

# 韓國 다다·超現實主義 형성에 관한 연구

박 철 석\*

## 차 례

- |                        |                                  |
|------------------------|----------------------------------|
| I. 머리말                 | 1. 李箱의 다다·쉬르 제통의 詩               |
| II. 한국 다다이즘 受容樣相       | 2. 「三四文學」동인의 다다·쉬르 제통의 詩         |
| III. 1920년대 다다 제통의 詩   | V. 해방후 趙鄕·金洙暎·金春洙 등의 다다·쉬르 제통의 詩 |
| 1. 金니콜라이·金華山의 다다 제통의 詩 | VI. 맺음말                          |
| 2. 鄭芝溶의 다다 제통의 詩       |                                  |
| IV. 1930년대 다다·쉬르 제통의 詩 |                                  |

## I. 머리말

개화기 이후 韓國 現代 詩文學史의 흐름을 성격상 크게 두 가닥으로 나누어 볼 수 있는 바, 그것은 西歐文學을 받아들여 새로운 문학의 추진력으로 삼으려는 作用과, 그 반동으로 傳統文學으로 回歸하려는 反作用과의 변증법적 止揚<sup>1)</sup>이라고 말할 수 있다. 이와 비슷한 견해는 이미 白鐵 교수에 의해서 밝힌 바 있으며<sup>2)</sup>, 金允植 교수 역시 韓國 現代 詩文學史를 傳統志向性(tradition orientation)과 모더니티志向性(modernity orientation)의 변증법적 관계<sup>3)</sup>에서 파악하고 있다.

\* 동아대학교 문과대학 국어국문학과 교수

1) 金恩典: 「象徵主義의 受容과 그 展開」(金治洙편, 「文藝思潮」, 文學과 知性社, p. 431)

2) 李秉岐·白鐵: 國文學全史(新丘文化社, p. 333)에 의하면, 「우리나라 新詩運動은 都市的인 것으로 시작했다고 볼 수 있다. 처음 象徵詩 運動이 그러했고, 뒤의 「白潮」派가 그러했다. 그 都市的인 것은 적어도 形式上에서는 뒤의 「모더니즘」詩運動과 連絡되는 것인지는 모른다. 그러나 詩는 岸曙의 後期 作品과 素月の 自然的 民謠風 抒情詩에서 自然과 親近하는 系流가 시작되어 그것은 뒤에 金永郎 등의 抒情詩, 日帝 末期의 田園派의 詩人들, 그뒤의 靑鹿派 三人의 詩 등에서 하나의 自然派 詩流로 系統이 있으니, …」

3) 金允植: 한국 모더니즘詩 운동에 대하여 (「詩文學」2, 1974. 11월호)

그러나 본고는 기왕의 우리 近代 詩史 분야에서 아직 연구가 미진한 다다·쉬르의 형성과정을 고찰하고자 하는 바, 그 대상 범위는 다음과 같다.

첫째, 1920년대 중반기에 처음으로 대두된 高漢容·方元龍·無爲山峰 고사리 등의 다다이즘 理論의 수용 상황과 金니콜라이·金華山·鄭芝溶 등의 다다 계통의 詩.

둘째, 1930년대 李箱을 위시해서 그의 영향권에 드는 「三四文學」에 소속된 李時雨·申百秀·韓泉 등의 다다·쉬르 계통의 詩.

셋째, 해방후 趙鄕·金洙暎·金春洙 등의 다다·쉬르 계통의 詩까지를 문계 삼고자 한다.

## Ⅱ. 한국 다다이즘 受容樣相

한국에 있어서 다다이즘의 수용양상을 살피기에 앞서 이 운동의 발단과 그 정신을 알아본다.

다다 연구가 조르쥬 유니에(Georges Hugnet)는 그의 논문 「繪畫에 있어서 다다精神」의 모두에서 「일반적으로 다다를 文學藝術上的 운동, 혹은 世紀惡이라고 생각하는 사람이 많으나 다다는 世紀惡이라기보다 오히려 世界病이라고 진술하고 있다. 여기서 힘주고 있는 「世界病」은 다다의 反文學·反藝術 정신을 말함이다. 사실상, 다다는 모든 기존의 질서 慣習 言語 道德 論理 등의 가치관을 부정하고 인간의 원초적인 삶의 복권을 구하는 사람들, 특히 詩人과 畫家를 중심으로 한 운동이었다.”

다다의 진원을 살펴 보면 제 1 차대전 직후 1916년 스위스의 쾰리히의 한 카페에서 루마니아 태생의 드리스탄 짜라(Tristun Tzara)라는 청년에 의하여 일어났다. 제 1 차대전의 포화로 서구 일원에서 그 몰락적인 파괴력으로 인간이 지니고 있는 지적 가치, 종교적 가치는 여지없이 허물어지고 不義와 不道德만이 만연하게 된다. 이로 말미암아 새시대의 젊은 知性은 구시대의 합리주의적 사고방식과 기성윤리가 다져놓은 傳統社會에 대하여 심한 반발

4) 山中散生：ダダ論考(日本 國文社) p.11.

을 일으키기 시작했는데 짜라의 다다이즘운동은 바로 그것의 구체적인 표현이라 할 수 있다.<sup>5)</sup> 뒤샹의 말을 빌리면 「다다는 인간이 인간인 이래로 어느 시기에나 존재했던 반항정신」<sup>6)</sup> 이라는 것이다. 고쳐 말해서 다다는 하나의 문예운동이거나 표현방법이라기보다 하나의 정신활동이며 삶의 양식이다. 이 말을 더욱 뒷받침해 주는 것으로서 피카비아(Francis Picabia)가 서명한 최초의 다다선언을 읽어보면 알 수 있다.

다다가 어디서 언제 발생했는지는 알 수 없다. ...다다는 정신상태이다. ... 다다는 예술적 자유사상이다. 다다는 아무것도, 애정에도, 노동에도, 헌신하지 않는다. 인간이 이 地上에 通過痕跡을 남긴다는 것은 용인할 수 없다. 다다는 本能만을 인정하기 때문에 설명을 선천적으로 거부한다. 다다에 따르면 우리 자신에 대한 어떠한 制約도 保有해서는 안되며, 모멸과 흥미는 문제가 될 수 없다. 다다의 선언을 당신은 이해 못한다. 우리가 하는 바를 우리도 알지 못한다.<sup>7)</sup>

그러면, 그들의 정신활동과 지향하는 바가 실제로 무엇을 의미하는가를 살펴보기로 한다. 1920년 12월 짜라(Tristan Tzara)가 중심이 되어 뽀보로즈키화랑에서 「文學의 밤」이 개최되었다. 브르퐁이 검은 화관 위에 크레용으로 아무렇게나 칠한 피카비아의 그림을 소개하고 있을 때, 짜라가 다다이즘을 宣言한다고 무대 위에 올라가서는 「다다詩를 쓰기 위해서」란 題下의 시를 낭독한다. 물론 이때 詩人 엘뤼아르(Paul Eluard)가 시끄럽게 중을 쳤기 때문에 낭독의 내용이 무엇인지를 들리지는 못했다. 이 해괴망측한 시를 다음에 인용한다.

新聞을 가져오너라  
가위를 가져오너라  
당신이 쓰고자 하는 詩에 알맞는 정도의 길이로 된 記事를 선택하거라.  
그 記事를 오려내거라.  
이 記事의 단어들을 죄다 조심스럽게 잘라서 부대 속에 넣어라.  
그리고 마구 흔들어라.  
그 다음에 단어 조각들을 하나씩 꺼내어라.

5) 宋在英 : 쉬르레알리즘의 歷史와 그 評價, (「쉬르레알리즘 宣言」, 成文閣 p.177).

6) C. W. E. Bigsby: Dada and Surrealism, p.19.

7) 상계서 : pp.178~179.

부대에서 나온 순서대로 조심스럽게 배껴 쓰거라.

그러면 詩가 될 것이다.

짜라의 시는 언어조직을 무시하고 있다. 그렇기 때문에 시의 내용도 알수가 없다. 그의 詩法은 고삐풀린 언어, 흰 누더기처럼 갈기갈기 찢어진 문장, 해체된 구문, 주제가 분명치 않은 광고의 선언문을 방불케 한다.<sup>8)</sup> 이 밖에도 언어기능을 해체하였거나 언어가 가지는 의미를 박탈한 H·발(Hugo Ball)의 「無言詩」(O Gadji Beri Bimba)라는 제목을 가진 音響詩도 있다.(이 부분에 대해서는 후술하기로 한다) 짜라의 우연의 詩法과 같은 행위를 뒤상(Marcel Duchamp)의 「既成品」에서도 찾을 수 있다. 1919년 뒤상은 다다이즘 전람회에 작품을 전시한 바 있다. 하나는 모나리자의 얼굴을 그대로 복사하여 독일제 카이제르수염을 그려 넣고 아래 쪽에 「L·H·O·O·Q」란 글자를 써 넣었다. 또 그는 1917년 뉴욕의 양떼광당展에 출품했다가 거절당한 일이 있는데 마트社의 번기에 「R. 마트」라고 서명하였을 뿐, 뒤상 자신이 조각한 흔적은 없는 작품이다. 이러한 행위는 형식의 전개법을 조롱하는 反藝術로 단정할 수밖에 없다. 스캔달을 일으킨 그의 「既成品」이 말해주듯이 뒤상이 이 작품을 직접 만들었는지 여부에 대해서는 문제가 되지않는다. 뒤상의 말을 빌리면, 「일용품을 선택해서 새로운 타이틀과 視點에 의해 그 有用性이 상실되도록 그것을 배치시킨 것이다. 즉 물체에 대한 새로운 思考를 창조했다」는 것이다. 뒤상의 이런 행위는 시각상의 표현수단을 무시한 행위이며 고쳐 말하면 표현 이전의 정신활동에 가치를 인정하려는 태도인 것이다.

다음은 한스 아르프(Hans Arp)의 다다 행위를 들어본다. 아르프는 그의 畫室에서 데상을 하다가 자기 마음 내키는 대로 되지 않자 화가 나서 마침내 그리던 것을 박박 찢어서 화실바닥에 뿌렸다. 잠시 후 눈을 그쪽으로 돌렸을 때, 바닥에 아무렇게나 흩어져 있는 종이조각들의 배열이 바로 그가 몇 시간을 두고 생각해도 이루어내지 못한 표현형태였던 것이다. 그래서 그는 그 종이조각들을 우연에 의하여 만들어진 차례를 그대로 조심스럽게 붙

8) 마르셀 테종著, 金華榮譯: 프랑스 현대시사, 文學과 知性社, p.356.

었던 것이다.<sup>9)</sup>

앞에서 보기를 든 저라의 詩法과 뒤상의 「既成品」과 한스 아르프의 신경질적인 행위는 모두 우연의 도발행위에 불과하다. 이러한 우연의 도발행위는 뒤에 超現實主義의 「오브제」로 발전하게 된다. 초현실주의 기법으로서 「오브제」의 효과란 무엇보다 경이감을 주는데 있다. 고쳐 말하면 전연 엉뚱한 두 개의 이미지를 결부시켜 나타나는 정서의 새로운 경이감을 주기 위한 기법이다. 그 보기를 들면, 뒤상이 1919년 모나리자의 얼굴에 카이제르수염을 붙여 놓은 「L·H·O·O·Q」라는 작품이나, 또 1917년 뉴욕의 앙데팡당展에서 남성용 소변기를 「샘(泉)」이란 이름으로 전시장에 출품한 것 등은 그것들의 이미지를 전연 다른 것과 결부시킴으로써 새로운 「오브제」의 경이감을 얻으려는 행위이다.<sup>10)</sup> 다다의 이러한 우연의 도발행위는 佛家の 禪問答, 즉 公案에서 쉽게 찾을 수 있다. 雲門禪師가 느닷없이 절 앞에 조각해 놓은 나무사자의 입에 손을 집어 넣고 살려달라고 소리친 것이나, 趙州가 「어떻게 하면 고양이를 살릴 수 있겠느냐?」는 南泉禪師의 질문에 엉뚱하게 짚신을 머리에 이고 나가는 것과<sup>11)</sup> 같은 것이다. 여기에 趙州, 雲門 兩禪師의 禪問答의 내용을 더 알아본다.

어떤 중이 趙州禪師에게 물었다.

「부처란 무엇입니까?」

趙州의 答은

「뜯알의 잣나무」

어떤 중이 雲門에게 물었다.

「어떤 것이 부처입니까?」

雲門의 答은

「똥 묻은 마른 막대기니라」

위에서 본 바와 같이 나무사자의 입에 손을 넣어 살려달라는 雲門禪師의 행위와 南泉禪師의 묻는 말에 趙州가 짚신을 머리에 이고 나가는 행위는 광

9) 鄭貴永 : 쉬르 레알리즘의 先行段階 (『초현실주의』, 나래원, p. 241)

10) 權奇浩 : 『現代詩에 나타난 이미지의 유형』 (詩論, 學文社, p. 262).

11) 상계서 : p. 267. 『景德傳燈錄, 卷10』 재인용

기와 맞먹는 유모러스한 행위다. 趙州와 雲門 양선사의 문답은 흡사 超現實主義 詩人들의 雅屍體(Le cadavre euquis) 놀이를 방불케 한다. 선사들의 선 문답은 결국 언어의 粘着性으로부터 벗어나려는 행위임을 말해준다.

다음은 한국에 있어서 다다이즘이 어떻게 수용되었는가 그 과정부터 알아 본다.

한국에 있어서 다다이즘의 본격적인 수용은 1924년으로 보는 것이 연구자들의 일반적인 견해이다.<sup>12)</sup> 이 점에 대해서 구체적인 방증을 제시하면 다음과 같다.

- △ 짜짜이즘; 高漢容(開關, 1924. 9.)
- △ 「서울왔든 짜짜이스트의 이략이; 全上, (開關, 1924. 10)
- △ DADA; 高짜자 (東亞日報, 194. 11. 17)
- △ 잘못 안 「짜짜」—金基鎭君에게; 全上(東亞日報, 1924. 12. 1)
- △ 우음피쿠리아; 全上, (東亞日報, 1924. 12. 22)
- △ 世界의 絶望—나의 본 짜짜이즘; 方元龍(朝鮮日報, 1924. 11. 1)
- △ 「다다?」? 「다다」! ; 無爲山峰 고사리, (東亞日報, 1924. 11. 24)

위에 제시된 자료에 의하면 한국에 있어서 다다이즘은 1924년 高漢容·方元龍·無爲山峰 고사리 등에 의하여 수용되었으며, 日本의 경우, 다다운동의 시발이 1919년이라는<sup>13)</sup> 점과 비교하면 불과 6년의 차이밖에 되지 않는다. 한편 위에 제시된 7편의 글 가운데 5편이 高漢容의 것이다. 이렇듯 그는 20년대 다다이즘의 이론을 移入 소개하는데 가장 主導의 역할을 했던 것이

12) ① 金基鎭은 「우리가 걸어온 三十年」(思想界, 1958. 9月號, p. 236)에서 「1924년의 文壇에는 絶望, 悲憤, 反抗, 自嘲, 阻礙, 哄笑의 感情을 露出시키는 다다이즘의 詩가 나타나기 시작했는데 最初로 나타난 다다이스트 詩人은 高漢容, 林仁植이었다」고 회고하고 있다.

② 洪曉民의 「文壇側面史」(2) (現代文學, 1959. 1月號 pp. 337~338)에 의하면, 1차대전 이후에 우리나라에도 다다이즘이 들어왔는데 활약한 사람은 高馬夫, 鄭然圭, 朴八陽, 柳完熙, 李箱 등이라고 한다.

③ 金秉喆은 「韓國 近代 西洋文學 移入史 研究」(乙酉文化社, p. 843)에서 다다이즘에 관한 자료는 대개 1924년 한 해에 移入紹介된 글뿐이라면서 한국에 있어서 다다이즘의 수용을 1924년임을 비치고 있다.

④ 文德守는 「韓國 모더니즘詩 研究」(詩文學社 p. 24)에서 「다다이즘에 관한 언급이 최초로 나타난 시기가 1924년이다」라고 진술하고 있다.

13) 日本에 있어서 다다이즘의 소개는 1919년 8월 15일 字 「萬歲報」紙를 통하여 紫蘭(본명 若月保治)의 「享樂主義의 最新藝術」과 羊頭生の 「다다이즘—一面觀」의 두 글을 嚆矢로 본다.

다. 한편 그는 高漢承, 高싸싸라는 필명을 갖고 있었으며, 그가 발표한 「싸싸이슬」은 韓國 近代 詩史에서 최초의 다다 理論이란 점에서 주목된다. 이 글의 내용을 묶어서 설명하면,

첫째, 다다운동의 발단은 1916년 쾰릿히의 한 카페에서 H·발과 그의 애인 E·해닝스에 의해 시작되었는데 이의 주동자는 트리스탄 쩌라이며,

둘째, 다다의 표현방식은 알 수 없는 독특한 싸싸사투리를 쓰며, 그 예로 두 개의 直線과 두 개의 破線, 다섯개의 圓과 열두 개의 黑點으로 이루어진 F·삐가비아(Francis Picabia)의 「트리스탄 쩌라의 肖像」과, 모나리자의 얼굴에 콧수염을 그려넣은 뒤상의 「L·H·O·O·Q」를 들고 있다.

셋째, 다다의 인생관이 어떤 것인지 구체적인 설명은 없으나 대체로 世紀末的 頹廢主義 정도로 이해하고 있으며,

넷째, 쩌라의 다다宣言文의 일부를 소개한 점과,

다섯째, 空의 논리와 다다의 이론이 일치함을 설명하였고,

여섯째, 日本 다다運動의 선구자 辻潤의 「다다 이야기」의 일부를 소개하고 있다.

그러나 다다이즘의 본질이 「파괴되고, 부서진 인간과 세계에 절망한 사람들, 더 이상 확고부동한 아무것도 영속적인 아무것도 믿지 못하는 사람들이 중국에 갖는 정신상태」<sup>14)</sup>라 보면 高漢容이 제시한 다다이즘은 이러한 정신 상태와는 거리가 먼 한갓 외래사조에 대한 호기심에서 그친 감이 없지 않다.

DADA의 人生觀은 그것을 아라먹기에는 그리 어려울 것이 없다. 무슨 哲學, 깊은 理論이 있거나 뒤숭숭한 무슨 體系가 있는 것도 안이내외 近代的 意識안에 얼마간 부덕겨난 사람이면 곧 理解할 것이다. 一部の 學者 博士들은 墮落한 世紀末主義로 싸돌린대지만 苦悶과 絶望 가운데서 살아오든 나에게는 엇지나 고마운 主義인지 모르겠다. 그러나 勿論 그 徹底한 境地에 이르기까지는 그가티 쉽사리 되는 것은 안일 것이다. 나도 아직 들익은 싸싸이여서 DADA의 藝術品—싸싸사투리의 詩와 圖式的 畫面에서는 何等의 意味를 견지낼 수 없는 것이 거만 다이다.

위의 인용문 중 「苦悶과 絶望 가운데서 살아오든 나에게는 엇지나 고마운

14) Yvonne DuPlessis 著, 趙漢卿譯, 조현실주의, 探求堂.

主義인지 모르겠다. …나도 아직 들익은 싸싸이여서 DADA의 藝術品—싸싸 사투리의 詩와 圖式的 畫面에서는 何等の 意味를 건져낼 수 없는 것이 거반 다이다」에서 우리들이 얻을 수 있는 것은 무엇인가. 高漢容이 이해한 다다이즘은 허무주의 그것으로 보고 인간의 삶 자체가 비관적이며 모순이라는 것이다. 그래서 그는 모순을 사랑할 줄 아는 사람만이 다다이스트가 될 수 있다고 주장한다.

다음은 高漢容이 日本의 다다이즘을 접촉한 경위를 알아본다. 高漢容의 진술에 의하면 日本 近代 詩史에서 최초의 다다이스트 高橋新吉이 한국을 방문한 것은 1924년 9월 1일이다. 그 接點 경위를 보면 「日本서 高橋를 알게 되었고, 서울에 高橋를 招請하여 근 20일 간이나 滯留하는 동안 個人의 접촉에 의하여 다다이즘이 接點」<sup>15)</sup>을 하게 된 것이라 한다. 그러나 高漢容이 언제 渡日하여 高橋와 접촉을 가졌는지 자세한 것은 알 수 없으나 그의 행적을 적은 「서울왔든 싸싸이스트의 이약이」에 高橋의 海피망측한 서울行脚이 적혀 있다. 아울러 이 글에는 高橋의 유명한 다다宣言文, 다다詩 三篇을 비롯하여 辻潤의 다다戯文 등을 소개하고 있다. 더구나 이 글의 뒷부분에 日本의 近代 詩史에서 다다宣言에 값하는 「新吉은 다다이스트」의 글의 일부와 高橋의 대표작 「皿」의 2편의 詩의 원문을 수록하고 있다.

叙上한 바와 같이 高漢容의 업적은 한국문학에 있어서 다다이즘을 定着시킨 主導人物이라는 점을 인정해도 무방하리라.

### Ⅲ. 1920년대 다다 계통의 詩

#### 1. 金니콜라이·金華山の 다다 계통의 詩

다음은 1924년경 高漢容·方元龍을 중심으로한 다다 理論의 소개와 함께 실제로 다다 계통의 작품이 어떻게 쓰여지고 있었는지 알아본다. 論者에 따라서 조금의 견해 차<sup>16)</sup>가 있으나 이 시기에 다다 계통의 작품을 쓴 사람은

15) 具然賦: 「韓國 다다이즘의 比較文學의 研究」(「韓國詩의 考現學의 研究」, 詩文學社, p. 100)

16) ① 林和가 쓴 「어떤 靑年의 懺悔」(文章 제2권 2호, pp. 22~23)에 의하면 자신도 感情 詩를 버리고 「따따風」의 詩作을 試驗했으며, 그러는 동안에 高漢承, 金華山, 金 니콜라이 라는 이름을 발견하고 반가와 했다고 회고하고 있으며,

금니콜라이<sup>17)</sup>·金華山<sup>18)</sup>·鄭芝溶 등 세 사람이다.

첫째, 금니콜라이와 金華山의 다다 계통의 작품부터 검토하여 본다.

A

××! ××! ××!

輪轉機가 소리를지른다

PM. 7—8. PM. 8—9.

ABC, XYZ.

符號를 보렴으나

한時間에 十萬장式박어라!

B

音響! 音響! 音響!

어보! 工場監督!

당신의목선소리는

××! ××!!에 지질려눌려

죽었소이다

풍! 發動機의 쓰거운몸뚱이가

목을뚫코올면 무엇하나

피가나야한다. 心臟이터져야한다.

C

벽돌四層집 높다란집이다

식권언 旗란놈이

집웅에서 춤을춘다

엇다 바다라! 憎惡의화살

네집뒤에는 輪轉機가

죽어너머져 呻吟한다

② 金基鎮은 「우리가 걸어온 三十年(二)」(思想界, 1958. 9月號 p. 236)에서 최초의 다다 이스트 詩人은 高漢容, 林仁植이라고 밝히고 있으며,

③ 洪曉民은 「文壇側面史(2)」(現代文學, 1959. 1月號, pp. 337~338)에서 一次大戰後에 우리나라에도 다다이즘이 들어 왔으며 이러한 계통으로 활약한 詩人은 高馬夫, 鄭然圭, 金麗水, 柳完熙, 李箱 등이라고 진술하고 있다.

17) ① 金니콜라이는 「朝鮮文壇」(1927. 1月號)誌에 쉬밧도毅의 「外套」와 薰勳의 「飛行船 날려오는 이상한 風景」을 번역하고 있다.

② 朴八陽은 金麗水, 金니콜라이라는 筆名을 가진 듯하다.

18) 金華山은 方元龍의 筆名이며 그 밖에 「方따따」라는 筆名도 아울러 갖고 있다.

D

××! ◇◇! ○○!

DADA, ROCOCO (誤植도도타)

飛行機, 避雷針, X光線

文明病, 末梢神經病,

無意味다! 無意味다!

이글은不得要領에 意味가없다

나는 2=3을맞는다

「輪轉機와 四層집」

위에 인용한 김니콜라이의 「輪轉機와 四層집」은 「朝鮮文壇」(4권 1호)誌에 발표된 것인데, 이 작품의 제재는 現代文明에 대한 嘲笑의 모티브를 주축으로 하고 있으며, 技法上으로는 정상적인 문장구조를 벗어난 破片爲主의 표현을 하고 있다. 따라서 단어의 의미를 파괴하거나 修飾語가 첨가되지 않은 名詞만의 나열로 되어 있고, 기호의 사용, 大小活字를 사용한 印刷, 數字의 活用 등 의도적으로 언어를 파괴하고 있는 것이 특징이다. 당대의 다른 詩人들의 작시와 비교하여 보면 확실히 김니콜라이의 시는 反藝術 反詩의이다.

다음은 金華山<sup>19)</sup>의 작품을 검토하여 본다. 金華山은 김니콜라이의 「輪轉機와 四層집」보다 한 달 뒤에 「朝鮮文壇」 4권 2호에 발표한 다다소실 「惡魔道」와 10여편의 詩作을 남기고 있다. 이 점에 대하여는 별도의 설명이 필요로 하거니와 「惡魔道」부터 검토하여 본다. 이 글은 「엇던 싸싸이스트의 日記拔萃」라는 부제가 붙어 있는 金華山의 심경을 적은 私小說에 준하는 산문이다. (그러나 여기서는 편의상 다다소설이라 불렀다)

京子は 나의 最後通牒을맞고 아래와갓흔答狀과短刀를보내었다

『迦摩須羅經을 速히불살러버리시오 Dan Juan 에게 必要한것은 나의『사랑』이아니라 이短刀의이다. 나는 당신이 速히 이地球圈內를脫出하여 海王星에 移住하기를 바랍니다』

19) 朴仁基교수의 「1920年代 韓國文學의 아나키즘 受容樣相」(국어국문학, 1983. 12. 31)에 의하면 「金華山은 다음아닌, 1905년 서울에서 태어나 京城第一高等를 거쳐 京城法學專門을 마치고, 1920년말 이레로 法官生活을 하다가...1970년 11월에 사망한 方俊卿」이라 밝혀져 있다.

아아 京子는 나에게自殺을勸한다. 나를侮辱한다. —아아 暗黑, 暗黑!

(宇宙여 碎粉하라!)

絶望이다. 白頭山이여 爆發하라. 火山의熔岩은 京子를燒殺하라. 金君! 나는 너를憎惡한다.

絶望·絶望·絶望·DADA. DADA. 싸—

意識의 沸騰. 存在의 戰慄!

나의體溫은 體溫計의限界를突破하여 二千八百度の高熱로 疾走한다.

카페·푸란스로가자, 테이블은 不等邊六角形, 椅子는淫婦의乳房, 室內에자욱한 戀愛의粉末.

서울·市街·白蠶大道.

戀愛에失敗한 精神病者=DADA 金華山!

나는 테이블을뚜드리며 放聲大歌한다.

「惡魔道」

인용한 부분은 이 소설의 결말인 바, 주된 사건은 詩人 金君의 애인 京子와의 사이에 벌어지는 失戀을 문제 삼은 것인데, 이미 소개한 바 있는 그의 평설문 「싸싸이슴」에서 「苦悶과 絶望 가운데서 살아오든 나」와 무관하지 않다. 그러나 이 소설의 특이한 점은 전통적인 소설문장과는 달리 시각적 효과를 위해서 大小活字를 사용한 것이라든가, 같은 名詞만을 몇번이고 반복하고 있는 점을 들 수 있다. 더구나 이 소설의 결말에 「戀愛에 失敗한 精神病者=DADA 金華山!」이라 적고 있는 것을 보면 차라리 소설이라기보다 「苦悶과 絶望 가운데 살아온」 金華山 자신의 독백이라 할 만하다.

그러나 金華山은 이 글을 발표한 한 달 뒤에 자신은 다다이스트가 아님을 주장하기에 이른다.

本論에 들어가기 전에 먼저 나의 태도를 선명히 하고자 한다. 本誌(「朝鮮文壇」—인용자) 2월호에 발표된 소설 「惡魔道」를 읽은 사람은 나를 싸싸이스트로 생각할지 모르나 나는 결코 싸싸이스트가 아니다. 나는 도저히 思想的의 方面에 있어 퇴영적이며 환멸적이며 절망적인 싸싸이즘을 극력 배제하며 동시에 明日의 사회를 초래한 신념하에 진출하는 무산계급운동에 左袒한다. 그러므로 나는 예술론의 견지에 있어서 푸르레타리아 藝術論을 지지한다.<sup>20)</sup>

20) 金華山: 「階級藝術의 新展開」(朝鮮文壇, 1927.3), p.14.

이 글은 아나키즘文藝論을 지지하는 자리에서 프로文學을 공격한 평론의 서두인 바, 세상사람들이 자신을 다다이스트로 인정하는 것은 오해이며, 어디까지나 사상적으로는 프로레타리아藝術論을 지지하는 사람임을 천명하고 있다. 이러한 變身과정은 林和에게서도 찾을 수 있는 바, 그것은 체험이전의 외래사조의 모방에서 벗어나지 못하고 있음을 의미한다. 주지하다시피 金華山은 KAPF의 방향전환기에 접어든 1927년초에 아나키스트 對 프로文學論爭을 유발시킨 장본인이다. 이 말을 좀더 구체적으로 설명하면 1927년초에 KAPF의 집단적 목적의식이 뚜렷해지고 無產階級文學운동이 불세비키化로 기울어지면서 조직의 힘이 강해지자, 「共產主義者가 그의 把持하는 人生觀 내지 社會觀에 입각하여 無產階級文藝를 樹立할 수 있다면, 아나키스트 역시 그의 思想的 見地下에서 無產階級 藝術論을 수립할 수 있을 것」<sup>21)</sup>이라 하면서 프로文學을 두 가닥으로 나눌 수 있다고 주장한다. 그의 아나키즘文藝論이 어떤 것인지 구체적인 언급은 없으나 이 무렵에 발표한 「階級藝術論의 新展開」 「雷同性文藝論의 克服」 「續雷同性文藝論의 克服」 등의 논문에 비친 논지를 요약하면, 예술의 獨立的 價値를 인정하면서 無產階級意識에 基調를 두고 자유로운 個性의 發揚을 高調하는<sup>22)</sup> 예술임을 알 수 있다. 아나키즘에 대한 아주 간단한 답변으로 「권위주의자를 嫌惡 배격하고 自主人다운 생활을 관찰하려는 立場을 취하는 사람을 아나키스트(Anarchist)」라 답할 수 있으며, 金華山의 아나키즘文藝論은 어느 정도 아나키즘의 본질에 접근하고 있는 듯하다. 金華山이 「階級藝術論의 新展開」에서 자신이 다다이스트가 아니라 프로레타리아 藝術論을 지지하는 아나키스트임을 전제하고, 「아나키스트 역시 그의 思想的 見地下에서 無產階級 藝術論을 수립할 수 있을 것」이라는 주장을 편다. 이 주장은 당시 KAPF의 주도적 역할을 맡고 있었던 朴英熙의 평론 「鬪爭期에 있는 文藝批評家의 態度」에서 말하고 있는 「예술은 독립된 것이 아니다」라든가, 또는 「예술은 그 자체의 요소를 구비할 필요가 없다. 단지 ××의 열정을 고조하여서 ××××의 임무를 다

21) 金華山: 「階級藝術論의 新展開」(朝鮮文壇, 4권 3호, p.16).

22) 朴仁基: 1920年代 韓國文壇의 아나키즘 受容樣相 (국어국문학, 통권 90호, 1983. 12. 31)

하면 그만이다」<sup>23)</sup>라는 단정적인 논지에 대한 비판으로 씌어진 것이다. 그러나 金華山의 이러한 이론은 스스로 체득한—독실한 思想性을 밑바탕으로 하여 提起된 것이라기보다 프로레타리아文學運動이 불세비키傾向으로 대표될 수 없다는 見地 아래 내놓은 「또다른 하나의 文藝論 소개」<sup>24)</sup>에 불과하다. 이러한 사실을 더욱 뒷받침하고 있는 것은 「惡魔道」 이후 발표한 그의 詩作을 살펴보면 알 수 있다.

金華山의 작품 경력을 보면 1924년에 「惡魔道」를 발표한 후, 한 동안 작품 활동이 뜸하다가 6년 뒤인 1930년부터 詩를 쓰기 시작한다. 현재 필자가 조사한 바로서는 1930년초부터 1933년 3월까지 약 3년간 「慧星」「別乾坤」「新女性」「慧星」誌의 후신 「第1線」 등의 일반 대중지에 작품을 연달아 발표하고 있는데 작품 경향은 일관성 없이 순수 抒情性을 띤 것이 있는가 하면, 교술적 傾向性을 띤 것, 다다의 경향을 띤 것 등 세 갈래의 작품 경향을 엿볼 수 있다. 이를 다시 경향별로 묶어서 정리하면 다음과 같다.

첫째, 抒情性을 띤 것.

- △ 兩日(慧星, 1931, 6月號)
- △ 春日(新女性, 1932, 3月號)
- △ 雨後 I · II(第1線, 1932, 7月號)
- △ 花草를 손에 들고(同上)

둘째, 交술적 傾向性을 띤 것.

- △ 福順이(別乾坤, 1930, 1月號)
- △ 내안래(同上, 1930, 2月號)
- △ 斷章(別乾坤, 1930, 5月號)
- △ 우리들의 노래(同上, 1930, 12月號)
- △ 出發(同上, 1931, 2月號)
- △ 同志(第1線, 1932, 7月號)
- △ 七月片想(新女性, 1932, 8月號)
- △ 霧進(同上, 1933, 新年號)

23) 朴英熙: 「小説評論集」(民衆書院, 1930).

24) 洪義 「아나키즘 文藝論」(慶熙大學校 碩士學位 論文), p. 58.

세째, 다다적 경향을 띤 것.

△ 1930年 峯스風景畫의 破片和 젊은 詩人 (別乾坤, 1930, 5月號)

△ 四月途上所見 (別乾坤, 1930, 5月號)

△ 인플레이손 (第1線, 1933, 3月號)

위에 열거한 세 가닥을 다시 묶어 보면, 첫째, 傳統的인 抒情性을 띤 작품 4편, 둘째, 교술적 내지 傾向性을 띤 작품 8편, 세째, 다다의 文明批評의인 작품 3편이다. 이렇게 보면 金華山의 작품은 1930년대 전후기의 한국문단의 主潮를 망라하고 있는 셈이다. 고쳐 말하면 1920년대 후반부터 한국문단의 전망은 ① 마르크스文學 ② 아나키즘文學 ③ 다다·초현실주의 문학 등, 세 가닥으로 갈라진다. 물론 이들은 일제히 부르조아文學을 비판하고 나선 젊은 일치하나 그들이 지향하는 이념에 있어서는 상당한 차이를 발견한다. 이러한 추세에 金華山은 이념에 있어서는 ①②에서 머무르고 있으나 실제로 창작의 문제, 즉 발표된 작품경향은 서정성이 주축을 이루고 있으며, 게다가 ①과 ③까지를 겸하고 있다. 더구나 그의 이론에서 보여준 신념과는 달리 아나키즘에 해당되는 작품을 찾아볼 수 없으며, 그의 소설 「惡魔道」를 비롯하여 다다 계통의 詩作이 있는가 하면, 「雨日」 「春日」 「雨後 I・II」 등에서는 순수 서정을 노래하고 있다. 실제로 그의 작품 경향과 작품의 질을 검토하여 보자.

① 까아만 흙에 물이 흘씩배여

숨가디 부드러다.

비 솟친뒤, 나는, 가마니

쏟아래를 거니노니

내 마음 비에 저진

버들까지 저럼 산란하다.

개고리 두어마리

압집 연못에서 운다.

「雨後1」

② 烈風……………

눈……………

대운바람아. 힘껏불어라. 밧찢것처럼  
성난것처럼. 이몸우에. 이都市우에,  
이쌍우에 猛烈히불어라.  
눈. 하이얀눈. 눈. 이몸우에, 이都市우에 高요히 高요히 오너라.

네얼굴은 酷毒한추위에 셋발안 복종아처럼붉다.  
네손은 어름과가티차다. 그러나 네눈만은 카아만 眞珠알처럼 빛나는구나.

오오 너는 눈과가티 회다.  
너는 바람과가티 매웁다.  
너의 머리터럭은 실마리와가티 나뭇긴다.  
너의 쌍우호로, 역개우호로 하이얀 눈이내린다.

너는 우리들의 동지들을 생각하고 우는구나.  
얇은이불과, 맨발로, 셋속까지 숨여드는 추위에 잠울일우지못하고 썩는동지들  
을!

오오 얼마나 만흔 동지들이 이추위에 犧牲이 되려는가.

얼마나 만흔동지들이 이추위에 廢人이 되려는가.

그러나 나의사람아. 우름울쏘치여라. 이모진바람과 모라치는 눈은 우리들의 잠  
든靈魂을깨운다.

그들의 鋼鐵과가른 意思. 봉치는힘. 불과가른情熱!

오오 나의사람아.  
그들의 걸어나아간 발자취로!  
그들의 혼드는 旗발아래로!  
勇敢한 出發이있어야한다.

「出發」

③ 1. 工場들은 마르크스·파이프를 입에다 물고

김은 煙氣를 吐하고 있다.

2. 오오—My I. ndy Njeotnel—工場은 부르짓는다.

3. 젊은 노동자의 肺入속으로, 心臟으로, 血管의뿔호로 神經의뿔호로, 毒한

煙氣는 숨여든다.

4. 썰트는 성난 獅子다.
5. 生産品의 山·山·山! 젊은 노동자는 아득한 頭痛을 갖는다.
6. 工場主는 貪心만흔 老婆처럼 微笑한다.
7. 取引所는 바다사물처럼 흔들린다.
8. Wekone 1—사랑하는 그 女人이 찾아온것이다.
9. 습풀 가른 손·손·손·「손」
10. 그여자는 靈魂을 일코  
白魚처럼 아름다운 손이, 기립진 그男子의 손술만진다.

「인플레이손」

위의 인용시 ①은 金華山의 전통적인 서정시의 한 경향인 바, 비 온 뒤의 情況을 그린 것인데 물에 배인 흙이 숨같이 부드럽다든가 비에 젖은 話者의 마음이 버들가지처럼 산란하다든가 하는 비유도 단순할뿐더러 시전체의 분위기는 감각 이전의 소재를 뛰어넘지 못하고 있다.

②는 교술적 경향성을 띤 詩의 한 모습인데, 여기서 중요한 상징물은 「바람」과 「눈」이다. 따라서 바람과 눈은 「우리들의 잠든 靈魂」을 깨워주고 우리들의 疲困한 血管에 힘을 불어 넣어 주기도 하지만, 때에 따라서 우리들의 현실개혁의 의지에 반하는 장애물로서 등장되기도 한다. 그러나 이 작품이 「예술로서의 성립요건과 완성」<sup>25)</sup>을 기다리기에는 실익은 감이 든다.

③은 다다적 경향인데 여기서 주목되는 것은 詩行의 첫머리에다 일련번호를 매기고 있는데, 이러한 형태주의 詩風은 日本의 「詩와 詩論」의 동인인 北川冬彥의 「어름」과 竹中郁의 「떡비」의 영향인 듯싶다. 한 장면 한 장면이 간결하게 처리되고 있는 점에서는 시나리오의 몽파쥬 기법을 방불케 한다. 결국 이 시가 노리는 바는 例詩 ②와 다를 바 없으나, 詩行의 머리마다 일련번호를 매기고 있는 것이라든가 原語를 그대로 사용한 것, 몽파쥬 수법을 사용한 것등은 미래파·다다 계통의 시에서 발견되는 수법이다.

25) 金華山 : 「階級藝術의 新展開」, p. 18.

## 2. 鄭芝溶의 다다 계통의 詩

1930년대에 들어와서 본격화된 한국 모더니즘 詩運動은 두 가닥의 영향관계를 고려할 수 있는 바, 하나는 歐美의 主知主義, 이미지즘 시운동의 이념과 기법에서 얻은 영향이고, 다른 하나는 日本을 통한 未來派·다다이즘·超現實主義의 영향이다. 고쳐 말하면 구미의 主知主義, 이미지즘 시운동의 영향관계는 金起林·李敷河·崔載瑞 등의 번역이론에서 비롯된 것이며, 未來派·다다이즘·超現實主義의 경우는 비록 未來派·다다이즘에 국한된 것이기는 하나 金尼콜라이·金華山의 경우와 마찬가지로 鄭芝溶의 초기 다다의 경향은 仲介地 日本을 통하여 접한 것이 확실하다.

1930년대 金起林과 많은 유사점을 갖고 있는 鄭芝溶의 초기작품을 검토해봄으로써 첫째, 한국 모더니즘 시운동의 上限線에 대한 문제가 새로이 거론될 수 있으며, 둘째, 한국 모더니즘의 수용양상을 재검토할 수 있으리라 본다.

첫째 항목인 모더니즘 시운동이 한국의 경우, 언제부터 시작되었는지에 대한 시기문제인데, 文德守·韓啓傳 교수는 한국에 있어서 모더니즘 시운동은 鄭芝溶·金光均 등에 의하여 발표된 그들의 초기작품에서 모더니스트로서의 면모를 어느 정도 갖추고 있기 때문에 모더니즘의 基點을 1920년대 후기로 잡아야한다는 주장이다.<sup>26)</sup>

鄭芝溶의 詩作에 대한 출발은 徽文高普의 동창 金華山·金麗水·朴濟瓚 등과 함께 간행한 「搖籃」기부터라 볼 수 있으나, 역시 본격적인 詩作활동은 일본 同志社大學에 적을 둔 이후이며, 이 시기에 그는 日本의 象徵派 詩人 北原白秋가 주재한 「近代風景」지에 日文詩 「京都鴨川」을 비롯하여, 1926년에 「카페·프랑스」(學潮, 창간호, 1926, 6) 「슬픈 印象畫」(上同) 「爬虫類動物」(上同) 「Dablia」(新民, 1926, 11) 「紅椿」(上同) 등과 1927년에 「바다」(朝鮮之光, 1927, 3) 「石榴」(上同) 「幌馬車」(上同) 「五月消息」(朝鮮之光, 1927, 7) 「太極扇」(朝鮮之光, 1927, 8) 「달」(朝鮮之光, 1927, 9) 등을 발표

26) ① 文德守: 「韓國모더니즘 詩研究」 詩文學社

② 韓啓傳: 「韓國現代詩論研究」 一志社.



나는 나는 슬퍼서  
心臟이 되구요

여케 안진 小露西亞 눈알 푸른 시악시  
“당신은 지금 어디메로 가십니까?”

●●●털크덕●●●털크덕

나는 슬퍼서 슬퍼서  
膽囊이 되구요

저 기——드란 짱골라는 大腸  
뒤쳐지는 왜놈은 小腸  
“이이! 저 다리 털 좀 보와!”

●●●털크덕●●●털크덕●●●털크덕●●●털크덕●●●

「爬虫類動物」

첫번째의 인용시 「슬픈 印象畫」에서는 ‘電燈’이라는 글자를 길게 두 줄로 배열한 것, 두번째의 인용시 「爬虫類動物」에서는 ‘汽車소리’와 ‘털크덕’ 소리 다음에 일정한 간격을 두고 검은 동그라미를 규칙적으로 세번씩이나 배열한 것 등은 모두 시각적 효과를 노린 것인데 이러한 형태주의 수법은 日本의 未來派 詩人 萩原恭次郎의 수법과 비슷하다. 사실 이와 같은 未來派的方法論은 결국 시각적 효과를 주기 위한 것인데 종래의 전통시에서는 찾아보기 어려운 새로운 방법임에 틀림없다.

이와 같은 수법은 영미 未來派, 立體派 詩人들의 작품에서도 접할 수 있는 현상이거니와 정지용의 초기시의 경우 확실한 증거는 없으나 일본의 未來派 詩人 平戶廉吉과 아나키스트 萩原恭次郎의 시의 영향을 받았으리라 짐작된다. 특히 정지용의 초기시 중 포말리즘적 경향이 두드러진 「슬픈 印象畫」 「爬虫類動物」 등을 萩原恭次郎의 시 「地下의 鐵管에서 아침은 온다」 「日比谷」과 비교하여 보면 이러한 추측이 가능해진다.

① 「汽車の番號は何番? 神戸急行よ!」

シヤツスウ! ツーム! カタカタ カタカタカタ——

●●●警官의 擧手

——騎兵の一隊と葬儀

^^^二重に日光の動搖  
「彼女は死んでしまったのに——」  
海・海・海・海・海  
帆船

萩原恭次郎「秋は隔離と番號とピラをまいてゐる」

② 強烈な四角

鎗と鐵火と術策  
軍隊と貴金と勲章と名譽

高く 高く 高く 高く 高く 高く 聳える

首都中央地點——日比谷

屈折した空間

無限の陥穽と埋沒  
新らしい智識使役人夫の墓地

高く 高く 高く 高く 高く より高く より高く  
高い建築と建築の暗間  
殺戮と虐使と喧嘩

高く 高く 高く 高く 高く 高く 高く

動く 動く 動く 動く 動く 動く 動く

萩原恭次郎「日比谷」

인용시 ①은 日本의 首都 東京驛과 그 부근의 정황을 제재로 삼은 것인데, 神戸行 급행열차가 막 東京驛을 요란한 소리를 지르면서 떠나는가 하면, 다른 한편에서는 擧手敬禮를 하는 警察官, 그리고 말을 탄 騎馬兵의 한 분대와 그 뒤를 따르는 葬儀車, 그리고 눈부시게 굴절하는 햇살, 방금 葬儀車에서 본 정황과 이미 고인이 된 그녀에 대한 슬픈 기억이 겹쳐진다. 이 대목은 당돌하면서도 매우 서정적인 인상까지 풍긴다. 그 다음 행은 시인의 어두운 기억과는 달리, 명랑한 바다의 정경이 펼쳐지고, 그 바다 위에 한 폭의 그림같은 돛배가 떠 있는 것을 볼 수 있는데 서두의 다이내믹한 장면 에 비해서 대조적이란 느낌이 든다.

인용시 ②는 일본의 심장부를 통하는 「日比谷」을 제재로한 것인데, 높게 솟은 고층빌딩은 단순히 시각적 효과에 그치지 않고 민중을 억압하는 天皇

制 國家權力, 軍閥, 金融產業資本 등 즉 팽창하는 자본주의를 풍자하고 있다. 더구나 입체적 효과와 力動美를 주기 위해 「強烈한 四角」등 활자 호수의 변화가 두드러지게 눈에 띈다.

정지용의 「슬픈 印象畫」 「爬虫類動物」과 萩原恭次郎의 위어 인용한 두 작품과 대비시켜 보면, 양자가 모두 시각적 효과를 얻기 위하여, 첫째, 寫象의이며 即物的인 방법을 쓰고 있으며, 둘째, 점은 동그라미의 사용과, 셋째, 양자가 모두 영화의 카메라 이동을 보는 듯 여러가지 情景를 並置시키고 있는 점이 비슷하다. 정지용의 「슬픈 印象畫」를 읽어보면 전반부는 해안선에 포플라가 즐비해 있고, 전신주에 걸쳐 있는 電燈이 두 줄로 배열해 있으며, 후반부는 汽笛소리를 시각화하기 위해 汽笛소리와 유사한 점은 동그라미를 사용하고 있다. 이와 같은 몽타주를 방불케 하는 기법은 일본의 前衛詩운동과 무관하지 않다. 여기서 일본 前衛詩운동의 사정을 알아 보면, 일본 前衛詩운동의 서막은 1921년 平戶廉吉이 발표한 「日本未來派宣言運動」으로부터 시작된다. 平戶의 「日本未來派宣言運動」은 사실상 마리네티의 「未來主義宣言」과 「未來派文學技術宣言」을 그대로 모방한 것이다. 하여간 平戶의 「日本未來派宣言運動」은 당대 시단에 큰 충격을 준 것은 사실이다. 이어 1923년에는 일본 최초의 다다이스트 高橋新吉의 시집 「다다이스트 新吉의 詩」가 간행되었으며, 1925년에는 아나키스트 萩原恭次郎의 시집 「死刑宣言」이 간행되었다. 이렇듯 정지용의 「슬픈 印象畫」와 「爬虫類動物」이 발표된 1926년은 일본의 前衛詩운동의 전성기에 해당된다. 더구나 1920년대 초기 일본의 前衛詩운동의 전성기에 정지용은 京都 同志社大學에 유학하고 있었으며, 게다가 그의 전공이 英詩라는 사실을 미루어 새 것을 지향하는 前衛詩에 관심을 가졌으리라는 추측을 해 본다.

#### IV. 1930년대 다다·쉬르 계통의 詩

##### 1. 李箱의 다다·쉬르 계통의 詩

1920년대 중기부터 일기 시작한 高漢容 등의 다다 理論의 수용 및 金니를

라이·金華山·鄭芝溶 등의 다다詩의 모방기를 거쳐 1930년대 초기 李箱 및 「三四文學」 동인의 다다 및 쉬르詩의 본격적인 활동을 보게 된다.

그러나 李箱詩의 세계를 은밀히 분석하여 보면, 다다·쉬르의 방향 이외에도 감각적인 편도 엿볼 수 있다. 특히 「家庭」의 한 귀절에 「지붕에서리가 내리고보쪽한데는鍼처럼 月光이 묻었다」라든가 「Le urine」의 서두에 「불길과 같은바람이 불었던만얼음과같은水晶體는있다. 憂愁는DICTIONAIRE와같이純白하다」와 같은 표현은 당대의 모더니스트 金起林이나 金光均의 시에 뒤지지 않을만큼 선명한 이미지를 보여준다. 한편, 李箱詩에 있어서 서정적인 색채가 짙은 작품으로는 「蜻蛉」과 「한箇의 밤」을 들 수 있다.

전드리면춘끝에 물을듯이 팔간 鳳仙花  
 너울너울하마 날아오를듯하얀 鳳仙花  
 그리고고어느틈엔가南으로고개를돌라는듯한  
 一片丹心の 해바라기—  
 이런꽃으로푸며졌다는그호의무덤은참얼마나美로우리카.

山은맑은날바라보아도  
 늦은봄비에젖은듯보달합니다.

포푸라는마을의指標와도같이  
 실바람에도그뻗을듯험출한키를  
 拋物線으로급혀가면서 眞空과같이마알간大氣속에서  
 遠景을縮少하고있습니다.

「蜻 蛉」  
 林 鍾 國 譯

여울에서는滔滔한소리들치며  
 沸流江이흐르고있다.  
 그水面에아른아른한紫色層이어진다.

十二峰봉우리로遮斷되어  
 내가서상거리는월전後方까지도이미黃昏이갓들어있다.  
 으스스한大氣를누벼가듯이  
 地下로地下로술어버리는河流는점으틱틱한게떠온싸늘하구나.

十二峰사이로는  
빨강계물든노을이바라보이고

鐘이울린다.

不幸이여

지금江邊에黃昏의그늘  
땅을걸게뒤덮고도 오히려남을손不幸이여  
소리날세라新房에窓帳을치듯  
눈을감는者나는 보잘것없이落魄한사람.

이젠아주어두워들어왔구나  
十二峰사이사이로  
하마별이하나물모여들기始作아닐까  
나는그것을보려고하지않을뿐  
차라리草原의어느一點을癡視한다.

「한 個의 밤」

林 鍾國 譯

위의 두 편의 詩는 생전에 金素雲에게 日文으로 띄운 私信을 수신자가 약 5분의 1로 줄여서 詩의 形式으로 고친 것이라 한다.

이들의 시를 검토하여 보면 시 전체의 분위기는 전자에 비해서 후자가 매우 어둡다. 첫연은 감각적으로 묘사하고 있으나 제 2연부터 점점 감상적으로 기울어지면서 내면화의 경향을 보여주고 있다.

「黃昏」과 「鐘」은 베르렌느 詩風을 많이 담고 있다. 더구나 「鐘」의 울음과 연결되는 「不幸」이란 단어는 「黃昏의 그늘」이란 대목에서 보여주는 감상적 분위기는 사실상 베르렌느의 빛깔이 짙다.

사실, 이러한 감각적인 정서가 있었기에 「絕壁」과 「倦怠」와 같은 名篇을 남길 수가 있었지 않았나 본다.

앞 부분에서 李箱詩의 일부에는 감각적인 정서를 발견할 수 있다고 진술 하였거니와 역시 李箱詩의 주축을 이루고 있는 것은 다다와 슈트 계통이 아닌가 한다. 이와 같이 그의 시세계의 주축을 이루고 있는 다다와 슈트를 따로 나누어 보면 다다 현상이 두드러진 것으로는 「線에關한覺書. 1, 2, 3, 6,

7]을 비롯하여 「烏瞰圖 詩第 5 號」 「異常한可逆反應」 중 「破片의 景致」 「▽의 遊戲」 「出版法」 「且 8 氏의 出發」 등을 들 수 있다. 이를 좀더 구체적으로 설명하면 「線에 關한 覺書. 1, 2, 3, 6, 7」은 숫자나 수식 및 3 角形, 4 角形의 기호를 사용하고 있고, 「烏瞰圖 詩第 4 號」는 숫자를 거구로 배열하고 있으며, 「異常한可逆反應」 중 「破片의 景致」 「▽의 遊戲」 「烏瞰圖 詩第 5 號」 등은 三 角形이나 기하학적 부호와 그밖의 圖形을 삽입하고 있는가 하면 「出版法」 「且 8 氏의 出發」의 경우는 大小活字를 사용하고 있다.

이와 같은 형태주의 수법은 당대의 金起林의 「日曜日行進曲」 吳章煥의 「荒蕪地」 등에서도 찾아 볼 수 있다. 특히 李箱의 「線에 關한 覺書」는 언어의 유기적인 조적인 운율을 갖게 하는 일을 거부함으로써 시를 해체시키고 있다. 이것은 분명 反詩的인 태도라 하겠다. 한편 유명한 H·발의 「無言詩」 (O Gadji Beri Bimba)와 李箱의 시를 비교하여 보면, 이들의 시에서는 기존의 시가 지니고 있는 언어의 유기적인 질서를 송두리째 무시하고 있음을 보게 된다.

gadji beri bimba  
glandridi lauli lonni cadori  
gadjama bim beri glassala  
gladridi glassla tuffim  
i zimbrabim  
blassa galassassa tuffim  
i zinbrabim

1916년 7월 淸州 度量衡會館에서 낭독한 H·발의 최초의 추상적인 음향 시인데 이 시는 언어의 기능면에서 완전히 해방된 음향만으로 이루어진 巫歌나 밀교의 眞言과 같다. H·발의 음향시까지는 가지 않는다 하더라도 李箱詩에 이와 같은 제종의 추상시를 찾는다면 「線에 關한 覺書. 1, 2, 3, 6, 7」을 들 수 있는데 이들의 시는 거의 언어의 조직기능을 벗어나고 있다.

數學의 方位學

數學의 力學

時間性(通俗思考에 依한歷史아님)

速度와座標와速度

「線에關한覺書·6」

위의 인용시에서 볼 수 있는 것은 운율은 두말할 나위 없거니와 行과 行의 유기적 관계도 무시하고 있으며, 또한 한 시귀 속에 서로 무의미한 언어들(예)이 제각기 독립되어 있어 서로가 연관성을 가지지 못하고 있다. 게다가 4라는 네 개의 숫자가 한 行에 제각기 방향을 달리한 것을 보면, 이 시에서도 언어의 기능은 완전히 상실하고 있다. 이것은 마치 짜라의 다다詩(「다다詩를 쓰기 위해서」라는 제목으로 된 시를 말함)에서 볼 수 있는 신문기사의 단어들(예)을 가위로 자른 다음, 부대 속에 넣어 마구 흔드는 행위와도 흡사하다.

李箱詩의 또하나의 시의 방향은 슈르詩의 경향인 바, 이 방향에 비교적 두드러진 것으로는 「꽃나무」 「絶壁」 「正式Ⅳ」 「대낮」 「興行物天使」 「▽의遊戯」를 들 수 있다. 이들 중 기법면에서 自動記述法을 완전히 터득하고 쓴 시가 「絶壁」이 아닌가 한다.

꽃이보이지않는다. 꽃이香氣롭다. 香氣가滿開한다. 나는거기墓穴을판다. 墓穴도보이지않는다.

보이지않는墓穴속에나는들어앉는다. 나는눕는다. 또꽃이香氣롭다. 꽃은보이지않는다. 香氣가 滿開한다. 나는잊어버리고 再차거기墓穴을판다. 墓穴은보이지않는다.

보이지않는墓穴로나는꽃을감박잊어버리고들어간다. 나는정말눕는다. 아아. 꽃이또香氣롭다. 보이지도않는꽃이—보이지도않는꽃이.

「絶 壁」

위의 시에서 보여준 墓穴은 심리학적 대립관계에서 해방된 무의식의 세계다. 墓穴에 보이지 않는 꽃이 향기롭다고한 것은 역설이다. 시인은 墓穴과 같은 절망적인 자의식 세계에서 보이지 않는 꽃향기를 맡으면서 순간적이거나 죽음의 공포에서 벗어나고 있다. 이러한 마음의 세계는 브르통이 그의

作詩法에서 말하고 있는 「마음의 순수한 自動現象」<sup>27)</sup>과도 같다.

이상에서 살펴본 바와 같이 「絶壁」은 기법면에서도 확실히 성공한 작품이다. 브르통은 초현실주의선언에서 「초현실주의는 정신 및 그것에 관련된 모든 것으로서의 전적인 해방이다」라는 말을 하고 있다. 李箱의 「絶壁」 역시 어떤 대상의 세계도 노래하지 않고 어떤 대상의 속에도 존재하지 않는<sup>28)</sup> 무의식세계를 노래한 것이다.

다음은 「絶壁」 이외에 쉬르詩로 손꼽히는 「대낮」 「興行物天使」 「正式Ⅳ」 「鳥瞰圖 詩第十二號」 「▽의 遊戲」 등에서 기법면의 성취 여부를 살펴본다.

세마리닭은蛇紋石의 層階이다.

「대낮」

여자는코끼리의 눈과두개골크기만큼한水晶눈을縱橫으로굴리어秋波를濫發하였다.

「興行物天使」

여자의 트렁크는蓄音機다.

蓄音機는喇叭과같이紅도깨비靑도깨비를불러들었다.

「興行物天使」

時計가뻐꾸기처럼뻐꾸기그리길래쳐다보니木造뻐꾸기하나가와서모으고있는다그럼저게울었을理도없고제법을까칠지도못하고그럼아까운뻐꾸기는날아갔다.

「正式Ⅳ」

▽의 눈은多眠眠이다.

▽은電燈을三等太陽인줄안다.

「▽의 遊戲」

배물은빨래조각이한몽탕이空中으로떨어진다그것은흰비둘기떼다.

「詩第十二號」

李箱의 작품 중에서 비교적 데베이즈망(depaysment)의 기법이 두드러진 것만을 간추려 보았다. 초현실주의 작품에서 가장 중요한 기법 중의 하나가

27) A. Breton; 「쉬르레알리즘 宣言」(宋在英譯), 成文閣.

28) 李昇薰; 李昇薰詩集(文學思想社), pp. 108~109.

우연의 법칙, 즉 데베이즈망의 수법이다. 데베이즈망의 중요한 성격은 얼핏 보기에 아무런 關聯性도 없이 되는, 서로 멀리 떨어져 있는 두 實在를, 偶發的으로 結合邂逅시키는 방법이다. 부르통의 설명을 빌리면 「두 개의 傳導體 사이에서 발생하는 電位差의 작용」이다. 「두 개의 傳導體 사이에서 발생하는 電位差의 작용」이란 이질적인 이미지의 충돌로 인하여 불꽃처럼 순간적으로 비치는 第3次元의 이미지를 말함이다.

이렇듯 超現實主義者들은 不可思議한 광채, 그 들연성, 그 우연성을 강조한다.<sup>29)</sup> 부르통의 작품 「자유의 결합」을 읽어 보자.

내 여인의 허리통을 호랑이 이빨 사이에 낀 족제비모양  
 내 여인의 입은 거대한 별들의 리본과 꽃다발  
 내 여인의 이는 흰 大地 위 흰 쥐의 발자욱  
 내 여인의 혀는 琥珀 또는 반짝이는 유리  
 내 여인의 혀는 칼에 찢린 聖餅  
 눈을 떴다 감았다 하는 인형의 혀  
 불가사의한 보석의 혀  
 내 여인의 속눈썹은 어린애가 그린 막대기  
 내 여인의 눈썹은 제비집 언저리<sup>30)</sup>

위의 시를 검토하여 보면 제목 그대로 이미지의 구성이 꽤 자유롭다. 가령 「여인의 허리통」과 「호랑이의 이빨 사이에 낀 족제비」, 「여인의 입」과 「별들의 리본과 꽃다발」, 「여인의 이」와 「쥐의 발자욱」, 「여인의 혀」와 「琥珀·반짝이는 유리·칼에 찢린 聖餅」, 「여인의 속눈썹」과 「어린애가 그린 막대기」, 「여인의 눈썹」과 「제비집 언저리」에서 보는 것처럼 서로 연관성이 없는 동떨어진 사물들이 지극히 우연의 힘에 의하여 서로 한 자리에서 만나고 있다. 이것은 르뜨레아몽(Comte de Lautréamont)의 작품 「말도틀의 노래」(Les Chants de Maldoror)에 나오는 「수술대 위의 우산과 재봉틀의 우연한 만남」이라는 이미지의 구성과 서로 통한다. 이와 같은 「오브제」의 자유결합을 李箱詩에서 찾아보면, 첫번째의 「대낮」에서 「세마리의 닭」과 「蛇

29) 文德守 : 文藝思潮(開文社), pp. 257~258.

30) 鄭貴永 : 쉬르레알리즘 文學의 精神據點(現代文學, 통권 236호, 1974. 8월호), p. 244, Andre Bréton, L'Union Libre 참조.

紋石의 層階」, 두번째의 「興行物天使」에서 여자의 눈을 「코끼리의 눈」과 「頭蓋骨크기만큼한水晶 눈」에, 역시 같은 작품에서 「여자의 트렁크」를 「蓄音機」로, 또는 「蓄音機」를 「紅도깨비靑도깨비」에, 세번째의 「正式Ⅳ」에서 「時計」를 「木造뻘구기」에, 네번째의 「▽의遊戯」에서 「▷의 눈」을 「冬眠」에, 다섯번째의 「詩第十二號」에서 「때묻은빨래조각」을 「흰비들기뻘」에 각각 유추하고 있다. 앞의 예시에서 보여준 비유는 모두 전혀 상관없는 또는 정반대가 되는 이미지들을 당돌하게 연결시키는 수법을 취하고 있다. 이것은 브르통이 말하는 「한 줄기의 특수한 광채가 발휘되는 곳은 어떤 점에 있어서 우연적인 두 단어가 접근되는 지점」<sup>31)</sup>이기도 하다. 다시 브르통의 설명을 들어보자.

서로 될 수 있는 대로 멀리 떨어진 두개의 물체를 並置하는 것, 혹은 전혀 다른 방법으로 돌연히 놀라게 하는 그런 方法으로, 두 개의 物體를 나타나게 하는 것은 詩가 주장할 수 있는 최고의 作業이다.<sup>32)</sup>

이것을 브르통은 「映像의 光線」이라고 부르고 있다. 이상에서 살펴 본 바와 같이 李箱은 1920년대 金니콜라이·金華山·鄭芝溶과는 달리 다다의인시를 썼지만, 한편 기법면에서 초현실주의시를 이땅에 뿌리를 내리게한 최초의 초현실주의 시인이라 불러도 무방하다.

## 2. 「三四文學」동인의 다다·쉬르 계통의 詩

「三四文學」은 1934년 9월 1일에 申百秀의 이름으로 발간한 일종의 종합 문예 동인지인데, 이 동인지의 성격은 창간호에 申百秀가 쓴 「3·4의 宣言」에서 「새로운 나라(翼), 새로운 藝術로의 힘찬 追求를 한다」는 내용을 밝히고 있다. 여기서 그들이 말하는 「새로운 나라(翼), 새로운 藝術로의 힘찬 追求」는 무엇을 말하는가. 그것은 이 동인지의 창간호에 게재된 작품의 성격과 「三四文學」 제 3집에 발표된 李時雨의 「絶緣하는 論理」를 곁하여 검토하면 이들이 지향한 목표는 다다 내지 초현실주의임을 알 수 있다. 이 동인

31) A. Breton; 상계서, p. 50.

32) 趙鄭: 「自動記述法論」(雅屍體, 1집, 超現實主義研究會刊), pp. 15~16, André Breton: The First Manifesto 참조.

지의 발행 횟수는 4집에서 끝나고 있으며, 창간호에 게재된 창간 멤버는 申百秀·劉演玉·李時雨·鄭玄雄·鄭熙俊·趙豊衍등 11명이다. 2집부터는 동인의 이동이 빈번하며 비동인들의 작품까지 게재하고 있다. 그러나 1집부터 4집까지 편집 내용을 훑어보면 동인지를 꾸려나간 중심인물은 申百秀·李時雨·鄭玄雄·韓泉·趙豊衍등이라 하겠다. 그리고 이들이 발표한 작품의 성격을 두 類型으로 나눌 수 있는 바, 그것은 다다와 초현실주의의 방향이다.

첫째, 다다적 방향부터 검토하기로 한다. 특히 「三四文學」동인 중 이 항목에 해당되는 작품을 든다면 李時雨의 「아ールの 悲劇」과 申百秀의 「12月の 腫氣」 모두 두 편이다.

1. 아ール는겨울안의아ール와같이슬프오
2. 喫煙을爲한喫煙에서煙氣의 嚴然한存在를認識할수없는 0과같은 아ールの一生이다
3. 재미없던어적계에서밖에로맨티즘을發見하지못하는 아ール는오늘도亦불자미없는로맨티즘을만들고있더라(로맨티즘을爲한로맨티즘인 0과같이재미없는아0과같이재미없는 0-과-같-이-자-미-없-는...)

李時雨 「아ールの 悲劇」

윗시에서 먼저 눈에 띄는 것은 띄어쓰기를 무시한 점과 「아ールの悲劇」에서 연의 첫머리마다 숫자로 표시되어 있는 점을 들 수 있으며, 한편 3의 숫자가 표시된 단락에는 「재미없는」「로맨티즘」「0과 같이」등을 몇 번이고 반복하면서 연쇄법 형식으로 취하고 있다. 가령 거의 같은 말을 몇 번이고 반복한다든가, 어떤 시귀의 한 대목을 다음 시귀로 넘겨주는 연쇄법이라든가, 詩行이나 단락의 첫머리에 숫자로 일련번호를 매기는 것등은 전통적인 시에서는 볼 수 없는 反詩의인 스타일이라 할 수 있다. 다음은 백수의 「12月の 腫氣」를 검토하여 보자.

첫내몰퍼트리는귀염둥이太陽

입김에近視眼이보여준돌쟁이의꿈이서린다

by steria의 徵候를의운呼吸器의嫉妬

또한

나의心臟이太陽의白熱을許容하면

熱帶가故鄉인樹皮의分泌液이rubber質의悲鳴을낭다

어제의方程式이適用될1934年12月14日의거품으로還元한다.

하품

기지개는太陽의存在를認識치않는다.

백수 「12月の 腫氣」

여기서는 李時雨의 「아-ールの 悲劇」에서 보아온 것처럼 단락의 첫머리에 숫자를 표시하였거나 같은 말을 몇번이고 반복한다거나 또는 연쇄법을 취한 것은 아니지만, 詩行과 詩行 사이에 어떤 유기적 맥락을 찾기 어려우며, 각 詩行은 제각기 독립되어 있다. 그리고 이 시의 끝부분 「하품/기지개는 太陽의存在를 認識치 않는다」는 대목에서는 유우머까지 곁들이고 있다. 그러나 이 시가 기법면에서 오브제(objet)나 자동기술법을 의식하고 쓴 것 같지는 않으나, 유우머 감각을 곁들인 것을 보면 초현실주의 색채를 전혀 배제할 수는 없다.

둘째, 쉬르적 경향이 두드러진 작품으로는 李時雨의 「房」, 韓泉의 「단순한 鳳仙花의 哀話」 「城」을 들 수 있다.

밤마다벽에서는별의소래가버레소래갓치들이여왔다.

이러는동안에세월같은房은일이의房이철이의房으로바뀌어지는날은과연어느날일는지화원같은일이의향수등.

李時雨 「房」

어머니의일만정열속에서신성한瞳孔이신성한宇宙를낭왔다...이육고나의주머니속에간직한바다는종달새의알토를드르면서, 그육한파리톤으로써벽을招來한다.

韓泉 「단순한 鳳仙花의 哀話」

우리들의 성성城과같은여러개의城의마련은 세계의눈동자였다.

奎 「城」

위에 인용한 시편은 모두 초현실주의 오브제를 의도적으로 도입하고 있

다. 李時雨의 이론을 빌리면 「絶緣하는 語彙·絶緣하는 신덴스, 絶緣하는 單數의 이미지의 乘인 複數의 이미지」<sup>33)</sup>들로 짜여져 있다. 가령 李時雨의 「房」에서 「벽에서는 별의 소리가 버레소리같이 들렸다」든가, 韓泉의 「단순한 鳳仙花의 哀話」와 「城」에서 「어머니의 瞳孔이 宇宙를 낳았다」든가 「나의 주머니 속에 잔잔한 바다가 종달새의 알트를 듣는다」든가, 「城은 세계의 눈동자」로 비유한 것은 비교적 데베이즈망 기법을 살린 성공한 예라 하겠다. 「三四文學」동인 중에서 李時雨·韓泉은 1930년대 李箱과 함께 초현실주의가 무엇인가를 정신적인 문제보다 기법면을 어느 정도 이해하고 있었던 것 같다.

#### V. 해방후 趙鄉·金洙暎·金春洙 등의 다다·쉬르 계통의 詩

해방후 특히 1950년대 등장한 詩人들 중에서 다다 또는 초현실주의에 관심을 보인 시인으로 趙鄉·金洙暎·金春洙 등을 들 수 있다. 이들의 작품 중 특히 다다와 쉬르 경향이 짙은 趙鄉의 「1950年代의 斜面」, 「바다의 層階」 「검은 神話」 등을 들 수 있고, 金洙暎의 후기시 「엔카눈트誌」 「電話 이야기」 「VOGUE야」 「꽃잎 一, 二, 三」 「美濃印札紙」 「라디오界」 「플」과 金春洙의 후기시 「하늘수박」 「나이지리아」 등을 들 수 있다.

① 낯은 아코오명은 對話를 관 沓습니다.

—어보세요!

<뽀뽀다리아>

<마주르카>

<디젤·엔진>에 피는 들국화.

—왜 그러십니까?

모래밭에서

受話器

女人의 허벅지

33) 李時雨: 「絶緣하는 論理」(「三四文學」3집), p. 10.

낙지 까아만 그림자.

趙郷 「바다의 層階」

② 여보세요. 엘비의 아메리칸 드림예요. 절망예요. 八월달에 실려주세요. 절망에서 나왔어요.

모레면 다 돼요, 二백매예요. 特種이죠.

머릿속에 特種이란 자가 보여요. 여편네하고 싸우고 나왔지요. 순수하죠. 엘비 말예요.

살롱 드라마이지요. 半島호텔이나 朝鮮호텔에서 공연을 하게 돼요. 절망의 여운이에요.

미해결이지요. 좋아요. 만족입니다.

金洙暎 「電話 이야기」

③ 나이지리아 나이지리아,  
바람이 불면 승냥이가 울고  
바다가 거명계 살아서  
어머님 곁으로 가고 있었다.  
승냥이가 울면 바람이 불고  
바람이 불 때마다 빛나던 이빨,  
이빨은 부러지고 승냥이도 죽고  
지금 또 듣는 바람 소리  
나이지리아 나이지리아.

金春洙 「나이지리아」

①은 다다와 쉬르를 겸한 시다. 詩行的 굴절이 심한 것은 포말리즘을 의식한 듯 이 시에는 名詞가 현저하게 많다. 가령, 「뽀뽀따리아」 「마주르카」 「디젤·엔진」 「들국화」 등이 그것이다. 이들의 사물들은 전연 연관성이 없는 동떨어진 사물끼리가 서슴없이 한 자리에 모인 이른바 테베이즈망의 기법을 취하고 있다. 어딘지 자연스럽지가 못하다. 브르통이 설명하고 있는 테베이즈망과 비교하여 본다.

이미지는 정신의 순수한 창조다. 이미지는 比較에서 나오는 것이 아니다. 정도의 차이는 있을지언정 상호간 거리가 먼 두 現實을 접근 시키고자 하는데서 생긴다. 접근된 두 현실의 관계가 보다 거리가 멀고 적절할 것일수록 이미지는 보다 강렬해질 것이며, 더 한층 감동적인 힘과 시적 현실성을 띠게 될 것이다.<sup>34)</sup>

34) A. Breton, 상계서, p. 28.

「이미지는 당신의 순수한 창조」라는 브르통의 말을 떠올려 보면, ①은 어떤지 인위적이란 느낌이 든다.

①과 金洙暎의 「電話 이야기」를 비교하여 보면, 金洙暎 쪽이 훨씬 자연스럽다. ②를 읽어보면 꿈속의 이야기를 듣는 듯 어떤 유추가 불가능하다. 「무의식의 혼돈의 질서」<sup>35)</sup>를 보여준다. 하여간 ②는 李箱의 「絶壁」과 함께 자동기술법을 살린 좋은 예다. 그리고 「꽃잎二」 「풀」에서 리듬이 呪術의이란 것도 주목할 필요가 있다.

③은 金春洙 자신의 표현을 빌리면 無意味詩다. H·발의 추상시와도 통한다. 李成根의 논문<sup>36)</sup>에 의하면 巫歌나 麗謠의 여음에서 이와 같은 유사점을 발견할 수 있다는 것이다. 金春洙는 자신의 無意味詩를 「言語에서 意味를 배제하고 言語와 言語의 배합 또는 충돌에서 빛어지는 音色이나 意味의 그림자 그것들이 암시하는 第二의 自然같은 것」<sup>37)</sup>이라 설명한다.

③의 시에서 「나이지리아」는 어떤 나라 이름이라기보다 의미를 배제한 음향으로서의 「나이지리아」이다. 「바람」이란 단어도 세 번이나 되풀이 되지만 별로 의미가 없는 것 같다. 또한 바람소리는 「승냥이의 울음」「저렇게 살아서 어머님 곁으로 가는 바다」「부러진 승냥이 이빨」「죽은 승냥이」등과 서로의 유기적 맥락을 찾기가 힘들다.

· 이미지를 지워 버릴 것, 이미지의 消滅은 이미지와 이미지의 연결이 아니라(연결은 統一을 뜻한다), 한 이미지가 다른 한 이미지를 뚫어버리는 일. 그러니까 한 이미지를 다른 한 이미지로 하여금 消滅하게 하는 동시에 그 스스로도 다음의 제 3의 그것에 의하여 꺾여가야 한다. 그것의 되풀이하는 리듬을 낳는다. 리듬까지를 지워버릴 수는 없다. 그것은 無의 소용돌이다.<sup>38)</sup>

이러한 이론은 초현실주의자들이 추구하는 純粹意識과 무관하지 않다. 리듬만이 존재하는 시, 그것은 眞言이나 呪文의 효과를 노린 것이리라.

35) 鄭貴永: 「超現實主義의美學」(초현실주의·나래원), p. 251.

36) 李成根: 「高麗俗謠 餘音形成의 巫俗의背景」(語文教育論集, 부산 사대 국어교육과, 1982), pp. 178~180.

37) 金春洙: 金春洙全集 2(詩論), 文章社, p. 378.

38) 金春洙: 상계서, pp. 394~395.

## VI. 맺 음 말

첫째, 1924년경부터 처음으로 한국문학에 대두된 다다이즘은 高漢容·方元龍·無爲山峰 고사리 등에 의해 主導되었으며, 金니콜라이·金華山·鄭芝溶 등은 다다에 준하는 작품을 발표하였다. 그러나 이들의 이론과 작품은 외래 사조, 특히 일본의 前衛詩운동과 깊은 관계가 있다.

둘째, 1920년대에 수용된 다다이즘은 30년대 李箱 및 「三四文學」동인들의 작품에서 다다 및 초현실주의의 착실한 다짐을 보게 된다. 또한 이 시기는 다다에서 초현실주의로 넘어가는 과도이기도 하다.

셋째, 해방후 특히 金洙暎·金春洙에 와서 초현실주의는 새로운 모습으로 발전하게 된다. 그것은 이 두 시인이 모두 그들의 후기시에서 모더니티와 전통을 止揚한 변증법적 초현실주의를 보여준다.

위에서 진술한 것을 다시 요약하면, 1) 1920년대는 다다이즘의 수용기에 해당되며, 2) 30년대는 20년대에 뿌리내린 다다이즘을 근간으로 하여 다다에서 초현실주의로 넘어가는 과도기에 해당하며, 3) 해방후는 특히 金洙暎, 金春洙에 의해 또 하나의 自生的인 초현실주의로 발전하게 되었다.