KØBENHAVNS UNIVERSITET



Bachelorprojekt i Dansk

Et studie af Jokerfigurens appel

fra skurk til antihelt – sympatistrukturer i *Joker: Folié a Deux* (2024)

Af *Maja Anine Nørgaard Andersen*

Vejleder: *Palle Schantz Lauridsen*

Maja Andersen (qlb59), Københavns Universitet
Bachelorprojekt i Dansk
02-01-2025, vintereksamen

Vejleder: Palle Schantz Lauridsen
Antal tegn: 71.975
Antal sider: 29,99

Abstract

For nearly 85 years, the Joker has been a central figure in popular culture, depicted across various media as an anarchistic supervillain. Despite his immorality, the Joker captivates audiences. In my bachelor project, I examine the historical evolution of the *transfictional* Joker character and analyze how *The structure of sympathy* is utilized in Todd Phillips' *Joker: Folie à Deux* (2024) to present Arthur Fleck/Joker as a sympathetic figure despite his immoral actions. The project begins with a historical overview of the Joker character, drawing on Roberta Pearson's article "Transmedia Characters" (2018) and Jason Mittell's chapter "Characters" in *Complex TV* (2015). These theoretical frameworks help to contextualize the development of the Joker as a *transfictional* figure and to explore the appeal of morally ambiguous and complex characters in mainstream media. Since his debut in *Batman #1* (1940), the Joker has undergone significant transformations—from a manic villain and supporting character in comic books to a vulnerable antihero and protagonist in Joaquin Phoenix's portrayal in *Joker* (2019). This evolution reflects a growing audience interest in morally complex characters. The project analyzes *Joker: Folie à Deux* using Murray Smith's film theory on *The structure of sympathy* from *Engaging Characters* (1995) and his concept of *Perverse Allegiance* from "Gangsters, Cannibals, Aesthetes, or Apparently Perverse Allegiances" (1999), combined with Jason Mittell's use of theories on the appeal of complex characters. The analysis reveals how the film simultaneously creates and destabilizes the audience's *allegiance* to Arthur Fleck. The project concludes that the film's sympathetic portrayal of Arthur Fleck generates ambivalence, producing a dual response from viewers: sympathy for Arthur's suffering and fascination with the Joker persona's immoral actions. While the film succeeds in presenting Arthur Fleck/Joker as a sympathetic character, it subverts the narratives and expectations established by both historical portrayals and its predecessor. Additionally, the film's ending challenges viewers to critically reflect on their *engagement* with morally ambiguous and perverse figures.

Maja Andersen (qlb59), Københavns Universitet
Bachelorprojekt i Dansk
02-01-2025, vintereksamen

Vejleder: Palle Schantz Lauridsen
Antal tegn: 71.975
Antal sider: 29,99

Indholdsfortegnelse

Indledning **1**

Metodeafsnit **2**

Teori **3**

Teori- og begrebsforklaringer (det historiske afsnit) *3*
Transmedia transfiktionsfigur 3
Ophavsretslig beskyttet og offentligt tilgængelig IP 4
Pearsons karakterskabelon bestående af seks elementer 4

Teori- og begrebsforklaringer (det historiske- og analytiske afsnit) *5*
Machiavellistisk intelligens, interpersonel mind-reading og relativ moral 5

Teori- og begrebsforklaringer (det analytiske afsnit) *5*
Sympatistrukturer 5
Det centrale engagement 7
Pervers tilknytning 8
Operationel tilknytning 9
Eksplicitte udvendige markører 9

Jokerens historie – fra skurk til antihelt **10**

Jokeren fra 1940 – De ikoniske kendetegn *10*

Batman (1989) – 80ernes Joker *14*

The Dark Knight (2008) – 00ernes Joker *16*

Joker (2019) – 10ernes Joker *19*

Næranalyse af antihelten Joker i *Joker: Folie à Deux* (2024) **22**

Introsekvensen – Jokeren og hans skygge *22*

Arthur på Arkham hospital – dualiteterne præsenteres *24*

Fremstillingen af Arthur – sympati med en utilpasset figurtype *28*

Joker for retten – tilknytning til en pervers figurtype *31*

En slutning på Arthur – en begyndelse på Joker *34*

Konklusion **36**

Litteraturliste **39**

Bilag **43**

Maja Andersen (qlb59), Københavns Universitet
Bachelorprojekt i Dansk
02-01-2025, vintereksamen

Vejleder: Palle Schantz Lauridsen
Antal tegn: 71.975
Antal sider: 29,99

Indledning

Joker – Batmans ikoniske nemesis – har i næsten 85 år været en central skikkelse i populærkulturen og optrådt på tværs af medier som den kaossøgende og anarkistiske superskurk. På trods af sin amoral og generelle grusomme handlinger er Joker en figur, som publikum fascineres af og vender tilbage til gang på gang. Denne fascination har kulmineret i, at skurken ikke blot spiller en birolle, men har fået sin egen film, *Joker* (2019) instrueret af Todd Phillips, efterfulgt af *Joker: Folie à Deux* (2024).

Dette rejser et centralt og velkendt spørgsmål: Hvordan kan vi som normale individer finde en morbid figur som Joker fascinerende? I mit bachelorprojekt undersøges netop denne problemstilling gennem en analyse af *Joker: Folie à Deux*, med fokus på filmens sympatiske fremstilling af den komplekse og forstyrrede antihelt, Arthur Fleck/Joker. Værket har opnået en blandet modtagelse (Bushby, 2024) og dette vil være in mente ifm. min analyse af *karakterengagement*.

Mit projekt vil begynde med en historisk gennemgang af Jokerfiguren med brug af Roberta Pearsons artikel "Transmedia Characters" (2018) for at forstå, hvordan denne transfiktionsfigur er blevet fortolket og udviklet gennem tiden. Dette vil give mulighed for at sætte *Joker: Folie à Deux* i perspektiv og undersøge, hvordan den nye Joker i form af Arthur Fleck-figuren kan ses som en moderne udvikling af Jokerfiguren – fra skurk til kompleks antihelt. I analysen vil jeg anvende Murray Smiths teori om *sympatistrukturer* fra *Engaging Characters* (1995) og *pervers tilknytning* fra "Gangsters, Cannibals, Aesthetes, or Apparently Perverse Allegiances" (1999) for at forstå, hvordan værkets fremstilling kan få modtageren til at *engagere* og *tilknytte* sig til en pervers figurtype. Derudover vil jeg inddrage begreber fra Jason Mittells kapitel "Characters" i *Complex TV* (2015), som undersøger publikums voksende fascination af tvivlsomme og komplekse figurer. Disse teoretiske rammer vil danne grundlaget for en dybdegående næranalyse af, hvordan *Joker: Folie à Deux* skaber en sympatisk skildring af sin utilpassede og perverse antihelt. Min *problemformulering* lyder således:

Hvordan udvikler transfiktionsfiguren Joker sig i et historisk perspektiv, og hvorledes anvendes *sympatistrukturerne* i *Joker: Folie à Deux* (2024) af Todd Phillips til at fremstille Arthur Fleck/Joker som sympatisk på trods af hans amoral og uetiske handlinger?

Maja Andersen (qlb59), Københavns Universitet
Bachelorprojekt i Dansk
02-01-2025, vintereksamen
Vejleder: Palle Schantz Lauridsen
Antal tegn: 71.975
Antal sider: 29,99

Metodeafsnit

For at undersøge hvordan en amoralsk figurtype, som vi under normale omstændigheder ville holde os væk fra, kan fremstilles sympatisk og være dragende for modtageren, har jeg valgt at tage udgangspunkt i en populær karakter med usympatiske træk. Jeg har derfor valgt at næranalysere Arthur Fleck/Joker i *Joker: Folie à Deux* (2024) af Todd Phillips, en opfølger til den kritikerroste *Joker* (2019). Valget af netop denne film og figurfremstilling er også baseret på et ønske om at analysere aktuel og uudforsket empiri. Metodisk anvender jeg den kvalitative filmanalyse (Zakarias, 2013) med teoretisk udgangspunkt i Murray Smiths begreber om *sympatistrukturer* fra *Engaging Characters: Fiction, Emotion and the Cinema* (1995). Smiths filmteori hjælper med at identificere de narrative og æstetiske strukturer, som et værk bruger til at skabe sympati eller antipati for en figur. Yderligere inddrager jeg hans begreb *pervers tilknytning* fra "Gangsters, Cannibals, Aesthetes, or Apparently Perverse Allegiances" (1999) for at undersøge appellen fra Arthur Flecks perverse træk. Jeg benytter Jason Mittells kapitel "Characters" fra *Complex TV: The Poetics of Contemporary Storytelling* (2015) til at belyse hvordan komplekse figurer fremstilles i moderne fortællinger. For at opnå en dybere forståelse af Jokeren, har jeg valgt indledningsvist i et historisk afsnit at undersøge den famøse figur i en bredere historisk og transmedial kontekst. Hér trækker jeg også på Roberta Pearsons artikel "Transmedia Characters: Additionality and Cohesion in Transfictional Heroes" (2018) for at forstå, hvordan Jokeren fungerer som en transfiktionsfigur. I projektet anvender jeg en induktiv tilgang, hvor jeg analyserer specifikke eksempler af Joker repræsentationer gennem historien og på *sympatistrukturer* i *Joker: Folie à Deux* for at opnå en generel forståelse af, hvordan Jokerens udvikling ser ud og hvorledes værket fremstiller en amoralsk figur sympatisk. Jeg anvender hermeneutik (Collin, 2017, s. 210) som videnskabsteoretisk tilgang, da jeg bruger den hermeneutiske cirkel i min cirkulære fortolkning mellem dele og helhed. Ulempen ved min næranalytiske tilgang er, at mit fokus på én type antihelt ikke tillader en bredere undersøgelse af andre komplekse amoralske figurer. Fordelen er, at jeg får et mere dybdegående og fokuseret indblik i, hvordan et værk kan skabe sympati for én slags amoralsk figur.

Teori

I teoriafsnittet forklarer jeg de teorier og begreber, jeg anvender i det historiske afsnit og analysen. Det historiske afsnit tager udgangspunkt i Roberta Pearsons artikel "Transmedia Characters: Additionality and Cohesion in Transfictional Heroes" (2018) med fokus på begrebet *transmedia transfiktionsfigur* samt termerne *proprietary* og *public domain IP* (oversat til *ophavsretsligt beskyttet* og *offentligt tilgængelig IP*) for at belyse copyrightens betydning. Begreberne stammer fra Pearsons *taksonomi over transfiktive karakterer og verdener*. Jeg inddrager også Pearsons *karakterskabelon bestående af seks elementer* til at belyse Jokerfigurens karaktertræk og rolle på tværs af medier. Derudover anvender jeg Jason Mittells kapitel "Characters" fra *Complex TV: The Poetics of Contemporary Storytelling* (2015) til at analysere Jokerens udvikling fra skurk til antihelt set i kontekst af en moderne udvikling og til fremstillingen af antihelten i *Joker: Folie à Deux* (2024). I både det historiske afsnit og analysen anvender jeg Mittells brug af begreberne m*achiavellistisk intelligens, interpersonel mind-reading, relativ moral, eksplicitte udvendige markører* og *operationel tilknytning*.

I min analyse af Todd Phillips´ fremstilling af Arthur Fleck/Joker i *Joker: Folie à Deux* (2024) anvender jeg Murray Smiths *sympatistrukturer* fra *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema* (1995) til at afdække karakterengagement mellem modtager og antihelten Arthur Fleck, og med det undersøge værkets sympatiske skildring af en ellers amoralsk, uetisk figurtype. Jeg inddrager Smiths begreb *pervers tilknytning* fra artiklen "Gangsters, Cannibals, Aesthetes, or Apparently Perverse Allegiances" i *Passionate Views: Film, Cognition and Emotion* (1999) for at analysere, hvordan antihelten og hans amoralske handlinger kan appellere til modtageren.

Teori- og begrebsforklaringer (det historiske afsnit)

Transmedia transfiktionsfigur

Pearson anvender Marie-Laure Ryans begreb *transfiktionalitet* i stedet for *storyworld* og citerer Ryan: "[it is] defined as 'the migration of fictional entities across different texts'" (Pearson, 2018, s. 148). *Transfiktionalitet* beskriver, hvordan elementer fra en fiktion spredes og udvides på tværs af flere tekster, fx i bøger, film eller spinoffs inspireret af det originale værk. Ved at bruge Ryans begreb fremhæver Pearson den industrielle dimension af fiktionsverdener frem for den mere generelle narrative kontekst, som *storyworld* ofte henviser til.

En *transfiktionsfigur* fokuserer på én figurs optrædener på tværs af forskellige tekster, frem for hele fiktionsverdenen. *Transmedia* er en kommunikationsform, hvor et projekt udfolder sig på tværs af medier, ofte i forbindelse med *storytelling* (Toft-Nielsen & Waade, 2017, s. 61). *Transmedia transfiktion* præciserer, at projektet er fiktion, der eksisterer på flere medier, fx film, videospil eller andre platforme. En *transmedia transfiktionsfigur* optræder på tværs af medier gennem *udvidelser* og *tilføjelser*. Pearson bruger Sherlock som eksempel på forskellen mellem *udvidelser* og *tilføjelser*: "Two adaptations of the same Holmes story add to the transfiction but do not expand it in terms of new events, new settings or new character details […] expansion seems implicitly to imply cohesion whereas additionality does not" (Pearson, 2018, s. 149). *Tilføjelser* kan være alternative versioner eller nye historier inspireret af det originale værk og hænger ikke sammen med det oprindelige. *Udvidelser* derimod føjer nye elementer til inden for samme univers, som fx Christopher Nolans *Batman-trilogi* (2005-2012). Dog er Nolans trilogi en *tilføjelse* til DC Comics' tegneserieunivers, da den nyfortolker Batman uden at fortsætte de oprindelige historier.

Ophavsretslig beskyttet og offentligt tilgængelig IP

IP, eller *intellectual property*, oversættes til 'immaterielle rettigheder' på dansk ifølge *Patent- og Varemærkestyrelsen* (Hvad er immaterielle rettigheder?, u.d.). Det dækker rettigheder til intellektuelle opfindelser, der ikke kan måles eller vejes, fx fiktion, kunst, designs og logos. *Offentligt tilgængelig IP* betyder, at en intellektuel opfindelse, som fx en fiktionsfigur, er fri for ophavsret og kan bruges af alle (Pearson, 2018, s. 150).

En *ophavsretsligt beskyttet* figur er det modsatte af en *offentligt tilgængelig* figur, da nogen ejer og har rettighederne til den. Pearson beskriver en *delvist offentligt tilgængelig IP* med Sherlock Holmes som eksempel. De fleste af Arthur Conan Doyles Sherlock-historier og karaktertræk er fri for copyright, mens de senere historier først blev offentligt tilgængelig i USA i 2023. Derimod er BBC's *Sherlock* (2010-2017) stadig beskyttet af copyright, da nye kendetegn og fortolkninger skabt af BBC kun kan bruges af dem – medmindre de sælger rettighederne (ibid.).

Pearsons karakterskabelon bestående af seks elementer

Pearsons *karakterskabelon* er en skematisk metode til at definere faste eller gennemgående træk hos en fiktiv figur. Ifølge Pearson består fiktive figurer af seks elementer: 1. Psykologiske træk / vaner, 2. Fysiske karakteristika / udseende, 3. Talemønstre og dialog, 4. Interaktion med andre karakterer, 5. Miljø, 6. Biografi, (ibid.). Metoden gør det muligt at identificere oprindelige træk og senere

tilføjelser. Pearson bruger Sherlock Holmes som eksempel og påpeger, at den berømte deerstalker-hat ikke var en del af Holmes' originale karakteristik. Hatten blev tilføjet af illustrator Sidney Paget i *Strand Magazine* og er siden blevet et ikonisk kendetegn for figuren (ibid.).

Teori- og begrebsforklaringer (det historiske- og analytiske afsnit)

Machiavellistisk intelligens, interpersonel mind-reading og relativ moral

Den machiavellistiske intelligens er et socialt koncept, hvor succes i komplekse sociale miljøer afhænger af evnen til at forstå og manipulere andre (Mittell, 2015, s. 145). *Oxford English Dictionary* definerer, at det er en person, der prioriterer effektivitet over moral og ofte agerer manipulerende og strategisk. (Machiavellian Intelligence, u.d.). Det er en form for intelligens, der forbindes med skurke og antihelte, og som kan være fascinerende for modtagere. Ifølge Blackey Vermeule relaterer machiavellistisk intelligens til *interpersonel mind-reading* – vores naturlige trang til at forstå en fiktiv figurs tanker og værdier (Mittell, 2015, s. 145). Denne intelligens kan appellere til os, da figurens sociale evner kan udvikle vores egne. Samtidig, som Murray Smith påpeger, kan vi blive draget af figurer med dystre værdier, netop fordi de er fundamentalt anderledes end vores. Smith skriver: "[…] fictions prompt and enrich our 'quasi-experience', that is, our efforts to grasp, through mental hypotheses, situations, persons, and values which are alien to us.", (Smith, 1995, s. 74).

Antihelte kan fremstå sympatiske, når fortællinger anvender *relativ moral* – idéen om, at der ikke findes en absolut, universel moral. Dette sker, når antihelten kontrasteres med andre endnu mere usympatiske eller onde figurer/fænomener (Mittell, 2015, s. 143). Metoden, ofte brugt i fiktion, kan skjule antiheltens egne usympatiske træk og gøre dem mere forståelige og sympatiske ved sammenligning med andre modbydelige antagonister.

Teori- og begrebsforklaringer (det analytiske afsnit)

Sympatistrukturer

Recognition, alignment og *allegiance* er systematisk forbundne begreber, som Smith kalder *The Structure of Sympathy.* Disse *sympatistrukturer* forklarer, hvordan og hvorfor modtagere følelsesmæssigt engagerer sig i og danner bånd til fiktive karakterer, dvs. en analyse af *karakterengagement* (Smith, 1995, s. 73).

Sympatistrukturer trækker på en central forestilling, men er en acentral struktur, da det ikke er centreret om, at modtageren føler det samme som figuren (ibid., 81). I stedet undersøges, hvad modtageren kan føle *for* figuren, og om figuren kan skabe et bånd til modtageren via værkets fremstilling. Man stiller spørgsmål som: giver figurens handlinger mening for modtageren? Og skaber dette sympati eller antipati?

"*Recognition* describes the spectator's construction of character", (ibid., 82), *Recognition/genkendelse* er første niveau og handler om modtagerens evne til at *genkende* og anerkende figurens udseende og træk som realistiske og troværdige. *Den mimetiske hypotese* knyttes til dette, da den indebærer, at modtageren kan spejle fiktionen og figuren i virkeligheden. Hypotesen understreger desuden, at modtageren også skal forstå og anerkende den dramaturgiske situation, figuren befinder sig i. Dette niveau betragtes som grundlæggende og sker naturligt for modtageren.

"[…] *alignment* describes the process by which spectators are placed in relation to characters in terms of access to their actions, and to what they know and feel", (ibid.) *Alignment/centrering* er niveau to og handler om, hvor meget adgang modtageren får til en figur via værkets fremstilling. Her undersøges bl.a. modtagerens adgang til figurens tanker, følelser og handlinger. Tilhørsforholdet til en figur styres netop af de informationer, filmen vælger at dele.

Romaner og noveller giver direkte adgang til en figurs tanker gennem en førstepersonsfortæller, hvor fortællingen udspilles fra figurens POV (point of view). På lærredet skelner man mellem POV og POV-shots. Filmisk viser POV-shots, hvad en figur ser, men giver ikke adgang til tanker som i litteratur – det er en kort simulation af figurens synsfelt. Derfor udføres POV-konceptet anderledes på lærredet end i skønlitteratur. Smith knytter to begreber til analysen af modtagerens adgang til en figurs POV, dvs. en analyse af *centrering*: *spatio-temporal tilknytning* og *subjektiv adgang* (ibid., 83). *Spatio-temporal tilknytning* betyder, at det narrative kan følge flere figurers handlinger, men forbliver afgrænset til disse. *Subjektiv adgang* refererer til, hvor meget indsigt vi får i en figurs tanker, derved subjektiviteten, og hvor fremtrædende den er i fortællingen. "Together these two functions control the apportioning of knowledge among characters and the spectator", (ibid.). Sammen danner disse begreber *The Structure of Alignment/centreringsstrukturerne*.

Kameraet kan sammenlignes med en tredjepersonsfortæller i skønlitteratur, da begge skaber en observerende effekt. Tredjepersonsfortælleren beskriver andres handlinger og omgivelser, mens kameraet, uden at kunne beskrive, fungerer som en observatør, der gør modtageren til en iagttager af optagelserne. Kameraet, ligesom tredjepersonsfortælleren, behøver dog ikke altid have universel viden – især i subjektive fortællinger knyttet til én figurs (og få andres) handlinger. I sådanne tilfælde bruges værktøjer som voice-over, flashbacks eller en særlig fortælleøkonomi til at give adgang til en figurs perspektiv, handlinger og følelser. Et eksempel på dette er Christopher Nolans *Memento* (2000). Protagonisten Leonard, der mangler korttidshukommelse, oplever verden fragmenteret, og filmens scener er struktureret, så modtageren deler hans forvirring. Denne fortælleøkonomi *centrerer* modtageren med Leonard og giver indsigt i, hvordan hans hukommelsestab påvirker hans handlinger.

"*Allegiance* pertains to the moral evaluation of characters by the spectator […]", (ibid., 83). *Allegiance/tilknytning*, niveau tre, omfatter modtagerens sympati eller antipati for en figur, som værket fremkalder. *Tilknytning* skabes bl.a. gennem ikonografi og non-diegetisk musik og formes af filmens *centrering*, der kan fremprovokere følelsesmæssige reaktioner. "With allegiance, we go beyond understanding, by evaluating and responding emotionally to the traits and emotions of the character, in the context of the narrative situation" (ibid., 85). *Tilknytning* nærmer sig 'identifikation', men Smith skelner mellem 'identifikation' og 'engagement'. Identifikation betyder direkte empati, hvor modtageren føler det samme som figuren. *Engagement* er derimod en følelsesmæssig respons *for* figuren – man føler ikke det samme, da vi ikke *er* vedkommende, men kan f.eks. få sympati for deres situation. *Tilknytning* afhænger af *centrering*, som igen forudsætter *genkendelse*. Når du ser en film, *genkender* du figurens fiktive eksistens, får adgang til den gennem *centrering* og kan derefter danne en *tilknytning*. Denne tredelte *sympatistruktur – genkendelse, centrering* og *tilknytning* – skaber tilsammen *karakterengagement*.

Det centrale engagement

Det centrale engagement, en anden term for empati, er vigtigt at inddrage i analyser af karakterengagement. Det kan brydes ned til mere specifikke mekanismer: "emotional simulation, motor and affective mimicry, and autonomic reactions like the startle response" (ibid., 81). Disse mekanismer fungerer enten som en del af eller et subsystem til *sympatistrukturerne* og er derfor en væsentlig del i undersøgelse af karakterengagement. De indledende simuleringer og efterligninger

af figurers følelsesmæssige tilstande (*centralt engagement*) påvirkes løbende af vores kognitive forståelse af fortællingen, som de acentrale *sympatistrukturer* bidrager til.

Emotionel simulation er en frivillig proces i oplevelsen af en figur, mens *motoriske* og *affektive efterligninger* samt *autonome reaktioner* sker ufrivilligt. I undersøgelser af *centralt engagement* er *emotionel simulation* opfattet som mest relateret. Robert Gordon beskriver det som en hypotetisk og praktisk ræsonnering, hvor modtageren forsøger at forudsige en figurs handlinger ved følelsesmæssigt at sætte sig i deres sted (ibid., 96). Modtageren oplever følelser, som figuren ville føle dem, og ikke, hvad modtageren selv ville føle i en lignende situation. *Efterligninger* opstår, når modtageren ufrivilligt gengiver en figurs emotionelle mimik, ofte gennem nærbilleder. For eksempel kan en figur, der græder, få modtageren til at græde. Dette skyldes refleksiv simulation af nonverbal kommunikation, som ansigts- og kropssprog (ibid., 98). *Motoriske efterligninger* involverer automatisk efterligning af en figurs mimik, mens *affektive efterligninger* skaber en basal følelsesmæssig respons, hvor modtageren registrerer og mærker følelsen tristhed, når en figur græder grundet denne følelse. *Autonome reaktioner* sker ufrivilligt og er ikke relateret til engagement *med* figuren, men snarere *med filmens visuelle og lydlige miljø*. Eksempler inkluderer modtagerens pludselige reaktioner på skarpe lyde eller uventede bevægelser som ved jump-scares (ibid., 101).

Pervers tilknytning

I undersøgelsen af *pervers tilknytning* spørger man: føler modtageren sympati for en figur på grund af deres perverse handlinger eller på trods af dem? Hvis det er på grund af handlingerne, taler vi om *pervers tilknytning* (Smith, 1999, s. 223). Her støtter man antihelten eller skurken, netop fordi de er amoralske eller onde: ”We do not sympathize with the murderer because he is subsequently beaten up, but because he murders” (ibid.). Dog er *tilknytningen* kun tilsyneladende pervers, hvis figuren midlertidigt fremstår amoralsk, som det ses i typerne ’den gode-onde pige’ og ’den gode-onde mand’. Vivian Ward fra *Pretty Woman* (1990) er et eksempel på førstnævnte, hvor hendes ”badness” som prostitueret skaber en tiltrækning, der forstærkes af muligheden for at ”redde” hende og gøre hende respektabel (ibid., 223-225). For mandlige protagonister forbindes ”badness” ofte med vold fremfor seksualitet, som i *Goodfellas* (1990). Henry Hill fremstilles som en ”bad boy,” vi holder med, fordi han lever efter egne regler og konfronterer en endnu værre modstander, Tommy De Vito, hvilket kan relateres til *relativ moral*. På denne måde gives vi ”tilladelse” til at sympatisere med gangsteren Henry Hill. En tredje figurtype er den ”attraktive-onde,” som kombinerer perverse

og attraktive træk. Et eksempel er Hannibal Lecter fra *Silence of the Lambs* (1990), der er klog og charmerende samt manipulerende, sadistisk kannibal. Som Smith skriver: ”Often these traits are co-present at the very moments that the repellent traits are given expression” (ibid., 226). Denne sammensætning skaber ambivalens hos modtageren, som kan føle sympati og antipati samtidig. *Den perverse tilknytning* er især relevant i fremstillingen af antihelte, der ofte både fascinerer os med deres gode og dårlige sider.

Operationel tilknytning

Mittell introducerer begrebet *operationel tilknytning*, hvor modtagerer ”[…] are engaged with the character’s construction, attuned to how the performance is presented” (ibid., 163). Modtageren engagerer sig via figurens *transformative ark*. Et eksempel er Walter Whites udvikling i *Breaking Bad* (2008-2013). I seriens begyndelse møder vi White som en god, uheldig og sympatisk karakter, hvilket gør det lettere at acceptere hans senere usympatiske og onde træk. Når han bliver den ’onde’ White, har vi allerede associerede ham med gode træk. Som resultat holder vi med en amoralsk kriminel, fordi vi husker, at han engang har været anstændig og sympatisk.

Eksplicitte udvendige markører

Mittell bygger videre på Smiths idé om *centrering*, som handler om adgangen til en figurs handlinger og tanker. Mens Smith fremhæver værktøjer som voice-overs til at skabe adgang til den subjektive tilstand, påpeger Mittell, at sådanne direkte beskrivelser er sjældne på film. I stedet kan adgang til en figurs indre ofte udledes gennem *eksplicitte udvendige markører*, såsom interaktioner, dialoger, ansigtsudtryk, handlinger og ændringer i udseende (ibid., 131). En ændring i udseende kan være tegn på, at figuren har fået en ny attitude eller et nyt trossystem (ibid., 134). Et eksempel er Walter Whites transformation i *Breaking Bad*. Hans skift fra en enkel tøjstil og hår på hovedet til en skaldet fremtoning med en karakteristisk hat markerer hans indre udvikling. Hatten bliver symbol på hans alter ego, ’Heisenberg’, og signalerer hans overgang til en mere ond og kriminel persona. Denne visuelle markør understøtter fortællingens skildring af Walters forvandling.

Maja Andersen (qlb59), Københavns Universitet
Bachelorprojekt i Dansk
02-01-2025, vintereksamen

Vejleder: Palle Schantz Lauridsen
Antal tegn: 71.975
Antal sider: 29,99

Jokerens historie – fra skurk til antihelt

Jokeren fra 1940 – De ikoniske kendetegn

Joker, skabt i *Batman #1*, *Detective Comics* (1940) af Bill Finger, Jerry Robinson, Bob Kane og DC Comics, er en manisk spøgefugl, hvis udseende er inspireret af Gwynplaine fra *The Man Who Laughs* (1928), og hvor personligheden afspejler jokerkortets generelle uforudsigelighed (Englehart, 2015, s. xi-xiii)



Conrad Veidt som Gwynplaine i *The Man Who Laughs* (1928)



Joker i *Batman #1* (1940)

Joker var oprindeligt tænkt som en engangsskurk i *Batman #1*, der bestod af fire korte historier om Batmans liv i Gotham (Roberts, 2023). Modsat de øvrige skurke optræder han både i begyndelsen og slutningen af bladet, hvilket signalerer en skurk, der er sværere at besejre end andre skurke. Whitney Ellsworth så potentiale i figuren og tilføjede en sekvens, hvor en læge afslører, at Joker overlevede en kamp mod Batman (Englehart, 2015, s. xii). Joker har siden optrådt i over 4.300 tegneserieudgivelser (bilag 1). Jokers tilbagevenden blev et fast element hos DC og etablerede ham som Batmans ærkefjende. Deres konflikt, mellem lov og kaos, skabte en relation, hvor begge figurer er afhængige af hinanden for deres eksistens – Jokerens amoralske kodeks vs. Batmans moralske kodeks. Som Michael Goodrum udtrykker det: ”That Batman and the Joker are connected has become something of a truism”, (Goodrum, 2015, s. 229). Jokerens konstante tilbagevenden understreger også hans obsessivt symbiotiske relation til Batman. Som Goodrum yderligere påpeger: ”Explicit acknowledgment of a bond transcending the usual superhero/supervillain relationship appears relatively frequently in Batman narratives” (Goodrum, 2015, s. 229).

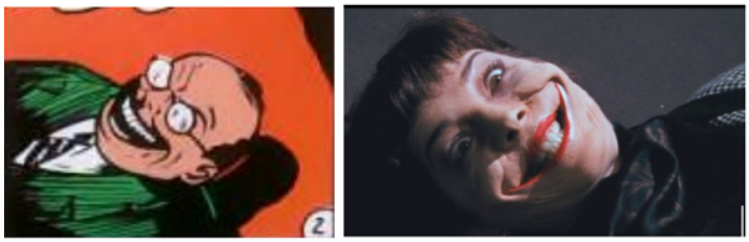
Joker er placeret som nummer to på *IGN*s liste over “Top 100 Comic Book Villains” og nummer 45 på *American Film Institute’s* liste over “The 100 Greatest Heroes & Villains” (bilag 2) og opfattes

således som en ikonisk figur. Figuren er *ophavsretligt beskyttet*, ejet af DC Comics under Warner Bros. Discovery, hvilket har begrænset hans medieoptrædener. F.eks. optræder han ikke i tv-serien *Gotham* (2014–2019), hvor tvillingerne Jerome og Jeremiah Valeska, inspireret af Jokeren, i stedet fungerer som hans erstatninger. Det er kun Jokeren som figur og helhed, der er ejet af DC og ikke delelementerne. Disse figurer har derfor træk fra tidligere Joker-versioner, men de er ikke officielt anerkendt som en del af hans kanon. Selvom serien er skabt af Warner Bros., ville mediekonglomeratet indtil videre hellere gemme Jokerens optræden til de store film i biografen. (Jensen, 2024; Robinson, 2017). Ophavsretten til Joker udløber i 2036, hvor han vil blive *offentlig tilgængelig*, (Siegel & Maddaus, 2024). Dette åbner for spekulation om, hvordan figuren vil udvikle sig fremover, når han bliver tilgængelig for alle.

Med udgangspunkt i Pearsons teori fra "Transmedia Characters" (2018) kan Joker betragtes som en *transmedia transfiktionsfigur*, der optræder på tværs af medier som tegneserier, tv-serier og videospil. Eksempler inkluderer videospillene *Batman: Arkham Series* (2009–2015) og tv-serien *Batman: The Animated Series* (1992–1995). I Jokerens første optræden fremtræder ikoniske elementer som tricks og pranks, der har inspireret senere fortællinger. I *Batman #1* (1940) forgifter han sine ofre med en dødelig gas, der efterlader dem med et uhyggeligt klovnesmil (Finger et al., 1940, s. 5). Denne idé genoptages i Tim Burtons *Batman* (1989), hvor Joker forgifter civile, som i bogstavelig forstand dør af grin og efterlader et stort uhyggeligt smil på læben (figur 1).

Figur 1:

Batman #1 (1940) *Batman* (1989)



I både *Batman* og Christopher Nolans *The Dark Knight* (2008) infiltrerer Joker medierne ved at afbryde nyhedsudsendelser for at nå Gotham-borgerne. Denne praksis går tilbage til *Batman #1*, hvor Jokeren første gang introduceres via en radioafbrydelse, hvor han annoncerer sit næste offer (Finger et al., 1940, s. 4). Hver nævnt person ender med at dø. Tilsvarende bruger både Burtons og Nolans Joker medieafbrydelser til at skræmme borgerne og afsløre sine dødelige planer (figur 2).

Figur 2:

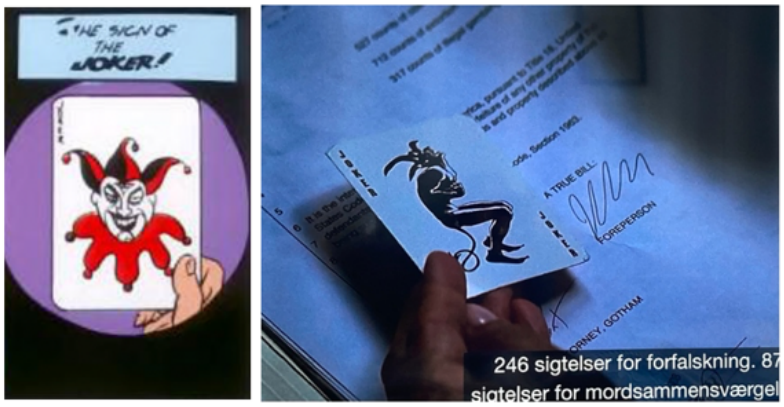
Batman (1989) *The Dark Knight* (2008)



Jokerkortet fra kortspil, kendt som *The Sign of the Joker*, blev introduceret i *Batman #1* og er siden blevet et klassisk element i Joker-fortællinger. Det markerer hans handlinger og viser, at han ikke skjuler sine forbrydelser, men snarere ønsker anerkendelse. I *The Dark Knight* bruges kortet ligeledes som visitkort, som tegn på Jokerens indblanding eller som varsel om kommende kaos (figur 3). Flere elementer fra *Batman #1* er blevet genfortolket og genbrugt, herunder de gentagne "Ha Ha Ha"-tekstbobler (figur 4), Jokerens smilende "død" (figur 5) og udbryderevnerne (figur 6).

Figur 3

Batman #1 (1940). *The Dark Knight* (2008)



Figur 4:

Batman #1 (1940) – grinet er en lyst *Joker* (2019) – grinet er en lidelse



Figur 5:

Batman #1 (1940) *Batman* (1989)



Figur 6:

Batman #1 (1940); bryder ud vha. en eksplosion – *The Dark Knight* (2008); bryder ud vha. en eksplosion



Ligesom i *Batman #1* besidder Joker fra *Batman* og *The Dark Knight* karisma, manipulationsevner og evne til nøje planlægning, som han udnytter til fælder, bankrøverier, mord og flugter – ofte med succes, indtil Batman griber ind. Hans *machiavellistiske intelligens* gør ham snu og dygtig i komplekse sociale miljøer, da han kan bedrage og vende situationer til sin fordel. Ifølge Vermule finder vi sådanne sociale evner fascinerende (Mittell, 2015, s. 145), hvilket kan forklare Jokers vedvarende popularitet. Modtagere forsøger at forstå hans kaotiske tankegang gennem *interpersonel mind-reading*, hvilket gør ham endnu mere dragende som karakter. Denne sociale overlegenhed er dog fraværende i *Joker* (2019), hvor Arthur Fleck optræder som protagonist – en sjældenhed for figuren – men mangler den karisma, der ellers definerer *The Clown Prince of Crime*.

I *Joker* fremstilles figuren – som noget nyt – i et mere sympatisk lys som offer for samfundets forsømmelse. Denne fremstilling har delt kritikere. *The New Yorker* kritiserer filmen som ”an

intensely racialized movie […] provocative, and so unexamined as to be bewildering" (Brody, 2019), mens *The Guardian* kaldte den "the most disappointing film of the year" (Bradshaw, 2019). Omvendt har filmen høstet ros, bl.a. fra *Information*, der beskrev den som "moralsk og menneskeligt kompleks […] det perfekte sindbillede på vor tid" (Mongaard, 2019), og *Filmmagasinet Ekko*, som kaldte den "politisk undergravende popkunst" (Wise, 2019). Filmen vandt Guldløven i Venedig og Joaquin Phoenix vandt en Oscar for sin præstation (bilag 3).

I det 21. århundrede er den komplekse antihelt blevet en populær hovedfigur i mainstreamfilm og -TV. Ifølge Mittell beskriver begrebet *Complex TV* en udvikling, hvor nuancerede fortællinger og komplekse figurer er hvad det moderne publikum efterspørger (Mittell, 2015, s. 2-3). Denne udvikling, fra flade narrativer til dybere historier, ses tydeligt i Jokerens transformation fra klassisk skurk til kompleks antihelt i film som *Batman*, *The Dark Knight* og *Joker*.

Batman (1989) – 80ernes Joker



Jack Nicholson portrætterer Joker i Tim Burtons *Batman* (1989), den første af to film i Burtons univers. Her introduceres Joker med en oprindelseshistorie som bandemedlemmet Jack Napier. Allerede som Napier fremstår han arrogant og ubehagelig, hvilket understreges i hans kriminalitet og nedladende behandling af både elskeren Alicia og andre omkring ham.

Figur 7:



Alicia: "you look fine"
Jack Napier: "I didn't ask"

Jacks korte, kontante svar til Alicias kompliment i sammenspil med ansigtsudtryk og gestik er *udvendige markører*, der afslører hans kolde og usympatiske personlighed (figur 7). Fremstillingen antyder en følelse af overlegenhed, hvor arrogance kommer mere naturligt end venlighed.

Jack møder Batman, der skærer hans mund op under en kamp, hvorefter Jack falder i et syrebad. Syren misfarver hans hud og hår, hvilket giver ham et klovnelignende udseende og driver ham til vanvid (figur 8). Denne transformation (*udvendig markør*) markerer hans overgang til skurken Joker, kendt for sin mørke humor og karismatiske galskab. Burtons version introducerer et ikonisk nyt element til Jokerfigurens *udseende* (pearsons karakterskabelon): det permanente ar ved munden, der ligner et uhyggeligt smil. Dette ar videreføres i Heath Ledgers fortolkning i *The Dark Knight* (2008), hvor arret bidrager til mystikken om Joker med hans selvfortalte modstridende historier om, hvordan han fik det. I *Batman* får Batman ram på Joker ved at lade ham falde fra toppen af et højhus. Den onde skurk dør, og helten vinder – en klassisk fortælling om "helten vs. skurken", også kaldet *celebratory narrative*, hvor protagonisten sejrer, og fortællingen ender lykkeligt (Schock, 2018, s. 3).

Figur 8: Jack Napier bliver til Joker → *udvendig markør* på hans nye attitude og galskab



Joker i *Batman* (1989) er en hensynsløs skurk, der vil påtvinge Gotham sin "sjove" æstetik. Han ødelægger kunst på et museum, skamferer sin elsker Alicia og forgifter civile med sin dødelige gift *Smilex*. Filmen afslører også, at Jack, før han blev Joker, myrdede Bruce Waynes (Batmans) forældre. Joker er en klassisk ond karakter uden spor af tidligere godhed og derfor svær at finde sympatisk. Alligevel fascinerer han gennem sin syge humor og manipulerende, gådefulde intelligens (*machiavellistisk intelligens*).

Ifølge Dan Hassoun bidrog Nicholson selv til Jokerens dialoger og improviserede ofte under optagelserne, hvilket gav figuren et legende og uforudsigeligt præg (Hassoun, 2015, s. 12). Han udviklede sin gestik og kropssprog i ifm. samtaler med Bob Kane og inspiration fra Conrad Veidts præstation i *The Man Who Laughs* (1928). Denne tilgang illustrerer en dedikation i Nicholsons fortolkning af skurken Jack Napier/Joker. Selv har Nicholson udtalt: "To this day I always took this performance more seriously than probably anybody in the world" (Bonthuys, 4. juni 2019).

The Dark Knight (2008) – 00ernes Joker



Christopher Nolans åbningsscene i *The Dark Knight* (2008), anden film i hans Batman-trilogi, er bemærkelsesværdig, da den fokuserer på skurken Joker (spillet af Heath Ledger) frem for helten Batman. Dette adskiller sig fra Tim Burtons *Batman* (1989), hvor åbningsscenen centrerer sig om Batman. I *The Dark Knight* introduceres Joker først mod slutningen af scenen (figur 9), men mystikken om ham opbygges fra starten.

Figur 9:



"Joker/Bozo: [putter en gasgranat i munden på bankmanden] I believe, whatever doesn't kill you, simply makes you …
[tager sin maske af og afslører Jokerens ansigt]
Joker: … stranger."

Scenen følger en gruppe af Jokers håndlangere, der udfører et bankrøveri. De nævner klovneskurken, men kender ham ikke personligt. Ukendt for dem har Joker instrueret hver enkelt

om at slå de andre ihjel, så færre skal dele den stjålne pengesum. Den ironiske pointe er, at alle har fået samme besked – hvilket efterlader Joker alene med alle pengene.

Niveauet er hermed sat, og vi er blevet introduceret til en skurk, der udmanøvrerer alle gennem løgne og manipulation. Joker fremstår som en mester i komplekse planer, fyldt med farlige – og i hans øjne, morsomme – "gimmicks". Dette mønster fortsætter gennem filmen, hvor Joker udfører en række uforudsigelige planer, der påvirker Batman, civile, magtfulde personer og de kriminelle, der naivt troede, de kunne samarbejde med *The Clown Prince of Crime*.
Det mest markante ved Heath Ledgers Joker i *The Dark Knight* (2008) er fraværet af en oprindelseshistorie. Ingen ved, hvem han er, eller hvor han kommer fra. Som nævnt tidligere opdigter han forskellige fortællinger om sit ar, hvilket resulterer i en af filmens mest ikoniske citater og scener (figur 10). Denne Joker fremstilles som et anonymt og mystisk fænomen, hvor tilskueren kun kan gætte på hans baggrund. Sammenlignet med Jack Nicholsons Joker i *Batman* (1989) er Ledgers version mere realistisk og mindre præget af tegneserie-æstetik. Anonymiteten giver figuren et mere seriøst udtryk, som kombineres med hans kaotiske og legende natur. Hans mørke humor og skræmmende uforudsigelige personlighed fremhæver kompleksiteten i figuren.

Figur 10:



Joker: "You wanna know how I got these scars? My father, was a drinker, and a fiend. And one night, he goes off crazier than usual. Mommy gets the kitchen knife to defend herself. He doesn't like that. Not. One. Bit. So, me watching, he takes the knife to her, laughing while he does it. He turns to me and says, "Why so serious?" Comes at me with the knife. "WHY SO SERIOUS?" He sticks the blade in my mouth... "Let's put a smile on that face.""

Ledger vandt en Oscar for bedste birolle (bilag 4) – første gang en skuespiller opnåede dette for at portrættere Jokeren. Tragisk nok døde Ledger kort før premieren på *The Dark Knight*. Hans død har skabt mystik og givet næring til rygter, der har tilføjet filmen og Ledgers præstation ekstra omtale: "Urban legends persist to this day that this immersion into his 'inner clown' deepened the dependence on the prescription of antidepressants that lead to his untimely death in January 2008.", (Hassoun, 2015, s. 12). Ifølge Hassoun isolerede Ledger sig i mindst en måned på et hotelværelse

inden optagelserne. Her eksperimenterede han med stemmeføring og skrev en "Joker-dagbog" for at finde sin tilgang til rollen. Ledger var fra en tid, hvor skuespillets kvalitet blev målt på skuespillerens fysiske og psykiske transformation (ibid. 13).

I slutningen af *The Dark Knight* redder Batman Gotham fra Joker, men i tro mod tegneserien kan han, på grund af sit moralske kodeks, ikke slå ihjel. Derfor fanger han blot Joker i stedet for at dræbe ham. Fortællingen forbliver et *celebratory narrative*, hvor helten vinder, og skurken taber. Dog holdes Jokerens skæbne åben, i modsætning til Jack Napiers i Burtons *Batman* (1989). Scenen, hvor Batman nægter at dræbe Joker, understreger den særlige relation mellem superhelten og superskurken: de kan ikke leve uden hinanden, som også fremgår af Jokerens lille tale til Batman (figur 11). Selvom Nolans scenografi ikke bærer tydelig tegneserieæstetik, er slutningen mere tro mod tegneserien end Burtons, hvor Hollywood i 1989 ikke turde lade superskurken overleve med en uvis skæbne.

Figur 11:



"Joker (på hovedet, hængende fra et højhus): Oh, you. You just couldn't let me go, could you? This is what happens when an unstoppable force meets an immovable object. You truly are incorruptible, aren't you? You won't kill me out of some misplaced sense of self-righteousness. And I won't kill you because you're just too much fun. I think you and I are destined to do this forever."

Joker (2019) – 10ernes Joker



I *Joker* (2019), instrueret af Todd Phillips og skrevet af Scott Silver, spiller Joaquin Phoenix hovedrollen som Joker. For at forberede sig til rollen gennemgik Phoenix en ekstrem fysisk transformation og tabte 52 kg (Thompson, 2019). Filmen er den første, der fokuserer udelukkende på superskurken, mens Batman kun optræder indirekte gennem en ung Bruce Wayne med én replik: ”Bruce”. Filmen skiller sig ud ved at give en detaljeret oprindelseshistorie, der fremstiller Jokeren – eller Arthur Fleck – som en mere sympatisk figur. Vi følger hans moralske forfald, der kulminerer i hans transformation til den ikoniske klovneskurk (*udvendig markør,* figur 12). Modtageren oplever *operationel tilknytning* gennem Arthurs udvikling fra ”god” til ”ond”. Hans psykologiske nedbrud fremstår som en konsekvens af samfundets forsømmelse og manglende støtte til ham som et ensomt og mentalt sygt individ.

Figur 12: Ændring i udseende illustrerer hans nye opfattelse af sig selv og samfundet



Arthurs medicin løber ud, og yderligere nedskæringer i den offentlige sektor fratager ham adgang til både medicin og psykiatrisk hjælp. Samfundet griber ham ikke, men skubber ham snarere længere ud. Filmen fremstiller Arthur sympatisk, da man som tilskuer fornemmer, at hans deroute kunne være blevet forhindret. I stedet placeres skurkerollen hos samfundet og Thomas Wayne, hvilket

sætter Arthur i et bedre lys og understøtter teorien om *relativ moral* (Mittell, 2015, s. 143). Thomas Wayne, en arrogant milliardær og Bruce Waynes far, optræder som antagonisten. Han viser sin foragt for den lavere klasse ved at kalde dem "nothing but clowns" (figur 13) og ignorere deres uretfærdige vilkår. Denne skånselsløse holdning gør Arthurs frustration og vrede mere forståelig – i modsætning til Heath Ledgers Joker, hvis handlinger ses som amoralske, da hans følelser og baggrund forbliver skjult.

Figur 13:



"Thomas Wayne: […] those of us who've made something of our lives, will always look at those who haven't, as nothing but clowns."

Mens Burtons *Batman* med sin scenografi og sine kostumer minder om tegneserieuniverset og er mere fantastisk end realistisk, fremstår *Joker* (2019) mere realistisk end fantastisk. Gotham i *Joker* kunne næsten være en virkelig by, idet den ligner New Yorks gader og slum mere end en fiktiv tegneserie-by. Det realistiske udtryk forstærkes af filmens fokus på aktuelle samfundsproblemer fra det virkelige USA. Samtidig mangler byen både superskurke og superhelte, hvilket gør, at fortællingen lige så godt kunne udspille sig i virkeligheden.

Filmen fremstiller Joker/Arthur Fleck som en mere sympatisk figur end Nicholsons og Ledgers Jokere. Arthur kan være venlig og lider af lavt selvværd, hvilket gør, at man får ondt af ham. Hans venlighed vises bl.a., da han leger med et barn i bussen og får det til at grine, hvilket giver ham et kort øjebliks glæde. Han tager sig også af sin senile mor, Penny, bader hende og laver mad til hende og giver hende sin portion, når der kun er mad til én. Over for sin kollega Gary, en dværg, er han imødekommende, og han bærer heller ikke nag til de drenge, der overfaldt ham i starten af filmen. Hans venlighed udspringer ofte af hans lave selvværd, da han længes efter accept og anerkendelse. Arthur føler sig uset og skuffet over verdenen. Han skriver i sin notesbog: "The worst part of having a mental illness is people expect you to behave as if you don't."

Arthur føler sig heller ikke forstået af sin psykiater. Ifm. hendes rutineprægede spørgsmål til hans mentale stadie, udtrykker han: "I haven't been happy one minute of my entire fucking life,", som er grundet den manglende opmærksomhed og anerkendelse, han ellers higer efter. Denne sympatiske skildring adskiller ham fra tidligere Jokere, da han fremstilles som et tragisk individ. Man sympatiserer med en amoralsk figur, der trods alt ender med at dræbe seks personer i løbet af filmen. *Batman*, *The Dark Knight* og *Joker* viser udviklingen af Jokeren fra en klassisk superskurk til et mystisk og komplekst fænomen og til sidst som en kompleks antihelt.

Ved at anvende Pearsons *karakterskabelon* (Pearson, 2018, s. 149, 150), kan Jokerens centrale træk over tid systematiseres. Hér tages der udgangspunkt i Jokere, der er henvist til i dette projekt. *Psykologisk* kendetegnes han af mørk humor, manipulation og snuhed, hvor sidstnævnte ikke er fremtrædende i *Joker* (2019), mens hans *udseende* typisk omfatter klovnetøj, grønt hår, hvidt ansigt og et makabert smil – nogle gange formet af et ar. Hans *talemønstre* er sarkastisk og humoristisk, og *interaktionen* med Batman ofte er central (på nær *Joker*), drevet af en besættelse af Den Mørke Ridder, hvor *Miljøet* næsten altid er Gotham. Jokerfiguren er dog svær at skematisere, da hans figur varierer på tværs af medier; "[…] the Joker does not have a primary urtext, leaving the precise definition of his character scattered over numerous texts from multiple generations.", (Peaslee & Weiner, 2015, s. 3). Hans *biografi* er fx fragmentarisk og skiftende som i *Batman: The Killing Joke* (1988), hvor han selv bemærker: "I'm not exactly sure what happened. Sometimes I remember it one way, sometimes another. If I'm going to have a past, I prefer it to be multiple choice!", (Moore, 1988). Ifølge *IGN* spænder Jokerens oprindelseshistorier vidt fra gangsteren Red Hood til en mislykket standupkomiker, hvor han i nogle af fortællingerne drives til vanvid af én dårlig dag (Joaquin Phoenix's Joker Movie: The Many Origins of the Joker, 2024).

Jokerfiguren på film er ofte blevet udforsket gennem *tilføjelser*, men den nye Joker undersøges gennem en *udvidelse*. *Joker: Folie à Deux* (2024) giver os for anden gang en film dedikeret til Joker/Arthur, hvor hans ulykkelige liv uddybes. Man må dog huske, at Todd Phillips' *Joker* (2019) og *Joker: Folie à Deux* (2024) også er *tilføjelser* som nyfortolkninger af DC Comics' Joker. Resultatet er en *transmedia transfiktionsfigur*, der kan skabe *parasocialt engagement* (Mittell, Characters, 2015, s. 148), - jo mere adgang vi har til en figur, jo tættere et bånd føler vi, at vi har til dem. Derved kan man føle en større *tilknytning* eller have flere holdninger til figuren Arthur i

Joker: Folie à Deux. Dette kan føre til enten sympati samt afvisning, afhængigt af modtagerens oplevelse af *Joker* (2019) og andre Jokerfortolkninger.

Næranalyse af antihelten Joker i *Joker: Folie à Deux* (2024)

Joker: Folie á Deux (2024) udspiller sig to år efter begivenhederne i *Joker* (2019). Arthur Fleck er nu indsat på Arkham State Hospital, mens han afventer sin retssag for de fem mord, man officielt ved, at han har begået. Han har også myrdet sin mor, en handling kun han selv kender til. På Arkham udsættes han for ydmygelse og overgreb fra fængselsvagterne, ledet af Jackie Sullivan. På Arkham møder han Harleen Lee Quinzel, som hurtigt afslører sig som en hengiven beundrer af Jokeren. Arthur bliver forelsket. Forelskelsen skildres gennem Arthurs fantasier, iscenesat som musical-inspirerede sekvenser. I takt med retssagen indser Arthur, at både Lee og hans tilhængere elsker ham for hans persona som Jokeren og ikke for den person, han er som Arthur Fleck. Afslutningen byder på en tragisk ende for Arthur, der myrdes af blodige knivstik fra den tilsyneladende 'rigtige' Joker.

Jeg indleder med en analyse af introsekvensen *Me and My Shadow*, dens betydning for Arthurs fremstilling og dens relation til værkets narrativ. Dernæst undersøger jeg *dualiteterne* i værket og deres bidrag til modtagerens *tilknytning* til Arthur med fokus på de første 30 minutter. Herefter analyseres *sympatistrukturerne* i retssalssekvenserne, der udforsker Arthur som individ og i rollen som Joker, hvilket nuancerer forståelsen af Arthurs dobbeltrolle. Sekvenserne udfordrer modtageren til at sympatisere med figurens utilpassede og perverse træk. Afslutningsvis diskuteres slutningen og dens påvirkning på modtagerens *tilknytning* til Arthur.

Introsekvensen – Jokeren og hans skygge

Joker: Folie à Deux åbner med en tegnefilmsekvens, *Me and My Shadow*, med Arthur i Jokerrollen (figur 14). Skabt af cartoonist Sylvain Chomet, fungerer den *Looney Tunes*-inspirerede sekvens som en allegori over Arthurs splittede sind og antyder hans kommende dilemma. Selvom sekvensen ikke har en direkte narrativ forbindelse til resten af filmen, belyser den Arthurs mentale udvikling. Derudover peger den på Jokerens rødder i DC Comics' tegneserieunivers.

Figur 14: *Me and My Shadow* af Sylvian Chomet



Den tre minutter lange tegnefilm varsler om Arthurs indre kamp med sin Joker-identitet. Her løsriver Jokerens skygge sig og laver ballade, hvor Joker straffes for Skyggens handlinger (figur 15). Tegnefilmens komiske islæt balancerer mellem medlidenhed og latter over Jokerens situation. Scenografien trækker på Murray Franklins tv-studie fra *The Murray Franklin Show* i *Joker* (2019). Jokerens tøj er samtidigt det, Arthur bar under det fatale interview, hvor han dræbte Murray ved et pistolskud.

Figur 15: Skyggen er fri og laver ballade — Joker straffes af politiet for Skyggens handlinger



Åbningssekvensen kan tolkes som en fantasi, hvor modtageren allerede fra begyndelsen får *subjektiv adgang* til Arthur Flecks indre, hvilket understreger, at *Joker: Folie à Deux* præsenteres fra hans perspektiv.

Til slut i tegnefilmen synger Skyggen og Joker *What The World Needs Now Is Love*, hvilket tyder på, at Arthur længes efter kærlighed – et basalt behov, der i stedet mødes med vold og hån. Efter at have fået slag afslutter han tragikomisk med replikken: "Knock, knock." Denne afslutning skaber

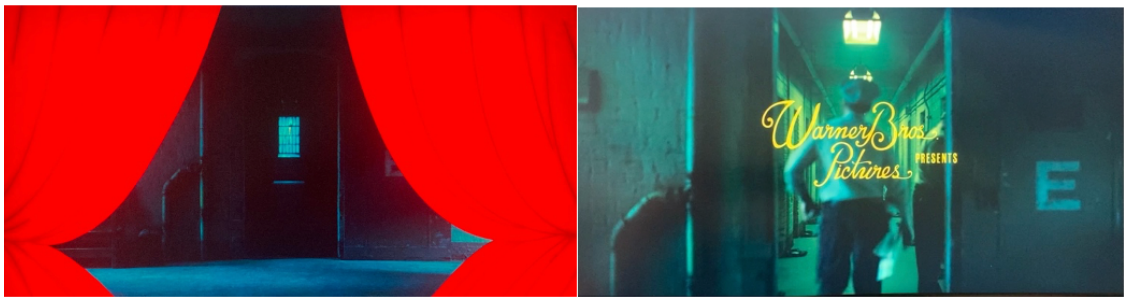
en ambivalent følelse hos modtageren og understreger dualiteten i Arthur: skal man grine eller græde? Dilemmaet afspejler Arthurs hverdag, hvor hans neurologiske lidelse gør, at gråd kun kan komme til udtryk i ukontrollerbare latteranfald. Disse anfald kan tolkes som et traumerespons på mishandling og misbrug i barndommen, hvor grin overdøver fortidens grusomheder. Latteranfaldene udtrykker hverken lyst eller glæde og er ubehagelige for Arthur, hvilket fremgår af hans nonverbale signaler (*udvendige markører*) som synkelyde og hånden ved halsen.

Åbningssekvensens tvetydighed – om den er Arthurs fantasi eller en gimmick til at vække publikums refleksion – efterlader tolkningen åben. Denne åbenhed opfordrer til *engagement*.

Arthur på Arkham hospital – dualiteterne præsenteres

Overgangen fra tegnefilmssekvensen til Arthurs virkelighed sker via et tegnet scenetæppe, der afslutter *Me and My Shadow* og indleder *Joker: Folie à Deux* (figur 16). Scenetæppet kan symbolisere Arthurs fantasifulde og filmiske slør over virkeligheden.

Figur 16: Scenetæppet meddeler at *Joker: Folie á Deux* er begyndt



Modtageren møder Arthur som indlagt på Arkhams afdeling for særligt farlige kriminelle. Her *genkender* modtageren Arthur, og via *den mimetiske hypotese*, anerkender hans fiktive eksistens. *Genkendelsen* afhænger dog af, om modtageren allerede kender Arthur fra *Joker* (2019). Uden denne forudsætning vil *genkendelsen* forsinkes. *Genkendelsen* er basal, men essentiel, da den muliggør værkets *centrering* om Arthur, hvilket er en nødvendighed for, at modtageren kan *tilknytte* sig figuren. Fra filmens begyndelse er modtageren *spatio-temporalt knyttet* til Arthur, hvis handlinger vi følger. Kun i få sekvenser er fokus på Lee, Jackie eller den unavngivne *Young Inmate*, hvis rolle først afsløres til sidst.

Den indledende scene, filmet i *one-shot* og halvnær billedbeskæring, viser en underernæret Arthur – iført kun underbukser – eskorteret fra sin celle (figur 17). *One-shot*-teknikken skaber en følelse af, at modtageren går *sammen med* Arthur, hvilket forstærker indlevelsen i de elendige forhold, han lever under. Kameravinklen bringer os tæt på Arthur, hvilket gør det lettere for modtageren at registrere hans fysiske tilstand og situation og dermed forstå hans tragiske omstændigheder.

Figur 17: One-shot sekvens – Arthur Fleck i en halvnær billedbeskæring.

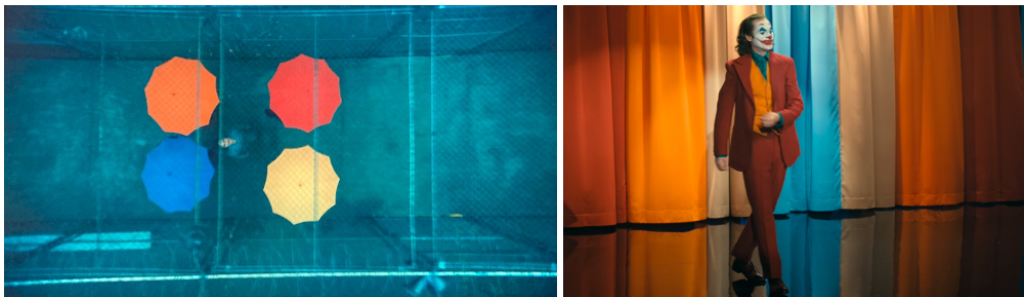


Dagens program for Arthur inkluderer et møde med advokat Maryanne Stewart og Dr. Louise Beatty, hvor de skal filme et interview til hans kompetencehøring. Under interviewet undersøger Dr. Beatty teorien om, at Arthur lider af personlighedsspaltning, hvor hans personligheder er delt mellem Arthur og Joker. Selvom dette ikke er tilfældet, viser fortællingen, at Arthur kæmper med at forene sin identitet som både Arthur og Joker. Teorien bidrager til værkets tematik om *dualiteter*, der fremhæver kontraster for at skildre Arthurs forvirrede sind, som vanskeligt skelner mellem fantasi og virkelighed. Disse dualiteter forstærker modtagerens *centrering* med Arthur.

På vej til den åbne afdeling, hvor advokaten og Dr. Beatty venter, føres Arthur udenfor i silende regn. Vagterne bruger grå paraplyer, der kun dækker dem selv, mens Arthur bliver drivvåd. Pludseligt skifter paraplyerne farve, og modtageren får *subjektiv adgang* via Arthurs fantasi. De nye farver er fra Murrays tv-studie (figur 18) og antyder, at Arthur stadig er fastlåst i oplevelsen hos Murray. Siden da har Arthur ikke udviklet sig – hans sind er fastfrosset på Arkham, og hans udvikling som Jokeren er gået i stå. Den grå farve kontrasterer de livlige farver fra hans fantasi, der

fremstår munter og farverig trods en virkelighed præget af grå tristhed. *Den subjektive adgang* til Arthurs fantasi giver indsigt i hans mentale stadie og dirigerer modtageren mod en potentiel *tilknytning*.

Figur 18: Paraplyernes farver er fra Tv-studiet i *The Murray Franklin Show* fra *Joker* (2019)



Da man er *spatio-temporalt knyttet* til Arthur, er det lettere for modtageren at bemærke ændringer i hans adfærd. En ændring opstår, da Arthur tilmelder sig en terapimusik-gruppe, hvor Lee er iblandt. Her indleder han en længere dialog med Lee. Indtil dette punkt har modtageren kun observeret en tavs og svækket Arthur i fængslet. Dialogen med Lee viser *en udvendig markør* på Arthurs mentale tilstand og illustrerer, at musikken og Lee vækker noget i ham. På denne måde opnår modtageren *centrering* med Arthur uden direkte adgang til hans tanker.

Figur 19: Arthur synger *off-key* med et desperat udtryk i øjne



Efter mødet med Lee ser Arthur sig selv på tv, hvilket motiverer ham yderligere. Hans nye motivation udtrykkes gennem sangen *For Once in My Life*, en glad soulmelodi, som blandes med Hildur Gudnadóttirs melankolske non-diegetiske score. Denne kontrast forstærker filmens *dualiteter*. Arthur er i en trist og alvorlig situation, men føler sig euforisk. Selvom tv-værten

omtaler dødsstraf som passende for Arthur, ignorerer han det og fokuserer i stedet på 'anerkendelsen' fra at være på tv. I en halvnær billedbeskæring ser vi desperationen i hans øjne (figur 19), mens den glade sang blandes med den melankolske score. Arthurs sang er en smule *off-key*, hvilket i samspil med hans desperate blik understreger hans tragiske tilstand.

Arthur er *off-key* i forhold til situationens alvor, da hans desperate behov for anerkendelse overskygger alt andet. Den tætte billedbeskæring aktiverer *motoriske* og *affektive efterligninger*, så modtageren registrerer hans glæde og desperate blik, og potentielt efterligner. *Det centrale engagement* styrker empatien for Arthur, da man kan føle glæde over hans eufori, samtidig med at man forstår hans manglende realitetssans. Hans ansigtsudtryk fungerer som *en udvendig markør* for hans desperation efter anerkendelse. Efter sangen vender Arthur tilbage til virkeligheden, hvor en medindsat siger: "Answer him, Arthur […]" Dette afslører, at Arthur har været opslugt af sin fantasi, hvor han dansede og sang *For Once in My Life* i en musical-lignende optræden.

For Once in My Life markerer filmens etablering i musicalgenren, som står i skarp kontrast til dens mørke temaer som mishandling, traumer og psykisk sygdom. Denne *kontrast* fremhæver Arthurs manglende erkendelse af sin alvorlige situation og understreger hans vanskeligheder med at skelne mellem virkelighed og fantasi. Fortællingen rummer 14 sangnumre, hvoraf halvdelen er en del af Arthurs fantasi, mens resten foregiver at være realistiske. Dette bryder med den klassiske forestilling om musicalgenren. Ifølge professor Allen Feinstein fra Northern University accepterer publikum musicals som "artificial," hvor dramatiske numre og dans betragtes som en del af karakterernes virkelighed (Kayata, 2024). Typisk er musicalfigurer ubevidste om, at de synger (ibid.), men modsat er Arthur fuldt bevidst om sine optrædener. Denne bevidsthed tilføjer en autenticitet, der kan gøre Arthur mere troværdig og potentielt lettere for modtageren at relatere til.

At halvdelen af musicalnumrene udspiller sig i Arthurs fantasi, giver modtageren *subjektiv adgang* til hans indre liv og tilfredsstiller en naturlig trang til *interpersonel mind-reading*. Disse fantasier *centrerer* modtageren med Arthur og kan skabe en stærkere *tilknytning*, da vi ser verden fra hans *point-of-view*. Fantasierne (figur 20) fylder i fortællingen lige så meget som hans handlinger og reaktioner i den ydre virkelighed, hvilket gør, at modtageren oplever både den subjektive og den aktive side af Arthur, hvor *centreringstrukturerne* understøtter en *sympatisk tilknytning*.

Dualiteterne i fortællingen forstærker denne effekt ved at fremhæve det tragikomiske i Arthurs liv. Hans manglende evne til at forstå sig selv efterlader ham uden forståelse fra andre.

Figur 20: Et udpluk af Arthurs fantasier



Alle aktører i Arthurs liv – Lee, tilhængerne, advokaten og fængselsvagterne – fordrejer hans virkelighed for at tilpasse den til deres egne narrativer. Tilhængerne ser ham som Jokeren og projicerer håbet om en revolutionær figur, der kan udfordre eliten. Arthur er imidlertid ude af stand til at påtage sig denne rolle, hvilket vidneudsagnene under retssagen illustrerer.

Fremstillingen af Arthur – sympati med en utilpasset figurtype

I retssalen viser Arthur Flecks Jokerpersona sig som en kontrast til det tragiske portræt af hans liv, der udspiller sig gennem vidneudsagn. Psykiateren Debra Kane beskriver Arthurs optagethed af fantasier og opfundne historier, hvilket understreger hans skrøbelige greb om virkeligheden. Disse udsagn forstærkes yderligere af advokaten Mrs. Stewarts afhøring af Dr. Lui, hvor Arthurs historie med vold og mishandling fra sin mor og hendes partner bliver udpenslet. Mrs. Stewart fremhæver, at systemet svigtede Arthur i hans barndom, hvilket efterlod ham med ubehandlede mentale forstyrrelser. Disse detaljer, som trækker på scener fra *Joker* (2019), tvinger modtageren til at se Arthur i et mere komplekst og medfølende lys. Klipningen er afgørende i denne sekvens: Arthurs ansigtstræk spejles i et fotografi af ham som barn (figur 21), hvor man ser samme positur—hovedet let på skrå, hagen vendt i samme retning, og munden trukket nedad. Den hurtige vekslen mellem

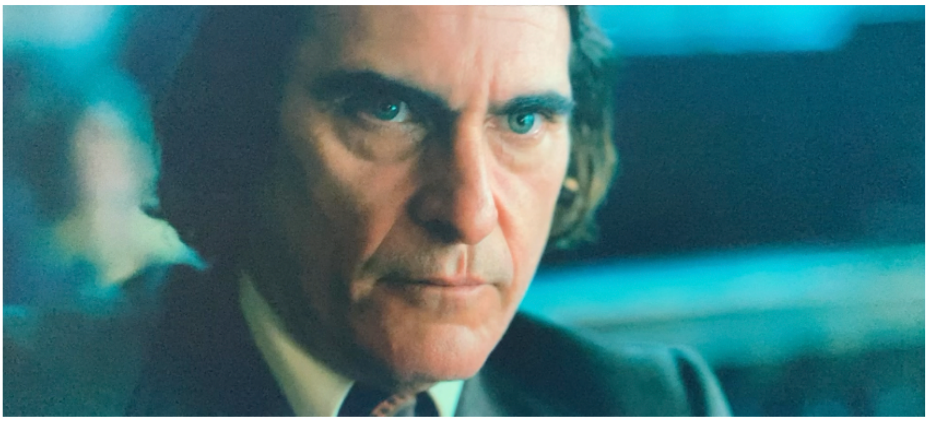
barn og voksen forstærker forståelsen af, at han stadig er det mishandlede barn indeni. Det understreges, hvordan omsorgssvigt ikke kun er forbundet med hans opvækst, men også med samfundets manglende evne til at tage vare på ham som voksen.

Figur 21: Lille Arthur sidestilles med voksne Arthur



Vidnesbyrd fra Sophie Dumond, Arthurs nabo og imaginære kæreste, afslører desuden hans mors - Penny Flecks – nedladende syn på ham. Sophie fortæller, at Penny betragtede ham som naiv og bevidst løj over for ham for at skjule traumatiske begivenheder fra hans barndom. Blandt andet overbeviste hun Arthur om, at hans formål i livet var "to bring joy in this world", og gav ham kælenavnet 'Happy'. Han baserede sit liv på disse ord og levede i troen på, at hans livs mening var at blive komiker. Arthurs reaktion underbygges gennem nærbilleder og understøttes af Hildur Guðnadóttirs melankolske non-diegetiske musik (figur 22).

Figur 22: Nærbillede af Arthur – tydeligheden af ansigtstræk opfordrer til centralt engagement



De intime nærbilleder giver modtageren mulighed for at analysere Arthurs ansigtstræk og fysiske reaktioner, såsom anspændte muskler og små rystende bevægelser. Disse *udvendige markører* indikerer ydmygelsen og ubehaget, Arthur føler i situationen, uden at dette verbalt udpensles.

Musikken skaber samtidig en emotionel ramme, der forstærker Arthurs smerte og inviterer modtageren til at opleve det samme ubehag, da musikken *centrerer* én med Arthur. Denne kombination af visuelle og auditive virkemidler understøtter en proces af *emotionel simulation* og *interpersonel mind-reading*, hvor modtageren forsøger at sætte sig i Arthurs sted. Fraværet af en eksplicit verbal forklaring på Arthurs følelser øger sandsynligheden for *empati*, idet modtageren selv aktivt fortolker og afspejler hans tilstand.

Fremstillingen af Arthur er sympatiserende, og inviterer modtageren til at knytte bånd til ham. Samtidig mangler han dog essentielle kvaliteter og kompetencer, hvilket gør ham mindre attraktiv. Han misforstår ofte situationer og fremstår naiv. Dette ses tydeligt i hans forhold til Lee, hvor han ukritisk accepterer hendes løgne. Hun påstår at komme fra samme fattige kvarter som Arthur og være forældreløs ligesom ham – begge dele viser sig at være usande. I virkeligheden bor Lee hos sine forældre på Upper East Side. Selv efter hendes bedrag afsløres, har Arthur svært ved at distancere sig fra hende. Trods sin voksende mistro vælger han at stole på hende, selv når hun har bevist sin utroværdighed. Som Mrs. Stewart påpeger: "[…], she is playing you for a fool."

Arthur afslører muligvis sin manglende basale viden i scenen, hvor han fejltiltaler den høje dommer med: "Yes, your majesty." Bemærkningen udløser latter i retssalen, hvor nogle ler af ham, andre med ham, idet de tolker ordene som en vittighed. Latteren skaber en effekt, hvor den påvirker modtagerens opfattelse af det sete, ligesom *dåselatter-effekten* i sitcoms (Laugh Track, u.d.). Latteren gentages under retssagen og kan få modtageren til at finde Arthurs kommentarer morsomme, hvilket fremstiller ham som en sympatisk, komisk figur. Det er uklart, om Arthur laver sjov, eller om bemærkningen skyldes uvidenhed. Denne tvetydighed kan lede til *engagement*.

Arthurs sociale egenskaber fremstår utiltalende ifølge teorien om *machiavellistisk intelligens*. Han mangler kompetencer til at navigere i komplekse sociale situationer. Han virker asocial, let at manipulere og ude af stand til korrekt at aflæse sociale dynamikker. Alligevel fremstiller værket Arthur sympatisk og vækker modtagerens medfølelse. Dette understøttes af fortælleøkonomien, der *centrerer* modtageren med Arthur, idet modtageren deler Arthurs viden – eller mangel på samme. F.eks. afsløres Lees sande identitet for modtageren samtidig med Arthur. Denne narrative struktur skaber *tilknytning* mellem modtager og Arthur, trods hans åbenlyse mangler.

Joker for retten – tilknytning til en pervers figurtype

Under Mrs. Stewarts afhøring af Sophie, hvor Arthurs mors nedladende holdning til sin søn afsløres, glider han ind i en fantasi. Her ser han sig selv som Jokeren, iført sin ikoniske beklædning fra *The Murray Franklin Show*. Overgangen fra virkelighed til fantasi (*subjektiv adgang*) illustreres gennem en non-diegetisk melankolsk lyd, der skifter til en opløftende melodi. I fantasien synger Arthur *The Joker*, spreder kaos og danser med Lee i retssalen. Kontrasten mellem lydsiderne afspejler hans indre konflikt, hvor Jokerpersonaen fungerer som en maske for hans tragiske virkelighed. Fantasien kulminerer i et imaginært selvmord, der abrupt bringer ham og modtageren tilbage til retssalen. Selvmordet kan tolkes som et ønske om død, en afstand til Jokeridentiteten, eller et varsel på Arthurs tragiske afslutning. Efterfølgende vælger Arthur fuldt ud at påtage sig Jokerrollen, markeret ved, at han afskediger sin advokat med et kys, der spejler Jokerens opførsel i *Me and My Shadow* (figur 23). Han kører fingrene gennem håret, som han gjorde i fantasien (figur 24). Adfærden er *udvendige markører*, der skal signalere overgangen til Jokerpersonaen, hvor han fremstår karismatisk, selvstændig og sjov – træk af *machiavellistisk intelligens*, hvilket rejser spørgsmålet om, han nu er i stand til at manipulere situationen til sin fordel. Denne usikkerhed vækker *interpersonel mind-reading*, hvor modtageren overvejer, hvilke egenskaber og handlinger Arthur som Joker har antaget, og hvad han nu kan finde på.

Figur 23: Arthurs kys, der repræsenterer Jokerens/Skyggens legende syn på livet i *Me and My Shadow*.



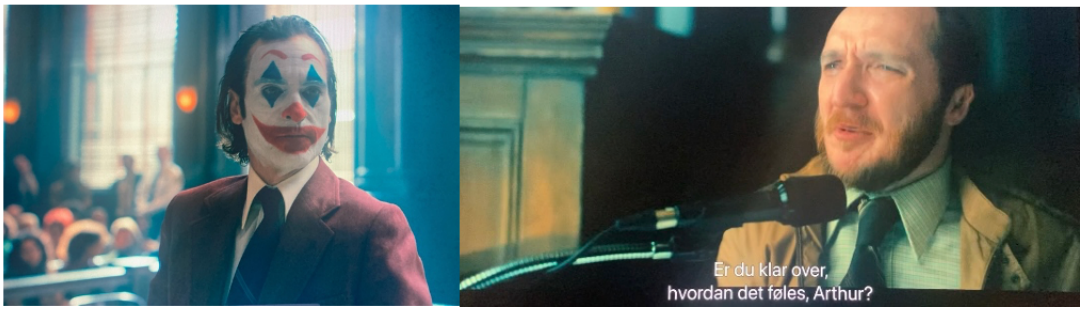
Figur 24: Arthurs kører fingrene igennem håret på lignende facon som i joker-rollen i sin fantasi



I sekvensen, hvor dværgen Gary Puddles afhøres, og Jokeren overtager forhørsrollen, fremstilles han som *den attraktive-onde figurtype*, der kombinerer *machiavellistisk intelligens* med pervers adfærd. Dette skaber en *pervers tilknytning* for modtageren. Hans hån mod Gary, f.eks. "Your last name is Puddles? […] Well, it sounds like a Joke […] you expect us to believe that your last name is Puddles? PUDDLES?", fremhæver denne kombination. Den kortvarige latter fra publikum antyder Jokerens evne til at fastholde deres opmærksomhed og interesse, hvilket styrker forestillingen om hans karisma. Han latterliggør retssystemet og sin rolle som advokat ved at stille useriøse spørgsmål, hvilket fremhæver ham som et mere selvstændigt individ, da han står op for sig selv. Samtidig fremstår han dog som narcissistisk, særligt gennem sin retfærdiggørelse af mord, som han udtrykker over for Gary og salen. Denne perverse tankegang understreger hans amoralske handlinger. Sekvensen etablerer Jokeren som en karismatisk og manipulerende figur, der fremstår stærkere og mere selvstændig end den skrøbelige Arthur. Modtageren ledes derfor til at *tilknytte* sig til den perverse del af Arthur – nemlig Jokeren.

Samtidig antydes en dybere kompleksitet i Arthurs indre konflikt, da Garys sårbarhed og frustration får Arthur til at genoverveje sine handlinger. Arthurs skælvende stemme og anspændte ansigtsudtryk med rystende små bevægelser (figur 25) afslører, at han er følelsesmæssigt påvirket. Arthurs mord har ødelagt Garys syn på det gode, da han føler sig svigtet af Arthur, som var den eneste, der var god ved ham.

Figur 25: Arthur bliver påvirket af Gary Puddles' vidnesbyrd



Denne følelsesmæssige reaktion afslører en indre godhed i Arthur, trods hans ondskabsfulde handlinger, hvilket understøtter en *relativ moral*. Arthur bevæger sig mod *den gode onde-figurtype*: På den ene side retfærdiggør han mord ud fra personlig forurettelse, hvilket kan tolkes som ondskab. På den anden side kan hans handlinger opfattes som modstand mod et dysfunktionelt

samfundssystem. I kontrast til fængselsvagternes brutalitet, Lees manipulationer og samfundets negligering fremstår Arthur som god, selv når han agerer som Jokeren. Dette placerer ham i en moralsk gråzone, hvor hans ondskab også kan tolkes som en form for retfærdighed.

Efter afhøringen intensiveres Arthurs tragedie, da fængselsvagterne brutalt overfalder ham, indtil han ikke kan gå eller tale, og smider ham i en mørk celle. Hér bliver han tvunget til at høre Jackie Sullivan myrde Ricky, en indsat, der var blevet en ven og havde taget Arthurs parti. Denne oplevelse markerer et vendepunkt: Arthur indser, at Jokerpersonaen hverken kan beskytte ham eller skabe forandring. Tragedien fortsætter og han forbliver lige så misforstået som Joker, som han var som Arthur. Denne indsigt fører Arthur til at bekende for retten, at han ikke er Jokeren, men blot Arthur Fleck. Idet man har været *spatio-temporalt knyttet* til Arthur igennem hans ulykke, vil modtageren også forstå, hvorfor han har mistet modet og troen på Joker. Han indrømmer desuden at have myrdet sin mor. Hans *udvendige markører* – grådlabil stemme og nedtrykte ansigtstræk – indikerer anger. Gennem *operationel tilknytning* kan modtageren opleve en ambivalent *tilknytning* til Arthur, da han forbindes med den sårbare figur fra den første film. Hans tilbagevenden til udgangspunktet kan skabe en følelse af meningsløshed, da hans transformation fra den svage Arthur til den stærke Joker, nu synes forgæves. Dette kan føre til en følelse af skuffelse hos modtageren, når han afviser sin Joker-identitet.

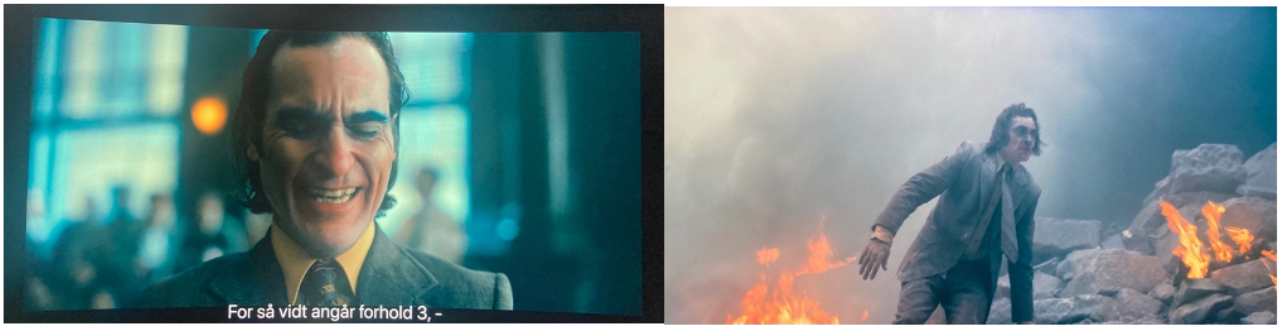
Denne skuffelse spejles i Lees og Jokertilhængernes reaktion, da de vender Arthur ryggen i retssalen efter hans afsløring. Modtageren kan identificere sig med deres frustration, men forstår samtidig, at Arthur er en misforstået figur. Tilhængernes reaktion og retssalsdramaet som helhed kan tolkes som en metakommentar til publikums opfattelse af *Joker* (2019). Dengang hyldede publikum Jokerens oprindelseshistorie, mens kritikere spurgte: Hvorfor hylde en narcissistisk og morderisk figur som Jokeren? *Joker: Folie à Deux* svarer ved at fremhæve, at Jokerens handlinger ikke er værd at hylde. Filmen påpeger, at Joker-identiteten blev påduttet Arthur af omgivelserne, og publikum valgte at se ham som kaospersonen frem for det komplekse individ, han er.

Arthur finder sig selv som Arthur – uden behov for at skjule sig bag Jokermasken. For første gang anerkender han sine fejl og accepterer sin tilværelse. Dette er en etisk korrekt handling, der kan skabe *sympatisk tilknytning* hos modtageren. Som *spatio-temporalt knyttet* til Arthur følger vi hans

rejse mod selvaccept, hvilket fremhæver en moralsk triumf, selvom han afviser den stærke Joker-identitet, som publikum måske ønskede at se.

Arthurs opgivelse af sin Joker-identitet markeres af en pludselig eksplosion, der sprænger retssalen i luften. Hændelsen kan udløse en *autonom reaktion* hos modtageren pga. høj lyd og visuel intensitet. Eksplosionen giver Arthur mulighed for at flygte, og han griber den. I det øjeblik skifter billedformatet til IMAX (70 mm, fuld skærm), hvilket *centrerer* modtageren med Arthur. IMAX-formatets udvidede skala fremhæver den frihed, han oplever ved at bryde ud af sine lukkede omgivelser (figur 26), og kan tilmed tolkes som et symbol på en dybere frigørelse, hvor han slipper fri fra sin påtagen Joker-facade.

Figur 26: Billedformatet skifter til IMAX efter eksplosionen



En slutning på Arthur – en begyndelse på Joker

Arthurs flugt er kortvarig, da han samme dag bliver fanget af politiet. Tilbage på Arkham viser hans sænkede skuldre og halvlukkede øjne (*udvendige markører*), at han er rolig og afslappet (figur 27).

Figur 27: Arthur i en afslappende siddende position på Arkham



Denne afslappethed kan tolkes som en tilfredshed med hans endelige position. Han har fundet sig selv og føler ikke længere behov for at tilsløre sin virkelighed. En fængselsbetjent beder ham rejse sig og følge med, da en besøgende venter. Arthur følger slingrende efter betjenten, indtil figuren *Young Inmate* pludseligt råber hans navn. Arthur vender sig om, og den unge indsatte spørger om, han må dele en selvopfundne vittighed. Arthur smiler anerkendende, og vittigheden (figur 28) fortælles.

Figur 28:

”So, a psychopath walks into a bar, and sees this famous clown sitting there all alone. Totally drunk, it's pathetic. "I can't believe you're here," he says. "What a disappointment. I used to watch you on TV. What can I get you?" And this clown turns and says "Well, if you're buying you can get me anything." "Perfect," the psychopath says. "How about I get you what you fucking deserve?"”

Vittigheden kulminerer i Arthurs død, da han bliver stukket ihjel af den unge indsatte. Arthur vender sig væk fra gerningsmanden og kigger mod modtageren med venlige øjne og et svagt smil (figur 29). Dette smil kan tolkes som tilfredshed med sin skæbne, mens de venlige øjne fremkalder sympati. Arthur falder og slår hovedet mod væggen, hvorefter kameraet langsomt zoomer ind på hans ansigt. I den ufokuserede baggrund skærer den unge indsatte et smil i sit eget ansigt med den blodige kniv, mens hans lystfyldte grin og lyden af kniven kan høres. Det indskårne smil og grinet minder om Joker-karakteren fra *Batman* (1989) og *The Dark Knight* (2008), hvilket kan antyde, at den unge indsatte er den kommende officielle Joker. Denne figur, som modtageren kun har fulgt i få scener, har observeret Arthur i hans Jokerolle, hvilket kan indikere, at han er blevet inspireret af Jokerfiguren. Den indsattes anonymitet stemmer også overens med den officielle Jokers baggrund, der nemlig rummer megen mystik og ubesvarede spørgsmål.

Figur 29: Arthur er døende, men står oprejst og viser modtageren antydningen af et smil



Fremstillingen har ledt op til, at modtageren skal *tilknytte* sig Arthur og hans Jokerfacade. Modtageren kan føle en mangel på denne Joker, når Arthurs død forekommer, mens afsløringen af den "rigtige" Joker skaber ambivalens. Selvom man får sin Joker, vil mordet på vores misforståede og sympatiske antihelt vække antipati. Arthurs død og den nye Jokers fremkomst skaber en ambivalent afslutning for modtagerens *tilknytning*.

Joker (2019) kan have styrket *genkendelsen* af Arthur Fleck i *Joker: Folie à Deux* (2024). Gennem begge værkers brug af *centrering* oplever vi Arthurs verden fra hans perspektiv, hvilket skaber en stærk følelsesmæssig *tilknytning* til hans komplekse og tragiske figur. Den pludselige introduktion af en ny, mere voldelig og psykopatisk Joker udgør en trussel mod Arthur og det bånd, modtageren har opbygget til ham. Mordet på Arthur kan fremkalde skuffelse og udfordre modtagerens forventninger, idet afslutningen tvinger til en genovervejelse af forholdet til både Arthur og Jokerfiguren. Værket provokerer yderligere ved at invitere til refleksion over, hvordan vi *engagerer* os med komplekse, fejlbarlige og perverse figurer i fiktion.

Konklusion

Transfiktionsfiguren Joker er en af populærkulturens mest ikoniske skurke, hvis udvikling fra debut i *Batman #1* (1940) til nutidens komplekse portrætter afspejler interessen for dybere karakterer i mainstreamfilm. Oprindeligt fremstillet som en klassisk skurk i tegneserierne, blev han hurtigt Batmans ærkefjende takket være sin karisma, uforudsigelighed og det symbiotiske forhold til helten. Jokerens figur er svær at skematisere pga. sin diversitet på tværs af medier. På film ser vi udviklingen fra Jack Nicholsons tegneserieagtige version i *Batman* (1989) til Heath Ledgers mørke, nihilistiske fortolkning i *The Dark Knight* (2008), der tilførte mystik og kompleksitet.

Joaquin Phoenix' version i *Joker* (2019) og *Joker: Folie à Deux* (2024) giver yderligere dybde, idet han bliver portrætteret som en sårbar, samfundskritisk antihelt, der inviterer til sympati og refleksion. Ved at anvende Murray Smiths teori om *sympatistrukturer* med subsystemet *det centrale engagement* – og yderligere begrebet *pervers tilknytning* – kombineret med Jason Mittells brug af begreberne *relativ moral*, *machiavellistisk intelligens, interpersonel mind-reading, eksplicitte udvendige markører*, og *operationel tilknytning* afdækker projektet, hvordan *Joker: Folie à Deux* (2024) kan skabe og faktisk også destabiliserer publikums *tilknytning* til Arthur Fleck som antihelt.

Smiths begreb om *genkendelse* sikrer, at publikum kan identificere Arthur som en menneskelig figur, samtidig med at *den mimetiske hypotese* fastholder en bevidsthed om hans fiktive karakter. Gennem Arthurs personlige kampe opnår filmen *centrering* ved at give adgang til hans perspektiv, både via *subjektiv adgang* i stiliserede musicalsekvenser og *spatio-temporal tilknytning* til hans handlinger og fremtræden. Denne *centrering* forstærker *tilknytningen*, idet værkets æstetiske og narrative greb, herunder brugen af dualiteter og kontraster, fremstiller Jokerpersonaen som en reaktion på manglende anerkendelse, overgreb og samfundets negligering. Jokerpersonaen fungerer som en symbolsk tilsløring af Arthurs grå og triste virkelighed. Samtidig vises Jokeren som *machiavellistisk intelligent* – i tråd med tidligere versioner – hvilket skaber en *pervers tilknytning*, hvor publikum både føler sympati for Arthurs lidelser og fascination for Jokerens amoralske handlinger. Dette dobbelte engagement forstærker publikums ambivalente forhold til figuren.

Relativ moral bidrager også til en væsentlig forståelse af vores forbindelse til Arthur. *Relativ moral* ses, når Arthurs perverse handlinger forstås og retfærdiggøres i forhold til samfundets mere uhyrlige uretfærdigheder. Filmen opstiller antagonister som fængselsbetjentene ledet af Jackie Sullivan og den manipulerende og selviske Lee. Disse fremhæver også Arthurs pludselige fralæggelse af Jokerpersonaen som noget forståeligt. De autoritære samfundssystemer fungerer også som en antagonist, der kan forklare hans tidligere amoralske handlinger og viser hans Jokerpersona som et desperat oprør snarere end vilkårlig ondskab.

På trods af denne opbygning af *sympatisk tilknytning*, kan *Joker: Folie à Deux'* afslutning skabe skuffelse. Filmen bryder med forventningen om at følge Arthur som Joker og i stedet mister man ham helt, da han dræbes af den "rigtige" Joker. Dette narrativ afviger fra ideen om forgængeren *Joker* (2019), som blev rost for at præsentere en samfundskritisk oprindelseshistorie til Jokerfiguren. At Arthur Fleck alligevel ikke transformerer sig til den Joker, der skal kæmpe mod fremtidige Batman, underminerer modtagerens forventninger. Dette sker via Arthurs transformative ark, der kan medføre en ambivalent *operationel tilknytning*, da han vender tilbage til udgangspunktet, men alligevel har fundet sig selv på ny.

Projektet konkluderer, at modtagerens *sympatiske tilknytning* til Arthur Fleck også kan resultere i skuffelse, når figuren ikke opfylder de narrativer og forventninger, som både historikken og forgængeren har skabt. Ydermere udfordrer afslutningen modtageren til at reflektere over, hvordan

man *tilknytter* og *engagerer* sig i perverse skikkelser, samt bevarer slutningen kompleksiteten i og sympatien med Arthur Flecks amoralske figur. Arthur er ikke den famøse Joker, man ellers har kendt til, men i stedet præsenteres en ny Joker, som passer bedre ind i den oprindelige forestilling. Den nye Joker er psykopatisk og utilregnelig, og opretholder Jokerens oprindelseshistorie og forhenværende liv ubesvaret. I mit projekt har jeg vist, at Jokerfigurens appel kan forklares. Samtidigt er Jokerfiguren en tvetydig figur, og dermed svær at konkluderer et entydigt svar på. ”If Batman can’t catch him in seventyfive years, surely scholars can’t hope to pin him down in a single volume.”, (Brooker, 2015, s. 243).

Litteraturliste

Bradshaw, P. (3. Oktober 2019). Joker review – the most disappointing film of the year. *The Guardian*.

Brody, R. (7. Oktober 2019). "Joker" Is a Viewing Experience of Rare, Numbing Emptiness. *The New Yorker*.

Brooker, W. (2015). Afterword. I R. M. Peaslee, & R. G. Weiner, *The Joker : A Serious Study of the Clown Prince of Crime*. University Press of Mississippi.

Burton, T. (Instruktør). (1989). *Batman* [Film].

Bushby, H. (5. september 2024). Critics split over 'daring' and 'dull' Joker sequel. *BBC*.

Collin, F. (2017). Det hermeneutiske paradigme. I F. Collin, *Videnskabsteori for humanistiske fag.* Hans Reitzels Forlag.

Englehart, S. (2015). Foreword. I R. M. Peaslee, & R. G. Weiner, *The Joker: A Serious Study of the Clown Prince of Crime*. University Press of Mississippi.

Finger, B., Kane, B., Robinson, J., & Elseworth, W. (1940). *Batman Vol 1.* DC.

Goodrum, M. (2015). "YOU COMPLETE ME": The Joker as Symptom. I R. M. Peaslee, & R. G. Weiner, *The Joker: A Serious Study of the Clown Prince of Crime* (s. 229). University Press of Mississippi.

Hassoun, D. (2015). Shifting Makeups – The Joker as Performance Style from Romero to Ledger. I R. M. Peaslee, & R. G. Weiner, *The Joker: A Serious Study of the Clown Prince of Crime*. University Press of Mississippi.

Hvad er immaterielle rettigheder? (u.d.). Hentet oktober 2024 fra Patent- og Varemærkestyrelsen: https://www.dkpto.dk/viden/hvad-er-immaterielle-rettigheder

Jensen, P. K. (7. Oktober 2024). De 10 bedste Joker-præstationer nogensinde – fra Zach Galifianakis til Mark Hamill og Joaquin Phoenix. *Soundvenue*.

Joaquin Phoenix's Joker Movie: The Many Origins of the Joker. (1. oktober 2024). Hentet fra IGN : https://www.ign.com/articles/the-many-origins-of-the-joker

Kayata, E. (1. February 2024). Why do people hate movie musicals? *Northearstern Global News*.

Laugh Track. (u.d.). Hentet fra TV Tropes: https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/LaughTrack

Machiavellian Intelligence . (u.d.). Hentet september 2024 fra Oxford English Dictionary: https://www.oed.com/search/dictionary/?scope=Entries&q=Machiavellian

Mittell, J. (2015). Characters. I J. Mittell, *Complex TV: The Poetics of Contemporay Storytelling*. New York University Press.

Mittell, J. (2015). Introduction. I J. Mittell, *Complex TV: The Poetics of Contemporay Storytelling.* New York University Press.

Mongaard, C. (4. Oktober 2019). 'Joker' er både moralsk og menneskelig kompleks – og det perfekte sindbillede på vor tid. *Information*.

Moore, A. (1988). *Batman: The Killing Joke.* DC Comics.

Nolan, C. (Instruktør). (2008). *The Dark Knight* [Film].

Pearson, R. (2018). Transmedia Characters: Additionality and Cohesion in Transfictional Heroes. I M. Freemann, & R. R. Gambarato, *The Routledge Companion to Transmedia Studies*. Routledge.

Peaslee, R. M., Weiner, R. G., & Weiner, R. G. (2015). Introduction. I R. M. Peaslee, & R. G. Weiner, *The Joker: a serious study of The Clown Prince of Crime*. University Press of Mississippi.

Phillips, T. (Instruktør). (2019). *Joker* [Film].

Phillips, T. (Instruktør). (2024). *Joker: Folie á Deux* [Film].

Roberts, J. (21. August 2023). The Joker Would Have Been A One-And-Done-Batman Villain Had It Not Been For One Man . *SlashFilm*.

Robinson, A. V. (30. Januar 2017). Gotham: Joker Actor Inspired by Mark Hamill's Version. *Screen Rant*.

Schock, M. W. (2018). Basic Structures of Ideological Communication in Traditional Hollywood Feature Film Narratives. I *Western Tributes Vol. 5.* Reed College.

Siegel, T., & Maddaus, G. (17. Januar 2024). When Superman and Batman Copyrights Expire in a Decade, Will It Be Kryptonite for DC? *Variety*.

Smith, M. (1995). *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema.* Clarendon press, Oxford University Press.

Smith, M. (1999). Gangsters, Cannibals, Aesthetes, or Apparently Perverse Allegiances. I C. Plantinga, & G. M. Smith, *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*. Johns Hopkins University Press.

Thompson, A. (1. oktober 2019). Joaquin Phoenix Talks About Finding His 'Joker': Dropping Weight, Facing Fear, and 'Testing Boundaries'. *IndieWire*.

Toft-Nielsen, C., & Waade, A. M. (2017). Harry Potter som transmedia storytelling – franchise, fantasy og fans. I E. S. Palle Schantz Lauridsen, *Medieanalyse*. Samfundslitteratur.

Wise, D. (28. September 2019). Joker. *Filmmagasinet Ekko*.

Zakarias, E. (maj 2013). Filmanalyse. *Faktalink*.

Maja Andersen (qlb59), Københavns Universitet
Bachelorprojekt i Dansk
02-01-2025, vintereksamen

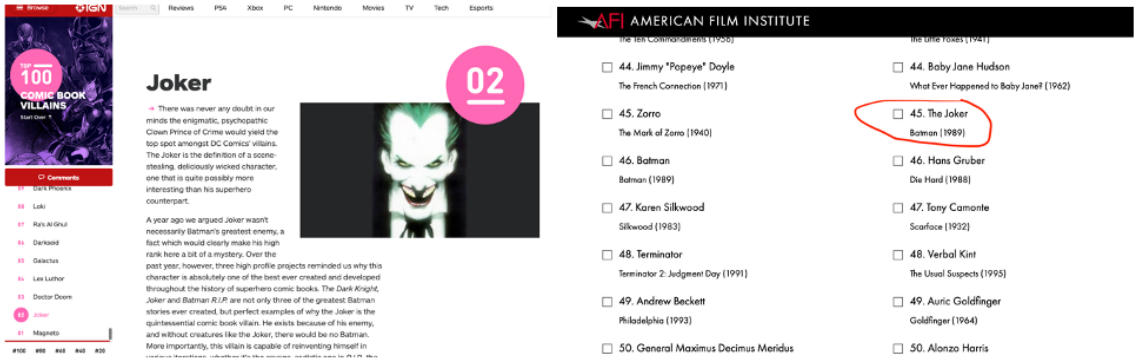
Vejleder: Palle Schantz Lauridsen
Antal tegn: 71.975
Antal sider: 29,99

Bilag

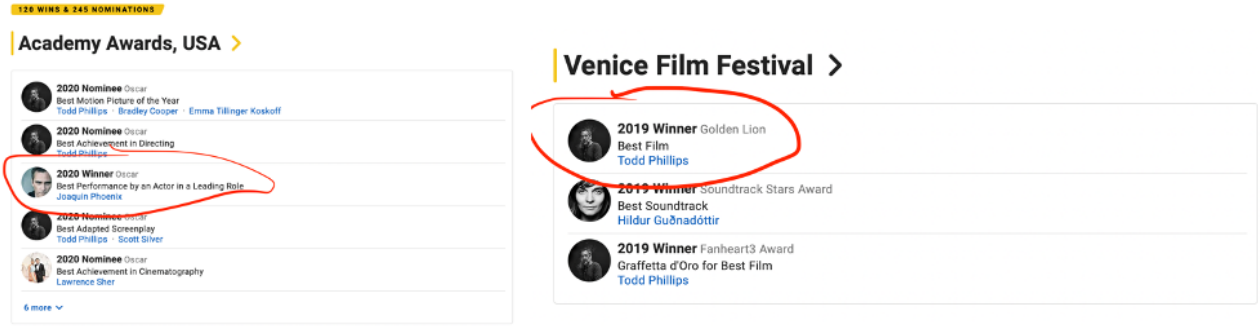
Bilag 1: Jokerens antal af optrædener i tegneserieudgivelser, hentet fra Jokerens wiki-side på *Comic Vine*

First Appearance	Batman #1 - The Legend of the Batman: Who He Is and How He Came To Be; The Joker
Appears in	4358 issues
Birthday	April 01, 1940

Bilag 2: *IGNs* "Top 100 Comic Book Villains" og *AFIs* "The 100 Greatest Heroes & Villains"



Bilag 3: Nominationer og priser til *Joker* (2019), hentet fra hjemmesiden IMDb (Internet Movie Database)



Bilag 4: Nominationer og priser til *The Dark Knight* (2008), hentet fra hjemmesiden IMDb (Internet Movie Database)

