

# 자동기술과 초현실주의적 이미지의 의미와 특성\*

吳 生 根

(불어불문학과 부교수)

## 1

자동기술 l'écriture automatique은 초현실주의 운동의 가장 중요한 활동이나 성과로 평가되어, 오늘날 초현실주의적이란 말은 바로 자동기술적이란 말과 거의 동의어처럼 인식되기도 한다. 그만큼 초현실주의 활동은 자동기술의 개념을 중심으로 전개되었다고 해도 과언이 아닌데, 「초현실주의 선언문」에서 밝힌 사진적인 정의로서도 초현실주의는 <말로사진, 글로서건 그 어떤 방법으로서건 간에, 사유의 실제적 작용을 표현하려는 것을 목표로 삼는 순수한 심리적 자동현상>이며, 또한 <이성에 의한 어떤 감시도 받지않고, 심미적이거나 도덕적인 모든 관심을 벗어난 곳에서 이루어지는 사유의 받아쓰기><sup>1)</sup>로 규정되어 있는 것이 사실이다. 브르통이 이 이론을 착안하여 발전시켰으며 시인과 화가를 포함한 대부분의 1920년대 초현실주의자들이 실행에 옮겼던 이러한 자동기술에 대해 브르통은 그것이 실패할 수밖에 없었음을 인정하고, <초현실주의에서 자동기술의 역사는 계속적인 불운의 역사><sup>2)</sup>였음을 말한 바 있다. 그러나 그의 말처럼 그것이 실패했다하더라도, 그것은 여러가지 관점에서 의미있는 실패로 볼 수 있을 터이고, 무엇보다 글쓰기의 차원에서 보자면 오히려 긍정적인 성과를 더 많이 보인 것이라고 말할 수 있을 것이다.

브르통을 포함한 초현실주의자들이 자동기술에서 기대한 것은 무엇이였을까? 잘 알려져 있듯이, 자동기술은 반수면의 최면상태에서 이성의 통제아래 가리워져 있었던 무의식과 욕망이 전하는 전언, 그 <속삭이는 소리 le murmure>에 귀를 기울여 받아쓴 내용이다. 가능한 한 이성이나 비판적 정신이 개입될 여지없이 그 전언을 충실히 받아쓰려는 이들의 작업은, 적어도 자동기술의 행위를 실천하는 그 단계에서만은, 전통적으로 재능있는 시인의 시 쓰는 행위와는 완전히 구별되는 작업이었다. 그 당시 브르통은 인위적으로 만든 문학텍스트의 언어란 생명력을 갖지 못하고 또한 무엇보다 중요한 욕망의 자연스러운 힘을 표현하는데 한계를 지닌 것으로 보았다. 무의식이나 욕망의 표현을 중시하는 자동기술의 시도는 그런 점에서 문학텍스트의 우월한 종래의 가치기준을 전복시키려 했음은 물론, 문학텍스트

\* 본 연구는 1991년도 대학발전기금 및 대우학술연구비 지원으로 이루어진 것임.

1) A. Breton, *Manifestes du surréalisme*, Jean-Jacques Pauvert. 1972, p. 35.

2) A. Breton, *Point du jour*, 《Le message automatique》, Gallimard, Collection《Idées》, p. 171.

가 소수의 재능있는 작가에 의해 만들어진다는 인식을 타파하려고 했다. 그러나 초현실주의에 가담한 대부분의 시인들이 재능있는 사람들이었고, 브르통이 자동기술의 실험을 하기 전까지만 해도, 말라르메나 랭보, 발레리의 문학적 성취에 깊은 영향을 받았던 시인이었다는 점, 자동기술이 아닌 그의 시 중에서도 얼마든지 시적 가치와 생명력이 넘치는 시를 이끌어 낼 수 있다는 점을 감안할 때, 그의 위와 같은 주장이나 견해는 어느 정도 모순된 것임을 곧 알 수 있다. 그리하여 초현실주의에서는 시를 잘 쓰는 것이 문제가 아니라, 존재의 심층이나 <세계의 신비스러움>과 일치되고 소통되는 방법으로서, 그리고 현실적 세계에 종속되지 않는 방법으로서 <시를 실천하는 일>이 아무리 중요한 것으로 강조되어 있다 하더라도, 우리는 그러한 강조가 시의 정신을 그만큼 중시하고 그 의미를 되새겨볼 필요를 그만큼 역설한다는 것이지, 결코 초현실주의와 시를 잘 쓰는 행위가 별개의 것이라고 이해하지는 않는다. 물론 이 경우에, 시를 잘 쓴다는 것이 무엇을 뜻하며, 어떤 기준에서 하는 말인지가 우선적인 논의의 대상이 되어야 할 것이다.

우리는 자동기술의 의미와 성과, 혹은 그것의 실험조건과 실험과정을 살펴보면서, 그것이 무엇보다 <글쓰기>의 행위와 관련해서 어떤 중요성을 갖는지를 알아보려 한다. 이러한 작업은 결국 초현실주의적 이미지의 성격과 의미를 파악하려는 작업과 병행하게 될 것이다. 「초현실주의 선언문」에서도 자동기술과 초현실주의적 이미지의 논의가 연속적으로 전개되었듯이, 말의 힘을 믿고 말을 문제시하고, 말을 해방하며 결국 인간과 세계의 변화를 추구하려는 의도에서 자동기술과 초현실주의적 이미지의 목적은 분리될 수 없을 것이다. 그러므로 그러한 두 주제의 상호 관련성을 인정하고 그것들 사이의 공통된 초현실주의 시학의 실마리를 찾아보려는 것이 이 글의 목적이 된다.

## 2

자동기술의 이론을 세우고, 그것을 실행했던 브르통이 1924년 「초현실주의 선언문」을 통해 그 방법과 의미를 설명하고 널리 공표했던 것은 잘 알려진 사실이다. 그러나 그가 자동기술에 대한 착상과 실험을 하게 된 것은 초현실주의 선언문이 발표되기 훨씬 전이었다. 사란 알렉상드리아는 자동기술에 대한 브르통의 계획이 결심으로 굳혀진 것은 1919년 무렵이었음을 말하고, 브르통이 짜라에게 보낸 편지를 인용하여 그 근거를 밝힌다. <나는 지금 세계를 전복할만한 계획을 궁리하면서 이 편지를 쓰고 있습니다. 유치한 것이라거나 너무나 없는 망상이라고 생각하지는 마십시오. 그러나 이러한 쿠데타를 준비하는데 몇년이 필요할 것입니다. 당신에게 그 내용을 알려주고 싶은 생각이 간절하지만, 아직은 당신을 그만큼 잘 알고 있지는 못하지요.><sup>3)</sup> 알렉상드리아는 이 편지에서 브르통이 말하는 계획이 바로 자

3) S. Alexandrian, *Le Surréalisme et le rêve* Gallimard, p. 91.

동기술로 작품을 쓰겠다는 의도이며, 그가 충격을 가한다는 세계는 바로 시와 예술, 윤리의 세계임을 상기시키면서, 이러한 계획을 세운 그의 심리적 정황은 아마도 그에게 영향을 준 랭브와 말라르메를 종합하려는 어떤 시적 탐험이 벽에 부딪혔기 때문일 것이라고 추측해 본다. 자동기술을 생각해낸 브르통의 심리적 동기가 무엇인지는 명확하지 않지만, 논리나 문법의 틀에서 벗어난 말의 자유로움을 생각해 본다는 것은 당시의 아방가르드 문학인들의 입장에서 볼 때 그렇게 의외의 발상은 아니었다. 이미 미래주의의 마리네티는 물론 다다의 피카비아, 트리스탕 짜라등이 말의 자유 혹은 무의미의 언어를 구사하여 전통적 시학과는 다른 새로운 시의 반시적 경향을 예고한 바 있었기 때문이다. 이들의 공통된 태도는 의미를 지향하는 시가 아닌, 의미를 거부하는 시를 통해서 전통적인 시적 창조의 관행을 무시하려는 경향을 보이는 점이었다.

의식적이고 의미지향적인 작시법 대신에 무의식적이고 반미학적인 언어의 표현을 모색하던 브르통의 계획은 우연한 체험의 계기를 통해 구체화된다. 그는 이 체험을 「매개물의 등장 Entrée des médiums」과 「초현실주의 선언문」에서 두번에 걸쳐 이야기하고 있다.

1919년, 완전히 혼자인 상태에서, 잠이 들 무렵, 내 정신에 인지되는 다소 불완전한 말들에 주의가 기울이게 되었는데, 그 말에서 어떤 선결적인 요소들은 전혀 찾을 수 없었다. 그 문장들은 통사적으로 정확하고 이미지가 뚜렷한 것으로서 나에게 아주 뛰어난 시적 요소처럼 보였다.<sup>4)</sup>

그러나 어느날 밤 잠들기 전에 말 한마디도 바뀔 수 없을 정도로 분명하게 발음된, 그러나 온갖 잡음으로 뒤섞여 정신집중이 되지 않는, 대단히 이상스러운 구절이 떠오르게 되었다. 내 의식에 기억되는 바로, 그 구절은 그 당시 내가 관계하고 있었던 여러가지 외부 사건과 관련된 내용이 아니라 갑자기 머리속에 떠오른 것으로서, 말하자면 그 말은 유리창에 부딪치듯이 강렬히 느껴진 것이다. 나는 그 말에 대해 생각해보고 계속 주의를 기울이고 싶었는데 문득 그 말의 유기적 성격이 나를 사로잡았다. 그 말이 나를 놀라게 한 것은 사실인데 유감스럽게도 나는 지금까지 그것을 기억하지 못하고 있다. ‘창문에 의해 돌로 절단된 한 남자가 있다.’ 이 문장에는 애매모호한 점이 없었다. 왜냐하면, 이 문장에는 몸의 중심축에 수직으로 세워진 창에 의해 몸 한 가운데가 절단된 채 견고 있는 한 사람의 모습이 어렴풋이 눈앞에 보였기 때문이다. 의심할 나위없이 문체는 창문에 달려있는 그 사람을 공간적으로 바로 일으켜 세우는 일이었다. 그러나 창문이 그 사람의 움직임에 따라 붙어서 이동하였으므로 나는 곧 매우 희귀한 유형의 이미지를 보고 있음을 깨닫고, 그 이미지를 나의 시적 구성의 자료로 삼을 생각을 하게 되었다. 그리하여 내가 이 이미지에 대하여 믿음을 갖게 되자 마자 그 이미지에 뛰어들어 나를 계속 놀라게 만들고 또한 어떤 무상성의 느낌을 갖게 하는 일련의 문장들이 거의 연속적으로 이어진 것이다. 그러한 느낌은 그때까지 내가 자신에 대해 지니고 있었던 자체력을 허망한 것으로 생각하게 하였고, 나의 내면에서 이루어지는 끊임없는 갈등을 끝내버리고 싶다는 생각만을 불러 일으켰다.<sup>5)</sup>

자동기술의 착상에 출발점이 되는 이러한 체험을 통해서 <유리창에 부딪치듯이> 떠오른 말과 그 말에 연속적으로 떠오른 일련의 특이한 이미지들은 분명히 시인의 무의식에서 떠

4) A. Breton, *Les pas perdus*, 《Entrée des médiums》, Gallinard, collection 《Idées》, p.124.

5) A. Breton, *Le manifeste du surréalisme*, Jean-Jacques Pauvert, 1972, pp.31-32.

오른 표현들이다. 이 표현들이 어떤 현실적 필요성이나 의미있는 사건과의 관련도 없이 그야말로 <무상성>으로 떠올랐다는 점에서 브르통은 그것들에 대해 반수면의 상태에서 관심을 집중하고 그 목소리에 귀를 기울이게 된 것이다. 그리하여 위의 첫번째 예에서 알 수 있듯이, 그 문장과 이미지들은 의식적인 상태에서라면 결코 만들어질 수 없는 것이면서 동시에 아주 훌륭한 시적 효과를 이루어 냈다는 점이 주목된다. 그는 일어나자마자 곧 이러한 언어의 이미지, 즉 그림과 같은 시각적 이미지가 제시한 것보다 더 풍부한 환각의 이미지로 나타난 내면의 언어를 그대로 옮겨 쓰면서, 그것이 표현하는 풍부한 이미지들을 기술적으로 완전히 드러내는 방법을 모색한 것이다. 자유연상기법은 바로 그러한 모색의 결과이다. 그는 그러한 방법에 의존하여 누구나 펜을 손에 들고 환각적인 흐름을 따르기만 하면 시인이 될 수 있다는 생각을 하게 되었고 그 결과 <초현실주의적 미술의 비밀>이라고 말한 자동기술의 실행방법은 다음과 같은 것이다.

가능한 한 정신을 집중시키기에 적합한 장소에 자리잡은 후, 글쓰기에 필요한 도구를 갖고 있도록 하라. 가능한 한 가장 수동적이거나 수용적인 상태에 있도록 하라. 자신의 절반이나 재능, 또는 다른 사람들의 재능을 염두에 두지 말라. 문학은 그 무엇과도 통할 수 있는 보잘것 없는 길중의 하나임을 명심하라. 주제를 미리 생각하지 말고 빨리 쓰도록 하라. 기억에 남지 않도록 또는 다시 읽고 싶은 충동이 들지 않도록 빠르게 쓰도록 하라. 첫 구절은 저절로 써어질 것이다. 물론 객관화되기만을 바라는 우리의 의식적 사고와는 다른 구절들이 시시각각으로 떠오를 것은 분명하다. 다음에 어떤 구절이 떠오를 것인지 미리 알기는 어렵다. 왜냐하면 이미 첫 구절을 썼다는 사실이 최소한의 자극을 자극한다고 인정하더라도 다음에 써어질 구절은 우리들의 의식적인 활동과 동시에 무의식적인 활동에 속해 있기 때문이다.<sup>6)</sup>

이러한 상태는 주제가 마치 녹음기의 기능처럼 비판의식이 제거된 상태에서 완전히 수동성을 취하면서, 어떤 외부적 요소도 개입하지 않도록 그야말로 말의 속도와 일치하는 담화를 기록해 두려는 목적을 둔 것이다. 그러니까 이 행위에서 일단 말하고 기술한 것은 완전히 잊어버릴 수 있도록 가능한 한 빠르게 진행해야 한다. 만일 그 흐름이 중단되었을 경우, 계속되는 언술은 중단되기 전의 텍스트내용의 의식으로부터 구속되지 않도록 한다. 그리하여 그 언술이 완전하게 표현되기 위해서는 결국 써어진 언술의 의미가 기억되지 않도록 가능한 한 자동기술의 작업속도를 가속화시키는 일이다. 그렇게 표현된 내용이 바로 <말하여진 사고 la pensée parlée><sup>7)</sup>일 것이다.

이러한 방법으로 브르통이 수포와 함께 쓴 「磁場 Les champs magnétiques」은 그야말로 최초의 초현실주의적 작품 <le premier ouvrage purement surréaliste>일 것이다. 브르통이 혼자서 이러한 시도를 하지 않은 것은 무의식의 심연을 탐색하는 모험의 위험한 도정에서 동반자가 필요했기 때문이며, 그 동반자로서 필립 수포를 택한 것은 그의 사고가 다른 누구

6) *Ibid.*, p. 39.

7) *Ibid.*, p. 33.

보다도 경직되지 않은 유연성이나 자유로움을 보였기 때문이라고 한다. 이 두 사람은 문학적인 견지에서 어떤 가치가 있을까 하는 문제는 전혀 무시하고 또한 일단 적어 놓은 것에 대해서는 전혀 수정을 하지 않기로 합의하고 이 작업으로 들어가게 된다. 일회의 작업은 8시간에서 10시간까지 지속되었고 모두 2주일이 소요되었다고 하는데 흥미로운 점은 두 사람이 쓴 원고를 서로 읽고 비교해 보았을 때, 그 결과가 놀랍도록 비슷했다는 것이다.

이들테면 똑같은 구성상의 결합, 비슷한 과오, 특이한 표현에 대한 지나친 기대, 많은 감동의 표현, 우리들 모두가 오래전부터 한번도 생각하지 못했던 많은 훌륭한 이미지들의 채택, 생동감이 넘치는 표현, 여러군데서 드러난 날카로운 해석성의 몇가지 명제.<sup>8)</sup>

이러한 공통점 외에 물론 두 사람의 성격상의 차이를 드러내는 점도 있었다는데, 결국 위의 실험을 통해서 확인되는 기질적인 차이 보다도 어떤 속도로 썼느냐의 차이가 더 중요한 발견이었음을 브르통은 말한다. 그는 자동기술적 글쓰기의 속도를 V, V<sup>I</sup>, V<sup>II</sup>, V<sup>III</sup>, V<sup>IIII</sup> 등 5단계로 구분하여, 첫번째 V의 속도를 정상시의 글쓰기 속도보다는 훨씬 빠르지만 초현실주의적 글쓰기의 속도로는 중간의 단계로 기준삼아서, 가장 느린 속도를 V<sup>I</sup>, 가장 빠른 속도를 V<sup>II</sup>라고 구분했다. 또한 V<sup>III</sup>는 중간속도와 극단적인 속도사이의 중간상태이며, V<sup>IIII</sup>는 처음에는 V와 V<sup>III</sup> 사이에 해당하다가 점차적으로 빠른 어조로 전개되어 최종적으로는 V와 V<sup>II</sup> 사이에 놓여지는 가속화된 속도로 보았다. 최대한의 속도는 결국 V<sup>II</sup>인데, 이 단계는 정신의 현실인식적 기능이 마비되는, 고통스런 환각적 도취상태에 가까운 단계라고 한다. 가령 다음과 같은 내용이 이러한 상태에서 씌어진 것이다.

유출 대성당 고등척추동물  
 그 이론의 마지막 추종자들은 문을 닫는  
 카페앞 언덕위에 자리잡는다.  
 타리아 비로트첸의 다리<sup>9)</sup>

이 글의 흐름은 거의 환각적 상태의 표현처럼 보인다. 다른 시에서와는 달리 완전한 문장으로 구성되어 있지 않고, 이미지들이 단속적이다. 그리하여 『磁場』에 실린 여러 텍스트를 속도와 관련시켜 설명한 바에 의하면 <유리칸막이 La glace sans tain : V>, <계절들 saisons : V<sup>I</sup>>, <사라지는 빛들 Eclipses : V<sup>II</sup>>, <80일간 En 80 jours : V<sup>III</sup>>, <장벽들 Barrières : V>, <흰장갑들 Gants blancs : V<sup>IIII</sup>> <소라게속의 이야기 I Le Pagure dit I : V<sup>III</sup>>, <소라게속의 이야기 II : V<sup>II</sup>> 등을 알 수 있다.<sup>10)</sup> 또한 가장 느린 속도로 씌어진 것이 어린시절의 회상을 기술한 <계절들>이었으며, 가장 빠른 속도로 씌어진 것은 수포가 쓴

8) *Ibid.*, p. 33.

9) A. Breton et P. Soupault, *Les Champs magnétiques*, Gallimard, 1968, p. 46.

10) 이 산문시들의 어떤 부분이 브르통이 쓴것이고, 어떤 부분이 수포가 쓴것인지 알기는 어렵다. 다만 마지막의 <소라게속의 이야기>가 두편으로 되어 있는데, 첫번째는 브르통이 썼으며 두번째를 수포가 썼다는 정도는 밝혀지게 되었다.

것으로 알려진 <소라게속 이야기 II>이다. 이처럼 텍스트마다 속도의 차이로 보였음은 물론, 한 텍스트안에서도 시작하는 부분과 끝부분, 혹은 중간부분이 동일한 속도로 씌어지지 않았다는 것도 자동기술의 편차를 보여주는 내용이었다. 속도가 빠를수록 환각적 상태에 가까웠음을 브르통은 이렇게 말한다. <磁場은 일주일 동안에 씌어졌다. 여하간 더 이상을 쓰기는 어려웠다. 환각상태에 놓였기 때문이다. 더 이상 아무 것도 계속할 수 없었다고 말하는 것은 과장이 아니다. V<sup>II</sup>보다 때로는 더 빠르게 V<sup>III</sup>로 몇장을 더 계속 썼다면 아마도 나는 지금 이렇게 텍스트를 검토해볼 상태에 있지도 못했을 것이다.><sup>11)</sup> 이러한 위험을 동반한 자동기술의 결과가 어떤 문학적 성과를 겨냥한 것이 아니었다 하더라도, 자동기술의 담화를 통해 어떤 전통적인 문학적 기준에 의거해 씌어진 시적 성취와는 다른 의미에서 새로운 문학적 의미를 추출할 수 있다. 물론 자동기술의 중요한 의도가, 이성적 인간이 자신의 내면속에서 형성되고 있는 무의식적 흐름을 깨닫게 되는 경험을 보여준다거나, 이 경험을 통해서 이성적 인간의 자기 인식이 어떤 한계를 갖고 있었는지를 깨닫게 하는 것일 수 있다. 또한 자동기술이 단순히 무의식을 표현하는 수단이 아니라 인간의 근원이라고 볼 수 있는 무궁무진한 이미지들의 보고이자, 사고와 언어를 발생시키는 유동적이고 순수한 근원적 요소, 즉 무의식의 풍요로운 자원성을 표현할 수 있었다는 점도 중시될 수도 있다.<sup>12)</sup> 그러나 무엇보다도 자동기술 역시 글쓰기의 한 방식으로서 그것이 언어와 주체, 언어와 사회사이의 관계를 새롭게 생각해 보는 계기를 마련했으며, 세계의 이미지를 변화시킬 가능성의 문을 열었다는 점이 중시되어야 한다. 다시 말해서 그것은 글쓰기의 한 시도로서 가치있게 평가되는 것이지 무의식이나 심리분석의 자료로서 의미를 갖는 것이 아니다. 그것이 부조리의 논리를 보여주고 낯선 이미지로 구성되어 있다거나 유추적인 비약의 서술로 구성되어 있을지라도, 그것은 의식적인 글쓰기 작업에 비해 결코 열등한 작업의 산물이 아니며, 현실적인 법칙과 논리를 따르는 의사소통의 실용적 담화가 갖는 한계를 넘어서는 글쓰기임을 이해해야 한다.

## 3

브르통의 자동기술적 방법은 프로이드가 정신분석적 치료의 수단으로서 무의식을 밝히는 데 이용한 자유연상의 방법과 어느 정도 일치한다. 사실상 브르통의 자동기술은 프로이드의 자유연상의 방법에서 그 착상을 이끌어온 것으로 볼 수 있는데, 그런 점에서 양자간에 일치되는 것은 비판의식의 제거, 자기자신에 대한 정신집중, 외부세계에 대한 망각, 결과

11) S. Alexandrian, *op. cit.*, p.6에서 재인용.

12) 자동기술을 통해 무의식의 내용을 알게된 것보다, 무의식의 풍요로운 자원성을 알게된 것이 더 중요한 점이 있을 설명한 알렉산드리아는 <초현실주의 시인은 물고기를 잡는 것으로 만족하지 않고 물을 같이 낚아올리는 낚시꾼>으로 적절히 비유한 바있다. *Ibid.*, pp.97-98.

를 고려하는 사전계획의 배제 등의 방법으로 자유롭게 구술한다는 점이다. 그러나 그 자유연상의 방법은 정신분석적 치료의 목적을 위해서 환자의 무의식, 억압된 욕망을 찾기 위한 것이고, 결국 정신적인 장애요인을 제거하여 그 환자가 회복하여 현실에 보다 잘 적응할 수 있도록 하는 것이라면, 바로 그러한 의사의 목적과 관심이 자유연상에 대해 의식적 통제의 역할을 수행하게 할 수 있다. 그러나 브르통의 자동기술은 해석이나 치료의 문제는 관심 밖의 것이며, 앞에서 보았듯이 오히려 환각적 장애를 초래할 만큼의 위험부담을 각오하는 것이다. 물론 브르통이나 수포가 그 위험에 빠져들만큼 완전한 자기통제력을 상실하지는 않았다 하더라도, 그들이 현실적인 논리를 중시하거나 어떤 목적에 구애되어 있지 않은 것은 분명했다.

자동기술은 말이나 대상을 관습적인 틀로부터 벗어나게 함으로써 주체를 완전히 해방하는데 목적을 둔 것이다. 말은 인간의 잃어버린 힘을 되찾게 하고 인간을 변화시키는데 기여한다. 자동기술의 언어는 그런 점에서 어떤 시적 표현을 만들어내기 위해 고안된 방법이 아니라, 인간 본래의 전체적 모습을 회복시키고 인습적 언어로 왜곡된 모든 갈래에서 인간을 자유롭게 해방시킨다는 인식과 실천의 방법으로 채택된 것이다. 브르통은 자동기술의 실험을 통해 자신의 무의식의 목소리에 귀를 기울이려고 했을 뿐, 그 목소리가 자기를 어디로 이끌어 갈지 무엇을 보여줄 수 있는지의 문제는 전혀 고려하지 않았다고 한다. 또한 그 상태에서 강렬한 감동이나 해방감과 같은 흥분을 체험하게 되었는데, 그 체험은 그가 깨어있는 상태에서 시를 쓰고 고치면서 겪었던 힘든 고역과는 현저히 다른 것이었음을 말한다. 그리하여 그 실험에 들어가기 전에도 그랬듯이, 이러한 체험은 전통적인 문학작가치를 무시하고 문학의 기능을 완전히 재검토하게 만든 계기가 된다. 「초현실주의 선언문」에서 정의를 내렸던 것처럼 <모든 심미적이고 도덕적인 관심을 떠나, 이성애 의해 이루어지는 모든 통제가 사라진 상태에서><sup>13)</sup> <사유의 받아쓰기 la dictée de la pensée>란 감춰진 욕망을 일깨우고 인간으로 하여금 인습과 체념으로부터 벗어나게 하고, 현실에 대한 다른 인식, 다른 세계관의 체험을 가능하게 만든다. 더우기 그러한 표현이 어떤 특별한 시적 재능을 소유한 사람들에게만 가능한 것이 아니라 모든 사람들에게 개방될 수 있다고 믿었던 점에서 그 기대가 커지는 것은 당연했다. 물론 이러한 기대는, 나중에 자동기술의 성과가 누구에게나 가능한 것이 아니라 어느 정도의 교양을 갖춘 사람들에게서만 가능하다는 종합적 판단 때문에 어긋나고 말지만, 브르통이 자동기술의 보편성을 확신했을 당시는 이렇게 그 특성을 자신있게 정리하여 말할 수 있었을 것이다. <초현실주의의 특성은 잠재의식의 메시지 앞에서 모든 인간의 완전한 평등성을 선언했다는 점과 그 메시지가 공동의 유산을 이루어 사람들 저마다 그 중에서 자신의 몫을 요구할 수 있는 것이지 어느

13) *Manifestes du surréalisme* op. cit., p. 35.

경우에도 몇몇 개인들의 소유물로만 취급되어서는 않된다는 것을 한결같이 주장했다는 점에 있다.)<sup>14)</sup> 이처럼 자동기술의 가능성을 믿었을 때의 글쓰기는 재능있는 작가들에게서 특이한 영감이 뮤즈의 여신처럼 떠오르는 글쓰기가 아니라, 누구나 자신의 잠재의식에 귀를 기울이면 그 어떤 의식적 창조작업의 결과보다 더 풍요로운 상상력의 창조성을 획득할 수 있으리라는 믿음의 글쓰기였다. 이러한 글쓰기의 의도는 우리가 현실이라고 부르는 삶의 좁고 빈약한 세계, 그리고 그 세계와 우주와의 관계를 뛰어넘어 우리가 그동안 알지 못했던 보다 풍부한 세계를 경험하게 할뿐 아니라 우리 자신의 삶도 그만큼 자유롭게 확산될 수 있으리라는 믿음에 토대를 둔 것이었다. 이것은 그만큼 말의 힘을 믿는다는 것인데, 이 점에 대해서는 수잔 베르나르의 설명이 유익해 보인다. 베르나르에 의하면, 초현실주의자들의 언어에 대한 믿음은 중세의 카발리스트들 Kabbalistes이 그랬듯이, 〈인식의 수단〉과 〈창조의 수단〉<sup>15)</sup>이라는 이중의 역할을 통해서이다. 인식의 수단이라는 점과 관련하여서는, 언어의 구조와 세계의 구조사이의 상동관계가 있다는 전제아래 말이 바로 비의를 일깨워주는(initiatique) 가치를 갖고 말에 대한 성찰은 바로 세계를 이해하는 방법이라는 논리가 된다. 그러나 또한 언어의 창조적 힘이라는 측면에서 볼때, 말의 신비로운 힘을 믿는 시인으로서의 합리주의에 의해서 상실된 본래적 말의 힘을 회복하여 인간과 삶을 동시에 변화시키려 한다는 것이다. 이러한 인식과 창조의 힘에 대한 믿음이 있었기 때문에 자동기술을 수행한 것이고, 또한 초현실주의를 한낱 문학적 운동의 범주에 묶어두지 않으려고 했을 것이다.

그러나 여기서 자동기술에 관한 초현실주의의 모순과 한계를 짚어보아야 할 필요를 느낀다. 자동기술의 의도가 이성이나 논리적 속박으로부터 벗어나 직접적인 삶(la vie immédiate)에서의 존재를 포착하거나 혹은 무의식의 흐름을 왜곡되지 않은 상태에서 그대로 떠담으려 하면서 동시에 그것이 언어로된 매개적 메시지를 옮겨놓는 일은 과연 얼마나 동시에 완벽하게 이루어질 수 있는 것일까? 불량쇼 같은 비평가는 엘뤼아르의 시집제목에 예로 들어서 〈내가 피롭다〉는 느낌과 그것의 언어적 표현이 완전히 일치할 수 있기를 바라는 것이 자동기술을 통한 브르통의 희망이라고 말하면서, 그것의 두가지 측면을 이렇게 말한다. 〈자동기술을 통해서 자유롭게 되는 것은 엄밀한 의미에서 말이 아니라 말과 나의 자유가 일체를 이루는 일이다. 나는 말속으로 들어가고, 말은 나의 흔적을 간직하며 그것은 나의 인쇄된 현실이자 나의 자유성 non-adhérence에 동조하는 것이 된다. 그것은 하나의 측면이다. 그러나 다른 한편으로, 말의 자유는 말이 스스로 자유롭게 된다는 것을 뜻한다. 다시 말해서 말은 더이상 그것이 표현하는 사물에만 완전히 좌우되지 않고, 독자적으로 작용하고 유희를 즐기며, 브르통이 말하듯이 (사랑을 한다.)〉<sup>16)</sup> 다시 말해 첫번째 양상은 초현실주의의 선

14) 《Message automatique》, op. cit., p. 182.

15) S. Bernard, *Le Poème en prose depuis Baudelaire jusqu'à nos jours*, Nizet, 1959, p. 664.

16) Blanchot, *La Part du feu*, 《Réflexions sur le Surréalisme》, Gallimard, 1949, p. 95.



언문에 명시되어 있는 <사유의 실제적 기능 le fonctionnement réel de la pensée>과 존재의 심층에서 전개되는 현상의 인식을 가져다주며, 그것은 결국 문학에 대한 거부에 이르게 된다. 여기서 어떤 문학적, 시적 의도나 예술적 재능은 전혀 중시되지 않을 것이다. 그러나 다른 한편, 두번째 측면에서 말의 독자적인 자유를 추구하고 말의 힘을 믿는 태도야말로 초현실주의가 또 다른 의미에서 글쓰기의 수사학임을 말하는 것이 된다. 초현실주의자들이 의지의 개입없는 언어의 유희를 통해 혹은 말의 생명력을 믿고 그것에 귀를 기울임으로써 초현실주의적 이미지의 효과를 만들어내는 방법은 설사 그것이 문학적 성과를 겨냥한 것이 아니었다 하더라도 결국 문학적 의도 이상의 새로운 시적 의미를 유출하는 결과에 이른다.

브르통은 자동기술에 대한 희망과 그 이론의 정당성, 실천의 성과를 강조하면서도 그 시도가 실패할 수 밖에 없었음을 인정한다. 그것이 실패라는 것은 브르통이 자동기술을 통해서 모든 문학적 관심이나 시적 표현을 배제하려 했는데, 결국 그것이 철저히 수행되지 못했다는 점과 관련이 있을 것이다. 그 뿐 아니라 자동기술이 인간의 자유와 무의식의 해방을 가져온다는 것은 어디까지나 순간의 상태일 뿐, 지속적이고 실천적인 방법으로 정신의 해방을 가져올 수 있으리라는 기대가 회의적일 수 밖에 없다는 점도 문제였을 것이다. 또한 브르통이 앞서 고백했듯이, 그것의 실천이 어느 단계에서 멈추지 않으면, 정신분열의 위험을 초래할 수 있다는 점도 한계점으로 논의될 수 있다. 그는 자동기술이 본래 지향하고자 한 인식과 계시의 목적에 충실하지 않았던 동료 시인들을 공격하면서, 그들이 <자동기술을 통해 새로운 효과를 노리는 문학적 기법만을 보고 싶어 했으며, 자신의 사소한 개인적 창작을 위해 필요에 따라 맞추려는 일에만 급급했던><sup>17)</sup> 점을 비난한다. 그가 여기서 비판의 대상으로 삼는 사람들은 아라공, 엘뤼아르, 수포 등이다. 그가 보기에, 이들은 자동기술의 언어를 통해 다소 의식적인 전개과정으로 풍부한 시적 표현을 얻으려는 어중간한 방법(une demi-mesure)을 취한다. 브르통에게 자동기술은, 기존의 문학적 규범과는 상관없이, 그것 자체로 시일 수 있는데, 다른 초현실주의자들은 자동기술을 통해 그것의 복합적이고 내밀한 여러 심리현상의 요소들로 인위적인 시를 풍부하게 만드는 수단으로 삼았던 것이다. 이러한 차이는 자동기술에 대한 인식의 차이라고 볼 수 있는 것이지, 자동기술의 시도에 철저히거나 불철저했다고 평가할 수 있는 진지성의 차이가 아니다. 엘뤼아르는 한 책의 서문에서 <이 책에 실린 여러가지 글들—즉 꿈, 초현실주의적 텍스트, 시—을 혼동하지 않는 것이 바람직스러운 일이다><sup>18)</sup>라고 말함으로써, 초현실주의적 텍스트 즉 자동기술적 텍스트와 시를 구별지었다. 이런 점에서 그에게 순수한 자동기술은 시가 아니었다. 아라공 역시 <초현실주의는 문체와 대립되는 안전지대가 아니다><sup>19)</sup>라고 말함으로써 초현실

17) 《Le message automatique》, op. cit., p. 172.

18) Eluard, “Prière d’insérer” des *Dessous d’une vie*, 1926.

19) Aragon, *Traité du style* Gallimard, 1928, p. 189.

주의적 글쓰기, 즉 자동기술이 일반적인 문체의 문제속에서 벗어날 수 없음을 강조하기도 했다.

완전한 자동기술은 가능한가? 완전한 자동기술만이 의미가 있는 것일까? 완전한 자동기술과 불완전한 자동기술의 차이는 무엇이며 그것은 어떻게 구별지를 수 있는가? 브르통은 다른 동료들이 만든 자동기술적 텍스트의 형태와 내용에서 많은 특징적 결합, 즉 초현실주의적 표현의 상투성, 아름답게 보이는 몽환적 요소들의 의도적인 삽입 등을 확인하고, 이러한 결합이 자동기술을 실천하는 사람들의 태만함이나 불철저성에 기인한 것으로 본다. 그러나 완전하고 철저한 자동기술일수록 상투성을 완전히 벗어날 수 있다는 주장의 과학적 근거는 없다. 또한 자동기술이 완전하게 이루어졌다 해서 시적 표현 혹은 문학적 감각을 완전히 배제한다고 볼 수도 없다. 가령 브르통과 수포가 함께 쓴 「磁場 Les champs magnétiques」이 시적, 예술적 관심으로 부터 해방된 것이라고 보기는 어렵고, 오히려 랭보적인 부조리성의 분위기와 초현실주의적 이미지의 전개로 충분히 일관된 시적 골격을 갖춘 것으로 보아도 무방할 것이다. 또한 의사소통적인 일상의 언어와는 달리 구성되어 있는 것처럼 보이면서, 그것은 상당히 일상적인 언어구조에 의존해 있기도 하다. 그리하여 <가장 진정한 의미에서 자동기술적인 것이라 하여 일상적인 언어사용과 가장 거리가 먼 것이고 보이지는 않는다. 오히려 문장의 완전한 와해는 견열을 배제하려는 지나친 의도에 따라 좌우될 수 있는 받아 쓰기의 왜곡화(la falsification de la dictée)에서 생긴 결과일 뿐이다><sup>20)</sup>라는 추론도 충분히 가능한 것이다. 그런 점에서 가장 자동기술적인 표현으로 보이는 것이 사실은 가장 의도적이고 의식적인 행위의 결과일 수 있는 아이로니가 얼마든지 가능하다. 다른 한편 그러나 그것을 진정한 자동기술이 아니라고 단정지을 수도 없다. 자동기술에 관한 어떤 특별한 규칙이나 원칙이 있지 않는 한, 그것의 결과를 분석해서 어떤 공통된 규칙을 찾을 수 있을 뿐이지, 그 규칙에 맞아야만 자동기술적 표현의 정당성이 입증된다는 논리는 성립되기 어렵다. 이러한 논리가 자동기술의 의미와 관심을 일거에 무화시켜 버리는 근거로 작용할 수는 없겠지만, 무엇보다 자동기술에 대한 지나친 기대와 환상을 제검토하게 만드는 한 동기가 될 것이다. 중요한 것은 자동기술이 의식적인 시와 완전히 구별되는 별개의 이질적 논리와 구조로 만들어져 있다는 선입견을 버리고, 그것 역시 글쓰기의 한 방법이며, 시적 영역확대에 보탬이 되는 시의 기술이라고 생각되는 일이다. 이런 점에서 라캉이 말했듯이 무의식도 언어로 구성되어 있으며, 무의식도 무의식의 논리성을 갖고 있다는 인식이 필요하다. 그리하여 자동기술의 시적 논리성을 찾고 그것의 가치를 인정하는 작업이 수반되어야 한다.

자동기술을 통해 글쓴 이의 심층적 심리현상을 찾기 보다 그것이 글쓰기의 한 형태로서 그것의 쓰기와 읽기는 문화적인 전통의 범주밖에서 이루어지는 것이 아님을 역설한 아바스

20) G. Durozoi et B. Rechherbonnier, *Le Surréalisme*, Larousse, 1972, p. 103.

타도는 자동기술에 관한 한 논문의 결론에서 이렇게 말할 수 있었다. <브르통은 자동기술적 텍스트를 해석하는데 있어서 글쓰기의 행위를 무시하고, 담화밖에 있는 심리적 실체를 알려고 함으로써 실체를 기록할 수 밖에 없었다. 자동기술의 진정한 문제는 자동현상이 아니라 글쓰기이다. 텍스트 안에서 읽을 수 있는 것은 글쓰기 이전의 주관성의 모습이 아니라 글쓰는 행위 속에서 정해지는 주체의 모습이다. 글쓰기의 주체이론은 주체와 글쓰기를 분리해서 생각할 수 없게 만든다.><sup>21)</sup> 그런 점에서 자동기술의 텍스트를 이해할 때, 누가 말하는가의 문제보다 무엇이 진술되는가, 그것은 어떻게 말하여지는가가 보다 중요한 문제가 될 수 있다. 그리하여 텍스트 생산으로서의 글쓰기와 의미의 생산으로서의 읽기의 문제가 동시에 요청되는 분석작업이 실행되어야 할 것이다.

## 4

자동기술적 시가 본질적으로 의식의 통제를 떠난 무의식의 언어로 기술되는 시이며, 어떤 수정작업도 허용되지 않는 자연발생적인 시라는 점에서, 그것은 인위적이거나 이성적인 말의 결합과는 다른 형태로 전개된다. 다시 말해 그것은 이성적이고 논리적인 문장과는 달리 모든 것이 유추적으로 결합되는 비논리의 흐름을 따른다. 그 흐름속에서 말은 자유롭게 결합하고, 말을 통해서 보여지는 풍경이나 표상도 그만큼 거침없이 펼쳐진다. 브르통이 레이몽 루셀에 대해서 말했듯이, <새로운 표상의 세계가 나타나도록 하기 위해서는 하나의 명사와 또 다른 하나의 명사가 그 무엇에 한정될 필요없이 결합되도록 할><sup>22)</sup> 수 있는 것이다. 그런 점에서 초현실주의자들이 이미지에 대해서, 특히 자의적인 이미지에 대해서 얼마나 많은 중요성을 부여했는지를 기억할 필요가 있다. 자동기술적 텍스트인 「磁場 Champs magnétiques」과 「용해되는 물고기 Poisson soluble」의 시적 풍부성이 대부분 풍요로운 이미지들의 다양한 전개에 의존해 있다는 것은 잘 알려진 사실이다. 다음의 두 예를 들어보자.

i) 어느날, 거대한 두 날개가 하늘을 어둡게 덮고, 사방에는 사향냄새 가득하여 질식해버릴 날이 오리라. 우리는 얼마나 중소리를 듣고 두려운 마음이 생기는 것을 지겨워하고 있는지! 우리들 두눈에 담긴 진짜 별들이여, 우리의 머리 주위로 한바퀴 회전하는 시간은 언제인가? 그대들은 곡마장안으로 들어가지 않고 있었고, 태양은 경멸의 빛으로 만년설을 녹인다. (「유리칸막이」)<sup>23)</sup>

ii) 비와 나 사이에는 험란한 계약이 지나갔다. 그 계약을 기억하며 해가 떠있을 때 종종 비가 온다. (「용해되는 물고기」)<sup>24)</sup>

「磁場」에 실린 i)에서는 기독교적인 주제를 담고 있는 듯, <날개>, <하늘>, <중소리>.

21) C. Abastado, «Ecriture automatique et instance du sujet», *Revue des sciences humaines*, n° 184, 1981, p. 74.

22) A. Breton, *L'Amour four*, Gallimard, 1953, pp. 116-117.

23) *Les champs magnétiques*, op. cit., p. 32.

24) *Les manifestes du surréalisme*, op. cit., p. 85.

〈별〉 등의 어휘들과 함께 불길한 이미지가 제시된다. 〈어둡게 덮다 *obscurcir*〉, 〈질식시키다 *étouffer*〉 등의 어둡고 부정적인 동사들은 나쁜 징조를 나타내는 새의 날개와 같은 표현으로 그 색깔에 부정적 의미를 동반한다. 기독교의 종말론을 짐작할 수 있는 그 날은 〈질식할〉 수밖에 없는 상태가 되겠지만, 진술자는 그 상태를 예견하며 신앙심을 표현하기보다 반항적인 어조로 〈우리는 얼마나……지겨워하고 있는지〉로 말한다. 〈진짜 별〉은 인간의 눈이고, 그만큼 하늘이 중요한 것이 아니라 인간이 중요하다는 인식을 엿볼 수 있다. 그러나 이러한 단정적 표현을 하고 나자 슬며시 불안감이 생긴다. 그래서 〈머리 주위에 한바퀴 회전〉을 물어본다. 머리와 눈이 분리되어 있는 느낌, 즉 분열의 의식과 동시에 세계와의 조화로우움을 상실한 소외의식의 표현으로 볼 수 있다. 〈곡마장 안으로 들어가지 않고 있었다〉는 그러한 이탈과 소외감의 연속일 것이며, 것처럼 유배된자의 의식에는 우주적인 조화로우움과 통일성이 와해되어 〈태양이 만년설을 녹이는〉 상태가 도래되는 것이 아닐까? ii)에서는 〈비〉와 〈나〉 사이의 이상한 일체감으로, 해가 떠 있을 때도 비가 오는 기묘한 풍경을 보게 된다. 이러한 낯선 이미지들은 놀랍고 엉뚱한 세계를 보여주는 방법에 의존해, 혹은 그러한 방법을 애호함으로써, 초현실주의는 이미지에 관한 한 이렇게 정의될 정도에 이른다.

초현실주의라고 불리우는 악은 깜짝 놀랄만한 이미지의 무절제하고 정열적인 사용이거나, 이미지 자체를 위해서 혹은 예측할 수 없는 혼란과 변형의 표상세계안에서 그 이미지가 초래하는 대상을 위해 이미지의 무한정한 도발을 정열적으로 구사하는 일이다.<sup>25)</sup>

〈깜짝 놀랄만한 이미지 *stupéfiant image*〉의 사용으로 초현실주의의 이미지를 특징적으로 설명하려는 이 글에서 이미지란 말은 사실상 모호하다. 심리학이나 미학의 범주에서도 함께 사용되는 이 말은 지각이나 미학과 관련된 심리적 내용을 가리키는 것일 수 있기 때문이다. 다시 말해서 그것은 심리적 표상이기도 하고 언어적 표현이기도 한 것이다. 또한 그것은 환각적인 형태를 가리키기도 하고 현실에서 관계없는 요소들이 언어의 결합을 통해서 제시되는 것일 수도 있다. 그러나 초현실주의에서 말의 이미지라고 했을 때는 이미지에 관한 여러 의미가 엄격히 구별되지 않고, 환각적 이미지와 시적 표현으로 이루어지는 이미지가 포괄적으로 사용되는 것임을 알게 된다. 초현실주의자들이 그러한 이미지의 시학을 형성하는데 있어서 영향을 받은 시인들은 로트레아몽, 랭보, 아폴리네르 등인데, 그것의 이론적 골격을 빌려온 것은 주로 르베르디를 통해서이다. 초현실주의적 이미지의 논의에서 자주 언급되는 르베르디의 입장은 무엇일까?

「초현실주의 선언문」에서 르베르디의 이미지論은 두번 나타나고 있는데, 그 논의의 문맥은 자동기술과 초현실주의를 정의내리고 있는 부분을 전후해서이다. 그만큼 르베르디의 이미지론은 초현실주의의 논의와 밀접한 관련성을 보여주고 있는 셈인데, 브르통이 르베르디의

25) Aragon, *Le Paysan de Paris*, 1926, rééd. Gallinard, 《Le livre de poche》, 1966, p. 83.

이미지에 대한 정의에 어떤 태도를 보이는가의 문제를 떠나서, 그만큼 그것의 영향과 중요성은 주목을 요한다. 르베르디가 인용되는 첫번째 내용은 널리 알려진 대로 다음과 같다.

이미지는 정신의 순수한 창조물이다. 그것은 다소 멀리 떨어져 있는 두 현실의 비교에서 생겨나는 것이 아니라, 그 현실의 접근에서 생겨난다.

접근된 두 현실의 관계가 멀고 정확한(juste) 것일수록, 그 이미지는 더 강렬해지고, 더 많은 감동력과 시적 현실성을 갖게 될 것이다.<sup>26)</sup>

이 정의에 대한 브르통이 취한 입장을 논의하기에 앞서서 르베르디의 정의를 자세히 파악해 볼 필요가 있다. 르베르디가 이미지는 정신의 창조물이라고 말했을 때, 그 이미지는 수사학적 비유(문학적 기법으로서의 직유와 같은 것)나 시적 언어의 이론과 관련되는 기법처럼 한정된 것은 아니었다. 그 이미지는 <귀납적인 것이 아니라 선험적인(a priori) 것><sup>27)</sup>으로서, 어떤 기법이나 의식적인 탐구과정의 의해서 만들어진 결과가 아닌, 언어속에서, 머리속에서, 예측할 수 없이 불쑥 솟아오른 형태와 같다는 것이다. 그러나 브르통은 르베르디의 미학을 <귀납적>이라고 단정지으며, 결과를 원인으로 생각한 논리임을 말한다. 또한 르베르디에게서 이미지가 왜 정신에 의해 만들어지는가 하는 점을 문제 삼는다. 비판적인 측면에서 보자면, 이미지는 정신의 능동적 활동에서 생겨나는 것이 아니라, 시적인 수용상태에 있는 인간에게 제시처럼 떠오를 수 있는 것이다. 그 이미지는 자연적이며, 전격적으로 떠오른다. 따라서 그러한 이미지의 출현에 정신이 개입할 여지는 없다고 보는 것이다. 나중에 브르통이 반박한 견해가 바로 이런 점인데, 이것은 정신이 두 현실의 관계를 접근하고 포착한다고 보는 르베르디의 입장과 상충되는 것이라 볼 수 있다. 르베르디는 그만큼 이미지 형성에 있어서 정신의 능동적 역할을 강조하지만, 여기서 사실상 <정신>을 이성적 사유에 가까운 것이라고 단정짓기도 어렵다. 그것은 때로는 <몽상 rêvé>과 같은 의미로 쓰여지기도 하기 때문이다.<sup>27)</sup> 그러나 이러한 측면을 이해하지 않고, <정신>을 <몽상>과 대립적인 것으로 파악한 것은 결국 브르통이 르베르디를, 적어도 이미지론에 관한 한 넉넉하게 수용하려는 의도가 없었을 뿐 아니라, 이미지와 비이성적 상상력의 밀접한 관련성을 더 확대하여 말하고 싶었던 것임을 알 수 있다.

르베르디는 여하간 이미지 형성에 있어서 정신의 능동적 역할을 강조한다. 그리하여 <다소 멀리 떨어져 있는 두 현실의 접근>에서 이미지가 발생한다고 본 것이다. 왜 <비교>가 아니라 <접근>이라고 했을까? 가령, 보들레르의 「상응 Correspondances」에서처럼 <어린 아이의 살처럼 싱싱하고, 오보에처럼 부드럽고, 목장처럼 푸른 냄새>라면 이미지가 아니라는 것일까? 그렇지 않다. 르베르디는 <...처럼>과 같은 비교의 의미를 완전히 배제한 것

26) Manifestes du surréalisme, op. cit., p. 30.

27) P. Caminade, *Image et métaphore*, Bordas, 1970, p. 13.

27) 《La pensée c'est l'esprit qui pénètre, le rêve l'esprit qui se laisse pénétrer(Nord-sud, self defence et autres écrits sur l'art et la poésie (1917~1926), Flammarion, 1975, p. 106 참조.

은 아니기 때문이다.<sup>28)</sup> 그러나 이 문맥에서 이해될 수 있는 <두 현실의 접근>이란 *comme* 보다 전치사 *à*나 *de*, 혹은 *être et avoir* 동사와 함께 결합된 표현들로 보는 것이 옳다. <고양이 암늪 머리 모양의 이슬방울 *la rosée à tête de chatte*>이라거나, <고사리의 머리카락 *cheveux de fougère*>이 그러한 예들이다. 이것들은 대립된 두 현실의 정체성을 그대로 간직하면서 결합된 예이다. 문제는 그 다음의 <접근된 두 현실의 관계가 멀고 정확한 것일수록……>이다. 끊임없는 논란을 불러일으킬 수 있는 요소는 <멀고 정당한> 것의 기준이 무엇인가 하는 점이다. 르베르디는 이것에 대해 정확한 구명을 내리지는 않았지만, <장미의 손가락을 지닌 새벽 *l'aurore aux doigts de rose*>과 같은 표현을 예로 들 수 있을 것이다. 여기서 <새벽>, <장미>, <손가락>은 멀리 떨어진 현실들에 해당되는 요소들로 볼 수 있다. 그러나 그 현실들이 멀리 떨어진 것이라고 보는 견해는 어느 정도 의도성이 담긴 주관적인 것이 아닐까? 현실의 요소들이 별개의 것이라거나, 거리가 있다고 말할 수 있는 근거가 객관적으로 확인된다 하더라도, 그 거리의 멀고 가까움이나 정확한 관계를 측정하는 기준은 다분히 주관적일 수 있다.

브르통은 「초현실주의 선언문」에서 르베르디의 이미지 정의가 대단히 계시적(*de très forts révélateurs*)이었음을 밝히는 한편, 그러나 그의 미학이 귀납적이고 결과를 원인으로 생각한 점 때문에 그것에 동조할 수 없음을 말한다. 그는 르베르디식으로 이미지를 생각하면, 우발적으로 떠오른 이미지들을 기존의 어떤 문학적 기준에 따라 분류하게 되지 않을까 하는 우려를 표현하다. 분류한다는 것은 그만큼 가치판단이 전제된다는 것을 뜻하기 때문이다. 그는 또한 멀리 떨어진 두 현실을 접근시키는데 관여하는 의지의 역할을 문제시 하기도 한다. 자동기술을 발견한 브르통으로서도 이미지 형성에 있어서 의지의 역할을 거부할 뿐 아니라, 그 이미지를 이루는 두 현실의 관계를 포착하는 정신의 역할에 대해 동의할 수 없었을 것이다. 그런 점 때문에 그는 르베르디에게서 중요한 <정확함>이란 개념대신에 <임의성이나 자유로움>을 더 강조한다.

「선언문」에서 두번째로 르베르디가 언급·논의되는 대목은 그 선언문의 결론을 말하는 4개의 주장 가운데 첫번째 주장에서이고, 그것의 요지는 결국 초현실주의적 이미지가 무엇이고 초현실주의적 이미지를 어떻게 만드는가의 문제이다. 브르통은 초현실주의가 <몇몇 사람의 소유물이 될 수는 없는 새로운 악으로 나타나고 있음>을 말하고, 초현실주의적 이미지는 <자연발생적으로 또는 강제적으로 떠오르는 아편의 이미지와도 같은 것><sup>29)</sup>임을 강조한다.

이미 인용한 르베르디의 정의에 만족한다면, 그가 이른바 <거리가 먼 두개의 현실>이라고 명명한

28) 《Le mot comme peut servir à rapprocher deux réalités et laisser libre l'esprit qui constate ce rapprochement (self Defence, 1919) P. caminade, op. cit., p.15에서 재인용.

29) *Manifestes du surréalisme*, op. cit., p.45.

것을 자발적으로 접근시킬 수 있으리라고는 느껴지지 않는다. 그 접근이 이루어지는가, 혹은 이루어지지 않는가 하는 것만이 문제일 뿐이다. 나로서는 다음과 같은 이미지들, 즉

넷물속에 흐르는 노래가 있다

혹은

햇빛은 하얀 식탁보처럼 펼쳐졌다

혹은

세계가 가방속으로 다시 들어간다

와 같은 이미지들이 르베르티에게 있어서 조금이라도 숙고된 것이라고 생각한다면, 이것을 단호히 부정하고자 한다. 내 생각으로 <정신이 현존하는 두 현실의 관계를 포착했다>는 주장은 거짓이다. 정신은 처음부터 그 아무것도 의식적으로 포착하지 못했다. 우리가 지극히 민감히 느끼는 한줄기의 특수한 빛, 이미지의 빛이 솟구쳐 오르는 것은 말하자면 두 단어의 우연적 접근을 통해서이다. 이미지의 가치는 이렇게 해서 얻어진 불꽃의 아름다움에 의하여 좌우되는 것이며, 그것은 두개의 전도체 사이에서 발생하는 電位差에 따라 결정된다. 그 차이가 비교에서 처럼 거의 존재하지 않게 될 때, 불꽃은 일어나지 않는다.<sup>30)</sup>

브르통이 이렇게 표현하는 이미지의 기능은 그것의 충격적 효과를 통해 자아내는 혼란의 힘과 감동의 폭을 부각시키려는 데 있다. 그것들은 이미지가 즉각적으로 발휘하는 계시적 성격에 결부되는 것이어서 그러한 이미지의 특징을 효과적으로 설명하기 위해 브르통은 방전 (la décharge électrique)과 같은 어휘로 갑작스럽게 전광이 들어오는 현상에 비유한 것이다. 여기서 이미지란 결코 직유나 은유, 환유와 같은 수사학적 차원에서의 수식이 아닌 은 물론이다. 사실상 시적인 의미에서 이미지의 효과 문제는 적어도 「초현실주의 선언문」을 쓴 당시의 브르통의 관심사는 아니었다. 브르통은 르베르티의 이미지에 관한 정신의 의지적 측면을 비판함으로써 시적 상상력에 있어서 의지적인 개입의 요소를 단호히 인정하지 않으려 했다. 이미지를 창조하는데 있어서거나 시적 상상력의 차원에서 능동적이고 의지적인 측면의 배제는 「선언문」에서 눈에 띄게 강조하는 요소이지만, 그러한 주장이 완전한 것은 아니다. 가령 브르통이 예를 든 것중에서 <성장의 성향이 분자의 양에 비례하지 않는 성인들에게서 심장의 발육정지 법칙처럼 아름다운><sup>31)</sup> (토트레아몽)이라는 표현을 생각해 볼 경우, 그렇게 표현하려는 의식적 노력없이 그러한 표현이 가능했으리라고는 믿기 어렵다. 또한 브르통의 유명한 시, 물론 자동기술의 시기가 끝난 다음에 쓰여진 시이긴 하지만, 「자유로운 결합 l'union libre」에서 <나의 아내>의 계속되는 반복적 표현과 육체의 부분들에 대한 꼼꼼하고 다채로운 변화의 이미지들이 어떤 시적인 의도의 결과라 하여 무조건, 그것의 한계와 결합을 말할 수 없다. 그 이미지가 의식적으로 만든 것이냐 아니냐가 중요한 것이 아니라 그것이 어떤 효과와 의미에서 힘이 있고 강렬한 이미지인가를 설명하는 것이 더 중요할 것인데, 브르통은 임의성 (l'arbitraire)의 정도가 높은 이미지가 강렬하다는 것을 강조

30) *Ibid.*, p. 45.

31) *Ibid.*, p. 47.

하고 싶어한다. 그 임의성이 높을 때, 모순적인 관계의 요소들이 거침없이 결합되고, 의식적인 효과나 결과에 대한 기대와 예측을 완전히 벗어나며, 추상적인 것과 구체적 것의 결합, 혹은 터무니없는 역설, 환각적 연상 등 모든 것이 더 용이할 수 있으리라고 생각한 것이다.

브르통은 「선언문」에서 상이한 두 현실을 자유롭게 결합시켜 이루어진 특징적인 이미지들을 열거하는데, 그러한 이미지들 중에서 주목되는 특징을 두가지로 정의해 보자. 첫째는 두개의 현실의 접근방법이 반드시 *de*, *à*, *comme*, *être*와 같은 문법적인 수단의 존재를 함축하지는 않는다는 것이다. 가령 비트락 Vitrac의 시에서 <불탄 숲에는/사자들이 생기있었다><sup>32)</sup>와 같은 구절을 예로 들어보면, 두가지 모순된 요소들이 어떤 전치사의 연결 없이도 잘 결합되어 있음을 알 수 있다. 여기서 <불과 생기> 사이에는 유추적인 연결이 가능하더라도 의미상의 대립이 있고, 문맥의 현실적인 논리로 보아도 쉽게 결합될 수 없는 것이다. 또한 대립되거나 모순된 요소들이 그 어떤 문법적 수단에 의존하지 않고도 결합되는 경우와 달리, 장소를 뜻하는 보어의 도움으로, 그러나 현실적인 장소가 아닌 기표적인 언어공간을 통해서 두 현실이 접근되는 경우가 있다. 그것이 바로 <로즈셀라비 Rose Sélavy의 잠에는 밤이되면 빵을 먹으러오는 우물가에서 나온 난장이가 있다><sup>33)</sup>와 같은 예일 것이다. 이처럼 두개의 현실은 미리 존재하는 것이 아니라 그 접근의 갑작스럽고 자연발생적인 행위를 통해서 이루어진다. 두번째로는 *de*로 연결되는 이미지의 인습적인 골격, 즉 두개의 항목이나 관계가 그대로 유지되더라도 그 연결관계의 존재가 그대로 관계의 안정성과 관계형성을 보장해 주지는 않는다는 점이다. 가령 <삼페인의 루비 *le rubis du champagne*><sup>34)</sup>라는 표현은 양자사이의 관계가 색깔이나 광채로 연결되어 쉽게 이해할 수 있는 것이라 하더라도, 앞에서 예를 들었던 로트레아몽의 시에서 처럼 <성장의 성향이 분자의 양에 비례하지 않는 성인들에게서 심장의 발육정치법처럼 아름답다>이라는 표현은 그야말로 그것의 구체적 표상은 떠올리기가 불가능할 정도이다. 그리하여 <처럼>이라는 연결사가 있더라도 그것은 비유하는 것과의 관계를 뚜렷이 하기 보다 오히려 더 모호하게 만드는 경우가 된다.

두개의 현실이 결합되는 시적 방식은 다양한 것일 수 있다. 어떤 것은 언어의 의미론적 이거나 음성학적인 연결관계로 나타날 수도 있고, 어떤 것은 사물의 유사성에 착안하여 그것을 토대로 혹은 그것을 왜곡시켜 만들어지는 것일 수도 있다. 「선언문」에서는 이러한 내용이 상세히 검토되어 있지는 않지만, 결국 이러한 이미지는 어떤 대상을 표현하는 것이 아니라, 그것 자체가 대상이 되는 이미지, 즉 상상적인 것이 현실화되는 창조적 이미지가 초현실주의적 이미지의 한 특징임을 알 수 있다.

32) *Ibid.*, p. 47.

33) *Ibid.*, p. 47.

34) *Ibid.*, p. 47.



## 5

「초현실주의 선언문」이 발표되기 몇달 앞서서 쓴 「미세한 현실에 대한 서설 Introduction au Discours sur le peu de réalite」에서, 브르통은 이 세계의 범용성이나 협소함은 세계에 대해 우리들이 갖고 있는 언술의 힘(le pouvoir d'énonciation)이 그만큼 빈약하기 때문이며<sup>35)</sup>, 시적 이미지의 현실성은 일상적 세계의 현실성보다 열등한 것이 아니라는 것을 말하고 있다. 여기서 언급되는 진술의 힘이나 시적 이미지의 현실성은 거의 등가적인 것으로 보인다. 그러므로 시적 이미지의 현실성이 강하면 강할수록 진술의 힘은 커지고, 그것은 그만큼 세계를 풍요롭고 확대시켜 인식하고 받아들이는 방법이 될 것이다. 언어를 통해 그러한 이미지를 만들어낼 때, 언어는 이성적 혹은 실증주의적 해석에 의해 부정되었던 욕망의 힘을 해방시킬 수 있고, 또한 직접적인 현실의 필요성이나 여러 속박의 틀로부터 정신을 해방시킬 수 있다. 초현실주의적 이미지는 일상적 세계의 한계를 파열하고, 그 영역을 확대함으로써, 결국 합리적 사고의 틀과 일치하는, 말로 표현되는 세계와 이해할 수 있는 세계의 한계를 넘어서서 그야말로 새로운 세계를 창조하는 방법이 된다. 이러한 방법과 관련된 해방의 힘은 인간을 분산되거나 분리된 개인이 아닌, 완전한 인간을 회복하고 지향하는 것이며 또한 이 세계의 전체적 변혁의 필요성을 강조하는 것이 되기도 한다. 그런 점에서, 초현실주의적 이미지의 작용은 상상력의 기능처럼, 주어진 세계를 거부하고 자유롭게 의미를 구성하는 방법으로서 이해될 수 있는 것이다.

브르통이 시도한 자동기술의 실험이 시적 창조의 관점에서 먼 것이었고, 또한 그 의도가 브르통의 관점에서 완전히 실현되지 못하여 실패한 것으로 정리된다 하더라도, 자동기술이 무엇보다 풍부한 이미지를 만들어낼 수 있었다는 것은 부인할 수 없다. 초현실주의적 이미지는 결국 부정부주의적 시의 자유로움을 통해 모든 대립이 소멸되어 현실적인 것과 상상적인 것이 모순되게 인지되지 않는 세계를 창조하려는 점에서 그 의미를 찾을 수 있을 것이다. 물론 그 이미지는 그 어떤 정태적 결정을 떠나서 글쓰기의 행위속에서 태어나는 것이며, 또한 주관적인 독서행위속에서 생동하는 것이 된다. 다시 말해서 그것은 물질을 역동화시키고, 사고를 물질화시키면서 인간과 세계를 자유롭게 해방시키는 체험의 토대를 이룬다. 초현실주의적 이미지의 폭발적 힘이야말로 새로운 세계를 창출하는 시적 가치에 다름 아닌 것이다.

35) *Point du jour*, op. cit., p. 22.

### Bibliographies

- Claude Abastado, *Introduction au surréalisme*, Bordas, 1971.
- Sarane Alexandrian, *Le Surréalisme et le rêve*, Gallimard, 1974.
- Ferdinand Alquié, *Philosophie du surréalisme*, Flammarion, 1956.
- Suzanne Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Nizet, 1959.
- Maurice Blanchot, *La part du feu*, Gallimard, 1949.
- Marguerite Bonnet, *André Breton, naissance de l'aventure surréaliste*, Corti, 1975.
- Robert Bréchon, *Le surréalisme*, Armand Colin, 1971.
- André Breton et Philippe Soupault, *Les Champs magnétiques*, Gallimard, 1976.
- André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Pauvert, 1962.
- \_\_\_\_\_, *Les pas perdus*, Gallimard, 1969.
- \_\_\_\_\_, *Point du jour*, Gallimard, 1970.
- Michel Carrouges, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Gallimard 1950.
- Jacqueline Chenieux-Gendron, *Le surréalisme*, P.U.F. 1984.
- Gérard Durozoi et Bernard Lecherbonnier, *Le surréalisme*, Larousse, 1971.
- Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Seuil, 1964.

## 《Résumé》

**Quelques remarques sur l'écriture automatique et l'image surréaliste****Oh, Saeng-Keun**

On peut considérer l'écriture automatique comme l'activité fondatrice du surréalisme. Dans le premier Manifeste du surréalisme, André Breton fait de l'écriture automatique un moyen privilégié de produire un texte poétique. La production d'un texte automatique bouleverse les règles admises de l'activité littéraires. La révélation de l'écriture automatique a en effet montré que le langage peut être utilisé d'une tout autre façon que selon l'usage habituel, sans être soumis à la double contrainte de la logique et de la communication immédiate. Il en résulte que le mot en lui-même bénéficie d'une certaine indépendance par rapport au sens qu'on lui reconnaît d'ordinaire.

Le problème de l'écriture automatique ne peut être séparé de celui de l'image surréaliste, parce que le langage de l'écriture automatique produit de telles images, en libérant l'esprit des exigences du réel immédiat. Se livrer à une série d'images surréalistes, c'est faire éclater le quotidien, transgresser ses limites, aller au-delà du concevable et du dictible. Dans l'image surréaliste, le hasard s'opposera à l'intention, et introduit une nouvelle manière de penser les rapports entre langage et sujet, entre langage et société.

En se rendant compte de ces caractéristiques de l'écriture automatique et de l'image surréaliste, notre étude a essayé de révéler l'activité créatrice du surréalisme. Dans cette optique, le surréalisme est réellement création d'un monde écrit, mais d'un monde qui dépasse les emplois ordinaires du langage.