

『햄릿』의 각색과 영화적 변용*

박민영**

|| 차례 ||

1. 시작하는 말
2. 원작의 재현
 - 2.1. ‘햄릿 영화’의 원조: 올리비에의 <햄릿>(1948)
 - 2.2. 사색가에서 행동가로: 제피렐리의 <햄릿>(1990)
 - 2.3. 원작의 충실한 각색: 브래너의 <햄릿>(1997)
3. 원작의 변안
 - 3.1. 뉴욕의 자폐 청년: 앨머레이더의 <햄릿 2000>(2000)
 - 3.2. 여왕이 된 거트루드: 펑 샤오강의 <야연(夜宴)>(2006)
4. 원작의 전복
 - 4.1. 탐식이 햄릿: 카우리스마키의 <햄릿 장사를 떠나다>(1987)
 - 4.2. 아무도 기억하지 않는 자의 죽음:
스토파드의 <로젠크란츠와 길덴스틴은 죽었다>(1990)
5. 맺는말

[국문초록]

이 논문은 셰익스피어의 『햄릿』을 원작으로 한 영화의 각색과 영화적 변용 양상을 ‘원작의 재현’ ‘원작의 변안’ ‘원작의 전복’으로 나누어 살펴봤다.

2장 ‘원작의 재현’에서는 올리비에, 제피렐리, 그리고 브래너의 햄릿 영화를 논했다. 올리비에 감독의 <햄릿>(1948)은 햄릿 영화의 원조로서, 고뇌하는 인간으로서의 햄릿의 성격을 강조했다. 올리비에에는 햄릿의 고뇌가 오이디푸스 콤플렉스에 근거한다고 보았다. 제피렐리 감독의 <햄릿>(1990)은 오이디푸스 콤플렉스라는 올리비에의 영화적 시각을 계승했지만, 햄릿의 성격은 사색가에서 행동가로 새롭게 해석했다. 셰익스피어의 원작을 가장 충실하게 각색한 영화는 브래너 감독의 <햄릿>(1997)이다. 브래너의

* 이 논문은 2017학년도 성신여자대학교 학술연구조성비 지원에 의해 연구되었음.

** 성신여자대학교 교양학부 부교수. mypark7635@sungshin.ac.kr

<햄릿>에는 원작이 내포하고 있는 정치적 의미가 그대로 담겨있으며, 그에 따라 셰익스피어 작품에 대한 심층적인 감상을 유도한다.

3장 '원작의 변안'에서는 앨머레이더와 펑 샤오강의 영화를 분석했다. 앨머레이더 감독의 <햄릿 2000>(2000)은 원작을 2000년 미국의 뉴욕시를 배경으로 변안했다. 앨머레이더는 원작에 동시대 청년들의 상처를 투영함으로써 "연극은 자연을 비추는 거울"이라는 셰익스피어의 문학적 견해를 적극적으로 실천했다. 중국의 영화감독 펑 샤오강의 <야연(夜宴)>(2006)은 원작을 중국을 배경으로 중국어로 변안했다. 이 영화는 햄릿이 아닌 거트루드가 이야기를 이끌어 간다. 영화 <야연>의 의의는 지금까지 부당하게 평가되었던 한 여성의 내면에 주목하여 그 목소리에 귀 기울였다는 점이다. 『햄릿』의 변안 영화들은 셰익스피어의 작품이 시간과 공간의 경계를 넘어 보편적인 공감을 이끌어낼 수 있다는 사실을 다시 한 번 확인해준다.

4장 '원작의 전복'에서는 카우리스마키와 스토파드의 영화를 살펴봤다. 카우리스마키 감독의 <햄릿 장사를 떠나다>(1987)는 원작을 비틀고 냉소하는 블랙코미디다. 그는 셰익스피어의 『햄릿』을 현대 자본주의적인 관점에서 해석하여, 최후의 승자는 노동자여야 한다고 역설한다. 스토파드 감독의 <로젠크란츠와 길덴스텐은 죽었다>는 원작의 이면 이야기다. 이 영화는 원작과 연계됨과 동시에 그것을 해체하며, 『햄릿』이 담고 있는 삶과 죽음의 문제를 현대적으로 재해석했다. 카우리스마키와 스토파드의 영화는 셰익스피어 원작의 영화가 끊임없이 진화하고 있음을 보여준다.

주제어 : 셰익스피어, 원작 『햄릿』, 영화 <햄릿>, <햄릿 2000>, <야연(夜宴)>, <햄릿 장사를 떠나다>, <로젠크란츠와 길덴스텐은 죽었다>

1. 시작하는 말

셰익스피어의 『햄릿』은 그의 작품 중 가장 많이 영화화되었다. 그만큼 『햄릿』은 시간과 공간을 초월하여 예술가에게는 영감을, 관객에게는 공감을 불러일으킨 위대한 작품이다. 이 논문은 셰익스피어의 『햄릿』을 원작으로 한 이른바 '햄릿 영화'를 대상으로 원작의 각색과 영화적 변용 양상을 살펴보는 것을 목적으로 한다.

우리나라에 가장 먼저 소개된 햄릿 영화는 올리비에의 <햄릿>이다. 이 영화는 텔레비전 프로그램인 '주말의 명화' 등을 통해 지속적으로 상연되었으

며, 이후 비디오나 DVD를 통해 대중에게 햄릿의 이미지를 각인시켰다. 햄릿 영화의 원조 역할을 한 것이다. 이후 햄릿 영화는 강한 남성성을 강조하는 제피렐리의 <햄릿>으로, 그리고 원작의 완벽한 재현을 시도한 브래너의 <햄릿>으로 변주된다.

『햄릿』을 번안한 영화도 개봉됐다. 2000년 미국 뉴욕 시를 배경으로 한 엘머레이더의 <햄릿 2000>과 중국의 5대 10국 시대를 배경으로 한 평샤오강의 <야연(夜宴)>은 『햄릿』의 스토리나 구성은 대부분 그대로 따르되, 배경이나 등장인물을 영화 제작국에 맞게 바꿨다. 이 영화들은 동시대의 고민을 작중인물에 투사하거나, 자국의 역사 속에서 햄릿 이야기를 새롭게 해석했다.

『햄릿』이라는 원작을 전복시킴으로써 원작이 갖고 있는 권위에 도전한 작품들도 있다. 우리나라에서는 대중적으로 널리 알려지지 않았으나, 카우리스마키의 <햄릿 장사를 떠나다>와 스토파드의 <로젠크란츠와 길덴스턴은 죽었다>와 같은 작품이 그렇다.

이렇게 『햄릿』은 영화 속에서 지속적으로 변주되고 있다. 지금까지 햄릿 영화에 대한 연구는 대부분 원작 『햄릿』 연구의 일환으로 진행되었으나, 근래 들어 셰익스피어 극의 영화적 변용이라는 큰 테두리 안에서 다뤄지기 시작했다.¹⁾ 그밖에 개별 영화 작품에 집중한 연구와,²⁾ 페미니즘적인 시각이나 포스트모더니즘적인 방법론으로 햄릿 영화들을 비교 분석한 논문이 있다.³⁾

1) 안정효, 『걸어가는 그림자-영상으로 본 셰익스피어 극장-』, 다할미디어, 2007; 이혜경, 『셰익스피어 극의 각색과 변용 1』, 동인, 2011.

2) 김명석, 「馮小剛, <<야연>>의 의미작용 읽기」, 『중국학논총』 제32집, 2011, 247-267면; 이영순, 「햄릿의 이유 있는 반항: 엘머레이더의 <햄릿 2000> 읽기」, 『문학과 영상』 제10권 3호, 2009, 731-753면; 정문영, 「스토파드의 연극과 영화 바꿔쓰기-『로젠크란츠와 길덴스턴은 죽었다』-」, 『영어영문학』 제49권 2호, 289-305면.

3) 김희진, 「<햄릿>, 그녀들의 이야기:1948-2000」, 『문학과 영상』 제5권 2호, 2004, 7-35면; 이형숙, 「셰익스피어 영화에 있어서의 자기반영성: <햄릿>(2000)과 <야연>(2006)을 중심으로」, 『문학과 영상』 제12권 4호, 2011, 1055-1081면; 전준택, 「미국 대중 영화의 『햄릿』 도용 양상과 그 한계: 멜 깁슨의 <햄릿> 이후 <스타트렉 VI: 미지의 세계>에서 <슈퍼맨 리턴즈>에 이르기까지」, 『셰익스피어 리뷰』 제 43권 2호, 349-374면.

필자는 선행 연구를 바탕으로 원작 『햄릿』의 각색과 영화적 변용 양상을 ‘원작의 재현’ ‘원작의 변안’ ‘원작의 전복’이라는 관점으로 나누어 살펴보고자 한다. 이러한 관점은 실제로 영화를 분류할 때 서로 명확하게 구분되지 않는다. 문학작품을 원작으로 한 대부분의 영화는 원작의 재현을 염두에 두지 않을 수 없기 때문이다. 또한 원작을 완벽하게 재현하고자 한 영화도 제작 상황에 따라 변안의 요소가 들어갈 수 있으며, 변안 영화 역시 원작의 해석 방향에 따라 모방과 해체, 혹은 전복의 양상이 포함될 수 있다. 같은 범주로 묶인 영화 간에도 원작과의 관계는 당연히 차이를 보인다.

따라서 이 논문의 영화 구분에 따른 분류 작업은 원작을 대하는 감독의 태도와, 그에 따른 원작의 각색 방향에 비중을 두고 진행했다. 특히 필자는 원작의 각색에 따른 주인공 햄릿의 변모 양상에 주목했다. 이러한 햄릿 영화에 대한 분류 기준은 이후 제작될 햄릿 영화에 지속적으로 적용할 수 있으며, 다른 셰익스피어 원작 영화에도 폭넓게 응용할 수 있을 것으로 기대한다.

2. 원작의 재현

2.1. ‘햄릿 영화’의 원조: 올리비에의 <햄릿>

우리가 일반적으로 생각하는 햄릿은 총명하나 생각이 많고, 그래서 결단이 느린 우유부단한 인물이다. 햄릿은 이른바 ‘고뇌형 인간’의 대명사다. 『햄릿』을 영화한 작품 중에 원조 격인 로렌스 올리비에 감독의 <햄릿>(1948)은 고뇌하는 인간으로서 햄릿의 성격을 강조했다.

올리비에 감독의 <햄릿>은 올리비에 스스로 각본을 쓰고 주연을 맡은 흑백 영화로 1948년 미국에서 최고의 박스 오피스를 기록했으며, 1949년 아카데미 남우주연상과 작품상 등 4개 상을 휩쓸었다. 이 영화의 가장 큰 미덕은 셰익스피어의 작품을 예술성을 견지하며 대중에게 널리 알렸다는 점이다.

올리비에가 연기한 창백하고 지적이며 우울한 햄릿은 우리가 상상했던 그

모습과 일치한다. 영화는 다음과 같은 프롤로그로 시작된다.

개개인의 경우도 단점이 있어서 그런 기질이 지나치면 이성으로 통제할 수 없기도 하고, 때로 어떤 기질이 너무 지나치면 저마다 약점을 하나씩 가진 사람들이 아무리 순수한 마음을 가지고 있다고 하더라도 그러한 약점 때문에 전반적인 비탄에서 벗어날 수 없다. 이 작품은 결단력이 부족한 한 남자의 비극을 다룬 것이다.

-올리비에, <햄릿>

올리비에가 직접 낭독하는 이 프롤로그는 원작의 1막 4장에 나오는 햄릿의 대사에서 따왔다. 그는 햄릿의 대사에 마지막 한 문장을 추가해 감독으로서 자신의 입장을 명시했다. 즉, 올리비에에 세익스피어의 『햄릿』을 ‘결단력이 부족한 한 남자의 비극’으로 해석했다.

원작의 해석 이후에는 필연적으로 그에 따른 선택과 집중이 필요하다. 올리비에에는 원작의 방대한 대사를 절반 이상이나 줄이고 로젠크란츠와 길덴스턴, 포틴브라스 같은 조연급 인물들을 삭제함으로써 오로지 햄릿의 내적인 고뇌를 부각시키고자 했다. 색채를 제거한 흑백 영상과 연극 무대를 연상시키는 단순한 배경도 햄릿이라는 인물에 시선을 집중시키는 데 효과적인 역할을 한다. 특히 자욱하게 피어오르는 바다 안개와 좁고 구불구불한 성벽의 계단, 아치형 문으로 겹겹이 둘러싸인 방은 온갖 모락이 감춰져 있는 덴마크 왕가와 그 안에서 방황하고 있는 햄릿의 성격을 나타낸다.

올리비에에는 햄릿의 고뇌가 오이디푸스 콤플렉스에 근거한다고 보았다. 그는 햄릿의 성격을 오이디푸스 콤플렉스로 해석한 프로이트와 존슨의 이론을 수용하여 보다 극적으로 재현했다. 아일린 헐리가 분한 거트루드는 햄릿의 어머니라기보다는 연인에 가깝게 보인다. 실제로 촬영 당시 올리비에가 40세인데 비해, 헐리는 그보다 13살이나 어렸다고 한다. 이 젊고 아름다운 거트루트를 향한 햄릿의 집착은 광기를 빌려 폭발한다. 내실에서 거트루드의 부정(不貞)을 강하게 질책하는 장면은 연인을 빼앗긴 남성이 분노하는 모습과 다르지 않다.

거트루드가 부정한 여성이라면, 오펜리아는 순결한 여성의 상징으로 등장한다. 진 시몬스가 분한 오펜리아는 중세 초상화에 나오는 귀족의 딸처럼 단아하고 사랑스럽다. 그 여자는 실성했을 때조차도 사랑스러움을 잃지 않으며, 밀레의 그림을 연상시키는 몽환적인 모습으로 익사한다. 올리비에의 <햄릿>에서 오펜리아는 남성적인 시각에서 통제되고 미화된 여성상의 전형을 보여준다.

올리비에의 <햄릿>은 원작을 정신분석학적으로 해석한 햄릿 영화의 원조로서, 어떤 의미로든 이후 영화에 큰 영향을 미쳤다.

2.2. 사색가에서 행동가로: 제피렐리의 <햄릿>

프랑코 제피렐리 감독의 영화 <햄릿>(1990)은 올리비에의 오디푸스 콤플렉스적인 시각을 계승한다. 제피렐리는 잘 알려져 있듯이 <로미오와 줄리엣>(1968)을 연출한 감독이다. 그가 만든 <햄릿>이 올리비에의 <햄릿>보다 상업적으로 평가되는 데에는 유명한 할리우드 배우인 멜 깁슨이 햄릿을 연기한 것이 크게 작용했을 것이다. 거트루드 역에도 섹시 스타인 글렌 클로즈가 캐스팅 됐다.

깁슨은 액션 배우라는 전적에 걸맞게 이 영화에서도 강하고 거친 남성성을 보여준다. 올리비에가 끊임없이 독백하는 사색가의 면모를 부각시켰다면, 깁슨은 말이 아닌 행동으로써 햄릿을 연기한다. 고뇌와 양광(佯狂)의 구분이 모호했던 햄릿의 광기도 깁슨은 뒤틀린 표정과 과장된 행동으로 그것이 거짓임을 분명히 한다.

제피렐리의 <햄릿>에서는 거트루드의 존재감이 두드러진다. 관객에게 이미 팜프 파탈의 이미지로 각인된 여배우 클로즈는 이 영화에서도 여성적인 매력을 유감없이 발휘한다. 거트루드는 선왕의 죽음을 지극히 애통해 하면서도 현재의 남편인 클로디어스에 대한 욕망을 숨기지 않는다. 햄릿에게는 아들과 어머니 사이라고 보기 어려운 정도로 강렬한 애정 표현을 한다. 선왕과 클로디어스, 그리고 햄릿의 중심에는 거트루드가 있다.

이에 비해 헬레나 본햄 카터가 분한 오펜리아는 겁 많은 소녀와도 같다. 영

화 초반부터 익사할 때까지 오�필리아는 매혹적인 거트루드의 기세에 눌린 듯하다. 영화의 중심에 거트루드가 자리하고 어머니와 아들의 관계가 이야기의 중심축이 되면서, 오�필리아는 자연스럽게 주변으로 밀려난 것이다.

제피렐리의 <햄릿>은 올리비에의 <햄릿> 이상으로 원작의 대사를 축소했다. 햄릿을 염탐하는 로젠크란츠와 길덴스턴은 남겼으나, 노르웨이 왕자인 포틴브라스와 여러 단역들은 삭제했다. 원작의 첫 장면인 선왕의 유령이 등장하는 장면도 장례식으로 대체했다. 말이 아닌 행동으로 연기하는 배우들은, 그래서 올리비에 영화의 배우들보다 한층 더 역동적이다. 그러나 햄릿의 경우에는 지금까지 우리가 생각하던 모습과 달라 당혹스럽게 느껴지기도 한다. 올리비에가 연기한 햄릿의 잔영 때문이다.

제피렐리가 햄릿을 강인한 인물로 그린 것에는 그럴만한 이유가 있다. 원작에서의 햄릿은 문무에 능한 덴마크의 왕자였다. 3막 1장에서 오�필리아는 햄릿이 “조신(朝臣)의 눈, 군인의 칼, 학자의 변(辯)”을 갖추었다고 말했다.⁴⁾ 마지막 결투 장면에서 그의 칼춤씨는 당대 최고의 검객인 레어티스를 능가했다. 선왕 역시 노르웨이와의 전투에서 승리한 군인이었다. 햄릿에게는 바이킹의 피가 흐르고 있었다. 제피렐리는 오이디푸스 콤플렉스라는 올리비에의 영화적 관점을 계승했지만, 햄릿의 성격은 사색가에서 행동가로 새롭게 해석했다.

2.3. 원작의 충실한 각색: 브래너의 <햄릿>

셰익스피어의 원작을 가장 충실하게 영화로 각색한 작품은 케네스 브래너 감독의 <햄릿>(1997)이다. 이 영화의 런닝타임은 무려 238분에 달한다. 19세기 덴마크를 배경으로,⁵⁾ 브래너가 연출하고 그 자신이 주인공 햄릿을 연기

4) 셰익스피어, 이경식 역, 『햄릿』, 문학동네, 2016. 이후 『햄릿』의 인용은 이 책에서 했으며, Thompson, A. and Taylor, N., eds., 2006. Hamlet-The Text of 1603 and 1623. London: Bloomsbury Publishing Plc.를 참고했다.

5) 이 영화에서 엘시노어성은 영국의 블레나임 궁전에서 로케이션을 했다. 런던의 스튜디오에 차린 세트의 화려함은 19세기 베르사이유 궁전이나 함스부르크 왕조의 호화

한 이 영화는 원작의 대사를 한 마디도 빼놓지 않고 영상으로 옮겼다. 따라서 이전 작품들에서 삭제되거나 역할이 축소된 많은 인물들이 영화에 출연한다. 햄릿의 어린 시절 친구 로젠크란츠와 길덴스텐은 물론, 앞에서 살펴본 두 영화에서는 흔적조차 찾을 수 없었던 노르웨이 왕자 포틴브라스, 폴로니어스의 하인 레이날도, 그리고 영국에서 온 사신들까지 빠짐없이 등장한다.

브래너의 <햄릿>은 영국의 셰익스피어 전문 배우가 연출하고 주인공을 맡았다는 점에서 올리비에의 <햄릿>과 자주 비교된다. 올리비에의 <햄릿>은 감독의 관점에 따라 주인공 햄릿을 중심으로 원작을 재구성했다. 햄릿의 주변 인물은 평면적인 성격의, 그야말로 주변적인 인물일 따름이며, 관객의 모든 시선은 고뇌하는 햄릿에게로 집중된다.

반면, 브래너는 원작에 나오는 인물 하나하나에 그 나름의 존재감을 부여한다. 유랑극단의 ‘배우1’에 찰튼 헤스톤과 같은 대 배우를 캐스팅하는가 하면, 단역들이 주연만큼 장황한 대사를 말하기도 한다. 관객은 아들의 뒷조사를 명하는 재상 폴로니어스와 하인 레이날도의 짧지 않은 대화까지 들어야 한다. 영화의 스토리 전개가 느리고 산만해질 수밖에 없다. 그러나 『햄릿』의 주된 스토리와는 별 상관없어 보이는 이들의 대사는 인물의 성격을 입체화한다. 이를테면 폴로니어스와 레이날도의 대화는 앞의 두 영화에서 수다쟁이로 회화화된 폴로니어스가 사실은 얼마나 냉정하고 용의주도한 인물인지를 시사한다. 그가 딸 오페리아에게 다시는 햄릿을 만나지 말라고 다그치는 모습과, 두려움에 떨며 아버지에게 순종하는 오페리아의 모습이 그래서 더욱 설득력 있게 전달된다.

이 영화에서는 왕년에 영화 <닥터 지바고>(1965)에서 주인공 라라로 분했던 줄리 크리스티가 거트루드를 연기한다. 크리스티는 여전히 매력적이지만, 헬리나 클로즈처럼 턱없이 젊지는 않다. 비로소 거트루드와 햄릿이 모자(母子)처럼 보인다. 햄릿이 거트루드에게 분노하는 이유는 어머니에 대한 집착에서가 아니라, 성급한 개가(改嫁)에 대한 배신감 때문으로 그려진다.

오이디푸스적인 관점이 희석되면서 햄릿과 오페리아와의 관계는 강화된다.

로움을 재현했다. 여석기, 『햄릿과의 여행, 리어와의 만남』, 185면.

케이트 윈슬렛이 연기하는 오피리아는 그림 속의 귀족 딸처럼 연약하고 순진한 소녀가 아니다. 오피리아는 햄릿을 몸과 마음을 다해 사랑하는 열정적이며 성숙한 여성으로 묘사된다. 그 여자는 아버지를 잃고 햄릿에게 버림받자 실성하고 익사하는데, 앞의 두 영화와는 달리 이 영화는 오피리아가 자살했음을 분명히 한다.

브레너의 <햄릿>은 셰익스피어 원작이 내포하고 있는 정치적 의미를 그대로 살려내고 있다. 지금까지 영화에서 삭제되었던 노르웨이의 왕자 포틴브라스는 이 영화의 중요한 축을 담당한다. 선왕의 유령이 갑옷을 입고 무장한 상태로 나타난 것은 그가 생전에 전쟁터를 누비던 군인이었음을 상기시킨다. 선왕 햄릿은 선왕 포틴브라스와의 싸움에서 승리했고, 전리품으로 노르웨이의 국토 일부를 지배하게 됐다. 아들 포틴브라스는 아버지의 복수를 위해 덴마크를 침공하려하지만 현재 노르웨이 국왕인 삼촌의 반대로 계획을 바꿔 폴란드를 정벌한다.

여기서 우리는 햄릿과 포틴브라스 일가의 유사점을 찾을 수 있다. 두 왕자 모두 선왕과 이름과 같으나 왕위를 계승하지 못했다. 그들은 현재의 왕인 삼촌과 대립하며, 아버지의 원수를 갚고자 한다. 햄릿 왕자는 클로디어스를 암살하려 하고, 포틴브라스 왕자는 호시탐탐 덴마크를 노리고 있다.

당시 덴마크는 세습제로 왕이 되던 영국과는 달리, ‘선정군주제(選定君主制)’를 채택하고 있었다.⁶⁾ 포틴브라스의 침공에 대비해야하는 덴마크는 전시나 다름없었다. 강력한 지도자를 필요로 하던 덴마크에서 선왕의 사인(死因)과는 별개로, 햄릿이 정치적으로 노획한 삼촌을 제치고 왕이 되었을 가능성은 거의 없어 보인다. 포틴브라스 왕자가 노르웨이 왕이 되지 못한 이유도 이와 유사할 것이다.

햄릿과 포틴브라스의 관계를 이해하면 지금까지 덴마크 왕실의 가족 드라마 정도로 여겨졌던 『햄릿』이 다르게 인식된다. 셰익스피어 원작의 『햄릿』은 ‘결단력이 부족한 한 남자의 비극적인 이야기’만이 아닌, 그것을 포함하여 다양한 인간군상과 정치적 이해관계가 복잡하게 얽혀 있다.

6) 가와이 쇼이치로, 임희선 역, 『『햄릿』의 수수께끼를 풀다』, 78면.

햄릿은 죽기 직전 포틴브라스를 덴마크 왕으로 지명한다. 포틴브라스는 어부지리로 잃었던 땅을 되찾고 덴마크의 왕이 된다. 햄릿은 클로디어스를 죽임으로써 복수에는 성공했지만, 결과적으로 아버지가 이룬 빛나는 업적은 물론, 덴마크 왕국까지 적에게 양도해야 했다. “햄릿이 왕위에 올랐다면 가장 훌륭한 왕이 되었을 것”이라며 조의를 표하는 포틴브라스는 무혈로 선왕의 복수에 성공한 행운아다. 즉, 햄릿 사건의 최대 수혜자는 엉뚱하게도 적국의 왕자 포틴브라스였다.

브래너는 영화 마지막에 노르웨이 군사들이 선왕 햄릿의 동상을 해체하는 장면을 삽입한다. 복수를 하고 진실을 밝히는 것이 어떤 결과를 초래했는지 다시 한 번 생각하게 하는 마무리다. 이렇게 브래너의 <햄릿>은 원작을 충실히 재현하면서 셰익스피어 극에 대한 심층적인 감상을 유도한다.

3. 원작의 변안

3.1. 뉴욕의 자폐 청년: 앨머레이더의 <햄릿 2000>

마이클 앨머레이더 감독의 <햄릿 2000>(2000)은 셰익스피어의 『햄릿』을 2000년 미국의 뉴욕 시를 배경으로 변안한 영화다. 덴마크 왕국은 맨해튼에 위치한 '덴마크 주식회사(Denmark Corporation)'로 바뀌고, 엘시노어 성은 햄릿의 가족이 살고 있는 호텔이 된다. 클로디어스는 덴마크 주식회사의 새 총수다.⁷⁾

앨머레이더는 햄릿 역에 당시 청소년들의 우상이었던 20대 후반의 에단 호

7) 이러한 설정은 이미 아키 카우리스마키가 영화 <햄릿 장사를 떠나다>(1987)에서 했다. 앨머레이더의 영화 <햄릿 2000>에서는 카우리스마키에 대한 오마주를 엿볼 수 있는데, 오피리아가 햄릿에게 받은 선물을 돌려주는 장면에서 보이는 노란 고무 오리가 그것이다. 카우리스마키의 영화에서 햄릿의 회사는 고무 오리 공장 설립을 추진하고 있었으며, 이후 햄릿과 오피리아가 결별할 때 햄릿은 오피리아에게 선물받았던 고무 오리를 돌려준다. 영화 <햄릿 장사를 떠나다>는 뒤에서 다시 살펴보겠다.

크를 캐스팅했다. 원작에서 햄릿이 독일 비텐베르크 대학의 유학생이었던 점을 감안하면, 지금까지의 배우 중 물리적인 나이로는 호크가 햄릿에 가장 근접한 셈이다.⁸⁾

영화는 뉴욕 시의 타임스 스퀘어에서 시작한다. 수많은 전광판이 번쩍이는 밤거리에서 햄릿은 캠코더를 둘러메고 비니를 눌러쓴 차림으로 등장한다. 미국의 어느 도시에서나 흔하게 볼 수 있는 이십대 청년의 모습이다. 그러나 친숙한 그 모습이 오히려 낯설게 느껴진다. 우리가 기대했던 ‘덴마크 왕자’로서의 아우라를 찾을 수 없기 때문이다.

화면은 곧 거친 화질의 모니터 영상으로 전환되며 햄릿의 독백이 들린다.

햄릿: 어디서부터 시작됐는지 모르겠지만, 근자에 나는 즐거움을 모두 잃었다.

인간이란 얼마나 아름다운 걸작인가! 이성엔 고귀하고, 자질은 무한하며, 그 모습과 움직임은 또 얼마나 감탄스러운가! 행동은 천사와 같고, 이해력은 신을 닮지 않았는가! 세상의 가장 아름다운 존재요, 만물의 영장이니! 그런데 내게는 어찌서 먼지의 정수로만 보인단 말인가?

-앨머레이더, <햄릿 2000>

인간에 대한 믿음과 회의를 동시에 드러내는 이 독백은 원작의 2막 2장에

8) 원작(The First Folio, 1623)에서 햄릿의 나이는 20대 후반에서 30세 사이이다. 5막 1장에서 묘지를 파는 일꾼이 햄릿이 태어난 날 해부터 30년 동안 일을 했으며, 어린 햄릿을 업어줬던 광대 요릭이 23년간 땅에 묻혀 있었다는 대사가 나오기 때문이다. 그러나 비텐베르크 유학생이 30세라면 너무 나이가 많다. ‘30년 동안’을 단순히 오랫동안 계속이라는 뜻으로 해석하여, 햄릿의 나이는 그 보다 적을 것이라는 의견도 있다. 본문으로서 권위가 떨어지는 판본이기는 하나, 제1사절판(The First Quarto, 1603)에는 30년 동안이라는 대사는 없고, 다만 묘지를 파는 일꾼이 햄릿에게 “Look you, here's skull hath been here this dozen year...”이라고 말한다. 요릭이 12년간 묻혀 있었다는 이 말에 의거해, 쇼이치로는 요릭이 죽은 것이 햄릿이 7세 쯤이었을 것이며, 따라서 햄릿의 나이는 19세 정도인 것이 맞다고 했다. 이상을 종합해 보면, 햄릿의 나이는 판본에 따라 다르게 나오지만, 많아도 30세를 넘지 않아야 한다. 가와이 쇼이치로, 앞의 책, 39-40면 참조; Thompson, A. and Taylor, N., eds., Op. cit., p. 159.

서 햄릿이 로젠크란츠와 길덴스틴에게 자신의 우울한 상태를 설명하는 대사
에서 가져왔다. 영화의 프롤로그 역할을 하는 햄릿의 독백은 올리비에의 영화
에서처럼 감독의 의도를 함축한다. 올리비에가 감독으로서 직접 자신의 견해
를 밝힌데 반해, 호크는 주인공으로서 감독의 입장을 대변한다. 이 영화가 우
울하고 무기력한 한 청년의 내면세계에 집중될 것임을 짐작할 수 있다.

엘머레이더 감독의 햄릿은 ‘바라보는 햄릿’으로 요약할 수 있다. 영화에서
햄릿은 아마추어 영화감독으로 나온다. 그는 비디오카메라로 세상을 보고, 그
이미지를 자기만의 방식으로 편집한다. 클로디어스가 거트루드와의 결혼을
발표하는 기자회견장에서조차도 햄릿은 그 장면을 캠코더로 녹화하고 모니터
로 확인한다. 그의 방 벽에는 영화의 한 장면으로 여겨지는 파편화된 이미지
들이 무질서하게 붙어있다. 햄릿은 마치 거울을 보듯이 자신의 영상이 재생되
는 모니터를 응시한다. 오피리아에 대한 영상도 반복해서 본다. 모니터 속의
영상에 몰입하는 햄릿의 자폐적인 성향은 정도의 차이만 있을 뿐 후기 자본
주의 시대를 살아가는 청년들에게 흔하게 나타나는 현상이다.

원작의 주요 장면은 영상기기로 재생된 이미지로 대체된다. 선왕의 유령은
폐쇄회로 영상을 통해 확인된다. 포틴브라스가 덴마크 주식회사를 인수한다
는 사실은 텔레비전 뉴스로 처리된다. 그리고 원작에서 유랑극단의 배우들이
연기했던 극중극 <쥐뿔>은 햄릿이 만든 단편영화로 바뀐다.

햄릿의 단편영화 <쥐뿔>은 다양한 이미지의 몽타주로 이뤄졌다. 중심 이미
지는 원작의 극중극과 동일하게 왕의 죽음과 왕비의 재혼이지만, 햄릿은 여기
에 두 사람의 관찰자로서 한 아이를 삽입한다. 영화는 아이의 행복한 어린 시
절의 모습으로 시작한다. 젊은 아버지와 아름다운 어머니가 아이와 함께 놀고
있다. 전형적인 미국 중산층 가정의 단란한 모습이다. 아버지는 아이가 잠드
는 장면까지 지켜볼 정도로 자상하다. 그런 아버지가 독살 당하고, 어머니는
다른 남자의 구애를 받는다. 연이은 이미지는 노골적인 성애 장면이다. 잠에
서 깬 아이는 그 모습을 지켜본다.

이 영화에서 <쥐뿔>은 햄릿의 미성숙한 내면세계를 나타낸다. 그는 애초부
터 원작의 왕위계승에 해당하는 기업의 승계를 꿈꾸지 않았다. 그의 분노는
아버지의 죽음으로 인한 어린 시절 누렸던 행복의 상실에 집중된다. 햄릿은

성인임에도 불구하고, 여전히 아버지의 관심과 어머니의 사랑을 갈구하는 어린아이처럼 보인다. 그런 햄릿에게 어머니의 재혼은 환멸 그 자체였을 것이다. 불편함을 넘어 추악하게까지 보이는 성애 장면은 어머니를 향한 햄릿의 마음이 어느 정도인지 짐작하게 한다. 내성적이며 미성숙하고 불안정한 햄릿의 성정은 영화 상연 이후 더욱 위태로워진다. 원작에서는 햄릿이 미친 척을 하지만, 이 영화에서는 정말 미쳐가는 것 같다.

<햄릿 2000>에서 줄리아 스타일즈가 분한 오페리아도 햄릿 못지않게 침울하고 불만이 가득한 표정이다. 험령한 청바지 차림의 그녀는, 여성적 매력이 충만했던 이전의 오페리아들과는 다르게 보인다. 그 여자는 사진작가라는 자신의 일을 가지고 있는 독립적인 여성이나, 가족으로부터는 어린아이 취급을 당한다. 폴로니어스는 다 큰 딸의 운동화 끈을 매주는가 하면, 그녀의 작업실을 방문할 때는 커다란 풍선을 들고 간다. 오페리아는 햄릿의 편지를 빼앗기고, 몸에 도청장치를 달고 햄릿을 엿탐한다. 자신의 의지와는 상관없이 진행되는 일련의 일들에 대해 그녀는 자살충동이 일어날 정도로 심한 모멸감과 분노를 느낀다. 미숙한 햄릿과 미숙하게 취급되는 오페리아의 만남은 결국 파국에 이른다.⁹⁾

오페리아는 햄릿과 결별하게 되자 그의 사진부터 불태운다. 아버지의 죽음으로 실의에 빠진 그녀는 자신이 찍은 폴라로이드 꽃 사진을 생화인양 한 장한 장 바닥에 뿌린다. 햄릿이 비디오 영상에 갇혀있듯이, 오페리아도 자신이 만든 이미지 속에서 살고 있었음을 알 수 있다. 오페리아는 햄릿을 기다리던 분수대에서 익사한다. 오페리아의 죽음은 세상을 향한 그 여자의 억압된 분노의 표현이었다.

세익스피어는 『햄릿』에서 “연극은 자연을 비추는 거울”(2막 2장)이라고 말했다. 엘머레이더는 원작에 동시대 청년들의 상처를 투영함으로써 그들의 분노와 공허한 내면세계를 그리고자 했다.

9) 두 사람의 관계 역시 미숙한 상태였다는 것은 오페리아가 햄릿에게 받았던 선물인 노란 고무 오리를 돌려주는 장면에서 짐작할 수 있다. 이는 카우리스마키에 대한 오마주인 동시에, 두 사람의 관계가 고무 오리를 주고받을 나이인 어린 시절에 시작됐으며, 여전히 그 상태에 정체되어 있음을 암시한다.

3.2. 여왕이 된 거트루드: 펑 샤오강의 <야연(夜宴)>

중국의 영화감독 펑 샤오강이 연출한 영화 <야연(夜宴)>(2006)의 특징은 두 가지로 정리할 수 있다. 이 영화는 원작을 5대10국(五代十國)의 혼란기를 배경으로 중국어로 번안했으며, 햄릿이 아닌 거트루드가 이야기를 이끌어간다.

이 영화 이전에도 셰익스피어의 극은 동양적인 시각에서, 영어 이외의 언어로 종종 번안되었다. 대표적인 예가 『맥베스』를 막부시대를 배경으로 일본어로 번안한 영화 <거미의 성(蜘蛛巢城)>(1957)이다. 구로사와 아키라 감독이 연출한 이 영화는 셰익스피어의 원작을 형식적으로나 내용적으로 충실하게 번안한 것으로 평가된다.¹⁰⁾ 그러나 <야연>은 원작과 상이한 점이 너무 많다. 이 영화는 셰익스피어 원작에서 일부만을 차용해 현대적으로 해석한 할리우드 영화들, 이를테면 <웨스트사이드 스토리>(1961)나 <내가 널 사랑할 수 없는 10가지 이유>(10 Things I Hate About You, 1999), <쉬즈 더 맨>(She's The Man, 2006)과 같은 작품들에 더 가깝다. 이들 영화는 각각 『로미오와 줄리엣』 『말괄량이 길들이기』 『십이야(十二夜)』를 원작으로 하고 있다.

펑 샤오강 감독은 원작의 거트루드에 해당하는 황후 완을 중심으로 이야기를 재구성했다. 영화 <야연>의 인물 구도는 우르안/햄릿-완/거트루드-리/클로디어스-칭/오필리아로 원작과 동일하나, 내용이 많은 부분 다른 것은 영화의 주인공이 완/거트루드인 이유와 무관하지 않다. 다음은 영화의 도입부에 나오는 내레이션이다.

10) 아키라 감독은 『햄릿』의 내용 일부를 차용하여 현대 일본의 기업을 배경으로 한 영화 <나쁜 نوم일수록 잘 잔다(The Bed Man Sleep Well)>(1960)를 만들기도 했다. 이 영화에는 억울하게 죽은 아버지와 원수를 갚는 아들, 그리고 죽은 자의 유령 등 『햄릿』을 연상하게 하는 내용이 일부 있으나, 인물의 구도가 다르고 줄거리 역시 원작과는 무관하게 전개되어 이 작품을 본격적인 『햄릿』의 번안물이라고 보기는 어렵다.

태자 우르안은 연인인 완아를 부친이 새 황후로 맞이하자 무척 상심하여 숲 속에 은둔한 채 춤과 음악으로 마음을 달랜다. 3년 후 태자의 숙부가 형인 황제를 죽이고 황위와 황후를 차지한다. 완 황후는 밀사를 보내 태자의 귀환을 촉구하고 새 황제는 그의 귀환을 막기 위해 자객을 보낸다.

-평 샤오강, <야연>

영화에서 완은 우르안의 생모가 아닌 계모로 설정됐다. 게다가 그 여자는 과거 우르안의 연인이었다. 올리비에나 제피렐리의 영화에서 마치 연인처럼 암시됐던 어머니와 아들의 근친상간적인 관계를 공공연하게 드러낸 것이다.

많은 연구자들이 지적했듯이 햄릿의 복수 지연의 원인을 오이디푸스 콤플렉스로 본다면, 햄릿의 고뇌의 중심에는 거트루드가 있어야 한다. 햄릿만큼 거트루드도 중요한 인물이나, 지금까지의 영화에서 그 여자는 다만 부정한 여인으로 치부됐었다. 거트루드와 오피리아는 부정과 순결의 양 극단에 선 여성들이다. 이러한 여성에 대한 이분법적 구분은 남성중심적 사고에서 비롯된다. 햄릿이 1막 2장에서 독백하는 “약한 자여, 그대의 이름은 여자로다.”라는 대사는 거트루드에 대한, 나아가 여성 일반에 대한 편견을 대변한다.

남편이 죽고 두 달 만에 시동생과 결혼한 거트루드는 어떠한 고민도 하지 않았을까. 그 여자가 “남편의 상여를 따라갈 때 신었던 신발이 채 닳기도 전에”(1막 2장) 재혼을 한 데에는 그 나름의 이유가 있지 않았을까. 일반적인 독자라면 한 번쯤 갖았을 이러한 의문으로부터 이 영화는 출발한다.

황후 완은 당차고 지략이 뛰어난 여걸이다. 완 역에는 영화 <와호장룡>으로 월드스타가 된 장쯔이가 분했는데, 완의 출중한 무예 실력은 자연스럽게 <와호장룡>의 여주인공 용을 연상하게 한다. 완은 그런 점에서 ‘약한 여자’에 불과했던 지금까지의 거트루드들과는 차별화된다.

영화는 완의 변모양상에 초점을 맞춰 전개된다. 그 여자는 태자의 연인에서 황후로, 다시 시동생의 아내가 된다. 완은 리가 선왕을 살해했다는 사실을 알고 있었다. 그럼에도 불구하고 새 황제와 서둘러 혼인한 이유는 자신의 생존과 우르안의 안위 때문이었다. 단순한 성적 욕망이 아닌, 살아남기 위한 전

략적 선택이었다.

다니엘 우가 분한 우르안은 춤과 노래로 소일하는 유약한 태자다. 완은 옛 애인이었던 그를 보호하며 황위탈환을 독려한다. 그러나 정작 우르안은 정치에 관심이 없다.

이루지 못한 사랑에 대한 상실감은 칭을 향한 광기 어린 질투로 발현되고, 우르안에 대한 실망은 무서운 권력욕으로 전이된다. 마침내 완은 리를 독살하고 스스로 황제가 됨으로써 권력의 정점에 선다. 그 여자는 정체를 자객에게 죽임을 당하기 전, 예복을 지을 붉은 비단을 움켜쥐고 다음과 같이 독백한다.

완 : 완아... 이 이름을 잊은 게 언제더라. 당신 부친과 혼인한 그 날이었어. 당신이 떠나자 아무도 그 이름을 불러주지 않았고 차츰 내게서도 잊혀졌지. 당신 숙부와 결혼하여 또다시 황후가 됐지만 이제는 황후라 불릴 일도 없어. 이제 나를 '황상'이라 부르지.

내가 왜 이 색을 좋아하는지 알아. 이 붉은 색은 옥망의 불꽃을 닮았거든. 그 때, 옥망. 얼마나 많은 생명이 이 불꽃에 타버렸던가. 오직 나만은 살아남을 거야. 불사조처럼.

-평 샤오강, <야연>

영화 <야연>에는 선왕의 유령도, 3막 1장의 햄릿의 독백 “살 것이냐, 아니면 죽을 것이냐.”도 나오지 않는다. 술잔에 독을 탄 사람은 리가 아니라 완이며, 칭은 익사하는 것이 아닌 그 술잔의 독을 마시고 죽는다. 이외에도 이 영화가 원작과 다른 점은 무수히 많다. 그러나 영화 <야연>에서 중요한 것은 원작을 얼마나 충실히 번안했느냐보다는, 지금까지 부당하게 평가되었던 한 여성의 내면에 주목하여 그 목소리에 귀 기울였다는 점이다. 전통 무술과 궁중연회 같은 화려한 볼거리와 장대한 중국의 풍광은 덤이다. <야연>은 셰익스피어의 작품이 동서양의 경계를 넘어 보편적인 공감을 이끌어낼 수 있다는 사실을 다시 한 번 확인해준 영화다.

4. 원작의 전복

4.1. 탐식가 햄릿: 카우리스마키의 <햄릿 장사를 떠나다>

<햄릿 장사를 떠나다(Hamlet Liikemaailmassa)>(1987)는 핀란드 감독 아키 카우리스마키의 흑백 영화다.¹¹⁾ 이 영화는 원작과 이야기의 구도는 유사하나, 원작을 비틀고 냉소한다. 심각한 장면에서 오히려 어이없는 웃음을 유발하는 일종의 블랙코미디다.

영화의 배경은 현대 핀란드이며 햄릿 일가는 조선소와 광산, 그리고 제철소를 운영하는 재벌가로 설정돼 있다. 즉, 햄릿은 덴마크의 왕자가 아니라, 핀란드 대기업의 후계자다. 클라우스/클로디어스는 전 회장 햄릿을 독살하고 새 총수가 되며, 형수인 거트루드와 결혼한다. 폴로니어스는 회사의 중역이자, 쌍둥이 남매인 오펠리아와 로리/레이티스의 아버지다. 로젠크란츠와 길덴스턴도 햄릿을 염탐하는 역할을 그대로 한다.

단, 원작에 없는 두 인물이 등장한다. 운전기사인 시모와 하녀인 헬레나다. 두 사람은 연인 사이다. 어린 시절 햄릿의 친구이기도 한 시모는 주로 햄릿을 수행하는 일을 하지만, 경비일도 겸직한다. 전 회장의 유령을 처음 발견한 사람도 시모다. 그는 원작에서 햄릿의 절친한 친구였던 호레이쇼와 일정부분 동일한 역할을 한다.¹²⁾ 영화 중반부까지 단역으로 등장했던 시모와 헬레나는 햄릿 일가와 대조되는 노동자 계층을 대표하면서, 영화의 말미에 큰 비중을

11) 이 영화의 영어 제목은 Hamlet Goes Bussiness다. 영화 내용과 무관한 <햄릿 장사를 떠나다>라는 한국어 제목은 영어 제목을 단순 번역한 것으로 보인다. Liikemaailmassa가 핀란드어로 ‘비즈니스 세계’임을 감안하면, 이 영화 제목은 ‘비즈니스 세계에서의 햄릿’ 정도의 의미가 될 것이다. 안정효는 이 영화 제목을 <햄릿이 하는 일>이라고 번역했다. 안정효, 앞의 책, 118면 참조.

12) 원작의 3막 2장 햄릿의 대사를 보면 호레이쇼는 ‘가난하지만 좋은 성품을 가진 진실된 사람’으로 묘사된다. 노동자 계층인 시모 역시 그런 성격처럼 보인다. 그는 햄릿 곁에서 묵묵히 그를 보좌하며, 원작에서처럼 햄릿이 유일하게 마음을 터놓는 대화 상대가 된다. 그러나 영화 전체가 원작의 전복으로 이뤄져 있듯이, 시모의 성격도 영화 말미에서 반전된다.

차지하게 된다.

영화 <햄릿 장사를 떠나다>는 원작을 엄두에 두고, 그것을 의도적으로 전복시킨다. 예를 들어, 여행을 떠나는 아들에게 하는 그 유명한 충고 장면의 경우, 원작의 1막 3장에서 폴로니어스는 다음과 같이 말했다.

폴로니어스: 돈을 빌리는 자도, 빌려주는 자도 되지 마라.

돈을 빌려주면 왕왕 그 돈과 친구를 다 잃는 법이며, 돈을 빌리면 절약의 칼날도 무더진다.

-셰익스피어, 『햄릿』

영화에서는 이 대사의 끝 부분을 “돈을 빌리면 너무 일찍 갚지 마라. 빌려준 사람이 죽으면 너는 크게 절약할 수 있다.”로 바꾼다.

이렇게 원작을 비튼 장면들이 영화 곳곳에 포진해 있다. 오펔리아를 찾아간 햄릿의 모습 또한 그렇다. 이 모습은 원래 원작의 2막 1장에서 폴로니어스에게 말하는 오펔리아의 다음과 같은 대사였다.

오펔리아: 그분은 제 손목을 잡더니 저를 꼭 붙잡았습니다.

그리고는 자신의 팔 길이만큼 뒤로 물러서서,

다른 한 손은 이렇게 자신의 이마 위로 하고

어찌나 제 얼굴을 자상히 살피시는지

마치 그리기라도 할 듯이요, 한참을 그러고 계셨어요.

이내 제 팔을 살짝 흔들고

세 번 이런 식으로 머리를 상하로 흔들면서

큰 한숨을 내쉬셨죠. 그 한숨이 얼마나 애처롭고 깊던지

그분의 전신을 산산조각으로 부서뜨리고,

존재 자체를 끝장낼 듯 보였어요. 그리고는 저를 놓아주시고,

머리를 어깨 뒤로 돌리신 채

눈 없이 길을 찾아가듯 하셨습니다.

문밖에 나갈 때까지 눈의 도움을 받지 않으셨으니까요.

끝까지 그분의 시선은 제게 향해 있었습니다.

-셰익스피어, 『햄릿』

선왕의 유령을 만난 후의 혼란스러움과 오페리아에 대한 깊은 사랑이 동시에 담겨있는 햄릿의 행동은 올리비에의 영화에서는 오페리아의 독백과 창백한 햄릿의 절망스런 몸짓으로 재현되었다. 그러나 이 영화에서는 매니큐어를 바르던 오페리아의 손을 어설픈 듯 잡아끌며 과장되게 한숨 쉬고 부자연스럽게 고개를 끄덕이는 햄릿의 모습으로 희화화된다. 이 영화 자체가 올리비에 영화에 대한 전복일 수 있다.¹³⁾

이 영화의 햄릿은 기존의 성격을 철저히 뒤집는다. 우선, 그는 고뇌하거나 망설이지 않는다. 그는 아둔하고 멍청해 보이며, 그저 먹어댈 따름이다. 원작뿐만 아니라, 앞서 살펴본 영화들에서도 햄릿이 먹고 마시는 장면은 거의 나오지 않았다. 원작의 1막 4장에서 결혼식을 빙자해 밤새도록 먹고 인사불성이 되도록 마시는 클로디우스를 보고 햄릿은 “(저러니) 다른 나라에서는 덴마크를 주정뱅이라 부르고, 돼지 같다는 말로/우리의 명예를 더럽힌다.”며 수치스러워 했다. 그런 햄릿이 이 영화에서는 스스로 탐식가(貪食家)가 됐다.

급작스런 아버지의 죽음에 이어 햄릿이 등장하는 첫 장면은 이런 햄릿의 성격을 함축한다. 피르카 껍카 페트리우스가 분한 다소 둔해 보이는, 그동안 우리가 보아왔던 햄릿과는 전혀 달라, 설마 그가 햄릿이라고는 믿기 어려운 비대한 남자가 어슬렁거리며 주방에 들어온다.¹⁴⁾ 그곳에는 하녀 헬레나가 커다란 햄 덩어리를 썰고 있다. 그는 반색을 하며 다음과 같이 말한다.

13) 카우리스마키의 햄릿은 올리비에의 햄릿과 정반대에 위치하고 있다. 두 영화 모두 주인공 햄릿에게 초점이 맞춰진 흑백 영화이나, 올리비에의 햄릿이 고뇌하고 사색하는 정신적인 면이 부각됐다면, 카우리스마키의 햄릿은 오로지 식욕과 성욕이라는 육체적인 면을 극단적으로 강조했다.

14) 원작(Folio edition, 1623)의 5막 2장에서 거트루드는 레어티스와 펜싱 경기를 하는 햄릿을 보고 “He's fat and scant of breath.”라고 말했다. 이를 그대로 번역하면 “햄릿은 뚱뚱하고, 그래서 숨을 헐떡인다.”는 뜻이다. 카우리스마키는 이 부분을 염두에 두고 ‘뚱뚱한 햄릿’을 창조했을 수도 있다. ‘fat’의 의미에 대해서는 여러 가지 견해가 있으나, 이경식은 이 부분을 “땀을 흘리며 숨을 헐떡이고 있어요.”라고 해석했다. 셰익스피어, 이경식 역, 앞의 책, 216면; Thompson, A. and Taylor, N., eds., Op. cit., p. 354.

햄릿: Ham! let me!

-카우리스마키, <햄릿 장사를 떠나다>

햄릿은 헬레나를 제치고 직접 햄을 두껍게 썰더니, 그대로 들고 먹기 시작한다. 그는 햄을 먹으며, 자신이 이 영화의 주인공인 햄릿임을 관객에게 알린 것이다. 물론 이것은 ‘Hamlet’이라는 이름을 가지고 한 말장난이다. 그러나 그가 커다란 햄을 손에 들고 게걸스럽게 먹는 순간, 기존의 햄릿 왕자가 가졌던 권위와 품위는 단번에 사라진다.

카우리스마키의 햄릿은 이렇게 ‘먹어대는’ 햄릿이다. 폴로니어스를 우발적으로 살해하고 도피할 때도 그는 짐 가방에 셔츠와 함께 커다란 소시지를 챙겨 넣는다. 오필리아가 죽었다는 소식을 듣고도 밤늦도록 텔레비전 앞에 누워 닭 한 마리를 통째로 먹는다. 어떤 사건이나 사고도 그의 식욕에는 영향을 주지 않는다. 올리비에의 햄릿 이후, 정도의 차이만 있을 뿐 여전히 고뇌하던 햄릿의 고정된 캐릭터는 한순간에 전복된다.

이런 그를 주변 사람들은 무시한다. 아버지 햄릿의 장례식 날, 폴로니어스는 로리에게 장차 클라우스가 새 총수가 될 것이고, 멍청한 햄릿에게는 용돈이나 쥐어줄 것이라며 드러내놓고 업신여긴다. 실제로 햄릿이 아버지가 죽은 후 총회에서 한 일은 한 구석에서 크레파스로 그림을 그리는 일이었다.¹⁵⁾ 햄릿은 어린 시절부터 후계자 수업을 그런 식으로 했음을 알 수 있다. 오필리아와의 헤어지는 심각한 장면에서도 영똥하게 먹는 이야기가 나온다.¹⁶⁾

오필리아; 이제 우리는 서로 빚진 것이 없네. 우리는 결혼할 수 있을까? 우리

15) 이 장면에서 고무 오리가 등장한다. 클라우스는 크루즈를 만드는 조선소를 처분하고, 그 대신 고무 오리 공장을 세워야 한다며 견본품으로 커다란 고무 오리를 이사들에게 회람시킨다. 새 총수가 독단적으로 의사를 결정하는 불합리한 순간을 크루즈에 고무 오리를 병치시킴으로써 희화화한 것이다.
16) 이때 오필리아는 햄릿에게 주었던 선물을 돌려받는데, 그 중에 하나가 고무 오리다. 앞에서 살펴보았던 대로, 이 고무 오리는 앨머레이더의 영화 <햄릿 2000>에서 오필리아가 다시 햄릿에게 돌려준다. 고무오리를 매개로 두 영화는 서로 연결돼 있다.

는 행복하고 함께 늙어갈 수 있을까?

햄릿: 아니, 그런 일은 없을 거야.

오필리아: 왜?

햄릿: 너는 너무 말랐어.

오필리아: 나는 더 먹을 수 있어.

-카우리스마키, <햄릿 장사를 떠나다>

카티 오우티넨이 분한 오필리아 역시 우리가 알던 기존의 지고지순한 성격이 아니다. 영화 <성냥공장의 소녀>(2001)에서 하룻밤 간 남자에게 버림받자 쥐약을 먹여 살인을 하는 엽기적인 여성 노동자 역을 맡았던 오우티넨은 이 영화에서도 의외의 오필리아를 연기한다. 그 여자에게 햄릿과의 관계는 사랑이 아니라 게임이었다. 그는 전략적으로 햄릿을 애를 태운다. 오필리아는 플로니어스와 함께 햄릿을 확실히 유혹하는 방법을 논하기도 한다. 그는 아버지 앞에서 시가를 피우며 무표정한 얼굴로 다음과 같이 말한다.

오필리아: 가끔 나는 그가 날 정말 좋아한다고 느껴요. 그의 눈은 거의 ‘사람’ 같아요. 그리고 그게 나를 아주 슬프게 해요.

-카우리스마키, <햄릿 장사를 떠나다>

오필리아에게 햄릿은 처음부터 ‘사람’이 아니었다. 그와 결혼하면 어떤 이득이 있을지, 그리고 이혼하면 적어도 얼마가 떨어질지를 흥정하는 대상이었다.

이렇게 타인에게 평가되는 햄릿의 정체성은 멍청이에 식충이며, 사람이 아닌 현금 그 자체다. 영화의 중반 이후까지 이런 햄릿의 모습이 유지된다. 이 모습은 자연스럽게 관객의 오인을 유도하며, 반전의 충격을 배가시킨다.

오필리아는 수면제를 먹고 욕조에 들어가 익사한다. 그 여자가 자살한 욕조에는 햄릿에게서 돌려받는 고무 오리가 무심하게 떠 있다. 거트루드도 죽는데, 그것은 클라우스가 햄릿에게 주려던 ‘닭다리’를 대신 먹고서다. 그 여자는 독이 주입된 닭다리를 유유히 뜯어 먹으며 계단을 올라가다 쓰러진다. 오필리아와 거트루드의 죽음은 비극적이지만, 결코 비장하지 않다. 한 마디로 황당

하고 어이없는 모습들이다.

이 영화의 클라이맥스는 후반부의 반전이다. 아버지를 죽게 한 것은 바로 햄릿이었다. 그는 자신을 인정하지 않았던 아버지를 죽이고 회사를 차지하려고 했다. 그는 클라우스가 아버지에게 매일 조금씩 독약을 먹여 서서히 독살하려는 것을 알고 있었다. 그러나 아무리 기다려도 아버지가 죽지 않자, 그는 독약을 더 강한 것으로 바꿔치기 한다.

햄릿은 폴로니어스 뿐만 아니라, 로젠크란츠와 길덴스틴도 직접 죽인다. 로리와 클라우스도 살해한다. 이 영화에서 그가 죽인 사람은 아버지 햄릿을 비롯하여, 6명이나 된다. 이런 그에게서 망설임이나 죄책감을 찾아볼 수 없다. 원작에서의 햄릿은 미친 척을 하지만, 카우리스마키의 햄릿은 멍청한 척을 했다. 그는 작중 인물뿐 아니라, 관객까지도 속였다.

햄릿의 충격적인 성정의 실체는 거트루드가 클라우스에게 햄릿의 어린 시절을 이야기할 때 암시된다. 햄릿은 어릴 때부터 좀 이상한 점이 있었다고 했다.

거트루드: 햄릿은 아주 좋은 아이였어요. 그런데 그 애가 어렸을 때는 결코 울지 않았어요. 잠도 자지 않았어요. 그 아이는 이상한 표정으로 바라보면서 단지 구석에 서 있었어요.

-카우리스마키, <햄릿 장사를 떠나다>

이렇게 비정상적인 햄릿은 극단적으로 공감능력이 결여된 인간으로 성장한다. 그가 아버지의 시신을 발견했을 때 “지치고 불쌍한 양반”이라며 담요를 덮어주며 여전히 햄을 뜯어먹었던 것은 멍청해서가 아니라 감정이 없어서였다. 그는 좀 더 나은 작업 환경을 요구하고, 다른 한편으로는 오피리아를 만나지 말아달라고 간청하는 로리를 모욕한다. 비록 취중이었다고는 하나 시모가 보는 앞에서 그의 애인 헬레나를 희롱하기도 한다.

이런 햄릿은 정말 어이없게도 운전기사인 시모에게 독살 당한다. 표면적으로 시모의 살인은 노동조합원이었던 그가 조선소를 매각하려는 햄릿을 저지하기 위해서였지만, 사실은 햄릿이 애인을 희롱한 것에 대한 보복이었다.

이 영화는 지배계층에 대한 노동자 계층의 승리로 마무리 된다. 햄릿가의 저택에서 유일하게 생존한 개만을 안고 나가는 시모와 헬레나의 모습에서 부당한 자본과 부도덕한 권력에 대한 노동자의 냉소와 조롱을 느낄 수 있다.

카우리스마키는 셰익스피어 비극에서 가장 고결한 인물을 가장 비열하게 바꿨다. 그는 셰익스피어의 원작은 결국 지배계층인 그들만의 이야기이며, 햄릿 이야기의 진정한 승자는 이웃나라 왕자인 포틴브라스가 아니라, 노동자이어야 한다고 역설했다.

4.2. 아무도 기억하지 않는 자의 죽음: 스토파드의 <로젠크란츠와 길덴스텐은 죽었다>

톰 스토파드 감독의 영화 <로젠크란츠와 길덴스텐은 죽었다>(1990)는 원작 『햄릿』의 이면 이야기다. 스토파드 감독은 영화에 앞서 연극으로 공연되었던 <로젠크란츠와 길덴스텐은 죽었다>의 작자이며, 영화의 각색자이기도 하다. 이 영화는 『햄릿』에서 차용한 부분과 스토파드가 새로 쓴 부분으로 나뉜다. 스토파드는 원작 『햄릿』의 일부를 그대로 살리되, 그것을 이용하여 기존의 통념을 뒤집는다. 한 편에는 우리가 알고 있는 햄릿 중심의 세계가 있고, 다른 편에는 그것을 전복시킨 또 다른 세계가 있다. 스토파드의 작품은 원작과 연계됨과 동시에, 원작을 해체한다.

영화의 주인공은 로젠크란츠와 길덴스텐이다. 그들은 햄릿의 어린 시절 친구이며, 햄릿을 엿탐하다 바뀐 편지로 인해 그 대신 처형당한다. 원작의 5막 2장에서 영국에서 온 사신들은 클로디어스의 죽음을 목격하고 “이 소식을 들어주실 분의 귀는 기능을 상실함으로써/그분의 명령이 이행되어 ‘로젠크란츠와/길덴스텐이 죽었다’는 것을 전해올릴 수가 없게 되었습니다.”라고 말한다. 영화의 제목은 사신들의 이 대사에서 따왔다.

그러나 원작을 꼼꼼히 읽은 독자라도 그 장면을 기억해 내기는 쉽지 않다. 그만큼 로젠크란츠와 길덴스텐은 햄릿 중심의 세계에서 소외된 인물이다. 앞서 살펴본 햄릿 영화들에서도 두 사람은 삭제되거나, 잠시 화면에 등장할 뿐

이었다. 그들의 죽음도 대부분 생략되거나, 영화 말미에서 간략하게 전달된다.

스토파드 감독은 아무도 주목하지 않았던 두 사람의 죽음에 집중했다. 이미 죽은 선왕을 제외하고도 총 8명이 죽는 원작 『햄릿』에서, 6명의 죽음은 비장하게 처리됐었다. 햄릿의 죽음은 물론이고, 클로디어스와 거트루드, 폴로니아스와 레어티스, 그리고 오피리아의 죽음이 그랬다. 그러나 나머지 두 명, 로젠크란츠와 길덴스틴의 죽음에는 아무도 관심을 두지 않았다. 그들은 죽어도 별 표시 안 나는 인물들이었다.

원작에서 로젠크란츠와 길덴스틴은 ‘사악하고 간사한 인물’로 그려졌다. 햄릿의 대사 속에서 이들은 “독사를 믿듯이 해야 할 사람”(3막 4장)이거나, “왕의 총애와 보상과 권한을 빨아들이는 해면(海綿)”(4막 2장)에 비유됐다. 다음은 원작의 5막 2장에서 햄릿과 그의 절친한 친구 호레이쇼가 두 사람의 죽음에 대해 나눈 대화다.

호레이쇼: 그래, 길덴스틴과 로젠크란츠는 죽음의 길로 갔군요.

햄릿: 이 사람이, 그야 그들이 자청해서 맡은 일이었지.

그들에 대해 나는 양심의 가책을 거의 느끼지 않네.

그들의 파멸은 자업자득이니까.

위험한 일이지, 하수들이 두 막강한 적수가

무서운 칼날을 마구 휘둘러 찌르고 있는 사이에

끼어들다니 말이야.

-셰익스피어, 『햄릿』

이렇게 로젠크란츠와 길덴스틴은 햄릿과 클로디어스라는 막강한 적수 사이에 끼어든 보잘 것 없는 하수에 불과했다. 두 사람은 정말 죽어 마땅한 인물이었을까. 스토파드는 ‘절대로 그렇지 않다’고 강변한다. 영화 <로젠크란츠와 길덴스틴은 죽었다>는 원작에서 이미 죽은 두 인물이 억울하게, 혹은 어이없게 죽음에까지 이르게 된 과정을 그 두 사람의 입장에서 되짚어 보고 있다.

영화는 황량한 산길에 두 남자가 말을 타고 가는 장면으로 시작한다. 그들이 바로 로젠크란츠와 길덴스틴이다. 두 사람은 클로디어스에게 소환되어 엘

시노어 성으로 가는 중이다. 그들은 늘 붙어 다니는데, 영화가 끝날 때까지 누가 로젠크란츠이고 누가 길덴스틴인지 구별되지 않는다. 그 자신들조차 스스로가 누군지 헷갈려한다. ‘로젠크란츠’와 ‘길덴스틴’이라는 이름은 갖았으나 원작에서 그들은 그저 햄릿의 두 친구로서 나란히 등장했다가 나란히 퇴장하곤 했다. 클로디어스와 햄릿은 매번 그 둘을 혼동했다.

스토파드는 그런 두 인물에게 원작과는 다른 개성을 부여한다. 게리 올드만이 분한 로젠크란츠는 천진스럽다 못해 좀 모자르게 보인다. 팀 로스가 분한 길덴스틴은 그보다는 비판적이고 다소나마 논리적으로 보인다. 그래도 영악스럽지 않은 것은 마찬가지다. 두 사람은 불려온 이유와 주어진 임무에 대해 쉴 새 없이 토론한다. 재치 있고 의미심장하며, 때론 엉뚱하기도 하지만 독사 같고 해면 같은 모습은 결코 아니다. 오히려 잔인하고 교활한 것은 햄릿이다. 그는 영문도 모르고 소환된 두 친구를 대놓고 경멸하고, 죄책감도 없이 죽음으로 내몬다.

로젠크란츠와 길덴스틴은 죽을 운명의 사람들이다. 관객은 그 사실을 처음부터 알고 있었다. 그들은 엘시노어 성으로 소환되던 중 동전 던지기 놀이를 하는데, 무려 156번이나 연속적으로 앞면만 나왔다는 사실은 그들 말대로 ‘확률의 법칙을 적용할 수 없는’ 불가항력의 세계로 빠져들어가고 있음을 나타낸다. 영화 곳곳에서 보이는 오래된 원고 뭉치나 훑날리는 대본은 그들이 삶이 『햄릿』이라는 원작으로 운명지워져 있음을 시사한다.

유랑극단의 배우들의 공연을 보고 막연하게나마 죽음을 예감한 로젠크란츠는 선왕이 안치된 납골당에 누워 길덴스틴과 다음과 같이 우스꽝스러운 대화를 한다. 직전에 햄릿이 그 유명한 “살 것이냐, 아니면 죽을 것이냐”를 독백한 바로 그 장소에서 하는 두 사람의 대화는 햄릿의 고뇌에 대한 패러디다.

로젠크란츠: 죽어서 관에 누워있는 상상을 해 봤어?

길덴스틴: 아니.

로젠크란츠: 나도 안 해봤어. 그걸로 우울해 하면 바보야. 산채로 관에 있다고 생각해 봐. 그럼 자신이 죽었는지도 모를 거야. 그건 큰 차이겠지? 죽었으면 자신이 관속에 있는지도 모를 테니까. 관에서 자는 줄 알겠지? 내가 관에서 자고

싫다는 말은 아냐. 공기도 없어서 깨자마자 죽을 걸. 그 후엔 어디로 가지? 그런 상상은 별로 안 좋아. 그래서 그런 생각 안 해.

정말 무력해지겠지? 영원히 관에 있어야 한다니. 죽었다도 기분이 좋지 않아. 특히나 정말 죽었다면 말이야. 내가 직접적으로 묻는데, 네가 이 관속에 들어간다면 산채로 들어갈래, 아님 죽어서 들어갈래? 산채로 들어가고 싶을 걸. 산 채 죽은 것보다 나을 테니. 적어도 기회는 있잖아. 관에 누워 생각할 수도 있고. ‘난 죽지 않았다.’ 잠시 후에 누군가 와서 날 꺼내 줄 테니까. ‘이봐! 이름이 뭐지? 어서 나와!’ 하고.

길텐스턴: 그 사람이 널 죽일 것 같아.

-스토파드, <로젠크란츠와 길텐스턴은 죽었다>

사람들은 햄릿의 죽음만 기억한다. 그러나 햄릿이 죽기 이전에, 그로 인해 로젠크란츠와 길텐스턴은 무고하게 죽었다. 그들의 죽음은 어떤 의미가 있는 것일까. 스토파드의 영화에서 정해진 운명을 거부할 기회도 갖지 못하고 ‘원작대로’ 무기력하게 처형당하는 두 주인공은 현실의 부조리함과 그 안에서의 존재 의미를 되돌아보게 한다.

영화 <로젠크란츠와 길텐스턴은 죽었다>는 셰익스피어의 『햄릿』이 담고 있는 삶과 죽음의 문제를 원작의 전복을 통해 현대적으로 재해석한 작품이다. 유랑극단의 배우들은 영화의 원작인 『햄릿』을 공연한다. 원작과 영화, 그리고 과거와 현재의 시간이 뒤섞인다. 무대와 현실의 공간 구분도 모호하다. 극중 극 안에 다시 동일한 내용의 인형극이 삽입되고, 무대 위의 배우들은 인형극의 관객이 된다. 배우와 관객의 구분도 모호에 지는 것이다. 로젠크란츠와 길텐스턴 또한 원작의 관객이자 영화의 주인공 역할을 넘나든다. 이 영화는 셰익스피어 원작 영화가 끊임없이 진화하고 있음을 보여준다.

5. 맺는 말

지금까지 셰익스피어의 『햄릿』을 원작으로 한 영화의 각색과 영화적 변용 양상을 ‘원작의 재현’ ‘원작의 변인’ ‘원작의 전복’으로 나누어 살펴봤다.

‘원작의 재현’에서는 올리비에, 제피렐리, 그리고 브래너의 햄릿 영화를 논했다. 올리비에 감독의 <햄릿>(1948)은 햄릿 영화의 원조로서, 고뇌하는 인간으로서의 햄릿의 성격을 강조했다. 올리비에의 햄릿의 고뇌가 오이디푸스 콤플렉스에 근거한다고 보았다. 제피렐리 감독의 <햄릿>(1990)은 오이디푸스 콤플렉스라는 올리비에의 영화적 시각을 계승했지만, 햄릿의 성격은 사색가에서 행동가로 새롭게 해석했다. 셰익스피어의 원작을 가장 충실하게 각색한 영화는 브래너 감독의 <햄릿>(1997)이다. 브래너의 <햄릿>에는 원작이 내포하고 있는 정치적 의미가 그대로 담겨있으며, 그에 따라 셰익스피어 작품에 대한 심층적인 감상을 유도한다.

‘원작의 변안’에서는 엘머레이더와 펑 샤오강의 영화를 분석했다. 엘머레이더 감독의 <햄릿 2000>(2000)은 원작을 2000년 미국의 뉴욕시를 배경으로 변안했다. 엘머레이더는 원작에 동시대 청년들의 상처를 투영함으로써 “연극은 자연을 비추는 거울”이라는 셰익스피어의 문학적 견해를 적극적으로 실천했다. 중국의 영화감독 펑 샤오강의 <야연>(2006)은 원작을 중국을 배경으로 중국어로 변안했다. 이 영화는 햄릿이 아닌 거트루드가 이야기를 이끌어 간다. 영화 <야연>의 의의는 지금까지 부당하게 평가되었던 한 여성의 내면에 주목하여 그 목소리에 귀 기울였다는 점이다. 『햄릿』의 변안 영화들은 셰익스피어의 작품이 시간과 공간의 경계를 넘어 보편적인 공감을 이끌어낼 수 있다는 사실을 다시 한 번 확인해준다.

‘원작의 전복’에서는 카우리스마키와 스토파드의 영화를 살펴봤다. 카우리스마키 감독의 <햄릿 장사를 떠나다>(1987)는 원작을 비틀고 냉소하는 블랙 코미디다. 카우리스마키는 셰익스피어의 『햄릿』을 현대 자본주의적인 관점에서 해석하여, 최후의 승자는 노동자여야 한다고 역설한다. 스토파드 감독의 <로젠크란츠와 길덴스틴은 죽었다>는 원작의 이면 이야기다. 이 영화는 원작과 연계됨과 동시에 원작을 해체하며, 원작이 담고 있는 삶과 죽음의 문제를 현대적으로 재해석했다. 카우리스마키와 스토파드의 영화는 셰익스피어 원작의 영화가 끊임없이 진화하고 있음을 보여준다.

[ABSTRACT]

Adaptation of *Hamlet* and Its Dramatization in Film

Park, Minyoung
Sungshin University

This study examines the aspects of film adaptations and dramatization of *Hamlet* in terms of 'representation,' 'adaptation' and 'inversion' of the original work.

Chapter 2 addresses 'Representation' of *Hamlet* with the films such as Laurence Olivier's, Franco Zeffirelli's and Kenneth Branagh's. Laurence Olivier's *Hamlet* (1948) is the very first of the *Hamlet* films, stressing the character of Hamlet as a human in agony. He presumed that Hamlet's agony is originated from Oedipus complex. Franco Zeffirelli's *Hamlet* (1990) is in the same line with the predecessor's in terms of Oedipus complex, but Hamlet's character changed from a thinker to an activist. Branagh's *Hamlet* (1997) is the most faithful to the original story with all the political implications kept alive, accordingly inducing in-depth appreciation of a Shakespeare's work.

Chapter 3 analyzes Almereyda's and Feng Xiaogang's film in terms of 'adaptation.' Almereyda's *Hamlet 2000* (2000) is an adaptation set in New York in the year of 2000. He genuinely put into practice Shakespeare's literary view, 'A play is a mirror that reflects nature' by embracing the contemporary youths' pain. Feng Xiaogang's *The Banquet* (Ye Yan: 2006) is a Chinese adaptation set in China. The movie's main character is not Hamlet, but Gertrude. The significance of this adaptation is that it focuses on a woman's inner voice which has been largely underestimated or unfairly estimated. These adaptations show that Shakespeare's works can go beyond temporal and spatial boundaries and create universal responses.

Chapter 4 deals with Aki Kaurismaki's and Tom Stoppard's film inversion of *Hamlet*. Kaurismaki's *Hamlet Goes Business* (1987) is a black comedy which distorts and sneers at its original work. He interprets *Hamlet* from the modern

capitalist point of view and insists that the final winner should be laborers. Tom Stoppard's *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* (1990) is a supplement to the original story; it is connected with the original, deconstructing as well as reinterpreting the question of life and death from the original story. Kaurismäki's and Tom Stoppard's movies show that films based on Shakespeare's works are constantly evolving.

Key words : Shakespeare, original *Hamlet*, *Hamlet 2000*, *The Banquet*, *Hamlet Goes Business*, *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*

참고문헌

□ 기본자료

- 윌리엄 셰익스피어, 이정식 역, 『햄릿』, 문학동네, 2016.
Thompson, A. and Taylor, N., eds., 2006. *Hamlet-The Text of 1603 and 1623*.
London: Bloomsbury Publishing Plc.
로렌스 올리비에, <햄릿>, 1948.
마이클 앨머레이더, <햄릿 2000>, 2000.
아키 카우리스마키, <햄릿 장사를 떠나다>, 1987.
케네스 브래너, <햄릿>, 1997.
톰 스토포드, <로젠크란츠와 길덴스틴은 죽었다>, 1990.
평 샤오강, <야연(夜宴)>, 2006.
프랑코 제피넬리, <햄릿>, 1991

□ 단행본

- 가와이 쇼이치로, 임희선 역, 『『햄릿』의 수수께끼를 풀다』, 시그마북스, 2009, 78면.
송희복, 『셰익스피어 영화관에 가다』, 청동거울, 2005.
안정효, 『걸어가는 그림자-영상으로 본 셰익스피어 극장-』, 다할미디어, 2007. 118면.
어니스트 존스, 최정훈 역, 『햄릿과 오이디푸스』, 황금사자, 2009.
여석기, 『나의 『햄릿』 강의』, 생각의 나무, 2008, 247-261면.
여석기, 『햄릿과의 여행, 리어와의 만남』, 생각의 나무, 160-191면.
이혜경, 『셰익스피어 극의 각색과 변용 1』, 동인, 2011, 21-104면.
홍기영, 『『햄릿』으로 읽는 세계』, 동인, 2010, 109-122면.

□ 논문

- 김나영, 「톰 스토포드의 ‘사이’ 공간의 무대 미학; 『로젠크란츠와 길덴스틴은 죽었다』를 중심으로」, 『영어영문학 연구』 제49권 2호, 2007, 21-39면.
김명석, 「馮小剛, <<야연>>의 의미작용 읽기」, 『중국학논총』 제32집, 2011, 247-267면.
김보현, 「톰 스토포드의 패러디와 포스트모더니즘」, 한양대학교 석사논문, 2011.
김희진, 「<햄릿>, 그녀들의 이야기:1948-2000」, 『문학과 영상』 제5권 2호, 2004, 7-35면.
듀나, 「햄릿, 순결한 처녀성을 지켜내다」, 『필름, 셰익스피어』, 씨네21, 2005, 113-143

- 면.
- 박민영, 「영화 <디 아워스(The Hours)>에 나타난 이미지의 상징성」, 『국제언어문학』 제 34호, 2016, 273-293면.
- 박민영, 「영화로 셰익스피어 읽기」, 『월간문학』 2016.10, 34-51면.
- 윤정용, 「창조적 변형-스토파드 극에 나타난 상호텍스트성-」, 충북대학교 박사논문, 1-41면.
- 이경민, 「패러디를 통한 『로젠크란츠와 길덴스틴 죽다』 읽기」, 경희대학교 석사논문, 1999.
- 이경식, 「『햄릿』에 관하여」, 『햄릿』, 문학동네, 2016, 227-323면.
- 이상혁·김미경, 「언어게임을 통해서 본 실존의 문제-『로젠크란츠와 길덴스틴 죽다』를 중심으로-」, 『영어영문학』 제18권 1호 81-97면.
- 이영순, 「햄릿의 이유 있는 반항: 엘머레이더의 <햄릿 2000> 읽기」, 『문학과 영상』 제10권 3호, 2009, 731-753면.
- 이형숙, 「셰익스피어 영화에 있어서의 자기반영성: <햄릿>(2000)과 <야연>(2006)을 중심으로」, 『문학과 영상』 제12권 4호, 2011, 1055-1081면.
- 임이연, 「로젠크란츠와 길덴스틴을 위한 변론:타나톨로지를 넘어서」, 『영미문학연구』 제 22권, 2012, 147-169면.
- 전준택, 「미국 대중 영화의 『햄릿』 도용 양상과 그 한계: 멜 김슨의 <햄릿> 이후 <스타 트렉 VI: 미지의 세계>에서 <슈퍼맨 리턴즈>에 이르기까지」, 『셰익스피어 리뷰』 제 43권 2호, 349-374면.
- 전준택, 「에머슨 전통의 카메오, 햄릿: 기부장제로 백인/남성/이성에 중심주의를 체현하는 액션 영웅」, 『셰익스피어 리뷰』 제40권 4호, 953-975면.
- 정문영, 「스토파드의 연극과 영화 바꿔쓰기-『로젠크란츠와 길덴스틴은 죽었다』-」, 『영어영문학』 제49권 2호, 289-305면.
- 정윤길, 「『햄릿』에서 <햄릿>으로: 디지털 콘텐츠로 읽는 햄릿의 재해석 작업 비교 연구」, 『동서비교문학저널』 제35호, 2016, 115-138면.
- 최중철, 「작품 해설」, 『햄릿』, 민음사, 1998, 209-219면. 227-323면.

이 논문은 2017년 3월 1일 접수되어 4월 3일까지 심사받아 4월 10일 게재 확정됨.

