

들뢰즈의 리좀 모델 분석 : 영화 <엘리펀트>를 중심으로

Analytic study on Rhizome by Gilles Deleuze : Focusing on the Film <Elephant>

임태우

세명대학교 미디어창작학과

Taewoo Lim(twtwmm@semyung.ac.kr)

요약

본 연구의 목적은 탈주체, 탈중심의 포스트모던 사유체계로서 들뢰즈가 제시한 리좀의 개념을 분석하는 것이다. 리좀은 땅속 덩이줄기 식물을 가리키는 식물학적 개념으로 이항대립에 의해 발전하는 통일적이고 서열적인 수목구조의 사유체계에 대항하여 제시되었다. 분자생물학과 진화론 상의 증거들을 통해 초기 탈주체 사상들이 지닌 한계에 대해 비판하는 동시에 생물의 진화 및 인간의 성에 우연성, 유목성과 같은 리좀적 특징들이 내재되어 있음을 논증하였다. 이어 리좀적 실천의 예로 거스 반 산트의 영화 <엘리펀트>를 분석하였다. 같은 사건을 다룬 마이클 무어의 영화와의 비교를 통해, 인과관계가 불분명한 문제에 대해 리좀적 접근이 더 효과적일 수 있음을 밝히고, 촬영, 연출, 편집 등 영화제작 전반에 걸친 실험들이 지도제작, 불규칙과 단절, 외부로의 열림과 같은 리좀적 특징들과 일치함을 논증하고자 하였다.

■ 중심어 : | 리좀 | 수목 구조 | 우연성 | 유목성 | <엘리펀트> |

Abstract

The purpose of this study is to analyze and illustrate 'Rhizome', a postmodern speculation system based on de-subjectivity and decentralization, presented by Gilles Deleuze. He borrowed the word rhizome, an originally botanical term meaning a horizontal stem under the surface of the earth, to counteract the dominating system grounded on binary, root-tree structure. The study then criticizes the early movements of de-subjectivity with molecular-biological and evolutionary evidences, and proves that these evidences can only be characterized by chance and nomadism, which are the key elements that constitute Rhizome. As a practical example of Rhizome, the study analyzes the film <Elephant> by Gus Van Sant, and demonstrates that both his various cinematic experiments and the result bear the same characteristics as Rhizome.

■ keyword : | Rhizome | Root-tree Structure | Chance | Nomadism | <Elephant> |

1. 서론

사회의 반영으로서, 인간 욕망의 가능치로서 또 판타지로서 영화 예술은 그 존재가치를 다양화시켜왔다. 이어 21세기 디지털기술의 발전에 따른 소통체계로서의

영상문화의 발달은 영화를 가장 중요한 서사예술의 하나로 자리매김하게 했다. 이야기 예술이 동서고금을 막론하고 중요한 가치를 갖는 것, 그것이 사회의 변화와 인간성에 대한 새로운 발견과 더불어 끊임없이 진화, 발전하는 것은, 로버트 맥기의 말처럼 사람들이 그것을

* 본 연구는 2012학년도 세명대학교 교내학술연구비 지원에 의해 수행된 연구입니다.

접수일자 : 2013년 11월 19일

수정일자 : 2013년 12월 12일

심사완료일 : 2013년 12월 12일

교신저자 : 임태우, e-mail : twtwmm@semyung.ac.kr

통해 단속 없이 이어져가는 이 알 수 없는 삶이란 것에 대해 감을 잡게 해 주기 때문일 것이다. 그리고 이는 사건을 어떻게 구성하고 배열하느냐의 문제, 즉 구조와 가장 긴밀하게 연관되어 있다. ‘플롯은 세계관이다.’라고 맥기는 말한다. 하지만, 다양한 장르적 융합이나 실험에 비해 이야기 구조가 갖는 특징에는 여전히 큰 변화가 보이지 않는다. 기승전결로 진행되는 3막 구조의 영향력은 여전히 크다. 개인성과 인과관계의 탄탄한 연결로 구축되는 세계, 희/비극을 떠나 혼란이 막을 내리고 종국엔 항상 질서가 찾아오는 세계는 여전히 우리가 상상하는 세계이며 우리가 기꺼이 돈을 지불하는 세계이기도 하다. 논리로 연결되는, 수궁할 수 있는 이야기의 밑바닥에는 인간 이성에 대한 낙관이 깔려있다. 근대를 형성했던 데카르트의 합리론이, ‘나는 내가 생각하지 않는 곳에 존재한다.’는 말로 요약되는 프로이트의 정신분석학에 의해, 제 2차 세계대전이란 야만에 의해 전복된 것이 어느 새 한 세기가 되어감에도, 근대적 가치관은 여전히 그 힘을 발휘하고 있는 셈이다.

전례 없이 다양한 가치관들이 혼재한 현대의 사회에서 어떤 사건이나 현상에 대해 그 원인과 결과를 몇 마디 말로 요약하기란 매우 어렵다. 연쇄 살인이나 총기에 의한 대량 살인사건, 혹은 하루 평균 30명에 육박하는 자살자의 수 앞에서 우리는 망연할 수밖에 없는 것이다. 그렇다면, 충실한 문제 제기자로서 영화 예술은 이 같은 현실에 어떤 방식으로 접근할 수 있을까? 본고에서는 포스트모던 사유체계로서 들뢰즈가 제시한 리즘 모델을 분석하고, 이를 바탕으로 그것의 실천적 예로 볼 수 있는, 미국 콜럼비아 고등학교 총기 난사 사건을 다룬 거스 반 산트의 영화 <엘리펀트>(Elephant, 2003)를 분석하고자 한다. 본 영화가 취하고 있는 서사 구조 및 영화적 실험에 대해 논하면서 이 특징들을 들뢰즈의 반주체적 사유, 리즘적 특징들과 연관하여 분석하고 이를 통해 서사에서의 탈주체적, 탈중심적 접근이 역설적으로 이 비극적 사건의 실체를 얼마나 효과적으로 관객들에게 드러내 보여줄 수 있었는지를 알아보고자 한다.

II. 본 론

1. 포스트모던 사유체계로서의 리즘

리즘은 줄기가 뿌리처럼 땅속으로 뻗어 나가는 땅속 덩이줄기 식물을 가리키는 식물학적 개념으로 들뢰즈와 가타리에 의해 수목으로 표상되는, 이항대립에 의해 발전하는 통일적이고 서열적이며 초월적인 구조와 대비되는 내재적이면서도 배척적이지 않은 관계들의 모델로서 사용되었다. 리즘은 마치 크랩그라스(crab-grass)처럼 수평으로 자라면서 덩굴들을 뻗는데, 그것은 새로운 식물로 자라난다. 그리고 그것은 다시 새로운 줄기를 뻗는 방식으로 중심(center: 그러므로 그것은 한계 지어진 구조로부터 자유롭다) 또는 깊이(depth: 그러므로 그것은 주관하는 주체를 지니지 않는다)가 없이 불연속적인 표면으로 형성된다. 간략히 말하자면, 수목 모델에서 리즘 모델로 전환한다는 것은 경직된 조직이미지에서 유연한 조직이미지로의 이동을, 다수성의 지배체제에서 복수성의 지배체제로의 이동을 의미한다. 수목 모델이 근대성의 표상방식이라면, 리즘 모델은 포스트모던한 세계의 표상방식으로 전화되는 것이다[1].

들뢰즈는 자연뿐 아니라 인간사회 역시 모두 다양체로 이루어져 있지만 정신, 특히 서양의 정신은 이를 제대로 이해해 오지 못했음을 지적하며 그 이유가 인간의 사고를 지배해온 수목 구조의 사유체계에 있다고 비판한다. “책의 첫 번째 유형은 뿌리-책이다. 나무는 이미 세계의 이미지이다. 그것은 유기적이고 의미를 만들며 주체의 산물인, 아름다운 내부성으로서의 고전적인 책이다. 예술이 자연을 모방하듯이 책은 세계를 모방한다...이항논리는 뿌리-나무의 정신적 실재이다. 이 사유체계는 결코 다양체를 이해한 적이 없었다. 정신의 방법을 따라 둘에 도달하려면 강력한 근본적 통일성을 가정해야 한다. 이항 논리와 일대일 대응 관계는 여전히 정신분석, 언어학, 구조주의, 나아가 정보이론까지도 지배하고 있다[2].” 들뢰즈에 의하면 책은 그저 하나의 배치물(assemblage)에 불과하며 그렇기에 특정한 누군가의 것이 될 수 없다. 책 역시 다양체이며, 그러므로 우리가 주의를 기울여야 할 점은 책이 무엇과 더불어 기

능하는지, 책이 무엇과 연결 접속되었을 때 강렬함을 통과시키거나 가로막는지, 책이 어떤 다양체를 속에 자신의 다양체를 집어넣어 변형시키는지와 같은 문제이다. 한편, 구조주의적 시각이 소개되고, 서사에서 다양한 실험들이 나타나면서 현대에 와서는 과편화된 서사, 다중플롯을 가진 작품들이 등장하게 되었다. 작품 전체를 관통하는 중심플롯이 아닌, 서로 느슨하게 연결되는 서브플롯들로 이루어진 책. 서로 엮인 이야기들과 캐릭터들의 관계성으로 짜인 용단과 같은 작품들이 그것이다. “어린뿌리 체계 또는 수염뿌리 체계는 책의 두 번째 모습인데, 우리 현대인은 곧잘 그것을 내세운다. 그 반성된 정신적 실재가 더 포괄적인 비밀스런 통일성 또는 더 광범위한 총체성을 요구함으로써 이러한 사태를 보상하는 건 아닌지. 다양체를 구조 안에서 파악하는 사람들은 언제나 다양체의 증대를 조합의 법칙으로 환원시켜 상쇄시키고 만다. 즉 통일성은 객체 안에서 끊임 없이 방해받고 휘방 당하지만 새로운 유형의 통일성이 또 다시 주체 안에서 승리를 거두고 만다. 세계는 중심축을 잃어버렸다. 주체는 더 이상 이분법을 행할 수조차 없다. 하지만 주체는 언제나 대상의 차원을 보완하는 어떤 차원 속에서 양가성 또는 중층결정이라는 보다 높은 통일성에 도달한다. 세계는 카오스가 되었지만 책은 여전히 세계의 이미지로 남는다[3].” 히드라와 매두사는 우리를 더 먼 곳으로 벗어나게 해주지 못하는 것이다. 다양체를 구현하고 다양체를 그 자체로 인식하게 되었다고 느낄 수도 있지만, 사실 그것이 착각일 수 있다는 것. 그것이 위계적이지 않은 것처럼 탈중심의 외양을 띠고 제시될 지라도 사실 그것은 위계적인 해답만을 인정하기 때문이라는 것이다. 책은 세계의 이미지라고 생각하는 순간, 우리는 여지없이 또 다른 어떤 고정화된 통일성에 도달하게 된다. 그러므로 들뢰즈가 강조하는 것은 어떤 유목론적 태도이다. 관계 맺기, 답을 쌓고 정주하지 않으며 끊임없이 외부와 상호작용하는, 그리고 언제나 바깥, 외부와 함께 존재하며 통일, 초월 등과 무관하게 수평적으로 뻗어가는 리즘은 유목을 닮았다. “역사가 유목을 이해한 적은 없으며 책이 바깥을 이해한 적도 없다. 오랜 역사가 흘러가는 동안 국가는 책의 모델이었고 사유의 모델이었다. 로고스, 철학자-

왕, 이데아의 초월성, 개념의 내부성, 정신들의 공화국, 이성의 법정, 사유의 공무원, 입법자이자 주체인 인간. 세계 질서의 내부화된 이미지로서의 국가, 인간을 뿌리 내리게 했다는 국가의 오만 방자함[4].”

사실, 관계성에 주목하는 탈주체, 탈중심적 사고는 구조주의가 본격화되기 전 마르크스의 사상에서도 나타났다. 계급적 생산관계망 속에서 자아와 자아의 의식이 결정된다고 본 마르크스와 엥겔스의 사상은, 그러나 그들 사유의 철학적 바탕이 된 변증법적 유물론 안에, 인간의 의식, 자본주의 사회뿐 아니라, 자연계의 발전과 진화까지도 모두 설명할 수 있다고 주장했던 그 방법의 핵심 체계 안에 중대한 결함을 안고 있었다. “변증법적 모순을 모든 운동과 모든 진화의 근본 법칙으로 삼으려는 것은 자연에 대한 주관적 해석-자연 속에서 어떤 상황 운동적이고 건설적이며 창조적인 의도를 발견하려는 해석-을 체계화하려는 행위에 불과하다. 이러한 해석은 자연을 인간적 의미로 해석하고, 정신적으로도 의미 있도록 만들기 위함이다[5].” 자크 모노는 진화의 예측 불가능성과 자연의 객관성의 공리를 이해하지 못하고 생명체, 나아가 우주 전체의 진화를 이끄는 함목적적이면서도 연역적으로 적용될 수 있는 체계로 제시된 변증법적 유물론은 그저 또 다른 이름의 인간 중심의 관념화 노력일 뿐임을 지적한다. “반드시 존재해야 할 이유(의무)는 없고 단지 존재할 수 있는 가능성(권리)만을 갖고 있다는 이 사실이 돌맹이의 경우라면 충분하겠지만, 우리 자신의 경우라면 그렇지 못하다. 우리는 우리 자신이 어떤 필연적인 이유에 의해서 존재하는 것이기를, 우리가 존재하지 않으면 안 되도록 우리의 존재가 처음부터 정해진 것이기를 원한다. 모든 종교와 거의 대부분의 철학, 심지어 과학의 일부까지도 자기 자신의 ‘우연성’을 필사적으로 부인하려는 인간의 지칠 줄 모르는 영웅적 노력의 증거다[6].” 들뢰즈 역시 상기한 책의 첫 번째 유형, 뿌리-책을 비판하면서 변증법의 한계에 대해 지적한다. “책의 법칙은 반사의 법칙, 즉 하나가 둘이 되는 것이다. 하나가 둘이 된다. 이 공식을 만날 때마다, 설사 그것이 모택동에 의해 전략적으로 언표된 것이고 세상에서 가장 변증법적으로 파악된 것이라 할지라도 우리는 가장 고전적이고 가장 반성되고

최고로 높고 더없이 피로한 사유 앞에 있는 것이다. 자연은 그런 짓을 하지 않는다. 정신은 자연보다 늦게 온다[7].” 미시적 차원에서의 우연이 점진적으로 반복, 쌓여가면서 거시적 차원에서 필연이 된다. 우주에 존재하는 모든 것은 우연과 필연의 결과이다. 순수하게 필연인 영역은 모노에 의하면 수학 혹은 허구의 영역밖에 없다. 물리적 실제 속에 놓이는 순간 모든 것은 확률, 가능성의 문제로 바뀐다. “미래에 대한 예측이란 단지 통계적일 수밖에 없다. 어떤 특수한 개별적 대상이 필연적으로 존재하게 될지의 여부는 그 어떤 경우에도 자신의 원리들로부터 연역해낼 수 없다. 어떤 종류의 대상이나 사건들이 존재하게 될 것이며 그 속성이나 서로 간의 관계들이 어떤지는 일반적으로 미리 예측할 수 있을 것이다. 하지만 결코 어떤 특수한 개별적인 대상이나 사건들이 존재하게 되고 그것들의 성질이 어떻게 대해서는 미리 예측할 수 없을 것이다[8].” 모노의 주장은 원인이란 없음을, 세상의 모든 사건들이 우연에 의해서만 발생함을 말하는 것은 아니다. 원인은 반드시 결과에 선행하며 이러한 인과율은 부정할 수 없다. 단지 정해진 특정한 결과를 예측하지 못함을 말하는 것이다. 우연, 우발성은 곧 인과율 부정이라고 주장하는 것은 목적론적 세계관의 혼란, 동시에 다분히 의도적인 오류일 것이다.

마르크스의 철학과 더불어 탈주체의 구조주의적 시각을 가져다준 또 다른 성과인 정신분석에 대해서도 들뢰즈의 비판은 이어진다. 무의식의 발견, 그 존재에 대한 성과는 인정하면서도 들뢰즈는 정신분석이 적용되는 방법적 문제, 그것이 치료대상인 인간을 정신분석만의 틀에 구속시킨다는 점에 주목한다. 들뢰즈에 의하면 무의식은 끊임없이 생산되는 무엇이다. “충동들과 부분 대상들은 발생축 위의 단계들도 아니고 심층구조 속의 위치들도 아니다. 충동들과 부분 대상들은 입구들과 출구들, 막다른 골목들 등 문제들에 대한 정치적 선택지이다. 정신분석은 무의식을 나무 구조에, 위계적 그래프에, 요약해서 설명하는 기억에, 남근이나 남근-나무 같은 중심 기관에 복속시킨다. 정신분석은 무의식이라는 독재적 개념 위에 자신의 고유한 독재 권력을 정초하고 있는 것이다. 그런 까닭에 정신분석의 실천에 허용된

폭은 아주 한정되어 있다. 정신분석의 대상에서도 그렇지만 정신분석에는 항상 장군이, 우두머리가 있다(프로이트 장군)[9].” 정신분석은 치료대상자를 부모의 침실에 가두고 기억들의 조합을 통해 대상 안에 발생 단계적 축을, 운명적 구조의 축을 구축해낸다. 결국 정신분석의 방법은 대상 안에서 일련의 단계들을 조직해나가는 또 다른 통일성으로서의 주축이 되고 마는 것이다. 들뢰즈는 그들 유럽인들 안에는 나무가 심겨 있어서 성(sexes)도 경직시키고 지층화했다고 한탄한다. 정신분석 역시 핵심 개념을 중심으로 인간의 성을 다분히 도식화 하는 데 그칠 뿐이라면, 리즘으로서의 성, 그 단서는 어디서 찾을 수 있을까. 크리스토퍼 라이언과 카실다 제타의 연구는 이에 의미 있는 시각을 제공한다. “우리 종이 생존한 전체 기간과 비교했을 때, 1만 년은 아주 짧은 순간이라는 사실을 기억하는 것이 중요하다. 우리의 직접적인 조상들이 수렵채집 생활을 하는 소규모 사회집단을 이뤄 살았던, ‘사람속(屬)’의 혈통이 출현한 이후의 약 200만 년을 무시한다 해도, ‘해부학상 현대 인류’는 약 20만 년 동안 존재한 것으로 평가된다. 대략 기원전 8,000년까지 거슬러 올라가는 농업의 가장 초기 증거에 비춰 봐도, 우리 종이 농업 정착사회에서 살았던 기간은 기껏해야 우리의 집단적 경험의 5%를 대변할 뿐이다. 불과 수백 년 전까지만 해도 지구의 대부분은 수렵채집인들이 지배했다. 여러 형태의 증거에 따르면, 농업 이전 시대의 우리 조상들은 성인 대부분이 어떤 특정 시기에 여러 상대와 성적 관계를 가졌을 것으로 추정되는 집단에서 살았다. 이런 성적 관계는 비록 흔히 일회성이었지만, 우연한 것이거나 의미 없는 것이 아니었다. 정반대로 그것은 고도로 상호의존적인 이들 공동체를 결합시키는 중요한 사회적 유대를 강화했다[10].” 수렵, 유목생활의 ‘즉각 보상’이 낳은 평등주의 생활방식, 소유개념의 부재, 상호 의존적 습속이 공유와 상보성으로서의 성생활로까지 확대되었다는 것이다. 저자들은 우리 인류의 진화에서 비교할 수 없이 더 긴 시간을 차지하는 성의 기억은 이처럼 수렵, 유목생활에 기반하고 있다고 주장한다. 오늘날 우리가 목도하는 성에 대한 위선은 결국 이 같은 기억과 진화적 과정에 상반되는, 저자들에 의하면 불의 발견이나 증기기관,

핵분열보다도 더 근본적으로 인간의 삶을 바꿔놓은 농업으로의 이행과 연관되어 있다. 이동에서 정주로, 공유에서 소유로, 개방에서 억압으로, 수평에서 수직으로, 짧은 기억에서 긴 기억으로, 즉 리즘에서 나무로 이다. “이상한 일이다. 나무가 왜 그토록 서양의 현실과 모든 사유를 지배해 왔는가? 식물학에서 생물학, 해부학 그리고 인식 형이상학, 신학, 존재론, 모든 철학에 이르기까지. 뿌리-기초, 바다, 뿌리 및 토대. 서양은 숲과 벌채와 특권적 관계를 맺고 있다. 숲을 정복해서 생겨난 밭에는 종자식물을 심었다. 종을 기반으로 하며 나무 유형을 한 혈통 재배의 대상을 말이다[11].”

탈주체, 탈중심의 사유가 소개되었다 해도 이미 정주를 통해 문명을 이루고 문명 안에서 사고하는 데 익숙해진 인간은 그것을 또 다시 통일성의 틀 안으로 귀속시키기 마련이다. 자연, 생물의 진화, 심지어 인간의 뇌까지도 수목 구조로 이루어져있지 않고 또 그렇게 작동하지 않음에도, 불안정과 우발성을 존재의 조건으로 인정코자 하지 않는 인간의 정신, 의지가 인간 스스로를 절망 속으로 밀어 넣고 있다는 것이다. 진화론, 자연과학, 뇌과학, 철학, 정신분석, 생물학, 언어학, 문학 등 수많은 분야에서 들뢰즈는 리즘적 특성의 증거들을 찾고 그것들로 거대한 사유의 모자이크를 이루어낸다. 수목 구조적 사유체계를 극복할 대안으로서 들뢰즈가 제시하는 리즘의 여섯 가지 원리는 다음과 같다. 1.접속(connection): 수목 모델이 부분의 가능성들을 제약하는 위계와 질서를 세우는 것인 반면, 리즘은 어떤 다른 점과도 접속될 수 있고 접속되어야 한다. 그리고 그 접속의 결과는 항상 새로운 전체를 만들어 낸다. 2.이질성(heterogeneity): 리즘적인 접속은 어떠한 동질성도 전제하지 않으며, 다양한 종류의 이질성이 결합하여 새로운 것, 새로운 이질성을 창출하게 된다. 동시에 그 속에서는 어떠한 결정적인 보편적 구조도 안정적인 상태로 남아있을 수 없다. 3.다양성(multiplicity): 리즘적 다양성은 차이가 어떤 하나의 중심, ‘일자’로 포섭되거나 동일화되지 않는 이질적인 것의 집합이며 따라서 하나가 추가될 경우 전체의 의미를 크게 다르게 만드는 그런 다양성을 의미한다. 배치라는 개념은 그런 리즘적 다양체를 함축한다. 4.비의미적 단절(asignifying rupture or

aparallel evolution): 비록 리즘들이 의미작용의 구조들을 내포하더라도(영토화-territorialization) 그들은 또한 그 구조들을 파열시키고 탈영토화하는 비행의 선-도주선들을 내포한다. 이러한 비기표적인 단절은 리즘의 특징이라 할 수 있다. 왜냐하면 리즘은 어떤 근원적인 의미나 기원으로 거슬러 올라가지 않은 채, 떼어내 다른 것으로 만들어버리기 때문이다. 이런 일들은 두 언어 사이만이 아니라 언어와 비언어, 동물과 식물 등처럼 이질적인 지층들 사이에서 벌어지기도 한다. 말벌과 서양란의 관계가 흔히 예로 제시된다. 서양란은 말벌을 유혹하기 위해서 말벌의 색깔을 흉내 내으로써 자신을 탈영토화하고 말벌은 난초의 이미지를 재영토화하는데, 그러나 거기서 말벌은 꽃의 재생산시스템의 부분으로 탈영토화하고 꽃은 그 꽃가루가 다른 곳으로 옮겨질 때 재영토화된다. 리즘들은 이원론과 구조들을 횡단하지만, 결코 그것들로 환원되지는 않는다. 5.지도그리기(cartography): 리즘은 하나의 지도로서, 미리 수립된 한정된 중심 주변에서 구축된 발생적이거나 구조적인 모델의 흔적을 찾는 일이라기보다는, 실재와의 접촉을 통한 실험을 위해 형성되었다. 6.데칼코마니(decalsomania): 재현과 대비되는 말로, 모상(calque)을 정확히 옮기는 과정에서 대상의 변형이 일어나게 된다는(de-calque)점을 강조한다. 이는 현실에 따라 지도를 그리지만, 그려지는 지도에 따라 변형되는 현실을 강조하려는 의도라 할 수 있다[12].

2. 엘리펀트의 서사와 리즘

2.1 인과율로 설명될 수 없는 문제.

“리즘이 차단되어 나무처럼 되면 모든 것은 끝장이고 이제 욕망으로부터는 아무 것도 생기지 않는다. 욕망이 움직이고 생산하는 것은 언제나 리즘을 통해서니까. 욕망이 나무를 타고 올라가면 반드시 내적인 추락들이 생겨, 욕망을 좌절시키고 죽음으로 몰고 간다. 하지만 리즘은 외부적이고 생산적인 발아를 통해 욕망에게 작동한다[13].” 들뢰즈의 이 말은 반 산트의 영화 <엘리펀트> 안에서, 영화의 캐릭터와 영화가 그려지는 방법 모두에서 깊은 울림을 갖는다. 일견 사회의 축소판으로 느껴지는 영화의 배경인 학교는 전형적인 수목 구조의

모델을 따른다. 체계, 위계, 규율, 학년 편성 등 많은 것들이 그러하다. 하지만 상기한 바와 같이 수목 구조 내에도 리즘으로 받아들일 수 있는 가능성들은 늘 존재하고, 같은 방식으로 리즘 안에도 수목 구조가 내재되어 있다는 것을 기억해야 한다(들뢰즈는 보편소를 함축하는 이론적 분석으로서가 아니라 화행론적 입장에서 이들에 접근해야한다고 강조한다). 바뀌 말해 학교가 뚜렷한 수목 구조의 형태를 띠고 있지만 동시에 그 안에는 리즘적 발아가 이뤄질 수 있는 ‘또래집단’ 역시 공존하고 있다는 것이다. 또래집단 내의 수평적 관계 속에서 학생들은 소위 사회화의 과정을 겪으면서 자아를 구축해가는 것이다. 반 산트가 관심을 가진 것은 이 부분이다. 그는 이 비극적 사건에 접근하면서, 이것이 몇몇 뚜렷한 동기에 의해 발생할 수 있는 것이 아닌 전혀 다른 차원의 문제임을 명시한다. 사실 영화 속에서 권위체로 등장하는 교장과 선생들은 그리 고압적으로 보인 않고, 마찬가지로 범인들 중 하나인 알렉스 역시 몇몇 운동선수 아이들에게 괴롭힘을 당하지만, 모순되게도 최초의 희생자는 알렉스처럼 따돌림을 당하던 여학생 미셸이다. 제거해야할 대상이 따로 정해져 있지 않은 무차별 대량학살. 그러므로 반 산트가 관심을 갖는 것은 도덕의 문제도, 폭력과 그에 대한 복수의 문제도 아니다. 문제는 가시적인 어떤 동기에 있는 것이 아니라 보이지 않는 무언가에 있다. <엘리펀트>는 그것에 대한 탐구이다.

현대사회에서 인간은 자신의 능력만을 가지고는 살아갈 수 없으며 끊임없이 타인과의 관계 속에서 스스로를 재정립한다. 사회 속에서 유의미한 존재가 되기 위해 쉬지 않고 외부의 가치체계를 받아들이고 스스로를 교정하면서 외부와 교섭, 타협하는 과정이 이어진다. 다양한 가치체계가 한 사회 안에 공존하고 인간 그 자체가 목적으로 간주된다면 수평적이고 생성하는 존재로서의 자아형성 또한 좀 더 용이할 것이다. 하지만 그 같은 기능을 하지 못하는 사회라면 어떠할까? 가령 또래 집단 내에서조차 속된 표현으로 ‘쿨’한 것, 강한 것, 능력 있는 것, 재능 있는 것이 절대적 가치로 부과되고, 인간의 근원적 자아감을 형성하는 것과는 무관한, 수직적 상승을 통해 도달할 것을 요구하는 어떤 실체 없는 이

미지들로 뒤덮여있는 사회라면, 그럴 경우 운이 좋게도 사회의 미감에 호응하는 외모를 타고 난 사람, 강한 신체를 타고 난 사람, 많은 부를 타고난 사람에게는 그 사회는 쉽게 유명할 수 있는 어떤 곳일 것이다. 하지만 동시에 그렇지 못한 사람, 자신의 결정과는 무관하게 그런 운을 타고나지 못한 사람들에게겐 그곳은 아무리 노력해도 절망감 외엔 아무것도 주지 않는 말하자면 비사회적 사회, 반 산트의 전작 <제리>(Gerry, 2002)에서 두 주인공이 노출되었던 엄혹한 사막보다도 더 적대적이고 비인간적인 공간이 된다. 직, 간접적으로 끝없이 비교를 강요당하고 위선적 역차별이 긍정의 이름으로 둔갑하는 사회. 반 산트가 그리고자하는 것은 그 같은 가치관이 이미 공고하게 뿌리를 내린 사회에서 살아가는 학생들의 일상이다. 그곳에서 힘을 얻는 방법, 존재감을 가질 수 있는 방법은 그러므로 사회가 요구하는 어떤 행동의 코드, 쿨하거나, 강하거나, 호감을 살 수 있는 어떤 일련의 행동들을 익혀나가는 것밖에 없다. 마지막 학살 장면을 제외한 영화의 대부분은 그래서 학생들의 일상들, 그들의 일상 속 행동들과 주변부들을 조용히 관찰하는데 할애된다.

같은 문제를 다룬 또 다른 영화, 마이클 무어의 <보울링 포 컬럼바인>(Bowling for Columbine, 2002)은 좋은 대조를 보여준다. 무어 역시 대학살의 원인이 범인들의 개인적인 동기에 있다고 보진 않으면서도, 대신 미국인들의 두려움, 미디어, 개척신화, 총기소지 지지자, 보수 우익집단에 화살을 돌린다. 서사구조뿐만 아니라 내용 전달에 있어서도 무어의 영화는 뚜렷이 수목 구조의 특징을 띤다. 주축이 되는 가치관, 통일성, 정의와 불의에의 이분법적 접근. 결과적으로 무어의 영화는 ‘쿨’하게 느껴진다. 관객은 무어와 같은 위치에서(책임지는 입장은 결코 아닌) 명백한 원인제공자인 보수주의자들을 비판적 시각으로 바라보며 스스로는 도덕적으로 우월한 위치에 서게 되는 것이다. 반면 <엘리펀트>에서 이 같은 가치판단은 찾아 볼 수 없다. 감독은 자신의 주관적 입장을 철저히 배제하면서 실제로 학생들 사이에서 분리와 단절, 좌절이 일어나는 순간들, 그 일상의 표면들을 담담하게 기록한다. 무어 영화에서 관객이 느끼는 안도감이나 도덕적 우월감은 말하자면 <엘리펀

트> 속 세계에서는 또 다른 단절을 제공하는 하나의 원인이 될 수도 있는 것이다.

2.2 <엘리펀트>에서 사건의 계열화

들뢰즈는 의미를 사건과 동일시하며, 사건이 발생할 때 동시적으로 발생하는 것으로 본다. 하지만 하나의 사건이 그 자체로 의미가 되는 것은 아니다. 사건은 그 자체로서는 무의미이다. 그러나 인간에게 일어나는 모든 사건들은 이미 존재하는 문화-장 내에서 계열화되며, 계열화되는 순간 의미로 화한다. 물리적 변화 그 자체로서는 무의미이지만, 문화 세계 내에서 계열화됨으로써 의미로 화하는 것이다. 그리고 이 계열들이 모이면 구조를 형성한다...사건은 한편으로 물리적 운동의 표면 효과이지만 다른 한편으로는 다른 사건들과 더불어 계열화된다[14]. <엘리펀트>는 기승전결의 전통적 헐리우드 서사구조를 따르지 않는다. 선행하는 사건이 뒤이어올 사건을 이끌지도 않고 어떤 특정한 결과로도 이어지지 않는다. 들뢰즈의 말처럼 그 자체로는 무의미한 것으로 보이는 사건들이 그저 순환하듯 나열될 뿐이다. 동일 시간대 열 한명의 학생들의 일상의 기록. 여기에 느닷없이 벌어지는 대량학살. 그것이 영화적 사건의 전부이다. 사건 당일, 학살이 일어나기 직전까지 각각의 주요 인물들을 통해 제시되는 사건은 다음과 같다. 존은 알콜 중독자 아버지 때문에 지각을 하고 교장에게 꾸중을 듣는다. 텅 빈 홀에서 혼자 올라가 아카디아로부터 위로를 받고, 복도에서 일라이어를 만나 사진 모델이 되어 준 후 다시 아버지를 찾아 건물 밖으로 나간다. 일라이어스는 공원에서 우연히 만난 커플의 사진을 찍고 학교 암실로 가서 필름을 현상한다. 암실을 나와 복도를 걷다 존을 만나 사진을 찍어주고, 사진서적을 읽기위해 도서관으로 간다. 아침 체육수업을 마친 미셸은 반바지를 입지 않은 이유로 교사로부터 꾸중을 듣고, 다른 학생들과는 다른 길로 탈의실로 향한다. 탈의실에서 조롱을 당하고 도서관 일을 위해 복도를 달려가면서 사진 찍는 존과 일라이어를 스쳐지나간다. 도서관에 도착해서 서고 정리 작업을 시작한다. 미셸과 같은 시간 아침운동을 마친 네이션은 학교 안으로 들어간다. 복도에서 세 명의 여학생, 브리트니, 조단, 니콜을

스쳐지나간 후, 교무실 앞에서 여자 친구 캐리를 만난다. 둘은 외출허가를 받고 복도에서 다른 친구들과 놀러갈 계획에 대해 얘기한다. 브리트니, 조단, 니콜은 복도에서 네이션을 본 후 학교 식당으로 가서 식사를 한다. 조단의 남자친구 문제로 사소한 말다툼을 하면서 함께 화장실로 가서는 먹은 것을 토해낸다. 아카디아는 혼자 텅 빈 홀에서 울고 있던 존을 위로한 후 동성애 지지 모임에 참석한다.

두 명의 범인들을 제외한 나머지 학생들의 시간은 사건 당일 오전으로 한정되어 있다. 단지 그 시간에 같은 공간(학교)에 있다는 것을 제외하고 이들을 묶어 주는 것은 아무것도 없다. 자기방식 대로 이들은 각자 나름의 세속적 일상에 몰두한다. 이 같은 사건들의 계열화가 생성하는 의미는 어떤 것일까. 게다가 인물들이 서로 교차하면서 각각의 사건들은 존에서 일라이어로, 네이션에서 다시 존으로 임의로 쪼개져 있고, 사건 당일 이전으로 보이는 두 범인들의 시간-일상까지 개입되면서 시간적 일관성까지도 느끼기 어렵게 제시되어 있다. “<엘리펀트> 전체를 통해 관객이 보게 되는 것은 혼돈(dislocation)과 단절(non-connection) 뿐이다. 그것이 이 영화가 전달하려는 전부다. 모든 것들이 비뚤고 엉망인 상태. 나는 우리의 삶이 그런 것 같다[15].” 반 산트가 영화 전반을 통해 보여주고자 했던 세속성, 혼돈과 단절은, 놀랍게도 마지막에 펼쳐지는 대학살 사건과 계열화되면서 극명하게 드러난다. “한 사회, 한 시대에는 그 사회, 시대에 발생하는 사건들을 일정하게 계열화하는 통념이 존재한다. 하지만 사건은 그 계열화가 아닌 다른 계열화도 잠재적으로 내포한다. 사회의 통념을 우리는 ‘doxa’라 한다. 이 통념을 거스르는 계열화를 우리는 ‘paradoxa’라고 할 수 있다. 사건의 존재론은 우리 삶을 지배하는 일정한 코드, 즉 일정한 방향과 통념을 벗어나 무의미와 역설의 세계로 우리를 초대한다[16].” 대학살과의 계열화를 통해 ‘역설적으로’ 그 존재를 드러낸 우리 일상의 모습. 지적은 한 인터뷰에서 현대 자본주의 체제 안에서 그것에 의해 지당(foreclosure) 잡혀있는 사람들의 삶을 니체의 수동적 허무주의에 빗대어 비판했다. “수동적 허무주의는 말하자면 열정 없는 세속적인 자족적 삶의 추구로 인하여

생기는 무관심의 상태를 말한다. 현 체제에서의 자유란 스스로 삶의 주인이 되고자 하는, 급진적 차원의 민주적 가치에 대한 추구와는 아무 상관없이 단지 라이프스타일을 선택하는 수준으로 타락하고 말았다[17].” 적극적인 라이프스타일의 추구. 개인들은 각각 저마다의 라이프스타일을 위해 주변에 존재하는 모든 재현적 이미지들로부터 모종의 코드(code), 기호(sign) 들을 지령처럼 전달받는다. 가치들이 가시적인 것, 이미지의 형태를 띠게 되는 세계에서, 보여지는 자아(persona)는 인성(personality)을 압도한다. 브리트니, 조단, 니콜 이 세 여학생의 벌리미아(bulimia)는, 과거 영화들에서처럼 우울과 고립의 결과로 나타나는 어떤 정신병적 증상이 아닌 적극적(심지어 약간의 자부심까지 동반한) 의지에 의한 행동이다. 개인들 각자가 나름의 절대적 이미지에 스스로를 편입시키고자 노력하는 사회, 동시에 그러한 노력들로 인한 단절과 불연속이 일상인 사회에서 주체와 대상의 구분은 사라지며, 주체들 사이를 이어주는 의미 있는 연결 역시 불가능해진다. 그리고 그곳에선 어떤 일도 일어날 수 있다. 반 산트가 <엘리펀트>를 통해 그리고자 하는 것은 바로 그것이다.

2.3 지도 제작으로서의 <엘리펀트>

반 산트는 하나의 서사가 극적 구조를 갖는 경우, 관객들에게 전달될 때 문제에 대한 탐색이나 조사(investigative)의 의미보다는 오락(entertainment)의 형태로 수용됨을 지적하면서 <엘리펀트>를 구성함에 있어 전통적 의미에서의 극적 구조를 염두에 두지 않았다고 밝힌 바 있다[18]. 이는 들뢰즈가 리즘의 특성에서 언급한 지도제작의 원리와 맥을 같이한다. “지도가 사본과 대립한다면, 그것은 지도가 온몸을 던져 실재에 관한 실험 활동을 지향하고 있기 때문이다. 지도는 열려 있다. 지도는 모든 차원들 안에서 연결 접속될 수 있다. 언제나 많은 입구를 가지고 있다는 점은 아마도 리즘의 가장 중요한 특징 중의 하나일 것이다[19].” 지도제작의 원리에 부합하는 <엘리펀트>의 표현상 특징들 중 주목할 만 한 것들은 다음과 같다. 첫째, 촬영에서의 실험들이다. 반 산트는 기존 극영화에서 거의 사라져가는 1.33:1의 화면비율을 선택했다. 이는 각 등장인물들

을 화면 가운데에 위치시키겠다는 의도로 보이는데, 등장인물들이 서로 스치는 몇몇 장면들을 제외하고 카메라는 고집스럽게 프레임 한 가운데에 한 사람의 인물만을 위치시키고 있다. 이는 등장인물들 간의 단절을 시각화하면서 동시에 아이들 각각의 지도를 만드는 역할을 하고 있으며, 이들 지도들은 임의로 연결, 접속되어 하나의 불연속, 단절, 다양체를 이뤄내고 있다. 카메라 시점에 있어서의 급작스런 태도 변화 역시 외부로의 도주선이 발생하는 효과를 내고 있는데, 영화 초반 네이션이 운동을 마치고 학교 건물로 향하는 쇼트가 대표적인 예이다. 아이들이 운동하는 장면을 의도 없듯 무심히 담던 카메라는 네이션이 쇼트 중심으로 들어온 후 그를 따라가기 시작하는데, 마찬가지로 방법으로 이전 시퀀스에서 존을 따라가던 쇼트와는 달리(그 시퀀스는 존이 영화상에서 중요한 캐릭터의 하나일 거라는 느낌을 전달한다.) 어느 순간 카메라는 멈추고 멀어져가는 네이션을 오랫동안 응시하게 된다. 관객이 감정이입할 대상, 시퀀스를 이끌어 갈 주체로 보이던 네이션이 갑작스럽게 관찰과 응시의 대상으로, 객체로 전환되는 순간이다. 이렇게 관객과 등장인물간의 감정적 거리두기를 효과적으로 획득한 후엔, 카메라가 인물들을 이끌거나 앞에서 혹은 뒤에서 따라갈 경우에도 카메라의 시점은 절대 등장인물들의 감정이입을 허락하지 않게 된다. 관객들은 학생들과 같은 공간을 이동하면서 사건 당일의 시간을 객관적 관찰로 공유하게 되는 것이다. 둘째로는 쇼트의 길이와 편집이다. <엘리펀트>의 편집은 스테디캠의 롱테이크, 그리고 인물들 사이를 임의로 이동하는 컷들로 대표된다. 전형적인 액션-리액션 쇼트의 편집을 쓰지 않은 이유에 대해 반 산트는 그것이 가공된 거짓의 리듬을 만들고 그러면서 동시에 삶 속에 펼쳐지는 참된 리듬을 손상시키기 때문이라고 말한다[20]. 인물들의 일상을 있는 그대로의 리듬으로 담은 롱테이크에 이은 다른 인물로의 불규칙적 이동은 들뢰즈가 말하는 지도구성의 또 다른 요소인 짧은 기억을 연상시킨다. “짧은 기억은 리즘 유형, 도표 유형인데 반해, 긴 기억은 나무 유형이며 중심화 되어 있다. 짧은 기억은 결코 인접성이나 직접성의 범칙에 따라 대상에 대응하지 않는다. 짧은 기억은 거리를 두고 작용할 수 있으며, 시간

이 지난 후에 오거나 돌아올 수 있다. 하지만 이런 일은 항상 불연속, 단절, 다양체를 전제한다[21].” 마지막으로 언급할 수 있는 것은 영화 전체를 관통하는 절대적 이미지, 영화의 처음, 사건 당일 그리고 마지막을 장식하는 하늘의 이미지이다. 일견 순환적, 불규칙적 흐름의 영화에 통일성을 부여하는, 들뢰즈의 표현을 빌면 구조를 부여하는 분할선의 역할을 하는 것처럼 보이기도 하지만, 이 하늘의 이미지야말로 학살의 이전, 당시, 이후를 넘어 뻗어가서, <엘리펀트> 속 현실이 단지 컬럼비아인 고등학교에만 국한되어 있는 것이 아니라 같은 체제하에 있는 동시대 대부분의 문명사회로까지 이어져 있음을 암시하는 결정적 도주선의 역할을 하고 있다. 타임 랩스(time lapse) 기법으로 촬영되어 비교적 빠른 속도로 화면 전체를 뒤덮으며 이동하는 구름의 움직임은 프레임 너머로 열린 공간을 창출하고자하는 연출의 의도를 분명히 드러내고 있다. “시각적으로 강렬한 움직임은 4각의 프레임 라인을 압도하여 열린 공간을 창출할 수 있다. 이 경우 관객은 그 액션이 화면 안팎을 통해 동시에 펼쳐지고 있다는 인상을 받는다...프레임 라인에 비해 비교적 큰 움직임, 관객이 인지할 수 있을 만큼 충분히 느리고, 동시에 시각적 강렬함을 전달할 수 있을 만큼 충분한 속도를 가진 움직임은 프레임 라인을 압도한다[22].” 지도제작의 원리와 부합하는 <엘리펀트> 속 영화적 장치와 연출 기법들은, 한 편의 영화가 영화기계로서의 차원을 넘어 어떻게 현실로 열릴 수 있는가를 보여준 의미 있는 영화적 실험이라 할 수 있을 것이다.

III. 결론

들뢰즈가 리즘 체계를 통해 말하고자 했던 것은 결국 인간, 사회, 자연 모두를 어떤 통일성의 원리를 통해 이해하려는 노력을 거부해야 한다는 것이다. 사유, 자연의 진화 등 모든 것들이 실제로는 정해진 방향성 없이 리즘적 형태로 이뤄짐에도 근본, 토대, 시작과 끝, 계보, 통일성에 기반한 이원론적, 수목 구조적 인식이 여전히 지배적인 것은 그것이 반민중적인 권력과 연관되어있

기 때문이며, 그래서 무언가에 대해 다양하다고 말하는 것만으로는 충분치 않고 그것을 실천의 영역, 일상의 인식 영역으로까지 확대해야 한다고 들뢰즈는 말한다. 우리는 항상 어떤 무언가에 의미를 부여하고, 탈주체 속에서 주체를 다시 구성하는 위협에 처해있기 때문이다. 이에 대해 본 논문에서는 탈주체의 구조주의시대를 연 것으로 평가받는 마르크스의 변증법적 유물론과 프로이트의 정신분석에 대한 비판을 통해 어떻게 탈주체적 사고가 자기 논리 안에 갇히면서 권력화 하는지, 그러면서 또 다른 주체구성을 이루는지에 대해 고찰해보았다. 이는 자연히 분자생물학에서 말하는 진화의 우연성, 인류 진화와 성에 있어서 유목의 영향에 대한 논의로 이어졌다. 과학과 진화론 상의 증거로 제시된 우연성, 유목성이 리즘 모델의 주요 개념 중의 하나인 것은 우연이 아닐 것이다.

나아가 리즘적 사고, 리즘적 실천을 위해 들뢰즈가 주문하는 것은 중간에 천착하는 것이다. 모든 것은 뿌리로부터 오는 것이 아니라 먼저 그 중간의 어떤 지점에서 오므로, 그것들을 붙잡도록 애쓰라는 카프카 일기의 한 구절은 들뢰즈의 생성존재론의 철학과 맞닿아 있다. 중요한 것은 범주화, 의미화가 아니라 그저 확장되고 파괴되고 재건되는 과정에 주목하는 것이다. 본고에서는 리즘적 실천의 예로 거스 반 산트의 <엘리펀트>를 분석하여 작품이 담고 있는 여러 가지 리즘적 특징들에 대해 고찰하였다. 반 산트의 열린 접근과 기존 규칙의 파괴는 아마추어 배우 캐스팅, 이후 그들 어린 배우들의 진술을 바탕으로 한 느슨한 시나리오에서부터, 1.33:1의 화면비율, 스테디캠 롱테이크, 시점 전환, 불규칙한 편집, 실제와 환각적 사운드트랙의 혼용에 이르기까지 영화제작 전반에 걸쳐 이루어지고 있다. 이 같은 실험들의 결과로 탄생한 <엘리펀트>는 지도제작의 원리, 분할선과 도주선의 공존, 짧은 기억들의 조합, 통념을 거스르는 사건의 계열화로 드러내는 역설적 진실 등 들뢰즈가 주문한 실천적 요소들을 그대로 적용시킨 듯한 느낌이 들 만큼 리즘적이다. 불규칙하고 논리에 맞지 않는 듯한 서사. 하지만 일찍이 들뢰즈는 어떤 것을 정확히 그려내기 위해서는 비(比)정확한 표현들이 반드시 필요하다고 역설한 바 있다. 그는 비정확함은 어떤

근사치가 아니며 오히려 반대로 그것은 일어나는 일이 지나가는 정확한 통로라고 말한다.

반 산트는 <엘리펀트>에서 처음도 끝도 아닌 중간에 주목했다. 객관적 시선을 유지하면서, 실제 일상 체험이 그러한 것처럼 사건-사유들을 불연속적으로 연결시켰다. 들뢰즈는 스스로를 표면의 철학자로 칭했다. 모순과 갈등들은 여전하지만 의미화, 나아가 신화화 역시 여전한 지금, 이들의 접근 방식과 이들이 이뤄낸 성과는 아직도 유의미하다 할 수 있을 것이다.

참 고 문 헌

- [1] 한국문학평론가협회, *문학비평용어사전*, 국학자료원, 2006.
- [2] 질 들뢰즈, *천개의 고원*, 새물결, pp.14-16, 2003.
- [3] 질 들뢰즈, 위의 책, pp.16-17.
- [4] 질 들뢰즈, 위의 책, p.53.
- [5] 자크 모노, *우연과 필연*, 궁리, p.64, 2010.
- [6] 자크 모노, 위의 책, p.71.
- [7] 질 들뢰즈, 위의 책, p.15.
- [8] 자크 모노, 위의 책, p.69.
- [9] 질 들뢰즈, 위의 책, p.40-41.
- [10] Christopher Ryan and Cacilda Jetha, *Sex at Dawn*, Harper, 2010.
- [11] 질 들뢰즈, 위의 책, p.41
- [12] 한국문학평론가협회, *문학비평용어사전*, 국학자료원, 2006.
- [13] 질 들뢰즈, 위의 책, p.33.
- [14] 질 들뢰즈, *의미의 논리*, 한길사, pp.27-29, 1999.
- [15] S. F. Said, *Shock Corridors, Sight and Sound*, p.16-18, 2004.
- [16] 질 들뢰즈, 위의 책, p.31.
- [17] Slavoj Zizek, Reul and Deichmann interview, Interview with Slavoj Zizek, Spiked Online, 2001(<http://www.spiked-online.com/newsite/article/10816#.UoirtnB0QmY>)
- [18] James Whitfield, *Radical Form: A political eval*

uation of Gus Van Sant's *Elephant*, *Alternate Takes*, 2005. (<http://www.alternatetakes.co.uk/?2005,7,8>)

- [19] 질 들뢰즈, *천개의 고원*, 새물결, p.30, 2003.
- [20] James Whitfield, 위의 article.
- [21] 질 들뢰즈, 위의 책, p.36.
- [22] Bruce Block, *The Visual Story*, Focal Press, 2008.

저 자 소 개

임 태 우(Taewoo Lim)

정회원



- 1997년 8월 : 고려대학교 영어영문학과(문학사)
- 2006년 8월 : CUNY Media Arts Production(M.F.A.)
- 2008년 9월 ~ 현재 : 세명대학교 미디어창작학과 교수

<관심분야> : 시나리오, 영화 연출, 영화 편집