

## 『말괄량이 길들이기』의 시작과 끝: 희극으로서 텍스트 읽기의 관점에서

공성욱 (유한대)

잘 가라! 그대는 내가 소유하기에는 과분하고,  
그대는 그대의 가치를 충분히 알지니,  
그대의 가치를 담은 계약서는 그대를 풀어주나니,  
그대와 나의 인연은 이제 모두 끝났도다.

*Farewell, thou art too dear for my possessing,  
And like enough thou know'st thy estimate;  
The charter of thy worth gives thee releasing;  
My bonds in thee are all determinate. (Sonnet 87)<sup>1)</sup>*

### I. 서론

셰익스피어의 소네트 87번은 이렇게 시작한다. 극작가로서의 자의식이 매우 강했고, 그것들을 메타드라마적 시각으로 자신의 극 속에 반영해온 한 극작가의

---

1) 이 논문에서 인용한 셰익스피어의 모든 원문은 G. Blakemore Evans가 편집한 *The Riverside Shakespeare*(Boston: Houghton Mifflin, 1974)에 의거한 것이며, 원문의 번역은 필자의 번역이다.

이 시 귀절은 문학에 대한 대단한 함의를 간직하고있다. 즉 훌륭한 문학은 작가가 의도한 가치 속에 매몰된 것이 아니라, 레비스트로스의 표현을 빌리자면, 항상 열려진 공간으로 존재해야한다는 것이다. 맥리쉬(Archibald MacLeish)가 “시란 의미하는 것이 아니라, 존재하는 것이다”(A poem should not mean/ But be)라고 그의 시 『Ars Poetica』에서 말한 것처럼, 그 의미는 독자 혹은 극문학의 경우는 관객이 부여한다. 이를 데리다(Derrida)는 ‘의미의 산중’(dissemination)이라는 개념으로 이해했고(Cuddon 258), 해롤드 블룸(Harold Bloom)의 경우는 ‘창조적 수정작용’(act of creative correction)이라고 표현했다(AI 30).

이로 인해 빚어지는 작품에 대한 다양한 이해는 문학연구의 본질상 긍정적인 현상이다. 그러나 이런 다양한 이해의 노력이 텍스트 외적인 요소에 의해서 영향을 받을 수 있고, 또 그 결과 다소 텍스트상의 증거가 박약한 상황에서 만들어 질 수도 있다. 특히 극문학은 이런 현상이 항상 존재하는 장르이다. 극문학은 그 존재양식이 공연을 전제로 한다. 그러므로 무대공연과 영상매체의 영향력은 텍스트를 넘어서, 혹은 텍스트 이면으로 우리의 이해의 범주를 확대할 수 있다. 이런 특성은 다양성이라는 긍정적인 면을 줄 수 있는 반면, 그 본연의 의미를 벗어나 가치를 고정시킴으로써 오히려 작품의 평가에 대한 편견을 야기할 수도 있다. 흔히 연출의 마술이 이런 현상을 만들어 낸다. 러시아 연출가 단첸코(Nemirovich Danchenko)는 연출가의 역할을 극의 해석자이자 공연의 조직가라고 설명한다(토비콜 54). 이는 연출가의 의도가 고스란히 반영될 수밖에 없는 공연은 역으로 텍스트의 이해에 영향을 미칠 수 있다는 말이 된다.

셰익스피어의 『말괄량이 길들이기』는 이런 현상의 대표적인 경우이다. 이 극은 셰익스피어의 초기 습작희극으로서, 그것이 가진 구조적인 결함으로 인하여 높이 평가되어지지는 못했다. 킬러 카우치(Quiller-Couch)는 이 극이 꾸준히 공연되어 인기를 누리왔음을 인정하면서도, 그것으로 인하여 이 극을 걸작으로 평가하는 것은 비평정신의 망각이요, 셰익스피어에게 아부하는 것이라고 평했다(xxiv). 그리고 카타리나의 에피소드와 비앙카의 에피소드가 일관적이고 견고하게 잘 짜여 있다는 킬라드(Tillyard)의 정성어린 변호(89)에도 불구하고, 이 작품

전체를 셰익스피어가 쓰지 않았다는 평가가 만연하고 있다(Chambers 324). 결과적으로 텍스트 상으로는 잘 된 작품이 아니라는 말이다.

그러나 공연의 경우는 상황이 틀리다. 에반스는 이 극을 셰익스피어의 어떤 극보다도 단순한 독서와는 정반대의 무대적 성공을 이루었다고 말하면서, 책 속의 언어가 아무리 고풍스럽고 무지막지하다 하더라도 두 주인공이 무대에서 사용하는 순간 모든 것이 관객에게 수용된다고 평했다(106). 사실 이 극만큼 연출자나 배우의 다양한 시각에 의거하고, 나아가 다양한 관객의 소망에 따라 수정되어 공연된 극이 없었다(Thompson 24). 이런 공연상의 성공은 텍스트 읽기에 영향을 주고, 이를 통해 지금까지 이 극에 대한 관심은 결국 ‘누가 길들이고, 누가 길들여졌는가’라는 모호한 사실을 증명하는 것이었으며(Bloom IH 29), 이는 곧 성의 문제에 대한 관심으로까지 발전되었다.

사실 텍스트상의 언어를 바탕으로 연출이라는 장치는 톤이나 대사, 상황을 변화시킴으로써, 텍스트의 이해에 결정적인 영향을 미칠 수가 있다. 이는 독자나 관객으로 하여금 다소 동떨어진 상상력을 발휘하도록 만들기도 한다. 그러나 우리는 문학작품으로서, 텍스트의 이해(words on the page)에 우선적 가치를 두어야 한다. 작금의 현실은 극문학의 경우 공연매체에 그 가치평가를 의존하는 경우가 점점 커지고 있다. 그러나 원전으로서의 텍스트의 가치를 치밀하게 고려하는 것은 작품의 생명을 부여하는 모든 시도에서 기본적으로 전제되어야 할 부분이다. 그러므로 텍스트상의 명백한 증거를 통해서 작품의 가치를 재고해 보아야 할 필요가 있다.

텍스트로서의 이 극이 가진 논쟁거리는 서극(Induction)의 이해와 카타리나의 마지막 대사(5. 2)에서 기인한다(Garber 57). 이는 『말괄량이 길들이기』라는 극의 시작과 끝이다. 시작에 해당하는 서극을 보자면, 셰익스피어의 극중 오직 이 작품만 서극이라는 구조를 가지고 있음으로 인하여 이는 작가의 미숙성을 드러내는 증거로 거론되었고, 항상 공연시 연출가에게는 극복해야 할 부분이자 과제였다(Sears 41). 18세기의 데이비드 개릭(David Garrick)은 이 작품을 다른 에피소드들을 다 생략하고, 페트루키오와 카타리나의 에피소드만으로 3막으로 개

작을 하여 성공을 거두었다(Marsden 80-81). 그만큼 슬라이의 장면은 연출자들에게는 창작력의 도전으로 여겨졌던 것이다(Boose 28). 서극을 수용할 수 있는 연극의 경우를 제외하고는, 영화로서 우리에게 친숙한 조나단 밀러(Jonathan Miller)의 BBC판이나 리처드 버튼과 엘리자베스 테일러로 유명한 프랑코 제피렐리(Franco Zeffirelli)의 버전에서는 서극의 장면이 생략되어 있다. 즉 극의 구조상 서극의 극중극(play-within-the-play)이 되는 내용이 역으로 본극으로서의 역할을 하게 된 것이다. 그러나 이 극은 서극이 없어도 성공을 했지만, 서극이 없이는 또한 이 작품에 대해 많은 것을 잃을 수도 있다. 전자는 공연상의 결과가 증명해 준 사실이고, 후자는 문학텍스트로서의 가치를 말함이다. 서극의 존재와 그 미완성을 두고 인쇄상의 실수로까지 평가한 역사가 있는가 하면(William 430-35), 어쨌든 슬라이를 등장시켰으면 그 결과를 제시해야 한다는 아쉬움과 적극적인 논평(Smidt 64)들을 아우러 본다면 서극의 존재와 그 의의는 해결되어야 할 문제이다. 또 한가지 문제점인 끝 부분, 카타리나의 대사는 결국 이 극이 진행되어 온 마지막 결과적 산물이므로 그 대사의 이해를 위해서는 사실 극 전체의 전개와 연관지어 고려할 문제이다. 결과적으로 이 극의 시작과 끝이 논쟁의 중심이요, 이 극의 이해와 평가에 중추적 부분이다.

셰익스피어의 극들 중 이렇게 공연과 텍스트상의 가치가 불균형을 이룬 작품은 없었다. 그리고 공연의 영향으로 인하여 텍스트 읽기가 다소 과장되거나 왜곡되는 현상도 있어왔다. 그러므로 이 글의 목적은 지금까지 비평 상 논란을 제공해 왔던 이 극의 시작과 끝이 가진 의미를 재고함에 있어 그 기준은 텍스트상의 사실을 염두에 두면서도, 기존의 평가처럼 남녀의 성의 대결로 귀결지으려는 것은 아니다. 여기서는 『말괄량이 길들이기』라는 텍스트 그 자체, 텍스트 읽기의 과정에서 드러난 명백한 증거들을 통하여 희극으로서의 가치를 평가해 보려고 한다. 앞서 텍스트 자체로는 구조적으로 결합이 많은 작품이라는 평가가 이미 내려졌었다. 그러나 필자의 시각은 이 작품의 구조와 의미를 희극의 정신 그리고 희극의 효과를 포함한 희극의 패턴을 기준으로 다시 한번 생각해 본다면 새로운 이해와 평가가 가능하다는 생각이다. 물론 여기에는 서극과 본극과의 연관성도

새롭게 조명해 보고자 하는 시도도 포함된다.

여러분들의 기쁨에 흠이 가게하지 마세요.  
모두 함께 갑시다 모든 소중한 승자 여러분들  
가서 여러분들의 즐거움을 모두와 함께 나누시다.

*Least they desire upon this push to trouble  
Your joys with like relation. Go together,  
You precious winners all; your exultation  
Partake to everyone. (The Winter's Tale 5. 3)*

## II. 본론

영화로 더 잘 알려진 움베르토 에코(Umberto Eco)의 『장미의 이름』(*The Name of the Rose*)은 비극이론의 원조로 알려진 아리스토텔레스의 『시학』에 그 후편이 존재하고, 이는 희극에 대한 내용을 다루고 있다는 이유만으로 금서로 분류되어 타인의 접근이 금지된 가운데서 벌어지는 연쇄살인에 대한 이야기다. 사건을 조사하는 윌리엄 수도사와 도서관장 호르헤 신부와의 대화에서 호르헤 신부는 금서의 이유를 희극은 사람들에게 웃음을 주고 만족감을 주기 때문에 이로 인해 사람들이 신에 대한 경외심이 약해질 수 있다고 설명한다. 이렇게 희극의 효과는 신을 망각할 만큼 그 힘이 크기 때문에 해악이 될 수 있다는 인식은 르네상스시대에 연극에 대한 비판과 금지라는 문학사적인 사건들로 이어진다. 과연 장르이론에 있어서 가장 선구적인 독일 학자들의 견해에 따르면 웃음과 즐거움은 희극적인 것과 현상과 원인 그리고 심리적 반응까지도 연관이 있다고 한다(류종영 17). 희극이 개인적 의식의 발현이라기 보다는 사회적이다라는 의미는 그것으로부터 얻은 즐거움과 웃음은 개인의 소유가 아니라 집단적인 가치를 지닌다는 말이 된다(프라이 326-30).

『말괄량이 길들이기』의 서극은 이런 희극적 의식을 잘 반영하고 있다. 극의

구조상 소위 우리가 본극이라고 칭하는 에피소드는 이 서극의 극중극(play-within-the-play)으로 존재하지만, 본극에 대한 관심이 너무 크다보니 서극은 극전극(play-before-the-play)의 개념으로 인식(Garber 59)되어 지금까지 그 평가는 유보되거나 부정적으로 취급되어 왔다. 그러나 엘람(Elam)은 서극을 셰익스피어가 매우 이상하리만큼 미완성으로 남기려는 권한(concession)을 드러낸 한편의 독립된 작은 극(little microdrama)이라고 평한 바(35) 이는 서극이 작가의 의식적 의도를 담고있다는 의미가 된다. 특히 이를 통해서 셰익스피어는 희극에 대한 당대의 관습을 펼쳐 보인다. 그러므로 이것은 희극에 관한 예술화 된 이론으로서 한편의 메타드라마이다. 서극은 극을 상연하기 위한 많은 준비와 설명으로 이루어졌다(Homan 35).

극의 시작은 슬라이와 술집주인으로부터 시작되지만 막상 관객의 관심과 시각은 영주가 그에게 적용할 연출 쪽으로 옮겨간다(Scragg 89). 영주는 셰익스피어의 또 다른 자아(alter-ego)이자, 본극에서 페트루키오의 역할을 수행하는 인물이다. 그는 잠든 슬라이를 통해서 한편의 희극을 연출하고자 한다(Ind. 34-65). 여기서 그는 구체적으로 자신의 의도와 대사까지도 준비하는데, 그 세부적인 극적 기법들은 당대의 극적 관습의 집합으로서, 미소년 바돌로뮤를 여장을 시켜 여성캐릭터로 사용한다거나, 그리고 양파를 눈에 문질러서 눈물이 나오게 하는 법(Ind. 105-128)이 그것이다. 그리고 일반적으로 평자들이 간과하고, 언급하지 않은 사실도 있는데, 영주로 깨어난 슬라이가 그의 부인인 바돌로뮤와 침소에 들기를 바라는 상황에서, 바돌로뮤는 해질녘까지 시간을 달라고 대답하는 장면(To parton me yet for a night or two;/ Or if not so, until the sun be set)(Ind. 119-20)이 그것이다. 이는 당시 극적 관습에 대한 의식으로 이해해야 할 부분이다. 이 부분은 관객들로 하여금 공연시간에 대한 의식을 일깨운다. 당대의 극은 조명의 부재로 인하여 오후 세시쯤에 시작되었다. 그러니 해질녘까지 기다려달라는 부인의 부탁은 곧 이 극이 끝나는 시간에 대한 의식인 셈이다. 그러면 바돌로뮤는 자신의 역할을 끝내고, 부당한 잠자리에서 해방될 수 있고, 관객은 파한다. 영주의 이런 철저한 극 의식은 그의 대사 속에 매우 많고 다양한 극적 용어

(dramatic terms)들을 사용하고 있다는 것에서도 확인된다.

그러나 이런 관습적인 면들을 떠나서, 영주가 보이는 극 의식 중 가장 첨예한 부분은 그가 보여주는 희극의 본질과 희극의 대상에 대한 이해에 있다. 그는 자신이 만들고 있는 한편의 희극에 대해,

마치 달콤한 꿈속이나 허황된 환상 속에 있듯이,  
그러니 그 놈을 데려가라. 그리고 이 놀음이 잘 되어야 할텐데.

Even as a flatt'ring dream or worthless fancy.  
Then take him up, and manage well the jest.(Ind. 44-45)

라고 소망한다. 희극은 놀음이요 한편의 꿈, 환각이라는 말이다. 과연 희극은 모두의 소망을 담을 담는 그릇이다. 그리고 그것을 보존하고, 소망(wish-fulfillment)으로 간직하려는 의식의 소산이다. 그러니 당연히 즐거운 놀음이 되어야 될 것이다. 꿈과 잠은 셰익스피어의 희극에서 반복적으로 사용되는 장치로서, 이를 통해 새로운 세계와 상황을 학습하는 장이다. 그리고 이 과정을 통해서 모두의 소망은 충족된다. 그리고 나아가 영주는 자신의 희극의 주인공이 되어줄 술주정꾼 슬라이를 운용함에 있어서,

이렇게 하란 말이야, 우아하게 말이지  
정도에 어긋나지만 얹으면  
이것은 굉장히 재미있는 여흥거리가 될 거야.

This do, and do it kindly, gentle sirs;  
It will be pastime passing excellent,  
If it be hunched with modesty.(Ind. 66-68)

라고 명령한다. 자신의 주인공을 다루는데 있어서 무리하지 않고, 정도를 지키겠다는, 그리고 그 정도를 지킴으로써 즐거울 수 있다는 그의 생각은 희극의 대상

에 대한 고려를 반영한다. 희극적 인물의 본질은 아리스토텔레스의 지적 이래도 합여된 사실로서, 희극 자체가 도덕이나 윤리적 판단에 의하는 것이 아니라 사회적 판단에 따른 것이므로, 그는 우리에게 해악을 끼치는 인물이 아니라, 결합이 있어 우스꽝스러운 인물이다(55). 이는 어리석은 것에 대한 사회적 심판이 악한 것에 대한 도덕적 심판보다 더 희극적이라는 의미이다(프라이 331). 이는 악에 대한 징벌이 아니라 지식이 결합된 인물에 대한 조롱이라는 개념으로 이해할 수 있다(Kernan 167). 슬라이는 이런 면에서 희극적 인물의 전형이고 이를 주인공으로 발탁한 영주는 뛰어난 연출가이다.

셰익스피어는 서극에서 희극의 효과까지도 언급한다. 영주가 유랑극단을 맞아 본극을 준비하는 과정은 마치 햄릿의 그것과 흡사하다. 그리고 희극의 주인공, 영주 슬라이 앞에서 극을 공연하려는 순간 하인은 희극이 주는 효과를,

영주님의 배우들이 영주님의 쾌유소식을 듣고  
 유쾌한 희극을 준비했나이다.  
 또 영주님의 의원들도 찬성하고,  
 영주님의 오랜 우울증이 피를 굳게 만들고,  
 또 우울증은 광기의 근원인지라.  
 그래서 의원들 생각은 영주님이 극을 보는 것은  
 마음을 즐겁고 유쾌하게 하여  
 온갖 해악을 물리치고, 장수에도 도움이 된답니다.

Your honor's players, hearing your amendment,  
 Are come to play a pleasant comedy,  
 For so your doctors hold it very meet,  
 Seeing too much sadness hath congeal'd your blood,  
 And melancholy is the nurse of frenzy.  
 Therefore they thought it good you hear a play,  
 And frame your mind to mirth and merriment,  
 Which bars a thousand harms and lengthens life. (Ind. 129-36)

라고 설명한다. 이는 우울증의 극복이라는 정서적인 면과 더불어 생리적인 면까지도 언급함으로써 즐거움과 웃음의 효과를 이야기한다. 이는 앞서 언급한 호르헤 신부의 지론과 닮아있고, 또 17세기에 와서 데카르트(Rene Descartes)가 그의 『정념론』에서 희극적인 것과 인간의 생리적 이로움에 대한 밀접한 관계에 대한 설명과 유사하다. 그는 웃음이 신체의 모든 부분에 상당한 에너지를 공급한다고 설파하고 있다(류종영 143-51). 그리고 이런 사유는 희극을 사회병리적 현상의 치유책으로 본 프라이의 견해와도 같이한다(331-33).

『말괄량이 길들이기』의 서극은 지금까지 살펴본 내용 면에서 뿐만이 아니라, 구조적인 면에서도 희극의 본질을 잊지 않고 있다. 지금까지 서극을 이해하려는 평자들의 인식은 이것이 본극과의 객관적 거리를 유지함으로써, 관객들로 하여금 환각과 현실이라는 문학의 모티프를 인식시켜주는데 있다고 평해왔다(Champion 39). 환각을 주제로 하여, 연극은 곧 꿈이라는 오래된 문학적 모티프를 채용하고(Bevington 108) 이를 관객과 무대와의 관계로 치환한다. 이런 상황은 옛보기라는 극적 기법을 통해 실현되는데, 슬라이를 옛보는 영주는 본극의 첫 장면에서 루센쇼와 트라니오가 밥티스타와 비앙카의 등장과 더불어 전개되는 양상을 옛보는 장면(1. 1. 47)과 어울리고, 극 전체로는 카타리나를 살피는 페트루키오의 모습으로 이어진다. 그러나 이런 객관적 거리에 대한 인식은 서극과 본극 간의 인물과 공간에서 더 확연하게 빛어진다. 서극은 영국이 무대요, 시골이 무대이며, 영주가 사냥에서 돌아오는 모습을 보아 농업적 환경이 세팅으로 설정된 반면, 본극은 이태리가 무대요, 도시적이고, 밥티스타가 딸들의 결혼조건을 이야기하는 과정에서 사용하는 용어로 보아 상공업적 환경이 세팅으로 설정된 것을 알 수 있다. 즉 사회계급과 지리적, 국가적 문화가 대치를 이루고 있어서(Greenblatt 134) 서극과 본극은 평자들이 지적한 바 철저하게 객관적 의식을 제 공하도록 구성되어 있다.

흔히 습작기의 미숙함의 증거로 거론되는 슬라이의 실종, 극이 미완성이라는 평가도 희극의 정신을 이해한다면 설명이 가능하다. 영주가 된 슬라이는 현재의 자신의 모습에 만족하면서, “옛날의 꿈을 다시 꾸는 것은 끔직한 일이야”(But I

would be loath to fall into my dreams again)(Ind. 126)라고 말한다. 이 말속에 셰익스피어의 의도가 들어 있다. 희극이 등장인물을 위시한 관객들까지 포함하여 그들의 소망을 실현시켜주는 장르라면, 슬라이의 만족과 그를 지켜보는 영주와 주변인물들, 그리고 이것을 총체적으로 바라보는 관객들 생각을 공통적으로 수용할 수 있는 방법은 슬라이를 이대로 놓아두는 것이다. 극의 결말에 슬라이를 실종시킴으로써, 본극을 사이에 두고 관객 슬라이와 진짜 관객들은 서로 대칭관계를 이루게 되고, 이것은 또한 인생은 연극이라는 셰익스피어의 명제를 표출할 수 있는 구조가 되는 것이다(황계정 177). 셰익스피어의 말년과 동시대를 살았던 스페인의 극작가, 칼데론(Calderon de la Barca)은 『인생은 꿈이다』(La vida es sueno)에서, 불운한 운명을 타고 태어남으로써 왕으로부터 버림받아 자신이 왕자임을 모른 채 죄수로 살았던 왕자, 세히스문도를 등장시키고, 마침내 그는 꿈과 현실을 오가다 자신의 정체성을 찾은 후 극의 결말에서,

꿈이 나의 스승이었고, 내가 다시 깨어날 때, 다시 감옥에 갇혀있는  
신세가 될까 두려워하고 있을 뿐이다. 만일 그렇지않다 해도, 그렇게  
될 거라 꿈꾼다는 것 자체로도 충분하다.(218)

라고 자신의 소회를 밝히게 만든다. 이것이 바로 슬라이가 돌아오지 않은 이유이며, 셰익스피어가 소위 미완성으로 추측될 여지를 남기도록 극을 구성한 이유이다. 그러므로 서극의 존재에 대한 블룸의 비평안은 서극이 『말괄량이 길들이기』라는 극에서 의미 있는, 잘 짜여진 부분이라는 확신을 심어준다.

비평적 창의력은 페트루키오와 슬라이 사이에 여러 유추를 낳았지만, 나는 거기에 설득 당하고 싶지는 않다. 셰익스피어는 서극에 아직 우리가 확실히 짐작은 못하지만 어떤 극적 목적을 설정했다. 슬라이가 극의 결말에 돌아오지 않았는데, 이는 그가 꿈에서 깨어나는 것은 분명히 잔인한 일이고, 또 셰익스피어가 행복한 결혼으로 진행시킨 페트루키오와 케이트의 서로의 승리를 퇴색시킬 것이기 때문이다.(IH 28)

본극은 서극에서 소개된 희극의 정신이 본격적으로 구현되는 공간이다. 본극의 마지막에 나오는 카타리나의 대사를 해석하는 방식이 지금까지 이 극에 대한 비평의 역사였다. 그리고 그 이해가 불러오는 논쟁의 심각함을 반영이라도 하듯이, 프랭크 커모드(Kermode)는 “이 극은 현대인들이 보고 듣기에 가장 거부감을 불러일으킬 만하다. 이 작품은 현대의 페미니즘을 배제한 채 읽혀지거나 관람되어야한다”고 설파한다(86).

현재 이 극의 결말에 대한 논쟁으로서 가장 많이 인용되는 견해는 존 빈(John C. Bean)이 주장한 수정주의(revisionist)와 반수정주의(anti-revisionist) 견해이다. 전자는 케이트의 대사가 아이러니를 담고 있으며, 이로 인해 페트루키오는 기만을 당했다 라는 견해인데 반하여, 후자는 케이트가 완전하게 페트루키오에게 길들여졌다고 보고 있다(65). 그러나 이런 이분법은 이미 기존에 있었던 좀 더 다양했던 견해들을 간략화 시킨 것으로서, 그 이전부터 이 극을 이해하는 주요 시각으로서 ‘길들이기’ 테마에 비평가들의 관심이 집중되었음을 보여준다<sup>2)</sup>. 그러나 공연을 통한 이해라면 모르겠지만, 텍스트 읽기를 통한 이해에 관심을 둔다면, 이런 논의의 근거가 텍스트 상으로는 명쾌하지 않음을 발견한다. 그리고 경우에 따라서는 너무 과장된 이해에 이르게 되는 경우도 발생한다. 19세기의 한 여성문인의 경우가 그러한데, 그녀는 이 극에 대해 다음과 같이 논평한다.

---

2) 두 주인공의 결과를 보는 시각들은 대체로 공통적인 견해로 나타나는데, 그 대표적인 시각을 소개하자면, 필립 에드워드의 경우; i) As she makes her eloquent speech defining the proper submission of wives to husbands, there are those who think of her as intimidated into repeating a lesson taught by cruelty. ii) there are those who think that her spirit is unbroken and that she doesn't mean a word of what she says; what Petruccio has taught her is prudence and dissimulation; she will exercise her power through other means than tantrums. iii) there are those who think that these two high-spirited people have achieved an affectionate and mutually respectful equilibrium which will continue beneath their observance of the conventional social disequilibrium.(95), 또 수전 바스넷은 i) 케이트는 전혀 변하지 않고 남편과 다른 여자들을 놀리고 있다는 아이러니칼한(ironical) 시각 ii) 이 둘은 사랑에 빠졌고 다른 커플들을 은밀히 알보는 비밀스런 농담을 하고 있다는 음모적(conspiratorial) 시각 iii) 케이트는 남편에게 완전히 굴복했다는 통렬한(bitter) 시각으로 이해하고 있다.(76)

사실 나의 견해로는 페트루키오가 케이트를 정복한 것이 아니라, 케이트가 페트루키오를 길들였다고 생각한다. 우리가 그들의 결혼이 어떻게 된 것인지 모르는 것이 아닌가. 그러나 분명한 것은 그 결혼이 행복할 것이라는 것이다. 그리고 결국 케이트는 아내의 지배적 정신으로, 사실 그녀가 모든 것을 지배하는 동안에도 남편은 마치 자신이 주인인 것처럼 느끼게 만드는 비밀을 터득해 수행할 것이다.(Thompson 182)

이 논평을 보자면 어느 하나 텍스트상의 증거는 제외된 채 심증적 사실을 열거하고 있다. 이런 현상은 연출의 마술을 통한 공연을 통해서나 만들어 질 수 있는 이해인 것이다. 앞선 커모드의 견해는 이런 시각에 대한 경계를 일깨워준 것이며, 이런 우려는 거버나 필립 에드워드의 논평에서도 나타난다.

우리의 지속적인 의문은 과연 이 극이 누구의 시각에 의한 경험을 의미하는 것인가 하는 것이다. 물론 이런 비평가들을 혼란스럽게 만드는 셰익스피어의 도깨비불 같은 의도는 알 길이 없지만.(Garber 70)

누구도 결과에 대한 법칙을 정립할 수는 없다. 극의 결과를 이해하도록 만들 수 있는 사람들은 매년 공연 때마다의 배우들의 몫이요, 특히 케이트 역을 하는 여배우의 몫이다.(Edwards 95)

사실 이 극을 텍스트상으로 접근해 보면, 가장 두드러지는 모습은 페트루키오 보다는 케이트의 변화이다. 한편의 희극으로서 이 극에서 서극의 영주역을 하는 인물은 물론 페트루키오이다. 그는 해즐리트(Hazlitt)의 표현대로 잘 숙고된 접근법(studied approximation)으로 극을 이끌어 나간다(Bate 524). 본극은 서극과 마찬가지로 외양과 현실의 대비, 즉 이를 통한 가식, 꾸밈(pretense)을 수단으로 하여 결국 변화를 추구하는 주제를 담고있다(Edwards 89). 페트루키오는 자신이 충실한 연출자임을 극중의 독백을 독점함으로써 드러내며(Bassnett 76), 특히 2막 1장(169-181)에서 그는 자신의 연출가적 자의식을 유달리 ‘I’라는 일인칭을 빈번하게 사용하여 확인시켜주기도 한다.

페트루키오는 케이트를 주인공으로 한 자신의 극에 대해, “그러면 내가 기술적으로 잘 시작하고, 그리고 이 극이 성공적이기를 바라야지”(Thus have I politicly begun my reign,/ And 'tis my hope to end successfully.)(4. 1. 188-89)라 하여 한편의 잘 된 극을 제작할 것을 기원한다. 이런 그의 의식은 서극에서의 영주의 의식과 일치하며, 나아가 5막 2장에서 극을 마감하면서 만족해하는 루센쇼의 희극의 정신에 대한 코멘트와도 일치한다.

결국 시간이 흘렀지만, 우리의 갈등도 풀렸군요.  
불꽃튀기는 싸움도 끝났으니 웃으면서  
지난 고난과 위험 속에서의 이야기들을 나눕시다  
.....  
여러분들 모두 앉아서 먹고 도 이야기나 합시다.

Luc. At last, though long, our jarring notes agree,  
And time it is, when raging war is done,  
To smile at scapes and perils overblown.

.....

Pray you sit down,  
For now we sit to chat as well as eat.(5. 2. 1-11)

희극의 결말은 집단적이며, 화해의 정신을 구현한다는 면에서 이들의 의식과 행동을 이해 할 수 있다. 그리고 페트루키오가 카타리나에게 구사하는 연출은 남녀의 대결이라는 기존의 시각으로서는 다소 폭압적이다. 그러나 이런 시각으로 이해하기에는 극의 구조상 특징과 연관지어 살펴 볼 필요가 생긴다. 카타리나의 성격은 그 변모과정이 생략되어 있다. 그녀가 처음 등장하는 2막 1장에서 그녀가 비앙카에게 하는 첫 대사는 “구혼자들 중 누가 마음에 드는지를 말하라, 속일 생각은 말고”(Of all thy suitors here I charge thee *tell* Whom thou lov'st best; see thou *dissemble not*)(2. 1. 8-9)란 말이다(이텔릭체는 필자의 것). 여기서 그녀는 ‘말해라’와 ‘속이지 말라’는 말을 한다. 그리고 아버지 밥티스타로부터 듣는 첫

마디가, “마귀처럼 심술을 부린다”(thou hilding of a devilish spirit)(2. 1. 26)이고, 비양카를 보면 자신이 화가 나는 이유가 그녀의 침묵(Her silence)(2. 1. 29)라고 이야기한다. 이렇게 그녀는 극의 시작과 더불어 철저히 소외된 인물이며, 이 소외가 그녀의 성격을 형성했다(Huston 69). 그러나 극의 진행과 더불어서 셰익스피어는 그녀에게 어떤 성격상의 변화를 부여하지 않았다. 이는 페트루키오의 경우도 마찬가지다. 밴 도렌(Van Doran)은 그들의 성격상의 특징을 “셰익스피어는 무엇보다도 그들에게 전혀 성격을 부여하지 않았다. 그는 다만 그들을 한 남자와 여자로 남겨 놓고 있는 것이다”라고 말하고 있는데(틸라드 96), 이는 두 주인공이 문학장르상의 공식화된 인물로 이해할 수 있다는 말이 된다. 즉 그들은 길들이는 자와 길드는자라는 희극의 전형적인 공식을 수행하는 인물로 이해하는 것이 텍스트에 충실한 이해가 될 것이며, 앞서 지적한 과장을 지양하는 노력이 된다. 케이트는 과연 희극의 주인공이 될 수 있는 인물이다. 현존하는 가장 오래된 희극에 관한 언급은, 플라톤의 『필레보스』(BC 360)라는 문건인데, 여기서 그는 소크라테스의 입을 빌어 희극적 우스꽝스러움을, “자기 자신이 미적으로나 재산으로나 유능함을 알지 못하는 상태이며, 또 힘이 약한 자의 무지가 더 희극적이다”라고 설파한다(류종영 60). 이 설명을 케이트에게 적용시켜보면, 그녀의 현재 상황과 일치한다. 이런 케이트를 주인공으로 연출을 하려는 페트루키오가 시도하는 방법은, 첫째, 케이트가 어떤 행동을 하더라도, 그녀의 아름다움과 우아함을 인식하도록 구슬리는 것이며, 둘째는 페트루키오 자신이 과장된 연기로 케이트의 거울의 역할을 하는 것이다(Evans 107). 하인 피터가, “그가 그녀의 행동으로 그녀를 죽여줬군”(He kills her in her own humor)(4. 1. 180)이라고 한 말이나, 커티스가 “이런 계약으로 보면 주인님이 그녀보다 훨씬 더 팔팔량이 같아”(By this reck'ning he is more shrew than she)(4. 1. 85)라는 말은 이런 그의 성격을 잘 드러내 준다.

이런 노력은 케이트로 하여금 자신의 언어상의 변화를 유도하는데, 그녀가 페트루키오의 계약으로 인해 굶고, 고생할 때(4. 1), 그녀는 남편에게 “제발 부탁이에요 서방님, 흥분하지 마시고, 당신만 괜찮다면 고기는 멀쩡해요”(I pray you,

husband, be not so disquiet./ The meat was well, if you were so contended.) (168-69)라고 애원한다. 여기서 처음으로 그녀는 ‘pray’라는 말을 사용하는데, 이 말은 역경과 고민 속에서 자신의 심경을 토로한 말이므로, 그 진실성을 믿어야 한다.

특히 공연상 케이트의 화술을 어떻게 만드는가에 따라서, 이 극을 이해하는 시각에 큰 영향을 미쳐왔다. 극중 친정나들이를 가면서, 태양이나, 달이나, 또는 몇 시인가에 대한 두 사람의 언쟁(4. 3)과, 루센쇼의 아버지의 갑작스런 등장으로 인해 빚어지는 남자나 여자냐의 성별을 구별하는 에피소드(4. 5)는 과연 연출상의 기법, 특히 그녀의 톤을 통해서 극을 달리 이해할 수 있도록 만들 수 있는 부분이다. 또 공연이 아닌 텍스트 읽기에서도, 이 부분들을 어떻게 이해할 것인가를 두고 실제로 그녀가 페트루키오의 유치함을 인정하고, 의식적으로 그를 따라주었다는 평가를 할 수도 있다(김미예 921-24).

그러나 이 에피소드들을 앞선 서극에서처럼 메타드라마적인 시각으로 이해할 수도 있다. 즉 달과 태양, 그리고 오전과 오후의 문제는 관객들에게 공연시간에 대한 의식을 심어주려는 방편일 수 있다는 말이다. 관객은 이런 시간에 대한 대화를 통해 지금 자신들이 거하고 있는 시간에 대한 의식, 나아가 공연조건과 시간과의 관계에 대한 유추를 해 볼 수 있는 여지를 얻게된다. 아울러 노인 빈센쇼의 등장시 케이트가 노인을 아름다운 여인으로 묘사했을 때, 페트루키오의 “남자를 여자로 만들다니”(to make woman of him)(4. 5. 36)란 언급은 서극에서 여장을 했던 하인 바돌로뮤를 떠올린다. 즉 남자가 여장을 하고 여성역할을 하던 당대의 극적 관습에 대한 유추로 볼 수도 있다.

이렇듯 본극도 서극에서 표현된 희극의 정신과 패턴이 적용된다. 그리고 희극의 정신이 화해에 있다면 세 쌍이 보여주는 화해와 조화, 그리고 그들을 축복하는 등장인물들 모두의 축하는 결국 희극의 해결이 관객 쪽에서, 그들이 바람직하다고 소망을 담고 온다는 면을 잘 구현한다(프라이 324-36). 아울러 커모드의 결론적인 언급도 다시 한번 새길 필요가 있다.

우리는 ‘아내조련하기’라는 이 이야기를 이 절묘한 농담의 관점에서 바라볼 필요가 있다. 현대의 관객들이 희극적인 축구의 은유를 쉽게 받아들여듯이 당대의 무대 바로 앞의 입석 관객들도 이 농담을 쉽게 받아들였을 것이다.(87)

이 많은 보여지는 것들은 본질이 아니며  
세상은 여전히 겉치장으로 우리를 속이거든

*So many outward shows be least themselves  
The world is still deceiv'd with ornament.*

*(The Merchant of Venice 3. 2)*

### III. 결론

보여지는 것의 본질을 정확하게 인식할 수 있는 냉철한 이성, 즉 환각을 깨고 현실을 인식하는 안목이 비극이 지향하는 정신이라면, 희극의 에토스는 보이는 것의 본질을 회피하지 않으면서, 그것을 넘어선 꿈을 간직한다. 즉 환각을 유지하고픈 모두의 소망과 바램을 구현하는 형식이 희극인 것이다.

셰익스피어의 희극은 이것들을 이루기 위해 낭만적 모티브를 추구하고, 또 그것을 얻는 과정을 설정한다(Champion 24). 그리고 그 과정의 결과는 구성원 모두가 함께 즐거움을 누릴 수 있는 결혼의 형식으로 나타난다. 『말괄량이 길들이기』는 남성과 여성의 지배권을 둘러싼 대립이라는 지금까지의 모호한 논쟁적 관심을 떠나서, 희극의 패턴을 잘 구현한 작품이다. 이를 통해 희극의 정신과 효과, 즉 희극을 통해서 추구되는 즐거움과 웃음이 무리 없이 도출되는 작품이다. 즐거움과 웃음이야말로 희극의 진정한 에토스이다. 이 극은 시작과 끝이 서로 잘 어울려 희극의 정신을 잘 드러내주고 있다. 이러한 관심은 슬라이가 마지막에 등장하지 않음으로써 이 극을 미완성이자 구조적 결함으로 보는 시각도 수정할 수 있다. 서극도 결국은 그 내용이 주정뱅이 슬라이를 결혼한 영주로 변장시킴으

로써 정상적인 상태로 돌아와 결혼생활을 영위하는 모습을 보여준다. 꿈의 과정을 통한 형식은 희극이 지향하는 우리의 욕구를 충족시켜 줄 수 있는 문학의 한 모티프로써 널리 사용되어 왔다. 그리고 자신의 진정한 정체성을 상실한 슬라이도 현재의 자신의 모습에 만족하고, 또 이를 지켜보는 영주는 즐거워하며, 이를 보는 관객들도 웃을 수 있다. 정체성을 상실한 인간이 가지는 만족감과 이를 통한 모두의 즐거움은 희극의 정신을 통해 해석한다면, 이 극이 작가의 미숙성에서 나온 미완성이 아닌 의도적인 미완성임을 짐작할 수 있는 여지를 제공한다. 만일 극이 완성된 형식을 추구하기 위해서 슬라이가 지금 꾸고있는 꿈아닌 꿈에서 깨어난 상황을 고려해 보자. 그는 다시 처절한 시간으로 돌아가야 한다. 그에게는 커다란 비극이 될 것이며, 그는 또 한번의 악몽을 꾸어야 한다. 아무리 본 극에서 세 쌍의 연인들이 결혼으로 극을 맺더라도, 꿈에서 깨어난 슬라이의 모습이 관객의 소망과 그 구현에 장애가 될 것이다. 그런 의미에서 이 극이 미완성이 아니고, 또 슬라이가 귀환하지 않은 것은 타당하다.

본 극에서의 세 쌍의 결혼도 희극의 정신을 완벽하게 구현하고 있다. 사실 셰익스피어의 희극 속에서의 결혼은 비록 외형상 즐거움과 웃음이라는 희극의 에토스를 구현하는 듯 보이지만 자세히 관찰해 보면 나름대로 그 속에 문제점을 내포하고 있고, 이를 통해 독자로 하여금 텍스트를 좀 더 자세히 읽기를 요구한다. 예를 들어, 안토니오와 바사니오를 위해 웃을 수는 있어도, 종교를 개종 당하고, 재산을 몰수당한 샤일록을 의식한다면 마냥 즐거운 분위기를 영위할 수만은 없다. 『좋으실 대로』(As You Like It)의 올랜도와 로잘린드를 위시한 세 쌍의 결혼도 제각각 그 속에는 순수하게 웃고 축하해 줄 수만은 없는 여지를 남기고 있다(공성욱 687-708). 그러나 이 극에서의 세 쌍의 결혼은 우리에게 다른 잔상을 남기지 않는다. 아내를 부르는 내기에서 루센쇼의 부름을 거절한 비앙카의 모습에서 결혼 전과 후 그녀의 달라진 행동을 지적하면서, 지금까지의 그녀의 말과 행동의 진정성을 의심할 수 있을 것이고(황계정 180), 이로 인해 이들의 결혼의 성실성에 의구심을 지적할 수도 있다. 그러나 텍스트 상 이런 비앙카의 모습은 성격의 발전이나 변화과정이 철저히 배제된 채 갑작스럽게 보여지며 오직 일회

적이다. 그러므로 한번 드러난 장면을 가지고 평가를 가할 수는 없다. 심지어 말 불리어나 제이크스와 같은 희극적 분위기를 해치는 인물의 추방, 즉 희생양(pharmakos)의 제거라는 과정도 없을 만큼 이 극은 관객이 희극을 통해 얻고자 하는 환각의 보존과 소망의 충족욕구를 반영한다.

지금까지의 비평적 안목으로 본다면, 길들이기 게임에서 페트루키오의 승리와 패배는 카타리나의 패배와 승리를 의미함으로써, 한쪽의 웃음이 다른 한편의 웃음을 편안하게 이해할 수 없는 상황이 빚어지겠지만, 이런 도식도 성의 대결이 아닌, 텍스트에 입각한 희극의 공식으로 이해한다면 문제의 차원이 달라진다. 이런 의미에서 거버(Majorie Garber)의 지적은 이 극을 보는 시각을 좀 더 다양화해야 할 필요성을 일깨워준다.

『말괄량이 길들이기』는 인물평전도 정치적 종교적 소재자도 아니다. 다만 한편의 희극일 뿐이다. .... 셰익스피어가 여기서 무엇을 의도 했는가를 추측하고 생각하는 것은 공연을 통하든 독서를 통하든 이 극이 허용하고 또 격려하는 한편의 게임이라고 볼 수 있다.(72)

한편의 잘 짜여진 희극으로 이 극을 읽는다면, 서막과 본 극이 공통적으로 희극의 정신을 구현하고 있고, 특히 서극은 셰익스피어가 우리에게 들려주는 한편의 희극강의의 기능을 한다고 볼 수 있다. 즉 서극에서 설명한 희극의 원리가 본 극에서 실제로 실현되는, 이론과 실체가 동시에 이루어지는 극인 것이다. 극의 끝 장면 카타리나의 대사도 여성의 굴복이나, 남성의 힘을 조롱한 패러디냐가 아닌, 희극의 한 형식으로서의 길들이는 자(manipulator)와 길드는 자(manipulated)의 모습으로 읽어 줄 수 있어야 한다. 이는 결코 여성에 대한 무시가 아니고, 또 현대 사회에 팽배한 성에 대한 문제의식의 결여가 아니다. 셰익스피어의 희극의 한 패턴으로서 현명한 여성주인공들이 있고 그 상대로는 미숙한 의식의 남자주인공들이 등장한다. 그리고 이 현명한 여성들이 남성들을 계도하고, 이를 통해 남성들이 좀 더 성숙한 인간으로 태어나는 패턴을 보면서, 이를 남성 혹은 남성성에 대한 비하라고 읽어내지 않듯이, 『말괄량이 길들이기』라는

극이 비록 ‘길들이기’라는 제목이 암시하는 바 완연하게 주인공들의 대결이라는 개념을 함축하고는 있지만, 이를 성의 대결로 읽어왔던 기존의 비평적 안목을 확대해서 텍스트 자세히 읽기를 통한 희극의 본질적인 시각으로 평가를 한다면 소위 이 극의 구조적 결함으로 치부되었던 서막의 문제와 페트루키오와 카타리나의 결혼도 결국은 잘 짜여졌고(well-made), 또 이로 인해서 우리에게 즐거움과 웃음을 줄 수 있는 훌륭한 작품이며, 우리 모두의 바램을 담은 좋은 꿈으로 평가를 해 볼 수 있을 것이다. 극의 결말에 페트루키오도 극중 인물 모두와 관객들에게 이렇게 외치지 않는가. “자 모두 좋은 꿈꾸시오”(God give you good night!) (5. 2. 187)라고.

주제어: 희극의 효과, 극적 관습, 웃음, 결혼, 성, 극작가, 서극

### Works Cited

- 공성욱. 『『좋은실 대로』: 또 하나의 문제극?: 극의 시작과 끝에 대한 의문 혹은 새로운 이해』. *Shakespeare Review* 40.4 (2004): 687-708.
- 김미예. 『『말괄량이 길들이기』: 선택과 뜻의 세계』. *Shakespeare Review* 38.3 (2002): 905-30.
- 갈래론 데라 바르카. 『인생은 꿈』. 윤준식 역. 서울: 예니, 2000.
- 노스롭 프라이. 『비평의 해부』. 임철규 역. 서울: 한길사, 2000.
- 류종영. 『웃음의 미학』. 서울: 유로, 2005.
- 아리스토텔레스. 『시학』. 김재홍 역. 서울: 고려대학교출판부, 2004.
- 프랭크 커모드. 『셰익스피어의 시대』. 한은경 역. 서울: 을유문화사, 2005.

- 토비콜. 『불멸의 연출가들』. 윤광진 역. 서울: 예니, 2001.
- 틸야드, E.M.W. 『셰익스피어 초기 희극론』. 신겸수 역. 서울: 예니, 1997.
- 황계정. 『메타드라마』. 서울: 연세대학교출판부, 1992.
- Bassnett, Susan. *Shakespeare: The Elizabethan Plays*. London: Macmillan, 1993.
- Bate, Jonathan. ed. *The Romantics on Shakespeare*. London: Penguin, 1992.
- Bean, John C. "Comic Structure and the Humanizing of Kate in *The Taming of the Shrew*." *The Women's Part: Feminist Criticism of Shakespeare*. Ed. Carolyn Ruth Swift Lenz. et. als. Urbana: U of Illinois P, 1983. 62-75.
- Bevington, David, ed. *The Complete Works of Shakespeare*. New York: Longman, 1997.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York: Oxford UP. 1973.
- \_\_\_\_\_. *Shakespeare: The Invention of Human*. New York: Riverhead Books, 1999.
- Boose, Lynda. "Scolding Brides and Bridling Scolds: Taming of the Woman's Unruly Member." *Shakespeare Criticism Year Book 1991*. Detroit: Gale Research, 1993.
- Chambers, E. K. *William Shakespeare: A Study of Facts and Problems*. Oxford: Clarendon, 1930.
- Champion, Larry S. *The Evolution of Shakespeare's Comedy: A Study in Dramatic Perspective*. Cambridge: Harvard UP, 1973.
- Cuddon, J. A. *A Dictionary of Literary Terms and Theory*. Oxford: Blackwell. 1991.
- Edwards, Philip. *Shakespeare: A Writer's Progress*. New York: Oxford UP, 1986.
- Elam, Keir. *Shakespeare's Universe of Discourse*. London: Cambridge UP,

- 1984.
- Evans, Blakemore G. ed. *The Riverside Shakespeare*. Boston: Houghton Mifflin, 1974.
- Garber, Marjorie. *Shakespeare After All*. New York: Anchor Books, 2004.
- Greenblatt, Stephen, ed. *The Norton Shakespeare*. New York: W. W. Norton, 1997.
- Homan, Sidney. *When the Theater Turns to Itself*. Lewisburg: Bucknell UP, 1981.
- Huston, Dennis J. *Shakespeare's Comedies of Play*. London: Macmillan, 1981.
- Kernan, Alvin B. *Modern Shakespearean Criticism*. New York: Harcourt Brace, 1970.
- Marsden, Jean I. *The Re-Imagined Text: Shakespeare, Adaptation & Eighteenth-Century Literary Theory*. Lexington: U of Kentucky P, 1995.
- Quiller-Couch, Arthur. *The Taming of the Shrew*. The New Shakespeare. Cambridge: CUP, 1977.
- Scragg, Leah. *Discovering Shakespeare's Meaning*. London: Longman, 1994.
- Sears, Jane. "The Dreaming of the Shrew." *Shakespeare Quarterly* 17(1966): 41-56.
- Smidt, Kristian. *Unconformities in Shakespeare's Early Comedies*. London: Macmillan, 1986.
- Thompson, Anne. et. al. eds. *Women Reading Shakespeare 1660-1900*. Manchester: Manchester UP, 1997.
- William, Sandra et. al. eds. *Shakespearean Criticism*. vol. 12. Detroit: Gale Research 1991.

*The Taming of the Shrew:*  
A Reading as a Text of Comedy

Abstract

Sung-Uk Kong

The critical history of *The Taming of the Shrew* is to search for the taming and the tamed. Many critics, up to the present, have continued to find the final answer for this ambivalent question, which leads their literary passion to the struggle or conflict between male and female.

But as a text, this can not be evaluated too much because of the structural faults---the Induction part and the Kate's final speech. Some define this work as an incomplete version which reflects the unskillful writing of Shakespeare's early period as a dramatist. But in case of a performance on the stage this play shows exceptional popularity and attracts many audience attention. And this unbalanced situation affects the understanding of the text, as it were, *The Taming of the Shrew* as a performance on the stage or a movie shows an influence on the reading of the text.

In this paper I assert that this play as a text includes the meaningful intention of the dramatist,---the comic spirit and theory. In Induction part Shakespeare reflects what the comedy is. This part, though criticized as literary fault, shows the theory and dramatic conventions of the comedy in Renaissance England, which functions as the lesson on comedy taught by Shakespeare.

And main episode displayed by Petruchio and Kate, by nature it is the play-within-the -play of the Induction part, according to the textual evidences, reflects the comic spirit---the struggle between the manipulator and the manipulated, not male and female. Shakespeare does not show us the character

development of the two. They exist as a comic type and the closing of the play shows the typical ending with the marriages and party, which symbolize the audience and readers wish-fulfillment.

Through the close reading of the text, compared with Shakespeare's other comedies, this can be estimated as a well-made comedy.

*Key Words*

the comic effect, convention, laughter, marriage, sexuality, dramatist, induction