

극중극의 효과를 통한 극중 관객의 인식 — 『말괄량이 길들이기』를 중심으로

방승희 (성신여대)

I.

셰익스피어(Shakespeare)는 『햄릿』(*Hamlet*)에서 연극을 정의할 때, “자연을 비추는 거울”(the mirror up to nature)(3.2.18-19)로 비유하였다. 이 비유는 일반적으로 극이 현실을 모방하고 반영한다는 의미로 받아들여지고 있다. 현실의 상황을 비추는 거울은 ‘틀’이 되어 현실을 재현하는 것이다. 극중극은 현실을 비추는 거울에 또 하나의 거울을 비추는 것이 되며, 그 거울은 그 극을 포함하고 있는 전체 극을 반영한다.

셰익스피어의 극중극은 두 가지의 효과를 가지고 있다. 첫째, 반복으로 인한 주제 부각의 효과이다. 극과 현실과의 관계는 극중극의 틀이 삽입되면 고스란히 축소되어 극중극과 전체극과의 관계에서도 나타난다. 전체 극을 반영하는 극중극은 전체 극을 모방한 구성과 내용으로 서로 유사하게 된다. 이렇게 전체극의

내용을 반복하는 극중극은 전체 극에서 보여주고자 하는 주제를 부각시킨다. 서로 병행을 이루며 대응되는 동일한 행동과 의미는 극의 주제를 이중으로 관객에게 강조하며 전달하는 것이다. 따라서 극중극은 극의 주제를 전체 극과 병행을 이룬 반복된 행동으로 부각시킨다.

둘째, 극중극의 틀은 두 개의 거울로 인한 혼동을 야기 시키기도 한다. 극중극은 무대 위의 배우를 극중극을 관람하는 극중 관객과 극중극을 시연하는 극중 배우로 또 다시 분리시키며, 극중극을 바라보는 ‘극중 관객’의 혼동을 유발시킨다. 배우이자 관객인 극중 관객은 관객의 세계인 ‘보는 위치’와 배우의 세계인 ‘보여주는 위치’가 혼합되어 자신이 처해 있는 현실을 환상인 극의 세계와 혼동하게 된다. 이러한 극중 관객의 혼동은 실제 극장 관객에게도 전이되어 극중극에 첨가된 극을 바라보며 자신도 인생이라는 연극 속에 등장하는 배우에 불과하고, 자신이 극을 바라보는 것과 마찬가지로 누군가도 자신을 바라볼 수 있다는 가능성을 인식할 수 있는 것이다.

『말괄량이 길들이기』(*The Taming of the Shrew*)에서 극중극은 극의 주제를 좀 더 구체적이고 확대된 구조 속에서 부각시키고 있다. 영주가 주정뱅이 슬라이(Sly)를 놀이삼아 영주로 치켜세우는 과정에서 슬라이 스스로 자신을 영주로 인식하는 길들이기의 과정을, 극중극인 “말괄량이 길들이기”에서는 페트루치오(Petruchio)가 캐서린(Katherine)을 길들이는 과정으로 보다 구체적으로 부각시키며 보여준다.¹⁾ 이 때 ‘극중 관객’이 되는 슬라이는 영주가 펼치는 극중극으로 인해 자신이 원래부터 영주라고 착각하며 자신의 신분을 혼동한다. 이와 반면 극중극의 케이트는 페트루치오가 보여주는 극중극으로 인해 자신의 모습을 깨닫고 페트루치오의 연극에 동참해 페트루치오가 바라는 여성으로 연기한다. 본 논문

1) 이 극의 구조는 영주가 꾸미는 극중극 “케이트와 페트루치오” 장면은 본극으로, 슬라이와 영주가 등장하는 부분인 슬라이 장면은 서막으로 나누고 있다. 내용상 “케이트와 페트루치오” 장면은 극중극이지만 전체적으로 차지하는 비중으로 보아 본극이라 할 수 있고, 슬라이 장면은 극중극을 포함하고 있지만 테두리에 불과한 서막으로 취급하고 있다. 그러나 본고는 내용과 형식적인 면이 일치되는 극중극의 일례로 『말괄량이 길들이기』를 설명하기 위해 서막을 극중극이 아닌 본극 즉 전체 극으로 보았다.

은 극중 관객이 된 슬라이와 케이트의 인식에 주목하여 극중극의 효과를 통해 극중 관객의 혼동을 부각시키고자 한다.

II.

『말괄량이 길들이기』는 사냥을 마치고 돌아오던 영주가 놀이삼아 술에 취해 쓰러져 자고 있는 뺨장이 슬라이를 영주로 꾸며 착각하게 하는 “여흥거리”(1.1.63)로 극중극을 꾸민다. 이때 마침 도착한 직업배우들의 도움으로 영주는 자신이 꾸미는 극에 또 하나의 극을 첨가하여 “말괄량이 길들이기”라는 또 다른 극중극, “케이트와 페트루치오” 장면을 상연한다²⁾.

영주가 슬라이를 대상으로 극중극을 꾸미는 장면은 셰익스피어가 관객을 대상으로 극을 꾸미고 있는 현실의 상황을 반영한다. 셰익스피어가 극을 꾸미는 것과 영주가 극을 꾸미는 것은 나란히 병행을 이루며 유사함을 보인다. 극은 현실을 반영하고 있고, 그 현실의 상황과 병행을 이루고 있는 것이다. 이러한 극과

-
- 2) 일반적으로 극중극은 전체 극 속에 삽입되어 그 극에 종속되는 형식을 취한다. 『말괄량이 길들이기』는 극중극이 주요 플롯을 이루는 본극이 되었기 때문에 서막은 극중극을 싸고 있는 액자 구조(frame plot)의 일부가 되어 프롤로그(frame prologue)로서 작품을 열어주고, 극중극인 본극이 끝난 후 에필로그(frame epilogue)로 극을 마무리하게 되는 것을 예상하게 된다. 그러나 『말괄량이 길들이기』의 서막은 본극인 “케이트와 페트루치오” 장면을 극중극으로 포함하고 있지만 의례히 연결되는 에필로그로 마무리되지 않고 있다. 따라서 극중극은 극의 일부가 아닌 전체를 차지하다시피 하여 그 의미가 확대되어 부각되고, 서막의 부분은 완성되지 못한 채 미완성인지, 의도적인 ‘열린 결말’(open-ending)인지 모호하게 처리되고 있다. 그래서 액자 구조를 이루는 서막 슬라이 장면이 극의 중간에서 사라져 버렸기 때문에 『말괄량이 길들이기』는 많은 비평가들의 논쟁거리가 된다. 시어즈 제인(Sears Jayne)은 슬라이 장면이 ‘결말 없이’(no-ending) 끝내고 있는 문제를 여러 가지 견해로 구분하고 있다. 그 중에서 셰익스피어가 의도적으로 삭제하였다고 보는 견해가 서막인 슬라이 장면을 독자적인 극으로 이해하는데 도움이 되리라 보여진다. 이에 따라, 서막을 본극에 종속된 개념이 아닌 독자적인 극으로 보아, 서막인 슬라이 장면이 본극인 “케이트와 페트루치오” 장면을 극중극으로 포함하고 있다고 보고, 극중극이 전체극인 슬라이 장면의 주제를 어떻게 부각시키고 있는지를 살펴 보고자 한다.

현실과의 관계를 극 속에 삽입된 극중극과 전체 극과의 관계로 축소하여 이해해 보면, 극중극은 그 극을 포함하고 있는 전체극의 상황을 반영함으로써 병행을 이룬다. 극중극인 “케이트와 페트루치오” 장면에서 페트루치오가 케이트를 길들이는 상황은 슬라이 장면에서 영주가 슬라이를 영주로 착각하게 만드는 상황을 반영하고 있고, 페트루치오가 케이트를 말괄량이에서 이상적인 아내로 변화시키는 것과 영주가 슬라이를 뺨장이에서 영주로 변화시키는 것은 병행을 이루고 있다고 보여진다.

마조리 가버(Marjorie B. Garber)는 『말괄량이 길들이기』의 서막이 극중극의 행위를 미리 암시하며 주제적으로 병행을 이루고 있다고 언급하며 “슬라이가 새로운 인물을 받아들이는 것은 앞으로 케이트가 새로운 자신의 모습을 받아들이는 것을 암시한다”(6)라고 지적한다. 영주가 슬라이를 영주로 믿게 만드는 것과 극중극에서 페트루치오가 케이트를 길들이는 것은 나란히 병행을 이루며 ‘길들이기’를 반복하고 있는 것이다.

세익스피어가 ‘길들이기’를 통해 의도하는 것은 두 가지로 나누어 볼 수 있다. 그 하나는 ‘길들이기’의 수단으로 극을 꾸미는 것이고, 다른 하나는 길들이는 대상을 변화시키는 것으로 보여진다. 영주가 슬라이를 길들이기 위해, 극중극에서는 페트루치오가 케이트를 길들이기 위해 극을 꾸미기 때문이다. 이것을 영주의 ‘극중극’, 페트루치오의 ‘극중극’으로 볼 수 있다. ‘길들이기’라는 극중극을 통해 길들이기의 대상이 되는 슬라이와 케이트는 ‘극중 관객’이 되어 극과 현실을 혼동하고 변화되어 새로운 신분 또는 새로운 자아를 받아들이는 과정으로 나타난다³⁾.

3) 『말괄량이 길들이기』의 극중극에서 페트루치오가 케이트를 이상적인 아내로 변모시켜 길들이는 것은 서막에서 슬주정뱅이 슬라이를 영주로 만드는 것과 병행을 이루며 무식한 하류층의 시장 잡상인을 상류층의 귀족으로 탈바꿈 시키는 과정을 의미한다. 이러한 평행관계는 ‘길들이기’가 변모시킨다는 의미와 함께 그 방법으로 극을 꾸미며 ‘길들이기’의 대상을 혼란시킨다는 것으로 나타난다. 극 꾸미기는 길들이려는 대상을 변모시키기 위해 교육시키는 방법으로서 구체적으로 드러나는데, 전체 극에서는 영주가 슬라이를, 극중극에서는 페트루치오가 케이트를 길들이는 것이다. 극중극의 보조플롯(sub-plot)인 ‘루센시오와 비앙카(Lucentio -Bianca)’ 장면도 또한 극 꾸미기를 통해 루센시오는 자

슬라이 장면에서 영주는 사냥을 하며 즐기던 오락의 연장으로 사냥감과 같은 대상인 슬라이를 영주로 둔갑시키는 놀이, 즉 극중극을 꾸민다. 영주는 “이 주정뱅이에게 장난 좀 쳐봐야겠어”(I will practise on this drunken man.)(I.1.32)라며 놀이를 강조한다. 그러면서 옷을 갈아입히고, 장식도 해주며 시종에게 이것저것을 지시하며 슬라이를 상대로 극 만들기를 시작한다(I.1.33-37). 마치 무대 위에 오르기 전 배우에게 분장과 무대의상을 갈아입히고 연기를 지시하는 모습이다. 영주는 극을 만드는 극작가 또는 연출자가 되어 하인들에게 무대 지시를 한 후, 자신이 만드는 연극의 배우이자 관객인 슬라이를 의식하며 슬라이가 자기 자신을 잊어버리고 연극에 몰입하기를 기대한다. “잠이 깰 때 이 거지가 자기 신분을 감쪽같이 착각하지나 않을까?”(when he wakes, / Would not the beggar then forget himself?)(Ind. 1.36-37) 극작가로서 영주는 관객을 대상으로 한 자신의 의도를 드러내는 것이다.

극중극인 “케이트와 페트루치오” 장면은 페트루치오가 케이트를 길들이기 위해 극을 꾸미는 장면에 앞서, 루센시오(Lucentio)가 케이트의 동생 비앙카(Bianca)와 결혼하기 위해 극을 꾸미는 보조 플롯으로 시작된다. 루센시오는 하인인 트래니오(Tranio)를 자기 자신으로 가장시키고, 자신은 가정교사 캄비오(Cambio)가 되어 비앙카에게 접근한다. “난 딴 곳에서 온 사람같이 가장 할테야”(I will some other be.)(I.1.195)라며 다른 누군가가 되기 위해 그는 관객 앞에서 직접 옷을 바꿔 입고 자신의 가장을 적극적으로 드러낸다(I.1.198). 그런 후 “이제 계획은 섰으니 실행에 옮기자”(Tis hatched, and shall be so)(I.1.197)라며 루센시오는 극을 꾸미고 자신이 배우가 되어 연기하겠다는 것을 강조한다.

루센시오가 꾸미는 극은 그가 트래니오에게 배역을 주고 자신의 옷을 무대

신이 의도한대로 비앙카를 아내로 얻는다. 루센시오의 극 꾸미기는 그가 가정교사로 가장하여 비앙카에게 접근하는 것인데, 가정교사가 되어 비앙카를 가르친다는 것은 길들이기의 의미인 교육을 의미하는 행위로 직접적으로 나타난다. 따라서 ‘루센시오와 비앙카’ 장면도 ‘길들이기’와 연관이 있다. 모리스는 『말괄량이 길들이기』의 주제를 교육(education), 변신(transformation), 사랑과 결혼(love and marriage)으로 보고 페트루치오가 케이트를 길들이는 것을 가르치는 의미로 보고 있다(Morris 129-149).

의상으로 설정하여 그에게 입혀 주고, 역할을 지시하는 것으로 나타나는데, 이것은 극작가가 배우에게 역할을 주고 행동을 지시하며 극을 꾸미는 것과 동일하다. 이는 슬라이 장면에서 슬라이를 영주가 자기 자신인 영주로 변장시켜 하나의 극을 꾸미는 것과 같다. 루센시오가 하인 트래니오를 자기 자신인 루센시오로 역할을 부여하고 극작가가 배우에게 하듯이 행동을 지시하는 것처럼, 슬라이 장면의 영주도 극작가가 되어 슬라이를 자신의 위치인 영주라는 역할을 주고 주위의 하인들에게 행동을 지시함으로써 극중극과 서로 병행을 이루고 있다.

극중극의 주요 플롯을 담당하는 페트루치오는 케이트를 만나기 전부터 그녀에 대해 그녀가 지독한 말괄량이라는 소문을 듣고 그녀를 어떻게 다루어야 되겠다고 구상하면서 그녀를 기다린다. 이는 페트루치오 자신이 극작가가 되고 또 스스로 배우가 되어 연기할 것을 루센시오와 마찬가지로 구상하는 것이다. “그녀가 오는군. 자 이제, 페트루치오, 대사를 하자.”(But here she comes, and now, Petruccio, speak.)(2.1.177) ‘대사를 시작하라’는 무대감독의 지시처럼 페트루치오는 스스로 극작가이자 배우가 되어 무대에 등장하는 것이다.

페트루치오의 이러한 행동은 배우로서의 자의식을 드러내는 장면이기도 한데 자신의 행동 하나하나를 점검하고, 나열하며, 자신의 목적을 향해 준비된 연기(acting) 계획을 진행시킨다. 이는 영주가 사냥에서 돌아온 후 슬라이를 영주로 꾸미는 극을 준비하면서 극작가가 되어 그의 시종들에게 연기를 지시하는 것(Ind.1.41-60)과 병행을 이룬다. 따라서 루센시오와 페트루치오는 배우이자 극작가가 되어, 영주는 극작가가 되어 각각 자신들의 의도를 관철하기 위한 도구로 극중극을 꾸미고 있다고 볼 수 있다. 전체 극 속의 극중극인 “케이트와 페트루치오” 장면에서는 루센시오가 비앙카를 아내로 얻기 위해, 페트루치오는 케이트를 길들이기 위해, 전체극인 슬라이 장면에서는 영주가 슬라이를 골려주는 놀이로서 극중극을 꾸미는 것이다(Burt 89). 슬라이 장면에서 영주와 슬라이의 관계가 극중극에서는 루센시오와 비앙카, 페트루치오와 케이트의 관계로 나누어져 더욱 구체적이고 다양하게 나타나는 것을 볼 수 있다.

슬라이 장면에서 잠에서 깨어난 슬라이는 주위가 온통 뒤바뀌어져 있는 것

을 알게 된다. 즉 화려한 의복은 무대 의상이 되고, 호사스러운 방은 무대 장치가 되며, 그리고 시종들은 배우가 되어, 영주의 각본에 따라 슬라이를 어리둥절하게 만든다(Ind. 2.2-4). 슬라이는 자신을 영주처럼 대하는 하인들의 태도에 어리둥절해지고, 너무나도 달라진 현실에 놀라 자신이 미친 것이 아닌가 의심한다. “나를 미치게 만들 생각이우?”(Would you make me mad?)(Ind.2.15)라며 자신이 슬라이인지 영주인지를 혼동하게 된다.

또한 “페트루치오와 케이트”의 극중극에서도 페트루치오는 케이트를 만나 그녀를 관객으로 삼아 연기하기 시작한다. 페트루치오는 그녀를 향해 그녀와는 정반대되는 칭찬과 아낌없는 찬사를 늘어놓으며, 자신이 만든 각본에 짜인 대사를 퍼붓는다(2.1.232-246). 페트루치오를 대하는 케이트의 태도가 “억척스럽고, 뚱하고, 무뚱뚱하다”(‘Twas told me you were rough, and coy, and sullen)(2.1.233)라는 것을 변연히 알면서도 그것을 소문으로 일축하고, 그녀에게 “알고 보니 쾌활하고, 명랑하고, 대단히 교양 있고, 게다가 말씨는 느릿느릿 암전하고, 더구나 봄철의 꽃과 같이 예쁘잖은가”(For thou art pleasant, gamesome, passing courteous, / But slow in speech, yet sweet as spring-time flowers.)(2.1.236-7)라고 칭찬하며 그녀와는 정반대의 이미지로 케이트를 포장한다.

이렇게 막무가내로 몰아부치는 페트루치오의 적극적인 행동은 케이트가 반항할 틈도 없이 케이트의 아버지, 뱃티스타(Baptista)로부터 결혼 승낙을 받아내기에 이른다. 또 결혼식에 나타난 페트루치오의 피상한 옷차림과 난폭한 행동들은 “저리도 요상한 결혼식”(Such a mad marriage)(3.2.172)으로 표현할 만큼 요란스러워, 케이트까지도 아연 질색할 정도이다. 영주와 페트루치오가 꾸민 극중극의 관객이 된 슬라이와 케이트는 자신들의 위치가 불안정해지고 불확실해져서 연출가의 의도에 따라 변모되는 대상이 되는 것이다. “더욱이 크리스토퍼 슬라이가 마치 그가 예전에 그랬던 것처럼 ‘진짜 영주’로 대우받기 때문에 자신이 정말 그런 줄로 설득 당하는 것처럼, 케이트 역시 점차적으로 그녀의 남편이 반복적으로 그녀를 그녀가 원래부터 그랬다는 듯이 모든 증거를 코앞에 내놓으며 납득시켜서 케이트는 ‘사랑스럽고 명랑하며 온순하게’ 되어간다”(Wilders 48). 외

부의 압력에 따라 조종되는 인생극장의 꼭두각시 인형처럼 ‘길들이기’의 대상인 슬라이와 케이트는 영주와 페트루치오의 의도대로 각본에 따라 서로 병행을 이루며 변화되고 있는 것이다.

슬라이와 케이트는 극중극을 접하면서 자신을 영주로, 또 남편에게 순종하는 아내로 변화되고 있지만, 내부적으로는 원래의 자신과 새롭게 변화되는 자신 사이에서 혼동하고 있다. 모리스(Brian Morris)는 슬라이와 케이트의 혼란을 “조정되었고, 기만당했으며 그 결과는 혼동이라는 당혹스러움”(115)이라고 언급한다. 영주와 페트루치오가 꾸민 극중극은 슬라이와 케이트를 변모시켜 새로운 자아를 받아들이도록 이끌고 있는 것이다. 이로 인해 슬라이와 케이트는 의식하지 못하는 사이에 길들여지며 극중 관객에서 극중극에 참여하는 배우로 변화되어 가고 있다. ‘길들이기’를 강요당하고 있는 그들은 자신들이 놓여 있는 현실이 혼란스럽기 때문에 술주정뱅이인 슬라이와 말괄량이 케이트는 그들 스스로의 정체성이 흔들리고 본래의 자기 자신들을 잃어버린다. 이렇게 정체성이 흔들렸기 때문에 슬라이와 케이트는 변화할 수 있는 것이다.

혼동되는 내부적 자아현상은 자신들이 겪고 있는 꾸며진 극중극의 세계가 꿈인지 생시인지 구별하지 못하게 되는 외부적 현상으로 나타난다. 슬라이 장면에서 슬라이는 영주와 시종들이 꾸미는 극중극으로 혼동되어 자신이 경험하는 현실이 꿈인지, 아니면 이제까지 자신이 현실이라고 생각했던 것이 꿈인지를 혼동한다.

슬라이. 내가 영주라고? 내게 저런 부인이 있다고?
 내가 꿈을 꾸는 건가? 아니 여태 꿈을 꿨나?
 자는 건 아닌데, 눈도 보이구. 귀도 들리구. 말도 하자나.
 좋은 냄새도 나구. 만져 봐두 부드러운 것이 느껴지구.
 정말 내가 영주란 말이지. 뽕장이도 아니구
 크리스토퍼 슬라이가 아니란 말이지.

Sly. Am I a lord, and have I such a lady?

Or do I dream? Or have I dreamed till now?
I do not sleep. I see, I hear, I speak.
I smell sweet savours and I feel soft things.
Upon my life, I am a lord indeed,
And not a tinker nor Christopher Sly. (Ind.2. 64-69)

극중극의 케이트도, 페트루치오에게 정신없이 끌려 다니면서 치룬 결혼식과 신혼 첫 날밤부터 시작된 페트루치오의 ‘길들이기’ 각본에 따라, 굶주리고 잠을 잘 수 없게 시달린다. 이 과정에서 그녀는 말괄량이 기질을 드러내기는커녕, 페트루치오의 의도대로 그의 뜻에 케이트가 맞출 수밖에 없는 상황이 된 것이다. 그녀의 이러한 ‘길들이기’의 과정을 하인은 케이트가 마치 꿈을 꾸고 있는 듯 자신의 자아를 혼동하고 있다고 전하고 있다.

커티스. (서방님은) 아씨 방에 계시네.
지금 금욕에 관해서 설교하시는 중인데,
고래고래 악을 쓰고 야단치는 바람에
가엾게도 아씨는 어디 서 있어야 좋을지,
어느 쪽을 봐야 좋을지, 무슨 말을 해야 좋을지,
갈피를 못 잡고 마치 꿈에서 갓 깨어난 사람모양
멍하니 앉아 계실 뿐이라네.

Curt. In her chamber,
Making a sermon of continency to her,
And rails, and swears, and rats, that she, poor soul,
Knows not which way to stand, to look, to speak,
And sits as one new risen from a dream. (4.1.153-157)

슬라이 역시 이렇게 꿈과 혼동되는 극의 세계에서 새로운 인물인 영주로, 케이트는 이전의 말괄량이가 아닌 남편에게 순응하는 아내로 점차 변화되고 있는 것이다. 그러나 슬라이와 케이트가 변화되는 과정에는 차이가 있다. 슬라이는 극

의 세계를 현실로 받아들이고 있지만, 케이트는 혼동스러운 가운데서도 극의 세계를 단지 극으로 인식할 뿐 현실로 받아들이지 않는다.

슬라이 장면에서 영주는 슬라이를 길들이기 위해 꾸민 각본에 첨가하여 극중극인 “케이트와 페트루치오” 장면을 보여준다. 즉 페트루치오가 케이트를 길들이는 상황을 극중극으로 꾸며 슬라이 앞에 보여준 것이다. 이는 다름 아닌 슬라이가 길들여지는 상황이 극중극을 통해 그대로 재현되고 있다고 볼 수 있다. 그러나 슬라이는 극중극에서 케이트가 길들여지는 모습이 자신의 모습을 반영하고 있는 것으로 인식하지 못하고, 영주가 된 것에만 만족하여 다시 잠에 빠져드는 모습을 보여준다.

그러나 극중극의 케이트는 페트루치오가 연기하는 자신의 못된 습성을 재현하는 극중극을 경험하면서 페트루치오의 의도를 알아채고 그녀의 원래 기질보다는 남편의 의중에 맞장구치며 순종적인 이상적 아내를 연기한다. 페트루치오는 극작가이자 연출가가 되어 극중극의 관객인 케이트 앞에서 말괄량의 습성과 행동, 말투를 재현하며 “케이트를 반영하는 극중극”(Nevo 36)을 연기한 것이다. 케이트를 위한다는 이유로 하인들이 해온 음식을 불평하며 못 먹게 한다거나, 케이트를 위해 옷을 맞추어 준다고 하고는 트집을 잡아 케이트가 불평하기 전에 선수를 치는 식으로 케이트보다 더욱 악독하게 행동한다. 자신의 모습이 반영된 극중극인 페트루치오의 거울을 통해 케이트는 자기 자신을 분명하게 의식하고 자신의 모습을 인식한 것이다.

머레이 레비쓰(Murray J. Levith)는 슬라이와 케이트가 변화되는 과정에서 “극적 환상의 본질을 지적하기 위해 케이트의 깨달음(awakening)과 슬라이의 나태함(slumbering)”(52)을 대비시키고 있다. 케이트의 “깨달음”은 페트루치오가 꾸민 극중극이 자신의 모습을 그대로 보여주고 있다는 것을 알아챈 것이다. 따라서 페트루치오의 말과 행동이 본심이 아닌 것을 간파하여 그의 말에 호응하고 그에게 맞장구를 쳐주며 그녀 스스로 연기한 케이트는 극과 현실을 구분하며 극중극인 환상을 즐기고 있는 것이다. 이와 반대로 슬라이의 “나태함”은 환상의 본질인 현실을 잊고 환상에 도취되는 것을 강조함으로써 무식한 슬주정뱅이가 영

주의 태도와 행동을 고스란히 모방하여 자신이 처해진 상황을 현실로 받아들이고 있다. 그는 환상과 현실을 구별하지 못하고 있는 것이다.

여기서 우리는 극 저변에 흐르는 셰익스피어의 의도를 엿볼 수 있다. 셰익스피어는 자신의 극을 관람하며 반응하고 길들여지는 관객을 슬라이형과 케이트형으로 나누어 제시하고 있는 것처럼 보인다. 페트루치오가 보여주는 극중극을 경험하고 극과 현실을 구분하는 케이트와, “말괄량이 길들이기”라는 극중극의 케이트가 슬라이 자신의 모습일 수도 있다는 것을 인식하지 못하고 다시 잠이 드는 슬라이를 제시하며 극에서 보여주는 환상을 현실과 구분하는 관객과 환상을 현실로 착각하여 극에 반응하는 관객을 반영하고 있는 것이다.

III.

슬라이 장면이 미해결로 끝나는 구조는 슬라이가 영주가 꾸미는 극중극을 자신이 겪고 있는 현실이 꿈인지 생시인지 구별하지 못하고 있고, 아무 생각 없이 배우들이 공연하는 또 다른 극중극을 보며 잠이 드는 것으로 나타난다. 여기서 극과 현실의 혼동이 꿈의 상태로 나타나게 된다. 에드워드 베리(Edward Berry)는 현실을 꿈으로, 꿈을 현실로 인식하는 것을 “애매모호함”이라고 언급하며 꿈의 상태가 “두 세계 사이의 경계를 흐드는 것”(56)으로 보고 있다. 슬라이가 자신이 영주가 된 것이 꿈인지 현실인지 구별하지 못하고, 또 다시 잠이 드는 상태를 꿈과 현실의 구분이 없는 애매모호한 상태로 볼 수 있다.

크리스찬 스미트(Kristian Smidt)는 셰익스피어의 초기 극에서 흔히 나타나는 현상으로 “셰익스피어는 확실한 결정이나 해결의 결말을 피하고 애매모호한 결말을 좋아한다”라고 언급하며 이러한 결말이 “극의 흥미를 강조”(79)한다고 보고 있다. 스미트가 지적했던 애매모호한 결말은 셰익스피어가 슬라이 장면의 문제에 대한 해답을 관객이 내도록 제시하고 있는 것이다. 슬라이가 극중극을 관람한 후 자신을 영주로 계속 생각하는지, 다시 뺨장어로 인식하는지는 관객의 몫

이기 때문이다. 슬라이 장면의 문제를 해롤드 고다드(Harold C. Goddard)도 셰익스피어의 의도적인 삭제로 보며 의문점에 대한 결론적인 해답을 “우리가 직접 찾아내기를 원하기 때문”(73)이라고 언급하고 있다. 따라서 관객의 해답을 기대하는 애매모호한 열린 결말은 극의 혼란스러운 구조를 더욱 강조하고 슬라이의 혼동을 관객에게 전이시키고 있다. 이렇게 슬라이 장면의 미해결이 형식상의 문제에서 극의 의미를 좌우하는 중요성을 가지게 되는데, 형식상의 혼란이 내용상의 혼란을 유도하고 있는 것으로 보여진다.

슬라이가 꿈인지 현실인지 구별하지 못하는 것은 사실상 영주가 꾸미는 극을 체험하고 있기 때문이며 극을 관람하는 극중 배우의 입장에서 슬라이는 자신의 위치를 구별하지 못하고 있는 것이다. 셰익스피어는 슬라이가 극을 꿈으로 혼동하며 현실의 자신을 잃어버리는 것을 보여주고 있다. 리처드 듀튼(Richard Dutton)도 “연극을 관람하는 관객의 경험이 망상, 자아상실과 연관되어 있다”(91)고 주장하며 꿈과 극을 동일하게 보고 있다. 영주가 꾸미는 극중극의 배우가 된 슬라이는 또 다른 극중극의 극중 관객이 되어 잠에 빠진다. 말하자면 극에 빠져 들어 자신을 잃어버리는 극중 관객이 된 것이다. 극적 환상에 빠져 든 슬라이는 극을 현실로 인식하고, 현실의 자신을 극 속에서 찾고 있는 것이다. 따라서 슬라이는 극과 현실을 극중극 장치로 인해 혼동하고 있다고 볼 수 있다.

슬라이를 영주로 만드는 놀이인 극중극(Ind.1.34. 38-39)은 극장 관객의 눈앞에서 슬라이를 속이는 환상놀이를 시작함으로써 영주가 꾸미는 허구가 “꿈”(flattering dream)(Ind.1.42)이라는 사실을 우리에게 인식시킨다. 스크래그(Leah Scragg)도 극이 허구에 불과한 환상이라는 것을 관객이 인식한다고 언급하며 “극중극을 보여주는 배우집단을 바라보는 땀장이를, 그 땀장이를 바라보는 영주를, 그 영주를 바라보는 관객은, 연극이 ‘그림자’일 뿐이며 또는 ‘게임’ 즉, 삶의 한 단면이라기보다는 위트와 즐거움을 감상할 수 있는 오락으로 인식할 수 밖에 없다”(90)고 주장한다. 겹겹이 싸여진 관극 경험의 병행관계가 현실에서 환상로서의 진입과정을 설명한다고 볼 수 있는 것이다. 따라서 극과 현실이 계속해서 겹침의 반복으로 일어나는 가운데 극과 현실의 경계는 균열되어 혼동이 일어나

도록 유도하게 되는 것이다.

슬라이가 땀장이라는 현실에서 영주가 되는 환상의 세계에 들어가자마자 “말괄량이 길들이기”라는 극중극의 또 다른 환상이 펼쳐짐으로써 현실과 환상은 또 다시 중복된다. 이러한 현상을 마거리트 알렉산더(Marguerite Alexander)는 다음과 같이 언급하고 있다.

슬라이가 영주로서 자기 자신의 환상 속에 안주할 때 그 이상의 연극 속 환상이 시작된다. 셰익스피어는 극작가로서 제시하고자 하는 것의 비현실적인 본질을 이용하고 있는 것이다. 환상의 서로 다른 상이한 단계를 지닌 연극에서 그는 무엇이 진짜이고 무엇이 가짜인지에 대한 관객의 인식을 혼란케 한다. 아마도 그는 이것을 관객을 집중시키는 의식의 이상적 틀로서 생각 했을 수도 있다. (44)

슬라이가 보게 되는 극중극을 통해 셰익스피어는 슬라이와 극중극의 관계를 관객과 극과의 관계로 확대시켜, 전체 극을 바라보는 극장 관객을 혼동시키려 하는 것이다. 영주가 슬라이를 환상의 세계로 끌어들이듯이 셰익스피어는 관객을 극의 세계인 환상의 세계로 유인한다. 이러한 장소의 이동을 “서막(스트래트포드와 버튼 히스)에서 본극(파두아와 베로나)으로 펼쳐지는 변화이며, 낮익은 장소에서 멀리 떨어진 곳으로의 이동이며, 우리의 일상에서 이국적인 곳으로, 현실에서 허구”(Levith 53)인 환상으로의 이동으로 보고 있다. 이렇게 현실에서 극의 세계로, 극에서 극중극으로, 셰익스피어는 관객을 환상의 세계로 점차적으로 끌어들이며 혼란을 가중시키려 한다.

이것은 “중국상자”(Chinese Box), 또는 양파껍질에 비유하며 상자를 열면 또 다른 하나의 상자가 있고, 또 다시 그 안에 상자가 있으리라는 기대감”(Morris 115)과 비슷한 체험이다. 중국 상자의 개념은 관객이 『말괄량이 길들이기』를 접하면서 만나는 영주, 슬라이, 그리고 극중극의 등장인물인 케이트와 페트루치오의 등장으로 계속 이어지는 극중극과 극중 관객의 형태로 나타난다. 데이빗 다니엘(David Daniell) 또한 중국 상자와 연결된 관극형태를 “마술적인 성격”(25)

으로 규정하고, 관객의 시선집중과 함께 미술 상자와 같은 환상의 전이를 체험하게 하는 과정으로 묘사하고 있다.

이와 같이 극중극이 설치된 극은 관객이 바라보는 극 속에서 등장인물은 극중극을 바라보고, 또 그 극중극 속에서의 또 다른 등장인물은 또 다른 극중극을 바라보며 극과 관객과의 관계가 연이어 되풀이 되고 있는 것이다. 이러한 극과 현실의 겹침으로 인해 발생하는 혼동은 현실과 환상의 구분이 단순히 이분법으로 나누어지는 것이 아니라 그 경계가 균열되어 제한 없이 계속해서 나누어질 수 있다는 것을 보여주고 있다. 비썰(S. L. Bethell) 또한 “실재의 세 차원”(three planes of reality)을 언급하며 극중 배우의 실재와, 그 극중 배우를 바라보는 극중 관객의 실재, 그리고 그 극중 관객을 바라보는 극장 관객의 실재로 나누어질 수 있다고 주장한다(20-21). 현실의 실재를 체험하고 있는 극장 관객은 극을 보며 자신의 모습이 반영된 극중 관객의 실재에서 현실과 환상이 뒤섞여 있음을 보게 된다. 또한 극중 관객은 극중극과 구분될 실재이지만 동시에 극장 관객이 보는 환상이며, 극은 환상이지만 동시에 현실의 실재를 반영한 또 다른 모습의 실재로 구분된다. 따라서 극과 현실로 나누어진 환상과 실재의 관계는 극중극 장치로 그 구분이 애매모호하게 뒤섞인 실재의 단면을 극, 극중 관객, 극장 관객이 모두 내포하고 있다고 볼 수 있다. 여기서 모든 실재는 환상의 가능성을 담고 있다는 것을 발견할 수 있는 것이다. 왜냐하면 현실은 허구에 불과할 수는 환상이고, 연극은 현실보다 더 실재와 같은 진실을 담고 있는 환상이 될 수 있기 때문이다.

여기서 우리가 추측할 수 있는 것은 극중극을 바라보는 극중 관객의 혼동은 확대되어 극을 바라보는 관객을 혼동시키고자 하는 것이 셰익스피어의 의도라는 것이다. 슬라이가 믿고 있는 현실은 자신이 뺨장이가 아니라 영주라는 환상을 사실로 믿고 있다. 그리고 그 앞에서 펼쳐지는 또 하나의 환상인 극중극을 보게 된다. 이렇게 중복된 환상게임은 관객에게도 적용되어 극중극을 보는 슬라이가 현실로 믿는 사실이 환상이듯이, 슬라이를 바라보는 관객은 자신이 살고 있는 현실 세계도 하나의 허상이 될 수 있다는 생각을 셰익스피어는 관객에게 암시하며 유도

했는지도 모른다.

따라서 극을 보는 관객은 자신이 조정당하고 있는 슬라이를 바라보듯이 누군가도 자신을 바라보며 조종하고 있을 수 있다는 것을 고려해 볼 수 있다. 관객이 믿고 있는 현실이 극과 같이 그림자에 불과한 환상이라는 것을 극중극을 통해 알게 되는 것이다. 찰즈 포커(Charles R. Forker)는 극중극 장치를 다음과 같이 언급하고 있다.

적절히 말해보자면, 극중극 장치는 세배, 네배의 현실에 반응하면서 현실의 또 다른 측면을 첨가한다. 이런 식으로 보자면 실제의 단계는 플라톤의 사다리와 닮아 있다. 왜냐하면 극중극은 이미지의 이미지이기 때문이다. 배우는 극중 관객을 위해 극중극에서 배우인 척 한다. 그러나 이 극중 관객은 도리어 실제 관객을 의식하고 있다. 실제관객은 은유적으로 세계라는 무대 위의 배우이고 그들이 희미하게나마 알고 있는 궁극적인 우주의 현실에서는 “걸어 다니는 그림자”일 뿐이다. 이와 반대로, 그 이동성을 다음과 같이 도표로 꾸며 볼 수 있겠다. 궁극적 실제 - 실제 세계 - 연극 세계 - 극중극 세계. (216)

현실이라고 믿고 있는 실재는 사실이 결여된 그림자에 불과한 것이다. 극중극 장치는 플라톤의 동굴의 비유처럼 인간이 보는 실재란 어떤 사물이 비추어졌을 때 벽에 나타나는 그림자와 같은 것으로 진정한 실재는 현상 세계 너머 존재한다는 것을 보여주고 있다. 셰익스피어는 극중극을 통해 극중 관객이 믿고 있는 것이 그림자에 불과한 허상이듯이 극을 바라보는 현실의 관객도 또한 마찬가지로 일 수 있다는 것을 보여주고 있다. 영주가 슬라이를 대상으로 “그는 그럴듯한 영주가 아니고 뭐란 말이지”(For he is nothing but a mighty lord)(Ind.1.61)라고 말한 것에 관해 가버는 다음과 같이 언급하고 있다.

여기서 말하는 “무”는 셰익스피어 극에서 항상 나오는데 강력한 힘을 갖고 있다. “그는 영주 말고는 아무것도 아니에요”라고 말하는 대사는 가짜라는 사실을 의미하는 한편, 또한 “그는 아무것도 아니에요. 그러나 동시에 영주이시기도 하지요”라는 의미도 가능하다. (9-10)

슬라이는 영주가 꾸미는 극중극으로 자신을 영주라고 믿는 현실이 그림자와 같은 허상이듯이 극장 관객에게도 자신이 믿고 있는 현실이 아무것도 아닐 수 있다는 것을 셰익스피어는 보여주고 있다. 따라서 인생이 극과 같이 아무것도 아닌 허상일 수도 있으며 극은 우리가 현실이라고 믿는 그림자와 같이 우리 인생을 모방하고 있지만 실체가 없는 환영에 불과한 것이다.

IV.

『말괄량이 길들이기』를 통해 셰익스피어의 극중극의 효과를 살펴보았다. 반영효과에 따른 주제부각과 혼동에 따른 극과 현실의 경계가 애매모호해지는 현상은 우리의 인식을 넓혀준다. ‘길들이기’라는 반복된 행위는 영주와 페트루치오, 루센시오의 극 꾸미기로 나타나고, 그들이 꾸민 극중극을 관람한 극중 관객인 슬라이와 케이트의 혼동은 병행을 이루며 반복적으로 부각된다. 슬라이의 혼동은 특히 주목되는 부분인데 셰익스피어가 의도적으로 극중극 장치를 삽입하여 나타내는 효과로 보여지기 때문이다. 슬라이의 혼동은 케이트의 혼동과는 다르게 극과 현실을 구분하지 못하고 있는 상태로 나타난다. 그는 자신을 영주로 믿고 자신이 투영된 극중극을 바라보면서도 케이트 처럼 자신이 조정당할 수도 있다는 암시를 무시한다. 따라서 그의 현실은 극으로 꾸며진 환상임에도 불구하고 슬라이는 실제로 받아들이며 현실로 수용한다. 극중극으로 인한 극과 현실의 관계는 이렇게 나타난다. 극은 현실을 반영한 환상이며 현실은 극과 같은 환상일 수 있다는 가능성을 열어놓게 된다.

셰익스피어는 극을 관람하는 극장관객에게 파생되는 효과를 의도하며 극중극 장치를 사용한 것으로 추정된다. 극중극을 관람하는 슬라이의 혼동은 전체 극을 관람하는 극장 관객의 혼동을 유발시키고자 한 것으로 보여지기 때문이다. 셰익스피어는 환상이라 여겨지는 극중극을 극 속에 삽입하여 극 자체를 현실화 시키면서 그 극중극을 바라보는 극중 관객의 혼동을 극장 관객인 우리에게 전이시

킨다. 우리가 인식하는 현실이 언제든지 환상이 될 수 있다는 암시를 주고 있는 것이다.

주제어: 인식, 극중 관객, 극적효과, 극중극, 극장 관객, 혼동, 현실, 환상, 애매 모호함, 강조, 반복, 병행, 강조

인용문헌

- Alexander, Marguerite. *A Reader's Guide to Shakespeare and his Contemporaries*. London: Heinemann Educational Books, 1979.
- Berry, Edward. *Shakespeare's Comic Rites*. Cambridge: Cambridge UP, 1984.
- Bethell, S. L. "Planes of Reality" Ed. Kernan, Alvin B. *Modern Shakespearean Criticism: Essays on Style, Dramaturgy, and the Major Plays*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1970. 13-22.
- Burt, Richard A. "Charisma, Coercion, and Comic Form." *William Shakespeare's The Taming of The Shrew*. Ed. Harold Bloom. New York and Philadelphia: Chelsea House Publishers, 1987. 79-92.
- Daniell, David. "Good Marriage of Katherine and Petruchio." *Shakespeare Survey* (1984):
- Dutton, Richard. *William Shakespeare: A literary Life*. London: Macmillan, 1989.
- Forker, Charles R. "Shakespeare's Theatrical Symbolism and Its Function in *Hamlet*." *Shakespeare Quarterly* 14.3 (1963): 215-229.

- Jayne, Sears. "The Dreaming of *The Shrew*." *Shakespeare Quarterly* 17.1 (1966): 41-56.
- Garber, Marjorie. "Dream and Structure: *The Taming of the Shrew*" *William Shakespeare's The taming of the Shrew*. Ed. Harold Bloom. New York and Philadelphia: Chelsea House Publishers, 1987. 5-12.
- Goddard, Harold C. *The Meaning of Shakespeare*. Chicago and London: U of Chicago P, 1973.
- Levith, Murry J. *Shakespeare's Italian Settings and Plays*. London: Macmillan, 1985.
- Morris, Brian ed. *The Taming of the Shrew*. London and New York: Routledge, 1988.
- Nevo, Ruth. "Kate of Kate Hall." *William Shakespeare's The Taming of the Shrew*. Ed. Harold Bloom. New York and Philadelphia: Chelsea House Publishers, 1987. 29-40.
- Scragg, Leah. *Discovering Shakespeare's Meaning*. London: Macmillan, 1994.
- Smidt, Kristian. *Unconformities in Shakespeare's Early Comedies*. London: Macmillan, 1986.
- Wilders, John. *New Prefaces to Shakespeare*. Oxford: Basil Blackwell, 1988.

The Cognizance of On-Stage Audiences Caused by the Dramatic Effects of the Play-Within-the-Play in *The Taming of the Shrew*

Abstract

Seunghee Bahng

This study focuses on the dramatic effects of the play-within-the-play in *The Taming of the Shrew*. The dramatic effects are the emphasis on the meaning of the play by paralleling the actions and the confusion from the ambiguity of the boundary between the play and reality. They could extend our cognizance of reality and illusion.

The taming actions repeated in *The Taming of the Shrew* represents the play by Lord, Petruchio, and Lucentio. Their making the play are intended to tame Sly and Kate, and Bianca. Sly and Kate becomes on-stage audiences watching the play-within-the-play. Their reactions are confusions paralleling with their actions repeated and emphasized. We could especially see Sly's confusion because of the playwright's intention caused by the effects from the play-within-the-play. Sly's confusion, unlike the embarrassment of Kate, does not distinguish the play-world from the real-world. He ignores the suggestions which he could be controlled like Kate with watching the play-within-the-play reflected on himself who he believes to be Lord. His reality made by illusion was accepted itself in spite of the fictions. He takes itself as reality. The relations to the play-world and the real-world are followed; The play is illusion representing reality, and reality could be illusion like the play.

We can infer that Shakespeare used the play-within-the-play to intend to take the dramatic effects from on-stage audiences watching it. The confusion of

Sly watching the play-within-the-play leads to that of theatre-audiences. Shakespeare could insert the play-within-the-play as illusion, give the play reality, arouse the confusion of on-stage audiences watching the play-within-the-play, and spread the ambiguity into the cognizance of theatre-audiences. It is thought that he implies our reality which we are cognizant of could be changed into illusion consciously and unconsciously.

Key Words

Cognizance, on-stage audiences, dramatic effects, the play-within-the-play, theatre-audiences, confusion, reality, illusion, ambiguity, emphasis, repeat, parallel, reflect.