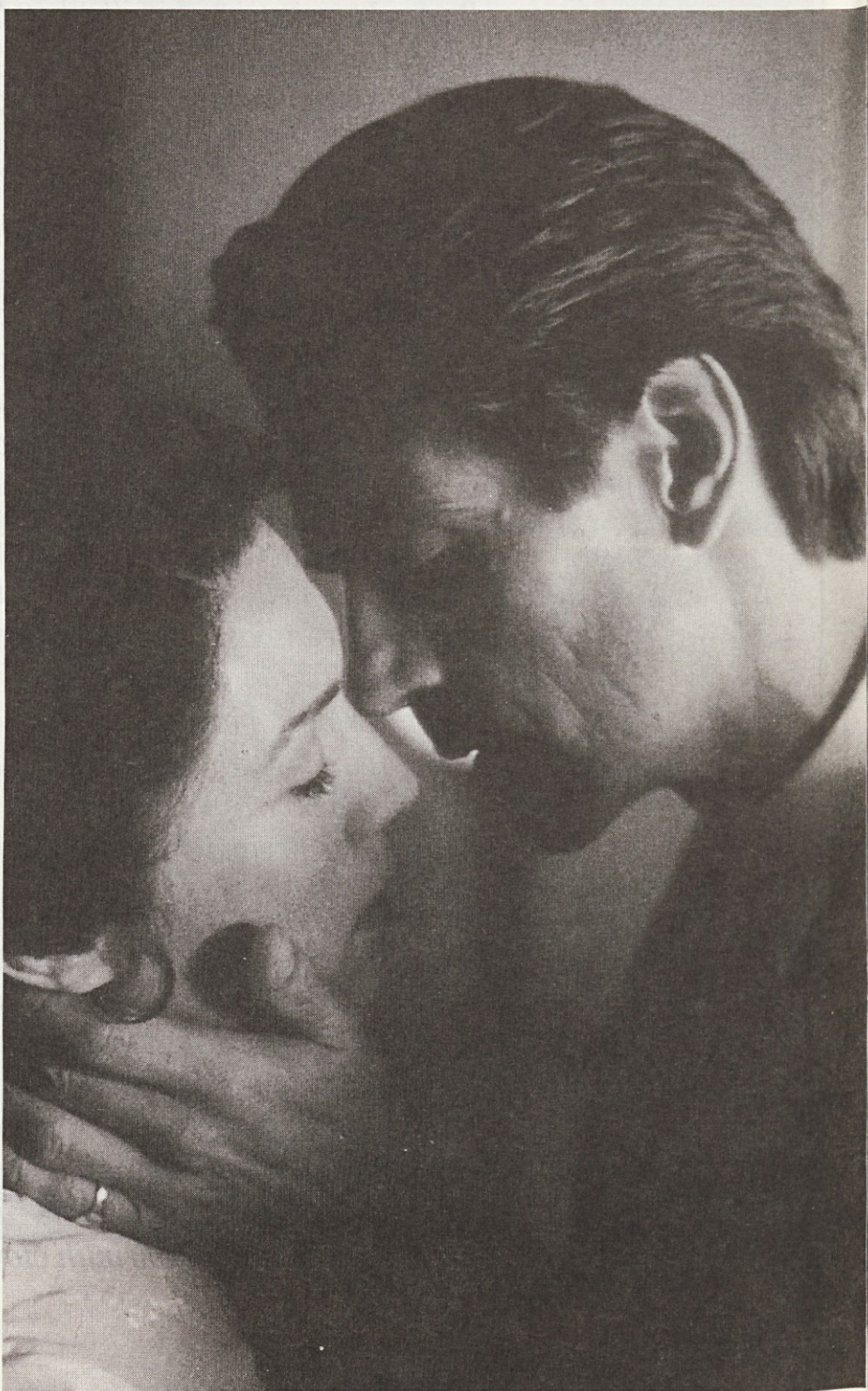


Eden standardnih očitkov Lacanovi teoriji je, da s tem, ko govori o »ženski inkonsistenci«, pravzaprav zmerom govori le o ženski, kot se ta prikazuje oziroma zrcali v moškem diskurzu, o popačenem odsevu v njej tujem mediju, ne pa o ženski, kot je ta sama na sebi — tu naj bi Lacan obtičal na istem kot Freud, ki mu je ženska »tuj kontinent«. V nasprotju s tem moramo z vso emfatičnostjo zatrditi, da tudi tu — da če kje, potem tu — velja temeljni Heglov paradoks refleksivnosti: skozi odmik od ženske-na-sebi k temu, kako ženska kot »odsotni Vzrok« popači moški diskurz, pridemo veliko bližje »ženskemu bistvu« kot z direktnim pristopom. Vprašanje je, če ni »ženska« konec koncev prav in zgolj ime za popačenje oziroma infleksijo moškega diskurza, in če ni ženska-na-sebi, daleč od tega, da bi bila dejavni vzrok tega popačenja, zgolj njegov postvarjeni-fetišizirani učinek.

S tega vidika je zanimiv **M. Butterfly** (režija David Cronenberg, scenarij David Henry Hwang po lastni gledališki igri), film, katerega podnaslov bi lahko bil »*Igra solz gre na Kitajsko*. Zgodba je tako neverjetna, da mora film na koncu napisov opozoriti, da temelji na resničnih dogodkih — brez tega zgodbe sploh ne bi vzeli resno. Za časa Kulturne Revolucije se nižji francoski diplomat v Bejingu (Jeremy Irons) zaljubi v operno pevko, ki na sprejemu za diplomate poje arije iz Puccinijevih oper (John Lone). Z njo se začneja dobivati in med njima se razvije dolgoletno ljubezensko razmerje; pevka, ki mu deluje kot fatalni objekt ljubezni (po Puccinijevi operi jo nežno kliče »my butterfly«), z njim zanosi in rodi otroka. Hkrati ga pripravi do tega, da začne špijonirati za Kitajsko: edino tako bo kitajska oblast dopustila njuno druženje. Po profesionalnem neuspehu je diplomat premeščen v Pariz, kjer dobi nižje mesto diplomatskega kurirja. Čez čas se mu v Parizu pridruži njegova ljubezen in mu pove, da mora nadaljevati s špijoniranjem, če hoče, da bodo Kitajci dovolili emigrirati tudi njunemu otroku. Francoska varnostna služba končno odkrije njegovo špijonsko dejavnost in oba aretirajo: izkaže se, da »pevka« sploh ni ženska, ampak moški — junak v svoji evrocentrični neizobraženosti ni vedel, da v kitajski operi moški pojejo ženske vloge. Tu se začne neverjetni del zgodbe: kako da junak v dolgih letih konzumirane ljubezni ni opazil, da ima opraviti z moškim? Pevka se je nenehno sklicevala na kitajsko sramežljivost, nikoli se ni slekla, občevala sta diskretno in analno, tako da je ona napol

M. BUTTERFLY



dvignila krilo in sedla nanj... — skratka, kar je on vzel za sramežljivo orientalsko ženskost, je bila z njene strani manipulacija, ki naj skrje resnico, da sploh ni ženska. Tu je ključna izbira glasbe, ki obseda junaka: slavna arija »Un bel di vedremo« iz Madame Butterfly, nemara najčistejši zgled puccinijske geste, ki je prav nasprotje sramežljivega samozatajevanja, namreč popolno samorazodetje (ženskega) subjekta, ki se ga drži nekaj obscenega in je zato zmerom na robu kiča. Subjekt se patetično izpove, »kaj je in kaj hoče«, razgali svoje najbolj intimne krhke sanje — priznanje, ki gre seveda tja do želje smrti (ni naključno, da v sami »Un bel di vedremo«, v zamišljenem prizoru vrnitve Pinkertona, Madame Butterfly najprej ne bo odgovorila na njegov klic, »malo za šalo in malo zato, da ne bi umrla ob prvem srečanju /per non morir al primo incontro/«).

Od tod bi se kot prvi ključ za film ponudila razlaga, da je junakova tragična napaka v tem, da svojo fantazmatsko podobo ljubezenskega objekta, vzhodnjaško žensko à la Madame Butterfly, zameša z realnostjo, jo projicira v povsem neustrezen objekt. Toda zadeve so bistveno bolj zapletene. Ključni prizor filma namreč nastopi šele ko se po koncu procesa na sodišču junak in njegov kitajski partner, zdaj v običajni moški obleki, znajdetata sama v zamreženi marici, ki ju pelje v jetnišnico. Kitajec se pred junakom sleče in se mu obupano ponudi, rekoč »Tu sem, tvoj butterfly«; ponudi se mu kot to, kar je zunaj junakovega fantazmatskega okvira misteriozne vzhodnjaške ženske. Junak se na tej točki zlomi in umakne: spusti pogled in ponudbo odkloni. Tu popusti glede svoje želje in si tako nakopje neizbrisno krivdo — izda pravo ljubezen, ki meri na realno jedro objekta onstran fantazmatskih podob. Paradoks je namreč v tem: čeprav jo je on ljubil brez zahrbtnih manipulacij, »ona« pa je s svojo ljubeznijo igrala igro za kitajsko obveščevalno službo, se zdaj izkaže, da je bila »njena« ljubezen bolj čista, bolj avtentična. V tem smislu je tolmačiti tudi motto

iz le Carrejevega *A Perfect Spy*, da je ljubezen tisto, kar lahko še izdaš: vsakemu bralcu »resničnih zgodb« o vohunih je znan paradoks, da so se številni primeri, ko je ženska po dolžnosti zapeljala moškega, da bi iz njega izvlekla podatke, ali obratno, kasneje končali s srečnim zakonom.

Deleuzijansko rečeno, opraviti imamo z razcepom med telesno globino stvarnega dogajanja (kjer mi je drugi instrument, ki ga brezobzirno izkoristim in kjer mi je sama ljubezen oziroma spolnost le sredstvo manipuliranja za politično-vojaške smotre) in med ravniyo ljubezni kot čistega površinskega dogodka-účinka: manipuliranje na ravni telesa, reči, naredi, da še bolj oziroma sploh šele izstopi ljubezen kot dogodek površine v vsej čistosti. Ta razlika dveh ravni, globinske mašine in površine Dogodka, nemara nudi tudi ključ za Mozartovo *Cosi fan tutte*. Ena običajnih fraz o tej operi je, da se v nji nenehno meša hlinjeno in iskreno: ne le da se patetično zaigran heroizem (Fiordiligi, ki hoče v vojško, da bi umrla z zaročencem) izkaže za votlo igro, tudi in predvsem obratno, samega cinika, filozofa Alfonsa, včasih, kot temu pravimo, »zanesejo čustva«, tako da se ujame v lastno igro in postane iskren (kot denimo v tercetu »Soave il vento«). Vendar ta psevdo-dialektika prehajanja hlinjenega v iskreno in nazaj bolj zamegli pravo stanje kot pa ga omogoči ustrezno dojeti, ker ne artikulira radikalne razlike dveh ravni, mašine in površinskega učinka — dogodka. Stališče filozofa Alfonza je mehanični materializem: človek je stroj, lutka, čustva — v tem primeru ljubezen — niso izraz neke spontane avtentične svobode, ampak se jih da avtomatično proizvesti, če je le subjekt potrjen ustreznim vzrokom. Mozartov odgovor temu cinizmu filozofa je avtonomija »učinka« kot takega, kot čistega dogodka: tudi če so čustva učinek telesne mašine, pa so hkrati ireduktibilni učinek v pomenu »učinka čustva« (tako kot govorimo o »učinku lepote«), in ta površina učinka-dogodka je avtentična. Ali, rečeno v bolj sodobni govorici: tudi če je danes biokemija res odkrila hormone, ki uravnavajo izbruh, intenzivnost in trajanje spolne ljubezni, pa ima dejansko izkustvo ljubezni kot event avtonomijo, ki je radikalno heterogena glede na svoj vzrok.

Ta razpetost med globino telesa in površino dogodka je — kajpada na povsem drugi ravni — na delu tudi pri pošasti v filmu *Osmi potnik* (*Alien*, režija Ridley Scott). Prvo branje, ki se ponuja, kajpada pošast zvede na kaotično globino materinskega telesa, na prvobitno Reč. Toda ali pošast s svojim nenehnim spreminjanjem oblike ne napotuje hkrati v natanko nasprotno smer:

da gre za bitje, ki povsem pripada fantazmatski površini, ki sploh nima substance, ampak je niz čistih dogodkov-účinkov? In ali ni napetost med površino kože in globino telesa tudi temeljna poteza univerzuma Davida Lyncha: ali v njegovih filmih globina telesa nenehno ne vdira na površino in ne preti, da jo bo potegnila vase?

Toda vrnimo se k **M. Butterfly**. Mučni sklepni prizor filma prinese junakovo polno priznanje oziroma privzem krivde. (Prav to je točka, kjer se zgodba loči od »realnosti«: »resnični« junak še danes tiči v francoskem zaporu.) Junak v zaporu priredi predstavo za prostaške in hrupne zapornike: preoblečen v Madame Butterfly (japonski kimono, našminkan obraz) in ob spremljavi odlomkov iz Puccinijeve opere pove svojo zgodbo, nato pa — na samem vrhuncu arije »Un bel di vedremo« — si z britvijo prereže vrat in se zgrudi mrtev.

Ta prizor moškega, ki preoblečen v žensko naredi samomor pred javnostjo, ima dolgo zgodovino; omenimo le Hitchcockov *Umor* (*Murder*, 1930), kjer se Handell Fane, morilec, preoblečen v žensko trapezistko, po končani točki obesi na vrh pred polnim cirkusom. Tako kot pri Hitchcocku gre tudi v **M. Butterfly** za izrazito etično dejanje: junak se na koncu psihotično identificira z ljubezenskim objektom, s svojim sinthome (sintetično tvorbo neobstoječe ženske, »Butterfly«), tj. »regredira« od objektne izbire k neposredni identifikaciji z objektom, kar mu kot izhod iz te absolutne ujetosti pusti le samomorilski *passage à l'acte*. S tem poplača krivdo za to, da je prej popustil, da ni sprejel objekta, kot se mu je ta ponudil zunaj fantazmatskega okvira.

Tu kajpada spet lahko pričakujemo stari očitek, da imamo v **M. Butterfly** očitno opraviti s tragikomično zmedo fantazmatskih predstav moškega o ženski, ne z resničnim razmerjem do ženske: film se v celoti dogaja med moškimi. Toda naša panta je natanko nasprotje tovrstnih »očitnosti«: tako kot v **Igri solz** je tudi tu nauk, da brezupna ljubezen med junakom in njegovim partnerjem — moškim, preoblečenim v žensko — veliko bolj »avtentično« realizira pojem heteroseksualnega ljubezenskega para kot je to danes možno v okviru »normalnega« razmerja z žensko.