

„Kwartalnik Filmowy” nr 124 (2023)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.1702>
© Autorka; licencja Creative Commons BY 4.0

Natasza Korczarowska
Uniwersytet Łódzki
<https://orcid.org/0000-0003-3130-128X>

Amerykańskie seriale *true crime* o seryjnych mordercach w streamingu

Słowa kluczowe:

true crime;
seryjny morderca;
symptom;
kultura rany;
aktywna partycypacja

Abstrakt

Zdaniem Marca Ferro *faits divers* typu sensacyjnego, w rodzaju opowieści o Kubie Rozpruwaczu, są przedstawiane w kinie jako symptomy, za pomocą których społeczeństwo może zrozumieć określone kwestie społeczne i polityczne. Przyjmując podobne założenie, autorka analizuje wybrane amerykańskie seriale *true crime* – produkowane i dystrybuowane przez różne platformy streamingowe – w szerokim kontekście socjopolitycznym. Seriale zostały umieszczone w paradygmacie tak zwanej amerykańskiej kultury rany (Mark Selzer) i „dyskursu 9/11” (prolifracja gatunku *true crime* jako wyraz nostalgii za bezpieczną Ameryką sprzed zamachu na World Trade Center). Autorka proponuje także namysł nad kwestiami etycznymi (fascynacja seryjnymi mordercami jako przykład zdiagnozowanej przez Davida Schmidta „celebryckiej kultury urodzonych morderców”) oraz nad aktywną partycypacją odbiorców (performatywny *true crime* w ujęciu Stelli Bruzzi) jako postawą typową dla współczesnej „kultury wykrywania”.

Serializacja to doskonała strategia reprezentacji prawdziwych zbrodni w telewizji¹ i na platformach streamingowych. Najbardziej funkcjonalna i dochodowa² (oraz moralnie ambiwalentna³, gdyż związana z estetyzacją gwałtu-morderstwa⁴, wtórną wiktylizacją⁵, komercjalizacją cierpienia⁶ czy poddawaniem multiplikowanych seryjnie ciał ofiar voyeurystycznemu uprzedmiotowieniu⁷) okazuje się w odniesieniu do przestępstw dokonywanych przez wielokrotnych morderców. Pojęcie „seryjny morderca” ma rodowód serialowy. W drugiej połowie lat 70. do publicznego dyskursu wprowadził je profiler FBI Robert Ressler zainspirowany kinowymi serialami przygodowymi z lat 30. i 40.: *Każdego tygodnia kusilo cię, by obejrzeć kolejny odcinek, bo na końcu zawsze następowało zawieszenie. W sensie dramaturgicznym nie było to satysfakcjonujące zakończenie, ponieważ wzmacniało, a nie osłabiało napięcie. Ten sam rodzaj niezaspokojenia kieruje umysłami seryjnych morderców*⁸. W wypowiedziach twórców seriali *true crime* przewija się – wyrażane *expressis verbis* – przekonanie o misyjnym charakterze tych produkcji. W takiej argumentacji pobrzmiewa echo socjologicznych tez Émile’a Durkheima, wedle którego zbrodnia jest konstruktywnym (użytecznym) elementem życia zbiorowego – służy wyznaczaniu granic moralnych, umacnianiu więzi oraz stabilizacji porządku społecznego⁹. W ujęciu Durkheimowskim w serialach o prawdziwych zbrodniach dostępnych na platformach streamingowych zostaje wykorzystany perswazyjny potencjał dokumentu, platformy te zaś dają wyraz traktowania go jako elementu użyteczności publicznej¹⁰.

Seriale należące do gatunku *true crime* pełnią wiele funkcji: począwszy od promowania konserwatywnej wizji prawa i porządku, zachęcania do aktywnej partycypacji, informowania i edukowania odbiorców, skończywszy na dostarczaniu abonentom lukratywnej rozrywki. Doświadczenie zbrodni zostaje tu przekształcone w przeżycie intymne, gdyż twórcy dosłownie wprowadzają morderstwo do naszych domów¹¹. Transgresyjne działania seryjnych morderców, funkcjonalizowane na różne sposoby w utworach, o jakich mowa, mają charakter dyskursywny – mówią o istotnych politycznych i społecznych problemach współczesności. W artykule proponuję symptomatyczną lekturę amerykańskich seriali *true crime* dostępnych na platformach streamingowych (i w przeważającej mierze będących ich oryginalnymi produkcjami) ze szczególnym uwzględnieniem dwóch: *Rozmowy z mordercą: Taśmy Teda Bundy’ego* (*Conversation with a Killer: Ted Bundy Tapes*, 2019) Joe Berlingera oraz *Ted Bundy: Falling for a Killer* (2020) Trish Wood.

***True crime*: identyfikacja i charakteryzacja**

Działania wielokrotnego mordercy nie tylko idealnie korespondują z seryjną naturą programowania telewizyjnego, lecz także są czymś, co przykuwa uwagę i jest niejako skrojone pod potrzeby sieci telewizyjnych oraz platform streamingowych walczących o oglądalność¹². Zdaniem wielu badaczy serializacja i związany z nią *binge-watching* silnie wpływają na praktyki odbiorcze, optymalizując emocjonalną intensywność i imersję widza w opowiadaną historię¹³. Z etycznego punktu widzenia problematyczna wydaje się kwestia identyfikacji¹⁴, ten tryb odbioru wytwarza bowiem silną więź uczuciową z postaciami. „*Binging*” intensyfikuje przyjemność wynikającą z zaangażowania emocjonalnego, czyniąc postacie

jeszcze bardziej obecnymi w naszym życiu. Ta relacja przypomina pełen pasji, lecz z góry skazany na klęskę związek miłosny¹⁵.

Jednym z najbardziej kontrowersyjnych przykładów problematycznej identyfikacji jest fabularny serial Netfliksa *Dahmer – Potwór: Historia Jeffrey Dahmera* (*Dahmer – Monster: The Jeffrey Dahmer Story*), udostępniony w całości 21 września 2022 r. Większość wydarzeń jest prezentowana z punktu widzenia bohatera tytułowego, co w sposób oczywisty wymusza identyfikację z „potworem”. Taka strategia narracyjna (serial opowiada o trudnym dzieciństwie Dahmera i młodzieńczych problemach z samoakceptacją) i fikcjonalizacja (humanizujący Dahmera wątek relacji z Tonym Hughsem) przyczyniają się do ambiwalentnej charyzmy postaci: czy Dahmer był ofiarą dysfunkcyjnej rodziny i społecznego ostracyzmu (mężczyzna dojrzewał w okresie homofobicznej hysterii wywołanej epidemią AIDS¹⁶), psychopatycznym „kanibalem z Milwaukee”, czy może komiksowym superzłoczyńcą (ostatnie odcinki tematyzują zjawisko popularności seryjnych morderców na przykładzie komiksu o Dahmerze)? Rozbudowana część biograficzna pozwala analizować flagowy serial Netfliksa¹⁷ także w odniesieniu do konwencji gatunkowych biopiku, w którym znaczenie osoby portretowanej nie zależy od społecznej wartości jej działań, lecz od rozgłosu, który owym działaniom towarzyszy(ł). Efekt prawdziwości prezentowanych zdarzeń jest uzyskiwany za pomocą rekonstrukcji stanowiących integralny składnik formuły kina biograficznego. Według Megan Carrigy wraz z błyskawicznym rozpowszechnianiem się i dostępnością w sieci materiałów audiowizualnych fikcyjny świat biopików w coraz większym stopniu zależy od rekonstrukcji zdarzeń dobrze znanych odbiorcom. W filmach i serialach biograficznych walor autentyzmu nadają rekonstrukcjom ich dobrze udokumentowane i szeroko rozpowszechnione medialne reprezentacje¹⁸. W produkcji Netfliksa przykładem strategii uwierzytelniania jest – odtworzona na podstawie *home movie* Lionela Dahmera¹⁹ – scena rodzinnego spotkania, a także zrekonstruowane w szczegółach²⁰ wystąpienie Rity Isbell, zarejestrowane przez kamery telewizyjne podczas procesu sądowego (materiały archiwalne z tego procesu można znaleźć na kanale Court TV).

Serial *Dahmer...* nie tylko ma walory społecznego progresywizmu, lecz także jest świadectwem kodyfikacji gatunku *true crime*. Do konwencjonalnych rozwiązań należą tu: dokładny opis zbrodni, narracja skoncentrowana na historii przestępcy (jego motywacji i cechach psychicznych), pewien stopień fikcjonalizacji i spekulacji na temat możliwego przebiegu zdarzeń, kontekst społeczny i detale z życia codziennego (antropologiczny „opis gesty”) oraz budowanie stałego napięcia pomiędzy emocjonalną identyfikacją z mordercą a dystansem do niego²¹. W analizowanych serialach standardowo stosuje się zabiegi formalne związane z trybem partycypacyjnym – wywiady nagrane współcześnie²² są zmontowane z materiałami archiwalnymi, wyróżnikiem jest brak komentarza ponadkadrowego – autorytarny *voice of God* zastępują plansze z napisami, a twórcy rezygnują zazwyczaj z tak zwanych rekonstrukcji śledczych²³ na rzecz archiwalnych świadectw z miejsc zbrodni. W przypadku formatów rozbudowanych w celu podtrzymania zainteresowania odbiorcy wykorzystuje się rozwiązania typowe dla seriali fabularnych: nieoczekiwane zwroty akcji, dramaturgiczne zawieszenie w zakoń-

czeniu odcinka (*clifhanger*) czy gratyfikację w postaci finałowego *money shot* – ujęcia o dużym ładunku emocjonalnym, pojawiającego się w ostatnim odcinku.

Dahmer... problematyzuje motywację, jaką kierują się seryjni mordercy. Stanowiła ona główny wątek wyreżyserowanego między innymi przez Davida Finchera fabularnego serialu Netfliksa *Mindhunter* (2017-2019). Produkcję tę można potraktować jako metatekst odnoszący się do sposobu prowadzenia narracji (i fikcjonalizacji) w gatunku *true crime*. W piątym odcinku pierwszego sezonu (podczas procesu rodziny Mansona) pada autotematyczny komentarz: *Prokurator stworzył z tego narrację. Musiał wytłumaczyć normalnym przysięgłym z klasy średniej, w jaki sposób jakieś normalne dzieciaki z klasy średniej brutalnie zamordowały siedem osób*. W odcinku otwierającym doświadczony agent FBI wraz z młodszym kolegą analizuje zbrodnie Charlesa Mansona i Davida Berkowitza (akcja serialu toczy się w latach 70.²⁴); kwestionując zasadność badania przeszłości mordercy, w której – wedle drugiego mężczyzny – tkwi klucz do umysłu psychopaty, stwierdza: *To cholerna aberracja. Jeśli ją zrozumiemy, to znaczy, że sami jesteśmy zaburzeni*.

Kim możemy się stać, jeśli z „monstrualnym Innym” zaczniemy się identyfikować? Zarządzanie emocjami w procesie identyfikacji dotyczy w równym stopniu wzorowanych na rzeczywistych osobach bohaterów seriali fabularnych, jak i „aktorów społecznych” w serialach dokumentalnych²⁵. Twórcy dokumentów – jak zauważa Carl Plantinga – ukazują ludzi, a czyniąc to, dokonują ich *c h a r a k t e r y z a c j i*. Ta zaś zawsze jest konstruktem, ponieważ obrazy i dźwięki, które reprezentują osobę, nie są neutralne i transparentne, lecz starannie skonstruowane i wyselekcjonowane – ich narratywizacja nigdy nie dostarczy nam w pełni obiektywnej i utrzymanej w trybie czysto obserwacyjnym reprezentacji portretowanej osoby²⁶.

Seryjni morderca: symptom i konstrukt społeczny

Seryjny morderca jest konstruktem społecznym – symptomem anomii i niepokojów zbiorowych. Takie ujęcie, odsyłające do społecznego efektu lustrzanego, jest widoczne w przypadku słynnego oprawcy z Whitechapel. *Brak jakiegokolwiek wiedzy o tożsamości zabójcy czyni z Kuby Rozpruwacza prototyp seryjnego mordercy: pustą powierzchnię odbijającą zbiorowe lęki i kryzysy kultury*²⁷. Philip Jenkins przeanalizował problem seryjnych morderstw w aspekcie socjologicznym i wykazał, że tego rodzaju zbrodnie są wykorzystywane w debatach politycznych w taki sposób, iż służą partykularnym interesom i celom ideologicznym. Dla przykładu, teoretyczki feministyczne kładą nacisk na seryjne morderstwa o podłożu seksualnym popełniane przez mężczyzn na kobietach (definiowane za pomocą neologizmu *femicide* lub *gynocide*). Czyny te mają charakter systemowy, to znaczy wynikają z samej istoty społeczeństwa patriarchalnego²⁸. Jane Caputi nazwała seryjne zabójstwa kobiet na tle seksualnym *najbardziej ekstremalną formą patriarchalnej przemocy i fallicznym terroryzmem*²⁹ legitymizowanym przez kulturę popularną, reklamę oraz pornografię³⁰. W dyskursie feministycznym, do którego należy zaliczyć serial Amazon Prime *Ted Bundy: Falling for a Killer*, postać tytułowa – „amerykański odpowiednik Kuby Rozpruwacza” – reprezentuje wszystkie



Podły, okrutny, zły, reż. Joe Berlinger (2019)

archetypowe cechy seryjnego mordercy jako wytworu systemu patriarchalnego (Caputi zwróciła przy tym uwagę na konstytutywny dla mitologii przestępcy seksualnego motyw złej matki przewijający się w jego biografiiach³¹). *All-American golden boy*³², odnoszący sukcesy, ambitny, przystojny, biały, heteroseksualny republikanin z klasy średniej, to drapieżnik polujący na kobiety traktowane jako niezindywidualizowane obiekty symboliczne, *służące rozrywce, jak gdyby były postrzegane przez filtr kinowego ekranu*³³.

Przypadek Bundy'ego wiąże się z kwestionowaniem społecznej normy. Dla feministek morderstwa kobiet i dzieci dokonywane przez seryjnych morderców nie są niewytłumaczalnymi działaniami dewiantów. Wprost przeciwnie, przemoc na tle seksualnym jest produktem kultury patriarchalnej, która definiuje seks jako formę męskiej dominacji i władzy. Systemowym charakterem kobietobójstwa należy tłumaczyć, skandaliczne zdaniem feministek, słowa sędziego Cowarta skierowane do Bundy'ego na zakończenie procesu: *Jest pan bystrym młodym mężczyzną. Byłby z pana dobry prawnik i chętnie zobaczyłbym, jak praktykuje pan na tej sali. Lecz, kolego, wybrał pan inną ścieżkę. Niech pan dba o siebie. Nie żywię do pana niechęci. Chciałbym, aby był pan tego świadomy*³⁴. W *Ted Bundy: Falling for a Killer* Caputi komentuje: *Wypowiedział te słowa, nie licząc się zupełnie z tym, co przeszły te wszystkie kobiety... Jakby składał mu rodzaj hołdu. Jest w tym coś doprawdy przerażającego*. Wszystkie tezy badaczki potwierdza wyznanie Dennisa Radera przywołane w dostępnym na Discovery+ serialu stacji A&E *Invisible Monsters...*: *Wszyscy mężczyźni mają fantazje seksualne. Moje były po prostu nieco bardziej dziwne niż innych*. W kulturze patriarchalnej seryjni mordercy w typie Radera czy Bundy'ego zyskują status ikon kulturowych³⁵.

Kodyfikacja i powtarzalność wzorca gatunkowego nadają serialom o seryjnych mordercach cechy mitu – opowieści zarazem tłumaczącej zjawiska przekraczające granice ludzkiego pojmowania i reafirmującej wartości społeczne³⁶. Sposób społecznie konstruowania zbrodni odzwierciedla aktualne napięcia, których podłożem są konflikty na tle klasowym, rasowym i płciowym³⁷. Dla wyjaśnienia procesu interpretacji i kontekstualizacji seryjnych morderstw (kluczową rolę odgrywają tu media i kultura popularna), a w szczególności tak zwanych opowieści o okrucieństwach³⁸, do których można zaliczyć seriale *true crime* Jenkins posłużył się pojęciem „ramowanie” (*framing*). Ramy to konstrukty kulturowe, za pomocą których określone fenomeny są rozumiane i konsumowane³⁹. Wykorzystywane w procesie ramowania elementy czynią z seryjnego mordercy fenomen polisemantyczny. W zależności od kontekstu Ted Bundy może być produktem kryzysu rodziny i hedonizmu seksualnego⁴⁰, dowodem destrukcyjnego wpływu pornografii i magazynów detektywistycznych promujących przemoc seksualną wobec kobiet⁴¹ albo ludowym antybohaterem, który celebrycką sławę zawdzięcza medialnej (nad)reprezentacji⁴².

W tym ostatnim aspekcie status Bundy'ego wiąże się z fetyszycacją postaci seryjnego mordercy w kulturze masowej. Linnie Blake uznaje to zjawisko za specyficzne dla „amerykańskiego przemysłu zbrodni” (*American murder industry*) odzwierciedlającego sprzeczności kulturowe: *binaryzmy, które sytuują transgresyjną jednostkę w opozycji do wspólnego dobra, a [jednocześnie wspierają] autonomię amerykańskiego „ja” w opozycji do moralno-prawnych imperatywów państwa*⁴³. Bundy to

również wyrażane w języku gotyckich metafor monstrum⁴⁴. W wypadku zbrodni o charakterze transgresyjnym operacje dyskursywne, wymazujące człowieczeństwo mordercy służyły przede wszystkim temu, żeby urzędnicy sądowi i lekarze mogli spojrzeć w lustro bez lęku. Ale czy mogą sobie wmawiać, oni, sprawne narzędzia władzy, że nie zadrżeli, za każdym razem odkrywając, że agresywna monstrialność Innego z góry ich obciążała? Że i w nich coś mówi tym samym językiem, że pragnienie może przekroczyć granice, że normalność jest tylko czymś umownym?⁴⁵

Symbolicznym wyrazem ambiwalencji towarzyszącej pojęciu normy społecznej jest tytuł serialu *Invisible Monsters: Serial Killers in America*. W pierwszym odcinku wzorcowy seryjny morderca w rodzaju Teda Bundy'ego jest ukazany jako człowiek, który nie objawia się światu jako toczący pianę szaleniec (...), [jednak] głęboko [w nim] tkwi potwór, którego nigdy nie zobaczysz. W czwartym odcinku pojawia się fragment archiwalnego zapisu wizji lokalnej przeprowadzonej w domu seryjnego mordercy Johna Gacy'ego. Na miejscu gromadzą się ludzie, którzy chcą zobaczyć, jak z garażu ich sąsiada policja wynosi szczątki ciała. Uwagę przykuwa ujęcie kobiety nagrywającej całe zajście za pomocą kamery Super 8. *Dom Gacy'ego* – głosi komentarz – stał się turystyczną atrakcją. A sam Gacy – szanowany członek lokalnej społeczności – został w procesie ramowania przekształcony w monstrum. Rozbudowanym zapisem tego procesu jest serial platformy streamingowej Peacock o wymownym tytule *John Wayne Gacy: Devil in Disguise* (2021).

Modelowym przykładem ramowania jest analiza tak zwanych faktów kronikarskich autorstwa Marca Ferro. Wedle badacza *faits divers* typu sensacyjnego, jak choćby opowieści o Kubie Rozpruwaczu, mogą być przedstawiane w kinie jako symptomy pozwalające zrozumieć określone problemy społeczne. Zdaniem Ferro pionierem tej konwencji był Fritz Lang, który w filmie *M – Morderca* (*M*, 1931), zrealizowanym na podstawie faktu kronikarskiego, przeprowadził pierwszą naukową analizę pewnego społecznego przypadku⁴⁶. W interpretacji badacza historia seryjnego mordercy dzieci z Düsseldorfu to apologia kontrkultury marginesu symbolizującego witalne kontrspołeczeństwo nazistowskie w łonie słabej demokracji Republiki Weimarskiej⁴⁷.

Jedną z najnowszych propozycji badawczych mieszczących się w paradygmacie zaproponowanym przez Ferro jest książka *Serial Killers in Contemporary Television: Familiar Monsters in Post-9/11 Culture*. Autorzy zgromadzonych w niej artykułów dowodzą (nie zawsze w sposób przekonujący⁴⁸), że wzrost zainteresowania seryjnymi mordercami, znajdujący odzwierciedlenie w liczbie seriali dostępnych w telewizji i na platformach streamingowych, ma bezpośredni związek z atakami terrorystycznymi na World Trade Center. *Pojawiające się po 11 września narracje o seryjnych mordercach, wraz z przemocą i zbrodniami, które opisują, stają się coraz istotniejsze, ponieważ oferują widzom amerykańskim i odbiorcom na całym świecie możliwość przeżycia „katharsis” koniecznego w sytuacji, gdy ataki terrorystyczne sprowadziły do naszych domów śmierć na niespotykaną dotąd skalę*⁴⁹. Ramą teoretyczną wszystkich tekstów jest koncepcja tak zwanej kultury rany (*wound culture*) Marka Seltzera. Badacz przekonuje, że społeczeństwo amerykańskie cechuje potrzeba publicznego wyrażania fascynacji rozszarpanym ciałem oraz zbiorowego jednoczenia się wokół szoku, traumy i rany. *Seryjne zabijanie reprezentuje przerażające przekroczenie normy, a jednocześnie coś nienormalnie normalnego: jest raną na idealnej*

kulturze amerykańskiej, którą jednocześnie postrzega się jako kulturę rany; w kulturze tej, czyniącej z okrucieństwa kolektywny spektakl, ludzie noszą swoją krzywdę jak oznakę tożsamości lub modny dodatek, a kierujący się seksualną żądzą seryjny morderca pełni funkcję *supergwiazdy*⁵⁰. Koncepcja Seltzera wpisuje się doskonale w politykę showrunnerów Netfliksa, którzy przekonują, że za pomocą seriali *true crime* nie promują kontrowersyjnych treści, a jedynie odpowiadają na odwieczne zapotrzebowanie odbiorców amerykańskich.

W dostępnych na platformach streamingowych serialach o prawdziwych zbrodniach pojawia się wątek wpływu konstruowanego przez media wizerunku seryjnych morderców na ich (pop)kulturowy status. Istotną część materiału archiwalnego (np. w *Rozmowach z mordercą: Taśmach Teda Bundy'ego*) stanowią telewizyjne przekazy z rozpraw. Proces z 1979 r., który odpowiada wyobrażeniom o „kolektywnym spektaklu”, był pierwszym przewodem sądowym transmitowanym na żywo do 40 mln domów przez ogólnonarodową stację telewizyjną ABC. Uwagę przykuwają ujęcia, w których oskarżeni patrzą bezpośrednio w obiektyw kamery telewizyjnej. Takie samozwrotne kadry pojawiają się w ostatnim odcinku serialu Netfliksa *Richard Ramirez: Polowanie na seryjnego mordercę (Night Stalker: The Hunt for a Serial Killer, 2021)*. Zasiadający w pierwszym rzędzie sali sądowej Ramirez, wystylizowany na Jima Morrisona, często odwraca głowę w stronę kamery i wykonuje znaczące gesty. Z kolei twórcy serialu *Invisible Monsters...* dużo uwagi poświęcają analizie napisanego do dziennikarzy listu Dennisa Radera, w którym pada kwestia: *Ile osób muszę jeszcze zabić, zanim moje nazwisko pojawi się w prasie i zyskam ogólnonarodowy rozgłos?* Na marginesie warto także odnotować, że dzięki streamingowej popularności seriali *true crime* celebrycki status zyskują nie tylko seryjni mordercy (o czym świadczy gwałtowny wzrost zainteresowania Richardem Ramirezem i Jeffreyem Dahmerem w mediach społecznościowych), lecz również ścigający ich przedstawiciele prawa. Spektakularnym przykładem jest kariera medialna detektywa Gila Carillo. Po emisji serialu *Richard Ramirez...* Carillo odbył tournée po Stanach Zjednoczonych, był gościem podcastów tematycznych, a także wystąpił na popularnym kanale Law&Crime Network.

Seryjne morderstwa to swoiste miejsca przecięcia tego, co prywatne (żądza), z tym, co publiczne (kultura). Zbrodnie tego rodzaju od początku miały charakter medialny. *Interakcje między seryjnym mordercą a mediami publicznymi stanowią integralny element jego profilu, począwszy od sprawy Kuby Rozpruwacza. W przypadku seryjnych morderstw istnieje silna potrzeba wystawiania na widok publiczny seksu i przemocy*⁵¹. Wywiady ze zbrodniarzami przyczyniają się do powstawania skomplikowanych relacji między śledczymi, mediami i innymi elementami kultury popularnej. Doskonałym świadectwem tych relacji są dokumentalne produkcje Netfliksa: cykl *Rozmowy z mordercą (Conversation with a Killer, 2019-2022)*, składający się z wywiadów z Bundym, Gacym i Dahmerem, a także serial *The Confession Killer* zaczynający się od czynionego do kamery, szokującego wyznania seryjnego mordercy Henry'ego Lee Lucasa: *Zabijałem ich na wszystkie możliwe sposoby z wyjątkiem trucizny*⁵². Większość materiału archiwalnego stanowią zapisy rozmów z Lucasem, które przeprowadził Hugh Aynesworth – współautor bestsellera *Ostatni żywy świadek*. W pierwszym odcinku znajduje się fragment spotkania Lucasa z japońskimi filmowcami, którzy ofiarowali mordercy zestaw do malowania

akwarelami i powiedzieli, że w ich kraju stał się sławny. Funkcję komentarza pełni tu wypowiedź dziennikarki magazynu „Life” Nan Cuby, która tłumaczy fenomen popularności Lucasa w kontekście symptomu – jako wyraz podsycanej przez media ogólnonarodowej hysterii związanej z seryjnymi mordercami, która ogarnęła Amerykę w latach 80.

W rzeczywistości po 11 września 2001 r. postać seryjnego mordercy stała się symbolicznym wyrazem perwersyjnej nostalgii za amerykańskim oswojonym Innym: białym, heteroseksualnym mężczyzną o judeochrześcijańskich korzeniach. Zbrodniarz w typie Teda Bundy’ego to radykalna forma zjawiska, które Richard Dyer określa mianem „ekstremalnej białości” (*extreme whiteness*) – toksycznej i hegemonicznej męskości przynoszącej śmierć: *Ekstremalna białość koegzystuje ze zwykłą białością: to wyjątek, eksces, piętno. Jest czymś, do czego białość aspiruje i czego jednocześnie się lęka*⁵³. Według Stelli Gaynor przykładem nostalgii za (ekstremalnie) białym Innym jest serial *Rozmowy z mordercą: Taśmy Teda Bundy’ego* oferujący kompensacyjną wizję bezpiecznej Ameryki sprzed zamachów, w której zabójcy byli biali, działali sami i zawsze ponosili karę za swoje czyny. Sukces produkcji dowodzi, że *amerykańska kultura domaga się twarzy, nazwiska, konkretnej osoby, na której można dokonać zemsty. Zło musi zostać zidentyfikowane, pojmane i postawione przed sądem, a sprawiedliwość wymierzona za pomocą krzesła elektrycznego*⁵⁴. Narracje o triumfie rozumu nad chaosem, szczególnie pożądane w okresach społecznych kryzysów i moralnej paniki, mogą być także interpretowane w kontekście psychoanalizy freudowskiej. Owładnięty seksualną żądzą seryjny morderca reprezentuje destrukcyjne właściwości id, a wykorzystujący naukowe metody śledcze przedstawiciele porządku – racjonalne i poddane kontroli siły superego⁵⁵.

Serial *Rozmowy z mordercą: Taśmy Teda Bundy’ego* dowodzi, że także w odniesieniu do produkcji dokumentalnych Netflix kieruje się zasadą maksymalizacji zysków. Gwarancję wysokiej oglądalności stanowi „graficzność” – dosadność w sposobie ukazywania przestępstw o podłożu seksualnym dokonywanych przez morderców-celebrytów (badacze mediów wiążą ją m.in. z bardziej intymnym niż w przypadku tradycyjnej telewizji „netfliksowym” trybem odbioru i praktyką binge-watchingu⁵⁶). Z tego powodu problematyczna wydaje się powszechnie stosowana wobec Netfliksa metafora biblioteki. Myślenie o platformie jako o archiwum wytwarza u odbiorcy fałszywe przekonanie, że głównym celem jej twórców jest ochrona rodzaju dokumentalnego przez finansowanie, kolekcjonowanie i udostępnianie w celach edukacyjnych reprezentujących go filmów. A przecież Netflix pełni raczej funkcję witryny sklepowej, kuszącej klientów towarem o dużym potencjale marketingowym⁵⁷. Firma ta to wprawdzie jeden z głównych motorów zmian zachodzących na rynku produkcji i dystrybucji filmów dokumentalnych, jednak zjawisko to ma charakter raczej ilościowy niż jakościowy. *Oryginalne produkcje dokumentalne Netfliksa są bardzo tradycyjne pod względem stylu i formatu, odpowiadają oczekiwaniom przeciętnego widza. Filmy dotyczą najczęściej problematyki społecznej (środowisko naturalne, konflikt międzynarodowy) albo są opartymi na materiałach archiwalnych biografiami znanych osób*⁵⁸. Seriale o prawdziwych zbrodniach, zogniskowane wokół postaci seryjnych morderców-celebrytów, okazują się reprezentatywne właśnie dla nurtu biograficznego.

Nowy *true crime*: symptom „kultury wykrywania”

„Nostalgiczne” *Rozmowy z mordercą: Taśmy Teda Bundy’ego* to przeciwieństwo nowej wersji *true crime*, która według Stelli Bruzzi była reakcją na zamachy z 2001 r. W tego rodzaju produkcjach istnieje dialektyczne napięcie między dokumentalizmem a performatywnością. Nowy *true crime* wytwarza intelektualny dystans między filmem a publicznością, a także stanowi zjawisko symptomatyczne dla kultury stymulującej aktywność społeczną. Jego twórcy, fetyszyzując procedury kryminalistyczne i skupiając się na materiałach dowodowych, wskazują nieprawidłowości w funkcjonowaniu systemu prawnego, nawołują do rewizji procesów i aktywizują zachowania prosumenckie, czyli tworzenie i udostępnianie treści przez użytkowników mediów społecznościowych. Wyraża się w tym powszechne po zamachach na WTC przekonanie, że „prawda” jest niestabilna, otwarta na rozmaite interpretacje i przekształcenia wynikające z rekonfiguracji narracyjnych⁵⁹. Dla Tanyi Horeck partycypacyjny *true crime*, oferujący widzowi możliwość zajrzenia za kulisy, jest symptomem dokonującego się we współczesnym środowisku cyfrowym zwrotu w kierunku „kultury wykrywania” (*culture of detection*), w której każdy może potencjalnie stać się detektywem amatorem⁶⁰. Kształtowanie aktywności i zaangażowania społecznego po stronie odbiorcy odbywa się już w trailerach dostępnych na Twitterze (obecna nazwa: X) czy YouTube (powszechną praktyką są tu bezpośrednie zwroty do widza⁶¹). Te krótkie filmiki doskonale odpowiadają dynamice społeczeństwa sieciowego preferującego partycypacyjny tryb odbioru⁶². „*True crime*” dostarcza nieskończonej ilości materiału dla streamingu i idealnie przystaje do modelu medialnej kultury partycypacji, gdyż domaga się zaangażowania widza w wykrywanie zbrodni⁶³. Korporacje w rodzaju Netfliksa eksploatują interaktywność tego gatunku i przyjmują strategię służącą promowaniu działania jako konsumowania, polegającą na wytwarzaniu silnej więzi emocjonalnej użytkownika z produktami komercyjnymi. Dostrzegalny dziś wzrost statusu analizowanych produkcji do rangi hollywoodzkich blockbesterów nie może być zatem rozumiany poza kontekstem mediów społecznościowych zachęcających odbiorców do publicznego wyrażania sądów i opinii⁶⁴.

Reprezentatywnym przykładem nowego *true crime* jest dostępny na platformie Peacock serial *The Hillside Strangler: Devil in Disguise* (2022). Jego twórcy koncentrują się na metodach stosowanych przez specjalistów ustalających kryteria tak zwanej poczytalności sprawcy w świetle prawa. Co typowe dla tej wersji gatunku, pozostawiają także otwartą kwestię, czy seryjny morderca Kenneth Bianchi rzeczywiście cierpiał na dysocjacyjne zaburzenie osobowości, czy może podczas nagrywanych sesji z biegłymi wykonywał jedynie zaplanowany performans mający na celu uniknięcie kary śmierci.

Interesującą propozycją na obszarze performatywnego *true crime* jest wspomniany serial *The Confession Killer*. Henry Lee Lucas został tu przedstawiony jako wytwór tabloidów (przyciągających odbiorców chwytliwymi nagłówkami w stylu: *Przy nim Charles Manson wygląda jak Tomek Sawyer*) i ofiara skorumpowanego systemu sprawiedliwości (*Przeglądając się poszczególnym sprawom, zaczynamy dostrzegać wzór, wedle którego agencja rządowa stworzyła seryjnego mordercę z człowieka,*



Dahmer – Potwór: Historia Jeffreya Dahmera (Netflix, 2022)

który mógł nikogo nie zabić). W trzecim odcinku następuje nieoczekiwana zmiana perspektywy – uwaga odbiorcy nie skupia się już na Lucasia, lecz na prokuratorze okręgowym Vicu Feazellu. Historia manipulacji, której dopuszczono się wobec Feazella⁶⁵, jest pretekstem do przeprowadzenia wnikliwej analizy metod (fałszowanie zeznań, fabrykowanie dowodów) stosowanych przez funkcjonariuszy aparatu ścigania dla osiągnięcia partykularnych celów (w tym wypadku sukcesu wyborczego). Ten wątek nadaje serialowi samozwrotny charakter. *The Confession Killer* to przekonujące świadectwo niestabilności prawdy, o której pisała Bruzzi (czwarty odcinek nosi znamieny tytuł *Wszystkie cholerne kłamstwa*). Istotne dla wymowy całości są słowa wypowiedziane przez Nan Cuby w prologu odcinka finałowego: *Zastanawiam się, czy ktoś z nas kiedykolwiek znajdzie klucz do tajemnicy dotyczącej tego, co zrobił Henry i jak do tego wszystkiego doszło*. Wyjaśnienie tej tajemnicy ma fundamentalne znaczenie w aspekcie nie tylko prawnym, lecz także – a może przede wszystkim – etycznym. Serial *dedykowany jest ofiarom i ich rodzinom wciąż poszukującym sprawiedliwości*. W ostatnim odcinku twórcy oddają głos bliskim ofiar, dla których odnalezienie prawdziwego sprawcy zbrodni, przypisywanych przez ponad cztery dekady Lucasowi, stało się kwestią najważniejszą (ich społeczne zaangażowanie przejawia się w działalności w obrębie promowanej w serialu *Cold Case Foundation*).

Do tego samego nurtu można zaliczyć inny dokumentalny serial Netfliksa pt. *Synowie Sama: Droga w mrok* (*The Sons of Sam: A Descent Into Darkness*, 2021). Powstał on na podstawie książki Maurice'a Terry'ego *The Ultimate Evil*. Autor przedstawił w niej wyniki własnego śledztwa dziennikarskiego dotyczącego zbrodni Davida Berkowitza. Nie zgadzając się z obowiązującą do dziś oficjalną wersją wydarzeń, które rozegrały się w Nowym Jorku w latach 70., Terry dowodził, że Berkowitz nie działał sam, lecz w porozumieniu z członkami sekty satanistycznej⁶⁶. Kluczowe znaczenie dla zrozumienia intencji realizatorów ma pojawiający się na początku pierwszego odcinka archiwalny fragment programu telewizyjnego stacji PBS, w którym pada komentarz: *Każdej nocy, w całym kraju 70 do 80 milionów Amerykanów zasiada przed telewizorami, a większą część ich wieczornego eskapizmu stanowią przestępstwa. W niekończących się przygodowych serialach policyjnych nawet najbardziej skomplikowana zbrodnia musi zmieścić się w formacie 30-minutowego lub godzinnego odcinka. Tak nie wygląda prawdziwe życie*⁶⁷. Twórcy demaskują socjotechnikę wykorzystywaną przez media w celu uatrakcyjnienia oraz uwiarygodnienia wydarzeń. Serial kończy się znamieną dla ery postprawdy konkluzją: *Niezależnie czy [Terry] tego dowiódł, czy nie..., to wciąż była cholernie dobra historia*⁶⁸.

Dyskurs intymnego świadectwa: dokumentalne seriale *true crime* o Tedzie Bundym

W wykładzie wygłoszonym w 1978 r. Michel Foucault podjął problem psychiatryzacji przestępczości. Filozof zauważył, że we współczesnym systemie prawnym najważniejsze jest pytanie: „kim jesteś?”. Poza przyznaniem się do winy sąd wymaga od oskarżonego zeznania, autowiwisekcji, wyjaśnienia własnego postępowania. Sędziowie, adwokaci i oskarżyciele publiczni nie mogą odgrywać swych ról, dopóki nie zostaną im dostarczone pewne dane – takie, któ-

re pochodzą od samego oskarżonego i mają charakter wyznania, wspomnienia, intymnego świadectwa⁶⁹. *Kiedy człowiek staje przed sędziami jedynie ze swoimi zbrodniami, kiedy nie ma nic więcej do powiedzenia poza stwierdzeniem „oto, co zrobiłem”, kiedy nie mówi niczego o samym sobie, kiedy nie oddaje trybunałowi przystugi w postaci wyznania tajemnicy własnego istnienia, wówczas machina penitencjarna przestaje działać*⁷⁰. W dobie streamingu „dyskursu intymnego świadectwa” domaga się nie tylko sąd, lecz także odbiorcy seriali o prawdziwych zbrodniach⁷¹.

Ten typ dyskursu zawierają *Rozmowy z mordercą: Taśmy Teda Bundy’ego*. Już na poziomie semantyki tytułu twórcy składają odbiorcy obietnicę udzielenia odpowiedzi na dotyczące protagonisty pytanie: „kim jesteś?”. Formą zachęty do obejrzenia całości są przytoczone w prologu pierwszego odcinka słowa Bundy’ego zarejestrowane w trakcie wielogodzinnych rozmów z dziennikarzami Stephenem Michaudem i Hugh Aynsworthem: *Nazywam się Ted Bundy. Nigdy nikomu o tym nie mówiłem, ale szukam okazji do opowiedzenia tej historii najlepiej jak potrafię*. Budząca kontrowersje perspektywa pierwszoosobowa (twórcy koncentrują się na przestępcy, nie na ofiarach⁷²) odpowiada na potrzeby widzów, którzy oczekują, że morderca wyzna „tajemnicę własnego istnienia”. Przywołane w prologu wypowiedzi Bundy’ego wpisują się w kontekst „kultury rany”, której integralnym składnikiem jest – manifestujące się w publicznych wyznaniach seryjnych morderców – dążenie do samookreślenia. Seltzer podkreśla, że o ile w samym akcie wyznania nie ma niczego szczególnego, o tyle czymś przerażającym jest jego zwyczajność – *nienormalnie normalna* forma, którą owo wyznanie przybiera⁷³. Seryjny morderca definiuje się bowiem jako ktoś przeciętny, niczym nieróżniący od reszty społeczeństwa. W prologu Bundy mówi: *Nie jestem zwierzęciem i nie jestem szalony. Nie mam rozdwojonej osobowości. Jestem normalną jednostką*. Potem jego zwierzenia przyjmują osobliwą formę – mężczyzna mówi w trzeciej osobie, a jego wyznania stają się przedmiotem performansu-gry między mordercą a dziennikarzami. Rozczarowany brakiem postępów Michaud znajduje sposób, aby Bundy mógł wejść w cudzą rolę i – bez prawnych konsekwencji – opowiedzieć swoją historię w trybie spekulatywnym, jak gdyby dotyczyła kogoś innego.

Tym samym w Foucaultowskim dyskursie intymnego świadectwa ujawnia się performatywny aspekt wyznania. Prolog serialu zapowiada strategię, którą wykorzystali twórcy w celu wyjaśnienia motywów Bundy’ego. W produkcji posłużono się typowym dla dokumentu sposobem organizacji materiału, który Bill Nichols określił mianem *orientacji na rozwiązywanie problemów*⁷⁴. Taka struktura przypomina opowieść detektywistyczną: film zaczyna się od ustalenia problemu, następnie zostaje zarysowana jego geneza, zanalizowana złożoność i ciężar gatunkowy badanej kwestii, a w zakończeniu widzowi podsuwa się rozwiązanie. W dokumentach tego rodzaju podstawową funkcję pełni montaż dowodowy, w którym rezygnuje się z ciągłości czasoprzestrzennej na rzecz logicznej argumentacji⁷⁵. Przykładem takiego montażu jest sekwencja otwierająca, na którą składają się archiwalne nagrania z autopsji, fragmenty newsów telewizyjnych, zdjęcia z rodzinnego albumu Bundych i fotografie ofiar. Na płaszczyźnie dźwiękowej obrazom towarzyszą nakładające się na siebie głosy niezliczonych osób wypowiadających sprzeczne opinie o mordercy. W omawianej części montaż dowodowy służy celom retorycznym – ma przekonać odbiorców, że jak słyszymy, *Bundy*

to tajemnica. Zgodnie z formułą dokumentu detektywistycznego netfliksowa produkcja proponuje widzom rozwiązanie (jedno z wielu⁷⁶) tej tajemnicy, możliwe dzięki symptomatycznemu odczytaniu historii zbrodniarza. Warto przeanalizować pod tym kątem sekwencję następującą tuż po czołówce pierwszego odcinka. Tworzą ją dynamicznie zmontowane ujęcia ukazujące handel narkotykami w gettach, starcia młodzieży z policją, reklamy kin porno, Nixona i Chomejniego oraz telewizyjne przemówienie prezydenta Cartera. Archiwalny komentarz ponadkadrowy dotyczy gwałtownego wzrostu przestępczości i fali seryjnych morderstw, która ogarnęła Amerykę w latach 70. W tym kontekście przypadek Bundy'ego należy odczytywać w kluczu zaproponowanym przez Ferro – jako symptom społecznego problemu (w tym wypadku kryzysu amerykańskiej demokracji wywołanego przez – jak słyszymy w serialu – inflację, *Wietnam, Watergate, Iran, demonstracje, zamieszki, ciemne interesy, oszustwa i przekręty*).

W 2020 r. ukazała się autobiografia Elizabeth Kendall – wieloletniej partnerki Teda Bundy'ego. Impulsem do napisania jej nowej wersji był film *Podły, okrutny, zły* reklamowany jako *historia ukazana z perspektywy przyjaciółki Bundy'ego*. W prologu książki autorka wyjaśnia: *Byłam oszołomiona. W jaki sposób mogli opowiedzieć moją historię, nawet ze mną nie rozmawiając?*⁷⁷. W rezultacie Liz nie tylko wróciła pamięcią do traumatycznych wydarzeń, by raz jeszcze napisać o swoich doświadczeniach, lecz także zdecydowała się na współpracę z dokumentalistką Trish Wood. Efektem tej współpracy był zrealizowany dla Amazon Prime serial *Ted Bundy: Falling for a Killer*. Główne założenie stanowiło w tym wypadku oddanie głosu ofiarom kobietobójstwa. W wywiadach reżyserka podkreślała, że interesowały ją warunki, w których takie przestępstwa były możliwe – kultura, w której *gwałt na żonie był legalny. I nie mogłaś dostać karty kredytowej bez podpisu męża*⁷⁸. Dla Kendall praca nad projektem miała charakter terapeutyczny: *To było uzdrawiające, kiedy w ramach ruchu „Me Too” kobiety zaczęły opowiadać swoje historie związane z przemocą seksualną i wykorzystywaniem. Mogłam utożsamić się z każdym, kto przez lata utrzymuje własne doświadczenia w tajemnicy ze strachu przed byciem osądzonym*⁷⁹.

Identyfikacja stanowi oś problemową serialu, środki formalne zaś służą budowaniu uczuciowej więzi między widzem a Liz i jej córką Molly. Podczas wywiadów kobiety są filmowane w zbliżeniach umożliwiających śledzenie najdrobniejszych reakcji mimicznych. Ten rodzaj kadrowania wywołuje u odbiorcy silną reakcję emocjonalną, którą Murray Smith określił mianem „afektywnej mimikry”⁸⁰. *Ted Bundy: Falling for a Killer* rozpoczyna się serią zdjęć z domowego archiwum Kendall, co wskazuje na subiektywną kobiecą perspektywę oglądu zdarzeń (w komentarzu słyszymy głos Liz: *Ta historia była wielokrotnie opowiadana przez mężczyzn. Przyszedł czas, abym opowiedziała o tym wszystkim. Nie jakieś fragmenty, ale całą moją historię, od początku do końca*⁸¹). W takim ujęciu produkcję należałoby analizować w kontekście dyskursu intymnego świadectwa, pochodzącego nie od mordercy, lecz od jego ofiar(y) i odpowiadającego na pytanie: „kim jesteś?”. Historia Liz stanowi jednak pretekst dla symptomatycznej interpretacji przypadku Bundy'ego. Ważną wskazówką są tu słowa pisarki Ginger Strand z prologu pierwszego odcinka: *Uczynienie z Teda Bundy'ego centralnej postaci narracji odbyło się kosztem historii kobiecych. A to uniemożliwiło uważniejsze spojrzenie i głębszy namysł*

nad przemocą wobec kobiet w naszej kulturze⁸². Serial ukazuje Bundy'ego jako ucieleśnienie systemowej mizoginii, a wyznawane przez niego republikańskie poglądy polityczne sytuuje w opozycji do progresywnych wartości hipisowskiej kontrkultury i ruchu wyzwolenia kobiet⁸³.

Lektura symptomatyczna pozwala lepiej zrozumieć uległość ofiar wobec Bundy'ego (i innych seryjnych morderców). W odniesieniu do siebie Liz tłumaczy ją wychowaniem w tradycyjnej patriarchalnej rodzinie mormonów, wspominając, że w momencie trudnego wyboru (złożenie doniesienia na policję) ojciec stanął po stronie Teda. Aktywistki feministyczne wskazują zaś na rolę seksistowskich reklam i telewizyjnych sitcomów w rodzaju *The Honeymooners* (1955-1956) oraz zwracają uwagę na obowiązujący w czasach Bundy'ego model socjalizacji, w obrębie której kobiety były uczone bierności (w jednej ze scen słyszymy: *Bądź uległa albo cię zabijemy*⁸⁴), posłuszeństwa i altruizmu wobec mężczyzn (ilustracją przytoczonej kwestii są archiwalne nagrania protestów *pro choice* i fragmenty subwersywnego *The Mary Tyler Moore Show*). Rolę nadrzędną wobec opowieści Liz pełni zatem narracja symptomatyczna o czasach wielkiej rewolucyjnej zmiany, która rozpoczęła się w Ameryce na studenckich kampusach i kortach tenisowych⁸⁵ w latach 70. i była związana z odzyskiwaniem przez kobiety kontroli nad własnym ciałem i seksualnością. W tej nowej rzeczywistości każda kobieta miała szansę zostać Judith Resnik⁸⁶, o ile „ekstremalna białość” w rodzaju Teda Bundy'ego jej tej szansy nie odebrała.

W 2019 r. historyczka Hallie Rubenhold opublikowała książkę o zbrodniach seryjnego mordercy z Whitechapel: *Historia Kuby Rozpruwacza jest w istocie opowieścią o utrwalonej, bezdennej nienawiści zabójcy do kobiet, a nasza kulturowa obsesja na punkcie tego mitu normalizuje jedynie tę konkretną odmianę mizoginii*⁸⁷. Celem badaczki nie było ustalenie tożsamości mordercy, lecz opowiedzenie „prawdziwej” historii i przywrócenie ofiarom tego, co brutalnie im przez lata odbierano – godności; narrację o zamordowanych kobietach ukształtowały bowiem wartości wiktoriańskiego świata – męskie, autorytarne, typowe dla klasy średniej⁸⁸. Podobna myśl przyświecała realizatorom serialu *Ted Bundy: Falling for a Killer*. W szerszym aspekcie stanowi on przykład strategii, którą posługują się twórcy produkowanych i rozpowszechnianych przez platformy streamingowe seriali o prawdziwych zbrodniach, chcący nie tylko diagnozować w sposób symptomatyczny anomie współczesności, lecz także dostosować skonwencjonalizowany (wedle zasady *mężczyźni kontrolują narrację, która skupia się na mężczyznach-mordercach*⁸⁹) gatunek do zmian społeczno-kulturowych, kształtujących przecież także jego recepcję. Streamingowi giganci w rodzaju Netfliksa promują się dziś jako „telewizje feministyczne”, co dotyczy w równym stopniu charakteru emitowanych treści, jak i osób zatrudnionych przy produkcjach⁹⁰. Seriale *true crime*, wyzyskując krytyczny (i ekonomiczny) potencjał dyskursu feministycznego zogniskowanego wokół patriarchalnej „kultury gwałtu”, która normalizuje i racjonalizuje przemoc seksualną wobec kobiet, doskonale wpisują się w tę strategię.

- ¹ O roli telewizji w tym kontekście przed erą streamingu pisze Jean Murley w monografii *true crime*. Seriale takie jak *America's Most Wanted* (Fox/Lifetime, 1988-) czy *Cold Case Files* (A&E, 1999-) przyczyniły się do „udomowienia” zbrodni i wykształcenia „narodu kryminalnych pseudoekspertów” (tzw. efekt CSI). J. Murley, *The Rise of True Crime: Twentieth Century Murder and American Popular Culture*, Preager, Westport 2008, s. 109-132.
- ² Rekordy w tym względzie należą do Netfliksa. Por. *Netflix Top 10: Jeffrey Dahmer Series „Monster” Debuts at No. 1 with 196 Million Hours Viewed*, „Variety”, 27.09.2022, <https://variety.com/2022/tv/news/jeffrey-dahmer-series-monster-no-1-196-million-hours-viewed-1235385409> (dostęp: 20.10.2023).
- ³ Twórcy dokumentów o prawdziwych zbrodniach spotykają się z oskarżeniami o szerzenie pornografii kryminalnej, zwłaszcza jeśli zbrodnie te dotyczą ofiar określanych mianem „mniej martwych” (*less dead*), tj. umieszczanych na marginesie społeczeństwa; starają się też na owe zarzuty odpowiadać. Głównym bohaterem pierwszego odcinka serialu Netfliksa *Dorwać mordercę* (*Catching Killers*, 2021-) jest policjant prowadzący śledztwo w sprawie seryjnego mordercy, którego ofiarami były pracownice seksualne. Mężczyzna przywołuje odczucia, które towarzyszyły mu podczas autopcji: *Nie stygnatyzowaliśmy tych młodzieńskich dziewczyn. To były czyjeś córki, wnuczki, siostry, (...) istoty ludzkie*. W trzecim odcinku sezonu drugiego ofiary seryjnego mordercy to „nielegalni” imigranci należący do społeczności LGBT. Ze względu na status ofiar o ich zaginięciu policja nie była informowana. *Media – jak stwierdza jeden z detektywów – interesują się tylko podejrzanym, zapominając o ofierze. To policja staje się głosem tej ofiary*.
- ⁴ W społeczeństwie spektaklu seryjne morderstwa podlegają estetyzacji, a seryjny morderca reprezentuje ekstremalną formę postmodernizmu i późnego kapitalizmu, w którym wszystko, począwszy od informacji, a na relacjach międzyludzkich skończywszy, jest zredukowane do wartości rynkowej. Zob. C. Lee, *Shopping and Slaying, Fucking and Flying: Serial Consumption in „American Psycho”*, w: *Murders Representations and Acquisitions: Representations of the Serial Killer in Popular Culture*, red. A. MacDonald, Bloomsbury 2013, s. 106.
- ⁵ O sprzedawaniu seriali *true crime* kosztem rodzin ofiar pisała Melissa Chan. W artykule na łamach magazynu „Time” autorka przeanalizowała w aspekcie etycznym przypadek produkcji Netfliksa *Wyznania morderców* (*I Am the Killer*, 2018). M. Chan, *„Real People Keep Getting Re-traumatized”: The Human Cost of Binge-Watching True Crime Series*, „Time”, 24.04.2020, <https://time.com/5825475/true-crime-victim-families> (dostęp: 8.04.2023).
- ⁶ Świadectwem utowarowienia zbrodni jest praktyka kolekcjonowania i sprzedawania tzw. murderabiliów związanych z seryjnymi mordercami, do której odnosi się Julian Hobbes w *Kolekcjonerach* (*Collectors*, 2000).
- ⁷ Ten zarzut dotyczy zwykle scen z miejsca zbrodni i rekonstrukcji morderstw. Z tego powodu twórcy *true crime* unikają dosłownego pokazywania nagiego okaleczonego ciała. W przypadku przestępstw łamiących kulturowe tabu stosowane są określone rozwiązania formalne: zwolnione tempo, niekonwencjonalne kąty ustawienia kamery, rozmyte kadry, przyciemnione światło.
- ⁸ M. Seltzer, *Serial Killers: Death and Life in America's Wound Culture*, Routledge, New York 1998, s. 64.
- ⁹ É. Durkheim, *Zasady metody socjologicznej*, tłum. J. Szacki, PWN, Warszawa 2007, s. 101-107.
- ¹⁰ O dokumencie jako gatunku retorycznym pisze Mirosław Przyłipiak. Zob. M. Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2004, s. 95.
- ¹¹ J. Murley, dz. cyt., s. 110.
- ¹² B. Robinson, *Introduction – From the Shadows to Our Living Rooms: Serial Killers on Popular TV after 9/11*, w: *Serial Killers in Contemporary Television: Familiar Monsters in Post-9/11 Culture*, red. B. Robinson, C. Daigle, Routledge, Oxon 2022, s. 2.
- ¹³ Imersja wiąże się także z narracyjnymi komplikacjami wyróżniającymi współczesne telewizyjne seriale *true crime* oraz ze wzrastającą rolą mediów społecznościowych w kreowaniu „kryminalistycznego fandomu” (*forensic fandom*) zrzeszającego „cyfrowych detektywów” (*digital detectives*) i „sieciovych szpiegów” (*web sleuths*).
- ¹⁴ Kontrowersyjnym głosem jest tu tekst Laurie Browder. Badaczka opiera się na badaniach socjologicznych, które potwierdzają, że zdecydowaną większość odbiorców *true crime* stanowią kobiety. Według Browder traktują one ten gatunek nie tylko jako formę przepracowania (i narratywizacji)

- traumatycznych wspomnień (molestowania, gwałtu, przemocy w rodzinie), ale także jako szansę identyfikacji z mordercą czy morderczynią. L. Browder, *Dystopian Romance: True Crime and the Female Reader*, „The Journal of Popular Culture” 2006, t. 39, nr 6, s. 935.
- 15 C. McCormick, „Forward Is the Battle Cry”: Binge-Viewing Netflix’s „House of Cards”, w: *The Netflix Effect: Technology and Entertainment in the 21st Century*, red. K. McDonald, D. Smith-Rowsey, Bloomsbury, New York 2016, s. 102
- 16 Pomysłodawca serialu Ryan Murphy powrócił do tego okresu w jedenastym sezonie dostępnej na platformie Disney+ produkcji *American Horror Story: NYC* (FX, 2022).
- 17 Por. J. Nguyen, *The Big Business of True Crime*, 31.10.2022, <https://www.marketplace.org/2022/10/31/the-big-business-of-true-crime>.
- 18 Zob. M. Carrigy, *The Reenactment in Contemporary Screen Culture: Performance, Mediation, Repetition*, Bloomsbury, New York 2021, s. 62.
- 19 Fragmenty tego filmu, zatytułowanego *Jeffrey Dahmer Privat*, są dostępne na YouTube.
- 20 Popularnością na YouTube cieszą się materiały umożliwiające odbiorcom porównanie wersji serialowej z archiwaliami. Dostępne na kanale Court TV (i zrekonstruowane w serialu) słynne wystąpienie siostry Errola Lindseya zamordowanego przez Dahmera ma 7 mln wyświetleń.
- 21 J. Murley, dz. cyt., s. 5.
- 22 W serialach o prawdziwych zbrodniach są to w większości wywiady z ekspertami, a nie z ofiarami. Ta reguła obowiązuje także w produkcjach w rodzaju *Invisible Monsters: Serial Killers in America* (A&E, 2021), których twórcy już w napisach początkowych deklarują: *Po raz pierwszy ocaleńcy opowiadają swoje historie*. Takie deklaracje stanowią zachętę do obejrzenia produkcji o dużej wartości szokowej (*shock value*).
- 23 Pojęciem „rekonstrukcje śledcze” (*investigative reenactment*) posłużył się Alexander Cook dla określenia popularnej metody inspirowanej telewizyjnymi programami na żywo, a polegającej na wprowadzaniu ludzi w symulowane sytuacje historyczne, które nie służą jednak udratyzowaniu znanych wydarzeń z przeszłości, lecz pozyskaniu nowej wiedzy o tych wydarzeniach i przekazywaniu odkryć szerszej grupie odbiorców. Zob. M. Carrigy, *The Reenactment in Contemporary Screen Culture...* dz. cyt., s. 87.
- 24 Elementem uwiarygadniającym fikcję jest widoczna w kadrze autentyczna okładka magazynu „Time” z 15 sierpnia 1977 r. z nagłówkiem informującym o pojmaniu Berkowitza.
- 25 Określenie „aktorzy społeczni” stosowane przez Billa Nicholasa podkreśla performatywny wymiar kina dokumentalnego, w którym występujące w filmie osoby grają same siebie.
- 26 C. Plantinga, *Characterization and Character Engagement in the Documentary*, w: *Cognitive Theory and Documentary Film*, red. C. Brylla, M. Kramer, Palgrave Macmillan, Cham 2018, s. 115. W nowym *true crime*, o którym piszę w dalszej części, powszechną praktyką jest charakteryzowanie przestępcy jako (być może) niewinnej i wzbudzającej współczucie ofiary systemu legislacyjnego.
- 27 M. Seltzer, dz. cyt., s. 126.
- 28 P. Jenkins, *Using Murder: The Social Construction of the Serial Homicide*, Aldine De Gruyter, New York 1994, s. 140-141.
- 29 J. Caputi, *The Age of Sex Crime*, The Women’s Press, London 1988, s. 1-2.
- 30 Badaczka wykazała zjawisko erotyzacji przemocy na podstawie filmów i kampanii reklamowych wykorzystujących wizerunki „sfragmentyzowanego” ciała kobiecego (np. scenę zabójstwa pod prysznicem z *Psychozy* określiła jako „paradygmatyczny spektakl kobietobójstwa” /*paradigmatic gynocidal spectacle*/). Pisała również o funkcji wyobrażeń pornograficznych w procesie społecznego konstruowania zbrodni o podłożu seksualnym. Tamże, s. 161-172.
- 31 Zdaniem Caputi w systemie patriarchalnym podstawowym trybem wyjaśniania czy usprawiedliwiania męskiej przemocy na tle seksualnym jest fiksjacja na figurze „złej matki”. W kulturze popularnej reprezentatywnym przykładem tej fiksjacji jest powieść *Psychoza* Roberta Blocha (i jej słynna filmowa adaptacja). Tamże, s. 65-75. W *The Confession Killer* (Netflix, 2019) akty przemocy, których wobec kilkuletniego Lucasa dopuszczała się matka-prostyutka stanowią argument w dyskusji nad genezą psychopatii u seryjnych morderców. Lucas, wedle charakterystyki twórców serialu, jest wzorcowym potwierdzeniem teorii Caputi: atakował wyłącznie kobiety, a jego pierwszą ofiarą była właśnie matka.
- 32 W serialu NBC *Rozważny nieznanomy* (*The Deliberate Stranger*, 1986) Bundy’ego zagrał Mark Harmon („najseksowniejszy żyjący mężczyzna” wg magazynu „People”), a w filmie *Podły, okrutny, zły* (*Extremely*

- Wicked, Shockingly Evil and Vile*, reż. Joe Berlinger, 2019) – ulubieniec nastolatek Zac Efron.
- ³³ Są to słowa Teda Bundy'ego. Zob. S. Bonn, *Why We Love Serial Killers: The Curious Appeal of the World's Most Savage Murderers*, Skyhorse Publishing, New York 2014, s. 67.
- ³⁴ A. Rule, *Ted Bundy. Bestia obok mnie*, tłum. B. Czartoryski, Wydawnictwo Sine Qua Non, Kraków 2022, s. 503.
- ³⁵ J. Caputi, *Goddesses and Monsters: Women, Myth, Power and Popular Culture*, The University of Wisconsin Press, Madison 2004, s. 121.
- ³⁶ P. Jenkins, dz. cyt., s. 112.
- ³⁷ Tamże, s. 4.
- ³⁸ Pojęciem „opowieści o okrucieństwach” (*atrocitiy tales*) posługuje się profesor kryminologii Scott Bonn dla określenia szokujących i służących rozrywce historii o morderstwach, które są częścią procesu społecznego konstruowania seryjnego zabójcy jako potwora-celebryty (*celebrity monster*). „Opowieści o okrucieństwach” mają w tym procesie kluczowe znaczenie ze względu na wysoki potencjał wywoływania silnych reakcji emocjonalnych. S. Bonn, dz. cyt., s. 163-167.
- ³⁹ Tamże, s. 6.
- ⁴⁰ Taką interpretację forsowano w obrębie neo-konserwatyizmu reaganowskiego.
- ⁴¹ 23 stycznia 1989 r. ewangelicki konserwatyista James Dobson przeprowadził w więzieniu na Florydzie wywiad z Tedem Bundym. Podczas filmowanej rozmowy morderca tłumaczył swoje przestępstwa twardą pornografią, z którą zetknął się już w dzieciństwie (materiał dostępny na YouTube). W wielu serialach *true crime* pojawia się teza o determinującym wpływie branży porno na wzrost liczby seryjnych morderstw w Stanach Zjednoczonych w tzw. złotym okresie (lata 1970-1980). Twórcy serialu Netfliksa *Na miejscu zbrodni: Morderca z Times Square (Crime Scene: The Time Square Killer, 2021)* analizują przypadek wielokrotnego mordercy prostytutek Richarda Cottinghama w kontekście ekspansji przemysłu pornograficznego w wariacie *hard core*, którego „epicentrum” stanowił w latach 70. nowojorski Times Square.
- ⁴² Nagłośnione przez media brawurowe ucieczki z więzienia stały się częścią legendy Bundy'ego jako ludowego antybohatera.
- ⁴³ L. Blake, *The Wounds of Nations: Horror Cinema, Historical Trauma and National Identity*, Manchester University Press, Manchester 2008, s. 108.
- ⁴⁴ Według Davida Schmida akcentowanie „gotyckości” Bundy'ego miało na celu uwolnienie białych heteroseksualnych mężczyzn od poczucia winy. Jego kulturowo skonstruowana figura odzwierciedla typowe dla seryjnych morderców dialektyczne napięcie między reprezentatywnością a monstrualnością. D. Schmid, *Natural Born Celebrities: Serial Killers in American Culture*, The University of Chicago Press, Chicago 2005, s. 178-182.
- ⁴⁵ M. Foucault, *Ja, Piotr Rivière, skorom już zaszlachtowałem moją matkę, moją siostrę i brata mojego... Przypadek matkobójcy z XIX wieku*, tłum. T. Komendant, G. Wilczyński, słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2002, s. 210-211.
- ⁴⁶ M. Ferro, *Kino i historia*, tłum. T. Falkowski, PWN, Warszawa 2001, s. 256.
- ⁴⁷ Tamże, s. 251-256.
- ⁴⁸ Andrew Winters utożsamia Hannibala Lectera z serialu NBC *Hannibal* (2013-2015) z Osamą bin Ladenem. Zob. A. Winters, *When the Monsters Are Real (and They Understand Us): The Horror of „Hannibal”*, w: *Serial Killers in Contemporary Television...* dz. cyt., s. 19-34.
- ⁴⁹ B. Robinson, dz. cyt., s. 11. W tym nurcie badań lokuje się analiza seryjnego mordercy jako synekdochy nowoczesnego państwa opartego na biurokratyzowanych praktykach inwigilacji (np. PATRIOT Act wprowadzony po atakach na WTC). Zob. A. MacDonald, *Serial Killing, Surveillance, and the State*, w: *Murders Representations and Acquisitions...* dz. cyt., s. 34.
- ⁵⁰ M. Seltzer, dz. cyt., s. 1-6. W serialu *Rozmowy z mordercą: Taśmy Teda Bundy'ego* Michaud wspomina: *Zrozumiałem, że moją rolą było zapisanie historii Teda – historii, którą on chciał opowiedzieć. A tym, co naprawdę miał na myśli, była biografia celebryty.*
- ⁵¹ Tamże, s. 106.
- ⁵² Takie rozwiązania formalne okazują się skuteczne zwłaszcza w odniesieniu do przestępców w typie Lucasa, którzy nie zyskali (przynajmniej do czasu emisji serialu) statusu morderców-celebrytów.
- ⁵³ R. Dyer, *White*, Routledge, London 1997, s. 222.
- ⁵⁴ S. Gaynor, *Better the Devil You Know: Nostalgia for the Captured Killer in Netflix's „Conversations with a Killer: The Ted Bundy Tapes”*, w: *Serial Killers in Contemporary Television...* dz. cyt., s. 144.
- ⁵⁵ P. Jenkins, dz. cyt., s. 109.
- ⁵⁶ Zob. S. Zeitchik, *Does Netflix Have Killer Problem?*, „The Washington Post”, 21.03.2019,

- <https://www.washingtonpost.com/business/2019/03/21/does-netflix-have-killer-problem> (dostęp: 20.10.2023). Widzowie preferujący ten tryb odbioru rzadziej rezygnują z oglądania seriali zawierających szokujące treści po pierwszym odcinku. Zob. J. Havas, T. Horeck, *Netflix Feminism: Binge-Watching Rape Culture in „Unbreakable Kimmy Schmidt” and „Unbelievable”*, w: *Binge-Watching and Contemporary Television Studies*, red. M. Jenner, Edinburgh University Press, Edinburgh 2021, s. 264.
- ⁵⁷ S. Sharma, *Netflix and the Documentary Boom*, w: *The Netflix Effect...* dz. cyt., s. 144.
- ⁵⁸ Tamże, s. 148. Ta teza autora jest jednak zbyt nimbem uproszczeniem. O ambicjach Netfliksa w omawianym przypadku może świadczyć choćby serial *Making a Murderer* (2015-2018) należący do podgatunku *true crime* określanego mianem „narracji krzywdy” (*injustice narratives*).
- ⁵⁹ Zob. S. Bruzzi, *Making a Genre: The Case of the Contemporary True Crime Documentary*, https://www.researchgate.net/publication/310836560_Making_a_genre_The_case_of_the_true_crime_documentary (dostęp: 2.02.2023).
- ⁶⁰ T. Horeck, *Justice on Demand: True Crime in the Digital Streaming Era*, Wayne State University Press, Detroit 2019, s. 4. O konsekwencjach działalności detektywów amatorów i cienkiej granicy oddzielającej etyczne dążenie do prawdy od „cyfrowego polowania na czarownice” opowiada serial Netfliksa *Na miejscu zbrodni: Zaginięcie w Hotelu Cecil* (*Crime Scene: The Vanishing at the Cecil Hotel*, 2021).
- ⁶¹ Na przykład pierwszy sezon *Making a Murderer* był reklamowany na Twitterze za pomocą trailera z aktywizującym hasłem: *Jeden człowiek. Dwa morderstwa. Niestusnie oskarżony? Ty zdecyduj.*
- ⁶² T. Horeck, dz. cyt., s. 90. Autorka podkreśla, że ze względu na ograniczoną sprawczość odbiorcy dokumentalne *true crime* (i promujące je trailery) kreuja raczej fantazje partycypacji.
- ⁶³ Tamże, s. 9.
- ⁶⁴ Tamże, s. 117.
- ⁶⁵ Feazell opowiadał o szczegółach sprawy Lucasa w kilku odcinkach podcastu *The Vic Feazell Show* dostępnego na platformie Apple.
- ⁶⁶ Kluczowy w serialu wątek okultystyczny stanowi dobry przykład ramowania. W takim ujęciu Berkowitz byłby produktem ogarniającego całą Amerykę kultu satanistycznego, którego emanacją w sferze kultury popularnej było kino (zresztą twórcy włączyli do serialu fragmenty z *Egzorcysty* /*The Exorcist*, reż. William Friedkin, 1973/ i *Dziecko Rosemary* /*Rosemary's Baby*, reż. Roman Polański, 1968/).
- ⁶⁷ W stylu typowym dla nowego *true crime* serial Zemana opowiada o zmaganiach dążącej do prawdy jednostki z systemem oraz jest wezwaniem do społecznego aktywizmu (tj. kontynuowania śledztwa, które stało się obsesją Terry’ego).
- ⁶⁸ Epilog serialu potwierdza jedną z kluczowych hipotez Terry’ego.
- ⁶⁹ M. Foucault, *The Dangerous Individual*, tłum. A. Baudaut, J. Couchman, w: *Politics, Philosophy, Culture: Interviews and Other Writings*, red. L. Kritzman, Routledge, London 1988, s. 126-127.
- ⁷⁰ Tamże, s. 151.
- ⁷¹ Jak podkreślają Biressi i Nunn, w telewizyjnych produkcjach *true crime* realizowanych jeszcze w latach 80. i 90. mordercy odbierano podmiotowość, a jego głos pozostawał niesłyszalny. Zob. A. Biressi, H. Nunn, *Reality TV: Realism and Revelation*, Wallflower Press, London 2005, s. 118.
- ⁷² Współautorka podcastu *My Favourite Murder* Georgia Hardstark w odcinku *Burn Day* ze stycznia 2019 r. komentowała: *Byłam wściekła, ponieważ musiałam słuchać jego [Bundy’ego] cholernego głosu i to był cel tego „show”. A on jest cholernym megalomanem, cholernym kłamacą i nie ma w tym nic diabolicznego, bo to mały gnojek, który bał się kobiet i chciał być sławny. Dlaczego słuchamy jego wersji historii?*
- ⁷³ M. Seltzer, dz. cyt., s. 106.
- ⁷⁴ B. Nichols, *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, Bloomington 2017, s. 15.
- ⁷⁵ Tamże, s. 123.
- ⁷⁶ W tym samym odcinku za pomocą montażu dowodowego (zestawiającego fotografie z domowego albumu Bundy’ego z fragmentami filmów pornograficznych) podsuwa się widzowi jedną z możliwych interpretacji zbrodni popełnianych przez Bundy’ego na kobietach (por. przypis 36).
- ⁷⁷ E. Kendall, *The Phantom Prince: My Life with Bundy*, Ambrass Press, New York 2021, s. ix.
- ⁷⁸ L. Geller, *„Falling for a Killer” Director Trish Wood Wants You to Stop Trying to Psychoanalyze Ted Bundy*, www.lindsaygeller.com (dostęp: 19.05.2023).
- ⁷⁹ E. Kendall, dz. cyt., s. xi.
- ⁸⁰ M. Smith, *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*, Clarendon Press, Oxford 2004, s. 98-102.

- ⁸¹ W serialu *Liz* nie podejmuje jednak wątku aborcji, o której wspomina w autobiografii.
- ⁸² Karen Epley, jedna z ofiar Bundy'ego, mówi: *Kobiety takie jak my, kobiety, które były ofiarami przemocy, kobiety, które zostały zgwałcone, kobiety, które ocalały, zachowują swoje sekrety dla siebie. Jesteśmy uczone, by po prostu przechodzić nad tym do porządku.*
- ⁸³ M. Hoffman, S. Hobbs, „*Stay Sexy and Don't Get Murdered*”: *Depictions of Female Victimhood in Post-Me Too Crime*, w: *Critiquing Violent Crime in the Media*, red. M. Mellins, S. Moore, Palgrave MacMillan, Cham 2021, s. 147-148.
- ⁸⁴ Szczególną wymowę ma fragment zawierający archiwalne wypowiedzi mężczyzn odsiadujących karę więzienia za gwałt. Pojawia się on także w serialu *true crime* stacji HBO *Obsesja zbrodni (I'll Be Gone in the Dark)*, 2020) opowiadającym o poszukiwaniu seryjnego mordercy i gwałciela kobiet, tzw. *Golden State Killer*.
- ⁸⁵ W pierwszym odcinku został przywołany słynny mecz tenisowy Bobby'ego Riggsa z Billie Jean King, który przeszedł do historii jako „wojna płci”.
- ⁸⁶ Jedna z sześciu pierwszych kobiet-astronautek przyjętych do programu NASA w 1978 r. Jej przypadek został przywołany w czwartym odcinku serialu.
- ⁸⁷ H. Rubenhold, *Pięć. Nieopowiedziane historie kobiet zamordowanych przez Kubę Rozpruwacza*, tłum. D. Konowrocka-Sawa, Wydawnictwo Poradnia K, Warszawa 2021, s. 375.
- ⁸⁸ Tamże, s. 26.
- ⁸⁹ M. Hoffman, S. Hobbs, dz. cyt., s. 141.
- ⁹⁰ J. Havas, T. Horeck, dz. cyt., s. 250.

Natasza Korczarowska

Dr hab., profesor w Katedrze Filmu i Mediów Audiowizualnych Instytutu Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego. Specjalizuje się w historii filmu polskiego, europejskim kinie współczesnym i problematyce historiofotii. Opublikowała książki: *Ojczyzny prywatne* (2007) oraz *Inne spojrzenie* (2013, poświęcona wyobrażeniom historii w polskim filmie fabularnym po 1965 r.). Od 2008 r. współpracuje z Polskim Instytutem Sztuki Filmowej oraz Filmoteką Narodową – Instytutem Audiowizualnym przy projekcie edukacyjnym Akademia Polskiego Filmu.

Bibliografia

- Blake, L.** (2008). *The Wounds of Nations: Horror Cinema, Historical Trauma and National Identity*. Manchester: Manchester University Press.
- Bonn, S.** (2014). *Why We Love Serial Killers: The Curious Appeal of the World's Most Savage Murderers*. New York: Skyhorse Publishing.
- Caputi, J.** (1988). *The Age of Sex Crime*. London: The Women's Press.
- Caputi, J.** (2004). *Goddesses and Monsters: Women, Myth, Power and Popular Culture*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Carrigy, M.** (2021). *The Reenactment in Contemporary Screen Culture: Performance, Mediation, Repetition*. New York: Bloomsbury.
- Dyer, R.** (1997). *White*. London: Routledge.
- Ferro, M.** (2001). *Kino i historia* (tłum. T. Falkowski). Warszawa: PWN.

- Foucault, M.** (1988). *The Dangerous Individual* (tłum. A. Baudaut, J. Couchman). W: L. Kritzman (red.), *Politics, Philosophy, Culture: Interviews and Other Writings* (ss. 125–151). London: Routledge.
- Foucault, M.** (2002). *Ja, Piotr Rivière, skorom już zaszlachtował moją matkę, moją siostrę i brata mojego...* *Przypadek matkobójcy z XIX wieku* (tłum. T. Komendant, G. Wilczyński). Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Gaynor, S.** (2022). Better the Devil You Know: Nostalgia for the Captured Killer in Netflix's „Conversations with a Killer: The Ted Bundy Tapes”. W: B. Robinson, C. Daigle (red.), *Serial Killers in Contemporary Television: Familiar Monsters in Post-9/11 Culture* (ss. 135–151). Oxon: Routledge.
- Havas, J., Horeck, T.** (2021). Netflix Feminism: Binge-Watching Rape Culture in „Unbreakable Kimmy Schmidt” and „Unbelievable”. W: M. Jenner (red.), *Binge-Watching and Contemporary Television Studies* (ss. 250–273). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Hoffman, M., Hobbs S.** (2021). „Stay Sexy and Don't Get Murdered”: Depictions of Female Victimhood in Post-Me Too Crime. W: M. Mellins, S. Moore (red.), *Critiquing Violent Crime in the Media* (ss. 141–166). Cham: Palgrave MacMillan.
- Horeck, T.** (2019). *Justice on Demand: True Crime in the Digital Streaming Era*. Detroit: Wayne State University Press.
- Jenkins, P.** (1994). *Using Murder: The Social Construction of the Serial Homicide*. New York: Aldine De Gruyter.
- Kendall, E.** (2021). *The Phantom Prince: My Life with Bundy*. New York: Ambrass Press.
- MacDonald, A.** (2013). Serial Killing, Surveillance, and the State. W: A. MacDonald (red.), *Murders Representations and Acquisitions: Representations of the Serial Killer in Popular Culture* (ss. 33–48). New York: Bloomsbury.
- McCormick, C.** (2016). „Forward Is the Battle Cry”: Binge-Viewing Netflix's „House of Cards”. W: K. McDonald, D. Smith-Rowsey (red.), *The Netflix Effect: Technology and Entertainment in the 21st Century* (ss. 101–116). New York: Bloomsbury.
- Murley, J.** (2008). *The Rise of True Crime: Twentieth Century Murder and American Popular Culture*. Westport: Praeger.
- Nichols, B.** (2017). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Plantinga, C.** (2018). Characterization and Character Engagement in the Documentary. W: C. Brylla, M. Kramer (red.), *Cognitive Theory and Documentary Film* (ss. 115–134). Cham: Palgrave Macmillan.
- Robinson, B.** (2022). Introduction – From the Shadows to Our Living Rooms: Serial Killers on Popular TV after 9/11. W: B. Robinson, C. Daigle (red.), *Serial Killers in Contemporary Television: Familiar Monsters in Post-9/11 Culture* (ss. 1–16). Oxon: Routledge.
- Rubenholt, H.** (2021). *Pięć. Nieopowiedziane historie kobiet zamordowanych przez Kubę Rozpruwacza* (tłum. D. Konowrocka-Sawa). Warszawa: Wydawnictwo Poradnia K.
- Rule, A.** (2022). *Ted Bundy. Bestia obok mnie* (tłum. B. Czartoryski). Kraków: Wydawnictwo Sine Qua Non.
- Schmid, D.** (2005). *Natural Born Celebrities: Serial Killers in American Culture*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Seltzer, M.** (1998). *Serial Killers: Death and Life in America's Wound Culture*. New York: Routledge.
- Smith, M.** (2004). *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Clarendon Press.

Keywords:

true crime;
serial killer;
symptom;
wound culture;
active participation

Abstract

Natasza Korczarowska

American True Crime Streaming Shows about Serial Killers

According to Marc Ferro, sensational *faits divers*, such as stories about Jack the Ripper, are presented in cinema as symptoms through which the society can understand certain social and political issues. Adopting a similar assumption, the author analyses selected American true crime series – produced and distributed by various streaming platforms – in a broader sociopolitical context. The shows are placed in the paradigm of American “wound culture” (Mark Seltzer) and 9/11 discourse (the proliferation of true crime genre as an expression of nostalgia for safe America before the WTC attack). The article proposes reflection on ethical questions (the fascination with serial killers as an example of David Schmid’s “natural born celebrities culture”) and on viewers’ active participation (Stella Bruzzi’s “performative true crime”) as an attitude typical for the contemporary ‘culture of detection’.