것이 아니라 미리 존재하는 것으로..., 철학적 이론은 이론 자체가 (이미) 실천이며..., 추상적인 어떤 것이 아니라 개념의 실천이고..., 영화의 이론은 영화에 관한 이론이 아니라 영화가 발생시킨 개념에 관한 이론”[2]이라고 주장한다. 이는 곧 “세계를 관찰 가능한 사태들로 고정시키는 과학과 개념들을 창조하는 철학”처럼 영화와 같은 “예술은 감응들과 지각들을 창조”[3]한다는 주장과 맥락을 같이 한다.

위와 같은 관점에 의하면, 영화는 이미지와 기호에 관한 실천이며, 철학은 그 실천에 관한 이론을 개념화하는 것이라고 할 수 있다. 본고의 연구문제는 들뢰즈의 영화의 개념과 이론에 관한 사유를 바탕으로, 영화가 이미지와 기호에 관한 실천을 통해 철학의 지위를 확보하는 과정을 히치콕 영화를 중심으로 살펴보는 것이다. 연구방법은 영화로 인해 파생된 개념과 이론을

들뢰즈의 관점에서 이론적으로 고찰하고 이를 히치콕 영화에 적용시켜 구체적으로 분석하는 것이다. 이런 논의를 통해 철학으로서의 영화와 그 실천성에 대한 이론적 탐색과 성찰을 동시에 모색해보는 것이 본고의 연구 목적이라고 할 수 있다.

II. 이론적 논의

1. 영화기호학적 관점에 대한 성찰

들뢰즈는 영화와 철학의 관계를 이미지와 개념의 관계로 주로 설명한다. 그에 의하면, “영화가 사유의 이미지와 사고의 메커니즘을 그리고자 했다고 해서 그것이 반드시 영화를 추상화하는 것은 아니다”[4]. 들뢰즈는 사유 이미지를 사유에 대한 일종의 이데올로기로서, 재현성을 전제하는 사고방식의 지배적 형태로 개념화 하지만, 이후 사유의 단순 모방에서 벗어나 사유 이미지를 “존재론적 독자성”[5]을 지니는 것으로 재정의한다. 물론 이런 관점은 이미지가 고대의 가면처럼 무엇인가를 모사한, ‘무엇의 이미지’가 아니라 오히려 이미지 자체가 ‘이미 존재감을 갖고 있다는 것’을 의미한다. 이런 관점에 의하면, “영화이미지도 그 자체 이외의 어떤 것에 대한 이미지가 아니며, 따라서 세상 스스로 아무 영화나 만들어내기 시작”[6]할 수 있게 된다.

이와 같은 주장은 영화가 서사적 의미작용에 지배되는 이미지이거나 그 이미지의 연쇄인 몽타주의 결과라는 메츠(Christian Metz)의 영화기호학적 입장과 상반된다. 오히려 들뢰즈는 “서사란 영화를 통해 재현되는 가시적 이미지와 그것의 결합에 불과하기 때문에 이미지의 자명한 논거(datum)나 이미지를 토대로 하는 어떤 구조의 효과도 아니며, 가시적 이미지들 자체에 따른 하나의 결과”[7]에 다름 아니라고 강조한다. 즉 영화의 비언어적 이미지는 서사에 선행하는 것으로, 계열체나 통합체적 측면과 관계없이 아무런 의미작용도 하지 않고 그 어떤 통사적 구조도 갖지 않는다는 것이다.

들뢰즈가 언어학적 기반의 기호학을 거부하는 것은 기호학이 다루는 규칙과 코드의 체계가 자본주의의 코드체계와 상동적이고, 그만큼 억압적이라고 보기 때문

이데[8]. 억압의 주체이자 객체인 권력이 담론과 밀접히 연관되어 있음은 주지의 사실이다. 따라서 담론을 구성하는 규칙체계로서의 코드는 권력의 행사와 재생산에 주도적으로 개입하며 담론적 의미생산을 지배하면서 자본주의의 이념을 작동시키는 주요 도구라고 할 수 있다. 들뢰즈는 이를 전제로 영화이미지를 통해 코드체계로 환원할 수 없는 것에 대한 철학적 사유의 틀을 세우고자 했다. 물론 그는 언어학적 구조로 설명할 수 없는 이미지의 지각 가능한 형태와 그에 상응하는 감각적 기호를 통해 구현되는 내레이션의 중요성을 부인하지 않는다. 다만 “이미지의 지각 가능한 유형들은 언어의 과정으로 대체될 수 없다”[9]는 점을 강조할 뿐이다. 즉 언어학적 구조로만 이미지를 읽는 것은 이미지의 지각적 속성을 간과해 이미지의 존재를 왜곡하기 때문에 제대로 된 이미지 읽기를 요구하는 것이다.

이와 같이 들뢰즈의 이미지에 관한 논의의 지향점은 그가 라캉(Jacques-M- E Lacan)의 오이디푸스 비판을 극복하는 과정에서 언어학적 기반을 거부하며 시도했던 영화이미지에 대한 기호학적 접근에 대한 비판이라고 할 수 있다. 그 비판의 핵심 중의 하나가 주체에 대한 것으로서, 들뢰즈는 이미지의 존재 의의는 주체의 탈중심화와 타자의 관계 안에서 생성될 수 있다고 보았다[10]. 이런 관점은 이탈리아 감독인 파올리니(Pier P. Pasolini)가 1965년 페사로 영화제에서 시적영화(The Cinema of Poetry)라는 제목으로 발표한[11], 영화이미지의 본질적 요소는 직접화법(주관적 지각-이미지, 시점쇼트)도 간접화법(객관적 지각-이미지, 시점의 주체를 관객이 보는)도 아닌 자유간접화법이라는 주장에 들뢰즈가 동의하면서 형성된 것이다[12].

들뢰즈는 영화이미지가 “작가로 하여금 영화의 등장인물 속으로 들어가 인물의 심리는 물론 언어도 선택”하도록 하며, 작가와 등장인물이라고 하는 “영화의 두 상관적 주체는 혼합이나 평균의 상태가 아니라 단지 이질적인 체계 내에서 분화의 형태로 존재”[13]한다고 인식한다. 즉 영화 언어는 궁극적으로 범주화되지 않고 경계가 없는 이미지-기호로 구성되어 있어 시적이라고 한 파올리니의 현대영화에 대한 평가를 들뢰즈 역시 받아들이며 자유간접화법의 개념을 채택하는 것이다.

2. 현대영화 이론에 대한 성찰적 탐색

들뢰즈의 영화에 대한 논의는 운동-이미지와 시간-이미지의 구분에서부터 출발한다. 그러나 이런 이원론은 “고전영화와 현대영화 사이의 대립을 구성요소로 하는 또 다른 이원론”[14]을 야기시킨다. 이미 들뢰즈는 고전영화와 현대영화가 감각-운동(sensory-motor) 이미지와 순수한 시각적(pure optical) 이미지의 특성 변화에 의해 구분된다고 주장한바 있다[15]. 이 두 이미지는 내러티브의 유기적·파편적 특성이라는 구별에 상응한다. 고전영화의 내러티브의 유기적 성격이 인물, 주제, 시간, 공간, 이미지 등의 중심성을 바탕으로 하는 반면에 현대영화는 이 중심성을 분산 또는 해체한다. 즉 현대영화는 시공간의 불일치, 중심사건의 부재, 인물에 대한 다중초점 등을 특징으로 하는 것이다.

현대영화의 내러티브가 고전영화와 달리 영화 밖의 대상이나 사건에 대한 재현을 의도하지 않는다고 들뢰즈는 강조한다. 영화 안의 이미지는 현실적 사건을 재현하기보다 이미지 그 자체가 즉각적으로 보이는 대상으로서, “보는 것이 행동을 대신하는 것”[16]인 셈이다. 그는 운동-이미지와 그것의 감각 운동적 기호가 간접적 시간-이미지와 관계를 맺는 반면에 순수하게 시청각적 이미지(optisign 또는 sonisign과 같은)는 운동을 그 하위에 종속시키는 직접적 시간-이미지와 관련된다 고 주장한다. 예를 들어, 직접적 시간-이미지는, 영화에서의 사건이란 스크린에서 진행되는 사건 이외로는 존재하지 않는다고 인식하는 것과 같다. 따라서 이야기의 전개과정인 내레이션은 “단지 일련의 가시적 이미지들 자체와 이 이미지들의 직접적 조합”[17]일 뿐이다.

이와 같이 들뢰즈가 내레이션을 이미지의 가시성과 가시적 이미지의 결합으로 정의하는 것은 의미의 이중적 절합(articulation)에 근거한다. 영화의 내용과 표현 형식의 각 층위에 이미 존재하는 절합이면서 내용의 층위에 표현형식이 내재하고 동시에 표현형식 층위에 내용이 내재되어 있는 이중 절합이 현대영화의 이야기를 구성한다는 것이다. 이 절합의 형태는 “끊임없이 변이와 형성을 반복”[18]하며, 또한 이런 변이와 형성 또는 재형성의 과정은 중단 없이 지속되기 때문에 통일적인 연속성을 유지할 수 없다. 따라서 내러티브의 일관성은

애초부터 배제되며 전체적 진리나 전체상이라는 것은 구현하기 어렵게 된다. 이는 들뢰즈가 말하는 ‘우화적 소설화(fabulation)’가 고전영화에서와 같이 기승전결의 구조에 적합하게 구성된 내러티브를 전달하는 것에 초점을 맞추지 않는다는 것을 의미한다[19].

결국 들뢰즈의 사유는 더 이상 고정된 진리라고 할 수 있는 것이 사라진 시점에서, 또 인간과 세계 간에 어떤 동질성도 상정할 수 없게 된 상황에서 불가능해진 것을 다시 사유하려는 노력에 불과하다. 그것은 곧 “사유의 무능력을 사유하는 일이며, 사유 안에 있는 비사유를 사유”[20]하는 것이다. 현대영화에서 이것은 운동-이미지의 감각적 연결 도식의 와해에 상응하는 운동-이미지의 쇠퇴를 의미한다. 관객은 사유 불가능한 것과 마주치면서 스스로 사유할 수 있는 능력을 상실하고, 마침내 단지 영화를 ‘보고 있는’ 존재로만 남게 된다. 사유의 능력이란 사유의 범주가 대상을 포괄하고 그 대상에 일정한 통일적 절차를 부여하는 것인데, 그것이 불가능해졌다는 것은 그런 통일성이 중심성의 분산이나 해체를 통해 파편화된다는 것을 의미한다.

결과적으로 들뢰즈에게 있어 현대영화는 스토리의 이해에 필요한 관객의 상식적 세계관인 운동-감각적 도식이 더 이상 통용되지 않게 된 상황과 결부된다. 영화가 연속적 이미지의 결합을 통해 스토리를 구성한다는 점은 주지의 사실이다. 이 연속성에 근거해 관객은 영화를 이해하고 영화에 대해 이야기한다. 그러나 현대영화는 이런 연속성이나 통일성을 더 이상 보장하지 않는다. 따라서 “중요한 것은 이미지의 결합이나 견인의 문제가 아니다. 오히려 이미지들 간의 틈이 문제가 된다. 즉 일종의 간격 형성으로서 이는 각각의 이미지가 진공으로부터 뜯겨져 나와 다시 그 자리로 환원”[21]되는 것을 의미한다.

들뢰즈는 이런 사유의 패러다임과 관련해 “이제 사유는 영화 안에서 자신의 불가능성을 마주하게 된다.”[22]고 강조하기도 한다. 특히 현대영화에서 스토리상의 인물과 인물, 사건과 사건, 인물과 사건, 그리고 영화적 담론 장치에 있어 이미지와 이미지, 이미지와 사운드 사이에 존재하는 간격은 아무런 통합이나 일관성 없이 오직 이접적인 틈으로만 사유되는 것이 현대영화의 본질

이며, 현대영화는 이런 틈을 축매로 현실의 내외부를 사유한다는 것이다.

III. 들뢰즈의 관점에서 본 히치콕 영화

1. 내러티브와 이미지의 탈중심화

들뢰즈에 의하면, 히치콕 영화는 감독과 영화라는 두 개의 향이 아니라 그 관계의 향을 먼저 지각하는 관객을 포함해 세 개의 향을 전제한다. 들뢰즈는 이 세 향의 관계에 천착하며 그 관계향과 정신-이미지로 영화를 구성하는 대표적인 감독으로 히치콕을 들고 있다[23]. 예를 들어, 히치콕의 대표작인 <북북서로 진로를 돌려라(North by Northwest), 1959>에서 첫째 향은 대학교수로 위장한 CIA 고문(Leo G. Carroll)이고, 둘째 향은 손힐과 캔달(Cary Grant & Eva Marie Saint)이며, 셋째 향은 세 명의 스파이이다. 대개의 히치콕 영화에서 그렇듯이, 이들 중 주인공인 손힐을 중심으로 1항에는 사건의 실제 행위자인 CIA 국장이, 2항에는 사건을 매개하거나 부추기는 캔달이, 3항에는 사건들을 연결시키거나 사건에 직간접적으로 개입하는 스파이들이 배치되어 있다. 이들은 관객이 이미 알고 있거나 곧 알게 될, 관계향들의 집합 속에서 제한된 정보만을 접하면서 극중 사건과 행위에 의해 의미를 획득한다.

로메르(Eric Rohmer)와 샤브롤(Claude Chabrol)은 히치콕 영화에서 범죄자는 항상 타인을 위해 범죄를 저지르며, 진짜 범죄자는 결백한 자를 위해 범죄를 저질렀지만 결백한 자는 오히려 옳건 더 이상 결백할 수 없게 된다고 강조한다. 즉 히치콕 영화에서 “범죄는 저지르는 것이 아니라 돌려주거나 교환하는 것이며, 이런 교환, 증여, 반환 등의 관계는 단지 행동을 둘러싸는 것에서 멈추지 않고 행동의 모든 부분에 개입해 행동 자체를 필연적으로 상징적인 것으로 변화”[24]시킨다는 것이다. 따라서 행동하는 자(살인자)와 행동 자체(살인)뿐만 아니라 항상 1항과 2항에 연결되어 있는 제삼자가 존재한다. 이 3항이 1항에서의 행동-이미지를 통한 의미생성이나 2항에서의 시간-이미지를 통한 의미전달에 이어 사건에 대한 지각과 감화를 지배하는 정신-이미

지의 역할을 하면서 의미를 전환시키는 것이다.

표 1. 히치콕 영화에서의 관계항

| 항 | 인물 | 내러티브 | 관계항 |
|---|------------|-------|-----------|
| 1 | 사건의 실제 주체 | 의미 생성 | 행동-이미지 생산 |
| 2 | 사건의 매개/촉매제 | 의미 전달 | 시간-이미지 창출 |
| 3 | 사건들의 연결/개입 | 의미 전환 | 정신-이미지 반복 |

[표 1]에서 각 항의 이미지는 화면 틀(frame)에 재현된 정신적 관계항의 진술을 반복한다. 그러나 정작 중요한 것은 등장인물은 “행위하고 지각하며 표현할 수 있지만 그들을 규정하는 관계에 대해서는 진술할 수 없으며, 진술의 주체는 카메라의 움직임과 카메라를 향해 이루어지는 그들의 움직임”[25]이라는 점이다. 따라서 히치콕 영화에서 등장인물의 연기를 이미지로 재현하는 카메라가 곧 본질 또는 정신적 관계항이다. 이런 관계항은 <이창(Rear Window), 1954>에서 제프(James Stewart)의 다리가 다친 이유를 경주용 차의 사진과 부서진 카메라를 통해, 또 <사보타주(Sabotage), 1936>에서 여자(Sylvia Sydney)로 하여금 자신의 범죄를 남자(Oskar Homolka)에게 덮어씌워 재현하는 것을 통해 관객을 몰입하게 하는 장면에서 극적으로 나타난다.

히치콕 영화가 관객을 영화 속으로 간여시키는 이런 방법은 들뢰즈가 제기했듯이, 등장인물 스스로도 관객과 동일시될 수 있지 않나 하는 의문을 제기한다. 이런 문제를 설명할 수 있는 것이 현대영화에서의 설정쇼트(sequence shot)이다. 설정쇼트는 들뢰즈에게 있어 고전영화에서처럼 관객의 객관적 판단을 위한 정보의 제공이라는 기능에만 머무르지 않는다. 예를 들어, 패닝은 끊임없는 재프레임(re-frame)이며, 원근법의 중심(소실점)을 부단히 재설정한다. 카메라가 패닝을 하는 동안 보이는 대상들의 관계는 근본적으로 불안정한 상태에서 지속적으로 변화한다. <이창>에서의 타이틀과 오프닝 시퀀스에서처럼 그것은 균형과 중심의 상실, 즉 이미지의 탈중심화를 의미한다고 할 수 있다.

이런 결과는 들뢰즈로 하여금 영화를 영화적 환영이라고 하는 ‘그릇된 운동’ 개념의 담지자로 비판한 베르그송(Henri Bergson)과 결정적으로 결별하게 하는 것

은 물론 (관객의) 의식을 “어떤 대상을 향해 움직이는 주체보다 그 자체로서 존재론적인 실체”[26]로 인식한다는 점에서 현상학이나 현상학적 해석학과 뚜렷한 차이를 보이는 계기가 되기도 한다. 이미 들뢰즈는 현대 영화가 내러티브에서의 중심 상실을 의도한다고 강조한바 있다. 따라서 기존에 관습화된 내러티브와 좌표의 특정 위치에 배치된 이미지에 균열이 발생하고 일종의 얼룩이나 맹점이 현대영화에 존재하며, 그 결과 카메라의 시점과 등장인물의 시점 간에는 이질적이면서 분리 불가능한 관계가 형성된다. 이 두 시점 사이의 경계에 내재되어 있는 혼란은 얼마간 시적이고 서정적인 효과로 재현되기 때문에 카메라의 시점이 더 이상 가려져 있지 않고 “관객으로 하여금 카메라의 존재를 인식할 수 있도록, 또는 카메라의 시점이 관객의 의식 안에서 주체화”[27]될 수 있도록 한다.

따라서 들뢰즈는 현대영화가 중심원근법의 해체처럼 반원근법적 묘사나 탈중심적 이미지를 통해 이미지가 영화에서 차지하는 영역에서 탈영토화의 문제를 제기한다고 강조한다. 즉 이미지가 코드의 체계를 동요시키고 일종의 교란을 유발한다는 것이다. 원근법의 경우를 예로 들면, 영화이론의 역사에서 일반적으로 대립되는 항들로 보는 몽타주와 롱테이크가 현대영화에서는 대립적 관계에 있지 않고 오히려 유사한 기능을 수행한다는 것이다. 몽타주나 롱테이크 모두 전통적인 선형원근법을 교란시켜 소실점을 중심으로 형성되는 이미지의 코드화된 배치에 일종의 충격을 가한다는 것이다.

2. 화면 틀과 정신-이미지, 그리고 탈표지

들뢰즈가 주장하는 화면 틀은 틀 안으로 “선택된 좌표들이나 선별된 변수들 중에서 어느 것에 대해 닫힌 체계를 구축하느냐에 따라 항상 기하학적이거나 물리적인 것으로 구분”[28]된다. 즉 화면 틀은 평행선이나 대각선의 공간을 점유하는 이미지 덩어리와 선들이 균형을 이루는 수용체의 구축과 그 불변하는 운동으로, 또한 화면 틀을 채우는 장면이나 이미지, 등장인물들, 대상들과 밀접하게 의존하면서 움직이는 역동적인 구성체로 설정되는 것이다[29].

들뢰즈는 히치콕 영화에서의 화면 틀이 주변 공간을

중성화하고 닫힌 체계를 가능한 영화의 마지막까지 확장해 모든 구성요소를 최대한 이미지 안에 가두는 데서 멈추지 않는다고 인식한다. 즉 히치콕 영화에서의 화면 틀은 이미지 전체를 구성하는 순수하게 사유된 관계가 구축하는 정신-이미지를 중심으로 형성되기 때문에 화면 틀 안에 담긴 이미지들은 항상 틀 밖에도 동시에 존재한다는 것이다. 따라서 히치콕 영화의 화면 틀은 “틀 안의 포화(saturation)나 틀 밖의 희박(rarefaction)이라고 하는 두 가지 관계 속에서 구성”[30]되고, 이는 중심 장면과 부차 장면으로 화면을 분리하는 근거가 되기도 한다.

예를 들어, <이창>에서 창문의 검은 사각 틀과 그 안에서 반짝이는 담뱃불은 포화와 희박의 상관관계를 통해 의미를 구성하고, <망각의 여로(Spellbound), 1945>에서 우유 잔의 빅 클로즈업과 텅 빈 하얀 여백 역시 무엇인가 의미를 담고 있는 정신-이미지로 작용한다. 히치콕은 이 “정신-이미지와 관계-이미지를 통해 행동-이미지, 지각-이미지, 감화-이미지의 집합을 종결”[31]시킨다. 즉 담뱃불과 우유 잔의 여백과 같은 정신-이미지는 다른 이미지들을 특정 형식으로 틀 지우는 동시에 그 이미지들에 침투해 그것을 변형시키며, 운동-이미지를 최대한 강조해 정신-이미지 속으로 밀어 넣음으로써 영화적 종결을 이끌어낸다는 것이다.

들뢰즈가 주장한 운동의 전반성과 기하학적이자 역동적인 형태를 레노(Jean-Baptist Regnault)는 <현기증(Vertigo), 1958>의 나선형 계단, <사이코(Psycho), 1960>의 흑백의 상반된 구조, <북북서로 진로를 돌려라>의 데카르트적인 화살 모양의 좌표들을 예로 들어 설명하기도 한다. 레노에 의하면, 변화하는 전체로 향한 커다란 운동은 상대적이고 국지적인 형태로 분해되고 다시 집합의 한 부분으로서 인물과 사물에 대한 수식과 그 배열로 이어진다. <현기증>에서의 나선형은 퍼거슨(James Stewart)의 현기증과 그가 운전하는 자동차의 궤적, 메들린(Kim Novak)의 머릿결의 고리모양으로 재현되기도 한다. 들뢰즈는 레노의 이런 분석을 양식적이라고 평가하며, 하나의 화면 틀 안에 있는 “집합의 부분들 사이와 재 화면잡기(re-cadrage)를 할 때 전개되는 한 집합과 다른 집합 사이에서의 운동과 영화 전체

를 드러내는 운동 사이의 대응이나 그들이 서로 반향하며 넘나드는 방식”[32]을 중심으로 설명한다.

표 2. 히치콕 영화에서의 화면 틀과 정신-이미지

| | 화면 틀 | 정신-이미지 | 히치콕 영화 분석 |
|----|-------|--------------------------|---|
| 설정 | 불변 운동 | 이미지 수용체 | 이미지와 선에 의한 공간 분할과 배치 불변과 가변의 교차 |
| | 가변 운동 | 역동적 구성체 | |
| 구성 | 틀 안 | 포화 | 포화와 희박의 상관관계를 통한 의미구성 → 정신-이미지 구축 |
| | 틀 밖 | 희박 | |
| 기능 | 부분 | 전체 지향의 분해 수식과 배열 | 부분과 집합의 상호지향성 - 화면 틀 안에서의 집합과 부분들, 집합과 집합 사이의 운동, 둘 사이의 상호작용 |
| | 전체 | 집합 간의 운동 영화 전체 대응과 반향 | |

[표 2]에서처럼, 들뢰즈는 화면 틀과 정신-이미지, 두 개의 항을 분리해 때로는 조합하고 또 때로는 분해하는 동일한 운동의 두 측면을 빨랑(plan)으로 개념화한다. 빨랑은 화면잡기와 편집의 측면에서 주로 활용되며, 닫힌 체계 안에서 집합의 부분들 사이에서 성립되는 운동을 한정시킨다. 이 운동은 집합과 다른 속성을 갖는 어떤 전체, 즉 “변화하는 개방성 혹은 지속”[33]과 연계된다. 만일 의식이 부분들 사이의 운동과 전체를 향한 결합을 추동하는 것이라면, 빨랑이 바로 이 의식에 해당한다. 들뢰즈는 카메라를 유일한 영화적 의식으로 규정할 바 있다. 예컨대, <새(The Birds), 1963>에서 자연이라고 하는 평화로운 전체 속에 혼재되어 있던 인간과 새의 관계가 새의 인간에 대한 공격으로 인해 새가 구성하는 전체에 대한 지각으로 전환되며, 이 지각은 새가 다시 인간을 공격할 때, 그 양상이나 장소, 희생자들에 의해 새롭게 재분할된다. 그 결과 인간과 새의 관계는 불분명한 전체 안에 포섭되며 분해와 재결합을 통한 재구성의 과정을 거치는 것이다.

<새>에서 재현되는 이런 영화적 의식은 주로 전술했듯이, 카메라 움직임과 카메라를 향한 인물의 움직임의 진술을 통해 이루어진다. 카메라는 한 집합(새)에서 다른 집합(인간)으로 이동하며 각 집합의 위치를 변경한다. 그러나 이런 카메라의 기능은 어떤 상대적인 변화(새의 공격)가 집합(새와 인간의 관계)을 통해 발생하

는 전체(영화 자체)의 절대적 변화(내러티브의 극적 변화)를 수반하지 않으면 그 가치를 상실하게 된다. <이창>의 오프닝 씬을 예로 들면, 카메라가 먼저 계단을 올라가는 의문의 남자와 여자를 쫓다가 문 앞에서 남자가 문을 열자 카메라는 그들로부터 벗어나 하나의 빨랑으로 물러나며 아파트 외벽을 따라가다가 계단 뒤편으로 내려온다. 다시 카메라는 인도로 나가 위로 올라간 후 외부에서 본 아파트의 불투명한 창문에서 멈춘다. 카메라가 부동의 집합들(문, 외벽, 계단, 인도, 창문)의 위치를 바꾸는 이런 운동은 카메라 움직임을 통해 변형되면서 전체(영화) 안에서 (극적인) 변화를 동반하지 않으면 그 어떤 필연도 갖지 못하게 되는 것이다.

결과적으로 전체와 부분을 포함한 집합 사이의 구체적인 중간 단계로서의 빨랑은 운동-이미지의 기능을 하면서 운동을 하나의 변화하는 전체와 연결시키는 지속의 동적인 단면이 된다. <다이얼 엠을 돌려라(Dial M for Murder), 1954>에서와 같이, 히치콕은 정신-이미지를 통해 영화 속 구성요소들의 관계를 이미지 대상으로 전환시키며, “자연적인 것과 추상적인 것, 두 가지 유형의 관계를 통해 독창적인 영화적 기호”[34]를 만들어낸다. 그 중에서 자연적 관계는 어떤 한 향으로 하여금 자연적인 일련의 일상성을 통해 다른 향들을 지시하도록 한다. 이런 과정을 “표지(mark)라고 하며, 반대로 그 향들 중에서 어느 하나가 존재의 맥락 밖으로 배제되어 그 계열에서 추출되거나 그 열과 모순된 위치에 놓이게 되는 경우를 탈표지(demark)”[35]라고 한다.

<해외 특파원(Foreign Correspondent), 1940>에서의 풍향과 반대로 도는 풍차, <의혹(Suspicion), 1941>에서 잔 내부의 광채가 의심스러운 우유 잔, <북북서로 진로를 돌려라>의 구충할 발이 없는데 비행하는 살충용 비행기, <다이얼 엠을 돌려라>의 자물쇠가 맞지 않는 열쇠 등을 탈표지의 예로 들 수 있다. 특히 <새>에서 처음에 주인공을 공격하는 물새는 인간과 자연을 결합하는 관습적 계열에서 확연히 이탈한 탈표지라고 할 수 있지만 인간을 공격하기 위해 준비 중인, 공격하는 순간의, 공격을 멈추고 있는 상태의 새는 탈표지가 아닌 상징이다. 탈표지와 같은 정신-이미지의 하나인 상징도 히치콕 영화에서 자주 사용되는데, 들뢰즈는 탈표

지와 상징을 정신-이미지를 구성하는 대표적인 기호로 인식한다. 히치콕의 초창기 영화인 <반지(The Ring), 1927>에서의 팔찌, <39계단(The 39 Steps), 1935>에서의 수갑, <이창>에서의 약혼반지 등은 한 인물과 다른 인물 사이의 다양한 관계의 변주를 담지하는 구체적인 대상으로 상징화된다. 비록 “상징과 탈표지가 인위적으로는 지표와 유사하지만 상징이 추상적인 관계(집합)를 구체화하는데 반해 탈표지는 자연적인 관계(계열)를 무너뜨리는 기능”[36]을 한다고 할 수 있다.

IV. 결론

본고는 들뢰즈가 정의한 영화의 개념과 이론에 관한 사유를 논의의 바탕으로, 히치콕 영화를 이론적으로 재고찰함으로써 영화 이론이 얼마간 철학의 지위를 확보하는 과정을 살펴보았다. 영화의 마지막 장면이 어떤 추론의 결과인 것처럼, 히치콕 영화에 대한 들뢰즈의 사유 역시 들뢰즈 이전이나 그 이외에 이루어진 영화이론들로부터 선택적으로 추출된 부분들의 취합일 수 있다. 들뢰즈의 논의와 그것에 대한 본고의 재고찰 역시 이 추론과 취합을 통한 이론적 일반화에 일정 부분 기대고 있다고 할 수 있다.

연구결과에 의하면, 들뢰즈의 영화에 대한 사유는 운동-시간-정신-이미지의 세부적인 분류화와 탈원근법, 탈표지, 상징을 통한 탈중심성의 이론화에 기반을 둔다고 할 수 있다. 특히 들뢰즈는 히치콕 영화가 정신-이미지를 도입해 추상적이고 자연적인 관계 자체는 물론 그 전개 방식까지 이미지 대상으로 삼았으며 지각, 행동, 감화-이미지를 틀 지운다고 강조한다. 이와 같은 인식은 정신-이미지를 통해 관계향이 조직되지 않은 현실 세계는 일관성이 결여된 것이라는 점에서 히치콕을 형식주의자로 인식하게끔 하는 결과를 낳기도 했다.

대부분의 경우, 감독은 “어떤 한 대상물이나 인물을 프레임 안의 특별한 위치에 배치함으로써, 그 대상물이나 인물에 대한 자기주장을 펼친다.”[37] 들뢰즈가 보기에 히치콕의 경우, 각각의 개별 쇼트가 의미하는 것을 관객이 충분히 이해할 만큼 시간을 주지 않으면서 관객

의 예를 태우는 불편한 형식주의 감독이다. 영화의 스토리가 절정에 다다르기 전에 편집점을 결정하는 서스펜스는 히치콕이 등장인물의 연기를 최소화하면서 죄의식을 복잡하게 전이시키기 위해 자주 이용하는 형식이다. 이는 <사보타주>의 여자 연기나 새가 인간을 처음 습격하는 <새>의 장면에서 연기나 새의 움직임은 여러 쇼트의 병치를 통해 보여주고, <이창>에서 제프가 창문을 통해 아파트 전체를 바라볼 때, 제프의 시선과 카메라의 시점을 일치시키는 시점 편집을 통해 더욱 극적으로 표현된다. 또한 이런 형식은 시점 화면의 주관성을 강조하기 위해 초점 길이가 다른 복수의 렌즈를 사용해 공간적인 연속성을 확보하고 호기심과 서스펜스를 극대화함으로써 관객의 인지과 반응 시간을 통제하기도 한다. 그 결과에 따라 관객은 영화의 다양한 사건에 대해 가설을 설정하고 내러티브를 추론한다.

<북북서로 진로를 돌려라>의 오프닝 장면처럼, 관객은 인물의 행동에 내재된 “원인과 시간적 연결, 또 다른 장소를 추론하며 가설”[38]을 세우기도 한다. 그러나 스토리가 명백히 제시된 사건은 물론 관객이 추론한 사건까지, 서사체의 모든 사건을 포함하는 것은 히치콕 영화뿐만 아니라 어느 영화도 마찬가지이다. 들뢰즈는 다만 히치콕 영화는 관객의 인지도를 조절하면서 추론과 가설을 전개시키는 가장 직접적인 방법으로 광학적 시점화법을 강조한다고 지적한다. 광학적 시점화법은 어느 특정 순간에 극중 인물이 알 수 있는 것만 알도록 제한하면서 주관적 심도를 만든다. 히치콕 영화의 호기심과 서스펜스는 대부분 관객에게 극중 인물이 알고 있는 것보다 더 많은 정보를 제공함으로써 발생한다. 광학적 시점화법은 히치콕이 제한적인 시각의 범위 안에서 전지적 시점을 통해 놀라움을 유발하는 주요 형식이다. 이런 형식주의적 내러티브는 두 개의 이중 플롯으로 구성된 <누명 쓴 사나이(The Wrong Man), 1957>에서도 그 “인위성을 한껏 즐기고 있으며”[39], 이렇게 주제를 강화하기 위한 시간의 재배열과 플롯의 강조는 히치콕 영화의 전형이라고 할 수 있다.

영화는 무차별적인 폭격처럼 끊임없이 흐르는 영상의 물결 속을 관류하거나 얽히는 시각적 인상의 연쇄매체이다[40]. 영화의 시각적 진술의 명료함은 영화 작가

가 어떻게 그 유의미한 형식을 영화미학적 요소로 구축해내며, 그 결과 역동적인 영화 정보의 흐름이 될 수 있도록 하는가에 따라 결정된다. 들뢰즈는 시각적 진술의 명료함이 심도화면을 통해 개념화된다고 주장하지만 히치콕 영화에서 광학적 시점화법의 주관적 심도의 강화를 통한 서스펜스는 시각적 진술의 명료함과 정반대로 극대화된다. 들뢰즈의 심도화면 개념은 몽타주보다 모호한 객관적 사실성이 아니라 그 반대로 사실적 판단의 유보를 의미한다. 물론 바쟁(Andre Bazin)이 강조했듯이, 모호성이 개입되는 것은 불가피하지만 그것이 곧 보다 사실적이라는 것을 의미하지는 않는다. 오히려 영화처럼 시각 중심적인 이미지, 즉 현실적 이미지와 잠재적 이미지가 공존하는 매체는 일상적인 감각과 행위에 따른 내러티브의 진행을 가로 막기도 한다.

본고에서 살펴본 것처럼, 들뢰즈의 감각-운동 도식을 전제하는 내러티브는 이미지의 세부적인 분류를 통한 탈중심성, 탈원근법, 탈표지의 이론화를 통해 구성된다. 들뢰즈의 영화에 대한, 영화와 관련된, 영화로부터 추출한 개념과 이론은 개별 영화를 구체적으로 분석하는 것이 아니라 이미 존재했던 영화이론들로부터 선택적으로 취사된 부분적 분석의 결과값이다. 그는 자신의 개념과 이론을 각각의 영화들에 적용하는 대신에 영화에 대한 여러 분석을 토대로 영화가 철학과 소통하는 방식에 천착했다. 본고 역시 일반화하기에 적잖은 문제를 내재하고 있는 들뢰즈의 영화에 대한 이론적 사유를 영화이론 전반에 일반화하기는 어렵다는 한계를 직시하고 있다. 다만 영화와 철학, 그 실천적 논의를 위한 이론적 성찰을 통해 새로운 연구문제를 재고찰했다는 점에 본고의 연구의의를 두고자 한다.

참고 문헌

- [1] 박성수, 전수일, 이효인, *영화이미지의 미학*, 현대미학사, pp.9-10, 1996.
- [2] G. Deleuze, *Cinéma I: L'image-mouvement*, trans H. Tomlinson & B. Habberjam, *Cinéma I: The Movement-Image*, Minneapolis: Univ.

- of Minnesota Press, pp.278-281, 1986.
- [3] C. Colebrook, *Gilles Deleuze*, 백민정, 질 들뢰즈, 태학사, pp.25-52, 2004.
- [4] G. Deleuze, *Pourparlers*, 김종호, 대담 1972~1990, 솔, p.75, 1994.
- [5] G. Deleuze, 위의 책, p.84, 1994.; 박성수, 전수일, 이효인, *영화이미지의 미학*, 현대미학사, p.10, 1996.
- [6] G. Deleuze, *Pourparlers*, 김종호, 대담 1972~1990, 솔, pp.84-90, 1994.
- [7] G. Deleuze, *Cinéma II: L'image-temps*, trans. H. Tomlinson & R. Galeta, *Cinema 2: The Time-Image*, Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, pp.26-29, 1989.
- [8] 박성수, *영화·이미지·이론*, 문화과학사, p.121, 1999.
- [9] G. Deleuze, *Cinéma I: L'image-mouvement*, trans H. Tomlinson & B. Habberjam, *Cinema I: The Movement-Image*, Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, p.136, 1986.
- [10] G. Deleuze, 위의 책, p.73, 1997.
- [11] P. P. Pasolini, "The Cinema of Poetry," in B. Nichols, *Movies and Methods*, University of California Press, pp.542-558, 1976. 박성수, *영화·이미지·이론*, 문화과학사, pp.13-16, 1999, 재인용.
- [12] G. Deleuze, *Cinéma I: L'image-mouvement*, 유진상, *시네마 I 운동-이미지*, 시각과 언어, pp.139-148, 2002.
- [13] G. Deleuze, *Cinéma I: L'image-mouvement*, trans H. Tomlinson & B. Habberjam, *Cinema I: The Movement-Image*, Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, p.73, 1986.
- [14] Suzanne H. de Lacotte, *Deleuze : Philosophie et Cinema*, 이지영, 들뢰즈: 철학과 영화-운동이 미지에서 시간이미지로의 여행, 열화당, p.31, 2004.
- [15] G. Deleuze, *Cinéma II: L'image-temps*, trans. H. Tomlinson & R. Galeta, *Cinema 2: The Time-Image*, Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, pp.2-5, 1989.
- [16] 박성수, 전수일, 이효인, *영화이미지의 미학*, 현대미학사, p.72, 1996.
- [17] G. Deleuze, *Cinéma II: L'image-temps*, trans. H. Tomlinson & R. Galeta, *Cinema 2: The Time-Image*, Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, pp.26-29, 1989.
- [18] 박성수, *영화·이미지·이론*, 문화과학사, p.134, 1999.
- [19] G. Deleuze and F. Guattari, *What is Philosophy*, trans. H. Tomlinson & G. Burchell. New York: Columbia University Press.
- [20] G. Deleuze, *Cinéma II: L'image-temps*, trans. H. Tomlinson & R. Galeta, *Cinema 2: The Time-Image*, Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, pp.169-170, 1989; G. Deleuze, *Différence et répétition*, trans. P. Patton, *Difference and Repetition*, New York: Columbia University Press, p.190, 1994.
- [21] G. Deleuze, op. cit., p.46, 1989.
- [22] Ibid., p.168, 1989.
- [23] G. Deleuze, *Cinéma I: L'image-mouvement*, 유진상, *시네마 I 운동-이미지*, 시각과 언어, pp.362-370, 2002.
- [24] G. Deleuze, 유진상, 위의 책, pp.363-364, 2002.
- [25] G. Deleuze, 유진상, 위의 책, pp.364-365, 2002.
- [26] E. Alliez, "Midday, Midnight: The Emergence of Cine-thinking," in G. Flaxman(ed.), *The Brain is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*(pp.293-302), Minneapolis: University of Minnesota Press; 장일, "기억의 이미지, 역사의 이미지: 허우 샤오시엔, 들뢰즈, 시간-이미지", *언론과 사회* 13-3, pp.76-86, 2005.
- [27] G. Deleuze, *Cinéma I: L'image-mouvement*, trans H. Tomlinson & B. Habberjam, *Cinema I: The Movement-Image*, p.12, 1986.

- [28] G. Deleuze, *Cinéma I: L'image-mouvement*, 유진상, *시네마 I 운동-이미지*, 시각과 언어, p.31, 2002.
- [29] G. Deleuze, 유진상, 위의 책, pp.32-37, 2002.
- [30] G. Deleuze, *Cinéma II: L'image-temps*, trans. H. Tomlinson & R. Galeta, *Cinema 2: The Time-Image*, pp.128-144, 1989; 박성수, *들뢰즈와 영화*, 문화과학사, pp.122-126, 1998.
- [31] G. Deleuze, *Cinéma I: L'image-mouvement*, 유진상, *시네마 I 운동-이미지*, 시각과 언어, p.369, 2002.
- [32] G. Deleuze, 앞의 책, pp.45-49, 2002.
- [33] G. Deleuze, 앞의 책, pp.40-41, 2002.
- [34] G. Deleuze, *Cinéma I: L'image-mouvement*, 유진상, *시네마 I 운동-이미지*, 시각과 언어, p.367, 2002.
- [35] G. Deleuze, 유진상, 위의 책, pp.367-368, 2002.
- [36] G. Deleuze, 유진상, 위의 책, pp.368-369, 2002.
- [37] L. Giannetti, *Understanding Movies*, 김진해, *영화의 이해*, 현암사, p.61, 1987.
- [38] D. Bordwell and C. Thompson, *Film Art: An Introduction*, 주진숙, 이용관, *영화예술*, 이론과 실천, p.99, 1993.
- [39] L. Giannetti, *Understanding Movies*, 김진해, *영화의 이해*, 현암사, p.349, 1987.
- [40] S. Sharff, *The Elements of Cinema*, 이용관, *영화 구조의 미학*, 영화언어, pp.18-19, 1991.

저자 소개

강 승 목(Seung-Mook Kang)

정회원



- 1992년 2월 : 한국외국어대학교 국제통상학과(경영학사)
- 2002년 8월 : 서강대학교 언론대학원 방송전공(언론학 석사)
- 2006년 9월 ~ 2009년 2월 : 호남대학교 신문방송학과 전임강사

- 2008년 8월 : 서강대학교 영상대학원 영상미디어 전공(영상매체학 박사)
- 2009년 3월 ~ 현재 : 공주대학교 영상광정보공학부 전임강사

<관심분야> : 문화연구, 영상미디어, 영상콘텐츠, 영상커뮤니케이션