

BARTHA ÁDÁM

Nevetés a sötétből

Joker és a kozmikus idegenség

Ha igaza van H. P. Lovecraftnak abban, hogy az ember „legősibb és legerősebb félelme az ismeretlentől való rettegés”,¹ akkor a rettegés birodalmában igen különös helye van Jokernek. Csakúgy, mint Batman, Joker nem külsődleges Gotham City világához képest, vagyis egyikük sem számít – lovecrafti értelemben – idegennek a városban. Gotham mindig is a rend és a káosz univerzuma volt, ahol ezek az erők, pontosabban az őket szimbolizáló személyek, összecsaphattak. Batman és Joker a kezdetektől Gotham két végletét jelentették: a vágyat a rendre, a biztonságra és a stabilitásra, illetve a vágyat a totális káoszra. Közben pedig mindketten egyszerre otthonosan ismertek és abszolút módon ismeretlenek a városlakók számára. Mindkettejük ereje épp abban rejlik, hogy Gothamben mindenki ismeri őket, de valójában senki nem ismeri őket igazán.

A rend és a káosz szimbolikája közti különbség azonban ebben az ismeretlenségben is tetten érhető a két karakter között. Batmannek ugyanis nemcsak személyazonossága (Bruce Wayne), de kanonikus és egyértelmű eredettörténete is van. Batman nem pusztán kriminalisztikai, de metafizikai értelemben is a rendet keresi és akarja elhozni Gothambe. Batman egész eredettörténete ugyanis egy értelmetlen aktuson alapul – noha vannak alternatív történetek, de a kánon szerint Bruce Wayne szüleit teljesen értelmetlenül gyilkolják meg egy rablótámadás során, a gyerek Bruce szemé láttára. Innen ered Batman egyetlen kőbe véssett szabálya, hogy nem öl embert. És éppen ebben rejlik Batman (és Bruce Wayne) tragédiája is. Batman azért örök, mert a világban soha nem lehet végső, lezárhatatlan rend, és a szülők halála sem nyer soha értelmet. Batman tehát a metafizikus rend megtestesítője, amely mindig önmaga abszolútuma felé tör, de soha nem érheti el azt.

Ezzel szemben a képregény-kánonban Jokernek sem biztosra vehető eredettörténete, sem személyazonossága nincs. Ő a rend tökéletes ellenpontja, a céltalan káosz absztrakt ereje, amely mindig más módon ölt testet. Jokernek nincs tragédiája, mert személyisége sincs. Joker egy kozmikus absztrakció, amely megszállja Gothamet. De nem kívülről, nem idegenként. Joker – csakúgy, mint Batman – ott-

¹ H. P. LOVECRAFT, „Természetfeletti rettenet az irodalomban”, ford. GALAMB Zoltán, in H. P. LOVECRAFT, *Összes művei*, vál., szerk. GALAMB Zoltán, KORNYA Zsolt és TÉZSLA Ervin, 3 köt., 2:443–511 (Budapest: Szukits Kiadó, 2003), 443.

hon van Gothamben, a város élteti őket. Bruce Wayne-nek azonban személyes kötődése is van Gothamhez, míg Jokerből ez hiányzik. Utóbbi sokkal inkább egy olyan parazitikus erőre hasonlít, amely Gothamben és a Batman által szimbolizált rendben megtalálta a megfelelő gazdatestet. Joker, mint a totális káosz felé törő energia szimbóluma, szintén örök. Reza Negarestanit parafrázálva: Joker nem emberi, hanem egy kozmikus elkerülhetetlenség. Már itt volt az emberi létezés előtt is, várva egy megfelelő gazdatestre.²

Éppen ebből adódik, hogy Joker nem akarja elpusztítani Gothamet, és nem frontális támadást intéz a fennálló rend ellen. A város és Batman elleni támadásainak visszatérő eleme, hogy Joker belülről akar rámutatni arra, hogy a (vágyott) rend soha nem lehet teljes. Elég egyetlen rövidzárlat, egyetlen lökés, egyetlen rossz nap, és a rend darabjai hullik – mind az individuum, mind a rendszer szintjén. Innen nézve Joker sokkal inkább dekonstruktív, mintsem destruktív erő, amennyiben „a dekonstrukció művelője mindig a rendszer keretein belül mozog, ám célja, hogy rést üssön rajta.”³ Joker maga a megtestesült *szökésvonal*, amely a sötétbe, a totális ismeretlenbe vezet. Miként Gilles Deleuze és Félix Guattari hangsúlyozzák, a szökésvonalak mindig a „gépezet” részét képezik, és így a jelentőségük nem egyszerűen egy abszolút kívülség pozíciójában rejlik, hanem abban, hogy a szökésvonalakon keresztül kiutat, bejáratot, egy másik oldalt vagy folyósót találhatunk.⁴ Joker tehát nem külsődleges Gothamhez képest. Ha idegen is, nem hat akként, mert tökéletesen alkalmazkodik a környezetéhez. Belülről korumpál minden rendet, és rámutat: a rend mindig magában hordozza a káoszt.

EREDETTÖRTÉNET ÉS KONTINUITÁS

Joker egyidős Batman önálló⁵ szereplésével. Amikor 1940. április 25-én megjelent a *Batman* első száma, Joker már szerepelt benne a köpenyes igazságosztó ellenfeleként. Joker pontos eredete azonban a homályba vész, noha van egy általánosan elfogadott történet. Ami bizonyos, hogy a karakter Bob Kane, Bill Finger és Jerry Robinson alkotása, és mára az is kanonikussá vált, hogy a külsejét *A nevető ember* című film (rendezte: Paul Leni, 1928) főszereplőjének, Conrad Veidtnek a maszkja ihlette – noha ezzel kapcsolatban a mai napig vannak viták. Joker visszatérő karakter lett a Batman-képregényekben, de az első időszakban ábrázolt kegyetlen örült után a kiadó és az alkotók hosszú időre visszafogták, és könnye-

² Negarestani ezt eredetileg a kapitalizmus kapcsán írja. Reza NEGARESTANI, *Cyclonopedia: Complicity With Anonymous Materials* (Melbourne: re.press, 2008), 27.

³ Jonathan CULLER, *Dekonstrukció: Elmélet és kritika a strukturalizmus után*, ford. Módos Magdolna (Budapest: Osiris Kiadó, 1997), 118.

⁴ Gilles DELEUZE és Félix GUATTARI, *KAFKA: A kisebbségi irodalomért*, ford. KARÁCSONY Judit (Budapest: Qadmon Kiadó, 2009), 16.

⁵ Azért nem Batmannel általában, mert Batman először a *Detective Comics* 27. számában jelent meg, 1939-ben.

debb, ártalmatlanabb szerepeket kapott.⁶ Ezzel együtt több mint tíz évet kellett várni arra, hogy megjelenjen az első Joker-eredettörténet. A *The Man Behind the Red Hood! (Detective Comics, Vol.1. #168, 1951)* című történetben olvasható az a narratíva, mely szerint Joker eredetileg egy Red Hood (magyarul Piros Sisakként lett ismert a fordításokban) nevű bűnöző, aki egy vegyi üzemben beleesik egy savval teli tartályba, aminek következtében a teste és a személyisége is eltorzul: megszületik a Joker.

Ez a történet aztán számos későbbi képregényben előkerül, több különböző formában, mégsem tekinthető egyértelműen kanonizált és elfogadott eredettörténetnek. Ennek oka, hogy Joker karakterének éppen az adja az alapját, hogy nincs biztosra vehető eredete. Ennek híres példája, amikor Alan Moore *A gyilkos tréfában (Batman: The Killing Joke, rajzolta: Brian Bolland, 1988)* úgy meséli újra ezt a narratívát, hogy rendre elbizonytalanítja az olvasót azzal kapcsolatban, valóságról vagy csupán egy kitalált történetről (torz emlékről) van-e szó. Ráadásul számos Joker-történet épít arra, hogy Joker maga is mindig újabb és újabb eredettörténeteket mesél el magáról.

Az ezüstkorban⁷ Joker már egyre ritkábban jelenik meg a képregényekben, részben az egész iparágat érő politikai-ideológiai nyomás miatt.⁸ 1966-ban viszont jelentős fordulat következik be, akkor indul el ugyanis az a *Batman* televíziós sorozat, amelyben Cesar Romero alakítja Jokert. Romero Jokere itt szándékosan komikus, és meg sem közelíti a későbbi filmek Joker-ábrázolásait, azonban a sorozat óriási sikert aratott, és 1968-ra (ekkor törlik a műsort) Joker már önmagában is meghatározó szereplője lett az amerikai popkultúrának. 1969-re viszont a DC

⁶ Joker történetéről magyarul lásd: RUSZNYÁK Csaba, *Joker: A kozmikus vicc, akit senki sem ért*, Geekz.hu, 2016. aug. 21., hozzáférés: 2020.06.28, <https://geekz.444.hu/2016/08/21/joker-a-kozmi-kus-vicc-akit-senki-sem-ert>. Illetve a Kilencedik.hu-n megjelent átfogó írást: [sz. n.], *Joker: „Az épelméjűség olyan elviselhetetlen!”*, Kilencedik.hu, 2008. szept. 16., hozzáférés: 2020.06.28, <http://www.kilencedik.hu/joker-az-epelmejuseg-olyan-elviselhetetlen/>.

⁷ Az amerikai képregények (pontosabban: a szuperhős-képregények) önálló korszakolással bírnak. Noha nehéz eseménytörténetileg egyértelműen kijelölni a határokat, de a szakirodalom négy alapvető korszakot különít el. Az *aranykor* nagyjából 1938 és 1956 közé tehető, ebben az időszakban jelennek meg a szuperhősök archetipusai, és válik egyre népszerűbbé a műfaj. Az *ezüstkor* a szuperhősök nagy korszaka, művészi és üzleti szempontból egyaránt – alapító dátumát a ma ismert Flash megjelenéséhez szokták kötni, a *Showcase* 4. számában (1956. október). A *bronzkor* az 1970-es évek eleje és az 1980-as évek közepe közé tehető. Itt a korszaknyitó mozzanatként rendre az *Amazing Spider-Man* 122. számát (1973. július) szokás emlegetni, amikor Gwen Stacy Pókember hibájából veszti életét – korábban elképzelhetetlen volt, hogy egy szuperhős ilyen mértékű, fatális és visszafordíthatatlan hibát kövessen el. Ennek a korszaknak az egyik lényegi eleme, hogy a képregényvilágon kívüli társadalmi témák is egyre hangsúlyosabban jelennek meg a képregényekben. Végül a napjainkig is tartó *modern kor* nyitányát általában 1986-ra teszik, amikor két korszakváltó alkotás is megjelenik (Frank Millertől a *A sötét lovag visszatér*, rajzolta: Frank Miller, Klaus Janson, illetve Alan Moore-tól a *Watchmen*, rajzolta: Dave Gibbons). Ebben az időszakban a szuperhősök mellett egyre hangsúlyosabbá válnak az antihősök, illetve az egész „hősparadigma” is dekonstruálódik.

⁸ Ennek leghíresebb dokumentuma a Fredric Wertham pszichiáter által, 1954-ben publikált *Seduction of the Innocent* című könyv, amely a képregényeknek a fiatalokra gyakorolt „káros hatásaira” figyelmeztet. Fredric WERTHAM, *Seduction of the Innocent* (New York: Rinehart, 1954).

képregény-eladásai jelentősen megcsappannak. Ekkor lép a színre Dennis O’Neil és Neal Adams, akik új korszakot nyitnak Joker életében is. Visszatér a füzetekbe az őrült Joker, azonban a legtöbb esetben még fölfedezhető a tettei mögött a racionalitásnak valamilyen szikrája – az időszak leghíresebb alkotása a *The Joker’s Five-Way Revenge!* (*Batman*, Vol.1. #251, 1973). A maradék racionalitás is eltűnik azonban Jokerból 1978-ra, amikor Steve Engelhart tollából megszületik a *The Laughing Fish!* (*Detective Comics*, Vol.1. #475, 1978) című történet. Ebben Joker a saját maga által létrehozott Joker-halakat akarja szellemi tulajdonként bejegyeztetni, azonban adminisztratív akadályokba ütközik. Válaszul úgy dönt, addig gyilkol, amíg el nem éri a célját. Ez itt már Joker örületének kiteljesedése, amely mögött semmilyen racionalitás nem lelhető föl.

Az 1980-as évek második felében aztán az egész Batman-univerzum átalakul. Az 1985–86-ban futó *Crisis on Infinite Earths* (magyarul *Végtelen világok krízise* címmel jelent meg) eseménysorozat alapvetően is átszervezi a DC-univerzumot, de a következő néhány évben korszakváltás áll be a Batman-képregények világában is. 1986-ban megjelenik a már említett *A sötét lovag visszatér*, majd szintén Frank Miller tollából, 1987-ben, az *Első év* (rajzolta: David Mazzucchelli), valamint 1988-ban *A gyilkos tréfa*. Míg az első egy öreg és enervált Batmant állít a középpontba, addig a második újrameséli Batman fölbukkanásának első évét Gothamben (kiemelve a fiatal James Gordon felügyelővel való kapcsolatát), a harmadik pedig Jokert helyezi a centrumba. Moore műve nem csupán Batman és Joker viszonyának egyik legkülönösebb ábrázolása, de a kontinuitásban is kiemelt szerepet kap, mivel Joker ebben lelövi Barbara Gordont (James Gordon lányát), aki bár túléli a támadást, de kerekesszéke kényszerül. Barbara korábban a leghíresebb Batgirl volt, azonban *A gyilkos tréfa* eseményei után új szerepet kap, és Orákulum néven mint informatikus és hacker jelenik meg az univerzumban – a 2011-ben újraindított kontinuitás (*The New 52*) tehát beépítette *A gyilkos tréfa* következményeit.

A gyilkos tréfa azonban a mai napig az egyik legtöbbet vitatott képregény. Közben sokan az egyik legjobb és legnagyobb hatású Joker-történetnek tartják – részben Jokernek az őrültségről alkotott véleménye miatt –, addig a kritikusok a megjelenése után keményen támadták a túlzottnak tartott erőszakot. Joker kegyetlensége Barbarával szemben ugyanis nemcsak fizikai, de brutális pszichológiai erőszak is (melynek közvetett módon James Gordon a célpontja), amely ritkán látott erővel ábrázolja az áldozat teljes kiszolgáltatottságát. Olyannyira, hogy később Barbara és James traumatizáltsága is rendre visszatéró elem lesz a képregényekben.⁹ A kritikusok felháborodását az is alátámasztotta, hogy *A gyilkos tréfa* nyitva hagyja annak lehetőségét, hogy Joker megerőszkolta Barbarát Gordont.

⁹ Ennek egyik legérzékletesebb megjelenítését a *The Black Mirror* (*Detective Comics*, Vol.1. #871–881, írta: Scott Snyder, rajzolta: Jock, Francesco Francavilla) című történetben olvashatjuk.

Az ezt követő Joker-ábrázolások mindegyikére nincs módunk részletesen kitérni, de a kánon fontos sarokpontjai között meg kell említeni az 1988–89-ben futó *Halál a családban* (*Batman*, Vol.1. #426–429) című történetet, amelyben Joker megöli Jason Toddot, a második Robint; Grant Morrison és Dave McKean 1989-es mesetermúvét, az *Arkham Elmegyógyintézetet*, amely arra épít, hogy Joker nem örült,¹⁰ hanem az épelméjűség egy újabb fokozatát testesíti meg; a 2005-ben megjelent *A nevető embert* (írta: Ed Brubaker, rajzolta: Doug Mahnke), amely újrameséli az 1940-es első *Batman*-számot. Valamint a Scott Snyder és Greg Capullo által jegyzett korszak olyan alkotásait, mint a *Halál a családra* (*Batman*, Vol.2. #13–17, 2012–2013), amely egyfajta válasz a *Halál a családban* klasszikus történetére; a *Nulladik év* (*Batman*, Vol.2. #21–33, 2013–2014), amelyben olvasható egy átértelmezése a Joker/Piros Sisak eredettörténetnek; valamint a *Végjáték* (*Batman*, Vol.2. #35–40, 2014–2015), amely a *Halál a családra* folytatásaként fölveti, hogy Joker nem is tekinthető klasszikus értelemben halandónak.

A KOZMIKUS PESSZIMIZMUS

Joker visszatérő nevetése nem választható el az általa kiváltott rettenettől. A nevetés az a horrorisztikus többlet, amely sajátos karaktert kölcsönöz Joker tetteinek. A nevetés, amellyel kapcsolatban az emberi morál érzi, hogy nem szabadna ott lennie. Fred Botting azzal nyitja a gótikus irodalomról szóló könyvét, hogy a gótika pontosan egy ilyen többletnek a megírását jelenti. Ez a többlet az, amely a sötétből kísérti a 18. századi racionalitást és moralitást. Ráadásul Botting kiemeli, hogy a gótikus atmoszféra felkavaró élménye épp a különböző érzelmi állapotok előhívásában rejlik – egyszerre van meg benne a rémület és a nevetés.¹¹

Joker nevetésében tehát van valami oda nem illő, valami különös, valami idegen, amely egyszerre része a horrornak, és egyszerre teszi azt értelmezhetetlenné. Joker számára a tettei egy kozmikus viccet jelentenek, amelyet meg kell(ene) érteni, de ha valaki valóban megéri a viccet, az maga is Jokerré válik – nem véletlen, hogy Joker több történetben is különböző mérgeket vet be, amelyek az övéhez hasonló arckifejezést (és esetenként önkívületi, örült állapotot) idéznek elő az áldozatoknál. Joker nevetése tehát túl van a morális és racionális, a hermeneutikai horizont-összeolvadás értelmében vett befogadhatóság határain.

Mark Fisher abban detektálja az általa jellemzett *weird* és *erie* sajátosságait, hogy mindkét műfaj a standard emberi percepció, kogníció és tapasztalaton túli kívülség hatásaira épít.¹² Joker nevetése annyiban megfelel a Fisher által leírt *weird* kategóriának, hogy az uralkodó morál és racionalitás szempontjából *nem*

¹⁰ A *Batman: Black & White* második kötetében (2002) szereplő *Case Study*-ban Paul Dini és Alex Ross másként, de ugyancsak azt az elméletet ábrázolják, mely szerint Joker bűnöző, de épelméjű, és teljesen tisztában van tettei következményeivel.

¹¹ Fred BOTTING, *Gothic* (London–New York: Routledge, 1996), 1.

¹² Mark FISHER, *The Weird and the Eerie* (London: Repeater Books, 2016), 8.

tartozik oda, idegennek és külsődlegesnek tűnik a tettekhez képest.¹³ A *weird* tehát azt a hatást kelti a befogadóban, hogy valami olyannal találkozik, amelynek nem szabadna léteznie, vagy legalábbis nem azon a helyen, ahol a befogadó találkozik vele. A *weird* tehát a helytelenség (*wrongness*) hatását kelti, azonban önmagában még nem helytelen (*wrong*). Nem a *weird* jelenti tehát az igazi problémát, hanem az uralkodó morálnak alávetett befogadó inadekvát percepciói.¹⁴ Ennek a helytelenségnek a hatása pedig pontosan abban rejlik – mondja Thomas Ligotti –, hogy felkavarja a belső autoritásunkat, és támadást intéz az arra vonatkozó koncepcióink ellen, hogy a világnak milyennek kellene lennie.¹⁵ Ligotti szerint éppen ezért minden természetfölötti horror tartalmaz olyan elemet, amely megzavarja az elképzelésünket arról, hogy minek kellene, és minek nem kellene lennie a világban.¹⁶

Ebben az értelemben – teszi hozzá Fisher – a *weird* kívülsége nem empirikus, hanem transzcendentális kategória. Vagyis nem egyszerően arról van szó, hogy valami távol van térben és időben, hanem arról, hogy valami túl van a rendes tapasztalatainkon, illetve a térről és időről alkotott elképzeléseinken.¹⁷ Fisher is hangsúlyozza azonban, hogy ebben a rettenetben van valami élvezetes, de nem a *plaisir*, hanem a *jouissance* értelmében. Utóbbi Jacques Lacannál egy olyan sajátos örömforrás, amely mindig tartalmaz egy oda nem illő, rettenetes többletet. Az élvezet tehát épp abból adódik, hogy ez a többlet, ez az obszcenitás szerves része az élvezetnek. Az élvezet nem ellenpontozza a „horror”, hanem szublimálja azt. A többletként mutatkozó Dolog eluralja az élvezetet, a befogadó pedig nem tehet mást, mint feloldódva gyönyörködik benne.¹⁸ Ez a feloldódás az, amikor valaki megérti Joker viccét. Önmagunk önkéntes vagy kényszerű átadása a horrorisztikus többletnek, amely lehetővé teszi, hogy együtt nevéssünk Jokerrel. Ez azonban automatikusan együtt jár az örület egy bizonyos fokával, legalábbis abban az értelemben, hogy kívül kerülünk a hagyományos morál és racionalitás keretein. Olyanon nevetünk, amin nem szabadna.

Joker azonban Gothamben nincs *kívül*, amennyiben épp a város – sőt, Batman – teszi lehetővé Joker kiteljesedését. Ennek legerősebb ábrázolását *A gyilkos tréfa* végén látjuk, amikor Joker és Batman együtt nevet Joker viccén az élet örületéről. Közben viszont a Joker-történetek rendre rávilágítanak arra, hogy a rendet szimbolizáló Batmannak és a káoszt szimbolizáló Jokernek szükségük van egymásra. Ezt támasztják alá azok a történetek, amelyekben valamelyik megölhetné a másikat, de végül nem teszi meg. A *The Joker's Five-Way Revenge*-ben Joker megölhetné

¹³ Fisher szerint a *weird* olyan, mint egy montázs, amely két vagy több össze nem illő dolgot illeszt össze. Lásd: *uo.*, 10–11.

¹⁴ Lásd: *uo.*, 15.

¹⁵ Thomas LIGOTTI, *The Conspiracy Against the Human Race: A Contrivance of Horror* (New York: Hippocampus Press, 2010), 85.

¹⁶ *Uo.*, 18.

¹⁷ FISHER, *The Weird and the Eerie*, 22.

¹⁸ *Uo.*, 17.

Batmant, de nem teszi meg, mert az elrontaná a játékot. A *Mad Love (The Batman Adventures: Mad Love*, írta: Paul Dini, Bruce Timm, rajzolta: Bruce Timm, 1994) című történetben pedig Joker legnagyobb problémája, hogy nem talál megfelelő viccet, amely elég jó lenne Batman elpusztításához. Ráadásul ugyanitt Joker kétségbeesetten meg is menti Batmant Harley Quinnről, mivel csak önmagát tartja méltónak ahhoz, hogy megölje a Denevérembert – itt nem pusztá egoizmusról (noha arról is), hanem a két karakter szerves összetartozásáról van szó.

Ennek a problémának egy másik híres ábrázolása a Kevin Smith által jegyzett *Batman: Cacophony* (rajzolta: Walt Flanagan, 2008–2009), amelyben Jokert leszúrják, de Batman annak árán is megmenti (kórházba viszi), hogy ezzel hagyja elmenekülni a történet „főgonoszáát”. A jelenet kulcsfontosságú mozzanata Batman és James Gordon dialógusa a sérült Joker mellett. Gordon arra kéri Batmant, egyszerűen hagyja meghalni Jokert – hiszen ezzel Batman nem szegné meg a saját szabályát, mivel nem ő ölné meg Jokert. Batman végül arra hivatkozva menti meg Jokert, hogy nem akarja még egyszer közvetlenül és közbeavatkozás nélkül végignézni valakinek a halálát. A *Cacophony* egyébként válasz a *Batman: Hush* (írta: Jeph Loeb, rajzolta: Jim Lee, *Batman* Vol.1. #608–619, 2002–2003) híres jelenetére, amelyben Batman majdnem megöli Jokert, de Gordon közbeavatkozik, arra hivatkozva, hogy ha Batman megölné az ellenfelét, akkor pontosan ugyanolyan lenne, mint ő – és ugyanúgy tenné tönkre a saját életét, ahogy Joker sokakét, például részben Gordonét is tönkretette.

A *Cacophony* végén pedig Batman ott áll Joker kórházi ágyánál, és a beszélgetésük során Joker elmondja, kívánja Batman halálát, hogy aztán egy „egyszerű” örültként békére leljen. Ez a megjegyzés szintén értelmezhető egy sajátos válaszként, mégpedig *A sötét lovag visszatérre*. Millernél ugyanis Joker mindaddig félig katonán állapotban tölti a napjait az Arkham Elmegyógyintézetben, ameddig meg nem tudja, hogy Batman visszatért, és ezzel ő is „fölébred”.

Joker és Batman tehát nem pusztán kiegészítik egymást, de értelmet is adnak egymás létezésének. Míg a Joker által képviselt káosznak szüksége van a rendre (a rend felé tartó tendenciára), amelyet megronthat és eltéríthet, valamint megkísérelheti bebizonyítani annak totális elérhetetlenségét, addig a rendet képviselő Batmannek szüksége van a káosz potenciálisan legyőzhető megtestesülésére. Joker személye nélkül ugyanis Batmannek a saját maga által képviselt rend belsejéből adódó káoszzal (amelynek legerősebb példája a szülei halála), kellene szembenéznie. Scott Snyder épp erre a viszonyrendszerre tapint rá érzékletesen a *Halál a családra* és a *Végijáték* történeteiben. Egyrészt Batman folyamatosan igyekszik meggyőzni magát arról, hogy bár soha nem volt képes fölfedni a valódi személyazonosságát, Joker mégiscsak egy halandó, hús-vér ember, akit le lehet győzni. Másfelől pedig a *Halál a családra* egyik legfontosabb mozzanata a vége, amikor Bruce Wayne lényegében fölfedi magát Joker előtt, miután Jokert az Arkhamba zárták. Ahogy azonban Joker Bruce Wayne szemébe néz, semmit nem reagál, mintha egyáltalán nem is akarna tudomást venni a helyzetről. Batman ekkor érti

meg, hogy Jokert soha nem érdekelte a valódi kiléte, mert annak megismerése elrontaná a „szórakozását”. Joker nem az esendő emberrel, Bruce Wayne-nel áll szemben, hanem a Batman által megtestesített renddel és világképpel.

Ennek az összefonódásnak az egyik legszebb ábrázolását 2019-ben láthattuk, amikor Batman és Macskanő (Selina Kyle) esküvője előtt Joker egy templomban megtámadja Macskanőt, és a teljes szám (*The Best Man Part 2, Batman, Vol.3. #49, 2019*) a két, súlyosan megsérült, ezért egymásra támadni képtelen szereplő párbeszéde. Joker itt nem pusztán különleges és bizarr szeretettel beszél Batmanról, de azt is kifejti, hogy míg őt Batman „teremtette”,¹⁹ addig ő ad jelentést és értelmet Batman létezésének. Joker nem azért akarja megakadályozni az esküvőt, mert ezzel kínozni akarja Batmant, hanem mert a maga módján meg akarja menteni. Batman létének ugyanis csak addig van értelme, amíg nem éri el a célját. Abban a pillanatban, hogy a kívánt rend megszületik és stabilizálódik, nemcsak Joker, de Batman is megszűnik létezni. Ahogy Joker fogalmaz, Batman nem lehet *egyszerre* boldog és Batman.

*

Joker tehát nem az abszolút kívülségével teremti meg a horrort, hanem egy köztes állapot létrehozásával. Egy olyan világot teremt (vagy akar teremteni) Gothamból, amelyből eltűnik a humánus, a hagyományos morál és a ráció értelmében. Eugene Thacker elemzésében²⁰ a „világ” három kategóriáját vázolja föl. Az egyik a *számunkra-való világ (world-for-us)*, amely mögött az az antropocentrikus megközelítés áll, hogy a „világ” mindaz, ami az ember számára (potenciálisan) adott, megérthető és kezelhető. A második a *magában-való világ (world-in-itself)*, amely teljesen független az embertől és minden emberi percepciótól – Thacker szerint ennek paradoxona, hogy amint elgondoljuk, automatikusan *számunkra-való világgá* változik. Végül a harmadik a *nélkülünk-való világ (world-without-us)*, amely egy olyan, az ember által megérthető világ, amelyből kivonjuk az embert. Miként Thacker fogalmaz, a *nélkülünk-való világ* egy köztes, homályos zóna, amely egyszerre személytelen és rettenetes.²¹ Thacker szerint a horror nem pusztán a félelem *valamitől*, hanem a nyomasztó ismeretlenség enigmatikus gondolata.²² Mivel pedig a *nélkülünk-való világ* koncepciója alapvetően zavarja meg a nyugati filozófiai hagyományt, ezért a horror egy új nyelvet talál arra, hogy leírja ezt a vilá-

¹⁹ Kiegészítésként érdemes megjegyezni, hogy a *Batman: Lovers & Madmen* című, a kontinuitáson kívül elhelyezkedő történet (írta: Michael Green, rajzolta: Dennis Cowan, *Batman Confidential*, #7–12, 2007–2008) konkrétan is fölveti annak lehetőségét, hogy Batman közvetlenül és tevékenyen felelős Joker „megszületéséért”.

²⁰ Eugene THACKER, *The Dust of This Planet: Horror of Philosophy Vol.1.* (Winchester, Washington: Zero Books, 2011), 4–5.

²¹ Uo., 6.

²² Uo., 8–9.

got. Egy olyan nem-filozófiai nyelvet, amely lehetővé teszi a *nélkülünk-való világ* filozófiai leírását.²³

Ebben az értelemben Joker egy olyan „blaszfém” életformának²⁴ számít, amelynek egyszerűen nem szabadna léteznie az ismert emberi világ keretei között. Joker a nyugati ember viláértelmezésének rövidzárata, a hiba abszolutizálásának a vágya. Annak a megjelenítése, hogy milyen lenne a világ a nyugati értelemben fölfogott „ember” nélkül. De mindezt úgy, hogy az ember széles mosollyal az arcán nézi végig önnön kivonását a világból.

Minél morálisabb és racionálisabb világot kíván teremteni a társadalom, Joker annál erősebben tör elő a mélyből. Épp ez a lényege annak, hogy Joker valódi ellensége nem Batman, hanem a Batman által képviselt rendszer.²⁵ Mindazonáltal sem Joker, sem Batman nem teljes individuumok, amennyiben az összetartó és a fragmentáló erő csak egymás mellett létezhetnek. Egy elemzés²⁶ Christopher Nolan *A sötét lovag* (2008) című filmje alapján fejti ki, hogy valójában Batman és Joker is félreértik a rendszert, amelyhez tartoznak. Míg Batman illúziója, hogy a stabil társadalom megteremthető, addig Jokeré, hogy az abszolút káosz elhozható a rendszeren belülről. Utóbbi abban téved, hogy a rendszer legsötétebb strukturái és szereplői is igényelnek egy minimális, de kritikus stabilitást a rendszer egészének önfenntartáshoz – vagyis a film annak ábrázolása, hogy a rendszer a maga módján képes önmaga megerősítéséhez fölhasználni a Joker által képviselt dekonstruktív erőt is.

A fentiek alapján jól érzékeltethető az a különbség, amelyet Schopenhauer hangsúlyoz a *nihil negativum* és a *nihil privativum* között. Míg utóbbi „lényegien viszonylagos, és mindig egy meghatározott valamire vonatkozik, amit tagad”, addig a *nihil negativum* „minden vonatkozásában semmi volna”.²⁷ Schopenhauer kiemeli, hogy a *nihil negativum* (abszolút semmi) megjelenése azonnal *nihil privativummá* (viszonylagos semmi) változik, amint hozzárendeljük egy másik fogalomhoz.²⁸ Ha Joker totális absztrakcióként a *nihil negativum*, akkor Joker minden különböző megjelenése *nihil privativum*. Ennyiben tehát Joker mindössze testetlen absztrakcióként létezhetne Batman (és Gotham) nélkül, de ahhoz, hogy materiálisan is formát kapjon, szüksége van a vonatkoztatási pontjaira, melyeket tagadhat. Thacker argumentációját követve, Joker annyiban kozmikus pesszimista, hogy

²³ Uo., 9.

²⁴ Lásd: uo., 104.

²⁵ Richard D. HELDENFELS, „More Than The Hood Was Red: The Joker as Marxist”, in *Joker: A Serious Study of the Clown Prince of Crime*, eds. Robert Moses PEASLEE and Robert G. WEINER, 94–106 (Jackson: University Press of Mississippi, 2015), 94.

²⁶ Michael GOODRUM, „»You Complete Me«: The Joker as Symptom”, in PEASLEE and WEINER, *Joker...*, 229–231, 241.

²⁷ Arthur SCHOPENHAUER, *A világ mint akarat és képzet*, ford. TANDORI Ágnes és TANDORI Dezső (Budapest: Osiris Kiadó, 2007), 486.

²⁸ Uo., 487.

megtettesíti a zavart a világ és a világra vonatkozatható emberi állítások között.²⁹ A már említett *The Best Man Part 2*-ban Joker úgy írja le a halált mint sajátos „győzelmet”. A halál a poén a vicc végén, amely az élet, és ha jól mondjuk el a viccet, meghajolhatunk. A filozófiai pesszimizmus az, amely a létezés teljes perspektívájában komolyan veszi ezt a viccet – még rossz viccként is, amelyet senki nem ért.³⁰

A KOZMIKUS FLUIDITÁS

Joker nem csupán képregény-karakterként testesít meg sajátos pozíciót a szabályokhoz és a rendhez viszonyítva. Maga a Joker kártyalap is szimbolizálja ezt, noha a kártya igen prózai eredettörténettel bír. Az 1860-as években ugyanis az euchre nevű kártyajátékban szükségessé vált egy ötödik bubi, tehát hozzáadtak a paklihoz egy extra kártyát, a Jokert. Ezt követően számos franciakártya-játék átvette a Jokert, a lap pedig alkalmazkodott az adott játékok szabályaihoz. A Joker kártya tehát mindig is külső volt a rögzített szabályokhoz, a játékok eredeti kereiteihez és valóságaihoz képest, ráadásul az identitását is folytonosan változtatta.³¹

A másik fix pont, ahonnan közelíthetünk Jokerhez, a bohóc karaktere. A képregények Jokere annyiban tökéletes bohóc, hogy folyamatos változtatásokkal, de esszenciálisan mindig ugyanazt képviseli és jeleníti meg.³² Emellett Jokernek ugyanúgy nincs valódi neve, mint ahogy a bohócokat is csupán az előadói nevükről ismerte a közönség.³³ Végül Joker ugyanúgy az univerzalitás és a partikularitás határán mozog, mint a bohócok az egyetemes kultúrtörténetben. Miként Paul Bouissac hangsúlyozza, a bohócok a világ legtöbb országának történelmében föllelhetők, vagyis egyfelől univerzális jelenségként tarthatjuk őket számon. Másfelől azonban a bohócok annyiban mindig nagyon partikulárisak voltak, hogy szervesen kapcsolódtak az adott térhez és időhöz. A bohócok ugyanis mindig a közvetlen materiális és társadalmi környezetükre reagálva alkották meg a vicceiket.³⁴ Ráadásul a bohócok mindig sajátos kritikát fogalmaztak meg a fennálló renddel szemben. Szándékosan és szisztematikusan úztek gúnyt a társadalmak olyan kulturális normáiból, mint a józan ész vagy a jó modor.³⁵ Más szakirodalmak ehhez azt is hozzáteszik, hogy maga a nevetés általában is értékelhető problematikusává vált közösségi értékek vagy identitások elleni lázadó aktusként.³⁶

²⁹ Eugene THACKER, *Cosmic Pessimism* (Minneapolis: Univocal Publishing, 2015), 9.

³⁰ Lásd: uo., 57.

³¹ Steve ENGLEHART, „Foreword”, in PEASLEE and WEINER, *Joker...*, xi–xiii, xii.

³² Paul BOUISSAC, *The Semiotics of Clowns and Clowning: Rituals of Transgression and the Theory of Laughter* (London, New York: Bloomsbury, 2015), 7–8.

³³ Uo., 3.

³⁴ Uo., 1.

³⁵ Uo., 109–110.

³⁶ Mordechai GORDON, *Humor, Laughter and Human Flourishing: A Philosophical Exploration of the Laughing Animal* (New York: Springer, 2014), 36.

A képregények Joker-ábrázolásai is rendre az univerzalitás és a partikularitás között mozognak. Mindig jelen van a Joker által szimbolizált totális káosz, de az adott történetekben Joker gyakran csak egyszerű bűnözőként jelenik meg. Az utóbbi nézőpont talán legjobb modern megjelenítését a Brian Azzarello által írt és Lee Bermejo által rajzolt *Joker* (2008) című képregényben láthatjuk. Joker itt nem több, mint őrült bűnöző, aki az Arkhamból való szabadulása után igyekszik visszavenni a várost, és bizonyítani az erejét. Fontos azonban, hogy az eseményeket nem Joker belső elbeszéléséből ismerjük meg, hanem egy hozzá közel kerülő kisstílusú bűnöző (Jonny Frost) a narrátor, aki végigköveti az eseményeket. Joker egész történelmére igaz egyébként, hogy nem ismerhetjük meg a belső, hiteles nézőpontját. Az ábrázolás ereje abban rejlik, hogy Azzarello és Bermejo leviszik a cselekményt Gotham sötét sikátorába, ellenpontozva ezzel a város fölött figyelő Batman pozícióját. A történet végén azonban itt is összecsúszik Joker univerzalitása és partikularitása. A narrátor ugyanis végül kijelenti, hogy Joker olyan, mint egy betegség, amely túlmutat Gothamen, és ott van minden civilizáció születésénél. A képregény záró sorai szerint pedig erre az univerzális betegségre nincs is gyógy mód..., csak egy Batman.

Joker univerzális örülete, és az általa megtestesített univerzális káosz azonban rendszeresen problémaként tér vissza a képregényekben. Ennek kapcsán valószínűleg Grant Morrison tekinthető a legnagyobb hatású szerzőnek. Morrison először az 1989-es *Arkham Elmegyógyintézet*ben veti föl ugyanis Joker örületének kérdését, mégpedig radikálisan új megvilágításban. A történetben az Arkhamban dolgozó, és Jokert is kezelő Ruth Adams nevű pszichoterapeuta elmondja Batmannek, hogy az elmélete szerint Joker nem őrült, sokkal inkább „szuperracionális” (vagy „szuperépelméjú” – *super-sanity*), ami az emberi fölfogás egy olyan új elváltozása volna, amely sokkal elviselhetőbbé teszi a 20. század végi városi életet. Joker nem tudja kontrollálni a világból számára beérkező érzéki információkat, és teljesen föloldódik az így keletkező mátrixban. Következésképpen, nincs valódi személyisége és minden nap újraalkotja magát, miközben önmagát a zűrzavar urának látja, a világot pedig egy színháznak.

Morrison később a kánontól és kontinuitástól független *Aztek: The Ultimate Man* 6. számában (*Joker's Holiday*, 1997) szintén fölveti Joker folyamatos ön-újraalkotását, párosítva ezt egy olyan kozmikus nihilizmussal, amelyben Joker tettei mellőznek minden racionalitást. Ugyanez az ön-újraalkotás pedig egy 2008-as *Batman*-számban (*Batman* Vol.1. #682) már egyfajta szuper-tudathasadásként kerül elő. Joker lélektani elemzésének csúcspontja – az *Arkham Elmegyógyintézet* mellett – azonban egy évvel korábbra tehető, amikor 2007-ben megjelenik Morrison-tól a *The Clown at Midnight* (*Batman* Vol.1. #663), amely nem is tekinthető hagyományos értelemben vett képregénynek, sokkal inkább egy illusztrált novella. Itt Harley Quinn elmondja Batmannek, hogy Jokernek nincs valódi személyisége, csupán szuperszemélyiségei (*superpersonas*) vannak. Fölmerül, hogy Joker talán egy új ember-mutáció, és talán ő a 21. század emberének modellje, aki a tragédiát

és a horrort egy kaotikus nevetéssé transzformálja – de az elbeszélés azt sem zárja ki, hogy Joker egyszerűen csak egy ön- és közveszélyes őrült. Ezzel párhuzamosan ez a történet is fölveti azt a problémát, hogy Joker valójában nem is akarja megölni Batmant, hanem káoszba akarja taszítani, hogy megértse a viccet.

Innen nézve Joker olyan, mint egy különös *szökésvonal* abban a kulturális rendszerben, amely Freudnál a *rossz közérzetet* (*Unbehagen*) szüli. Joker moralitásának hagyományos értelemben vett hiánya egyfajta reakció arra, amit Freud a kulturális vagy közösségi *felettes én* nyomásaként azonosít.³⁷ Mivel a „kultúrtársadalmat” a folyamatos fölbomlás veszélye fenyegeti, ezért a kultúra fejlődése visszaszorítja az egyéni szabadságot, ami „ösztonlemondással” jár.³⁸ Ez az ösztönlemondás eredményezi majd a lelkiismeretet ezekben a társadalmakban, miközben a kultúra „lefegyverzi az egyént”,³⁹ fölszámolva – vagy legalábbis jelentősen elfojtva – az agressziót, amennyiben a kulturális közösség működése fontosabb, mint az egyén szabadsága. Joker tehát nem kívülről támad rá erre a *felettes éntre*, hanem belülről, a *tudattalan* mélyéről. Nem frontálisan veszi föl a harcot a kulturális rend parancsaival, hanem önnön fluiditásával egyszerűen kicsúszik a rend kezei közül – újraértelmezésre kényszerítve ezzel a rendet magát is.

Miként Scott Jeffery rámutat,⁴⁰ ez a fluiditás nem áll messze attól, amit Gilles Deleuze és Félix Guattari is tematizálnak. Náluk ugyanis a skizofrén fluiditás azt jelenti, hogy a fluid identitásnak saját koordináta-rendszere van ahhoz, hogy szituálja magát a világban. A kódjai nem esnek egybe a társadalmi kódokkal, de közben fel is tör minden társadalmi kódot azzal, hogy egyikről vált a másikra. Az így megképződő *szervek nélküli test*nek nincs a rendszer által egyértelműen kijelölhető jelentése vagy genealógiája. Amikor pedig a kódjai egybeesnek a rendszer kódjaival, akkor is csak azért, hogy parodizálhassa azokat.⁴¹

Hogy a Joker szubverzív fluiditásán alapuló megközelítések mennyire produktívak, azt jól mutatja, hogy több különböző elemzés is igen hatásosan tudja működtetni ezt az elméletet.

Absztraktabb filozófiai síkon Mark P. Williams⁴² például a Reza Negarestani által elemzett *hole complex* fogalommal kapcsolja össze Joker karakterét. Negarestani Lovecraft elbeszéléseinek keresztül mutat rá arra, hogy a szövegekben megképződő valóságok és metanarratívák mindig magukban foglalnak bizonyos „lyukakat”, melyek fölforgatják felszín stabilitását, és lehetővé teszik,

³⁷ Sigmund FREUD, *Rossz közérzet a kultúrában*, ford. LINCZÉNYI Adorján (Budapest: Kossuth Kiadó, 1992), 96.

³⁸ Uo., 46.

³⁹ Uo., 75.

⁴⁰ SCOTT JEFFERY, *The Posthuman Body in Superhero Comics: Human, Superhuman, Transhuman, Post/ Human* (New York: Palgrave Macmillan, 2016), 101–102.

⁴¹ Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *L'Anti-Œdipe: Capitalisme et schizophrénie* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1975), 21–22.

⁴² Mark P. WILLIAMS, „Making Sense Squared: Iteration and Synthesis in Grant Morrison's Joker”, in PEASLEE and WEINER, *Joker...*, 209–228, 214.

hogy a kozmikus kívülség betörjön a hétköznapi valóságba.⁴³ Joker ugyanígy kiszakítja a morális és racionális valóság szöveteit, hogy aztán ezeken a lyukakon – a Joker-toxinhoz hasonlóan – beszivároghasson a káosz, megfertőzve a hétköznapi emberi valóságot.

Ezzel párhuzamosan Richard D. Heldenfels⁴⁴ a *The Laughing Fish!* című történet kapcsán világít rá, hogy Joker a saját Joker-halaival alapjaiban dekonstruálja, és teszi nevetségessé a magántulajdonról alkotott elképzeléseinket. A mérgezett halak „egyedi arckifejezésének” szellemi tulajdonként való levédetése ugyanis végső soron a kisajátított magántulajdon koncepciójának abszurditásig való túlhajtása.

Végül érdemes még megemlíteni Vyshali Manivannan⁴⁵ elemzését, amely arra mutat rá, hogy a Joker működése, módszertanilag, sokban hasonlít a kortárs internetes anonim „trollok” sokaságának tevékenységéhez. Joker nem pusztán provokálja a rendszert vagy gúnyt űz abból, hanem belülről forgatja föl a társadalom azon intézményeit (elmeógyógyintézet, magánlakás, digitális biztonsági rendszerek, vállalatok), amelyek elvileg valamilyen biztonságot vagy stabilitását képviselnének – rávilágítva arra, hogy ez a stabilitás mindig illuzórikus.

*

A Scott Snyder és Greg Capullo által jegyzett Batman-korszak egyszerre értelmezte át és vitte el a végtelékig Joker karakterét. A *Halál a családra* című történetben Joker örülete, identitásának állandó ön-újraalkotása (önmagából) és az így megképződő fluiditás rendkívül erős ábrázolást kap, amikor Joker a saját levágott (ál)arcát használja maszkként/arcként. Ezzel a Snyder–Capullo páros visszafordítja önmagába Joker identifikációját, és kiteljesíti azt a látszólagos paradoxont, hogy Joker egyszerre mindig tökéletesen önzonos, de egyúttal soha nem rendelkezik semmilyen fix identitással.

A *Halál a családra* azonban csak „játékos” felvezető a *Végjátékhoz*, amelyben fölmerül a lehetősége annak, hogy Joker nem is tekinthető halandó embernek, a szó hagyományos értelmében. Noha Snyder íróként figyel arra, hogy megtartsa a kánon alapját képező kétértelműséget (soha nem lehetünk biztosak abban, hogy Jokerről bármi is igaz), a történet gerincét az az elmélet képezi, hogy noha Joker ember, mégsem halandó, mivel egy ősi vírus egyik komponensét hordozza, amely lehetővé teszi, hogy a sejtei visszafejlődjenek egy differenciálatlan állapotba, folyamatosan megújítva magukat. Ezzel a sejtek múltja kitörlődik, hogy aztán azok új céllal, „átváltozva” születhessenek újjá. A szöveg stratégiája az, hogy egyszerre alapozza meg tudományosan a fenti elméletet, és bizonytalanítsa el annak hiteles-

⁴³ NEGARESTANI, *Cyclonopedia...*, 43–44.

⁴⁴ HELDENFELS, „More Than the Hood Was Red...”, 99.

⁴⁵ Vyshali MANIVANNAN, „Never Give ‘Em What They Expect: The Joker Ethos as the Zeitgeist of Contemporary Digital Subcultural Transgression”, in PEASLEE and WEINER, *Joker...*, 109–128, 112.

ségét. Az elmélet alapját ugyanis az adja, hogy a természetben valóban létezik olyan faj (a *Turritopsis dohrnii* nevű medúza), amely képes erre, de hogy Joker is ilyen volna, azt már egy örült tudós mondja el Batmannek, akinek minimum megkérdőjelezhető az épelméjűsége és a szavahihetősége. A történetet azonban tovább bonyolítja, hogy Batman egyik segítőtje olyan régi fotókra bukkan, amelyek arra utalnak, hogy Joker mindig ott volt a város történelmében, amikor valamilyen katasztrófa sújtotta Gothamet. Mindez pedig nemcsak az olvasót zavarja össze, de Batmant is majdnem örületbe taszítja. Az egész teóriáról ugyanis soha nem lehet eldönteni, hogy pusztán kitaláció/képzeltetés, Joker újabb nagyszabású trükkje, vagy valóság – és éppen az így kiváltott hatásban rejlik Joker igazi ereje.

Ez a kiváltott hatás a központi témája *A gyilkos tréfának* is, amely Alan Moore saját életművén belül is különös helyet foglal el. Itt ugyanis Joker célja annak bizonyítása, hogy csupán egy hajszál választja el egymástól az épelméjűséget és az örületet. Elég csupán egyetlen kritikus élmény az ember életében, és minden racionalitás és épelméjűség örökké szertefoszlik – a Barbara Gordon elleni támadás csak azt a célt szolgálja, hogy az arról készült fotókkal szembesülve James Gordon pszichéje összeomoljon. Itt is világossá válik tehát, hogy Joker célja nem önmagában a gyilkolás vagy a kínzás, hanem az ezzel kiváltott hatás, az egyén és a rendszer szintjén egyaránt.

Mindazonáltal Moore-nál *A gyilkos tréfa* egy izgalmas ellenpontként is értelmezhető egy másik klasszikusához, a *V mint vérbosszú*hoz (rajzolta: David Lloyd, 1982–1989) képest. Ha figyelembe vesszük *A gyilkos tréfát* keretbe foglaló esőzést is, akkor nem nehéz fölismerni a *V mint vérbosszú* egyik kulcsjelenetét, amikor V a hosszas „imitált” fogva tartás után szabadon engedi Evey Hammondot, aki egy háztetőn, szakadó esőben, „születik újjá”. Míg azonban V azt akarja bizonyítani Eveynek, hogy kellő nyomás hatására föl lehet szabadulni az elnyomó társadalom kötelekei alól – fölismerve, hogy nincs már veszténivaló –, addig Joker, látványosan, épp ennek az ellenkezőjét képviseli azzal, hogy szerinte a kellő nyomás örületbe taszít. Mindazonáltal Joker egész karaktere megválaszolatlanul hagyja azt a kérdést, hogy az általa képviselt káosz és örület mennyiben tekinthető föl szabadulásnak a társadalmi normák alól. Annyi azonban bizonyosan állítható, hogy ha Joker képvisel is valamifajta szabadságot, akkor az nem egy másik (jobb) rend, hanem az önreferenciális káosz felé vezet.

Talán ebben rejlik a kulcs annak megértéséhez, mit jelent az, amikor Joker azt állítja magáról, hogy ő egy „kozmosz vicc, amelyet senki sem ért” (*Batman: Dark Detective* #5, írta: Steve Engelhart, rajzolta: Marshall Rogers, 2005). Joker vicce olyan, mint a David Roden által elemzett „sötétség”. A fennálló emberi kategóriák (legalábbis a normatív kategóriák) számára intuitív módon hozzáférhetetlen, vagyis az ismert világ keretei között nem tapasztalható meg első kézből. Joker viccei nem pusztán dekonstruálják a fennálló jelent és az emberi világtérképezési kategóriákat, de ahhoz, hogy valóban meg is értsük a poént, át kell lépünk egy olyan dimenzióba, amelynek a jelenből (a normatív épelméjűségből) nem érthe-

tők meg a pontos lehetőségfeltételei.⁴⁶ Joker vicce és a poén tehát nem érthető meg úgy, ha meg akarjuk szüntetni az örületet. A megértéshez nem lehet kívül maradni, be kell lépni az örületbe, és föl kell oldódni abban.

AKI ÉRTETTE A VICCET – HARLEY QUINN

Az 1990-es évek közepétől Joker egy visszatérő partnert kap Harley Quinn személyében, aki legalább annyira örültnek mutatkozik, mint Joker, ráadásul szerelmes is belé, ami még tovább fokozza örült szenvedélyét. Harley és Joker között azonban jelentős különbség, hogy előbbinek egyértelmű és kanonikus eredettörténete van. Az eredeti neve Dr. Harleen Quinzel, aki fiatal pszichiáterként Joker kezelőorvosa az Arkhamban, de a kezelése során beleszeret Jokerbe, és végül – immáron Harley Quinn néven – sokáig Joker mellett marad.

Harley azonban nem a képregényekben, hanem a nagysikerű *Batman: A rajzfilmsorozat* (1992–1995) egyik, Paul Dini által írt epizódjában (*Joker szívessége*, 1992. szeptember 11.) jelenik meg először. Az első képregénybeli megjelenésre (*The Batman Adventures* #12, 1993) sem kellett sokat várni, majd sokszori különböző szereplés után 2000-ben megkapja az önálló képregény-szériáját is, melynek első hét része (*Harley Quinn*, Vol.1. #1–7, 2000–2001) *Prelűdök és kop-kop viccek* címmel került be a kánonba. A 2010-es évek elejéig Harley karaktere szorosan összefonódott Joker sorsával. A kánon olyan kiemelkedő alkotásai, mint az Eisner-díjas *Mad Love* vagy az 1999-ben megjelent *Batman: Harley Quinn* (írta: Paul Dini, rajzolta: Yvel Guichet) egyaránt a Harley–Joker viszonyt helyezik a középpontba – a *Mad Love*-ban szerepel Harley kanonikus eredettörténete is. Noha Harley idővel több különböző történetyszálban is megjelent (mint a *Gotham City Szíriénjei* vagy az *Öngyilkos osztag*), egészen 2011-ig nem tudott elszakadni Jokertől és a bántalmazó kapcsolattól. Harley volt az, aki pszichiáterként először kívülről akarta megérteni Jokert, de végül fölloldódott a világában. Rendre világossá válik, hogy Joker csak időnként érez némi vonzalmat Harley iránt, amikor kellően „viccesnek” találja, de elsősorban fölláldozható eszköznek tekinti. Harley megérti a viccet, de ehhez föl kell adnia a teljes, önálló személyiségét. A nagy változás 2011-ben áll be a kontinuitásban, amikor a *The New 52* újrarendezi a DC-univerzumot, és Harley Quinn karakterét is. Harley ezt követően a saját szériájában teljesen szakít Jokerrel, és megteremti önálló személyiségét. Emellett teljesen új külsőt is kap, és a DC a klasszikus kezeslábas kosztümöt lecseréli egy sokkal erősebben szexualizált külsőre.

A DC azonban hosszú éveken keresztül még így sem bolygatta meg a karakterben rejlő igazán mély dimenziókat, és a Jokerrel való kapcsolata is az örült

⁴⁶ Lásd: David RODEN, *Posthuman Life: Philosophy at the Edge of the Human* (London–New York: Routledge, 2015), 89–98.

szerelem/bántalmazó párcapcsolat koordináta-rendszerben mozgott.⁴⁷ Ehhez képest hatalmas lépést jelentett, amikor a DC *Black Label* sorozatának keretében, 2019-ben⁴⁸ megjelent a Stjepan Šejić által írt és rajzolt *Harleen*, amely teljes egészében Harleen Quinzel karakterére fókuszált. A *Harleen* igazi erőssége abban van, hogy lemegy Harleen Quinzel pszichéjének mélyére, és föltárja az útját a fokozatos társadalmi izoláción keresztül Jokerig, aki – ezt fölismerve – lassan, de hatékonyan manipulálja a nőt. Emellett Šejić Harleen motivációját is megmutatja ezen az úton. Harleen elsődlegesen ugyanis meg akarja menteni Jokert azzal, hogy meggyógyítja. Ennek a kulcsjelenete, amikor Harleen megfogalmazza azt a véleményét, hogy ha túl sokáig bámulunk a szakadékba, talán találunk egy megtört embert, aki ki akar mászni..., ez azonban nem könnyű, ha folyton eltörjük a csontjait. Harleen tudattalanja azonban egyre inkább megadja magát Jokernek. Az őrült álmok fokozatosan átveszik fölötte a hatalmat, és végül teljesen föloldódik Joker viccében. Šejić az, aki először tudta igazán hatásosan megmutatni, mit jelent Harley Quinn karaktere. Azt, hogy ő az, aki igazán megértette Joker viccét, de ehhez el kellett veszítenie önmagát Harleen Quinzelként.⁴⁹

Első olvasatra kézenfekvő Harley Quinnt áldozatként értelmezni, aki idővel képes volt kitörni Joker elnyomásából. Ez a narratíva nem hibás, azonban nem is teljes. Ha ugyanis komolyan vesszük Harley Quinn karakterét a korábban elemzett Joker-értelmezések fényében, akkor ennél sokkal komplexebb helyzetet kapunk. Harley annyiban Batman tökéletes ellenpontja, hogy nem a Joker által képviselt káosz folyamatos kizárásával, hanem annak teljes befogadásával és belsővé tételével alakította ki az identitását. Harley magáévá tette a Joker által képviselt fluid káoszt, lebontotta korábbi önmagát, és végül újraalkotta az identitását. A Jokertől függetlenített Harley Quinn tehát egyfajta válasz a kérdésre, hogy mi történik akkor, ha valaki megérti azt a kozmikus viccet, amelyet Joker képvisel és elmesél. Harley Quinn ugyanis Jokertől függetlenül is könnyedén értelmezhető őrült, hidegvérű gyilkosként – a szerethető, de a társadalmi normákon teljesen kívül elhelyezkedő gyilkos karaktere a posztmodern antihős egyik jó példája.⁵⁰

⁴⁷ Lásd: TOSHA TAYLOR, „Kiss with a Fist: The Gendered Power Struggle of the Joker and Harley Quinn”, in PEASLEE and WEINER, *Joker...*, 82–94.

⁴⁸ Ugyancsak 2019-ben indult el a Kami Garcia, Mico Suayan és Mike Mayhew által alkotott *Joker/Harley Criminal Sanity* című sorozat, amely teljesen elszakad a kontinuitástól, és Harley Quinnt egy gothami rendőrnőmozóként ábrázolja, aki egy kegyetlen sorozatgyilkos (Joker) után nyomoz. Nem sokkal korábban pedig a 2017–2018-ban futó minisorozat, a Sean Murphy által megalkotott *Batman: Fehér lovag* gondolta újra a Batman–Joker–Harley Quinn hármasszoros viszonyrendszerét.

⁴⁹ A legfrissebb események arra utalnak, hogy Šejić képregénye ezzel alapvető fordulatot is hozhatott Harley Quinn ábrázolásában. 2020 nyarán elindult ugyanis a *Harley Quinn Black + White + Red* sorozat (a *Batman: Black & White* korábbi mintájára), amelyet több különböző alkotó jegyez majd. Valószínűleg nem véletlen, hogy az első számot (2020. június 26.) épp Šejić-nek adták. Eközben a jelen kézirat lezárásának idején (2020. június végén) jelentette be a DC, hogy a 2020. július 21-én induló új történetfolyama (*The Joker War*) Batman és Joker viszonyában is komoly fordulatot jelent majd.

⁵⁰ A képregények hősképeinek dekonstrukciójáról lásd: IAIN THOMSON, „Deconstructing the Hero”, in *Comics as Philosophy*, ed. Jeff McLAUGHLIN, 100–130 (Jackson: University Press of Mississippi, 2005).

Talán nem véletlen, hogy a harlekinek olyan tökélyre fejlesztették a megtévesztés művészetét, hogy sokáig az ördöggel hozták őket asszociatív kapcsolatba.⁵¹ Harley Quinn ennyiben a Batman-univerzum egyik legizgalmasabb poszthumán karaktere. Egy olyan személyiség, amely maga mögött hagyta a klasszikus humanizmus morális és racionális értékeit, de mégis képes volt újjászületni a fluid káoszól. Ha Joker vice az, hogy fölmutatja a *nélkülünk-való világot*, vagyis azt, milyen, amikor az emberi világból kivonjuk a nyugati gondolkodás által értett embert (és az általa képviselt rendet), akkor a vice poénja talán nem is a halál, hanem egy új ember, olyan, mint Harley Quinn.

⁵¹ BOUISSAC, *The Semiotics of Clowns and Clowning...*, 133.