

## 재현의 문제성: 조이스, 사진, 그리고 영화\*

남 기 현

### I

1895년 1월 28일 파리에서 루미에르(Lumière) 형제가 만든 최초의 영화가 상영된 이후에 영화는 20세기에 들어와서 대중문화의 상징적 매체로 성장했다. 모더니즘의 대표 작가인 제임스 조이스(James Joyce)도 새로이 등장한 영상매체에 대해서 관심을 보였고, 그의 소설 미학과 무관하지 않다. 스칼릿 베이런(Scarlett Baron)이 지적하듯이, 시각(vision)은 조이스 작품에서 “영원한 관심사”(a permanent preoccupation)였고, 『율리시스』(Ulysses)는 “20세기 초반의 광학 분야의 과학적 발견과 기술적 발명에 대한 관심”을 담아내고 있다(691). 산업혁명의 결과로 19세기 후반에 급속히 증가한 여가로 인해서 읽을거리에 대한 대중의 욕구는 소설이나 잡지의 성장을 이끌었고, 대중의 시각적 욕구를 충족시키기 위해서 소설과 잡지는 삽화를 이용하고, 광고는 더욱 더 소비자의 시선을 사로잡으려는 노력이 삽화나 사진을 이용하는 방식으로 나타났다. 조이스가 『율리시스』의 주인공 레오폴드 블룸(Leopold Bloom)을 광고 중개인(ad canvasser)으로 설정한 것도 새로운 시각적 매체의 등장에 대한 관심에서 비롯된 것이다. 특히, 19세기

---

\* 이 연구는 서울과학기술대학교 교내 학술연구비 지원으로 수행되었습니다.

소설의 사실적 묘사를 대체하는 사진술의 등장으로 인해 화가와 마찬가지로 소설가에게도 예술의 현실 재현(representation)의 역할에 새로운 도전이 생겨났고 이를 어떻게 수용할 것인가 하는 것이 관심사가 되었다. 조이스를 비롯한 모더니즘 작가들은 객관적 외면보다는 주관적 내면으로 관심을 돌렸고, 이러한 변화를 수용할 수 있도록 소설 작법의 새로운 문법으로서의 의식의 흐름기법(stream of consciousness)이나 내적 독백(interior monologue)같은 새로운 형식을 통해서 인간의 내면세계를 표현하고자 노력하였다. 하지만 적어도 조이스의 경우는 이러한 내면세계에 대한 관심에 몰두하여 새로운 기술 발전에 의해 만들어진 도전적 환경을 도외시한 것은 아니었다. 특히 사진의 등장은 19세기말부터 급속하게 (특히 여성의) 육체에 대한 관심을 증폭시켰고, 이러한 성적 호기심을 충족시켜 줄 새로운 영상장치들이 등장했다. 조이스는 이러한 발명품들에 대한 관심을 보여줌으로써, 대중문화에 만연되어 있던 관음증(voyeurism) 작용이나 포르노그래피(pornography)의 전개과정에 주목을 했다. 사진이나 영화 같은 새로운 시각적 매체의 등장은 포르노그래피의 발달과 무관하지 않다. 게리 리오나드(Garry Leonard)의 지적처럼, “사진/영화와 정신분석의 결합은 관음증이나 페티시즘을 ‘변태’에서 ‘자연적인’ 쾌락의 시나리오로 전환하는데 기여했다”(86). 더구나 로라 멀비(Laura Mulvey)의 주장처럼, “시각적 쾌락”(visual pleasure)은 영화 논의에서 관음증을 하나의 공리적 진실로 부각시켰고, 조이스는 이미 『율리시스』에서 영화 매체가 갖는 관음증적 욕망의 작용을 간파했음을 보여 준다.1)

조이스는 영화가 본격적인 대중매체로 성장하는 시기에 소설가로 활동했음에도 불구하고 최근에야 비로소 조이스와 영화의 연관성에 관한 연구가 활발히 진행되었다.2) 우선 조이스의 생애에서 영화와 연결되는 두 가지 중요한 사건을 언급하는 것이 본 논문의 방향을 가늠하는데 중요하다. 하나는 조이스가 1909년에

1) 로마 멀비(Laura Mulvey)는 프로이트(Freud)의 scopophilia의 개념을 차용해서 “시각적 쾌락”(visual pleasure)을 추구하는 남성적 욕망의 시선이 영화에서도 작용하고 있음을 지적했다. 특히 여성을 남성의 욕망의 대상으로 보는 근원을 시각적 쾌락에서 찾고 있다. “Visual Pleasure and Narrative Cinema,” *Screen* 16.3 (Autumn 1975), 6-18.

2) 토마스 버크델(Thomas L. Burkdale)인 2001년에 *Joycean Frames: Film and the Fiction of James Joyce* (New York: Routledge, 2001)에서 책 분량의 연구가 나왔고, 존 맥코트(John McCourt)가 편집한 *Roll Away the Reel World: James Joyce and Cinema* (Cork: Cork UP, 2010)에서는 초기 영화의 영향에 관한 다양한 논문들이 실려 있다.

더블린에서 볼타(Volta)라는 극장을 운영한 것이고, 다른 하나는 1929년 11월에 러시아 감독인 세르게이 에이젠슈타인(Sergei Eisenstein)을 파리에서 만난 것이다. 조이스는 트리에스테(Trieste)에 머물면서 1909년에 그의 친구인 니콜로 비다코비치(Nicolò Vidacovich)를 통해서 영화관 사업에 자본을 투자할 사람들을 만나게 된다. 조이스는 투자자들을 만나서 “50만 명이 사는 도시에 영화관이 하나도 없다”라고 말했고, 그들이 놀라서 어디냐고 묻자, “아일랜드에 있다”고 답하고, 지도를 가져와서 더블린, 벨파스트, 그리고 코크를 가리키면서 영화관이 하나도 없음을 지적했다. 그는 자신이 기꺼이 더블린에 가서 사전 준비를 하겠다고 나섰고, 투자자들은 선뜻 자금을 마련해주었다. 파리와 런던을 거쳐서 그해 10월 21일에 더블린에 도착한 조이스는 장소를 물색했고, 메리가(Mary Street) 45번지에 있는 건물을 구했다. 12월 초에 이미 영사기 장비가 런던에서 수입되었고, 12월 20일에 영화관은 드디어 개장을 했다. 크리스마스이브에는 관객이 줄을 서서 경찰이 통제를 해야 할 정도로 성공적이었다(Bowker 191).

또한 1929년 파리에서 조이스가 에이젠슈타인을 만났을 때, 그의 시력은 극도로 악화되어 거의 장님 수준이라서 영화를 볼 상황이 아니었음에도 불구하고, 조이스는 에이젠슈타인의 영화에 대한 관심을 보였다. 심지어 에이젠슈타인이 회고하기를, “그[조이스]가 문학에서 하는 일은 우리가 새로운 영화로 하고 있는 것과 흡사하고, 앞으로 우리가 할 일에 더 가깝다”라고 말했다(Trotter 87, 재인용). 더구나 『율리시스』의 불어 번역에 대해서 조이스는 번역의 어려움을 언급하면서 오히려 영화화의 가능성을 언급했다: “조이스는 그것[『율리시스』]을 다른 언어로 번역하는 일은 불가능하지만, 영화같은 다른 매체로의 전환은 가능하다고 처음엔 생각했다”(Ellmann 561). 또한 에이젠슈타인의 『율리시스』의 영화화에 대한 가능성이 상당히 컸었음을 리처드 엘만(Richard Ellmann)은 주장한다(654). 조이스는 공식적으로는 영화화 작업에 반대를 했지만, 에이젠슈타인과 얘기를 나누었고, 루이스 주코프스키(Louis Zukofsky)가 시나리오 작업을 시도했었다. 에이젠슈타인은 1934년 강연에서도 조이스의 내적 독백이 영화 기법에 중요하다고 강조하기도 했다(Tall 133). 본 논의에서는 초기 영화에 이르는 조이스의 관심을 추적하는 일이라, 에이젠슈타인과 관련된 영화 논의는 초기 조이스와 영화연구에 중요한 관심사이기도 했기 때문에, 추후에 논의할 기회를 갖고자 한다.

영화와 연관된 두 사건 중에서 특히 전자가 분명히 조이스가 영화에 대한 관

심이 얼마나 컸는가를 잘 보여주는 사건이다. 1904년 더블린을 떠난 이후에 유럽의 도시를 전전하면서도 조국에 돌아오지 않았던 조이스가 영화 사업을 하겠다고 더블린을 방문한 일은 더블린의 뒷골목마저도 중요하게 여겼던 조이스에게는 매우 중요한 의미를 가질 수밖에 없다. 1909년 12월 20일 메리가(街)에 있는 건물에 볼타극장을 개장하여 프랑스와 이탈리아의 영화들을 상영하였다. 사소한 것이긴 하지만 볼타 극장에서 상연된 영화 리스트에 따르면(McKernan 188), 첫날 상영된 영화 중에 <게살 크로켓>(Devilled Crab)이라는 제목의 이탈리아 영화가 있는데, 블룸이 식사를 하면서 떠올린 음식이 바로 이 제목과 같다. “게살 크로켓”(Devilled Crab)(U 8.762). 블룸의 이러한 사소한 연상이 우연적인 것일 수도 있지만, 조이스 자신이 직접 기획한 첫 공연의 작품들 중 하나의 제목이기에 그가 몰랐을 리가 없고 단순한 우연의 일치라고 볼 수 없다. 후에 다루게 될 초기 영화에 관한 언급을 보면 조이스가 분명히 영화를 잘 알고 있었고, 작품에 적절히 활용하고 있음을 알 수 있다. 조이스가 작품에서 언급한 다양한 시각적 매체는 영화로 발전하는 과정에서 대중의 “시각적 쾌락”이 어떻게 수용되고 전개되었는가를 조이스가 잘 인식하고 있음을 보여준다. 본 논문에서는 사진에서 영화로 이어지는 시각매체의 발달이 재현의 문제와 어떻게 연관이 되었으며, 조이스는 이러한 재현의 문제를 통해서 자신의 미학적 궤적을 어떻게 그리고 있는가를 살펴보고자 한다.

## II

조이스는 소설의 사실적 재현에 대항하는 기술인 사진술의 등장에 일찍부터 주목했다. 그가 1903년에 파리에 있을 때 노트에 기록된 사진에 관한 언급은 주목할 만하다.

문: 사진은 예술작품이 될 수 있을까?

답: 사진은 감각적 물질의 처리(disposition)라서 미학적 목적으로 그럴 수는 있지만, 감각적 물질의 인간적 처리는 아니다. 그러므로 예술작품은 아니다.

(CW 146)

조이스가 여기서 사진을 예술품으로 여기지 않는 근거로 “감각적 물질의 인간적 처리가 아니다”라는 점이다. 다시 말하면, 회화처럼 인간의 개입이 없는 기계적 재현임을 전제로 조이스는 사진을 예술작품으로 인정하지 않고 있다. 하지만 조이스의 이러한 생각은 새로운 기술의 등장에 대한 경계심을 반영한 것이라고 볼 수 있고, 예술가로서 성장하는 과정에서 그는 오히려 기술의 발전 과정에 주목했고, 그러한 기술이 가져 온 경험의 변화가 자신의 미학적 표현에 어떠한 영향을 주는가에 관심을 가졌던 같다. 그 근거로 그의 작품 전반에 걸쳐서 새로운 영상 매체에 대한 언급이 많다는 점을 들 수 있다. 따라서 이러한 새로운 기술의 산물인 사진, 영화 이전의 영상 장치들, 그리고 영화가 어떻게 조이스의 작품 속에 전개되는지를 점검해 봄으로써 시각적 재현에 대한 조이스의 미학적 관심을 살펴보고자 한다.

우선 사진의 등장이 회화의 사실적 재현에 도전이 될 수 있는 것이라는 점을 조이스가 잘 인지하고 있었음을 초기 작품에서도 잘 보여준다. 『은총』(“Grace”)에서 마틴 커닝햄(Martin Cunningham)은 피정을 위해 모인 사람들이 종교에 관한 논의를 벌이는 중에 교황 레오 13세의 사진에 관한 시를 언급한다.

- 교황 레오의 시중 하나가 사진의 발명에 관한 것이라는 것을 읽은 기억이 나, 마틴 커닝햄이 말했다, 물론 라틴어로 쓰였지.
- 사진에 관해서! 커닝이 소리쳤다.
- 맞아, 커닝햄이 답했다.
- 그는 자신의 잔에서 술도 마셨다.
- 다들 알지만, 사진을 생각하면 놀랍지 않나? 맥코이가 말했다.
- 오, 물론이지, 파위가 말했다, 위대한 마음이 사물을 볼 수 있지.
- 그 시인이 말했듯이: 위대한 마음은 거의 광기에 가까운 범이지, 포가티가 말했다. (D 152)

교황 레오 13세의 사진에 관한 시는 라틴어로 쓰여 있고, 시의 개략적인 내용은 “사진이라는 현대의 발명품은 (포도를 그렸는데 새들이 속을 정도였다는) 고대 그리스의 화가인 아펠리스(Apelles)의 그림을 능가하는 것”이라며 사진을 칭송한 것이다(Jackson & McGinley 149 주석). 신교도인 커닝은 교황이 사진에 관한 시를 썼다는 사실에 놀라고, 다른 친구들은 교황이 보여주는 문명의 이기에 대한 포용력에 감탄한다. 사진이 회화의 사실적 재현과 경쟁적인 매체임을 조이스는 지적

하고 있다.

『젊은 예술가의 초상』(*A Portrait of the Artist as a Young Man*)에서 스티븐 디덜러스의 미학이론을 설명하면서, 예술은 감정을 움직이는 것은 맞지만 역동적인(kinetic) 것보다는 정적인(static) 마음이 미학적 감정임을 강조한다.

부적절한 예술에 의한 감정은 역동적이라, 욕망이나 혐오이다. 욕망은 우리를 부추겨서 무엇인가를 소유하거나 향하도록 하는 반면에 혐오는 우리를 부추겨서 사물을 포기하거나 멀어지게 한다. 이런 것들은 역동적인 감정들이다. 포르노그래피든 교훈적이든 그러한 감정을 일으키는 예술들은 그러므로 부적절한 예술들이다. (일반적인 용어를 사용하자면) 미학적 감정은 그러므로 정적이다. 마음은 욕망과 혐오를 넘어서 고양되고 포착되는 것이다. (P 205)

스티븐의 미학이론은 진정한 예술은 욕망이나 혐오 같은 감정을 일으키지 않는 것이어야 한다고 강조하면서, 포르노그래피와 교훈적인 예술을 병치시켜 예를 들고 있다. 이는 성적 욕망을 자극하는 포르노그래피를 진정한 예술이 아님을 강조하는 것이다. 하지만 린치(Lynch)는 박물관에서 본 비너스의 상에 장난을 친 얘기를 꺼낸다.

-너는 예술이 욕망을 부추기지 말아야 한다고 말하지, 린치가 말했다. 내가 너에게 말했다. 어느 날 나는 박물관의 비너스 상 뒤에 연필로 내 이름을 써 놓았다고. 그것은 욕망이 아닌가? (P 205)

같은 맥락에서 트리에스티(Trieste)에 있을 때 적어 놓은 노트에서 스티븐의 생각과 관련된 언급이 있어 흥미롭다.

포르노그래피나 영화적인 이미지들은 예술적 인식과 무관한 통로인 신경의 반사행동을 생산하는 그러한 자극들이다. (P 294)

영화의 이미지가 예술적 인식과 무관한 통로인 신경의 반사작용을 유발하는 자극이라고 여기고 있음을 알 수 있다. 여기에서 조이스는 영화와 포르노그래피의 병치를 통해서 시각적 쾌락이 사진과 영화라는 매체를 통해서 확산되었고, 그것은 미학적 인식과 무관한 것임을 강조한다. 이러한 병치는 조이스가 작품에서 언급

한 다양한 영상 장치들의 발전 과정을 살펴보면 시각적 매체의 등장이 성적 자극과 깊은 관계가 있음을 알 수 있다. 하지만 조이스의 젊은 시절의 화신이라고 볼 수 있는 스티븐의 미학이 『울리시스』에 와서 어떻게 바뀌었는가를 점검해 볼 수 있다.

스티븐의 친구 린치가 여신 상 뒤에 자신의 이름을 새긴 장난에 비해서 조이스의 성숙한 주인공 블룸은 예술의 재현의 문제를 점검해본다. 그는 박물관에 전시된 나체의 여신상에서 확인해 보고 싶은 것이 하나 있다. 그는 미의 여신인 비너스의 풍만한 곡선이 주는 아름다움에 대해서 생각하다가, 나신의 조각들이 과연 제대로 재현했을까 하는 의구심을 드러낸다.

그의 아래로 향한 눈길은 갈색 대리석의 맥을 따라갔다. 미: 곡선: 곡선은 미. 몸매 좋은 여신들, 비너스, 주조: 세상 사람들이 흠모하는 곡선. 도서관 박물관 원형 전시실에 서 있는 여신들을 볼 수 있지, 알몸의 여신들. 소화에 도움이 된다지. 그들은 남자들의 시선은 신경 안 쓰지. 모두가 보라는 거지. 말은 한 번도 안하지만. 플린 같은 친구에게 말하려고 했지. 피그말리온과 갈타티아는 처음에 무슨 말을 했을까? 하찮은 인간! 너에게 맞는 곳에 뒤야지. 신들과 잔치에서 감로주를 마시며, 황금접시, 모두 미식들. [중략] 그들은 없어. 한 번도 본 적은 없어. 오늘 봐야지. 관리인이 보지 않는 사이. 뭇가를 떨어뜨리고 집는 것처럼 해야지. 그녀가 있는지 봐야지. (U 8.918-32)

블룸이 여신에게서 확인하고자 하는 것은 바로 여성의 생식기가 제대로 재현되었는가 하는 점이다. 조이스는 여성의 나체를 재현한 회화나 조각의 재현 방식이 늘 한계가 있음을 인식하고 있다.

『울리시스』에서 레오폴드 블룸의 딸 밀리(Milly)는 멀린가(Mullingar)라는 곳에서 “사진관 소녀”(Photo girl)로 일하고 있는데, 이는 단순히 사진관에서 일하는 여성이 아니라, 당시에 해변에서 사진엽서(photo card)의 모델 역할도 하던 여성을 지칭한다. 「텔레마커스」(“Telemachus”)장에서 멀리건(Mulligan)이 친구 배넌(Bannon)이 언급한 “사진관 소녀”(U 1.685)에 대한 스티븐의 반응은 노출의 문제를 연결 지어 준다: “스냅사진, 어? 짧은 노출”(U 1.686). ‘노출’(exposure)은 사진 기술에서 빛의 노출시간을 의미하기도 하지만, 동시에 해변에서 일어나는 여성의 노출도 언급하고 있음을 주목해야 한다. 밀리가 했던 해변의 여성 모델이 등장하는 사진은 노출이 심한 “핀업”(pin-up)으로 잡지의 중요한 요소가 되었고, 핀으로

벽에 걸어 놓을 수 있는 사진으로서 남성의 욕망의 대상으로 소비된다. 이러한 맥락에서 사진은 회화가 담당했던 여성의 몸을 재현하는 새로운 장치로 등장하였고, 포르노그래피의 발달에 큰 기여를 했음을 알 수 있다. 블레이크 보일런(Blazes Boylan)이 흥얼거리는 노래인 “저 사랑스러운 해변의 소녀들”(“Those Lovely Seaside Girls”)은 빅토리아 시대 대중음악당(musichall)에서 유행하던 가요로서 해변에서 사진 모델을 하던 여성들에 관한 노래이기도 하다. 더구나 여가시간의 증가로 인해 해변 휴양지가 중요한 “환상의 장소이며, 빅토리아 시대의 성 정치성의 장소”가 되었다는 점을 고려하면, 밀리의 직업이 여성의 몸을 상품화하는 사진과 관련이 있다(Richards 227). 『레스트리고니아 사람들』(“Lestrygonians”)에서 블룸은 딸 밀리를 생각하면서 아버지의 사진에 대한 관심을 떠올리며, 사진에 대한 유전적 취향을 생각한다. “이제 사진. 불쌍한 아빠가 내게 말해준 데게로타이프 사진관. 유전적인 취향이야”(U 8.173-74). 데게로타이프(daguerrotype)은 사진 기계의 발달 과정의 한 단계에 등장한 사진기이며, 고정된 물체를 장시간에 걸쳐서 빛에 노출시켜 형상을 포착하는 방식이라서 만약에 인물이 움직이면 영상이 선명하지 않게 재현되는 방식이다. 데게로타이프 사진기는 주로 초상화를 찍는데 많이 사용되었으며, 움직이는 물체를 재현하는데 여전히 한계를 가진 사진 발달 단계의 부분이었다.

블룸의 유전적 취향도 몇 장의 사진에서 잘 드러난다. 『이타카』(Ithaca)장에서 블룸의 서랍 안에 들어 있는 물건들이 낱낱이 묘사된다. 서랍 중 하나에는 사진이 눈에 띄는데, 두 종류의 사진이 담아내는 의미에 주목할 필요가 있다.

영국의 알렉산드라 여왕과 배우이며 직업적 미녀인 모드 브랜스콤(Maud Branscombe)의 희미한 두 장의 사진 (U 17.1778-80)

사서함 32번 런던의 체링 크로스에서 우편으로 구입한 a) 빨가벗은 스페인 여성(상위, 뒷모습)과 벌거벗은 투우사(아래, 앞모습)의 구강성교 b) (성장한 채로 절망하는 눈을 가진) 남성 성직자가 (부분적으로 옷을 입고 앞을 보는) 여성 성직자를 향문성교를 보여주는 두 장의 야한 사진엽서 (U 17.1809-13)

전자의 사진들 중에 블룸이 『나우시카』(Nausicaa)장에서 자위행위를 끝내고 거티(Gerty)를 바라보면서 떠올린 여배우들 중 한 사람인 모드 브랜스콤(Maud

Branscombe)이 포함되어 있는데, 그녀의 사진은 1877년 한 해에만 2만 8천 장이 팔렸다고 할 정도로 성공한 ‘편업’ 계열의 유명 여배우의 사진이다. 후자의 경우는 이국적인 남녀의 구강성교와 성직자의 성적 일탈을 묘사한 음란 엽서라는 점이 바로 사진술의 발달이 대중의 시각적 쾌락에 부합하는 상품문화(commodity culture)의 일면을 볼 수 있으며, 더구나 성직자의 복장을 한 포르노그래피는 사진의 발달과 관계가 있음을 보여주고 있다. 조이스는 사진기술의 발달은 인간의 성적 욕망의 재현에 기여하고 있음을 인식하고 있는 것이다. 이러한 정적인 상태의 재현에 그치는 사진에서 동적인 움직임을 포착하려는 광학 장치들에 대한 조이스의 관심은 작품 곳곳에 나타난다. 교황이 극찬했던 사진술이 오히려 성적 타락의 수단이 되어버렸다는 점이 역설적이다.

본격적인 영화가 등장하기 이전에 발명되었던 장치들에 대해서도 조이스는 관심을 보였다. 앞서 언급했던 『은총』에서 커넨은 자신을 가톨릭 피정에 참석시키려는 친구들에게 참석을 위한 단서 조건을 내세운다.

- 촛불은 안 되네, 커넨이 말했다, 친구들의 반응을 의식하면서, 머리를 앞뒤로 계속 흔들면서, 환등기 조작은 안 되네.
- 모두 깊이 웃었다.
- 당신에게도 괜찮은 가톨릭인 면이 있네! 라고 아내가 말했다.
- 촛불은 안 되네! 커넨은 고집스럽게 반복해서 말했다. 정말이야! (D 156)

커넨이 집착에 가까울 정도로 내세운 조건은 신교도로서 촛불이라는 가톨릭의 상징에 대한 불신을 드러내는 것이기도 하지만, 다른 근거는 바로 “환등기”(magic lantern)로 조작되었다고 믿는 가톨릭의 기적의 사건을 연상했기 때문이다. 1879년 8월 21일 메이요(Mayo) 주에 있는 노크(Knock)라는 곳에서 성모마리아의 환영이 나타났다는 소문과 함께 수많은 신자들이 이 지역 성당에 모여들었다. 이 사건을 조사하던 지역 신문사 기자인 존 맥필핀(John MacPhilpin)은 1880년에 이 사건에 관한 내용을 정리해서 책으로 출판했는데 그는 성모마리아의 환상은 빛의 조작에 의한 시각적 환영일 수 있다는 가능성을 언급하였다(Brown 795). 『율리시스』에서도 이 사건은 불륨의 의식 속에서 종교에 대한 불신과 연결되어 등장한다.

막대사탕. 그런 효과인 거지. 그래, 천사의 빵이라 부르지. 이면에는 거대한 생각이 있어. 내 안에 신의 왕국 같은 것이 있음을 느끼는 거지. 한 덩어리에 1페니 사기. 그러면 한 가족의 무리처럼 느끼지, 극장에서의 관객처럼 똑같이, 한 곳에서 모두. 그래 그렇지. 난 확신해. 혼자 외롭지 않게 하는 거지. 우리의 동료애 안에서. 흥청망청하고. 화를 푸는 거지. 상황을 진정으로 믿는다면. 루르드(Lourdes)의 치유, 망각의 물, 그리고 노크의 환영, 피 흘리는 동상들. (U 5.360-66)

여기서 블룸은 가톨릭 성당에서 드리는 미사를 우연히 참관하면서 성찬식과 연관된 것들을 생각한다. “천사의 빵”이라고 부르는 성체를 먹음으로써 공동체 의식을 갖게 만드는 것을 마치 한 가족의 무리나 극장에 있는 관객에 비유한 부분은 종교적 의식이 내포한 허위적 공동체 의식을 드러낸다. 동요에 등장하는 “사기”(Hokypoky)라는 표현이 성찬식에 사용되는 라틴어 구절인 “이는 내 몸이라”(hoc est corpus: This is [my] body)에서 변형된 것이라는 점을 고려할 때 성찬의식을 비판하려는 의도가 뚜렷해 보인다(Gifford 93). 특히 루르드의 치유의 샘물, 노크의 마리아의 환영, 게다가 피 흘리는 동상 등 과학적으로 입증되지 않은 믿기 힘든 가톨릭의 기적들이 영상 장치로 연출된 “사기극”일 수 있다는 암시를 보여줌으로써 종교의 신비주의를 과학적 실증주의로 대비시켜 비판하고 있는 것이다. 종교의 의식에 대한 유사한 불신은 다른 장에서 확실하게 나타난다.

『레스트리고니아 사람들』에서 블룸은 미국에서 온 복음주의 설교가인 알렉산더 다우이(Alexander Dowie)의 강연을 알리는 전단지를 보고 종교의 미혹적 역할에 대해서 생각하면서 페퍼의 공연을 떠올린다.

버밍햄 회사의 야광 십자가 광고를 어디서 봤더라. 우리 구세주. 한밤중에 깨어 벽에 있는 구세주를 보지, 매달려 있는. 페퍼의 유령 묘안. 쇠뿔이 들어갔네. (U 8.18-20)

이어지는 생각 속에서 생전에 있는 인 성분에 의한 야광 현상에 대한 기억을 하지만, 블룸은 밤에도 볼 수 있는 야광 십자가를 판매하던 버밍햄의 회사 광고를 떠올리며, 종교적 가치가 상품화되고 있음을 암시해줌으로써 종교적 권위를 무너뜨린다. 이어서 블룸은 페퍼의 유령에 관한 언급을 하는데, 이는 연극에서 유령이 등장하는 장면의 기술적 연출로 환영을 만들어 낸 페퍼의 장치를 말하는 것이다.

존 헨리 페퍼(John Henry Pepper)는 1862년 12월 24일에 찰스 디킨스(Charles Dickens)의 성탄절 이야기인 『유령』(“The Haunted Man”)을 연극 무대에 올리면서 주인공 레드로우(Redlaw)가 자신의 유령과 대화하는 장면을 연출하기 위해서 <그림 1>에서처럼 이중 무대장치를 설치하여 영사기를 활용하여 무대 위에 유령이 나타나는 착시 효과를 보여줬다(Rockett & Rockett 48). 이 기법은 순식간에 엄청난 인기를 얻어 유령을 등장시키는 공연에서 무대장치로 널리 쓰였고, 더블린에서는 1867년 5월에 로턴다 원형 극장(Rotunda’s Round Room)에서 페퍼의 대리인인 노울즈 로버츠(Knowles Roberts)가 설치한 장치로 공연을 하였다(Rockett & Rockett 49). 관객들은 이중 무대에서 움직이는 유령이 투영된 모습을 실제처럼 보여주는 효과로 인해 마치 유령이 실제로 등장하는 듯한 착각을 일으킬 정도였다.



그림 1. 페퍼의 유령(Pepper's Ghost)

노크의 마리아의 환영도 이러한 기술적 장치에 의해서 만들어 질 수 있다는 암시를 통해서 종교가 대중을 현혹시킬 가능성을 열어 줌으로써 조이스는 모든 권위적인 것에 대해 불신을 드러내 보이며, 특히 성스러움(sacredness)으로 포장된 종교적 신비주의에 대해서 실증적인 접근을 통해 해체하고 있다. 페퍼의 장치가 유령을 무대 위에 충실하게 재현하려는 노력이었다면, 앞서 언급한 노크의 마리아

환영도 “환등기”의 효과일 수 있음을 암시해 준다. 조이스는 가톨릭의 기적이나 성령(the Holy Ghost)이 마치 기발한 무대장치를 사용한 폐퍼처럼 관객에게 유령이라는 영적인 존재를 재현해 보여주려는 노력임을 강조하면서 기적의 신성성에 대해 의문을 제기한다.

더불어 조이스는 영화(cinematography) 이전의 다른 영상 장치들을 통해서 사진이나 영화 같은 새로운 매체가 수용하는 “시각적 쾌락”에 대한 욕구가 어떻게 대중의 성적 욕구와 연결되었는지를 잘 보여준다. 『프로테우스』(“Proteus”)장에서 스티븐은 공간과 색에 관해서 사색하면서 영사기 이전 단계의 장치에 관해서 언급한다.

평면의 색: 그래, 맞아. 평평하게 보지, 그리고 거리를 생각해, 가깝고, 멀고, 평평하게 보지, 동쪽, 뒤로. 아 지금 보여. 갑자기 뒤로 물러난다. 마치 스테레오스코프에서처럼 경직되어. 누르는 것이 기술이지. (U 3.418-20)

여기에 언급된 스테레오스코프(stereoscope, 그림 2 참고)는 이중 렌즈 카메라로 만들어진 이중의 이미지를 통해서 3차원적인 입체감을 만들어 내도록 고안된 장치이고, 1858년경에는 런던의 스테레오스코프 회사가 보유한 작품만 천 개를 넘었을 정도로 일반인에게도 보급되어 가정에서도 손쉽게 사용할 수 있었던 당대의 중요한 오락거리였다(Trotter 27). 하지만 스티븐이 언급했듯이, 이 장치는 멈추어 있는 풍경을 입체적으로 보여 줄 수 있을 뿐 움직이는 물체를 재현할 수 없는 한계를 갖고 있다. 소설가로서 재현의 문제에 관심을 가졌던 조이스는 사진에서 영화로 발전하는 과정에서 기술의 발전이나 장치의 개선으로 인한 새로운 재현 방식들의 작용과 그 한계점을 보여줌으로써, 재현의 문제성을 암시해주고 있다. 대중들의 욕구가 지속적으로 정지된 사물이 아닌 역동적인 현상이나 인체의 동작을 포착할 수 있는 기술의 발달에 기여했음을 조이스는 인지하고 있었던 것이다. 다양한 영상 매체는 이러한 대중의 욕구에 맞는 방향으로 발전했기 때문이다.

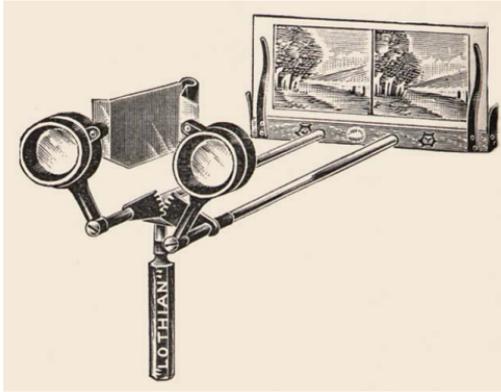


그림 2. 스테레오스코프(stereoscope)

따라서 이 장치는 회화의 재현이 노출한 평면성의 한계를 극복하려는 초기 영상 장치이기 때문에 인간의 역동적인 움직임을 포착하는 데는 분명한 한계가 있다. 조이스는 소설이 할 수 없는 재현의 방식에 관심을 보임으로써 새로운 기계장치들의 재현 방식이 보여주는 도전을 오히려 자신의 소설작업으로 포용하고 있는 것이다.

우리가 주목해야 할 새로운 장치는 여러 개의 사진을 연속으로 보여주는 영화의 초기 단계라고 볼 수 있는 무토스코프(mutoscope)라는 기계이다.

자신들의 모습을 못 보니 안타깝네. 꼭 붙는 양말 꿈. 어디였지? 아, 맞아. 카펠가에서 본 무토스코프 사진들: 남자만을 위한. 훔쳐보는 톱. 윌리의 모자와 소녀들이 그것으로 하는 것. 소녀들의 사진인가 아님 가짜? 속옷이 자극이 되지. 그녀의 파인 옷 안의 굴곡을 느꼈지. (U 13.792-96)

블룸은 여성이 속옷을 드러내 보이는 장면을 어디서 봤던가 생각하다가 카펠가(街)에서 본 무토스코프(Mutoscope)라는 장치를 떠올린다. 이 장치는 <그림 3>에서 알 수 있듯이, 여러 개의 사진을 담은 릴(reel)을 돌려서 영사막에 투영시키는 장치로서 여러 장의 사진이 돌아가면서 동작의 표현도 가능한 장치이다. 블룸이 무토스코프의 이미지가 사진인지 사기인지 의심하는 부분은 이 장치가 여러 장의 사진을 연속적으로 돌려서 스크린에 투영하는 방식이라서 현재의 영상과는 다른 초기의 연속 동작을 보여주는 방식임을 지적하고 있다. 블룸이 여기서 본 짧은 동

영상이 주로 남자만을 위한 것이었음을 언급하고, 고디바 부인(Lady Godiva)의 이야기에 등장하는 “훔쳐보는 톰”(Peeping Tom)으로 대변되는 관음증과 연결 짓고 있다. 앞서 언급했던 멀비의 영화 이론에서 관객이 영화를 보는 것이 관음증적인 상황임을 조이스는 초기 영화의 등장에서 이미 포착한 것이다. ‘남성만을 위한’이란 단서가 붙어 있는 것은 무토스코프 영화가 여성들의 속옷 노출과 관련이 있기 때문이다. 특히 당시에 팔리던 무토스코프 카드들을 대부분 노출이 심한 여성의 신체를 찍은 사진들이 가장 많았던 점을 생각할 때 이 장치는 남성의 관음증적 욕구를 해소하는 역할을 했다고 볼 수 있다.

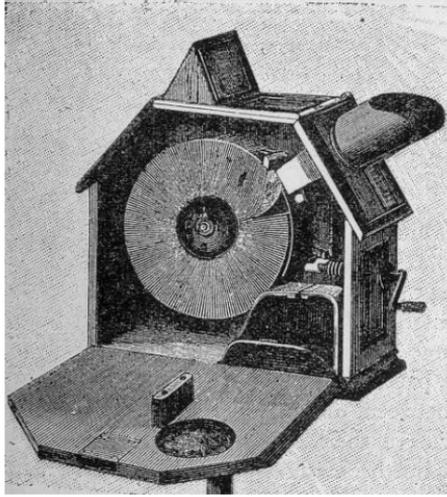


그림 3. 무토스코프(Mutoscope)

또한 여기서 놓치지 말아야 할 것은 초기 영화 중 가장 주목할 만 한 작품이 바로 블룸이 언급한 <윌리의 모자>(Willie's Hat, 1897)였다. 이 영화는 미국 무토스코프 회사(American Mutoscope Company)가 제작한 무성 영화로서 내용은 네 명의 젊은 여자들이 등장해서, 그 중 한 여자가 모자를 들어 머리 위로 올리고 다른 세 명이 발로 차는데, 이런 동작 때문에 여자들이 속옷을 보여주게 되는 장면을 담고 있다(Rockett & Rockett 161). 이 무성 영화의 다른 제목이 <윌리의 모자 차기>("Kicking Willie's Hat") 혹은 <소녀들이 윌리의 모자로 하는 것>("What the

Girls Did with Willie's Hat”)이었다는 사실을 안다면, 조이스가 이 작품을 언급한 이유도 알아차릴 수 있을 것이다. 블룸의 지속적인 관심인 여성의 속옷에 대한 페티시적 욕망은 『키르케』(“Circe”)장에서 벨로/벨라의 성역할의 전환에서도 복장도착(transvestism)으로 투영된다.

조이스가 언급한 초기 영화는 『키르케』장에서 찾아 볼 수 있다. 블룸의 내적 욕망이 다양한 형태로 등장하는 『키르케』에서 블룸과 몰리의 침실 벽면에 걸려 있는 그림속의 요정이 블룸 앞에 등장한다.

#### 요정

죽어야 하는 자여! 너는 나를 하이킥댄서, 거리의 도부꾼, 권투선수, 대중서민, 살빛 달라붙는 타이스를 입은 부도덕한 판토마임 배우 녀석들과 라 오로라와 카리니 같은 날렵한 쉬미 댄서들, 세기의 히트작인 음악극의 사악한 무리에서 발견했지. 기름 냄새나는 값싼 핑크빛 종이 안에 숨겨져 있었지. 나는 클럽남자들의 더러운 음담패설, 앓된 젊은이들을 혼란시킬 이야기들, 투명화, 정직한 주사위, 가슴패드, 특허상품, 그리고 탈장 환자인 신사들의 증언이 담긴 왜 지지대를 입는가 같은 광고들에 둘러 싸여 있었지. 결혼한 사람들을 위한 유용한 지침도. (U 15.3244-52)

블룸의 침실 벽에 걸려 있는 <요정의 목욕>(The Bath of Nymph)은 『키르케』장에서 블룸의 성적 취향에 대해 질타를 하려고 등장한다. 이 요정 사진은 분명히 블룸이 잡지에서 부활절 기념 부록으로 받은 사진이라는 점을 놓쳐서는 안 된다. “침대 위에 있는 <요정의 목욕>. 『포토 비트』(Photo Bits)의 부활절 기념호 증정품 이지: 예술적 색채로 그린 화려한 걸작”(U 4.369-70). 여기에 언급한 『포토 비트』라는 잡지는 삽화가 아닌 사진이 중요한 소재가 되는 시대가 왔음을 알리는 잡지이기도 하다. 이 잡지는 1898년에 창간되어 1914년 12월까지 출판된 런던 주간지로서 “사진 잡지로 보이지만, 결과적으로는 약한 포르노그래피에 가깝다”고 볼 수 있다(Gifford 78).

또한 초기 무토스코프 영화 목록에 등장하는 무희에 관한 언급은 주목할 만하다. 캐서린 멀린(Katherine Mullin)은 “카리니”(Karini)가 프랑스의 무희인 카리나(Karina)의 변형이라고 주장한다(52). 아래 광고(그림 4 참조)에서 묘사했듯이, 카리나는 “프랑스의 독특한 가수”(French Chanteuse Eccentrique)로서 속옷을 드러내는 춤을 추는 무희로 영화에 등장한다. 위에 언급했듯이, 요정은 자신을 사악한

무리에 포함시키고 있음을 질타하고 있고, 그 무리 중에 속옷을 보여주는 춤인 쉬미(shimmy)를 추는 무희로 언급되고 있기에 조이스가 이 초기 영화를 염두에 두었을 가능성이 충분히 있다.



그림 4. 카리나(Karina) 광고

또한 <파도의 요정>(A Nymph of the Waves)이라는 1903년 영화가 나이가가라 폭포를 배경으로 카트리나 바르토(Cathrina Bartho)라는 여성이 비슷한 춤을 추는 모습을 담고 있다는 점을 들어 조이스가 영향을 받았을 것으로 추정한다(Mullin 52-53). 조이스는 『포토 비트』라는 잡지의 속성을 열거하면서 요정이 통속잡지에 등장하는 여성임을 강조하면서, 『키르케』장에서 등장함으로써 불륜의 욕망의 재현을 통해 인간의 내면세계를 표현하는 영화의 방식을 채택하고 있음을 알 수 있다. 다시 말해서, 조이스가 새로운 영상매체의 등장이 성적 욕망을 투영하여 상업적으로 발달해 왔음을 포착하고 있음을 알 수 있다. 이러한 상업화는 심지어 종교의 권위도 약화시키는 대중문화의 일면을 다시 한 번 보여준다.

#### 요정

(장님의, 수녀의 하얀 범의에, 두건과 커다란 창이 달린 고깔모자, 상냥하게, 명한 눈으로) 트란퀼라 수도원. 수녀 아가다. 카르멜 산. 노크와 루르드의 환영. 더 이상 욕망은 없어. (그녀는 한숨을 쉬면서, 고개를 숙인다) 단지 영적인 존

제일 뽀. 꿈같은 크림색 갈매기가 무딘 바다 위를 날아가듯. (U 15.3434-38)

블룸에게 나타난 요정은 깔말 수녀회의 수녀의 복장으로 나타나 순결의 상징처럼 등장하여, 욕망이 없는 존재로 부각되지만, 한숨을 짓는 요정의 모습에서 육체적 욕망이 결여된 존재는 단순한 영적인 존재일 뿐이라는 한탄을 읽어낼 수 있다. 조이스는 인간의 성적 욕망을 억제하는 가톨릭의 금욕주의에 대해서 강렬한 비판을 담아내고 있다. 블룸은 수녀원을 생각하면서 깔말(carmel) 수녀원의 명칭이 캐러멜(caramel)을 연상시키기 때문에 달콤하다고 하는 것에서 알 수 있듯이, 수녀들의 금욕주의도 허위에 불과함을 암시해준다. 또한 앞서 언급했던 노크의 환영이나 루르드의 치유 같은 가톨릭의 기적들을 욕망의 억제장치로 이해하고 있는 것이다.

마지막으로 「키르케」에서 요정이 등장해서 블룸이 궁금해 하던 것이 어떤 것인지 절묘한 배치를 통해서 확인해준다.

블룸

끝났도다. 프르프!!

요정

(고상하게) 네가 오늘 봤듯이, 우리 불멸의 신들은 그런 곳이 없고 거기에 음모도 없다. 우리는 돌처럼 차갑고 순수하다. 우리는 전기빛을 먹고 살지. (그녀는 몸을 음탕하게 구부린 자세로 손가락을 입에 물고 몸을 휘다) 나한테 말을 걸었지. 뒤에서 들었어. 그리고 어떻게 그럴수가...? (U 15.3389-95)

「사이렌」(“Sirens”)장의 끝에서 아일랜드의 급진적 민족주의자 로버트 에밋(Robert Emmet)의 마지막 말을 읽으면서 지나가는 전차의 소음을 이용해서 방구를 꾸던 블룸의 모습 다음에 요정이 등장해서 박물관에서 여신의 조각에서 은밀한 부분을 확인했던 블룸에게 영적인 존재로서 소화기관이나 성기가 없는 존재임을 강조한다. 하지만 요정의 몸동작은 핀업 걸(pin-up girl)들의 유혹적인 모습을 연상시킨다는 점에서 포르노그래피 사진에 불과함을 알려준다. 그리스 여신의 조각상과 대중잡지의 부록으로 제공된 사진이 중첩되면서 남성의 여성에 대한 이중적 시선을 드러내 보여준다. 여성을 성녀와 창녀로 보는 남성의 이중적 응시(gaze)는 조이스가 인식한 대중문화의 성의 상품화의 극명한 예임을 지적하고 있다.

## III

『울리시스』에서 조이스는 영화와 관련된 직접적인 언급을 피한 것 같은 느낌을 준다. 하지만 많은 학자들이 조이스가 사용한 기법이 영화의 몽타주 기법과 같다고 주장한다(Trotter 87-123; Burkdall 49-64). 특히 에이젠슈타인과의 관계를 통해서 조이스가 영화의 몽타주 기법을 잘 알았고, 따라서 그 기법이 잘 적용되었음을 강조한다. 몽타주(montage) 기법은 <방향하는 바위들>에서 가장 잘 나타나 있다(Trotter 88). 더블린 시내를 관통하는 총독의 자선행사 행렬을 축으로 콘미 신부의 자선행위를 대비시키면서, 새의 관점에서 공시성을 보여주는 기법은 영화에서 줌 아웃의 효과를 보여주며, 그 안에 자리 잡은 군상의 모습을 적나라하게 보여준다. 도시라는 공간이 갖는 개별성을 각자의 위치로 설정되어서 위치의 몽타주라 할 수 있는 효과를 노리고 있다. 『방향하는 바위들』(“Wandering Rocks”)장은 콘미 신부의 자선행위와 총독의 자선행렬을 대비시킴으로써 종교적, 정치적 지배담론에 대한 다양한 군상들의 단편적 모습을 보여주고 있는데 초기 영화들이 군중에 초점을 맞추었던 것과 다르지 않다. 더블린 도처에 배치된 인물들을 통해서 현대 도시의 통합할 수 없는 다양성을 보여준다. 또한 칼라 바글리오(Carla Marengo Vaglio)가 지적하듯이, 이 에피소드는 버라이어티 극장의 다양한 요소들을 그대로 드러내고 있다(93).

그들은 댄 로우리 음악당을 지나는데, 아름다운 말괄량이 마리 켄달이 포스터에서 끈적끈적한 미소를 그들에게 보냈다.

엠파이어 음악당 옆의 댄 로우리 음악당의 길을 따라 내려가면서 레너헌은 머코이에게 상하이 어떤 것인지 보여줬다. (U 10.495-98)

조이스가 지나치듯이 언급하는 이 장소들이나 여배우 마리 켄달(Marie Kendall)의 포스터는 그냥 지나칠 수 없는 중요한 연결고리를 제공한다. 왜냐하면 레너헌과 머코이가 지나가는 길에 있는 음악당(musichall)은 공연뿐만 아니라 초기 영화 상영 장소이기도 했다. 댄 로우리의 극장은 1897년 11월 13일에 엠파이어 플레이스로 개명하여 재개장하였고, 루미에르의 영화가 광고문안의 뒷자리를 차지했었다(Trotter 94). 이처럼 조이스는 『울리시스』 곳곳에 새로운 영상 매체와 관련된 장

소나 인물 등을 언급함으로써 새롭게 등장한 영상(moving picture)이 제공하는 새로운 경험을 수용하고자 했음을 알 수 있다. 이러한 수용력은 사진과 영화가 함께 공존하는 시대를 예견한 것 같다. 새로운 발명이 다른 발명을 지우는 방식이 아닌 공존을 통해서 다양한 경험을 재현하는 것이 조이스의 미학이라고 여겨진다. 다시 말해서, 조이스는 재현의 문제성을 특정한 매체의 선호로 다른 가능성을 포기하는 것이 아니라, 포용적 자세로 다양한 가능성을 제시함으로써 매체의 특성이 경쟁하며 보여주는 효과에 주목한다.

새로운 기술의 등장이 필연적으로 현실에 대한 인식의 변화를 초래했고, 특히 사진과 영화가 현실의 재현이라는 문제에서 소설과 경쟁할 수밖에 없음을 조이스는 잘 알고 있었다. 그에게 ‘예술’(art)은 결국 ‘기술’(art)과 무관하지 않으며, 그는 문학의 중요한 매체인 언어를 실험적으로 변형시키면서 극한으로 활용하였다. 현재 영화가 지배적인 장르로 자리 잡고 있지만, 조이스는 이러한 상황에서도 활자의 역할은 있을 거라고 믿었다고 본다. 따라서 마지막 작품인 『피네간즈 웨이크』(*Finnegans Wake*)에서는 언어의 극한 실험을 통해서 다양한 매체들이 표현하지 못한 새로운 세계를 보여주려고 했고, 작품에 나타난 다양한 매체의 수용은 조이스가 재현에 대한 다른 매체의 도전을 극복하는 방식으로 삼은 것 같다. 조이스의 언어적 실험이 영화의 몽타주 기법처럼 상이한 두 개념의 병치를 통해서 얻어지는 효과에 집중하고 있다는 점에서 몽타주 기법은 조이스와 에이젠슈타인의 접점이기도 하다. 끝으로 조이스가 『피네간즈 웨이크』를 쓰면서 언급한 대목은 조이스에게 영화가 얼마나 중요한가를 한층 부각시킨다:

....그리고 『율리시스』의 노력이 나의 기력을 잠식한 것이 틀림없어요. 나는 하나 이상의 방식으로 중독된 것 같았어. 내가 이 말을 하는 이유는 내가 눈을 감고 누워 있으면 영화가 계속 지나가고 거의 잊었던 기억들을 일깨워 주기 때문이에요. (*Letters* 1:216)

이는 『율리시스』를 끝낸 조이스가 다음 작품인 『피네간즈 웨이크』에서도 영화적 기법을 사용할 것이라고 암시해 주는 것이다. 조이스는 그의 마지막 작품에서도 다양한 매체를 수용하고 있기 때문에, 새로운 매체가 다른 매체를 대체하는 것이 아니며, 그의 이러한 인식은 그의 미학의 포용력을 말해주는 것이기도 하다. 조이스는 하나가 다른 하나를 대체하는 은유(metaphor)가 아닌 연속적으로 치환되며

연결되는 환유(metonymy)적인 방식으로 다양한 매체를 수용함으로써, 다양한 재현 방식을 경쟁시키고, 수용하는 방식을 통해서 재현의 문제성을 부각시키고 있는 것이다.

(서울과학기술대)

## 인용문헌

- Baron, Scarlett. "Flaubert, Joyce: Vision, Photography, Cinema." *Modern Fiction Studies* 54.4 (Winter 2008): 689-714.
- Bowker, Gordon. *James Joyce: A New Biography*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2011.
- Briggs, Austin. "'Roll Away the Reel World, the Reel World': 'Circe' and Cinema." *Coping with Joyce: Essays from the Copenhagen Symposium*. Eds. Morris Beja and Shari Benstock. Columbia: Ohio State UP, 1989. 145-56.
- Brown, Terence. "Joyce's Magic Lantern." *JJQ* 28.4 (Summer 1991): 791-98.
- Burkdall, Thomas L. *Joycean Frames: Film and the Fiction of James Joyce*. New York: Routledge, 2001.
- Ellmann, Richard. *James Joyce*. Oxford: Oxford UP, 1983.
- Joyce, James. *Dubliners*. New York: Vintage, 1993. Abbreviated as *D*.
- \_\_\_\_\_. *A Portrait of the Artist as a Young Man: Text, Criticism, and Notes*. Ed. Chester G. Anderson. New York: Penguin, 1997. Abbreviated as *P*.
- \_\_\_\_\_. *Ulysses*. Ed. Hans Gabler. New York: Random House, 1984. Abbreviated *U*.
- \_\_\_\_\_. *Letters of James Joyce*. Vol. 1. Ed. Stuart Gilbert. New York: Viking, 1966. Abbreviated as *L*.
- \_\_\_\_\_. *The Critical Writings of James Joyce*. Ed. Ellsworth Mason and Richard Ellmann. Ithaca, N.Y.: Cornell UP, 1989. Abbreviated as *CW*.
- Leonard, Garry. *Advertising and Commodity Culture in Joyce*. Gainesville: UP of Florida, 1998.
- McCourt, John, ed. *'Roll Away the Reel World': James Joyce and Cinema*. Cork: Cork UP, 2010.
- Mullin, Katherine. "Joyce, Early Cinema and the Erotics of Everyday Life." *'Roll Away the Reel World': James Joyce and Cinema*. Ed. John McCourt. Cork: Cork UP, 2010. 43-56.

- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Screen* 16.3 (Autumn 1975): 6-18.
- Richards, Thomas. *The Commodity Culture of Victorian England: Advertising, and Spectacle, 1851-1914*. Stanford: Stanford UP, 1990.
- Rockett, Kevin, and Emer Rockett. *Magic Lantern, Panorama and Moving Picture Shows in Ireland, 1786-1909*. Dublin: Four Courts Press, 2011.
- Tall, Emily. "Eisenstein on Joyce: Sergei Eisenstein's Lecture on James Joyce at the State Institute of Cinematography, November 1, 1934." *JJQ* 24 (Winter 1987): 133-42.
- Trotter, David. *Cinema and Modernism*. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2007.
- Vaglio, Carla Marengo. "Futuristic Music Hall and Cinema." *'Roll Away the Reel World': James Joyce and Cinema*. Ed. John McCourt. Cork: Cork UP, 2010. 86-102.

## Abstract

### The Problematics of Representation: Joyce, Photography, and Film

Kiheon Nam

James Joyce pays a close attention to the development of optical devices, photography and film techniques, which must have had a great influence on his novelistic styles. The emergence of photography seemed to challenge the verisimilitude of realistic paintings and novels, but Joyce recognizes that photography rather contributed to the expansion of pornography. So by tracing the visual effects produced by optical devices, photography, pre-cinema inventions, and early cinematography, Joyce poses a problematics of representation that must have been challenged and transformed by early modernist artists and novelists.

In *Ulysses*, Joyce brings up Bloom's daughter, Milly, working in the photography business, by making Stephen refer to her as a "photo girl." Bloom's hereditary predilection for photography is related to his father's interest in daguerreotype, an earlier form of photography, which is not appropriate for capturing any movements of a figure. Bloom's attempt to ascertain the presence of sexual organs in the nude statues of the Greek goddesses undermines the mimesis of art. So Joyce shows his recognition of the bilateral development of photography and pornographic business. Bloom's collection of photographs and photocards reveals the pervasion of pornographic desire among popular culture. By mentioning early visual devices such stereoscope and mutoscope, Joyce traces the contour of visual pleasure in the early twentieth century popular culture, which looks forward to the dominance of film.

Joyce's interest in film does not mean his displacement of old forms of representation such as painting, but rather Joyce embraces a variety of artistic forms of representation, for example, early cinema devices, to show that realistic

representation is problematic since it presupposes the prior condition of the rigidity of reality insisted on by nineteenth-century Realism. By presenting various representational devices, Joyce makes them compete with each other, thus incessantly shattering the complacent anchorage of any way of representation.

■ **Key words** : James Joyce, *Ulysses*, photography, cinema, representation  
(제임스 조이스, 『율리시스』, 사진, 영화, 재현)

논문접수: 2015년 6월 16일

논문심사: 2015년 6월 16일

게재확정: 2015년 6월 23일