

Serijsko in ekscesno morjenje v literaturi in filmu: spopad med vednostmi*

Aleš Završnik**

Umori so že sami po sebi srhljiva kazniva dejanja, ker brišejo mejo med »živečim sebstvom in truplom, ki bo to enkrat postalo, in nas silijo v priznaje naše končnosti in minljivosti« (Kristeva). Literarna dela in še posebej filme pa sta v zadnjih nekaj desetletjih zaznamovali dve grozljivi obliki umorov - serijsko in ekscesivno (»ekspresivno«) morjenje. Obravnavajo ju romani Psiho Roberta Blocha, Ameriški psiho Breta Eastona Ellisa, romani o Hannibalu Lecterju Thomasa Harrisa in romani o Thomasu Ripleyu Patricie Highsmith ter po njih posneti filmi. Vsi ti odražajo temeljne vednosti, ki so bile v določenem zgodovinskem obdobju prevzete v kriminologijo in delovanje kazensko-pravnega sistema. Literarna dela in filmi, analizirani v prispevku, zrcalijo 2. polovico 20. in začetke 21. stoletja zahodne družbe, vrednostne in kriminalitetno-politične trende v zahodni družbi, menjavajoče se oblike vednosti, ki so dojete kot »poglavitne« ali »relevantne« pri obravnavi kriminalitete. Članek obravnava: (1) katerim oblikam vednosti ustreza pojem serijskega morilca, kdo in kako naj te storilce odkriva in kakšna napotila za ravnanje z njimi implicitno vsebujejo posamezne oblike vednosti; (2) ekscesno morjenje, kot druga oblika grozljivega načina morjenja, je v prispevku analizirana v povezavi z užitek morilca in njegovo subjektivizacijo. Sporočilo romanov in filmov o ekscesnem, dekontekstualiziranem in seksualiziranem morjenju v hiperpotrošniški in metafizično izčrpani zahodni družbi avtor primerja z izsledki kritične kriminološke teorije. Upodabljanje ekscesnega morjenja umesti v kontekst množične kulture, v kateri najhujše oblike morjenja postanejo komoditeta in oblika potrošniške zabave, in v kontekst urbanizacije in z njo povezanega pojmovanja mesta kot urbane džungle, vrtinčastega, fluidnega in amorfnega prostora, ki vzbuja strah pred neznanim in nas identitetno ogroža.

Ključne besede: umori, literatura, film, kriminologija, serijski morilci, umor iz strasti, ekscesivni umori

UDK: 343.61+7

I Uvod

V literarnih delih in filmih, ki prikazujejo serijsko in ekscesno morjenje, se odražajo temeljne oblike vednosti, prevzete v kriminologijo in delovanje kazensko-pravnega sistema. Kriminologija obsega številne teorije, paradigme in šole o fenomenu kriminalitete in družbene reakcije nanjo, pri čemer v določenih zgodovinskih obdobjih prevladujejo ene od njih in v drugih spet druge. Ta plejada pogosto kontradiktornih teorij, paradigem in šol tvori širok, prepletajoč se in izjemno

dinamičen kriminološki diskurz. Serijskega morilca Normana Batesa v *Psihi* iz 60. let prejšnjega stoletja lahko na primer najboljše razumemo skozi pojmovni aparat Freudove psihoanalize. Psihiater nam na koncu filma pojasni:

»Za razumevanje je potrebno oditi 10 let nazaj (...) ko sta [Bates in njegova mati] leta živela tako, kot da ne bi bilo nikogar drugega na svetu. Nato je spoznala moškega in Normanu se je zdelo, da ga zapostavlja zaradi tega moškega. To ga je porinilo preko meje in oba je ubil. Zato je začel namesto nje govoriti in razmišljati, dal ji je polovico svojega življenja, da je lahko govorila. Včasih je bil dvojna osebnost naenkrat, tako da se je lahko pogovarjal. Včasih pa je mamina polovica prevzela oblast nad njim. (...) Bil je bolezensko ljubosumen nanjo in domneval je, da je tudi ona ljubosumna nanj. In ko je srečal kakšno privlačno dekle, je njegova »mama« popolnoma ponorela. Želel si jo je. To je razburilo ljubosumno »mater« in »mati« jo je ubila.«¹

Serijski morilec Patric Bateman, glavni junak *Ameriškega psiha* iz začetka 90. let, iz časa torej, ko se negativne posledice hiperpotrošniškega kapitalizma že jasno kažejo, nam na drugi strani ponazarja, kakšen tip subjekta »proizvede« tovrsten

* Prispevek je bil pripravljen v okviru Ciljnega raziskovalnega programa *Zločin in literatura*, ki je v teku na Inštitutu za kriminologijo pri Pravni fakulteti v Ljubljani, pod vodstvom akad. prof. dr. Alenke Šelih.

** Aleš Završnik, univerzitetni diplomirani pravnik, mladi raziskovalec na Inštitutu za kriminologijo pri Pravni fakulteti v Ljubljani; Poljanski nasip 2, Ljubljana; e-pošta: ales.zavrsnik@pf.uni-lj.si. Za prebiranje osnutkov tega prispevka in večplastne nasvete pri pisanju se iskreno zahvaljujem doc. dr. Matjažu Jagru in prof. dr. Renati Salecl ter raziskovalni skupini omenjenega ciljnega raziskovalnega programa za debato. Nerodnosti, ki so kljub temu ostale v prispevku, gredo v celoti na moj rovaš in bralcu v opravičilo.

¹ *Psiho*, režija Alfred Hitchcock (1960), 1:39'–1:42'.

sistem. Patric Bateman o sebi meni, da obstaja le pojem in abstrakcija Patrica Batemana:

»Čprav zakrijem svoj hladen pogled in mi sežeš v roko, ter si misliš, da sva si v navadah podobna, mene preprosto ni. (...) Imam vse lastnosti živega bitja (...), a nimam nobenih zares razpoznavnih čustev, razen pohlepa in gnusa.«²

Roman nam s tem sporoča, da je za delovanje takšnega družbenega sistema tovrsten »izvotljen« subjekt, ki je lahko hkrati borzni posrednik in serijski morilec, najprimernejši. S tem pa nam nadalje sporoča, da sta škoda borznega posredništva in škoda serijskega morjenja, pravzaprav popolnoma primerljivi. Na tovrstne posledice postmodernega potrošniškega kapitalističnega sistema nas v okviru kriminologije opozarja tudi kritična teorija, ki svoj »pogled« obrača od posameznika k ekonomsko-političnemu sistemu kot celoti, saj njegovo normalno delovanje po njenem neizogibno povzroča glavnino škodljivih posledic.

V prispevku bom z analizo nekaterih literarnih del, nastalih v zadnjih desetletjih in po njih posnetih filmih, ponazoril, kako se različni kriminološki »pogledi« odražajo v literaturi in filmih, ki jih lahko štejemo za del kriminološke vednosti in kriminološkega diskurza v širšem smislu. Nekatera od del, ki jih bom obravnaval, so tudi pri bralcih doživela množičen uspeh – Ellisov Ameriški psiho je na primer kot del Zbirke XX. stoletje pri Cankarjevi založbi v slovenskem prostoru uvrščen v sam literarni vrh. Reprezentativni se mi kažejo zlasti naslednji štirje sklopi romanov:

1. roman *Psiho* Roberta Blocha (1959),
2. roman *Ameriški psiho* Breta Eastona Ellisa (1991),
3. romani o Hannibalu Lecterju Thomasa Harrisa: *Rdeči zmaj* (1981), *Ko jagenjčki obmolkejo* (1988), *Hannibal* (1999) in *Vstajenje Hannibala* (2006),

4. romani o Thomasu Ripleyu Patricie Highsmith: *Nadarjeni gospod Ripley* (1955), *Ripley pod zemljo* (1970), *Ripleyjeva igra* (1974), *Fant, ki je sledil Ripleyu* (1980) in *Ripley pod vodo* (1991),

ter filmi, posneti po njihovi predlogi:

1. *Psiho*, Alfred Hitchcock (1960),³
2. *Ameriški psiho*, Mary Harron (2000),
3. filmi o Hannibalu Lecterju:
 - po romanu *Rdeči zmaj*: *Lovec na ljudi*, Michael Mann (1986), *Rdeči zmaj*, Brett Ratner (2002),
 - *Ko jagenjčki obmolkejo*, Jonathan Demme (1990),
 - *Hannibal*, Ridley Scott (2001),
 - *Vstajenje Hannibala*, Peter Webber (2007),

² *Ameriški psiho*, režija Mary Harron (2000), 23'.

³ Tematsko povezanost kaže še zanimiv podatek, da je Patricia Highsmith napisala tudi roman *Strangers on a Train*, po katerem je Alfred Hitchcock posnel istoimenski film.

4. filmi o Thomasu Ripleyu:

– po romanu *Nadarjeni gospod Ripley: Plein Soleil*, René Clément (1960), in *Nadarjeni gospod Ripley*, Anthony Minghella (1999),

– po romanu *Ripleyjeva igra: Ameriški prijatelj*, Wim Wenders (1977), in *Ripleyjeva igra*, Liliana Cavani (2002).

Navedeni romani na eni strani (1) prikazujejo osrednje sociološko-psihološke teoretične »probleme«, kot so problem identitete in subjekta, problem ne/varnosti, urbanizacije, potrošništva, hiperrealnosti, duhovne izpraznjenosti, vrednostne pluralizacije in dezorientacije, nasilnosti kapitalističnega sistema, masovne kulture itd. Poleg tega pa na drugi strani (2) pričajo o naših prizadevanjih, kako se z navedenimi problemi »spopasti«, kam specifična občutja ne/varnosti in nelagodja, značilna za postmoderno družbo, umestiti. Navedena dela zato odražajo tudi *mainstreamovske* kriminološke teorije določenega časa, v načinu morjenja pa tudi družbeno-politične in ekonomske značilnosti sodobne postmoderne, poznomoderne, postfordistične, postindustrijske, rizične, hiperpotrošniške »in-še-kakšne« družbe – oznake, ki jim je skupno to, da označujejo neko posebno družbeno in temu odgovarjajočo psihično stanje nelagodja, tesnobe in ne/varnosti naše dobe.

Umor je primerjalnopravno urejen v različnih (kvalificiranih) oblikah bodisi glede na lastnosti umorjenega⁴ bodisi glede na način izvršitve. Med umore, izvršene na poseben način, se uvršča tudi umor, izvršen na »grozovit način«, kamor sodi ekscesen, »ekspresiven«, ekstremno nasilen oziroma maskerski umor, ki se v literarnih delih 20. stoletja pogosto povezuje s serijskim morilcem. Omenjena literarna dela in filmi, ki pred nas postavljajo tovrstno morjenje, nam sporočajo, da so tovrstne oblike umorov nekaj, kar zrcali 2. polovico 20. in začetke 21. stoletja naše zahodne družbe. Zakaj ravno masakrske oblike morjenja odražajo postmoderno stanje duha? Katerim oblikam vednosti odgovarja pojem serijskega morilca in kakšna so napotila za ravnanje s takšnimi morilci, ki jih nosijo s seboj te oblike vednosti oziroma še prej, kdo in kako naj te storilce sploh odkriva?

⁴ Posebej varovan subjekt napada je bil primerjalnopravno zlasti oče. Paricid (lat. parricidium) je bil vedno deležen kvalificirane pravne oblike in je bil intenzivno obravnavan v vrhunskih literarnih in v psihoanalitičnih delih. Pri paricidu namreč nikoli ni šlo »zgolj« za prenehanje življenja določene osebe, temveč tudi uničenje simbolne moči/vloge, ki jo je ta poosebljala. V nekaterih pravnih ureditvah je bil paricid izenačen z regicidom in zanj so bili predpisani najkrutejši načini izvršitve smrtne kazni. Včasih pa je bil celo razumljen kot nemogoče dejanje (tako kot kanibalizem) in ga pravno sploh niso urejali. Na drugi strani pa je bil primerjalnopravno detomor, kot druga oblika umora, kjer sta morilec in njegova žrtev v družbeno-kulturno in biološko pomembni vezi, večinoma obravnavan kot blažja oblika umora. Glej še Green Cumston, C., 1904, Barret-Kriegel, B., 1975, orig. 1973.

Navedena vprašanja nas bodo vodila v drugem poglavju pri-spevka, kjer bom skušal prikazati, kako lahko v literaturi prepoznavamo boj različnih oblik vednosti in njihovih institucionalnih »partnerjev« pri obravnavi kriminalitete. Literatura aktivno sodeluje v širšem »kriminološkem diskurzu«, pri etiketiranju nekaterih dejanj kot »zločinov« (in ne drugih) ter pri prikazovanju nekaterih reakcij na kriminaliteto kot primernih (in drugih kot neprimernih). Kriminalni romani odražajo vrednostne in kriminalitetno-politične trende v zahodni družbi, menjavajoče se oblike vednosti, ki so dojele kot »poglavitne« ali »relevantne« pri obravnavi kriminalitete: ali je psihiater tisti, ki nam lahko odkrije poslednje vzroke kriminalitete, ki se nahajajo v patološki »duši« posameznika, kot nas želi podučiti Hitchcock v *Psihu*? Ali pa je morda hiperpotrošniški kapitalističen sistem že sam tako nasilen, da glavna družbene škode izvira prav iz normalnega delovanje tega sistema, kot nam sugerira Ellisov *Ameriški psiho*?

V tretjem poglavju bom prikazal ekscesno morjenje, način morjenja, ki je poleg serijskega morjenja tudi lastnost izvršitve umora, značilna za sodobni kriminalni roman. Prikazal bom, kako je tovrstno morjenje povezano z užitkom morilca in njegovo subjektivizacijo. Analiza fenomenologije uživanja je nekaj, s čimer se je kriminološka teorija začela ukvarjati šele v revolucionarnih 60. letih, ko je bila pripravljenost za razumevanje storilca v okviru prevladujoče rehabilitativne ideologije na vrhu. Poleg tega pa bom prikazal osnovne teze kulturne kriminologije o serijskem in ekscesnem morjenju, zlasti njeno analizo urbanizacije in fenomena mesta za razumevanje tovrstnih zločinov.

II Serijski morilec: od psihoanalize do nove frenologije

Pojem serijskega morilca odraža boj med različnimi oblikami vednosti za primat nad razumevanjem zločina, boj, ki ga romani o serijskih morilcih izvršno prikazujejo. Po eni strani je očitno, da so avtorji romanov in/ali režiserji filmov neposredno navdahnjeni z določenimi oblikami vednosti, ki so imele v času njihovega ustvarjanja izredno družbeno moč in so jih zato uporabili pri oblikovanju likov serijskih morilcev. Po drugi strani pa vednost, ki nam omogoča razumevanje posameznega serijskega morilca, ne izvira toliko iz avtorjeve/režiserjeve neposredne »uporabe« določene znanstvene vednosti. Gre bolj za pisateljev/režiserjev intuitivni genij, s katerim je ta uspel v umetniški obliki ustrezno odraziti ključne kriminalitetno-politične družbene premike, ki jih analizira tudi kriminološka teorija.

Pojem serijskega morilca je iznajdba 20. stoletja⁵ in je izredno ozek pojem, kljub temu da aludira na povsem razno-

vrstne oblike morjenja, na primer morjenje vojakov v »normalnem« vojskovanju, morije fašističnega, nacističnega ali stalinističnega totalitarizma,⁶ hkratnega pomora večjega števila ljudi (množičen umor), morjenja naključnih ali morilcu bližnjih oseb, instrumentalnega ali ekscesnega (»ekspresivnega«)⁷ morjenja. Kljub tej široki paleti pomenov, ki se veže na ta pojem, se je sintagma »serijski morilec« uveljavila zgolj za morjenje psihično motenega posameznika, ki ubija bolj ali manj naključne žrtve.

Pojmovna zožitev pojma serijskega morilca nosi s seboj določeno vednost, »pogled«, kako je potrebno opazovati določen tip zločina. Iz prikazovanja serijskih morilcev, pri katerih posamičen umor odkriva samo nek skrit vzorec, kjer umor nastopa zgolj kot simptom, ki ga lahko »prebere« le posebej izurjeno in trenirano oko, je razviden glavni nauk, ki ga o serijskem morilcu daje kriminalni roman 20. stoletja. V svoji analizi Valverde⁸ sugerira, da je pojem serijskega morilca, njegovo zožitev, potrebno opazovati v zgodovinskem kontekstu, namreč v luči posameznih oblik vednosti, ki so bile v določenih obdobjih bolj in v drugih spet manj integrirane v kriminologijo in poklicane k definiranju oziroma etiketiranju dejanj kot zločinov. Pojem serijskega morilca, ki ga prevzema literarna fikcija 20. stoletja, nam odkriva te posamezne vednosti o zločinu in zločincu, ki so imele v določenem obdobju družbeno moč in bile tudi pritegnjene v glavni *mainstreamovski* kriminološki diskurz. Kot vemo iz zgodovine kriminologije, v arzenal kriminološke vede uvrščamo kopico različnih (tudi nasprotujočih si) šol, teorij, perspektiv, paradigem itd. Pojem serijskega morilca je zato potrebno opazovati ravno v izmenjavi teh pogledov na zločin, ali povedano drugače, vznik pojma o serijskem morilcu se umešča v prav določeno obliko kriminološke vednosti.

Kriminološka »klasična šola« je na politično prizorišče postavila razumen in svoboden subjekt in ga naredila za temelj kazenskopravnega sistema; ta je bil odslej temeljna en-

⁶ O povezavi tovrstnega industrijsko »serijskega« morjenja in moderne dobe glej Bauman, Z., 1999.

⁷ Dihotomija instrumentalni zločin proti ekspresivnemu je danes sporna, saj ni mogoče logično dosledno ločevati med racionalnim (ki naj bi vodilo instrumentalen zločin) in čustvenim (ki naj bi vodilo ekspresiven zločin). Kaj je namreč predvsem zadeva posameznikove perspektive: morda se nam zdi nek zločin povsem neinstrumentalen, pa je bil še kako instrumentalen za storilca, in obratno: storilec morda ukrade kopico denarja, kar nas lahko napelje k temu, da bi zločin označili za instrumentalnega, pa je bil denar v resnici zgolj »tam« in je njegov odvzem pač kolateralna škoda posameznega zločina. Pri uporabi pojma instrumentalen zločin imajo pisci večinoma v mislih obojga motiv storilca.

⁸ Valverde, M., 2006.

⁵ Avtorstvo pojma »serijski morilec« se pripisuje agentu FBI, Robertu Resslerju, in dr. Robertu D. Keppelu.

titeta političnega in kazenskopravnega sistema, ki so ji poleg naložene odgovornosti za lastna dejanja pripadle tudi nekatere minimalne pravice (na primer v kazenskem postopku s prepovedjo torture, izsiljevanja izjav). Tej kriminološki »šoli« je – v resnici seveda ni šlo povsem za tako oster prehod – sledila »pozitivistična šola«, ki je želela preseči po njenem abstrakten in »metafizičen« pojem zločinca. Če je del družbene politike moderne države postala tudi kriminalitetna politika, ki je imela za cilj ugotoviti vzroke kriminalitete, da bi zmanjšala ali celo kar povsem odpravila kriminaliteto v družbi, je bilo potrebno locirati vir kriminalnosti. In tega je pozitivistična kriminologija sprva našla v prestopniku. Ravno iz iskanja kriminalnosti v zločincu, iz preusmeritve od »metafizičnega« subjekta k znanstveno koncipiranemu subjektu naj bi vzniknil serijski morilec. Serijski morilec je na primer odslej nekdo, ki ga ne vodita svobodna volja in razum, temveč skrite duševne sile – duša zločinca je bila tista, ki jo je kazalo preučevati. Ta vednost je napolnila prazen pravno-formalni in abstraktni pojem klasičnega subjekta in »proizvedla« tudi serijskega morilca, hkrati pa je tudi že ponudila njegovo znanstveno razlago.

Gre torej za obdobje vznika »pozitivistične šole«, ki sovpada s procesom nastajanja modernih družboslovnih znanosti ob koncu 19. stoletja na eni in moderne države z obsežnimi regulatornimi pretenzijami na drugi strani. Ta koncentracija oblasti je proizvedla nove oblike vednosti (in obratno), kot je prikazal Foucault. V ta čas se umešča tudi obdobje psihiatričnega gibanja, krepitve ugleda psihiatrične stroke in obdobje vznika Freudove psihoanalize kot ene izmed izredno vplivne oblike vednosti, na katere se je zgodnja kriminologija močno naslonila.⁹ Serijski morilec je tako »vzniknil« ravno na tem prehodu v poskusih znanstvenega razumevanja vzrokov kriminalitete in njenega zmanjševanja. Ta pojem pa se nanaša zgolj na psihično motenega storilca, za razumevanje njegovega početja pa so spoznanja, izhajajoča iz »metafizičnih« predpostavk o svobodni volji in kalkulirajočem razumu, kot so »klasično« doktrino poimenovali pozitivistični kriminologi, precej jalova. Za razumevanje kriminalnega subjekta je bil odtlej potreben posebej izurjen znanstveni »pogled« strokovnjaka – psihiatra.

Romani o serijskem morilcu povzemajo opisane bitke posameznih vednosti za družbeno moč oziroma boj psihiatrične stroke za družben vpliv in njeno pronicanje v delovanje kazenskopravnega sistema. Ta prehod Foucault¹⁰ analizira na primeru morilca Pierra Rivièreja, ki je leta 1835 v Normandiji v Franciji z nožem za obrezovanje drevja ubil mater, sestro in brata, potem pa v čakalju na sojenje napisal lucidne in elokventne *Memoire*. Foucault nam predstavi vrhunec razprav o vključevanju psihiatrične stroke v sojenje, srečanje diskurzov, različnih v

izvoru, obliki, organizaciji, funkciji, in naslika načrt, zemljevid teh diskurzivnih bitk in konfrontacij, način, kako je posamezna vednost (medicina, psihiatrija, psihologija) delovala v odnosu do institucij in vlog, predpisanih v teh institucijah. Ključno za razsodbo primera je bilo dejstvo, da je Rivière, ki so ga domačini imeli za norega, napisal spomine – to besedilo je bilo za večino dokaz njegove racionalnosti in so zato zahtevali njegovo smrt, drugi pa so v njem videli dokaz norosti. Kar je bilo strašljivo, je bil odnos med morjenjem in pripovedjo o njem, o tem da se je Rivière pojavil kot dvojni avtor, avtor umora in pripovedi o njem, umora in spomina, da se je pojavil kot dvojni subjekt (Foucault, 2009). Kljub očitnim znakom njegove norosti je sodišče govorilo drug »jezik« in ga obsodilo na smrt.

Vznik ideje o serijskem morilcu je tako povezan z novim znanstvenim pogledom na subjekt, psihološko-pozitivističnim pogledom na zločinca, ki ga institucije kazenskega pravosodja brez pomoči psihiatra niso razumele. Tako je v filmu *Psiho* psihiater psihoanalitik tisti, ki nam osmisli in nas poduči o psihološkem ustroju (psihodinamiki, motivih itd.) serijskega morilca Normana Batesa. »Če bo kdo dobil kakšne odgovore, bo to lahko le psihiater«, izrazi svoje zadnje upanje lokalni šerif. In priča smo predavanju psihiatra z očitnim znanjem Freudove psihoanalize, ki nas poduči o Batesovem nerazrešenem Ojdipovem kompleksu, njegovi nevrotični materi, njuni incestuozni psihični kletki in materinskem nadjazu.¹¹

Psihoanalitično zastavljeno je tudi filmsko dogajanje, kar kaže na izjemen družben ugled in širšo družbeno recepcijo Freudove psihoanalize. Žižek v filmu *The Pervert's Guide to Cinema* (2006) opozarja, da se dogajanje v Batesovi hiši odvija na treh nivojih, ki ponazarjajo tri nivoje subjektivnosti: v pritličju hiše je Batesov ego, nivo, na katerem se vede kot normalen sin; v prvem nadstropju domuje njegova mrtva mati, ki govori skozi njega, kar ponazarja Batesov krut in ukazujoč materinski superego; v kleti, kamor Bates fizično (v diegetski resničnosti) odnese mater, pa ponazarja Batesov id, poskus Batesove potlačitve. Psihoanalitično usmerjena psihiatrična vednost, ki je bila v 60. in 70. letih izredno vplivna v družbi in se je uspešno prebela tudi v delovanje kazenskopravnega aparata, je na ta način edina relevantna osnova za razumevanje zločina, os, okrog katere se giblje vsa globlja poanta romana in zlasti filma.

Usihanje družbenega ugleda psihoanalitične vednosti

Po romanu *Psiho*, ki odraža družbeno moč psihoanalitične vednosti, ki se je prebijala v delovanje kazenskopravnega sistema, so kasnejši kriminalni romani o serijskem morilcu ponovno odrazili globalne premike med različnimi oblikami

⁹ Tako Garland, D. 1985: 113.

¹⁰ Foucault, M., 1975, orig. 1973.

¹¹ Glej citat iz filma *Psiho* v uvodnem poglavju.

vednosti pri razumevanju in »boju« s kriminaliteto, tokrat slabitev družbenega ugleda in zmanjšanje vpliva psihoanalitično usmerjene psihiatrije na delovanje kazenskopravnega sistema držav zahodnega kulturnega kroga. Kot vemo, je od 70. let 20. stoletja dalje opaziti zasuk v delovanju teh kazenskopravnih sistemov. Dotlej je bila za delovanje teh bistvena tretmanska rehabilitativna ideologija, ki je v veliki meri slonela na psihoanalitično-psihiatrični in psihološki obliki vednosti. Brez vpogleda v »dušo« zapornikov, psihološkega in psihoanalitičnega znanja si je namreč težko predstavljati humano rehabilitativno prakso. Po ugotovitvi, da v zaporih »nič ne deluje«, je nastopilo obdobje poudarjanja moralne odgovornosti posameznikov, opuščanja rehabilitativne paradigme v kazenskopravnem delovanju, krepitvi »odločnega« reagiranja na kriminaliteto in posledičnega zviševanja zaporske populacije itn. Philip Jenkins meni,¹² da je zgodovina pojma serijskega morilca močno prepletena ravno z zgodovino psihološke vednosti, uporabljene v delovanju kazenskopravnega sistema. Jenkins zato »vzrok« serijskega morilca umešča v kriminalitetno-politično situacijo v ZDA v času 80. let prejšnjega stoletja.¹³ V nasprotju z Eggerjem,¹⁴ ki je ugotavljal, da se je število množičnih umorov takrat nenehno povečevalo, po Jenkinsovem mnenju ni prihajalo do nove družbene grožnje, ki bi jo predstavljali množični morilci in ki bi zahtevala pred drugačno kazenskopravno intervencijo, temveč je bila tovrstna oblika deviantnosti iznajdba spremenjenega delovanja kazenskopravnih akterjev. Specifičen pojem serijskega morilca, kot ga pred nas nizajo romani 80. let, je namreč po njegovem zgodovinsko in geografsko determiniran pojem morilca. V tistem času je bila v ZDA vladna služba FBI ob usihanju komunističnega režima in »rdečih« sovražnikov v organizacijski krizi, ni več imela legitimnega »predmeta preiskovanja« in ji je zato »grozilo« občutno zmanjšanje finančnih sredstev. Specializirane policijske enote FBI, ki imajo pristojnost na zvezni ravni, so s konstrukcijo serijskega morilca, nevarnega lika, ki se po zunanjosti v ničemer ne razlikuje od nas, »dobrih« državljanov, dosegle razširitev pristojnosti tudi na raven zveznih držav. Le tak morilec je bil dojet kot nacionalni sovražnik, zvezna FBI je dobila nov »predmet« preiskovanja in dodatna sredstva za svoje delovanje. In to v zgodbah o Hannibalu Lecterju ponazarjajo posebne policijske enote FBI, *Behavioral Science Unit*, katerih uslužbenka je predana, psihofizično izurjena agentka Clarice Starling.

Do podobnih ugotovitev o umetni in pretirani reprezentaciji množičnega umora, ki se nanašajo na prikazovanje umorov v medijih, prihaja tudi Duwe.¹⁵ Meni, da je pretira-

na zastopanost množičnega morjenja v senzacionalističnih in dobička željnih časopisih od 60. let dalje vplivala na dojemanje, da množični umori v družbi naraščajo. Posledica tega je bil nastanek treh neprimernih žarišč družbene politike: da je problem množičnega umora problem nasilja na delovnem mestu, da je to problem nasilja v šoli in da je to problem regulacije dostopa do orožja. Ob tem pa ugotavlja, da je tovrsten prikaz kriminalitete vodil do podpovprečnega »pokrivanja« kriminalitete belih ovratnikov. Navedena pod-reprezentacija je sicer stalnica v razumevanju kriminalitete, primer »moralne panike«, povezane z množičnim morjenjem, pa dobro ponazarja mehanizme odvrčanja družbene pozornosti in pozornosti kazenskopravnega sistema na kriminaliteto belih ovratnikov v družbi množičnih občil in masovne kulture.

Ne glede na Jenkinsovo in Duwejevo družbenopolitično in medijsko analizo pa lahko ugotovimo, da ti razlagi pojasnjujeta zgolj eno smer Foucaulteve enačbe, po kateri je vednost enaka oblasti. Dejstvo je, da je oblast (v našem primeru posebne policijske enote FBI, ki jim je grozilo krčenje finančnih sredstev) sama proizvedla novo obliko vednosti (pojem serijskega morilca, prikaz, da ne gre za »navadne« umore, temveč za posebej nevarne oblike umorov). Ta odnos oblasti do vednosti pa je vzajemen. Vednost, spremenjena reprezentacija morjenja in simbolizacija umorov kot serijskih, je vplivala na dejanskost, na izvrševanje oblasti. Na kakšen način? Besede so začele delovati in po vzpostavljenem diskurzu o serijskih morilcih so se zares pričeli pojavljati posnemovalci serijskih morilcev. In kriminalni romani so odrazili tudi ta trend. V zgodbah o Hannibalu Lecterju tako nastopata serijska morilca Buffalo Bill (*Ko jagenčki umolknejo*) in The Tooth Fairy (*Rdeči zmaf*), ki sta oponašalca ali navdušenca nad notorično znanim Hannibalom. Pojem serijskega morilca tako kaže tudi to, da je kriminologija kot znanstvena disciplina obenem ustvarjala tudi realnost.

Katero vednost pa ponazarjajo nove posebne policijske enote FBI, imenovane *Behavioral Science Unit*, ki očitno tudi slonijo na določeni psihološki vednosti? Kljub navidezni podobnosti s prejšnjo psihoanalitično vednostjo gre za dve pomembni razliki: (1) nosilci te vednosti po novem postanejo policisti. To pomeni, da je institucionalna moč policistov okrepljena in da postane policijsko delovanje znotraj kazenskopravnega sistema primarnega pomena. Ta poudarek seveda ustreza zasuku v delovanju kazenskopravnih sistemov držav zahodnega kulturnega kroga, ki ga ponazarja krilatica »red in mir« (*law and order*). (2) Narava psihološke vednosti se tudi spremeni. Če je bila v *Psihi* psihoanalitično usmerjena psihiatrija tista, ki nam nudi pravičen »pogled« na serijskega morilca, je vednost, ki »informira« posebne policijske Enot behavioristične znanosti, »trda« (*hard core*) psihologija, ki temelji na statističnih analizah in psihološkem profiliranju. Da gre za pomembno diverzifikacijo v naravi psihiatrične ved-

¹² Jenkins, P., 1988.

¹³ Glej Jenkins, P., 1994.

¹⁴ Egger, S. A., 1984.

¹⁵ Duwe, G., 2005.

nosti, izvemo tudi v zadnjem romanu *Hannibal*, ko Lecterjev paznik Barney pojasni, da psihoanalitično usmerjeni Lecter psihologije niti ni imel za pravo znanost.

Na prizorišče torej pride privlačna agentka Clarice Starling iz posebne policijske enote. Na začetku filma *Ko jagenjčki umolknejo* opazujemo agentko Clarice, kako teče po gozdu, preskakuje ovire na vojaškem poligonu, telovadi itd. Agentje te posebne enote so vsi po vrsti mladi, postavni, v dobri fizični kondiciji, vitalni. A to še ni vse, agentka Starling je diplomirala tudi »z odliko« iz psihologije. Specialni agenti FBI so torej tudi intelektualni virtuoz; njen policijski šef Crawford predava na fakulteti, poleg dela »na terenu« je torej tudi v akademskem vrhu. Na drugi strani pa je »kriminalna norišnica« Baltimor, kjer je zaprt *Hannibal the Cannibal*, prikazana kot stara in neugledna stavba, njen direktor, doktor Chilton, pa osladen slabič, ki se patetično muza okrog agentke Starling, ji ponuja soavtorstvo o znanstvenih ugotovitvah o zaprtim Hannibalu, ji prisluškuje pri razgovorih, se izživlja nad zaprtimi z odvzemom raznovrstnih ugodnosti. Intelektualni boj med doktorjem Chiltonom in zaprtim Hannibalom ponazarja položaj družbenega statusa uradne psihiatrije, posebljene v Chiltonu: direktor psihiater je skorumpiran slabič, ki se prilizuje oblastnikom, željan akademske slave in novinarske pozornosti, maščevalen strahopetec, ki Lecterju grozi, mu jemlje njegove risbe slavne katedrale Santa Maria del Fiore v Firencah, ki je edini »razgled« zaprtega Lecterja. Slednji pa je pri tem ves čas miren, uglajen in v izvrstni RP angleščini nagovarja agentko Starling. Nič več ni psihoanalitik psihiater v državni »kriminalni bolnišnici« tisti, ki bi imel moč – materialna sredstva in intelektualno pronicljivost – da bi lahko izsledil serijskega morilca.

V zgodbah o Hannibalu Lecterju so tako posebne policijske enote tiste, ki lahko edine podajo koherentno sliko o morjenju serijskega morilca. Vendar kljub temu ideologija »red in mir« in posebne policijske enote, »informirane« s *hard core* psihološko znanostjo, še ni(so) povsem samozadostne v »bitki zoper kriminaliteto«. Kljub kapitulaciji formalne psihiatrije, ki jo poseblja direktor »forenzične bolnišnice«, je Hannibal, psihiater psihoanalitik in serijski morilec hkrati, tisti, ki lahko pomaga uloviti serijskega morilca, ki mori na prostosti. FBI se tako kljub temu obrne na psihiatra, vendar na psihiatra, ki ne predstavlja del etabrirane in v penološko prakso vključene znanosti. Na tak način roman odraža dejstvo, da ima psihoanalitično-psihiatrična vednost še vedno določen vpliv na delovanje kazenskopravnega sistema, vendar ni sistemsko vključena v kazenskopravni sistem, temveč odvisna zgolj od dobre volje agentov »reda in miru« in, posebljena v psihiatru Lecterju, ujeta v zaporniški celici. (Od koder pa zaradi intelektualne moči lahko tudi uide, nam sporoča roman.) Navedeno nam tako ponazarja plejado kriminoloških vednosti, ki so in-

korporirane v mehanizme kazenskopravnega sistema, hkrati obstoječih vednosti, ki zdaj ena, zdaj druga prevladujejo pri interpretacijah, osmišljanju zločina in kazenskem odkrivanju in pregonu zločincev.

Roman *Psiho* iz 60. let in zgodbe o Hannibalu Lecterju iz 80. let prejšnjega stoletja na opisan način odražajo naše razumevanje in načine »spopada« s kriminaliteto: v 60. letih z rehabilitativno ideologijo na svojem vrhu, katere nosilci so psihiatri psihoanalitiki in psihologi, v 80. letih pa z ideologijo »reda in miru«, katere nosilci so raznovrstne policijske enote: posebne policijske enote FBI, ki izdelujejo »psihobehavioristične profile« (v romanu *Ko jagenjčki obmolknejo*), nosilci »vojne zoper droge« – agentje DEA (*Drug Enforcement Administration*), agentje DCPD (*Data Communication Products Division*), agentje ATF oziroma BATFE (*Bureau of Alcohol, Tobacco, Firearms and Explosives*) v romanu *Hannibal*, tj. celotne armade specializiranih policijskih uslužbencev.

Sodobni imperializem znanosti o življenju (life sciences)

Kaj pa lahko rečemo o prevladujočih oblikah vednosti o kriminaliteti in reagiranju nanjo danes? Novejša filmska produkcija nam ponuja precej nedvoumne odgovore: na sledi zločinu/zločincu so forenziki z znanjem kemije, fizike in biologije, kot na primer v nanizankah *Forenziki*, *Na kraju zločina*, kjer so glavni akterji kazenskopravnega sistema posebni agentje CS (*Crime Scene*) iz kriminalističnih laboratorijev (*Crime Lab*). Analiza vlaken in raznovrstnih bioloških sledi z vrhunsko računalniško opremo, nano- in mikrotehnologijo so sredstva, ki so edina zmožna zagotoviti našo varnost. To odraža zasuk v sistemu nadzorovanja kriminalitete in imperializem naravoslovnih znanosti, ki prebijajo tradicionalno zamejen okvir predmeta preučevanja. Zlasti znanosti o življenju (*life sciences*), tj. biokemija, biotehnologija, genetika, molekularna biologija, mikrobiologija, različne nevroznanosti (nevrobiologija, nevrokemija, nevrofiziologija, nevrofarmakologija) prodirajo v mehanizme kazenskopravnega sistema, kjer se stikajo s prevladujočimi kriminalitetnimi diskurzi o rizičnosti posameznikov.

Prodori omenjenih novih oblik vednosti se že kažejo na različnih ravneh in fazah kazenskopravne intervencije. V kazenskem materialnem pravu se skuša s prikazi genetskega zemljevida in genske determiniranosti na eni, in nevrološkega zemljevida možganov in determinizmov, povezanih s funkcioniranjem možganov, na drugi strani, relativizirati kazensko odgovornost. Znanosti o življenju skušajo v 21. stoletju s sofisticiranimi tehnikami nevrološkega delovanja možganov, podobno kot je poskušala frenologija v 19. stoletju z meritvami proporcev lobanj, na telesu »prebrati« kriminalnost. Torej na ravni dejstev »prebirati« normativnost. Zločin naj ne bi bil del

simbolno-kulturne matrice človeškega sveta, temveč naj bi se skrival kar v mesu, v telesu. V tem smislu je danes zato upravičeno govoriti o novi frenologiji, genokriminologiji in nevrokriminologiji. Tudi na področju kazenskega pregona storilcev kaznivih dejanj postajajo vedno bolj pomembni dokazi DNK analize – za identifikacijo posameznika je usposobljen zgolj vrhunski strokovnjak s področja molekularne biologije. Na področju določanja kazenskih sankcij in njihovega izvrševanja pa prihaja do novih kazenskih sankcij in novih načinov njihovega izvrševanja, kot na primer obvezne postpenalne tomografije za obsojence v nekaterih državah ZDA, obvezna genska testiranja pogojno odpuščenih s prestajanja kazni zapora, s katerimi naj se ugotovi »gensko rizičnost« posameznika, tj. ali obstaja določena verjetnost, da bi pogojno odpuščeni recidiviral. Ne nazadnje nove oblike vednosti prodirajo tudi na področje kriminalitetne politike z genskimi testiranjem otrok, da bi odkrili »gensko predisponirane« nasilneže.

Kljub temu, da temelj kazenskega prava danes še vedno ostaja pretekli dogodek, prihaja do pomembnih premikov v kriminalitetni politiki, ki se ne obrača zgolj v preteklost, temveč tudi v prihodnost in pri napovedi te prihodnosti uporablja metode znanosti o življenju, katerih simbolni pomen z imperializmom naravoslovja v družbi narašča. Diskurzi rizičnosti se tako na področju kriminalitetne politike povezujejo z znanostmi o življenju, ki podajajo neke ocene telesne »rizičnosti« posameznikov, njihove predisponiranosti za izvrševanje kaznivih dejanj. (Neo)frenologija je tako novo področje razprav o kriminaliteti in zločincu, ki je postavljen nasproti pravnemu in drugim pozitivističnim diskurzom in ki ga sodobni kriminalni romani in filmi že jasno prikazujejo v pripovedi o zločinu in zločincih.¹⁶

III Ekscesni morilec: od psihoanalize do kritične družbene teorije

Umor, izvršen na posebej grozovit način, ni nekaj, česar v preteklosti ne bi poznali, kljub temu pa so grafično nazorne predstavitve posebno krutih, ekscesnih izvršitev, ki se bolj kot sredstva za doseg umora kažejo kot cilji na sebi, bolj izrazita lastnost sodobnih romanov, kot na primer *Peklenska pomaranča* in *Ameriški psiho*. Te prakse nimajo za cilj usmrtiti človeka, temveč je smrt zgolj »kolateralna škoda« uživanja v ekscesnem nasilju. Umor, ki ga želim predstaviti, je torej ekscesiven ali »ekspresiven« umor, umor ki ponazarja prazno, naključno in banalno zlo, eshatološko izpraznjenost, bivanjsko praznino ter fragmentirane in razpršene identitete morilcev. Gre za banalnost in ekscesnost morjenja, ki nima nikakršne opore v četudi

zgolj nesmiselnih idejah morilca, morjenje, ki zadovoljuje samo po sebi, morjenje, ki je predstavljeno kot uživanje, in morjenje, ki nenazadnje to tudi preneha biti, ko postane normalizirano in sestavni del družbenega sobivanja. Kaj lahko rečemo o tem uživaškem ekscesnem umoru sodobnih romanov, umoru, ki bi ga po slovenskem KZ subsumirali pod »umor, izvršen na grozovit način«, subsumciji, ki je *stricto sensu* sicer primerna, a se zdi, da ni brez preostanka? Kaj lahko rečemo o njegovem storilcu in nenazadnje o tovrstni distopični viziji družbe, v kateri sta uživanje in morjenje neizogibno speta?

Junak *Ameriškega psiha* Bateman o sebi meni, da obstaja le pojem in abstrakcija Patrice Batemana in da prave osebnosti ni. Je le nekaj slepilnega: »Čeprav zakrijem svoj hladen pogled in mi sežeš v roko ter si misliš, da sva si v navadah podobna, mene preprosto ni.« Bateman samega sebe prepozna kot fikcijo, pod masko normalnosti, lepo zagorele in negovane kože, ki »kaže vse lastnosti živega bitja«, kot pravi, ni nobenih zares razpoznavnih čustev razen pohlepa in gnusa.

Podobno zasnovi subjekta najdemo v zgodbah o Tomu Ripleyju Patrice Highsmith, junaku, ki ponazarja sodobne dileme, povezane z iskanjem trdne osebne identitete. V romanu *Ripleyeva igra* Ripley o sebi pravi, da je stvaritev, nadarjen improvizator brez vesti. Ripley zlahka menjava identitete in družbene vloge. V bistvu niti sam ne ve točno, kdo je; je bolj opazovalec drugih, katerih družbenega položaja si želi. Njegove osebnostne transformacije so radikalne, v enem trenutku kruto davi svoje nasprotnike s hlačnim pasom, že v drugem je ljubeč, rahločuten mož in senzibilen poznavalec umetnin, omikan morilec. Njegova seksualna želja je prosto lebdeča in razpršena, seksualna identiteta fragmentirana. Enkrat ga vidimo, kako ga privlačijo moški, drugič ženske, povsem brez težav živi s tem, da sam ali njegova žena menjava partnerje.

Kam vodi ta navidezna svoboda in menjava identitet? Psihoanaliza, ki seveda lahko razloži psihični ustroj teh junakov, njihovo psihotično izvrženost iz sveta, dožemanje družbenega sveta, kot da bi bil na razpolago individualni kaprici in v katerem subjekti postanejo predmeti, s katerimi lahko manipuliramo kot s stvarmi, pa ni osrednje ali glavno relevantno sporočilo tovrstnih ekscesnih ali »ekspresivnih« morilcev. Posamezniki so si v tej na videz razpuščenosti svobodni družbi, v kateri je vse dovoljeno in ki dopušča povsem različne življenjske in identitetne zgodbe, povsem podobni. Opazujemo lahko uniformirane prazne osebnosti. Patrice Batemana v romanu ves čas zamenjujejo z nekim Marcusom Halberstramom, saj ima enako frizuro, nosi enaka očala Oliver Peoples in Valentinove obleke. V *Ameriškem psiho* gledamo japijsko družbeno sceno, ki se ukvarja z banalnostmi, kot so izvirno oblikovane vizitke, ki pa so si vse (za bralsko ali gledalsko ne-

¹⁶ Več o znanostih o življenju in kriminologiji v Završnik, A., 2007.

poučeno oko) na moč podobne: za nas so zgolj bele, a »poznalci« vedo, da so razlike v odtenkih bele barve ogromne: od koščenega odtenka bele do odtenka v barvi jajčne lupine. Vsa resnica njihovih življenj se nam izroča neposredno in v celoti na površini. O njih ne izvemo nič drugega kot to, kar se nam kaže na površini – o njihovih oblačilih, hrani, kosih pohištva ipd. Če se nauk navedenega ne skriva v psihoanalitičnem razumevanju junakov romanov, kje naj bi ga potem iskali?

Kategorija kriminalca, ki jo odražajo romani »ekspresivnih«, ekscesnih in banalnih morilcev, se popolnoma spremeni. Od globinske ontologije psihoanalize, ki ugotavlja, kaj se skriva »tam zdaj« in ki nam pomaga pravilno »prebrati« in razumeti umor, ki je zgolj simptom nekega družbeno neprimerne iskanja duševnega ravnovesja subjekta, ki razlaga, kako ugotoviti, kaj se dogaja v »kleti« subjektivnosti, kot vidimo v Hitchcockovemu *Psihu*, preidemo k morilcema Batemanu v *Ameriškem psihi* in Ripleyu v romanu Highsmithove, ki sta plitka, izpraznjena oportunist in povzpnetnik, pripravljena narediti vse, da bi bila bogata, lepa, tj. »uspešna«. Tovrstni romani se ne osredotočajo več na zločinca posameznika, ki nam ga pomaga razumeti psihoanaliza – temveč na družben sistem in njegovo strukturno ali sistemsko nasilje, torej na to, na kar v kriminološkem diskurzu opozarja kritična teorija. Hiperpotrošniški kapitalističen sistem je tisti, ki iz subjektov napravi stvari in jim onemogoča sploh postati subjekt. Garland¹⁷ tako meni, da se je danes (v desno navdahnjeni kriminologiji) kategorija kriminalca spremenila. Namesto »globokega« subjekta v skladu s tovrstnim teoretiziranjem sodobni kazenskoopravni sistem govori o »plitvem« oportunistu, namesto o psihološko determiniranem človeku o situacijskem akterju. Tudi Lianos in Douglas¹⁸ menita podobno, ko v analizi sodobnih tehnoloških okolij opazujeta naravo prestopništva. V tovrstnih okoljih, ki jih imenujeta avtomatizirana družbeno-tehnična okolja (*Automated Socio-Technical Environments*), kot so na primer kibernetični prostor, avtomatizirane železniške postaje ipd., ugotavljata, da poslušnega državljana (*law-abiding citizen*) vse bolj zamenjuje učinkovit uporabnik (*efficient user*).¹⁹ Zločinci v takih okoljih niso več razumljeni kot moralni zakrknjenci ali psihološki monstri, za razumevanje katerih je potreben poseben globinski psihoanalitičen uvid. Vedno bolj so v kriminalitetnem diskurzu dojeti kot zgolj »nevarni« in »rizični«. Fokus je torej drugje – kriminalno dejanje, ki ga stori posameznik, je postalo drugotnega pomena za delovanje kazenskoopravnega sistema in tisti del družbe, ki definira deviantnost. Kar je vedno bolj pomembno za sodobne kazenskoopravne sisteme, je posameznikova zaznavna verjetnost, da je nevaren in rizičen, nič več ni pomembno samo to, kaj je storil, temveč tudi kaj šele utegne storiti.

Moderna je tako odkrivala skrite resnice, proizvedla »globinske ontologije«, ki so preučevale, kaj se skriva »tam zdaj«, v »kodi«.²⁰ Če sta tipični moderni paradigmi psihoanaliza, ki pozna latentno in manifestno psihično raven, in je psihoanalitik »prevodnik« med obema, in na primer marksizem, ki v analizi socioekonomskih struktur prepozna organizacijo produkcijskih sil kot bazo in na njej zgrajeno kulturno nadgradnjo, ki jo povsem determinira to »kar je spodaj«, nam vednost, integrirana v delovanje današnjega kazenskopravnega sistema, govori nekaj drugega: bistvo se skriva v povezavah, zvezah, filialah, mrežah, ki delujejo na površini. Vse bolj v tem smislu postaja pomembna t.i. administrativna kriminologija, ki odkriva rizične točke (*hot spots*), rizične predele mest, rizične segmente prebivalstva ipd. V primerjavi s *Psihom*, pri katerem so nas zanimale skrite duševne sile, je *Ameriški psihi* litanija ekscesivne trivialnosti – roman je v pretežni meri zgolj nizanje blagovnih znamk predmetov za osebno rabo, oblačil, pohištva, nakita ipd. Koherentne zgodbe ni več, golih dejstev, ki bi nam pomagala izgraditi »psihološki profil« glavnih junakov, je zelo malo ali nič. Osiromašena resničnost je na ta način prenesena na raven pisateljskega stila,²¹ in vsa »resnica« o junakih se nam izroča v trivialni ekscesivnosti, v »trošenju« blaga in ljudi.

Ekscesno nasilje, užitek in čustva

Kako lahko interpretiramo umore serijskega morilca Batesa v *Psihu* in *Ameriškega psihi* Batemana v odnosu do užitka? Psihoanalitično je Norman Bates tipičen sadist.²² Gre za situacijo nerazrešenega Ojdipovega kompleksa, perversne matere in odsotnega očeta, kjer nihče ne predstavlja Imena očeta, ki bi otroka podredil simbolnemu Zakonu. Zaradi tega je Bates zavezan oblasti predoidipovega materinskega nadjaza, ki ni potrjen Zakonu. Ker Bates ni potrjen prepovedi incesta, zanj ni razlike med materjo in žensko. Užitek je zato Batesu povsem dosegljiv, saj vsaka ženska, ki ga privlači, v njem prebudi užitek, pred katerim pa se lahko ubrani zgolj z umorom. Batesu je zato užitek še preveč dosegljiv in tega neznosnega užitka, strahu, da bi ga ženski užitek »požrl«, se lahko reši le tako, da ženske ubija. »Umor je zanj zahteva po Zakonu, po prepovedi incesta.«²³

Z užitkom je povezan tudi način morjenja. Batesovo izvrševanje umorov privlačnih žensk, s katerimi prihaja v stik,

¹⁷ Garland, D. 1999: 524.

¹⁸ Lianos, M.; Douglas, M., 2000.

¹⁹ Lianos, M.; Douglas, M. 2000: 265.

²⁰ Glej še Bloch, E., 1988.

²¹ To je tudi glavna razlika med romanom in filmom, saj je film za razliko od romana vnesel neko pripovednost, ki ga dela zanimivega tudi za bolj tradicionalno publiko.

²² Psihoanalitično razlago serijskega in množičnega morilca glej v Salecl, R., 1990.

²³ Po Salecl, R. 1990: 298.

je grozljivo iz dveh vidikov. (1) Umori po definiciji proizvajajo trupla, in ta so, kot pravi Kristeva,²⁴ najbolj zavržni predmeti od vseh možnih; so »smrt, ki kuži življenje«, briše meje med živečim sebstvom in truplom, ki bo to enkrat postalo, nas sili v priznaje naše končnosti in minljivosti. Z morjenjem se morilec dotakne ultimativnega konca tega zavržnega in postane sam zavržen. Umor je izredno travmatičen ne samo zato, ker nas opozarja, da je ne-bivanje naš ultimativen in neizogiben cilj, temveč, kot opozarja Morrissey,²⁵ tudi zato, ker nam jasno predoča mučno dejstvo, da ima vsak posameznik moč, da podvrže sočloveka terorju ne-bitosti. (2) Batesovi umori pa so grozljivi tudi zato, ker so izvršeni s fizičnim stikom. Le tak način morjenja, ki mu omogoča fizičen stik, neposredno »penetracijo« v telo, ima zanj katarzičen značaj. Le soočenje in »potopitev« v realno subjekta, v njegovo meso in kri, rešuje osebno stisko. Umor je zato zanj dejanje preživetja ali ne preživetja in Bates na koncu tudi ne »preživi«. V njegovi razdvojeni osebnosti prevlada materinski nadjaz – mati ga »požre«, skozenj govori le še njen glas.

Tudi morjenje v *Ameriškem psihi* je povezano z užitkom, kar ponazarjajo sočasne sekvence seksualnosti in nasilja. Nasilje je zgolj nadaljevanje nezadostne seksualnosti, sublimacija ali umetniško dejanje, ki omogoča vsaj delno potešitev želje glavnega junaka. Zločin, zvezan s seksualnostjo, tako postane čista zabava. Za razliko od Batesa, Bateman ne ubija več, da bi se ubranil pred preveč dostopnim in ogrožajočim užitkom, temveč mu gre predvsem za iskanježitka v enoličnem, uniformiranem svetu, v katerem vsi živijo enako življenje, enak življenjski stil. Vendar kakšna sploh je ta spolnost, ki se preveša v nasilnost? Seksualni prizori v *Ameriškem psihi* nam prikazujejo vse, nič ne ostane skrito in neizrekljivo, ki bi aludiralo na ljubezen. Spolnost nima nobene zveze z ljubeznijo, je zgolj šport in performans. Batemanova spolnost tudi ne pozna nobenih meja tradicionalne morale. Heteroseksualni spolni odnosi, skupinski in istospolni odnosi so popolnoma enakovredni. Podobno je pri Tomu Ripleyju in njegovi seksualni identitetni razpršenosti. Nekaj časa je namreč Ripely homoeerotičen, drugič avtoerotičen in tudi heteroeerotičen. Ima homoseksualne ljubimce, a ga hkrati privlačijo tudi ženske. Dekandencamorilcev, ta na videz svobodna spolnost pa ni nekaj, kar bi junaka romana zares osvobodilo. Ekscesna spolnost vodi do ukinitve spolnosti. Bateman je zasuznjen imperativu nadjazovskega uživanja, njegova želja ni zavezana Zakonu in zato v seksualnem odnosu niti ne dosega zadovoljitve. Nasilje mu najprej postane nadaljevanje nezadovoljujočega seksualnega odnosa in Bateman lahko spolne vrhunce doživlja le še ob (in v) razmesarjenih ženskih truplih. Kasneje pa to nasilje kot podaljšek seksualnosti sploh preneha učinkovati. Roman

na opisan način metaforično prikaže naraščajočo frigidnost naše dobe, dolgčas in nezanimivost v intimnih medosebnih razmerjih in hkratno vsenavzočo seksualizacijo, na primer v popularni glasbi, reklamah ipd.

Podobno estetizacijo nasilja, povezanega s popredmetenjem žrtve in seksualnostjo, prikazujeta tudi roman *Peklenska pomaranča* Anthonya Burgessa (1962) in istoimenski film Stanleya Kubricka (1971).²⁶ Ekstremno nasilje je zlasti v filmu po »kubrickovsko« združeno s seksualnostjo. V scenografiji lokala, kjer se zadržujejo najstniki in se zadevajo z drogo, je notranost oblikovana po modelu spolnih organov, ženskih aktov, seksualnih poz (od miz do točilnega aparata). *Peklenska pomaranča* tako »ultra nasilje« prikaže kot sredstvo individualizacije, zabave in uživanja. Tovrstna oblika »ultra morjenja« se preveša v »vznemirljivo ubijanje« (*thrill killing*), morjenje, ki ga izvaja povsem razumski in kazenskopravno odgovoren morilec, ki ga vodi zgolj vzhitečnost in vznemirjenje, ki ga doživlja ob ubijanju.²⁷ Junak romana Alex medicinski sestri v eksperimentalnem medikamentoznem tretmanu pove, da se je ob gledanju nasilja v preteklosti vedno izvrstno počutil. Vznemirjenje v nasilnosti je zanj identično seksualnemu užitku. In navedeno je v filmu ponazorjeno v načinu umora, za katerega Alex drago plača, umora s skulpturo v obliki moškega spolnega organa, ki ga razbije na glavi žrtve.

Fenomenologija uživanja in čustveni vidiki v izvrševanju kaznivih dejanj so v kriminološki znanosti dobili ustrezen odziv razmeroma pozno, šele v 60. letih prejšnjega stoletja v delih Katza, *Seductions of Crime*, ter Matze in Syksa v *Becoming Deviant*. Dotlej so veljali za manjvredne dejavnike. Katzova²⁸ teza je, da izvrševanje kaznivih dejanj ponuja možnost za občutenje cele vrste občutij, vključno z vznemirjenjem. Posameznik z izvrševanjem kaznivih dejanj ponovno pridobi kontrolo nad svojo usodo in moč. Kar nam priča *Ameriški psihi*, je, da zločin ne omogoča zgolj marginaliziranim in izključenim posameznikom pridobitve vsaj začasne kontrole nad svojim življenjem z uporabo proti vrednotam bogatega belega razreda, temveč da je kriminalnost tudi del uživanja in ekspresivnosti premožnih posameznikov. Ne nazadnje Bateman le v nasilju sploh še uživa, zgolj masaker nad spolnimi partnerkami mu zagotavlja seksualne vrhunce.

Razumevanje čustev in uživanja v izvrševanju kaznivih dejanj se odraža tudi v tradicionalni kriminološki delitvi krimina-

²⁴ Kristeva, J. 1982: 4.

²⁵ Morrissey, B. 2003: 2.

²⁶ Kubricku in njegovi družini so ob izdaji filma grozili s smrtjo, zato je bil film ob izidu iz Velike Britanije umaknjen.

²⁷ S tem povezan je tudi pojem morjenja v stilu eksekucije (*execution-style murder*), medijske etikete za umore, pri katerih morilec ubija iz kratke razdalje žrtev, ki je povsem pod morilčevim fizičnim nadzorom in ki mu daje absolutno moč.

²⁸ Katz, J., 1988.

litete na instrumentalno in »ekspresivno«. Kot smo že ugotovili, naj bi prvo vodil razum zločinca, drugo pa naj bi vodila čustva. Tovrstna kriminološka teorija je izhodišče Hitchcockovega *Psiha*.²⁹ Dva zločinca, serijski morilec Bates na eni in njegova bodoča žrtev – tajnica Marion Crane, ki v službi zataji 40.000 \$ – na drugi strani, izvršita kriminalna dejanja, ki spadajo v register navedene kriminološke dihotomije. Batesa v celoti določa Freudovsko zasnovana osebnostna struktura, patologija maternelskega nadjaza in kletke Ojdipovega kompleksa, ki ga dela popolnoma indiferentnega do denarja. Za razliko od Batesa, pa je tajnica Marion povsem »normalna« in razmišlja zelo razumno: s svojim ljubimcem Samom se je prisiljena skrivati po hotelih, zasluži malo, življenje, kot bi ga želela živeti, se ji vse bolj odmiha. Tako nekega dne izkoristi ponujeno priložnost: v službi zataji 40.000 \$ in se odpravi na pot (brez povratka, kot ugotovimo kasneje). Ta Marionina »normalnost« se pokaže tudi v tem, da delodajalec njenega dejanja niti ne prijavi policiji. Vse kar želi, je dobiti nazaj odvzeti denar, zato ni nobenega govora o tem, da bo Marion morebiti kazensko preganjana. Saj je vendarle ravna la, tako kot bi ravna la velika večina racionalnih posameznikov. Bates pa je tisti, ki je »nenormalen«, saj ga očitno ne skrbi slabo delovanje družinskega motela, ki ga vodi (gledalci tam nikoli ne opazimo drugih gostov), poleg vsega pa o Batesu ves čas vemo, kar nam v predzgodbi »govori« Hitchcockova glasba – da ni običajen (»racionalen«) morilec. Ali kot reče psihiater na koncu filma: »To so bili zločini iz strasti, ne iz dobička.« Koncept obeh zločincev tako ponazarja ločnico med instrumentalnim in ekspresivnim kriminalom. Slednjega lahko razume zgolj nekdo, ki zna pravilno »gledati« – tako da ne sledi ukradenemu denarju, temveč da gleda na zločin s psihoanalitične plati.

Ekscesno nasilje in subjektivizacija

Bates v *Psihu* in Bateman v *Ameriškem psihiu* z morjenjem »kliče« po Zakonu. Oba se skozi zločin skušata osebnostno vzpostaviti, samokonstituirati. Psihoanalitično zasnovani Hitchcockov serijski morilec ubija, da bi vpeljal simbolno prepoved; kliče po Zakonu, s katerim bi se ubranil pred preveč »požrešnim« ženskim užitkom. Tudi junak *Ameriškega psiha* kliče po prepovedi, želi kazni in intervencijo simbolnega reda. Potem ko si že misli, da ga bo policija vsak hip ujela in je vsega konec, intimno pristane na kazni in svojemu odvetniku Haroldu na avtomatski tajnici pusti dolgo sporočilo, v katerem prizna vse zločine: takrat izvem, da je ubil okrog 20 ali 40 ljudi, da je snemal umore na video kamero in posnetke prikazoval kasnejšim žrtvam, in tudi, da se je preizkušal v kanibalizmu. Kljub izčrpnemu priznanju, ga odvetnik ob snidenju niti ne prepozna. Zaradi uniformiranosti glavnih junakov, njihovih življenjskih stilov in zunanega zgleda, odvetnik Batemana

zamenjuje za Davisa in mu zaupa, da niti ne verjame, da bi bil Bateman, »kreten in dolgočasen mehkužec«, sposoben izvršiti umor. Odvetnik se mu zgolj smeji v obraz, rekoč: dobra šala na telefonskem odzivniku! Bateman tako nikakor ne uspe izzvati simbolnega reda, čeprav ves čas naravnost izziva sistem. Tudi ko se vrne na kraj zločina, v stanovanje umorjenega Paula Allena, ga tam preseneti nepremičninska agentka, ki očitno ve, da so bila v garderobnih omarah skrita trupla umorjenih in da je Bateman storilec. A ne pokliče policije, kot bi pričakovali ob normalnem odvijanju zgodbe, temveč od Batemana zgolj zahteva, naj čim prej odide in se ne vrača. Njegovo povezavo z zločini odkrije tudi njegova tajnica, ko v pisarni najde grozljive skice umorov, skice delov telesa. Ne nazadnje tudi zasebni detektiv Kimball, ki išče pogrešanega Paula Allena, zazna očitne vrzeli v Batemanovem alibiju, a enostavno meni, da »ni mogoče, da bi kdo pogrešanega kar tako ubil«.

Priča smo popolni odpovedi poneumljenega nadzorstvenega sistema. Bateman tako ni uspešen v morijah, ker bi bil tako premeten, da ga ne bi bilo mogoče ujeti, temveč zato, ker sploh ni nikogar več, ki bi ga umori prav zares zanimali. Sistem je impotenten, Veliki drugi ne reagira več. Če se v Hitchcockovem *Psihu* zločin »normalno« vpiše v simbolni red, je v novejših romanih Veliki drugi tisti, ki je popolnoma kolabiral. Tako tudi Toma Ripleya v romanu *Ripleyeva igra* ne skrbi, da bi ga ujeli, saj ne verjame več, da »kdo sploh še gleda«. Nikogar ni več, ki bi ga umori še zanimali. Kakšne pa so osebnostne posledice te impotentnosti Velikega drugega? Ali to pomeni, da so junaki končno osvobojeni uniformističnega sistema in je pred njimi le še obzorje svobode?

Psihoanaliza uči, da je psihotik zavezan krutemu nadjazu, ki ga vzpodbuja k neizmernemu uživanju. Kruti nadjaz ga vedno bolj vzpodbuja k uživanju in subjekt nikoli ne more izpolniti njegovih zahtev. Na koncu *Ameriškega psiha* za Batemana ni več preprek, ki bi jih bilo mogoče prekoračiti: »Rane, ki sem jih povzročil, in lastno brezbriznost sem presegel.« A to ne pomeni, da se je znašel v nekakšni razširjeni presegajoči zavesti. Ne, na koncu filma pravi, da je njegova:

»bolečina trajna in ostra. In ne želim si boljšega za drugega (...) V bistvu, moje bolečine želim še ostalim. Nihče ne sme uiti. Ampak tudi po priznanju tega ni očiščenja. Kazen se mi izmika in o sebi ne izvem ničesar globljega. Nič novega ne morem spoznati. To priznanje ni pomenilo ... nič.«³⁰

Tudi z ekstremnim nasiljem, ki se mu kaže kot edini možen poskus preboja iz hiperpotrošniškega kapitalističnega vrtinca, Bateman ne uspe dokončati subjektivizacije, samokonstituiranja, ki ga predstavlja vpeljava simbolnega Zakona, ki željo podredi zakonu in mu tako omogoči dostop do užitka.

²⁹ Valverde, M. 2006: 120.

³⁰ Ameriški psiho, režija Mary Harron (2000), 1:37.

Ker kot pravi, človekova »notranjost sploh nima več pomena«. Tudi ekstremno nasilje, ki naj bi mu omogočilo preboj iz prisilnega jopiča družbene matrice, se pokaže kot brezplodno, in roman se konča s pogledom glavnega junaka Batemana na napis nad vrati lokala »TO NI IZHOD«. ³¹

Dekontekstualizirano in seksualizirano nasilje, od skupinskega posiljevanja do pretepanja brezdomcev, norenja po cesti in nasilja med vrstniki, je v *Peklenski pomaranči* in v *Ameriškem psihi* prikazano hkrati tudi kot edino sredstvo, ki ga najdejo glavni junaki za pobeg iz nesmiselne in prazne družbe. Tudi nasilni Ripley je po mnenju Symonsa ³² lik, ki je še najbolj občudovanja vreden, ker »pooseblja nekatere splošno priznane vrednote«. Nasilje je na ta način prikazano tudi kot edino sredstvo individualizacije, ki jo poskuša država na vsak način preprečiti z »reševanjem ljudi pred samim sabo«, kot Alexu pojasni svojo vlogo njegov socialni delavec. Država z ideologijo »pomoči posamezniku« pravzaprav odvzema njihovo svobodo izbire. V *Peklenski pomaranči* je rehabilitiranim odvzeta svoboda s klasičnim pavlovskim pogojevanjem – posamezniki, ki so prestali rehabilitativni program, ne recidivirajo več, a ne zato, ker to ne bi hoteli, temveč zato, ker jih njihovo dresirano telo ne uboga več. Na ta način niso sposobni svobodno sprejemati moralnih odločitev. A kot pojasni notranji minister v *Peklenski pomaranči*, njih ne zanimajo več motivi in višja etika: »Glavno, da deluje.« Lepi Alex je tako dvojna žrtev družbenega sistema, kot pojasni pisatelj, h kateremu se zateče Alex po pomoč in ki pooseblja poglede borcev za državljanske pravice in tradicijo svobode in ga politična elita na koncu hospitalizira v njegovo »dobro«: prvič, da Alexu v pobebljeni družbi kot preživetvena strategija preostaja zgolj pot nasilja, in drugič zaradi neprimerne reakcije kazenskopravnega sistema (s pohabljanjem v rehabilitativnem programu v zaporu in s policijskim nasiljem).

Kar nas zanima na tem mestu, je dejstvo, da se v uniformiranih družbenih razmerah posameznikom kaže ekscesno nasilje kot edina možna razlika med svobodo in nesvobodo, edini možen poskus individualizacije. Serijski morilec Bateman iz *Ameriškega psihi* in ekscesen morilec Alex iz *Peklenske pomaranče* sta tako v radikalnem smislu hkrati tudi še najbolj moralna subjekta romana, saj se zgolj onadva upirata konformistični družbi in normalizacijskemu nasilju, ki že vnaprej v celoti in brez preostanka določa posameznikovo življenje. Ravno zato, ker so dejanja v *Ameriškem psihi* tako gnusno ekscesna, bi pričakovali, da pred njimi sistem ne more zamižati, da jih ne more spregledati in ne vpisati v družbeno-simbolno mrežo. Kljub temu, da upor proti družbi z ekscesnim in serijskim morjenjem ni nekakšno oznanjevanje svobode, pa ostaja dejstvo, da je to sploh edino dejanje, ki kaže na možnost upora – nesmiseln,

paradoksalen in patetičen upor, a vendarle edino znamenje, da je z družbenim sistemom nekaj močno narobe. V *Ameriškem psihi* gre samo serijski morilec Bateman tako daleč, da želi presekati in izstopiti iz letala, v katerem pilota ni več. Zgolj on ne želi več sodelovati v »podganji dirki« hiperpotrošniškega kapitalizma, prizna zločine, da bi razkrojen svet brez prepovedi odreagirala na masacre, ki jih je (so)zakrivil, in da bi vpeljal prepoved. A tudi z ekstremno nasilnimi dejanji ne uspe spremeniti smeri tega »letala«. Vrhunskost omenjenih romanov je ravno v tem, da ni več mogoče kar enoznačno opredeliti krutih dejanj junakov kot nesmiselnih – niti morija ni več enostavno prevedljiva v tradicionalni besednjak motivov in interesov morilca. Ker je umor mogoč, je mogoča tudi drugačna vizija družbe, bi lahko nauk ekscesnega umora predstavili s parafraziranjem Baudrillarda, ki meni, da »iluzija ni več mogoča, ker samo realno ni več mogoče«. ³³ Serijski umor tako paradoksalno postane edini možen poskus samokonstitucije v distopični hipernadzorovani in eshatološko izpraznjeni družbi.

Morjenje, sistemsko nasilje in kritična kriminologija

Kakšna pa je razlika v ekscesnosti morjenja Batesa in Batemana? Če želimo poglobljeno spoznati vednost, ki stoji za obema, in njuno sporočilo, se zdi, da poleg trupel, ki jih puščata za sabo, morilca nimata ničesar skupnega. Batesovi umori ponazarjajo prestižno *mainstreamovsko* kriminološko vednost tistega časa – vednost o zločinčevi duši, ki jo je kazenskopravni sistem nudila psihoanalitična teorija. Batemanovi umori v *Ameriškem psihi* pa ponazarjajo osebnostno strukturo, ujeta v nasilen kapitalističen sistem. Razlaga se torej osredotoča na nekaj povsem drugega, serijska morilca odražata različne oblike vednosti – psihoanalitične na eni in kritične družbene teorije na drugi strani. Hitchcockovega serijskega morilca Batesa popolnoma določa freudovski referenčni okvir in film se povsem precizno giblje v okviru kriminološke vednosti, ki je vključevala psihološke in psihoanalitične teorije – zlasti v rehabilitativni ideologiji. Ellis pa s konceptom serijskega morilca ponazori in *extremis* kar ves potrošniški kapitalistični sistem in prikaže interakcijo družbenega in psihičnega, tj. ekonomsko-političnega sistema in osebnostne strukture, ki nista nikoli zares ločena. ³⁴

³³ Baudrillard, J. 1999: 38.

³⁴ Po Eliasovi teoriji civiliziranja je današnja zdravorazumska samoizkušnja človeka ta, da družbo doživlja kot eno, subjekt pa drugo, od nje ločeno entiteto. Tovrstno dojemanje med »zunaj« in »znotraj« zanj ni prepričljivo. Po eni strani človek v svojem kratkem življenju ne zaznava neposredno daljših zgodovinskih tokov in si zaradi vrojenosti v določene medosebne odnose, ki so izoblikovali njegovo osebnostno strukturo, težko zamišlja drugačno samopercepcijo. Po drugi strani pa odrasli človek zdravorazumsko težko razume svojo lastno odraščajoče obdobje, svoja prva ugodja in neugodja in z njim povezane prve oblike učenja, tj. razvojno zgodnejše obdobje, ki je pozabljeno in potlačeno. Elias, N., 2000–2001.

³¹ Ellis, B. E. 1994, orig. 1991, str. 474.

³² Symons, J. 1972: 183–184.

Koncept osebnostne strukture Patrica Batemana odraža skrajne sistemske pogoje življenja v potrošniški, eshatološko izpraznjeni, urbani džungli, ki jo predstavlja ameriška družba in središče kapitalističnega vrtnca – »otok« Manhattan v New Yorku. V vse, kar Bateman verjame v dobi kulta telesa, je »osebna nega, uravnotežena prehrana in trda telovadba.« Če v Hitchcockovemu *Psihu* iz 60. let prejšnjega stoletja lahko prepoznavamo *mainstreamovsko* kriminološko usmeritev tistega časa, iskanje kriminalnosti v obsojenčevi duši, rehabilitativne ideje, povezane s psihoanalitičnim-psihiatričnim »pogledom« in psihoanalitično monopolizacijo obsojenčeve duše, lahko v *Ameriškem psihiu* iz poznih 80. let prejšnjega stoletja prepoznamo kritično kriminologijo in teorijo o strukturnem nasilju kapitalističnega sistema. Če je Normana Batesa pahnila v zločin patološka družinska konstelacija (odsotni nosilec Zakona in perverzna mati), je Patrica Batemana pahnil v zločin kapitalističen ekonomsko-politični sistem. In kakšen je ta sistem, ki ga tako uspešno kritizira B. E. Ellis in na katerega v okviru kriminologije opozarjajo kritični kriminologi?

Serijski morilec Patric Bateman je uspešen borzni posrednik, ki dela v podjetju Price&Price na Manhattnu. Biti borzni posrednik v finančnem središču sveta in biti serijski morilec, ki za zabavo ubija naključne žrtve, je za roman v bistvu ena in ista zadeva. Ko Batemana manekenka, njegova bodoča žrtev, vpraša, s čim se ukvarja, Bateman hladnokrvno odgovori, da z »umori in usmrčitvami« (v angl. *murders and executions*), kar ona razume kot »združitev in pripojitve« (v angl. *mergers and acquisitions*). Sporočilo je očito. Bistvene razlike med normalnim delovanjem kapitalističnega sistema in serijskim morjenjem ni več. Ekscesen, ekstremno nasilen tip umora *Ameriškega psiha*, ki se odraža v načinu in frekvenci morjenja, odraža družbeno-politične pogoje sodobne kapitalistične družbe. Morjenje odraža nasprotja naše dobe: nudi mite o izkušnji moderne, o tem, kako je živeti v svetu hkratne integracije in dezintegracije, napredka in uničevanja, možnosti in nemožnosti. Ekscesen umor, prikazan na grafično nazoren način, v tem smislu odraža poplavo in hiperrealnost podob (Baudrillard), duhovno izpraznjenost, poudarek na kopičenju materialnih dobrin in fetišizaciji blaga, posledice urbanizacije, de-tradicionalizacijo in družbeno prizorišče, razpršeno v »prah posameznikov«.

Kulturna kriminologija o ekscesnem umoru

Na kakšne potrebe se navezuje tako velika produkcija grozljivo nasilnega morjenja? Kaj nam sporoča mešanica seksa, krvi, drog in pop ikonografije? Na navedena vprašanja odgovarjajo številne družbenokritične teorije, ki opisujejo »senčne strani« sodobne kapitalistične družbe, v okviru kriminologije pa se s tovrstnimi vprašanji ukvarja tudi vse bolj

popularna kulturna kriminologija,³⁵ ki si zastavlja vprašanja, kot so: zakaj je ekscesno morjenje nekaj, kar je z množično kulturo v 2. polovici prejšnjega stoletja postalo tako zanimivo? V kakšni družbi in kulturnem okolju se dogaja ekscesna morija obravnavanih romanov? Ali je zločin postal v sodobnih medijih in množičnih občilih komoditeta in del potrošniške zabave, kar lahko prepoznavamo v rumenem tisku, rekordnih nakladah časopisov, katerih vsebina se tako ali drugače nanaša na telesne tekočine (kri, sperma, slina), kot neke slikovito meni Kanduč? Ali ne bi kriminologija morala končno upoštevati tudi dejstva, da pač uživamo v branju/gledanju nasilja, zločina, trpljenja, poniževanja, in predvsem skušati razumeti, zakaj je temu tako?³⁶

Zgodbe o Thomasu Ripleyu, Hannibalu Lecterju, Patricu Batemanu, »Lepem« Alexu, filmi, kot sta *Sedem* (oziroma *Se7en*, David Fincher, 1995) in *Klub golih pesti* (po romanu C. Palahniuka), tematizirajo hiperpotrošniško družbo in na romanesken način predstavljajo to, kar nam na znanstven način predstavlja kritična teorija, postmoderna Baudrillardova teorija itd. Vse zgodbe se navezujejo na pojmovanja o sodobnem metafizično izčrpanem svetu, kulturi imeti vse in imeti vse naenkrat, razkrojenem svetu brez prepovedi, sočasnem razpadu simbolnih vezi in družbenega tkiva, v katerem ni alternativnega moralnega programa. V družbi, ki jo »slikajo« romani, ni več odpora do vsiljenih družbenih norm, družbena razmerja zabrisujejo ločnico med dobrim in zlom in edini zakon v teh družbah je zakon finančnega kapitala. Vsi obravnavani romani se tako v bistvu iztekajo v temo neizogibne združenosti zločina in potrošniške kulture ter kapitalistične prekomerno nadzorovane družbe. *Ameriški psiho* nam na primer jasno prikaže, da se intervencija kazenskopravnega sistema nikoli ne nanaša na bogate bele moške, da pa tudi bogati v uniformirani družbi nimajo več nadzora nad lastnim življenjem. Pretirana identifikacija posameznika s potrošniškimi dobrinami vodi do psihotične izvrženosti, užitek subjekt pridobiva iz lepih, bleščečih, sijočih se stvari. V taki družbi imajo enako vlogo kot lepi predmeti tudi ljudje – so zgolj osebni priveski, namenjeni izkoriščanju in izžemanju. Užitek, ki ga psihotiku dajejo lepa obleka, dobra hrana in soljudje, se meri zgolj po količini brizga endorfinov, po katerih hlepi in od katerih je odvisen. Zapoved užitkov v potrošniški družbi vodi k maničenemu iskanju vznemirjenja, za katere je edinole vredno živeti.

³⁵ Glej Thompson, J., 1993. Ferrell, J.; Sanders, C. R., 1995. Presdee, M., 2001. Ferrell, J.; Hayward, K.; Morrison, W.; Presdee, M., eds., 2004.

³⁶ Anthony Burgess, avtor romana Peklenska pomaranča, je v svoji avtobiografiji *You've Had Your Time* zapisal, da se je zgrozil in samemu sebi gabil zaradi čustev, ki so se mu prebujala ob pisanju romana; avtor je tako jasno prikazal, kako so njegova čustva transgresirala vsa pravila racionalnosti. Po Presdee, M. 2000: 5.

Življenje brez ekscesa je dolgočasno in nevredno, vse, kar ni eksces, je duhomorno in depimirajoče. Uživaj ali umri!

Na obravnavane romane tako lahko gledamo kot na svojevrstne ponazoritve pomena predmetov za našo identiteto v hiperpotrošniški družbi, pomena, ki ga imajo oznamčeni predmeti, ki jih ne kupujemo več zaradi njihove uporabne vrednosti, temveč zaradi njihovega identitetnega pomena. Kupujemo pravzaprav identiteto, »zavito« v predmete, tako kot nam »oznamčeno kulturo« predstavlja Naomi Klein.³⁷ Smisel predmetov ni več v njihovi uporabni vrednosti, temveč v simboliki in identitetnih vzorcih, ki so zvezani z njimi. Z nakupom športnih čevljev Nike na primer kupimo še športnost, zdravo življenje, lepo negovano telo itd.

Dejanskost nam je v svetu hiperprodukcije in hiperpotrošnje nedosegljiva. Bateman živi v svetu, ki bi ga Baudrillard imenoval hiperrealni svet, svetu, v katerem je znak prevladal nad družbenimi in ekonomskimi dejavnostmi. Videz in podoba sta se odtrgala od resničnosti. Postmoderna družba po Baudrillardu spominja na fašistično realnost, kompletno organizacijo družbenega življenja določa monopolni kapitalizem. Gre za odražanje fašističnih teženj v kapitalizmu, ki so bile ves čas prisotne, vendar so danes postale manifestne in odkrite. V takem sistemu ni več možna nobena revolucija – eksplozija, temveč je možna le implozija, sesutje sistema. Subjekt je po Baudrillardu postal simulaker in ni zgolj objekt simulakra. Individualnost kot taka ni več mogoča. Odpor in pogajanje v tem monolitnem sistemu nista več mogoča.³⁸ V potrošniški družbi kriminal postane vrsta zabave (*entertainment*), tudi informativne oddaje postanejo vrsta zabave (*infotainment*), kriminal je estetiziran in stiliziran, kot je glavni junak *Ameriškega psiha*. Oblačenje je stilno, tako kot je stilizirano tudi ubijanje (na primer z motorno žago).

Obravnavanim romanom pa je v prikazovanju ekscesne in serijske morije skupen tudi kraj dogajanja. Zgodbe se večinoma odvijajo v modernem urbanem okolju. *Ameriški psiho* se tako dogaja v finančnem središču zahodne družbe – v New Yorku na Manhattnu. Tudi *Peklenska pomaranča* se dogaja v urbani džungli betona in jekla, Alex je otrok urbanega okolja – »občinske zgradbe 18-A v Severnem bloku«. Družba ekscesnega morjenja je torej urbana družba, v kateri večina prebivalstva živi v mestu. Tudi v tem smislu je potrebno razumeti Haywardovo³⁹ tezo, da so predvsem urbani prostori postali »cone performansa«. Ekscesni zločini so povezani z modernimi mesti in urbano kulturo ter odražajo strahove, povezane s takšnim heterogenim prostorom. Ekscesno morjenje je tako reprezentacija, ki odraža tudi strahove, povezane z modernim

brezizraznim, nerazdruženim, vrtinčastim, fluidnim in amorfnim mestom, kjer so strahovi pred neznanim in identitetne grožnje še posebej poudarjene.

Vsa mesta pa niso bila takšna. Berman⁴⁰ na primer loči dve podobi mesta: prva je podoba evropskega mesta v 19. stoletju, kjer je imel poseben urbanističen pomen bulvar, ki je združeval materialne in človeške sile, druga pa je podoba mesta 20. stoletja, ki ga ponazarjata ameriški mesti New York in Los Angeles. Mesta, ki ga označujejo avtoceste, a, ki ga ne združujejo, temveč trgajo narazen. In osebnostni lik, ki je sposoben v tovrstnem vrtincu preživeti, je, kot prikaže Willett⁴¹ v študiji moderne urbane izkušnje, *flâneur*, japi, dandy, metroseksualec. Ta je čuječ razvrščevalec mestne populacije in hkrati poznavalec metropolitanskih užitkov in radosti, zlasti ponudbe potrošniške kulture. Je nekakšen »filozofski postopač«, ki se giblje skozi mesto, a ima hkrati distanco do modernih urbanih radosti, ki estetizira mesto in ga opazuje kot čisti spektakel. Ta vandrajoči umetnik je sicer, kot vidimo v *Amerškem psihi*, tudi obupan nad mestom, kjer ni uspel najti užitkov. Njegova drža pa je cinična ter (razen Batemana in še to samo ob psihičnem zlomu) ne nudi potenciala za upor. In takšna uživajoča, dandyjevska morilca sta tudi Hannibal in Ripley, morilca, ki združujeta visoko rafiniranost in najtemnejše plati človeka.

V kriminalitetno-političnem diskurzu je mesto problematično. Osovraženo je s strani ideološke desnice in leve. Prva v mestu vidi grožnjo tradiciji in se boji masovne kulture, njenega revolucionarnega potenciala, druga pa kritizira kapitalistične neenakosti, ki jih proizvajajo bedne delavnice s slabo plačanimi delavci, in obubožane predele (*slum*, *favelle*). Mesto tako postane grešni kozel za nesposobnosti države. Predstavljeni romani poudarijo lastnosti mesta kot urbane džungle, nevarnega kraja, kjer niso nikoli varen pred sadističnimi morilci. Zgolj brezkompromisni morilci, kakršen je Ripley, lahko mesto izkoristijo kot kraj priložnosti, uspeha, aspiracije. Le anonimnost mesta, kjer se nihče ne briga za drugega, lahko Batemanu sredi New Yorka omogoča uživaške, ekscesne pokole. In ti se uvrščajo v »metonimijo našega celotnega sistema želja«, ki ga po Willettu⁴² predstavlja moderno mesto 20. stoletja.

IV Namesto sklepa: pomen kriminalne fikcije za kriminologijo

Že Lombroso je v slavnem *L'Uomo Delinquente* odprl pomen literature za kazensko pravo. Kriminalno antropologijo

³⁷ Klein, N., 2005.

³⁸ Thompson, J. 1993: 160.

³⁹ Hayward, K., 2004.

⁴⁰ Berman, M. 1983: 165.

⁴¹ Willett, R. 1996: 3, 133.

⁴² Willett, R. 1996: 134.

je videl kot orodje za interpretacijo vrhunskih umetniških del in kot možnost, da bi kriminalna antropologija navdihnila pisatelje.⁴³ Kakšen pa je nauk romanov o serijskem in ekscesnem umoru s konca 20. in začetka 21. stoletja? Kriminalna fikcija ponuja možnost za vpogled v posamezne kriminološke teorije in dinamiko med različnimi oblikami vednosti o kriminaliteti, ki je vedno odvisna od širših družbeno-političnih sprememb v družbi. Sodobna kriminalna fikcija se tako na primer razlikuje od detektivske fikcije in ločnica med njima po Ernestu Blochu poteka ravno na točki zgodovinskega obrata v kazenskem procesu na sredini 18. stoletja: prehodu iracionalnega kazenskega postopka, ki je temeljil na priznanju in torturi obdolženega, v moderen kazenski postopek, ki temelji na sodobnih racionalnih dokazih. Šele tovrsten kazenski postopek, ki je nastal kot rezultat zahtev po humanosti in racionalnosti razsvetljenstva, je po mnenju Blocha proizvedel moderen detektivski lik.⁴⁴ Sociojuridčna evolucija pa je nadalje razvijala tudi kriminalno fikcijo do oblike, kot jo poznamo danes. Vpliv psihiatrične vednosti na delovanje kazenskopravnega sistema se je odrazil v zgolj psihiatru razumljivem konceptu serijskega morilca. Boj policije za družbeno moč je proizvedel spet drugačen profil serijskega morilca, ki so mu bili kos le psiho-fizično izurjeni specialni agenti policije s specialističnim znanjem *hard core* psihologije. Danes pa znanosti o življenju (*life sciences*) ob splošno napredujoči imperializaciji naravoslovja, združene s kriminalitetnimi diskurzi o rizičnosti, »odkrivajo« genetsko in nevrološko »rizične« storilce.

Zanimanje kriminalne fikcije je zanimanje za družbo – za pravo in njegove kršitve, kar posega v temelje izkušnje moderne družbe. Gre za izkušnje oblasti in (pisanih in nepisanih) zakonov, ki pomagajo definirati, regulirati in vzdrževati oblast. Kriminalna fikcija tako ni nekakšen eskapizem, temveč podpira naša občutja do tukaj in zdaj, prepričanja in pričakovanja. Ta fikcija v ničemer ne izkrivlja kontradiktornih izkušenj naše dobe. Fikcija odkriva zgolj to, kar je Frederic Jameson⁴⁵ imenoval »politično nezavedno«.

Danes je gotovo, da nam literarna in filmska fikcija, vključno z znanstveno-fantastično fikcijo, ponuja vpogled v možno prihodnost na povsem konkretni ravni. Kubrickov film *Odiseja 2001* iz leta 1968 je uporabil takrat fiktivno tehnologijo prepoznavne glasu – »glasovni odtis« (*voice print*), ki danes ni več ZF metoda osebne identifikacije, temveč tehnologija, ki se že umešča v arzenal sodobnih biometričnih nadzorstvenih tehnologij. Vendar nam kriminalna fikcija odraža predvsem tudi dileme, ki so pred nami tukaj in zdaj. Znanstveno-fanta-

stičen film, kot je *Minority Report*, zato dobro odraža dileme, ki jih odpirajo sodobne znanosti o življenju, združene z diskurzi o rizičnosti in integrirane v delovanje kazenskopravnega sistema. Film nam bolj kot o neki nedoločeni prihodnosti govori o sedanjosti. Kaj če lahko že danes »preberemo« jutrišnji zločin, kot se to zgodi v navedenem filmu in kot nas skuša prepričati nova frenologija, napredujoča oblika vednosti v dobi imperializma naravoslovnih znanosti? Kaj sploh lahko in kaj naj storimo s tovrstnimi podatki, ki naj bi prikazovali »rizičnost« potencialnih prestopnikov? Morda pa bi ob razmišljanju o kriminologiji in literarni in filmski fikciji morali upoštevati Ballardovo misel, da »(ž)ivimo v velikem romanu. Fikcija je že tu. Pisateljeva naloga je, da izumlja realnost.«

Literatura

1. Barret-Kriegel, B. (1975, orig. 1973). Regicide and Parricide. V: Foucault, M., ed., *I, Pierre Rivière, having slaughtered my mother, my sister and my borthor... A Case of Parricide in the 19th Century*. New York: Penguin Books, str. 219–229.
2. Baudrillard, J. (1981, orig. 1970). *La Societe de Consommation: ses mythes, ses structures*. Paris: Gallimard.
3. Baudrillard, J. (1999). *Simulaker in simulacija. Popoln zločin*. Ljubljana: ŠOU, Študentska založba.
4. Bauman, Z. (1999). *Modernity and the Holocaust*. Cambridge: Polity Press.
5. Berman, M. (1983). *All That Is Solid Melts Into Air: The Experience Of Modernity*. London: Verso.
6. Bloch, E. (1988). A Philosophical View of the Detective Novel. V: *The Utopian Function of Art and Literature: Selected Essays*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
7. Campbell, J. (1968). *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
8. Duwe, G. (2005). A Circle of Distortion: The Social Construction of Mass Murder in the United States. *Western Criminology Review*, 6/1, str. 59–78.
9. Elias, N. (2000–2001). *O procesu civiliziranja: sociogenetske in psihogenetske raziskave*. Ljubljana: Založba / *cf. (Rdeča zbirka).
10. Ellis, B. E. (1994, orig. 1991). *Ameriški psiho*. Ljubljana: Cankarjeva založba (Zbirka XX. stoletje).
11. Egger, S. A. (1984). A Working Definition of Serial Murder and the Reduction of Linkage Blindness. *Journal of Police Science and Administration*, 1/3, str. 348–357.
12. Ferrell, J.; Sanders, C. R., eds. (1995). *Cultural Criminology*. Boston, Massachusetts: Northeastern University Press.
13. Ferrell, J.; Hayward, K.; Morrison, W.; Presdee, M., eds. (2004). *Cultural Criminology Unleashed*. London: Glasshouse Press.
14. Fink, B. (1995). *The Lacanian Subject*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
15. Foucault, M., ed. (1975). *I, Pierre Rivière, having slaughtered my mother, my sister and my borthor... A Case of Parricide in the 19th Century*. New York: Penguin Books.
16. Gaakeer, J. (2004–2005). »The Art to Find the Mind's Construction in the Face«, Lombroso's Criminal Anthropology and Literature: the Example of Zola, Dostoevsky, and Tolstoy. *Cardozo Law Review*, 26/6, str. 2345–2378.

⁴³ Lombroso, C., 1899. *Le Crime, Causes et Remèdes*. Po: Gaakeer, J. 2004–2005: 2352, op. 17.

⁴⁴ Bloch, E., 1988.

⁴⁵ Jameson, F., 1979. Reification and Utopia in Mass Culture. *Social text* 1 (Winter 1979): 130–147. (Po: Thompson, J. 1993: 50).

17. Garland, D. (1985). The Criminal and His Science. *The British Journal of Criminology*, 25/2, str. 109–137.
18. Garland, D. (1999). *Penal modernism and postmodernism*. V: Mathews: *Imprisonment*. Dartmouth: Ashgate.
19. Green Cumston, C. (1904). The Parricide and Justice: An Historical Sketch. *The Green Bag*, 16, str. 578–581.
20. Goll, A. (1909). *Criminal Types in Shakespeare*. New York: Haskel House.
21. Harris, T. (2005). *The Hannibal Lecter Trilogy*. London: William Heinemann.
22. Harris, T. (2006). *Hannibal Rising*. London: William Heinemann.
23. Jerome, F. (1930). *Law and the Modern Mind*. New York: Brentano's.
24. Jenkins, P. (1988). Myth and Murder: The Serial Killer Panic of 1983–5. *Criminal Justice Research Bulletin*, 3/11, str. 1–7.
25. Jenkins, P. (1994). *Using Murder: The Social Construction of Serial Homicide*. New York: Aldine de Gruyter.
26. Katz, J. (1988). *Seduction of crime: Moral and Sensual Attractions in Doing Evil*. New York: Basic Books.
27. Keith Hayward, 2004: *City Limits: Crime, Consumer Culture and the Urban Experience*. London: Glasshouse Press.
28. Klein, N. (2005). *No Logo*. Ljubljana: Maska (Zbirka Mediakcije).
29. Kristeva, J. (1982). *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press.
30. Leventhal, H. (1979). Law and Literature: A Preface. *Rutgers Law Review* 32 (March/April), str. 603–607.
31. Lianos, M.; Douglas, M. (2000). *Dangerisation and the end of deviance*. *The British Journal of Criminology*, 40/2, str. 261–278.
32. Morrissey, B. (2003). *When Women Kill. Questions of Agency and Subjectivity*. London and New York: Routledge.
33. Presdee, M. (2000). *Cultural Criminology and the Carnival of Crime*. London & New York: Routledge.
34. Salecl, R. (1990). Množični in serijski morilci v luči psihoanalize. *Revija za kriminalistiko in kriminologijo*, 41/4, str. 295–302.
35. Symons, J. (1972). *Mortal Consequences*. New York: Harper and Row.
36. Sagarin, E. (1980). In Search of Criminology through Fiction. *Deviant Behaviour*, 2/1.
37. Thompson, J. (1993). *Fiction, Crime, and Empire: Clues to Modernity and Postmodernism*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
38. Trevor, A. (1967). Crooks Are So 'Romantic'. *Contemporary Review*, 210, April, str. 213–215.
39. Valverde, M. (2006). *Law and Order: Images, Meanings, Myths*. Abingdon: Routledge-Cavendish.
40. Završnik, A. (2007). Biotehnološka revolucija in neobiokriminologija: vznik »somaticnega« subjekta. *Revija za kriminalistiko in kriminologijo*, 58/1.
41. Willett, R. (1996). *The Naked City: Urban Crime Fiction in the USA*. Manchester and New York: Manchester University Press.

Serial and thrill killing in literature and film: a conflict of knowledge

Aleš Završnik, LL.B., Young Researcher, Institute of Criminology at the Faculty of Law,
Poljanski nasip 2, 1000 Ljubljana, Slovenia

Murders are in themselves thrilling crimes, because they blur the boundaries "between one's living self and the corpse one will become, forcing recognition of the end into the heart of our here, our now, our aliveness." (Kristeva, 1982: 3–4). Literature and films in recent decades in particular have been marked by two dreadful forms of murders – serial and thrill killing. Such murders have been dealt by the novels *Psycho* by Robert Bloch, *American Psycho* by Bret Easton Ellis, novels about Hannibal Lecter by Thomas Harris and novels about Thomas Ripley by Patricia Highsmith, which have also been adapted for the screen. All of them reflect the basic knowledge governing criminology and the operation of the criminal justice system at a given historical time. The literary works and films analysed in this paper reflect the second half of the 20th century and the beginning of 21st century of Western society, value and criminal policy trends in Western societies and changing forms of knowledge, which are perceived as "principal" or "relevant" in dealing with crime. The article addresses the following questions: (1) which forms of knowledge correspond to the notion of serial murder, how and by whom are these perpetrators supposed to be detected and what recommendations for dealing with them can be found in particular forms of knowledge; (2) thrill killing, as a second terrifying method of killing is analysed in this article in relation to the pleasure of murderer and his subjectivization. The message of novels and films about thrill killing, decontextualized and sexual murders in a hyper-consumption and metaphysically exhausted Western society is compared to the findings of critical criminological theory. Presentation of thrill killing is set within the context of a mass culture in which the most serious forms of killing become a commodity; a form of consumer entertainment, as well as in the context of urbanisation and the related concept of a town as an urban jungle, a whirling, fluid and formless space, causing fear of the unknown and presenting a threat to identity.

Key words: murders, literature, films, criminology, serial killer, thrill killing

UDC: 343.61 + 7