

MAGTEN, ÆREN OG RIGET



af *Susanne Fabricius*

If Shakespeare had been no more gifted with words than, say, I am, the depth and liveliness of his interest in people and predicaments, and his incredible hardness, practicality, and resource as a craftsman and maker of moods, rhythms, and points, could still have made him his actual equal as a playwright. I had never realized this so well until I saw this production, in which every nail in sight is so cleanly driven in with one blow; and I could watch the film for all that Shakespeare gave it in these terms alone, and for all that in these terms alone is done with what he gave, with great pleasure and gratitude. But then too, of course, there is the language of a brilliance, vigor, and absoluteness that make the craftsmanship and sometimes the people and their grandest emotions seem almost as negligibly pragmatic as a libretto beside an opera score.

Sådan skrev James Agee i forbindelse med Laurence Oliviers *Henrik d. V* fra 1944 og slår med et par slag sømmet i, både hvad Shakespeares litterære og dramatiske kvaliteter angår¹. Begge dele berettiger hver for sig Shakespeares slidstyrke – på scenen såvel som på lærredet. Heller ikke hans indflydelse på al senere dramatik kan vurderes højt nok. Det mønster for dramatisk konstruktion, som han udbyggede på baggrund af det klassiske græske drama, er blevet mønsteret, som nu danner grundlaget for en industri af håndbøger og kurser i manuskriptskrivning, foruden selvfølgelig for det dominerende flertal af spillefilm af alle genrer og kvalitetsgrader og dermed naturligvis også for de opgør, der jævnligt bliver foretaget

mod det. Det tidsforløb, de handlingspointer og den fortællerytme, som Shakespeare udfoldede så smukt og benyttede til så mange forskellige historier, komedier og tragedier, indre og ydre dramaer, er blevet universelt.

At Shakespeares stykker er blevet filmatiseret igen og igen siden filmens morgen er kun rimeligt. Længden af listen over stumfilmsudgaver viser netop suveræniteten i hans dramatiske forløb; selv uden den verbale pragt kan de klare sig. I dag forbinder vi i høj grad nydelsen af Shakespeare med replikkernes skønhed og visdom. Med hans dramatiske og poetiske formåen har en filmatisering af et af hans stykker fået meget forærende på forhånd. Historien om Shakespeare på film er en væsentlig del af filmhistorien og skal ikke (gen)fortælles her. Den er der skrevet mange digre værker og enkeltafhandlinger om². Men der er ikke skrevet noget om manglen på Shakespearefilm i 70erne og 80erne.

En afbrydelse af strømmen

Op til 70erne er produktion af Shakespeare-film støt og stadig – med hovedvægten på tragedierne og de historiske dramaer. I vestlig film har Laurence Olivier, Orson Welles og Franco Zeffirelli leveret hovedbidragene, i 'østlig' russeren Grigori Kozintsev og japaneren Akira Kurosawa³. Den sidste har også ydet det eneste væsentlige Shakespeare-bidrag på film i de to sidste tiår – *Ran* (1985), over *King Lear*, som tidligere også har været filmatiseret af Peter Brook (1971). Udover den var Roman Polanskis *Macbeth* (ligeledes fra 72) – så vidt jeg ved – 70ernes eneste egentlige Shakespeare-film.

Ved siden af filmatiseringerne og de direkte overførsler af teateropsætninger til film og TV har her i tidens løb været lavet adskillige omdigtninger af Shakespeare til samtidige omgivelser, f.eks. André Cayattes *Les amants de Verone* (1948) og Robert Wises *West Side Story* (1961), begge efter *Romeo og Julie*, og Helmut Käutners *Der Rest ist Schweigen* (1959) efter *Hamlet*. I 80erne har amerikanerne Woody Allen og Paul Mazursky bidraget til aktualiseringen med *A Midsummer Night's Sex Comedy* og *The Tempest* – begge fra 82. Når komedierne skal på lærredet, er nutidige gevanter åbenbart det mest nærliggende. Begge Kurosawas Shakespeare-film er også gendigtninger, men stadig holdt i et fortidigt rum –



Laurence Olivier og Kenneth Branagh som Henrik V. S. 16 Branaghs version.

om end flyttet til instruktørens eget hjemland.

Om grundene til fraværet af egentlige Shakespearefilmatiseringer i 70erne og 80erne kan man selvfølgelig filosofere i det uendelige, noget jeg kun sjældent har stunder til, og derfor ville mine betragtninger blot tage sig ud som lomme filosofi. Egentlig er der meget i Shakespeares historiske stykker, der kunne have sagt 60er-folket et og andet, men deres focuseren på de store enere og kampen om magten er jo fjernt fra den tids politiske idealer. Nå, usket er usket og står ikke til at ændre.

En Shakespeare-renæssance

På baggrund af den lange Shakespeare-pause i biograferne forekommer det derfor både overvældende og påfaldende med hele to regulære Shakespeare-filmatiseringer på ét år, Kenneth Branaghs *Henrik d. V* (1989) og Franco Zeffirellis *Hamlet* (1990). Hvorfor nu det? I løbet af 80erne fandt den finkulturelle arv i form af operaen igen vej til publikum og dermed til filmværket og TV-skærmene. Man var igen parat til store følelser og stor dramatik. To af disse opera-filmatiseringer var foretaget af Zeffirelli, manden bag nogle af de ældre Shakespeare-film. En af hans 80er-operaer, Verdis *Othello*, bygger på Shakespeares tragedie. Men den egentlige forklaring på Shakespeares genopdukken i bifferne er selvfølgelig hans stykkers uforgængelige sproglige og dramatiske skønhed, deres universelle temaer og



udødelige visdom – ja, jeg må sige det, som det er. De beskæftiger sig med sammensatte, modsætningsfyldte mennesker, noget, som ikke var særlig gangbart i 60erne og 70erne, de enkle, rigtige udsagns tid, men som nok kunne have passeret i 80erne, hvor man igen begyndte at operere med 'det onde' – i og mellem mennesker – som en realitet.

Blandt de tidligere Shakespeare-filmatiseringer er gengangerne talrige, *Romeo og Julie*, *Macbeth*, *Othello*, *Hamlet*, *King Lear*. Øjensynligt er det tragedierne, der har trukket mest. Den ene af sæsonens to film hører dog til de historiske stykker, men de er begge gengangere, *Hamlet* mindst for tredje gang og *Henrik d. V* mindst for anden, hvis vi ser bort fra stumfilmene⁴. Begge stykker er i forvejen filmatiseret af og med Laurence Olivier, Shakespeare-fortolkeren over alle.

Ydermere har ophavsmændene det til fælles med Olivier – og Peter Brook – at de har deres rødder i teatret, Zeffirelli som operainstruktør, Branagh som skuespiller, instruktør, organisator og dramatiker. Kenneth Branaghs hidtidige erfaringer fra film og TV hidrører udelukkende fra arbejde som skuespiller, mens Zeffirelli har mange film bag sig, men især film, som bygger på teater, operaer eller Shakespeare.

Jeg vil heller ikke føre en længere diskussion af forholdet film-teater i forbindelse med Shakespeare-filmatiseringerne. Blandt dem findes nogle af filmhistoriens mesterværker og en del filmiske eksperimenter, hvoraf nogle netop har spillet på forholdet teater-film som Oliviers *Henrik d. V*, der kombinerede stilerede dukketeaterscener med filmisk realisme i slagscenerne. Atter andre har forsøgt at overføre den shakespeariske lyriske patos til et visionært

billedsprog (Welles, Kurosawa, Kozintsev, Brook). Hverken Zeffirelli eller Branagh eksperimenterer i deres film, monologerne og skuespillerne brillerer.

Henrik d. V rummer med sine slagscener, som på teateret er overladt til publikums fantasi, nogle muligheder for medrivende billeder og action, som *Hamlet*, der udspiller sig inden for ringmurene af den samme borg, savner. Men det store drama udspiller sig i begge tilfælde i det indre, og her har filmen i kraft af sine nærbilleder nogle muligheder, som intet teater kan byde på. Filmen er mediet for såvel ansigtets drama som slagmarkens gny og gnidsel.

Stykkerne stammer fra hver sin periode og gruppe i Shakespeares produktion, *Henrik d. V* fra de tidlige historiske dramaer, *Hamlet* fra de senere tragedier. Til trods for sin ydre action er *Henrik d. Vs* plot ikke meget bevendt, mens *Hamlet* er fuld af mystifikationer, intriger og ydre og indre spændingsmomenter. Men begge stykker har en helt, en prins, hvis rettigheder er truet, og som skal finde sig et ståsted i verden på overgangen mellem ung og voksen. Og de har begge karakter af meta-teater/-film, *Hamlet* ikke blot fordi der opføres teater-i-teatret, men fordi alle personerne spiller roller, er fulde af list og bedrag. Personerne i *Henrik d. V* er ikke svigefulde, om end hovedpersonen er nok så splittet. Her kommer metaaspektet frem i rammen.

Henrik d. V

'Et kongerige for et lærred'

'A kingdom for a stage, princes to act and monarchs to behold the swelling scene', udtaler koret, her i Derek Jacobis skikkelse, til indledning og peger dermed på dramaet som en fiktion – og det til trods for at det beskæftiger sig med virkelige ting – historien selv. Er scenen en skueplads for historien eller er historien, slagmarken, en scene for fiktioner? spørger koret indirekte, et spørgsmål, der er blevet stillet 1000 gange siden, og som man uafbrudt stiller sig selv i disse tider. Enhver, der vil anfægte interessen eller relevansen af et stykke som *Henrik d. V*, må tie og bøje sig under indtryk af de kup og modkup, som har hærget det tidligere USSR. Men hvor en sand kunstner dog meget bedre er i stand til at skabe interessante figurer



Kenneth Branagh, Paul Scofield og Emma Thompson i *Henrik d. V*.

og skrive gribende taler end middel-mådige, opportunistiske politikere.

I en neutral, nutidig klædedragt – grå frakke og halstørklæde – bidrager Derek Jacoby til en diskret aktualisering af stykket, ligesom den bag-scene han vandrer rundt i. Men ellers lader Branagh det tale for sig selv. Det er selvfølgelig kraftigt redigeret, som Shakespeare altid bliver, teksten er forkortet, scener og personer strøget – og korets kommentarer er flyttet rundt. Til gengæld er der tilføjet nogle scener – i flash back – hidrørende fra *Henrik d. IV* og centreret om Henriks ungdommelige udskejelser og Falstaff-figuren. *Henrik d. V* placerer sig omkring midten af de historiske stykker, som tilsammen danner en lang fortsat historie, selv om de ikke er kronologisk skrevet. 'Richard d. II' myrdes af Henrik d. IV', far til 'Henrik d. V', selv far til 'Henrik d. VI' etc., som den forløber for TVs uendelige familiesagaer, Shakespeare også er. Jeg er hverken specialist i disse stykker eller den modsvarende Englandshistorie. Det er ej heller nødvendigt for at nyde *Henrik d. V* eller forstå stykkets almene aspekter, men selvfølgelig dets specifikke historiske referencer.

Ærens mark eller gravens mørke

Henrik har ikke blot arvet et kongerige – eller to – men en skyld at sone, mordet på Richard II. Arvefølgen til nogle franske hertugdømmer

er en tvivlsom sag, men Henriks klerikale rådgivere får han overbevist om retfærdigheden i et felttog mod Frankrig. Dette togt vinder Henrik efter belejringen af Harfleur og slaget ved Agincourt, det sidste mod al forventning, fordi den engelske hær på det tidspunkt er decimeret og udtæret. Som en del af sit krigsbytte får Henrik den franske prinsesse Katharine som brud.

Det er det hele! Henrik d. V bliver da også anset for et af Shakespeares mindre stykker og er ikke så ofte opført på scenen. Dog har Branagh selv stået på scenen i to år som Henrik i en Royal Shakespeare Company-opførelse. Sammen med *Richard III* er det det eneste af de historiske stykker, som nyder en vis almenbekendthed, og det er selvfølgelig sket takket være Oliviers to filmatiseringer. Har Shakespeare skaffet liv til filmen, så har filmen så sandelig også skaffet liv til Shakespeare.

Oliviers *Henrik d. V* (1944) var et patriotisk værk, en beredskabsfilm, lavet i krigens sidste år. Den gik let hen over det forhold, at England optræder som aggressoren i stykket, og at den 'virkelige' fjende var en anden end Frankrig. Branaghs *Henrik d. V* er om ikke et pacifistisk værk så dog yderst skeptisk over for voldsanvendelse. Det, der gør filmen interessant, er Henriks konflikt mellem det pres til at gøre krav på hertugdømmerne, som han er underlagt, og hans 'naturlige' tilhøjelighed for fred og modvilje mod vold. At territorialkravene ikke blot stilles af hans rådgivere, men også af den del af ham selv, der er opdraget til at betragte arvefølge som en afgørende ting, ud-

dyber konflikten og gør den mere end interessant.

Det er stykkets hovedtema, den tvivlsomme berettigelse af krig og vold, og det gennemspilles på alle niveauer, monarkens og hans rådgiveres, officerernes og de meniges. Spørgsmålet: er nogen idé så vigtig, at den er værd at ofre blod for, gennemsyrrer hele filmen, og ved at ideen er noget så spinkelt som arvefølge bliver det i sidste ende et spørgsmål om Æren – den rene idé eller snarere en ren følelsesmæssig tilstand. Og dermed sættes dilemmaet på spidsen – fysisk liv vs pur psykologi.

I den vestlige verden betyder Ære både på et personligt og et nationalt plan efterhånden meget lidt. Det sparer en masse liv, men det er ikke særlig flot. Og det giver os ikke særlig god mulighed for at forstå vore modspillere, undertiden modstandere, med en anden kulturel baggrund. Det er ikke så heldigt for os selv. For den, der ikke respekterer sin modstanders ære, respekterer heller ikke sin egen. *Henrik d. V* er et tidligt europæisk eksempel på æresfølelsens forfald og tvivlsygens indtræden. Henrik er i lige grad besat af slægtsstolthed og demokratisk-humanistisk pacifistiske nykker.

Den samme konflikt viser sig i modsætningen mellem hans royale herkomst og hans ungdoms trang til at svire med folkets lavere elementer. Da han står i den forfærdelige situation at skulle tage endelig stilling til sin tidligere drikkebroder Bar-dolphs henrettelse for kirkeran, dømmer han som en konge – ingen blødsødenhed over for vennerne, men han gør det ud fra et humanitært sindelag – 'for when lenity and cruelty play for a kingdom, the gentler gamster is the soonest winner'. Mildhed over for fjenden er vigtigere end overbærenhed over for sine egne.

Filmens stærke understregning af Henriks pacifistiske tilbøjeligheder har fuldt belæg i teksten. Der føres omtrent alle de argumenter frem, der kan findes mod krig, men stykkets højdepunkter ligger alligevel i de peptalks, den unge konge holder til sine soldater, især talen inden slaget ved Agincourt, hvor de har alle odds imod sig. De vil miste livet, men vinde et eftermæle. Jo større overmagt, jo større ære. 'We few, we happy few, we band of brothers'.

Den, der ville kunne trække mig med i en krig, findes ikke, men når

jeg sidder i biografens trygge mørke og hører Shakespeares ord ud af Branaghs mund, så svulmer mit hjerte af glæde og stolthed på begges vegne. Når Branaghs ansigt er i ro, er han uanseligheden selv – farveløs og smallæbet, men han skal blot begynde at røre sig en smule, før det gnistrer og brager. Han er en af de lykkelige få, der kan sige alt i et enkelt udtryk og et enkelt tonefald. Blot hans ansigt – i ultranær – og stemmeføring ved udtalen af denne simple replik i filmens begyndelse: 'May I with right and conscience make this claim?' anslår med det samme omfanget af hans splittelse, ligesom modsætningen mellem hans kropsholdning under de frygtelige trusler, han udstøder mod Harfleur, og hans lettelse, da byen overgiver sig. Eksemplerne er legio.

Hovedparten af de mandlige skuespillere i filmen kommer fra Branaghs eget Renaissance Theatre Company, som han var med til at grundlægge i 1979. Især springer Christopher Ravenscroft som herolden Montjoy og Michael Maloney som Dauphinen i øjnene, ligesom stjernerne, Ian Holm, Derek Jacobi og Paul Scofield. Branaghs evne til at instruere en statistflok er lige så stor som hans talent for at sige blankvers.

Som sagt har filmen ikke noget nyskabende filmisk sigte, men dens actionscener, belejringen af Harfleur og slaget ved Agincourt, er af stor teknisk-billedlig brillans. Selve slag-scenen er rytmisk-musikalsk i al sin gru og fyldt med iagttagelser af del-taljer i kampene, som illustrerer tematikken. I slagets mest bestialske fase slår den over i slow motion. Både brugen af kameraet og det, der foregår foran det, bliver en del af fortællingen og er ikke blot en registrering af tumult. Sublim er Henriks sejrsgang over valpladsen efter sejren. Den samler triumfens sødme og kampens lede i ét langt take af Henrik bærende på liget af en falden dreng forbi sine egne, forbi de slagne fjender til den vogn, hvor han lægger liget af – for at slutte i et nærbillede. Det ledsages af et utroligt fint *Te deum*, komponeret til lejligheden af Patrick Doyle. Ledetemaet i det går i fint varieret form igen i hele filmen som underlægningsmusik, der falder ind med blankversenes rytme.

Stykkets hovedtema, berettigelsen af vold og krig, er knugende (for slet ikke at tale om den lidenskab, hvor-med det bliver udført her). Derfor har Shakespeare med sin sans for va-

riation anbragt to *sweet reliefs* på de mest tiltrængte steder, efter belejringen af Harfleur og slaget ved Agincourt, prinsesse Katharines engelsketime og frierscenen mellem hende og Henrik. Stykket/filmen giver ikke noget svar på sit tunge tema i ord; det gøres i billeder/scener. Der findes andet i livet end ære, politik, død og krig, siger de – der findes skæmt, flirt, glæde og – måske – det bedste af alt, kærlighed.

Emma Thompson spiller scenerne med en fin blanding af naivitet og verdenskløbskab, og Branagh underspiller selv frierscenen meget kløgtigt; han ville aldrig kunne leve op til Oliviers smiskende charme, som måske heller ikke ville være så gangbar i dag. Henrik siger til Katharine: 'We are the makers of manners, Kate'. I dag er de store forbilleder ikke konger og dronninger – det er stjernerne. Måtte Kenneth Branagh blive en stjerne, der kunne påvirke den mandlige del af den opvoksende ungdom. Hans form for stilfærdig, dæmpet charme vil jeg godt se mere af.

Hamlet

Ødipus fra Helsingør

En stjerne, som ungdommen for længst har taget til sig, Mel Gibson, er – hvis det ikke var for den massive forhåndsomtale, som kan tage duften af alt – det uforudsigelige centrum i *Hamlet*. Zeffirellis erklærede formål med filmen har været at lave en *Hamlet* for ungdommen, ligesom han forsøgte med *Romeo og Julie*; om det så lykkes, vil tiden vise. I hvert fald er ideen at bruge Gibson som lokkemad for de unge udmærket, men virker hverken særlig nytolkende eller provokerende. Gibson laver – som den gode skuespiller han er – et solidt og gennemtænkt stykke arbejde, hvilket især røber sig i hans evne til metaspil i sindssyge-scenerne, til at spille en, der spiller. Jeg kan – for at sige sandheden – ikke anstille videregående sammenligninger mellem hans tolkning af rollen og hans foregængeres; så godt husker jeg dem simpelthen ikke. Men jeg går ud fra, at Hamlet i hans variant må fremstå mindre vaklende og handlingslammet, end han plejer. Hvorfor ellers bruge Gibson?

Zeffirellis *Hamlet* udmærker sig især ved sin rollebesætning. Gibson er omgivet af andre store stjerner, Glenn Close som dronningen og



Alan Bates som kongen. Som gengangere fra *Henrik d. V* ses Paul Scofield som genfærdet og Ian Holm som Polonius. Helena Bonham Carter, kendt fra *Room with a View*, er Ophelia, og hun og Glenn Close holder kønnets ære smukt i hævd. Til trods for hvad Hamlet siger om kvinder og svagheit, leverer de filmens stærkeste præstationer, diskrete, nuancerede og totalt bevægende, men Alan Bates overspiller groft især i kulminationsscenen efter Gonzagos mord. Ian Holm er blot en skygge af, hvad han kan være; det ses ved at sammenligne hans Polonius her med hans Fluellen i *Henrik d. V*.

Jeg må ærligt tilstå, at Zeffirelli ikke er min yndlingsinstruktør; hans trang til diffust lys og soft focus har altid virket på mig som en knækket negl på en tavle. Den tøjler han dog nogenlunde her. Men selv om billederne er hæderligt skarpe, nægter han sig ikke noget, hvad udtværing af stykkets ødipale tematik angår. Allerede i 1949, i sin bog *Hamlet and Oedipus*, fastslog den psykoanalytiske autoritet, Ernest Jones, hvad der var på færde i denne guldrandede klassiker. Det samme gjorde Olivier i sin *Hamlet*-film fra 48. Faktisk forekommer ordet incest så hyppigt i Shakespeares tekst, at der er god belæg for disse tolkninger. Men for at enhver tvivl skal ophæves, lader Zeffirelli *Hamlet* og hans mor opføre et veritabelt samleje – dog uden på tøjet – i den store opgørscene. Nå, men ud fra devisen – hver generation sin *Hamlet* – er det vel korrekt nok. Antydningens kunst er ikke 90ernes stil. Men jeg finder

Glenn Close og Mel Gibson i *Hamlet*.

det altså flovt og plat, ja, jeg gør. Og jeg gider ikke selv tærskle langhalm på mere eller mindre forbudte og gedulgte tematikker i *Hamlet*, idet jeg går ud fra, at dette blads læsere kan deres vigtigste klassikere, herunder også Freud.

Filmen, som må have været en langt mere kostbar affære end *Henrik d. V*, er utrolig flot produceret. Den er optaget on location på borge i Dover, Blackness og Dunnottar. Kostumerne er et studie for sig for slet ikke at tale om Glenn Closes frisurer. Det er altsammen udmærket, men skjuler ikke, at *Henrik d. V* er en bedre film til trods for, at det er en debut. Det er den, fordi den er udsprunget af et behov hos sine ophavsmænd, af en gennemreflekteret og -følt holdning til teksten. Det forhindrer dog ikke *Hamlet* i at være en god nok film, god som repetition, god som fremvisning af stor skuespilkunst i de fleste af rollerne.

Magten, æren og familien

Når man ser de to film med en uges mellemrum, kan man ikke undlade at anstille sammenligninger. Selv om det ikke falder så gunstigt ud for den ene, er det alligevel et heldigt sammenræf, at de kommer op i samme sæson. Det giver mulighed for at betragte enheden og noget af spændvidden i Shakespeares geni. Spændvidden mellem det psykologiske intimpils tragiske kraft, der får Strindberg, Freud og Norén til at tage sig ud som redaktører af brevkasser eller sladderspalter, og det historiske

dramas ædle storladenhed og heroisme, der får den virkelige historie til at tage sig ud som en krøllet avis fra i går.

Til trods for de to stykkers meget forskellige sigte og forløb står deres helte i parallelle situationer – en splittelse mellem en egen umiddelbar tilbøjelighed, Henriks for skæmt og solderi, *Hamlets* for intellektuelle udskejelser, og en situation, de er blevet bragt i af familieomstændigheder – ved at være barn, søn af nogen, ved at indgå i en arvefølge. De afgørende, formende, begivenheder indtræder på et tidspunkt, hvor de begge har alderen til selv at stifte familie, og blive far. At begge historier udspiller sig i royale omgivelser, og den almindelige familiestruktur får dynastiske dimensioner forøger kun almenlydigheden af konflikterne, de mange modsatrettede følelsers kamp om overtaget. Magten og æren omkranses følelserne og forstørres dem som en lup.

I *Hamlets* tilfælde fører konflikten til (selv)destruktion, i *Henriks* til afklaring. I begge tilfælde er det styrkende og opløftende at se og høre den store vrede og lidenskab gennemspillet i en tid, hvor det på alle planer frem for alt gælder om at være pæn og fremkommelig.

Noter

1. Agee on Film. 1958. I. s. 209-12.
2. Robert Hamilton Ball: *Shakespeare on Silent Film*. London 1968.
Roger Manvell: *Shakespeare and the Film*. London 1971.
Jack J. Jorgens: *Shakespeare on film*. Indiana 1977.
3. De vigtigste Shakespeare-film efter stumfilmen:
Sam Taylor: *The Taming of the Shrew*. 1929.
Max Reinhardt og William Dieterle: *A Midsummer Night's Dream*. 1935.
George Cukor: *Romeo and Juliet*. 1936.
Paul Czinner: *As You Like It*. 1936 (m. Laurence Olivier som Orlando).
Laurence Olivier: *Henry V*. 1944.
Laurence Olivier: *Hamlet*. 1948.
Orson Welles: *Macbeth*. 1948.
Orson Welles: *Othello*. 1952.
Joseph Mankiewicz: *Julius Caesar*. 1953.
Laurence Olivier: *Richard III*. 1955.
Akira Kurosawa: *Blodets trone*. 1957 (*Macbeth*).
Grigori Kozintsev: *Hamlet*. 1964.
Orson Welles: *Chimes at Midnight*. 1965.
Stuart Burge: *Othello*. 1965 (m. Laurence Olivier).
Franco Zeffirelli: *The Taming of the Shrew*. 1966.
Franco Zeffirelli: *Romeo and Juliet*. 1968.
Grigori Kozintsev: *King Lear*. 1970.
Peter Brook: *King Lear*. 1971.
Roman Polanski: *Macbeth*. 1971.
Akira Kurosawa: *Ran*. 1985.
4. *Hamlet* foreligger i 26 stumfilmversioner, *Henrik d. V* i 2, jvf. index hos Robert Hamilton Ball.