

도시희극 속의 탕아들: 『어떻게 저를 모르실 수가 2부』와 『동쪽으로』*

김 영 아

한성대학교

I.

탕아 이야기는 영국 르네상스 시기의 극장에서 가장 인기 있는 희극적 플롯 중 하나였다. 시기와 작품 평가에서 이견이 있긴 하지만 대부분의 학자들은 16세기 초반부터 극장이 폐쇄된 17세기 중반에 이르기까지 상연된 극 중 적어도 40여편에서 탕아 이야기가 주 플롯 혹은 부 플롯으로 등장한다고 지적한다.¹ 성서에 뿌리를 둔 탕아 우화는 물론 중세 시대의 문학과 예술이 즐겨 다룬 소재 중 하나이기도 하다. 하지만 16세기 말과 17세 초에 이 이야기는 특히 크게 인기를 끌었고 또 다양하게 변주되었는데 비단 극장과 문학에서만만이 아니라 스테인드글라

* 본 연구는 한성대학교 교내 학술연구비 지원과제임.

¹ 벡(Ervin Beck)은 1500-1642년 사이에 공연, 출판된 극 중 약 40개의 극이 이 내러티브를 차용했으며 특히 영국 드라마가 최고로 융성했던 시기인 1593-1610년 사이에는 그 수가 최소 15편에 이르렀다고 주장한다. 영(Edward Young)도 1540년에서 1635년까지 존 릴리(John Lyly), 조지 필(George Peele), 제임스 셸리(James Shirley)의 극을 제외한 약 35개의 극에서 탕아 플롯이 등장한다고 분석한다. 그런데 벡이 최초의 작품을 작자미상의 『젊은이의 막간극』(*The Interlude of Youth* 1513)으로 마지막 작품을 셸리의 『쾌락의 여인』(*The Lady of Pleasure* 1635)으로 본다면 영은 이 극 중 셸리의 작품을 제외하고 있다: Beck 107; Young 281.

스 창문, 채색 필사본, 목각, 동판화, 그림 등 다양한 시각 예술의 소재로도 활용되었다. 티펜스(Darryl Tippens)는 생활공간의 “거의 모든 곳”에서 탕아 우화의 시각적 표현들을 접할 수 있었다고 지적하는데, 이는 이 이야기가 당대 평범한 사람들에게 가졌던 호소력과 영향력을 짐작케 한다(57).

그렇다면 성서에 뿌리를 둔 이 원형적 내러티브가 16세기와 17세기에, 그것도 극장에서 크게 인기를 끌었던 이유는 무엇일까. 이는 르네상스 드라마에서 탕아 플롯의 역할을 연구하는 학자라면 누구나 명시적으로건 혹은 암묵적으로건 제기해 온 질문이며 이 글도 그 궁극함에서 출발한다. 학자들은 이 질문에 대해 다양한 답을 해왔다. 어떤 학자들은 탕아 플롯이 다양한 변주가 가능한 원형적 내러티브라는 점이나(Beck) 난봉꾼의 타락과 회개의 과정이 재미와 교훈이라는 희극의 목적에 적합한 틀이라는 점 등 구조적 특징을 지적하기도 했고(Leggatt), 또 다른 이들은 아버지와 아들의 갈등을 기본 골격으로 하는 이 이야기가 종교개혁과 반종교개혁을 통해 급격한 변화를 겪던 당대의 세대 간의 사회적 갈등과 문제들을 담아내기에 적합한 틀이었다며 장르적 형식의 역사성에 주목하기도 했다(O'Connell). 최근에 이르러서는 탕아 플롯의 경제적 함의에 주목하는 예가 늘고 있는데² 이는 초기 근대 문학과 문화 연구에서 경제와 문화의 관계에 대해 관심이 증가한 것과 관련이 있다.³ 최근 연구에서 학자들의 주된 관심의 대상은 르네

² 탕아 플롯의 변주와 그 경제적 함의에 주목하는 연구로는 Michelle M. Dowd. “A Gentleman May Wonder: Inheritance, Travel, and the Prodigal Son on the Jacobean Stage.” *Renaissance Drama* 41.1 (2014): 113-137; Jennifer Panek. “Community, Credit, and the Prodigal Husband on the Early Modern Stage.” *ELH* 81.1 (2013): 61-92; Theodore B. Leinwand. *Theatre, Finance and Society in Early Modern England*. Cambridge: Cambridge UP, 1999가 있다.

³ 최근 경제와 문화의 관계에 관심을 갖는 연구들은 현대 비평이 경제를 과소평가하는 것에 반발해서 경제적 행위들을 복합적인 문화적 담론적 현상으로 재정의하며, 극장이 광의의 의미로서의 “경제적 행위들”의 변화인 당대 교역의 확대와 자본주의의 등장에 어떤 역할을 담당했는가를 탐구한다. 이들은 이윤을 위해 투자한 합자회사이기도 했던 대중 극장이 당대 경제적 변화의 영향을 받았을 뿐 아니라 그를 해석하는 내러티브를 생산하고 도전하는 공간이었음에 주목하고 있다. 최근의 경제와 문화의 관계에 대한 관심의 증가에 대해서는 Sebek 1-15; Howard “Afterward”, 265 참조. 우리나라 학계에서도 최근 경제와 문화의 관계에 대한 관심의 부활에 힘입어 자코비안 시대의 도시희극에 대한 연구가 활발하게 진행되고 있으며 대표적 논문은 다음과 같다. 김영아. 「신용경제와 빛진 자를 용서하기: 도시희극에 극화된 ‘자선’의 모습들」, 『중세르네상스영문학』 23. 2 (2015): 1-24; 이미영. 「『칩사이드의 정숙한 처녀』: 칩 사이드를 중심으로」, 『중세르네상스영문학』 22. 1 (2014): 69-93; 임정인. 「“정직하고 기개 높은 도제들에게”: 헤이우드 희곡에 나타나는 런

상스 드라마 중에서도 특히 17세기 초 도시희극에 등장하는 탕아 플롯들인데, 그 이유는 이들이 경제와 문화의 관계를 탐색하기에 적합한 장을 제공하기 때문이다.

오코넬(Michael O'Connell)은 16세기 엘리자베스 시대 희극의 탕아 플롯과 17세기 초 차코비안 시대 도시희극들의 탕아 플롯의 차이에 주목하는 학자인데, 그는 도시희극의 탕아 플롯은 탕아들이 런던 상인의 아들, 특히 직업상으로는 대부분 도제들이라는 점에서 젠틀맨 출신 자제들의 타락과 회개의 이야기를 그린 엘리자베스 시대의 희극들과 구별된다고 지적한다. 엘리자베스 시대 희극에서 아버지의 권위와 가치에 대한 반발이 인문주의적 교육을 등한시하고 시에 빠져 인생을 낭비하는 것으로 그려진다면, 17세기 초 도시희극에서 탕아 짓은 음주, 도박, 계집질, 혹은 무모한 투자와 같은 경제적으로 손실을 초래하는 행위들이다. 도시희극에서 탕아들은 그 결과 아버지나 주인의 재산을 탕진하고 빚에 쫓기게 되며 대부분의 경우 이들 행로의 종착점은 채무 불이행자들을 수용했던 채무자 감옥이 된다. 따라서 17세기 희극에서 “방탕함은 도시 안에서 청년과 젊은이들의 경제적 가치에 대한 판단”이며(O'Connell 234-5) 경제적 탕아들의 타락과 회개 이야기는 젊은이들이 도시의 시장경제에서 경제적 주체로서 그 가치를 평가받고 배워가는 과정이 된다.

17세기 초 희극의 탕아 플롯이 표현하는 경제적 실패와 파산에 대한 염려는 어느 시기건 상존하는 것이지만 16세기와 17세기는 그 어느 때보다도 그에 대한 염려가 강했고 광범위하게 퍼져있던 시기로서, 이는 신용관계의 전면적 확산과 관련이 있다. 이 시기 런던이 경제적으로 엄청난 성장과 변화를 경험했음은 잘 알려진 사실이다. 1520년 6만에 불과했던 런던의 인구가 1630년경에 이르면 40만으로 약 7배 증가하고 16세기 후반 50년간 런던에 유입된 곡물과 석탄의 양이 약 3배 증가했다고 하는데, 이들은 런던경제의 급격한 성장과 상업화의 속도를 보여주는 몇 가지 지표들이다(Muldrew 51). 그 결과 16세기 중반까지만 해도 유럽의 변방에 불과했던 런던은 16세기 말에 이르면 무역의 새로운 중심지인 암스텔담 등과 어깨를 나란히 하는 국제무역의 주요 거점으로 성장한다. 신용거래의 확대

던 도제 편력담 연구, 『영미문학연구』 24. 1 (2013): 117-144; Kim, Tai-Won. “Markers of Difference and Sense of Englishness: Language and Geography in William Haughton’s *Englishmen for My Money*.” 『중세르네상스영문학』 24. 2 (2016): 1-26.

는 멀드류(Craig Muldrew)의 지적처럼 이와 같은 급격한 경제적 성장과 변화가 낳은 결과이자 또 그것을 가능케 한 힘이기도 했다(3). 하나의 예만 들어보자면 이 시기 런던의 성장을 추동한 해외 무역의 발전과 그와 연관된 선박제조, 설탕제련과 같은 대형 사업의 발전은 막대한 투자를 필요로 했고 신용제도의 발전 없이는 불가능한 것이었기 때문이다. 따라서 브로델(Fernand Braudel)은 영국이 세계경제에서 헤게모니 국가로 성장하는 과정을 분석하며 “중이위에만 존재하는 신용이 없었다면 그 자체로서는 약한 국가인 영국이 거의 모든 유럽 지역에 대해서 지배권을 행사하는 일”은 일어나지 않았을 것이며 그런 점에서 영국의 성장을 “인공적인 부”의 승리로 규정하기도 한다(524).

하지만 동시에 신용거래의 확대와 함께 경제적 실패와 파산의 위험이 전에 없이 증가했다. 왜냐하면 소비와 투자의 증가는 더 많은 사람들이 더 많은 빚을 졌고 또 받아야 할 빚이 늘었음을 의미하기 때문이다. 따라서 경제의 팽창은 경제적 불안정의 증가를 동반했는데 그 이유는 이 시기에는 그 이후에 비해 부채상환 약속이 준수될 지를 예측하기가 매우 어려웠기 때문이다. 수요와 공급이 여전히 자연적 요인인 수확의 성패 여부에 의해 크게 결정되었기 때문에 변동이 심할 수밖에 없었다는 점과 신용거래에 안전판을 제공해서 위험을 최소화하는 은행과 보험회사와 같은 근대적 제도가 아직 자리를 잡기 전이었다는 점은 경제적 불안정성을 초래한 이 시기만의 특수한 상황들이다. 16세기 후반 채무관련 소송의 급증은 채무 불이행과 그에 따른 재정적 실패가 단순한 우려가 아니라 일상적 현실이었음을 보여주는 지표이며,⁴ 이에 멀드류는 사회적 부는 증가했지만 개인적으로는 부자가 될 것이라는 낙관보다는 재정적 안전을 유지할 수 있을까라는 염려가 컸던 시기라고 이야기한다(273).

16세기 말에서 17세기 초 재정적 안전을 유지하는 방법을 설교하는 처세술 책이 크게 유행했다는 점은 만연한 염려를 보여주는 또 하나의 방증이다.⁵ 중간 계층의 가장들을 대상으로 한 조연서들이 시장에서 신용을 유지하기 위해서 가장 중요한 덕목으로 강조한 것은 근검절약(thrift)이었다. 대중적으로 가장 큰 인기를

⁴ 멀드류에 따르면 1550년에서 1580년까지 약 30년 동안 매해 수만 건에 달하는 채무 불이행과 관련된 소송이 제기되었고, 꾸준히 증가하던 소송은 특히 1580년에서 1640년 사이에 그 증가 추세가 최고조에 달했다고 한다. Muldrew 3 참조.

⁵ 16세기 말에서 17세기 초 유행했던 처세술 책에 대한 소개로는 Shepard 75-9; Muldrew 157-72 참조.

끝었던 『규모 있는 살림살이를 위한 500개의 지침』(*Five Hundred Points of Good Husbandry*)에서 토마스 투서(Thomas Tusser)는 근검절약을 실천하는 방법으로 상환 능력을 벗어난 구매와 거래를 삼갈 것과 반드시 기일을 지켜 부채를 상환할 것을 설교한다(Muldrew 161 재인용). 그리고 특히 젊은이들의 재정적 방탕함이 경제와 비난의 대상이었는데, 멀드류는 그 이유를 젊은이들이 규율을 내면화하는 것이 어렵고, 경제적 주체로 독립하기 위해서는 초기 자본이 필요했고 상환 능력을 넘어선 빚을 질 위험이 컸기 때문이라는 점에서 찾는다(302).

그렇다면 도시희극에서 탕아 플롯의 유행은 바로 이러한 사회적 불안을 배경으로 한 것이며 이에 대한 문학적 반영이자 해석이라고 할 수 있다. 도시희극의 탕아 플롯은 구조상으로는 당대 조연서들처럼 과도한 소비와 무분별한 투자를 경계하고 근검절약의 중요성을 설교하는 것이다. 왜냐하면 탕아 이야기는 탕아가 방탕한 생활을 접고 아버지가 대변하는 사회적 경제적 규범인 근검절약의 덕목을 수용하여 그 결과 공동체의 경제적 주체로 서는 희극적 결말로 마무리 된다는 점에서 프라이(Northrop Frye)의 지적처럼 아버지의 규범을 수용하는 것을 당연시하는 보수적 함의를 지니기 때문이다(167). 하지만 17세기 도시희극들의 탕아 이야기가 근검절약이라는 규범에 대해 보이는 태도는 결코 단일하지도 단순하지도 않다. 이것은 도시희극의 특징과 무관하지 않다. 영국 드라마가 최고로 융성했던 시기인 16세기말과 17세기 초 발전했던 하위 장르인 도시희극은 포센(R. W. Van Fossen)의 표현을 빌자면 “영국의 극장에서 전에는 볼 수 없었던 정도로 도시적 배경, 중간 계층 인물들, 현재, 즉 극이 상연되는 공간이자 대상으로 삼았던 사회에 주목하고 있다”(15). 교훈적인 특성을 지닌 탕아 플롯이 이와 같은 사실주의적인 도시희극의 관심과 만나면서 균열이 발생하며, 이 균열은 당대의 급격한 사회적 경제적 변화와 그에 따르는 윌리엄스(Raymond Williams)가 말하는 이른바 “감정의 구조”(structure of feeling)의 전환을 보여주는 통로가 된다(128-35).

이 논문에서는 탕아 플롯을 차용한 도시희극 중 토마스 헤이우드(Thomas Heywood)의 『어떻게 저를 모르실 수가 2부』(*If You Know Not Me, You Know Nobody Part II*, 1604 혹은 1605)와 벤 존슨(Ben Jonson), 조지 채프먼(George Chapman), 존 마스틴(John Marston)이 공저한 『동쪽으로』(*Eastward Ho*, 1605)를 분석대상으로 삼는다. 두 극은 비슷한 시기에 집필, 공연 되었고 둘 다 큰 대중적 인기를 끌었던 작품이지만 그 성격은 판이하게 다르다. 헤이우드의 극은 레드

불 극장(the Red Bull)에서 1604년 혹은 1605년에 처음 공연되었다고 추정된다. 런던 근교 북쪽에 위치한 레드 불은 관객들의 소란스런 행동으로 악명이 높았던 대표적 대중 상업 극장으로서⁶ 이 극은 하워드(Jean Howard)의 분류를 따르자면 도시회극 중에서도 이른바 런던과 시민적 가치를 찬양하는 “역사회극”(chronicle comedies)에 속하며, 중간 계층을 주인공으로 삼아 런던과 시민적 가치를 옹호하는 “풍자적이기 보다는 찬양조”(celebratory, not satiric)의 작품들이다(164-65). 한편 『동쪽으로』는 1605년 사설극장인 블랙프라이어스(Blackfriars) 극장에서 소년극단인 ‘여왕폐하의 축연 소년들’(Children of Her Majesty’s Revels)에 의해 처음 무대화되었고 벤 존슨이 사설극장을 위해 쓴 다른 회극작품들처럼 풍자적 색채가 강한 극이다. 하지만 두 작품 모두 도시회극의 특징인 “도시적 배경”과 “현재”에 대한 관심이 두드러진다는 점에서 공통점을 지닌다. 헤이우드의 『어떻게 저를 모르실 수가 2부』는 실존인물이자 런던 상업의 발전을 대표하는 인물인 토마스 그레삼(Thomas Gresham)을 주인공으로 삼아 그가 런던의 상업적 영광을 대표하는 장소인 왕립거래소(The Royal Exchange)를 건립하는 과정을 핵심 사건으로 다루고 있는 탓에 런던의 장소들이 눈에 보이듯이 사실적으로 묘사되며 역사적 사실들에 대한 언급도 빈번하게 등장한다. 『동쪽으로』의 경우도 마찬가지로, 극에는 코헨(Ralph Alan Cohen)이 “지정학적 회극의 가장 순수한 예”(85-7)라고 평할 만큼 런던과 주변지역의 구체적 장소가 자주 거론되며 동시대적 사건과 관습, 쟁점에 대한 언급도 잦다. 그 결과 두 극 모두에서 도시회극으로서의 “도시적 배경”, “현재”에 대한 관심과 도덕주의적인 탕아 플롯이 충돌을 일으키고 있으며, 극은 이를 통해 전통적 탕아 플롯이 전제하는 근검절약과 낭비라는 이분법을 해체하고 17세기 초 변화하는 현실 속에서 그 덕목들의 사회적 의미와 관계를 재검토하고 있다. 이 글은 두 극에서 각각 탕아 내러티브가 어떻게 변주되는지를 살피는 것을 목표로 한다. 앞서 지적한대로 두 극 모두에서 도시회극의 관심과 탕아 플롯의 도덕주의적 관심이 균열을 보이며 이 균열은 당대의 경제적 변화와 그에 동반된 “감정의 구조”의 변화를 추적할 수 있는 통로이지만, 이같은 변화에 대한 두 극의 태도는 사뭇 다르다. 따라서 두 극에서 탕아 플롯이

⁶ 벤트리(G. E. Bentry)는 레드불 극장은 자코비안 시대와 캐롤라인 시대의 극장 중 “가장 평판이 나빴으며” 설립 초기부터 “흔히 폭력과 상스러움과 연관”되었다고 이야기한다(6238- 6247).

어떻게 변주되는가를 추적하면서 우리는 당대인들이 이 변화에 대해 가졌던 다양한 태도를 확인할 수 있게 될 것이다.

II.

『어떻게 저를 모르실 수가 2부』는 도시희극이면서도 “왕립거래소 건립과 1588년 엘리자베스 여왕의 이름 높은 승리”(the building of the Royall EXCHANGE and the famous Victorie of Queen Elizabeth, in the Yeare 1588)라는 부제대로 역사에서 소재를 취한다. 하지만 16세기말 인기를 끌었던 영국 역사극과 달리 왕이나 귀족이 아니라 시민이 주인공이며 당대 런던을 누비던 다양한 중간계층의 인물들이 등장한다. 극은 런던의 거상인 토마스 그레삼, 잡화상 홉슨(Hobson), 그레삼의 조카이자 도제인 존(John), 세 인물의 이야기로 구성되는데, 이 가운데 존의 이야기는 난봉꾼의 타락과 회개라는 전통적 탕아 플롯의 구조를 따른다. 헤이우드는 당대 셰익스피어에 버금가는 대중적으로 큰 인기를 누렸던 작가이다. 하지만 이후 평단에서는 매우 박한 대접을 받았는데 이 극은 그의 작품 중에서도 가장 홀대 받은 축에 속한다. 그리고 이 극에 주목할 때도 평자들의 관심은 주로 주인공인 그레삼의 이야기에 모아졌고 존의 이야기가 진지한 비평적 평가의 대상이 된 경우는 드물다. 그 이유는 존의 이야기가 작품에서 차지하는 분량이 크지 않을 뿐더러 주 플롯인 그레삼의 이야기와 존의 이야기 사이에 유기적 연관성을 찾기 어려웠기 때문이다. 그래서 맥러스키(Kathleen E. McLuskie)는 탕아인 존의 플롯과 시민적 가치를 구현하는 그레삼과 홉슨의 이야기를 다룬 주 플롯 사이에 스타일과 표방하는 가치의 측면에서 모순이 존재하며 극의 결말까지 해소되지 못한다고 지적하기도 한다(66). 그런데 유기적 통일성의 결여는 비단 주 플롯과 존의 플롯의 관계만의 문제가 아니라 이 극의 특징이다. 이후에 살펴보겠지만 주 플롯인 그레삼의 이야기도 리브너(Irving Ribner)가 “그 [그레삼]를 충성스럽고 고결하고 호탕한 영국 상인의 모범으로 칭송하는, 대부분 지어낸, 일련의 일화들로 이루어져”(222) 있다고 묘사하듯이 유기적 통일성을 결여한 삽화적 구성을 취하고 있다. 삽화적 구성은 헤이우드가 “플롯이나 주제의 일관성, 혹은 인물의 미묘한 발전보다 다양한 극적 즐거움의 제공”(McLuskie 9)

을 중시했던 대중작가임을 보여주는 그의 극의 특징이며 평자들이 그의 작품을 가치 절하했던 주된 이유이기도 하다. 하지만 줄고에서 밝혔듯이 “삽화적 구성은 예술적 완성도가 부족함을 보여주는 증거일지는 모르지만, 헤이우드 극의 결함이 라기보다는 그 역사적 의미와 정치적 복잡성을 보여주는 자산”이다(49). 왜냐하면 삽화적 구성은 16세기말 런던의 급격한 경제적 변화를 경험하며 이에 대해 런던 시민들이 느꼈던 다양한 열망과 불안, 혼동을 동시에 담아내고 있기 때문이다. 그렇다면 존의 플롯은 이 극이 삽화적 구성을 통해 재구성하는 당대인들의 이러한 다양한 열망과 믿음들이라는 퍼즐의 한 조각이며, 그 퍼즐의 다채로움과 때로는 모순됨을 이해하는데 요긴한 통로라고 할 수 있다.

존의 플롯에 대한 드문 관심 속에서 평자들이 공통적으로 지적하는 것은 이 극에서 탕아 이야기가 다른 도시희극들에 비해 심각하게 다루어지지 않는다는 점이다. 존의 플롯은 전통적인 탕아 플롯의 장치들을 비교적 충실히 활용한다. 그레삼의 조카이자 유일한 후계자이며 상속자인 존은 이미 도제 수련을 마쳤지만(I have serv'd my 'prenticeship already, 74.7-8)⁷ 경제적으로 독립하지 못한 채 도시희극 속의 탕아들처럼 도박, 음주, 계집질로 허송세월을 하는 중이다. 존은 그레삼이 아버지의 재산을 가로챘다고 주장하며 자신의 탕아 짓의 책임을 삼촌에게 넘기는 모습을 보인다. 그리고 몇몇 비평가들은 이 대목을 그레삼의 이상적 상인이라는 표면 뒤에 감추어진 모습을 보여주는 근거로 삼기도 하지만, 존의 주장의 진위여부를 작품에서 확인할 길은 없다. 오히려 이 대목을 도우드(Michelle M. Dowd)의 지적처럼 탕아 플롯의 관습적 장치 중 하나이며 존을 “정당한 유산의 탐색자”, 즉 자질을 증명해서 아버지의 올바른 후계자라는 지위를 획득해야 하는 탕아 플롯의 주인공으로 만든다고 보는 편이 설득력이 있다(131). 존은 프랑스 여행을 통해 자신의 자질을 탐험하고 증명하게 되는데, 프랑스 여행은 존에게 주어진 일종의 두 번째 기회라고 할 수 있다. 존은 아버지의 역할을 하는 그레삼 앞에서 “헤픈 쓰임새, 존경을 결여한 경솔함, 아낌없는 지출”(your bad husbandry, careless respect, and prodigal expenditure, 72.9-10)에 대해 질책을 당하는 모습으로 관객 앞에 처음 등장한다. 그리고 질책을 받아넘기는 탕아다운 재치와 순발력이 돋보이는 이 장면에서 존은 삼촌 앞에서 새 사람이 되겠다고

⁷ 참조한 판본에 막, 장, 줄의 구분이 없어서 쪽수와 줄 수로 인용대목을 표시했음.

약속하며 그레삼은 존을 동료상인인 홉슨에게 소개해서 그의 프랑스 담당 대리인 (factor)으로 새 출발을 할 수 있도록 돕는다. 하지만 프랑스 여행은 존의 방탕함을 고치기는커녕 강화한다. 존은 개과천선을 약속 했던 입에 침이 마르기도 전에 삼촌의 돈 심부름을 갔다가 100파운드를 가로채며 그 길로 프랑스로 떠난다. 익숙하고 예측 가능한 플롯의 전개이지만, 흥미로운 것은 약속과 기대를 저버린 새로운 탕아 짓에 대한 존의 변명 방식이다.

나는 운에 몸을 맡기는 상인,
투자할 돈이 부족해서
당신 돈 백파운드는 프랑스로 갑니다.

I am a merchant made by chance,
And lacking coin to venture,
Your hundred pound's gone toward France; (99.7-9)

자신을 “운에 몸을 맡기는 상인”에, 그리고 돈을 슬쩍 한 것을 도둑질이 아니라 부족한 사업자금 마련으로 둘러대며 존은 자신의 프랑스 여행을 마치 진도유망한 사업처럼 묘사한다. 도우드의 지적처럼 적어도 존 자신의 틀 내에서는 “탕아 존”과 “운에 몸을 맡기는 상인”은 동일인이며(131), 이후에도 존은 상업의 언어를 이용해 자신의 탕아 짓을 설명한다. 이를테면 존이 훔친 삼촌의 돈을 자본금으로 삼아 프랑스에서 벌이는 이른바 ‘사업’들이라는 것이 계집질 같은 런던에서 벌이던 난봉질의 연속에 불과하지만, 존은 이것을 외국에 나와 영국 남자의 “패기”(mettle)와 남자다움을 보여주는 일로 설명한다(91.20-23). 그리고 프랑스 창부를 유혹하며 창부를 “상품”(ware), 자신의 행위를 그 상품에 대한 “과감한 투자”(venture)로 묘사하며 거래를 통해 손해를 볼지라도 그 위험을 감수하겠다고 짐짓 비장한 태도를 보이기도 한다(I'll venture on't, though I be a loser by the bargain. 126.18-19). 프랑스 창부가 자신이 상대했던 유럽 각국의 남자들과 존을 비교하며 영국남자인 그가 “남자 중의 남자”(the truest men of all. 126.10)라고 칭찬하는 장면은 존의 ‘사업’이 나름 성공적이었음을 보여주며, 프랑스에서의 존의 탕아 편력은 성적 용어와 동시에 경제적 용어로 묘사 그의 이른바 영국인다운 패기와 용기를 증명하는 기회가 된다.

이것이 단순히 존의 뻔뻔한 자기 합리화만이 아니라는 것은 그레섬도 유사한 해석을 보여준다는 점을 통해서 확인가능하다. 두 번째 기회를 주었지만 존이 돈까지 훔쳐서 프랑스로 갔다는 것을 알게 된 후 그레섬은 처음에는 화를 내지만, 곧 조카를 이해하고 더 나아가 그의 앞길을 기대하는 모습까지 보인다.

그 아이가 무모하다는 것을 알아요.

그런데, 내가 분명히 말하지만, 망하지는 않을 거예요.

그 녀석이 것처럼 정신 나간 속임수를 쓸 정도로 기지가 있다는 게

내게 두 배로 이윤을 벌여준 것보다

신에 맹세코, 훨씬 더 기쁘네요.

I know he is wild

Yet, I must tell you, I'll not see him sunk;

And, afore God, it hath done my heart more good,

The knave had wit to do so mad a trick,

Than if he had profited me twice so much. (100.15-19)

아버지가 아들의 방황에 대해서, 특히 첫 대목에서 관대한 태도를 보이는 것은 역시 탕아 플롯의 상투적 장치 중 하나이다. 전형적 탕아 플롯을 보여주는 작품인 작자 미상의 『런던 탕아』(*The London Prodigal*)가 대표적인데 아버지 대신 조카의 보호자 역할을 해온 삼촌이 아들 플라워데일(*Flowerdale*)의 탕아 짓이 매우 심각하다고 경고하지만 아버지는 젊은 시절에 방탕한 생활을 하는 것은 자연스러운 일이고 자신은 마흔이 될 때까지 정신을 차리지 못했다고 자기비하까지 동원해가며 애써 아들의 잘못을 관대하게 이해하려는 태도를 보인다. 젊은 시절의 방탕함과 방황을 한 때의 미숙함과 치기의 표현으로 간주하며 결국 아버지의 질서로 복귀할 것을 처음부터 전제하는 탕아 플롯의 정신이 표현된 장치인데, 그레섬의 태도는 겉으로 보기에는 이들과 유사하면서도 다른 점을 보인다. 그것은 그레섬이 존의 탕아 짓을 “위트”의 증거로 해석할 뿐 아니라 한발 더 나아가 탕아 짓으로 증명된 이 능력 탓에 존이 “망하지는 않을 것”(I'll not see him sunk)이라고, 다시 말해 존의 성공을 예견한다는 점이다. 그 결과 탕아 짓을 통해 입증된—그레섬의 표현대로라면—“위트”, —존의 표현에 따르면—“기개”(mettle)와 같은 능력들은 존이 제대로 된 경제적 주체가 되기 위해서 버려야하기는커녕 오

히려 그것을 가능하게 해줄 자질로 새롭게 자리매김 된다.

탕아 플롯의 이러한 변주와 관련해서 주목할 것은 이 극의 주인공인 그레삼이 바로 이 자질이 상인의 성공에 요긴함을 입증하는 실례라는 점이다. 앞서 지적한 대로 런던과 시민적 가치를 찬양하는 이 극에서 그레삼은 바로 그 가치를 구현하는 “충성스럽고 고결하고 호탕한 영국 상인의 모범”(Ribner 222)으로 그려진다. 그런데 헤이우드가 묘사한 그레삼의 모습에는 분열이 존재한다. 우선 그레삼은 탕아 플롯이 설교하는 근면, 성실, 자선이라는 덕목을 구현한 전통적인 상인영웅으로 그려진다. 그레삼은 런던시의 유력한 상인가문 출신이지만 헤이우드는 그를 “정직한 시골 자작농”(an honest country-yeoman, 78.3)의 아들로 태어나 근면과 성실함으로 자수성가한 인물로 재창조하며, 또 그의 대표 업적인 왕립거래소 건립 역시 상업적 투자가 아니라 전통적 시민의 덕목인 자선의 행위로 그린다. 하지만 동시에 그레삼은 이 전통적인 상인영웅과 그 가치에 정면으로 배치되는 모습을 보이기도 하는데, 셔만(Anita Gilman Sherman)이 이 극에서 가장 악명 높은 기이한 장면이라고 묘사한 일명 진주 장면이 이에 해당된다(109). 이 장면에서 그레삼은 바바리(Barbary) 왕과 맺은 설탕무역 독점 계약이 무산되었다는 재난에 가까운 소식을 전해 듣는다. 바바리 무역은 극에서 그레삼이 상인으로서 벌인 유일한 사업인데, 정치적 격변 때문에 계약 상대방인 왕이 갑작스럽게 사망하게 되며 그 결과 6만 파운드라는 엄청난 액수의 계약금을 배 한척 띄워보지도 못한 채 날리게 된 기가 막힌 상황이다.⁸ 이를 지켜본 램지 경(Sir Thomas Ramsey)이 “내가 그 손실을 입었다면 죽었을 거야”(These losses would have kill'd me, 119.17)라고 반응할 정도로 심각한 경제적 타격을 입은 상황이지만, 그레삼은 1만 5천 파운드짜리 진주를 사서 그것을 갈아서 와인에 타서 마시며, 바바리 왕이 우정의 선물이랍시고 보내 온 슬리퍼를 신고 귀족과 시민들이 보는 앞에서 춤을 춘다. 베인스(Barbara J. Baines)가 “어리석기 짝이 없을 뿐 아니라 자선을 최고의 덕목으로 상정하는 극에서 도덕적으로 문제적”(33)이라고 평할 정도로 이 장면에서의 그레삼은 근면·성실·자선의 전통적 상인과는 매우 거리가 멀 뿐 아니라, 젠스타트(Janelle Day Jenstad)의 표현을 빌자면 존과 “방탕함에서 쌍

⁸ 보내휴(Edward T. Bonahue)에 따르면 1602년 작위 귀족들의 연평균 수입이 1600파운드였다고 하는데 그것의 37배에 달하는 금액이라는 점에서 손실의 규모가 얼마나 큰 지를 짐작할 수 있다. Bonahue 79-80 참조.

생아”와 같은 모습을 보인다(192). 하지만 그레샴은—마치 비난을 의식이라도 한 듯—“내 재산을 헤프게 낭비”하는 것이 아니라 “돌이킬 수 없는 손실”에 연연하지 않는 것이라고 재해석하며(I do not this as prodigal of my wealth/Rather to show how I esteem that loss/Which cannot be regain'd. 119.34-120.2), 그레샴의 모습에는 16세기말 17세기 초의 투기적 모험상인의 모습이 투영되어있다(Howard “Competing Ideologies”, 173-4).

극에서 그레샴이 시도하는 북아프리카 설탕 무역은 역사적으로는 그의 사후에야 진행된 일이다. 하지만 헤이우드는 역사적 왜곡을 통해 그레샴을 16세기 말 이후 본격화된 대형 주식회사들의 원거리 무역과 연결시킨다. 앞서 지적한대로 런던은 16세기 말에 이르러 국제 무역의 새로운 중심지로 성장했으며 이는 원거리 무역의 발전과 이를 독점적으로 담당했던 주식회사의 성장을 배경으로 한 것이었다. 16세기 중반까지 영국의 교역대상이 주로 북유럽 국가들에 머물러 있었다면 영국 상인들은 16세기 말에 이르러 멀리 지중해와 근동지역, 더 나아가 극동 지역까지 진출을 꾀했다(Brenner 3-5). 이는 부의 원천의 변화를 의미했으며 하위드의 지적처럼 단순히 경제적 변화만이 아니라 경제적 성공을 해석하고 정당화하는 개념과 재현의 틀의 변화를 수반했다(“Competing Ideologies”, 173). 잉그램(Jill Phillips Ingram)은 『사리추구의 어법: 영국 르네상스 문학에서의 신용, 정체성, 재산』(*Idioms of Self-Interest: Credit, Identity, and Property in English Renaissance Literature*)이라는 연구서에서 ‘위험’, 혹은 ‘위험을 감수하다’라는 의미의 ‘hazard’라는 단어의 쓰임이 어떻게 달라지는가를 통해 이 변화를 추적한 학자다. 잉그램에 따르면 ‘hazard’는 중세 시대에 원래 주사위를 이용한 도박을 지칭했으며 ‘운에 몸을 맡기는 것’은 신의 뜻을 시험하고 불확실성을 초래하는 것이었기 때문에 부정적 함의를 지닌 단어였다. 하지만 16세기 후반 이후 문헌들에서 이 단어가 긍정적인 의미로 쓰기 시작하는데, 잉그램은 그 대표적 예로 1590년대 성 바울 대성당의 수록성직자를 역임했으며 설교자로서 명성이 높았던 랜슬롯 앤드류스(Lancelot Andrews)가 캠브리지에서 행한 강연을 인용한다. 흥미로운 점은 성직자인 앤드류스가 ‘hazard’를 상인이 돈을 벌고 이윤을 내는 행위를 옹호하는 근거로 사용한다는 것이다. 그에 따르면 “hazard” 곧 ‘위험의 감수’는 “노동”(Labour)과 “값을 치루는 것”(Cost or charge)과 함께 이 세상에서 재물을 얻는 세 가지 정당한 방법 중의 하나이며, 그는 동일한 이유에서 상인들이 농민에

비해 더 큰 소득을 올리는 것은 정당하다고 주장한다. 왜냐하면 농부가 오직 “종자”(seed)만을 투자한다면 상인은 “재산과 목숨”(estate and life)을 투자하는 것이기 때문이다. 물론 16세기 신학자로서 “위험을 감수”하는 것은 결국 인간을 넘어선 신의 질서에 대한 “믿음”의 표현이라는 점에서 정당성을 얻으며 앤드류스의 강연은 상인들에게 그들의 성공은 결국 신의 손에 달려있음을 설교하는 것으로 마무리된다(Ingram *Idioms of Self-Interest*, 117-125). 하지만 ‘hazard’라는 단어의 변화는 원거리 무역이 발전함에 따라 경제적 손실의 위험이 금전적 가치를 획득하면서 ‘위험을 감수’하는 것이 더 이상 부정적이지 않고 오히려 경제적 성공을 위해 꼭 필요한 덕목으로 강조되기 시작했음을 보여준다.

또 하나의 그레샴의 모습에는 바로 “재산과 목숨”을 걸고 원거리 무역에 나섰던 새로운 상인의 상이 투영되어 있다. 따라서 이 극에서 그레샴은 전통적 상인 이면서 동시에 고위험 고배당 원거리 무역에 참여하는 모험상인이며, 전통적 상인영웅과 마찬가지로 모험상인으로서의 그레샴도 찬양의 대상이다. 헤이우드는 진주를 갈아 마시는 것과 같은 그레샴의 무모한 경제행위를 “돌이킬 수 없는 손실”을 의연하게 수용하는 이른바 “기개”의 표현으로 묘사하며 근검절약과는 전혀 다른 과감한 투자, ‘위험의 감수’와 같은 새로운 경제적 덕목을 찬양한다. 논리적으로는 불가능하지만 삽화적 구성은 그레샴이 두 인물사이를 오고 가는 것을 가능하게 하며, 그 결과 이 극에서 그레샴의 분열은 앞서 지적했던 17세기 초 부의 원천의 변화와 그에 동반된 상인에게 요구되는 경제적 덕목의 변화를 엿볼 수 있게 한다.

존의 이야기로 돌아가 본다면, 이 극에서 탕아 플롯의 변주는 바로 이와 같은 변화를 확인하게 해주는 또 하나의 통로이다. 평자들이 입을 모아 지적하듯 이 극에서 탕아 이야기가 다른 도시희극에 비해 심각한 문제로 다루어지지 않는다면, 그것은 존이 탕아 짓을 통해 보여준 “기지”와 “기개”가 새로운 상인이 갖추어야 할 덕목이기 때문이다. 도우드의 표현을 빌자면 탕아 존은 “수련 중인 그레샴”(a Gresham-in-training)이며 존의 탕아 편력은 “상인의 정체성 형성의 거의 한 단계에 해당하는 것”으로 극화된다(134). 그렇다면 헤이우드의 극에서 전통적 탕아 플롯이 전제하는 근검절약과 낭비라는 이분법은 해체되며 탕아 플롯은 새로운 상인의 성장기로 재해석된다.

III.

존슨, 채프먼, 마스틴이 공저한 『동쪽으로』는 표면적으로만 본다면 탕아 이야기의 장치와 구조에 매우 충실한 극이다. 등장인물들은 이름에서부터 도덕적 자질을 환기하며 그 이름과 어울리는 삶의 행로를 보여준다. 이 극의 주인공인 런던의 금세공업자 터치스톤(Touchstone)에게는 두 명의 도제가 있는데 퀵실버(Quicksilver)가 “끝을 모르는 방탕함”을 보여준다면 골딩(Golding)은 “전도유망한 근면”의 구현체이다. 딸도 둘인데 큰 딸인 거트루드(Gertrude)가 “허영심이 많고 오만”한데다 “음탕”하기까지 하다면 둘째인 밀드레드(Mildred)는 “분수에 맞게 겸손”하고 “단아하고 분별력이 있다.”⁹ 골딩은 근면함으로 주인의 눈에 들어 아버지가 사랑하는 딸 밀드레드와 결혼하고 터치스톤의 후계자가 되며 이후 초고속으로 시참사회 부의원(alderman's deputy)의 자리에 까지 오른다. 반면, 터치스톤의 어리석은 딸 거트루드는 로맨스를 너무 많이 읽은 탓인지 귀부인이 되려는 헛된 욕심에 사로잡혀 이름처럼 ‘겉만 번지르르한’ 파산한 기사 플래쉬 페트로널 경(Sir Flash Petronel)과 결혼한다. 그리고 퀵실버는 터치스톤의 작업장에서 쫓겨난 후 페트로널 경과 함께 거트루드의 지참금을 담보 삼아 일확천금의 꿈을 꾸며 버지니아 해외무역에 나서지만 폭풍우와 술 때문에 바다에는 나가보지도 못한 채 템즈강에 난파된다. 결국 퀵실버와 페트로널 경은 전 재산을 다 잃고 채무자 감옥에 수감되며, 그들의 짝인 거트루드도 귀부인이 되기는커녕 지참금까지 잃고 옷가지를 팔아 숙식을 해야 하는 처지가 된다.

줄거리로만 놓고 보자면 “단순한 탕아 희극”(Leggatt 48)인 듯 하며 사실 오랫동안 이 극은 탕아 플롯이 전제하는 “도시와 절약, 근면, 그리고 위계”라는 가치를 옹호하는 극으로 평가되었다(Cohen 93). 하지만 리거트가 당대 희극들 중에서 “단연코 표준적 탕아 이야기의 가장 영리하고 정교한 페러디”(47)라고 부를 정도로 극에는 탕아 플롯의 장치와 전형적 인물들에 대한 뒤틀기와 조롱, 풍자가

⁹ 주인공인 터치스톤은 극이 시작하자마자 첫 대목에서 두 도제와 두 딸의 이름과 특성을 관객들에게 이분법적으로 요약해서 다음과 같이 소개한다:

Touchstone. “As I have two prentices, the one of a boundless prodigality, the other of a most hopeful industry, so have I only two daughters, the eldest of a proud ambition and nice wantonness, the other of a modest humility and comely soberness.” (1.1.94-99)

넘쳐난다. 진부한 경구를 입에 달고 사는 터치스톤, 또 근검절약이 지나쳐서 본인 결혼식 피로연에 처형 결혼식에서 쓰고 남은 음식을 재사용하겠다고 까지 나서는 골딩은 이 극의 도덕적 중심이라기보다는 풍자의 대상이며 탕아들의 처벌과 회개도 마치 한편의 연극처럼 그려진 탓에 교훈보다는 조롱과 즐거움을 목표로 하는 것처럼 보인다. 풍자적 특징은 전통적 평자들도 이 극을 이야기할 때면 빠지지 않고 언급했던 것이지만, 특히 최근 들어 비평들은 풍자적 형식이 담고 있는 사회적 내용에 주목하는 모습을 보인다. 라인윈드(Theodore B. Leinwand)가 대표적인데 그는 이 극에서 당대 시장의 현실에 대한 유용한 비판을 발견한다. 그에 따르면 이 극은 탕아의 타락과 회개라는 탕아 희극의 내러티브를 충실히 따르지만 극의 풍자는 비단 방탕한 도제와 그의 친구들만이 아니라 그 맞은편의 근면한 도제와 터치스톤에게도 향한다. 라인윈드의 분석 중에서 특히 눈에 띄는 것은 터치스톤에 대한 재해석인데, 그는 1막 1장에서 터치스톤의 입으로 전하는 입지전적 성공담을 담은 대사를 근거로 삼아 이 극의 도덕적 중심의 역할을 담당할 것이라고 기대되는 터치스톤의 “나무랄 데 없는 신중함” 뒤에 “계산된 공격성”이 자리한다고 주장한다(47). 케이(W. David Kay)의 지적처럼 라인윈드를 비롯한 최근 비평들은 전통적 비평과의 차별성을 분명히 하려는 의도 때문인지, 터치스톤과 골딩의 부정적인 면을 과장하고 역으로 킥실버와 그의 친구들의 긍정적 면을 강조해서 이들을 극의 “진짜 주인공”, 즉 “이야기의 감정적이고, 수사적이며, 도덕적인 중심”(Lake 406)으로까지 격상시키는 편향을 보이기도 한다(Kay 392-4). 하지만 최근 비평들의 연구로 이 극에 담긴 다양한 목소리가 복원되고 단순한 도덕적 설교문이 아닌 당대의 사회적 경제적 현실에 대한 비판적이자 창의적 재해석으로서 이 극이 지니는 의미가 한층 더 풍부하게 드러났음을 부인하기는 어려우며 이 글도 선행연구들에 크게 빚지고 있음을 밝힌다.

이 극을 탕아 이야기의 변주란 관점에서 읽고자 할 때 흥미로운 것은 근면과 성실을 구현하고 있는 모범적 도제 골딩과 탕아인 킥실버가 닮아간다는 점이다. 첫 대목에서 골딩이 젠틀맨의 아들이면서도 “정직한 노동으로 얻은 이윤은 결코 천하지 않다”(The gain of honest pains is never base, 1.1.173)고 믿으며 도제로서의 삶에 만족한다면, 이후 그는 자신이 원하는 것을 위해서 ‘위험을 감수’하고 ‘계략까지 사용하는 모습을 보인다. ‘위험의 감수’와 ‘계략’은 킥실버와 퍼트로널 경의 삶의 방식이며 이 극에서 킥실버와 퍼트로널 경은 희화화된 형태이긴 하

지만 『어떻게 저를 모르실 수가, 2부』의 그레삼처럼 전 재산을 버지니아 무역에 투자한 17세기 모험상인들이며 새로운 상인의 자질을 구현한다. 골딩의 변화는 4막에서 퀵실버와 퍼트로널 경을 심판하는 역할을 맡으면서부터이다. 이는 골딩이 시참사회 부의원이 된 후 그가 맡은 첫 번째 일로서 도시의 지도자로서 그의 능력을 증명하고 보여야 하는 기회이자 시험이다. 탕아 플롯의 내러티브를 충실히 따르는 이 극에서 버지니아 행이 무산된 후 파산한 탕아들에게 남아있는 절차는 이제 처벌과 용서 두 가지이다. 그들은 우선 처벌을 통해 그 동안의 무절제한 낭비와 욕심에 대한 합당한 벌을 받아야 하며 그 이후 자비를 통해 용서 받아야 한다. 그래야만 탕아들로 위기에 빠졌던 공동체의 질서가 다시 회복되고 공동체의 가치가 재승인되는 희극의 구조가 완성되기 때문이다. 골딩은 바로 터치스톤의 뒤를 이은 이 도시의 차세대 지도자로서 이 일을 맡은 것이며, 이 극에서도 이 두 과정이 이루어지는 곳은 채무자 감옥이다. 골딩은 우선 이들을 체포해서 채무자 감옥에 수감시키고 그 후 채권자이자 고발자인 터치스톤과 퀵실버, 퍼트로널의 화해를 주선하는데 문제는 골딩이 이 일을 처리하는 방식에 뭔가 석연치 않은 점이 있다는 것이며, 탕아 플롯은 뒤틀리기 시작한다.

탕아 플롯의 뒤틀림은 사실 탕아들로부터 시작된다. 퀵실버와 탕아들은 채무자 감옥에 수감된 후 자신들의 죄를 고백하고 이를 뉘우치는데, 문제는 인물들의 변화가 너무도 급작스러운 데다 이들이 회개를 너무 열심히 그것도 지나치다 싶을 정도로 잘 한다는 점이다. 레이크(Peter Lake)는 이 장면이 당대 대중적으로 유행했던 범죄문학의 감옥 장면에서 나오는 전형적 장치들을 충동원하면서도 그를 과장해서 조롱의 대상으로 삼고 있다고 지적한다(404). 이를테면 극은 퀵실버가 회개에 얼마나 열심히나 보여주는 한 증거로 밤새 찬송가를 부르고, 또 대중적 신앙서인 『순교자의 책』(*Book of Martyrs*)과 『병자의 위안』(*The Sick Man's Salve*)을 얼마나 읽었는지 책 없이도 외울 정도라고 전한다(5.2.62-64). 하지만 『병자의 위안』이 500 페이지가 넘는 책이란 점에서 이는 있을 법하지 않은 묘기이며(Kay 414) 당대 관객이라면 묘사에 담긴 풍자와 조롱을 놓치기는 어려웠을 것이다. 이외에도 이들이 회개의 기도와 찬송을 열심히 한다고 칭찬을 하다가 그 탓에 “이웃 주민들이 휴식을 취하지 못했다”(4.2.54-55)고 태연히 덧붙인다거나, 고리대금업자인 시큐리티(Security)는 저 아래쪽의 ‘2페니 방’(Twopenny Ward)에 수감되어 있어서 가끔 음정이 틀리기도 했다고 조롱하기를 잊지 않는다

(4.2.52-54). 하지만 레이크의 지적처럼 퀵실버의 회개가 진심인지 아닌지는 풍자적인 이 극에서 중요한 관심사가 아닌 듯 보이며 이 극에 대한 적절한 질문도 아닌 듯싶다(405). 왜냐하면 케이의 지적처럼 이 극의 목적은 탕아 플롯과 감옥 문학에 담긴 “내면의 영적 회심이라는 퓨리탄적인 이상”(the Puritan ideal of an inward spiritual conversion)이 문화적으로 고정된 소비재가 되었으며 또 그것이 특정한 목적을 위해 어떻게 활용되는가를 드러내는 것에 있는 듯 보이기 때문이다(418). 그렇다면 퀵실버의 회개에서 중요한 것은 진정성 여부가 아니라 그것이 어떤 상황에서 어떤 목적을 위해 쓰이는 가이다. 이 극에서 퀵실버의 회개는 사회가 기대하고 원하는 결과를 만들어 낸다. 이름과는 다르게 자비심이 넘치는 간수 울프(Wolf)는 이들보다 “더 깊이 회개하고 더 경건한 죄수들을 본적도 들은 적도 없다”(5.2.49-50)며 용서를 구하는 퀵실버와 그 패거리들의 편지를 터치스톤에게 직접 전하며, 골딩도 그들의 편지에서 “깊은 겸손”(a great deal of humility, 5.2.44)을 발견했다며 터치스톤과 퀵실버 일당들의 화해를 서두른다.

이제 남은 절차는 채권자이자 실질적이며 상징적 아버지인 터치스톤이 퀵실버와 퍼트로널을 용서하고 자비를 베푸는 것이다. 그런데 작은 문제가 발생한다. 퀵실버가 회개를 너무도 열심히 잘 해서 모든 이를 감동시키지만 정작 터치스톤은 요지부동으로 이들을 법대로 처벌할 것을 고집하며, 그들의 편지를 읽지도 그들을 만나지도 않으려고 한다. 탕아를 용서하고 공동체의 질서를 회복해야 하는 골딩의 입무에 차질이 생긴 셈인데, 다음은 골딩이 간수 울프에게 밝히는 터치스톤과 퀵실버 일당들의 화해 전략이다.

골딩. 아버님이 마음을 풀고 그들의 불행의 관객이 되도록 그곳으로 모셔갈 방도가 없소.
그래서 하나의 방책을 위험을 무릅쓰고 시도하려는데 내가 직접 감옥에 수감되는 것이요.
청하건대 바로 아버님께 이 사실을 알려주세요.
제 삼자가 고소한 것으로 하고, 이 증표를 보여서 (받지를 준다) 아버님께 즉시, 극비리에 와서 나를 보석시켜 달라고 청해 주세요.

Golding.

[B]ecause I (...) find

there is no means to make my father relent so likely as to bring him to be a spectator of their miseries, I have ventured on a device, which is to make myself your prisoner, entreating you will presently go report it to my father, and, feigning an action in suit of some third person, pray him by this token [giving a ring] that he will presently, and with all secrecy, come hither for my bail. (5.3.114-23)

골딩의 목표는 터치스톤의 마음을 움직이기 위해 탕아들이 회개하는 모습을 터치스톤이 “관객”으로서 직접 보게 하는 것이다. 탕아들의 회개를 연극처럼 묘사하는 것이 흥미로운 데, 이를 위해서 골딩은 자신이 채무자 감옥에 수감되었다고 거짓말을 하는 “하나의 방책을 위협을 무릅쓰고 시도”한다. 그런데 골딩이 생각해 낸 “방책”이라고 하는 것이 속임수라는 점이 의외이며 특히 자비를 실천한다는 명분하에서이긴 하지만 지나치다 싶을 정도로 분수에 맞는 삶을 지향하던 이전의 보수적인 골딩을 환기한다면 그 선택은 한층 더 놀랍다. 잉그램은 이 대목에서 골딩이 “위협 감수와 가장”이라는 탕아들의 행동방식을 모방한다고 지적한다(“Economies of Obligation”, 24). 장인이자 후견인인 터치스톤의 믿음을 시험하고 자신의 신용을 위협에 빠뜨릴 수 있는 일이라는 점에서 고리대금업자인 시큐리티가 조롱조로 묘사한 “믿을만하게 확실한 것들”을 버리고 “위험이 따르는 멋진 불확실함을” 사는 모험상인들의 행태와 유사하다는 지적이다(who would not sell away competent certainties, to purchase, with any danger, excellent uncertainties? Your true knight venturer ever does it. 2.2.186-88). 그런데 그 “방책”은 효과적이다. 터치스톤은 수감자들의 회개를 “관객”처럼 지켜본 후 “매혹되었다고”(I am ravished with his ‘Repentance’, 5.5.117)라고 토로한 후 고소를 취하하고 그들을 용서한다. 그리고 골딩에게는 자신을 속인 것에 대해 화를 내기보다는 “속임수를 환영 한다”(the deceit is welcome, 5.5.112)며 감사를 표한다. 그리고 골딩은 퀵실버의 방식인 “위협 감수와 가장”을 모방함으로써 비로소 도시의 지도자로서 그에게 맡겨진 임무를 완수한다.

근면한 골딩과 탕아 퀵실버의 모습이 유사해지면서 탕아 플롯의 근검절약과 낭비라는 이분법은 해체되며, 극은 탕아 플롯의 변주를 통해 근검절약이 더 이상

불확실한 시장을 헤쳐 나갈 수 있는 도덕이 될 수 없음을 보여준다. 왜냐하면 잉그램의 지적처럼 “가장 신중한 사람도 때로는 위험을 감수”(“Economies of Obligation”, 35)해야 하는 것이기 때문이다. 골딩은 “위험을 감수”함으로써 탕아 퀵실버를 골딩 같은 ‘순금’으로 만들어 경제적 주체로 세우려던 터치스톤의 시도를 완수하며 그 결과 시장과 공동체의 질서가 복구된다. 그리고 도시의 차세대 지도자인 골딩의 이러한 변화와 탕아 플롯의 변주는 『어떻게 저를 모르실 수가 2부』에서처럼 17세기 초 부의 원천의 변화와 그에 동반된 상인에게 요구되는 경제적 덕목의 변화를 배경으로 하며 이를 엿볼 수 있게 해준다.

IV.

지금까지 살펴보았듯이 두 편의 도시희극 『어떻게 저를 모르실 수가 2부』와 『동쪽으로』에서 탕아 플롯의 변주는 17세기 초 부의 원천의 변화와 그것이 동반한 경제적 덕목의 변화를 엿볼 수 있게 해준다. 탕아 이야기가 당대 신용경제의 확산에 따른 경제적 불안에 대한 반응이며 근검절약을 이 불안한 시장에서 살아남기 위한 도덕이자 처세술로 설교하는 것이었다면, 이 극들은 탕아 플롯의 변주를 통해 근검절약과 낭비라는 도덕적 이분법을 해체하고 시장이 변화하고 그것이 요구하는 경제적 덕목 역시 변화하고 있음을 보여준다. 이러한 변주를 통해 근검절약이 새로운 시장경제를 헤쳐 나가기에는 낡고 비현실적인 덕목이라는 점은 동의하지만, 두 극이 새로운 시장경제와 그것이 요구하는 덕목에 대해서 보이는 태도는 거의 동시기에 집필, 공연되었지만 판이하게 다르다. 우선 헤이우드의 『어떻게 저를 모르실 수가 2부』는 이 변화에 대해 상당히 우호적이며 그것이 가능하게 할 런던의 미래에 대해서 낙관적인 편이다. 물론 우려와 불안이 없는 것은 아니다. 극은 과장이 섞이긴 하지만 셸리번(Ceri Sullivan)이 “상업적 재난의 무언극”(87)이라고 부를 정도로 시장의 예측불가능성을 보여주는 일화들로 가득 차 있으며, 그레삼의 바바리 무역 실패는 그 위험을 보여주는 대표적 예이다. 하지만 극은 그레삼이 재난에 가까운 손해를 입었지만 그 손해를 감당할 만 한 부를 가진 것으로 그린다. 경제적 손실의 위험을 무릅쓰고 과감한 투자에 나서는 투기적 모험상인 그레삼의 모습은 막강한 적에 맞서는 기사처럼 매력적이며, 탕아 존의 어

리석은 탕아 짓에 대한 관대한 태도도 바로 이 자신감과 낙관의 표현이다. 반면, 『동쪽으로』는 이 변화와 그 변화를 주도하는 세력에 대해 훨씬 더 비판적이고 기대보다는 우려를 보여준다. 그것은 이 극의 그레삼들인 퀵실버와 퍼트로넬 경의 사업상 모험을 그리는 방식에서 가장 잘 확인된다. 기번즈(Brian Gibbons)가 지적한대로 로맨스적 요소의 배제가 도시희극의 특징 중 하나라면(11), 이 극은 두 탕아의 투기적 모험담을 그릴 때 도시희극의 정신에 매우 투철하다. 잉그램의 표현을 빌자면 퀵실버와 퍼트로넬은 “생산적인 기업가”라기 보다는 “사회적 약탈자”에 가까우며(“Economies of Obligation”, 23), 그들의 버지니아 행도 위험을 무릅쓴 과감한 투자라기보다는 막다른 골목에 몰린 자들의 탈출에 가깝다. 극은 퀵실버와 퍼트로넬의 버지니아 행이 폭풍우와 술 때문에 배도 타보지 못하고 어이없게 템즈강에 난파되는 것으로 그리며 이들과 이들의 사업을 조롱하고, 근검절약과 마찬가지로 과감한 투자와 위험의 감수도 결코 재정적 안정은커녕 오히려 더 큰 위험을 자초하는 길이 될 수 있음을 이야기한다. 이 극에서 골덩의 화해시도가 “위험의 감수” 중 유일하게 성공하는 사업이라는 점은 이 극이 변화와 변화를 주도하는 세력에 대해서 보여주는 우려와 불안을 짐작케 한다.

주제어 | 탕아, 도시희극, 상인상, 런던, 근검절약, 위험감수, 『어떻게 저를 모르실 수가 2부』, 『동쪽으로』

인용문헌

- 김영아. 「토마스 헤이우드의 『어떻게 저를 모르실 수가. 2부』: 두 개의 런던과 상인상의 분화」 『밀턴과 근세영문학』 26. 2 (2016): 29-54.
- _____. 신용경제와 빚진 자를 용서하기: 도시희극에 극화된 ‘자선’의 모습들 『중세르네상스영문학』 23. 2 (2015): 1-24.
- 이미영. 「『칩사이드의 정숙한 처녀』: 칩 사이드를 중심으로 『중세르네상스영문학』 22. 1 (2014): 69-93.
- 임정인. “정직하고 기게 높은 도제들에게”: 헤이우드 희곡에 나타나는 런던 도제 편력담 연구」 『영미문학연구』 24. 1 (2013): 117-144.
- 페르낭 브로델. 『물질문명과 자본주의 III-1. 세계의 시간』 주경철 옮김, 까치, 1997.

- Baines, Barbara J. *Thomas Heywood*. Boston: Twayne, 1984.
- Beck, Ervin. "Terence Improved: The Paradigm of the Prodigal Son in English Renaissance Comedy." *Renaissance Drama* 6 (1973): 107-122.
- Bentry, G. E. *The Jacobean and Caroline Stage*, 7 Vols. Oxford: Oxford UP, 1941-68.
- Bonahue, Edward T. "Social Control, the City and the Market: Heywood's 2 *If You Know Not Me, You Know Nobody*." *Renaissance Papers*. Eds. Barbara J. Baines and George Walton Williams (The Southeastern Renaissance Conference, 1994): 75-90.
- Cohen, Ralph Alan. "The Function of Setting in *Eastward Ho*." *Renaissance Papers*. Eds. Dennis G. Donovan and A. Leigh Deneef (The Southeastern Renaissance Conference, 1973): 85-96.
- Dowd, Michelle M. "A Gentleman May Wonder: Inheritance, Travel, and the Prodigal Son on the Jacobean Stage." *Renaissance Drama* 41.1 (2014): 113-137.
- Edmondson, Paul. "'Beyond the Fringe'? Receiving, Adapting, and Performing *The London Prodigal*." *The Shakespeare Apocrypha*. Ed. Douglas A. Brooks. Lampeter: Edwin Mellen, 2007.
- Fossen, Van. R. W. "Introduction." *Eastward Ho*. Ed. R. W. Van Fossen. Manchester and New York: Manchester UP, 1979. 1-58.
- Frye, Northrop. *The Anatomy of Criticism*. Princeton: Princeton UP, 1957.
- Gibbons, Brian. *Jacobean City Comedy. A Study of Satiric Plays by Jonson, Marston and Middleton*. London: Methuen, 1980.
- Heywood, Thomas. *If You Know Not Me, You Know Nobody, Part I and Part II*. 1639; London: Benediction Classics, 2009.
- Howard, Jean E. "Competing Ideologies of Commerce in Thomas Heywood's *If You Know Not Me You Know Nobody, Part II*." *The Culture of Capital, Property, Cities and Knowledge in Early Modern England*. Ed. Henry S. Turner. New York: Routledge, 2002.
- _____. *Theater of a City: The Places of London Comedy, 1598-1642*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 2007.
- _____. "Afterward: Accommodating Change." Eds. Barbara Sebek and Stephen Deng. *Global Traffic: Discourses and Practices of Trade in English Literature and Culture from 1550 to 1700*. New York: MacMillan, 2008. 265-274.
- Ingram, Jill Phillips. "Economies of Obligation in *Eastward Ho*." *The Ben Jonson Journal* 11. 1 (2004): 21-40.
- _____. *Idioms of Self-Interest: Credit, Identity, and Property in English Renaissance*

- Literature*. New York: Routledge, 2010.
- Jankowski, Theodora A. "Class Categorization, and the Problem of 'Gentle' Identity in *The Royall King and the Loyall Subject* and *Eastward Ho!*" *Medieval & Renaissance Drama in England* 19 (2006): 144-74.
- Jenstad, Janelle Day. "The Burse and the Merchan't Purse: Coin, Credit, and the Nation in Heywood's 2 *If You Know Not Me You Know Nobody*." *The Elizabethan Theatre* XV. Eds. C. E. McGee and A. L. Magnusson. Toronto: P.D.Meany, 2002. 181-202.
- Jonson, Ben, George Chapman and John Marston. *Eastward Ho*. Ed. R. W. Van Fossen. Manchester and New York: Manchester UP, 1979.
- Kay, W. David. "Parodic Wit and Social Satire in Chapman, Jonson, and Marston's *Eastward Ho!*" *English Literary Renaissance* 42. 3 (2012): 391-424.
- Kim, Tai-Won. "Markers of Difference and Sense of Englishness: Language and Geography in William Haughton's *Englishmen for My Money*." 『중세르네상스 영문학』 24. 2 (2016): 1-26.
- Lake, Peter. *The Antichrist's Lewd Hat: Protestants, Papists and Players in Post-Reformation England*. New Haven: Yale UP, 2002.
- Leggatt, Alexander. *Citizen Comedy in the Age of Shakespeare*. Toronto: U of Toronto P, 1973.
- Leinwand, Theodore B. *Theatre, Finance and Society in Early Modern England*. Cambridge: Cambridge UP, 1999.
- McLuskie, Kathleen E. *Dekker and Heywood: Professional Dramatists*. London: St. Martin's P, 1994.
- Muldrew, Craig. *The Economy of Obligation: the Culture of Credit and Social Relations in Early Modern England*. London: MacMillan, 1998.
- O'Connell, Michael. "The Jacobean Prodigals." *Essays in Memory of Richard Helgerson*. Eds. Roze Hentschell and Kathy Lavezzo. Newark: U of Delaware P, 2012.
- Ribner, Irving. *The English History Play in the Age of Shakespeare*. Princeton: Princeton UP, 1957.
- Sebek, Barbara. "Global Traffic: An Introduction." Eds. Barbara Sebek and Stephen Deng. *Global Traffic: Discourses and Practices of Trade in English Literature and Culture from 1550 to 1700*. New York: MacMillan, 2008. 1-15.
- Sherman, Anita Gilman. "The Status of Charity in Thomas Heywood's *If You Know Not Me You Know Nobody* II." *Medieval and Renaissance Drama in*

England 12 (1999): 99-120.

Sullivan, Ceri. *The Rhetoric of Credit: Merchants in Early Modern Writing*. Cranbury: Associated University Presses, 2002.

Williams, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford UP, 1977.

Young, Alan R. *The English Prodigal Son Plays: A Theatrical Fashion of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Salzburg: Universität Salzburg, 1979.

K C I

ABSTRACT

Prodigals in Jacobean City Comedy:*If You Know Not Me, You Know Nobody Part II and Eastward Ho*

Yeung-Ah Kim

The story of the prodigal son is one of the most popular comic plots on the English Renaissance stage, appearing as the main or subplot in almost forty plays. Though interpretations of the prodigal parable are common throughout the medieval period, they win popularity in the early modern period, widely adapted and circulated in verbal as well as in visual forms. In evaluating the cultural significance of this literary trend, recent critics have focused on exploring the economic contours of the prodigal story, especially in Jacobean city comedies. As O'Conner says, prodigals in Jacobean city comedies are the sons of London tradesmen and merchants, mostly apprentices, not the Elizabethan gentlemen prodigals. While the Elizabethan prodigals waste their good humanist education in literary activities, the Jacobean prodigals waste the wherewithal of their father's or their master's in economically fruitless activities such as drinking, gambling, whoring or risk-taking adventuring. Thus, prodigality becomes a significant tool in defining and judging the economic worth of young men in the city, and prodigal stories in Jacobean city comedies reflect Londoners' pervasive worry about maintaining financial security which is accompanied and heightened by the vast expansion of credit relations in 16th and 17th century English society. The prodigal plot is conservatory in its social implication, in that it assumes the revolting son should return to what he originally rejects, and it is utilized to teach thrift as a way of surviving in the insecure market. However, city comedies "on the present day" disrupt and transform the narrative and its ruptures and variations show the commercial change and its attendant cultural change of economic values. This paper aims to examine how variations of the prodigal plot in city comedies reflect these changes and make them intelligible by reading two popular city comedies, Thomas Heywood's *If You Know Not Me, You Know Nobody Part II* and *Eastward Ho*, co-authored by Ben Jonson, John Marston, and George Chapman.

Key Words | Prodigals, City Comedy, London, Merchants, Thrift, Hazard, *If You Know Not Me, You Know Nobody Part II*, *Eastward Ho*.

K C I

원고 접수 2017년 7월 21일 | 심사 완료 2017년 8월 15일 | 게재 확정 2017년 8월 22일