ILUMINACE
Ročník 11, 1999, č. 1 (33)

Rozhovor

O EJZENŠTEJNOVI

Rozhovor s Naumem Klejmanem

Centrem mezinárodního výzkumu Ejzenštejnova díla je od roku 1965 moskevské Muzeum S. M. Ejzenštejna, jehož ředitelem se v roce 1992 stal **Naum Klejman**. Po dětství stráveném ve vyhnanství v západní Sibiři se Klejman v padesátých letech začal s rodiči už jako student zabývat Ejzenštejnovým dílem, vydával jeho spisy, komentoval je, restauroval jeho filmy. Spektrum činnosti nejznámějšího ruského filmologa je ovšem mnohem širší, v posledních letech se mj. zasazuje o přebudování bývalého domu Andreje Tarkovského v muzeum. Keljman: „Dům, který byl úplně zpustlý, jsme zachránili, ale nedostali jsme peníze od státu. Doufáme, že s příchodem Tarkovského syna z Paříže se dá nadace Andreje Tarkovského trochu do pohybu." V roce 1993 se stal Naum Klejman laureátem Evropské filmové ceny za celoživotní dílo.

* * *

Na karlovarském festivalu jsme mohli vidět film TAJEMSTVÍ ŽENY A ZVÍŘETE, *vycházející z Ejzenštejnových erotických kreseb. Jste s pojetím Borise Blanka spokojen?*

Ejzenštejn napsal, že je lehké ukázat koitus, ale pracovat s jeho rytmem je mnohem cennější... Je to paradoxní, ale Blankův film postrádá genitálie. Ale ne na plátně. Je prázdný bez pochopení Ejzenštejnovy sensibility. Ty erotické kresby byly pro Ejzenštejna pouhý žert – kolik sexuality v něm je, vidíme lépe v kontextu jeho ostatních kreseb, kde hraje roli i cit a intelekt. To Boris Blank nepochopil a šel jen po obscénních momentech.

Při vší delikátnosti použitých kreseb je film překvapivě nudný.

Chybí mu rytmus, opakuje stále totéž, přitom těch kreseb jsou stovky! Celé jejich rozpětí zachytila výstava, kterou jsme uspořádali v Puškinově muzeu.

U příležitosti Ejzenštejnova jubilea se objevila řada dalších filmů a publikací.

Časopis Kinoveděčeskije zapisky věnoval Ejzenštejnovi celé číslo, jedno z dalších je věnováno výhradně Ivanu Hroznému, dále vychází samostatný svazek o Ejzenštejnově divadelní činnosti.

V letech s osmičkou na konci se pravidelně pořádaly vědecké konference o Ejzenštejnovi. Jak to bylo letos?

Nekonala se v Moskvě, protože nebyly peníze. Zato se ale uskutečnily akce v Berlíně, v Oxfordu, ve Francii, dvě v USA, další v Indii, Izraeli, ve Finsku, v Rize, v Alma Atě a na Sicílii – to bylo víc, než jsem ve svém optimismu čekal.

Podařilo se při těchto příležitostech objasnit nějaká bílá místa?

Celou spoustu! Například: všichni se ptají po tom, co leží v archivech KGB. Přesně to sice stále ještě nevíme, ale řekli nám, že udělají katalog všeho, co tam mají. Jeden archiv v Německu přišel najednou ke třem Ejzenštejnovým dopisům adresovaným Berijovi! Pocházejí z roku 1940, kdy Ejzenštejn vedl studio Mosfilmu. Ejzenštejn prosí, aby byly prošetřeny případy zatčených lidí a ujišťuje, že jsou nevinní. Věděli jsme, že Ejzenštejn tajně pomáhal zatčeným a deportovaným, ale ne, že to v této době dělal i veřejně... Jinak spolupracujeme s našimi veterány ve filmovém muzeu a kupujeme nebo dostáváme darem dopisy a rukopisy.

Připravují se kromě už zmíněných publikací ještě další?

Ano, díky tomu, že se podařilo, aby Jelcin vydal nařízení, že je třeba slavit jubilea Ejzenštejna, Puškina a divadla Stanislavského.

To je dobré, že se musí stále něco slavit.

Moc dobré, protože bez toho nařízení bychom nedostali ani rubl, teď nám dali peníze na tiskárnu. Poprvé vydáváme v Rusku knihy *Montáž*, *Nelhostejná příroda* a *Metoda*.

Ve Francii právě vyšla Renoirova korespondence. Jak je to s Ejzenštejnovou?

Dáváme ji teprve dohromady, protože mnoho dopisů je ještě v soukromých archivech nebo v zahraničí. Od Britského filmového institutu (BFI) jsme získali všechny Ejzenštejnovy dopisy Ivoru Montaguovi výměnou za jeho odpovědi. Podobné je to s Dreiserem a dalšími. Korespondence s Feuchtwangerem, Valeskou Gertovou a Ernstem Tollerem je nezvěstná. Robert Flaherty mu napsal tři dopisy a Ejzenštejn jemu jeden. King Vidor tvrdil, že má jeden dopis, ale ten je také nezvěstný.

Korespondence s Orsonem Wellesem údajně shořela v jeho domě ve Španělsku.

Možná, ale já mám dojem, že je to spíš jedna z typických Wellesových legend. Teď jsme zveřejnili Ejzenštejnovu korespondenci s Alexandrem Kordou, který chtěl produkovat *Vojnu a mír*. Ejzenštejn, který měl film režírovat společně s Pudovkinem, navrhuje jako ideálního představitele Pierra Bezuchova Wellese. Zároveň píše, že zatím nezná žádný z filmů, které Welles režíroval, ale že to, co o nich četl, ho velmi zaujalo... Ptal jsem se Oji Kodarové a řekla mi, že si není jistá, zda ta korespondence s Wellesem existovala.

Zůstal Ejzenštejn v písemném styku s Jamesem Joycem, třeba prostřednictvím jeho tehdejšího tajemníka Samuela Becketta?

S Joycem nikoli, ale Beckett napsal Ejzenštejnovi! Beckettova nadace je zavřená, neznáme tedy obsah Ejzenštejnovy odpovědi. Beckett chtěl od začátku točit filmy.

Později také jeden udělal, s Busterem Keatonem...

Teď se objevily ještě další tři, které udělal pro televizi... Chtěl studovat film a napsal Ejzenštejnovi, že on je jediný, u koho by se chtěl učit. Byla to zrovna ta nejhorší doba, rok 1936, a Ejzenštejn asi odpověděl: teď ne, snad později... Ale obsah neznáme. I Stroheim, kterého si Ejzenštejn vážil, chtěl pracovat v Rusku, máme jeho telegram z roku 1934. Ejzenštejn mu odpověděl a mě by moc zajímalo, co. Jeho vztahy k americkému filmu jsou zatím málo známou kapitolou.

Možná přispěly Ejzenštejnovy potíže v Hollywoodu k jeho rozhodnutí vrátit se do Ruska, ačkoliv odtamtud přicházely jen ty nejhorší zprávy. Nebo byl rozhodující strach o osud jeho matky?

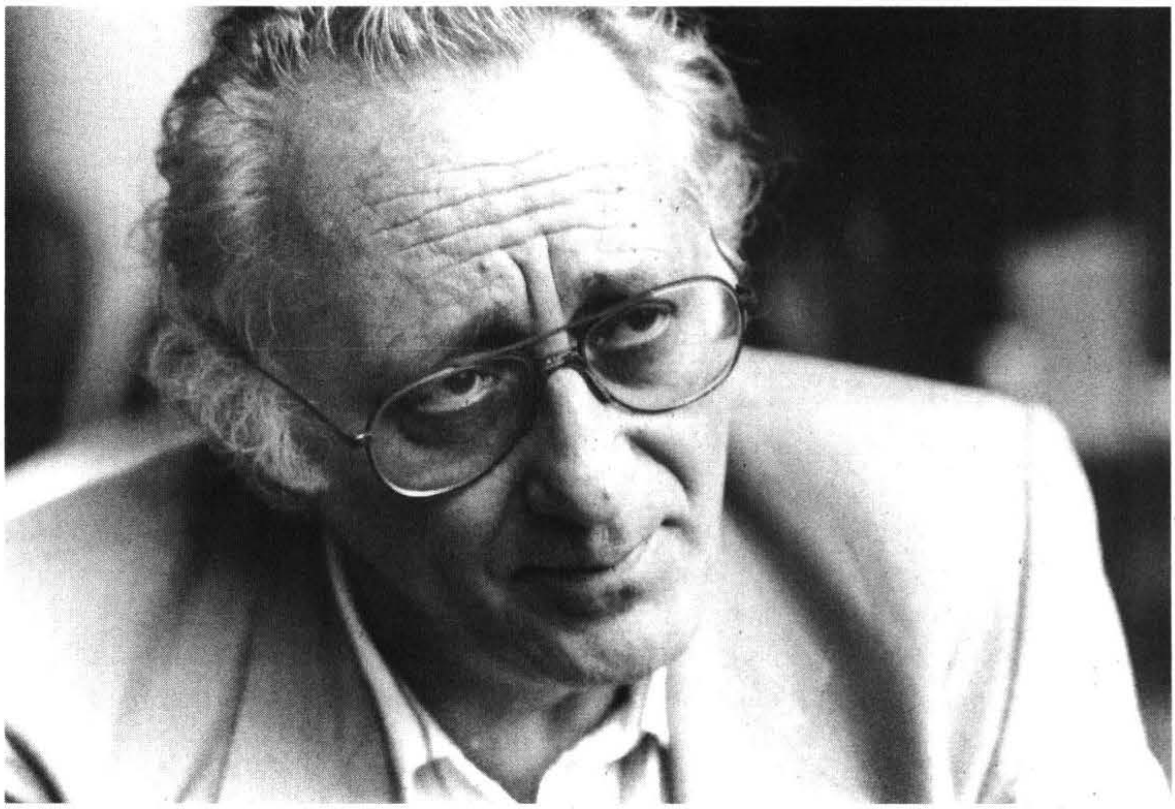
To za prvé. Napsala mu, že když se nevrátí, tak ji zatknou. Ale také pochopil, že jeho umění se nehodí ani pro Hollywood, ani pro západní Evropu, kde hrozil fašismus, nejen v Německu, ale i ve Francii. Maximu Štrauchovi prý řekl: mohl bych být průměrným hollywoodským režisérem, ale k čemu? Pro Chaplina bylo Sutterovo zlato jedním z nejlepších scénářů, jaké kdy četl. Ale Hollywood tu interpretaci odmítl.

Měl marxismus ve třicátých letech pro Ejzenštejna ještě význam do té míry, že to mohlo ovlivnit jeho rozhodnutí k návratu?

Ejzenštejnovu filosofii a sovětskou praxi musíme oddělovat. Ejzenštejn zkoumal, nakolik hegeliánská linie tuto praxi přesahuje a hledal styčné body s jinými liniemi. Čínskou filosofii označuje za dialektiku Dálného východu, ale je zřejmé, že z ní převádí do marxismu víc než naopak. Za druhé se dostává ke starořeckým základům dialektiky, k Sokratovi a platónství. Promarxistické věty, které lze najít na mnoha místech jeho textů, byly jenom rituál, ale skutečně důležité pro něj byly základy filosofie, což zahrnovalo i Kanta. Etnologické studie dovedly Ejzenštejna k tomu, že historie neprobíhá lineárně, a to už bylo proti marxismu.

Připravila sovětská praxe se vším svým terorem Ejzenštejna o jeho původní víru, anebo se dá říci, že v určitém smyslu zemřel jeho hegelián nebo marxista?

Jako marxista určitě nezemřel. Nejsem si jistý, jestli se marxismem zabýval do hloubky. Jeho zájem patřil protikladům a ten si uchoval až do konce, v posledních letech ovšem s vlivem Dálného východu.



Naum Klejman na karlovarském festivalu v roce 1998
Foto Miloš Fikejz

Ale pokud chtěl publikovat, musel svou teorii integrovat do oficiální ideologie.

V ruském originále člověk vycítí, co je naprosto upřímné a co je přemrštěný patos. Nechtěl se integrovat, ale změnit systém zevnitř. V jeho textech z druhé světové války lze najít věty o „budoucí demokracii"! Dříve, na počátku třicátých let, byl snad ještě více hegeliánem než univerzalistou.

...a ještě dřív, ve dvacátých letech, měly jeho manifesty skoro teroristickou dikci.

Jeho komunismus byla beztřídní společnost, ne teroristická.

Ale jeho řeč byla velmi ostrá.

Dobře, v roce 1926 napsal, že je třeba všechno přesně vědět a kontrolovat, že intuitivní tvorbu je nutné zničit. V roce 1947 to sám komentoval takto: „V dobách nadšení pro urbanismus, konstruktivismus, mašinismus a inženýrismus se v tato hesla věřilo. Někteří byli už tehdy skeptičtí. Nechápu ale, proč nikoho nenapadlo zeptat se, jestli autor těchto tezí se jimi skutečně řídí." Ty teoretické texty byly taky trochu karneval. Někdy jsou vážné, někdy trochu naivní, ne neupřímné. Jsou vyhrocené až na hranici a někdy trošku dál – a od třicátých let zase zpátky.

Je to těžké, když čtenář nemůže brát autorovy názory víceméně doslovně, jako třeba u Bressona, a místo toho musí každou větu klást na váhu…

Ejzenštejn si s čtenářem hraje, je zapotřebí si také hrát s ním… Ejzenštejn není zahrada, je to hora, čili nic pohodlného.

Zaznamenal jste během prvního svobodného desetiletí změnu pohledu na Ejzenštejna u ruských diváků?

Ano, publikum reaguje úplně jinak. Hlavní je, že v nové generaci už není nechuť perestrojkové generace, která všechno proklela. DESET DNÍ, KTERÉ OTŘÁSLY SVĚTEM a GENERÁLNÍ LINII jsme uvedli poprvé kompletně a diváci se poprvé smáli na správných místech, neviděli jen ty velké scény, cítili ironii.

Scény s Trockým byly do DESETI DNŮ vráceny?

Ano, ale ani v původní verzi ho tam mnoho nebylo, to je legenda.

Dá se z těch pár záběrů usuzovat, jak Ejzenštejn Trockého hodnotil?

Jako všechny: s ironií.

Ale Lenin se poprvé objeví téměř jako světec, zaléván proudy světel a ve větru…

To je třeba brát také spíš ironicky. Dělníci a námořníci stojí dole, nikde žádný vítr, najednou tam vtrhne seshora Lenin – a tam vítr je!

Já jsem to bral vždycky tak, že Lenin s sebou na to nádraží přiveze symbolický „vichr historie", podobný jako u Pudovkina v BOUŘI NAD ASIÍ.

Dá se to interpretovat různě. Důležité jsou proporce a kompozice. Tato část filmu začíná padajícím pomníkem cara a končí s povstanuvším Leninem! A později, když přijde do Smolného paláce s hlavou v obvaze, je to vlastně parodie Feuilladeova Fantomase!

Mnoho z Ejzenštejnových přátel a blízkých spolupracovníků bylo ve třicátých letech zatčeno, někteří popraveni. Do jaké míry mohl Ejzenštejn vědět, co se s nimi stalo?

Nemohl to vědět přesně. Kupříkladu Sergej Treťjakov byl zastřelen v roce 1937, ale při rehabilitaci v roce 1955 bylo jeho dceři sděleno datum 1942, takže si dlouho myslela, že její otec žil ještě pět let. Válečné zmatky byly pro KGB dobrou záminkou zahladit stopy. O Mejercholdovi se nejdřív myslelo, že je ve vyhnanství.

Ejzenštejn mu věnoval obdivný vzpomínkový text. Na jednom jeho místě ale tvrdí, že na tragice Mejercholdova osudu měl trochu vinu i jeho charakter. To je přece za těchto okolností dost podivná věta.

Ejzenštejn zřejmě naráží hlavně na přednášku Mejerchold a mejercholdovština, v níž Mejerchold obviňoval sám sebe, ale i druhé. V téže době dělala i jeho žena podobné naivně-hysterické demonstrace. Také je pravda, že v dřívějších letech míval Mejerchold ve zvyku ničit své žáky. V memoárovém textu, v jehož zveřejnění nemohl doufat, Ejzenštejn popisuje, jak jím cloumalo rozhořčení nad ponižováním velkého mistra a jak mu jednou přede všemi demonstrativně podržel kabát, aby ukázal, že je na jeho straně. Ale měl za to, že Mejerchold udělal ve svém postoji k mocným psychologické chyby. Ne že se provinil, ale že se trochu levně prodal, a tím dal kartu svým protivníkům.

Dozvěděl se Ejzenštejn za svého života, že byl jeho učitel zastřelen a kdy?

Po Mejercholdově zatčení zavolala jeho vnučka Ejzenštejnovi a odvezla k němu celý Mejercholdův archiv... Dochovaly se záběry z jedné konference o historické filmu – bylo to těsně po zastřelení Mejercholda – a Ejzenštejn sedí v presidiu tak strašně zničený! Možná byly ty projevy tak příšerné. Ale možná, že se dozvěděl... Po válce to už věděl určitě, i když ne přesné okolnosti. Jutkevič mi vyprávěl, že půl roku před smrtí k němu Ejzenštejn přišel a daroval mu jeden dopis, se slovy: ...abys nezapomenul na našeho učitele!

O zřetelně opozičním postoji se asi u Ejzenštejna mluvit nedá?

Úplně v linii nebyl nikdy, ani v nejlepších dobách po ALEXANDRU NĚVSKÉM, když z jeho KŘIŽNÍKU POTĚMKINA udělali potěmkinovskou vesnici sovětské kinematografie.

Byl ale vedoucím katedry režie.

To znamenalo, že měl kromě vyučování na starost organizaci pracovního procesu, ale měl nad sebou další tři čtyři vrstvy. Když ho kritizovali, přišel ho bránit Kulešov – a naopak. Ti dva byli jediní teoretici, což všichni věděli. Ale oficiálně akceptován nebyl nikdy, ve stenogramech můžeme číst, jak ho jiní profesoři kritizují za formalistické a kosmopolitní prohřešky. Za ALEXANDRA NĚVSKÉHO byl vyznamenán a určitou dobu ho chtěli integrovat, zatímco v roce 1935 ho ještě exemplárně ponížili vyznamenáním nejnižšího řádu... všichni se na něj dívali a on se jenom smál. Stalinovi v dopise nepsal, že chce sloužit, ale žádal o důvěru pro sebe jakožto filmaře.
Ve třicátých letech Babel Ejzenštejnovi radil, aby zmizel z Moskvy. Když mělo být tehdy v jeden den zatčeno třeba přesně deset lidí, tak se šlo podle jmenného seznamu a kdo zrovna nebyl doma, měl štěstí. Snad to Babel věděl. Právě v době zatčení Treťjakova byl Ejzenštejn v sanatoriu – to ovšem nebylo žádné tajemství – a vrátil se teprve, když ho studio ze Stalinova podnětu povolalo zpátky.

Ejzenštejn se také se Stalinem osobně setkal před svou zahraniční cestou a pak ještě kvůli IVANU HROZNÉMU.

Jenom při těchto dvou příležitostech. Napsal mu ještě dva dopisy, o filmu BĚŽIN LUH a o projektu filmu proti antisemitismu Bejlisova aféra. Stalin neodpověděl.

Vlastníte ty dopisy?

Ne, jenom koncept a vzpomínky svědků, které jsme teď publikovali v Kinoveděčeskije zapisky. Ždanov k sobě Ejzenštejna pozval a řekl mu, že pro Prestiž imperii, onen film o Bejlisově aféře, teď není ta pravá doba, teď potřebujeme IVANA HROZNÉHO. Ejzenštejn požádal o čas na rozmyšlenou s tím, že se v této historii tolik nevyzná a po jednom, dvou týdnech, řekl ano, když už měl všechny pilíře pohromadě.

Koncepci celé trilogie?

Samozřejmě! Jeho první záznam byla Ivanova zpověď!

První díl se dal propagandisticky využít ještě poměrně dobře...

Z prvního dílu bylo vyjmuto dětství, takže teď začíná korunovací namísto hutné atmosféry z doby poprav. Ve druhém dílu byla scéna, jak opričníci vyrabují bojary, v níž Ejzenštejn ukázal korupci velmi zřetelně. Bylo to natočeno a zničeno.

Kolik se zachovalo ze třetího dílu?

Bohužel jenom pět minut a zkoušky s Michailem Romem v roli královny Alžběty.

Naděje, že by se někde našla kopie filmu BĚŽIN LUH, už není?

Naději máme, koluje hodně fám. Nějaký zkorumpovaný oficír KGB ji mohl z nepopsaných archivů ukrást.

Na konferenci svazu filmařů roku 1935 kritizovali Ejzenštejna jeho kolegové i žáci. Bylo to na pokyn seshora?

To si nemyslím. V sedmdesátých letech k nám přijela americká profesorka Anette Michelsonová a chtěla mluvit s Michailem Kaufmanem, Leonidem Traubergem, s Jutkevičem. Vzala mne s sebou, protože Trauberg nechtěl mluvit anglicky, ačkoli rozuměl; Jutkevič uměl dobře francouzsky. Jutkevič i Trauberg říkali nezávisle na sobě totéž: že někdejší avantgardisté ve třicátých letech pochopili, že lid takové experimenty nepotřebuje, že chce něco jednoduššího a optimistického. A proto se vrátili k vyprávění a k hercům. Anette Michelsonová namítla: pardon, všichni ale ne, ani Ejzenštejn, ani Vertov! Jutkevič řekl, že mu připadalo zvláštní, proč Ejzenštejn zvolil jinou cestu, k vnitřnímu monologu atd., a že on upřímně prohlašoval, že je třeba jednodušších forem a méně reflexivity. Trauberg řekl něco jiného: Ejzenštejn byl vždycky o krok napřed. Na Jutkevičovo upozornění, že nebyli svobodní, protože pracovali pro studio, Michelsonová odvětila, že Ejzenštejn byl v tom samém studiu. Jutkevič: „A jak to dopadlo? Natočil BĚŽIN LUH a zakázali mu ho!"
V době od roku 1932 do roku 1936 se věřilo v jednoduchost, trošku naivně. V roce 1937 se zalekli a natáčeli buď konformistické filmy, nebo se stáhli do ústraní.

Byli si Jutkevič a ostatní na konferenci roku 1935 vědomi následků, jaké mohla jejich kritika pro Ejzenštejna mít?

Tehdy asi ještě ne tak docela. Kulešov se Ejzenštejna otevřeně zastal. Ale všichni samozřejmě věděli, že Šumjackij Ejzenštejna nesnáší. Trochu oportunismu v té kritice nejspíš bylo.
Myslím, že Jutkevič se s Ejzenštejnem sblížil po Mejercholdově zatčení, když všichni pochopili, že musí držet pohromadě. Po roce 1937 žádný z velkých režisérů otevřeně Ejzenštejna nekritizoval. Pokud ho nepodporovali, tak mlčeli.

I Čiaureli?

To je zajímavý případ. Samozřejmě zůstal stalinistou až do konce, protože nechtěl ztratit tvář. Mě řekl, jaká byla škoda, že Stalin IVANA HROZNÉHO nepochopil, protože ten film byl pro něj příliš složitý. Stalin ho ale pochopil moc dobře.

Asi spíš politicky, než jako film...

Samozřejmě. Viděl, že nedostal to, co chtěl.

Na zmíněné konferenci roku 1935 mluvil Ejzenštejn o logickém vývoji sovětského filmu a hledal si v něm pro sebe místo. Ale jaká byla jeho soukromá reakce, když viděl po návratu ze zahraničí vzorové filmy tzv. socialistického realismu jako VSTŘÍCNÝ PLÁN a ČAPAJEV?

Ke VSTŘÍCNÉMU PLÁNU posměšně utrousil: Žizň za carja. Tak zní skutečný název Glinkovy opery o Ivanu Susaninovi. Ejzenštejnova narážka znamenala, že starý dělník ve filmu je na „špatné cestě" podobně jako Susanin a za druhé, že je to oficiální umění, směšné. S ČAPAJEVEM to bylo jiné. Dokonce Mandelštam ten film miloval. Lidem se líbilo, že krutosti občanské války tu byly zpracovány ve stylu Robina Hooda. Ejzenštejn byl toho názoru, že některé scény jsou moc dobré, jiné velmi špatné a Georgiji Vasiljevovi řekl: chlapče, ještě se musíš moc učit. Uváděl ČAPAJEVA vždycky jako jeden ze dvou filmů, které ukázaly nové cesty. Zajímavé je ale, který byl ten druhý: ŠTĚSTÍ od Alexandra Medvedkina. Napsal o něm, že teď máme konečně vlastního Ščedrina a Chaplina. Stalinova strategie byla zastrašit lidi, aby se nesmáli. Těch pár opravdových komedií od Medvedkina a Borise Barneta bylo skoro vždycky zakázáno.

Znal se Ejzenštejn s Barnetem?

Ano, zpočátku ale patřili k odlišným skupinám. Ejzenštejn měl jeho rané filmy rád, ale psal o nich málo. Když ve třicátých letech vedl studio Mosfilmu, chtěl Barnetovi umožnit natočení filmu Starý jezdec a napsal dopis Ždanovovi, aby ho povolil. V Rusku existoval jiný vztah k tělesnosti než v ostatní Evropě. Borisu Barnetovi s jeho darem lásky se podařilo tuto tradici trochu změnit. To je důvod, proč neřadím Ejzenštejna po bok Pudovkinovi a Vertovovi. Pro mne patří k sobě Barnet a Ejzenštejn jako dvě paralelní linie.

Dalo by se o někom z pozdějších režisérů tvrdit, že je dědicem Ejzenštejna?

Ejzenštejn sám napsal, že nechce vychovávat ejzenštěňata. Z jeho metody si každý vezme, co chce a na co má. Godard ho často zmiňuje. V Brazílii ovlivnil Glauber Rocha se svým seminářem o Ejzenštejnovi a mytologickém myšlení celé cinema novo. V Indii byl KŘIŽNÍK POTĚMKIN nejdříve zakázaný, a když ho pak Satjádžit Ráj poprvé viděl, běžel celý nadšený ke klavíru a začal improvizovat. Hovořil jsem s Francisem Fordem Coppolou, který má vlastní sbírku Ejzenštejnových filmů. Jednou do roka se dívá na DESET DNÍ, KTERÉ OTŘÁSLY SVĚTEM a stále tam nachází nové nápady. V IVANU HROZNÉM našel inspirace pro Kmotra.

Přesto, kdyby žil Ejzenštejn dnes, byl by možná dost zoufalý z toho, v jaké stagnaci se filmové umění ve světě nachází...

Poslední léta bohužel nebyla nakloněna teorii; tvrdilo se, že je to všechno spekulativní a dogmatické. A teď se všichni dostali k novým technologiím a střílejí s nimi, dělají MTV a podobné vtipné věci, ale jinak nevědí, co dál. Právě pomocí nových technologií by se dalo experimentovat s prostorem a časem, jak si to Ejzenštejn představoval, ale nikoho to nenapadne. Něco se musí změnit ve funkci filmu. Jako hamburger je nepotřebný.

U Ejzenštejna je krásné, že se o něm můžeme vlastně všechno dozvědět už v jeho filmech.

Ano, z jeho podstaty tam lze vycítit víc než v autoportrétu.

I pokud jde o tu odvrácenou, temnou stránku...

Čím platí génius za své nadání? To nemůžeme vědět.

(Karlovy Vary, červenec 1998)

Připravil Milan Doinel

Citované filmy:

Alexandr Něvský (Alexander Něvskij; Sergej Ejzenštejn, 1938), *Běžin luh* (Běžin lug; Sergej Ejzenštejn, 1934), *Bouře nad Asií* (Potomok Čingischana; Vsevolod Pudovkin, 1928), *Čapajev* (bratři Vasiljevové, 1934), *Deset dní, které otřásly světem* (Oktjabr; Sergej Ejzenštejn, 1927), *Fantomas* (Louis Feuillade, 1913 – 1914), *Generální linie* (Generalnaja linija; Sergej Ejzenštejn, 1929), *Ivan Hrozný* (Ivan Groznyj; Sergej Ejzenštejn, 1944 – 1945), *Kmotr* (The Godfather; Francis Ford Coppola, 1972), *Křižník Potěmkin* (Broněnosec Poťomkin; Sergej Ejzenštejn, 1925), *Štěstí* (Ščastie; Alexander Medvedkin, 1933), *Tajemství ženy a zvířete* (Tajna ženy i zverja; Boris Blank, 1998), *Vstřícný plán* (Vstrečnyj; Fridrich Ermler, Sergej Jutkevič, 1932).