

# Vig ikke tilbage for symptomet! Jokers frigørelse

Todd Phillips' *Joker* (2019) er en film om frigørelse. Også selvom den handler om et menneske, der er fuldstændig fanget. Den er en film om frigørelse, måske netop fordi den tager udgangspunkt i en situation, der er helt fastlåst. Det lyder umiddelbart en smule aparte, og frigørelsen er ikke entydig. Den er i øvrigt også kun momentan. Men der er et punkt i filmen, hvor man kan tale om en frigørelse, som består i, at hovedpersonen bliver i stand til at forholde sig anderledes til sin fiksering. Frigørelsen består altså ikke i, som jeg læser filmen, at fjerne sig selv fra det, der låser én fast, men at kunne stille sig anderledes i forhold til det. Det er baggrunden for det udtryk, hvorigennem jeg vil læse filmen: "Vig ikke tilbage for symptomet!", som er en parole, der er en variation over Lacans velkendte, "vig ikke tilbage for begæret". Det er ikke på trods af eller hinsides, men gennem symptomet, at frigørelsen nås.

Det betyder også, at jeg ikke udelukkende forstår *Joker* som en depressiv fortælling, der viser noget om, hvor galt det står til i samfundet ("det bliver mere og mere vanvittigt derude", som vores hovedperson selv formulerer det). Det er heller ikke en film, mener jeg, der skal læses fra et sentimentalt synspunkt, som en fortælling om et skrøbeligt

menneske, der er blevet udsat for forfærdelige ting, og som derfor ender med at blive et monster. Det er for så vidt rigtigt, at filmen spiller os midlerne i hænde til en rørstrømsk ”socialrealistisk” læsning, hvor hovedpersonen, Arthur Fleck, der senere bliver til Jokeren, udløser en række ”pity-points”, som en anmelder har kaldt det.<sup>1</sup> Men filmen har en styrke. Ikke en styrke, der kommer ud af det kitschede greb med ”outsideren”, der rejser sig og får hævn, for Arthurs hævn er alt for aggressiv og spytter nærmest seeren i ansigtet (det giver f.eks. et gib i én, da han skyder den populære talkshowvært Murray Franklin i hovedet på live-tv). Men en styrke, der kommer af, at der synes at være en form for sandhed i Arthurs position. Filmen er dystopisk som Martin Scorseses *Taxi Driver* (1976), men den indeholder også en oprørske energi som Davids Finchers *Fight Club* (1999).

*Joker* er et karakterstudie i den klassiske stil fra halvfjerdsfilm som netop *Taxi Driver*, men også Scorseses mindre kendte *The King of Comedy* (1982), samt Miloš Formans *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1975). Filmen er, som flere har hævdet, temmelig inspireret af disse forlæg, og måske er der ikke tale om et skelsættende, originalt mesterværk. Alligevel er der en lille genistreg i filmen, for den sandhed, der kommer frem gennem karakteren Arthur, er givet på en meget økonomisk måde, nemlig gennem hans forpinte, uhyggelige latter. Arthur er svær at identificere sig med, han forbliver langt hen ad vejen en mystisk og uberegnelig figur. Men han er givet gennem sin latter, den er ”essensen” af ham, den er hans stemme. Arthur er ikke en ”karakter”, i betydningen en person, der har nogenlunde velovervejede handleplaner og livsværdier. Han er egentlig ikke nogen eller noget særligt. Mere end at Arthur er en karakter, er han en karikatur, en tegning, han er reduceret til sin patologiske kerne. Filmen krydser, som jeg skal komme nærmere ind på, dermed to genrer med hinanden på en finurlig måde: Den har socialrealismens fornemmelse for samfundsforhold, men uden hyldesten til ”mennesket under systemet”, for Arthur er som nævnt næsten reduceret til sin patologi. Og den har superhelteuniversets fornemmelse for den store fortælling om ubalancer i verden, men uden at forfalde til banale kosmologier. Arthurs raspende, hikstende, forpinte, oprørske latter kunne hverken finde sted i Ken Loachs velfriserede socialrealisme eller i det dramatiske helteepos. Den ødelægger begge disse genrer og holder dem, i tilfældet med *Joker*, paradoksalt nok sammen eller op mod hinanden. Vi kan hverken søge tilflugt i almindelige psykologiske og sociologiske forklaringer på, hvad der fat med Arthur, eller allerede fordelte pladser

og fordelinger mellem godt og ondt i kosmos. Arthur er et produkt af samfundet, og samtidig det, som samfundet ikke kan komme overens med; han er før godt og ondt, punktet for oprindelsen af det, der senere bliver til det færdige helteunivers, fordelt på Jokeren og Batman.

”FORGIVE MY LAUGHTER”

*Joker* er en del af Batman-universet, men den er en selvstændig film, der fortæller sin egen dystre historie. Scenen er Gotham City, først i firserne; en by i dyb krise, og hvor skraldet flyder i gaderne, mens de fattige bliver fattigere og de rige rigere. Vi følger et udpint væsen, der drømmer om at gøre karriere som komiker, men som bor hos sin mor og arbejder som professionel klovn. Arthur er udsat for ydmygelser fra alle sider, fra sin chef, sine kolleger og folk på gaden. I begyndelsen af filmen har han fået et job, hvor han danser rundt med et reklameskilt uden for en forretning, og vi ser, hvordan en gruppe bøller stjæler skiltet og tæsker ham i en gyde. Ved filmens *point of no return* er Arthur på vej med undergrundsbanen, da tre smarte Wall Street-fyre først generer en kvindelig medpassager, dernæst ham, hvorefter han delvist i selvforsvar, og iført sit klovnekostume, skyder dem. Herefter tager handlingen fart, og vi bliver efter en række forviklinger vidne til skabelsen af Jokeren. Arthur er filmens omdrejningspunkt, vi får adgang til byens krise gennem ham, men ikke bare fordi han er marginaliseret. Arthur er både inden for og uden for. Han er en del af byen og dens drømme, hans begær er byens begær, men han stiller samtidig et radikalt spørgsmål til denne begærsramme: Hvad er dens uvedkendte, patologiske bagside?

Det hele er kondenseret i Arthurs symptomatiske latter. Et symptom opstår på baggrund af en hindring, en spærring, en måde subjektet ikke kan finde sig til rette på. I den optik er Arthurs latter både instruktiv og fascinerende. Der er helt klart noget nervøst og hysterisk over den. Den optræder i situationer, hvor Arthur synes at være socialt presset. I *Joker* ser vi først, hvordan Arthur bryder sammen til et møde i socialforsorgen med sin psykolog, dernæst igen på vej hjem i bussen, da han kommer op at skændes med en medpassager. Han næsten kvæles i sine ubehagelige latterudbrud. Latteren er umulig at kontrollere for Arthur, den griber ham, og han kan ikke andet end at stønne sig igennem dem. Det at grine sammen med andre er normalt en måde at bekræfte et fællesskab. Vi griner, når vi er en del af klubben, når vi tager del i en særlig måde at se verden og dens pudsigheder på. Rundt omkring i *Joker* er der små sekvenser med Arthurs

(stadig skingre, men alligevel mere) socialt integrerede grin; som når han griner sammen med de andre klovne i omklædningsrummet. Men mere generelt er det med Arthur som om, latteren er en søgen efter det sociale fællesskab, som er blevet afsporet. Man kunne forestille sig, at symptomet er baseret i helt centrale hysteriske spørgsmål som f.eks.: Er det nu, jeg skal grine? Er det sådan, jeg skal grine? Svaret på manglen i subjektet bliver ikke det afmålte og passende grin, men det akavede og excessive grin.



Arthur i bussen

For Freud, såvel som for Lacan, er spørgsmålet om tilfredsstillelse altid på spil i et symptom. Symptomet er resultatet af en spærring (eller mere teknisk en symbolsk kastration), der ikke tillader tilfredsstillelsen at løbe frit, men omvendt må det samtidig siges, at spærringen netop er det, der overhovedet gør os til subjekter, som stræber efter tilfredsstillelse. Dermed er symptomet ret fundamentalt; det menneskelige begær udlevs gennem symptomer, det vil sige gennem måder, vi ikke umiddelbart tilfredsstilles. Der findes ikke en seksuel akt, uden at den involverer en række symptomer og måder, hvorpå vi kun kejtet lykkes med vores forehavende, og som Freud bemærker i "Hæmning, symptom og angst" er der på samme måde symptomer på spil i alle mulige andre sammenhænge, f.eks. når vi spiser, bevæger os, arbejder osv.<sup>2</sup> Symptomet er også grundlæggende på den måde, at mens det er resultatet af en spærring, der hindrer umiddelbar tilfredsstillelse, hvad end det så skulle bestå i, er den netop også stedet for en anden og

mere hemmelig form for tilfredsstillelse. Symptomet er ikke bare en markør for det utilfredsstillede begær, men også et gennemgangsled for driftens tilfredsstillelse. Driften er blevet bremset gennem symptomet, men symptomet er blevet besat af drift, f.eks. er det tvangsneurotiske symptom, som konstant at skulle vaske hænder eller rømme sig, et klassisk eksempel på, at symptomet indeholder sin egen libidinøse energi. Vi kan godt fortælle os selv, at det ikke tjener noget, og at vi skal lade være, men symptomet insisterer uanset. På lacaniansk kan man sige det sådan, at subjektet har opgivet objektet, men kun for at få adgang til *objekt a*, som sætter sig i symptomet. Netop sådan er det med Arthurs latter: Den er ubehagelig, men den producerer samtidig en tilfredsstillelse. Ikke en tilfredsstillelse, der er åbenlys og velkommen, men en hemmelig og problematisk form for tilfredsstillelse. Det er disse uantagelige former for tilfredsstillelse, der er psykoanalysens kerneproblem; måder, hvorpå vi er fanget i vores patologier, fordi de angår nogle fundamentale måder at bearbejde os selv som driftsvæser.

Freud formulerer det næsten poetisk i ”Hæmning, symptom og angst” på den måde, at symptomet er som et fremmedlegeme, det vil sige noget subjektet ikke kan integrere eller komme overens med, som ”uophørligt opretholder parrings- og reaktionsforekomster i det væv, som det har indlejret sig i”<sup>3</sup>. I en vis forstand er vi animerede af vores symptomer; de er den fremmede kerne, som vores eksistens, vores begær, vores drift, medieres igennem. På samme måde med Arthurs latter. Grinet når på en måde hele tiden at komme først. Der er en særlig scene i filmen, som på en ubehagelig måde viser os denne utidighed i symptomet, og dets karakter af fremmed, ubelejligt objekt, nemlig den, hvor Arthur har fundet mod til at forsøge sig på en amatørscene for komikere (klubben *Pogo’s*). Han når selvfølgelig ikke engang at sige ”godaften”, før hans overspændte grin sætter ind. Arthur oplever et komplet nervøst sammenbrud midt på den scene, han drømmer om at indtage. Som tilskuere til scenen oplever vi imidlertid også noget andet, nemlig en form for eksponering af hans uhyggelige, excessive latter. Vi ser på et tidspunkt Arthur bagfra, mens hans latter har fat i ham, og han krummer sig sammen. Der er blændet helt op for rampelyset, så der kun er latteren og lyset, resten henligger i tåge. Også på lydsiden forvinder virkeligheden, med publikums små host og udbrud, til gengæld fades Charlie Chaplins ”Smile” ind over og en lidt karikeret dåselatter kommer på. Det er, som om scenen forvandler sig til en freudiansk ”anden scene”, til en scene, hvor det er symptomet,

der nyder. I "the limelight" ser vi nu Arthur brede armene ud, delvist som en korsfæstet, der er blevet pint og tortureret, delvist som en superstjerne. Det står hen i det uvisse, hvordan resten af "showet" forløber, men man efterlades med en fornemmelse af, at noget er gået grueligt galt, nemlig at underholde publikum, mens noget helt andet og helt forkert er lykkedes, nemlig tilfredsstillelsen af symptomet. Arthurs latter er som et libidinøst vortex, han ikke kan bevæge sig ud af igen. Mens han griner, viser det sig kun mere og mere, at der ikke er noget at grine af, at han ikke ved, hvad han laver og skal gøre af sig selv, men han kan ikke komme ud af "loopet" og griner blot endnu mere intenst.

"Da jeg var barn og fortalte, at jeg ville være komiker, grinte alle af mig", fortæller Arthur i en af sine vittigheder. Den egentlig ret sjove, men også dystre punchline er: "Well, no one's laughing now!" Det er mere sandt, end hvad godt er, for folk griner ikke. Til gengæld gennemrystes Arthurs egen krop af latterspasmer. Arthurs vittighed fungerer som en selvfordedrelse, han gør sig ikke morsom på andres bekostning, men på sin egen. Vittigheden er et setup til en punchline, der mere eller mindre uventet rammer Arthur selv gennem det excessive grin. Ingen griner, bortset fra grinet som objekt, og han er fanget i sin egen ydmygende patologi. Der er en form for henvendelse i symptomet, som jeg skal vende tilbage til, det foregår netop på scenen, henvendt til den store Anden (som tilskuere til filmen er vi også stærkt bevægede af den lidende krop på scenen, næsten som om Arthur henvendte sig ud af skærmen til os med et råb om hjælp). På dette stadie i filmen er der dog ingen, der reagerer på symptomet eksponering, hvilket blot bidrager til dramaet. Det er på flere måder filmens mest patetiske moment.

#### DET MATERNELLE OVERJEG

I *Joker* bliver det klart, at Arthurs symptom også giver adgang til en form for diagnose af det samfund eller de symbolske koordinater, der omgiver ham. *Joker* sætter symptomet ind i en aktuel kontekst, som en aktualisering af det hysteriske begær og dets problematikker i dag. Filmens verden består, vil jeg hævde, delvist i en form for generel krise i det symbolske, hvor en fragmentering er på spil, som betyder, at det er svært for subjektet overhovedet at placere sig eller indtage et symbolsk mandat, og delvist i subjektets oplevelser af et slags for pres om alligevel at præstere, det vil sige grine, smile og være glad, inden for denne skrøbelige ramme. *Jokers* univers er med andre ord baggrunden

for både hysteri og et pres fra overjeget, der kan beskrives som *det materielle overjæg*, hvilket jeg vender tilbage til.

*Joker* er på mange måder en film, der indeholder en beskrivelse af en ustabilitet i samfundets fundament. I begyndelsen af filmen, hvor Arthur danser rundt og gør reklame, proklamerer skiltet, han holder: "Everything must go!" Gaden, han danser rundt i, er en blanding af forfald og neonskilte, stængte døre og udsalg. Som nævnt er filmens kulisse en slags social kritik, der viser os et fattigt USA, hvor brutaliteten hersker. Samfundet er pornificeret, der er reklamer for strip og "adult shows" alle steder, mennesker behandles som kød, der kan købes og sælges (Arthur fortæller på et tidspunkt psykologen, at hans første klovnenavn var "Carnival", der etymologisk har rod i det latinske "caro", kød). Arbejdsstyrken er blevet til klovne, der på absurde måder ydmyger sig selv i deres arbejde: Ikke bare skal man lave fremmedgørende klovnearbejde, man skal også *være* en klovn. Det er de absurditeter, der trives, i et samfund, der er gjort af klasseforskelle så grove, at de almindelige spilleregler synes at være sat ud af kraft. "Everything must go!", der er udsalg på alt, selv den normale administration af byens affærer. Der tales om undtagelsestilstande, om potentielt at indsætte Nationalgarden osv.



Arthur med sit salgsskilt

Man kunne læse byens tilstand med det, Eric Santner har kaldt en *crisis of investiture*, det vil sige en slags krise i det symbolske rum, der styrer tildelingen af symbolsk autoritet.<sup>4</sup> Et subjekt bliver til gennem

det symbolske, det vil sige ved at blive tildelt en plads og et navn der. Heraf følger alle mulige neurotiske komplekser og problematikker, men Santners pointe er, at en krise i det symbolske har en mere radikal karakter, idet den betyder, at de tilgængelige symbolske mandater ikke rigtig fungerer eller synes at knytte ordentligt an. I en stabil symbolsk struktur er problemet ikke, om jeg er Arthur Fleck eller ej. Her er problemet, *hvordan* jeg skal være det, hvordan jeg skal forvalte mit symbolske mandat osv. I en ustabil struktur er problemet, *om* jeg overhovedet er nogen, det vil sige om det sociale overhovedet er tilstrækkelig stabilt til at kunne tildele mig et symbolsk mandat. I en stabil struktur er problemet, at jeg ikke kan slippe af med min interpellation, den måde jeg er kaldt til orden af samfundet, men i den ustabile er problemet en form for forstyrret interpellation. Hvad Arthur oplever hos chefen, psykologen osv., er, at de dybest set ikke respekterer eller opretholder hans mandat som subjekt. Han findes ikke rigtig for dem. Pludselig en dag skæres der i udgifterne til socialforsorgen, kontoret lukker ned og pengene til Arthurs medicin forsvinder. Det var det. Santners pointe om en krise i det symbolske har dog det raffinement, at den ikke bare handler om, at en sådan krise giver anledning til fremmedgørelse, tomhed og afstand. Den kan nemlig potentielt også give anledning til oplevelsen af en overnærhed, det vil sige "tab af distance til en obskøn og ondskabsfuld tilstedeværelse"<sup>5</sup>. Selvom den "normale" symbolske orden som sagt giver anledning til neurotiske komplekser, opretholdes alligevel i fantasien en fornemmelse af sammenhæng og orden. I en orden præget af krise, eller hvor denne fantasi ikke mere fungerer som vanligt, opstår muligheden for at føle sig udsat på mere direkte måder; urimelige, umedierede trusler og imperativer melder sig for subjektet. Denne dobbelthed er i *Joker* til stede i sameksistensen af den sociale isolation og den overvældende nærhed af et aggressivt overjeg. Arthur er på samme tid forladt og besat; ingen bekymrer sig om ham, men hans krop er indtaget af en destruktiv, "klovnegørende" latter. Dermed kan hans symptom heller ikke blot forstås som hysterisk i relation til en stabil orden, men også som potentielt psykotisk, det vil sige som markør af et muligt sammenbrud i det symbolske selv.

Hvem eller hvad er det, der griner i Arthur? Latteren kommer ud af et imperativ om at smile og være glad, som gennemsyrrer filmen på flere planer. På vej ud af klovnenes omklædningsrum, ned ad trappen, er der er skilt, hvor der står: "Don't forget to smile", som man næsten kan støde panden imod, når man går ud. Der ligger et slet skjult overjeg i filmens imperativ om at smile, grine og være glad, som



Arthurs latter er den ekstreme udgave af. At grine er måske umiddelbart et uskyldigt symptom, men for en nærmere betragtning er det et symptom, der ejer dig, der ejer din krop, sætter den krampe. Filmen minder også dermed også om, hvor svært det egentlig er at slippe af med overjeget: Selv om vi i det 20. århundrede har bevæget os fra en forbudskultur til en mere liberal kultur, der tillader alle mulige udskjelser og fristelser, slipper vi ikke af med det. Selv fristelser og muligheder kan komme i overjegets form: Jo mere det liberale overjeg stiller til rådighed for dig af muligheder, jo mere bindes du i at tage dem, eller i det mindste at få et eller andet spændende ud af dit liv. Det liberale overjeg har i en vis forstand en mere undertrykkende side end det traditionelle overjeg, når det netop ikke bare holder sig til forbuddet (negativt markerer hvad du ikke må), men sætter sig i fristelserne (blander sig i din selvrealisering). Man kan måske endda tale om det ”negative overjeg”, der blot forbyder, og det ”positive overjeg”, der tilskynder, hvor de to ting er dybt filtret ind i hinanden, men hvor det positive overjeg ikke er det mindst aggressive af de to.<sup>i</sup>

*Joker* er beskrivelsen af at være fanget af destruktive kræfter. Det er Arthurs mor, finder vi ud af, der er personificeringen af eller instansen for imperativet om at smile og være glad. ”Hun fortæller mig altid, at jeg skal smile og se glad ud”, fortæller Arthur på et tidspunkt om sin mor: ”Hun siger, at jeg blev skabt for at sprede glæde og latter”. Selvom moderen umiddelbart virker blid og skrøbelig, har hele historien et næsten Hitchcock-agtigt twist med dens fokus på det, Slavoj Žižek har beskrevet som det besidderiske maternelle overjeg. For Žižek er det netop det maternelle overjeg, der er spil i flere af Hitchcocks film, hvor fokus er på forholdet mellem mor og søn.<sup>6</sup> I *Fuglene* (1963) materialiseres det i de flaksende fugle, som gennembryder skærmen med en vanvittig energi, for at blokere forholdet mellem Mitch og Melanie. Fuglene er for Žižek resultatet af en krise i de relationer, der strukturerer intersubjektive forhold, nemlig når det ”almindelige” overjeg, der er reguleret af faderfunktionen, er blevet suspenderet eller overtrumfet af et ”irrationelt” maternelt overjeg. Grinet er *Jokers* fugle. Det univers, der aftegnes, er et univers, hvor lovens forbud er skudt i baggrunden, mens lovens ”glædessadisme”, den side af den, som uafsladeligt afkræver smil, grin og glæde, regerer – formuleret i termerne fra før

i ”Smile till your face hurts”, som det f.eks. hedder i ét af de slogans, man kan finde i det offentlige rum (identificeret af filosofen Christian Hjortkjær som indskrift på en pude i et tilfældigt loungeområde).

er pendulet i høj grad svinget i retning af det ”positive”, tilskyndende overjeg. *Joker* er ikke et fuldstændig faderløst univers, og fædre spiller en væsentlig rolle, som jeg skal vende tilbage til, men faderinstansen er ramt af en form for krise, der medfører, at det materielle overjeg overstyrer. Det betyder ikke, at filmen er et slags kald efter en tilbagevenden til faderlig regulering og stabilisering af det symbolske rum. Filmen er for så vidt temmelig klassisk i sin forståelse af fædre og mødre, og hvilke samfundsmæssige positioner de kan indtage. Men den synes dog trods alt at undvige den mere konservative fantasi om en geninstallering af en stærk fader (eller rettere kunne Batman i en mulig toer netop blive den figur, der har en sådan konservativ drøm; hvis Jokeren delvist er en symptomplaget vanvidsfigur, er Batman potentielt melankolsk, han søger efter en tabt orden). Hvad den udpeger, er blot aktuelle problematikker i overjeget, problematikker der vedrører en samfundsmæssig fragmentering og en klovnegørelse af individet gennem det irrationelle, tilskyndende overjeg.

I filmens intime rum binder det materielle overjeg Arthur til imperativet om at være den gode, søde, smilende lille dreng, som ikke efterlader ham nogen chance for at slippe fri. Moderen ønsker den glade dreng, men hun ønsker ikke, at han skal lykkes i det sociale liv, det vil sige gøre karriere. Da Arthur fortæller hende om sine planer om at slå igennem som komiker, mener hun helt køligt, at det ikke kommer til at fungere, for skal man ikke være sjov for at gøre det? Der synes ikke at være nogen vej ud. Vil Arthur ikke gerne være den søde, smilende dreng for sin mor? Selvfølgelig vil han det. Men det materielle overjeg kræver mere og mere, det sætter sig i ham, aflyser hans egne ideer og planer. Som en forsmået teenagedreng sidder han på sit værelse og noterer små opsætsigheder ned i sit stilehæfte; en blanding af aforismer om psykisk sygdom, tvivlsomme standard-jokes og udklip fra pornoblade.

Arthurs latter er på den måde en temmelig kompliceret konstruktion, der holder forskellige krav sammen; samfundets krav om nydelse, moderens krav om glæde, Arthurs egen drøm om succes. Arthur griner hysterisk, fordi han ikke kan finde ud af det, fordi de forskellige krav filtrer sig ind i hinanden. Han griner, fordi han har lært at grine, fordi han ikke ved, hvad han ellers skal, fordi han gerne vil elskes, fordi han gerne vil være en del af et fællesskab, fordi han gerne vil få andre til at grine, fordi han påkræves at grine, fordi han ikke kan grine, fordi han råber på hjælp, fordi han håner sig selv, fordi nogen griner hånende ad ham, fordi nogen griner gennem ham. Lag på lag

af komplekser lægger sig oven i latteren som symptom. Det bliver en form for løsning for Arthur at grine, selvom det på alle måder er pinefuldt. Han griner som besat, fordi noget griner videre, fordi dét griner, selvom det ikke er sjovt længere.

#### IMAGINÆRE FÆDRE

Hvordan får man tingene til at hænge sammen, når det symbolske er i krise? En måde at knibe udenom problemet, eller ikke at forholde sig til det, kan med Lacans begreber siges at være at søge tilflugt i det imaginære. Gennem det imaginære kan man opretholde en ide om, at det hele trods alt på en eller anden måde hænger sammen eller giver mening, selvom sandheden er, at noget er galt. Det imaginære er stedet for "miskendelser" og "falske" udveje. Før vi kommer til det afgørende sandhedsmoment i *Joker*, må vi se på filmens beskrivelser af disse falske måder at stabilisere symptomet.

Filmen har en imaginær akse, der løber fra dens begyndelse til dens slutning, og som handler om, hvordan Arthur kan lykkes med at skabe orden i sin verden gennem en vellykket spejling. Filmen benytter sig f.eks. af en række konkrete spejle, som ville kunne læses med Lacans begreber om spejlstadiet (selvom jeg ikke skal følge denne vinkel helt til dørs her). Allerede i filmens første scene bruger Arthur et spejl, mens han lægger klovne-makeup. Her er problemet dog netop, at han ser en klovn, og værre bliver det, da han begynder at lave voldsomme grimasser til sit spejlbillede. Andre spejleffekter i filmen har at gøre med identifikationer. Særligt betydende er et forløb i filmen, der handler om Arthurs spejling i et populært tv-show, *The Murray Franklin Show*, som han og hans mor elsker at se. Showet indeholder nemlig en mulighed for ham for en mere vellykket spejling i en form for imaginær faderfigur. Den første gang, vi ser Arthur se showet, følger vi med ham ind i studiet, ind gennem skærmen; han drømmer, at han sidder blandt publikum, og han råber "jeg elsker dig" til Murray, som tager ham med op på scenen og fortæller ham, at han ville opgive al sin berømmelse for en søn som ham. Det imaginære er en slags redningsplanke for Arthur, en form for hallucinatorisk stabilisering af rystelserne i det symbolske. Murray er ikke en repræsentant for det symbolske, men er på billedernes niveau (et ideal-ego). Murray er inde i skærmen, hvor Arthur må ind for at møde ham. Men to billeder, der mødes, skaber blot midlertidig ro i symptomerne.

Arthurs forsøg med den imaginære fader griber, lærer vi i løbet af filmen, dybere. Også hans mor, Penny, stabiliserer sit liv i forhold til

en imaginær fader, idet hun interesserer sig overdrevent for Thomas Wayne, byens rigmand og borgmestercandidat, som hun mener kan hjælpe både hende og Arthur, samt byen i det hele taget, ud af krisen. Hun skriver breve til Wayne, som hun undrer sig over, ikke bliver besvaret, og Arthur finder på et tidspunkt ud af, hvorfor hun gør det: Ifølge Penny er Wayne nemlig hans far. Penny arbejdede, fortæller hun, en overgang for Wayne, i hans hus, og de to forelskede sig og fik Arthur. Da historien om Arthur, det uægte barn, ikke måtte komme frem, måtte Penny og Arthur forlade stedet. Vi bliver i filmen aldrig klar over, om Penny lider af en vrangforestilling angående hendes forhold til Thomas Wayne. Sådant er den forklaring, Arthur modtager fra både Waynes butler og Wayne selv, og det er også den, der er nedfældet i den psykiatriske rapport over Pennys case, som Arthur finder frem til. Rapporten kan imidlertid være forfalsket, men sagen er under alle omstændigheder, at Wayne fungerer som Pennys imaginære holdpunkt; ham, der kan bringe orden i sagerne, kan redde dem ud af deres fattigdom og kan få styr på problemerne i byen. Penny er fuldstændig blind for Waynes ”symbolske” placering i konflikten, nemlig som en af de rigmænd, der har bragt byen i ubalance.



Arthur uden for Thomas Waynes residens (Bruce Wayne bag gitteret)

Animeret af Pennys forestillinger om Wayne opsøger Arthur ham i flere omgange. Det lykkes til sidst for Arthur at snige sig ind på Wayne, og han møder ham til en velgørenhedsfest, på et imponerende badeværelse, der næsten fungerer som et slags spejlkabinet, hvor spejlingen i Wayne imidlertid mislykkes. Arthur vil gerne have Waynes opmærk-

somhed, og på samme måde som i scenerne med Franklin, vil han gerne have hans kærlighed. Længslen efter faderen gennemspilles to gange i filmen: Først på drømmescenen hos Franklin, senere i spejlkabinetet hos Wayne. Men Wayne er ikke bare en skærm for Arthurs fantasier; han slår tilbage, han har sin position at forsvare, han har sin egen familie og sit eget imperium. Scenen ender med, at Wayne kalder Arthurs mor for ”sindssyg”, og da Arthur griner sit pinefulde grin, får han en lussing. Den imaginære spejling bliver ikke en behagelig oplevelse, men noget, der eskalerer til en mere voldelig konflikt, måske netop fordi Arthur forsøger at få det imaginære til at fungere, uden at det har klangbund i det symbolske. Man kan næsten illustrere det med Lacans L-skema,<sup>7</sup> hvor akse fra subjektets ego til idealbilledet af den anden, det vil sige den imaginære akse, blokerer for indsigt i de symbolske koordinater, der bestemmer subjektets (problematikker med) placering i det symbolske. Arthur misforstår sit eget symptom som en længsel efter helhed (med Wayne som ideal-ego), mens det, der er på spil, er en krise i den symbolske instans, der overhovedet sikrer indskrivning. For så vidt er Wayne det tætteste, filmen kommer på en symbolsk autoritet – han melder sig f.eks. som kandidat til borgmesterposten, vil have ryddet op i gaderne osv. – men Arthur tilnærmer sig, som Penny, Wayne i det imaginære register.

Spillet mellem de to fædre i filmen, Franklin og Wayne, er interessant for Arthurs skæbne. De ender begge med at blive slået ihjel, men i to forskellige registre. I forhold til Franklin sker der det, at Arthur ender som gæst i *The Murray Franklin Show* (på grund af sin kiksede optræden på amatørscenen, som er blevet filmet, og som redaktionen bag showet falder over og begynder at bruge som gimmick i deres show). På vej mod dette klimaks i filmen er vi allerede tæt på, at Arthur har fundet frem til Joker-karakteren. Hjemme foran spejlet gør Arthur sig klar til showet; han farver håret grønt, danser en krigsdans. I hele filmen har vi kun set ham slæbe sig op ad den lange, lange trappe mod hans og moderens lejlighed, nu ser vi ham danse ned ad den med spektakulære moves til en ond gang rock’n’roll. I studiet hos Franklin introduceres han for første gang som ”Joker”. Scenen udvikler sig dramatisk: Hele byen er oppe at køre over de ”klovnemord”, der er blevet begået i undergrundsbanen, og nu sidder Arthur her i klovnekostume. Men han er ikke politisk engageret, siger han: ”Jeg prøver bare at få folk til at grine”. Alligevel indrømmer han at have slået de tre ”Wall Street-fyre” ihjel, for de var modbydelige. Og han er ligeglad, siger han, for han har intet at miste. Verden er af lave, pro-

klamerer Arthur, eller Jokeren, og beskylder Franklin for selv at være modbydelig ved at vise klippene med ham fra amatørscenen, hvorefter han skyder ham i hovedet.

Dette er skabelsen af Jokeren, der nu går ud i gaderne, som står i brand, med mennesker iført klovnemasker overalt. Problemet er, at Jokeren hermed forbliver en imaginær skabning. Det viser sig, at hans mord på de tre fyre i undergrundsbanen, der egentlig blot var et desperat selvforsvar, har fungeret identitetsskabende for både ham og en bevægelse af klovne, der nu på en ”karnevalistisk” facon forsøger at destruere det bestående, de rige, smadre byen. En slags ”falsk nihilisme”, som Žižek også har været ind på, fordi den forudsætter noget at smadre, nogen at spejle sig i, som man er imod.<sup>8</sup> Hvor Arthurs grin indtil da i filmen har været indadvendt og smertefuldt, bliver det nu udadvendt og spottende, og det er, som om det stivner i en bestemt grimasse, som en integreret del af karakteren med det grønne hår, klovnejakkesættet og den skødesløse dans. Rundt om Jokeren samles en klovnehær, som pendanten eller det præcise modbillede til Wall Street-fyrene. Hvor Wall Street-fyrene er kække og provokerende over for mennesker under dem, samfundets bund, er klovnehæren destruktiv over for de rige. Hvor Wall Street-fyrene er produkter af Thomas Wayne (det viser sig, at det faktisk var nogle af hans folk), er klovnehæren produkter af Jokeren som imaginært og naragtigt vrangbillede af magten.

I mellemtiden, mens Jokeren konsolideres og klovnehæren skabes, sker der noget andet og meget afgørende. Som en slags sideeffekt af de optøjer, der er i gaderne, fanges Wayne, der har været i biografen med sin kone og sin søn (Bruce Wayne, der senere bliver til Batman) i en gyde og dræbes af en tilfældig klovn. Drabet på Franklin skaber Jokeren, og drabet på Wayne skaber Batman, og hermed er det evige opgør mellem de to sat i scene. Men skønt de to drab er relaterede, gennem en serie af handlinger, gør filmen det dog klart, at de ikke foregår på samme niveau, hvilket i sidste ende betyder, at man kan anskue Jokeren og Batman som to vidt forskellige og uforenelige perspektiver på samme sag, nemlig problemerne i Gotham City. Først og fremmest kan vi aflæse dette i forhold til de to drab, der skaber figurene: Mens Franklin dræbes helt åbent, for snurrende kameraer, af Arthur selv, dræbes Wayne i en snusket gyde af en klovneepigon. Grundlæggende handler det dog om en inkongruens mellem det imaginære og det symbolske. Hvor Franklin fuldstændigt tilhører det imaginære, er Wayne som nævnt også placeret i det symbolske (hvis

der skulle have været orden i Arthurs univers, gennem installeringen af et fadernavn, skulle det have været gennem Wayne, men en af filmens pointer består netop i en insisteren på en krise i det symbolske). Den færdige Joker-skurk konsoliderer sig på den imaginære akse, fastholdt i oprøret mod den imaginære fader, mens Batman skabes på den symbolske akse, hvor faderen er død, mens mindet om ham lever videre i kampen for orden. Jokeren og Batman krydser veje, men er ikke i stand til faktisk at mødes på samme plan. Hermed udtømmes også potentialet for en reel konfrontation med det symptom, vi gennem Arthur har identificeret i byen og samfundet. På den ene side får vi den nihilistiske passion for vold og overskridelse, der imidlertid forbliver fanget i det, den gør oprør imod. På den anden side fantasien om en orden, der aldrig var der, og kampen mod de elementer, ”klovnene”, der tillægges ansvaret for, at samfundet ikke hænger sammen, og som skal holdes i skak.



Arthur i omklædningen til *The Murray Franklin Show* (Murray på væggen)

#### MORD, DØD OG SINTHOME

Måske er det på tide at samle nogle af trådene i analysen så vidt. Filmens omdrejningspunkt er, har jeg hævdet, Arthurs grin. Det er ikke en karakter, der er på scenen, men et symptom. Symptomet kan fortolkes på flere måder, dels i en ramme af et hysterisk begær, men også i en ramme af en mere generel krise i det symbolske og nærværet af et maternelt overjæg. På filmens handlingsplan leges der med forskellige forsøg på at stabilisere symptomet. Allerede Arthurs nervøse sammen-

brud på *Pogo's* er, hvilket jeg vender tilbage til, et råb om hjælp. Arthur søger efter nogen eller noget, der kan forstå ham og befri ham for grinet pine. I filmens midterstykke er det især en søgen efter en imaginær, stabiliserende fader, der driver ham. Spørgsmålet om symptomet og dets potentielle stabilisering kan formaliseres som spørgsmålet om, om der er en stor Anden eller ej. Findes der en instans, som kan lindre symptomet, måske endda fjerne det? Her ville vi også have en instans, som kunne harmonisere det kriseramte symbolske, bringe det tilbage i balance. Formuleret i termer af et psykoanalytisk forløb, hvor analytikeren ofte optræder som repræsentant for den store Anden: Findes der en instans, der kan give den rette fortolkning af symptomet og dermed neutralisere det? Eller kan symptomet ikke neutraliseres? Det er faktisk den sidste mulighed, der, selvom det lyder bagvendt, indeholder en mulighed for frigørelse for Arthur. Men hvordan det?

Som vi har set, mislykkes den imaginære stabilisering. Heller ikke mordene på de imaginære fædre udvirker dog det store. De skaber en del virak, men de medvirker ikke til, at noget grundlæggende ændres, snarere munder det hele ud i det "statiske" superhelteunivers. Men hvad så med et mord på moderen? Arthurs mord på moderen er netop det sted i filmen, der er dets afgørende sandhedsmoment; stedet, hvor en form for frigørelse nås for Arthur. Frigørelsen handler i min læsning om det at kunne forholde sig anderledes til symptomet. I klassisk medicinsk praksis er lægens opgave naturligvis at fjerne symptomet, så det kan måske lyde underligt uambitiøst at tale om at forholde sig anderledes til det. Sagen er dog netop, at hele spørgsmålet om, om der overhovedet findes helbredelse, er på spil i spørgsmålet om symptomet. I psykoanalysen, allerede hos Freud, men især hos Lacan, er der en erkendelse af, at symptomer ikke er nemme at blive kvit, at de altid vender tilbage. Der findes naturligvis andre mere "humanistiske" tilgange, det vil sige tilgange, som antager, at vi rent faktisk kan blive os selv, uden forstyrrende knuder og symptomer. Man ville også kunne læse *Joker* i det lys. En mere "psykologiserende" tilgang ville f.eks. være tilfreds med at beskrive, hvordan Arthurs problemer er skabt af de uretfærdigheder, han har været udsat for, og hvordan hans udartede opførsel ville kunne være undgået, hvis han var blevet elsket mere i sin barndom. Den læsning har naturligvis noget for sig, og *Joker* lægger delvist op til den. Men psykoanalysen går en anden vej. Her er symptomet en grundlæggende faktor, og det er gennem symptomet, som irreducibel realitet, at både problemet og "løsningen", i form af en frigørelse, skal tænkes. Symptomet peger tilbage



på et fundamentalt ”ubehag i kulturen”, som Freud formulerede det, der både er personligt og politisk. Og det udgør samtidig en opgave, måske endda en mulighed, for subjektet. Lacan taler i sine sene seminarer om ”at identificere med symptomet” som en mulig formulering af afslutningen på en psykoanalyse.<sup>9</sup> Men hvad ligger der i det? Og hvordan kan vi se det i *Joker*?

Arthurs mord på moderen kommer på et tidspunkt, hvor alle imaginære broer er ved at være brændt. Arthur har fået afvisning af Wayne, og samtidig har han undersøgt moderens historie nærmere i det psykiatriske hospitals arkiver og fundet ud af, at hun er blevet beskrevet som lidende af psykotiske vrangforestillinger. Om moderen nu har vrangforestillinger eller ej er ikke så vigtigt, for det står som nævnt under alle omstændigheder fast, at hun har en helt igennem imaginær tro på Thomas Waynes godhed. Hvad hele historien om Wayne samtidig også dækker over, finder Arthur ud af, er, at han (og moderen selv) blev brutalt mishandlet af moderens kæreste, da de var flyttet fra Waynes hus. Opgøret med moderen finder sted på hospitalet, hvor hun ligger i koma: Efter Arthur var på besøg hos Wayne, som kaldte moderen sindssyg, kommer han hjem og finder hende på vej ind i en ambulance (næsten som en fysisk manifestation af hendes symbolske fald). I den afgørende scene er han alene ved hendes sygeseng. ”Du sagde altid, at min latter var en sygdom, og at der var noget galt med mig”, siger han til hende og afslører dermed, at latteren er et tema i deres forhold. ”Men det er der ikke. Dén er det rigtige mig!” Lidt senere tager Arthur en pude og kvæler moderen til døde. Heri ligger Arthurs frigørelse – ikke i moderens død som sådan, men i den måde han, ikke mindst gennem sin replik, selvstændiggør sig på.

Drabet på moderen er en afvisning af den imaginære akse; der er ikke trøst at finde hos hverken Franklin (og i showet som de ser sammen) eller hos Wayne (som moderen ser op til). Samtidig er det også en afvisning af bortforklaringer, som f.eks. at latteren skyldes en ”ekstern”, tilfældig sygdomstilstand. Arthur markerer, at han er kommet på højde med symptomet, det vil sige han anerkender, at der er noget fremmed, som på en afgørende måde virker i ham. Han er ikke mere Arthur plus et mærkeligt grin, der irriterer og generer, han *er* selve det mærkelige. Denne anerkendelse beløber sig for mig at se også til en form for frigørelse fra den store Anden, som symptomet som regel relaterer til i en eller anden forstand. Mange af Arthurs handlinger i filmen kan ses som desperate råb om hjælp; det afmægtige grin peger ud mod verden, det kalder på, at nogen hører ham og kan hjælpe ham

ud af sin knibe, selvom han på alle måder har svært ved at formulere præcist, hvad kniben er. Handlingerne kan siges at være former for *acting out*, med den lacanianske psykoanalyses begreb for de mærkelige former for henvendelse, der nogle gange kommer igennem ved brud på kommunikationen, drastiske handlinger, vredesudbrud osv. På mange måder er Arthurs optræden på *Pogo's* igen et godt eksempel: En *acting out* er den henvendelse, der bryder med normal kommunikation, men som alligevel stadig befinder sig "på scenen", som en henvendelse til den Anden, til den store Anden, til "Nogen", der da for dølen må kunne se mig (derfor også Arthurs benovelse, da det viser sig, at *The Murray Franklin Show* faktisk har set ham). Men her, overfor moderen, proklamerer Arthur nu, at han ikke har brug for hjælp til at se, hvad der er galt med ham, for der er ikke noget galt: "Dén er det rigtige mig". "Wo Es War, Soll Ich Werden", som Freud siger det, hvilket Lacan udlægger som, at jeg skal turde indtage den plads, hvor det fremmede virker gennem mig, hinsides imaginære forsøg på stabilisering, hinsides den store Anden. Symptomet skifter her karakter: Fra at have været det, der ikke passer ind i den store Anden, noget meningsløst, som må fortolkes, bliver det nu til selve det meningsløse, som befinder sig i hjertet af den store Anden, og som den store Anden som fortolkningsmaskine blot er et patetisk forsvar imod. Arthur bliver urørlig i det øjeblik, han identificerer direkte med det patologiske grin, det vil sige affirmerer det som en fundamental realitet.

At der sker noget afgørende med Arthur, kan også læses i det, han siger, lige før han kvæler moderen: "Jeg plejede at tro, at mit liv er en tragedie, men nu har jeg fundet ud af, at det er en fucking komedie". Og med komedie mener Arthur noget, der ganske enkelt bare er meningsløst, absurd. Denne reduktion til det absurde, til selve det at være fanget af et symptom, er tvetydig, men ikke desto mindre er den alligevel en frigørelse. Symptomets "succes" kommer gennem de fallitter og den tragedie, det er Arthurs skæbne at udleve, og som producerer det smertefulde grin i ham, men kunsten består på en måde i at fratage symptomet dets succes, også selvom det bliver ved med at insistere. Kunsten består i at fjerne den horisont, der gør det smertefuldt og tragisk. Jeg vil hævde, at denne fjernelse af horisonten også kan aflæses i de muligheder for identifikation, som filmen giver os som tilskuere mulighed for. Flere steder i filmen har vi som tilskuere mulighed for på en måde at være klogere end Arthur, f.eks. i den meget omtalte scene på *Pogo's*: Vi kan se, hvordan noget går helt galt for Arthur, selvom han på en måde ikke opdager det, fanget som han er

i symptomets nydelse. I scenen får vi medlidenhed med staklen, men medlidenhed er noget, der kun kan produceres fra den store Andens perspektiv, det vil sige fra et perspektiv, der kan se, hvordan nogen er blevet gjort uret, og hvordan verden må indrettes anderledes, for at vi kan skabe plads til typer som Arthur. Som tilskuere reproducerer vi Arthurs symptomer i en tragisk horisont: Vi kan godt lide at se nogen, vi kan have medlidenhed med. Vi kan endda også godt lide at se dem blive ved med at lide, når bare vi kan bevare fantasien om en højere retfærdighed, eller at nogen holder øje med balancerne et sted (eller i det mindste ser os se dem lide). Men på afgørende punkter i filmen er vi ikke klogere end Arthur, tværtimod bliver vi taget ved næsen, f.eks. da det viser sig, at nogle af de scener, vi troede var virkelige hændelser, foregik i Arthurs fantasi (der er en række scener med Arthurs smukke nabo, der følger den logik). Her er vi på niveau med Arthur, vi er ikke hævet over hans oplevelser, vi ser dem ikke udefra, men tværtimod radikalt indefra, hvilket forvirrer os. Hvad kan vi stole på? Hvad er virkelighed, og hvad er ikke? Hvornår skal vi have medlidenhed med Arthur, og hvornår bliver vi snydt af hans fantasier?

Momentet for Arthurs mord på moderen er også forvirrende, men måske næsten fordi det træder helt ud af spørgsmålet om, om det er virkeligt eller ej; det er virkeligt, men næsten *før* virkeligt (på samme måde som da Arthur senere myrder Randall, en af sine tidligere kolleger, og hvor blodet splatter ud på væggen ved siden af Arthur som hans eget uhyggelige ”reelle” portræt). Arthurs mord er som en *passage à l'acte* i psykoanalysens sprog, en udtræden af det symbolskes sfære, sfæren for den store Anden: Vi kan ikke umiddelbart følge ham, hvorfor er ”grinet” hans virkelige selv? Hvorfor elsker han symptomet mere, end han elsker sin mor? Hvis forskellen på *acting out* og *passage à l'acte* handler om forskellen på en mærkelig handling, der bliver på scenen og en handling, der træder ud af scenen, er Arthurs handling det sidste, men det er også en måde at ændre scenen på. Nu er symptomet ikke mere tragisk, men komisk eller absurd. Det er ikke mere noget, der desperat kalder på et publikum, men noget, der skræmmer det væk.



Arthur efter mordet Randall

Arthurs frigørelse fra moderen behøver ikke nødvendigvis at blive forstået som et virkeligt mord (selvom det bidrager til dramaet). Alligevel er indsatsen høj for Arthur, og det at identificere med symptomet er overgangen til en temmelig radikal subjektivitet. For det første mister Arthur moderen, og med hende hele den imaginære stabilisering (jf. fantasierne om både Franklin og Wayne). For det andet mister han sig selv og undergår det, psykoanalysen ville kalde *subjektiv destitution*, som ville kunne udlægges som en form for symbolsk afsættelse eller udskrivning. Han mister hele sit livs forklaringshorisont i handlingen, han er ikke mere den, der har en tragisk skæbne, han er nu noget andet. Moderen må myrdes, og Arthur må dø. I Arthurs handling ser også Žižek en identifikation med symptomet, eller rettere identifikationen med et *sinthome*. Et *sinthome* er i lacaniansk teori symptomet i en slags urform, det er symptomet som reduceret til den minimale tvang, der kendetegner subjektet i dets nydelse, det er "ikke en bærer af mening, af en kodet besked fra det ubevidste, men et ciffer for nydelsen, den elementære formel for subjektets nydelse".<sup>10</sup> I et *sinthome* er der ikke et rigt og levende menneske på spil, men mennesket som en *synth-homme*, en syntetisk-patologisk skabning, der er reduceret til sin grundlæggende nydelse, sin basale tilfredsstillelse i symptomet. *Sinthome* er samtidig en organisering af nydelse, som er hinsides den Anden. Man kunne også sige, at det er som om, at inkonsistensen i den Anden selv får form gennem *sinthome*; *sinthome* er det ultimative svar på den Andens inkonsistens. Det, at heller ikke den store Anden har et svar på, hvordan man skal forvalte sin nydelse, er sam-

menfaldende med et punkt, hvor nydelsen kondenseres i et ”frigjort” patologisk tic, det vil sige et punkt hvor inkonsistensen materialiseres.

Men hvad er sinthome i forhold til frigørelse? Også her kan man kun tale om frigørelse på en temmelig paradoksål måde. Sinthome er en form for sidste bastion: Det er det, der står tilbage, når alt andet er skrællet af subjektet, selv dets forhold til den Anden. Den er subjektet reduceret til en grundlæggende form for stædighed, kunne man mere profant sige. Sinthome er netop en sidste bastion i den forstand, at det er sinthome eller intet. Sinthome er under alle omstændigheder noget, der er ganske tvetydigt. Er det en tvang eller en tvingende, frigørende nødvendighed? Ifølge Žižek findes der ”ideologiske sinthomes”<sup>11</sup>: Når alle lag af ideologien er væk, er der en meningsløs identifikation med en nydelse tilbage, som f.eks. i Terry Gilliams *Brazil* (1985), hvor der bliver ved med køre en åndssvag melodi i baggrunden, hvis status ikke helt er klar, men som står for ordenens egen nydelse, for det bureaukratiske maskineris meningsløse gentagelse. Sinthome kan være en grund for ideologien: Det tillader et system at balancere på grænsen mellem total opløsning og en minimal organisering (i et sinthome). Samme fænomen som i *Brazil* finder vi også i *Joker* i den karikerede dåselatter, der nu og da akkompagnerer Arthur; det materielle overjeg komprimeret til en maskinel latter. Men omvendt kan reduktionen til sinthome også være det, der giver anledning til noget nyt. Sinthome er næsten som et begivenhedssted i Alain Badiou’s vokabular; det ligger ”på kanten af det tomme”.<sup>12</sup> Måske er sinthome selve subjektet som ”joker”, altså som det kort, der kan veksles til alle andre kort? Et sinthome kan være afsæt for alle mulige former for restruktureringer af det symbolske, i og med at det er et svar på inkonsistensen i den Anden.

Det er i den forstand, at *Jokers* etik handler om ”ikke at vige tilbage for symptomet”. Det hedder et sted hos Lacan, at det i psykoanalysen handler om ”ikke at vige tilbage for begæret”.<sup>13</sup> Denne etik angår det helt basale arbejde med det ubevidste, hvor det kræver et vist mod at følge begærets kringlede veje. Ikke at vige tilbage for begæret handler f.eks. om den frie association, og resultatet er en åbning af begæret, det vil sige at man finder ud af, hvordan begæret forskyder sig og arbejder med stof, man ikke vidste, at man interesserede sig for. Ikke at vige tilbage for symptomet betyder, at psykoanalysen også handler om noget mere, nemlig om det, der først og sidst låser subjektet fast. Som f.eks. et patologisk grin. Psykoanalysen handler også om modet til at håndtere symptomet. Ikke bare at ”hysterisere” det,

men at tillade det at være der. Ikke fordi det handler om at affinde sig med det, der nu engang er blevet ens skæbne, ikke fordi der er ting, man bare må lære at leve med, og som man ikke skal bruge energi på at forandre. Men fordi symptomet netop er det led, virkelig frigørelse kan finde sted igennem. Momentet, hvor man opnår et, ”jeg er dét”, er ikke bare momentet for en tvang, men et vippepunkt. Dét er det. Det er en afslutning, et sted man først når hen efter en lang analyse. Men også en begyndelse.

- 
- 1 Ulrich 2019
  - 2 Freud 2011: 11
  - 3 Ibid.: 17
  - 4 Se Santner 1996
  - 5 Ibid.: xii
  - 6 Se Žižek 1992: 97-99
  - 7 Lacan 2006: 40
  - 8 Žižek 2019
  - 9 Lacan 1977: 6-7
  - 10 Žižek 2019
  - 11 Žižek 1992: 128-130
  - 12 Badiou 2005: 175ff
  - 13 Lacan 1986

#### LITTERATUR

- Badiou, Alain: *Being and Event*. Continuum 2005 (1988)
- Freud, Sigmund: ”Hæmning, symptom og angst”, 1. del. I *Drift* nr. 1/2, s. 9-36, 2011 (1926)
- Lacan, Jacques: ”Le Séminaire, Livre XXIV, L’insu Que Sait de l’une-Bévue s’Aile à Mourre”. I *Ornicar* (12/13), 1977
- Lacan, Jacques: ”L’éthique de La Psychanalyse, Leçon Du 6 Juillet 1960”. Seuil 1986 (1959-1960)
- Lacan, Jacques: ”Seminar on ”The Purloined Letter””. I *Écrits*. Norton 2006 (1966)
- Santner, Eric L.: *My Own Private Germany : Daniel Paul Schreber’s Secret History of Modernity*. Princeton University Press 1996
- Ulrich, Lise: ”Joker ’: Joaquin Phoenix er

ynkelig, ødelagt og seriøst skræmmende i provokerende superskurkefilm”, tilgængelig på: <https://soundvenue.com/film/2019/10/joker-joaquin-phoenix-er-ynkelig-oedelagt-og-serioest-skraemmende-i-provokerende-superskurkefilm-380002> (downloadet 16.09.20), 2019

Žižek, Slavoj: *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. MIT Press 1992 (1991)

Žižek, Slavoj: ”More on Joker: From Apolitical Nihilism to a New Left, or Why Trump is no Joker”, tilgængelig på: <https://thephilosophicalsalon.com/more-on-joker-from-apolitical-nihilism-to-a-new-left-or-why-trump-is-no-joker/> (downloadet 16.09.20), 2019

#### FILM

- Fincher, David: *Fight Club*. 1999
- Forman, Miloš: *One Flew Over the Cuckoo’s Nest*. 1975
- Gilliam, Terry: *Brazil*. 1985

- Hitchcock, Alfred: *Fuglene*. 1963
- Phillips, Todd: *Joker*. 2019
- Scorsese, Martin: *Taxi Driver*. 1976
- Scorsese, Martin: *The King of Comedy*. 1982