

(1교시)

◆ 소설 작품 속 감응

▲ 독특한 철학자 들뢰즈

들뢰즈에 대해서 별로 아는 게 없었다. 책도 읽고 인용도 하고 했지만, Biography(전기)를 하나도 몰랐다. 들뢰즈가 쓴 책만 읽었다. 미주알고주알 다 알 필요는 없지만, 어떤 한 철학자에게 관심을 가져야겠다. 전기가 불필요한 것처럼 느껴지기도 하지만 그걸 알고 나면 그 사람에 대해 더 잘 이해하게 되는 경우가 많다. 우리나라에 들뢰즈에 대한 전기가 거의 없다.

사상가, 철학자로서의 들뢰즈의 위치는 굉장히 특이하다. 철학에는 학문적 계보들이 있는데, 누구 밑에 누구, 누구의 영향을 받은 어떤 철학자……. 이런 계통적인 분류로부터 좀 벗어나 있는 사람이다. 앞에서 특이하다고 했는데, 특이한 걸 굉장히 좋아하는 사람인 건 맞다. 쓴 책에 보면 특이성에 대한 이야기도 많이 하고, 독특한 것에 대한 이야기도 많이 하고, 어떻게 다른 게 될 건지에 대해 물어보기도 하고, 그런 것들을 끊임없이 질문했던 이유도 어떻게 보면 자기 자신이 가지고 있던 철학자로서의 위치, 위치의 특이성, 이런 거 때문이다. 어떻게 보면 존재론적 물음이기도 하다.

철학자로서 들뢰즈의 특이한 위치가 굉장히 독특한 철학적 사유들을 만들어 내게 한다. 『대담』이라는 책에 보면, 들뢰즈 본인이 그동안 써왔던 저작들에 대한 이야기로 주로 가타리와 함께 했던 저작에 대한 것들 초반기 작업부터 중요한 작업들에 대해서 스스로 브리핑한 책이다. 이 책의 번역자가 책의 말미에 재미있는 말을 했는데, 들뢰즈는 거의 여행을 한 적이 없고 공산당에 가입한 적도 없고, 우리나라의 지적 풍토에서는 공산당이 우선 없을 뿐만 아니라, 좌파라고 말할 수 있게 된 분위기가 조성된 지가 얼마 되지 않았지만, 유럽의 경우 거의 유행이었다. 공산당원이거나 아니냐가 지적인 위치, 지식인 내부에서 활동할 수 있는 영역을 보장해주는 것이기도 했다. 루카치나 알튀세르 등의 경우현상학자도 아니고 하이데거주의자도 아니었다. 공산당원이 아니면 이른바 우파였다. 독일 철학자들은 맑시스트거나 극단적인 민족주의 계열이거나, 현상학자이거나 하이데거주의자이거나 이렇게 분류가 된다. 들뢰즈는 공산주의자가 아니면서 현상학자도 아니고 하이데거주의자도 아니었다. 위치의 독특함이 이런 것들로 표현된다.

그러나 들뢰즈는 끊임없이 맑스를 사유한다. 마지막 저작도 ‘맑스’가 들어간다. 죽을 때까지 맑스를 버리지 않았고 68년 5월운동도 버리지 않았다. 20C 프랑스 철학자들은 우파든 좌파든 68년을 기점으로 사상적 전회를 한다. 푸코, 데리다, 들뢰즈 등 역자가 쓴 들뢰즈의 특징을 보면 대단히 특이한 사람이구나 하고 생각을 하게 한다.

사는 게 특이하니까 사유도 특이한 방식으로 전개된다. 철학이라는 것에 대해 생각하는 방식도 특이하다. 필로소피(philosophy)를 ‘친구를 어떻게 해석할 것이냐의 문제다’라고 말한다. 필로(지혜)를 친구의 문제로 다시 해석한다.

친구라는 관점으로 보면 기존의 철학이라는 것을 어떤 공간에서 어떤 태도로 하는가 하는 관념을 완전히 뒤집어 버린다. 혼자서 조용히 골방에서 머리 싸매고 하는 거 이거나, 산 좋고 물 좋은 곳에서 혼자 하는 거 이거나, 자기내부의 자기 자신과의 대화이거나, feedback 이 불가능한 대상적 세계와의 대화이거나 이렇게 생각해 오던 것을 완전히 뒤집어 버린다. 들뢰즈는 ‘친구와 더불어서 하는 것이고 대화적인 것이다’ 라고 한다. 이 말은 처음 니체가 한 말이지만, 들뢰즈가 적극적으로 자기 식으로 해석해낸다.

들뢰즈가 자기 개념들을 만들어내기 전까지 무수히 많은 친구들을 불러낸다. 오늘은 주로 스피노자 이야기를 하겠지만, 니체, 라이프니츠, 베르그송, 푸코 이런 사람들을 열심히 공부한다.

전반기에 주로 들뢰즈가 썼던 저작들은 주로 자기 친구들에 대한 이야기들이다. 칸트, 니체, 라이프니츠, 베르그송, 프루스트, 카프카, 베이컨. 이 사람들의 개념들을 자기화 시키는 작업을 했다. 이게 들뢰즈가 했던 철학적 훈련의 과정이었다.

들뢰즈를 잘 이해할 수 있는 방법 중의 하나가 들뢰즈가 친구로 삼았던 사람들을 잘 이해하면 된다. 한 가지 주의할 점은 ‘들뢰즈의 누구(니체, 푸코 등등)’ 라는 책들은 먼저 보지 마라. 들뢰즈도 이해 안 되고 그 친구들도 이해가 안 된다. 들뢰즈와 친구들을 각각 먼저 이해한 후 보면 들뢰즈가 친구들을 이해한 방식을 확인할 수 있다. 그렇게 확인한 내용들이 나중에 들뢰즈의 저작에 다 반영이 된다.

▲ 친구가 가지고 있는 능력을 자기화 시키는 것

오늘 할 이야기가 ‘감응’ 인데 들뢰즈는 감응적 철학공부를 한 사람이다. 친구의 능력을 자기 능력으로 만들어 그 능력을 배가 시켰던 사람이다. 가타리라는 실물에서의 바로 옆에서 끊임없이 자기를 견제했던 친구가 있었다. 공동 작업이라는 게 몹시 어려운 거다. 완전히 자기화 시키는 것도 아니고 완전히 타자화시키는 것도 아닌 것 사이에서 뭘 만들어내야 하는 것 두 양자 간의 긴장과 대결, 다른 것이 되고자 하는 의지들이 골고루 만들어져야 하는 것이라 몹시 어려운 일이다. 가타리를 만나면서 정치적인 사람이 되었다. 그 이전의 저작들은 추상적인 맛이 강한데, 가타리를 만난 이후 더욱 훌륭해 진거 같다.

우리는 친구를 동시대의 비슷한 환경과 비슷한 또래 또는 어떤 종류의 견해나 감정을 공유하는 사람들을 친구라고 하는데, 대가들이 친구를 만들어내는 방식은 좀 다른 거 같다. 완전히 시공간을 뛰어넘어 몇 백 년 전의 사람을 끌어오기도 하고, 자기랑 전혀 다른 환경속의 사람을 친구로 삼기도 한다. 오히려 이질성의 계수가 클수록 친구가 될 수 있는 확률이 높다고 생각하는 거 같다. 이런 게 가능한 것은 이질성을 담아낼 수 있는 자기의 능력-그릇, 그릇이 큰 사람들은 이런 식으로 친구를 삼기도 한다.

중국의 명말 이탁오라는 특이한 사상가는 “친구가 될 수 있어야 스승이 될 수 있고, 진정한 스승은 친구 같은 스승이다” 라고 했다. 배우고 가르치는 데 경계나 위계를 설정하지 않는다는 것인데, 들뢰즈한테도 분명 그런 태도가 있었다.

▲ 진짜 좋은 친구는 최고의 스승이고 최고의 적수

철학이라는 것은 이런 친구들을 찾아가는 여행이다. 들뢰즈는 한 번도 제대로 된 여행을 하지 않았지만, 평생에 걸쳐 자기의 인식을 확확 뛰어넘는 이런 험난한 여행을 계속 하고 있었기 때문에 여행을 할 필요가 없었을 것이다.

‘천의고원’에서 ‘유목민, 노마드의 최고수는 앉아서 유목하는 자다’ 우리는 유목민에 대해서도 오해하고 있다. 우리는 유목민이 텐트치고 떠돌아다니는 삶이라고 생각한다. 그러나 우리가 노마드가 될 수 있는 것은 그렇게 다니는 그들의 강렬한 능력을 배우는 거다. 최고수는 앉아서 유목하는 사람, 자신을 확 바꾸고 틀어쥐고 세계를 불러들이고 재편하고 이룰 수 있는 사람이 진정한 유목민이다.

들뢰즈는 철학에 대해 ‘철학이라는 것은 개념들을 만들어 내고 창안해 내고 발명하는 것이다’ 라고 말한다.

‘철학이란 무엇인가? 문학이란 무엇인가?’ 이런 질문들은 매우 답변하기 곤란하다. 백이면 백 다 다른 대답을 한다. 답이 없는 질문이다. 그 질문에 대한 답변이 다르다는 것은 그만큼 길들이 여러 갈래이고 어렵다는 이야기다.

철학이 친구를 해석하는 문제라면, 친구들이 창안해낸 개념들을 나름대로 해석하고 자기화시키는 것, 그걸 통해 자기의 개념을 발명해 내는 것, 그게 철학이다. 친구들이 말하는 많은 개념들이 있다. 베르그송의 ‘지속’, 니체의 ‘강자의 윤리’, 라이프니츠의 ‘모나드’, 스피노자의 ‘감응’ 이런 것들은 들뢰즈에게 굉장히 중요한 참고사항이 된다. 철학이라는 게 단지 개념만 있으면 되냐? 절대로 그렇지 않다. 세 개가 한꺼번에 어우러져야 되는데, 새로운 종류의 지각, 그 지각을 통해 새로운 삶으로 나아갈 수 있는 감응, 이게 동시에 존재해야 되고 ‘개념-지각-감응’ 이것이 철학의 삼위일체다.

‘대답’의 일부에 보면 이것들의 관계에 대해서 다음과 이야기한다.

“개념은 그 자체로 움직이는 것 일뿐만 아니고, 사물 속에서 그리고 우리 내부에서 움직이기도 합니다. 개념은 철학자체의 비철학적 이해를 구성하는 새로운 지각, 감응을 우리에게 고취한다.”

개념이 그 자체로 끝나는 것이 아니고 우리로 하여금 새로운 종류의 지각과 감응을 불러일으키는 역할을 한다. 철학은 철학적인 이해 못지않게 비철학적인 이해를 요구한다. 철학은 삶과 절대로 따로 떨어져 있는 것이 아닌 것이다. 철학의 문제는 세 가지 축, 개념-새로운 사유방식, 지각-새로운 시청방식(보고 듣고 하는 능력), 감응-새로운 체험방식을 각각 향하고 있다. 새로운 종류의 사유방식이라고 했을 때 들뢰즈가 평생에 걸쳐 가장 집요하게 물고 늘어졌던 문제는 ‘사유하는 방식에 대한 문제’ 였다.

동양에 살고 있는 우리는 나중에 학습된 것으로서 서양의 인식론, 이성, 계몽에 대한 것들을 배운다. 근대의 특정한 역사적 시기 이후로 쪽 수입되어 들어와서 학습에 의해서 배우는 것이지만, 우리한테는 이런 것들과 다른 사유방식이 있었다. 이른바 동양적 사유, 삶의 습속에서 만들어진 것들이 있는데, 이런 것들과 다른 것들을 배워 온 셈이다. 반대로 서쪽에 있는 사람들의 경우(주로 유럽대륙), 우리가 학습했던 것들(인식론, 이성 등)을 자연스럽게 쪽 자명한 것으로 알고 습득한다. 그런 것들과 싸우는 과정이 평생에 걸쳐 일어나게 되는데, 특히 근대라는 특정한 시점, 모더니티라는 근대적 성격을 가지고 있는 대상들, 그것들을 통해서 만들어지는 생각, 사유의 과정들, 이런 것들에 대해서 끊임없이 비판적인 훈련들

을 하게 된다. 칸트와 데카르트는 이성에 대해서 엄청난 설명을 하는데, 이에 대한 비판은 2차 대전 이후 아우슈비츠의 경험 이후 가능하게 된다.

독일에서는 프랑크푸르트학파가, 프랑스에서는 이런저런 좌파들이 그런 역할을 했다. 보드리야르나 리오타르, 어쨌든 다 좌파들이에요. 푸코, 들뢰즈 등이 나름이 출구를 찾으려 계속 노력해왔다.

들뢰즈의 사유가 근본적으로 다른 새로운 사유죠 서양적 사유의 근본은 어떤 표상적 사유라는 거죠. 우리가 어떤 것에 대해서 인식한다, 지각한다, 이해한다는 것은 표상화하는 방식으로만 가능하다는 거죠. 예를 들어, 우리가 어머니라는 말을 발화하고 어머니라는 단어를 떠올리는 동시에 어머니에 대해서 이미지화 하죠. 집에 있는 우리 어머니가 아니고, 어머니라고 했을 때 만들어지는 이미지, 자애롭고 희생하시고 사랑하시며 등등의 이미지가 떠오른다. 표상은 이미지화 작업과 항상 같이 간다.

그렇게 만들어진 표상체계는 대단히 강하다. 그래서 뭘 떠올리면 즉자적으로 연결되는 방식으로 늘 굳어져 자명한 것으로 느끼죠. 그 위에 권력의 힘이 작동한다. 무엇이냐고 했을 때 표상화 되는 것, 백인이라고 했을 때 우리가 갖게 되는 전체적인 인상들, 또는 그 백인들을 표상해내는 우리의 능력, 그 안에는 무수히 많은 권력들이 들어가 있다. 백인이란 말과 흑인이라는 말을 동시에 표상했을 때 다르잖아요. 그 안에 어떤 권력이 작동하는지 우리는 공부해서 아는데, 그게 아닌 경우 무의식중에 강력한 방식으로 사람들의 인식구조를 틀어잡게 되는 것이고 그게 현실 속에서 실제로 어떤 종류의 권력을 발생시킨다. 그 관계 자체를 끊어버리는 일을 들뢰즈는 하고 싶었던 것 같아요. 그래서 <천의 고원> 전체를 통해 끊임없이 질문하는 것이 어떻게 하면 표상이 없는 방식, 비표상적으로 사유할 수 있겠는가를 질문을 한다. 표상적 사유를 피해가고 해체하는 방식으로 이야기들을 구성한다. <천의 고원> 맨 앞부분에서 이야기 하는 것이 항상 우리는 중심화, 계통화, 질서화 하여 사유한다는 것을 지적한다. 이와 다르게 여러 개의 중심을 만들어서 그것들의 관계를 보여주는 리즘적 사유가 필요하다고 했을 때, 리즘적 사유도 비표상적 사유가 이렇게 가능하지 않을까 하고 이야기하는 것이다.

새로운 사유방식을 고민하면서, 사유가 새로워지려면 표상체계를 깨야 되는데, 그러려면 우리가 보고 듣는 방식도 다른 것으로 조직하지 않으면 안 된다는 것이다. 가령 우리는 눈 뜨면 보고, 보는 것 자체에 무슨 문제가 있으랴 생각하지만 사실은 그렇지 않다. 우리는 사물을 볼 때 굉장히 특정한 방식으로만 본다. 이렇게 앉아서 여러분을 보지만 그냥 보는 것이 아니고 제가 받아들인 미감이 작동하겠죠. 이것도 여러 가지 권력들이 작동해서 만들어진 학습이다. 저의 미감 속에는 서구적 기준의 미감, 얼굴이 하얗게 백인처럼 생겨서 그랬을 수도 있다. 아름답다, 추하다는 관념도 보는 것에서 만들어진다. 특히 요즘 환경에서는 무방비 상태로 무엇을 계속 보기를 강요당하기도 한다. 안 볼 수 없는 방식으로 미디어들이 작동한다. 그런 것을 보면서 학습 당한다.

듣는 것도 미디어 영역에서 한정해서 본다면, 듣고 싶지 않은 것을 특정한 방식으로 떠드는 것을 듣게 되면서 그게 이데올로기가 되어 나의 인식체계를 구성하기도 한다. 어떤 말도 안 되는 단어를 특정한 단어를 동시대 사람들이 공통으로 갖게 되는 경우도 생긴다. 이렇게 기존의 방식대로 듣고 보고 하다가는 표상적 체계를 해체하는 것은 불가능하다. 감응을 통해서 새로운 체험방식을 획득하게 될 때 이것이 가능한데, 들뢰즈는 이것을 철학의 문제라고

한다. 우리는 개념의 문제만 철학의 문제라고 생각하기 쉽지만, 이 세 가지(지각, 감응, 개념)가 한꺼번에 만들어지지 않으면 철학은 완성되지 않는다는 것을 말하는 것이고, 그랬을 때 철학은 당연히 삶의 문제가 된다. 인생을 테마로 해서 글을 쓴다는 것이 아니고, 철학 자체가 인생이 된다. 이런 방식으로 생각을 하다보면 그렇다.

▲ 철학자들의 스타일

그래서 들뢰즈는 글쓰기의 문제를 굉장히 중요하게 생각한다. 글을 쓰는 방식이 그 사람이 가진 성격, 지적 배경, 환경이 녹아나기 때문에 계속 스타일의 문제를 이야기 한다. 스타일은 단순히 문체로 번역되어서는 안 된다. 그 속에는 세계관, 공부한 것, 친구가 들어가 있어서 단순하지 않다. 사람이 달라지지 않으면 글쓰기가 달라지지 않는다. 그래서 문체라는 것은 대단히 무서운 것이다. 실제로 써보면 미사여구나 수사학의 문제가 아니고 내가 어떻게 생각하고 내 신체가 어떻게 되어 있는가에 따라 다른 글이 된다.

스피노자의 <에티카>는 아주 특이한 철학책이다. 수학책처럼 공리, 명제, 증명으로 이루어져 있고, 언뜻 보기에는 불친절하고 철학적이지 않은 문체이지만, 그 문체가 이전의 모든 고정관념을 다 깨버린다. 스피노자의 철학은 매우 독특한 것을 만들어낸다. 글쓰기는 사람 자체, 그 삶을 보여주는 것이다.

인간은 언어를 공통으로 갖고 있으니깐 그걸 말하거나 글쓰기의 문제라고 말을 하는 것이지만, 그림을 그리는 사람들은 붓을 가지고 다른 종류의 표현을 한다. 기존의 회화문법을 깨버린다. 오늘 이야기할 베이컨도 그런 사람 중의 하나다.

어떻게 지금까지와는 다른 삶을 살 것인가가 들뢰즈에겐 철학하는 것이다. 어떻게 다른 삶을 구성할 것인가의 문제인 것이다. 이 질문에 대한 하나의 답을 들뢰즈의 '감응(affect)'을 통해서 발견하게 될 것이다.

(2교시)

◆ 감응과 공포의 이미지

▲ Affect(감응)의 번역에 대하여

‘Affect’ 라는 말을 ‘감응’ 으로 번역했지만, 이 말에 대한 번역어가 대단히 많다. 감정, 감동, 정동, 정서, 감응 등. 우리나라에서는 번역자들이 자의적으로 판단해서 자기 맘에 드는 말을 선택해서 사용한다. 그래서 같은 의미인데 말이 다 달라서 다른 말인 줄 안다.

이렇게 다양하다는 것은 이게 그만큼 어려운 말이라는 거다. 사실은 번역불가능한 말일 수도 있다.

우리한테는 이것에 적합한 번역어를 가지고 있지 못할 수도 있는 것이고, 아니면 우리가 실제로 ‘Affect’ 라는 말에 대해 진지하지 않았을 수도 있다. 이게 진지한 삶의 문제이거나 진지한 사유의 대상이 아니었을지도 모르겠다. 그래서 말의 번역이라는 게 대단히 중요하고도 재미있다.

‘Love’ 라는 말의 예를 들어보면, 지금 우리는 ‘사랑’ 이라고 금방 딱 말할 수 있다. 하지만 이 말을 처음들은 근대 초 동아시아 지식인들은 너무너무 고민했었다. ‘Love’ 를 경험해 본 적이 없기 때문이다. 그 당시까지만 해도 여전히 동아시아는 유교적 전통이 완강하던 때다. 남녀7세부동석에다가 자유연애가 없었다. 남녀가 따로 놀로, 부모님이 점지해주면 결혼하고. 어디서 연애라는 것을 체험할 때도 없고 볼 때도 없었다. 주로 소설에서나 볼 수 있었는데 그때의 연애소설은 춘향전, 가정소설시리즈 정도였다. 여기서도 연애의 과정에 대한 이야기는 거의 없다. 학교가 생기고, 유학생이 생기고, 여자들도 학교에 다니고, 거리를 활보하게 되고, 교회, 학교, 공원, 음악회장, 극장 등 연애가 가능한 공간들이 만들어진다. 공공의 공간이 만들어지고 접촉이 가능해지면서 연애 비슷한 감정을 느끼게 되고 연애를 실제로 하게 되는 경우도 있게 되면서 자연스러워 지게 된다……. 1920년대 넘어가야 그나마 그런 게 있나 보다 하고 경험하게 된다. 김동인의 소설들에서 간접체험하게 되면서 자연스러워 진다.

‘Affect’ 라는 것도 그런 측면이 있다. 우리가 이걸 도대체 어떻게 번역해야 되는지 모르겠다. 이것자체에 대해서 우리가 아직 진지하지 않았었고 경험해보지 않았었다. 아니면 사실은 경험을 해봤고 이게 뭔지 다 알고 있지만, 아직 한 번도 이 문제에 대해서 사유해보지 않았다는 의미가 될 수도 있다.

▲ Affect: 정서/ 감응/ 정동

(4:00)나는 ‘감응’ 이라는 말로 쓰기로 하는데 감정이나 감동하고는 좀 다른 거 같다. ‘대담’ 에서 들리지는 감정(Sentiment)하고는 다르다고 말하고 있다. ‘에티카’ 라는 책을 한국어로 번역했던 역자는 ‘Affect’ 를 ‘정서’ 라고 번역한다. 혹 ‘에티카’ 를 읽을 일

이 있다면 3부의 ‘정서’에 대한 이야기는 오늘 나오는 이 ‘감응’에 대한 이야기다. ‘정서’라고 하면 굉장히 정적인 느낌이 든다. 어떤 상태와 관련된 느낌만 있는데 ‘감응’이라는 거는 ‘운동성’이 개입되어 있다. 촉발하고 변용하고 움직이고. 상태만으로는 완벽하게 얘기가 안 된다. 그래서 ‘정서’라는 말은 문제가 좀 있고, 일본사람들은 주로 ‘정동’이라고 많이 한다. 그 말을 그대로 갖다 쓰는 사람도 많은데, ‘감응’이라고 하면 어떤 느낌인데, 그 느낌을 내가 느껴서 반응하게 되는 것이다. 그 ‘반응’이라는 게 어떤 상태가 다른 상태로 바뀌어야 되는 거다. 자극이면 자극이고 외부에서 오는 어떤 무엇과의 접촉을 통해서 나의 이 신체적이고 관념적인 상태가 달라지는 거다. 느끼고 반응한다. 정적이고 동적인 느낌을 다 표현할 수 있는 말로 ‘감응’이라는 말이 적절해 보인다고 판단했다.

▲ 감응과 감정의 차이

(6:07) ‘대담’에서 들뢰즈가 ‘이 감응이 감정과는 다른 것이다’라고 말하고 감응을 겪는 사람은 뭔가 밖으로 넘쳐난다. 달라져서 넘쳐나서 뭔가 생성되는 것. 감응이전과 감응이후의 이 사람은 다른 사람이 되는 것이다. ‘되기’에 대해서는 다음 주에 이야기 한다. 우리가 감정이라는 말을 썼을 때는 호흡을 하는 생명체, 유기체한테만 느낄 수 있는 고유한 뭐라고 생각한다. 강아지도 감정이 있다. 꼬리 흔들고 물고 핏고 이런 걸 보면 감응적 동물인거 같다. 뭔가 Affect를 만들어 낸다. 맹수가 꼬리를 바짝 세우고 있으면 ‘애가 나를 죽이려고 하는 구나’하는 게 느껴진다. 이런 거를 발산하는 능력을 가지고 있으니까 감정을 가지고 있는 거다.

근데 우리는 비유기체들, 사물들을 보면서 그런 생각을 하지 않는다. 감정을 갖지 않는다고 생각한다. 가끔 시인들은 ‘눈물 흘리는 쇠조각’ 이런 표현을 쓰기도 하지만, 이거는 자기의 심사를 투영한 거다. 들뢰즈가 말하는 감응과 감정은 이런 게 아니다. 어쨌든 감정이 유기체적인 거라면, 감응은 양태일반에 적용되는 것이다. ‘양태’라는 것도 되게 어려운 개념인데 우리는 쉽게 이해하고 지나가자. 눈에 보이는 거, 볼 수 있는 거. 어떤 관념이나 생각이나 본질이 실물로 드러나는 거. ‘실재하는 양태’ 실제로 있는 게 그게 ‘양태’인 셈이다. 이 양태 안에는 실체의 본질과 속성을 숨기고 있다.

▲ 비의지적 기억: 프루스트의 『잃어버린 기억을 찾아서』를 중심으로

(8:20)프루스트의 ‘잃어버린 시간을 찾아서’의 1권에 나오는 부분 중의 일부를 인용한다. 프루스트는 들뢰즈가 굉장히 좋아한 친구 중에 한명이고, 프루스트에 대한 책, <프루스트와 기호들>도 하나 썼다. 나는 이 책의 1,2권만 세 번 읽었다. 3권을 절대 못 넘어 가겠더라. 읽어보면 문체가 쉽표로 계속 이어지고 안에서 뭔가 복잡한 본문들과 연결을 구사하고 있어서 읽기가 매우 어렵다. 스토리가 별로 없이 단순하다. 철학자들은 좋아한다. 아주 깊은 철학적 사유들을 할 만한 게 많이 나와 있고, 프루스트가 베르그송을 좋아해서 베르그송의 ‘지속’이라는 개념을 염두에 두고 쓴 소설이다. 베르그송도 좋아하고 프루스트도 좋아하는 들뢰즈로서는 금상첨화인 셈이다. 발터 벤야민이라는 사상가도 프루스트를 대단히 좋아하는데 베르그송적인 의미에서이다. 프루스트를 해석하는 게 좀 달라서 비교해도 재미가 있다.

‘잃어버린 시간을 찾아서’는 등장인물의 이름만 좀 다르지 프루스트 자기 이야기다. 19C 후반에 마지막으로 귀족 흥내를 내고 살고 싶어 했던 dandy한 젊은이다. 자기 이야기를 즉 회상하는데, 회상이 우리가 일반적으로 알고 있는 현재를 기준으로 과거를 반추하는 방식이 아니다.

‘기억을 의지화 시키지 않는 방식으로 기억을 불러오는 무의지적인 방식’이건 정말 중요한 개념이다. ‘비의지적인 또는 무의지적인 기억’이라고 말하고 있는데 이문제가 들뢰즈나 벤야민에게 아주 중요한 문제로 얘기된다. 이 소설에도 나와 있는데 프루스트가 이 소설을 쓰게 된 이유가 어느 날 어디 나갔다 오니까 엄마가 흥차하고 마들렌과자를 먹으라고 줬다. 먹을까 말까하다가 한입 먹게 되는데 매일 먹던 흥차와 마들렌과자지만 그 순간 갑자기 잊고 있었던 과거를 화악 떠올리게 한다. 그것들을 통해서 엄청 거대하고 지루한 장편소설을 쓰게 되는 계기가 된다. 비의지적으로 어느 날 갑자기 과거가 현실화되어버린 그런 기억들. 지루하긴 한데 꼭 참고 보면, 프루스트가 맛에 대해서 써나가는 부분에 대해서 보면 음식의 맛과 냄새가 느껴지는 거 같고, 소리에 대해서 묘사한 부분은 진짜 그 소리가 들리는 거 같고, 성당의 종탑에 대해서 쓴 부분은 그 모습이 눈에 다 보이는 거 같다. 프루스트는 묘사능력이 굉장히 뛰어난 사람이다.

(12:25)인용한 부분은 마르셀과 식구들이 휴가와 어린 시절을 보낸 콩브레라는 곳의 이야기이다. 마르셀의 추억은 거의 다 콩브레의 추억이다. 어느 때처럼 산책을 갔는데 그날따라 의사선생님을 만나 의사선생님의 마차를 얻어 탔고, 또 그냥 콩브레로 오면 되는데 마르탱빌을 들려서 와야 하는 그런 상황이 되었다. 마차를 타고 가게 되니까 평소에 어린아이의 걸음걸이로 가면서 볼 수 있었던 그런 시청각적 경험이 완전히 깨져 버린다. 마차위에서 평상시에는 가지 않을 길로 가면서 마차의 속도로 다른 풍경들을 보게 된다. 석양이 질 무렵에 어린 아이가 아주 오래된 교회의 종탑들을 보고 속에서 뭔가 끓어오르게 된다. 감응이 일어나게 된 거다. 애가 감응이 일어나는 장면들을 꼭 보여주고 있다.

어린아이는 이게 뭔지 모르지만 일단 기뻐고 이거를 써야만 할 거 같았다. 이런 우연한 우발성의 경험을 통해 기존에 가지고 있었던 자기 체험이나 자기가 글을 쓰는 방식이나 자기 보는 방식들이 다 달라져 버린 거다. 이런 우연한 마주침, 교회의 종탑들을 보고 덜컥거리는 마차위에서 종이에 뭔가 꿈지락꿈지락 썼고 이글을 쓰고 난 이전과 이후의 마르셀은 완전히 다른 아이가 되어버린다. 이게 계기가 되어서 애가 소설가가 됐을 수도 있고, 사물을 보는 눈이 달라졌을 수도 있고, 일생일대의 잊지 못할 어떤 종류의 신체적 변화를 애는 경험한 거다. 바로 이 순간. 마르셀의 감응에 대해서 얘기를 한 거다.

어린 마르셀을 기쁨에 도취하게 만들었고 글을 쓰게 만들었고 암탉처럼 노래하게 만든 건 무엇이였을까? 어느 행복한 오후에 산책길에 마주친 마르탱빌과 비외비크의 종탑들. 이 종탑들하고 어린 프루스트가 감응한다. 그것들과의 만남은 프루스트로 하여금 기쁨에 사로잡히게 하고 뭔가를 쓰지 않을 수 없게 하는.. 이게 뭔가를 생성하는 힘일 것이다.

흔들리는 마차위에서 종탑들이 뿜어내는 무엇인가를 써내려가는 암탉처럼 노래하는 애는 이미 이전의 프루스트가 아니다. 다른 사람이 되어버린다. 감응이라는 과정이 보여줄 수 있는 게 여기 다 들어가 있는 셈이다.

▲ 스피노자와 프로스트의 “감응”

(15:27) 감응이 뭘까를 좀 더 철학적으로 살펴보자. 일단은 스피노자를 따라서 들뢰즈는 애기를 하고 있다. 스피노자는 이렇게 말하고 있다. ‘감응이라는 것은 신체의 활동능력을 증가시키거나 감소시키고 혹은 촉진하거나 저해하는 신체의 변용인 동시에 그러한 관념이다’ 기쁨이라는 감응을 느끼게 되면 신체능력이 증가하고 슬픔과 결합하면 감소하고. 반대일 수도 있다. 스피노자에게는 좋고 나쁨의 문제가 이롭고 해롭고의 문제와 같이 간다. 좋은 것은 내 몸에 이로운 거고 내 몸에 이로운 게 기쁨을 발생시키는 거라는 거다. 역인 것도 있고. 프루스트한테 애는 종탑을 보면서 너무 기뻐서 자기능력이 갑자기 없던 능력이 나오거나 있었는데 발휘되지 않았던 능력이 막 나오는 거다. 이걸 안 쓰면 안 될 거 같고 굳이 마부한테 연필하고 종이를 빌려서 덜컹거리는 데서 글을 쓰고 있다. 이런 능력을 만들어내는 것. 기쁨의 감응이고 자기 신체능력을 크게 확장시키는 거다. 신체의 변용인 동시에 변용의 관념이다. 그런 변용이 타당한 원인이 될 수 있으려면 감응은 능동적인 것이고 그렇지 않은 경우에는 수동적인 것이다. 이렇게 스피노자는 정리를 한다.

(17:25) 앞에 있는 예문을 보면 마르탱빌과 비외비크의 종탑들이 프루스트의 눈에 들어오면서 프루스트의 신체는 변용된다. 소설에서는 이렇게 말한다. ‘길모퉁이에서 나는 느닷없이 어떤 것과 닮지 않은 유별난 기쁨을 느꼈다.’ 이 유별난 기쁨의 정체는 사라졌다 나타났다가 하는 종탑들. 이걸 보면서 너무 기뻐 죽겠는 거다. 이 순간 변용의 관념들이 생성된다. 한 순간 전에 나에게 없던 어떤 사념, 낱말의 꼬리들이 떠오르게 된다. 근데 이걸 능동적인 거다. 기쁨은 능동적인 것이고 신체의 활동능력을 증가시키는 것이기 때문이다. ‘종탑들을 보고 방금 느꼈던 기쁨이 어찌나 컸던지 일종의 도취에 사로잡힌 나는 다른 것을 생각할 수 없을 지경이고 종기와 연필을 빌려서 감응에 따를 겸 마차 흔들림에 아랑곳없이 단문을 썼다.’ 고 기술한다.

▲ 특개성: 감응에 의한 개체의 특별성

(18:31) 이 감응이라는 것은 일단 신체적으로 느끼고, 사람들이 왜 ‘신체’ 라는 말을 반복적으로 하나면 감응이라는 걸 정신적이고 관념적인 것이라고 생각하기 쉽기 때문이다. 감응을 느끼는 것은 일단 ‘신체’ 라는 거다. 몸이 바뀌는 것, 몸의 상태가 달라지는 것. 신체적으로 느끼고 느낌으로 인해서 스스로가 내가 바뀌는 것, 변용되는 것이다. 어떤 하나의 양태가 다른 양태로부터 촉발이나 변용을 받아서 그것에 응해서 갖게 되는 감정-이것이 감응이다. 이것은 감동이나 감흥하고는 다른 거다. 감동이나 감흥도 이게 얼마나 강하나 약하냐 하는 양상의 차이지 넓은 범주에서 보면 Affect 안에서 묶이는 거다. 감응(Affect)라고 했을 때는 확실하게 신체적인 변화가 전제되는 것이고, 촉발하고 촉발되는 관계 속에서 만들어지는 것이고, 다른 것으로 생성이 되는 어떤 것이 있다. 감응이 무엇보다도 신체와 관련된 것이라면 촉발, 변용시키는 신체와 촉발, 변용되는 신체가 있을 것이다. 여기서는 촉발시키는 신체는 종탑들, 어린 마르셀은 촉발 받고 변용되는 신체. 종탑들의 모습이 계속 변하는 것처럼 보인다. 세 마리의 새, 꽃, 전설의 아가씨.. 이런 모습을 보면서 시각적으로 계속 바뀌는 것이 다른 종류의 감응 불러일으킨다. 세 마리의 새로 보일 때와 꽃으로 보일 때 전설의 아가씨로 보일 때 각각 느끼는 감응이 달라지면서 애로 하여금 쓰지 않으면 안

되게끔 신체의 변용을 불러일으키게 된 셈이다. 그렇기 때문에 마르탱빌과 비외비크의 종탑은 프루스트에게는 고정된 사물이 아니라 운동을 하고 있는 거다. 어린 마르셀을 계속 촉발하고 있으니까. 바뀌게 변화하게 운동하게 뭔가 힘을 가하고 있는 거다. 프루스트에게 어떤 감응을 일으키는 종탑들은 그것자체로서 운동하는 신체라고 할 수 있다. ‘운동하는 신체’라는 게 소설 속에서 이런 식으로 묘사된다. 마차가 굉장히 세계 달려서 커브를 확 돌아서 멈췄는데, 그걸 어린 아이가 묘사하기를 ‘종탑이 마차를 향해서 난폭하게 뛰어 왔다’고 얘기한다. 종탑이 자기에게 힘을 가하고 있다고 아이는 느끼는 거다. 프루스트가 마르탱빌과 비외비크의 종탑에서 느끼는 감응은 이 둘 사이에서 만들어진 고유한 것이다. 그날의 날씨, 온도, 작가의 심리적이고 신체적인 상태, 마차의 덜컹거림.. 이 모든 것들이 다 어우러져 이런 종류의 감응을 그때 그 순간에 생산하게 된다. 이렇게 특정한 순간에 이 개체를 특별하게 만들어내는 이런 감응을 들뢰즈는 특개성(hecceite)이라고 한다.

특개성이란 사람이나 주체, 사물이나 실체, 개체화 양식과는 매우 다른 개체화 양식이다. 어떤 사람을 그 사람이게 고유한 그 무엇이게 존재하게 하는 그 무엇이 개체화다. 성격, 이름 등. 그것과는 다른 종류의 개체화가 있다는 걸 말하는 거다. 그것은 어떤 계절, 어떤 여름, 어떤 시간, 어떤 날짜 등은 사물이나 주체의 개체성과는 분명 다르지만, 나름대로 완전하고 아무것도 결여하지 않은 개체성을 가지고 있다. 이 모든 것은 변용하고 변용되는 힘. 분자들 내지 입자들의 사이의 운동과 정지라는 점에서 특개성을 가지고 있다. 사람과 사람만이 만나서 감응을 주고받을 수 있는 것도 아니고, 음악을 듣거나 그림을 보거나 교회의 종탑을 보거나 지금 이 순간 강의실에서의 우리들의 관계, 이속에서도 어떤 종류의 감응이 생산될 수 있다. 이렇게 따지면 감응이나 특개성의 문제는 배치의 문제라고도 할 수 있다. 어디 무엇과 어떤 방식으로 관계를 맺고 어떤 장소에서 그것이 발생하는가. 계속 다른 방식으로 이야기하고 있지만, 들뢰즈가 일관되게 이야기 하는 거는 '모든 것은 관계다. 관계의 문제가 굉장히 중요하다'라는 것이다. 관계는 고정된 개체가 딱히 있는 게 아니고 개체나 양태들이 어디에 위치하게 되느냐 누구와 관계 맺느냐 어디에 배치되느냐에 따라 다 다르게 된다는 것이다. 그런 점에서 맑스주의자 입에 틀림없다. 맑스가 집요하게 끝까지 말했던 게 무엇과 무엇의 관계를 밝히는 거였다. 들뢰즈도 무엇과 무엇의 관계를 자기 식으로 이야기하고 있다. 노마디즘에 보면 특개성을 이렇게 정리하고 있다.

"지속성을 갖는 특정한 성질들의 집합을 의미하는 통상적인 개별성과는 달리 어떤 개체 고유하게 있는 것이지만 시공간은 물론 이웃관계의 조건, 배치, 긴밀도 등에 따라서 그때그때 달라지는 것이다. 그렇기 때문에 정의될 수 없고 직관적으로 포착될 수밖에 없는 감응이 특개성이다"

▲ 감응의 비유기성 · 탈고정성

감응을 우리가 지각하는 것은 직관에 의해서다. 우리가 무언가를 보고 기쁨의 감응을 느끼고 하는 것을 논리적으로 판단하지 않는다. 어린 마르셀이 종탑들을 보고 기쁨에 흘러 넘쳐서 뭔가를 썼는데 이 쓴 문장들도 보면 논리적인 구문들이 아니다. 과학적 분석의 글이 아니다. 그런 방식으로는 감응이 생기지 않는다. 그래서 직관이라고 말한다. 스피노자는 인식의 세 가지 방식을 말한다. 1종인식, 2종인식, 3종인식. 1종인식은 쉽게 말하는 욕망이나

본능이고 2종인식은 논리적이고 학습되고 이성에 의해서 판단할 수 있는 이른바 판단 가능한 영역. 대부분의 사람들은 1종인식과 2종인 식으로 살아간다. 그것만 해도 세상을 살 수 있다. 3종인식은 직관적인 것이고 3종인 식에까지 도달하는 것은 보통 사람은 쉽지 않을 텐데 부단한 훈련과 다른 방식으로 사유하고 다른 방식으로 보고 앞에서 말했던 세 가지 철학의 트라이앵글을 훈련을 하면 직관적 사유를 할 수 있게 된다. 스피노자는 '직관'에 대해서 '심적인 것과 소통하는 무엇'이라고 말하지만, 우리식으로 말하자면 직관적인 것, 우발적인 것과의 교감, 감응 이런 것들이 비표상적인 사유를 가능하게 하는 어떤 무엇이라고 생각할 수 있다.

이런 감응은 체험된 상태로 여기서 저기로 이동하는 것, 이 상태 저 상태로 바뀌는 것이 아니고 인간이 비인간적인 것으로 생성된 어떤 무엇이다. 유기체적인 무엇으로부터 벗어나고 고정된 개체 저기 무엇으로부터 다른 뭐가 되는 것이다. 비유적으로 프루스트는 이걸 그 어린 아이가 글을 다 쓰고 나서 너무 기뻐서 막 알을 낳은 암탉처럼 노래를 불렀다라고 말하는 데 쉽게 표현하면 이런 것일 수 있다. 그것은 모방도 체험에서 우러나오는 동정도 상상 속의 동일화도 아니다. 동일시, 자기화하는 것도 아니고 상상 속에 투사하는 것도 아니라는 거다. 그건 오히려 유사함이라곤 없는 두 감각들의 어우러짐 속에서 또는 단 한번의 반사로 둘 모두는 포착해내는 빛의 조정 속에서 양극의 인접함 같은 것이다. 하나에서 다른 하나의 형태로 변형되는 것이 아니고, 무언가가 하나에서 다른 하나로 옮겨가는 것이다. 이게 '되기'라는 개념에서 구체적으로 이야기 되어야 하는 거다. 그 무엇인가는 바로 '감각'이다. 그 감각은 결정 불가능함, 구별불가능함의 지대라서 마치 사물들, 짐승들, 사람들이 그것의 본질적인 간극을 일시에 넘어버리는 지점에 까지 무한히 닿아 있는 것만 같다. 이것이 우리가 부르는 감응이다.

(3교시)

◆ 감각존재로서의 예술작품: 카프카, 베이컨을 중심으로

▲ 카프카

틀뢰즈는 카프카를 좋아한다. 카프카에 대한 책도 썼다. 카프카의 문학을 소수적인 문학이라고 이야기한다. 소수는 숫자의 문제가 아니라, 얼마나 특이한가의 문제이다. 그가 만들어낸 언어의 문제가 굉장히 중요하다. 글쓰기의 문제가 앞에서 중요하다고 말했던 것처럼 소수적인 언어를 창출해내는 문제가 대단히 중요하다는 거다. 카프카 국적은 독일이지만, 유태인이다. 유태인은 이미 소수자가 아닌 거 같다. 만년 전쟁하고 팔레스타인 괴롭히고, 미국 상원의 90%이상인 유태인계열이고 전 지구적인 자본의 거의 대다수가 유태인 손에 있고 그 자본의 일부가 전쟁자금으로 쓰이고 있다. 스타벅스 회사의 총수가 유태인인데 전체 회사 순이익의 10%가 이스라엘 국방비로 들어간다. 대단한 시오니스트이다. 팔레스타인의 어린이들의 피눈물을 생각하면 안 먹었으면 좋겠다. 카프카는 유태인이다. 독일 안에서 굉장히 예외적인 존재이다. 존재론적으로 불안한 사람이다. 독일인이지만 독일인일 수 없는. 사는 거는 체코의 프라하에서 살았다. 체코어의 언어적 환경 속에서 독일어로 글을 썼다. 카프카가 구사하는 독일어 안에는 이미 소수자로서의 유태인의 언어가 들어가 있고 그 독일어를 체코라는 전혀 다른 이방의 공간에서 쓰게 되었다. 그때 썼던 독일어는 게르만 독일인들이 독일 땅에서 쓴 독일어와는 전혀 다른 것이다. 소수적인 언어라는 것은 이런 방식으로 생산되는 것이다. 존재론적으로 인식론적으로 새롭게 창출되는 언어인 것이다. 카프카의 문학이 대단히 다르다고 했을 때 다른 것들이 생산되는 것은 이런 언어들을 통해서 흘러나오게 되는 것이다.

▲ 힘과 특질: 카프카 『어느 개의 연구』

‘어느 개의 연구’ 라는 카프카의 단편은 많이 인용된다. 개가 연구자다. 뭔가 연구하는 걸 좋아하는 개인데 이 개가 음악 하는 일곱 마리의 개를 만나면서 큰 감응을 받게 된다.

‘사건 자체는 결코 이상한 일이 아니었다. 그 후에도 그런 종류의 더욱 기묘한 사건들을 종종 본 적이 있었는데 당시로서 나는 그런 일을 생전 처음 맛보는 듯 한 지울 수 없는 강한 인상을 받았다. 저 일곱 마리의 위대한 음악가들은 나에게서 더욱 놀랍고도 압도적인 것이었다. 그들은 이야기를 하고 있는 것도 아니었고 노래를 부르고 있는 것도 아니었다. 저마다 일제히 혈기 왕성한 표정을 하고 입을 거의 여는 일이 없이 텅 빈 공간으로부터 마법적인 힘으로 음악이 솟아나게 하는 것이었다. 모든 것이 다 음악이었다. 발을 울리고 내리거나 고개를 갸웃거리나 달리고 멈춰서고 한 마리가 다른 개의 등에 앞발을 얹고 똑바로 선 앞의 개가 다른 모든 개의 무게를 지탱하고 있거나 혹은 땅 가까이 몸을 끄는 복잡한 형상을 형성하고서도 단 한 번도 실수를 하지 않도록 함으로써 서로간의 규칙적인 결합 형태를 취하기도 하고 서로를 받아들이는 자세를 취하기도 한다. 일곱 마리 개들의 예술이 예술이 상으로 나를 놀라게 한 것은 자신이 만들어 낸 것에 완전히 스스로를 내맡기는 그들의 용기

였으며 파멸되지 않고 그것을 조용히 견뎌나가는 그들의 역량이었다.’

앞에서 감응이라는 것이 어떤 양태가 다른 양태와 접속하면서 하나의 양태를 촉발, 변용시키는 과정에서 생겨나는 것이라고 했다. 그렇다면 촉발시키려는 ‘힘’이 있어야 되고 촉발시켜서 뭔가 다른 게 되면 다른 ‘특질’을 갖게 되니까 ‘힘과 특질’의 문제라고도 할 수 있다. 카프카 소설에 나오는 음악가 개들이 뭔가를 생산하는 힘이 있다. 마법적인 힘으로 감응을 생산해 낸다. 입을 거의 여는 일이 없이 텅 빈 공간으로부터 마법적인 힘으로 음악이 솟아나게 한다. 이 음악적 감응을 일반적으로 생각할 때 소리의 특질, 협화음이든 불협화음이든 소리의 조화 속에서 생성되는 것이라고 알고 있다면 음악가 개들은 극단적인 마법적인 힘으로 감청영역 밖으로 소리를 밀고 나가버린다.

우리가 소리를 들을 수 있는 한계가 있다. 한계를 벗어나는 너무 큰소리도 못 듣고(지구가 움직이는 소리,) 너무 작은 소리도 못 듣는다(개미소리). 감청영역이라는 게 있는데 그걸 벗어나는 것은 극도로 힘을 부여해서 확 밀어붙였을 때 가능한 거다. 그런 힘으로 전혀 다른 종류의 감응을 생산한다. 모든 것을 다 음악으로 만드는 음악적 감응을 생산한다. 일곱 마리 개들이 각자가 자신의 신체로부터 강렬한 음악적인 힘을 만들어 내면서 동시에 이웃한 다른 개들과의 관계 속에서 이를테면 한 마리가 다른 한 개의 앞발에다 엮고 앞에서 있는 애가 다른 개들을 지탱하고 복잡한 형상을 하고 신체를 막 지들끼리 변용시키기도 해. 그러면서 힘을 만들어내고 관계 속에서 조작해 낸다. 그들이 만들어내는 마법적 힘의 정체는 바로 여기에 있다. 어떤 감응을 생산해 내는 이들의 관계, 이들 간의 배치 이런 거. 이 능력이 연구자 개에게는 생전 처음 맛보는 지울 수 없는 듯 한 인상을 남기면서 연구자 개에게 뭔가를 촉발시킨다.

▲ 독립적 존재로서의 감각 · 지각 · 감응

어떤 하나의 양태를 다른 양태로 촉발, 변용시키는 것으로의 감응을 얘기할 때 예술작품을 생각해 볼 수 있다. '와 너무 좋다. 너무 슬프다 기쁘다' 이런 감응들을 일상적으로 느낄 수 있는 게 뭐가 있을까를 생각해 보면 예술작품이다. 들뢰즈는 '예술작품은 하나의 감각존재다. 감각 구성물이다. 감각들로 만들어진 것이다.'라고 말한다. 협화음이나 불협화음, 음조, 색채, 조화 이런 것들이 만들어 저서 음악과 회화의 감응들을 만들어낸다. 예술가는 지각들과 감응들의 집적을 창조하는 자, 창조의 유일한 법칙은 예술적 구성물, 예술작품이 혼자 힘으로 스스로 버티게 해야 된다는 거다. '혼자 힘으로 버틸 수 있는 것, 스스로 감응생산의 능력을 가지고 있는 감각구성물만이 진정한 예술작품이다'라고 말하는 거다. 예술작품들은 우리가 이걸 보고 판단하고 이해하고 감응하고 이럴 수 있는 근거로 작동한다. 개념, 감응, 지각이 있어야 철학의 삼위일체가 이루어진다고 했듯, 예술작품이라는 게 만들어지기 위해서는 그것을 지각하고 감각하고 감응하고 하는 세 가지 과정이 필요하다.

지각은 지각작용이 아니다. 그거는 굉장히 독립적으로 존재하는 것이다. 뭔가를 지각하기 위해서 생각을 하거나 보거나 몸을 변화시키거나 하는 주체의 문제가 아니라는 거다. 지각작용이 아니라는 것은 이걸 주체의 문제가 아니고, 지각 그 자체는 주체 바깥에 있는 것이다. 지각들은 그것을 느끼는 자들의 상태로부터 독립되어 있다고 바로 이야기 한다. 감응들은 감정 또는 감정의 작용이 아니다. 그것들을 경험하는 자들의 힘을 벗어나 있다. 감각,

지각, 감응은 스스로에서 가치를 지니는 것이고 모든 체험들을 넘어서 있다. 이것들은 인간, 주체의 부재 속에서 그것들끼리 스스로 서있는 거다. 예술작품이 자기 스스로가 서 있는 것, 혼자 힘으로 버티는 거라고 했을 때, 예술작품이 지각, 감각, 감응의 구성물이라고 했을 때, 그것을 보는 자, 만드는 자와는 독립적으로 서 있다는 거다. 예술작품이 독립적이어야만 나와 뭔가 감응할 수 있다. 나를 촉발할 수는 뭐가 생기고 내가 또 촉발되는 이런 관계가 만들어 질 수 있다.

▲ 감응의 제시자 · 창조자로서의 예술가

'예술작품은 감각존재다'라는 말은 감각이 예술의 재료, 재료가 곧 감각이라고 말할 수도 있다. 돌에도 돌 나름의 질감과 감각이 있고, 쇠도 그렇고 단어들에도 감각이 있고 음악에도 있고.. 이런 감각들을 가지고 예술가들이 작품을 만든다. 하나의 감각에서 다른 하나의 감각으로 옮겨 갈 때, 음악의 예를 들면 피아노에서 바이올린으로 옮겨갈 때 재료로서의 감각이 달라진다. 바흐의 곡을 피아노로도 연주하고 바이올린으로도 연주한다. 같은 멜로디라도 다른 감각을 만들어 낸다. 우리는 그때마다 다른 종류의 감응을 느낄 수 있다. 아주 복잡한 것들이 많이 개입한다. 연주자의 연주스타일, 곡의 해석방법, 내가 가지고 있는 기계의 성능 등 이런 것들이 다 조합돼서 다른 종류의 무언가를 만들어 낸다. 감각이라고 했을 때는 일단 재료들의 질감이 선차적으로 들어간다. 그렇다고 해서 재료들만이 감각이냐면 그렇지 않다.

우리는 감각들과 더불어서 감각들을 그리고 종합하고 구성하고 쓴다. 예술가란 우리에게 제공하는 지각, 시각에 관한 감응들의 제시자요 창안자요 창조자다. 그의 작품에서만 감응을 창조하는 것이 아니고 그 감응을 우리들에게 제시해주고 그것들과 더불어 우리들과 생성되도록 하고 우리를 그 구성물 안으로 끌어 들인다.

▲ 베이컨

이런 감각구성물을 창안하는 자로서의 화가 베이컨을 들뢰즈가 이야기한다. '감각의 논리'라는 제목으로 베이컨 그림에 대해서 언급한 적이 있다. 화가 베이컨은 1970년대까지 활동했다. 베이컨의 그림을 보면 앞에서 감응이 힘이고 특질이라고 이야기 했었는데 실제로 '힘'을 보여준다. 베이컨의 '자화상'이라는 그림을 살펴보자. 실제로 베이컨이라는 사람은 제법 후덕한 인상을 가진 잘생긴 사람이다.

리처드 아베튼이라는 사진작가가 있는데 유명한 여성잡지의 표지사진을 많이 찍는 작가로 상업적으로도 성공했고 사진을 기능적으로 잘 찍는 작가이다. 아베튼이 가끔 유명한 화가나 예술가들의 사진을 찍는다. 아니면 노동자, 소수민족의 사진도 찍는데 인물사진을 잘 찍는 사람이다. 이 사람의 찍은 사진을 보면 그 사람의 특개성으로의 개체성 말고 그냥 고유한 개체성들이 잘 포착이 되어 있다. 그냥 사진만 봐도 인종, 직업이 느껴질 뿐만 아니라 그 사람의 직업이나 사회적인 환경으로 포착되지 않는 개인적인 성격이나 분위기를 굉장히 잘 잡아낸다. 지금 남아 있는 베이컨의 사진은 대부분 아베튼이 찍은 사진인데, 굉장히 잘 생

졌다. 화가라기 보다는 철학자처럼 생겼다. 베이컨의 이런저런 글들을 보면 정말 철학적 사유를 했던 사람인거 같다. 이 위에 있는 사진이 자기 '자화상'을 그려서 꾸기적꾸기적해서 힘을 부여해서 만든 것이다. 이 그림만 보면 힘이 어느 방향에서 어떻게 부여 되었는지 알 수 있다. 어디가 함몰되었는지 어디가 돌출되었는지. 어떤 하나의 상태를 변형시켜서 만들어 낸 것 이게 전형적인 베이컨이 그리는 풍이다. 뭔가 막 운동하고 있고 세면대속으로 머리 쑤셔 박고 빠져 나올라하고 들어가려고 하고 앉아서 똥 놀라 그러고 있고 운동경기장에서 힘쓰고 있고. 아주 동적인 상태인데 운동에 대해서 그리는 건 아니고 힘이 실제로 어떻게 가해지고 있는지 힘을 그려서 보여 준다.

그런 점에서 베이컨의 관심을 형상 그 자체를 그리는 데 있지 않았다. 화가들이 주로 자화상을 많이 그린다. 베이컨의 자화상이 굉장히 특징적인 게 '나는 힘을 그린다'라는 자기의식을 자화상에서 보여주고 있다. 형상을 그리는 데 있지 않고 붓의 터치나 색감 등을 통해서 힘 그 자체를 그리고 있다. 힘은 하나의 신체를 변형시키는 그런 힘인데 힘의 방향들을 지각할 수 있게 하는 베이컨의 그림은 그 자체로 하나의 새로운 감응을 생산한다.

▲ 감각: 하나에서 다른 하나로의 이동

'힘은 감각과 밀접한 관계가 있다'고 들뢰즈는 말하고 있다. 감각이 있기 위해서는 힘이 신체 즉 파동의 장소 위에서 행사가 되어야 한다. 얼굴이 함몰되기도 하고. 비록 힘이 감각의 조건이긴 하지만, 힘은 느껴지는 힘이 아니다. 감각은 그의 조건인 힘으로부터 출발해서 힘과는 전혀 다른 것을 둔다. 재료로서의 감각을 가지고 우리가 뭔가를 표현하지만 그 감각이 힘을 보여주는 것이지만 느껴지는 것은 힘 그 그자체가 아니라 새로운 감각이 되기도 한다. 베이컨의 그림들을 보면 인물(사물)들의 경우 신체 전체가 강한 움직임 속에서 구성되어 있고 그런다고 했을 때, 감각이라는 것은 빛, 색 이런 걸 떠나서 막 자유롭게 추상적으로 떠다니는 어떤 것이 아니고 신체 속에서 만들어지는 것이다. 신체에 가해지는 어떤 것이다. 때로는 감각이라는 것은 쉬운 것, 이미 되어진 것 상투적인 것의 반대일 뿐만 아니라 피상적으로 감각적인 것. 그냥 우리가 감각이라고 했을 때 딱 느끼는 감각은 말초적인 것에 가까운데 그런 게 아니라는 뜻이다. 그런 게 아닌 것이고 자발적인 것만도 아니다.

힘이 있어야 되니까. 감각은 한편으로는 주체를 향한 면이 있고, 어떤 힘이 부여되는 양태, 신경시스템이나 본능이나 기질로 향하는 면이 있고, 한편으로는 장소나 사건이나 대상들로 향하는 점도 있다. 베이컨의 그림에 대해서 이렇게 이야기하는 거다. 감각은 둘 다 아니거나 둘 다다. 베이컨은 '감각이라는 것은 하나에서 다른 하나로 이동하는 것이다'라고 말한다. 감각이 변형의 주역이고 신체를 변형시키는 행위이다. 자화상을 그렇게 꾸기적 꾸지적 했던 것도 힘의 변형을 보여주는 것이다. 단순한 감각들을 버리고 똑바로 있는 그대로 사물이 보이는 일차적 구성으로부터 결별하기 위해서 굉장한 노력을 한다. 아주 인상적인 말을 했다. '나는 공포보다는 고향을 그리길 원했습니다.'

▲ 소리 없는 고향의 공포

아까 봤던 그림 아래에 있는 '교황'이라는 그림이다. 교황은 권력이기도 하고 공포의 대상이기도 하고 때로는 죽음을 의미하기도 한다. 그런 점에서 공포라는 무엇과도 연관될 수 있다. 혹은 교황자체가 공포스러운 상황에 있는 것일 수도 있다. 그런 것들을 일반적으로 일

차적인 구성, 형태를 재현하는 것으로서의 회화에서는 그냥 그대로 보여준다. 어두운 색감을 쓰고 공포스러운 표정들. 이런 건 익숙한 회화의 문법이다. 베이컨은 전혀 다른 회화의 문법을 만들어 내고 싶어 했다. 전혀 다른 회화의 문법을 만들어내는 하나의 과정으로 어떤 방식으로 힘을 투여할 것인가.

사실 공포를 표현하는 건 더 쉬울 수 있다. 표정이라든가 색감이라든가 이런 걸 정밀하게 묘사함으로써. 눈으로 보이지 않는 것을 보이게 한다는 건 정말 어렵다. 고향, 소리를 보이게 한다는 것. 마치 카프카의 개들이 감청해야 되는 것을 시각적으로 보여줌으로써 위대한 음악가가 된 것처럼, 역으로 베이컨은 보여줘야 될 것들을 들리는 것으로 바꿔 버림으로써 다른 것들을 생산해 낸다.

‘교황’의 그림을 보면 실제로 고향이 느껴지는 거 같다. 선들이며 분위기며 입 벌리고 있는 것들. 공포스러운 거 같기도 하고 여기서 소리가 나는 거 같다. 뭉크의 절규를 보면 절규가 느껴지는가? 일단 제목이 ‘절규’니까 우리는 언어적인 표상에 속아서 당연히 절규한다고 인식한다. 뭉크는 얼굴에 심하게 힘이 부여된 안면을 만들어 냄으로써 재현이라고만 말할 수 없는 어떤 표현의 경지에 이르렀지만, 베이컨처럼 이것은 시각적인 문제를 다른 문제로 바꾸지 않으면 해결할 수 없다고 까지는 생각하지 못한 거 같다. 고향, 소리의 영역에서 보면 ‘교황’의 그림이 훨씬 더 소리에 가까워 보인다. 그의 그림 속에는 공포스러운 하나의 장면이 하나의 스토리가 없다. 공포라기보다는 소리로 감각된다. 오로지 힘 또는 감각상태만을 표현하고 싶어 한다. 그의 관심은 운동이 아니다. 그의 회화가 움직임은 아주 강도 있게 격렬하게 처리하는 것과 달리 그의 관심을 끄는 것은 제자리에서 하는 운동인 경련이다. 그것은 보이지 않는 힘이 신체에 가해지고 있다는 걸 보여준다. 이런 점에서 카프카와 닮아 있다. 마법적인 힘에 의해서만 음악을 만들어내는 일곱 마리 음악가 개들에 관한 얘기는 공포가 아닌 고향을 그리고자 했던 베이컨의 회화와 다르지 않다.

틀뢰즈는 이 부분을 이렇게 정리한다. ‘외침을 그린다. 이것은 특이하리만치 강렬한 어떤 소리에 단지 색들을 칠하는 문제만이 아니다. 음악도 회화와 동일한 임무 앞에 놓이게 되는데 그 임무란 외침을 조화롭게 만드는 것이 아니고 소리적인 외침을 그를 유발하는 힘들과의 관계 속에 놓는 것이다. 회화도 시각적 외침과 소리치는 입을 힘들과의 관계 속으로 놓는 것이다. 우리가 소리친다는 것은 바로 언제나 모든 광경을 흐릿하게 하고 고통이나 감각조차 넘쳐나는 보이지 않고 느낄 수도 없는 어떤 힘에 사로잡혀 있다는 것이다. 이것이 ‘공포보다는 외침을 그린다.’에서 말하는 것이다.’

리듬을 만드는 것, 힘을 생산하고 그 힘들이 조화를 이루어서 리듬을 형성하는 것에 대한 이야기다.

(4교시)

◆ 감응 이미지 - 클로즈업(영화)

▲ 영화에서의 클로즈업

영화이야기를 하겠다. 영화에서는 어떤 방식으로 감응이 일어날까? 들뢰즈의 ‘시네마’ 라는 책이 있는데 어떻게 보면 무척 황당하다. 들뢰즈가 인용하는 영화는 우리에게 아주 익숙하지 않은 영화가 많고, 우리가 보통 어려운 책을 읽을 때 예를 들어주면 이해가 잘 되는데 ‘시네마’ 는 예를 들어주면 더 이해가 안 된다. 우리가 그 영화를 모르기 때문에. 이 책은 영화에 대한 책이 아니다. 오히려 ‘운동’ 또는 ‘시간’ 이런 이야기를 하기 위해서 영화를 가져와서 이야기 한다.

영화에서 ‘클로즈업’해서 잡는 거 자체가 감응이미지다. 클로즈업을 몹시 중요하게 이야기 한다. ‘감응이미지가 클로즈업이고 클로즈업이 또한 얼굴이다.’ 라고 이야기 한다. 들뢰즈에게 ‘얼굴’ 은 몹시 중요하다. ‘천의고원’ 에서도 ‘안면성’ 을 한 고원에 할애해서 얼굴에 대해 이야기 한다. 얼굴은 어떤 사람이 어떤 감정이나 상태에 따라서 짓게 되는 표정과 다르다. 얼굴에는 굉장히 많은 것이 있다. 신체들의 상태가 여기에 다 표현된다고도 하고 얼굴에 권력이 작동한다고도 한다. 정치경제학적인 문제이고 사회구성체에 관한 문제이다. 쉬운 예로 백인남자 중산층이 기준이 되어 버리는 것. 그것에서 멀어질수록 열등하고 무식하고 야만하고. 우리가 이렇게 표상하게 되는 것, 이게 얼굴에 작용하는 권력의 메커니즘이다. 들뢰즈는 얼굴을 타고난 생김새라고 생각하지 않는다. 뭔가 반응을 염두에 두고 만들어진 것인 거다. 내가 검사이면 검사의 얼굴을 청소부면 청소부의 얼굴을 하고 있는 거다. 그 안에는 계급적인 것, 살아온 내력, 취향 등이 다 들어가 있는 복잡한 것이다. 얼굴에는 사회적 것들도 작동하고 있고 동시에 내부적으로 생산된 감정들, 정념들도 나타난다. 얼굴자체가 하나의 기호다. ‘얼굴을 어떻게 탈영토화시킬 것인가’ 의 문제. 얼굴은 딱 고정된 거고 권력이 작동한다면 주체화되어 있는 거라면 얼굴을 바꾸는 문제가 중요해진다. 클로즈업이 들뢰즈에게 중요한가? 클로즈업을 한다는 거는 몸 전체를 다 무시하고 신체의 일부인 얼굴에 카메라를 들이대는 걸 말하는 게 아니고, 얼굴이 권력이고 정치고 하는 그런 맥락을 가지고 있다면, 지금 작동하고 있는 무엇-권력관계라던가 사회구성체 논리라던가 하는 이런 것들을 해체해서 다른 것들로 만들 수 있는 방식으로 들이대는 거다. 그래서 전혀 다른 것으로 보이게 만드는 거다. ‘얼굴이란 자신이 가진 전반적 운동성을 희생하면서 다른 여러 기관들을 담은 판이다. 신체의 다른 부분에서는 방치되어 있는 모든 종류의 작고 국부적인 운동들을 얼굴에 표현한다.’

▲ 에이젠슈타인의 클로즈업

에이젠슈타인이라는 영화감독이 얼굴을 클로즈업하는 것에 대해서 고민을 많이 했고 재미를 많이 본 사람이다. 영화에 대한 감응적 독해가 가능하다고 생각했다. 에이젠슈타인을 보면서 ‘맞아 나도 얼굴을 그렇게 생각해’ 라고 들뢰즈가 생각을 하게 된다. 얼굴 그 자체뿐만

아니고 많은 사물들의 클로즈업을 얼굴의 등가물이라고 생각한다. 클로즈업을 하면 다르게 보인다. 아주 깊이 확 들어가 보면 우리가 알고 있는 그 모습이 아닌 게 되어버린다. ‘걸리버 여행기’에서 걸리버가 소인국에 가서 재밌게 놀다가 거인국에 가서 거인들을 보니까 클로즈업상태이다. 거인들은 예쁘게 하고 품위 있게 하려고 하는데 걸리버한테는 냄새도 나고 모공 속에 벌레들도 다 보이고, 안면성이 확 해체되는 걸 거인국 소인국 대비하면서 다 보여준다. 와이드하게 잡았을 때 안보이던 것이 클로즈업하면 다 보이게 된다. 이런 문제도 포함되어 있다.

▲ 얼굴의 등가물로서의 사물의 클로즈업

‘추시계’ 얘기는 베르그송 이야기하면서 잠깐 나오는 건데 얼굴뿐만 아니라 얼굴의 등가물로서 클로즈업을 했을 때 실제로 감응이 생산된다는 걸 설명하기 위해서 사용한다. 추가 달려있는 시계를 보는데 클로즈업해서 잡았다고 하면 이 시계는 두 가지로 구성되어 있는데 시계바늘과 시계 판이 있다. 상황의 급박함이나 긴장감을 보여주기 위해서 바늘이 일초단위로 찰칵찰칵 넘어가면서 긴박감을 극대화시켜준다. 시계바늘의 운동이 분위기를 만들어내고 자기 운동이 시계 판을 바꾸는 거다. 시계바늘 운동이 시간을 바꾸는 거니까. 시계바늘이 변용시키고 어찌고 하면서 감응적인 뭐랑 비슷하다고 설명하는 부분이 아래에 나온다.

▲ 반성적 얼굴: 칼 드레이어의 <잔 다르크 수난>을 중심으로

만일 얼굴이 다른 것에 비해서 특정한 독특함을 나타내는 성질을 갖는다면 그것은 얼굴에만 속하는 물질적 부분들의 관계를 다양하게 변화시키는 얼굴의 능력에 의해서 그런 거다. 왜 자꾸 얼굴이야기를 하나면 얼굴이 다른 신체적인 어떤 것보다 훨씬 뭘 담아내는 능력이 많기 때문이다. 얼굴에는 단단한 부분과 부드러운 부분, 그늘지고 빛을 받는 부분, 윤기가 있고 없는 부분, 매끄럽고 곱고러운 부분 이런 부분들이 있어서 어떤 얼굴은 다른 것에 비해서 더 특정한 감응이나 실체를 위한 것이라고 생각하게 된다는 거다. 클로즈업은 얼굴을 감응의 순수한 재료로 만들고 질료로 삼는다. 얼굴을 클로즈업과 관련해서 이야기해보면 두 가지로 진행된다. 하나는 강렬한 얼굴, 에이젠슈테인의 ‘전함 포템킨’에 수병들이 반란을 일으켜서 수병들의 분노에 찬 표정들, 얼굴, 이런 것들이 나중에는 모든 민중들을 분노하게 만드는, 어떤 상황에서 감응생산적인 얼굴이 다른 얼굴들한테 감응을 촉발하게 된다. 힘으로 작용해서 그 힘들이 확산되면서 전체적으로 혁명적인 분위기를 만들어 낸다. 이런 얼굴이 강렬한 얼굴이다. 그리고 그 영화를 보는 우리는 ‘오데사’ 장면을 보면 평화로운 분위기에서 진압군들이 척척척 걸어오면서 사람들을 대놓고 총으로 쏘 죽이고 하는 장면들이 나오는데 그 아비규환 속에서 죽은 아이를 안고 깨진 안경을 쓰고 절규하는 아줌마의 얼굴을 클로즈업 했을 때 그 얼굴은 또 우리에게 감응적인 힘을 가하게 된다.

또 하나는 ‘반성하는 얼굴’ 그리피스는 미국의 감독이 만든 ‘꺾인 백합’이라는 들뢰즈가 인용한 영화, 쉽게 잔다르크의 수난이라는 영화다. 잔다르크가 반성적인 얼굴을 하고 있다. 강렬한 얼굴이 굉장히 동적이고 힘과 관련된 거라면 반성적인 얼굴은 반성이라는 말속에 포함되어 있는 순수, 순결, 희생 따위의 서정적이고 정적인 특질과 관련된 감응을 만들어 내는 얼굴이다. 잔다르크가 열심히 싸웠음에도 불구하고 교단에서 의심하고 가두고 죽일

라 그리고 이럴 때 잔다르크가 반항은 못하고 복잡한 표정으로 기도를 하는 듯 한 멍한 시선, 주교들 앞에서 뭔가 얘기할 때 잔다르크의 얼굴이 클로즈업된다. 그 표정, 그 얼굴. 그건 우리에게 뭔가 강렬한 힘을 촉발하는 얼굴은 아니지만, 어떤 특질들을 불러일으키는 그런 종류의 얼굴이다. 반성적 얼굴이라고 정리하는 얼굴이다.

▲ 표현의 문제로서 클로즈업

‘강렬한 얼굴이 순수한 힘을 표현함으로써 우리를 한 특질에서 다른 특질로 이행하도록 하는 일련의 순간들에 의해서 스스로를 부정하는 것과 마찬가지로 반성적 얼굴은 순수한 특질, 상이한 성질을 지닌 대상들에 공통된 그 무엇을 표현한다.’ 라고 말한다. 이런 클로즈업은 전체 중에서 일부를 확대한 게 아니다. 일부를 확대해서 보여주는 게 아니라, 그 부분을 떼어 내어 오히려 다른 맥락 속에 위치시켜 다른 감응, 다른 의미를 생산하도록 한다. 그것은 절대적으로 변화시키는 것이다. 이때 클로즈업은 운동에 의한 전이, 옮겨감이 아니고 표현의 문제가 된다.

▲ 얼굴의 등가물로서의 여러 사물들

얼굴 이외에도 얼굴과 등가적인 성격을 갖는 사물, 공간, 장소 등 이런 것들이 있다. 이것도 얼굴이 전체 신체의 부분을 확대하는 게 아니고 원래 있었던 것으로부터 탈영토화시키는 거라면, 이런 공간들도 맥락으로부터 떼어 내서 다른 곳에 위치시키는 거다. 제목이 생각 안 나는 영화인데, 어떤 남자가 여자에게 수작을 거는데 여자가 겨울이어서 장갑을 끼고 있는데, 청년이 장갑을 뺏아서 만지작거리고 자기 손에 꺼보고 떠들고. 여자가 대화를 마치고 장갑을 다시 뺏아서 지손에 끼고 가는 장면. 그때 그 장갑은 사물, 부분적 사물인데 그 안에서 많은 게 있다. 겨울에 추워서 여자가 낀 장갑인데 맥락을 벗어나 수작을 거는 남자의 손에 가면 감응적 사물이 된다. 장갑을 자기 손에 끼고 만지작거리고 이런 것들을 통해 작가가 이 둘의 관계, 여기서 만들어 지는 무엇을 보여준다. 고정된 원래의 맥락으로부터 가지고 나와서 다른 것으로 위치시키는 것들을 감응적 사물이라고 할 수 있다. 철교위에 비가 막 온다. 와이드하게 한 장면으로 잡으면 철교가 있고 비가 막 내리는 장면이 보인다. 클로즈업해서 잡으면 빗방울 한 방울 한 방울이 철교의 수많은 다리중의 일부에 부딪쳐서 물방울이 튕겨나가는 게 보인다. 거기다 밤에 어떤 조명이 들어가면 전체 화면으로 잡았을 때 비오는 철교를 볼 때 느껴지는 감응과는 다른 감응이 된다. 뭘 생산하고 싶냐? 어떤 감응을 불러일으키느냐가 이런 것들을 통해서 확인된다.

▲ 공간의 탈영토화

이런 공간을 만들어 내는 문제를 ‘불특정한 공간을 만드는 것이다’ 라고 이야기를 한다. 앞에서 얼굴의 문제가 얼굴을 탈영토화시키는 것으로 중요했고 탈영토화의 방식으로 들뢰즈가 영화에서의 클로즈업을 이야기 했다면, 공간의 문제도 마찬가지로. 들뢰즈에게 공간은

두 종류가 있는데 매끄러운 공간과 흠 패인 공간. 물리적인 공간일 수도 있고 관념적인 공간일 수도 있는데, 흠 패인 공간은 조직적 질서가 작동하는 공간으로 학교 같은 곳이다. 시간표가 있고 선생님이 있고 언제 시험보고 머리 길면 안 되고. 법적인 질서가 작동하는 공간, 명령어가 작동하는 관계, 공간을 흠 패인 공간이라고 한다.

매끄러운 공간은 흠 패인 공간에 작동하는 질서나 명령어 체계가 모두 와해된, 그런 것들이 걸려들어 가지 않게 쪽 뺏어나갈 수 공간이다. 물리적 공간에서 그런 것들을 상상할 때 흔히 '바다' 다. '길' 이라고 했을 때 차도가 인도가 있고 갈 수 있는 곳. 그게 매끄러운 거라고 생각하는 데 거치적거리는 게 없는 게 아니고 정해진 어떤 것이 없는 것, 고정된 문법적 질서나 명령어가 없는 것이 매끄러운 공간이다. 길은 뚫려 있어도 도로교통법도 작동하고 차도와 인도의 구분도 있고. 이런 것들이 작동하는 것은 매끄러운 공간이 아니라는 거다. 왜 바다를 이야기 하나면 바다에는 어떤 종류의 고정된 방향성도 부여되지 않는다는 거다. 물론 해도도 있고 그렇긴 하지만, 그것은 그렇게 만들었다가도 금방 지워지고 새로운 방향들을 조정해 나갈 수도 있다. 사막이나 초원이 그렇다. 유목민이 다니는 길이 원래 나 있는 길을 가는 사람들이 아니라, 길을 내면서 간다는 거다.

▲ 촉감적 공간

클로즈업과 촉감적 공간. 촉감적 공간은 공간을 감각할 수 있는 공간이라고 말한다. '사막, 바다, 초원 같은 매끄러운 공간에 상응한다. 사막, 스텝, 얼음, 바다와 같은 순수한 접촉의 구체적 공간이 그러하다. 종종 이야기 되는 것과는 반대로 이런 공간에서 사람들은 멀리서 보지 않을 뿐만 아니라 멀리서 그걸 보지도 않으며 그 정면에 있지도 않으며 그 안에 있지도 않다. 방향은 일정하지 않고 일시적인 섭생, 점유, 완급에 따라 변한다.' 눈이 광학적인 기능이라고 했을 때 보는 거다. 보는 방식들과 광학적 방식이라면 촉감적인 것이라는 게 눈으로 보면서 그것들과 감응적으로 만나게 되면 애가 나한테 부여한 어떤 힘을 내가 감각하게 된다. 앞에서 프루스트가 마르탱빌의 종탑들을 보는 것은 눈으로 보는 게 아니라 만지는 거다. 이런 보기가 촉감적 보기다. 보는 게 촉감적으로 바뀌어야지 감응이 생산될 수 있다. '눈의 광학적 기능을 벗어나서 촉감적 기능을 부여 받는다.

이것은 마음으로 만지지 않고는 볼 수가 없고 눈으로 보아도 마음이 손가락이 되지 않고는 볼 수 없는 동물성을 갖는다.' 다른 말로 하면 앞에서 말한 '감응은 직관적인 것이다' 라는 것과 같은 말이다. 반면 흠 패인 공간은 방향의 일정함, 좌표교환에 따른 불변성, 환경에 흡수된 상호결합, 중심화 된 투시법, 우리가 이미 알고 있는 것들이다.

▲ 스피노자의 능동적 기쁨, 수동적 기쁨

나의 신체적 능력을 증대시키는 게 기쁨의 감응이라고 했는데, 스피노자는 기쁨도 두 종류가 있다고 했다. 수동적 기쁨과 능동적 기쁨. 수동적 기쁨은 우리의 활동능력을 증가시키긴 하지만 이 대상에 대한 적실한 관념을 갖고 있지 못하다. 나를 바꾼 '원인' 에 대한 판단이 안 되는 거다. 능동적 기쁨은 나에 의해서 기쁨이 만들어 지는 거다. 보통 감응이라고 했을 때 예술작품도 그렇고 대상이 나를 기쁘게 하는 거다. 내가 어떤 양태에 의해서 촉발

을 받는 거다.

진짜 능동적인 기쁨이 되려면 감응의 원인이 내발적인 것이 되어야 한다. 프루스트도 이것의 정체를 모르고 쓰지 않으면 안 될 거 같아서 쓴 거다. 스피노자 식으로 말하면 수동적 기쁨이다. 능동적 기쁨이 되려면 그 원인을 알아야 한다. ‘자신에 의해 산출되고 우리의 활동능력 자체로부터 나오고 우리안의 적실한 관념으로부터 나온다.’ 이게 말은 쉬운데 인간이 적실한 관념을 갖고 내부에서 자기관을 찾고 하는 게 잘 안 된다. 이렇게 되려면 인간이 신이 되어야 된다. 실체가 되어야 되는 거다. 그렇지만 두 가지를 구별할 수는 있다. 이성에 의한 판단에 의해서. 이게 매개가 되어서 뭔가를 만들어 낼 수 있고, 수동적 기쁨이 있어야 능동적 기쁨으로 나아갈 수 있다. 슬픔에 대해서는 말할 필요도 없고 기쁨에 대한 얘기를 해야 되는데 수동적 기쁨에 대해서 많은 훈련과 경험이 필요하다. 수동적 기쁨은 원인에 의해서 구별되는 능동적 기쁨을 불러올 수 있다.

수동적 기쁨을 통해서 우리는 능동적 기쁨으로 나아갈 수 있는데 들뢰즈가 스피노자의 이 과정을 딱 정리한다. 수동적 기쁨의 단계가 첫 번째로 있고 수동적 기쁨의 정념을 이용한 적실한(?) 관념을 형성할 수 있다. 공통개념을 형성할 수 있다는 거다. 내가 뭔가를 봤을 때 기쁘고 능력이 확장된 거 같다고 하면 그 원인에 대해서 생각을 해야 되고, 이런 종류의 것들이 나의 능력을 향상시키는 구나하고 나는 배우게 된다. 나는 나와 무엇이 조성되었을 때, 어떤 것과 조화를 이루었을 때 나의 기쁨과 능력이 향상되는지 알 수가 있다. 그런 것들과 공통개념을 형성하는 게 중요하고 그런 것들과 공통개념을 형성한다는 것이 나의 능력이 커진다는 얘기다. 능력에 대해서도 들뢰즈는 이렇게 생각한다. 우리는 능력이 내가 가지고 있는 개체의 고유성이라고 생각하는 데, 타고난 거 내가 열심히 공부해서 알게 된 거. 들뢰즈는 그런 능력은 안 중요하고 진짜 중요한 기쁨을 생산하는 능력이라는 것은 뭔가 나에게서는 있을 수도 있고 없을 수도 있지만, 나의 능력을 크게 만들 수 있는 기쁨을 줄 수 있는 것들과 관계를 맺는 거다. 관계를 잘 맺고 많은 것들과 관계를 맺는 것이다. 이 능력은 어떻게 알 수 있나? 기쁨의 감응을 통해서 알 수가 있다.

▲ 공통 개념의 형성

공통개념의 형성으로 나아가고 공통개념으로부터 나오고 우리의 활동능력이 설명되는 능동적 기쁨으로 나아간다. 능동적 기쁨은 혼자 나올 수 있는 게 아니고 수동적 기쁨에 따라 나오기 때문에 우리는 수동적 기쁨에 대한 훈련을 많이 해야 되고 능력을 향상시키는 게 중요하다. 공통개념을 형성한다는 것은 내가 개체로 고요하게 머무르려고 해서는 가능하지 않다. 감응이라는 것이 뭔가를 생성하고 다른 것이 되는 것이라고 했는데 내가 나의 고유한 개체성과는 다른 무엇이 되고자 하는 훈련도 필요하다. 그런 것들이 능동적으로 이루어졌을 때 능력이 확장되는 것이다. ‘되기’ 나 ‘능력’ 에 대해서는 다음 주에 계속 진행된다.