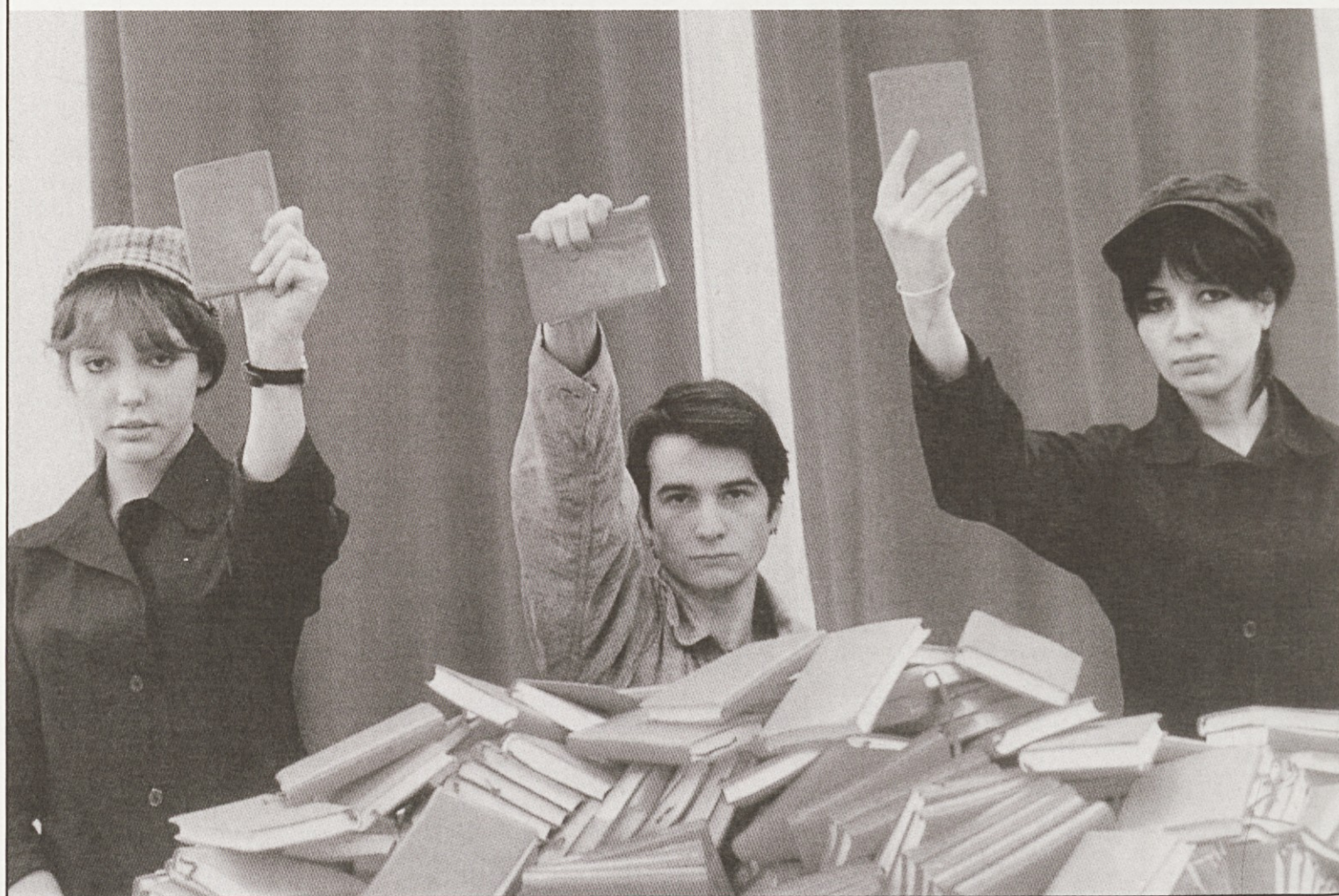




Kitajka (La Chinoise, Jean-Luc Godard, 1967)

OD POLITIČNEGA MODERNIZMA DO POLITIČNEGA FILMA

zdenko vrdlovec

V Cassavetesovi *Premieri* (Opening Night, 1976), filmu o gledališki igralki Myrtle Gordon (Gena Rowlands), ki je v vsestranski, poklicni in življenjski krizi, se v nekem prizoru z gledališko vajo igralka domisli, da bi to predstavo pravzaprav morali igrati tako, da bi gledalci vedeli, da prisostvujejo gledališki igri oziroma da so dramatični prizori, ki so jim priče, "samo teater". Gledališki režiser, ki ve, da je njegova glavna igralka "malo histerična", je rajši tiho, njen soigralec pa jo vseeno porogljivo vpraša: "Hočeš reči, da bi morali gledalcem dati vedeti, da so gledalci gledališke predstave?" To porogljivo vprašanje, ki ga je formuliral sam John Cassavetes v vlogi Myrtrinega gledališkega soigralca, bi lahko slišali tudi kot prav sarkastično kritiko brechtovskih *Verfremdungseffekte*, t.j. potujitvenih učinkov, ki so jih poskušali uporabljati tudi v filmu.

Ali točneje, v zelo določenem obdobju, od druge polovice 60. do prve polovice 70. let prejšnjega stoletja, in v prav posebni vrsti filma, ki jo danes zlasti angloameriški filmski zgodovinarji in teoretiki kategorizirajo kot "politični modernizem" (David Bordwell in Kristin Thompson, *Film History: an Introduction*, 1994; D. N. Rodowick, *The Crisis of Political Modernism*, 1994). Vanj sicer ne spada francoski novi val, ker ta ni imel nikakršnih političnokritičnih ambicij ne implikacij, vendar je s svojo svobodno obliko in izbiri ulice namesto studia špodbudil t.i. gibanja "novega" in "mladega" filma, ki pa so bila še kako spolitizirana, vsaj ponekod. Natančneje, v Južni Ameriki oziroma v Braziliji (*cinema novo*) in Argentini, kjer sta Fernando Solanas in Octavio Getino ustanovila skupino Cine Liberación in posnela antologijski film *Čas plavžev* (La hora de los hornos, 1968), v katerem sta v diskontinuirani pripovedi ter s postopki kolaža, potujitvenih učinkov ter prepletanja igranih in dokumentarnih prizorov prikazala sodobno Argentino kot "primer" ekonomskega in kulturnega neokolonializma. Napisala pa sta tudi znameniti manifest "Za tretji film", kjer trdita, da je prvi film hollywoodski (to je spektakel, ki gledalca interpelira v "potrošnika buržoazne ideologije"), drugi je avtorski, temelječ na individualnih poetikah (ta tip filma je pomemben, vendar "je njegov čas že minil"), tretji film pa je "film kot orožje v rokah razrednega boja", imenovan tudi "gverilski film", ki ne pozna ne pripovedi ne protagonistov in katerega režiser je ud kolektivnega osvobodilnega gibanja.

Istega leta 1968, ko sta Solanas in Getino s *Časom plavžev* revolucionirala argentinski film, so francoski študenti poskušali "uprizoriti" družbeno revolucijo. Obstaja več legend o tem, kaj je sprožilo famozne majske dogodke v Parizu, in ena je ta, da se je zadeva začela prav s cineasti in cinefili. Znameniti pisatelj André Malraux je kot De Gaullov minister za kulturo na področju kinematografije naredil dve potezi, dobro in slabo. Dobra je bila ta, da je film, ki je dotlej veljal za industrijo zabave in je spadal pod ministrstvo za gospodarstvo in trgovino, po Malrauxovi zaslugi prešel v resor ministrstva za kulturo, se pravi, da je film šele na začetku 60. let, in to najprej v Franciji, prejel uradni status kulturnega oziroma umetniškega artefakta. Druga oziroma slaba Malrauxova poteza pa je bila odstavitev direktorja Francoske kinoteke Henrija Langloisa. Ta Malrauxova poteza je bila deloma celo upravičena, saj je bil Langlois slab birokrat. Ampak v tem je bil tudi ves problem, namreč da Langlois ni bil navaden direktor Francoske kinoteke, marveč nič manj kot njena personifikacija: njen ustanovitelj in tisti, ki je bil s svojo pod-

poro mladim filmarjem in s filmskimi programi, ki jih je pripravljaj, zaslužen, da je Francoska kinoteka na začetku 50. let postala rojstni kraj cinefilije in novovalovske generacije. In ko je Malraux februarja 1968 Langloisa odstavil, je novovalovska generacija sprožila demonstracije, ki so dobile presenetljive razsežnosti: po Parizu so korakale cele čete demonstrantov, ki so jih vodili Godard, Truffaut in Rivette, pa tudi Orson Welles in Fritz Lang, igralec Jean-Pierre Léaud pa se spominja tudi nekega obraza iz prvih vrst, ki ni bil cinefilski, a ni minilo dolgo, ko je v časopisih dobil ime Daniel Cohn-Bendit, torej ime vodje študentske revolucije.

Po mnenju sociologov, ki so raziskovali majsko revolucijo, npr. Edgarja Morina in Corneliusa Castoriadis, kot tudi samih udeležencev teh dogodkov, npr. filozofa Alaina Badiouja, je bila študentska revolucija rezultanta dveh silnic: ena je označena kot spontanistična, libertarna, anti-avtoritarna, anti-marksistična in anarhistična, druga pa je bila organizirana politična sila z marksistično-leninističnimi, trockističnimi ali maoističnimi revolucionarnimi ambicijami. Prva silnica je bila najbolj množična, izšla naj bi iz skupine "22. marec", ki jo je vodil Daniel Cohn-Bendit in je zakuhala konflikt z univerzitetno birokracijo v Nanterju, vendar naj bi se tudi najprej razkrojila, ker so prevzele pobudo maoistične in druge levičarske skupine, ki so obstajale že pred majsko revolucijo in še nekaj časa po njej. Nič čudnega, pravi Edgar Morin, da je bila najneposrednejša posledica maja '68 oživitve "marksistične vulgate". Nasprotno pa je filozof Alain Badiou, ki je bil sam ustanovitelj neke maoistične skupine – toda tedaj so bili maoisti tudi lacanovci in althusserjevci – prišel do povsem drugačnih sklepov o maju '68. Glavna invencija maja '68 in obdobja po njem je bila po njegovem v novem pomenu političnega: "Ni resnično političnega, političnega v smislu svobodne in emancipacijske politike, če nismo v distanci do države, kar pomeni, da resnični zastavek politike ne more biti vprašanje oblasti. Politično nastopi le tedaj, kadar se organizacijske oblike lokalnega odpora pojavijo zunaj institucionalnih kanalov postavljanja zahtev. In drugič, politično nastopi pod pogojem minimalnega delavskega in ljudskega vpisa. Brž ko v prostoru politike manjka vsaka delavska ali ljudska figura, se vzpostavi hegemonija liberalne buržoazne politike, in to je vse" (v intervjuju za *Cahiers du cinéma*, tematska številka "Cinéma '68", 1998).

Kako se je torej v majskih dogodkih znašel film, katera od obeh silnic ga je zajela? Druga, seveda, čeprav so se Godard, Jacques Rivette in Pascal Bonitzer najprej družili s Cohn-Benditovo skupino "22. marec". Toda tisto, kar je novovalovsko "formalno revolucijo" privedlo do politične, se je zgodilo 17. maja 1968 na Visoki šoli za film in fotografijo, kjer so bili po zgledu francoske revolucije 1789 sklicani Splošni stanovi francoske kinematografije. Skoraj pet tisoč filmskih profesionalcev in študentov je petnajst dni zasedalo šolske prostore in neskončno razpravljalo v različnih komisijah, ki naj bi pripravile načrte za preobrazbo kinematografije. Uvodnik v *Cahiers du cinéma* je zapisal: "Splošni stanovi so že zdaj dokazali – čeprav boj še traja –, da vse poklicne kategorije kinematografije prežema isto hotenje: spremeniti sistem, v katerega se je zaprl francoski film in se odrezal od vsake družbene in politične realnosti." Že prvi večer so sprejeli dve odločitvi: izglasovali so splošno



Coup pour coup (Marin Karmitz, 1972)

stavko v kinematografiji in na festival v Cannesu naslovili zahtevo, naj vsi režiserji, producenti, distributerji, igralci, novinarji in člani žirije nasprotujejo nadaljevanju festivala, da bi tako dokazali solidarnost s stavkajočimi delavci in študenti v Parizu ter protestirali proti policijski represiji. Godard in Truffaut sta odpotovala v Cannes, sklicala cineaste in kritike, kar je sicer dalo burne razprave, toda šele delavska solidarnost kinooperaterjev, ki niso hoteli projicirati filmov, je dosegla, da je moral direktor festivala naslednji dan razglasiti njegov konec.

Medtem so Splošni stanovi kljub stavki v kinematografiji dovolili določenim skupinam, da snemajo študentske in delavske proteste ter poganja o Vietnamu – ti filmski zapisi so postali znani kot *ciné-tracts* in veljajo za zametke militantnega filma. Na Splošnih stanovih so oblikovali tri idejne projekte. Prvega so pod naslovom Eisensteinovega filma *Generalna linija* izdelali glavni urednik *Cahiers du cinéma* Jean-Louis Comolli ter cineasti René Allio, Pierre Kast, Louis Malle, Pierre Mocky in Alain Resnais, ki so formulirali naslednje principe: za kapitalistični sistem značilen pohlep po dobičku obravnava film kot blago, gaulistična država pa je s svojimi organi, kot sta Centre nationale de la cinématographie in Unifrance, služabnica tega sistema; nasproti tej filmski industriji dobička projekt "Generalna linija" predlaga samoupravno ekonomijo na podlagi šestih produkcijskih enot, ki bi omogočile realizacijo vsakega filmskega projekta, ki je pripravljen do te stopnje, da mu do uresničitve manjkajo samo proračunska sredstva; vsako produkcijsko enoto bi financiral t.i. javni sektor kinodvoran, vse pa bi bilo pod nadzorom Splošnih stanov. Drugi načrt (Michel Cournot, Claude Lelouch) so v *Cahiers du cinéma* označili kot "titoistično-centralističen", tretji (Claude Chabrol, Marin Karmitz) pa naj bi bil "anarho-sindikalističen". Toda ko so vse tri načrte poskušali uskladiti in doseči njihovo sintezo, je zadeva propadla. Seveda zato, ker se prosovjeti, titoisti in anarhisti pač ne morejo razumeti, so menili v *Cahiers du cinéma*. Revolucionarni Splošni stanovi francoske kinematografije torej niso ničesar dosegli – resda so razglasili ukinitve Centre nationale de la cinématographie kot krovne institucije francoske kinematografije, toda CNC je kljub temu še naprej obstajal. Prav kakor študentska revolucija ni kaj prida zamajala De Gaullove države – prav nasprotno, na junijskih volitvah so gaulisti znova in premočno zmagali.

Po maju '68 se edino levičarske in še zlasti maoistične skupine niso vdale splošnemu malodušju in razočaranju, ki je prevzelo udeležence revolucionarnih dogodkov. Med razočaranci je bila tudi cinefilska generacija, ta še toliko bolj, ker je majski dogodek pričakovala: ta dogodek bi moral služiti kot preskusni kamen novovalovskega oziroma modernega filma, saj bi – pač v cinefilskih očeh – edino ta znal povezati politiko in umetnost, edino ta naj bi bil zmožen proizvesti "revolucijo s podobami". Tako je za mnoge cinefile, po zatrdjevanju njihovega odličnega predstavnika in po Andréju Bazinu verjetno najboljšega francoskega filmskega kritika Sergea Daneya, za mnoge cinefile naj bi torej maj '68 pomenil "koniec filma", ker se ta ni znal udeležiti revolucionarnega dogodka. Seveda so filmarji naredili ogromno posnetkov študentskih demonstracij in delavskih stavk, toda iz tega še ni nastal "Film" – snemanje revolucionarnih dogodkov pač še ne da revolucionarnega filma. Cinefile so pričakovali prav takšen film, in ker tega ni in ni bilo, so številni med njimi, tudi Serge Daney, prenehali zahajati v kino in se rajši vrgli v politični militantizem.

Toda maj '68 je še kako vplival na film, saj se je razvil pravcati žanr, politični triler, in eden njegovih prvih in najznamenitejših primerov je bil Costa-Gavrasov *Z* (1969), ki je ožigosal metode vojaške hunte v Grčiji. *Z* je bil tedaj velika uspešnica, ki je tudi v Ljubljani spodbudila nekaj grafitov kot vidnih znamenj, da tudi v tem mestu klije uporni duh. Kot se spomnim, me je ta film precej prevzel, nedvomno tudi zato, ker tedaj

še nisem poznal znamenite Comollijeve in Narbonijeve razprave o filmu in ideologiji (J.-L. Comolli, Jean Narboni, "Cinéma/idéologie/critique", *Cahiers du cinéma*, 1969, št. 216–217). Glavna teza te razprave je, da se ideologija reprezentira v filmu in prek njega, ter da je filme mogoče presojati glede na to, v kakšnem razmerju so z ideologijo, za katero pa se zdi, da je lahko samo buržoazna (avtorja namreč druge ne poznata). Comolli in Narboni sta kategorizirala sedem tipov tega razmerja: najširša kategorija zajema filme, ki "plavajo v buržoazni ideologiji" in so ji slepo zvesti, "predvsem pa so slepi glede same te zvestobe" – takšni filmi, seveda večinoma hollywoodski, so "nezavedno orodje ideologije, ki jih producira"; v drugi kategoriji so filmi, ki obdelujejo svoj ideološki vložek s kritičnim obravnavanjem neke politične teme oziroma s "politično akcijo na ravni označenca" in obenem z dekonstrukcijo samega sistema reprezentacije oziroma s "politično akcijo na ravni označevalca" – ta kategorija je zasnovana v duhu Eisensteinovega razumevanja revolucionarnega filma (denimo v razpravi "K vprašanju o materialističnem pristopu k formi", S. M. Eisenstein, *Montaža, ekstaza*, Cankarjeva založba, 1981), tedaj pa bi ji še najbolj ustrežal prav Solanasov in Getinov *Čas plavžev*. Tretja kategorija – filmi, v katerih označenec ni eksplicitno političen, vendar to na določen način postane prek kritike same filmske forme, kot jo je tedaj izvajal zlasti Jean-Luc Godard. Četrta kategorija – filmi z eksplicitno politično vsebino, toda prikazano v "sistemu reprezentacije, značilnem za buržoazno ideologijo", ki jo sicer kritizirajo; sem naj bi torej spadali politični trilerji s Costa-Gavrasovim *Z* in podobnimi filmi, ki imajo dolgo, še danes živo tradicijo. Peta kategorija – filmi, ki so sicer popolnoma integrirani v ideološki sistem, vendar proizvedejo "notranji spodmik" oziroma neko demontažo tega sistema (po Comolliju in Narboniju so to zlasti nekateri ameriški filmi). Šesta kategorija – t.i. direktni filmi oziroma dokumentarci, ki prikazujejo družbenopolitične dogodke, vendar se ne razlikujejo veliko od nepolitičnega filma, "kolikor ne postavljajo pod vprašaj filma kot sistema ideološke reprezentacije" (to bi bili t.i. militantni filmi). In sedma kategorija – prav tako direktni film, toda takšen, "ki se zaveda, da zgolj kazanje družbenopolitične realnosti še ne odkrije njene resnice, če te sam ne proizvede"; torej skladno z Brechtom, ki je trdil, da posnetek Kruppove tovarne še ničesar ne pove o kapitalizmu (temu tipu dokumentarca so verjetno še najbližji nekateri filmi Chrisa Markerja).

To Comollijevo in Narbonijevo razpravo omenjam tudi zato, da bi spomnil na prvo in morda najdaljnosežnejšo posledico maja '68 na filmskem področju – razvoj filmske teorije, ki se je v nekaterih revijah, kot *Cahiers du cinéma*, *Cinéthique* in *Tel Quel*, v nekakšni sintezi semiologije, althusserjevskega marksizma in lacanovske psihoanalize zastavila kot "materialistična teorija označevalca", najmočnejše pa se je razvila kot semiologija in analiza filma. Medtem ko novi val ni dal kakšne filmske teorije – edino "politiko avtorjev", ki pa je implicirala, da kritiki sami postanejo režiserji –, pa je neki povsem nefilmski dogodek, kot je bila študentska revolucija, morda še bolj kot na sam film vplival na razvoj filmske refleksije.

Toda za nekdanjega novovalovca Jean-Luca Godarda to dvojje, film in refleksija o njem, ne more biti ločeno. Že kot kritik je formuliral estetski postulat, ki se ga je držal tudi kot režiser. Ta postulat se glasi: film in obenem teorija filma, se pravi film sam že mora vsebovati svojo teorijo. Od tod tudi Godardov spor s Pasolinijem leta 1971 glede semiologije filma: Pasolini je zagovarjal to vedo in je tudi sam k njej nekaj prispeval, Godard pa jo je (na kolokviju v Pesaru) napadel, češ da s svojimi kodi film duši. Vsaka filmologija, kot tudi semiologija, je sovražnica filma, v kolikor gre za vedo, ki je od zunaj aplicirana na film, medtem ko mora po godardovski koncepciji filma sama režija že vsebovati refleksijo o filmu. Po maju '68 je Godard svoj novovalovski postulat



Tout va bien (Jean-Luc Godard, 1972)

spremenil v "film in politika filma". Povezal se je z maoističnima militantoma Jean-Pierrom Gorinom in Jean-Henrijem Rogerjem ter ustanovil Groupe Dziga Vertov, ki je posnela pet filmov: *British Sounds* (1968), *Pravda* (1969), *Vent d'est* (1969), *Luttes en Italie* (1969) ter *Vladimir in Rosa* (1971). Med temi filmi sem videl samo *Vent d'est* (Vzhodni veter), zato bom citiral Sergea Daneya, ki je takole opisal godardovsko invencijo političnega filma: "Veliki dvom, ki ga je maj '68 vzbudil o družbi spektakla, je prizadel generacijo cinefilov, za katere je bila kinodvorana učilnica in družinsko zavetje hkrati. Po letu 1968 ji je Godard odrekel podporo in nadaljeval pot v nasprotni smeri: od filma do šole. Leta 1968 je najbolj radikalizirana, najbolj levičarska frakcija režiserjev trdno verjela v naslednje: naučiti se je treba, kako zapustiti kinodvorano. In da bi se tega naučili, je treba iti v šolo, vendar ne v šolo življenja, temveč je treba hoditi v kino kot v šolo. Tako sta Godard in Gorin scenski prostor transformirala v učilnico, filmski dialog v recitacijo, vsebino filma v mednapise, režiserja pa v učitelja, repetitorja" (Serge Daney, *Filmski spisi*, Slovenska kinoteka, 2001). Toda v tej godardovski pedagogiki je tudi nekaj, dodaja Daney, česar film, in še zlasti ta, ne vzdrži – da govori v prazno. Vseeno namreč obstaja neka razlika med kinom in šolo: učencem ni treba laskati, jim ugajati, ker je šola obvezna, medtem ko je s filmom tako, da mora gledalcem omogočiti, da mu verjamejo, mora jim pripovedovati zgodbe in jih zapeljevati, če jih hoče obdržati.

Ti Godardovi filmi iz obdobja Groupe Dziga Vertov torej niso imeli občinstva, vseeno pa so pustili globoke posledice tako v filmski teoriji kot praksi: filmski teoriji so izbili iz glave vsako idejo o filmski specifičnosti ali, drugače, zaradi njih je postal zastarel tako naivni diskurz navadnega gledalca, ki ne more več reči "to je zame film", kot strokovnjaški diskurz filmskega pedagoga ("film je treba narediti tako in tako") ali semiološki in vsak akademski diskurz, ki ugotavlja, kako se producira "filmski učinek". S popolnim razsutjem filmske reprezentacije so Godardovi "postmajevski" filmi cineasta soočili z nujnostjo razmisleka o tem, kako je film sploh še lahko igran ali dokumentaren in kako sploh še lahko pripoveduje.

V *Vzhodnem vetru* se je pojavil mednapis z godardovskim paradoksom: *pas des images justes, mais juste une image*. Torej "ne prave podobe, marveč prav podoba": kar film prikazuje, niso prave – verodostojne, resnične – podobe realnosti, marveč najprej in predvsem podobe, ki pa lahko ustvarijo tudi vtis realnosti. Ta Godardov mednapis so nekateri že razglasili za formulo filmskega modernizma, tega pretežno evropskega in danes že zgodovinskega pojava (od srede 50. do srede 70. let), ki je prikladal zavest o arbitrarnosti režijskih sredstev za predstavljanje realnosti ter temeljil na poudarjanju te arbitrarnosti in odkritju "ontološke lažnosti" filmske podobe.

To je imelo več posledic in dalo vsaj dve smeri. Ena je bila neke vrste "asketizem resnice", kajpada z vso prtljago moralizma in terorja, ki nujno spremljata vsako iskanje resnice, pa tudi s precejšnjo mero krutosti do vsega, kar se je, vključno z igralci, znašlo pred kamero. Za to smer ni bilo toliko pomembno kakšno spoštovanje realnosti (modernizem ni neorealizem), kakor pa to, kako jo filmsko prisiliti, da izpljune svoj košček resnice.

Druga smer, ki je rajši poudarjala lažnost oziroma temeljno artificialnost filmske podobe, je tista, ki je končala v postmodernizmu, za katerega ne velja več "prav podoba", ker je podoba "vse" in vse samo še podoba podoba. Medtem ko je modernizem razkrival in poudarjal iluzionizem filmske podobe in pripovedi ter tako ostajal zvest "dialektiki videza in resnice", realnega in imaginarnega, pa je v postmodernizmu podoba postala svoj lastni vir vsebine in oblike.

Ampak kje je tu kakšen politični film in kaj to sploh je? Fenomen poli-

tičnega modernizma namreč še zdaleč ni isto kot politični film. Resda so njegovemu nastanku botrovala revolucionarna vrenja v Tretjem svetu in Evropi in resda ga je v veliki meri navdihovala levičarska ideologija. Toda politični modernizem niso samo filmi, ampak tudi, če ne še bolj – teksti. In eden utemeljitvenih tekstov "diskurza političnega modernizma" je prav omenjena Comollijeva in Narbonijeva razprava, katere izhodiščna teza se glasi: "Vsak film je političen, kolikor je determiniran z dano ideologijo ekonomskega sistema, v katerem nastaja in kroži." Če je vsak film političen, potem pač ne more biti še nekega posebnega političnega filma. Če pa se nekaj takega vseeno pojavi, je to lahko samo tip filma, ki v Comollijevi in Narbonijevi razpredelnici spada v 4. kategorijo, ki ji je še najbližji costa-gavrasovski in sploh politični triler. V njuni razpredelnici so vrednostno najvišje filmi, ki bolj kot kakšno politično vsebino sprašujejo in dajejo samo filmsko formo. In prav to vprašanje filmske forme oziroma "filmskega sistema reprezentacije" je bilo, kot trdi D. N. Rodowick v uvodu k drugi izdaji svoje knjige *The Crisis of Political Modernism*, trdo jedro političnega modernizma. S tem vprašanjem forme je politični modernizem tako rekoč ponotranjil "revolucionarni imperativ", vsaj v tem smislu, da je prek dekonstrukcije v filmu prevladujočega, t.i. "mainstreamovskega" sistema reprezentacije, identificiranega kot "prenosnik buržoazne ideologije", poskušal iznajti novo filmsko govorico. Ta dekonstrukcija, ki sta jo Annette Michelson in Peter Wollen imenovala tudi "kritika iluzionizma", je na razne načine preluknjala filmsko naracijo, spodnašala njen režim verjetnosti, onemogočala gledalčevo identifikacijo z njenimi liki ter opozarjala na samo filmsko materialnost (kamera, trak, projekcija) kot trdno in resnično podlago filmskih iluzij. Dekonstrukcija ni dala političnega filma, ker je že sama in kot takšna veljala za politično gesto. Revolucionirala je filmsko formo, ne pa tudi gledalca – tega je politični modernizem prej izgubil kot pa preobrazil.

V skrajni konsekvenci je politični modernizem vodil v "smrt filma", čeprav v blažji obliki (beline, črno platno, zažiganje traku v projektorju ipd.), kot jo je nekoč v čisto drugi perspektivi oziroma v zagovoru stroge realistične estetike videl André Bazin, ko je v zvezi z nekim dokumentarcem zapisal: "Pokazati v velikem planu divjaka, lovca na glave, ki opažuje prihod belcev, nujno implicira, da ta oseba ni resnični lovec na glave, ker snemalcu ni odrezal glave" (članek "Le Monde du silence", v *Qu'est-ce que le cinéma?*). Parafraza te izjave "nujno implicira" tole izpeljavo: resnični dokumentarec o afriških lovcih na glave je lahko le takšen, ki ga ni (kajti če je filmska ekipa preživela, potem ...). Mar politično-modernistična kritika iluzionizma v skrajni konsekvenci prav tako ne implicira, da od filma preostane le prazno platno, kajti vse drugo, t.j., karkoli se pokaže na platnu, je nujno iluzija.

Čeprav je k zatonu političnega modernizma nekaj prispeval tudi somrak levičarskih ideologij, pa je nemara prav ta skrajna konsekvence, ki jo je implicirala kritika iluzionizma, politične moderniste vrnila nazaj k "ugodju filma", kot je Serge Toubiana, sam nekdanji maoist, ki je v drugi polovici 70. let s Sergeom Daneyem prevzel vodstvo *Cahiers du cinéma*, interpretiral izhod iz "tunela teoretskega terorja". Številni dekonstrukcijski postopki političnega modernizma so se pozneje "amortizirali" v "mainstreamovskem" filmu – in navsezadnje tudi v političnem filmu. Ta je vse od Cosa-Gavrasa, Lumetovih *Vseh predsednikovih mož* (All The President's Men, 1976) in nenazadnje do Kena Loacha in Laurenta Canteta v kinu veliko bolje uspeval kot politični modernizem, čeprav ali prav zato, ker je spadal v 4. kategorijo politično-modernistične razpredelnice. •