

로베의 『과수원지기의 개』와 셰익스피어의 『말괄량이 길들이기』의 비교 연구

윤 용 옥

(한국외국어대학교 강사)

◆ 국문초록

스페인과 영국의 대표적 극작가인 로베와 셰익스피어의 희극 『과수원지기의 개』와 『말괄량이 길들이기』는 올슨의 희극이론인 ‘다름’의 이론에 부합하는 탁월한 희극성을 지녔다. 반면 희극을 통하여 관객들에게 전하고자 하는 메시지의 측면에서는 변별적 차이가 발견되는데, 로베의 『과수원지기의 개』에서는 선천적 신분제도라는 불합리한 사회적 관습에 대한 비판의 메시지가 발견되는 반면 셰익스피어의 『말괄량이 길들이기』에서는 남녀 간의 불평등의 문제가 엿보일 뿐 이에 대한 비판의 메시지는 찾아보기 어렵다. 이러한 차이는 희극은 변화와 개혁의 시기에 주로 융성한다는 철학자 페이블만의 주장에서 그 이유를 찾을 수 있다. 즉 총체적 위기를 맞아 변화를 모색했던 로베 시대의 스페인에 비하여 셰익스피어 시대의 영국은 위기가 아닌 번영의 기초를 마련하는 시대였던 것이다.

주제어 : 웃음, 사회적 부조리, 셰익스피어, 로베, 희극

1. 시작하는 말

스페인의 위대한 극작가 로베 데 베가(Lope de Vega)와 영국이 낳은 대문호 윌리엄 셰익스피어(William Shakespeare)는 서양 극문학사에 길이 남을 커다란 두 개의 기둥과도 같은 존재이다. 사조별로 봤을 때 셰익스피어는 르네상스에, 그리고 로베는 초기 바로크에 각각 위치시킬 수 있지만, 대륙에 비해 르네상스운동이 비교적 늦게 전개되었던 영국의 당시 현실을 감안하면, 시기적으로 로베가 대략 10년 정도 전성기를 늦게 맞았을 뿐, 이

들은 거의 동시대의 극작가라고 할 수 있다. 본 연구는 이 두 극작가의 대표적 희극작품인 『과수원지기의 개』와 『말괄량이 길들이기』에 대한 비교 분석을 통하여 이 두 희극작품에 나타난 탁월한 희극성과 관객들에게 전달되는 메시지의 변별적 차이를 규명해보고자 한다. 아직 국내에 소개가 미흡한 로뎔의 연극을 우리에게 잘 알려진 셰익스피어의 극작품과 비교해보는 시도는 궁극적으로 로뎔의 연극을 국내에 효과적으로 소개할 수 있는 의미 있는 작업이 될 수 있을 것이다.

II. 희극성에 대한 이론적 배경

2300여 년 전 그리스의 철학자 아리스토텔레스가 자신의 『시학』에서 비극과 희극에 대해 언급한 이래 인류는 이 희극과 비극의 본질에 대해 끊임 없이 논쟁하고 고민하여 왔다. 그러나 이미 아리스토텔레스의 『시학』에서 그 핵심적 성격의 상당 부분이 논의되었고 그 논의를 시발점으로 오늘날까지 그 본질에 대한 활발한 연구와 다양한 사유가 이루어져온 비극과 달리, 희극의 본질에 대해서 아리스토텔레스는 자신의 『시학』 2장과 5장에서 “보통 이하의 악인을 모방”¹⁾하는 것이라는 짧은 설명을 하였을 뿐이다. 따라서 희극이 창출하는 희극성의 본질에 대한 그동안의 논의는 비극처럼 ‘아리스토텔레스주의’라는 거대 담론의 지배를 상대적으로 덜 받으며 이로부터 비교적 자유로운 상태에서 이루어져왔다. 그리하여 많은 학자들과 철학자들이 그동안 희극성의 본질에 접근하기 위하여 우선 인간이 나타내는 ‘웃음’의 본질부터 규명하려 했는데, 우선 17세기 영국의 대표적 철학자인 토마스 홉스(Thomas Hobbes)의 웃음에 대한 다음과 같은 주장에 주목할 필요가 있다.

<돌연한 득의·웃음> 돌연한 득의는 웃음이라 부르는 얼굴의 일그러짐을 일으키게 하는 정념이다. 이것은 남을 기쁘게 하는 자기 자신의 어떤 돌연한 동작에 의해 혹은 타인에게서 무언가 흉악한 것을 보고 비교해서, 남이 돌연 자신을 칭찬하는데 따라 일어나는 것이다. 그리고 그런

1) 아리스토텔레스, 호라티우스, 플라톤, 『시학』, 문예출판사, 1993, 31쪽, 43쪽 참조.

일은 자기 자신에게 극히 약간의 능력밖에 없는 사실을 알고 있는 사람들에게 가장 있기 쉽다. 그들은 남의 결점을 보고 스스로 마음 흐트러게 여기지 않을 수 없다.²⁾

홉스는 인간의 정념들 중에 웃음을 비교적 부정적으로 바라보았다. 즉, 위의 설명에서 보듯, 상대방에 대한 우월감을 순간적으로 느끼면서 배출되는 감정을 웃음으로 본 것이다. 상대방의 말이나 행동이 자신보다 못할 때, 어떤 특정한 행위를 상대방이 나보다 못할 때 등등을 순간적으로 느끼는 것을 ‘돌연한 득의’라고 본 것이고, 이때 웃음이 나타난다는 것이다.

한편 우리에게도 잘 알려진 18세기 독일의 유명한 철학자 칸트(Kant)는 웃음을 인간이 지닌 주요한 감정들 중의 하나로 간주하면서 다음과 같이 설명하였다.

활기 있고, 포복절도할 웃음을 일으키는 것에는 무엇인가 비합리적인 것이 들어 있지 않으면 안 된다. (그러므로 이러한 것에서 지성은 그 자체로는 아무런 흠족을 발견할 수 없는 것이다.) 웃음은 긴장된 기대가 갑자기 아무것도 아닌 것으로 변환하는 데서 일어나는 정서이다.³⁾

칸트에게 있어서 웃음은 어떤 긴장된 기대감이 ‘순간적인 허탈감’으로 바뀌면서 비롯된 감정인 것이다. 다시 말해, 웃음이란 아주 간절히 무엇인가를 바라던 마음이 어떤 계기에 의해서 별 의미가 없음을 순간적으로 깨달았을 때 표출되는 감정이라는 것이다.

또한 19세기 독일을 대표하는 철학자인 쇼펜하우어(Schopenhauer)는 웃음이 발생하는 조건을 구체적으로 개념화하여 다음과 같이 설명하였다.

웃음은 때면 어떤 개념과 그것에 의해 어떤 관계 속에서 생각된 실제적 객관 사이의 불일치를 갑자기 알아차린 데서 생기는 것에 불과하다. 그리고 웃음 자체는 바로 이 불일치의 표현일 뿐이다. [...] 하지만 이처럼 자주 오직 하나의 실제적 객관이 어떤 점에서는 당연히 그 개념에 포

2) 토마스 홉스, 『리바이어던』, 도그마, 2003, 47쪽.

3) 임마누엘 칸트, 『판단력비판』, 아카넷, 2009, 374쪽.

팔되어 있긴 하지만 그 개념과의 불일치가 갑자기 느껴질 때가 있다. 그런데 한편으로 그러한 현실적인 것을 그 개념에 포괄시키는 것이 옳을수록, 또 다른 한편으로 현실적인 것이 보다 심하고 현저히 개념에 부적합할수록 이 대립에서 비롯되는 우스꽝스러운 것의 효과가 더욱 커지게 된다.⁴⁾

즉, 쇼펜하우어는 어떤 개념과 그 개념과 일정한 관계를 맺고 있는 어떤 실재적 대상 사이의 불일치를 순간적으로 인지할 때 웃음이 나타난다는 것이다. 쉬운 예로, 장례식장에 어떤 조문객이 광대 분장과 복장을 하고 나타났다면, 이를 목격한 제삼자는 장례식장에 어울리지 않는 복장과 차림새에 웃음이 나올 수 있을 것이다.

이상과 같이 여러 시대의 철학자들에 의해 사유되어 온 웃음에 대한 본질은 20세기에 이르러 프랑스의 철학자 베르그송(Bergson)에 의해 보다 본격적으로 연구되어졌다. 베르그송은 그의 유명한 저서 『웃음』에서 웃음에 대한 본질을 사회학적 관점으로 일반화시켜 보다 도식적으로 설명하고자 하였는데, 그가 설명하는 웃음의 원천은 다음과 같다.

길거리를 달리고 있던 한 남자가 비틀거리며 넘어진다. 이를 본 행인들이 웃음을 터뜨린다. 만약 그가 갑자기 땅바닥에 주저앉을 생각으로 그랬다는 것을 사람들이 가정할 수 있다면 그들은 웃지 않을 것이다. 사람들은 그가 본의 아니게 주저앉게 되었다는 사실에 대해서 웃는 것이다. 그러므로 웃음을 불러일으키는 것은 태도의 갑작스러운 변화가 아니라 그 변화에 의도하지 않은 바가 있다는 것, 즉 실수인 것이다.⁵⁾

그리고 이러한 웃음의 원천을 그는 다음과 같이 공식화시킨다.

문제가 되는 것이 정신적인 것임에도 불구하고 우리의 관심을 한 사람의 육체로 향하게 하는 사건은 무엇이나 다 희극적이다.⁶⁾

4) 아르투어 쇼펜하우어, 『의지와 표상으로서의 세계』, 을유문화사, 2015, 127-128쪽.

5) 앙리 베르그송, 『웃음』, 세계사, 2000, 17쪽.

6) 위의 책, 48쪽.

그러나 희극에 대한 20세기의 대표적 이론가인 엘더 올슨(Elder Olson)은 웃음의 본질에 대한 이상과 같은 주장들이 웃음과 희극성의 본질 전체를 꿰뚫는 사유에는 도달하지 못하였다고 여긴다. 그 이유에 대해 올슨은 다음과 같이 설명하고 있다.

혹시 그렇다면 문제는 웃음의 주체와 객체 간의 관계에 있는 것은 아닐까? 나는 그렇다고 말하고 싶다. 왜냐하면 이전의 이론들은 이 객체와 주체를 따로 분리하여 다루어왔는데, 이는 찬성할 수 없는 방법이기 때문이다.⁷⁾

그리하여 올슨은 이전 철학자들의 주장들을 바탕으로, 웃음의 주체와 객체 간의 상호 작용이라는 개념을 가지고 보다 보편적인 웃음의 본질을 규명하기 시작하였는데, 이를 위해 그가 든 예는 도랑에 빠진 한 남자의 에피소드이다. 즉, 어떤 남자가 아무도 없는 캄캄한 밤에 길을 걷다가 실수로 도랑에 빠지는데, 그는 자신이 깎아지른 절벽에서 떨어진 것이라 오해하고 살기 위해 결사적으로 매달린다. 그러나 사실 그가 빠진 곳은 단순한 도랑이었고, 이 상황이 만약 연극적 상황이었다면 도랑을 절벽으로 오해하여 결사적으로 매달린 이 남자의 상황에 대해 관객들은 박장대소하였을 것이다. 이 에피소드에 대해 올슨은 다음과 같이 설명하고 있다.

여기에서 우리에게서 정반대되는 두 가지의 생각과 느낌의 방향들이 있는 것이다. 그 남자가 느끼는 두려움을 공유하면서 비록 틀린 생각이지만 그 남자의 생각도 공유하는 것과, 그의 생각을 받아들이지 않고 비록 그 남자는 정말로 두려움을 느끼고 있지만 그의 감정도 거부하는 것이다. 이러한 상반된 방향들은 단순히 우리에게 서로 반대되는 두 가지의 방향을 제공하는 것을 넘어서 서로 다른 세계로 우리를 인도하는 것이다. 이 다른 세계는 너무도 달라서 그 남자의 두려움이 우리에게서 즐거움이 된다.⁸⁾

7) Elder Olson, *Teoría de la comedia*, Barcelona: Ariel, 1978, p.20.

8) *Ibid.*, p.31.

즉, 도량을 절벽으로 잘못 알고 치절하게 매달리고 있는 이 남자의 절박함에 관객이 동조한다면 이 장면은 전혀 희극적이지 않겠지만, 관객이 이 남자가 매달린 곳은 절벽이 아니라 그냥 도량이라는 사실을 알고 있다면 그 절박함이 마음에 와 닿지 않고 오히려 느긋함과 웃음을 유발한다는 것이며, 이 경우 이 남자의 절박함의 강도가 세지면 세질수록 반대로 관객들이 느끼는 안도감과 희극성은 더욱 강해진다는 것이다. 이러한 웃음의 주체와 객체 간의 상호 관계를 통해 올슨은 “우스꽝스럽고 우스운 것의 기본은 ‘다름’에 있다”⁹⁾라고 결론짓고 있는데, 이 ‘다름’의 전제조건에 대해서 올슨은 ‘가치의 대립’이라는 개념을 사용하여 다음과 같이 명확하게 정리하고 있다.

‘다름’은 기본적으로 항상 가치의 대립인 것이며, 다음과 같은 두 가지 형태들 중 최소한 한 가지를 취한다. 즉, 어떤 완전한 행위의 개연성에 대한 관점의 대립과 그 행위가 지닌 가치에 대한 관점의 대립이 그것이다. 예를 들어, 어떤 우스꽝스러운 사람이 무엇인가가 가능하다고 여기지만 우리는 그렇지 않다고 생각할 때이다. 물론 반대의 경우도 마찬가지이다. 그리고 그 사람이 어떤 사물에 많은 가치를 부여하지만 우리는 그 반대라고 생각한다면, 또는 그 사람이 굉장히 심각하다고 여기는 상황에 대해 우리는 정황상 전혀 그렇지 않다는 것을 알고 느긋함을 느낄 때 등등이다.¹⁰⁾

웃음의 본질과 관련하여 앞서 살펴본 흡스의 상대방에 대한 우월감의 표현인 ‘돌연한 득의’나 칸트의 긴장된 기대감에 대한 ‘순간적인 허탈감’, 그리고 쇼펜하우어의 어떤 ‘개념과 실제적 대상 사이의 불일치’와 베르그송의 ‘정신적인 것을 벗어난 육체적인 것’ 등등의 개념들은 사실 올슨이 말하고 있는 이 ‘다름’의 이론의 전제조건인 ‘가치의 대립’에 해당되는 구체적인 예들이라 할 수 있는 것이다.

9) *Ibid.*, p.32.

10) *Ibid.*, p.33.

III. 두 희극에 나타난 희극성과 관객

앞장에서 살펴본 웃음에 대한 올슨의 ‘다름’의 이론을 로베와 셰익스피어의 희극작품인 『과수원지기의 개』와 『말괄량이 길들이기』에 적용해보면 이 두 연극에 나타난 희극성을 보다 온전하게 규명해볼 수 있을 것이다.

올슨의 ‘다름’의 이론이 무대에서 실현되기 위해서는 우선적으로 웃음의 주체인 관객과 웃음의 객체, 즉 웃음의 대상이 되는 무대의 극적 상황 사이에 ‘가치의 대립’이 나타날 수 있는 조건이 형성되어야 한다. 그리고 그렇다면 연극을 관람하는 관객이 지닌 구체적인 면면에 따라서 무대에서 전개되는 극적 상황이 그에 맞게 설정되어야 하는 것이 논리적으로 타당하다고 할 수 있다. 예컨대, 관객이 만일 노인들이라면 무대에서는 노인들의 감정이나 가치에 반할 수 있는 극적 상황이 전개되어야 가치의 대립이 발생한다는 것이다. 그렇다면 로베와 셰익스피어의 희극에 나타난 희극성을 규명하는 작업은 당연히 각각 당시 관객의 면면을 살펴보는 것과 함께 이루어져야 할 것이다.

1. 로베 시대의 관객과 『과수원지기의 개』에 나타난 희극성

먼저 로베 시대의 관객을 살펴보기 위해서는, 당시 스페인의 연극이 처한 상황을 우선적으로 이해할 필요가 있다. 로베가 극작활동을 본격적으로 시작할 때인 17세기가 시작될 무렵의 스페인연극은 여전히 귀족과 같은 사회적 엘리트계층만이 즐길 수 있는 극히 제한적인 예술분야였다. 이에 연극의 대중화를 갈망하던 로베는 당시의 연극 전체를 한순간에 혁신적으로 바꾸어놓는데, 바로 철저한 대중 지향적 극작술을 통한 연극의 대중화가 바로 그것이었다. 연극에 대한 그의 이러한 개혁 의지는 그의 저서 『신극작술 *Arte nuevo de hacer comedias*』에 다음과 같이 명료하게 나타나 있다.

나는 대중의 찬사를 추구하는 자들이 만들어놓은 방법으로 극작을 한다. 연극을 보기 위해 돈을 내는 자들은 대중이고, 따라서 그들에게 즐거움을 주기 위해 그들이 원하는 식대로 우스꽝스럽게 말하는 것이 당연하기 때문이다.(45행-48행)¹¹⁾

로페가 품었던 연극의 대중화에 대한 이러한 신념과 의지는 성공적인 극적 혁신을 이끌었으며, 이 극적 혁신 덕분에 17세기 스페인 연극은 빠르게 대중화에 성공하였던 것이다. 이러한 연극의 대중화는 무엇보다도 관객의 면면이 근본적으로 바뀌는 계기가 되었다. 즉, 이전 연극의 관객이 극소수의 고귀한 신분의 귀족들이었던 반면, 연극의 성공적인 대중화 이후의 관객은 일반 서민이 그 대다수를 차지하게 되었던 것이다. 물론 연극의 대중화 이후에도 귀족들은 연극을 관람하였다. 그러나 이들은 서민들과 분리되어 별도의 공간에서 연극을 관람하였던 것이고, 극장 객석에서 귀족들을 위한 공간은 비교적 제한되어 있었기 때문에, 이들은 소수의 관객층이라고 할 수 밖에 없었다.¹²⁾ 물론 연극을 관람하기 위하여 당시의 귀족들은 서민들보다 훨씬 비싼 관람료를 지불하였으나, 어디까지나 당시 유행하였던 노천극장 ‘꼬랄(corral)’의 절대다수를 차지하였던 관객은 저렴한 관람료를 지불하는 서민들, 그중에서도 무대 정면의 가장 넓은 공간인 ‘빠띠오(patio)’를 가득 메우며 입석으로 연극을 관람하였던 서민 남성들(mosqueteros)이었던 것이다. 이들이야말로 앞서 로페가 『신극작술』에서 진정으로 ‘연극을 보기 위해 돈을 내는 자들’이었고, 페드라사(Pedraza) 교수와 로드리게스(Rodríguez) 교수가 다음과 같이 지적하듯이, 당시 연극의 성패를 좌우할 수 있는 핵심 관객이었던 것이다.

저렴한 가격대의 이 객석을 차지하는 관객들이야말로 극작가들에게는 가장 큰 공포의 대상이었다. 그들의 박수갈채 또는 야유의 휘파람 소리가 바로 연극의 성공과 실패 여부를 결정하기 때문이었다.¹³⁾

11) Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, Barcelona: Castalia, 2011, p.293.

12) 당시 귀족들의 연극 관람을 위한 객석에 대해 윤용욱 교수는 다음과 같이 설명하고 있다.

‘코랄’에서 가장 비싼 좌석은 ‘아포센토스’(apostentos), ‘레하스’(rejas), ‘셀로시아스’(celosias)라 불리는 일종의 칸막이로 된 독립된 좌석들인데, 이탈리아식 오페라 극장의 칸막이 좌석들과 매우 흡사한 것이라고 생각하면 된다. 이 좌석들은 주로 고귀한 신분의 귀족들이나 돈 많은 부자들이 이용할 수 있었고, 이 좌석들 중 일부는 국가나 시의 고위 관료들만을 위해 따로 마련된 것이었는데, 왕(rey)도 연극을 관람할 때에는 이 좌석을 이용하였다.(윤용욱, 『로페 데 베가의 삶과 문학』, 한국외국어대학교출판부, 2009, 107-108쪽.)

13) Felipe B. Pedraza Jiménez, Milagros Rodríguez Cáceres, *Manual de literatura*

상황이 이러하였기에, 당시의 극작가들은 ‘빠띠오’의 서민 관객들의 성향을 가장 최우선적으로 고려하여 연극을 창작할 수밖에 없었다. 따라서 본 연구에서 다루는 로베의 희극 『과수원지기의 개』 역시 전적으로 당시 서민의 관점에서 바라본 희극이라고 할 수 있다. 우선 이 연극은 이탈리아의 가공(架空)의 도시 벨플로르(Belflor)에 위치한 디아나(Diana) 백작의 성이 공간적 배경으로 설정되어있는데, 이러한 배경은 당시 스페인 서민들에게 있어서는 지극히 낯선 공간일 수밖에 없다. 이탈리아라는 공간 자체부터가 당시의 서민들에게는 매우 낯선 외국인테다가, 그 낯선 외국에 위치한, 서민들에게는 평생 한 번 들어가 보기도 힘든 공간인 지체 높은 백작의 성은 당시의 서민들에게는 그야말로 ‘딴 세상’일 수밖에 없었을 것이다. 게다가 이 연극의 등장인물들 대부분은 디아나 백작의 성 안에 거주하는 귀족들과 이들에게 부속된 하인들이다. 즉, 당시의 서민 관객들이 신분적으로 동질감을 느낄 만한 등장인물은 이 연극에서 단 한 명도 등장하지 않는 것이다.

이와 같은 공간적·신분적 낯설음은 이 연극이 희극으로서 기능할 올슨의 ‘다름’의 이론적 측면을 구축해주는 핵심 요소가 되고 있다. 즉, 이 연극의 공간적·신분적 낯설음이 희극성/웃음의 주체인 관객과 그 대상인 극적 상황 사이의 가치의 대립이 발생하는 것을 용이하게 해주고 있는 것이다. 다시 말해, 관객들은 무대에서 벌어지는 낯선 극적 상황으로부터 심리적으로 자유롭게 될 수 있고, 따라서 극적 상황이 내포하는 희극성을 좀 더 용이하게 포착하게 되는 것이다. 즉, 그다지 희극적이지 않을 수도 있는 상황도 공간적·신분적 낯설음으로 인해 희극적이 될 수도 있다는 것이다. 이 연극에 나타나는 대표적인 희극적 상황을 통해 이를 확인할 수 있다. 이 연극에 등장하는 루도비꼬(Ludovico)라는 인물은 젊었을 때 어린 외아들을 해적들에게 납치당하고 아내까지 세상을 떠난 뒤 지금까지 상속자가 없어 속 태우는 나날만 보내고 있는 한 늙은 백작이다. 이러한 그의 사정을 잘 알고 있던 프리스판(Tristán)은 루도비꼬를 이용해 자신의 주인이자 디아나의 비서인 남자주인공 떼오도로(Teodoro)를 돕기로 결심한다. 떼오도로가 디아나 백작과 위험천만한 사랑을 비밀리에 하면서 신분적 차이로 인해 많은 어려움을 겪고 있었기 때문이다. 우선 그리스의 부유한 상인으로 변장한 프리스판

이 루도비코 백작에게 찾아가 떼오도로가 사실은 예전에 납치된 루도비코의 외아들이라는 거짓말을 꾸며대는데, 루도비코는 의외로 프리스판의 거짓말에 쉽게 속아 넘어가고, 이 늙은 귀족은 드디어 잃었던 자신의 상속자를 되찾았다며 뿔 듯이 기뻐한다. 극중에서 우스꽝스럽게 그리스 상인으로 변장하여 잔뜩 거짓말을 늘어놓는 프리스판과 이에 너무나도 쉽게 속아 넘어간 루도비코의 어리석음이 어우러지는 장면은 이 작품에 나타난 희극성의 백미로 꼽을 수 있는 대목이다. 그런데 이러한 루도비코의 상황은 객관적으로 본다면 그리 희극적인 것이 못될 수도 있다. 어린 아들과 아내를 잃고 근심 속에서 생활하고 있다는 사실은 오히려 관객들에게 연민의 감정을 야기할 가능성도 있기 때문이다. 그럼에도 불구하고 관객들이 이러한 상황을 희극적인 것으로 받아들일 수 있었던 것은 바로 지체 높은 이탈리아의 백작인 루도비코라는 등장인물과 스페인의 비천한 서민인 관객들 사이에 신분적·공간적 낯설음이 존재하기 때문인 것이다. 관객들에게 루도비코가 자신들의 실제 일상에서는 절대로 마주치지도 못할 고귀한 신분의 인물이라는 점을 명료하게 상기시켜주는 구체적인 대목이 이 연극의 3막 초반부에 전개되는데, 루도비코와 그의 하인 까밀로(Camilo)간의 대화가 바로 그것이다. 많은 부와 권력을 누리고 있음에도 상속할 자식이 없어 안타까워하는 루도비코 백작에게 까밀로는 재혼을 권유하는데, 루도비코는 다음과 같이 말하며 이를 거절한다.

애석하게도 어느덧 수많은 해가 지났네. 이렇게 늙은 나이에 결혼을 한다는 것이 상속자를 얻기 위함이라면 비난을 면할 수도 있겠지만, 그래도 두려움이 앞서고, 그 두려움은 내 마음속에서 철저히 잘잘못을 따지려 들 걸세. 그리고 설령 결혼했다 하더라도 자식을 얻는데 실패할 수도 있고, 그럼 내겐 쓸데없이 유부남이라는 딱지만 남을 것 아닌가. 늙은 남자와 여자는 느릅나무와 덩굴손과도 같다네. 여자가 아무리 애정을 가지고 그 늙은이를 보듬어 안아봤자, 늙은이는 점점 말라비틀어질 거고 여자는 넝쿨처럼 점점 뻗어나갈 것이네.(2732행-2745행)¹⁴⁾

14) Lope de Vega, *El perro del hortelano*, Madrid: Castalia, 2000, p.148. 향후 본 작품의 인용시 별도의 각주처리 없이 인용문 끝에 해당 행수만 밝히기로 한다.

팍팍한 삶으로 찌들었던 당시의 서민 관객 대부분은 자신의 재산을 상속할 자식이 없다는 이유만으로 하인에게 재혼을 제안 받고 이를 거절한 늙은 루도비코 백작의 이와 같은 모습에서 정서적으로 많은 이질감과 낯설음을 느꼈을 것이다.

이후 프리스판의 책략에 보기 좋게 걸려든 루도비코는 디아나를 만나 다음과 같이 말하며 잃었던 아들을 다시 찾게 된다는 터무니없는 기대와 흥분을 감추지 못한다.

디아나. 백작님, 정말 좋으시겠어요. 저에게도 참 좋은 소식입니다.

루도비코. 디아나 백작, 내 아들은 현재 내가 자기 아비인줄도 모르는 채 디아나 백작을 모시며 살고 있소이다. 아! 죽은 그 녀석 어머니가 지금 살아있다면 얼마나 좋아할까!(3091행-3096행)

프리스판과 같은 천한 신분의 하인에게 쉽게 속아 넘어간 아둔함에다가 이미 죽은 아내까지 생각난다며 감정이 격앙된 루도비코의 모습에 당시의 관객들은 웃음을 터뜨렸을 것이다. 물론 모든 아둔함이 웃음을 유발하는 것은 아니다. 루도비코의 아둔함이 당시 관객들을 웃게 만든 것은, 아둔함과 고귀한 신분은 서로 어울릴 수 없는 속성이라는 당시의 사회적 가치관에 기인한다. 즉, 당시 스페인 사회가 가장 필수적으로 요구하는 덕목이 바로 ‘현명함(prudencia)’이었는데,¹⁵⁾ 다름 아닌 루도비코 같은 고귀한 신분의 인물에게 이 현명함의 부재가 발견되었기 때문에 당시 관객들은 그의 아둔함에 웃을 수 있었던 것이다.

2. 셰익스피어 시대의 관객과 『말괄량이 길들이기』에 나타난 희극성

한편 영국의 셰익스피어 시대도 앞 절의 로베 시대에서 언급된 논리들이

15) 마라발(Maravall)은 “현명함의 지배적 역할은 바로크 시대 모든 사람들의 공통적인 관점 하에 있다.”(José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco*, Barcelona: Ariel, 1990, p.141.)라고 주장하고 있다.

유사하게 적용될 수 있다. 즉, 이현우 교수의 다음과 같은 설명에서 보듯, 당시의 영국 연극도 로뎀 시대의 대중화된 연극처럼 폭발적인 대중적 인기를 누리고 있었던 것이다.

이름도 극장인 ‘극장(theatre)’이 최초로 정식 극장으로 문을 연 1576년경부터 당국에 의해 극장 폐쇄 조치가 내려지는 1642년경까지 런던의 인구는 200,000명 선에서 400,000명 선으로 급속히 증가했는데, 기록에 의하면 1595년에는 두 개의 극장에 매주 15,000명 정도의 관객이 입장한 것으로 추산되며, 6개의 극장이 동시에 운영되던 1620년경에는 매주 25,000명 정도의 시민들이 극장을 찾았던 것으로 추정된다. [...] 런던 시민들은 오늘날 텔레비전을 보는 것처럼 거의 일상적으로 연극을 즐겼던 것이다.¹⁶⁾

그리고 당시 런던의 극장은 로뎀 시대의 노천극장과 마찬가지로 저렴한 관람료만 내면 누구나 입장할 수 있었기에 신분계층에 상관없이 모두가 연극을 즐길 수 있었다. 또한 당시 런던 극장의 관객에 대한 다음과 같은 설명을 통해 알 수 있듯이, 그들도 연극의 성패를 좌우했던 로뎀 시대의 서민 관객들처럼 상당히 활동적인 면면을 지니고 있었다.

그런데 문제는 이들이 간단한 먹거리와 맥주 등을 먹으며 얌전하게 공연을 관람하기만 하는 것이 아니라, [...] 공연에 불만이 생기면 야유를 하거나 아예 의자, 타일, 사과, 오렌지 등 온갖 것을 던지는 것도 서슴지 않았다는 점이다. 물론 감동하거나 마음에 드는 장면이 있었을 때에는 대단한 환호와 박수를 보냈을 것은 불문가지이다. [...] 한 마디로, 공연에 대한 참여도가 대단히 높은 관객들이고, 엄청난 열정과 상상력을 지닌, 그리고 동시에 매우 솔직하고 자유분방한 관객들이었다고 할 수 있겠다.¹⁷⁾

흥미로운 점은, 다음의 설명에서 보듯, 로뎀 시대의 노천극장에서처럼 셰익스피어 시대의 극장 역시 비싼 관람료를 내는 귀족이 아닌 저렴한 관람료를 내는 일반 대중이 주요 객석을 차지한다는 점이다.

16) 이현우, 『셰익스피어 관객, 무대, 그리고 텍스트』, 동인, 2004, 277-278쪽.

17) 위의 책, 280쪽.

흥미로운 것은, 이런 악조건이어도 글롭 극장에서 가장 재미있게 연극을 즐길 수 있는 자리는 -필자의 여러 차례의 경험과 나름의 실험과 조사에 비춰보면- 무대 바로 밑의, 그러니까 무대에 턱을 괴고 서서 보는 마당 객석 자리이며, 가장 곤혹스러운 자리는 무대 뒤에서 주로 배우들의 뒤통수를 봐야 하는 ‘귀빈석’이다.¹⁸⁾

로베 시대의 노천극장에서 가장 중요한 객석이 무대 바로 앞의 입석인 ‘빠띠오’였듯이, 셰익스피어 시대의 극장 역시 일반 대중들이 서서 연극을 관람했던 무대 바로 앞의 공간이 가장 중요한 객석이었던 것이다. 따라서 셰익스피어를 비롯한 당시 영국의 극작가들 역시 로베 시대의 극작가들과 마찬가지로 이들의 열정을 항상 염두에 두고 극을 창작해야만 했던 것이다. 이현우 교수의 다음과 같은 지적이 이를 말해준다.

셰익스피어가 즉흥 연기마저 불사하는 광대역의 희극 배우들을 비난하면서도 평생 애용한 데에서도 잘 드러나듯, 동시대의 극작가나 배우들은 폭탄 같은 관객들과 공생하기 위해 이래저래 골몰하지 않을 수 없었다.¹⁹⁾

따라서 본 연구에서 다루는 셰익스피어의 희극 『말괄량이 길들이기』 역시 당시의 서민 관객의 관점에서 발생할 수 있는 희극성을 다수 내포하고 있다. 우선 이 연극 역시 로베의 『과수원지기의 개』에서처럼 공간적·신분적 낮설음이 설정되어있는데, 이 연극의 공간적 배경은 당시 영국 서민들에게 매우 낯설었을 이탈리아의 도시 파도바(Padova)이고, 주요 등장인물들은 파도바의²⁰⁾ 돈 많은 귀족 밥티스타(Baptista)와 그의 두 딸 카테리나(Katherina)와 비앙카(Bianca), 그리고 그녀들의 구혼자들과 이들에게 속한 하인들이다. 즉, 등장인물들은 모두 일반 대중들의 처지와 동떨어진 부유하고 지체 높은 인물들과 이들의 하인들인 것이다. 따라서 이 연극 역시 당시 영국의 일반 서민 관객들에게 공간적·신분적 낮설음을 제공하고 있는데, 특이한 점은

18) 위의 책, 283-285쪽.

19) 위의 책, 281쪽.

20) 파도바는 영어로 ‘패두어(Padua)’라고 불린다.

이러한 공간적·신분적 낯설음 외에도 이 연극의 특징적 구조 자체가 관객들로 하여금 무대적 상황이 현실적이 아닌 것임을 느끼도록 해주고 있다는 것이다. 이는 이 연극이 서막과 본극으로 나뉜 이중구조를 지니고 있음을 의미하는데, 우리가 알고 있는 희극『말괄량이 길들이기』는 사실 이 연극의 본극만을 가리킨다. 구체적으로, 이 연극은 잉글랜드의 워릭셔(Warwickshire) 지방을 무대로 한 서막으로 시작되는데, 이 서막에서 비천한 신분의 술주정뱅이 크리스토퍼 슬라이(Christopher Sly)가 술에 만취해서 길거리에 드러누워 자고 있다가 영주가 그를 발견하는데, 영주는 그에게 장난을 칠 요량으로 술에서 깨어난 그를 영주로 착각하게 만든다. 그리고 이렇게 하루아침에 영주가 돼버려 어리둥절해하는 슬라이에게 하인들은 영주님을 위해 배우들이 희극을 준비했다고 하고, 자신이 진짜 영주라고 믿게 된 슬라이는 다음과 같이 말하며 자신의 가짜부인과 함께 희극을 관람하는데, 이때 슬라이가 관람하는 희극이 바로 『말괄량이 길들이기』인 것이다.

슬라이. 그래 연극을 보도록 하지. 희극이라면, 크리스마스 춤이나 서커스 묘기 같은 것인가?

바솔로뮤. 아닙니다. 더 재미있는 겁니다.

슬라이. 뭐, 집안 잡다한 것들을 다룬 건가?

바솔로뮤. 일종의 이야기죠.

슬라이. 그럼 구경해 보지. 여보, 부인, 내 곁에 와서 앉아요. 세상사는 잊읍시다. 젊은 시절로 돌아가진 못할 테니.(서막 131행-136행)²¹⁾

결국 관객은 연극 속의 관객인 슬라이가 관람한 연극 속의 연극을 관람한 셈이고, 따라서 이 연극은 서막과 본극이라는 수평적 구조라기보다는, 일종의 극중극인 이중구조를 지니고 있다고 봐야 하는 것이다. 이러한 극중극의 형식을 통하여 이 연극을 관람하는 관객은 지금 무대에서 전개되는 사건이 실재가 아니라 연극적 상황이라는 점을 더욱 분명하게 인식할 수 있게 되는데, 극중극의 이러한 기능에 대해 이용복 교수는 다음과 같이 설명하고 있다.

21) 셰익스피어, 『말괄량이 길들이기』, 도해자 역, 한국외국어대학교 지식출판콘텐츠센터, 2018, 31쪽. 향후 본 작품의 인용 시 별도의 각주처리 없이 인용문 끝에 해당 행수만 밝히기로 한다.

부인의 기능이란 극중극이 사실임직 하지 않고 연극적인 느낌을 강하게 줄수록 특극은 반대로 사실임직 한 착각을 불러일으키는 것을 말한다. 여기서 ‘부인(否認)’이란 전통적인 연극이 추구하는 사실임직 한 환영을 거부하고 극중극이 허구라는 것을 드러낸다는 의미이다. 배우들이 등장 인물인 경우 극중극은 특히 이러한 부인의 기능을 지닌다.²²⁾

『말괄량이 길들이기』의 극중극을 통한 이중구조로 인해 관객은 신분적·공간적 낯설음으로 가득 찬 무대적 상황에 대해 심리적 거리감을 한층 더 느끼게 될 것이고, 궁극적으로 올슨이 말하는 희극성에 대한 ‘다름’의 이론이 보다 온전히 적용될 수 있는 것이다.

이 연극에 나타나는 대표적인 희극적 장면은 무엇보다도 베로나(Verona) 출신의 귀족 페트루치오(Petruchio)가 밥티스타의 말괄량이 큰딸 카테리나와 결혼하여 그녀를 길들이는 과정에서 발생하는 다양한 소동들일 것이다. 그중에서도 압권은 단연 페트루치오와 카테리나의 결혼식일 것이다. 결혼식 시간에 나타나지 않아 모두의 마음을 졸이게 하던 페트루치오는 결혼식에 어울리지도 않는 우스꽝스러운 옷차림을 하고 늦게 나타나 엄숙해야 할 혼인미사를 엉망으로 만들어버린다. 우스꽝스럽게 된 결혼식에 대해 비앙카의 구혼자인 그레미오(Gremio)가 묘사한 다음과 같은 대사는 관객들에게 많은 웃음을 선사한다.

주례 신부님께서 카테리나를 아내로 맞이하겠냐고 묻자 “제기랄, 그리하죠”라고 답했어요. 그리고 서약을 얼마나 큰 소리로 하던지 신부님께서 몸을 굽혀 성서를 집어 드는데 이 정신 나간 신랑이 신부님을 냅다 때리더라고요. 신부님께서서는 넘어지고 책도 다시 떨어뜨렸죠. 그러자 신랑이 “누구든 할 테면 해봐. 손대 보라고!”(3막2장 154행-160행)

그리고 포도주를 벌쩍 들이켜 마시더니 케이크 조각을 교회 일꾼의 얼굴에 던지지 뭐니까. 별 이유는 없고 그냥 그의 수염이 마치 굶주린 듯 드문드문 나서 케이크를 달라고 부탁하는 것처럼 보였다는 겁니다. 그 후

22) 이용복, 「극중극의 특성 및 그 의미에 대한 연구」, 『한국연극학』 46권, 2012, 226쪽.

신부의 목을 붙잡고는 소리가 성당 구서구석 전체에 울릴 만큼 요란하게 신부의 입술에 키스를 하더라고요. 저는 너무 창피해서 여기까지만 보고 나왔는데, 다른 사람들도 많이 나왔을 거예요. 내 평생 그런 미친 결혼식은 처음입니다.(3막2장 167행-176행)

그레오미가 말했듯이, 대부분 귀족들이었을 결혼식의 하객들은 이러한 우스꽝스러운 신랑의 모습에 그레미오처럼 창피함을 느끼고 결혼식장에서 나왔겠지만, 이 장면을 연극으로 관람하던 일반 서민 관객은 큰 웃음을 터뜨렸으리라 어렵지 않게 짐작할 수 있다. 이들에게 신랑의 이러한 꼴불견은 앞서 살펴본 로베의 『과수원지기의 개』의 루도비코 백작처럼 귀족에게는 어울리지 않는 천박한 행동으로 보였을 것이며, 이들로부터 ‘신분적 거리감’을 두고 있는 관객들은 이에 대해 ‘창피함’이 아니라 ‘희극성’을 느꼈을 것이기 때문이다.

IV. 두 희극의 변별적 차이와 진보적 메시지

그렇다면 희극성을 통해서 희극은 관객들에게 궁극적으로 무엇을 전하려는 것일까? 이에 대한 답을 위해서는 우선 희극을 생기론(生氣論)(vitalismo)적 관점에서 조망한 두 학자인 프라이(Frye)와 랑거(Langer)의 희극에 대한 다음과 같은 주장들에 주목할 필요가 있다.

따라서 pistis(착각)에서 gnosis(실제)로 향하는 운동, 즉 습관, 관습적 구속, 전형적 법칙, 낡은 성격들로 통제되는 사회에서 젊음과 실용적 자유에 의해 관리되는 사회로의 변화는 앞의 그리스 단어들에 말해주듯 기본적으로 착각에서 실제로 향하는 움직임인 것이다.²³⁾

그 행위는 단순히 “겨울 이야기”에서 봄으로의 이동을 의미하는 것뿐만 아니라 혼돈으로 가득 찬 저 아래의 세상으로부터 합리적인 세상을

23) Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton: Princeton University Press, 1971, p.169.

향한 도약을 의미하기도 하는 것으로 보인다.²⁴⁾

희극의 핵심적인 감정이란 무엇인가가 성장하고 유기적인 자가보존이 실현되고 있음을 의식하는 것이다. 이런 식으로, 희극은 자가보존에 대한 생명의 리듬을 나타낸다고 할 수 있다. 반면 비극은 자가종말에 대한 생명의 리듬을 드러내는 것이다.²⁵⁾

결국 희극이란 보다 합리적인 세상을 향해 올라가는 생명력으로 충만한 움직임의 관객들에게 보여주는 것이다. 따라서 희극에서는 기존의 낡고, 부조리하고, 자유를 억압하는 관습과 규칙이 거부되며, 이러한 구태의연한 가치들이야말로 희극에서 웃음의 주요한 소재거리가 되는 것이다.

이런 의미에서 로베의 연극 『과수원지기의 개』는 프라이와 랑저가 말하는 생기론적 관점에 정확히 부합하는 희극이라 할 수 있다. 무엇보다 로베의 이 희극에는 절대 불변하는 선천적 신분제도라는 기존의 부조리한 사회적 관습이 잘 묘사되어 있다. 디아나 백작은 젊고 유능한 자신의 비서인 페오도로를 마음속 깊이 사모하나, 다음의 그녀의 독백에서 보듯, 그의 비천한 신분으로 인해 처음에는 자신과 그와의 사랑을 터무니없는 것으로 여긴다.

그토록 여러 번 난 페오도로의 준수함과 재치와 이해심을 느꼈는데. 그가 나와 같은 신분이었다면 그의 고상함과 우아함에 내 마음은 떨렸을 거야. 사랑은 공통된 감정이지만, 나는 나의 명예가 더 소중해. 나는 사람들이 내가 누군지에 대해 존중해 주는 걸 원해. 그리고 그런 존중이 사랑 때문에 손상되는 걸 난 천하게 생각하지.(325행-332행)

그러나 그녀 자신도 인정했듯이 사랑은 인간의 공통된 감정이기에, 아무리 신분의 차이라는 장벽이 높더라도 자연스럽게 생겨나는 사랑의 감정을 막을 수는 없는 것이다. 그러기에 디아나는 페오도로가 자신의 하녀 마르셀라(Marcela)와 사귀는 것을 집요하게 방해하면서 페오도로를 유혹하다가도

24) *Ibid.*, p.184.

25) Susanne K. Langer, *Sentimiento y forma*, Ciudad Universitaria(México): Universidad Nacional Autónoma de México, 1967, p.327.

떼오도로가 자신에게 다가오면 매섭게 거절하는, 갈피를 잡지 못하는 이중적 태도를 이어나간다. 이렇게 불합리로 가득 찬 디아나의 처신에 답답함을 느낀 떼오도로가 그녀에게 항의하자 드디어 그녀의 마음속에 쌓인 울분이 다음과 같이 폭발하고 만다.

떼오도로. 불가능하단 말씀입니까? 그렇다면 아가씨께서는 마르셀라와 제가 서로 진짜 사랑하는지 그 의지를 시험하고 싶으신 겁니까? 저는 제가 싫어하는 것을 억지로라도 좋아해야할 의무가 있는 겁니까? 저는 마르셀라를 사랑하고 그녀도 저를 진심으로 사랑하고 있습니다. 저희들의 사랑은 아주 순수합니다.

디아나. 이런 비열한 망나니 같으니라고! 지금 사람들을 시켜 당신을 죽여 버리겠어.

떼오도로. 뭘 하시는 겁니까, 아가씨?

디아나. 더럽고 상스러운 당신은 나에게 따귀를 맞아 마땅해.(2209행-2222행)

결국 선천적 신분제도의 장벽으로 인해 디아나가 비서의 따귀를 때리는 폭력사태까지 야기되었지만, 이 부조리한 신분제도는 이내 곧 떼오도로의 하인 프리스탄의 기발한 계략으로 여지없이 무장 해제됨과 동시에 관객들의 웃음거리로 전락하고 만다. 즉, 앞장에서 살펴보았듯이, 프리스탄의 천연 덕스러운 거짓말에 속아 넘어간 늙은 백작 루도비코에 의해 떼오도로는 하 루아침에 루도비코 백작의 상속자가 되어버린 것이다. 떼오도로가 이렇게 황당하고 엉터리 같은 방법으로 귀족이 되는 어처구니없는 장면을 목격하면서, 당시의 노천극장을 가득 메웠던 서민 관객들은 선천적으로 불변하는 신분제도가 사실은 이렇게 허상에 불과할 수도 있겠다는 생각을 당연히 하게 되었을 것이고, 이점이야말로 극작가 로베가 관객들에게 궁극적으로 전하고자 했던 메시지인 것이다. 이는 “부조리하거나 비이성적인 법칙이 희극적 행위를 통해 타파된다”²⁶⁾는 희극의 주제에 대한 프라이의 주장과 일맥상통한다. 이 극의 마지막에 신분이 동등해진 디아나 백작과 떼오도로 백작(?)이 백년가약을 맺었음은 당연하다.

26) Northrop Frye, *op. cit.*, p.169.

반면 셰익스피어의 『말괄량이 길들이기』는 이러한 측면에서 로베의 『과수원지기의 개』와 궤적을 달리한다. 이 연극에서 제기되는 부조리한 사회적 관습으로는 남녀 간의 뿌리 깊은 불평등의 문제를 꼽을 수 있겠으나, 이 연극에서 셰익스피어는 남녀 간의 불평등의 문제를 본격적인 논란의 대상으로 삼을 의도는 별로 없어 보인다. 귀족가문의 젊고 아름다운 처녀 카테리나는 당시의 여성으로서 성격이 괴팍하고 고집이 세며 거친 입을 가진 치명적인 약점 때문에 모든 남자들이 그녀를 꺼려한다. 그녀에게 악기를 가르쳐 주기 위해 그녀의 방에 들어갔던 호르텐시오(Hortensio)가 그녀로부터 봉변을 당한 다음과 같은 장면이 그녀가 어느 정도로 거친 성격을 지녔는지를 알려준다.

밥티스타. 아니, 이런! 얼굴이 왜 그렇게 창백합니까?

호르텐시오. 제가 창백해 보이면 두려워서 그런 겁니다.

밥티스타. 제 딸은 음악적 재능이 있던가요?

호르텐시오. 군인의 재능이 있더군요. 쇠붙이 무기면 모르겠지만 류트는 어울리지 않아요.

밥티스타. 류트에 대해 깨우쳐 주지 못하겠단 말인가요?

호르텐시오. 오히려 류트로 제 머리를 깨지려 하더군요. 줄을 잘못 짚어서 올바르게 손가락 짚는 법을 가르쳐 주려고 따님의 손가락을 구부렸을 뿐인데, 따님이 참을 수 없었는지 버럭 화를 내며 “잘못 짚었다고요? 그럼 내가 한 수 가르쳐 주죠” 이렇게 말하더니 류트를 제 머리에 내리쳤어요.(2막1장 141행-152행)

그러나 이런 그녀에게도 청혼자가 생기는데, 바로 막대한 그녀의 결혼 지참금을 노리고 그녀와 결혼한 후 그녀를 자기만의 방식으로 암전하게 길들일 계획을 세운 페트루치오라는 귀족 청년이다. 그는 결혼에 대해 친구 호르텐시오에게 “돈만 많으면 페트루치오의 신붓감으로 충분해. 내 구애의 춤에서 장단을 맞춰줄 수 있는 건 재산이지.”(1막2장 62행-64행)라고 말하며, 처음부터 애뜻한 사랑의 감정보다는 돈을 밝히는 속물근성을 적나라하게 드러낸다. 게다가 그는 카테리나와의 결혼 직후 그녀를 자신의 배우자가 아닌 하나의 재산으로 취급하려는 본성을 모든 사람에게 다음과 같이 거리낌 없이 드러낸다.

케이트, 그렇게 발버둥치거나 발을 동동 구르지 말아요. 노려보지도 안
달복달하지도 말아요. 나는 내 소유물의 주인 노릇을 할 거니까. 신부는
내 물건이자 재산이죠. 신부는 내 집, 내 가재도구, 내 들판, 내 창고, 내
말, 내 황소, 내 당나귀, 그 무엇이 되었던 내 것이죠.(3막2장 220행-224행)

한편 카테리나의 됴됨이는 사실 셰익스피어 시대 당시의 남성중심적 사
고방식 하에서나 괴팍한 성격의 거친 처녀일 뿐이고, 오히려 그녀의 언행에
는 남성우월주의라는 당시의 불합리한 사회적 관행에 대한 항의적 성격이
엿보이기도 한다. 결혼 피로연을 시작하기도 전에 일방적으로 자신을 데리
고 집으로 가버리려는 신랑 페트루치오의 전횡에 맞서는 카테리나의 다음
과 같은 대사에서 이를 확인할 수 있다.

페트루치오. 아, 케이트, 침착해요. 제발 화내지 말고.

카테리나. 화낼 거예요. 당신이 무슨 상관이죠? 아버지, 가만히 계세요.
이 사람은 제 뜻을 따를 거예요.

그레미오. 맏소사! 이제 시작됐군.

카테리나. 다들 피로연 장으로 가세요. 여자가 용기를 내 맞서지 않으
면 바보취급 당하기 딱 좋다는 걸 알았네요.(3막2장 207행-213행)

그러나 부부생활에서 그녀의 먹는 것과 입는 것, 그리고 잠자는 것 모두
를 좌지우지할 수 있는 페트루치오의 권력 앞에서 결국 카테리나는 살팽이
에서 “순한 집고양이”(2막1장 269행)로 길들여진다. 속물근성의 남성우월
주의자인 페트루치오가 승리한 것이다. 이렇게 길들여진 카테리나에 대해
서는, 다음의 설명에서 보듯, 그동안 다양한 학자들이 오히려 남성중심주의
의 승리에 반(反)하는 해석을 시도하여 왔다. 그 예로 한도인 교수는 길들여
진 카테리나에 대해 다음과 같이 설명하고 있다.

캐서리나의 변화가 표면상 긍정적인 것으로 보인다 할지라도 이는 소
통의 강요가 부른 일시적인 것일 뿐, 진정한 기적은 페트루치오가 캐서리
나에게 시도한 ‘길들이기’라는 방식으로는 불가능한 것이다.²⁷⁾

27) 한도인, 「“길들이기” 혹은 소통의 강요: 『말괄량이 길들이기』, *Shakespeare Review*

그렇지만 이러한 해석은 다소 무리가 있어 보인다. 카테리나의 변화를 단순히 소통의 강요에 따른 결과로만 여기기엔 그녀가 연극의 말미에서 한 연설의 내용이 너무나도 남성중심주의적이기 때문이다. 연극의 말미에서 페트루치오는 비앙카와 결혼한 루첸티오(Lucentio)와 미망인과 결혼한 호르텐시오에게 각자 자신의 부인을 불렀을 때 누가 제일 먼저 오는지에 대해 내기를 하는데, 가장 먼저 달려온 카테리나가 남편 페트루치오의 청으로 비앙카와 미망인에게 한 연설이 바로 그것이다. 예외적으로 41행에 달하는 비교적 긴 분량의 연설 대부분은 남편에게 복종하라는 내용인데, “주인이자 왕이요 통치자인 남편에게 상처를 주는 경멸의 눈길을 거두어요”(5막2장 144행-145행)로 시작하여 “남편이 원하면 복종의 표시로 무릎을 꿇어 남편 발 아래에 당신의 손을 두세요.”(182행-183행)로 맺는다. 많은 학자들이 남성우월주의적 성향이 엿보이는 불편한 내용이라고 비판해온 부분인데, 권오숙 교수의 다음과 같은 주장이 그 좋은 예이다.

특히 ‘남편의 주권’을 강조하는 캐서리나의 마지막 연설은 현대의 독자나 관객에게 심한 거부감을 불러일으키며 논란의 핵을 이룬다. [...] 남자들조차 수용하기 힘들 정도로 이 극의 지배적 내러티브는 가부장적 담론들이다.²⁸⁾

그런데 최근 들어 셰익스피어에 대해 페미니즘적 관점을 가지고 접근하려는 학자들을 중심으로 이 부분에 대한 해석 역시 다른 방향으로 하려는 시도가 있어왔다. 즉, 카테리나의 마지막 연설을 당시의 남성월주주의에 대한 일종의 패러디로 바라보는 것이다. 카테리나의 연설에 대한 다음과 같은 주장들에서 이를 확인할 수 있다.

카테리나가 기계적으로 외는 마지막 대사의 기표와 의의가 일치한다고 믿기는 힘들기 때문이다. 감정 실리지 않는 메마른 암기는 알맹이는 빠져나간 우화의 틀처럼 공허한 기표의 유희이다. 우리나라의 명신보감

54(2), 2018, 319쪽.

28) 권오숙, 「『말괄량이 길들이기』: 여성의 사회적 정체성 형성의 작위적 과정」, *Shakespeare Review* 40(1), 2004, 5쪽.

처럼 여성교육을 위한 기초적 교재에 실린 기표만 남은(…) 연설을 케이트가 반복한다는 것은 페트루치오로 대변되는 그 당대의 이념을 흉내냄으로써 패러디한 것으로 우리는 읽어낼 수 있다.²⁹⁾

대부분의 패미니즘 비평가들은 케이트의 정체성을 타자로 정의하며 그녀의 급작스러운 변모에 대해 외적으로는 가부장제를 옹호하나 내적으로는 남성의 지배환상과 억압에 대한 통렬한 비판을 담고 있다고 다중성을 부여하였다.³⁰⁾

그러나 이는 어디까지나 대문호 셰익스피어를 단순한 남성우월주의자로만 여기기를 거부하고자하는 영문학자들의 심정적인 희망사항으로밖에 보이지 않는다. 예를 들어 앞서 인용한 이삼출 교수의 주장 중 ‘메마른 암기’라든지 ‘기계적으로 외는 마지막 대사’와 같은 지적은 이삼출 교수의 개인적인 느낌일 뿐, 작품의 텍스트에선 이 연설에 대한 카테리나의 말투나 표정을 지시하는 특별한 지문이나 다른 등장인물들의 의견 피력과 같은 객관적인 근거는 물론이고 정황적인 근거도 없다. 다음에서 보듯, 심지어는 이 부분을 패러디처럼 보이기 위해 배우의 연기 변화를 요구하는 연출이 있어 왔음을 지적하는 경우도 있다.

이런 불편한 감정을 해소하고자 하는 연출가들과 관객들과 비평가들의 부단한 노력이 있어왔다. 어떤 연출가는 페트루치오로 하여금 캐터리나의 시선을 피해 관객을 향해 눈짓이나 웃음 등의 표정 연기로 자신의 행동이 선의의 목적을 위한 한 방편이라는 구실을 대도록 했다.³¹⁾

이러한 시도는 어디까지나 문학 외적인 것으로, 이는 역설적으로 셰익스피어의 텍스트 그 자체로는 남성중심주의에 대한 승리로 해석되어질 수밖에

29) 이삼출, 『『말괄량이 길들이기』의 저항: 흉내내기와 전이(轉移)』, 『인문학연구』 23집, 2015, 76쪽.

30) 이연자, 『탈식민페미니즘으로 읽는 셰익스피어의 『말괄량이 길들이기』』, 『신영어영문학』 54집, 2013, 133쪽.

31) 정경숙, 『『말괄량이 길들이기』에 나타난 개인과 사회규범』, *Shakespeare Review* 36(4), 2000, 852쪽.

에 없음을 의미할 수 있다. 결론적으로 셰익스피어의 이 연극은 관객에게 웃음을 제공하기는 하였지만, 로베의 『과수원지기의 개』처럼 관객을 사회적 부조리에 대한 비판적 사유로까지 이끌었는지는 의문스럽다고 할 수 있다. 마지막으로, 로베의 『과수원지기의 개』와 셰익스피어의 『말괄량이 길들이기』 사이에는 희극으로서 또 하나의 중대한 차이가 발견되는데, 바로 연극의 결말 부분에 이뤄지는 화합과 화해와 관련된 것이다. 이에 대해 프라이는 다음과 같이 설명한다.

희극의 성향은 극의 마지막에 구현되는 세상에 가급적 많은 인물들을 포함시키는 것이다. 달한 성격의 인물들은 단순히 거부되어지기보다 화해되거나 변화되는 경우가 더 많다. 희극은 화해될 수 없는 성격의 인물들을 제거하는 추방의 희생제물까지도 종종 아우른다.³²⁾

로베의 『과수원지기의 개』에서 테오도로에게는 넘기 힘든 연적(戀敵)이 둘이나 있었다. 바로 페데리코(Federico) 백작과 리카르도(Ricardo) 후작인데, 이들은 디아나를 차지하기 위해 테오도로를 살해하려고까지 한 자들이다. 그러나 테오도로와 디아나가 마지막에 결혼하게 되자 다음에서 보듯 이들은 패배를 깨끗이 인정하고 다른 등장인물들과 어울려 하나로 화합하는 모습을 보인다.

페데리코 리카르도, 이리 와서 테오도로님에게 축하의 말을 하거나.

리카르도 여러분들, 저는 테오도로님이 죽지 않고 살아있는 것에 축하를 보내겠습니다.(3353행-3356행)

테오도로 그리고 이미 디아나가 마르셀라를 파비오와 결혼시키기로 했으니까 그렇게 하도록 하고, 프리스탄은 나의 생명을 구해준 것과 그 외에 또 하나의 비밀스런 부채에 대한 대가로, 디아나의 허락을 통해서 도로테아와 결혼시키도록 하겠습니다.

리카르도 그럼 내가 마르셀라의 결혼지참금을 책임지겠어요.

페데리코 난 도로테아의 것을 책임지지요.(3367행-3375행)

32) Northrop Frye, *op. cit.*, p.165.

반면 셰익스피어의 『말괄량이 길들이기』의 결말에서는 승리자인 페트루치오와 카테리나만 있을 뿐, 이들에게 패배한 루첸시오와 호르텐시오, 특히나 카테리나에게 남편을 어떻게 섬겨야하는지에 대해 기나긴 충고를 듣는 굴욕을 맛보아야했던 비앙카와 미망인의 존재는 찾아볼 수 없다. 패배자들을 뒤로 하고 “우승자답게 물러가겠네. 잘들 쉬게.”(5막2장 192행)라는 말만 남기고 페트루치오와 카테리나는 의기양양하게 퇴장하며 연극이 끝나는 것이다.

V. 맺는 말

로페의 『과수원지기의 개』와 셰익스피어의 『말괄량이 길들이기』는 이 두 극작가의 대표적인 희극작품이고, Ⅲ장서 살펴보았듯이 공통적으로 희극성 창출을 위한 희극적 메커니즘이 매우 잘 갖추어진 연극이라 할 수 있다. 그러나 앞장에서 살펴보았듯이 관객들에게 남기고자 했던 메시지의 측면에서는 이 두 희극이 변별적인 차이를 나타내고 있음을 부인할 수 없다. 메시지의 측면에서 왜 차이가 나타나는지에 대해서는 희극의 본성에 대한 철학자 페이블만(Feibleman)과 웨이드(Wade) 교수의 다음과 같은 설명에서 그 답을 찾을 수 있다.

희극은 그 본성상 비극보다 더 혁명적인 것이다. [...] 희극은 지배적인 모든 이론들과 실제들에 대한 불만과 전복으로 우리를 이끌며 덜 제한적인 것들을 추구한다. 따라서 희극은 현재의 관습들과 제도들에 대항한다.³³⁾

위대한 희극작품을 배출한 시대들은 혁명적인 시기들이었다. 희극은 언제나 세상의 사물들을 거의 모두 비틀어진 시선으로 바라본다.³⁴⁾

33) James K. Feibleman, *In Praise of Comedy. A Study in its Theory and Practice*, New York: The Macmillan Company, 1939. pp.178-179.

34) Gerald Wade, “A philosophic basis for drama, including the *Comedia*”, *Bulletin of the Comediantes* vol. XXVIII, núm. 2, 1976, p.68.

주지하는 바와 같이 로베의 시대, 즉 펠리페(Felipe) 3세 시대의 스페인은 제국의 몰락과 함께 사회의 모든 분야에서 커다란 위기를 맞게 되는 ‘총체적 위기(crisis total)’의 시기로, 당시에는 개혁을 통한 이 위기로부터의 탈출이 가장 중요한 사회적 화두였다. 로베를 비롯한 여러 극작가들이 주옥같은 다양한 희극작품들을 다룬 아닌 바로 이 시기에 남겼던 것은 근본적인 변화를 갈망하던 당시의 사회적 요구에 비춰보았을 때 결코 우연이 아닌 것이다. 반면 셰익스피어가 활약했던 영국의 엘리자베스 여왕 시대는 사회적으로 격동의 시대였을지는 몰라도 위기의 시대는 아니었다. 오히려 이 시대에 영국은 산업과 무역의 발전을 통해 국력을 성장시킴으로써 후에 세계를 군림하는 제국적 기틀을 마련하던 시기였다. 바로 이러한 시대적 차이가 로베의 『과수원지기의 개』와 셰익스피어의 『말괄량이 길들이기』에 나타난 메시지 상의 변별적 차이를 낳게 한 결정적 요인이라 할 수 있을 것이다.

■ 참고문헌

- 권오숙, 「『말괄량이 길들이기』: 여성의 사회적 정체성 형성의 작위적 과정」, *Shakespeare Review* 40(1), 2004.
- 셰익스피어, 『말괄량이 길들이기』, 도해자 역, 한국외국어대학교 지식출판콘텐츠원, 2018.
- 아리스토텔레스, 호라티우스, 플라톤, 『시학』, 천병희 역, 문예출판사, 1993.
- 아르투어 쇼펜하우어, 『의지와 표상으로서의 세계』, 홍성광 역, 을유문화사, 2015.
- 앙리 베르그송, 『웃음』, 정연복 역, 세계사, 2000.
- 윤용옥, 『로페 데 베가의 삶과 문학』, 한국외국어대학교출판부, 2009.
- 이삼출, 「『말괄량이 길들이기』의 저항: 흥내내기와 전이(轉移)」, 『인문학연구』 23집, 2015.
- 이연자, 「탈식민페미니즘으로 읽는 셰익스피어의 『말괄량이 길들이기』」, 『신영어영문학』 54집, 2013.
- 이용복, 「극중극의 특성 및 그 의미에 대한 연구」, 『한국연극학』 46권, 2012.
- 이현우, 『셰익스피어 관객, 무대, 그리고 텍스트』, 동인, 2004.
- 임마누엘 칸트, 『판단력비판』, 백종현 역, 아카넷, 2009.
- 정경숙, 「『말괄량이 길들이기』에 나타난 개인과 사회규범」, *Shakespeare Review* 36(4), 2000.
- 토마스 홉스, 『리바이어던』, 도그마 편집부 역, 도그마, 2003.
- 한도인, 「“길들이기” 혹은 소통의 강요: 『말괄량이 길들이기』」, *Shakespeare Review* 54(2), 2018.
- Feibleman, James K., *In Praise of Comedy. A Study in its Theory and Practice*, New York: The Macmillan Company, 1939.
- Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism*, Princeton: Princeton University Press, 1971.
- Langer, Susanne K., *Sentimiento y forma*, trad. Mario Cárdenas y Luis Octavio Hernández, Ciudad Universitaria(México): Universidad Nacional Autónoma de México, 1967.
- Maravall, José Antonio, *La cultura del Barroco*, Barcelona: Ariel, 1990.

Olson, Elder, *Teoría de la comedia*, trad. Salvador Oliva y Manuel Espín, Barcelona: Ariel, 1978.

Pedraza Jiménez, Felipe B., Rodríguez Cáceres, Milagros, *Manual de literatura española IV. Barroco: Teatro*, Pamplona: Cénlit, 1980.

Vega, Lope de, *El perro del hortelano*, Madrid: Castalia, 2000.

_____, *Arte nuevo de hacer comedias*, Barcelona: Castalia, 2011.

Wade, Gerald E., “A philosophic basis for drama, including the *Comedia*”, *Bulletin of the Comediantes* vol. XXVIII, núm. 2, 1976.

❖ ABSTRACT

A Comparative Study of *El Perro del Hortelano* in Lope and *The Taming of the Shrew* in Shakespeare

Yoon, Yong-wook

Hankuk University of Foreign Studies

The comedies *El Perro del Hortelano* and *The Taming of the Shrew* by the leading Spanish and British playwrights Lope and Shakespeare, respectively, contained excellent comedy that matched Olson's theory of comedy, 'Different.' On the other hand, there is a distinction between the two in terms of the message intended to be conveyed to the audience through the comedy. Specifically, in Lope's *El perro del Hortelano*, there are messages criticizing the unreasonable social custom of birth identity, while in Shakespeare's *The Taming of the Shrew*, only the problem of inequality between men and women is addressed, and no messages of criticism are found. This difference can be found in the argument of the philosopher Feibleman, who stated, 'The drama is mainly fuelling in times of change and reform.' In other words, compared to Spain in the Lope era, which sought change in the face of overall crisis, Britain in the Shakespeare era was a time that laid the foundation for prosperity, not crisis.

Key Words : laughter, social absurdity, Shakespeare, Lope, comedy

■ 논문접수일 : 2019. 08. 10

■ 심사완료일 : 2019. 09. 01

■ 게재확정일 : 2019. 09. 03