

초현실주의 문학의 재평가 (I)

이 환
(불어불문학과 교수)

20세기 전반기, 1920년대에서 30년대에 걸쳐(이 시기는 흔히 양차대전간이라 불리워진다) 프랑스문단은 초현실주의라는 이름의 거센 파도에 휘말리게 된다. 아니, 이것은 문학에만 국한된 것이 아니라 다른 예술적 창조, 나아가서는 모든 지적활동과 관련된 것으로서 말하자면 문화적 부파를 갖는 것이었다. 또한 이 운동은 프랑스에만 한정된 것이 아니었다. 유럽의 여러 국가들 그리고 미국, 남미, 아프리카에 까지 번져 나감으로써 가치 세계적 규모로 확산되기도 했다. 초현실주의를 가리켜 20세기의 가장 극적이고 방대한 지적모험이라 일컫는다고 해서 과장된 것은 아니다. 비록 발단은 소수의 젊은 시인들과 화가들에 의해 파리를 무대로 시작되었지만 그들은 애당초 문학과 예술의 심미적 공간에 갇히기를 거부했을 뿐만 아니라 오히려 이것들을 도구로 삼아 인간의 보다 근원적인 혁명을 성취함으로써 새로운 인간학, 새로운 휴머니즘을 탄생시키려 하였으며, 이들의 운동은 바야흐로 지상의 모든 것이 세계적 운명으로 체색되는 20세기의 역사적 상황 속에서 온 지구상에 공감의 물결을 불러 일으켰다. 초현실주의의 이 두개의 모습은 너무나도 잘 알려진 것임에도 불구하고 우리의 비상한 관심을 끈다. 왜냐하면 이 운동이 분명히 문학적 영역을 무대로 하고 있으면서도 초문학적, 나아가서는 탄문학적 기치를 들고 보다 본질적인 인간의 가치실현을, 그들이 애호하는 어휘를 사용한다면 인간의 <혁명>을 공공연한 명제로 내세운 것은 아마도 문학사상 초유의 일이며, 한편 이 운동이 순식간에 전세계로 확산된 것도 일찌기 그 유희를 찾아 볼 수 없기 때문이다. 20세기 전반기가 한편으로는 19세기의 연장이면서 동시에 새로운 문명을 향한 위대한 전환의 시기라면, 우리는 당연히 초현실주의를 이 문명사적 전환 속에 위치시켜야 하며, 이 전환의 혼돈과 소용돌이 속에서 문학이 단순히 심미적 유희로 머무는 대신 인간적이고 형이상학적인 명제를 스스로에 부과한 사실에 각별한 의미를 부여해야 할 것이다. 이제 우리는 이러한 역사적 배경 속에서 초현실주의에 조심스럽게 다가서 볼까 한다.

그러나 이에 앞서 우리는 몇가지 예비적 고찰의 단계를 거쳐야 할 것이다. 왜냐하면 초현실주의는 일시에 우발적으로 분출한 운동이 아니며, 일단 결속된 운동이 종식된 후에도 여러 형태로 살아남아 숨쉬고 있는 것과 같이 그것이 탄생하기 이전에도 이미 몇몇 시인들의 영감 속에 잉태되어 한 집단의 광적인 반항 속에서 서서히 자신의 모습을 찾기에 이르

* 본 논문은 1988문교부 학술연구조성비 지원에 의한 논문임.

는 지나긴 성숙의 과정이 있었기 때문이다. 일반적으로 1924년은 초현실주의 운동의 공식적인 출범의 해로 알려져 있다. 뜻을 같이 하던 젊은 시인, 예술인들이 보다 새롭고 효과적인 작업을 위해 브르통을 중심으로 한 그룹을 형성하며 파리의 그르넬가 rue de Grenelle에 <초현실주의 연구소 le Bureau de recherches surréalistes>를 개설한 것도 1924년의 일이었고, 그해 말에는 그들의 회지 <초현실주의 혁명 La Révolution Surréaliste>의 창간호가 나오기도 했다. 이에 앞서 더 주목할 것은 초현실주의 운동의 현장이라고도 할 <선언문 le Manifeste du Surréalisme>이 브르통에 의해 발표된 사실이다. 그러나 앞서 말한 바와 같이 초현실주의의 태동은 이미 오래 전에 시작되었고, 우리는 그 원류를 찾아 상당히 먼 과거에 까지 거슬러 올라가야만 할 것이다. 가까이는 다다의 열풍이 있고, 그 이전에는 아폴리네르, 로트레아몽, 령보, 그리고 현대의 모든 시적 모험의 위대한 선구자 보들레르가 있다. 그리고 또... 어쨌든 과거와의 극단적인 단절을 전제로 하는 초현실주의가 지나긴 과거의 역사를 가지고 있다는 것은 사실이며, 우리는 이 또 하나의 전통의 연속선상에 그것을 위치 시킴으로써 그 안에 함축된 의미와 메시지를 좀 더 정확히 이해하기에 이를 것으로 믿는다.

I. 선구자들과 다다

1. 중세에서 로트레아몽까지

그렇다면 우리는 초현실주의의 원류를 찾아 어디까지 거슬러 올라가야 하는 것일까. 다다의 공인된 주도자였고 한동안 미래의 초현실주의자들을 휘하에 거느렸던 트리스탄 짜라 Tristan Tzara는 1934년에 발표된 한 글¹⁾에서, 그들이 직접 또는 간접적으로 영향을 받았던, 그리고 동일한 혈통으로 연결된 것으로 믿어지는 조상들을 찾아나서는 과거로의 여정 속에서 저 멀리 중세에 까지 이르고 있다. 그는 기괴한 이미지와 지리멸렬의 언어가 뒤섞인 중세의 풍자시 fatrasies에 주목하였고, 뒤이어 철학자들의 논리적이고 합리주의적인 구성에 대항하여, <환영과 마법과 비법과 주술, 악행, 꿈, 광기, 정념 ... 그리고 일반적으로 미美가 정신과 동일한 것이 되기 위해 그것이 감혔던 경직된 틀에서 빠져나온 모든 것에 대한 사랑>²⁾에 이끌렸던 18세기의 암흑소설 roman noir을 찬양하였다. 몇몇 작가들중에 그의 각별한 관심을 끈 것은 두 말할 나위없이 자신의 생애 자체를 한편의 암흑소설로 만들었던 사드 Sade였다. 그를 에워싼 일련의 전설이 초현실주의자들에 의해 어떻게 화려하게 각색되어 나왔는가를 우리는 보게 될 것이다.

1) Tristan Tzara, *Essai sur la situation de la poésie*. (Le S.A.S.D.L.R., n° 4)

2) 같은 책 : <amour des fantômes, des sorcelleries, de l'occultisme, de la magie, du vice, du rêve, des folies, des passions...et généralement de tout ce qui sortait des cadres rigides où l'on avait placé la beauté pour qu'elle s'identifiât avec l'esprit...>

□ 낭만주의와 네르발

그러나 이들과의 관계가 다분히 삽화적인 것이었다면 뒤이은 19세기 낭만주의자들과의 관계는 보다 심도있고 내밀한 것이었다. 왜냐하면 낭만주의와 더불어 문학과 예술에는 단순한 기괴함, 신기함, 경이로움에 대한 관심 뿐만 아니라 꿈과 몽상, 우수, 절대적 향수, 무한에의 갈망이 도입되었기 때문이며, 초현실주의자들은 그들이 탐색을 펼쳐나갈 새로운 영역을 그 가운데 발견했던 것이다. 그들이, 다분히 감정적이고 훗날 사회적 색조를 띠게 될 프랑스 낭만주의의 보다 <신비주의적이고 관념적이고 몽상적이고 형이상학 적인> 독일 낭만주의에 더 이끌렸던 것은 당연한 일이다³⁾. ... 비록 방법적이고 효과적인 탐색을 위해 그것과 결별하게 된다 할지라도, 그들이 프랑스의 낭만파 시인들 가운데 유독 네르발 Nerval 을 선호했던 것도 같은 맥락에서 설명된다. 자신의 몽상의 상태를 <초자연주의적 Supernaturaliste>인 것으로 규정하였고, 시를 시 안에서가 아니라 바로 일상적 삶 속에서 확인하고 살아갔던 네르발, 그리고 그토록 독일을 사랑하며 <파우스트>를 번역함으로써 독일 낭만주의와의 다리를 놓았던 네르발이 그들의 마음 속에 특별한 자리를 차지한 것은 충분히 이해할 만하다.

□ 보들레르와 상징주의

보들레르를 위시한 상징주의 시인들과 더불어 우리는 초현실주의로 향하는 길목에서 새로운 지평선이 열리는 것을 보게 된다. 19세기말부터 오늘에 이르기 까지 심미적 또는 지적모험에 있어서 모든 새로운 시도들이 한결같이 자신들의 영원한 스승으로 떠받드는 보들레르가, 스스로 혁명적임을 자처하는 초현실주의자들의 관심을 사로잡은 것은 너무나도 당연하다. 우주를 신비로운 기호로 가득찬 사원에 비유하며 시인을 이 신비의 해독자로 간주했던 그는 영원히 채워지지 않는 정신적 갈망, <무엇인가 다른 것>을 향한 집요한 추구 그리고 특히 <부르쥬아적 세계에 대한 적대감>⁴⁾으로써 새로운 방향을 제시하였다. 초현실주의자들이 그 가운데 계시를 얻은 것은 <악의 꽃> 보다는 <파리의 풍경들 *les Scènes parisiennes*>과 <산문시 *Poèmes en prose*>였다고 말할 수 있다. 왜냐하면, 그 안에 표현된 것은 관념적 신비가 아니라 일상적 삶 속에서의 신비, 다시 말해 현실이 곧 꿈이고 꿈이 곧 현실이 되는 삶 그 자체의 신비였으며 그것은 다름아닌 초현실주의의 영역이었기 때문이다. 그러나 뽀보에 의해 <최초의 견자見者, 참된 시인>⁵⁾으로 찬양받았던 보들레르는 단지 하나의 방향을 제시하는 데 그쳤다. 그는 예술의 미학적 차원에 지나치게 집착함으로써 비록 한 완성의 전형에 이르는 것은 했지만 예술 그 자체마저도 뛰어넘으려 했던 초현실주의자들과 더 이상 동행하지 못했다.

3) 독일 낭만주의에 관한 정평있는 연구로서는 Albert Béguin, *L'Ame romantique et le rêve*, Corti 참조.

4) Tristan Tzara, *Essai...*: <opposition au monde bourgeois...>

5) Rimbaud, Lettre à Paul Demeny, 15 mai 1871: <premier voyant, vrai poète>.

드디어 우리는 보다 직접적으로 영감의 원천이 될 두 사람의 시인 령보와 로트레아몽을 만나게 된다. 그러나 이들에 앞서 잠시 말라르메 Mallarmé를 환기하지 않을 수 없다. 그를 위시한 일단의 상징주의 시인들이 시와 언어를 전통적 틀에서 해방시키고자 했던 노력은 당연히 초현실주의자들의 주목을 끌기에 합당했기 때문이다. <낭공불락으로 여겨졌던 요새 즉 구문 syntaxe의 견고한 콘크리트를 붕괴시킨>⁶⁾ 말라르메에 대해 브르통은 뜨거운 경의를 표하였다. 그러나 이 열정은 그만큼 빨리 식어버리고 말았다. 왜냐하면 말라르메의 놀라운 시적 발견들, 희귀한 언어들, 그리고 그를 뒤이은 젊은 시인들에 의한 시적 운율의 혁명에도 불구하고 초현실주의자들은 한편으로는 지나친 관념적 추상화에, 또 한편으로는 지나친 문학적 포즈에 실망했기 때문이다. 시에 맹목적으로 봉사하는 대신 시가 삶 속에 용해됨으로써 시의 혁명이 아니라 삶의 혁명이 성취되기를 바랐던 이들은 다른 곳에서 계시를 받아야만 했다.

□ 자리와 령보

여기 두 시인에 앞서 <위뷔 ubu>란 이름의 연극으로써 초현실주의자들을 사로잡은 알프레드 자리 Alfred Jarry의 경우가 있다. 브르통이 <셰익스피어와 라블레의 전작품과도 바꾸지 않을 경탄할 만한 창조물>⁷⁾이라고 극찬했던 <위뷔>의 매력은 어디에 있었던 것일까. 그것은 그 안에 창조된 두 인물, 즉 온갖 추악함과 잔혹성과 정신적 가치에 대한 경멸로써 뭉쳐진 오늘날의 브르조아의 전형인 위뷔와, 이 부조리한 세계 속에서 자신의 기하학적이고 철학적인 논리를 극한에 까지 견지하는 <초형이상학자 pataphysicien> 포스트롤 박사 docteur faustroll와의 해학적인 대비를 통해 암시되는 세계의 또 하나의 차원, 삶의 새로운 영역이다. 그의 작품을 관통하는 해학 humour의 의미는 바로 여기에 있다. 그것은 작품가운데 자연스럽게 조성된 듯이 보임에도 불구하고 실은 타협을 거부하는 자들의 영웅적인 태도를 나타내며, 이방인 처럼 내던져진 이 세계 속에서 이 세계의 것이 아닌 <다른 삶>을 완벽하게 살아가는 자리 자신의 방식이었다. 훗날 우리는 지성의 무정부주의자 바세 Vaché가 이 삶을 충실히 재연하는 것을, 그리고 다른 많은 시인들이 그를 모방하기에 힘쓰는 것을 보게 될 것이다.

령보 Arthur Rimbaud도 동일한 경험으로써 그러나 이번에는 비극적 차원에서 초현실주의자들의 운명을 예고하였다. 시인은 견자 voyant이어야 한다고 외친 그는 초현실을 떠나면 신비의 저편으로부터 존재들과 삶의 현장 안으로 끌어 들임으로써 현실과 초현실을 하나로 혼합하는 기적을 예시하였다. <상응 correspondance>의 암시를 따라 신비를 연역하고자 했던 보들레르에 반해, 그리고 현실의 기호들을 관념으로 환원하려 했던 말라르메에

6) Tristan Tzara, *Essai...*: <désagrégeant le dur ciment d'une forteresse qui passait pour inattaquable: la syntaxe.>

7) A. Breton: <création admirable pour laquelle je donnerais tous les Shakespeare et tous les Rabelais> cité in M. Nadeau, *Histoire du surréalisme*, p.36.

반해 뎅보는 보다 직접적이고 감각적으로 현실과 대면하였고 그것이 즉각적으로 초현실의 현란한 이미지로 전환되는 놀라운 환각을 경험하였다. 공장은 그의 눈이 닿자 사원으로 변용되고 뚝그릇은 나팔로 깨어난다. 그 사이에 그 어떤 매개체도 없으며 지적인 조작도 필요치 않다. 다만 <보는 눈>이 있기만 하면된다.

문제는 바로 여기에 있었으며, 초현실주의를 향한 길목에서 그가 이론의 여지 없는 향도가 되는 것은 바로 이 점에 있어서이다. 왜냐하면 그는 <모든 감각의 오랜, 엄청난 그리고 논리적인 착란>⁸⁾ 이야말로 시인이 견자 voyant가 되는 절대적 조건으로 제시하고 있기 때문이다. 우리가 새로운 눈을 갖게 되는 것은 인습과 타성에 쫓겨온 낡은 감각체계를 뒤흔들어 놓을 때 비로서 가능한 일이며 이 해방은 기나긴 인내와 조직적인 투쟁을 요구한다. 궁극적으로 이것은 인간의 혁명이고 삶의 혁명 그 자체이다. 뎅보는 매우 자랑스럽게 <나는 타인이다 Je est un autre>라고 단언한다. 그러나 이 타인, 즉 또 하나의 나, 인습과 실용적 합리주의에 예속된 <거짓된 나>가 <진정한 나>로 되살아나기 위해서는 전자가 죽어야 한다. 이 재생은 엄청난 노력을 요구한다. <온갖 신앙, 온갖 초인적 힘을 필요로 하는 고문, 그 무엇 보다도 위대한 병자, 위대한 범죄자, 위대한 저주받은 자 —그리고 지고의 학자가 되는 이루 말할 수 없는 고문>⁹⁾ —그는 이렇게 표현하였다.

뎅보 자신은 이 야심적인 기도를 끝까지 견지하지 못하였다. 그는 자신이 얼핏 본 미지의 왕국의 그 현란함을 지탱하지 못했던 것일까. 이 좌절, 중도에서의 포기는 초현실주의자들의 아쉬움을 살만한 것이었으며, 브르통은 1929년의 <제 2 선언> 속에서 뎅보와의 결별을 선언하였다.¹⁰⁾ 그럼에도 불구하고 뎅보의 매혹이 평가절하되지는 않는다. 그는 적어도 두 가지 점에서, 즉 초현실을 만질 수 있는 감각적 현실과 합체시킴으로써, 그리고 시가 시의 혁명으로 그치지 않고 인간의 혁명으로 확대될 수 밖에 없다는 것을 예시함으로써 초현실주의의 지평을 활짝 열어 놓았기 때문이다.

□ 로트레아몽

마침내 우리는 로트레아몽 Lautréamont (본명은 Isidore Ducasse)의 이름을 떠올릴 차례가 되었다. 이 이름 옆에서 뎅보는 희미한 그림자에 지나지 않을 만큼 그의 광채는 초현실주의자들에게 찬란한 빛을 발하였다. 아니, 로트레아몽의 존재는 초현실주의자들에 의해 비로소 부활되었고, 따라서 이들과의 관련하여서만 의미가 부여된다고 말할 수 있다. 1870

8) A. Rimbaud, Lettre à Paul Demeny, 15 mai 1871: <Le poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens.>

9) Ibid.: <Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit—et le suprême savant!>

10) Cf. A. Breton. *Deuxième Manifeste du surréalisme*: <Il est coupable devant nous d'avoir permis, de ne pas avoir rendu tout à fait impossibles certaines interprétations déshonorantes de sa pensée, genre Claudel.>

년 그가 24세의 젊은 나이로 죽었을 때 그는 두 편의 기이한 시집, <말도로르의 노래 *Les Chants de Maldoror*>(1869)와 <시집 *Poésies*> (1870)을 남겼을 뿐이며 근 반세기 동안 거의 전적인 망각속에 묻혀왔다. 시대적으로 보아 그는 상징주의 세대에 속하고 있음에도 불구하고 상징주의와 관련해서 그를 논한 사람은 거의 없었으며 그는 기이하게도 근 50년의 망각 끝에 초현실주의자들과 더불어 사후의 새로운 삶을 살기 위해 되살아났던 것이다.

1919년 브르통은 그의 <시집 *Poésies*>의 전 텍스트를 발간하였고 다른 초현실주의자들도 앞을 다투어 그를 열렬히 찬양하였다. 앞서 언급한 모든 시인들에 대해 그들이 찬양과 더불어 유보적 태도를 취했던 데 반해 로트레아몽에 대한 예찬은 전적이고 무조건적이었다.¹¹⁾ 실로 그는 초현실주의자들의 살아있는 우상이었다.

그렇다면 무엇이 이다지도 그들을 매료했던 것일까. 답은 <말도로르의 노래> 속에 있다. <증오의 서사시>¹²⁾라고 불리워지는 이 노래는 정확히 사랑과 성서와 신의 서사시의 반대명제라 할 수 있다. 그 안에서 성서의 많은 귀절들은 회화적으로 개작되었고 말하자면 뒤집어 놓은 것과 같았다. 그러나 기이하게도 말도로르는 자신의 악마주의를 이따금 망각하기라도 한 듯 잠시 자신을 그리스도와 동일시하며, 이렇게 함으로써 잔인성과 연민, 증오와 애정, 창조주에 대한 분노와 그리스도에 대한 야릇한 호감이 교차하는 모호한 상황이 야기된다.

이 모호성은 언어의 차원에서 그 진가가 더욱 발휘된다. 로제 카이유와 Roger Caillols가 지적한 바와 같이 그는 <자신이 쓰는 각 문장을 비웃는다. 그리하여 작품이 진진되어 감에 따라 스스로를 심판하고 스스로를 파괴하는 이 작품은 자연적으로 문학작품의 반대와 같은 것으로 나타내기>¹³⁾ 때문이다. 위대한 낭만주의자들과 같이 즐겨 과장법을 사용하는 그는 다음 순간에는 이 과장법에 대한 익살스럽고도 풍자적인 고찰을 펼쳐 나간다. 이 기이한 시집은 말하자면 낭만주의를 비웃는 낭만적 작품이며, 서사적 수법을 회화화하는 서사시이다. 악을 노래하겠다는 원초적 기도¹⁴⁾에도 불구하고 결코 하나의 표면적 뜻으로 환원될 수 없는 이 혼돈과 계속되는 자아부정과 파로디 *parodie*로 들끓는 그의 <노래> 속에서 우리가 경탄의 눈으로 바라보는 것은 그 밑바닥에서 아물거리며 떠오르는 <무의식>의 세계이다. 뱅보의 <일루미나시옹 *Les Illuminations*>에서와 같이 <말도로르의 노래>에서 <떠오르는 것은

11) Cf. Ibid.: <Je tiens à préciser que, selon moi, il faut se défier du culte des hommes, si grands apparemment soient-ils. Uu seul à part: Lautréamont, je n'en vois pas qui n'aient laissé quelque trace équivoque de leur passage.>

12) Lautréamont, *Les chants de Maldoror*, I, 2: <Lecteur, c'est peut-être la haine que tu veux que j'invoque dans le commencement de cet ouvrage.>

13) R. Caillols: <(Lautréamont) ricane de chaque phrase qu'il écrit. En sorte que cet ouvrage, qui se juge et se détruit à mesure qu'il se développe, apparaît naturellement comme le contraire d'un ouvrage littéraire.>—cité in *Histoire de la Littérature française*, t. 2, Bordas, p.525.

14) Lautréamont: <J'ai chanté le mal comme ont fait Mickiewicz Byron, Milton, Southey, A. de Musset, Baudelaire, etc.>—cité in *Histoire de la littérature fr.*, t. 2, p.524.

무의식이다. 처음으로 무의식은 어떤 성스러운 정격을 띄고 떠오른다》——피에르 쟁 Pierre Quint은 이렇게 표현하였다.

이제 우리는 초현실주의자들을 그토록 현혹시킨 실체가 무엇인가를 짐작할 수 있다. <대천사 다이나마이트 발파자>¹⁵⁾로 간주되었던 로트레아몽의 작품은 모든 인습적·합리적 속박에서 풀려난 상상력의 풍요로움이 어떤 것인가를 보여주는 실증적 예였다. 다시 말해서 그것은 초현실주의자들이 반세기 후에야 시도하게 될 <자동기술 écriture automatique>의 최초의 실험과 같은 것이었으며, 이 실험의 눈부신 결과들은 그들에게 경악과 찬탄을 불러 일으켰다. 우리는 이 결과들이 무의식의 해방과 더불어 펼쳐지는 온갖 기이하고 파격적인 이미지들의 축제, 환상과 경이로움의 현기증나는 이미지들의 축제라는 것을 알고 있다. <노래> 속에 그려진 도시의 환상도는 브르통, 아라공 그리고 엘뤼아르 가운데 도시의 경이로움과 신비로 이어져 나갈 것이다.

모든 사회적·인습적 금기와 정신적 규제를 거부하는 로트레아몽이 필연적인 귀결로서 시와 예술이라는 이름의 협약, 이른바 미학을 거부하기에 이르는 것은 앞서 지적한 바와 같다. 그의 작품 구성구성에 스며있는 익살과 풍자와 파로디는 소위 문학적 기교(차라리 농간이라 함이 옳다)와 <예술적>작품들에 대한 선전포고와 같은 것이었다. 자신들의 운동이 인간적 혁명의 장이 되기 위해 예술을 뛰어넘기를 염원했던 초현실주의자들에게 그는 이 점에서도 직접적인 계시가 되었으리라는 것은 쉽게 이해할 수 있다.

브르통은 <말도르르의 노래>와 관련하여 <우리는 이제 시가 어느 곳으론가 이끌어 가야 한다는 것을 안다>¹⁶⁾라고 술회하였다. 인간이 자신을 구속하고 억압하는 모든 금기와 속박을 뿌리치고 오직 자신의 욕망과 자유에 스스로를 위탁하였을 때 어떤 경이롭고 신비로운 세계가 펼쳐질 수 있는가를 로트레아몽은 24년이란 짧은 생애를 통해 그들에게 보여주었던 것이다.

2. 다다 Dada

□ 다다 이전

로트레아몽 이후 초현실주의의 맥은 한동안 끊어진 듯이 보였다. 그러나 1910년대에 이르러 우리는 정신적 기류 가운데 새로운 변화의 징조들을 발견하게 된다. 그것은 일차 세계 대전이라는 엄청난 사건으로 줄달음질치는 서구사회의 역사적 위기와 때를 같이 하며 전쟁을 통해 더욱 심화되고 또한 변질되어 나간 그런 변화였다. 앞서 언급했던 여러 선구자들의 경우라는 달리 이 새 물결은 초현실주의 운동과 직결되어 있으며 이 양자는 동일한 역사적 체험을 나누어 가지고 있는 점에서 한 뿔줄에 속한다고 말할 수 있다.

15) <dynamiteur archangélique> (J. Gracq)

16) André Breton, <Les Chants de Maldoror>, *les Pas perdus*: <On sait maintenant que la poésie doit mener quelque part.>

우리는 지금, 바로 전쟁 속에서 태어나 휴전 후의 암울한 상황 속에서 기승을 부렸던 <다다 Dada>를 이야기하고 있다. 그러나 다다도 갑작스럽게 출현한 것은 아니며 처음부터 확정된 방향을 설정한 것도 아니다. 우리는 취리히에서 트리스탄 짜라를 중심으로 다다가 결속된 운동을 전개하기 이전에 일련의 새로운 움직임이 일기 시작했다는 것을 알고 있다. 그것은 이른바 문학, 특히 예술에 나타난 큐비즘 le cubisme과 미래주의 le futurisme의 이름으로 알려진 전위적 운동이다. 피카소 Picasso를 위시하여 앙리 마티스 Henri Matisse, 마리 로랑생 Marie Laurencin, 막스 자콥 Max Jacob, 루소 Rousseau, 브라크 Braque 등, 예술의 전통적 개념을 거부하고 스스로 <현대파 modernistes>임을 자부한 화가와 시인들의 이름을 우리는 기억한다. 그러나 이 운동의 주역은 단연 아폴리네르 Apollinaire였으며 그의 <새 정신 Esprit nouveau>이라는 제하의 선언문은 이 운동의 정신을 훌륭히 대변하고 있다.

<진실을 탐색하는 것, 가령 민족적 영역에서 뿐만 아니라 상상의 영역에서 추구하는 것, 이것이 곧 새 정신의 주요한 성격이다. ... 새 정신은 따라서 모험적인 문학적 실험도 용납하며 이 실험은 이따금 서정적인 것이 아닐 때도 있다. ... 그러나 이러한 추구는 유익하며 그것들은 새로운 레아리즘의 기반이 될 것이다. ... 놀라운 가장 큰 새 원동력이다. ... 새로운 발견을 위해 ... 굳이 숭고한 것으로 분류된 사실을 선택할 필요는 없다. 우리는 일정한 사건에서 출발해도 된다. 떨어지는 한 손수건은 시인에게는 그것으로 온 세계를 들어 올리는 지렛대가 될 수도 있다. ...>¹⁷⁾

이렇게 외친 아폴리네르가 20대의 젊은 시인들, 미래의 초현실주의자들에게 위대한 예언자로 비쳤다고 해서 놀랄 것은 없다. 그는 진실을 숭고함 속에서가 아니라 일상성 속에, 그리고 <경이로움> 속에 위치시킴으로써 새로운 레아리즘, 다름안인 쉬르레아리즘을 예고하였다. <그를 알게 된 것은 드문 행운으로 간주될 것이다> — 앙드레 브르통은 그가 <마법사 enchanteur>라고 부른 이 시인에 대해 이렇게 감격어린 증언을 하고 있다.¹⁸⁾

이 시절의 브르통과 관련하여 우리는 또 한 사람의 이름을 환기하지 않을 수 없다. 자크 바셰 Jacques Vaché—이 기이한 인물과의 만남은 그의 방향을 바꿔놓기에 충분한 것이었다.

17) Apollinaire, *Esprit nouveau*: <Explorer la vérité, la chercher aussi bien dans le domaine ethnique par exemple, que dans celui de l'imagination, voilà les principaux caractères de cet esprit nouveau... L'esprit nouveau admet donc les expériences littéraires même hasardeuses, et ces expériences sont parfois peu lyriques, ... Mais ces recherches sont utiles, elles constitueront les bases d'un nouveau réalisme... La surprise est le plus grand ressort nouveau. ... Il n'est pas besoin, pour partir à la découverte, de choisir... un fait classé comme sublime. On peut partir d'un fait quotidien: un mouchoir qui tombe peut être pour le poète le levier avec lequel il soulèvera tout un univers...>

18) 우리는 여기서 이른바 <현대파 예술 art moderne>을 대변한 두 문학자를 상기할 필요가 있다. 하나는 피에르 알베르-비로 Pierre Albert-Birot에 의해 1916년에 창간된 <시크 Sic>지로서 아폴리네르, 르베르디가 이에 참여하였고, 브르통과 아라공도 이따금 기고하였다. 또 하나는 르베르디의 개인적 잡지 <북남 Nord-Sud>(1917-1918)인데, 르베르디는 그의 가톨릭 신앙에도 불구하고 초현실주의의 창시자들에게 커다란 영향을 미쳤던 사람이다.

다다를 알지도 못하였고, 1919년 <전쟁의 편지 *Lettres de Guerre*>를 남겼을 뿐인 바세는 그러나 다다와 동일한 방향을 향하고 있었던 것이 분명하다. <모든 것의 연극적이고 기쁨 없는 무용성>¹⁹⁾을 확인한 그는 예술과 예술가들까지도 비웃으며 보들레르, 말라르메, 아폴리네르, 르베르디 등 상징주의와 모더니즘의 모든 시인들을 단칼에 처단해 버린다. 그가 찬양하는 유일한 시인 자리와 함께 그가 믿는 것은 단 한가지, <위무르 amour> 뿐이다. 모든 숭고함과 진지함과 내면적 깊이, 이 모든 예술적 기만과 정신적 위선을 단숨에 뒤엎어 버리되 그 자체는 영원한 불모(不毛)가 운명지워진 <위무르> 말이다.²⁰⁾ 극단적이고도 전면적인 이상파괴의 불길은 이렇게 질러졌고 브르통은 바세의 뒤를 이어 다다와 함께 한동안 파괴의 즐거움을 누릴 것이다.

□ 취리히의 다다

그러나 다다는 프랑스 파리에서 멀리, 그리고 프랑스의 젊은 시인·예술인들과는 직접적인 관련없이 스위스의 취리히에서 형성되었다. 유럽의 모든 나라에서 몰려든 모든 종류의 이민 망명자들의 피난처였던 이 곳 취리히에서 루마니아 태생의 시인 트리스탄 짜라, 독일인 휴엘젠베크 R. Huelsenbeck, 그리고 알자스의 한스 알프 Hans Arp는 1916년 5월 8일 우연히 펼친 사전의 페이지 위에서 발견한 <다다 dada>라는 말로 자신들의 운동을 명명하였다. 다다의 거센 파도는 앞으로 수년간 유럽의 예술계를 강타하며 그 진로를 바꾸어 나갈 것이다. <다다가 없었더라도 초현실주의는 아마도 존재했을 것이지만, 그것은 전혀 다른 것이 되었을 것이다>²¹⁾라고 모리스 나도는 단언한다.

비록 짧은 기간이었지만 다다에도 역사가 있고 변화의 과정이 있다. 초기의 작품들, 가령 1916~17년에 걸친 <카바레 볼테르 *Cabaret Voltaire*> 안에서 짜라의 순수한 다다이즘은 퀴비즘 또는 마리네티 Marinetti의 미래주의와 뒤섞여 있다. 그러나 이미 <앙티피린氏의 최초의 천국모험 *la Première aventure céleste de M. Antipyrine*> (1916. 7. 28)을 발표함으로써 주목을 끌었던 짜라는 문학지와 선언문(다다 I, II, III...)을 번갈아 내놓으며 다다의 선명한 기치를 높이 들었다. <생각은 입 안에서 만들어진다>—이 기이하고 역설적인 명제는 합리적 사고에 기반을 둔 서구의 정신적 전통을 단숨에 쓸어버리는 위력을 가졌을 뿐만 아니라 장차 올 자동기술을 예고하는 것이기도 하다.

그러나 다다가 세상을 떠들석하게 한 것은 오히려 <공연—도전 spectacles-provocations> 이라고 불리워진 일종의 해프닝에 의해서였다. 그들은 음악을 대신하여 열쇠와 상자들을

19) <l'inutilité théâtrale et sans joie de tout> —cité in *Histoire du surréalisme* p.23.

20) J. Vaché: <sera umore celui qui toujours ne se laissera pas prendre à la vie cachée et sournoise de tout. ...et sera umore celui qui sentira le trompe-l'oeil lamentable des semi-symboles universels. C'est dans leur nature d'être symboliques...> —cité in *Histoire du surréalisme*, p.24.

21) M. Nadeau, *Histoire du surréalisme*, p.21—<Sans dada le surréalisme eût sans doute existé, mais il eût été tout autre.>

마구 두들기고, 시를 낭독하는 대신 고래고래 외쳐대는가 하면 기성을 발하면서 괴상한 몸짓으로 춤을 추고, 신문지에서 오려낸 낱말들을 모자 속에 던져 넣은 다음 아무렇게나 주어모은 것을 즉흥시로 발표했다. 요컨대 이 난장판은 기존의 가치로운 것, 아름다운 것, 성스러운 것을 남김없이 깔아 뭉개는 극단적 파괴의 광란이었으며 말하자면 서구문명 그 자체에 대해 울리는 조종과 같은 것이었다. 전적인 거부와 부정의 몸짓 가운데 살아남는 것은 아무 것도 없었으며 서구사회의 각종 사회적·정신적 인습과 함께 문학과 예술도 설 자리를 상실하였다. 당대의 어떤 정치적, 현실적 사건도 그들의 관심을 끌지 못하였다. 그들은 절망과 증오심만을 안겨준 현대문명을 당장에 끝장내고 싶었을 뿐이다. <...각자 외쳐야 한다. —성취해야 할 파괴와 부정의 위대한 작업이 있다 라고, 끌어내고 청소하는 것.>²²⁾

이 당시 취리히에서의 다다는 프랑스인들에게는 알려지지 않았다. 브르통은 1917년 아폴리네르의 집에서 <다다>선언문들을 처음으로 본 일이 있었는데, 다다가 파리에서 뿌리내리게 되는 것은 1919년 짜라의 파리 이주 이후의 일이었다. 이주라기 보다 차라리 입성이라고 하는 것이 옳을 것이다. 그는 파리에서 <메시아 처럼 기다려진> 인물이었으며 그의 출현과 더불어 파리는 다다의 열풍 속에 기꺼이 휘말려 들어갔기 때문이다.

그러나 파리의 다다를 이야기하기 전에 당시의 정신적 분위기에 대해 잠시 언급하는 것은 유익할 것이다. 1919년, 우리는 전후의 참담한 사회적·정치적 상황을 쉽게 상상할 수 있다. 패망한 독일이 극심한 파괴와 물질적 궁핍을 경험하였다면 승전국 프랑스도 이에 못지 않은 희생의 제물을 바쳤으며 곤궁 속에서 허덕이고 있었다. 그들은 다 같이 전쟁이라는 거대한 살륙과 파괴의 놀이의 희생자들이며 이 점 승자와 패자는 동일한 운명을 나누어 가지고 있는 셈이다. 이 가공할 인류의 대학살극 속에서 가장 큰 타격을 받은 것이 젊은이들이었다는 것은 두 말할 나위도 없다. 전후의 그들은 말하자면 재난에서 살아남은 생존자들이었으며, 이들은 자신들의 생존을 기뻐하기는커녕 이 어처구니없는 전쟁이 가져다 준 쓰라림과 절망을 되씹고 있었을 뿐이다. 결국 전쟁은 승자에게나 패자에게나 감당하기 어려운 패배를 안겨 주었다. <초현실주의적 태도가 그 출발점에 있어 로트레아몽과 령보의 태도와 공통적으로 가지고 있었던 것, 그리고 결정적으로 우리의 운명을 그들의 운명에 결부시킨 것, 그것은 바로 전쟁의 패배주의이다>²³⁾—브르통은 훗날 이렇게 회상하고 있다.

문제는 이 패배주의가 전반적인 회의로 확대되어 나간데 있다. 그들이 용인할 수 없었던 것은 단순히 전쟁의 파괴적이고 살인적인 폭력만이 아니었다. 왜냐하면 전쟁은 자연발생적인 것이 아니라 역사 속에 그 필연성을 가지고 있었기 때문이다. 더 정확히 표현하자. 서

22) T. Tzara: <...Que chaque homme crie: il y a un grand travail destructif, négatif à accomplir. Balayer, nettoyer.>—cité in *Histoire de la littérature fr.* t. 2, p.612.

23) A. Breton, *Qu'est-ce que le surréalisme?* Henriquez, 1934: <Je dis que ce que l'attitude surréaliste, au départ, a eu de commun avec celle de Lautréamont et de Rimbaud et ce qui, une fois pour toutes, a enchainé notre sort au leur, c'est le DEFAITISME de guerre.>

구의 현 체제, 즉 문명 속에 필연적으로 잉태되었던 것이다. 서구인들은 수세기에 걸쳐 정치적·경제적 자유주의와 합리적 사고와 실증적 과학주의에 기초한 위대한 문명을 수립하기에 힘써 왔다. 그리하여 이 문명 속에서 마침내 인류의 꿈은 실현되고 만인의 행복이 보장될 날은 멀지 않았다고 장담하기에 이르렀다. 그런데 이게 어찌된 일인가. 전 유럽이 어느날 미친듯이 전쟁의 불바다 속에 뛰어 들어갔다. 이 거대한 문명은 자신이 축적한 엄청난 물리적 힘을 오직 상호 살육과 파괴를 위해 동원하였고, 애써 길러낸 젊은이들을 무참히 죽이고 죽기 위해 전쟁터로 나아가게 했다. 이 수치스러운 행위를 지원하기 위해 정치가들은 애국심과 영웅주의를 고취하였고, 철학자들은 이론과 체계로 정당화하였으며, 과학자들은 더욱 정교한 살인용 도구를 제공하였다.

이 전반적 광란의 회오리 속에서 살아남은 젊은이들이 광란의 주역인 문명 그 자체를 향해 죽음을 선언했다고 해서 놀랄 것은 없다. 우리는 문명이라는 말이 어떤 포괄적 의미를 가지고 있는가를 안다. 그 안에는 단순히 정치적·사회적·경제적 체제만이 아니라 더 깊은 의미에서 이 모든 외형적 구조를 받치고 있는 하부구조, 즉 인습적 선입관에서 윤리적·심미적 개념에 이르기까지 모든 정신적 가치들도 내포된다. 전후의 젊은이들이 거부한 것은 어떤 특정한 대상이 아니라 이 모든 것들이며, 다다는 이 총체적 거부의 한 극단적 표현의 아무것도 아니었다.

〈선험적으로, 즉 눈을 감은 채, 다다는 행동에 앞서 그리고 그 무엇 보다도 위에 회의를 내세운다. 다다는 모든 것을 회의한다.〉²⁴⁾ 이리하여 전면적 파괴의 광풍이 휘몰아쳤다. 이 광풍이 스쳐가는 곳마다 폐허의 깃더미 만이 남았다. 지난날 이론의 여지없이 받아들여졌던 서구의 모든 정신적·인습적 가치들은 가차없이 유린되었으며, 가장 숭고한 그리고 인류에게 남겨진 최후의 탐구와 창조 의 수단으로 간주되었던 예술도 시도 (그리고 언어까지도) 이 전면적 위상파괴의 회오리를 모면하지는 못하였다.

□ 파리의 다다

휴전을 전후하여 프랑스의 젊은 시인·예술가들, 더 정확히 말해서 멀지않아 초현실주의의 기치를 들고 일어서게 될 젊은이들이 처해있던 정신적 분위기는 이런 것이었다. 그러나 이들은 아직 다다를 만나지 못하였고 또 그때까지 그들 나름의 문학적·심미적 경험을 가지고 있었다. 그들은 아폴리네르를 중심으로 한 〈현대파 예술 art moderne〉의 새로운 기류에 한동안 현혹되었던 것이 분명하다. 문학적·예술적 큐비즘과 미래주의는 그들에게 분명히 새로운 것을 가져다 주었으며 그들은 아폴리네르는 물론, 르베르디나 막스 자콥의 시에서 신선한 충격을 받았던 것으로 보인다. 피카소의 그림은 그들을 놀라게 했고, 〈시크 Sic〉지에 발표된 〈칼리그라프 Calligrammes〉은 이미지의 대담성과 어조의 신선함으로 그들을 사로

24) T. Tzara: <A priori, c'est-à-dire les yeux fermés, Dada place avant tout et au-dessus de tout: le Doute. Dada doute de tout.— cité in Histoire de la littérature fr. t. 2. p.612.

잡았다. 브르통과 아라공은 비록 비정기적이지만 <시크 Sic>誌에 기고하였고, 이들과 수포 Soupault는 르베르디가 주관한 <북-남誌 Nord-Sud>에도 협력하였다.

그러나 이들 세 사람은 1919년 그들의 이름으로 된 독자적인 동인지 <문학 Littérature>을 창간하기에 이르렀다. 우리는 이 잡지가 분명히 모더니즘의 색채를 띠고 있음에도 불구하고 보다 광범하고 심도 있는 탐구를 위해 문호를 넓게 열었다는 것을 알 수 있다. 막스 자콥, 르베르디, 상드라르 Cendrars, 장 폴랑 Jean Paulhan, 레옹-폴 파르그 Léon-Paul Fargue 등의 이름과 함께 우리는 앙드레 지드, 폴 발레리의 이름을 발견하는가 하면, 멀리 거슬러 올라가 로트레아몽의 <시 Poésies>와 함께 랭보, 말라르메, 크로스 Cros에 대한 기억도 그 안에서 만나게 된다. 또한 라디게 Radiguet, 폴 모랑 Paul Morand, 드뤼 라 로셴 Drieu la Rochelle, 쥘 로맹 Jules Romains 등 문단에 새롭게 등장하는 나이 어린 이름들도 있다. 요컨대 <문학>지는 모더니즘의 한정된 시각에 머무는 대신 문학적·예술적 창조에 대한 성찰, 전면적인 재검토의 장이 되기를 지향했던 것으로 보인다. <문학>지가 내건, <당신은 무엇 때문에 글을 쓰는가>라는 유명한 앙케트는 이러한 관심을 응변으로 말해주고 있다. 당시 수집된 답변은 다양각색이었고, 그 중에는 경악과 충격을 안겨주는 부정적이고 시니컬한 것들도 많이 발견되었다.²⁵⁾ 물론, <문학>지 그룹은 장차 자신들의 보다 확실한 답변을 제시하게 될 것이다. 다만 조르즈 위네 Georges Hugnet의 증언을 믿는다면, 로트레아몽과 랭보의 발견, 말라르메, 크로스, 발레리 등의 순수히 시적인 탐구는 <그들이 기도해야 할 투쟁의 덜 혼란스럽고 덜 장난스러운 체계화>²⁶⁾로 인도했을 것이다.

그러나 이 체계화의 시도가 진지하게 이루어지기까지는 한동안 기다려야만 했다. 왜냐하면 바로 이 때 짜라가 파리에 나타났고, 그의 출현과 더불어 그들의 방향은 다른 곳으로 전환되었기 때문이다. 과연 짜라는 반항의 불씨를 안고 찾아왔으며, 이 불씨는 미래의 초현실주의자들 가운데 이미 타오르고 있던 반항적 불길을 부채질하기에 충분한 것이었다. 그리하여 취리히에 뒤이어 파리에서 다다의 파괴적인 광풍이 거세게 일었다. <마침내 그의 도래는 수도(파리)의 길바닥을 매일 조금씩 좀먹어 들어갔던 모든 해묵은 논쟁들을 단번에 종식시켜버렸다. 그는 뒤떨어진 요소들과 추호도 타협하지 않는다...>²⁷⁾ 브르통은 훗날 이렇게 그 때의 일을 회상하고 있다. 우리는 1910년대 초반의 이른바 예술의 모더니즘이라는 것과 그들이 결별하게 된 연유를 이제 알 수 있을 것 같다. 그들은 한 때 이 새로운 기류에 현혹되었었지만 결국 그것은 눈과 귀와 그리고 아마도 지성까지도 즐겁게하는 새로운 방식이었으며 말하자면 또 하나의 예술적 놀이에 불과한 것이었다. 예술이라는 닫혀진 공

25) 이 답변들은 <문학>지의 세 주간에 의해 그들이 가치를 부여하는 데 따라 순서대로 나열되어 있는 데, 이것은 <문학>지 그룹의 변모의 과정을 간접적으로 시사해 준다.

26) Ge. Hugnet, 《L'esprit dada dans la peinture》, Cahiers d'art, 1932~1934.

27) A. Breton, 《Caractères de l'évolution moderne》, les Pas perdus: <Enfin son entrée coupe court à toutes ces bonnes vieilles discussions qui usaient chaque jour un peu plus les pavés de la capitale. Il ne compose pas, si peu que ce soit, avec les fractions arriérées...>

간 속에서 해답이 없는 문제는 다시 제기되었을 뿐이다. <예술은 어리석은 것이다>—브르통은 이미 자크 바셰의 이 말을 기억하고 있다. 짜라와 다다는 그에게 더 큰 확신을 불어 넣어줄 것이다.

짜라는 파리에 오자마자 취리히에서보다 더 대규모적인 <공연-도전>을 기획하였다. <문학>지에 의한 첫번째 금요일행사가 열린 것은 1920년 1월 23일의 일이었다. 관중들의 야유와 항의 속에서 기상천외의 시낭독이 초인종과 파르라기의 요란스런 울림을 반주삼아 진행되고 피카비아의 그림을 위시하여 가장 반회화적인 그림들이 전시되었다. 그러나 이 최초의 공연은 분위기를 조성하기에 충분한 것이었다. 그 후 다다의 회보, 선언문들이 뒤따랐고 공연도 회를 거듭하였다. 당시의 회보를 보면 이 때의 주역들이 피카비아, 짜라, 아라공, 브르통, 리브몽-데센뉴 Ribemont-Dessaignes, 엘뤼아르, 뒤상 Duchamp 등임을 알 수 있다. 여기 2월 5일의 두번째 공연에서 낭독된 선언문 중의 한 귀절을 인용해 보자.

<이제는 화가도, 글쟁이도, 음악가도, 조각가도, 종교도, 공화주의자도, 왕당파도, 제국주의자도, 부정부주의자도, 사회주의자도, 불세비키 혁명가도, 정치가도, 프로레타리아도, 민주주의자도, 군대도, 경찰도, 조국도, 요컨대 이 모든 개수작들은 전제리가 났으며 이제는 아무것도, 아무것도 남지 않았다. 아무것도, 아무것도, 아무것도.>²⁸⁾

부정과 파괴로 일관된 다다의 이 전면적 도전이 새로운 예술과 미적 감동을 열망하며 찾아온 일반 관중들을 혼란과 곤혹 속에 빠뜨린 것은 당연한 일이다. 그러나 이 파괴적 움직임이 진행되는 동안 다른 한편에서 비록 공식적인 문학과 예술에 반기를 들되 여러 분야에서 개별적으로 혹은 집단적으로 보다 진지하고 효과적인 추구를 시도하는 무리들이 있었다는 것을 간과해서는 안될 것이다. 첫째로는 <문학>지의 종태의 입지를 고수하며 심미적 가치에 대한 탐색을 계속 이어가는 사람들이 있다.

□ 다다에서 초현실주의로

그러나 우리의 주목을 끄는 것은 파리에서의 다다운동에 적극 가담했던 <문학>파의 젊은 주역들 가운데 서서히 나타나기 시작한 변화의 징조이다. 결론부터 이야기하자. 이들은 다다가 공식적 예술의 기만에 대하여 비생산적 혼란이라는 새로운 위선을 대치했을 뿐이라는 것을 점차 의식하기에 이르렀던 것이다. 두 번의 발간(1920년 4월~5월)으로 그친 <식인종 Cannibales> 속에서 다다를 정면으로 공격한 피카비아 Picabia의 경우가 그랬고, 1920년 2월 첫선을 보인 <속담 Proverbe>이라는 작은 개인지를 통해 언어에 대한 탐구를 계속해 온 엘뤼아르의 경우가 그랬다.

28) Manifeste d'Aragon: <Plus de peintres, plus de littérateurs, plus de musiciens, plus de sculpteurs, plus de religions, plus de républicains, plus de royalistes, plus d'impérialistes, plus d'anarchistes, plus de socialistes, plus de bolcheviques, plus de politiques, plus de prolétaires, plus de démocrates, plus d'armées, plus de patries, enfin assez de toutes ces imbécilités, plus rien, plus rien, rien, RIEN, RIEN, RIEN.>

브르통은 보다 행동적이고 조직적이었다. 그는 갈르리 몽테뉴 Galerie Montaigne에서의 다다 공연에 등을 돌리고 대대적인 <바레스 재판 Procès Barrès>을 독자적으로 기획하였다. 이제 다다는 소리치는 것으로 그치지 말고 보다 효과적으로 행동해야 하며, 공식적 예술을 비난하는 것으로 그치지 말고 그 주동자들을 고발하여 인간과 정신의 <반역자>로서 처단해야 한다.—그는 이렇게 생각하였고 실천에 옮겼다. 그에 의해 선택된 인물은 명성 높은 정통파 사상가 모리스 바레스 Maurice Barrès였다. <문학>지 그룹이 타기하는 전통적 가치의 재능있는 대변자였던 그는 말하자면 그들의 공적 제 1 호나 다름 없었다.

짜라의 반대를 무릅쓰고 마침내 1921년 5월 13일 금요일 <다다에 의한 모리스 바레스의 고발과 재판>이 열렸다. 브르통을 재판장으로 12명의 배심원이 배석한 가운데 검사의 논고, 변호사의 변론, 증인의 진술 등 재판의 통상적 관례에 따라 진행되었다. 피고석에 나무로 만든 마네킹을 앉혀놓은 채 펼쳐진 이 모의재판은 다다의 각종 집회에 길들여졌던 사람들에게는 또 하나의 실없는 광대극으로 보일 만한 것이었다. 그러나 브르통은 이 재판이 단순한 광대놀이 이상의 것이 되기를 기도했으며 사실상 이 재판은 종래의 다다 공연과는 전혀 다른 빛깔을 띠었다. 여기 증인 짜라와 재판장 브르통 사이의 짙막한 대화 한 토막을 상기해 보자.

<증인, 트리스탕 짜라 : 재판장께서도 저와 동의하시겠지요—우리는 모두 일단의 전달에 불과한 것들이고 따라서 더 큰 전달이나 더 작은 전달이나 하는 따위의 사소한 차이는 아무런 중요성도 없다 라고 말입니다.>

재판장, 앙드레 브르통 : 증인은 진짜 바보로 행세하겠다는거요, 아니면 정신병원에 갇히기라도 원한단 말이요?>

우리는 짜라가 철저히 조롱적이고 모든 것의 진지성을 거부하는 다다의 파괴적 습성에 젖어 있는 것을 볼 수 있다. 그러나 브르통의 짧은 응수는 더 이상 이에 동조하지 않을 것이라는 단호한 결의를 암시하고 있다. 이제 그는 다다의 무정부주의적이고 파괴 일변도의 소란에 진절이가 난 것일까. 바레스 재판은 어떤 의미에서 다다 재판의 전조라고 말해도 좋을 것이다.

과연 그는 다음 해(1922) 새로운 이니시아티브를 취하게 된다. 그는 기이하게도 한동안 있었던 현대파 예술 art moderne의 가치를 들고 나와 <현대 정신의 강령 결정과 옹호를 위한 국제회의 Congrès international pour la détermination des directives et la défense de l'esprit moderne>를 소집하였다. 그의 의도는 종전 후의 정신적 혼란을 청산하기 위해 현대 예술의 새로운 경향 가운데서 긍정적 요소를 추출하려고 했던 것으로 보인다. 짜라는 정중

29) <Le témoin, Tristan Tzara: Vous conviendrez avec moi, Monsieur le Président, que nous ne sommes tous qu'une bande de salauds, et que, par conséquent, les petites différences: salauds plus grands ou salauds plus petits, n'ont aucune importance. Le président, André Breton: Le témoin tient-il à passer pour un parfait imbécile, ou cherche-t-il à se faire interner?>

히 초대를 거절하였는데, 전통적 예술 뿐만 아니라 현대 예술, 아니 예술 그 자체를 거부하는 다다의 입장에서서는 당연한 일이었다. 그러나 그의 불참은 이 대회 기획을 실패로 돌아가게 했고 이로써 짜라 및 다다와의 결별은 표면화되었다. 심지어는 1923년 7월 짜라의 <가스 심장 *Coeur à gaz*>의 공연장에 시위를 벌이러 갔던 브르통과 그의 동료들이 봉변을 당하는 일까지 발생하였다.

다다와 미래의 초현실주의자들과의 일시적인 밀월은 이렇게 해서 막이 내렸다. 파리의 젊은 반항아들이 종전 후의 부정부적 혼란 속에서 절망과 회의에 사로잡혀 있을 때 <눈썹 속의 그 도전을 품고> 나타난 짜라는 그들에게 구세주와도 같았으며, 그들은 기꺼이 그의 휘하에 달려가 부정과 파괴의 축제를 함께 벌였다. 말하자면 다다는 그들 가운데 억눌려 있던 반항의 본능을 풀어 놓았으며 그들은 다다와 함께 반항의 극한을 향해 달려 나아갔던 것이다. 그리하여 이 회의와 부정의 하강운동이 어디까지 닿을 수 있는가를 실험하였고 마침내 최후의 바닥을 확인하였다. 이것이 그들에 있어 위대한 해방의 경험이 되었으리라는 것은 이해하기에 어렵지 않다. 다다는 그들에게 있어 전적인 <헐벗음>의 과정이었으며 이 순전한 <영도 零度>³⁰⁾의 경험은 초현실주의 운동의 필연적 전제처럼 보인다. 이 때 비로소 출발, 새로운 출발이 문제될 것이다. 전면적 회의 끝에 <코기토 Cogito>를 발견한 데카르트와 같이 초현실주의자들도 자신들의 코기토를 찾아 나서야 하기 때문이다.

이래서 결별은 필연적이다. 왜냐하면 다다는 시종 파괴로 일관하였고, 그 안에 자리잡고 주저앉아 버렸기 때문이다. 다다도 결국 <수많은 다른 것들과 마찬가지로 어떤 자들에게는 자리를 잡고 정착하는 방식이었을 뿐>이다. 그러나 브르통은 이 악순환을 깨뜨리고 전진을 계속할 것이다.

<모든 것을 버려라. 다다를 버려라. 당신의 아내를 버려라. 당신의 정부를 버려라. 당신의 희망과 두려움을 버려라... 길을 떠나라.>³¹⁾

그는 길을 떠났다. <우리를 부르는 것을 향해 명석한 의식을 가지고> 떠나갔다. 아라공, 엘뤼아르, 수포 등 오랜 친구들이 그를 따랐고, 자크 바롱 Jacques Baron, 로베르 데스노스 Robert Desnos, 막스 모리즈 Max Morise, 로제 비트락 Roger Vitrac 등 새 얼굴들이 벌써 기다리고 있었다. 초현실주의의 먼동이 트기 시작한 것이다.

30) cf. <dans cet état de disponibilité parfaite>, in A. Breton, «Lâchez tout!» recueilli dans *les Pas perdus*.

31) Ibid.: «Lâchez tout. Lâchez Dada. Lâchez votre femme. Lâchez votre maîtresse. Lâchez vos espérances et vos craintes... Partez sur les routes.»

Bibliographie

- A. Breton, *Manifeste du Surréalisme*, Kra., 1924.
Qu'est-ce que le surréalisme?, Henriquez, 1934.
Les pas perdus, 1924.
Deuxième Manifeste du Surréalisme, 1929.
Le surréalisme et la peinture, 1928.
- T. Tzara, *Essai sur la situation de la poésie* (Le S.A.S.D.L.R., n°4)
- L. Aragon, *Une vague de rêves*, Commerce, 1924.
- Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*
- A. Jarry, *Le Père Ubu*
- Ge. Hugnet, *L'esprit dada dans la peinture*, *Cahiers d'Art*, 1932~1934.
- M. Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Seuil, 1964.
- A. Béguin, *L'âme romantique et le rêve*, José Corti, 1963.
- F. Alquié, *Philosophie du surréalisme*, Flammarion, 1956.
- R. Bréchon, *Le surréalisme*, Armand Colin, 1971.

De Dada au Surréalisme

Whan Lee

Le surréalisme qui se veut l'antithèse radicale de la littérature du passé a pourtant sa racine dans le passé lointain et il est nécessaire, avant de l'aborder et pour mieux le situer, de jeter un coup d'oeil rétrospectif sur son évolution, disons, sa préhistoire.

Les surréalistes eux-mêmes en étaient conscients et s'appliquèrent à découvrir les traces des influences qu'ils ont subies, projetant ainsi de nouvelles lueurs sur des poètes consacrés et ramenant aussi au plein jour des poètes oubliés.

Tristan Tzara, en remontant dans le temps, nous fait admirer les «fatrasies» du Moyen âge où se mêlent l'incohérence et la débauche d'images insolites. Il prête attention également au *roman noir* du 18^e siècle qui oppose aux constructions logiques et savantes des rationalistes son amour des fantômes, des sorcelleries, des folies et des passions.

Dans le romantisme du 19^e siècle les surréalistes trouvent un écho plus intime: il ne s'agit pas que du goût de l'étrange et du bizarre, mais voici la rêverie, la mélancolie, la nostalgie des «paradis perdus» qui font irruption dans la littérature. Nerval sera leur poète favori, qui qualifiait ses états de rêveries de «supernaturalistes» et qui transposa la poésie dans la vie quotidienne.

Avec Beaudelaire et ses successeurs sera ouvert le nouvel horizon et les surréalistes trouvent chez eux l'issue tragiquement indiquée. Parmi les poètes symbolistes, c'est Rimbaud qui les attire le plus, lui qui a dessiné pour eux la courbe même de l'art, en a figuré le destin futur, soit, la création artistique se transformant en une révolution authentique de l'homme et de la vie.

Mais c'est Jarry et Lautréamont qui seront l'objet d'une admiration inconditionnelle pour les surréalistes, Jarry qui marque «l'irruption dans la vie de la valeur suprême de "ceux qui savent": l'humour» et Lautréamont, la véritable découverte des surréalistes, pour qui «la poésie semble avoir surmonté le stade de l'activité de l'esprit pour devenir véritablement une dictature de l'esprit».

Mais voici que fait apparition, dans les circonstances tragiques de la guerre et de l'après-guerre, le mouvement dada, d'abord à Zurich, ensuite à Paris. Les surréalistes futurs,

dans le temps où ils étaient attirés par ce qu'on appelle "art moderne", ignoraient dada, mais depuis la venue de Tristan Tzara à Paris en 1919 ils se sont prêtés avec joie à ce mouvement négatif et destructif. Sur l'initiative de Tzara, ils ont procédé à une entreprise sans précédent de destruction de toutes les valeurs traditionnelles. Mais peu à peu s'éveille au sein du groupe <Littérature> un doute à l'égard de l'activité dadaïste purement destructive. Eluard poursuivra, dans sa petite revue *Proverbe*, ses recherches sur le langage. Breton, de son côté, agit plus énergiquement et plus méthodiquement dans un autre sens que dada: il organise, par exemple, contre l'avis de Tzara, le procès Maurice Barrès, conçu, non comme une innocente farce à la manière du spectacle dada, mais comme une critique moins anarchique et plus efficace. Procès de Barrès était en quelque sorte procès de dada qui s'ébauche.

En 1922 Breton entreprend, éprouvant le besoin de mettre fin à l'agitation d'après l'armistice, la convocation d'un <Congrès international pour la détermination des directives et la défense de l'esprit moderne>. Tzara refuse d'y participer et son abstention fait échouer la tentative de Breton, rendant ainsi la rupture définitive.

Il est vrai que le surréalisme eût existé sans dada, mais il eût été tout autre. Le dadaïsme était pour les futurs surréalistes une expérience de "dénouement", de "degré zéro" d'où ils devaient entreprendre un nouveau départ. Ils refuseront de s'asseoir dans <cet état de disponibilité parfaite> et continueront la démarche en avant, car ils savent maintenant que <la poésie doit mener quelque part>. Voici que se lève l'aube du surréalisme.