

JOKER: KAHKAHA NEYDEN YANA?*

Zeynep Özen Barkot

zeynep.ozen@gmail.com

İnsanda ilkin eşlik etme hevesi yaratan ama hemen ardından mesafe uyandıran; perdeyi delen tekinsiz bir kahkaha. Tam olarak nasıl karşılayacağımızı bilemediğimiz, o konforlu koltuğumuzda “*bu kadar komik olan ne?*” sualini kendimize de yönelttiğimiz, absürt ile ıstırap arasında salınan (tragedyanın gizil ironisinde olduğu gibi bunlar da belki iç içe), rahatsız edici ve “sonlansın” istediğimiz bir gülüş bu. Seyre dalmışlığımızı yerinden eden bu meydan okuma, popüler kültürün halen tüketime açık karakterlerinden biri olan Joker’e ait. İlginç olan şu ki, geçtiğimiz günlerde vizyona girmiş olan bu karakter filminin yönetmeni, sinemasal şeceresi Felekten Bir Gece (The Hangover) üçlemesi gibi kafadar komedileriyle yüklü, toksik erkeklik hallerinin kimilerine göre onandığı kimilerine göre ise içerdiği abartı oranında gülünçleştirildiği, ama her daim vulgar mizahta kalan Todd Phillips. Tesadüf mü? Değil. Belki de daha en başta “gülme” üzerine bir film izleyeceğiz.

Joaquin Phoenix’in haklı olarak öne çıktığı film, genel olarak ya oyunculuklar (bilhassa The Dark Knight’taki Heath Ledger) üzerinden canhıraş yapılan kıyaslamalarla ya da izleyen herkesi anlamlandırma yarışına sokan karakter mitolojisiyle ele alınıyor. Joker, dışavurumcu estetiğın ilk ürünlerinden olan The Man Who Laughs’tan¹ (Paul Leni, 1928) Martin Scorsese’in Taksi Şoförü’ndeki Travis’e; Otomatik Portakal’ın Alex’inden Dövüş Kulübü’ndeki Anlatıcı/Tyler Durden’e, Kral Arthur efsanesinden Shakespeare’in soytarısına dek, alt metinlerle çoğalan bir muamma. Bu metinlerarası geçişkenlik salt kurmaca evrene özgü de değil: 1968’deki ünlü New York çöp grevine², yine aynı şehirdeki metro cinayetlerine ve hatta bir reality şovda canlı yayındayken intihar eden Christine Chubbuck’a değin, filmde gerçek hayatta karşılıkları olan göndermeler mevcut. Karakterin kendi çizgi roman dünyasına ise hiç girmeyelim, orası bir gayya kuyusu. Dolayısıyla onu kriz halindeki erkekliğin maçovari patlayışı olarak da okuyabiliriz, güvencesiz alt sınıfın neo-liberal politikalara direnen bir performansı şeklinde de; psikoz, nihilizm, sinizm hepsi onun evrenine ait. Hem tüm anlamlara açık hem de anlamın kendisine direnen bir yapıyla yüz yüzeyiz. Tam da Jokervari bir şaka.

Önerim, tüm bu verileri aklımızda tutmak kaydıyla bu referans oyununun dışına çıkmak ve bir metin olarak filmin hepimizi kuşatan güncel söyleme dair neler söylediğini birlikte düşünmek. Ya da soruyu şöyle sormak, bu meşum kahkaha nereden gelip nereye gidiyor?

* Bu yazı, 27 Ekim 2019 tarihinde Gazete Duvar’da yayınlanmıştır.

<https://www.gazeteduvar.com.tr/sinema/2019/10/27/joker-kahkaha-neyden-yana/>

¹ Film 17. Yüzyıl İngiltere’inde Kral II. James’in kendisine karşı gelen bir lordun oğlunu bir operasyonla “yüzünde her daim grotesk bir gülüş” taşıyacak şekilde cezalandırmasını, adı Gwynplaine olan bu asilzadenin bir ucube olarak sirkte çalışmasını ve onun gönül gözüyle gören kör Dea’ya aşkını konu alır. Filmin en ünlü sahnelerinden birinde Dea “*Tanrı gözlerimi yalnızca gerçeği görebileyim diye kararttı Gwynplaine*” der. Bunu Joker’in görülme arzusuyla birlikte okuyalım.

² New York belediyesinde güvencesiz ve zor koşullarda çalışan 7000 temizlik işçisinin şehri dev bir çöplüğe dönüştüren 9 günlük bu tarihi grevi şu mottolardan birine sahipti: “çöplerinizi hallediyor olabiliriz ama biz çöp değiliz” idi. Bunu da aklımızın bir köşesinde turalım.

Gülmekten Ölmek: Zevk Toplumunun Buyruğu

Joker'ın orijin hikayesini anlatan filmde Arthur Fleck'i tanımlayabilecek belki de en iyi ifade onun bir "tutunamayan" olduğu. Hayatın kazanamayanlar saffında, hep düşüş halinde, "onda yolunda gitmeyen bir şeyler var" yaftası bir türlü peşini bırakmıyor. Hatta bir etiketten çok bir damga, palyaçoluk yaptığı vakitlerden birinde kafasının üstünde tuttuğu tabelada *yazdığı* gibi "batan geminin malı"³. Sanki bu gösterene mihlanmış. Onun trajedisinin yattığı yer, bundan kurtulma çabası; sosyal kodlara ayak uyduramazken bir yandan da tutunmaktaki ısrarı. Sosyal ağın içine girmek, kabul gören bir konuma rabitalanmak istiyor. Ama ne yaparsa yapsın beyhude, zira sistem tarafından "atılanlar" sınıfında. Filmin giriş sekansında tüm şehri felce uğratan "çöplerden" bahsedilmesi elbette boşuna değil. Sistem, gözden çıkardıklarının gözünün önüne gelmesini istemiyor. Arthur'un en büyük arzusu ise görülmek, dahası "göze girmek". Bu olacak ama onun beklediği anlamda değil, göze batan bir çöp olarak. Tıpkı annesinden ona miras kalan soy isminin taşıdığı ima gibi (fleck İngilizce'de küçük leke anlamına geliyor).

Bu noktaya kadar dramatik aks melodramatik bir yapı sunsa da meselemiz ne Fleck'in her iki anlamda da bir "garip" olduğu, ne de onu Joker'e dönüştüren acı olaylar. Arthur yalnızca makus talihinden değil, zevk söyleminin diktesini harfiyen/düz anlamıyla yerine getirmesinden ve oradan türettiği atıflardan dolayı sınırdan dans ediyor: Kendisine bu hayatta biçtiği rol, bugün yaşayan her insan varlığına "sürekli mutlu ve iyi hissetmesi gerektiğini" tembihleyen güncel söylem biçimine sıkı sıkıya bağlanmasıyla ilişkili. Öyle ki annesinden (veya babanın yokluğundan) gelen bu beklenti, onda "bu dünyaya neşe ve zevk (enjoyment) saçmak için geldiği" düşüncesine yol açmış. Lakabının "mutlu" olması, John Durante'nin filmin alacakaranlığına uğursuz bir ton katan *Smile* şarkısı, yönetmenin estetik tercihinin 1950'lerin Broadway tarzı müzikallerden yana olması, acı çekmeyi yasaklayan bir söylemin arayüzleri. Arthur'un nefesini kesen, boğulma efekti gibi çıkan, patlamalarla gelen kahkahası bu nedenle düşünüldüğü gibi karnavalesk falan değil; bu söylemin bir semptomuymuşçasına dürtüsel, istemsiz, neredeyse otomatvari bir jest.

Serge Lesourd gibi postmodern kültürün patolojilerini ele alan Lacanyen psikanalistler için mevcut liberal söylem, ıstırapı sahiplenmeyi, eksiği kabul etmeyi ve böylelikle öznel farkı keşfetmeyi engelleyen "kendini her daim iyi hisset ve zevk al" buyruğuyla birlikte gidiyor. Kendimizle diyalog kurmak için değil, içimizde bizi "kötü hissettiren" ne varsa ondan kurtulmak, en saf halimize ulaşmak, "kendimiz olmak", böylelikle tasdik edilmek ve kabul görmek için ya tüketilen nesnelere sonsuz metonomisine ya da olmadık "arınma tekniklerine" başvuruyoruz. Varlık nedenimiz pür neşe ve mutlulukmuş gibi; orada tatminsizliğe, üzüntüye, acıya, talihsizliğe, kısacası imkansızlığı tanımaya yer yok. Hiçbir boşluğa yer vermeyen, hep daha iyi, daha özgür, daha açık, daha keyifli... olabileceğimizi dayatan güncel söylemin dediklerini yerine getirmek ise mümkün değil. Lacan'ın çalışmalarından hareketle diyebiliriz ki, öznenin ortaya çıkmasına imkan veren kökensel eksiği kapatacak öyle bir nesne yok. Elbette ki

³ Orijinali "*everything must go*". İddialı gelebilir ama yazı bağlamında bunu postmodern kültürün "*everything goes/her şey mubah*" düsturuyla birlikte neden düşünmeyelim?

özneye devinim kazandıran, o eksiği kapatmaya yönelik arzusu; ama arzunun kendisini sürdüren de eksiği tümüyle doyuracak bir nesnenin imkansızlığı. Bu nedenle de zevk her zaman kısmi kalacak, bütünsel zevkin namümkün oluşu, aynı zamanda öznenin ve arzunun varlığını garantiye alıyor. ⁴

Sınırsızca bedenın doyurulmasına, arınmasına ve kendi özünü bulmaya yönelik bütünsel zevk yanılması, asla yerine getirilemeyeceği ve eksiklik özneye geri döneceği için dozajı giderek artan fröstrasyonlar yaratıyor. Özne bunu sanki kendi hatasıymış gibi deneyimliyor, suçluluk duygusuna “öznel terk edilmişlik” (Lesourd, 2018: 61) hissi ve tüketim eşlik ediyor. Zevk söylemi bağımlılık ilişkilerini normalize ediyor ve narsistik kırılmağı yükseltiyor. Bizleri bedene sabitliyor, kapatıyor: semptomla izin vermeyen bu ortamda her şeyin bedenselleşmesi kaçınılmaz. Filmde Arthur’un gülüşünün anlam evreninden azade bedende sıkışıp kalması, boğulacak gibi olması ve tazyikle patlaması bunun iyi bir göstergesi değil mi? Tıpkı her yeni hayal kırıklığında yeniden bu söyleme umutsuzca dönmesinin onda yarattığı kırılma ve sınır durumlar gibi.

Tüm bunları düşündüğümüzde, filmin “zevkin pathosu”nu dert ettiğini neden söylemeyelim? Ya da Joker’in bütünsel zevk söyleminin acımasız bir parodisine dönüştüğünü? (Bu anlamda Otomatik Portakal’ın Alex’iyle yakın bir akrabalığı var) Arthur’un Joker’e dönüşümündeki asıl espri, onun bu söyleme karşı çıkmasında değil, tam da bu söylemle arasında hiçbir boşluk bırakmayacak şekilde özdeşleşmesine dayanıyor. Joker zevk toplumunun korkunç bir ikizine dönüşüyor, onu müesses nizamla karşı çıkan bir devrimci olarak okumak bu nedenle hattı kaçırıyor. Zira o düzeni değiştirmek değil, tüm sınırları yok etmek istiyor. Kendisinin de dediği gibi hiçbir şeye inancı yok, o zevkin evrenindeki pür nihilizmin *beden bulmuş* hali. Her türlü anlama direnişi de bu yüzden. Artık V For Vendetta’daki gibi “bu maskenin ardında bir düşünce var” diyemeyeceğimiz bir noktadayız, maskenin berisinde her şeyi yutmaya elverişli, tahrip edici zevkten başka bir şey yok.

Bütünsel zevk yanılması sınırı inkar ettiğinden, sosyal bağı devam ettiren “yasa(k)”ın elimine edildiği ve bel bağladığımız tüm evrensel ilkeleri temelinden sarsabilecek bir sürece işaret ediyor. Böylesi bir zevk söyleminin hakim olması, hem bağı koruyacak hem de yeni olana imkan verecek kavramlar ve düşüncelerin karadeliğe tutulmuşçasına soğurulma riski demek. Yani Joker’i anlamak için çok da uzağa gitmeye gerek yok. Çoğu zaman farkına varmaksızın içine düştüğümüz zevk söyleminin hayat tanımlarımızı nasıl değiştirdiğine baksak yeter. En azından özneye yeniden karşılaşmak için. Yoksa Joker bize gülmeye devam edecek.

⁴ Bütün bu anlatılanlarla ilgili hem detaylı hem de apaçık bir okuma (ki her ikisini bulmak bazen gerçekten zor) için bkz. Özge Soysal, “Günümüz Psikopatolojilerine Günümüz Söylemi Bağlamında Lacancı Bir Bakış”, http://www.ozgesoysal.com/uploads/dosya/1504820119fb98-Psikanaliz_Yazilari_2006.pdf

KAYNAKLAR

Serge Lesourd, *Özne Nasıl Susturulur?: Söylemlerden Laf Ebeliklerine*, çev. Özge Soysal, Ümit Edeş, Doğu Batı Yayınevi, Ankara, 2018

Özge Soysal, "Günümüz Psikopatolojilerine Günümüz Söylemi Bağlamında Lacancı Bir Bakış", http://www.ozgesoysal.com/uploads/dosya/1504820119fb98-Psikanaliz_Yazilari_2006.pdf