

도시희극 속 ‘정숙한 창녀’ 읽기: 근대초기 런던과 극장의 기표*

이 미 영

백석대학교

1. 런던, 극장, 창녀

1550년대부터 1650년대까지 백 년 동안 영국은 경제, 종교, 인구 등 모든 면에서 큰 변화를 겪었지만 그 변화를 가장 대표적으로 보여주는 곳이 수도 런던이다. 런던은 이 기간 동안 유례없는 성장과 확장을 경험하는데 이에 가장 크게 기여한 것이 인구증가이다. 1520년대에 오륙 만에 불과했던 런던 지역의 인구는 1600년에는 이십만 명 정도로 불어나서 무려 네 배로 증가했고, 이후 1650년에는 다시 사십만으로 불어나서 두 배가 된다(Corfield 39). 백 년이 좀 넘는 기간 동안 여덟 배의 인구증가가 이루어진 것이다. 이 시기의 인구증가가 유례없이 가파르다는 것은 이 시기의 앞뒤 기간 동안 인구증가율이 비교적 완만했던 것과 비교할 때 더욱 분명해져서, 1550년 이전 이백 년 동안 런던 인구는 거의 변하지 않았고 1700년경에는 이전에 비해 증가율이 반으로 줄어 다시 완만한 인구증가율을 보이게 된다. 게다가 1600년을 전후한 백 년 동안 영국 전체의 인구가 두 배 정도만

* 이 논문은 2013년 정부(교육부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임.
(NRF-2013S1A5A2A01017997)

증가한 것을 고려한다면 이 시기 런던의 인구증가가 유독 급격했음을 알 수 있다.

그런데 이와 같은 인구증가는 런던의 출생률 증가 때문이 아니라 타 지역으로부터의 이주 때문이었다. 이 시기 런던의 사망률은 오히려 출생률보다 높았으므로 런던의 급격한 인구증가는 대부분 런던 이외 지역에서 이주해온 외지인들 덕분이었다. 이들 중에는 런던에 살 집을 마련한 지방 귀족들과 법학원에 입학하거나 궁정에 줄을 대기 위해 상경한 부유층 자제들도 있었지만 대부분은 지방에서 먹고살 방편이 없어 상경한 하층민들이었다(Twyning 2). 특히 런던의 상인이나 장인들에게 도제수업을 받기 위해 찾아온 엄청난 숫자의 젊은이들 중 중도 포기한 3/5는 대부분 런던에 남아 부랑아 신세가 되었고(Archer 217), 급격히 늘어난 하녀 수요에 맞추어 상경한 처녀들까지 합세해서 런던 인구는 빠르게 증가하는데다 평균 연령도 낮아졌다(Griffiths, *Lost* 69).

이들 늘어난 외지인들이 정착한 곳은 대체로 런던 교외였다. 성곽으로 둘러싸인 전통적인 런던 시내(City of London proper)는 집세와 생활비가 상대적으로 높았으므로 가진 게 없는 외지인들은 템즈강 건너편 교외나 런던 성곽을 둘러싼 도시 외곽에 자리 잡을 수밖에 없었다. 1580년에서 1695년 사이에 런던 시내나 자유구역(liberty)의 인구가 서서히 증가한 것에 비해 교외의 인구는 여덟 배나 증가했다는 것에서(Merritt 1) 이를 확인할 수 있거니와, 이들 늘어난 외지인들을 수용하기 위해 교외에서는 집을 쪼개 세주거나 한 집에 여러 가구가 거주하였고, 공터나 골목 같은 모든 가용공간이 전부 거주공간으로 바뀌면서 교외의 주거환경은 더욱 열악해졌다. 이와 같은 교외의 난개발과 과밀화는 사회문제로 인식되어 런던 시의회는 교외의 건축물들을 규제하도록 왕실에 거듭 청원하였고 왕실 역시 교외에서의 신축이나 개축을 금지하는 법령을 여러 번 발표할 정도였다(Beier 127). 이처럼 교외지역의 급증한 인구와 열악한 주거환경은 미흡한 기반시설, 불결한 위생, 더러운 환경으로 이어졌고, 이로 인해 교외는 각종 전염병의 온상으로 지목되었다. 런던시내의 사망률이 교외보다 높던 16세기 중반과 달리 17세기 이후에는 교외의 역병 사망률이 런던시내의 역병 사망률을 훨씬 넘어서게 되었으니(Harding 133) 교외가 런던시내를 향해 병균을 전파하고 있다는 당대의 불만이 근거 없는 두려움만은 아닌 것이다. 또한 이렇게 교외에 자리 잡은 외지인들은 농촌경제의 해체와 더불어 런던으로 몰려온 시골사람들, 잦은 전쟁으로 그 수가 늘어난 제대군인들, 계약기간을 못 채우고 도망친 도제들, 외국에서 유입된 외국

인 등이어서 이들은 대부분 빈곤과 부랑, 도둑질 같은 사회문제에 그대로 노출되었다. 따라서 당대의 런던시민들에게 교외는 확장된 런던의 부정적인 면면이 집약된 장소였고, 런던시내와 교외는 각각 질서와 무질서, 풍요로움과 빈곤, 전통과 새로움이라는 이항대립으로 설정되면서 교외는 런던시민에게 두려움과 근심의 대상이 되었다. 전통주의자인 존 스토우(John Stow)의 『런던 둘러보기』(*A Survey of London*)가 이와 같은 태도를 보여주는 한 예인데, 당시 가장 인기 있던 런던 지침서이자 일종의 서술형 지도였던 이 책에서 스토우는 급격히 확장되기 전 런던에 대한 향수를 보이면서 교외로 대표되는 현재의 런던에 대해 불신을 드러낸다. 이는 런던 시내 각 워드(Ward)의 과거 역사는 책 전체에 걸쳐 세밀하게 서술하면서도 당시 급격하게 확장되고 확대되던 교외는 단 몇 쪽의 부정적 서술로 그치는 것에서도 알 수 있는데 이처럼 스토우를 비롯한 많은 런던시민들에게 교외는 런던의 일부로 인정하고 싶지 않은 지역이었다.

그러나 런던의 확장이 교외를 중심으로 이루어졌으므로 교외를 어떻게 규정할지가 새로운 런던을 이해하고 정의하는데 중요한 관건이 되었다. 스토우처럼 교외를 런던의 병균이자 하수구로만 볼 수도 있지만, 런던이 발전하는 과정에 있어서 교외의 역할과 기능을 도외시킬 수도 없었다. 중세의 한 타운에 불과했던 런던이 유럽 최대의 도시로 발전한 데에는 교외로 유입된 많은 인구가 원동력으로 기능했고, 생산·소비·유통에서 교외의 에너지가 런던 확장의 엔진으로 작동하기도 했기 때문이다(Twyning 56). 다시 말해 런던 교외는 당대인들이 두려워했던 무질서의 원인이자 증후였지만 또한 런던의 발전과 변화를 가능하게 만든 원동력이었기 때문에, 이를 어떻게 이해하고 정의할 것인가가 당대 런던시민들의 삶과 사고방식에 중요한 문제가 되었다. 그런 면에서 런던을 정의하고 규정하고자 하는 각종 문건들이 가장 많이 나왔던 시기가 런던의 변화와 확장이 가장 급격했던 1600년 전후의 시기와 맞물리는 것(Griffiths, *Lost* 3)은 당연한 일이다. 런던 인구가 급증하고 교외가 번창했던 1600년 전후는 그로 인한 혼란과 두려움이 가장 컸던 시기이기도 하니, 그 무질서에 질서를 부여하고 변화를 설명하고자 하는 노력들이 런던에 대한 각종 문건으로 표출된 것이기 때문이다. 청교도 설교자들, 도덕주의자들, 각종 팜플렛 작가들의 규범적 문학과 런던시 동직조합들이 고용한 작가들의 런던 찬양시와 찬양극들, 그 외에 산문소설, 드라마 등이 다양한 방식으로 런던의 의미와 정의를 모색하였고, 런던은 이들 다양한 문건과 담론들이 런던

의 의미와 정의를 놓고 서로 논쟁하고 겨루는 경연장이 되었다. 그리고 런던에 대한 논쟁에 참여한 대표적인 문화 장르 중 하나가 도시희극이다.

도시희극은 런던이 한참 팽창하고 런던을 둘러싼 논쟁이 활발히 진행되던 17세기 초 이십년 동안 한시적으로 유행했던 장르로서 런던을 극의 배경이자 소재, 그리고 주인공으로 삼았던 장르이다. 프레드릭 제임슨(Frederick Jameson)의 말처럼 장르가 작가와 대중 사이의 계약이라면(106), 17세기 초 특정한 시기 동안에 도시희극이 유행했던 것은 도시희극이 그 시기 대중의 요구에 부응했고 역사적인 효용이 있었다는 의미이다. 즉 런던의 급성장기인 17세기 초에 런던을 정의하고 규정하고자 하는 당대의 수요에 부응/편승한 극장의 대응이 도시희극 장르라고 할 수 있는 것이다. 그런데 극장은 담론적, 지리적 위치에서 여타의 문화 텍스트들과 차이가 있을 수밖에 없다. 지리적으로 규범적 문건들이 공격하던 교외의 중심에 극장이 있기도 했지만, 담론적 위치에서도 이들 규범적 문건들이 부도덕하고 불건전하다고 비난하던 대상 중 하나가 극장이었기 때문이다. 템즈강 건너 남쪽 강변의 서덕(Southwark)은 지방에서 런던으로 올라오는 관문에 위치해 있어서 가난한 외지인들의 주거지였을 뿐 아니라 극장과 사창가로 유명한 곳이었어서 이 시기 서덕은 창녀나 극장과 동의어가 될 정도였다(Twining 3). 이 두 기관은 창녀가 극장에서 고객을 구해 바로 옆의 사창가로 가서 영업을 할 수 있을 만큼 지리적으로도 붙어있었지만 당대의 종교적·도덕적 담론들의 주요 공격 목표였다는 공통점 또한 갖고 있다. 스티브스(Stubbs)같은 청교도 설교자들의 반(反)-극장 담론에서 극장과 창녀는 동일시되어서, “극장에 가는 사람들은 비즈니스의 집에 가는 것이고”(they goe to thofe howfes where Players Theaters and frequent, they go to Venus pallace, 143), “극장은 매춘과 부정(不淨)을 유도하는”(Do they not induce whordom & vnclennes? 144) 곳이었다. 실제로 극장 소유주였던 헨슬로우(Henslowe)와 엘런(Edward Alleyn)이 유곽을 소유하기도 했으므로(Howard 127) 극장과 사창가가 같은 곳이라는 스티브스의 비난이 아주 근거 없는 말은 아니었다. 또한 매춘을 가리키는 대표 이미지 중 하나인 “하수구”(sink)가 극장을 상징하는 이미지로 똑같이 사용되는 것 역시 당대의 담론 속에서 매춘과 극장이 대표적인 교외의 악(惡)으로 같이 취급되었다는 것을 보여준다(Hutchings 221). 이처럼 당대의 담론들 속에서 런던 교외가 종종 창녀로 묘사되고 런던 교외의 대표적 도시악인 극장과 매춘이 같은 취급을 받는다면, 런던과 극장, 그리고 창녀는

일정하게 서로 겹치면서 동일한 문제적 범주로 자리매김 될 수 있다. 따라서 도시희극이 창녀를 그려내는 양상은 곧 극장이 스스로를 정의하고 규정하는 한 방식이 되고, 나아가 극장이 런던의 개념과 성격에 대한 당대의 논쟁에 이해당사자 중 하나로서 직접 참여한 것으로 이해할 수도 있다. 본 연구가 도시희극 속 창녀에 초점을 맞추게 된 이유도 여기에 있다.

2. 매춘, 창녀, '정숙한 창녀'

도시희극에서 창녀는 낯익은 인물군 중 하나이다. 매춘은 농촌에서도 벌어지긴 하지만 기본적으로 도시의 현상이고 17세기 초 도시희극은 대도시 런던의 면면들을 담고 있으므로 도시희극 장르에서 창녀는 자주 등장하는 익숙한 인물들 중 하나일 수밖에 없다. 게다가 대도시 런던의 가장 핵심적인 활동이 상거래였고 매춘은 세상에서 가장 오래된 상거래이므로, 도시희극 속 창녀는 런던의 상거래나 상인계급의 재현에 있어 유용한 기제로 효용이 있다(Twyning 59; Comensoli 140). 하지만 1600년대 초의 도시희극에서는 창녀 중에서도 '정숙한 창녀', 즉 결혼으로 매춘업에서 은퇴한 창녀들이 유독 많이 등장한다. 『정숙한 창녀』(*The Honest Whore*) 1, 2부, 『동쪽으로』(*Eastward, Ho*), 『늙은이 계락을 잡을 술수』(*A Trick to Catch the Old One*), 『램 앨리』(*Ram Alley*), 『칩사이드의 순결한 처녀』(*A Chaste Maid in Cheapside*) 등 수많은 도시희극 속 창녀가 모두 '정숙한 창녀'이고, 『네덜란드 고급 창녀』(*The Dutch Courtesan*)처럼 매춘의 본업에 충실한 창녀가 주요인물로 나오는 극이 오히려 드문 형편인 것이다.

이렇게 '정숙한 창녀'라는 특정한 유형의 창녀가 도시희극에 많이 등장하는 것은 일단 '정숙한 창녀'가 담보해주는 희극적인 효과 때문으로 보인다. 당시 “창녀와 결혼하는 것이 죽음, 태형, 그리고 교수형에 버금가는”(Marrying a punk, my lord, is pressing to death, whipping, and hanging, *Measure for Measure* 5.1.522-3) 치욕이었기에, 도시희극에서 창녀와 강제/사기 결혼을 당하는 것은 그 남성을 조롱하거나 처벌하고자 할 때 유용하게 사용할 수 있는 극적 기제였다. 예컨대 『북쪽으로』에서 런던 상인의 과부행세를 하며 결혼을 통해 새 삶을 살고자 하는 돌(Doll)이나, 『늙은이 계락을 잡을 술수』에서 부유한 과부라고 속여서 고

리대금업자인 호어드(Hoard)와 결혼하려는 고급 창녀(Courtesan)는 모두 결혼으로 매춘업에서 은퇴하려는 ‘정숙한 창녀’들이다. 이들은 모두 결혼을 통해 안정된 신분을 얻기 위해 자신이 창녀임을 속이고 결혼에 도달하며, 이 과정에서 탐욕스럽거나 부도덕한 남성인물들은 이들 ‘정숙한 창녀’와의 사기 결혼을 통해 희극적인 처벌을 받거나 조롱당한다.

하지만 도시희극에서 ‘정숙한 창녀’가 희극적인 속임수로만 사용되는 것은 아니다. ‘정숙’과 ‘창녀’가 한데 붙어있는 형용모순적인 이름에서부터 알 수 있듯이 ‘정숙한 창녀’란 범주 자체가 모순적이고 양가적인 존재이다. 앞서 보았듯이 창녀는 런던 교외의 도시악을 대표하는 부도덕한 존재로써 적절되고 처벌되어야 할 대상이지만, 거기에 ‘정숙한’이란 도덕적인 한정어가 붙으면서 ‘정숙한 창녀’는 선과 악, 도덕과 부도덕, 질서와 무질서 사이를 오가는 애매한 존재가 된다. 여기에 덧붙여 창녀가 근대 초기 유럽에서 어떻게 규정되고 통제되었는지의 역사를 생각해 보면 도시희극 속 수많은 ‘정숙한 창녀’들이 갖는 역설적 성격이 더욱 부각된다.

성 문제에서 종교개혁 후보다 더 엄격했을 것이라는 선입견과 달리 중세 유럽은 매춘에 대해 실용적이면서도 현실적인 입장을 가졌다. 합법적인 결혼마저 차악(次惡)으로 보았던 성 바울의 태도가 대표하듯이 중세의 공적인 이데올로기는 당연히 매춘을 죄악시하고 금지하는 것이었다. 하지만 실제 중세 유럽의 매춘 정책은 사회 전체의 성적 안정을 유지하고 여염집 여성들의 정절을 보호하기 위하여 매춘을 필요악으로 인정하고 합법화해서 국가가 관리하는 것이었다. “매춘 부들을 없애면 온 세상이 욕정으로 몸살을 앓을 것”(If you do away with harlots, the world will be convulsed with lust)이라는 성 아우구스틴의 발언이나 “매춘을 없애면 온 세상이 비역으로 덮일 것인데 그건 더 나쁜 일”(If prostitution were abolished, the world would be filled with sodomy, which was far worse)이라는 성 아퀴나스의 말에서 알 수 있듯이(Orme 37) 중세는 매춘의 현실적 필요성을 인정하고 합법화하여 국가가 관리하고자 했다. 중세 영국 역시 매춘을 합법화하여 국가가 관리하였는데, 존 스토우의 『런던 둘러보기』에 의하면 헨리 2세 시절 웨스트민스터에서 하원, 상원, 국왕이 차례로 인증한 칙령에 따라 유곽은 일정한 규칙에 따라 엄격히 운영되어서, 예컨대 창녀(single woman)는 자의로 유곽에 들어오거나 떠날 수 있어야하고, 포주들이 창녀의 거주지를 포주 자신의 집으로 강요할 수 없으며, 포주가 창녀에게 일 주일에 14 페

니 이상 방세를 받을 수 없고, 일요일이나 공휴일에는 영업시킬 수 없다는 등의 자세한 규칙이 있었다고 한다(151). 이처럼 중세 영국은 사창가의 영업에 자세한 규율을 부과하여 매춘업에 최소한의 질서를 유지하고자 했고, 매춘을 변두리 일정한 구역에 제한함으로써 도시의 나머지 구역을 보호하고자 했던 것이다.

그러나 유럽이 근대로 들어서게 되면서 유럽 각국은 매춘에 대해 보다 엄격하고 타협 없는 태도를 보이게 되는데 이는 당시 범람하던 성병 때문이기도 했으나 그보다 더 큰 원인은 종교개혁이었다. 루터와 칼빈을 비롯한 유럽 각국의 종교 개혁가들은 사회 전반의 무질서와 부도덕을 공격하면서 그 가장 대표적인 예로 도시 외곽의 합법화된 매춘을 지목했고, 사회의 질서와 도덕성을 다시 세우기 위한 첫 걸음으로 매춘을 탄압했다. 신교도들은 가톨릭 성직자의 성적 일탈과 타락을 비판하면서 가톨릭을 바빌론의 창녀(*whore of Babylon*)라고 지칭하며 매춘과 동일시하였고, 그 과정에서 자신들의 도덕적 우월성을 차별화하였다. 이들 신교도 종교 개혁가들은 그동안 합법화 되어왔던 매춘을 불법화하고, 교외의 사창가를 철거하여 창녀들을 해산하며, 매춘한 창녀들뿐 아니라 고객인 남성들마저 엄하게 다스릴 것을 요구했다(Shugg 292-3). 영국의 경우에도 종교개혁 직후인 1546년에 헨리 8세의 칙령으로 템즈강 건너 런던 교외의 18개의 유곽들 중 16개가 철거되었고, 엘리자베스 여왕 역시 사창가를 비롯한 교외의 불법적인 건물들에 대한 단속을 칙령으로 명해서 교외의 사창가들을 억압했다. 게다가 '정숙한 창녀' 희극들이 나오기 직전인 1603년 막 왕위에 오른 제임스 1세는 국왕으로서 내린 첫 조치 중의 하나로 런던 시내에서 3 마일 이내의 교외 건물들을 철거하여 창녀를 비롯한 게으르고 가난하고 위험한 사람들을 내쫓으라고 했으니, 제임스 1세의 이 칙령은 『자에는 자로』(*Measure for Measure*)나 『정숙한 창녀』 1부에 그대로 극화되기도 했다.

그런데 특이한 것은 『정숙한 창녀』 1, 2부를 비롯한 '정숙한 창녀' 도시희극들이 제임스 1세의 칙령과 거의 같은 시기인 1600년대 초반 십여 년 동안 집중적으로 발표되었다는 것이다. 즉 국가와 런던시의 공권력이 매춘에 대해 더욱 엄격한 태도를 보이면서 매춘을 한참 탄압하던 시기에 하필이면 '정숙한 창녀'라는 애매한 범주의 창녀들이 무대를 활보하게 된 것이다. 게다가 현실 속 창녀들과 달리 이들 무대 위의 '정숙한 창녀'들은 극 속에서 일방적으로 단죄되거나 매도되지 않는다. 이 시기 도시희극의 창녀들 중 정말 부도덕하고 사악해서 극 말미에 처벌받

는 창녀는 오히려 예외에 속하고, 드라마 속 대부분의 '정숙한 창녀'들은 도덕적으로 애매하거나 심지어 우월하기까지 하다. 즉 도시희극 속 '정숙한 창녀'들은 런던 도시악의 대표인 현실 속 창녀들을 그대로 반영한 상투적이고 부정적인 인물군이 아니다. 선과 악, 도덕과 부도덕, 질서와 무질서 사이에 위치한 드라마 속 '정숙한 창녀'들은 그 애매하고 독특한 범주로 인해 런던의 다양한 이슈들을 제기하고 문제 삼기 위한 기제로 사용되었다. 이 논문은 이와 같은 문제적 범주인 '정숙한 창녀'에 대한 관점에서 출발하였다. 런던, 극장, 창녀가 보수적인 설교자들의 글 속에서 동일시되었다면, 런던 교외의 극장 무대에 오른 '정숙한 창녀'는 이 세 가지 문제적 범주가 조우한 불안한 기표라고 볼 수 있다. 따라서 '정숙한 창녀'라는 기표를 분석하고 이들이 도시희극에서 전용되는 양상을 살펴보는 것은 극장이 런던에 대한 논쟁과 담론에 어떻게 참여하였는지 들여다볼 수 있는 기회가 될 것이다.

3. '정숙한 창녀' 희극들

'정숙한 창녀'가 등장하는 희극들, 즉 "창녀와 결혼하는 희극"(marry-a-punk plays)은 도시희극의 서브장르로 볼 수 있을 만큼(Salkeld 151) 17세기 초반 연이어 발표되었다. 『늪은이 계락을 잡을 술수』, 『램 엘리』, 『침사이드의 순결한 처녀』, 『정숙한 창녀』 1, 2부 등이 여기 속하는데, 이들 작품의 공통점은 모두 창녀의 결혼을 희극적 기제로 사용한다는 것과 창녀의 결혼으로 극이 끝난다는 점이다. 그 예외가 『정숙한 창녀』 2부와 『침사이드의 순결한 처녀』인데 『정숙한 창녀』 2부는 창녀의 결혼 이후를 본격적으로 다루는 극이고, 『침사이드의 순결한 처녀』에는 '정숙한 창녀'가 두 명 등장한다. 하나는 전직 창녀로 의심되는 올위트 부인(Mistress Allwit)이고 다른 하나는 현직 창녀 웨일즈 여자(Welsh woman)인데, 올위트 부인은 극 내내 결혼생활이 묘사되므로 '정숙한 창녀'의 결혼 이후가 묘사되는 드문 경우지만 웨일즈 여자는 이 서브 장르의 공식대로 창녀의 결혼에서 극이 끝난다.

그런데 이 극들 중 가장 성공적인 결혼을 하는 '정숙한 창녀'들의 비결은 이들이 자신의 창녀 신분을 속이고 다른 범주의 여성을 가장하는 것이고, 그 대표적인

예가 『칩사이드의 순결한 처녀』의 웨일즈 여자와 『늪은이 계락을 잡을 술수』의 고급 창녀(Courtesan)이다. 웨일즈 여자는 웨일즈 출신의 창녀로서 월터(Walter)의 정부(情婦)로 살다가 그의 계략에 의해 “열아홉 개의 산”(nineteen mountains, 1.1.136)의 지참금을 가진 ‘처녀’로 둔갑하고, 그 덕에 부유한 런던 시민계급에 편입하게 된다. 이름 없이 그냥 “웨일즈 여자”라는 보통명사로만 불리는 월터의 정부는 당대 극에서는 드물게 머리 색깔까지 구체적으로 지정되는데, 성적인 문란함을 암시하는 그녀의 빨간 머리는 창녀의 성적 방종이라는 당대의 상투형에 충실히 부합한다. 그녀는 처녀-아내-과부-창녀로 구분되는 당대 여성의 범주 중에서 당대의 결혼시장에 가장 불리한 창녀이지만 월터의 사기행각으로 “열아홉 개의 산”의 지참금을 가진 ‘처녀’로 둔갑하면서 시장가치가 수직상승한다. 상품가치가 높아진 웨일즈 여자는 수완 좋은 장사꾼이자 신분상승을 노리는 전형적인 런던 시민인 옐로우해머(Yellowhammer)에 의해 선택되고, 결국 신분을 속인 현직 창녀는 부유한 런던 시민의 아들이자 캠브리지 대학생인 팀(Tim)과의 결혼에 성공하게 된다. 이후 정체가 드러났을 때, 그녀는 “결혼이라고 불리는 게 있는데, 그 덕에 나도 정숙해졌다”(There’s a thing called marriage, and that makes me honest, 5.4.111)고 당당하게 선언하는데, 이는 여성의 네 가지 범주 중 불법적이고 부도덕한 범주인 창녀가 결혼이란 씻김을 통해 합법적이고 정통성 있는 아내란 범주로 전환되었음을 주장하는 것이다.

물론 이 결혼은 창녀의 신분상승보다는 옐로우해머의 희극적 처벌에 더 방점이 찍혀있는 결혼이고, 창녀가 아내로 전환된 것은 웃음을 위한 관습적인 극적 장치로 받아들여진다. 전형적인 런던 시민인 옐로우해머는 한편으로는 런던 시민이라는 계급적 자부심을 가지고 있으면서도 다른 한편 자식 교육과 혼인을 통해 젠트리 계급에 편입되고 싶어 하는 속물적인 신분상승욕구를 가지고 있고, 월터의 엽기적인 두 집 살림을 알고 나서도 아무렇지도 않게 사윗감으로 점찍을 만큼 위선적인 무도덕성을 갖고 있다. 따라서 옐로우해머가 창녀를, 그것도 사윗감이었던 월터의 정부를 며느리로 맞아들이는 것은 위선적이고 무도덕한 런던 시민에 대한 희극적 처벌로 기능한다. 게다가 옐로우해머 집안이 청교도적인 종교편향을 지녔을 것으로 짐작되므로 유독 창녀와 매춘에 엄격한 태도를 보이던 청교도 가문이 하필 창녀를 며느리로 맞은 것은 당대의 청교도 런던시민에 대한 해학적인 조롱으로 볼 수도 있다.

『침사이드의 순결한 처녀』에서 드러난 이와 같은 장르적 관습은 『늪은이 계약을 잡을 술수』에서도 그대로 되풀이된다. 이 극의 ‘정숙한 창녀’는 젊은 난봉꾼 위트굿(Witgood)의 정부로, 그녀 역시 따로 이름이 나오지 않고 그저 고급 창녀(Courtesan)란 보통명사로만 등장한다.¹ 이름과 개인사가 있는 개별화된 한 여성이 아니라 창녀란 범주 자체가 드라마 속으로 밀고 들어오는 것이다. 앞서 『침사이드의 순결한 처녀』의 ‘정숙한 창녀’가 웨일즈에 광대한 토지를 가진 젠트리 계층으로 설정되었듯이 이 극의 고급 창녀 역시 사냥터 딸린 시골 영지를 가진 젠트리 계층이고 게다가 앞서의 웨일즈 여자와 달리 그녀는 과부이다. 과부하면 늘 떠오르게 마련인 “음란한 과부”(lusty widow)는 근대초기 영국에서 빈번하게 등장하던 또 하나의 상투형으로 근대초기 영국 사회 속 과부의 예외적인 힘에 기반을 두고 있다. 결혼 후 남편에게 모든 경제적 법적 권리를 넘겨야하는 기혼여성(feme covert)의 위상과 달리 과부는 독립적인 경제활동을 할 수 있고 계약서나 유언장 작성 등의 법적 활동도 가능했다. 또한 가장으로서 한 가구를 꾸릴 수 있었고 배우자 선택에 있어서도 상대적인 자유를 누릴 수 있어서 과부는 근대초기 영국 여성의 범주 중 가장 많은 권리를 누리던 범주였다. 『늪은이 계약을 잡을 술수』의 고급 창녀가 하필이면 돈 많은 젠트리 계층의 과부를 가장하게 된 것도 이와 같은 당대의 상투형을 그대로 역이용한 희극적인 장치이다. 가부장의 참견 없이 마음대로 배우자를 선택할 수 있는, 부유하고 “왕성한”(lusty) 과부라면 여러 겹의 가부장 지배 하의 ‘처녀’ 웨일즈 여자보다 어떤 면에선 오히려 더 나은 신붓감이기 때문이다. 그리고 그녀의 뛰어난 상품가치는 여러 구혼자들을 불러 모으면서 그들의 탐욕과 위선을 노출시키는 기제가 되고, 결국 교활한 고리대금업자 호어드마저 그 대열에 합류하면서 호어드는 자기 꾀에 자기가 빠져 창녀와 결혼하는 희극적 처벌을 받게 된다.

그런데 웨일즈 여자와 고급 창녀가 이렇게 성공적인 결혼을 통해 ‘정숙한 창녀’로 될 수 있었던 것은 그들이 창녀라는 정체를 숨겼기 때문이었다. 사실 근대초기 영국에서 창녀는 부도덕하고 주변적인 범주일 뿐 아니라 법적으로 처벌 받

¹ 극 중간에 그녀가 “제인 메들러”(Jane Medler)로 소개되고 “메들러 부인”, 혹은 “제인”이라고 불리기도하나 어차피 그녀가 다른 신분을 가장하고 있으므로 이것이 그녀의 진짜 이름인지 여부도 알 수 없다. 게다가 메들러(medlar, 모과)란 이름부터가 창녀를 가리키는 속칭이기도 하므로 이를 고급 창녀의 이름으로 보기 힘든 면이 있다.

는 범죄자였다. 전통적으로 매춘이나 간통 같은 성 일탈은 교회법의 대상이었지만 그런 사회 무질서를 처벌 대상으로 하는 브라이드웰(Bridewell)이 설립되면서 매춘 같은 도덕사범의 처리에 세속 권력이 참여하게 되었고, 브라이드웰은 독자적으로 범죄자 수색과 재판, 구금까지 한꺼번에 할 수 있는 유일한 교정기관으로 매춘 처벌에 강력한 권한을 행사하게 된다(Griffiths, "Constesting" 287-8). 브라이드웰은 원래 직업교육을 통해 가난을 구제하려는 목적으로 설립되었지만 그럴 만한 자원이나 지원 없이 엄청난 수의 범법자들을 받아들여지면서 교화보다는 처벌에 중점을 두게 되었고, 그 처벌 대상은 브라이드웰 관리자들(governors)의 성향과 런던시 당국의 태도에 따라 시기마다 비율이 달라졌는데, 청교도적 편향을 가진 관리자들이 매춘 척결에 의지를 보이던 16세기 말에는 브라이드웰 수감자와 처벌자 중 매춘 관련 사범이 많았다고 한다(Griffiths, "Constesting" 292). 이렇게 잡혀온 창녀들은 중세 이래 전통적인 처벌이었던 런던 시내 수레 태워 다니기(carting)나 런던 주요 네거리에서 채찍질(whipping) 당하는 것 외에 브라이드웰 안에서 대마(大麻) 두들기기(hemping)나 물레질 같은 강제노역과 주기적인 채찍질을 당했다. 브라이드웰에서의 가혹한 폭력으로 죽어나간 창녀들에 대한 고발이 성법원(Star Chamber)에 자주 올라올 정도로(Twyning 24) 당대 사회에서 창녀들은 가혹한 처벌을 받는 범법자 신분이었다.

그런데도 불구하고 웨일즈 여자나 고급 창녀가 다른 신분을 가장하여 런던 시민의 아내가 될 수 있던 것은 역설적으로 매춘에 대한 당국의 탄압 덕분이었다. 1536년 서덕의 합법적인 집단 사창가(stew)가 철폐된 이후 제임스 1세에 이르기까지 역대 왕실과 런던 당국은 교외의 사창가들을 주기적으로 단속했으나, 불법화된 매춘은 지정된 게토가 아닌 런던 전 지역에 은밀히 퍼져나가 1600년을 전후해서는 런던 시내를 포함한 런던 전역에 100여개가 성업하게 되었고(Archer 105) 그렇게 숨어버린 매춘업과 창녀들을 잡는 것이 브라이드웰을 비롯한 교정당국의 주요 임무 중 하나가 되었다. 게다가 전통적인 교외의 유곽에 속해있던 창녀들과 달리, 그렇게 런던 전역에 흩어진 창녀들은 독립적인 지위와 높은 경제력을 지닌 창녀, 대형 포주에게 속한 창녀, 술집이나 식당을 전전하며 호객하는 보통 창녀, 하녀 일 등 다른 직업이 있으면서 경우에 따라 성매매를 부업으로 하는 여성 등 다양하게 분화되었고(Hubbard 225), 이들은 붙잡혀서 처벌받지 않기 위해 여염집 여성의 옷을 입는 등 신분을 감추려는 노력을 하기도 했다. 따라서 웨일즈 여

자나 고급 창녀가 창녀임을 숨기고 런던 시민과 결혼까지 하는 것은 한편으로는 당대의 매춘 단속으로 숨어버린 현실 속 창녀들에 기반을 둔 것이지만, 다른 한편 범법자 신분으로 처벌받는 창녀들의 현실과 유리된 극적 환상이기도 하다.

게다가 창녀가 결혼하여 '정숙한 창녀'가 되는 것이 현실 속에서 쉬운 일도 아니었다. '정숙한 창녀'란 형용모순적인 용어에서 사실 '정숙한'과 '창녀'는 동시에 가능한 일이 아니다. 창녀가 정숙하면 창녀가 아니고 만약 창녀라면 정숙할 수가 없으니, '정숙한 창녀'란 용어는 두 단어 사이에 시차와 변화를 내포한다. 전에는 직업적인 창녀였으나 지금은 정숙한 삶을 사는 여성, 즉 결혼이나 여타 다른 이유로 이제는 매춘을 하지 않고 정숙/정직하게 살아가는 전직 창녀들을 부르는 희한한 범주가 '정숙한 창녀'가 된 것이다. 창녀가 '정숙한 창녀'가 되기 위해서는 매춘을 안 하고 살아갈 방도를 찾아야 하는데 그러기 위해서는 자신을 먹여살려줄 남자와 결혼하거나 아니면 당시 젊은 여성들이 할 수 있던 거의 유일한 직업인 하녀 일에 종사해야 했다. 그런데 정작 하녀직은 고용기간이 너무 짧아 불안하고 주인의 성폭력 등에 노출되는 데다 수입마저 적어서 자의반 타의반으로 하녀에서 창녀로 넘어가는 여성들이 많았다(Hubbard 109). 게다가 그런 하녀직이라도 얻기 위해 런던으로 몰려드는 가난한 여성 부랑아들의 비율이 17세기 내내 급증해서 1600년에 이미 전체 부랑자의 28.6%가 되고 그 후엔 이 비율이 더욱 늘어났음을 감안한다면(Griffiths, *Lost* 69), 빈곤으로 창녀가 되었던 여성들이 다시 '정직한' 직업으로 돌아가 생계를 꾸린다는 것이 얼마나 비현실적인 대안인지를 알 수 있다.

그렇다면 이제 '정숙한 창녀'가 되기 위해 남은 방법은 결혼밖에 없는데 사실 결혼은 중세부터 창녀의 개심을 위해 권면한 방식이기는 했다. 12세기 교회법 학자 그라티안(Gratian)은 창녀에게 결혼을 허락하면 안 되지만 개심을 위해서라면 허락해야 한다고 했고(Mulholland 282), 브라이드웰 당국자들도 결혼이나 하녀 일로 개심하지 않는 창녀는 감옥에 가두거나 런던에서 추방되어야 한다는 것이 기본 입장이었다(Hubbard 230). 하지만 앞에서 보았듯이 런던 거리에 차고 넘치는 여성 부랑아들이 달리 살 길이 없어서 매춘을 선택했고 게다가 잦은 전쟁으로 혼자 남겨진 젊은 아내들이나 가난에 찌든 부인들이 호구지책으로 매춘에 내몰린 것을 생각한다면, 결혼으로 매춘을 벗어난다는 것 역시 현실 속에서 흔한 대안은 아님을 알 수 있다. 실제로 창녀가 은퇴해서 아내로서의 전통적인 삶을 사는 경우

가 그리 많지 않다는 것이(Hubbard 109) '정숙한 창녀'의 비현실성을 보여준다.

그럼에도 불구하고 웨일즈 여자나 고급 창녀같은 '정숙한 창녀'들이 성공적인 결혼을 하고 이런 희극이 일종의 서브 장르를 형성할 정도로 여러 개 상연된 것은 이런 '정숙한 창녀'들이 당대 런던을 설명하고 규정하는데 유용한 기표가 되었기 때문이다. 강 건너 런던 시민들을 주요 고객이자 소재로 삼았던 도시희극은 이들 '정숙한 창녀'들을 통해 런던 시민이 런던을 정의하고 이해하는 방식을 재현하고 희극적으로 조롱한다. 앞에서 보았듯이 스토우같은 런던 시민에게 교외는 런던의 모든 도시악이 투영된 하수구이자 병균이었고 이를 대표하는 것이 창녀와 극장이었다. 이미 창녀는 런던 곳곳에 퍼져있어서 교외만의 현상은 아니었지만 여전히 런던시민에게 창녀는 교외를 연상시켰고(Gowing 146) 당대 런던의 변화와 확장에 대한 런던 시민의 두려움과 당혹감은 교외를 대표하는 창녀에 대한 혐오로 번역되어 표출되었다(Twyning 65). 따라서 그런 창녀가 런던 시민을 속이고 당당하게 런던 시민의 아내로 입성하는 이들 성공한 '정숙한 창녀' 극들은 한편으로는 창녀 혐오로 치환된 런던 시민의 편협한 런던 정의에 대한 유쾌한 조롱이고, 다른 한편 그 '정숙한 창녀'들이 대단한 사기꾼임을 보여줌으로써 런던 시민들의 창녀 혐오를 은근슬쩍 인증해주기도 한다.

또한 웨일즈 여자나 고급 창녀의 결혼에서 극이 끝나는 데서 알 수 있듯이 '정숙한 창녀' 극들은 이들의 결혼생활을 들여다보기를 단호히 거부한다. 애초에 창녀와 성공한 런던 시민과의 결혼은 현실과 동떨어진 일종의 환상이었고, 이 결혼은 창녀의 성공보다는 타락한 런던 시민에 대한 조롱을 위한 희극적인 장치였으므로 결혼식만으로도 장르적 목적은 충분히 거둔 셈이다. 게다가 이들 '정숙한 창녀'가 결혼 후에 창녀에서 아내로 완전히 범주가 바뀌었는지도 극 중에서 불분명하다. 고급 창녀의 경우 극 말미에 무릎 꿇고 앞으로 정숙한 아내로 살겠다는 긴 맹세를 하는데 그 과장된 용어와 희극적 표현들은 이 맹세에 아이러니가 들어 있음을 알게 하거나와 바로 뒤이어 끝까지 반성하지 않는 위트극 또한 앞으로는 정직하게 살겠다는 맹세를 함으로써 앞서 있었던 고급 창녀의 대사까지 희화화시키고 역설로 만드는 효과를 낳게 된다. 결국 이들 '정숙한 창녀' 희극들은 '정숙한 창녀'가 완전히 '정숙'해 졌는지는 끝까지 불분명하게 남김으로써 런던 시민 관객들을 한편으로 조롱하고 다른 한편 간질이는 전략을 쓰는 셈이다. 이들 극에서 변죽만 울린 '정숙한 창녀' 개념을 끝까지 밀어붙여서 정말 정숙한 창녀를 극의

중심에 올리고 게다가 그 창녀의 결혼생활을 정면으로 들여다보는 정공법을 택하는 것은 데커(Thomas Dekker)의 『정숙한 창녀』 1, 2부가 유일하다.

4. 『정숙한 창녀』 1부

『정숙한 창녀』 1부와 2부는 1594년 몇 달의 차이를 두고 연이어 초연되었다. 아마도 미들턴(Thomas Middleton)과 함께 쓴 1부의 비상한 인기 덕분에 데커가 서둘러 2부를 썼을 것으로 짐작되는데, 두 작품은 주요 인물들과 배경이 겹치고 런던의 주요 교정기관인 베드렘(Bedlam)과 브라이드웰에서 작품이 각각 끝난다는 비슷한 구도를 지니고 있다. 그중에서도 ‘정숙한 창녀’ 벨라프론트(Bellafront)를 중심으로 보면, 1부는 개심한 창녀 벨라프론트와 한량 마테오(Mattheo)의 강제결혼으로 끝이 나서 ‘창녀와 결혼하기 희극’의 장르적 관습에 충실한 반면, 2부는 그렇게 결혼으로 ‘정숙한 창녀’가 된 벨라프론트의 결혼생활을 본격적으로 들여다본다는 점에서 1부는 물론 여타의 ‘정숙한 창녀’ 결혼극과 차별화된다.

『정숙한 창녀』 1부는 히폴리토(Hippolito)의 낭만적 사랑, 칸디도(Candido)의 런던 상인 이야기, 벨라프론트의 ‘정숙한 창녀’ 이야기의 세 플롯으로 이루어져 있고, 각 플롯의 분량은 각각 605행, 859행, 669행이다(Comensoli 134). 가장 많은 분량을 차지하는 것은 칸디도의 런던 상인 플롯이어서 2007년 처음 출간된 미들턴 전집의 『정숙한 창녀』 편집자 멀홀랜드(Mulholland)는 통상적으로 쓰여 온 『정숙한 창녀』 대신 『인내심 많은 남자와 정숙한 창녀』(*The Patient Man and the Honest Whore*)로 바꾸어야 한다고 주장한다(280). 또한 코멘솔리(Comensoli)나 하워드(Jean Howard)같은 여성주의 비평가들은 칸디도 플롯과 벨라프론트 플롯이 런던을 대표하는 활동인 장사(trade)로 연결된다고 주장하면서 런던시민들이 경원시하는 창녀의 성매매가 기실 런던시민 자신들의 매매행위와 다를 바 없음을 드러냄으로써 이 극이 런던 상업 활동의 맨얼굴을 드러낸다고 지적한다(Comensoli 142; Howard 120).

‘정숙한 창녀’ 모티프는 이 세 플롯을 함께 조망할 수 있는 기제인데, 전통적으로 인내심은 여성적인 덕목이므로 ‘인내심 있는 남자’ 칸디도와 ‘정숙한 창녀’ 벨라프론트는 역설이란 면에서 통하는 인물들이고(Mulholland 280), 벨라프론트

를 '정숙'하게 만드는 히폴리토는 낭만적 사랑 플롯의 주인공이기 때문이다. 총 15장으로 이루어져있는 이 극에서 벨라프론트가 등장하는 장면은 6, 8, 9, 10, 15, 다섯 장면이다. 이 중 15장은 모든 등장인물들이 다 등장하는 마지막 장면이니 벨라프론트에게 온전히 집중한 것은 극 중간의 네 장면인 셈이다. 드라마가 시작한 후 한참 후에 등장하는 벨라프론트는 6장에서 개심하기 전 창녀의 면모를 보여주는데, 6장은 당대 여성의 화장과 매춘에 대한 사실적이고 생생한 묘사로 유명한 장면이기도 하다. 여기서 벨라프론트는 창녀의 상투형에 맞게 옷차림과 화장에 공을 들이고, 자기 방문을 두드리는 고객을 두고 "저자가 내 입맛에 안 맞더라도 아침거리로 싸야겠어."(He shall serve my breakfast, though he go against my stomach. 6.65-6)라며 부도덕하고 약탈적인 창녀의 상투형을 재현한다. 그녀는 뚜쟁이 로저(Roger)와 공모하여 포도주 값을 두 번 갈취함으로써 고객에게 바가지 술값을 씌우는 것이 유곽의 주 수입원 중 하나였던(Dabhoiwala 94) 당시 사창가의 현실을 반영하기도 한다. 또한 벨라프론트는 "난 어느 한 남자에게 묶여있는 여자가 아니다."(I am in bonds to no man. 6.309)라며 히폴리토에게 자신의 입장을 설명하는데, 이는 한편으로는 유곽에 소속되지 않고 별도의 하인과 숙소를 갖고 독립적으로 영업하는 고급 창녀의 현실에 기반을 둔 발언이지만(Hubbard 225), 다른 한편 『왈패 아가씨』(The Roaring Girl)의 몰(Moll)을 연상하게 하는 독립성과 자율성을 보여주는 발언이기도 하다. 즉 "정숙한 창녀" 플롯의 첫 장면인 6장은 당대인들이 창녀에 대해 갖고 있는 부정적인 상투형들을 경제적으로 집약해서 보여주는 장이라고 할 수 있다.

이후 8, 9, 10, 15장은 벨라프론트가 '정숙한 창녀'가 되는 과정을 그리고 있는데, 6장 끝에서 전형적인 고급 창녀였던 벨라프론트는 히폴리토가 등장하면서 돌연 개심하게 된다. 이는 대사의 형식에서부터 뚜렷이 드러나는데 6장에서 벨라프론트가 쓰던 구어체적인 산문은 6장 뒷부분에서부터 갑자기 문어체의 운문으로 바뀐다. 그런데 사실 이와 같은 갑작스러운 창녀의 개심은 르네상스 유럽 문학의 단골 모티프 중의 하나였다. 창녀의 개심은 이태리 팜플렛, 노래, 전단지(broadsheet) 등의 단골 소재였고, 에라스무스(Erasmus) 역시 『대화』(Colloquies)에서 예전 고객이 창녀를 설득하여 개심시키는 것을 그린 바 있으며, 로버트 그린(Robert Greene)을 비롯한 영국 작가들도 이를 팜플렛 등에서 활용하였다(Salkeld 152). 그렇다면 벨라프론트의 개심은 생겨나 안정된 미래를 위해 애매하

게 개심한 여타 ‘정숙한 창녀’들과 다른 셈이고, 이렇게 창녀의 개심을 희극적 기제 이상의 도덕적 차원으로 밀고 간다는 점에서 『정숙한 창녀』 1부의 개심은 다른 ‘정숙한 창녀’들의 개심과 차별화되는 셈이다.

그런데 6장을 자세히 들여다보면 벨라프론트의 개심 역시 도덕적이거나 종교적인 개심과는 다소 차이가 있는데, 이는 개심의 당사자들인 히폴리토와 벨라프론트가 둘 다 도덕이나 종교만으로 설명할 수 없는 인물들이기 때문이다. 먼저 히폴리토를 보면 6장 후반에서 히폴리토는 세 번에 걸쳐 매춘에 관한 설교를 하는데, 창녀의 부도덕함과 비참한 말로에 대한 이 대사는 이태리 전단지에서 흔히 쓰는 상투적인 논리이고(Salkeld 159-60) 그 자체는 충분히 도덕적인 교화의 내용이다. 문제는 그 대사를 하는 히폴리토가 불안하고 애매한 인물로 재현되기에 그 설교마저도 아이러니컬하게 들린다는 것이다. 히폴리토는 이 극에서 공작 다음으로 높은 백작 신분으로 두 가문의 오랜 원한(feud)에도 불구하고 공작의 딸인 인펠리체(Infelice)와 결혼하게 되는 낭만적 사랑 플롯의 주인공이다. 그런데 정작 히폴리토와 인펠리체의 상호적인 사랑은 마지막 결혼장면에서야 잠깐 나오고, 낭만적 플롯의 대부분은 히폴리토의 일방적인 토로로 채워진다. 또한 히폴리토의 감정 역시 여성에 대한 이상화 혹은 혐오의 양 극단을 오간다. 히폴리토가 1장에 처음 등장한 순간부터 ‘죽은’ 인펠리체를 애도하는 그의 대사들은 과장된 수사와 자기애적인 감수성으로 여성에 대한 이상화와 페트라르카 사랑의 과잉을 보여준다. 그는 인펠리체가 죽은 월요일마다 방에 틀어박혀서 “다른 여자 얼굴을 보지 않도록 내 눈꺼풀에 풀을 붙이겠다.”(I'll glue / Mine eyelids down, because they shall not gaze / On any female cheek. 1.137-9)고 천명하고, 이를 들은 마테오는 “그러다 화요일 아침이면 여자 끼고 있는 당신을 내가 발견할 것”(I hope upon Tuesday morning I shall take you with a wench. 1.136-7)라고 논평하는데, 이 장면에서 두 사람의 이런 대귀가 계속되는 것은 마치 히폴리토의 페트라르카 특유의 이상화를 마테오가 보충적 시각(complementary perspective)으로 교정해주는 듯한 효과를 준다. 그리고 10장에서 1장의 예고처럼 방에 틀어박혀 인펠리체를 애도하던 히폴리토는 저녁거리로 뭇 먹겠느냐는 하인의 질문에 대해 “네가 구해줄 수 없는 거야. 여자의 지조(志操)지.”(That which now thou canst not get me, the constancy of a woman. 10.35-6)라며 여성의 지조 없음에 대한 혐오를 보인다. 10장에서 히폴리토가 틀어박혀 명상하는 목적이 인펠리체에

대한 애도이고 그녀는 이 극에서 시종일관 순결의 결정체로 이상화되므로, 10장 초반에 등장하는 히폴리토의 여성혐오는 아무 맥락 없이 그저 '주어진' 것이다. 그러나 애초부터 페트라르카 사랑의 여성에 대한 이상화가 여성혐오와 동전의 양면이고 인펠리체에 대한 그의 사랑이 실체와 구체성을 짐작할 수 없는 일방성을 특징으로 한다는 것을 고려한다면, 10장에서 히폴리토가 보이는 인펠리체 이상화와 여성 전반에 대한 혐오는 처음부터 예측 가능한 이중성임을 알 수 있다.

그리고 그는 전형적인 페트라르카 연인답게 죽어있어서 '안전한' 인펠리체는 사랑할 수 있되 현실 속에 살아있는 여성인 벨라프론트는 감당하지 못한다. 6장에서 벨라프론트를 처음 만난 순간부터 히폴리토는 창녀에게 설교하는 사람치고는 도덕적인 중심을 잡지 못하고 갈팡질팡 거리는데, 예컨대 "당신이 내 것이라면, 당신은 완전히 내 것이어야 해요. 난 나누어가지는 건 감당할 수 없으니까. 난 욕심낼 거고 전부 쓸어가져야만 해요."(were you mine, / You should be all mine. I could brook no sharers; / I should be covetous, and sweep up all. 6.384-6)라고 말한다. 이 말이 벨라프론트를 짐짓 떠보는 문맥임을 고려하더라도 여기서 드러나는 그의 욕망은 "눈꺼풀을 풀로 붙여서" 인펠리체 외에는 어떤 여자도 쳐다보지 않겠다면 다짐과 다소 거리가 있다. 그리고 인펠리체를 애도하는 10장에서도 그는 자신을 찾아온 벨라프론트에게 "난 당신을 사랑할 수도 없고, 사랑해서도 안 돼."(I cannot love thee, not I must not. 10.174)라고 거절하는데, 이때 그가 사용한 "must"는 흥미로운 단어 선택이다. "cannot"은 인펠리체를 아직도 사랑하고 있고 벨라프론트는 창녀이므로 "할 수 없다"는 가능성의 표현이지만, "must"는 하고 싶는데 해서는 안 된다는 욕망의 표현이기 때문이다. 히폴리토가 흔들림 없는 도덕가의 면모를 보였다면 그가 벨라프론트를 개심시키는 것이 전형적인 '창녀의 개심' 모티프로 보였겠지만, 그가 욕망에 흔들리는 것이 이처럼 적나라하게 드러남으로써 그의 창녀 혐오 역시 심리적인 방어기제로 이해된다. 히폴리토가 자신의 욕망을 인정하거나 감당하지 못하고 이를 창녀인 벨라프론트에게 투사하고, 이것이 다시 창녀에 대한 혐오와 개심 설교로 나왔다고 이해한다면, 이는 당대 런던시민들이 보였던 창녀 혐오와 궤를 같이 하는 것이다. 급격히 확장된 런던을 감당하지 못한 런던 시민들이 당대의 여러 문제점을 교외에 투사하고, 교외와 창녀를 동일시하여 창녀 혐오를 보인 것(Twyning 35)과 히폴리토의 창녀 혐오가 일맥상통하는 것이다.

히폴리토가 ‘창녀의 개심’ 모티프를 그대로 활용하면서 불안하고 흔들리는 욕망을 보여주었다면, 벨라프론트 역시 도덕적 개심의 형식은 지키되 또 다른 종류의 욕망을 보여준다. 6장에서 히폴리토의 설교를 들은 벨라프론트는 곧바로 회개하고 개심하는데, 이 개심을 가져온 동인은 도덕적이거나 종교적인 것이라기보다는 히폴리토에 대한 사랑이다. 벨라프론트가 히폴리토의 말에 설득되어 창녀의 부도덕성을 반성했다면 그녀는 아예 매춘을 포기하고 창녀의 범주를 벗어나야 할 텐데, 벨라프론트는 오히려 한 남자에게만 충실한 창녀가 되겠다고 나섰기 때문이다. “어느 한 남자에게 묶여있지 않았”던 그녀가 이제 “다른 남자들이 아니라 한 남자에게만 충실함으로써 내가 정숙한 창녀란 걸 증명할 것”(Therein I'll prove an honest whore, / In being true to one, and to no more. 6.362-3)이라고 주장하는 것은 곧 ‘아무나 받는 창녀’(common whore)가 아니라 한 남자만 상대하는 창녀가 되겠다는 것이다. 그런데 이는 그녀가 ‘정숙한 창녀’란 용어를 너무 순진하게 혹은 왜곡해서 사용하는 것이다. 당대에 ‘창녀’(whore)라는 용어는 직업적인 성매매 여성만 지칭한 것이 아니라 온갖 혼외관계 속 여성들을 다 지칭하는 것이었고(Dabhoiwala 101) 그 예가 앞서 보았던 『늬은이 계락을 잡을 술수』의 고급 창녀이다. 고급 창녀 역시 벨라프론트의 주장처럼 위트긋 한 사람만의 정부였지만 위트긋 자신을 포함한 모든 사람이 극중에서 그녀를 ‘창녀’라고 부르고 이는 고급 창녀 본인도 인정하는 바이다. 그렇게 본다면 벨라프론트가 히폴리토 한 사람에게만 충실하다고 해서 그녀가 ‘정숙한 창녀’가 되는 것은 아니고, 오히려 이 말을 할 때 벨라프론트에게는 매춘에 대한 도덕적인 반성보다는 히폴리토와 애정관계를 맺고 싶은 욕망이 더 커 보인다. 따라서 벨라프론트의 호소를 들은 히폴리토가 “아무 놈이나 받는 창녀는 지조를 못 지키는 것만 한결같다.”(for a mingled harlot / Is true in nothing but in being false. 6.365-6)고 받아치는 것이나, 마테오가 “정숙한 창녀라니! 불가능이 가능할 수 있겠어!”(Is't possible to be impossible! An honest whore! 9.104)고 하는 것도 그녀의 ‘정숙한 창녀’ 개념이 형용모순임을 적절히 지적하는 것이다. 결국 히폴리토와 벨라프론트 두 사람 모두 ‘개심한 창녀’ 모티프의 형식은 지키되 그 밑에서는 각자의 욕망이 불안하게 작동하고 있다고 할 수 있다.

이후 벨라프론트는 ‘사랑’이 ‘정숙한 창녀’를 만들 수 없다는 것을 깨닫고 사회적으로 용인될 수 있는 결혼이란 형식을 통해 ‘정숙한 창녀’가 되고자 한다. 여

기서도 '정숙한 창녀'의 관습이 지켜지는데, 벨라프론트가 남편감으로 선택한 사람은 자신을 처음 창녀로 만든 마테오이다. 벨라프론트는 마테오에게 “난 당신을 사랑하지 않”지만(Indeed, I love you not, 9.97) “당신의 모든 잘못에도 불구하고 나와 결혼해서 내게 정당한 보상을 해주지 않겠느냐?(For all your wrongs, / Will you vouchsafe me but due recompense, / To marry with me? 9.116-8)라고 부탁하는데, 이는 창녀와의 결혼을 처벌로 생각하는 당대의 '정숙한 창녀' 희극의 관습에 부합하는 것이다. 마테오 역시 창녀와 결혼하느니 “코가 불타서 내려앉는 게 낫겠다.”(I'll be burnt through the nose first. 9.120)고 거절하는데, 여기서 코에 불이 붙어 콧대가 주저앉는 것은 매독의 후유증을 의미하는 것이다. 마테오의 이 대사는 창녀가 당시 최악의 질병인 매독보다 더 부정적인 범주라는 것을 확인해주고, 그런 창녀가 결혼을 통해 다시 사회로 편입되는 것이 얼마나 어려운지를 보여준다.

결국 마지막 15장에서 마테오와 벨라프론트의 결혼으로 '창녀와 결혼하기' 장르의 관습은 지켜지고, 나머지 두 플롯, 히폴리토의 낭만적 사랑 플롯과 칸디도의 런던 상인 플롯도 베드랩에서 같이 완결되면서 모든 주요 인물들은 희극적 화합의 장에 참여하게 된다. 하지만 이 화합은 불안하고 애매한 봉합이다. 공작의 명령으로 마지못해 강제결혼한 것인데 과연 벨라프론트가 '정숙한 창녀'로 아내의 범주에 안착할 수 있을지, 낭만적 사랑 플롯에서 여성 혐오자이자 페트라르카 연인으로 불안정한 모습을 보인 히폴리토가 살아있는 여성인 인펠리체를 감당할 수 있을지, 또 런던 상인 플롯에서 “제어되지 않은 상인의 윤리”(unbridled mercantile ethic, Comensoli 135)를 보여주고 극 내내 희극적 조롱의 대상이었던 칸디도가 밀라노/런던 시민의 표상으로 제시될 수 있을지 등의 여러 문제들이 극 말미에도 여전히 불안하게 열려있다. 여기에 형식적으로 이 모든 화합을 주관하는 공작 자신이 부도덕하고 수상쩍은 권력자이고 화합의 배경이 되는 베드랩이 런던 최초의 정신병원이라는 것까지 덧붙여진다면 『정숙한 창녀』 1부의 마지막 장면은 더욱 문제적이 된다. 결국 『정숙한 창녀』 1부는 '정숙한 창녀' 희극의 관습은 따르되 그 문제점들을 노정한 채 불안한 봉합만 했을 뿐이다. 그리고 이렇게 제시된 여러 문제점들은 『정숙한 창녀』 2부에서 본격적으로 다루어지게 된다.

5. 『정숙한 창녀』 2부

『정숙한 창녀』 2부는 1부 끝에서 결혼식을 올린 히폴리토와 인펠리체, 마테오와 벨라프론트, 이 두 쌍의 실제 결혼생활에서부터 시작된다. 1장이 시작되자마자 두 커플의 결혼 후 현실이 드러나는데, “마님께선 궁정에 빨리 가고 싶으니 나리가 [말에 타게] 만들 것”(My lady swears he shall, for she longs to bee at court. 1.1.11)이란 베랄도(Beraldo)의 말에서 알 수 있듯이 ‘죽은’ 인펠리체를 이상화하던 히폴리토는 살아있는 인펠리체에게 현재 휘둘리는 처지이고, 벨라프론트는 마테오의 경제적 무능과 학대로 인해 1부의 미모가 사라진 상태이다. 2부가 시작되자마자 1부의 낭만적 사랑 플롯과 ‘정숙한 창녀’ 플롯이 모두 불행한 결혼생활로 이어졌음을 보여주는 것이다. 그리고 1부 끝에서 벨라프론트가 공작의 권위를 빌려 마테오와 강제 결혼하는 무리수를 두면서까지 창녀에서 ‘정숙한 창녀’로 이행했다면, 2부는 그렇게 도달한 ‘정숙한 창녀’란 범주가 얼마나 애매하고 불안정하며 현실 속에서 불가능한 범주인지를 본격적으로 천착한다.

『정숙한 창녀』 2부 내내 벨라프론트를 둘러싸고 제기되는 질문은, “그녀가 누구인가?”, 혹은 “그녀는 창녀인가?”이다. 그녀를 잘 아는 사람이건 처음 만나는 사람이건 간에, 벨라프론트와 마주치는 모든 사람들은 마치 하나의 의식(儀式)처럼 그녀가 어떤 범주인지 반복적으로 묻고 정의내리려고 한다. 그래서 첫 장면인 1막 1장에서 제기된 질문인 “저 여자는 무엇인가요?”(What’s she? 1.1.69)는 이 극의 마지막 장인 5막 2장의 “그녀는 창녀인가?(Is she a Whore? 5.2.148)에까지 계속 이어지고, 벨라프론트의 ‘정숙한 창녀’로서의 범주와 정의는 이극을 관통하는 핵심적인 이슈가 된다. 그리고 이 질문에 대한 답은 정해져있어서, 1막 1장의 “이 여자는 씻어서 하얗게 변한 흑인이다.”(This is the Blackamore that by washing was turned white; 1.1.89)에서부터 5막 2장의 “아무나 잘라 먹을 수 있는 6 페니짜리 양고기 파이”(A six-penny Mutton Pasty, for any to cut vp. 5.2.149)에 이르기까지 모두 벨라프론트를 창녀로 정의하고 규정하는 것이다. 여기서 첫 인용문에서 주목할 부분은 시제이다. “씻어서 하얗게 변한” 것은 과거시제(was turned)이지만 “흑인”인 것은 여전히 현재 시제(is)여서 “하얗게” 변했어도 “흑인”은 지금도 흑인이라는 것이고, 창녀 역시 결혼으로 은퇴했다하더라도 창녀 이외의 다른 범주가 될 수는 없다는 것이다. 하얗게 씻어냈어도 흑인이 계속 흑인이라면 ‘하얀 흑인’이란

존재할 수 없는 형용모순이고, 마찬가지로 '정숙한 창녀' 역시 불가능한 개념이 된다. 이 인용문이 과거 고객이었던 로도비코(Lodovico)의 말이어서 '정숙한 창녀'에 대한 사회의 일반적인 인식을 보여준다면, 두 번째 인용문은 다른 사람이 아닌 남편 마테오의 발언이라는 점에서 더 문제적이다. 공작은 벨라프론트가 누구인지 다 알고 있으면서도 새삼스레 그녀의 범주에 주의를 환기시키면서 “그녀는 창녀인가?”라고 묻는데, 마테오는 결혼으로 그녀를 '정숙한 창녀'로 만들어준 장본인이면서도 '정숙한 창녀'란 범주를 인정하지 않고 “양고기”, 즉 창녀라고 그녀를 규정한다. 이는 벨라프론트가 애써 지키려고 하는 '정숙한 창녀'라는 범주가 얼마나 불가능한 것인지를 보여주는 증거이거니와, 사실 이 극에서 벨라프론트에 대한 그의 호칭은 거의 언제나 “창녀”(whore), “위선적이고 은밀하며 아무 놈이나 받는 매춘부”(an hypocritical close common Harlot, 4.1.162-3) 등이어서 끊임없이 벨라프론트를 창녀로 규정하는 대표적인 인물이 남편 마테오이다.

로도비코와 마테오 외에도 극 중 거의 모든 사람들이 벨라프론트를 범주화하고 정의하는데, 잠시 변장을 벗고 본모습으로 등장한 아버지 올란도(Orlando)는 “너희 유곽들이 다 그렇듯이”(as all your bawdy-houses are, 4.1.48)라며 벨라프론트를 짐짓 창녀 취급하고, 벨라프론트가 히폴리토의 유혹을 물리치기 위해 도움을 청한 인펠리체마저 “아무 놈이나 받는 매춘부가 내 침대를 공유해야한단 말인가?”(must a common Harlot share in mine? 3.1.52)라며 벨라프론트의 정숙함을 다 알면서도 그녀를 매춘부로 폄하한다. 마찬가지로 인펠리체의 아버지인 공작 역시 “그 아이[벨라프론트]는 창녀가 아니다”(she is no Whore, 4.2.36)라는 올란도의 주장을 다 인정하면서도, “네[인펠리체] 침대를 창녀 따위와 나누어선 안 되지.”(thy bed / Shall not be parted with a Curtizan, 4.2.68-9)라며 벨라프론트를 창녀로 다시 못 박는다. 그리고 누구보다도 벨라프론트의 정절을 잘 알고 있고 그녀를 '정숙한 창녀'로 개심시킨 히폴리토마저 “창녀들한테 빠지면 아무리 현명한 남자라도 바보가 되는 거야.”(Thus wisest men turn fools, doting on whores. 4.1.401)라며 벨라프론트를 그저 창녀로만 규정한다.

결국 이 극에서 벨라프론트와 조금이라도 관계있는 모든 사람들은 반복적으로 그녀를 고정된 범주인 창녀로 규정하고자 하고, 이들은 '처녀-아내-과부-창녀'로 나누는 당대 여성의 고정된 범주 중 어디에도 속하지 않는 '정숙한 창녀'란 범주를 인정하지 않는다. 그런데 주목할 점은 이렇게 벨라프론트를 창녀로 규정하는 대부

분의 사람들이 극 중에서 부도덕하거나 문제 있는 인물들로 그려지고 있다는 것이다. 이들은 벨라프론트를 창녀라고 규정하며 비난하지만 극의 도덕적 지형은 오히려 벨라프론트에게 유리하고, 오히려 벨라프론트를 심하게 비난하는 인물일수록 그 도덕적 위상이 문제시된다. 어찌 보면 벨라프론트는 이 극에서 등장인물들의 도덕성을 시험하는 시금석으로 기능하고 있고, 그녀를 어떻게 대하고 규정하는가가 그 인물의 도덕성을 측정하는 잣대가 되기도 하는 것이다.

예컨대 인펠리체는 1부에서 페트라르카 사랑의 대상으로 이상화되던 것과 달리 2부에서는 ‘우위에 있는 여성’(woman-on-top)으로서의 전복적인 면모를 보인다. 앞서 벨라도의 대사에서 보았듯이 공작의 상속녀인 인펠리체는 자신보다 신분 낮은 백작 히폴리토에게 “shall”을 사용하며 좌지우지하고, 히폴리토의 불륜 시도에 대해 자신 역시 맞바람 피는 것처럼 속이면서 이중 잣대(double standard)를 거부하고 남편을 혼계한다. 이는 부부간 성적 일탈에 대한 당대의 기준에 비해 독립적인 태도인데, 영국 교회법은 남성과 여성 모두에게 같은 수준의 정절을 요구해서 간통 같은 성 일탈에 대해 이중 잣대를 인정하지 않았지만 보통법에서는 여성의 침묵과 복종을 요구했고(Kreps 93) 실제로 브라이드웰에서 성범죄로 처벌된 기록 역시 여성이 남성보다 훨씬 많은 비율을 차지했다(Archer 251). 그렇게 볼 때 남녀에게 똑같은 잣대를 들이대며 평등한 부부관계를 주장하는 인펠리체는 『정숙한 창녀』 1부에서 칸디도의 아내가 했던 ‘사나운 아내’(unruly wife)의 역할을 어느 정도 떠맡고 있다고 볼 수 있고, 그런 인펠리체가 벨라프론트를 창녀로 규정하는 것 역시 일정 부분 그 판단이 유보된다고 보인다.

히폴리토 역시 벨라프론트와의 관계에서 도덕적 위상이 결정된다. 벨라프론트를 “개심시킨 사람”(Your Turner, 1.1.135)으로서 히폴리토는 그녀가 ‘정숙한 창녀’가 되었음을 누구보다 잘 알고 있지만, 그럼에도 불구하고 그는 그녀를 계속 창녀로 규정하면서 ‘정숙한 창녀’란 애매한 범주를 해제하고자 한다. 히폴리토와 벨라프론트가 1부에서 벌인 논쟁이 벨라프론트를 창녀에서 ‘정숙한 창녀’로 개심시키려는 것이었다면, 2부의 논쟁은 이를 정확히 뒤집어서 ‘정숙한 창녀’인 벨라프론트를 창녀로 다시 개심시키려는 것이다. 4막1장에서 두 사람 사이에 벌어지는 논쟁은 여성의 수사(修辭)라는 기준에서 볼 때 여러 가지로 독특하다. 우선 여성이 전쟁의 이미지를 자유롭게 사용하면서 남성과 동등한 논쟁을 벌인다는 것과, 여성이 남성보다 더 많은 대사량으로 논쟁에서 남성을 압도한다는 점, 또한 논리에서도 여성이 남성보

다 우세하다는 점을 들 수 있다. 두 사람은 “회담”(parley), “정복”(conquest), “항복”(yield), “나팔소리”(alarm), “후퇴”(retreat) 등의 전쟁 용어를 자유롭게 사용하며 논쟁하고, 히폴리토가 30행을 사용하는 것에 비해 벨라프론트는 100행을 사용한다(Ure 203). 히폴리토가 역사를 원용하면 벨라프론트도 역사로 대응하고, 히폴리토가 창녀의 “자유”(liberty)를 논지로 대면 벨라프론트는 창녀가 남자의 “노예”(slave)임을 주장하며 사사건건 동등한 논리력을 보인다. 그래서 급기야는 창녀가 그렇게 나쁜 거라면 “당신은 왜 그렇게 오랫동안 그 일을 사랑했는가?”(tell me why / You so long loued the trade? 4.1.346-7)라는 히폴리토의 설득에 대해, 벨라프론트는 창녀가 그렇게 좋은 거라면 “왜 당신은 당신 아내한테 창녀 되라고 설득하지 않는가?”(Why doe not you perswade your wife turne whore, 4.1.349)라고 받아치기까지 하는 것이다. 이는 신사가 창녀를 개심시키는 당대의 관행을 정확히 거꾸로 뒤집어서 창녀가 신사를 개심시키도록 바꾼 것이며, 그 과정에서 창녀에게 무려 논리와 수사학, 도덕적인 우위까지 부여한 독특한 장면이다. 그럼에도 불구하고 이 장면은 인펠리체의 공격적인 이중 잣대 장면과 차별화되어 벨라프론트를 ‘사나운 여성’으로 위치지우지 않는다. 이는 이 논쟁이 안전한 주제인 여성의 정절에 관한 것이고, 벨라프론트 본인 역시 순종적인 아내이기 때문이다. 정절은 당대에 가장 중요한 여성의 덕목이자 가장 여성적인 주제였고 벨라프론트는 남편에게 순종적인 아내였으므로, ‘정숙하고 말없고 순종적인’(chaste, silent, and obedient) 여성의 덕목 중 정절과 순종이 나머지 한 가지인 말의 일탈을 정당화시켜주는 셈이다.

히폴리토가 ‘정숙한 창녀’ 벨라프론트의 도덕적, 지적 우위를 증명해주는 극적 역할을 한다면 마테오는 정숙하고 순종적인 아내로서의 벨라프론트를 부각시키는 극적 역할을 한다. 『정숙한 창녀』 1부에서의 마테오는 히폴리토의 페트라르카 과잉에 대해 현실적인 논평을 함으로써 보충적 시각을 제공하기도 하고, 부정적인 면모라고 해봤자 히폴리토의 비밀결혼을 누설하는 정도에 그쳤을 뿐이지만, 2부에서 벨라프론트의 남편으로 등장한 마테오는 장면이 지나갈수록 부정적인 특징들을 점점 덧붙여서 전형적인 나쁜 남편의 면모를 두루 갖추게 된다. 나쁜 남편으로서의 면면은 극이 진행될수록 점점 추가되어서 그는 주사위도박에다 아내에 대한 폭언과 폭행(시도), 도둑질과 강도노릇을 두루 섭렵하고 급기야 자기 아내를 매춘으로 내몰아 두쟁이 노릇까지 하려고 한다. 실제로 영세한 유곽을 운영하는 포주의 아내

가 곤궁한 처지로 매춘까지 겸하기도 했으나(Hubbard 227) 이는 포주의 경우이고, 신사인 마테오가 포주 노릇까지 하려는 것은 충격적인 추락이다. 마테오는 1부에서 투쟁이 로저가 창녀 벨라프론트에게 해주던 역할을 2부에서 대신 재연해서, 벨라프론트에게 로도비코와의 매춘을 주선할 뿐 아니라 로도비코의 돈으로 포도주 심부름까지 시킨다. 그리고 마테오의 패악이 하나씩 늘어날 때마다 이를 관객이 놓치지 않도록 옆에서 강조하고 정리해주는 것이 하인으로 변장한 올란도이다. 올란도는 마테오의 행패가 늘어날 때마다 이에 논평하면서 “저런 종놈이 아내를 창녀로 만드는 것”(What makes a wife turne whore, but such a slaue? 3.2.77)이라며 매춘이 개인의 음탕함이나 부도덕 때문이 아니라 빈곤 때문임을 계속 강조한다.

그런데 마테오가 이렇게 나쁜 남편이어야만 하는 이유는 벨라프론트를 ‘인내심 있는 그리젤다’(patient Griselda)로 만들어주기 위함이다. 중세부터 내려온 ‘인내심 있는 그리젤다’ 이야기는 남편 월터(Walter)의 갖은 핍박과 폭정에도 불구하고 한결같이 인내하고 순종하는 여성상을 보여주는데, 중세에는 신과 인간의 관계에 대한 알레고리로 읽혔던 이 예화가 근대 초기에는 모범적 여성상을 보여주는 예화로 많이 사용되었다(Belsey 166). 이 이야기에서 그리젤다의 인내심과 인고를 최대치로 보여주기 위해서는 남편 월터가 자식 살해 등 각종 악행을 저질러야하고, 남편의 악행이 심하면 심할수록 그것을 참아내는 그리젤다의 도덕적 우월성이 커지게 마련이다. 이 예화의 공식적인 교훈은 그렇게 아내의 희생과 인고가 정당화될 만큼 가정의 위계질서가 절대적이라는 것인데 오히려 아내의 도덕적 우월성으로 인해 그 위계질서 자체가 문제시되는 역설이 벌어지기도 한다(Belsey 167).

그런데 벨라프론트의 경우, 그녀가 그저 아내의 범주만이 아니라 ‘정숙한 창녀’라는 점에서 도덕적 지형이 더욱 복잡해진다. 도덕과 신앙의 문제로 교회법의 처벌을 받던 매춘은 브라이드웰의 설립과 세속권력의 개입으로 세속법의 처벌을 받는 범죄행위가 되었고, 창녀는 런던 거리를 뒤져서 체포해야하는 대상이자 브라이드웰에서 구금되고 강제노동과 채찍질을 받아야하는 범죄자였다. 그렇게 도덕적·법적 범죄자 신분이던 벨라프론트가 신사 마테오의 아내가 될 수 있었던 건 공작의 권력을 이용한 강제결혼 덕분이었으니 마테오의 나쁜 남편 노릇에 대한 최소한의 정황적 설명은 주어진 셈이다. 따라서 벨라프론트가 ‘인내심 있는 그리젤다’의 전형이 되기 위해서는 한편으로는 마테오의 악행이 공분을 자아낼 만큼 도를 넘어야 하고 다른 한편 벨라프론트의 덕목이 창녀라는 범주를 덮을 만큼 뛰어나야 한다.

그리고 그 공통분모는 역설적이게도 '정절'(honesty)이다. 마테오의 악행의 절정은 벨라프론트에게 매춘을 강요하는 것인데, 근대초기 가부장제가 여성의 성을 엄격히 규제함으로써 가부장적 계승을 확보했음을 생각한다면 마테오의 매춘 강요는 가부장제의 근본을 부정하는 것이나 다름없다. 그리젤다의 남편 윌터가 대를 이을 자식을 (거짓으로) 죽임으로써 가부장제 최악의 악행을 저질렀다면 마테오는 아내의 성을 상품으로 삼음으로써 가부장제의 영속성을 지탱해줄 근간을 흔들어놓은 셈이다. 반면에 벨라프론트는 그리젤다처럼 남편의 악행을 수동적으로 참기만 한 것이 아니라 히폴리토의 유혹에 대해 적극적으로 자신의 정절을 지키으로써 가부장적 질서를 지켜낸다. 앞서 보았듯이 그녀는 박식한 달변가인 히폴리토 백작을 상대로 논쟁에서 승리했으며, 올란도를 시켜 히폴리토가 보낸 선물과 편지를 인펠리체에게 전달하고 도움을 청하는 지략을 쓰기도 한다. 인내심과 순종 같은 여성적인 덕목뿐 아니라 지략과 논리 같은 남성적인 덕목에서도 극 중 누구보다 뛰어난 인물이 벨라프론트인 것이다. 그러면서도 이 모든 것이 자신의 정절을 지키고 가정의 위계질서를 지키는데 복무하게 만듦으로써 벨라프론트는 당대의 '사나운 여성'의 혐의에서도 비껴나게 된다. 오히려 그 전복성은 당찬 아내 인펠리체에게 몰아 주고 벨라프론트 자신은 가정 이데올로기에 철저히 복무하는 순종적인 아내의 전범 안에 안전하게 위치 짓는다. 그리고 그 과정에서 문제시되는 것은 오히려 '정숙한 창녀'를 문제시하는 다른 인물들이다. 벨라프론트가 '정숙한 창녀'라는 것을 인정하지 않고 그녀를 창녀로 몰아붙이며 비난하는 모든 인물들은 벨라프론트라는 시금석 앞에서 각자의 본래 색을 드러내며 벨라프론트에게 도덕적 우월성을 부여한다. 그리고 이 과정에서 이들은 그들이 문제 삼은 벨라프론트가 아니라 오히려 그들 자신이 문제였음을 드러내면서 '정숙한 창녀'라는 범주를 결과적으로 입증하게 되는 것이다.

하지만 이 일이 벨라프론트의 힘만으로 되는 것은 아니다. 오히려 그녀는 자신의 도덕적 우월성에도 불구하고 현실 속에서는 철저히 약자여서, 히폴리토와의 논쟁에서는 승리했지만 자신의 정절을 지키기 위해서는 그 자리에서 도망쳐야하고, 인펠리체에게 자신의 정숙함을 지켜달라고 도움을 청했지만 창녀의 술책으로 의심받으며, 마테오의 강요 때문에 조만간 매춘으로 내몰릴 수밖에 없는 형편이다. 게다가 극의 끝에서 벨라프론트는 창녀 신분으로 브라이드웰로 가게 되는데 이는 매춘을 일제 단속하고 교외를 청소하라는 공작의 명령 때문이다. 이 명령 뒤에 있는

공작의 진짜 의도는 “히폴리토의 사랑이 진심이라면 법에 대한 두려움 때문이 아니라 그녀에 대한 사랑 때문이라도 그 여자와의 잠자리를 포기할 것이기 때문”(Hippolito / (If not for feare of Law) for loue to her, / If he loue truly, shall her bed forbear. 4.2.102-4)이라는 것으로, 공작은 벨라프론트를 희생양 삼아서 히폴리토의 “병”(disease)에 대한 “약”(Med'cine, 4.2.89)으로 매춘 일제 단속이라는 수를 쓴 것이다.

이렇게 현실과 권력의 벽 앞에서 꼼짝없이 다시 창녀로 돌아갈 수밖에 없는 ‘정숙한 창녀’ 벨라프론트를 구해주는 것은 아버지 올란도의 연극성(theatricality)이다. 하인으로 변장하고 하인 배역을 연기하면서 마테오와 히폴리토의 악행을 처음부터 지켜보고 어떤 면에서는 방조하기도 하는 올란도는 “희극적 통제자”(comic controller, Champion 200)로서 극의 중심을 잡고 희극적 결말을 보장해준다. 이것이 가능한 것은 우선 올란도에게 충분한 재산이 있어서 벨라프론트가 창녀로 다시 돌아가는 것을 막고 마테오를 형식적으로라도 개입시킬 수 있는 경제력이 있기 때문이다. 게다가 올란도에게는 아들이 없어서 모든 재산을 벨라프론트가 물려받을 것이기 때문에 극 말미에 마테오에 대한 통제가 가능할 수 있었다. 하지만 이보다 더 중요한 것은 올란도의 연극성으로, 그는 하인 배역으로 모든 사건에 개입하고 조율한 덕에 극 끝에서 모든 사람에게 퇴로를 열어주고 갈등을 봉합할 수 있다. 그는 마지막 장면에서 하인으로서의 변장을 벗어던지며 “네 남편은 악당이고, 여기 히폴리토 경은 정직한 남편이고, 넌 창녀가 아니고, 이 숙녀분은 올바른 분이야.”(thy Husband's a Knaue, this Lord's an honest Man; thour art no Puncke, this Lady's a right Lady. 5.2.181-3)라고 말하는데, 이는 극 중 모든 갈등을 봉합하면서 자신의 딸이 ‘정숙한 창녀’임을 모두에게 인정받게 하는 것이다. 형식적으로는 공작이 마지막 장면을 지배하는 인물이지만 사실상 이 극의 희극적 해결을 가능하게 만든 인물은 올란도이고 그 힘의 원천은 그의 연극성에 있다(Twyning 51).

스텝스 등 청교도 설교자들이 극장에 반대하는 주요 논리 중 하나가 배우가 극 중 인물을 가장하는 연극성이었음을 상기한다면 올란도가 연극성으로 모든 갈등을 해결하고 관객의 갈채를 받는 것은 반-극장주의자들에 대한 극장의 대응이라고도 볼 수 있다. 올란도는 하인으로 변장해 역할놀이를 함으로써 자신의 딸을 히폴리토의 욕망, 마테오의 학대, 공작의 권력남용으로부터 보호하고, 히폴리토와 인펠리체

의 체면을 세워주며, 칸디도의 장물 혐의를 벗겨준다. 공작의 권력으로도 하지 못하는 일들을 올란도의 연극이 해결하는 것이다. 또한 올란도가 브라이드웰에서 '정숙한 창녀' 벨라프론트의 정숙함을 증명하는 것은 '정숙한 창녀'란 애매한 범주를 공작을 비롯한 모든 사람 앞에서 인증해주는 것이다. 앞에서 보았듯이 창녀, 극장, 런던은 일정하게 서로 겹치는 문제적인 범주이고 도시희극이 창녀를 그려내는 방식은 곧 극장이 스스로를 정의하고 규정하는 방편이었다. 이렇게 볼 때 『정숙한 창녀』 2부에서 올란도가 연극을 통해 '정숙한 창녀'란 범주를 극 중에서 인정받게 하는 것은 당시 창녀와 동일시되던 극장의 자기 변호로 이해될 수 있다. 그리고 이는 '정숙한 창녀'가 아닌 진짜 창녀들의 등장에 의해 더욱 강화된다.

모든 갈등이 끝난 후 여흥처럼 등장한 세 창녀는 '정숙한 창녀' 벨라프론트와 달리 도발적이고 반항적인 태도로 극적 재미를 주면서 히폴리토와 마테오에서 시작된 갈등을 덮을 더 큰 사회악으로 제시된다. 하지만 무대에 등장한 이들 정숙하지 않은 창녀들은 이와 같은 극적 역할을 훨씬 넘어서는 활기와 에너지로 무대를 장악하고, 자신들을 희생양으로 만든 공작의 권위를 조롱하면서 브라이드웰의 교정효과를 무화시킨다. 다섯 번 잡혀 와서 채찍질 당하고도 다시 매춘으로 잡혀온 이들 창녀들은 한편으로는 교외를 일소하고 창녀를 처벌한다고 해서 사회의 매춘이 없어지는 게 아니라는 것을 증명해주며, 다른 한 편 자신들을 구경하는 무대 위 밀라노/런던 시민과 귀족들이 사실은 자신들을 희생양삼아 스스로의 도덕성을 정당화하고 있음을 드러내준다. 제임스 1세의 교외 소탕령이 나온 직후 발표된 『정숙한 창녀』 2부는 다른 사회 문제를 덮기 위해 창녀를 희생양 삼는 지배계급의 전략을 드러냄으로써 교외를 도시악의 근원으로 보는 당대의 전통적인 시각에 문제를 제기한다. 이렇게 볼 때 『정숙한 창녀』 2부는 극장, 창녀, 런던이 중첩되는 지점인 '정숙한 창녀'를 기표삼아 극장의 역할과 가치를 주장하고 런던을 새롭게 정의하는 작업이라고도 이해할 수 있다. 도덕과 부도덕, 일탈과 모범을 오가는 형용모순적인 범주, '정숙한 창녀'가 극 속에서 어렵사리 인증되고 정당화되는 과정을 곧 런던을 새로 정의하는 과정으로 볼 수 있기 때문이다. 그리고 그렇게 런던 자체를 '정숙한 창녀'로 묘사한 것이 테커 본인이 쓴 『런던의 일곱 가지 큰 죄』(*The Seven Deadly Sins of London*) 팜플렛이다. 『정숙한 창녀』 1, 2부와 비슷한 시기에 쓴 이 팜플렛에서 테커는 미와 추, 정숙함과 난잡함, 순결한 신부와 음탕한 창녀의 양면성을 동시에 갖고 있는 '정숙한 창녀'로 런던을 묘사함으로써 『정숙한 창녀』

1, 2부에서 이 문제의식을 계속 이어가고 있다.

그대는 그대의 이웃들 중에 가장 아름답지만 가장 교만해. 가장 부유하지만 가장 난잡하기도 하지. 그대는 그대를 가장 깨끗하게 만들 모든 것을 갖고 있지만, 그대를 가장 더럽게 만들 수 있는 것도 다 갖고 있어. 그대는 마치 신부 처럼 차려입어서 모든 시선을 그대에게 끌어당기고 모두가 그대와 사랑에 빠지게 만들지만, 정작 그대의 눈 안에는 창녀가 잔뜩 들어있어.

'Thou art the goodliest of thy neighbours, but the proudest; the wealthiest, but the most wanton. Thou hast all things in thee to make thee fairest, and all things in thee to make thee foulest; for thou art attired like a bride, drawing all that look upon thee, to be in love with thee, but there is much harlot in thine eyes.' (9)

주제어 | 토마스 데커, 토마스 미들턴, 『정숙한 창녀』 1, 2부, 『칩사이드의 순결한 처녀』, 『늪은이 계락을 잡을 술수』, 『정숙한 창녀』, 근대초기 런던, 교외

인용문헌

- Archer, Ian. *The Pursuit of Stability: Social Relations in Elizabethan London*. Cambridge: Cambridge UP, 1991.
- Beier, A. L. "Social Problems in Elizabethan London." *The Tudor and Stuart Town: A Reader in English Urban History, 1530-1688*. Ed. Jonathan Barry. London: Longman, 1990. 121-165.
- Belsey, Catherine. *The Subject of Tragedy: Identity and Difference in Renaissance Drama*. London and New York: Routledge, 1985.
- Champion, Larry S., "From Melodrama to Comedy: A Study of the Dramatic Perspective in Dekker's *The Honest Whore, Parts I and II*." *Studies in Philology* 69.2 (1972): 192-209.
- Comensoli, Viviana. *Household Business: Domestic Plays of Early Modern England*.

Toronto: U of Toronto P, 1996.

- Corfield, Penelope. "Urban Development in England and Wales in the Sixteenth and the Seventeenth Centuries." *The Tudor and Stuart Town: A Reader in English Urban History, 1530-1688*. Ed. Jonathan Barry. London: Longman, 1990. 63-120.
- Dabhoiwala, Faramerz. "The Pattern of Sexual Immorality in Seventeenth- and Eighteenth-Century London." *Londinopolis: Essays in the Cultural and Social History of Early Modern London*. Ed. Paul Griffiths and Mark S. R. Jenner. Manchester: Manchester UP, 2000. 86-106.
- Dekker, Thomas. *The Honest Whore, Part II. The Dramatic works of Thomas Dekker*. Ed. Fredson Bowers. Cambridge: Cambridge UP, 1955. 132-227.
- _____. *The Seven Deadly Sinnes of London*. Ed. H. F. B. Brett-Smith. New York: Houghton Mifflin, 1922.
- Dekker, Thomas and Thomas Middleton. *The Honest Whore, Part I. Thomas Middleton: The Collected Works*. Eds. Gary Taylor and John Lavagnino. Oxford: Oxford UP, 2007. 280-327.
- Gowing, Laura. "'The freedom of the streets': women and social space, 1560-1640." *Londinopolis: Essays in the Cultural and Social History of Early Modern London*. Ed. Paul Griffiths and Mark S. R. Jenner. Manchester: Manchester UP, 2000. 130-151.
- Griffiths, Paul. "Contesting London Bridewell, 1576-1580." *Journal of British Studies* 42 (2003): 283-315.
- _____. *Lost Londons: Change, Crime, and Control in the Capital City, 1550-1660*. Cambridge: Cambridge UP, 2008.
- Harding, Vanessa. "City, Capital, and Metropolis: the Changing Shape of Seventeenth-Century London." *Imagining Early Modern London: Perceptions and Portrayals of the City from Stow to Strype, 1598-1720*. Ed. J. F. Merritt. Cambridge: Cambridge UP, 2001. 117-143.
- Howard, Jean. *Theater of a City: The Places of London Comedy, 1598-1642*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 2007.
- Hubbard, Eleanor. *City Women: Money, Sex, and the Social Order in Early Modern London*. Oxford: Oxford UP, 2012.
- Hutchings, Mark. "Anti-Theatrical Prejudice and *1 Honest Whore*, II.i.324-326." *Notes and Queries* 52 (2005): 220-1.
- Jameson, Frederick. *The Political Unconscious*. Ithaca: Cornell UP, 1981.

- Merritt, J. F. "Introduction." *Imagining Early Modern London: Perceptions and Portrayals of the City from Stow to Strype, 1598-1720*. Ed. J. F. Merritt. Cambridge: Cambridge UP, 2001. 1-23.
- Middleton, Thomas. *A Chaste Maid in Cheapside*. *Thomas Middleton: The Collected Works*. Eds. Gary Taylor and John Lavagnino. Oxford: Oxford UP, 2007. 907-954.
- Mulholland, Paul. "Introduction." *The Patient Man and the Honest Whore*. *Thomas Middleton: The Collected Works*. Eds. Gary Taylor and John Lavagnino. Oxford: Oxford UP, 2007. 280-85.
- Orme, Nicholas. "The Reformation and the Red Light." *History Today* 37.3 (1987): 36-41.
- Salkeld, Duncan. *Shakespeare Among the Courtesans: Prostitution, Literature, and Drama, 1500-1650*. Farnham: Ashgate, 2012.
- Shakespeare, William. *Measure for Measure*. *The Riverside Shakespeare*. 2nd Edition. Ed. G. Blakemore Evans. Boston and New York: Houghton Mifflin, 1997. 579-622.
- Shugg, Wallace. "Prostitution in Shakespeare's London." *Shakespeare Studies* 10 (1997): 291-313.
- Stow, John. *A Survey of London*. 1600. London: Chatto & Windus, 1876.
- Stubbes, John. *Anatomy of Abuses*. Part II. https://archive.org/stream/phillipstubbessa00stubuoft/phillipstubbessa00stubuoft_djvu.txt
- Twynning, John. *London Dispossessed: Literature and Social Space in the Early Modern City*. London: Macmillan, 1998.
- Ure, Peter. *Elizabethan and Jacobean Drama: Critical Essays by Peter Ure*. Ed. J. C. Maxwell. Liverpool: Liverpool UP, 1974.

ABSTRACT

Reading "Honest Whore" in the City Comedy as a Sign of London and Theater in Early Modern England

Mi Young Lee

This paper aims to reveal how the 'honest whore' motif can be used as a useful sign of early modern London and its theater, thereby showing how the city comedy participated in the debate about the concept and definition of New London. In the years around 1600, the rapid expansion of London and its population explosion brought about many urban problems, especially in the suburban areas. Many Londoners blamed the suburbs for the problems and called them as the sewage or diseases of London. However, it should be also noted that the suburbs were also an engine of its rapid growth. The theater, located in the suburbs and also called a 'whore' by puritanical Londoners, tried to define the New London by appropriating an 'honest whore' in its city comedies. An 'honest whore', who retired from their disreputable trade and became 'honest' after marriage, is an oxymoronic category which vacillates between the moral and the immoral, the fair and the foul, the legitimate and the illegitimate. As a sign of New London, which also experienced a geographical, conceptual, and ideological change from the old medieval town to a new metropolis, an 'honest whore' became a useful device in the theater's self-representation and in its definition of London. In many 'marry-a-punk' plays like *A Chaste Maid in Cheapside* and *A Trick to Catch the Old One*, an 'honest whore' motif is a comic device to punish and mock the male characters. However, *The Honest Whore, Parts I & II*, especially *Part II*, explores the 'honest whore' motif more seriously. By scrutinizing how Bellafront, the 'honest whore', is treated and defined by the other characters and by proving that she is morally and intellectually superior to other characters, *The Honest Whore, Part II* shows that the ambiguous and oxymoronic category of an 'honest whore' indeed is a viable category, and suggests that London might be another 'honest whore' that waits for new reading and new definition. As Orlando's theatricality endorses an 'honest whore' in the play, the theater might be the one who should do this job of reading London as an 'honest whore.'

Key Words | Thomas Dekker, Thomas Middleton, *The Honest Whore, Parts I & II*, *A Chaste Maid in Cheapside*, *A Trick to Catch the Old One*, an 'honest whore', early modern London, the suburbs