

CE FEL DE CLOVN POARTĂ O ARMĂ?

JOKER - O LECTURĂ KOHUTIANĂ

DIANA DRAGU ^[1]

Eseul urmărește transformarea lui Arthur Fleck în Joker (filmul lui Todd Phillips, 2019) prin prisma psihologiei sinelui. Penny Fleck își folosește fiul ca obiect al sinelui cu funcție antidepresivă, iar figurile paterne, Thomas Wayne și Murray Franklin, eșuează ca ideal, ceea ce face ca sinele lui Arthur să rămână fragmentat. Crimele sale, de la metrou până la platoul lui Murray, urmează logica furiei narcisice. Susțin că Joker se susține pe o grandiozitate improvizată, ținută laolaltă de furie, căreia îi lipsește valoarea reparatorie a unei structuri compensatorii.

CUVINTE-CHEIE: psihologia sinelui; Heinz Kohut; obiect al sinelui; ogîndire; idealizare; furie narcisică; structură compensatorie; Joker.

Copilul care nu este îmbrățișat de sat îi va da foc doar ca să simtă ceva.

(proverb arab)

Există ceva straniu în felul în care a fost primit filmul Joker (Phillips, 2019). Un film despre un om care se destramă, despre singurătate, boală psihică și violență criminală, un film care i-a tulburat pe spectatori, pe unii

¹ Diana Dragu este psihoterapeut psihanalitic, lucrează cu adulți, adolescenți și copii, absolventă a Fundației Generația și candidat SRP. E-mail: diana_ivascu@yahoo.com.

i-a bântuit, iar alții l-au acuzat că este periculos. Și totuși filmul a stârnit o reacție puternică, opt minute de ovații în picioare la premiera de la Veneția, Leul de Aur, peste un miliard de dolari încasați și titlul de cea mai profitabilă producție cu rating R din istoria cinematografului. Ne-a plăcut un film care ne-a răscolit și care a lăsat o amprentă puternică asupra noastră, iar întrebarea care se conturează ne pune în fața unei oglinzi în care încercăm să descoperim de ce ne atrage atât de puternic o poveste care ne tulbură?

Poate pentru că filmul ne apropie de propriul inconștient și de forțele agresive pe care le purtăm în interior și pe care viața de zi cu zi ne obligă să le ținem ascunse cu strășnicie. Plăcerea pe care o simțim privind o tragedie, plăcere reală, deși amestecată cu neliniște, are ceva din descărcarea sigură a unei tensiuni care altfel nu și-ar găsi ieșire. În sala de cinematograf, la adăpostul întunericului și al ficțiunii, ne dăm voie să cochetăm fără consecințe cu fascinația transgresiunii și să ne identificăm, măcar pentru câteva ore, cu un personaj care face ceea ce noi nu ne-am permite niciodată. Privindu-l pe Arthur Fleck, ne privim, de fapt, pe noi înșine.

Pentru că atinge un strat atât de adânc, filmul poate fi citit în mai multe feluri, și niciunul dintre ele nu este exhaustiv. La o primă lectură putem vedea o critică a capitalismului, unde Gotham-ul din film este un oraș polarizat, sufocat atât de gunoaie cât și de o criză socială din care cei de sus s-au retras confortabil, iar când administrația taie fondurile pentru serviciile de sănătate mintală, iar Arthur își pierde dintr-o trăsătură de condei medicația și singurul om plătit să-l asculte, scenariul ne spune cât se poate de manifest că suferința lui încetează să fie drama unui individ și devine rezultatul

unei decizii economice. În termenii lui Marx (1867/1976), Arthur este forță de muncă devenită inutilă, un om pe care sistemul l-a folosit, l-a golit de valoare și apoi l-a aruncat la periferie, iar crimele lui din metrou, comise asupra a trei angajați ai lui Wayne, sunt privite de oamenii din Gotham ca prim gest al unei clase care se recunoaște în el, îi îmbracă masca și pentru că se simt răzbunați de crimele lui nici nu le trece prin minte să îl condamne.

Poate fi citit, apoi, ca o geneză a psihopatiei, o descriere aproape clinică a felului în care un om vulnerabil și neglijat alunecă, treaptă cu treaptă, (ca în memorabila scenă a dansului de pe scări) spre violență, cu întrebarea nerezolvată cât din ceea ce devine îi aparține și cât aparține lumii care l-a modelat.

Și nu în ultimul rând poate fi privit ca o meditație filosofică. Slavoj Žižek (2019) a văzut în Joker o figură etică fără a fi morală, în sensul precis că morala reglează felul în care ne raportăm la binele comun al comunității, în vreme ce etica înseamnă fidelitatea nestrămutată față de propria dorință, dincolo de principiul plăcerii, motiv pentru care îl compară cu Antigona, cealaltă figură care sfâșie ordinea cetății în numele unei legi mai înalte, și pentru care citește chiar numele personajului, Fleck, care în germană înseamnă pată, ca semn al unei existențe fără loc propriu în societatea din care face parte.

Fiecare dintre aceste lecturi poate fi pe larg elaborată, dar asta depășește cadrul acestei lucrări, și mă voi opri asupra unei lecturi kohutiene a personajului. Transformarea lui Arthur Fleck în Joker poate fi citită ca parcursul unui sine care nu a atins niciodată coeziunea, din cauza unor eșecuri timpurii și catastrofale din partea obiectelor sinelui, eșecuri pe care mediul le repetă și le amplifică. În conceptualizarea psihologiei sinelui Arthur este

văzut mai degrabă ca un sine golit, aflat în fragmentare cronică, ale cărui nevoi arhaice de oglindire, idealizare și gemelaritate au rămas fără răspuns, decât un agresor violent. Violența lui poate fi văzută din două perspective, cea a agresivității primare (Kernberg, 1975), și cea a furiei narcisice (Kohut, 1996/2016) pe care o voi folosi în eseul de față, iar figura grandioasă a lui Joker este de fapt o construcție șubredă fundamentată pe rămășițele unui sine care nu a fost niciodată confirmat în existența sa. Povestea ne tulbură atât de adânc, poate și pentru că ne recunoaștem în privirea care nu i-a răspuns niciodată lui Arthur, o privire pe care și noi am refuzat-o cuiva, cândva, sau despre care ne temem că ne-a fost refuzată nouă.

Cadrul teoretic al psihologiei sinelui

Heinz Kohut (1984/2023) și-a reformulat teoria pornind de la clinică și spunea că psihologia se întinde exact până unde putem ajunge prin introspecție și empatie. Prin empatie el înțelegea un lucru destul de tehnic și anume efortul răbdător de a pătrunde în experiența celuilalt și de a o gândi din interiorul ei, poziționare care influențează foarte puternic atitudinea terapeutică și munca în cabinet, fiindcă analistul încearcă mai întâi să înțeleagă cum arată lumea din papucii pacientului, fără să evalueze dintr-o poziție omniscientă și omnipotentă.

Unul dintre conceptele lui centrale este cel de obiect al sinelui (Kohut, 1971/2021), persoane pe care le trăim ca nefiind entități separate de noi, ci o parte a propriului psihic, fiindcă ele îndeplinesc, în locul nostru, funcții pe care propriul nostru sine imatur nu le poate exercita singur (ne reglează

stima de sine, ne liniștesc când suntem copleșiți, ne dau sentimentul că suntem reali și ne oferă senzația de continuitate a vieții noastre psihice). Copilul nu are nevoie, insistă Kohut, de părinți perfecți, dar are nevoie de părinți suficient de acordați afectiv cu el încât eșecurile lor inevitabile să rămână tolerabile, optime, iar funcțiile pe care le îndeplinesc din afară să poată fi preluate, încet, înăuntru, printr-un proces pe care Kohut îl numește internalizare transmutativă, prin care mici frustrări dozate transformă, cu timpul, funcția externă a obiectelor sinelui în structură psihică proprie.

Sinele matur are, în acest model, o arhitectură cu doi poli. La un capăt stau ambițiile, sedimentul grandiozității arhaice a copilului care a fost oglindit la timp, privit cu acea strălucire din ochii mamei care îi confirmă că merită să fie văzut ca o ființă valoroasă care are dreptul la existență. La celălalt capăt stau idealurile, care stau la baza nevoii copilului de a se contopi cu o figură calmă și puternică, de la care să împrumute o vreme forța și seninătatea, până când ajunge să și le producă singur. Între cei doi poli se întinde un arc de tensiune, iar prin acest arc talentele și aptitudinile omului sunt puse în slujba unor ambiții de viață care să îi aparțină. Acestor două nevoi fundamentale, de a fi oglindit și de a putea idealiza, Kohut a adăugat mai târziu o a treia, nevoia de geamăn sau de alter-ego (Kohut, 1984/2023), care se referă la nevoia tăcută de a simți în preajmă un semen esențialmente asemănător nouă, a cărui simplă prezență ne confirmă că aparținem aceleiași umanități.

Atunci când aceste răspunsuri lipsesc în mod constant, absența lor devine traumatică și sinele pur și simplu nu se mai coagulează. Conflictul nevrotic clasic presupune instanțe psihice deja formate, care intră în ten-

siune unele cu altele, pe când aici aceste instanțe nici nu au apucat să se constituie. Rezultatul este un sine slab, golit pe dinăuntru, pe care Kohut îl descrie ca bătut de anxietatea de dezintegrare. Kohut observă că pacienții lui vorbeau rar despre spaima de moarte, dar mult mai des despre o senzație de risipire, de deșirare. Ea se manifestă prin ipohondrie și prin senzația că lumea a devenit ireală, iar grandiozitatea arhaică, rămasă neintegrată, supraviețuiește clivată de restul psihicului. Aici Kohut introduce ideea de clivaj vertical (Kohut, 1971/2021), în cadrul căruia o parte grandioasă a personalității trăiește în paralel cu partea golită, secătuită, fiecare cu propria sa versiune despre realitate, fără ca cele două să comunice între ele. Când un sine atât de fragil primește o lovitură narcisică puternică, el nu poate reacționa cu agresivitatea obișnuită, aceea care are o țintă și se oprește când și-a atins scopul. Singurele opțiuni rămase sunt furia narcisică și nevoia fără margini de răzbunare, alimentate de o pornire de a șterge ofensa care urmărește fantasmatic restaurarea magică, imposibilă, a unui sine zdrobit.

Kohut deosebește structurile defensive, care doar acoperă gaura lăsată de deficit, de structurile compensatorii, care o compensează funcțional, punând celălalt pol al sinelui să preia funcția polului rănit. Un om neoglindit, dar care a găsit un ideal solid, își poate construi pe acel ideal un sine viabil. Kohut așează nevoia de a fi văzut în centrul vieții psihice, iar filmul are și o latură socială pe care regizorul o scoate în evidență. Faptul că cineva este văzut sau nu într-un oraș ține și de putere și de poziția socială și, la urma urmei, poate fi privit ca o chestiune etică.

Istoria dezvoltării lui Arthur: Penny Fleck și eșecul obiectelor sinelui

Scenariul ne dezvăluie puține despre copilăria lui Arthur, dar detaliile pe care le aflăm în același timp cu Arthur sunt foarte edificatoare. După ce fură un dosar despre Penny de la spitalul Arkham, citește că a fost adoptat, că mama lui a fost internată la psihiatrie pe când era mic, că a fost găsit mal-nutrit și cu urmele unui abuz fizic sever pe care Penny l-a tolerat, susținând senin, mai târziu, că fiul ei a fost dintotdeauna „un băiețel fericit”. Penny însăși neagă adopția și repetă că Arthur este copilul nelegitim al lui Thomas Wayne. Regizorul se poziționează echidistant, și refuză, cu bună știință, să tranșeze între cele două versiuni, dar indiferent care este adevărul faptic, ambele povești descriu același dezastru al funcțiilor obiectelor sinelui, un dezastru care se repetă pe două planuri, cel al oglindirii și cel al idealizării.

Porecla pe care Penny i-o dă fiului, „Happy”, condensează întreaga perversitate a relației dintre ei. Arthur povestește că mama i-a spus mereu să zâmbească, să poarte mereu un zâmbet fericit pe față, fiindcă el a fost pus pe lume ca să aducă râsete și bucurie în lume. Aici se vede o inversare a sensului în care ar trebui să curgă oglindirea. Mama nu este capabilă să oglindească afectele reale ale copilului și să îi confirme astfel sinele spontan, iar copilul este cel obligat să reflecte nevoia mamei, să-i servească drept obiect al sinelui cu funcție antidepresivă, drept sursă a unei veselii de care ea are nevoie disperată. Confirmarea ne-o dă chiar el, la spital, după infarctul mamei, când mărturisește că n-a fost fericit nici măcar un minut din toată viața lui. Fața fericită fusese, de la bun început, o mască sub care nu se ascunde decât furie.

Eșecul polului idealizării este la fel de complet, și scenariul îi oferă lui Arthur două figuri paterne, și le lasă pe amândouă să eșueze la fel de răsunător. Prima este Thomas Wayne, tatăl pe care mama i-l dăruiește prin delirul ei, omul extraordinar căruia Penny îi scrie scrisori la care nu primește niciun răspuns și pe care i-l descrie fiului ca pe un salvator iminent. Arthur nu moștenește de la ea un ideal pe care să și-l poată internaliza. Singurul lucru pe care îl cunoaște este dorul ei neîncetat după un obiect idealizat inaccesibil. Arthur preia idealul unui tată-fantomă care, atunci când este în sfârșit față în față cu el, îl respinge fizic și îi spulberă și ultima posibilitate de a-și reclama o origine. A doua figură paternă este una pe care Arthur și-o alege singur și este Murray Franklin, prezentatorul TV pe care îl privește seară de seară alături de mamă și în care proiectează un bărbat cald, sigur pe el, admirat, un tată care într-o reverie îl îmbrățișează în fața publicului și îi spune că ar renunța la tot pentru un fiu ca el. Cele două figuri sunt, de fapt, aceeași funcție eșuată văzută de două ori, idealul primit de la mamă și idealul ales de fiul însuși, și fiindcă sunt aceeași funcție, prăbușirea lor va cântări atât de mult mai încolo, când Murray, idealul ales de Arthur, este ucis pe însuși platoul pe care fusese visat. Arthur nu găsește, nici prin mamă, nici prin vreun tată real sau ales, acea figură calmă și puternică pe care Kohut o vede indispensabilă, figură de la care copilul poate să împrumute capacitatea de autoliniștire. Or Penny, o femeie depresivă, care este incapabilă să-și apere copilul de abuz, nu poate oferi nici măcar funcția cea mai elementară, cea de scut. Și mai este un detaliu în care se strânge, ca într-un nod, toată sărăcia afectivă a acestei povești pentru că numele ei este

Penny (un bănuț, mărunțiș) cam atât cât primește Arthur, ca afecțiune, de la ea. Însemnarea pe care o citim în jurnalul lui, aceea că speră ca moartea lui să aibă mai mult sens decât viața, se sprijină în original pe un joc de cuvinte „I hope my death is worth more cents than my life”, mai mulți bănuți, dar și mai mult sens ca și cum, în lumea lui Arthur, valoarea unui om, sensul vieții și câțiva cenți, ar fi ajuns până la urmă același lucru.

Sinele care se fragmentează în prezent: simptom, jurnal, fantasmă

Cea mai vizibilă urmă a acestei istorii în prezentul filmului este râsul patologic, care izbucnește în autobuz, în metrou, în fața polițiștilor, atunci când Arthur este privit cu ostilitate, funcționează ca o sângerare în care corpul dă pe dinafară emoții pe care un sine coeziv ar fi știut să le conțină, iar reacția celorlalți de dezgust, batjocură, agresiune, sau frică prefăc fiecare criză într-o nouă rană. Aici merită adus în discuție Freud, fiindcă el ne dă cealaltă față a aceluiași râs. În *Cuvântul de spirit și raportul său cu inconștientul*, Freud (1905/2021) descrie gluma, mai ales gluma pe care o numește tendențioasă, ca pe o supapă, un mod prin care agresivitatea și dorințele pe care Eul și Supraeul le țin de obicei sub cenzură reușesc totuși să treacă, deghizate, și să ne procure o plăcere altfel interzisă. Iar gluma, spune Freud, presupune întotdeauna trei poziții, cel care o spune, publicul care râde cu el și ținta, cel pe seama căruia se râde. Arthur ar trebui să fie clovnul, care spune gluma și adună râsul de partea lui, dar în realitate, el este dintotdeauna ținta, cel pe seama căruia lumea

râde, iar propriul lui râs nu descarcă nicio agresivitate pe vreo victimă aleasă dinainte, ci se întoarce împotriva lui, expunându-l și umilindu-l încă o dată.

Imaginea clasică din tradiția tragică este a bufonului care plânge în sinea lui, dar *Joker* răstoarnă această imagine consacrată, pentru că în timp ce clovnul clasic își ascunde durerea ca să-i facă pe alții să râdă, Arthur ajunge un clovn care nu mai ascunde nimic și care, în locul râsului, stârnește spaimă și sfârșește prin a râde el de frica pe care o stârnește în ceilalți. Rolurile s-au inversat complet, iar el surprinde asta când spune că viața lui, pe care o crezuse o tragedie, este de fapt o comedie.

Jurnalul pe care Arthur îl ține este o tentativă rudimentară de a-și păstra unitatea, amestecând aspirația grandioasă a viitorului comediant cu însemnările despre boală, singurătate, tristețe și moarte. Fantasmele lui sunt, toate, fantasme de obiect al sinelui care îi oferă răspunsurile pe care lumea reală i le refuză. Reveria cu Murray arată nevoia de a fi văzut și nevoia de a idealiza un tată; relația cu vecina Sophie, dezvăluită târziu drept pură halucinație, îi oferă martorul tandru al existenței sale pe care realitatea nu i-l dă. Sophie este, într-un sens, prima mamă bună pe care și-o inventează, iar prăbușirea acestei imagini, când Arthur îi intră în apartament și femeia speriată nu-l recunoaște, deschide drumul către mama reală, cea din pat, pe care o va ucide. Când o omoară pe Penny vedem cum prăbușirea fantasmei îl duce înspre nebunie.

Pe acest fond, observăm cum se dezmembrează pas cu pas ultima matrice de obiect al sinelui a lui Arthur. Asistentă socială îl ascultă prost, dar îl ascultă, medicația îl amorțește, dar îl ține în picioare, slujba de clovn îi dă măcar un soi de sens și apartenență. Când finanțarea este

tăiată, replica funcționarei, „celor de sus nu le pasă de oameni ca tine și ca mine” vine ca o lovitură prin care societatea, ca mediu de obiecte ale sinelui, își declară falimentul. Întrebarea pe care o pune Arthur atunci, aproape copilărească, „de unde îmi voi mai lua medicamentele, cu cine voi mai vorbi?” marchează clipa în care fragmentarea devine iminentă.

Furia narcisică și nașterea lui Joker

Furia narcisică descrisă de Kohut este diferită de agresivitatea obișnuită, care are un scop și se stinge când scopul este atins. Ea este reacția unui sine fragil la atacurile care amenință să-l dezintegreze, recognoscibilă după caracterul nemăsurat, refuzul oricărei măsuri, urmărirea înverșunată a anulării ofensei și a celui care a adus-o. Crima din metrou respectă cu exactitate această logică. Tocmai fusese concediat, poartă încă machiajul de clovn, mandatul matern al fericirii, și este bătut de trei tineri care râd de el, fiind agresat chiar prin râs, semnificantul central al poveștii lui. Primele două focuri au încă înfățișarea legitimei apărări, și într-un sens ar avea dreptate să și-o revendice, în măsura în care pentru un sine atacat toată viața, aproape totul este o apărare. Al treilea foc însă, execuția cu sânge rece a celui care fugea deja, arată că furia narcisică nu se oprește, fiindcă ofensa, odată resimțită, nu mai poate fi ștearsă decât magic, prin anihilarea completă a celui care a fost martorul ei.

Seria crimelor care urmează confirmă tiparul, fiindcă fiecare victimă este, la o privire atentă, un obiect al sinelui care îl trădează. Randall, colegul care i-a strecurat arma și apoi l-a vândut, este executat ca geamăn fals, ca

alter ego care s-a dovedit dușman. Gary, colegul de statură mică, este singurul om care, spune Arthur, s-a purtat vreodată frumos cu el, iar în scena în care îl lasă să plece viu și nevătămat, în vreme ce tocmai îl măcelărise pe Randall în aceeași încăpere, se vede că Arthur îi lovește pe cei care l-au trădat ca obiecte ale sinelui, iar Gary, care nu l-a trădat niciodată, nu se numără printre ei. Mai mult, Arthur se recunoaște în el, celălalt bărbat pe care toți cei de la muncă îl tratează ca pe o ciudățenie, iar identificarea aceasta, faptul că în Gary își vede propriul sine umilit, îi permite să-l lase în viață. Dacă a ucide îi dă lui Arthur un sentiment de putere, prima oară îl ucide chiar pe cel care-i dăduse arma, ca și cum ar prelua astfel controlul asupra propriei neputințe, a cruța pe cineva îi dă o putere și mai mare. Pentru un om care n-a decis nimic în viața lui, care a fost mereu obiectul deciziilor altora, a-l cruța pe Gary devine primul act cu adevărat suveran.

„Am încetat să-mi mai iau medicamentele și mă simt mult mai bine”, spune Arthur. Renunțând la medicația care îl amorțea, își îngăduie în sfârșit să lase furia să curgă neîngrădită, iar această dezlănțuire îl face să simtă o coerență cu sine pe care nu o cunoscuse niciodată, iar asta îi dă pentru prima oară trăirea că este întreg. „Mai bine” se referă în cazul acesta la un sine care se simte mai coagulat în jurul unui sentiment de furie care îi dă putere, un liant care unește toate părțile psihicului său.

Când află de abuz Arthur nu se gândește să o ucidă pe Penny. Ideea îi încolțește în minte după ce se prăbușesc, rând pe rând, ambele versiuni ale originii lui, nici fiu al lui Wayne, deci fără ideal, nici copil iubit, deci fără oglindire, și după ce înțelege că însăși porecla „Happy” fusese, încă din

copilărie, o negare a suferinței lui. O ucide prin sufocare, și este greu să nu vezi în alegerea aceasta o simetrie amară pentru că își sufocă mama la fel cum se simțise el însuși sufocat toată viața lui, întorcând asupra ei gestul sub care crescuse. Iar când fapta se consumă, pe fundal se aude melodia *That's Life*, o alegere cum nu se poate mai ironică. În timp ce o sufocă îi spune mamei că viața lui, pe care o crezuse tragedie, se dovedește a fi de fapt o comedie, dialogul marchează foarte percutant pentru spectator trecerea dintr-un registru al sinelui în altul, fiindcă acolo, pe acel pat de spital se naște Joker. Arthur pornește spre platoul lui Murray hotărât, după toate semnele, să se sinucidă în direct, își pregătise gestul ca pe punctul final al propriei comedii triste. Întâlnirea cu Murray, felul în care producătorul îl judecă în față, intrarea lui în platou, felul în care Murray, idealul pe care și-l alesese singur, difuzase înregistrarea eșecului lui comic ca să-l facă de râs în fața unei națiuni întregi, preface scena oglindirii visate în scena umilirii maxime. Uciderea lui Murray, pe același platou, în fața aceluiași public, răstoarnă punct cu punct reveria, în logica furiei narcisice. Arthur îi spune lui Murray că voise să fie ca el, și asta devine motivul pentru care îl ucide, fiindcă în clipa aceea moare în Arthur ideea de comedian, ultima lui aspirație de a fi iubit prin râsul împărtășit, și se naște în locul ei Joker. Paradoxul vine din faptul că un singur glonț face două victime, Murray și comediantul din Arthur. Filmul ne arată cum moare Arthur și cum se naște Joker, cu machiajul asumat de data asta ca alegere, părul verde, costumul roșu, râsul sinistru, iar aici putem vedea cum clivajul vertical, până acum static, se pune în mișcare și peretele care ținea sectorul grandios închis în fantasmă

și în caietul de glume cedează, iar acesta năvălește în act și preia comanda, împingându-l la o parte pe Arthur cel care cerea ajutor și trecea neobservat.

Secvențele de dans, în baia publică, imediat după crima din metrou, apoi pe scările lungi din Bronx sunt momente de auto-experiență grandioasă care abia se naște, primele clipe în care corpul se trăiește pe sine ca întreg și viu. Iar în declarația din emisiune că nu mai are nimic de pierdut, că nimic nu-l mai poate răni regăsim formula grandiozității compensatorii. Semnul cel mai remarcabil al acestei nașteri este însă vizual, zâmbetul pe care Joker și-l desenează, în final cu propriul sânge, întins cu degetul pe obraz. Acolo, în gestul acela, se observă felul în care Arthur bărbatul moare și Joker se naște pe deplin. În sensul kohutian strict, o structură compensatorie este o realizare sănătoasă, felul în care un pol al sinelui preia și duce mai departe munca polului rănit, ceea ce nu este valabil în cazul lui Joker. El este mai degrabă o construcție grandioasă improvizată de urgență, în cadrul căreia liantul principal este furia care se alimentează din deficitul narcisic al lui Arthur. Aici îmi vine în minte un citat de-al lui Baldwin care spunea că „cea mai periculoasă creație a oricărei societăți este omul care nu mai are nimic de pierdut”. (Baldwin 1963, trad. autor)

Finalul filmului aduce în prim plan conceptul de obiect al sinelui arhaic, ridicat de această dată la scară colectivă. Orașul, incendiat de revolta oamenilor cu măști de clown, îl smulge pe Joker din mașina de poliție lovită și îl întinde pe capota unui vehicul, ca pe un catafalc răsturnat, scandează în jurul lui, iar Joker, ridicându-se anevoie în picioare, își desenează cu propriul sânge zâmbetul pe față și începe să danseze. Scena este construită, până în cel mai

mic detaliu, ca o oglindire totală în care, pentru întâia oară în viața lui, lumea întreagă îl privește, îl aclamă, îi reflectă grandiozitatea privindu-l ca pe o figură cvasimesianică. Omul pe care nimeni nu-l observa devine punctul în care converg toate privirile, iar măștile identice ale mulțimii îi oferă gemelaritatea care îi fusese refuzată până atunci. Joker devine arhetipul unei mulțimi care îi seamănă, alter-ego-ul unei mulțimi care se recunoaște în el. Se afla deasupra tuturor, ca într-o resurecție, asemeni unui mântuitor grotesc al tuturor umilițiilor orașului.

Kohut a explicat carisma liderilor cu patologie narcisică și a studiat legătura dintre sinele fragil și grupul care îi ține loc de obiect al sinelui și a arătat că asemenea configurații nu vindecă nimic, iar oglindirea oferită de o masă nu poate fi niciodată internalizată transmutativ, fiindcă îi lipsesc relația empatică personală și frustrarea optimă, dozată, prin care funcția din afară devine, cu timpul, structură internă. Coeziunea pe care Joker o dobândește pe capota mașinii este împrumutată de la mulțime, integral dependentă de prezența ei fizică, și de aceea fundamental instabilă. Ironia este că această oglindire spectaculoasă ratează încă o dată persoana, fiindcă mulțimea nu-l vede pe Arthur, fiind mai mult preocupată să se regăsească pe sine în el, fiecare căutând să regăsească propria furie. Arthur a vrut toată viața să fie văzut cu adevărat de cineva, dar ceea ce primește la final este de fapt atenția a mii de necunoscuți, sfârșește adorat de mii de oameni și, în adevăratul sens al cuvântului, rămâne tot nevăzut.

Și totuși, în mijlocul acestei singurătăți camuflete în triumf, Joker râde fericit, iar fericirea lui, oricât de teribilă, este pentru el reală, fiindcă pentru prima oară haosul din afară seamănă, în sfârșit, cu haosul dinăuntru. Mulțimea

scăpată de sub control pe fundalul unui oraș care arde și alunecă spre anarhie și violența care pune stăpânire pe Gotham oglindesc întocmai starea lui internă.

Dacă citim filmul prin lentila teoriei kohutiene, Joker devine o poveste despre radiografia unei absențe, povestea unui om la care structurile de bază ale sinelui nu s-au format niciodată. Poate că aici găsim și răspunsul la întrebarea: de ce ne tulbură atât de puternic acest film? Privirea care nu i-a răspuns niciodată lui Arthur este privirea mamei care i-a cerut să zâmbească, amestecată cu privirea unui oraș a cărui ordine socială îi îndepărtează pe oamenii deveniți de prisos. Și este, drept vorbind, și privirea noastră.

Ne identificăm ușor cu Arthur, fiindcă aproape fiecare dintre noi a avut perioade în care s-a simțit invizibil, iar identificarea aceasta are ceva plăcut, pentru că ne așază în rolul victimei. Dar dacă suntem sinceri cu noi înșine trebuie să recunoaștem că am fost la fel de des de partea cealaltă, călătorul care își vede de drum în metrou și care își ferește privirea, funcționarul grăbit, medicul care se uită la ceas, colegul care râde și în felul ăsta devenim noi cei care nu văd.

Filmul ne pune în fața acestei răspunderi duble și pentru că nu tranșează lucrurile direct enunțând un verdict, ne pune față în față cu întrebarea dacă monștrii se nasc sau oamenii devin monstruoși prin absența privirii de care ar fi avut nevoie, iar acea privire este, uneori, a noastră. Aici se vede și de ce Joker nu este un erou tragic în sensul shakespearean. Eroul tragic clasic pornește de la o înălțime și cade, dar căderea lui este o șansă la o mai bună cunoaștere de sine. Hamlet moare rostind „restul e tăcere”, iar tăcerea la care el se referă este cea a unui om care, murind, își încheie propria poveste și îi dă un sens. Arthur nu are parte de o asemenea închidere și nici de vreun

moment de luciditate pentru că nu a avut niciodată o măreție din care să decadă și nici o recunoaștere autentică de sine pe care să o piardă. Singura mișcare pe care Arthur o poate face este o rocadă, o substituie a sinelui cu o mască. Tragedia shakespeariană sfârșește în tăcerea celui care s-a înțeles pe sine în cele din urmă, dar povestea lui Arthur sfârșește în machiajul celui care n-a fost niciodată văzut și care, neputând fi văzut, alege în cele din urmă să fie doar privit. Parafrazând o replică celebră, „restul e machiaj!”

BIBLIOGRAFIE

- Baldwin, J. (1963). *The fire next time*. Dial Press.
- Freud, S. (2021). *Cuvântul de spirit și raportul său cu inconștientul* (Opere esențiale, Vol. 4; V. D. Zamfirescu, Trad.). Editura Trei. (Lucrare originală publicată în 1905)
- Kernberg, O. F. (1975). *Borderline conditions and pathological narcissism*. Jason Aronson.
- Kohut, H. (2016). *Psihologia sinelui: Prelegerile de la Institutul de Psihanaliză din Chicago* (P. Tolpin & M. Tolpin, Ed.; M. S. Nicolae, Trad.). Editura Trei. (Lucrare originală publicată în 1996)
- Kohut, H. (2021). *Analiza sinelui: O abordare sistematică a tratamentului psihanalitic al tulburărilor de personalitate narcisică* (E. N. Ene, Trad.). Editura Trei. (Lucrare originală publicată în 1971)
- Kohut, H. (2023). *Cum vindecă psihanaliza?* (A. Goldberg & P. E. Stepansky, Ed.; M. Bancilă, Trad.). Editura Trei. (Lucrare originală publicată în 1984)

- Marx, K. (1976). *Capital: A critique of political economy* (Vol. 1; B. Fowkes, Trad.). Penguin Books. (Lucrare originală publicată în 1867)
- Phillips, T. (Regizor). (2019). *Joker* [Film]. Warner Bros. Pictures.
- Shakespeare, W. (1992). *Hamlet*. Washington Square Press. (Lucrare originală publicată în 1601)
- Sophocles. (1984). *Antigone* (R. Fagles, Trad.). Penguin Books. (Lucrare originală scrisă cca. 441 î.Hr.)
- Žižek, S. (2019, 11 noiembrie). More on Joker: From apolitical nihilism to a new left—Or why Trump is no Joker. *The Philosophical Salon*. <https://thephilosophicalsalon.com/more-on-joker-from-apolitical-nihilism-to-a-new-left-or-why-trump-is-no-joker/>