

# 桂 鎔 默 論

李 東 夏\*

## I. 序 論

문학사회학이 소설연구의 중요한 방법론으로 부각되기 시작하면서 등장한 난제의 하나로 우리는 어떤 시대의 사회적 역사적 상황과 그 시대에 나온 소설작품의 상관관계를 여하히 파악할 것이냐 라는 물음을 지적할 수 있다. 과격한 속류 사회학자(vulgar sociologist)들을 제외하면 양자 간에 기계적인 대응관계가 존재하지 않는다는 사실에는 대부분 동의하고 있는 듯하지만 보다 구체적으로 그 관계의 성격을 규명하고자 할 때에는 어쩔 수 없이 소박한 반영론의 언저리를 맴돌고 마는 것이다. 지금까지 제시된 설명 가운데 가장 정밀한 면모를 보여 주었다는 골드만의 동족성(homologie)이론조차도 반영론의 함정에서 자유로운 것이라고는 말하기 어렵다. 심하게 얘기하면 그것은 동족성이라는 모호한 어휘를 표면에 내세움으로써 반영론의 약점을 은폐하고 있을 따름이요 궁극에 가서는 하부구조에 의해 소설의 구조가 결정된다는 견해로 기울고 있다는 점에서 고루한 환원주의의 재현을 보여준 데 불과하다는 비난도 가능한 것이다.<sup>1)</sup>

그러면 우리는 어떠한 방법에 의하여 이러한 기존 이론의 한계를 돌파할 수 있을 것인가? 이 자리에서 구체적인 이론의 틀을 제시해 보이

\* 博士課程(國文學 專攻)

1) 鄭明敎, 「문학사 기술방법에 관한 試論」, 서울대학교 대학원, 1981; 정수복, 「워싱턴 골드만의 문학 사회학의 불연속성」, 『현상과 인식』 1981년 봄호 등 참조.

기는 어렵다. 그러나 한가지 분명하게 말할 수 있는 것은, 작가가 소설을 창작할 때 그의 작업공간을 한정짓는 조건으로 사회적 역사적 상황이라는 한가지 인자만을 승인하려고 드는 통념 자체를 포기하지 않는 한, 궁극적인 극복책을 찾아내기란 불가능하리라는 사실이다. 그것 이외에도 두가지의 중요한 요소가 함께 어울려 작용하고 있다는 사실을 인식하고 그 인식의 바탕 위에서 논의를 진전시키는 일이 절대적으로 필요한 것이다.

두가지 중의 첫째는 작가가 소속한 문명권 혹은 집단을 떠받치고 있는 이념적 지주이다. 이념은 흔히 상부구조 이데올로기로, 따라서 하부구조에 종속된 존재로 간주되어 무시당해온 터이지만 그것은 우매한 유물론적 편견의 소치에 지나지 않는다. 이념과 하부구조와의 관계는 일방적인 지배·종속의 관계가 아니라 상호작용의 관계로 규정되며 따라서 우리는 이념에 대하여도 응당 독립적인 변수의 지위를 인정할 필요가 있는 것이다. 그리고 둘째로 거론해야 될 것은 작가가 과거로부터 물려받은 문학적 전통의 영향력이다. 작가가 스스로 어떠한 문학적 전통의 흐름 위에 발 딛고 있다는 의식을 지니고 창작에 임할 때 그 전통의 힘은 긍정적인 계승의 형태로든 부정적인 반발의 형태로든 그의 작품 속에 침투되지 않을 수 없으며 그것은 경우에 따라 역사적 사회적 상황이나 이념적 지주보다 더 큰 역할을 담당하기조차 하는 것이다.

이렇게 볼 때 작가는 결국 이념적 지주와 문학적 전통과 역사적 사회적 상황이라는 세개의 좌표축이 얽히면서 빚어내는 공간에 서서 일하고 있는 셈이다. 그리고 그의 작품이 탁월성을 획득할 확률이 최고로 커지는 것은 바로 이 셋이 다같이 강력한 에너지를 발휘할 경우이다.

이러한 전제에 입각하여 한국의 근대소설을 살펴볼 경우 그것은 매우 불리한 위치를 면치 못하였다는 사실을 우리는 확인할 수 있다. 우선 우리의 근대문학은 이조의 가부장적 사회를 지탱해 온 주자학의 이념이 몰락하고 그에 대치할 다른 이념이 채 정립되지 못한 사상적 무정부상

태에서 성장하였다. 이념적 지주가 전적으로 부재한다는 사실은 작가들로 하여금 세계를 통일적으로, 또 심층적으로 파악할 능력을 키우기 어렵게 하였던 것을 부인할 수 없다.<sup>2)</sup> 한편 蔡萬植이나 金裕貞처럼 판소리 사설에 영향받은 극소수의 예<sup>3)</sup>를 제외하면 대개의 작가들이 전대의 문학에 대하여 극단적인 무시 내지 무관심의 태도로 일관했다는 사실도 지적되어야만 한다. 물론 일각에서 時調를 들고 나와 전통을 거론한 일이 있기는 하였으나 그것은 주로 詩壇의 문제라 소설과는 연관이 적었을뿐 아니라 위장된 패배주의의 면모가 짙었으므로<sup>4)</sup> 그다지 큰 의의를 떨 수 없었던 것이다.

그러므로 우리의 근대문학에서 제대로 어떤 영향력을 행사한 것은 위에서 말한 세가지 좌표축 가운데 마지막 하나, 즉 역사적 사회적 상황뿐이었다. 그러면 그것은 구체적으로 어떠한 내용을 지닌 것이었던가? 그 해답은 우리가 익히 알고 있는 바이다. 정치적으로는 일제에 의한 식민지 지배, 사회적으로는 그들의 책동으로 빚어진 민족 전체의 계층적 양극화 현상—이것이 우리의 근대문학을 둘러싸고 펼쳐진 상황의 명세였던 것이다.

이런 악조건 속에서 커나온 소설문학이 풍요로운 開花를 보여주기란 어려운 노릇이다. 물론 많은 작가들이 다양한 방법으로 이런 환경과 싸웠던 것은 사실이며 그런 과정에서 몇몇 기념비적인 작품이 산출될 수도 있었던 셈이지만 전체적으로 볼 때 그것이 여러 가지 아쉬운 약점을 내포하고 있으며 만족할 만큼 풍성한 유산을 남기지 못하고 있다는 사

2) 1920년대를 전후하여 민족주의와 계급사상의 두 가지가 나타나기는 하였으나 그것들은 참다운 의미에서 이념적 지주의 역할을 담당하지 못하였다. 그것들이 1930년대에 벌써 퇴조를 보이기 시작하였던 때는 일제의 탄압이나 우연의 소치로만 돌릴 수 없는 면이 있는 것이다. 이 문제에 대한 본격적인 검토는 別稿를 요한다.

3) 崔元植, 「蔡萬植의 古典小說 패러디에 대하여」, 『韓國古典散文研究』, 同和文化社, 1981 기타 참조.

4) 김현, 『社會와 倫理』(一志社, 1974), p. 83.

실은 역시 변경되지 않는다.

본고에서 다루고자 하는 桂鎔默(1904~1961)은 우리 소설이 겪어온 그같은 어려움을 전형적으로 보여주는 작가의 한사람이다. 그는 1920년대 후반기에 신경향파에 동조하는 작가로 출발했지만 곧 방향을 전환하여 소극적인 관조자의 시선으로 특징지어지는 문학세계를 펼쳐놓게 되는데 이런 경향으로 일관했던 1930년대의 약 10년간이 그의 전성기였다고 할 수 있을 것이다. 일제말기에 붓을 꺾었던 이 작가는 해방 후에 창작활동을 재개하지만 그것은 질·량 양면에서 이미 퇴조를 면치 못하며 그것조차도 얼마 안 가 중단되고 있다.

이 글은 그러한 桂鎔默의 작품세계를 네 개의 그룹으로 나누어 분석한 다음 그 결과를 종합하면서 위에서 이야기해 온 바 한국 근대소설의 문제점이 거기에 어떻게 드러나고 있는가를 살피고자 한다. 네 개의 그룹 가운데 첫째는 1920년대의 작품이요, 둘째는 1930년대 작품으로서 주로 하층민들의 삶을 다룬 것이며, 세째는 역시 1930년대의 작품으로서 비교적 지식층에 속하는 자들을 등장시킨 소설이다. 그리고 네째는 해방 이후에 씌어진 작품을 말한다.

## II. 桂鎔默의 作品 分析

### (1) 1920년대의 소설

桂鎔默의 초기작품 가운데 논의의 대상이 될 만한 것은 「崔書房」(1927)과 「人頭蜘蛛」(1928)의 두 편이다. 이 작품들은 지주와 소작인의 대립, 가난한 자들의 연대의식 등 당시에 크게 부각된 문제를 다루고 있으나 그다지 성공한 것이라고는 보기 어렵다.

「崔書房」의 경우 지주와 소작인의 갈등은 사회구조에 대한 작가의 심층적 통찰에 의해 뒷받침되어 있지 못하며 단순한 선과 악의 도식적 대립으로 파악되어 있다. 송지주만 마음을 착하게 먹는다면 최서방의 비

극과 같은 것은 일어날 수가 없다는 논리인 것이다. 이처럼 현실파악의 출발점부터가 피상적인 수준에 머물고 있기 때문에 작품 전체가 심각성을 띠지 못한다. 최서방이 차인군들에게 얻어맞는 장면이나 송지주가 몽둥이를 찾으려 덤비는 모습이 어딘지 회극적인 느낌을 주는 것은 이처럼 작가가 문제의 진상을 파악하지 못한 채 사건의 표피만을 따라다니고 있다는 사실과 무관하지 않다.

최서방은 차인군들에게 얻어맞고 난 후 “모든 더러운 독사갓흔 무리와 필사의 힘을 다하여 싸워야 되겠”<sup>5)</sup>이라고 다짐하지만 그것은 일시적인 흥분에서 나온 막연한 空論으로 들릴 따름이며 독자에게 절실한 공감을 주지 못한다. 과연 이튿날 송지주와의 정면충돌이 불가피하게 되었을 때 그가 실제로 보여준 행동은 “세간의 전부인 독과 솟”<sup>6)</sup>을 깨뜨려 부수는 것 뿐이었다. 이미 崔曙海의 수많은 작품들이 강렬한 반항의 세계를 보여 주었고 카프가 전성기를 맞이하고 있던 시점에서 최서방의 이처럼 소극적이고 무자각적인 행동이 큰 뜻을 지닐 수 있었으리라고 생각하기는 어렵다.

「人頭蜘蛛」는 「崔書房」과 달리 다소 진전된 사회의식을 나타내고 있는 것처럼 보인다. 이 작품은 서로 소식을 모른 채 오랫동안 헤어져 있던 경수와 창오라는 두 친구가 박람회장에서 우연하게 재회하는 장면을 그리고 있는데 이때 경수가 창오에게 들려주는 말 속에는 분명히 사회체제의 모순에 대한 지적과 피압박자들의 단결에 대한 강조가 포함되어 있는 것이다. 그렇지만 여기에도 한계가 없는 바는 아니다. 桂鎔默이 경수의 입을 통하여 표현할 수 있는 사회의식이란 다음과 같은 정도라고 작인 것이다.

“내가론 우리...에는 수백 명의 전장한 동무가 잇슴으로 그들과 함께...배우는 것이 나의 지금 통쾌한 생활일세. —그러면 자네도 나하고 갖저 가세.”<sup>7)</sup>

5) 『朝鮮文壇』 1927년 3월호, p. 46.

6) 『Ibid.』, p. 48.

7) 『朝鮮之光』 1928년 2월호, p. 147.

이것은 너무나 추상적인 이야기요 구체적인 생활의 실감과는 동떨어진 자리에 놓이는 것이다. 이 작품에서 동지들과 함께 행동하는 경수의 모습이 나타나지 않고 있는 것은 우연으로만 돌릴 수 없다. 설령 桂鎔默이 그런 세계를 그리고 싶었다 하더라도 당시 24세밖에 되지 않았던 이 청년의 능력으로서는 그것이 불가능하였을 터이기 때문이다.

여기서 우리는 작가 桂鎔默이 그때까지 성장해 온 환경을 잠깐 돌이켜볼 필요가 있다. 그는 천석 지주의 장손으로 태어나 엄격한 조부의 훈도를 받았으며 두 차례의 짧은 무단 상경 기간을 제외하면 거의 향리(平北 宣川)를 떠나지 못한 채 자란 몸이었다.<sup>8)</sup> 그런 처지의 그가 무산자의 고난과 투쟁을 정면에서 다룬 작품을 가지고 성공을 피하기란 사실 바라기 힘든 노릇이 아닐 수 없었다. 「崔書房」과 「人頭蜘蛛」의 실패는 그것을 분명하게 증명해 주었으며, 여기에서 桂鎔默은 잠시 창작 활동을 중단하고 새로운 길을 암중모색하게 된다. 이 때가 곧 그의 일본유학 기간에 해당할 것이다.

일본에서 돌아온 후 그는 심기를 일전한 듯 활발한 움직임을 보여 주는데, 이후 약 10년 간에 걸쳐 나온 그의 소설들은 앞에서 말했듯 대략 두 갈래로 나누어 살필 수 있다. 첫째는 백치·빈민 등 주로 하층 서민의 세계를 취급한 것으로 「白痴 아다다」(1935), 「牆壁」(1936), 「馬夫」(1939) 등이 여기에 속하며, 둘째는 예술가·지식인을 그려본 것으로 「青春圖」(1938), 「流鶯記」(1939), 「캉가루의 祖上이」(1939) 따위가 이 범주에 든다. 이것은 주로 제재의 상이에 따른 편의상의 분류이지만 작가적 태도에 있어서도 약간의 차이가 발견된다. 후자의 경우에도 원칙적으로 관조자의 위치가 견지되고 있긴 하지만 전자에 비하면 냉철함이 덜하며 작중인물에 대한 좀더 적극적인 공감이 나타나는 것이다.

## (2) 1930년대의 소설 ①

하층 서민의 세계를 대상으로 한 桂鎔默의 작품은 거의 예외없이 임

8) 金容誠, 『韓國現代文學史探訪』(國民書館, 1973), pp. 197-198.

담하고 절망적인 분위기에 의하여 지배되고 있다. 그럼에도 불구하고 이들의 세계가 비극적인 것이라고 말할 수는 없다. 비극이란 어떤 인물이 각성된 의식을 가지고 적극적으로 상황과 대결하는 경우에만 창조될 수 있는 것인데, 桂鎔默의 작품은 이런 경지와는 아주 먼 거리에 있기 때문이다.

그 좋은 예로 「屏風에 그린 닭이」(1939)를 들 수 있을 것이다. 이 작품의 여주인공 박씨는 아기를 못 낳는 죄로 시어머니에게서 갖은 구박을 받는다. 남편 또한 첩에게만 마음이 쏠려 본처를 학대한다. 이런 판에 동네 선달네 집에서 굶어 죽어간다는 소식을 듣자 그녀는 거기에 가 보고 싶어 안달을 한다. 굶판에 가서 치성을 드리면 반드시 잉태를 할 수 있을 것 같았기 때문이다. 시어머니의 호령과 악담에도 불구하고 그녀는 기어이 굶판에 갔다 온다. 이튿날 그녀는 남편에게 두들겨맞고 집을 쫓겨나는데, 그 다음에 보여주는 그녀의 행동이 문제가 된다.

박씨는...양초 두 자루, 백지 다섯 장을 사 들고 우선 뒷산 서낭당으로 올라 갔다. 자기의 지금까지의 그 잘못을 서낭님께 뉘우쳐 보자는 것이다.

초에다 불을 켜서 서낭님의 앞에 가지런히 한 쌍을 꽂아놓고 공손히 읊을 하고 서서 오늘 하루의 지난 일을 눈물을 흘리며 뉘우쳤다.<sup>9)</sup>

이러고는 다시 집을 향하여 걸어들어가는 것으로 이 작품은 끝을 맺고 있는 것이다.

여기에 보이는 박씨의 모습은 부당한 학대 속에서도 전혀 반항이라고는 할 줄 모르고 순종으로 일관하는 인간상이다. 모든 인간에게는 부당한 학대에 저항할 권리가 있다는 각성이 그녀에게는 전무하다. 따라서 박씨와 시어머니·남편과의 대립은 참다운 의미에서의 대립에 이르지 못하는 셈이다. 대립조차 성립하지 못하는 곳에 비극이 끼어들 자리란 없다.

「牆壁」은 백정 출신의 사람들이 당하는 천대와 수모를 다루면서 역시 적극적으로 나아가 부딪치는 인간상을 조형하지 못하고 비극을 회피하

9) 桂鎔默 創作集『白痴 아다다』(三中堂文庫 52, 1975), pp. 190-191.

는 자세를 취한다. 백정이었던 아버지가 죽은 뒤 어머니는 두 아이를 데리고 “자기네의 존재를 모르리라고 인정되는 삼십리 밖”<sup>10)</sup>으로 이사를 떠난다. 이사 후 처음으로 맞이하는 설날, 세 식구는 생애 최초로 일반 사람들과 함께 어울려 명절을 즐길 수 있으리라는 기대로 가슴 부풀어한다. 그러나 그들의 신분은 이 마을에도 벌써 알려져 있었으며 따라서 그들은 여지없이 따돌림을 받고 완전히 기가 죽는다. 이에 어머니는 다시 이 마을을 떠나 정말 아무도 자기네의 신분을 모르는 고장으로 옮겨갈 것을 결심하는 것이다.

백정의 집안이라 하여 사람을 팔시하는 것이 부당한 인간차별이라는 것은 말할 나위가 없다. 이러한 불의에 대하여 주인공 일가가 취한 대응방법은 자기네의 신분을 숨기고 살 수 있는 고장으로 달아나는 것 뿐이었다. 이것은 「屏風에 그린 닭이」의 박씨와 마찬가지로 처음부터 대결을 포기한 태도이다. 박씨의 행동양식이 맹목적인 순용이라면 이것은 나약한 도피이다. 이처럼 나약한 도피로 일관하는 한 「牆壁」의 음전이 일가에게 비극은 다가오지 않겠지만 동시에 그들이 진정으로 신분적 명예를 벗어날 가능성 역시 끝끝내 주어지지 않을 것이다.

작가 桂鎔默이 언제나 이처럼 무기력한 인간상만을 제시했던 것은 아니다. 「馬夫」의 응팔이나 「白痴 아다다」의 아다다를 보면 제법 적극적인 저항을 벌이고 있다. 그러나 그들의 저항이 참으로 각성된 의식에 입각한 것이 못 되고 다분히 반편스러운 행동에 불과하며 그 결과 더욱 큰 파멸을 몰아오고 만다는 데 문제가 있다.

우선 「馬夫」의 경우를 보면 주인공 응팔은 마부 노릇을 하며 푼푼이 돈을 모은다. 그렇게 모은 돈을 응팔은 진초시에게 맡겨 저축해 오고 있었는데 악랄한 진초시는 핑계를 대어 돈을 떼먹을 궁리를 한다. 이에 응팔은 진초시의 주머니에서 그 돈을 몰래 꺼내다가 도둑으로 낙인찍혀 순사에게 잡혀 가고 마는 것이다. 진초시로부터 돈을 찾겠다고 결심하

10) 『朝鮮文壇』 1936년 1월호, p. 20.



고 실천에 옮긴 것까지는 좋았으나 그 방법이 바보스러웠기 때문에 오히려 결정적인 파멸을 자초하고 만 셈이다.

이런 점은 「白痴 아다다」의 경우에도 비슷하다. 학대에 시달리던 아다다가 집을 뛰쳐나와 수룡이와의 행복한 생활을 설계하는 것은 분명히 자기의 열악한 환경에 대한 적극적 저항의 뜻을 가진다. 하지만 그같이 적극적인 설계의 실천이 수룡의 돈을 훔쳐 바다에 뿌린다는 어리석은 행위로 나타날 때, 그것이 불러오는 결과는 자기의 참혹한 죽음 밖에 없는 것이다.

이상 몇 작품의 고찰에서 얻어진 결과를 종합할 때 桂鎔默이 가난한 자, 짓눌린 자들을 그리면서 제시한 것은 모두 소극적인 성격을 지닌 것임을 알 수 있다. 박씨의 순응도, 음전이 일가의 도피도, 응팔이나 아다다의 어리석은 반항도 모두 어떤 적극적 의의를 지닌 것은 되지 못한다. 그리고 이 좁고 소극적인 세계를 뒤에서 떠받치고 있는 것은 바로 작가의 관조적인 시선이다. 결코 사건의 현장에 뛰어들지 않으며 또한 거의 작중 주인공의 행동을 비판하는 법이 없는 그 소극적인 눈빛은 바로 이런 것이 우리 인생의 거짓없는 단면이라고 독자들에게 일러 주려는 듯하다.

그러나 깊이 생각해볼 때 작가의 이러한 주장은 그다지 강한 설득력을 가진 것으로 생각되지 않는다. 왜냐하면 이 작가는 자기가 다루는 사건에 대하여 그 심층적 의미를 탐색하는 작업을 되도록 생략해 버리고 있지만 조금만 주의를 기울여서 그 의미를 따져보면 작가의 결론에 대하여 회의가 싹트는 것을 막을 수 없게 되기 때문이다.

예컨대 「屏風에 그린 닭이」의 경우 문제가 되는 것은 불임의 책임을 여성측에만 덮어씌우는 인습이며 또한 애정이 없는 부부에게는 어떠한 해결의 장치가 필요한가 라는 문제이다. 그리고 「牆壁」에서 제기된 신분차별의 문제가 거시적 맥락 속에서만 접근가능한 것임은 재언을 요하지 않을 정도로 자명하다. 한편 「馬夫」에서는 부자에 의한 빈자의 착취,

빈자의 결혼상대마저 부자가 제멋대로 결정해 버리는 모순 등이 문제로 된다. 『白痴 아다다』에서 제시된 금전과 행복의 상관관계라는 문제 역시 생의 단면만을 들여다보아서는 해결점을 찾을 수 없는 성질의 것이다.

이처럼 문제를 대하는 관점 자체를 바꾸어놓고 볼 때 桂鎔默의 작품에 나타난 결말 가운데는 하나도 만족스러운 것이 없음을 알 수 있다. 박씨의 순용이나 음전이 가족의 도피나 옹팔의 파멸은 불가피한 숙명의 소치도 아니고 인생의 가장 진실한 단면에 해당되지도 않는다. 그들의 궁핍한 삶을 총체적인 현실의 그물에서 이탈시켜 추상의 공간으로 옮겨 놓을 때에만 일시적으로 그런 느낌을 받게 되는 것뿐이다.

여기에서 우리는 작가 桂鎔默이 왜 이런 이치를 무시하고 저 답답한 소극적 관조의 세계를 고집하였는가 라는 의문에 부딪히게 된다. 그러나 이 물음에 대한 답변을 본격적으로 모색하기 전에 우리는 먼저 그의 남은 작품들을 살펴 봐야만 할 것이다.

### (3) 1930년대의 소설 ②

지식층을 주인공으로 한 桂鎔默의 작품들은 대부분 경박하고 책임의식이 희박한 스노브(snob)들을 등장시켜 어지러운 관념 혹은 사랑의 유희를 전개하고 있다. 어떤 점에서 그것은 유사한 제재를 담은 李孝石의 작품들을 연상시키기도 한다(사실 이 두 작가는 데뷔 당시 신경향파에 접근하여 있었다는 점을 비롯하여 여러 가지 흥미로운 근사성을 보여주고 있는 터이다).

우선 『靑春圖』를 보면 이 작품의 주인공 상하는 명색이 화가라고 되어 있으나 “사장이 눈 건 계집”을 “허투로 다룬”<sup>11)</sup> 탓으로 직장을 쫓겨났다는 사실에서 보듯이 오히려 경박한 호색한의 면모가 강하다. 그 상하가 낙향하여 하는 일 없이 놀고 있다가 금주라는 여자를 만나게 되는데 폐병 환자인 이 여자와 사랑을 할 것이냐 말 것이냐로 머리를 앓다가

11) 『白痴 아다다』, p. 96.

결국 포기하는 쪽으로 기울게 되면서 소설은 끝난다. 즐거리만으로 보면 무척 비극적인 면모를 갖추고 있으리라 짐작하기 쉽지만 상하의 성격이 끝까지 경망스러움을 벗어나지 못하고 있기 때문에 진지한 맛이 부족하다. 무슨 가벼운 유희를 보고 난 듯한 느낌을 주는 것이다.

「流鶯記」 역시 이것과 크게 다르지 않다. 주인공 성늘은 도시의 허식에 진저리가 났노라고 하면서 “순박한 농촌의 자연”<sup>12)</sup>을 찾아가지만 그것이 권태를 풀기 위한 일시적 기분전환에 불과하다는 사실은 처음부터 자명하다. 그가 티없는 시골 처녀인 암전에게 구혼하는 것이나 평생 처음 농사일을 해보겠답시고 눈에 뛰어드는 것 역시 진지성을 결여하고 있기 때문에 그다지 큰 감동을 주지 못한다.

「캉가루의 祖上이」는 유전병의 소질을 지닌 탓으로 고민하는 소설가를 다루고 있는데 소재 자체로 보면 위의 두 작품보다는 좀더 성공할 가능성을 지닌 것이라고 할 수 있을 것이다. 그러나 주인공인 문보가 미자와의 관계로 인하여 갖게 되는 내적 갈등이란 너무도 기묘하고 작위적인 성격을 지니고 있다. 혼자 제멋대로 情死를 계획해 보는 것이나 아무 죄 없는 미자를 요부로 규정짓고 만족하는 것 따위가 모두 그러한 것이다. 따라서 이 작품 「캉가루의 祖上이」도 우수한 작품으로 평가받기는 어렵다.

그러고 보면 지식층의 인물을 등장시킨 桂鎔默의 작품은 대부분 성공을 거두지 못하고 말았다는 결론이 나온다. 사실 「白痴 아다다」나 「屏風에 그린 닭이」 등을 높이 평가하면서 桂鎔默 문학에 애정을 표시하는 사람들조차도 이 계열의 작품들에 대하여는 거의 언급을 않고 있을 정도인 것이다. 어째서 이런 현상이 빚어졌을까?

여기서 우리는 다시한번 세계의 거시적 맥락에 대한 관심을 배제하고 생의 단면적 제시에만 국한한다는 태도의 문제점을 생각해 보지 않을 수 없다. 가난하고 단순한 서민들의 세계를 다룰 때에도 이러한 태도가

12) *Ibid.*, p. 169.

초래하는 한계는 상당히 심각한 것으로 드러났었거니와 지식인이 주인공으로 등장할 경우에는 이것이 더 깊은 정도로 발전한다. 왜냐하면 지식인은 본질상 역사적·사회적 움직임과 관련을 가지며 그 연관관계 속에서 이념의 탐구자로, 전통의 매개자로 존재할 때만 자신의 진면목을 발휘하는 사람이기 때문이다. 그 관계를 떠난 자리에서 스스로를 ‘생의 단면’ 속에 가둘 때 그에게 남는 것은 모호한 관념과 설익은 자의식, 그리고 스노비즘 뿐이기 쉽다. 바로 이런 요소를 가지고 엮어놓은 것이 「青春圖」와 「流鶯記」의 세계이며 「강가루의 祖上이」의 세계인 것이다.

지식인이면서 지식인의 자리를 떠나 있는 이상 그들 모두가 자기 삶의 중심에서 멀리 비켜 서 있는 느낌을 주는 것은 당연한 일이라고 할 밖에 없다. 「青春圖」의 상하나 「流鶯記」의 성눌에게서는 자기 삶을 스스로 이끌고 나아가는 인간으로서의 어떤 부피 같은 것이 전달되지 않는다. 「강가루의 祖上이」의 문보는 그 처한 입장으로 보아 마땅히 그런 부피를 지닐 만한 데도 그것이 없다. 그가 전개하는 관념유희의 작위성이 그에게서 산 인간으로서의 실체감을 증발시키고 있기 때문이다.

이러한 문학적 실패를 초래하는 데에는 관조자의 자리를 지키면서도 작중인물들을 다분히 긍정적인 시선으로 바라보는 작가의 자세가 상당한 역할을 한 것으로 판단된다. 이 작가의 눈으로 볼 때에는 상하의 경박성과 스노비즘도, 성눌의 깊이 없는 허위의식도, 문보의 이상한 관념유희도 모두 “생의 한 단면을 보여 준다는 점에서” 시인되고 긍정되는 듯하다. 여기에서 작가 桂鎔默은 마치 “존재하는 것은 모두 정당하다”는 철학을 따르고 있는 것처럼 보일 정도이다.

지식층을 등장시킨 桂鎔默의 소설이 지금까지 검토한 것만으로 국한되는 것은 아니다. 이 밖에도 친구간의 미묘한 심리적 갈등을 그려낸 「朋友圖」(1934), 이상과 금전욕의 충돌을 취급한 「蟹氣樓」(1942) 따위가 발표된 바 있는 것이다. 그러나 이 소설들은 위에서 이야기된 문제점들을 대부분 그대로 지니고 있을 뿐 아니라 작품으로서도 비중이 적

은 것으로 생각된다. 「朋友圖」에서 다루어진 세계는 너무나 좁고 단조로운 것이며, 「鬢氣樓」의 주제는 상투적인 수준을 넘어서 있지 못하기 때문이다.

#### (4) 1940년대의 소설

桂鎔默이 해방 후에 발표한 작품들 가운데서 소품에 속하는 것을 제외하면 「별을 헨다」와 「바람은 그냥 불고」의 두 편이 주목할 만한 것으로 남는다. 이 두 작품은 작가가 그때까지 고수해 오던 관조적 자세를 스스로 파기하고 나온 점에서 관심을 끈다. 해방의 감격과 그 후의 정치적 혼란에 의하여 크게 영향받은 것으로 보이는 桂鎔默의 이러한 변모는 그러나 그다지 성공적으로 수행되었다고는 여겨지지 않는다.

「별을 헨다」는 해방과 더불어 만주에서 돌아와 그리운 고국 땅을 밟았으나 남쪽에서도 북쪽에서도 정착할 곳을 발견하지 못하는 사람의 이야기다. 이런 얘기는 우리 민족 전체가 당사자로서 맞이하게 된 문제의 일 단면이며 따라서 현장으로부터 비껴 선 관조자의 시점이라는 것은, 반드시 불가능한 것은 아니라 해도, 유지하기 어렵게 된다. 과연 桂鎔默은 여기서 그때까지 꾸준하게 지켜 온 국외자의 관점을 포기하며 스스로 작중의 현실 속에 걸어들어가는 모습을 보여준다. 그런데 이러한 위치의 이동과 더불어 이 작가 특유의 담담한 절제가 후퇴하고 그 자리에 격정적인 목소리가 들어서게 되는 것을 주목할 필요가 있다.

산도 상상봉 맨 꼭대기에까지 추어 올라 발뒤축을 돋우 들고 있는 목을 다  
내 빼여도 가루 놓인 앞산 그 높은 봉은 눈 아래 정복하는 수가 없다.

하늘과 맞닿은 듯이 일망무제로 끝도 없이 마안히 터진 바다, 산 너머 그 바  
다, 프른 바다, 아아 그 바다, 그리운 바다.<sup>13)</sup>

이러한 대목에서 단적으로 드러나는 작가의 흥분은 「바람은 그냥 불고」에서 더욱 격렬한 양상을 보인다. 친일파인 영세의 꼬임에 빠져 아

13) 桂鎔默, 『별을 헨다』(首善社, 1949), p.9.

들을 학병으로 보냈던 선달은 해방이 되어도 아들이 돌아오지 않고 영세는 더욱 세력을 키워나가는 상황에서 가슴 속에 울분만 쌓아 간다. 마침내 집을 팔고 사는 문제로 영세와 선달은 정면충돌을 하게 되는데 이때 선달은 영세의 먹살을 잡고 다음과 같이 부르짖다가 그대로 “눈을 뒤집으며 뒤로 쓰러”져 숨을 거두고 만다.

“이놈 이놈아 내가 집을 왜, 파는지 몰라? 이놈 이놈아 학병으로 지원 안한 놈은 하나두 안 죽었구나 글썄 이놈아 이놈아 가슴이 터진다. 이놈아! …이놈아 내 아들이 죽었구나 이놈아 이놈아 이놈아아 내 아들이 죽어서?”<sup>14)</sup>

여기에 담겨 있는 작가의 분노는 분명히 30년대의 작품들보다 적극적 인 면모를 지닌 것이다. 그러나 이런 장면을 읽고서 독자들이 30년대 작품에서보다 더 강렬한 감명을 받으리라고 여겨지지는 않는다. 이것은 어째서일까? 소극적 관조자의 위치에 집착하기 때문에 일정한 한계를 벗어나지 못한다고 지적되어 온 작가가 드디어 그 자리를 떠났음에도 불구하고 독자를 감동시키는 힘에 있어서 획기적인 진전을 보여주지 못하고 만 것은 어떤 원인에서 유래하는 것일까?

해답은 명백하다. 분단에 따른 혼란과 좌절이나 친일파의 득세와 같은 문제는 현실을 총체적으로 규정하고 있는 역사적 맥락과 이데올로기적 토대에 대한 성찰을 배제하고서는 도저히 제대로 해명될 수가 없는 것임에도 불구하고 작가의 시야가 여전히 ‘생의 단면’에만 한정되어 보다 넓은 테두리를 외면하고 있기 때문이다.

역사와 이념에 대한 거시적 고찰을 거부하고 관조자의 시선마저 포기할 때 현실의 단면에 대한 직설적 분노나 망향의식과 같은 심정적 차원의 파편들만이 남게 되는 것은 자연스러운 일일지 모른다. 하지만 이같은 요소들이 그다지 강렬한 문학적 생명력을 지니지 못하고 만다는 것도 역시 자연스러운 일이라고 할 수밖에 없을 것이다.

14) 『白民』 1947년 7월호, p.103.

### III. 桂鎔默 小說의 意味와 問題點

지금까지의 고찰에서 드러난 것처럼 桂鎔默 소설의 주류는 관조적인 시선을 가지고 생의 단면을 그려나가되 현실을 규정짓는 보다 거시적인 계 요인들에 대한 검토를 배제하는 것이었다. 해방 후에 이르면 관조자의 시선은 포기되었으나 단편적인 현실인식의 한계는 여전히 깨뜨려지지 못한다.

이같은 특징을 지닌 桂鎔默의 소설은 그 당대, 특히 30년대의 우리 문단에 있어서 결코 이단적이거나 예외적인 존재가 아니었다. 오히려 그것은 당대 문학의 주류에 속하고 있었으며 어떤 점에서는 전형이라 일컬을 만한 측면까지도 지니고 있었던 것이다. 그렇다면 어째서 이런 경향의 작품들이 30년대의 조선에서 우세를 보이게 되었는가 라는 문제가 대두되는데, 그것은 당시의 사회적 역사적 상황을 참조함으로써 쉽사리 해명될 수 있다(서론에서 이미 말했고 뒤에 가서 다시 상론하겠지만 이처럼 단일한 참조사항에 의하여 당대 문학의 정체가 명료하게 구명될 수 있다는 사실 자체가 이미 그 시대 문학의 취약성을 시사하고 있다).

주지하는 바와 같이 30년대 조선의 상황은 대단히 암담한 것이었다. 일제는 이미 20년대의 문화정치를 통해 식민지 지배체제를 눈부신하게 구축한 바 있었거니와 30년대에 와서는 그 바탕 위에서 조선을 병합기지로 만드는 작업을 진행시켜 가는 일방 더욱 노골적으로 탄압을 강화하였다. 그 반면 국내의 독립운동은 신간회의 해체(1931)를 계기로 침체 일로를 걷는 형편이었다.

이런 환경에서 창출된 30년대 문학의 상당부분이 삶의 총체적 진실에 대한 관심을 후퇴시키고 이른바 순수서정의 탐구(金永郎·朴龍喆), 원시적 성애의 예찬(李孝石), 뿌리 없는 모더니티의 조형(金起林) 따위에

물두하였던 것은 그들이 정치적 자유의 상실에도 불구하고 문화적 삶의 온전한 향유만은 탈 없이 가능하리라고 보는 소박한 환상에 사로잡혀 있었던 까닭으로 설명된다. 당시의 많은 문인들이 이념의 공백상태나 사회의 피폐화에 대한 관심을 배제하고서도 별다른 갈등을 느끼지 않을 수 있었던 것은 바로 이런 환상 때문이었다.

이러한 입장에 설 때 문학의 세계는 나날의 삶과 분리된 인위적 구성물이 되기 쉽다. 나날의 삶은 필연적으로 정치적·역사적·이데올로기적 의미를 함축하게 마련인 바 그것을 의도적으로 배제하고 ‘생의 협소한 단면’에만 스스로를 국한시키려는 예술이 자연스럽고 건강한 것이기를 바라기란 힘든 것이다.

지금까지 우리가 얘기해온 것은 30년대 문학의 어떤 측면에 대한 일 반론이지만 이것은 특히 桂鎔默 소설의 경우에 뚜렷이 적용된다고 볼 수 있다. 우선 그에게 있어서 예술은 당대인의 구체적 삶에서 자연스럽게 성장해 나온 것이 아니라 인위적인 기교를 다한 조탁의 산물이었다. 이런 기교와 조탁의 극치가 곧 살아있는 문화의 표징이라고 그는 진정으로 생각했던 듯하다. 그렇기 때문에 그는 보다 큰 차원의 세계가 자기 작품에서 탈락되어 있는 것을 인식하더라도 흔들림없이 태연할 수 있었던 것이다. 차라리 그의 마음을 끊임없이 괴롭힌 것은 소품인 『戲畫』(1940)에 나오는 소설가 정암의 경우처럼 “예술 그 물건이 되어 죽고 싶다”<sup>15)</sup>는 유태주의적 충동이었던 것 같다.

桂鎔默이 작중의 현실에 좀처럼 개입하지 않고 초연한 관조자의 태도를 유지한 것도 이러한 맥락에서 이해가 가능하다. 인위적인 기교를 다한 탁마에서 예술의 진면목을 찾는 작가가 볼 때 작중의 현실에 함부로 적극적인 개입을 일삼는 것은 금기사항으로 치부되지 않을 수 없었을 것이다. 물론 예술가를 주인공으로 등장시킬 경우에 따뜻한 공감의 눈길을 던지는 것 정도는 허용될 수 있지만, 그것은 어디까지나 한정된

15) 『文章』 1940년 10월호, p. 81.



예외에 지나지 않는다.

이처럼 桂鎔默 소설의 여러 특징은 근본적으로 30년대 문학의 상당부분을 지배한 ‘문화적 삶’의 가능성에 대한 환상에 바탕을 둔 것이며 그것은 다시 齋藤實 이래의 이른바 문화정치에 결부된다. 그러면 역사적 사회적 상황을 논할 때 언제나 중요한 위치를 점하게 마련인 또하나의 고려사항, 즉 계층적 위치의 문제는 이 경우 어떻게 적용되는가? 이 물음에 대한 답변 역시 桂鎔默의 경우에는 어렵지 않게 얻어진다. 즉 이 작가는 본래 고향 일대의 토지를 주름잡는 대지주의 장손으로 태어나 물질적인 궁핍이 어떤 것인지를 알지 못한 채 자랐으나(한때 그의 집은 2천석을 거두어 들일 정도였다고 한다)<sup>16)</sup> 25세 되던 1930년 경을 전후하여 일가의 파산을 목도하지 않으면 아니되었던 것이다.

지주 집안의 아들로 태어났고 젊은 시절 자신의 신분과 다른 세계를 제대로 관찰할 기회를 가지지 못하였던 이 작가가 신경향파적인 테마를 가지고 성공을 거두기 어려웠으리라는 사실은 앞에서 말한 바이다. 그러나 桂鎔默의 신분적 위치는 비단 초기작에만 영향을 끼친 것이 아니라 이후에도 줄곧 그의 문학을 움직이는 중요한 요소로 작용한다.

우선, 세련된 기교의 탁마에 의한 인위적 아름다움의 구축이 문학의 실체라고 단정짓는 태도부터가 이런 점과 무관하지 않다. 그것은 나날의 삶과 노동에 대하여 응분의 존중을 보내지 않고 그것과 멀리 떨어진 높은 곳에 예술의 자리를 설정하는 태도인 바, 거기에는 암암리에 지주 귀족적인 사고방식이 스며 있는 것이다. 뿐만 아니라 사회와 역사의 움직임에 대한 관심의 체질적 결여라든가 가난한 서민의 생활을 응시할 때의 초연한 관조적 시선 따위도 그가 지닌 신분적 위치 즉 지주층 출신이라는 점과 직접 간접으로 관련을 맺고 있다.

그러나 桂鎔默의 신분적 특징이 야기한 현상으로서 무엇보다 흥미를 끄는 것은 그의 작품이 하나같이 현실을 적극적으로 타개하려는 의지의

16) 金容誠, *op. cit.*, p. 198.

결핍을 나타내고 있다는 점이다. 「屏風에 그린 닭이」에 나타난 무비판적 순용, 「墻壁」의 허약한 도피, 「白痴 아다다」와 「馬夫」의 어리석은 저항, 「강가루의 祖上이」와 「流鶯記」에 제시된 원점으로의 회귀, 「靑春圖」에서의 불가피한 이별 따위를 볼 때 우리는 어디서나 부정적인 현실의 극복이 근본적으로 불가능하다는 작가의 소극적인 견해와 마주치게 된다. 참다운 의미에서의 대결을 거치지도 않은 채 이런 비판론에 도달해 버리기 때문에 더욱 무기력한 느낌을 주는 작가의 현실인식은 그가 지주 가문, 그 중에서도 몰락한 지주 가문의 출신이라는 사실과 결코 무관한 것으로 생각되지 않는다.

상식적으로도 생각할 수 있듯이 지주층은 사회의 변혁에 대하여 가장 소극적인 반응을 보이는 집단이다. 그들의 세계관은 소농민이나 근로자층에 비해서는 말할 것도 없고 도시의 대상인층과 비교하더라도 훨씬 더 현실추수적이며 현상유지적인 것이다. 몰락한 지주층의 경우에는 이런 속성이 변함없이 존속되면서 거기에 다시 자신감의 상실이라는 특징이 겹쳐진다. 桂鎔默의 소설이 보여주는 소극적이고 현실추수적인 경향은 이러한 몰락지주층의 성격을 다분히 반영한 것이며 따라서 상승계급의 문학과는 극단적으로 대립하는 위치에 서는 셈이다.

桂鎔默 소설의 특징을 대충 이상과 같은 것으로 정리할 수 있다고 할 때 그것에 대한 우리의 평가는 전체적으로 보아 다분히 소극적인 방향으로 기울지 않을 수 없다. 물론 그것이 한국어의 미감을 다소 세련시켰다든가 단편의 스타일에 대한 관심을 촉구했다는 부분적 기여까지를 무시할 수는 없다. 하지만 그런 것은 어디까지나 부차적인 문제에 지나지 못하는 것이다.

그런데 이런 수준의 논의에서 다시 일보를 나아가서 생각할 경우 우리는 지금까지의 경과에서 보았듯 사회적 역사적 상황의 논리와 신분상의 특징에 의해 작품의 비밀이 명쾌하게 해명되고 그 평가문제까지 대체적인 해결을 본다는 점이야말로 桂鎔默의 소설이 지닌 보다 근원적인

한계를 증거하는 것이라고 말 할 수 있을지 모른다. 그것은 우리가 이 글의 첫부분에서 언급한 바 세가지 좌표축 가운데 이념적 지주와 문학적 전통이라는 두가지 요소가 여기에는 탈락되어 있다는 사실을 시사해 주고 있기 때문이다.

우리는 엘리자베스 여왕 시대의 영국을 역사적·사회적으로 정밀하게 분석하는 것만으로 셰익스피어 문학의 본질을 구명해낼 수 있다고는 결코 말하지 못한다. 또한 19세기 러시아 사회의 구조를 파악했다 하여 그것만으로 도스토예프스키의 깊이를 풀어낼 수 있으리라고 기대하는 사람도 없다. 어째서 셰익스피어나 도스토예프스키에게는 역사적 사회적 접근방법으로 정복할 수 없는 높이까지 올라가는 것이 가능하였던가? 해답은 명백하다. 그들은 단순히 사회적 역사적 상황의 피동적인 반영체로 머문 것이 아니라 탄탄한 이념적 지주의 떠받침을 받고 있었으며 것처럼 안정된 바탕에 힘입어 비로소 원숙한 작품세계를 펼칠 수 있었던 것이다. 뿐만 아니라 그들은 멀리는 호머로부터, 가까이는 중세의 전설로부터 발원하여 그들의 당대까지 축적되어 온 문학적 전통의 힘을 최대한으로 이용하면서 거기에 새로운 빛을 추가하였다. 그러니까 이를테면 그들은 세계의 좌표축 모두가 생명력으로 충만해 있던 환경에서 창작에 임하였고 또 그 환경의 힘을 탁월하게 운용하는 데 성공했기 때문에 역사에 길이 남는 '古典'의 지위로 도약할 수가 있었던 것이다.

桂鏞默에게, 그리고 그와 동시대의 많은 작가들에게 결여되었던 것은 바로 이러한 복합적 좌표축의 원활하면서도 균형잡힌 작용이었다. 앞에서 상술한 것처럼 그들을 지배한 것은 지도이념의 공백으로 야기된 가치의 혼란이었으며 또한 긍정적으로든 부정적으로든 계승할 만한 문학적 전통이 부재하다는 의식이었다. 이러한 상황에서 그들은——소수의 특출한 예물 제외하면——이러한 두가지 좌표축의 결락상태를 극복하기 위하여 적극적인 탐구의 고행에 나설 능력이나 의욕조차도 갖지 못했다. 桂鏞默의 경우만을 보더라도 그가 지도이념의 부재를 고민하고 그

것을 뛰어넘을 길을 모색하였다든가 문학적 전통의 유산에 관심을 기울여 보았다고 하는 어떤 증거도 우리는 발견하지 못하고 있는 것이다.

우리는 한국 근대소설이 극도로 불리한 역사적 사회적 조건 아래에서 성장해 온 것을 알고 있으며 그 작품상의 성과가 풍성하지 못했던 원인을 그러한 상황의 압력에서 찾아내는 관습에도 익숙해 있다. 그렇지만 만약 이념적 지주와 문학적 전통의 힘이 문학세계의 형성에 있어 어떠한 방식으로거나 적극적인 구실을 할 수 있었다라면 설령 역사적 사회적 상황이 최악의 것이었다 하더라도 그것이 끼치는 폐해는 크게 축소될 수 있었을지 모른다는 점을 한번쯤 생각해 볼 필요가 있다. 이념과 전통의 힘에 의거하여 상황의 불리를 극복할 수 있었던 탁월한 실례를 우리는 나폴레옹 전쟁으로 황폐화된 피에테 시대의 독일이나 영국의 압정에 시달리던 근대의 아일랜드에서 생생하게 목격한다. 문학이 불리한 역사적 사회적 상황의 폭력 앞에 전면적으로 노출당하기에 이르고 그 결과 다분히 피동적인 입장에서 상황의 전개에 후물리는 처지로 전락하기 쉽게 되는 것은 그러한 힘이 개입하여 일종의 보호막을 형성해 주지 아니할 경우로 한정되는 것이다. 桂鎔默의 소설이 전형적으로 드러내는 바 30년대 한국문학의 어떤 조류는 전면적으로 이런 경우에 해당된다고 이야기할 수 있을 것이다.

桂鎔默의 문학을 여기까지 보아 오고 나면 최후로 한 가지 문제가 남는다. 해방 후에 와서 그의 소설이 관조자의 절도를 잃고 상당히 변모한 모습을 보여주게 된 것은 어떤 이유에 기인하는가? 앞에서 말한 것처럼 해방 후 桂鎔默에 의해 다뤄진 테마 자체가 이미 관조자의 위치를 쉽게 허용하지 않는 것이었다는 사실을 우선 들어야 할 것이다. 하지만 이것은 아직 결정적인 설명은 되지 못한다. 그렇다고 해서 반드시 「바람은 그냥 불고」의 흥분된 목소리만이 가능하다는 법은 없기 때문이다.

여기에서 우리는 문학이 이념이나 전통에 의한 중개 없이 역사적 사회적 상황과 바로 맞닥뜨릴 경우 그것에 의하여 피동적으로 휘둘리기

업다고 한 앞서의 지적을 한번 더 상기할 필요가 있다. 해방이 냉철한 이성적 통찰을 배제한 채 감격일변도의 흥분상태를 몰아왔고 그것이 『文章』과의 기둥이던 시인과 소설가를 정치에 뛰어들게 하여 이윽고는 파멸의 길로 치닫게 만들었다는 사실을 생각해 보면 족하다. 그때까지 거의 사회활동이라고는 하지 않던 이 소극적 관조의 작가가 갑자기 『大潮』라는 잡지를 만들고 출판사 首善社를 세우는 등 분명한 움직임은 보인 것도 이와 유관한 현상으로 보인다. 그러나 오랫동안 삶의 총체성에 대한 거시적 성찰과 적극적 참여를 등한히 해 왔던 작가가 새로운 이념적 깊이의 획득이나 진통에의 開眼을 수반하지도 않은 채 단지 외적 상황의 변모에 따른 피동적 대응의 결과로 불쑥 현실의 한복판에 뛰어들었을 경우, 그것이 작품상의 성공으로 결실되기란 지난한 일이었던 것이다. 여기에서 빚어진 것이 감상적인 영탄과 직설적인 분노의 작품세계였다고 말할 수 있으리라. 해방 후에 이르러 桂鎔默이 보여준 작품세계의 이같은 혼란은 일찍 1930년대에 그의 소설이 한국문학의 어떤 경향을 전형적으로 대변했던 것처럼 그 시대 문학의 한 불행한 전형으로 받아들여질 수 있다.